

القَصِيدَةُ الشَّعْبِيَّةُ فِي الْجَزَائِر: قِرَاءَةٌ مِنْ مَنْظُورِ نَظَرِيَّةِ جَمَالِيَّةِ التَّلَقِّي

The Folk Poem in Algeria: A Reading from the Perspective of Reading Theory

*-د. بورزامة عواد

*- جامعة أحمد زبانة-غليزان-

*- مختبر الدراسات المتعددة التخصصات في تعليم وتعلم اللغات-جامعة غليزان-

aoued.bourezama@univ-relizane.dz

تاريخ القبول: 2025/11/02

تاريخ الإرسال: 2025/09/22

الملخص:

نسعى من خلال هذه الورقة البحثية مقارنة الشعر الشعبي الجزائري بوصفه جنسا أدبيا وموروثا ثقافيا تاريخيا، كان له دور كبير إبان الثورة التحريرية، إذ يعبر عن أفراح وهموم الإنسان الجزائري بلهجة غير الفصحى، وذلك من خلال رؤية جديدة ومنهج قرائي معاصر، وهو ما سمّاه النقّاد في العصر الحديث بـ"جمالية التلقي"؛ هذه النظرية التي كان من أهم مبادئها إعطاء القارئ مكانة الصّدارة والأهمية الكبرى في فهم وتأويل العمل الأدبي بوصفه مُنتجًا ومبدعا في الوقت نفسه وتبوؤه مكانة مرموقة. وعليه سنحاول في هذه المداخلة، قراءة البعض من أعمال الشاعر الشعبي الجزائري سيدي لخضر بن خلوف من منظور زاوية التلقي.

الكلمات المفتاحية: جمالية التلقي، القارئ الضمني، السمات الأسلوبية، التناص.

Abstract:

Through this research paper, we seek to approach Algerian folk poetry-as a literary genre and historical cultural heritage that played a significant role during the liberation revolution, expressing the joys and concerns of the Algerian people in a dialect other than classical Arabic—through a new vision and a contemporary reading approach, what modern critics have termed "the aesthetics of reception." One of the most important principles of this theory is to give the reader primacy and paramount importance in understanding and interpreting the literary work, as both a producer and a creator, occupying a prestigious position.

Accordingly, in this intervention, we will attempt to read some of the works of the Algerian folk poet Sidi Lakhdar Benkhoulouf from the perspective of reception.

Keywords: Aesthetics of reception, Implied reader, stylistic features, intertextuality.

مدخل:

إنّ الأمر الذي لا يعزب عنه أحد، هو أنّ الشعر الشعبيّ الجزائريّ بوصفه جنساً أدبيّاً وموروثاً ثقافياً تاريخيّاً، كان له حضور ملفت في الذاكرة الشعبية الجزائرية، كما كان له دور كبير إبان الثورة التحريرية المجيدة، إذ يعبر عن أفراح وهموم الإنسان الجزائريّ بلهجة غير الفصحى، من ثمة أضحى هذا الجنس لسان حال الجزائريين في تلك الحقبة المفصلية في تاريخ الشعب الجزائريّ، معبراً عن آلامهم وآمالهم، وعاداتهم وتقاليدهم، ناهيك عن فلسفة حياتهم، وملخصاً جملة من الأزمات والأحداث والزّوايا التي تشهدها الشعب الجزائريّ، وبخاصة إبان فترة الاستخرا ب الفرنسيّ، وعليه، سنحاول في هذه المداخلة، قراءة البعض من أعمال الشاعر الشعبيّ الجزائريّ سيدي لخضر بن خلوف من منظور زاوية التلقّي، وذلك من خلال الوقوف عند الجوانب الجمالية التي حرّكت القراءة ونوّعت من قراءتها، حيث تتمحور إشكالية هذه الورقة البحثية حول سؤال جوهري هو: تجليات النظرية وآلياتها من خلال بعض النماذج من قصائد الشاعر لخضر بن خلوف.

لقد ارتأت طبيعة البحث، أن يقسّم إلى مبحثين، أمّا المبحث الأول الموسوم بـ: "مقاربة مفاهيمية لمصطلحات البحث"، فقد تطرقنا فيه إلى مفهوم الأدب الشعبي، وإشكالية المصطلح، بالإضافة إلى عوامل النشأة. كما تناولنا في عنصر ثانٍ إلى نظرية التلقّي، مفهومها وزادها، وأدواتها الإجرائية. أمّا المبحث الثاني فهو عمليّ بامتياز، حيث عرضنا فيه نماذج من شعر بن خلوف في شكل مقاطع شعرية، ومن ثمة قراءته وفق آليات نظرية جمالية التلقّي، ثمّ ذيلنا البحث بجملة من النتائج المتوصّلة إليها.

حاولت هذه الدراسة. قراءة الموروث الشعبي الجزائري وفق إجراءات نظرية التلقّي، من خلال استلها م آليات التلقّي في بعض النماذج الشعرية، الجلية القيمة الفنية والجمالية لها.

1. الشعر الشعبيّ الجزائريّ: إشكالية المصطلح، المفهوم، النشأة

1.1 إشكالية المصطلح:

اختلفت ثلّة من الباحثين حول أصل التسمية التي أطلقت على هذا النوع من الشعر، حيث نلفي في هذا الصّدّد مجموعة من التسميات؛ وهي: شعبي، وملحون، وزجل، وعاميّ، هذا التعدّد في التّعيين خلق ما يشبه فوضى في المصطلحات، إذ يجد الباحث نفسه

أمام تعدّد مصطلحيّ يصعب عليه ضبط مسألة تحديد المصطلح؛ حيث نلّف في هذا الصّدّ الباحث التّليّ بن الشيخ يُؤثّر تسميّة مصطلح الشّعبيّ دون سواه من المصطلحات، لأنّه الأنسب والأقرب- في اعتقاده- إلى مفهوم الطبقة الشّعبيّة الغالبة على جلّ الطبقات الأخرى في تلك الحقبة؛ يقول ما نصّه: "وبالرّغم من أنّ الشعراء الشّعبيين قد أطلقوا على الشعر تسميّات مختلفة، فإنّنا نميل إلى الاعتقاد بأنّ تسميّي الشعر الشّعبيّ تتطابق مع مفهوم الطبقات الشّعبيّة لهذا اللون من التعبير أكثر من غيره من المصطلحات الأخرى، مثل الملحون، والعاميّ، والرّجل"¹، يفهم من هذا الكلام أنّ إضفاء سمة الشّعبيّة على هذا الأنموذج من الأدب، ذلك أنّ هذا اللون من الأدب إمّا تمارسه الفئة الغالبة من الشعب، بسبب- في اعتقادي- تحرّره من قيود وضوابط الوزن والقافية وسلامة الأسلوب والتراكيب.

وعلى النقيض من ذلك، فإنّنا نلّف محمد المرزوقي يفضّل استخدام اسم الملحون، لأنّ في اعتقاده المصطلح الأكثر شيوعاً في الاستخدام، ذلك أنّه-أي الشعر الملحون- "يشمل كلّ منظوم بالعاميّة، سواء أكان مجهول المؤلّف أو معروفه، وسواء رُويّ من الكتب أو مشافهة، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملّكاً للشعب أو كان من شعر الخواص"²، بينما يرى قرينه عباس بن عبد الله الجزائري أنّ مصطلح "الملحون هنا مشتقة من اللّحن بمعنى الغناء لأنّ الفرق الأساسيّ بينه وبين الشعر العربيّ الفصيح أنّ الملحون ينظم قبل كلّ شيء لكي يُغنى"³.

