

الهيئة العامة	
رقم التص	٢٥٤
رقم التسجيل	١٠٤٤ ٦١٩٢٢

بيير جيو

الجامعة
سلاوية

ترجمة من عبد عياش

STYLISTIQUE



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
100, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS
1972

تحو
نظرة
جديدة

في

الأسلوبية

لقد كان زمن يُنظر فيه إلى اللغة في العمل
الأدبي بوصفها أداة يقول بها الكاتب أو
المبدع فكره وموضوعه. ويقول آخر، لقد كان زمن
يُنظر فيه إلى اللغة بوصفها مخلوقاً ثابتاً لا يتكلم بنفسه عن شيء ولكن يتكلم
المبدع به عن شيء.

1

إن هذا المنظور إلى اللغة قد تغير، لافعل تغير أفكار الكاتب والمبدع ذاتياً،
ولكن بفعل ذاتية اللغة نفسها. ذلك بأن اللغة عبر معايشة الكائن لها كونت
حالة ادراكها الخاص فصار يُنظر إليها على أنها أداة نفسها في إبداع فكرة
الكاتب، كما صار يُنظر إليها على أنها خالقة لموضوعها ومبدعة له. وإن هذا
ليجعلنا نرى فيها ما لم تكن باعيننا الخاصة نراه.

فاللغة هي عين الانسان إلى الوجود، وهي أيضا طريقته في تركيب هذا الوجود وبنائه. ولما كان الأمر كذلك فقد احتاج الانسان في تعمقها ومعرفة اسرارها وطرق تناولها لذائته الانسانية إلى نوع جديد من النرس. وقد كان ذلك للانسان، فانشأ من أجلها دراسة خرجت به من كونه خالقاً لها إلى إطار هو فيه ينظر إلى نفسه بوصفه مخلوقاً لها وبها. ولقد توجت هذه الدراسات بالدراسة المعروفة اليوم باسم (الأسلوبية) .

2

إننا إذ نقدم هذا الكتاب مترجماً إلى العربية فإننا نقدم للانسان صورتيه: الأولى، ويتجلى فيها سعيه الدائب لامتلاك اللغة والاستحواذ عليها،

وذلك عبر الطرق البلاغية التي ابتدعها، والتصورات التي اقامها وانشأها. والثانية، ويتجلى فيها سعي اللغة الدائب لامتلاك الانسان والاستحواذ عليه، وذلك عبر تحويله من كائن شخصي إلى كائن نصي ونقله من كائن جسدي إلى كائن لغوي.

ولقد تدرك أهمية الأسلوبية بوصفها دراسة لغوية في بيان هذا الأمر وتوضيحه، بل في جعله بديهية لا يمتثلها الشك. فالأسلوبية اليوم هي: دراسة للغة، وهي أيضاً دراسة للكائن المتحول باللغة. وهي كذلك دراسة للعمل الابداعي، ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الابداعي. ولما كانت هي كذلك، فإننا نفهم أن تكون مستعصية على التقنين، والتفصيل، كما كان الحال قديماً مع البلاغة. كما نفهم أنها التقاط للحظات هاربة من خلال تركيب ثبته الكتابة إلى الأبد، ولحظات لا يحاط بها من خلال أعمال تم انجازها وبشكل نهائي. وإذا كان هذا هو ما نريد أن نقدمه مترجماً إلى العربية، فإن اثر هذا الذي نترجمه لن يقف عند حدود كلمات هذا الكتاب، وفصوله، والقضايا

التي يطرحها. ويقول آخر، يمكننا أن نقول، أن أهمية هذا الكتاب تكمن في فتح النظر اللغوي العربي، على الممكن الخلاق للعمل اللغوي نفسه من خلال الأعمال التي يكتبها العربي، ويتجاوز مكتوبه بها أنية الكاتب الكتابة ليصير ادراكاً للمطلق الخلاق فيما يكتب. وإذا لم تكن لهذا الكتاب من فضيلة سوى هذه فحسبه بها شرفاً وقراً.

ثم إن هذا الكتاب يمنح الدارس العربي فسحة، وفضاء يرى من خلالهما إمكان إعادة تكوين رؤيته عبر اللغة، وإعادة تكوين قراءته للغة التي كتب بها. وإنه ليمنحه أيضاً قدرة على التحول، فيصير مكتوبه الآتي رصيذاً يودع فيه مستقبل ابداعه، لا على أنه مُنتجٌ هو الكائن الجسدي قد أنتجه، ولكن على أنه مُنتجٌ هي اللغة قد أنتجته وسجلت خلقها فيه !

يبقى أن نقول إن هذا الكتاب قد ضم بين دفتيه كل المذاهب الاستلوية التي نشأت في الغرب، وإنه على إيجازه قد فتح مجالاً واسعاً أمام كل التطلعات البحثية والدرسية. ويمكن للقارئ العربي أن يستفيد منها وأن يتجاوزها، بشرط أن يخلخل ما علمته الجامعات العربية له وما رسخته في ذهنه من مستقر ثابت لاقيمة له ولامصادقية تتصل بروح العصر، وتطور الحياة، وجدة المناهج وجديتها.

د. منذر عياشي

ليس ثمة شيء أحسن تعريفاً، من كلمة أسلوب! فالأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور. فقواميسنا المعاصرة ورثت هذا التعريف المضاعف عن القدماء.

كانت «طريقة الكتابة هذه» موضوع دراسة خاصة في القديم. والبلاغة إذا كانت فناً للتعبير الأدبي وقاعدةً في الوقت نفسه، فإنها أيضاً أداة نقدية تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي، كما تستخدم في تقويم فنّ كبار الكتاب. لذا، فإننا نلاحظ أنها وصلتنا تحت هذا الشكل مروراً بالعصر الوسيط والقرون الكلاسيكية. ورأينا مع بداية القرن الثامن عشر، ميلاد مفهوم جديد للفن واللغة، أدّى بالتدرّج إلى سقوطها، لأنها كانت غير قادرة على تجديد نفسها، ولم يأت شيء ليحل محلها.

ويمكننا القول إن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف: إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية. ولكن هذا التعريف لم يظهر إلا ببطء، وكذلك فإن العلم الجديد للأسلوب لم يعرف أهدافه ومناهجه إلا ببطء أيضاً. «نوفاليس» هو أول من استخدم هذا المصطلح. والأسلوبية، بالنسبة إليه، تختلط مع البلاغة. وسيقول عنها «هيلانغ» من بعده (1837) إنها علم بلاغي. وإذا نظرنا إلى كتب الأسلوبية اللاتينية فسنرى أنها ليست سوى كتب للقواعد والأمثلة. وفورسيستر (1846) لا يراها إلا هكذا.

بدأ مفهوم الأسلوب يتحدّد ويتّسع في الوقت الذي بدأت فيه الدراسة تأخذ شكلاً منظماً، مما جعل بعضهم يعطيها اسم الأسلوبية. ولكن مضمون كلمة أسلوب واسع جداً. وهو عندما يخضع للتطليل يتناثر عبارات من المفاهيم المستقلة. هذه الدراسات التي تقوم على قواعد مشتركة، باسم الأسلوبية، يجمع بينها أنها تعمل في ميادين ووفق مناهج واضحة.

النتيجة، إن هذه الكلمة تغطي اليوم مجموعة من الطرق المتميزة، التي لا ترى الأسلوب إلا من خلال مظاهر خاصة. ولكن بعضها لا يتناول إلا الإطار، على حين بعضها الآخر هجر هذا المصطلح، لأنه أخذ يميل نحو الاختلاط أكثر فأكثر. وهذا الأمر مرتبط بمفهوم الأسلوب نفسه، ويتطوره التاريخي.

إذا عدنا إلى القواميس فسنرى أنها تقترح علينا ما لا يقل عن عشرين تعريفاً لهذه الكلمة يذهب أهمها من طريقة التعبير عن الفكر إلى طريقة العيش، مروراً بالطريقة الخاصة لكاتب من الكتاب، أو لفنان، أو لفن، أو لتقانة، أو لجنس، أو لعصر، إلى آخره. فالأسلوب يعرف ضمن حدوده بالسمة الخاصة لفعل من الأفعال. ويمكن أن نتصور الأسلوبية العامة دراسة للعلاقات بين الشكل وبين مجموع الأسباب الإخبارية. فمثل هذه الدراسة لم تكن موضع تصور أبداً. أما من جهتنا، فنحن لا نملك نظرية في الأسلوب مشتركة بين كل الفنون، تستطيع أن تكون جزءاً لا يتجزأ من علم الجمال.

تبقى الأسلوبية كما نتصورها، وكما وصفناها في هذا الكتاب، دراسةً للتعبير اللساني. أما كلمة أسلوب، إذا ردت إلى تعريفها الأصلي، فهي تعني طريقةً للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة.

هذا التعريف البسيط جداً والمقبول عالمياً يطرح أكثر من مشكلة. ودون أن نتكلّم عن «اللغة» أو عن «التفكير» إذ هما يغطيان الإنسان، والتاريخ، والحياة،

فإن كلمة «طريقة» هي نفسها غامضة، وإن كلمة «تعبير» تصبح معقدة جداً ما أن نحاول أن نحلل فئات التعبير وأنماطه. لكن هل يجب أن نقرا: عبّر عن الفكر، أو عن فكره، أو عن فكرة ما؟ أسئلة كثيرة تقودنا بعيداً جداً.

فالتعبير عن الفكر بأكثر المعاني ضيقاً، يكون باستخدام المفردات والبني القاعدية. ولكن نستطيع أن نتصور أن التعبير عن الفكر هو تمثيل الفكر، وتطوّره، وعرضه، كما نستطيع أن نتصور أنه العمل جميعاً، في جميع ظروفه التي تبرره وتجعله مخبراً.

لهذا السبب فإن بعض الأسلوبيين يقفون موقفاً دقيقاً على المستوى اللساني للتعبير في حين أن آخرين يتجهون نحو إنشاء علم للأدب.

فإذا وقفنا على كلمة «تفكير» سنرى أنها ليست أقل غموضاً. فبعضهم يرى فيها التفكير عموماً، وحين توضع الكلمة ضمن هذه الفئات، فإن الأسلوبية يعرف التعبير بوصفه: واقعياً، مجرداً، إحساساً، إرادة، سخرية، إلى آخره. ويدرس بعضهم الآخر تفكيراً محدداً ومرتبئاً بالوسط الذي نشأ فيه: كدراسة تفكير «مالارمييه» في *L'après-midi d'un Faune* مثلاً، ومنهم، وخاصة اللسانيين، ينطلق من الشكل إلى المضمون ليدرس عطاءه ككثير من آثار المعنى، بينما ينطلق الفلاسفة من الفكر ليدرسوا اللغة.

كان يُنظر إلى الأسلوب، في بعض الأحيان، كوجه لجماليات التعبير الأدبي، أي بمعزل عن اللغة العامية، تلك اللغة البسيطة التي لا تتجاوز كونها أداة للإيصال، في حين أن آخرين كانوا ينظرون إليها على أنها منتجه للمعنى.

ويرى بعضهم أن الأسلوب يكمن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير، ويبحث آخرون لتحديد القوى الغامضة التي تكون اللغة في اللاشعور.

ولا يختلف الحال بالنسبة إلى المناهج، فهي تتراوح بين الرياضيات الأكثر تجريداً وبين الأحكام الجمالية والشخصية البحتة.

إن تعددية وجهات النظر هذه تتراكم وتتقاطع ويعددي بعضها بعضاً. ولقد انتهت إلى تبني حقل التعبير كله، ولم تعد هناك ظاهرة لسانية أو أدبية إلا وتستطيع باسم بعض هذه التعريفات أن تدعي لنفسها الحق بالأسلوب. ووصل الأمر بنا إلى درجة نستطيع أن نقول فيها إن «موضوعها محير، وإذا أحطنا بالوقائع عن قرب، فلن يبقى أي شيء». وليس ثمة شيء يؤكد وجهة النظر هذه أكثر من قائمة المراجع التي تحيل إلى هذا الموضوع.

وهناك كتاب لا ننصح القارئ به، وهو *A critical Bibliography of The New Stylistics applid to The Romance Litteratures 1900-1952*. نرى أن المؤلف M. Hatzfeld قد صنّف وحلّل أكثر من ألفي كتاب، كان ظهورها بين عام (1900)، و (1952)، موزعة على أحد عشر فصلاً، واثنين وتسعين قسماً، تجمع تحت الزاوية نفسها عناوين شديدة الاختلاف، شديدة التعدد، ولانستطيع هنا أن نعرض كل أطراف هذا الموضوع المعقد، إلا أننا نقدر أن نكشف عن الخطوط العريضة.

من الضروري، قبل أي شيء، أن نضع مفهوم الأسلوب في منظوره التاريخي، وذلك لكي نفحص كيف يلد ببطء من إرث لايزال فيه سجيناً. سنفحص، فيما بعد، الحالة الراهنة لمشاكل علم الأسلوب، التي تبحث عن نفسها وعن تعريفها باسم الأسلوبية منذ نصف قرن.

إن إعادة نشر هذا الكتاب فرضت علينا شروطاً جديدة، كان أهمها يقضي بفسح المجال أمام التطورات الحديثة لهذا العلم. ومن أجل هذا، تخليّنا عن معالجة قضايا التركيب الأدبي هنا، لأنها تقع خارج التعبير

اللساني المباشر. فالموضوعات، وفنون الرواية، وعلم صرف الحكاية، أو وظائف القصيدة التي أخذت حديثاً مكاناً مهماً في النقد الأدبي- وإن كان لها مشاكلها «الأسلوبية الخاصة - عوضاً عن الأسلوبية، صارت تبعاً لسيميولوجيا الأدب. وإن هذا الأمر سيكون موضوعاً لفصل في كتاب قادم عن السيميولوجيا.

ولقد حذفنا من هذا الكتاب، للأسباب نفسها، الجزء المخصص لعلم اللهجات أو لدراسة السمات المميزة للغة من اللغات إزاء لهجات فرعية أخرى. أما ما تبقى، فإن المؤلفات التي خصصناها لنحو اللغة الفرنسية، وللغة الفرنسية القديمة، وللفرنسية الشعبية، وللعامية، واللهجات البانوا، واللهجات العامية الفرنسية، إلى آخره، تتضمن جزءاً كبيراً من النظرات حول السمات الخاصة لهذه الحالات من اللغة.

إن أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي. وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد. والقواعد، في هذا المنظور، هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة. فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام.

القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه. أما الأسلوبية، فهي ما يستطيع فعله. ولكننا لن نخلط بين ما يستطيع فعله وما يفعله، لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص.

الفصل الأول

البلاغة

الأسلوب - من كلمة *Stilus*، أي مثقب يستخدم في الكتابة - هو طريقة في الكتابة. وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية. ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدّد معنى الأشكال وصوابها.

يهتم الأسلوب باللغة الأدبية وحدها، ويعطائها التعبيري. فمن ذلك مثلاً: «الألوان». إنها، كما يقال، تستخدم كي تقنع القارئ، وتنال إعجابه، وتشد انتباهه، وتصدم خياله بإبراز الشكل أكثر حدة، وأكثر غرابة، وأكثر طرافة، وأكثر جمالاً.

كان مجموع طرق الأسلوب عند القدماء يشكل موضوع دراسة خاصة: البلاغة. وهي فن لغوي، وتقنية لغوية تعتبر فناً. إنها كانت في الوقت نفسه بمنزلة قواعد التعبير الأدبي وأداة نقدية تستخدم في تقويم المؤلفات.

انتقلت البلاغة من العصور القديمة إلى العصر الوسيط ثم تجددت في العصر الكلاسيكي وكونت أسلوبية هي في أن واحد علم التعبير وعلم الأدب. وهذا ما كانت تستطيع أن تكونه في حينها. ولقد أضحت في القرون الوسطى، بالاشتراك مع القواعد والمبادئ الجدلية، جزءاً من ثلاثة فنون متحررة، أو الجزء الأول من الدراسات الجامعية. وهي لا تزال تعطي اسمها للصفوف العليا لمدارسنا.

كانت البلاغة، في الأصل، فناً لتأليف الخطاب. ثم انتهت إلى احتواء التعبير اللساني كله، وبالإشتراك مع الفنون الشعرية، تحتوى الأدب جميعاً.

1 فنية الكتابة

وإذ فُهمت على هذه الشاكلة، فقد قامت على مفاهيم ثلاثة: الأجناس، الأساليب أو النغمات، الصور أو أدوات التعبير. ولقد صارت الكتابة، بانتهاء البلاغة إلى نتائجها الأخيرة، اختياراً للجنس المناسب للتعبير. وإذا كان الجنس يستوجب النغمة، فإن النغمة تعرفُ بسمات لسانية محددة.

كانت البلاغة مجموعة بسيطة من النصائح والأمثلة. ثم قُننت قواعد حسن الكتابة هذه، وذلك حين وضعها قواعديو العصور اللاتينية المتأخرة في صيغ جامدة جمعها بإجلال وإكبار كتاب المختارات. وانتقلت بعد ذلك إلى عصر النهضة، فالعصور الكلاسيكية، فإذا بها تصل هيئة لينة يحييها اتصال دفين بمصادرهما القديمة. وهي تعيش اليوم في فنوننا الكتابية ومؤلفاتنا.

ولدت البلاغة في اليونان، وكانت عبارة عن فنٍ يستخدم لتأليف خطاب يلقي على الخشبية أو على المنبر. ولقد أبدعت العبقرية الهندسية لليونان نظرية في الفصاحة، وذلك بتحليل دقيق لنظام القضايا وشروط التعبير مثل: (طبيعة السبب، وتشكيلات المستمعين، والأثر المطلوب، ومصادر التعبيرات للغة). وقد أوجبت على كبار الخطباء التزام قواعد وأنماط الفترة الكلاسيكية.

تحتوي البلاغة على أقسام أربعة، وذلك ما ظهر في الكتابات الرائعة لأرسطو، وشيشرون، وكافيتليان:

- الابتداء، أو البحث عن البراهين والحجج لتطويرها.
- المترتيب، أو البحث عن النظام الذي يجب أن تكون هذه الحجج منتظمة فيه.
- التعبير، أو طريقة العرض، وذلك بالشكل الأكثر وضوحاً، والأكثر إدهاشاً، على أن تكون هذه الحجج أو البراهين منفصلة في إنشائها.
- الفعل الذي يعالج القصد في سرعة النطق، والحركات، وتغييرات الملامح. نستنتج من هذا أن المقصود هو فن الإقناع، وأن البلاغة تشعر دائماً بأصولها..

2 **الأجناس** إن هذا التحليل للإنتاج الأدبي سرعان ما سيطبق على مختلف أنماط التعبير الأدبي وسيتأقلم معها. وهنا نرى أيضاً أن المؤلفات الكبيرة للماضي تقودنا إلى التمييز بين الأجناس: المسرح، التاريخ، الشعر الغنائي، إلى آخره. كما تقودنا إلى تحديد طرق الإبداع، والتوزيع، والتعبير الخاص بكل جنس. نظرية الأجناس هذه عرضت في عدد لا حصر له من المقالات، وكلها مشتقة، إلى حد ما، من شعرية أرسطو ومن الفن الشعري لهوراس. لذا، أصبح مفهوم الجنس قاعدة لكل الأدب، وتفتّح ضمن أنواع تتكاثر شيئاً فشيئاً، وتستدق أكثر فأكثر كلما عمقناها.

وقد مضت سنة اليونان على التمييز، منذ القرن الرابع، بين الأجناس الأدبية النثرية والشعرية. وكان بين هذه الأخيرة، فيما يخص الشعر الغنائي

وحده، التعبير عن مشاعر شخصية وأخرى جماعية. وصار مناسباً لها اسم العروض، وأسماء أخرى. أما النظم، والمفردات، والنحو، والأفكار، والمخطط، فتختلف حسب تمجيدنا لـ«ديان» أو لـ«ابولون، لبطل أولمبي أو لقائد منتصر». وورث الإسكندرانيون واللاتينيون هذه الأجناس، فكيفوا جزءاً منها وجددوا جزءاً آخر. ثم جدت مواقف تاريخية جديدة، واجتماعية ، وثقافية، ولسانية أدت إلى تحول الأجناس في العصر الوسيط، ولكن لم تنزاح قسريتها من أجل هذا.

كان الأدب الجديد أدباً مسيحياً ومنافحاً في أصله، ولذا أقام أجناساً جديدة. وأعطت حياة القديسين مجالاً لأغنيات «الحركة»، فنتج عن ذلك ولادة الرواية.

وقد أفسح المسرح النفسي الأسطوري للقدمات المجال أمام المسألة الدينية. ومع ذلك، فإن إبدال ساحة الكنيسة بالمسرح القديم، خلق مشكلات تقنية جديدة، وشروطاً جديدة نشأت عنها تراما العصور الوسطى وطقوسها الخفية.

وظهر في الشعر الغنائي، خاصة، تجديد الجنس، حيث أصبح في حوزة شعراء القرون الوسطى نسقٌ للنظم جديد كل الجدة. وبينما كان البيت الشعري الإغريقي أو اليوناني يقوم على تناوب الحركات القصيرة أو الطويلة، صار بيت الشعر الفرنسي، الذي يرتبط بعدد المقاطع والقوافي، يخلق أشكالاً جديدة ليست أقل عدداً وتعقيداً ودية.

ويعود الفضل إلى الشعراء الجوالين في إعطائنا القصائد ذات الشكل الثابت. ففنهم الشعري الغزلي Las Leys d'Amors يبرز اثنين وأربعين نوعاً من القوافي ونموذجين من الوزن، واثنين وثمانين نموذجاً من المقاطع الشعرية، واثنين عشر نموذجاً من الأشكال الثابتة.

وجاء من بعدهم خلفه، لم يكونوا أقل منهم مهارة. فقد ساروا وراء كل القدرات الشكلية والنظمية العددية إلى أن وصلوا بها أقصى حدود المنطق واللامعقول.

فالفتون الشعرية التي ظهرت بدءاً من القرن الثاني عشر، وتضاعفت بفضل علماء البلاغة في القرن الخامس عشر، فتحت أبوابها على ثروة لاتصدق من القوافي، ومن البنى الإيقاعية، ومن القواعد المتغيرة. وتكون هذه الأشكال في الوقت نفسه اجناساً، أي تستخدم أدوات للتعبير عن الأفكار، والمشاعر، والمواقف المحددة.

وعندما هجر القرن الثامن عشر الأشكال الثابتة للقرون الوسطى، أعاد إحياء الأجناس القديمة. فرونيسار حاول دون انقطاع إدخال القصيدة الغنائية والقصيدة الأسطورية. ذلك لأنه يحسّ بسعادة أكبر مع القصيدة الغنائية، والراثية، والرسائل الشعرية.

كان على التراجيديا أن تهجر الجوقة القديمة، ولكنها كانت تعلن تبنّيها للقدماء وللقوانين الشهيرة التي تمّ البحث لها عن ضمانات عند أرسطو. فالأجناس تأقلمت مع الزمن، وتجدّدت، ولكن بقي مفهوم الجنس طوال الفترة الكلاسيكية من غير نقاش.

يمكننا أن نميز إجمالياً بين خمسة أجناس شعرية، وأربعة نثرية. ونستطيع أن نرى داخل كل فئة من هذه الفئات تقسيمات لاتنتهي، كما نستطيع أن نرى لكل فئة قواعدها الجامدة.

فالجنس الغنائي، أو التعبير الصادّ والمصور للمشاعر، يحتوي على الرثاء، وقصيدة الأعراس، والأغنية، والقصيدة التاريخية، والقطعة الشعرية المكونة من أربعة عشر بيتاً.

والجنس الأسطوري، وهو عبارة عن قصة شعرية تروي مغامرات بطولية ومدهشة. .

والجنس الإرشادي، وهو يعلم حقائق ذات نظام أخلاقي أو مادي، ويحتوي على الخرافة، والرسالة الشعرية، والسخرية، كما يحتوي على مسرحية شعرية صغيرة الحجم وتنتهي عموماً بسمات ساخرة.

والجنس الدرامي، وهو تمثيل للحياة من خلال الأفعال.

والجنس الريفى، وهو عبارة عن رسم درامي لأخلاق الريف وجمالياته، أو قصيدة موضوعها الغرام في الريف.

والجنس الخطابي، ويستطيع أن يكون للبرهان، أو للقضاء، ويضم عدداً من الأشكال الخطابية.

والجنس التاريخى، وهو عبارة عن قصة حقيقية، ويقوم على تقويم الوقائع الهامة التي تكوّن حياة أمة من الأمم. ويحتوي شيئاً آخر غير الحياة الشخصية، مثل: كتب الوقائع، والحوادث، والمذكرات.

والجنس الإرشادى النثرى، وموضوعه تعليم مختلف المعارف الإنسانية، مثل الفلسفة والنقد، إلى آخره.

والجنس الروائى، وهو عبارة عن قصة لبعض المغامرات، ودراسة لما يشغف المرء به، ويكون خيالياً مرة، وحقيقياً وملاحظاً في الحياة الواقعية مرة أخرى. ونميز بين الرواية الريفية، ورواية المغامرات، ورواية التحليل، والقصة، والقصة القصيرة.

لا تكمن أهمية هذه التصنيفات في التصنيفات ذاتها. ذلك أن وجود الأجناس الحية بنفسها، والمستقلة عن هوى الكاتب، أمر مقبول عموماً، وإن كان هناك نقاد ينكرونها. وإنه لموضع اتفاق، حتى في أيامنا هذه، أن هناك أجناساً طبيعية تخضع لعقل دائم، ولها أصل في مختلف الأفكار، ومختلف

وظائف الأدب. غير أن البلاغة تذهب إلى أبعد من ذلك، فهي تؤكد أن لكل موضوع إطاراً شكلياً، له قواعده الخاصة، وبنى، وأسلوباً. وعلى الكاتب أن يقبل كل ذلك.

