

شعرية قصيدة رفيق البراح للشاعر عبدالله السعداوي

كامل محمد مصطفى الكرشيني

كلية اللغات والترجمة - جامعة مصراتة - ليبيا

kamel.ly70@gmail.com

ملخص:

هذه الورقة البحثية هي قراءة مقارنة لمولدات الشعرية في قصيدة من قصائد الشاعر الليبي عبدالله السعداوي، وقد سعى الباحث إلى رصد هذه المولدات مستعيناً بنظرية الشعرية عند ياكوبسون، وتطبيقاتها عند كمال أبو ديب ومتوسلاً لمقاربة ذلك بمنهج وصفي تحليلي، وقد رصد من هذه المولدات: التوازي بمستوياته، الصوتي والدلالي والتركيبي، والفجوة ومسافة التوتر.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، عبدالله السعداوي، التوازي، الفجوة

Poeticism of the poem Rafiq Al-Barah by the poet Abdullah Al-Saadawi

Kamel Muhammad Mustafa Al-Karshini

College of Languages and Translation - Misrata University - Libya

Abstract: This research paper is a critical study of the generators of poeticism in one of the poems of the Libyan poet Abdullah Al-Saadawi. The researcher sought to monitor these generators, using the theory of poetics according to Roman. Jakobson, and its applications according to Kamal Abu Deeb, and using a descriptive and analytical approach to achieve this. Among these generators, he observed: parallelism at its levels. , phonetic, semantic, syntactic, gap and tense distance

Keywords: poetics, Abdullah Al-Saadawi, parallelism, gap.

توطئة:

الشعرية نظرة علمية ونقدية ومعرفية تتم بقواعد الإبداع الأدبي والفني والجمالي وتحليله إلى العناصر المحددة لقيمتها الأدبية والمميزة له. أو هي مجموعة من القواعد والقوانين المعيارية التي تحتكم إليها مدرسة أدبية أو فنية ما (حمداوي، جميل، الخميس 2019/5/23)، وفي إطار القصيدة يرى أدونيس أن مقياس الشعرية فيها "كامن بالأحرى في طريقة التعبير، وكيفية استخدام اللغة" (أدونيس، 1989، ص: 93-

94)

وقد كان للمدرسة الشكلانية فضل السبق في دراسة الشعرية ومحاولة وضع علم للأدب بالبحث عن قوانين مستمدة من الأدب ذاته، وتخص هذه القوانين أدبية الأدب، وتتماشى مع طبيعته، حتى وإن أخفقوا في وضع قواعد شاملة أو مبادئ للشعرية كاملة غير منقوصة.

ومن بين من أخذ عن الشكلانية الروسية وطوّر أفكارها ياكبسون، الذي يرى " أن هدف علم الأدب (الشعرية) ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيته؛ أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملاً أدبياً" (فضل، صلاح، 1980، ص: 60) .

و " رغم الجهود النظرية المعتمدة في حقل (الشعرية)، فإنها ما تزال إلى حد الآن، تثير الكثير من الإشكالات والعوائق، وذلك لاختلاف المقاربات والأدوات المقاربية للنص وللشعرية كحقل معرفي ونظري...". (ابن خليفة، مشري، 2006، ص: 72) .

و في هذه المقالة يتغنى الباحث رصد العناصر التي تجعل من قصيدة (رفيق البراح للشاعر عبد الله السعداوي) (السعداوي، 2004، ص: 132) عملاً أدبياً شعرياً .

استهلت القصيدة أبياتها بمشهد العناية المشددة، وتوزعت تبعاً لذلك المعاني المناسبة لها على كل القصيدة، فكانت دلالة الألفاظ والتراكيب تدور في فلك معاناة الزمکان، وتداعياته، فخلت الحجر من الحيوانات الصحيحة كالأطباء والممرضين، واكتظت بالهياكل الممددة، والأعين التي تدور في دوائر السأم، والسرر المشابهة للقبور، والتململ، والظلام، وذكر مفردات الموت، ولتوازي الدلالة جاء لفظ (سكب) الدواء بني الفعل للمجهول ولم يصرح بمعلوم .

