أسئلة النّقد حول الشّعر السّبعيني

الدّراسة النّقدية "الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925 ـ 1975)" لـ: محمد ناصر ـ أنموذجا

أ. سنـاء بوختـاش

باحثة دكتوراه، قسم اللّغة العربيّة وآدابها

مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر

البريد الإلكتروني: sanasena40@gmail.com

الاستلام	٢٠١٧\٤\١٨	المراجعة	٢٠١٧\٦\٣٠	النشر	٢٠١٧\٨\٣١

الملخـص

عاشت التّجربة الإبداعيّة والنّقديّة في الجزائر مع فترة السبعينيّات تحولات عدة، كانت مرتبطة بالأوضاع الاجتماعيّة والتّاريخيّة السائدة آنذاك، حين وجد المبدعون أنفسهم أمام المعرفة المشرقيّة، التّي أجبرتهم على أن ينخرطوا فيها بوعي ويتجاوزوا الكتابة على منوال القدامى، حتى يؤسّسوا نهضة أدبيّة عربيّة جزائريّة، وعلى هذا الأساس ظهر العديد من النّقاد الجزائريين المتأثرين بالتيّارات النّقديّة المشرقيّة، من خلالها حاولوا الخروج بالإبداع من بوتقته الضيّقة، ومن بينهم محمد ناصر في كتابه "**الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**"، الذي تبنى فيه المنهج الفني في دراسته للنماذج الشّعريّة، وهذا ما ميز بعض التّجارب الإبداعيّة عن غيرها بالفنيّة والجماليّة، إذا كيف نظر محمد ناصر إلى الإبداع الجزائري في فترة السبعينيآت؟.

الكلمات المفتاحية:

الأدب الجزائري ـ المرحلة السّبعينيّة ـ الشّعر السّبعيني ـ النّقد السّبعيني ـ الموقف الثّوري ـ النّزعة الأيديولوجية ـ فقرات سيّاسيّة ـ الشّعر الحر ـ الحداثة ـ الشّكل الجديد.

@ 2017 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.
ISSN: 2536-9548

Algerian criticism of the seventieth between excellence and abortion Critical reading in the book "Modern Algerian poetry trends and characteristics of art (1925-1975)" by: Mohamed Nasser

Sana Boukhtaş

Researcher, Department of Arabic Language and Literature
Laboratory of Speech Analysis,
University of Tizi Ouzou, Algeria
Email: sanasena40@gmail.com

Received	18/4/2017	Revised	30/6/2017	Published	31/8/2017

Abstract:

Within the seventies, the creative and critical experience in Algeria saw several changes related to social and historical conditions revealing that time; where the creators found themselves in front of oriental knowledge which forced them to engage in it conxiously and go beyond imitating the ancient writers writing model. They established an Algerian Arabian literary renaissance on this basis, many Algerian cretics appeared and they were influenced by middle eastcretics. They tried to release out creativeness from its narrow circle and MouhamedNacer was one of them. He wrote a book under the title «**Modern Algerian poetry; its trends and its artistic features (1925 - 1975)**» . In his book, he followed an artistical method in studying poetic samples and what makes some artistic experiences different and special was the fact that they are so beautiful and artistic. So how did MouhamedNacer view the Algerian creativeness in the seventies?

Key words:

Algerian literature - The Seventh Stage -Seven hair -The Seven Hundred -Revolutionary position -Ideology -Political paragraphs -free poetry -Modernity -the new-look.

@ 2017 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.
ISSN: 2536-9548

توطئة:

لقد شهدت التّجربة الشّعرية في مرحلة السبّعينيات تحولا وتغيرا ملموسا وفقا للمستويين الإبداعي والنّقدي، لما تحمله من برامج تجديديّة تمثّلت في أشكال وموضوعات حديثة، أسّست لحداثة شعريّة تحتضن النّص وتبحر في أغواره، لتكشف عنه كل التّناقضات والملابسات التي تعتريه، ويعد الشّعر الحر أو كما يسميه البعض شعر التّفعيلة أحد هذه الأشكال الجديدة، التي اشتغل عليها النّص الشّعري السّبعيني والذي حاول من خلاله أن يخرج التّجربة النّقديّة من بوتقتها الضّيقة إلى فضاء رحب.

هذا ما دفعنا إلى طرح تساؤلات عدة من أهمها: هل كانت بالفعل المرحلة السّبعينيّة مرحلة تجديديّة في مسار النّقد الجزائري؟ وهل استطاع هذا النّقد إرساء معالم نقديّة جزائريّة مميزة في الوطن العربي؟ أم هي مجرد أفكار وآراء وآليّات ووسائل مستمدة من المشارقة أو الثّقافة الغربيّة؟ وهل وفقت هذه المرحلة فيما جاءت به أم لا؟.

وللإجابة على كلّ هذه التّساؤلات وحتى تخرج المداخلة في أبهى حلة أخذنا بـ: **كتاب "الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)" لـ: محمد ناصر**، عينة نوضح بها موقع المرحلة السّبعينيّة من الإبداع، وباعتباره إحدى الدّراسات التي أسّست للنّقد الجزائري المعاصر، وكان علينا معالجة هذه المداخلة ودراستها وفقا للعناصر التّالية:

أولا: الشّعر السّبعيني من التّقليد إلى التّجديد.

ثانيا: معالم النّقد السّبعيني دعوة تجديديّة وواقع تقليدي.

ثالثا: المرحلة السّبعينيّة بين التّفوق والإجهاض.

كما تعين علينا في الأخير وضع خلاصة نرصد فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها والتي كنا نسعى فيها للنفاذ إلى التجارب الشّعريّة السّبعينيّة الجزائريّة واكتشاف بناءاتها وخصوصياتها الفنيّة.

عاشت التّجربة الإبداعيّة والنّقديّة في الجزائر مع فترة السبعينيّات تحولات عدة، كانت مرتبطة بالأوضاع الاجتماعيّة والتّاريخيّة السائدة آنذاك، حين وجد المبدعون أنفسهم أمام المعرفة المشرقيّة، التّي أجبرتهم على أن ينخرطوا فيها بوعي ويتجاوزوا الكتابة على منوال القدامى، حتى يؤسّسوا نهضة أدبيّة عربيّة جزائريّة، وعلى هذا الأساس ظهر العديد من النّقاد الجزائريين المتأثرين بالتيّارات النّقديّة المشرقيّة، من خلالها حاولوا الخروج بالإبداع من بوتقته الضيّقة، ومن بينهم محمد ناصر في كتابه "**الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**"، الذي تبنى فيه المنهج الفني في دراسته للنماذج الشّعريّة، وهذا ما ميز بعض التّجارب الإبداعيّة عن غيرها بالفنيّة والجماليّة، إذا كيف نظر محمد ناصر إلى الإبداع الجزائري في فترة السّبعينيّات؟.