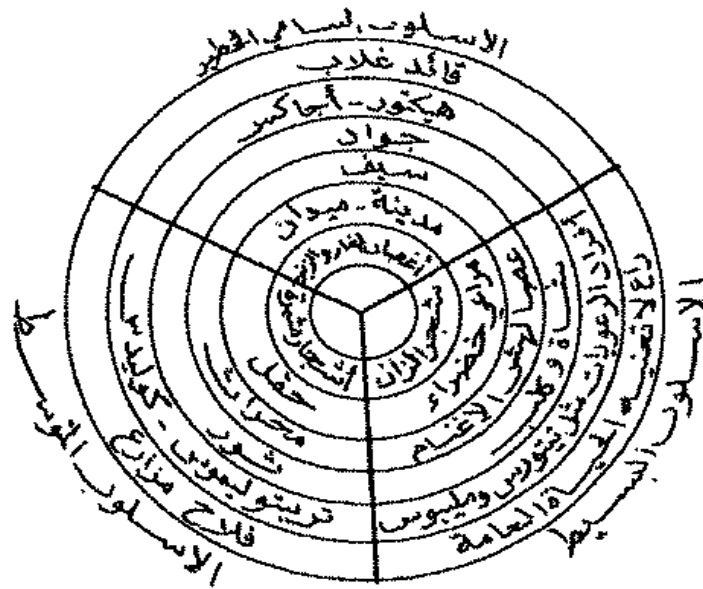
لا يفترق في الواقع مفهوم الجنس عن مفهوم الأسلوب فكل جنس يتناسب مع طرق للتعبير ضرورية، ومحددة بدقة. وهي تعين، ليس التركيب فقط، ولكن تعين أيضاً المفردات، والنحو، والصور، والمحسنات. فالقدماء ميزوا من قبل بين أساليب ثلاثة: البسيط، المعتدل، والعالي. والمعلقون اللاتينيون المتأخرون رأوا هذه الأنماط الثلاثة في ثلاثة كتب رئيسية من كتب فيرجيل *L'eneide, Les Georgiques, Les Bucoliques* وهي مصورة في «دولاب فيرجيل». وتشير حلقات هذا الدولاب إلى الوضع الاجتماعي الذي يتناسب مع كل أسلوب من هذه الأساليب الثلاثة. كما تشير إلى الأسماء، والحيوانات، والأدوات، والمسكن، والنباتات التي تصلح أن تنسب لها.

وهكذا نرى أن الفلاح يُسمى *Caellus*، وهو يفلح حقله المزروع بأشجار مثمرة، مستخدماً في ذلك محراثه المكنن بالأبقار. ويسمى قائد السرية *Hector*، ويظهر مكللاً بالغار، سيفه معه، يجوب الحقل على فرسه. ونصادف الأول في الأسلوب البسيط، بينما الأسلوب الرصين يناسب بسالة *Hector*.

إذا لاحظنا أن الكلمات تحتفظ بانعكاسات الأشياء التي تشير إليها، أو بالأوساط التي تستعملها، فإن هذا المبدأ نراه في أسلوبية *Bally*. فدانتني

أدرك من قبل الجزء الذي نستطيع استخلاصه من هذه السمة. ورأى في بيان العوام أن بعض الكلمات «تنسب إلى الأطفال، وأن بعضها الآخر ينتسب إلى النساء، بينما تنتسب كلمات أخرى إلى الرجال. كما لاحظ أن الريف هو مصدر بعضها، وأن المدينة هي مصدر بعضها الآخر، وأن بعض كلمات هذه الفئة مختارة وتتم عن أدب جم، بينما بعضها الآخر فقاس يقف له شعر البدن».

إن هذه المبادئ التي كان بإمكانها أن تجدد البلاغة، لم تُتابع للأسف، بينما نظرية الأساليب الثلاثة انتقلت عبر العصر الوسيط وحتى بداية القرن التاسع عشر، وإنما لنراها عند كل القواعديين، والنقاد في القرن السابع والثامن عشر.



دولاب فرجيل

لاتقف هذه المبادئ عند حدود الألفاظ، ذلك لأن الأساليب المختلفة إنما يحددها النحو وما نسمية الصور في وقت واحد.

الصور

4

وتترك البلاغة للقواعد أمر تحديد المعنى، وتصحيح مختلف البنس القاعدية، ولكنها تأخذ منها ما له قيمة جمالية أو تعبيرية خاصة. وهي تحت اسم الصورة تشير إلى «طريقة في الكلام أكثر حيوية من الكلام العادي، ومقدرة إما إلى جعل الفكرة أكثر حساسية بوساطة صورة من الصور، أو مقارنة من المقارنات، وإما لإثارة الانتباه أكثر بما لها من استقامة أو فرادة». غير أن التعريف يبقى غامضاً.

فالقديماء تركوا لنا جدولاً واسعاً من الصور تنطق بها مصطلحات، زادتها غموضاً أجيال من القواعديين الذين تناقلوا تعاريفاً لا تدرك مضمونها بوضوح دائماً، وتختلط فيها من جهة أخرى، مصطلحات يونانية وما يعادلها من مصطلحات لاتينية:

تتصل الصور الأدائية بالنطق. والتبادل مثلاً، يعكس الأصوات في كلمة أو في جملة من الجمل. وهذا يعني أن مفرداتنا مفردات إبداعية. ونستطيع، على هذا الأساس، أن نميز بين: الصوت الاستهلاكي، والصوت المدون في نهاية الكلمة، والترخيم الاستهلاكي والترخيم الجوفي، والجزم (حذف قسم من آخر الكلمة)، والتبادل، وفك الإدغام (إخراج صوت مؤلف من صائتين في

مقطعين صوتيين)، والإدغام بين صائتين، والوصل (بين آخر حرف من الكلمة وأول حرف من الكلمة التي تليها)، إلى آخره.

وتتصل صور التركيب بالنحو، كنظام الكلمات مثلاً. أما مجاز التقديم والتأخير في الجملة فليس شيئاً آخر سوى القلب (تأخير اللفظ أو تقديمه خلافاً للقاعدة). وأهم هذه الصور هي: الإضممار، وحذف النسق، والتطابق المعنوي، والإسهاب، والوصل، والقطع، والإمالة، والتكرار، والتعارض، إلى آخره.

وتتصل صور الكلمات أو المجازات اللفظية بتغيرات المعنى. ونضرب على ذلك مثلاً بالاستعارة لأنها أكثر شهرة. وأما المجاز المرسل فيشتمل فيما يشتمل عليه على إرادة أخذ الجزء مكان الكل: كأخذ الشراع مكان السفينة. وأما الكتابة فتأخذ الشكل مكان المضمون مثل: كأس من الخمر.

وأهم المجازات اللفظية هي: الاستعارة، والمجاز الصوري، والإلماح، والسخرية، والتهكم، والحقيقة العرفية، ومجاز الحالية، والمجاز المرسل، والكتابة، والتورية، ومجاز العلمية، وطلب النتيجة من وراء السبب، وقلب المعنى، إلى آخره.

إن الصور الفكرية تشكل الأفكار نفسها. فالمغالاة عبارة عن مبالغة المرء بفكره، وأما التلطيف فهو التخفيف منه. ونستطيع أن نميز، على هذا الأساس، بين: الطباق، النداء، التعجب، الحكمة الختامية، الاستفهام، الذاتية، الإيصال، السرود، التخلي، التدرج، التعليق، التكتم، الانقطاع، الدعاء، الإطناب، المبالغة، التلطيف، الإضعاف، المراوغة، والاستحياء (إعطاء الكلام أو توجيهه إلى الموتى أو الجماد)، إلى آخره.

إن الصور قاعدة لنظرية «الزخرفة». ونميز بين نوعين من الزخارف: الأولى وهي «الزخرفة السهلة»، وتقوم على استخدام «الألوان البلاغية»، أي صور

التركيب أو التفكير، والثانية، هي «الزخرفة الصعبة» وتتميز باستخدام الاستعارات.

أما آلية الصور واستخدامها، فقد حللاً تحليلياً تاماً. ويمكننا أن نعدّ تسعة أنواع من الاستعارات، وأن نعطي قائمة بالكلمات القابلة للاستخدام الاستعاري، وأن نرفقها بالحالات التي تتناسب معها، ودرجات الأسلوب الذي تطبعه بسماتها.

أخذ استعمال الصور أهمية عالية في العصر الكلاسيكي، وترافق ذلك مع البحث عن أسلوب راقٍ وقد وصفت كل الطرق الخاصة «برفع مستوى الأسلوب» و«عددت في الكتب. ولأن هذا ما يريده /ريكارول/ في كتابه «خطاب عالية اللغة الفرنسية»: «إن الأساليب مصنّفة في لغتنا كما صنّفت الرعايا في مملكتنا. فإذا اتفق تعبيران مع شيء واحد، فهما لا يتفقان على نظام واحد للأشياء. وإن الذوق الجيد ليعلم السير عبر هذا التدرج».

كانت هذه هي البلاغة في خطوطها العريضة. ونراها هنا فنناً للكتابة وفناً للتأليف في الوقت نفسه: إنها فن لغوي وفن أدبي وهاتان سمتان

مكاه
البلاغة
وحدودها

5

قائمتان في الأسلوبية المعاصرة.

والبلاغة هي أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب، كما كان يمكن للعلم أن يدرك حينئذ. ويتناسب التحليل المضموني للتعبير، الذي تركته لنا، مع الرسم البياني للسانيات المعاصرة: اللغة، التفكير، التكلم. فصور الأقوال المأثورة، والتركيب، والكلمات تحدد صوتياً، ونحويًا، ولفظياً الشكل اللساني بأوجهه الثلاثة: الأجناس، والمقام، ومقاصد التكلم.

إنها تبدو لنا ساذجة في بعض وجوهها- أقل مما نعتقد على كل حال- ولكنها تستحق من بين كل العلوم القديمة اسم العلم: فسعة الملاحظات، ورهافة التحليل، وديقة التعريفات، وصرامة التصنيفات تشكل دراسة منظمة لمصادر اللغة، لأنرى لها مثيلاً في المعارف الإنسانية الأخرى لذلك الزمن. إن أهميتها باللغة، لأنها لاتعكس مفهوماً عن اللغة والأدب فقط، ولكن لأنها تعكس فلسفة، وثقافة، ومثالاً عقلياً أعلى.

أما أسلوبية التعبير، كما صممها «بالي» فقد نشأت عن البلاغة القديمة ولكن بطرق جديدة. ولذا فإن دراسة البلاغة للصور ما تزال راهنة لم تتجاوزها دراسة أخرى حتى يومنا هذا. وإنها لتحتوي على مخزون من الملاحظات والتعريفات التي من شأنها أن تجعل اللساني يعيد النظر فيها ويعمقها على ضوء المناهج الحديثة. وقد تكلم /فاليري/ على هذا الأمر بوعي كبير.

«إذا كنت انصح نفسي بهذه الاستعمالات، أو بالأحرى بهذا التعسف اللغوي الذي نضعه تحت اسم غامض وعمام هو الصور، فإنني لا أرى فيه شيئاً آخر سوى التراث المهمل لتحليل غير كامل، كان القدماء قد قاموا به لدراسة هذه الظواهر «البلاغية». وما دامت هذه هي الحال، فإن الصور، التي أمهلها نقد المعاصرين، تضطلع بدور عظيم الأهمية، ليس فقط في الشعر المعترف به والمنظم، ولكن أيضاً في الشعر الفعّال باستمرار والذي يؤكد المفردات الثابتة، ويوسع معنى الكلمات أو يضيقه، ويعمل عليها تناظراً أو تحويلاً، ويهدم في كل لحظة قيم هذه العملة الموثوقة، ويولد، تارة على لسان الشعب، وأخرى باسم الحاجات غير المتوقعة للتعبير التقني، وثالثة بريشة مترددة لأحد الكتاب، هذه المتغيرات اللغوية، والتي تجعلها شيئاً آخر تماماً. ويبدو أنه ليس ثمة أحد فكر في تبني هذا التحليل» (Variete III, P. 45)

. Questions de Poesie

ونرى هنا بالتأكيد مهمة من مهمات الأسلوبية المعاصرة. فالدراسات البلاغية تحتفظ بمكانها كاملاً في النقد الأدبي، لأنه لا يمكن الحكم على أسلوب كاتب دون الأخذ بعين الاعتبار تلك الفكرة التي يأخذها هو نفسه عن الأسلوب.

وإننا عندما نمدح عند «فيلون» بداهة التجربة وصدقها، فإننا نحكم بهذا اعتماداً على أنفسنا. وإن كثيراً من الصور التي تعمرها مظاهر الجودة ليست سوى نقاط عامة تلتقي فيها الطرق المدرسية. وليست البداهة، عندما توجد، سوى حادث عرضي، لاثثير حساسية الكاتب وشعبيته. فالعصر الوسيط لم يتجه في الأدب، إلى التعبير عن المعاش مباشرة. والأقسام الأكثر عناية في أعمال فيلون، هي تلك التي توجت أقرانه. وقد كان بإمكانه أن يعتمد عليها فيحفظ بها ذاكرته، لأنها عبارة عن تمارين في النظم كقصيدة المسابقات لبلوا: «أموت عطشاً والنبع قربي». وهذه القصيدة ليست سوى خطاب منهك. إنه من المستحيل إعطاء حكم عن الأسلوب وما يستحقه العمل دون معرفة وثيقة بالأمماد التي حددها العمل لنفسه والأدوات التي في حوزته.

ويبدو لنا أن كبار البلاغيين قد بلغوا قمة العبث في نهاية القرن الخامس عشر. ومع ذلك فإن المستشارين لشارل التتميرير، والمساعدين لرفريت النمساوية كانوا مجد عصرهم. وقد كان الشعر، بالنسبة إليهم، أمراً جدياً، وإن كان التردد يخالج الحكم على من عاصر لويس الحادي عشر أمثال: دي غوتانبرغ، ودي كريستوف كولومب، وفوكيه، وجوسان دو برييه... لقد كان عندهم سلم قيم آخر، وهذا أمر مشروع تاريخياً بقدر ما هو مشروع سلّمنا نحن.

ولم تكن البلاغة، من جهة أخرى، جامدة وغير متطورة دائماً. فنحن لم نستطع أن نقدم هنا إلا رسماً سطحياً لا يظهر سوى الخطوط الكبرى لبلاغة

دوغمائية.

وربما يكون الإلزام في حالات كثيرة أكثر بروزاً من الواقع: فالأشكال الثابتة للعصر الوسيط شكلت حرية بتنوعها الهائل. والأجناس، حين تعددت في وقت متأخر، فتحت باب الاختيار أمام الكاتب الدرامي على المناسبة والملاءة، والمناسبة البرجوازية، إلى آخره.

فالأجناس تطورت من جهة أخرى. وكانت متناسبة مع الوظيفة الواقعية للآداب، ومع الظروف التي تطورت ضمنها. ولم تكن التصنيفات والقواعد سوى ملاحظات نقدية في أغلب الأحيان. ثم إنها تأقلمت مع الواقع التاريخي، فلم يستطع رونسارد أن يحيي الشعر الغنائي البندري، كما فشلت كل المحاولات لإقامة الشعر الملحمي ثانية، وذلك انطلاقاً من لحظة لم يعد فيها هذا الشعر قادراً أن يقوم بوظيفته الاجتماعية.

استطاعت، أخيراً، بعض الشخصيات الأدبية القوية أن تتجاوز إلى حد ما، حدود الأجناس والأسلوب، وكان ذلك بدءاً من القرن السادس عشر على الأقل. فـ «مونتين» أراد لأسلوبه أن يكون «فرقة فوضوية»، وأن يكون «مكتوباً» على الورق كما يلفظه الفم». وتمرد على «الكلام الغني والرائع» الذي يغطي فراغ التفكير، بينما ذهب ديكارت إلى حد اعتبار أن «هؤلاء الذين يملكون حججاً قوية ويهضمون تفكيرهم جيداً لكي يقدموه واضحاً ومحسوساً، يستطيعون أن يقنعوا بما يقترحونه على ألا يتكلموا إلا لغة البروتون وعلى ألا يتعلموا البلاغة أبداً».

فالبلاغة الشكلية، كما جئنا على عرضها هنا، تعود في أصلها إلى العصر الكلاسيكي، وهي من اختصاص القواعديين. ولا يغير من الأمر شيئاً أن برادون، وهو معاصر لراسين، كان يأخذ الاستعارات، أو يتظاهر بأخذها، مأخذ المصطلحات الكيميائية.

بعد هذا، إنه مما لا ريب فيه أن البلاغة ظلت مهيمنة على أدبنا منذ البدء وحتى القرن التاسع عشر.

الفصل الثاني

سقوط البلافة

شهد القرن الثامن عشر ميلاد
حركة، أدت بالاشتراك مع
الرومانتيكية، إلى تدمير أطر البلاغة. هذه

1
مفهوم جديد
للغة والأسلوب

الحركة ارتبطت بثورة لها أصول قديمة. ومنذ ذلك التاريخ، وحتى يومنا هذا،
لم تنته دورتها بعد.

ليست البلاغة، كما رأينا ذلك، كشكولاً بسيطاً من القواعد. إنها تعبير عن
ثقافة. ولقد كان لا بد للفكرة التي نحملها عن الإبداع الأدبي واللغة أن تتغير
كما تغيرت في الوقت نفسه الفكرة التي نحملها عن الإنسان والمجتمع.
فالقرن الثامن عشر حنّد الحدود- بشكل مائع وعائم- بين رؤيتين للعالم.
ونستطيع أن نسميهما: جوهرية ووجودية.

كان العالم القديم، تماماً كما كان العصر الوسيط، يعيش في عالم
مخلوق. وكانت الأشياء، والكائنات، وكل الفئات العقلية، والوجدانية،
والحسية، ومفاهيم الخير، والشر، والجمال سابقة في وجودها منذ الأزل،
وخارجة عن إرادة الفرد، على شكل فكرة بالمعنى الأفلاطوني للمصطلح.
وكان كل شيء، منذ الأزل، «مسمى»، سواء كان ذلك هو معطى الاسم
الأفلاطوني، أم كان ذلك هو الله خالق «الكلمة». ذلك لأن اللغة شيء معطى
مثل العالم الذي هو أيضاً شئ خارجي على الإنسان. وكان كل شيء
مرتبطاً بكلمة واحدة لا يبدل لها، وهي وحدها تشير إليه وتعيّن هويته. وكانت

الأفكار تنزل في الكلمات كما كانت الأرواح تنزل في الأجساد. وكانت وظيفة الشاعر الغزلي والغنائي أن يجد ذلك الشكل الذي يتجسد الواقع فيه.

فالتجربة المعاشة هي التي تثبت هوية الواقع وتحقق من صدقه، بالنسبة إلى الإنسان المعاصر. أما بالنسبة إلى إنسان القرون الوسطى، فإن الشكل هو الذي يقوم بذلك. فكلمة ملك، مثلاً، يجب أن تتناسب مع فكرة «الملك». وغالباً ما نمثل الملك بصولجانه وتاجه، كما الراعي بعصاه، والراهب بصنده. وكذلك الحب، والمظاهر الكاذبة، والنعومة المصطنعة.

لا تكمن مهمة الأدب في التعبير عن تجربة فردية. وإذا كان الشاعر لا يستطيع أن يتكلم إلا عن نفسه، فهذا الأمر ليس سوى أداة. إنه لا يقترح علينا ألوان مغامراته الغرامية، ولكنه يقترح علينا صنفاً من ألوان الحب المثالي. فالمواقف والمشاعر التي يرسمها شعراء الغزل ليس لها علاقة تقريباً مع ما نستطيع أن نعرفه عن شخصيتهم وعن ظروف حياتهم.

إن الإنسان الكلاسيكي حين انقطع عن الإيمان بمثولية الكلمة الإلهية، ظل يتابع عيشه ضمن عالم من القيم الكونية والدائمة، حيث «كل شيء قد قيل»، وحيث «يكون المجيء متأخراً جداً». إنه يعيش ضمن نظام عقلي، وأخلاقي، وجمالي ثابت.

والكاتب يستطيع أن يعيد إبداع الفن، كما فعل باسكال بالهندسة، غير أن اللجوء إلى نماذج كبيرة فيه ضمانات أكبر وفعالية أعظم. وإن المبادئ البلاغية، التي تعاد إليها حياتها بالإتصال مع مصادرها الأصلية، الأحسن فهماً، والأكثر اعترافاً بها، ووعياً لها، تصبح أكثر إلزاماً، كما تصبح، من وجهة نظر عالية، أكثر قبولاً.

ومع ذلك، فإنه عندما يأتي اليوم الذي ينقطع فيه المجتمع، والمؤسسات، والعادات والقيم الجمالية أو الأخلاقية، واللغة التي تعبر عنها، عندما تنقطع عن أن تكون واقعاً مطلقاً لتصير خالقاً لتجربة متجددة، فإن كل نظرة تعيد إبداع العالم تعيد في كل مرة إبداع اللغة.

حينئذ ستفقد البلاغة حقوقها، وهنا أمر هام، لن يتوافق سقوطها مع حركة الأفكار التي ستتضع الإنسان والمجتمع موضع اتهام فقط، ولكن ستتوافق أيضاً حتى مع فلاسفة القرن الثامن عشر أنفسهم، وخاصة مع علماء النفس الذين سيضعون، هم أيضاً اللغة موضع اتهام.

فـ «كوندياك» لاحظ، في كتابه اختيار لأصل المعارف الإنسانية» (1746)، أن اللغة منتوج فكري، وأسس قواعد اللغة بالاعتماد على فئات عقلية وبنى للغة نظاماً منطقياً، بينما قابل، في الوقت نفسه، في كتابه «فن الكتابة» بين لغة المنطق هذه ولغة العواصف أو «اللغة الطبيعية» المصنوعة من «أشكال خاصة بالشعور».

إنه يقول: «إذا فكّرنا بأنفسنا، فإننا سنلاحظ أن أفكارنا تتمثل ضمن نظام يتغير بتغير المشاعر التي تؤثر فينا. ومن هنا، يكون مولد عدد من الطرق لإدراك الشيء نفسه بما نعانيه من مشاعر متتابعة. وأنتم تفهمون إذن، أننا إذا حافظنا على هذا النظام نفسه في الخطاب، فإننا سنقوم بإيصال مشاعرنا حين نقوم بإيصال أفكارنا». (Condilliac, Art. d'ecrire, chap 1).

2 سقوط البلاغة

لم تعد اللغة انعكاساً في الذاكرة الإنسانية لشكل خارجي، ولكنها صارت أداة للتعبير عن تجربة حسية للإنسان ومعاشه.

هذه الأفكار التي اعتمدها الأب باتو في كتابه «المبادئ» هي الأفكار نفسها التي اعتمدها معظم القواعديين، وهي أفكار ديبرو وروسو أيضاً. فاللغة تعبير عن موقف عملي. إنها تعبر مباشرة عن أفكار الأفراد ومشاعرهم. وهي إذ تختلط معهم تعبر من خلالها عن المشاعر الاجتماعية، وعن الأمة، وعن عاداتها ومؤسساتها. وهكذا نرى أن المقصود لم يعد يكمن في شكل لساني ضمن جدول من الأشكال العالمية السابقة أو الخارجة عن التعبير. فالحياة واللغة شيئان يؤخذ لهما اعتبار بما لهما من أمر متفرد لا يعرض، وإن حقيقة هذا المعاش هي التي تؤسس هيمنتها. بينما الأدب، مع الاحتفاظ بوظيفته الدائمة، والتي تتجلى في إعطاء العالم معناه فقد نقل منظوره ليحدّد لنفسه، من الآن فصاعداً، مهمة التعبير عن تجربة البشر.

وتختلط هذه التجربة مع الشكل الذي يعبر حيث قال فونتين من قبل: «إن الكتابة الجيدة هي التفكير الجيد». ولكن فونتين رجل قنّاص، بينما الفكرة تفرض نفسها من الآن فصاعداً. وبالنسبة ليقون، فإن «الأفكار تشكل وحدها عمق الأسلوب... لأن الأسلوب ليس سوى النظام والحركة، وهذا ما نضعه في التفكير».

ولكن إذا كانت اللغة تتطابق مع التفكير، فإن هذا يعني أن نقول، ضمن المنظور الحسي، إنها تتطابق مع الإنسان. وهنا يجب أن نحذر قلانسيتق الأمور فنقع في معنى معاكس أصبح انتشاره عالمياً تقريباً. فالحكمة

المشهوره، إذا وضعت في موضعها، تظل بعيدة عن الامتداد الذي نعطيها إياه
عموماً. يقول بيفون: «إن المعارف، والوقائع، والمكتشفات تنتزع بسهولة،
وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة التنفيذ. هذه الأشياء إنما تكون
خارج الإنسان. وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه. ولذا لا يمكنه أن ينتزع، أو
يحمل، أو يتهدم.

وهذا يعني بكل بساطة انه يمكن لأفكار الخطاب وجوهره أن تؤخذ من
مؤلفها، بينما الشكل الذي أعطاه لها، فهو له خاصية من خواصه، ولا يمكن
أن يتحول، ولا أن يهدم، ولا أن يقلد.

إن قول بيفون، وقول أفلاطون: «الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية»، وقول
سينيك: «الخطاب هو سمة الروح»، كلها أقوال لا تتضمن المعنى المعاصر الذي
نعطيه إياها في أغلب الأحيان.

