

٩٣/٢/٣٠

• دريافت

٩٤/٨/١٨

• تأييد

## المشهد الشعري المعاصر في الجزائر:

### القصيدة الحدائية و بنية التحول

طارق ثابت\*

#### الملخص

إن من يطلع على الشعر الجزائري المعاصر، يدرك أن ثمة اصواتاً متميزة، لم تجد العناية لتُصقل، فترسم للجزائر مشهداً شعرياً جزائري الروح، و إن الكتابات التي أخذت تسعى نحو ذلك سعيًا حثيثًا كثيرة، لكي تُسمع القارئ العربي صوت الجزائر الشعري بكل ما فيه من خصوصية و ابداع و تميز. أهمية الموضوع تكمن في البحث في التجربة الشعرية الحدائية الجزائرية، التي تظل تجربة فنية مقارنة بنظيرتها في المشرق، مع ذلك أبدت تجاوبا حسنا، إن على المستوى الفكري، أو الفني؛ غير أن نضجها يظل رهن الجهود المكثفة و المكاتفة الملقاة على عاتق النقاد و الشعراء على حد سواء؛ و هي بحاجة ماسة الى تكتيف الدراسات النقدية الجادة، و التي من شأنها انصافها كخطاب شعري له خصوصيته و تميزه. لقد تغير شكل نسق الشعر الجزائري، فتنوعت أشكال القصيدة تبعاً لتنوع التجارب الشعرية و تعددها، فتوصلنا في بحثنا الى أن الكثير من الشعراء كتبوا على الشكل الحر، و اتجه البعض الآخر الى كتابة قصيدة النثر باعتبارها نسقا جديدا مغايرا، و من خلال هذه النماذج الذي اخترناها من الشعر الجديدى بشقيه التفعيلة و النثري؛ لشعراء جزائريين من مستويات و أزمنة مختلفة؛ وجدنا أنهم حاولوا أن يحققوا حدائة على مستوى الشكل و المضمون، محاولين تطوير الخطاب الشعري بالبحث المستمر عن الاشكال و الرؤى الأكثر تعبيرا عن الواقع الذي تعيشه البلاد، و مع التراكم الكمي و الكيفي لما كتبه الشعراء الجزائريون ليومنا هذا؛ لم يخرجوا عن السائد الشعري في الوطن العربي.

#### الكلمات المفتاحية:

الجزائر، الشعر المعاصر ، الشعر الحر، شعر التفعيلة، قصيدة النثر .

dr.thabettarek@gmail.com

\* استاذ محاضر بجامعة باتنة، و رئيس فرع باتحاد الكتاب الجزائريين

**المقدمة:**

ان من يطلع على الشعر الجزائري المعاصر، يدرك أن ثمة اصواتا متميزة، لم تجد العناية لتُصقل، فترسّم للجزائر مشهدا شعريا جزائري الروح، و كثيرة هي الكتابات التي أخذت تسعى نحو ذلك سعيا حثيثا، كي تُسمع القارئ العربي؛ صوت الجزائر الشعري بكل ما فيه من خصوصية و ابداع و تميز.

**اهمية الموضوع:** تكمن في البحث في التجربة الشعرية الحدائية الجزائرية، التي تظل تجربة فنية مقارنة بنظيرتها في المشرق، مع ذلك أبدت تجاوبا حسنا، إن على المستوى الفكري، أو الفني؛ غير أن نضجها يظل رهن الجهود المكثفة و المكاتفة الملقاة على عاتق النقاد و الشعراء على حد سواء؛ و هي بحاجة ماسة الى تكثيف الدراسات النقدية الجادة، و التي من شأنها انصافها كخطاب شعري له خصوصيته و تميزه.

**اطار الموضوع النظري و عناصره:** ستشتمل المداخلة على مقدمات عامة حول مفهوم النسق التجديدي الشعر الجزائري المعاصر، ثم الشعر الجزائري و تجديد الشكل: و سوف نتكلم فيه عن الحركة الشعرية الجزائرية التي قد كانت عرفت حيوية ملحوظة ابان الثورة التحريرية الكبرى، الا أنها سرعان ما أخذت في التراجع بعد الاستقلال لأسباب كثيرة؛ من بينها تراجع وهج القصيدة الثورية، و من خلال هذه التحولات كان لزاما على عدد كبير من الادباء الشباب، أن يحققوا للشعر الحديث في هذه الفترة و بعدها نقلة على مستوى الشكل و المضمون، سوف نتعرف عليه، و أخيرا سوف نرصد أشكال هذا التحول الحدائي من خلال شعر التفعيلة و الشعر النثري و أهم الاسماء المشكلة لهما.

**نتائج الموضوع المتوقعة:** لقد تغير شكل نسق الشعر الجزائري، فتنوعت أشكال القصيدة تبعا لتنوع التجارب الشعرية و تعددها، فتوصلنا في بحثنا الى أن الكثير من الشعراء كتبوا على الشكل الحر، و اتجه البعض الآخر الى كتابة قصيدة النثر باعتبارها نسقا جديدا مغايرا، و من خلال هذه النماذج الذي اخترناها من الشعر

الجديدي بشقيه التفعيله و النثرى؛ لشعراء جزائريين من مستويات و أزمنة مختلفة؛ وجدنا أنهم حاولوا أن يحققوا حداثة على مستوى الشكل و المضمون، محاولين تطوير الخطاب الشعري بالبحث المستمر عن الاشكال و الرؤى الأكثر تعبيراً عن الواقع الذى تعيشه البلاد، و مع التراكم الكمي و الكيفي لما كتبه الشعراء الجزائريون ليومنا هذا؛ لم يخرجوا عن السائد الشعري فى الوطن العربى.

و على هذا سوف تبحث هذه الورقة البحثية فى بدايات المشهد الشعري المعاصر فى الجزائر؛ بالتركيز على القصيدة الحدائيه منه خصوصاً، و أهم الشعراء المشكلين لمنتها، و مميزات هذا النص؛ المختلف كلياً عن النص الشعري التقليدي سواء على مستوى البناء أو الفكرة.

