

السابقة كما يرى بعض المؤرخين، بمعنى أن المقاربات السياقية (النفسية والاجتماعية وغيرها) التي كانت تهتم بالمؤلف ومقتضياته في الدراسات النقدية قد رفضتها الشكلانية ، وجعلت موضع اهتمامها الرئيس العمل الأدبي².

تقوم الشكلانية الروسية على أطروحتين أساسيتين هما :التشديد على العمل الأدبي* وأجزائه المكونة والإلحاح على استقلال علم الأدب، وقد سمى الشكلانيون أنفسهم بالمورفولوجيين والتمييزيين، بينما ألصق بهم خصومهم الوصف الشكلاني، وقد عالجوا الشكل* بوصفه مجموعة من الوظائف³، في حين نظروا إلى المضمون الإنساني (معنى النص الأدبي) من انفعالات وأفكار نظرة تُسقط عنه أي أهمية أدبية ، وتجعل منه مجرد سياق يتيح للوسائل الأدبية أن تؤدي عملها⁴.

ويعد مقال فكتور شك洛夫سكي " الفن كنسق " أشبه بميثاق للمنهج الشكلاني، إذ فتح الطريق أمام تحليل ملموس للشكل، ومن هنا يفترق الشكلانيون عن بوتينبيا* (Potenbya) : حيث يفند شك洛夫سكي المبادئ الأساسية التي وصفها بوتينبيا وبين أن الصورة لا تعمل على تسهيل المعنى، إنما تحاول صناعة رؤيته، ويرى بديلاً عن الصورة في فكرة التغريب⁵ التي سأعرض لها فيما بعد. يمكن استقراء مكانة القارئ ودوره في النظرية الشكلانية بفحص بعض المصطلحات التي تطرحها كالتحفيز والتغريب والإدراك، وينبغي التأكيد على تعدد رواد الشكلانية واختلاف اهتماماتهم؛ فثمة من ركز على النثر كفلاديمير بروب (Vladimir lakovlevitch Propp) وفكتور شك洛夫سكي

المتلقي في النظرية الشكلانية

الروسية

د، علي بخوش

جامعة بسكرة

الملخص:

يروم هذا المقال بيان وضعية المتلقي في النظرية الشكلانية الروسية التي ظهرت في أوائل القرن العشرين ساعة إلى نقلة نوعية في الدراسات الأدبية من التركيز على المؤلف إلى التركيز على النص؛ فالاتجاهات السياقية (مثل النقد التاريخي والنفسي والاجتماعي وغير ذلك) اهتمت بالمؤلف وسيرته نفسيته وظروفه. في حين أن الشكلانية ركزت على أدبية النص. ولاشك أن قطب المتلقي لم يغيب تماماً في مبادئ النظرية الشكلانية. ويتضح هذا في بعض مصطلحات النظرية كالتغريب والإدراك الفني، وهو ما يسعى المقال إلى توضيحه.

تعد الشكلانية أحد المناهج الحديثة التي أحدثت نقلة في الاهتمام في الدراسات الأدبية من المؤلف إلى النص، ولقد كان ظهورها في بداية القرن العشرين إيذاناً بتغير شديد في طريقة النظر إلى النصوص الأدبية. وقد بدأت الشكلانية من خلال جماعتين؛ الأولى حلقة موسكو اللغوية* بقيادة جاكبسون (Roman Ossipovitch Jakobson) والثانية أبوياز (opoyaz- وهو اختصار لجمعية دراسة اللغة الشعرية) بقيادة فكتور شك洛夫سكي Victor Borissovitch Chklovski وبوريس إيخنباوم¹ Borissovitch Eichenbaum، وكانت القوة الدافعة للجماعتين هي حركة الشعراء المستقبليين*.

وكان العامل الذي وحد الجماعتين هو الاهتمام المشترك بدراسة اللغة، إضافة إلى الأزمنة المنهجية التي عرفت الدراسات الأدبية

الأدبي وغيره من النصوص الأخرى، لأن تلك الفروق هي التي تحدد موضوع الأدب عند الشكلايين.

