

## الشعر النسوي الجزائري وهاجس الحداثة الشكلية

### "شعر التفعيلة أنموذجا"

أ. سعاد طيوش

جامعة محمد الصديق بن يحيى. جيجل

الملخص:

#### Résumé :

Le présent article à pour objectif d'émerger la modernité de la poésie à travers le poème prosodique dans la poésie féminine algérienne, et cela par la recherche dans un ensemble des modèles de la poésie féminine algérienne, et prospector les diverses méthodes et techniques recouru par les poétesses pour parvenir à un nouveau poème de qualité, jouissant de l'esprit de la poétesse.

La nouvelle poésie – en particulier chez la poétesse algérienne- L'expression de refus et un Instrument, dénonçant par laquelle sa révolte entamée par la parole et son désir d'éliminer toutes les restrictions et les obstacles qui limitent sa liberté et son émancipation, pour cela les recueils regorgeant de la poésie féminine algérienne par l'esprit de révolte et par le désir de briser les contraintes et de briser la forme verticale et déséquilibrer le système prosodique chez les poétesses au début de parcours de modernité, représentation consciente de ce qu'a demandé des pionniers de la poésie arabe moderne.

يتناول هذا المقال موضوع تحليلات الحداثة الشعرية من خلال قصيدة التفعيلة في الشعر النسوي الجزائري، وذلك بالبحث في مجموعة من النماذج الشعرية النسوية الجزائرية، وكشف مختلف الأساليب والتقنيات التي استعانت بها الشاعرات للوصول بالقصيدة الجديدة إلى مستوى أرقى، تنعم فيه الذات الشاعرة بحريتها وانطلاقها.

لقد كانت هذه القصيدة الجديدة –عند الشاعرة الجزائرية على وجه الخصوص- تعبيرا عن الرفض، وأداة أعلنت من خلالها عن ثورتها التي لا بد أن تبدأ بالكلمة، وعن رغبتها في التخلص من كل القيود والعوائق التي تحد من حريتها وانطلاقها، فحفلت دواوين الشعر النسوي في الجزائر بروح التمرد والمشاكسة، وبالرغبة في كسر القيود، وكان كسر الشكل العمودي، وخلخلة النظام العروضي الخليلي عند الشاعرات بداية رحلة الحداثة، وتمثلا واعيا لما دعا إليه رواد الشعر العربي الحديث.

## الحدث في البنية الشكلية والموسيقى:

لم يكن الشعر العربي -والجزائري منه على وجه التحديد- بمنأى عن التصدعات التي حدثت على مستوى العالم في الثقافة والفكر والسياسة والاقتصاد والوعي، كان لابد للشعر أن يشعر برياح التغيير التي طالت كل شيء، وكان أيضا لازما على الذات الشاعرة أن تبتكر وعيا شعريا جديدا تماشي به ركب التقدم ودينامية التغيير.

كان الشعر العربي إلى وقت قريب شعرا بيتيا، يستقل البيت الواحد فيه داخل القصيدة، ويكاد يشكل كل بيت فيها -أي في القصيدة- قصيدة أخرى مستقلة بذاتها وبصورها ومعناها. ولذلك فقد «غذت القصيدة البيئية الواحدة مجموعة من القصائد، وكلما حاولت الخروج عن هذا الواقع حال بينها وبين ما تشتهيه معمارها التقليدي العاجز عن استيعاب هذا الإدراك الجديد لمعنى القصيدة الوحدة -الواحدة- وذلك لأنها -أي القصيدة البيئية- قد نشأت في زمن الحفظ واللاكتابة، وكان ذلك الطابع التجزيئي المفكك في معمارها تعبيرا فنيا مشروعا عن حالة البداية الفنية...» <sup>1</sup>.

ظل الشاعر العربي لقرون عديدة يسكن بيت القصيدة القديمة، سعى جاهدا طيلة هذه القرون أن يجدد في معمارها، لم تكن هذه البنية التقليدية صالحة له في كل الظروف والأحوال التي يعيشها، واضطر في كثير من أيامه أن يغير هذا البيت البالي ويخرج من الرتبة التي تنبعث منه، والسكون الذي يشع من جميع أجزائه.

منذ ظهرت القصيدة الجديدة في أربعينيات هذا القرن، والحلم -لايزال- يراود الشاعر العربي في الخروج بالقصيدة من حالة التمزق تلك إلى حالة القصيدة اللوحة، والقصيدة البناء المتناسك<sup>2</sup>، يؤسس بها لمشروعه الحضاري الجديد، ويث طاقاته الفعالة في ثنايا الأشكال الجديدة التي تنبعث منها حرية والعدالة والعبث واللعب والفوضى...

لم تقف الثورة على الشكل عند تهشيم العمود الشعري واستبداله بالتفعيلة كوحدة بدلا من البحر الخليلي، ولم تتوقف موسيقى الشعر على الموسيقى المنبعثة من الوزن والقافية، بل اتسع المجال، ودخلت إلى الشعر تقنيات فنية جديدة تجاوزت مجرد التفعيلة، وصارت موسيقى الشعر وإيقاعه أكثر تعقيدا، وأبعد عمقا، فمن التفعيلة الواحدة في القصيدة إلى توزيع التفعيلات في القصيدة على مستوى المقاطع (بتغيير التفعيلة مع تغيير المقطع) وفق نظام تفرضه التجربة الشعرية في القصيدة. ودخل التكرار كعنصر جمالي في الإيقاع والبنية الدرامية للقصيدة. وكذلك التضمين الذي صار بمثابة الصدمة، أو النشاز أحيانا (في حلة التضمين من لغة أخرى، أو من قصيدة على بحر مغاير لبحر التفعيلة المستعملة في القصيدة) كما شارك في تعميق دراما القصيدة، وجاء التدوير ليكون ثورة جامعة على البحور

الخليبية، وليؤسس قصيدة مختلفة تماما عن القصيدة التقليدية. لقد كان التغيير عميقا وجذريا، حتى أنه اجتاحت المفاهيم الأساسية للشعر في القصيدة التقليدية<sup>3</sup>.

كان معمار القصيدة وشكلها من بين أهم عناصر القصيدة التي استدعت التغيير بإلحاح شديد من الشعراء، فكان لزاما عليهم أن يبتكروا قوالب جديدة تسع انشغالاتهم المعاصرة، وتفي بمتطلبات الواقع الشعوري الذي يعيشونه.

يقول "محمد نجيب التلاوي": «مارست القصيدة العربية رياضة التحولات الشكلية بعد ثبات عميق مع الشكل التقليدي لعمود الشعر، والذي انطلق من جمالية فطرية تعلن عن جمالية مبدأ التماثل الثنائي بين الشطرين بشكل أفقي يحتفظ بمساحة تمثل النفس الواجب بين الشطرين لإجادة الإلقاء وإبراز الموسيقى الشعرية بشكل أفضل، ولقد وجدت محاولات فردية لم يكتب لها الانتشار، حتى كانت الموشحة، ثم محاولات التشكيل الشعري العربي بعد السقوط العباسي، والذي كثر بخاصة عند الفاطميين ورجالات الطرق الصوفية، وفي العصر الحديث كان إحياء الشعر المقطعي... والشعر المرسل، ومحاولات المهجريين الشكلية... ثم الشعر الحر الذي مثل انطلاقة شكلية ساعدت ظاهرة التشكيل الشعري... ثم محاولات قصيدة النثر...»<sup>4</sup>.

«إن استراتيجية التحول في الشعر العربي الحديث والإبدالات النصية التي حدثت، تؤكد أن القصيدة في الشعر المعاصر أصبحت هي المهيمنة بدلا من البيت، يتضح لنا ذلك في أن بحث الشعراء المعاصرين عن مسكن حر،

انتقالا من البيت إلى القصيدة، وبذلك يتحول البيت ضمن هذه الرؤية إلى دال من دوال بناء القصيدة، وأولية القصيدة في بناء النص على البيت لا يلغي البيت بل يلغي استقلال البيت، وتصوره كوحدة متكيفة بذاتها. إن البيت التقليدي ذو بنية تامة، فهو منته من حيث النحو والمعنى والوزن، بينما البيت في الشعر المعاصر، ذو بنية ناقصة، تكتمل باكتمال تجربة القصيدة وزمنها، وقد لا تكتمل إطلاقا فهي لا تهدف إلى إقامة النظام، بل إلى تفتيت هذا النظام وإشاعة الفوضى والتناقض بين الأجزاء، فإذا كانت القصيدة التقليدية تهدف إلى منح معنى كلي للقارئ، فإن القصيدة الحداثيّة تهدف إلى تشتيت انتباه القارئ وتعطيم الدلالة أمامه، فهو لا يقع على معنى واحد بل على معاني كثيرة متعددة ومتحولة مع كل قراءة. إن إعادة بناء القصيدة في الشعر العربي المعاصر متلازمة مع إعادة بناء البيت، ولكنه أخذ في مساره عدة مفاهيم وأشكال بحسب المرجعية التي يستند إليها»<sup>5</sup>.

