

التلاقح الصوتي الدلالي في قصيدة "يا ليل"

لحمد العيد محمد علي خليفة*

إعداد/د. بوخاري خيرة

جامعة محمد خيضر بسكرة

توطئة:

الشعر تجربة حية تنبثق من دواخل النفس الإنسانية ونوازعها، يرتسم فيها ثقل الحياة وأعباءها، وأفراحها وأحزانها، فصار بذلك سجلا يحفظ للأمة تراثها وتاريخها، كما يصنع مجدها وفخرها. والجزائر كباقي الأمم الأخرى لها تراثها وأدبها الذي يحفظ كيانها، ويربط حاضرها بمستقبلها، مما يتطلب من كل دارس الاهتمام به، وإخراجه من ظلمات النسيان والاحتجاب إلى نور القراءة والاستظهار.

وشاعرنا "محمد العيد آل خليفة" كان من بين المناضلين الأوائل الذين شاركوا الجزائر محنتها ونضالها الطويل ضد جبروت فرنسا وعدوانها، بحياته وفكره وقلمه، وبالرغم من كل ما لحقه من ظلمها وبطشها، إلا أن ذلك لم يثني عزيمته عن الدفاع عن وطنه والإيمان بحريته وكرامة شعبه وسيادته، فلطالما بثّ عن طريق شعره روح العزيمة والصمود أمام جور الاستعمار، مؤمنا بقرب انجلاء ليله ويزوغ فجر الحرية والاستقلال. ولعل هذا ما خلده في ديوانه الشعري الكبير في قصيدته "يا ليل"، التي نشرها في العدد 145 من جريدة البصائر عام 1951م.

إن أول ما يستوقف أي باحث متفحص لهذه القصيدة، تلك الهندسة اللغوية التي تنم عن ذلك التلاقح الصوتي الدلالي فيها؛ لأن النص الشعري الحديث « لم يعد مجرد دفعات شعرية (...)، بل أصبح النص الشعري مشروعا كبيرا، يتم العمل فيه من خلال القوانين الموضوعية للإبداع، وصار هناك نوع من الحوار بين اللغة بمستوياتها

الدلالية والتشكيلية من ناحية، والبناء بعمارته الخارجية وتقنياته الداخلية من ناحية أخرى»¹ تنطلق من الصوت كبنية تحتية يركز عليها الشاعر ليمدّها بإشعاع روحه وطاقة انفعالاته.

إن الكشف عن آليات التصميم الهندسي لهذا الجسد السيمتري، يستوجب منا استنطاق مكنوناته الصوتية الدلالية، «فلا يتم الفهم العميق والدقيق للضن إلا من خلال تعاليم لغته الفنية ووسائله الجمالية، وما دام وعاء الأدب ومادته الأصوات والألفاظ، فأى تحليل للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما، أي عن طريق تحليل القالب اللغوي والصوتي للعمل الأدبي»² وأول ما سنقف عنده في هذه الدراسة هو عتبة العنوان.

شعرية العنوان:

نصية هذا العنوان "يا ليل" تتطلب من القارئ التأمل والوقوف عندها مطولاً؛ لأنها جاءت نكرة، والنكرة تفتح على المتلقي أبواباً تأويلية غير متناهية، على عكس المعرفة التي تحدد معالم النص إلى حد ما، وتؤطر مضمون جسده الشعري، كما أنه يتكون من أداة النداء (يا) والمنادى (ليل)، والياء جاءت مجلوبة من أعماق النفس المثقلة بظلمة هذا الليل المعتم القابض على حرية ذاتها، وحرية موطن هذه الذات. وقد ساعدت الألف الطويلة على تفعيل عملية النداء بغية تعميم مدلولها على هيكل القصيدة بالدرجة نفسها التي عمّت فيها عتمة هذا الليل وانتشرت، كما كان لها دور فعال في جلب انتباه القارئ/المتلقي، والاستحواذ الكامل على فكره ليبقى مشدود التواصل مع تراسلية معاني النص. كما توحى هذه الياء (يا) بذلك الخروج والانبثاق المتصاعد لثقل ذلك الليل بعدما كان غائراً في أعماق الذات الشاعرة.

