مجلة رؤى في الآداب والعلوم الإنسانية
ISSN/2716-8417 *رقم الإيداع الوطني 2020/09
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/725

المجلد: 02 العدد: 03 ص:...../.....

الانزياح التركيبي ودلالاته- قراءة أسلوبية في شعر يوسف وغليسي

Synthetic displacement and its implications

Stylistic reading in the poetry of youssef ouaghlissi

المعطيات	المؤلف الأول	المؤلف الثاني	المؤلف الثالث
الاسم واللقب	فوزية دندوقة		
الدرجة العلمية	أستاذ محاضر صنف (أ)		
مخبر الانتماء			
جامعة الانتماء	محمد خيضر- بسكرة		
البلد	الجزائر		
البريد الإلكتروني	Fz.dendouga@univ-biskra.dz		

الملخص باللغة العربية	
الملخص	تتناول الدراسة الأسلوبية الخطاب الديني أو الشعري بحثا عن الخصائص الفارقة بين الشعراء في أساليب الكلام، وطرائق الأداء الشعري في التعبير عن موضوعاتهم، وقد جاء هذا المقال تطبيقا لآليات المنهج الأسلوبي على الخطاب الشعري للشاعر الجزائري المعاصر يوسف وغليسي بحثا في ملامحه الأسلوبية، حيث أبان عن مظاهر تميزه وتفرده، وكشف النقاب عن قدرة إبداعية فائقة في الكتابة وتنوع مثير في العبارة والأسلوب.
الكلمات المفتاحية:	أسلوبية؛ أسلوب؛ خطاب؛ تفرد؛ اللغة.

الملخص باللغة الأجنبية	
ABSTRACT:	The stylistic study deals with the religious or poetic discourse in search of the distinguishing characteristics between poets in the styles of speech, and the methods of poetic performance in expressing their subjects. This article came as an application of the

	mechanisms of the stylistic approach to the poetic discourse of the contemporary Algerian poet Youssef and Glesy, in search of his stylistic features, and revealed the manifestations of Distinction and uniqueness.
Key Words:	stylistic ; style ; discourse ; uniqueness ; language.

1. مقدمة:

يتغير الأسلوب بتغير الزمان والمكان، ويمكننا التدليل على هذا التغيير الأسلوبي من خلال الحركة الأدبية العربية، كما تجلت في القرون الأولى في أشكال التعبير الشعري والنثري، حيث كانت القصيدة العمودية هي الشكل السائد في الكتابة الشعرية، ثم ظهرت أنواع أخرى كالموشح والمشجر ... ثم الشعر الحر في عصرنا هذا، وكان شكل المقامة رائجا في القرن الرابع الهجري، ثم اندثر في عهود متأخرة، وظهرت بعده الرواية باستعمالات أسلوبية متنوعة، تختلف أشكال الكتابة فيها من نوع إلى آخر باختلاف الموضوع، إذ أن لكل نوع أدبي أسلوبه المناسب، ولكل أديب طريقته الخاصة.

من هنا حدد لهذه الدراسة إشكاليتها التي تبحث عن الخصائص الفارقة في الخطاب الشعري ليوسف وغليسي، وعن أثرها في شعره، سعيا منا لكشف ملامح التميز والاختلاف عند هذا الشاعر الذي يعد شخصية أدبية ذات طابع متميز في الشعر الجزائري المعاصر؛ يملك من الطاقات الفنية والأسلوبية، ما يخلق فوارق لغوية كبيرة بينه وبين شعراء عصره، وقد تتبعنا للكشف عن هذه الفوارق خطة منهجية مبتداها تعريفٌ مختصر للأسلوبية بعده منهج الدراسة، ومرتكزها الانزياح التركيبي كملمح من الملامح الأسلوبية المميزة للخطاب الشعري عند وغليسي، ومنتهاها خاتمة تلخص نتائج التحليل.

2. تعريف الأسلوبية:

تتفق المعاجم العربية على أن (الأسلوب) لفظ يدل على المذهب و الطريق[1]، أما في الاصطلاح فإن هذه اللفظة تأخذ تعريفات عدة، وإن دل هذا التعدد فإنما يدل على صعوبة الإمساك بحدود صارمة لمفهوم الأسلوب بصفته ظاهرة إنسانية، وليس ظاهرة مادية، ومن هنا تعددت مفاهيمه عند الكاتب نفسه تبعا لزاوية النظر و الرؤية التي يقف عندها الباحث نفسه[2]، فاختلاف الآراء حول تحديد مفهوم الأسلوب ناتج عن اختلاف الأساليب الإنسانية، فقد تسود في عصر معين أساليب معينة في مجالات متعددة ،و تندثر لتظهر أساليب أخرى في عصور أخرى.

وقد قال ابن خلدون (ت808هـ) عن هذه اللفظة: "اعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التركيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة

الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان،ولا باعتبار الوزن كما استعملته العرب فيه الذي هو وظيفة العروض ... وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصور ينزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها، ويصرفها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب، والبيان،فيرصها فيه رصا، كما يفعله البناء في القالب، أو النساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ، و يقع على الصورة الصحيحة، باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به"[3] .

فابن خلدون يرتكز في تعريفه للأسلوب على القدرة اللغوية لدى الفرد من خلال ممارساته الحياتية داخل المنظومة الاجتماعية، فهو القالب الذي تصب فيه التراكيب التي تستمد قوتها، وتميزها من التزام المتكلم بالمعايير اللغوية، واعتماده على قدرته الخاصة باعتبار ملكة اللسان العربي.

وبما أن الأسلوب هو القالب، فلا بد أن يكون لكل شخص قالبه المعد وفقا لقوانين اللغة، وبهذا تكون الأسلوبية علما يهتم بدراسة الخصائص اللغوية التي تخرج الخطاب عن وظيفته الإخبارية الإبلاغية ، إلى وظيفته التأثيرية و الجمالية، فهي البحث في الوسائل اللغوية التي تجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية، يؤدي ما يؤديه الكلام عادة من وظيفة تواصلية فيبلغ الرسالة الدلالية، ويؤدي وظيفة جديدة يسلط –من خلالها– على المتقبل تأثيرا ضاغطا، ينفعل به للرسالة المبلغة انفعالا ما[4].

3. الانزياح التركيبي:

ويذهب علماء الأسلوب إلى أن عملية الخلق الأسلوبي أو الإبداع الأدبي المتميز إنما تتحقق بالاختيار أولا، والتركيب ثانيا، فيختار المتكلم من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر من اللغة، حسب ما تقتضيه حاجته التعبيرية، ثم يوزع هذه المظاهر ويركبها بشكل مخصوص، حسب ما تقتضيه حاجته أيضا، فيخلق بهما خطابا تميزه جودة الاختيار و قوة التركيب[5]، فهذه الظواهر الأسلوبية متداخلة، إذ أن الكلام لا يتميز عن غيره إلا إذا انحرف عن نسقه المألوف، ولا يتم له هذا الانحراف إلا إذا أحسن صاحبه الاختيار و التأليف.