إن تعريف نازك الملائكة للشعر الحر بأنه شعر "ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من الشطر إلى الشطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي<sup>6</sup>، ترتب عنه أن البيت في الشعر الحر هو شطر يقوم على وحدة التفعيلة، وتساوي وتوازي التفعيلات بين جميع أبيات القصيدة، مثلما كان الأمر في الشعر التقليدي؛ وعليه فهي لم تكن تعي أن انتقال صفحة الشعر في حدثنا من الواحدية إلى التعددية جلب

معه بناء مغايرا لكل من البيت والقصيدة عل السواء. فالشاعر يمارس حرية التأليف الإيقاعي، حيث " لم يعد للبيت التقليدي وجود، أو لنقل إنه لم يعد للنظام التقليدي للبيت تحكم، بعد أن كسر هذا الإطار المصمط وتركه مفتوحا لاحتمالات كثيرة، (أي) لأشكال مختلفة من النظام. لا نعرف على وجه التحديد أي شكل منها سيأخذ البيت .

وعليه يرى "عز الدين اسماعيل" انطلاقا من هذه الممارسة النصية أننا لم نعد نسمي البيت بيتا بل صرنا نسميه يحيل على استقلالية المعنى وتماه، بينما يحيل مصطلح "البيت" على "فمصطلح"السطر 7. "سطرا من الشعر .التبعية والارتباط، ومبدأ التعالق بين الأبيات/الأجزاء

و الحداثة في الشعر المعاصر تجاوزت البنية السمعية للبيت التقليدي ورسخت بيتا له بنية المكتوب «إن قتل البيت الحر للبيت الأب لا يعني إلقاء البيت، بل يعني أساسا إبدال بيت بيت آخر » 8. فقد أصبحت الكتابة الشعرية الجديدة تقوم على تقاليد كتابية جديدة لم يكن في مقدور البيت التقليدي المرتكز على السماع أن يكشفها أمام القارئ، لقد عوضت الكتابة الصوت، ورغم أنها لم تكن في مرحلة ما قادرة على نقل مختلف الانفعالات التي ينقلها الصوت، إلا أن شعراء الحداثة أوجدوا لأنفسهم آليات جديدة تقوم في عملية التدليل مقام الصوت وتتجاوز في أحيان كثيرة كاستغلالهم لفضاء الصفحة، واستعمالهم لعلامات الترقيم، وارتكازهم على تقنيات التشكيل البصري التي تساهم في نقل التجربة الشعرية في القصيدة من جميع مستوياتها.

وإذا كانت وحدة البيت في القصيدة التقليدية قد استبدلت بوحدة القصيدة في الشعر المعاصر، فإن المكان النصي يتدخل في بناء القصيدة بعيدا عن تأثيرات الذاكرة والعروض. فالشعر إذن هو بحث دائم عن أشكال لا نهائية، على اعتبار أن الشكل هو حياة تتحرك أو تتغير في عالم يتحرك أو يتغير، فعالم الشكل هو كذلك عالم تحولات..9؛ والشعر الحداثي شعر يبحث عن الحركة الدائمة والحياة التي تنبعث من الأشكال التي يجربها، فإذا توقف الشعر عن الحركة ودخل مجال الثبات توقف عن كونه رؤيا وخلق.

إن القصيدة الحديثة عندما كسرت النظام التقليدي أنشأت نظاما داخليا ينتمي إلى القصيدة نفسها، وهي مستوى الممارسة النصية؛ انتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن النموذجية إلى البنية الخاصة التي تحقق فيها خصوصية التجربة. ومن ثم ندرك أن «كل نص جديد يكسر النص القديم، فيصبح ما لدينا ليس مجرد عدد من النصوص التي لا يمكن وضعها في نموذج، بل سلسلة من النصوص المتولدة، المتوالدة داخليا غير القابلة للاختصار في نموذج. 10»

ويحدد "عز الدين إسماعيل" معمارية الشعر المعاصر، من مبدأ أن مفهوم القصيدة قد تغير فلم يعد عملا "إضافيا" وإنما صارت عملا "صميما شاقا" يحتشد له الشاعر بكل كيانه 11. ومعنى هذا أن الشاعر المعاصر قد

اكتشف عدة أطر للقصيدة كان آخرها على حد قول "إسماعيل" إطار القصيدة الطويلة، وقد تطورت هذه القصيدة في الاتجاه الدرامي.

### حتمية التغير في البنية الشكلية للقصيدة:

يقول "ت.س. إليوت": جميع الأشكال أكثر مناسبة في عصور منها في عصور أخرى فالشكل الذي يتبع نظاما معيناً في الإيقاع والتقفية يناسب مرحلة معينة ويكون فيها تشكيلاً طبيعياً مشروعا للغة الكلام في نمط شعري. ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود في الأسلوب الذي كان شائعا وقت أن بلغ حد كماله. وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيدا وزادت القواعد التي يلزم أن تتبع في تأليفه تأليفا صحيحا فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة المستمرة في التغير لأن الشكل المعين لا يستعمله إلا أولئك الكتاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعا يدفعهم إلى التشكيل المناسب لهم فيلجئون إلى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائلة أملين أن تستقر فيه وتأخذ قالبه، ولكن ذلك منهم أمل خائب<sup>12</sup>.

إن المضمون الجديد لا يمكن وضعه بتمام جدته في الشكل القديم مهما يكن الشاعر قديرا فإن قدم الشكل لابد أن يحده بحدود وأن يفسد عليه الكثير من جدته، والشكل القديم عندنا لفرط قدمه وطول ما استعمل لا يفسد الكثير من حدة المضمون فحسب بل يفسدها إفسادا تاما. ذلك أن العلاقة بين المضمون والشكل ليست كالعلاقة بين السائل وإنائه أو بين الحسناء وثيابها بحيث يمكنك أن تضع خمر جديدة في إناء قديم، وأن تتصور حسناء فاتنة في أسمال بالية، بل هي وحدة حيوية لا يمكن انفصامها فالشكل ينبع من طبيعة المضمون والمضمون هو الذي يخلق الشكل ويحدده، والمضمون من ناحية أخرى لا يصل إلينا إلا إذا اتخذ شكلا، فالشكل هو الذي يحقق للمضمون بروزه إلى عالم الوجود وكلاهما يتعاون مع الآخر ويتفاعل معه حتى يخرج الاثنان من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل فيمتزجان امتزاجا تاما في عمل فني<sup>13</sup>.

فقد أكدت الحداثة الشعرية على أن الشكل الشعري ليس بعنصر خارجي، أو جين وراثي مشترك بين القصائد، بل لكل قصيدة شكلها الذي يوائم التجربة المعبر عنها، فهو « وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها... لذلك يجب أن تكون القصيدة شيئا تاما كاللوحة الفنية، فاللوحة الفنية قبل كل شيء شكل ما، وهي متداخلة ومتقاطعة، بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه في الكل، القصيدة بهذا المعنى نوع من الغائية الداخلية، هنا يتوحد في الشعر الحديث: الشكل والمضمون توحدان جوهريا»<sup>14</sup>.

فكل مضمون يستدعي أشكالا تلائمه، وكل شكل لا يحمل في صلبه إلا المضامين التي تليق به، وليس لأحدهما سبق على الآخر إنهما يتواجدان معا لحظة الخلق والإبداع، وهما جزء من هذه الحالة، ولا يمكن تصورها من دونهما. فالشكل بوصفه مقياسا مرآويا لتقويم التجربة الشعرية يعد أحد أخطر التشكيلات الفنية التقانية التي

تحسم شعرية القصيدة، وهو على الصعيد المصطلحي يتجاوز تماما الإرث المفهومي التقليدي المؤطر بحدود عمل وتوصيف ضيقة ومفيدة، إذ إنه نتيجة يفرزها كيان ثقافي ومعرفي عبر فعاليات وأنشطة متعددة وواسعة، تعمل على إنشاء تقاليد وقيم وأعراف تؤسس للمقترح الشكلي وصولا إلى إقراره وفرضه بحيث يتحول إلى مبنى عام، يقع ضمن حدوده وداخلها النشاط الشعري كله، مستلهما طبيعته الشكلية من وحي القوانين الصارمة وهي تقترب كثيرا من فعل السلطة على النموذج 15.

لذلك طرح "أدونيس" في قضية الشكل مصطلح (لاحقية الشكل) في الوعي الحدائي للشعر، كعنصر خلق يتحدد مع القصيدة ويتموج مع انفعالاتها دون أن يكون قوالب مفروضة عليها - مقابل (أسبقية الشكل) في الوعي التقليدي للشعر، حيث قال: «هو المفهوم المتصل بما أسميته لاحقية الشكل، مقابل أسبقيته في التقليد الوزني الخليلي، فلم يعد الشكل الشعري، بالنسبة إلى قاعدة جاهزة وإنما أصبح تموجا يتبع الحركة النفسية فيما تمارس نشاطها الخلاق بل لم يعد هناك من شكل في المطلق، وإنما أصبح لكل قصيدة شكلها الخاص 16» .

واللاحقية التي يؤكدّها "أدونيس" سمة للشعر الحدائي يصير عليها غيره من نقاد الحداثة حين يرفضون أسبقية الشكل ، في ذلك يقول "طه وادي": «الأشكال الجديدة لا تخلق فجأة، كما أنها لا تطبق بمرسوم ويصدق الأمر على المضمون، وليس الشكل هو الذي يتجرد في البداية دائما، المضمون هو الذي يولد الشكل... المضمون يأتي أولا، لا من حيث الأهمية فحسب، بل من حيث الزمن أيضا 17» .