أما بالنسبة للمنادى (ليل) فإن بنيته الصوتية جاءت ثلاثية التركيب الفونيمي (اللام، الياء، اللام)، ويتميز بتكرار صوت اللام، وكيفية النطق به « تماثل الأحداث التي يتم فيها الالتصاق مما يجيز تصنيفها في فئة الحروف الإيمائية التمثيلية»³، وتكراره في هذه الوحدة

الإفرادية يوحى بالتصاق دلالة الليل بها وبجسد النص ككل، ومن صفات اللام أنه صوت وسطي بين الشدة والرخاوة، حيث لا يُسمع له انفجار الأصوات الشديدة، ولا احتكاكية الأصوات الرخوة، إلا أنه من الأصوات الأوضح سماعاً؛ لأنه يعد من "أشباه الصوائت". أما الياء الساكنة التي تتوسط "ليل" « فإن صوتها يأخذ صورة الحفرة أو حفنة اليد. وهو يصلح أن يكون مقراً للمعنى، على نحو ما تصلح الحفرة على سطح الأرض أو في باطن الأرض⁴، وتوسطها يحد من ثقل تكرار صوت اللام، كما أنه يشحن المعنى الكلي للمفردة. « وإذا كان الليل هو الزمن الأسود⁵ رديف النهار، فإنه في النص يتعلق بزمن نفسي غائر في الذات الكاتبة، يختلف كل الاختلاف عن ذلك الليل الطبيعي المتعارف عليه، إنه ليل مطلق بلا نهاية، هذه النهاية التي طالما ظل المتلقي يتربها بشوق من بداية النص لنهايته، لكنها أبت إلا أن تبتعد بلا حدود. وهذه الصورة المشهية لليل تعكس كيفية اتخاذ الاستعمار له كحجاب يستتر وراءه لتنفيذ جرائمه الشبيهة بما يفعله ابن آوى في عتمة الليل والناس نيام، مما يضفي على النص مسحة جمالية تبين عن أن « اللغة فضاء لا محدود، حامل ومحمول، ذلك لأنه الصلصال الذي يودع فيه الشاعر نيرانه، أمطاره، روحه، وطنه، قلقه، رؤاه، حلمه، حبه، كونه، والعالم أيضاً، لذلك فكلما جددت اللغة مثاقفتها بدماء الطاقة الإبداعية، كلما كانت أكثر إيجابية⁶ وإيحاء بكل المعاني النفسية والحسية التي يمكن أن تتبادر في ذهن المتلقي، فجمال اللغة الشعرية يتحقق عندما يتعانق الصوت بالإيقاع داخل نسيج صوتي متجاوب، ومتجانس، كما أن هذه العلاقات « لا تقتصر فقط على تقرير ما يقال، أو التعبير عنه، وإنما تريد أيضاً أن تؤثر في موقف القارئ⁷، ولن يتأت لها ذلك إلا بإيقاع صوتي ودلالي موحد، ينبني على مدى حسن استغلال الشاعر للمعطى الصوتي الدلالي المتعانق مع طاقته الشعورية وشحنه الانفعالية، ومجيء صيغة "يا ليل" في نهاية القصيدة كإلزامية تكرارية، يؤكد مدى قوة العنوان وقدرته على فرض

نفاذيته الزئبقية، وبسط هيمنته، مما يجعله بداية للنص ونهاية له، وبذلك يفهم المتلقي أن الليل جاء كرمز فقط، ليعكس فيه صور الاحتلال وفداحة بطشه وظلمه.

