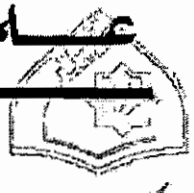
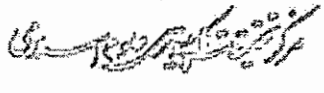
الأسلوبية

علم وتاريخ



ترجمة وتقديم : د. سليمان العطار



■■ هذا المقال منتزع من كتاب نظرية الأدب المترجم إلى الأسبانية عن البرتغالية . ومؤلف هذا الكتاب المهم هو فيتور مانويل دى أجيار إى سيلفا . وهو ينحو فى كتابه إلى إبراز الأهمية القصوى للنص الأدبى فى عمل الناقد ، ومن ثم يركز على دور اللغة فى النقد الأدبى بوصفها المادة الأولية التى يشكل منها المبدع نصه . وهو فى خلال ذلك ينبه بقوة إلى أهمية العاملين التاريخى والنفسى فى فهم النص الأدبى من خلال حركته من المبدع الى المتلقى . لكنه يحذر بشدة من سوء فهم النقاد للعاملين المذكورين ؛ إذ لا سبيل إلى فهم دورهما إلا بالمعطيات التى يطرحها النص نفسه ، وعلى أسس علمية دقيقة يتيحها البحث فى منجزات علم النفس . وفى التراث ، وفى الواقع الحامل لهذا التراث

هذا يمثل الخط العام للمؤلف من خلال عرضه المركز الوافى لنظرية الأدب على أسس تاريخى ، يعالج التنظير للأدب منذ لحظات انبثاقه الأولى ، حتى آخر تطور وصل إليه . انه لا يترك مشكلة من مشاكل الأدب الا عرض لتاريخ معالجتها ؛ كذلك لم يترك ناقدا مؤثرا الا عرض لنا فكره النقدى فى سياقه التاريخى والفلسفى . وعبر ذلك كله تكتمل ببليوجرافيا مهمة لنظرية الأدب .

ويبدو أن الخط العام المشار إليه ، كان قد نتج ـ فى المقام الأول ـ من تعامل صاحبه مع نظرية الأدب بمسايلها المتعددة الاتجاهات ، وفى حركة هذه المسايل فى نشأتها وتطورها ، فاكتشف دور النص المتزايد فى اطراد . كما لاحظ عيوب التركيز على العامل التاريخى أو النفسى ، وفى نفس الوقت مقاتل تجاهل العاملين المذكورين ، فانطلق تتشكل له وجهة نظر ساق فى ظلها

نظرية الأدب سوقا ينمى وجهة نظره تلك ، ويبرز فى دقة اتجاهها .

والمقال المعروض اليوم نموذج طيب للكتاب ومؤلفه ، لأن ما ذكرناه عن الكتاب ومنهج صاحبه متمثلا فى وجهة نظره العارضة الناقدة سيبرز فى جلاء من خلال قراءتنا للمقال الذى يقدم نشأة الأسلوبية وتطورها . والمقال يلح فى الواقع على تقديم تصور كامل لعلم نقدى أدبى حديث ـ وأعنى به الأسلوبية ـ فى سعيه الجاد مع موكب علوم الأدب فى حث الخطى فى الطريق نحو الغاية التى يسعى اليها أى علم ، وهى الدقة فى السيطرة على الظواهر بفهمها وتقنينها .

يبقى أمر مهم هو : لماذا أطلقنا اسم « الأسلوبية » على هذا العلم من علوم النقد الأدبى دون ما اشتهر بين الناس من اسم له وهو : علم الأسلوب ؟

الاجابة تكمن فى علم قديم مشهور حمل اسم : علم الأسلوب ، لا علاقة له بالنقد الأدبى . إنه علم ذو أهداف تعليمية ، يشرح للقراء الطرق البلاغية المختلفة لتكوين أسلوب خاص لمن يشاء أن يكون أديبا . ومن ثم كان من المنطقى استخدام مصطلح للعلم موضوع المقال ، لا يحتمل خلطه مع غيره ، ويحمل فى ثناياه مفهوما دقيقا لهذا العلم الذى نسبناه إلى حقل نشاطه وهو الأسلوب . إن الأسلوبية اسم نسب مؤنث من أسلوب ، وسر تأنيثه يكمن فى فهمنا لمنطق الاشتقاق اللغوى الحديث فى اطلاق اسماء على المذاهب والفلسفات والعلوم ، وهو منطق له جذوره القديمة .

■■■■

ظهرت الكلمة « أسلوبية » خلال القرن التاسع عشر[1] ، لكنها لم تصل الى معنى محدد إلا فى السنوات الأولى من القرن العشرين . ويفهم منها الآن أنها : طريقة نوعية لدراسة الأعمال الأدبية من حيث أسلوبها ، أى النموذج الخاص الذى تصاغ فيه اللغة وتستخدم .

وليس بغريب أن علم الأسلوب قد ولد وثيق الاتصال بعلم اللغة . وواحد من مؤسسيه كان « شارل بيلى Charles Bally (١٨٦٥ ـ ١٩٤٧) اللغوى السويسرى وتلميذ « فرديناند دى سوسير Ferdinand de Saussure والذى نشر عام ١٩٠٩ عملا مشهورا ذا تأثير واسع فى أهداف الأسلوبية[2]

واللغة ـ حسب رأى بيلى ـ تتكون من نظام من أدوات التعبير التى تستخرج الجانب الفكرى من كياننا المفكر . ولكن كما أن الإنسان تستعبده « الأنا » التى فيها ينعكس كل الواقع ، فإن اللغة لا تعبر عن أفكار فحسب ، بل تعبر أساساً عن عواطف : إذا أخذنا فى اعتبارنا التركيب الأساسى للإنسان المتوسط ، الذى يصنع اللغة ويطورها ، فاننا سنفهم كيف أن اللغة التى تعبر عن أفكار إنما تعبر قبل كل شىء ـ عن عواطف[3] . ويعنى بيلى « الأسلوبية » بالنظام الذى يحلل القيم العاطفية . وعندما تظهر الوقائع التعبيرية محددوة وشخصية[4] فإن الأسلوبية تدرس ملامحها العاطفية والأدوات التى تستخدمها اللغة لتحقيق تلك « الأحداث » .

إذن فالأسلوبية تدرس ، بناء على ما سبق ، « وقائع التعبير » فى اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفى ، أى التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة . وفعل اللغة فى الإحساس[5] .

بعد ذلك ، ما مجالات عمل الباحث الأسلوبى ، وما مستويات اللغة التى ينبغى أن تحدد بوصفها مناطق ومادة دراسة « للأسلوبية » ؟

يجيب شارل بيلى عن هذه الأسئلة عندما يستبعد من ميدان الأسلوبية دراسة أدوات التعبير فى اللغة بمفهومها العام (ومن ثم فإن أحدا على الاطلاق لم يحدث له ـ على ما يرى ـ أن نظر إلى « لوحة » ـ ولو تم ذلك بشكل اجمالى ـ بوصفها أداة من أدوات التعبير فى أية لغة من اللغات فى الماضى والحاضر[6] . وأيضا حينما يستبعد نظام التعبير لفرد منعزل ، لأن مثل هذه الدراسة ستكون مزعزعة وغير عملية من وجهة النظر المنهجية ، وخصوصا عندما يستخدم هذا الفرد اللغة بقصد جمالى : هذا القصد الذى يكون دائما لدى الفنان ـ وذلك فى أغلب الأحوال ـ وليس على الاطلاق لدى فرد يتكلم اللغة الأم تلقائيا . وهذا ـ وحده ـ كاف للفصل الحاسم بين الأسلوب و « الأسلوبية »[7] ، حيث إن **الأسلوب هو النمط المحدد لأى تعبير لغوى عند فرد ما ، أما الأسلوبية فهى ـ كما سبق تعريفها ـ طريقة نوعية لدراسة لغة الكلام عند الفرد المتوسط عندما تظهر الوقائع التعبيرية محددة وشخصية بقيمها العاطفية** ، جنبا إلى جنب مع أفكار هذا الفرد الذى يصنع اللغة ويطورها . وبهذه الطريقة يستبعد بيلى بشكل قاطع اللغة الأدبية من ميدان عمل الأسلوبية ، إذ أن اللغة الأدبية هى ثمرة الجهد الإرادى بقصد جمالى . ويضع بيلى أساساً لأهداف الدراسة الأسلوبية فيجعل هذه الدراسة مقصورة على تناول وقائع تعبير لغة خاصة فى حالة محدودة من تاريخ هذه اللغة . على أن نجمع هذه الوقائع من اللغة المتكلمة تلقائيا . أى أن أسلوبية بيلى نظام لغوى بشكل صارم ، ومراميها مقصاة عن المشاكل الناجمة عن الوظيفة الجمالية للغة .

إنها أسلوبية للغة وليست للكلام ، وهى علم للمعيار ، أى نظام مكرس لدراسة عناصر التنوعات الطبيعية ذات القيمة التعبيرية ـ العاطفية ـ ولدراسة الاستخدام الأسلوبى الطبيعى للإمكانيات التى يتيحها نظام تلك العناصر ـ فى لغة ما لمجتمع ما ـ والتى تحمل عادة قيمة تعبيرية خاصة[٨] .

وسرعان ما فجر استئصال اللغة الأدبية من ميدان الأسلوبية معارضة بعض اللغويين الذى قبلوا ـ مع ذلك وبشكل أساسى ـ مفهوم الأسلوبية الذى عرضه بيلى . «جولز ماروزو Jules Maruzeau على سبيل المثال ـ أولى اللغة الأدبية مكانا بارزا فى الأسلوبية ، ولكنه أدرك أن مقالات الكتاب التى تشكل دراسات أسلوبية لنصوص أدبية ـ ستبدو مهتزة من وجهة النظر العلمية ، حتى وإن كشفت أحيانا عن عبقرية أو ذوق[٩] .