واللغة العربية أكثر لغات العالم قدرة على قبول تراكيب جديدة فهي ذات طبيعة مرنة في تأليف جملتها وتركيب مفرداتها، قابلة للتجديد في ترتيب مواضعها مع المحافظة على وظائفها[6]. وذلك ما يسمى في الدرس الأسلوبي الحديث بالانزياح التركيبي، فهو خروج عن النمطية في التأليف، وخرق للمعتاد والمألوف.

1.3. التقديم و التأخير:

تتميز العربية عن غيرها من اللغات الأخرى، بمرونة الرتبة فيها، لأن الكلمة في أثناء الجملة تحمل معها ما يدل على صفتها الإعرابية، مما يعطيها حرية نسبية في التنقل،ليست لغيرها من الكلمات الأجنبية، إذ تتحدد القيمة النحوية للكلمة الأجنبية بموضعها المخصص لها في الجملة، فإن هي زحزحت عن مكانها خرجت عن صفتها الأولى وأداء وظيفتها التي وضعت لها أول مرة، واتخذت لها صفة أخرى يحددها الموضع الجديد.

وقد قدم العرب و أخروا في كلامهم و أشعارهم كثيرا . فضلا عما جاء منه في أروع كتاب بياني عرفته العربية (القرآن الكريم) ، فجاء فيه التقديم و في غيره على صور متعددة ، كتقديم المفعول على الفاعل، وتقديمه على الفاعل معا، وتقديم الخبر على المبتدأ ... ووراء كل تقديم غرض يتعلق بمعنى الجملة، فالتقديم وسيلة يقرب بها المعنى العميق و الدلالة البعيدة[7]، عندما يضع إحدى مفردات الجملة في صدارة انتباه المتلقي.

من نماذج هذا الأسلوب في شعر و غليسي قوله[8](كامل):

مُتَفَرّدا بِالدَّمْع فِي بِيدِ الجَوى أَتْلُو عَلَى طَلِل الهَوَى أَهَاتِي

حيث يظهر هذا التقديم عناية الشاعر بالحال و الجار و المجرور ، فهو يود الوصول إلى أمرين معا، لا غنى له عن أحدهما، يتمثل الأول في موسيقى البيت و وزنه، لأن أي صورة أخرى كان البيت سيأخذها لا تمنح الشاعر ما يريده من أثر صوتي، والأمر الثاني متمثل في اهتمامه بتعميق المعاني، وتكثيف الدلالات التي تخدم عنوان قصيدته هذه (في سراديب الاغتراب) . فتقديم الحال (متفردا) أكبر دليل على الغربة التي يعيشها ويعاني و يلاتها، و اتباع هذه الحال بالمتمم المتمثل في الجار و المجرور (بالدمع) ذو دلالة أخرى على عمق آلامه و شده أساه، فهو وحيد يبكي آلامه في بيد الجوى.

واهتمام الشاعر بالمتقدم من أركان الجملة مختلف، فقد يعنى مرة بإبراز الفعل أو الخبر،فيقدم المسند على المسند إليه، وقد يعنى بمن وقع عليه الحدث،فيقدم المفعول أو يعنى بالبعد المكاني والزماني، فيقدم ما يدل عليهما ... ففي قوله مثلا[9](بسيط) :

فِي غُرْبَتِي اجْتَاحَنِي دَمْعُ الأَسَى كَالحُبِّ يَدْهَمُنِي بِغَيْرِ أَنَاة

يقدم على الفعل الجار و المجرور (في غربتي)، رغبة منه في تحديد مكان الاجتياح وخدمة للمعنى العام للقصيدة، فالشاعر في غربته حزين، وحيد يبكي وحدته ألما .

أما في قوله[10] (طويل):

سَنَرْوِي بِكَأْسِ الصَّبْرِ جَمْرَ قُلُوبِنَا وَذَا المَنْبَع الصَّافِي –غَدًا-سَوْفَ يسْقِينَا .

فقد جعله الاهتمام بالبعد الزماني يقدم معمول الفعل عليه دلالة على الزمن المستقبل، وتأكيدا على أن الحدث واقع لا محالة في هذا الزمن، إن لم يكن في الغد القريب،ففي البعيد سيتحقق الأمل، فالشاعر مؤمن بقدره، راض بأحداث يومه، لكنه ينتظر غدا أفضل دون أن يفقد صبره، والدليل على ذلك أنه يجمع في الجملة الواحدة (غدا سوف يسقينا) بين دلالتين متناقضتين: الأولى هي دلالة المفعول فيه (غدا) على المستقبل القريب و الثانية هي دلالة (سوف) على المستقبل البعيد، حيث إنه يأمل كثيرا أن يرتوي جمر قلبه فيما هو آت من أيام، لكنه لا يستعجل على الرغم من ذلك هذه الأيام . و يبقى الشاعر مصرا على التعبير عن أمله الكبير بأسلوب التقديم، و ذلك في قوله[11]:

يَقُولُ صَدِيقِي الهُمَام

حَمَامًا أَرَى فِي المَنَام

فقدم في قوله (حماما أرى في المنام) المفعول به (حماما)، عناية منه بما رأى في المنام، واهتماما منه بهذه الرؤيا التي تحمل البشرى، فمما لا شك فيه أن رؤية الحمام لا تحمل إلا معنى السلام، فها هو الشاعر يحلم وصديقه الهمام حلما أخضر، يحلمان بأن ينقشع الظلام و يحط الحمام على شرفتيهما ويرفرف في الملكوت، فتقديم المفعول به في هذه الجملة حول دلالتها من مجرد الإخبار عن رؤية الحمام في المنام إلى دلالة تقتصر فيها الرؤيا على الحمام وحده، إنه منام متكرر يعبر عن رغبة ملحة في أن يسود السلام، وينقشع الظلام.