أمّا من أطلق مصطلح الرّجل، فهو الباحث المغربي عبّاس الجبريري؛ يقول في معرض حديثه عن هذا الأنموذج من الأدب: "فإنّنا نفضّل إطلاق الرّجل على كلّ أنواع الشعر الشعبيّ، وندعو إلى هذه التسميّة بدلا من أيّ تسميّة أخرى تطلق عليه مهما بلغت من الدّيوع والانتشار"⁴.

مما تقدّم، يتّضح لنا أنّه ثمة تباين بين الباحثين حول هذه التسميّات الثلاثة، حيث انبرى كلّ فريق إلى الانتصار لرأيه، وكلّ له حجّته ودليله. الذي يتّكئ ويستند عليه.

2.1 المفهوم:

نورد-هنا- مجموعة من المفاهيم التي تناولت هذا المصطلح بشيء من التحديد؛ وهي:

• " أدب نابع من الشعب يصوّر حياته ويتفاعل معه بصورة عفوية، ويمثّل الجماعة أكثر من الفرد، إنّه فنّ لكلّ ما للفنّ من إمكانات لغويّة وتصويريّة، وهو في نفس الوقت فنّ يوجّه الفرد الذي يعيش في إطار الجماعة نحو وحدته وتماسكها"⁵.

• " هو أدب يسهل اكتنازه في الذاكرة، ويسهل على جمهوره روايته، وإنشاده، وعلى مستمعيه متابعته"⁶.

• " كلّ شعر خالفت لغته اللغة الفصحى في الإعراب أو الصّرف أو المعجم"⁷.

إنّ أدنى تأمل لهذه التعاريف الاصطلاحية. يوجي إلى أنّ الشعر الشعبي هو فنّ أدبي شفهي، سهل الاستعمال، نابع من الطبقة الشعبيّة وتمارسه، ليعبّر عن آمالهم وتطلّعاتهم المتشعّبة، يفرضها واقع معاش، يتميزّ هذا اللون الأدبي بلغة شعريّة تميّزه عن الشعر الفصيح، سهل الرواية والإنشاد، لا يحتاج إلى لغة شعريّة راقية، ولا يحتاج قائله إلى تمرّس واضطلاع بفنون العربيّة من نحو وصرف وقافية ووزن؛ إنّه السهل الممتنع.

3.1 النشأة:

يرى بعض المشتغلين على التراث الشعبي، أنّ ظهور هذا اللون من الأدب في بلاد المغرب العربيّ، إنّما مرّده إلى انتقال نماذج من الشعر الشعبيّ المشرقيّ وذلك في القرن الرابع للهجرة⁸، أمّا على مستوى الإقليم الجزائريّ، فإنّه "يمكن القول بأنّ الشعر غير المعرّب جاء مع الفتح الإسلاميّ، ثمّ انتشر بصورة قويّة وواضحة مع مجيء الهلاليّين (1460-هـ-1047م) إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعدّدة، حيث تغلغلوا في الأوساط الشعبيّة، وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جليّة، اعترف بها كثير من الدّارسين، بحيث أصبح الأدب الشعبيّ منذ ذلك الوقت ثمرة من الثقافة العربيّة"⁹. وهناك فريق آخر ومن بينهم الفرنسيّ جوزيف ديسبارمي " يذهب إلى أنّ الشعر الشعبيّ المغاربي بصفة عامّة والجزائريّ بصفة خاصّة، إنّما يستمدّ جذوره وأصوله البعيدة من أشعار بربريّة وقبل احتلال الرومان للجزائر"¹⁰.

إذن نحن أمام قولين، قول يرى بأنّ جذور هذا الإرث الثقافي يعود إلى الفتح الإسلاميّ نتيجة فعل المثاقفة بين الشعوب، فنتج عن هذا التثاقف هذا الوافد الجديد، ورأي آخر يرى أنّ الشعر الشعبي بصفة عامّة والجزائري بصفة خاصّة، إنّما نشأته ومصدره

إنّما يمتدّ إلى ما قبل المدّ الثقافي الشرقيّ والفتوحات الإسلاميّة، أي قبل احتلال الرومان للجزائر، فهو مستمدّ من تلك الأشعار البربريّة.

ومهما يكن من أمر، فإنّ ظهور الشعر الشعبي- في اعتقادنا- كان بسبب حدوث عملية التبادل والتمازج الثقافي الحاصلة بين المشرق والمغرب.

2- نظريّة جماليّة التلقّي ومنهجها في قراءة النصوص وعلاقتها بالمتلقّي:

سنحاول في هذا المبحث، تتبّع الأصول المعرفيّة والجدور التاريخيّة لهذه النظريّة في الفكر الغربي الحديث، ثمّ في الفكر العربي الذي بدأ يدعو إلى الاهتمام بالمتلقّي، وإعطائه قصب السّهم والأولويّة في فهم وتأويل العمل الأدبيّ بوصفه منتجا ومبدعا في الوقت ذاته، إذ تُعدّ قراءته إمدادا للنصّ بالاستمراريّة أمام تتابع القراءات المتعدّدة والمتأوّلة.

لقد أعطى النقد بنوعيه القديم والحديث أهميّة قصوى لموضوع التلقّي، وتجلّى ذلك في تركيز النقاد على النصّ الأدبي، باعتباره الركيزة الأساس في عملية التواصل بين المبدع والقارئ، من ثمة كان موضوع التلقّي من الأهميّة بمكان، وهو يواجه كبر إشكاليّة نقدية في الوقت الراهن.

لقد مرّ الارتهان إلى قضيّة التلقّي بإرهاصات عديدة جمّة تترا، إلى أن وصل بها المطاف إلى ما أسماه النقاد في العصر الحديث بـ: "جماليّة التلقّي"، هذه النظرية وهذا التوجّه الذي سيطر وهيمن على الساحة النقدية منذ بداية الثمانينات، حيث بلغت ذروتها خلال العقد السّابع والثامن من القرن الفارط.

لقد جاءت نظريّة التلقّي، ردّا على المنهج البُنويّ القائل بموت المؤلّف، والذي بالغ كثيرا في اهتمامه بالمتلقّي على حساب صاحب النصّ، لذا كان إعلان "رولان بارت" موت المؤلّف، إعلان عن ولادة عصر المتلقّي، حيث يرى أقطاب هذه النظرية أنّ اللغة هي التي تتكلّم في النصّ وليس المؤلّف، وأنّ دلالة النصّ لا تنبع من منتجه، بل تنبع من علاقته بالقارئ أو المتلقّي، وهذا- في اعتقادنا- إجحاف لصاحب النصّ، الذي يعتبر الركيزة الأساس باعتباره هو صاحب إبداعه، لا يطاوله في هذا زمان ولا مكان على حدّ تعبير الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض رحمه الله.

1.2 مفهوم النظريّة:

تعتبر نظرية التلقي حركة نقدية مناقضة لمسيرة الحركات النقدية التي رفضت الاشتغال على لغة النصّ وطرقه التعبيرية. إنّ هذه النظرية هي بوصفها حركة تقويم انحراف الفكر النقدي، لترجعه إلى قيمة النصّ، وإلى أهمية القارئ، فهي إذن حركة تصحيحية للفكر النقدي لتعود إلى به إلى قيمة النصّ وأهمية القارئ¹¹.

