الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

.....

جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب

.....

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

.....

رقم المذكرة:.....2026

مذكرة مقدمة لاستكمال المتطلبات لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب العربي

الشعبة:اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

عنوان المذكرة

اللغة السينمائية في الشعر الجزائري المعاصر ديوان "حرسني الظل" لأزراج عمر أنموذجا

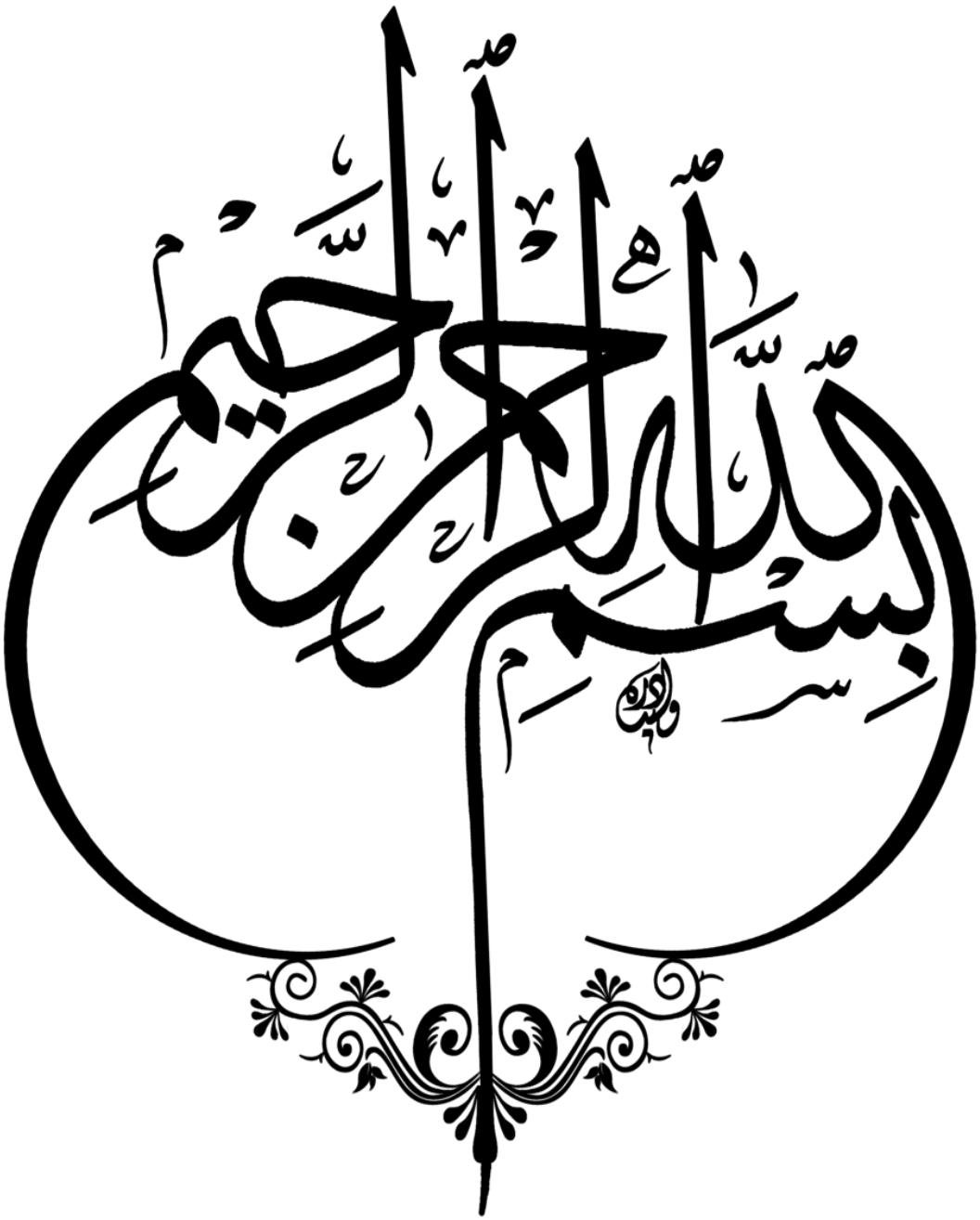
- إعداد الطالبة: **- إشراف الأستاذ(ة):**

بصّالح خديجة

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
جلال مصطفاوي	أستاذة التعليم العالي	جامعة عين تموشنت-بلحاج بوشعيب-	رئـــــــــيسا
خديجة بصّالح	أستاذة التعليم العالي	جامعة عين تموشنت-بلحاج بوشعيب-	مشرفا ومقرّرًا
أسماء بن عيسى	أستاذة محاضرة "ب"	جامعة عين تموشنت-بلحاج بوشعيب-	ممـــــــــتحنا

السّنة الجامعيّة : 1446ه-1447ه/ 2025م - 2026م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي ثمرة عملي هذا

إلى أمي ثم أمي ثم أمي التي أشبعتني بدفء حنانها وحبها

إلى من رفعت رأسي عاليا " **افتخارا**"

بأنني أحمل اسمه الذي علمني الخوض في غمار الحياة مع

تمنياتي له بطول العمر وحسن الدين

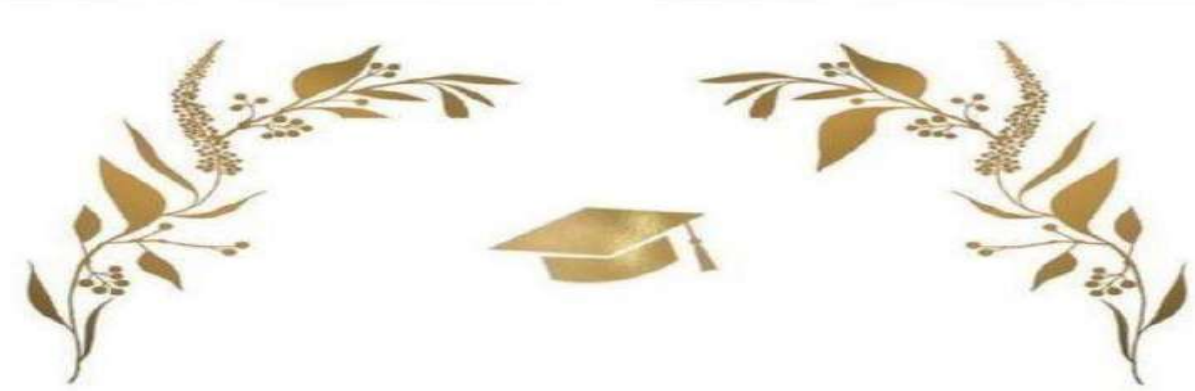
" أبي العزيز ".

إلى سندي في هذه الدنيا إخوتي إلى كل الأهل

والأقارب وإلى جميع زملائي وزميلاتي.

فاطمة هناء–ألاء

هبـــــة



كلمه شكر

الحمد لله الذي علم بالقلم علم الإنسان مالم يعلم

الحمد لله المنان الملك القدوس السلام مدبر الليالي والأيام

مصرف الشهور والأعوام، الحمد لله على ما أنعم به

على فضله الخير الكثير والعلم الوفير وأعاننا على إنجاز هذا

العمل الذي احتسبته عبادة من العبادات جعلها الله خالصة لوجهه الكريم .

وبعد الحمد لله تعالى وشكره على إنهائي لهذه الرسالة ،أتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان للأستاذ الفاضلة "بصالح خديجة" على ما قدمته لي من علم نافع وعطاء متميز وإرشاد مستمر .

وأخيرا أهدي كل عبارات الشكر والعرفان إلى كل شخص مد لي يد المساعدة لإنجاز هذه المذكرة من بعيد أو من قريب ولو بكلمة طيبة.

مقدمـــة

يعتبر النص الشعري الجزائري المعاصر فضاء رحبا للتجديد والتجريب، حيث تجاوز الشعراء الأطر التقليدية للقصيدة سعيا للاقتباس من الفنون البصرية المجاورة، وعلى رأسها "فن السينما".

إن توظيف اللغة السينمائية في الشعر ليس مجرد استعارة صورية، بل هو محاولة لكسر الرتابة السردية وتوليد ديناميكية جديدة تعتمد على المونتاج، واللقطة وتكثيف المشهد، لتصبح النصوص الشعرية اقرب إلى التمثيل والمشهدية البصرية، هذه التحولات الفنية لم تأثر فقط على الشكل الخارجي للنص، بل أحدثت تغييرات جوهرية في تجربة المتلقي ،حيث أصبح النص الشعري مساحة متعددة الأبعاد تجمع بين الصوت والكلمة والحركة والصورة ومن هذا المنطلق، يأتي بحثنا ليسلط الضوء على تداخل الفنون وانعكاساتها الجمالية على القصيدة، حيث يمثل ديوان "وحرسني الظل" للشاعر عمر أزراج نموذجا بارزا لهذا التوظيف الذي يسعى لربط المتلقي بمشهدية شعرية حية.

وانطلاقا من هذا التوجه، وقع اختياري على موضوع البحث الموسوم بـ:

اللغة السينمائية في الشعر الجزائري المعاصر
ديوان "حرسني الظل" ل أزراج مر أنموذجا

تتمحور إشكالية هذا البحث حول ظاهرة اللغة السينمائية والكشف عن التقنيات السينمائية الموظفة في الشعر الجزائري المعاصر خاصة في ديوان "حرسني الظل" للشاعر الجزائري "عمر أزراج"، وتنسل عن هذه الإّشكالية جملة من التساؤلات منها:

- كيف ساهمت التقنيات السينمائية في تجديد اللغة الشعرية لدى الشاعر عمر أزراج؟

- كيف تساهم تقنية "المونتاج" في بناء مشهدية القصيدة وربط الأزمنة (ماضٍ، حاضر، مستقبل) داخل النص؟

- ما هو دور التوظيف السينمائي في تعزيز العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي؟

ومنه اعتمدت على دراسات سابقة :

أطروحة دكتوراه" :بنية الخطاب البصري في الشعر الجزائري المعاصر ")جامعة قسنطينة). تناولت كيف تحولت القصيدة من الشفاهية إلى البصرية، واعتماد الشعراء الجزائريين على تقنيات السينما والمونتاج لتعويض غياب الصوت بالصورة.

ماجستير/ماستر" :تراسل الفنون في الشعر الجزائري الحديث: التشكيل والسينما أنموذجاً) "جامعة تلمسان). ركزت الدراسة على كيفية استعارة الشاعر الجزائري لأدوات المخرج السينمائي، خاصة في قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، لتحقيق ديناميكية أعمق للحركة والزمن داخل النص.

للإجابة عن هذه التساؤلات نسجت خطة بحثية تتكوّن من مدخل وفصلين مردفين بخاتمة.

تطرقت في المدخل والذي كان بعنوان: **اللغة السينمائية في الشعر الجزائري المعاصر**

إلى إلقاء لمحة عن واقع الشعر الجزائري المعاصر من حيث النشأة والتطور.

أما الفصل الأول:

جعلته يتفرع إلى مبحثين، تحدثت في المبحث الأول عن تجربة الشعر الجزائري المعاصر، في حين خصصت المبحث الثاني للحديث عن تجديدية اللغة الشعرية في كنف فن السينما واللغة السينمائية من ناحية المفهوم والتحولات، حيث تناولتُ فيه تحولات القصيدة الجزائرية، وضبط المفاهيم الإجرائية للسينما في الشعر المونتاج، اللقطة، التكثيف

وجاء الفصل الثاني بعنوان: تجليات التقنيات السينمائية في ديوان **'حرسني الظل'** للشاعر الجزائري "عمر أزراج" وفيه درستُ كيفية توظيف الشاعر للتقنيات السينمائية لبناء قصائده وتحقيق مشهديتها.

وختمت بحثي بخاتمة كانت عبارة عن مجموعة من النتائج التي توصل إليها بعد الدراسة والتحليل.

ولعل طبيعة الموضوع اقتضت إتباع المنهج الوصفي التحليلي، مستعينة بالمنهج الأسلوبي الذي أظهر جمليات وفنيات قصائد عمر أزراج التي اكتست حلة مشهدية مركبة تركيبا سينيمائيا.

لقد استندتُ في دراستي إلى مجموعة من المصادر والمراجع النقدية والأدبية التي تناولت التجديد في الشعر العربي والجزائري نذكر منها:

-رابح بوحوش: بنية الخطاب الشعري المعاصر في الجزائر 1970-1990,

- عز الدين ناصيري: السينما والشعر وتراسل الفنون

ترجع دوافع اختيار هذا الموضوع لأسباب ذاتية وهي حب الاطلاع والبحث في الشعر الجزائري المعاصر ومعرفة ميزاته وخصائصه، ورغبتي في دراسة كيف يتحول النص الشعري من لغة ثابتة إلى مشهدية متحركة ومؤثرة، وأسباب موضوعية تكمن في أهمية رصد تحولات القصيدة الجزائرية المعاصرة، وبحث أثر التقنيات السينمائية (كالمونتاج واللقطة) في خلق " ديناميكية" جديدة داخل النص الشعري، بما يجعله أكثر تماسكا وتأثيرا.

لا يخلو البحث العلمي من الصعوبات إذ واجهني البعض منها كدقة الربط بين المصطلحات السينمائية وبين سياقاتها الشعرية، والحاجة إلى قراءة نقدية دقيقة لاستيعاب القفزات المشهدية في ديوان الشاعر "عمر أزراج".

لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتي المشرفة **"خديجة بصالح"** التي لم تبخل عليّ بتوجيهاتها ونصائحها القيمة ومتابعتها الجادة للبحث، وإلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث بالنصح والتوجيه، كما أشكر لجنة المناقشة الموقرة على تفانيهم في قراءة وتقييم هذا العمل.

تموشنت في: 2026/05/16

الطالبةبلعلاق هبة مختارية

مدخل

شهد الشعر الجزائري المعاصر منذ منتصف القرن العشرين تحولات جذرية على مستويات متعددة، شملت اللغة والأسلوب والبنية الفنية، بالإضافة إلى انفتاحه على الفنون الأخرى كالسينما والفنون البصرية. فقد انتقل الشعر من الشكل الكلاسيكي والغنائي إلى أشكال أكثر حداثة، مستجيبا للتغيرات الاجتماعية والسياسية والفكرية التي عرفتها الجزائر خلال مراحلها التاريخية المختلفة

لقد تميّزت هذه التحولات بظهور القصيدة الحرة والتجريبية في خمسينيات القرن الماضي، وامتدادها خلال السبعينيات والثمانينيات لتشمل لغة إيحائية ورمزية، وبنية نصية عضوية تعتمد المقاطع والصور المتتابعة بدل وحدة البيت الشعري التقليدية. كما انعكس هذا التطور على التجربة الجمالية للمتلقي، حيث أصبح النص الشعري فضاء متعدد الأبعاد يجمع بين الكلمة، الصورة، الحركة، والمشهدية البصرية.

ومع مرور الزمن، بدأ الشعر الجزائري ينهل من لغة السينما والفنون البصرية، مستعيرا تقنيات مثل المشهد، اللقطة، المونتاج، الحذف والتكثيف البصري، ما أدى إلى ظهور ما يُعرف بالقصيدة السينمائية، وهي تجربة شعرية تسعى إلى نقل الصورة والحركة قبل اللغة، فتقارب النص الشعري من الفن البصري والتمثيل المسرحي ومن هنا سنشرع إلى استعراض مراحل هذا التحول .

- المرحلة الأولى 1955- 1962:

في منتصف الخمسينيات طالعت شعرنا ظاهرة جديدة مع جيل جديد من الشعراء الشباب وهي الشعر الحر، حيث يؤكد معظم الدارسين على أن البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه، إنما بدأ مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية، وهو قصيدة طريقي لأبي القاسم سعد الله المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 23 مارس 1955[1] وبالتحديد في عددها (313)[2] وأبو القاسم سعد

1 - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية دار الغرب الإسلامي (ط1) بيروت، لبنان 1985 ص149.

2- عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ، (د ط) الجزائر 1983 ص68.

الله ذكر بأنه كتب هذه القصيدة في "الأبيار يوم 15 مارس1955 وأن البصائر نشرتها في عددها 313[1] وهذا المقطع منها:

يا رفيقي
لا تلمني عن مروقي
فقد اخترت طريقي!
وطريقي كالحياة
يا رفيقي ... [2]

ويؤكد الصالح خرفي أسبقية أبا القاسم سعد الله على تجربة الشعر الحر في الجزائر وأن من كتب هذا اللون زمن الثورة إنما جاء بعده وسعد الله أول المقدمين على تجربة الشعر الحر، ويثنى عليه باوية الذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل والمضمون... وخمار ثالث ثلاثة في تجربة الشعر الحر في الخمسينيات[3] .إن تجربة سعد الله فتحت الطريق أمام شعراء آخرين لاقتحام هذه المغامرة لقد توالت الكتابة الشعرية على منوال غير تقليدي، وتفاوتت التجارب الفنية بين شاعر وآخر، ونذكر من هؤلاء الشعراء أحمد الغوالمي،... عبد الرحمان زناقي، وعبد السلام حبيب، ومحمد الأخضر السائحي...[4]

- المرحلة الثانية: مرحلة السبعينات والوعي الإيديولوجي:

بفضل تفجّر حركة التغييرات الجذرية في المجتمع الجزائري من تأميم المحروقات، والعلاج المجّاني، والثورة الزراعية، وإنجاز القرى الاشتراكية مطلع سبعينات القرن الماضي أخذت بوادر نهضة ثقافية تظهر إلى الوجود عبر انتشار دور الصحافة والمجلات الأدبية، فنشطت الحركة الأدبية والنقدية، ممّا ساعد على نشر العديد من الأعمال، إذْ نشر الناقد الجزائري حسن فتح الباب دراسة قيّمة حول شعر السبعينات في ملحق النادي الأدبي بجريدة الجمهورية التي كانت تصدر بوهران، كما كانت هناك أعمال تنشر في المجاهد الثقافي لعدّة أعلام أدبية ونقدية جزائرية وعلى رأسهم أبو القاسم سعد الله ومحمد مصايف وعبد الله ركيبي وأبو العيد دودو وعبد الملك مرتاض .

1- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، م وك (د ط)، الجزائر 1985 ص144.
2- المصدر السابق ص141.
3- الصالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، م وك (د ط) الجزائر 1984(ص354-355) .
4- أحمد يوسف، يتم النص والجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر 2002 ص64.

بفضل ذلك النشاط برز اتجاهان في حركة الشعر الجزائري السبعيني:

- اتجاه حاول الكتابة في العمودي والحرّ محاولا التجديد في إطاره وقد مثّله كلّ من مصطفى محمد الغماري ومبروكة بوساحة وعبد الله حمادي وجميلة زنير...

- اتجاه آخر أعلن القطيعة مع الشعر العمودي، فبفعل انتشار الوعي الماركسي آنذاك تمّت القطيعة بين بعض الشعراء الشباب وبين الموروث الثقافي والتراث، إذْ أصبحوا ينظرون إلى كلّ ما له علاقة بالتراث أو الدين نظرة ضيّقة غير موضوعية[1] ، ومثّل ذلك الاتجاه كلّ من عمر آزراج وعبد العالي رزاقي وحتى أحلام مستغانمي ...

- تيار آخر ظهر إلى الوجود هو تيار الشعر المنثور قصيدة النثر مثّله عبد الحميد بن هدوقة (أرواح شاغرة) وجروة علاوة وهبي، لكن عمر هذا الاتجاه كان قصيرا، يقول عنه محمد ناصر: "ولا نكاد نجد فيه إنتاجا يستوجب التقييم أو التنويه لضعفه الفنّي، ولعلّ إمكانية إدراجه في النثر أصوب من إدراجه في الشعر، ذلك لأنّ هذا التيار لم يصادف نجاحا ولا قبولا من طرف الشعراء...[2]".

وما تجدر الإشارة إليه أنّ قضية التجديد في الأشكال الشعرية عرفت خصاما وصراعا كبيرين، من هنا يرى الشاعر محمد زتيلي أنّ الحركة الشعرية الشابة وحدها استطاعت أنْ تواكب حركة الأدباء الشباب في الوطن العربي كما أنّها تمكّنت من أنْ تشكّل رافدا جديدا للحركة الشعرية الجديدة، "وأنّ سمة التطوّر تطبع هذه الحركة التي تبحث عن الأشكال والرؤى الأكثر ملاءمة للتعبير عن طبيعة المرحلة، وهنا أكّد ما يذهب إليه الشاعر عمر آزراج الذي اعتبر أنّ: ثمّة تجاوز لصالح القصيدة المحدثة في الجزائر، فالشاعر الجديد استقصاء لمعاناة جماعية بصوت فردي خاص، رغم التفاوت الحاصل في تجارب هؤلاء الشعراء الجدد..."[3].

- الإيديولوجيا في النص الشعري السبعيني :

سيطر الخطاب الاشتراكي على المنظومة السياسية والاقتصادية والاجتماعية في الجزائر ممّا أثّر على الخطاب الشعري الذي جاء متشبّعا بالشعارات

1محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 173

2 المرجع نفسه ، ص 184

3 أحمد دوغان، من كتاب شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر للأديب والناقد السوري "أحمد دوغان"،ص123.

الإيديولوجية ذات الطابع السياسي والاجتماعي، والمتتبّع لتلك الحركة يجد أنّها تحمل معجما شعريا ضخما عن الشعارات الإيديولوجية السائدة بفعل النظام الاشتراكي (الفقر، الجوع، العمل، الثورة، العامل، المصنع، الزراعة، الإصلاح...)، فهذه الوحدات اللغوية تشكّل حقلا دلاليا واحدا هو الاشتراكية.

يقول الناقد يوسف ناوي: "ويمكن أنْ نجد في قصائد محمد الصالح باوية عند نهاية الستينات وبداية السبعينات في مجموعته: أغنيات نضالية 1971، وأحمد حمدي في مجموعته الشعرية الصادرة في السبعينيات تمثّلا للوعي النضالي الذي استبدّ بالممارسة وجعلها تتغنّى بقيم التحرّر والاشتراكية".[1] وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الصحف الجزائرية، وخاصة الحكومية هي العامل المساعد الأوّل على دعم هذا التوجّه الاشتراكي في الأدب الجزائري آنذاك.

- المرحلة الثالثة : اتجاهات شعر الشباب في مرحلة الثمانينات:

بعد التمادي في توظيف الشعارات الاشتراكية في الشعر السبعيني، كان من الطبيعي أنْ يحدث ردّ فعل قويّ على تلك الفترة، بعد أنْ لاحظ الأدباء سيطرة الإيديولوجيا واستبدادها ببنية الشعر وموضوعاته وقيمه الجمالية، يقول في هذا الصدد الأستاذ عبد الحميد هيمة : "فقد كانت التجربة الشعرية الجزائرية متردّدة بشكل واضح بين الحداثة والتقليد في مرحلة السبعينات، شهدت هذه المرحلة انتفاضة شعرية خاضت تجربة جديدة تستفيد من تراثها وتحاور النص الجديد محاولة إخراج نص يتماشى مع متطلّبات المتلقي"[2].

- الملاحظ على النص الشعري الثمانيني هو توفيقه بين التراث والحداثة، كما نجده قد حافظ على الاتجاهين من حيث الشكل العمودي والحرّ.

يقول الدكتور عبد الحميد هيمة في كتابه الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر: إذا كانت فترة السبعينات قد رفعت شعار القطيعة مع القصيدة العمودية، فإنّ هذه الفترة تمثّل ذلك التواصل مع الموروث.

