

الرمز الأسطوري في السرد العراقي

أ.د/ صبري مسلم حمادي

رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة ذي قار - اليمـن

ما من ظاهرة فنية أو أدبية إلا ويمكن أن نتلمس لها جذراً أسطورياً ضارباً في عمق تاريخ الإنسان الأول وأسلوب تفكيره. ذلك إن الأسطورة هي إجابات أولية جاهزة - زمن طفولة الذهن البشري - لكثير من الأسئلة المهمة التي كانت وما تزال تشغل الإنسان الأول فنقول: إنها علم الإنسان الأول وأدبه وفنه وشعيرته. وليس هذا، تعريفاً للأسطورة بل إنه وصف لبعض وجوهها، لأنها تتشعب في مسارب مختلفة وتشي بإحجاءات لا حصر لها، ولذلك يتجنب أحدها المفكرون والمتخصصون على حد سواء فهذا فولتير يسم من يحاول تعريفها بالحمق⁽¹⁾. ويعبر سنت أوغسطين عن هذا المعنى بطريقة طريفة حين يقول "إنني أعرف جيداً ما هي الأسطورة بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سُئلتُ وأردتُ الجواب فسوف يعتريني التلكؤ"⁽²⁾. وتنظر الدكتورة نبيلة أحمد إبراهيم سالم إلى الأسطورة على أنها محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير أولي له، صحيح إنها نتاج الخيال الإنساني ولكنها لا تخلو من منطق خاص منبثق من داخلها ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد⁽³⁾. وأما رولان بارت فانه يعد الأسطورة نمطاً دلالياً وشكلاً فنياً أو كما عبر: "إنها نسق من التواصل، إنها رسالة"⁽⁴⁾. وما هذا التنوع في الرؤى إزاء الأسطورة إلا انعكاس لثراء عالمها.

وفي هذا العصر نهل الشعر والفن القصصي وضروب أخرى من الفن من المعين الأسطوري الثر بحيث تفرد زخم من النصوص الأدبية بمهاد وجذر ينتميان إلى الأسطورة، ومن هنا تأتي ضرورة النقد الأسطوري إذ يتعذر فتح مغاليق مثل هذه النصوص الإبداعية من دون أن يدخل الناقد إلى عالم الأسطورة الأصل التي أتخذ منها المبدع مادة له. والنقد الأسطوري من هذا المنطلق قد لا يتلاءم مع أي عمل إبداعي كان، إذ إن بعض الأعمال الإبداعية تبدو نائية عن هذا المنهج بطبيعتها، ومن الأفضل أن تدرس في ضوء منهج آخر غير النقد الأسطوري وبالمقابل فإن هناك نوعاً مسن الأعمال الإبداعية لا يمكن قراءتها قراءة نقدية عميقة إلا من خلال النقد الأسطوري، وذلك لأن هذا النوع من النقد ذو صلة بالنماذج الأسطورية العليا بأنساقها وأساليبها ومضامينها.

يرد على لسان رينيه ويليك قوله عن النقد الأسطوري إنه نشأ في أحضان (الانثروبولوجيا) الثقافية والصيغة (اليونانية) عن اللاوعي بوصفه خزاناً جماعياً للأنماط العليا وللصور

الأولى التي انطبعت في ذهن الإنسان. وقد اتصف يونغ نفسه بالحذر في تطبيق فكرته على الأدب، ولكن هذا الحذر ذهب أدراج الرياح في كل من انكلترا والولايات المتحدة الأمريكية عندما حاولت مجموعة كاملة من النقاد أن تكتشف الأساطير الأصيلة للإنسانية خلف الأدب. ويعد رينيه ويلبيك النقد الأسطوري واحداً من ستة مناهج نقدية سادت نقد القرن الماضي (العشرين)⁽⁵⁾.

