وزاة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور يحي فارس، المدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الشِّعرُ الجزائريُّ المعاصِر

مطبوعة محاضرات وتطبيقات

إعداد الأستاذ: مفتاح بخوش

عنوان الماستر: الأدب العربي الحديث والمعاصر

السداسي: الثالث - اسم الوحدة: الأساسية

الرصيد: 5 – المعامل: 3

المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات
الأستاذ بشير بوعتو
رئيس المجلس العلمي

2026 -2025

الفهرس

الفهرس ..... ب

تقديم ..... هـ

المحاضرة 01 الشعر الجزائري المعاصر... المرجعيات والسياقات مرحلة التأسيس 7

1 - الأمير عبد القادر... الشاعر المؤسس 7

2 - من القصيدة الأميرية المؤسسة إلى القصيدة الشعبية المقاومة... 9

3 - الشعر الشعبي بين الوظيفة التنوع 11

4 - إرهاصات شعر الثّورة: مرحلة ما قبل الثّورة التّحريرية 14

قسم التطبيق: الشعراء الشهداء ... القلم والدم ... "انتقالات القصيدة الجزائرية: من مختبر الهوية إلى ورشة الثورة مقاربة في نماذج من الشعراء الشهداء "1929-1959"" 17

المحاضرة 02 - شعر الثورة الجزائرية 1954–1962 وخصائصه 22

1 - الخصائص الجوهرية لشعر الثورة التحريرية 23

2 - الموضوعات المحورية لشعر الثورة الجزائرية 25

3 - الاشتغال الفني: من شعر الثورة إلى ثورة الشعر 27

ختاما 30

قسم التطبيق: رياح التحديث في الشعر الجزائري "من العمود إلى الحر: تجارب باوية، سعد الله، خمار– مقاربة في ثنائية الثورة السياسية والثورة الشعرية" 31

المحاضرة 03: من شعر الثورة إلى ثورة الشعر تحليل التحولات في ماهية الشعر ووظيفته ما بين 1962 ونهاية السبعينيات 37

تمهيد: الاستقلال – من خطاب المعركة إلى أزمة الوظيفة 37

1 - السياق التاريخي والثقافي: الحاضنة المعقّدة لتحولات الخطاب الشعري 38

2 - من الاستفاقة إلى التأسيس: جيل السبعينيات وملامحه 39

3 - نقد الجيل الجديد للجيل السابق: نحو قطيعة واعية 41

4 - الخصائص الفنية للشعر في السبعينيات: الإرهاصات الأولى للتحول 42

5 - القضايا الفكرية الكبرى التي شغلت الشعراء 51

6 - الشعر الجزائري "1962 – إلى نهاية السبعينيات": من التأثير إلى الوظيفة 53

خاتمة 54

قسم التطبيق: من شعر الثورة إلى ثورة الشعر "عبد الحميد بن هدوقة: امتداد التحديث في ديوان 'الأرواح الشاغرة' – مقاربة في تحولات القصيدة الجزائرية بعد الاستقلال" 55

المحاضرة 04: الشعر الجزائري من منتصف السبعينيات إلى مطلع التسعينيات "شعر المرحلة الانتقالية" 60

1 - التحولات السياسية والاقتصادية: نهاية اليقينيات وبداية الأزمات 60

2 - التحولات الاجتماعية والثقافية: تشظي الهوية وتعدد المرجعيات 62

3 - التأثيرات الفكرية والإقليمية: عالم متغير وتحديات جديدة 63

4 - التحولات في الوظيفة والرؤية الشعرية: من الشعر الجماعي إلى الشعر الفردي المتشظي 64

5 - التحول من شعر "البطولة والتأسيس" إلى شعر "الأزمة والنقد العميق" 68
6 - التحول من الشعر "الوطني المحدّد" إلى الشعر "الإنساني الكوني" 70
قسم التطبيق: تجليات التحولات الكبرى في نص شعري "عثمان لوصيف: 'الكتابة بالنار' – مقاربة في تحولات القصيدة الجزائرية من الجماعي إلى الفردي، ومن المحلي إلى الكوني" 71
المحاضرة 05: تصاعد الإيديولوجيا في المشهد الشعري الجزائري من منتصف السبعينيات إلى مطلع التسعينيات: تجليات التحولات الكبرى في ثلاثة تيارات شعرية 74
تمهيد: الإيديولوجيا كاستجابة إبداعية للتحولات العميقة 74
1 - الإيديولوجيا اليسارية: نقد السلطة والبحث عن صوت فردي 74
2 - الإيديولوجيا الثورية القومية: من التأسيس إلى المراجعة 79
3 - الإيديولوجيا الإسلامية: الصوفية الملتزمة والبحث عن بديل روحي 81
4 - نحو مقارنة تركيبية: الخصائص الفنية كأدوات تمييز بين التيارات 82
5 - خلاصة: الإيديولوجيا كمختبر للهوية وساحة صراع على المعنى 83
قسم التطبيق: تمييز التيارات الإيديولوجية من خلال الخصائص الفنية "قراءة في ثلاثة نصوص: تحديد الانتماء الإيديولوجي عبر تحليل اللغة والرمز والمرجعية" 84
– 5 الهدف: 86
المحاضرة 06: شعر الثمانينيات – النضج الفني وتحديات الواقع "تقييم المرحلة الانتقالية: من منتصف السبعينيات إلى مطلع التسعينيات" 87
تمهيد: الثمانينيات كمحطة نضج 87
1 - القصيدة بين السرد والدراما: تداخل الأجناس الأدبية 87
2 - التكثيف اللغوي والتحول الدلالي: من الوضوح إلى الإيحاء 89
3 - تنوع المصادر بين الاستيعاب والتجاوز: من المحاكاة إلى الأصالة 91
4 - تحديات المرحلة وإنجازاتها: تقييم المسار 92
قسم التطبيق: تجليات النضج الفني في قصيدة الثمانينيات "من المسرحة إلى التكثيف: قراءة في نصوص مختارة من المرحلة الانتقالية" 93
المحاضرة 07 شعر الأزمة في الجزائر: قراءة في تجليات "القصيدة السوداء" وأدب المحنة 97
تمهيد 97
1 - الإطار المفاهيمي والنظري 97
2 - السياق التاريخي والسياسي للعشرية السوداء 1992 - 2002 99
3 - البنية الجمالية والسيميائية للقصيدة السوداء 100
4 - قراءات تحليلية في نماذج مختارة 102
5 - القضايا النقدية والفلسفية المطروحة 109
- 6 خاتمة 110
قسم التطبيق جلسة للنقاش مع الطلبة نسعى من خلالها معالجة ما يلي: 110
المحاضرة 08 : شعرية الألفية الثالثة في الشعر الجزائري استمرارية التحول في ظل ما بعد الحداثة والعولمة الرقمية 113

تمهيد 113
1 - من نقاء الجنس إلى هجرة الجنس الأدبي: الإطار النظري لتحول القصيدة 114
2 - استمرارية "شعرية التحول" 115
3 - السياقات الحاضنة الجديدة 118
قسم التطبيق: 120
المحاضرة 09 شعرية الألفية الثالثة في الشعر الجزائري - التحولات الجوهرية في الرؤية والموضوعات 121
1 - من المجهر الداخلي إلى مجهر العالم: شعرية التفاصيل والهامش. 121
2 - الذاكرة من النصب التذكاري إلى الأرشيف الحي: تفكيك السرديات الرسمية. 122
3 - الهوية من الحصن إلى النهر: التماهي مع العالم في عصر السيولة. 124
4 - التحول الروحي: التصوف كبحث عن المعنى في زمن التشظي 126
قسم التطبيق: 127
المحاضرة 10 شعرية الألفية الثالثة في الشعر الجزائري - التجريب الشكلي واللغوي المتطرف 128
1 - في صميم هذا التجريب... قصيدة النثر كتتويج لهيمنة التحرر. 128
2 - تشظي البنية النصية ، وتحولها نحو آفاق سردية ودرامية. 128
3 - التحول نحو السرد: القصيدة كحكاية 129
4 - شعرية التكثيف المطلق: الهايكو كتجل للاقتصاد اللغوي والرؤية المجزأة 130
4 - التحول من شعرية السمع إلى شعرية البصر.: 135
5 - التحول الشكلي والتكثيف المزدوجة للغة وخلخلتها: 143
قسم التطبيق: 144
المحاضرة 11: شعرية الألفية الثالثة في الشعر الجزائري الأصوات والاتجاهات 145
1 - انبثاق أجيال جديدة تحمل وعيا مختلفا. 145
2 - تبلور تيارات فنية تحمل تحول "شعرية التحول" إلى أقصى مداها. 145
6 - تحول كامل في قواعد اللعبة: التلقي والانتشار في العصر الرقمي. 154
قسم التطبيق: 154
المحاضرة 12: شعرية الألفية الثالثة في الشعر الجزائري – المسرحة وتعدد الأصوات: الشعر بين الخشبة والشاشة 155
تمهيد: من القصيدة إلى العرض – تجاوز حدود الكتابة 155
1 - الشعر والسينما: القصيدة ككاميرا 155
2 - مسرحة الشعر: القصيدة كخشبة 159
3 - البوليفونية: القصيدة كحوار أصوات 160
ملحق المحاضرات 164
1 - بانوراما الشعرية الجزائرية المعاصرة: دراسة بيبليوغرافية تحليلية 164
2 - المصادر والمراجع 174

تقديم

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على سيدنا محمد، النبي الأمي الذي أوتي جوامع الكلم، وعلى آله وصحبه الذين تشربوا معاني الكتاب، فكانت أرواحهم مرايا للحكمة، وقلوبهم ينابيع للمعرفة. وبعد،

أيها الطلبة الأعزاء،

يسعدني أن أضع بين أيديكم هذه السلسلة من المحاضرات في "الشعر الجزائري المعاصر" ، والتي أعدت خصيصا لطلبة الماستر 2 في تخصص الأدب العربي الحديث والمعاصر، بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة المدية .

لعل أهم ما يميز الشعر الجزائري المعاصر، في نظري، هو كونه شعرا ولد من رحم التحول، ولم يولد من فراغ أو من تقليد خارجي. فهو شعر جسّد، بصدق وألم وأمل، مسار أمة عرفت كيف تحوّل محنتها إلى إبداع، وكيف تجعل من الكلمة سلاحا وجوديا في وجه كل أشكال العتمة. منذ البدايات الأولى مع الشاعر المؤسس الأمير عبد القادر، الذي مزج بين صوفية الدراويش وصهيل الخيل، مرورا بالشعر الشعبي المقاوم الذي حفظ الهوية في أصعب لحظات الطمس، وصولا إلى إرهاصات الإصلاح مع رواد جمعية العلماء، ثم انفجار الثورة التحريرية التي حوّلت القصيدة إلى رصاصة، ثم مرحلة ما بعد الاستقلال التي واجهت فيها القصيدة أسئلة الهوية والذاكرة والبناء، فالمرحلة الانتقالية الممتدة من منتصف السبعينيات إلى مطلع التسعينيات حيث تشظّت الذات وتعددت الأصوات وتنوعت المرجعيات، فالعشرية السوداء التي حوّلت الشعر إلى شهادة ومقاومة ووثيقة ألم، وأخيرا شعرية الألفية الثالثة التي تتفاعل مع تحولات ما بعد الحداثة والعولمة الرقمية، في رحلة متصلة تجاوزت حدود الكتابة نحو أفق بصري ودرامي وتعددي غير مسبوق.

كل هذه المراحل تشكّل معا سيرورة شعرية متصلة، حمل فيها الشعر الجزائري همّ التأسيس والبناء والتحرير والنقد والبحث عن الذات في زمن السيولة واللايقين. وقد جاءت هذه المحاضرات لترصد هذه المسيرة في اثنتي عشرة محاضرة متكاملة، تتدرّج بكم من السياقات التاريخية الكبرى إلى التحليل النصي الدقيق، ومن شعر الثورة إلى ثورة الشعر، فشعر الأزمة وقصيدة المحنة، وصولا إلى التجريب الشكلي واللغوي المتطرف وتداخل الأجناس الأدبية والمسرحة وتعدد الأصوات في شعرية الألفية الثالثة.

وقد راعيت في إعداد هذه المحاضرات جملة من الاعتبارات المنهجية والبيداغوجية التي أرجو أن تكون معينة لكم على استيعاب هذه المادة الثرية:

الوضوح والتدرج: تنتقل المحاضرات من الكل إلى الجزء، ومن النظري إلى التطبيقي، ومن السياقات التاريخية الكبرى إلى التحليل النصي الدقيق.

الربط بين النص والسياق: لم أعتبر الشعر ظاهرة منعزلة، بل حاولت قدر الإمكان ربطه بالتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي عاشها المجتمع الجزائري في كل مرحلة.

التنويع بين الرؤى النقدية: استعنت بمقاربات متعددة – تاريخية، سوسيولوجية، سيميائية، جمالية، نفسية – لتكون النظرة إلى الظاهرة الشعرية شاملة ومتكاملة.

الإكثار من النماذج التطبيقية ودمجها في المتن: خصصت قسما من المحاضرات للتطبيق والورشات التفاعلية، وجعلت بعضها يدمج التحليل التطبيقي في صلب المتن النظري، لأنني أؤمن بأن النظرية لا تتجلى إلا في النص، وأن الطالب لا يتقن التحليل إلا بالممارسة والتدريب.

فتح آفاق البحث: لم أقفل الأبواب، بل حاولت أن أثير أسئلة جديدة، وأقترح موضوعات للدراسة والبحث، لأن الغاية من هذه المحاضرات ليست الحشو المعرفي، بل تكوين باحث قادر على الإشكال والنقد والاستنتاج.

أيها الطلبة الأعزاء، لست أدّعي في هذه المحاضرات أني أقدم الحقيقة المطلقة أو القراءة النهائية للشعر الجزائري المعاصر. فهذا حقل واسع، متجدد، ينتظر منكم كثيرا من البحث والتنقيب والاجتهاد. لكني أرجو أن تكون هذه المحاضرات بمثابة خريطة طريق، تبصّركم بمعالم المشهد، وتعينكم على تلمس دروبكم الخاصة فيه.

أسأل الله أن يوفقنا جميعا لما فيه الخير والعلم النافع، وأن يجعل هذا العمل المتواضع في ميزان حسناتنا يوم نلقاه.

والله ولي التوفيق

الأستاذ: مفتاح بخوش

قسم اللغة العربية وآدابها – جامعة المدية

جوان 2026

التماس

إلى الطلبة الأعزاء،

رغبة في تحسين هذا العمل وتجويده، أرجو ممن يلاحظ خطأ مطبعيا، أو تقصيرا ، أو هفوة في المعلومة، أو أي خلل آخر – سواء كان في المادة العلمية أو في صياغتها – أن يتكرم بإشعاري عبر البريد الإلكتروني، لأتمكن من تداركه في الطبعات اللاحقة.

وشكري الجزيل لمن يسهم بملاحظته في إغناء هذا الجهد المتواضع.

البريد الإلكتروني: bekhouche.meftah@univ-medea.dz

bekhouche.meftah@gmail.com

دمتم في رحاب العلم والإبداع.

المحاضرة 01 الشعر الجزائري المعاصر ... المرجعيات والسياقات

مرحلة التأسيس

شكل الشعر الفصيح الجزائري في مرحلة التأسيس الوطني منعطفا وجوديا، ليس فقط في تاريخ الأدب الجزائري، بل في تشكيل الوعي الجمعي للشعب الجزائري ككل.

فإذا أردنا أن نتناول هذه الظاهرة بأبعادها المتشعبة، وجب علينا أن ننطلق من حقيقة أساسية مفادها أن الشعر الفصيح لم يكن مجرد تعبير جمالي أو فني عن واقع الاحتلال الفرنسي، بل كان مشروعا تأسيسيا متكاملا أعاد بناء الهوية الجزائرية من تحت ركام التفتيت الذي مارسته السياسة الاستعمارية الفرنسية؛ تلك السياسة التي سعت منذ البداية إلى تطبيق استراتيجية متعددة الأبعاد، تهدف إلى طمس معالم الشخصية الجزائرية بكل روافدها الحضارية.

في هذا السياق، يصبح الشعر الفصيح استجابة استراتيجية عميقة، تعكس وعيا جمعيا بأهمية اللغة العربية كوعاء حضاري وككيان وجودي، يحمل في طياته ذاكرة الأمة ورؤيتها للمستقبل.

1 - الأمير عبد القادر... الشاعر المؤسس

كانت البداية الحقيقية مع الأمير عبد القادر الجزائري، الذي لم يكن مجرد قائد عسكري مقاوم للاستعمار الفرنسي، بل كان مفكرا إصلاحيا وشاعرا مجددا، استطاع أن يخلق نقلة نوعية في الشعر الجزائري من حيث المضمون والشكل.

فالأمير الذي ولد في عام 1807 وتوفي في 1883، عايش التحولات الكبرى التي عرفتها الجزائر من سقوط الدولة العثمانية إلى بداية الاحتلال الفرنسي، وهذه التجربة الشخصية العميقة انعكست بشكل جلي في شعره الذي مزج بين الأصالة الصوفية والروح القتالية والرؤية الإصلاحية.

فقد تلقى الأمير تعليمه الأول في الزوايا والكتاتيب القرآنية، حيث حفظ القرآن وتعلم مبادئ اللغة العربية والفقه، ثم توسع في الدراسة على يد علماء كبار في وهران وتلمسان، وكان أبوه محيي الدين شيخ الطريقة القادرية، مما غرس فيه التصوف الإسلامي العالي.

ولكن التجربة الأكثر تأثيرا في تكوينه الفكري والشعري كانت رحلته إلى المشرق العربي، حيث حج إلى بيت الله الحرام وزار مصر، واطلع على حركة الإصلاح التي قادها محمد علي باشا، ومشاريع النهضة التي كانت تبشر بها مصر في تلك الفترة.

هذه الرحلة أضافت بعدا جديدا لشعره، حيث بدأ يخرج من الأطر التقليدية الضيقة إلى آفاق أرحب، تجمع بين الثبات على الثوابت الإسلامية والانفتاح على معطيات العصر.

ولعل قصيدته الشهيرة "لنا في كل مكرمة مجال" التي نظمها على بحر الوافر، تظهر هذا الامتزاج العجيب بين الفخر العربي التقليدي والروح الجهادية الحديثة، فهو يقول فيها:

لنا في كل مكرمة مجال *** ومن فوق السّماك لنا رجال

ركبنا للمكارم كل هول *** وخضنا أبحرا وليس زلال

سمعتك تخبركم عنا فرنسا *** ويصدق إن حكت منا المقال

تعتبر هذه القصيدة بيانا شعريا يجسد فلسفة المقاومة عند الأمير عبد القادر. فقوله "من فوق السماك لنا رجال" ليس مبالغة بلجوء إلى الخيال، بل هو تعبير رمزي عن سموّ الهمة والإرادة التي تتجاوز المحدوديات الأرضية. فـ"السماك" هنا ليست السماء الفلكية فحسب، بل تمثل سقف الطموح ومجال الإمكانات غير المحدود. أما تشبيه "ركبنا للمكارم كل هول / وخضنا أبحرا وليس زلال"، فيحمل ثنائية عميقة: فالمكارم القيم النبيلة تتطلب مجازفة "هول" ، والبحار الهوجاء "وليست زلالا" أي مياها راكدة ترمز إلى صعوبة طريق النضال. البلاغة تكمن في جعل المستحيل ممكنا عبر الإرادة.

المفارقة الشعرية البارزة في البيت الأخير: "سمعتك تخبركم عنا فرنسا / ويصدق إن حكت منا المقال"، تحوّل العدو الفرنسي إلى شاهد غير إرادي على فضائل المقاومين. فهنا يتحول الخطاب الاستعماري - الذي سعى لتشويه صورة الجزائريين - إلى إقرار ببسالتهم. هذه المفارقة تخلق تناقضا دراميا يعكس ثقة الشاعر المطلقة بعدالة قضيته، حتى أن خصمه يجبر على الاعتراف بحقيقته.

لكن شعر الأمير عبد القادر لم يقتصر على الحماسة والفخر، بل امتد إلى الشعر الصوفي الذي يعكس الجانب الروحي العميق في شخصيته، فله قصائد في التضرع إلى الله والاستغاثة به في أوقات المحن، كما له شعر في الحكمة والتأمل الذي يظهر تأثره بفلاسفة الإسلام ومتصوفته.

وهذا التنوع في شعر الأمير جعله نموذجا كاملا للشاعر الجزائري الذي يجمع بين السيف والقلم، بين الجهاد في ساحة المعركة والجهاد في ساحة الثقافة والفكر.

وقد كان للأمير دور تأسيسي في تحويل الشعر من كونه نشاطا فرديا نخبويا إلى مشروع جماعي وطني، حيث جعل الشعر لسانا للمقاومة ووسيلة لتعبئة المشاعر الوطنية.

2 - من القصيدة الأميرية المؤسسة إلى القصيدة الشعبية المقاومة...

لا يمكن فهم الظاهرة الشعرية الجزائرية في بعدها المقاوم والثوري دون التعمق في دراسة وتحليل الشعر الشعبي الجزائري، الذي يمثل اللحمة الأساسية للنسيج الثقافي الجزائري؛ بل هو الوعاء الحقيقي الذي حافظ على الهوية الوطنية في أحلك فترات الاستعمار الفرنسي. فالحديث عن الشعر الشعبي الجزائري ليس حديثا عن شكل أدبي فحسب، بل هو حديث عن ذاكرة شعبية جماعية، عن مخزون رمزي هائل، عن سلاح مقاومة غير مرئي اخترق الحواجز الفرنسية، وعبر القمم والوديان، ووصل إلى أعمق كهوف الصمود الجزائري.

الشعر الشعبي الجزائري، أو ما يعرف بالملحون أو الشعر العامي، لم ينشأ من فراغ، بل هو نتاج تراكمي لقرون من التفاعل الحضاري بين العربية والأمازيغية، وبين الصحراء والساحل، وبين الجبال والسهول. إنه صوت الأرض بكل تنوعها الجغرافي والثقافي، إنه نبض الشعب الذي لم تنل منه سياسات التفرنس، ولا محاولات القتل البطيء للغة العربية الفصحى.

في البدء، لا بد من إدراك أن الاستعمار الفرنسي عندما دخل الجزائر سنة 1830، لم يكن يحمل فقط مدافع وجنودا، بل كان يحمل مشروعا حضاريا شاملا هدف إلى إحداث قطيعة نهائية بين الجزائري وتراثه وهويته. وكانت اللغة العربية أول أهداف هذا المشروع؛ ففرضت الفرنسية كلغة إدارية وتعليمية، وحوصرت العربية في المساجد والزوايا. لكن الفرنسيين فشلوا في تقدير عمق التماهي بين الجزائري ولغته الشعبية، تلك اللهجة الجزائرية التي كانت تمثل حصنا منيعا ضد التغريب.

هنا بالضبط تكمن المعجزة الشعرية؛ فالشعر الشعبي تحول من كونه تعبيرا عن الحياة اليومية والأفراح والأتراح، إلى لسان حال المقاومة، إلى وثيقة تاريخية شفوية، إلى مدرسة وطنية متنقلة. إنه لم يكن شعر نخبة أو مثقفين، بل كان شعر الفلاح في حقله، والراعي مع أغنامه، والحرفي في ورشته، والمرأة في دارها. وهذا الانتشار الأفقي والعمودي هو الذي أعطاه قوته وتأثيره.

وفي هذا السياق، يشير الدكتور صالح الدين باوية في دراسته العميقة لهذه المرحلة، إلى أن الشعر الشعبي بعد مقاومة الأمير عبد القادر تراجع الشعر الفصيح ليحل محله الشعر الشعبي كأداة تعبيرية جماهيرية. وهذا التحول لم يكن ضعفا، بل كان قوة؛ لأن الشعر الشعبي كان أقدر على مخاطبة العامة، ونقل أخبار المقاومة، وتوثيق الأحداث.

ومن أبرز شعراء هذه المرحلة: محمد بلخير 1830-1898 الذي ولد في وادي المالح بولاية عين تموشنت، وينتمي إلى قبيلة أولاد رزيق ذات الأصول الشرقية في منطقة البيض. لقد ارتبط اسم بلخير ارتباطا عضويا بالمقاومة الشعبية في غرب الجزائر، حيث التحق بمقاومة أولاد سيدي الشيخ، فكان لسان حالها يشيد بملاحمها ويخلد بطولاتها، حتى ألقي القبض عليه سنة 1886 ونفي إلى جزيرة كورسيكا لمدة سبع سنوات. ولكن النفي لم يقتل شاعريته، بل زادها قوة وتحديا، فاستمر في نظم الشعر الذي يحمل هم الوطن رغم البعد والغربة.

قصيدة "الرحلة البيضا" لمحمد بلخير تمثل وثيقة شعرية نادرة تجمع بين الحنين والثورة، بين الألم والأمل، فهو يخاطب الوطن الغائب:

رحل البيضا لله حرمتك عارك لا تنساني *** جبنا ليك الصّلاح وين طافو في كل ابلاد

سرحني يا سيدي بجاه لعرج مولى بغداد***سرحني يا سيدي نشوف وطنك واوطاني

وانسال على لحباب كان مازالو جارك عاد***أنا كنت مهني منين درت قبابك جيراني

ونبقى فايز بشبوب حرمتك وافضايل لولاد***يا سيدي عار الله لا تفوت عليا تنساني

ياك احنا متفقين في المحبة نية وجهاد***يا سيدي عار الله لا تحشمني قدام اقراني

أنت ضامن عزي وحرمتي ومراكب لعياد

هذه المفردات "البيضا" و"الصلاح" هي مفردات محلية تعكس التربة الجزائرية بكل خصائصها؛ إنها لغة الأرض التي تتحدث بلسان ابنها المنفي... الذي لم يكن شاعرا فرديا يحن إلى أهله، بل كان صوتا جماعيا يحمل هم أمة بأكملها، فشعره تحول إلى رسائل مشفرة تنتقل بين المناطق، ترفع المعنويات وتؤجج المشاعر الوطنية.

وقصيدة "الرحل البيضا" وثيقة شعرية نادرة تجسد معاناة المنفى السياسي. كلمة "البيضا" بتأنيث البياض تحمل دلالات متعددة: قد تشير إلى الوطن ككل بوصفه أرضا طاهرة، وقد تشير إلى الراحلة الفرس ، أو إلى الرحلة الشاقة عبر البحر بياض الأمواج . الشاعر يستعطف وطنه باستخدام لغة الالتزام الديني والأخلاقي: "للّه حرمتك عارك لا تنساني" أي: بحرمتك وحق الله عليك لا تنساني .

التكرار الدرامي "سرحني يا سيدي" أطلق سراحي ليس مجرد توسل شخصي، بل هو صرخة كل المنفيين السياسيين. عبارة "بجاه لعرج مولى بغداد" إشارة صوفية إلى الإمام عبد القادر الجيلاني مولى بغداد تظهر امتزاج الهوية الوطنية بالبعد الديني. القصيدة تتحول من حنين

فردي إلى خطاب جماعي: "أنت ضامن عزي وحرمتي" - فالوطن هنا ليس مكانا جغرافيا فقط، بل هو حافظ الكرامة والهوية.

اللغة العامية المستخدمة ليست نقيصة فنية، بل هي اختيار استراتيجي يجعل القصيدة قريبة من وجدان العامة، ووسيلة لمقاومة التغريب اللغوي الذي سعى إليه الاستعمار.

والأمر اللافت أن الفرنسيين لم يدركوا خطورة هذا الشعر الشعبي في البداية، فظنوه مجرد لهو أو تراث فولكلوري، لكنهم اكتشفوا لاحقا أنه أخطر من الرصاصة؛ لأنه يخترق القلوب قبل الصدور.

3 - الشعر الشعبي بين الوظيفة التنوع

لم يكن الشعر الشعبي الجزائري في فترة المقاومة الشعبية من منتصف القرن 19 إلى منتصف القرن 20 مجرد ظاهرة أدبية، بل كان نظاما ثقافيا متكاملا؛ كان وسيلة اتصال جماهيرية، أرشيفا تاريخيا شفويا، مدرسة وطنية متنقلة، سلاحا نفسيا ضد المستعمر، جسرا بين الأجيال، حاملا للهوية، حارسا للغة، ناقلا للقيم. لقد كان الشعراء الشعبيون جنودا مجهولين في معركة التحرير؛ كانوا يؤرخون بالأبيات كما يؤرخ الآخرون بالوثائق، كانوا يرفعون المعنويات بالكلمات كما يرفعها الآخرون بالخطب.

أ - خصائص اللغة والأسلوب

وقد تميزت اللغة الشعرية الشعبية بالبساطة والمباشرة، لكنها مع ذلك كانت عميقة الدلالة، فكانت مليئة بالرموز المحلية؛ تستعير صورها من الطبيعة الجزائرية: من جبال الأطلس، من سهول متيجة، من صحاري الجنوب، من بحر المتوسط. وكانت القافية موحدة في الغالب، والإيقاع سهل الحفظ، مما ساعد على انتشار القصائد وتداولها شفاهة بين الناس. والتقنيات الشعرية في الشعر الشعبي كانت تقوم على البساطة والوضوح؛ فالقافية واضحة، والوزن منتظم، والصورة قريبة من الحياة اليومية، والمفردات مألوفة، كل هذا سهل عملية الحفظ والتداول. وكان من أشهر بحور الشعر الشعبي: بحر "القوم"، وبحر "المخمس"، وبحر "الملحون"، ولكل منطقة جزائرية خصوصياتها في النظم والأداء.

ب - الوظائف والأهداف الأساسية

ومن الخصائص المهمة للشعر الشعبي الجزائري في هذه الفترة، أنه كان شعرا وظيفيا بامتياز؛ لم يكن للتسلية أو الترفيه الفكري، بل كان له أهداف واضحة: توثيق الأحداث، رفع

المعنويات، تجنيد المتطوعين، جمع التبرعات، إيصال الرسائل السرية، فضح جرائم المستعمر.

وقد ساعد في انتشار القصيدة الشعبية القوالون والمداحون الذين كانوا يجوبون القرى والمدن، ينشدون الشعر في الأسواق والمواسم الدينية، فكانت هذه الحفلات الشعرية أشبه باجتماعات سياسية سرية، يتعارف فيها الناس، يتناقلون الأخبار، يتشاورون في شؤون المقاومة. والفرنسيون كانوا يحاولون مراقبة هذه الحفلات ومنعها أحيانا، لكنهم كانوا عاجزين عن ملاحقة كل قوال في كل قرية، فكان الشعر ينتشر كالنار في الهشيم.

ج - الشعراء والشاعرات وأدوارهم

من الشعراء الشعبيين الذين برزوا في هذه الفترة: سي محند بن موسى 1845-1906 ، الشاعر القبائلي الذي مثل صوت المقاومة في منطقة القبائل. فالقبائل، تلك المنطقة الجبلية الوعرة التي شكلت معقلا منيعا للمقاومة، كان لا بد لها من شعرائها الذين يحولون صخورها إلى كلمات، ونيران مقاومتها إلى قصائد. سي محند لم يكن شاعرا بالمعنى التقليدي، بل كان راويا للتاريخ، حافظا للذاكرة، ناقلا لأخبار المجاهدين؛ فشعره كان أشبه بصحيفة يومية شعبية تنقل أخبار المعارك وتخلد أسماء الشهداء. لقد فهم هذا الشاعر البسيط أن المعركة مع فرنسا ليست معركة مدافع فقط، بل هي معركة وجود، معركة هوية؛ فجعل شعره مرآة تعكس صورة الجزائري الأصيل الذي يرفض الذوبان والانصهار.

ولكن الشعر الشعبي الجزائري لم يقتصر على الرجال، بل كانت هناك شاعرات نساء لعبن دورا لا يقل أهمية، وإن كان التاريخ الرسمي قد أهملهن غالبا. فكانت المرأة الجزائرية تنظم الشعر في الخفاء، ترويه لأبنائها، تحفظه بناتها، فتحولت البيوت الجزائرية إلى مدارس سرية لتعليم الشعر المقاوم. هؤلاء النساء كن ينظمن الشعر في مناسبات مختلفة: في الأعراس، في الأحزان، في استقبال المجاهدين، في تشييع الشهداء، فكان الشعر وسيلتهن للمشاركة في المعركة التي حرمتهن الظروف الاجتماعية من خوضها علنا.

د - المظاهر الفنية والرموز الإبداعية

ومن المظاهر الفنية المهمة في الشعر الشعبي الجزائري: استخدامه للأمثال والحكم الشعبية، فكان الشعراء يدمجون الأمثال القديمة في قصائدهم، مما أعطى الشعر مصداقية أكبر لدى العامة؛ فالمثل الشعبي يمثل حكمة الأجداد، فإذا دمج مع الشعر الثوري أصبح سلاحا مزدوج التأثير. كما استخدم الشعراء التورية والكناية بكثافة لتضليل الرقابة

الفرنسية، فكانوا يتحدثون عن "الذئب" وهم يقصدون المستعمر، وعن "الصياد" وهم يقصدون المجاهد، وعن "الغنم" وهم يقصدون الشعب، فكانت هذه اللغة الرمزية وسيلة ذكية للالتفاف على الرقابة.

هـ - المكانة في النظام الثقافي

لم يكن الشعر الشعبي الجزائري ظاهرة منعزلة، بل كان جزءا من نظام ثقافي مقاوم متكامل؛ فكان هناك الغناء الشعبي الذي يلحن الشعر، والزجل، والأحاجي، والألغاز، كلها كانت أشكالا تعبيرية تساهم في نفس المعركة. وكانت المقاهي الشعبية والزوايا الدينية من أهم أماكن تداول هذا الشعر؛ فالمقهى الجزائري لم يكن مكانا للشرب والتسلية فقط، بل كان ناديا ثقافيا وسياسيا، منبرا شعبيا، حيث كان الناس يجتمعون ليسمعوا الشعر الجديد ويناقشوه ويحفظوه.

و - الأبعاد اللغوية والاجتماعية

لقد لعب الشعر الشعبي دورا حاسما في حفظ اللغة العربية في شكلها الشعبي؛ فبينما كانت الفرنسية تفرض نفسها في الإدارة والمدرسة، كان الشعر الشعبي يحافظ على العربية في القلوب والألسنة، وكان وسيلة غير مباشرة لمقاومة التغريب اللغوي. بل إن الكثير من الكلمات العربية الفصحى حفظها الشعر الشعبي ونقلها للأجيال، فكان جسرا بين العامية والفصحى.

الأمر الأكثر إثارة في دراسة الشعر الشعبي الجزائري، هو أنه كان شعرا ديمقراطيا بامتياز؛ فلم يكن حكرا على طبقة معينة أو فئة متعلمة، بل كان بإمكان أي شخص أن ينظم الشعر إذا كانت لديه الموهبة، بغض النظر عن مستواه التعليمي أو الاجتماعي. وهذا ما جعل الشعر تعبيرا حقيقيا عن وجدان الشعب كله، لا عن نخبة منه. وكانت الموضوعات التي يتناولها الشعر الشعبي متنوعة رغم هيمنة موضوع المقاومة؛ فكان هناك شعر الغزل، شعر الفخر، شعر الرثاء، شعر النصح، شعر التصوف، لكن كل هذه الموضوعات كانت تحمل بين طياتها هم الوطن والقضية.

وإذا أردنا أن نقيم تأثير الشعر الشعبي الجزائري في المقاومة الشعبية، فلا بد أن نذكر أنه كان عاملا حاسما في الحفاظ على الروح المعنوية للشعب طوال فترة الاستعمار؛ ففي أحلك اللحظات، عندما كانت الهزائم تتوالى، والسجون تمتلئ، والقتلى يكثرون، كان الشعر الشعبي يذكر الناس بأن الأمل لم يمت، بأن المقاومة مستمرة، بأن الأرض ستتحرر. كان الشعر يخلد

أسماء الشهداء فيحولهم إلى رموز، يروي قصص البطولات فيحولها إلى أساطير، ينتقد الخونة فيحولهم إلى عبرة.

4 - إرهاصات شعر الثّورة: مرحلة ما قبل الثّورة التّحريرية

بدأ التحول الحقيقي الكبير في الشعر الفصيح الجزائري مع ظهور حركة الإصلاح التي قادتها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين عام 1931، حيث وجد الشعر الفصيح الإطار المؤسساتي الذي كان ينقصه ليتحول إلى مشروع نهضوي شامل.

وكان الشيخ عبد الحميد بن باديس 1889–1940 أبرز من مثّل هذا التحول؛ فهو لم يكن مصلحا دينيّا فحسب، بل كان شاعرا مجدّدا استطاع أن يخلق لغة شعرية جديدة تجمع بين البساطة والعمق، بين الأصالة والمعاصرة.

لقد فهم ابن باديس أن المعركة مع الاستعمار الفرنسي هي في الأساس معركة هوية، وأن فرنسا تسعى إلى خلق جزائر فرنسية من خلال سياسة التغريب التي تستهدف اللغة العربية والدين الإسلامي كمرتكزين أساسيين للشخصية الجزائرية. لذلك جعل شعره أداة لتثبيت الهوية وإعادة بناء الثقة بالنفس لدى الجزائريين.

ولعل قصيدته الشهيرة "شعب الجزائر مسلم" التي ألقاها في الثاني من ماي 1937 بمناسبة المولد النبوي الشريف، تبقى النص التأسيسي الأبرز للهوية الجزائرية الحديثة، فهي تبدأ بالبيت الذي أصبح شعارا للحركة الوطنية:

شعب الجزائر مسلم *** وإلى العروبة ينتسب

من قال حاد عن أصله *** أو قال مات فقد كذب

أو رام إدماجا له *** رام المحال من الطلب

يا نشء أنت رجاؤنا *** وبك الصباح قد اقترب

خذ للحياة سلاحها *** وخض الخطوب ولا تهب

هذا التصريح الواضح كان ردّا حاسما على دعاوى الاندماج التي كانت تروج لها بعض النخب المفرنسة، كما كان تأكيدا على أن الإسلام والعروبة هما العمود الفقري للشخصية الجزائرية التي ترفض الاستسلام... كما كانت أبياته موجهة للشباب باعتبارهم حاملين لرسالة التحرير والنهضة.

وقد تميزت هذه المرحلة بشعراء كثيرين عرفوا بشعراء "مدرسة الإصلاح"، ومن أبرزهم: محمد العيد آل خليفة الذي طور الشعر الوطني إلى مرحلة أكثر تقدّما، حيث بدأ يتحول من خطاب الهوية إلى خطاب المطالبة بالحقوق، ثم إلى خطاب الثورة.

وقد عاش محمد العيد آل خليفة 1904–1979 المراحل الانتقالية كلها؛ فشعره يسجل تحول الوعي الوطني من المطالبة بالإصلاح إلى المطالبة بالاستقلال.

وقد شكلت مجازر الثامن من ماي 1945 التي ارتكبتها القوات الفرنسية نقطة تحول حاسمة في المسار النضالي للشعب الجزائري؛ فتحول الشعر الفصيح بشكل عميق إلى شعر ثوري مباشر يطالب بالثأر وبالثورة المسلحة.

فكتب محمد العيد آل خليفة قصيدته "ميلاد التحرير" التي يقول فيها:

وطني المفدى بالكفاح تحررا *** ... ومصيره بعد النجاح تقررا

فابن الجزائر صار سيد أرضها *** ... والغاصب المحتل ولى مدبرا

لم ننس مايو لا ولا مأساته *** ... حتى جهنا الغاصب المتجبرا

لما ازدرى بحقوقنا متصلبا *** ... في كبره قلنا له أطرق كرى

وتحولت لغة التخاطب بيننا *** ... لغة بها جو السلاح تعكرا

فهذه القصيدة تعتبر وثيقة شعرية تؤرخ لتحول في الذهنية الجزائرية من ثقافة الصبر والاستسلام إلى ثقافة الثأر والمقاومة.

كما كتب الربيع بوشامة قصيدته "عجبا لوجهك كيف عاد لحالك" التي تخاطب شهر ماي باعتباره شهر المجازر وتسائله:

لي فيك يا ماي النوائب والرّدى *** ذكرى ستبقى طيلة الأعوام

فقدان خير أب، وأكرم صحبة *** وجحيم سجن، حفّ بالإعدام

في ذمّة التاريخ تسعة أشهر *** قضيتها في غزوة وصدام

أصبحت رمز الفاجعات بذا الحمى *** تبدو بهيما، مفزع الأظلام

يا ماي مالك واجما لم تنتقم *** أو ما سقاك الظلم أسوأ جام؟!

تخاطب القصيدة شهر ماي 1945 ليس كوحدة زمنية محايدة، بل كفاعل تاريخي وشاهد على الجريمة. "تحويل" الشهر إلى كيان مخاطب "يا ماي" هو تقنية شعرية تجعل من الزمن شريكا في المسؤولية والألم. العبارة "أصبحت رمز الفاجعات" تخلق علاقة دائمة بين الشهر والذاكرة التراجيدية، حيث يتحول ماي من شهر في التقويم إلى علامة ثقافية ودلالية.

اللغة تستخدم التصوير المأساوي: "جحيم سجن، حفّ بالإعدام" يخلق صورة سجن محاطا بمشانق كالحفّاظين، مما يضخم فظاعة التجربة. "تسعة أشهر" إشارة إلى مدة الاعتقال التي قضاها الشاعر، لكنها تحمل أيضا دلالة الولادة العسيرة - فكما تحتاج الولادة البيولوجية تسعة أشهر، فإن الولادة الثورية تحتاج معاناة مماثلة.

السؤال الاستنكاري في الختام: "أو ما سقاك الظلم أسوأ جام؟!" ألم يروك الظلم شرابا مرا؟ يعكس صدمة الشاعر من استمرار الظلم رغم فداحة ما حدث. "الجام" هنا الكأس استعارة للعقاب الإلهي، مما يضفي على النص بعدا أخلاقيا ودينيا.

وخلال الأربعينيات والخمسينيات، أصبح الشعر الفصيح أكثر تنوعا وأكثر التصاقا بالهم الوطني، فظهر شعراء مثل مفدي زكريا 1908–1977 الذي حول الشعر إلى سلاح حقيقي في معركة التحرير، فكتب وهو في سجن بربروس قصيدته "نشيد الشهداء" التي يقول فيها:

اعصفي يا رياح *** واقصفي يا رعود
واثخني يا جراح *** واحدقي يا قيود
نحن قوم أباة *** ليس فينا جبان
قد سئمنا الحياة *** في الشقا والهوان
لا نمل الكفاح *** لا نمل الجهاد
في سبيل البلاد
أدخولونا السجون *** جرعونا المنون
ليس فينا خؤون *** ينثني أو يهون
اجلدوا عذبوا *** واشنقوا واصلبوا
لا نمل الكفاح*** لا نمل الجهاد
في سبيل البلاد
كلنا للعلا *** كلنا للرهان
نحن نسل الألى *** شيدوا القيروا
نحن نفدي الجزائر *** بالنفوس والدما
شعبنا عش وفاخر*** وارفع العلما
لا نمل الكفاح *** لا نمل الجهاد
في سبيل البلاد

هذا النشيد الثوري يمثل تحولا نوعيا في الخطاب الشعري الجزائري. البنية التكرارية "لا نمل الكفاح، لا نمل الجهاد" تشبه الهتاف الجماعي في المظاهرات، مما يعطي النص طابعا جماهيريا وتعبويا. تحويل عناصر الطبيعة إلى حلفاء للثورة "اعصفي يا رياح، واقصفي يا رعود" ليس مجرد استعارة، بل هو تجسيد لفلسفة ثورية ترى في الكون كله شريكا في معركة التحرير.

اللغة هنا تتحول إلى فعل مقاوم: "اثخني يا جراح" تحويل للألم من حالة سلبية إلى مصدر قوة، بينما "احدقي يا قيود" هو تحد مباشر لقمع المستعمر. التكرار المتناظر في القسم الثاني "اجلدوا عذبوا، واشنقوا واصلبوا" يوحي بأن أقصى درجات القمع لا تثني الإرادة الثورية، بل تزيدها صلابة.

التحول الأكبر يتمثل في تحويل النشيد من مجرد قصيدة إلى سلاح نفسي: فكتابته في سجن بربروس وتحويله إلى أنشودة تردد في السجون والمعتقلات جعلت منه وثيقة حية للمقاومة.

وظهر كذلك أحمد سحنون 1907–2003 الذي اعتبر الشعر في حد ذاته ثورة، حيث يقول في قصيدة نشرها في صحيفة البصائر العدد 8 – يناير 1948:

فما الشعر إلا ثورة غير أنها! *** تصول بلا كف وتسعى بلا رجل !

ويا أيها الجيش الذي رج ذكره *** قلوب العدى باكر فلسطين كالوبل

سترجع منشور اللواء مظفرا *** ويرجع أعداء النبيين بالثكل!

وهو بهذا يعطي للشعر دورا تحوليّا يتجاوز الوظيفة الجمالية إلى الوظيفة الثورية.

قسم التطبيق: الشعراء الشهداء ... القلم والدم ...

"انتقالات القصيدة الجزائرية: من مختبر الهوية إلى ورشة الثورة

مقاربة في نماذج من الشعراء الشهداء "1929-1959""

1 - الإطار العام:

انطلاقا ممّا تمّ تناوله في القسم النظري حول تحولات الشعر الجزائري الفصيح من مرحلة التأسيس الأميرية، مرورا بالشعر الشعبي، ووصولا إلى إرهاصات شعر الثورة مع جمعية العلماء، يكلّف الطلبة بالبحث في موضوع ظاهرة "الشعراء الشهداء"، من خلال نصوص لشعراء ينتمون إلى أزمنة متقاربة لكنها فاصلة في تاريخ الجزائر "1929-1959" وهم: رمضان حمود، محمد الأمين العمودي، الربيع بوشامة، وعبد الكريم العقون. "القائمة مفتوح للتوسع"

وفي هذا السياق، ومن خلال النصوص النموذجية المقترحة، يجب على الطلبة التنبه إلى أن مهمتهم لا تقتصر على دراسة نصوصهم بمعزل عن بعضها، بل تتجاوز ذلك إلى تشريح دينامية الانتقال التي شهدتها الوظيفة الشعرية والنموذج الثقافي للمثقف الجزائري.

2 - النصوص الشعرية المطلوب تحليلها:

أ - رمضان حمود: من قصيدة "أيّها العرب والخطوب جسام" "بحر الخفيف"

أيّها العرب والخطوب جسام *** دون هذا العناء موت زؤام
أيّها العرب والحوادث جاءتْ *** ممطرات كأنّهنّ غمام
إن يكنْ للحياة فيكم طموح *** متى النطق والسكوت حرام
ناولوني يدا بها أتسامى *** إنّ قلبي بالعلا مستهام
إنّ نفسي إلى المكارم تصبو *** ولها في سما البيان هيام
وإذا كانت النفوس كبارا *** تعبتْ في مرادها الأجسام
أنفخ الرّوح في القلوب بشعري *** ليت شعري وهل تقوم النيام
أضرم النار إن أردت بشعري *** فلشعري في كلّ نفس ضرام
أرسل الشعر للنزال إذا ما *** هضم الحق واستحلّ ذمام
ليت هل ينهض الكلام بقوم *** لم يقدرْ هداهم العلاّم
ربّ إنّ الهدى هداك وآية *** تك نورا بها يزول الظلام
أيّها العرب ما لكم في سبات *** أكذا الدين أم كذا الإسلام
وقديما رأيتم الذّلّ كفرا *** إنْ أمرتم فما عليكم سلام
أيّها الناس سابقوا لخصال *** فنشاط فيقظة فأمام
علموا الابن والبنات جميعا *** إنّما العلم فطنة واعتزام
علّموهم وسيلة ليعيشوا *** كبدور تحفّها الآجام
إنّ شعبا كشعبنا ليس يرضى *** من أمور تسر منها اللئام
ما استفدتم وغيركم في رباكم *** من دروس وقد مضتْ أعوام
لا يغرّنّكم سكوت زمان *** فهو ليث وإنْ عليه ابتسام
كثرة الناس لا تفيد إذا ما *** هدم النذل ما بنته الكرام
فقليل مع الوئام كثير *** وكثير مع الخلاف حطام
فعلام الفراق والدّين فرد *** وعلام النزاع وهو حرام

لن تنال المرام إلا اتّحاد *** وثبات وعزمة ووئام

ب - محمد الأمين العمودي: من قصيدة "لي أسوة"

خير خصال الفتى حزم وإقدام *** وشرّها عن قضاء الوطر إحجام

نفسي تريد العلا والدهر يعكسها *** بالقهر والزجر إنّ الدهر ظلّام

إنّ الزمان سطا عني بسطوته *** كما سطا عن ضعيف الوحش ضرغام

أبكي إذا اشتدّ إرزام الحوادث بي *** وللحوادث مثل الرعد إرزام

إن حلّ عام جديد قمت أسأله *** قل لي بماذا أتيت أيّها العام

هذا القضاء على من خصمه ملك *** لا يعتري فاه وقت الحكم تبسام

قل للذين تمادوا في غوايتهم *** هل في قلوبكم يا قوم إسلام

إنّي وإن حطّ سوء الحظ منزلتي *** وقد علا شرفي بالظلم أقوام

في خلْقتي رجل بر وفي أدبي *** فحل لأثمن درّ الشعر نظّام

لو اتخذتْ خليج البحر محبرة *** وصيغ لي من يراع العلم أقلام

وكان لي الجوّ قرطاسا أمهّده *** ضاقت على ذكر ما قاسيت أعوام

لي أسوة بالألى غارت كواكبهم *** ولم تهبْ لهم الأقدار ما راموا

ج - الربيع بوشامة: من قصيدة "لي فيك يا ماي النوائب والردى"

لي فيك يا ماي النوائب والردى *** ذكرى ستبقى طيلة الأعوام

فقدان خير أب، وأكرم صحبة *** وجحيم سجن، حفّ بالإعدام

في ذمة التاريخ تسعة أشهر *** قضّيتها في غزوة وصدام

أصبحت رمز الفاجعات بهذا الحمى *** تبدين بهيما، مفزع الأظلام

يا ماي مالك واجما لم تنتقمي *** أو ما سقاك الظلم أسوأ جام؟

د - عبد الكريم العقون: مقطع من قصيدة "يا شبابا قد طال نومك فانهض"

يا شبابا قد طال نومه فانهض *** للمساعي فالدهر يجري سراعا

أين منكم من كان يبني المعالي *** ويقيم الوجود رغما وطاعا؟

أين قوم إن قالت الخيل "هيّا" *** ركبوا ظهرها وشقّوا اليراعا؟

3 - توجيهات حول الإشكالية المحورية التي ينطلق منها الطالب:

كيف يمكن قراءة هذه النصوص الشعرية الأربعة لا بوصفها منتجات أدبية منعزلة، بل بوصفها مختبرا لتطور الوعي الوطني وانتقاله من طور "التأسيس الهوياتي" إلى طور "الفعل

الثوري"؟ وبأي معنى يمكن القول إنّ النموذج الأمثل للشاعر الجزائري في سياق التحرر الوطني لم يكتمل إلا بالانصهار الكامل بين "القلم والدم"، متجاوزا بذلك مرتبة "الشاعر الملتزم" ليصبح "شاعرا منخرطا"؟ وما هي المؤشرات الأسلوبية والبلاغية داخل النصوص ذاتها "طبيعة المخاطب، بنية الصورة الشعرية، توظيف الرموز الدينية والتاريخية، مفهوم الزمن" التي تسمح لنا بتتبع منحنى هذا التحول قبل أن يبلغ ذروته؟

4 - محاور العمل المطلوب:

لتأسيس المقاربة التحليلية، أنتم مطالبون بالتفكير انطلاقا من الأسئلة الفرعية التالية، التي تشكّل خارطة طريق لتحليل الظاهرة:

أ - من الذات إلى الجماعة:

كيف يتطور الفضاء التداولي للقصيدة من النبرة الفردية والوجدانية "لدى حمود والعمودي" إلى الخطاب الجماهيري التعبوي "لدى بوشامة والعقون"؟ ما الدلالة الفكرية والسياسية لتحول المخاطب من "العرب" و"الناس" إلى "الشباب" وإلى تجسيدات الزمن والتاريخ كفاعلين؟

ب - جدلية الوظيفة الشعرية بين التأسيس والتحريض:

قارنوا بين الوظيفة الشعرية كما تتبدّى في نصوص المرحلة المبكرة "الدعوة إلى العلم والوئام، استدعاء سلسلة العظماء كحجة" ونظيرتها في نصوص ما بعد 1945. كيف تنتقل القصيدة من كونها "فعل وعي" يبني الذات إلى كونها "فعل مقاومة" يحرّض على القصاص ويبرمج للثورة؟

ج - المرجعية الرمزية وصناعة المشروعية:

حللوا كيفية بناء الشرعية للمقاومة من خلال شبكة الرموز. كيف تتطور الإحالة الدينية من وسيلة للوعظ والاستغاثة إلى أداة لمنح الثورة والانتقام غطاء مقدسا؟ وما دور استدعاء التاريخ القريب "مثل مجازر ماي" في إعادة تعريف علاقة الشاعر بالزمن؟

د - نحو تعريف جديد للمثقف العضوي:

في ضوء سير الشعراء الأربعة ونهاياتهم التراجيدية، كيف يعاد تعريف دور "المثقف" في سياق المعركة الوجودية مع الاستعمار؟ ما هي المحطات الأساسية التي حوّلت الشاعر من "مرشد" و"معلم" "حمود، العمودي" إلى "عنصر فاعل" في التنظيم الثوري السري "العقون"، مجسّدا بذلك تطابق القول مع الفعل حتى لحظة الاستشهاد؟

5 – الهدف:

الهدف من النصوص الشعرية المدرجة أعلاه ليس مجرد وصف كل نص على حدة، بل بناء سردية نقدية متماسكة تظهر حركة التطور العضوي لشعرية المقاومة الجزائرية قبل الثورة، من "بذور الوعي" الأولى إلى القصيدة التي تتحول إلى وثيقة ميلاد للمقاومة المسلحة.

المحاضرة 02 - شعر الثورة الجزائرية 1954–1962 وخصائصه

مع اندلاع الثورة التحريرية في فاتح نوفمبر 1954، لم يعد الشعر الجزائري يحمل فقط هموم الأمة وآمالها، بل تحول إلى فاعل حقيقي في ساحة المعركة. هذا التحول العميق يشير إلى تحول في مفهوم الشعر ووظيفته؛ لقد انتقل الشعر من مرحلة الإرهاصات والاستنهاض التي ميزت فترتي الثلاثينيات والأربعينيات، إلى مرحلة المشاركة الفعلية المباشرة في الثورة. فالشعراء الذين كانوا يكتبون عن الثورة أصبحوا يكتبون من داخل الثورة نفسها، من قلب الأحداث، من عمق التجربة النضالية.

