المثاقفة النقدية و أزمة التلقي العربي:البنيوية أنموذجا

البنيوية، الأصول والمرجعيات:

الحبيب عمي*

يعترف **جان بياجيه** بأنه « من الصعب تمييز البنيوية لأنها تتخذ أشكالاً متعددة لتقدم قاسما مشتركاً واحداً » [1]، فهي« تتجدد باستمرار » [2]، ولكون البنيويين في نظر الآخرين هم« جماعة يؤلف بينها البحث عن علاقات كلية كامنة » [3]. والبنيوية تستمد روافدها« من لسانيات دي سوسير، وأنثروبولوجية لفي شتراوس، ونفسانية بياجي وجاك لاكان، وحفريات ميشال فوكو التاريخية والمعرفية، وأدبيات رولان بارط »[4].

وإذا كان مصطلح البنيوية (structuralisme) أساساً هو العنوان الكبير الذي اصطنعه **جاكوبسن** حين وصف الأعمال النظرية لحلقة **براغ** اللغوية[5]، فإن ذلك يعني أن هذا المنهج ورد تتويجاً لجهود سابقة، وعلى رأسها جهود **دي سيوسير**.

تستمد البنيوية ملامحها المعرفية والمنهجية من مفهوم البنية، وعلى أساسه فإن الجزء لا قيمة له إلا في سياق الكل الذي ينتظمه،« "فالمقولة" الأساسية في المنظور البنيوي ليست هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة، والأطروحة المركزية للبنيوية هي توكيد أسبقية العلاقة على الكينونة، وأولوية الكل على الأجزاء، فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقده العلاقات المكوّنة له » [6]. ومن هنا، فالبنيوية تتقاطع مع المفهوم الماركسي للإنسان: (الفرد هو حصيلة علاقاته الاجتماعية)، هذا المفهوم الذي يقصي الذاتية ويقتل الإنسان.

يترتب على هذا القول« أنّ المنهج البنيوي في تعامله مع النصوص الأدبية، يغيّب الخصوصية الفنية للنص الواحد في فرادته وتميزه، ويذوّبها في غمرة انشغاله بالكليات » [7]. وتصبح البنيوية بالتالي، منهجاً نقدياً داخلياً« يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة؛ تتمثل النص بنية لغوية متعالقة، ووجوداً كلياً قائما بذاته، مستقلاً عن غيره »[8].

ولا تؤمن البنيوية عموماً بالتفريق بين الشكل والمضمون، وهذا يذكّرنا بما ذهب إليه النقد الجديد،« فالشكل والمضمون لهما طبيعة واحدة ويستحقان العناية إياها في التحليل، إذ المضمون

*- باحث أكاديمي، جامعة بجاية، الجزائر.

يكتسب مضمونيته من البنية، وما يسمى شكلاً ليس في الحقيقة سوى بنية تتألف من أبنية موضعية أخرى توحي بفكرة المحتوى» [9]. وهذا واحد من مواضع الاختلاف بين البنيوية والسيميائية؛ فالسيميائية تختلف عن البنيوية لا من حيث إهمالها للشكل وتجاوزها له، ولكن من حيث عنايتها بالمعنى وحرصها على أن كل نص أدبي ينطوي بطبيعته على إمكانات لا نهائية للتأويل، وهو ما يمنح المتلقي آفاقاً واسعة من الدلالات والمعاني. ولهذا« فإنّ عدداً من البنيويين، رأوا في السيميائية رديفاً لنقدهم البنيوي، فرولان بارط - مثلا - يهتم كثيراً بما تقدمه السيميولوجيا من ملاحظات حول ما يسميه لعبة الدلائل في النص، والتي يعني بها أن النص هو آلة لغوية ليس من السهل التحكم بها، وإنما علينا أن نترك لأجزاء النص وما فيها من علامات متسعاً من الحوار والجدل والتفاعل الداخلي الذي يتكشف عن وجود طرق مختلفة للإبلاغ والتوصيل والتعبير» [10]. وهذا ما يتحقق بالجمع بين تحرير النص وتحرير مخيلة القارئ، مما يجعل النص نصا متعددا قابلا لتوليد المعاني.

وإذا كانت البنيوية تربعّت على عرش الدراسات الأدبية ردحاً من الزمن، فإنّ ذلك لم يحدث دون منازعات واتهامات، بل إن الكثير من الإشكالات ظلت عالقة، ويذهب لفيف من الباحثين إلى أن البنيوية مرحلة مضت، وانقضت،« ولا شك أن مثل هذه المقولة هي أمنية واهمة أكثر منها حقيقة واقعة(...)، ومن أهم الاتهامات التي كان على البنيوية أن تتعامل معها وتبررها هي أنّ روادها أنفسهم تخلوا عن كثير من طروحاتها. فإذا كان **بارط** هو المثال البنيوي، فإنه هو نفسه في عام 1971 رفض ونفى "مفهوم العلمية البنيوية" وكل محاولات "التنظيم" في مستهل دراسته البنيوية (s/z) »[11].

وإذا كانت البنيوية قد أفادت من لسانيات **دي سوسير** مجافاة ما هو تاريخي وخارجي، و التركيز على بنية النص ونظامها، والعلاقات التي تحكم عناصرها، فإنها أفادت أيضاً« من دعوة الشكلية الروسية إلى أن يواجه الناقد الأدبي الآثار نفسها، لا ظروفها الخارجية » [12]. فالأدب « أو ما يجعل من عمل نصاً أدبياً هو موضوع الدراسة الأدبية أو علم الأدب »[13].