وقد أشرب كل عناصر القصيدة هذا الشعور وهذا التململ، من بين هذه العناصر:

أولاً / التوازي : وهو يشتمل على أصناف موسيقية صوتية بديعية كالتوازن والترصيع والتكرار والقافية بالإضافة تواز في التراكيب وتواز في الدلالة، ومن فعلوه في العصر الحديث ياكبسون حيث يرى أنه : "عنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن اللفظي" (103) (ياكبسون، 1981، ص: 103) ومن تطبيقات ياكبسون التي تقتصر أو تكاد على الشعر المنظوم، نتبين أن التوازي عنصر شعري في المقام الأول، حيث تشكل القافية حالة خاصة ومكثفة للمسألة الأساسية للشعر التي هي التوازي" (ياكبسون، 1981، ص: 47)

مستويات التوازي في لغة القصيدة:

1 . المستوى الدلالي:

وقد ورد في النص منه ثلاثة أنواع من التوازيات ، تتمثل في :

● علاقة دلالية انبنت على الحقل الواحد (الترادف) ، ومنه قول الشاعر :

يا صاحب الشقاء والعذاب والسقم ،

فالشقاء والعذاب من حقل دلالي واحد هو المعاناة الموصلة للضجر ، ومنه -أيضاً- قول الشاعر: يحيطها
الظلام والفناء والعدم ،

فالفناء والعدم من حقل واحد هو حقل الموت وانطماس الأمل الذ ، ومنه - أيضاً - قوله : وتطمس
النجوم والشموس والبدور ، فالنجوم والشموس والبدور من حقل دلالي واحد هو حقل الإنارة والأمل
وانطماسها يجعل الشاعر يعيش الظلام والفناء والعدم.

● علاقة تكرار للمفردة ، وتتمظهر في بيت :

وصرخة يذفها الضرير للضرير ، وهنا تغييم على المشهد السوداوية بدلالة تماهي المكرر، فليس في الزمكان
إلا الضرير والضرير، وهو فعيل من الضرّ ، أي البالغ الضرر ، بل في استخدام الزف ما يدل على المفارقة
وبلوغ منطقة التساوي بين الأضداد ، فالصراخ تحول إلى أمر محبب كقدوم العروس، كما أن التكرار هنا
يذكر بالإيقاع الصوتي الذي تعيده المكلمة عند نوحها على فقيد.

وقد يكون التكرار في جملة كما في قوله :

ما أطول الطريق يا رفيق!

ما أطول الطريق!

وهذا التكرار يدعم موسيقى القصيدة ، ويذكي نبرة العويل ، ويلاحظ هنا أن السطر الشعري الأول كان
مشتماً على يا رفيق، وقد سقط في السطر الموالي ، مما قد يوحي بأمرين : الأول: وهو انتظاره نحاية
الطريق ، والمنتظر للمحبيب كثيراً ما يشعر بوطأة وثقل خطوات الزمن ، فهو لا يكاد يتحرك ، والثاني: أن
هذا الطريق لا يكمله المترافقان معاً؛ فلكل أجل كتاب ، ولكل راحل نحاية تختلف عن رفيقه ، فكثير ما
يترك الرفيق رفيقه ويسقط من سريه ولا يكمل معه السطر اللاحق من دفتر العبور . وتكرار التعجب
يوحي بالملل .

منه قوله :

وقطرة فقطرة

وزفرة فزفرة

وهنا يظهر تكرار مفردتين في سطرين متتاليين ، الأولى قطرة ، بعد قوله :

ويسكب الدواء

ينساب في الأنوب

فرتابة تحرك القطرات تشعر بالضيق، ومتابعتها بشكل دائم تورث الملل والضجر، دون طائل، وهذه الدلالة

نقبض عليها من قوله : يسكب؛ فسكب الشيء يوحى بعدم أهميته .

وتوالي الزفرات تنم عن ملل يجثم على كينونة القصيدة .