قام هذا النمط من النقد على ركيزتين اثنتين، إحداهما: (انثروبولوجية)⁽⁶⁾، وهي مستمدة من جهود علماء الانثروبولوجيا وأبرزهم جيمس فريزر في كتابه الغصن الذهبي خاصة، والركيزة الأخرى نفسية تعتمد على ما توصل إليه العالم كارل غوستاف يونغ وما جاء به مما اصطلاح عليه بـ (الشعور الجمعي)، وإن هذا النوع من اللا شعور ليس العقل الباطن للإنسان الفرد وحده، بل إنه التجربة الإنسانية برمتها وعبر رحلة موعلة في القدم، وهي مخزونة في مكان ما في الذهن البشري، لذلك فإن " الإنسان الحديث - كما رآه يونغ - مزيج عجيب من ميزات مكتسبة على مدى عصور طويلة من تطوره العقلي، وهذا الكائن المزيج هو الإنسان ورموزه التي علينا أن نتعامل معها، ولا بد لنا من إمعان النظر في نتاجاته العقلية بحرص شديد حقاً، إن الشكوكية واليقين العلمي يوجدان في داخله جنباً إلى جنب مع التحيزات القديمة والعادات المهجورة للفكر والشعور وسوء الفهم العنيد والجهل المطبق"⁽⁷⁾. وبهذا تبدو الصلة قائمة بين النقد الأسطوري والنقد النفسي بيد إن النقد الأسطوري يظل محتفظاً بشخصية متميزة إذ لا يمكن إذابته في محيط المنهج النفسي والانهاء منه.

ولو نظرنا إلى هذا النمط النقدي من زاوية أخرى لوجدنا أن له صلة بالمنهج الاجتماعي لأن الأسطورة ومثلها التراث الشعبي يشيران إلى تنظيم اجتماعي أولي توصل إليه الإنسان في عصور سحيقة ثم تطور ونما أو بدا مختلفاً في مراحل لاحقة من تاريخ الإنسان. وقد عكست أنواع من التراث الشعبي صوراً لطبقات اجتماعية ولصراع دائم ينشب بينها منذ زمن يصعب تحديده على وجه الدقة. وما الثنائي الأزلي: الغني والفقير ومثله القوي والضعيف والسيد والمسود والرجل والمرأة في الحكايات الخرافية والشعبية إلا صورة لما يتكرر وروده في هذه الأنواع الشعبية عامة.

أطلق بعض الباحثين على هذا النوع من التناول النقدي اسم النقد النموذجي (Archetypal Criticism) والمقصود بالتسمية إنه النقد الذي يستند إلى النموذج الأول أو المثل الأصلي المستوحى من الأسطورة والمترسب في الذاكرة الجماعية وهي "ما ورثه الجيل الحاضر في ذهنه من تجارب الأسلاف والأجداد المتكررة من ميلاد وموت وحب وصراع وحياة في الأسرة والمجتمع، فترجم هذه التجارب في شكل أحلام وأساطير وصور شعرية وموضوعات قصصية"⁽⁸⁾. ومن تبني تسمية النقد النموذجي ولير سكوت وإن أشار إلى إن هذا المدخل النقدي مما يمكن أن

يدعى بالمدخل الأسطوري أو الطوطمي أو الشعائري⁽⁹⁾. ومثله ديفيد بوروز ومودبود كن وليزلي فيدلر⁽¹⁰⁾، وتابعهم ك. م. نيوتن في تسمية هذا النوع من النقد بالنقد النموذجي⁽¹¹⁾. وتفرد ستانلي هايمن إذ أطلق عليه اسم النقد القائم على الموروث الشعبي⁽¹²⁾.

وربما بدت تسمية النقد الأسطوري (Methopoetic Criticism) أقرب إلى طبيعة هذا المنهج، وهذا ما تبنته هذه الدراسة. وقد وردت تسمية النقد الأسطوري لدى رينيه ويليك⁽¹³⁾، وشيلدن غريستين⁽¹⁴⁾ وسواهما ولكن الاختلاف بشأن التسمية لا يغير من طبيعة الأساس الذي يستند إليه والجذر الذي ينمو منه والأجواء التي يتحرك في إطارها. ويمكن أن نستعرض عشرات الأسماء لنقاد أوربيين تبناوا هذا النمط من النقد وحلّلوا ظواهر أدبية أو نصوصاً إبداعية في ضوءه، بيد إن ما ذكرناه يؤكد أهميته إذ إن نقاداً أوربيين كثيرين تبناه وحاولوا إما تطبيقه أو الإفادة من بعض منطلقاته في جهودهم النقدية.

