مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها،
فصلية علمية محكمة، العدد الـ ٧٧، شتاء
١٤٠٤ هـ. ش، ٢٠٢٥م؛ صص ٣٤-١٠

Manifestations of Space and Dramatic Movement in the Poetry of Ali Kanaan: A Semiotic Study

Article Type: Research

Abedalaziz Hamadi[1], Rasoul Balavi[2], Ali Khezri[3], Mohammad Javad Pourabed[4]*

Abstract

Space is a central element in shaping dramatic structure within performing arts, its essence often defined by the movements unfolding within it. Space expands or contracts in response to the rhythm of fast or slow actions, acquiring varied symbolic meanings that reflect a scene's dynamics. These movements—mechanical, performative, or vocal—infuse space with dramatic dimensions, shaping both the scene's atmosphere and its semantic layers. In poetry, the interplay of space and dramatic movement generates dynamic imagery that embodies the poet's vision. Here, space transcends mere geographical or emotional description, evolving into a fluid realm where poetic elements—characters, objects, and natural phenomena—interact, injecting vitality into the text. This underscores the necessity of semiotic analysis to decode the spatial and kinetic dimensions of poetry. Ali Kanaan's poetry uniquely exemplifies the fusion of space and movement, rendering his works a compelling subject for study. This research employs a descriptive-analytical approach to examine Kanaan's texts, focusing on dramatic movement, spatial expansion, and cubist imagery. By integrating close textual analysis with critical interpretation, the study highlights the distinctiveness of Kanaan's poetic vision and his innovative contributions to modern Arabic poetry through hybrid artistic techniques. Key findings reveal his ability to dramatize space via movement, utilizing titles and cubist visuals that intertwine with spatial contexts. Furthermore, Kanaan harnesses natural elements—sky, earth, trees, and animals—to stretch spatial boundaries, enriching his poetry with kinetic and visual depth.

---

1 . Corresponding outhor: Assistant Professor in the Department of Arabic language and literature, Payam Noor University, Tehran, Iran; https://orcid.org/0000-0002-9684-9468. *E-mail*: abedalaziz@pnu.ac.ir

2. Professor of Arabic Language and Literature, shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. https://orcid.org//0000-0002-7144-1407.

3. Associate Professor, Department of Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. https://orcid.org/0000-0002-0897-9474

4. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. https://orcid.org/0000-0003-2402-7091

Keywords: Semiotics, Space, Dramatic Movement, Ali Kanaan.

1. Introduction

This research focuses on the pivotal role of place and dramatic movement in shaping poetic imagery in the work of Syrian poet Ali Kannan, who integrates both to reflect the depth of human experience and enhance the reader's understanding of the subject. This manifests through two primary movements: a fast movement embodied by creatures such as sparrows, crows, and mice, reflecting nature's vitality and symbolizing concepts like freedom and mystery; and a slow movement associated with humans and ancient myths, evoking a sense of history and cultural depth. Kannan's poetic project is characterized as a discourse of commitment that documents societal tragedies and the existential anxieties of the Arab self, transforming sorrowful realities into aesthetic structures expressing anguish in the face of a turbulent reality. While emphasizing social dimensions, his poetry transcends traditional direct "commitment" to offer a distinctive artistic vision. His style is distinguished by the use of cubist formations that deconstruct images then reassemble them through simultaneous perspectives, producing a sense of fragmentation and plurality that mirrors contemporary human complexities. His poetic fabric masterfully blends the tangible and intangible by interlacing visual scenes with abstract imaginings, and subjective emotions with concrete symbols—a synthesis that transforms emotion into a living artistic entity. The scope of his poetry encompasses the collective concerns of the Arab sphere in all its manifestations, extending beyond the local Syrian context toward universal human experiences and solidarity with the oppressed across geographies. He employs al-Taf'ila poetry (free verse) as a flexible structural framework to craft modern artistic models embodying intergenerational fears from past to present. His poetic language emerges like a rain-like flow that submerges burning sorrows, seeking catharsis through candid expression and precise imagery. He meticulously observes social chatter within Arab urban spaces and documents tyranny "strutting intoxicated" and "playing with absurdity" as a dominant force manipulating human destinies—thereby converting abstract concepts into visible entities that create a mutually reinforcing aesthetic and intellectual impact. Thus, Kannan's poetry transcends mere emotional expression to become a mirror reflecting life's intricate

complexities and interwoven experiences, making it a rich subject worthy of scholarly study and analysis.

2. Research Questions

This study seeks to answer the following two questions:

How does space expand through dramatic movement in Ali Kannan's poetry?

What techniques does the poet employ to embody dramatic movement and poetic space?

3. Theoretical foundations of research

The analysis of dramatic materials—including theatrical, cinematic, and poetic arts—submits to semiotic study grounded in signs. These signs manifest either through tangible media (such as architecture, theater, and cinema) or through linguistic expression (like theatrical scripts or poetry). The relationship between drama and poetry represents a subject bridging literature and performing arts, where elements of language, rhythm, and movement intersect to construct an integrated artistic experience. Tracing their developmental stages reveals that their connection transcends mere conflict or innovation; it is a complementary relationship rooted in the earliest origins of human art. Drama, as a performative art, did not emerge in a vacuum but evolved from the crystallization of poetry into theatrical forms reliant on recitation and motion.

4. Methodology

In this research, we will adopt a descriptive-analytical methodology, aiming to study the poetic texts of Ali Kannan. Through this approach, we will elucidate themes such as dramatic movement, poetic space and its expansion, and the manifestation of cubist imagery. The study further seeks to integrate in-depth textual analysis with critical perspective, striving to highlight the uniqueness of Kannan’s poetic experience and his endeavor to develop his poetry by blending diverse artistic techniques.

5. Results

The study has reached several findings that highlight the essential interaction between dramatic movement and place in the poetry of Ali Kanaan, through a semiotic analysis that reveals the interweaving of linguistic and cultural signs in shaping his poetic world. The following are the main findings in detail:

Poet Ali Kanaan presents a distinctive artistic portrayal of various places through dramatic movement. Despite the apparent static nature

of place in poetic texts, the poet succeeds in animating it throughout the poem by employing poetic drama as a tool to achieve this sense of motion and transformation. He effectively utilizes titles charged with kinetic and dynamic energy, infusing the text with vitality and vigor. Moreover, he relies on rich cubist-like imagery closely tied to place as a dramatic image.

Under the movement of certain natural elements—such as the mouse, the crow, and the bird—or through the interaction between natural features and time, place expands in Ali Kanaan's texts, becoming broader and deeper. At other times, this movement manifests through mythical time, which adds a touch of illusion and mystery to the poetic texts. These natural phenomena and creatures extend vertically and horizontally within the text, creating multiple pathways for dramatic movement distributed in diverse ways. Thanks to this variety, place becomes not merely a fixed backdrop, but a dynamic element actively contributing to the construction of the poem's dramatic rhythm.

Ali Kanaan employs diverse literary techniques to enhance the dramatic quality of his titles and to emphasize the close relationship between places and times he constructs in his texts. Among these techniques are defamiliarization through unusual imagery and the use of stream of consciousness. The poet carefully crafts his poetic titles as a means to convey the central idea to the reader, ensuring they clearly reflect his vision of the places and temporal moments he addresses. In this way, titles become an integral part of the poem's dramatic structure, reflecting continuous movement and transformation within the text and adding layers of meaning and symbolism.

Through these findings, Ali Kanaan affirms his ability to employ movement as a central artistic device to create a dynamic interaction between place and text, rendering his poems rich in symbols and connotations worthy of contemplation and analysis.

تمظهرات المكان والحركة الدراماتيكية في شعر علي كنعان (دراسة سيميائية)

نوع المقالة: أصلية

عبدالعزيز حمادي[1*]، رسول بلاوي[2]، علي خضري[3]، محمدجواد پورعابد[4]

١. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة پيام نور، طهران، إيران

٢. أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران

٣. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة خليج فارس، بوشهر

٤. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر

تاريخ استلام البحث: ١٤٠٤/٠٢/١٠ تاريخ قبول البحث: ١٤٠٤/٠٥/١١

الملخص

يُعَدُّ المكان من أبرز العناصر التي تُشكِّل البنية الدراماتيكية في الفنون الأدائية، حيث يُحدَّد طبيعة المكان غالباً من خلال الحركة التي تدور فيه، فالمكان يتأثّر بحركة الشخصيات والأحداث، ويتّسع أو يضيق وفقاً لوتيرة الحركات السريعة أو البطيئة، ممّا يمنحه دلالاتٍ مختلفةً تعكس طبيعة المشهد. هذه الحركة تشمل الحركة الآلية، وحركة الممثلين، وأصواتهم، مما يُضفي على المكان بعداً دراماتيكياً يعكس حالة المشهد ويسهم في بناء المعنى. أمّا أهمية المكان والحركة الدراماتيكية في الشعر، فتكمن في تشكيل الصورة الشعرية المتحركة، والتي تعبّر عن رؤية الشاعر وأفكاره، فالمكان في الشعر ليس مجرد وصفٍ جغرافي أو عاطفي، بل هو فضاءٌ تتحرك فيه العناصر الشعرية المختلفة، مثل الشخصيات والأشياء والمظاهر الطبيعية، مما يُضفي على النصّ حيويةً وتفاعلاً، وهذا ما يجعل دراسة سيميائية المكان والحركة في الشعر أمراً بالغ الأهمية لفهم أبعاد النصّ الشعري. يتميز الشاعر السوري علي كنعان بقدرته الفريدة على تمثيل الحركة والمكان في نصوصه الشعرية، مما يجعلها جديرة بالدراسة والتحليل. سنتّبع في بحثنا هذا المنهج الوصفي-التحليلي حيث نهدف من خلاله إلى دراسة نصوص علي كنعان الشعرية، ونُبَيّن من خلالها موضوعات مثل الحركة الدراماتيكية والمكان وتوسيعه وإظهار الصور التكعيبية. كما يسعى البحث إلى الجمع بين التحليل النصي العميق والرؤية النقدية، ساعياً إلى إبراز خصوصية التجربة الشعرية لكنعان، وعمله على تطوير قصيدته عبر مزجها بتقنيات فنية متنوعة، وقد توصّل البحث إلى نتائج عدة مختصّة بالحركة والمكان، كدراسة سيميائية، لكشف الحركة الدراماتيكية والمكان معاً، وأهمّها كالآتي: قد استطاع كنعان أن يُجسِّد الأمكنة من خلال الحركة الدراماتيكية، مستخدماً العناوين والصور التكعيبية التي ترتبط بشكل أو بآخر بالمكان كصورة دراماتيكية. كما أنَّه يعتمد على عناصر الطبيعة، مثل السماء والأرض والأشجار والحيوانات، لتوسيع فضاء المكان في شعره، مما يُضفي على نصوصه عمقاً بصرياً وحركياً.

* الكاتب المسؤول: abedalaziz@pnu.ac.ir

الكلمات الدليلية: السيميائية، المكان، الحركة الدراماتيكية، علي كنعان.