وعليه فإن **بارط** هو النموذج البنيوي، وهو« فارس النص » دون مدافع، مثلما يذهب إليه **الغذامي**، إذ« لم يحظ أحد بالتربع فوق سنام نظريات النقد مثلما حظي رولان بارط الذي قاد طلائع النقد الأدبي لمدة ربع قرن، وما تزحزح عن الصدارة قط، لأنه وهب مقدرة خارقة على التحوّل الدائم والتطوّر المستمر مما حقق له صفة (أهم ناقد أوربي)»[14].

من هنا، يرد تميّزه من اختلاف نظرته للنص عن النماذج النقدية التي سبقته، وحتى تلك التي عاصرته، فهو يقطع النص عن كاتبه، وعن أسيقته التاريخية، والاجتماعية، ففي بحثه الصادر

سنة 1971 م (من العمل إلى النص)، قدم بارط نظرة مركزة عن النص ومفهومه، يمكن إيجازها في النقاط التالية[15]:

* يقترح مقولة (النص) الذي لا يتمتع إلا بوجود منهجي فحسب، في مقابل (العمل) الأدبي المتمثل في شيء معيّن،« وبهذا لا يصبح النص مجرّباً كشيء يمكن تمييزه خارجياً، وإنما بوصفه إنتاجا متقاطعا يخترق عملاً أو عدة أعمال أدبية. (فالعمل) يحمل باليد، و(النص) تحمله اللغة ».

* (النص) قوة متحوّلة تتجاوز الأجناس المعروفة« لتصبح واقعاً نقيضاً يقاوم الحدود وقواعد المفهوم والمقول» وهو يمارس التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة« لأنه ليس متمركزاً ولا مغلقاً. إنه لا نهائي، لايحيل إلى فكرة معصومة، وإنما إلى لعبة متحوّلة ».

* يتضمن (النص) نُقولاً وإشارات وظلالاً من لغات وثقافات عديدة، وهو« لا يجيب عن الحقيقة، بل يتلاشى إزاءها، فهو متعدد. وهذا لا يعني أن له عدة معان، وإنما هو يحقق للمعنى تعددية ».

* إن وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو« لا يحيل إلى مبدإ النص، ولا إلى نهايته، بل إلى غيبة الأب ».

* و(النص) مفتوح، ينتجه القارئ في عملية مشاركة، لا مجرد استهلاك. فعملية القراءة هي إنتاج للنص.

* و(النص) واقعة غزلية، فهو يتصل بنوع من اللذة المشابهة للذة الجنس.

من هنا، يعتقد **بارط** أن النص لا يعدو أن يكون سوى السطح الظاهري للأثر الأدبي، وأنه نسيج الكلمات المتداخلة والمنظمة بشكل يقتضي معنى وحيداً وراسخاً، ومن ثمّ، فالنص عنده ما هو مكتوب،« ربما لأنّ الرسم نفسه، رغم كونه خطياً، يوحي أكثر من الكلام بتشابك نسيجي (اشتقاقياً: النص يعني النسيج)، النص هو سلاح ضد الزمن والنسيان، وضد مكر الكلام الذي يسترجع بسهولة، ويحرّف ويتنكّر » [16]. وهو إلى ذلك مرتبط بعالم كامل من المؤسسات: القانون - الكنيسة - الأدب - التدريس..إلخ، مما يجعله متصلاً بالمعارف الاجتماعية. وهكذا يصبح (النص) دالاً لمدلول، وموضوعاً لعمليتين اثنتين هما: تحققه اللساني، وتأويله الدلالي.

غير أنّ المدلول هنا منغلق على نفسه، وهذا الانغلاق يقف في وجه المعنى، ويمنع تعدّده. وللخروج من مأزق المدلول (الأحادي)، فإنّ« بارت يعود إلى الإنجازات البنيوية والسيميائية لدى **كريستيفا** وسواها، ومن كان لهم إسهام كبير في تغيير (تعريف) النص، وتجديد (نظريته)، ويضع مفاهيم نظرية مركزية (للتحليل الدلالي) تتمثل في **النص الظّاهر** ، **والنص المكوّن** ، و **التناص، والتدليل، والإنتاجية، والممارسة الدالة**... إلخ »[17].

ومما يميز (النص) عن (العمل الأدبي) لدى **بارط**، هو أن العمل الأدبي ما نلامسه باليد، ونعثر عليه فوق رفوف المكتبات، أما النص فتمسكه اللغة. و(دليل) العمل الأدبي متنُه، أما (دليل) النص، فهو منفتح على آفاق عديدة.

كما أن (الأثر الأدبي) لدى **بارط**، هو قطعة من مادة، تشغل حيّزاً مكانياً، وهو يتضمن النصوص، ويمكن تناوله باليد، بينما (النص الأدبي) تتناوله اللغة. وينحصر (الأثر الأدبي)« في (مدلول) واضح هو **الفيلولوجيا**، أو كونه مدلولا خفيّا يتمثل فيما يؤديه التأويل. أما (النص) فمجاله (الدال) الذي يحيل إلى فكرة اللعب ليجعل النص غير خاضع إطلاقاً لمنطق تفهّمي، وإنما لمنطق كنايات. وهذا راجع إلى القدرة الرمزية التي يحتويها »[18].

وعبر هذا المستوى يتواصل **التحليل السيميولوجي بالتحليل البنيوي** ، سواء أتعلق الأمر بطرح **بيرس** أم بغيره، لأنّ« التحليل السيميولوجي تبنّى الإجراءات والمنهجية البنيوية التي أرساها **سوسير**. ولئن استبعد **سوسير** السيميولجيا من التحليل البنيوي اللساني، فإنّ **رولان بارت** مثّل السيميولوجيا خير تمثيل. ومن الوهم أن نظن أن **بارت** في تحليله السيميولوجي قد تجاوز البنيوية وإجراءاتها »[19].