وبدلا من هذه المقالات ينصح ماروزو بإنشاء مقالات للتقعيد ، وعلى سبيل المثال ، وبشكل عام ، أو على الأقل فى أدب ما ، فى حقبة ما ، فى مدرسة ما ، دراسة جانب محدد من الأسلوب ، كدور المحسوس والمجرد ، أو بحث موضوع الاجمال أو الإسهاب . والحقيقة أو المجاز ، ومهارات البناء وقواعد تنظيم الكلمات ، والايقاع والحركة فى الجملة ، استعمال الصيغ والكلمات واختيارها ، والقواعد الصوتية ، الهرمونية والرخامة الصوتية ، ووظيفة أجزاء الجملة ، واستخدام المجموعات والاكليشيهات ، ونقاء اللغة واللحن فيها ، والمحاكاة والتأثيرات ، والقصد والإسراف ، واختلاط النغمات ، والاستعارات من اللغة الخاصة ، التكنيكية والأجنبية ، والأساليب المهجورة (الغريب) والمستحدثة ، واللغة المكتوبة والمنطوقة ، والأسلوب النثرى والقواعد الشعرية .

أسلوبية ماروزو ـ كما نلاحظ ـ تابعت خط بيلى ، أى أنها أسلوبية للغة وليست للكلام .

ـ ٢ ـ

الأسلوبية الأدبية المعروفة أيضا بالنقد الأسلوبى قد تكونت فى جو آخر وتحت تأثيرات مختلفة ، فهى ترجع فى أصلها الى علم اللغة المثالى عند كارل فوسلر Karl Vossler وبشكل غير مباشر فى التفكير الجمالى لدى «بنديتو كروتشه Benedetto Croce وفى كتاب «الجمال كعلم للتعبير وعلم اللغة العام» يحدد كروتشه الفن كبديهة تعبيرية باللغة (بمعناها العام) وهو تعبير وخلق خيالى وذاتى فى آن . وفى الكتاب الذى ألفه كروتشه فى مرحلة النضج ، الذى يحمل عنوان : «الشعر» (١٩٣٦) . يعمق المؤلف وينمى فكرة «فيكو Vico» القائلة بأن الشعر واللغة ـ بشكل جوهرى وأصيل ـ متطابقان ، وان اعترف المفكر الايطالى الكبير بأن هناك فصولا من اللغة تتناقض مع الشعر[١٠] . وبهذه الطريقة فإن كروتشه يقدم اللغة كواقع روحى وخلاق . وفى صراحة مثيرة للجدل أمام المدرسة الطبيعية والوضعية وضد النظريات العقلانية والمنطقية ، يفهم كروتشه اللغة بوصفها تعبيرا للخيال . ومن هنا ينبع ـ لصيقا بما سبق ـ التشخيص الذى أسسه كروتشه ، وهو تحديد الجمالية باللغة ، وأن التعبيرات اللغوية لا يمكن أن تفسر أو تُقوَّم أو يحكم عليها إلا بوصفها تعبيرا شعريا . وهذا معناه أنه ليس هناك أى واقع لغوى موضوعى ذى طابع اجتماعى أو عام ، يقوم مستقلا عن الذوات المنفردة ، حقا إن هناك وقائع لغوية فردية ، وابتداعات حرة للروح ، ولكن دراستها بشكل مناسب لا تتيسر إلا إذا وضعت طبيعتها الشعرية موضع الاعتبار .

ومن ثم فان دراسة الشعر يجب أن تتم مع وضع لغته بالضرورة موضع الاعتبار ، مادام الشعر واللغة ليسا شيئين مختلفين بل شيئا واحدا ، حيث لا تستطيع دراسة الشعر أن تتحقق مع الاستغناء عن اللغة[١١] .

وقد قبل كارل فوسلر عقيدة كروتشه هذه حول الطبيعة العميقة للشعر واللغة . وفهم فى اللغة نشاطا نظريا وبدهيا وفرديا فى اطار موحد . ومن ثم فاللغة عنده فن ، وكل فرد يعبر عن انطباع روحى انما يخلق بذاته وينتج صيغا لغوية . وكل مبدع من مبدعاته اللغوية له قيمته الفنية ، التى يمكن أن تكون قيمة تكاملية حقيقية ونامة ، أو شطية من قيمة ، قد يشكل عملا ممتازا أو يكون هراء . وهذه الكلمات التى نقرؤها فى كتابه «الوضعية والمثالية فى علم اللغة[١٢]» تكشف ـ بمفهومها العام ـ كيف أن مفهوم اللغة المقترح لفوسلر يتنظم فى نظريات «فيكو» و «همبولدت Humboldt» ومفكرين مثاليين آخرين محدثين مثل كروتشه . وطبقا لنظريات هؤلاء المفكرين المثاليين ، فاللغة طاقة ونشاط روحى وخلاق ، وهى بديهة وتعبير للروح ، كما أنها ليست عضوا مستقلا أو عضوا طبيعيا خاضعا لقوانين ثابتة . ولا يفرض جوهرها الزاما على الفرد كما يدعى «أوجست شليشر August Schleicher والفلاسفة الوضعيون . ويطلق كارل فوسلر على النظام الذى يدرس اللغة فى علاقتها بالخلق النظرى الفردى والفنى اسم «الأسلوبية» ، أو «النقد الأسلوبى» . ومن ناحية أخرى فان فوسلر يعترف بأن لغة بعدا آخر ، فاللغة أيضا أداة لتحقيق الحاجات العملية لتبادل الأفكار . ومن هذا المنظور تصير اللغة ابداعا جماعيا بدلا من أن تكون ابداعا فرديا ، وتصبح ابداعا نظريا وعمليا لا مجرد ابداع نظرى ، فهى خلق مكيف بالحاجات التجريبية ، أى أنها تطور وليست

ابداعا محضا . وبناء على هذا فالذى يتطور ليس هو الفن بل التكنيك[١٣] ؛ ودراسة اللغة بوصفها تطورا وبوصفها ظاهرة متكيفة وجماعية تتفق والمنحى التاريخى .

ومن ثم فتفكير فوسلر يعنى بالنسبة للتحديد الكلى لكروتشه بين فن ولغة تعديلا هاما بفرض أن الأمر بالنسبة لفوسلر هو أنه يعد الفن جزءا من اللغة ـ وليس مطابقا لها ؛ مع أنه يعد ـ دون شك ـ الجزء الأكبر منها . وهذا التعديل يحس ـ كما هو واضح ـ تحديدا آخر لكروتشه بين اللغة والجمال . من أجل هذا فقد غير كروتشه ـ فى مرات عدة ـ نظريات فوسلر والدراسات الأسلوبية بشكل عام ، حيث إن وحدانية الجمال الكروتشى لم تستطع قبول التمييز بين التعبير والبديهة ، أو بين العاطفة أو حالة النفس والصيغ الأسلوبية[١٤]

وعلى ماسبق ؛ فإن الأسلوبية تمثل عند فوسلر أساس كل ما هو لغوى بفرض أن اللغة أصلا شعر ؛ بجانب أنها تشكل أساس الدراسات الأدبية ودراسات النقد الجمالى الأدبى على حد سواء . فالشعر ، مادام جوهريا ؛ ليس إلا لغة . وبدلا من الدراسات البيوجرافية والاجتماعية والأخلاقية .. الخ ؛ **فان العمل الشعرى يتطلب دراسة نصه ولغته وتاريخ اللسان المكتوب به ، فان اللغة هى الرحم الذى يغذى الامكانية الفنية عند الكاتب ؛ وبشكل الجو الروحى الذى ينبغى أن تتشكل فيه ـ بالضرورة ـ العبقرية الفنية الفردية وتتنفس وتزدهر .** وفى الواقع فإن هذا التوجه اللغوى الجمالى يتكشف فى الدراسات الكثيرة التى كرسها فوسلر لمواد أدبية ؛ ولكنه يهمنا أن ننوه هنا بأن عالم الدراسات الرومانية الألمانى الكبير لم يحول تحليله الأسلوبى للنص الأدبى الى شظايا ذكية أو ما يشبه ذلك ، لأنه يعد افتراض أن الشعر يكمن فى شظايا لغوية أو أسلوبية أو فى جمل أو أبيات منعزلة أمرا خاطئا .[١٧] وأيضا فان هذا المفهوم الواسع ـ يمكن أن نقول الفلسفى ـ للأسلوب والأسلوبية يتكشف فى اختيار مادة الدراسات التى حققها فوسلر ؛ فهو ـ على خلاف شبيتزر ، الذى يختار دراسة نص معين هدفا له ـ يفضل اختيار كاتب ؛ ذى اعتبار فى مجموع شخصيته الخلاقة ؛ مثل **دانتى وراسين ـ ولوى دى فيجا** .... الخ . أو عصورا أدبية بجوانبها ومشاكلها الغزيرة ، ومن ناحية أخرى فان فوسلر لم يهمل قط الجوانب التأسيسية والأبنية فى عمومها ، كالنشاط الأدبى ، والأجناس الأدبية ـ والصيغ الشعرية ... الخ ، وتلك التى تشكل عناصر جوهرية لميلاد الشعر ، ولصدق العبارة ؛ لكن بطريقة ما تكيف هذا الميلاد . واذا كان حقا أن فوسلر كان على الدوام ـ بدين كل مقياس يتخذ من خارج الشعر لشرح الشعر وتقويمه ؛ فانه أيضا لم يفصل أبدا العمل الأدبى عن الظروف الثقافية والاجتماعية التى خلق فى ظلها .

وعلى الاجمال فإن أسلوبية فوسلر تختلف عن أسلوبية بيلى فى أنها تدرس اللغة فى علاقتها بالابداع الفنى ، وبوصفها ـ خصوصا اللغة الأدبية ـ ابداعا فرديا . فهى أسلوبية للغة الأدبية مثلما هى للخلق الفردى ، انها أسلوبية للكلام وليست أسلوبية للغة . ويرجع الفضل إلى فوسلر بما قدمه ـ على نحو مباشر أو غير مباشر ـ من توجيهات فى حقل الأسلوبية الأدبية بالغة الثراء والخصوبة . وسوف نوجه اهتمامنا هنا إلى ما أفاده منها ليوشبيتزر وداماسو ألونسو .