ويؤكد ذلك تكراره لسدى في قوله :

سدى سدى سدى

● علاقة دلالية انبنت على أساس التضاد، وهو ما يسمى بإيراد النقيض أي الإتيان بالأضداد. ومن

هذا القبيل قوله :

يقول في المساء يا صباح

وفي النهار ينتظر

أن يأتي المساء

ويظهر هنا الجمع بين الضدين المساء و الصباح، ومرة أخرى بين النهار وبين المساء، وهذا الجمع ينم عن

ملل دائم، ولكن التشكيل وإن دقق في الضدين الأولين بمطابقة المساء وهو آخر النهار والصباح أوله،

فإنه لم يوفق في المطابقة بين النهار والمساء؛ لأن المساء من أجزاء النهار الأخيرة، ولعل هذا العدول من

الليل إلى المساء جاء بتأثير الدارج، حيث يسمى البعض الليل مساءً تمشياً مع الغرب. والشاعر وإن تناص

في تملله مع أزابير من المدونة الشعرية القديمة، كما هو الحال في معلقة امرئ القيس في توصله لليل أن

ينجلي بصبح، فإنه ذهب مذهب الرومانسيين في العدول عن

الليل إلى المساء كما فعل خليل مطران في قصيدة المساء. والسر - في تقديري - أن المساء أشبه بالمتحضر من الليل، ففي المساء الصفرة التي تماهي صفرة الاحتضار وقرب الموت (الليل)، وهذا يتوازي مع بقية القصيدة التي تظهر الظلمات والليل فيها رمزين متمكنين للموت. ومن علاقة التضاد -أيضاً- قوله :

بحرقة الزفير

ولهفة الشهيق

وهنا كانت المقابلة بين السطرين الشعريين ، وهذه المقابلة تصور أثر التنفس المحرق عند الزفير، الذي لا يدرأه حتى الشهيق؛ لصعوبة سحبه، فيصير مصدرًا آخر للحرقة التي تولدها الهفة، فينتج عن ذلك عيش بين شدتين ملازمتين للحياة أحلاهما متعب . ومن التضاد، تضاد دلالي تبته معاني الجمل المتقابلة كما في :

ونحن في أفرشة الحرير

كأننا على أسنة الرماح

فدلالة السطر الأول أفرشة الحرير تفيد وتارة الفراش وإراحته نظريًا ، والسطر الثاني يفيد عدم إراحته ووخزه واقعيًا بحكم متاعب الجسد ، وهذا من وحس كلمتي الحرير وأسنة الرماح.

● علاقة تنبني على أساس الاشتراك في مجموعة من السمات، وهذا ما يسمى بالتناسب، أي الإتيان بالأشياء المتناسبة. وهذه العلاقة على ضربين: فإما أن يكون التناسب في الوضع وإما أن يكون التناسب في الجنس

التناسب في الوضع يكون على حالين : تناسب في الوضع كما في التشبيه ، كما في قول الشاعر :

كما في قول الشاعر :

وسرر كأنها القبور

فالتناسب في الوضع عليه مدار التشبيه ، وهو هنا تناسب وضعي بسيط لا يتعدى السطر الشعري ، حيث وضع سرر غرفة العناية المشددة بمائل القبور ، بجامع أن المتمددين عليها موتى حقيقةً أو حكماً . وقد يكون في صورة تناسب وضعي مركب يتعدى السطر الشعري إلى غيره ، كما في قول الشاعر:

فأحمر الدماء في أغطية السرير

كأنه الحريق

حيث وضع احمرار الدماء يناسب الحريق لجامع الحمرة والحرقه التي تصيب الوجدان بعد مرأى الأول والإحساس بالثاني ، وهذا يندرج تحت التمثيل .

أما التناسب في الجنس ، ، فيتم نتيجة انتماء العناصر اللغوية إلى نفس الجنس، كالانتماء إلى غرفة العناية المشددة، مما ينتمي إليها :

هياكل ممددة

وأعين تدور

تجول في دوائر السأم

وسرر كأنها القبور

وصرخة يرفها الضرير للضرير

فكل هذه العناصر لا تخرج عن ما تضمنه حجرة العناية المشددة ، ففيها الهياكل ، التي وضعت على اتجاه معين ومن ثم فليس بوسع عيونها أن ترى إلا مساحة ضيقة تدور فيها مما يبعث السأم في النفوس ، وفيها - أيضاً - سرر ، وفيها مسموع دائم يتمثل في الصراخ .

ومنه الانتماء إلى جنس المغرقات ، في القول:

وأزرق الغريق

في لجة المحيط

يغوص في صراعه المرير

يناطح الصخور

بقاعه العميق

وبمأى المدى

ويتنشي بالملح والتراب والردى .

