العدد الواحد والعشرون
2004

مجلة كلية

الدعوة الإسلامية

مجلة إسلامية - ثقافية - جامعة - محكمة تصدر سنويا

1372 من وفاة الرسول ﷺ الموافق لعام 2004 مسيحي

- من بلاغة الضمائر في القرآن الكريم
- الفكر الأندلسي والافتراضات الإيديولوجية للنهضة الأوربية
- من أعلام ليبيا (الشيخ أحمد البهلول)
- بصمات يهودية على حركة الاستشراق

الظاهرة الاستعاريّة ودورها في النص

دراسة في ديوان (وراء الغمام) لإبراهيم ناجي

دكتور عادل راضي الرفاعي
جامعة المرقب - كلية الآداب - ترهونة

المقدمة:

لقد أخذت الاستعارة حيّزاً واسعاً من الدراسة في كتب النقد والبلاغة حيث استطاعت أن تفتح آفاقاً واسعة للنقاد، فوضعوا فيها نظريات تؤكد على تأثيرها في النص، فالنظرية الإبدالية تؤكد على أن الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بقطع النظر عن السياق الواردة فيه وهي لم تنلْ إلا القليل من التأييد على عكس النظرية التفاعلية التي تنص على أن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة كما أنه لا تنعكس في الاستبدال ولكنّها تحصل من التفاعل أو التوتر بين ظاهرة المجاز وبين الإطار المحيط بها[1].

(1) يُنظر تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجيّةُ التناص) د. محمد مفتاح ص85.

في ضوء ما تقدّم يحاول هذا البحث التركيز على التعامل مع النص الشعري تعاملاً خاصاً من خلال اختيار قصائد للشاعر إبراهيم ناجي تحمل وتكتسب الصبغة الاستعارية بل أن بعضها تستحيل فيه القصيدة إلى بنية استعارية متكاملة لتخرج من المنظور القديم الذي ينظر إلى الاستعارة كفنٍّ بياني تؤطرُهُ العلاقة بين المشبّه والمشبّه به حينما يغادر أحدهما ساحة المماثلة ليترك شيئاً ما يدل عليه بينما يبقى الآخر شامخاً من خلال تدانيه وتقاربه. كما ركزنا في هذا البحث على مصطلح (الظاهرة الاستعارية) التي تتجمع فيها أشعة الألفاظ وتتواصل روابط المعاني كيما تلتقي في هذا المصب الدلالي.

الظاهرة الاستعارية والنص:

من خلال قراءة ديوان وراء الغمام لوحظ وجود قصائد تصلح كلُّ واحدة منها لأن تكون استعارة مطولة أو مجموعة منتظمة من الاستعارات التي تخضع لقوانين تركيبية معينة من هنا يمكن القول «إن الميكاينزم المنطقي للاستعارة يمثل شفرة تتوقف قيمة الاستكشافات فيها على مدى جوهرية العناصر المشتركة مما يمثل نوعاً من مصفاة البنية في الصورة الشعرية ويؤدّي إلى ترابطها بشكل محكم فإذا وصلنا إلى إقامة القنطرة الأساسية التي تصل بينها كُنَّا ملزمين بالعبور عليها»[2].

قصيدة (الحنين) أولى القصائد الاستعارية التي تتعدد فيها الشفرات المجازية لتكون الظاهرة الاستعارية مفتاحاً لهذه الشفرات يقول فيها:

ويحَ الحنين وما يُجرُّ عني ... من مُرِّهِ ويبيتُ يسقيني
ربيّتُهُ طفلاً بذلتُ لهُ ... ما شاء من خفض ومن لينِ
فاليومَ لمّا اشتدَّ ساعدهُ ... وربا كتّوارِ البساتينِ
لم يرضَ غير شبيبتي ودمي ... زاداً يعيش بهِ ويفنيني
كم ليلةٍ ليلاء لا زمني ... لا يرتضي خلاً لهُ دوني

(2) النظرية البيانية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل ص276.