ولا يتحقق هذا الأمر بسهولة؛ فحين يسعى القارئ لتحديد مفهوم الشعر، مثلاً، فهو مضطر بأن يعارضه بما ليس شعراً، وحين يسعى لتحديد النثر أيضاً فهو ملزم بأن يعارضه بما ليس نثراً، وهو في ذلك لا يمتلك المقاييس والأدوات الواضحة والدقيقة في تحديد ما ليس شعراً أو ما ليس نثراً حتى يستقيم له تحديد الشعر أو النثر.

يتجلى اهتمام الشكلايين بالقارئ في النص الأدبي منذ لحظة تأليفه؛ فتوماشفسكي (Boris Viktorovich Tomashevsky) يرى أن أهم لحظتين من لحظات الإنتاج الأدبي هما اختيار الموضوع ثم إنجازه، فالأول يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحفاوة التي سيلقاها لدى القارئ، لأن صورة القارئ تكون دائماً حاضرة في وعي الكاتب حتى لو كانت تلك الصورة مجردة¹⁰.

يتعرض بوريس توماشفسكي بالتفصيل إلى بناء النص الأدبي بالتركيز على النثري منه؛ حيث يطلق على أصغر وحدة في الحبكة اسم الحافز (motif) الذي يمكن فهمه بوصفه عبارة مفردة، أو فعلاً مفرداً¹¹، وهو الموضوع أو الغرض الذي لا يقبل التجزئة إلى وحدات أصغر منه¹²، والحوافز وحدات غير قابلة للتفكك تؤلف الغرض، وهي ذات أهمية كبيرة في المبنى الحكائي. مجموع الأحداث كما تظهر في الأثر الأدبي، الذي يعد صياغة فنية للأحداث¹³.

يميز توماشفسكي بين الحافز المقيد والحر؛ أما الأول فهو الذي تتطلبه الحكاية أو القصة، بينما الثاني هو حافز غير أساسي من

وثمة من درس الشعر؛ وهو ما يجعل هذه النظرية متعددة الاتجاهات. يحدد الشكلايون الشعر على أنه مبني بطريقة خاصة، وشكل داخلي مقيد بشبكة كثيفة من العلاقات⁶، وما يميزه عن اللغة العملية (اليومية) هو استخدامه الأمثل للغة، لأن الشعر لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي، والإيقاع أهم العوامل في بنائه⁷.

ويرى ايخانبوم أن الشعر يختلف عن النثر؛ لأن القصد منه دائماً أن يكون مُلقى، بينما تكون معظم الأشكال النثرية بحاجة إلى اللغة المكتوبة، فالنثر يتميز بكونه مكتوباً والشعر ملقى، وتتعدد الأشكال في النثر طبقاً لتعدد أنماط السرد، وهذا ما يؤكد تطور فن القص، بدءاً من الخرافة والأسطورة ثم الملحمة وصولاً إلى أشكال الرواية الحديثة⁸.

ينظر الشكلايون إلى الأدب على أنه استخدام خاص للغة يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة العملية وتغريبها، فاللغة العملية تُستخدم للتوصيل، أما اللغة الأدبية فليس لها أي وظيفة عملية سوى كونها تعين القارئ على الرؤية بطريقة مختلفة، نحو شعر جيرالد مانلي هوبكنز (Gerard Manley Hopkins)، فلغته صعبة على نحو تلفت الانتباه إلى نفسها بوصفها لغة أدبية⁹.

إن موضوع الدراسة الأدبية عند الشكلايين ليس الأدب، إنما الأدبية، والتي تعني دراسة الخصائص التي تجعل من الأدب أدباً، بعيداً عن كل عامل خارجي. وهو ما يوضح حرص الشكلايين على إنشاء علم للأدب مستقل كل الاستقلال عن السياقات الخارجية التي كانت سائدة قبلها.