فحداثة الأشكال الشعرية هي نتاج مجموعة من التراكمات التي يخلقها الواقع ويعيشها الشاعر، وتستشعرها اللغة، لتنبثق في نصوص جديدة مبنية على منطق المغايرة والتحول، محكومة بمضامينها، والشاعر الحدائي هو الذي يحرق ويشئت ويقوض ويبني من أجل أن يخلق نصا جديدا تتلاءم فيه هذه الأشكال مع معطيات الفكر، أي مضامين القصيدة.

إن الخروج من الشكل إلى اللاشكل هو مغامرة الحداثة الشعرية العربية، ولقد طرح هذا الخروج مفهوم النص في الممارسة لشعرية من منظور الكتابة، و كان هذا التحول يعني الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة، من التجزيئية إلى الكلية، ومن النمذجية إلى الجديد، ومن الانفعال بالعام إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي، ومن الشكلية القبلية إلى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا 18.

وضمن هذه الرؤية يرفض "أدونيس" أن يسكن النص الحديث أي شكل من الأشكال فهو جاهد أبدا في الهروب من كل أنواع الانحباس 19، والتحديد، فالنص الجديد لا يسكن فضاء مغلقا، ولا يسيح بحدود وهمية، إنه نص عابر للأجناس والحدود، لذلك فهو نص من دون محددات. وما على الشاعر إلا البحث عن قوانين جديدة ملائمة لنصه الشعري.

## القصيدة الحرة في الشعر النسوي الجزائري:

يذهب أغلب الدارسين حين يؤرخون لبداية ظهور الشعر الحر في الجزائر إلى أن البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه، إنما كانت مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية، وهو قصيدة "طريقي" لـ"أبي القاسم سعد الله"، المنشورة في جريدة "البصائر" بتاريخ (23) مارس سنة (1955) <sup>20</sup>. ويشير الدكتور "صالح خرفي": أن أول من كتب في الشعر الحر بالجزائر "أبو القاسم سعد الله" و"باوية" وذلك في قوله: «وسعد والله أول المقدمين على تجربة الشعر الحر، ويثني عليه (باوية) الذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل والمضمون، ويقدم لها شفيعا في الصورة والرؤيا، وفي اللوحات ذات الأبعاد الخفية...» <sup>21</sup>.

والواقع أنه قبل التسليم بهذا الرأي، ينبغي ألا نغفل تلك المحاولات التي سبقت تجربة "سعد الله"، وصاحبته مثل تلك التجربة التي كتبها "رمضان حمود" في (1928). وإذا كان الاعتبار الذي من أجله تميز نص "طريقي" هو إشكاليته الموسيقية، فإن نص "يا قلبي" لـ"رمضان حمود" تجربة شعرية تتميز هي الأخرى بكونها قصيدة متعددة الأوزان، متغيرة القوافي. بل إنها تشمل على مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر معين من البحور الخليلية المعروفة، ولقد كتب "رمضان حمود" هذه التجربة بعد سلسلة من المقالات الواعية التي تناول فيها بالنقد الموضوعي واقع الشعر العربي، ودعا فيها إلى عدم اتخاذ الوزن والقافية ضرورة من الضروريات اللازمة للشعر، وإنما يجب أن يكون المقياس هو الصدق الفني حتى ولو جاء ذلك في قالب نثري <sup>22</sup>.

فظهرت أواخر الستينات وأوائل السبعينات أسماء جديدة لم تكن معروفة من قبل، برز من بينها اتجاهان اثنان: اتجاه يكتب الشعر العمودي والحر، يحاول التجديد في إطاره، مثل، "مصطفى الغماري"، "محمد بن رقطان"، و"جمال الظاهري"، و"عمر بوالدهان"، و"محمد ناصر"، و"مبروكة بوساحة"، و"عبد الله حمادي"، و"رشيد أوزاني"، و"جميلة زنير" وغيرهم، واتجاه انصرف إلى الشعر الحر وأعلن القطيعة بينه وبين الشعر العمودي، مثل "أحمد حمدي"، و"عبد العالي رزاق"، و"أزراح عمر"، و"حمري بحري"، و"أحلام مستغانمي"، و"جروعة علاوة وهي"، و"محمد زيتلي" <sup>23</sup>.

إن الأرضية التي بسطتها الترجمة في المشرق للشعر الحر، لم تتح للشاعر الجزائري الذي وقف من الثقافة الفرنسية موقف العداء، فلم يحتك بها إلا في وقت متأخر، وبالرغم من النداءات المبكرة التي رفعها "رمضان حمود" في العشرينيات للأخذ بأسباب الحضارة الأوروبية، والنهوض بالأدب العربي عن طريق الترجمة، فإن طابع القطيعة كان ولا يزال يفرض نفسه على الثقافة العربية والفرنسية في الجزائر <sup>24</sup>. لذا كانت محاولات الخروج بالقصيدة الجزائرية من حيزها القديم، وتطوير آلياتها، وخوضها مغامرة الشكل الجديد، مجرد محاولات ضعيفة تريد أن تنشر صداها ببطء شديد، وبصعوبة بالغة أملتتها الظروف التي كان يعيشها الفرد الجزائري في ذلك الوقت.

فنجد القصائد الأولى لهذه التجربة، وإن تحررت من أسلوب الشطرين إلى التفعيلة، لم تستطع أن تتحرر من الصبغة التقريرية التي منيت بها القصيدة التقليدية في عهد انحطاطها<sup>25</sup>.

إن النص الجديد إذن لم يتأت من فراغ ولم ينشأ داخل تربة بركانية سوداء، أو داخل أحراش يابسة، ولكنه نشأ من هذه التأسيسات التي لا تظهر والتي بنيت على تراكم السبعينيات وما قبلها، التي حسمت أمامها الكثير من الأسئلة التي كان يمكن أن تضيع داخلها ولا تجد لها جذورا تتعمق وتتفرع من خلالها. لا يمكن الحديث عن قصيدة جديدة إلا ضمن الحضور المسبق للقصيدة القديمة؟ وأسئلتها المتشابكة! ولا الحرة إلا بوجود العمودية ولا القصيدة الفنية العالية، إلا بوجود لسياسة الأيديولوجية التي تناهضها نقديا وهكذا...

إذن من العيب جدا طرح مفهوم القطيعة ضمن التصور الإقصائي، فالقطيعة تعني التمايز و الاختلاف وهذا أمر بيّن وأساسي في التجربة الجديدة. فعظمة القطيعة لا أن تلغي، ولكن عظمتها في إنتاج المدهش والاستثنائي وهذا ما توفر فيها إلى حد بعيد، المدهش الذي يعني الإبداع حتما، ولكن يعني كذلك تأسيس الأدوات الجوهرية لاسترجاع كل الإمكانيات الشعرية الضائعة داخل جفاف الخطابات المتواترة والبحث في التراكمات التي يغلب على مظهرها اللاشعر عموما عن القيم الجمالية الضائعة والمضيعة، وتجريدها من قيود الإبداع ومن المقاسات الخطائية المفصلة ومن الثوابت اللغوية. وفعل مثل هذا يقوم به المبدعون قد يغير حتما من بنيات النقد الجاهز والمطلقة باتجاه بناء مشروع نقدي آخر يستجيب للحاجات الحداثية التجديدية. فالحديث عن الشعرية، هو حتما حديث عن الأشياء الصغيرة التي تبدو عادية وهي ليست كذلك، الأشياء التي تبحث عن معانيها من داخل رماد الكلمات المتهالكة وداخل دهاليز اللغة التي لا تقبل دائما اقتحامها بسهولة. فحتى الخطابات الشعرية في إطار سياقات القطيعة/ القطيعات لم تحدث إلا بصعوبات كبيرة، وأحيانا لا تبدو بوضوح تام، إلا من خلال عمليات حفرة مضمّنية ومنهجيات نقدية تمارس مقارباتها الشعرية بكثير من الحذر والهدوء<sup>26</sup>.

إن وراء ظهور الشعر الحر في الجزائر أسباب كثيرة أهمها:

- إحساس الشعراء الجزائريين بضرورة التحول عن قالب التقليدي، الهندسي الصارم، والبحث عن قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، ويتفاعل مع التطورات السياسية والثقافية والاجتماعية التي كانت تشهدها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية.
- إن هذا الاتجاه إلى الشعر الحر الجديد المتحرر من أسر القافية وصرامة الوزن استجابة طبيعية لما يحس به الشعراء الشباب آنئذ من مظاهر الكبت السياسي والاقتصادي، والجمود الاجتماعي والديني، إنه يعبر قبل كل شيء عن تمرد أصحابه وتحررهم من المفاهيم السائدة ليس في الشعر وحسب، ولكن في مختلف أوجه الحياة، إنه جزء من ثورة، أو شكل من أشكال الثورة<sup>27</sup>.



-إن الاتجاه إلى القصيدة الحرة من طرف الشعراء الجزائريين لم يكن وليد تقليد محض لظهور هذا الشعر في المشرق العربي، أو هو نابع من إرادة مجردة لمتابعة التطور الشعري الذي اتخذ له في هذه الفترة شكل الظاهرة في الساحة الأدبية قد يكون لهذا أثر في نفوس الشعراء الجزائريين، بحكم الصلة الروحية الوثيقة التي تربط بين أجزاء الوطن العربي، ولكن العامل الأقوى فيما نرجح -قبل كل شيء- هو حاجات نفسية ذاتية، دفعت الشعراء الشباب إلى البحث عن قالب جديد يتماشى مع ما يحسون به داخل أعماقهم من إرادة التطور والتغيير. وقد ارتبط كل ذلك بطبيعة الحال بالحياة الجزائرية العامة التي شهدت تحولا هاما وجذريا بعد أحداث الحرب العالمية الثانية، وكانت الثورة التحريرية النتيجة الحتمية لها<sup>28</sup>.