ألفي لهُ همساً يخاطبني وأرى له ظلاً يماشيني

متنفساً لهباً يهبُّ على وجهي كأنفاس البراكينِ

ويضمّنا الليل العظيمُ وما كالليل مأوى للمساكينِ[3]

لقد نطقت القصيدة كلها بلسان الاستعارة وأثر هتافها في مسامع المفردات فتفاعلت طبقاً لذلك لوازم السياق واتحدت أيدي التراكيب ومردُّ هذا يعود إلى طول النفس المجازي لهذا الشاعر. إنَّ الظاهرة الاستعارية التي تقوم عليها القصيدة هي [أنسنة الحنين] وهي مركز تلتقي فيه استعارات النص جميعها، إذن ما علاقة الظاهرة الاستعارية بمحيطها؟

إن الاستعارة تكتسب حيويتها من خلال نمطية السياق الذي ترد فيه فقد يكون حقيقياً فتضيئه بدلالتها وقد يكون مجازياً فتتحول إلى نقطة لاستقطاب تلك المجازات وقد يجمع بين الحقيقة والمجاز لتتقد بوضوحها من خلال تلاحق ألفاظ الحقيقة بالمجاز، والاستعارة ـ كلفظة منفردة ـ لا تنهض وحدها بالسياق لأنه لا يعني المفردة داخل الجملة الشعرية بل ينبغي أن يشمل كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات[4].

وهكذا فالحنين وفقاً للعرف الاستعاري يتجسّم ويكتسب كل ما له صلة بتجسيمهِ فدلالات الألفاظ والتراكيب توحي بشخصانية الحنين، حيث إن الشاعر يتجرّع كأس المرارة من هذا السَّاقي الذي كان ربيباً عنده، بُذلتْ له أسباب العطف والخفض لكنّه حينما يشبُّ ويشتدُّ عوده لم يرضَ غير الفتينة زاداً له.

أما في الليالي الحالكات فلا ينأى عنه ولا يفارقه حتى يغدو ظلا يماشي خطواته ثم يضفي على هذه الصورة ذلك التتابع الاستعاري حيث تتقارب أنفاس الشاعر مع أنفاس هذا الخل ثم يختتم لوحته الاستعارية بسكون الحنين إليه حينما يلتحقان الليل ويفترشانه تلك ماهية القصيدة تبعاً للسنة الاستعارية.

---

(3) ديوان إبراهيم ناجي ص16.

(4) ينظر دور الكلمة في اللغة، استيفن أولمان ص55، ترجمة، كمال بشر.

أما بناؤها فيقوم على التناوب الرتيب بين (الفعل والمصدر) والذي بدوره يؤدي إلى خلق حالة من التحول في محاور القصيدة، فالسياقات الوظيفية ـ ها هنا ـ تستحيل إلى سياقات تصويرية مثقلة بالمجاز «الذي بدونه يصبح الشعر كتلة جامدة» كما يرى كولردج[5].

الحنين وفقاً للاستعارة يصير إنساناً، طفولياً، خليلاً له سمات ينفرد بها دونما غيره ويمكن تتبع ذلك في المخطط التالي:

الحنين ⟵ ساقي

الحنين ⟵ طفل

الحنين ⟵ شاب

الحنين ⟵ عاقل

الحنين ⟵ خِلٌّ

الحنين ⟵ ضجيع

إن نظرة متأملة لهذه الترسيمة يمكن لنا من خلالها أن نستشف علاقة متداخلة بين البنى الاستعارية ويمكن تشبيه هذه العلاقة بتساقي الأواني المستطرقة حينما تتعاطى الأمواه فيما بينها رغبةً في التصافي، لذلك نرى أن كل استعارة تسقي استعارة أخرى حينئذ يمكن أن نطلق على هذه العملية التخييلية بـ(الاستطراق الاستعاري أو المجازي).

وكثيراً ما ورد هذا عند عبد القاهر الجرجاني حينما أكد على ترابط علاقات السياق بعضها ببعض وخاصة في الألفاظ التي تتخطى معانيها الأولية إلى ما أطلق عليه (معنى المعنى)[6].

بعد هذه النظرة الشمولية يمكن لنا أن نلج عالم القصيدة الاستعارية من

---

(5) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيت دور، ترجمة إبراهيم ص60.

(6) ينظر دلائل الإعجاز ـ عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر ص262 ـ 268.

خلال الوقوف على تناسج كل من البنية والحركة داخل الصياغة الشعرية ولكي نفك روابط هذا النسيج الشعري ونخلص سداه البنائي مما علق فيه ما علينا إلا استنطاق النص طبقاً للقراءة التحليلية.