ومما يخشى منه على النقد الأسطوري أن تغطي فيه الأسطورة بوصفها علماً خاصاً له منطلقاته على الجانب الأدبي بمعنى أن يتحول الناقد إلى مجرد محص للعناصر والجزئيات الأسطورية في العمل الإبداعي من غير أن يرتبط هذا بأحكام نقدية رصينة. ومن الاعتراضات الرئيسية على النقد الأسطوري أن شهرة محترفيه متأثية من براعتهم في القول وليس من شرعية ما يقولون وصحته، وبخصوص هذا يقول أحدهم "إن الكثير جداً من القراءات أشبه ما تكون بجلسات استحضار الأرواح أو حفلات السحر. فما أن يلفظ الناقد كلماته السحرية هازاً عصا المشعوذين حتى يتحول كل شيء إلى شيء آخر"⁽¹⁵⁾. ومن هنا يكون النقد الأسطوري سيفاً ذا حدين، فهو إن تطرف في هذا الشأن عد تطرفه تعصباً ورؤية أحادية بيد إنه حين يسير في مساره الطبيعي فإن في هذا تجاوزاً لمثل هذا العيب ومن مخاطر هذه الرؤية النقدية — كما يرى رينيه ويليك — اختفاء الحدود الفاصلة بين الفن والأسطورة، وقد تختزل غيبية المنهج كل الشعر إلى أداة لنقل عدد محدود من الأساطير عن الانبعاث والتطهير، وبعد أن نفك رموز العمل الفني وفق هذه المصطلحات نحس بأننا انتهينا إلى الإحساس باللاجدوى والتكرار الممل، وهذا هو عيب الكثير من كتابات ولسون نايت التي استخلصت حكمة غيبية من شكسبير وملتون وبوب ووردز ورث وحتى بايرون⁽¹⁶⁾. ولكن ويليك يعود فيقول إن أفضل ممارسة لهذا النقد قادرون على الإفادة من النظرات الصائبة التي يتيحها لهم النقد الأسطوري ومن معرفتهم الوثيقة بطبيعة الفن⁽¹⁷⁾.

إذن فالخلل هنا في أسلوب تطبيق النقد الأسطوري لا في النقد الأسطوري نفسه لأن مخاطره لا تختلف عن مزالق أي منهج نقدي آخر ولا سيما إذا ما طبق بطريقة خاطئة. ومن هذا المنطلق كان

اهتمامنا بهذا النمط من النقد ومحاولتنا تطبيقه على قصة قصيرة كتبها القاص محمد خضير عنوانها "حكاية الموقد"⁽¹⁸⁾. وهي مما يبدو النقد الأسطوري أقدر من سواه على دراستها واستبطان ملامحها الجمالية والمضمونية على حد سواء .

تعتمد القاص محمد خضير أن يكثف الظلال الشعبية منذ استهلال قصته حكاية الموقد وصورة راويتها الجارة أم عباس "المقوسة الظهر التي تحمل ندبة (خزامة) في أرنبة أذنها اليمنى، وتدلي قصيبة رخوة بيضاء من طرف (فوطتها). ترتخي بشرة وجهها وقد انمحي حاجباها (يا لجنيات الجنوب، أي وجه رقيق بلون التراب تملك ؟) ولو كشفت عن أذنها اليسرى لأصبح في الإمكان ملاحظة الفجوة التي تركها القرط الثقيل في شحمتها "⁽¹⁹⁾، وحين شكت أم عباس من آلام ضلوعها، قال لها الولد الصغير "أنطقك ضلوعك كضلوع زوجة الملك أحمد حين وضعت خبز الرقاق تحت ثيابها. بادرت أخته الصغيرة فقالت: أنظن جدتي أم عباس كزوجة الملك ؟ تلك ساحرة وشريرة وأم عباس لا تشبهها "⁽²⁰⁾.