ـ ٣ ـ

كان «ليوشبيتزر Leo Spitzer » ـ شأنه شأن كل الشباب الدراسين من جيله ـ قد تلقى فى الجامعة تعليما لغويا وأدبيا ذا طابع ينتمى إلى الفلسفة الوضعية . ثم بعد ذلك أدرك الحاجة الى السيطرة على طريق المعرفة . وفى ذلك الوقت كان «ماير لوبكه Meyer Lübke » يشرح فى محاضراته علم اللغة الفرنسية ـ وبشكل تفصيلى ـ كيف انتقل حرف « A » اللاتينى إلى حرف « » الفرنسى ؛ وكما كان يقدم وقائع كثيرة مستقرة بالضرورة . فانه كان يحللها ؛ رابطا اياها بكل ظاهرة لغوية تنتمى إليها تبعية أو اتباعا ؛ وأيضا كان يجرى مقارنات مع اللغات الأخرى .. الخ . ومع كل هذا العرض المتسع ـ العبقرى ـ فانه لم يكن يدرس قط ظاهرة فى ذاتها ، أى فى حالتها من السكون ، ولم يكن يصرف اهتمامه مطلقا إلى الأفكار العامة التى كانت تستقر داخل الوقائع المدروسة .

وقد لاحظ شبيتزر أن هذه المحاضرات تعرض لغة فرنسية ؛ لم تكن لغة الفرنسيين ، وانما كانت تجمع بين أطوار غير متصلة ، بل منفصلة ، وطرائفية ، وبلا معنى . أما دروس الأدب الفرنسى فكانت تتناول بعض الأعمال الأدبية ، وتعالج محتواها ، كما لو كان هذا المحتوى أداة مساعدة للعمل العلمى الحقيقى ؛ الذى يتمثل فى تحديد بعض التواريخ والتفاصيل التاريخية لهذه الأعمال الفنية . وفى الاشارة إلى عدد من عناصر السيرة الذاتية والمصادر المكتوبة التى يفترض أن يكون الشعراء قد أفادوا منها فى ابداعهم الفنى[١٩] . لقد كان العمل الفنى يستخدم كوثيقة للكشف عن حقائق أخرى وقضايا مغايرة . ولكن العمل فى حد ذاته لم يكن يحظى بأى حديث خاص به .

وفى عام ١٩١١ كرس شبيتزر دراسة عن « رابليه » ، ساعيا إلى إبراز أن الاشتقاقات الجديدة لمبدع Garganua كانت راسخة فى نفسيته ، وهكذا

عندما بدأ **شبيتزر** دراساته حول العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب ، لم يكن قد عرف بعد نظريات **كروتشه وفوسلر** . أما التأثير العظيم الذي سيطر عليه في ذلك الوقت فقد كان لسيجموند فرويد ، الذي كانت نظرياته حول اللاشعور قد غيرت بشكل أساسي تفسيرات النشاط الإنساني ، وبصفة خاصة الجانب الفني منه : عند تفسير الأحلام والعصاب والسلوك اللامعقول . وبظهور الاشتقاقات الجديدة بالمنطق غير الواعي ، فان **فرويد** كان قد سحب من منطقة الارادي عدة مناطق سيكولوجية كانت حتى ذلك الوقت غير مفهومة ـ إن لم تكن غير معروفة ـ وفي هذا الجو الفرويدي ينبغي أن نسلك بعض دراساته من ١٩٢٠ ـ ١٩٢٥ ... التي كانت تميل إلى أثبات أن ملامح أسلوب مميز لكاتب حديث ، تلك التي تتكرر بانتظام في عمله ، ترتبط بمراكز عاطفية في نفسه ، وبأفكار وعواطف سائدة ، وليست مظاهر مرضية كما هي عند فرويد[٢٠] .

وبعد ذلك جاءت معرفة نظريات **كروتشه وفوسلر** التي منها تلقى **شبيتزر** حوافز وإيحاءات . وإن ناقضها في نقطة بالغة الأهمية ، إذ لم يقبل الأصل الخيالي لكل التحولات العامة للغة .

وهكذا أسهم **شبيتزر** باقتدار في خلق فطرة تصل اقليمين من الدراسات بينهما مصاهرة وان بقيا ـ بعناد ـ متباعدين ، هما علم اللغة والأدب . وعلى العموم فان اللغوي كان يعلن عداءه مريبا ضد الفن ، ويعاني من جهل غليظ بالمشاكل الجمالية ، والمؤرخ الأدبي من ناحيته ، لم يكن يلم قط بالمعارف اللغوية المتخصصة التي تعينه على وصف أسلوب العمل الأدبي أو أسلوب الأديب وتحليله بشكل مناسب . وقد جاءت « الأسلوبية » لملء هذا الفضاء الخالي ، الذي تكون على أيدي الأجيال « الوضعية » ، بين علم اللغة وعلم الأدب .

والمبدأ الأساسي للبحوث الأسلوبية عند شبيتزر له جذور ترجع الى **فوسلر بشكل ملحوظ** ، حيث يرى أن كل عاطفة أو ـ بمعنى آخر ـ أي إفراز يصدر عن حالتنا النفسية الطبيعية ، يناسب ـ في الحقل التعبيري ـ إفرازا للاستعمال اللغوي الطبيعي ، وفي المقابل ، فان كل انحراف للغة المستعملة هو مؤشر لحالة نفسية غير طبيعية . وتعبير لغوي ما ، هو الانعكاس والمرآة لحالة نفسية متميزة[٢١] . وهذا المبدأ يتضمن نتيجتين منهجيتين لهما أهمية قصوى عند شبيتزر :

(١) أن توجه هذه الأسلوبية توجهاً سيكولوجياً ، بشكل رئيسي ، ومن ثم يتقصى ـ بكل إلحاح ـ معرفة الخبرة الخاصة ، واهتزازات الاحساس ، واستعداد النفس ، التي تنعكس في الكلمات وفي الصور وفي الأبنية النحوية التركيبية لأي نص أدبي ، وفي هذا المنظور ، يتحدد الأسلوب على أساس أنه اختيار من بين إمكانات تعبيرية وفي غايات فروق المعيار اللغوي . هذه الفروق يمكن أن تقدم معنى غير مألوف ، لكن أيضا يمكن أن تبرز كظاهرة دقيقة في حالة تطرف .

(٢) والتحليل الأسلوبي يتخذ العمل الأدبي نقطة انطلاق ، بحيث يكشف عن الطابع الجوهري للعمل ، ـ متميزا بذلك ـ الى أبعد الحد وـ عن التاريخ الأدبي العام والوضعي . فهذا النوع من التحليل يختار ـ كنقطة بدء ـ إحدى التفصيلات اللغوية[٢٢] . أيا كانت ، ومهما كانت ، خارجية وسطحية ، بشرط أن تتداعى إليها ـ في شكل مترابط ـ تفصيلات أخرى تسمح للناقد بحركة نحو مركز العمل الأدبي ، ساعيا ـ هكذا ـ إلى بلوغ تشكيله الداخلي . ويقصد بالتشكيل الداخلي الجذر النفسي للكلمات ، مادام العمل الأدبي يمثل بناء كليا تترابط عناصره ترابطاً عضويا ، وهذا الجذر النفسي ، الذي يمثل الأصل المولد والمصور للجوانب الغفيرة للعمل ، يقود من العمل الفني إلى نفسية خالقه .

ولتقصي صلاحية الجذر النفسي المتوصل اليه بنقطة بدء حدسية ، لابد من إخضاعه ـ بعد التوصل إليه ـ لعملية تيقن تسعى نحو إثبات ما إذا كان هذا الجذر النفسي يشرح بطريقة مرضية كل الجوانب الخاصة والمتفردة للعمل . وهذا معناه أن التحليل الأسلوبي يستخدم طريقة استقرائية منذ اللحظة الأولى ، ماراً من تفصيل أو من مجموعة من التفصيلات إلى عامل نوعي ونووي . وفي لحظة تالية يستخدم قاعدة استنتاجية ، راجعا من هذا العامل النووي والنوعي الى حشد العناصر الجوهرية التي يتكامل فيها العمل الأدبي .

وفى هذه الحركة البندولية التى تذهب من المحيط الى المركز ، ومن المركز الى المحيط ، رأى شبيتزر مجالا جديدا لتطبيق جديد للدائرة الفيلولوجية ، التى يطلق عليها قاعدة الفهم (Modūs operandi) ويتحدث عن هذه الدائرة اللغوى «شلايرماخر Schleir macher » فيقول« فى الفيلولوجيا لا يتوصل الى المعرفة فحسب عن طريق التقدم التدريجى من تفصيل الى آخر ، بل عن طريق المبادرة بالرأى فراسة ، والتخمين من واقع المجموع . لأن كل تفصيلة على حدة يمكن فهمها فقط من خلال وظيفة المجموع ، وأى شرح لواقعة منفردة يفترض ابتداء فهم الكل[٢٣] » .

ومن ثم يمكن أن ندرك أن شبيتزر يمارس نظاما مؤسسا فى قوالب جامدة، ويدافع عنه بوصفه صالحا للتطبيق على أى عمل ولأى دارس . وفى الواقع هذا الإدراك بعيد كل البعد عن تفكير شبيتزر كما أدركناه من العرض السابق لهذا الكلام . حقيقة إذا كانت دائرة الفهم ستظل دائما ثابتة فى هيكلها فإنه بنفس الدرجة ستظل تتلاقى فى التحليل الأسلوبى عند شبيتزر اثنتان من المشكلات الأساسية : شخصية الناقد والصورة الخاصة للعمل . لأن كل عمل أدبى يضع الناقد أمام مشكلة خاصة لا يمكن أن تحلّ باللجوء الى قاعدة مرسومة رسما اجماليا فى نقش . ومن ناحية أخرى **فإن التحليل الأسلوبى يعتمد جوهريا على حدس أوّلىّ يرتبط بشكل حميم بشخصية الناقد وحساسيته : «ان كلمة أو بيتا من الشعر قد يتميز فجأة ، فاذا بنا نحسّ تيارا من الألفة قد نشأ فى تلك اللحظة بيننا وبين القصيدة »** ـ هذا ما يعلنه شبيتزر مضيفا الى ذلك إلاعلان قوله : «إننى كثيرا ما تيقنت منذ تلك اللحظة ـ لحظة الألفة ـ وبمساعدة ملاحظات أخرى تلحق بالتمييز الأوّلىّ الحدسى الذى يمثل الملاحظة الأولى ، بالإضافة إلى التجارب السابقة فى تطبيق الدائرة الفيلولوجية مع جهد الترابطات التى يقدمها تعليمى ودراساتى السابقة (وبتقوى كل ما سبق فى حالتى الخاصة بإسعاف رياضى تعليلى للحل) أنه لن تتأخر مزية العمل فى الظهور فى شكل اهتزاز داخلى . وهذا مؤشر أكيد يشير الى أن التفصيلة الجزئية الحسية والمجموع قد وجدا معا رابطة مشتركة سائدة تقودنا إلى جذور العمل[٢٤] » .