والقارئ في ضوء هذه الفكرة مُطالب بمعرفة الخصائص التي تفرق بين النص

ليس من السهل على المتلقي العربي المنطلق من خلفية بلاغية استيعاب مثل هذه الأفكار المستمدة من جذور معرفية تبحث في وصف النص الأدبي وصفا علميا خالصا، وتسعى إلى مقارنة الأدب من منظور غير منظور اللفظ والمعنى.

يلح توماشفسكي ، رغم ذلك ، على أن يكون العمل الأدبي مثيرا للاهتمام، لأن بعض القراء يولون اهتمامهم للمهنة وآخرين يكون همهم التسلية ، وغيرهم يهتم بالقضايا الثقافية الراهنة¹⁸ ، وإشارة توماشفسكي حول أنواع القراء تتقاطع مع الفكرة التي طرحها ابن المقفع في كتابه كليله ودمنة الذي ورد في الفصل الأول.

إضافة إلى مصطلح التحفيز، يتحدث الشكلاونيون عن مصطلح مهم آخر، وهو التغريب؛ حيث يستخدمه فكتور شكوفسكي خاصة ليعبر عن أهم مفاهيمه النقدية، وذلك باعتقاده أن القارئ لا يستطيع الحفاظ على نضارة إدراكه للموضوعات، لأن مطالب الوجود العادي اليومي تحتم على إدراكاته أن تصبح آلية الوقع (automatized - automatisées) إلى حد بعيد، ومهمة الفن تحديدا هي أن يعيد إلى القارئ الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات مألوفة لوعيه اليومي المعتاد، وهذه المهمة يقوم بها المؤلف¹⁹.

تقوم عملية تغريب النصوص الأدبية التي هي من شأن المؤلف . على جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية، وإبعادها عن الألفة والعرف؛ لأن الأعمال الأدبية توصف بالغرابة؛ والانتهاك والتغريب الذي يعترى اللغة أشبه بالوخز الذي يقلق الفكر ويستفزه لإدراك شيء ما يكمن في القول

وجهة نظر الحكاية، ولكن النظرة إلى الأمر من منظور أدبي تجعل الحوافز الحرة موضع تركيز الفن؛ ومثال ذلك أن الوسيلة التي تجعل رفايل (Raphael) يروي قصة الحرب في السماء* هي حافز حر، لأنها ليست جزءا من الحكاية المطروحة، لكن الحافز أكثر أهمية من الناحية الشكلية بالقياس إلى حكاية الحرب نفسها، ذلك أنه يتيح لميلتون (John Milton) إدماج الحكاية في حيكته الشاملة بطريقة فنية¹⁴.

وتكون الحوافز في الأعمال الأدبية متعارضة، أي يمكن حذفها دون أن تتأثر الروابط السببية التي تنظم الأحداث، أو تكون حرة أي يمكن الاستغناء عنها دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث¹⁵، لهذا يقسمها توماشفسكي إلى حوافز تأليفية وواقعية وجمالية، ويربطها بفن ظهور الشخصيات في العمل الأدبي، فارتباط حافز معين بشخصية يشد انتباه القارئ¹⁶.

ينظر الشكلاونيون إلى التحفيز . وهو المرادف للمضمون والمعنى . نظرة تقلب المفهوم التقليدي الذي يجعل الوسائل الشكلية خاضعة للمضمون، ذلك إنهم يرون أن أفكار القصيدة وموضوعاتها وإشاراتها إلى الواقع هي مجرد ذريعة خارجية يلجأ إليها الكاتب لتبرير استخدامه الوسائل الشكلية، ويعدون التحفيز عنصرا غير أدبي¹⁷. وغير خاف ما تثيره هذه الفكرة من تساؤل قوي حول جدوى تصنيف التحفيز ضمن العناصر غير الأدبية، فكيف يمكن أن يُنظر إلى مضمون النص الأدبي هذه النظرة المجردة من الأهمية، وعليه يقوم العمل الأدبي وتتضح معالمه؟

الشيء الحياة مرة أخرى، ومن هنا يصبح دور القارئ بالغ الأهمية، لأن الشخص المُدرِك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل، فمن الممكن أن يكون الشيء قد أبدع نثرًا لكن إدراكه كان شعرياً²⁴.