وسواء أتعلق التحليل بطرح **دي سيوسير** ، أم بطرح **بيرس**، أو بما انتهى إليه **بارط**، « ظل منطق التحليل السيميولوجي مرتكزاً على العلاقة بين الدال والمدلول (أو المرجع)(...)، وهكذا، فإنّ جميع أقطاب الطرح السيميولوجي يفترضون وجود هذه العلاقة التي يسميها **بيرس** "البيئة الشاملة"، ويسميها **بارط** علاقة "التكافؤ" لا علاقة "المساواة" ضمن ما يسميه "الإيحاء الكلي" »[20].

وباعتبار (الأثر) أحادياً، و(النص) تعددياً، فإنّ النص يتجاوز المجتمعات، ويخترقها اختراقاً، «وهذا ما يضمن خلوده، لأنه لا يفرض معنى وحيداً على أناس مختلفين » [21]. وبهذا المفهوم، فهو يزعج المؤسسات والفلسفات لأنه يجبرها على إعادة النظر إلى ذاتها. وهنا مكمن الصراع بينه وبين السلطة التي تحاربه، لأنها تسعى إلى احتضان الأثر الأحادي المعنى.

وإذا كان الأثر الأدبي لدى **بارط** يحدده العالم والجنس والتاريخ، ويمتلكه المؤلف، فإن (النص) هو الذي يثور على سلطة الأب، ويوحي بشبكة التناص، ويهشم لغة المؤلف ليعيد تركيبها. وإذا كان مسموحاً للمؤلف بالظهور فباعتباره شخصية من شخصيات الرواية. فالمؤلف لا وجود له إلاّ لحظة الإنتاج، وحالما ينتهي النص يموت المؤلف. أما (**الأثر**) فيقّيد القارئ بقراءة استهلاكية تقيّده - بدورها - بالمعنى الحرفي للنص الأدبي، في حين أن قراءة (النص) ينبغي أن تكون قراءة إنتاجية تتماهى فيها القراءة بالكتابة حتى يصبح القارئ منتجا لنص جديد.

البنيوية العربية: من المثاقفة إلى الاغتراب:

يمكن اعتبار بداية السبعينيات من القرن الماضي فاتحة عهد النقد العربي بالبنيوية، فيما كانت سنوات الستينيات تمهيداً له وإرهاصاً به.« فقد بدأت هذه الجهود تؤتي قطوفها الأولى في بلاد المغرب العربي بصورة لافتة؛ وربما كان كتاب الناقد التونسي **حسين الواد** (**البنية القصصية في رسالة الغفران**) هو أول الحصاد النقدي البنيوي »[22]. وهو بحث جامعي نوقش في شهر جوان 1972م.

من هنا، تكتسي هذه الدراسة أهمية منهجية وتاريخية كبيرة، حيث« تعتبر الأولى من نوعها من حيث الطول والأهمية، زيادة على ذلك أنها ستكون نقطة انطلاق لعدة دراسات جامعية مطوّلة»[23]. ولعله من الإجحاف أن توصف هذه المحاولة المبكرة بأنها:« غير موفقة على الإطلاق »[24].

إثر، هذه المحاولة الرائدة، ظهرت جهود عربية أخرى تقاسمت منطلقاتها المنهجية البنيوية على اختلاف توجهاتها؛ في نحو، كتاب **كمال أبو ديب** (**في البنية الإيقاعية للشعر العربي** 1974)، ثم (جدلية الخفاء والتجلي 1979)، وكتاب **صلاح فضل** (**نظرية البنائية في النقد الأدبي** 1978)، وكتاب **محمد بنيس** (**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** 1979).

كما ينفرد منجز **صلاح فضل** النقدي ببعض السبق على المستوى المنهجي والمعرفي، نظراً لتميّزه من حيث الجانب العلمي« لولا أن صاحبه قد أثقله بما ليس منه في جوهر موضوعه؛ إذ جاء - في كثير من المواطن - تكديساً للمقولات النقدية الجديدة (بنيوية، شكلانية، أسلوبية، سيميائية، نقد أسطوري...) وحشداً لها تحت راية واحدة، ولا يخفى ما في ذلك من تغييب للفروق النوعية بين الحقول المنهجية الجديدة »[25].

واللافت للنظر، ما أسهم النقاد البنيويون العرب - عموماً - من نقل وتلقف لأشتات من التيارات الوارادة ضمن المُكوّنات التصورية للنظرية البنيوية، ومن ثم تمّ لهم انتقاء منها ما يلائم نزعاتهم النصيّة، فجاءت ممارساتهم« خليطاً من التأثر والتمثل والتطرف أحياناً في عزل النص الأدبي عن سياق قوله، والانحباس داخل النسق اللغوي المجرد، ونقل إجراءات تحليل اللغة إلى ميدان تحليل النصوص »[26].