ارتبط الشعر العربي الحديث، بمفهوم الشعر الحر (شعر التفعيلة)، وهو شكل شعري يختلف عن الشعر العمودي الكلاسيكي، ويختلف عن شكل الموشحات الشعرية في العصر الأندلسي، كما يختلف عن شكل القصيدة الرومانتيكية العربية في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، لقد استخدم (الشعر الحر الحديث) نظام التفعيلة الموحدة، الموزعة على سطور شعرية متنوعة الطول، تحكمها علامات الترقيم والدفقة الشعرية، وهذا يقتضي التزام بحر واحد من البحور الصافية في القصيدة الواحدة في فقرات واضحة الحدود<sup>29</sup>، إذا اقتضت التجربة ذلك.

وقد جرب بعض الشعراء استخدام البحور المركبة، إلا أن هذا الاستعمال قليل، ولم يتحول إلى ظاهرة شعرية، وإذا كان العروض التقليدي يميز الكثير من الزحافات المشروعة أي التغيرات في أشكال التفعيلات التقليدية، فإن الشعر الحديث (الحر) أضاف من خلال نماذج من قصائد الشعراء، زحافات جديدة أصبحت مشروعة بسبب ليونتها وشيوعها<sup>30</sup>.

ولد الشعر الحديث (شعر التفعيلة) من الناحية العملية بعد مأساة عام (1948) الفلسطينية، وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وفي ظل صراع الدول العربية ضد الاستعمار التقليدي: البريطاني والفرنسي، والإيطالي، والإسباني. بشكل خاص ومع صعود حركة التحرر الوطني العربي. ومعنى هذا أن الشعر الحديث ولد في مفصل تاريخي، وإذا تركنا الإرهاصات الشكلية لولادة الشعر العربي الحديث جانبا فسوف نجد أن الولادة الحقيقية له كانت عام (1953).

وهو العام نفسه الذي ظهرت فيه (مجلة الآداب البيروتية)، التي احتضنت الشعر الحديث من المحيط إلى الخليج، لهذا فإن حركة الشعر الحديث، قد جاءت نتيجة احتجاج جماعي وسياسي وفكري ولم تولد صدفة، كذلك جاءت تنويعا لمحاولات الرومنتيكيين وخصوصا شعراء المهجر من تجديد الشعر العربي، وجاءت بمنظور حدثي مختلف<sup>31</sup>.

وعن طبيعة شعر "التفعيلة" تقول "نازك الملائكة" في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد": « هذا الأسلوب الجديد، ليس خروجاً على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل... ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من طغيان الشطرين، فالييت ذو التفاعيل الست الثابتة، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء » 32، وهو ما يفتح أمامه إمكانات شعرية لا حدود لها، ويتيح له التعبير الحر الذي يلج من خلاله عالم الإبداع البكر.

وهذه العلاقة بين الموسيقى والشعر هي التي دفعت بعض النقاد المحدثين إلى النظر في اعتبار التجديد في الشعر يرتبط أساساً بالتجديد في موسيقاه إلى حد تصور معه بأنه لا يمكن أن يكون هناك تجديد في نواحي القصيدة الأخرى، ما لم يكن التجديد شاملاً للشكل الموسيقي العام للقصيدة. فهم لا يتصورون أن يتوفر العمل الشعري على صورة جديدة، أو لغة متطورة أو خيال مدهش دون أن يكون ذلك في إطار إيقاع موسيقي جديد 33.

لقد وجدت الشاعرات الجزائريات في هذا الشعر قابلية لاحتواء كل انشغالاتهن، فاتكأن على (التفعيلة) للإفصاح عن مشاعرهن المستوحاة من الظاهرة الفكرية التي تتبلور مسبباتها وأسبابها في أذهانهن قبل بلوغ المقياس العاطفي مستواه الشعري. وكثيرة هي الأسماء التي تمكنت من ناصية التفعيلة "كأحلام مستغانمي" في ديوانها "على مرفأ الأيام"، و"زهرة بلعاليا" في مخطوطها "تراويح"، و"نادية نواصر" في "راهبة في ديرها الحزين"، و"نجاح حدة" في منشوراتها خاصة في مجلة "القصيدة"، و"نورة سعدي" وكذا "مبروكة بوساحة" اللتين كتبتا في العمودي والحر معا 34.

لم يحظ الشعري النسوي في الجزائر في مختلف تشكلاته الفنية -والحرّة منها- بعناية الباحثين، ولم يؤرخ لبداياته الفعلية في معظم الكتابات التي تناولته من مختلف جوانبه، وحتى الباحثون الذين درسوا الشعر الجزائري عموماً لم يجعلوا للشعر النسوي مساحة بين صفحاتهم بوعي منهم أو بدون وعي، وكأن هذا الجانب من الإبداع لا يمت بصلة إلى الأدب الجزائري، أو كأن إبداع المرأة محتم عليه أن يظل في الهامش، فالدكتور "صالح خرفي" لم يذكر أي اسم نسوي كتب في الشعر الحر أو في غيره من الأشكال الشعرية المعاصرة في أي صفحة من صفحات كتابه التي بلغت (389) صفحة.

وكذلك فعل الأستاذ "ناصر معماش" الذي انتقل مباشرة في حديثه عن قصيدة التفعيلة إلى التأصيل لهذا النوع في الأدب العربي، ثم تحديد بؤاده في الشعر الجزائري من الجانب الذكوري فحسب، والإحاطة بالآراء المتضاربة حول قبوله أو رفضه، ليبدأ الحديث مباشرة عن الواقع الذي دفع بالشاعرات إلى ولوج عالم قصيدة التفعيلة دون أن يحدد منطلقاته في الشعر النسوي والبواكير الأولى له عند جنس الشاعرات.

غير أن المرجح حسب ما يمكن استنتاجه من مختلف المصادر حول الأدب الجزائري هو أن الشعراء: "مبروكة بوساحة" و"جميلة زير" و"أحلام مستغامي"، هن اللواتي انطلقت منهن شرارة القصيدة الحرة في الجزائر، وكان ذلك أواخر فترة الستينات وأوائل السبعينات، لكن من دون أن نستطيع تحديد النص الأول عند من كان بالضبط.

لما كان الإيقاع يقوم على التناسب والتتابع، وعنصر المفاجأة في الشعر، بينما يقوم الوزن على التنظيم الجاهز والتكرار، والفواصل المحددة وفق نظام معروف؛ لذا فإن الشاعر في العصر الحديث صار في إمكانه أن يجرب الأصوات المتباينة ويعيد خلق أصوات جديدة، كما أتاح نظام التفعيلة -للشاعر الفذ فحسب- إمكانات واسعة لاستخدام كل إمكانات الإيقاع، وتشكيلاته المعبرة عن الجو النفسي المطلوب، والتعبير المناسب و الملائم للموضوع باختيار عدد التفعيلات المناسب، وربط التفعيلات بعضها ببعض وفق نظام تحدده التجربة الشعرية عبر قدرات الشاعر في الصياغة والتعبير<sup>35</sup>.

تقول الشاعرة "نادية نواصر" في قصيدتها "شظايا الذاكرة، والمساء المهدد بالصحو":

تدخلني أنت..

مزهوا بضوء اللحظات

مضاء بفرح العمر

تتوغلني.. تشكل مني صخب الوقت

عشق المدى الممتد في امتدادته

تصحبني أيها الزمن

أصحبك..

تكونني

أكونك..

تحولني.. أتحولك..

أتحول فيك<sup>36</sup>

لم تلتزم الشاعرة في هذا المقطع بنظام معين في توزيع تفعيلاتها على السطر الشعري، وإنما تركت ذلك لانفعالاتها، فمع كل دفقة شعورية يولد مقدار معين من التفعيلات، ومع كل تفعيلة يصدر إيقاع جديد، إن الشاعرة لا تكتب القصيدة، وإنما القصيدة هي التي تكتبها، وهي لا تتحكم في حركاتها، وإنما الحركات هي التي تتحكم فيها، والشاعرة لا تقود أحاسيسها وتخضعها للنظام، وإنما الأحاسيس هي التي تبحث عن نظامها حتى وإن جاء هذا النظام وفق فوضى.

تقيم الشاعرة في هذا المقطع علاقة مع الزمن، فتجعله صديقها وأنيسها، وتخطبه بكلماتها، هذا الزمن الذي يبادلها الشعور نفسه، والأفعال نفسها. لقد كسرت الشاعرة رتابة الأشياء، وسكنت عالمها الذي أتاحته أمامها قصيدة التفعيلة، بحيث منحتها الحرية المطلقة في التعبير والحركة والوعي.

لم تعد الشاعرة ملزمة بالحديث عن العلاقات المنطقية، والخضوع لقوانين الطبيعة، بل صار في إمكانها أن تتحول كيفما تشاء، وتشكل كما تريد، وتعبر بالطريقة التي تجعلها تتخلص من كل فوضاها وهواجسها.