ومما يدعو للأسف أنه لا يوجد أى طريق لتأصيل هذا الانطباع الأوّلىّ الفورى على الأقل فى الوقت الحاضر . كما لا توجد أية صيغة تقود الناقد نحو الاهتزاز الداخلى المضىء . والنصيحة الوحيدة التى يقدمها لنا شبيتزر علاجا للعقم فى هذه المرحلة الأولية للتحليل الأسلوبى هى القراءة والقراءة ، ثم إعادة القراءة بصبر وثقة . إن شيئا ما سيتميز فجأة ، ويقفز الى عقولنا صانعا الألفة . ومحرّكا لعملية التحليل .

فالأسلوبية الشبيتزرية تبدو وكأنها وصف علمى للظواهر ، يستغنى عن العنصر التاريخى ، ويصمت عن ابداء أحكام تقويمية . ومع ذلك فانه من الضرورى ملاحظة أن مشكلة التقويم تكمن دائما فى داخل عملية الوصف الشبيتزرى ، حيث أنه لا يبدأ بدراسة لغة العامة أو الفاشلين ، بل يقتصر على لغة الفنانين العظام . وهذا الاختيار من جانب الكاتب يفترض ابتداء نوعا من التقويم[٢٥] . .

وبالرغم مما سبق هناك تناقض واضح بين تأكيد شبيتزر أن أسلوبيته هى توصيف للظواهر الأسلوبية عند كاتب ، وبين المبدأ الذى أعلنه العلامة النمساوى مراوا . ذلك المبدأ الذى كانت استقصاءاته الأسلوبية تفترض فى ظله الكشف عن أسرار عملية الخلق ونفسية الفنان قبل كل شىء . وقد أدرك شبيتزر بنفسه هذا التناقض ، فكتب فى احدى مقالاته الأخيرة مهاجما الأسلوبية السيكولوجية تلك ، التى كانت من غرس يديه على مدى عدد من الأعوام . وقد عدّها فى ذلك المقال تشكيلة أو توليفة من دراسات «الخبرة » . ومن تعريفات كلمة «الخبرة » التى يقدمها شبيتزر هنا ما يسميه النقد الأمريكى «مغالطة بيوجرافية » . وتظهر المغالطة البيوجرافية فى الحالات التى يستطيع فيها الناقد أن يربط جانبا من عمل أحد الكتاب بخبرة له معاشة . وبتجارب له ، واعية أو غير واعية ، اذ لا يمكن السماح فى جميع الحالات باعتبار الرابطة بين الحياة والعمل الأدبى إسهاما فى الجمال الفنى لهذا العمل : حيث أن الخبرات إجمالا ليست الا مادة خفلا للعمل الفنى ، أى أنها تصنف ضمن المصادر الأدبية[٢٦] .

ـ ٤ ـ

ونجدر الإشارة هنا بصفة خاصة الى المدرسة الأسبانية الأسلوبية ، وذلك لأهمية تأملاتها النظرية . ودراساتها التطبيقية . ويقود تلك المدرسة رجل يلتقى فى شخصيته الفنية الشاعر والناقد والأستاذ والعلامة . هذا الرجل هو «داماسو ألونسو Damaso Alonso » .

وداماسو ألونسو ـ مثله مثل شبيتزر ـ يؤسس ضرورة الأسلوبية ، منطلقا من موقف مشكل فى مواجهة التاريخ الأدبى الوضعى ولأنه قد فهم أن التواريخ الأدبية تشبه جبّانات هائلة ، ترقد فيها ـ بدون تمييز ـ الأعمال المتوسطة والفاشلة جنبا الى جنب مع الأعمال الرائدة . وقد أيقن من فهمه هذا أن مؤرخى الأدب قوم

يكرسون أنفسهم للدراسات تفصيلية لا تكون مقروءة إلا لدى عدد لا يزيد كثيرا على أصابع اليد من الزملاء المتشرين فى العالم ، وأنها إنما تقرأ للتغلب على بعد الشقة . وكما يقول داماسو ألونسو : «تعساء أولئك الطلاب الذين يستعدون لامتحاناتهم وهم يلعنون كابوس تلك النصوص التى أطريت بكل لسان ، ثم اذا بها فى النهاية تسقط ميتة من فوقهم . ان المؤسسة الأكاديمية تستطيع أن توفر هذا الوهم ، لأن تلك النصوص لا توجد على الحقيقة ، وانما هى نصوص ميتة[٢٧] » .

ان الأعمال الأدبية الحقيقية خلود وإشراق . وهى تشكل حوارا أزليا فى انسيابها عبر الزمن بين نفس خالقها ونفس قارئها . ويحدد داماسو ألونسو الأعمال الأدبية متشربا مثالية كروتشه : «بتلك المنتجات التى ولدت من البديهة جبارة أو رقيقة الحاشية ، لكنها دائماً مكثفة وقادرة على أن تبعث فى القارىء بدائه من أعطاها الوجود»[٢٨] . كما يحدد للتاريخ الأدبى مهمة جديدة هى تقديم هذه الأعمال بطريقة مخالفة ، لأنه إلآن ربما قدمها حية ومضيئة ، لكنه لا يفعل ذلك إلا فى دائرة مفرغة وسطحية ، لأن هذا التاريخ ـ كما يقول داماسو ألونسو ـ يضم الحىّ مُغلَّفاً فى توابيت جنائزية من الشلل[٢٩] .

اذن ما القواعد الموصلة الى معرفة العمل الأدبى العبقرى ؟ يضع داماسو ألونسو ثلاث مراتب لمعرفة العمل الأدبى . وتأتى فى المقام الأول مرتبة القارىء العادى ، وهى مرتبة تصبح فيها المعرفة تشكلا عاما من حدس كلى مستنير بالقراءة ، يتمثل حدوسا كلية أوجدت العمل نفسه ، أى بدائه كاتب العمل[٣٠] . ان القصيدة تولد من حدس يحفز الكل النفسى للإنسان ، ويحتاج لحدس القارىء لينحول ذاك بهذا الى عمل عاطفى وحىّ . ولقاء القارىء المذكور مع العمل ينبغى أن يكون عفويا وبسيطا وخاليا من العناصر الأجنبية التى تتدخل بين الحدسين فى لقائهما بهذه الطريقة . والخلاصة أن هذه المرتبة تقدم معرفة جوهرية وتأسيسية ، تلك هى معرفة القارىء المشار إليها ، لأنها أساس المرتبتين الأخريين القادمتين لمعرفة العمل الأدبى .

والمرتبة التالية للسابقة لمعرفة العمل الأدبى هى للناقد . والناقد قارىء استثنائى ، يتمتع بمقدرة واسعة استقبالية ، فهو صاحب حدوس عميقة صافية وكلية للعمل الأدبى ، وهو قارىء قادر على التعبير بطريقة سريعة ومكثفة عن الحدوس المستقبلة . والناقد يتوجه لأصحاب المرتبة الأولى أى القرّاء محولاً نشاطه إلى التعلم ويقول فى ذلك داماسو ألونسو : «الناقد يقوّم العمل ورأيه دليل للقراء[٣١] » . إن معرفة هذه المرتبة تعد حتى الآن غير علمية وغير تحليلية ، لأنها حدس عميق استقبالى ، وحدس قوى تعبيرى فى آن . فالناقد عند داماسو ألونسو فنان مُرسِل مستحضر للعمل الأدبى ، موقظ لحساسية المستقبلين فى المستقبل ، لأن النقد فن[٣٢] .

إن معايشة الجمال الشعرى لخبرة غامضة ومعجزة ، يحظى بها القارىء والناقد على حد سواء . ولكن إذا التقى كل من الناقد والقارىء يوما مع أسئلة كهذه : لماذا يهز مشاعرى هذا البيت أو تلك القصيدة أو ذلك الكاتب المعين ؟ ما ماهية وكيفية نوع تلك الموجة من العاطفة التى تعترى نفسى ؟ من أين يأتى هذا وما علاقة هذا بحياتى وبالحياة التى تحيط بى ؟ هكذا فى وسط هذا التيار من الأسئلة تطرح مشكلة المعرفة العلمية للعمل الأدبى . فهل يمكن أن تكون تلك هى المرتبة الثالثة للمعرفة ؟ وهل يمكن أن يكون صاحب تلك المرتبة هو المحلل الأسلوبى ؟

يركز داماسو ألونسو ـ مع قبول منه لمبدأ كروتشه ـ على أن العمل الأدبى يتحدد بوحدته وبكيانه ، أى بوصفه كونا أو عالما مغلقا فى ذاته . وفهم تلك الوحدة من القانون الداخلى الذى يقيم عود هذا الكون لا يمكن أن يتم عبر المنهجية العلمية ، وانما نعتمد تماما على الحدس . حقا إن الدراسة العلمية ممكنة ، وهى ممكنة على الرغم مما سبق . وهى تتم بالنسبة لكل العناصر المتفقة أو المتشابهة فى سلسلة من القصائد ، بطريقة تحقق الترتيب الكلى الاستقرائى لدرجات نوعية معينة ، ولمعايير تكون متحققة فى عناصر شعرية كثيرة[٣٣] . وهذه المهمة تقع على عاتق الأسلوبية ، محكومة «هكذا ومسبقا» بهيكل النظام التقريبى لجوهر العمل الأدبى . وهو جوهر لا يفتح بابه إلا للحدث فحسب . وينصحنا داماسو ألونسو بقوله : «من ثم لنرحل فى اتجاه المعرفة العلمية للعمل الشعرى كما لو كنا كيخوتات Quijotes واعين منذ البداية بهزيمتنا ، فهناك ظواهر كثيرة علينا أن نفسرها ، ومعايير عدة يمكننا استقراؤها ، إننا فى اختراقنا للخفاء نكشف استحالة وجوده[٣٤] » . الأسلوبية ـ اذن ـ عند داماسو ألونسو تتجه دائما فى خط مستقيم نحو المعرفة العلمية للعمل الأدبى (مقتربة منها دون أن تدركها) . تلك المعرفة التى يهرب منها دائما ذلك الذى يوجد فى هذا العمل الأدبى ، وأعنى ما به من الأشياء ذات العمق الأكبر ، التى تتصف بالبروز ، انها وحدانيته .