مما تقدّم، يتضح لنا جلياً أنّ نظرية التلقي تعتمد على عنصرين أساسين هما القارئ والنصّ، فالقارئ في منظورها يحتلّ المرتبة الأولى وله السبق في عملية التلقي، لقد أغفلت هذه النظرية دور صاحب النصّ، وغضّت الطرف عنه وعن حياته، "فالنظرية تشير في مجموعها إلى تحوّل هامّ -في عملية التلقي- من صاحب النتاج إلى النصّ والقارئ"¹². يفهم من هذا الكلام، أنّ حياة المؤلف وبيئته التي نشأ فيها مبعدة تماماً، فقد أهملت هذه النظرية صاحب النصّ شعراً كان أم كاتباً.

3.1 رواد النظرية:

من أبرز مؤسسي هذه النظرية "ياوس" و"آيزر"، اللذان استطاعا أن يقدمًا جملة من المفاهيم النظرية والإجرائية كبديل لمصطلحات البنوية.

4.1 مقولة أفق الانتظار عند ياوس:

إنّ أوّل مصطلح جاء به "ياوس" يتمثّل في "أفق انتظار" القارئ، وهو يمثّل الأفق الواسع الذي عن طريقه تكتمل عملية بناء المعنى، وجعل القارئ عنصراً أساساً في إنتاج المعنى، وذلك بواسطة العمل التأويلي الذي يُعدّ عنصراً فعالاً من عناصر تحقيق اللذة¹³، ومن ثمة تصبح العلاقة بين النصّ والقارئ وفق هذه المقولة- خاضعة لمنطق السؤال والجواب، حيث يصير النصّ جواباً عن سؤال، لقد قدّم ياوس مفهوماً دقيقاً لأفق التوقع؛ إذ يعدّه "نظاماً من المرجعيّات المشكلة بصفة موضوعية وهو مع كلّ عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها"¹⁴.

5.1 المتلقي ودوره في بناء المعنى عند آيزر:

يعتبر آيزر المؤسس الثاني لنظرية التلقي، فقد بذل جهداً كبيراً في تطوير هذه النظرية، ووضع لبناتها الأساسية، حيث توغلّ في إشراك المتلقي في هيكلية المعنى وبنائه عن طريق فعل الإدراك، "وعملية التلقي لديه ممارسة ذاتية نشيطة لإنتاج المعنى الذي يؤهله الفهم والإدراك. فالقراءة لديه نشاط ذاتي، نتاجه المعنى الذي يشرحه الفهم والإدراك..."¹⁵. لقد رفض آيزر مبدئياً التأويل الكلاسيكي، واعتبره غير صالح للمقاربات الجديدة للمعنى،

والعمل التأويلي السائد لديه في القرن التاسع عشر لا يعطي قيمة للعمل الأدبي، -لأنّه في اعتقاده- لا يعكس سوى القيم السائدة، فهو بذلك يحاكي الفكر الهيجلي الذي يعتبر أنّ العمل الأدبي ما هو إلّا مظهر حسّي للفكر، بينما التأويل الحديث الذي فرضه العمل الجديد، هو الذي يقوم على أساس التفاعل بين النصّ و المؤثرات الاجتماعية والتاريخية، كما أنه يركز أيضا على رغبات القارئ من ناحية أخرى¹⁶.

نخلص ممّا سبق ذكره، إلى أنّ "ياوس" قد اعتبر المقاربة البنوية للمعنى التي تحرّض على أنّ بنية النصّ هي المحتوية على المعنى، لكن "آيزر" يخالفه في طريقة مقارنة المعنى وبنائه، ويتّخذ مفهوم "القارئ الضمني" عوضا عن "أفق الانتظار" لدى ياوس.

مما لاشك فيه، أنّ المصطلح الأهمّ الذي شدّ انتباه "آيزر" هو مفهوم "القارئ الضمني"؛ فهو عنده قارئ مختفٍ، حيث يعمل على تشخيص كلّ ما هو داخلي في النصّ، لإيجاد فرصة التلقّي، إنّ المعنى في مجال التلقّي، ولا سيما عند آيزر بنية تشيّد بفعل التلقّي، بفضل العوامل الخارجية، ولا يشبه ذلك أيضا المنهج اللساني الذي يعتمد على البنية الدّاخلية للنص، إلى جانب ذلك فإنّ فعل التلقّي تجاوز أسطورة المعنى الجاهز، الذي يرمي إليه صاحب النصّ، وباختصار شديد فالمتلقّي هو الذي يولّد المعنى.

إنّ عملية التلقّي ليست عملية سهلة المراس، إنّها تستند إلى جملة من المبادئ الإجرائية التي يمكن التعويل عليها؛ وهي على النحو الآتي:

- حرية المتلقّي:

ونعني بها أن يتحرّر القارئ من جميع القيود والالتزامات التي سلّطها النّقد الماركسي على العمل الأدبي، "إنّ القارئ إذا لم يحاول التغلّب على التزامه الإيديولوجي، فإنّ القراءة الصحيحة للنصّ تكون مستحيلة"¹⁷.

- المشاركة في صنع المعنى:

ينظر أقطاب منهج التلقّي، إلى إجراءات التفاعل مع النصّ، التي تستلزم مشاركة القارئ في صنع المعنى دون أن يكتفي بالتفسير التقليدي الذي يجعل القارئ خارجا عن النص، فبالمشاركة الفعالة في صنع المعنى ينتقل الاهتمام من موضوع العمل الأدبي إلى سلوك القراءة، ولا تصبح مرجعية النصّ إلى الموضوع، ولا إلى ذاتيّة المتلقّي، وإنّما إلى المزاج في عملية الالتحام بها¹⁸.

- المتعة الجمالية:

يتحقق عنصر المتعة الجمالية- في اعتقادنا- نتيجة ذلك التفاعل المشترك الذي يحصل بين العمل الفني والمتلقي، وثمة تعدد للآراء واختلاف في الرؤى فيما يخص المتعة الجمالية؛ ففريق يراها عملاً ثانوياً في العمل الأدبي، وفريق يعدّها عنصراً أساساً في عملية التلقي؛ يقول ياوس في هذا الصدد: "إنّ المتعة الجمالية تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع، حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع... والثانوية تتضمن اتّخاذ موقف يؤطر القارئ وجود الموضوع ويجعله جمالياً"¹⁹.

يمكن التبين ممّا سبق، أنّ طبيعة النصّ وجماليته، تركّ لدى المتلقي إحساساً بالجمال، هذا الجمال ولّد عند المتلقي إقبالا على العمل الفني قراءة ونقداً، فالجمالية -إذن- هي من حرّكت فعل القراءة.

الجانب التطبيقي من الدراسة:

وكمحاولة اجتهادية منّا، سنحاول في هذا المبحث التطبيقي، إسقاط مخرجات نظرية القراءة (التلقي) على مقاطع شعرية منتقاة من قصائد شاعرنا لخضر بن خلوف؛ وذلك من خلال جملة من الآليات التي حرّكت فعل القراءة لدى المتلقي.