لقد تحول الشعر من كونه مرآة تعكس الواقع إلى سلاح يغير الواقع، والشاعر أصبح جنديا في أرض المعركة يتحمل صعابها واشتدادها، فلم يعد متفرجا بل أصبح مشاركا يتحمل العبء مع المجاهدين. وهذا التحول لم يكن اختياريا بل كان ضروريا؛ لأن لغة الكلام التقليدي التي كانت تستخدم في الشعر أصبحت عاجزة عن استيعاب فداحة التجربة الثورية. فكيف يمكن للغة البلاغة التقليدية أن تعبر عن ألم التعذيب في السجون الفرنسية؟ وكيف يمكن للصور الشعرية الكلاسيكية أن تنقل فظاعة المجازر التي ارتكبتها قوات الاحتلال؟ وكيف يمكن للقصائد الموزونة المقفاة أن تحاكي صوت الرصاص وهدير المدافع وصياح المجاهدين؟

لذلك ولدت لغة جديدة، لغة مستمدة من معجم الثورة نفسها: لغة الرصاص والبارود، ولم تكن مجرد استعارة بل كانت حقيقة أدبية جديدة. الشعراء بدأوا يستعيرون مفرداتهم من ساحة المعركة، من حياة الجبال، من أقبية السجون، من اجتماعات المجاهدين السرية. الكلمات التقليدية ماتت، وحلت محلها كلمات جديدة تحمل دما وتفوح برائحة البارود.

عندما قال مفدي زكريا في قصيدته التي كتبها في سجن بربروس:

نطق الرصاص فما يباح كلام *** وجرى القصاص فما يتاح ملام!

وقضى الزمان فلا مردّ لحكمه***وجرى القضاء وتمّت الأحكام

وسعت فرنسا للقيامة وانطوى***يوم النشور وجفّت الأقلام

والقابضون على البسيطة أفصحوا***والكون باح وقالت الأيام

وتعلم المستعمرون شعوبها***أنّ التحكم في الشعوب حرام

هم حرّروا الميثاق هلاّ حرروا***أمما تسام حقارة وتضام

فكأنما مفدي زكريا يعلن عن نهاية عصر أدبي وبداية عصر جديد. فالرصاص هنا لم يعد مجرد أداة قتل بل أصبح لغة، وأصبحت اللغة التقليدية عاجزة ومحظورة. هذا التحول

الدلالي العميق يعكس تحولا في الوعي الجمعي للجزائريين؛ فالثورة لم تكن حدثا عسكريّا فحسب، بل كانت ثورة شاملة في الفكر والثقافة والأدب. الشعر الذي كان يعتبر في السابق فن النخبة المثقفة أصبح الآن ملكا للجميع: المجاهد في الجبل ينظم الشعر، السجين في الزنزانة ينظم الشعر، المرأة في القرية تنظم الشعر، حتى الأطفال أصبحوا يحفظون الأناشيد الثورية وينشدونها.

لقد تحول الشعر إلى وسيلة اتصال جماهيرية، إلى أداة تعبوية فعالة، إلى ترانيم تردد في الساحات والجبال. وكان هذا التحول يتم تحت ضغط الحاجة الملحة؛ فالثورة كانت تحتاج إلى كل الأسلحة، والكلمة كانت سلاحا لا يقل أهمية عن البندقية. وهكذا، فإن الشعر بعد نوفمبر 1954 لم يعد يحمل فقط معاني المقاومة، بل أصبح شكلا من أشكال المقاومة ذاتها. لقد تحول من الشعر عن الثورة إلى الشعر في الثورة، ومن الشعر كتعبير إلى الشعر كفعل. هذا التحول النوعي هو ما أعطى الشعر الجزائري في هذه الفترة خصوصيته وتميزه، وجعله وثيقة حية لا تروي فقط أحداث الثورة بل تشارك في صنعها.

1 - الخصائص الجوهرية لشعر الثورة التحريرية

يمكن القول إن الخصائص الجوهرية التي ميزت هذه المرحلة الشعرية تشكلت من خلال تحولات عميقة في الرؤية الشعرية والوظيفة الأدبية، حيث تجاوز الشعر دوره التقليدي ليصبح كيانا نضاليا مستقلا، يحمل في داخله روح الثورة ويعيد إنتاجها في قوالب فنية جديدة.

أ - الشعر كسلاح ناطق:

يرى الشاعر أحمد سحنون أن الشعر في حد ذاته ثورة، قائلا:

"وما الشعر إلا ثورة غير أنها *** تصول بالكفّ وتسْعى بالرجل".

هذه الرؤية الفلسفية العميقة تجعل من الشعر كيانا ثوريّا قائما بذاته، لا مجرد أداة تعبير عن الثورة. فالكلمة الشعرية هنا تتجاوز وظيفتها الجمالية التقليدية لتصبح فعلا مقاومة يحمل نفس قيمة الفعل العسكري. إن تحويل الشعر إلى "ثورة" يعني أنه اكتسب قدرة تحويلية على تغيير الواقع، تماما كما تفعل الثورة المسلحة. والتعبير "تصول بلا كف" يشير إلى أن الشعر أصبح سلاحا يحمل في الكف، أي أنه تحول إلى أداة عملية قابلة للاستخدام في ساحة المعركة الفكرية والنفسية.

ب -- لغة جديدة لمرحلة جديدة:

يؤكد مفدي زكريا هذا التحول العميق في قصيدته "وتعطلت لغة الكلام" التي كتبها في سجن بربروس، حيث يعلن موت اللغة التقليدية وولادة لغة جديدة:

نطق الرصاص فما يباح كلام *** وجرى القصاص فما يتاح ملام!

السيف أصدق لهجة من أحرف *** كتبت فكان بيانها الإبهام

والنار أصدق حجّة فاكتب بها *** ماشئت تصْعقْ عندها الأحلام

إنّ الصحائف للصفائح أمرها *** والحبر حرْب والكلام كلام

عزّ المكاتب في الحياة كتائب *** زحفت كأن جنودها الأعلام

خير المحافل في الزمان جحافل *** رفعت على وحداتها الأعلام

لغة القنابل في البيان فصيحة *** وضعت لمن في مسمعيْه صمام

هذا النص يمثل بيانا شعريا لإعلان ولادة لغة ثورية جديدة. فالرصاص هنا لم يعد مجرد أداة حربية، بل أصبح "ناطقا" أي أنه اكتسب صفة الكلام والفعل الكلامي. والسيف تحول إلى "بيان"، بل أصبح أصدق بيانا من الحروف المكتوبة. والنار صارت "حجة" أي وسيلة إقناع وإثبات. هذا التحول الدلالي العميق يعكس تحولا في نظام القيم بأكمله، حيث أصبحت أدوات العنف الثوري هي أدوات التعبير والتواصل الأكثر صدقا وفعالية.

ج - القدسية الجديدة: تأليه السلاح:

تجاوز الشعر الثوري مجرد تمجيد السلاح إلى منحه قدسية دينية جديدة، كما يظهر في قصيدة مفدي زكريا "وتكلم الرشاش ﷻ":

وتكلم الرشاش ﷻ *** فاهتزت الدنيا وضج النير

وتنزلت آياته لهابة لواحة *** أصغى لها المستهتر

والنار للألم المبرح بلسم *** يكوى به العظم الكسير فيجبر

هنا يتحول الرشاش من أداة مادية إلى كائن مقدس ذي "جلال"، وتصير طلقاته "آيات" تنزل للعبادة. هذا التحول الديني استخدام مصطلحات مثل آيات، عبادة، جلال يعكس عمق التحول الوجودي الذي عاشه الإنسان الجزائري في الثورة. فالمقدس الجديد لم يعد يتمثل في الرموز الدينية التقليدية فحسب، بل امتد ليشمل أدوات التحرير. النار هنا لم تعد عنصرا مدمرا فقط، بل أصبحت وسيلة للشفاء والبناء "فيجبر".

هذه الخصائص الجوهرية تكشف أن شعر الثورة الجزائرية لم يكن مجرد أدب مقاومة تقليدي، بل كان إعادة تعريف لجوهر الشعر نفسه. لقد تحول من فن الجمال إلى فن المقاومة، ومن التعبير عن الذات إلى التعبير عن الجماعة، ومن اللغة الفردية إلى لغة الجماهير. الشعراء في هذه المرحلة لم يعودوا أصحاب رؤية فنية فحسب، بل أصبحوا حاملين لمشروع تحرري كامل، حيث تذوب الحدود بين الشعر والفعل، بين الكلمة والرصاصة، بين الإبداع والثورة.

2 - الموضوعات المحورية لشعر الثورة الجزائرية

يتجاوز شعر الثورة كونه مجرد نصوص جمالية ليصبح سجلا حيا وضميرا نابضا يحمل أعباء توثيق الملحمة التاريخية برمتها. هذه الوظيفة التوثيقية لم تكن هادفة لحفظ الأحداث فحسب، بل سعت إلى تشكيل وعي جماعي وإضفاء المعنى على التضحيات الجسام. كان الشعر هو الأداة التي حوّلت المعاناة الفردية والجماعية إلى رواية وطنية متماسكة، تحفظ في الذاكرة الشعبية وتنتقل بين الأجيال كجزء أساسي من هوية الأمة. فهو يوثّق التفاصيل الدقيقة التي قد تضيع في روايات التاريخ الرسمي، ويحول اللحظات الفردية إلى رموز جماعية خالدة.

تحمل موضوعات هذا الشعر ثلاثة أبعاد رئيسية مترابطة، يعكس كل منها جانبا من جوانب التجربة الثورية:

أ - توثيق الأحداث والتضحيات – الشعر كأرشيف نابض:

تحوّل الشعر إلى أداة لتسجيل اللحظات الفارقة في الثورة وتحويلها إلى رموز خالدة، كما في قصيدة مفدي زكريا التي تؤرخ لاستشهاد أحمد زبانة سنة 1955، حيث يصوّر المشهد بأبعاده التراجيدية والإنسانية:

قام يختال كالمسيح وئيدا *** يتهادى نشوان، يتلو النشيدا

باسم الثغر، كالملائك، أو كالطْ *** طفل، يستقبل الصباح الجديدا

شامخا أنفه، جلالا وتيها *** رافعا رأسه، يناجي الخلودا

هذا الوصف يحوّل لحظة الإعدام من فعل قتل إلى مشهد من التضحية المقدسة والفداء، مما يخلق صورة رمزية ترفع الشهيد إلى مصاف الأبطال الخالدين في الوعي الجمعي.

ب - رواية المأساة والدمار – الشعر كشاهد على الجرائم:

لم يكتف الشعر بتوثيق البطولات، بل تولى مهمة فضح فظائع الاحتلال وتصوير حجم الدمار الذي لحق بالشعب والأرض. لقد كان أداة لإدانة الجرائم وتثبيت حقيقة المعاناة في

الذاكرة التاريخية. قصيدة "مأساة تبسة" للشاعر صالح خرفي بعد مجزرة المدينة في مارس 1956، تقدم نموذجا مؤثرا لهذا البعد:

رفعوك في ليْل الكفاح منارا *** وإذْ غادروك أيّ تبْسة نارا
في كلّ قلْب نبْض قدْ أضْرموه *** يسْتفزّ في أوْراه الْأحْرارا
ما أهْنأ ركْنا فيك إلّا وعروبة *** قدْ تصدّع الْقلْب الْأسير انْهدارا
زفْرات قوْم أبْعدوا عنْ أرْضهمْ *** ظلْما فهاموا في الْقفار حيارى
في الانْتقام من الْمدائن والْقرى *** يا سخف رأْس ناطح الْأحْجارا
صبْرا تبْسة إنْ شقيت بنار *** أوْغاد بكأْس الانْتقام سكارى

قصيدة "مأساة تبسة" نموذج للشعر التوثيقي الذي يحول المأساة الجماعية إلى رموز خلّادة. التحويل الجوهري: المدينة المدمرة تتحول من ضحية سلبية إلى "منارة" و"نار" - أي من مصدر للإضاءة والتوجيه والإشعال. هذه المفارقة الشعرية تعكس فلسفة المقاومة الجزائرية التي تجعل من الدمار وقودا للثورة.

"في كل قلب نبض قد أضْرموه" صورة بيولوجية-نفسية عميقة: فالنبض الطبيعي للقلب يتحول إلى نار الاحتجاج، والقلب من عضو حيوي إلى بؤرة مقاومة. "يستفز في أوْراه الأحرارا" توحي بأن الجريمة لا تقمع الحريات بل تستثيرها من أعماقها "الأوراة": الجوانب الخفية .

القصيدة تخلق ديالكتيكا بين التدمير والبناء: فكما دمر المستعمر المدينة ماديا، يبني الشاعر منها رمزا أبديا في الوعي الجمعي. اللغة هنا تصنع النصر من رحم الهزيمة، وتخلق المعنى من فوضى العنف.

ج - التحريض والتعبئة – الشعر كسلاح معنوي:

إلى جانب التوثيق والرواية، مارس الشعر دورا عمليا مباشرا في ساحة المعركة كأداة للتحريض وبث الحماسة. فالكلمة تحولت إلى فعل مقاوم يوازي فعل الرصاصة في تأثيره. نجد هذا جليا في قصيدة محمد العيد آل خليفة المؤرخة سنة 1950، والتي تعتبر نموذجا للخطاب التحريضي المباشر الذي سبق انطلاق الثورة المسلحة:

يا قوم هبوا لاغتنام حياتكم *** فالعمر ساعات مر عجالا
الأسر طال بكم فطال عناؤكم *** فكوا القيود وحطموا الأغلالا
والشعب ضج من المظالم فانشدوا *** حرية تحميه واستقلالا

اللغة هنا مباشرة وحاسمة، تخاطب الجمهور بصيغة الأمر "هبّوا"، "فكّوا"، "حطّموا"، "انفضوا" ، مما يحول القصيدة من مجرد تعبير إلى نداء عملي للثورة والتحرر.

هذه الموضوعات المحورية – التوثيق، رواية المأساة، التحريض – لم تكن منفصلة، بل تشابكت لتشكل نسيجا واحدا لرواية الثورة. لقد نجح الشعر في تحويل الأحداث اليومية إلى ملحمة، والمعاناة الفردية إلى رمز جماعي، والدعوة للثورة إلى فعل وجودي. بهذه الطريقة، لم يكتف الشعر بأن يكون مرافقا للثورة، بل أصبح أداة فاعلة في صنع وعيها وحفظ ذاكرتها ونقل روحها، ممهدا الطريق للتحول الكبير التالي: من "شعر الثورة" إلى "ثورة في الشعر" ذاتها من حيث الشكل والأسلوب.

3 - الاشتغال الفني: من شعر الثورة إلى ثورة الشعر

أحدثت الثورة التحريرية تحولا عميقا آخر، لا يقل أهمية عن تحول المضمون، وهو تحول الشكل الفني للشعر الجزائري. لقد آمن شعراء الثورة بأن الاشتغال في المضمون الثوري يتطلب بالضرورة تطويرا في الشكل التعبيري. وبالتالي، لم يقتصر إرث الثورة على تحرير الأرض، بل امتد ليشمل تحرير القصيدة من القيود التقليدية، معلنا بذلك مرحلة جديدة في تاريخ الأدب الجزائري: مرحلة ثورة الشعر على ذاته.

بدأ شعراء الثورة في التحرر التدريجي من القيود الصارمة للقصيدة العمودية الكلاسيكية التي تعتمد على نظام الشطرين والقافية الموحدة والوزن الخليلي الثابت ، واتجهوا نحو الشعر الحر أو شعر التفعيلة . كان هذا التحول استجابة فنية لضرورة وجود لغة شعرية مرنة، قادرة على استيعاب إيقاع الأحداث السريع والمتقلب، والتعبير عن مشاعر معقدة لم تستطع القوالب التقليدية احتوائها.

أ - أبو القاسم سعد الله: شراراة ثورة التحول

وقد بدأت هذه الحركة التطويرية في الخمسينيات مع شعراء مثل أبي القاسم سعد الله الذي نشر قصيدة "طريقي" في جريدة البصائر في مارس 1955، والتي تعتبر أول قصيدة حرة في الشعر الجزائري، يقول فيها:

يا رفيقي لا تلمني عن مروقي / فقد اخترت طريقي / كل ما فيه جراحات تسيل / وظلام وشكاوى ووحول / تتراءى كطيوف من حتوف / يا رفيقي / لا تلمني عن مروقي / فقد اخترت طريقي / كل ما فيه قتال وجراح / ودماء تتفجر / كل ما فيه بكاء وصراخ / وأنات تتفجر / يا رفيقي / لا تلمني عن مروقي / فقد اخترت طريقي / كل ما فيه أمل وعطاء / وإيمان يتفجر / كل

ما فيه كفاح ونضال / وإصرار يتفجر / يا رفيقي / لا تلمني عن مروقي / فقد اخترت طريقي / "يا رفيقي لا تلمني غرّ وقتي فقر اخترت رفيقي وطريقي"

وهذا التحول عن الوزن والقافية الموحدة كان تعبيرا عن التحرر من القيود الفنية كما هو تحرر من قيود الاستعمار.

ب - محمد بلقاسم خمار.. في لهيب معركة التحول

كما برز محمد بلقاسم خمار 1920–1991 الذي كتب قصيدة "لا تفكر" عام 1958 يحرض فيها على الثورة:

يا لهيب الحرب زمجر ... ثم دمر .... / في الذرى السمراء من أرض الجزائر ... لا تفكر ... / مزق الأحياء ... أشياء ... وبعثر ... / حطم الطغيان ... كسر / انشر الإرهاب ... والنيران أكثر / ثم أكثر

ويواصل في القصيدة ليؤكد أن القوة الحقيقية هي في السلاح: "قوة المدفع والرشاش أكبر".

ج - محمد الصالح باوية نحو تأسيس قصيدة في الجزائر "الحديثة=

وتابع هذه الحركة التطويرية محمد الصالح باوية 1919–2009 الذي يعتبر مؤسس القصيدة الحديثة في الجزائر، فقصيدته "ساعة الصفر" التي كتبها عن اندلاع الثورة في أول نوفمبر 1954 تمثل قمة النضج الفني حيث تزاوج بين الحداثة الشكلية والعمق الوطني، يقول فيها:

الصمت والمدى والريح ... / تذري رهبة الأجيال في تلك الدقيقة / قطرات العرق الباني: نداء / وسلال مثقلات بالحقيقة / الأسارير أخاديد مطيره / ثورة خرساء، أهوال مغيره / لون عمق يتحدى في جزيره ...

وهكذا تستمر القصيدة في التصعيد حتى تصل إلى لحظة الصفر وميلاد الحقيقة في تراكم للصور يعكس ضخامة اللحظة التاريخية.

تمثل "ساعة الصفر" قمة الاشتغال الفني في الشعر الجزائري الحديث. التحول عن القصيدة العمودية ليس شكليا فحسب، بل هو تعبير عن ثورة في الرؤية الشعرية. - فـ"الصمت" في المطلع ليس غيابا للصوت بل حضورا لرهبة اللحظة التاريخية الفاصلة. "تذري رهبة الأجيال" صورة مجازية مبتكرة تجعل الرهبة مادة ملموسة تتناثر في الفضاء.

- **اللغة الحسية المباشرة:** "قطرات العرق الباني" تحول العرق من مجرد إفراز جسدي إلى مادة بناء الثورة. "الأسارير أخاديد مطيره" التجاعيد أخاديد عميقة تشبيه يربط بين شيخوخة الوجه وعمق التجربة النضالية.

- **البنيـة النحويـة المكسـورة** والجمـل القصـيرة المتقطعـة "... /" تحـاكي انفجـار اللحظـة التاريخية وعـدم انتظام إيقاعها. القصيدة تخلق لغتها الخاصة لتواكب ثورية الحدث الذي تصفه: فكما كانت الثورة قطيعة مع الماضي الاستعماري، فهذه القصيدة قطيعة مع الأشكال الشعرية التقليدية.

"ثورة خرساء" مفارقة عميقة: فكيف تكون الثورة التي تعلن عن نفسها بصوت المدافع "خرساء"؟ الإجابة تكمن في أن الأفعال تتحدث louder من الكلمات، وأن الصمت هنا ليس عجزا بل قوة مكتنزة.

د - قصيدة ساعة الصفر: بيان الثورة الشعرية الفنية

يعتبر المرحوم عبد المالك مرتاض في كتابه "معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين" قصيدة "ساعة الصفر" لحظة فاصلة في الشعر الجزائري الحديث. فهي لا تؤرخ للحدث التاريخي فحسب، بل تمثل ثورة داخل الشعر نفسه. ويصفها بأنها "أجمل قصيدة قيلت في ليلة فاتح نوفمبر" و "أحدث قصيدة وأجدها كتابة في نوعها".

بل يذهب مرتاض إلى أبعد من ذلك، مؤكدا أن "ساعة الصفر" تمثل أول قصيدة من الشعر الجديد حقا في الأدب الجزائري، كتبت في الخمسينيات وتميزت برفيع مستوى التكثيف وعبقرية التصوير الفني البديع. وهو يشير إلى أن الشعر الجزائري العمودي السابق كان غالبا ما يختزل جهده في البحث عن القافية وإقامة الإيقاع، بعيدا عن العناية بالتصوير والبناء الفني المتكامل، وهو ما تحقق لأول مرة – على هذا المستوى الرفيع – في قصيدة باوية.

هـ - ملامح التفرد الفني: بناء لغة جديدة

تميزت هذه المرحلة التجريبية بعدة خصائص فنية جديدة، شكلت معا هوية الشعر الجزائري الحديث:

- لغة حسية مباشرة: مستمدة من معجم المعركة والواقع اليومي المدى، الصبر، الرعب، الإشارة، الرعد ، بعيدا عن المجازات البلاغية المترهلة.

- إيقاع سريع ومتغير: يحاكي إيقاع الأحداث الملحمية وزخم اللحظة التاريخية، مستفيدا من مرونة التفعيلة وتنوع الأسطر الشعرية.

- توظيف البحور المجزوءة: للخروج من رتابة البحور الكاملة، مما يمنح القصيدة حيوية وقدرة أكبر على التعبير.

- التكرار بوصفه أسلوبا: ليس فقط للتوكيد البلاغي، بل كأداة تحريضية ونفسية، تحدث أثرا تراكميا في وجدان المتلقي كما في "لا تفكر" لخمار .

- التصوير الفني المكثف: تحولت الصورة الشعرية من زخرفة لفظية إلى جوهر القصيدة، تحمل المعنى وتخلق العالم الشعري الخاص بها.

ختاما

يمكن القول إن الشعر الفصيح الجزائري في مرحلة التأسيس المرحلة الأميرية إلى اندلاع الثورة التحريرية لم يكن ظاهرة أدبية فحسب، بل كان مشروعا ثقافيا متكاملا ساهم في تشكيل الوعي الوطني وبناء الهوية وصياغة المشروع التحرري.

لقد تحول الشعر من كلام منمق ينظم في المناسبات إلى سلاح فكري وأداة تنظيمية ووثيقة تاريخية. وكان الشعراء في هذه المرحلة يدركون أن معركتهم مع الاستعمار هي معركة وجودية تخوض على جبهات متعددة: الجبهة العسكرية بقيادة المجاهدين، والجبهة الثقافية بقيادة الشعراء والمفكرين. وهذا الوعي بالدور التاريخي للشعر جعله ظاهرة فريدة في الأدب المقاوم، حيث أصبح كل بيت شعري رصاصة في قلب العدو، وكل قصيدة معركة فاصلة في حرب التحرير.

ولم يكن هذا الدور من قبيل المبالغة الأدبية، بل كان واقعا ملموسا تجلى في أن الكثير من الأناشيد الثورية التي كتبها الشعراء كـ "من جبالنا" و "فداء الجزائر" كانت تردد في المظاهرات وتنشد في التجمعات السرية وتنقل عبر الأجيال كتراث نضالي. بل إن بعض القصائد كانت تستخدم كشفرات اتصال بين المجاهدين وكوسيلة للتعبئة الجماهيرية.

وهذا ما يجعل الشعر الفصيح الجزائري في هذه المرحلة ظاهرة استثنائية تستحق الدراسة ليس من الناحية الأدبية فحسب، بل من الناحية التاريخية والسياسية والسوسيولوجية، لأنه كان مرآة عاكسة لتطور الوعي الوطني الجزائري في أعمق مراحله وأكثرها مصيرية.

هكذا، كان الاشتغال الفني ليس ترفا أو موضة أدبية، بل كان ضرورة ثورية. لقد أدرك الشعراء أن قصيدة الثورة لا يمكن أن تقال بلغة الأمس. فكما حطم المجاهدون قيود الاحتلال، حطم الشعراء قيود القافية الموحدة والعمود الخليلي الصارم. وبهذا، لم يكتف الشعر الجزائري بأن يكون أداة للثورة، بل قامت داخله ثورة كبرى، غيّرت مساره الفني إلى الأبد، وفتحت الباب على مصراعيه لتجارب إبداعية لاحقة أكثر جرأة وتحررا.

قسم التطبيق: رياح التحديث في الشعر الجزائري

"من العمود إلى الحر: تجارب باوية، سعد الله، خمار– مقاربة في ثنائية الثورة السياسية والثورة الشعرية"

1 - الإطار العام:

انطلاقا ممّا تمّ تناوله في القسم النظري حول تحولات الشعر الجزائري خلال الثورة التحريرية "1954–1962"، حيث لم يعد الشعر مجرد مرآة تعكس الواقع، بل أصبح سلاحا يغيّر الواقع، يكلّف الطلبة بالبحث في ظاهرة "الشعر الحر" الذي مثّل ثورة داخل الثورة. فكما حطّم المجاهدون قيود الاحتلال، حطّم رواد الشعر الحر قيود القصيدة العمودية، معلنين ولادة لغة شعرية جديدة تتواكب مع إيقاع الثورة ورهانات مرحلة ما بعدها. من خلال ثلاثة نماذج شعرية رائدة لمحمد الصالح باوية، وأبي القاسم سعد الله، ومحمد بلقاسم خمار، ينتمون جميعا إلى مرحلة الخمسينيات، يطلب من الطلبة تشريح دينامية الانتقال المزدوج: من "شعر الثورة" إلى "ثورة الشعر"، أي من الالتزام السياسي إلى التجريب الفني.

2 - النصوص الشعرية المطلوب تحليلها:

أ - محمد الصالح باوية: من قصيدتي "ساعة الصفر" و"الإنسان الكبير"

-القصيدة الأولى: "ساعة الصفر"

العيون الحمْر...
تنْوي في تحدّ
تعبر اللحظة للنصر المؤكدْ.
الزنود الصلْب
جيل عربي
صوب الإفْناء للطاغي... وسددْ.
الصدور العرْي
تطْوي سر خلْقي،
سرّ إبداعي، وآمالي الطليقة.
قدمي الدامي دروب شائكات
وسراج يأكل البيد السحيقة.
...وإذا رعْد الشفاه السود

يرمي طلْقة الصفْر فتنْساب الدقيقة
وإذا البارود عرْبد
والذّرى حولي تردد:
ساعة الصفْر انْفجارات عميقة
يقظة الإنسان ميلاد الحقيقةْ.

ج - القصيدة الثانية: "الإنسان الكبير"

قال شعبي يوم: وحّدنا المصير
أنت إنسان كبير...
يا جراحي
أوقفي التاريخ أنا نبع تاريخ جديد
يزرع الكون سلاما وابتسامة وبطولات شهيد
من ضلوعي من دمي عبر الجزائر
من خطي طفل جريء يحمل المدفع في أرض الجزائر
يا جراحي...
في دمي كنز السنابل
ينحني شوقا إلى صوت المناجل
ينحني للشمس للفجر إلى خلجة ثائر
ينحني شوقا إلى قبلة طفلي وزغاريد وشاعر
يا جراحي
أوقفي التاريخ أنا حدث ثر، وكون لا يحسد
يغرق التاريخ والكون بجرح يستجد
فبلادي ثورة بكر.. بأرضي بسمائي بكياني تستبد
يا أنا يا ثورتي... يا أغاني طفلتي...
أنا إنسان كبير..
قال شعبي يوم وحدنا المصير
احبس السحب... هنا بحر وأمطار سخية
وربيع صاغه طفل لشعبي وصبيه...

أوقف اللحظة أنا لحظة كبرى غنية
لم تزل تنشر في الكون حكايا وهدايا عربية
أطفئ النيران أنا قلب بركان جريء للأساطيل العتيقة
للطواغيت، لأصنام غبية...
أسكت الطير
فأنا خلجة الإنسان تشدو في عروق عربية
تعبر الأحلام للشمس السخية...
يا رفيقي أنا إنسان صراع
ملء كفي حزمة مصلوبة من عزمات وشراع
وغصون وبقايا ذكريات وشعاع
قبضتي هذه، سماء وتراب، وعصارات متاعي...
وبقلبي ثورة تمتص معنى العاصفات
توقظ الأرض بفأس ولهاث
وتعيد العطر كل العطر للزهر
المدمى... للحياة...
ثورة إنسانة الغلات تسقي أمنياتي
والربى والصبح من نبع الحياة...
باركيها يا جموعي يا فتاتي
أنا إنسان حياتي.

ب - أبو القاسم سعد الله: من قصيدة "طريقي" "23 مارس 1955"

يا رفيقي
لا تلمني عن مروقي
فقد اخترت طريقي!
وطريقي كالحياة
شائك الأهداف مجهول السمات
عاصف التيار وحشي النضال
صاخت الأنات عربيد الخيال

كل ما فيه جراحات تسيل

وظلام وشكاوى ووحول

تتراءى كطيوف

من حتوف

في طريقي

يا رفيقي...

ج - محمد بلقاسم خمار: من قصيدة "لا تفكر" "1958"

يا لهيب الحرب زمجر... ثم دمر....

في الذرى السمراء من أرض الجزائر... لا تفكر...

مزق الأحياء... أشياء... وبعثر...

حطم الطغيان... كسر

انشر الإرهاب... والنيران أكثر

ثم أكثر

قوة المدفع والرشاش أكبر.

3 - توجيهات حول الإشكالية المحورية:

إذا كانت الثورة التحريرية قد مثّلت قطيعة سياسية مع الاستعمار، فإلى أي مدى مثّل الشعر الحر لدى هؤلاء الرواد "قطيعة جمالية" مع القصيدة العمودية، ليس فقط على مستوى الشكل "الوزن والقافية"، بل على مستوى الرؤية الشعرية والوظيفة واللغة؟ كيف يمكن قراءة هذه النصوص الثلاثة بوصفها مختبرا لتحول مزدوج: من "شعر عن الثورة" إلى "شعر في الثورة"، ومن "قصيدة عمودية" إلى "قصيدة حرة"؟ وما هي المؤشرات الأسلوبية "البنية النحوية، الإيقاع، التصوير، التكرار" التي تجعل من قصيدة "ساعة الصفر" لحظة نضج فني، ومن قصيدة "طريقي" لحظة انفلات مؤسّس، ومن قصيدة "لا تفكر" نموذجا للشعر التحريضي المباشر؟

4 - محاور العمل المطلوب:

لتأسيس مقاربتكم، أنتم مطالبون بالتفكير انطلاقا من الأسئلة الفرعية التالية:

أ - التحول الشكلي وعلاقته بالدلالة:

قارنوا بين البنى الإيقاعية والنحوية في النصوص الثلاثة. كيف يتحول الإيقاع من التوازي المسيري عند سعد الله ""يا رفيقي / لا تلمني عن مروقي"" إلى الأفعال الحاسمة المتتالية عند خمار ""زمجر... ثم دمر""، ثم إلى التفعيلة المرنة والتكثيف التجريدي عند باوية ""العيون الحمْر... تنْوي في تحدّ""؟ ما الدلالة الثورية لهذا التحرر الشكلي؟

ب - اللغة الشعرية بين المباشرة والرمز:

حللوا تطور اللغة الشعرية من لغة "الطريق" ذات البساطة العميقة "سعد الله: "شائك الأهداف مجهول السمات""، إلى لغة "الرصاص" الحسية المباشرة "خمار: "قوة المدفع والرشاش أكبر""، إلى لغة "التجسيد والرمز" الوجودية "باوية: "أوقفي التاريخ أنا نبع تاريخ جديد"". كيف تعكس كل لغة طبيعة المرحلة الثورية والفنية التي تنتمي إليها؟

ج - جدلية الذات والجماعة:

تتبعوا كيف يتشكل موقع "الأنا" الشاعرة في علاقتها بالجماعة. من الأنا القائدة المرافقة "سعد الله: "يا رفيقي""، إلى الأنا الغائبة خلف صوت الأمر "خمار"، إلى الأنا الممتدة المتحدة بالجماعة وبالتاريخ "باوية: "فبلادي ثورة بكر.. بأرضي بسمائي بكياني تستبد"". ما الدلالة على تطور مفهوم "المثقف العضوي" في علاقته بالثورة؟

د - من الانفلات إلى النضج:

نحو شعرية جديدة: استنادا إلى وصف الناقد عبد المالك مرتاض لقصيدة "ساعة الصفر" بأنها "أجمل قصيدة قيلت في ليلة فاتح نوفمبر" و"أحدث قصيدة وأجدها كتابة في نوعها"، قارنوا بين النموذجين: قصيدة البدايات المؤسّسة "سعد الله"، وقصيدة النضج الفني "باوية". ما العناصر الفنية التي تجعل من "ساعة الصفر" و"الإنسان الكبير" لحظة تأسيس حقيقية للشعر الجزائري الحديث، ليس فقط شكليا بل وجوديا، حيث يتحول السؤال من "كيف نكتب الثورة؟" إلى "كيف يكون الشعر ذاته ثورة؟"

5 – الهدف:

الهدف من النصوص الشعرية المدرجة أعلاه ليس مجرد وصف كل نص على حدة، بل بناء سردية نقدية متماسكة تظهر حركة التطور العضوي للشعر الحر في الجزائر: من لحظة "الانفلات" من القيود التقليدية "سعد الله 1955"، مرورا بلحظة "التوظيف التحريضي"

المباشر "خمار 1958"، وصولا إلى لحظة "النضج الفني والوجودي" "باوية 1958/1954" حيث تندمج ثورة الشكل وثورة المضمون في كيان شعري واحد.

المحاضرة 03: من شعر الثورة إلى ثورة الشعر
تحليل التحولات في ماهية الشعر ووظيفته ما بين 1962 ونهاية السبعينيات

تمهيد: الاستقلال – من خطاب المعركة إلى أزمة الوظيفة

شكل عام 1962، الذي أعلن نهاية الكفاح المسلح ضد الاستعمار الفرنسي، نقطة قطع زمنية فلسفية في المسار الثقافي الجزائري برمته، وكان الشعر، باعتباره الأداة التعبيرية الأكثر ارتباطا بوجدان الجماعة، في قلب هذا التحول. لم يكن التحول مجرد تغيير في الموضوعات، بل كان نقلة نوعية في العلاقة الجدلية بين الشاعر والسلطة والجمهور واللغة. إذا كانت القصيدة خلال حرب التحرير "1954 - 1962" تنتج داخل فضاء الطوارئ، وتستمد شرعيتها من مباشرتها وفاعليتها التحريضية، حيث كان الشاعر مجندا في خدمة المعركة، تسيل كلمته كنظير رمزي لرصاصة المجاهد، فإن لحظة الاستقلال فتحت أزمة وظيفية. لقد انتهت الحاجة إلى ذلك الخطاب العاطفي المباشر، لكن الثورة كمكوّن مركزي في المخيال الجمعي لم تفقد بريقها. وهنا بدأت "ثورة الشعر على ذاته"، أي الانتقال من كونه وسيلة للإخبار عن الحدث وتمجيده، إلى كونه فاعلا في تأويل الحدث وترسيخه في الذاكرة كأسطورة تأسيسية. تحولت القصيدة من سلاح في معركة التحرير المادي إلى معمل لصياغة الهوية المعنوية. لم يعد الهدف إثارة الحماس للقتال، بل صوغ الوعي بالذات الجديدة التي خرجت من رحم ذلك القتال.

غير أن هذا التحول لم يحدث دفعة واحدة. فقد شهد النصف الأول من هذه المرحلة "1962 - 1968" صمتا رهيبا في ميدان الشعر، يعود إلى جملة من الأسباب الموضوعية والنفسية: انصراف بعض الرواد إلى استكمال دراساتهم العليا والانشغال بالتدريس في الجامعة "سعد الله أستاذا جامعيا، باوية طبيبا"، وتحمل آخرين مناصب إدارية مختلفة أبعدتهم عن الساحة الشعرية. ولم يكن المشهد الثقافي مهيأ لسد هذا الفراغ؛ إذ عانت الجزائر من غياب الصحافة الأدبية المتخصصة، وعدم وجود اتحاد يجمع الأدباء ويؤطرهم، وقلّة النوادي الثقافية التي تعنى بالأمسيات والمحاضرات والندوات، وضعف آليات طبع ونشر الإنتاج الأدبي. أضف إلى ذلك أن المجتمع الجزائري خرج من الثورة صفر اليدين ثقافيا، يفتقر إلى رصيد يجعله يطلع على الأعمال الأدبية فيفهمها ويحللها. لكن العامل الأعمق كان نفسيا: إحساس الشعراء بفقدان التحدي بعد انكسار شوكة المستعمر ورحيله. فالشاعر الجزائري الذي كان يكتب ليتحدى خصمه ويعبّر عن صموده وصمود شعبه، وجد نفسه فجأة بلا محرّض مباشر، فانتهى دور لغة القلم في نظره، أو على الأقل لم تعد تحمل الإلحاح نفسه. وقد أفسح هذا

الصمت المجال لبعض الكتابات الرديئة التي لا يمكن أن تكون محلا للدراسة، مما يؤكد أن المرحلة كانت مرحلة فراغ حقيقي لا مرحلة تراجع إبداعي فحسب. لم يبدأ الشعر الجزائري في الاستفاقة إلا بعد سنة 1967، بفعل التحولات السياسية الحاصلة داخل الوطن وعلى الصعيد العربي، كما سنرى لاحقا.

هذه "الثورة الداخلية" التي بدأت تتبلور مع الاستفاقة فرضت إعادة نظر شاملة في الأدوات الجمالية، فالخطاب الحماسي المباشر لم يعد قادرا على احتواء تعقيدات مرحلة البناء التي تخلط الفخر بالإنجاز بالقلق من المستقبل وبالأسئلة الوجودية حول معنى الحرية الحقيقية بعد زوال المستعمر العسكري. وهكذا، انفصل الشعر جزئيا عن دوره التوثيقي الاحتفالي ليلتحم بمهمة تأسيسية أكثر عمقا: صياغة سردية وطنية جامعة، تحوّل الماضي المشترك من مجرد أحداث تاريخية إلى رصيد رمزي وأخلاقي تبنى عليه هوية الحاضر والمستقبل.

1 - السياق التاريخي والثقافي: الحاضنة المعقّدة لتحولات الخطاب الشعري

لم يكن هذا التحول الشعري محض خيار جمالي، بل كان وليد تفاعل عضوي مع سياق تاريخي استثنائي في تعقيده وضغوطه. ولدت الدولة الجزائرية الحديثة من رحم صراع دموي طويل، حاملة معها تناقضات إرث استعماري ثقيل دام 132 عاما. لم يكن المشروع الاستعماري الفرنسي مجرد استيلاء على الأرض، بل كان، كما هو واضح في سياساته، مشروعا لـ "إلغاء الوجود التاريخي والثقافي" للشعب الجزائري، عبر طمس الهوية العربية الإسلامية وفرض التغريب اللغوي والفكري. نتيجة لذلك، ورثت الدولة الناشئة مجتمعا مشوها ثقافيا، يتميز بـ "الازدواجية الحادة": ازدواجية لغوية بين الفرنسية "لغة الإدارة والنخب" والعربية الدارجة واللغات الأمازيغية؛ وتعددية ثقافية أنتجت قطيعة بين نخبة متفرنسة، غالبا ما استمرت تتداول رموز المستعمر حتى بعد رحيله، وجمهور شعبي حافظ على مرجعيته الحضارية لكنه وجد نفسه مهمشا في بناء دولة ما بعد الاستقلال. كان هذا الانقسام هو التحدي الأكبر الذي واجه عملية بناء هوية وطنية موحدة.

في مواجهة هذا الإرث، تبنت الدولة الجزائرية الفتية، وخصوصا في عهد الرئيس هواري بومدين، مشروعا وطنيا شموليا ذا طابع قومي اشتراكي. تجلى هذا المشروع في بعدين متكاملين: الأول اجتماعي - اقتصادي، هدف إلى بناء دولة مركزية قوية عبر سياسات التأميم وبرامج كبرى مثل "الثورة الزراعية" و"الثورة الصناعية"، محوّلا مفهوم الثورة من حدث تحريري ماضوي إلى عملية بناء مستمرة في الحاضر. والثاني ثقافي - هوياتي، تمثل في سياسة

"التعريب" الرسمية، التي حاولت رد الاعتبار للغة العربية الفصحى بوصفها لغة التعليم والإدارة والحياة العامة، ورفعت الإسلام والعروبة من مستوى الثوابت الشعبية إلى مرتكزات أيديولوجية رسمية للدولة. هكذا، تحولت قضية الهوية من مسألة ثقافية إلى مشروع سياسي ذي بعد قومي.

خلق هذا السياق مشهدا ثقافيا إشكاليا مليئا بالتوترات الخلاقة. من ناحية، سعت السلطة إلى توظيف الثقافة والأدب، ومنه الشعر، في خدمة مشروعها التأسيسي، فتحولت المؤسسة الثقافية إلى "جهاز شبه رسمي" ينتج الخطاب الوطني الموحد. ومن ناحية أخرى، انفجر الصراع الداخلي الذي خلفه الاستعمار داخل الحقل الثقافي نفسه، فانقسم المثقفون بين تيارين رئيسيين: تيار "أصيل" أو "تقليدي"، دافع عن التعريب والهوية العربية الإسلامية بصرامة، ورأى في الانفتاح على الفرنسية خطرا على كيان الأمة؛ وتيار "حداثي" أو "متغرب"، غالبا ما كان فرنكوفونيا، متشبثا باللغة الفرنسية كأداة للتواصل مع العالم وكمظهر من مظاهر التحرر الفردي، مما جعله يبدو، في نظر التيار الأول وبعض شرائح الشعب، وكأنه امتداد لروح المستعمر. هذا الانقسام الحاد حال دون نشوء "نخبة ثقافية موحدة" قادرة على قيادة تحول ثقافي متوازن، وجعل المثقف، ومنه الشاعر، يعيش حالة من "الانفصام" والوقوع تحت ضغط مطالب متعارضة: مطالب الدولة الرسمية، ومتطلبات البحث الإبداعي الحر، وانتظارات جمهور متنوع. داخل هذه الحاضنة المعقدة من الضغوط التاريخية والصراعات الثقافية والأيديولوجية، تشكلت رؤية وموقف وأدوات جيل الشعراء الذي سيصوغ ملامح مرحلة ما بعد الاستقلال.

2 - من الاستفاقة إلى التأسيس: جيل السبعينيات وملامحه

بعد مرحلة الصمت التي خيّمت على النصف الأول من الستينيات، عرف الشعر الجزائري مع نهاية العقد استفاقة واضحة، مردّها إلى بروز حركة نقدية بدأت تهتم بهذا الشعر وتواكبه. فقدّم عبود شراد شلتاع أطروحته في معهد اللغة العربية بجامعة وهران، وكان حسن فتح الباب ينشر دراساته النقدية في ملحق "النادي الأدبي" بجريدة "الجمهورية" التي تصدر في وهران، منكبّا على ما عرف بـ"شعر السبعينات". وإلى جانب ذلك، نشطت الملاحق الثقافية مثل "المجاهد الثقافي" الأسبوعي الذي كتب فيه نقاد وأدباء من طينة أبي القاسم سعد الله ومحمد مصايف وعبد الله الركيبي وأبي العيد دودو، و"ملحق الشعب الثقافي"، بالإضافة إلى "النادي الأدبي" الذي أشرف عليه بلقاسم بن عبد الله. وتوّجت المؤسسة الوطنية للكتاب هذا النشاط

بتكفّلها بنشر دواوين هذه المرحلة، مما وفّر منبرا للشعراء الشباب. هكذا، بدأ يتشكل جيل شعري جديد لم يكن محض مجموعة من الأفراد، بل كان تعبيرا عن لحظة تاريخية وثقافية فاصلة.

نتيجة لهذه الظروف الملائمة، ظهرت أسماء جديدة لم تكن معروفة من قبل، انقسمت إلى اتجاهين رئيسيين: اتجاه يكتب الشعر العمودي والحر معا وحاول التجديد داخل الإطار التقليدي "مثل مصطفى الغماري، ومحمد بن رقطان، وجمال الطاهري، وعمر بوالدهان، ومحمد ناصر"؛ واتجاه أعلن القطيعة مع الشعر العمودي وتوجّه إلى الشعر الحر حصرا "مثل أحمد حمدي، وعبد العالي رزاقي، وأزراج عمر، وحمري بحري، وأحلام مستغانمي، ومحمد زتيلي".

مثّل هذا الجيل "حلقة الوصل العضوية" الحاسمة بين تراث جيل الرواد الذين عاشوا ملحمة الثورة وكتبوها من داخل التجربة المباشرة "مثل مفدي زكريا، محمد العيد آل خليفة، أحمد سحنون، أبو القاسم خمار، محمد الصالح باوية، محمد الأخضر السائحي"، وبين الأجيال اللاحقة التي ستواجه إشكاليات الحداثة والعولمة والهوية الفرعية والاضطرابات الاجتماعية بأدوات أكثر تجريبية ورؤى أكثر تشظيا.

يتميز هذا الجيل، الذي يمثله شعراء مثل أزراج عمر، سليمان جوادي، عبد الحميد بن هدوقة، عثمان لوصيف، نور الدين درويش، ومحمد شنة، وعبد العالي رزاقي، وحمري بحري، ومصطفى الغماري بخصائص تكوينية فريدة نابعة من الزمن الذي تشكل فيه. أولى هذه الخصائص هي المسافة النقدية عن التجربة المباشرة للثورة. فهم لم يخوضوا غمار الحرب كرجال بالغين، بل عاشوها كخلفية لطفولتهم أو كأسطورة سمعوها تروى. فالثورة لم تكن لديهم "حدثا عايشناه" بقدر ما كانت "ذاكرة جمعية مؤسّسة"، موروثة عبر خطاب الدولة والأسرة والمدرسة. هذه المسافة، بعكس ما قد يتصور، لم تكن نقصا، بل منحتهم هامشا للتأمل والمساءلة والتحرر النسبي من وطأة الخطاب التمجيدي المباشر، مكنهم من النظر إلى التراث الثوري ليس كقداسة مسلّمة، بل كرصيد رمزي قابل لإعادة الصياغة والتوظيف للتعبير عن هموم جديدة.

ثانيا، تشكل وعيهم الإبداعي في خضم أزمة البناء والتأسيس. إذا كان جيل الرواد قد كتب تحت ضوء نار المعركة، فإن هذا الجيل كتب تحت ضوء مصابيح مشاريع التنمية والصراع على الهوية. فقضايا مثل: بناء الدولة الاشتراكية، صراع التعريب والفرنسة، البحث عن ملامح الشخصية الجزائرية المستقلة، التحديات الاجتماعية والاقتصادية الجديدة، ومواجهة إرث

التخلف الاستعماري، كانت هي المادة الخام لتجربتهم الشعرية. لقد انتقلت القصيدة من معانقة جبهات القتال إلى معانقة ورشات البناء ومستشفيات الذاكرة ومنازل المواطن العادي.

ثالثا، واجه هذا الجيل تحديا ثلاثيا معقدا. أول أضلاعه كان ضرورة الوفاء لإرث التضحية الوطني دون الوقوع في فخ التكرار الخطابي الفارغ أو الانحباس في قوالب البلاغة التقليدية التي عفا عنها الزمن. والثاني كان التعبير الصادق عن قلق وإحباط وحيرة الإنسان الجزائري في مرحلة ما بعد الثورة، حيث بدأت الفجوة تظهر بين الخطاب الرسمي المتفائل والواقع اليومي المعاش بمشاكله وتناقضاته. والثالث، والأكثر إلحاحا، كان التحرر من الهيمنة الثقافية واللغوية الفرنسية التي ظلت مسيطرة على التعليم العالي وأدوات الإبداع الفكري. لم يكن الخروج من هذا المأزق ممكنا بالانكفاء على الذات، فسعى الشعراء إلى الانفتاح على عوالم أدبية أخرى بحثا عن نماذج وتقنيات جديدة، فاتجهوا نحو الشعر العربي الحديث في المشرق "أدونيس، السياب، نازك الملائكة"، ونحو الأدب الروسي، ونحو أدب أمريكا اللاتينية "بابلو نيرودا، غابرييل غارثيا ماركيث" الذي كان يعيش هو أيضا تجربة ما بعد الاستعمار والبحث عن الهوية.

3 - نقد الجيل الجديد للجيل السابق: نحو قطيعة واعية

يمثل هذا النقد ظاهرة فكرية وفنية بالغة الدلالة في المرحلة، ويكشف عن طبيعة التحول الذي كان يحدث في الوعي الشعري. يرى أزراج عمر أن شعراء الجيل السابق كانوا يتبنّون على الصعيد الفكري التقليدية والسلفوية في تحجّرها ومحدوديتها، إذ لا نجد في شعرهم – في نظره – طرحا حقيقيا للصراع الدائر بحدة بين عناصر التخلف والتبعية والانغلاق التي ترزح تحتها المجتمعات، وبين عناصر التقدم الحقيقية في شكلها الديمقراطي، باستثناء بعض التلميحات الشديدة الحياء التي تعود أساسا إلى المعمار الفكري ذي البعد الإصلاحي المرتكز على الرؤية الدينية في مضمونها الإتباعي. أما على الصعيد الفني، فهو يعتبر أن أشعار من سبقوه تنتمي إلى مدرسة النظم والأفعال، التي لا تزال تحاول تعكير صفو التجارب الجديدة باسم العودة إلى التراث. ويذهب إلى أبعد من ذلك حين ينفي أن تكون تجربته الشعرية قد استفادت مطلقا من الشعراء الجزائريين الذين سبقوه، لأنهم، حسب رأيه، ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية، بل لا يتجاوزون مدار المحاولات التي ظلت عند البدايات الشديدة اللهاث. ويسلك أحمد حمدي المسلك نفسه، فيرى أن شعر من سبقه لم يتابع حركة التطور في الجزائر لأنه شعر تراثي.

غير أن هذا الموقف لا يختزل في عامله النفسي وحده "حرص الشباب على البروز، توقهم إلى الشهرة، اندفاعهم وحماسهم"، بل يرتبط بتكوين فكري ومرجعيات ثقافية جديدة. فهؤلاء الشعراء فتحوا عيونهم في زمن تطلعوا فيه إلى وطن تشرق فيه شمس الحرية والاشتراكية والتقدمية. فجاءت معظم قصائدهم تكريسا لخدمة الإنسان في الحرية والعدالة، وابتعادا عن قصيدة المدح الذليلة وقصيدة الهجاء الشوفينية، معتمدين في ذلك على أعمق تجارب الشعر العالمي والثورات العالمية. نسجوا أشعارهم على منوال نزار قباني، والسياب، والبياتي، وصلاح عبد الصبور، ومحمود درويش، واتصلوا عبر الترجمات بشعر ناظم حكمت، ولوركا، وبابلو نيرودا، وبودلير، ورامبو، وأراغون. ويظهر هذا التأثر جليا في قصيدة عبد العالي رزاقي "رسالة إلى شخصية لوركا" التي يستنجد فيها بالشاعر الإسباني المناضل:

لوركا

علمني كيف سأصرخ من أعماقي باسم الحق الضائع

كيف أحارب في صف الإنسان الجائع

والجدير بالملاحظة أن شعراء هذه المرحلة كانوا متأثرين تأثيرا كبيرا بالماركسية، وظهر ذلك جليا في أبريل سنة 1975، في المؤتمر العاشر للأدب العربي ومهرجان الشعر الثاني عشر بالجزائر، حيث أعلنوا عداءهم وقطيعتهم التامة لكل موروث قديم.

4 - الخصائص الفنية للشعر في السبعينيات: الإرهاصات الأولى للتحول

شكّلت الخصائص الفنية التي طبع بها شعراء السبعينيات أعمالهم المختبر الأول الذي تمخضت عنه التحولات الكبرى. في هذا القسم، نتتبع هذه الخصائص لا بوصفها مجرد سمات شكلية، بل بوصفها أدوات تعبيرية جديدة تعكس التوتر بين الطموح إلى التحديث ومحدودية الأدوات، وبين الرغبة في التحرر من التقاليد والوقوع في أشكال جديدة من التبعثر والتأثر. إن هذه الإرهاصات هي التي مهدت للتحولات الحاسمة التي ستكرس في الثمانينيات.

أ - التشكيل الموسيقي والتحرر من العمود: أولى علامات القطيعة

أعلن أغلب شعراء هذه المرحلة القطيعة مع الشكل العمودي، فبدؤوا بالسطر الشعري المعتمد على التفعيلة، ثم تطور الأمر عند بعضهم إلى اعتماد "الجملة الشعرية" وما يسمّى في مصطلحات العروض بـ"التدوير". وبذلك أصبحت الموسيقى الشعرية تعتمد على الإيقاع الهادي، لا على الإيقاع الرنان العالي الذي يميز القصيدة العمودية. غير أن هذه الموسيقى،

عندما لا تلتزم بتفعيلة أو تفعيلتين من بحر معين، تنزلق أحيانا نحو النثرية، مما يكشف عن مرحلة تجريب لم تكتمل أدواتها بعد.

يعدّ عبد العالي رزاقي من أكثر الشعراء استخداما للجملة الشعرية، كما في قوله من قصيدته "اعترافات متأخرة":

رشيدة تدخل القلب، تغتاله فجأة تستبد بكل شعور، وتمتد عبر الشرايين، تغزوا الضلوع، وتحتل ذاكرة السندباد، يخيل لي أني أتذكر بسمتها، حركات أناملها، شعرها الذهبي...