وقد يصير هذا الإدراك الجمالي المطلوب عند القارئ إدراكاً مألوفاً؛ ومتى أصبح كذلك انتفت عنه الغرابة والإثارة والتميز، واندرج تحت الإدراك اليومي المؤلف الذي لا يتضمن أي لمحات جمالية؛ فالغريب يستدعي التأمل الجمالي في حين أن المؤلف لا يفعل ذلك، ومثال ذلك المشي والرقص: المشي عادة مألوفة لا يثير الحس الجمالي للمتلقّي، في حين أن الرقص. بعدّه شكلاً فنياً متميزاً عن المشي. يثير ذائقته الجمالية فيتأثر به.

بناءً على ما تقدم، يمكن القول إن الشكلايين يحرصون على أن تكون النصوص الفنية مائلة إلى الغرابة وعدم الألفة لتحقيق أكبر قدر من التأثير والاستجابة لدى المتلقّي، وكلما كان العمل الفني غريباً بحيث يعاق فيه إدراك المتلقّي، ويطول فيه إدراكه الجمالي (لا إدراكه المؤلف)، ويخرج من كل الأشكال المعتادة المألوفة كان هذا العمل ناجحاً، وحقق تأثيره المرجو لديه. وإن الأدبية تتمثل في تلك الفروق التي تميز اللغة الأدبية عن اللغة اليومية، وعلى المتلقّي أن يدرك العناصر المهيمنة في الأعمال الأدبية ويحدد البنى التغريبية فيها حتى يحقق المتعة الجمالية المبتغاة. والأشكال التي توظف فيها التقنيات التغريبية تُكون أشكالاً جديدة، تتجه بمرور الزمن نحو الألفة فتحتاج إلى أدوات تغريبية جديدة حتى تُبعث من جديد. والمتلقّي في كل هذا يُمنح دوراً هاماً.

الشعري، وذلك الانتهاك أو الانحراف هو بعض ما يوجد في الشعر توتراً يبعث بطريقة ما في نفس المتلقّي إيقاعاً يتناغم مع إيقاع النص²⁰. يقدم شكوفسكي أمثلة عن التغريب من خلال قصص تولستوي (Lev Nikolayevich Tolstoy)، الذي يعمل على تغريب عملية الجُلْد عن طريق الوصف، وذلك بمحاولته تغيير شكلها دون تغيير جوهرها، كما أنه في رواية كلستومر (klostomer) يسمح للحصان أن يقوم بدور الراوي، موجهاً بذلك اتهاماً إلى الملكية الخاصة، ثم إنه في رواية الحرب والسلام يصور المعارك تصويراً غريباً لكي يعمق الإدراك²¹.

ويقود مصطلح التغريب إلى مصطلح متعلق به أشد التعلق وهو مصطلح الإدراك؛ الذي يتأسس من مبدأ الإحساس بالشكل، وهذا المبدأ هو الصفة المميزة للإدراك الجمالي، لأن الشكل عبارة عن حيوية ملموسة ذات مضمون خاص يقوم بتوجيه إحساس القارئ، بشرط أن يطول هذا الإحساس ليتسنى له التقاط أثر الفن²².

يقول فكتور شكوفسكي في مقاله "الفن كتقنية": «إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدتها فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية»²³.

أي أن وظيفة الفن عند شكوفسكي هي تجريد إدراك القارئ من عاديته وأن يعيد

في أطروحات جاكبسون و تنيانوف (louri Nikolaïevitch Tynianov) عام 1928. وينظر بعض الدارسين إلى التطورات اللاحقة بوصفها مؤشرا على هزيمة الشكلانية الخالصة، وإذعانا للأوامر الاجتماعية الشيوعية²⁸.