وشأن التقديم في الجملة الاسمية الخبرية كشأنه في الجملة الفعلية، حيث إنه يأخذ المسار الأسلوبي نفسه، فيكون له في ديواني الشاعر من الأهمية ما يجعل عدم وجوده يحول المعاني الشعرية -عند وغليسي- عما هي عليه تغييرا جذريا، و فيه تتحد مختلف المعاني في مختلف القصائد. يقول الشاعر[12] (رجز) :

حَدَائِقُ المَجْدِ فِي الأَوْرَاس ذَابِلَةٌ وَ الأَرْزَ يَذْبل فِي (بَيْرُوتَ)... يَلْتَهِبُ

فتراه في البيت الأول يقدم الجار و المجرور (في الأوراس) عن الخبر، تحديدا للمكان الذي اختصت به حدائق المجد، فلأهمية البعد المكاني في نفس الشاعر آثر أن يفصل به بين المبتدأ و الخبر، ليتلقى السامع هذا المعنى قبل أن يتلقى الخبر وليدرك أن حدائق المجد ليست إلا ماضي الجزائر المتمثل في ثورة أوراسها، وعظمة تاريخها، ثم يتبع حديثه عن مجد الأوراس بخبر مشين تدمع له العين و يندى له الجبين ، خبر لا يستحق إلا أن يكون أخيرا في النفس و التركيب، ذاك هو الذبول . لكنه مقابل ذلك يتحدث عن ذبول الأرز في بيروت وفق تركيب عادي، لا لأنه لا يكترث لما يحدث بالأرض الشقيقة، لأن الأمر لو كان كذلك لما أكد خبر الذبول

بالالتهاب، ولكن لأن الذي يحز في نفسه أكثر من أي شيء آخر هو حلول زمن الانحطاط و التدهور، بدلا من زمن المجد والشموخ في وطنه. فللمكان الأول في نفس الشاعر مساحة واسعة تجعله يخالف به تركيب الجملة العادي ليصل إلى تركيب يتقدم فيه المتمم على المسند ويفصل بينه و بين المسند إليه.

وفي قوله[13]:

لِلْحَاكِمِ المُخْتَارِ تَعْذِيبِي وَ نَفِيِي .

تقدم المسند على المسند إليه، تحقيقا لمعنى القصر الذي يختص فيه شيء بشيء فلا يتعداه إلى غيره، وقد قصر الشاعر في هذه الجملة تعذيبه على الحاكم المختار، مشيرا إلى أنظمة الحكم العربية التي أصبح الحاكم فيها رجلا مستبدا، لهذا يقول: الحاكم المختار تحديدا.

والحديث عن التقديم و التأخير في الجملة الإنشائية لا يختلف عنه كثيرا في الجملة الخبرية، حيث عني الشاعر يوسف وغليسي في هذا النوع من الجمل -خاصة الطلبية منها- بالمخالفة في تركيبها، فلم يلتزم فيها بالترتيب العادي الذي يصل المعنى من خلاله خال من الصبغة الإبداعية، بل إنه ينوع في كل مرة، إبرازا لمكانة المتقدم في نفسه، ومن شواهد هذا التقديم قوله[14] (هزج):

مُدِّي ذِرَاعَيْكَ يَا وَهْرَانُ، ضُمِّينِي فَإِنَّنِي قَادِمُ مِنْ طُورِ سِنِين

ففي هذا البيت أخر الشاعر جملة النداء (يا وهران)، ليتسنى له – بهذا التأخير – أن يقدم ما يهمه من إنشاء هذه الجملة، وهو جواب النداء المتمثل في الأمر (مدي ذراعيك) فالشاعر على عتبات الباهية، يطلب منها استقباله واحتضانه، ويهمه جدا أن يتحقق هذا الطلب، مما يمنح قوله (مدي ذراعيك) الصدارة، ويفصله عن قوله (ضميني)، لأن المنادى إن لب الطلب الأول و فتح ذراعيه، فسيحتضنه بكل حب وإخلاص، ويضمه إلى صدره، وذاك ما يرجوه الشاعر، وما جعله يقدم بعض الجواب على النداء، ليفصح عما في نفسه من رغبة، فأكد بالتقديم نوع الطلب، وأكد بالفصل بين جزئيه بجملة النداء أنه لا يطلب فعل الاحتضان من غير وهران . وقد ارتبطت جملتا الجواب من حيث المعنى، فكان الاتصال بينهما اتصالا تاما، مما جعل الربط بينهما برابط لفظي أمرا لا حاجة إليه، فالأصل في هذه الجملة أن يقول: (يا وهران مدي ذراعيك وضميني) لكن العناية بالطلب الأول جعلته يتقدم، وأدى الارتباط المعنوي بين الطلبين بالشاعر أن يستغني عن الربط بينهما لفظيا .

2.3. الحذف والزيادة :

يقول الجرجاني في الحذف "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم

تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[15] . فاللغة العربية متميزة بما يمتلكه متكلموها من حرية في التعبير، وقد اكتسبوا هذه الحرية مما تسمح به أبواب النحو المختلفة من حذف و زيادة و تقديم و تأخير... ، وهذا ما يجعلها تتسم بشجاعة لا توجد في غيرها[16]، حيث يحذف أحيانا من جملتها أهم الأركان، بل تحذف في أحيان أخرى الجملة كاملة و لا يبقى منها إلا المعنى المستفاد من سابقاتها[17]، وإقدامها على هذا الحذف الذي يمس جميع أركان الجملة إنما يرجع إلى ثقتها بفهم المخاطب، ورغبتها في التوسع و الاختصار[18] .

وإذا كانت العربية تحذف من جملتها أهم أركانها، فهي قادرة أيضا أن تزيد على أهم هذه الأركان عناصر أخرى يضفي دخولها على جملة الكلام تغييرا صغيرا أو كبيرا على المعنى الأول، ويحوله حسب ما يقتضيه العنصر الزائد، ولا يزيد المتكلم على المعنى التام و التركيب المستقل من أجل زيادة معنى فقط، بل تجده يزيد ويحذف حفظا للتوازن و إيثارا له[19]. وخاصة إذا كان الكلام شعرا، لأن الخطاب الشعري أحوج الكلام إلى التلاؤم الموسيقي و التناسق الصوتي، والعربية لغة شعرية في أصلها .

والحذف فيها يدور على ثلاثة محاور رئيسة[20] :

- حذف أحد أطراف التركيب .
- حذف التركيب .
- حذف أكثر من تركيب .

ومن هذه المواضع القليلة التي آثر فيها الشاعر عدم الذكر قوله[21]:

أَنَا مُبْحِرٌ فِي يمِّ أَحْزَانِي ...

وَ هَذَا اللُّغْزُ أَشْرعَتِي ...

مُتَسَائِلُ فِي حَيْرَة !

وَ الصَّمْتُ أَجْوبَتِي ...

حيث حذف الشاعر من قوله (متسائل) المسند إليه (أنا) لأن المذكور في قوله (أنا مبحر) دليل عليه، ولأنه منفصل عن ذاته، فهو ضائع في بحر من الأحزان، يتعلق بخيط من الألغاز التي تزيده حيرة وحزنا، فلا يملك إلا أن يستسلم لأمواج البحر ، ويترك نفسه تغرق .

و حذف من قوله[22]:

أُريدُك فَانوس عِشْق يُسَافِر فِي عَتَمَاتِ الشِّتَاء

وَ يَسْكُنُنِي كَالرَّبِيع

أَريدُكِ ... إِنِّي ...