عرف النص الشعري الثمانيني انفتاحا على الآخر وعلى التجارب العالمية، كما لم يخف تأثّره بالماضي، ومن الأشياء الملاحظة في الرؤية الشعرية لهذه الفترة

1يوسف ناوي، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص 37
2عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص 69.

طغيان التوتّر وعدم القناعة والرضا بالواقع، ومحاولة استشراق آفاق جديدة، ممّا دفع إلى حدوث انفجار للنص الشعري الجزائري بسبب هذه الرغبة الملحّة، فحاول الشعراء الاشتغال على عنصر اللغة، فهي تمثّل خلقا فنّيا بذاته يقيم في البناء الشعري، ومن خلال العديد من النماذج تظهر لنا ظاهرة الإيحاء، فكلّ لفظ له بعده الخاص.

يقول الدكتور الشاعر علي ملاحي في قصيدة مذكرة العشق:

تناهت إلى قلبها الذكريات
الحقول استراحت إلى الماء في توْده
سربلت شعرها في لجاج التطلّع، واستنطقت
خصرها المشتهي ...

ما يلاحظ على النص الشعري الجديد هو ظاهرة الغموض، لذا فالقارئ الحداثي يجد نفسه مرغما على المشاركة في إنتاج المعنى ولا يستهلكه، وهو حين يلتقي بالنص يجب أنْ يكون مثقّفا حذقا ليستطيع محاورته، وأنْ يكون متضلّعا في اللغة متمكّنا من ناصيتها، قادرا على التعامل معها وتأويل معانيها القريبة والبعيدة، ممّا جعل النص الواحد ينطوي على عدّة مستويات من القراءة.

أصبح النص الشعري الجديد يخاطب ذاتية القارئ، وبما أنّ الشاعر الجديد لم يعدْ ذلك المتفرّج الواصف لأحداث عصره وقضاياه وإنّما حاول تجاوز هذا الواقع والتمرّد عليه، فنتج عن هذا صورُ كثيرة من القلق والضياع والاغتراب والحنين إلى الطفولة.

يقول الشاعر "محمد بلقاسم خمار":

وطني تركتك مرغمـــا وتركت فيك سعـــادتـي
ورمى الزمان بمهجتي كالويل في فقر البـــوادي
حيث التعاسة كالظلام تثيـر آلامـــي وبؤســـي
ولظى السراب ووحشة الآفاق يلهث كالصوادي
فأنا الغريب بوحدتي بالخوف تمضغني الليالي
وأنا الشريد، أنا الشقي أنا المتعذّب في بعـادي

الغربة التي يحسّ بها شاعر الثمانينات هي غربة وسط الأهل في حضن الوطن، إذْ يبدو يائسا تائها في متاهات الزمن، متسائلا في حرارة واستنكار عن حاله

وسط هذا المجتمع البراغماتي، في دنيا متسارعة الأحداث، ممّا جعله يشعر بالغربة والتهميش، فولّدت تلك الغربة غموضا في أشعارهم.

يقول الشاعر "كمال عجالي في قصيدة صراع:[1]

أشقّ الدرب
ملحمة الجراح

وأنا غريب

أسائل الدهر وحدي
والدهر أخرس
لا يجيب
وحدي مع الأقدار...

ويقول الشاعر حمدي بحري متّخذا من الطفولة ملاذا للهرب، فالطفل يجسّد حلم الفنّان في العودة إلى الزمن الجميل، زمن الغضارة والحرية اللامحدودة:

تفجّر الغصن حمامات
وشدّني الحنين عشيّة لنبعها
راودتها عن حلمها
حاصرني النخيل
وصوتها الجميل
تلملم الفجر عصافيرا تحطّ في يدي
قبّلتها...

أمّا الشاعر عبد الله حمادي فيلجأ إلى الكأس والخمرة، مفرغا فيها كلّ آلامه، جاعلا منها الأنيس في محنته:

ما دام نهجك للأصل مختطفا
فحلّ عنك جمال الطرف يصيبنا
وعانق الكأس وارفع ثدي غارتها

---

[1] خمار، محمد بلقاسم. .أشواق في دروب الغربة .الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ص 28.

واحفظ مصابك، واسكر كي تجارينا.

نلاحظ من خلال هذا النص سيطرة النبرة الخطابية.[1]

ومن المواضيع التي تجلّت في الكثير من القصائد: الحنين إلى الوطن، وتمجيد الثورة والشهداء، يقول الشاعر عقاب بلخير:

أيّها الوطن المشتعل
بشعاع الأمل
أيّها الوطن المحترق
بلهيب العرق
أنا غزوتك، يا وطني.

بالرغم من الاستقرار الذي كان يسود الوطن إلاّ أنّ الشعر آنذاك جاء معبّرا عن القلق والضياع، عن التهميش والظلم، عن الغربة وهي غربة روحية وسط الأهل والوطن، إلى أنْ جاءت السنون العجاف التي بخلت علينا بأمنها واستقرارها، حتى أصبح الأخ يقتل أخاه، ودخل الوطن في دوّامة التقتيل والتنكيل، والتشريد والتهجير...

- شعر الأزمة في الجزائر[2] :

تفاعل الشاعر الجزائريّ مع محنة بلاده في التسعينات، كلّ بمنظوره الخاص، وقد ظهرت نخبة من الشعراء الجزائريين بعد تلك المرحلة الصعبة تحمل المأساة المتراكمة في الذاكرة، وأنتجت أدبا سمّي بأدب المحنة أو الأدب الاستعجالي إذْ فاضت قرائحهم معبّرة عن الآلام والمآسي التي عاشها الشاعر ككلّ مواطن جزائري، فقد تكبّد المثقّف في التسعينات كلّ أنواع التحدّيات والصراعات الطويلة والعنيفة مع الكتابة والأزمة.

أمام ذلك الوضع ظهرت تلك النخبة فتناولت الظاهرة بالوصف والتحليل، فهبّ العديد من الشعراء إلى نظم محاولات شعرية تصوّر واقعهم وتنقل مشاهد

[1] حدس وإرهاص"، الصادر عن شركة "باتنيت"، باتنة، الجزائر، 2003,ص43

[2] عمر، قريشي. (2014 .(شعر الأزمة في الجزائر (1990–2000): دراسة في الرؤية والتشكيل . الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ص 75.

الأزمة، وكان أنْ ظهر إلى الوجود شعر جزائري يغلب عليه طابع الحزن والنقد والثورة على الوضع.

كانت المشاهد الدامية تتزاحم على الشعراء فتناولوا القلم للملمة جراح وطنهم مواسين كلّ من عضّته مخالب الأزمة – وإنْ كان كلّ جزائري قد عاش تلك المحنة- فهي أزمة عميقة وجراحها أعظم، ومن تلك الأصوات التي انطلقت آنذاك عز الدين ميهوبي، يوسف شقرة، سامية زقاري، باديس سرار، شارف عمر وغيرهم، نظم هؤلاء قصائد صوّرت مأساة شعبهم، فسمّيت تلك القصائد القصائد السوداء لأنّها تعالج مواضيع الألم الذي عاناه المجتمع الجزائري في العشرية السوداء جرّاء ظاهرة الإرهاب وما خلّفته من نكبات وعنف سياسي خطير، فكان شعر الحقبة السوداء مبرّرا لواقع الأزمة بين التفسير السياسي والاجتماعي والديني والثقافي والاقتصادي، وكان لابدّ للشاعر من صوت وسلاح يدافع به عن ضحايا ذلك الوضع، وكانت القصيدة مشروع مقاومة يحمل خطابا ذا طابع فنّي جمالي يحمل واقعا مريرا ويكشف عن خطايا المصاب الجلل[1].

اتّخذ شعراء القصيدة السوداء من المجلاّت والجرائد (الشروق، الخبر، الشعب، النصر...) منبرا يبوحون فيه عن قرائحهم في ظلّ غياب دور النشر تزامنا مع مرحلة الأزمة، فأحمد شنة مثلا نظم قصائد ديوانه طواحين العبث سنة 1993 لكنّه ظلّ حبيسا لدى صاحبه بسبب ظروف البلاد التي وقفت حاجزا أمام دور النشر. كانت صور الإبداع الشعري ملاحمَ تملؤها رائحة الجرم والفناء، وكانت الثقافة عموما ضحيّة الترهيب والإرهاب إذْ أُغلقت دور الثقافة وأُزهِقت أرواح الكثير من شخصياتها.

ومن نماذج أدب المحنة ما جاء على لسان الشاعر **فاتح علاق** الذي عبّر عن حال بلاده الممزّقة بين فصائل متناحرة على مناصب سياسية وبين معتدين على مصالح المواطن البائس المضطهَد الفارّ من الاعتداء فيقول:

هذا الزمن نعل

من كان يؤمن بالهوى قد ضلّ

[1] عمر، قريشي. 2014 .شعر الأزمة في الجزائر 1990–2000 .مصدر نفسه.

من كان يعبد عقله فالعقل ظلّ
أو كان يعبد صمته فالصمت تلّ
قُتل الفتى ما أكفره.[1]

أمّا الشاعر أحمد **شنة فيصف** زمن المحنة وما آلت إليه الجزائر من مآسي ومناكب تُسلَّط يوميا على مواطن أعزل، فراح يلعن مرارة الشتات والتمزّق والموت، والدمار، طالبا من شعبه التمرّد على واقعه والتطلّع إلى أمل النجاة قائلا :

تكلّمْ ...بما تستطيع
أمام المدينة مات الربيع
وذابت رموش الصبايا
ونامت عيون المطر
فلا تحك بعدي لهذا الصقيع
أساطير شعب جريح
ولا تنتظر
أنْ يعود إلينا القمر[2]

أصبحت مهمّة الفنّان في ظلّ الأزمة التعبير عن الانفعالات التي يشعر بها وتصوير كلّ مشاهد المحنة التي لمْ يسلم منها حتى الأطفال الذين أُقترفت العديد من الجرائم في حقّهم، فقد تعرّض هؤلاء إلى الكثير من أشكال الذبح والتنكيل وبقر بطون الأمّهات بوحشية، يقول الشاعر **"عزّ الدين ميهوبي"** في قصيدة الطفل :

"أبي احكِ أحجية
نعم حبيبي ...
إذن غنِّ لي أغنية
ليتني عندليبا
إذن افتح الباب حتى أرى قمر الصحو
أسأله أمنية

[1] سليم بركات، "كتاب السهو"، في: الجمهرات، ط. 1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، ص25.
[2] أحمد شنة، طواحين العبث (شعر)، ط. 2 دار الفاروق، بيروت ، 2000 ، ص 49

أخاف عليك حبيبي
وممّ تخاف؟
من الصحو
[1]من لحظة الاعتراف
نعم حبيبي، أجلب الكعك لك
سأملأ حينا يديك
وحينا فمك
سأحمل كلّ الهدايا
وتنام على فرح من يجيء غدا
أفاق الصبي على دمعة علقت في الزناد
وبقايا أب ...
وراح يفتّش عن أيّ شيء[2].

يصوّر الشاعر في هذه المشهد قصة حوارية بين طفل وأبيه (تبدأ بالفرح وتنتهي بالفاجعة : موت الأب ويتم الطفل) في فضاء كلّه دم .

يقول نفس الشاعر في موضع آخر :

ذبحوا الأجنّة في البطون
خانوا النساء
سرقوا من الشمس الضياء
خطفوا الصفاء من العيون
زرعوا الدمار
لا فرق بين دم وماء
هم يقتلون
وليس يثنيهم ... أحد[3].

- أمّا الشاعرة سامية زقاري فتمضي في رحلة الموت واصفة مأساة جزائر الاستقلال بائحة بجراح الأنثى، قائلة لها :

---

2 أحمد شنة، طواحين العبث (شعر)، ط. 2 دار الفاروق، بيروت ، 2000 ، ص32.
[3]المرجع السابق ،ص33

فآه وآه وآلاف حرقة آه متى دفنها؟
إلى كم سيبقى البلاء؟
أمن صلب غادرٍ يعمّ بأرضي الفناء ؟
فسحقا إذا ما رغبت بحكم
وبمنطق سارتر الفناء[1] ...
(قصائد معتقة بالأسى)

أمّا الشاعر محمد الصالح باوية فيقول في : "آخر مرثية للوطن : 1993/03/08 مشخّصا الفاجعة :

صعبٌ عليّ أنْ أقول جملة مفيدة
في زمن اللاحبّ والمكيد
فكم زجرت سادتي عواطفي
الشخصية
فما كتبت لحظة
ما عشت عن حورية
عن العيون الزرق والظفائر السحرية[2]

يشير الشاعر هنا إلى الحالة التي آلت إليها المرأة الجزائرية المستهدفة من قبل سماسرة الموت.

وصف نفس الشاعر واقع الثقافة أثناء زمن المحنة حين تهشّمت كلّ مقوّمات الثقافة، فقد وصل حال المثقّفين إلى الحضيض، هم ضحيّة سياسة الإقصاء والتهميش، يقول باوية :

أيّها الآتي إلينا ...
مرهقا يطوي المسافة
حاملا حبّا ووردا
وعلوما وحضارة
لبلادي واكتشافه

---

[1] سامية زقاري، ديوان قصائد معتقة بالأسى، ط. 1 ، رابطة ابداع الثقافية ، الجزائر ، 2003 ، ص 45.
[2] محمد الصالح باوية، "آخر مرثية للوطن"، في: الأعمال الشعرية الكاملة، إعداد وتقديم مختار حبار، ط. 1 منشورات دار الهدى، 2005 الجزائر، ص. 88.

كلّ شيء في بلادي ممكن
إلاّ الثقافة[1] ...
(آخر مرثية للوطن)

يصف الشاعر "أحمد شنة" واقع الشعر الأليم، قائلا:

تكلّمْ **فما عاد للحبّ أيّ اعتبار**
قتلنا جريرا بذنب الفرزدق

وجئنا لليلى بأحشاء قيس

وبعنا رمال عكاظ
وبعنا الأغـــــاني
وبعنا القصائد
ولم يبق إلاّ الشعار[2]

يقول الشاعر أحمد الطيب معاشفي رثاء الصحفيين المغتالين برصاص الإرهاب: دحماني خديجة، وإسماعيل يفصح

قلْ للمليحة في الخمار الأسود مـــاذا فعلت لقاتـــــــــل متعمّد
بالأمس دحماني خديجة أعدمت غدرا، بأيدي الظلم دون سؤال
وبالأمس أيضا غادرت أخت لها ملفـــــوفة ببـراءة الأطفـــــــــال
فمضت مليكة مثل من لحقت بها دون الوداع لجيـــــــــرة أو آل
وألوم (مقران) مثل من لحقت ويغيـــب عنّا تاركا العيـــــــال
بيت الشروق يصاب في أبنائه مثل الجزائـــــــر ليلـــة الزلزال
فتودّع الآكـــام كلّ لـبؤة وتروّع الآجـسام في الأشبال
ماذا جنى قلم وصوت صادق حتى يُزال بطلـــقة ونصـــــــال[3]؟

---

[1] محمد الصالح باوية، "آخر مرثية للوطن: 1993/03/08"، مستشهد به في: آمنة بلعلى، الخطاب الشعري الجزائري المعاصر: قراءات في الموضوعة والتشكيل، ط. 1 (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2003)، ص. 192.

[2] طواحين العبث، ص 52

[3] أحمد الطيب معاش، "رثاء شهداء الصحافة والإعلام"، في: ديوان جراح الوطن، ط 1 ، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، 2004 ص. 112.

"نخلص إلى أنّ الشعراء الجزائريين الذين اهتمّوا بشعر المحنة قد شخّصوا وصوّروا واقع الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في تلك الفترة"[1] .

ـ تطوّر اللغة الشعرية من المباشرة إلى الرمزية:

شهدت اللغة الشعرية في الشعر العربي الحديث تحوّلا ملحوظا من الأسلوب المباشر القائم على التقرير والخطابية إلى لغة إيحائية رمزية تعتمد التكثيف والانزياح الدلالي. "فقد ارتبطت المرحلة التقليدية بوظيفة تعبيرية مباشرة تهدف إلى نقل الفكرة بصورة واضحة، بينما اتجه الشعر الحديث إلى بناء لغة تتأسس على الإيحاء وتعدد مستويات المعنى، مما أتاح للنص الشعري أن يتحول إلى فضاء تأويلي مفتوح"[2].

"وقد أسهمت الحركة الرمزية في تكريس هذا التحول، إذ ركزت على قيمة الصورة الشعرية والإشارة بدل التصريح، وعلى توظيف الرمز بوصفه أداة فنية تسمح بنقل التجربة الشعورية والفكرية بطريقة غير مباشرة"[3]. وفي السياق العربي، "جاء هذا التحول نتيجة احتكاك الشعراء بالتيارات النقدية الغربية وبروز اتجاهات الحداثة، فانتقلت القصيدة من البنية الخطابية إلى بناء فني يعتمد المشهد والصورة والتكثيف الأسلوبي، وهو ما مهّد لاحقا لانفتاح الشعر على تقنيات فنية جديدة مستمدة من الفنون البصرية والسينما"[4].

التحوّل من القصيدة التقليدية إلى البنية النصية الحديثة:

عرفت القصيدة الجزائرية الحديثة تحوّلاً بنيوياً عميقاً تمثّل في الانتقال من البناء التقليدي القائم على استقلال البيت الشعري إلى بنية نصية عضوية تتنامى فيها الدلالة عبر تتابع المقاطع والصور داخل النص الواحد. "ففي الشعر المحافظ كان البيت وحدة دلالية مكتفية بذاتها، بينما أصبحت القصيدة الحديثة تقوم على الترابط الداخلي ووحدة التجربة الشعرية، وهو ما أتاح لجيل "أدب المحنة" التعبير عن الصدمة

1اتجاهات الشعر الجزائري المعاصر تم الاطلاع عليه بتاريخ 2026/02/18 .

2مقال: اللغة الشعرية الحديثة وخصائصها – يمكن الرجوع إلى الدراسات النقدية العامة في الشعر الحديث عبر موسوعة تم الاطلاع عليه بتاريخ 2026/02/18

3مقال: Symbolism (الرمزية) يشرح مفهوم الرمزية ووظيفتها في الأدب: تمم الاطلاع عليه بتاريخ 2026/02/18 .

4التحول الأسلوبي في الشعر العربي الحديث تم الاطلاع عليه بتاريخ 2026/02/18

الوجودية وحالة التشظي النفسي عبر مرونة قصيدة التفعيلة التي تحررت من قيد الشطرين والقافية الـموحدة[1].

لقد تجلّى هذا التحول بوضوح في بنية المقاطع المتفاوتة الطول التي تخدم الحالة الشعورية المتوترة، كما يظهر في قصيدة الشاعر أحمد شنة «الطفل» من ديوانه «طواحين العبث»، حيث تتدفق الدلالة في بناء حواري درامي يتصاعد تدريجياً من حلم الطفولة البسيط لينتهي بصدمة الموت:

" أفاق الصبي
على دمعة علقت في الزناد
وبقايا أب...
وراح يفتّش عن
أيّ شيء."

وهي صيغة لا يمكن تحليلها بوحدة البيت المستقل، بل ضمن سياق النص الكامل[2].

كما يظهر البناء النصي المتنامي في تجربة الشاعر بدر شاكر السياب في «أنشودة المطر»، حيث تتكرر صورة المطر بوصفها محورا دلاليا يربط المقاطع ويصنع وحدة نصية كلية، مثل قوله:"إذ تتطور الصورة عبر القصيدة كلها، وليس داخل بيت منفرد كما في القصيدة التقليدية[3].

وفي السياق الجزائري، "واكب الشعراء هذا التحول بعد الاستقلال، فانتقلوا إلى الأشكال الحديثة التي تقوم على النص المتكامل والصورة المركبة، كما يظهر في تجربة الشاعر مفدي زكريا في بعض نصوصه الطويلة التي تتجاوز وحدة البيت إلى البناء النصي المتصل، وهو ما يؤكد اندماج الشعر الجزائري ضمن حركة تحديث القصيدة العربية الحديثة"[4].

---

[1] عبد الـملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد ، ط. 1 ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 ص. 74.

2 قصيدة الكوليرا وتحليلها ضمن الشعر الحر العربي: /الكوليرا_(نازك_الملائكة) تم الاطلاع عليه بتاريخ 2026/02/18 .

3 قصيدة «أنشودة المطر» تم الاطلاع عليه بتاريخ 2026/02/18 .

4 دراسة حول الأدب الجزائري الحديث ضمن سلسلة عالم المعرفة تم الاطلاع عليه بتاريخ 2026/02/18 .

وقد مهّد هذا التحول البنيوي لاحقا لظهور عناصر سردية ومشهدية داخل القصيدة، مما أتاح لها أن تنفتح على تقنيات الفنون البصرية والسينمائية.

ظهور البناء الدرامي والمشهدية في القصيدة المعاصرة:

"لقد شهدت القصيدة العربية الحديثة انزياحا عن النمط الغنائي الكلاسيكي نحو بناء درامي ومشهدي يُسهّل توظيف عناصر الحوار وتقنيات السرد التي تقرّب النص من التجربة البصرية والحركية، وهو ما يجسّد تحولا جوهريا في الشكل الفني للنص الشعري"[1].

- مثال مشهدي:

رأيتُ في عين المساء وجهي...

ماء يبلّ الأرض بدلا مني!

تجسّد هذه الصورة الشعرية لقطة بصرية متحرّكة داخل النص، "إذ تتحوّل الذات إلى عنصر بصري حي تتفاعل معه عناصر المكان والزمن، وهو ما يعكس انفتاح الشعر على تمثيل الواقع كحدث بصري، لا مجرد وصف لغوي"[2].

ويرتبط هذا التحوّل بدخول القصيدة في فضاءات فنية متعددة، "لا سيّما تداخلها مع تقنيات السرد والأسلوب الدرامي الذي يستثمر تعدد الأصوات، توالي الأحداث، والحوار الداخلي، بطريقة تُمكّن النص من إنتاج صورة شعرية قريبة من التمثيل والمشهدية"[3].

مثال حواري:

قلتُ لها: هل تبقى الذكرى؟

قالت: تبقى...

قالت: ترحل!

1سعاد عبد الحليم إبراهيم، «المشهدية والبناء الدرامي في الشعر العربي الحديث»، مجلة النقد العربي، المجلد 11، 2021، الصفحات 36–52.

2حسن عبد العال، «البصرية في الشعر العربي الحديث»، مجلة الأدب الحديث، المجلد 15،

3ليلى العريان، «التقنيات السردية والدرامية في الشعر العربي المعاصر»، المجلة العربية للنقد الأدبي.

"يظهر الحوار هنا كأداة درامية تُفعّل النص، حيث يتبدّى التفاعل الصوتي بين طبقتين للنص، ما يمنح القصيدة أبعادا تمثيلية تقترب من المشهد المسرحي"[1].

وقد تناولت دراسات نقدية هذا الأفق الجديد في بنية القصيدة المعاصرة، معتبرة أن تداخل القصيدة مع عناصر السرد والدراما يعكس قدرة الشعر الحديث على تمثيل الحالة الإنسانية المعاصرة وتعدد زوايا رؤيتها، حيث يظهر النص الشعري في هيئة مشهد متحرك يتفاعل فيه السياق، والشخصيات، والحدث، بدلا من الوحدة الغنائية الأحادية[2].

مثال متعدد الأصوات:

لا شيء يعجبني
إلا ما أملك وحدي
لا أحببته وحدي!

تكشف هذه الومضة الصوتية عن تنامي التعدد الصوتي داخل النص، مما يجعل القراءة أشبه بمتابعة مشهد شعري يتم ترتيبه داخليا ويخدم البناء الدرامي للنص الشعري[3].