ومع ذلك، فإن تأويلاً مغلوطاً - كما هي الحال في بعض الأحيان - قد يجد
ما يبرره في الواقع. ففكرة الأسلوب المعبرة عن الطبيعة الإنسانية نفسه
تخامر النفوس منذ ذلك العصر.

يقول «دالامبير». «يقال في الأسلوب انه أوصاف الخطاب الأكثر
خصوصية، والأكثر صعوبة والأكثر ندرة، والتي تسجل عبقرية أو موهبة
الكاتب أو المتكلم».

ولا نرى أنفسنا، مع شاتوبريان، أكثر بعداً عن المفهوم الرومانتيقي
للعبقرية. إنه يقول: «عبثاً نتمرد ضد هذه الحقيقة: لن يحسن نظم العمل، ولا
تزيينه بصور جيدة الشبه، ولاغمره بالف كمال آخر، إذا أخطاه الأسلوب لأنه
دون ذلك يعدّ عملاً ميتاً في المهد. هذا، وإن الأسلوب، وثمة ألف نوع،
لايكتسب بالتعليم. فهو هبة السماء وعطاء الموهبة».

مكذا تكونت فكرة فن وصناعة، وما تستوجبه من تقانة، أصبحنا سادتها ما إن عرفت وعرف ما تحتاجه من عمل، وصبر، وجهد. وبهذا صار الأسلوب تعبيراً عن عبقرية فردية. ولم يعد تأقلاً مع شكل مثالي، ولكن مع شكل عفوي للفكرة يكون جوهرياً في الفرد كسلوكه أو كطبعه. ومثلنا في ذلك مثل زارع التفاح: إن أسلوبه يتجلى في إنتاج التفاح وليس في تصنيعه، أو في اختيار شكله، أو لونه ضمن تصنيفات مجردة من أصناف الفواكه.

وعندما نؤكد أن الأسلوب هو الإنسان، يتبين أن اللغة هي الأمة. ذلك لأن اللغات تعيش وتتحوّل. «وأعلن بعضهم (كما قالت مدام دوستايل ساخرة) إن اللغة قد ثبتت كثبوت النهار في شهر معين، ومنذ ذلك التاريخ صار إدخال كلمة جديدة تعسد بربرية».

إن استمرار «الكلام الجميل» جامداً ضمن قواعد القواعديين بات أمراً مستحيلًا. فإذا كان الكلام تعبيراً عن الإنسان، فإنه يتطور مع الإنسان، ومع العادات، ومع مثاليات الأمة التي يعبر عنها.

إن كوندياك شعر كما شعر القواعديون في القرن الثامن عشر أن ثمة ترتيباً هرمياً للغات. ورأوا فيه انعكاساً استعدادات خاصة للشعوب التي تتكلمها.

وهناك من لم يسره أن ترتفع الصفات المنطقية للغتنا، مثل فوجالس، أو قواعديو بررويال، فذهبوا يبحثون عن مصدر الفضائل الخاصة للأمة. فريفا رول عمل على تطوير شعار «البيان الفرنسي» وشرحه في كتابه «بيان عن عالمية اللغة الفرنسية».

تعدُّ فكرة العبقرية اللغوية للأمة إحدى مطايا المعركة الرومانتيكية الألمانية خلال القرن التاسع عشر، حيث أكد هملدت أن «اللغة هي لسان

حال الشعب، وهي في الواقع كأنه نفسه، ومن هنا كانت بنية اللغات الإنسانية مختلفة. والشعوب تختلف باختلاف سماتها الروحية». هذه الأطروحة فسّرت بمصطلحات ساذجة في معظم الأحيان، وأضيف إليها مشاغل سياسية، ونوازع عنصرية. ومع ذلك، كانت واحدة من أقوى الأفكار التي نشأت عنها الأسلوبية المعاصرة. وما أن حرمت البلاغة من الأسس الميتافيزيقية والجمالية التي تدعمها حتى انحطت وسقطت إلى مستوى فن الكتاب، وصارت عبارة عن مجموعة من الوصفات العملية، ولبثت كذلك إلى أن فقدت جدواها يوماً بعد يوم. فتطور الأدب ساهم في فقدانها كل قيمة عند جمهور جديده الانتقالات الاجتماعية، والقطيعة مع التعليم التقليدي، ولاسيما جيل أنصار الجمهورية والامبراطورية على حد سواء، وانتشار الثقافة الديمقراطية. كما ساهم أخيراً في هذا، الإتصال بالأدب الأجنبية التي قدمت المثل في أعمال عظمى ليس لشروط فن الكتابة الدوغمائية والقديمة عليها من الفضل إلا قليلاً.

ومع كل هذا، فإن البلاغة، منذ اللحظة التي أخذت تفقد فيها هيمنتها القاعدية وقيمتها كمعيار جمالي، لم يحلّ شيء محلها. وأخذ تعبير مثل: «أسلوب مأساوي» في القرن السابع عشر معنى محدداً جداً في النقد الأكاديمي أو في اجتماعات (ب. بومور). كما قامت الاختيارات على معايير يعرفها الشاعر في تركيب العمل، ويعرفها الناقد في إصدار أحكامه.

3 اللسانية التاريخية ومفهوم الأسلوب

3

وفقدت الكلمة كل قيمة نقدية فيما بعد. ذلك أنا سقطنا في غمار أوصاف حدسية، ذات بريق وعمق في بعض الأحيان، ولكنها غامضة، ودون مرجع

موضوعي. كما كانت لاتعني، غالباً، أكثر من لفظ كلامي. ومن ذلك أن نقول: «بوسية نو أسلوب خطابي، ونابليون نو أسلوب عسكري، الأول تفخيمي، والثاني حازم».

أما اللساني، فيهدم نظام المعايير دون أن يسعى إلى تعويضها. ولذا، رفض أن يعيد الاعتبار إلى مفهوم الأسلوب، وتخلّى عنه للادب والفنون الكتابية. وما كان ذلك منه لأنه لا يدرك طبيعة الأسلوب الحقيقية، بل على العكس من ذلك، لقد تخلّى عنه من أجل هذا. وكان أنه لا يصلح أن يكون موضوع دراسة عقلية تستحق أن تدخل ميدان اللسانيات. ولانستطيع أن نعثر على نموذج أفضل من موقف علماء الدلالة الأولين. إن دار مستتير صرح في كتاب يعدّ عنوانه بالكثير (حياة الكلمات): «ليس ثمة مكان هنا لدراسة الاستعارة ضمن الأسلوب، ولا لرؤية كيف أن الفكرة تتلون عند الكاتبة تلونات مختلفة، وتنتفي أشكالاً مادية، وذلك بحسب طريقته في الاحساس بالأشياء ورؤيته لها. إن هذه الدراسات المختلفة جزء من النقد والبلاغة» (P.65-66).

فقضية الأسلوب كانت قضية حية، كما كانت موضع نقاش عالمي. فانطلاقاً من جريدة ستاندال، ومروراً بـصور سانت بوف، وانتهاء برسائل بلزاك، لم تتوقف عن إشغال الكتاب، والنقاد، والمؤرخين، والفلاسفة. وكانت، في بعض الأحيان، تشغل اللسانيين أنفسهم. ولم يتصور أحد أن يجعل منها دراسة علمية. إضافة إلى أن هناك محاولات نادرة مثل محاولة نادرة مثل محاولة «هربرت سبنسر» (1852) (The philosophy of style) أو المقال الذي كتبه ستاندال (1866). هذه المحاولات اقترحت أسلوبية عقلية، كدراسة «الشروط التي تحدّد سمات الأسلوب ووقع أي شكل من أشكاله»، غير أن اللسانيات لم تتابعها قط. وكانت تكتفي بالإشارة في نهاية القواعد

إلى قائمة من «الألوان البلاغية» القديمة، أو كانت تشير في الملحق إلى دراسات وصفية لمؤلفين وضعوا جدولاً سطحياً بحثاً لأهم صورهم.

وعندما ابتدعت الصوتيات، والصرف، والنحو، كان اللساني يعرف منذ مئة عام المبادئ التي صدرت عنها الأسلوبية المعاصرة. ولكنه التزم طرقاً لم تتح لفهوم الأسلوب مكاناً فيها.

إن اللسانيات عرفت نفسها بوصفها علماً، وكان ذلك طوال القرن التاسع عشر، ويتأثير الفلسفة السائدة آنئذ. ولما كانت مادية، فقد عمدت اللغة موضوعاً واقعياً يقبل التفكير إلى عناصر بسيطة ومنفصلة. ولما كانت حتمية المنزع أيضاً، فقد اهتمت بالأسباب المادية للظواهر، وكانت تطويرية وتاريخية بالضرورة. وكان هدفها أن تقيم علماً للغة على غرار العلوم الطبيعية التي كان حينئذ في ذروة تطورها.

إن المادة الواقعية، بالإضافة إلى الأصوات، كانت ميدانها المفضل، ففيه تقاس اللغة وتلاحظ ملاحظة مباشرة، وفيه تنجو من مراقبة الفرد الواعية. ثم تأتي الأشكال بالدرجة الثانية، وهي موضوع الصرف، ثم يأتي النحو بعد ذلك حيث تكون اللسانيات التاريخية والوضعية أقل ارتياحاً.

ومع ذلك، فإن تطور الفكر العلمي وتجدد المذاهب اللسانية، سيعطيان الأولوية لفهوم الأسلوب. وسيشارك تياران كبيران في هذا الأمر: سنرى من جهة أولى أن المذهب المثالي سينتهي إلى نقد بناء للمادية التحليلية والعقلية، وسنرى من جهة ثانية، أن تجدد المذهب الوصفي، الذي كيّف مناهجه مع ملاحظة للفكر والحياة سيقوم علوم الإنسان على قواعد تجريبية وعقلية.

4

المدرسة المثالية ومفهوم الأسلوب

الأولون تبثوا تمييز «هامبولدت» المشهور: «اللغة أداة غير فاعلة من أدوات الأمة، ولكنها أداة خالقة من أدوات الفرد». كذلك اتخذوا مواقف مضادة لأطروحات اللسانيات التاريخية، ورفضوا أن يروا في اللغة شيئاً أو جوهرأ سوى الأداة. ولذا كان الكلام بالنسبة إلى «واندت» - (1832-1920) وبالنسبة إلى «هيجو شوشاردت» (1842-1927) خلقاً فردياً عملت محاكاة الأمة له على تعميمه وتبنيه. وهو يخضع في النتيجة إلى قوانين نفسية واجتماعية، كما يخضع إلى آثار هذه القوانين الواقعة على الأفراد الذين ابتدعوه واستخدموه. وهو متعلق بهؤلاء الأفراد الذين ابتدعوه واستخدموه. وهو متعلق بهؤلاء الأفراد، ويطرق عيشهم وشروطه، كما هو متعلق بمزاجهم، وثقافتهم، وعمرهم، وجنسهم، إلى آخره. إنه في جوهره، إذن، واقعة أسلوبية. ويجب أن يرى تحت هذا الملصق الأسلوبي.

ولكننا نرى أن كلمة أسلوب تتجاوز معناها التقليدي. والأسلوب لم يعد هو فن الكاتب فقط، ولكنه كل العنصر الخلاق للغة والذي يعد خاصة من خواص الفرد، ويعكس أصالته: الأسلوب هو الرجل.

إن عقد ما سمي المدرسة المثالية الألمانية انتظم حول هيجو شوشاردت وخلفائه المباشرين، أمثال كارل فوسلير وليو سبييتزير. وعمل هؤلاء على نسق المبدأ الذي قامت عليه المدرسة الوضعية العقلية. ولذا رفض فوسلير أن يعد الوقائع غاية في ذاتها، كما رفض أن يقيم علاقات سببية بين ظواهر تعد معزولة. ورأى أنها لاتقوم بنفسها، ولكنها تعد تجليات لنظام أعلى تحتل في داخله وظيفة من الوظائف. فاللغة شيء آخر يختلف عن أي موضوع يمكن فحصه، وتحليله، واعتباره حاصلاً لمجموع أجزائه. إنها تعبير عن الإرادة.

ومثلها في ذلك مثل البناء، الذي هو ليس فقط حاصل مجموع أجزائه، أو موادها التي تكون منها، لكنه أيضاً إبداع لفكر أرادته، وصممه، ونفذه. ولذا يجب النظر إليه في علاقاته مع هذا الفكر، أي ضمن أسلوبه.

كان لا يمكن لهذه الآراء إلا أن تؤكد وتعزز بالنجاح الذي أحرزته الحركة المضادة للمدرسة الوضعية العقلية، والتي وجدت تعبيرها في حدسية «برغسون»، منذ بداية هذا القرن، وفي مذاهب كروس الجمالية. ولاسيما أنها طرحت بوضوح قضية اللغة والتعبير، مستخدمة في ذلك مصطلحات تتصل بمصطلحات اللسانيين.

5 مدرسة سويسرية ومفهوم الأسلوب

إن المواقف التقليدية للسانية التاريخية التي تبناها القواعديون الجدد، قد هوجمت في الوقت نفسه بحرية من قبل مجموعة تشكلت حول اللساني السويسري فرديناند دي سوسير، ورفضت المدرسة الفرنسية - السويسرية أن تشبه اللسان بجوهر مادي يخضع لقوانين العالم المادي الثابتة، ذلك لأنه في أساسه إبداع إنساني وعطاء من عطاءات الفكر. فإذا ما أعيد لما هو ميسر له، فسيكون أداة إيصال، ونسقاً من الإشارات مقدراً لنقل الفكر. إنه فكر ليس دون الجوهر الصوتي، وهو من أصل مادي واجتماعي.

يتبنى تحليل سوسير، في الوقت نفسه، التعارض الذي أقامه هامبولدت بين اللسان مبدعاً حراً في حوزة الفرد، وبين اللسان ثابتاً ومعقداً في حوزة الأمة. ويطرح هذا التمييز الكلاسيكي بين الكلام واللغة على اللساني قضية الأسلوب.

انضم سويسير إلى المدرسة المثالية، واشترك معها في نقد القواعديين الجدد. وإذا نظرنا إلى المجموعتين، فسنرى أنهما قد وصلتاه في الواقع، إلى مفاهيم لسانية جدّ متقاربة، بل متطابقة عملياً. ولكن هذا لم يمنع انقسامهما حول قضايا منهجية، وأخرى نستطيع أن نقول عنها، مزاجية. وما كان ذلك كذلك إلا لأن ثمة نموذجين للتفكير يتعارضان فعلياً. ومما ساهم في تباعد الشقة بينهما أيضاً، أن المجموعة الأولى تتألف، في معظمها، من الفرنسيين أو من الفرنسيين والسويسريين، وأن المجموعة الثانية تتألف من الألمان.

أما من جهة الفرنسيين، فهم أنفوا إلحاق دراسة اللسان بجوهر غامض وحسبي «كالفكرة»، وظلوا متمسكين بالمثل الأعلى للوضعيين ومناهجهم، كما ظلوا متمسكين بملاحظات أقرب ما تكون إلى الكمال، وتصنيف تحليلي، وبتأويل موضوعي للواقع.

وكلنا يعرف أن الكاتدرائية تعد شيئاً آخر غير مجموع أبوابها، وتمثيلها، وزجاجها. ولكن بعضهم يحلم أن يقبض عبر فعل يمثل ميلاً حدسياً، على تلك الروح، وتلك النشوة الصوفية، وذلك الإيمان الجماعي الذي دفع بها إلى الظهور. كما أن هناك من يبحث كي يعيد بناء البنيات وأحدة إثر أخرى، فيرى بذلك الأصول السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والتقنية والهندسية الكامنة وراء بنائها.

ولهذا السبب لم تُقدّم المدرسة السويسرية على دراسة الأسلوب الفردي فقد ظهر لها أنه فعل حر، منعزل، متفرد، بلا حدود، وفار من الملاحظة والتحليل والتصنيف. فأتجهت على العكس من ذلك، إلى دراسة الأساليب الجماعية، والوقائع اللغوية ذات العلاقة بالفئات الاجتماعية، والثقافية والقومية التي تستخدمها، فإنضمت بهذا إلى الأسلوبية المثالية، ولكنها اتبعت

مناهج وفكرًا مختلفاً. وما كان ذلك منها إلا لتتقد ولتنشئ أطروحات ذاتية في معظم الأحيان.

غير أن الذي شدَّ انتباه اللسانيين السويسريين خاصة هو دراسة علاقات الفكر واللغة. فاهتموا بالجانب النفسي والاجتماعي للقواعد، وفحصوا داخل النظام اللغوي، العلاقات بين الإشارة اللسانية (الصوت، الكلمات، البنى النحوية) والفكر الذي تعبر عنه، أي المعنى الذي تحمله.

نشأ نظامان عن تجديد المذاهب اللسانية، في بداية هذا القرن فشكلا، باسم الأسلوبية، دراستين منفصلتين ومتميزتين،

الأسلوبية

6

ثم تطورتا تطوراً مساوياً لتطور النقد التقليدي للأسلوب.

ولما كان النقد محروماً من معايير التقدير ونظمه، فقد أصبح ذاتياً أكثر فأكثر، ومال إلى هجر اللغة، ولم يعد له عليها سلطان، كي يحكم على الأفكار ويعالج العمق. إنه نقد فولتير، وستندال، وسانت بوف، وهو نقد للأدب أو نقد صادر عن رجال فضلاء بالأحرى، وليس عن القواعديين. ولم يطمع هذا النقد قط أن يتأسس في علم أسلوبية.

إنه نقد ذاتي وتقديري بحت، وقلما يتعلّق بتحليل الشكل اللساني، لأن تسليحه سيء ولا يقوى على فعله، وإزاءه قام فراغ مضاعف يحتاج إلى من يسدّه، بحيث ظلّ قائماً بعد أن خلفه اختفاء البلاغة واختفاء مظهرها: المظهر القاعدي للتعبير، ومظهر الأداة النقدية.

وهكذا سيتم إنشاء نوعين من الدراسات الأسلوبية: ستنشأ أسلوبية التعبير من جهة أولى، وهي عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير، أي

التفكير عموماً، وهي تتناسب مع تعبير القدماء. كما ستنشأ من جهة أخرى، أسلوبية الفرد. وهي، في الواقع نقد للأسلوب، ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها. وهي بهذا دراسة تكوينية إذن، وليست معيارية أو تقديرية فقط. وهاتان الدراستان ترتكزان على محورين متميزين إذن.

إن أسلوبية التعبير لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه. بينما تدرس الأخرى هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين. وكما نستطيع أن ندرس نظاماً إيصالياً لذاته، وأن نتحقق أن الطرق الرومانية، مثلاً، مبلطة، وأنها تأخذ الاتجاه الأقصر، وتصل بعض النقاط المحددة، نستطيع من جهة أخرى أن نحدد وظائفها إزاء ظرف تاريخي، فنظهر قيمها الاقتصادية، والتنظيمية، وأن نرى فيها أداة من أدوات إرادة القوة لروما، وإشارة من إشارات تفكيرها السياسي.

وهكذا الأمر مع الأسلوبيتين : ننظر الأولى إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، وبهذا تعتبر وصفية، وتحدد الثانية الأسباب، وبهذا تعتبر تكوينية. ولذا كانت الأولى أسلوبية للأثر وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني، بينما كانت الثانية أسلوبية للأسباب وتتسبب إلى النقد الأدبي.

كان هذا التعريف المضاعف الذي انتشر في البلاغة، مع دراسته للصور أو لأدوات التعبير، ومع نظريته عن الأساليب والأجناس، قائماً عند القدماء في القرن الثامن عشر. وقد خلف من بعدهم خلف أعطى اهتماماً لعلاقات اللغة مع التفكير من جهة، ولعلاقات الفرد مع الأمة من جهة أخرى. وكان هذا الاهتمام نابعاً عن قاموس يميز تحت كلمة أسلوب بين طريقة التعبير عن الفكر، وبين الطريقة الخاصة بكاتب من الكتاب، وجنس من الأجناس، وعصر من العصور.

ويكمن قوام الابتكار في إعطائهما أمكنتهما ضمن علم اللغة، وفي جعلهما موضوع دراسة نظامية وعقلانية، وذلك عندما كانتا متروكتين خلال زمن لحس النقد الذاتي.

ويجب علينا أن لا نسيء الظن بالأسلوبية عندما نرغب أن تكون علماً للتعبير، وذلك لأنها بلاغة. ولكنها بلاغة تستند إلى تعريف جديد لوظيفة اللغة والأدب المصممين كتعبير عن طبيعة الإنسان وعلاقاته مع العالم. أجل مع عالم - كما يقول فاليري مازحاً- لو أن قرناً من القردة كتب مذكراته فيه لصار كاتباً كبيراً.

والقول إن الأسلوب هو الرجل يعد مسلماً جديدة، ثم انطلاقاً منها تم تعريف البلاغة تعريفاً جديداً. فصارت غير أقليدية، أريد أن أقول غير أرسطية.

ولكن ليس ثمة ما هو أكثر تنظيماً ودقة من مراجعة القيم التي لم يشرع بها فقط بو، مالارمي، فاليري، وكل أولئك الذين يضعهم جان بولهان في قائمة البلاغيين، ولكن هناك أيضاً من هم أكثر صخباً من «الارهابيين» أنفسهم: فبيان السوريباليين وتعريفاته، وطرقه الإبداعية، وصوره الموصوفة والمصنفة يؤلف بلاغة بالمعنى الدقيق. ونستطيع نقله بسهولة إلى الإطار الكلاسيكي.

والأسلوبية بدأت، بشكلها المضاعف، تعترف بهذه المسلمات الجديدة ونتائجها. وصار اللساني، منذ البدء، يصطلم بمفهوم الأسلوب نفسه.

إن الأسلوب مفهوم عائم. فهو وجه بسيط للمفوض تارة، وهو فن واعٍ من فنون الكاتب تارة أخرى، وهو تعبير يصدر عن طبيعة الإنسان تارة ثالثة، وإذا فهو يتعدى دائماً الحدود التي يدعي بأنه انغلق عليها،

مثله في ذلك مثل المشكال(1) يتحوّل في اللحظة نفسها التي فيها لتثبيته.

7 **بلاغة حديثة** 1970
إذا كانت أسلوبية التعبير تحتفظ اليوم
بكامل حقوقها، فإن هذا يتجلى في
الأشكال الجديدة، أي ضمن الإطار الذي
يحلّ فيه مفهوم مضمون الإشارة (المنطقي أو الوجداني) محل مفهوم القيم
التي يحددها مكان الإشارة في قلب النظام، والتي تحدد هي بدورها وظائفها.

أما فيما يخص أسلوبية الفرد، فاللسانية الحديثة ذهبت إلى وضعها
موضع الاتهام أكثر فأكثر. إنها تنطلق، فعلاً، من المذهب الوصفي التاريخي
الذي يركّز، في كل الميادين، على أصل الظواهر، بينما تهتم الشكلانية
الحديثة بوظائفها.

هناك أسلوبية وظيفية ثالثة وجديدة، نتجت عن هذا، لانهتم بمصدر أو
بأصل الشكل الأسلوبي، ولكنها تهتم بأهدافه وأثاره. إنها جديدة في المنظر
الحالي، ولكنها، في الواقع، ترتبط مع البلاغة الكلاسيكية.

أخيراً، لقد ركّز النقد الحديث على البنية الداخلية للنص المعتبر لنفسه،
خارج أي أصل، أو وظيفة أو منهاج.

1- آلة أدبوية تحتوي على مرآيا مركزية بحيث إن الأشياء الصغيرة الملونة الموجودة معها في الأنبوب
تتحرك فتولد رسوماً مختلفة الألوان والأشكال.

الفصل الثالث

الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التمييز

1 **أسلوبية التهيمى** إن البلاغة أقامت باسم البيان، كما رأينا، قواعد للتعبير الأدبي. فأعدت الجداول وصنفت الصور الكفيلة «التي تجعل الفكرة محسوسة باستخدام الصورة»، والتي «تشد الانتباه باستقامتها أو أصالتها».

فالصعوبة التي تكمن في نقل أبنية، إلى الفرنسية، ذات قيمة أسلوبية ترتبط بصيغة أو بنحو لغة إعرابية وبنظام حر، وإن قدم السمات التي يقوم عليها مفهوم الأسلوب كما حدده دولاب فرجيل، وخاصة الخلق الأدبي الجديد، والعلاقة بين اللغة، والكتاب، ومؤلفه لأمر تستوجب استدعاء سقوط هذا النظام.

ولذا نجد أنفسنا مضطرين إلى إعادة النظر في مفهوم الصور وعطائها الأسلوبية، كما نجد أنفسنا مضطرين إلى إعادة طرح قضية التعبير. إن التعبير فعل يعبر عن الفكر بوساطة اللغة. وتتألف اللغة من أشكال (زمن الأفعال، الجمع، المفرد)، ومن بنى نحوية (الحذف، نظام الكلمات)، ومن كلمات هي أيضاً أدوات للتعبير.

إن الفكر بنجز نفسه بالتعبير ضمن الأشكال، ويدخل في الجوهر القاعدي. ومثله في ذلك دخول الحياة في الجسد. ومن هنا فإن دراسة التعبير تقف على ناصية اللغة والتفكير، واللسانيات من جهة أولى، كما تقف على ناصية علم النفس، والاجتماع والتاريخ من جهة أخرى؛ ولذا فإن هناك قواعد للتعبير تعتبر مثل علم وظائف الأعضاء إزاء علم التشريح، كونتها القواعد الوصفية التقليدية.