لذلك، قد يكون تعدّد اتجاهات البنيوية وتفرّعها، مؤشراً على« محدودية حضور البنيوية في الفكر العربي إجمالاً، وفي النقد العربي خصوصاً » [27]، حتى أنّ الممارسات التطبيقية العربية اختلفت ما بين العبث بالقواعد النظرية للمنهج و اتجاهاته كما هو الحال لدى **الغذامي**، أو المباشرة في التعامل معها، كما هو الحال لدى **كمال أبو ديب** ، أو ظهور بعض ملامحها من خلال الدراسات التي تناولت الشعرية العربية الحديثة كما هو الحال لدى **محمد بنيس** ضمن مؤلفه الموسوم بـ: (**الشعر العربي**

الحديث - بنياته وإبدالاتها)، أو عبر نزوعه في تبنّي اتجاه محدد كما ورد ضمن دراسة **محمد بنيس** (**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**). وربما جاءورد تطبيق البنيوية متماهٍيا وفق طروحات نقدية أخرى مثلما نلمح في ما انتهت إليه **يُمنى العيد**عبر مؤلفها الموسوم بـ: (**في معرفة النص الأدبي**).

وإذا كان من الصعوبة بمكان ، فإن« حصر ممارسات النقاد العرب للبنيوية كمنهج نقدي في قراءة النص الشعري المعاصر، فإنّ ذلك يعود إلى أن تلقي النقاد العرب للبنيوية قد تمّ دفعة واحدة بعد اكتمالها وتجاوزها في الغرب » [28]. وفق هذا يذهب **محمود أمين العالم** في تقييمه « للبنيوية في ممارستها العربية»، أنّ تلك الممارسات « لا تستند إلى أسسها و جذورها الإبستمولوجية التي نشأت عليها في أوروبا. فهي لا تستخدم في العالم العربي كنظرية أساساً، وإنما كمناهج وعمليات إجرائية فحسب »[29].

ففي المستوى التطبيقي يتراوح النقاد العرب المعاصرون بين الالتزام بمبادئ البنيوية والخروج عليها، في عملية **"توفيقية"** بين مناهج عديدة، غير أنّ هذا« "المنهج التوفيقي" يظهر ضعف الناقد، وعدم استيعابه مبادئ المنهج الجديد، لذلك فهو يحاول الترقيع فيه بجذاذات من مناهج عديدة! وأفضل من ذلك الناقد الذي يحاول تأصيل المنهج الجديد وتوطينه في نقدنا، وذلك عندما يبحث عن "أصول" له و"جذور" في تراثنا النقدي، ثم يحاول تطبيقه على نصوص عربية لإثبات فاعليته وجدواه»[30].

ومن ثَمّ، كانت البنيوية في النقد العربي بشكل عام "تنويعاً" على البنيوية كما ظهرت في أوربا، فجاءت الممارسات التطبيقية العربية لتكشف عن توجهات متباينة ومختلفة عما هو معروف في النقد الغربي، وكانت أغلب هذه التوجهات عبارة عن جهود ذاتية. وهذا لا يعني أن البنيوية في الغــرب «ذات اتجاهات واضحة تماماً، ولكن ثمة منطلقات عامة تحكم التحليلات البنيوية في الغرب، وهي ما تبدو غير واضحة لدى النقاد العرب »[31].

إن مُجمل الدّراسات البنيوية العربية لم يكن هدفها واضحاً لدى النقاد، وما يعزّز هذا الطرح، نظرتهم للذات الفردية وموقفها من اللغة، ومفهومها للعمل الأدبي، وما إلى ذلك.. كما يتضح ذلك من خلال تمحور أغلب الدراسات العربية« حول المعنى كأساس وهدف للتحليل البنيوي، فيما لا تقيم البنيوية في الغرب اهتماماً للمعنى في ذاته، وإنما يتشكل المعنى من خلال الكشف عن البنيات أو الأنماط التي تسمح بتفسير النص »[32]. وهذا هو المعنى "المفرّغ" القابل دائماً "للامتلاء".

يعدّ الناقد **كمال أبو ديب** من أوائل النقاد العرب الذين تأثروا بالمنهج البنيوي، وبخاصة عبر نزوعه الجليّ إلى الدّراسات التطبيقية التي توصله إلى الفرضيات النظرية. وقد كان اهتمامه الأول

بالبنية الإيقاعية للشعر العربي، مقترحاً ما وسمه بـ(**البديل الجذري لعروض الخليل**)، الذي استمد أسسه من علم الإيقاع المقارن، وافترض وجود مرحلة سابقة على الجيل الأول من الشعراء الجاهليين، إذ كان الإيقاع ضمنها إيقاعاً نبرياً خالصاً، فاستنتج من ذلك، أنّ« التراث يبقى مستقلاً، قائماً بذاته، متمتعاً بحيويته الداخلية » [(33)]. وهو يرفض الدراسة التاريخية، مقترحاً« الفصل بين الواقع الشعري الفعلي، والصورة التي أبرز فيها هذا الواقع على مستوى المكوّنات الإيقاعية»[(34)].

غير أنّ إفادته من البنيوية بعامة، ومن الدّراسات الشكلانية بخاصة، تبقى غير واضحة المعالم، حتى أننا لا نكاد نعثر عبر تراتبية مصادره على أيّ مرجع في هذا المجال، باستثناء كتاب واحد **لتشومسكي**. أما الإفادة الصريحة، فتتضح في كتابه التالي الذي صدر في أواخر ثمانينيات القرن الماضي، والموسوم بـ(**جدلية الخفاء والتجلي**)، والذي وضع له عنواناً ثانوياً هو(دراسات بنيوية في الشعر)، اعتمد فيه بصفة خاصة على **ليفي شتراوس** و **تشومسكي**، وبدرجة أقل على **جاكوبسون وريفاتير وجوناثان كلر**.