وَ إِنِّي أُرِيدُكِ

المفعول به الثاني للفعل (أريدك)، والجملة الواقعة مسندا من الجملة (إني...) اعتمادا على ما ذكر سابقا، لأنه في هذه القطعة يخاطب الحبيبة فيعلمها بحبه لها، وبأنه يريدها فانوسا يضيء ظلامه، ويحيا بداخله كالربيع، وانطلاقا من هذا الذي قاله، لم يعد في حاجة لأن يقول أيضا، فهو يريدها له شمسا و قمرا، و هواء و ماء ... يريدها كل شيء جميل في حياته .

أما الجملة الفعلية التي حذف أحد أركانها فمتمثلة في قوله[23] (بسيط):

نَادَيْتُ .. آهٍ! وَ دَمْعُ الصَّمْتِ يَجْرِفُنِي وَ الشَّوْقُ يَطْلِي شُغافَ القَلْبِ أَشْجَانًا .

حيث جرد الشاعر الفعل (نادى) من مفعوله، وترك الحدث موجها إلى مجهول، ليس لأن المنادى مجهول حقا، بل لأنه معروف كل المعرفة، لأنه يريد أن يجعل القارئ يهيم في البحث عنه، وتراه في البيتين المتقدمين يقول[24] (بسيط):

إِنِّي أَتَيْتُكَ يَاسَمْرَاءُ ظَمآنا لأَشْرَبَ الشِّعْرَ مِن عَيْنَيْكِ وَ دَيانَا

وَ جِئْتُكَ اليَوْمَ بِالآلاَمِ مُكْتَحِلاً وَ القَلْبُ يَتْلُو بَيَانَ البَيِن حَيْرَانًا

مبينا أن الخطاب موجه للسمراء التي يناديها دون أن يوضح أن النداء لها، فقد ناداها لتسمع صوته وتحس بآلامه، لكنها تركته ينادي في أعماقه، و الصمت يمزقه والأشواق تعصر قلبه، مما جعله يشحذ هممه، و يأتيها ظمآنا عليها ترويه، وجريحا حيران علها تداويه. وقد خالف الشاعر بهذا الاستعمال الأعراف اللغوية، حيث وضع الفعل المتعدي بصيغة اللازم، و نجده يكرر الاستعمال نفسه في قوله[25] (متقارب):

خَانَ الرِّفَاُق .. وَ مَا..مَا خُنْتُهُم أَبَدًا وَ ذَا سَيْفُهُم فِي القَلْبِ مُنْتَصِبُ

فتعمد إلزام الفعل (خان) بفاعله، دون أن يتعداه إلى مفعول معين، حتى تتسم دلالته بالعموم، مما ضمن لهذا القول و سابقه جودة فنية،وتميزا شعريا، استقاهما الشاعر من مخالفة أعراف اللغة، دون مخالفة قوانينها و معاييرها .

أما صور الحذف التي آثر فيها الشاعر الاستغناء عن التركيب بأكمله، فمتمثله في قوله[26] (كامل) :

وَسَمِعْتُ صَوْتًا هَاتِفًا : أَأُسرُّ بِالسِّلْم المُغَرِّد فِي السَمَاءِ وَ فِي الثَّرى

أَمْ ...

في هذا المركب الاستفهامي يحذف الشاعر جملة كاملة، لأن (أم) تقابل في اللغة بين متساويين، وما دام الاستفهام قبل (أم) عن الحدث في جملة (أ أسر بالسلم)، فلا بد أن يكون في الثانية استفهامًا عن حدث أيضا. لكن الشاعر يحذف هذا الاستفهام،لأن الجملة الأولى دليل عليه، فقوله (أ أسر) استفهام لطلب التصديق، وأصل الكلام: أأسر أم أجهر، فاكتفى بذكر الفعل (أجهر) في البنية العميقة من خلال ذكر الأداة(أم) التي كانت دليلا على الفعل المحذوف، لسبب واحد هو أنه يستنكر الفعل الأول، وينفي قبول حدوثه، لأنه لو قال: (أ أسر بالسلم أم أجهر)، لكان التركيب دالا على التخيير، لكنه في حقيقته استفهام إنكاري، يرفض الشاعر من خلاله –باسم الصوت الهاتف– أن يكون السلام سرا أو يكون مجرد رمز يعيش في ذواتنا، ويغيب عن عالمنا ومجتمعنا .

من صور الحذف في الجملة الإنشائية أيضا قوله[27] (كامل) :

وَ إِلَى مَتَى تَبْقَى الضُّلُوع كَسيرَةً آهٍ! مَتَى...؟! أَغَدًا تَحِينُ وَفَاتِي ؟!

حيث حذف الشاعر في هذا البيت عملية إسنادية بأكملها، إذ الأصل أن يقول (متى تحين وفاتي)، فاستغنى عن الذكر، لوجود الجملة نفسها في التساؤل الموالي (أغدا تحين وفاتي؟)، فكان هذا الاستفهام الموجه إلى زمن الفعل دليلا واضحا على المحذوف بعد (متى: الزمنية)، وهو ما يجعل صورته تبدو جلية في البنية العميقة على الرغم من عدم وجودها في البنية السطحية .

وخلافا للحذف يستعين الشاعر في أغلب المواضع بالزيادة، فيزيد على المركب التام كلاما ليتم المعنى الأول، أو ليزيد عليه معنى آخر، وتختلف مواضع هذه الزيادة في البيت الشعري، فتتقدم أحيانا المركب التام، وتتوسط ركنيه في بعض المواضع، أو تليها في مواضع أخرى، ومن أمثلة هذه الزيادة التي تمثل ظاهرة أسلوبية يتميز بها شعر وغليسي قوله[28] (كامل) :

إِنّي رَأَيْتُ بِمَوَطِن مَلِكَين قَامَا بَعْدَ طُولِ تَنَازُعٍ فَتَحَاوَرَا

مَلِكَيْن يُرْوَى أَنَّ هَذَا قَدْ تَأَبَّطَ شَرَّه ، لَكِنَّ ذَاكَ تَشَنْفَرَا

وَ تَبَادَلاَ عِلْمَ البِلاَدِ وَ أُعَلنَا حُكْمًا يَكُون تَدَاولاً وَ تَشَاوُرًا

تمثل هذه الأبيات الثلاث امتدادا لجملة واحدة، تنحصر في قولنا (رأيت ملكين)، لكن معنى الجملة مفعم بالدلالات التي يريد الشاعر إبلاغها، لهذا تجده يزيد أداة التوكيد (إن) لتأكيد المعنى، ثم يزيد الجملة الفعلية (قاما) تمييزا لهما عن أي ملكين آخرين، فهي جملة وصفية ينعتهما الشاعر بها، ثم يضيف في الجملة الوصفية نفسها الظرف الزماني المتمثل في قوله (بعد طول تنازع)،نصا على زمن هذا الاتصاف، ثم ترتبط هذه الجملة الوصفية بجملة أخرى (تحاورا)التي تعد تعليلا لسابقتها، ثم ينعت كل واحد منهما مستقلا، ليعود إلى الحديث عنهما معا، و ميل الشاعر إلى الإطناب واضح جدا في جميع قصائده، حتى أنه أصبح ظاهرة أسلوبية تميز شعره .