إن الظاهرة الاستعارية تحاط بنسيج منتظم من الألفاظ التي تغادر رحم الحقيقة لتترعرع في رحم المجاز لتمتنع ـ حينئذٍ ـ على التفكك الذي تزيله تلك العتبة الاستعارية التي مهد فيها الشاعر إلى قصيدته حينما جعل هيجان الصدر متأتياً من تواجد الحنين والأنين فيه يقول:

يـهـتـاج أن لـجَّ الـحـنـيـن بـه ... ويـئـن فـيـه أنـيـن مـطـعـونِ

ويـظـل يـضـرب فـي أضـالـعـه ... وكـأنـهـا قـضـبـان مـسـجـونِ[7]

فالبيتان هما توطئة بوساطتها يرتقي الشاعر سلم المجاز الذي من خلاله تتعالى الاستعارة من (طفولة الحنين) حتى (بلوغه).

إنّ الدال الكتابي[8] في هذه اللوحة اعتمد الأبصار والبصيرة من خلال التقاط لوازم إنسانية أسقطها الشاعر على موصوفة (الحنين)، أما البنية الخبرية فهي المسيطرة على حركة القصيدة وبذلك تعكس مدى هدوء الشاعر واستقراره ما عدا تساؤلات تصاحب تلك البنية لتنقلها إلى المدار الإنشائي (الاستفهام) ثم تعود بها إلى السكينة الخبرية التي تتهادى بها ألفاظ القصيدة.

ومما يمكن ملاحظته في الخطاب الشعري أنه خطاب يعتمد التداني والتلاصق وهذا ما قصده الشاعر حينما أراد من الحنين أن لا يغادر صدره وأحضانه لينتقل الأسلوب حال المغادرة إلى نداء يعتمد صيغ الخطاب البعيد.

وإذا كان شاعرنا قد غيَّب أحد طرفي التشبيه فإنّه أظهر الثاني ثلاث مرّات لكيلا يجعل النقطة الاستعارية مركزاً لتساقط المجاز فحسب وإما جعلها حقلاً تتناهى إليه الألفاظ حينما تتآزر مع استعارات النص.

---

(7) الديوان ـ ص16.

(8) ينظر مرآة السرد، قراءة في أدب محمد خضير، د. مالك المطلبي وعبد الرحمن طهمزاوي ص8.

مقومات الظاهرة الاستعارية:

نحاول ـ ها هنا ـ أن نتوسّع في النظرة لتبيان تأثير الاستعارة في النص وذلك بتجاوز حد المشابهة الذي تحتكره الاستعارة ـ أحياناً ـ وعندها سيحلل كل حد إلى خصائصه الملاحقة (المقومات الجوهرية) لبناء الحقول الدلالية وتتمثل هذه المقومات بجمع خصائص كل حد من حدي الاستعارة فإذا انتفى عنصر الانسجام بين هذه الحدود فحينئذٍ يصيب التركيب شيئاً من الهَزْلِ الذي يؤدي إلى فرقة الحقول الدلالية وتلك المعطيات من حيثيات ما أسموه بالنظرية الجشتالية للاستعارة[9].

تعد قصيدة (فراشة) واحدة من القصائد التي يخيّم عليها الغمام الاستعاري فيمطرها بقطرات مجازية تبتلُّ فيها كل أبيات القصيدة دونما انفلات، يقول فيها:

أجل يعلمُ الحبُّ أني لظاه ... وتدري الفراشة أنّي اللهبْ
وأنّي بدوتُ لها في الظلام ... فرَّفتْ بأجنحةٍ تضطربْ
وبين ذراعيَّ سرُّ الحيا ... ةِ وفي ناظريّ بريقُ الشهبْ
وشتَّان بين السَّنا والظَّلا ... م لعابدةٍ للسّنا عن كثبْ
وفي صدرها لهفة للعنا ... ق وفي قلبها جنّةُ المغتربْ
كأنّ اللظى قدحٌ من سلا ... فٍ لها فوقهُ وثباتُ الحببْ
فراشةُ روحي تعالي وثوباً ... ستلقين قلباً إليك يثبْ
إذا ما امتزجنا احترقنا معاً ... ونلنا الخلودَ بهذا العَطَبْ[10]

عند متابعة مقومات الظاهرة الاستعارية المتمثلة بـ (المرأة الفراشة) وعلاقتها بالشاعر (اللظى، اللهب)، نلاحظ أن هذه المقومات يتجاذبها محوران:

---

(9) ينظر تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح ص81.

(10) الديوان ص90.

الأول: يختص بالشاعر:

المقوّمات الجوهرية (إنسان ـ عاشق ـ معذب).

المقوّمات الأخرى (راصد ـ مثير للقلق. . .).