وقد صرّح في مقدمة هذا الكتاب أنّ هدفه يتمثل في اكتناه جدلية الخفاء والتجلي، وأسرار البنية العميقة وتحوّلاتها، طامحاً إلى« فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى تحديد المكوّنات الأساسية للظواهر - في الثقافة والمجتمع والشعر - ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم إلى البحث عن التحوّلات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة، لا يمكن أن تفهم إلاّ عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها، من خلال وعي حادّ لنمطيْ البنية: البنية السطحية والبنية العميقة » [(35)].

والحاصل، وإن أعلن عن الهدف مبكراً، فقد جاء هذا الإعلان مشتملاً على تسمية الأدوات الإجرائية، أو الخطوات التي يتبعها، وهي - مثلما تبدو- ذات مرجعية بنيوية واضحة؛ منها تفريق تشومسكي بين البنية السطحية والبنية العميقة في بناء الجمل، والتحويلات التي تتحوّل على أساسها تلك البنى، واقتناص« جمل أكثر تعقيداً مألوفة في الحياة الحقيقية عن طريق التطوّر التحويلي » [(36)].

كما أفاد من أبحاث **كلود لفي شتراوس** في الأنثروبولوجيا البنيوية، وتحديد الظواهر الأساسية التي لا تعمل عناصرها بشكل معزول، بل ضمن شبكة علاقات تتكوّن في الثقافة والمجتمع، إلى جانب تكوّنها في الشعر.

يذهب **أبو ديب** إلى أن بنية القصيدة - عموماً - تقوم على« تحويل اللغة إلى بنية معقدة تجسّد البنية الدلالية وتحدد فاعلية العناصر المكوّنة لهذه البنية، وما يختفي تحتها من جدلية عميقة بين الثنائيات، ومنها علاقات النفي، أو التكامل، أو التحوّل » [(37)]. ففي قصيدة (**كيمياء النرجس - حلم**)

لأدونيس، يتكلم الناقد عمّا سمّاه (**هاجس النزوع**)، وهو بنية تجسّد التوتر الحاد بين زمنين: « **الآن والآتي**، أي لحظة ثنائية ضدية أساسية في الثقافة الإنسانية »[38].

كما أعلن الناقد سلفا، أنه، عبر مُجمل محاولاته هذه، يهدف إلى تأسيس ملامح نظرية بنيوية للمضمون الشعري، من منطلق أنّ الشعر« فاعلية خلق ورؤيا متأصلة في الذات الإنسانية، واكتناه للحظة التوتر بين الإنسان والعالم » [39]. في الوقت الذي يُعتبر المضمون« من المباحث الدلالية التي لا توليها الدراسات البنيوية المدرسية اهتماماً كبيرا » [40]. وهو ما يؤكده تحليل **ليفي شتراوس** ، و**جاكبسون** لقصيدة "**القطط" لبودلير** التي أشار إليها **أبو ديب** ضمن إحالاته.

إنّ في إلحاح الناقد على رصد الثنائيات الضدية الحادة في القصائد التي يحللها، نزوعاً إلى (الميتافيزيقا) أو الحسّ الاستشرافي الذي يتوجس من خلاله كوامن العالم على أساس أنه منشطر وفق الثنائيات الضدية التي تتحكم فيه، ونستشف ذلك عبر ما ورد لديه ضمن: " **الرؤى المقنعة**" أو"**الخفاء والتجلّي**".

ومن ضمن المشكلات البارزة لدى النّاقد **كمال أبو ديب** في تعامله مع المنهج - وهو ما لاحظناه لدى نقاد آخرين- أنه لم يزل مرتبطاً بالمصطلحات و متعلّقا بالمفاهيم التراثية، ومن ثم فهو على الرغم من تأكيده المستمر على استخدام البنيوية منهجاً في ممارساته النصيّة، نجده متاثراً في التقسيم بسنن النقد التقليدي؛ «هذه السنن التي يوجه إليها هو نفسه سهام نقده اللاذعة، ناسياً - من ناحية أخرى - افتراضه المبدئي القائم على حسبان المعلقة وحدة قائمة الذات متواشجة الأجزاء»[41]. كما لا تخلو تجربته من مشكلات أخرى« منها طغيان الخطاب الإيديولوجي، وكثرة ادّعاء الرّيادة المنهجية المتزامنة أحياناً مع التجربة الأوربية والسابقة لها أحياناً أخرى، دون أن يكون هناك ما يثبت ذلك »[42].

ومما يُؤخذ على دراساته التطبيقية، ذلك الاقتباس و الأخذ المباشر من البنيوية، إذ يظهر ذلك جليا في انقياده التام لِما قدّمه من فرضيات نظرية حول التعارض الحاد بين الثنائيات الضدية، فيُحمّل النص أحياناً ما لا سند له فيه، وقد يشتطّ به التعسّف ليثبت اطّراد الثنائية؛ ومنه افتراضه التعارض في أحد أبيات " **كيمياء النرجس** " بين« **إيقاعه والقصيدة** »، معتقداً أن الإيقاع يُنسب للجسد،(بمعنى الفردي الخاص المبدع)، وأما القصيدة فتُنسب إلى(الجماعي العام الموروث)، وكأنّ الثنائية وصفة جاهزة لكل نص شعري.

مما حدا بالبعض وصف ثنائياته هذه بالفجّة حيناً، وبالتكلّف حيناً، وبالتعسف حيناً آخر.