إن هذا النوع من الكتابة يمثل تحطيما للوقفة العروضية والدلالية، وتمردا على وحدة البيت التي كان يخضع لها شعراء القصيدة العمودية الأوائل. والمرحلة الأخيرة التي وصل إليها بعض الشعراء في هذا المضمار هي قصيدة النثر، التي ظهرت على يد أبي العيد دودو في تجاربه، وعبد الحميد بن هدوقة في ديوانه "الأرواح الشاغرة" الذي يقترب في مواضع منه من النثر أكثر من الشعر. وقد اقتصر الشعراء في الأغلب الأعم على ثلاثة بحور صافية أو ذات تفعيلة واحدة، هي الرجز والرمل والمتقارب، مما جعل إيقاع القصائد عندهم ضيقا محدودا، باستثناء بعض القصائد القليلة التي نظمت على مجزوء الكامل، ومجزوء المتدارك، ومجزوء الهزج. هذا الحصر في بحور محدودة يعكس، من جهة، حالة الانتقال والتحرر غير المكتمل من سلطة العمود، ويعكس، من جهة أخرى، محدودية التكوين العروضي التي ستتحرر منها الأجيال اللاحقة تدريجيا.

ب - اللغة الشعرية: مختبر التمرد والبحث عن صوت جديد

شكّلت اللغة الشعرية المختبر الحقيقي الذي عبّر من خلاله هؤلاء الشعراء عن وعيهم الجديد، وعكست في آن واحد مظاهر القوة والضعف في تجاربهم. وهي تتوزع على أربعة مستويات رئيسية، كل منها يكشف عن وجه من وجوه هذا التحول.

- الضعف اللغوي والنحوي: إخفاقات التحرر من التقليد

تعاني قصائد هذه الفترة، خاصة لدى الشعراء الذين أداروا ظهورهم للتراث، من أخطاء نحوية وصرفية وإملائية واضحة. يعود ذلك أساسا إلى محدودية التكوين الثقافي والتعليمي وإهمال التراث العربي القديم، بالإضافة إلى التأثر بالشعر الوافد من لبنان المتأثر بنظرية "إليوت" التي تدعو إلى تجاوز قواعد اللغة بدعوى التجديد المستمر. ومن الأخطاء الشائعة: استخدام "أنْ" بفتح الهمزة في موضع يوجب كسرها، كما في قول أزراج عمر: "وها أنني ألمح الآن كل المياه تدق السدود". ورفع ما حقّه النصب أو العكس، كما في قول أحلام مستغانمي:

"أصحيحا صار حبي اليوم عام" والصواب: "أصحيح صار حبي اليوم عاما". وإدخال "لا" على الفعل "زال" في حالة توجب إدخال "ما"، كما في قول أحمد حمدي: "... وأبو نواس الماجن، لا يزال يعربد..." والصواب: "ما زال". وتعدية الفعل اللازم بحرف "اللام" وحقّه التعدية بـ"إلى"، كما في قول عبد العالي رزاقي: "أسندت ظهري للموانئ" والصواب: "إلى الموانئ". هذه الأخطاء، وإن بدت مآخذ شكلية، إلا أنها تدل على جوهر المرحلة: قطيعة مع التراث اللغوي دون امتلاك بديل مكتمل، مما يجعلها سمة من سمات "التمرد غير المنضبط" الذي ميز هذه الفترة.

- اللغة البسيطة وتوظيف العامية: الالتصاق باليومي والهامشي

أصبحت اللغة عند هذا الجيل، في كثير من المواضع، باهتة خالية من الشعرية، يعود ذلك إلى تأثرهم بنظرية "إليوت" التي تدعو إلى معايشة الواقع باستخدام لغة الناس العاديين. فظهرت مفردات مبتذلة متداولة أو عامية. يقول عبد العالي رزاقي في قصيدته "الرحيل خلف العيون السوداء":

وتناسب مع الذكرى
حكايا عن ليالي سمر القرية
عن قهوة أو شاي بلادي

إلى جانب البساطة، نجد إدخالا للعامية، وقد تكون أحيانا ذات أصل فرنسي، مثل "الشيك، البنك، الديالكيتك، التكنولوجيا، الفواتير، الموضة". فنجد أحمد حمدي يكثر من هذا في قصائده، كما في قوله:

وخرائط حزن وفاتورة الخطوات الجريئة...
... لا أعرف سر الموت مجانا
ولا هذا الديالكتيك...

وهناك من صاغ الكلمات ذات الأصل الفرنسي صياغة عربية، كما في قصيدة سليمان جوادي "أغنية لم يلحنها الشيخ إمام" التي يقول فيها: "وغزا صالون داود ليغتال فتاة تتكوفر". كما استخدموا الدارجة الجزائرية، كقول أزراج عمر في قصيدته "انتظار":

... كوردة جريحة على الشفاه
ينام فوق خدها شعاع
تحلم أن تنال بالذراع...

ووظّف هذا الجيل في قصائده مقاطع كاملة من الأغاني والمرويات الشعبية، كما في قول أزراج في قصيدته "الهبوط إلى القصبة":

... فغالبني يا بلادي الحنين

"يا رايح" لبني "منصور"

قول الهم خلاه البابور

وراه فالقصبة يتسول

ونشر أحزانوا من سور لسور...

هذا الالتصاق باليومي والهامشي والعامي لم يكن خيارا جماليا بريئا، بل كان تعبيرا عن رفض لبلاغة الخطاب الرسمي، ومحاولة لخلق لغة شعرية "ديمقراطية" تقترب من وجدان الناس العاديين. غير أنها، في أحيان كثيرة، سقطت في الابتذال وفقدان الشعرية.

- اللغة البذيئة: التمرد عبر اقتحام التابوهات

تحفل الدواوين الشعرية لهذه الفترة بكلمات وتعابير بذيئة، مثل: المضاجعة، فضّ البكارة، الجماع، البول، الغائط... إضافة إلى كلمات السب والشتم مثل: الكلاب، الجرذان، السلاحف، الذباب، المومس، اللواط، اللقطاء... ومن الأمثلة على ذلك قول سليمان جوادي:

... أتذكر أني في الليلات الصيفية

أتوسد عنزاني في البيداء أمارس تلك السرية

وأشق طريقا للأحلام...

إن هذا الاختراق لجدار اللغة جاء نتيجة تأثر غير واع بشعراء كبار أمثال نزار قباني وخليل حاوي ومظفر النواب وعبد الوهاب البياتي، الذين يعد هذا الاتجاه من أبرز مميزات شعرهم. وهو، في الوقت نفسه، يمثل شكلا من أشكال التمرد على قيم المجتمع المحافظ، ومحاولة لتفجير اللغة الرسمية من داخلها، وإدخال "الجسد" و"المسكوت عنه" إلى فضاء القصيدة الذي كان محكوما باللياقة والبلاغة. وهذا التمرد اللغوي هو الوجه الآخر للتمرد السياسي، وسيتطور في الثمانينيات ليصبح أكثر وعيا وأقل فجاجة.

- اللغة الدخيلة: المسيحية والفرنسية كأدوات للخروج من المحلي

يلاحظ المتصفح لدواوين شعراء السبعينيات أنها تحوي ألفاظا وتراكيب ورموزا ذات أصل مسيحي، مثل: الصلب، والفداء، والخطيئة، والخلاص، واستخدام كلمة "آلهة" لغير ما استخدمت له في القرآن الكريم. ومن ذلك قول أزراج عمر في قصيدته "الوجه الآخر":

... سامحي يا بلاد الخطيئة حبي

سامحي يا بلاد الضياع اغترابي

آيتي أن تكوني، ولو كنت صليبي

يا مسيحا تجسد في

المسامير درب

والبعاد اقتراب

هكذا شاء لي أن أرى الكره حب...

إن هذا الاستخدام للرموز المسيحية، من قبل شعراء مسلمين، يعكس اغترابا عن المرجعية الإسلامية التقليدية، وبحثا عن لغة كونية بديلة للتعبير عن الألم والغربة والتضحية. كما نكتشف تراكيب لغوية بعيدة عن الأسلوب العربي نتيجة تقليد الشعراء لغيرهم من الشعراء الأجانب، كما في قول أحمد حمدي في قصيدته "العبور نحو بوابة الخروج":

... معتم الوجه كان

... شعرها كان سنبلة

... خدها كان تفاحتين

ثغرها كان نبت الكروم

نهدها كان مطفأة العابرين

ويبدو من خلال هذا المقطع أن الشاعر متأثر بلغة التلمود. هذه "اللغة الدخيلة" هي أحد وجوه "الكونية المبكرة" التي ستتبلور لاحقا في تحول الثمانينيات نحو العالمي.

ج - الصورة الشعرية: من النفسي إلى الرمزي

عرفت الصورة الشعرية لدى شعراء هذه الفترة تطورا ملحوظا، حيث أدرك أغلبهم أن الأصل في بناء الصورة هو أن تكون تعبيرا عن الحالة النفسية للشاعر أولا وقبل كل شيء. والملفت للانتباه أن معظم صورهم كانت تصب في قالب واحد هو الإحساس بالحزن، والضياع، والاغتراب، والقلق، أو الإحساس بالملاحقة والاضطهاد والكبت. ويعتبر شعر أزراج عمر الأكثر احتفالا بهذه الصورة، كما في قوله من قصيدته "وحرسني الظل":

... سأدفن وجهي بداخل تلك الحقيبة

وأنتظر الصمت تومئ لي ساعداه

فأمشي إلى جزر الوهم، أجلس بين جناحي ملال

ونحلب جنية لا تحب
وأقرأ من دفتر الاغتراب
حكايا فؤادي البعيد
لساعي البريد
ليرجعني خلسة للمدينة
فأسكن في سلة المهملات

أما الصورة عند أحلام مستغانمي، فهي لا تخرج عن إطار البحث المستمر عن الحب والدفء والحنان، أو هي تعبير عن مشاعر امرأة تشعر بأن المجتمع يضطهدها ولا يفسح لها المجال الذي يفسحه للرجل. وهي في عمومها متأثرة بأجواء دواوين نزار قباني، ومفتونة بأجواء ألف ليلة وليلة، أجواء المغامرات والفرسان والأمراء والأميرات والقراصنة والمركب. تقول في واحدة من قصائدها:

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
وجاءها في ليلة
واختفت الأميرة...

والإحساس بالضياع فرض على أحلام صورا معينة، أكثرها شيوعا في شعرها صورة السفينة التي تترامى بها الأمواج في بحر الحياة المتلاطم، وهو ما جعلها توظّف كثيرا: الأمواج، والبحر، والعواصف، والشراع الممزق، والمركب الضائع. تقول:

... مازلت يا رفيقتي
أصارع المياه
منهوكة سفينتي
لكنها بقوة الإله

ستقطع البحار وتهزم المؤامرة

د - الصورة والرمز: من الجماعي إلى الذاتي

يعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية التي اعتمدها شعراء السبعينيات، انطلاقا من قناعتهم بأن لغة الشعر يجب أن تبتعد عن الوضوح بالإيغال في الرمز الذي يجعل الصورة أكثر عمقا. وقد تعدد الرمز عندهم، فهناك الرمز اللغوي المستمد من المعجم الزراعي: الحبة، الغلة، الفأس، الواحة، النخل، المطر، الطين، الذرة، قطرة الماء، الغيمة، البذرة، المزرعة، الزيتون، التين، السنبلة، الكرمة، الطلع، الشيح. ولعل أبرز شاعر مثّل هذا الاتجاه هو حمري بحري، الولوع بحب الأرض، كما نرى في عناوين قصائده: "السنبلة الحامل"، "ورق الزيتون صار أحمر"، "نداء من عمق بذرة"، "ها هو يأتي مطرا"، "لماذا العصافير تنقر كفي"، "المرأة النهر". يقول في إحدى قصائده معبّرا عن ذلك الشعور:

أحبك

كوني غصونا على شفتي وجفوني

وكوني سنابل قمح

تبشير صبح

فأنت التي لا تخونين

جرحتك في الصدر مليون مرة

فكنت العطاء...

وهناك رموز أخرى يتطلع فيها أصحابها إلى الحرية والانطلاق، وتعبر عن الرفض والغضب والتمرد، مثل: الصغار، الأطفال، السنابل، العصافير، الورد، الفجر، النور، الدفء، البيادر، المطر، الشهداء، المخاض، الميلاد، الشرفة. وهذه الرموز في معظمها توحي بالنفور من المدينة وتفضيل الريف عليها، كما يظهر في قصيدة عبد العالي رزاقي:

... حينما كنت أجوب الشارع التائه في لجة زيف

... أمزق زيف المدينة، أجتاح قيدي وحتفي...

ويظهر نوع آخر من الرموز، وهو استخدام رمز المرأة معادلا موضوعيا للوطن، حيث يصبح الوطن كالأم التي تعتني بصغيرها. نجد هذا بكثرة في ديوان "ما ذنب المسمار يا خشبة" لحمري بحري، كما في قصيدته "حبيبتي تتعرى":

من مخاض الرفض

من عشق الحجارة

يكبر النهر

يضيق الخصر

غصنا وإشارة

فأراها تتعرى

أتعرى...

هـ - توظيف الأسطورة والتراث والمحاكاة: بوابات الانفتاح على العالمي

ما يميز شعراء هذه الفترة استخدامهم للأساطير الشعبية المستخرجة من ألف ليلة وليلة، وعلى رأسها شخصية "السندباد البحري" التي أصبحت رمزا للثورة المتجددة وللشخصية التي تكافح من أجل إسعاد أبناء وطنها. يقول عبد العالي رزاقي:

... أنا المستحيل الذي يعشق الموت في مقلتيك

أحاول أن أشعر الآن بالانتماء إليك

فأخجل حين أراك

على صدر أيوب نائمة

بينما السندباد يجر إلى المقصلة...

وإلى جانب الأسطورة العربية، نجد مثيلتها اليونانية حاضرة بقوة، حيث يجسّد الشعراء مأساة إنسان القرن العشرين الذي يعاني من القهر والاستلاب، مثل "سيزيف" الذي كلما صعد إلى أعلى تدحرج مع صخرته إلى أسفل. يقول رزاقي:

... آلاف الأوهام تعشش في ذاكرتي

حكمت آلهة الزيف

أن أحمل صخرة "سيزيف"

أن أقبل طوعا أو كرها

تأشيرة نفي!

وأحيانا نجد الأسطورة مزيجا بين العربي والغربي، كما في قول رزاقي:

... كل المقاهي والشوارع، والحوانيت التي يغتال فيها الأغنياء

بيادر الفقراء

باتت "لدون جوان"

"أوديب" ضاجع أمه
وأنا وأنت نبيعها عذراء
يا وهج عيون الآن تسرقنا
وعنترة يموت ويولد...

وهناك ميزة أخرى هي استخدام الشكل القصصي المستوحى من القرآن الكريم. من أبرز الشعراء الذين مثّلوا هذا الاتجاه عبد العالي رزاقي، كما في قوله من قصيدته "صورتان تبحثان عن إطار":

لم ترس في الميناء غير سفينة
يا نوح هذا المركب الخشبي لم يحمل سوى اثنين
عاشقة ومعشوق

كما يلاحظ توظيف القصص القرآني في شكل صور إشارية، كما في قول أحمد حمدي:

... يخرج يونس السجين من بطن الحوت
فجأة ينتحر السكوت

إلى جانب ذلك، تأثر شعراء هذه الفترة تأثرا كبيرا بأعلام الشعر العربي في أسلوبهم ولغتهم وتصويرهم، فظهرت قصائد تحاكي "أنشودة المطر" للسياب، كما في قصيدة "عيناك أقحوان" لإدريس بوديبة:

عيناك أقحوان في دربي المهجور
يا زهرة الليمون، يا قصة الألم
عيناك والتوسل الجريح
كلحظة الآلهة، سويعة الخلق
أضاجع الأماني العذاب
... يورق المطر
يتساقط المطر
وتهمس السماء
مطر... مطر... مطر...

كما أثّرت قصيدة "ريتا والبندقية" لمحمود درويش في أزراج عمر فحاكاها في قصيدته "أغنية السعادة":

آه يا سيدي أعرف أني أحمل الحزن صليبا
قبل ميلادي ولكني أمني القلب كي لا أدفن الشمس غريبة
غيبيني أبعديني
فأنا أفرح لو أنسى مصيري في عيونك...

ونجد شعر نزار قباني حاضرا بقوة، كما في قصيدة سليمان جوادي "أغنية لم يلحنها الشيخ إمام" التي تحاكي قصيدة "الخطاب" لنزار. هذه المحاكاة، وإن كشفت عن ضعف في الأصالة، إلا أنها كانت جزءا ضروريا من مرحلة "التكوّن"، حيث يبحث الشعراء عن أصواتهم من خلال استيعاب أصوات الآخرين قبل تجاوزها.

إن هذه الخصائص الفنية – من تشكيل موسيقي مضطرب، إلى لغة متعددة المستويات، إلى صور نفسية ورموز متحولة، إلى أساطير ومحاكاة – تشكل مجتمعة "الإرهاصات الأولى" للتحولات الكبرى التي ستكرس في الثمانينيات. وهي تعكس، في آن واحد، طموح التحديث وإخفاقاته، والبحث عن صوت فردي وسط ضوضاء التأثر، مما يجعل هذه المرحلة مختبرا حقيقيا لتشكّل الحداثة الشعرية الجزائرية.

5 - القضايا الفكرية الكبرى التي شغلت الشعراء

يشكل هذا القسم جوهر التحول الشعري الجزائري بين 1962 ونهاية السبعينيات، حيث ننتقل من رصد الخصائص الفنية إلى تحليل كيفية اشتغالها في معالجة القضايا الفكرية الكبرى. ندمج هنا القضايا التي شغلت الشعراء مع التقنيات الفنية التي استخدموها للتعبير عنها، ونستند في ذلك إلى تحليل نصوصهم مباشرة، مما يكشف كيف تحولت الوظيفة الشعرية على أرض الواقع.

أ - قضية الهوية الوطنية المستعادة: البحث عن الخارطة الداخلية

بعد أكثر من قرن من سياسات الاستعمار الفرنسي الرامية إلى طمس الهوية، كان التحدي الأكبر يتمثل في الإجابة على السؤال: من هو الجزائري بعد التحرير؟ لم يعد الشعر يناقش الهوية من خلال الخطابات السياسية المباشرة، بل حوّلها إلى استكشاف وجداني وجسدي عميق. تمثل هذه القضية في تحول مفهوم الوطن من كيان جغرافي خارجي إلى جغرافيا داخلية حميمة. يقول سليمان جوادي في قصيدته "أغنية لم يلحنها الشيخ إمام":

... نحن لا نطلب منكم أيها السادة إلغاء الضرائب
تلك الأشياء روتها شهرزاد

وأمور قال عنها سندباد.

نحن لا نطلب منكم أن تعيدوها إلينا

قد مللنا أيها السادة صندوق العجائب

وغدا عبئا ثقيلا كالضرائب

نحن نرجو أن تعيدوا سورة الناس إلى القرآن فورا

أن تعيدوا الصلاح الدين سيفا عربيا...

ب - قضية الذاكرة الثورية: من التوثيق التاريخي إلى التخليد الرمزي

كانت الثورة التحريرية هي الحدث التأسيسي للدولة الجديدة، لكن الشعر بعد 1962 لم يعد يسرد تفاصيلها العسكرية، بل انشغل بتحويلها إلى أسطورة حية وترسيخها في الوعي الجمعي كمرجعية أخلاقية دائمة. تحولت الذاكرة من سجل لأحداث الماضي إلى رصيد رمزي يستدعى لفهم الحاضر، وتحويل الشهادة إلى جزء من الطبيعة. فها هو عبد الحميد بن هدوقة في ديوان "الأرواح الشاغرة" "1967"، يتعامل مع الشهيدة "حسيبة" ليس كشخصية تاريخية تروى سيرتها، بل كرمز يتجاوز الزمن:

"حسيبة ! يا ابنة قريتي. حيث الجبال. إن الرمال عطشى. كالجبال. لدما الرجال."

فالشهيدة هنا تذوب في جغرافية الوطن وتصبح سمة من سماته الأبدية. إن عبارة "حيث الجبال" تخلق علاقة مكانية أزلية، فالشهيدة ليست في قبر محدد، بل هي حيثما تكون الجبال، أي في كل ركن من أركان الوطن. والتشبيه "كالجبال" يمنح التضحية صفات الثبات والديمومة والرسوخ. هذه التقنية – التماهي بين الذاكرة البشرية والطبيعة الجغرافية – تحوّل الاستشهاد من حدث مأساوي منته إلى حقيقة كونية مستمرة. لقد حوّل الشعر الذاكرة من تاريخ إلى جيو - شعرية، حيث تصبح تضحية الشهداء جزءا لا يتجزأ من تضاريس الأرض ووعي من يسكنونها.

ج - قضية الحرية والواقع الجديد: من خطاب الانتصار إلى لغة القلق والتساؤل

سرعان ما اكتشف المجتمع الجزائري أن الاستقلال السياسي كان بداية الطريق وليس نهايته. تحولت الحرية من مفهوم جماعي مجرد "التحرير من الاستعمار" إلى مسؤولية فردية وجماعية معقدة، وبرزت تناقضات الواقع الاجتماعي والاقتصادي الجديد. فها هو عبد العالي رزاقي يتوجه برسالة خاصة إلى "لوركا" الشاعر الإسباني المناضل الذي استشهد وهو يتغنى بحرية الإنسان، ويستنجد به قائلا:

لوركا

علمني كيف سأصرخ من أعماقي باسم الحق الضائع

كيف أحارب في صف الإنسان الجائع

د - قضية الالتزام والعهد: من المقاومة الخارجية إلى المقاومة الداخلية

ظل الشعر ملتزما بقيم الثورة، لكن طبيعة هذا الالتزام وشكله تغيرا. فبعد زوال العدو العسكري الخارجي، تحولت المقاومة نحو مخاطر داخلية مثل النسيان والانحراف والتبعية الثقافية.

والخلاصة أن هذه التحولات الفنية "الرمز، المجاز، التحول الدلالي، الخطاب العهدي، الأسطورة" لم تكن مجرد تجميلات شكلية، بل كانت أدوات ضرورية لاحتواء القضايا الفكرية المعقدة "الهوية، الذاكرة، الحرية، الالتزام" التي طرحتها مرحلة ما بعد الاستقلال. لقد نجح الشعر الجزائري، عبر هذا الدمج العضوي بين المضمون والشكل، في تحويل نفسه من خطاب أحادي إلى فضاء مركب قادر على التأسيس الرمزي، والنقد الرمزي، والتعبير عن الوجدان الجمعي بكل تناقضاته، وتجسيد تحول الوظيفة الشعرية من أداة في المعركة إلى فاعل في تشكيل وعي الأمة.

6 - الشعر الجزائري "1962 – إلى نهاية السبعينيات": من التأثير إلى الوظيفة

شكّل الشعر الجزائري في مرحلته التأسيسية فاعلا ثقافيا مركزيا، إلا أن تأثيره المجتمعي ومسار تطوره لم يكونا خطّيين أو خاليين من العوائق. يقدم هذا القسم تحليلا مزدوجا لوظائف الشعر كما تجلت في الواقع الاجتماعي، والتحديات البنيوية التي كادت أن تعطّل تلك الوظائف ذاتها، مما يعكس التوتر الحاد بين الطموح التأسيسي للإبداع وقيود السياق التاريخي الذي أنتجه.

أ - الوظائف المجتمعية للشعر: بين التأسيس والمراقبة

اضطلع الشعر بأربع وظائف مترابطة ومتزامنة، حوّلته من فنّ هامشي إلى مؤسسة ثقافية شبه رسمية فاعلة في تشكيل الوعي الجمعي:

الوظيفة التأسيسية للهوية الجامعة: كانت المهمة الأكثر إلحاحا هي صياغة وإشاعة عناصر الهوية الوطنية بعد عصر الطمس الاستعماري. تحمّل الشعر هذه المهمة عبر محورين: ترسيخ الذاكرة الثورية كخبرة تأسيسية مشتركة مما حوّل الشهداء إلى رموز كونية، والتأكيد على العروبة والإسلام كمرتكزين حضاريين للدولة الناشئة.

الوظيفة النقدية والرقابية "المراقبة الذاتية": مع ترسخ مؤسسات الدولة، تطور دور الشعر ليكون عينا مراقبة وضميرا ناقدا للمسار الوطني. لكن هذه الوظيفة، خلافا لمرحلة الثورة، لم تكن علنية أو مباشرة، بل اعتمدت على اللغة الرمزية والمجازية كدرع واق.

الوظيفة التواصلية بين الأجيال: تحوّل الشعر إلى جسر حيوي بين جيل المؤسسين الذين عاشوا ملحمة الثورة، والأجيال الشابة التي ولدت في كنف الدولة المستقلة.

الوظيفة الجمالية والتحديثية: لم يكن المشروع الشعري مجردا سياسيا أو أيديولوجيا فقط، بل كان أيضا مشروعا جماليا طموحا يسعى لتحديث الأدوات التعبيرية، من خلال التحول إلى الشعر الحر، وتوظيف الرمز والأسطورة.

ب - التحديات البنيوية: المعوّقات التي كادت تعطّل الوظائف

واجه الشعر الجزائري في سعيه لتحقيق هذه الوظائف ثلاثة تحديات مركزية:

تحدّي الازدواجية والصراع الثقافي الداخلي: الانقسام الحاد بين تيار "أصيل" معرّب وتيار "حداثي" فرنكوفوني، وهو ما حال دون نشوء نخبة ثقافية موحدة.

تحدّي التعبير عن "ما بعد الثورة": معضلة التوفيق بين الوفاء لإرث الثورة والتعبير الصادق عن قلق جيل ما بعد الاستقلال. وقد تجسدت هذه المعضلة بوضوح في الخصائص الفنية التي رصدناها: فالتأرجح بين اللغة الفصيحة والعامية، وبين الرمز الجماعي والذاتي، وبين الأسطورة العربية والعالمية، كان انعكاسا لهذا الصراع بين الأصالة والمعاصرة.

تحدّي المواءمة بين الأصالة والحداثة الشكلية: كان على الشعراء ابتكار لغة تعبيرية جزائرية المضمون وعالمية الأداة. وقد رأينا أن هذه المواءمة لم تكن سهلة، فبعض التجارب سقطت في فخ المحاكاة السطحية "محاكاة السياب ودرويش وقباني" أو الضعف اللغوي "الأخطاء النحوية والصرفية"، بينما نجحت تجارب أخرى "مثل باوية وبن هدوقة" في خلق توليفة ذات نكهة خاصة.

خاتمة

لقد ظل الشعر الجزائري في الفترة "1962 - نهاية السبعينيات" حجر أساس في البناء الوطني الثقافي، اضطلع بوظائف تأسيسية هوياتية ونقدية وتواصلية وجمالية بالغة الأهمية. إلا أن فاعليته هذه لم تكن مطلقة، بل كانت مقيدة ومشروطة بالتحديات البنيوية الهائلة التي ولّدها السياق التاريخي نفسه. يكمن الإنجاز الحقيقي لهذه المرحلة في أن الشعر، رغم هذه المعوّقات، لم ينكفئ أو يتجمّد، بل استطاع – من داخل هذه التناقضات نفسها – أن ينتج

أدبا مؤثرا ومركبا، يختزن في ثناياه توترات عصره ويضع الأسس، بمحاسنه وصراعاته، للمراحل الشعرية الأكثر تعقيدا التي ستليه. لقد كان مرآة صادقة ليس لأحلام الأمة فحسب، بل لجروحها وإرباكاتها أيضا في رحلة التشكّل الصعبة.

قسم التطبيق: من شعر الثورة إلى ثورة الشعر

"عبد الحميد بن هدوقة: امتداد التحديث في ديوان 'الأرواح الشاغرة' – مقاربة في تحولات القصيدة الجزائرية بعد الاستقلال"

1 - الإطار العام:

انطلاقا ممّا تمّ تناوله في القسم النظري حول التحول العميق الذي شهده الشعر الجزائري بعد استقلال 1962، حيث انتقل من أداة تحريضية في معركة التحرير إلى فضاء لتأويل الحدث وصوغ الهوية المعنوية، يكلّف الطلبة بالبحث في تجربة الشاعر عبد الحميد بن هدوقة من خلال ديوانه "الأرواح الشاغرة" "1967". يمثّل هذا الديوان علامة فارقة في مسار الحداثة الشعرية الجزائرية، إذ يجسّد امتدادا لثورة الشكل التي بدأها شعراء الثورة التحريرية "مثل محمد بلقاسم خمار ومحمد الصالح باوية"، لكنه في الوقت نفسه يدخل القصيدة الجزائرية في فضاءات جديدة: فضاء السرد، واللقطة السينمائية، والتشكيل البصري، والأسئلة الفلسفية والنقدية حول معنى الحرية وجدوى التضحية بعد زوال المستعمر. والمطلوب من الطلبة، من خلال النصوص النموذجية المرفقة، تشريح دينامية هذا الامتداد وطبيعة التحولات التي فرضها واقع "ما بعد الثورة" على الوظيفة الشعرية والأدوات الفنية.

2 - النصوص الشعرية المطلوب تحليلها "من ديوان "الأرواح الشاغرة"، 1967":

أ - من قصيدة "حامل الأزهار":

حمل الأزهار، وسار..

إلى المدينة الجديدة.

ورأى من بعيد نورا

نورا ذهبي اللمعان،

ينبعث من تلك الألسنة البيضاء،

وفروعه في السماء...

.....

وصل بعد الميعاد،

وقد وصد الباب...

فانثنى راجعا.

.....

ها هو راجع إلى كوخ أظلم من اليأس.

.....

فتح النافذة وجلس،

في الليل مع الذكريات.

.....

قضى ثلثي الليل يلاحق ذكرياته.

ولكن أصوات حادة، اخترقت أذنيه،

وزلزلت منه الأعماق:

"يا حامل الأزهار.. يا حامل الأزهار..."

ب - من قصيدة "الفلاح":

بالمقهى

تحدث الناس عن أشياء جديدة

طرق سوف تشق

عيون تجري في النور

معامل تصنع الجرارات والطائرات

أرض خمسة!

أبنائي ينتظرون الخبز

بماذا أعود إليهم

بحديث العمارات؟

أرضي بور؟

بماذا أحرثها؟

.....

ج - من قصيدة "أزرق العينين":

"سيمون" تبكي عن سجين

وضاء الجبين

أزرق العينين

ما ذنبه؟

أن قتل النساء والبنين؟

د - من قصيدة "أغنية لا تلحن":

أتبحث عن خبر؟

عن أحلام؟

عن ليالي جميلة تملؤها أنغام؟

ماذا أقول؟

لا تصلح الرمزية ولا السرية لخواطري

الذهاب؟ الحر؟ البطالة؟ والعلم الجميل

بيوت تهدم وأخرى تشيد

بالمقبرة؟

العبيد تسيل عيونهم بالدماء

بالحرية ؟

في كل مكان

هـ - من قصيدة "قبلتني اليوم أمي":

قبلتني اليوم أمي، قبلتني قبل العيد

3 - توجيهات حول الإشكالية المحورية:

إذا كان شعراء الثورة "مثل خمار وباوية" قد فجّروا الشكل الشعري من داخله استجابة لعنف المعركة وإيقاعها، فكيف واصل عبد الحميد بن هدوقة مشروع التحديث هذا في مرحلة ما بعد الاستقلال، مستجيبا لتعقيدات واقع جديد تنخرط فيه "الأرواح الشاغرة" في أسئلة فلسفية ونقدية؟ إلى أي مدى يمكن اعتبار تقنيات السرد والسينما والتشكيل البصري في ديوان "الأرواح الشاغرة" تطويرا نوعيا للقصيدة الجزائرية، وليس مجرد اقتباس شكلي؟ وما العلاقة بين هذه الثورة الفنية الجديدة وتحول وظيفة الشاعر من "مجنّد في المعركة" إلى "شاهد ناقد" على جدوى التضحية ومعنى الحرية؟

4 - محاور العمل المطلوب:

لتأسيس مقاربتكم، أنتم مطالبون بالتفكير انطلاقا من الأسئلة الفرعية التالية:

أ - من الإيقاع الخليلي إلى إيقاع السرد والحوار: حلّلوا التحول الإيقاعي في نصوص بن هدوقة. كيف يستبدل الشاعر الإيقاع الخليلي التقليدي بإيقاع سردي قائم على تناوب البطء والسرعة وفق الحالة النفسية للشخصية "كما في تناوب حلم المقهى وصوت لعبة الورق في "الفلاح""؟ ما الدلالة الدرامية لهذا التحول في التعبير عن الصراع بين الأمل المعلّق والواقع المرير؟

ب - القصيدة كفيلم سينمائي: اللقطة والمونتاج:

اعتمادا على المقاطع المرفقة، قارنوا بين أنواع اللقطات السينمائية التي يوظفها الشاعر "القريبة جدا كما في وصف السجين، والمتوسطة كما في مشهد الجندي المنتصر، والبعيدة كما في عودة حامل الأزهار إلى كوخه". كيف تسهم هذه التقنيات في تحويل الصورة الشعرية من بلاغة لغوية إلى مشهد مرئي؟ ثم حلّلوا أنماط المونتاج المستخدمة، خاصة المونتاج التضادي "بكاء سيمون على قاتل" والمونتاج الفجائي "الصوت المفاجئ:

"يا حامل الأزهار"". ما الأثر النفسي والفكري لهذه التقنيات على المتلقي؟

ج - التشكيل البصري والفراغ الدلالي:

تأمّلوا الاستخدام الكثيف لعلامات الترقيم والنقاط والفراغات في النصوص "مثل تكرار النقاط في نهاية "حامل الأزهار" أو الفراغات في "أغنية لا تلحن"". كيف تتحول هذه العلامات من مجرد أدوات نحوية إلى دلائل بصرية على العجز عن القول، أو على الصدمة، أو على دعوة القارئ لملء الفراغ؟ ما علاقة هذا "التشكيل البصري" بحالة "الأرواح الشاغرة" التي يعنون بها الديوان؟

د - من شعر الثورة إلى شعر ما بعد الثورة:

امتداد أم قطيعة؟ بالعودة إلى النموذجين السابقين لخمار ""لا تفكر"" وباوية ""ساعة الصفر""، قارنوا بين طبيعة الوظيفة الشعرية واللغة والفضاء والذات/الجماعة في تجربتيهما وتجربة بن هدوقة. كيف يمكن القول إن بن هدوقة "يمتد" من داخل التقليد الثوري نفسه لينقله إلى فضاء تأملي نقدي، حيث يتحول السؤال من "كيف ننتصر؟" إلى "ماذا فعلنا بالنصر؟" وهل تظل قصيدة "حامل الأزهار" وفية للثورة بطريقة مغايرة، عبر تصوير ألم من غاب عنهم النصر أو لم يكتمل لهم؟

5 – الهدف:

الهدف من تحليل هذه النصوص ليس مجرد رصد تقنيات التجريب، بل بناء سردية نقدية تظهر كيف تحولت القصيدة الجزائرية، بعد الاستقلال، من "أداة في المعركة" إلى "مختبر لصياغة الوعي بالذات الجديدة"، وكيف استطاع بن هدوقة، من خلال فتح القصيدة على السرد والسينما والبصر، أن يعطي صوتا شعريا لـ"الأرواح الشاغرة" التي خلّفتها الحرب وأسئلة البناء، مؤسّسا بذلك لحداثة شعرية جزائرية تنبض بالهم الفردي والجماعي معا.

المحاضرة 04: الشعر الجزائري من منتصف السبعينيات إلى مطلع التسعينيات "شعر المرحلة الانتقالية"

تشكل الفترة الممتدة من منتصف السبعينيات إلى مطلع التسعينيات مرحلة تحول عميق في المجتمع الجزائري، أثرت بشكل عميق في المسار الإبداعي للشعر. لم تكن التغيرات الشعرية التي ستتم دراستها وليدة الصدفة أو محصلة لتطور أدبي داخلي فحسب، بل كانت استجابة إبداعية معقدة لسلسلة من التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية المتشابكة. سنسعى في هذا العرض إلى تحليل السياقات الحاضنة، وفهم كيف شكلت الوعي الجمعي للشعراء وأتاحت – أو أجبرت على – ولادة خطاب شعري جديد. سنناقش هذه السياقات في ثلاثة محاور مترابطة: السياسي - الاقتصادي، الاجتماعي - الثقافي، والفكري - الإقليمي.

1 - التحولات السياسية والاقتصادية: نهاية اليقينيات وبداية الأزمات

أ - أزمة المشروع الوطني البومديني وزعزعة اليقين

بعد عقد من الاستقلال تميز بحماس بناء الدولة وتجسيد شعارات الثورة، بدأت مرحلة منتصف السبعينيات تشهد تشققات في جدار اليقينيات الرسمية. فقد تحولت جبهة التحرير الوطني من إطار تحرري إلى جهاز بيروقراطي أحادي، مسيطر على كل مناحي الحياة. أدى إقصاء المعارضة وتهميش الأصوات المختلفة إلى خلق حالة من الجمود السياسي والروتين الإداري الذي بدأ يخنق الحماس الثوري الأول.

شهدت السنوات الأخيرة من حكم الرئيس هواري بومدين بدايات تراجع المشروع الاشتراكي الذي كان حجر الزاوية في خطاب الدولة. فالمخططات التنموية الطموحة واجهت صعوبات تنفيذية كبيرة، وبدأت تظهر بوادر الفساد الإداري والهدر في الموارد. هذا التحول خلق فجوة متسعة بين الخطاب الرسمي المثالي والواقع المعيش المتصلب، مما أدى إلى فقدان تدريجي لمصداقية الخطاب الوطني في أعين الكثيرين، وخاصة المثقفين والشباب المتعلم.

ب - التحول الدراماتيكي: رحيل بومدين ومرحلة الشاذلي بن جديد

شكلت وفاة الرئيس هواري بومدين عام 1978 نقطة تحول مفصلية. فقد مثّل بومدين بالنسبة للكثيرين تجسيدا للثورة واستمرارا لزمن البطولة والتضحيات. رحيله المفاجئ ترك فراغا سياسيا وأخلاقيا، وفتح الباب لمرحلة جديدة قادها الشاذلي بن جديد الذي مثل وجها مختلفا تماما: أكثر براغماتية، أقل إيديولوجية، وأكثر انفتاحا على الغرب.

شهدت بداية الثمانينيات ما يمكن تسميته "الانفتاح المحسوب" أو "الليبرالية الموجهة"، حيث بدأت الدولة في التراجع عن بعض المكاسب الاجتماعية وتخفيف القيود على القطاع الخاص، لكن دون تخلي كامل عن هيمنتها. هذا التحول خلق حالة من الارتباك والتناقض: فمن ناحية، كان هناك خطاب رسمي لا يزال يتمسك برموز الاشتراكية والثورة، ومن ناحية أخرى، كانت سياسات اقتصادية واقعية تتجه نحو الخصخصة وتقليص الدعم. هذا التناقض بين الخطاب والممارسة شكل أرضية خصبة للسخرية والنقد في الخطاب الشعري اللاحق.

ج - الأزمة الاقتصادية الهيكلية وتداعياتها الاجتماعية

مع مطلع الثمانينيات، تضافرت عدة عوامل لتخلق أزمة اقتصادية حادة هزت أسس العقد الاجتماعي الجزائري. فانخفاض أسعار النفط في الأسواق العالمية، الذي بدأ عام 1986، ضرب اقتصادا يعتمد بنسبة كبيرة على عائدات المحروقات. كما أن سياسات التصنيع المكلفة وغير الفعالة، والديون الخارجية المتصاعدة، وفساد النخب الحاكمة، كل ذلك أدى إلى شلل اقتصادي واضح.

كان من أهم تجليات هذه الأزمة ظهور ما سمي "بأزمة السكن" حيث عجزت الدولة عن تلبية احتياجات جيل كامل من الشباب الباحث عن مساكن لائقة. وتحولت المدن الكبرى مثل الجزائر العاصمة ووهران وقسنطينة إلى مساحات من الازدحام والعشوائية واليأس. كما تفاقمت مشكلة البطالة بين خريجي الجامعات بشكل خاص، مما خلق فئة من الشباب المتعلم المحبط الذي فقد ثقته في قدرة الدولة على الوفاء بوعودها.

د - أحداث أكتوبر 1988: الزلزال الذي غير كل شيء

بلغت الأزمة ذروتها في أكتوبر 1988 بانفجار غضب شعبي غير مسبوق عمّ المدن الجزائرية الكبرى. لقد كانت هذه الأحداث صدمة للجميع: للنظام الذي لم يتوقع هذا الحجم من السخط، وللمجتمع الذي انكشف عن عمق انفصامه، وللمثقفين الذين وجدوا أنفسهم أمام واقع أكثر تعقيدا مما تخيلوا.

كانت أحداث أكتوبر بمثابة نهاية رمزية لمرحلة كاملة. فقد كسرت جدار الخوف والصمت، وكشفت عن فشل النموذج التنموي برمته، وأجبرت النظام على إعلان إصلاحات سياسية، أهمها التعددية الحزبية والدستور الجديد عام 1989. لكنها أيضا فتحت الباب لصراعات أكثر حدة ستهيمن على التسعينيات. بالنسبة للشعراء، مثلت هذه الأحداث لحظة تحول في

الوعي: لم يعد النقد مبطنا أو رمزيا، بل أصبح ممكنا وملحا أن يتحدث الشعر عن الألم اليومي والغضب المكبوت والواقع المكشوف.

2 - التحولات الاجتماعية والثقافية: تشظي الهوية وتعدد المرجعيات

أ - التحولات الديموغرافية والهجرة الداخلية

شهدت الجزائر في هذه الفترة تحولا ديموغرافيا عميقا. فالهجرة الداخلية من الريف إلى المدينة، التي بدأت بعد الاستقلال، تسارعت بشكل كبير. تحولت المدن إلى بوتقة تختلط فيها الثقافات الجهوية والتقاليد المختلفة، مما خلق مجتمعا حضريا جديدا يعاني من أزمة هوية حادة. فالمدينة الحديثة لم تعد رمزا للتقدم والتحرر فقط، بل أصبحت فضاء للغربة والاغتراب والصراع بين القديم والجديد.

ظهر جيل جديد من الشباب ولد بعد الاستقلال، لم يعش تجربة الثورة مباشرة، ولم يعد يربط هويته بذكريات الحرب التحريرية بنفس الحماسة التي ربطها بها جيل الآباء. هذا الجيل واجه أسئلة وجودية مختلفة: كيف يعيش كفرد في مجتمع جماعي؟ كيف يوازن بين التقاليد والحداثة؟ كيف يجد معنى للحياة في ظل أزمات متعددة؟ هذه الأسئلة ستكون محورية في الشعر الثمانيني.

ب - صراع الهويات والمرجعيات الثقافية

في غياب مشروع ثقافي وطني واضح، وجد المثقفون والشعراء أنفسهم في مواجهة تيارات ثقافية متصارعة. فمن ناحية، كان هناك الخطاب الرسمي للدولة الذي يؤكد على الهوية العربية الإسلامية لكن في إطار علماني. ومن ناحية أخرى، ظهرت تيارات إسلامية تقدم قراءة مختلفة للهوية، تركز على الدين كمرجعية وحيدة وتنظر إلى الحداثة الغربية بشك وريبة.

في الوقت نفسه، استمرت الثقافة الفرنسية، بكل تناقضاتها، في ممارسة تأثيرها على النخب المثقفة. فقد كان التعليم باللغة الفرنسية لا يزال مهيمنا في التخصصات العلمية، وكانت الثقافة الفرنسية تحضر بقوة في وسائل الإعلام والكتب والأفلام. هذا الوضع خلق ازدواجية ثقافية عميقة، جعلت من السؤال عن الهوية واللغة إشكالية مركزية في الإبداع الأدبي.

ج - تطور المشهد الثقافي والنشر

رغم القيود والرقابة، شهدت هذه الفترة تطورا ملحوظا في المشهد الثقافي. فالمطابع الخاصة أصبحت أكثر نشاطا، وظهرت دور نشر مستقلة وإن كانت محدودة الإمكانيات. كما انتشرت

المجلات الثقافية المتخصصة التي وفرت منابر للشعراء الشباب الذين لم يجدوا مكانا لهم في المنابر الرسمية للدولة.

من أهم هذه المجلات كانت "آمال" و"الثقافة"، التي لعبت دورا مهما في اكتشاف وتشجيع مواهب شعرية جديدة. هذه المنابر البديلة سمحت بتداول نصوص شعرية مختلفة عن الخطاب الرسمي، أكثر جرأة في الطرح، وأكثر تجريبا في الشكل، وأكثر التصاقا بهموم الفرد اليومية.

3 - التأثيرات الفكرية والإقليمية: عالم متغير وتحديات جديدة

أ - التحولات في العالم العربي والإسلامي

لم يكن الشعر الجزائري بمعزل عن التحولات الكبرى التي شهدها العالم العربي. فالهزيمة العربية في حرب 1967 كانت لا تزال جرحا نازفا في الوعي العربي. وفي الثمانينيات، تفاقمت الأزمات العربية بتصاعد الحرب العراقية - الإيرانية 1980 - 1988 التي مزقت النسيج العربي، وبالاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982 الذي كشف عن عمق الهوة بين الخطاب العربي الرسمي والقدرة على الفعل.

كانت القضية الفلسطينية، رغم كل التحديات، تظل قضية مركزية في المخيال الشعري العربي. لكن طريقة معالجتها في الشعر الجزائري شهدت تحولا مهما: فبعد أن كانت قضية بطولية مجردة في شعر الستينيات والسبعينيات، أصبحت في الثمانينيات قضية إنسانية ملموسة، مرتبطة بمعاناة الفرد وألمه اليومي. كما ظهرت في الشعر إشارات إلى أحداث عربية أخرى مثل الحرب الأهلية اللبنانية، التي مثلت بالنسبة للكثيرين رمزا لانقسام العالم العربي وتشظيه.

ب - تأثير الحرب الباردة والصراع الإيديولوجي العالمي

ظلت الجزائر، رغم انتمائها الرسمي إلى حركة عدم الانحياز، متأثرة بالصراع بين المعسكرين الشرقي والغربي. وكان للصراع الإيديولوجي بين الماركسية والرأسمالية تأثيره على المشهد الثقافي الجزائري، حيث وجد بعض المثقفين في الماركسية إطارا تفسيريا لأزمات المجتمع، بينما اتجه آخرون نحو الليبرالية أو القومية أو الإسلام السياسي.

لكن مع نهاية الثمانينيات وبداية انهيار المعسكر الشرقي، دخلت هذه المرجعيات الإيديولوجية في أزمة عميقة. فلم يعد بالإمكان تفسير الواقع بنظريات جاهزة مستوردة، مما دفع بالمثقفين،

ومنهم الشعراء، إلى البحث عن خطاب أكثر تعقيدا ومرونة، يعترف بالتناقضات ولا يسعى إلى حلول جاهزة.

ج - التأثر بالتيارات الأدبية العالمية

شهدت هذه الفترة انفتاحا أكبر على التيارات الأدبية العالمية، وخاصة عبر الترجمة. فالشعراء الجزائريون اطلعوا على تجارب شعراء أمريكا اللاتينية مثل بابلو نيرودا وأوكتافيو باث، الذين جمعوا بين الالتزام السياسي والتجريب الجمالي. كما تأثروا بالشعراء الفرنسيين المعاصرين، وبحركات الحداثة وما بعد الحداثة في الأدب العالمي.

هذا الانفتاح ساهم في إغناء التجربة الشعرية الجزائرية، ودفع الشعراء إلى تجريب أشكال تعبيرية جديدة، والتحول عن النماذج التقليدية. لكن هذا التأثر لم يكن تقليدا أعمى، بل كان عملية استيعاب وتمثيل وإعادة إنتاج في ضوء الخصوصية المحلية.

4 - التحولات في الوظيفة والرؤية الشعرية: من الشعر الجماعي إلى الشعر الفردي المتشظي

بعد أن رصدنا التحولات التاريخية والسياقية العميقة التي شكّلت وعي الشعراء الجزائريين بين منتصف السبعينيات ومطلع التسعينيات، ننتقل إلى دراسة أبرز مظاهر التأثير الإبداعي لتلك التحولات: التحول العميق في وظيفة الشعر ورؤيته للعالم. فإذا كان شعر الستينيات والسبعينيات قد ارتبط بوظيفة تأسيسية وجماعية تمثلت في التعبير عن مشروع بناء الدولة الوطنية وتعزيز الوعي القومي، فإن شعر الثمانينيات سيشهد تحولا نوعيا نحو وظيفة نقدية فلسفية، تركز على الفرد بوصفه محور التجربة وأساس الرؤية. في هذا القسم، سنرى كيف أصبحت الأدوات الفنية – التي كانت مجرد إرهاصات في السبعينيات – أدوات واعية في خدمة هذه الرؤية الجديدة.

أ - التحول من الشعر "الجماعي" إلى الشعر "الفردي/الذاتي المتشظي"

- تفكك صوت الأمة وبروز صوت الفرد:

مثّل نهاية الهيمنة الواضحة للخطاب الشعري الذي يتحدث بلسان "الأمة" أو "الجماهير" أو "الدولة" واحدا من أبرز سمات هذه المرحلة. فقد بدأ الشاعر الجزائري ينزع عن نفسه عبء التمثيل الرسمي والكلام نيابة عن كيان مجرد. لم يعد الصوت الشعري يصدح من منبر وطني عال، بل أصبح همسا ذاتيا يسمع من الداخل.

ويتجلى هذا التحول على مستوى التشكيل الموسيقي ذاته. فبعد أن كان الشعراء في السبعينيات يجربون "التدوير" و"الجملة الشعرية" بشكل مرتبك أحيانا، أصبح هذا التحرر الشكلي في الثمانينيات خيارا واعيا. إن تحطيم وحدة البيت العمودي لم يعد مجرد تجريب عروضي، بل أصبح انعكاسا لتحطيم الصوت الواحد للجماعة. فالجملة الشعرية الطويلة المتدفقة، كما في قول عبد العالي رزاقي:

رشيدة تدخل القلب، تغتاله فجأة تستبد بكل شعور، وتمتد عبر الشرايين، تغزوا الضلوع، وتحتل ذاكرة السندباد...

هذه الجملة التي ترفض التوقف عند القافية، تعبّر عن تدفق وعي فردي لا يلتزم بإيقاع الجماعة ولا بحدودها.

ويعلن أزراج عمر صراحة عن هذا القطع مع النموذج الجماعي السابق، قائلا: "أحرص على القول بأن تجربتي الشعرية لم تستفد مطلقا من الشعراء الجزائريين الذين سبقوني لأن هؤلاء ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية بل هم لا يتجاوزون مدار المحاولات التي ظلت عند البدايات الشديدة اللهاث". هذا الإعلان لا يمثل رفضا للأسلاف فحسب، بل يؤسس لشرعية صوت فردي مستقل، يعبر عن "الإحساس باليتم" ورفض "الانصياع إلى صوت الجماعة". ويتجلى هذا الصوت الفردي المتشظي في قصيدته "وحرسني الظل" حيث تتحول الذات إلى كيان هامشي يعيش في "سلة المهملات"، بعيدا عن كل تمثيل جمعي:

... سأدفن وجهي بداخل تلك الحقيبة
وأنتظر الصمت تومئ لي ساعداه
فأمشي إلى جزر الوهم، أجلس بين جناحي ملال
ونحلب جنية لا تحب
وأقرأ من دفتر الاغتراب
حكايا فؤادي البعيد
لساعي البريد
ليرجعني خلسة للمدينة
فأسكن في سلة المهملات

والشاعر عثمان لوصيف يرسم خارطة طريق نحو الجسد في قصيدته "الكتابة بالنار"، حيث يقدم نموذجا مكثفا لهذه الرؤية:

"خارطتي تسكن في البرق وفي الرعد / حدودها تمتد في ضلوعي / بحارها تكبر في دموعي".

هنا، لم يعد الوطن خريطة سياسية مرسومة على الورق، بل تحول إلى كيان عضوي يعيش داخل الذات. إنه تحويل للمجرد "الهوية" إلى محسوس "جسد، دموع"، وهو ما يعكس تحول الوظيفة الشعرية من التلقين إلى التجسيد الفلسفي للهوية.

ويلاحظ في قصائد هذه المرحلة، تراجع استخدام ضمير الجمع "نحن" بصيغته الحماسية والتعبوية، لصالح تعدد استخدامات ضمير المتكلم "أنا" بكل ما يحمله من شكوك وقلق واستفهام. فالشاعر لم يعد ناطقا رسميا باسم الثورة، بل أصبح شاهدا فرديا على انهيار اليقينيات وتحول الأحلام. القصيدة تحولت إلى فضاء حميمي للتأمل والاعتراف والبحث عن الذات وسط الضياع.

- صعود الذاتية والقلق الوجودي:

برز صوت الشاعر الفرد بكل تجلياته الإنسانية: قلقه الوجودي، حيرته، أسئلته الشخصية عن الموت والحب والغربة والوجود. لم تعد القصيدة تنطلق من يقين جمعي مشترك، بل من شكّ فردي عميق. فأصبحت موضوعات مثل العزلة، والاغتراب داخل الوطن، والصراع بين الرغبة والفشل، والعلاقة المتوترة مع الجسد والزمن، من المحاور المركزية للإبداع الشعري.

وعبد العالي رزاقي يعبّر عن هذه الذاتية الوجودية القلقة باستدعاء الأسطورة اليونانية:

... آلاف الأوهام تعشش في ذاكرتي

حكمت آلهة الزيف

أن أحمل صخرة "سيزيف"

أن أقبل طوعا أو كرها

تأشيرة نفي!

إن صورة "صخرة سيزيف" هنا تلخّص مأساة الفرد في هذه المرحلة: تكرار عبثي، وعقاب لا مبرر له، ونفي قسري. إنه قلق وجودي كوني يتجاوز حدود الجزائر إلى مأساة الإنسان المعاصر.

- تحول الرمزية من الوطنية إلى الذاتية:

إذا كانت رموز السبعينيات تتميز بطابعها الجماعي والتأسيسي الواضح، فقد شهدت رموز الثمانينيات تحولا عميقا نحو الخصوصية والدلالة الذاتية. فالنخلة في شعر محمد زيتلي لم تعد رمزا للخصوبة الوطنية الجماعية، بل تحولت إلى وسيلة اتصال ذاتي بالأصل المفقود: "النخلة تمكني للأصل... وذلك يومئ إلى تأسيس الذات من الأصل". وهذا هو تطور لافت للرمز الزراعي

الـذي بـدأ مـع حمـري بحـري في السـبعينيات، لكنـه ينتقـل هنـا مـن كونـه حنينـا لـلأرض - الأم الجماعية إلى بحث فردي عن الجذور الذاتية.