١. المقدّمة

للمكان والحركة الدراماتيكية دورٌ محوري في تشكيل الصورة الشعرية، خاصة عندما يدمج الشاعر بينهما ليعكس عمق التجربة الإنسانية ويعزز فهم القارئ للموضوع المطروح، ولإبراز هذا الموضوع بشكل واضح، لا بدَّ من دراسة سيميائية للحركة والمكان، وهو ما يتجلّى بوضوح في أعمال الشاعر علي كنعان، فكنعان يتنقل بين الأمكنة عبر حركتين رئيسيتين: سريعة وبطيئة. تظهر الحركة السريعة في تجسيده للكائنات مثل العصفور والغراب والفأر، حيث تعكس هذه الحركة الديناميكية حيوية الطبيعة وتفاصيل الحياة اليومية. على سبيل المثال، يُمكن أن يرمز العصفور الذي يطير بسرعة إلى الحرية والانطلاق، بينما قد يعبّر الغراب عن الغموض أو الظلام. أما الحركة البطيئة، فتتجلّى في تمثيل البشر، حيث ترتبط هذه الحركة بالأزمنة القديمة والأساطير، مما يمنح القارئ إحساساً بالتاريخ والعمق الثقافي. من خلال هذا المزج بين الحركة والمكان، يخلق كنعان صوراً شعرية غنية تعكس تفاعل الإنسان مع محيطه وتاريخه.

يُمكن توصيف المشروع الشعري لعلي كنعان بوصفه خطاباً التزامياً يرتكز على توثيق المآسي المجتمعية والهواجس الوجودية التي تثقل الذات العربية، فهو لا يقتصر على تسجيل الوقائع الحزينة، بل يحوّلها إلى بنى جمالية تعكس عمق القلق إزاء واقعٍ مشحون بالتناقضات والاضطرابات، ومع تشديده على البُعد الاجتماعي، فإنَّ شعر كنعان يتجاوز إطار "الالتزام" التقليدي المباشر، ليُقدّم رؤية فنية متفرّدة تختلف جوهرياً عن النماذج الكلاسيكية السائدة.

يتجلّى تميُّزه الأسلوبي من خلال توظيف تشكيلات تكعيبية تفكّك الصورة إلى أبعاد متعدّدة، ثم تعيد تركيبها عبر زوايا رؤية متزامنة، هذه التقنية تُنتج إحساساً بالتشظّي والتعدّدية، محاكيةً بذلك تعقيدات الهمّ الإنساني المعاصر. كما يمتزج في نسيجه الشعري المحسوس واللامحسوس عبر توليفٍ دلاليٍ بارع؛ حيث تتداخل المشاهد البصرية مع التخييل المجرّد، والانفعالات الذاتية مع الرموز الملموسة، في توليفةٍ تُحوّل العاطفة إلى كيانٍ تشكيليٍّ حيّ. يمتدّ أفق قصيدته ليشمل الهموم الجمعية للفضاء العربي بمختلف تمظهراته، دون حصرها في الإطار المحلّي السوري، فالتزامه يتّسع ليرصد الإنسانيَّ الكوني، معبّراً عن التضامن مع المقهورين عبر الجغرافيا، ولتحقيق هذه الشمولية، يتبنّى

كنعان قصيدة التفعيلة كإطارٍ بنيويٍّ مرنٍ، يُتيح له صوغَ نماذجَ فنيةٍ حديثةٍ قادرةٍ على تجسيد المخاوف المتراكمة عبر الأجيال، من الماضي إلى الحاضر. تنبثق لغته الشعرية كتدفّقٍ مطريٍّ يغمر شجونه الملتهبة، ساعياً لتبريدها عبر صراحة التعبير وحساسية التصوير، فهو يرصد بدقّةٍ الثرثرةَ الاجتماعية التي تعتمل في فضاء المدينة العربية، ويوثّق مشهد الاستبداد وهو "يمشي منتشياً" و"يلعبُ بالعبثِ"، كقوّةٍ طاغيةٍ تتلاعب بمصائر البشر، وهكذا يُحوّل المفاهيم المجرّدة إلى كياناتٍ مرئيةٍ تخلق تأثيراً جمالياً وفكرياً متعاضداً. يتّضح أنَّ شعر علي كنعان لا يقتصر على التعبير عن المشاعر والأفكار فحسب، بل يتجاوز ذلك ليكون مرآة تعكس تعقيدات الحياة وتجاربها المتشابكة. هذا العمق يجعل من دراسة شعره موضوعاً غنياً يستحق البحث والتحليل، حيث يقدّم رؤية شاملة تدمج بين الأسطورة والواقع، وبين الماضي والحاضر، في إطار شعري متميز.

١-٢. أسئلة البحث:

نسعى في هذه الدراسة أن نجيب عن السؤالين التاليين:

- كيف اتّسع المكان عبر الحركة الدراماتيكية في شعر علي كنعان؟
- ما التقنيات التي استعملها الشاعر في تجسيد الحركة الدراماتيكية والمكان الشعري؟

١-٣. خلفية البحث

أهمّ الدراسات السابقة التي تجدر الإشارة إليها في هذا المجال كالآتي:

كتاب بعنوان **"البناء الدرامي في الشعر العربي القديم"** للناقد عماد حسيب، الصادر سنة ٢٠١١م، عن دار شمس للنشر والتوزيع، حيث إنَّ هذه الدراسة تسلّط الضوء على شعرية الدراما في الشعر العربي القديم، معتبرة إياها جزءاً مهملاً في النقد الحديث، وتسعى لتحليل بنيته الدرامية بوصفها عنصراً دالاً سوسيولوجياً وسيميائياً. كما أنَّ هناك مقالاً بعنوان: **"البناء الدرامي في القصيدة العربية المعاصرة"** للباحثة أمال دهنون، الذي تمَّ نشره في مجلة قراءات سنة ٢٠٢١م، بمجلدها الثالث عشر، وعدده الأول، إذ تحلل هذه الدراسة البناء الدرامي في القصيدة المعاصرة عبر تقنيات سردية مثل الوصف والحوار والشخصيات، مع التركيز على التحديد الزماني والمكاني، مشيرة إلى استثمار السرد الإيحائي لتشكيل شعرية مميزة وتداخل الأجناس الأدبية.

ومن الرسائل الجامعية في هذا المجال نذكر رسالة ماجستير بعنوان: **"النزعة الدرامية في شعر عارف الساعدي"** للباحث أمير علي شعلان الجدوعي، التي نوقشت سنة ٢٠٢٢م، في الجامعة

المستنصرية – كلية التربية – قسم اللغة العربية، إذ تناولت الرسالة النزعة الدرامية في شعر عارف الساعدي عبر مجموعتين شعريتين، مستعرضة مفهوم الدراما نشأةً وتطوراً، وعلاقة الشعر بها. كما قدمت نماذج من الشعر العربي القديم والحديث، مشيرة إلى ظهور النزعة الدرامية في شعر الساعدي ودقته في رسم الصورة الشعرية المؤثرة.

وفيما يخصُّ الشاعر علي كنعان، نذكر مقالاً موسوماً بـ"**ظاهرة الاغتراب في شعر علي كنعان**"، للباحث أياد نيسي وآخرين، منشور في مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد ٢١، ٢٠١٩م، وقد توصّل البحث إلى أنّ هذه الظاهرة الاغترابيّة في شعر علي كنعان تكشف عن أبعاد خباياه الذهنيَّة والروحيَّة باعتباره أديباً من أكبر الأُدباء النابهين في زمننا المعاصر. كما أنَّ هناك مقالاً 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.

يتميَّز هذا البحث بجدّته في تقديم دراسة سيميائية تركّز على تفاعُل ثنائية "تمظهرات المكان" و"الحركة الدراماتيكية" في شعر علي كنعان، وهو اقتران تحليليّ غير مسبوق في الدراسات السابقة، فبينما اهتمت الأعمال الأخرى بالبناء الدرامي العامّ أو النزعة الدرامية، يُقدّم هذا البحث تحليلاً دقيقاً لينامِيكية الحركة الدراماتيكية كعنصرٍ مستقلّ ومُحرّك للفضاء الشعري، وكيف يُنتج المكان حركةً دراميةً متطوّرةً داخل النص.

٢. الإطار النظري

٢–١. السيميائية

إنَّ معالجة المواد الدراماتيكية بما فيها من فن مسرحي وسينمائي وشعري، تخضع للدراسة السيميائية المبنية على أساس العلامات، وهذه العلامات إمّا أن تكون من المادة الجامدة مثل الفن المعماري والمسرح والسينما، وإمّا أن تكون لسانية التعبير مثل النصّ المسرحي أو الشعر، «ذلك أنَّ اللّسان نسق دلائل معبرة عن أفكار، ومن ثمة فهو شبيه بالكتابة وبأبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية وأشكال آداب السلوك والعلامات البحرية»(مبارك، ١٩٨٧: ٦٩)، وبرأي "رولان بارت" الذي أشار إليه "كير إيلام" في كتاب سيمياء المسرح والدراما: «كون المسرح موسوماً بتعدد أصوات

إعلامية فعلية، وبكثافة من العلامات ممّا يجعله حقلاً غنياً للاستقصاء السيميائي وطبيعة العلامة المسرحية» (إيلام، ١٩٩٢م: ٣٣)، أو كما جاء في مباديء مدرسة براغ: «كلّ شيء في التمثيل المسرحي علامة» (*المصدر نفسه*: ٣٣).

إنَّ أصل السيميائية هو الوضوح، لكنَّ ما يهمّ هذه الدراسة هو السيميائية الدراماتيكية، لهذا يمكن دراسة السيميائية المرئية واللامرئية والتركيز على الشكل وقوة الشاعر، كما يقول دريدا: «يمارس الشكل إغراءه عندما لا نعود نتمتّع بالقوة الكافية لفهم القوة الهاجمة فيه، أي للخلق»(دريدا، ٢٠٠٠م: ٣٣ و ٣٤)، وبما أنَّ مبحث الحركة يكون ضمن الإطار السيميائي للدراسات، فدراسة الحركة السينوغرافية في الشعر والمسرح والسينما ضرورية في المبحث السيميائي، و من حيث المنظر السينمائي للسيميائية، فـ «إنَّ الإدراك الحسّي لحركات البقع المضيئة وتحويراتها على الشاشة، تناظر إدراك الحركة والضوء في العالم الطبيعي. إنَّ لخصائص الضوء المادية —ضمن تصوّر واقعي ساذج بعض الشيء– قيمة توضيحية فيما يتعلّق بتفسير الصورة السينمائية»(فونتاني، ٢٠٠٣م: ٣٤)، ويحدث ذلك أيضاً في النصّ الشعري، حيث إنَّ قضية الإدراك الحسي للأضواء والحركات أكثر استعمالاً من الفنون الأخرى، بل هو الطريق الوحيد للاستشعار بما يرنو إليه الشاعر في نصّه.