أولا: الشّعر السّبعيني من التّقليد إلى التّجديد:

عرف الشّعر الجزائري السّبعيني استفاقة عمّا كان عليه في فترة السّتينيات، ونتيجة لهذه الاستفاقة، ظهرت أسماء جديدة لم تكن معروفة من قبل، برز من بينها اتّجاهان اثنان، اتّجاه يكتب الشّعر العمودي والحر في الآن ذاته، ويحاول التّجديد في إطار الشّعر العمودي، واتّجاه آخر انصرف إلى كتابة الشّعر الحر، وأعلن القطيعة بينه وبين الشّعر العمودي، وكان هذا النّوع الأخير من الشّعر، هو البصمة التّجديدية، التي نفضت الغبار عن التّجربة الشّعريّة السّبعينيّة، بتنوع موضوعاتها وقضاياها، ومن أهم روادها نجد (أحمد حمدي، وعبد العالي رزاقي، وأزراج عمر، وحمري بحري، وأحلام مستغانمي، وجروة علاوة وهبي، ومحمد زتيلي، وغيرهم)[1].

@ 2017 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.
ISSN: 2536-9548

وكان تمجيد الاستقلال من أهم القضايا التي كتب عنها شعراء هذا الاتجاه، كون التّجربة الشّعريّة الجزائريّة، تجربة نضال ومقاومة قبل أن تكون تجربة إبداعيّة، بتعبيرها الصادق عن أوضاع الجزائر بعد الاستقلال، لكن هذا لا يعني أنّه لم تكن هناك تجارب شعريّة اهتمّت بالجوانب الحياتيّة الأخرى، مثل الجانب العاطفي حيث نجد **(عمر أزراج)** كتب في الحب حين مزج بين حب الوطن والمرأة في قصيدته "**وجدتني حبيبتي**"، والجانب القومي حين تطرق الشّعراء إلى القضية الفلسطينيّة[2]، حيث نجد كل قصائد هذه الفترة تحدّثت عن القضيّة الفلسطينيّة حتى وإن كان بإيجاز، إضافة إلى موضوعات أخرى كانت حديث تلك الفترة.

كما نجد (**أحلام مستغانمي**) من الأصوات الجريئة، التي واكبت الشّعر التّجديدي في مجموعتها الشّعريتين "**على مرفأ الأيام**" الصادر سنة 1972 و"**الكتابة في لحظة عري**" الصادر سنة 1976، التي كتبت فيهما عن الفلاح وأرضه، وعن الطفل في أول مراحل نضجه، وعن العامل في عمله، كما تغنّت بالأعياد والمناسبات الوطنيّة[3]، وتقول في هذا المعنى إنّ المجتمع لم يعد بحاجة إلى الكلام المعسول والمديح، بل هو بحاجة إلى الكلام الثوري، الذي يدفع بالإنسان إلى الدّفاع عن نفسه وحلّ مشاكله ويتجلى ذلك في قولها:

فمتى تدرون أننا.

قد **تخطينا (عكاظ).**

وصلنا كل من أنشد يوما.

للبلاط.

نحن **لسنا عند محراب الرشيد**.

نحن في شوق إلى حرف جديد.

يدفن المأساة ما بعد الحدود [4].

تعد هذه المرحلة الحد الفاصل بين قداسة الشّكل العمودي، وبداية الشّكل الجديد، الذي يحاول أن يخرج الشّعر من الظّلام الحالك، إلى النّور السّاطع، ويتّضح هذا جليّا في أراء الكثير من النّقاد، فهذا "**يوسف وغليسي**" يقول إنّ التّجربة السّبعينيّة تجربة نضج الأدب الجزائري، لأنّها رافقت الثورة الزراعيّة، والأوضاع الاجتماعيّة [5]، أما "**حسن فتح الباب**" فيقول عن المرحلة السّبعينيّة بأنّها بداية الحداثة الشّعريّة في الجزائر، لأنّ شعر هذه الفترة انتقل من شعر الثّورة، الذي (كان يعبر عن أوضاع الجزائر وهي مضطهدة) إلى شعر ثوري، (ثار على شكل القصيدة التّقليديّة كما ثار على وضعه المأساوي)، من أجل خلق رؤية جديدة متطورة، ذات ملامح حداثيّة معبرة عن روح العصر [6]، في حين "**عمر أزراج**" يسميه بالشّعر الطّليعي، لأنّه تجاوز البحث في السّطح إلى العمق، ومن المألوف إلى غير المألوف، ولم يعد يكتفي بتجسيد الواقع، بل تعداه إلى البحث في التّحولات التي حدثت في الواقع [7]، إضافة إلى "**جمال المبارك**" الذي قال عن الشّعر السّبعيني، بأنّه لحظة جديدة، ولد مع جيل الشّعراء الشّباب الموهوبين، الذين خلقوا تجارب شعريّة فنيّة جديدة، يسكنها هاجس التّجاوز والتّخطي للتّراث إلى الثّقافات الأخرى [8].

ومن خلال هذه الآراء يمكن أن نقول إنّ القصيدة السّبعينيّة قصيدة حاولت أن تتجاوز القصيدة التّقليديّة، لكن في الحقيقة المتتبّع لملامح النّصوص السّبعينيّة، يجد أنّها سيطرت عليها النّزعة الأيديولوجيّة بشكل صارخ، لدرجة أنّه أصبح النّص الشّعري بمثابة فقرات سياسيّة، وذلك من خلال التّركيز على نمط معين من الألفاظ والتّراكيب المتعلقة بالأيديولوجيّات، كون الشّعراء كانوا يعبرون عن واقعهم الاجتماعي، وبخاصّة السّياسي السّائد آنذاك، هذا ما يجعلنا نعيد النظر فيما قلناه سابقا عن المرحلة السّبعينيّة، بأنّها حققت وجودها الحداثي، ومع ذلك يبقى النص الشّعري السّبعيني

@ 2017 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.
ISSN: 2536-9548

كغيره من النصوص، التي عبّرت عن تجربة جديدة وإن اختلفت فنيّا، لأنّها اتّخذت موقفا من الواقع عبر خصائص ومعالم فنيّة، لم تعرفها القصيدة التقليديّة مثل الرّمز الأسطوري، واللّغة الشّعريّة وخصائص أخرى سنتناولها بالتفصيل في العنصر التالي.