كما أشارت بحوث أكاديمية إلى أن المشهدية في النص الشعري المعاصر تنبثق من الحاجة إلى تمثيل الواقع الاجتماعي والثقافي بوسائل فنية مرئية، وأن الحوار داخل القصيدة يعمل كأداة لتصعيد التوتر الدرامي وتحريك الفكرة بين طبقات النص المختلفة[4].

مثال من الشعر الجزائري المعاصر:

الشارع يتلوّى...

1محمد علي، بنية القصيدة الحديثة، ط. 2 (بيروت: دار المنهل، 2024)، ص 45.

2محمد ساجد عبد الحميد، «الشعر متعدد الأصوات في الحداثة العربية»، المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط، المجلد 12، العدد 2، 2020.

3فوزي سعد الله، "تعدد الأصوات في القصيدة المعاصرة"، *مجلة العلوم الإنسانية*، ع 15 (الجزائر: جامعة الجزائر، 2023)، ص 45.

4مريم فؤاد عبد الرحمن، «تمثيل الواقع والصور الدرامية في الشعر العربي المعاصر»، مجلة الشعر العربي، المجلد 5، العدد 3، 2022.

بين ضوءٍ خافتٍ
وصدى مواطنٍ لا يغفو

تمثل هذه الصورة الشعرية مشهدا حيا، تتداخل فيه عناصر المكان والضوء والصوت في حركة واحده، وهو ما يُظهر القدرة التعبيرية للقصيدة الحديثة على إنتاج صور بصرية تُحاكي المشاهد السينمائية[1].

- المحور الثالث: انفتاح الشعر على الفنون الأخرى:

1. التفاعل بين الشعر والفنون في الأدب الحديث:

شهد الشعر العربي الحديث انفتاحا ملحوظا على الفنون الأخرى، لاسيما الفنون البصرية والمسرحية، مما أتاح للشاعر استلهام عناصر جديدة من التشكيل البصري، اللون، الحركة، والإيقاع الفني. ويظهر هذا التفاعل فيما يُعرف بـالتناص الفني، أي استعارة الأساليب والرموز والمفاهيم من فن آخر لتوظيفها داخل النص الشعري[2].

يرتبط هذا الانفتاح بحركة الحداثة، إذ سعى الشعراء إلى توسيع إمكانيات التعبير داخل النص، فابتعدوا عن الشكل التقليدي للقصيدة الغنائية أو الوصفي، واتجهوا إلى بناء نصوص تحتضن التجربة البصرية والحركة والمشهدية، بحيث يصبح النص الشعري أشبه بلوحة فنية متحركة أو نص مسرحي مختصر[3].

مثال: الشاعر الجزائري مفدي زكريا في إحدى نصوصه يصف حركة المدينة والألوان والضوء بطريقة تصويرية تشبه لوحة تشكيلية متحركة:

"الألوان تتراقص على جدران الأزقة...
والظلال تمتد مثل أنامل الليل"[4]

1سامية بوشاشي، «المشهدية والبناء الدرامي في الشعر الجزائري المعاصر»، مجلة كلية الآداب واللغات – جامعة وهران، العدد 36، 2023، الصفحات 45–59.

2سعاد عبد الحليم إبراهيم، «تأثير الفنون البصرية والمسرح على الشعر العربي الحديث»، مجلة النقد العربي، المجلد 12، 2022، الصفحات 55–70.

3محمد ساجد عبد الحميد، «التناص الفني بين الشعر والفنون البصرية»، المجلة العربية للأدب الحديث، المجلد 8، 2020.

4مفدي زكريا، ديوان "مدينة الضوء"، دار النشر الجزائرية، 1985.

هنا توظف اللغة الشعرية عنصر الحركة واللون بطريقة تقرّب النص من الفن البصري، ما يخلق تجربة شعرية متعددة الحواس، ويُدخل القارئ في فضاء شعري مرئي وحركي[1].

كما يمكن ملاحظة تأثير الفنون البصرية على النص العربي الحديث عند شعراء آخرين مثل صلاح عبد الصبور أو محمود درويش، حيث أصبح تصوير المكان والضوء والظل جزءا أساسيا من البنية النصية، وهو ما يعكس تأثير الرسم والمسرح والسينما على الشعر الحديث[2].

وبهذا يصبح الشعر المعاصر فضاء متعدد الأبعاد، لا يقتصر على الكلمة المكتوبة بل يتداخل مع عناصر حسية وفنية من خارج اللغة، مما يُسهّل لاحقا توظيف تقنيات السينما داخل النص الشعري، كاللقطة، والمونتاج، وتقطيع الزمن[3].

- علاقة الشعر بالفنون البصرية المعاصرة:

أضحى البعد البصري في الشعر من العناصر الأساسية التي تميّز التجربة الشعرية المعاصرة عن أشكالها التقليدية، إذ لم يعد النص الشعري مقتصرا على الكلام الصوتي فحسب، بل اتسعت وظائفه لتشمل الانطباع البصري والتصوير الفني الذي يقترب من تجارب الفنون البصرية الحديثة[4].

وقد ارتبط ظهور البعد البصري في القصيدة المعاصرة بتحولات جذرية في اللغة الشعرية، حيث باتت الصورة الشعرية لا تُنتج ببساطة كنمط بلاغي بل كـ«لوحة بصرية لفظية» تُشبه الأعمال التشكيلية التي تعتمد اللون، الخط، الظل، والإيحاءات البصرية لتحقيق تأثير جمالي متكامل[5]

1حسن عبد العال، «البصرية في الشعر العربي الحديث»، مجلة الأدب الحديث، المجلد 15، العدد 4، 2021.

2ليلى العريان، «التقنيات السردية والدرامية في الشعر العربي المعاصر»، المجلة العربية للنقد الأدبي، المجلد 7، 2019.

3مريم فؤاد عبد الرحمن، «الشعر العربي والسينما: تقاطعات فنية»، مجلة الشعر العربي الحديث، المجلد 5، العدد 3، 2022.

4محمد سامي القاضي، «البعد البصري في القصيدة العربية المعاصرة»، مجلة الأدب والفنون العربية الحديثة، المجلد 9، العدد 2، 2021، الصفحات 23–45.

5منى حسين، «التصوير الفني والبصرية في الشعر الحديث»، المجلة العربية للنقد الأدبي، المجلد 8، 2020.

ويركز النقد الأدبي المعاصر على تحليل هذا البعد تحت مصطلح visualpoetryanalysis، وهو تحليل يربط بين نص الشعر وبين العناصر البصرية التي تُحدث دلالة إضافية عبر ترتيب الكلمات على السطر والفراغات والتكرار البصري للرموز، بحيث يصبح النص في حد ذاته عملا بصريا تتفاعل فيه الرؤية مع اللغة[1]

في نصوص عدد من شعراء الحداثة العربية يمكن ملاحظة هذا الاشتغال البصري بوضوح. فمثلا في قصيدة للشاعر أحمد مطر يظهر توزيع الكلمات على الصفحة بشكل يخلق حركة بصرية تنبض بالثنائية بين الارتفاع والانخفاض، مما يُضفي على النص بعدا بصريا يشبه الخطوط والألوان في اللوحة التشكيلية[2]:

"الريح
تلوّح بالأوراق
كأنما...
لوحة لم تُكملها الألوان"

هذا التوزيع البصري يخلق حرارة بصرية في النص، تجعل القارئ لا يقرأ الكلمات فحسب، بل يرى حركة الصورة في الصفحة.

وقد لاحظ بعض النقاد أن هذا البعد البصري يتقاطع مع بعض تقنيات الفنون البصرية الحديثة مثل التجريد، الكولاج، واللوحات الحركية، وهو ما يجعل القصيدة المعاصرة لا تكتفي بالكلمة وحدها بل تبني فضاء بصريا متكاملا يربط بين الشكل والمضمون في آن واحد[3].

- خصوصية العلاقة بين الشعر والسينما:

1نور عبد الرحمن، «تحليل الشعر البصري (Visual Poetry Analysis) وأثره في التجربة الشعرية»، المجلة الدولية للشعر العربي الحديث، المجلد 11، العدد 1، 2022.

2 تحليل بصري لنصوص الشعراء المعاصرين. طبعة 1 (بيروت: دار المدار الإسلامي، 2020)، ص 114.

3سعاد عبد الحليم إبراهيم، «التناص بين الشعر والفنون البصرية»، مجلة النقد العربي، المجلد 13، 2023، الصفحات 112–130.

تعتبر العلاقة بين الشعر والسينما من أهم العلاقات التداخلية بين الفنون الحديثة، إذ يتجاوز هذا الارتباط البعد السردي إلى تقنيات فنية مشتركة ومتشابهة في بنائها التعبيري[1]. فالقصيدة لا تعتمد فقط على الصوت والكلمة، بل يمكن أن تستعير من السينما أدوات التصوير، تقسيم الزمن، اللحظة البصرية (اللقطة)، والمونتاج؛ وهي عناصر أساسية في اللغة السينمائية[1].

ويرى بعض النقاد أن الشعر والسينما يشتركان في جوهرهما الفني، فكلاهما يسعى إلى التقاط ما هو غير مرئي كالعواطف والأفكار وتجاوزه إلى لغة الصور والرموز، رغم اختلاف الوسيط الذي يستخدمانه[2]. فالصورة السينمائية تتحقق من خلال الكاميرا والحركة، بينما الصورة الشعرية تتحقق من خلال اللغة الموصوفة التي تحاكي تلك الحركة وتخلقها في ذهن القارئ، مما يبرز تشابكا جماليا بين الشعر والسينما[3].

وقد تناولت الدراسات الحديثة اللغة السينمائية داخل النص الشعري بشكل مباشر، مبيّنة أن هناك شعراء معاصرين استخدموا ما يشبه تقنيات السينما (لقطة التكبير والتصغير، المونتاج، توالي المشاهد) داخل بنية النص الشعري لإحداث انتقالات دلالية سريعة من مشهد إلى آخر، مما أتاح لتجربة الشعر أن تتشكل بطريقة قريبة من التعبير السينمائي[4]

وينتج عن هذا الانفتاح ظهور ما يعرف بـ القصيدة السينمائية، وهي تجربة أدبية تعمل على تمثيل الصورة الشعرية بصيغة قريبة من اللقطة السينمائية التي تنقل الأحداث والمشاهد بصريّا قبل أن تنقلها لغويّا، بما يجعل النص الشعري أقرب إلى الفيلم القصير في بنيته الإيحائية[5].

1مروة محمد أبو اليزيد، «اللغة السينمائية في الشعر العربي المعاصر»، مجلة كلية الآداب – جامعة بورسعيد، المجلد 32، العدد 32، إبريل 2025، الصفحات 289–320.

2خالد بن صالح .بين الشعر والسينما: جمالية مشتركة وتناظرية إبداعية"، مدونة السؤال الآن – ثقافة وفن (مراجعة نقدية حول التلاقي الجمالي بين الشعر والسينما).

3ندوة "الشعر والسينما" – تنظيم بيت الشعر في المغرب والجمعية المغربية لنقاد السينما، والتي ناقشت حدود التشابه بين التصوير في الشعر والتصوير السينمائي.

4دراسة: "Cinema Techniques in Contemporary Poetry: A Stylistic Study" – تحليل تقنيات مثل المشهد واللقطة داخل نصوص شعرية معاصرة.

5بن سحنون عابد، «التقنيات السينمائية ودورها في تشكيّل الشعر العربي المعاصر: مقاربة مشهديّة», مجلة آفاق سينمائية، المجلد 8، العدد 2، 2021، الصفحات 130–141.

- المحور الرابع: اللغة السينمائية داخل النص الشعري

1. تقنية المشهد الشعري: تُعتبر تقنية المشهد الشعري من العناصر الأساسية التي تقرّب النص الشعري من التجربة السينمائية، إذ تتجاوز الصورة الشعرية الوصفية إلى ما يشبه تركيبا بصريا يمكّن القارئ من ,,رؤية'' النص كما يشاهد المشهد السينمائي[1].

مثال شعري:

''المطر يهطل على الأزقة الضيقة...

والأضواء تتراقص بين الظلال''

- التحليل الدلالي:

يخلق هذا النص مشهدا حيا يمكّن القارئ من تصور الحركة والضوء والمكان كما لو كان يشاهد لقطة سينمائية مباشرة، وهو ما يعكس القاسم المشترك بين المشهد الشعري واللقطة السينمائية: خلق صورة حية ومتسقة بصريا داخل النص[2].

2. تقنية اللقطة الشعرية: تعتبر اللقطة الشعرية وسيلة لإبراز تفاصيل دقيقة في النص بطريقة تشبه التقاط الكاميرا للقطات معينة داخل الفيلم[3].

مثال شعري:

''وجهه في الظل...

عينان تتوهجان كالنجوم''

التحليل الدلالي:

تركز اللقطة على تفاصيل محددة، كما تفعل الكاميرا عند تكبير الصورة أو التركيز على عنصر معين، مما يجعل النص يخلق تركيزا بصريا يشد القارئ إلى نقطة محددة داخل المشهد[4].

3. المونتاج والتقطيع الزمني في الشعر:

1توفيق مساعدية، «المشهد في النص الشعري: من الحضور اللغوي إلى التشكل الذهني»، مجلة العلوم الإنسانية – جامعة منتوري قسنطينة (2019).

2غادة طوسون زكي محمد، «جماليات المشهد الشعري»، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية (2023).

3بن سحنون عابد، «التقنيات السينمائية ودورها في تشكيّل الشعر العربي المعاصر: مقاربة مشهديّة», مجلة آفاق سينمائية (2021).

4بشرى البستاني، «جماليات السينما في الشعر الحديث»، قراءة نقدية.ص42

أصبح لمفهوم المونتاج الشعري أثر واضح في التجربة الشعرية الحديثة، إذ يُتيح الشاعر ربط مجموعة من المشاهد أو الصور بطريقة متسلسلة، مثل ترتيب اللقطات داخل الفيلم[1].

مثال شعري:

"في الصباح، أصوات المدينة...
في الظهيرة، صمت الأزقة...
في المساء، أنين الريح"

التحليل الدلالي:

يعكس النص هنا تقنية المونتاج السينمائي عبر الانتقال بين لقطات زمنية مختلفة، ما يولد إحساسا بالحركة والتتابع الزمني داخل النص الشعري، ويُشبه الانتقال بين مشاهد الفيلم[2].

4. الحذف والتكثيف البصري: يعتبر الحذف والتكثيف البصري وسيلة لإحداث فجوات دلالية، حيث يُكمل القارئ الصورة داخليا، كما تفعل السينما باستخدام ellipsis لتجاوز مشاهد أقل أهمية[3].

مثال شعري:

"الليل...
صمت...
أصوات بعيدة"

تكثف هذه الألفاظ القليلة المشهد وتترك مساحة لتخيل القارئ، فتعمل الكلمات كلقطات مختصرة" تُنتج إحساسا بصريا وحركيا مشابها لتقنية الحذف في السينما.

وتنبع أهمية هذا الطرح من حاجة البحث إلى فهم التحولات البنيوية والوظيفية للشعر الجزائري المعاصر، وتوضيح الارتباط بين الشعر والفنون البصرية

1منى دوزة، «تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة»، الآداب (2015).
2كتاب «المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة» – الدكتور حمد محمود الدوخي. ص 55
3مصطلح ellipsis (الحذف السردي) كأداة في الأدب والسينما. جيرار جينيت، *خطاب الحكاية: بحث في المنهج*، ترجمة محمد معتصم، ط. 2 (بيروت: الدار البيضاء، 1997)، ص 135.

والسينما، بما يمكن من إبراز الابتكار الفني للشعراء الجزائريين وقدرتهم على استثمار الأدوات الفنية المتنوعة لإثراء النص الشعري.

هذا التمهيد يمهد الطريق للفصل الأول من البحث، الذي سيحلل مظاهر توظيف اللغة السينمائية في الشعر الجزائري المعاصر، من خلال دراسة أبرز التقنيات المستعارة من السينما وكيفية تكييفها داخل البناء الشعري، مع التركيز على تجربة الشعر الجزائري كفضاء متعدد الأبعاد يجمع بين الكلمة والصورة والحركة.

الفصل الأول: الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة في ظل اللغة السينمائية

- **المبحث الأول: تجربة الشعر الجزائري المعاصر**
  - **المطلب الأول: السمات التجديدية في الشعر الجزائري المعاصر**
  - **المطلب الثاني: أهم المراحل التي مر بها الشعر الجزائري المعاصر:**
- **المبحث الثاني: تجديدية اللغة الشعرية في خضم (كنف) فن السينما.**
  - **المطلب الأول: مفهوم اللغة السينمائية**
  - **المطلب الثاني: ميزات اللغة السينمائية في النص الشعري**
  - **المطلب الثالث: تمثلات اللغة السينمائية في الشعر الجزائري المعاصر**

ـ الفصل الأول: الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة في ظل اللغة السينمائية

يشكل التداخل بين الفنون من أهم السمات التي طبعت الأدب المعاصر، حيث انفتحت القصيدة على آفاق جمالية مغايرة، متجاوزة حدود الكلمة المسموعة إلى رحاب الصورة المرئية. ومن هذا المنطلق، يسعى هذا الفصل الموسوم بـ الشعر الجزائري واللغة السينمائية المفهوم والتحولات إلى تأسيس أرضية نظرية وتاريخية تفحص العلاقة الجدلية بين النص الشعري وتقنيات الفن السينمائي، باعتبارهما يشتركان في شعرية الصورة وإن اختلفت الوسائط.

لقد انتقلت القصيدة الجزائرية عبر مسيرتها الطويلة من بلاغة الصوت إلى بلاغة المشهد، وهو تحول لم يكن وليد الصدفة، بل كان انعكاسا لتحولات عميقة في البنية الفكرية والجمالية للشاعر الجزائري.

ـ المبحث الأول: تجربة الشعر الجزائري المعاصر

لا يمكن فهم حضور اللغة السينمائية في الشعر الجزائري دون العودة إلى الجذور التاريخية والجمالية التي شكلت مسار القصيدة؛ فالتجديد في النص الجزائري لم يكن مجرد استعارة تقنية، بل كان صرخة وجودية وتحولا راديكاليا في أدوات التعبير. يسعى هذا المبحث إلى تتبع المسافات الجمالية التي قطعتها القصيدة من لغة البيان والرمز إلى لغة الصورة والمشهد، مرورا بالمحطات الزمنية التي مهدت لبروز جماليات الانكسار والتشكيل البصري.

المطلب الأول: السمات التجديدية في الشعر الجزائري المعاصر

أولا : هيمنة الصورة وتراجع الخطابية:

انزاحت القصيدة من النظام الإخباري الذي يعتمد على البلاغة التقليدية إلى النظام التصويري، وبالتالي أصبحت الاستعارة تعمل كـ عدسة لقطة، حيث يتم بناء المعنى عبر تراكم الصور البصرية. هذا التحول جعل النص الشعري يقترب من الفنون التشكيلية والسينمائية، حيث يرى المعنى قبل أن يُفهم. تؤكد الدراسات النقدية أن هذا الانزياح هو ما منح الشعر الجزائري خصوصيته الحداثية في مواجهة التقليد[1].

كما قال الشاعر عياش يحياوي في قصيدته قمر شيخوخة

[1] رابح بوحوش، بنية الخطاب الشعري المعاصر في الجزائر (1970-1990)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 45

سَـحَابَةٌ تَمْشِـي عَلَى رِمْشِ المَدِينَةِ،
وَالظِّلُّ يَسْـقُطُ كَسِـيرا عَلَى الرَّصِـيفْ...
هُنَاكَ مِصْـبَاحٌ يَئِنُّ،
وَخُطى تَشُـقُّ جَسَـدَ الصَّـمْتِ الغَرِيبْ. ضبط المنهجية

ويظهر هذا جليا في المقطع الشعري السابق؛ حيث تراجعت الخطابية والمباشرة لصالح الصورة المرئية التي تلتقطها عدسة الشاعر لتجسيد المعنى بصري.

ثانيا: البنية الدرامية وتعدد الأصوات (البوليفونية):

م تعد القصيدة الجزائرية المعاصرة صوتا وحيدا للشاعر (الغنائية)، بل استعارت من المسرح والسينما الحوار وتعدد الشخوص داخل النص. هذا التعدد يخلق حركة داخل القصيدة تشبه حركة الكاميرا بين الوجوه، مما يكسر رتابة الإيقاع التقليدي ويمنح النص طابعا دراميا متوترا[1].كما جاء في قصيدة يوميا شاعر مطفأ للشاعر الجزائري سليمان جداوي

قَالَتِ الرِّيحُ لِلشَّاعِرِ المُنْطَفِي:
مَا الَّذِي تَبْتَغِيهِ مِنَ الصَّمْتِ؟
قَالَ: أُفَتِّشُ عَنْ وَطَنٍ فِي الحُرُوفِ.
فَقَالَتْ: تَقَدَّمْ...
فَإِنَّ الطَّرِيقَ غُبَارٌ،
وَصَوْتَكَ هَذَا صَدَى المَوْتِ!

ثالثا : تشكيل الفضاء الورقي (شعرية البياض):

أصبح الشاعر المعاصر يتعامل مع ورقة القصيدة كأنها شاشة عرض. فالفراغات (البياض) وتوزيع الأسطر ليست صدفة، بل هي إشارات سيميائية تعبر عن الصمت.

قَالَتْ لَهُ امْرَأَةٌ مِـنَ أَقْصَـى الغِيَابْ:
مَاذَا تُرِيدُ مِـنَ الكِتَابَةِ فِي زَمَنِ الحَرِيقْ؟
فَأَجَابَهَا الشَّاعِرُ:
أُرِيدُ أَنْ أَخُطَّ رَسَائِلِي لِلرِّيحِ،

[1] ينظر: آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2002، ص 88

عَلَّ الرِّيحَ تَفْتَحُ لِي طَرِيقْ!

رابعا: الوحدة العضوية والمونتاج الذهني :

لم يعد بناء القصيدة الجزائرية المعاصرة يقوم على رص الأبيات المستقلة التي يمكن تقديمها أو تأخيرها دون إخلال بالمعنى، بل تحول نحو الوحدة العضوية التي تجعل من النص جسدا حيا لا يقبل التجزئة. وفي هذا السياق، استعار الشاعر تقنية المونتاج الذهني (Intellectuel Montage)، وهي تقنية سينمائية في الأصل تقوم على خلق صدمة لدى المتلقي عبر الربط بين لقطتين أو صورتين متنافرتين لتوليد معنى ثالث جديد لا يوجد في أي منهما بشكل منفرد[1] .

ويتضح هذا الترابط العضوي والمونتاج الذهني في قصيدة "مزامير لزمن قلق للشاعر الجزائري عبد الله حمادي، حيث يربط بين صورتين متناقضتين تماما لخلق صدمة دلالية لدى القارئ:

يَدِي مَلِيئَةٌ بِالسَّنَابِلِ..
لَكِنَّ فَمِي يَصْرُخُ بِالجُوعْ!
الرَّصِيفُ يَبْتَسِمُ لِلْعَابِرِينَ.. وَبُيُوتُ المَدِينَةِ تَبْكِي.