ولكننا لن نستطيع أبداً أن نعبر عن فكره بحتة أو مجردة، ذلك لأن مضمون التعبير معقد. فإنا نستطيع أن أقول مثلاً: «أشكركم»، وإذا أمعنا النظر في هذا القول فسنرى أنه من ناحية صوتية فقط يتضمن ثلاثة وجوه:

- أ- الأصوات ذاتها، مستقلة عن أية نبرة خاصة: إن لها في كلمة «أشكركم» قيمة إيصالية بحتة، وتبلغ الحادث امتناني.
- ب- إن «النبر» العفوي وغير الشعوري يكشف عن الأصول الاجتماعية أو الريفية، وعن الميول النفسية البيولوجية في الوقت ذاته.
- ج- وهناك النبر الإرادي الذي يهدف إلى إحداث انطباع محدد لدى الحادث: ويكون ذلك حين أعبر عن احترامي أو هزتي، أو حين أحدث أثراً مضحكاً (بتقليد لهجة من اللهجات) أو حين أحاول أن أتميز بلهجة ما.
- توجد هذه الوجوه الثلاثة على كل المستويات اللغوية: المفردات، والصيغ، والنحو، حيث أمتلك عدداً من الوسائط للتعبير عن امتناني: «تفضلوا بقبول شكري»، «أشكركم كثيراً»، «شكراً»، (أوه، شكراً)، «أنت صديق»، إلى آخره.
- ثمة قيمة ثلاثية للتعبير إذن:
- القيمة المفهومية أو العامة، وهي منطق التعبير.
 - القيمة التعبيرية، وهي غير شعورية تقريباً، وتقوم على النظام الاجتماعي والنفسي والفيزيولوجي (علم وظائف الأعضاء).
 - القيمة الانطباعية أو القصدية: وهي قيمة جمالية، وأخلاقية، وتعليمية للتعبير. ويجب أن نميز هنا بين القصدية المباشرة والطبيعية، وبين القصدية الثانية والمقلدة للفنان أو للممثل.
- وتشكل القيمتان الأخيرتان قيماً أسلوبية.
- وإذا كانت طريقة اللفظ ودرجة الصوت في جملة «أشكركم» تعبر عن التقدير والسخرية والضحك، والرفعة، الخ، فلأن ثمة طرقاً عديدة لنطق هذه الجملة - وينطبق هذا الأمر على ما نمتلكه من كلمات وبنى نحوية متعددة نسخرها للتعبير عن فكرة واحدة.
- إن مفهوم القيمة الأسلوبية يفترض إذن، وجود عدد من الطرق للتعبير عن الفكرة نفسها. وهذا مانسميه بالمتغيرات الأسلوبية التي تشكل كل واحدة

منها طريقة خاصة للتعبير عن المفهوم ذاته.

وإذا نظرنا إلى البناء «بول يضرب بيير»، فسنرى أنه ليس لنظام الكلمات أية قيمة تعبيرية، وذلك لأنه لا وجود إلا لنظام ممكن واحد. بينما تمتلك اللاتينية، على العكس من ذلك ثلاثة أبنية لهذه الحالة، ولكل واحد منها قيمة خاصة. أما في الفرنسية فإن نظام الكلمات فيها ليس له إلا قيمة إيصالية فقط. وهو عبارة عن مورفيم (جنر) يعادل الحركات الإعرابية في اللاتينية. وعندما يخضع نظام الكلمات في الفرنسية نفسه لصالح الوظيفية القاعدية، فإنه يفقد جزءاً من قيمته التعبيرية. ولذا كان مفهوم الترادف إذن، هو قاعدة أسلوبية التعبير. ولا يمكننا، على كل حال، أن نلحق به جميعاً تعريفاً أسلوبياً كما نفعل ذلك في معظم الأحيان. وفي الواقع، فإن البنى التي ليس لها قيمة تعبيرية مثل: «بول يضرب بيير» لها قيمة أسلوبية. فسماتها المميزة إنما تكون في لا تعبيريتها على وجه الدقة، أو في قيمتها التي تبلغ درجة الصفر.

وهناك، من جهة أخرى، فئة من الكلمات تتمتع بتعبيرية داخلية وطبيعية: كالكلمات التي تحاكي أصواتها أصوات الأشياء، أو كالكلمات الصوتية المعللة مثل «مظلم» أو «روتيني»، حيث يقف الذهن فيها على علاقة بين شكل الكلمة ومعناها. وفرادة هذه الكلمات تكمن في هذه السمة التي لا تمتلكها معظم كلمات اللغة.

وهكذا تصبح أسلوبية التعبير دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة. وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة. وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال. وإن هذا التعريف الذي كان بذرة في «مقال الأسلوبية» أخذ يتضح ويظهر شيئاً فشيئاً في أبحاث بالي الخاصة وفي أبحاث تلاميذه وخلفائه.

أسلوبية بالي

2

خلف شارل بالي سويسير في تدريسه
للسانويات العامة في جامعة جنيف،
ونشر في عام (1902) كتابه «بحث في

الأسلوبية الفرنسية»، ثم اتبعه بكتاب آخر هو «الوجيز في الأسلوبية». وقد
أسس، معتمداً على قواعد عقلانية، أسلوبية التعبير، وعمل على تعريف
موضوعها منذ الوهلة الأولى. إنه يقول:

«تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية،
أي إنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً، كما تدرس فعل
الوقائع اللغوية على الحساسية».

وتابع بالي ضمن هذه الحدود تحقيقه بدقة كبيرة. إنه لاحظ أن كل فكرة
تتحقق في اللغة ضمن سياق وجداني تكون موضع اعتبار إما عند المتكلم
وإما عند السامع. ومثلاً، عندما أعطي أمراً، أستطيع أن أقول «افعلوا هذا»
من غير أي نبر، أي بالبقاء على مستوى الإيصال البحث. أو أقول: «أوه،
افعلوا هذا»، أو «أه! إذا أردتم فعل هذا» أو «أوه، نعم، افعلوه». وأكون بهذا قد
عبرت عن رغبتني، وعن أملني، وعن نفاذ صبري. ويمكننا أن نقول أخيراً:
يستطيع شكل الأمر أن يترجم العلاقات الاجتماعية بين من يعطي الأمر ومن
يتلقاه وذلك كما في: «افعلوا هذا»، «هل تريدون فعل ذلك»، «هيا، افعلوا هذا
لي» إلى آخره.

يشكل المضمون الوجداني للغة، إذن، موضوع الأسلوبية عند شارل بالي.
ولكن دراسة الحالة الوجدانية التي تنعكس في ظرف من ظروف، تبدو أقل من
دراسات البنى اللسانية وقيمها التعبيرية عموماً. ذلك لأن المقصود هو
أسلوبية اللغة وليس أسلوبية الكلام. فأننا عندما يُنمى إليّ وقوع حادث ما،
أصرخ: «يا للمسكين!». ونرى في هذا التعبير، من وجهة نظر لسانية، امرين:
الأول نداء تعجبي (مرتبط بالنبر)، والثاني حذف. وتؤكد الأسلوبية أن التعجب

والحذف أداتان للتعبير عن انفعال يشير فيه السياق هنا إلى أن المقصود هو الشفقة، وأنها تبقى على مستوى التعبير. ولنأخذ مثلاً آخر:

«أما بعد، كيف تسيطر يا حماي العزيز على هذا اليأس الصغير؟ هل ستصيب غضبك أبداً على صهرك ذي القفة المثقوبة» (صهر السيد بواريه) (1).

يعمل بالي أولاً على تحقيق هوية التعبير «القفة المثقوبة» والذي يعني: المسرف المبذر. وهذا ما يشكل قيمته الإيضالية. أما على مستوى القيمة الأسلوبية فهو يعني ما يلي:

1- أن هذا التعبير عبارة عن استعارة ذات مضمون واقعي ومحسوس، يخاطب الخيال بحدة.

2- وأن طبيعته، أي الاستعارة، تنتج أثراً مضحكاً.

3- وأنه ينتسب إلى اللغة المألوفة، ويفترض ثمة علاقات اجتماعية خاصة بين المتكلمين.

ولكن بالي يرفض أن يتساءل عن استخدام المؤلف له، كما لا يطرح السؤال على نفسه ليعرف فيما إذا كان التعبير مناسباً لسمات الشخصيات، وللمواقف، ولللهجة الخطاب المسرحي- وهذه أمور يعتبرها قضية من قضايا جماليات الأدب- وللأسلوب وليس للأسلوبية وذلك حسب مصطلحاته.

وبعد أن يطرح بالي المبادئ التي تسمح بتحديد التعبير ومن ثم التحقق من وقائعه، يدرس السمات الوجدانية، ويقسمها إلى آثار طبيعية وأخرى استدعائية.

ثمة علاقات طبيعية بين الفكر والبنى اللسانية المعبرة عنه، وهناك نوع من التعادل بين الشكل والمضمون، كما أن هناك استعداداً طبيعياً يقوم في الشكل بالتعبير عن بعض فئات الفكر.

1- نعدنا أن تكون الترجمة حرفية لما سيكون على التعبير من تفصيل.

وإنه لأمر طبيعي أن يعبر اسم التصغير عن اللطف والرقّة، أو أن يكون للتفخيم قيمة سيئة. فهناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى في الكلمات المحاكية، وفي عدد كبير من الكلمات: إذا أخذنا كلمة «مظلم» مثلاً فمن الطبيعي أن تكون قادرة أن تعبر عن فكرة الظلام. وليس عملاً قسرياً أن يعبر نداء التعجب أو الحذف عن الشفقة، ولكن ما كان ذلك كذلك إلا بفضل استعداد هذه البنى لإنتاج حركة الانفعال. ويمكن أن يقال الشيء نفسه - ولكن على مستوى آخر- إن تمييز المعنى بين «هش» و«واه» لأمر طبيعي لأن التمييز ينشأ مباشرة من اشتقاقات هذه الكلمات وتاريخها.

تأتي كل الفوارق بوساطة «الأثار استدعاء». فالأشكال هنا تعكس المواقف التي تتحقق فيها، هي تستجدي أثرها التعبيري من المجموعة الاجتماعية التي تستعملها. وإننا لنحكم على تعبير من التعبيرات بأنه مبتذل لأن أناساً مبتذلين كانوا ابتدعوه أو تبنوه. وهكذا فإن كل كلمة، وكل بنية تنتمي إلى منطقة خاصة من مناطق اللسان، وإلى حالة محددة من حالات اللغة: فهناك لغات خاصة بطبقة من الطبقات، كما أن هناك لغات خاصة بوسط من الأوساط، مثل (الفلاحية، والريفية)، والمهنية مثل: الطبية، والإدارية، والشعبية). وهناك لغات خاصة بأجناس الخطاب مثل: (الخطاب العلمي، والأدبي، والشعري). وهناك أخيراً نبرات صوتية مثل: (النبرة المألوفة، والعامية، الخ). وكل طبقة من هذه الطبقات تتميز من الأخرى بنبرات، وبكلمات، وبأخيلة خاصة. وهذه بدورها تعكس - أو بمصطلحات بالي تستدعي- مشاعر ومواقف ذهنية أو اجتماعية خاصة.

وتتعلق هذه القيم المستدعية بالنبرة (المألوفة، والرفيعة) كما تتعلق بلغة المتخاطبين (العصر، الطبقة، المجموعة الاجتماعية، واللهجة).

وهكذا نرى أن موضوع الأسلوبية عند بالي هو دراسة المضمون الوجداني والعاطفي أو المستدعي. وهي تنتمي، في النتيجة، إلى البلاغة القديمة بما

في ذلك صورها، ونبرها، وأساليبيها، ودواليب فرجيل التي تعلمنا أن كلمة (Face) نمط علوي، وأن كلمة (Visage) نمط مبتذل، وأن كلمة (Grabe) نمط هزلي. ولكن البلاغة وقتئذ لم تعلمنا إلا جدولاً من الفئات الشكلية، والمتبلورة ضمن قواعد ضاعت وظيفتها - أو على الأقل ضاع الشعور بوظيفتها. بينما نرى أن بالي أراد أن يعي وظائف اللغة، وليس وظائف بعض الصور الجامدة، كما أراد أن يعي اللغة عبر متغيراتها اللامتناهية وبنائها الحية.

كان لبالي الفضل في ابتكار موضوع أسلوبيته بوضوح، كما كان له الفضل في تسجيل الحدود التي أرادها ضيقة بوعي

امتحانات أسلوبية بالي

3

كامل. إنه ضيق حقل دراسته، وجعله حكراً على الناحية الوجدانية، أي أنه أبعث القيم التعليمية والجمالية.

وإذا نظرنا إلى الإعلان النابوليوني مثلاً، فسنرى أنه يميل إلى فرض - وذلك من خلف الأوامر والأخبار التي ينقلها - فكرة القوة، وفكرة جلاله السلطة التي تنشأ هذه الأفكار عنها. فهذا الإعلان اعتمد على سمات لفظية ونحوية خاصة. وذلك ما يفعله الكاتب، فهو باختياره لكلماته وتعابيره يؤكد القيمة الجمالية لرسائله ويعلو بالإيصال البسيط. غير أن بالي لم يعن إلا بدراسة اللغة العامة، المتكلمة والعفوية، وذلك بغض النظر عن كل توسع في أشكالها الأدبية.

ويمكننا أن نقول أخيراً، إنه اهتم بدراسة اللغة مفردات وقواعد، ولم يهتم بدراستها استعمالاً خاصاً، أو لم يهتم بما يستطيع الفرد أن يفعله بها في ظروف معينة وغايات محددة.

لم يلاحظ هذا التعريف أو لم يقبل قط من قبل معاصريه، أو من قبل خلفائه المباشرين، ولهذا السبب نرى أن عدداً من الدراسات تنتمي إلى أسلوبية بالي دون أن تختلط بها، سواء كانت هذه الدراسات تمشي وقع الحافر على الحافر في ميدانها، أم كانت مستوعبة لها من خلال مفهومها الأكثر رحابة: إن النظم القاعدية النفسية هي التي درست العلاقات القائمة بين الشكل اللساني والتفكير.

وهناك مؤلفات كثيرة عالجت هذا الموضوع مثل: «التفكير واللغة» لـ ف. برينو، و«موجز القواعد الفرنسية» أدامورت وبيشون، و«مبادئ اللسانيات النفسية» لفان غينيكان، و«دراسات في علم النفس اللساني» لجوس، و«قواعد الأخطاء» لغري، إلى آخره. وتختلف كل هذه المؤلفات بحسب ما يتجه المؤلف إليه: اللغة أو فكرة التعبير. وكذلك بحسب ما يصفه: البنى أو تحليل الوظائف. وأيضاً بحسب ما يعتبره: أنه المجموع أو ذلك الجزء من الفكر أو من اللغة. ولكن، في كل الأحوال، نرى أنفسنا ضمن ميدان العلاقات التي تربط بين التفكير واللغة، حيث تقوم دراسة بالي، وحيث تطرح قضايا، تعود في أصلها تقريباً، إلى الأسلوبية مباشرة وذلك كما حددها.

وهناك مؤلفات أخرى، على العكس من ذلك - قائمة ضمن تقاليد بالي- أجهدت نفسها لتحفظ بالأسلوبية ضمن الحدود التي وضعها لها بالي . ولكن لم يكن في مقدورها مع ذلك إلا أن توسع مفهوم الوجدانية الذي سريعاً ما بدا ضيقاً إلى حد ما، مما دعا بالي نفسه إلى تغييره بمفهوم التعبيرية لاحقاً.

فالتعبيرية اتسعت فيما بعد لتشمل دراسة التعبير الأدبي.

إن وجهة النظر الشرعية هذه تفتح باباً من أبواب المخاطرة- وهذا ما لاحظته بالي- للخلط بين دراسة أدوات التعبير ودراسة الأسلوب الفردي، باعتبار أن كل أسلوب أدبي يميل كي يصبح أسلوباً فردياً. ولم يكن في المقدور تلافي هذا الأمر دائماً.

إن أعمالاً عديدة ظهرت وتابعت أبحاث بالي وأكملتها، تلك الأبحاث التي تُعنى أساساً بالمفردات. ولكننا إذا أمعنا النظر، فسنرى أن الأصوات، والبنى الصرفية والتراكيب النحوية تشكل أدوات تعبيرية تتساوى مع الكلمات. إن حقل البحث غير محدود، وإن التنقيب فيه ما يزال في بدايته. ونستطيع، كي نحظى بنظرة شاملة تضم هذه القضايا، قراءة مؤلفات (م. غريسوا) و (م. ماروزو) المثمرة. وإننا سنرى فيها حقلاً من الينابيع التعبيرية للغة الأدبية الفرنسية: استعمال الأصوات، والكلمات، والفئات القاعدية، وبناء الجمل، وترتيب العبارة، والنظم، كما سنرى الدراسات المنهجية بشكلها التفصيلي.

إن مثل هذه الدراسات لا تستطيع أن تزعم بأنها كاملة، وذلك في الحالة الراهنة للبحث، لأنها، بغض النظر عن الأسباب، لا تغطي إلا جزءاً بسيطاً من الحقل المفتوح أمام الأسلوبية.

وتبين معظم الدراسات الأحادية للتفاصيل بأن مجموعة من العناصر في طريقها الآن إلى تشكيل أنظمة على طول الانشقاقات التقليدية للقواعد، مثل، الصوتيات والصرف، والنحو والدلالة التعبيرية، والأسلوبية، في كل هذا، ليست إلا جزءاً جديداً من اللسانيات، وإن وجهاً خاصاً من أوجه التعبير يؤثر اهتمام كل العناصر اللغوية.

عرف «ترويتز كوي»، في كتابه «المبادئ

الصوتية»، إطار الأسلوبية الصوتية، أخذاً بذلك مخطط «ك. بولهير». ولقد ميز:

4 صوتيات التمهيس

4

- الصوتية التمثيلية. وقد سميناهما فيما سبق المفهومية. وهي تدرس الصوائت باعتبارها عناصر لغوية موضوعية وقاعدية.

- الصوتية الذئائية. وسميناهما الانطباعية. وهي تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع.

- الصوتية التعبيرية، وهي تدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج وعن السلوك العفوي للمتكلم.

ويشكل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصوتية. وهي تهدف إلى إقامة جدول بالطرق الخاصة لحصر التعبيرية: النبر، التنغيم، المد، التكرار، إلى آخره.

تعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية. ويمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، تستطيع اللغة أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية. إننا نرى، في الفرنسية مثلاً، أن نَبْر التَكثيف ليس له قيمة وظيفية. إنه لا يحد معنى الكلمة، وذلك بعكس الأنكليزية حيث (a present) (الحاضر) و (a present) (أمثل) تشكلان كلمتين مختلفتين. وينتج عن ذلك أن اللغة الفرنسية تستطيع أن تنقل النبر إلى داخل الكلمة دون أن تغير المعنى لتحظى على متغير انفعالي : وهذا ما يبين الفرق بين (epouvantable - مرعب) بوضع النبر فوق المقطع الثاني وبين (epouvantable) ذات النبر الطبيعي.

تدرس «ماروزو» هذه الظاهرة وأظهر أن الفرنسية تحتوي إلى جانب النبر الوجداني القائم في (epouvantable) نبراً إلحاحياً يفرز عنصراً معنوياً: ففي كلمة مثل (im-possible) أضغ النَّبْر فوق السمة السلبية للكلمة. ويدرس كذلك التمهيد، المهمل أو المعطل، الملح أو المعلق، الطبيعي أو القسري. ويشكل النَّبْر وسرعة النطق كثيراً من المتغيرات الأسلوبية التي تحدد التعبير وثمة ألف طريقة لنطق (to be or not to be). وتشكل دراسة الأداء، أيضاً، قسماً من أربعة أقسام من البلاغة. ويعود للأسلوبية أن تدرس أسلوب كبار الممثلين مع كل ما يحملونه من تقاليد، وأصطلاح، وإبتكار متفرد.

وهكذا فإن في حوزة اللغة نسقاً كاملاً من المتغيرات الأسلوبية الصوتية. ويمكن أن نميز من بينها - وذلك حسب مصطلحات بالي- الأثار الطبيعية: النبر، المد، التكرار، المحاكاة الصوتية، الجناس الاستهلاكي، التناغم. كما يمكننا أن نميز بعض الأثار بالاستدعاء: نبر الطبقة، والريف، والمهنة، والنطق القديم، والطفولي، والأجنبي.

ونأخذ بعين الاعتبار أيضاً تمييزاً ترويتزكوي بين النطق غير الشعوري والعفوي الذي يظهر فيه المزاج معبراً عن ذاته، والسمة الشخصية، والحالة العضوية أو الخلقية، والمشاعر، والرغبات، وبين النبر الاصطناعي والواعي والذي يبتغي الخداع، والإقناع والدغدغة، والفرض أو التأكيد. وهذا ما أشرنا إليه سابقاً بالقيم التعبيرية والقيم الانطباعية. إن هذه القضايا، للأسف، لم تدرس إلا قليلاً. وإنما لنملك، على العكس من ذلك، أدباً هائلاً عن الواقع، والتناغم في البيت الشعري، كما نملك الشيء نفسه عن القيمة التعبيرية أو الرمزية للأصوات. وهذه قضايا وجدت في كل الأزمنة، وأثارت خيال التقنيين والهواة من كل حذب وصوب.

إن الحصول الأسلوبية للبنى الصرفية
صرفية التمييز 5
ضعيف عموماً في اللغة الفرنسية. كذلك،
فالتكوين فيها، من جهة أولى، ضيق جداً:
فلنقارن بين (Apple - Tree)، شجرة التفاح للإنكليز، وبين (تفاحتنا - Pomi-
er). إن الشعور بالاشتقاق أزاله عنها التطور الاشتقاقي: فكلمة (Inimicus)
أو كلمة (Fabrica) بقيتا في اللغة اللاتينية مرتبطتين بـ (Amicus) وبـ (Fa-
ber)، بينما الجذر قد اختفى تماماً في الكلمات الفرنسية (ennemi - عدو)
و (Forge - كور الحدادة). وأن كلمات مثل (soleil - شمس) و (oreille -
أذن) قد كُفّت عن كونها اسم التصغير لما كانت عليه في الأصل. فالفرنسية

أزالت، من جهة أخرى، صرفها الإعرابي وبسطت تماماً تصريف الأفعال فيها. وهي تتردد، أخيراً، في تشكيل كلمات مفضلة أن تهب ما تملكه منها معنى جديداً: فلنقارن الكلمة الوحيدة لتسمية المرأة (femme - امرأة) في مقابل ما تعطيه الإيطالية من أسماء: (donnetina, donnetta, donniccicota, donnaia, donnuia, donna, donna).

ومع ذلك فإن لغتنا تمتلك نظاماً للتصغير وللتفخيم ذا قيمة وجدانية. وإن نفورنا من اللواحق (Suffixe) المعيقة في «كلمات يبلغ طولها قامة» مصدر من مصادر الأثر المستحب في الأسلوب.

ثمة مشكلة تعترض الحصول الأسلوبي للاشتقاق. ولم تُدرس هذه المشكلة إلا قليلاً حتى الآن.

إن استخدام الفئات القاعدية مثل: الجنس، والعدد، ومختلف أجزاء الخطاب تهم الأسلوبية أيضاً. ولنفكر مثلاً بقيمة التنكير في (aucun - لا أحد)، و (moint - عديد، مرات) عند ما لارميه. ولنفكر باستخدامهم الاسم المجرد، وبالجمع عموماً عند الروائيين الطبيعيين كقولهم: «كانوا بياضاً، و«طيراناً».

تشكل دراسة الزمن والأنماط فصلاً هاماً من فصول الأسلوبية. لهذا عولجت من منظور نحوي بحث، أي بغية تحديد القيم الأسلوبية. ولانستطيع إلا أن نبرز بدهامة الحصول الأسلوبي للماضي المستمر، ولصيغة الاحتمال، وللحاضر التاريخي، وصيغة المصدر، والماضي المستمر للسرد. وهذه كلها أشكال أدبية، شددت إليها انتباه

اللسانيين خاصة. واللغة العامة، حين هجرت هذه الأشكال، أبتدعت لنفسها متغيرات أسلوبية ذات محصول فعال إلى درجة أن هذه المتغيرات تخصصت في أجناس معينة.

فصيغة الفعل الناقص صيغة تدل على التحذلق في الحادثة وتثير الضحك، وأما الماضي البعيد فهو فعل قديم، ريفي أو ادعائي. غير أن الحاضر التاريخي يعطي للقصة تشويقاً حاراً، قصيراً وتلقائياً. وأما فيما يخص الماضي المستمر للصيغة الإشارية، فإن قيمه متعددة، ونحن نعلم مدى الاستخدام والتفريط الذي قام به الروائيون الطبيعيون. وثمة أدب غزير حول كل هذه القضايا. كما أن هناك دراسة عن القيمة النفسية للمنطقية لصيغة الفعل في اللغة المتكلمة، وأخرى عن الإطناب الشفوي، وثالثة عن حذف صيغة المصدر للسرد، ورابعة عن الماضي البعيد عند الروائيين وكتاب المسرح، وخامسة عن الماضي المعرف وصيغة الفعل الناقص في المسرح المعاصر.

ونلامس مع بناء الجملة قضية من القضايا الأكثر أهمية في نحو الأسلوب. وهي لا تتعدى حدود المقارنة بين جملة ل «بوسكيه» وأخرى ل «فولتير»، وجملة ل «بروست»، وأخرى ل «جيد»، وجملة ل «كلودل» وأخرى ل «فاليري»، وجملة ل «مالرو»، وأخرى ل «سارتر»، وذلك لكي نحس أنه إذا كانت المفردات هي جسد الأسلوب، فإن بناء الجملة هو روحه.