3- مستويات التلقي في شعر لخضر بن خلوف- قراءة في نماذج مختارة:-

3-1 الخلفية التاريخية والدينية في شعر بن خلوف:

من خلال قراءتنا لقصيدة "قصّة مزعران" للشاعر بن خلوف، نلمح بعداً تاريخياً جلياً، هذا البعد- أي التاريخي- له أهمية بالغة في المخيال الشعبي، والذي ينقل لنا جملة من الأحداث التاريخية التي عاشتها الجزائر في تلك الفترة، وفي هذا الصدد يقول بن خلوف:

طَلَّ الْكَافِرُ لَنْ شَافَ النَّاسَ حَقَّقَ فِي حَيْبَةِ مَشَى مَجْدُوبٍ
قَالُوا أَهْلَ التَّدْبِيرِ لِلْقُرْطَاسِ لَا تَعْدَا عَلَيْنَا يَجِيبُونَا زُكُوبٍ
نَمْ نَقَاتِلُ الرَّاسَ بِالرَّاسِ حَقَّ الْحَقِّ وَلَا بَقَاتْ كُذُوبٍ
بَاتُوا الْكُفَّارَ حَازِمِينَ النُّومِ وَمَزَامِيرُ الْفَنِّ مَعْمُومَةِ
جِيْشٌ بِلَا سُلْطَانٍ غَيْرُهُومِ ضَاقَتْ بِهِ جُنَاحُ مَعْدُومَةِ²⁰

إنّ أدنى تأمل لقصيدة "قصّة مزعران"، بوصفها قصيدة تترجم حدثاً تاريخياً يؤرّخ لعصر الشاعر، تكتنز في طياتها إشارات للأماكن والأحداث التي دوّنتها؛ معرفة بحديثات

المعركة وأطوارها، كما يتجلى البعد التاريخي في الشعر الملحون عامّة، وفي شعر بن خلوف خاصّة، وذلك من خلال تاريخيّة هذه النصوص، إذ تصبح هذه الأشعار عبارة عن وثيقة تاريخية يعتمد عليها أهل الاختصاص في التاريخ، أكثر من كونها نصوصاً أدبيّة مفعمّة بالقيم الفنيّة والجمالية التي حرّكت القراءة، وولّدت شعوراً بالجمال لدى المتلقي والمستمع على حدّ سواء، وهذا ما أشار إليه الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض-رحمه الله- حينما قال "مما يلاحظ أنّ الباحث في الشعر الشعبي، أنّ شعراء الملحون صرفوا اهتمامهم إلى القضايا الوطنيّة الخالصة يصوّرونها في شعرهم ويسلّطون عليها كثيراً من الأضواء التي تفيد الباحث في تاريخ الحركات الوطنيّة في الجزائر"²¹.

كما نلمح بعداً دينيّاً إسلاميّاً في شعر بن خلوف، يظهر ذلك في نفس القصيدة "قصة مزعران"، حيث يحثّ فيها الشاعر بني عمومته على جهاد الكفار واسترداد الأرض، وتحريرها من براثن أهل الكفر والشرك، والدعاء عليهم بالهلاك. هذا الجهاد مبنيّ أساساً على عقيدة إسلاميّة صلبة وعلى تعاليم الإسلام؛ وفي هذا الصدد يقول بن خلوف:

أَرْفَعُ رَأْسَكَ يَا عَلِيَّ الْمَهْمُومُ يَا سَيِّدَ الْحَسَنَيْنِ وَقَاطِمَةَ
شَوْفُ بِلَادِ الْمُسْلِمِينَ كِرَاهَا الْيَوْمَ تَسْبِيهَا أَهْلُ الْكُفْرِ الظَّالِمَةُ
بِإِذْنِ اللَّهِ الْوَاحِدِ الْقَيُّومِ تَمَسِّي بَيْتَ الْكُفْرِ مَهْدُومَةً²²

إنّ هذه الأشعار تنبّئ في الإنسان روح المقاومة، وتدفع أهل الإيمان إلى الجهاد في سبيل الله لتحرير الأوطان، ومن أجل الكرامة والرفعة والسّودد، ومن أجل كذلك تطهير بلاد الإسلام (الجزائر) من الكفر والكفرة (النصارى)؛ وهذا في اعتقادنا ليس غريباً، فالشاعر لخضر بن خلوف قد عايش "فترة تمازج فيه انتصار دولة الإسلام في جهة واخفاقها في جهة أخرى؛ فظهور الخلافة العثمانيّة كقوة رادعة للحملات الصليبية جعل العالم الإسلاميّ يتفادى التهاوي نهائياً، ولكن بالمقابل سقوط الأندلس على يد النصارى الإسبان سنة 1942م، وانعكاساتها الخطيرة على السواحل المغاربية عموماً والجزائريّة على وجه الخصوص شكّل صدمة في ضمير العالم الإسلامي..."²³.

ومن شواهد البعد الدينيّ أيضاً في قصائد بن خلوف، نجد ذلك ماثلاً في قصيدة "التّوبة"، حينما يدعو فيها إلى التقوى والاستقامة وعبادة الله الواحد الأحد، ووجوب طاعته وترك معاصيه، والانتهاز من اتّباع الهوى؛ حيث يقول ما نصّه:

لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ بِالْغَيْثِ وَالتَّثْبَاتِ الثَّبَاتُ إِلَى اللَّهِ وَالتَّقْيِ لِعَبْرِهِ

لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ تَوْحِيدَهَا بَيَّاتٌ فِي ضَمِيرِ الْمُرِيدِ الْمُسْتَجِيرِ
لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ مَا دَامَتْ الْحَيَاةُ نَذْرًا سَمِ الْقَدِيرِ الْمُفْتَدِيرِ
العلاقات الضمنية (القارئ الضمني):

2-3

نقصد بالعلاقات الضمنية، مجموع الأعمال السابقة التي تكون حاضرة عند المتلقي، والتي يتم استدعاؤها وحضورها أثناء عملية القراءة، وعند قراءتنا لبعض أعمال الشاعر بن خلوفا لمسنا أنّ لها امتداد وظلال لأعمال سابقة، فقد وظف الشاعر في جسد قصائد نصوصا أخرى سابقة له، إنّ القارئ لثراث الشاعر بن خلوفا يلمح للوهلة الأولى حضور نصوص قرآنية وشخصيات دينية. يتصدرها نبي الرحمة محمد صلى الله عليه وسلم، إضافة إلى آل بيته الأطهار رضوان الله عليهم، فيدرك القارئ أنّ شعره هذا ذو خلفية دينية إسلامية، وهذا ما سنقف عنده في هذه الجزئية.

1- التناس:

يعدّ التناس أداة إجرائية فاعلة في فهم النصوص وتفسيرها، ونعني بهذا المصطلح تلك النصوص السابقة التي لها علاقة بالعمل الأدبي؛ والذي يُعرّف بأنّه: "أن يتضمّن نصّ أدبيّ من نصوص أو أفكار أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التّضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثّقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النصّ الأصلي وتندغم فيه ليتشكّل نصّ جديدٌ واحدٌ متكاملٌ"²⁴.

يفهم من هذا الكلام أنّ التناس الأدبي يراد به إدراج نصّ أو فكرة سابقة في جوف نصّ آخر بغية زيادة فاعلية تأثيره في ذهن المتلقي، كما يضيفي التناس جمالية على النصّ، ذلك أنّه يحيلك على نصوص سابقة، فيصير النص عبارة عن فسيفساء من النصوص الأخرى، مما ينتج عن ذلك انتباه المتلقي وتأثره.

إذن، ثمة علاقة ضمنية لشعر بن خلوفا بنصوص سابقة، وإذا ما ولّينا وجوهنا شطر قصائد شاعرنا، لمسنا ذلك الحضور لنصوص أخرى، ولا يتّضح المقال إلّا بالمثال، والأمثلة العديدة التي نوردها في هذا الصّد كثيرة؛ وهي:

- التناس القرآني:

يقول الشاعر بن خلوفا في مطلع قصيدة "اختارك الواحد الأحد":

اخْتَارَكَ الْوَاحِدَ الْأَحَدُ سُبْحَانَهُ الْجَلِيلُ الْفَرْدُ الصَّمَدُ

لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ²⁵

نلاحظ من خلال هذين البيتين وجود تناصٍّ مباشر مع قول الله جلّ وعلا في سورة الإخلاص، فهناك تقاطع حرفي بين النصين.