وبعد استهلاله مركزة وحوار قصير بمعن القاص في تكريس الجو الشعبي "طلق (الكتلي) ينوس فوق عارضتي الموقد ويدفع ببخاره متضجراً (كثيراً ما كانت الجدة المطروحة على الفراش تقول: إن راعياً مسحوراً كان يملك ربابة تصدر أنغاماً مؤلمة عجيبية كل ليلة منذ زمن قدم لا يتذكره أحد، ولما مات الراعي صمم أحد الحدادين الكتلي (إبريق الشاي) بشكل ربابة الراعي. وبقي الكتلي منذ موت الراعي يردد ما كانت الربابة تصدره من أنين كلما غلى فيه الماء وأصبح بحرارة قلب الراعي المسحور "⁽²¹⁾.

والبحث عن تعليل طريف كهذا لظواهر يراها الإنسان الشعبي أو يلمسها هو استجابة لمحاولته في "أن يعلل ظاهرة تسترعي نظره ولكنه لا يجد لها تفسيراً مباشراً، ومن ثم فهو يخلق حكاية أسطورية تشرح سر وجود هذه الظاهرة "⁽²²⁾. ومثل هذا يقال عن الفانوس فوق (الجاون) المقلوب خلفهم "فلهبه القصير كتيب وساكن، ولو قدر لهذا اللهب أن يترك محبسه خلف الزجاج المخروطية لتبدد متلوياً حتى استحال كأحد فرسان الدخان الذين يلازمون أبواب البيوت عند المساء بمنعون دخول شياطين البرد والموت "⁽²³⁾.

وجماعة الموقد تتألف من الجارة أم عباس راوية الحكاية والجدة المضطجعة التي تبدو شخصية يمكن الاستغناء عنها في القصة. وهناك الطفلان الصغيران اللذان يستمعان بشغف إلى الحكاية، وأمهما المنتظرة الصابرة التي رحل زوجها في يوم ما بالقطار السريع ثم لم يعد. وهي في كل أمسية تنتظر عودته، كأفها (بنيلوب) وهي ترقب عودة (يوليسيس) بطل أوديسة هوميروس في يسوم ما. ومن

الواضح أن الأم الصغيرة - كما وصفها القاص - هي بطلنة هذه القصة حيث تحدث لنا القاص من داخل وعيها وعكس رؤيتها على حكاية الموقد، إذ ملت حكاية المساء ولم تعد تطبيقها أو تطبيق راويتها العجوز لأن الحكاية اقترنت بالانتظار المر الطويل. إلا إن شغف الصغيرين بالحكاية جعل الأم تبدو راغبة في إعادة الحكاية مع إنها كانت غريبة تماماً عن أجواء هذه الحكاية التي بدت متناقضة مع واقع الأم المنتظرة "قالت الجدة الخشنة الثقيلة كقطعة كيل: كان يا ما كان" (24). وهذه تحيل إلى البداية التقليدية لأية حكاية، بيد إن ما يتبادر إلى ذهن الأم هنا يصوغه القاص الذي يبدأ في إهاب الراوي العليم "يا لكل السلاحف الخبيثة، من يتذكر ذلك اليوم المدفون، ذلك اليوم الثمين؟ إن الأم الصغيرة تنوغل في ممرات الجمر وهي تذوب وتذوب وتنتظر: ما الذي تنتظره القطاة؟" (25). إن القاص يريد إضفاء الحيوية على حكاية الموقد من خلال شدها إلى سياق ساخن حي، وعبر تشظي صير الأم المنتظرة، أين من معاناتها هذه الحكاية المكرورة؟ لا سيما أن الأم تعرف خاتمة الحكاية.

وتواصل الراوية العجوز سرد أحداث الحكاية الشعبية. وقد صاغها القاص صياغة فصيحة من غير أن يفقدها طابعها الشعبي "كانت للسلطان فتاة واحدة سبحان الخالق، كانت تقول للقمر: غب لأحل مكانك، شعرها يصل إلى كعبيها وجهها كالمرآة، وعيونها عيون الغزال ن ولكن الأيام تتوالى وحسن ابنة السلطان يذوي ووجهها يصفر حتى غدا كالليمونة المعصورة. وأعلن في طول البلاد وعرضها: إن من يشفي ابنة السلطان فستكون له زوجة وسيصبح هو السلطان" (26). وتؤدي الراوية العجوز سرد حكايتها بطريقة تسحر الأطفال الصغار وتضمن متابعتهم لأحداث حكايتها إلا إن طريقتها تثير السخرية المرة في أعماق الأم الصغيرة "من يود الضحك إذن فليتنظر إلى العجوز وهي تتلوى بين كلمة وأخرى من حكايتها، وكأنها بلعت كيلوين من المسامير قبل أن تأتي" (27).