وكذلك يصور عثمان لوصيف حالة الضياع الوجودي برموز ذاتية عميقة:

"ربما في ظلمات الزحام الغربي ضعنا... تتلاشى في سراب كاذب بين موسكو ونيويورك".

فالضياع هنا ليس في الصحراء بل في "الزحام الغربي"، وهو ضياع في متاهة الحضارة الحديثة والصراعات الإيديولوجية الكبرى. والشاعر قد يتخذ من غرفة مغلقة، أو نافذة مطلة على شارع مزدحم، أو مرآة مشروخة، رموزا تعبر عن حالته النفسية. كما ظهرت رموز جديدة تعكس واقع المدينة الحديثة، مثل الإسمنت، الضوضاء، طوابير الانتظار. هذه الرموز اليومية أصبحت لغة للتعبير عن الاغتراب الحضري.

ويتسع هذا التحول الرمزي ليشمل استدعاء شخصيات من التاريخ والأسطورة، تحوّل إلى أقنعة تعبر عن الذات الشاعرة وهمومها. فعبد العالي رزاقي يستدعي "السندباد" رمزا للثورة المتجددة والمناضل الذي يساق إلى المقصلة:

... أنا المستحيل الذي يعشق الموت في مقلتيك

أحاول أن أشعر الآن بالانتماء إليك

فأخجل حين أراك

على صدر أيوب نائمة

بينما السندباد يجر إلى المقصلة...

كما أن الشاعر حمري بحري، وهو من الجيل الذي أسس لهذا التحول، يستخدم رمز المرأة معادلا موضوعيا للوطن، لكنه وطن داخلي خاص، لا وطن الشعارات. في قصيدته "حبيبتي تتعرى"، نجد تطويرا لافتا لرمز "المرأة/الوطن" الذي بدأ في السبعينيات، حيث يصبح التعرّي هنا تعرّي الذات لا الأرض، وتتحول العلاقة من علاقة أمومة ورعاية إلى علاقة تماه وجودي:

من مخاض الرفض

من عشق الحجارة

يكبر النهر

يضيق الخصر

غصنا وإشارة

فأراها تتعرى

أتعرى...

5 - التحول من شعر "البطولة والتأسيس" إلى شعر "الأزمة والنقد العميق"

أ - النقد المباشر وغير المباشر: من الترميز إلى المواجهة:

لم يعد النقد في شعر الثمانينيات مبطنا بالرمز كما كان الحال في السبعينيات، حيث كان الخطاب النقدي يختبئ غالبا وراء صور تاريخية أو طبيعية. بل أصبح النقد أكثر مباشرة وجرأة وحدّة في كثير من الأحيان. وهنا، لم تعد اللغة الشعرية مجرد أداة تعبير، بل تحولت إلى سلاح في المعركة الجديدة. وتابعنا تطور مستوياتها المختلفة كأدوات واعية للنقد.

فعلى مستوى اللغة البذيئة والدخيلة، لم يعد استخدام مفردات مثل "المضاجعة" و"الجماع" مجرد تمرد مراهق، بل أصبح شكلا من أشكال اقتحام التابوهات وتفجير لغة السلطة من داخلها. نجد هذا في استمرار نبرة سليمان جوادي التي بدأت في السبعينيات، وفي تطورها عند أحمد حمدي الذي يستخدم لغة هجينة تمزج بين الفصيح والعامي والفرنسي المعرّب، كقول جوادي: "وغزا صالون داود ليغتال فتاة تتكوفر". هذا المزج اللغوي ليس ضعفا، بل هو رفض واع للنقاء اللغوي الذي تفرضه التيارات التقليدية، واستخدام للغة "الشارع" لفضح لغة "القصر".

ويتخذ النقد شكلا مباشرا صارخا في قصيدة عبد العالي رزاقي "رسالة من الأردن" التي يخاطب فيها الحكام بجرأة نادرة:

يا للغباء...

تودني عبدا أقدم للضيوف تحيتي،

في اليوم ألف تحية

وصحافك الذهبية الألوان أمسحها صباح مساء

يا سيدي

شفتاي ما خلقت لترديد التحية

أو لتقبيل الأيادي الذاوية

ويداي ما خلقت لمسح الأحذية...

إن هذه الجرأة في مخاطبة السلطة تمثل نقلة نوعية في الخطاب الشعري: من النقد الرمزي المبطّن إلى المواجهة المباشرة. وهذا النقد لم يعد موجها ضد الاستعمار "كما في شعر

الستينيات"، بل ضد الاستبداد الداخلي، مما يجسد تحول الوظيفة الشعرية من التمجيد إلى المساءلة العميقة.

كما تطور التوظيف النقدي للترميز. فبينما كان رمز "خالد" و"طارق" في السبعينيات يستخدم للتعبير عن الإحباط من الشعارات الفارغة، وصل في الثمانينيات إلى حد المساءلة العميقة. يقدم أحمد عاشوري نموذجا صارخا للنقد الساخر الذي يحول الرموز الوطنية إلى مهازل: "حفيد 'عمرو' وسليل 'عدن'... أن الأميرة 'واكس' بنت العظيم 'مارس' والصواب ماركس". هنا يسخر الشاعر من النخبة الحاكمة التي تزيف الأنساب وتتزوج أيديولوجيا مستوردة. إنه نقد يفضح زواج السلطة من الإيديولوجيا وتخليها عن القيم الأصيلة.

ب - شعر الرفض والاحتجاج:

ظهرت قصائد تحمل نبرة سخط واضحة وعنيفة أحيانا تجاه الواقع بمختلف تجلياته. لم يعد الصوت الشعري صوتا توافقيا أو تصالحيا، بل أصبح صوت احتجاج ورفض. عبرت هذه القصائد عن غضب جيل شعر بأنه ضحية لوعد لم يتحقق. وقد توسع هذا الغضب ليشمل النظام العربي برمته، كما في قصيدة سليمان جوادي 1982 التي تستخدم لغة لاذعة لفضح "الأدعياء العرب":

فماذا إذا يا فلسطين تنتظرين

من الأدعياء العرب!!؟

"..."

فموتي إذن صامدة

وكوني على خزينا شاهدة

ولا تطلبي العون منا

فمقاليدنا مزّقها الجبناء والأذناب

كما يستخدم جوادي الإحالة إلى التراث الشعبي "شهرزاد، سندباد" ليس لتمجيده، بل لفضح الفجوة بينه وبين الواقع المهين، كما في قصيدته "أغنية لم يلحنها الشيخ إمام":

... نحن لا نطلب منكم أيها السادة إلغاء الضرائب

قد مللنا أيها السادة صندوق العجائب

وغدا عبئا ثقيلا كالضرائب

نحن نرجو أن تعيدوا سورة الناس إلى القرآن فورا

أن تعيدوا الصلاح الدين سيفا عربيا...

ج - نقد الذات والمثقف:

لم يوجه الشعراء النقد إلى الخارج فقط، بل أيضا إلى الداخل، نحو الذات المثقفة نفسها ودورها. يسائل محمد زيتلي جدوى الخطاب البطولي المجرد: "ما جدوى أن تفاخر بالتاريخ وبالأجداد ونغني عن تحرير القدس وما زال الخوف يعشش بالأعمال؟". هذا الاستفهام الاستنكاري ينتقد المثقف نفسه الذي يردد شعارات جوفاء، مما يضيف بعدا أخلاقيا وإنسانيا عميقا للخطاب الشعري.

6 - التحول من الشعر"الوطني المحدّد" إلى الشعر"الإنساني الكوني"

أ - تجاوز الإطار الوطني الضيق:

بدأ الشعراء في هذه المرحلة بربط المعاناة الجزائرية المخصوصة بالمعاناة الإنسانية العامة. فلم تعد القصيدة حبيسة الإطار الجغرافي والسياسي للوطن، بل انفتحت على آلام البشر في كل مكان. وقد تحقق هذا بشكل أساسي عبر توظيف الأسطورة والتناص بوصفهما بوابتين للكونية.

فها هو الشاعر أحمد الطيب معاش يربط المأساة الجزائرية بقضية الظلم الكوني: "في الضعيف بدأ مثل الشهد ... يا أبناءنا لا تطمئن لمجد... وذودوا بعلم قبل سيف في اليد".

ب - الحوار مع التراث العالمي والتأثر بالتيارات الفكرية الكونية:

ازدادت الاقتباسات والإحالات من الأساطير العالمية، والفلسفة، والأدب العالمي المترجم. وهذا تطور نوعي لظاهرة "المحاكاة والاقتباس" التي بدأت في السبعينيات. فبعد أن كانت المحاكاة تقليدا سطحيا أحيانا، أصبحت في الثمانينيات تناصا واعيا يخلق حوارا بين المحلي والعالمي.

فعبد العالي رزاقي يستنجد بالشاعر الإسباني لوركا: "لوركا / علمني كيف سأصرخ من أعماقي باسم الحق الضائع / كيف أحارب في صف الإنسان الجائع". وهو لا يقلده، بل يحاوره ويجعله شاهدا على مأساة إنسان القرن العشرين.

كما يبدع في المزج بين الأساطير من ثقافات مختلفة في آن واحد، في صورة تعكس تشظي المرجعيات وتجاوز الحدود:

... كل المقاهي والشوارع، والحوانيت التي يغتال فيها الأغنياء

بيادر الفقراء

باتت "لدون جوان"

"أوديب" ضاجع أمه
وأنا وأنت نبيعها عذراء
يا وهج عيون الآن تسرقنا
وعنترة يموت ويولد...

هذا المزج بين شخصيات من ألف ليلة وليلة "السندباد"، والأسطورة اليونانية "أوديب، سيزيف"، والأسطورة الإسبانية "دون جوان، دون كيشوت"، والشعر العالمي "لوركا، نيرودا"، يخلق فضاء كونيا تتلاشى فيه الحدود بين الثقافات.

ج - الاهتمام بالأسئلة الوجودية الكبرى:

أصبحت القصيدة تنفتح على أسئلة الوجود، والزمن، والموت، والحرية بمفهومها الفلسفي الواسع. كما استمر توظيف الرموز المسيحية "الصلب، الفداء، الخطيئة" في شعر أزراج وغيره، ليس كدخيل على الثقافة، بل كجزء من قاموس إنساني كوني للتعبير عن الألم والتضحية. يتجلى هذا في قول أزراج: "سامحي يا بلاد الخطيئة حبي... يا مسيحا تجسد في المسامير درب"، حيث تتحول المعاناة الجزائرية إلى امتداد لمعاناة المسيح الكونية.

تم التعبير عن هذه الأسئلة الكونية بلغة شعرية مجردة أحيانا، تحاول النفاذ إلى جوهر التجربة الإنسانية المتعالية على الزمان والمكان المحددين. وهكذا، اكتسب الشعر الجزائري عمقا فلسفيا وإنسانيا جعله جزءا من حركة الشعر العالمي.

قسم التطبيق: تجليات التحولات الكبرى في نص شعري

"عثمان لوصيف: 'الكتابة بالنار' – مقاربة في تحولات القصيدة الجزائرية من الجماعي إلى الفردي، ومن المحلي إلى الكوني"

1 - الإطار العام:

انطلاقا من المحاور النظرية للمحاضرة الرابعة، التي رصدت ثلاثة تحولات كبرى في شعر المرحلة الانتقالية "من منتصف السبعينيات إلى مطلع التسعينيات"، يكلّف الطلبة بتحليل المقاطع المرفقة من قصيدة "الكتابة بالنار" للشاعر عثمان لوصيف. يمثل هذا النص نموذجا مكثفا تتجسد فيه هذه التحولات مجتمعة في قصيدة واحدة، مما يجعله مختبرا مثاليا لاختبار المفاهيم التي تمت دراستها. المطلوب ليس مجرد وصف النص، بل تفكيك كيفية اشتغال الأدوات الفنية "الصورة، الرمز، اللغة، الإيقاع" على تجسيد التحولات الكبرى.

2 - النص المطلوب تحليله:

خارطتي تسكن في البرق وفي الرعد

حدودها تمتد في ضلوعي

بحارها تكبر في دموعي

...

ربما في ظلمات الزحام الغربي ضعنا

تتلاشى في سراب كاذب

بين موسكو ونيويورك

3 - توجيهات حول الإشكالية المحورية:

كيف يجتمع في هذا النص القصير تجسيد التحولات الثلاثة الكبرى التي ميزت شعر المرحلة الانتقالية: التحول من الجماعي إلى الفردي، والتحول من التأسيس إلى النقد والاحتجاج، والتحول من المحلية الضيقة إلى الكونية الإنسانية؟ وما هي الأدوات الفنية المحددة "طبيعة الصورة، تحول الرمز، البنية الإيقاعية" التي مكّنت الشاعر من تحقيق هذه التحولات في آن واحد؟

4 - محاور العمل المطلوب:

لتأسيس مقاربتكم، أنتم مطالبون بالتفكير انطلاقا من الأسئلة الفرعية التالية:

أ - من الخارطة إلى الجسد: تجسيد التحول نحو الذات الفردية

حلل كيف يتحول مفهوم "الخارطة" في المقطع الأول من كيان جغرافي/سياسي/جمعي إلى كيان جسدي/ذاتي/فردي. ما الدلالة الفكرية لانتقال "الحدود" إلى "الضلوع"، و"البحار" إلى "الدموع"؟ كيف يسهم هذا التحويل في تفكيك الصوت الجمعي وبناء صوت فردي متشظ؟

ب - الاحتجاج عبر الصورة: من التمجيد إلى النقد

ما نبرة الاحتجاج والرفض التي يمكن استخلاصها من صور "البرق والرعد" و"ظلمات الزحام الغربي" و"السراب الكاذب"؟ كيف تختلف لغة الاحتجاج هنا عن لغة التحريض المباشر في شعر الثورة، وعن النقد المباشر لدى شعراء اليسار؟ ما علاقة هذه الصور بحالة "الاغتراب" التي ميزت جيل ما بعد الاستقلال؟

ج - من موسكو إلى نيويورك: تجسيد التحول نحو الكونية الإنسانية

حلل الصور الكونية في النص ""بين موسكو ونيويورك"". كيف يتجاوز الشاعر الإطار الوطني الضيق ليجعل من الضياع الجزائري تجسيدا لضياع إنسان العصر الحديث في متاهات الصراع الإيديولوجي العالمي؟ ما الفرق بين هذه الكونية والكونية التي رأيناها عند شعراء آخرين "مثل توظيف الأسطورة اليونانية"؟

– 5 الهدف:

الهدف من تحليل هذا النص ليس الإجابة عن الأسئلة فحسب، بل بناء قراءة نقدية تظهر كيف يمكن لقصيدة واحدة أن تختزل تحولات مرحلة كاملة، وكيف تتحول الأدوات الفنية "الصورة، الرمز، اللغة" من مجرد إرهاصات في السبعينيات إلى أدوات واعية في الثمانينيات، قادرة على التعبير عن تعقيدات الذات الجزائرية في عالم ما بعد الاستعمار.

المحاضرة 05: تصاعد الإيديولوجيا في المشهد الشعري الجزائري
من منتصف السبعينيات إلى مطلع التسعينيات: تجليات التحولات الكبرى في ثلاثة تيارات شعرية

تمهيد: الإيديولوجيا كاستجابة إبداعية للتحولات العميقة

شهد المشهد الشعري الجزائري في الفترة الممتدة من منتصف السبعينيات إلى مطلع التسعينيات تصاعدا ملحوظا للإيديولوجيا، بوصفها استجابة إبداعية معقدة لسلسلة من التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتشابكة، التي تمّ تحليلها في المحاضرة الرابعة. فلم يكن الشعر في هذه المرحلة الانتقالية مجرد تعبير جمالي، بل تحول إلى ساحة صراع فكري وسياسي تعكس تعدد المرجعيات وتشظي الهوية، في ظل أزمة المشروع الوطني البومديني، وتراجع اليقينيات الرسمية، وبدايات الانفتاح المحسوب، ثم الصدمة الكبرى التي مثّلتها أحداث أكتوبر 1988.

إذا كانت المحاضرة الرابعة قد حددت ثلاثة تحولات كبرى، ورصدت كيف تحولت الخصائص الفنية "التشكيل الموسيقي، اللغة، الصورة، الرمز، الأسطورة" من إرهاصات في السبعينيات إلى أدوات واعية في الثمانينيات، فإن هذه المحاضرة تتقدم خطوة أبعد: إنها ترصد كيف أصبحت هذه الخصائص الفنية ذاتها أدوات تمييز بين التيارات الإيديولوجية. فلم تعد المسألة أن الشعراء يستخدمون اللغة البذيئة أو الرمز أو الأسطورة، بل كيف يستخدمها كل تيار، ولأي غرض، وضمن أي مرجعية. هذا التحول من "أداة مشتركة" إلى "أداة تمييزية" هو ما يجعل دراسة الإيديولوجيا ضرورية لفهم الشعر الجزائري في هذه المرحلة.

التيارات الثلاثة التي سنحللها هي: اليسارية، والثورية القومية، والإسلامية. سنبين، عبر نماذج نصية، كيف تجسدت التحولات الكبرى في كل تيار، وكيف اختلف توظيف الأدوات الفنية باختلاف المرجعيات.

1 - الإيديولوجيا اليسارية: نقد السلطة والبحث عن صوت فردي

أ - عبد العالي رزاقي: تحليل النصوص في ضوء التحولات

- تجسيد التحول الأول "من الجماعي إلى الفردي":

يا أنت

لا ترسم على قلبي

حكاية 'خالد'

أو 'طارق'

لا طعم للكلمات

لا لون للكلمات

لا شكل للكلمات

لا وجه للكلمات

ما لم تكن جسرا نمر عليه.

"من قصيدة "السفر في المنافي"، مجلة الآداب، 1973"

يستدعي الشاعر شخصيتين محوريتين في المخيال العربي الإسلامي – خالد بن الوليد وطارق بن زياد – لكنه لا يريد استعمالهما كشعارات فارغة تزيّن الخطاب الرسمي. إن تكرار النفي ""لا طعم... لا لون... لا شكل... لا وجه"" يراكم طاقة بلاغية تكشف عن إحباط الذات من استهلاك الرموز دون تحويلها إلى أفعال ملموسة. والمطلوب "جسرا نمر عليه" هو تعبير عن الحاجة الفردية إلى معنى فعلي يربط الماضي بالحاضر، لا إلى تكرار طقسي أجوف تفرضه الجماعة. هذا يتسق مع ما تم رصده عن "تفكك صوت الأمة وبروز صوت الفرد": فالشاعر لا يتحدث بلسان الأمة، بل يعبّر عن حاجته الشخصية إلى معنى حقيقي. إن توظيفه للتراث هنا لا يمجد الرمز، بل يفرغه من محتواه الجماعي لصالح الذات الفردية، وهذا هو جوهر التوظيف النقدي للترميز في التيار اليساري.

- تجسيد التحول الثاني "من التأسيس إلى النقد العميق":

لوركا

أنا إنسان القرن العشرين

حتى نفسي لم أفهمها منذ سنين

لا أعرف دربي من أين

آلاف الأوهام تعشعش في ذاكرتي

حكمت آلهة الزيف

أن أحمل صخرة سيزيف

أن أقبل طوعا أو كرها

تأشيرة منفى

"من قصيدة "رسالة إلى شخصية لوركا"، ضمن ديوان "هموم مواطن يدعى عبد العال"، 1983"

الجمع بين لوركا "شاعر إسباني قتلته الفاشية، رمزا لاضطهاد المثقف" وسيزيف "رمز العبثية والتكرار اللانهائي في الأسطورة اليونانية" يخلق تناصا عالميا يخرج القصيدة من محليتها إلى أفق كوني. "آلهة الزيف" هم السلطة المستبدة التي تحكم على المثقف بـ"تأشيرة نفي" – نفي داخلي أو خارجي. هذا النقد ليس موجها ضد الاستعمار "كما في شعر الستينيات"، بل ضد الاستبداد الداخلي، مما يجسد تحول الوظيفة الشعرية من التمجيد إلى المساءلة العميقة. وقد بلغت جرأة هذا النقد حدّا دفع السلطة إلى استدعاء الشاعر أمنيا وإجباره على توقيع تعهد بعدم العودة إلى الشعر، مما يؤكد أن الكلمة كانت لا تزال فعلا سياسيا خطيرا. وفي الاتجاه نفسه، يكتب رزاقي قصيدة "رسالة من الأردن" صارخا في وجوه حكّام العرب بجرأة نادرة:

يا للغباء...

تودني عبدا أقدم للضيوف تحيتي،

في اليوم ألف تحية

وصحافك الذهبية الألوان أمسحها صباح مساء

يا سيدي

شفتاي ما خلقت لترديد التحية

أو لتقبيل الأيادي الذاوية

ويداي ما خلقت لمسح الأحذية...

هنا يصل النقد المباشر إلى ذروته، متجاوزا السلطة الوطنية إلى النظام العربي برمته، في لغة تقوم على الإهانة المقصودة للرموز السياسية، مما يعكس تحولا عميقا في دور الشاعر. إن اللغة هنا ليست بذيئة، بل هي لغة مواجهة طبقية ترفض لغة التملق والبلاط، وتستعمل القاموس اليومي "الأحذية، الأيادي الذاوية" لتعرية السلطة.

- تجسيد التحول الثالث "من المحلية إلى الكونية":

يتحقق هذا التحول عبر المزج بين الأساطير والرموز العالمية. فرزاقي لا يكتفي باستدعاء لوركا وسيزيف، بل يمزج بين شخصيات من ثقافات مختلفة في آن واحد، كما في قوله:

... كل المقاهي والشوارع، والحوانيت التي يغتال فيها الأغنياء

بيادر الفقراء

باتت "لدون جوان"

"أوديب" ضاجع أمه

وأنا وأنت نبيعها عذراء

يا وهج عيون الآن تسرقنا

وعنترة يموت ويولد...

هذا المزج بين السندباد وأوديب ودون جوان ودون كيشوت ولوركا وسيزيف وعنترة، يخلق فضاء كونيا تتلاشى فيه الحدود بين الثقافات. الكونية اليسارية تتغذى من الأساطير الإنسانية الكبرى "اليونانية، الإسبانية، العربية" لتجعل من معاناة المثقف الجزائري امتدادا لمعاناة الإنسان المعاصر في كل مكان. إنها كونية فلسفية عميقة لا مكان فيها لحدود وطنية.

ب - عمر أزراج: تحليل الموقف الشعري في ضوء التحولات

- تجسيد التحول الأول "القطيعة مع الجماعي":

يعلن أزراج صراحة:

أحرص على القول بأن تجربتي الشعرية لم تستفد مطلقا من الشعراء الجزائريين الذين سبقوني لأن هؤلاء ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية بل هم لا يتجاوزون مدار المحاولات التي ظلت عند البدايات الشديدة اللهاث.

هذا التصريح ليس مجرد رأي نقدي، بل هو بيان شعري يؤسس لشرعية الذات الفردية ويرفض فكرة "التراث الشعري الوطني" كمرجعية إجبارية. إنه يمثل تشظي الصوت الجماعي وتفكك "الأنا" الوطنية الواحدة إلى ذوات متعددة. ويتجلى هذا التشظي في قصيدته "وحرسني الظل" حيث تتحول الذات إلى كيان هامشي يعيش في "سلة المهملات"، بعيدا عن كل تمثيل جمعي. التشكيل الموسيقي عند أزراج، من خلال الجملة الشعرية الطويلة والتدوير، يعزز هذا الإحساس بتدفق وعي فردي لا يلتزم بإيقاع الجماعة.

- تجسيد التحول الثالث "الكونية عبر الفلسفة":

انفتاح أزراج على الفلسفة الغربية "دريدا، فرويد، لاكان" جعل شعره يحمل أبعادا كونية تتجاوز النقد السياسي المباشر إلى تفكيك اللغة والذات. لم يعد الهم الوحيد هو نقد السلطة، بل مساءلة آليات الوعي واللاوعي ذاتها. كما يظهر في شعره استخدام رموز مسيحية "مثل "الصلب" و"المسيح" و"الخطيئة""، كما في قصيدته "الوجه الآخر":

... سامحي يا بلاد الخطيئة حبي
سامحي يا بلاد الضياع اغترابي
آيتي أن تكوني، ولو كنت صليبي
يا مسيحا تجسد في
المسامير درب
والبعاد اقتراب...

هذا الاستخدام ليس دخيلا على الثقافة، بل هو جزء من قاموس إنساني كوني للتعبير عن الألم والتضحية، يميز الكونية اليسارية عن غيرها.

ج - نماذج أخرى من التمرد اليساري: حمري بحري وأحمد حمدي

حمري بحري يجسد الفردية عبر الارتباط العضوي بالأرض، لا بصفتها وطنا جمعيا، بل بصفتها أمّا حنونا وملاذا ذاتيا. الرمز الزراعي عنده "الحبة، الغلة، الفأس، النخل، المطر، السنبلة" ينتقل من كونه معجما جماعيا إلى كونه مفردات وجودية خاصة. في قصيدته "حبيبتي تتعرى"، يتطور رمز "المرأة/الوطن" ليصبح تعرّي الذات لا الأرض:

من مخاض الرفض
من عشق الحجارة
يكبر النهر
يضيق الخصر
غصنا وإشارة
فأراها تتعرى
أتعرى...

أما أحمد حمدي فيجسد النقد العميق عبر اللغة. إن اللغة البذيئة التي استخدمها "مثل "المضاجعة" و"فض البكارة" و"الجماع"" لم تعد مجرد تمرد مراهق، بل أصبحت شكلا من أشكال اقتحام التابوهات وتفجير لغة السلطة من داخلها. كما أن استخدامه للمفردات الفرنسية المعرّبة "مثل "الديالكتيك" و"الفواتير"" هو رفض واع للنقاء اللغوي الذي تفرضه التيارات التقليدية، واستخدام للغة "الشارع" لفضح لغة "القصر". هذه اللغة الهجينة هي أداة يسارية للتمييز عن القوميين الذين يستخدمون لغة تراثية أو الإسلاميين الذين يستخدمون لغة صوفية.

2 - الإيديولوجيا الثورية القومية: من التأسيس إلى المراجعة

أ - محمد الأخضر السائحي: تحليل النص في ضوء التحولات

حلم جدي حلم أمي وأبي *** حلم من ماتوا وحلم الحقب

فانشروا رايته خفاقة *** وارفعوها فوق هام السحب

"..."

عقبة الفهري وحسان العظيم *** أسّسا الوحدة من عهد قديم

وحّدا الأنساب في تاريخنا *** بلسان العرب والدين القويم

فإذا نحن لأم وأب

"من "نشيد اتحاد المغرب العربي""

- تجسيد التحول الثاني "نقد الواقع بأسلوب ساخر":

لا يقدم السائحي رؤية قاتمة، بل يختار لغة الحلم الجماعي ""حلم جدي، حلم أمي""، مما يجعل النص أقرب إلى الترنيمة. غير أن هذا الحلم نفسه، في سياق الثمانينيات حيث فشلت مشاريع الوحدة العربية، يتحول إلى سخرية ضمنية – فكلما كرر الشاعر "حلم" و"أمنية"، كان القارئ يدرك الفجوة الهائلة بين الخطاب والواقع. هذه الآلية "الجد الملبس في قالب الحلم" تجسد "النقد غير المباشر" في مرحلة ما قبل أكتوبر 1988. اللغة هنا ليست لغة تمرد أو بذاءة، بل هي لغة تراثية راقية، تستخدم القاموس الفصيح والمفردات الجماعية "نحن، الأنساب، العرب، الدين القويم"، مما يميز التيار القومي عن اليساري في أدواته النقدية.

- تجسيد التحول الأول "الجماعي رغم الفردية":

رغم أن السائحي كان شخصية فريدة، فإن صوته يظل صوت الجماعة، مستخدما ضمير الجمع "نحن" ومستلهما ذاكرة الأسلاف. هذا التمسك بالصوت الجماعي جعله أقل تأثرا بتحول "الفرد المتشظي"، لكنه مع ذلك أدخل نبرة شخصية من خلال الفكاهة والخفة التي ميزت حضوره الثقافي.

ب - سليمان جوادي: تحليل النصوص في ضوء التحولات

- تجسيد التحول الثاني "النقد العميق للنظام العربي":

يمثل نص جوادي عام 1982 ذروة النقد العميق في الشعر القومي:

فماذا إذا يا فلسطين تنتظرين

من الأدعياء العرب!!؟

"..."

مضى طارق واستقال الحرس

فلا ليلة الوصل عادت

ولا عادت الأندلس ...

تموتين بيروت!!

لا لن تموتي ....

فداك لسان العرب

"..."

فموتي إذن صامدة

وكوني على خزينا شاهدة

ولا تطلبي العون منا

فمقاليدنا مزّقها الجبناء والأذناب

فلسطين هنا ليست مجرد قضية، بل هي قاضية تحاكم الأمة العربية. استدعاء الأندلس "رمز السقوط الحضاري" وبيروت "رمز الصدمة المعاصرة" يخلق سردية السقوط المتوالي. لغة جوادي النقدية تختلف عن لغة رزاقي: فرزاقي يستخدم لغة مواجهة طبقية، بينما جوادي يستخدم لغة تراثية قومية "طارق، الأندلس، بيروت، لسان العرب، المقاليد"، مما يجعل نقده ينبع من داخل المرجعية القومية لا من خارجها.

وفي نص آخر، "أغنية لم يلحنها الشيخ إمام"، يعمق جوادي نقده للواقع العربي عبر توظيف ساخر لشخصيات من ألف ليلة وليلة:

... نحن لا نطلب منكم أيها السادة إلغاء الضرائب

تلك الأشياء روتها شهرزاد

وأمور قال عنها سندباد.

نحن لا نطلب منكم أن تعيدوها إلينا

قد مللنا أيها السادة صندوق العجائب

وغدا عبئا ثقيلا كالضرائب

نحن نرجو أن تعيدوا سورة الناس إلى القرآن فورا

أن تعيدوا الصلاح الدين سيفا عربيا...

هذا النص، المتأثر بقصيدة "الخطاب" لنزار قباني، يعكس خيبة أمل عميقة. توظيفه للتراث "شهرزاد، سندباد، صلاح الدين، سورة الناس" لا يمجد، بل يفضح الفجوة بين الماضي المجيد والحاضر المهين. كما تظهر لغة هجينة تمزج بين الفصيح والعامي والفرنسي المعرّب، كما في قوله: "وغزا صالون داود ليغتال فتاة تتكوفر"، مما يعكس اختراقا لجدار اللغة الرسمية، لكن هذا الاختراق ليس تمردا عدميا كما عند اليساريين، بل هو محاولة للوصول إلى جمهور أوسع.

- تجسيد التحول الثالث "الكونية عبر الأمة العربية":

يربط جوادي بين القضية الجزائرية والقضايا العربية الكبرى، متجاوزا الإطار المحلي إلى فضاء عربي - إنساني "الأندلس، فلسطين، بيروت". هذه الكونية القومية تختلف عن الكونية اليسارية "التي تستدعي لوركا وسيزيف ودريدا"؛ فهنا تتحقق الكونية عبر الأمة العربية كفضاء رمزي واسع، لا عبر الأساطير والفلسفات العالمية.

3 - الإيديولوجيا الإسلامية: الصوفية الملتزمة والبحث عن بديل روحي

أ - مصطفى الغماري: تحليل النصوص في ضوء التحولات

- تجسيد التحول الثاني "النقد غير المباشر عبر الرمز الديني":

يا راي "عقبة" يا خيول "محمد" *** "بدر" بجرح الرافضين ثبات

وعلى جناح الضوء نزرع نارها *** فتميد ملء دمائنا الواحات.

يستحضر الشاعر عقبة بن نافع "فاتح المغرب" والنبي محمد وغزوة بدر – وكلها رموز إسلامية ذات دلالة قتالية وفتوحية. لكنه لا يستخدمها في سياقها التاريخي، بل يحولها إلى رموز للصراع المعاصر بين "المؤمنين" و"الرافضين" "الذين قد يكونون العلمانيين أو المستبدين". هذا التوظيف التأويلي للتراث الديني يجعل النص يعبر عن رفض الواقع دون أن يهاجمه مباشرة، مما يتوافق مع "اللغة الرمزية كدرع واق". أداة النقد هنا ليست اللغة البذيئة "اليسار" ولا السخرية "القوميون"، بل التأويل الرمزي للتراث الديني. وهذا هو الفارق الجوهري في كيفية توظيف الأسطورة والتراث: فاليساري يمزج أساطير عالمية، والقومي يستدعي تاريخا عربيا، والإسلامي يؤوّل نصا دينيا.

- تجسيد التحول الثالث "الكونية الروحية":

أنا فيك يا بنت السماء.. مسافر وتري وفكري

متوثب في الدرب إعصارا على أشلاء دهري

في ظلك القدسي لملمت الرؤى.. وهتكت ستري

وعلى حناياك اخضرار شب فيه لهيب ...

"بنت السماء" ليست حبيبة حسية، بل هي رمز للعقيدة الربانية أو للحقيقة الإلهية. الشاعر يذوب فيها ""هتكت ستري"" ويجعلها المصدر الوحيد لمعناه. صورة "إعصارا على أشلاء دهري" تجمع بين العنف والعذاب الروحي، وبين الرغبة في التغيير العميق. هنا تتجاوز القصيدة البعد السياسي المباشر إلى بعد فلسفي روحي كوني. الكونية الإسلامية هي كونية روحية محض، لا علاقة لها بالأساطير الوثنية "اليونانية" ولا بالشخصيات الأدبية العالمية "لوركا"، بل تنبثق من علاقة فردية بالمطلق.

ويتميز الغماري بتوظيف الألوان كرموز روحية: "زادي شريعتي الخضراء.. تطعمني" "الأخضر رمز الإسلام والجنة"، و"تآكل خطوها الغربة السوداء... واندثرا" "الأسود رمز القهر والغربة"، مما يضيف طبقة بصرية للنص ويعمق الإحساس بالغربة الروحية. هذا الرمز اللوني هو سمة أسلوبية تميز التيار الإسلامي، ولا نجد له نظيرا في التيارين الآخرين.

- تجسيد التحول الأول "الفردية الصوفية":

الصوفية، بطبيعتها، تجربة فردية بامتياز – تتعلق بعلاقة العبد بربه. صوت الغماري هو صوت ذات عارفة تبحث عن الخلاص، وليس صوت أمة أو حزب. هذه الفردية ليست وجودية قلقة "كما عند رزاقي" ولا متمردة "كما عند أزراج"، بل هي صوفية متطلعة إلى المتعالي، مما يثري مفهوم "الفرد المتشظي" بنموذج مختلف. والملاحظ أن الغماري كان من بين الشعراء الذين جمعوا بين كتابة القصيدة العمودية والقصيدة الحرة، محاولا التجديد داخل الإطار التقليدي، على عكس التيار اليساري الذي أعلن القطيعة التامة مع العمود. هذا الخيار الشكلي "الجمع بين العمود والحر" هو في حد ذاته موقف إيديولوجي: إنه يعبر عن رغبة في التحديث دون قطيعة مع التراث.

4 - نحو مقارنة تركيبية: الخصائص الفنية كأدوات تمييز بين التيارات

إذا تأملنا كيفية استجابة كل تيار إيديولوجي للتحولات الثلاثة، وجدنا أنفسنا أمام خريطة بالغة التعقيد، تكشف أن التحولات الشعرية لم تكن تسير في اتجاه واحد، بل تفرعت إلى مسارات متباينة. ولكن الأهم من ذلك، أن الخصائص الفنية "اللغة، الرمز، الأسطورة، الإيقاع" لم تعد مجرد أدوات تعبير مشتركة، بل أصبحت أدوات تمييز تفرق بين التيارات.

في ما يتصل بالتحول الأول "من الجماعي إلى الفردي"، نجد كل تيار يجسده بطريقته الخاصة، مستخدما أدوات فنية مختلفة. التيار اليساري هو الأكثر راديكالية، حيث يستخدم القطيعة

مع التراث "أزراج"، وتفريغ الرمز الجماعي من محتواه "رزاقي مع خالد/طارق"، والتشكيل الموسيقي المتحرر "الجملة الشعرية والتدوير" لتفكيك الصوت الجمعي. أما التيار القومي فيعيش هذا التحول بشكل متوتر؛ فالسائحي متمسك باللغة الفصيحة وضمير الجمع، وجوادي يستخدم القاموس القومي التراثي لنقد الأمة من داخلها. التيار الإسلامي يقدم نموذجا مغايرا: فردية صوفية لا تتمرد على الجماعة بل تتجاوزها نحو المتعالي، مستخدما لغة روحية ورموزا لونية لا نجدها عند الآخرين.

وفي التحول الثاني "النقد العميق"، يظهر التمايز أكثر. اليساريون يستخدمون النقد المباشر واللغة البذيئة واللغة الهجينة "العامية والفرنسية المعرّبة" كأدوات لاختراق التابوهات وتفجير لغة السلطة. القوميون يستخدمون السخرية الضمنية "السائحي" أو النقد اللاذع من داخل المرجعية التراثية "جوادي"، مع لغة فصيحة تحافظ على قاموس الجماعة حتى وهي تنقدها. الإسلاميون يستخدمون النقد غير المباشر عبر التأويل الرمزي للتراث الديني، ملبسين قصائدهم ثوبا تراثيا يجعلها تمرر الرفض من تحت عباءة القداسة.

وعلى صعيد التحول الثالث "الكونية"، تختلف أبعاد الكونية باختلاف المرجعيات، ويختلف معها نوع الأسطورة والرمز المستخدم. الكونية اليسارية هي كونية فلسفية عميقية، تتغذى من الأساطير الإنسانية الكبرى "سيزيف اليوناني، لوركا الإسباني، دريدا الفرنسي، دون كيشوت الإسباني" ومن الرموز المسيحية "الصلب، المسيح". الكونية القومية هي كونية حضارية، تتغذى من التاريخ العربي الإسلامي "الأندلس، فلسطين، بيروت" كفضاء رمزي واسع. الكونية الإسلامية هي كونية روحية محض، تتغذى من الرموز القرآنية والنبوية "بدر، عقبة، بنت السماء" ومن الرموز اللونية "الأخضر والأسود"، ولا علاقة لها بالأساطير الوثنية أو الشخصيات الأدبية العالمية.

5 - خلاصة: الإيديولوجيا كمختبر للهوية وساحة صراع على المعنى

يظهر هذا التحليل كيف أن تصاعد الإيديولوجيا في الشعر الجزائري بين منتصف السبعينيات ومطلع التسعينيات لم يكن ظاهرة منعزلة، بل كان استجابة إبداعية عضوية للتحولات العميقة. لقد تجسدت التحولات الثلاثة الكبرى في كل تيار، ولكن بطرائق مختلفة تعكس اختلاف المرجعيات. والأهم من ذلك، أن الخصائص الفنية التي كانت مجرد "إرهاصات" في السبعينيات، ثم "أدوات واعية" في الثمانينيات، أصبحت في هذه المرحلة "أدوات تمييز" حاسمة بين التيارات:

- التيار اليساري تميز بـ: اللغة البذيئة والهجينة، تفريغ الرمز الجماعي، الأساطير العالمية، والكونية الفلسفية.
- التيار الثوري القومي تميز بـ: اللغة الفصيحة والتراثية، النقد من داخل المرجعية القومية، والكونية الحضارية العربية.
- التيار الإسلامي تميز بـ: اللغة الصوفية، التأويل الرمزي للتراث الديني، الرموز اللونية، والكونية الروحية.

لقد أثبتت هذه التيارات أن الشعر الجزائري في هذه المرحلة الانتقالية لم يكن مجرد وعاء للأفكار، بل كان مختبرا حيا للهوية، وساحة صراع على المعنى، وشاهدا على انهيار اليقينيات وولادة أسئلة جديدة. وبينما كان شعراء الستينيات والسبعينيات يبنون رواية وطنية كبرى بأدوات فنية مشتركة، جاء شعراء الثمانينيات ليفكّكوا تلك الرواية ويعيدوا صياغتها من زوايا متعددة، مستخدمين الأدوات الفنية نفسها ولكن بطرق متباينة، مما حول القصيدة الجزائرية إلى مرآة صادقة لتعدد المرجعيات وتشظي الهوية في مرحلة ما بعد الاستقلال.

قسم التطبيق: تمييز التيارات الإيديولوجية من خلال الخصائص الفنية

"قراءة في ثلاثة نصوص: تحديد الانتماء الإيديولوجي عبر تحليل اللغة والرمز والمرجعية"

1 - الإطار العام:

بناء على ما تمت دراسته في المحاضرة الخامسة، والتي بيّنت أن كل تيار إيديولوجي "اليساري، الثوري القومي، الإسلامي" وظّف الخصائص الفنية "اللغة، الرمز، الأسطورة، المرجعية، طريقة النقد" بشكل مختلف، يكلّف الطلبة بتحليل ثلاثة نصوص شعرية مجهولة التيار. المطلوب الأساسي هو تحديد التيار الإيديولوجي الذي ينتمي إليه كل نص، مع تقديم تعليل دقيق يعتمد على الخصائص الفنية فقط، لا على معرفة مسبقة بالشاعر أو سياق القصيدة.

2 - النصوص المطلوب تحليلها:

النص أ:

... سامحي يا بلاد الخطيئة حبي
سامحي يا بلاد الضياع اغترابي
آيتي أن تكوني، ولو كنت صليبي
يا مسيحا تجسد في
المسامير درب

والبعاد اقتراب...

النص ب:

فماذا إذا يا فلسطين تنتظرين

من الأدعياء العرب!!؟

مضى طارق واستقال الحرس

فلا ليلة الوصل عادت

ولا عادت الأندلس ...

النص ج:

يا راي "عقبة" يا خيول "محمد"

"بدر" بجرح الرافضين ثبات

وعلى جناح الضوء نزرع نارها

فتميد ملء دمائنا الواحات.

3 - توجيهات حول الإشكالية المحورية:

كيف يمكن، من خلال تحليل الخصائص الفنية وحدها "طبيعة اللغة ومستواها، المرجعية التي يستند إليها النص، نوع الرمز والأسطورة المستخدم، طريقة النقد ودرجة مباشرته"، تحديد التيار الإيديولوجي الذي ينتمي إليه كل نص من النصوص الثلاثة؟ وبأي معنى تصبح هذه الخصائص "أدوات تمييز" بين التيارات، وليس مجرد سمات أسلوبية مشتركة؟

- 4 محاور العمل المطلوب:

لتأسيس مقاربتكم، أنتم مطالبون بالتفكير انطلاقا من الأسئلة الفرعية التالية، وتطبيقها على كل نص على حدة قبل الوصول إلى الاستنتاج:

أ - تشريح اللغة والمستوى الأسلوبي:

ما طبيعة اللغة المستخدمة في كل نص؟ هل هي لغة بذيئة/هجينة تمزج بين الفصيح والعامي والدخيل؟ أم لغة فصيحة تراثية تعتمد قاموس الجماعة؟ أم لغة صوفية روحية مشحونة بالإيحاءات؟ وما دلالة هذا الاختيار اللغوي على الموقف الإيديولوجي للشاعر؟

ب - استنطاق المرجعية والرمز:

ما المرجعية الأساسية التي يستند إليها كل نص؟ هل هي الفلسفة الوجودية والأسطورة اليونانية والرموز المسيحية والعالمية؟ أم التاريخ العربي الإسلامي "الأندلس، طارق، فلسطين"؟

أم النص الديني والتصوف "محمد، بدر، عقبة، الرموز اللونية"؟ كيف تحدد هذه المرجعية الأفق الإيديولوجي للنص؟

ج - رصد آلية النقد ودرجته:

كيف يمارس كل نص نقده للواقع؟ هل هو نقد مباشر صارخ يخترق التابوهات ويواجه السلطة؟ أم نقد ساخر ضمني يمرر عبر الحلم أو عبر لاذعة من داخل المرجعية ذاتها؟ أم نقد غير مباشر يختبئ وراء التأويل الرمزي للتراث الديني؟

د - الربط والاستنتاج:

بناء على المعطيات السابقة، حدد لكل نص التيار الإيديولوجي الذي ينتمي إليه "اليساري، الثوري القومي، الإسلامي". علل إجابتك بشكل تركيبي يربط بين طبيعة اللغة، والمرجعية، وآلية النقد، مبينا كيف أن هذه العناصر تتضافر لتشكيل "بصمة إيديولوجية" مميزة لكل نص.

– 5 الهدف:

الهدف من هذا التكليف ليس حفظ تصنيفات التيارات، بل امتلاك أداة تحليلية تسمح بقراءة النص الشعري قراءة إيديولوجية واعية، تستطيع تمييز المرجعيات والخلفيات الفكرية من خلال البنية الفنية للنص نفسه. فالنص الشعري، كما أثبتت المحاضرة الخامسة، ليس محايدا، بل هو ساحة صراع على المعنى، تتجسد فيه الإيديولوجيا عبر اللغة والرمز والأسطورة.

المحاضرة 06: شعر الثمانينيات – النضج الفني وتحديات الواقع
"تقييم المرحلة الانتقالية: من منتصف السبعينيات إلى مطلع التسعينيات"

تمهيد: الثمانينيات كمحطة نضج

إذا كانت المحاضرات السابقة قد تتبعت المسار التطوري للشعر الجزائري من الاستقلال إلى مطلع التسعينيات، ورصدت الإرهاصات الأولى في السبعينيات "المحاضرة الثالثة"، ثم تبلورها كتحولات واعية "المحاضرة الرابعة"، ثم تحولها إلى أدوات تمييز إيديولوجي "المحاضرة الخامسة"، فإن هذه المحاضرة تقف عند الثمانينيات تحديدا، باعتبارها لحظة النضج والاكتمال. في هذا العقد، لم تعد الخصائص الفنية مجرد تجارب أو أدوات في خدمة رؤية، بل أصبحت هي نفسها مشروعا شعريا متكاملا. بلغ الشعر الجزائري درجة عالية من الوعي الفني، واجه خلالها تحديات الواقع المرير، وأنجز تحولات حاسمة في الشكل واللغة والرؤية، تاركا إرثا لا يزال حاضرا إلى اليوم. سنركز في هذه المحاضرة على ثلاثة محاور تمثل الإضافة النوعية لهذا العقد: تداخل الأجناس الأدبية وتحول القصيدة إلى فضاء درامي، التكثيف اللغوي والتحول الدلالي كاستراتيجية واعية، وتنوع المصادر بين الاستيعاب والتجاوز، قبل أن نختتم بتقييم تحديات المرحلة وإنجازاتها.

1 - القصيدة بين السرد والدراما: تداخل الأجناس الأدبية

من أبرز السمات التي ميزت شعر الثمانينيات عن سابقه، ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية. فالقصيدة لم تعد ذلك الكيان الغنائي الخالص، بل انفتحت على السرد والدراما والحوار، مستفيدة من تقنيات الرواية والمسرح. هذا التداخل لم يكن ترفا شكليا، بل كان استجابة فنية لضرورات التعبير عن واقع معقد، وتفجيرا لبنية القصيدة التقليدية من داخلها. إنها لحظة تحولت فيها القصيدة من "نص يقرأ" إلى "مشهد يعاش."

أ - المسرحة الشعرية: تحويل القصيدة إلى مشهد درامي

برز في الثمانينيات تيار من الشعراء حولوا القصيدة إلى مشهد درامي ساخر، يستخدم تقنيات المسرح من حوار وشخصيات وأحداث. هذا ما يمكن تسميته بـ"المسرحة الشعرية". خير مثال على ذلك قصيدة أحمد عاشوري الساخرة التي يتخيل فيها مشهدا دراميا هزليا، أبطاله "الأمير" و"الأميرة" و"واكس بنت ماركس"، فيفضح زواج السلطة من الإيديولوجيا عبر استعارة زواج متخيل. إن استخدام تقنية "المسرحة" يسمح للشاعر بأن ينقد دون أن يظهر في النص، تاركا الشخصيات والأحداث تتكلم نيابة عنه.

ب - المونولوج الدرامي: الصوت الواحد في مواجهة الجمهور

إذا كانت المسرحة تقوم على تعدد الأصوات، فإن المونولوج الدرامي يقوم على صوت واحد يخاطب طرفا حاضرا أو غائبا، في بنية تذكر بالمونولوج المسرحي. وهذا ما نجده بوضوح في قصيدة عمر أزراج "العودة إلى ثيزي راشد 1983"، حيث يخاطب الشاعر "الحزب" بلسان الحوار المسرحي، مستخدما أسلوب التكرار الدرامي:

أيها الحزب الوحيد...

أيها الحزب الوحيد

أيها الحزب المحجر

يسقط القيد وظل الطاغيه

التكرار هنا ليس مجرد توكيد بلاغي، بل هو أداة مسرحية تخلق إيقاعا دراميا تصاعديا، يحول النص من قصيدة غنائية إلى خطبة احتجاجية مشهدية. الشاعر لا يصف الحزب ولا يخبر عنه، بل يخاطبه وجها لوجه، مما يخلق توترا دراميا بين الذات الشاعرة والسلطة المخاطبة. وكما رأينا في المحاضرات السابقة، فإن سليمان جوادي استخدم التقنية ذاتها في قصيدته الموجهة لفلسطين: "فماذا إذا يا فلسطين تنتظرين؟ من الأدعياء العرب؟!"، حيث تخاطب الذات الشاعرة فلسطين بصفتها شاهدا وقاضيا في آن واحد.

ج - الحوار الداخلي وتعدد الأصوات داخل القصيدة الواحدة

بالإضافة إلى المسرحة والمونولوج، لجأ شعراء الثمانينيات إلى تقنية الحوار الداخلي وتعدد الأصوات داخل القصيدة الواحدة، معبرين بذلك عن تشظي الذات وتناقضاتها. ويتجلى هذا بوضوح في قصيدة أزراج "أنا البربري الأشد عزلة من الصحراء"، حيث نجد صوتا يرواح بين الفخر العرقي والضعف الوجودي، ويضم حوارات ضمنية ومشاهد درامية مصغّرة تصل إلى حد الصدمة:

ها أنا أرى "عقبة" يبيع سيفه في الحانات

في آخر الليل يبكي الغمد

على النصل الذي يراق على جوانبه الفقر

هذه البنية الحوارية تحول القصيدة من فضاء غنائي أحادي إلى فضاء تتصارع فيه الأصوات والمواقف، وهو ما يكسر الخطية التقليدية ويجعل النص أكثر قدرة على احتواء تناقضات

الـذات والواقـع. إنهـا لحظـة تحولـت فيهـا القصـيدة إلى مسـرح مصـغر، تعـرض فيـه الـذات انكساراتها وأسئلتها.

2 - التكثيف اللغوي والتحول الدلالي: من الوضوح إلى الإيحاء

إذا كانـت المحاضـرات السـابقة قـد عالجـت اللغـة بمسـتوياتها المتعـددة "البسـيطة، البذيئـة، الدخيلة" كأدوات للتمرد والنقد، فإننا نركز هنا على ظاهرة أخرى بلغت ذروتها في الثمانينيات: التكثيـف اللغـوي والتحـول الـدلالي كاسـتراتيجية فنيـة واعيـة. فبعـد أن كانـت لغـة السـبعينيات تتسم في كثير من الأحيان بالمباشرة والضعف والمحاكاة، أصبحت لغة الثمانينيات لغة مكثفة توحي ولا تصرح، وتخلق عوالمها الرمزية الخاصة.

أ - التكثيف والاقتصاد اللغوي: الومضة الشعرية

تميزت قصيدة الثمانينيات بـ"الاقتصاد اللغوي" الشديد. فالقصيدة لم تعد مساحة للإطناب والتفصيل، بل أصبحت حيزا للومضات الشعرية المكثفة التي تحمل في كلمات قليلة عالما من الدلالات. نجد هذا جليا عند محمد زيتلي في قصيدته "الأسئلة"، حيث تتحول الكلمة الواحدة إلى عالم من الإيحاء:

هل مازلت تخط رؤاك الكبرى

أثلاما، أثلاما...

"أثلاما" وحدها تحيل إلى انكسار الرؤى الكبرى؛ فالثلم هو الكسر في حافة السيف أو الإناء، فالرؤى التي كانت متكاملة أصبحت متكسرة الأطراف. وجملة "ها أعوام تمضي / ها سنوات تأتي" تختزل مرور الزمن العبثي دون تغيير جوهري، مما يخلق إحساسا بالدوران في حلقة مفرغة. وفي قصيدة كمال عجالي "صراع"، يتجلى هذا التكثيف في أقصى صوره:

أشق الدرب

ملحمة الجراح

وأنا غريب

أسائل الدهر وحدي

والدهر أخرس

لا يجيب

"ملحمة الجراح": كلمتان تجمعان بين العظمة "الملحمة تروى للانتصارات" والألم "الجراح أثر الهزيمة". "الدهر أخرس لا يجيب": أي أن الزمان نفسه فقد القدرة على الكلام. وعند حمري

بحري، يبلغ التكثيف ذروته في الحذف: "قبلتها..." – النقاط هنا تحل محل كلمات لا يمكن التعبير عنها، تاركة للخيال مساحة للاكتمال. هذا التكثيف يعكس حالة الطوارئ الوجودية التي يعيشها الشاعر، حيث لم يعد هناك متسع للكلام المطوّل، بل فقط للأسئلة المصيرية المركزة والصور الموحية.

ب - التحول الدلالي وتفجير الكلمات: إنتاج المعنى الجديد

قام شعراء الثمانينيات بعملية تفجير لدلالات الكلمات التقليدية، وحملها على غير المعتاد. فالكلمات المستقرة في وعي القارئ تنتزع من سياقاتها المألوفة لتزرع في سياقات جديدة تنتج معاني صادمة. خذ مثلا قول مصطفى الغماري في قصيدته "العاشقان السيف والقلم":

الضاد.. لولا الضاد ما صهلت

أوراس لم يطر لها علم

هذه الصورة المركبة تربط بين عناصر متباعدة: اللغة المجردة "الضاد"، صوت الحصان "صهلت"، الجبل المادي "الأوراس". إنها عملية تشبيك مدهش تولد معنى جديدا كليا عن العلاقة العضوية بين اللغة والهوية والأرض. اللغة هنا لا توصف بأنها "جميلة" أو "عظيمة"، بل تجعل شرطا لوجود الأوراس نفسه، في تحول دلالي يحول المجرد إلى مادي، والروحي إلى حسي.