ومن هذا التعسف افتراض وجود تضاد بين الجسد والمرايا، وتعليله غير المقنع لاستعمال " **الشمس**"

بصيغة المفرد. كما عِيب عليه تعريض بنية القصيدة للتفتيت بسبب الإفراط في البحث عن الثنائيات، والسعي إلى استقصائها، من خلال تقسيم بنية النص إلى تركيبية، ودلالية، وإيقاعية، وتقفوية، وكأنّ اشتغال كل منها يأتي بشكل منعزل. وبمثل هذا الصنيع، جزّأ العناصر الفنية للشعر، وانفرد بدراسة كل عنصر لجهة تخصّه،« والمفروض أن تدرس هذه العناصر كلّها ضمن تطبيق نقدي على قصيدة واحدة، ليتكامل المنهج، وتصبح له صورة تقترب من أن تكون نهائية ».

ومما يؤخذ على **كمال أبو ديب** أيضاً، تردّده بين المنهج الوصفي، وكشف الأنساق التي تتحكم في البنية النصية وتحوّلاتها، أو الدلالة أو المغزى. ويظهر هذا التردد في تركيم مرجعي غير مبرر، يبدأ **بالجرجاني** من التراث النقدي العربي، مروراً باللّسانيين وعلماء النفس والاجتماع، والمنظّرين للتأويل، وربط البنية بالمجتمع، وهذا ما أطلق عليه بعضهم اسم« **المراوحة المنهجية** ». ومن ثم وردت مصادره متنوعة تصل أحياناً إلى حدّ التعارض، كونها لا تستوفي الرؤية التي ينتهجها كل مصدر ، و هذه الحيرة تؤثر بشكل كبير على الوضوح المنهجي.

وعموماً، فالمآخذ التي وجّهت إلى بنيوية **كمال أبو ديب** كثيرة، نحاول إجمال ما بقي منها في النقاط التالية:

* إخضاع الشعر الغربي أو المترجم إلى اللغة الإنجليزية لمقاربة نصيّة تنطلق من مبادئ تركيب الجملة العربية، وإغفال ما لا يظهر بالترجمة من خصائص متصلة باللغة التي كتبت بها تلك النصوص [43].
* افتراض وجود أكثر من مركز في النص الواحد، مما يربك التحليل، ويشتت عملية القراءة [44].
* دفاعه عن الخطإ العروضي، أو اللغوي واعتباره جزءاً من التحوّل الذي يمس النواة أو التفعلية.
* إهماله الإضافة التي يمكن أن تقدمها القراءة، أو استجابة القارئ، وتحَفُّزه إلى استكناه شعرية القصيدة، أو« ما يجعل من الشعر شعراً » [45]. بالإضافة إلى إهمال السياق العام الذي يقع ضمنه النص، كإغفاله الإشارة إلى أنّ القصيدة هي الأولى من بين خمس وعشرين قصيدة تقع تحت عنوان موحّد، هو "**وجه البحر**".
* يضاعف الأمثلة « ولا يؤسس منهجاً، ومن هنا كان الغائب الكبير في معترك محاولاته واجتهاداته هو الكاتب »[46]. والمقصود بالكاتب هنا هو الناقد؛ إذ **أبوديب** يستعير المصطلحات من حقولها ليطبقها في تحليل النصوص لتدعيم نظريته.. وها هو يعود من جديد إلى البنية السطحية والبنية العميقة في كتاب لاحق، ليخلص إلى أنّ« الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية »[47].

* إنّ اللغة العلمية التي يستخدمها، والجداول والإحصاءات، تتخللها« شطحات وصفية » أقرب ما تكون إلى الإنشائية والاسترسال، عبر قوله:« في هذه القدرة الهائلة على تجسيد الرؤى الشعرية.. دلالة مذهلة على الطبيعة العجيبة للشعر » [48]. فمفردات :" **الهائلة، المذهلة، العجيبة** " هي توصيفات متواترة ومترادفة ليست لها دلالات معيّنة في التحليل اللساني المجرّد.

* ونسجّل - أخيراً - اضطراب الناقد في صلته بمراجعه، فأحياناً ينساق وراءها بشكل مباشر وحرفي، وأحياناً يأخذ منها دون إشارة؛ مثلما استعار مصطلح« **الفضاء الدلالي** » من **موريس بلانشو** ، دون إشارة إلى ذلك[49].

إنّ إفادة النقاد العرب المعاصرين من المناهج النقدية الغربية شابها تفاوت في التعامل مع النصوص الأدبية، واضطراب في المصطلح. وإذا كانت هذه الإفادة حقيقة واقعة، فإنّ التعامل معها كان متبايناً، ما بين رافض لمبادئ الفكر النقدي الجديد بمبرر الحفاظ على الثوابت النقدية العربية، وحمايتها من النظريات الوافدة من الغرب بثقافته المركزية المتعالية، و الساعية إلى فرض أُنموذج ثقافي مختلف، وبين مُقبِل على هذا الجديد بتحفّزونهم، للاطّلاع على آخر ما توصّل إليه الآخر في النقد والثقافة والمعرفة.

وفي ظل هذا الواقع الجديد، أصبحت المسألة لا تتمثل في كيفية رفض الثقافة الغربية وحماية أنفسنا من مشاربها، بقدر ما تتمثل في« كيف نعيش عالمنا الراهن بواقعية دون إحساس بعقدة النقص » [50] تجاه هذه الثقافة، أو - بمعنى آخر - كيف يمكن للناقد العربي الاستلهام من المعارف الغربية، انطلاقاً من الوعي بثوابته ومكتسباته التاريخية والمعاصرة. إنّ هذه الإفادة لا تعني الانعزال عن تراثنا النقدي مثلما فعل الكثير من النقاد والباحثين الذين اعتنقوا مقولات الحداثة وما بعد الحداثة، ولا تعني كذلك التقوقع والانعزال، كما دعا إلى ذلك بعض الباحثين ذوي النزعة الرّاديكالية.