٢–٢. الدراما وعلاقتها بالشعر

تُعدُّ العلاقة بين الدراما والشعر من الموضوعات التي تجمع بين الأدب والفنون الأدائية، حيث تتداخل عناصر اللغة والإيقاع والحركة في بناء تجربة فنية متكاملة، وإذا تتبعنا مراحل نشأتهما، نجد أنَّ العلاقة بينهما ليست علاقة تصادم أو تجديد فقط، بل هي علاقة تكاملية تمتدُّ إلى الأصول الأولى للفن الإنساني، فالدراما، كفنٍ أدائي، لم تنشأ في فراغ، بل كانت نتيجة تطور الشعر وتبلوره في أشكالٍ مسرحية تعتمد على الإلقاء والحركة، ومن هذا المنطلق، يطرح البطوش تساؤلاً جوهرياً حول طبيعة هذه العلاقة، فيقول: «إنَّ علاقة الدراما بالشعر ليست علاقة تقاطعية أو تجديدية؛ فهل ثمّة شعر قبل الميلاد غير ذلك الملحمي الدرامي الذي عُرض مسرحيّاً وقتئذ؟! إذن ولدت الدراما شعراً» (البطوش، ٢٠٢٤م، ١٧٤). هذا الترابط الجذري بين الشعر والدراما يعود إلى العصور القديمة، حيث كانت الملاحم الشعرية تُعرض بشكل درامي، مما يجعل الشعر أساساً لنشأة الدراما، وقد استمر هذا التقليد في المسرح الإغريقي، حيث كانت النصوص الشعرية تُلقى بأسلوبٍ يجمع بين الكلام والغناء، كما يؤكّد أبو زيد: «استخدام الشعر في الدراما خليق على أية حال بأن يحقق قدراً

أكبر من الشعور بالمتعة والاندماج بفضل طبيعة الشعر ذاتها، ولقد كانت الدراما الشعرية والطقوسية عند الإغريق تكتب شعراً، والمظنون أنَّ الممثلين كانوا يلقون تلك الأشعار مع شيء من الترنيم والتنغيم، وبطريقة كانت تجمع بين الكلام والغناء» (أبو زيد، ١٩٨٤م: ٦)، فإنَّ هذا الدمج بين الشعر والدراما لم يكن مجرد اختيار فني، بل كان ضرورة تعكس الطبيعة الإنسانية المشتركة بين الفنين، فالشعر، بمكوناته الإيقاعية والرمزية، يمنح الدراما قدرة على التعبير عن المشاعر والصراعات بعمقٍ أكبر، بينما تقدّم الدراما للشعر فرصة التجسيد والتجسيم عبر الأداء المسرحي.

تتميّز الدراما عن غيرها من الأشكال الأدبية بكونها فنّاً لا يقتصر على الكلمة المكتوبة فقط، بل يتجاوزها إلى عوالم أوسع تشمل الحركة والصوت والإيحاء، فهي ليست مجرد نصٍ أدبي يمكن قراءته، بل هي «فن مركب متعدد الجوانب يعتمد إلى جانب اللغة على المؤثرات الجسدية والصوتية» (*المصدر نفسه*: ٥)، هذه الخاصية المركبة للدراما تجعلها قريبة من الشعر الذي يعتمد على الإيقاع والصورة اللغوية، مما يعكس التفاعل العميق بين الفنين. كما تُعدُّ الدراما أحد الفنون الأدبية التي لا يمكن فصلها عن السياقات الاجتماعية والثقافية التي نشأت فيها، فهي ليست مجرد تعبير فني مستقل، بل هي نتيجة تفاعل عميق مع الأدب والشعر بشكل خاص، إذ «أنَّها فن أدبي حدث من نتاجات أدبية كثيرة في الوسط النقدي: فلابدَّ من معرفة هذا المفهوم ودوره الفاعل والمؤثر في الحياة الإنسانية ضمن سياقات المجتمع وتنشيط الفكر الشعري» (ناصر، ٢٠٢٣م، ٢)، مما يجعل منها أداة فاعلة في تنشيط الفكر الشعري وتحريك الوجدان الإنساني، ولأنَّ الشعر يعتمد على اللغة كأداة رئيسية للتعبير، فإنَّ التفاعل بينه وبين الدراما يخلق بناءً فنياً مميزاً يجمع بين الجمال اللغوي والتجسيد الحركي.

في الشعر الحديث، قد تعامل الشعراء المعاصرون مع القصيدة بشكل جديد، أخذوا يجدّدون في الموسيقى والألفاظ والصور الشعرية، كما طوّروا اتّجاهاتهم الشعرية، فمن بين هذه الاتّجاهات ظهر الاتّجاه الدرامي في الشعر، حيث أقبل عليه الشعراء بكثرة حتى أصبحت القصائد طويلة تحمل قالباً مسرحياً، ولو أنَّ العلاقة بين الدراما والشعر علاقة قديمة، حيث إنَّ «الدراما فن مسرحي قد يأخذ شكل الشعر بوزنه وقافيته أو قد يتحرر من هذين القيدين حيث يأخذ شكل النثر والنثر المرسل» (داوسن، ١٩٩٢م: ٧)، مما يعكس المرونة التي يتمتع بها كلّ من الشعر والدراما في التفاعل مع بعضهما البعض، فالاتجاه الدرامي في الشعر يعكس رغبة الشعراء في الخروج من الإطار التقليدي للقصيدة

إلى فضاءٍ أوسع يتيح لهم استكشاف موضوعات جديدة وأساليب تعبيرية مبتكرة، فـ «قد ظهرت القصيدة العربية المعاصرة رغبة في الانعتاق من التقاليد العروضية والأشكال السائدة، فلجأت إلى التعبير السردي والدرامي كضرب من التجديد» (دهنون، ٢٠٢١م، ١٢٣). بهذا التحوّل، يمكننا القول إنَّ الشعر العربي المعاصر لم يَعُد مجرد انعكاس للذات أو المشاعر الشخصية فقط، بل أصبح أداة لاستكشاف قضايا الحياة اليومية والتحديات الإنسانية، وهذا الابتعاد عن الغنائية يعكس رغبة الشاعر في التواصل مع المتلقي بطريقة أكثر عمقاً وواقعية، مما يجعل القصيدة أكثر قدرة على نقل التجارب الإنسانية بكل تعقيداتها، وهكذا، يواصل الشعر العربي تطوره المستمر، مستفيداً من تقنيات الدراما والسرد ليقدّم رؤى جديدة ومبتكرة تعكس تفاعل الإنسان مع ذاته ومجتمعه وعالمه.

أما عن التكعيبية وعلاقتها بالفنون، فظهرت بداية في فن العمارة ثمّ انتقلت إلى الفنون الأخرى كالفن التشكيلي والمسرح والشعر، حيث أوجدت تغييراً كبيراً في الفنون، لاسيّما الدراما. يُعتبَر الاتّجاه التكعيبي «دلالة على روح التحرر، وهو المذهب الذي يعطي التعبير عن الحقائق أو المضامين أو الجواهر المتباينة الكامنة في الأشياء، وذلك باعتبار أنَّ لكلّ شيء مضمونه وجوهره الخاص به، وابتعدت أعمال التكعيبيين عن تمثيل الواقع الطبيعي، وذهبت بتوظيفها للخطوط المستقيمة والأقواس والمسطّحات المستوية إلى التعبير عن التغيير، فكانت إبداعات فنانوا هذا الاتّجاه أقرب إلى التجريد وأكثر إيضاحاً عن جوهر عمليات التحليل والتركيب» (علي، ٢٠٠١م: ١٤٥)، ونجد الصور التكعيبية التي تكون خلافاً لطبيعة الأشياء، متواجدة في الشعر كانزياح لبعض القواعد والمفاهيم المألوفة. حيث «لم تقتصر تسمية التكعيبية 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، ٢٠٢١م: ٥٦)، وقد استخدمه بعد ذلك الفنانون والشعراء كمذهب.

٣. القسم التطبيقي

٣-١. دراماتيكية العنوان وسيميائية المكان المستحدثة في شعر علي كنعان

يُعبّر الشاعر عن رؤيته للأمكنة والأزمنة من خلال صياغة عناوين شعرية مميزة، حيث يلعب العنوان دوراً محورياً في تشكيل هوية القصيدة، ويحرص الشاعر على اختيار عناوينه بعناية لتكون المفتاح الأساسي لفهم النصّ، وكلما ابتعد عن العناوين التقليدية شكلاً ومضموناً، أحدث خلخلة

في اللغة المألوفة، محملاً القارئ تجربة جديدة ومختلفة. يقول أدونيس في هذا المجال: «إنَّ شكل الكتابة عند الشاعر الحديث هو الذي يخلق فكراً – عالماً غير متوقّع. كأنّ اللغة هنا ليست المخلوقة، بل الخالقة، فليست الكتابة هنا شيئاً منفصلاً كالمهنة، ليست وصفاً ولا انفعالاً؛ إنَّها حالة الإنسان بوصفه كلّاً، ومن هنا تعلّمنا أنَّه ما من شكل معطى محدّد يمكن أن يكون في مستوى تجربة كيانية، فهذه التجربة من طور يتجاوز طور الكلام، فكيف إذن لا يتجاوز طور الشكل؟ وتعلّمنا هذه الكتابة كذلك أنَّ جهل الشعراء العرب بهذه الحقيقة هو الذي يُبقي نتاجهم سجين إطارٍ مسبّقٍ كأنَّه سجين قبر، وتعلّمنا هذه الكتابة أنَّ علم جمال الشعر وباختصار أنَّ علم الجمال، ليس علم جمال الثابت، وإنّما علم جمال المتغيّر» (أدونيس، ٢٠٠٦م، ج٤: ٢٦٧).

تشكّل عناوين مجموعة "درب الواحة" (١– درب الواحة ٢– أنهار من زبد ٣– أعراس الهنود الحمر ٤– مرايا لآخر المماليك) مدخلاً استعارياً لرحلةٍ شعريّةٍ وجودية ينسجها الشاعر في مجلده الأول. تنطلق من صميم "الواحة" كفضاءٍ مركزيّ رمزيّ يتجاوز الجغرافيا ليمثل منبع الإبداع والذاكرة، لكنَّها واحةٌ حيّةٌ بتناقضاتها؛ حيث تتعايش النسورُ مع أنهارٍ هشّةٍ "من زبد" وحطبٍ يوحي بالدفء أو الاحتراق، وتنزل الكلماتُ "كانثيال الليل" بين الظلام والهبة السماوية، وتتّسع هذه الرقعة مع "بدوي في دمشق" لتصبح الصحراء والمدينة ساحةً لصراع الهويّة والانتماء، حيث يصطدم البدويّ بالحضارة ويتداخل شبح الماضي ("الشبح") مع توقٍ للأصل ("أنسام الواحة") وولادةٍ محتملة ("ليلة الميلاد"). ثم يتحوّل المسارُ نحو الداخل مع "الرؤى الغائمة"، ليُعبّر الغيوم والضباب عن تيه ذاتيّ وغموضِ رؤية، ليبلغ ذروة الانزياح في "أغنية العودة" التي تحمل نبرةَ حنينٍ مريرٍ أو رحيلٍ بلا وجهة. ويختتم المشهدُ بـ "ظلال الغيوم" حيث تُقدَّم "أشباح الهزيمة" و"أغنيات للصيف" تحت سقف الفقدان والزوال، مُرسِخاً نبرةً مأساويةً وختاماً مفتوحاً على التساؤل، ولو جُسِّدت هذه العناوينُ بلوحةٍ لكانت سرياليّةً–تعبيريّة، فهي تجمع بين تفاصيلَ واقعيةٍ (صحراء، أنهار، غيوم، دمشق) ورمزيةٍ كثيفةٍ (أنهار الزبد، أعراس الهنود الحمر، مرايا المماليك) ولغةٍ دراميةٍ تخلق توتراً عبر المفارقات والتناقضات، لترسم في النهاية "خريطةً" لذاتٍ متشظيةٍ تسير في "مكانٍ مسحوقٍ" بين أطلال الماضي وغيوم الحاضر، بحثاً عن معنى في رحلةٍ تبدأ من نبع الواحةِ وتنتهي تحت ظلال الغيوم.