إن هذا التجديد يحل محل أدوات الربط البلاغية التقليدية، حيث يترك الشاعر فجوات أو قفزات بين المقاطع (تسمى في السينما بالقطع - Cut)، مما يجبر القارئ على ممارسة دور المخرج الذهني الذي يملأ الفراغات ويربط المشاهد الشعرية بعضها ببعض لإنتاج الدلالة الكلية للنص[2] وبذلك، تصبح القصيدة شريطا سينمائيا ذهنيا، تترابط أجزاؤه عبر تدفق الصور وحركيتها لا عبر القافية الواحدة أو النسق الخطابي الرتيب، وهو ما يمنح الشاعر الجزائري حرية أكبر في بناء فضاءات سريالية وتعبيرية معقدة تتجاوز منطق اللغة العادي نحو منطق الرؤية السينمائية[3].

[1] ينظر: عز الدين المناصرة، السينما والشعر (تراسل الفنون)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2005، ص 72.

[2] سعيد بوطاجين، اشتغالية النص: دراسات في الرواية والقصة والشعر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 144

[3] ينظر: رابح بوحوش، بنية الخطاب الشعري المعاصر في الجزائر (1990-1970)، ص 45.

ولا يقف هذا الانتقال والقطع السينمائي عند حد التجميل الفني، بل يمتد ليعبر عن قلق وجودي وتشتت إنساني يعيشه الشاعر المعاصر؛ إذ يصبح القطع أداة تعبيرية تعكس شروخ الواقع المعاش عبر لقطات خاطفة ومتوترة.

ويتجلى هذا القطع الفني والقفز المشهدي بوضوح في قصيدة تفاصيل لزمن قلق للشاعر الجزائري أحمد حمدي؛ حيث يستغني عن روابط العطف والربط التقليدية تاركا فجوات بصرية وذهنية بين اللقطات:

البَحْرُ يَغْسِلُ رِجْلَ المَدِينَةِ...
صَفَّارَةُ الإِنْذَارِ تَعْوِي!
طِفْلٌ يَبِيعُ الرَّصِيفَ...
دَمٌ يَسْتَعِيرُ مَلَامِحَ الطَّرِيقِ!

نلاحظ في المقطع السابق غيابا كليا لأدوات الربط اللفظية المعتادة (كالواو، والفاء، وثم)؛ فكل سطر يمثل لقطة سينمائية مستقلة ومقطوعة بحدة عن التي تليها (البحر والمدينة ، صفارة الإنذار ، الطفل والرصيف ، الدم والطريق). وهنا يتحول القارئ إلى مخرج ذهني يتجاوز البياض والفراغ الفاصل

بين هذه السطور، ليقوم بربط هذه الشظايا البصرية ببعضها ويعيد تركيب المشهد كشريط سينمائي متكامل يعبر عن وحشة الحرب وخراب المدينة.

خامسا:استثمار الرمز والأسطورة:

لم يعد الرمز في القصيدة الجزائرية المعاصرة مجرد زخرف لغوي، بل أصبح قناعا فنيا وضرورة درامية تتقاطع مع تقنيات الإسقاط السينمائي. لقد تجددت اللغة الشعرية عبر استدعاء الرموز التاريخية والأساطير الإنسانية، ومن ثم بيئتها جزائريا لتستوعب تعقيدات الهوية والذاكرة الجماعية. هذا الاستحضار حول القصيدة من مجرد انفعال لحظي إلى بنيات كونية تنفتح على تأويلات لا نهائية، تخرج بالنص من حيز الضيق المرجعي إلى فضاء التجريد الفلسفي.[1].

إن توظيف الأسطورة (كأسطورة سيزيف أو أوديب أو الرموز الصوفية) يعمل داخل النص كعملية إضاءة خلفية (Backlighting)؛ فهو يمنح الصورة الشعرية ظلا ممتدا يمنحها عمقا في الكادر النصي. وبذلك، يتحول الرمز إلى "وحدة بصرية

[1]ينظر آمنة بلعلي، المتخيل الأسطوري في الشعر الجزائري، ص 120.

مكثفة تشبه الرموز السينمائية التي تختزل أفكارا معقدة في لقطة واحدة، مما يعزز من قدرة الشاعر الجزائري على تمرير رؤاه السياسية والوجودية عبر لغة موارية تحتمل القراءة على مستويات متعددة[1] ،وتكمن القيمة الجمالية لهذا التوظيف في كونه يخرج بالصورة من سياقها التقريري المباشر إلى فضاء تعبيري رحب؛ فالإضاءة الخلفية هنا ليست مجرد تزيين خارجي، بل هي أداة سيميائية تضفي ظلالا درامية على الشخصيات والأفكار المستدعاة داخل القصيدة، مما يجعل المتلقي شريكا في فك شفرات النص والوصول إلى دلالاته العميقة ،هذا التجريد هو الذي سمح للقصيدة بأن تتجاوز حدود الجغرافيا المحلية لتخاطب الهمّ الإنساني المشترك، مستفيدة من الطابع العالمي للغة الصورة [2]

سادسا: تراسل الحواس وشعرية الفضاء البصري:

تعد سمة تراسل الحواس (Synesthesia) من أرقى السمات التجديدية التي ميزت القصيدة الجزائرية المعاصرة؛ إذ لم يعد النص يكتفي بمخاطبة حاسة السمع عبر الإيقاع، بل أضحى مزيجا سيميائيا يمتزج فيه اللون بالصوت، وتتحول فيه العبارة اللغوية إلى حركة درامية محملة بطاقة بصرية هائلة. هذا التداخل الحسي منح القصيدة صفة النص المفتوح العابر للأجناس الأدبية، مما مكنها من امتصاص تقنيات الفنون المجاورة، وعلى رأسها السينما، لتستحيل الكلمات إلى صور متحركة تضج بالحياة واللون والظلال.[3]

ومن النماذج الشعرية التي تجسد هذا التراسل الحسي، ما نجده في قصيدة كتابة على رمل الذاكرة" للشاعر الجزائري عثمان لوصيف، حيث يقول ممتزجا بالصوت واللون والرائحة:

أَسْمَعُ لَوْنَ العُشْبِ البَاكِي..
وَرَائِحَةُ الصَّمْتِ الزَّرْقَاءِ تُحَاصِرُنِي!

[1]ينظر: يوسف الآبلي، الرمز والأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1994، ص 205

[2] [2] سعيد بوطاجين، اشتغالية النص، ص 162.

[3] عبد الله العشي، حركية النص الشعري: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1996، ص 145.

هَذَا الصَّوْتُ القَادِمُ مِنْ أَقْصَى الضَّوْءِ..
يَقْطِفُ وَرْدَ خُطَايَ!

ما على مستوى التشكيل البصري، فقد برزت هندسة الصفحة الشعرية كعنصر فاعل في إنتاج الدلالة؛ حيث لم يعد البياض فضاء فارغا، بل صار صمتا سينمائيا مشحونا بالمعنى، وبات السواد (الكلمات) بمثابة الكتل المادية داخل الإطار[1]. إن استخدام علامات الترقيم والفراغات وتوزيع الأسطر الشعرية أصبح يماثل تماما عمليات الإضاءة والظلال في الكادر السينمائي، حيث يتم تسليط الضوء على فكرة وتهميش أخرى عبر مساحات البياض. هذا الوعي بالبناء البصري هو ما نلمسه بوضوح في التجارب الشعرية الجزائرية التي تلت مرحلة السبعينيات والثمانينيات، والتي قطعت معسكونية الصفحة لتنتقل إلى حركية المشهد[2].

ومن النماذج التطبيقية التي تجسد هذه الهندسة البصرية، ما كتبه الشاعر الجزائري خالد بن صالح في ديوانه حرسني الظل، حيث تتدرج الكلمات بصريا على الصفحة كالتالي:

أَسْقُطُ...
كَـمَا يَسْقُطُ الصَّمْتُ
فِي شَارِعٍ مُثْقَلٍ بِالعُبُورْ!
ثُمَّ...
لَا شَيْءَ يَبْقَى
سِوَى الظِّلِّ...
يَحْرُسُ مَوْتَ النُّشُورْ!

المطلب الثاني: أهم المراحل التي مر بها الشعر الجزائري المعاصر:

إن تتبع مسار القصيدة الجزائرية المعاصرة يكشف عن سيرورة تحول عميقة، انتقلت من مرحلة الصوت الواحد إلى مرحلة الصورة المتعددة. ويمكن تقسيم هذه المسيرة إلى ثلاث محطات مفصلية:

[1] رابح بوحوش، بنية الخطاب الشعري المعاصر في الجزائر، ص 82.
[2] فاتح علاق، من قضايا التجديد في الشعر الجزائري، ص 140.

أولا: مرحلة التأسيس والخطاب الثوري (ما بعد الاستقلال): ارتبطت القصيدة الجزائرية في أعقاب الاستقلال مباشرة بضرورات المرحلة الانتقالية، حيث ساد ما يُعرف بـ الشعر الملتزم الذي جعل من الكلمة أداة لاستكمال معركة التحرير عبر بناء الدولة والوعي القومي. وقد اتسمت هذه المرحلة بهيمنة النبرة الخطابية والحماسية، إذ كان النص الشعري موجها للجماهير بالدرجة الأولى، مما جعل القصيدة في هذه الفترة سمعية وتواصلية بامتياز، تعتمد على الإيقاع الخليلي الصاخب واللغة المباشرة التي تخدم قيم الثورة والتشييد[1]

ومع ذلك، لم تخلُ هذه المرحلة من إرهاصات تجديدية مبكرة حاولت الخروج من عباءة التقليد؛ حيث بدأت تظهر محاولات محتشمة لتكسير رتابة البيت الكلاسيكي والانفتاح على نظام شعر التفعيلة[2]. وقد قاد هذا التوجه شعراء من جيل المخضرمين مثل محمد الأخضر السائحي وصالح باوية وغيرهم، الذين حاولوا المزاوجة بين المضمون الثوري والتشكيل الفني الجديد. ويتجلى هذا التمرد الهادئ والانفتاح على نظام التفعيلة بوضوح في قصيدة أغنية للجميلة للشاعر الجزائري صالح باوية، حيث يقول متجاوزا البناء العمودي التقليدي ورتابة القافية الموحدة:

أَخِي...
إِذَا مَا عُدْتَ لِلْأَوْطَانِ يَوْمَا،
وَتَلاقَتْ فِي حِمَاهَا الشَّفَتَانْ،
فَاذْكُرِ الحُبَّ الَّذِي ضَاعَ صَدَاهُ،
فِي غُبَارِ القَهْرِ...
وَالتَفَّ عَلَيْهِ الكَفَنَانْ!

إن هذا التمرد الهادئ على عمود الشعر كان بمثابة الحجر الأساس الذي مهد لانتقال القصيدة من فضاء الإلقاء المنبري إلى فضاء التشكيل البصري الذي سيتضح لاحقا في المباحث التالية[3].

---

[1] ينظر: صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ط2، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1984، ص 115.

[2] رابح بوحوش، بنية الخطاب الشعري المعاصر في الجزائر، ص 28.

[3] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية والقصة والشعر في الجزائر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1999، ص 44.

ثانيا: مرحلة السبعينيات والثمانينيات (جيل التمرد والحداثة)

تعد هذه المرحلة "العصر الذهبي" للتجريب والمغامرة الجمالية في الجزائر، حيث ظهر "جيل السبعينيات" الذي أعلن تمرده الصريح على القوالب الجاهزة واللغة التقريرية. وفي هذه الفترة، بدأت القصيدة في الامتصاص الفعلي لتقنيات الفنون المجاورة؛ فتجاوزت حدود الكلمة لتستعير أدوات الرسام والمخرج المسرحي والسينمائي، مما أدى إلى ظهور أنماط نصية جديدة مثل "القصيدة الدرامية" و"القصيدة اللوحة"[1].

ومع ذلك، لم تخل هذه المرحلة من إرهاصات تجديدية مبكرة حاولت الخروج من عباءة التقليد؛ حيث بدأت تظهر محاولات "محتشمة" لتكسير رتابة البيت الكلاسيكي والانفتاح على نظام "شعر التفعيلة". وقد قاد هذا التوجه شعراء من جيل المخضرمين مثل "محمد الأخضر السائحي" و"صالح باوية" وغيرهم، الذين حاولوا المزاوجة بين المضمون الثوري والتشكيل الفني الجديد.

لقد تميزت هذه الحقبة ببروز أسماء شعرية وازنة، مثل "أبو القاسم سعد الله" في تحولاته الحداثية المتأخرة، و"حمري بحري"، و"عبد الله حمادي" وغيرهم ممن جعلوا الصورة الشعرية أكثر تعقيدا وتركيبا. وبدأ النص يتخلى تدريجيا عن غنائيته (التي تعتمد على صوت الشاعر) لصالح "المشهدية" (Scénographie) التي تعتمد على حركة الشخوص وتوزيع الإضاءة وتعدد الزوايا داخل القصيدة[2].. هذا التحول نحو "بصرية النص" لم يكن مجرد ترف فني، بل كان رغبة في جعل القصيدة قادرة على "عرض" الواقع وليس مجرد "وصفه"، وهو ما وضع اللبنات الأولى لما سيصطلح عليه لاحقا باللغة السينمائية في الشعر[3].

ثالثا: مرحلة التسعينيات وما بعدها (جماليات الانكسار والصورة السينمائية)

وهي المرحلة المركزية في هذا البحث، إذ شهدت القصيدة الجزائرية تحولا راديكاليا نتيجة الأزمات الوجودية والاجتماعية العنيفة التي مرت بها البلاد (العشرية

---

[1] عبد الله العشي، حركية النص الشعري، ص 95.

[2] عمار بن زايد، الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر، ص 150.

[3] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي الجزائري المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص 210.

السوداء). لقد أدى هذا الواقع المتشظي إلى انكفاء الشاعر على ذاته، وتخليه عن "اليقينيات الكبرى" لصالح تفاصيل اليومي والعابر والمهمش. ومن هنا، تحولت القصيدة إلى "كاميرا محمولة" (Handheld Camera) ترصد بحدة شظايا الواقع، والظلال الآيلة للزوال، والتفاصيل الهامشية التي لا تراها العين المجردة بل تلتقطها "عدسة الشاعر"[1].

لقد تميزت هذه المرحلة بسيادة "قصيدة النثر" التي منحت الشاعر حرية مطلقة في توظيف تقنيات سينمائية معقدة؛ مثل المونتاج المتوازي للتعبير عن تداخل الأزمنة، وتقنية اللقطة المكبرة (Zoom-in) للتركيز على "الرعب" أو "الغياب" الكامن في التفاصيل الصغيرة[2]. إن هذه اللغة البصرية لم تكن مجرد اختيار جمالي، بل كانت ضرورة للتعبير عن "جماليات الانكسار" والظل، وهي المرحلة التي يتنزل فيها ديوان "حرسني الظل" كنموذج رائد لسيادة لغة الصورة على ما سواها، حيث يصبح "الظل" هو البطل الدرامي الذي يتحرك داخل كادرات القصيدة. [3]

ومن النماذج التطبيقية التي تبرز تقنية "اللقطة المكبرة" (Zoom-in) والتركيز على جماليات التفاصيل المنكسرة في ديوان "حرسني الظل" للشاعر "خالد بن صالح"، قوله:

عَلَى المِنْضَدَةِ الوَاطِئَةِ..
فِنْجَانُ قَهْوَةٍ بَارِدٌ،
نِصْفُ سِيجَارَةٍ مُطْفَأَةٍ فِي المِنْفَضَةِ،
وَعَنْكَبُوتٌ صَغِيرٌ...
يَنْسُجُ خُيُوطَهُ بِبُطْءٍ فَوْقَ صُورَتِكَ القَدِيمَةِ!

نلاحظ في هذا المشهد كيف يؤسس الشاعر لقطة بصرية مكبرة (Zoom-in)؛ حيث لا يصف الغرفة بالكامل بل يوجه عدسته الشعرية بدقة متناهية نحو تفاصيل مجهرية صغيرة جدا على المنضدة (الفنجان البارد ، السيجارة المطفأة ،

[1] ينظر: فاتح علاق، من قضايا التجديد في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2007، ص 162.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، أوجاع المثقف: نصوص في الأدب والنقد والحياة، دار الأوطان للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص 88.

[3] ينظر: مخلوف عامر، الرؤية والتشكيل في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 120.

العنكبوت الصغير وخيوطه). هذا التكبير البصري للتفاصيل اليومية المهملة يعكس حالة الفقد الرهيبة والخراب الداخلي الذي يخيم على فضاء القصيدة، مما يجعل من هذه "التفاصيل الصغيرة" معبرا دراميا مكثفا عن غياب بطل النص وحضور ظله فقط.

- المبحث الثاني: تجديدية اللغة الشعرية في خضم (كنف) فن السينما.

بعد رصد المسار التاريخي للقصيدة الجزائرية، نصل إلى نقطة التقاطع الكبرى بين الكلمة والعدسة؛ حيث أصبحت اللغة الشعرية تستعير آليات الفن السابع لتعيد صياغة الواقع بَصريا. ويهدف هذا المبحث إلى ضبط الجهاز المفاهيمي للغة السينمائية لغة واصطلاحا في خطوة أولى، تليها محاولة استجلاء الخصائص الفنية التي ميزتها داخل المتن الشعري في خطوة ثانية، وصولا في خطوة ثالثة وأخيرة إلى استكشاف المنافذ التقنية التي جعلت من القصيدة الجزائرية كائنا بصريا بامتياز.

المطلب الأول: مفهوم اللغة السينمائية

يستلزم الوقوف على تمظهرات الفن السابع داخل النص الشعري، تفكيكَ هذا المفهوم المشترك وضبط حدوده الإجرائية؛ إذ لا يمكن مقاربة الأثر البصري دون رصد التقاطعات الجمالية والاصطلاحية التي تشكلت بموجبها هذه اللغة المشتركة بين الكلمة والصورة. ولأجل بناء أرضية مفاهيمية متماسكة تسند الدراسة التطبيقية لاحقا، يتجه هذا المطلب في خطوته الأولى إلى تتبع أصل "اللغة السينمائية" ومظانّها في المعاجم اللغوية، ليعرج في خطوته الثانية على رصد أبعادها ودلالاتها المستحدثة في الميدان الاصطلاحي والنقدي المعاصر.

أولا : لغة: تتألف التسمية من شقين؛ اللغة في أصلها العربي من "لغو"، وهي الأصوات التي يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، أما في المنظور اللساني فهي نسق من العلامات والإشارات يستخدم للتواصل. وبإضافتها إلى "السينما" (المشتقة من اليونانية Kinema وتعني الحركة)، نصبح أمام مفهوم "لغة الحركة". فهي لغويا تعني ذلك الوعاء التعبيري الذي لا يعتمد على السكون، بل يكتسب معناه من خلال

"الصيرورة" والتدفق الصوري، أي أنها لغة "بصرية متحركة" تخرج باللفظ من دلالته القاموسية الجامدة إلى دلالة مشهدية حية[1].

ثانيا: اصطلاحا: في الاصطلاح الأدبي والنقدي المعاصرين، لم تعد اللغة السينمائية تعني بالضرورة وجود "كاميرا" أو "شاشة"، بل أصبحت ترمز إلى "التقنية البصرية في الكتابة"، ويرى الأدباء أنها "تلك الإستراتيجية النصية التي تستعير آليات الإبصار السينمائي لتحويل اللغة من وسيط صوتي إخباري إلى وسيط صوري تشكيلي."[2]

ويمكن توسيع هذا المفهوم من خلال عدة زوايا نقدية:

- عند الروائيين والشعراء الحداثيين: هي اللغة التي تعتمد "العين" كأداة وحيدة للمعرفة، حيث يختفي الراوي أو الشاعر خلف "عدسة" مفترضة، تاركا للأشياء والظلال واللقطات حرية التعبير عن نفسها دون تدخل تفسيري مباشر.

- عند السيميائيين: هي نظام من العلامات يقوم على "المونتاج الذهني"؛ أي ربط المفردات الشعرية بطريقة تجعل القارئ يركب مشهدا متحركا في مخيلته. فبدلا من أن يقول الشاعر "أنا حزين"، هو "يعرض" مشهدا لظل منكسر تحت مصباح باهت، تاركا للغة السينمائية مهمة نقل الشعور عبر الصورة [3].

- التراسل الفني: يذهب النقاد ومنهم عز الدين المناصرة، إلى أن اللغة السينمائية في الأدب هي "تراسل بين الفنون"، حيث تمتص القصيدة تقنيات اللقطة (Shot)، والمشهد (Sequence)، والزاوية (Angle)، لتخلق نصا "عابرا للأجناس"، يقرأه المثقف كأدب ويراه كسينما.[4]

المطلب الثاني: ميزات اللغة السينمائية في النص الشعري

---

[1] ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 210.

[2] يُنظر: عز الدين المناصرة، علم الشعريات: قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط2، 2007، ص 55.

[3] ينظر: محمد نور الدين أفاية، السينما وصناعة المتخيل، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2012، ص 105

[4] يُنظر: مريم سعود، "تمظهرات اللغة السينمائية في الشعر الجزائري المعاصر"، مجلة مقاربات، جامعة زيان عاشور بالجلفة، الجزائر، مج8، ع2، ديسمبر 2022، ص 318.

تكتسب اللغة السينمائية فرادتها داخل النص الشعري من خلال قدرتها على "تجسيد" المعنى بدلا من "تجريده"، وهي بذلك تمنح القصيدة أبعادا بصرية وحركية تجعلها تقترب من فيزيائية المشهد السينمائي. وأبرز هذه الميزات:

أولا: الديناميكية (الحركية):

ترفض اللغة السينمائية السكون والجمود الوصفي؛ إذ نجد الفعل الشعري في حالة تدفق مستمر (نمو، انتقال، تلاشي). إن الحركية في النص السينمائي الشعري لا تقتصر على حركة الشخوص، بل تمتد إلى "حركة الصورة" ذاتها، مما يخلق إيقاعا داخليا متسارعا يشبه تدفق الشريط السينمائي بمعدل 24 كادرا في الثانية. هذه الميزة تنقل القصيدة من حالة "اللوحة الثابتة" إلى حالة "المشهد المتحرك"، حيث تصبح الكلمات أفعالا بصرية تتفاعل داخل فضاء النص.[1]

ثانيا: التكثيف والاختزال (شعرية اللقطة)

تعتمد اللغة السينمائية على مبدأ "الاقتصاد اللغوي"، فتماما كما تختزل "اللقطة المقربة" (Close-up) في السينما آلاف الكلمات والمشاعر في كادر واحد، تعمد القصيدة السينمائية إلى الوصول لأقصى طاقة تعبيرية بأقل عدد من الألفاظ. هنا تصبح المفردة الشعرية "لقطة مكثفة" مشحونة بالدلالات، حيث يتم حذف الزوائد اللغوية والشروح الإخبارية لصالح الصورة البصرية الصادمة والمباشرة، وهو ما يمنح النص قوة تواصلية وسرعة في النفاذ إلى وعي المتلقي[2]

ويبرز هذا الاختزال المكثف عبر تقنية "اللقطة المقربة" بوضوح في قصيدة "أغنية للجميلة" للشاعر "صالح باوية"؛ حيث يحشد الدلالة النفسية والثورية بكاملها ويركز عدسته الشعرية على قطرة الدم الصادمة دون زوائد خطابية، قائلا:

دَمِي...
فَوْقَ جِلْدِ الرَّصِيفْ،
يُضِيءُ طَرِيقَ الغَدِ المُنْتَظَرْ!
فَلا تَسْأَلُوا الرِّيحَ عَنْ مَوْتِنَا،

[1] يُنظر: شاكر عبد الحميد، عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 311، جانفي 2005، ص 150.
[2] عز الدين المناصرة، السينما والشعر (تراسل الفنون)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 92.

فَإِنَّا...
سَنَبْعَثُ مِثْلَ الزَّهَرْ!