**أولاً مقدمات عامة:** نغنى اولاً بالنسق التجديدي كل شعر ليس مكتوباً على النمط التقليدي العمودي؛ و يندرج تحته كل من شعر التفعيلة، الشعر النثرى و غيرها من الاشكال؛ التى تعتبر تطوراً طبيعياً لشعر الشطرين من الناحية الوزنية؛ و"معركة الشاعر مع التجديد هى فى واقع الامر معركة الشاعر ضد نفسه المتجلية فى النص، و التى لا يمكن أن يحدثها الى من خلال خلية المرآة العاكسة لمطلق الشاعر المتجدد عبر الأفتة النصية.." (رابحى، ٢٠٠٣: ج ١/ ٢٧) فالشعر التجديدي بهذا لم يكن ثورة على الشعر العمودي باعتباره شكلاً، بل ثورة على هذا الشعر باعتباره تصوراً و رؤية تقوم فى جوهرها على التقليد، و على الاتباع، و لم يعد مسموحاً فى سياقها، بابداع، أو فتح أى أفق للمغايرة و الاختلاف، أى لفتح النص على مسارب الحدائيه، و على دم جديد و رؤى مختلفة، و هو بهذا "يكشف فى شكله الجديد و فى تطوره عن هشاشة العلاقة التقريبية التى تربط الانسان العربى بماضيه و حاضره أى مع التراث و ثقل التعامل معه من جهة، و مع مستجدات العصر و ما أنتجتته من أشكال الحدائيات الوافدة من الغرب من جهة أخرى" (المصدر نفسه: ٤٧)، و هذا ما جعل من هذا الشعر، فى بعض التصورات النظرية التى واكبته؛ يعتبر القصيدة العمودية نمطاً متجاوزاً و منتهياً، لأنه يقوم على الاستعادة و اجترار ما سبق، و هذا

الرأى رأى كثير من النقاد و من بينهم على سبيل المثال الشاعر و الناقد عزالدين المناصرة؛ الذى يرى أن النصوص العمودية ( يقصد قصيدة الشطرين) غير قادرة أن تكون حدثية، لأنها غير قادرة فعلا على استيعاب التعرجات السيكولوجية فى حياة الانسان العربى بحكم أنها تُقلد الشكل القديم و تُقلد المضمون أى أنها ليست حيوية، و هى تنطلق من رؤية مسبقة موجودة و لأن العمودى -فى التطبيق العربى- لا يخلق وعياً و لا يحرك بمعنى أنه لا يعطى النتائج قبلاً، و لا يدفع القارئ على التفكير و لكن القارئ العربى يحسب الأحكام الجاهزة. (المناصرة، ٢٠٠: ٣٩٦)، و هذا التصور كان يستثنى تلك الأعمال الخلاقة، التى حاولت من داخل الشكل العمودى أن تعيد ترتيب أوضاعها باعادة وضع اللغة، أو بوضعها، بالأحرى، على محك شعرية تتيح للمعنى أو الدالة أن تتخذ أوضاعا مغايرة، ناقلة النص من أفق المعنى الى أفق الدلالة أو انفتاحها بالأحرى.

ان الكتابة لا بد أن تمارس من حيث هى فعل ثورى يغير البنية الثقافية، و على الشاعر العربى أن يعمل على هدم القديم، و بناء الجديد، من خلال تفجير مواهبه (أدونيس، ١٩٨٥: ٨٧)، و قد وجد الشاعر الحديث نفسه، و هو يخوض تجربة شعرية جديدة و بمضامين جديدة مرغما على ابداع تقنيات تعبيرية لا تمد بصلة الى الوسائل التعبيرية الجمالية للقصيدة التقليدية؛ و اذا كانت هذه الأخيرة تخضع فى بنائها الفنى لشكل واحد، فان تجربة الكتابة فى هذا النسق تقتضى فى نظر الشعراء الجدد أن تبدع كل قصيدة شكلها الخاص بها.

### ثانيا: الشعر الجزائرى و تجديد الشكل: أما عن الشعر الجزائرى فمنذ

خمسينات القرن الماضى والشعراء يدعون للثورة على النمط التقليدى العمودى، حيث يؤكد معظم الدارسين على أن "البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه، انما بدأ مع ظهور اول نص من الشعر الحر فى الصحافة الوطنية، و هو قصيده طريقى لأبى القاسم سعدالله المنشورة فى جريدة البصائر بتاريخ ٢٣ مارس ١٩٥٥" (ناصر، ١٩٨٥: ١٤٩)، و الشاعر الجزائرى آنذاك كان يدعو الى "تجاوز الاطار التقليدى الذى

فرض رتابته الشكلية و الفكرية، فشاع اجترار المعانى و القضايا ضمن قوافل جاهزة" (خرفى، ١٩٨٤: ٩٩)، و ان من أهم العوامل فى هذا الانتقال هو "احساس الشعراء الجزائريين بضرورة التحول عن هذا القالب التقليدى الهندسى، الصارم الى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، و يتفاعل مع التطورات السياسية و الثقافية و الاجتماعية التى كانت تشهدها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية" (ناصر، ١٩٨٥: ١٥٢).

و اذا كانت الحركة الشعرية الجزائرية قد عرفت حيوية ملحوظة ابان الثورة التحريرية الكبرى، الا أنها سرعان ما أخذت فى التراجع بعد الاستقلال لأسباب كثيرة، من بينها تراجع وهج القصيدة الثورية، و من خلال هذه التحولات كان لزاما على عدد كبير من الادباء الشباب، أن يحققوا للشعر الحديث فى هذه الفترة نقلة على مستوى الشكل و المضمون.

و منذ سبعينيات القرن الماضى أخذ الوعى الادبى للكثير من الادباء ينضج فى ظل الاستقلال، و سار العديد منهم يسعى بخطى محتشمة لنقض أسر التقليد الشعري السائد، و مما ساعد على ذلك ما عرفته البلاد من تحولات فى مختلف المجالات السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية، و من هنا تغير شكل نسق الشعر الجزائرى، فتنوعت أشكال القصيدة تبعا لتنوع التجارب الشعرية و تعددها، فنجد أن الكثير من الشعراء كتبوا على الشكلين التقليدى و الحر، و اتجه البعض الآخر الى كتابة قصيدة النثر باعتبارها نسقا جديدا مغايرا، و مع التراكم الكمي و الكيفى؛ و فى كل هذا لم يخرج شعراء الجزائر عن السائد الشعري فى الوطن العربى، و بهذا شهد الشعر الجزائرى تطورا ملحوظا، أثرى التجربة الشعرية الجزائرية بألوان شتى، لم تظهر قبل هذه الفترة، محققة بذلك شعرا تجديديا ثائرا على النسق التقليدى، أو كما أطلق عليه (أحمد يوسف) شعر الاختلاف و قد أشار فى كتابه (يتم النص) الى كثير من الأقلام المعاصرة التى استطاعت أن تحقق تميزا فنيا من شأنه اخصاب التجربة الشعرية الجزائرية، و اعادة بعثها فى حلة جمالية مختلفة تميزها عن غيرها

من التجارب الشعرية العربية المعاصرة، و منها عبدالله العشى و ميلود خيزار و ياسين بن عبيد و مصطفى محمد الغمارى و لخضر شودار،... و غيرهم يوسف، ٢٠٠٢، ٢٣١ و كذا عزالدين الميهوبى و عيسى لحيلج و يوسف و غليسى و فيصل الاحمر و نورالدين طايبي و غيرهم ممن ظل ينشد الشعر الحديث فى الخطاب الجزائرى المعاصر.