ويتساءل كنعان في قصيدة "ميلاد النسر" سؤالاً استنكارياً يشير إليه بعلامة التعجب تلو علامة الاستفهام، وذلك لإنكار عدم وجود النسر في بلده، نجد ذلك عندما يقول منشداً:

«**فإلى متى؟**

حتى متى بلدي تظلّ بلا نسور؟!» (كنعان، ٢٠١٠م، ج١: ٢٦)

يُعتبر النسر رمزاً للقوة، ونرى انعكاس ذلك الرمز بوضوح في الشعر العربي، كقصيدة "النسر" لعمر أبو ريشة، يتحدّث علي كنعان في قصيدة "ميلاد النسر" عن ميلاد الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، حيث يشبهها بميلاد النسر، فمن خلال ثورتها، ولدت من جديد كنسر شامخ لا يقهر، متحرراً من قيود الاستعمار، فهي بداية جديدة، وولادة أمة جديدة، وهذا يعكس الأمل والتفاؤل بمستقبل مشرق للجزائر بعد الاستقلال، وقد تتكرر الولادات في هذه القصيدة، حيث إنَّها ولادة أوّل قصيدة في مجموعة "درب الواحة" الشعرية، وكذلك إنَّ المجموعة الشعرية هي أوّل مجموعة شعرية للشاعر علي كنعان، فأحدث هذا التكرار دراما متشعبة الأطراف من خلال توالي دلادات العناوين. ثمَّ يتحدّث الشاعر عن النهر والحطب والأحباب والأهل قائلاً في قصيدة "النهر والحطب":

«**غريباً كنت في أهلي وأحبابي**

بلا جذر، بلا ثمر، تغوص عرائشي في تربة الزمن

وألف غمامة مربوءة أدهى من الكفن

تسدّ عليّ خشية أن أضيف الشمس أبوابي» (*المصدر نفسه*: ٢٨)

لم يكن الحديث عن الغربة والاغتراب في بداية كتابات علي كنعان فحسب، بل في معظم قصائده، لكنَّه يبدأ في القصيدة الثانية من مجموعة "درب الواحة" بالحديث عن هذا الأمر، ويرى الغمامة البيضاء مثل الكفن الذي يريد تغطيته، شارداً ذهنه إلى شمس بلده، وفي قصيدة "الشبح" يتحدّث عن طريق رصاصة بلهاء قائلاً:

«**وأظلّ كالشبح المخدّر عبر دنيا من قبور**

ويظلّ في رأسي صرير

ذاك القطار وراء سكّته يسير

كرصاصة بلهاء كالقدر الضرير» (*المصدر نفسه*: ٥٥- ٥٦)

بالنهاية يصل إلى أنسام الواحة التي تهبّ فوق مدينته ويقول عن بيته:

«**بيتنا السمح الذي ذقت به أحلى الحلال**

يتقوّض

وتغنّى آسه الذاوي سناه المنطوي

ريح الشمال

وعلى أغنامنا تعدو الذئاب

وعلى الكثبان لألاء السراب

لوحة من غدنا مطروحة فوق الرمال» (*المصدر نفسه*: ٦٣)

أراد الشاعر الحديث عن بلاده ومدينته، لكنَّه أنهى هذه الواحة بالذئاب التي تهوّم حول الخير الموجود في البلد، وفي المرسم الدراماتيكي. في المجموعة الثانية "رؤى غائمة"، يُظهر الشاعر قدرته الفنية في التفاعل مع الأماكن السماوية والكونية، حيث يجعل السماء وآفاقها مسرحاً لرؤاه الشعرية. يتحدّث عن النجوم والقمر في قصيدة "بابانويل.. والموتى"، مستخدماً هذه الرموز الكونية كعناصر تحمل دلالات عميقة تتجاوز البعد المادي إلى البعد الروحي والمعنوي. النخيل والشعاب، التي تظهر في القصيدة، ليست مجرد صور طبيعية، بل هي رموز لارتباط الإنسان بالأرض وما يحمله من مشاعر وأفكار تتأرجح بين الواقع والخيال. في نهاية القصيدة، يقدم الشاعر وصفاً درامياً حاملاً شحنات مأساوية، حيث يقول:

«**ويزحف النهار في تثاؤب بليد**

على أناس من رخام

يرقبون بعثك المجيد

سماؤهم حالت إلى دخان

وأرضهم رماد» (*المصدر نفسه*: ٧٠)

العنوان عند علي كنعان يعمل كإطار درامي يحدد اتجاه النص ويفتح الباب أمام التفاعل بين الأبعاد المختلفة للأمكنة والأحداث، فهو يختار عناوين غير مألوفة في شكلها ومضمونها، مما يؤدّي إلى "تهشيم" اللغة التقليدية ويخلق تجربة شعرية جديدة، ففي قصيدته "بابانويل.. والموتى"، يعتمد العنوان على تركيب مزدوج يجمع بين رمزية بابانويل (التي تحمل إيحاءات سماوية ودينية) وبين "الموتى"، وهو مفهوم يرتبط بالفناء والانتظار. هذا التقابل بين الحياة والموت، وبين السمو والمادة، يخلق حالة من التوتر الدرامي تهيمن على النصّ منذ البداية. يشير الشاعر إلى السماء التي "حالت إلى دخان"، وهي صورة سيميائية تحمل إيحاءات الدمار والزوال. السماء هنا ليست مجرد إطار طبيعي، بل هي

رمز لحالة روحية أو وجودية تعكس فقدان القيم أو الأمل. هذه الصورة تضيف بعداً درامياً إلى النصّ، حيث تصبح السماء شخصية ضمن الحدث الشعري. أما الأرض، فهي تتحول إلى "رماد"، مما يشير إلى حالة من الفناء أو الموت، ومع ذلك، فإنَّ الرماد نفسه قد يكون بداية جديدة، مما يخلق توازناً بين اليأس والأمل. هذه الثنائية تجعل المكان أداة درامية تسهم في تعميق المعنى وتعقيد النصّ.

٣-٢. الصور الدراماتيكية التكعيبية للشخصية

يقوم الكاتب الروائي والمسرحي والشاعر بتوظيف واستدعاء الشخصيات في منتوجه الأدبي بشكل دلالي، حيث لا يقتصر الأمر على مجرد ذكر تلك الشخصيات أو الإشارة إليها بشكل عابر، بل يتعدّى ذلك إلى استثمارها كوسيلة فنية وإبداعية لنقل أفكاره ورؤاه، فالشخصيات المستدعاة تصبح جزءاً أصيلاً من النسيج الفني للعمل الأدبي، إذ يتمُّ اختيارها بعناية بما يتناسب مع السياق الذي يعالجه الكاتب ومع القضايا التي يسعى إلى طرحها، فـ «استدعاء الشخصيات بالنسبة للشاعر ليس مجرد ذكر للشخصية أو الإخبار عنها فحسب، بل المعرفة الواعية بملامح تلك الشخصيات وأبعادها الدلالية ومن ثمَّ المقابلة بين تلك الملامح والقضايا، التي يعيشها الشاعر في واقعه ثمَّ التعبير عن هذا الواقع من خلال الشخصية المستدعاة بطرق تعبيرية مختلفة تبتعد كثيراً عن مجرد ذكر الشخصية، أو سرد أحداثها، كما وردت في كتب التاريخ والتراث» (السويكت، ٢٠٠٨م: ٣). تُعدُّ الشخصية إحدى العناصر الدرامية المهمّة في تكوين النصّ المسرحي، وثمة خصائص وكيفيات، وأولى هذه الخصائص نلمسها من خلال المفاصل التي تكونها، ويعتمد الكاتب لإظهار طبيعة الشخصية وتصرفاتها وسلوكها ضمن أحداث النصّ، فنتعرف عليها وعلى الظروف التي تحيط بها، فهي الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين، «فالشخصية إذن هي مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية، وهي إمّا أن تكون شخصية رئيسة أو شخصية ثانوية أو شخصية نمطية أو مجازية» (حمادة، ١٩٨٥م: ١٥٦).

إنَّ شخصيات علي كنعان في أشعاره ليست مجرد شخصيات خيالية أو واقعية تظهر بشكل مباشر أو تقليدي، بل هي شخصيات تتّسم بطابع فريد يتجاوز البساطة السردية. هي شخصيات تخرج من "القناع" أو تنعكس عبر "المرايا"، كما يقول في قصيدة "مرثية أبي ذر":

«أبو ذر هنا في شارع اللقطاء
يصدأ وجهه البدويّ
يسقط ظلّه ويسيخ في حمأ الدجى
كلهاث قنديل بلا زيت
وأنت هناك يا أشهى من الموت» (كنعان، ٢٠١٠م، ج١: ١٢٥)

هنا يبدأ الشاعر بتعريف الشخصية مستفيداً من تقنية المرايا، فيلبس نفسه شخصية أبي ذر، وكأنَّ أبا ذر نفسه يعيش في الحال الحاضر، فنراه ماشياً في شارع اللقطاء وهذا الشارع نفسه يدلّ على عصرية الزمن الذي يتحدّث عنه الشاعر ويبني تقنية المرايا من خلاله، لكنَّه لم يقم بإكمال الوجه الدراماتيكي للصورة في هذا المقطع من القصطدة، أمّا بعد ذلك يُؤطِّر لهذه الشخصية، ويقول:

«أبوذر خميرة جيله المعجون بالحرمان والترف
سجين مشاعر مشحونة بالرغبة الهوجاء والقرف
ويخبّئ في زوايا بيته، في قلبه، أنثى من الخزف
ويؤمن بالسماوات العلى
والأرض في دورانها الأبدي
والصدف
ويكفر . . وهو لا يدري» (*المصدر نفسه*: ١٢٥و ١٢٦)

يضفي الشاعر على شخصية "أبي ذر" عنصراً مسرحياً آخر هو مفردة "أنثى" حيث يقول "يخبئ في زوايا بيته، قلبه أنثى" وتتشكّل الصورة التكعيبية للشخصية، خاصة حين يجعل الفضاء عمودياً من السماء إلى الأرض بل في باطن الماء كهبوط من "السماوت" و"الأرض" حتى "الصدف". بل يدخل بعد ذلك في "التوهيم"، ويقول:

«أبو ذرّ هنا بالبذرة الملقاة فوق الصخر
ليس يموت أو يحيا
وأنتِ هناك يا شهد الحياة المرّ
يا دفلى معسّلة
ويا ليناً كصدر الأمّ

يا أقسى من الموت» (*المصدر نفسه*: ١٢٦)

يكسر الشاعر التوهيم هنا عبر ملامح الحياة المعاشة، عن طريق مفردات مثل "هنا" و"هناك" وهذه هي من مميزات الشاعر إذ يأتي بالشخصية التاريخية ويربط الحاضر بالماضي، لتشكيل الصورة التكعيبية للزمن. كما يقوم الشاعر علي كنعان باختيار شخصياته الشعرية، ورسمها بأشكال مختلفة، منها الأسطورية والتراثية، التي يمزجها بقضايا العصر، ويعطي صورة تكعيبية للقارئ، ومثال ذلك ما نلمحه متمثلاً كبؤرة الدراما في قصيدة "أسطورة الأعور الدجال" حيث يقول:

«ألعن هذا العصر
وفي أيامكم في لجّة المحنة
يفقّس في جراب الريح كاللعنة
وترتع خيله في الأرض كالطاعون
له قرنان. . أو أكثر
وفكّاه لكثرة ما يقضقض من عظام الناس – كالطاحون
له عين بجبهته
وأخرى فوق نقرته بغير جفون
له وجهٌ مغوليٌّ . . . وجلدٌ يفتن الحرباء
ومنقار كذيل الكلب:
ما نفع القوالب والسنين الأربعين
وفي الهيولى الأمّ تكمن هذه الجرثومة العوجاء؟!» (*المصدر نفسه*: ١٦٧و ١٦٨)