فعندما قام الشاعر بتحطيم الوحدة العروضية للبيت. تلك الوحدة التي كانت تفرض على الشاعر حركة في اتجاه معين، لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصلية التي تروج بها نفسه. وقد ت

كون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهي، وعندئذ ينتهي الكلام أو ينتهي السطر، وقد تكون ذبذبة بطيئة متماوجة وممتدة، وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى غايتها، وقد احتفظ الشاعر بخاصية الوزن؛ فالسطر الشعري سواء طال أم قصر ما زال خاضعا للتنسيق الجزئي للحركات والسكنات المتمثل في التفعيلة. أما عدد التفعيلات في كل سطر فغير محدد وغير خاضع لنظام ثابت<sup>37</sup>.

تقول الشاعرة "سليمي رحال" في قصيدتها "الرجاء":

كانت كلها تتهاجس

الجدران النائمة على صدر الشارع

والتي على جلجلة الحلي العتيقة

تنكئ

الدرجتان

الثلاث

المرايا

الطاولات

الستائر

الهواء الدفيء أيضا

### كل المقام 38

ففي هذا المقطع تنقل الشاعرة هواجسها وانفعالاتها، وتصب أحاسيسها في تفعيلات تأخذ حجم النَّفَس الناجم عن كل حالة شعورية، أو فكرية، فهي تتدرج في الكلام من أكبر عدد من التفعيلات إلى أقل عدد، وهذا لا يخلق نشازا عند القارئ بل يجعله يتدرج معها في انفعاله، فحركة الوصف في المقاطع الأولى تحتاج إلى أكثر من تفعيلة لذلك، بينما تحتاج حالة التشظي والضياع التي انتقلت إليها الشاعرة مع المقطع الرابع إلى تفعيلة واحدة، تماما مثلما ينتقل الرجاء من الكلام الكثير إلى القليل إلى الصمت من أجل بلوغ الغاية وتحقيق الرجاء.

عندما اختار الشاعر التفعيلة، أصبح في وسعه أن يعبر عن حالات من الحزن والفرح، وحالات نفسية أخرى معقدة، ويعبر عن تقلبات النفس مستخدما الإيقاع الملائم للحالة النفسية، كما استطاع أن يطور الإيقاع القائم على العلاقة بين الكلمات والحروف وما يجاورها في ملاءمتها مع الحالة النفسية التي يمر بها. تقول الشاعرة "نصيرة محمدي" في قصيدتها "حلم أزرق":

شرارات الفرح القزحي

بعيني امرأة،

تسكب أمطار الطفولة

في قلبه البحري.

تعري للمدن النائبة.

جراح الياسمين

وتمسح الدمعة الخيبة.

للحلم الأزرق

تتوافد رؤى العشق

المرسوم بزهو العصافير،

بأنامل نيسان.

شجرة للميلاد تنبض

بقبلة أمنحها بحزن

وأسطورة الدهول المعذبة

يردها الليل في وجه

التعب الانكسار الماضي،

وملايين أسماك الألم

تبتلعي...39

فقد استطاعت الشاعرة على مستوى مقطع واحد من القصيدة التعبير عن مشاعرها المتغيرة والمتحولة بين لحظة وأخرى، وكان بمقدورها في إطار شعر التفعيلة الانتقال بحرية تامة في تصوير انفعالاتها الداخلية، فما تفيض به روحها من مشاعر وأحاسيس متناقضة ومضطربة عبرت عنه من خلال تنويع التفعيلات في المقطع الواحد، فالكلمات مثل: شرارات، الفرح، الحلم الأزرق، زهو العصافير ..، ترصد اللحظات السعيدة والانفعالات الإيجابية التي تعيشها، بينما الألفاظ: جراح، الدمعة، الخيبة، حزن، المعذبة، التعب، الانكسار، أسماك الألم، تبتلعي...، ترصد لحظات الانكسار والوجع التي ينتابها.

فاللأنظام في توزيع التفعيلات وتنويعها هو انعكاس لما تعيشه ذات الشاعرة من انكسارات وأفراح، ومن مشاعر مختلطة لا تفهم الشاعرة ذاتها سرها، ولا تستطيع لجمها بوزن أو قافية، أو ضبطها وفق نظام عروضي محدد، وقد ساعد توتر الإيقاع وعدم انتظام ضرباته في نقل التشويش الذي تعانيه.

وتقول في قصيدتها "دخان":

رؤى الموت المنبعثة

من جوف الأرض

وراعية دخان العبور

منسية في كهف الصمت

من غيرك

سرق أمان القبور؟40

فالتفعيلات في هذا المقطع تنتظم في الأسطر الأربعة الأولى ثم تنكسر وتضطرب فجأة في الأسطر التي تليها، وهي متساوقة مع حركة الدخان في السماء الذي يتصاعد بشكل منتظم ثم ينكسر فجأة بفعل حركة الرياح.

إن الإيقاع هو بمثابة الروح التي تسري في جسد القصيدة، وتعتمد على النشاط النفسي للشاعر، وترتبط بالتجربة الشعرية بكل ما فيها من ثراء وخصوبة.

تميزت القصيدة الحرة عن القصيدة العمودية بالتعبير بالصورة تعبيرا بنائيا يمزجها بين الذاتي والموضوعي، والاستعانة بالأساطير والرموز الدينية التراثية والشعبية، وأصبحت الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء وسيلة أساسية في العمل الشعري يعبر الشاعر من خلالها عن عواطفه، وأفكاره ومواقفه من الحياة والناس. ولم تعد الصورة عنده كما كانت عند الشعراء التقليديين عنصرا ثانويا يستخدمه الشاعر قصد الزخرفة والتزيين سعيا وراء الصورة البيانية<sup>41</sup>.

نستحضر في هذا السياق مقطع للشاعرة "زهرة بلعالية" من قصيدتها "ليلة من الألف" تقول:

لست أولى من تطير في حبك

إذ تسوي لها

من شعر... جناح

قبلي كانت

هند سلمى

وأماني

بعدي تأتي

زهرة أخرى أو ليلي

وسجاح

أنت لم تكذب

بشعر قلت فيه

أنني الأولى التي...

فأنا الأولى التي...

قبل أن يأتي الصباح

لم أمت فيك

ولكن...

نفذت روحي

إلى قصر مليء

بضحايك الملاح 42

فقد استعانت الشاعرة ومنذ عنوان هذه القصيدة بحكايات "ألف ليلة وليلة"، وكأنها تسرد الوجد الأبدى، وتحكي ألمها الذي تراه في كل النساء، فالوجد لا يتوقف ولا ينتهي، و"شهرزاد" حكاية تعيشها كل امرأة، و"شهريار" وجد أبدي لا ينام، فالشاعرة ترى في "شهرزاد" صورة لذاتها المحطمة، وترى في "شهريار" صورة الرجل الخائن الذي لا



يكف عن الخداع والمراوغة ولا يروقه شيء سوى أن يرى المرأة ضحية كل يوم. فالشاعرة ليست الأولى التي وقعت في الحب وهي ليست الأخيرة أيضا، وهي تعلم جيدا أن هذا الحب سيقودها لا محالة إلى الهلاك.

إن استدعاء الشاعرة لقصص "ألف ليلة وليلة" لم يكن استحضارا صميما أو حرفيا، وإنما هو استحضار رمزي أرادت من خلاله الشاعرة التعبير عن حالتها المشابهة، وإسقاطه على تجربتها الذاتية حتى تمنحها موضوعية أكثر، وقيمة أسمى، ولتدلل به على استمرارية وجع المرأة في الحاضر والمستقبل.

أصبحت الصورة هي الخيط النفسي والشعوري الذي يربط بنية القصيدة كلها، فإذا كان الشعور أو الإحساس أشياء تضاف إلى الصورة كما رأينا ذلك عند الوجدانيين والرومانسيين، فإن الشعور عند شعراء المدرسة الجديدة قد تحول ليصبح هو الصورة نفسها، أي أن الصورة من هذا المنظور أصبحت هي إحساس الشاعر ذاته، وجزء من ذاته وتعبير عن تجربته الخاصة المنفردة، وبهذه الطريقة لم يعد الوقوف على الصورة الشعرية في هذه القصائد يلتمس من خلال المجازات والتشبيهات والكنائيات، والاستعارات، وإنما يلتمس من خلال كل جملة شعرية، من خلال الرؤية والموقف والأدوات الأخرى، وأصبح إدراك أبعادها وتذوقها واستخراج عناصرها ومصادرها أمرا يحتاج إلى كثير من الصبر والتؤدة، وقراءة العمل الشعري مرات عديدة للوقوف على أعماق الصورة وأبعادها وما تثيره فينا من الانفعالات وضروب الأحاسيس وردود الفعل تجاه ذلك كله<sup>43</sup>.

ففي قصيدة "عروس من سكر" تنسج الشاعرة "صبحة بغورة" بفنية بالغة خيوط المعنى الشعري، وترسم بصورها المبتكرة معالم لأحاسيسها المعقدة، ومشاعرها المتقدمة، وتتقن براعة فائقة بواسطة الصور الفنية التي تستعين بها التعبير عن انفعالاتها، فلا يستطيع القارئ فهم هذه الصور إلا إذا ربطها بالشعور، لأن الشاعرة لم توظفها لذاتها بل من أجل كشف المعاني الخبيئة في قلبها، فهي خاصة بالشاعرة وبعلمها الشعري الخاص المتفرد، تقول:

يرتعد جسدي

بين دراعيك

لملمت كيان امرأة

السر في ضحكاتها

نشوة الأطفال في العيد

امرأة تذوب بين شفتيك

عروس من سكر

على شرفات العشق تنتظر

لغة من رحيق الغرام

في نداء الجسد

فأنا كل النساء

أنا العشق كله 44

لقد ثار رواد الشعر العربي الحر على المقاييس الموروثة في الشعر لأنها أصبحت تحول دون تطور الشعر في مواكبة حركة الحياة الجديدة. وساعدهم في ذلك ما عرفته هذه المرحلة التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية من حركات تحرر في الوطن العربي وثورة على الأوضاع السائدة. لهذا لا نستغرب أن يطلق اسم الشعر الحر على هذا الشعر الجديد في هذه المرحلة التحررية. فلم تكن القصيدة الجديدة خروجاً عن المألوف والسائد لأجل الخروج والتمرد ذاته، ولكنها كانت تعكس تمرداً جماعياً وتجسداً حليماً جماعياً يتوق إلى الخروج عن التقاليد 45.