ثانيا: معالم النّقد السّبعيني دعوة تجديديّة وواقع تقليدي:

إذا سلمنا بالقول إنّ الشّعر السّبعيني انتقل من التّقليد إلى التّجديد، فهل النّقد السّبعيني هو الآخر انتقل من التقليد إلى التّجديد؟، هذا ما سنعرفه من خلال تحديد معالم النّقد السّبعيني وهي التي أجزناها فيما يلي:

1/ الإيقاع الموسيقي: تربعت على عرش الشّعر قبل السّبعينيات، موسيقى رنّانة وعاليّة، تعتمد على الوزن، والقافيّة اللّتين تبحران بالسّامع في عوالم مختلفة، لكن الشّعر السبّعيني المتمثل في شعر التّفعيلة، انصرف عن نظام الشّطرين، والأوزان، والقوافي، إلى السّطر الشّعري، المعتمد على التّفعيلة الواحدة والإيقاع الهادي[9]، ويعد **"أبو القاسم سعد الله"** أول من كتب في هذا التّشكيل الموسيقي، في قصيدته **(طريقي)**، ثم توالت بعدها الكتابات حيث نجد **"عبد العالي رزاقي"** كتب قصيدة **(اعترافات متأخرة) و(الغربة، الوطن، الحب) و(عودة السندباد)**، حيث استخدم فيها تفعيلات متعددة من بحور متعددة، مع تعدد القوافي، بالإضافة إلى الجمل الطويلة القريبة إلى النثر منها إلى الشعر [10]، وهذا النّوع من الشّعر المتكون من الجمل الشّعريّة، يمكن أن نسميه بالنّثر الشّعري أو التّدوير كما تسميه **"نازك الملائكة"**، لقد لقي حضورا بارزا مع **أبي العيد دودو** في تجاربه و**عبد الحميد بن هدوقة** في ديوانه **"الأرواح الشاغرة"**[11].

إذا القصيدة السّبعينيّة هاجمت القصيدة التّقليديّة، **شكلا** (من نظام الشّطرين إلى الوزن والقافية حتى التفعيلة)، و**مفهوما** بتجاوزها مفهوم الشّعر التقليدي، الذي يقول بأنّ الشّعر هو ذلك الكلام الموزون المقفى، إلى أنّ الشّعر كما تقول عنه **"نازك الملائكة"** هو «ظاهرة عروضيّة [...] يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشّطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي وغير ذلك، مما هو قضايا عروضيّة بحتة» [12]، لكن هذا القول الذي يدّعي التجديد في موسيقى الشّعر، هو في الحقيقة ليس بتجديد ولا تحديث، لأنّه أثناء قولنا بالشّعر الحر، أول ما يتبادر إلى أذهاننا هو التحرر من كل القيود، لكن نحن مازلنا مقيدين بالوقفة العروضيّة، أثناء قولنا بالتّفعيلة وترتيب الأشطر، والقوافي، حتى البحور الخليليّة لم تعد توظف جميعها، بل اقتصروا على البحور الصافيّة وخاصة (الرجز، والرمل، والمتقارب)، مما جعل إيقاع القصائد عندهم ضيقا محدودا[13]، لهذا الأصح أن نقول إنّ الشعر السّبعيني شعر إعادة تشكيل للوقفة العروضيّة، وليس تجديداً في هيكل القصيدة.

2/ اللغة الشعرية: لقد شهدت اللغة الشّعريّة في فترة السبعينيات تضاربا بين الجدة والرداءة، حيث نجد بعض الأقلام كتبت نماذج شعريّة يئ إليها الخاطر، لما فيها من براعة لغويّة تسحر السامع أو القارئ، وهناك كتابات أخرى بعيدة كل البعد عن اللغة الشّعريّة، لأنها غابت فيها الجزالة والرصانة اللغويّة، ومليئة بالأخطاء الصرفيّة والإملائيّة، ومن الأخطاء الشائعة نجد:

- **رفع ما يجب نصبه أو العكس:** ومثال على ذلك قول **"أحلام مستغانمي"**:

...**أصحيحا** صار حي اليوم **عام**... [14].

والصواب: ... أصحيح صار حي اليوم عاما...[15].

- **إدخال الحرف "لا" على الفعل (زال):** في قول **"أحمد حمدي"**:

... وأبو نواس الماجن، **لا يزال** يعربد... [16].

@ 2017 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.
ISSN: 2536-9548

والصواب: ما زال. لأن **"لا"** لا تدخل على الفعل (زال) [17].

- **تعدية الفعل اللازم بحرف "اللام" وحق التعدية بـ "إلى"**: وهو وارد بكثرة ومثال على ذلك قول "**عبد العالي رزاقي**":

...أسندت ظهري **للموانئ**... [18].

والصواب: إلى الموانئ[19].

وغيرها من الأخطاء التي أفقدت القصائد السبّعينيّة فنّيتها، ومرد كل هذه المزالق يعود إلى غياب الثقافة الكافيّة والواعيّة بالشّعر العربي القديم، والتأثر بالشّعر اللّبناني، الذي تجاوز قواعد اللّغة العربية من نحو، وصرف، وبلاغة، وعروض، بحجّة التّجديد المستمر[20]، إضافة إلى ذلك تأثّرهم بنظرية "إليوت"، التي تدعو إلى الكتابة بالعاميّة، كان لها الفضل في استخدام مفردات مبتذلة متداولة، مأخوذة من القاموس اليومي، الذي جرد اللّغة من الخصوصيّة[21]، إلى جانب العاميّة العربيّة، نجد كلمات ذات أصل فرنسي اجتاحت القصيدة العربيّة هي «الشيك، والبنك، والديالكيتك، والتكنولوجيا، والفواتير، والموضة. وغيرها من الكلمات التي دخلت العاميّة الجزائريّة، من طول احتكاك الشعب الجزائري باللّغة الفرنسيّة» [22]، كما نجد استخدام اللهجة الدارجة الجزائرية، ومقاطع كاملة من الشعر الشعبي، الذي هو في الأصل مأخوذ من الأغاني الشّعبيّة[23]، ولا ننسى توظيف الشعراء للألفاظ البذيئة، التي أفقدت تجاربهم الشّعريّة الذوق الفني، وأصبحت قريبة من الكلام العادي.