ولم يكن هذا الإذعان إذعانا فكريا بالحجة والنقاش بقدر ما كان إذعانا جسديا وبالإكراه؛ فقد تم سحق الشكلانيين الروس وتصفيتهم في روسيا الشيوعية وبعضهم عُذب حتى بُترت ساقيه، ومثم من نُفي إلى سيبيريا، وأُجبر بعضهم على الظهور على التلفزيون لإدانة أنفسهم، وإعلان براءتهم من الفكر الشكلاني²⁹. وقد اضطر بعضهم ممن رفض التخلي عن أفكاره إلى الهروب مثل جاكبسون الذي شكل في مدينة براغ ما عُرف بحلقة براغ اللغوية مع مجموعة من الباحثين واللغويين، مقدما لها خلاصة ما توصل إليه هو وأقطاب المدرسة الشكلانية³⁰. ولو قُدر للشكلانية أن تستمر في موطنها لقدمت للفكر الإنساني أشياء قيمة نظرا للأفكار الجديدة التي تضمنتها نظريتهم على الرغم من النقائص الكثيرة التي لوحظت على جهودهم، ومع ذلك فإن بناءهم قد وجد أرضا خصبة في أوروبا خاصة فرنسا، فاستثمره بعض النقاد الأوروبيين لإحداث نظرية جديدة أطلق عليها النظرية البنوية.

- الهوامش:

* يرى جاكبسون أنه خلال شتاء عام 1914م - 1915م قام بعض الطلبة بتأسيس حلقة موسكو اللغوية، وكان هدفها تشجيع اللسانيات والأدب الصناعي أو الشعرية، واستنادا إلى البرنامج الأولي لهذه الحلقة فقد قامت بنشر أول كتاب جماعي حول نظرية اللغة الشعرية في بترو غراد عام 1916. ينظر: النقد الأدبي في القرن العشرين: جون ياف تاديبه. تر/ قاسم

لم تسلم النظرية الشكلانية من النقد والاعتراض؛ فنجد أحد أعمدتها وهو بوريس إيخنباوم يسجل بعض المآخذ عليها، ومن ذلك الغموض الذي يلف آراءها، وتجاهلها لعلم الجمال وعلم النفس وعلم الاجتماع، ويُرجع ذلك إلى دراساتهم التي انصببت بشكل أساسي على تحليل النص²⁵.

كما أن رامان سلدن (Raman Selden) ينتقد الشكلانيين في ادعائهم الفرق بين اللغة العملية والأدبية بقوله: « من السهل أن يكشف المرء عن عدم وجود لغة أدبية في جوهرها، فحين أفتح رواية توماس هاردي " تحت الشجرة الخضراء" بطريقة عشوائية، أقرأ: " كم ستمكث؟ ليس طويلا، انتظر وتحدث إلي" وليس في هذه الكلمات بالقطع أي سبب لغوي يدفعنا إلى النظر إليها بوصفها كلمات أدبية، والسبب الوحيد الذي يجعلنا نقرأها على أنها أدبية لا على أنها فعل من أفعال التوصيل، هو أننا نقرأها داخل ما نعدده عملا أدبيا»²⁶. ولم تفشل الشكلانية في روسيا لهذا السبب فقط، بل إن السبب الأقوى الذي أتى عليها بصفة نهائية هو ذلك القرار الذي صدر عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي عام 1932 القاضي بحل كافة المجموعات الأدبية²⁷.

لم تواجه الشكلانية أية مصاعب في تطوير أعمالها بحرية في البداية، حين كان الاتحاد السوفييتي منشغلا عنهم بالحرب الأهلية والتدخلات الخارجية وما ترتب عليها من أزمات اقتصادية واجتماعية، ولكن انتقادات تروتسكي (Léon Trotski) القوية في كتابه " الأدب والفنون" عام 1924 كانت إيذانا ببداية مرحلة دفاعية جديدة للشكلانية الروسية، وهي مرحلة بلغت ذروتها