وفي قصيدة أزراج "أنا البربري..."، يبلغ التحول الدلالي ذروته في تحويل رمز "عقبة بن نافع" – فاتح إفريقية ومثال البطولة الإسلامية – إلى تاجر يبيع سيفه في الحانات، بينما يبكي الغمد على النصل الضائع. إنه تفكيك عميق للأسطورة التأسيسية، يدفع القارئ إلى إعادة النظر في المقدس الوطني. وكذلك تتطور الكلمات لتكتسب دلالات جديدة تماما: فعند عبد الله حمادي، تتحول "الخمرة" من رمز للمتعة في الشعر العربي القديم إلى وسيلة لنسيان المصائب:

وعانق الكأس وارفع ثدي غارتها

واحفظ مصابك، واسكر كي تجارينا

إنها لم تعد خمرة اللذة، بل خمرة الألم والهروب من واقع لا يطاق. وعند عقاب بلخير، يكتسب وصف الوطن دلالات متضادة في آن واحد:

أيها الوطن المشتعل

بشعاع الأمل

أيها الوطن المحترق

بلهيب العرق

"المشتعل بشعاع الأمل" "إيجابي" و"المحترق بلهيب العرق" "سلبي/مؤلم". الازدواجية في وصف الوطن تعكس تناقض المشاعر تجاهه: حب وألم، فخر وخيبة. هذا التحول الدلالي يخلق صدمة فكرية وجمالية، تجبر القارئ على إعادة النظر في المسلمات وتفكيك المعاني الجاهزة.

3 - تنوع المصادر بين الاستيعاب والتجاوز: من المحاكاة إلى الأصالة

رأت المحاضرة الثالثة كيف أن شعراء السبعينيات مارسوا "المحاكاة" لشعراء المشرق والعالم. لكن ما حدث في الثمانينيات هو تحول نوعي: من المحاكاة إلى الاستيعاب والتجاوز، ومن التأثر السلبي إلى الحوار الإبداعي مع المصادر.

أ - الانفتاح على الشعر العربي الحديث: استيعاب لا تقليد

كان التأثر بالشعر العربي الحديث في المشرق عاملا مهما في إغناء التجربة الشعرية الجزائرية. فالشعراء اطلعوا على تجارب أدونيس في تجريبه الشكلي والرمزي، ومحمد الماغوط في سورياليته وتمرّده، ومحمود درويش في توظيفه للتراث وإبداعه لغة شعرية مكثفة. لكن الفرق بين السبعينيات والثمانينيات هو أن التأثر تحول من "محاكاة" إلى "استيعاب". فقصيدة جوادي "أغنية لم يلحنها الشيخ إمام" المتأثرة بقصيدة "الخطاب" لنزار قباني، لم تعد نسخة طبق الأصل، بل أصبحت عملا جزائريا خالصا يعالج الهم المحلي بأدوات مستعارة لكنها مملوكة.

ب - التأثر بالشعر العالمي المترجم: من الاقتباس إلى الحوار

ساهم الانفتاح على الشعر العالمي المترجم، وخاصة من أمريكا اللاتينية وأوروبا، في توسيع آفاق الشعراء الجزائريين. فتجارب بابلو نيرودا وأوكتافيو باث "الذين جمعوا بين الالتزام السياسي والتجريب الجمالي"، ورينيه شار وإيف بونفوا "في تعمقهم الفلسفي والوجودي"، قدّمت نماذج جديدة. لكن النقلة النوعية تمثلت في أن الشاعر الجزائري لم يعد "يقتبس"، بل أصبح "يحاور". ففي قصيدة عثمان لوصيف: "بين موسكو ونيويورك سكاري تتلاشى في سراب كاذب"، نجد حوارا مع الخطاب السياسي العالمي، لا نقلا عنه.

ج - التناص مع التراث المحلي والعالمي: خلق فضاء ثقافي مركب

أصبحت القصيدة في الثمانينيات فضاء للتناص مع مصادر متنوعة، لا بوصفها سلطة مرجعية تستدعي التمجيد، بل بوصفها مكونات ثقافية يعاد تركيبها في سياقات جديدة. نجد هذا بوضوح في قصيدة الغماري "العاشقان السيف والقلم" التي تحشد مرجعيات متعددة: "الفاتحين"، "القرآن"، "التوحيد"، "بنت الفتوح الخضر". هذا الاستحضار لا يأتي في سياقه

التمجيدي التقليدي، بل يوظّف تأسيسيا لصياغة هوية لغوية - عقدية جامعة. وفي قصيدة أزراج "أنا البربري..."، يحشد النص مراجع متنوعة: التراث الأمازيغي "البربر، الأوراس"، التاريخ الإسلامي "عقبة، الروم"، التراث الصوفي الفلسفي "البرزخ"، في تداخل يمنح القصيدة عمقا معرفيا ويجعلها جزءا من حوار الثقافات. وفي قصيدة محمد بلقاسم خمار "الغربة"، نجد تناصا مع شعر الغربة في التراث العربي، لكن بروح جديدة:

وطني تركتك مرغما وتركت فيك سعادتي

ورمى الزمان بمهجتي كالويل في فقر البوادي

إنها غربة داخل الوطن، لا غربة في المنفى، وهو تحول دلالي عميق للموضوعة التقليدية. هذا التناص المتنوع لم يعد علامة على التبعية "كما كانت المحاكاة في السبعينيات"، بل أصبح أداة لخلق فضاء ثقافي مركب، يعكس تشابك المرجعيات في وعي الإنسان الجزائري المعاصر.

4 - تحديات المرحلة وإنجازاتها: تقييم المسار

بعد أن استعرضنا أبرز ملامح النضج الفني في الثمانينيات، نختتم بتقييم شامل لهذه المرحلة، بين التحديات التي واجهتها والإنجازات التي حققتها، مع إلقاء نظرة على إرثها في المراحل اللاحقة.

أ - التحديات: بيئة معادية واغتراب داخلي

واجه شعراء الثمانينيات مجموعة مترابطة من التحديات. أولها الرقابة، التي عملت بآلياتها المعلنة والمضمرة على تضييق هامش الحرية: مصادرة الدواوين، تهميش الشعراء الناقدين، وفرض رقابة ذاتية. وثانيها الاغتراب داخل الوطن، كما عبر عنه أزراج بقسوة:

أيها الجالس كالفقر علينا...

نرفض النزهة في السجن

وكما عبر عنه خمار في صورة تقشعر لها الأبدان:

فأنا الغريب بوحدتي بالخوف تمضغني الليالي

وأنا الشريد، أنا الشقي أنا المتعذب في بعادي

فالشاعر أصبح يشعر بأنه غريب في وطنه، لا السلطة تقبله ولا الجمهور العريض يفهمه. وقد عبر عن أزمة التلقي هذه بوضوح حين خاطب قراءه والنقاد بمرارة:

وداعا لكم أيها النقاد...

وداعا يا قرائي القدامى

وثالثها أزمة المؤسسة الثقافية، حيث عانت دور النشر من البيروقراطية وضعف التوزيع، مما حد من انتشار التجارب الشعرية الجديدة وحصرها في دوائر ضيقة.

ب - الإنجازات: تحرير الشعر وإعادة تعريف وظيفته

رغم هذه التحديات، حقق شعراء الثمانينيات إنجازات جوهرية. أولها تحرير الشعر من الوظيفة الإيديولوجية المباشرة، حيث انتزعوا استقلاليتهم الرمزية وجعلوا القصيدة فضاء للحقيقة الذاتية. وثانيها تطوير لغة شعرية جديدة ومعاصرة، قائمة على التكثيف والتحول الدلالي والرمزية المركبة. وثالثها تأسيس شعرية النقد والمساءلة، كما في شعر عاشوري وجوادي وأزراج الذين حولوا الشعر من أداة للتمجيد إلى سلاح للتفكيك. ورابعها فتح آفاق جديدة للتجريب، حيث كسر الشعراء الحواجز بين الذاتي والجماعي، والمحلي والكوني، وبين الشعري والسردي والدرامي.

ج - الإرث: الأسس للمراحل اللاحقة

لم تكن الثمانينيات لحظة معزولة، بل كانت مرحلة تأسيسية وضعت الأسس للأجيال اللاحقة. فقد ورث الجيل اللاحق ترسانة من الإمكانيات التعبيرية: حرية التعامل مع الشكل، جرأة النقد، عمق المعالجة الوجودية، والتناص المفتوح مع التراث والعالم. واستمرت الموضوعات التي أطلقها شعراء الثمانينيات – أزمة الهوية، النقد الاجتماعي، التحول نحو الذاتي والوجودي – في الهيمنة على الشعر الجزائري اللاحق. وهكذا، احتلت الثمانينيات مكانة محورية في تاريخ الشعر الجزائري الحديث، باعتبارها الجسر الذي عبر به الشعر من "مرحلة ما بعد الاستقلال" التأسيسية إلى "مرحلة الحداثة الشعرية الحقيقية."

قسم التطبيق: تجليات النضج الفني في قصيدة الثمانينيات

"من المسرحة إلى التكثيف: قراءة في نصوص مختارة من المرحلة الانتقالية"

1 - الإطار العام:

انطلاقا من محاور المحاضرة السادسة التي ركزت على الثمانينيات بوصفها لحظة نضج فني، يكلّف الطلبة بتحليل خمسة نصوص شعرية مختارة، تمثل أبرز الظواهر الفنية التي ميزت هذا العقد: تداخل الأجناس الأدبية "المسرحة الشعرية والمونولوج الدرامي"، التكثيف اللغوي والتحول الدلالي، وتنوع المصادر والتناص. المطلوب ليس وصف النصوص، بل بيان كيف تعكس هذه الظواهر مجتمعة تحول القصيدة الجزائرية من بنية غنائية خالصة إلى فضاء متعدد الأصوات، ومن لغة مباشرة إلى لغة مكثفة توحي ولا تصرح.

2 - النصوص المطلوب تحليلها:

النص الأول "مصطفى الغماري – من قصيدة "العاشقان السيف والقلم"":

الضاد.. لولا الضاد ما صهلت

أوراس لم يطر لها علم

واللاهثون الريح والظلم

غنى السراب لهم فأطربهم

عجبا ولا كأس ولا نغم

النص الثاني "عمر أزراج – من قصيدة "العودة إلى ثيزي راشد 1983"":

أيها الحزب الوحيد...

أيها الحزب الوحيد

أيها الحزب المحجر

يسقط القيد وظل الطاغيه

أيها الجالس كالفقر علينا...

نرفض النزهة في السجن

وداعا لكم أيها النقاد...

وداعا يا قرائي القدامى

النص الثالث "محمد زيتلي – من قصيدة "الأسئلة"":

هل مازلت تغني حين تعم الظلمة تلك الدار؟

هل مازلت تخط رؤاك الكبرى

أثلاما، أثلاما...

منتظرا أن تكبر

هل مازلت حزينا؟

النص الرابع "كمال عجالي – من قصيدة "صراع"":

أشق الدرب

ملحمة الجراح

وأنا غريب

أسائل الدهر وحدي

والدهر أخرس

لا يجيب

وحدي مع الأقدار...

النص الخامس "عقاب بلخير – من قصيدة "الوطن"":

أيها الوطن المشتعل

بشعاع الأمل

أيها الوطن المحترق

بلهيب العرق

أنا غزوتك، يا وطني.

3 - توجيهات حول الإشكالية المحورية:

كيف تجتمع في هذه النصوص الخمسة أبرز ملامح النضج الفني التي ميزت شعر الثمانينيات: تحول القصيدة من بنية غنائية إلى بنية درامية قائمة على المونولوج والمخاطبة "النص الثاني"، وتحول اللغة من الوضوح إلى التكثيف والإيحاء والتحول الدلالي "النصوص الأول والثالث والرابع"، وظهور مفارقات دلالية تعكس تناقض المشاعر تجاه الوطن والذات "النص الخامس"؟ وما الذي تخبرنا به هذه الظواهر مجتمعة عن طبيعة التحول الذي حدث في القصيدة الجزائرية بين السبعينيات والثمانينيات؟

4 - محاور العمل المطلوب:

أ - في النصين الأول والثاني "المسرحة والتحول الدلالي":

حلل بنية الخطاب في النص الثاني: من يخاطب الشاعر؟ وكيف يتحول الخطاب من نداء إلى احتجاج إلى وداع؟ حدد عناصر "المسرحة" فيه "التكرار الدرامي، تغير نبرة الخطاب، حضور المتلقي كشخصية ضمنية".

حلل البنية اللغوية في النص الأول: كيف يربط الغماري بين "الضاد" "المجرد" و"صهلت" "الحسي" و"الأوراس" "الجغرافي"؟ وما سر قدرة هذا السطر على اختزال رؤية كاملة عن العلاقة بين اللغة والهوية والأرض؟

ب - في النصين الثالث والرابع "التكثيف والقلق الوجودي":

حلل ظاهرة التكثيف في النص الثالث: كيف تتحول "أثلاما" إلى استعارة للانكسار؟ وكيف تختزل جملة "ها أعوام تمضي / ها سنوات تأتي" مرور الزمن العبثي؟

حلل ظاهرة التكثيف والاقتصاد اللغوي في النص الرابع: كيف تجمع "ملحمة الجراح" بين العظمة والألم؟ وكيف يتحول الدهر إلى كائن "أخرس لا يجيب"؟

ج - في النص الخامس "المفارقة الدلالية وعلاقة الشاعر بالوطن":

حلل الازدواجية في وصف الوطن: "المشتعل بشعاع الأمل" و"المحترق بلهيب العرق". كيف تعكس هاتان الصورتان تناقض المشاعر تجاه الوطن في آن واحد؟ وكيف تختلف هذه النبرة عن خطاب النداء للوطن في شعر الثورة؟

د - مقارنة تركيبية:

ماذا تكشف هذه النصوص الخمسة مجتمعة عن طبيعة التحول الذي حدث في القصيدة الجزائرية بين السبعينيات والثمانينيات، خاصة من حيث: الانتقال من الإطناب إلى الإيجاز، ومن المباشرة إلى الإيحاء، ومن الغنائية إلى الدرامية، ومن التمجيد إلى المساءلة؟

– 5 الهدف:

الهدف ليس مجرد تحليل نصوص متفرقة، بل امتلاك أداة لرصد النضج الفني للقصيدة الجزائرية في الثمانينيات، وفهم كيف أن هذا النضج تجلى في قدرة القصيدة على استيعاب تقنيات الأجناس الأخرى، وفي قدرة اللغة على أن تصبح هي نفسها موضوعا للإبداع، لا مجرد أداة للتعبير، وفي قدرة الصورة على اختزال رؤى كاملة في كلمات قليلة.

المحاضرة 07

شعر الأزمة في الجزائر: قراءة في تجليات "القصيدة السوداء" وأدب المحنة

تمهيد

لا تشكل "القصيدة السوداء" في الجزائر مجرد مرحلة عابرة في تاريخ الشعر الوطني، بل تمثل تحولا ابستمولوجيا في وظيفة الكتابة الشعرية ذاتها. فإذا كان شعر الثورة "1954 - 1962" قد ارتبط بتعبئة الجماهير وتخليد البطولة، وشعر السبعينيات والثمانينيات انشغل بمراجعة خطاب الدولة وصياغة الهوية، فإن شعر العشرية السوداء "1992 - 2002" يواجه أزمة أكثر عمقا: أزمة المعنى نفسه. في سياق انهيار المرجعيات السياسية والأيديولوجية والقيمية، يتحول الشعر من فعل جمالي أو خطابي إلى فعل شهادة "acte testimonial" وفعل مقاومة "acte de résistance"، تتداخل فيه اللحظة الجمالية مع الضرورة الأخلاقية لتخليد الضحايا ومقاومة النسيان.

ومن خلال هذه المحاضرة سنقدم إطار نظري لتحليل "شعر الأزمة" في الجزائر، من خلال استعراض المفاهيم الأساسية "أدب المحنة، الشعر والصدمة، شعر الأزمة مقابل الشعر السياسي"، ثم ربطها بالسياق التاريخي للعشرية السوداء، قبل الانتقال إلى قراءة لسمات القصيدة السوداء ، وتحليل نماذج شعرية مختارة تمثل أبرز تجليات هذا الاتجاه.

1 - الإطار المفاهيمي والنظري

أ - مفهوم "أدب المحنة" "Littérature de l'épreuve / Trauma Literature"

يقصد بأدب المحنة ذلك الإنتاج الأدبي الذي ينبثق من تجربة الصدمة الجماعية "collective trauma"، حيث يتحول فعل الكتابة من مجرد ممارسة جمالية إلى التزام وجودي وأخلاقي ". يرتبط هذا المفهوم بشكل وثيق بما عرف في السياق الجزائري بـ "الأدب الاستعجالي" littérature d'urgence"" الذي برز خلال العشرية السوداء "1992 - 2002"، وهو أدب كتب تحت ضغط الخطر اليومي، وفي مواجهة الموت المحتمل، وغالبا ما نشر في الصحف والمجلات قبل أن يجمع في دواوين.

من الناحية النظرية، يتقاطع مفهوم أدب المحنة مع عدة تيارات نقدية وفلسفية:

- نظرية الالتزام عند جان بول سارتر ":Qu'est - ce que la littérature ?, 1948" حيث يرى سارتر أن الكاتب في زمن الأزمات لا يمكنه التهرب من مسؤوليته تجاه مجتمعه، وأن الأدب يصبح فعلا من أفعال الحرية. لكن "أدب المحنة" يذهب أبعد من "الالتزام" السارتري، لأنه لا

يفترض وجود أفق سياسي واضح "كالماركسية أو التحرر الوطني"، بل يكتب في غياب أي أفق خلاصي.

- جدل أدورنو حول الشعر بعد أوشفيتز ":Theodor Adorno, "Prismes", 1955 تساؤل أدورنو الشهير - "هل يمكن كتابة الشعر بعد أوشفيتز؟" - يفتح باب النقاش حول إمكانية الجماليات في ظل المذبحة. لكن النقاد اللاحقين "كـ"جيل دولوز" و"فيليكس غتاري"" أشاروا إلى أن أدورنو نفسه تراجع عن موقفه المتطرف، معترفا بأن الشعر قد يكون الشكل الوحيد القادر على تحمل مسؤولية التذكر في زمن انهيار المعنى. وفي السياق الجزائري، تتكرر نفس المفارقة: القصيدة السوداء تكتب ضد العبث والموت، حتى وهي تعي أن الكلمات قد لا تنقذ أحدا.

- نظرية الصدمة النقدية "Trauma Theory" كما طورتها جوديث هيرمان " Trauma and Recovery, 1992" وكاثي كاروث " Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History, 1996": تقترح هذه النظرية أن الصدمة لا يمكن تمثيلها مباشرة، لأنها تحدث خارج الأطر الزمنية والنفسية العادية. لذلك، فإن النصوص الأدبية النابعة من الصدمة تتسم غالبا بالتكرار، والتجزؤ، والتحولات الزمنية، والصور المفاجئة، والحذف. في هذا الإطار، تكون "القصيدة السوداء" بمثابة فعل تجاوز "working through" للصدمة، لا مجرد إعادة تمثيلها "acting out". إنها ليست وثيقة تاريخية بقدر ما هي مختبر لتشكيل الذاكرة المؤلمة وتحويلها إلى شكل قابل للتداول الجمعي.

ب - الشعروالصدمة: من "التمثيل" إلى "التجاوز"

يمكن التمييز بين مستويين من علاقة الشعر بالصدمة:

- المستوى الأول: الصدمة كموضوع - حيث تصف القصيدة العنف والقتل والخراب كوقائع خارجية، من منظور شبه صحفي أو توثيقي. هذا المستوى وإن كان ضروريا فهو يبقى على سطح الحدث.

- المستوى الثاني: الصدمة كبنية - حيث تتشكل لغة القصيدة وإيقاعها وصورها وفق منطق الصدمة ذاته: تكسير النظم، هيمنة النقيض، تكرار المشاهد المؤلمة، غياب التسلسل الزمني الخطي، انسداد أفق الانتظار. في هذا المستوى، لا تحكي القصيدة عن العنف فحسب، بل تجسّده في بنيتها ذاتها. وهو ما يميز القصيدة السوداء الجزائرية عن أشكال الشعر السياسي الأخرى.

ج - من "الشعر السياسي" إلى "شعر الأزمة": تحول الأنطولوجيا الشعرية

يفرق الباحثون بين مستويين من الإبداع المتصل بالسياسي:

- الشعر السياسي ":"poésie politique يحمل برنامجا أيديولوجيا أو أخلاقيا واضحا، يدعو إلى تغيير، يحدد عدوا وهدفا، ويؤمن بقدرة الكلمة على التأثير في الواقع. هذا هو نموذج شعر الثورة التحريرية "مفدي زكريا، محمد العيد آل خليفة، محمد الصالح باوية في مرحلة الخمسينيات".

- شعر الأزمة ":"poésie de la crise ينبثق من انهيار الأيديولوجيات ذاتها. لا يملك برنامجا سياسيا، ولا يؤمن بأن الكلمة ستغير الواقع، لكنه يكتب إصرارا على شهادة الألم ومقاومة النسيان، حتى وهو يشعر باستحالة التمثيل الكامل للرعب. في هذا النوع، يصبح السؤال الوجودي هو المحرك: لماذا نكتب إذا كنا سنقتل؟ ولماذا نكتب إذا كنا سنموت دون أن نسمع صوتنا؟

أزمة الشعر في العشرية السوداء ليست أزمة مواضيع، بل أزمة شرعية الكتابة ذاتها: لماذا ننظم القصائد في زمن الذبح؟ وهل يمكن للجمال أن يتساكن مع الجريمة دون أن يكون تواطؤا؟

2 - السياق التاريخي والسياسي للعشرية السوداء 1992 - 2002

أ - الخلفية التاريخية: مراحل الأزمة

يمكن تقسيم العشرية السوداء إلى أربع مراحل رئيسية، لكل منها تأثيرها في الإنتاج الشعري:

- الانهيار السياسي :جانفي 1992 - أواخر 1993

إلغاء الانتخابات التشريعية، دخول الجيش إلى المعترك السياسي، حل الجبهة الإسلامية للإنقاذ، بداية تشكل الجماعات المسلحة. وأدى إلى ظهور صدمة أولى مفاجئة، أدت إلى ظهور قصائد التكفير والترديد للدم؛ بداية هجرة المثقفين.

- تصاعد العنف المسلح:1993 - 1994

استهداف المثقفين والصحفيين والفنانين بشكل منهجي؛ اغتيال طاهر جعوط "1993"، خديجة دحماني "1994"؛ بدء "بيان جانفي" بين الحكومة والجيش. وقد أدى ذلك إلى إضطراب النشر المنظم، إلا من قصائد منشورة في الصحف اليومية؛ تحول الشعر إلى ردة فعل فورية.

- ذروة الإرهاب:1994 - 1998

المجازر الجماعية في الريف "رايس، بن طلحة، سيدي حمادوش"؛ الذبح الجماعي، التفجيرات في المدن؛ اغتيال إسماعيل يفصح "1995" ويوسف شقرة "1997". ونتج عنه تكثيف قصائد الصدمة؛ هيمنة صور الذبح والجنائز؛ بروز الشعر النسوي كشهادة خاصة.

- المصالحة :1999 - 2002

انتخاب عبد العزيز بوتفليقة "1999"، إقرار قانون المصالحة المدنية "2000"، انخفاض تدريجي للعنف، لكن استمرار اغتيالات متفرقة. وهذه المرحلة عرفت بداية جمع الدواوين التي نشرت في الصحف، مراجعة الذاكرة المؤلمة، ظهور "أدب ما بعد المأساة".

ب - الثقافة كضحية: استهداف المثقفين والذاكرة الوطنية

شكلت الفترة 1993 - 1998 استهدافا ممنهجا للمثقفين "intellectuels ciblés" في الجزائر، بدرجة لم يشهدها الوطن العربي منذ محاكم التفتيش في العصور الوسطى. تشير الإحصائيات إلى:

- اغتيال أكثر من 70 صحفيا وكاتبا "من بينهم طاهر جعوط، سمير قصير، خديجة دحماني، إسماعيل يفصح، يوسف شقرة، عبد القادر علولة، وغيرهم".

- إغلاق دور الثقافة والمسارح في معظم المدن الكبرى "الجزائر العاصمة، وهران، عنابة، قسنطينة".

- توقف المجلات الثقافية المتخصصة "مثل "آمال"، "الآداب" المحلية".

- هجرة المثقفين "Exil des intellectuels" إلى فرنسا وكندا والإمارات، وهو ما أفرز ظاهرة "الشعر المكتوب من المنفى" الذي يؤرخ للمحنة من مسافة.

هذا الاستهداف المتعمد للفاعل الثقافي أفقد الشعراء شرطا أساسيا للإبداع: الأمان النفسي والحرية. وكثيرا ما كتبت قصائد هذه الفترة تحت تهديد مباشر، ونشرت في الصحف اليومية "كـ"الشروق"، "الخبر"، "النصر"" قبل أن تجمع لاحقا في دواوين، مما يعكس الطابع الاستعجالي لهذا الشعر.

3 - البنية الجمالية والسيميائية للقصيدة السوداء

أ - السمات البلاغية والتقنية المركزية

يمكن تحديد سبع سمات رئيسية تميز القصيدة السوداء الجزائرية، كما تتبدى في نماذج شعراء العشرية. هذه السمات ليست معزولة بل تتداخل وتعضد بعضها البعض:

- هيمنة اللون الأسود بوصفه استعارة وجودية

يتجاوز الأسود في هذه القصائد دلالته اللونية التقليدية "الحداد، الليل" إلى دلالة وجودية وأنطولوجية: الأسود هو الفناء، العدم، غياب الضوء الأخلاقي، سديم الموت الذي يبتلع كل الألوان. عندما يكتب الشاعر "الخمار الأسود" "أحمد الطيب معاش"، فإنه لا يصف لباسا بل يرمّز إلى ثقافة كاملة صارت كفنا.

- صور الذبح والبطن: العنف البيولوجي

تعد صور "الذبح" و"البطن" "القتل الجماعي، ذبح الأجنة، تمزيق الأحشاء" من أبرز سمات القصيدة السوداء. وهذا ليس مجرد شطط تعبيري، بل لأنه في زمن المجازر، يستهدف العنف الجسد الأنثوي والأرحام كأماكن للتكاثر البيولوجي والثقافي. "الذبح" نفسه يستدعي طقس الأضحية "في التراث الإسلامي" ليقلب دلالته: فالضحية لم تعد قرابين لله، بل قرابين لأصنام القتل.

- التفكيك العائلي كأيقونة للمأساة

موت الأب، يتم الطفل، اغتصاب الأم، اختفاء الإخوة - ليست هذه حوادث فردية، بل هي تفكيك للخلية الاجتماعية الأساسية، وبالتالي رمز لتفكك المجتمع برمته. القصيدة السوداء تستبدل الأبطال الأسطوريين بـ "اليتيم"، "الأرملة"، "الجثة المجهولة"، مما يعكس انهيار فكرة العائلة كملاذ آمن.

- الحوار المقطوع: انهيار التواصل

في قصيدة عز الدين ميهوبي "الطفل"، يبدأ حوار جميل بين أب وابنه، ثم ينقطع فجأة بالموت. البنية الحوارية تتحول إلى شهادة على استحالة الحوار في زمن الموت. غياب الرد، انقطاع الصوت، بكاء دون جواب - كلها تقنيات تشخص أزمة التواصل ليس بين شخصين فقط، بل بين جيلين، وبين الإنسان والقيم، وبين الشاعر والواقع.

- التناقض "الأوكسيمورون" كبنية وجودية

تتكرر التقابلات: الفرح/الموت، الصحو/الموت، الربيع/الصقيع، الدم/الماء، الأمل/الحيف. هذا التضاد لا يخدم غايات بلاغية فحسب، بل يعكس انقلاب القيم في زمن الأزمة: فالربيع لم يعد ولادة بل موتا، والصحو لم يكن يقظة بل صدمة، والدم والماء صارا متساويين في القيمة "أي انهيار التمييز بين الحياة والموت، بين الإنسان والجماد".

- استحضار التراث الأدبي والتاريخي لإعلان موته

في قصيدة أحمد شنة، استحضار جرير والفرزدق وليلى وقيس وعكاظ ليس للتبرك بالتراث، بل لإعلان موته، أو إعلان أن الثقافة العربية برمتها قد بيعت أو تحولت إلى جثث. الفعل "بعنا" المتكرر يفيد التحول إلى سلعة، أو الانتهاء الرمزي لزمن الشعر. وهذا نقد ذاتي للشاعر وللثقافة العربية من الداخل.

- الزمن الاستثنائي "*Kairos*" بدل الزمن التاريخي "*Chronos*"

القصيدة السوداء تمحو الزمن التاريخي الخطي لصالح الزمن الاستثنائي حيث يصبح الموت حاضرا دائما، والمستقبل ملغى، والحاضر مجرد لحظة ممتدة من الصدمة. هذا يفسر كثرة الأفعال المضارعة "يقتلون، يذبحون، يغتالون" التي تخلق إحساسا بالاستمرارية اللانهائية للعنف، وعدم وجود أفق زمني للخلاص.

ب - سيميائية الجسد والدم والجرح

من منظور سيميائي، يحضر الجسد في القصيدة السوداء في ثلاثة مستويات:

- الجسد المذبوح: موضوع العنف، جثة، رفات، أشلاء. هذا الجسد غائب عن الفعل، حاضر كخسارة.

- الجسد الشاهد: الجسد الذي يرى ويسمع ويصرخ لكنه لا يستطيع التدخل. هذا هو موقع الشاعر نفسه.

- الجسد الناجي: الجسد الذي يكتب ليتذكر، وليمنع تحويل الضحايا إلى أرقام في إحصاءات الموتى.

الدم، بدوره، ليس مجرد سائل حيوي، بل صار علامة على الشرعية المسلوبة: دم الضحية لم يعد دما طاهرا يخلد، بل دم مهدر يسيل في المجاري؛ دم القاتل لم يعد دما محرما، بل أصبح قانونا جديدا.

4 - قراءات تحليلية في نماذج مختارة

أ - فاتح علاق: "آيات من كتاب السهو" - شعر انهيار الدلالة الدينية والوجودية

النص

هذا الزمن نعل

من كان يؤمن بالهوى قد ضلّ

من كان يعبد عقله فالعقل ظلّ

أو كان يعبد صمته فالصمت تلّ

قتل الفتى ما أكفره

"من ديوان آيات من كتاب السهو"

تحليل النص:

- **التفكيك الديني:** "النعل" "رمز الذل والإهانة في التراث الإسلامي" يستخدم لوصف الزمن نفسه. الزمن - الذي كان في التصور التقليدي مظهرا من مظاهر قدرة الله وتقديره - صار نعلا أي شيئا مهانا مداسا عليه. هذه استعارة قوية لـ تجريد الزمن من قدسيته.

- **الثلاثية المقدسة:** الهوى/العقل/الصمت تمثل ثلاثة مراجع محتملة للإيمان "بالمشاعر، بالمنطق، بالصوفية". إعلان أن الكل قد "ضلّ" أو "ظلّ" أو "تلّ" يعني انهيار كل مرجعيات المعنى في زمن الأزمة.

- **المفارقة التكفيرية:** "قتل الفتى ما أكفره" - لفظ "أكفره" يحمل دلالتين: الأولى أنه كفر "خرج من الإيمان"، والثانية أنهم كفّروه "أعلنوا كفره". الشاعر يلعب على الحقل الدلالي للإسلام السياسي "تكفير الحاكم والمجتمع" ليقحم تلك الأداة نفسها في نقد الزمن. إنه يقلب لغة التكفير ضد القتلة أنفسهم: القاتل هو من كفر بإنسانية الضحية.

- **عنوان الديوان "كتاب السهو":** السهو هو نسيان الواجب أو نسيان الله. غير أن الشاعر يقلب السهو لصالحه: هو "سهو" عن خطاب العنف، وهو نسيان الانتقام، وهو ترك الكتابة لتكمل وحدها.

ب - أحمد شنة: "طواحين العبث" - بين اللاعب الفلسفي والثورة الدموية

النص

تكلّمْ ... بما تستطيع

أمام المدينة مات الربيع

وذابت رموش الصبايا

ونامت عيون المطر

فلا تحك بعدي لهذا الصقيع

أساطير شعب جريح

ولا تنتظر

أن يعود إلينا القمر

النص الثاني "شعر حر":

قتلنا جريرا بذنب الفرزدق

وجئنا لليلى بأحشاء قيس

وبعنا رمال عكاظ

وبعنا الأغاني

وبعنا القصائد

ولم يبق إلاّ الشعار

"من ديوان طواحين العبث"

تحليل النص:

- فعل الأمر "تكلّمْ": التضرع أو الأمر بالكلام يوجه إلى الذات وإلى الآخر، كما يوجه الشاعر إلى نفسه ليخاطب شعبه. في زمن المذبحة، حتى الكلام صار بحاجة إلى أمر وإلحاح.

- انقلاب رموز الطبيعة: "مات الربيع" ليس وصفا فصليا، بل انقلاب دورة الحياة ذاتها. "ذابت رموش الصبايا" صورة تفيد زوال الجمال والبراءة تحت وطأة البكاء أو الرعب. "نامت عيون المطر" أي أن المطر لن يسقط بعد الآن، لأنه فقد عيونه.

- القمر كرمز للأمل ملغي: إعلان "لا تنتظر أن يعود إلينا القمر" هو إعلان لإلغاء الأمل في المدى المنظور.

- التناص التراثي المحوّر: استحضار صراع جرير والفرزدق وقتل أحدهما بذنب الآخر يعني أن التراث الأدبي نفسه قد صار ساحة قتل. "ليلى" و"قيس" رمز العذاب العذري يتحول إلى "أحشاء قيس" أي جثته.

- البيع المتكرر: الفعل "بعنا" ثلاث مرات متتالية يشبه إيقاع الطقس، لكنه طقس موت الثقافة. بيع رمال عكاظ "مكان سوق الشعر الجاهلي"، بيع الأغاني، بيع القصائد - كأن التراث الأدبي برمته قد بيع في مزاد علني. و"لم يبق إلا الشعار" هو المفارقة الأكبر: بقي الشعار السياسي الفارغ بينما ذهب الشعر بوصفه بحثا عن الحقيقة.

ج - عزالدين ميهوبي: "الطفل" - قصيدة اليتم والحوار المنقطع

النص

أبي احك أحجية

نعم حبيبي ...

إذن غنّ لي أغنية
ليتني عندليبا
إذن افتح الباب حتى أرى قمر الصحو
أسأله أمنية
أخاف عليك حبيبي
وممّ تخاف؟
من الصحو
من لحظة الاعتراف
نعم حبيبي، أجلب الكعك لك
سأملأ حينا يديك
وحينا فمك
سأحمل كلّ الهدايا
وتنام على فرح من يجيء غدا
أفاق الصبي على دمعة علقت في الزناد
وبقايا أب ...
وراح يفتّش عن أيّ شيء
النص الثاني "شعر حر":
ذبحوا الأجنّة في البطون
خانوا النساء
سرقوا من الشمس الضياء
خطفوا الصفاء من العيون
زرعوا الدمار
لا فرق بين دم وماء
هم يقتلون
وليس يثنيهم ... أحد
"من ديوان الطفل وقصائد أخرى"

تحليل النص:

- البنية الحوارية المأساوية: القصيدة كلها مبنية على حوار بين أب وطفله. البداية طفولية حالمة "حكاية، أغنية، عندليب، قمر الصحو، كعك، هدايا". النهاية فاجعة: الأب غائب "مات"، والصبي يفتش عن أي شيء. لقد حوّل ميهوبي بنية الحوار إلى آلة للصدمة.

- تحول دلالة "الصحو": الصحو يعني الاستيقاظ من النوم، وهو مجازيا الصحوة على الوعي أو على الحقيقة. لكن في سياق القصيدة، "الصحو" أصبح الاعتداء الصباحي، لحظة مقتل الأب، أو الإفاقة على الجثة.

- الدمعة والزناد: "دمعة علقت في الزناد" هي أكثر صور القصيدة تركيبا وإيحاء. تعليق الدمع بالزناد يحيل إلى أن البكاء قد التصق بآلة القتل، أي أن السلاح نفسه يبكي، أو أن الدموع أصبحت جزءا من آلية الموت.

- البحث عن أي شيء: انتهاء القصيدة بجملة "وراح يفتّش عن أيّ شيء" يفتح أفقا مفتوحا على الفقد الكلي.

- الذبح البيولوجي: "ذبحوا الأجنّة في البطون" تجاوز للعنف العادي إلى العنف الإبادي. إنه محو الحياة قبل أن تولد، وإنهاء المستقبل برمته.

- الدم والماء: "لا فرق بين دم وماء" يفيد انهيار التمييز بين القداسة "الدم" والمدنس "الماء الجاري في المجاري"، وبين الضحية واللا شيء.

د - سامية زقاري: "قصائد معتقة بالأسى" - شعر الأنثى والوطن المجروح

النص

فآه وآه وآلاف حرقة آه متى دفنها؟

إلى كم سيبقى البلاء؟

أمن صلب غادر يعمّ بأرضي الفناء؟

فسحقا إذا ما رغبت بحكم

وبمنطق سارتر الفناء ...

"من ديوان قصائد معتقة بالأسى"

تحليل النص:

- التأنيث والتجسيد الأنثوي للوطن: استخدام كلمات مؤنثة و"أرضي" تشير إلى الوطن كأنثى مجروحة. هذا استمرار لتقليد رومانسي قديم "الوطن = الأم، الحبيبة"، لكن بصيغة الجرح الدائم.

- سارتر والفناء: استحضار الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر "مقولاته عن "الغثيان"، "الوجود والعدم"" يحيل إلى الفراغ الوجودي الذي يعيشه المثقف الجزائري في تلك الفترة: لا معنى للحياة، ولا معنى للالتزام، ولا معنى للكتابة.

- "معتقة بالأسى": وصف يشبه الخمرة المعتقة "خزّنت زمنا طويلا". لكن هنا "الأسى" هو الذي عتّق، أي أن الألم تراكم وصار أشد عمقا بفعل الزمن.

هـ - محمد الصالح باوية: "آخر مرثية للوطن" - شعر استحالة الكلام

النص

صعب عليّ أنْ أقول جملة مفيدة
في زمن اللاحبّ والمكيد
فكم زجرت سادتي عواطفي
الشخصية
فما كتبت لحظة
ما عشت عن حورية
عن العيون الزرق والظفائر
السحرية
النص الثاني "شعر حر":
أيّها الآتي إلينا ...
مرهقا يطوي المسافة
حاملا حبّا ووردا
وعلوما وحضارة
لبلادي واكتشافه
كلّ شيء في بلادي ممكن
إلاّ الثقافة ...

"من ديوان آخر مرثية للوطن"

تحليل النص:

- الاستحالة البلاغية: "صعب عليّ أن أقول جملة مفيدة" - ليس مجرد عجز عن الإبداع، بل هو انسداد أفقي للغة ذاتها في زمن أصبحت فيه الكلمات إما غير مجدية وإما خطرة. هذا يلتقي مع تساؤلات بول سيلان ""الشعر بعد أوشفيتز"".

- زجر العواطف الشخصية: "سادتي" قد يشير إلى الرقابة الذاتية أو إلى القاتل الذي يفرض قوانينه. زجر العواطف الشخصية معناه حظر الذات على نفسها الخوض في الرومانسية في زمن المذبحة.

- الممكن/المستحيل: "كلّ شيء في بلادي ممكن إلا الثقافة" - قلب شعارات التحديث "كل شيء ممكن" إلى لعنة على واقع الثقافة. المفارقة الساخرة المرة تعكس يأسا عميقا من إمكانية النهوض الثقافي في ظل ما يجري.

و- أحمد الطيب معاش: رثاء الصحفيين - شعر الشهادة والمهنة

النص

قلْ للمليحة في الخمار الأسود *** ماذا فعلت لقاتــل متعمّد
بالأمس دحماني خديجة أعدمت *** غدرا، بأيدي الظلم دون سؤال
وبالأمس أيضا غادرت أخت لها *** ملفـوفة ببـراءة الأطفــال
فمضت مليكة مثل من لحقت بها *** دون الوداع لجيـرة أو آل
واليـوم "مقران" مثل من لحقـت *** ويغيب عنّا تاركا العيـال
بيت الشروق يصاب في أبنائه *** مثل الجزائـر ليـلـة الزلزال
فتودّع الآكـــام كلّ لـبؤة *** وتروّع الآجـام في الأشبال
ماذا جنى قلم وصوت صادق *** حتى يزال بطلـقة ونصال؟

"قصيدة منشورة في جريدة "الشروق" ثم جمعت في ديوان"

تحليل النص:

- الخمار الأسود: استحضار التراث الأندلسي "الخمار = غطاء الرأس" لكن بلونه الأسود كحداد. "المليحة في الخمار الأسود" هي الجزائر الحزينة أو أمهات الضحايا. الجمع بين الجمال والحداد يخلق صورة مؤثرة.

- التسمية والتذكير: الإتيان بأسماء الضحايا "خديجة دحماني، مليكة، مقران" هو فعل تذكر "mémorialisation" يمنع تحويلهم إلى أرقام مجهولة.

- "بيت الشروق": جريدة "الشروق" اليومية تصبح "بيتا" أي أسرة كبرى. إصابة أبنائه تعني أن الإعلام نفسه صار مستهدفا ككيان عائلي.

- اللبؤة والأشبال: استعارة حيوانية "اللبوة = الجزائر، الأشبال = أبناءها" من التراث البلاغي العربي. لكن هنا اللبوة تودع أشبالها "تستشهد"، والأشبال ترتعب بعدها.

- السؤال الوجودي الأخير: "ماذا جنى قلم وصوت صادق حتى يزال بطلقة ونصال؟" - القلم نفسه يسأل عن جريمته. الجواب المأساوي: لا جريمة له سوى الصدق.

5 - القضايا النقدية والفلسفية المطروحة

أ - الجماليات والمذبحة: هل الشعر تذكار أم تجميل؟

تواجه قراءة القصيدة السوداء إشكالية مركزية: هل تحويل الألم إلى قصيدة يضفي عليه هالة جمالية تبرره أو تخفف من رعبه؟ ثم هل الوقوف عند تفاصيل الذبح والدم في لغة شعرية هو، دون قصد، تمرين على التطبيع مع العنف؟

- موقف الرافضين: يعتبر بعض النقاد "مثل جورج شتاينر" أن الكتابة عن الموت الجماعي بلغة شعرية قد تؤدي إلى "تجميل الفظاعة"."esthétisation de l'horreur" في هذا الرأي، الشعر يحول الضحية إلى أداة جمالية، ويصبح أقرب إلى "الكيتش"kitsch" " المأساوي.

- موقف المؤيدين: يرى نقاد آخرون "كاروث، لا كابرا" أن الشعر في زمن المحنة ليس تجميلا، بل هو فعل شهادة يحافظ على كرامة الضحية ويعطي صوتا للصامتين. الشعر، بقدرته على الإيحاء والتكثيف، يخلق ذكرى حسية تستعصي على النسيان.

في الحالة الجزائرية، يغلب الموقف الثاني، لأن الشعراء غالبا ما يكتبون ضد إرادة النسيان ومن أجل التوثيق.

ب - الذاكرة والنسيان: كيف تبني القصيدة السوداء ذاكرة بديلة؟

تطرح القصيدة السوداء سؤال الذاكرة بوصفها ذاكرة مؤلمة "painful memory" تسعى لتحويلها إلى ذاكرة مقاومة "resistant memory" بدل أن تنزلق إلى ذاكرة مؤذية " harmful memory". آليات بناء الذاكرة تشمل: التسمية، التفصيل الحسي، المناداة، التحذير من النسيان.

ج - اللغة والعنف: هل يمكن للغة تجاوز العنف أم أنها أسيرة له؟

يمكن القول إن اللغة الشعرية تسعى إلى تجاوز العنف عبر آليتين: التكثيف "اختصار العنف في صور لافتة" والتحليل "وضع العنف في سياق أوسع". غير أن كثرة صور الذبح والدم قد تؤدي، مع مرور الزمن، إلى إدمان القارئ عليها، وبالتالي إلى تراجع تأثيرها الصادم.

د - الهوية والانتماء: هل الهجرة خيانة أم استمرار للمقاومة؟

في العشرية السوداء، هاجر كثير من المثقفين الجزائريين "بمن فيهم شعراء" إلى الخارج هربا من الموت. السؤال: هل الهجرة خيانة للمحنة أم استمرار للمقاومة من الخارج؟ لم يحسم النقاد هذه القضية بعد، وهي محور خصب للمقارنات مع تجارب أخرى.

6 - خاتمة

يعد شعر الأزمة في الجزائر تجربة فريدة في الأدب العربي المعاصر، ليس فقط لما يحمله من جرأة في مواجهة الموت والذبح، بل لأنه طرح أسئلة كانت تعتبر مسكوتا عنها: كيف يكتب الشعر في زمن المذبحة؟ هل يجوز تزيين الفظاعة بالصور البلاغية؟ من يملك الحق في تمثيل ألم الآخر؟ وهل الكتابة من المنفى هي استمرار للمقاومة أم خيانة للذاكرة؟

أيا كانت الإجابات، فإن "القصيدة السوداء" تركت إرثا متعدد المستويات: على المستوى الوثائقي، حفظت أسماء الضحايا والتفاصيل التي كان الإعلام الرسمي يغفلها. على المستوى الجمالي، قدمت لغة شعرية جديدة انبنت على الصدمة، وأخرجت الشعر من عفويته الغنائية إلى توتر وجودي. وعلى المستوى الإنساني، حافظت على إنسانية الضحايا في مواجهة آلة التجريد والنسيان.

تبقى هذه القصيدة مدعوة للقراءة المستمرة، ليس كفضول تاريخي، بل لأنها تحمل أسئلة تتجدد في كل زمن أزمة: متى يكون الصمت خيانة، ومتى يكون الكلام خيانة أخرى؟

قسم التطبيق

جلسة للنقاش مع الطلبة نسعى من خلالها معالجة ما يلي:

1 - العمل على الاجابة عن هذه الاسئلة التالية

أ - إشكالية النوع الأدبي:

هل يمكن اعتبار "القصيدة السوداء" جنسا أدبيا مستقلا له سماته الثابتة وآلياته التعبيرية "كهيمنة الأسود، وصور الذبح، والبنية الصدمية"، أم أنها مجرد "لحظة" عابرة في تاريخ الشعر الجزائري المعاصر، فرضتها ظروف استثنائية وستزول بزوالها؟

ب - خصوصية التجربة الجزائرية:

ما هي الفروق الجوهرية بين "القصيدة السوداء" الجزائرية ونماذج أخرى من شعر الأزمة العربي؟ ناقشوا ذلك بالمقارنة مع "شعر النكبة" الفلسطيني و"شعر المقاومة" اللبناني، مع التركيز على طبيعة الصدمة "داخلية/خارجية"، وموقع الشاعر "شاهد/فاعل/ضحية".

ج - الموقف من الإسلام السياسي:

كيف تعاملت "القصيدة السوداء" مع ظاهرة الإسلام السياسي الذي كان طرفا رئيسيا في أزمة العشرية؟ هل وقفت موقفا أيديولوجيا رافضا أم اكتفت بتسجيل انهياره الأخلاقي عبر تقنيات مثل "تفجير الدلالة الدينية" "كما في قصيدة فاتح علاق"، دون إصدار حكم سياسي مباشر؟

د - سؤال الجندر:

في ضوء ما طرحته المحاضرة حول "تأنيث الوطن" و"الجسد المجروح"، كيف يمكن قراءة موقع المرأة في شعر الأزمة؟ هل اقتصر حضورها على كونها "رمزا" للوطن المنتهك، أم أنها كانت "فاعلة" شهدت وقاومت بصوتها الخاص، كما في تجربة سامية زقاري؟

هـ - سؤال التلقي والعالمية:

ما مدى قدرة قارئ لا يعرف تفاصيل "العشرية السوداء" على فهم عمق الصدمة في هذه النصوص؟ هل تعتمد "القصيدة السوداء" على مرجعيات محلية تجعلها "عصية على الترجمة"، أم أنها تمتلك من الرمزية الإنسانية الكونية ما يجعلها قابلة للفهم والتأثير في سياقات أخرى؟

2 - اقتراح موضوعات للدراسة والبحث

أ - أدب المحنة بين الشهادة والجمال

دراسة مقارنة بين "القصيدة السوداء" الجزائرية وأدب محنة أخرى "مثل أدب الهولوكوست، أو أدب الحرب في لبنان أو سوريا"، لبحث إشكالية تجميل الفظاعة مقابل تخليد الذاكرة.

ب - صور الذبح في الشعر الجزائري المعاصر :

تحليل لتجليات العنف في نصوص مختارة من العشرية السوداء.

ج - صوت المرأة في شعر العشرية السوداء :

مقاربة نقدية لدور المرأة الشاعرة بين موقع الضحية، الشاهدة، والمقاومة.

د - شعر الأزمة بين الجزائر وسوريا :

دراسة مقارنة لتمثيلات الصدمة في سياقين عربيين مختلفين.

د - شعر الأزمة بين الجزائر وفلسطين :

تحليل تقاطعات واختلافات الجماليات والوظائف في مواجهة أنواع مختلفة من العنف.

المحاضرة 08 : شعرية الألفية الثالثة في الشعر الجزائري
استمرارية التحول في ظل ما بعد الحداثة والعولمة الرقمية

تمهيد

يمثل الشعر الجزائري في الألفية الثالثة حقلا إبداعيا خصبا للتأمل النقدي، حيث يستدعي التفحص في ظل تحولات عميقة طالت الأسس الفلسفية للحداثة نفسها، وتفاعلات معقدة مع طروحات ما بعد الحداثة، واقتحام غير مسبوق للفضاء الرقمي بوصفه بيئة جديدة للتخييل والتلقي. تنبثق هذه القراءة من سؤال مركزي يعيد مساءلة مفهوم "شعرية التحول" الذي شكّل علامة فارقة في مسار الشعر الجزائري الحديث، خصوصا مع جيل الثمانينيات، لترصد مصيره في هذا العصر الجديد: هل لا تزال هذه الشعرية قائمة بوصفها نزعة جمالية وفكرية مستمرة، أم أنها خضعت لتعديلات جوهرية أعادت تشكيلها في قوالب جديدة؟ بمعنى آخر، كيف حافظ الشعر الجزائري المعاصر على ديناميكية التحول والتحول التي ورثها، وفي الوقت نفسه استجاب لتحديات اللحظة التاريخية الراهنة المتمثلة في تفكيك السرديات الكبرى وهيمنة العالم الافتراضي؟

يؤسّس هذا التساؤل لشبكة من الإشكاليات التفصيلية التي تتقاطع فيها الذاتي مع الجمعي، والنصي مع السياقي. أولا، كيف نظر شعراء الألفية الثالثة إلى إرث جيل الثمانينيات الحداثي، هل بوصفه أرضية للانطلاق أم كنموذج يتعين تجاوزه؟ وثانيا، ما طبيعة التحولات الشكلية واللغوية التي فرضتها هذه الرؤية الجديدة، وكيف تجلت في هيمنة قصيدة النثر، واستقدام التقنيات السردية والدرامية، والاستثمار الواعي للبعد البصري؟ وثالثا، بأي آليات عولجت إشكاليات الهوية والذاكرة الجمعية كالثورة التحريرية وصدمة العشرية السوداء بعد أن فقد الخطاب الأيديولوجي القديم سلطته التفسيرية، وكيف تمت قراءة الماضي من منظور الحاضر المحمّل بالأسئلة؟ وأخيرا، ما الأثر العميق الذي أحدثته المنصات الرقمية ووسائط التواصل الاجتماعي في بنية الإنتاج الشعري نفسه، وفي علاقة الشاعر بالجمهور، وفي مفهوم النص والنقد معا؟

تهدف سلسلة محاضرات شعرية الألفية الثالثة ومن خلال تفكيك هذه الإشكاليات، إلى تبيّن ملامح "شعرية جديدة" تتشكل في الجزائر، لا تقطع مع ماضيها الحداثي فصلا تاما، بل تعيد تخليقه تحت ضغط فلسفة اللايقين وثورة المعلومات، لترسم ملامح صوت شعري يكون محلي الانشغال، كوني الرؤية، رقمي الوسيط في آن معا.

1 - من نقاء الجنس إلى هجرة الجنس الأدبي: الإطار النظري لتحول القصيدة

لفهم عمق التحولات التي شهدها الشعر الجزائري في الألفية الثالثة، لا بد من التوقف عند التحول النظري الكبير الذي شهدته دراسة الأجناس الأدبية، لأنه الإطار الذي يفسر كيف أصبحت القصيدة فضاء مفتوحا يستقبل الفنون الأخرى بعد أن كانت جنسا منغلقا على ذاته.

أ - أزمة نقاء الجنس الأدبي

ظلّت الرؤية الغربية للأدب والفنون، لفترة طويلة، أسيرة القوالب التجنيسية التقليدية التي أرساها أرسطو من خلال تقسيمه للأدب إلى ثلاثة أجناس رئيسية: الدرامي، والملحمي، والغنائي. وقد وجد ما يوازي هذا التقسيم في السياق العربي من خلال تصنيف الأدب إلى نوعين رئيسيين: الشعر والنثر. وقد أسهم هذا التصنيف الثنائي في تكريس نمطية إبداعية حالت دون تطور الأفق الجمالي للأدب، إلى أن ظهر العصر الحديث، الذي تميّز بتعدّد الرؤى والاقتراحات الداعية إلى تجاوز هذه الأطر التقليدية، والسعي نحو تحرير الإبداع الأدبي من القيود الموروثة التي لم تعد قادرة على تلبية المتطلبات الجمالية التي فرضتها تحولات الواقع المعاصر.

وقد بدأت هذه الإشكالية منذ الفلسفة اليونانية القديمة، مع أفلاطون الذي، رغم استبعاده للشعراء من مدينته الفاضلة، قسّم الشعر إلى ثلاثة أنواع: سردي، محاكاتي، ومركب بين السرد والمحاكاة. ثم جاء أرسطو ليؤسس، في فن الشعر، لتقسيم ثلاثي للأجناس: الملحمي، الدرامي، والغنائي، مما أسس لمفهوم "نقاء الجنس الأدبي"، وهو المفهوم الذي ظل مهيمنا حتى نهاية القرن التاسع عشر، حيث ظهرت الثورة الرومانسية التي طعنت في صلاحية هذا التصنيف.