مثال آخر:

ثُمَّ الْمَوْوَدَّةَ سَأَلْتُ بِأَذْنِ الْقَهَّارِ
بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلْتُ خَطْبُ الْمُخْتَارِ²⁶

ثمة تناصٍّ حرفي في هذين البيتين أيضا مع قول الله عزّ وجلّ: ﴿وَإِذَا الْمَوْوَدَّةُ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ﴾²⁷.

هناك تناصٍّ آخر في قول الشاعر:

مَنْ لَا يُتُوبُ وَلَا يَنْدَمُ مَفْرُوضٌ يَسْكُنُ تَلْضًا²⁸

وهذا تناصٍّ مع قوله تعالى: ﴿أَنْذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّى﴾²⁹، فالذي لا يتوب ولا يندم جزاؤه نارا تَلَظَّى؛ أي تتوقّد وتشتعل وتتوهج، وهي نار جهنّم.

تناصٍّ من نوع آخر، إنّه تناص تاريخي الذي يحيلك على حقبة زمنيّة معيّنة، وذلك من خلال ذكر شخصيات بعينها، والتي تحيل على ماضٍ ومجدٍ تليد عاشته أمتنا الإسلاميّة؛ نلمس ذلك من خلال استدعاء ثلّة من آل بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم؛ يقول الشاعر في هذا الصّدّد:

وَإِنَّهُمْ السَّادَةُ أَعْمَامَ حَيْضَرَةَ وَائِنْ هُوَ ابْنُ عَمِّ الصَّادِقِ الْأَمِينِ
وَإِنَّ هُوَ الْعَبَّاسُ وَحَمْرَةَ الْقَيْصَرِ فَإِنَّ ابْنَ جَعْفَرِ الْحَادِقِ الْوُزَيْنِ

إنّ استدعاء هذه الأسماء: حمزة، والعبّاس رضوان الله عليهما وهما من أعمام رسول الله صلى الله عليه وسلم، اللذان نصرهما وأزراه في وقت الشدّة، واستدعاء أبناء عمومته: عليّ وجعفر رضوان الله عليهما، هو بلا شكّ استحضار لتاريخنا الإسلاميّ الحافل بالبطولات والشهادة في سبيل الله، إنّ التذكير بسيرة رسول الله صلى الله عليه وسلم تستدعي التوقّف عندها كثيرا. إنّ هذا الاستحضار رهين بقارئ واعٍ، يمتلك رصيда من النصوص المقروءة، تثري تجربته الجماليّة تارة، وتستفزّه تارةً أُخرى، ومن ههنا، فإنّ تلقّي مثل هكذا نصوص يستدعي متلقيا نوعيا يدرك النصوص المضمرّة والخفيّة داخل نسيج النصّ الواحد.

يواصل شاعرنا اقتباسه من النصّ القرآني، حيث يضمنه على سبيل الاستشهاد، أو لتأكيد المعنى الذي يريد أن يوصله إلى المتلقي؛ يقول في قصيدته "مَنْ يَشْتَمْنِي أَشَّ يَعْمَلُ":

تَعْلَمُ مَا كَانَ فِي جَوْفِ صَدْرِي كَيْمَا حَوَّا وَسَيَّ آدَمُ³⁰

يتناص هذا البيت الشعري مع قول الله تعالى: ﴿قُلْ إِنْ تُخْفُوا مَا فِي صُدُورِكُمْ أَوْ تُبْدُوهُ يَعْلَمُهُ اللَّهُ، وَيَعْلَمُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ، وَاللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾³¹.

إنّ الأمر الذي لا يَغْرُبُ عنه أحد، أنّ هذه التقاطعات النصّية التي حفل بها شعر بن خلوف، تجسّد تأثر الشاعر بن خلوف بنصوص القرآن الكريم، ممّا يؤكّد الخلفيّة الدينية والثقافية للشاعر بن خلوف، ومدى إحاطته بكلام المولى عزّ وجلّ.

يمكن التبيّن من خلال ما سبق، أنّ حضور أي القرآن الكريم في المنجز الشعري لابن خلوف، كان حضوراً ملفتاً للقارئ، وهذه التضمينات والتقاطعات حرّكت فعل القراءة لدى المتلقي، ولدت له إحساساً بالجمال.

3-3 الظواهر الأسلوبية البارزة في شعر بن خلوف:

1- التكرار:

يعتبر التكرار أحد أهمّ أساليب التعبير لدى العرب. فالعرب كانت تجيز الإطالة والتكرار في أساليبها إذا ظنّوا أنّ ذلك أبلغ في مُرادها وأنجع³²؛ ويُعرّف على أنّه "أن يكرّر المتكلّم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى"³³.

يُعدّ التكرار سمة بارزة في شعر بن خلوف، نلمس ذلك في الكثير من شعره؛ حيث يتنوّع أي التكرار - بين تكرار للحرف والكلمة والجملة؛ من ذلك مثلاً تكراره لحرف الجرّ "في"؛ يقول الشاعر:

زَيْنُ الدَّرَجَةِ فِي نَهَارِ الْعُجَاةِ زَانِي فِي الْحَشَا وَاقْدَ مَشْعَالِهِ

طُولُ الدَّجَا فِي مَدِيحِهِ نَهْجِي نَتَرَجَّى فِي الْخَيْبِ وَفِي جَلِّ جَلَالِهِ³⁴

نلاحظ هنا أنّ الشاعر قد عمد إلى تكرار حرف الجرّ "في" خمس مرّات، وذلك من أجل تقرير حالة نفسية شعر بها، نتيجة الشوق والرّجاء لله ورسوله، حيث كان حرف الجرّ "في" وعاءاً حوى هذه الدلالة. إذ تُعدّ هذه الدلالة (دلالة التأكيد) من أشهر دلالات التكرار وأكثرها شيوعاً وانتشاراً بين أشكاله المختلفة³⁵.

أما تكرار الجملة نجده في قوله:
 صَلَّى اللَّهُ عَلَى الْمُصْطَفَى فليح المَلَأْخ
 عَدَدُ النَّحْلَةِ وَالْدُّودُ وَالْعَسَلُ فِي الْأَجْبَاحِ
 وَعَدَدُ السَّاعَاتِ مَنْ الْمَسَا لِلصَّبَاحِ
 وَعَدَدُ الْجَنَّاتِ وَمَا فِيهَا مَنْ لِقَاحِ
 وَعَدَدُ الزَّيْتُونِ وَمَا خَرَجَ مِنْ أَصْلَاحِ
 وَمَا نَاحَ الْحَمَامِ مَنْ صُمِيمٍ قَلْبُهُ وَبَاحٌ³⁶

نلاحظ في هذا المقطع الشعري تكرار لكلمة (عدد)، وهذا التكرار قصد الشاعر من خلاله التأكيد على معنى معين، وهو عدد الصلوات على النبي صلى الله عليه وسلم، إنّه بهذا التكرار يريد إيصال رسالة إلى المتلقي وهي فضل الصلاة على نبي الرحمة والإكثار منها، حتى يحصل للمرء بهذه الصلوات الأجر العظيم، فالشاعر ههنا يحاول " حصر شيء معين بآخر حسي، من خلال معادلة فعل الصلاة على النبي بـ(عدد) ما في الكون من ساعات ومخلوقات ونباتات وأصوات...، لهذا عمد إلى التكرار الذي سمح له بهذه الموازنة من خلال تحقيق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكوّنة للنص"³⁷.