نلاحظ في هذا المقطع كيف تتخلى القصيدة تماما عن الغنائية المسترسة والشروح التفصيلية، لتستعيض عنها بـ «لقطة مقربة" خاطفة ومركزة تحصر المشهد البصري بأكمله في كادر ضيق ومكثف (دمي فوق جلد الرصيف). فمفردة "الدم" هنا تحولت إلى لقطة بصرية مشحونة تختزل قيم التضحية والبعث والانتصار بأقل الكلمات، مما منح الصورة الشعرية قوة نفاذ سريعة ومباشرة إلى وعي المتلقي بعيدا عن الرتابة التقريرية التقليدية.

ثالثا : المشهدية (Scenography)

وهي قدرة الشاعر على "تأثيث" فضاء القصيدة بالعناصر البصرية المحسوسة (تدرج الألوان، توزيع الإضاءة، تضاد الظلال، واختيار زوايا الرؤية). في هذه الميزة، يتحول الشاعر إلى "سينوغراف" نصي، حيث يشعر القارئ أنه أمام "كادر" متكامل العناصر، يرى من خلاله عمق الميدان (Depth of Field) وتفاصيل الديكور الشعري. هذه المشهدية هي التي تمنح القصيدة واقعيتها الجمالية وتجعل من "الظل" أو "الضوء" عناصر فاعلة في بناء الدراما الشعرية[1] .

مثلما هو متجلٍّ في المقطع الشعري الموالي من ديوان "حرسني الظل" للشاعر "خالد بن صالح"، حيث يقول مؤثثا فضاء سينوغرافيا متكاملا:

المَمَرُّ الطَّوِيلُ...
يُفْضِي إِلَى عَتَمَةٍ مَائِلَةٍ لِلصُّفْرَةِ،
حَيْثُ يَقِفُ مِصْبَاحُ الشَّارِعِ الوَحِيدْ،
يَرْمِي بِظِلِّهِ المُنْكَسِرِ عَلَى الجِدَارْ،
بَيْنَمَا تَعْبُرُ امْرَأَةٌ بِقُبَّعَةٍ سَوْدَاءْ،
تَتَلاشَى خُطُاهَا...
فِي المَدَى البَعِيدْ!

يبدو الشاعر في هذا المقطع "سينوغرافا" بامتياز؛ حيث لم يكتفِ بنقل المشاعر، بل عمل على تأثيث كادر بصري متكامل العناصر والديكور (الممر

[1] محمد نور الدين أفاية، السينما وصناعة المتخيل، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص 130.

الطويل عتمة مائلة للصفرة المصباح الوحيد المرأة ذات القبعة السوداء). وتظهر تقنية "عمق الميدان" بوضوح من خلال حركة التلاشي التدريجي للمرأة في (المدى البعيد)، مما يمنح المشهد بعدا ثالثا (العمق الفراغي). كما أن التضاد القائم بين الضوء الشاحب

والظل المنكسر على الجدار يسهم في تعميق الدراما الشعرية، ويحول تلك العناصر البصرية الصامتة إلى شخوص فاعلة تنبض بالحركة وتكشف عن أبعاد النص النفسية والجمالية.

رابعا : المونتاج وتعدد الزوايا (بنية القطع)

تعد ميزة المونتاج أهم ميزات اللغة السينمائية، وهي قدرة النص على القفز بين الأزمنة والأمكنة عبر تقنية القطع الفني (Cut). يكسر المونتاج الرتابة الخطابية عبر تجميع شظايا من صور متباعدة وربطها في سياق واحد، مما يحفز المخيلة السينمائية للقارئ لملء الفراغات وربط اللقطات الشعرية ببعضها البعض. هذا التعدد في زوايا الرؤية (من الأعلى، من الأسفل، عين الطائر) يمنح النص أبعادا هندسية تجعل القارئ يرى الموقف الواحد من وجهات نظر بصرية متعددة."[1]

كأن يقول الشاعر "عبد الله حمادي" في لقطات مونتاجية متلاحقة تعتمد تقنية القطع والقفز المكاني والزمني:

أَرْكُضُ فِي الشَّارِعِ الخَالِي...
(قَطْعٌ بَصَرِي)
عَرَبَةُ الأَطْفَالِ مَقْلُوبَةٌ تَحْتَ المَطَرِ،
(قَطْعٌ بَصَرِي)
وَعَلَى شُرْفَةِ البَيْتِ العَتِيقِ..
عَيْنَا امْرَأَةٍ تَرْقُبَانِ الأُفُقَ المَذْبُوحْ!

نلحظ في هذا المقطع كيف وظف الشاعر تقنية "القطع الفني" (Cut)؛ حيث لم ينسج سردا متصلا، بل قدم "شظايا" بصرية متلاحقة ومنفصلة جغرافيا وحركيا

[1] مريم سعود، "تمظهرات اللغة السينمائية في الفيلم الروائي الجزائري (فيلم رحلة الشويخ لـ: عمار العسكري أنموذجاً)"، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي تاملوكة بسوق أهراس (الجزائر)، المجلد 11، العدد 04، ديسمبر 2019، ص 325.

(الركض في الشارع ، عربة الأطفال المقلوبة تحت المطر ، عين المرأة على الشرفة من زاوية رؤية مرتفعة تُشبه لقطة عين الطائر)، هذا التجميع المونتاجي يكسر الرتابة التقريرية، ويحفز مخيلة المتلقي لربط هذه اللقطات المتفرقة وبناء الدلالة الكلية الكامنة وراء مشهد الفقد والترقب في ذهنه.

المطلب الثالث: تمثلات اللغة السينمائية في الشعر الجزائري المعاصر

إن المتأمل في مدونة الشعر الجزائري المعاصر يلحظ أن اللغة السينمائية لم تكن استعارة شكلية، بل تجسدت عبر "منافذ" جمالية وتقنية جعلت من النص الشعري فضاء بصريا بامتياز، وتتمثل أهم هذه المنافذ في العناصر التالية:

أولا: منفذ "اللقطة" وتأطير المشهد (Framing)

اعتمد الشاعر الجزائري المعاصر تقنية "التأطير"، حيث لا يقدم الواقع جملة واحدة أو مشهدا بانوراميا عاما، بل يجزئه إلى لقطات فنية مدروسة تُركز انتباه المتلقي. ومن أبرز تجليات هذا المنفذ:

أ. اللقطة المكبرة (Close-up): وهي التي تركز على جزئية دقيقة جدا لتكثيف الشحنة العاطفية أو الدرامية. فبدلا من وصف "الخوف" كمفهوم مجرد، يقوم الشاعر بتأطير "يرتجف" أو "اتساع حدقة العين" أو "حركة الظل على الجدار".

مثلا عندما يصور الشاعر تفصيلا صغيرا مثل "ارتعاش اليد وهي تمسك القلم" أو "قطرة عرق تسقط على رصيف بارد"، فهو يمارس عملية "زوم" (Zoom) سينمائية تحول الهامشي إلى مركزي[1]. **ب. اللقطة البعيدة (Long Shot):** وتستخدم لرسم فضاءات الغربة، الضياع، أو الانكسار، حيث يظهر الإنسان ضئيلا أمام فضاء مكاني شاسع (مدينة مهجورة، صحراء، ليل طويل). هذا التباين بين حجم الكائن وعظمة المكان يمنح المعنى عمقا بصريا مباغتا يجعل القصيدة تتخلى عن "الشمولية الوصفية" لصالح "جزئيات المشهد" المؤطرة[2]. نجد الشاعر في الديوان لا يصف الحزن ككتلة، بل يؤطر "ظلا منحنيا فوق رصيف"؛ فهنا العدسة الشعرية تركت الجسد كله وركزت في "لقطة مكبرة" على "انحناءة

[1] رابح بوحوش، "جماليات التشكيل البصري في السينما العربية"، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، العدد 11، جوان 2015، ص 118.

[2] فيصل الأحمر، سيميائية النص الأدبي، ص 102.

الظل"، مما يعطي إيحاء سينمائيا بالهزيمة دون الحاجة لاستخدام كلمة "هزيمة" مباشرة[1] .

رامَ العُبُورَ فَمَا كَانَتْ لَهُ قَدَمٌ ... بَلْ ظِلُّهُ فَوْقَ هَذَا الرَّصِيفِ جَثَا
مُنْحَنِياً كَانْكِسَارِ القَوْسِ فِي تَعَبٍ ... يُلَمْلِمُ الخَيْبَةَ السَّكْرَى بِمَا وَرِثَا
لَمْ يَلْفِظِ الحُزْنَ أَوْ يَرْسُمْ مَلَامِحَهُ ... لَكِنَّمَا الصَّمْتُ فِي أَبْعَادِهِ نَبَثَا[2]

ثانيا: منفذ "السيناريو" والتدفق الحركي

تتحول القصيدة الجزائرية المعاصرة في كثير من نماذجها إلى ما يشبه "السيناريو" (Script) أو التخطيط الإخراجي، حيث يتم الاعتماد على الجمل الفعلية القصيرة والمتلاحقة التي تخلق حركة متصلة لا تهدأ. هذا المنفذ يظهر بوضوح في تحول النص من "الوصف الساكن" (الذي يتأمل الأشياء) إلى "الفعل الحركي" (الذي يعيش الأشياء)؛ حيث تترابط الأسطر الشعرية كأنها تعليمات إخراجية لحركة الشخوص والظلال داخل فضاء النص، مما يلغي المسافة بين الكلمة والحركة[3].

ثالثا: تطبيقات ونماذج من هذا المنفذ:

ديناميكية الأفعال عندما يكتب الشاعر (يفتح الباب.. يدخل الظل.. يرتجف الضوء.. يسقط الصمت)، فهو لا يصف حالة، بل يكتب "ديكوباج" (تقطيع فني) سينمائي. القارئ هنا لا يحلل لغة، بل يتابع حركة "فيزيائية" تجري أمام عينيه.

النموذج الأول: الشاعر عبد الوهاب البياتي (رائد السينمائية الشعرية)

في قصيدته "المطارد"، يكتب البياتي بأسلوب التقطيع الفني السينمائي مستخدماً حركة الأفعال الفيزيائية المتتابعة:

"يفتحُ البابَ.. يدخلُ الظلُّ..
يرتجفُ الضوءُ في الغرفةِ المقفلةْ

[1] آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 142.
[2] صلاح عبد الصبور، الديوان الكامل، دار العودة، بيروت، 1993، ص 84.
[3] أينظر السعيد بوطاجين، اشتغالية النص، ص 170.

يسقطُ الصمتُ فوقَ السريرِ..
ويسقطُ وجهيَ في الأقنعةْ.[1]"

النموذج الثاني: الشاعر محمود درويش (لقطة المونتاج الحركي)

في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا"، يحول درويش المشهد إلى حركة فيزيائية تتابعها عين القارئ ككاميرا:

"يخرجُ من معطفهِ خنجراً..
يرتجفُ المقعدُ..
يسقطُ فنجانُ القهوةِ..
ينفتحُ البابُ للمطرِ الدافقِ..
يدخلُ صمتُ الشوارعِ[2]."

النموذج الثالث: الشاعر بدر شاكر السياب (ديناميكية السينما الواقعية)

في قصيدة "المومس العمياء"، يتحرك النص عبر أفعال بصرية متلاحقة ترسم الديكوباج النفسي والمكاني.

"ينغلقُ البابُ.. يرتعشُ المصباحُ..

يسقطُ ظلٌّ على الجدارِ الرماديْ..
يدخلُ الليلُ من فرجِ النافذةْ.[3]"

تلاشي السارد في هذا المنفذ، يختفي الشاعر "المتكلم" ليحل محله "المخرج الضمني" الذي يدير حركة الكتل والأشياء. القصيدة هنا تصبح "فعلا مستمرا" (PresentContinuous)، مما يمنحها طابع الحضور والآنية، وهو جوهر العمل السينمائي [4] .

---

[1] عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط4، 1990، ص 245.

[2] محمود درويش، الديوان الكامل، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط14، 1994، ص 412.

[3] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971، ص 189.

[4] فاتح علاق، من قضايا التجديد في الشعر الجزائري المعاصر، ص 184.

أ-ديوان "حرسني الظل": يتجلى هذا المنفذ في ديوان "حرسني الظل" من خلال تحويل "الظل" من مجرد صورة مجازية إلى "ممثل حركي"؛ فهو ينهض، ينحني، يمتد، وينكسر. إن الشاعر يكتب سيناريو لهذا الكيان الهلامي، مما يجعل القصيدة تفقد سكونها الغنائي لتكتسب حيوية المشهد السينمائي المتدفق، وهو ما يجسد مفهوم "شعرية الحركة" التي تخرج النص من حيز الضيق نحو فضاء الدراما [1].بما أن هذا المنفذ هو "الجسر" الحقيقي الذي يربط بحثك النظري بالجانب التطبيقي لمذكرتك (ديوان خرسني الظل)، سنقوم بتوسيع هذه الفقرة بعمق فلسفي وتقني، مع إدراج أمثلة توضح كيف تصبح الكلمة "مصدر ضوء" أو "بؤرة عتمة".

"تَمَدَّدَ خَلْفِي...
كَانَ أَطْوَلَ مِنْ قَامَتِي بِقَصِيدَتَيْنِ
يَنْحَنِي حِينَ أَنْحَنِي لِأَجْمَعَ شَظَايَا الصَّوْتِ،
وَيَنْكَسِرُ عَلَى جِدَارٍ بَارِدٍ إِذَا بَكَى المَجَازُ
لَمْ يَكُنْ عَتْمَة مَحْضَة،
بَلْ كَانَ ضَوْءا كَثِيفا تَأَخَّرَ عَنِ الشُّرُوقِ،
يَحْرُسُنِي... حِينَ تَغِيبُ مَلَامِحِي فِي الزِّحَامِ."

ب-منفذ "الإضاءة والظلال" (Chiaroscuro النور والعتمة)

يُعد التلاعب بجدلية النور والعتمة من أبرز منافذ اللغة السينمائية في الشعر الجزائري المعاصر، ولاسيما في التجارب التي تلت مرحلة التسعينيات، حيث أصبحت "الرؤية" تمر عبر مصفاة القلق والغموض. في هذا المنفذ، لا يكتفي الشاعر بالوصف، بل يستخدم الكلمات لخلق "بؤر ضوئية" (High-key) ومساحات مظلمة (Low-key) داخل فضاء القصيدة، تماما كما يفعل مدير التصوير السينمائي حين يتحكم في توزيع الإضاءة فوق خشبة المسرح أو أمام العدسة[2].

رابعا: تطبيقات ونماذج من هذا المنفذ:

[1] عبد الله العشي، حركية النص الشعري: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1996، ص 168.

[2] شاكر عبد الحميد، عصر الصورة: الإيجابيات والسلبيات، سلسلة عالم المعرفة (العدد 311)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جانفي 2005، ص 162.

يتجلى هذا التوزيع الهندسي للإضاءة والظلال (Chiaroscuro) في النص الشعري الجزائري المعاصر عند الانتقال باللوحة من نمطها البصري الساكن إلى كادر متوتر تشكيليا، كما في قوله:

"بَيَاضٌ يَأْكُلُ أَطْرَافَ الحِكَايَةِ،
نُقْطَةٌ سَوْدَاءُ..
تَنْبُتُ فِي قَلْبِ الشَّمْسِ،
كُلَّمَا حَاوَلْتُ أَنْ أَكْتُبَ اسْمَكَ؛
تَفَحَّمَتْ أَصَابِعُ المَجَازِ،
وَأَضَاءَتْ جُثَّةُ اللَّيْلِ!"[1].

أ-ديوان "حرسني الظل «يجعل ديوان خرسني الظل من هذا المنفذ ركيزته الأساسية وبنيته الكبرى؛ فالشاعر هنا يمارس عملية "تعتيم مقصود" للمشهد، حيث ينسحب الجسد (الأصل) ليترك المجال للظل (الانعكاس) كي يتكلم. إن استنطاق الظل في الديوان هو استثمار للغة السينما في أرقى مستوياتها البصرية، حيث تصبح القصيدة عبارة عن "شريط سينمائي صامت" يعتمد على تدرجات الرمادي لتمرير دلالات الفقد والخرس الوجودي[2].

خامسا: منفذ "المونتاج الذهني" والقطع الفني

يتجلى هذا المنفذ في بنية القفز والقطع الحاد بين المقاطع والأسطر الشعرية؛ حيث يرفض الشاعر الجزائري المعاصر الروابط المنطقية التقليدية (كحروف العطف أو التفسير)، ويستبدلها بربط سينمائي يعتمد على تداعي الصور وتصادمها. هذا النوع من المونتاج، الذي يشبه "المونتاج السوفيتي"

[1] آمنة بلعلى، حرسني الظل (ديوان شعري)، منشورات رابطة إبداع الثقافية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2003، ص 73.
[2] آمنة بلعلي، *تحليل الخطاب الصوفي*، ط. 1 (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2002)، ص 155.

في السينما، يجبر المتلقي على استكمال المشهد في ذهنه، مما يحول فعل القراءة إلى عملية "تركيب فيلمي" تعيد إنتاج النص وفق رؤية بصرية متغيرة ومتحركة[1].

أ-تطبيقات ونماذج من هذا المنفذ

تقنية "القطع المتوازي" (ParallelEditing) نجد الشاعر يقدم لقطة من الماضي (ذكرى) بجانب لقطة من الحاضر (انكسار) دون تمهيد، مما يخلق صدمة دلالية تجعل القارئ يربط بينهما بصريا ليفهم عمق المأساة.

تداعي الصور عندما يضع الشاعر صورة لـ "خيط دم على رصيف" تليها مباشرة صورة لـ "زهرة تذبل في شرفة"؛ فإن "القطع الفني" هنا يلغي الحاجة للشرح، فالمونتاج الذهني عند القارئ يدرك فورا العلاقة الجدلية بين الموت والجمال المفقود[2].

ب- تطبيقات تقنية "القطع المتوازي" (Past vs. Present)

في هذا المنفذ، يقطع الشاعر المشهد الحاضر فجأة لينقلنا إلى لقطة من الماضي دون أدوات ربط، لتتضح الفجوة والمأساة:

ث- النموذج التطبيقي (الشاعر صلاح عبد الصبور في قصيدة "مذكرات الملك العجيز"):

يقدم الشاعر لقطة الحاضر (الشيخوخة والكرسي) بجانب لقطة الماضي (الشباب والتاج) عبر قطع حاد:

"أجلسُ الآنَ فوقَ المقعدِ الخشبيِّ.. تئنُّ عظامي..
(كانَ تاجي يضيءُ ممرَّ المدينةِ في الفجرِ)
ركبتي لا تقوى على حملِ جسمي..

[1] مريم سعود، "تمظهرات اللغة السينمائية..."، ص 330.
[2] السعيد بوطاجين، اشتغالية النص، طبعة 1, ص 170.

(وكانتْ خيولي تطيرُ بلمحةِ عينْ)"[1]

ج-تطبيقات تقنية "تداعي الصور والمونتاج الذهني" (Moutage/Juxtaposition)

هنا يضع الشاعر صورتين متناقضتين متتاليتين (صورة الموت/الدم ضد صورة الحياة/الجمال) ليترك للمونتاج الذهني عند القارئ مهمة استنتاج العلاقة الجدلية بينهما:

ح-النموذج التطبيقي (الشاعر خليل حاوي في قصيدة "العازف على القيثارة"):

يضع الشاعر صورة الدم المتيبس على الرصيف، وتليها مباشرة صورة الوردة الذابلة على الشرفة ليختزل مأساة الحرب:

"خيطُ دمٍ جافٍ على حجرِ الرصيفِ..

زنبقةٌ تموتُ في شرفةِ البيتِ الحزينْ..

العازفُ الأعمى يمرُّ ولا يرى،
كيفَ استحالَ النورُ في عيني الحبيبةِ ركاما."

سادسا: ديوان حرسني الظل: في ديوان يبلغ المونتاج ذروته عبر تقنية "اللاشعور البصري"؛ فالشاعر لا يكتب قصيدة مسترسلة، بل يكتب "شظايا" مشهدية مقطوعة بعناية. هذا التقطيع الفني يخدم ثيمة "الخرس" في الديوان؛ فكما أن الصمت يقطع الكلام، فإن المونتاج يقطع استرسال الصورة، تاركا للفراغات (البياض) بين المقاطع أن تعمل كفواصل زمنية بين لقطة سينمائية وأخرى، وهو ما يجعل من التجربة الشعرية "عرضا بصريا" مكثفا يتجاوز القراءة التقليدية[2]

خلاصة الفصل:

[1] صلاح عبد الصبور، الديوان الكامل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص 194.

[2] رابح بوحوش، جماليات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، ط. 1 (عمان: دار دجلة للنشر والتوزيع، 2014)، ص 135.

نخلص من خلال دراستنا في هذا الفصل إلى مجموعة من النتائج المحورية التي أسست للمقاربة النظرية والتاريخية لموضوع البحث، ويمكن إجمالها فيما يلي:

- التحول الأجناسي: إن القصيدة الجزائرية المعاصرة لم تعد حبيسة القوالب الكلاسيكية أو الغنائية الصرفة، بل أصبحت نصا مفتوحا يمتص تقنيات الفنون المجاورة، وعلى رأسها السينما، مما منحها هوية حداثية تعتمد على بصرية اللغة.

- سيرورة التجديد: مرّ الشعر الجزائري بمراحل تطور بدأت من الخطاب السمعي في مرحلة التأسيس، وصولا إلى الخطاب البصري السينمائي في مرحلة التسعينيات وما بعدها، وهو التحول الذي فرضته تحولات الواقع الجزائري (العشرية السوداء) وانكسارات الذات الشاعرة.

اللغة كعدسة: لم تعد اللغة السينمائية في الشعر مجرد استعارة، بل هي نظام سيميائي متكامل يعتمد على اللقطة، والمونتاج، وتوزيع الإضاءة والظلال، مما حول القارئ من مستمع للإيقاع إلى مشاهد ذهني يركب صور النص.

الفصل الثاني: اللغة السينمائية في القصيدة الشعرية المعاصرة

- **ديوان " وحرسني الظل" لـــ "أزراج عمر" أنموذجا**
- **المبحث الأول: البنية الدرامية وتعدد الأصوات (البوليفونية) في شعر عمر أزراج**
- **المبحث الثاني: تشكيل الفضاء الورقي (شعرية البياض) في شعر عمر أزراج**
- **المبحث الثالث: تأثر اللغة الشعرية المعاصرة بفن السينما وانعكاساتها على الشعر**
- **المبحث الرابع: تمثلات اللغة السينمائية في شعر عمر أزراج**

-المبحث الأول: البنية الدرامية وتعدد الأصوات (البوليفونية) في شعر عمر أزراج:

إضافة على ما سبق في المباحث الأولى، يمكننا القول إن اهتمام الشعر المعاصر بالوصف المشهدي الذي يمنح المتلقي إحساسا بمشاهدة صور ومناظر تقارب تخييل الشاعر نفسه، وذلك لاعتماد هذا الأخير على تكثيف الصور والمشاهد عبر تقنيات تشبه إلى حد بعيد التصوير السينمائي.