وليس لدينا إلا قليلاً من الدراسات الجامعة التي تتناول هذه القضية الصعبة، أي خارج الملاحظات القاعدية الموجهة للجملة البسيطة، والجملة المعقدة، والتجاور، والوصل، والتعليق، والموازنة، والترابط، والانقطاع، والموجهة عموماً إلى تلك الصور التي عرفتها البلاغة القديمة. وقلما درست هذه القضايا بمعزل عن الدراسة الرائعة التي قام بها «ب. غويرينا» عن المضمون الوجداني للجميل المعقدة (الوصل، والتعليق، وجمع التكمسير). وتتجلى أصالة المؤلف في أنه رأى فيها «تعبيراً كاملاً»، أي أنه رأى النحو في علاقته مع النبر، والحركة، والمحاكاة المكتملة له.

فـ (غوبرينا) مبن من جهة أخرى ، بين الأسلوبية الخالصة (الأسلوبية الوجدانية لبالي) وبين الأسلوبية أو علم أدوات التعبير، أما نظام الكلمات في الجملة فكان موضوع دراسات معمقة.

تعتبر المفردات المصدر الأساسي للتعبيرية. وهي ما تُرس، على كل حال، بصورة أفضل حتى هذه اللحظة. ويمكننا

7 حلافة التمييز

أن نقول إن كتاب «بحث الأسلوبية» لبالي عبارة عن دراسة للألفاظ. أما على مستوى الدلالة، فتطرح قضية الآثار الطبيعية للكلمات والآثار الاستدعائية. كما تطرح من جهة أخرى قضية تغيرات المعنى.

أ- الآثار الطبيعية:

ترتبط الآثار بنوعية الأصوات وبنية الكلمات. وهي بارتباطها هذا تعد جزءاً من الصوتيات ومن الصرف. فهناك، كما رأينا، كلمات صوتية معللة، تكون العلاقة فيها قائمة بين الصوت والمعنى. ويساهم شكل الكلمة، قصيراً كان أم طويلاً، في إعطائها كذلك، قيمة أسلوبية، وذلك حسب تناغمها مع معانيها : فكلمات مثل «هائل» و«عظمة» تعتبر تعبيرية. وعلى العكس من ذلك، إن كلمة مثل «إيجاز» والتي تعني باختصار، وفي النتيجة، نراها سيئة الصنع إلى درجة أنها تستخدم عادة بالمعنى المعاكس.

وبالإضافة إلى هذا، هناك تعليل صرفي أيضاً، ومحصل أسلوبية للاشتقاق والتأليف.

ب- آثار الاستدعاء:

تشكل آثار الاستدعاء ميداناً رفيعاً للدلالة الأسلوبية. ونحيل إلى ما قلنا سابقاً عن الذُّبْر، وعن لغات الأجناس، والعصور، والطبقات الاجتماعية، والفئات الاجتماعية، والأقاليم.

إننا لانخلط بين الكلمة والشئ. إذ ليس سلفياً أن يقال (bombarde - منجنيق) (arquebuse - قريينة)(1) في قصة من قصص الحرب الإيطالية، ولكن الكلمة تكون كذلك فقط عندما تشير إلى سلاح حديث. وسيبقى ماثلاً في أذهاننا حالات ماضية للغة، ولتطور القيم الاستدعائية، كأن نقول مثلاً: إن سلفية معاصرة لهذه هي سلفية مجردة من القيمة التعبيرية عند موليير، بينما يحسها رونسار كلفظ مستحدث. وكذلك فإن كلمة من الكلمات سوف تبدو حادثة إذا ما قيلت في غرفة صغيرة، ولكنها تستطيع أن تحدث أثراً بالغاً إذا قيلت في قاعة من القاعات.

ج- الصور أو تغير المعنى:

إن الصور أو تغير المعنى الذي يصيب الكلمات مصدر رئيس من مصادر التعبيرية. ونحن نعلم أهمية الاستعارات في البلاغة القديمة. فقضايا الأصل اللساني، والنفسي المنطقي، والاجتماعي للمجاز اللفظي ولبنيتها المنطقية، وإنتاجه الدلالي والتعبيري، منذ كل الأزمنة، استحوذت على اهتمام الفلاسفة، وعلماء الاجتماع، وعلماء الجمال، كما استحوذت على اهتمام اللسانيين.

(1) قريينة: بنقية قديمة.

وتكاد الدراسات التي أجريت على الصور، والرموز، والمجازات، والتداعيات التلقائية عند الكاتب، وفي الأجناس، وعبر العصور أن تكون أكبر من أن تحصى. ولكن من الواضح أن ما ينقصنا الآن هو تعريف للمجازات اللفظية، وتصنيف لها، ونظرية خاصة بها. وعندما أقول «ينقصنا» أقصد أننا نملك قرابة الخمسين.

تحتل دراسة الصور المركز في الدراسات الأسلوبية، ويجب أن نميز ضمن أي معيار تعد هذه الدراسة جزءاً من أسلوبية التعبير أو من أسلوبية الفرد، تماماً كما تم تعريفهما. أما قضية أصول الاستعارة وجوهرها النفسي المنطقي، والاجتماعي المنطقي، والثقافي، فكل هذا يعد جزءاً من ميدان الأسلوبية: أسلوبية الفرد أو أسلوبية الجماعة.

إن أسلوبية التعبير هي موضوع دراسة هذا الفصل. والقضية التي تطرح على مستوى هذه الدراسة هي قضية الإنتاج التعبيري للصور. ويمكن للإنتاج أن يكون وجدانياً في عبارة مثل: «يحترق من الرغبة»، كما يمكنه أن يكون سخرياً، أو بديهاً، أو مثيراً للإعجاب، إلى آخره. كما يمكنه أن يكون أيضاً جمالياً وأديباً.

كما يمكن أن يكون قوياً تقريباً وذلك يتعلق ببقاء تغير المعنى حياً إلى حد ما في اللغة. ونضرب على ذلك مثلاً: فكلمة « penser - فكر » تقابل (Peser - الوزن)، وكلمة « Tete - رأس » تقابل (Pot de Terre - الأبيص)، ولكن لم تعد هذه الكلمات تمنحنا الإحساس بأنها استعارات. وكذلك فإن عبارات مثل: «يحترق من الرغبة» و«حجاب من الضباب» لم تعد معلة إلا قليلاً.

وتتعلق بأسلوبية تغيرات المعنى قضية المحظورات والتوريات: توريات الخرافة، والظرافة، واللباقة الشائعة في عصر من العصور، وفي مجتمع من المجتمعات كلفة المتحذلقين.

8 **أسلوبية التمييز،
خاتمة** إن أسلوبية التعبير دراسة تتناول القيمة
الأسلوبية لأدوات التعبير، مثل : التلونات
الوجدانية، والإرادية، والجمالية، والتعليمية
التي تصبغ المعنى بصبغتها. وثمة قيم تعبيرية تخون المشاعر، والرغبات،
والطبع، والمزاج والأصل الاجتماعي، وموقف المتكلم. كما ثمة قيم انطباعية
تترجم مقاصده العمدية، والانطباع الذي يريد اعطائه، والقيم ذات الأهمية
الخاصة في التعبير الأدبي.

فأسلوبية التعبير كما صممها بالي تعبيرية بحتة ولا تعني إلا الإيصال
المألوف والعفوي. وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي. والأسلوبية توسعت
فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي.

وتعد القيم الأسلوبية للتعبير (تعبيرية وانطباعية) مصدر الآثار
الأسلوبية. فبعضها آثار طبيعية، وترتبط بالطبيعة اللسانية للشكل: أصوات،
شكل، اشتقاق، بنية، إلى آخره. وبعضها الآخر آثار استدعائية، تنتج عن
اشترك هذه البنى مع المواقف والوسط الذي يستخدمها.

إن آثار الأسلوب تجعل وجود المتغيرات الأسلوبية، وتعددية الأشكال
القابلة للتعبير عن المفهوم نفسه، أمراً بديهياً. وينتج عن هذا اختيار
للاستنتاجات، واختصاص يأخذ الشكل منه أثره الاستدعائي.
ومع ذلك، فإن أسلوبية التعبير لا تشكل جزءاً مستقلاً من القواعد يعود
على عنصر واقعي من عناصر اللغة. إنها دراسة للوجه، وللقيمة فوق
المفهومية (التعبير أو الانطباع) لمختلف عناصر الشكل القاعدية: الأصوات،

الكلمات، البناء.

وتتخذ اسلوبية التعبير من اللغة موقفاً لها، أو من اللغة العامة على وجه التحديد، أو هي تتخذ موقعها، على الأقل، في حالة من حالات اللغة الاجتماعية والمعقدة (لغة الشعر والإدارة، وأهل المدن أو أهل الريف).

نحن نقف اليوم على بعد كافٍ لكي نقوم نتائج بالي ومدرسته. وينصب نقدنا الأول على النماذج والمصطلحات اللسانية الهرمة. فهي

1970

9

إذا كانت صالحة في عالم (1902)، فإنها أضحت غير مقبولة في الأعمال الأكثر حداثة.

ولكن وجهة نظر بالي لم تفقد شيئاً من حداتها، وإن جاكبسون ومدرسته، أي أولئك الذين جمعناهم تحت عنوان الأسلوبية الوظيفية، ينطلقون من المبادئ نفسها وإلا فإنهم يرجعون إلى مفاهيم جديدة.

وينصب النقد الثاني على مغالبة تحليل بالي للمخطط الأسلوبي. إن بالي حين قابل «الأسلوبية» أو دراسة الأدوات التعبيرية في اللغة، مع «الأسلوب» أو استخدام الأدوات التعبيرية في الخطاب الأدبي، ميز بوضوح تام بين «الأسلوبية» و«نقد الأسلوب». ولكن إذا قرر أن على «الأسلوبية» ضمناً (كما صممت هكذا) أن تكون أداة «لنقد النصوص»، فإن الكاتب لم يزعم قط أنه سيعالج هذا الأمر الأخير.

ولقد ران الاختلاط، للأسف على معظم خلفائه، فإذا بهم يطبقون معاييرهم في شرح النصوص، كما لو أن المقصود بها سمات متأصلة وليس مجرد أدوات.

إن نقد الأسلوب، باعتباره نتيجة من نتائج اللسانيات التقليدية، قد تفاضى عن التمييز الأساسي بين النظام والخطاب، بين النمط والرسالة، بين المعنى وأثار المعنى. وهو لم يستوعب الدرس الحاسم للبنويوية. فهي تريد أن

تكون اللغة نظاماً من القيم يتميز من تحققها ضمن الرسالة التي تتألف فيها .
وهكذا، ذهب رواد رمزية الأصوات إلى الإلحاح على حرف الراء الياء، وإلى
التشديد في إمالة كل حروف الياء، وإلى الضغط على حرف الباء دون أن
يشغلوا أنفسهم بمعرفة ما إذا كان السياق يحقق فعلاً إمكانيات اللغة هذه،
على الرغم أنه ليس في الرمزية شيء عبثي.

لهذا، اتبعوا الطريقة نفسها في خلط اللغة والخطاب، فاكتفوا بتوزيع
النص على جدول فارغ من الاستعارات، والحنف، والقديم، والبناء الوجداني،
الذي إذا وقعوا خارج سياقه فقدوا المعنى الذي يُعزى إليه.
ولهذا السبب فإن أسلوبية «بالي» بتشكيلها فنية رائعة للسانيات، لم تجدد
في النهاية علم الأسلوب. وهذا كان أقل فيما يخص تأقلم الأسلوبية مع
موضوعها من كونها استخدمت استخداماً سيئاً وجهلت وظائف اللغة
وعلاقتها مع النص.

فالبنيوية أسست نقداً جديداً لأسلوبية النصوص، قام في الوقت نفسه
على تحليل موضوعي لوظائف اللغة، وعلى معايير جديدة للوصف.

الفصل الرابع

الأسلوبيّة التكوينيّة أو أسلوبيّة
- الخرد -

1

نقد الأسلوب

إن أسلوبية التعبير - كما صمّمها بالي وخلفاؤه - هي دراسة القيمة الأسلوبية للأدوات التي يستخدمها التفكير ليعبر عن نفسه.

وتتجلى مهمة النقد الأسلوبي في تقويم الطريقة التي يعتمدها مستعمل الخطاب في استخدام المصادر الأسلوبية للغة.

ويتم، في حالة أولى، تعريف السمات الخاصة لمختلف أدوات التعبير بعضها في مقابل بعض، وذلك في داخل اللغة. وينظر إلى هذه الأدوات، في حالة ثانية، ضمن علاقتها مع الفرد أو المجموعة التي تستخدمها. كما ينظر إلى التعبير في ذاته بصورة أقل من النظر إلى الفرد نفسه من خلال الطريقة الخاصة التي يعبر بها. ولا يزال هذا التعريف غاية في التعقيد.

ولنفترض وجود نظام للإيصال يكون كالتالي: ثمة طرق ثلاثة تقود من القرية إلى المدينة. ونستطيع تحديد أسلوبها ضمن المنظور البحث للموصوف التعبيري فنقول: إنها طرق عريضة، أو ضيقة، أو وعرة، أو مباشرة، أو ملتوية (أثار طبيعية)، أو للمارة، أو للعربات، أو للسيارات (أثار استعمارية).

ونستطيع أن ننظر إليها، من جهة أخرى، من منظور أولئك الذين يستخدمونها:

1- سننظر إليها في علاقتها مع المجموعة الاجتماعية، وهذا يعني صنع تاريخ العلاقات الاجتماعية، والاقتصادية، والجغرافية، والسياسية بين المدينة والقرية. وكما شُرح هذا التاريخ من خلال الطرق، تُشرح اللغة من خلال الأمة.

2- وسننظر إليها في علاقتها مع بعض الفئات الاجتماعية للشعب:

المزارعون، والصناع، والأطفال، والنساء الذين يأخذون هذا الطريق أو ذلك، بحسب شروط مهنتهم، ووضعهم، وموقفهم، وهذا يتناسب مع حالة اللغة، جماعية أو فردية.

3- وسننظر إليها في علاقتها مع فرد معين: إن المزارع، مثلاً، لا يأخذ ابداً طريق الغابة أو يأخذه نادراً؛ هل لأنه أعرج والطريق محفر؟ هل هو يخاف لأن مربيته مددته بالذئباب؟ نحن هنا في جسد عادات الفرد، أي ضمن اللغة.

نقارن غالباً أسلوبية بالي بدراسة اللغة، وذلك بشكل متعارض مع أسلوبية الفرد التي هي دراية للكلام. وهذا أمر غير صحيح. فهناك لغة للفرد، وهي «مجموعة من البصمات»، وذلك تبعاً لتعريف سوسير، وهناك لغة ليفكتور هيجو، كما يقال، أو لغة لكتابة «أسطورة القرون».

4- ونستطيع أن ننظر إليها أخيراً من خلال استعمال فرد معين للطرق، وذلك في حالة محددة: لماذا قام مزارعنا صباح الأحد بدورة كبيرة عبر الطريق الكبير لكي يذهب إلى الصلاة: ربما كان يريد أن يزور صديقاً؟ وربما أمطرت السماء، وطريق الغابة مبلل، والمزارع يشكو من الروماتيزم، بالإضافة إلى أن حذاءه مثقوب، ولم يصلحه له مصلح الأحذية، لأنه لا وقت لديه، فقد زوج ابنته التي التقت...، إلى آخره.

وهذا فعل كلامي فريد، وغير قياسي بالنسبة لأي كان.

إن وجهات النظر هذه، وإن لم تكن متميزة دائماً، هي أصل الفنون المستقلة. وأما دراسة اللغة في علاقتها مع الأمة فمن اختصاص التعبير الاصطلاحي.

وإن دراسة الأسلوب الفردي (الكاتب، الكتاب) أو أسلوب الأمة عبر الأفراد (أسلوب الجنس، العصر) فمصمم ضمن منظور مضاعف:

- دراسة اللغة، ودراسة جسم العادات اللسانية الخاصة بفرد من الأفراد

عبارة عن مجموعة من الأمثلة ينظر إليها نظرة مجردة وخارج حالتها العملية في النص. ونضرب على ذلك مثلاً بالاستعارة عند فيكتور هيجو. - وهناك دراسة الكلام، واللسان في سياقه، أي ضمن «حالته».

وعندما نهبط من اللغات الجماعية نحو حالات اللغة أكثر فردية، كلمة هيجو، ولغة كتاب «التأملات»، فإن شبكة الأسباب المتعددة وتكرارها تصبح معقدة أكثر فأكثر.

إن تأمل اللغة في حالتها العملية، وضمن الكلام المفرد الأصلي، لأمير يخرج عن إحصائية اللغة، كمثل يخرج عن التحليل وعن التعريف الموضوعي. ويمكننا دراسة استخدام المقارنات التي قام بها فيكتور هيجو بوساطة التجاور مثل: «راعي أنف الجبل الداخلى في البحر»، وهذا المثل يدخل في اللغة الشعرية ليفكتور هيجو.

ولكن وضع هذا المثل في محيطه:

«الراعي أنف الجبل الداخلى في البحر بقبعة من الغيوم» يعلو بالدرجات الأسلوبية.

ما هو أصل هذا النموذج؟ وضمن أي معيار يتناسب مع رؤية أنف الجبل، ومع يوم مخصوص، وحالة ذهنية معينة؟ وأي قيمة يأخذها من وجوده ضمن السياق؟ كثير من القضايا يحتفظ الحس، والذوق، والحكم الذاتي إناءها بالكلمة الأخيرة. وهذه القضايا هي من ميدان النقد وشرح النصوص. ولكننا نفهم في الوقت نفسه كل ما يريد مثل هذا التحليل أن يراه من معرفة أكثر عقلانية وأكثر دقة لأليات التعبير أو السمات الأصلية في لغة الكتاب.

ثمة أسلوبيات كبرى وصغرى، وأسلوبية لسانية بحثية، وأسلوبية مطبقة على النقد الأدبي. وهذه الأسلوبيات يكمل بعضها بعضاً ما دامت مستقلة حسب

بعض الآراء، أو يكمل بعضها بعضاً إذا اختلطت حسب بعض الآراء الأخرى. ويصورة عامة، حدّدت اللسانيات المثالية، لدرسية فوسلر-سبيترز لنفسها، مهمة دراسة وقائع الكلام، ونقد الكتب ضمن سياقها الكلي، وكان يشار إليها غالباً باسم «أدب الأسلوب» أو «أسلوب النقد».

أما المدرسة الوضعية للمدرسة السويسرية، فاهتمت بدراسة الوقائع اللغوية وبمجموع السمات اللسانية الأصلية لكاتب من الكتاب أو لكتاب من الكتب. إنها تركت للنقد ولشرح النص أمر دمجهم وتأويلهم ضمن حالاتهم الخاصة، وتوخّت بذلك الحفاظ على علم مستقل للأسلوب يتجه إلى الشكل اللساني تكمن مهمته في إعطاء تعاريف، وتصانيف، وملاحظات للنقد. ويصعب، في الواقع العملي، أن نحفظ بهذه التفرقة بين أسلوبية وأسلوبية تطبيقية، بين أسلوبية للغة، وأسلوبية للكلام. ومع ذلك فهي تتناسب مع موقفين ومع اتجاهين من اتجاهات الأسلوبية المعاصرة.

2 **الأسلوبية المثالية**
ليو سبيترز
ليو سبيترز هو أول من صمّم، بتأثير مباشر من كارل فوسلر تقريباً، نقداً مبنياً على السمات الأسلوبية للعمل، وكان ذلك في بداية هذا القرن.

فسبيترز نفّذ نشاطه في ميادين عدة، وخاصة في ميدان علم الدلالة، لكنه معروف أكثر كداعية إلى نظرية أصيلة في الأسلوبية. رفض التقسيم التقليدي بين دراسة اللغة ودراسة الأدب، فأقام بذلك في مركز العمل، ويحث عن المفتاح في أصالة الشكل اللساني، أو لنقل في الأسلوب.

إن أفكاره، دون أن تكون جديدة، تعبر هنا عن نفسها بحرارة وحزم،

وتُرجمت في عمل أصيل جداً، فأحدثت انقلاباً في تاريخ اللسانيات والنقد الجامعي، فوصلت في وقتها، وفي لحظة كان فيها النقد الوصفي يسير في طريق مسدود. وحمل هذه الأفكار، في الوقت نفسه، تيار مضاد للعقلية يذهب من برغسون إلى كروس، مروراً بفرويد ويكل الآداب والفنون الحديثة.

ولكن، يبدو مفيداً أن نترك الكلام للسيد سبيترز، فهو يتكلم، في مقدمة كتابه الأخير بغبطة، عن الجو الثقافي الذي ولد فيه هذا الطموح بإقامة جسر، تساهم الأسلوبية فيه، بين «اللسانيات وتاريخ الأدب» لأن «معركة» السيد سبيترز، وأفكاره وعمله لا تقل شأناً عنها، وهي تشكل صفحة مشرقة في تاريخ الأسلوبية:

سأخذ جانب إعلامكم عن تجربتي الخاصة. إن موقف كل عالم، تسيطر عليه تجاربه الأولى، يحدد منهجه. وأنصح كل معلم أن يعبر لجمهوره عن التجربة الأساسية التي تقوم خلف منهجه.

فبعد أن منحتني المدرسة الثانوية معرفة قوية باللغات الكلاسيكية، قررت دراسة اللغات الرومانية، كما قررت أن أدرس خاصة فقه اللغة الفرنسية. وذلك لأن فينًا حيث ولدت، كانت في هذا الوقت فرحةً وصديقة للنظام، شكاكة وعاطفية، مؤمنة وكافرة، فينًا هذه كانت تغمرها عبادة العادات الفرنسية.

وكان يحيطني دائماً جو فرنسي. وكنت في هذا الوقت الفتى من عمر تجربتي، قد كونت لنفسني صورة عامة عن الأدب الفرنسي، الذي بدا لي وكأنه تركيب نمساوي اجتمعت فيه الحساسية والتفكير، الحيوية والنظام، العاطفة والذهن النقدي. وعندما كنت أرتاد المسرح، وفي لحظة انحسار الغطاء عن مسرحية فرنسية يقوم بتمثيلها ممثلون فرنسيون، كان قلبي يمثلئ بالحبور عندما يقول الخادم بنبرة حارة، وصوت غني ومتزن، لافظاً هذه

الكلمات : «فلتفضل سيدتي، الطعام جاهز».

ولكن عندما كنت أحضر دروس أستاذي، «ميه لويك» الأكبر، مارأيت أية صورة للفرنسي، أو خصائص الفرنسي في لغتهم؛ في هذه الدروس، شاهدت ال (A) اللاتينية تتقدم متطابقة مع قوانين لاتفي نكو ال (E) الفرنسية. هنا، رأيت نظاماً جديداً من الإمالة يخرج من العدم، ونظاماً ترتد فيه الحالات الإعرابية اللاتينية الست إلى حالتين، وقد صارت، فيما بعد حالة واحدة. وثمة وقائع كثيرة في كل هذا. ولكن كل شيء بدأ غامضاً فيما يخص الأفكار العامة القابعة خلف هذه الوقائع. وللكلام عن أي شكل فرنسي، كان ميه لويك يتلو مثلاً من البرتغالية القديمة، أو من الماسسيدوان الحديثة، أو من الألمانية، أو السلتيّة. ولكن أين مكان فرنسيتي الحساسة في هذا التدرج، أين فرنسيتي الساخرة، والمنظمة عبر ألف سنة من التاريخ؟ ستكون على الباب بينما نحن نتكلم عن لغتها. وفي الحقيقة، ليست الفرنسية هي لغة الفرنسيين، ولكنها عبارة عن كتلة من التطورات دون رابط، تطورت معزولة، بل قلّ هي فواحد ولا معنى لها...

عندما انتقلت إلى بيكير « المؤرخ الشهير للأدب، كانت فرنسيتي تظهر بعض إشارات الضعف في حياتها، ولا سيما إزاء تحليلاته ل «حج شارلمان»، أو للعقدة في إحدى مسرحيات موليير. ولكن كل شيء كان يمر كما لو أن التحليل للمضمون لم يكن غير عنصر مساعد للعمل العلمي الحقيقي. فهذا العمل كان يُعني بتحديد التواريخ والوقائع التاريخية، كما كان يعني بإقامة مجموع عناصر السيرة الذاتية والأدبية، ذلك لأن الشعراء كان من المفترض أنهم ضمنوها في أعمالهم.

هل يرتبط الحج مع الحملة الصليبية العاشرة؟ أية لهجة كانت لهجته الأصلية؟ هل ثمة شعر ملحمي سابق على العصر الفرنسي؟ هل وضع موليير مغامراته الزوجية الخاصة في مسرحية «مدرسة النساء» ؟

يبدو أنه، في هذا الموقف الوضعي، كلما أخذنا العناصر الخارجية مأخذ الجد، جهلنا القضية الحقيقية: لماذا كتبت مسرحيتنا «الحج» أو مدرسة النساء؟ وانطلاقاً من هذا النقد للعقلانية التحليلية، حدد سبيترز منهجه:

1- النقد ملازم للعمل - أريد أن أكرر أنه على الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الواقعي نقطة انطلاق، وليس أن تأخذ بعض وجهات النظر الخارجية على العمل. وأما النقد فعليه أن يبقى ملازماً للعمل الفني، وذلك كي يأخذ أصنافه الخاصة.

نحن نعلم مقدار تأثير «برغسون» و«كروتشه»: إن كل عمل فريد من نوعه، ولا يقاس بأي عمل آخر.