2 - الانزياح:

شكّل الانزياح ملمحا أسلوبيا في شعر بن خلوف، ومن أمثلته على سبيل المثال؛ قوله في قصيدة "قصة الغلام بن اليزيد":
 قَالُوا رَسُولُ مَنْ عِنْدَ الْوَهَابِ مَبْعُوثٌ لِيَكُمُ بِالْفَوَارِيضِ وَالسَّنَةِ
 نلاحظ في هذا البيت استعمال الشاعر لكلمة "الفواريض"، والتي هي جمع لـ "فرض"، فثمة انزياح (عدول) إذن عن الكلمة الأصل وهي "فُرُوضٌ وفراض" ما جاء في المعجم، " فهذه الكلمة التي انتقاها الشاعر جديدة، تمثل انزياحا في أسلوبه، ولعلّه أراد بها جمع الجمع للإيحاء بعظمة الفرائض"³⁸.

كما نستشف انزياحا من نوع آخر وهو ما يسمّى بالانزياح الصوتي؛ وهو عدول عن الصوت (الحرف) الأصلي إلى صوت آخر، إمّا بحذف هذا الحرف أو تخفيفه كما في الهمزة، ويُراد من هذا العدول تحقيق الخفة في الأداء الصوتي، وهو أسلوب شائع في اللغة العربية التي تميل بطبيعتها إلى السهولة والتيسير في النطق، ومن أمثلته تخفيف الهمزة " إذ كان الحجازيون يميلون إلى تخفيف الهمز، وكان التميميون يحققون، ولعلّ ما في اللهجات

العامية المعاصرة ما يُعدّ استمراراً لذلك الاختلاف الهجي القديم³⁹، ومن أمثلته في شعر بن خلوف قوله:

يَا مَاذَا مَنْ عَيْنِ نَائِمَةٍ يَرْجَاهَا النُّومُ الطُّوِيلُ
وَمَاذَا مَنْ رَأَى فِي السَّمَاءِ مَعَارِفَ الْمَوْتِ تُصِيلُ
حَاسَبَ دَارِ الشُّومِ دَائِمَةٍ وَلَا عِنْدَهُ مَنَّهُا رَحِيلُ⁴⁰

إنّ أدنى تأمل لهذا المقطع الشعري، يلحظ أنّ هناك انزياح في الكلمات الآتية: (نايمة، راي، الشوم، دائمة)، يتمثّل هذا العدول في تخفيف الهمز إلى الياء تارة كما في (نايمة ودائمة)، وإلى الألف كما في (راي)، وإلى الواو كما في (الشوم).

3- الإيقاع الموسيقي في شعر بن خلوف: قراءة في نماذج مختارة

إنّ مقارنة أي قصيدة ما من زاوية الإيقاع والموسيقى لابدّ من دراستها في بعدها: الدّاخلي والخارجي، وكلّ ما من شأنه أن يولّد ويحدث نغما موسيقياً لدى المتلقّي، فترتاح له نفسه، وتطرب له أذنه، وسنكتفي في معرض حديثنا عن الإيقاع الموسيقي في قصائد بن خلوف على الإيقاع الخارجي فحسب، والذي يهتمّ بالجانب العروضي وكلّ ما يتّصل به من وزن وقافية.

1- إيقاع الوزن:

الوزن هو "الموسيقى المتولّدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، وهو القياس الذي يعتمد الشعراء في تأليف أبياتهم ومقطوعاتهم وقصائدهم"⁴¹، ومن ثمة فإنّ إيقاع الوزن هو من "يعطي الكلام العادي صورته الشعريّة التي من دونها لا يكون الكلام شعراً"⁴²، فالفيصل إذن بين الكلام العادي والشعر هو الوزن.

يعتبر الوزن عنصر أساساً في عمليّة التلقّي والقراءة الشعريّة، إذ يُعدّ الإطار الجامع لكلّ المكونات التي تنتظم الشعر⁴³، ومن ثمة يصبح الوزن "محل اتفاق بين الشاعر وجمهوره وصارت تقليداً سوسيو لسانياً، يغدّي التوقّع ويحدث النشوة لدى السّامع"⁴⁴، فهو يساهم في تثبيت المعنى وتجسيد العاطفة لدى المتلقّي، كما يحدث الوزن جرساً موسيقياً عذبا، مما يخلق عند المتلقّي تأثيراً عاطفياً، ناهيك عن الإحساس بالدهشة والجمال.

وستكتفي الدّراسة بالاقتصار على بحر واحد من بحور الشعر الشعبي التي نظّم

عليها شاعرنا بن خلوف بعض قصيده؛ وهو:

- ملحون البسيط:

من المعلوم أنّ وزن البحر البسيط هو: مستفعّلن فاعلن × 4 (بمعنى تكرار هاتين التفعيلتين أربع مرّات)، أمّا ملحون البسيط سميّ بذلك " لأنّ إشباع وتد البسيط في (مستفعّلن فاعلن) يعطينا (مستفعّلين فاعيلن)؛ وهو كلّ ممدود في السابع وبنائه: (س س س س) (س س ط) (س س س) أي: مَفْعُولَاتُنْ مَفْعُولَاتُنْ مَفْعُولَاتُنْ س: مقطع طويل (0/) ، ط: مقطع متزايد الطول (00/)

ومنه قوله:

مُحَمَّدٌ خَيْرُ الْأَنْبَاءِ مَنْ نُورُهُ يَنْفَجِي الظَّلَامَ
أَسْكُنْ حُبَّهُ فِي عِظَامِي قَبْلَ أَنْ يَبْلُغَ الصِّيَامَ⁴⁵
الكتابة العروضيّة للبيت الأوّل واستخراج التفاعيل والوزن:
مُحَمَّدٌ خَيْرُ الْأَنْبَاءِ مَنْ نُورُهُ يَنْفَجِي الظَّلَامَ
مُوحَمَّمَدٌ خَيْرُ الْأَنْبَاءِ مَنْ نُورُهُ يَنْفَاجِ ظَلَامَ
00/0/0/0/0/0/0/ 00/0/0/0/ 0/0/0/0/

س س س س س س س س ط س س س س س س س س ط
مَفْعُولُنْ فَعْلُنْ فَعْلَانْ مَفْعُولُنْ فَعْلُنْ فَعْلَانْ
أَسْكُنْ حُبُّو فِي عِظَامِي قَبْلَ لِّلْأَنْبِلُوعِ صِيَامَ
00/0/0/0/0/0/0/ 0/0/00/0/0/0/0/

س س س س ط س س س س س س س س ط س س س س س س س س ط
مَفْعُولُنْ فَعْلَانْ فَعْلُنْ مَفْعُولُنْ فَعْلُنْ فَعْلَانْ

من خلال رصد البنية الوزنية للبيت الأوّل، نلاحظ تساوي الشطرين في عدد المقاطع، فالشطر الأوّل حوى على سبعة ، وكذلك الشطر الثّاني حوى على سبعة مقاطع، كما تساوى الشطران في الإيقاع حيث جاء المقطع الطويل (00/) في كليهما في المرتبة السابعة.

أمّا البيت الثّاني فنلاحظ تساوي الشطرين في عدد المقاطع، إلّا أنّهما اختلفا في ترتيب المقطع الطويل (00/).

2- إيقاع القافية:

تؤثر القافية بشكل فعال على نفسية المتلقي، وذلك من خلال تعزيز الإيقاع الموسيقي في القصيدة، إضافة إلى إسهامها في تأكيد المعنى والشعور بالطرب في ذهن المتلقي من خلال تكرار أصوات بعينها في نهاية البيت الشعري.

والقافية في تعريفها الاصطلاحي هي "الأصوات التي تتكرر في آخر كل بيت أو كل مجموعة من أبيات القصيدة"⁴⁶، وتحدّد من آخر البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن.