الثاني: يختص بالفراشة:

المقوّمات الجوهرية (امرأة ـ عاشقة ـ عابدة).

المقوّمات الأخرى (حالمة ـ واثبة. .).

وحينما نتتبع مقومات الظاهرة الاستعارية نجدها تشمل كل انتقالات الشاعر من ساحة المجاز من خلال إسقاط لوازم التجسيم على معشوقته الفراشة لتكون مقوّمات الظاهرة الاستعارية كما يلي:

المقوّمات الجوهرية البدو في الظلام (ظهور ـ ثبات ـ خاص).

أما اضطراب الأجنحة (خوف ـ قلق ـ محدد).

المقوّمات المشتركة (الطرفان ليليان).

ننتقل إلى مقومات أخرى للاستعارة:

صدر الفراشة (موصوف ـ مقيد ـ موطن العناق).

جنة المغترب (مرغوبة ـ ضيقة ـ فضاء روحي).

ولم يكن التركيب الاستعاري معزولاً عن صور القصيدة الأخرى كالتشبيه مثلاً: كأنّ اللظى قدح. . البيت.

حينما نحلله إلى مقوماته الجوهرية نجد أن تداخلاً ملحوظاً يكتنف علاقته بالاستعارات وبؤرتها:

مقوّمات اللظى (مضيء ـ محرق ـ باعث للحياة) مشبّه.

مقوّمات القدح (مثمل ـ رجراج ـ باعث للتحليق) مشبّه به.

ننتقل إلى استعارة مشتركة بين الشاعر وفراشته:

إذا ما امتزجنا احترقنا. . البيت.

امتزاج الشاعر (اتحاد ـ نيل ـ خاص).

امتزاج الفراشة (التصاق ـ غريزة ـ محدد).

بعد هذا نتوقف على المقومات الجوهرية من خلال الهيكلية التالية التي ازدانت بها جنبات الظاهرة الاستعارية.

التشبيه

(كائن ـ حساس) الشاعر × اللظى (مضيء ـ قبس)

↓

الاستعارة 1

(حركة ـ رفيف) الأجنحة × الاضطراب (خفقان ـ ارتجاف)

↓

الاستعارة 2

(واعية ـ زاهدة) الفراشة × عابدة السَّنا (تبتَّل ـ نُسُك)

↓

الاستعارة 3

(غريزة ـ لهفة) الفراشة × جنَّة المغترب (حلم ـ تنمى)

↓

التشبيه

(لهب ـ قبس) اللظى × السلافة (ثمالة ـ وثوب)

↓

الاستعارة 4

(ازدواج ـ تخيل) الشاعر ـ الفراشة × الامتزاج اللظى (سكن ـ خلود)

وهكذا لاحظنا من خلال تلك المقوّمات الاستعاريَّة كيف تهاوت الأنوار الدلالية في قلب الظاهرة الاستعارية التي تعانقت مدلولاتها في علاقات فنية أسهم خيال الشاعر في انطلاقها إلى أرض بكر تلاحقت بهذا البذر الاستعاري المتنامي.

تأثير الظاهرة الاستعارية في المتلقي:

تمثل الاستعارة المطولة وعلاقتها ظاهرة في شعر إبراهيم ناجي، ظاهرة مشرقة تتأبى التقييم النقدي بل تسمو عليه فحينما تقرأ صوره الاستعارية تشعر بأنك تنسلخ من عالم الحقيقة لتحلق في عالم الخيال، استعارات تتعالى فيما بينها لتنم عن قدرة وتمكن من ناصية القول الشعري.

إنّ التعبير الاستعاري له تأثير كبير في نفس المتلقي ويتأتي هذا من الإيحاءات المتنوعة التي يثيرها المعنى المصور[11].

قصيدة (الختام) ما هي إلا واحدة من القصائد الاستعارية التي اتقدت جمالاً وتأثيراً في نفس القارئ والعود في ذلك مرتهن بتلك الشذرات الاستعارية التي تذاوب فيها المشبّه في المشبّه به، يقول فيها:

عَجَباً لقلبٍ هِيضَ مِنْكِ جَنَاحُهُ ... وَجَرَىٰ بهِ نَصْلُ المُدامةِ يَذْبَحُ
وَمَضَىٰ الحِمامُ يدبُّ فيه فإنْ جَرَتْ ... ذِكْراكِ طَارَ إليكِ وَهُوَ مُجَنَّحُ
لَهْفي على النّاقوسِ بَيْنَ جَوانحي ... وَعَلىٰ بقيّةِ هيكلٍ لا تَصْلَحُ
لا فَرْقَ بين أنينهِ ورنينهِ ... وصَدَاه في وادي المنيّةِ يذبحُ
يا قَلْبُ صهباءُ الهوىٰ وبساطُهُ ... وكؤوسُه المتجاوباتُ الصُّدَّحُ
وَقْفٌ على مُتَنَقِّلينَ على الهَوىٰ ... يَبْغُون من لذّاتهِ ما يَسْنَحُ
فالحبُّ آسيهِ وراءَ عليلهِ ... فيهم وبَلْسمُهُ علىٰ ما يَجْرَحُ
يا قلبُ ويح ثباتنا ماذا جَنَىٰ ... أتَرَىٰ شعاعاً في البقيّة يُلمَحُ[12]

(11) ينظر الصور البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، أحمد علي دهمان، ج1، ص393.

(12) ديوان إبراهيم ناجي ـ 107.

يصوّر شاعرنا في هذه القصيدة معاناته من الحب وتبعاته فهو في معترك نفسي معه ويعرض هذا الإحساس في لغة مشبعة بالمجازات المتتابعة. . إذاً، هل تكون تلك المجازات أو الاستعارات بالتحديد أداة للتأثير في السامع؟ وكيف تتمكن القصيدة في نفس المتلقي؟

إنّ الظاهرة الاستعارية مهما تتشعب أطرافها لا يمكن القول إنّها مركز التأثير في المتلقي دونما أشياء أخرى، هذا إذا ما علمنا إنّ اللغة في جوهرها استعارية[13].

ثم أن هنالك تداعياً أو تنافذاً بين الألفاظ المحسوسة واللامحسوسة يتبعه تمازج بين المعاني وتساقٍ فيما بينها ليؤدي ذلك كله إلى حالة من التفاعل بين النص الاستعاري والمتلقي.

يرى حازم القرطاجني: «إن الأصل الذي يتوصل إلى استشارة المعاني واستنباط تركيبها هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها والتنبيه للهيئات التي يكون عليها التآم تلك الأوصاف وموصوفاتها ونسب بعضها إلى بعض أحسن موقعاً من النفوس والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض»[14].

إن الإيحاء الذي تثيره تلك الاستعارات في نفوسنا لا يمكن أن يكون إلا إيحاء ملتحفاً بشفافية هذه المشاعر التي تفيض بها قصيدة (الختام) فالشاعر يستهل قصيدته بانكسار جنح القلب (استعارة أولى) فذبحه بنصل الخمرة (استعارة ثانية) ثم دبيب الموت في جنانه (استعارة ثالثة) بعدها يأتي طيران القلب (استعارة رابعة) ثم دقاق ناقوسه (استعارة خامسة) ليأتي أنين القلب ورنينه (استعارة سادسة) ثم ينتظره وادي المنية (استعارة سابعة) لينتقل الشاعر بعد ذلك إلى صهباء الهوى (استعارة ثامنة) ثم يجيء بلسم الحب (استعارة تاسعة) ليختتم

---

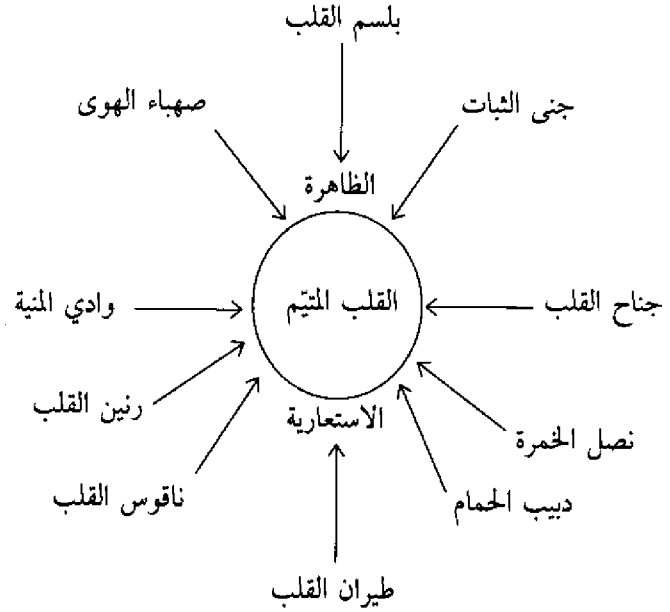
(13) في الاستعارة ـ برتشاردز، ترجمة ناصر حلاوي ص10، مستل من مجلة كلية الآداب ـ جامعة البصرة، عدد 9 لسنة 1974.