ربَّما يقوم الشاعر هنا برسم صورة غير مألوفة وهي صورة تكعيبية للعصر، ويشبهها بالأعور الدجال، بالقصة التي سمعها الراوي عن أمّه، وعلى حدّ وصف الناقد حنا عبود عن هذه القصيدة بأنَّها «صورة كاريكاتورية» (عبود، ١٩٨٠م: ١٠٣). يصوّر علي كنعان هذه الشخصية بأنَّها مخلوق غريب له قرنان وعين في جبهته بوجه مغولي ومنقار كذيل الكلب، وفي الحقيقة يريد إدانة هذا المخلوق، ووصفه بصورة مشينة وبشعة، لأنَّه لا يراه مجدياً بل يراه سفاكاً، ويستغرب من الناس الذين يبقون صامتين جبناء أمامه، ولا يريد البحث التركيز حول ما يقصده الكاتب، بل حول طريقة وصف هذا العصر بالكائن المخيف، فكلّ هذه الأوصاف الغير مألوفة لشخصية أعور الدجال شكلت صورة تكعيبية

واضحة، ويريد إيضاح الصورة أكثر، فيعطي وصفاً ثانياً يكشف عن الأوصاف التي ذكرها وينسبها لجيل العصر المعاصر، ويسميه "جيل أبو ضرس"، قائلاً:

«**هذا، إذن، جيل "أبو ضرس"**

ما أسعد الذين يولدون

جيل أبو ضرس هنا

يأكل. . لا يشبع

تدعوه. . لا يسمع

تكوّر الشمس بعينيه. . فلا يقنع

تبعثه في حاجة، يمضي. . فلا يرجع» (كنعان، ٢٠١٠م: ج ١: ١٧٣)

هنا عندما يأتي بوصف آخر للعصر، يوضح الصورة على أنَّ الأعور الدجال هو العصر نفسه والناس هم الذين يعيشون في هذا العصر، فيُسمّيهم بجيل أبي ضرس، حيث يكون هذا الجيل نهماً ولا يشبع ويريد أن يأكل كلّ شيء.

٣-٣. الصور التكعيبية للمكان والزمان

للمكان والزمان أبعاد مختلفة في تكعيبية الصورة الشعرية، حيث إنَّ الزمن بفتراته المختلفة والمكان بجهاته ومواقعه المختلفة بإمكانهما أن يتشابكا ويمتزجا في مختلف الأطراف حتى يشكّلا صورة دراماتيكية تكعيبية واعية ودالّة، فأمّا إذا أردنا التحدث عن الزمن، فهو آلة الشاعر وعنصره الأساسي لطرح قضيته وشرح مفاهيمه الشعرية، إذ إنَّه لا ينقطع من وجود الإنسان، ويسير في عمقه وفي عمره وفي أوقاته، و«الإنسان في حقيقته كائن زماني، وإنَّ الزمن جزء من وجوده» (ولعة، ٢٠٠٢م: ٨)، وأمّا عن دلالية الزمن في الأدب، فيقول سعيد يقطين: «إنَّ مقولة الزمن متعددة المجالات ويعطيها كلّ مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري» (يقطين، ١٩٨٩م: ٦١).

وقد اعتبر البعض أنَّ الزمان هو ما يتحدّد من خلال اللغة وبنيته اللغوية، أي «الزمن للدلالة على الزمن اللغوي» (رشيد، ٢٠٠٨م: ١٤)، فيولّد هذا التعريف تعقيداً في ذهن الدارس والكاتب، وهذا التعقيد في معرفة الزمن ولّد تساؤلات كثيرة لدى الكتّاب، وهم يتسائلون: «الزمن مطلق أم نسبي؟ الزمن دائري أم خطّي؟ الزمن موضوعي أم ذاتي؟ الزمن هو الماضي أم الحاضر أم المستقبل؟»

(القصراوي، ٢٠٠٤: ١٧)، وللنظرية النسبية لأنيشتاين تعريف مختلف بالنسبة للزمان، فتجد أنَّ «المكان والزمان يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بدلاً من أن يكونا منفصلين، حيث يُعَدُّ الزمن بعداً رابعاً للمكان،» (ولسن، ١٩٩٢م: ١٥٨) لكن بالنسبة للزمان في الرواية قد شغل الروائيين كثيراً، بل أخذ النقاد يبحثون عن الزمان في القصة والرواية بطريقة مختلفة كما يقول الشريف حبيلة: «لم يشغل الزمن الروائيين وحدهم بل شغل النقاد أيضاً انطلاقاً من إدراكهم أهميته كعنصر أساسي في إعطاء الرواية شكلها النهائي» (حبيلة، ٢٠١٠م: ٤٢)، ويقول عدي مدانات في كتابه "فن القصة": «زمن السرد في القصة القصيرة زمن ماض في أغلبه، بعكس زمن الرواية، حيث يشعرك الكاتب أنَّك تعيش مع الحدث في الحاضر. يفترض أنَّ القصة اكتمل نموّها وانتهت إلى نتيجتها من زمن سابق لكتابتها» (مدانات، ٢٠١٠م: ٢٧٢).

يحاول الشاعر أحياناً عبر الأساطير أن يقوم بتوسع المكان الدراماتيكي، فيأتي بحكاية قديمة لكن أحداث الحكاية تختلف حسب مسرد القصيدة، وكما يرتبط المكان بزمن القصيدة، وقد نجد ذلك في النصوص المسرحية أيضاً، فـ «ظاهرة الزمن ومنذ الإغريق تجلّت في النصّ المسرحي على وفق سنن التعاقبية الخطّية... وخطّية نمو الأحداث وحبكها على وفق قانون السبب والنتيجة وظهرت تعددية الزمن بوضوح في نصوص المسرح الحديث عبر تعددية المراكز والبؤر وانشطاراتها» (المهدي، ٢٠١١م: ١٣).

يظهر المكان والزمان في شعر علي كنعان مبنياً على أبعاد دراماتيكية مختلفة، كما يُدخلنا في أمكنة وأزمنة مختلفة في قصيدة واحدة، مثال ذلك نجده في قصيدة "أغنيات للصيف"، حيث قسّم القصيدة إلى مقاطع مختلفة يتلاعب من خلالها في الأمكنة والأزمنة، حيث يدخلنا بداية في الزمن الماضي من خلال استخدامه لأفعال الماضي قائلاً:

«**في حقول الزمان حبّات عمري**
رشّها الله . . وانتظرت حصادي
.....
عشت ألفاً جوفاً على ما يمدُّ الصَّخرُ
للساغبين من أعيادِ» (كنعان، ٢٠١٠م، ج ١: ١٠٣)

أول عبارة ينشدها الشاعر هي "في حقول الزمان"، فعندما ننظر إلى هذه العبارة نجدها محملة بعناصر المكان والزمان، فكلمة "في" نفسها تدلَّ على الظرفية المكانية والزمانية، وكلمة "حقول" تدلُّ على المكان، وكما يأتي بكلمة "الزمان" نفسها ليُدخلنا في قصيدة طويلة مبنية على أبعاد زمنية تكعيبية، أمّا الفعل المستخدم والذي يعرِّف لنا الزمن في هذا المقطع هو الفعل الماضي "رشَّها"، و"عشتُ" في قوله: "عشتُ ألفاً جوفاً على ما يمدُّ الصَّخرُ للساغبين من أعيادِ"، فالفترة الزمنية التي يتحدّث عنها هي ألف سنة، ولفظة "الأعياد" أيضاً تدلُّ على توالي الأعوام، فيستمرُّ الشاعر بهذا الزمن حتى أن يفاجئنا بزمن آخر وحكاية أخرى، عندما يقول:

«**وأطلّت .. كان الربيع بعينيها**
يغنّي للريح مجد بلادي
من وراء المدى أطلَّت
وكم يهوى طموحي تماديَ الأبعادِ
فالسماء الحرون تهمي، ويسري
نَفَسُ الله في ضلوع الجمادِ
.....
فتدبُّ الحياة بالهيكل البالي
وتزهو، خضراءَ، دنيا الرمادِ
حبّها في دمي . . فأيّ العذارى
لم تُبخِّر أحلامها من فؤادي؟
وغداً عرسنا . . فهل من إلهٍ ما تمنّى لنفسه ميلادي؟!» (*المصدر نفسه*: ١٠٢)

الربيع في هذا المقطع هو ربيع جلجامش، حيث إنَّه تجددٌ بعد موت، يستدعي الشاعر هنا أسطورة تموز، إذ ستقوم الحياة من خلال حطام جلجامش في قوله: "فتدبُّ الحياة بالهيكل البالي وتزهو، خضراءَ، دنيا الرمادِ" فالحياة تعود إلى هيكل جلجامش البالي وتخضرُّ الأرض من تحت الرماد، فاستطاع الشاعر أن يستحضر من الماضي أسطورةً، من خلال الحاضر، فاختلاط الزمن في هذا المقطع ولّد دراما تكعيبية، حيث حمّلَ النصَّ أبعاداً زمنية مختلفة، هي: الماضي الأسطوري، والحاضر، والمستقبل في قوله: "وغداً عرسنا، فهل من إلهٍ ما تمنّى لنفسه ميلادي؟!"، فلفظة غداً تدلُّ على

المستقبل؛ غير أنَّ الشاعر يختمها بلفظة "ميلادي" وهي تدلُّ على الماضي، فكيف له أنَّ يتحدّث عن ميلاده الذي سيصبح في الغد، فبهذا قد خلط بين الزمنين ليحدث مفارقة زمنية تكعيبية الأبعاد.

يشكل علي كنعان قصيدته بلوحات فنية مختلفة لكلّ لوحة مكانها وزمنها الخاص، وبالأخير تصبُّ هذه الأزمنة والأمكنة في مجرى واحد ولغاية واحدة، فمن لوحاته التي اقتطعها من هيكل القصيدة كحكاية يرويها عن صبّي، حتى يستدلّ بها عن حالته قائلاً:

«**يورق الصيف في الجبال حكايا**
عن صبيٍّ أضاع في البحر أمّه
مدَّ من عمره الطريِّ شراعاً
يتلوّى على أنامل نسمة
ورمى ظلّه على الموج يبكي
فيعرّي أغواره المدلهمّة
رشف الحزن من محياه ما شاء
وفي صدره تقيَّأ سمَّه
واستثارت عرائش الماء شكواه
فهبت تلفُّ بالملح كلمَه» (*المصدر نفسه*: ١٠٨)

يسرد الشاعر في هذا المقطع من القصيدة حكاية عن صبيٍّ أضاع أمّه في البحر، فيصف ما مرَّ عليه من آلام وأحزان لفقدها، فكلّ هذا يأتي تحت فترة زمنية يقتبس منها الشاعر مسرودة ليشبه نفسه بها متقنعاً بها، ويأتي بقرينة بعد أن ينهي المقطع ويبدأ بالمقطع الذي يليه عندما يقول: "وأنا ضعت في الرمال .."، فبعدما أتى بالحكاية ينسبها في النهاية لنفسه، فهنا يخلط بين زمنين مختلفين في مكان واحد، أمّا الأمكنة المستخدمة في المقطع، فهي لوحة معكوسة من جانبين مختلفين هما الجبال والبحر، فالجبال هي الموقع الذي اختاره الشاعر لسرد الحكاية، والبحر هو الموقع الذي تجري فيه الحكاية، فبما أنَّ القصيدة أنشدها الشاعر على مشارف مدينته "صافيتا" فنجد كلّ هذه الأوصاف تتلائم معها، حيث الجبال والتلال والبحر من معالمها.