ويعود سوء توظيف اللغة في النصوص السّبعينيّة، إلى القراءة غير الواعيّة بشعر المشارقة والشعر الغربي، وفي هذا السيّاق يقول "**محمد زتيلي**" في جريدة الشّعب، التي صدرت في 25 جانفي 1981، «يبدو لي منذ السّبعينيات على الخصوص، أنّنا كتبنا شعرا عربيا مشرقيّا، لم نكتب شعرا جزائريا عربيا، وأنّ الإخوة المشارقة، الذين مسحوا على رؤوسنا وقالوا: هذا شعر عربي، لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعا، لأنّ الأسماء التي تصدرت القائمة الشّعريّة في الجزائر: رزاقي، زتيلي، حمري بحري ... ليست في الواقع إلا صورة مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعريّة العربيّة» [24]، أمثال نزار قباني، وصلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السيّاب، وهذا ما أوقع التجارب الشّعريّة، أسيرة الدوران في معجم شعري ضيق جردها من سمة التّميز، إذا لغة الشّعر حتى تتميز بالفرديّة، يجب أن تتحرر من التراكيب الجاهزة، وتخضع لمنطق صياغة الشّاعر، وتكون راقية إلى أبعد الحدود، لأنها تخاطب الوجدان وتؤثر فيه.

3/ **الصورة الشعرية:** عرف الشعر التّقليدي الصورة الشّعريّة من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز، لكن الصورة الشّعريّة في فترة السّبعينيّات اتخذت مجرى آخر يختلف عن سابقتها، لأنّها صورة تنفذ إلى الأعماق، من أجل الكشف عن المعاناة الحقيقيّة، التي لحقت بالشعب الجزائري، وبهذا المعنى تصبح الصورة الشّعريّة، وسيلة فنيّة تكشف عن العلاقات الترابطيّة بين الشّاعر والشعب الجزائري ووطنه، إذا هي التي تعبر عن ما يخالج النّفس من عواطف وأحاسيس ومشاعر بالحزن، والضياع، والاغتراب، والقلق، والإحساس بالملاحقة، والاضطهاد، والكبت[25]، وهذه التعابير نجد صداها في معظم أشعار هذه الفترة إن لم نقل كلّها، ويعد "**عمر أزراج، وأحمد حمدي، وحمري بحري، وعبد العالي رزاقي**" بعض هذه الأقلام التي كتبت نصوصاً شعريّة حفلت بالصورة، من أجل تمثيل الواقع واستيعابه.

في حين الصورة الشعرية عند "**أحلام مستغانمي**" كانت معبّرة عن موقفين متناقضين، موقف شبيه بموقف "**عمر أزراج**" ومن معه، في تعبيرها عن معاناة الشعب الجزائري من الواقع السياسي البورجوازي، وموقف آخر تعبر فيه عن آمالها وأحلامها بلقائها في هذا الزمن المليء بالأشواك بفتى أحلامها.

إذا ما يميز الصورة الشّعريّة السّبعينيّة عن الصورة التّقليديّة، هو أنّها تعبر عن المشاعر، والأحاسيس، والعواطف، التي تعتري نفسيّة الشاعر، فهي التي تتكلم على لسانه، كونها جاءت متفجرة بأحاسيس الحزن، والضياع، والقلق، والتوتر،

@ 2017 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.
ISSN: 2536-9548

والاغتراب، والاكتئاب، نتيجة لضبابيّة رؤية المستقبل، وظلاميّة الحاضر، وترسبات الماضي، الذي ترك جروحا عميقة في النفس، وأملا ارتبطت بواقع حوّلها إلى مآسٍ.

لكن مع ذلك نجد بعض الصور الشّعريّة وظفت في غير محلها، وهذا ما أدى بالتّجربة الإبداعيّة أن تتصف بالغرابة والإبهام، بل تعدتها إلى أبعد من ذلك، حيث جعلت منها أشبه بأدب اللامعقول والعبث الذي لا إبداع فيه، لأنه من أراد من المبدعين أن يكون عمله فنيّا، لا بد له أن يمتلك حسّا جماليّا وفنيّا معتبرا ولا يكتفي بالتّقليد والمحاكاة[26]، ومثال على ذلك قول (**عمر أزراج**) في إحدى قصائده من ديوان "**حرسني الظل**":

متى يجلس الغيم خلفي.

لأنهي أسباب حزن الشّجر.

وأبدأ في رسم تفاحة خصرك، البحر بيتي.

كل المرايا.

سجون الوجوه الذليلة[27].

نلاحظ من خلال هذه الأسطر أنّ الشّاعر "**أزراج**"، كأنّه يستحضر هذه الصور عمدا ويلاقي بينها بطريقة اعتباطيّة، وليست نابعة من حالته الشّعوريّة، وهذا بطبيعة الحال أفقدها كل أصالة فنيّة[28].

4/ <u>الرمز والأسطورة:</u> لقد وظف شعراء السّبعينيات الرمز في تجاربهم الشّعريّة، باعتباره ظاهرة فنية، يحمل طاقات وشحنات إيحائيّة عظيمة، واختلف توظيفه من شاعر لآخر، فمثلا نجد هناك من يأخذ بالمرأة رمزاً ومعادلاً موضوعياً للوطن هذا بالنسبة للمناضل، أما بالنسبة للعاشق فيرمز لها بالحبيبة، في حين الباحث عن الحنان والأمومة يرمز لها بالأم، هذا يعني أنّ قدرة الشّاعر والمقام الذي يعبر فيه، هما اللذان يفرضان عليه شحن الكلمة بالإيحاءات، والدلالات، التي تعنى بذلك السيّاق، ويرجع توظيف الرمز في النصوص السبعينيّة، إلى قول الشعراء بأننا لم نعد بحاجة إلى وضوح الكلمة، في تبليغ رسالة الشّعر، وتسهيل المهمة على القارئ، بل نحن بحاجة إلى جعل القارئ، يبحث عن المعنى بنفسه، وهذا لا يتحقق إلا بالابتعاد عن الوضوح، والارتقاء باللّغة إلى مستويات دلاليّة عميقة، تتسم بالرمز الذي يجعل الصورة أكثر عمقا.