وفي هذه الأسطر يبرز ثانية رمز المنازع للموت (الغرق) بما ينتمي إلى المغرق (المحيط) من: زرقة، ولجة، وغوص لا إرادي، وصخور، وقاع عميق، وملح، وتراب، ويزيد النتيجة المتمثلة في الردى .

2 . المستوى الصوتي (الإيقاعي) :

الإيقاع هو الموسيقى التي تتوهج بها أطراف القصيدة ومن عناصره الوزن، وكثيراً ما يتعرض الإيقاع والوزن، بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغييرات. والإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن؛ لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه تقول (عين)وتقول مكانها (بحر) وأنت في أمن من عثرة تصرمّ الوزن. أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضاً يصدر عن الموضوع في

حين يفرض الوزن على الموضوع. هذا من الداخل ، وهذا من الخارج (إسماعيل ، عز الدين، ص: 376)، وهذا الإيقاع من الطبيعي أن يرتبط بالخيال فينتج الصورة الإيقاعية.

- وهذا الإيقاع علاوة على الوزن (التفاعيل) تصدره - أيضاً - القافية ، غير أن هذه القافية غير منمّطة كون القصيدة صيغت على طريقة الشعر الحر (شعر التفعيلة) وتظهر هذه القافية متنوعة، فنجد الدال والهاء في المشددة والممددة، ونجد الراء كما في تدور، القبور، الضير، الأخير، وتترك لترجع بعد عشرة سطور في الحرير وتترك عشرة لتعود في البدور، فالسطر الذي يليها، وهكذا تظهر وتختفي حتى النهاية، فتتشكل قافية السطرين الأخيرين : الأنوار، الستار؛ لتكون كالرابط للقصيدة ، كما نجد الميم في السقم التي تتكرر بعد أربعة أسطر في العدم وتترك سطرين وتعود في الألم ، ونجد الحاء في البراح التي تعدى ستة سطور وتثبت في صباح وتنحطى ثلاث آخر لتظهر في الرماح ، كما نجد القاف، والدال مع الإطلاق وكل هذه القوافي تكون متلاحقة تارة وبعد عدة أسطر في تارة أخرى.

ومن الإيقاع - أيضاً - تكرر بعض الأصوات (بما يعرف بالترصيع) بمعدل ملحوظ في بعض مقاطع القصيدة، ففي الأسطر السبعة الأولى يظهر حرف الدال بصورة لافتة حيث يتكرر سبع مرات، ويتكرر حرف الراء عشر مرات، ويتكرر حرف الواو سبع مرات، وتبرز المدود بشكل لافت في القصيدة بكاملها ولعل فيها برّاح للتنفيس على النفس بما يشبه العويل، كما نجد ظهوراً لحرف القاف في الخمسة أسطر التي تلي السبعة السابقة فقد تكرر خمس مرات ، كما تظهر حروف الهمس والشوشة في الستة عشر سطرًا التي تلحق السابقة فتصل إلى العشرين؛ ولعل هذا ناتج عن إرادة البوح والاشتكاء وكأنه وشوشة من

الشاعر في أذن سامعه. وهكذا فهذه الأصوات المكررة جميعها تحدث بتكرارها إيقاعًا يبرز إحساس الباث ويبرز أحيالته .

ومن التصريح وجود ما يشبه السجع ، كما ما بين الطريق يا رفيق ، ينساب في الأنبوب ، قطرة فقطرة ، زفرة فزفرة ، الورد في تورد الجراح ، وأزرق الغريق ، أهكذا الحياة تنتهي سدى .

– ومن الإيقاع ما يصدره التوزي التوازي (نسبة إلى التوازن) فهناك تتابع على وزن واحد كما في مشددة/ مددة ، الضير / للضير/ الأخير ، الشقاء/ العذاب / البراح ، السقم/العدم ، طريق / رفيق ، الظلام / الفناء ، الرفيق / الكئيب ، المساء /النهار / المساء / الحرير / الرماح ، النجوم / الشموس / البدور / الصدور/ الألوان / الزهور / السرير / الشحوب / الزفير / الشهيق / العروق / الغريق / المحيط / المرير / الصخور / العميق ، المدى/ الردى / الصدى ، سدى / سدى / سدى ، الأنوار / الستار.