حيث غدت مهمة الشعر المعاصر في خلق تجربة حسية وجمالية لدى المتلقي وذلك عن طريق صناعة مشاهد عميقة تعمل على استثارة حواسه، وجذب انتباهه، فعمدت على نقل معنى اللقطة من اللغة المنطوقة إلى لغة التعبير التشكيلية، وعلى هذا يمكن الإشارة إلى أن إستراتيجية الإدراك الحسي المتبعة مشهديًا في الشعر العربي المعاصر التي تعمل على تجسيد المعنى تجسيدًا ملموسًا، أو بمعنى آخر إمكانية إعطائه شكلاً ماديًا تتحقق شعريًا عبر أسلوب الوصف الذي يتوافق مع تقنيات الفن السابع " المعتمد أساسا على الكاميرا ، السيناريو، الديكور، المونتاج، وغيرها.[1]

إن استيعاب التقنية السينمائية للشعر العربي المعاصر مكنها من توجيه دلالاته وتحديد معانيه، باعتبارها أحد أهم المعارف والعلوم التي أثرت في فهم الواقع. ولعل هذا التأثير الحاصل، جعل الشعر العربي المعاصر يستعير هذه التقنيات، ما أضفى عليه ديناميكية وحركية كبرى عبر تقنية مشهد الانفعال والمتعة الفنية، ليثير خلالها النفس والوجدان، حيث أدخلت على القصيدة المعاصرة تقنيات التشكيل السينمائي - مثل: المشهد (Scene) السيناريو، اللقطة الديكور المونتاج، المونولوج، المونودراما الحركة التمثيل، العرض حيث يوظفها الشاعر المعاصر خطوة بخطوة فيُكتب كل مشهد على حدة بشكل متسلسل، ثم يعمل على تقطيع اللقطات وترقيمها تبعًا لظروف وملابسات القصيدة[2].

كما تعددت الأصوات في قصائد الديوان، غير أن هيمنة الراوي في الشعر تكون أكثر كثافة منه في السينما التي تتربع شخصياتها المشهد والصورة، بحيث

1 ينظر: عابد بن سحنون - قادة غروسي ، مجلة آفاق سينمائية ، جامعة وهران1، مج1، ع1، 2021م، ص131

2 ينظر: المرجع السابق، ص132

يملأ وجودها والحوار الذي يدور بينها المشهد عموما، حيث يغلب صوت الشاعر باعتباره هو الراوي في القصيدة الشعرية فيتقمص شخصياته.

فالشاعر " أزراج عمر" وإن عبر عن آلامه بضمير المتكلم "أنا" في بعض قصائده إلا أنه لم يكن يعني نفسه دائما، ربما قصد الفرد الجزائري في العموم أو الفرد العربي بشكل أعم،

كقوله:

وأحمل بين يديّ عصاي وأرحل[1]

وقوله في قصيدة على "باب قصر الحكومة":

لست بغاز غريب[2]

وفي المقطع آخر من نفس القصيدة:

أحلم فوق الصخور بوجه صليحة[3]

وأيضا في قصيدة تيزي رشيد :

فأبكي بعيدا[4].

كما استعان بضمير المخاطب "أنتَ/ أنتِ " وضمائر الغائب "هو، هي، هم" في إشارة لأشخاص في حياة الشاعر.

ــ ضمير المخاطب " أنتِ " في قوله :

أنتِ تدرين بأن القلب[5] دوما يهجر[6]

وجاء في قصيدة رباعيات:

تعالي لنرسم عصفور برق على شرفات الطفولة..[7]

وفي قصيدة صليحة:

وتبقين قيدي...أمعجزة أنتِ؟[8] قلد البرق والغيم قبلتنا النائية فضاعا

---

1 عمر أزراج، وحرسني ظل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976، ص29

2المصدر نفسه، ص31

3المصدر نفسه ، ص34

4المصدر نفسه ، ص46

5 المصدر نفسه ، ص 11

6المصدر نفسه ، ص 11

7المصدر نفسه ، ص 13

8المصدر نفسه ، ص100

فيا غيمة باكيه
قليلا قليلا
ولعله يعني في هذا الخطاب وطنه الجزائر.
ــ وتجلى ضمير الغائب: في حوار يدور بين "هي" والشاعر في قصيدته موناليزا:
حدقت فيّ وقالت...وبكت...[1]
والحيرة الحيرى دخان في الوريد
كما ورد الضمير في وصف مستقل في قصيدة "أغنية السعادة":
هي لا تعرفه... كان المساء[2]
وبرز في قصيدة "الموناليزا" :
هي لا تدري لماذا انتحر العاشق في نهر العزاء؟[3]
كما ورد ضمير الغائب "هو" في قصيدة على باب قصر الحكومة:
[4]هو [5]لايعرفها[6]
وقوله أيضا:
يعيش بداخل عينيك يكبر..يكبر وهمي[7]
- وورد الضمير هم في قوله:
لأن الأحبة قد بدأوا الحب من جثث الشهداء[8]
عبرت هذه الضمائر عن أشخاص يعرفهم أو يشر إليهم رمزا لا حقيقة فقد يرمز الضمير "هم" إلى الشهداء أو أحبتهم أو جومع من الناس الذين يعرفهم
وعلى صعيد آخر أورد الشاعر في ديوانه أسماء وأوصاف لأشخاص على الأغلب ليسوا حقيقيين، وإنما أسقط عليهم صفة البشرية فقط نحو:

1المصدر نفسه ، ص 24
2المصدر نفسه ، ص11
3المصدر نفسه ، ص23
4 المصدر نفسه ، ص08
5 المصدر نفسه ، ص10
6المصدر نفسه ، ص09
7المصدر نفسه ، ص29
8المصدر نفسه ، ص95

حبيبتي: ففي قصيدة "حديث حبيبتي"[1] يتجاوز الشاعر حدود الكلمات فيرسم لوحة تفصيلية عن حبيبته- ربما يقصد بها مدينة "يافا" أو فلسطين أو شاهدة عيان عن "يافا" الغريقة ،وعنى بها بلاده ووطنه.

ففي قصيدة " أغنية السعادة" يقول:

هكذا سيدتي هاجر قلبي شرفته.[2]

فإذا أنت جناح مغترب

فدنت منه ظلالي الخائفة

حيث[3] سبق هذا النداء قوله: "يا بلادي"[4]

وتبرز شخصية صليحة في قصيدة: "صليحة"[5] التي لم يخصها بقصيدة باسمها في آخر ديوانه فحسب وإنما تردد هذا الاسم في مواضع مختلفة من الديوان جاء في قصيدة "على باب قصر الحكومة":

وأحلم فوق الصخور بوجه صليحة...[6].

وأسكن قطرة ماء

ليفتح نافذة وجه وائل!

. لربما كانت هذه الشخصية حقيقية في حياة الشاعر وراح يسقط عليها قصائده.

الموناليزا[7]:

أه يا موناليزتي ..أنت حزينة

رمشك الراعش يغري بالسفر

يجعل القلب يغنى

لعله شبه وطنه الجزائر بأشهر لوحة في العالم التي تخفي وراء ملامحها المبتسمة حزنا عميقا.

في قصيدة "على باب قصر الحكومة":

1المصدر نفسه ، ص05

2المصدر نفسه ، ص11

3

4المصدر نفسه ، ص10

5المصدر نفسه ، ص97

6المصدر نفسه ، ص34

7المصدر نفسه ، ص24

لأني منحت لها وجه وائل[1]
وقلبي ليحرسها من ظلام العصور ؟
وهو اسم عربي قديم يعود إلى قبيلة وائل بن ربيعة التي تفرعت عنها عدة قبائل عرفت بالقوة وفصاحة شعرائها، ولعله أراد بهذا الربط هنا ليس فقط تذكير بهويته العربية وإنما رمز إلى عمق التغريب وكيف أن مدينته لم تعرفه.

المبحث الثاني: تشكيل الفضاء الورقي (شعرية البياض) في شعر عمر أزراج:

أ- الوحدة العضوية والمونتاج الذهني:

تجلت اللغة السينمائية في القصيدة الحديثة من خلال اعتماد الشعراء على تقنيات تجسد المعنى بطريقة محسوسة تجذب المتلقي وتثير فضوله ويمنحه فضاءً تأويليا أوسع، حيث يتحول النص الشعري إلى سلسلة من الصور المتتابعة التي تحاكي في بنائها الفيلم السينمائي. وقد أسهم هذا التداخل في خلق نص شعري يقوم على الإيحاء البصري بدل السرد المباشر، وتشمل هذه التقنيات كل من : المشهدية، واللقطة، والمونتاج، الكاميرا ، السيناريو، الديكور، إضافة على اعتمادها على التقنيات الزمنية التي تعمل على كسر خطية الزمن الشعري، عبر الانتقال بين الماضي والحاضر والمستقبل بطريقة تشبه التقطيع السينمائي.

كما أن السينما ليست صورة فقط، فإن القصيدة الشعرية ليست كذلك أيضا، حيث يوظف الشاعر فيها لغة خاصة تستجيب لطبيعة المشهد ودلالاته.

فكما توظف السينما كلمات صاخبة أحيانا، تستعين في تمريرها بموسيقى تصويرية أو ضجيج آخر، فإن الشاعر يستخدم براعته في اختيار الكلمات من جهة واصطفافها من جهة أخرى- وهو عمل ليس بالهين - كأنما لا ترى المشهد الذي يصوره في قصيدته فحسب وإنما تسمعه بقدر ما تشاهده.

«فإن كانت السينما تفرغ في قالب المسرح والعكس فالشعر بتكثيفيته المخالفة لطبيعة المسرح أو السينما يستطيع قولبة عالمية ما في سيناريو يصيغه كل من المبدع والقاري، فإن كان المسرح يقدم عرضا متحركا والسينما تخضع هذه

1المصدر نفسه ، ص32

الحركة لتقنياتها ميكانيكيا لتدهش المشاهد؛ فإن الشعر يدخل القارئ في مشهدية اللغة الخاصة التي تجعل منه بطل الحدث ومخرجه في ذات الآن»[1]

وقد وردت في قصائد الديوان كلمات وجمل محورية جاءت بمثابة محرك لمشاهدها فكانت على النحو الآتي: تجلت الجمل الصاخبة في مقطع من قصيدة "على باب الحكومة "قوله :

لماذا تفر المدينة مني؟

وترعبني بنشيج القطط[2]

وجاء من نفس القصيدة قوله: "على شفرة الورد والمقصلة" ، حيث حوت كلمات هذه الجمل إيقاعا مثقلا بالضجيج والخوف، كما هو الشأن في السينما التي تستعين في تصوير مشاهدها بالموسيقى التصويرية، فلا شك أن للفرار إيقاع يدعو إلى الحذر والتأهب، بينما يمثل نشيج القطط الضالة في المدن الرعب والخوف. كما أن استعانة الشاعر في موسيقى شعره بكلمتي "شفرة" و"مقصلة" وغيرها من الكلمات على مدى نفس القصيدة نحو: سيجرح، سأدفن، مخلب، ذبحنا...

لم يكن أمرا اعتباطيا، وإنما كان كمحاولة لتجسيد خوفه ولا أمنه على الورق لإجبار القارئ على التفكير في أثر هذه الكلمات المثقلة وتكسر ألفته عن التعبير العادي بما تحمله من معنى.

وفي مقابل ذلك دلت كلمات أخرى على الصمت والفراغ فكانت بمثابة لقطة صامتة مؤثرة، تشبه تلك اللقطات التي تصور في أفلام السينما لتلامس شعوره الحقيقي الذي يخالجه.

وفي قصيدة "الوصية" بقوله:

لا فصول هنا غير فصل الشتاء[3]

هناك فصول عديدة.

وكذلك في قصيدته "حلم":

---

1 مروة محمد أبو اليزيد، سينمائية اللغة في الشعر العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، مج32،ع 32، ج1،أفريل 2025، ص292

2مصدر نفسه، عمر أزراج، ، ص31

3المصدر نفسه ، ص68

"فأسكن صوتي وأبكي"[1]
لعلى الدروب تصير أمومة
لعلى الدموع تصير سحابة

وصمته كأنما يدعو المتلقي إلى تفهمه أو تأمل ما يحز في نفسه.

كما تجدر الإشارة إلى تخلل البياض عدة قصائد من بينها قصيدة "سيناء"[2] حيث يفصل الفراغ أو البياض بين مقاطعها الخمسة ككل، كما برز البياض في قصيدة "أغنية السعادة"[3] بين مقطعيها ليفصل بين حالتين متباينين تمر بها نفس الشاعر .

وفي كلا القصيدتين يدعو الشاعر المتلقي المتأمل -من خلال هذا البياض- إلى التوقف، ربما لأخذ فسحة للتنفس أو مساحة لاستيعاب أفضل لما سبق قراءته. ولعله كما هو الحال في السينما يشكل البياض في الشعر أيضا عنصرا قويا في بناء المعنى.

ب- تراسل الحواس وشعرية "الفضاء البصري":

وتعتمد في أساسها على تكثيف الصورة الشعرية بشكل يجعلها تقترب من الصورة الفيلمية، حيث يعمد الشاعر إلى تصوير فكرته بدل شرحها. وقد أدى هذا إلى بروز ما يمكن تسميته بـالشعر البصري، الذي يعتمد على المشهد الحي والحركة الداخلية للنص. وتؤكد الدراسات أن حضور التقنيات السينمائية في الشعر الحديث أسهم في تطوير بنية القصيدة الشعرية الحديثة، وجعلها أكثر قدرة على استثارة الحواس والانفعال لدى المتلقي.

فالإنسان كائن بصري بطبيعته، تشغله الصور والديكورات أو الحركة وبخاصة إذا حُمِّلت بانفعالات وتعبيرات تلخص أو تشرح التجربة الإنسانية، وتحول كل ما هو سمعي جامد في الذاكرة إلى متحرك جامح إيحائيًا ودلاليا، وهذا ما استطاعه فن المسرح في حركيته وفن السينما بسحرية التصوير، فإن كانت السينما تفرغ في قالب المسرح والعكس، فالشعر بتكثيفه المخالف لطبيعة المسرح أو السينما يستطيع قولبة

1المصدر نفسه ، ص80
2المصدر نفسه ، ص17
3المصدر نفسه ، ص11

عالميهما في سيناريو يصيغه كل من المبدع والقارئ، بحيث يدخل المتلقي في مشهدية اللغة الخاصة التي تجعل منه بطل الحدث ومخرجه في آن واحد، وهو عمل ليس بالهين فهو يوازن بين اقتضاب الحوار سينمائيا وانبساطه مسرحيًا وأيضا يوازن بين تسارع المشهد سينمائيا بفعل المفارقة الزمنية والمكانية وثباته مسرحيا، وغير ذلك[1] .

ولقد بتنا ننتمي إلى عصر يطلق عليه عصر الصورة حيث تتخلل الصور عالمه وتهيمن عليه بشكل تجده منتشرا كلما أجلت النظر فيما حولك، بشكل لم يحدث مثله من قبل في العصور السابقة، حيث ازدهر فن التصوير واتسعت مجالاته واستخداماته فصار متداخلا متشابكا مع نواحي المعرفة الإنسانية المختلفة[2].

ولذا فقد ظهر مصطلح الصورة بين مختلف العلوم ؛ واتفقت جميعها على كونها رؤية الإنسان للعالم مجازا وحقيقة مجسدًا إياه في لوحة فنية خاصة تجمع مشاعره سعيدها وحزينها، حيث تجتمع الصور لدلالاتها الفلسفية والنفسية والحدسية والاجتماعية والرمزية، داخل المنجز الأدبي عموما والشعري خاصة[3] بحيث تشكل « إطار تجتمع فيه العناصر المشهدية وتنتظم. قد تتسع له الاستعارات وقد تضيق، قد يحتويه التشبيه وقد يفيض على جنباته، قد تشير إلى الكناية وقد تستغرقه»[4]

وقد اتفق الشعر والسينما في توظيف الصورة أساسا لكن كل على حسب إمكاناته، فعلى عكس العروض السينمائية التي تعتمد على أنواع مختلفة من الكاميرات المتعددة الوظائف والمهام فإن الصورة في الشعر لا تعتمد على التعبير الملامحي للشخوص المدعوم بالمؤثرات البصرية.

1 ينظر: مروة محمد أبو اليزيد، سينمائية اللغة في الشعر العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، مج32،ع32، الجزء1،أفريل 2025، ص292

2 ينظر: سمر بنت كمال السقا ، أثر استخدام تقنيات السينما في القصيدة العربية المعاصرة: (يوميات كهل صغير السن) لأمل دنقل نموذجا، مجلة الآداب، مج 37، ع3، جامعة الملك سعود، الرياض 2025م، ص 157

3 ينظر: المرجع نفسه، ص294

4حبيب مونسي شعرية المشهد في الإبداع الأدبي ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر ، ص 11.

بل تشكل اللغة العبء الأكبر على الشاعر في بلاغتها واختيار كلماتها، حيث تكمن أدائيتها في جودة المقطع التي تدعو المتلقي إلى المشاركة في بناء المشهد إلى درجة أنه قد ينسى كونه قارنا ولا يرى ذاته سوى مشاهد يدور بنصه في عالمه الخاص دون أن يعبأ بمن حوله ممن هم على شاكلته[1]

فتتحول من صور جامدة ومتفرقة إلى سلسلة من الصور المتتابعة ذات طابع حركي تصنع في الأخير مشهدا عاما.

ففي قصيدة "حديث حبيبتي"[2] يتجاوز الشاعر حدود الكلمات فيرسم لوحة تفصيلية عن حبيبته- لعلها تكون مدينة "يافا" التي قرنها بوصف الغريقة ليجلي للمتلقي عمق ما مر به هو والمكان على حد سواء.

حدثتني عن بكاء الطفل في "يافا" الغريقة
عن جريح عانق التربة مشتاقا إلى صدر الوطن..
عن دنا الحزن وعن ذكر المحن.
عن زمان صار فيه الرأس ممدودا إلى الأرض وساق إلى السماء.
عن زمان الموت، والموت وقوفا.
وعن الجزع الذي أمسى يغني في الدروب...عن غريق في الكروب..

تجتمع هذه الصور المشحونة بالمشاعر والاستعارة والكناية في مجملها لتشكل لنا لوحة درامية تنقلها كلمات الشاعر بطريقة مبتكرة، كأنما أن اللغة العاطفية للقصائد التقليدية لم تسعه لرسم مشاهد الألم والخذلان والقهر التي يكتمها في صدره.

حيث تجتمع الصور الفنية المختلفة من تشبيه وكناية واستعارة وخيال ومجازات هي التي تشكل المشهد في القصيدة، «فاللوحة صورة كبرى كلية تقول شيئا أراده الفنان بطريقة اختارها هو ووسيلة أجاد استعمالها وهي الألوان والظلال والمساحات أو النغم والإيقاعات أو الحركة والتمثيل أو الحجر والنحت أو الصوت والكلمة

1 ينظر: سمر بنت كمال السقا ، المرجع نفسه، ص296
2 عمر أزراج، المصدر السابق، ص05

الحلوة»[1] حيث يعمد الشاعر على تقديم تجربته بشكل مباشر، فيتخير لقصيدته عناصر متفرقة ويضمها إلى نسق جميل يؤدي يبث بها مقاصده.

لقد تجلى اغتراب الشاعر الفكري في الثمانينات في أنه أحس بأن مكانته تضعضعت، وأن الوطن لا يقدره حق قدره، فالمبدع مهمل ومقهور[2]. حيث يصور لنا الشاعر **"عمر أزراج"** في قصيدته تهرب المدينة منه، ليس من جسده بل من عقله الذي ينتج أفكارا صالحة تسهم في تقدم وطنه، جاء في قصيدته "على باب قصر الحكومة":

لماذا تفر المدينة مني
وترعبني بتشنج القطط
لكم تحرق الريح حلمي وورد الطفولة
لماذا تفر كراسي المقاهي لماذا تفر المدينة مني.

فالمدينة هنا هي رمز الجزائر الغارقة في تخلفها وجهلها، الرافضة للتقدم والرافضة للمثقف الذي طالما حلم بالنهضة الفكرية في بلاده مثال آخر ونموذج للمثقف[3]

ونخلص هنا إلى الإشارة إلى الأهمية البالغة للصورة التي تصنع جسرا تواصليا بين الشاعر والمتلقي، لتبني الألفة بينهما أثناء عملية بناء المعنى وتأويله.

المبحث الثالث: تأثر اللغة الشعرية المعاصرة بفن السينما وانعكاساتها على الشعر:

أ- الديناميكية (الحركية):

كما تنوعت الحركة هنا بين حركة عمودية تمثل الصعود تارة في قوله:

تصلبها الشرفات...
تكف السماوات عن حزنها والبكاء...

1حورية مولاي: «المشهد التصويري وخصائصه في الشعر العربي المعاصر، قراءة تأويلية، مجلة التعليمة، العدد 01،قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سيدي بلعباس الجزائر، ماي 2021، ص 430

2موسى كراد، اغتراب المثقف في الشعر الجزائري الحديث، مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة أدرار ، مج18، ع03، 2019م، ص42

3المصدر نفسه، ص42

وقوله: منحت لك النجم والمزرعة...
متى يجلس الغيم خلفي وأمشي

حيث اختار الشاعر هذه المتعاليات فتتصاعد معها مشاعره، في صورة توحي أن المشاهد كلها تجري في علو يشبه الشرفة تارة والسماء والغيوم تارة أخرى، وكلها صور تنِم عمّا يكابده من ألم وحزن دفين على وطنه الجزائر

وتشكل السقوط أو الانحدار تارة أخرى في قوله

تدحرجت من شرفة الذكريات...
تذكرت شاعرة...
ترفض عشاقها الهاربين...
تدحرجت من جبل الأمس...

وبقوله هذا يغوص الشاعر من ذكريات حديث العهد بها إلى أكثرها عمقا وامتدادا في الزمن ليرسم للمتلقي صورة السقوط أو الحفر إلى أسفل.

بينما جاء قوله

حان لنسكت الآن، يكفي الكتابة عن الفقراء

وهنا جاء بمثابة مشهد ثابت يمثل حركة السكون في النص، لعلها دعوة من الشاعر للتأمل واستشعار السكون الذي يكتنف معاني الكلمات، ومحاولة منه أن يدع للمتلقي فسحة لإيجاد إجابات لعديد من التساؤلات التي طرحها في قصيدته.

تبعث هذه الحركية المتنوعة في القصيدة الحياة فيها ما جعلها أكثر نشاطا وديناميكية.

ب- التكثيف والاختزال (شعرية اللقطة):

تعتبر اللقطة في الفيلم أصغر وحدة في الحدث السينمائي، فهي عبارة عن وحدات صغيرة من الفيلم الذي يتكون من مجموع تلك اللقطات ، والأمر سيان في اللغة السينمائية في الشعر الحديث، حيث تحتشد مجموعة من اللقطات في النص الشعري لتشكل إطارا دلاليا يعمل على تقريب المعنى إلى المتلقي، فإذا يمكن القول إن المشاهد والصور في القصيدة ما هي إلا لقطات متصلة مع بعضها.