وردت الزيادة في قوله أيضا[29] :

أَتَسامى كَمَا الرُّوح ، فَوْقَ الرِّيَاح ، وَ فَوْقَ الزَّمَان

وَفَوقَ المكَان ، وَ فَوقَ الحُكُومَةِ وَ البَرلَمَان

فتعلق المفعول فيه (فوق الرياح) بالفعل (أتسامى)،تحديدا لفضاء التسامي، ثم ارتبط هذا المفعول بمجموعة من الإضافات التي حددت مع المفعول الأول فضاء التسامي مكانا و زمانا. وكانت في جملتها تأكيدا للفعل، فالشاعر يشبه نفسه بالروح التي تفوق كل القمم وكل السلطات، بل تفوق كل مكان وزمان.

3.3. التكرار:

تختلف طرق الزيادة في الجملة العربية، ولعل أهمها ظاهرة التكرار ، وهي أسلوب من الأساليب التعبيرية التي تقوي المعاني، وتعمق الدلالات، فترفع من القيمة الفنية للنصوص، بما تضفيه عليها من أبعاد دلالية و موسيقية متميزة، وإذا كان التكرار في النثر عملية حشو لا طائل منها، فهو في الشعر ليس كذلك، لأن الصورة المكررة لا تحمل الدلالة السابقة، بل تحمل دلالة جديدة بمجرد خضوعها للتكرار، إذ تسهم في عملية الإيحاء و تعميق أثر الصورة في ذهن القارئ[30]

و نلمس هذه الظاهرة في قوله[31] (رمل) :

أَبْكِي وَ أَبْكِي ... فَيَنْمُو العُشْبُ وَ الشَّجَرُ مِن دَمْعَتِي وَ دَمِي ... تَنْمُو بَرَاكِيني!

حيث كرر الشاعر الجملة الفعلية (أبكي)، إشارة إلى غزارة دموعه و قد أتبع الجملة المكررة بقوله (ينمو العشب والشجر)، تعبيرا عن شدة حزنه، ودموعه التي تهطل كالأمطار، فتسقي –كالسيل الجارف– الأرض العطشى، لتخضر بعد طول جفاف ومثل هذا التكرار الذي يبنى عليه توكيد المعنى قوله في الجملة الإنشائية[32]:

أَغَدًا تُسَافِر دَهْشَتِي ؟

أَغَدًا تَعُودُ بَرَاءَتِي ؟

أَغَدًا تَعُودُ خَلِيَصِتي ؟

أَغَدًا تَعُودْ ؟

أَغَدًا تَعُودْ ؟

أَغَدًا تَعُودْ ؟

فقد كرر الشاعر في الجمل الثلاث الأولى المعنى دون اللفظ، تأكيدا لمعنى واحد هو السؤال عن زمن عودة الحبيبة، لكن التراكيب اختلفت، لأنه لن يودع دهشته ويستقبل براءته إلا إذا عادت حبيبته، فهي التي ستخلصه من الدهشة والحيرة، وتعيد إلى قلبه الراحة و الاطمئنان، لكنه في الجمل الثلاث الأخيرة يكرر المعنى بلفظه، المعنى الذي تساءل عنه في الجمل الثلاث السابقة، فإلحاحه على معرفة الجواب يجعله يكرر العبارة ست (6) مرات، و يؤكد في كل مرة رغبته في معرفة الجواب، بل إنه يؤكد من خلال هذا السؤال إصراره على تحقيق مضمون الجمل، فلم يعد –مع هذا التكرار – يسأل ليجاب فحسب بل ليثير شفقة السامع، فتحن المحبوبة إليه، وتفكر في الرفق به، وتعود بعد الهجران له .

ومن خلال هذه القطعة الشعرية يتبين لنا أن الشاعر (يوسف وغليسي) يعتمد ظاهرة التكرار بشكل كبير ليعمق الدلالات و يؤكد المعاني، ويضفي على كلامه صورة صوتية متميزة، ومن صور هذا التكرار قوله[33] (هزج) :

جَرَاُح الصَّمْتِ تَلذَعُنِي وَ صَمْتُ الجُرْح يَكْوِينِي

أَنُوحُ .. أَنُوحُ فِي صَمْتٍ كَقَارِئَةِ الفَنَاجِين

أَفِيُق الآنَ مِن صَمْتِي وَ قَدْ فَاَضْت بَرَاكِينِي

جِرَاحِي الآنَ تَقْتُلُنِي جِرَاُح النَّاِس تُحْيِينِي

جِرَاحِي الآنَ أَرْسُمُهَا قَتادًا فِي شَرَايِينِي

فَجُرْحٌ نَامَ فِي كَبِدِي وَ جُرْحُ بَاتَ يُشْجِينِي

في هذه القطعة الشعرية كرر الشاعر (وغليسي) كلمة (جرح) سبع (7) مرات في أبيات ستة، ومن هذه اللفظة ترسم الصورة و تتضح جوانبها لتعبر عن مأساة الشاعر وتعكس همومه وعذاباته، وليست هذه القطعة إلا جزءا من قصيدة اختار لها عنوان (بطاقة حزن)، فربط بين عنوان القصيدة، وبين كلماتها ربطا محكما من خلال هذا التكرار الذي وقف دليلا قويا للتعبير عن آلامه، وأحزانه الموجعة، ونجده في القطعة نفسها يكرر كلمة (صمت) التي يحاول أن يجعلها دليلا آخر على عمق جراحه، هذه الجراح القاتلة التي تفقده القدرة على الحراك، والرغبة في البوح والتعبير ، فبين الجراح والصمت يتشكل نسيج النص، ليجسد قمة المأساة التي يعانيها شاعرنا المتألم الذي لا يملك –كغيره – قدرة الكلام والصراخ، فأحزانه تعيش بداخله، لا أحد يسمع أناتها فيواسيه في ألمه ويؤنسه في صمته، وفضلا عن الصمت والجراح تتكرر في النص لفظة (الآن) التي تدل على زمن المأساة ووقت الأوجاع. إنه العصر الذي نحياه، العصر الذي فقد كل قيمه ومعانيه، فصار سكّينا تقطع من يأبى الفساد.