(14) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ حازم القرطاجني، تحقيق محمد الخوجة، ص38.

الشاعر ذلك بالتساؤل عن ما يجنيه الثبات (استعارة عاشرة). يعد هذا التأمل ألا تستحق القصيدة أَنْ تكونَ استعاريةَ؟

ألا يكون إسقاط الروح على من لا روح له هو (الإحلاليةُ) بعينها؟

يمكن الإجابة على تلك التساؤلات بتصور ترسيمة متخيلة لما تؤديه الظاهرة من دور في النص وما تثيره في جذب للقارئ وشد لأحاسيسه:



وهكذا تتوالد مستويات الدلالة في اتساع دائري، مستويات يستدعي بعضها بعضاً ويوحي له وهذا الاستدعاء محكوم بمنطق تلتقي فيه خطوط القصيدة وينهض به حقل الدلالات خالقاً عالمها الخاص[15].

وعند قراءة القصيدة مرّة أو مرّتين فإنّ ثمة طائفة من الأفكار تتولد في نفسك وهنا يمكن التفاعل بين النص والمتلقي حيث تتقد المتعة فكأنّك تشعر بالمتعة عينها التي شعر بها إبراهيم ناجي لحظة كتابته لهذا النص وهكذا «ينأى موت النص وموتْ صانعه»[16].

---

(15) ينظر في معرفة النص، د. يُمنى العبد ص107.

(16) ينظر دراسات في نقد الأدب العربي، د. بدوي طبانة ص26.

ومن الجدير بالذكر أن شاعرنا أضمر في قصيدته هذه وقصائده السابقة أشياء ما تختفي خلف المعاني وتستحيل ظلالاً لها، وما إضماره لها وصمته عن إيرادها إلا ضرباً من تحفيز ذكاء القارئ واستنهاضاً لقدراته وعواطفه بغية التفاعل والانسجام مع كلمات النص وإشارته[17].

خلاصة: يمكن القول: إنّ وراء الغمام ديوان زخر بالقصائد (الاستعارية) التي أصبحت ظاهرةٌ[18] حَرِيّةً بالدراسة لو وقعت بيد نقادنا القدامى لَعَدُّوا فيها إبراهيم ناجي واحداً من مدرسة البديع التي تناهى أصحابُها في الإكثار من الفنون البيانية والبديعية.

المصادر والمراجع

1 ـ **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، المركز الثقافي العربي، ط الدار البيضاء، المغرب لسنة 1985.

2 ـ **دراسات في نقد الأدب العربي**، د. بدوي طبانة، ط5، مكتبة الإنجلو المصرية، 1969.

3 ـ **دلائل الإعجاز**، عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بمصر، ط3، القاهرة، 1992.

4 ـ **دور الكلمة في اللغة**، استيفن أولمان، ترجمة كمال بشر، القاهرة، 1963.

5 ـ **ديوان إبراهيم ناجي**، دار العودة ـ بيروت 1988.

6 ـ **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، اليزابيت درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منينمة، بيورت، 1961.

7 ـ **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني**، منهجاً وتطبيقاً، د. أحمد علي دهمان، ط1، طار طلاس للترجمة والنشر، دمشق 1986.

(17) ينظر النص الأدبي ـ تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي ـ إبراهيم خليل ص40.

(18) من هذه القصائد (صلاة الحب 73) (مصافحة الوداع 74) (التذكار 77) (خواطر الغروب 52) (وداع مريض 84).

8 ـ **في الاستعارة**، برتشاردز، ترجمة ناصر حاوي مستل من مجلة كلية الآداب ـ جامعة البصرة العدد 9 لسنة 1974.

9 ـ **في معرفة النص**، دراسات في النقد الأدبي، د. حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد)، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط2 بيروت لسنة 1985.

10 ـ **مرآة السرد**، قراءة في أدب محمد خضير، د. مالك المطلبي وعبد الرحمن طهمازي، ط1، دار الخريف للطباعة والنشر، بغداد، 1990.

11 ـ **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الخوجة ـ تونس، 1966.

12 ـ **النصر الأدبي**، تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، إبراهيم خليل، دار الكرمل، عمان، 1995.

13 ـ **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، د. صلاح فضل، مكتبة الإنجلو المصرية، 1978.