ان الشاعر يتطور على الرغم من أنه قد لا ينقلب انقلابا تاما، و لكنه على كل حال لا بد أن يتطور أدبه بحكم العلاقة الوثيقة بين الأنساق الشكلية و مشاعره التى تسرى فى دواخله؛ إذ أن الاديب فى شيخوخته يختلف اختلافا قليلا أو كثيرا عنه فى شبابه بحكم الدم الذى يجرى فى عروقه كما يقول شوقى ضيف (ضيف، د.ت: ٦٥)، و من هنا فالكثير من الشعراء الجزائريين تطوروا لكنهم لم ينقلبوا انقلابا تاما على النسق التقليدى، و السبب فى هذا يعود ربما الى موقف الكثير من الشعراء فى تلك الفترة من الشعر الجديد؛ فهذا الشاعر احمد الطيب معاش على سبيل المثال يقول على سبيل الدعابة و السخرية من هذا اللون الشعري الجديد بالنسبة له: "اذا زارك شيطان الشعر فنظمت قصيدة حديثة بلا قافية و لا أوزان و من دون طعم أو رائحة أو لون، فاعلم بأنك شاعر العصر و الألوان و أن ما سواك مطرود من رحمة كل شيطان و عليه بالاستقالة من بلاط أبى العتاهية و ديوان أبى الطيب و فردوس ابن زيدون و ندوة و ولادة بنت المستكفى، و الا فان عصابة تأبط شرا المعاصرة تكون له بالمرصاد لتعلقه مع عشرات الآلاف من المعلقات فى أشواق عكاظ الحديثة" (معاش، ٢٠٠٧: ج٤/٤٩٦)، و هذا الموقف للشاعر نفسه يوجزه فى الايات التالية (معاش، ٢٠٠٧: ج١/٤٧٢):

عمدوا لنثر مثل (شفرة) مخبر	و دعوهُ شعرا رائعا مزدانا
يا قائل الشعر الحديث أما ترى	دمع (الخليل) يبلل الأوزانا
رحماك بالشعر الأصيل فانه	كالخيل ترفض أن تقل جانانا
فالشعر العمودى ظل مسيطرا على الساحة و هذا لاعتبارات كثيرة؛ من بينها أن	

النظرة التقليدية كانت و ماتزال تولى النصوص القديمة أهمية كبرى، و تهتم بالشعر الجاهلي أكثر من اهتمامها بالشعر الحديث و المعاصر(ناصر، ١٩٨٥: ١٧٠)، و لهذا لم يستوعب الشاعر الجزائري التطور الحاصل في القصيدة العربية الا بعد عقدين تقريبا من الاستقلال الوطني، و سوف نحاول ابراز أشكال هذا التحول و أهم الاسماء الشعرية المشكلة له.

**ثالثا: أشكال التحول الحدائي:** بداية من السبعينيات ظهرت أسماء شعرية جديدة لم تكن معروفة قبل؛ منها اتجاه يكتب الشعر العمودي و الحر و يحاول التجديد في اطاره، مثل جمال الطاهري، و محمد ناصر، و مبروكة بوساحة، و جميلة زبير، و غيرهم، و اتجاه انصرف الى الشعر الحر و أعلن القطيعة بينه و بين الشعر العمودي مثل أزراج عمر، و حمري بحري، و أحلام مستغانمي، و جروة علاوة وهبي و غيرهم (المصدر نفسه: ١٦٧ بتصرف)، يمكن حصر شكل النسق التجديدي الذي كتب فيه الشعراء الجزائريون في الشكلين التاليين:

**١- قصيدة التفعيلة:** و تسمى أيضا بالشعر الحر، و قد شهد المتن الشعري الجزائري تحولا اليها لأجل التخلص من قيود الوزن و القافية من طرف البعض و لسهولة و يسرها في اعتقاد طرف آخر، على أن الكثير ممن كتبوا القصيدة الحرة كانت بداياتهم عمودية، و تمكنوا من عروض الشعر العربي، و كان تحولهم عن قناعة فكرية و رؤية فنية ناضجة، و من بين هؤلاء عثمان لوصيف، لخضر فلوس، مصطفى الغماري، عياش يحيى، حسين زيدان، ابوالقاسم خمار و غيرهم، أما من كانت بداياتهم بشعر التفعيلة فقلما جرب أحدهم القصيدة العمودية، لأنها رمز الجمود و القيود في رأيهم، و من بين هؤلاء: محمد الصالح باوية، ابوالقاسم سعدالله، ربيعة جلطي، عمر أزراج، أحلام مستغانمي، و غيرهم.

و يمكن أن نضيف أن بعض الشعراء الجزائريين حاولوا المزج بين الشكلين العمودي و الحر؛ مسيرين بذلك ما هو واقع في العالم العربي و هو واقع تفرضه التجربة الشعرية للشاعر، فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسى واحد لا يستطيع الا

التعبير بالشكلين معاً، وهذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء و نسق الشكل الشعري، و من بين هؤلاء كثيرون و خاصة مع الجيل الجديد مثل: بن عزوز عقيل، عبدالله حمادي، فاتح علاق، الزبير دردوخ، طارق ثابت، محمد بن رقطان و غيرهم.