إن الخاص والمتفرد فى الكلام هو ما يفهمه داماسو ألونسو من الأسلوب ، وذلك لأن الأسلوبية عنده علم للكلام . وداماسو ألونسو ـ متميزا عن تشارلز بيلى ـ يدعو فى موضوعية إلى أن تنهض الأسلوبية بدراسة كل العناصر ذات المغزى ، الحاضرة فى اللغة (العناصر المفاهيمية ـ

العاطفية ـ الخيالية) . من ثم يوجه الأسلوبية نحو دارسة الكلام الأدبى ، مؤكدا أن الأسلوبية ينبغى أن تكون الأخت الكبرى والمرشدة لكل أسلوبية للكلام المعتاد ، كما ينبغى ألا تكون ضرة لما هى ـ فى الحقيقة ـ أخت له كبرى ومرشدة[٣٥] .

كل قصيدة ينبغى أن تكون « تتابعاً زمنيا للأصوات » ، و « مضمونا روحيا » فى آن . ومعنى هذا أن كل قصيدة تتكون من فريق من دلائل وفريق من مدلولات . باستعمال مصطلحى سوسير : الدال والمدلول . الدلائل تقابل التتابع الزمنى فى الأصوات ، وهى تعنى عند داماسو ألونسو أنها ظواهر طبيعية يمكن أن تقاس مادامت مسجلة ماديا . وتلك الظواهر الطبيعية أو الدلائل ـ على حد سواء ـ هى كل ما يحل بديلا (حلولا كاملا أو جزئيا) لحدسنا المعنوى[٣٦] ، وهى تتميز بأنها تقدم امتدادا متنوعا . بمعنى أن : « الجزئية ـ البيت ـ المقطوعة ـ القصيدة » تعد جميعا دلائل . ويفهم من الجزئية : الصوت المفرد ـ المقطع ـ علامة الاعراب ـ الكلمة ... الخ هذا شأن الدلائل ، أما المدلولات فهى المقابل للمضمون الروحى . ان المدلول تمثيل لواقع ، مع كل العناصر الإحساسية والعاطفية والمفاهيمية التى يمكن لهذا التمثيل أن يستدعيها إلى الأذهان .

وبين الدال والمدلول تنشأ مجموعة علاقات . ودور الأسلوبية هو تحليل تلك العلاقات المتداخلة بين العناصر الدالية والعناصر المدلولية ، معتبرين دالا (أ) : وهذا يحمل دلائل جزئية عديدة : (أ[١] ، أ[٢] ، أ[٣] .....أ (ن)) ، ومدلولا (ب) : ويلتقى (ب أ) حاملا أيضا عناصر تكوينية عدة : (ب[١] ، ب[٢] ، ب[٣] ....ب (ن)) ، وخلال ذلك يبرهن على أنه ، فضلا عن الرباط الكلى بين أ ، ب ، توجد أربطة عدة جزئية تتصل بكل زوج خاص (دال ومدلول) من الدلائل والمدلولات (أ[١] ، ب[١] ـ أ[٢] ، ب[٢] ـ .... الخ) . إننا أمام أسلوبية قد وضعت على عاتقها ألا تشغل نفسها فحسب بالروابط الرأسية التى تتفاعل بين : (أ[١] ، ب[٣] ـ أ[٢] ، ب[٢] ...) بل أيضا بالروابط الأفقية التى توجد بين (أ[١] ، أ[٢] ، أ[٣] ....أ(ن)) وبين (ب[١] ، ب[٢] ، ب[٣] ، ب[٣] .... ب (ن)) . وهذه السلاسل من الروابط الرأسية والأفقية هى التى تشكل القصيدة كوحدة عضوية[٣٧] . ولكن على الناقد ألا ينسى أن هذه العلاقات الإدغامية تفترض ـ فى المقدمة ـ علاقات أخرى معقدة غير إدغامية ، ينبغى ـ بالضرورة ـ معرفتها لتفسير العلاقات الإدغامية بشكل مناسب . ومع كون داماسو ألونسو غير واضح فى هذا المجال ، فإنه يبدو لنا أن هذه المعرفة بأهمية العلاقات غير الإدغامية يسمح لأسلوبيته بامتلاك رؤية شكلية للعمل الأدبى ـ على الأقل ـ من الناحية النظرية .

الأسلوبية ـ كما رأينا ـ تهتم بالرمز (الإشارة) الشعرى بكلا وجهيه : الدال والمدلول . وهذا يشير إلى أن البحث الأسلوبى يمكن أن يسلك طريقين : أما الانطلاق من الدال نحو المدلول ، واما العكس ، أى الانطلاق من المدلول نحو الدال . والطريق الأول أكثر شيوعا من الطريق الثانى ، لأن معرفة الشكل الخارجى أسهل من معرفة الشكل الداخلى ، فالدال شىء محسوس ومادى ، فى حين أن المدلول لا يمكن معرفته إلا عن طريق الحدس .

وينبغى أن نذكر أخيرا أن التحليل الأسلوبى كما يفهمه داماسو ألونسو يقدم ـ كهدف ومطلب أخير ـ بعداً سيكولوجيا ، لأن التحليل الدائر حول التداخلات الكثيرة بين الدلائل والمدلولات يبدو كما لو كان يعيد خلق البدائه الانتقائية التى قادت إلى الحمل والمخاض بالقصيدة فى نفس الشاعر . إن داماسو ألونسو يردد : « **البحث الأسلوبى يرى محمولا بصورة مباشرة نحو اللحظة الاشراقية التى يكمن فيها عالم غامض من التفكير والعواطف وتهويمات الذكريات التى تتخثر أو تصاغ فى مخلوق رائق منضبط هو القصيدة**[٣٨] .

ـ ٥ ـ

ويلعب الحدس (أو البديهة) دورا جذريا فى منهج كل من « شبيتزر » و « داماسو ألونسو » . ومن ثم فإن حجر الزاوية الذى يؤسسان عليه استقصاءاتهما الأسلوبية هو المعرفة الحدسية لعنصر معين أو جانب من النص ، وهى معرفة يتم اكتسابها من خلال اللقاء الودى بين القارىء والعمل الأدبى . إن نقطة الانطلاق تبدأ من حدس ما ، ومن المؤكد أن يعقب ذلك الحدس إجراء التحليلات البرهانية والاستقصاءات الدقيقة عن طريق طاقات النص اللغوية ، لكن يبقى الحدس الإشراق المذكور ممثلا للعامل النووى للبحث الأسلوبى . ونعنى بذلك العامل الذى يوجه ما أشرنا إليه (من تحليلات واستقصاءات) ويكيفه .

فكيف نبرز هذا الحدس ؟ وكيف نجد له صيغة نجعل منه أمرا مشروعا ؟ وكيف نحصل ـ فى ظله ـ على ما يؤكد أن التحليل الأسلوبى ليس سجينا لشخصية من ينجزه ؟

وأمام هذه العقبة المنهجية البالغة الخطورة يتبنى شبيتزر ـ إذا صح لنا القول ـ موقفا إيمانيا لا عقليا ، مرتكزا على مقولة تدعى أن المنهج الأسلوب يحتاج إلى

عبقرية وايمان فى عرض النصوص وشرحها . فى عملية تشبه علم اللاهوت الذى يعتمد على الرؤية والكشف أيضا : يكشف «داماسو ألونسو» جيدا عن شكوكه المنهجية وقلقه الروحى ، كما يعترف فى مقال حديث له بأن الحدس الأولى ـ وهو رحم الاستقصاء الأسلوبى ـ يمكن أن يكون غير منضبط وفاقدا للدقة ، على نحو يترتب عليه ـ كما هو واضح عدم تماسك أى تحليل يعقبه[٣٩] .

هذه النقاط المرتابة فى منهج «شبيتزر» و«داماسو ألونسو» تفسر النقد العنيف الذى أثاره شارل برونو charles Bruneau فى مقال مثير للجدل ، يعارض فيه الأسلوبية المثالية بأسلوبية لها جذور تنتمى لسوسير[٤٠] . وقد خلق «برونو» مع «ر . ل . فاجنر R.L.Wagner مدرسة هامة فى السوربون للدراسات الأسلوبية[٤١] . شجبت منهج شبيتزر واتهمته بالانطباعية ، فى الوقت الذى اقترحت فيه «أسلوبية الكُتّاب» التى يمكن أن تحمل بجدارة اسم «علم الأسلوبية» . إنها تعتمد على الجرد التفصيلى الدقيق الكامل ـ إلى أقصى حد ـ لكل العناصر الأسلوبية المختلفة ، التى تقع فى عمل أو فى مجموعة من الأعمال الأدبية ، وتلتزم بروح الخضوع للنص ، والنص وحده ، طبقا لما يفهم حرفيا من ذلك ، وتتخلص بحزم ـ خلال عملها ـ من كل التركيبات التأليفية الطموح والمبكرة ، الناجمة عن التفسيرات المشوبة ـ قليلا أو كثيرا ـ بالاستبطانات الذاتية .