وكان للرمز اللغوي الحظ الأوفر في هذه النصوص، ولعل أبرز من قال فيه هو الشّاعر "**حمري بحري**" الذي كثيرا ما نجده تغنى بالوطن وخيراته، ووظف ألفاظا من المعجم الذي يدور حول الأرض، والزراعة، ومثال على ذلك قوله في مقطع من إحدى قصائده:

أحبك.

كوني <u>غصونا</u> على شفتي وجفوني.

وكوني <u>سنابل قمح</u>.

تباشير صبح.

فأنت التي لا تخونين.

جرحتك في الصدر مليون مرة.

فكنت العطاء[29].

في هذا المقطع نجد الشّاعر وظف كلمات من معجم زراعي، كـ: (**غصونا، سنابل قمح**)، وهي بمثابة رموز تعبر عن مدى تشبثه بوطنه، حتى إننا نجد بعض عناوين قصائده تحمل في مضامينها الرمز اللغوي، مثل "**السنبلة الحامل**"، "**ورق الزيتون صار أحمر**"، "**نداء من عمق بذرة**"، "**ها هو يأتي مطرا**"، "**لماذا العصافير تنقر كفي**"، "**المرأة النهر**"[30]، وإلى جانب

@ 2017 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.
ISSN: 2536-9548

الترميز للوطن بالأرض والزراعة، نجد "**حمري بحري**" رمز للوطن بالأم الحنون، التي تحمي أبناءها من أي مكروه يصيبهم، والحبيبة التي يفنى في غرامها[31]، إضافة إلى الرمز اللغوي، هناك رموز أخرى وظفها الشعراء في كتاباتهم الشّعريّة، فمنها ما يعبر عن الحريّة والتمرد عن الأوضاع المأساويّة، ومنها ما يوحي بالهروب من ضجيج المدينة وجوها العكر، إلى هدوء الريف وجوه الصافي [32]، ومنها ما يرمز لشخصيات حاكمة، بشخصيات عرفت في التاريخ بالجور والطغيان، أمثال الحجاج ومعاوية، كما رمزوا للاستعمار والتوحش والهمجية بالتّتار[33]، وغيرها من الرموز التي نقلت التجربة الشّعريّة من الركود والجمود، إلى الانفتاح على آفاق لم تعرفها من قبل.

لكن على الرغم من إدخال شعراء هذه الفترة للرّمز في أشعارهم، باعتباره عنصرا جديدا لم يعهدوه في التجارب السابقة، فإنّهم كانوا يوظفونه مثلما يوظفه الشعراء المشارقة والأجانب، دون إضفائهم مميزات خاصة بهم، أو ابتكارهم لرموز جديدة يستقونها من تراثهم[34]، إضافة إلى ذلك أغلب رموزهم سطحيّة لا تعدو إلا أن تكون تصويرا لمشهد أو زخرف في القصيدة.

أما بالنسبة لتوظيف الأسطورة، فهي الأخرى حظيت بمكانة مميزة في الشعر السّبعيني، حيث نجد الشّعراء استحضروا في تجاربهم "**السندباد البحري**"، رمزاً للشخصيّة الباحثة والكاشفة عن كل جديد، كما هو رمز للمغامرة والتّمرد[35]، واستحضروا الأساطير اليونانيّة رموزاً تعبر عن مأساة الإنسان الجزائري، الذي يعاني القهر، والظلم، والاستلاب، ومثال على ذلك قول "**عبد العالي رزاقي**" في مقطع من ديوانه "**الحب في درجة الصفر**":

آلاف الأوهام تعشش في ذاكرتي.

حكمت **آلهة الزيف.**

أن أحمل صخرة.

أن أقبل طوعا أو كرها.

تأشيرة نفي![36].

سيزيف في الأسطورة هو الفتى الذي أمر بتصعيد الصخرة إلى الأعلى، وكلما أوصلها عادت وتدحرجت من جديد، ويعاود الكرة حتى مات، والشاعر "**عبد العالي رزاقي**" شبه معاناة الشعب الجزائري بمعاناة الفتى سيزيف.

ويقول في موضع آخر: و"**سيزيف**" يصعد... يهبط.

في شفتيه ينام نشيد قديم.

يا هابط الجبل،

فكر في صعودك.

يا صاعد الجبل،

فكر في نزولك...[37].

في هذا التصور سيزيف الجزائري لم يمت رغم قساوة الحياة، ورغم شقائه الذي دام سنين طويلة وهو "يصعد دربا وينزل دربا"[38].

لم يكتف الشعراء بذلك بل حاولوا المزج بين التراث والأساطير الغربيّة حتى يخرجوا تجاربهم الشّعريّة من واقع التقليد إلى واقع الازدهار مثل قول "**رزاقي**":

"**أوديب**" ضاجع أمه.

@ 2017 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.
ISSN: 2536-9548

وأنا وأنت نبيعها عذراء.

يا وهجي عيون الآن تسرقنا.

وعنترة يموت ويولد [39].

إضافة إلى التّراث والأساطير اليونانيّة، وظف الشّعراء قصصاً من القرآن الكريم، كلها رموز كانت في خدمة الحاضر، والسمو بالنص الشعري السّبعيني إلى الرقي، لكن رغم ذلك نجد في هذا التوظيف نوعا من الإجحاف، لأنّ بعض الشّعراء ألحقوا في الهامش شروحا لهذه الرموز، حتى يسهلوا مهمة الفهم للقارئ، وهذا ما حرم المتلقي من متعة الاكتشاف، لأنّ الإبداع قبل كل شيء هو قراءة وإمتاع واكتشاف، إضافة إلى ذلك كان توظيف بعض الرموز باهتا، مما جعل النصوص مبهمة وغير واضحة، أدخلت القارئ في دوامة لا مخرج منها.