ويأتي المنقذ مخلص الفتاة من مرضها العضال على هيئة شحاذ بملايس مهلهلة وبصحبة ديك عجيب. وما الشحاذ إلا صورة للساحر أو الكاهن أو الدرويش في المخيلة الشعبية، وهو الذي يمتلك قوى خارقة تجعله قادراً على أن يشفي المرضى أو على أن يجترح العجائب، وهو في حقيقة أمره ابن ملك متنكر في هيئة شحاذ - كما تقول الحكاية - وأما الديك زاهي الريش فانه يذكرنا بالطوطم وبنمط منه يكون فيه الروح الحارسة للإنسان (28). ولا سيما أن الشحاذ كان متعلقاً بالديك وملازماً إياه وقد تبين فيما بعد إنه حارسه وقرينه فما إن يتساقط ريشه الزاهي حتى يكون صاحبه في خطر بالغ ويعني سقوط آخر ريشة ملونة الموت المحقق لابن الملك الشحاذ.

وتكمن مهارة القاص في هذه المضاهاة والموازنة بين الحداثيين اللذين يشكلان بنية الحكاية المستثمرة من جانب وبنية القصة من الجانب الآخر. فما إن يحظى ابن الملك المتنكر في زي شحاذ

بأبنة السلطان، ويمر زمن على زواجهما حتى يشتاق إلى أهله "وكل غريب يتذكر أهله" (29) - كما يقول المثل الشعبي - ومشهد الوداع يذكر الأم الصغيرة بمشهد يوم مماتل، إنه يوم وداعها لزوجها الغائب. ويتناوب قطع أحداث الحكاية بعد كل مقطع كي يعود القارئ، إلى واقع القصة الحي وبما يشكل شريطاً متقطعاً للأحداث في القصة والحكاية على حد سواء مما يحتاج إلى ما يشبه (المونتاج) (30) كي تتسلسل الأحداث المتواشجة للقصة والحكاية التي احتضنتها، وهو ما يتم في مخيلة القارئ وبوعي من القاص الذي يعتمد أن يترك مثل هذه الفجوات. ويتسلسل الطابع الشعبي إلى جزئيات الواقع الحية المنبئة عن مكونات العقل الشعبي. فهذه الراوية أم عباس تقطع حكايتها كي تسأل فيما إذا كانوا يودون زيارة ضريح أحد الأولياء. ويدور هنا حوار ذاتي (مونولوج) في أعماق الأم مستمد من زيارتها لقبور الأولياء "عادة تستعيد الأم أدعيتها في مسيرها المقدس على الجادة المترية بين الطريق العام والمقام، تلوح أمامها زرقة القبة المكورة ... وعندما تنام تسمع هبوب رياح النعيم وتشم عبير التفاح في اجتيازها حواجز اليقظة الأخيرة، إنما هي تسير بحسد عار مضمخ بالمسك والعنبر مثقلة الجيد والمعاصم والكواحل بالخرز والأحجار (السليمان) ذات الألوان المتماوجة الملساء" (31).

وترتبط الريشة الزاهية لذلك الديك الطوطم في الحكاية بمجيء قطار السريع الذي سيختتم انتظار تلك الأمسية المسكونة بالترقب اليائس، وكما إن الديك بدا عارياً من ريشه الملون فان القطار السريع كان خالياً من العائد المنتظر. ويجيد القاص التوقيت كي تتسق أحداث الحكاية والقصة معاً "وأدركت ابنة السلطان أن زوجها قد .. إش .. إش .. أنصتوا أنصتوا أنصتت جماعة الموقد بتلك الحواس المتناسخة .. السريع، كلا، السريع، السريع" (32) وينتهي القاص قصته بتساؤلات على لسان الأم المتجلدة تنبئ عن نفاذ صبرها وفي الوقت نفسه تكسب القصة غلالة من الغموض الشفاف "من يود الاحتجاج ؟ من يود السخرية ؟ من يود الانتظار حتى المساء التالي لسماع حكاية أخرى أمام الموقد ؟" (33).