وإن في هذا النقد للتاريخ الأدبي الوصفي وتصنيفاته: الرومانتيكية، الكلاسيكية، إلى آخره. ولقد سخر فاليري من هذه «المسميات».

2- إن كل عمل يشكل وحدة كاملة. وفي المركز نرى فكر مبدعه الذي يشكل مبدأ التلاحم الداخلي للعمل.

«إن فكر المؤلف عبارة عن نوع من النظام الشمسي، وكل الأشياء مشدودة إلى مداره: فاللغة، والعقدة، إلى آخره، ليست إلا كواكب تابعة لهذه الهوية، أي لفكر الكاتب.

إن مبدأ التلاحم الداخلي هذا يشكل ما يسميه سبيترز بـ «جذره الروحي» «المخرج المشترك» لكل تفاصيل العمل التي تعلل به وتفسر.

3- يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل. فالعمل ككل يكون الجزء فيه معللاً ومندمجاً. ثم عندما نصل إلى المركز، سيكون في حوزتنا نظرة على كل الأجزاء، وإن الجزء إذا رُصد بعناية، فإنه سيمنحنا مفتاح العمل. وبعد ذلك سنتحقق فيما إذا كان هذا «الجذر» يفسر مجموع كل ما نعرفه ونلاحظه عن العمل.

4- إننا ندخل العمل حدساً - ولكن الملاحظات والاستنتاجات تتحقق من صحة هذا الحدس - وندخله أيضاً ذهاباً وإياباً من مركز العمل إلى

محيطه.

ويشكل هذا الحدس فعلاً إيمانياً، «فالحدس نتيجة من نتائج الموهبة، والتجربة، والإيمان» إنه نوع من «الفرقان» الذهني، ويعمل على إخطارنا بأننا نسير فوق الطريق الجيد. «عموماً، تبين لي أن ثمة ملاحظات أخرى يمكن أن تضاف إلى الأولى، (وهي من نوع هذا البحث)، ولن ننتظر طويلاً وصول «التمطق» المميز، وهو عبارة عن إشارة كان المخرج فيها مشتركاً بين الجزء والمجموع، ويعطي اشتقاقات العمل.»

5-و ما أن يتم إ عادة بناء العمل هكذا، حتى يضم إلى المجموع. - فكل «نظام شمسي» بنته مختلف الأعمال ينتسب إلى نظام أكثر اتساعاً. وهناك «مخرج مشترك» لجميع الأعمال في عصر واحد أو في بلد واحد. وإن فكر الكاتب يعكس فكر أمته.

وهنا ينضم سبيترز إلى فوسلر.

6- إن هذه الدراسة دراسة أسلوبية، وهي تتخذ إحدى السمات اللغوية نقطة انطلاق لها. ولكن هذا موقف قسري. فنحن نستطيع أن ننتقل من أية سمة أخرى للعمل:

«إن ما نكتشفه انطلاقاً من دراسة اللغة عند رابليه، ستعززه الدراسة الأدبية. ولا يمكن أن يكون غير ذلك، لأن اللغة ليست إلا تجلياً خارجياً للشكل الداخلي، أو لكي نستعمل تشبيهاً آخر: إن دم الإبداع الشعري هو نفس الدم في كل مكان. وهذا الدم نستطيع أخذه من ينبوع اللغة أو الأفكار، أو القصة، أو التكوين. وفيما يخص هذه النقطة الأخيرة، كان بإمكانني أن أبدأ بدراسة التكوين المتراخي لدراسة رابليه، وذلك لكي أعبر فيما بعد إلى أفكاره، وإلى عقده، وإلى لغته. ولعل السبب في هذا لأنني لسانني، وبما أن ذلك كذلك، فقد وضعت نفسي تحت الزاوية اللسانية، لكي أتقدم نحو وحدة العمل.»

ولكن غالباً ما يهجر سيبيتزر نقطة الانطلاق اللسانية هذه، ذلك لأن الجسر الذي نصبه بين اللسانيات والتاريخ الأدبي عريض جداً.

7- إن السمة المميّزة عبارة عن تفريغ أسلوبية فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي. وأن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحاً في بعض الميادين الأخرى.

8- يجب على الأسلوبية أن تكون نقداً ظريفاً بالمعنى العامي والمعنى البرغسوني لهذا المصطلح، ذلك لأن العمل يشكل وحدة متكاملة، وعليه أن يؤخذ الداخل بكيّته. وهذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل ومبدعه: «في الحقيقة، إن كل شرح للنص، وكل دراسة فقهية له، يجب أن تنطلق من (نقد الجماليات)، وذلك بتحمل مسؤولية دراسة الكمال في العمل، ومع إرادة تامة في التعاطف معه، وإن أصل فقه اللغة في الواقع هو في المناقشة عن الإنجيل أو عن الأعمال الكلاسيكية» .

هذا المنهج هو ما يطبقه سيبيتزر في دراسة Phedre, cervante ل «ديدور» أو «كلوديل»، أو ل «باريوس»، أو ل «ج. رومان»، أو ل «بيغي»، أو «بروست»، إلى آخره.

فهو حلل مثلاً أسلوب شارل لوي فيليب، روائي من القرن التاسع عشر، فأبرز أولاً العلاقة السببية كسمة أسلوبية: بسبب كذا، كي، لأن. ويبيّن أن العلاقة السببية ليست قائمة في الواقع أو ليست إلا وهماً يصدر عن المتكلم. وهكذا نرى أن موريس (أحد شخصيات شارل فيليب) «يحب (بيرت) لأنها كانت أكثر رهافة، ولأنها كانت أكثر ظرافة، ولأنها كانت زوجته هو، ولأنه تزوجها عذراء. إنه يحبها لأنها كانت مستقيمة، ولأن ذلك يبدو عليها، ولأجل كل الأسباب التي يريد البرجوازيون أن يروها في زوجاتهم» .

وتبين الفكرة الأخيرة أن هذه الأسباب، في ذهن الكاتب، هي الأسباب الصحيحة. وإنها لأسباب سيئة انخدع البطل بها. ويرى سيبيتزر في هذا الاستخدام المميز للعلاقة ما يسميه «علة وهمية الموضوعية» .

هذه هي السمة الأسلوبية المرصودة، ثم للميزة. والمطلوب الآن هو شرحها بما للمؤلف من موقف أساسي ليست هي فيه إلا الانعكاس: «يرى فيليب - وهذا ما يبينه النقد الأدبي - دون تمرد، ولكن بمرارة عميقة، وروح تأملية مؤمنة، يرى العالم يمشي معكوساً، تصحبه كل مظاهر العدالة والمنطق الموضوعي» .

وإن عدم الرضى المستسلم هو «الجنز الروحي» للعمل. ثم ينتقل سبيترز إلى مرحلة ثانية، فيضم موقف فيليب إلى نظام أكثر سعة هو نظام المجتمع في وطنه وفي زمنه. وهذا الموقف - حسب ما يراه سبيترز - ليس إلا انعكاساً لعدم الرضى والقدرية التي تثقل الروح الفرنسية في هذا المنعطف من تاريخها.

وينطلق سبيترز، في الدراسة التي قام بها عن فيدر، من قصة تيرامين حيث يرصد بعض السمات الأسلوبية. فيقوده هذا الأمر إلى إعادة النظر تماماً في الفكرة التي نعرفها عن التراجيديا. إن الشخصية الرئيسية ليست هي فيدر، ولكنها تيزي. والموضوع ليس هو ندم فيدر، ولكنه موضوع غدر الآلهة وقسوتها. هذه الآلهة التي تهجر، بل تعاقب نفس هذا الذي تحميه. وعلى هذا، فإن فن فيدر ليس كلاسيماً، إنه نوع من الباروك - على اعتبار أن جوهر الباروك هو اليأس والخيبة أمام انحراف النظام الكوني.

لقد قامت حول الأسلوبية الأدبية المثالية

حول ليو سبيترز	3
----------------	---

التي حددها سبيترز مدرسة حقيقية. وأثارت باسم «الأسلوبية الجديدة» أو «الأسلوبية النقدية» عدداً كبيراً من البحوث والدراسات، خاصة في الولايات المتحدة.

ومن بين الوجهين لهذه المجموعة، يجب أن نعطي مكاناً بارزاً لـ «داماسو

الونسو» واسميه «أمدو ألونسو»، وكذلك لـ «سبويري» و«هاتزفيلد». فالتحليل الأسلوبي كما صممه داماسو ألونسو يركز على نموذج يميز ستة أنواع من القواعد، وذلك بحسب الأهمية النسبية للناحية الوجدانية، والخيالية، والذكاء. ولكن المؤلف يلحّ على السمة الحدسية للتأويل. وهو يقبل، مثله في ذلك مثل سببترز، إمكانية بناء أسلوبية موضوعية و«علمية».

ويبحث «سبويري» خلف الشكل عن الموقف الأساسي للكاتب أمام الحياة، وعن «رؤيته للعامل». كما درس، مثلاً، تشبيه الشجرة التي تمثل رمزاً مركزياً، ونموذجاً مثالياً، نعثر عليه في كل الأساطير. كما يظهر كيف عالجه فيرهايرن، وفاليري، وكلودل حيث يعبر عندهم «الانفجار الديناميكي للغريزة الحية»، و«الهدوء المتباعد للتفكير»، و«المشاركة الصوفية للرجل البدائي». وأما لوسيان غولدمان، فيتأثير من سبويري صمم نموذجاً لرؤية العالم مُعبراً عنه في الأوضاع الاجتماعية، والاقتصادية، والجمالية. «فالتوازن والتراجع لعبارة (أنا أفكر إذا أنا موجود) مثلاً، كل هذا يعبر تعبيراً رائعاً عن التفاؤل والتوازن في فلسفة نيكارت، بينما الصعود العمودي للعنصر الأول، والسقوط العنيف للنهاية في (يخيفني الصمت الخالد للفضاءات غيرالمتناهية) فيكفان الجوهر نفسه للرؤية التراجمية ويُعبران عنه».

إن هاتزفيلد تعلق بدراسة أساليب العصور خاصة، وركز على العلاقات بين الفن والشكل الأدبي. وكان يرى أن الهندسة، والرسم، والأدب عبارة عن أدوات مختلفة للتعبير عن الوضع التاريخي ذاته والذي تتطور معه الأساليب بشكل متساوق.

تعلو الأسلوبية، بناء على هذا الفهم، باللغة في معناها الدقيق. ذلك لأنها لم تعد إلا إشارة يتضمنها نظام أكثر تعقيداً، إنه العمل في كليته، والمجتمع، بل العصر من خلف العمل.

ويمكن أن نقول إن الأسلوب انزياح لساني، ولكن الكلمة طبقت في النهاية على كل أنواع الانزياح، وعلى كل السمات الخاصة في كل الميادين: أسلوب البناء، والرياضة، والحياة، والعصر، إلى آخره.

وإن الانزياح اللساني يتناسب مع بعض الانحراف عن القاعدة وذلك على مستوى آخر: المزاج، الوسط الاجتماعي، الثقافة، إلى آخره. وهذا يقودنا إلى مفهوم كلي للأسلوب تتناسب فيه كل القياسات المزاجية، وتنعكس، ويشرح بعضها بعضاً.

وهذا يدل على أن الإشارات قابلة للانعكاس ومتعادلة، وحسب تعبير سبيتزر فإن: «دم الإبداع الشعري هو نفسه في كل مكان، وسواء أخذناه من مصدره (اللغة)، أو من (الفكرة)، أو من (العقدة)، أو من (التركيب) و (يتابع الناقد) ولأنني لساني، فإنني انطلقت من الزاوية اللسانية لكي أتقدم نحو وحدة العمل» - بينما ركز بعض النقاد أكثر على الوجه اللساني. ولذا، فإن الكلمة بالنسبة إلى ميرزوغ «تقوم بتمييز الموقف الذي يأخذه الكاتب أمام المادة التي تحملها الحياة له.» وهذا الحياة وليس اللغة فقط. وأما بالنسبة لدريسدن فإن «الأسلوب هو كلية العمل، ونرى العمل فيه، كما نرى الإبداع من حيث هو عمل. ولذا فإنه على الأسلوبية، إذن، أن تركز على الكلية، وأن تكون - أعتذر من الكلمة - شمولية» - وليس هذا إلا التطور المنطقي، والتحول النهائي للمبادئ، التي وضعها سبيتزر.

4 النقد الأسلوبي السوسيري

إن وجهة نظر سيبترز خصبة جداً، وقد بعثت الحياة في النقد الجامعي، وانتشلته من الطريق المسدود بكسر

الحزام الوضعي الذي وضعه «تين» و«لانون». وهو يذكرنا بأن :

- أ- على النقد أن يكون داخلياً، ويسكن في مركز العمل وليس حوله.
- ب- وأن مبدأ العمل يقوم في ذهن الكاتب وليس في الظروف المادية.
- ج- وأن على العمل أن يقدم سماته التحليلية الخاصة، وأن الآراء الماقبلية للنقد العقلاني ليست مجردات قسرية.
- د- وأن اللغة انعكاس لشخصية الكاتب، وتبقى غير منفصلة عن كل أدوات التعبير التي يمتلكها.
- هـ- وأن العمل باعتبار أنه نتاج «سبب ذهني» فلا يمكن الوصول إليه إلا بالحدس والتعاطف.

ولاستطيع أفكار سيبترز، مع ذلك، إلا أن تأثير نقد مدرسة سوسير التي تمثل تقليداً لسانياً بحتاً، بينما الأسلوبية المثالية فقد جذبت إليها، ليس فقط المؤرخين للأدب، ولكن أيضاً علماء الجماليات والفلاسفة.

ويتخلص الاعتراض عليها بأن «الجسر المقام بين اللسانيات وتاريخ الأدب» عبارة عن درس نصي هائل، وأن اللغة ليست سوى نقطة سريعاً ما تنسى، وأن ثمة هوة تقوم بين النتيجة والملاحظة الميدانية، وأن هذه الأخيرة ليست ضرورية في أغلب الأحيان للنتيجة.

يضاف إلى هذا، أنه إذا كان ضرورياً أن نعيد بناء وحدة العمل، فإن هدف اللساني يتجه أيضاً إلى تحديد الأسلوب على مستوى اللغة، ليصنع منه بذلك أداة له.

ويقال أخيراً، إننا، في هذه المهمة، لانستطيع تسليم أنفسنا للحدس فقط، لأن ذلك يعني أن نترك دراسة الأسلوب لأحكام ذاتية. وبالتأكيد، فإن معلومات سبببتر لم تكن عبثاً. إنها تذهب، على كل حال، مذهب تطور الأفكار. ف «برغسون» وبيغي، وبروست، وفاليري قد هتفوا بصرخة الخطر. وقابلت هذه شيئاً فشيئاً صدى في النقد الجامعي. وإننا ندرك أن الأعمال الكبيرة لم تعد تستطيع أن تستمر في كونها العذر لمجموعة كثيفة من الأمثلة القاعدية، أو لرقص مقدس حول النص. فالإقامة من الآن فصاعداً إنما تكون في مركز العمل، بينما اتجهت البحوث نحو نماذج ثلاثة من الدراسات:

1- الدراسات التي تتجه إلى استخدام أدوات التعبير المعزولة. ونضرب على ذلك مثلاً بدراسة الاستعارة عند فيكتور هيجو، والإيقاع في البيت الحر الرمزي، والقلب عند فلوبيير، إلى آخره.

2- والدراسات التي تتجه إلى حالات اللغة. فهناك لغات العصور، ولغات الأجناس، وهي تتأسس شيئاً فشيئاً على الجداول اللسانية المفصلة. يفتح كتاب «تاريخ اللغة الفرنسية» وخاصة المجلدات الأخيرة منه، والتي أعدها شارل برينو، الطريق أمام مثل هذا النوع من البحوث. إنني حاولت في عمل حديث أن أقيم، معتمداً على قواعد موضوعية، خواص اللغة الشعرية إزاء اللغة النثرية، ثم رأيت أن معرفتنا باللغة المتكلمة قليلة. وتبقى للأسف، دراسة غوجنينهايم في هذا المجال دراسة معزولة.

وتستطيع التحريات، من مثل هذا النوع، إذا ما تمّت على نطاق واسع، أن تضع في حيز البداهة السمات الموضوعية للأسلوب. ولكن هذا الأمر لا يزال في الانتظار. وسيبقى، في الحالة الراهنة للأشياء، كل تأويل دقيق تأويلاً هشاً وذاتياً.

3- والدراسات التي تتجه إلى أسلوب الكاتب. ونستطيع أن نقول، دون أن

نتكلم عن مدرسة، إنه بتحريض من «شارل» و«وانيه» أخذت جامعة السوربون توجه أبحاثها أكثر فأكثر نحو دراسات من هذا النوع. ولكنها ترفض، في الوقت ذاته، أن تسلّم نفسها لأنواع من التوليفات الذاتية جداً، والواسعة جداً، والسابقة لأوانها.

ولهذا السبب بقي هؤلاء، مع مجموعة أخرى مثل «غويسو» و«ناردان»، و«شيري»، و«شاسيه»، و«كاهن»، و«غريغوار»، و«بيير»، و«شون»، و«وي»، متعلقين بالجدول المفصلة، وبالاعداد، وبالتصنيفات. وكرهوا أن يبتعدوا عن جوهر النص، كما ظلوا ملتصقين باللغة، يأخذهم في ذلك حذر مفرط، يبدو مضحكاً في نظر هواة الأساطير، وإزاء التوليفات الواسعة. ولعل هذا كان منهم بسبب ذوقهم وتقاليدهم دون ريب. ولكن ربما أيضاً بسبب شعور أكثر ودأ تجاه لغتهم، وأدبهم الأمومي. ولذا كانوا أقل حساسية إزاء الصراع الذي دار بين أحد اللسانيين وأحد هواة الشعر، بينما حاول آخرون التوفيق بينهما. وعلى كل ليس هذا إلا كما أفصح سيبيتزر عنه فقال: «إن موقف العالم مشروط بتجاربه الأولى».

ومن الرائع أن نلاحظ الأسلوبية المثالية والشمولية هي في جوهرها أجنبية أو دخيلة. فالألمان والإنكليز يصدرن أحكاماً على الفرنسية، والإسبان على الإيطالية، ونادراً ما يتكلمون على لغاتهم. وهؤلاء، من جهة أخرى، لم يلاقوا عندنا حضوراً واسعاً، أي الحضور - وهذا يجب قوله - الذي يستحقونه. والسبب أن وجهتي النظر تؤديان، إلى أوضاع مختلفة. فالأسلوبية المثالية هي نقد يقوم به الجامعيون. وهم يضطلعون بدور أكيد في فرنسا بوساطة الدارسين، والأساتذة خارج كرسى الأستاذية، ورجال الأدب الذين لاتزعم الجامعة أنها منافسة لهم. وهي لاتريد من جهة أخرى أن تخطئ - كما يريد ذلك المذهب المثالي - بين دراسة الأسلوب وشرح النص. لأن الشرح عندنا يشكل، تقليدياً، جنساً مستقلاً، يتأقلم، وذلك بناء على شروط تعليمية دقيقة، مع جمهور راشد ووطني.

ثمة أسلوبية بحتة إذن، تتميز عن الأسلوبية المطبقة عن قضايا نقد القيمة وشرح النصوص. فاللساني يعتقد، حين يأخذ بالنصوص، أن من مهمته أن يعطي ملاحظات، وتعريفات، ومعايير. وبالتأكيد، إن على مثل هذه الدراسة أن تعثر على غايتها ومشروعيتها في النقد. ولكنها بمقدار ما تسعى لتحديد أهدافها ومناهجها، تريد أن تعتبر نفسها - وقتياً على الأقل - غاية لذاتها. وهي تضع نفسها في خدمة النقد الأدبي وشرح النصوص، دون ريب، ولكنها متميزة عنهما. إنهم، جميعاً، شرعيون، وجودهم ضرورة، ويكمل بعضهم بعضاً.

إن هذه الأهمية المعطاة للأسلوب، والتي لم يسبق لها مثيل، تتجلى في عدد مضاعف من الدراسات قام بها كبار كتابنا عن اللغة.

ولنقص في التحليل، وهو أمر يتجاوز إطار هذا الكتاب، ونجده في ثبوت المراجع الذي أعده «م. هاتزفيلد»، فقد أوجزنا قائمة بالمؤلفين وبالمؤلفات التي كانت موضوعاً لدراسة أسلوبية، وذلك خلال الخمس والعشرين سنة الأخيرة.

1 - المؤلفون :

-Les noms en caracteres gras ont ete l'objet d'etudes d'ensemble, les autres d' etudes portant sur des details de l'expression.

Adam Paul, Alain, Apollinaire, Balzac H. de, Balzac G. de, Barbusse, Baudelaire, Bazin R., Beaumarchais, Bernardin de Saint - Pierre, Bloy Leon, Calvin, Camus, Celine F., Chateaubriand, Chretien de Troyes, Claudel, Colette, Commynes Ph. de, Corneille, Courier P.-L., d'Aubigne A., Daudet L., Descartes, Deschamp E., Desportes P., Diderot, Du Bellay, Duhamel G., Dumas pere, Eluard P., Fenelon, Flaubert, Fontenelle, Fournier A., France A., Garnier R., Gautier d'Arras, Gautier T., Gide A., Giono J., Giraudoux J., Goncourt E. et., Green J., Groussac P., Guiraut de Borneilh, Hamilton A., Heredia, Hugo, Huysmans, Jammes F., Jaufre Rudel, Lemaire des Belges, Joinville, Labe Louise, La Bruyere, Lacreteille, La Fontaine, Lamartine, Lamennais, Leconte de Lisle, Lemonnier C., Lesage, Lorrain J., Malherbe, Mallarme, Marco Polo, Marivaux, Marmontel, Marot, Maupassant, Mauriac F., Mazarin, Merimee, Michelet, Moliere, Montaigne, Montesquieu, Musset, Napoleon, Plascail, Paulhan J., Peguy, Perrault, Philippe Ch.-L., Pisan Ch. de, Prevost abbe Proust, Rabelais, Racine, Ramuz, Regnier H. de, Renard J., Les Grands Rhetoriciens, Richelieu, Rimbaud, Rod E., Rolland R., Romain J., Ronsard, Rotrou, Rousseau, Saint- Amant, Saint- Exuupery, Saint- Helier M., Saint-John Perse, Saint- Simon, Saint Francois de Sales, Sand G., Sartre, Sceve M., Senancour, Stendhal, Supervielle, Theuriet A., Thibaudet, Valery, Verlaine, Vigny, Villehardouin, Villiers de l' Isle-Adam, Villon, Voltaire, Zola.

2 - المؤلفات:

- L'abbesse de Gastro, A la recherche du temps perdu, Saint-Alexis, Amphytrion, L'assommoir, Atala, Aucassin et Nicolette. Les caracteres, Les Cenci, Chanson Guillaume, Chanson de Roland, La Chartreuse de Parme, Cinna, Un coue simple, Les contemplations, Les contes drolatiques, Les contes Philosophiques, Las Delie, Le diable boiteux, Le dis cours de la methode, Le discours sur le style, Dominique, L' education sentimentale, Eve (Peguy), La femme de trente ans, Les feuilles d'automne, Flamence, Les fleurs du maal, La folie Tristan, La Grand Maulnes, Les illuminations, I phigenie, Jean Christophe, Jehova (Lamartine) < La jeune Parque, Les jeunes France, La legende des siecles. Les letters persanes, Madame Bovary, La maison Tellier, Le mariage de Figaro, Le medecin de campagne, Les memoires de Grammont, Micromegas, Les miserables, Mithridate, Odes et ballades, L'ouvre (Zola), Paul et Virginie, Perceval, Petits Poemes en prose, Phedre, Polyucte, La princesse de Cleves, Les reveries d'un promeneur solitaire, Le roman de la rose, Le rouge et le noir, Salamambo, Sodome et Gomorrhe, Les sosies, Les soulier de datin, La tentation de saint Antoine, Les tragiques, Les trophées, Yvain.

وليس من السهل دائماً أن نحدّد أو أن نصنّف الكتب التي تتراوح بين الإحصاء الأكثر تجريباً والتأليف الأكثر حدساً، مروراً بكل المصالحات، وذلك حسب الشخص، والثقافة، أو أصل الكاتب. ويمكننا القول إن الأسلوبية موزعة على تيارين بينهما خط غامض جداً ومختلط يفصل بين مزاجين، وشكلين من أشكال الحساسية. ولن نندهش إذن، من الخصومات والمراجعات الملتهبة أحياناً. فعبر كل هذا تبحث الأسلوبية عن تعريفها.

إن هذه المفاضلات والمقارنات لقيمة المناهج ومحاسنها تبدو في بعض
المرات من غير طائل. ونحب، على العكس من ذلك، أن نفكر أن الموقفين
متكاملان وإيساً متعارضين.

إن الأسلوب مصمم كمنتوج من
منتوجات الفرد. وهو يبدو بوصفه
واقعة معزولة، ومفردة، وغير قابلة
للقياس مع أي أسلوب آخر.

5 علم النفس الاجتماعي للأساليب

فالرغبة في محاصرة الشخصية الهاربة للكاتب تقود إلى تمييز تجربة،
ووضع، وسمة، ومزاج خلف كل «رؤية خاصة للعالم». وهذا ما حملنا على
تصور نموذج للأساليب دال على العلامات النفسية أو الاجتماعية التي
ولدتها.

ولعل الكتاب الأكثر تميزاً في هذا الشأن هو كتاب هنري موييه «علم نفس
الأساليب» (1959). وهو يقوم على «مفاضلة للكائن الداخلي»، حيث يذهب
الكاتب، انطلاقاً منه، إلى تمييز القوة، والإيقاع، والتوجه، والحكم، والالتحام،
واعتبرها «أنماطاً جوهرية خمسة للأنما العميقة، والمكونات الكبرى للطبع»
ص 34).