تعددت صور القافية في شعر بن خلوّف، ومعلوم أنّ للقافية خمس صور وهي: المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف، وسنكتفي بصورة واحدة من هذه الصّور وهي قافية المتواتر؛ إذ تعرّف على أنّها: "القافية التي يفصل بين ساكنها حرف متحرك واحد"⁴⁷، ومن نماذجها في شعر بن خلوّف قوله:

أَحْسَنُ مَا يُقَالُ عِنْدِي بِسْمِ اللَّهِ وَبُكَ نَبْدًا
حُبُّكَ فِي سُلْطَانِ جَسَدِي مَا عَزَّكَ يَا عَيْنُ وَاحِدًا
قَدَرُ النَّحْلَةِ اللَّيِّ تُسَدِّي تَبْنِي شَهْدَةً فَوْقَ شَهْدَا

فالقافية في البيت الأوّل (نبداً)، وفي البيت الثّاني (خدًا)، وفي البيت الثّالث (هَداً)، وقد فصل بين الحرفين السّاكنين بحرف متحرك واحد هو حرف الدّالّ المفتوح.

نخلص ممّا تقدّم ذكره، إلى أنّ حضور البعد الجمالي من خلال الإيقاع الموسيقي المائل في الوزن والقافية، يضفي "جماليّات وقيم فنيّة وظيفتها التأثير في السّامع وإشباع حاجته الدّوقيّة... واستجلاب المتقبّل وإمتاعه وإسماعه ما في الوجدان"⁴⁸.

4- اللغة الشعرية:

ونظراً لأهميّة اللغة في الشعر، فإنّ اللغة الموظّفة في شعر بن خلوّف -في اعتقادنا- هي لغة بسيطة سهلة غير غريبة، هي لغة وسطى، شافع فيها شاعرنا بين اللغة اليوميّة المستعملة بين عامّة الشعب واللغة الأدبية الرّفيعة أو ما يصطلح عليها بالفصحى. كما نلاحظ اختفاء القواعد النحوية في شعره، وهذا أمر طبيعي معروف، بحكم بدويّة الشعر الشعبي من جهة، ومن جهة ثانية فالشعر الشعبي لا يترنّن إلى تلك الضوابط والمعايير التركيبية (النحويّة) والإفرادية (الصّرفيّة) للغة، فهذا النمط من الشعر يكتب بلغة شعبية مزجت بين العاميّ والفصيح، وعليه فقد سجّلنا الآتي:

- حضور التسكين في أواخر الكلمات، وبالتالي عدم الاعتناء بالإعراب والحركات الإعرابية: الضمة الكسرة والفتحة؛ كما في قوله: لا إله عوض لا إله، حُبْك عوض حُبْك، وسُلْطَانُ عوض سُلْطَانٍ، قَدْرُ عوض قَدَرٍ، بِسْمِ اللَّهِ عوض بِسْمِ اللَّهِ، الظلامُ عوض الظلامِ، والصيام عوض الصيامُ
- تسكين آخر المبتدأ والخبر كقوله: محمدٌ خَيْرُ الأنام عوض محمدٌ خَيْرُ الأنام
- تسكين الماضي والمضارع كقوله: يُقَالُ عوض يُقَالُ، وَنُبْلُغُ عوض نُبْلُغُ.
- تغيير في بنية الحرف الأخير للكلمة وهو حرف الرّوي؛ وذلك باستبداله بحرف آخر؛ كما في قوله: والمُسْتَجِيرَةُ عوض المُسْتَجِيرَةُ، والمُقْتَدِرَةُ عوض المُقْتَدِرَةُ.

خاتمة:

- توصّل البحث إلى جملة من النتائج نجملها في الآتي:
- الشعر الشعبيّ لون أدبيّ كسائر الأجناس الأدبية، فرض نفسه على الساحة الأدبية في حقبة زمنية فارقة في تاريخ الجزائر الحديث، صادر عن الطبقة الشعبية، يعبر عن تطلعاتها وآمالها وعاداتها وتقاليدها، حاضرها ومستقبلها.
 - ينتظم الشعر الشعبي في شكل قصيدة لها مميزاتها وجمالياتها، بيد أنّه يختلف عن الشعر الفصيح في اللغة والتراكيب والصرف والمعجم.
 - تُعدّ قراءة المتلقّي للنص الأدبي إمدادا له بالاستمرارية أمام تتابع القراءات المتعدّدة والمتأولة.
 - تعتبر نظرية المتلقّي حركة مناقضة لمسيرة الحركات النقدية التي رفضت الاهتمام بالقارئ، وجعل القارئ عنصرا أساسا في إنتاج المعنى بواسطة العمل التأويلي كما أنّ عملية التلقي ناتجة من مخيلة القارئ والخبرات والمعارف السابقة.
 - قصيدة "قصّة مزگران" هي وثيقة تاريخية بامتياز، حيث لمسنا حضور الجانب التاريخي في القصيدة على حساب الجانب الفني والجمالي.
 - كشف البحث أن شعر بن خلوف ساهم في إثارة الوعي التاريخي والدّيني لدى القراء، وجعلت المتلقّي مشاركا في صنع المعنى.

- يمتاز شعر بن خلوّف بتوظيف التناسل الديني.
- ولدت قصائد بن خلوّف وبخاصة قصيدة "قصة مزگران"، وقصيدة "التوبة"، وقصيدة "يا الله سلكننا في ليلة الهجوم" في المتلقي تأثيراً عاطفياً، بسبب توظيف الشاعر للغة شعرية وسطى، شافع من خلالها بين اللغة العامية والفصحى، قصد استمالة القارئ لقراءة شعره من جهة، ومن جهة أخرى توجيهه من خلال دعوته إلى توحيد الله عبادته، وهذا مائل في شعره، وتحديدًا في مطالع قصائده.
- يبدو حضور البعد الديني في شعر بن خلوفاً جلياً، حينما يدعو فيها على التقوى والاستقامة وعبادة الله والواحد الأحد، ووجوب طاعته وترك معاصيه، والانتفاء عن اتباع الهوى.
- إن بن خلوّف في استحضاره لبعض النصوص السابقة، إنّما يقدم ضمنياً قراءة جديدة لها.
- ساهم الوزن والقافية في جمالية المعنى وترسيخه، كما أضفى على شعر بن خلوّف جرساً موسيقياً عذبا تطرب له الأذان وترتاح له النفوس وتستميل له، كما عزّز الوزن والقافية الرغبة لدى المتلقي في الإقبال على شعر بن خلوّف قراءة وحفظاً وتفسيراً.
- يحوي شعر بن خلوّف تأثيلاً جمالياً وقيماً فنية، وظيفتها التأثير في السامع وإشباع رغباته الذوقية، إنّهُ يستفزّ المتلقي لخوض غمار القراءة.

* - الإحالات والهوامش:

- ¹ - التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د.ط)، سنة 1983 الجزائر، ص: 386.
- ² - عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث (الشعر الديني الصوفي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د.ط)، سنة 2009، ج: 1، ص: 361.
- ³ - عباس بن عبد الله الجراي، القصيدة (الزجل في المغرب)، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت)، ، ص: 55.
- ⁴ - المرجع نفسه، ، ص: 54.
- ⁵ - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1981، ص: 15.
- ⁶ - أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط 3، 1971 سنة ، ص: 14-15.