بعد تطرقنا إلى الخصائص الفنيّة التي تميز بها الشّعر السّبعيني حسب ما ورد في كتاب "**الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنيّة" لـ: محمد ناصر**، توصلنا إلى نتيجة مفادها، أنّ التجربة النّقديّة السّبعينيّة تجربة حاولت هدم القصيدة التقليديّة، وبناء قصيدة جديدة تدعى بالقصيدة الحرة، من خلال عدم تقيدها بالوزن، والقافيّة، واستبدال النظام العمودي، إلى نظام الأسطر، والانتقال باللغة من التقرير والوصف، إلى لغة الغموض والإيحاء، التي بدورها أشادت بظهور ما يسمى بالرمز الأسطوري، الذي أضف على النص متعة فنيّة ونوعا من التمرد عن المألوف، والسّعي لإبداع صور شعريّة تنفد إلى الأعماق، والبحث عن لغة جديدة تتناسب مع ما يقرأ وتتفاعل معه.

لكن هذه المعالم الفنيّة رغم دعوتها الصريحة إلى التّجديد فإنّ واقعها تقليدي، لأنّ الإيقاع الموسيقي لم يخرج عن الأوزان، والقوافي، والبحور المعروفة منذ القدم، وأيضا اللغة رغم شاعريتها التي استمدتها من الصورة، والرمز الأسطوري، إلا أنّنا لا يمكن أن نقول إنّها بعيدة كل البعد عن الإطار الواقعي المألوف.

ثالثا: المرحلة السّبعينيّة بين التّفوق والإجهاض:

في بداية حديثنا عن مرحلة السبّعينيات، قلنا إنّها مرحلة أخرجت الأدب من البوتقة الضيقة التي كان فيها، وتحرر من القيود التقليديّة التي كبحت جماع الإبداع، وهذا من المؤكد كان سيدفع بالحركة الشعرية والنقدية إلى التطور، إلا أنّه لم يحدث شيء من ذلك، فهذه الحركة لم تستطع أن تفرض نفسها على الوجه الأكمل، ويعود ذلك لأسباب عدة هي:

-أنّ هذه الفترة عكست الواقع الأيديولوجي، الذي أفقد النّصوص جماليتها، لأنّها نصوص شبيهة بلافتات سياسيّة [40]، ارتكزت على المواقف الحماسيّة، وإدخال المفاهيم الأيديولوجيّة على النصوص الإبداعيّة، التي أصبح العديد من كتّابها لا يفرقون بين النّص الإبداعي بكونه قيمة فنيّة حضاريّة، وبين الخطاب الإيديولوجي[41]، ويتضح ذلك جليا في قول "**نسيمة بوصلاح**" «الخطابيّة السافرة، والتقريريّة المباشرة، والعاميّة المقحمة إقحاما، توقع الشّعر السبعيني معلنا انتماءه لما يعرف في شرائع النقد "**بالأدب الصدى**"، أو "**الأدب الطفولي**"، مكتفيا بنقل الواقع بأسئلة الإيديولوجي المباشر، لا بأسئلة الإبداع والفن» [42]، هذا يعني أنّ النقد السبّعيني، غيّب الفن، والانزياحات، والإيحاءات الرامزة، وتبع التّقرير، والوصف، اللذين نبعا من الواقعيّة الاشتراكية.

-وجد شعراء هذه الفترة أنفسهم أمام المعرفة المشرقيّة والغربيّة، التي كانت قد خطت خطوات إلى الأمام في مجالات مختلفة، هذا أدى بهم إلى الانخراط فيها إلى حد الذوبان، حيث نجد أغلب التجارب هي نماذج لنصوص غير جزائرية، إما مشرقيّة، أم غربيّة، هذا ما جرّد تجاربهم من التميّز، إضافة إلى ذلك نجد أغلب نماذجهم تطفوا على السطح، لا تنفذ إلى

@ 2017 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.
ISSN: 2536-9548

العمق، كما انسلخت عن التراث القديم، والذائقة العربيّة مازالت تقرأ للشعر العمودي، ولم تستوعب هذا الشّعر الجديد، لأنّ الشّعر العمودي مازال مسيطرا على الجمهور المثقف باللغة العربية [43].

- اندفاع الشباب وتحمسهم ورغبتهم الجامحة في البروز في الساحة الأدبية، وتوقهم إلى الشهرة، جعلهم يحاولون كتابة تجارب مختلفة، عن تجارب من سبقوهم، لكن غاب فيها الوعي بالإبداع، لأنّ معظم قصائدهم جاءت تكريسا لخدمة الإنسان في الحرية، والعدالة، والتخلي عن المدح، والهجاء، وكل ما يرتبط بالتشاؤم، واليأس، معتمدين في ذلك ميثاق القيم الإنسانيّة النبيلة، الذي أرست معالمه الحضارة الغربيّة، فنسجوا أشعارهم على منوال بودلير، ورامبوا، وأراجون، ونزار قباني، والسياب، والبياتي، وصلاح عبد الصبور وغيرهم من الشعراء[44]، وعلى الرغم من تأثرهم بتجارب الآخر الأجنبي، فإنّ تجاربهم مازالت قيد التقليد، كونها سردا لأعلام ثورية[45].

- إعلان شعراء هذه المرحلة ولاءهم للماركسية، التي ترفض كل ما هو قديم **(في المؤتمر العاشر للأدب العربي، ومهرجان الشعر الثاني عشر بالجزائر سنة 1975)**، أدى إلى ظهور صراع كبير بين الجيلين القديم والجديد، حيث «انفصل بعض الشعراء الشباب عن الآثار الشعرية التراثية، وأصبحوا ينظرون إلى كل ماله علاقة بالتراث أو الدين نظرة ضيقة غير موضوعية» [46]، فهذا **"عمر أزراج "** يقول بأنّ التجارب التّقليديّة من الناحيّة الفكريّة، تجارب تتصف بالتّحجر، والمحدوديّة والانغلاق، فقليلا ما نجد بعض التجارب تتصف بالتّقدم، وهي ذات بعد إصلاحي، ترتكز على الرؤية الدينية في مضمونها، أما من الناحيّة الفنيّة، فأشعارهم مرتبطة بمدرسة النظم، التي يعتقد أنّها عكرت صفو التجارب الجديدة باسم العودة إلى تراثنا[47]، وفي هذا السياق نجد "**عمر أزراج**" ينفي في كتابته أنّه استفاد من الشعراء الجزائريين الذين سبقوه، لأنّ تجاربهم الشّعريّة في نظره لا ترقى إلى مستوى الإبداع الذي كتب على منواله[48]، ويسلك "**أحمد حمدي**" المنحنى نفسه فهو يرى بأن شعر من سبقه لم يتابع حركة التطور الاجتماعي في الجزائر، لأنه شعر تراثي[49]، لكن القول بالتخلي عن التراث يعني الانسلاخ عنه وهذا غير جائز، لأنّه لا يمكن أن ننطلق من العدم في خلق تجربة جديدة، وعليه نقص المثاقفة هو الذي أفقد التجربة الجزائريّة المناخ الرؤوي الذي يثري مخيلة الشاعر ويحدد مواقعه، ليبقي الشعر مجرد دوافع وانفعالات تصاغ في قوالب جاهزة بعيدة عن الإيحاء الجمالي، وتفقد القارئ تعاطي اللذة الإبداعية.