ويظهر كل نمط من هذه الأنماط بأشكال إيجابية أو سلبية. فالإيقاع قد
يكون منتظماً أو معوجاً، والتوجه قد يكون صانقاً أو خفياً، والالتحام إنما
يكون مطمئناً أو حذراً، والحكم كذلك يكون متفائلاً أو متشائماً، والقوة، تكون
قاعدة للسلطة أو للضعف.

إن كل سمة من هذه السمات تتناسب مع أدوات تعبيرية خاصة. فهناك
«صور» للقوة والتفوق تختص «بأسلوب مقطوع، يتضمن كثيراً من الأسماء،

والأفعال دون مغير، وفي هذه الحالة تكون الصور قليلة ولكنها قوية. ويكون النحو هو نحو الطاقة: الحاضر، المستقبل، الأمر. ويكون الترقيم كما يلي: نقطة، أو نقطتان. ويكون الاستفهام نادراً، وإلا فهو بلاغي. كما تكون الأحرف الصامتة قاسية.

وتسمح هذه السمات، إذا ما أسقطت على النص، بتمييز نماذج الأساليب، والكاتب يردفنا بسبعين نموذج على الأقل.

ولذا، فهو عندما حُلل بداية Cesar Birotteau رأى أنها تقوم على أسلوب جسني(1) يمثله الثقل: ثقل الذوق، والتفكير، واللغة، والجهل. فإذا أخذنا اللغة مثلاً، فسنعرض أنه يتميز «بهدر الطاقة»، «ذات الحساسية في صيغ التفضيل مثل: (epouvantable reve - حلم مزعج) ومثل (mon-strueux pouvoir - سلطة مخيفة)، أو في صيغ المبالغة مثل: (Chevaux douloureusement affectés - خيول مصابة إصابة مؤلمة)، أو في صيغ مثل: (Tellement Intence - مكثف جداً) أو في لغو الكلام مثل: (absurdes et denuées de sens - كلمات عبثية وخالية من المعنى).

ثمة في علم نفس الأساليب محاولة هامة ومقنعة، تعطي مضموناً لسانياً وموضوعياً لمعايير كانت تعتبر حتى هذه الساعة حدسية، مثل «نفيس»، «غث»، «ساخرة»، «خبيث»، إلى آخره. ومع ذلك فلا بد أن نعرب عن قلقنا أمام عدد النماذج - أكثر من سبعين كما أسلفنا - وأن نعرب عن ذهولنا إزاء مصطلحات تميز بين أسلوب ذهني، وأسلوب ***ي، وأسلوب دائري، وأسلوب قاطع للعصب، وأسلوب نثب - عجل البحر، وأسلوب أهلب، إلى آخره. ثم إن هذه المصطلحات تسقط في الفردية والذرية، ويبدو أن منهجها يهدف إلى ذلك.

1- الجسم : الجلد الصلب. الماء الجامد.

وتقوم، من جهة أخرى، على معايير لسانية ونفسية تجاوزها الزمن ورفضها اللساني كما رفضها عالم النفس. ولكنها وصلت في وقت سسي، وبلغت ذروة الموجة البنيوية التي كانت تتشكك في مفهوم أسلوب الكاتب نفسه. ومن هذه الزاوية، فإن الاتجاه هو الذي يحدد متغيرات الشكل الأدبي على مستوى التعبير الشفوي أكثر مما يحددها الأصل. ولهذا نستطيع أن نميز عند راسين استعمالاً خاصاً للأزمنة، والكلمات، وللصور، وللقوافي، إلى آخره. وهذا أمر يعود إلى أسلوب التراجيديا الكلاسيكية، وهو مشترك بين برادون أو توماس كورني.

أما فيما يخص «رؤية الكاتب للعالم»، فتظهر في نظام المضمون. كما تظهر في شكل أفكار الموضوعات. وبهذه المناسبة نستطيع القول إن تحليلات ياشلار ورواد نقد «المواضيع» تشكل دراسة تكوينية للعمل الأدبي الذي يقوم على علم النفس، وخاصة، ولكنها تطرحها على مستوى ما سيمناه سيميولوجيا الأدب.

وإذا أخذنا كلمة أسلوب في معناها الخاص لشكل التعبير اللساني (أصوات، كلمات، أبنية)، فيجب أن نلاحظ ثمة أزمة للأسلوبية التكوينية حالياً. ولو أننا تابعنا التفكير عموماً أن «الأسلوب هو الرجل نفسه» لما كان بإمكاننا أن نتحقق من المعايير التي تقوم عليها هذه العلاقة، ولا أن نحددها.

إن المقاربة التي قام بها ليو سبيتزر حدسية بحتة، وإذا ظل عمله صريحاً لامعاً من صروح النقد الحديث، فإنه أيضاً دون خلف لعدم توافر آلية نقدية موضوعية.

أما فيما يخص علم النفس الأسلوبي كما تصوّره موريه وبعض الآخرين، فيبدو أنه لم يعثر على معايير ملائمة في علم النفس التقليدي، ونحن لانعتقد أن علم النفس الحديث أو التحليل النفسي قد أعطياه ما يريد حتى الآن.

إن تحليل جاكوبسون للاستعارة والكناية يجعل منهما مشتركات بالتماثل والتجاور. والدراسة التي قام بها عن هاتين الوظيفتين في الحبسة وفي الإبداع الشعري تُظهر، على كل حال، أن الطموح في بناء نموذج تكويني للأساليب له ما يبرره، وخاصة لأنه يرى في علم النفس وعلم الاجتماع المعايير التي ترميه في الخطأ حالياً.

وليس محظوراً التفكير أن مفاهيم مثل: زمن وهيئة، أني وافترضني، محدّد وغير محدّد، تحديد خارجي أو داخلي، تتناسب مع منطق أو مع علم نفس لغوي، تستطيع الأسلوبية التكوينية أن تضمها إليها في يوم من الأيام.

إن علم النفس التنظيمي، وعلم رأسه «غوستاف غيوم» مثلاً، أو إن أنماط شكل المضمون كما يتصورها «هيليمسليف»، تفتح الطريق أمام هذا النوع من المقاربة. وإن اللسانيات التوليدية قد بدأت سيرها في هذا الاتجاه.

ويانتظار كل هذا، فالتفكير الأسلوبي تركّز على القضية المزدوجة لوظائف الاتصال وبينية الرسالة.

وإن أعمال رومان جاكوبسون تهيمن على هذين التيارين الكبيرين للأسلوبية حالياً، وتستوعبهما.

الفصل الخامس

الأُسْلُوبِيَّةُ الوَظِيفِيَّةُ

اللغة نظام، أي مجموعة من الإشارات، تأتي قيمها من العلاقات المتبادلة فيما بينهما، فضمن البنى تحدّد وظيفتها الشكل.
وعن هذا المفهوم المضاعف للبنية والوظيفة، كما عن أعمال اللسانيات الحديثة التي هي من نتائج هذا المفهوم، نشأ نقد للأسلوبية التقليدية، وحدث تجديد كامل للقضايا وحلولها في عدد لا بأس به من النقاط.

البلاغة دراسة للغة، منظورة من خلال
وظيفتها. والصور أشكال مصمّمة تهدف إلى
إحداث التأثير، وإثارة الإعجاب، والتلوين، كل ذلك بقوة وغرابة. وتستجيب الأجناس لهذا في الوقت نفسه. فشكلها يتعلّق أيضاً بالانطباع الذي يريد الكاتب أن يحدثه في القارئ، والسامع، كما يتعلّق بالادوات التي يملكها لتحقيق هذا الأمر (الأغنية، المسرح، القصة، الخ).
وحيث جعلت البنيوية مفهوم وظائف اللغة أساساً لتحليلها راحت تصطدم مع هذه القضايا. وإنه لأمر مدهش أن تسمح القرابة بين البنيوية (في معناها الأوسع) واللسانيات الكلاسيكية، مثلاً، بفهم السبب الذي جعل تشومسكي والقواعد التحويلية اليوم يتبنون بعد مئة وخمسين سنة من اللسانيات التاريخية، أطروحات بور رويال وقواعده العامة.
لذلك، نرى بين البلاغة والبنيوية ثلاث مقاربات مشتركة هي:
الشكلانية، والوظائفية، والعقلانية الاستنباطية.

والبلاغة، إذا نظرنا إليها من زاوية الأسلوب، فإنها عبارة عن معالجة للصور، أي للأشكال، وتصنّف بما لها من علاقة مع الأجناس، أي مع آثارها على القارئ وتوجهاتها إليه. وإنها أخيراً وإن كانت من أصل نفعي، فهي جدول منظم لأدوات التعبير. وهذا ما يجعلها نموذجاً للصور، ولأنواع

الوصف، ولأنماط الاستعداد، و«للامكنة المشتركة»، إلى آخره. وهذه، غالباً ما تكون، عبارة عن توليفات مجردة لمتغيرات نسق من الأنساق. ويدل على هذا، أن مختلف نماذج المقاطع الشعرية تقبل أن تولد لها إمكانات التركيب للآليات والقوافي.

وطالما أن الأمر كذلك، فإن البنيوية تقوم بالتحديد على هذا المفهوم الثلاثي للغة: الشكل، والوظيفية، والنموذج الافتراضي المتضمن في النسق. إن فكرة الوظيفة الأسلوبية قائمة عند بالي. فالأسلوبية كما يتصورها «دراسة لوقائع التعبير اللغوي من زاوية مضمونها الوجداني»، أي في معارضتها «لمضمونها العقلي» وهذا التمييز هو الأساس لما نسميه: «الوظيفة المضاعفة للغة».

فالنمط الذي قدمه «بولدهير» سبق له أن ميز ثلاث وظائف انطلاقاً من شخصيات ثلاث: تعبيرية (أنا)، انطباعية (أنت)، مفهومية (هو). واللسانيات البنيوية ستأخذ هذا المفهوم وتعمقه معتمدة في ذلك على أنماط إبستمولوجية عدة. والجدير بالذكر أن أكثر هذه الأنماط شهرة، هو النمط الذي استعاره جاكوبسون من نظرية الإيصال، وتبعته في ذلك كل اللسانيات الحديثة. إن وظيفة اللغة هي الإيصال، أي نقل فكرة من متكلم إلى سامع. فالإيصال الهاتفي مثلاً) يقوم على مُرسل ومُسْتَقْبِل جمعتهما أداة ناقلة (الخط الهاتفي). وعبر هذه الأداة، يتم نقل الرسالة. والرسالة شكل محدد (متوالية من النقاط والخطوط في الرسالة البرقية). وهذا الشكل يرجع إلى مضمون أو مرجع للرسالة. وهو نتيجة لترميز تقوم به مجموعة من قواعد التعادل وتسمح بإبدال تركيب النقاط والخطوط بمختلف حروف اللغة. ويسمح الاتفاق على قواعد الترميز، بترميز الرسالة في حالة إرسالها وفي حالة فك رموزها عند استقبالها. ويكون وفق المخطط التالي:



وتقوم كل عمليات الإيصال على المخطط نفسه. ونرى أن المرجع (أو المضمون) في عملية الإيصال اللساني مثلاً يتكون من الفكرة، كما يتكون الرمز من اللغة، والناقل من هواء المحيط الحامل لموجات سمعية أرسلها الصوت واستقبلتها الأذن.

ويحتوي كل إيصال على مكونات ستة مهما كانت الأسماء التي نعطيها، فالمرسل هو الكاتب، والمتكلم، والباث، إلى آخره. والرسالة هي النص، والملفوظ، والخطاب، والكتاب، إلى آخره.

أما شكل الرسالة فيتعلق بكل متغير من هذه المتغيرات، وهذا ما سمح لجاكوبسون أن يميز ست وظائف يتضمنها الرسم التالي:



وهكذا نرى أن «الوظيفة الإنفعالية، المتحورة على المتكلم، تهدف إلى إقامة تعبير مباشر لموقفه إزاء من يوجه إليه الكلام، وهي تميل إلى إعطاء انطباع حقيقي أو مصطنع».

وسنرى في كتب «رومان جاكوبسون» مقالات في اللسانية العامة «تعريفاً لمختلف الوظائف. وهو يضع لكل واحدة شكلاً لسانياً يتناسب معها.

يقع تحليل جاكوبسون ضمن منظور بالي. ففي حين أن «المعالجة الأسلوبية» تتركز تقريباً فقط على الوظيفة «الإنفعالية» في مقابل الوظيفة «المرجعية»، نرى أن رومان جاكوبسون يضع في حيز البداهة عقدة الوظائف، ويصفها انطلاقاً من معايير جديدة.

وأريد أن أبين هنا، بالاعتماد على مثلين اثنين كيف أن أسلوبية جديدة قد أخذت طريقها إلى حيز الظهور.
سنحاول أن نستعير من جاكوبسون مفهوم «الوصل» وكذلك تعريفه للكتابة، وذلك لكي نعيد مجدداً تعريف مفاهيم تقليدية مثل الأسلوب الحر المباشر، والصورة الشعرية.

2 أشكال ووظيفة

1- الروابط الوصلية: - ركزت اللسانيات، منذ زمن، انتباهها على فئة من الإشارات التي لا تحتوي على مضمون مرجعي مباشر، ولكنها تشير إلى الشيء، أو إلى الشخص المعني بحسب مكانه في عملية الإيصال. لذا، سمّاها جيسبرسن (تغيرات السرعة)، وسمّاها بنفينست (المؤشرات)، وتبنى جاكوبسون أول هذه المصطلحات، بينما وضع من قاموا بترجمته عوضاً عنها مصطلح (روابط الوصل).

أما الأكثر بدهة من كل هذا، فهي الضمائر الشخصية الثلاثة. إنها تميز الأشخاص، موضوع الخطاب، بموجب أدوارهم ضمن الإيصال: الذي يتكلم، والذي توجه إليه الكلام، والذي نتكلم عنه. وهي تضطلع بدور راجح في الإيصال الأدبي، باعتبار أنها تجعل المرجع تناوبياً بين الكاتب، والقارئ، والشخص، وتتناسب مع الوظائف الثلاث: الوظيفة المرجعية، والإنفعالية، والإدراكية.

ولهذا نرى أن كلّ جنس يلتمس مخططاً للضمائر. والنقد تصدى غالباً لاستخدامها في القصة. ويشير جاكوبسون إلى ترابطها الوثيق مع مختلف الأجناس، ومختلف «الوظائف»:

«يشرك الشعر الملحمي بقوة، في تمحوره حول الشخص الثالث، الوظيفة المرجعية. ويرتبط الشعر الغنائي، في توجهه نحو الشخص الأول، ارتباطاً حميمياً بالوظيفة الانفعالية. وأما شعر الشخص الثاني فمطبوع بالوظيفة الإدراكية، ويتميز بما فيه من توسّل أو بما فيه من عظة، وذلك بحسب ما يكون الشخص الأول تابعاً للضمير الثاني أو الأول». (رومان جاكوبسون: مقالات في اللسانية العامة. ص 219).

ولكن الضمائر الشخصية ليست هي روابط الوصل الوحيدة: فإسماء الإشارة وبعض ظروف المكان مثل: هنا، هناك، إلى آخره، تشير إلى المرجع في علاقته مع مكان الإيصال. وتقوم بهذا أيضاً أزمنة الأفعال وبعض ظروف الزمان (البارحة، اليوم، غداً)، وذلك في علاقتها بلحظة الإيصال.

ويقودنا هذا إلى تمييز شخصين، وزمنين، ومكانين. أما الأول فمرجعه ما نتكلم عنه، وأما الثاني فمرجعه الإيصال نفسه. فالقصة تحتوي على زمن ومكان سرديين، وهما موضوع القصة. كما تحتوي على زمان السرد ومكانه. وما دامت الحال كذلك، فإن العلاقة بين هذين المخططين، والمرور من الواحد إلى آخر، وكذلك الفصل أو الدمج بينهما، كل هذه الأمور تضطلع بدور هام في كل عمل أدبي.

يميز السرد القصصي بين المخططين، في حين أن الشعر الغنائي والمسرح يخلطان بينهما، ولكنهما يتبعان في ذلك طريقين مختلفين. فالشعر ينتج الإيصال الأصلي، والمسرح يمثله.

وكذلك، فالتمييز الأساسي الذي يعارض بين «وظيفتي اللغة- الإدراكية والتعبيرية» يبدو مثل «رابط وصلي» يسمح بالمرور من المخطط إلى الشيء المشار إليه، ومن هذا إلى القارئ.

إن تحليل الأسلوب الحر واللامباشر يكشف باستخدام المصطلح «الرابط الوصلي» عن الثروة الاستمولوجية لهذا المفهوم.

2- الأسلوب الحر غير المباشر: - إننا نعلم أن القواعد (والأسلوبية) تميز بين أساليب ثلاثة: الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر، والأسلوب الحر غير المباشر.

هذا التمييز يعتمد على طبيعة الإيصال ووظيفته، وهو يتطلب وجود متكلم، ومحادث وملفوظ. والملفوظ يحتوي على مُسند إليه يستطيع أن يكون المتكلم (أنا)، ويحتوي على محادث (أنت)، أو يحتوي على شخص ثالث (هو).

يؤخذ الملفوظ على عاتق المتكلم الذي يقول: أنا، أنت، هو، وذلك تبعاً للحالة التي هو فيها. وهذا ما يشكل الأسلوب المباشر، إذ إن له خاصيةً جوهريةً يتحقق من خلالها في الحاضر، ويحتوي، إذن، على كل السمات النطقية (أو مايعادلها كتابةً) في الكلام الأني. ومثال ذلك الملفوظ: أنا، أنت، هو جائق. إنه يحتوي على متغيرات نطقية ذات صبغة كمية، ومكثفة، كما يحتوي على المؤلف الذي يعبر عبرها عن وجدانية المسند إليه. هذه المتغيرات، تعد من جهة أخرى، سمات ضرورية لكل نحو ضمائر المتكلم: الأمر، التعجب، كلمات، جمل، إلخ. ومثال ذلك: «أخرج ا»، «أن أخرج أنا ا»، «أخرج، أنت لاتفكر ب ا» إلى آخره. تطرح الملفوظات قضية يكون المسند نفسه فيها ملفوظاً. وعندما يسند المتكلم إلى المسند إليه (أنا، أنت، هو) ملفوظاً ما، فإن هذا يعني أن في حوزتنا ملفوظين يكون الثاني منهما هو المسند إليه بالنسبة إلى الأول. حينئذ نرى إمكانات ثلاثة للتعبير عن هذا الملفوظ المضاعف تشكّل الأساليب الثلاثة.

ينتج المتكلم في الأسلوب المباشر ملفوظ المتكلم الثاني: أنا(أنت، هو) أقول: « أنا (أنت، هو جائق»، وكذلك في: «أخرج»، «أخرج أنا»، إلى آخره. وليس ثمة شيء آخر هنا غير الجملة العادية الإسنادية أو المحتوية على ضمير المتكلم، وفي هذه الجملة، يضطلع المتكلم الحاضر بالملفوظ (والصوت)

بدلاً عن متكلم غائب. ويمكن له أن يكون هو نفسه هذا المتكلم الغائب. وهذا هو الأسلوب المباشر المنوب، ويجب أن تميزه وظلياً وإلا فشكلياً مما سميناها من قبل الأسلوب المباشر الفوري.

فالمتكلم في الأسلوب المباشر يدلي بملفوظ غائب حجبت عنه كل السمات النطقية لجملة ضمير المتكلم. وهذه السمات هي الخاص بملفوظ في الحاضر. وأما الجملة التابعة مثل: «الذي هو جائع»، فإنها لا تحتوي على متغيرات نطقية، وبسبب من هذا فإن تبعية الجملة المنطوقة تصبح مستحيلة مثل «إني جائع»، إلى آخره.

ومثل هذه القضية، يحلها الأسلوب المباشر المنوب. إذ المتكلم الحاضر يستطيع أن ينتج شكلها تماماً، وأن يقلد، عبر نبره، ملفوظ المتكلم الغائب. ولكن تطرح حينئذ إنابة صوت المتكلم الرئيس قضية أخرى، ولا نستطيع أن نتبين تماماً هوية ما سميناها، لهذا السبب، الأسلوب المباشر الفوري، والأسلوب المباشر المنوب.

إن الأسلوب المباشر، يتميز في الواقع، بفرضيات تعبيرية، وهو يسمح للمتكلم أن يعبر عن مشاعر معينة، وأن يطلق أحكام قيمة. بينما نرى أن المتكلم الرئيس في الأسلوب المباشر المناوب، حين يعبر عن صوته للمتكلم الثاني، فإنه يستطيع أن يعبر عن وجدانية هذا الأخير، ولكنه يحرم نفسه بهذا من إمكانية التعبير عن وجدانية الخاصة.

ثمة ملفوظات، ولكن ليس هناك سوى صوت واحد. والمتكلم الرئيس يحتفظ بصوته، على أنه لا صوت للمتكلم الثاني (أسلوب مباشر). إنه ينبغي عن صوته، ولكنه يبقى دون صوت (أسلوب مباشر منوب).

هذه هي القضية التي يحلها الأسلوب الحر غير المباشر. فالأمر يتعلق، كما نعرف، بشكل مختلط يؤلف بين السمات المباشرة و غير المباشرة. وهذا ما نراه في الجملة:

«أسرع ديلاهيرش وقد كاد يفقد صوابه. يريد أن يقدر حجم الخسائر. هل سنهدم بيته ونحرقه الآن؟ ماذا يجري الآن؟ ومادام أن الامبراطور يريد أن يوقف كل هذا فلماذا اعدوا الكرة) زولا (La debacle).

ليس هناك تبعية شكلية، والملفوظ الرئيس إنما هو ملفوظ ضمني. فالفعل affole (فقد صوابه) يستوجب أن يكون الشخص الذي نتكلم عنه فريسة مقلقة. وهذه الأفكار هي ما يلفظه المتكلم الرئيس، ويكون ذلك في شكل مختلط.

«هل سنحرق بيتي» (أسلوب مباشر منوب - صوت الشخصية، غياب الكاتب). «إنه يتسامل فيما إذا كان بيته سيهدم» أسلوب غير مباشر موسوم برابط التبعية «إذا» وهناك اتفاق بين الأزمنة والضمائر الشخصية، وغياب الصوت).

«هل سيهدم بيته؟» أسلوب حر غير مباشر: غياب التبعية، ولكن هناك اتفاق بين الأزمنة والضمائر، من يأتي صوت الشخصية وصوت الكاتب).

ليس من شأننا أن نقيم جدولاً نضع فيه مختلف الأدوات الشكلية التي تمتلكها اللغة لتحقيق الأسلوب الحر غير المباشر، لأن هذه الأدوات كانت موضوع دراسات خاصة، وهي معروفة جيداً.

ولعل الأمر الذي قلت معرفتنا به يكون الآلية اللسانية والأسلوبية لهذا الشكل من أشكال التعبير. وإنه ليتوضَّح على ضوء التحليل الذي قام به جاكوبسون لفهوم «تغيرات السرعة» .

تشكل الأساليب الثلاثة، وهذا يبدو واضحاً فعلاً، «رابط صلة»، يسمح بنقل مستوى السرد، وذلك بالعبور من زمن الراوي وصوته إلى زمن الشخصية، موضوع السرد، وصوته، كما يسمح بهذا أيضاً في الأسلوب الحر غير المباشر، وذلك بتراكب هذين الزمنين وهذين الصوتين وتداخلهما.

تقوم الاستعارة والكناية على نموذجين من المشتركات الشفوية: تماثل المصطلحات بالنسبة إلى الاستعارة، وتجاورها بالنسبة إلى الكناية.

3 الاستعارة والكناية

إنه معيار أساسي من معايير علم الدلالة الحديث، وهو أيضاً قاعدة تصنيفه للمجازات اللفظية. غير أن جاكوبسون، حين تبنّاه عمل على توضيح قيمته الشكلية. وأقد بين، خاصة، أن هدم اللغة يتم وفق طريقين، وذلك تبعاً لإصابة المريض. ومن الممكن أن يكون مصاباً بالتماثل (إختيار الكلمات)، أو بالتجاور (الاستعداد لبناء الجملة). وبين، في الوقت نفسه، دور الوظيفتين في كل سياقات الترميز: في الأحلام والأساطير، وفي الأشكال الأدبية والفنية. إنه يقول: «في الشعر، تستطيع أسباب مختلفة أن تحدد الاختيار بين هذين النوعين من المجازات اللفظية. فالمدرساتان، الرومانتيكية والرمزية، أشارتا إلى أولوية الطريقة الاستعارية مرات كثيرة. غير أننا لم نفهم فهماً كافياً أن تفوق الكناية يحكم فعلاً التيار الأدبي المسمى بالواقعية ويحدده. وهو تيار ينتمي إلى فترة وسط بين تهافت الرومانتيكية وصعود الرمزية. وهو يتعارض معهما على السواء. والكاتب الواقعي، وذلك تبعاً لطريقة علاقات التجاور، يلاحظ انحرافات كنانية للعقدة داخل البيئة وأخرى للشخصيات داخل الإطار الزمني - المكاني. إنه شره في التهام تفاصيل العلاقات المجازية. فإذا أخذنا رواية «أنا كارنينا» مثلاً على ذلك، فسنترى أن القصد

الفني لتواستوي يتركز، في مشهد انتحار «أنا» على محفظة يد البطلة. وكذلك في روايته «الحرب والسلام»، حيث يستخدم الكاتب العلاقات المجازية. مثل «زغب فوق الشفة العليا»، «أكتاف عارية»، ليبدل على أن هذه السمات إنما هي لشخصيات أنثوية. (جاكوبسون: دراسات في اللسانيات العامة. ص 63).