و قصيدة التفعيلة ترجمة لمصطلح (Free Verse) الانجليزي المنقول عن المصطلح (vers libre) و هو مصطلح فرنسي (اليافى، ١٤١٦هـ.ق: ٢٥)، والتي ترجمها أول الامر أدونيس نقلا عن (سوزان برنار)، و هي فى ضوء تعريف الغربيين لها و هي: نوع من الشعر المتحرر من النمط الثابت فى الوزن و القافية، و تسمية (الشعر الحر) كما يرى صلاح فضل تسمية قديمة ثم اصطلح بعد على تسميته بشعر التفعيلة (فضل، ١٩٩٨: ٨٤)، و هو واحد من مسميات عديدة استخدمها الباحثون فى تناوله لهذا اللون الشعري: الشعر الجديد، الشعر الحديث، الشعر المعاصر، الشعر المنطلق، شعر الحدائة، الشعر المرسل المنطلق، شعر العمود المطور، الشعر المستحدث، الشعر المحدث (الطامى، ١٩٩٨: ١٩٨)، يقول عبدالله الغدامى: "و يكاد مصطلح شعر التفعيله أن يكون أقرب المحاولات الى حقيقة الشعر الحر اذا نحن أخذنا فقط بالجانب العروضى لهذه الحركة لولا أن تغيير المصطلح فيه ما فى تغيير اسم الانسان من عنت و اختلاط" (الغدامى، ١٤٢٠هـ.ق: ٢٠)، و مفهومه أنه ذلك الشعر الذى "يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساس عروضى للقصيدة، و يتحرر من البيت العمودى ذى التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من الروى الثابت" (المصدر نفسه: ١٧)، فهو تحول فى طريقة توزيع التفعيلات و تغييرها فى القصيدة الواحدة، و هو يقوم على نظام وزنى متكرر فى القصيدة، مع ما بينهما من فروق معروفة، و هو ذلك النمط الذى ظهر تدريجيا فى اربعينيات القرن العشرين على يد عدد من الرواد ابرزهم بدر شاكر السياب و نازك الملائكة و بلند الحيدرى، و هو نمط يتخذ من التفعيلة اساسا له، و هو بذلك يتحرر من القوانين العربية التقليدية فى استخدام الوزن و القافية حيث حرية التنويع فى استخدام الأوزان و القوافى، و ليس حرية

التخلص منها، و " هذه الحركة التي ظهرت بوضوح في منتصف القرن الماضي، لم تكن مجرد ثورة شكلية بل غاصت في أعماق الانسان و جمعت المتناقضات و غيرت الذوق العام" (المناصرة، ١٩٩٨: ٣١)؛ و لابد من الاشارة الى أن ارتباط قصيدة التفعيلة بقضايا الانسان العربى الوطنية و القومية -أذاك- هو الذى جعلها تنتشر جماهيريا؛ لكونها عبرت عن احساس عامة لدى الانسان العربى، و عالجت مشكلاته الصميمية.

أما طبيعة شعر التفعيلة فهو شعر يجرى وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية، و يلتزم بها، و لا يخرج عنها الا من حيث الشكل، و التحرر من القافية الواحدة فى أغلب الاحيان، فالوزن العروضى موجود و التفعيلة ثابتة مع اختلاف فى الشكل الخارجى ليس غير، فاذا أراد الشاعر أن ينسج قصيدة ما على بحر معين و ليكن " المتقارب" مثلا استوجب عليه أن يلتزم فى قصيدته بهذا البحر و تفاعلاته من مطلعها الى منتهاها و ليس له من الحرية سوى عدم التقيد بنظام البيت التقليدى و القافية الموحدة، و ان كان الامر لا يمنع من ظهور القافية و اختفائها من لآخر حسب ما تقتضيه النغمة الموسيقية و انتهاء الدفقة الشعرية.

ان قصيدة التفعيلة نص يختلف عن التجربة التقليدية ليس فى الايقاع، فهى نص موزون مقفى يدل على معنى؛ ولكن فى التكوين البنائى الذى يقوم على سمات من أهمها البنية الشاملة التى تتمازج فيها اللغة والصورة و الايقاع. و قد حاول الكثير من النقاد دراسة قصيدة التفعيلة فى بنيتها و أنساقها الكبرى وصولا الى بناها الصغرى، و قد أدى اختلاف طبيعة الشعر الجديد عن طبيعه الشعر القديم من حيث بناؤه و نظامه القائم على العلاقات المتعددة بين عناصره على تعدد دلالاته فلم يعد يفهم و انما أصبح غامضا... و قد تعرض رواد الشعر العربى الحر لظاهرة الغموض فى القصيدة الحديثة و عدوا ذلك من طبيعة الشعر لأنه رؤيا تكشف المجهول و تتجاوز الراهن و تقول المستقبل. و لأن لغته ابداعية تخترق العادى لتقول ما لا تستطيع اللغة العادية قوله(علاق، ٢٠٠٥: ١٩٩).

و من أهم مميزات قصيدة التفعيلة عند الشعراء الجزائريين التشكيل الرمزي؛ الذي يعتبر وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير و خاصة في الشعر، و هي تقنية قديمة؛ و لكن الشاعر المعاصر غلبها في تجاربه الشعرية للانتقال الحدائي من بلاغة الوضوح الى بلاغة الغموض في سعيه الدائم وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثرى بها لغته الشعرية، و هو في الاصطلاح " كل ما يحل محل شئ آخر في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة و انما بالايحاء، أو بوجود علاقة عَرَضِيَّة، أو متعارف عليها. و عادة يكون الرمز بهذا المعنى ملموسا يحل محل المجرد" (وهبة و المهندس، ١٩٨٤: ١٨١)، أو كما يقول أدونيس " معنى خفي و ايحاء، انه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، هو اضاءة للوجود المعتم " (أدونيس، ١٩٧٨: ١٦٠)، فهو مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعرية التي يعانيتها في واقعه الراهن، " يبدأ من الواقع ليتجاوزه دون أن يلغيه اذ يبدأ من الواقع المادى المحسوس ليتحول هذا الواقع الى واقع نفسى و شعورى تجديدى يندئ عن التجديد الصارم " (فتوح، ١٩٨٤: ٣).

لقد دأب الشعراء الجزائريين ممن يكتبون هذا الشكل؛ البحث عن المعنى المجازى ما وراء القصيدة، موعلين في التجريد مستعملين كل ما تخمر في رصيدهم، و ذلك من خلال اطلاعهم الواسع على تجارب غيرهم من الشعراء العرب.

ان الظروف السياسية و الاجتماعية و النفسية أثرت تأثيرا مباشرا فى تشكيل الرمز عند الشعراء الجزائريين، فنجد شعرهم فى مرحلة الثورة مثلا " يرمز الى الشعب الجزائرى المجاهد بالنسر و العملاق و المارد كما يرمز الى الاستعمار بالغول و الاخطبوط و التنين و التمساح و الاصنام و الفئران و العنكبوت و الغربان و بالليل و الظلام و الدببة و الريح و الخفاش، و كل ما من شأنه أن توحى بالمكر و الخداع و الفظاظة و التقزز و البشاعة و الكراهية، بينما نجده فى الوقت ذاته يرمزون الى الحرية و الانطلاق و المستقبل الواعد بالقمر و النور و الفجر و الشعاع و ما اليها من

الالفاظ الموحية بالطمأنينة و الرضا و البهجة و الأمل" (ناصر، ١٩٨٥: ٥٥١)، يقول  
الشاعر ابوالقاسم سعدالله في قصيدة كتبها سنة ١٩٥٥:

يا رفيقى  
لا تلمنى عن مروقى  
و طريقي كالحياة  
شائك الاهداف مجهول السمات  
عاصف التيار وحشى النضال  
صاغت الانات عربييد الخيال  
كل ما فيه جراحات تسيل  
و ظلام و شكاوى و وحول  
تترأى كطيوف  
من حتوف  
فى طريقي  
يا رفيقى... (سعدالله، ١٩٨٥: ١٤٤)

و بعد الاستقلال نجد أن الشعراء الجزائريين قد توجهوا الى توظيف رموز أخرى  
تعكس راهنتهم، مستمدة من المعجم الذى يدور حول الوطن و القضايا الايدئولوجية  
السائدة آنذاك، و القضايا القومية و الاسلامية، و ما يتصل بها؛ يقول محمد الصالح  
باوية:

أقسمُ باليتين .. و بالزيتون  
و بالأشلاءِ قلوباً ونبات  
أدغالُ عيني أبجرت  
جوعى .. ضلوعى أوغلت  
عن فكرة كادحة  
تحفر

تُدْمِي... أَبْحَرْتُ  
 وَ مَا فَارَقَ عَيْنِي مُرُودُ النُّورِ وَ رِيحُ السَّفَرِ  
 عَنْ فِكْرَةٍ، صَابِرَةٍ...  
 تَهْوَى وَ تُعَانِي (باوية، ١٩٧١: ١١١).  
 و مثله يقول الشاعر عبدالله حمادي:  
 مَدِينَتِي دَاهَمَهَا الْفَجَارُ وَ الْمَجُوسُ  
 فَخِيلُهُمْ تَذَكُّ بَرَاءَةَ النُّفُوسِ  
 فَشَتَّتْ رُؤَاهَا  
 وَ هَشَمَتْ صَدَاهَا  
 مَدِينَتِي... مَدِينَةُ الشَّهِيدِ  
 بَاغَتْهَا الْإِعْصَارُ  
 وَ حَفَنَتْ "قِرَامِطَهُ"  
 تُوَزَّعُ الْغُفْرَانُ  
 فَاسْتَقْبَلَتْ مِنْ أَمْرِهَا مَحَجَّةً لِلْعَارِ (الحمادي، ٢٠٠٠: ١٠٢).

ان مستويات الرمز في شعر هؤلاء تختلف من حيث العمق و كثافة الايحاء من شاعر الى آخر؛ بل و من قصيدة لأخرى، و أهم ما يميز الرمز عندهم هو استعمالهم " الرمز الذي يتبلور في كلمة واحدة" (اسماعيل، ١٩٨١: ٢١٨)، و هذا الرمز اللغوي يعد من أكثر الأنماط استعمالاً و هو من أبسط الأنماط و أقلها إيغالا في الرمز، و بساطة هذا النمط تظهر في اعتماد الشاعر على المفردة اللغوية و استخدامها استخداما رامزا لتدل على معنى أبعد من دلالتها الظاهرية عن طريق التشابه بين الدلالتين، و هذا النوع من الرمز لا يختلف اختلافا كثيرا عن استخدام الشعراء القدامى لما يسمى المجاز اللغوي؛ لولا ما تحمله هذه الرموز من جدة دلالية؛ لأنها تكون عادة تعبيرا عن واقع يعيشه الشاعر، و وسيلة يهدف الشاعر بواسطته الى تصوير مشاعره، يقول الشاعر ابوالقاسم خمار:

الناس يختفون هاربين  
 و الشمس في ارتعاش تستجيب  
 لا تتركوني خلفكم وحيدا  
 ألوب في الظلام ... لا أرى  
 يلوكني الاعياء  
 لا تتركوني خلفكم  
 انى أخاف غرفتي أكرهها(خمار، ١٩٨٢: ١٠٢).  
 و مثله يقول الشاعر احمد الطيب معاش:  
 قلت لليل: بماذا تتباهى؟  
 و سألت الشمس عن سر الغياب  
 فأجاب الليل هل شاهدت طولى  
 و سكونى؟ فهما سر شبابى  
 و أجابت شمسنا: ذاك لأنى  
 لا أطيق العيش من تحت الضباب...  
 و سألت النجم: هل أنت سعيد  
 فى فضاء الكون كالنسر المهباب؟  
 فأجاب النجم قد كنت سعيدا  
 قبل تهديدى بغزو و اغتصاب(معاش، ٢٠٠٧: ١/٣٠٦).  
 أما الشاعر عمر أزران فيقول:  
 ان تفهمونى، تبصروا دمنا جسورا  
 ان الغموض حديقتى  
 و السطح كرمتهم جميعا  
 شئ يمضى هكذا...  
 فكوا الرموز تروا وضوحى صارخا(أزران، ١٩٨٦: ١١٠).

ان هذه الرموز فى هذه النصوص تمثل احدى الدوال المرسومة بالكثافة الدلالية و الانفتاح، و تم اللجوء اليها لتعبير عن عوالم لا تضاء و لا تدرك سوى بهذا الدال الذى يحمل خصوصية التميز، فهو معبأ بدلالات بعيدة يستطيع من خلالها الشاعر الافضاء برسالته و تبليغها كاملة و الدوال التى وظفها الشاعر فى هذه الأسطر الشعرية(الظلام، غرفتى، الاعياء، جسورا، دمي، الليل، الشمس، النجم) هى رموز خاصة أعطاهها الشعراء دلالات أخرى، و حرروها من الدلالات المعجمية المتواضع عليها فأصبحت كالاشارة العائمة، تقبل أى قراءة و تأويل.

و ثمة نمط يعتبر من أشد أنماط الرمز ايغالا و أكثرها دلالة على البراعة الفنية عند الشعراء الجزائريين ممن يكتيون هذا النسق؛ حيث تتحول القصيدة أو المقطوعة كلها الى رمز من بدايتها الى نهايتها؛ بل ان التجربة الفنية فيها تبنى أساسا على الرمز دون أن يلجأ الشاعر الى الافصاح عن الدلالة المقصودة منه و بهذه الطريقة يسمح للمتلقى بلذة الكشف، وفق التذوق، هذا النمط الذى يطلق عليه النقاد احيانا الرمز الكلى، أو القناع، حيث يتخذ الشاعر من الشخصيات و الوقائع التاريخية التى يستدعيها فى شعره، أقنعة يترأى خلفها الانسان الذى يتكبد مشاق الحياة و هو فى اعتماده الدائم على تلك الشحنة التاريخية المتقدمة، التى ينهل منها شخوصه و تيماته و رويته للحاضر المدان، يحول شعره فى مجمله الى حكايات رمزية تحكى عن الحاضر من خلال الاستحضار الكثيف للماضى.