تحليل المناهي الصوتية الدلالية للقصيدة:

لكل شيء بداية ولقصيدة "محمد العيد آل خليفة" استهلالها، فهو يركن إلى تلك الانبثاق النصية الأولى (العنوان) ويعيد تكرارها، ليجعل منها بؤرة إشعاعية يرتكز عليها لتدعيم رؤيته الإبداعية، ويزيد تأثيراً في المتلقي وشحنها بدلالة الليل المنتشرة لتكتسح جسد النص كله، و«جسد النص كما تحسسه قراءتنا مليء بجراح تهاجر إلى نزف الكلمات وعلاقاتها المتصدعة الدواخل، لتكون دليلاً يعكس الموضوعي من خلال الذاتي، والذاتي من خلال موضوعي مختلف»⁸، فيصبح هاجس هذا الليل ملاحقاً لذات المبدع، عاكساً صدهاء على مسامع المتلقين، متخذاً من الصوت البنية التحويرية للغته الشعرية، الناقلة لمعانيه وأحاسيسه؛ لأن «الحرف في الشعر وتر يصدح بنغم [...] من قلب الحروف تزكي المعنى، وتضفي عليه الظلال الإيحائية. لذلك فإن الشاعر لا يقصر انتباهه على معنى اللفظة دون جرسها، وإنما يتخذها جميعاً في غفلة التعبير وترنمه، فيأتي النغم عبر المعنى أو المعنى عبر النغم»⁹ الذي يتوالد من موسيقية الأصوات وتلويناتها المختلفة.

يتبدى لنا من أنموذج "محمد العيد" التجلي المكثف لشفرات لغوية معينة، «ومن بين هذه الوحدات سوف نجد واحدة مهيمنة وستكون حينئذ صوتيم النص أي قلبه ومضغته، ويقوم بين الصوتيم وسائر الوحدات علاقات تتكون من التركيب الإنشائي والدلالي، وكل واحدة من هذه تمثل مفهوماً اصطلاحياً نصوصياً ثابتاً، ولكي نستكشف نصاً ونسبر أغواره لا بد أن ندخل إليه على أنه جسد ثم ننظر به عضواً، لنتبين العلاقة ما بين كل عضو والآخر، ثم لننظر أيها أهم وأخطر للنص، وسيكون هذا هو الصوتيم»¹⁰، وهو هنا يتمثل في الليل بسوداويته القاتمة، وهذا التكرار

لصيغة "ليل" دليل كاف على احتلالها مكانة في لاشعور الشاعر، بحيث جعلنا نحس بسطوة هذا الليل واستبداده، حتى صرنا نترقبه في كل بيت من أبيات القصيدة.

ومن بين المناحي الصوتية التكوينية لهذه القصيدة. أصوات الجهر والهمس. واستنادا إلى التحليل الفونتيكي نجد شيوع الأصوات المجهورة: (الهمزة، الباء، الراء، القاف، الجيم، الدال، النون، الميم، الطاء) ذات التردد العالي بنسبة أكثر من الأصوات المهموسة، و« المجهور عند القدماء أقوى من المهموس؛ لأن الجهر الناشئ عن تذبذب الأوتار الصوتية يمنح الصوت قوة ووضوحا في السمع أكثر من المهموس، فالوضوح في السمع هو محرك القوة في المجهور، وهو الذي يجعله الأقوى عند مجاورته لمقاربه في المخرج والمهموس»¹¹ وأكثر هذه الأصوات بروزا في جسد النص، "الهمزة" وهي وقفة حنجرية « وكونها وقفة تعني، أن هناك شيئا كامنا في النفس، أو الذهن يقف عنده المتكلم، وكونها انفجارا تعني، أن المتكلم لا يستطيع حبس ما بداخله، فيستجمع كل قواه الفسيولوجية في انفجار النفس الذي يحدث الهمزة»¹²، مما يوحي بتأوهات الشاعر واستنكاره الشديد لظلم هذا الليل الطويل كقوله¹³ :