٣–٤. الحركة الدرامية

تُشير الحركة في المسرح إلى الأداء الحركي على الخشبة، الذي يعتمد على تفاعل الجسد الإرادي مع النصّ المسرحي، بهدف تفسير مضامينه أو تجسيدها بصريّاً، وقد تكون هذه الحركة مُستقلةً بذاتها كعنصر جمالي. إلا أنَّ المقصود بها في السياق الأدبي للدراسة هو تحليل العلاقة الجوهرية بين الشخصية والمحيط الحَدَثي، عبر تفكيك الأدوار التي تؤدّيها داخل النصّ الشعري أو المسرحي، وطريقة تفاعلها مع الصراعات والتحوُّلات الدرامية، سواءً عبر الأفعال المباشرة أو التعبيرات الرمزية التي تُسهم في بناء الدلالة. يقول بافي عن الحيّز الحركي: «هو الحيّز المبتدع من قبل الممثّل من خلال حضوره وتنقّلاته بالمجموعة وتموضعه على خشبة المسرح.» (بافي، ٢٠١٥م: ٢١٣)، فإنَّ الدراما في المسرح أو في الشعر تقوم على أساس الحركة والصراعات الدائمة، و«تعتمد القصيدة العربية على الأدوات الدرامية بشكل واسع؛ لأنَّها ترتكز على الحركة المستمرة، والتحوّل والانتقال من مكان لمكان آخر بشكل دائم ملتحمة بالتناقض الإنساني» (إسماعيل، ١٩٩٥م: ٢٧٩)، فأهمّ العناصر التي تكوّن العمل الدرامي هي حركتها المستمرّة الدائمة، إذ أنَّها جاءت «مرتكزة بشكل كبير على الحركة والفعل والصراع بين الخير والشر» (إبراهيم، ١٩٩٤م: ١٢). يقدم علي كنعان في شعره رؤية درامية للحركة من خلال توظيف عناصر طبيعية تعكس حالات نفسية وفكرية عميقة، ففي قصيدة "أشباح الهزيمة"، يختار الشاعر "العصفور" رمزاً للحركة الدرامية، حيث يرسم من خلاله صورة للكائن الذي يبحث عن الحرية والانعتاق من قيود الواقع، حيث يقول:

«**كعصفور غريب فرّ من حبسه**

إلى غاب تميس غصونه الخضراء في نفسه

وحيداً تحضن الأوراق نجواه

وأسراره» (كنعان، ٢٠١٠م، ج ١: ٩٣)

تكون الحركة هنا سريعة في انطلاق الطائر وهروبه من الحبس ووصوله إلى الغابة واحتضان الأوراق والحديث الهامس وسط الشجر، إضافة إلى حركة العصفور، نرى حركة أخرى وهي حركة الأغصان، حيث تدعوه إلى الطيران حولها ويميس معها كما هي تميس. اللافت في شعر علي كنعان والحركة السريعة الشعرية التي يقوم بها، إذ إنَّه ينتقل من شيء إلى شيء عبر الطبيعة، مثلما انتقل في هذه القصيدة من "العصفور" إلى النجم" قائلاً:

«**كنجم ثار في وجه السماوات**

لأنَّ مداره الأزليّ قيد ملَّ مرآهُ

فكسّره وأبحر في مدى الآتي

يغنّي حلمه ويرشّ حيث يشاء أنواره» (*المصدر نفسه*: ٩٣)

إذن تنتقل الحركة وتسير عمودية من "العصفور" إلى "النجم"، ويطيء الشاعر مساحات في السماوات والمدى والآفاق وكلّ ذلك بحركة سريعة حتى ينتقل عبر "العفريت" إلى مساحات أخرى مستطرداً:

«**كعفريت أصرّ . . وجنّ إصراراً على تحطيم قمقمه**

ولم يعبأ براصده ولا برقى طلاسمه

وأرضى حقده العاتي وإصراره» (*المصدر نفسه*: ٩٣)

وينتقل بسرعة من "العفريت" الذي يعرف بحركته السريعة إلى "الميت" الذي لم يتحرّك أساساً، لكنَّ وجه الشبه بين العفريت والميت هو وجودهما في مكان مغلق، العفريت في قمقمه الذي يحطمه ويخرج ليؤدي حركته الدرامية السريعة، وأمّا الميت فكما يقول الشاعر عنه:

«**كميتٍ لم يطق سكناه في رمسه**

فشقّ جداره الفضيّ واستعلى على أمسه» (*المصدر نفسه*: ٩٣)

فاستخدام الميت يبعد الصورة من الحركة، لكنَّ الشاعر أعطاه حركة دراماتيكية، حيث يهمُّ بالخروج من قبره، فيشقُّ جداره ويخرج، وهذا هو وجه الشبه بين الميت والعفريت. هنا تتشكّل الصورة الدراماتيكية للحركة، لأنَّها تنتقل عبر أدوات تساعد الشاعر في الانتقال، وهذه هي أهمُّ ميزة عند الشاعر، إذ يكون منطلقاً، ولا يحدّد نفسه في مكان ضيّق ويحكي عن زاوية منعزلة، بل يعبر شرق الأرض وغربها، جنوبها وشمالها عبر كلمات قصيرة، ولا تحدّده كذلك المضامين والموضوعات، بل ينتقل من شيء إلى مفهوم، من حيّ إلى ميّت، من واقع إلى خيال ومن حقيقة إلى شك متلاعباً بالأزمنة، حيث يقول:

«**تولّى هارباً من أرضه المعطاء**

– مجنون! – إلى الصحراء

أ يحلم بالرمال وبارتشاف مياهها الحرَّى

لعلّ به هوىً (لزنوبيا) يدعوه أن يرحل

إلى الأطلال يرثيها

وينحر عمره الباقي على نجوى لياليها

ولا عاش الذي يبخل!» (كنعان، ٢٠١٠م، ج١: ٩٤)

يصف الناسُ الشاعرَ بمجنون، ويُقصد منه قيس العامري، فيشبهون هروب الشاعر من قريته، بهروب مجنون إلى الصحراء، فبهذا تولّدت حركة زمنية، إذ يتحدّث عن نفسه في الأصل لكنّه من خلال تقنية المرايا يتحدّث عن مجنون وكأنّه هو مجنون نفسه، فهنا ينتقل الشاعر عبر الأزمنة، وذلك عن طريق ثيمات ربَّما أمست خاصة للشاعر، والثيمة هي الفكرة الرئيسية التي تتغلغل في هيكل العمل الفني كالدم وإنَّها موضوعه، «والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات لها أقوال وأحداث» (حمادة، ١٩٨٥م: ٨٨). في مكان آخر يتماثل الشاعر بالخفاش، ويقول في قصيدة "مرثية أبي ذرّ":

«**أعود إليك كالخفّاش**

أخبط هارباً من رهبة الصبح

ويغلبني الدوّار فأرتمي للريح والنار

ويبتلع الدجى عينيَّ، يبتلع الدجى صوتي

وكنت أريد حضنك لي خلاصاً» (كنعان، ٢٠١٠م، ج ١: ١٢٧)

هنا أيضاً نرى حركة الهروب عند الخفاش مثل هروب العصفور، ليصوّر الشاعر الحركة السريعة، لكنَّ الحركة هنا لم تكن مثل العصفور، بل تقتصر بالريح والنار، أمّا من حيث حالة الحركة، فحركة العصفور تأتي بالميَسان لكن حركة الخفّاش فجاءت بتخبّط، وبالنهاية يصوّر لنا الشاعر بأنَّه هو الطائر، ويشير إليها بكلّ صراحة إذ يقول:

«**أطير إليك**

أدلف تارة كالحلم من شبّاكك الموصود

عبر سياجه أثبُ

وطوراً من شقوق الباب

طيَّ نُسيمة خضراءَ، أنسربُ

أعلّق ساعتي شلّاء خارج حائط المبكى

وأقتربُ» (*المصدر نفسه*: ١٢٧ و ١٢٨)

هنا لحركة الشاعر طريقة مختلفة تختلف عن حركة العصفور والخفّاش، حيث إنَّه لم يتحدّث عن البيوت والأواني الصدئة والأشياء الصغيرة ولا عن الريح والماء والنار، بل يتمثّل كالبشر، ويَثِبُ من الباب ويعلّق ساعته، ولم تكن الحركة سريعة كالطائر، لكنَّه يتمثّل كالخيال والحلم عندما يقول: "وطوراً من شقوق الباب طيَّ نُسيمة خضراءَ، أنسربُ"، فأي الأشياء تستطيع أن تدخل وتتسرب من شقوق الباب على ظهر نسمة خفيفة غير الخيال؟ فكأنّه جسمٌ خفيٌّ يدخل أينما يشاء، وبعد ذلك يستطرد قائلاً:

«**أطوّق في يدي قلبي.. وأقتربُ**
أكمُّ لهاثَه المبحوح.. أقتربُ
أزيح ستارة كالجلّنار الغضِّ.. أقترب
وعند تخومك القصوى تروغ وتختفي طرقي
فأستلقي على وجهي...
أشمُّ، أضمُّ، أرشفُ ما أصادفه..
وأنتحبُ
وفوق سفوحك السمراء تصعدُ من دمي سحبٌ
وتنسكبُ» (*المصدر نفسه*: ١٢٨)

معظم الحركات التي يصفها الشاعر هي إنسانية في هذا المقطع، وكان بوسع الشاعر أن ينتقل بصورة سريعة مثل حركة العصفور، لأنَّه وصف نفسه بالطائر. لكنَّه يقوم بحركات وأوصاف بشرية وبطئية، حيث يقول: "أشم" و"أضم" و"أرشف"، وكأنَّه متعبٌ من الطريق التي طواها بكلّ ما فيها من متاعب ومصاعب، وفي الأخير لديه حركة عمودية وهي عندما يقول: "وفوق سفوحك السمراء تصعدُ من دمي سحبٌ وتنسكبُ"، حيث إنَّ حركة السحب التي تصعد من دمه وتعود كالمطر منسكبةً، تتحرّك بامتداد واحد صعوداً وهبوطاً وبصورة بطيئة أيضاً. أمّا في قصيدة "النهر" يصف الشاعر حركة النهر بصورة أكبر، حيث يزور النهرُ الشرفات ويحمل هدايا للأرياف، فيمّر من مزارع الكروم، فيقول:

«**ما زال يركضُ تحت شرفتنا العتيقة حافياً نهرُ النجوم**

كالآلة العمياء يمضي حاملاً للريف آلاف الهدايا والهموم
أستقرئ اللوح المغشّى خلف صفحته
يعود (السبع) مهزوماً بلا عنب
يعود من الكروم
ما زال يلهث كالطريدة في الحدائق والسهوب
تلتفُّ مدَّ ضفافه مدنٌ . . أساطيرٌ . . رسوم» (*المصدر نفسه*: ١٣٠)

أوّل حركة يصفها الشاعر هنا هي الركض، فمن البداية يتبيَّنُ لنا أنَّ الحركة في هذه اللوحة دراماتيكية سريعة، فيصف الشاعر حركة الماء حيث ينتقل من الأرياف ويحمل معه الهدايا، وللحركة سرعة فائقة إذ يتحدث الشاعر بسرعة عن العودة، عندما يقول: "يعود مع الكروم"، ويذكر الشاعر الحدائق والسهوب والمدن والأساطير، وكلّ هذه الحركة تعود لنهر النجوم، ويدعمُ الشاعر الحركة السريعة في هذا المقطع عندما يقول: "ما زال يلهث كالطريدة"، فعادة الطريدة تهمُّ للهروب بأقصى ما لديها من سرعة. ولا يهدأ هذا النهر من الحركة بل هو مستمر مثلما يصفه الشاعر قائلاً:

«.. **النهر لا يرتاح أو يعيا**
ويحملنا بلا زاد إلى كهف الغروب» (*المصدر نفسه*: ١٣٠)

مثلما أشار البحث حول الحركة الزمنية التي تتحرّك بسرعة فائقة عبر الأزمنة وذلك عبر الشخصيات الأساطيرية والشخصيات القديمة، يقول على كنعان في قصيدة "وأنت غائبة":

«**هنا يوليس بين الحور والأمواج يفري قلبه الألمُ**
فيا بنلوبتي لابدَّ من لقيا
سئمتُ الذكريات السود ترعاني لكي تحيا
سئمتُ غيومها مشحونة بالياس والحسرة
فكوني من غدي رؤيا
وإمّا شاخت الغبراء واستشرى بها العدم
هبي يعقوب في أحزانه المرّة
قميصاً أيّ شيء يحملُ السلوى
وحين يطوف صوت الله بالأرض

كريح تحمل الغيث الولود نبوءة عليا
وتطرق موصد الأبواب حتى تنهض الرممُ
فكوني لي جواب الله..
كوني صحوة الأشياء..
كوني هذه الدنيا.» (*المصدر نفسه*: ١٥٤ و ١٥٥)

ظهر اسم يوليس في الكثير من الأعمال الفنية والأدبية، لأنَّه جال الحروب الكثيرة، لكن لعلي كنعان استعمال مختلف لهذا الاسم، وعبر هذه التسمية استطاع أن يتحرّك نحو فترة تاريخية، لكنَّه لا يكتفِ بذلك بل استطاع أن يجول بعض الأسماء في قصيدته ويذكر بعض الشخصيات الدينية كتناص قرآني، وهذه تقانة جديدة كذلك. كما يتحدّث في قصيدة "شبح الغراب" عن شخصية "عطيل" قائلاً:

«**الدم المسفوح من صدرك يغلي**
في عروقي يا عطيل
نافخاً في حقدي الغافي سعيره
ليت لي غضبتك الهوجاء
كفّيك على أنفاسها.. لي يا عطيل
ليت لي سيفك، ميراث القبيلة
وجواداً من بحار الجنّ يرميني على أقصى جزيرة» (*المصدر نفسه*: ١٦٠)

عن طريق ذكر اسم "عطيل" يقوم علي كنعان بخوض الأحداث بصورة سريعة، ويذكر الدم المسفوح والخداع الذي تلقّاه عطيل حيث أدّى إلى مقتل زوجته، وقد خنقها وقطع أنفاسها، وهي التي كانت درّته وحبيبته التي لا يحبّ أحداً سواها، لكنَّ الوشاية كانت أقوى، إذ استعمل سيفه للحفاظ على شرفه، وبعد أن علم أنَّ زوجته بريئة قد انتحر. وكل هذه الحكاية ستمرُّ سريعاً على مخيّلة القارئ بمجرد ذكر مفردة "عطيل" وهذه هي الحركة دراماتيكية التي يريد البحث تسليط الضوء حولها لاسيّما الشخصية الأدبية كالتناص الأدبي الذي يحاول الشاعر من خلاله أن ينتقل للماضي، كما يقول عن الغراب:

«**يولج المغرب بالصبح، يسوط الريح بالنيران بالأمطار**

والأحياء بالموتى، يغذّي من بقايانا صغاره
يَتَمطَّى ناشراً أشباحه في كلّ واد
نابشاً أغلى رؤانا مقبرة
لفّنا تحت جناحيه وطار
حطّ بي في جرح سيزيف شرار
بعدما ألقاك رؤيا في ليالي شهرزاد» (*المصدر نفسه*: ١٦٣)

تبدأ الحركة في هذا المقطع أفقية، حيث إنَّ الشاعر يتحدّث عن فعل الغراب، فيقوم بإيلاج المغرب بالصبح في حركة تمتدُّ في الأفق، وبعد ذلك يغيّر مسار الحركة مباشرة عندما يقول: "يسوط الريح بالنيران بالأمطار"، فتصبح الحركة دورانية، وبعدها أيضاً يدخل الحركة في جانب آخر عندما يقول: "والأحياء بالموتى"، فتتحوّل الحركة إلى مزيج بين المسار العمودي والأفقي، لتصبح كلّ هذه الحركات الدرامية، وكما ينتقل بعد ذلك إلى حركة درامية تمثيلية عندما يقول: "يَتَمطَّى ناشراً أشباحه في كلّ واد"، فتستمرُّ حركة الغراب السريعة المتغيرة، فيطير ويحط بسرعة، حتى أن يدخل شخصيات أسطورية مثل سيزيف وشهرزاد ليربط الزمن الماضي بالزمن الحاضر في حركة درامية ممتدّة. أحياناً يمزج الشاعر علي كنعان بين الشخصية الدينية والأشياء الأخرى، لتبدو الحركة الدراماتيكية سريعة جداً، كما يقول:

«**يا دروب السهد لن أنسى لياليك الحزينة**
وأنا من حرّ أضلاعي ومن زغب المنى أبني السفينة
وهي تلهو، قطّة بيضاء، من دار لدار
تتملّى زبد التنور، نشوى، حين فار
خلّها يا نوح للأمواج فالشطآن ملأى بالمحار
وبلا وعد بلقيا أو سكينة
خلّها تهوي وتهوي
دونها وحل القرار» (*المصدر نفسه*: ١٦٣)

لم يكتف الشاعر بذكر سفينة نوح، وهو يحكي عن سهده في الليالي الحزينة، بل يصفها بالقطة البيضاء، لخوض البحر والتجوال حول المحار بحركة دراماتيكية سريعة، ويستخدم تقنية المرايا عندما

يقول: "وأنا من حرّ أضلاعي ومن زغب المنى أبني السفينة"، فيضع نفسه مكان نوح عندما كان يبني سفينته، غير أنَّ المتلقي لم ينتبه لهذه المرايا إلّا بعد أن يقف عند قول الشاعر: "خلّها يا نوح للأمواج فالشطآن ملأى بالمحار"، فاسم نوح يستدعي سفينته في بداية المقطع.

النتائج

توصل البحث إلى جملة من النتائج التي تُسلِّط الضوء على التفاعل الجوهري بين الحركة الدراماتيكية والمكان في شعر علي كنعان، من خلال دراسة سيميائية تكشف عن تشابك العلامات اللغوية والثقافية في تشكيل عالمه الشعري، وفيما يلي تفصيل أبرز هذه النتائج:

إنَّ الشاعر علي كنعان قدّم صورة فنية مميزة للأمكنة المختلفة عبر الحركة الدراماتيكية، وعلى الرغم من ثبوت المكان في النصوص الشعرية، إلا أنَّ الشاعر نجح في تحريكه طول القصيدة، مستخدماً الدراما الشعرية كأداة لتحقيق هذا التحريك والتحوّل. كما استفاد من العناوين التي تحمل شحنات حركية وديناميةٍ، مما جعل النصّ مليئاً بالطاقة والحيوية، وقد اعتمد الشاعر على الصور التكعيبية الغنية، والتي كانت مرتبطة بشكل وثيق بالمكان كصورة دراماتيكية.

وفي ظلّ حركة بعض المظاهر الطبيعية، مثل الفأر والغراب والعصفور، أو عبر تفاعل ملامح الطبيعة مع الزمن، تمدد المكان في نص علي كنعان ليصبح أكثر اتساعاً وعمقاً، وأحياناً أخرى، تجلّت هذه الحركة عبر الزمن الأسطوري الذي يضفي لمسة من التوهيم والغموض على النصوص الشعرية، وكانت هذه المظاهر الطبيعية والكائنات تمتدُّ عمودياً وأفقياً داخل النص، مشكلة بذلك مسارات متعددة للحركة الدراماتيكية التي تتوزع بطرق مختلفة، وبفضل هذا التنوع، أضحى المكان ليس مجرد خلفية ثابتة، بل عنصراً ديناميكياً يساهم في بناء الإيقاع الدرامي للقصيدة.

اعتمد الشاعر علي كنعان على تقنيات أدبية متنوعة لتعزيز دراماتيكية العنوان ولإبراز العلاقة الوثيقة بين الأمكنة والأزمنة التي يكوّنها في نصوصه، ومن بين هذه التقنيات، يمكن الإشارة إلى انزياح الصور غير المألوفة واستخدام توارد الخواطر، فقد استخدم الشاعر العناوين الشعرية كوسيلة لإيصال الفكرة الأساسية إلى المتلقي، حيث رسمها بعناية لتكون انعكاساً واضحاً لرؤيته تجاه الأماكن واللحظات الزمنية التي يتناولها، وبهذه الطريقة، أصبحت العناوين جزءاً لا يتجزأ من البنية الدرامية للقصيدة، تعكس الحركة والتحوّل المستمر في النص وتضيف إليه طبقات من المعنى والرمزية.

بهذه النتائج، يؤكّد علي كنعان قدرته على استخدام الحركة كأداة فنية مركزية لخلق تفاعل ديناميكي بين المكان والنصّ، مما يجعل قصائده غنية بالرموز والدلالات التي تستحق التأمل والتحليل.

المصادر

١. الكتب

– إبراهيم، محمد حمدي، (١٩٩٤م). **نظرية الدراما الإغريقية**، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.

– أدونيس، (٢٠٠٦م). **الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب**، الجزء الرابع، الطبعة التاسعة، بيروت، دار الساقي.

– إسماعيل، عز الدين، (١٩٩٥م). **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار الفكر العربي.

– إيلام، كير، (١٩٩٢م). **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة: رئيف كرم، الطبعة الأولى، بيروت، المركز الثقافي العربي.

– بافي، باتريس، (٢٠١٥م). **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطّار، بيروت، المنظمة العربية للترجمة.

– حبيلة، الشريف، (٢٠١٠ م). **بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني**، الطبعة الأولى، أربد، عالم الكتب الحديث.

– حمادة، إبراهيم، (١٩٨٥م). **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، القاهرة، دار المعارف.

– رشيد، كمال، (٢٠٠٨م). **الزمن النحوي في اللغة العربية**، دار عالم الثقافة.

– داوسن، س. و.، (١٩٩٢م). **الدراما والدرامية**، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، بيروت، دار عويدات للنشر.

– دريدا، جاك، (٢٠٠٠م). **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر.

– فونتاني، جاك، (٢٠٠٣م). **سيمياء المرئي**، ترجمة: علي أسعد، سورية، دار الحوار.

– القصراوي، مها حسن، (٢٠٠٤م). **الزمن في الرواية العربية**، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

– كنعان، علي، (٢٠١٠م). **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

– مبارك، حنون، (١٩٨٧م). **دروس في السيميائيات**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.

– مدانات، عدي، (٢٠١٠م). **فن القصّة "وجهة نظر وتجربة"**، الأردن، الأهلية للنشر والتوزيع.

– المهدي، د. شفيق، (٢٠١١م) **أزمنة المسرح**، الطبعة الأولى، لبنان، دار ومكتبة البصائر.

ولسن، كولن، (١٩٩٢م). **فكرة الزمن عبر التاريخ**، ت: فؤاد كامل، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة.

– يقطين، سعيد، (١٩٨٩م). **تحليل الخطاب الروائي**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي.

٢. الرسائل الجامعية

– السويكت، عبدالله بن خليفة بن دخيل، (٢٠٠٨ م). **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي من عام ١٣٥١ هـ إلى نهاية ١٤٢٦ هـ**، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، بإشراف الدكتور حسين علي محمد. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، كلية اللغة العربية قسم الأدب.