أما في قصيدة (يسألونك) فتجده يكرر الجملة نفسها، وذلك عندما يقول[34] :

يَسْأَلُونَكَ عَنْ شَاعِرٍ مُثقِلٍ بِالحَنِين

يَسْأَلُونَكَ عَنْ مُغْرِمٍ يَبْتَغِي شَبق الرُّوح

فَي جَسَدِ امَرأَةٍ مِنْ مِيَاهٍ وَطِين!

يَسْأَلُونَك عَنْ عَاشِقٍ خَائِبٍ

أَنْكَرْتَه نِسا العَالَمِين

وتتواصل القصيدة ليتواصل معها استعمال (عنوانها) كواحد من الكلمات المفتاح، حيث يتكرر (10) مرات في قصيدة مكونة من (17) سطرا . فالشاعر في هذا النص يوظف العنوان من أجل الكشف عن ذاته، فهو يزعم أن أناسا يسألون عن شاعر أثقله الحنين، مغرم، عاشق، خائب، أنكرته نساء العالمين، وقد ألحوا في سؤالهم، و على المخاطب أن يجيب –بما تقتضيه رغبة شاعرنا– بأن هذا الذي تسألون عنه هو ذاك المتكلم، فهو رغبةً في الكشف عن نفسه توهم السؤال عن شخص يحمل صفاته.

ومن صور التكرار التي يتعدى فيها الشاعر حيز القصيدة الواحدة قوله[35] (بسيط) :

عَينَاكِ فِي كَوْثَرِ الرَّحْمَنِ غُمِّستَا عَيْنَاي لِلّه فِي عَيْنَيكِ سَبَّحتَا

جَنَّات عَيْنَيكِ فِي عَيْنِّي قَدْ سُكِبَت عَيْنَاي بِالْوَجِد مِنْ عَيْنَيكِ ارْتَوَتَا

عَيْنَاكِ نَرْجَسَةٌ تَا الله مَا ذَبُلَت عَينَاكِ بِالْعَسَلِ الصَّافِي تَبَلَّلَتَا

عَيْنَاكِ فِي عَتَمَاتِ اللَّيْلِ ... فِي وَهَجِي عَيْنَاكِ فِي قَلْبِي المَهْجُورِ أَبْرِقَتَا

عَيْنَاكِ فِي يَقْظَتِي .. عَيْنَاكِ فِي حُلْمِي أَذْهَلَتَانِي ، وَ هَذَا الكَوْنَ أَذْهَلْتَا

عَيْنَاكِ شَلاَّل وَحْيٍ بَاتَ يُمْطِرُنِي سَحَابَتَانِ بَرْمَلِي قَدْ تَصَبَّبَتَا

ويواصل الشاعر هذه القصيدة (قراءة في عينين عسليتين)، ليكرر كلمة (عينين) في كل بيت تقريبا، بل في كل شطر، فلم يعد يرى في الكون كله إلا عينيها، هما البحر، هما الطير والبشر، إنهما الكتاب الذي علمه أبجديات الحب، وبهما يحل في محراب الجمال الأبدي، ويحيا النعيم السرمدي، فهو يعيش في عالم ذي أبعاد تختلف عن العالم الأرضي، عالم ما فوق الواقع، هناك في جنة عينيها، وما توحيان به من رموز سحرية. وليس بالغريب أن تتكرر هذه الكلمة في قصيدة ليست إلا تأملات صوفية، فلم تعد تكفيه القراءة، بل أصبح يتأمل تأمل صوفي، لا يعرف، ولا يرى في الحياة غير وجه الله تعالى، خالق هذا الجمال، ومبدع الصورة الرائعة، يقول[36] (بسيط):

عَيْنَاكِ مَقْبَرَةٌ لِلْحُزْن وَ الوَجَع فِي عُمْقِ عَيْنَيكِ يَفْنَى الأُفُّ وَ الآَهُ ...

فِي عُمْق عَيْنَيْكِ يَرْمِي الله رَوْضَتُهُ وَ ثَمَّ يَدفِنُ قَيْسٌ هَمَّ لَيْلاَهُ!

تَلَوَّنُ البَحْرُ فِي عَيْنَيْكِ وَ اضْطَرَبَا فِي بَحْرِ عَيْنَيْكِ أَنْسَى البَحْرَ .. أَنْسَاهُ!

أَهْوَى الهَوَى فِيكِ ..فِي عَيْنَيْكِ أُعْلِنُهُ أَهْوَاكِ .. أَهْوَاهُمَا .. أَهْوَاهُ .. أَهْوَاهُ!

قَدْ أُسِري -الآنَ -بِي مِن مُقْلَتِيكِ إِلَى مَعَارِجِ الرُّوح كَيْ أَلْقَاكَ رَبَّاهُ!

فِي عُمْقِ عَيْنَيْكِ أَلْقَى الرَّب أَعْبُدُه فِي عُمْق عَيْنَيْكِ ، أَخْشَى الرَّبَ .. أَخْشَاهُ!

وفي هذه الأبيات تستوقفنا العيون مرة أخرى، باعتبارها السمة الأنثوية المميزة، منفتحة على دلالات عميقة، تحيلنا على المعاني الروحية المختزنة، والتي تتخذ منحى تصاعديا من الدلالة المادية، إلى المعاني

الروحية، فالشاعر إذا كان يتعلق بالجانب المادي في المرأة، ممثلا في عينيها، فإنه يجعلها وسيطا جماليا للوصول إلى الجمال المطلق[37].

وفي هذه الأبيات، والتي قبلها، يتسع الرمز وتمتد دلالات الصورة المؤسسة على العيون، فليست صاحبة العينين الجميلتين إلا رمزا يتخذه الشاعر أداة للسمو على الواقع، والتوحد مع المطلق، والعيش – لحظات طويلة– في الحلم الواعد، وهو المبرر الوحيد الذي يجعله يكرر لفظة (عيون) في مواضع كثيرة من القصيدة الواحدة، بل من الديوان كاملا، فهي واسطة الحلم، ومبعث الأمل، وسبيل الخلاص من عالم لا يبعث في نفسه إلا ألما و حيرة، وتبعث عينيها مقابل ذلك راحة وسكينة.