- المقداد، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سورية، 1992م، ص22.
- 1 ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة: راما سلدن. تر/ جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة، 1998م، ص26.
- * حركة من الشعراء الروس تبنت شعار الكلمة المكتفية بذاتها ، واتجهت جهودها الفنية قبل الحرب العالمية الأولى اتجاها معاديا للثقافة البرجوازية؛ حيث سخر الشعراء المستقبليون من الوضع الصوفي المنطوي الذي انتهى إليه شعراء من أمثال بروسوف brsiouv، وهكذا نجد الشاعر ماياكوفسكي mayakovsky – أهم الشعراء المستقبلين . يؤكد أن موطن الشعر ليس المطلق، وإنما هو المادية الصاخبة لعصر الآلة. ينظر: المرجع نفسه ، ص26.
- 2 ينظر: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) : عبد الله إبراهيم وآخرون، المركز الثقافي العربي، ط2، 1996م، ص9-10.
- ** أي دراسة الصفة التي تجعل من الأثر الأدبي عملا أدبيا، وهي ما اطلق عليه جاكبسون " الأدبية". ينظر: معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص10. وعموما فإن الشكلانيين الروس يسعون إلى وضع أساس علمي لنظرية الأدب. ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، راما سلدن، ص25.
- * مفهوم الشكل في النص الأدبي عندهم قائم على أن اختلاف النص الأدبي عن غيره من النصوص بيزوز شكله. ينظر: المرجع نفسه، ص10.
- 3 مناهج النقد الأدبي: يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1428هـ 2007م ص67.
- 4 النظرية الأدبية المعاصرة: راما سلدن، ص25.
- * الكسندر بوتينبينا 1835-1891، يرى أن الشعر تفكير بواسطة الصور، وأنه لا يوجد فن وبصفة خاصة شعر دون صورة. ينظر: معرفة الآخر: عبد الله إبراهيم وآخرون، ص 12.
- 5 المرجع نفسه، ص12.
- 6 خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول : مصطفى درواش، اتحاد كتاب العرب، [د.ط.]، دمشق، سورية، 2005م، ص227.
- 7 النظرية الأدبية المعاصرة: راما سلدن، ص28.
- 8 معرفة الآخر: عبد الله إبراهيم وآخرون، ص13.
- 9 النظرية الأدبية المعاصرة: راما سلدن، ص28.
- 10 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ياف تاديبه، ص27.
- 11 النظرية الأدبية المعاصرة: راما سلدن، ص33.
- 12 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ياف تاديبه، ص28.
- 13 معرفة الآخر: عبد الله إبراهيم وآخرون، ص14.
- * هي الكتاب السادس من الملحمة الشعرية الفردوس المفقود لجون ملتون وفيها وصف رفائيل . الملك الذي أرسله الإله إلى آدم حسب الملحمة . الحرب في السماء وشرح كيف أن ابن الرب سيقود الشيطان وأتباعه أسفل الجحيم. ينظر : الموسوعة ويكيبيديا مادة الفردوس المفقود.
- 14 النظرية الأدبية المعاصرة: راما سلدن، ص33.
- 15 معرفة الآخر: عبد الله إبراهيم وآخرون، ص14.
- 16 المرجع نفسه، ص15.
- 17 النظرية الأدبية المعاصرة: راما سلدن، ص33-34.
- 18 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ايف تاديبه، ص27.
- 19 النظرية الأدبية المعاصرة: راما سلدن، ص29.
- 20 في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة: عبد الرحمن بن محمد القعود، مجلة عالم الفكر، 4، مجلد25، أبريل/يونيو، 1997م، ص166.
- 21 نظرية التلقي : روبرت هوليب. تر/ عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، السعودية، 1994م، ص76.
- 22 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ياف تاديبه، ص23.
- 23 النظرية الأدبية المعاصرة: راما سلدن، ص30.
- 24 نظرية التلقي : روبرت هوليب، ص72.
- 25 معرفة الآخر: عبد الله إبراهيم وآخرون، ص11.
- 26 النظرية الأدبية المعاصرة: راما سلدن، ص28.
- 27 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ايف تاديبه ، ص22.
- 28 النظرية الأدبية المعاصرة: راما سلدن، ص27.
- 29 ينظر: اليد واللسان : عبد الله الغدامي ، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2012م، ص155.
- 30 معرفة الآخر: عبد الله إبراهيم وآخرون، ص16.