يقول الشاعر فاتح علاق:

ميت أنت فاختر مكانك بين الخشب!!

جثة للطريق هنا

جثة للشعاب هناك

جثة للشجر

جثة للنهر

لا وقت للروح

لا وقت للطين  
فادخل الى جثة و احتسب!!  
هو الموت حط على حبة القلب  
والليل سيف يحط على الجيد إما تعب!!  
انتظر طعنة من هنا  
انتظر طعنة من هناك  
أطلق رصاصتك الآن أو فارتقب  
هي الارض تنشق  
و الوقت ينشق  
والعمر يهوى الى حالق فانتصب! (علاق، ٢٠٠١: ٤١)  
أما الشاعر محمد شايطة فيقول:  
"حَدَّوْكَ وَ قَالُوا:  
"إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا"  
فَصَبْرًا جَمِيلًا عَلَى مَا تُقَاسِيَنَهُ  
مِنْ زَمَانٍ بَعِيدٍ  
وَ أَنَا سَنَخْشَعُ لِحُظَّةٍ صَمْتٍ  
عَلَى رُوحِ أَوْلَئِكَ الشُّهَدَاءِ  
وَ إِنِّ مَرَقَّتْكَ أَيَادِي الصَّلِيبِ  
سَنَمْضِي لِعَقْدِ اجْتِمَاعٍ  
وَ لَا بُدَّ مِنْ بَعْثِ بَرَقِيَّةٍ لِلوَعِيدِ  
يُطِءُ تَعُودِينَ  
أُغْنِيَةً أَذْبَلَتْهَا سِنُونُ الضِّيَاعِ  
وَ تَمْتَدُّ فِيكَ لُحُونُ الشَّقَاءِ" (شايطة، د. ت: ٤٢-٤٣).

و في هذا النصوص -و مثلها في كثير من نصوص الشعراء الجزائريين - انزياح

دلالي، فرضه حضور الرمز، فيوحى اللفظ / الرمز من خلاله الى المعنى المغيب فى جوف القصيدة، و هى فى الأغلّب تعبير عن مشاعر الحزن، و القلق، و الضياع، و الضيق، و الملل. يقول الشاعر عيدالله العشى:

نادتني

سمعتُ نداءي،

و انا سمعتُ نداها.

ها هى من ثبج المياه تطل قامتها الجميله

قديسة و الها.

ها هى تقبل من وراء الافق،

أنصع من بياض الغيم

أجمل من صباها.

و أنا أقاوم خطوتى، مستعجلا

أمحو المسافة بيننا،

حتى تحل بدايتي

فى منتهاها

.....

.....

.....

كم مرة وقعت خطاي

على خطاها،

و وقعتُ محترقا على بقايا

من صداها.

تابعتُ أيقاعا سماويا يرنُّ بداخلى

هو صوتها...

لا.

بل صوتها.. (العشى، ٢٠٠٧: ١٨).

انها اللغة الرامزة التي يسعى الشاعر اليها، ليرسم من خلالها صورة أخرى لذاته، صورة مغايرة لتلك التي كان عليها قبل؛ في تماذج داخلية جميلة. أما الشاعر حسين زيدان قد حمل لوعة كبيرة داخل قلبه، كلما أحس به فاضت عيونه و سال حبره؛ للتعبير عن كل ما يجول بخاطره و تحس به نفسه ليحملنا الى عالم ملئ بالآلام يرسم معالمه الحزن و الحرمان و يجعل الاغتراب بابه الواسع، يقول:

ليعذرني الاصدقاء...

ليعذرني من فتحت لهم فرحة القلب

لكنهم ناصبوني العداة

ليعذرني الكبراء

ليعذرني الأشقياء

ليعذرني سيئ الظن /مهلاً

فقد تتشابه بعض الأسامي

و لست بمنتمق من عدوى

فكيف اذن أخرج الأصدقاء..(زيدان، ٢٠٠٢: ٨٩).

و هكذا و من خلال هذه النماذج من شعر التفعيلة لشعراء جزائريين من مستويات و أزمنة مختلفة؛ يمكن القول أنهم حاولوا أن يحققوا لشعر التفعيلة المعاصر حداثة على مستوى الشكل و المضمون، محاولين تطوير الخطاب الشعري بالبحث المستمر عن الأشكال و الرؤى الأكثر تعبيراً عن الواقع الذي تعيشه البلاد.

**٢- قصيده النثر الشعري:** و هي نمط شعري لم يحظى بالقبول كثيراً لدى

الشعراء الجزائريين، و هذا النوع من الكتابة يسمى أيضاً بالشعر المنثور، و هذا النوع

من القصائد، يطلق الشاعر لنفسه الحرية في استطراد افكاره و احساسه و تجميعها و تفريقها، فاذا أحس النضوب أو التعب، أنهى القصيدة، و " قصيدة النثر قدمت نفسها منذ البداية كرؤيا تحويلية، انقلابية تدميرية، غايتها كسر القوالب، و تحطيم الأشكال" (الناصر، ٢٠٠٧: ٣٠)، و من أوائل الذين كتبوا القصيدة النثرية مقتفين آثار أنسى الحاج وسعيد عقل و يوسف الخال؛ الشعراء: (عبد الحميد بن هدوقة، و جروة علاوة وهبي، عبد الحميد شكيل، اذريس بوديبة، حمري بحري، أحلام مستغانمي) و غيرهم.

و هو عند أدونيس خلق و ابداع، حالة أو وضع لا يقوم على شكل محدد (ادونيس، ١٩٧١: ١٣٠). فالقصيدة الجديدة عند أدونيس " لن تسكن فى أى شكل، بل هى جامدة أبدا فى الهرب من كل انواع الانحباس فى أوزان و ايقاعات محددة" (أدونيس، ١٩٨٥: ١٤)، و بهذا يدعو أدونيس الى الخروج عن الوزن بل عن ايقاعات محددة. فالشعر ثورة على الأشكال المسبقة و الاوزان المعروفة و بحث عن اوزان جديدة و ايقاعات جديدة، و هذا النوع من القصائد لا يرتكز الى بناء ذى حدود واضحة و يمكن للشاعر فيه أن يستمر فى تجميع الصور و توليدها، أو أن يحذف منها دون أن تتأثر القصيدة، و غالباً ما يلجأ الشعراء فى هذا النسق، الى اصطناع طريقة المقاطع لاكساب البناء فى القصيدة تماسكاً ظاهرياً.