وهناك مفهوم للأسلوبية شبيه بمفهوم برونو المذكور ، يأخذ به كثير من تلامذة اللغوى الانجليزى «جون فيرث John Firth»[٤٢] . ويتأسس المفهوم الأخير ـ وبحزم ـ على التوصيف اللغوى الدقيق الذى يستخدم نظاما وصفيا يحاول أن يناسب تحليل كل الملامح التى قد تحمل مدلولا أسلوبيا[٤٣] .

هذه الأسلوبية (ضد المثالية) ـ التى تسفر عن أعظم ثقة متوثبة فى مواجهة العوامل الحدسية ـ وتتأسس على عناصر محسوبة وموضوعية ، وجدت تعبيرا صافيا عنها فى ذلك المنهج الذى وصف بأنه «أسلوب ـ إحصائى» . ومما لاشك فيه أن تطبيق القواعد والمناهج الإحصائية فى البحث للسيطرة على اللغة يشكل ترشيدا هاما فى علم اللغة الحديث . وقد صارت نتائجه خصبة ، خصوصا فى باب عمل المعاجم القائمة على دراسة اشتقاقات الكلمة واستعدادتها وتماثلاتها[٤٤] .

وإذا عرفنا أن الأسلوب نفسه يتحدد بأنه انحراف فى مواجهة المعيار الطبيعى ؛ فإن هذا التحديد يتطلب التحليل الإحصائى لأسلوب كاتب ما أو نص ما : بهدف التحديد الكمى لمدى اتساع هذا الانحراف ومغزاه ، من حيث وفرة عناصر معجمية محددة ؛ وشيوع أبنية نحوية تركيبية معينة ... إلخ .

إن الإحصاء المعجمى للألفاظ (المصحوب بدراسات شارحة) قد أرسى العماد الرئيسى للمنهج الأسلوبى الإحصائى . وطبقا لما يراه (بيير جيرو Pierre Guiraud) فإن شيوع كلمات عند كاتب ليس واحدا من أكثر مميزات الرؤية والأسلوب عند هذا الكاتب فحسب ؛ بل هو العامل الذى يتصرف بشكل بالغ الاقتدار فى حساسية القارىء وفى اللغة[٤٥] . **ومن بين المعلومات الباهرة فى نفاستها ، التى أعطتها هذه الإحصاءات المعجمية للناقد ، تبرز معلومتان هما معرفة ما يسمى بالكلمات النمات (التى تميز تيمة معينة ، والتيمة هى فكرة تتكرر وتسيطر على السياق) والكلمات المفاتيح (التى لها ثقل تكرارى وتوزيعى فى النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه) ، وذلك عند كاتب ما ، أو فى نص ما . ومن الناحية الإحصائية تصبح الكلمات النمات هى الكلمات التى يستخدمها الكاتب بكثرة ، ومن ثم تسيطر على عمله من حيث الشيوع المطلق . أما الكلمات المفاتيح فهى التى تظهر فى كتابات مبدع فى مفارقة مع معايير اللغة من حيث الشيوع النسبى . وعموما فإن الدراسات النظرية والتطبيقية للمنهج «الأسلوبى ـ الإحصائى» تدين فيما وصلت إليه لبيير جيرو ثم «شارلز مولر Charles Müller»[٤٦] .**

وقواعد الإحصاء تمنح ـ بلاشك ـ الدراسات الأسلوبية أساسيات موضوعية تشجب الحدوس (البدائه) بما تحمل من أخطاء محتملة ، لأن هذه القواعد تقدم أرقاما ونتائج حسابية ومؤشرات للشيوع .

ومع ذلك ، فإنه من الضرورى التحرى عما إذا كانت هذه القواعد قادرة على قيادتنا لحول تحليل العمل الأدبى وفهمه . وقبل كل شىء ، ينبغى أن ننقض تلك الدراسات التى تؤدى فيها النتائج الإحصائية إلى عناصر قاصرة لا تسهم فى تفسير العمل الأدبى . حيث إن الوسيلة الوحيدة لكى يصبح من المشروع تطبيق القواعد الإحصائية فى تحليل الأعمال الأدبية هى إثبات أن هذه القواعد قد تجعل من الممكن النفاذ فى النصوص بفهم أكثر دقة ، وبمعرفة أكثر انضباطا واحكاما وعمقا . إن العمل الإحصائى قد ينتهى بنسب مئوية ومقادير إجمالية وأرقام مضروبة بعضها فى بعض ... إلخ فى خط صبغته ذات مرمى فى النص الشعرى ... وكل هذا قد يحظى بأعظم قيمة من الناحية اللغوية ؛ لكنه قد يخفى فى ثناياه صبغة عجز نقدى أمام النص الشعرى . وفى المقام

التالى ، فإن القواعد الإحصائية لا تبدو قادرة على أن تضع فى اعتبارها جوانب كثيرة بالغة الدقة والتعقيد من الظواهر الأسلوبية ، كالمعنى الكلى ، والإيحاءات ، والتأثيرات الإيقاعية ، والقيمة ، وتأثيرات النصوص .. إلخ . إن كمية العناصر التكوينية لنص أدبى تبدو لنا ـ فى واقع الأمر ـ أداة فظة لأسر القيمة الجمالية عند النظر إلى هذه القيمة فى جميع مستوياتها واستدعاءاتها (الرمزية ـ الأسطورية ـ الاجتماعية ... إلخ) . ويقول بيير جيرو ـ على سبيل المثال ـ إن «الكلمات تعمل وترى وتلعب ، وفى إمكانها أن تتكرر أكثر من خمسين مرة فى قصائد «فاليرى» دون أن يستوقفنا هذا التكرار ؛ لأن تلك الكلمات تصنف فحسب ضمن الكلمات الأكثر شيوعا فى اللغة»[47] .

ان هذا التصنيف يبدو ـ كما يلاحظ فى كثير من السداد «جيرالد أنطوان Gerald Antoine ـ مبررا كل التبرير من الناحية الإحصائية ، ولكن يكفى كل من له معرفة متوسطة بأفكار «بول فاليرى Paul Valéry» الجمالية أن ينظر فى شعره ليدرك أن هذه الكلمات بالغة الأهمية لفهم مؤلفه La Jeune Parque (يعنى فاليرى) . أليس فاليرى نفسه ـ على سبيل المثال ـ هو القائل عن نفسه : «إن حركة روحى الأولى كانت التفكير من خلال الفعل (يفعل) » ؟! إن الفكرة (يفعل) هى الأولى والأكثر إنسانية . و«يشرح» بمعنى وصف طريقة لـ «يفعل» ، فهو ليس إلا إعادة لـ «يفعل» عن طريق الفكر . ان «لماذا وكيف» ـ اللذين ليس سوى تعبيرين عن متطلبات تلك الفكرة ، يقحمان نفسيهما عمدا وفى تعسف ، مطالبين بإجابة عنهما يفرضانها فرضا وبأى ثمن [48] . أليس الخلق الشعرى عملية تصنيع طبقا لما يقول فاليرى ؟ ألا يحمل ذلك مفهوم للانسان وللروح ؟ إن الأمر كما قال فاليرى شخصيا : «إن عدد الاستعمالات الممكنة لكلمة واحدة عند (شخص ما) أكثر أهمية من عدد الكلمات التى يحتمل أن يستخدمها»[49] وفى مقابل هذا تقوم الإحصاءات المحققة عن طريق الآلات الحاسبة أو عن طريق غيرها بتبسيط الأمور بفظاظة ، فبين اللفظ [يفعل] الذى يستخدمه المتكلم العادى كثيرا (أى هذا الفعل [يفعل] الذى هو أحد الأفعال الأكثر ابتذالا واستعمالا فى اللغة ، حتى إنه فقد معظم مقدرته الإعلامية) وبين اللفظ (يفعل) عند الذات المبدعة المتكلمة (مثل فاليرى) تبرز هوة تمثل مسافة كيفية .

ـ ٦ ـ

إن الأسلوبية الأدبية الحديثة تقدم لنا كثيرا من الملامح والاتجاهات . وحتى نجمل ذلك يمكننا تصفح البيليوجرافيا النقدية للأسلوبية الحديثة التى أعدها «هلمت هاتزفيلد» Bibliografía Gitica de la nueva estilística; Madrid. Gredos, 1955)

فبجانب الدراسات التى تتناول كاتبا أو عملا أدبيا نجد دراسات تفرغت لدراسة أساليب عصر ، أو عناصر أسلوبية معزولة ومفردة ، سواء عند كاتب أو فى عمل أدبى أو فى عصر أو فى حركة أدبية بل فى أدب أمة بعينها . وقد تكون تلك العناصر الأسلوبية المعزولة (بقصد الدراسة) : (الصفة ـ الاستعارة ـ التضايف ـ المبالغة ... إلخ) . كما نجد أيضا دراسات حول «موتيفات أسلوبية» : الموت والحياة ـ الزمان ـ الفراغ ـ الطبيعة ... إلخ) ، أو مقارنات أسلوبية بين بعض النصوص أو بين المعالم الأسلوبية المميزة للأجناس الأدبية . وبعد كل تلك الدراسات الأسلوبية الكثيرة ـ المفرقة ـ والجزئية فإنه قد حان الوقت ـ حسب رأى بعض الباحثين ـ لدراسة التركيبات الكبيرة ومكونات ما يمكن أن نسميه بعلم نمطية الأسلوب . وهكذا قام «هنرى موريه Henri Morier» بنشر دراسة سيكولوجية طموح للأساليب منذ سنوات قليلة ، عرض فى صفحاتها ملاحظات نفاذة ، وثبت لمصطلحات خيالية وكاريكاتورية .