وقد أدّى هذا الحراك إلى فتح باب النقاش واسعا بين تيارات متعددة، شملت المؤيدين للتحرر والانفتاح، والمحافظين المتمسكين بالتراث، والحياديين الذين آثروا تأجيل مواقفهم. ونتج عن هذا النقاش بروز حقل معرفي وفلسفي جديد أطلق عليه "نظرية الأجناس الأدبية"، التي تعنى بمساءلة ماهية الجنس والنوع الأدبي، واستكشاف الحدود الفاصلة بينهما، إلى جانب تحليل النظم العامة التي تضبط كل جنس أدبي. تهدف نظرية الأجناس، في هذا السياق، إلى تجاوز التصنيف الساكن نحو مقاربة ديناميكية تراعي التداخلات بين النصوص،

بما يسمح بإمكانية توليد أجناس أدبية جديدة، تستجيب للبنيات الجمالية الحديثة، وتعبّر عن تحولات الإنسان وتطلعاته.

ب - التداخل الأجناسي كثمرة للتحول

أفرزت الثورة على نقاء الجنس اتجاهين نقديين رئيسيين: الأول يدعو إلى التجريب وكسر القوالب، والثاني يتمسك بالتقاليد الأجناسية. وقد أثمرت التوجهات المعاصرة عن بروز سمة واضحة في الأدب الحديث، تعلي من شأن التداخل بين الأجناس، والتجريب بوصفه أداة إبداعية تفضي إلى ابتكار أنماط جديدة للتعبير. وفي هذا السياق، تشير الباحثة أليسون جاغار إلى أنّ "الجنس الأقدر على البقاء هو الجنس المنفتح على غيره من الأجناس".

أسهمت هذه النزعة التجريبية في تنامي الاهتمام بالجنس الروائي، الذي بات ينظر إليه باعتباره "ديوان العرب المعاصرين"، لقدرته على التعبير عن المسكوت عنه، وتحرير المكبوت، وفتح آفاق المستقبل المغلقة بتقاليد الماضي. وعلى الجهة المقابلة، يستمر الشعر في استقطاب المدافعين عنه بوصفه لحظة كونية شاملة، تتداخل فيها مختلف أشكال التعبير، من نثر وشعر وغناء وملحمة وفلسفة. ويعبّر أدونيس عن هذه الرؤية بقوله إننا نعيش في "زمن الشعر"، الذي يتقاطع فيه الشعري بالفكري والعلمي والديني.

وعلى الرغم من تباين المواقف بين أدونيس، المنحاز إلى الشعر، ومحمد عابد الجابري، الداعم للرواية، إلا أن رؤيتيهما لا تخرج عن سياق المفاضلة التاريخية بين النثر والشعر، وإن كانتا تؤكدان على ضرورة الانفتاح والتداخل بين الأجناس وتجاوز الحدود الصارمة التقليدية. وهذا بالضبط هو المناخ النظري الذي يفسر لنا كيف أصبحت القصيدة الجزائرية في الألفية الثالثة قادرة على استيعاب تقنيات السرد والسينما والتشكيل والموسيقى، دون أن تفقد شعريتها، بل لتعمقها

2 - استمرارية "شعرية التحول"

لا يمكن قراءة المشهد الشعري الجزائري في الألفية الثالثة إلا بوصفه حصيلة تراكمية لتحول طويل، تشكّلت ملامحه الأولى مع رواد الحداثة، وبلغ ذروته التعبيرية مع جيل الثمانينيات في مفهوم "شعرية التحول". لقد كانت هذه الشعرية، في جوهرها، رفضا قاطعا للثبات والجمود، وتمردا على النموذج الأحادي في الشكل والمضمون، وإيمانا بأن الشعر فعل ديناميكي قائم على المغايرة. يأتي جيل الألفية الثالثة ليرث هذا المبدأ الجوهري – مبدأ التحوّل نفسه – لكنه لا يرث تجلياته المحددة. وهنا تكمن المفارقة المركزية: فاستمرارية التحول تؤكد

ذاتها من خلال تغيير طبيعتها. فما كان تحولا موجها في السابق، ذا بعد أيديولوجي وكلي، يسعى لخلق "رؤيا" بديلة أو معارضة، يتحول في الألفية الثالثة إلى تحول متشظ، وجودي الموقف، مفتوح النهايات.

لقد انتقلت ديناميكية التحول من مستوى الصراع الكبير مع النمط التقليدي أو السياسي، إلى مستوى الحفر في التفاصيل الصغيرة واللحظات العابرة، ومن البحث عن يقين فكري أو جمالي، إلى التعبير عن تيهان المعنى وقلق الكائن في عالم فقد مراكزه الثابتة. بمعنى آخر، لم يعد التحول استراتيجية موجهة نحو غاية خارج النص اجتماعية أو أيديولوجية ، بل أصبح سمة لصيقة ببنية الوعي الداخلي للشاعر وبطريقة رؤيته للعالم؛ عالم مجزّأ تتهاوى فيه المراتب والثوابت. وهكذا، فإن استمرارية "شعرية التحول" تتجلى اليوم كـ "تحوّل في التحول": فمن تحول يعلن عن مشروع كما في قصيدة التفعيلة الحداثية ذات البعد الرؤيوي ، إلى تحول يسائل المشاريع كلها، ويستقر في منطقة اللايقين، معبرا عن نفسه عبر الشكل الأكثر مرونة وتحولا: قصيدة النثر، التي أصبحت الوعاء الأمثل لهذا التحول الوجودي والمتشظي.

وهنا يتجسد الإطار النظري الذي رسمناه حول "هجرة الأجناس" في الممارسة الشعرية ذاتها: فالقصيدة الجزائرية المعاصرة لم تعد ذلك الجنس الأدبي النقي الذي تحدث عنه أرسطو، بل صارت فضاء تنصهر فيه الأجناس وتتداخل. إنها ليست شعرا خالصا، بل كتابة عبر نوعية، تستقبل السرد والسينما والتشكيل، وتجعل من هذا التداخل جوهر شعريتها لا هامشها.

ويمكن تلمس هذا "التحول في التحول" بوضوح في نماذج شعرية جزائرية معاصرة تستدعي التقليد لا لتكرره، بل لتفككه من الداخل. ففي ديوان "أس أم أس" للبشير ضيف الله، نجد الشاعر يجري عملية تشريح للغة ذاتها، حيث يفكك كلمة "قلب" إلى أحرفها المنفردة ق... ل... ب... في قصيدة "نون التشكل"، محولا المشاعر إلى مادة بصرية قابلة للتفكيك والتركيب. وهذا التحول العميق من الشعرية التعبيرية إلى الشعرية التشريحية يمثّل جوهر التحول في الألفية الثالثة: فلم يعد الشاعر يصف العالم أو يعبر عنه، بل يفحص أدوات التعبير ذاتها، ويكشف عن تشظيها الداخلي.

كما نجد لدى حليمة قطاي في ديوان "هكذا الحب يجيء" تحولا موازيا، حيث تتحول القصيدة إلى مختبر لغوي تفكك فيه الكلمات إلى طاقاتها الصوتية والبصرية الأولية، كما في تفكيكها لكلمة "حشرجة" و"العصية" إلى أحرف منفردة، محاكية بذلك عسر التعبير وتحول

المعنى. إنها تحولات لا تكتفي بكسر الشكل القديم، بل تعلن عن ولادة وعي شعري جديد يعيد تعريف العلاقة بين الذات واللغة والعالم.

ويتجسد هذا التحول بشكل أكثر كثافة في قصيدة ضيف الله "sms" التي تحوّل لغة الرسائل القصيرة إلى مادة شعرية خالصة:

قبل أن

يرتد.. بعضي

شد بعضي الآخر..

ها..ال..

"sms" [1]

في هذا النص القصير المكثف، يمكن رصد ثلاثة مستويات من التحول دفعة واحدة. المستوى الأول هو تحول الشكل الشعري نفسه إلى موضوع للتأمل: فالذات الشاعرة لا تصف العالم ولا تعبر عن مشاعرها، بل تراقب نفسها في حالة تشظ – "بعض" ينقسم على نفسه، و"بعض" يشد بعضه الآخر. المستوى الثاني هو تحول لغة التواصل اليومية "الرسائل القصيرة" إلى مادة شعرية: فكلمة "sms" التي تشير إلى تقنية الاتصال الحديثة، تتحول هنا إلى عنصر بصري ودلالي داخل القصيدة. المستوى الثالث هو تحول النقاط المتتالية إلى علامات دلالية تعبر عن الانقطاع والعجز عن الإفصاح. وفي هذا كله، نرى تجسيدا لهجرة الجنس الأدبي: فالنص ليس قصيدة غنائية خالصة، بل هو كتابة تتوسل بالبصر وبالتقنية وبالتشظي النحوي، لتصنع شعريتها من تداخل هذه العناصر لا من صفائها.

وبهذا المعنى، فإن الشاعر الجزائري المعاصر لا يكف عن التحول، لكنه يتحول في اتجاه آخر: من الشاعر الذي كان يحمل مشروعا لتغيير العالم عبر الكلمة، إلى الشاعر الذي يحمل مجهرا لفحص شظايا العالم الداخلية والخارجية، مسلحا بمنطق التفكيك والتساؤل، ومستوعبا حقيقة أن الهوية والذاكرة والمعنى نفسه صارت حقولا متحركة لا تقرأ إلا عبر التحول المستمر. إن التحول لم ينته، بل تعمق واتسع ليشمل كل مكونات العملية الشعرية، من الرؤيا إلى الشكل إلى علاقة النص بفضائه الرقمي الجديد.

[1] بشير ضيف الله ديوان أس ام أس ص 102.

3 - السياقات الحاضنة الجديدة

لا ينبثق الخطاب الشعري في أي عصر من فراغ، بل يتشكّل ضمن حاضنات تاريخية وثقافية وفكرية تمنحه مقومات وجوده وتحدّد اتجاهاته. وشعرية الألفية الثالثة في الجزائر تعتبر ابنة شرعية لثلاثة سياقات متداخلة شكلت وعيها الجمعي والفردي، وأعادت صوغ مخيالها، وفتحت أمامها آفاقا تقنية لم تكن متاحة من قبل.

أ - السياق الاجتماعي والسياسي الحافل بالصدمات والتحولات:

ورث جيل الألفية الثالثة تركة ثقيلة من العنف الجماعي تمثلت في "العشرية السوداء" تسعينيات القرن الماضي ، التي خلّفت ندوبا عميقة في الذاكرة الجمعية وأفرزت وعيا مأساويا بالوجود. لم يعد الشعر تعبيرا عن بطولة أو خطابا تبشيريا، بل أصبح وثيقة للحفر في أرشيف الألم والفقدان، وتحويل المدينة والجسد واللغة إلى ساحات للصدمة. ثم جاء "الربيع العربي" والحراك الشعبي الجزائري عام 2019 ليمنحا دفعة جديدة لهذا الشعر، محولين إياه إلى منبر حيوي للمشاركة في اللحظة الراهنة. لقد استلهم الشعر لغة الشارع وهتافاته، وترجم حالة الأمل والإحباط التي رافقت مسار التغيير السياسي، مؤكدا على دوره كصوت نقدي ومرآة للقلق الجمعي.

وتجلت هذه الصدمة التاريخية في نصوص شعرية جزائرية معاصرة تعيد قراءة الذاكرة الجماعية بأدوات تفكيكية. ففي ديوان "زرقاء الربوع" لحليمة قطاي، تعالج الشاعرة قضية التجارب النووية الفرنسية في الجزائر "الربوع الأزرق" ليس كحدث تاريخي مغلق، بل كجرح مفتوح في الجسد الجغرافي والذاكرة الجمعية. تقول في قصيدتها "زرقاء الربوع":

تشرين يا تشرين..!

تشرين يا قبلا من النور الخجول تنساب في وضح الظلام!

يا رمسا تغانج في دمي ... وبين أناملي

حين تفتحت أولى المواقع تعلنني حبرا على مدونة بمعطف

قلبك الشتوي

حين ينام بعمرنا ويصحو

وتعلن سطوة فيه... زندقة الحمام[2]

[2] حليمة قطاي، هكذا الحب يجيئ، ص47.

هنا تتحول الذاكرة التاريخية إلى نص شعري يقوم على التكثيف المجازي والتحول اللغوي، حيث يمتزج الزمن التاريخي "تشرين" بالزمن النفسي "الدم، الأنامل" في صياغة شعرية ترفض السردية الرسمية المغلقة. كما نجد تعبيرا عن هذا الوعي المأساوي في شعر شفيقة وعيل، التي تعيد صوغ الموروث الصوفي لمواجهة صدمة التاريخ، حيث تقول في إحدى قصائدها:

ورأيت ... لا طين ولا عين ترى *** لا كنه لي ... والواقفون ذرى ذرى[3]

وكذلك في قصيدة "الوحا...الوحا!!!" تقول:

أخاف ال... وأسقط في حيرتي *** ويمسكني الحب أن أبرحا[4]

إنها لغة تحوّل الصدمة إلى تأمل وجودي، والذاكرة إلى بحث روحي في معنى الوجود بعد الكارثة.

ب - السياق الثقافي والتقني الذي أحدث ثورة في الوسيط والنشر:

تمثل هذه النقلة الأهم ربما في اختراق الفضاء الرقمي لمجال الشعر. فمنصات التواصل الاجتماعي والمدونات الإلكترونية دمقرطت عملية النشر، متجاوزة عوائق النشر الورقي التقليدي وسلطة المؤسسات الثقافية الحارسة. لم يقتصر الأثر على تسهيل النشر فحسب، بل غيّر عميقا من طبيعة النص الشعري وآليات تلقيّه. فبرزت نصوص قصيرة شديدة التكثيف تتناسب مع إيقاع التصفح السريع، وتجارب شعرية رقمية تدمج بين الكلمة والصورة والصوت والحركة، مشكّلة جنسا أدبيا هجينا. كما خلق هذا الفضاء تفاعلا مباشرا بين الشاعر والقارئ، محولا التلقي من فعل سلبي منفرد إلى حوارية ديناميكية تعيد تشكيل النص نفسه في بعض الأحيان.

ويمكن تلمس تأثير هذه الثورة التقنية بوضوح في نماذج شعرية جزائرية تعيد تعريف مفهوم النص الشعري. ففي ديوان "أس أم أس" للبشير ضيف الله، نجد الشاعر يستعير تقنيات التواصل الرقمي "الرسائل القصيرة" ليجري عليها عملية تحويل شعرية. العنوان نفسه "أس أم أس" يشير إلى هذا الالتحام بين التقنية والشعر. وهذا التحول نحو اللغة الرقمية والشبكية يمثل أحد أبرز ملامح شعرية الألفية الثالثة، حيث يصبح الوسيط التقني جزءا عضويا من البنية الشعرية، لا مجرد أداة نقل. وهذا التداخل بين الشعري والتقني هو تجلّ آخر من تجليات هجرة الجنس الأدبي التي تحدثنا عنها في الإطار النظري.

---

[3] شفيقة وعيل، يقطف الصدى، ص 71.

[4]. شفيقة وعيل، يقطف الصدى، ص 71

ج - السياق الفكري والأدبي المهيمن بمقولات ما بعد الحداثة:

يتنفس شعر الألفية الثالثة هواء فكريا مشبعا بشكوكية ما بعد الحداثة، والتي هدمت اليقينيات الكبرى وشككت في جميع "السرديات الشاملة"، سواء أكانت أيديولوجية "قومية أم دينية" أم فنية. وقد انعكس هذا مباشرة على الرؤية الشعرية، فانتقلت من البحث عن "الحقيقة" أو "الرؤيا" الموحدة، إلى احتضان التعدد، والتركيز على الهامش والمهمش، وتفكيك خطاب السلطة بجميع أشكالها. كما عزز هذا السياق من التحولات الشكلية، حيث سقطت الحواجز بين الأجناس الأدبية، وأصبحت القصيدة حقلا مفتوحا لتلاقح السرد بالدراما بالفلسفة بالتشكيل البصري. لقد تحول الشاعر من "خالق معنى" موثوق به إلى "باحث عن معنى" في عالم متشظّ، يعيد تركيب العالم من زواياه الشخصية وشظايا تجاربه اليومية.

ويتجلى هذا التأثير الفكري في التحول نحو "شعرية التصوف المعاصر" كأحد أبرز تجليات التعامل مع أزمة المعنى في عصر ما بعد الحداثة. ففي شعر شفيقة وعيل، نجد استعادة للمنظومة الصوفية لا كعودة سلفية، بل كاستراتيجية تأويلية للعالم المعاصر. في قصيدة "تسبيحة ما فوق المعنى"، تقول الشاعرة:

وماذا تسمي في مجازك شاعرا *** ومسبحة بالاستعارات ألحدا؟[5]

هنا تتحول الأدوات الصوفية التقليدية "المسبحة، المجاز" إلى وسائل لمواجهة تشظي المعنى في الزمن الراهن. إنه تصوف معاد تخليقه، يرفض اليقينيات المطلقة لكنه يبحث عن ضرب من اليقين الداخلي في عالم فقد مراكزه. وهذا التحول الروحي يمثل استجابة جمالية عميقة لأزمة اللايقين، حيث تتحول القصيدة إلى مسلك ذاتي للبحث عن أنماط من المعنى في فضاء مفكك.

هذه السياقات الثلاثة – السياسية الصادمة، والتقنية الثورية، والفكرية التفكيكية – لم تعمل بشكل منعزل، بل تفاعلت فيما بينها تفاعلا عضويا، لتنتج وعيا شعريا جديدا هو وعي الألفية الثالثة: وعي يجمع بين جرح الذاكرة المحلية وتساؤلات العولمة، وبين هاجس الهوية الشخصية وإغراءات الفضاء الافتراضي الكوني.

قسم التطبيق:

حصة متابعة لعروض الطلبة المكلفين بإعدادها

[5] شفيق وعيل يقطف الصدى ، ص33.

المحاضرة 09 شعرية الألفية الثالثة في الشعر الجزائري
- التحولات الجوهرية في الرؤية والموضوعات

إذا كان التحول في الشكل والأداة يمثل الهيكل الخارجي لشعرية الألفية الثالثة، فإن التحول في الرؤية للعالم واختيار الموضوعات يمثل نواتها الداخلية وروحها المائزة. هنا لم يعد التحول مجرد تحديث أسلوبي، بل تحول عميق في علاقة الشاعر بالواقع وبالتاريخ وبذاته، انعكس في ثلاث مجالات حيوية:

1 - من المجهر الداخلي إلى مجهر العالم: شعرية التفاصيل والهامش.

تخلى الشاعر الجزائري المعاصر عن الدور النبوي أو الفدائي الذي تلبسه أحيانا في مراحل سابقة، حيث كانت القصيدة ساحة لمعارك أيديولوجية كبرى أو لاستعراض حالة تشظي ذاتي مأساوية. لقد انتقل من تصوير "الذات المتشظية" بوصفها مركز الكون، إلى استخدام القصيدة كـ "مجهر" يلتقط، بتقشف لغوي وحساسية عالية، شظايا العالم المفصّل. لم تعد القصيدة تحاول تفسير الكل، بل تسعى لفهم الجزء: كوب قهوة بارد على طاولة، ظل على حائط، حذاء مهترئ، حكاية عابرة في مقهى. لقد أصبح الهامشيّ والمهمّش واليومي والعابر هو بؤرة الاهتمام، في محاولة لأنسنة الأشياء واستعادة الإنسانية من خلال التفاصيل الدقيقة. هذه "شعرية التفتيت" لا تنفي المعنى، بل تبحث عنه في المساحات التي ظلّت خارج ضوء الخطابات الكبرى، معبرة عن يقين واحد: أن الحقيقة لم تعد مطلقة، بل متعددة ومبعثرة في تفاصيل الحياة العادية.

وتتجلى هذه الشعرية بوضوح في ديوان "هكذا الحب يجيء" لحليمة قطاي، حيث تتحول التفاصيل اليومية إلى مداخل للوجود. ففي قصائدها، لا نجد خطابا كليا عن الحب أو الوطن، بل لقطات عابرة: "كوب قهوة بارد على طاولة"، "ظل على حائط"، "حذاء مهترئ".

هذه التفاصيل التي تبدو هامشية تتحول في سياقها الشعري إلى عتبات للدخول إلى عوالم الذات والذاكرة. إنها شعرية تؤمن بأن المعنى لم يعد مركزيا، بل هو مبعثر في زوايا العالم اليومي، وأن مهمة الشاعر لم تعد تأويل العالم، بل جمع شظاياه وتأملها. وفي قصيدة "غميضتان"، تحول الشاعرة لعبة الأطفال التقليدية الغميضة إلى استعارة وجودية للعلاقة بين الذات والآخر، حيث تصبح الفراغات البيضاء في الصفحة امتدادا لدلالة الاختباء والانتظار. هذه التحولات نحو التفاصيل اليومية والهامشية تمثل نزوعا وجوديا في الشعر

الجزائري المعاصر، يبحث عن الإنسانية في المساحات التي ظلت خارج اهتمام الخطابات الكبرى.

"أنت حبل وريد يمتد منْ خطيئة الموت إلى موت الخطيئة."

هذا المقطع يجسد إضافة إلى خلخلة اللغة والكثافة، استخدام مفردات يومية وعادية لكنها تضعها في سياقات مجازية عميقة، مما يخلق حالة من اللايقين والغموض الدلالي الذي يميز شعر ما بعد الحداثة.

لقد وجدت التحولات الموضوعية نحو الذاكرة والبحث عن الهوية متنفسا لها في الأشكال الأدائية الجديدة. ففي "التقاطع الشعري"، لا تقرأ الذاكرة أو الهواجس الوجودية فحسب، بل تعاش وتؤدى. في عمل مثل "سفر الذاكرة"، تم حياكة المقاطع الشعرية مع أحداث مستلة من قصص الكاتب بشير خلف كـ "القرص الأحمر" التي تتناول الثورة ، مما يخلق حوارا دراميا بين الشعر والسرد، ويحول الذاكرة الوطنية من موضوع تأملي إلى مشهد مسرحي حي. كما أن توظيف اللهجة المحلية الشعر الملحون إلى جانب الفصيح في هذه العروض، يعكس محاولة جمالية لتمثيل الهوية السائلة والمركبة للشاعر الجزائري على الخشبة، حيث يتناصح المحلي والعالمي، والشفوي والمكتوب، في فضاء واحد.

2 - الذاكرة من النصب التذكاري إلى الأرشيف الحي: تفكيك السرديات الرسمية.

تعاملت الشعرية الجديدة مع الذاكرة الجماعية، ممثلة في ثورتي التحرير والسواد، ليس بمنطق التمجيد والإنشاء، بل بمنطق التفكيك والمساءلة والبحث عن الأرشيف الحي. فذاكرة "الثورة التحريرية" لم تعد تقدّم كأسطورة مكتملة، بل كحدث إنساني معقد، يستدعى غالبا لمواجهة إخفاقات الحاضر والتفكير في تحوّل مجهض. أما صدمة "العشرية السوداء"، فهي ليست مجرد خلفية تاريخية، بل هي نسيج الوجود نفسه لجيل الألفية الثالثة؛ جيل نشأ على وقع العنف. لذا، تتحول القصيدة إلى وثيقة تحفر في جروح تلك الحقبة، وتستعيد أصوات الضحايا والمسكوت عنهم، وتعبر عن المدينة كفضاء مكسور والزمن كحلقة مفرغة من الخوف.

وقد استعان الشعراء في هذا الحفر في الذاكرة بتقنيات سردية، أبرزها تقنية الاسترجاع "الفلاش باك"، التي تتيح للشاعر القفز بين الأزمنة، ربطا للماضي بالحاضر بشكل صادم، لا خطيا تقريريا كما تفعل السردية التاريخية الرسمية. فالاسترجاع، بوصفه "قطعا للتسلسل الزمني للحدث والعودة باللحظة الحاضرة إلى الماضي"، يسمح للقصيدة بأن تعيد تركيب

الذاكرة وفق منطق الصدمة والتداعي، لا وفق منطق الترتيب الكرونولوجي. فالشاعر لا يؤرخ للحدث، بل يعيشه من جديد، ويجعل القارئ يعيشه معه، عبر ومضات مفاجئة تختزل المسافة بين الأمس واليوم. وهذا التوظيف الشعري للفلاش باك هو أحد تجليات "هجرة الأجناس" التي تحدثنا عنها سابقا، حيث يستعير الشعر من السرد والسينما أدواتهما لتعميق فعل التذكر.

الأهم من ذلك، برز توجه نحو الذاكرة الشفوية والمنسي الشعبي "من شعر الملحون إلى الحكايات الأسرية" كمحاولة لاستعادة تاريخ بديل، بعيدا عن سردية الدولة أو الخطاب الأيديولوجي الأحادي.

ويتجلى هذا التعامل الجديد مع الذاكرة في أعمال شعرية جزائرية تعيد قراءة الرمز التاريخي بعين نقدية. ففي قصيدة "في رثاء القصيدة" للبشير ضيف الله، يستدعي الشاعر شخصية "نرسيس" الأسطورية، لكنه يحولها من رمز للأنانية والانغماس في الذات إلى استعارة للقصيدة العربية التي تنظر إلى نفسها في مرآة الماضي. يقول ضيف الله:

كأنها على الماء،،
تسترق الخطوو..
نحوك
"نرسيسها" الآن..
أنت،
و
أنت
بأعينها[6]

إنها عملية تفكيك مزدوجة: تفكيك الأسطورة اليونانية من جهة، وتفكيك القصيدة العربية التقليدية من جهة أخرى.

وتتجلّى هذه القراءة التفكيكية للتراث في شعر شفيقة وعيل الذي يحوّل الموروث الصوفي من مادة تذكارية إلى أرشيف حي قابل لإعادة القراءة. ففي قصيدتها "بترية الدراويش"، تستدعي شخصية الحلاج الصوفي لا كرمز تاريخي مجمد، بل كحافز للتساؤل النقدي:

قالوا عن الحلاج "زنديق" ولم *** يدروا بما في الروح حين الغرغره[7]

[6] بشير ضيف الله، اس ام اس، ص 31.

هنا يتحول الاستدعاء التراثي إلى محاكمة للخطاب الرسمي "الديني أو التاريخي" الذي يحكم بالتكفير دون فهم الأعماق الروحية. الذاكرة الصوفية تتحول إلى أرشيف حي يستدعى لمساءلة آليات التكفير والتهميش في الحاضر كما في الماضي.

وهذا الاستدعاء النقدي للتراث يختلف كليا عن الاستدعاء التمجيدي، فهو استدعاء يهدف إلى المساءلة والتفكيك. كما نجد لدى حليمة قطاي في قصيدة "ولم تكن بشرا سويا" تناصا مع الآية القرآنية "مريم: 17"، لكنها تحول هذا التناص إلى حوار مع النص المقدس من منظور أنثوي معاصر. هذه التحولات في التعامل مع الذاكرة والتراث تمثل سمة أساسية في شعرية الألفية الثالثة، حيث يصبح الماضي مادة حية قابلة لإعادة القراءة والتأويل في ضوء أسئلة الحاضر.

3 - الهوية من الحصن إلى النهر: التماهي مع العالم في عصر السيولة.

شهد مفهوم الهوية التحول الأكثر دراماتيكية، متحركا من نموذج "الهوية-الحصن" "الوطنية الثابتة والدفاعية"، نحو نموذج "الهوية-النهر" "السائلة والمتعددة المشارب". لقد تفاعل الشعر الجزائري المعاصر بجدية مع إشكالات العولمة، لا برفضها القطعي ولا باستسلام تام، بل باستيعاب تناقضاتها. فالهوية لم تعد معطى جاهزا يدافع عنه، بل أصبحت سؤالا مطروحا ومشروعا قيد التشييد يوميا. تظهر هوية هجينة، تجمع بين المحلي "اللغة الدارجة، الرموز المحلية" والعالمي "التأثر بتقنيات شعرية عالمية كالهايكو، التعامل مع قضايا إنسانية كونية". يواجه الشاعر إشكالية "الاستلاب" في هذا الفضاء المفتوح، حيث يشعر بالغربة حتى في وطنه، لكنه في الوقت نفسه يجد في الشعر وسيلة للمقاومة والتفاوض على مكان له في هذا العالم المعقد. القصيدة تصبح فضاء لخلق هوية شخصية وجمعية مرنة، قادرة على استيعاب التناقض بين الانتماء إلى تراث محدد والانفتاح على ثقافة عالمية سريعة التدفق.

ويتجسد هذا التحول في الهوية بشكل ملموس من خلال ظاهرة التهجين اللغوي والثقافي التي تميز كثيرا من نصوص الألفية الثالثة. ففي ديوان "أس أم أس" للبشير ضيف الله، نجد تهجينا لغويا صريحا بين العربية والفرنسية، كما في استخدام كلمات مثل "فلاش" و"بلك" و"Net" داخل النسيج الشعري. هذا التهجين ليس مجرد استعراض لغوي أو عجز عن الامتلاك الكامل لإحدى اللغتين، بل هو تعبير صادق عن هوية ثقافية هجينة تعيش على التخوم بين اللغات والثقافات، وترفض أن تختزل في انتماء أحادي. واللافت أن هذا التهجين لا

---

[7] شفيقة وعيل، يقطف الصدى، ص 60.

يقتصر على المستوى المعجمي فحسب، بل يمتد ليشمل الرموز الثقافية؛ فالشاعر يمزج بين الإحالة إلى التراث العربي الإسلامي والإحالة إلى الثقافة الرقمية العالمية، معبرا بذلك عن "هوية نهرية" متحولة، لا تستقر على ضفة واحدة.

يقول ضيف الله في قصيدة "sms":

في النقطة الصفر،،

من الكون

تشربنا مسافات التفاقد،،

لحظة..

بلحظة

نمنا..

أثيرا فاقد الموجة

الا موجة ال

[Net...]

***

شدي لهزات/

ابتهالات [مبايلي]

جذع نخلة الاصغاء،[8]

هنا يتحول الرمز التقني "Net" الشبكة إلى عنصر شعري يعبر عن حالة اللا-اتجاه وفقدان المركز في العالم الرقمي. وبذلك هو يحول القصيدة إلى مختبر لاختبار إمكانيات الانتماء في عالم ما بعد الحداثة، حيث لم تعد الهوية معطى جاهزا، بل أصبحت سؤالا مفتوحا وممارسة يومية في التفاوض بين الذات والآخر، بين المحلي والعالمي. وهذا ما نلمسه أيضا في شعر شفيقة وعيل التي تمزج بين المنظومة الصوفية التراثية واللغة الشعرية المعاصرة، كما في قصيدتها "بترية الدراويش" التي تستدعي شخصية الحلاج الصوفي في سياق الأسئلة الوجودية الراهنة، وكما في قصيدتها "ثرثرة الدراويش" حيث يصبح التراث الصوفي مادة حية قابلة لإعادة التخليق في حوار مع تحديات الراهن. هذه التحولات الهوياتية تعكس وعيا جديدا بالذات

[8] ديوان أس أم أس، ص75.

الجزائرية، ليست منغلقة على تراثها، ولا منقطعة عنه، بل قادرة على إعادة تخليقه في حوار مع العالم.

4 - التحول الروحي: التصوف كبحث عن المعنى في زمن التشظي

إذا كانت التحولات السابقة نحو التفاصيل، وتفكيك الذاكرة، وتبني الهوية السائلة تعبّر عن تعامل الشعر مع تشظي العالم الخارجي والاجتماعي في ظل ما بعد الحداثة، فإن التحول الموازي والمكمل لها هو التحول نحو الداخل الروحي والتأملي، أو ما يمكن تسميته بـ"شعرية التصوف المعاصر". لا يمثل هذا التحول عودة سلفية إلى خطاب ديني جاهز، بل هو تحول في الرؤية يستلهم الآلية الصوفية – بوصفها منهجا في المعرفة والوجود – كاستجابة جمالية وفلسفية لأزمة اللايقين.

ففي مواجهة "تيهان المعنى" وغياب المراكز، تتحول القصيدة إلى مسلك سلوك ذاتي للبحث عن أنماط من اليقين الداخلي. هنا، يعاد تأطير القلق الوجودي ليس كحالة عجز، بل كـ "حيرة" فاعلة تقود إلى السؤال والكشف. تتحول اللغة من أداة لوصف العالم الخارجي إلى وسيط لاستكناه العالم الباطني، متخذة شكل "لغة الإشارة" المشحونة بالمجاز والرمز كالنور، الظلمة، البحر، المرآة، الطريق . يصبح التحول، بهذا المعنى، تحولا مضادا من الداخل: فهو يقاوم تشظي المعنى ليس بإقامة مركزية جديدة، بل بالتعمق في الذات كمنبع لإعادة تركيب العالم وتأويله. تعد هذه الرؤية امتدادا عضويا لـ"شعرية التحول"، حيث تتحول الذات الشاعرة من ذات متشظية تعاني الاغتراب، إلى ذات فاعلة في بحثها الروحي، توظف تراثا صوفيا معاد تخليقه لمواجهة تحديات الحاضر المعولم.

ويتجلى هذا التحول الروحي بوضوح في شعر شفيقة وعيل، حيث تحول القصيدة إلى فضاء للتأمل الوجودي في زمن التشظي. ففي قصيدتها "ما رواة الغيم من سيرة الشفوف"، تقول:

"على غير ما تنوي القصائد مطلعا *** يجيء ومعنى كلما شف أبدعا

وقلب تهامي يلقن غيمة *** تطوع ابتهال الماء وردا مرجعا"

هنا تتحول الغيمة إلى استعارة للذات الشاعرة التي تتشكل وتتغير، والماء الذي يتحول إلى ورد يعكس عملية التحول الداخلي. إنها لغة إشارية صوفية تعبر عن بحث ذاتي عن المعنى في عالم مفكك

هذه التحولات السابقة لا تعمل بمعزل عن بعضها، بل تتشابك لتخلق نسقا رؤيويا جديدا: فالتفاصيل اليومية قد تحمل في طياتها شظايا من الذاكرة المكبوتة، والبحث عن هوية في

عالم سيوليّ لا ينفصل عن مساءلة التاريخ. إنها شعرية ترفض المركز بجميع أشكاله – مركزية الذات المتعالية، مركزية السرد الرسمي، مركزية الهوية الثابتة – لتستقر في الهامش وتجد فيه عمقها الإنساني وجدواها الجمالي.

قسم التطبيق:

حصة متابعة لعروض الطلبة المكلفين بإعدادها

المحاضرة 10 شعرية الألفية الثالثة في الشعر الجزائري
- التجريب الشكلي واللغوي المتطرف

إذا كانت التحولات في الرؤية تشكل البنية العميقة للشعر الجزائري الجديد، فإن التجريب على مستوى الشكل واللغة يمثل تجسيدها المادي الحي في النص. هنا يتحول الموقف الفلسفي من العالم إلى قرارات جمالية جريئة تطال جوهر الكتابة ذاتها، حيث لم يعد التجريب خيارا جانبيا، بل أصبح ضرورة حتمية تعبيرا عن تحول الوعي نفسه. لقد تحولت القصيدة من كيان مغلق يحكمه نظام إيقاعي خارجي، إلى حقل مفتوح للتشكيل، تسوده روح التمرّد على كل قالب جاهز.

1 - في صميم هذا التجريب... قصيدة النثر كتتويج لهيمنة التحرر.

لقد تجاوزت هذه القصيدة دورها كمجرد بديل عن الأشكال التقليدية، لتصبح البيئة الطبيعية الوحيدة القادرة على احتواء إيقاع العصر المتقطع وأسئلته الوجودية المعلّقة. فغياب الوزن والقافية المسبقين ليس نقصا، بل هو تحرير متعمّد للإيقاع الداخلي للغة والصورة، مما يسمح للقصيدة بأن تتنفس بنفس وتيرة الوعي المتشظي والتأمل اليومي. إنها الشكل الذي يتوافق مع رفض السرديات الكبرى، فكما لا يوجد معنى واحد مطلق، لا يوجد شكل واحد مفروض. وبذلك، تتحول الكتابة إلى بحث عن إيقاع شخصي وفريد لكل تجربة، حيث يكون الشكل توليديا، ينبثق من صميم المادة الشعرية نفسها ولا يفرض عليها من الخارج.

2 - تشظي البنية النصية ، وتحولها نحو آفاق سردية ودرامية.

لم تعد القصيدة خطا واحديا مستقيما، بل صارت تشبه لوحة تجميعية كولاج تجمع بين أصداء الحوار، ومقاطع السرد القصيرة، والومضات التأملية، والمشاهد الحسية المجتزأة. لقد اقتحمت التقنيات السردية كبناء الشخصية، والحوار، والتلميح بالحبكة والدرامية كبناء المشهد والمونولوغ الفضاء الغنائي التقليدي، محوّلة القصيدة إلى حدث سردي مصغّر أو فسيفساء درامية. هذا "تشويش الشكل" المتعمد ليس فوضى، بل هو بناء جديد يعكس تفتت التجربة الواحدة إلى زوايا نظر متعددة، ويرفض التسلسل المنطقي المريح لصالح قفزات الوعي وتداعي المعاني.

وفي هذا السياق يعد عاشور فني من الشعراء الذين أسهموا في ترسيخ هيمنة قصيدة النثر كشكل معبر عن التفاصيل والهامش والواقع اليومي المتشظي. في ديوانه "رجل من غبار"، التي يقول فيها:

قهوة فاسدة دسها نادل لا يحب الزبائن

وعلي المائدة ملك في عباءة خائن

نسيته عروسته مرة واحدة في المنام.

هذا الشاهد بجلي قدرة عاشور في التقاط اللحظات العابرة واليومية وتحويلها إلى مادة شعرية مكثفة، حيث يتحول المهمش إلى بؤرة للنقد والتأمل، مجسدا بذلك تحول التركيز من الذات المتشظية إلى العالم المفصّل، وهو ما يمثل تحولا جوهريا في الرؤية الشعرية...

3 - التحول نحو السرد: القصيدة كحكاية

إذا كان تشظي البنية النصية يعني تفكيك الخطاب إلى أجزاء سردية وتأملية، فإن التحول نحو السرد يمثل أحد أبرز تجليات "هجرة الأجناس الأدبية" في الشعر الجزائري المعاصر. لقد تجاوز الشعراء الحدود الفاصلة بين الأجناس، معتمدين على الطروحات النقدية المعاصرة التي انتقدت مبدأ "نقاء الجنس الأدبي"، ليجعلوا من القصيدة فضاء للحكي. فالقصيدة السردية، كما يشير الباحث فتحي النصري، هي "تلك التي تبنى على السرد بوصفه إنتاجا لغويا يعنى برواية حدث أو أكثر"، وهو ما يستدعي وجود حكاية تتضمن أحداثا حقيقية أو متخيلة تتوالى لتشكّل جوهر الخطاب الشعري.

أ - عناصر البنية السردية في الشعر الجزائري المعاصر

يتكئ النص الشعري الجديد على عناصر سردية جوهرية، يحوّرها لتخدم غرضه الشعري. فـ الحدث يمثّل الركيزة الأساسية، حيث تبنى حوله بقية المكونات، وتكمن أهميته ليس فقط في كونه يشكّل محتوى النص، بل في كيفية بنائه وطريقة عرضه من قبل السارد. والحوار يساهم في إضفاء تعددية صوتية على النص الشعري، مما يقلّل من حدة الذاتية المميزة للقصيدة الكلاسيكية، ويتخذ شكلين: الحوار الداخلي "المونولوج" الذي يتسم بطابع ذاتي يغلب عليه البوح والسيرة، والحوار الخارجي "الديالوغ" الذي يتيح تواجد أكثر من صوت داخل النص، مما يمنحه عمقا دراميا. أما الشخصيات، فقد تحوّل مفهومها في الشعر المعاصر من "شخصية" روائية تقليدية إلى "دور" يؤدّى داخل فضاء الحكي الشعري. والتفضية "الوصف المكاني والمشهدي" تسهم في بناء المشاهد النصّية من خلال الوصف المكثف للأمكنة

والشخصيات والحالات الشعورية، مما يحول القصيدة إلى مساحة شبه درامية تتشابك فيها الحواس بالصورة الشعرية.

ولعل الزمن هو العنصر الأكثر استثمارا في هذا التحول السردي. فكل نص سردي يخضع لخط زمني يعيد ترتيب الوقائع أو استباقها أو الوقوف عندها. وقد استفاد الشعر الجزائري من إمكانات الزمن السردي، لا سيما في توظيف تقنيات "الاسترجاع "الفلاش باك"" و"الاستباق"، بالإضافة إلى "الوقفة الوصفية"، بما يمنح القصيدة تعددية زمنية تعمّق محتواها الدلالي. وهذا ما رأيناه سابقا في علاقته بتفكيك الذاكرة الجمعية.

ب - القصيدة كحكاية: تطبيقات

يؤكد هذا التوجّه أن الحدود بين الأجناس الأدبية باتت أكثر مرونة، بل قابلة للتجاوز والاختراق. فالقصيدة لم تعد مجرّد تعبير ذاتي أو إنشاد وجداني، بل أصبحت مساحة سردية تعيد تمثّل العالم وفق منظور شعري سردي مركّب. ويمكن للطالب أن يلاحظ هذه العناصر السردية في نصوص مثل قصيدة "الفلاح" لعبد الحميد بن هدوقة التي درسناها سابقا، حيث يتداخل الحوار الداخلي مع الوصف المشهدي لخلق دراما مصغرة عن خيبة الأمل. إنها قصيدة تحكى بقدر ما تنشد.

4 - شعرية التكثيف المطلق: الهايكو كتجل للاقتصاد اللغوي والرؤية المجزأة

إذا كان تشظي البنية النصية يعني تفكيك الخطاب إلى أجزاء سردية وتأملية، فإن التحول نحو شعرية الهايكو يمثل الذروة التجريبية في اقتصاد اللغة والتكثيف المجازي. لقد وجدت القصيدة الجزائرية في هذا الشكل الياباني الأصل، المعاد تخليقه في السياق المحلي والعالمي، ضالتها في عصر السرعة الرقمية. فلم يعد التحول مجرد تفكيك للنص الطويل، بل تحول إلى اختراع لنص قصير جدا، يحمل في ثلاث سطور فقط رؤية كاملة. لكن هذا التكثيف ليس استيرادا شكليا، بل هو نتيجة حوار طويل مع الجذور الفلسفية والجمالية لهذا الشكل، وتوطين له في التربة الجزائرية.

لقد تحول الهايكو من كونه تقليدا لشكل شرقي إلى استجابة جمالية لجوهر العصر: عصر الومضات الرقمية المنشورات، التغريدات والانتباه المشتت. فهو يجسّد "شعرية التفاصيل" بأقصى صورها، مقتصرا على مفردة بصرية واحدة أو لحظة عابرة لتكون نافذة على الوجود. هذا التكثيف القسري هو أبعد أشكال "التجريب الشكلي"، حيث يتمرد الشكل على ذاته، ويختزل كل الإمكانيات في نقطة دلالية واحدة حادة.

وقبل الحديث عن الهايكو في المشهد الجزائري، لا بدا من العرض للخلفيات الفلسفية له وانتقاله إلى مناخ الثقافة العربية

أ - الجذور اليابانية: من "الهايكاي" الجماعي إلى "الهايكو" الفردي

تأتي قصيدة الهايكو من تطور طويل داخل الشعر الياباني. فقد نشأت من قصيدة "الهايكاي" هايكاي-رينغا التي ظهرت في القرن السادس عشر، وهي قصيدة طويلة ومرحة يكتبها مجموعة من الشعراء، وتتعامل مع الحياة اليومية بطريقة هزلية . كان البيت الأول من هذه القصيدة الجماعية، ويسمى "الهوكو"، يتألف من 17 مقطعا صوتيا بنمط 5-7-5 ويحتوي على إشارة إلى فصل من فصول السنة الكيغو . مع الوقت، بدأ الشعراء مثل ماتسو باشو 1644-1694 في فصل هذا البيت الأول وجعله قصيدة مستقلة قائمة بذاتها، محتفظا بالإيقاع والارتباط الوثيق بالطبيعة والتأمل، مما رفع مكانة هذا الشعر من أدب شعبي هزلي إلى شكل فني رفيع ذي أبعاد فلسفية، غالبا ما يرتبط بتأملات بوذية الزن . وفي أواخر القرن التاسع عشر، أطلق الشاعر ماساوكا شيكي 1867-1902 على هذا الشكل المستقل اسم "الهايكو" رسميا، ودعا إلى كتابته بطريقة "شاسيي"، أي "الرسم من الحياة" أو التقاط اللحظة الواقعية كما هي، وهو ما تأثر به من الواقعية في الفن الغربي .

ب - اللقاء مع الثقافة العربية: جدلية التلقي والتوطين

دخل الهايكو إلى الثقافة العربية بشكل ملحوظ في ثمانينيات القرن العشرين عبر الترجمة . إلا أن هذا اللقاء ولّد جدلا نقديا مستمرا حول إمكانية كتابة هايكو "أصيل" بالعربية، مركزا على نقطتين رئيسيتين:

الإشكال اللغوي والثقافي: تختلف طبيعة اللغة اليابانية المبنية على المقاطع الصوتية عن العربية المبنية على الأبجدية والإيقاعات العروضية ، مما يجعل الالتزام الحرفي بنمط 5-7-5 تحديا تقنيا قد يطغى على الجوهر . كما تختلف العقليتان الجماليتان: فبينما تقوم البلاغة العربية التقليدية على التوسع والمحسنات والتفصيل، يقوم الهايكو على الإيجاز المطلق والتقاط اللحظة العابرة دون "أنسنتها" أو تحميلها بالاستعارات المباشرة .

أزمة الترجمة والتصور: اعتمدت معظم الترجمات العربية المبكرة للهايكو على لغات وسيطة كالإنجليزية والفرنسية، مما أدى إلى فقدان الكثير من الدلالات والأبعاد الثقافية الأصلية . انقسم المترجمون الأوائل بين من رأى في الهايكو تعبيرا جماليا وشعريا خالصا عن

العاطفة الإنسانية، وبين من رآه تجربة روحية مرتبطة بفلسفة الزن، مما خلق تصورات متضاربة حول ماهيته لدى القارئ والشاعر العربي .

نتيجة لهذه التحديات، ظهر اتجاهان رئيسيان في التعامل العربي مع الهايكو: الأول يسعى لمحاكاة النموذج الياباني بقدر الإمكان مع مراعاة الخصوصية اللغوية، والثاني يعتبره مصدر إلهام لتطوير شكل قصير جدا عربي الخصائص، يسمى أحيانا "الومضة" أو "القصيدة القصيرة جدا"، ويتحرر تدريجيا من القيود الشكلية الصارمة ليحتفي بالتكثيف والتحول المجازي الحاد كقيمة مركزية .

ج - تفاعل الهايكو مع الثقافة العربية

شكل تفاعل الهايكو مع الثقافة العربية إلى ظهور جنوح الشاعر الجزائري نحو التركيز نحو الإيجاز والتكثيف كفكرة جوهرية... وهذا الجنوح نحن التكثيف لم يمنعه من العناية بالموضوعات المحلية: كالحزن الجماعي ذاكرة "العشرية السوداء" ، والقلق الوجودي، والتفاصيل الحضرية، والهوية السائلة. كما فتح تفاعل الهايكو باب حوار الشاعر مع التراث البلاغي والأدبي والشعري العربي. كما حفزه إلى الميل نحو المفارقة والتحول المجازي الحاد لإيصال فكرة معقدة بسرعة. إضافة إلى ذلك بزوز تمازج مع هاجس السؤال والقلق الوجودي وتفكيك المعنى السائد في شعرية ما بعد الحداثة.

وقد قاد هذا التفاعل إلى جملة من النتائج فعلى مستوى الشكل عرف الشعر نوعا من التحرر من القالب العددي إضافة إلى اقتصاد لغوي متطرف، وتحول نحو التكثيف كأسلوب حياة شعري . أما على مستوى الموضوع نقل توطين الموضوعات. من اللحظة العابرة إلى بوابة للتعبير عن هواجس الذات والجماعة في زمن التشظي. أما على مستوى الجمالية فقد انتج الهايكو ما يمكن ان نسميه بجمالية جمالية الصدمة الهادئة القائمة على الومضة التي تربك أفق التوقع وتختزل تجربة كاملة في سطور قليلة. هذا كل أسس لفلسفة التكثيف كموقف وجودي تتم فيه مقاومة تشظي المعنى بإيجازه في ومضة، أو التعبير عن التشظي نفسه بتشظي النص.

د - الهايكو الجزائري: تكثيف التحول في بوتقة محلية

في السياق الجزائري، لم يأت تبني الهايكو أو استلهامه بمعزل عن التحولات الكبرى التي يشهدها الشعر، بل يمكن اعتباره أحد أبرز تجليات "شعرية التحول" المتطرفة وأكثرها إيلاما في دقتها. فهو يجسد التحول من الشعرية الخطابية الكبرى إلى شعرية التفاصيل الدقيقة،

ومن بناء المعنى المتكامل إلى التقاط اللحظة المكثفة التي قد تحمل كل المعاني أو تعبر عن غيابها. لا يقتصر الأمر هنا على استعارة شكل عالمي، بل هو عملية تهجين ثقافي معقدة، حيث يعاد صهر الخصائص الجوهرية للهايكو التكثيف، اللحظة، الارتباط بالطبيعة/المكان في بوتقة الذاكرة الجزائرية المثقلة بصدمتيْ التاريخ والعولمة. وهكذا، عندما يكتب شاعر جزائري هايكو أو قصيدة قصيرة جدا مستلهمة منه عن "صفصافة" أو "غبار طريق" أو "قهوة باردة"، فهو لا يصف منظرا طبيعيا أو لحظة يومية فحسب، بل يحفر في الندوب الجماعية وقلق الهوية السائلة من خلال أبسط التفاصيل، محوّلا اللحظة العابرة إلى مرآة وجودية.

يمثل هذا التوجه طيفا واسعا من التجارب الجزائرية، تتراوح بين الالتزام الشكلي الصارم بالنموذج الياباني وبين التحرر الكامل لتأسيس قصيدة التكثيف المحلية. وعلى هذا الطيف، تبرز أسماء شكلت معالم هذا التيار:

- معاشو قرور:

يعد رائدا تأسيسيا لهذا التيار، لا بصفته كاتب هايكو فحسب، بل كناقد ومترجم له. في دواوينه مثل "هايكو القيقب" و"هايكو اللقلق"، يسعى لـ "توطين" الهايكو عبر مزج صرامة الشكل 5-7-5 مع مفردات الطبيعة والمشاهد الحضرية الجزائرية. تحمل نصوصه ذلك التوازن بين الوصف التأملي والبعد الفلسفي الهادئ، معتبرا الهايكو وسيلة لاستكناه الذات والكون من خلال التفاصيل الصغرى. يمكن النظر إلى تجربته كجسر واع بين الأصول اليابانية والبحث عن صوت جزائري مكثف.

- عاشور فني:

يعد عاشور فني – في حدود ما أعلم – أول جزائري أدخل الهايكو إلى مناخ الثقافة الشعرية ، بعد الشاعر الجزائري من فلسطين المرحوم عزالدين المناصرة الذي كان سباقا إلى نقل هذه التجربة عربيا .

وبالعودة إلى عاشور فني فأن تجربته تمثل تحويلا آخر للهايكو. فبينما يحافظ على الإيجاز والتقاط اللحظة، يحمّل قصيدته القصيرة جدا بهواجس الذاكرة والألم التاريخي. تتحول التفاصيل البسيطة عنده إلى استعارات لجرح أعمق، مما يخلق هايكو وجوديا يتنفس هواء الجزائر بكل ثقل ماضيها. بهذا المعنى، يجسّد فني التحول من هايكو الطبيعة التأملي إلى هايكو الذاكرة الجريحة، حيث تقرأ التفاصيل اليومية على خلفية صدمة "العشرية السوداء" وهشاشة الحاضر.

- الأخضر بركة:

يمثل الشاعر الأخضر بركة أحد أبرز الأصوات التي دفعت بحدود التجريب الشكلي المتطرف في الشعر الجزائري، وذلك من خلال اعتماده على قصيدة الهايكو اليابانية كشكل شعري رئيسي في دواوينه مثل

تقترب نصوص الاخضر بركة من الهايكو من باب التجريب اللغوي والتحول المجازي الحاد. غالبا ما تتحرر نصوصه من القالب العددي الصارم لصالح التكثيف الصادم والمفارقة. قصيدته القصيرة عنده هي "ومضة" تحاول اقتناص فكرة معقدة أو حالة وجدانية عبر تشبيه غير متوقع أو صورة مجازية جريئة. يمثل هذا التوجه اتصالا عضويا مع شعرية ما بعد الحداثة السائدة، حيث يصبح الهايكو أداة للتعبير عن التشظي الداخلي والقلق الوجودي، وليس السلام التأملي يجليه دويانه "حجر يسقط الآن في الماء"..

"يغطس في البحيرة ولا يبتل

ذلك القمر لن يستطيع.

هذا النص يجسد التحول نحو الإيجاز والكثافة والشعرية البصرية، حيث يتم تكثيف اللحظة الوجودية أو المشهد الطبيعي في ومضة لغوية قصيرة جدا، مما يعكس هيمنة الأشكال الشعرية الجديدة في الألفية الثالثة.

- عفراء طالبي:

يقدم حضورها بعدا جندريا وتجريبيا متميزا. ففي نصوصها، يتحول الهايكو أو القصيدة الومضة إلى حيز لاستعادة الجسد الأنثوي وتجربته الحميمية والاجتماعية. تستخدم التكثيف ليس فقط للوصف، بل للكشف والتمرّد، محولة الشكل القصير إلى سلاح لغوي حاد يعبر عن صوت كان هامشيا. تتقاطع تجربتها مع تيار الكتابة النسوية الجزائرية، وتظهر كيف يمكن لهذا الشكل الكوني أن يصبح ناقلا للهم المحلي والذاتي بامتياز. ففي نصها من ديوان "لا أثر على الرمل لأعود، تقول :

يطير الحمام عن النافذة

بريشتين

أكمل حشو الوسادة

في هذا النص تتجلى كثافة المشهد التصويري، حيث يبصر القارئ النافذة والحمام وهو يطير مخلّفا ريشتين، تستعملهما الشاعرة في حشو الوسادة. إن الهايكو هنا يتحول إلى لوحة ماثلة

أمام العين، قائمة على الومضة البصرية والتكثيف المجازي. وتعلّم المتلقي أن خلف الصورة المباشرة تختفي صورة أعمق: فليس الفقد دائما سيئا؛ فحتى الحمام وهو يغادر يخلف لنا الريش لنحشو الوسادة، وسادة الحياة. هذا التوظيف النسوي لشكل الهايكو يحوله إلى أداة للتعبير عن تجربة أنثوية مخصوصة، بعيدا عن الخطابية.