و هناك قضية مهمة يطرحها دارسو الادب بشدة هى محاولة قصيدة النثر تحطيم الهندسة الموسيقية المفروضة على الشعر؛ و هذا صحيح و لكن لا يعنى أبدا قطع الصلة بين الشعر و الموسيقى، و هو ما يؤكد أدونيس بقوله: "من الخطر أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغنى عن الايقاع و التناغم و من الخطر أيضاً القول بأنهما يشكلان الشعر كله" (أدونيس، ١٩٦٠: ٧٨)، لذا فقد اعتمد هذا النسق الشعري على ايقاع جديد يستمد مقوماته من نظام العلاقات الداخلية التى تؤسس بنية النص الشعري، و اصطلح على تسمية هذه البنية الايقاعية الجديدة بالايقاع الداخلى، و هو ما يختلف عن الايقاع القديم فى كونه لايرتكز كثيراً على الجانب الصوتي، و إن

كان لا يهمله تماماً، فقد تم تحديد الإيقاع الداخلي من الانسجومات الصوتية و طرق التعبير و التي تنبع من طبيعة حروف اللغة ذاتها، و يرى أدونيس أن القصيدة الحديثة نص مفتوح على امكانيات لا نهائية بخلاف القصيدة القديمة، و هذا الانفتاح يجعل القارئ يكشف باستمرار مقاييس جمالية فيه، فالمقاييس الشعرية ليست ثابتة و الشكل الشعري لانهاى بخلاف الشكل المغلق، و القارئ عنصر اساسى فى اعطاء النص جماليته من خلال التفاعل معه (أدونيس، ١٩٧١: ١٠٧)، و قد سعى أدونيس الى تشكيل هذا النسق من الكتابة الشعرية (قصيدة النثر) عن طريق الانقلاب الذى يصفه فى أكثر من مكان بالثورى؛ الذى ينطلق من فكرة، ترى "الشعر كشفا و رؤيا، غير منطقي، لذا فهو يعلو على الشروط الشكلية للشعر التقليدى، و هذا ما يدعو الى مزيد من الحرية، التى تجعل الشكل يمحي أمام أى قصد أو هدف، من أجل البحث فى وظيفة الممارسة الشعرية التى تعتبر طاقة ارتياد و كشف تتجاوز فى قدرتها الأشكال المؤسسة" (أدونيس، ١٩٨٥: ١٥)، و هذا من أجل أن يكون صياغة جديدة، تعتبر فى كل معطياتها منحى جديد، و تمردا على النسق السائد فى الشعر التقليدى.

ان الباحث فى قصيدة النثر يجد نفسه أمام نسق مختلف عما نسجه الشعر العربى شكلا و ايقاعا، و نحن هنا لا يهمننا كثيرا البحث فى هذه المسألة، و انما فى طريقة كتابة الشعراء الجزائريين فيه، و تتميز قصيدة النثر عند الشعراء الجزائريين بالتكثيف اللغوى و اللوح السريع القائم على اعطاء فلاشات فجائية متسارعة تستقطب المتلقى و تضعه فى أجواء القصيدة، على الصور المركبة و الغنية بالدلالات، فى نصوص هذا النسق، يقول الشاعر يوسف شقرة:

هو الهدهدُ المسكين  
تَاهَتْ بِهِ الْأَحْلَامُ وَ الرَّؤَى  
فَعَاصَ يَبْنَى  
بِالرَّمَالِ مَوْطِنًا وَ قُصُورًا

.....

هى بلقيسُ جَمِيلَةٌ الْجَمِيلَاتِ بِلَادِي.

هى بلقيسُ أَحْلَامِي و الأُمْنِيَاتِ

هى بلقيسُ حَبْنَا الخَالِدُ و المَكَانُ

هى بلقيسُ بِقَاؤُنَا و المِيعَادُ (شقرة، ١٠٠٧ : ٢٠ و ٢٧).

ان تقريرية الجمل المبتوثة عبر هذا النص - و مثله من النصوص - تؤدي وظيفه التلاحم بين العناصر المكونة لبنية القصيدة، و تربط الجملة بين انبثاق الرؤى المتفجرة من أعماق الشخصية الشعرية بكل ما تثيره من تداعيات انسانية، تخيم على الواقع المعيش للشاعر و لمحيطه، يقول الشاعر احمد عبدالكريم:

سأدرا في الفتوح الضنينة

مستوفزا في الصريف المكابد

حين السماء نحاسية

و المدى حمأ و طيون

ليس في جبة الشعر الآك

يا أعسر الخطو و الأبجدية

ها أنت ملتحف

بسناء السلالة

تمرق من خرم الذاكرة

باتساع البرارى

معرجها دهشة و سنونو(عبدالكريم، ٢٠٠٢ : ٩).

و كما نلاحظ فقد تعددت أنماط السرد بشكل عام في بنية هذه القصائد الثرية؛ والتي هي عبارة عن حدث يعتمد التركيز، و التكتيف، و الاقتصاد في العبارة، و الشاعر يتكئ في هذا النسق على حركة الأفعال و كثافتها و تتابعها السريع بحيث تغنى حركة المعنى، تقول الشاعرة احلام مستغانمي:

أحلم بالمدائن البعيدة  
بالدار، بالأحطاب، بالأطفال  
يا امرأة تسهر في انتظار  
فارسها الوحيد...  
كقطة طيبة أجلس قرب النار  
أسمع ما تقصه الجدة للصغار  
عن فارس أوقع في غرامه الأميرة  
و جاءها في ليلة..

و اختفت الأميرة... (مستغانمي، ١٩٨٣، ٨٩)

و إذا كان الشعر الجزائري الحديث في نسقه التقليدي في غالبه موجّه للآخر،  
فانه في هذا النسق من الكتابة، صار يهتم أكثر بمخاطبة الذات، فيما يشبه حوارات  
ذاتية، أو المناجاة الداخلية، فكثرت في قصائد شعراء هذا الشكل الايماءات، و  
الاشارات، و الهمسات، و الصور المقتضبة.

ان الشعراء الجزائريين في نصوصهم الثرية عملوا على التخلص من تسلط  
التراث البياني التقليدي، و الى الحد من جموح الصورة الشعرية، و التقليل من  
امكانيات التمدد و التوسع بربطها بسائر صور القصيدة، و ان المتمعن في التركيب  
البنائي لهذه القصائد الثرية يرى أن بنية هذه التراكيب تقوم بالدرجة الاساس على  
الجوانب اللغوية؛ لأن اللغة و باعتبارها الهاجس الفعال المتحرك في هذه القصائد،  
يمكن أن تحقق لها صورها الشعرية المتميزة و ايقاعاتها المتنوعة الخاصة بها.