كانت الشاعرة الجزائرية منخرطة في اتجاه المعارضة للأعراف والتقاليد البالية التي تكبل أحلامها وتسيج حياتها بألوان السواد، وتقيد عالمها الصغير بحدود الحلال والحرام والجائز والممنوع، فقد عملت من خلال مشروعها الشعري الجديد على محاولة تغيير واقعها وتحديد عالمها، والخروج بذاتها من منطقة الظل إلى منطقة النور وقد ضاقت درعا بواقعها المرير، تقول الشاعرة "زينب الأعوج" في قصيدتها "رباعيات نواة لهيئة":

نطفكم

تغزوا الأرحام

سيوفكم

على رقابي تنام

أحكمتم

غلق كل الأبواب

## إلا باب المقبرة 46

فمن خلال هذا المقطع حاولت الشاعرة تسليط الضوء على واقعها المتعفن، وملامسة حياتها التي تنعدم فيها الحرية تماماً، وهي ترى أن هذا المجتمع لم يترك باباً إلا وأغلقه في وجهها، بطغيانه وأعرافه وقوانينه التي تلجم ذاتها، وتكبح كل طاقاتها وإمكاناتها في التغير والتغيير، فدورها لا يقتصر سوى على إنجاب الأطفال بمعايير يضعها المجتمع (نطفكم تغزوا الأرحام)، وحياتها ليست ملكاً لها، وهي لا تملك خياراً في هذه الحياة سوى خيار الموت. وتقول في مقطع من قصيدتها "الجرح وهديل الحمام":

تحب

الوطن...

انتحر

برصاصة

في الذاكرة

قبل أن

يباغتك

القتلة..

أو اشنق

نفسك

بجبال شمس

مسروقة..

أو انشر قلبك

المغلق

## مثل الحلاج..47

يبدو الإحساس بالضيق من الواقع، والرغبة الشديدة في الخروج من بوتقته الضيقة حلما جليا يراود الشاعرة في هذا المقطع من قصيدتها "الجرح وهديل الحمام"، والمقاطع الكثيرة المشابهة له في ديوانها "راقصة المعبد"، فهي —من جهة— لا ترى خلاصها من واقعها إلا بالموت، ومن جهة أخرى ترى أن ذلك الخلاص لا يكون إلا بالثورة عليه، وامتلاك السلطة والقوة التي تقهر كل شيء. إن تمرد الشاعرة وعدم رضاها بمعطيات واقعها هي حلم خبيء في كل زاوية من شعرها، وكل حرف —بالنسبة إليها— هو خنجر تمزق به الغلالة الرقيقة التي تفصل بينها وبين حريتها، وتمنع عنها استنشاق الحياة، لذلك فقد جردت كلماتها وأسلوبها الجديد في الكتابة، وتخلصها من رتابة الشكل التقليدي للقصيدة ومعمارها العتيق، واعتمادها لإيقاع جديد مغاير لإيقاع القصيدة القديمة أسلحة لثورتها الشاملة.

لقد بدأت هذه الثورة على يد "نازك الملائكة" في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد)، حيث دعت إلى تحطيم القيود الفنية الموروثة ومواكبة حركة الحياة. لقد ثارت على الأوزان التي ابتكرها واحد قدم أدرك ما يناسب عصره فاتخذها اللاحقون سنة متبعة وجمدوا الشعر عندها<sup>48</sup>. وضاعت ذرعا بالألفاظ القديمة التي لم تعد قادرة على التعبير عن الحياة الجديدة، فاللغة إذا لم تواكب حركة الحياة ماتت<sup>49</sup>. ورأت «أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة ووادت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها»<sup>50</sup>.

والشاعر في نظرها قادر على وضع قواعده الخاصة انطلاقا من عصره، ومن حقه الثورة على القواعد القديمة التي أصبحت تشكل عائقا أمام التعبير الحر عن معاناته الجديدة. ولكن هل في هذه الثورة دعوة إلى أطراح الوزن نهائيا والتخلص من القافية؟ أم دعوة إلى التخفيف من هذه القيود نسبيا؟ إن "نازك" لا تهدف إلى هدم القديم وإنما ترمي إلى إيجاد طريقة جديدة توائم نفسية الشاعر وحياته الجديدة انطلاقا من القديم ذاته.

أما "السياب" فيذهب إلى أن ثورة الحركة الشعرية ليست ثورة على القديم لأنه قديم، بل تجاوز للفساد وتطوير للصالح. ويرى في ثورة رواد الشعر العربي الحر على قيود البحر أو عدد التفعيلات أو القافية الموحدة امتدادا لثورات سابقة فيقول: «إننا فعلنا شيئا شبيها إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات. كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية بعد أن مهد الطريق لنا إليها شعراء المهجر الذين تكثروا أسماءهم عن أن أعددها الآن»<sup>51</sup>.

ويميز "السياب" بين نوعين من الثورة: ثورة تهدف إلى هدم القديم من الأساس لبناء شيء جديد مكانه، وثورة تهدف إلى ترميم ما تهدم من الماضي والإضافة إليه. ويحدد موقعه ضمن الثورة الثانية فيقول: «أنا لست متمردا على تراثنا العربي العظيم، وإنما هدفت إلى استغلال إمكانيات التراث لإضافة أشياء جديدة إليه إن كان بالمستطاع. وأعتقد أن الشيء الذي قمت به لم يكن إلا استغلالا لإمكانيات الوزن العربي»<sup>52</sup>.

ومن هنا يبرر ثورة الشباب في العراق على الوزن والقافية فيقول: «إن الشعراء الشباب في العراق لم يثوروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة ولكنهم طوروا بعض العناصر التي اعتقدوا أنها حسنة من عناصر التراث الشعري العربي، وتخلصوا من بعض العناصر التي اعتقدوا بأنها أصبحت فاسدة»<sup>53</sup>.

ويحدد "السياب" أسباب ثورة رواد الشعر الحر على القافية في ثلاثة:

- أولها عدم القدرة على استعمال قافية واحدة إذ أصبحت كثير من القوافي أثرية. فإذا كان بوسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلا تتألف من ستين بيتا فإن الشاعر الحديث لا يستطيع استعمال كثير من هذه القوافي التي لم تعد مناسبة كالسجنجل، المتعشك وغيرهما.

- أما السبب الثاني فهو أن «الثورة الحديثة على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت. لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرجت وقدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها، أو لفقدت جزءا كبيرا من تأثيرها على الأقل فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية أن تكون حجر عثرة في سبيله هذا؟»<sup>54</sup>.

- ويعود السبب الثالث إلى أن الشاعر الحديث مطالب بخلق تعابير جديدة، فلا بد له أن ينحت لا أن يرصف القلم.

أما الثورة على الوزن في نظر "السياب" فقد استدعتها أسباب أهمها: تخطيط نظام البيت وتحقيق وحدة القصيدة، فعدم التزام عدد محدد من التفعيلات وعدم التزام قافية موحدة وقاموس شعري محدد، كل ذلك من شأنه أن يدفع إلى إبداع شعر جديد يواكب حركة الحياة الجديدة. فالشعر لم يعد صناعة وقوالب جاهزة وتعابير مألوقة، بل تجربة فنية تزخر بالحياة بل خلق جديد للحياة ذاتها.

وأما "البياتي" فقد ثار على التقليد الذي ترسخه مختلف المذاهب والاتجاهات. فهو يقف ضد أسلوب المحاكاة والتقليد، «تقليد أي اتجاه أو مدرسة. إن كل أسلوب أو مدرسة تكون ثورة في بدايتها ولكنها تنتهي إلى ثورة مضادة إذا صح التعبير، أي أنها تتجحد وتتحول إلى قيود وقوانين وأسوار يقع الشاعر أسيرا في حبائلها»<sup>55</sup>.

فالقيد والقوانين إنما تقتل الشعر لأنه يتحول إلى صناعة لا إبداع. والشعر إنما ينمو في الحرية، وهو ما دعت إليه الرومانسية. على أن "البياتي" يثور على هذا الاتجاه أيضا بدعوى أنه هجين لم تخلقه الظروف السياسية والاجتماعية وإنما كان مبادرة فردية للبعض في الوطن العربي عندما انتهى هذا الاتجاه في الشعر، ومن هنا كان لابد لـ "البياتي" وجيله من البحث عن مفهوم جديد للشعر ضمن رؤية جديدة للعالم لا تخضع لمدرسة أو اتجاه.