إِنَّ الشُّعُورَ لِدَاءٌ أَضْرَبِي وَأَطَا حَا

ونجد أيضا صوت "الراء" التكراري، «وهذا التكرير يزيد الراء قوة ووضوحا في السمع (...) وهذا يعني كأنها في النطق أكثر من صوت، وهذا يكسبها وضوحا في السمع وقوة وتضخيما أيضا، ولهذا كانت الراء أقوى الصوامت- بعد أشباه الحركات- إسماعا على الإطلاق»¹⁴، مما يوحي بأثر الليل الموحش المطبق على أنفاس الشاعر، فجاء الراء ليعزز جانب التحدي والعزيمة عند الشاعر، ومحاولة التفلت من هذا التأزم والضيق، على نحو قوله¹⁵ :

ولا يقرقـــــــــــــــــراري إلا إذا الديك صاح
نفسى إلى الفجرتاقت متى أرى الفجر لاحا

ومن أصوات الجهر أيضا الأكثر ورودا في القصيدة، صوت "النون" الأخن، وهذا الصوت الرنان النواح يقول عنه الأرسوزي: إنه « للتعبير عن الصميمية »¹⁶، بمعنى أنه يعكس سريرة الشاعر الكثيبة المليئة بمرارة الاستعمار، فجاءت النون لتفصح عن أنينها بصورة واضحة في مثل قوله: (رهن، سجن، وسان، المنى، أطمئن، نواحا، نجاحا، نزوات، نهاية، أثخنه، ونى...).

وقولنا شيوع أصوات الجهر، لا يعني تغييب الأصوات المهموسة؛ لأن هذه الأخيرة لها دورها وأثرها الفعلي في بناء لغة القصيدة، ومن هذه الأصوات نجد: (الحاء والسين والصاد والشين، والتاء)، وتعليل تردد صوت الحاء بصورة مكثفة هو أنه ورد رويًا للقصيدة، ومن سماته أن موقعيته الفيزيولوجية هي الحلق، وهذا ما يمنحه أداءً عاليًا ووضوحًا سمعيًا، خاصة وأن الشاعر جعله مشبعًا بألف مد طويلة، وعلة ذلك « أن الصوت الحلقى لا تناسبه الكسرة، ذلك لأن الانقباض في الحلق الذي يصاحب نطق الأصوات الحلقية، يقابله بشكل تلقائي انفتاح في التجويف الفموي، وهذا الانفتاح لا يناسبه من الحركات إلا الفتحة »¹⁷، وقد جاءت هنا طويلة لتوحي بانفعال الشاعر المشحون بالغضب والألم، فجعل من الحاء الممدودة صرخة حادة ليخرج الألم المحتبس في الصدر، وذلك عن طريق إخراج الهواء من الحلق، وهذا ما يعكسه حفيف الحاء الطويلة، ولعل هذا ما يخفف من وطأة ليل الاستعمار الجاثم على قلبه، لكن سرعان ما تعاوده تلك الحسرة الممزوجة بغصة الألم، وهو ما تنقله الأصوات الأخرى، كالحاء والسين والشين والعين، في مثل قوله¹⁸:

قَدْ ضَقْتُ بِالْهَمِّ دَرْعًا	وَمَا وَجَدْتُ أَثْرَ رَاحَا
مَلَّتْ فِرَاشِي نَفْسِي	وَأَسْتَوَحَشْتُ مِنْهُ سَاحَا
كَأَنِّي رَهْنُ سَجْنٍ	لَمْ أَرُ مِنْهُ سَاحَا
كَأَنَّ تَحْتِي شَوْكًا	يَشُوكُنِي أَوْ رِمَاحَا

والحاء على حد تعبير العقاد « تكاد تحتكر أشرف المعاني وأقواها: حب، حق، حرية، حياد، حسن، حركة، حكمة، حلم، حَزْم¹⁹ »؛ بمعنى أنها تحمل معاني السعة والاحتواء في المصادر التي تكون فيها الحاء إحدى بنياتها الصوتية، ويصور حفيف الحاء مع الهمزة والهاء المهتوتة ذلك الهم والحزن الذي كدّر صفاء قلب الشاعر، فيريد الشاعر التخلص منه ويخرج به من دائرة الإحساس واللاشعور إلى عالم الإنشاد والموسيقى الشعرية. ولعل هذا ما يصوره البيت الشعري الآتي بكل حمولته الصوتية والدلالية²⁰:

كَمَّمْتُهَا مُنْذُ حِينٍ لَكِنْ بِهَا الشَّعْرُ بَاحَا

لقد تلاقحت هذه الأصوات الحلقية مع مجموعة أخرى، وهي الأصوات الشفوية كالباء والواو والميم والفاء، وعملت هذه الأصوات بتشكيلاتها المختلفة على منح الشاعر قوة انبلاج الصوت والبوح بما هو مكبوت متعسّر الخروج من بكاء، وذلك نحو: (مباحا، يشفى، فأطمئن، بكائي...)، ومن خصوصية صوت الفاء تعبيريته على الإبانة والوضوح، كقوله: (فجر، فاق، فلاح، افتضاح، فصاح)، ليمنح تلك القلوب اليائسة شرارة الأمل بانجلاء هذا الليل الطويل، وبزوغ فجر مشرق ملئ بالحرية والنصر، بعد أن تسرب إليها اليأس والضعف أمام تسلط الاستعمار وقمعه وكبح حريتها لسنين طويلة.

إن هذا التناسب التراسلي للأصوات ما بين الجهر والهمس والحلقي والشفوي يكفل للشاعر توازنا إيقاعيا لا يخل بالمعنى، ويحقق للبيت « وحدته، وتواصل نسقه بدون انقطاع، أو توقف، أو قفز مفاجئ من عنصر إلى آخر، وبذلك يستطيع الشاعر، أن يضمن للبيت الشعري استرساله ووصله إلى المتلقي²¹ » بكل محتواه الشعوري، والانفعالي. ومن بين سلسلة الثنائيات الصوتية التقابلية في متن القصيدة، نجد ثنائية الشدة والرخاوة، وذلك نظرا لما يستنهضه إيقاعها من قيم

انفعالية في نفس المتلقي، ومن الأصوات الانفجارية (الشديدة) المترددة على مستوى الأبيات، الجيم الشجرية، والقاف اللهوية، والهمزة الحنجيرية، والదال والطاء النطعيتان والباء الشفوية. ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام، أن صوت «الباء» له قيمة صوتية موسيقية تناسب جو القصيدة، وإيقاعها الحماسي الشديد، فالباء صوت شديد مجهور، ولقد حرص القدماء على الجهرية في ضوء تلك الظاهرة المسماة "القلقلة"، ذلك لأنهم أرادوا إظهار كل ما في هذا الصوت من قوة²²، وهي أصوات تنقل بما فيها من انفجار عاطفة الغضب والسخط، وموجة الرفض والاستنكار، موحية بتلك الروح المتحدية لويلات وجبروت الاستعمار، مثل: (أطفئ، أرج، الجد، انقداحا، أطاحا، يقر قراري، حروبك، قف، الدجى، ارقب)، أما بالنسبة للأصوات الاحتكاكية (الرخوة) فنجد التاء والسين، والشين، والصاد والفاء، وهذه الأصوات باحتكاكيتها توحى بجراح الشاعر التي تنزف آهات ودموع حسرة وألم على عذاب هذا الشعب، محفزا إياه على تجاوز هذه المحنة عن طريق الإيمان بالجهاد والمقاومة والصبر والعزيمة.

وكان حضور أصوات الصفيير، مرتهنا بصدى ذلك الليل الطويل الجاثم على الذات الشاعرة، فراحت تنبعث من خلال الجرس الموسيقي للسين والصاد والزاي تلك الروح المتمردة والمتحدية لجبروت الاستعمار، ووحشيته القاتلة، وذلك في مثل: (صدّ، نفسي، استوحشت، وسان، صُداحا، صاحا، مزاحا، أعزل، تزج، التزاع، اكتساحا، استباحا...)