إذن فقد انتظمت هذه القصة عناصر وثيمات شعبية، ومنها صدى الحكاية المؤثر وصوت راويتها العجوز وصورة الزوجة المنتظرة لزوجها الغائب، وهيئة الشحاذ الدرويش وقدرته على أن يشفي المرض العضال، وارتباط حياة ذلك الشحاذ بقرينه الديك وبزهو ريشه. ويتخلل هذه العناصر حشد من الصور الشعبية والحكايات القصيرة المتداخلة والأمثال والتعابير والمفردات وهي في مجموعها تعطي القصة لوناً شعبياً خاصاً وقوياً يرر اتخاذ المنظور الأسطوري وسيلة للدخول إلى رحاب هذه القصة .

- (1) : الأسطورة، ك. ك. راثفين، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت 1981، ص 12.
- (2) : نفسه، ص 9.
- (3) : د. نبيلة إبراهيم سالم، اشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار تحفة مصر للطبع والنشر، ط 2، القاهرة 1974، ص 9.
- (4) : رولان بارت، الأسطورة اليوم، ترجمة: حسن الغري، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1990، ص 5.
- (5) : رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الكويت 1987، ص 481-482.
- (6) : الانثروبولوجيا كما عرفها العلماء هي "علم دراسة الإنسان" إلا إن هذا المعنى تطور وتشعب بمرور الزمن وأخذ يعني دراسة الطبيعة الفيزيولوجية والسايكولوجية للإنسان " ينظر: البروفسور دينكن ميشيل، معجم علم الاجتماع ترجمة: د. إحسان محمد الحسن، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980، ص 26.
- (7) : كارل غوستاف يونغ، الإنسان ورموزه، ترجمة: سمير علي، دار الحرية، بغداد 1984، ص 122.
- (8) : مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص 29.
- (9) : ولبرسكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة: د. عناد غزوان وجعفر الخليلي، دار الحرية، بغداد 1981، ص 265.
- (10) : David Burrows and Others, Myths and Motifs in literature, The free press, N.Y. 1973, P. 16-22.
- (11) : K.M.Newton, Twentieth - Century literary Theory, Macmillan Education, Hongkong, 1988, P.98.
- (12) : ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم دار الثقافة، بيروت 1958، ص 517.
- (13) : رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 481.
- (14) : S.N.Grebstein, perspective in contemporary criticism, Harper and Row Publishers, N.Y. 1968, P.311.
- (15) : ولبرسكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ص 265.
- (16) : رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 481 - 482.
- (17) : نفسه، ص 482.
- (18) : محمد خضير، حكاية الموقد، من مجموعة المملكة السوداء، دار الشؤون الثقافية ط 2، بغداد 1986.

- (19) : نفسه، ص 113.
- (20) : نفسه، ص 114 - 115.
- (21) : نفسه، ص 115.
- (22) : د. نبيلة إبراهيم سالم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 19.
- (23) : محمد خضير، حكاية الموقد، ص 115.
- (24) : نفسه، ص 119.
- (25) : نفسه، ص 119.
- (26) : نفسه، ص 119.
- (27) : نفسه، ص 119.
- (28) : لويس مير، مقدمة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، ترجمة د. شاكر مصطفى دار الحرية، بغداد 1983، ص 244.
- (29) : محمد خضير، حكاية الموقد، ص 121.
- (30) : د. صبري مسلم، المونتاج في الفن الروائي، دراسات عربية، العدد (7، 8، 9) بيروت 1993، ص 125.
- (31) : محمد خضير، حكاية الموقد، ص 124 - 125.
- (32) : نفسه، ص 126.
- (33) : نفسه، ص 129.