مما سبق يتبين لنا أنّ قراءة الشّعر الجزائري السّبعيني برؤية نقدية متكاملة، شيء لم ينجز بعد، لأنّ كتاباتهم مازالت قيد التقليد، ومتأثرة بالمشارقة والغرب، لم ترقَ إلى الإبداع الخاص، وكل ما أنتجته الرؤى السابقة، لم يحقق الجدل الكافي لإثارة سؤال الأدبية، والمعني الأدبي في التجربة الشعرية الجزائرية السبعينيّة، ولعل تراجع الوعي بالمسألة يعود لضآلة الإنتاج، وعدم قدرة الفعل الإبداعي علي مكاشفة الواقع، وغيّاب الوعي الكافي بالمناهج النّقديّة الحديثة، وعلى هذا الأساس الشعر والنقد الجزائري السّبعيني في معظمه لم يؤت الثمار الخالدة، لتأصيل الوجود الإنساني، وتأكيد المعني الحي للحياة، لكن مع ذلك لا يمكن أن ننكر جهود هذه الأقلام في إرساء بواعث القصيدة الحداثيّة.

@ 2017 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.
ISSN: 2536-9548

وبعد هذه الدّراسة المقتضبة لأسئلة النّقد حول الشّعر السبعيني من خلال كتاب **"الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّيّة (1925 ـ 1975)" لـ: محمد ناصر**، نخلص إلى ما يلي:

1ـ جمع محمد ناصر في كتابه مجموعة من النّصوص الإبداعيّة لشعراء ذاع صيتهم في الساحة الأدبيّة، أمثال (عبد العالي رزاقي، وحمري بحري، وأحلام مستغانمي وغيرهم) وقام بتقديمها والتّعريف بها، بعيدا عن التركيز على الجوانب النصانيّة الداخليّة لتلك النّصوص.

2ـ تبنى محمد ناصر المنهج الفني في دراسته للنماذج الشّعريّة السّبعينيّة وذلك من خلال استخراجه للخصائص الفنّيّة، من البحور الصافيّة، واللّغة الشّعريّة، والصّور الشّعريّة، والرّموز، والأساطير، والإيقاع الموسيقي، لكن هذه الخصائص أغلبها ليست بعيدة عن الخصائص الفنّيّة والبلاغيّة القديمة، إضافة إلى ذلك لم يكن توظيف هذه الخصائص في غالب الأحيان يوافق تلك الفترة، لأنّها نصوص خاليّة من الشّعريّة، وربّما يعود هذا إلى محدوديّة شعرائنا الثّقافية، والتّعليميّة، وإهمالهم للتّراث العربي القديم.

3ـ الدّراسات التّحليليّة للنّصوص السّبعينيّة في كتاب محمد ناصر كانت دراسات موضوعيّة، جاءت أساساً للتّأريخ لتطور النّص الشّعري الجزائري، ولم تحمل في مضامينها آليّات فنّيّة وجماليّة واضحة، تمنح للنّص التّأشيرة في صيّاغة المحيط الإبداعي والنّقدي المميّز.

4ـ الذّات الشّاعرة في هذه الفترة على الرغم من دعوتها الصّريحة إلى التّجديد، والتّحرر، من قداسة الشّكل العمودي، إلى الشّكل الحر، الذّي ظهر مع شعر التّفعيلة، فإنّها بقيت في إطار التّقليد فهي مجرّد متحدّث عن الواقع، بلسان إيديولوجي سيّاسي، لا بلسان الإبداع والفن، وهو الموقف ذاته الذي وقعت فيه الذّات النّاقدة، حين ركزت في قراءتها للعمل الإبداعي على المؤلف وما يحيط به من مصوغات خارجيّة (السياق التّاريخي، والوضع الاجتماعي، والحالة النفسيّة، والظروف البيئيّة الخارجيّة)، هذا يعني أنّ تفسير العمل الإبداعي كان يمزج بين المضمون الشّعري كإبداع الشّاعر وحياته.

5ـ غيّاب الوعي الكافي بالمناهج الحديثة لدى محمد ناصر، كان سببا مباشرا في إطلاقه لأحكام معياريّة يدّعي أنّها تتماشى والنّقد المعاصر وتتجاوز النّقد القديم والخطاب البلاغي والأيديولوجي، لكن الركائز النقدية لديه كانت تعبر عن الأسلوب الأكاديمي الكلاسيكي.

6ـ عجزت تجارب هذه الفترة التّي تزعّمت الحداثة، أن تفرض نفسها على أكمل وجه، وتصف فضاءها الشّعري بالتّميّز والتّفرد، لأن أشعارها ظلّت في أغلبها نصوص طافية على السّطح، ولم تتعمّق في نفوس الشّعراء ولم تمتزج بتجاربهم، فهي لا تتعدّى كونها سردا لأعلام ثوريّة.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر، محمد ناصر، 1985، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**، (ط1)،بيروت، لبنان،دار الغرب الإسلامي، ص167.

(2) ينظر، محمد طمار، 2005، **مع شعراء المدرسة الحرة**،(د.ط)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ص65.

(3) ينظر، شريط أحمد شريط، 2003،**دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث**،(د.ط)، الجزائر، وحدة الرعاية، ص170.

(4) أحلام مستغانمي، 1972، **على مرفأ الأيام**،(د، ط)، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص58.

(5) ينظر محمد الطاهر يحياوي ،1990، **أحاديث في الأدب والنقد**،(د.ط)، الجزائر، شركة الشهاب،ص211.

(6) ينظر، حسن فتح الباب، 1987، **أدب الشباب في الجزائر(بين الواقع والآفاق)**، (د.ط)،الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب،ص40.

(7) ينظر، عمر أزراج، "الحضور في القصيدة"،مجلة آمال، وزارة الثقافة والإعلام،الجزائر،العدد 32، 1976، ص110.