ويوظف الشاعر في ديوانه عدة أنواع من اللقطات منها:

اللقطة الخارجية : وتتمثل في وصف الأماكن الخارجية كقوله في قصيدة" الوصية"[1]:

سقوط، وقوف، ذهول. أغاني البطولة
دروب طويلة
خطى تحذف الرمل، ريح تعيد الغبار

وفي موضع آخر من نفس القصيدة يقول:

وهذي الكراكي تغازل ماء، وتحضن أحلامها[2]
وتنقر زرقتها، يا دمي لا تهاجر.
فقلبي دليلي

كما يصف المكان أيضا في قصيدة "الموناليزا"[3] في قوله:

كان يوما داكنا..
يا حبي الضائع في الأمس الذي لم يأت واليوم الذي أصبح نهرا من نشيج

وكلها لقطات تصور المشهد العام للقصيدة ومعه تبرز مشاعر الشاعر في اللقطات الداخلية التي تتجلى فيما يلي:

اللقطة الداخلية: وهي كثيرة في الديوان حيث يصف الشاعر فيها دواخله ودواخل شخصياته من ألم وفرح وحزن وبكاء أو أمل، حيث جاء في قصيدته "حديث حبيبتي":

وأنا في مقلتيها كنت دفئا، ذوب الثلج الحزين[4]

وقوله في قصيدة "الهبوط إلى القصبة":

فغالبني يا بلادي الحنين..
يارايح لبني منصور
قول الهم خلاه البابور
وين راه فالقصبة يتسول

1 عمر أزراج، المصدر السابق، ص59
2المصدر نفسه ، ص70
3المصدر نفسه ، ص23
4المصدر نفسه ، ص07

وينشر أحزان من سور لسور[1]

وقوله:

بكيت، حضنت، عشقت، جرحت بلادي[2]

والأمثلة في الديوان يصعب حصرها، فمجملها أحاسيس ومشاعر يبثها الشاعر في قصائده عبر لقطات مشهدية تعمل على وصولها إلى المتلقي وتّأثيرها فيه.

كما عمل الشاعر على تقريب وصف اللقطات هذه وإبعادها مثلما تفعل الكاميرا. وأداته في ذلك مهارته في الوصف.

فكما هو الحال في الدراما فإن اللقطة التفصيلية أكبر بكثير من لقطة عامة لمنظر تصويري حيث التدرج المعتمد للجسد البشري، التدرج في حجم اللقطات، وتسمياتها، واختلافات تفسيرها، فالكاميرا مثل العين تلتقط الواقع كما هو دون تحريف، إذ يمكن أن ترى ما يشبه الكاميرا التي يقوم فيها الشاعر نفسه بدور المخرج، فيجعلنا نرى ما نراه متحكما في حجم اللقطات وزواياها[3].

حيث تجلى المشهد في قصيدة "على باب قصر الحكومة" كلقطة بعيدة في قوله -على سبيل المثال لا حصر فقط-:

وهاذي السماء الجميلة

ستنزل إلى البحر عارية تستحم...

وفي البيت الموالي ذكر :

وكل الذين بها يعرفون الحكاية[4]

حيث أعطى الشاعر وصفا عاما ومنظرا شاملا يوحي كأنه يلتقط لقطة واسعة للمكان.

بينما وصف لقطة قريبة كمثال في قوله:

أنت جميلة العينين...

1المصدر نفسه ، ص37-38

2المصدر نفسه ، ص105

3ينظر: أحمد عبد اللطيف أحمد عبد الرازق، الوسائط السينمائية وأثرها في الشعر المعاصر دراسة تطبيقية في ديوان «عاشقة القمر » لعبد المجيد فرغلي، حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق، جامعة الأزهر ، مج4723، ع42، 2022م، ص1545

4 عمر أزراج، المصدر السابق، ، ص30

تبكي مناديل الأماني في يدي[1]

ليعطي تفاصيل دقيقة، ومثل هذا كثير في الديوان بحيث يصعب حصره إذ يصف اليد والدمع والعين وغيرها من الملامح، وصفا يلفت انتباه المتلقي ويثير إعجابه.

ج- المشهدية (Scenography):

وتعني زاوية الرؤية التي ينظر من خلالها الشاعر ، ليحدد من خلال لغته معالم الصورة الذهنية التي تشكلت لديه ويريد نقلها إلى المتلقي، كأن تتحول ذاته نفسها إلى كاميرا تلتقط تفاصيل المشهد بعناية يجعلها تلامس وجدان المتلقي وتلفت انتباهه." ويمكن القول أيضا أن المشهد سلسلة من اللقطات مرتبطة ببعضها البعض يجمع بينهما عنصر مشترك وهو المنظر أو التطور أو الحركة أو الشخصية أو الحالة النفسية أو ما إلى ذلك، فهو جزء رئيسي من الفيلم، ويقابل الفصل في الكتاب."[2]

وقد ارتبط المشهد عند الشريف الجرجاني (ت 816هـ) بالرؤية البصرية والرؤيا الباطنة، حيث جاء في معجم التعريفات أن المشاهدات: "هي ما يحكم فيه بالحس سواء كان من الحواس الظاهرة أو الباطنة كقولنا : الشمس محرقة، والنار محرقة، وكقولنا: إن لنا غضبا وخوفا[3]" . بحيث يعتمد على الوصف وتتبع التفاصيل لتقريب المعنى وتحويل الملفوظ إلى محسوس.

كما يمكن اعتباره تصويرا لمجموعة من الأشخاص وهم يشغلون حيزا مكانيا بحضورهم الفعلي أو الافتراضي في فترة زمنية ما، حضور تحركه الدراما[4] .

ففي قصيدته "سيناء"[5] تتبدى عدة مشاهد للمكان إذ يقول:

1المصدر نفسه ، ص19

2دوايت سوين كتابة السيناريو للسينما، ط02، تر: أحمد الحضري، دار الطفاني للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2010، ص347

3الشريف الجرجاني : معجم التعريفات (د.ط)، تح محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2004م، ص180

4 ينظر: أسماء بوبكري: «المشهد في المعجم والمصطلح، دراسة المشهد للثلاثيات الروائية، مجلة الممارسات اللغوية،ع38 ، الجزائر، 2016، ص77

5 عمر أزراج، المصدر السابق ، ص17

كطائر والموت ينمو كالزمان في سيناء....
بين المراثي والقبور البيض.. والسماء.. عصفورة سوداء
كي يرسم الأتي على الرمال الشرسة.
في الحلم أوقفت الرياح والزوابع...

ينقل لنا الشاعر مشاهد قصيدته من عدة زوايا فيصف السماء والرمال والقبور والزوابع وحتى الورود، فهو يصف المكان بلغة توحي أنه يشاهده من أعلى ومرة على الأرض وأحيانا يكون أقرب إليه وكانه يمر به في لحظات بثه حزنه ذاك.

ولعل الشاعر يرثي سقوط صحراء سيناء في يد المحتل، وتجرعه ألم الهزيمة ، وحرقته على وداع الشهداء.

وفي قصيدته: على باب قصر الحكومة[1] يقول واصفا:

لماذا تفر المدينة مني؟...
وترعبني بنشيج القطط
لماذا تفر كراسي المقاهي؟ وشرطة هذي المدينة لا توقف الخونة...

نرى من خلال وصفه هذا كأن ذاته نفسها هي من تراقب المشهد وتجول في المكان، وتحصي تفاصيله، فهو يذكر عدة ملامح للمدينة التي زارها – وأظنها الجزائر العاصمة- فذكر الطرقات، والمقاهي، الشجر، باب قصر الحكومة وأعمدته، وغيرها من الأماكن التي من الواضح أنه يعرفها جيدا فينقل تفاصيلها بلغة تختصر المشاهد التي علقت في مخيلته أو لها أثرها الخاص في نفسه، حيث يجعل المتلقي يبحر معه في تلك المشاهد كأنه يختبرها بنفسه ويرها رأي العين بكل ما تحمله من تفاصيل، ولعل الشاعر هنا قد نجح في إيصال حزنه المبثوث بين تلك المشاهد التي وصفها .

فبعكس النص الروائي الذي يحتجب الراوي في مشهده فتتكلم الشخصيات بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها بدلا عنه، فإنه يكون حاضرا بشكل مكثف في النص الشعري يشكل يكفل تدفق الوصف، وتتبع التفاصيل الدقيقة في المشهد.

1المصدر نفسه ، ص29

كما نلاحظ تعدد الأصوات في قصيدته "الهبوط إلى القصبة"[1] بما يوحي بتعدد زوايا النص التصوير الشعري، حيث انقسم الوصف ما بين راو داخلي وآخر خارجي، فيقول:

أصير مدينة..
ولا شيء يرحمني، لا النعاس ولا الشجر المرتعش..
يعيش بداخل عيني، يا شجرة الحلم أورق
على جبهتي، وتألّق
وجاء في نفس القصيدة:
يمد جناح الرضا في مدينة قلبي الرهيبة...
وقوله في البيت الموالي:
دخلت إلى مدن الذكريات...[2]
وفي لأخير :
نما الحزن عشبا على شفتي..[3].

بينما يشكل الشاعر نفسه كراو خارجي فيقول:

وأمشي على طرقات الكآبة نخلة يتم على شعرها قمر أسود...
وبغته على كل شارع تصير ظلال المجانين جامع...

وفي ظلمة الليل أنشر نحو أعالي المدينة جفني، وأرفع سبابتي، شاهدا للجريمة كنت وما زلت وردا على جمرة فاحمه.

ليكون وصفه هذا بمثابة كاميرا موضوعية تصف المشهد في مجمله، وتقدم انطباعا عاما حول المكان الذي اختار الشاعر توصيفه.

وعلى صعيد آخر لا يمكننا الحديث عن مصطلح المشهد دون الإشارة إلى الصورة الأدبية والعلاقة الموجودة بينهما، فالصورة المشهدية عند حبيب مونسي هي عماد المشهد، ومن ثم عماد الكتابة المشهدية، فهي لا تتشكل في قالب مشهدي

1 عمر أزراج ،المصدر السابق، ص35
[2]المصدر نفسه، ص 36
[3]المصدر نفسه، ص 37

بطريقة عشوائية وتلقائية إنما تحتاج في ذلك إلى عنصر آخر وهو الكتابة المشهدية "فهي التي تنساق فيها الصور تباعا وكأنها تعرض شريطا متحركا حافلا بالخلفيات التي تتحرك فيه الرموز"[1] .

المونتاج وتعدد الزوايا (بنية القطع)

ويعني تركيب مشاهد القصيدة المختلفة التي خضعت لتهشيم خطية الزمن، وبالتالي يقع على عاتق الشاعر ربط هذه المشاهد لا كسرد لغوي فحسب وإنما كتشكيل تجسيمي وحسي في آن واحد.

حيث تتركب القصيدة من مجموعة من المقاطع التي تبدو في ظاهرها متباعدة ومنفصلة، لكن يجمعها خيط ما في النهاية ليرتبها ويشكلها على هيئة مشهد[2].

وتتمثل تقنية المونتاج في رباعيات الشاعر [3] مثلا، إذ يبدو كل مقطع منفصل عن الآخر.

حيث يقول :

أعيش بعيدا .. أموت غريبا
بكل المنافي..وأحمل فوق رموشي صليبا
سأغني لكل العيون التي في انتظار الصباح

ثم يقفز فجأة للمقطع الثاني الذي يستهل أبياته الأربعة بالمناداة بقوله:

تعالي ..تعالي لنصنع درع غد ضد موت

حيث جاء هذا الانتقال بشكل مفاجئ ، وهو ما يسمى في اللغة السينمائية بمونتاج القطع. بينما ينتقل بشكل سلس عائدا أدراجه، ليصف حالته النفسية عبر صورة مشتركة في المقطع الثالث بقوله:

مغنيك يحلم أن النهار يمر على صدر ليل
لذا لا يزال يغني لرمشك بين الطلول

ويختمه بقوله :

1حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة والتحول، دار الغرب وهران 2002، ص 111
2 ينظر: أحمد عبد اللطيف أحمد عبد الرازق، المرجع السابق، ص1534
3 عمر أزراج، المصدر السابق، ص13

مغنيك يؤمن أن هواه لعينيك يقهر كل المحن

ولا يتوقف عند هذا الحد وإنما يواصل الوصف في المقطع الرابع بوتيرة منخفضة عن سابقها يقول في أولها: أسمي انسدال الجفون صلاة

ويختمه بـ :

فأنت بلاد يحن إليها الغريب وكل مسافر

حيث تشير كلماته هنا إلى هدوء نسبي في حالته النفسية بعدما كانت تملؤه الحماسة في المقاطع السابقة، حيث شكلت الصور المشتركة هذه التي انتقل بينها الشاعر بشكل سلس تقنية مونتاج التوازي.

ثم يستأنف مرة أخرى ولكن متأسفا ومتحسرا في المقطع الخامس بقوله:

قطار الزمان يمر...

إلى قوله:

ومر قطار الزمان، وخلَّف آه، غبار الهزيمة

حيث اصطفت كلماته معبرة عن حبه لوطنه من جهة وعن ألمه وحسرته من جهة أخرى، كأنما يسقطها على عمره الذي مر محملا بأحلام الصبا والشباب بأحلام الحرية والكرامة. ثم يعود إلى سابق عنفوانه في المقطع السادس والأخير الذي حمل فيه كل بيت لفظ النداء "تعالي..." .

حيث شكلت هذه القفزات بين الصور المختلفة من جهة، وربطه بين الأزمنة المختلفة –ماض، حاضر، مستقبل- من جهة أخرى نظرة بانورامية –عامة- شاملة أرادها الشاعر لتركيب مشاهد قصيدته، وليربط بها المتلقي بمشهديته.

يمكن القول أن تقنية المونتاج تؤدي دوراً تحفيزياً في العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي، وذلك من الناحية الفنية لقدرتها على التقاط حيثيات المشهد من جميع زواياه، بلقطات مكثفة تستدعي التركيز[1]، ولعل الشاعر هنا قد تمكن من استثمار هذه التقنية بالتحديد، وتوصيف مشاهد قصيدته وبراعته في ربط لقطاتها وترتيب تعاقبها.

1 ينظر: حيدر برزان سكران - غفران نعيم مغتاض ، المرجع نفسه، ص4

استنادا على ما سبق، نخلص بالقول إن التطور المعرفي والتقني، حفز الشعراء على مواكبته والاغتراف من جمالياته، ولاسيما فن السينما فاستثمروا خصائصها لإنتاج نصوص أكثر تأثيرا وديناميكية، وقد وظف الشاعر" أزراج عمر" تقنياتها ببراعة، مستفيدا من إمكاناتها المتعددة، لخلق لوحات شعرية نابضة بالحياة، مثل السيناريو والمونتاج والإخراج والتصوير والحوار، وغيرها. وكل ذلك ينِم عن وعيه بضرورة الاستفادة من تحولات العصر ومواكبة وسائله التعبيرية الجديدة.

وبذلك أسهمت اللغة السينمائية في ديوان "وحرسني الظل" في تصوير مقاصد الشاعر، باعتبارها منظومة دلالية تعتمد على تكثيف الصورة وتعدد زوايا الرؤية، متجاوزة في ذلك، فكرة الاستعارة الشكلية فقط.

المبحث الرابع: تمثلات اللغة السينمائية في شعر عمر أزراج:

1- منفذ "اللقطة" وتأطير المشهد (Framing)

إذا عمدنا إلى تفكيك قصيدة " تيزي رشيد"[1]إلى سيناريو: تتشكل مشاهدها على النحو الآتي مشاهد :

- يكون المشهد الأول من قوله : "دخلت حوضها دهشة محرقة" إلى قوله: "ونمت على راحتيك"
- ويكون المشهد الثاني من قوله : "سينمو على كل جرح شجر" إلى قوله: "لتنسل للمرج حنجرة ونغم".
- ويكون المشهد الثالث من قوله: "وأمضي إلى شاعر" إلى قوله: "خطاك على الماء، والماء جسر"
- ويكون المشهد الرابع من قوله: "وعيناك نافذتا وطني" إلى قوله: "غفوت على راحتيك"
- بينما يكون المشهد الخامس والأخير من قوله: "أحبك قربا وبعدا" إلى قوله: "نحلم تيزي رشيد"

1 عمر أزراج، المصدر السابق، ص45

أ- اللقطة المكبرة (Close-up):حيث يشكل المشهدان الأول والأخير التوازي البنائي للقصيدة يحفظ تناسقها، حيث تعيد كلماتها المتلقي إلى البدايات التي استهل بها الشاعر وصفه للمكان "تيزي رشيد" . ويقصد به « من التوازي ذلك التساوي بين طرفي المشهد الذي وجدناه ينشطر إلى قسمين»[1]

حيث يصف الشاعر مشهدا لجريح فصور بدقة ليكون بمثابة لقطة مكبرة

حدثتني عن بكاء الطفل في "يافا" الغريقة
عن جريح عانق التربة مشتاقا إلى صدر الوطن..
عن دنا الحزن وعن ذكر المحن...[2]

حيث يعانق الجريح الأرض أي أنه مدد وصدره على الأرض تلامس راحته تربتها، حيث يسهب الشاعر في الوصف كأنها لقطة مكبرة تصف المشهد بحذافيره.

ب. اللقطة البعيدة (Long Shot)

بينما شكل المشهدان الثاني والرابع تقنية التقاطع البنائي، حيث اختار الشاعر أن يكون لهما نفس الإيقاع غير أنهما يتعارضان في الوصف فيكون الثاني بمثابة افتتاح لوصفه بينما يشكل الرابع اختتما لما بدأه أول الأمر

ويصف يقول الشاعر مشهدا في قصيدة "سيناء" فيكون بمثابة لقطة بعيدة حيث يقول:

بين المراثي والقبور البيض.. والسماء..
عصفورة سوداء
وفي عينيك يا حبيبتي أحلم أن الليل شاخ والنهار
آتي ولو تخلف القطار
كي يرسم الأتي على الرمال الشرسة.
وفي العيون المطرقة
في الحلم أوقفت الرياح والزوابع...[3]

1حبيب مونسي: المشهد السردي في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ط01، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص45

[2]عمر أزراج، المصدر السابق، ص05

[3]عمر أزراج، المصدر السابق ، ص 17-18

حيث يصور المشهد العام للقبور للصحراء للسماء حتى يخيل للقارئ أنه يرى المشهد في مجمله من بعيد.

2. منفذ السيناريو والتدفق الحركي

ويعني رواية مقاطع ومشاهد عن طريق الصور بالاعتماد على الوصف المكثف الذي يميل للبطء منه إلى السرعة. حيث تشكل هذه الحركية تقنية السيناريو.

فالسيناريو إذا، وسط مرئي يروي على نحو درامي قصة ما ، وينقلها للمتلقي على شاكلة صور ثابتة وأخرى متحركة، بحيث يكون له بداية، ووسط، ونهاية . وبعبارة أخرى يمثل السيناريو فنا لوضع الكلمات على الورق تتخلق منه صورة بصرية في ذهن المتلقي تاركة في نفسيته انطباعا حسناً لديه. فهو الجزء المكمل للحوار في عرف الكتابة السينمائية ، حيث يعرض المقدمة الوصفية من وصفه المكان والزمان والأجواء، باعتبار الوصف، هو أحد وسائل السرد التي تصور المرئيات دون تدخل في سياقها، بحيث تترتب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين، لتعطي معنى خاصاً لم تكن لتعطيه لو أنها رُتبت بطريقة مختلفة أخرى، كما يكون تدفق السرد وأسلوبه كوصف الأمكنة مثلا أكثر ميلاً إلى البطء بحيث يختلف عن إيقاع الحوار الذي يميل إلى السرعة. حيث يقوم كاتب السيناريو بتحويل الأفكار أو القصص إلى سيناريو يعبر عن الموضوعات بالصورة والصوت ، ويكتبه مقسم إلى مشاهد وأماكن وأزمنة ، ويقوم برسم الشخصيات وتطور الصراع في تتابع يحقق الإيقاع العام للفيلم.[1]

3. منفذ "الإضاءة والظلال" (Chiaroscuroالنور والعتمة):

ويتجلى في تصوير المكان في كل قصيدة من قصائد الديوان الديوان، حيث ينتقل الشاعر من تصوير مكان إلى آخر، بطريقة تشبه إلى حد ما حركة الكاميرا، في بطئها وسرعتها وتوقفها أحيانا.

1 ينظر: حيدر برزان سكران - غفران نعيم مغتاض، السيناريو والمونتاج الشعري في شعر رعد عبد القادر، مجلة كامبريدج للبحوث العلمية، تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات، لندن، ع16، ديسمبر 2022، ص1

ففي قصيدة " صليحة"[1] ينتقل الشاعر من مكان إلى آخر فتكون اللقطة بعيدة وحركته سريعة بداية من قوله:

متى تجلس الريح جنبي لأعرف شكل السماء ؟
وأنهي مغامرتي في بلاد البكاء
وحان لكي أكتب الآن عنكي
لتتباطأ بداية من قوله:
وقرآن حب فتسكن الحركة في الأخير مع قوله:
وحان لكي نسكت الآن، يكفي الكتابة
عن الفقراء

لتشكل صورة ثابتة ساكنة. وكأن الشاعر يحمل كاميرا يتنقل بها ، ولعل أغلب شعراء العصر الحديث يستخدمون هذه التقنية لقوة تّأثيرها ونجاعة تصويرها." في هذا المقطع الشعري يحمل الشاعر الكاميرا على عاتقه ويمشي ويتراءى للمتفرج وكأنه وضع مكان شخصية الشاعر، والكاميرا تبقى بعيدة قليلاً عن عيون المتفرج، وفي هذه الأثناء تقترب العدسة التي وضعت في موضع الشاعر، من مقهى الأدباء بهزات خفيفة، تعبر عن ارتباك الشاعر وقلقه وكأنها تروي لنا الحدث، ونرى من خلالها شعراء كثر ولقطة أخرى مستقلة للنقاد وهم يتحاورون."[2]

ويصف الظلام والظلال في قصيدة "الهبوط الى القصبة" قائلا:

وأمشي على طرقات الكآبة نخلة يتم ..على شعرها قمر أسود...
وبغته ..على كل شارع ...تصير ظلال المجانين جامع...[3]

تتجلى الكآبة في أبياته هذه كأنها ظلال تعم المكان قبل أن تعم نفسية الشاعر التي راح يصف المكان بما يتفق بمشاعر اليأس والحزن التي تعالجها خواطره .

4.منفذ "المونتاج الذهني" والقطع الفني: ويتجلى ذلك من خلال تجميع المشاهد وفق تسلسل زمني غير خطي إذ لعله من النادر جدا أن تجد التسلسل الزمني خطيا

1عمر أزراج، المصدر السابق، ص97
2زينب دريانورد- رسول بلاوي - علي خضري، البنية السينمائية في شعر عدنان الصائغ، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ، جامعة بابل، العراق، ع43، أفريل 2019م، ص796
3عمر أزراج، المصدر السابق ، ص35

في الشعر الحديث، حيث وظف الشاعر تقنية الزمن إلى ما يشبه الزمن الفيلمي إن جاز التعبير، فاستخدم تقنية الاسترجاع والاستباق والوقفة في عديد من قصائده،

فجاء الاستباق في قوله:

متى تجلس الريح جنبي لأعرف شكل السماء..

وأنهي مغامرتي في بلاد البكاء[1]

– من قصيدة صليحة- فهو يتطلع إلى مستقبل ينتهي فيه من عذاباته ويستقبل فيه الفرح والأمل.

وقوله في "رباعيات"[2]: "

تعالي لنرسم عصفور برق على شرفات الطفولة

ونحكي إذا شاتي للياسمين أماني الجديلة

إلى قوله:

تعالي لنجعل من كل قيد وتر

يجسد الشاعر طموحه وأحلامه على الورق في أمل أن تتحقق مستقبلا.

وقوله أيضا في "مقاطع"[3]:

سأغادر المدن.. كي أعبر النهر القديم

حيث يستشرف الشاعر بلغته السينمائية واقعا يتحقق في أوراقه أولا آملا في تحققه على واقعه يوما ما.