فهذه التوازنات تحدث إيقاعًا صوتيًا غاية في الروعة وكثيرًا ما تمتزج بالقافية لتتضخم الإيقاعات وتزيد انتظامًا في تتابعها، بل إن من هذه المفردات ما يزيد على ذلك بالجناس، كما في نهاية السطرين الشعريين الأولين، فالتوازي بين مشددة وبين ممددة قد أفاض عليه الجناس موسيقى بديعة مع موسيقى التوازن جعلتهما وكأهما التصريح الذي يظهر في كثير من القصائد العمودية ، ويبدو أن هذا الإيقاع حدث بقصد ، وإلا فكيف نفهم اختيار كلمة مشددة دون مرادفات كالفاثقة، مثلًا ، ولعل النبر الذي ينتاب حرف الدال من خلال الضغط عليه، والإيجاء بالشدة من خلال دلالة الشدة، مما يسرع إلى اختيارها .

3. المستوى التركيبي:

جاء مستوى التوازي التركيبي للأسطر الشعرية على نوعين :

تواز تركيبي تام: وهذا التوازي حقق تطابقًا تامًا في البناء النحوي للكلمات والعبارات المتوازية ، ونلاحظ هذا في القول الآتي:

وتبهت الألوان

وتذبل الزهور

فقدّم مضمون شحوب الجسد وضعفه وفق التشكيل التركيبي الآتي:

و/و ، تبهت / تذبل ، الألوان / الزهور وفي هذا التشكيل حدث التوازي النحوي بالتمام بين الجملتين الشعريتين . ومنه – أيضًا – قوله :

وتطفأ الأنوار

ويسدل الستار

وهنا يُقدّم مضمون الموت والانتهاه وفق التشكيل التركيبي الآتي :

و/و ، تطفأ/ يسدل ، الأنوار / الستار . فالجملتان الشعريتان متوازيتان تواز تركيبي تام .

وقد يقدم المضمون بتشكيل تركيبي جزئي التوازي ، كما في قول الشاعر :

ما أطول الطريق يارفيق !

ما أطول الطريق!

فهنا قدّم التعجب من طول الطريق بتشكيل تركيبي ، يتمثل في :

ما التعجبية/ ما التعجبية ، أطول / أطول ، الطريق / الطريق ، يا/ ...، رفيق/... .

فالجملّة الشعريّة الأولى جاءت متوازنة مع الجملة الثانية ، مع زيادتها عليها بلفظين هما : أداة النداء

والمنادى : يا رفيق!

ثانياً : الفجوة مسافة التوتر ،

وهو مصطلح شعري اجترحه وسنّه كمال أبو ديب، يقول في ذلك " بيد أنني أختار أن أسمى هذه

الفاعلية الفجوة: مسافة التوتر، ذلك أن ما يخلق الشعريّة هنا ليس الصورة الشعريّة وحسب... [بل حتى]

هذه الفجوة [التي هي] انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق لمسافة توتر، هذا هو ما يؤلّد الشعريّة "

(أبوديب، 1987، ص28) ، وهذه الفجوة - في تقديري - تظهر في شعر السعداوي ، فقد أعيد

تشكيل العالم بشكل صادم ، فقد أملت حال السوداوية التي يضح بها النص تشكيلاً جديداً

للموجودات، فالورد الذي هو مصدر من مصادر الراحة أصبح جزءاً من الجراح المتوردة ، فأصبح المقزز

بماهي المريح ، والخضرة - أيضاً - المريحة للأعصاب والشارحة للصدور صارت جزءاً من العروق الناتئة

التي توحى بحال من الهزال عظيمة ، مما جعلها مسببة للضيق ، والأزرق الذي هو اسم للبحر قد تحول من

الإراحة إلى الخيف بعد أضافته للغريق ، فأصبح مرتبطاً ارتباطاً عضويّاً به، وهذا يمكن أن تمليه من مثل ما

يلي:

الورد في تورد الجراح

وأخضر العروق

تلفنا بالضيق

وأزرق الغريق

وقد أحدثت هذه الصياغة الشعرية المتخيلة للواقع مفاجأة خلخلت بنية التوقعات ، وقد حدث انتقال حاد من تصورات وقناعات سابقة إلى أفكار جديدة تجزل التوتر، فالفجوة جد كبيرة بين ما رسخ وما استجد بهذا التشكيل الشعري .