ويقول الشاعر في مواضع متفرقة من القصيدة (العشق و الموت في الزمن الحسيني) (رجز)[38]:

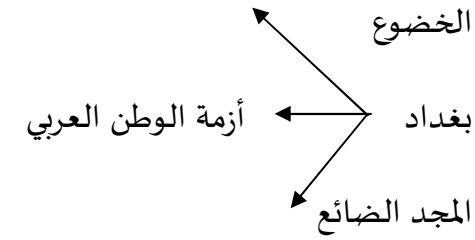
بَغْدَادِيٌ .. وَدَمُ الحُسَيْنُ فَصِيلَتِي بَغْدَادِيٌ شَهْرَ الحُسَيْنَ لِيَثْأَرَا

بَغْدَادُ يَا نَخْلاً تَطَاوَلَ فِي دَمِي الأَصْلُ فِي قَلْبِي وَ فَرَعُه فِي الذُّرى

بَغْدَادُ و الأَوْرَاسُ فِي هَذَا الفُؤَا دِ تَوَحَّدَا : أَنْصَارِيًا وَ مُهَاجِرًا

بَغِدَادُ إِنِّي قَادِمُ .. فَلْتَحْضُنِي قَلْبًا تَزَمَّل بِالْهَوَى وَ تَدثَّرَا

تُحمِّل هذه القطعة الشعرية لفظة بغداد دلالات عميقة غير مباشرة و هي :



و دلالة مباشرة واحدة هي :

بغداد ⟵ الوطن

فالشاعر في قوله هذا يوظف بغداد في صورة كلية و يجعلها رمزا لأمور عدة، إنها رمز الخنوع، بعد أن كانت في الزمن الحسيني رمزا للقوة و الازدهار، ورمز لأزمة الوطن العربي بعد أن كانت والأوراس رمزا للسيادة والكرامة، وهي أيضا رمز آخر للمجد الضائع، بعد أن كان المجد في عهد قديم لا يذكر إلا و ذكر اسمها، يكرر الشاعر هذه اللفظة، فينادي، و ينادي لأن نداءها مرة لم يعد ذا جدوى، فبغداد غير قادرة على السماع، وهو يناديها على التوالي، لأنه يسعى إلى إعلان حبه و تأكيده، ويحاول أن يعبر عن ارتباطه بهذا الوطن الجريح،

فبغداد في قلبه و فكره ترسل صوتا إلى بغداد الوطن، ليعود رمزا لما كان له، لهذا تجده ينتقل إلى قصيدة أخرى، فيذكربغداد مرة أخرى، دون أن يكف عن ذكرها في كل سطر،و ذلك عندما يقول[39]:

بَغْدَادُ وَ القَلْبُ المُلَغَّم بِاللَّظَى ...

بَغْدَادُ وَ النَّجْمُ المُسَافِرْ فِي السَّمَا...

بَغْدَادُ وَ اليَأْسُ المُضَمَّخ بِالمُنَى ...

بَغْدَادُ ..! وَ يَنْفَتِحُ الفُؤَاد عَلَى نُسَيْمَاتِ الهَوَى ...

بَغْدَادُ وَ الحُلْمُ المُهَشَّم فِي تَلاَفِيفِ الرُّؤَى ..

بَغْدَادُ! قَدْ حَطَّ الغُرُوبُ عَلَى مَشَارِفِ حُلْمِنَا

لَكِنَّمَا بَغْدَادُ كَالعَنْقَاءِ تُبْعِثُ مِنْ هُنَا أَوْ مِنْ هُنَا

يدل تكرار لفظة بغداد في هذه القطعة على تلك الرغبة المتأججة، والشوق العنيف إلى ماضي العهود، ونبذٍ لزمن الذل والانحطاط، زمن لغم فيه القلب باللظى، وسافر النجم الجميل بعيدا في السما، لكنه على الرغم من ذلك زمن يحدو اليأس فيه المنى، وتكثر أحلامه والرؤى، فالشاعر يتحدث عن بغداد إلى بغداد، ويقول إن هذا الزمن المؤسف يرهقنا، وإننا لنأمل في غد أفضل، تكون فيه بغداد مشرقة كشمس النهار، نقية كماء دجلة والفرات، قوية كالخليفة العباس، وذلك عهد الأمم بها، فمهما كسا سماءها غروب، لا تستسلم لقهر الظلام، بل تكون عنقاء زمانها و تبعث من رماد .

من خلال هذه النماذج القليلة يتبين جليا أن الشاعر وغليسي يلجأ كثيرا إلى تكرار بعض الوحدات اللغوية في القصيدة الواحدة، أو القصائد المتعددة، فترتبط القصيدة بالأخرى، لتتحد جميعا في قالب واحد و تعبر جميعا عن أمل واحد وإن اختلفت أدوات التعبير و لغته.

يقول[40]:

تسَاَجم الدَمْعُ مِن عَيْنَيْكِ يَا (نَجَفُ) بَغْدَادُ نَائِمَةٌ ، قَدْ مَضَّهَا التَّعَبُ

حَدَائِق المَجْدِ فِي الأَوْرَاِس ذَابِلَةٌ وَالأُرْزَ يَذْبُلُ فِي بُيْرُوتَ .. يَلْتَهِبُ

في هذه الأبيات يربط الشاعر بين المسند و المسند إليه،على الرغم من عدم وجود رابط حقيقي بينهما، وذلك بتجسيده أمورا معنوية و إبرازها للعيان في صورة شخوص وكائنات حية، رغبة منه في المبالغة، وإبراز المعنى بشكل واضح، فها هو يجعل القدس مغتصبة، ويجعل سيناء كائنا بشريا قادرا على الصراخ،و التعبير عن

أوجاعه، فضلا عن الجولان الذي لم يعد قابلا بالصراخ، لأنه لم يعد كافيا، فاختار سبيل النحيب للتعبير عن آلامه الموجعة، و يصور -إضافة إلى ذلك– النجف كمرأة باكية تذرف دمع أحزانها، وبغداد أتعبها التعب، وأرهقتها المواجع فنامت، ونامت إثر ذلك حدائق المجد بالأوراس .

فالملاحظ على هذه التراكيب المختلفة أنها قد استعملت في غير معناها الحقيقي، فكانت معانيها المجازية أكثر إيحاء و أحسن تصويرا و أكثر جمالا .

و خروجا –دائما– عن المعنى الحقيقي للتركيب اللغوي يقول شاعرنا[41] (كامل) :

أَبْكِي عَلَى ذِكْـــرَى الحُسَيْن تَذَمُّرا واكَرْبُلاَء .. دَمُ الحُسَيْن تَفَجَّرَا

أَبْكِيكُمْ آلَ الحُسَيْنُ تَذَمُّرَا و تَشَيُّعَا وتَفَجُّــعًا .. و تَشَوُّقًا و تَذَكُّرَا

ذِكْرَاكُـــــمْ مَوْجٌ يُزَلْزِلُ شَاطِئِي ويَهـــــزُّ قَلْبًا بِالعُرُوبَةِ خُدِّرَا

العُرْبُ قَدْ هَجَرَ الحُسَيْنُ دِمَاءَهُم ودَمَ الحَسَيْن إِلَى عُرُوقِي هَاجَرا

إلى أن يقول[42] (كامل) :

عَبَثًا أفْتِّش فِي الشُّهورِ عَنْ الوَفَا كُلُّ الشُّهُورِ غَدَتْ تَخُون نُوفَمبرَا

ففي هذه القطعة يعبر الشاعر عن نكبة العرب، وعن رضوخهم و صمتهم عما يجري لهم، فيقول إن دم الحسين تفجر،للدلالة على هول فاجعة المسلمين في الحسين، ثم يقول إن الحسين قد هجر دماءهم، فوصف الدم بما لا يوصف به، إشارة إلى الانسلاخ عن الأصل، وإلى النخوة العربية التي تناسوها. فعبر وغليسي بهذا الأسلوب المتفرد عن موقف العرب المرفوض، هذا الموقف المتفرد أيضا، الذي لا يدل إلا على خيانة وطنية جعل الشاعر حديثه عنها حديثا متميزا، وذلك بأن جعل شهور السنة تخون أقدس الشهور، وأفضلها (نوفمبر)، نوفمبر العهد والتاريخ، فلم يعلن الشاعر رفضه للموقف العربي بكلام عادي، بل بتراكيب إبداعية خالف فيها كل استعمال، ليجعل بهذه المخالفة موقفه مخالفا لكل المواقف الأخرى .