هذا إضافة إلى تجارب أخرى لا يقتصر الأمر فيها على من تخصصوا بالشكل، بل نجد تأثير جمالية التكثيف والومضة واضحا في نصوص شعراء رئيسيين في المشهد. ففي "أوجاع صفصافة" ليوسف وغليسي، أو في تفكيك الكلمات عند حليمة قطاي، ثمة هاجس مشترك بالاقتصاد اللغوي واختزال التجربة في لقطة بصرية أو لحظة دلالية، مما يؤكد أن روح الهايكو كفلسفة تكثيف قد تسربت إلى عمق الشعرية الجزائرية المعاصرة، حتى عند من لا يكتبون هايكو بالمعنى الحرفي.

بهذا المعنى، يصبح الهايكو الجزائري أكثر من مجرد شكل مستورد؛ إنه توطين لروح العصر الرقمي والوجودي معا: فإيقاعه السريع وتكثيفه المفرط يتناغم مع إيقاع منصات التواصل الاجتماعي وسرعة تلقيها. وهو أيضا استعارة جمالية لـ "التحول نحو الداخل" الذي يميز شعرية الألفية الثالثة، حيث تصبح القصيدة مجهرا لفحص شظايا الوجود اليومي والذاكرة الجمعية. إنه تحول في التحول نفسه: من التحول كاستراتيجية داخل نص طويل، إلى التحول كجوهر لنص قصير حاد، يختزل أزمات زمنه في ومضة لغوية.

وعليه يمكن القول أن الهايكو هو الابن الشرعي لـ "شعرية التحول": فهو يحوّل التحول من استراتيجية داخل نص كبير، إلى ماهية النص نفسه. وهو بتركيبه المجزّأ وتأثيره البصري الفوري، يمهد الطريق بشكل طبيعي للتحول الأكبر نحو "شعرية البصر" التي سنأتي عليها لاحقا

4 - التحول من شعرية السمع إلى شعرية البصر.:

مع صعود النشر الرقمي، لم يعد النص مجرد كلمات تسمع أو تتخيل، بل هو كيان مرئي يبصر. لقد اكتسبت الصفحة أو الشاشة بعدا تشكيليا، حيث يصبح توزيع الكلمات، وحجم الخطوط، والفراغات البيضاء، والمساحات الفارغة عناصر دلالية عضوية في النص، فالبياض لم يعد خلفية صامتة، بل صار فاصلا موسيقيا بصريا، أو إيحاء بالصمت، أو إشارة إلى الغياب واللامقول.

إنها "قصيدة العين" التي تطلب من القارئ أن يرى قبل أن يقرأ، وأن يتأمل العلاقات المكانية بين الكلمات كما يتأمل المعاني. وهذا البعد البصري المعاصر هو الذي يفسح المجال لولادة "الشعر الرقمي" الحقيقي، حيث تندمج الكلمة مع الصورة المتحركة والصوت والبرمجة التفاعلية، لخلق كائن جمالي هجين يتحدى تصنيفات الأجناس الأدبية التقليدية.

أ - الشعرية البصرية وتكنولوجيا النص:

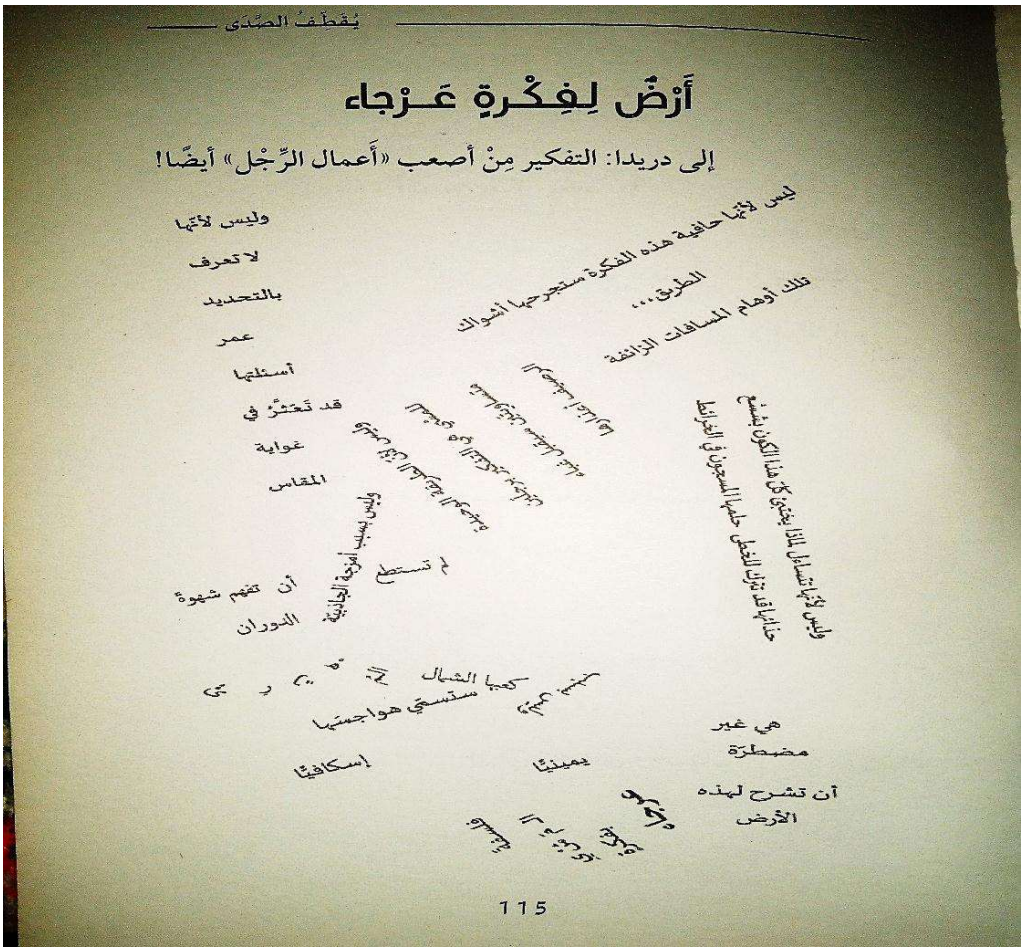
لقد تجسد التحول من الإيقاع السمعي إلى البصري، الذي فرضته ثقافة الصورة والعرض الرقمي، في جملة من التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة التي حوّلت القصيدة إلى "حدث مرئي" يعتمد على العين المجردة في عملية التلقي الأولى. فكما يوضح د. خرفي محمد الصالح، لم تعد القراءة عملية فك شفرة لغوية وحسب، بل أصبحت تفكيكا لطبقات بصرية متداخلة.

ففي ديوان "ملصقات" لعز الدين ميهوبي، يقدّم النص داخل أطر مستطيلة تشبه لوحة فنية، مصحوبة برسومات وأشكال هندسية مربع، مثلث، دائرة تحتل عادة رأس الصفحة، مما يخلق نصا موازيا يؤكد المعنى أو يضيف إليه دلالات جديدة. ففي نص "المسيرة"، لا يكتفي الإطار المستطيل بالإحاطة، بل يضاف إليه مستطيل آخر وأشكال بشرية مبسطة دائرة للرأس، خط للجسم لتوصيل فكرة أن المسيرة موجهة وكثيفة العدد.

بينما في نص "إنجاب"، تؤكد الدوائر المتكررة متفاوتة الأحجام داخل المستطيل، وكتابة كلمة "ولد" بحجم كبير ومتكرر، على دلالتي التكاثر وصعوبة الوضع المعيشي، في حوار بصري صامت مع النص اللغوي.

ويتخذ التحول البصري في الشعر الجزائري المعاصر أشكالا تتجاوز الطباعة التقليدية إلى تشكيل الصفحة كلوحة بصرية. ففي قصيدة "أرض لفكرة عرجاء" لشفيقة وعيل نموذجا متطرفا للشعرية البصرية الجزائرية المعاصرة. فكما يرد في الملف المرفق، تأتي القصيدة "في صفحة واحدة وتعتبر كشتات أفكار، مطروحة بطريقة غير منتظمة على طول الورقة لا اعتبار فيها ليمين ويسار الورقة". هذا التخطيط الفوضوي المتعمد للصفحة ليس مجرد زخرفة شكلية، بل هو بيان جمالي يرفض التخطيط التقليدي للقصيدة. فـ "الفكرة العرجاء"[9] في العنوان تترجم بصريا إلى نص عرج في تشكله، حيث يصبح الفراغ البصري والتشتت المكاني للكلمات جزءا من دلالة النص. القارئ هنا مدعو ليس فقط لقراءة الكلمات، بل لرؤية تشظي الفكرة وتفككها في الفضاء البياني للصفحة، مما يحول التلقي إلى عملية بصرية وتأويلية معا.

[9] يقطف الصدى ، ص 115.



حيث يتحول توزيع الكلمات وتحولها عن المركز إلى جزء عضوي من الدلالة، فالتشتت البصري يجسّد تشتت الفكرة وتحول الذات. الصفحة هنا لم تعد حاملة للنص فحسب، بل أصبحت فضاء تشكيليا يشارك في إنتاج المعنى، حيث يعيد التوزيع البصري تعريف علاقة العين بالنص في عصر الصورة الرقمية.

كما وظف الشعراء التشكيل البصري ذاته كأداة فعالة لقراءة الذاكرة الجماعية المعقدة وتفكيكها، محولين التجربة التاريخية إلى مشهد مرئي يمكن تأويله. فالنص الشعري لم يعد يحكي عن الذاكرة فحسب، بل يصبح تجسيدا لها. وهنا يبرز مثال ديوان "أوجاع صفصافة" ليوسف وغليسي مرة أخرى، حيث يأتي نص "آه يا وطن الأوطان"[10] داخل شكل خريطة الجزائر. هذا الاختيار الجمالي يحول القصيدة التي تتحدث عن محنة وأزمة شاملة إلى صورة مجسّدة للوطن بأكمله، مما يجعل الذاكرة والهوية مشهدا طبوغرافيا يقرأه القارئ في لمحة، قبل أن يغوص في تفاصيل الألم اللغوية. الشكل البصري الخريطة هنا يفرض دلالة الشمولية

[10] يوسف وغليسي ديوان أوجاع الصفصافة ص: 80

والارتباط بالمكان الجغرافي المحدد، ويجعل من قضية الهوية والذاكرة أرضية مرئية ينتصب عليها النص.

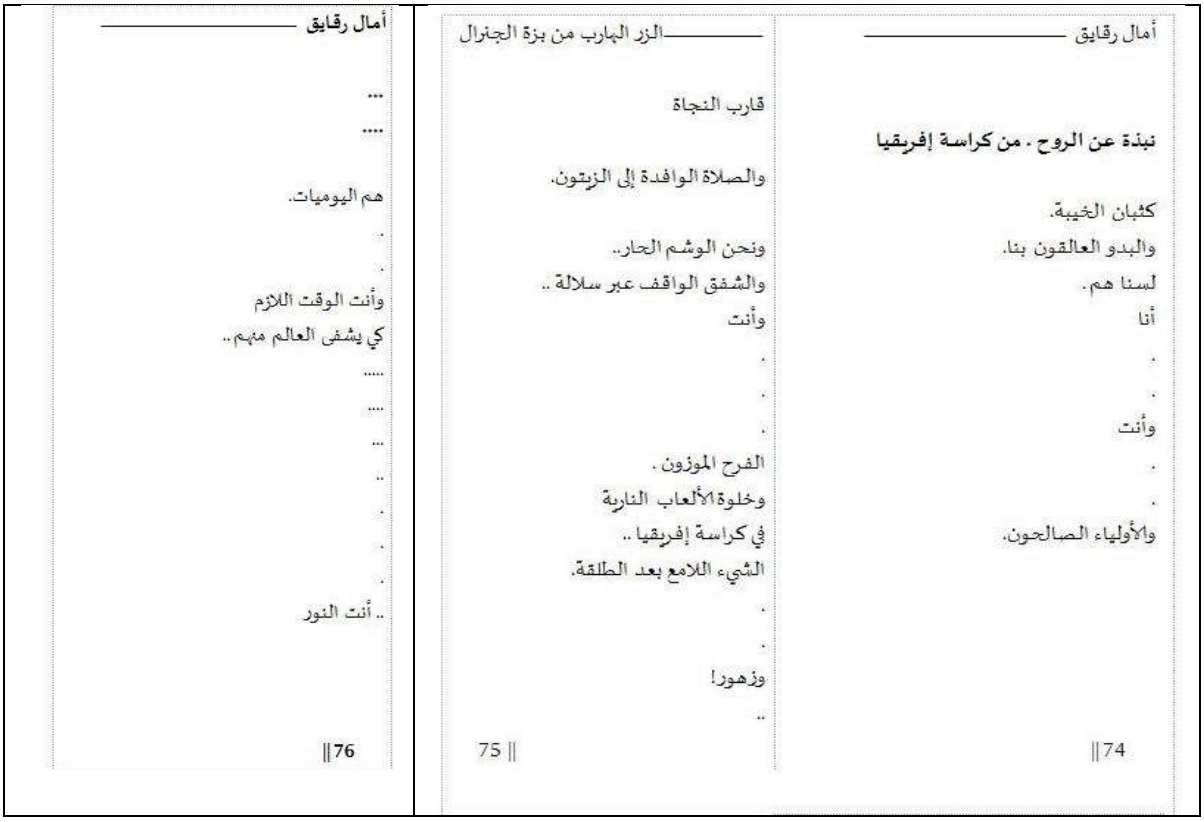


في اللوحة السابقة يتجلى التعالق بين الفنون بشكل أكثر وضوحا في التعاون بين الشاعر والفنان التشكيلي، ليتحول العمل الشعري إلى نتاج جماعي. ففي ديوان "أوجاع صفصافة في موسم الإعصار" ليوسف وغليسي، ترافقت النصوص بريشة الفنان معاشو قرور التي لم تكن مجرد زخرفة، بل "نصوصا موازية" وتفسيرية أحيانا. ففي نص "ترانيم حزينة من وحي الغربة"، يخصص الفنان للمقطع الأخير "موت وحياة" رسما تشكيليا يلخص فكرة النص بل ويتجاوزها؛ حيث تظهر كلمة "موت" بيضاء كبيرة فوق خلفية سوداء هي في الحقيقة تكثيف لحروف كلمة "حياة"، في لعبة بصرية معقدة تطرح سؤال الغلبة بين الموت كراحة والحياة كركام، لتصبح القراءة عملية تفاعلية مع هذه الطبقات الدلالية المرئية.

ب - الفراغ والبياض كعناصر دلالية: قراءة في نص أمال رقايق

يشتغل نص أمال رقايق "نبذة عن الروح" من "كراسة إفريقيا" بشكل واع على تهميش المهمّل والهامشيّ، جاعلا منه محورا رئيسيا في بنيته الشعريّة. وتمارس الشاعرة في هذا النص الخرق

والتجاوز، ليس على مستوى اللغة والمضامين فحسب، بل أيضا في التعامل مع الفراغات والفضاء البصريّ. كما يظهر أدناه



أول ما يطالعنا في النص هو التفاعل بين التوزيع البصري والكتابيّ، حيث تتحوّل القصيدة إلى لوحة فنيّة تتداخل فيها العلامات اللغويّة مع العلامات البصريّة. يأخذ الفراغ ونقاط الحذف في نصّ رقايق بعدا دلاليّا، إذ يبدأ النصّ بمقطع تتبرّأ فيه الشاعرة من البداوة، وتعلن هويّة جديدة عبر انتمائها لحبيبها الإفريقيّ.

يشتغل نصّ رقايق بشكل واع على تهميش المهمّل والهامشيّ، جاعلا منه محورا رئيسيّا في بنيته الشعريّة. وتمارس الشاعرة في هذا النصّ الخرق والتجاوز، ليس على مستوى اللغة والمضامين فحسب، بل أيضا في التعامل مع الفراغات والفضاء البصريّ. تأتي نقطتا التوتّر في النصّ على شكل عموديّ، متباعدتين عن بعضهما، لتفصل بين الشاعرة والحبيب المخاطب "أنت"، وبين الحبيب والأولياء الصالحين، مما يعكس توتّر العلاقة بين الشاعرة والمجتمع الجزائريّ من جهة، وبينها وبين البعد الإفريقيّ المغيّب من الهويّة من جهة أخرى. كما يظهر في النصّ توتّر إضافيّ في علاقتها مع العالم، سواء في بعده الأفقيّ "الناس" أو العموديّ "السماء".

تستمرّ لعبة التفاعل بين البياض والسواد في النص، حيث تقارن الشاعرة بين بياض الحبيب الأسود وبياض أفريقيا السمراء، في مقابل سواد الآخرين الذين تصفهم بأنهم "ندبة سوداء على وجه العالم"، لا يمكن شفاؤها إلا بنور الحبيب.

ويكشف توزيع نقاط التوتر ونقاط الحذف — المتتابعة في خطّ عموديّ — عن انقطاعات في التواصل وفترات من الصمت، ما يثير تساؤلا حول إمكانية ارتباط هذا الأسلوب بتجربة انقطاع شبكات الاتصال في الواقع المعاصر.

في الختام، لم يعد النصّ الشعريّ المغاربيّ المعاصر محصورا في المسلّمات النقدية التقليدية التي ارتكزت عليها الحركات الشعرية السابقة، بل تجاوز ذلك نحو التشكيل البصريّ، محوّلا الإيقاع من كونه تجربة سمعية خالصة إلى تجربة بصرية أيضا، معلنا ميلاد شكل جديد من تلقّي الشعر يتجاوز الثقافة الإنشادية التي رافقت الشعر العربيّ منذ نشأته.

ب - التفاعل مع الفنون والتحول نحو المسرحة:

لا يقف التجريب عند حدود الصفحة أو الشاشة، بل يمتد إلى فضاء المسرح والأداء الحي، في ما يعرف بـ "التقاطع الشعري" أو مسرحة الشعر الجماعية. وهنا لا يمكن اعتبار تيار التقاطع الشعري أو المسرحة الجماعية اتجاها فرعيا داخل التيار التجريبي الأوسع، يركز على الجانب الأدائي والتشاركي للإبداع. يقوم هذا الاتجاه على ركيزتين: الأولى هي كسر قدسية القصيدة الفردية عبر تفكيكها إلى مقاطع ودمجها في عمل جديد، والثانية هي تحويل الشاعر من مبدع منفرد إلى مؤد وشخصية ضمن عمل جماعي.

وتمثل تجارب مثل "أشرعة الصمت" و "تراتيل لمقام الورد" و "كان المكان هنا" التي قدمها شعراء الوادي ضمن ملتقى الشعر الفصيح، نموذجا عمليا لهذا التوجه. إنه اتجاه يؤكد أن شعرية الألفية الثالثة ليست فقط تحولا في اللغة والشكل، بل أيضا في علاقة الشاعر بنصه وجمهوره، حيث يصبح الشعر حدثا فنيا شاملا يذوب فيه الفرق بين الإبداع والأداء، وبين المؤلف والمتلقي.

فالشعراء لا يقدمون نصا شعريا معدا للقراءة الفردية، بل يخلقون عملا أدائيا جماعيا يتم بناؤه على الخشبة. يجتمع شعراء مختلفون مثل عادل محلو، بشير غريب، صالح خطاب، مصطفى صوالح ليقدموا مقاطع مختارة من قصائدهم المتنوعة عمودي، حر، نثر، ملحون ، يتم حياكتها معا بواسطة رؤية إخراجية موحدة كالمخرج فتحي صحراوي ومدعومة بموسيقى تصويرية. يبنى العمل، كما في نموذج "تراتيل لمقام الورد"، على تجميع مقاطع شعرية من

سياقاتها الأصلية وربطها عبر خط سردي أو فكرة مركزية كالبحث عن الذات والخلاص ، بحيث يصبح كل شاعر "شخصية" في هذا النسيج المسرحي الشعري. هذا التحول من النص المغلق إلى الحدث الأدائي المشترك، ومن صوت الشاعر الفردي إلى حوارية الأصوات الجمعية، يمثل امتدادا متطرفا لشعرية ما بعد الحداثة التي تحطم الحدود بين الأجناس وتجعل من التلقي تجربة بصرية وسمعية وجماعية في آن واحد.

ج - الشعروالسينما: التحول نحو الصورة المتحركة والتجربة البصرية المتكاملة

إذا كان التحول نحو المسرحة قد حوّل الشعر إلى حدث أدائي جماعي، فإن التحول نحو السينما يحوله إلى منظور وجودي كامل واستعارة كبرى للحياة نفسها. في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، لم تعد السينما مجرد فن يستعار معجمه أو تحاكى تقنياته شكليا، بل أصبحت عدسة تأويلية لقراءة الواقع، وقناعا شعريا تختزل عبره تعقيدات الوجود. تبرز في هذا السياق تجربة الشاعرة لميس سعيدي، لا كمجرّد مستخدمة للعناصر السينمائية، بل كشاعرة تعيد تخليق السينما من الداخل، لتصبح قصيدتها مرادفا للتفكير في الحياة بوصفها فيلما طويلا.

في ديوانها المركزي "إلى السينما" 2011 [11]، تحقق سعيدي انتقالا نوعيا: من الشعر عن السينما، إلى الشعر بوصفه سينما. فالعنوان نفسه، القائم على "جمالية الحذف" "إلى السينما" ، يشي بدعوة مبطنة وملحة، بانجرار القارئ والذات الشعرية معا نحو هذا الفضاء الاستعاري. يتجلى هذا العالم الشعري-السينمائي عبر استيعاب شامل لمعجم الحقل السينمائي، الذي يتحول إلى مفردات تأسيسية لبناء النص: من "أبيض/أسود" و"أفيش" و"كواليس"، إلى "مونتاج" و"سيناريو" و"جينيريك". إلا أن هذه المفردات لا ترد كزخرفة، بل كـ مفاتيح تشريح للعلاقات الإنسانية والأدوار الاجتماعية، حيث يصبح "المخرج" تمثيلا للسلطة، و"الديكور" قواعد اللعبة الاجتماعية، و"الممثلون" أدوارنا المعلّبة.

تذهب سعيدي إلى أبعد من ذلك، فتحوّل السينما إلى معادل موضوعي للحياة ذاتها، أو كما ورد في النص: "قناع للحياة". فالحياة في تصورها هي "فيلم طويل، ممل، لمخرج محترف لا يشاهد أفلامه أحد"، والإنسان فيها ليس سوى "كومبارس نسي دوره أو ضاع شريط حياته".

[11] لميس سعيدي، إلى السينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشور 2015،ص 110

يبلغ هذا التماهي بين الحياة والفيلم ذروته التكثيفية في نص "جينيريك" [12] الختامي، الذي يقدم تعريفات قاتمة:

الولادة" الاشرطة الفارغة

" والسعادة " الاشرطة المنتقاة "

والتعاسة " ضياع الاشرطة "

أما الانسان فهو " مضيع الاشرطة

" أما الحب فهو " اتساع الشريط دائما إلى لقطة قادمة " فيما الانتحار هو " التخلي عن جميع الاشرطة "، أما الموت فلا حاجة للأشرطة "

. هنا، تصبح السينما استعارة فلسفية تطرح سؤال القضاء والقدر والعبث، من خلال تشظية التجربة الإنسانية إلى "أشرطة" و"لقطات" مفقودة أو متلفة.

تعتمد سعيدي في بناء هذا العالم على تقنيات سينمائية محوّرة شعريا. فالتكرار الذي يوشك أن يكون مملا في نص "مشهد الأفلام الرديئة" – حيث يتكرر المشهد عشر مرات بتلوينات طفيفة – ليس عيبا، بل هو تقنية مقصودة لمحاكاة إكراهية الحياة و"الرداءة" اليومية التي يجبر المرء على "مشاهدتها" سواء أحبها أم لا. كما أن "الفلاش باك" و"المونتاج" ليسا مجرد مصطلحات، بل هما الآليتان اللتان تعيد بهما الشاعرة تركيب ذاكرتها والزمن، مبتعدة عن الخطية نحو زمن شعري داخلي متقطع. وهذا يؤدي إلى تعددية في الرؤية، كما في نص "كواليس"، حيث "يخرج كل متفرج من قاعة السينما وقد شاهد فيلما مختلفا"، في إشارة إلى نسبية الحقيقة واختلاف زوايا التلقي.

خلاصة القول، تقدم لميس سعيدي في "إلى السينما" نموذجا متقدما لتحول الشعر الجزائري المعاصر نحو الفنون البصرية. ففي تجربتها، تذوب الحدود بين الفنون ليس للاستعراض، بل لخلق لغة شعرية جديدة قادرة على تقطيع الواقع وتشريحه عبر عدسة سينمائية. السينما لديها ليست مرجعا خارجيا، بل هي بنية تفكير واستعارة توليدية تسمح بإعادة كتابة سيرة الذات والجماعة تحت قناع الفيلم. إنها تؤكد أن الحوار مع الصورة المتحركة قد بلغ مرحلة النضج، حيث صارت السينما، في القصيدة، أداة للسؤال عن الوجود، ومسرحا لتمثيل أتعابنا، وشاشة تعرض عليها الذاكرة أشرطتها المفقودة.

[12] إلى السنيما لميس سعيدي، ص 08

5 - التحول الشكلي والتكثيف المزدوجة للغة وخلخلتها:

فهي من ناحية، تبتعد عن الفخامة الخطابية والبلاغة الجاهزة لتقترب من لغة الحياة اليومية، ببساطتها وحيويتها وأحيانا خشونتها. ومن ناحية أخرى، لا تتحول إلى لغة تواصلية عادية، بل تخضع هذه البساطة لعملية تكثيف مجازي حاد، حيث تكتسب الكلمة العادية أو الصورة اليومية أبعادا وجودية أو تاريخية مفاجئة. يضاف إلى ذلك ميل واضح إلى تخلخل البنى النحوية، وكسر المنطق النحوي السليم، من خلال الحذف والاختصار والتقديم والتأخير والجمل المتقطعة. هذا التمرّد النحوي ليس ضعفا، بل هو محاولة لإخضاع اللغة لقانون التجربة الداخلية المضطربة، وكسر سلطة النحو التقليدية لإيجاد صوت جديد يعبّر عن اللااستقرار. تصبح اللغة هنا أشبه بشظايا زجاج مكسور، كل قطعة منها حادة وواضحة، لكن علاقاتها ببعضها تحتاج إلى تأويل دائم.

وهذا التجريب اللغوي يتجلى بوضوح في الشعر الجزائري المعاصر الذي يجري عمليات تشريح للغة ذاتها. ففي ديوان "هكذا الحب يجيء" لحليمة قطاي، نجد عملية تفكيك منهجية للكلمات، حيث تحول الشاعرة الكلمة من وحدة دلالية مغلقة إلى حقل من الاحتمالات. في قصيدة "رؤيا ابن سيرين وهندسة الخليل"، تفكك كلمة "حشرجة" إلى أحرفها المنفردة ح ش ر ج ة موزعة على أسطر متتالية، محاكية بذلك صعوبة النطق ومعاناة التعبير. كما تفكك كلمة "العصية" إلى ا ل ع ص ي ة في توزيع بصري يعكس تشتت المعنى وعصيانه على التحديد.

هذا التفكيك اللغوي لا يهدف إلى تدمير اللغة، بل إلى كشف طبقاتها الداخلية وإمكاناتها المجازية الكامنة. إنه تجريب يضع اللغة تحت المجهر، ويكشف عن هشاشتها ومرونتها في آن واحد. وفي قصيدة "توهاان" للبشير ضيف الله، نجد نوعا آخر من التجريب اللغوي، حيث يتحول توزيع الكلمات على الصفحة إلى جزء من الدلالة، فالأبيات تأتي في شكل منحني كحرف "ك" يعكس حالة التوهان والضياع التي يعبر عنها النص. هذه التحولات الشكلية واللغوية تمثل استجابة جمالية لأزمة التعبير في عصر فقدت فيه اللغة براءتها المرجعية.

هكذا، يصبح التجريب الشكلي واللغوي هو الوجه الآخر لتحول الرؤية، والترجمة الحرفية لقلق العصر. فالقصيدة لا تريد أن تحكي عن التشظي، بل تريد أن تكون تشظيا مرئيا وملموسا؛ ولا تريد أن تتحدث عن أزمة اللغة، بل تريد أن تعيش هذه الأزمة وتنتصر منها، في كل مرة، من خلال إعادة اختراعها.

قسم التطبيق:

حصة متابعة لعروض الطلبة المكلفين بإعدادها

المحاضرة 11: شعرية الألفية الثالثة في الشعر الجزائري
الأصوات والاتجاهات

يتشكل المشهد الشعري الجزائري في الألفية الثالثة كفسيفساء حيوية من الأصوات المتعددة، وهي أصوات لا تعكس تنوعا إبداعيا فحسب، بل تمثل أيضا تجسيدا حيا للتحولات الفلسفية والجمالية التي شكّلت روح العصر. لم يعد هذا المشهد محكوما بمركزية تيار سائد أو جيل مهيمن، بل أصبح فضاء متعدد المراكز يتفاعل فيه القديم مع الجديد، والمحلي مع العالمي، والمطبوع مع الرقمي، في حركة دائمة تمنح الشعر الجزائري حيويته المتجددة.

1 - انبثاق أجيال جديدة تحمل وعيا مختلفا.

شهدت بداية الألفية صعود شعراء ولد معظمهم في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، أي أنهم نشأوا في أحضان صدمة العشرية السوداء وتربوا في فجر العصر الرقمي. هذا الجيل، بخلاف أسلافه، لم يعد يحمل همّ تأسيس الحداثة أو خوض معاركها الأولى، بل يحمل همّ التعامل مع تركة الحداثة نفسها ومع أسئلة ما بعدها. إنهم "ورثة المشروع الناقص"، ويتميزون بسمات تكاد تكون جامعة: تحرر شكلي مطلق نحو قصيدة النثر والكتابة المفتوحة، ورؤية نقدية تتجه نحو مساءلة كل السرديات التاريخية، السياسية، الدينية، وحتى الذاتية ، واهتمام مركزي باليومي والجزئي والهامشي كمدخل لفهم العالم. يمثّل الشاعر والروائي إسماعيل يبرير نموذجا بارزا لهذا الوعي، حيث تتحول قصيدته إلى مختبر لاستقصاء أزمة القيم والعلاقات الإنسانية في عالم معولم، عبر لغة مكثفة ومتشظية تعكس حيرة الذات الفردية أمام تحولات كبرى لا تستوعبها الأطر القديمة.

2 - تبلور تيارات فنية تحمل تحول "شعرية التحول" إلى أقصى مداها.

يمكن رصد عدة تيارات رئيسية تتفاعل وتتقاطع داخل هذا المشهد:

أ - تيار ما بعد الحداثة التجريبي:

وهو امتداد متطرف للنزعة التجريبية الذاتية، يصل إلى حدود تشويش الشكل وتفكيك اللغة. يسعى هذا التيار إلى تحرير النص من كل قيد سابق، معتمدا على البناء السردي الدرامي، والتلاعب الطباعي، والتقاطعات مع الفنون البصرية، ليعبر عن حالة اللايقين والبحث عن معنى في فوضى العالم.

ويمثل تيار ما بعد الحداثة التجريبي امتدادا متطرفا لهذه النزعة، حيث يصل تفكيك اللغة والشكل إلى ذروته مع التركيز على اللايقين والتحول البصري. ومن الأسماء البارزة في هذا التيار

شعراء مثل عز الدين ميهوبي ويوسف وغليسي والأخضر شودار صاحب ديوان "شبهات المعنى" . هؤلاء الشعراء لم يكتفوا بتحرير النص من القيود الإيقاعية، بل عملوا على تفجير شكله الطباعي، فوظفوا التشكيل الخطي والرسوم والفراغات البيضاء "الصمت المرئي" لخلق نصوص بصرية تتطلب قراءة غير خطية. لقد تحولت قصائدهم إلى حقل للتعاون بين الفنون، حيث شارك فنانون تشكيليون وخطاطون مثل معاشو قرور ومحمد خطاب في إنتاج العمل، ليصبح النص الشعري عملا مؤسسا جماعيا يشرك القارئ ليس فقط كمتل للنص اللغوي، بل كقارئ للصورة والتشكيل والخريطة أيضا.

وإذا كان هؤلاء قد أسسوا لتيار ما بعد الحداثة التجريبي، فإن ثمة أصواتا أخرى عمّقت هذا التيار بربطه بهواجس الكتابة والذات. خالد بن صالح، في مجموعته "الرقص بأطراف مستعارة"، يقدم نموذجا فريدا لشاعر يتخذ من الكتابة نفسها موضوعا للكتابة. فمنذ العتبة الأولى "العنوان"، الذي يأتي في شكل لقطة سينمائية – "الرقص بأطراف مستعارة" – نحال مباشرة إلى الصراع بين الاندفاع الروحي وعجز الجسد عن تحقيقه. يقول في مطلع نص "كيف تكتب قصيدة"، محوّلا تفاصيل وجبة عشاء عادية إلى مشهد شعري سينمائي:

تبحث عن الكلمات في صحن السلطة،

تزيح الأرز جانبا بالملعقة التي تمسكها كأداة للتنقيب عن الآثار،

تلقي في كأسك الفارغة مربعات الثلج،

ثمة ما يشبه الأهرامات الفرعونية هنا،

ونهر نيل صغير يتسلل بين الأطباق...

هنا تتحول الكتابة الشعرية إلى طقس يومي، وتتحول التفاصيل العادية "صحن السلطة، الأرز، كأس فارغة" إلى استعارات للبحث عن المعنى. وفي نص آخر بعنوان "كآدم صغير يقضم تفاحة"، يعتمد بن صالح تقنية السيناريو السينمائي، حيث يبني النص من تسع لوحات تشبه المشاهد، متنقلا بين الأزمنة عبر الفلاش باك:

كنا نحب في حديدوان نعمة الكسل،

لكننا كأشرار الصغار نسينا النوم لسنوات...

لم نتناثر أشلاء في سماء المدينة،

أو نجد رؤوسنا معلقة على أبواب المدارس.

ثم ينتهي النص بنهاية سينمائية مفتوحة على السؤال:

كممثل فاشل في فيلم طويل،

أمضي أقلب الصور في رأسي،

غير آبه بتزيف الذكريات...

إن قصائد خالد بن صالح تقدم نموذجا متقدما لـ "هجرة الأجناس الأدبية"، حيث تذوب الحدود بين الشعر والسينما والسرد الذاتي، وتصبح القصيدة سيناريو وجوديا، والكتابة رقصة بأطراف مستعارة.

ب - تيار الكتابة النسوية: اقتحام عوالم المهن الخاصة.

لا يمكن رسم صورة مكتملة للمشهد الشعري الجزائري في الألفية الثالثة دون إفراد مساحة مركزية للصوت الأنثوي، الذي تحول من كونه هامشا أو ظلا، إلى كونه فاعلا أساسيا وأحد أهم محركات التجديد والتجريب في هذه الشعرية. لقد شكّل اقتحام المرأة لعالم الكتابة الشعرية، بجرأة ووعي لافتين، أحد أبرز التحولات الثقافية في المجتمع الجزائري المعاصر، محولا القصيدة من خطاب غالبا ما كان يتحدث عن المرأة أو باسمها، إلى خطاب تنطق المرأة من خلاله بذاتها، وتعرّي عوالمها، وتعيد كتابة تاريخ الجسد والهوية والذاكرة من منظورها الخاص.

لم يعد هذا الحضور مجرد ظاهرة كمية تتمثل في تعدد الأسماء، بل هو تحول نوعي في الرؤية واللغة والموقف الوجودي. فالشاعرة الجزائرية المعاصرة تكتب من موقع المركزة ، لا الهامش، وهي تستدعي تراثا طويلا من الصمت والتهميش لتحوله إلى مادة شعرية حارقة، دون أن تتحول قصيدتها إلى خطاب دعوي مباشر. إنها ترفع صوتها لا كـ "أنثى" فحسب، بل كـ "إنسان" يعيش تعقيدات عصره، لكن من داخل جسد وذاتية وذاكرة تحمل تجربة مخصوصة.

يتمظهر هذا الاقتحام عبر عدة مستويات:

أولا: اختراق الفضاء العام وإعادة تعريف الذات:

خرقت الشاعرة الجزائرية الحواجز التقليدية التي كانت تحصرها في فضاءات محددة. لقد اقتحمت، عبر النشر الورقي والرقمي على السواء، الفضاء العام الثقافي، الذي ظلّ لوقت طويل ذكوريا بامتياز. من خلال ذلك، أعادت تعريف الذات الأنثوية خارج ثنائيات القداسة/الدنس، الضحية/المقدسة، التي كرستها خطابات متحفظة. فظهرت ذات شعرية فاعلة، ترفض أن تكون موضوعا، وتصر على أن تكون ذاتا كاتبة، متأملة، ناقدة، ومتمرّدة.

ثانيا: تشريح الجسد وتحرير اللغة:

أصبح الجسد، بكل حمولته الاجتماعية والدينية والسياسية، الميدان المركزي لكثير من التجارب الشعرية النسوية. لكن التعامل معه تجاوز المرحلة التمرينية البيانية إلى مرحلة التشريح الوجودي. فالجسد في هذه القصيدة هو حامل الذاكرة ذاكرة العنف، الحب، الأمومة، المرض ، وهو موقع المقاومة والتمرد، وهو أيضا مصدر للمتعة والمعرفة. تتكئ الشاعرة على لغة جريئة، حسيّة ومجازية في آن، لتحرير الجسد من طابوهات التعبير عنه، وتحرير اللغة نفسها من رقابة المجتمع والداخل المتأثْمم. إنها تكتب بلغة تخلع الأقنعة، تارة بلطف وتارة بخشونة، لتفصح عن أسرار الجسد الأنثوي بوصفه أرضية للصراع والتحرر.

ثالثا: قراءة مزدوجة للتاريخ والذاكرة:

تقدم الشاعرة قراءة مخصوصة للتاريخ الجمعي. فهي لا تنفصل عن هموم الذاكرة الوطنية كالعشرية السوداء ، لكنها تقرأها من زاوية الضحية المزدوجة: ضحية العنف السياسي العام، وضحية العنف الأسري والاجتماعي الذي قد يتصاعد في فترات الأزمات. قصيدتها تحفر في أرشيف المعاناة الخفي، وتستعيد صوت المرأة في فترات الحرب والسلام. كما تعيد قراءة رموز التراث والأساطير من شخصيات تاريخية إلى رموز دينية وثقافية بمنظور تفكيكي نقدي، لكشف كيف تم توظيفها لترسيخ هيمنة ذكورية، أو لاستعادة البطولة المنسية للمرأة داخل التاريخ.

رابعا: التفاعل الخلاق مع سياقات العصر:

لم تنعزل الشاعرة الجزائرية عن التحولات الكبرى لشعرية الألفية الثالثة، بل تفاعلت معها بشكل خلاق. فهي تتبنى قصيدة النثر كوعاء لخطابها المتحرر من القيود، وتجرب في التشكيل البصري واللغة المكثفة. كما استفادت بشكل كبير من المنصات الرقمية، التي وفرت لها مساحة حرة نسبيا للنشر والتواصل مع جمهور عريض، متجاوزة عوائق النشر التقليدي التي قد تواجهها أكثر من غيرها. ساهمت هذه المنصات في خلق تيار شعري نسوي متفاعل وواسع الانتشار.

ويتميز هذا التيار، بالإضافة إلى جرأة الموضوعات، باعتماد أداة شعرية تتلاءم مع روح العصر وضرورات التعبير النسوي، وهي قصيدة الومضة. فكثير من الشاعرات، كما تشير دراسة عن نوارة لحرش، وجدن في هذا الشكل "غطاء" فنيا ووسيلة مثلى للمراوغة والتكثيف. فالومضة، باعتبارها قصيدة قصيرة مكثفة تقوم على المفارقة الإدهاشية والخاتمة المفتوحة،

تتيح للشاعرة التعبير عن قضاياها وهواجسها بعيدا عن المباشرة والخطابية، في مواجهة ما يصفه الخطاب النسوي بـ "الرقابة" الذكورية الاجتماعية والفكرية. تتحول الومضة لدى شاعرة مثل نوارة لحرش صاحبة ديوان "كمكان لا يعوّل عليه" إلى سلاح لغوي ذكي. فهي تستخدم المفارقة لكسر أفق توقع القارئ وإدهاشه، كما في ومضة "حكمة" التي تقترح "الحرن عكازا" للقلب كي لا يصاب بالصدأ، في قلب للمفاهيم السائدة. وهي تعبر من خلال هذه الومضات المركزة عن معاناة المرأة في مجتمع ذكوري "صهيل" ، وثقافة الوعود الكاذبة "لفافة" ، واغتراب الذات "سراب"، "مفارقات" . هكذا، يصبح التكثيف الشديد والتحول المجازي الحاد سمة أسلوبية ملازمة للخطاب الشعري النسوي الجزائري، مما يربط بين التحول الجندري والتحول الجمالي في آن واحد."

هنا تتحول الأنوثة من موقع الضحية أو الموضوع إلى قوة روحية خلاقة، قادرة على تحويل الضوء إلى عطور والشعر إلى كينونة وجودية. هذا الصوت النسوي المتصوف يوسع من دلالة الكتابة النسوية، فلا تقتصر على المقاومة السياسية والاجتماعية، بل تمتد إلى البحث عن أبعاد روحية للذات الأنثوية في عالم مفكك

ويتجلى التحول نحو التكثيف والاقتصاد اللغوي أيضا في انتشار قصيدة الومضة، خاصة في الكتابة النسوية. فهذا الشكل القصير والحاد، القائم على المفاجأة والمفارقة، يتناسب مع إيقاع التلقي السريع في عصر المنصات الرقمية، ويوفر للشاعرة مساحة آمنة للتعبير المجازي المكثف عن هواجس قد تكون محفوفة بتحديات التلقي الاجتماعي."

خامسا: التنوع والتعدد داخل الخريطة النسوية:

من المهم تجنب التعميم. فالمشهد لا يخلو من تنوع كبير: فهناك الشاعرة المنخرطة في الخطاب النسوي الصريح، وهناك من تختار التعبير عن أنوثتها عبر التلميح والتجريد. هناك من تتخذ من القضايا الاجتماعية العامة موضوعا لها، وهناك من تغوص في العالم الداخلي والعلاقات الحميمية. أسماء مثل فضيلة مسعي، أمال مختار، سعيدة شريف، ليلى قسوم، ونماذج من الأجيال الأصغر، تشكل مجتمعة فسيفساء غنية تعبر عن هذا التعدد في الرؤى والأساليب.

خلاصة القول، إن اقتحام المرأة للكتابة الشعرية في الجزائر لم يضف مجرد "موضوعات جديدة" للمشهد، بل غيّر جغرافيا المشهد نفسه. لقد أدخل أدوات نظرية جديدة النظر من الأسفل، من داخل الجسد، من داخل البيت ، ولغة جديدة لغة الحسّي والممنوع والمكبوت ،

وموقفا وجوديا جديدا يقوم على التمرّد والاستقصاء والتأسيس. بذلك، لم تكتف الشاعرة الجزائرية بأن تكون جزءا من شعرية التحول، بل أصبحت واحدة من أبرز قائداته ومعادلات صياغتها العميقة، مساهمة في جعل الشعر الجزائري المعاصر أكثر ثراء، جرأة، واقترابا من تعقيدات الواقع الإنساني في جزائره الأكثر حميمية

ج - تيار الذاكرة المعاد قراءتها:

وهو تيار لا يرفع شعار "الالتزام" القديم، بل يتبنى مهمة إعادة كتابة الأرشيف. يعيد هذا التيار قراءة رموز الثورة التحريرية بمنطق إنساني ونقدي، ويحفر في ذاكرة العشرية السوداء ليس كخلفية تاريخية، بل كنسيج وجودي يشكل الهوية والقلق المعاصر. إنه يبحث عمّا طمس في الرواية الرسمية، معيدا الاعتبار للذاكرة الشفوية والحميمية.

ففي سياق التمثيل يعيد سليمان جوادي قراءة الأحداث الوطنية والسياسية بمنطق البطولة والمقاومة، متخذا من الشعر وسيلة لتوحيد المخيال الجماعي. قصائده، التي غالبا ما تتسم بالانسياب الموسيقي، تخاطب الوجدان الجمعي وتؤكد على الهوية الوطنية في مواجهة تحديات العولمة، على الرغم من أن بعضها يعود إلى ما قبل الألفية الثالثة، إلا أنه استمر في التداول والتأثير:

"يا شعبنا ما أروعك

يا شعبنا قلبي معك

جلّ الذي بعزيمة كبرى براك وأبدعك."

د - تيار الشعر الرقمي/الشبكي

: وهو الابن الشرعي للثورة التقنية، حيث لا يقتصر الأمر على استخدام المنصات للنشر، بل على اختراع شعرية جديدة قائمة على التفاعلية وتعدد الوسائط. يقوم هذا التيار على قصائد تستغل خصائص الفضاء الرقمي، فتدمج النص بالصوت والصورة الثابتة أو المتحركة الغرافيكس، الفيديو ، وتستخدم تقنيات الهايبرتكست، لخلق تجربة تلقي غير خطية وجديدة بالكامل.

ويظهر تأثير هذه الثورة الرقمية بوضوح في نماذج شعرية جزائرية تعيد تعريف مفهوم النص الشعري. ففي ديوان "أس أم أس" للبشير ضيف الله، الذي تناولناه سابقا، نجد الشاعر يستعير تقنيات التواصل الرقمي "الرسائل القصيرة" ليجري عليها عملية تحويل شعرية. وهذا

النموذج يمثل أحد تجليات الشعر الرقمي الذي لم يعد يكتفي باستخدام المنصات للنشر، بل يجعل من خصائص الفضاء الرقمي جزءا عضويا من بنية النص الشعري ودلالته.

هـ - التيار الصوفي/التأملي: استعادة الذات عبر المناجاة والرمز

في خضم التحولات الكبرى نحو ما بعد الحداثة والرقمنة والتجريب الشكلي، يحتفظ المشهد الشعري الجزائري المعاصر بتيار مواز، عميق الجذور ومتجدد الرؤية، يمثل استمرارية حوار الذات مع المطلق، وأحد أشكال مقاومة تشظي المعنى في العصر العالمي. إنه شعرية التصوف، التي تتخذ من اللغة أداة للتجلي والكشف، ومن القصيدة مسلكا نحو تأمل الوجود. يمثل هذا التوجه كل من ياسين بن عبيد، وشفيقة وعيل، فاتح علاق، كل من زاوية تختلف وتتكامل.

- التصوف كرؤية وجودية في عصر اللايقين:

في مواجهة "تيهان المعنى" الذي تميزت به شعرية ما بعد الحداثة، يقدم الخطاب الصوفي بحثا منهجيا عن اليقين، لكنه يقين روحي داخلي، وليس أيديولوجيا خارجيا. فهو لا ينفي الاغتراب أو القلق الوجودي، بل يعيد تأطيرهما ضمن رحلة سير ذاتية "سلوك" نحو التجلي أو الفناء أو المعرفة القلبية. تصبح القصيدة عندئذ "مدوّنة وجدانية" تسجل لحظات الشوق، والحيرة، والوجد، والاتصال. في هذا السياق، يمثل شعر ياسين بن عبيد في دواوينه مثل "الوهج العذري" و"غنائية آخر التيه" نزعة صوفية كلاسيكية المظهر، حديثة الهم، تعيد إحياء الرموز التراثية "كالحبيب، والشراب، والدهشة" للتعبير عن علاقة الذات بالوجود والخلق في زمان معولم.

- التحول اللغوي: من اللغة التقريرية إلى لغة الإشارة والمجاز الكوني:

تتميز شعرية التصوف المعاصرة بتحول لغوي مضاعف. فهي تتجاوز اللغة اليومية المباشرة، لكنها لا تنغلق في تعقيدات لغوية جوفاء. بدلا من ذلك، تبني لغة إشارية موشاة بالمجاز. تتحول الكلمات إلى رموز مفتوحة "النور، الظلمة، البحر، المرآة، الريح" تحيل إلى حالات وجدانية ومفاهيم كونية. نجد هذا جليا في ديوان فاتح علاق "شظايا من مرايا البحر والذاكرة"، حيث يوحي العنوان نفسه بهذه الشعرية الانعكاسية والتكسرية. فالنص مرآة تتشظى لتعكس أبعادا متعددة للحقيقة والذات والذاكرة، والبحر هنا ليس مشهدا طبيعيا بل رمزا للعمق، والزخم، والغموض، والخلود. اللغة هنا تحفر في الذاكرة الشخصية والجماعية بحثا عن بصيص روحي.

ويمكن اعتبار شعر شفيقة وعيل نموذجا متطورا لهذا التيار، حيث تمزج بين المنظومة الصوفية التقليدية واللغة الشعرية المعاصرة. ففي ديوانها "يقطف الصدى"، تحوّل الشاعرة التجربة الصوفية من مناجاة تقليدية إلى حوار وجودي مع أسئلة العصر. في قصيدة "تسبيحة ما فوق المعنى"، تقول:

وماذا تسمي في مجازك شاعرا

ومسبحة بالاستعارات ألحدا؟[13]

هنا تتحول الأدوات الصوفية المسبحة، المجاز إلى وسائل لمواجهة أزمة المعنى في زمن ما بعد الحداثة. كما نجد في قصيدتها "ثرثرة الدراويش" استدعاء لشخصية الحلاج الصوفي، لكن ليس كرمز تاريخي مغلق، بل كنموذج للبحث عن الحقيقة في مواجهة السلطة والزيف. تقول الشاعرة:

قالوا عن الحلاج " زنديق" ولم

يدروا بما في الروح حين الغرغره[14]

هذا الاستدعاء النقدي للتراث الصوفي يميز شعرية التصوف المعاصر، حيث يصبح التراث مادة حية قابلة لإعادة التخليق في حوار مع تحديات الراهن.

- الصوت النسوي والتصوف:

تفجير الذات الأنثوية من الداخل: يقدم حضور شاعرة مثل شفيقة وعيل بعدا غاية في الأهمية، وهو اقتحام التصوف من منظور أنثوي. فإذا كان التصوف التاريخي غالبا ما صاغه رجال، فإن التصوف النسوي المعاصر يقوم بأنسنة التجربة الروحية وربطها الوثيق بالجسد الأنثوي، والعواطف، والعلاقات الحميمة، والذاكرة الجمعية للمرأة. يصبح التصوف هنا أداة تمكين، حيث تتحول حالة الفناء أو التجلي إلى استعادة للقوة الداخلية والاستقلال الوجودي.

- جدلية التراث والحداثة: إعادة تخليق الرمز الصوفي:

لا تقدم هذه الشعرية تراثا صوفيا مقلّدا، بل تعمل على إعادة تخليقه وتفعيله في سياق الحداثة وما بعدها. الشاعر ياسين بن عبيد، بصفته أكاديميا متخصصا، يجسد هذا الحوار الواعي بين العمق المعرفي التراثي والقلق الوجودي الحديث. التصوف إذن يصبح إستراتيجية

---

[13] شفيقة وعيل يقطف الصدى ، ص33.

[14] شفيقة وعيل، يقطف الصدى، ص 60.

كتابة لإعادة صياغة الهوية الجزائرية في مواجهة العولمة، عبر استعادة بعد روحي محلي يتكلم لغة كونية.

ثالثا: الصوت النسوي والتصوف: تفجير الذات الأنثوية من الداخل:

يقدم حضور شاعرة مثل شفيقة وعيل وفقا لسياقها ضمن القائمة المذكورة بعدا غاية في الأهمية، وهو اقتحام التصوف من منظور أنثوي. فإذا كان التصوف التاريخي غالبا ما صاغه رجال، فإن التصوف النسوي المعاصر يقوم بأنسنة التجربة الروحية وربطها الوثيق بالجسد الأنثوي، والعواطف، والعلاقات الحميمة، والذاكرة الجمعية للمرأة. قد لا تكون القصيدة مناجاة للذات الإلهية فحسب، بل يمكن أن تكون مناجاة للذات الأنثوية المقهورة أو الباحثة عن خلاصها الخاص في عالم ذكوري. يصبح التصوف هنا أداة تمكين، حيث تتحول حالة الفناء أو التجلي إلى استعادة للقوة الداخلية والاستقلال الوجودي. هذا يخلق تصوفا أرضيا مرتبطا بتجارب الحب، الفقد، الصمود، والذاكرة الموروثة، مما يوسع من دلالة المفهوم التقليدي.

رابعا: جدلية التراث والحداثة: إعادة تخليق الرمز الصوفي:

لا تقدم هذه الشعرية تراثا صوفيا مقلّدا، بل تعمل على إعادة تخليقه وتفعيله في سياق الحداثة وما بعدها. فهي تستدعي رموزا مثل "ابن عربي" أو "الحلاج" أو "الرحمن" ليس بوصفها مراجع مقدسة فحسب، بل كأصداء ثقافية تدخل في حوار مع هموم الذات المعاصرة. الشاعر ياسين بن عبيد، بصفته أكاديميا متخصصا، يجسد هذا الحوار الواعي بين العمق المعرفي التراثي والقلق الوجودي الحديث. التصوف إذن يصبح إستراتيجية كتابة لإعادة صياغة الهوية الجزائرية في مواجهة العولمة، عبر استعادة بعد روحي محلي يتكلم لغة كونية.

خلاصة القول فإن شعرية التصوف في المشهد الجزائري المعاصر تشكل تيارا حيويا يعيد ربط التجربة الفردية بالأسئلة الكبرى، من خلال لغة مجازية مكثفة. إنها تمثل استجابة جمالية وفكرية لسياقات ما بعد الحداثة، ترفض السقوط في العدمية المطلقة، وتطرح بديلا وجوديا يقوم على البحث الداخلي وإعادة تأويل التراث. بذلك، تكمل هذه الشعرية خريطة المشهد الشعري، فإلى جانب تيارات التجريب والذاكرة والرقمنة والنسوية، يقف تيار التصوف شاهدا على ثراء التجربة الجزائرية وقدرتها على استيعاب المتناقضات: المحلي والعالمي، التراثي والحديث، الروحي واليومي.