وكما لاحظ شبيتزر بحق فإن الاسلوبية قد جاءت لتؤسس قنطرة بين نظامين ، بقيا برغم عقد المصاهرة بينهما متباعدين ، هما علم اللغة والنقد الأدبى . وبهذا التعاون بين نظامين متداخلين أمكننا الحصول على نتائج خصبة ، ولكن أعقب ذلك اضطرابات ينبغى شجبها والقضاء عليها . وأكثر هذه الاضطرابات جوهرية وضررا اختصار العمل الأدبى إلى واقع لغوى ، وان كان هذا الواقع اللغوى هو مصدر الاستنباط لما بين علم اللغة والأسلوبية من وجوه اتفاق ، ودعامة الشرط الذى يملى على دراسة العمل الأدبى الاتصاف بالتحليل اللغوى الأسلوبى . وفى الحقيقة ، فإن الأدب لا يرتبط ارتباطا محضا وبسيطا باللغة التى هى مادة أساسية لخلق العمل الأدبى ، ولكن العمل الأدبى عمل فنى وموضوع جمالى ، أى أنه واقع مختلف عن المادة التى صيغ بها . وفى ظل المصطلحات البنائية يمكننا القول إن النظام الأدبى نظام علامات ثانوية ، أو نظام علامات لها أكثر من مدلول طبقا لمصطلحات «جلمسليف Hjlmslev» ، لأنه يستعمل كدال نظام علامات أولى هو النظام اللغوى . واذا كان الأمر كذلك فإنه من الواضح أن معرفة نظام لا يستدعى التعرف على نظام آخر ومن الواضح أيضا أنه من غير المناسب التحول المبسط من منهج إلى آخر ، ومن قاعدة فى البحث إلى قاعدة أخرى . وبالرغم من

هذا فإن معرفة النظام الأولى قد يكون عاملا مهما لمعرفة النظام الثانوى .

ومما يؤسف له أن هذه الاستقلالية المبعثرة للمناهج ، التى تتطلبها الطبيعة العميقة للغة والأدب ، أصبحت متجاهلة أو مختفية عند كثير من اللغويين ، كما لو كان كافيا معرفة النظام اللغوى ومعرفة اللغة التى كتب بها العمل الأدبى علميا ، لتحقيق فهم جيد لهذا العمل الأدبى عند هؤلاء الذين يدعون لأنفسهم ـ وباختيارهم ـ حقوق دراسة العمل الأدبى من اللغويين . ولا يستطيع أحد أن يدين أو يقلل من شأن دراسة لغوية لعمل أدبى ما ، ما بقى أصحاب هذه الدراسة فى منطقة نفوذ اللغة . بيد أن الذى يبدو لنا موضع انتقاد كبير هو أن تظهر أمثال تلك الدراسات متكلفة تفسيرا واضحا ، ومدعية لنفسها السيطرة الكاملة على العمل الأدبى .

ومن المستحسن أن نشير إلى أن هذه الملاحظات لا تساق للتقليل من أهمية علم اللغة فى الدراسات الأسلوبية ، ومن ثم فى النقد الأدبى ، وإنما نكتفى بتوجيه الأنظار إلى ضرورة المحافظة على مناهج النظامين فى حالة انفصال ، بفرض أن التعاون الوثيق بين النظامين ـ كما ذكر بيير ماتشرى فى إنصاف ـ لا ينبغى أن يختلط بأمر استعمال نظام لآخر[٥٠] . والحق أن علم اللغة يمنح الأسلوبية ـ بجانب فوائده الأخرى ـ عنصرا أساسيا ، وهو معرفة ميدان اللغة ومجالها ، والمعيار اللغوى القائم فى تاريخ كتابة العمل الأدبى وخلقه ـ وفى الحقيقة ، فان الأسلوب إذا أمكن أن يُحَدَّ بأنه انحراف فى مواجهة المعيار ، فى صورة انتقاء بين الإمكانات التعبيرية لنظام لغوى محدد ، فإنه يترتب على هذا عدم احتمال إمكانية الاستغناء عن معرفة المعيار والنظام لشرح هذا الانحراف والانتقاء وتقويمها بطريقة صائبة . ومن هذا المنظور نستنتج فى يسر أهمية إبراز حقيقة التداخل بين أسلوبيتين : واحدة للغة والأخرى للكلام ، ومن ثم اعتماد كل منهما على الأخرى .

وكما نرى عند فوسلر وشبيتزر ـ وإلى حد ما عند داماسو ألونسو ـ فإن الأسلوبية تعرض ممتزجة بسيكولوجية ، تقبل ـ كعمود أساسى ـ وجود رابطة مباشرة ومشتركة بين العنصر الأسلوبى والعالم الداخلى لمؤلفه . وهكذا فان التحليل المتوافق لعمل أدبى ما يبقى فى خدمة « دراسات تناسلية بين المولود الأدبى وخالقه ـ سواء كانت هذه الدراسات معتدلة كثيرا أو قليلا » ، ولكن مثل هذا التحليل منقل ـ دون شك ـ بأخطار الزيف البيوجرافى الذى تحدث عنه شبيتزر وحدودبته .

مثل هذا المفهوم السيكولوجى للأسلوب يمثل تفسيرا خاطئا فى الرومنتيكية الجديدة لمبالغة « بوفون Buffon » المشهورة القائلة بأن « **الأسلوب هو الرجل نفسه** »[٥١] ، وهكذا يفترض ابتداء أن الخلق الأدبى فوضى وانصهار لحساسية ومزاج . وليس من الضرورى التكرار فى هذا المقام للانتقادات الموجهة لكل نظرية خلق أدبى مثيلة ، لكننا لا نقاوم إغراء نسخ ما كتبه « ماكس جاكوب Max Jacob » حول هذا الأمر عام ١٩١٦ فى مقدمة كتابه Connet a des قال بوفون : **الأسلوب هو الرجل** نفسه . مما يعنى أن الكاتب ينبغى ان يكتب بدمه . إن هذا التحديد تحديد صحى لكنه يبدو لى غير دقيق ، فإن ما يعرف بالرجل نفسه ليس إلا لغته ومن ثم حساسيته (ص ٢٤) . ونفهم من ذلك . أن الرجل يعبر بكلمات هى له خاصة ، ومن الخطأ أن يعد تعريفا للأسلوب . فلماذا التجشم لمشقة اعطاء الأسلوب فى الأدب تحديدا متعدد الجوانب يستمد من كل ما هو متصل بالأسلوب فى الفنون المختلفة ؟ **الأسلوب هو إرادة ذات لاستخراج الجوانى فى براقى عبر أدوات مختارة** . ومثلما نجد عند بوفون يعمّ الخلط بين ما يعد لغة وبين ما يعد أسلوباً . لأن هناك رجالا قلائل يمتلكون الرغبة فى فن إرادى هو فنهم الخاص ، ولأن الجميع يمتلكون الرغبة فى إنسانية التعبير (٥٣) .

هذا المفهوم السيكولوجى للأسلوب مسئول عن طريقة فى النقد الأسلوبى تسودها الانطباعية الجامحة والشعائرية البيوجرافية متمثلة فى شكل البحث عن إحساس أو عاطفة للكاتب خلف رنين لفظى أو كلمة أو بناء تركيبى . إن هذه الطريقة تؤدى ـ ولا فكاك من ذلك ـ إلى حل العمل الأدبى وإذابته كموضوع جمالى .

ولمنع هذا السلوك الأسلوبى ـ كما نصح ليوشبيتزر فى أواخر أيامه ـ يجب اعتبار موضوع الدراسة الأسلوبية هو التنظيم الحرفى للعمل الأدبى ، أى طريقة استخدام الكاتب للغة لانجاز عمل فنى . ومن أجل هذا من الضرورى أن يحل محل المفهوم السيكولوجى للأسلوب مفهوم وظيفى مثيل لما يقترحه الأستاذ « هيركولانو دى كارفالو Herculano de Carvalho من مفهوم يكشف عن نفاسة من وجهة نظر لغوية صارمة ومن وجهة نظر أخرى أدبية لفهم الأولى : « **الأسلوب هو المجموع الموضوعى من الملامح المميزة الشكلية المطروحة فى نص نتيجة لتأليف الأداة اللغوية مع المرامى النوعية للفعل الذى ولّد هذا النص خلاله**[٥٤] » .

ولكن ألا يوجد ـ وراء واقع الأسلوب والملامح الأسلوبية فى النص ـ فعل أسلوبى ، ومن ثم عامل أو

ذات قد ولّد وكيّف أو حدّد واقع الأسلوب ؟ أليس من الضروري دراسة هذه الجوانب في الأسلوب ؟ لاريب في ذلك ! لكن الأمر كله يعتمد على البصيرة في النظر وعلى المنهج المتخذ . من الضروري الانطلاق من نقطة بدء هي تحديد مفهوم مناسب للفعل الخلاق دون البحث عن علاقة مباشرة وعاجلة بين واقع أسلوب وذاتية كاتبه ، إنما يجري البحث عن دعامة في المعارف التي يتيحها علم النفس الحديث . وهكذا مضى في عمله عدد من النقاد نضرب لهم أمثلة : **جان ستاروبنسكي ـ جان بيير ريتشارد ـ شارل مورو** . وبين هذه الدراسة المنبجة الهيكلية لنفسية كاتب ما ، المنبثقة عن تحليل أسلوبي . وبين الأسلوبية السيكولوجية التي تعتمد فقط على الحدس والانطباعية ، يوجد بون شاسع . ونعتقد أن تطبيق التحليل النفسي في ذلك الميدان من الأسلوبية يمضي متضمنا توسيع واكمال مفهوم الأسلوب المدرك عبر مصطلحات الانتقاء أو التوافق ، أو أي مصطلحات مماثلة . لأنه هكذا يبرز الملمح غير الواعي لاستعمال بعض العناصر الأسلوبية مثل الإلحاح على بعض الألفاظ والاستعارات وغير ذلك . وبهذه الطريقة تسود في منطقة مفهوم الأسلوب عوامل تاريخية : تراث بلاغي ، وأجناس أدبية ، ومصادر وتأثيرات ... إلخ ، بجانب عوامل نفسية ، ومرام جمالية .