ومن جانب آخر شكلت تقنية الاسترجاع حيزا معتبرا من ديوان "وحرسني ظل" ذلك أن الشاعر يعايش في بعده عن وطنه غربة يتجرع فيها ألام المسافات أحيانا وآلام الخيبات والأماني التي لم تتحقق أحايين أخرى، فيعمد إلى خيالاته وأحلامه التي كان يأمل في تحققها، ويستلهم من ذكرياته قصائده الشعرية حيث يقول في قصيدة "تيزي رشيد":

تنهمر الآن ذكرى جريحة على وحشة الروح، تنهمر دون غياب[4]

كما يستذكر ذكريات طفولته قائلا:

---

1 عمر أزراج،المصدرالسابق، ص97

2المصدر نفسه ، ص13

3المصدر نفسه ، ص21

4المصدر نفسه ، ص47

خلال زمن الطفولة، رأيت الغيوم تسير جمالا ...

كلها أزمنة ماضية يستحضرها في مخيلته ويطبعا في نصه، ليرسم لوحة سينمائية تجمع بين أحداث وأحلام عاشها وحلم بها، وبين واقع يتناءى في بُعديه عنه.

ويقول أيضا في قصيدة قصيدة حب[1]:

لنذكر بأن البكاء ما بني وطنا..لنذكر بأن الدموع غيوم

وهو بذلك يستحث ذاكرته للحيلولة دون البكاء الذي فعله سابقا، لأن البكاء لم يداوهم ولم يخلص وطنهم.

كما تخللت تقنية الوقفة –الزمنية- عدة نصوص نذكر من بينها قوله:

وحان لكي أكتب الآن عنك[2]

وقوله في قصيدة "وحشة"[3]:

يحلمون..سكنوا جوف الظلام..المياه الراكدة..

حيث يكثف الشاعر وصف المكان ليبني الجو العام لقصائده، بطريقة تبعث المتلقي على تتبع مقاصد الشاعر وملامسة رؤاه.

كما تجدر الإشارة إلى أن الزمن في بعض القصائد يتحرك طبيعيا أحيانا ثم يقفز أحيانا أخرى من فعل لآخر كقوله في قصيدة "صليحة":

صرخت، جريت، فرحت، وفي الليل نمت[4]

وفي موضع آخر من نفس القصيدة يقول:

بكيت، حضنت، عشقت، جرحت بلادي[5]

ليختصر حيزا زمنيا طويلا مثقلا بالحركة والأحداث، بشكل يوفر للمتلقي نظرة شاملة لمشاهده التي يحررها من ذاكرته وخيالاته.

خلاصة الفصل:

استنادا على ما سبق، نخلص بالقول إن التطور المعرفي والتقني، حفز الشعراء على مواكبته والاغتراف من جمالياته، ولاسيما فن السينما فاستثمروا خصائصها

1المصدر نفسه ، ص93

2المصدر نفسه ، ص97

3المصدر نفسه ، ص89

4المصدر نفسه ، ص101

5المصدر نفسه ، ص105

لإنتاج نصوص أكثر تأثيرا وديناميكية، وقد وظف الشاعر" أزراج عمر" تقنياتها ببراعة، مستفيدا من إمكاناتها المتعددة، لخلق لوحات شعرية نابضة بالحياة، مثل السيناريو، والمونتاج، والإخراج، والتصوير، والحوار، وغيرها. وكل ذلك ينِم عن وعيه بضرورة الاستفادة من تحولات العصر ومواكبة وسائله التعبيرية الجديدة.

وبذلك أسهمت اللغة السينمائية في ديوان "وحرسني الظل" للشاعر عمر أزراج في تصوير مقاصد الشاعر، باعتبارها منظومة دلالية تعتمد على تكثيف الصورة وتعدد زوايا الرؤية متجاوزة في ذلك، فكرة الاستعارة الشكلية فقط.

خـــــــــاتمة

في ختام هذه الدراسة، التي سعت إلى الكشف عن آليات توظيف اللغة السينمائية في الشعر الجزائري المعاصر، ومن خلال تحليلنا لديوان "حرسني الظل" للشاعر عمر أزراج، توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

يمكن القول بان القصيدة الجزائرية المعاصرة قد أحدثت نوعية في هندسة بنائها الجمالي ،اذ يمثل الانتقال من الصورة الشعرية التقليدية الى الصورة البصرية المشهدية (السنيمائية)تحولا جذريا نحو آفاق تجريبية ،حيث يتجسد الهدف الأسمى من هذه التقنية في جعل القصيدة واقعا حركيا ينقل بالمتلقي من الاستماع إلى المشاهدة والاستغراق البصري.

تعتبر اللغة السينمائية في الشعر الجزائري المعاصر الركيزة الأساسية التي يقوم عليها التشكيل الجمالي في الشعر المعاصر خروجا عن القوالب التقليدية للقصيدة، حيث تحولت اللغة من أداة وصفية إلى أداة مشهدية تعتمد على تقنيات البصر التي منحت الخطاب الادبي بعدا مشهديا .

علاقة السينما بالشعر: كشفت الدراسة أن المبدع الجزائري استثمر خصائص الفن السينمائي (كالمونتاج، اللقطة، والتكثيف) لإنتاج نصوص أكثر ديناميكية وحيوية.

تقنية المونتاج: تُعد تقنية المونتاج الركيزة الأساسية في قصائد عمر أزراج؛ فهي التي سمحت له بالقفز بين الصور المختلفة، وربط الأزمنة (ماض، حاضر، ومستقبل) ضمن نظرة بانورامية شاملة.

بناء المشهد الشعري: نجح الشاعر في ربط المتلقي بمشهدية قصائده من خلال توزيع اللقطات الشعرية وترتيب تعاقبها، مما حول النص من قصيدة مقروءة إلى مشهد يُرى ويُحس.

ديناميكية النص: أكدت الدراسة أن توظيف التقنيات السينمائية يؤدي دورا تحفيزيا في العملية التواصلية، إذ تمنح هذه التقنيات القدرة على التقاط حيثيات المشهد من جميع زواياه بلقطات مكثفة تستدعي تركيز المتلقي.

التأثير والتأثر: استنبطت الدراسة أن التطور المعرفي والتقني الذي شهده العصر حفز الشعراء على مواكبته، والاغتراف من جماليات الفنون المجاورة (كالسينما) لتعزيز قدرة القصيدة على التأثير في القارئ.

تعددية الرؤية: إن اعتماد الشاعر على اللغة السينمائية مكنه من تجسيد حالات نفسية معقدة (كالحسرة، الألم، والحب) عبر لقطات مشهدية بديلة عن الوصف المباشر، مما أضفى عمقا فنيا وفلسفيا على ديوان "حرسني الظل".

وعليه نخلص إلى أن تقاطع الفنون، وتحديدا السينما والشعر، يفتح آفاقا جديدة أمام القصيدة الجزائرية المعاصرة، ويجعلها قادرة على مواكبة العصر بلغة بصرية قادرة على ملامسة وجدان المتلقي المعاصر.

ملاحـــــــق

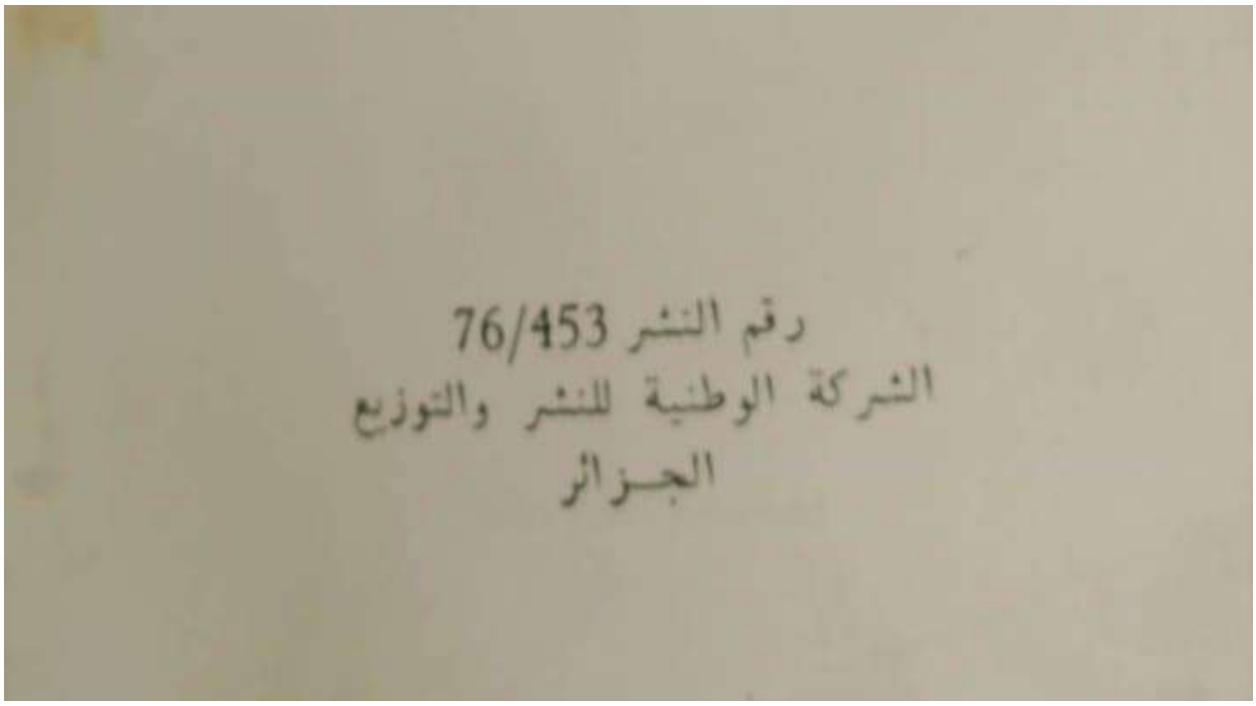
1- نبذة عن الشاعر أزراج عمر

عمر أزراج كاتب وشاعر جزائري وكاتب مقالات في الصحف اليومية ومن النقاد المعروفين في الساحة الأدبية والثقافية العربية ولد في 28 أيلول/سبتمبر 1949 بمنطقة بني مليكش بولاية بجاية ولاية بجاية التي تقع في منطقة شرق/شمال الجزائر العاصمة وهو مقيم منذ عام 1986 في لندن. شاعر متمرد في الشعر والسياسة من أصول أمازيغية. طفل لتاجر خضر درس في المدارس الفرنسية، وبالتالي تعلم الأمازيغية ثم الفرنسية، ويقول «إلى أن بلغت عمر 12 عاما لم أكن أعرف من اللغة العربية إلا ما أسمعه من آيات قرآنية». ويقول إن والده قال له ذات مرة أنه إذا امتلك اللغة الفرنسية سوف تفتح له أبواب الدنيا في حين إذا امتلك اللغة العربية سوف تفتح له أبواب الجنة، ويفيد أزراج بأنه اختار الخيار الثاني. كاتب دائم في صحيفة العرب اللندنية في قسمي الآراء السياسية وفي الشأن الثقافي، ومساهم في مجلة الجديد التي تصدر من لندن. له كتابات شعرية تمت ترجمتها إلى أعمال موسيقية من ذلك قصيدة إذا عدت بعدي التي أدها الفنان المصري محمد الحلو ،تحصل عام 1994 على جائزة اللوتسالأفروآسيوية للأدب التي يمنحها اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا

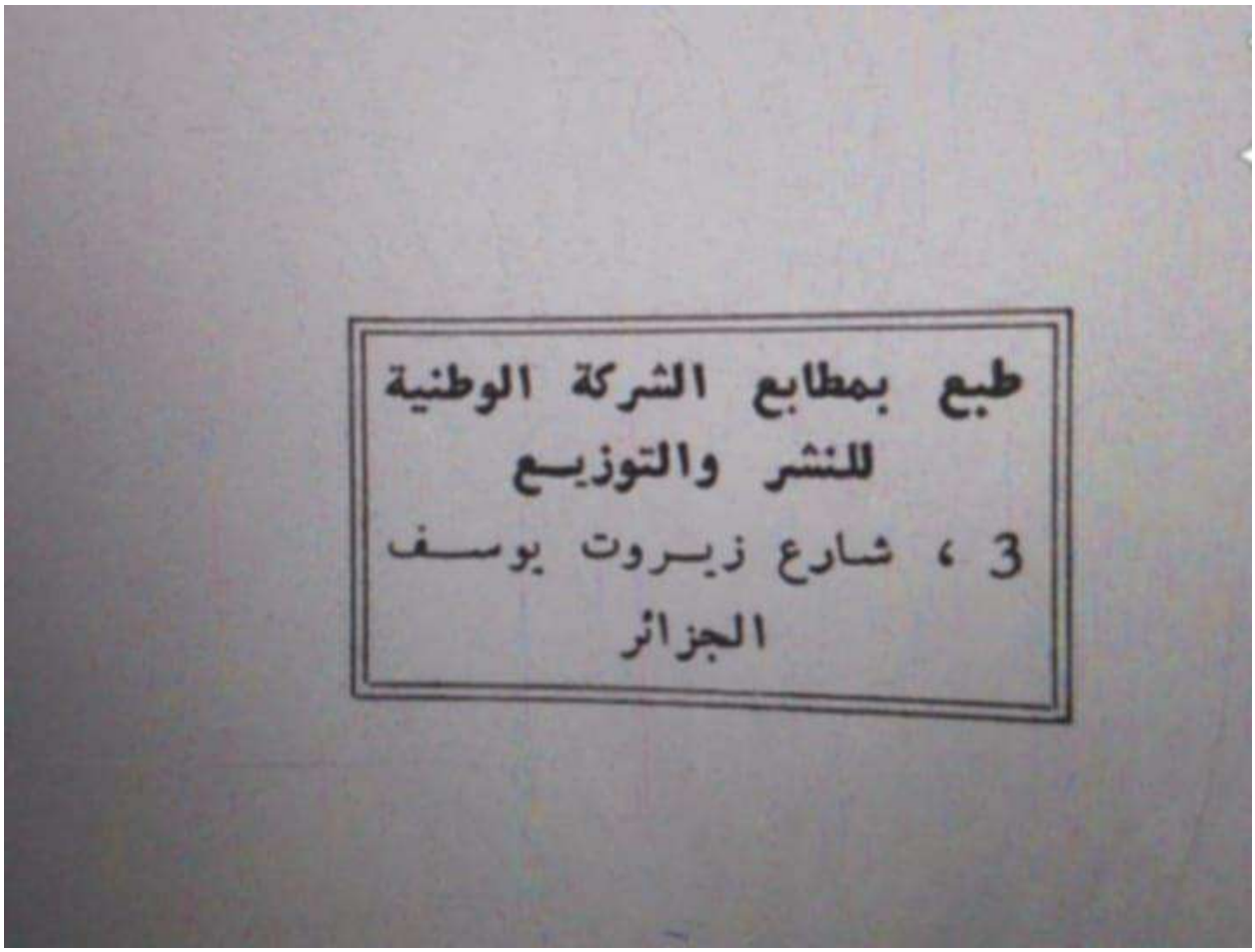
2-أشهرأعماله:

كل كتابات أزراج عمر باللغة العربية التي يعشقها ومن بينها

- ديوان وحرستي الظل 1975
- الحضور (مقالات أدبية) 1977
- الجميلة تقتل الوحش ديوان شعر 1978
- أحاديث في الفكر والأدب (حوارات فكرية وأدبية 1984)
- العودة إلى تيزي راشد (ديوان شعر) 1984
- منازل من خزف (دراسات في السياسات الثقافية الجزائرية 1995
- ديوان الطريق إلى أنمليكش وقصائد أخرى 200


رقم النشر 76/453
الشركة الوطنية للنشر والتوزيع
الجـزائر

08-
ازراج عمر
... وحرسني الظل !


طبع بمطابع الشركة الوطنية
للنشر والتوزيع
3 ، شارع زيروت يوسف
الجزائر

مكتبة البحث

القرآن الكريم بقراءة ورش

- الكتب:

1. أحمد يوسف، يتم النص والدينالوجيا الضائعة، نشرات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002 .
2. آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار البحث، قسنطينة، الجزائر، 1996 .
3. آمنة بلعلي، المتخيل الأسطوري في الشعر الجزائري .
4. بشرى البستاني، جماليات السينما في الشعر الحديث .
5. حبيب منسي، فعل القراءة: النشأة والتحويل، دار الغرب، وهران، 2002 .
6. حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن في قصة يوسف، ط1، مكتبة الرشاد، الجزائر، 2009 .
7. حمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري العربي المعاصر .
8. رابح بوحوش، بنية الخطاب الشعري المعاصر في الجزائر–1970) (1990، منشورات اتحاد الكتاب، سوريا، ط1، 2001 .
9. سعيد بوطاجين، اشتغالية النص: دراسات في الرواية والقصة والشعر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010 .
10. عز الدين ناصري، السينما والشعر وتراسل الفنون، دار المجد، الأردن، ط1، 2005 .
11. عمار بن زايد، الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر .
12. فاتح علاق، قضايا التجديد في الشعر الجزائري .
13. فيصل الأحمر، سينيمائية النص الأدبي .
14. مفدي زكريا، ديوان مدينة الضوء، دار النشر الجزائرية، 1985 .
15. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 .
16. دوايت سوين، كتابة السيناريو، ترجمة أحمد الحضري، دار الطفاني، القاهرة، مصر، ط2، 2010 .

17. جيرالد برنس، علم السرد: الشكل والوظيفة، ترجمة عابد خزندار، دار الكتب العلمية، بيروت، 2011 .
18. رولان بارت، النقد البنيوي للسرد، ترجمة أنطوان البوزيد، منشورات عويدات، بيروت–باريس .

- الرسائل العلمية

- معمري، أحلام، في بنية الخطاب السردي، مذكرة ماجستير، جامعة ورقلة، 2004 .

- المجلات والدوريات

1. أسماء بوبكري، "المشهد في المعجم والمصطلح، دراسة المشهد للثلاثيات الروائية"، مجلة الممارسات اللغوية، الجزائر، 2016 .
2. بن سحنون عابد، "التقنيات السينمائية ودورها في تشكيل الشعر العربي المعاصر"، مجلة الآفاق السينمائية، 2021 .
3. توفيق مساعدية، "المشهد في النص الشعري"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، 2019 .
4. حيدر برزان، نعيم مغتاص، "السيناريو والمونتاج في شعر عبد القادر"، مجلة كامبريدج للبحوث العلمية، لندن، 2024 .
5. حورية مولاي، "المشهد التصويري وخصائصه في الشعر العربي المعاصر"، مجلة تعليمية اللغة العربية وآدابها، سيدي بلعباس، 2021 .
6. زينب دارنانورد، رسول بلاوي، علي الخضري، "البنية السينمائية في شعر عدنان الصائغ"، مجلة التربية الإنسانية، جامعة بابل، العراق، 2019 .
7. سامية بوشاوي، "المشهدية والبناء الدرامي في الشعر الجزائري المعاصر"، مجلة كلية الآداب، وهران .
8. سعاد عبد الحليم إبراهيم، "المشهدية والبناء الدرامي في الشعر العربي الحديث"، مجلة النقد العربي، مج 11، 2021 .
9. سمر بنت كمال السقة، "استخدام السينما في القصيدة العربية المعاصرة"، مجلة الآداب، مج 37، الرياض، 2025 .
10. منى حسين، "التصوير الفني والبصري في الشعر الحديث"، المجلة العربية للنقد الأدبي .

11. حسن عبد العال، "البصرية في الشعر العربي الحديث"، مجلة الأدب الحديث، مج 15، ع 14 .

- المواقع الإلكترونية

1. Encyclopaedia Britannica – Arabic literature:
https://www.britannica.com/art/Arabic-literature/Modern-Arabic-literature
2. Encyclopaedia Britannica – Symbolism:
https://www.britannica.com/art/Symbolism-literary-and-artistic-movement
3. Google Scholar – التحول الأسلوبي في الشعر العربي الحديث:
https://scholar.google.com/scholar?q=الحديث
4. اتجاهات الشعر الجزائري المعاصر:
http://moodle.univ-dbkm.dz/mod/page/view.php?id=13749&lang=ar
5. قصيدة أنشودة المطر:
https://ar.wikisource.org/wiki/أنشودة_المطر
6. قصيدة الكوليرا (نازك الملائكة):
https://ar.wikisource.org/wiki/الكوليرا_(نازك_الملائكة)
7. سلسلة عالم المعرفة:(Archive)
https://archive.org/details/alam-almarefa

فهرس

الإهداء 4
كلمة شكر 5
مقدمـــة 6
مدخل ..... أ
الفصل الأول: الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة في ظل اللغة السينمائية 25
المبحث الأول: تجربة الشعر الجزائري المعاصر 34
المطلب الأول: السمات التجديدية في الشعر الجزائري المعاصر 34
المطلب الثاني: أهم المراحل التي مر بها الشعر الجزائري المعاصر: 39
المبحث الثاني: تجديدية اللغة الشعرية في خضم (كنف) فن السينما. 43
المطلب الأول: مفهوم اللغة السينمائية..... 43
المطلب الثاني: ميزات اللغة السينمائية في النص الشعري..... 44
المطلب الثالث: تمثلات اللغة السينمائية في الشعر الجزائري المعاصر 48
خلاصة الفصل: 54
الفصل الثاني: اللغة السينمائية في القصيدة الشعرية المعاصرة 56
المبحث الأول: البنية الدرامية وتعدد الأصوات (البوليفونية) في شعر عمر أزراج: 57
المبحث الثاني: تشكيل الفضاء الورقي (شعرية البياض) في شعر عمر أزراج: 61
المبحث الثالث: تأثر اللغة الشعرية المعاصرة بفن السينما وانعكاساتها على الشعر: 66
المبحث الرابع: تمثلات اللغة السينمائية في شعر عمر أزراج:..... 75
خلاصة الفصل: 80

خاتمة 82
ملاحق 85
قائمة المصادر والمراجع ..... **Error! Bookmark not defined.**
الفهرس 94
ملخص 97

ملخص

- ملخص الدراسة:

تتناول هذه الدراسة ظاهرة "اللغة السينمائية" في الشعر الجزائري المعاصر، متخذةً من ديوان "خرسني الظل" للشاعر عمر أزراج نموذجاً تطبيقياً. تسعى المذكرة إلى رصد كيفية استثمار الشعراء الجزائريين لتقنيات الفن السينمائي (كالمونتاج، اللقطة، والتكثيف) لتجاوز البنية التقليدية للقصيدة. خلصت الدراسة إلى أن توظيف هذه التقنيات لم يكن مجرد إضافة شكلية، بل تحولاً جوهرياً منح النص الشعري ديناميكية بصرية وتعددية في الأبعاد الزمنية والمكانية، مما جعل القصيدة فضاءً مشهديًا يجمع بين كينونة الشعر وحركية السينما، ويعزز التفاعل بين المبدع والمتلقي عبر لقطات مكثفة ومكثفة تزيد من عمق التجربة الجمالية.

الكلمات المفتاحية: الشعر الجزائري، اللغة السينمائية، عمر أزراج، المونتاج، المشهدية.

- Abstract:

This study explores the phenomenon of "cinematic language" in contemporary Algerian poetry, specifically through an analytical study of the poetry collection Kharsani al-Zill (The Shadow Silenced Me) by the poet Omar Azraj. The research aims to investigate how Algerian poets utilize cinematic techniques—such as montage, framing, and intensification—to transcend the traditional structures of the poem. The study concludes that the integration of these techniques serves as a fundamental transformation, providing the poetic text with visual dynamism and multi-dimensional temporal and spatial perspectives. This transforms the poem into a cinematic space that bridges the essence of poetry with the movement of film, thereby enhancing the interaction between the creator and the reader through intensified imagery that deepens the aesthetic experience.

Keywords: Algerian Poetry, Cinematic Language, Omar Azraj, Montage, Imagery.