– علي، أحمد إبراهيم محمد، (٢٠٠١م)، **توظيف الفكر التشكيلي في التصوير الحديث وأبعاده التطبيقية في الحياة اليومية**، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، قسم الرسم والتصوير.

– ناصر، سالم محمد، (٢٠٢٣م)، **البنية الدرامية في شعر مظفر النواب، دراسة تحليلية**، أطروحة الدكتوراه، جامعة كربلاء، كلية التربية للعلوم الإنسانية.

– ولعة، صالح، (٢٠٠٢م)، **البناء والدلالة في روايات عبدالرحمن منيف**، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي (مخطوط)، جامعة باجي مختار، عناية.

٣. المجلات

– أبو زيد، أحمد، (١٩٨٤م)، «الشعر والدراما»، **مجلة عالم الفكر**، المجلد ١٥، العدد ١، صص ٣ – ١٢.

– البطوش، حسين عبدالكريم، (٢٠٢٤م)، «النزعة الدراميّة في شعر أبي نواس»، **مجلة البلقاء للبحوث والدراسات**، المجلد ٢٧، العدد ٢، صص ١٧١-١٨٧.

– دهنون، أمال، (٢٠٢١م)، «البناء الدرامي في القصيدة العربية المعاصرة»، **مجلة قراءات**، المجلد ١٣، العدد ١، صص ١١٣ – ١٢٦.

– شفيق سعيد، لطفي، (٢٠٢١م)، منظومة تكعيبية للمناقشة، **صحيفة المثقف**، العدد ٥٥٦٣.

Sources and sources

1. Books

- Ibrāhīm, Muḥammad Ḥamdī. (1994). Naẓariyyat al-Dirāmā al-Ighrīqiyyah [Theory of Greek Drama]. Cairo: Al-Sharika al-Miṣriyya al-ʿĀlamiyya lil-Nashr Longman.
- Adūnīs. (2006). Al-Thābit wa-l-Mutaḥawwil: Baḥth fī al-Ibdāʿ wa-l-Ittibāʿ ʿinda al-ʿArab [The Fixed and the Changing: A Study of Creativity and Imitation in Arab Culture], Vol. 4 (9th ed.). Beirut: Dār al-Sāqi.
-Ismāʿīl, ʿIzz al-Dīn. (1995). Al-Shiʿr al-ʿArabī al-Muʿāṣir: Qaḍāyāhu wa-Ẓawāhiruhu al-Fanniyya wa-l-Maʿnawiyya [Contemporary Arabic Poetry: Issues and Artistic/Conceptual Aspects] (3rd ed.). Cairo: Dār al-Fikr al-ʿArabī.
- Elam, Keir. (1992). Sīmiyāʾ al-Masraḥ wa-l-Dirāmā [The Semiotics of Theatre and Drama] (R. Karam, Trans., 1st ed.). Beirut: Al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī.
- Pavis, Patrice. (2015). Muʿjam al-Masraḥ [Dictionary of Theatre] (M. F. Khaṭṭār, Trans.). Beirut: Al-Munaẓẓama al-ʿArabiyya lil-Tarjama.
- Ḥubayla, al-Sharīf. (2010). Buniyat al-Khiṭāb al-Riwāʾī: Dirāsa fī Riwāyāt Najīb al-Kīlānī [Structure of the Novelistic Discourse: Study of Najib al-Kilani's Novels] (1st ed.). Irbid: ʿĀlam al-Kutub al-Ḥadīth.
- Ḥammāda, Ibrāhīm. (1985). Muʿjam al-Muṣṭalaḥāt al-Dirāmiyya wa-l-Masraḥiyya [Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms]. Cairo: Dār al-Maʿārif.
- Rashīd, Kamāl. (2008). Al-Zamān al-Naḥwī fī al-Lugha al-ʿArabiyya [Grammatical Time in Arabic]. ʿĀlam al-Thaqāfa.
- Dawson, S. W. (1992). Al-Dirāmā wa-l-Dirāmiyya [Drama and Dramatism] (J. Ṣ. al-Khalīlī, Trans.). Beirut: Dār ʿUwaydāt lil-Nashr.
- Derrida, Jacques. (2000). Al-Kitāba wa-l-Ikhtilāf [Writing and Difference] (K. Jihād, Trans.; M. Allal, Intro., 2nd ed.). Casablanca: Dār Tūbqāl lil-Nashr.
- Fontanille, Jacques. (2003). Sīmiyāʾ al-Marʾī [Semiotics of the Visible] (ʿA. Asʿad, Trans.). Syria: Dār al-Ḥiwār.

- Al-Qaṣrāwī, Mahā Ḥasan. (2004). Al-Zamān fī al-Riwāya al-ʿArabiyya [Time in the Arabic Novel] (1st ed.). Beirut: Al-Muʾassasa al-ʿArabiyya lil-Dirāsāt wa-l-Nashr.
- Kannān, ʿAlī. (2010). Al-Aʿmāl al-Shiʿriyya [Poetic Works], Vol. 1 (1st ed.). Beirut: Al-Muʾassasa al-ʿArabiyya lil-Dirāsāt wa-l-Nashr.
- Mubārak, Ḥanūn. (1987). Durūs fī al-Sīmiyāʾiyyāt [Lessons in Semiotics] (1st ed.). Casablanca: Dār Tūbqāl lil-Nashr.
- Madanāt, ʿAdī. (2010). Fann al-Qiṣṣa "Wajhat Naẓar wa-Tajriba" [The Art of the Short Story: A Perspective and Experience]. Jordan: Al-Ahliyya lil-Nashr wa-l-Tawzīʿ.
- Al-Mahdī, Shafīq. (2011). Azminat al-Masraḥ [The Times of Theatre] (1st ed.). Lebanon: Dār wa-Maktabat al-Baṣāʾir.
- Wilson, Colin. (1992). Fikrat al-Zamān ʿabr al-Tārīkh [The Idea of Time Through History] (F. Kāmil, Trans.). Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters (World of Knowledge Series).
- Yaqṭīn, Saʿīd. (1989). Taḥlīl al-Khiṭāb al-Riwāʾī [Analysis of Novelistic Discourse] (1st ed.). Casablanca/Beirut: Al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabi.

2. Theses

- Al-Suwaykit, ʿAbdallāh b. Khalīfa b. Dakhīl. (2008). *Istidʿāʾ al-Shakhṣiyyāt al-Turāthiyya fī al-Shiʿr al-Saʿūdī min ʿĀm 1351H ilā Nihāyat 1426H* [Invocation of Heritage Characters in Saudi Poetry from 1351H to 1426H] (PhD dissertation). Supervised by Dr. Ḥusayn ʿAlī Muḥammad. Imam Muhammad Ibn Saud Islamic University, Riyadh, College of Arabic Language, Department of Literature.
-ʿAlī, Aḥmad Ibrāhīm Muḥammad. (2001). Tawẓīf al-Fikr al-Tashkīlī fī al-Taṣwīr al-Ḥadīth wa-Abʿāduhu al-Taṭbīqiyya fī al-Ḥayāt al-Yawmiyya [Employing Plastic Art Thought in Modern Painting and Its Applied Dimensions in Daily Life] (Master's thesis). Helwan University, Faculty of Art Education, Department of Drawing and Painting.
Nāṣir, Sālim Muḥammad. (2023). Al-Bunya al-Dirāmiyya fī Shiʿr Muẓaffar al-Nawwāb: Dirāsa Taḥlīliyya [Dramatic Structure in the Poetry of Muẓaffar al-Nawwāb: An Analytical Study] (PhD dissertation). University of Karbala, College of Education for Humanities.
Wullaʿa, Ṣāliḥ. (2002). Al-Bināʾ wa-l-Dalāla fī Riwāyāt ʿAbd al-Raḥmān Munīf [Structure and Significance in the Novels of Abdelrahman Munif] (Unpublished PhD dissertation). University of Badji Mokhtar Annaba.

3.Journal Articles

Abū Zayd, Aḥmad. (1984). "Al-Shiʿr wa-l-Dirāmā" [Poetry and Drama]. ʿĀlam al-Fikr, 15(1), 3–12.
Al-Baṭṭūsh, Ḥusayn ʿAbd al-Karīm. (2024). "Al-Nuzʿa al-Dirāmiyya fī Shiʿr Abī Nuwās" [The Dramatic Tendency in Abu Nuwas' Poetry]. Majallat al-Balqāʾ lil-Buḥūth wa-l-Dirāsāt, 27(2), 171–187.
Dahūn, Amāl. (2021). "Al-Bināʾ al-Dirāmī fī al-Qaṣīda al-ʿArabiyya al-Muʿāṣira" [Dramatic Structure in the Contemporary Arabic Poem]. Majallat Qirāʾāt, 13(1), 113–126.
Shafīq Saʿīd, Luṭfī. (2021). "Manẓūma Takʿībiyya lil-Munāqasha" [A Cubic System for Discussion]. Al-Muthaqqaf Newspaper, No. 5563.

نمودهای مکان و حرکت دراماتیک در شعر علی کنعان (مطالعه سمیوتیک)

نوع مقاله: پژوهشی

عبدالعزیز حمادی*[1]، رسول بلاوی[2]، علی خضری[3]، محمدجواد پورعابد[4]

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

۲. استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران

٤. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران

تاریخ دریافت: ۱٤۰٤/۰۲/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱٤۰٤/۰۵/۱۱

چکیده

مکان، عنصری کلیدی در ساختار دراماتیک هنرهای نمایشی، ماهیتش را از حرکات درونش می‌گیرد. این فضا تحت تأثیر ریتم حرکات شخصیت‌ها و رویدادها گسترده یا محدود می‌شود و معنایی متناسب با صحنه می‌یابد. حرکات مکانیکی، بازیگران و صداها به مکان بُعدی دراماتیک می‌بخشند و در ساخت معنا نقش ایفا می‌کنند. در شعر، مکان و حرکت دراماتیک با خلق تصاویر پویا، اندیشه‌های شاعر را بازتاب می‌دهند. مکان شاعرانه نه توصیفی جغرافیایی، بلکه فضایی زنده است که عناصری مانند شخصیت‌ها، اشیا و پدیده‌های طبیعی در آن حرکت می‌کنند و به متن حیات می‌بخشند. این پویایی، مطالعه نشانه‌شناختی مکان و حرکت را برای درک شعر ضروری می‌سازد. علی کنعان، با مهارت بی‌همتا در بازنمایی حرکت و مکان، اشعارش را به موضوعی تحلیلی تبدیل کرده است. این پژوهش با اتخاذ روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی اشعار علی کنعان پرداخته و مفاهیمی چون حرکت دراماتیک، گسترش مکان و تصاویر کوبیستی را تحلیل می‌کند. پژوهش حاضر با تلفیق تحلیل متنی عمیق و نگاه نقادانه، در پی برجسته‌سازی ویژگی‌های منحصربه‌فرد تجربه شاعرانه کنعان و نقش او در توسعه شعر معاصر عربی از طریق به‌کارگیری تکنیک‌های هنری متنوع است. یافته‌ها نشان می‌دهد کنعان با بهره‌گیری از حرکات دراماتیک، عناوین و تصاویر کوبیستی مرتبط با مکان، موفق به تجسم فضاهای مختلف شده است. همچنین او با استفاده از

* نویسنده مسئول: abedalaziz@pnu.ac.ir

عناصر طبیعی مانند آسمان، زمین، درختان و حیوانات، گستره مکان را در اشعارش وسعت بخشیده و به متون خود عمق بصری و حرکتی افزوده است.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی، مکان، حرکت دراماتیک، علی کنعان.