وإذا أمكن للاستعمال الصائب للمعارف (التي يطرحها نص) عند محلل نفسي أن يؤدي الى إغناء وضبط لمفهوم الأسلوب كما رأينا ، فإن نفس الشيء يحدث عند الاقتراب بين الأسلوبية وعلم الاجتماع . **فأسلوب مؤلف أو عمل أدبي يرتبط في عمق برؤية محددة للعالم وللحياة ، وتجربة (اجتماعية وعقائدية) معينة** . والتحليلات الأسلوبية المقصورة على الوقوف عند الأبنية البلاغية الشكلية في العمل الأدبي ، تعمل تلك العلائق الهامة ، والإيحاءات التي يستدعيها الأسلوب . وفي مقابل أمثال تلك الطرق للأسلوبية ، يعرض اريخ اربياخ في عمله المشهور Mimesis (**) مفهوما لا شكليا للأسلوب يحدد معنى كلمة أسلوب بالطريقة الخاصة التي ينظم بها كاتب ما الواقع ويفسره ، من ثم يحدّد **مهمة الأسلوبية في دراسة الدلالة الأيديولوجية والاجتماعية الكامنة تحت أي أسلوب** . وبدلا من العلاقة بين الأسلوب والعاطفة كما وجدنا عند شبيتزر تبرز عنده الرابطة بين الأسلوب والأيديولوجية من ناحية ، وبين نفس هذا الأسلوب وتصوره للواقع من ناحية أخرى .

وهناك موقف مثير ، يحاول أن يختبره أحد تلامذة داماسو ألونسو ـ وهو «كارلوس بوسونيو Carlos Bousono» ، وينطلق من تأملات «أورتيجا إي جاسيت Ortega y Gaasset» حول قيمة الأحوال المحيطة بالـ «أنا» في بنائها ، ومن ثم يدخل في عمل الأسلوبية «الأنا الاجتماعية للكاتب» ، وتعد الرؤية الكونية للفنان واحداً من العناصر الأساسية في توليد أسلوبه . ويردد **كارلوس بوسونيو** : إن شخصيتنا لا تبقى تستهلك وتنفذ في «الأنا الحميم» ، ومن ثم فإنها تستوعب ـ وأصر على ذلك ـ الأنا الاجتماعي الأكثر أهمية «كميا» من تلك الشخصية وإلى هذه الدائرة من الشخصية يعزى ما هو جمعي أو شيّت في القصيدة : العناصر السلالية مثلها مثل لغة الكلام في عصر أو حقبة ، وأيضا اللغة النوعية للجنس الأدبي المعطى(٥٦) . وتحت هذا المنظور فان الأسلوبية تتجاوز التحليل المحض المتواقت للدال والمدلول . وتستعيد بعدا محيطيا (غير متواقت) وأيديولوجيا ، متحولة بذلك إلى أداة كاشفة لتاريخية العمل الأدبي .

● هوامش البحث

● المصادر والمراجع

1. Cfr. Stephen Ullmann. style in the french novel, Cambridge. at the University press. 1957, p. 3.

انظر أيضا :

A. Stempoux, «Notes sur l'histoire des mot style y stylistique». Revue belge de philologie et d'histoire, 1961, XXXIX.

2. Charles Bally: ya habia publicado en 1905 un précis de stylistique (genève Eggimann)

3. Charles Bally. Traité de stylistique français, 2a ed., Heidelberg, Winter, S/d., t. I, p. 6.

«تحديد حدث تعبيري إنما هو نص للأثر في وقائع اللغة (التي يشكل هذا الحدث التعبيري جزءا منها) أي حدودها الخاصة التي تسمح بتمثيله ومضمه خلال وحدة التفكير التي هو تعبير عنها ، وتشخيصه هو نسبته إلى هذا المثيل ، معرفين فا ومستبدلين به مصطلحا بسيطا ومنطقيا ينتمي إلى مفهوم للنفس»

4. Ibid.m p. 16

5. Ibid.. p. 16.

6. Ibid.. p. 18.

7. Ibid.. p. 19.

8. Eugenio coseriu. Teoria de lenguaje y lingüistica general. Madrid. Gredos. 1962. p. 105.

9. Jules Maruzeau. Précis de stylistique française. 5a.. ed.. Paris. Masson. 1965. p. 16.

بولي Bolelli يوضح في توفيقه نتائج هذه الأفكار ، إذا وجدت أحداث لغوية لا يمكن اختزالها في النحظة الجمالية ـ بناء على كروتشه Croce فكيف يوجد ما هو غير شعري بجانب الشعر ؟ ومع ذلك فإن كروتشه لا يصل لنتائج واضحة . وفيما يبدو فإنه يجدر الاستقرار بأن الحدث اللغوي يمكن أن يفهم كشيء مختلف عن الفن ، ويختلف في

نفس الوقت وبنفس الطريقة عن المنطق . وفي الواقع ، فقد واصل النسبة في هذا الطريق أتباع كروتشه الذين يصممون على أهمية معاني الكلمات بشكل منفصل عن الجمال والمنطق وعلى إمكانية الرؤية الفنومنولوجية واللا أدرية المشوهة للتحليل ، وعلى واقع أن اللغة نظام من العناصر الوظيفية ، انظر :

10 **Tristano Bolelli, per una storia della ricerca linguistica.** Napoli, Morano, 1965, p. 258.

11. Texto incluido (... نص ضمن نصوص) en «Los **Discorsi di varia Filosofia.** I (Bari, laterza, 1959)», y publicado منشور en T. Bolelli, op. cit., p. 266, de donde traductimos وهو مصدر ترجمتنا

12. **Positivismo eidealismo en la linguistica.** Madrid. Editorial poblet, 1929.

Karl vossler, positivismo y idealismo en هذا المؤلف يتضمن la linquistica.

13. Ibid., p. 92.

14. Cfr. René Wellek Y Austin warren. **Teoria literaria**, p. 219.

15. karl vossler. **Filosofia del lenguaje**, Madrid. C.S.I. p. 41.

«تكنيك أي قصيدة وسيكولوجيتها يتطابقان مع تكنيك لغتها».

16. راجع أعمال كارل فوسلر في أي بيلوجرافيا تتناولها .

17. نفسه .

18. Leo spitzer. **Lingüistica e historia literaria**, Gredos. 2a. ed., 1961, p. 16.

19. Leo spitzer, «Les études de style et les différents pays» et langue et littérature, actes du VIIIe Congrès de la Fédération International des langues et littératures modernes. Paris, des Belles lettres, 1961, pp. 26-27.

20. Leo spitzer, Critica stilistica e **Storia del linguggos.** But Laterza, 1954, p. 67. 68.

توجد طبعة جديدة لنفس الكتاب عام ١٩٦٩ بنفس دار النشر تحت اسم Critica stilistica y Semantica Storia.

21. Leo Spitzer. **Lingüistica e historia literaria**, p. 51.

23. Ibid., p.34.

24. Ibid., pp. 50-51.

25. Leo Spitzer, **Gritica Stilistica e storia del linnuggia**, p. 51.

26. Leo spitzer, «Les études de style et les différent pays», langue et littérature. p. 27.

27. Damaso Alonso, «Towards aknowledge of Literary works», The Critical moment. Literary criticism in 1960 s. Essays from the London times literary supplement, New York. Torcrto. Mc Graw-Hill Book Company, 1964, p. 148.

28. Dàmaso Alonso, Poesia española. reimpresion de la 5a. ed., Madrid. Gredos, 1971, pags. 204-205.

29. Ibid., p. 205.

30. Ibid., p. 38.

31. Ibid., p. 204.

32. Ibid., p. 204.

33. Ibid., p. 399.

34. Ibid, p. 400.

35. Ibid., pp. 284-285.

«داماسو ألونسو لا يوافق ـ مثله مثل كروتشه ـ على وجود اختلاف جوهري بين الكلام العادي واللغة الأدبية اللهم إلا في الصيغة والدرجة .

36. Ibid., p. 31.

37. Ibid., p. 405.

38. Ibid., p. 406.

39. Cfr. Dàmaso Alonso, Fanales de Antonio machado, cautro poetas españoles. Gredos, 1962.

40. Charles Bruneau, «La stylistique», Romance philology. 1951, V.

41. انظر إلى الأعمال الكبيرة لهذه المدرسة في :

Pierre Guiraud, La Stylistique, Paris, P.U.F., 1961, p. 82.

42. انظر عرض هذا المفهوم في الاسلوبية في كتاب :

Nils Erik Enkvist, John Spencer & Michael J. Gregory, Linguistics and style, London, Oxford University Press, 1964.

43. Nils Erik Enkvist, «**On defining style**», Lingustics and style, p. 49.

44. XXXI مجلة البرتغال عام ١٩٩٦ وبها في العدد بيلوجرافيا وافية عن المادة المشار إليها

45. Pierre Guiraud. L **caractères statistiques du vocabulaire**, Paris, P.U.F., 1954, p. 97.

46. pierre Guiraud إلى أعمال المحتفظة بالإضافة إلى المرجع السابق

47. P. Guiraud, **les caractères statistiques du vocabulaire**, p. 61. Cfr. Gérald Antione, «La stylistique française. Sa définition, Ses buts, ses Méthodes», Revue de l'enseignement supérieur. 1959, I pp. 56-57.

48. Paul Valery. Oeuvres. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la pléiade), 1957, I , p. 891.

49. Ibid., p. I. 180.

50. Pierre Mecherey. **pour une théorie de la production littérature**, paris, François Maspero, 1966, p. 16.

51. في الواقع ، فإن بوفون لم يرهم ذلك التأكيد ، بأن الأسلوب يترجم طابع صاحبه . وقصارى ماذهب إليه من معنى أن الأسلوب شيء غير منفصل عن صاحبه ، فهو شيء ينتمي إليه بشكل خاص ، بخلاف أعماله ومعارفه واكتشافاته ، فهذه الأشياء جميعا خارجة عنا ، بعكس أسلوبنا .

52. Cfr. Cap. III, p. 102 (من نفس الكتاب المترجم منه المقال)

53. Gerald Antione, I. p. 28. راجع هامش ٤٧

54. josé G. Herculano de Carvalho, Teoria da linguagem. Coimbra, Atlàncida 1967, p. 303.

55 Erich Auerbach. Mimesis: **La realidad en la literatura**, México- Buenos Aires, Fondo de Cultura econoomómica, 1950.

وحول منهجية أويرباخ في الأسلوبية ارجع إلى المقال الذي كتبه Aurelio Rancaglia الذي هو عبارة عن مقدمة للترجمة الايطالية لكتاب Mimesis المنشور في (Tornio Einaudi. 1956)

56. Carlos Bousono. La poesia de Vicente Aleixandre, 2a Madrid, Gredes, 1968, p. 21.