ويستعمل يوسف الخال مصطلح "التمرد" في التعبير عن الضيق بالمقاييس التقليدية التي لم تعد تستطيع التعبير عن الروح الجديدة والظروف الجديدة، ذلك أن لكل عصر طريقة تعبيره النابعة من طريقة تفكيره. وهذا التمرد عند <sup>56</sup>ليس في مجال الشعر فحسب بل في مجالات الحياة جميعها. وعلى الشاعر أن يتمرد على كل شيء "الخال" لأن الشعر مرتبط بالحياة. وتحديد النظرة إلى الشعر امتداد لتجديد النظرة إلى الحياة وتأسيس مفهوم جديد للشعر بل يرى "يوسف الخال" أن رواد الشعر لا يحتاجون حتى إلى الثورة على .يقوم أساسا على مفهوم جديد للحياة .القديم أو الصراع معه، فالطريق القديمة هي ذاتها تموت بفعل الزمن

وقد بدت نزعة التمرد هذه -التي دعا إليها رواد الشعر العربي- جلية في دواوين الشعر النسوي في الجزائر، فمعظم هذه الدواوين -إن لم نقل جلها- حفل بالرفض والثورة على تقاليد الحياة القديمة وعلى قواعد الشعر البالية. فالشاعرة الجزائرية كانت على وعي تام بضرورة التغيير، فالحياة الجديدة تحتاج إلى أساليب جديدة، وهذه الأساليب لا تمنحها سوى قوة التمرد التي تخلقها إرادة الفرد، ورغبته في التطور.

إن سعي الشاعرة الجزائرية لتحقيق ذاتها، ووضع إطار لكيانها، جعلها تعلن الرفض مع كل حرف من حروف قصائدها، هذا الرفض الذي تأمل من خلاله أن تلج عوالم أخرى من الحرية والتوهج، تقول الشاعرة "راوية بجاوي" في قصيدتها "ربما... لنا ربما والله اليقين":

ربما تورق كل المسافات

لتفرش وجها لظلك

وتصطف كل الرؤى لغدك

ربما ستوسد المستحل ويدي في يدك

ها... تأفل كل المنعطفات <sup>57</sup>

فالشاعرة تتوق لغد أفضل تتحقق فيه أحلامها ويغدو المستحيل ممكنا، ولكنها لا تتوقف عند حدود الحلم، لأن الحلم وحده لا يمنحها قوة التغيير، بل تجابه هذه الحياة بالرفض والتمرد، تقول في قصيدتها "المقت":

لم يعد ممكنا الوجود في اللاوجود

لم يعد ممكنا الاحتضار

ولكن برغم الشفاه اللعينة

سأجمع الأبجدية

وبرغم الرائحة الماكرة

سأحترف الوطنية<sup>58</sup>

فالشاعرة تمقت عالمها، ولم يعد في إمكانها أن تستمر على نفس الوضع، ولم يعد في مقدورها أن ترضخ باستمرار ، فهي تعلن التمرد على واقعها، وتريد الخلاص من كل القيود بلغة التحدي.

أما "أدونيس" فيذهب إلى أن ثورته على الشعرية العربية القديمة إنما جاءت نتيجة احتكاكه بالشعر الغربي وبخاصة الشعر الفرنسي. ومن خلال مقارنته بين الشعرية العربية والشعرية الغربية وجد حافظاً على تطوير الشعر العربي. يقول "أدونيس": « وقد تأكد لي في هذه المقارنة غنى الأولى موسيقياً ومفردات لكنني اكتشفت فقرها تشكيميا وتحركها في مدار ضيق. أما الثانية فتأكد لي غناها التشكيلي وتفجرها الذي يتجاوز كل عائق سواء جاء من الماضي أو من الحاضر»<sup>59</sup>.

وقد حاول تطوير الشعر العربي من خلال أمرين: « يتصل الأول بالشكل أو على الأصح بالتشكيل. ويتصل الثاني بالتجريد والاستقصاء »<sup>60</sup>.

ويتمثل الأول في الخروج عن الوزن الخليلي كمقياس للشعر والبحث عن مقياس آخر «يستمد أصوله من موسيقية اللغة العربية، ومن طريقة التعبير... التي لا تمثل الوزنية الخليلية إلا بعضاً من جوانبها .<sup>61</sup>» وقد أدى الخروج عن الوزن والاهتمام باللغة الشعرية كمقياس للشعر إلى إدخال قصيدة النثر في الشعر، وإلى إعادة النظر في الأنواع الأدبية ودعوة "أدونيس" إلى الكتابة الجديدة. أما الجانب الثاني فيتمثل في ما أسماه "أدونيس" « بقول المجهول مقابل التقليدية التي نظرت وتنظر لقول المعلوم.<sup>62</sup>»

فالشعر عند "أدونيس" هو قول ما لم يقل، أو هو على الأقل تساؤل لأجواب وبحث عن مجهول .

وقد حملت دواوين الشعر النسوي في الجزائر عناوين تدل على هذا المعنى الجديد للشعر، كديوان الشاعرة "صليحة نعيحة" "ما لم أبح به لكم"، وديوان الشاعرة "زهرة بلعاليا" "ما لم أقله لك"؛ فقد تضمن الديوان الأول عشرون (20) قصيدة كلها عوالم من البوح والتساؤل والبحث عن الإجابات للأسئلة التي ترهق الشاعرة ولا تجد لها جواباً، تقول في قصيدتها "مواقع:"

هل كل هاتيك الأساطيل التي ودعتها

بالأحجيات؟

هل كل الأيادي مبتورة عن لقياك أيتها

الكريمة؟

الدمع بلل وسادة العمر بالخيبة الصادقة

كل الحكايا... زائفة

كل الرزايا... واجفة

كل المبادئ... خائفة

كل الموانئ... عازفة

كل الأزقة للأغاني الوفية... راجفة 63.

إن هذه التساؤلات لا تنتظر أجوبة لها، فهي مفتوحة انفتاح الذات، وانفتاح الرؤيا، فإذا كفت الشاعرة عن التساؤل أعلنت نهاية القصيدة، فما بينها وبين الحياة خيط تساؤل رفيع هو سر الحياة، إن الشاعرة هنا تتساءل لتبني عالمها الصغير في القصيدة، وتبوح لأن القصيدة متنفسها الوحيد، فيها تذوب المواجه والآلام، ومن خلالها تولد امرأة أخرى، امرأة ترغب فيها "صليحة نعيجة".

وتقول في قصيدتها "مبادئ:"

من يخون الزوايا النيرة بالنبل؟

من يتلفن للهواجس بالترجل؟

من يرسل لي باقة شعر ليلة العشرين من

حزيران؟



من يذكر الأبله ل «دستوفسكي» ؟

من يقرأ للعمالقة وتفصيل العظماء؟

من يؤرخ للقاء ويهذي بالمدن الفاضلة عداى؟

من يرسم الجنة شكلا لا يمل به بالذهن

ويقتفي أثر الأنبياء؟

من يخلق بعيدا في الحلم

ليعيش أبدا أبجدية للبقاء؟

المبادئ شقية بوحدي المرعبة

هل هي السراب؟

هل هي المستحيل؟

هل هي الوهم؟

هل هي الهذيان؟

لست أدري 64....

إن الشاعرة تسكن بيت السؤال، هو مقرها، منه تنطلق شرارة وجودها، إنها الأسئلة التي تومئ بالرفض، وتبحث عن ميلاد جديد للحياة. لم تتوقف الشاعرة عن التساؤل عبر المقطع كله، وكل أسئلتها هي من أجل التغيير، فواقعها لم يعد يلي احتياجاتها، ومعطياته المحدودة والمجهزة سلفا لم تعد ترضي طموحها الكبير. إن الشاعرة تبحث عن مدينتها الفاضلة بين سطور القصيدة، حيث الطهر، وحيث الجنة التي فيها ما لا عين رأت، هي تبحث عن حلم أسمى يضمن لها الخلود، والمبادئ المزيفة هي في الحقيقة مجرد سراب/مستحيل/وهم/هذيان.

أما الديوان الثاني، ديوان الشاعرة "زهرة بلعاليا" "ما لم أقله لك"، فقد سارت فيه الشاعرة على قول "بول فاليري": "الشعر هو القلب، وما أومأت به العين، ولكن اللغة هي الشعر، وإن كان أجمله ما لم يُقَل بعد"، فعلى مدار

ثمانية وأربعون (48) قصيدة حاولت الشاعرة خوض مغامرة البوح، والبحث عن الأسرار الخبيئة في أعماقها، فالديوان أحزان تتهافت من أجل الكشف، وبين السطور أحلام تمارس لعبة التجلي والخفاء، لترسم صورة للشاعرة الحاملة وقد أنهكتها العقبات، وأثقلها الحلم، تقول في قصيدتها "انتظار":

كلما أبصرت سحبا

في خيالي شديني

شوق خفي.. للمطر

فإذا الأنهار تحيا

من جديد

تعزف لحنها في

قلب الحجر

وإذا بالعمر

فلاح صغير

يئذر الأحلام

في قلب.. حذر

هل ستنمو

زهرة العمر غدا

ويدب في المدى

نبض عطر؟ 65

تتساءل الشاعرة في خوف عن مصير أحلامها، ترسم بكلماتها حقلا من فرح، وتنسج في خيالها عمرا جميلا،  
تنتظر بلهفة فرحها الذي سينمو، ترسل آمالها مع الأنهار، تنتظر أن تعيش لحظتها، هي متفائلة أن الفرحة قادمة مع  
الغيوم، وأن السعادة ستهطل مع المطر، ولكنها مسكونة بهاجس الخوف، ترهقها الأسئلة، ولكنها في الأخير لا  
تنال شيئا سوى الانتظار، تقول في ذات القصيدة:

انتظرت ...