### خاتمة و نتائج:

منذ سبعينيات القرن الماضي أخذ الوعي الادبي للكثير من الشعراء الجزائريين ينضج  
في ظل الاستقلال، و صار العديد منهم يسعى بخطى محتشمة لنقض أسر التقليد  
الشعري السائد، و مما ساعد على ذلك ما عرفته البلاد من تحولات في مختلف

المجالات السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية، و من هنا تغير شكل نسق الشعر الجزائري، فتنوعت أشكال القصيدة تبعاً لتنوع التجارب الشعرية و تعددها، فنجد أن الكثير من الشعراء كتبوا على الشكل الحر، و اتجه البعض الآخر الى كتابة قصيده النثر باعتبارها نسقاً جديداً مغايراً، و من خلال النماذج التي اخترناها من الشعر التجديدي بشقيه؛ التفعيلة و النثري؛ لشعراء جزائريين من مستويات و أزمنة مختلفة؛ يمكن القول أنهم حاولوا أن يحققوا حدثاً على مستوى الشكل و المضمون، محاولين تطوير الخطاب الشعري بالبحث المستمر عن الأشكال و الرؤى الأكثر تعبيراً عن الواقع الذي تعيشه البلاد، و مع التراكم الكمي و الكيفي لما كتبه الشعراء الجزائريون ليومنا هذا؛ لم يخرجوا عن السائد الشعري في الوطن العربي، على الرغم من أن هذا النمط الحدائي من الكتابة الشعرية عند الشعراء الجزائريين، ظل فنياً و غير واضح لاسباب كثيرة من بينها كما قلنا هيمنة النمط العمودي بالدرجة الاولى، و كذلك طبيعة الظروف السياسية و الاجتماعية للجزائر البالغة التعقيد؛ و طغيان المضمون المتواضع على الجانب الفني للقصيدة، فضلاً عن عدم استيعاب الموروث الفكري المحلي منه و العالمي، لبعث الحركة الشعرية التي ما تزال تحمل سمات الفتوة، مقارنة مع مثيلتها في البلاد العربية الأخرى.

### الهوامش

١. يؤكد صالح خرفي أسبقية أبقاسم سعدالله على تجربة الشعر الحر في الجزائر و أن من كتب هذا اللون زمن الثورة انما جاء بعده "و سعدالله أول المقدمين على تجربة الشعر الحر، و يشنى عليه باوية الذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل و المضمون... و خمار ثالث ثلاثة في تجربة الشعر الحر في الخمسينيات"، صالح خرفي، ١٩٨٤: ٣٥٤

### المصادر و المراجع:

- اسماعيل، عزالدين، (١٩٨١)، الشعر العربي المعاصر، بيروت: دارالعودة و دار الثقافة، الطبعة الثالثة.

- أدونيس، (١٩٧١)، مقدمة الشعر العربي، بيروت - لبنان: دارالعودة، الطبعة الثانية.
- \_\_\_\_\_، (١٩٨٥)، زمن الشعر، بيروت - لبنان: دار العودة، الطبعة الأولى.
- \_\_\_\_\_، (١٩٦٠)، في قصيدة النثر، مجله شعر، دار مجله شعر، س٤، ع١٤.
- أزراج، عمر، (١٩٨٦)، الجميلة تقتل الوحوش، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- باوية، محمد الصالح، (١٩٧١)، أغنيات نضالية، الجزائر: الشركة الوطنية للنشر و التوزيع.
- حمادي، عبدالله، (٢٠٠٠)، البرزخ و السكين، قسنطينة - الجزائر: منشورات جامعة منتوري.
- خمارة، ابوالقاسم، (١٩٨٢)، ظلال و أصدااء الجزائر: الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الطبعة الثانية.
- خرفي، صالح، (١٩٨٤)، الشعر الجزائري الحديث، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- رابحي، عبدالقادر، (٢٠٠٣)، النص و التقعيد قراءة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، وهران: دار غرب للنشر و التوزيع.
- زيدان، حسين، (٢٠٠٢)، شاهد الثلث الخير، منشورات اتحادالكتاب الجزائريين، الطبعة الأولى.
- سعدالله، ابوالقاسم، (١٩٨٥)، الزمن الأخضر، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- شقرة، يوسف، (٢٠٠٦)، أحلام الهدهد، منشورات فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، الطبعة الأولى.
- شايطة، محمد، د ت، احتجاجات عاشق نائر، رابطة ابداع، الجزائر: قسنطينة، موقع رابطة ابداع.
- ضيف، شوقي، د ت، في النقد الادبي، مصر: دار المعارف، ط٥.
- الطامي، احمد، (١٩٩٨)، اشكالية المصطلح الشعري الحديث الشعر الحر نموذجاً، مجلة علامات في النقد، جدة، ج٣٠، مج ٨.
- علاق، فاتح، (٢٠٠١)، آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر.
- العشي، عبدالله، (٢٠٠٧)، مقام البوح، باتنة - الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- عبدالكريم، احمد، (٢٠٠٢)، معراج السنونو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط١.
- علاق، فاتح، (٢٠٠٥)، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي.
- الغدامي، عبدالله، (١٤٢٠هـ)، الصوت القديم الجديد، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية.
- فتوح، احمد محمد، (١٩٨٤)، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة: دار المعارف، ط٣.
- فضل، صلاح، (١٩٩٨)، أساليب الشعرية المعاصرة، القاهرة: دار قباء للطباعة و النشر.
- المناصرة، عزالدين، (١٩٩٨)، قصيدة النثر المرجعية و الشعارات الاطار النظري، المركز الثقافي

- الفلسطيني، بيت الشعر، ط ١.
- \_\_\_\_\_، (٢٠٠٠)، شاعرية التاريخ و الامكنة-حوارات، بيروت: المؤسسة الوطنية للدراسات و النشر، ط ١.
- مستغانمي، أحلام، (١٩٨٣)، على مرفأ الايام، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- معاش، احمد الطيب، (٢٠٠٧)، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزائر، منشورات وزارة المجاهدين.
- الناصر، ايمان، (٢٠٠٧)، قصيدة النثر العربية التغير و الاختلاف، بيروت - لبنان: مؤسسة الانتشار العربي، ط ١.
- ناصر، محمد، (١٩٨٥)، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، بيروت - لبنان: دارالغرب الاسلامي، ط ١.
- وهبة، مجدى و كامل المهندس، (١٩٨٤)، معجم المصطلحات العربية فى اللغة و الادب، بيروت: مكتبة لبنان، ط ٢.
- اليافي، نعيم، (١٤١٦هـ)، نازك الملائكة و قضية الشعر الحر، مجلة قوافل، النادي الادبى بالرياض.
- يوسف، احمد، (٢٠٠٢)، يُتم النص الجينيولوجيا الضائعة، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط ١.