ومن بين تلك التقابلات الثنائية في جسد النص، الإطباق والانفتاح، وأصوات الإطباق أربعة هي: الصاد والضاد والطاء والظاء، ولقد وردت في القصيدة بنسب مختلفة، فالطاء وردت 13 مرة، والصاد 12 مرة، أما الضاد فتكررت 8 مرات، والظاء وردت 4 مرات فقط، وفي مقابل الإطباق نجد الانفتاح، وهو «صفة تتميز بها غالبية الأصوات، وهي عكس الإطباق، وتتشكل هيأتها بأن يفتح ما بين اللسان والحنك الأعلى، بحيث يسمح بجريان الهواء دون عائق عند النطق بها»²³، وتتوزع على مستوى

القصيدية، بشكل متباين، وأكثرها شيوعاً في القصيدة، (النون، والباء)، ثم يليها في نسبة الشيوخ (اللام، والميم)، ثم (الراء)، وهذا ما نلمحه في الأبيات الآتية²⁴:

أبيتُ وسنانَ مُضْنِيَّ أَرْجُو المُنَى أَنْ تُنَاحَا
ظَمَانُ أَنْشُدُ مَاءً يَشْفِي الغليلَ قَرَا حَا
أَجِيلُ بالرَّايِ فِكْرِي كَمَنْ يَجِيلُ القِدَا حَا

والتأمل في جسد هذا النص يجده ممزوجاً بسلسلة من التقابلات الثنائية المتصارعة، فالمهموس يقابله المجهور، والانفجاري يقابله الرخو الاحتكاكي، والمفخم يقابله المرقق، وذلك يعكس تلك القيم الخلافية المتضاربة الناجمة عن ضدية الوحدات الصوتية والصرفية، كالليل والنهار، والحرية والاستعباد، واليأس والأمل، والفرح والحزن، والقلق والاطمئنان، ومن هنا يكون «الصوت في معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر»²⁵، وذلك بتعالقه مع البنيات الأخرى كالوحدة الصرفية والتركييبية والأسلوبية، وهذا الاتساق بين موضوع القصيدة والنغم الموسيقي عليه أن يشبع حاجة المتلقي الدفينة.

كما تكثر في النص أصوات المد، والأكثر شيوعاً هي الألف الطويلة؛ ولعل ذلك راجع إلى أن «الألف أقل المدات العربية شدة وأسهلها نطقاً، وأكبرها اتساعاً في الذبذبة»²⁶، مما يجعلها أكثر قدرة على احتواء انفعال الشاعر وغضبه وسخطه، ثم تليها ورودا الياء الطويلة، في مثل قوله: (فراشي، تحتي، يشوكني، يشفي، فكري، فؤادي...)، في حين نجد قلة ورود الواو الطويلة، وهذا التنوع ما بين الانفتاح والانخفاض يرسم في النص ما يشبه موجات تختلف ما بين صعود وانعراج وانكسار، وركحا على هذا التحليل، نقول إن الشاعر «يبرع في استخدام "المدات" التي تشيع الحس النفس (هكذا)»²⁷ ببطء الحركة بما يناسب المعنى الشعري ويتساق مع الشعور الذاتي²⁸، على نحو قوله:

يا ليلُ أسرَفتَ برِداً وظُلْمةُ وريّاحاً
أطفئِ حُرُوبَكَ عَنَّا ولا تَزْدهَا لِقاحاً
يا ليلُ ما فيكَ نَجْمٌ جَلا الدُّجى وأزاحاً
إلا كواكبَ حيرى لم تَتَضَيحْ لي أنْضاحاً