وفي كل الأحوال، فإنه ينبغي علينا أن نرفض تهميش ثقافتنا، أو اغترابها، مثلما نرفض ميلها إلى الانغلاق على ذاتها. وعلى النقاد العرب أن يتحلّوا بالوعي واليقظة فقط، حين الأخذ من المناهج الغربية، إزاء الفروق بين المنظومتين الثقافيتين، من حيث دلالة المفاهيم أو المعايير، أو استخدامها في سياق مغاير للسياق الذي استخدمت فيه.

إنّ الإفادة من المناهج النقدية الغربية تحتّم على الناقد العربي أن يفقه أمرين:« أولهما خصائص الإطار الثقافي أو طبيعة المناخ الفكري والحضاري الذي نشأ فيه المنهج (...)، وثانيهما خصائص أدبنا وخصائص واقعه الثقافي والحضاري »[51].

والواقع أنّ هذا التحوّل المنهجي قد ظهر فعلاً في أغلب الكتابات النقدية العربية الجديدة، ولكن على المستوى الشكلي لا الكيفي؛ فقد ترك الناقد العربي - غالباً - المناهج التقليدية جانباً، وذهب إلى المناهج الحداثية. غير أن ذلك التحوّل لا يُعدّ في حد ذاته معياراً نوعياً لدرجة ارتقاء النقد العربي، بل إن المعيار الحقيقي يتمثل في مدى تفاعل هذا النقد مع المفاهيم والمناهج الحديثة بشكل واعٍ، وهذا ما لا نعثر عليه في أغلب الممارسات النقدية العربية الجديدة، لأنّ المفاهيم التي يتبناها الناقد العربي في مقاربة النصوص تبدو مرتبكة، أو غامضة نتيجة اعتماده على أسس معرفية غير واضحة المعالم في ذهنه.

وحين يدرس الناقد النص وفقا لمنهج قائم على مقولات غربية، فإنه يدرسه مجرداً وبمعزل عن كل المعطيات الثقافية والحضارية، بل إنه« يدرس الصور أو البنيات اللغوية بصفة كلية مجردة عن محتواها الإنساني، وهذا التجريد يجعل الأثر الأدبي كالقارئ "مغترباً"، لأنه يجرده من دلالته الجوهرية ويعزله عن مشخصاته الحضارية، والاغتراب الذي يعيشه القارئ مع الأثر، أو يعيشه الأثر مع نفسه - إن صحّ التعبير- يمتد إلى نطاق الناقد وعالمه » [(52)]، لأنه - غالبا - لا يدرك بعمق دلالات المفاهيم والمصطلحات التي يستخدمها في لغتها الأصلية، ولا يستطيع تحديدها بدقة في اللغة العربية.

وعلى هذا الأساس، فإنّ الأنموذج المهيمن حاليا هو أنموذج " **الناقد المغترب**"، لأنه أصبح في مرحلة معيّنة أداة تعبث بها المفاهيم النقدية الوافدة، وتعزله عن سياقه الفكري والثقافي. وحين يستشعر الاغتراب ويعيشه، تظهر في كتاباته آثار الاضطراب من خلال آرائه ومواقفه، ما يؤدي في النهاية إلى قطع التواصل مع قارئه.

إن قولنا باغتراب النقد العربي في الوقت الراهن، هو حقيقة يعيشها القارئ، وهو - إلى ذلك - مظهر من مظاهر الأزمة الثقافية التي تعيشها أسيقة المثاقفة العربية، لأنّ الأسس التي أخذت عن المناهج النقدية الغربية « بِنحوٍ حرّ تارة أو غير حرّ تارة أخرى طُبّقت بطريقة قد لا تتفق مع أدبنا العربي وخصائصه العامة »[(53)].

ومن هنا، فإنّ حضور هذه المناهج في النقد العربي، أصابه بعض التشويش، أدّى إلى ميلاد نوع جديد من العلاقة بين الناقد والقارئ، تتميز بالانفصال؛ بمعنى أنّ الناقد العربي – وفق هذا الصنيع – أفرز قطيعة معرفية مع ثقافته النقدية العربية، لينخرط في الأنساق المعرفية الغربية، وذهب في اتجاه التأسيس لمرحلة اغتراب قد تصبح مزمنة، إذا لم يسع إلى مواجهة الاتجاهات النقدية المعاصرة بشيء من الوعي المعرفي، وإلى تطويع المعارف " **المستوردة**" بشكل ينسجم مع أدبنا، باعتبار أن له خصوصية.

إن عملية استدعاء المناهج المستعارة من الغرب، يجعل نصوصنا الأدبية مجرد رموز وجداول وأشكال تشبه الرموز والجداول الرياضية، أو علامات مفرغة من الوعي الإنساني« باسم التحليل البنيوي (...)، فهي تجعل القارئ يشعر أنه غريب في عالم غريب، لأنّ هذه المناهج ينقلها أصحابها نقلاً حرفياً من الثقافة التي أنتجتها، ويحاولون تطبيقها على الأدب (...) وكأنها صالحة للتطبيق على الظواهر في كل مكان وزمان دون أي تعديل يذكر »[54].