في يدي دهشة طفل

وعلى ثغري ..وتر

وانتظرت

مر عمر

لم يجد غيث

ولا ...

شح قدر

يختفي الحلم بعمر

فإذا استسلمت لليأس

ظهر

مرة أخرى انتظرت

كلما مل

انتظاري

الانتظار أنتظر 66

لا تتحقق أحلام الشاعرة، ولا يأتيها العمر بما تشتهي، يخنقها اليأس، فتتشبث بجبل الانتظار، القدر شحيح لا يمنحها السعادة التي ترجوها، والعمر يمر دون أن تظفر بشيء. إن الشاعرة تعيش لحظات من الانكسار، وأوقاتا من الترقب المميت، هي على يقين أن الحياة لن تمنحنا سوى الانتظار.

تقول في قصيدتها "عاشقة":

واصل إرهابك إني

أعرف كيف أواجه فوضى

الإرهاب

وأعلق أحلامي على فرح

وأرتب خيبات العمر

بدولابي.

وأقشر موز الحزن بلا وجل

وأعاقر وجعي

حد الإطئاب<sup>67</sup>

من الانتظار إلى اللامبالاة، ترسم الشاعرة حدود عالمها الكئيب، وتنقل بدقة متناهية معالم أوجاعها التي لا تتوقف، هي تعلم أن أحلامها لن تتحقق، وذلك ما عاد يجزئها، وتدرك أن الوجد يسكنها، ومع ذلك هي راضية بحظها، فقوتها في الصبر وعزيمتها في الاستمرار بلا حلم وبلا فرح لا حدود لهما.

من هنا تغير مفهوم الشعر إذ لم يعد كلاما موزونا يدل على معنى معلوم وإنما أصبح تعبيرا فنيا عن مجهول، تعبيرا يبحث عن معنى. فالشعر الجديد عند "أدونيس" لا يتخطى الأشكال التقليدية ومضمونها فحسب، بل يتخطى المفهوم التقليدي للشعر<sup>68</sup>. ولا يستطيع «الشاعر أن يبني مفهوما شعريا إلا إذا عانى أولا في داخله انهيار المفهومات السابقة<sup>69</sup>»

ولا يستطيع «أن يكتب الشاعر شعرا جديدا إذا لم يتغير هو نفسه من الداخل ويعيش تجربة جديدة، فإن أهمية هذا التغير تزداد في تغير علاقاته مع العالم وفي تغير العالم ذاته»<sup>70</sup>.

لقد كانت دواوين الشعر النسوي في الجزائر وثيقة عن متغيرات الحياة وواقعها الجديد، فرصدت الشاعرات بدقة التحولات الجذرية التي طرأت على المجتمع الجديد بعد الثورة، فلا يعقل أن يتغير واقع الحياة دون أن يتغير واقع القصيدة، إن الشعر الحر النسوي في الجزائر هو رسم لمتغيرات عالم المرأة بالألوان الجديدة التي لم يعد (الأبيض والأسود) ينقلها بحرفيتها وتفصيلها.

لقد استطاعت الشاعرة الجزائرية -من خلال تجربة الشعر الحر- استشعار التغيرات التي حدثت في الثقافة والفكر والسياسة والأدب وكل مناحي الحياة التي يربط بينها وعي الإنسان ولا تكاد تنفصل أبدا. فلم تكن الشاعرة الجزائرية بعيدة عن معطيات الحداثة الشعرية الغربية والعربية حد سواء، وقد حاولت جاهدة من خلال لغة الرفض والتمرد إيصال صوتها والتبليغ عن ذاتها التي ظلت لزمن طويل لا يعلم عنها شيء.

لقد تمثلت التجربة الشعرية النسوية في الجزائر هذا المفهوم الجديد للشعر، ولم يكن إبداع الشاعرات بعيدا عن المتغيرات الجديدة التي أملت لها الحداثة الشعرية، فقد خاضت الشاعرة مغامرة الكتابة الجديدة بوعي يخالف تماما وعيها القديم، وبلغت حدثية مكنتها من أن تنفذ إلى عمق عالمها الذي يعج بالأحاسيس والانفعالات، ويمكنها من البوح الذي يريجها من عبء الذاكرة المثقلة بالحزن والفرح، والفوضى...

إن كتابة المرأة للشعر الحر في الجزائر هو في حد ذاته مغامرة، لأنها كانت دوما محكومة بالأعراف والتقاليد والصمت، وهو ثورة لأنها أرادت من خلاله الحصول على حريتها بعد صمت طويل، وهو تمرد لأنها أعلنت أن كونها أنثى لا يعني أن تظل على الهامش أو ترضخ بما يمليه المجتمع ويقبله الآخر. إن خوض الشاعرة الجزائرية لتجربة الشعر الحر هو بمثابة ميلاد الذات التي لم تكن تؤمن سوى بالآخر كمعطى تربوي واجتماعي، ومنحها مركزية الوجود وحق التعالي.

الهوامش:

- 1 ينظر عبد العزيز المقالح، من البيت إلى القصيدة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983، ص5.

- 2 عبد العزيز المقالح، من البيت إلى القصيدة، ص6.

- 3 رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص8 (المقدمة).

- 4 محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص16.

- 5 - مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع عمّام، الأردن، ط1، 2001، ص156، 157.
- 6- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص77، 78.
- 7- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص82-83.
- 8- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص115.
- 9- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص94.
- 10- كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة النص، مجلة فصول، ج1، مج4، العدد 3، السنة 1984، ص46.
- 11- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص241.
- 12 - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، دط، 1964، ص92.
- 13 - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص98.
- 14 - كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي و الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1982، ص97.
- 15- محمد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتاب لحديث، إربد، الأردن، 2006، ص09.
- 16- أدونيس، سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996، ص74.
- 17- طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1981، ص17.
- 18 - محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 198، ص53.
- 19- أدونيس، زمن الشعر، ص14.
- 20 - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص149.
- 21 - صالح خريفي. الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر، دط، 1984، ص354.
- 22- محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، ص150.
- 23 - المرجع نفسه، ص167.
- 24 - صالح خريفي. الشعر الجزائري الحديث، ص352.
- 25 - المرجع نفسه، ص354.

- 26 - ينظر: واسيني الأعرج، ديوان الحداثة. بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين، دط، دت، ص 69، 68.
- 27 - محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، ص 152.
- 28 المرجع نفسه، ص 161.
- 29 عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري، مقاربات في الشعر والشعراء الحداثة والفاعلية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص 109.
- 30 عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري، ص 110.
- 31 المرجع نفسه، ص 110.
- 32 - نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت لبنان، دط، 1997، ص 15، 16.
- 33 - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 190.
- 34 ناصر معماش. النص الشعري النسوي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دار النشر دحلب، الجزائر، دط، 2007، ص 139.
- 35 - رمضان الصبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2002، ص 177.
- 36 نادية نواصر، صهوات الريح، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، ط 1، 2005، ص 81.
- 37 عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط 4، 1981، ص 71.
- 38 سليمان رحال، هذه المرة، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000، ص 58، 57.
- 39 نصيرة محمدي، كأس سوداء، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط 1، 2002، ص 13، 14.
- 40 نصيرة محمدي، كأس سوداء، ص 12.
- 41 - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 527.
- 42 زهرة بلعالي، ما لم أقله لك، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط 1، 2007، ص 76.
- 43 - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 528.
- 44 صبحة بغورة، امرأة أنا، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008، ص 80-81.
- 45 - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، دط، 1979، ص 22.
- 46 زينب الأعوج، راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط 1، 2002، ص 42-43.

- 47 زينب الأعوج، راقصة المعبد، ص152، 153.
- 48 ديوان نازك الملائكة (مج2 دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص8.
- 49 المرجع نفسه، ص9.
- 50 م ن، ص18.
- 51 - كتاب السياب النثري: جمع وإعداد وتقديم حسن الغربي منشورات، مجلة الجواهر، فاس، 1986، ص105.
- 52 - كتاب السياب النثري: جمع وإعداد وتقديم حسن الغربي، ص105.
- 53 - المرجع نفسه، ص84.
- 54 - م ن، ص85.
- 55 - نبيل فرج، مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1988، ص104.
- 56 يوسف الخال، دفاتر الأيام، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، دط، 1987، ص65.
- 57 راوية بجاوي، ربما، نشر الجاحظية، الجزائر، دط، دت، ص65.
- 58 راوية بجاوي، ربما، ص47.
- 59 - أدونيس سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص72.
- 60 - المرجع نفسه، ص72.
- 61 - م ن، ص73.
- 62 م ن، ص74.
- 63 صليحة نعيجه، ما لم أبح به لكم، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، دط، 2012، ص19.
- 64 صليحة نعيجه، ما لم أبح به لكم، ص23.
- 65 زهرة بلعالية، ما لم أقله لك، ص80-81.
- 66 زهرة بلعالية، ما لم أقله لك، ص81.
- 67 المرجع نفسه، ص102.
- 68 أدونيس، زمن الشعر، ص43.



- 69 المرجع نفسه، ص. 46

- 70 زمن الشعر، أدونيس، ص 44..