وقد نتج عن هذا التنوع في الصوائت الطويلة تنوع في مدى الإيقاع، بحيث نلاحظ سرعة جريان الإيقاع مع الألف الطويلة، وببطئه وهدوئه مع الياء والواو، وهذا تابع لتنوع عاطفة الشاعر، فهي أحيانا نائرة حادة قوية، وضعيفة مهمومة مكروبة أحيانا أخرى، وبذلك تكون لأصوات المد «طاقة أعلى بكثير مما تحمل الصوامت، التي تفقد الكثير من طاقتها في الاحتكاك، فساعدتها قوة الطاقة هذه على أن تكون أصواتا ذات قدرة عالية في الإسماع»²⁹، والتأثير إلى حد ما في المتلقي، ولعل هذا ما تقصده الدكتور "شكري عياد" من خلال قوله: «أصوات المد واللين عنصر هام في جماليات التشكيل الصوتي وفي توضيح ما يسمى التأليف اللحني للشعر، وإدراك قيمه الموسيقية ونشاطه الإيقاعي. وهذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت لهذه الأصوات»³⁰، فألف المد الطويلة تناسب الصراخ والنوح الباكي، والإحساس المرير بامتداد هذه الظلمة واستمرارها على الدوام، وهو ما يصوره البيت الشعري الآتي³¹:

يا ليلُ طَلَّتْ جَنَاحاً متى تُرِينِي الصُّبَّاحاً.

والياء تناسب انكسار النفس واليأس وتراجع العزيمة، وهذا في مثل قوله³²:

بطيئةٌ لستُ أدري بها ونى أم كُساها
تحكي أدلاء قومي مرضى تسوسُ صبحاً

أما بالنسبة للواو الطويلة فتقع في درجة وسطى بين العلو والانخفاض، بمعنى أن فيها نسبة من الاعتدال النفسي والعاطفي، ولعل هذا ما يثبته قوله³³:

يَخْطُـوْبه خَطَّوَاتٍ إِلَى الْأَمَامِ فِـسَاحًا

ويمكن القول، إن تنويع الشاعر ما بين البنيات الصوتية وإيحاءاتها المختلفة ساعد على تدفق هذا العطاء الشعري المليء بالحب حب الوطن المفعم بمشاعر الصدق والإخلاص، الرافض لكل أساليب الذل والخضوع، آملا في أن تنقشع غيوم ليل الاستعمار من سماء الجزائر، وتشرق شمس الحرية ويلوح فجرها من جديد وإلى الأبد.

هوامش الدراسة:

01. أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000م، ص99.
02. محمد الصالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2002م، ص20.
03. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص82.
04. المرجع نفسه، ص98.
05. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، ط1، 1418هـ-1997م، ص86.
06. غالية خوجة، قلق النص، محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص110.
07. رينيه وليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، (1972)، ص23.
08. غالية خوجة، المرجع السابق، ص28.
09. إيليا حاوي، نماذج في النقد الأدبي، بيروت، 1969م، ص12.
10. عبد الله محمد الغدامي، ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، دار سعاد الصباح، ط2، 1993، ص103.
11. فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2004، ص82.
12. مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال حزي وشركاه، (د.ت)، ص64.
13. شعراء الجزائر، ديوان محمد العيد محمد علي خليفة، موفم للنشر، الجزائر، 2010، ص46.
14. فوزي الشايب، المرجع السابق، ص74.
15. الديوان، ص47/46.
16. حسن عباس، المرجع السابق، ص158.
17. فوزي الشايب، المرجع السابق، ص174.
18. الديوان، ص46.
19. عبد الرحمن ممدوح، المؤثرات أيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994م، ص04/03، نقلا عن العقاد، اللغة الشاعرة، ص43.
20. الديوان، ص45.

21. محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1994م، ص160.
22. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1413هـ/1993م، ص31.
23. عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997، ص273.
24. الديوان، ص45.
25. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، الدار المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1963م، ص192.
26. عبد الرحمن ممدوح، المرجع السابق، ص107.
- *. هكذا وردت، والصواب: الحسي.
27. الديوان، ص46/47.
28. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ت)، ص12.
29. غالب فاضل المطلبي، في الأصوات اللغوية، دراسة في أصوات المد العربية، دار الحرية للطباعة، بغداد 1984م، ص24.
30. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعارف، ط1، 1968م، ص112/113.
31. الديوان، ص45.
32. المصدر نفسه، ص47.
33. المصدر نفسه، ص46.