وإذا سلّمنا بأن مقتضيات الأدب ودواعيه هي التي توجّه مفاهيم النقد، فإنّ ذلك يقود إلى أنّ المفاهيم النقدية التي يتبناها نقدنا الجديد وفق مواضعتها الحالية، تنسجم مع واقع الأدب الغربي أكثر مما تنسجم مع واقع أدبنا. ودليل ذلك أنّ المشهد النقدي العربي عاجز حتى الآن على توحيد الجهاز الاصطلاحي، فضلاً عن عدم قدرته على تطويعه للمدوّنة العربية، وهو ما من شأنه أن يقدّم مسوّغاً آخر للتيارات المناوئة لهذه المناهج الغربية، والتي زاد إصرارها على عدم الاعتراف بها، أو استخدامها في مقاربة النصوص العربية، وفضّلتْ الأخذ بأسس النقد العربي، والتشبث بمفاهيمه لما فيه - في تصوّرها - من مبادئ تتفق مع وظيفة الأدب ووظيفة النقد في وقت واحد.

في ضوء هذا الفهم، يصبح توظيف النقد العربي المعاصر للمفاهيم النقدية الغربية، مظهراً من مظاهر المحنة، لا من جهة ما يؤخذ به كونه انفتاحا، ما دامت هذه المرحلة التي يعيشها النقد العربي في الوقت الحالي، مرحلة نقل واستعمال المفاهيم بشكل غامض، وغير محدّد الدلالة أو المعنى في أغلب الأحيان، فمن الطبيعي أن يكون عنوانها الأكبر هو الاغتراب.

المراجع:

1. إبراهيم حيدر، العولمة وجدل الهوية الثقافية، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد 2، أكتوبر- ديسمبر 1999.
2. أبو ديب كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
3. أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981.
4. أبو ديب كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت، 1987.
5. أبو منصور فؤاد، النقد البنيوي الحديث في لبنان وأوربا، نصوص - جماليات - تطلعات، دار الجيل، بيروت، 1985.
6. البازعي سعد، ملاحظات حول البنيوية في النقد العربي المعاصر، مجلة النص الجديد، العدد 1، الرياض، أكتوبر 1993.
7. بشبندر ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر، عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1996.
8. تشومسكي، نعوم، البنى النحوية، تر، يوئيل يوسف عزيز، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987
9. الرويلي ، ميجان، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2002.
10. الزيدي، توفيق، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، 1984
11. سعيد ، سمير، مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002.
12. الصكر، حاتم، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 2007.
13. عبابنة، سامي، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004 .

14. العجيمي ، محمد، المناهج المبتورة في قراءة التراث، البنيوية نموذجا، مجلة فصول ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مجلد 9، عدد 3 - 4، فبراير 1991.
15. عزام، محمد، النص الغائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
16. عزام ، محمد، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
17. غارودي، روجي، البنيوية، فلسفة موت الإنسان، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1985.
18. الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006.
19. فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987.
20. كرزويل، أديث، عصر البنيوية - من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، 1985.
21. محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990.
22. محمود، إبراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2003.
23. وغليسي، يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.
24. -Jean Piaget, le structuralisme, 6eme édition, PUF, Paris, 1974

هوامش البحث:

1. Jean Piaget, le structuralisme, 6eme édition, PUF, Paris, 1974, p 05
2. أديث كرزويل، عصر البنيوية - من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، 1985، ص 246.
3. المرجع نفسه، ص ن.
4. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 63.
5. ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر، عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 53.
6. روجي غارودي، البنيوية، فلسفة موت الإنسان، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط 3، 1985، ص 13.
7. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 71.
8. المرجع السابق، ص ن.
9. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987، ص 203.
10. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2003، ص 105.
11. ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2002، ص 74.
12. حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 90.
13. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 203.
14. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006، ص 60.
15. ينظر، محمد عزام، النص الغائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 16/15.
16. المرجع السابق، ص 16.
17. المرجع السابق، ص ن.
18. المرجع نفسه، ص 17.
19. ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 181.
20. المرجع نفسه، ص ن.
21. محمد عزام، النص الغائب، ص 17.
22. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 72.
23. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، 1984، ص 40.

24. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 323.
25. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 73.
26. حاتم الصكر، ترويض النص، ص 90.
27. سامي عبابنة، اتجاهاتت النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004، ص 236.
28. المرجع نفسه، ص 127.
29. ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 396.
30. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 75.
31. سامي عبابنة، اتجاهاتت النقاد العربي في قراءة النص الشعري الحديث، ص 305.
32. المرجع نفسه، ص ن.
33. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981، ص 7.
34. المرجع نفسه، ص 542.
35. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 8.
36. نعوم تشومسكي، البنى النحوية، تر، يوئيل يوسف عزيز، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص 13
37. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 9 - 10.
38. المرجع نفسه، ص 63.
39. م ن، ص 62.
40. حاتم الصكر، ترويض النص، ص 91.
41. محمد العجيمي، المناهج المبتورة في قراءة التراث، البنيوية نموذجا، مجلة فصول ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مجلد 9، عدد 3 - 4، فبراير 1991، ص 111.
42. ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 397.
43. ينظر، جدلية الخفاء والتجلي، ص 110 - 136 - 142 - 150...
44. ينظر، المرجع نفسه، ص 299.
45. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص 278.
46. فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث في لبنان وأوربا، نصوص - جماليات - تطلعات، دار الجيل، بيروت، 1985، ص 470.
47. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت، 1987، ص 57 - 58.
48. كمال أبو ديب ،جدلية الخفاء والتجلي، ص 298.

49. صلاح فضل، نظرية البنائية، ص 9.

50. حيدر إبراهيم، العولمة وجدل الهوية الثقافية، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد 2، أكتوبر- ديسمبر 1999، ص 115.

51. سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص 12.

52. المرجع نفسه، ص 16.

53. المرجع السابق، ص 18.

54. المرجع نفسه، ص 19.