- وقد نضيف إلى هذه الفجوة ، ما أطلق الباحث عليه مصطلح التصدية ، وقد لمح هذه التقنية مسبقاً لدى الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته (أنشودة المطر) (السياب، 2014م، 2014)

أصبح بالخليج: "يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمخار والردي!"

فيرجع الصدى

كأنه النشيخ:

"يا خليج

يا واهب المخار والردي"

ويلاحظ هنا أن الصيحة كانت ب "يا واهب اللؤلؤ والمخار والردي!" وهي تشتمل على شيء مرغوب وأساسي يسعى الخليجي إلى استخراج، وهو اللؤلؤ، لكن البناء التشاؤمي للقصيدة الذي يرمز لصوته بالصدى أعاد الطلب بالمخار الفارغ والردي المميت: "يا واهب المخار والردي" ، وهذه التقنية المفاجئة للمتلقى استخدمت في هذه القصيدة موضوع التحليل كذلك ، ففيها :

أهكذا الحياة تنتهي سدى

فيرجع الصدى

سدى سدى سدى

فقد حذف: الصدى والتساؤل والحياة و تنتهي ، ولم يذكر إلا "سدى سدى سدى" .

- ومما يشد القارئ، تراسل الأجناس الأدبية وقد شكل ذلك فجوة عند من يرى وجوب نقاء الجنس الأدبي، ويبرز هذا التراسل في مسرحة القصيدة، فالقارئ حين يكون على اعتبار الخروج من القصيدة يصدم لكونه كان يتابع جزءاً من مسرحية وإن تزييت بزى القصيدة :

وتطفأ الأنوار

ويسدل الستار

خاتمة:

وبهذا يكون الباحث قد اقترب ولو قليلاً من مصادر شعرية النص الشعري بقصيدة رفيق اليراح للعبد الله السعداوي، وقد رصد من هذه المصادر:

(1) التوازي بمستوياته، وهي:

● المستوى الصوتي، ونتج هذا المستوى من الوزن، والقافية، وحسن اختيار الأصوات ودقة توزيعها وجمالية تناغمها.

● والمستوى الدلالي الذي تظهر في الترادف، والتكرار، وإيراد النقيض، والتناسب بنوعيه: في الوضع وفي الجنس.

● والمستوى التركيبي، وجاء في القصيدة على نوعين: تام، وناقص.

(2) الفحوة مسافة التوتر.

● التصدية، باستخدام تقنية الصدى، حيث يجذف منه عند التردد الأمر المطلوب.

● المسرحة، باستخدام أشياء المسرح.

● وصدمة المتلقي بكيفية التركيب والتخييل بما لا تعود له به.

توصيات:

يوصي الباحث، إلى اكتشاف ودراسة ديوان زهرة الصبار، كونه لا يزال بكراً وبه جوانب كثيرة تستحق الدراسة، خاصة في الجانب النفسي؛ وذلك للتحربة المرضية المريرة التي عاشها الشاعر.

مصادر ومراجع الورقة:

- ابن خليفة، مشري: (2006) *القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر*، منشورات الاختلاف، سلسلة كريتیکا، ط1.

- أبو ديب، كمال: (1987) *في الشعرية*، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1.

- أدونيس: (1989) *الشعرية العربية*، دار الأدب العربي، بيروت، بلا ط.

-
- إسماعيل، عز الدين : (1974) *الأسس الجمالية في النقد العربي*، دار الفكر العربي ، ط3.
 - حمداوي، جميل : (2019/5/23) *مفهوم الشعرية واشكالاتها المنهجية*، صحيفة المثقف الإلكترونية، قراءات نقدية (أدب ومسرح)، عدد 4643، الخميس .
 - السعداوي، عبد الله (2004) *ديوان زهرة الصبار* ، دار الشعب للنشر والتوزيع، مصراتة، ط1.
 - فضل، صلاح: (1980) *نظرية البنائية في النقد الأدبي*، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2.
 - ياكسون، رومان: (1981) *قضايا الشعرية*، تر. محمد الولي ومبارك حنون سلسلة المعرفة الأدبية. دار تويقال، الدار البيضاء .