- ⁷ - مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق، (د.ط)، الجزائر، سنة 2000، ص: 16.
- ⁸ - ينظر: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1954)، ص: 392.
- ⁹ - المرجع نفسه، ص: 391.
- ¹⁰ - العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس: من 1954-1962، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة 1983، ص: 33.
- ¹¹ - محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، ط1، سنة 1996، ص: 17.
- ¹² - روليت سي هولب، نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، 1992، ص: 30.
- ¹³ - ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2001، ص: 45.
- ¹⁴ - خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخ، مخبر وحدة التكوين في البحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة، الجزائر، أوت، سنة 2009، ص: 78.
- ¹⁵ - المرجع نفسه، ص: 48.
- ¹⁶ - ينظر: أيزر، وضعيّة التأويل، ترجمة: بوحسن، مجلّة دراسات سيميائية، الدار البيضاء، سنة 1992، العدد: 6، ص: 79.
- ¹⁷ - رعد عبد الجليل، نظرية الاستقبال، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سنة 1992، ص: 86.
- ¹⁸ - المرجع نفسه، ص: 102-103.
- ¹⁹ - المرجع نفسه، ص: 93.
- ²⁰ - ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، شاعر الدين والوطن، جمع وتحقيق وتقديم: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، سنة 2001 ص: 169.
- ²¹ - عبد الملك مرتاض، دور الشعر الشعبي في التعبير عن الحياة العامة في الجزائر، مجلة الثقافة، عدد أكتوبر، 1974، ص: 85.
- ²² - ديوان بن خلوف، ص: 167.
- ²³ - دوالي خديجة، واقعة مزعران من خلال شعر الشاعر لخضر بن خلوف-دراسة وتحليل-، مجلة عصور الجديدة، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الإسلامية، جامعة وهران 1، المجلد 11، العدد: 03، سنة 2021، ص: 204.
- ²⁴ - أحمد الزّعي، التناصّ نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، سنة 200، ص: 11.

- ²⁵- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، شاعر الدين والوطن، جمع وتحقيق وتقديم: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، سنة 2001، ص: 74.
- ²⁶- نفسه، ص: 74.
- ²⁷- سورة التكوير، الآية: 8-9.
- ²⁸- الديوان، ص: 81.
- ²⁹- سورة الليل، الآية: 14.
- ³⁰- جمعية آفاق مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف؛ حياته وقصائده، منشورات الألفية الثالثة، ط1، سنة 2010، ج: 1، ص: 192.
- ³¹- سورة آل عمران، الآية: 29.
- ³²- الباقلاتي، الانتصار للقرآن، تحقيق: محمد عصام القضاة، دار ابن حزم، بيروت، ودار الفتح للنشر والتوزيع، الأردن، ط: 01، سنة 2001، المجلد: 02، ص: 800.
- ³³- عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، ولبّ لباب العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، سنة 1979، ج: 1، ص: 361.
- ³⁴- ديوان لخضر بن خلوف، ص: 101.
- ³⁵- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية، المؤسسة العربية، ط1، سنة 2004، ص: 52.
- ³⁶- ديوان لخضر بن خلوف، ص: 53.
- ³⁷- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، سنة 2000، ج2، ص: 21، نقلا عن: حنطابلي زوليخة، التكرار في شعر سيدي لخضر بن خلوف-دراسة أسلوبية في الشعر الشعبي-، مجلة الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة البليدة2، الجزائر، العدد: 05، سنة 2014، ص: 137-138.
- ³⁸- علي نكاع، أسلوبية الانزياح؛ نماذج من شعر سيدي لخضر بن خلوف، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، العدد: 1، المجلد: 10، سنة 2021، ص: 15.
- ³⁹- محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، دار غريب، القاهرة، سنة 2001، ص: 91.
- ⁴⁰- سيدي لخضر بن خلوف، حياته وقصائده، ص: 140.
- ⁴¹- إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، سنة 1991، ص: 458.
- ⁴²- حنطابلي زوليخة، بنية الخطاب الشعري عند سيدي لخضر بن خلوف-دراسة أسلوبية-، رسالة ماجستير، جامعة المدينة، الجزائر، سنة: 2011-2012، ص: 20.

⁴³- عبد الرزاق بعلي، الأثر الوزني في دلالة شعر عبد الله بن كرتو، حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، العدد:05، ص:56.

⁴⁴- المرجع نفسه، ص:57.

⁴⁵- ديوان سيدي لخضر بن خلوف، ص:84.

⁴⁶- السيد أمين علي، في علمي العروض والقافية، دار المعارف، ط5، القاهرة1999، ص:177.

⁴⁷- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2001، ص:28.

⁴⁸- فيدوح عبد القادر، دلالية النص الأدبي، -دراسة سيميائية للشعر الجزائري- ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، سنة1993، ص:57.

قائمة المصادر والمراجع:

● القرآن الكريم برواية ورش

- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 1971 سنة .
- آيزر، وضعيّة التأويل، ترجمة: بوحسن، مجلّة دراسات سيميائية، الدار البيضاء، العدد:6 سنة1992.
- بشرى موسى صالح، نظرية التلقّي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2001.
- روبلت سي هولب، نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، 1992.
- مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق، (د.ط)، الجزائر، سنة2000،.
- أحمد الزّعي، التناصّ نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، سنة 200.
- الباقلاّني، الانتصار للقرآن، تحقيق: محمد عصام القضاة، دار ابن حزم، بيروت، ودار الفتح للنشر والتوزيع، الأردن، ط:01، سنة2001.
- التليّ بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة(1830-1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، سنة1983 .
- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس: من 1954-1962، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة1983..

- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، سنة 1991.
- جمعية آفاق مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف؛ حياته وقصائده، منشورات الألفية الثالثة، ط1، سنة 2010.
- حنطابلي زوليخة، التكرار في شعر سيدي لخضر بن خلوف-دراسة أسلوبية في الشعر الشعبي-، مجلة الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة البليدة2، الجزائر، العدد:05، سنة 2014.
- حنطابلي زوليخة، بنية الخطاب الشعري عند سيدي لخضر بن خلوف-دراسة أسلوبية-، رسالة ماجستير، جامعة المدية، الجزائر، سنة: 2011-2012.
- خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياقوس ما بين الجمالية والتاريخ، مخبر وحدة التكوين في البحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة، الجزائر، أوت، سنة 2009.
- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، شاعر الدين والوطن، جمع وتحقيق وتقديم: محمد بن الحاج الغوثي بحوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، سنة 2001.
- رعد عبد الجليل، نظرية الاستقبال، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سنة 1992.
- عباس بن عبد الله الجباري، القصيدة (الزجل في المغرب)، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت).
- عبد الرزاق بعلي، الأثر الوزني في دلالة شعر عبد الله بن كرتو، حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة. - السيد أمين علي، في علمي العروض والقافية، دار المعارف، ط5، القاهرة 1999..
- عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، ولبّ لباب العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، سنة 1979.
- عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث (الشعر الديني الصوفي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د.ط)، سنة 2009.
- عبد الملك مرتاض، دور الشعر الشعبي في التعبير عن الحياة العامة في الجزائر، مجلة الثقافة، عدد أكتوبر، 1974.
- علي نكاع، أسلوبية الانزياح؛ نماذج من شعر سيدي لخضر بن خلوف، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، العدد:1، المجلد:10، سنة 2021.

- فيدوح عبد القادر، دلاليّة النصّ الأدبي، -دراسة سيميائية للشعر الجزائريّ- ديوان المطبوعات الجامعيّة، وهران، الجزائر، ط1، سنة1993
- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبيّ، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1981.
- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينيّة، ط1، 2001
- محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحرّ، دراسة نصيّة في شعر صلاح عبد الصبور، دار غريب، القاهرة، سنة2001.
- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقديّ، دار الفكر العربيّ، ط1، سنة1996.