6 - تحول كامل في قواعد اللعبة: التلقي والانتشار في العصر الرقمي.

لعل هذا هو العامل الأكثر تأثيرا في تشكيل الملامح العملية للمشهد. لقد دمقرطت المنصات الرقمية "كالفيسبوك، إنستغرام، تيك توك، والمدونات المتخصصة" عملية النشر بشكل غير مسبوق، محطمة احتكار دور النشر والمجلات الورقية التقليدية، ومتجاوزة عتبات الرقيب المؤسسي. هذا "التسويق الذاتي" المباشر خلق تضخما كميا هائلا في الإنتاج الشعري، وفتح الباب أمام أصوات شابة كانت ستظل مهمشة. لكنه أحدث أيضا تحولا نوعيا في طبيعة النص الشعري نفسه، حيث عزز ميلا نحو الإيجاز والصدمة والبصرية لمواكبة إيقاع التصفح السريع والتنافس على جذب الانتباه في بحر من المحتويات. كما حول عملية التلقي إلى ظاهرة تفاعلية فورية، حيث تتدفق التعليقات والإعجابات والمشاركات كجزء من حياة النص، مما خلق جمهورا جديدا غير أكاديمي، وأثار إشكالات عميقة حول معايير الجودة وسلطة النقد في غياب "حراس البوابة" التقليديين.

هكذا، يظهر المشهد الشعري الجزائري المعاصر كحقل ديناميكي للغاية، تتقاطع فيه هويات متعددة: هوية المبدع المنشغل بأسئلة الوجود والمجتمع، وهوية "المحتكر" الرقمي الذي يجب أن يتقن لعبة الظهور والانتشار، وهوية المفكر الذي يعيد بناء الذاكرة والهوية من بين الركام. إنه مشهد يعكس، في تنوعه وتناقضاته أحيانا، تعقيد اللحظة التاريخية التي ينتج فيها، مؤكدا أن الشعر، حتى في عصر الصورة والرقمنة، ما يزال فضاء حيويا لطرح الأسئلة الأكثر إلحاحا عن الذات والمصير.

قسم التطبيق:

حصة متابعة لعروض الطلبة المكلفين بإعدادها.

المحاضرة 12: شعرية الألفية الثالثة في الشعر الجزائري – المسرحة وتعدد الأصوات: الشعر بين الخشبة والشاشة

تمهيد: من القصيدة إلى العرض – تجاوز حدود الكتابة

إذا كانت المحاضرات السابقة قد تتبعت تحولات القصيدة الجزائرية على مستوى الرؤية "المحاضرة 09" والتجريب الشكلي واللغوي "المحاضرة 10" والأصوات والتيارات "المحاضرة 11"، فإن هذه المحاضرة الختامية تقف عند التحول الأكثر راديكالية: تحول القصيدة من نص مكتوب إلى حدث أدائي، ومن خطاب فردي إلى فضاء متعدد الأصوات، ومن كيان لغوي خالص إلى تداخل مع السينما والمسرح والموسيقى. لم يعد السؤال: كيف نكتب القصيدة؟ بل: أين تعرض القصيدة؟ ومن يتكلم فيها؟ وبأي وسيط تقدم؟

إن هذا التحول من "شعرية الكتابة" إلى "شعرية الأداء" هو تتويج طبيعي لهجرة الأجناس الأدبية التي تحدثنا عنها في المحاضرة 08. فالقصيدة الجزائرية المعاصرة لم تكتف باستعارة تقنيات السينما والمسرح، بل ذهبت إلى أبعد من ذلك: أصبحت القصيدة نفسها سينما، وأصبح الشاعر مؤديا، وأصبح النص متعدد الأصوات. في هذه المحاضرة، سنتتبع ثلاثة تجليات كبرى لهذا التحول: الشعر والسينما "حيث تتحول القصيدة إلى كاميرا"، ومسرحة الشعر "حيث تتحول القصيدة إلى خشبة"، والبوليفونية "حيث تتحول القصيدة إلى حوار أصوات".

1 - الشعر والسينما: القصيدة ككاميرا

لقد أصبحت السينما جزءا من حياة الإنسان المعاصر، فلم يعد أحد يستطيع الفكاك من هذا الساحر المدهش. وقد امتد تأثير السينما إلى درجة أنها أصبحت تتدخل في تشكيل وعينا، وهو ما حدا بعالم الاجتماع الروسي إيليا هرنبورغ إلى وصفها بـ"مصنع الأحلام". وبالموازاة مع اكتساح السينما، انفلت عقال الشعر، وتوزع دمه على قبائل الأجناس الأدبية وغير الأدبية، فحدث ذلك التمازج في الحقلين؛ فلا السينما استطاعت تجاوز الشعر، ولا استطاع الشعر أن يتحاشى النظر باتجاه الشاشة الكبيرة.

يقول الشاعر لوي أراغون: "وحدها السينما، التي تتكلم مباشرة إلى الناس، قادرة على أن تفرض هذه المنابع الجديدة من الإشراق الإنساني على البشرية المتمردة، على الإنسان الباحث عن قلبه". فالبحث عن الذات والوجود، الذي كان سابقا يقوم به الشعر والفلسفة، أوشك أن يكون من وظائف السينما. ويؤكد سيد فيلد أن "بإمكاننا أن نعيش التجربة السينمائية كما

تعاش التجربة الشعرية أو التشكيلية". وهذا الالتحام بين الشعر والسينما ليس استعارة فضفاضة، بل هو ممارسة إبداعية ملموسة في الشعر الجزائري المعاصر، حيث أصبحت القصيدة سينما مصغرة، والسينما قصيدة بصرية.

أ - تقنيات السينما في الشعر الجزائري المعاصر

ومثلما اتكأت السينما على الشعر، نجد الشعر الجزائري ينازع التجريب؛ فيوظّف تقنيات السينما، فتحضر فيه البنية الدرامية التي "ما هي إلا تركيب خطيّ لحوادث ووقائع مترابطة تقود إلى حلّ لخط القصة". وتعتمد هذه التقنية – شعريّا – في النصوص التي تحاكي السيناريو. فإذا كانت "بنية السيناريو الدرامية هي الترتيب المنطقيّ للأحداث المؤدية إلى ذروة درامية"، فإن السيناريو نفسه – بحسب سيد فيلد – "قصة تروى بالصور والحوار، منظّمة ضمن سياق دراميّ"، مما يدفعنا إلى إدراك أن البحث عن الصور البصرية هو جوهر الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

أما البناء السينمائي للزمن، فيتجلى في تقنيات مثل الارتداد الزمني "الفلاش باك" الذي "يقطع التسلسل الزمنيّ للحدث ويعود باللحظة الحاضرة إلى الماضي"، والقفز إلى المستقبل، وهو ما يبرز إشكالية الزمن التي عبّر عنها فيلد بقوله: "من الممكن أن نقطع الصلة بالماضي، لكن الماضي – كما يبدو – لن يقطع صلته بنا". ولا يقلّ المونتاج "التوليف السينمائي" أهمية؛ فهو "ترتيب اللقطات بحيث تنتج – عبر تسلسلها – معنى جديدا لم يكن متاحا لو عرضت منفردة"، وهي تقنية تحاكي – في الشعر – تدفق الصور المتلاحقة التي تشكّل في مجموعها رؤية واحدة. وأخيرا، تظلّ "اللقطة السينمائية" – بوصفها وحدة بصريّة خاطفة – الأقرب إلى روح الشعر، حيث الصورة المفردة "أصغر وحدة تعبيرية تشكّل لقطة فنيّة مكثّفة".

ب - خالد بن صالح: هاجس الكتابة واستعارة السينما

إذا كان هاجس الكتابة، أو لحظة "الانكتاب" بكل طقوسها ومخاضها العسير، يسيطر كتيمة على المجموعة الشعرية للشاعر الجزائري خالد بن صالح ""الرقص بأطراف مستعارة""، فإن الآليات والتقنيات التي اعتمدها الشاعر تتكئ أساسا على تقنيات السينما بشكل شبه مطرد.

فمنذ العتبة الأولى "العنوان"، الذي يأتي في شكل لقطة سينمائية – "الرقص بأطراف مستعارة" – نحيل مباشرة إلى عالمين: عالم تواصلي يتمثل في لغة الجسد التي يوحي بها الرقص، وعالم الانفصال بين الاندفاع الروحي وعجز الجسد عن تحقيق الانسجام. ثم تأتي

عتبة الإهداء: "إلى إياد... هي مأساة أبيك وملهاته". فالشعر هنا لعنة ومأساة في مخاضه، ولعبة يتلهى بها الشاعر.

ويتجلى هاجس الكتابة والتجريب في نصوص المجموعة، التي تولد مجازاتها من تفاصيل يومية بسيطة، مصوّرة في شكل سيناريوهات ومشاهد. ففي نص "كيف تكتب قصيدة"، ينطلق من صحن السلطة ومائدة خاوية، ليقدم مشهدا يشبه "العشاء الأخير":

تبحث عن الكلمات في صحن السلطة،
تزيح الأرز جانبا بالملعقة التي تمسكها كأداة للتنقيب عن الآثار،
تلقي في كأسك الفارغة مربعات الثلج،
ثمة ما يشبه الأهرامات الفرعونية هنا،
ونهر نيل صغير يتسلل بين الأطباق...
وبصبر قائد هزمته أحلامه الكبيرة،
تصنع أسطولا بحريا بقطع الخبز وحبات الزبيب،
ثم تنتظر إشارة بدء المعركة من الأم: باسم الرب!

اللافت هنا كيف تتحول وجبة عشاء عادية إلى ركام لغوي متفجر، وكأننا أمام فيلم سينمائي. وخاتمة النص ""باسم الرب"" تحمل شعرية عالية، محيلة على حروب المعنى التي تشن باسم الدين.

وفي نص "كآدم صغير يقضم تفاحة"، يتكون النص من تسع لوحات تشبه السيناريو السينمائي، مكثفا الخيبات البشرية. في المشهد الأول، يقدم الشاعر إيقاعا سرياليا: "مختلف إيقاع اليوم، رقصنا كدمى تمسكها خيوط من السقف". ثم يستخدم الفلاش باك للعودة إلى إرث العشرية السوداء:

كنا نحب في حديدوان نعمة الكسل،
لكننا كأشرار الصغار نسينا النوم لسنوات...
لم نتناثر أشلاء في سماء المدينة،
أو نجد رؤوسنا معلقة على أبواب المدارس.

ثم ينتقل إلى الحوار السينمائي في مشهد استنكاري: "يتساءل أحد الأصدقاء: بماذا نصلح العطب الذي أصابنا؟". وفي المشهد الأخير، ينتهي الفيلم بنهاية مفتوحة:

كممثل فاشل في فيلم طويل،

أمضي أقلب الصور في رأسي،
غير آبه بنزيف الذكريات...
أفكر في صديق يتدلى من شرفة لا تطل على شيء.

تمثّل مجموعة "الرقص بأطراف مستعارة" تجربة شعرية تعتمد على تكثيف المعنى وتوظيف تقنيات السينما "كالمشاهد، الفلاش باك، الحوار، المونتاج". هذا التداخل يؤكد أن الشعر لم يعد حكرا على اللغة وحدها، بل امتد ليشمل الصورة والحركة والزمن.

ج - لميس سعيدي: السينما كقناع للحياة

إذا كانت السينما تظهر في الكثير من النصوص التجريبية في هيئة تجريب واستعانة بمعجم وتقنيات الحقل السينمائي، فإنها تفاجئنا عند لميس سعيدي فنّا قائما مكتملا. تصرّح لميس بملء صوتها "إلى السينما"، محاولة إضفاء صبغة شعرية على كل مكونات السينما وعوالمها المدهشة، بل مستعيرة السينما كمعادل موضوعيّ وقناع للحياة ذاتها.

تتكون مجموعة لميس "إلى السينما" من 31 نصّا، تتخذ من تيمة السينما قناعا للحياة. ويتضح هذا العالم الشعري-السينمائي بدءا من العنوان "إلى السينما" الذي يقوم على جمالية الحذف؛ إذ يكتفي بشبه الجملة، مضمرا الدعوة إلى السينما. وهو ما يتأكد من عناوين النصوص التي تشبه قائمة طويلة لمعجم سينمائي: "أبيض/أسود، أفيش، كاستينغ، كواليس، بلاتوه، ديكور، مكياج، إضاءة، موسيقى تصويرية، كادر، أكشن، زووم، فلاش باك، مونتاج، سيناريو، كومبارس، دوبلير، جينيريك".

تستهلّ لميس هذه المجموعة بحوارية تعتمد على تكرار السؤال عن المكان: "إلى أين يذهب..."، منتقية في كل مقطع فئة من الناس "النائمون، الحالمون، العاشقون، المذنبون، المؤمنون، الخائفون...". والجواب واحد: "إلى السينما". ثم تكشف: "ليشاهدوا أفلاما... ليمثلوا أفلاما يشاهدونها... ليشاهدوا أفلاما يمثلونها". السينما في هذا المقطع ليست الصالة فقط، بل هي الحياة ذاتها في تعقيداتها وأدوارها، وما الإنسان إلا "كومبارس نسي دوره أو ضاع شريط حياته".

ويأتي هذا الاتجاه في نص "جينيريك" الذي يفسّر هذا الفيلم الوجودي:

الحياة: "فيلم طويل تكتشف في نهايته أنك نسيت وضع شريط الكاميرا"
الولادة: "الأشرطة الفارغة"
السعادة: "الأشرطة المنتقاة"

التعاسة: "ضياع الأشرطة"

الحب: "اتساع الشريط دائما إلى لقطة قادمة"

الانتحار: "التخلي عن جميع الأشرطة"

الموت: "لا حاجة للأشرطة"

إن هذه التعريفات المقتضبة التي ضمّها نص "جينيريك" تكثّف معنى عبثية الحياة، وتطرح سؤال الوجود فلسفيّا. وتتوالى مشاهد لميس السينمائية بالتقاط جزئيات من حياة الإنسان وربطها بإحدى تقنيات السينما. ففي "مشهد الأفلام الرديئة"، تعتمد تكرار مشاهد كاملة على طريقة التمثيل وإعادة التمثيل، في تكرار يوشك أن يكون مملّا، لكنه يحيل إلى إكراهية الحياة اليومية التي يجبر المرء على "مشاهدتها" سواء أحبها أم لا. وتختم لميس في "كلاكيت آخر مرّة" بدعوة إلى التمرد على الأدوار:

أيها المخرج المحترف،

حان موعد مغادرة البلاتوه للمرة الأولى،

سيرتجل الممثلون المشهد بحرفية عالية.

إن لميس سعيدي تقدم نموذجا متقدما لتحول الشعر الجزائري المعاصر نحو الفنون البصرية. ففي تجربتها، تذوب الحدود بين الفنون ليس للاستعراض، بل لخلق لغة شعرية جديدة قادرة على تقطيع الواقع وتشريحه عبر عدسة سينمائية.

2 - مسرحة الشعر: القصيدة كخشبة

إذا كانت السينما قد حوّلت القصيدة إلى كاميرا، فإن المسرح قد حوّلها إلى خشبة. وتعد تقنية مسرحة الشعر من التقنيات المثيرة التي اهتم بها شعراؤنا المعاصرون، إذ أصبحت أسلوبا تعبيريا لغويا يسهم في تمثيل تجاربهم وإيصالها كاملة للمتلقي، وذلك عن طريق الإلمام بجزئيات البنى النصية، حتى تخرج في حلّة أدبية ذات طاقات إبداعية وجمالية.

أ - مفهوم مسرحة الشعر وعناصرها

مسرحة الشعر هي تقنية أدبية يستخدمها الشعراء لدمج العناصر المسرحية في بناء النص الشعري، بحيث يتم تحويل النص إلى نوع من "المسرحية" أو "التمثيل" داخل العمل الأدبي. وتشمل أبرز عناصرها: الحوار الذي يتحول إلى تفاعل درامي بين شخصيات متعددة، والوصف المكاني والزماني الذي يحدد أماكن وزمانيات تماثل ما يحدث على المسرح، والحركة

والإيقاع التي تجعل القارئ يشعر وكأنه يشاهد عرضا مسرحيا، والصراع بين الشخصيات أو بين الصوت الداخلي للشاعر ووجهات النظر المتنوعة.

ولا تقف المسرحة عند حدود النص المكتوب، بل يمكن أن تتجاوزه إلى العرض الحي، حيث تدمج الموسيقى لإضافة بعد عاطفي، والرقص لتجسيد الحركة الداخلية للشاعر أو الشخصيات، والحركات الجسدية للمؤدي التي تصبح جزءا من التعبير عن المعاني. وهكذا، يتحول الشعر من فن سمعي/بصري إلى تجربة حسية متكاملة.

ب - التقاطع الشعري: المسرحة الجماعية في التجربة الجزائرية

لا يمكن اعتبار تيار التقاطع الشعري أو المسرحة الجماعية اتجاها فرعيا داخل التيار التجريبي الأوسع. إنه اتجاه يركز على الجانب الأدائي والتشاركي للإبداع، يقوم على ركيزتين: الأولى هي كسر قدسية القصيدة الفردية عبر تفكيكها إلى مقاطع ودمجها في عمل جديد، والثانية هي تحويل الشاعر من مبدع منفرد إلى مؤد وشخصية ضمن عمل جماعي.

وتمثل تجارب مثل "أشرعة الصمت" و"تراتيل لمقام الورد" و"كان المكان هنا" التي قدمها شعراء الوادي ضمن ملتقى الشعر الفصيح، نموذجا عمليا لهذا التوجه. فالشعراء لا يقدمون نصا شعريا معدا للقراءة الفردية، بل يخلقون عملا أدائيا جماعيا يتم بناؤه على الخشبة. يجتمع شعراء مختلفون "مثل عادل محلو، بشير غريب، صالح خطاب، مصطفى صوالح" ليقدموا مقاطع مختارة من قصائدهم المتنوعة "عمودي، حر، نثر، ملحون"، يتم حياكتها معا بواسطة رؤية إخراجية موحدة "كالمخرج فتحي صحراوي" ومدعومة بموسيقى تصويرية.

يبنى العمل، كما في نموذج "تراتيل لمقام الورد"، على تجميع مقاطع شعرية من سياقاتها الأصلية وربطها عبر خط سردي أو فكرة مركزية "كالبحث عن الذات والخلاص"، بحيث يصبح كل شاعر "شخصية" في هذا النسيج المسرحي الشعري. هذا التحول من النص المغلق إلى الحدث الأدائي المشترك، ومن صوت الشاعر الفردي إلى حوارية الأصوات الجمعية، يمثل امتدادا متطرفا لشعرية ما بعد الحداثة التي تحطم الحدود بين الأجناس وتجعل من التلقي تجربة بصرية وسمعية وجماعية في آن واحد.

3 - البوليفونية: القصيدة كحوار أصوات

إذا كانت المسرحة قد فتحت القصيدة على الأداء الجماعي، فإن البوليفونية "تعدد الأصوات" هي الإطار النظري الذي يفسر هذا التحول على مستوى أعمق. فما تشهده الكتابة الإبداعية اليوم من تحولات في الخطاب الشعري المعاصر أدى إلى إثراء المشهد الشعري على

مستويات متعددة تشمل البناء الهيكلي والمضموني، من حيث التركيب والأسلوب واللغة والإيديولوجيا.

أ - مفهوم البوليفونية: من الموسيقى إلى الشعر

مصطلح "Polyphony" مصطلح تعدد صوتي استعير من مجال الموسيقى، حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسيقية في النغم الواحد. وقد نقله ميخائيل باختين من عالم الموسيقى إلى الأدب، حيث استعمله كمرادف للتعدد الصوتي أو الحوارية في دراسته للملفوظات الروائية لدى دوستويفسكي. فإذا كان اجتماع الألحان وتعددها يحقق انسجاما كليا في العمل الموسيقي، فإن الأمر نفسه يحدث في النص الأدبي المتعدد الأصوات، حيث تبنى البنى النصية على تداخل أجناسي يؤدي إلى اتساع مدلولاتها.

وتؤكد جوليا كريستيفا أن النص المتعدد الصوت خال من أيديولوجية واحدة؛ فهو جهاز تعرض فيه الإيديولوجيات نفسها وتستهلك ذاتها أثناء المواجهة. هذه التقنية لم تقتصر على النصوص الروائية فحسب، بل هي أسلوب استعان به الشعراء العرب المعاصرون كمعطى فني يجعل من النص الشعري بنية أو مركبا أدبيا متعدد الأجناس، يمكن له أن يحمل طابعا حواريا، سرديا، سينمائيا. لقد أصبحت القصيدة الحديثة بنية متمردة على الصوت الواحد الذي يمثل في الغالب صوت الشاعر المتحكم بنصه.

ب - تجليات البوليفونية في الشعر الجزائري المعاصر

تظهر علامة البوليفونية في الشعر الجزائري المعاصر من خلال عدة مؤشرات:

تعدد الضمائر:

استخدام ضمائر مختلفة "أنا، أنت، نحن، هم" داخل القصيدة يعكس تعدد الأصوات وتفكك الصوت الواحد المهيمن. وهذا ما رأيناه بوضوح في قصيدة عمر أزراج "أنا البربري..." حيث يتنقل الصوت بين "أنا" و"نحن" و"هم"، خالقا حوارا داخليا معقدا.

تعدد الشخصيات:

في بعض القصائد، يتحدث أكثر من شخصية، مما يخلق حوارا داخليا داخل النص. وهذا ما تجسد في قصائد "التقاطع الشعري" حيث يصبح كل شاعر شخصية في العمل الجماعي.

التناقضات والصراعات:

وجود تناقضات بين الأصوات المختلفة داخل النص هو علامة على البوليفونية. هذه التناقضات يمكن أن تكون بين الذات والآخر، أو بين الحلم والواقع، أو بين الماضي والحاضر.

ونجد هذا في شعر شفيقة وعيل حين تواجه الصوت الرسمي "الذي يكفّر الحلاج" بصوت الحقيقة الروحية "الذي يعرف "ما في الروح حين الغرغره"".

التفاعل مع السياق:

النص البوليفوني يتفاعل مع سياقات خارجية، مثل التاريخ، الثقافة، أو السياسة. هذا التفاعل يخلق حوارا بين النص والعالم الخارجي، وهو ما نلاحظه في النصوص التي تجمع بين التراث العربي الإسلامي وبين الحداثة الغربية، كما في شعر ياسين بن عبيد وفتاح علاق.

ج - البوليفونية والمسرحة: تداخل عضوي

يمكن القول إن البوليفونية هي الوجه النظري للمسرحة الشعرية. فكلاهما يقوم على تعدد الأصوات ورفض الصوت الواحد المهيمن. غير أن المسرحة تذهب إلى أبعد من ذلك، إذ تحول هذا التعدد من بنية نصية إلى حدث أدائي يعاش على الخشبة. وهكذا، تلتقي البوليفونية "كنظرية" مع المسرحة "كممارسة" في نقطة واحدة: تفكيك مركزية الصوت الشعري الواحد، وفتح القصيدة على تعدد الأصوات والوسائط والأدوار.

إن هذا التداخل بين البوليفونية والمسرحة هو الذي يفسر لنا تجارب "التقاطع الشعري" التي تحدثنا عنها، حيث يصبح النص الشعري فضاء تتعايش فيه أصوات متعددة، لا يهيمن أحدها على الآخر، في حوارية دائمة تذكرنا بمفهوم باختين عن "الحوارية" في الرواية. لكن الفرق هنا أن هذه الحوارية لم تعد مقتصرة على النص الروائي، بل صارت جزءا من نسيج القصيدة الجزائرية المعاصرة، التي أصبحت "رواية متعددة الأصوات" بقدر ما هي "قصيدة".

خلاصة: من الكتابة إلى الأداء – أفق الشعر الجزائري المعاصر

يظهر هذا المسح الشامل للمشهد الشعري الجزائري في الألفية الثالثة أن التحول لم يعد خيارا جماليا، بل صار قانونا داخليا يحكم القصيدة. لقد انتقلنا من "شعرية التحول" التي أسس لها جيل الثمانينيات، إلى "التحول في التحول" الذي يعيد تعريف الشعر نفسه. فالقصيدة لم تعد نصا لغويا خالصا، بل أصبحت فضاء مفتوحا تستقبل فيه السينما والمسرح والموسيقى والتشكيل، وتتفاعل فيه الأصوات المتعددة دون أن يهيمن أحدها.

في هذا الأفق، يصبح الشاعر الجزائري المعاصر كائنا متعددا: فهو شاعر، وكاتب سيناريو، ومخرج، ومؤد، وفيلسوف وجودي، ومفكك للسرديات، وباحث عن معنى في عالم مفكك. وهذا التعدد ليس تشتتا، بل هو استجابة جمالية ووجودية لتعقيدات العصر الذي نعيش فيه، حيث لم تعد الحدود الصارمة بين الفنون ولا بين الهويات ولا بين اليقينيات قادرة على

الصمود. وهكذا، تؤكد الشعرية الجزائرية المعاصرة، في أقصى تحولاتها، أن الشعر لا يزال – كما كان دائما – الفن الأقدر على استيعاب تناقضات الإنسان والتعبير عنها، حتى وهو يعيد تعريف حدوده باستمرار.

ملحق المحاضرات

1 - بانوراما الشعرية الجزائرية المعاصرة: دراسة ببليوغرافية تحليلية

أ - مدخل

شكل الشعر الجزائري المعاصر وعاء تاريخيا وثقافيا مركبا، تعكس تحولاته الدرامية مسيرة مجتمع انتقل من رحم الكفاح التحرري إلى دهاليز بناء الدولة، ومن صراعات الهوية إلى أسئلة الذات والوجود في زمن العولمة. لا ينفصل مفهوم "المعاصرة" هنا عن لحظة التأسيس التي أعقبت الاستقلال مباشرة، وتحديدا مع مطلع السبعينيات، حين بدأت القصيدة الجزائرية تتخلص تدريجيا من عبء الخطاب الجماعي المباشر، لتنفتح على تجارب أكثر حميمية وتعقيدا. هذه "المعاصرة" ليست حكرا على زمن النشر، بل هي رؤية فنيّة تتعامل مع اللغة بوصفها فضاء للبحث والاحتمال، وتستوعب إرث الماضي الشعري دون أن تستسلم لقوالبه الجاهزة.

من هنا، تأتي أهمية هذا الملحق البيبليوغرافي التحليلي الذي يقدم بين يديك. فهو لا يطمح إلى مجرد حصر الأسماء والعناوين، بل يسعى إلى تشريح الخارطة الشعرية من خلال تقديم مكوناتها الحية: الأصوات الفردية، التي تشكل في مجموعها نسيج المشهد. ولهذا، فإننا نعتمد منهجية تتيح تتبع كل شاعر في سياقه الإبداعي، لفهم كيف تساهم الذات المبدعة في تشكيل الجماعة الأدبية.

ليس هذا العمل سوى لبنة في بناء قراءة نقدية شاملة للشعر الجزائري الحديث. إنه يعترف، منذ البداية، بأن الخريطة ليست ثابتة، وأن الأصوات في حركة دائمة. ولكنها محاولة لفهم اللحظة الراهنة من خلال تشريح مكوناتها، وتقديم الشعراء الجزائريين المعاصرين لا كمجرّد أسماء على غلاف، بل كأصوات حيّة، لكل منها موقعها الجغرافي، رحلتها الزمنية، ومكتبتها الإبداعية.

ب – بيبليوغرافيا الشعر الجزائري المعاصر

ملاحظة منهجية هامة:

المعلومات الواردة في هذه القائمة مستقاة من مصادر متنوعة تشمل منتديات الإنترنت وفضاءات التواصل الاجتماعي وأخبار الصحف، وقد تكون فيها بعض الأخطاء أو النواقص. لذلك، لا ينبغي الاعتماد عليها بشكل قطعي في أي بحث أكاديمي أو نسخ علمي قبل التحقق من المعلومة من مصدرها الأصلي "الدواوين المطبوعة". هذه القائمة البيبليوغرافية أعددناها

بغرض تقريب الطالب من المشهد الشعري الجزائري، وتعريفه بالأسماء الفاعلة فيه وبدواوينهم، لتكون بمثابة خريطة طريق أولية للبحث والاستكشاف.

إبراهيم صديقي: الممرات "2002"، حروف تتجرأ "2014"

أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، شعفة خضراء

أبو بكر زمال: قام بتحرير أنطولوجيا "الصوت المفرد"

أحلام مستغانمي: على مرفأ الأيام "1972"

أحمد الطيب معاش: مع الشهداء "1985"، التراويح وأغاني الخيام "1986"، دواوين الزمن الحزين "2005"

أحمد العماري: صهوات الكلام "مجموعة مشتركة"

أحمد بن مهدي: أدم ينحت حزنه "2010"، تعاشيق الذي رأى، أسارير دمي "2014"، خطى على الملح حافية "2020"

أحمد حمدي: انفجارات "1977"، قائمة المغضوب عليهم "1980"، تحرير ما لا يحرر "1985"، أشهد أنني رأيت "2000"، الأعمال الشعرية 1965-2005 "2007"

أحمد شنة: زنابق الحصار "1989"، طواحين العبث، بين القصيدة والمسدس

أحمد صلاي: توق

أحمد عاشوري: البحيرة الخضراء "1980"، أحزان غابة الصبار "1982"، أزهار البرواق "1984"، لونجا "1986"، حب حب الرمان "1990"

أحمد عبد الكريم: تغريبة النخلة الهاشمية، معراج السنونو

أحمد يوسف: يتم النص والجينيالوجيا الضائعة "2002"

الأخضر بركة: إحداثيات الصمت "2002"، محاريث الكناية "2007"، الأعمال الشعرية "2013"

الأخضر فلوس: أحبك ليس اعترافا أخيرا، حقول البنفسج، عراجين الحنين، مرثية الرجل الذي رأى

الأزهر عجيري الفيروزي: المعدمين، فلسفة شعيب الخديم، المير رئيس البلدية، دموع النخلة العاشقة

أسماء سنجاسني: من خلف الستار "2014"، عواصم أمل "2015"

أمال رقايق: الزر الهارب من بزة الجنرال، 2011.

آمنة حزمون: تفاصيل سمراء

باديس سرار: نحت على الأمواج

بشير ضيف الله: ووجهك الغارب "1998"، شاهد على اغتيال وردة "2003"، أشكّلني في المجاز أنا "2003"، إحالات "2007"

بشير غريب: لمسة جفاء "2012"

بغداد السايح: قناديل منسية "2011"، سمفونية جرح بارد "2014"، سموات لأبجدية المطر "2015"

بن يوسف جديد: جدل لمريم

بهناس أبو ريان أحمد: الصدى الجديد، العشق المسفوح، نوارس الأحلام، انتقام القصائد

بوزيد حرزالله: "بسرعة أكثر من الموت" "مجموعة مترجمة للفرنسية"، "تقليم أظافر العزلة"، "مصابا بلون الصلصال" "2024"

تاج الدين طيبي: له مخطوطات كثيرة

جعفر سلمات: مخطوطات لم تطبع

جمال الدين الواحدي: الإلياذة الصغرى "2016"، عبث "قيد النشر"

حبيبة محمدي: المملكة والمنفى "1993"، كسور الوجه "1995"، وقت في العراء "1999"، الخلخال "2005"

حسان لعبيدي: ديوان شعري للأطفال

حسن بن رمضان: رباعيات ابن تراب + 15 مخطوطا شعريا

حسن زيدان: ديوان اعتصام

حسناء بروش: للجحيم إله آخر "2014"

حسين عبروس: ألف نافذة وجدار "1992"، النخلة أنت والطلع أنا "2004"، طرق على حديد القلب "2007"

حفيظ علال خديم: حين يمتشق الحمام حبال الريح "2017"

حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى فيها "2012"، هكذا الحب يجيء "2016"

حمري بحري: ما ذنب المسمار يا خشبة "1982"

حنان يوسفية بلحرمة: شبابيك الانتظار "2017"

حنين عمر: سر الغجر "2009"، باب الجنة "2010"، ذاكرة الشيطانة "2018"

حورية آيت إيزم: نفحات أنثى شرقية "2017"، الذاكرة والروح "2018"

خالد بن صالح: الرقص بأطراف مستعارة، 2016.

الخالدية جاب الله: للحزن ملائكة تحرسه

خيرة حمر العين: لم نشته قمرا "2001"، أكوام الجمر

رابح بلعمري: طريق الحرق "1983"، الحصبة والسنونو "1985"، شجرة الزيتون تشرب ظلها "1989"، أحجار التوازن "1993"

راوية يحياوي: أنا لا أحد "2021"

ربيع بقدار: أحبك مثلما يريدونني "2011"، انقضاض الحلم "2013"، المنفيون داخل أنفسهم "2016"، أتعرف من تكون؟ "2020"، يبدو أنني قد أخرج "2023"

الربيع بوشامة: ديوان "الشهيد الربيع بوشامة" "جمع قصائده الأستاذ جمال قنان"

ربيعة جلطي: تضاريس لوجه غير باريسي "1981"، التهمة "1984"، شجر الكلام "1991"، كيف الحال "1997"، حديث في السر "2002"، من التي في المرآة "2003"، بحار ليست تنام "2006"، حجر حائر "2008"، النبية تتجلى في وضح الليل "2014"، ترتيب العدم "2022"

رحمة بن مدربل: همس بين غيمتين

رشيد دحمون: ديوان "بيضاء.. من كل إثم" "فاز بجائزة رئيس الجمهورية "علي معاشي" 2022"

رشيدة خوارزم: قصائد "سرب القطا" و "رأس الفتنة" "نشرتا في صحيفة"

رضا بورابعة: حالما كالقصيدة "2017"

رؤوف بالجودي: "لم تذكر أعمال محددة"

رياض منصور: أحبك مثلما يريدونني "2011"، انقضاض الحلم "2013"، المنفيون داخل أنفسهم "2016"، أتعرف من تكون؟ "2020"، يبدو أنني قد أخرج "2023"

الزبير عبدالحميد دردوخ: درة الشهداء

زهرة بلعاليا: ساحل وزهر، عطر القلب

زهرة بوسكين: غوايات المعنى "2017"

زينب الأعوج: عطب الروح "2013"، يا أنت من منا يكره الشمس "ديوان أول"

سعاد كاشا: بياض الروح "2018"، الإكسير رواء الروح "2025"

سعد مردف: "مواكب البوح"، "مآذن الشوق"، "يوميات قلب"، "حمامة وقيد"، "قصائد من وحي كورونا"، "ديوان الروح" تحت عنوان "تسابيح الليل"

سعيد حرير: قصيدة "حر الجنوب" "من أشهر قصائده"

سعيد لعزيري: همسات من وحي القصيد

سعيدة درويش: هيللة لقرص الشمس

سلوى لميس مسعي: مسروق من النعاس "2017"، سراديب

سليم دراجي: فيما يشبه الحلم

سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، أغاني الزمن الهادئ، ثلاثيات العشق الآخر، ويأتي الربيع، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، رصاصة لم يطلقها حمة لخضر

سليمة مسعودي: نشيد الروح، مرايا الانكسار، أسماء المتاه، فصول من كتاب الريح

سليمى رحال: البدء، مواجع الجسد، إسطنبول، سؤال شائك، أفعال

سمية مبارك: هديل في جسد، غواية الفزع

سمية محنش: مسقط قلبي "2013"، كمخبولة أطلقت من جماح، ذلك الكنز

سندس سالمي: لك الله يا قلب "2011"، السفر في ذاكرة تشرين، أضحية الخليل، مدينة مسقط القلب، يوميات في زمن الوطواط

شامة درويش: جدائل متمردة، كعْب يمشي على حافّة الألوان

شفيقة وعيل: يقطف الصدى، يشي به الظل

شكري بوترعة: ثمة موتى يستدرجون القيامة، 2011.

الشيخ الشبوكي: ديوان شعري في الثورة

شيخ شعثان: ديوان البسطاء

صالح خرفي: صرخة الجزائر الثائرة "1958"، نوفمبر "1961"، أطلس المعجزات "1967"، أنت ليلاي "1974"، من أعماق الصحراء "1991"

طارق ثابت: إفضاءات في أذن صاحبة الجلالة، إلياذة الأوراس، الرقص فوق جفون الكلام

طاهر عمري: خلف مجموعة من النصوص الثائرة لم تطبع بعد

طاهر يحياوي: هديل العشية

الطيب كرفاح: محاريب الصّمت "2011"، توأم البوح "2017"، سفْر الشّوق، الموت على صهوة الكوريدا، أناملك أشتهيها قيثارا

عادل بلغيث: قصائد من مدخنة القلب، حبر على سماء، كتابة أولية للمنتهى

عادل بوبرطخ: "لم تذكر أعمال محددة"

عادل عماري: "لم تذكر أعمال محددة"

عاشور بوكلوة: الحشاش والحلازين "2002"، كسوف النبض والأمنيات "2004"، جوازات سفر "2005"، الشفاعات "2006"، غوايات الصخر والجسور "2015"، الرعود التي خاصمت برقها "2016"، خماسيات الوجد "2018"

عاشور فني: زهرة الدنيا "1994"، رجل من غبار "2003"، الربيع الذي جاء قبل الأوان "2004"، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي "2007"، أخيرا أحدثكم عن سماواته "2013"

عائشة بلجيلالي: شجن أسود

عائشة جلاب: شامخ كالانتظار

عبد الحكيم علاوة: تعاريج السراب في زخمة الصمت الرهيب

عبد الحميد شكيل: أغاني البداية والنهاية "1973"، السؤال الذي لاينتهي "1982"، صلاة لراحة الموتى "1990"، حديث الجسد "2000"، ظل الحجر "2016"، أنين في مرآة "2020"، قصائد متفاوتة الخطورة "1985"، تحولات فاجعة الماء، مرايا الماء، مراثي الماء، مراتب العشق، غبار البحر "2023"

عبد الرحمان الأخضري: هواجس

عبد الرحمن بوزربة: شقوق تدل جدرانها على الريح، أطير إليك سرب غياب، تواشيح ناي

عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل "2004"، أجنحة لمزاج الذئب الأبيض "2008"، الثلجنار "ديوان زجلي مشترك"

عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر "1977"، أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي "1980"، هموم مواطن يدعى عبد العال "1983"، من يوميات الحسن بن الصباح "1985"

عبد العزيز شبين: ملحمة المراقد "2003"، أنا البابلي وهذا النجم قامتي "2005"

عبد القادر الجزائري: ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري.

عبد القادر رابحي: الصعود إلى قمة الونشريس "2004"، حنين السنبلة "2004"، على حساب الوقت "2006"، السفينة والجدار "2009"، أرى شجرا يسير "2011"، مقصّات الأنهار "2016"، أجنحة لتمثال السيّاب "2022"، المتفرّجون "2022"

عبد القادر عبيد: رياحولينا "2004"، روح تتمرأى... قلب يتشرق "2014"، صهوات الكلام "مجموعة مشتركة، 2015"

عبد القادر عميش: عفوا... سأحمل قدري وأسير "ديوان"، بياض اليقين "رواية"

عبـد القـادر مكاريـا: قصـائد خزفيـة، أيتهـا الحمقـاء، خيانـة التراب، مرايـا الشـفاه، أحبـك والنصف، صار لاشيء يدهشني، ستمطر هذا المساء "2022"

عبد الكريم العقون: له ديوان مخطوط وعدد من القصائد المنشورة في مجلة "البصائر" بين عامي 1947 و1956

عبد الله العشي: مقام البوح "ديوان"، صحوة الغيم "ديوان"

عبد الله الهامل: تركت رأسي أعلى الشجرة، عزلات بلا ذاكرة "2023"

عبد الله بوخالفة: ديوان الغائبين "مجموعة تجميعية"، رحلة التروبادور إلى جبل بومنقوش "مخطوط"

عبد المالك قرين: بوح الغريب "صدر عن دار الخلدونية"

عبد المجيد عناد: شاعر شعبي يكتب الملحون، له عدة قصائد

عبدالحاكم بلحيا: حلاج النهايات

عثمـان لوصـيف: الكتابـة بالنـار "1982"، شـبق الياسـمين "1986"، أعـراس الملح "1988"، الإرهاص، نوش وهديل "1994"، غرداية

عدالة عساسلة: يوم إضافي للقيامة

عـز الـدين ميهـوبي: في البـدء كان الأوراس، النخلـة والمجـراف، اللعـن والغفـران، الرباعيـات، حيزية، قناديل من وطني

عزوز عقيل: مناديل العشق "الطبعة الثانية 2011"، من جهة القلب

عقاب بلخير: السفر في الكلمات

علي ملاحي: صفاء الأزمنة الخانقة، البحر يقرأ حالته

علي مناصرية: حنين إلى الزّمن الأخضر "يضم 4 مجموعات"

عمار بن بشير بن زايد: رصاص وزنابق "1983"

عمار مرياش: الحبشة "2010/1988"، اكتشاف العادي "1993"، لا يا أستاذ "1996"

عمـر أزراج: وحرسـتي الظل "1975"، الجميلـة تقتـل الـوحش "1978"، العـودة إلى تيزي راشـد "1984"، شـجر الكلام "1995"، العائد من فوهـة البركان "2004"، المـوت في الـزورق "2011"، الطريق إلى أنمليكش وقصائد أخرى "2005"

عمر البرناوي: نشيد وطني: "من أجلك عشنا يا وطني" "أشهر أعماله"

عمر عاشور ابن الزيبان: ثلوج تلبراكين "2001"، أوجاع البنفسج "2014"

عيسى قارف: مهب الجسم.. مهب الروح "مجموعة شعرية"
عيسى مروك: نقوش على جدار قديم "2012"
غنية سيليني: أزار العراء
فاتح علاق: شظايا من مرايا البحر والذاكرة، آيات من كتاب السهو، الجرح والكلمات، الكتابة على الشجر، ما في الجبة غير البحر
فتيحة بقة: رد حلمي، رسائل مهربة، تأملات فنجان، صرت من عيني كحلي، نديم الروح
فريدة بوقنة: قطوف فريدة
فهيمة الطويل: مقام بيروت
فيصل الأحمر: قلّ.. فدلّ
لخظر شودار: الجهة الأخرى من الأشياء "2021"، الرمل من الأوعية، الخشخاش والذاكرة، من عتبة لأخرى
لطيفة حرباوي: رسائل الخفاش الأشقر، شمس على مقاسي، قصاصات قلق
لطيفة حساني: شهقة السنديان، وشاية بالماء "تحت الطبع"
لميس سعيدي: كقزم يتقدم ببطء داخل الأسطورة "2019"، إلى السينما "ط1 2011، ط2 2015"، نسيت حقيبتي ككل مرة "2007"
مالك حداد: المأساة في خطر "1956"، أنصتي وأنا أناديك "1961"
مبروك بن نوي: من أغاني الطاسيلي
محمد أبو القاسم خمار: ديوان أوراق "1967"، أصداء وظلال "1977"، إرهاصات سرابية في زمن الاحتراق "1981"، ملحمة البطولة والحب "1984"، ربيعي الجريح، حالات للتأمل وأخرى للصراخ، ياءات الحلم الهارب "1994"، موايل للحب والحزن "1994"، مذكرات النساي الشامية "1996"، زمن الغربة والغروب، الحرف الضوء "1979"
محمد الأخضر السائحي "الصغير": واحة الهوى "1973"، بكاء بلا دموع "1980"، أغنيات أوراسية، الراعي وحكاية ثورة "1988"، مجموعة تمثيليات "1990"
محمد الأخضر السائحي "الكبير": همسات وصرخات "1967/1965"، أناشيد النصر "1983"، إسلاميات "1984"، بقايا وأوشال "1987"، ديوان للأطفال "1985"، جمر ورماد "1981"، الراعي وحكاية الثورة "1988"
محمد الأخضر سعداوي: لا شيء أغرب "2007"

محمد الصالح باوية: أغنيات نضالية، حديقة الملائكة

محمد بن رقطان: ألحان من بلادي "1977"، الأضواء الخالدة "1980"

محمد بوثران: كفن واحد وأكثر من قبر "2020"

محمد بوطغان: حدوس اللقالق، ملاك رجم

محمد جربوعة: قدر حبه

محمد خليل عبو: "لرحيل على درج الريح"

محمد زيتلي: أشعار ملاك الحوت

محمد كاديك: وردد وسكر "ديوان شعري للأطفال"

محمد لخضر جويني: بريق الكلمات

محمد مصطفى الصوالح: أشرعة في كف الريح

محمد نحال: سحر القوافي "مجموعة شعرية حديثة"، هوس القوافي "المجموعة الثالثة"، الإلياذة المحمدية "عمل تحت الإعداد"

محمود بن مريومة: المغني الفقير "1985"

مختارية بن غالم: رسائل لا تصل

مسلم رباح: يكاد دمه يضيئ

مشري بن خليفة: سين "ديوانه الأول"، تجليات طين الصمت "ديوانه الثاني"

مصطفى محمد الغماري: أكثر من 19 ديوانا شعريا منها: قراءة في آية السيف، حديث الشمس والذاكرة، قصائد مجاهدة، عرس في مآتم الحجاج، خضراء تشرق من طهران، قراءة في زمن الجهاد، قصائد منتفضة

معاشو قرور: هايكو القيقب "2016"

معمر بن راحلة: رقصة الجبناء

مغتات محمد "أو محمد مغتات": لم تحدد عناوين دواوين في المصادر المتاحة

مفدي زكريا: اللهب المقدس، الإلياذة

مليكة رافع: "أكاد أقول سرا – حديث الفراغ والسكون" "نصوص شعرية"

منية عليات "أو منية علي": نشرت لها قصائد على مدونات إلكترونية، لكن لم يذكر ديوان مطبوع

منيرة سعدة خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال "2002"، أسماء الحب المستعارة "2004"، الصحراء بالباب "2006"، العين حافية "قيد الطبع"

مهرية بن زرارة: طاش العيار

مولود فرتوني: على باب عشقها، تباريح النخل "ديوان جماعي"

نادية العياطي: بوح الرمّق الأخير، رنين الزمرد

نادية نواصر: راهبة في ديرها الحزين "1981"، امرأة المسافات "2003"، صهوات الريح "2005"، أشياء الأنثى الأخرى "2006"، زمن بلا ذاكرة "2007"، أنا اللاجئة إلى أعشاب صدري "2007"، حديث زليخة "2013"، صدى الموال "2013"، المشي في محرابك "2013"، لبونة صهد القلب "2014"، رسائل إلى "2021"، أوجاع "نصوص إبداعية"

ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي

ناصر الدين باكرية: إنتماءات، مسميات الأشياء، كأن المجاز مجاز

ناصرية بغدادي العرجة: ثلاثة دواوين منشورة لم تذكر عناوينها

نجوى عبيدات: قصائد على منصات التواصل الاجتماعي

نجيب أنزار: كائنات الورق

ندى الدايلية: إهداء "2006"، من عيون امرأة "2009"، حاملة الورد "2013"

نزيهة الشلخي: تباريح الصمت

نسيبة عطاء الله: أورجازم، صمتك وحناجري، الجلوس عند الهاوية، في ضيافة غودو

نصيرة بن ساسي: تراتيل كاهنة

نصيرة محمدي: غجرية "2000"، كأس سوداء / كأس أسود، روح النهرين

نورالدين مبخوتي: بلاغة الهدهد

هارون عمري: أولى المرايا

هند جودر أوراس: ديوان شعري "2012"، لم يذكر عنوانه

ياسين أفريد: نبيذها أم دمي؟

ياسين بن عبيد: الوهج العذري "1998/1995"، أهديك أحزاني "2000"، معلقات على أحزان الروح "2005"، غنائية آخر التيه "2007"، هناك التقينا ضبابا وشمسا "2007"، حدائق المعنى

يمينة مشاكرة: تكتب نصوصا سردية شعرية بالفرنسية، وليس دواوين تقليدية، ترمها إلى العربية لميس سعيدي

يوسف بلغيث الباز: نبضات الاغتراب "2001"، أنفاس تحت القصف "2006"، الهودج "2008"

يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار "1995"، تغريبة جعفر الطيار "2000"

2 - المصادروالمراجع

أ - دواوين الشعراء

كل دواين الشعر الجزائري الحديث والمعاصر

ب – الدراسات

إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت.

إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1991.

أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت، ط1، 1966.

أحمد دوغان: دراسة في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، د.ط، 1997.

أحمد شرف الرقاعي: الشعر الوطني الجزائري "1945"، دار الهدى، الجزائر، د.ط، 2010.

أحمد يوسف: يتيم النص. الإيديولوجيا الضائعة، ط.1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

إخلاص فخري عمارة: قضايا شعرية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، د.ت.

أزراج عمر: الحضور، مقالات في الأدب والجامعة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

أدونيس "علي أحمد سعيد": مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، لبنان، 2009.

إيليا هرنبورغ: مصنع الأحلام، دار كنعان، دمشق، سوريا، 2008.

تزفيتان تودوروف: طرائق تحليل السرد الأدبي، ضمن كتاب مقولات السرد الأدبي.

توفيق ومان: أنطولوجيا الزجل والملحون في الشعرية المغربية والجزائرية.

جابر عصفور: زمن الرواية، دار المدى، سوريا، 1999.

جون كوين: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

جيرار جنيت: حدود السرد، منشورات كتاب المغرب، الرباط، 1992.
حميد لحماني: بنية السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1991.
رجاء عيد: التجديد الموسيقى في الشعر العربي، منشأة المعارف الإسلامية، مصر، د.ط، د.ت.
رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، د.ط، 2002.
سامح الرواشدة: معاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.
سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دار الوحدة العربية، د.ط، د.ت.
سيد فيلد: الذهاب إلى السينما، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2011.
شعباني الوناس: تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980.
شلتاع عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدي، الجزائر، د.ط، 2003.
صالح خرفي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984.
الصالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق.
صالح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر، مصر، 2005.
صبحة أحمد: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، لبنان، 2006.
عباس بن يحي: مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، د.ط، د.ت.
عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.
عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمانية، الرباط، 1999.
عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1993.
عبد المعطي شعراوي: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون تاريخ.

عبد الواسع الحمري: الذات الشاعرة في شهر الحداثة الشعرية، المؤسسة الوطنية الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1999.
عبدو جاسم الساعدي: الشعر العربي الجزائري بين حركة الإصلاح والثورة، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، د.ط، 2002.
عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي.
العربي دحو: نصوص شعرية شعبية عن الثورة التحريرية لمجاهدين ومجاهدات.
عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضايا، وظواهره الفنية"، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994.
عز الدين الوافي: في النص: الصورة والجسد.
علي جعفر العلاك: في حداثة النص الشعري، الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط 2003.
علي عشري: بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، مصر، 2008.
عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، "تاريخا وأثراعا وقضايا أعلام"، بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت.
عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث 1945-1962، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، 1997.
فتحي البصري: السرد في الشعر العربي الحديث، الشركة التونسية للنشر، تونس، 2006.
فيروز رشام: شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، فضاءات، الأردن، 2017.
محمد التوبهي: قضية الشعر الجديد، المطاعة العالمية، ضريح سعد القاهرة، د.ط، 1964.
محمد بن سمينة: في الأدب الجزائري الحديث/ النهضة الأدبية الحديثة، مؤثراته، بدايته، مراحلها، ديوان المطبوعات مطبعة الكاهنة، د.ط، 2003.
محمد بن عبد الحي: التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط 2001.
محمد الصفر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، الرياض، 2001.
محمد مندور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت.
محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1985.
مخلوف عامر: مراجعات في الأدب الجزائري، دار التنوير، الجزائر، ط02، د.ت.

مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1992.
نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967.
نسيمة بوصلاح: تجلّي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر "شعر رابطة إبداع الثقافة"، 04 شارع مصطفى وحيدر، ط1، 2003.
نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرقض والتحرير، دار الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.
الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري منذ سنة "1980، 1945"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.
يحياوي الطاهر: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983.
يوسف ناوي: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

ج -أعمال جماعية وموسوعات:

أعمال الملتقى الوطني حول مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، المجلس الأعلى للغة العربية.
البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر "شعر الشباب نموذجا"، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 1998.
الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومه للطباعة، الجزائر، د.ط، 2005.
علامات في الإبداع الجزائري، ج1، الناشر رابطة الأمل القلم، سطيف، ط2، 2006.

د - أعمال كاملة:

عبد الله الركيبي: الأعمال الكاملة "5 مجلدات":
مج1: الشعر الديني الجزائري الحديث.
مج2: ذكريات من الثورة الجزائرية "1954-1958".
مج3: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى.
مج4: الجزائر في عيون الرحالة الإنجليز.
مج5: فلسطين في الأدب الجزائري الحديث.

ب – المجلات والدوريات:

اعتدال عثمان: اتجاهات الشعر العربي الحديث، فصول "مجلة النقد الأدبي"، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981.

عبد المالك مرتاض: التجربة الشعرية الجزائرية في الجزائر 1962-1990، مجلة الأدباء، ع 05، السنة 2000.

عبد المالك مرتاض: مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري، دراسات جزائرية، العدد الثالث، مارس 2006.

محمد الأمين الخلادي: خصائص التكرار الشعري وأثره في العنوان والانسجام والتناص، دورية أكاديمية محكمة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد الأول، جوان 2011م.

مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد الخامس، مارس 2009.

مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، دراسات في الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، العدد الأول، مارس 2009.

هـ – رسائل جامعية:

جميلة سيش: مفهوم الشعر في بيانات الشعر بين العرب المعاصرين، جامعة باتنة، "2008–2009".

عبد الحميد هيمه: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، جامعة الجزائر، "1994–1995".

فايزة حمقاني: بنية النص في الشعر الجزائري المعاصر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة "2009–2010".

فيصل أحمد متعب: النقد الاجتماعي في الشعر العربي الحداثي "الرؤيا والأبعاد"، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، "2002–2003".

كمال فنينيش: البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر، مرحلة التحولات "1988–2000"، جامعة منتوري قسنطينة، "2009–2010".

مجيد قري: مسار الرمز وتطوره في الشعر الجزائري الحديث "1962"، جامعة الحاج لخضر، باتنة، "2009–2010".

ناصر باكرية: التجريب في الشعر المغاربي، رسالة دكتوراه، جامعة تيزي وزو، 2017.