و من صور الإنزياح الدلالي أيضا قوله[43] (كامل) :

البَرْقُ مَا لاَحَتْ بِهِ لُقْيَاكِ والرَّعْدُ مَا خَفَقَتْ بِهِ ذِكْرَاكِ

والوَحْي مَا أَوْحَى غَرَامُكَ لِلْفَتَى والسِّحْرَ مَا سَاحَت بِهِ عَيْنَاكِ

فلم يعد البرق في منظور شاعرنا ذلك الوميض الجميل في قلب السماء، و لا الرعد ذلك القصف المرعب أيام الشتاء، ولم يعد الوحي كلام الله إلى رسله. إن الموازين انقلبت في رؤياه، فانزاح بكل الدلالات عن أصلها، ليجعل البرق صورتها إن أطلت عليه، والرعد ذكراها إن خطرت بباله، والوحي إن أشارت إليه .

4. خاتمة:

إن هذا التميز في الكتابة والتنوع في العبارة والثراء الأسلوبي الذي لمحناه في دراستنا للخطاب الشعري لوغليسي، يجعلنا نرى مواصفاته الشعرية بكل وضوح عبر الأوجاع والتغريبة، ويجعلنا –من جهة أخرى– نرى كيف تحلى الشعر الجزائري بثوب القيمة الفكرية والجمال الأسلوبي، فلم يعد شعرنا المعاصر مجرد كتابة نمطية تستلهم ألفاظها ودلالاتها من غيرها، لقد امتلك من الخصائص الفارقة في أساليب الكلام، وطرائق الأداء الشعري في التعبير عن الموضوعات سبلا متميزة حقا.

5. المراجع:

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1991.

الكتب:

1. أبو جناح، صاحب ، 1998، دراسات في نظرية النحو العربي و تطبيقاتها، الأردن، دار الفكر، ط1.
2. الثعالبي، 1998، فقه اللغة و سر العربية، تحقيق املين نسيب، بيروت، دار الجيل ط1.
3. الجرجاني، 1981، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت.
4. ابن جني،(د.ت)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار ، مصر، المكتبة العلمية.
5. ابن خلدون، 1993، المقدمة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1.
6. السد، نور الدين ، 1997، الأسلوبية و تحليل الخطاب، الجزائر، دار هومة .
7. سليمان، فتح الله أحمد 1990، الأسلوبية، المطبعة الفنية.
8. عبد الجليل، عبد القادر 2002، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، عمان، دار صفاء، ط1.
9. المسدي، عبد السلام الأسلوبية و الأسلوب نحو بديل ألسني، تونس، الدار العربية للكتاب.
10. مطر، عبد العزيز 1962، حديث اللغة و الأدب، القاهرة، دار المعرفة، ط1.
11. ابن منظور، 1994، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط3.
12. هيمة، عبد الحميد 1998، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، الجزائر، دار هومة ط1.
13. وغليسي، يوسف 1995، أوجاع صفصافة، الجزائر ، دار إبداع ، ط1.
14. وغليسي، يوسف 2000، تغريبة جعفر الطيار، الجزائر ، اتحاد الكتاب الجزائريين.

[1]- ينظر: ابن منظور، 1994، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط3، مادة (سلب)، 473/1 .

[2]- صاحب أبو جناح، 1998، دراسات في نظرية النحو العربي و تطبيقاتها، الأردن، دار الفكر، ط1، ص 275.

[3]- ابن خلدون، 1993، المقدمة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، ص 474 .

[4]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب نحو بديل ألسني، تونس، الدار العربية للكتاب، ص 32 .

[5]- نور الدين السد، 1997، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة الجزائر ، 156/1 و ما بعدها .

[6]- عبد العزيز مطر1962، ، حديث اللغة و الأدب، دار المعرفة، القاهرة، ط1، ص 152 .

[7]- فتح الله أحمد سليمان1990، ، الأسلوبية، المطبعة الفنية، ص 62 .

[8]- يوسف وغليسي، 1995، أوجاع صفصافة، دار إبداع ، الجزائر ، ط1، ص 21 .

[9]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 20 .

[10]- م . ن / ص 29 .

[11]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 86.

[12]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 42.

[13]- يوسف وغليسي، 2000، تغريبة جعفر الطيار، الجزائر، اتحاد الكتاب الجزائريين، ص 39 .

[14]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 104.

[15]- الجرجاني1981، ، دلائل الإعجاز، دار المعرفة بيروت، ص 112 .

[16]- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار ، المكتبة العلمية، مصر (د.ت)، 360/2 .

[17]- قال تعالى: ﴿واللائي يئسن من المحيض من نسائكم إن ارتبتم فعدتهن ثلاثة أشهر و اللائي لم يحضن﴾، الطلاق /4. حذفت من هذه الآية الجملة المعطوفة على سابقتها، وتقدير الكلام: و اللائي لم يحضن فعدتهن ثلاثة أشهر أيضا .

[18]- الثعالبي، 1998، فقه اللغة و سر العربية، تحقيق املين نسيب، دار الجيل بيروت، ط1، ص 386 .

[19]- م.ن/ ص ن .

[20]- عبد القادر عبد الجليل،2002، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء عمان، ط1، ص 282 .

[21]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 33.

[22]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 52.

[23]- م ن/ ص 31.

[24]- م ن/ ص ن.

[25]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 42 .

[26]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار ، ص 48 .

[27]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 21 .

[28]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 47 .

[29]- م ن/ ص 32.

[30]- عبد الحميد هيمة،1998، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، دار هومة الجزائر، ط1، ص 46.

[31]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 82 .

[32]- م ن/ص 34.

[33]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 17 .

[34]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 56 .

[35]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 55.

[36]- م ن/ ص 58 .

[37]- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 106.

[38]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 88، 89، 91.

[39]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 46.

[40]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 88.

[41]- م ن/ ص91.

[42]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 91.

[43]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، ص57 .