(8) ينظر، جمال مباركي،2003، **التناص وجمالياته في النص الجزائري المعاصر**،(د.ط)، الجزائر، إصدار إبداع، ص19.

@ 2017 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.
ISSN: 2536-9548

(9) ينظر، محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**، ص232.

(10) ينظر، عبد الله الركيبي،1982، **الأوراس في الشعر العربي المعاصر**،(د.ط)،الجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، ص123.

(11) ينظر، محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**، ص235.

(12) نازك الملائكة، 1962،**قضايا الشّعر المعاصر**، (د.ط)، بيروت، لبنان، دار الآداب، ص 51.

(13) محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**، ص269.

(14) أحلام مستغانمي، **على مرفأ الأيام**، ص58.

(15) محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**، ص362.

(16) أحمد حمدي، 1980، **قائمة المغضوب عليهم**،(د.ط)، الجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع والتوزيع، ص36.

(17) محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**، ص363.

(18) عبد العالي رزاقي، 1977،**الحب في درجة الصفر**، (د.ط)، الجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، ص69.

(19) محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**، ص364.

(20) ينظر، المرجع نفسه، ص365 ـ 366.

(21) ينظر، المرجع نفسه،ص 372.

(22) المرجع نفسه،ص 372 ـ 373.

(23) ينظر، المرجع نفسه، ص376.

(24) عبد الحميد هيمة،1989، **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا)**،(د.ط)، الجزائر، مطبعة هومة، ص7.

(25) ينظر، محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**، ص543.

(26) ينظر، المرجع نفسه، ص547 ـ 548.

(27) عمر أزراج ، 1976،**وحرسني الظل**،(د.ط)، الجزائر، الشركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، ص100.

(28) ينظر، محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**، ص 548 ـ 549.

(29) حمري بحري، 1982، **ما ذنب المسماريا خشبة**، (د.ط)، الجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، ص13 ـ 14.

(30) محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**، ص252.

(31) ينظر، المرجع نفسه، ص558.

(32) ينظر، المرجع نفسه، ص555.

(33) ينظر، المرجع نفسه، ص562.

(34) ينظر، المرجع نفسه، ص569.

(35) ينظر، المرجع نفسه، ص579.

(36) عبد العالي رزاقي، **الحب في درجة الصفر**، ص98.

(37) المصدر نفسه، ص 105.

(38) ينظر، **محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925 ـ 1975)**، ص 583.

(39) عبد العالي رزاقي، **الحب في درجة الصفر**، ص 77.

(40) ينظر، السعيدبوسقطة،"القصيدة السبعينية الجزائرية بين الخطاب الشعري والإيديولوجي"،مجلةالتواصل، العدد16، ص130.

(41) ينظر، محمد كعوان، **اللغة الصوفية بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية (قراءة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر)**،مجلة الأستاذ،العدد 2،ص 83ـ84.

(42) نسيمة بوصلاح،2003، **تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر(شعراء رابطة "إبداع" الثقافية – نموذجا -)**، (د.ط)،الجزائر، إصدارات رابطة إبداع،ص105.

(43) ينظر، محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**، ص168.

(44) ينظر، المرجع نفسه، ص180 ـ 181.

(45) ينظر، المرجع نفسه، ص179.

@ 2017 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.
ISSN: 2536-9548

(46) المرجع نفسه، ص173.

(47) ينظر، أحمد يوسف،2002، **يتم النص والجينالوجيا الضائعة**،ط1،الجزائر،منشورات الاختلاف،ص74 ـ 75.

(48) ينظر، المرجع نفسه، ص74.

(49) ينظر، محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**، ص174.

المصادر والمراجع:

1. المصادر:

1) أحلام مستغانمي، 1972، **على مرفأ الأيام**،(د، ط)، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع.
2) أحمد حمدي، 1980، **قائمة المغضوب عليهم**، (د.ط)، الجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع.
3) حمري بحري، 1982، **ما ذنب المسماريا خشبة**، (د.ط)، الجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع.
4) عبد العالي رزاقي، 1977،**الحب في درجة الصفر**، (د.ط)، الجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع.
5) عمر أزراج ، 1976،**وحرسني الظل**،(د.ط)، الجزائر، الشركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع.

2. المراجع:

1) أحمد يوسف،2002، **يتم النص والجينالوجيا الضائعة**،ط1،الجزائر،منشورات الاختلاف.
2) جمال مباركي،2003، **التناص وجمالياته في النص الجزائري المعاصر**، (د.ط)، الجزائر، إصدار إبداع.
3) حسن فتح الباب، 1987، **أدب الشباب في الجزائر(بين الواقع والآفاق)**، (د.ط)،الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب.
4) شريط أحمد شريط، 2003، **دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث**، (د.ط)، الجزائر، وحدة الرعاية.
5) عبد الحميد هيمة، 1989، **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا)**، (د.ط)، الجزائر، مطبعة هومة.
6) عبد الله الركيبي، 1982، **الأوراس في الشعر العربي المعاصر**، (د.ط)، الجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع.
7) محمد الطاهر يحياوي، 1990، **أحاديث في الأدب والنقد**، (د.ط)، الجزائر، شركة الشهاب.
8) محمد طمار، 2005، **مع شعراء المدرسة الحرة**، (د.ط)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعيّة.
9) محمد ناصر، 1985، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975)**، (ط1)،بيروت، لبنان،دار الغرب الإسلامي.
10) نازك الملائكة، 1962، **قضايا الشّعر المعاصر**، (د.ط)، بيروت، لبنان، دار الآداب.
11) نسيمة بوصلاح، 2003، **تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر(شعراء رابطة "إبداع" الثقافية - نموذجا -)**، (د.ط)، الجزائر، إصدارات رابطة إبداع.

المجلات والدوريات:

1) السعيد بوسقطة، "القصيدة السبعينية الجزائرية بين الخطاب الشعري والأيديولوجي"، مجلة التواصل، العدد16.
2) عمر أزراج، "الحضور في القصيدة"، مجلة آمال، وزارة الثقافة والإعلام، الجزائر، العدد 32، 1976.
3) محمد كعوان، **اللغة الصوفية بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية (قراءة في الخطاب الشعري الجزائر المعاصر)**، مجلة الأستاذ، العدد2.

@ 2017 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.
ISSN: 2536-9548