وإنه لمن السهولة بمكان، ضمن هذا المنظور، أن نتيين أهمية الكناية في الشعر السوريالي، وذلك منذ اللقاء المشهور «بين آلة الخياطة والشمسية فوق طاولة العمليات».

إزاء هذا، نرى أنفسنا قد توجهت إلى تأمل الأهمية الشعرية للكناية، بينما ركز النقد الأهمية على الاستعارة.

إن تحليل الأحلام، والأساطير، والتمائم في التحليلات النفسية المعقدة، يسمح اليوم بفهم الأهمية الكامنة للخيال الكنائي فهماً أفضل. وإن نندهش إذا ما رأينا المكانة العظمى التي تحفظها له الفنون الحديثة. وما دمنا قد تسلحنا بهذا المفهوم الجديد، فإننا سنقرأ دراسات بأشكال عن الخيال الشعري قراءة مثمرة وذات فائدة لا انقضاء لها.

وبالتأكيد، فإن «التشعب الأدبي» الذي يصفه لنا، يعتمد على الاستعارات. ولكننا إذا ما نظرنا فيه عن كثب، فسنلاحظ أن التحليل الذي يجريه لنا يقوم على إظهار الآليات الخفية، وذلك لكي يتم العثور على قاعدة النماذج المثالية الكنائية. فإذا ما أخذنا، تارة أخرى بعده، صورة برق القمر الحلبي و«الأمومي»، فسنلاحظ أن العلاقة بين الحلبي والغبطة المطمئنة لثدي الأم عبارة عن مشترك بالتجاور. ويمثل الشاعر، انطلاقاً من التماثل بين غبطة الأم وغبطة الليل، بين برق القمر الليلي والحليب الأمومي.

وهكذا نرى أنه خلف كل استعارة شعرية كبرى، ثمة كناية بدائية خفية. وإننا لنتساءل إذا ما كانت وظيفة الشعر، تحديداً، تقوم على جعل النماذج المثالية الكنائية استعارية.

هذا موضوع كبير. ونحن أردنا فقط أن نبين هنا الطرق الجديدة المفتوحة على النقد وذلك بوساطة تعريف المعايير التقليدية تعريفاً بسيطاً وجديداً.

يقترح علينا رولان بارت في كتاب **4 الأسلوب والكتابة** له (1) تعريفاً فريداً للأسلوب، وذلك بإقامة تعارض بين الأسلوب، بكل ما تعنيه هذه الكلمة، وبين الكتابة. وهذا، على اعتبار أن الأسلوب والكتابة يتميزان من اللغة.

إن الأسلوب، كما يقول: «لغة مكثفة بذاتها ولا تفوص إلا في الأسطورة الشخصية والخفية للكاتب، كما تفوص في المادة التحتيّة للكلام حيث يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء، وحيث تستقر نهائياً الموضوعات الشفوية الكبرى لوجوده... ويعد الأسلوب ظاهرة ذات نظام وراثي بكل معنى الكلمة، وهو بالإضافة لهذا، تحويل لمزاج». (ص 12).

ويعارض بارت هذا الأسلوب الضروري بالكتابة، ويرى أنها نتيجة تكثيف واختيار ويفرق بين ثلاثة نماذج كبرى للكتابة هي:

1- الكتابة «إشارة» تصدر عنها كل الأشكال الأدبية. كما تصدر عنها الأجناس والنبرات التي يشير بها الأدب إلى نفسه قائلاً: أنا قصيدة، أو دعاء، أو سخرية، وفي كل الأحوال خطاب تزيني واحتفالي. والعمل يتقدم هكذا تحت قناع شكل طفوسي، يُعنى به و«يشير إليه بالبنان» في الوقت نفسه.

1- درجة الصفر للكتابة.

فجماليات الكتابة هذه بلغت أعلى مراتب وعيها في القرن السابع عشر. ولكنها لم تستوجب أن تُنذ من الكاتب التزاماً، لأن اللغة الأدبية كانت واحدة، وكانت مشاعراً، وحكراً على مجموعة اجتماعية صغيرة. وكان الطقس الكتابي في داخل هذه اللغة صلباً، ففقد الكاتب حريته، وكان، عملياً، دون مسؤولية.

وعندما تخلى الأدب، فيما بعد، عن تعليمات البلاغسة بضبط من الأسلوبيات الفردية، ذهب يبحث عن «إشارة» في نماذج كتابية أخرى، كالكتابة الفنية أو المهنية لعصر الطبيعة - الرمزية وورثته. ونرى هنا أيضاً أن العمل الفني وإن كان يزعم أنه يرسم الحياة اليومية، فإنه كان يهدف أن «يشير» إلى نفسه بوصفه موضوعاً فنياً.

«يبقى الأدب قيمة استعمالية لمجتمع أيقظ شكل الكلمات وعيه، ومعنى ما يستهلكه» - (ص 49). لذا، بين بارت، بشكل رائع، كيف أن استخدام الماضي يحدّد، أو أن استخدام الضمير «هو» في الرواية ليس له من وظيفة غير تأمين «هذا النظام المطنن لعلم الأدب». ولقد فحص فيما بعد، كيف أن «الأسلوب المتقن» الموروث عن فلويين، عبر موياسان، وزولا، ودودييه، يستمر - بتناقض عجيب - في الأدب البروايتاري والثوري، حيث يتابع اصطلاحه بقيمة الإشارة هذه.

2- تعلق الكتابة، بوصفها قيمة، ضمن اللغة المكتفية بذاتها للإنسان، والأيديولوجيات والأحزاب، كل كلمة في معنى خاص، حيث «لا تكون فيه سوى مرجع ضيق بالنسبة إلى مجموع المبادئ التي تدعمها خفية. وإذا أخذنا كلمة مثل: «impliquer» أشرك في، تضمن، استتبع»، وهي كلمة طالما تكررت في الكتابات الماركسية، فإننا لانرى فيها المعنى المحايد للاتجاه. إنها تشير دائماً إلى صيرورة تاريخية محدّدة، وهي بهذا مثل تعبير جبري يمثل جملة

من المعترضات لسلمات سابقة» (ص 49).
فالطريقة تصبح أداة للتخويف، وذلك عندما تميل إلى إعطاء الكلمة مفهوماً وحكماً في الوقت نفسه: ف «التحريفي» هو الشخص الذي يتحرف عن خط المجموعة، ولكن الكلمة تحكم عليه وتهنّده في الوقت ذاته. ذلك لأن «مضمونها ذو نظام قضائي» (ص 39). وتشتق من هذا النموذج كل اللغات السياسية، والإدارية، والبوليسية، والسبب لأن السلطة والمعركة ينتجان نماذج الكتابة الأكثر صفاء.

إن لكل إيديولوجية، ولكل حكم كتابته التي تفسد كل ما تلامسه، وتهدم قيمة الكلمات. ونضرب على ذلك مثلاً ب «الديمقراطية» و«السلام» «الحرية» إنها تتحرف باللغة عن وظيفتها المتعدّية لكي تحمل على الاعتقاد، ولكي تقنع، وتفزع، ولكي تكون، في الواقع، أداة للدجل.

3- الكتابة التزام. ولكي تطامن من كبريائها ستساوي كتابة القيمة في مكرها وهي، على كل حال، تتفرّع عنها مباشرة.
«إن توسّع الوقائع السياسية والاجتماعية، ودخولها ميدان الوعي الأدبي... أنتج كتابة نضالية، ومعتوقة تماماً من الأسلوب، وهي تشبه اللغة المهنية في حضورها» (ص 41).

عن هذا، نشأت كتابات طبقية، وأخرى خاصة بفئة اجتماعية أو إيديولوجية، كما نرى ذلك في مجلة Esprit أو في مجلة Les temps modernes. ويؤكد الكاتب في تبنيها لها انتسابه إلى مجموعة، ويتمثل المثاليات والأحكام المسبقة. «وتصبح اللغة إشارة كافية للالتزام... وتعمل بوصفها إشارة اقتصادية يفرض الناسخ بفضلها دون توقف اعتقاده ولايقص التاريخ ذلك أبداً (ص 42).

أنماط الكتابة هذه - والتي ميّزت بينها حاجة التحليل - تدخل بنسب كبيرة تقريباً في مختلف الأجناس التي وصفها بارت. ففي رواية من الروايات مثلاً، نرى أن الكتابة تعمل كما لو أنها إشارة، وذلك بمقدار ما يؤكد الشكل انتسايه إلى طبقة أو إلى نظام معيّن. ويكون عملها هذا بمطابقة العمل مع موضوع فني، وأعتبره قيمة من القيم بوساطة المضمون الخفي والتحتي لبعض المفردات مثل («الوطن»، «إنساني»، «الطفولة» الخ.) وكذلك بالنظر إليه كالنظام.

وتصدر هذه النماذج الثلاثة عن آلية مشتركة: يعهد الكاتب إلى الشكل تفكيره، والحكم الذي يحمله عن قيمة هذا الفكر في الوقت نفسه. وهو إما أن يعطي الفكرة كشئيه جميل أو مفيد، وإما أن يدينها أو يعظمها، وإما أن يفرضها أو يعلن عنها.

فالكتابة، كما أتينا على تعريفها هكذا، ملازمة للغة. وكل تعبير يستلزم قصداً وحكماً، واختياراً، لأنها لا تستطيع إلا أن تنعكس في الشكل المختار. سيعود هذا التمييز إلى القيم الثلاث للأسلوبية التعبيرية لكي يعرقل هذه النماذج ويدققها: القيمة المفهرمية أو اللغوية، والقيمة التعبيرية، والقيمة الانطباعية أو الكتابة.

يدخل تحليل اللسانيين بهذا ميدان النقد الأدبي. ولاشئيه أكثر دلالة، في الوقت نفسه، من مصطلحات بارت: سنلاحظ أن الكتابة - بموجب تعريفه - إنما هي الأسلوب بالمعنى التقليدي للكلمة. وهي استخدام أدوات التعبير من أجل غايات أدبية، لأن الأسلوب والكتابة يختلطان اشتقاقياً على كل حال. أما الأسلوب، فهو، في تعريفه الجديد، تعبيرية اللسانيين. التي تستفيد من مزايا كلمة نبيلة. بينما يختلف الأمر بالنسبة إلى الكتابة، فهي تترجم قيمة محترقة

وهابطة، وتتعلق من الآن فصاعداً بتقليد فن كتابي لجيل من الرسامين دون رسم، ومن الشعراء دون قوافي، ومن المغنّين دون صوت. وهؤلاء يزعمون طرد الكتابة ولكنها سرعان ما تعود، على كل حال، في شكل جديد متكلف لغيبة الكتابة.

تعبّر مصطلحات بارت، على كل، عن التناسخ الأخير لمفهوم الأسلوب، كما تعبّر عن حدّ من التطور له أصل في المثل السائر: الأسلوب هو الرجل.

إن لكلمة الأسلوب ثلاثة معاني في الوقت الحالي: يرى بعضهم أنها مازالت تعبّر عن فن الكاتب، وعن استخدام اللغة لغايات أدبية، ويرى بعضهم الآخر أنها طبيعة الرجل نفسها، ومثلما يقول كلوديل: «إنها خاصية طبيعية، كما هو صوت الصوت»، ويرى آخرون أن الكلمة تتضمّن هذين المعنيين وغالباً ما تخلط بينهما.

الفصل السادس

الأسلوبية البنيوية

لاستطيع اللسانيات الحديثة أن تفوت على نفسها فرصة طرح الأسلوب، ولهذا استخدمت مصطلح البنية لكي تُظهر أن القيمة الأسلوبية تتعلق بمكانها ضمن النظام. بينما تنتسب كل إشارة من الإشارات إلى بنيتين: الأولى بنية القانون، وهي تحديد مكان الإشارة ضمن الفنة (استبدالية). الثانية، وهي بنية الرسالة. وتحتل الإشارة فيها موقعاً (تركيبياً) محددًا. ونرى، بسبب من هذا، أن هناك نموذجين كبيرين للقضايا، أما الأول فيتعلق بدراستنا لشكل الإشارة إزاء النص، وأما الثاني فيتعلق بالنظام اللساني الذي وأدها.

قانون ورسالة: تتميز قضية الأسلوبية المصممة على أنها جدول من الأدوات المفترضة ضمن اللغة والتي يتصرف الكاتب بها بغية إحداث آثار مجددة كما تم تحقيقها فعلاً.

فه «بالي» كان يعي هذا الوضع جيداً، عندما ميّز أسلوبيته لدراسة

الأسلوب. وكما قلنا، فإن هذا التمييز يبقى غامضاً عند معظم التابعين. إن «شرح النص» التقليدي إذ ينبثق عن البلاغة - وقد أعاد بالي النظر فيه - يخلط دائماً بين مستوى اللغة ومستوى النص، ويعير غالباً إلى النص سمات تنتسب في حقيقتها إلى النظام.

تركز البنيوية اهتمامها، منذ البدء، على هذا التمييز، معتمدة في ذلك على التعارض الذي أقامه سوسير بين اللغة والكلام. هذا التمييز تم تناوله مجدداً، كما تم تحليله، وتحديده، وشرحه، بحيث قام بهذا العمل كل البنيويين مستخدمين في ذلك أسماء مختلفة: اللغة والخطاب (غيوم)، نسق ونص (ل. هيلمسليف)، تمكن وأداء (تشومسكي)، قانون ورسالة (جاكوبسون)، إلى آخره.

قام غيوم بتحليل سعيد ومثمر عندما عارض بين المعنى (في اللغة)، وبين آثار المعنى (في النص). ويبيّن أن كل إشارة إنما تُحدد بوساطة قيم هي إمكانات للمعنى، تحدها بنية النسق. وأن كل سياق ينفذ بعض هذه القيم، وذلك لكي يولد أثراً خاصاً.

وبناء على هذا، فإن «الحاضر» معنى يتجلى في الإشارة إلى اللحظة الحاضرة للإيصال. ولكن تنتج عن نسق التعارض «الحاضر» مع الأزمنة الفرنسية الأخرى، قيم تجعله قابلاً للتعبير عن «الماضي» مثل (حاضر السرد)، وعن المستقبل مثل (الحاضر التنبؤي)، وعن «كُلّي الزمن»، إلى آخره. والسياق هو الذي ينفذ فيه أثر هذا المعنى أو أثر هذه القيم.

تستنتج من هذا أن هناك مستويين للتحليل متميزين. والسبب أن الحاضر (ضمن النسق) يستطيع أن يعني في النص «الحاضر» و «الماضي»،

و«المستقبل»، و«كلي الزمن» . ونلاحظ أن كل إشارة تستطيع أن تعني أي شيء. وهذا يدل على أنها لاتضطلع بمعنى، ولكن باستخدامات ما.

فالتحليل الذي قام به بالي عن الأسلوبية جعلها جدولاً من القدرات اللغوية يبدو دون موضوع، وذلك على مستوى نقد النصوص. وهذه نتيجة وصل إليها «ر. ل. وانيه» و«ريفاتير»، كل بطريقته. إضافة إلى أن آخرين اعتبروا، مع اعترافهم أن مصدر الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها، أنه لا يمكن تعريفه خارج الرسالة.

هذا الموقف يشابه في الواقع موقف بالي الذي لم يعر الوجه الثاني للقضية اهتمامه.

وهذا الموقف هو موقف جاكوبسون أيضاً، لأنه ركّز على تحليل الرسالة، ولكنه لم يتجاهل أيضاً تحليل النسق. وبعد العنوان الذي جمع فيه معظم دراساته الأسلوبية سمة مميزة بهذا الخصوص: قواعد الشعر، وشعر القواعد.

إن قواعد الشعر دراسة لأدوات التعبير الشعري في اللغة. بينما نرى أن شعر القواعد دراسة لمحصل الآثار في النص. وذلك بوساطة عمل هذه الأدوات.

ورأينا سابقاً كيف صممت القواعد الوظيفية للتعبير الأسلوبي. أما فيما يخص الآثار، فتتعلق بوضع الإشارات وعلاقاتها موضعها في الرسالة، أي في بنية النص.

ونلاحظ أن كلمة «بنية» تقوم، هنا، على مفهومين متميزين: هناك، تقليدياً، بنية نسقية. وهي بنية استبدالية تأخذ الإشارات منها وظائفها وقيمها. وهناك بنية للخطاب، وهي بنية تركيبية تأخذ الإشارات منها آثارها المعنوية.

ولكن أصالة جاكوبسون الكبرى، تكمن في أنه بيّن أن الأثر «الشعري» يقوم على التاليف بين البنيتين.

2 الوظيفية الشعرية
وبنية الرسالة
(ر. جاكوبسون ١٥)

للنظر من أي شيء تتألف الوظيفة
«الشعرية» :
«إن ما يميز الوظيفة الشعرية للغة
يكمن في هدف الرسالة وكيونتها، كما يكمن في التركيز عليها لصالحها
الخاص» .

فلنحلل بإيجاز الشعار السياسي «I like like» . ونلاحظ أن المستوطنين
الموجودين في الصيغة يتوافقان قافية فيما بينهما، كما نلاحظ أن الثاني من
الكلمتين في القافية إنما يكون متضمناً تماماً في الأول (يقفي في
الصدى)، /ayk / Layk/، (لايك - أيك)، وإنهما ليشكلان صورة جناسية
لشعور يغلط موضوعه تماماً. ويشكل المستوطنان مجانسة صوتية في الثاني:
أي، أيك، /ay/ ayk/، وهذه صورة جناسية لذات أحببت أن يغلطها الموضوع
المحبيب. ويعزز الدور الثانوي للوظيفة الشعرية وزن هذه العبارة الانتخابية
وأثرها.

«باتباع أي معيار لساني تعرف الوظيفة الشعرية؟ وما هو العنصر الذي
يعد حضوره ضرورياً في كل عمل شعري؟ ولكي نجيب عن هذه الأسئلة يجب
علينا التذكير بنمطي التنسيق الأساسيين والمستخدمين في السلوك الشفوي:
الانتخاب والتاليف. وسنضرب على ذلك مثلاً بكلمة «طفل»، ولتكن هي
موضوع الرسالة: فالتكلم يقوم بعملية اختيار من بين مجموعة الأسماء
الموجودة والمتشابهة تقريباً، مثل، طفل، صغير، وليد، رضيع. وتتعايد هذه
الكلمات كلها تقريباً من بعض جهات النظر. ولكي يعلق فيما بعد على هذا
الموضوع، فإنه يقوم بعملية اختيار لفعل من الأفعال الدلالية المناسبة، مثل:

نام، نعس، رقد، غفا. وتتألف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية. هكذا نرى ان الانتخاب يقوم على قاعدة التعادل، والتماثل، والتنافر، والتوافق، والتضاد، بينما يقوم التأليف وبناء المتوالي على المجاورة. والوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التعادل المحوري للانتخاب على محور التأليف» .

«يرتقي التعادل إلى رتبة المكون في المتوالي» (جاكوبسون : مقالات في اللسانية العامة. ص 220).

ما يريد جاكوبسون قوله هو أن بعض الأشكال تحقّق في المتوالي مواقع متطابقة ولها سمات صوتية، ولفظية، وقاعدية متطابقة. ومن هذا مثلاً: «تماثل الأفعال الثلاثة ذوي المقاطع الثنائية مع الحرف في البداية والحركة المتطابقة في النهاية والتي تعطي إشرافها لرسالة النصر الوجيهة التي كتبها سيزار: «viri, vidi, vici» تتعلق الخصوصية الأسلوبية، إذن، بعلاقة الأشكال داخل الرسالة، ويجب على الأسلوبية أن، تحدّد بنية النص، وأن لاتخطأها مع بنية القانون.

ف «جاكوبسون» قدم بهذا الخصوص دراسات رائعة، كان أكثرها شهرة في فرنسا تحليله لقصيدة «القطط» ل «شارل بودلير» . وهو قائم بهذه الدراسة مع كلود ليفي شتراوس (1962) في مجلة L'HOMMO حيث كان المنهج يقضي بتسجيل التتابقات في القصيدة بين الصيغة، والنحو والمعنى، والوزن، إلى آخره:

«إن مواضيع الرباعية الأولى، ومواضيع الثلاثية الأولى لاتشير إلا إلى كائنات حية. بينما نرى أن أحد المواضيع في الرباعية الثانية، وكل المواضيع القاعدية في الثلاثية الثانية عبارة عن أسماء حية :

«Un sable, des parcelles, leurs reins, L'Erebe» ونلاحظ زيادة على هذه التتابقات الأفقية، تطابقاً آخر نستطيع ان نسميه التتابق العمودي. وهو يعارض بين مجموع الرباعيتين ومجموع الثلاثيتين. ونرى أن كل الأشياء

المباشرة في الثلاثيتين هي عبارة عن أسماء غير حية (- Leurs Prunelles Les nobles attitudes) والشئي، المباشر الوحيد من الرباعية الأولى يمثل اسماً حياً (Les chats) والأشياء في الرباعية الثانية، إلى جانب أسماء غير حية (L'orreur, Le silence)، تحتوي على الضمير (Les) الذي يدل على «القطط» في الجملة السابقة. ومن وجهة نظر العلاقات بين الذات والموضوع، فإن القصيدة تقدم متطابقين منحرفين: المنحرف الهابط، ويوجد المقطعين الخارجيين (الرباعية الأولى والثلاثية الأخيرة)، ويعارضهما مع المنحرف الصاعد الذي يربط المقطعين الداخليين. يشكل الشئي في المقطع الخارجي جزءاً من الطبقة الدلالية نفسها للموضوع: وهي أسماء حية تضمها الرباعية الأولى (Savants-chats, amoureux)، كما توجد أسماء غير حية في الثلاثية الثانية (Parcelles- Prunelles, reines) ونرى على العكس من ذلك في المقاطع الداخلية، أن الشئي ينتمي إلى طبقة متعارضة مع طبقة الموضوع: فالشئي غير الحي، في الثلاثية الأولى، يتعارض مع الموضوع: فالشئي غير الحي، في الثلاثية الأولى، يتعارض مع الموضوع الحي (-Chats attitudes) بينما نرى في الرباعية الثانية أن العلاقة نفسها (Chats, silence) تتناوب مع الشئي الحي والموضوع غير الحي (Erehe- les= chats)، إلى آخره. وهكذا، تبدو القصيدة وكأنها مكونة من نسق من التعادلات التي يتراكم بعضها على بعض. وهي تعرض في مجموعها وجهاً لنظام مغلق» .

إن نظريات جاكوبسون ومنهجه التحليلي النصي فتحا الباب أمام أعمال عديدة. وكان من أكثرها تميزاً

نظرية الأزواج
(S. Levin)

3

Linguistic structures in poetry وقد قدمنا وصفاً في كتاب لنا عن النظم، وسنعطي الآن موجزاً عنه:

وصوتاً موضوعة في إمكان تركيبية متعادلة. وتكون الاشكال الموضوعة على هذه الصورة نماذج إبدالية خاصة» .

ويعد كتاب لوفان دراسة لهذه «النماذج الإبدالية الخاصة» فهو ينظر إلى الإشارات التي تنتسب إلى الفئة نفسها بوصفها إشارات «متعادلة» . ويميز الكاتب نموذجين من الفئات المتعادلة إنن.

تكون تعادلات الموضع بين الإشارات التي تستطيع أن تحتلّ الموضع نفسها في السلسلة الكلامية، وبين التعادلات ذات الطبيعة المنتمية إلى نوعين من النماذج: نموذج الإشارات ذات السمات الصوتية، ونموذج الإشارات ذات السمات الدلالية المشتركة.

«وتكمن خاصية الشعر (كما يقول المؤلف) في استغلال النموذج الثاني الطبيعي). والقصيدة تؤلف اعتماداً على المحور التركيبي بين عناصر تشكل، بالارتكاز على قاعدة تعادلاتها الطبيعية، طبقات أو ابدالات للتعادل. وكما قال جاكوبسون فإن: «الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التعادل المحوري للانتخاب على محور التأليف». ونقول أكثر من هذا، إن استغلال هذه التعادلات، الذي يستطيع أن يشتق من سمات صوتية ودلالية، ليس معطى من معطيات المصادفة. إنه مستمر استمراراً نظامياً في القصيدة. ويقضي هذا الاستغلال المنظم بوضع عناصر لسانية متعادلة. بمعنى آخر نستطيع القول إن هذا الاستغلال يقضي باستخدام أماكن متعادلة لكي توضع فيها عناصر صوتية ودلالية متعادلة. وفي هذه القضية، ثمة اتفاق لتعادلات من النموذج الثاني والنموذج الأول، وذلك باعتبار أن النموذج الأول موضوع ضمن النموذج الثاني». وهذا الاتفاق هو ما يسميه الكاتب «الأزواج» .

إنه يميز بين نموذجين متعادلين موقعاً، وذلك بحسب أن تكون المواقع «متماثلة» أو متوازية في بنائها.

وإن الأمر ليكون كذلك في بناء مثل A.C.A.N حيث (يرمز الحرف A إلى الصفة adj، والحرف C إلى روابط النسق conj، والحرف A إلى الصفة adj، والحرف N إلى الاسم nom)، ونجد في مثل هذه الحال أن الصفتين تحددان الموصوف نفسه. وتكون مواقعهما متماثلة: «بناء كبير وجميل» .

وأما في عبارة تنتمي إلى النموذج A.N.C.A.N: «برج كبير وصف أعمدة جميل»، فيقال عن البناء إنه «متوازي» .
وسنضرب مثلاً بقطعة من قصيدة وليام كارلوس وليامس، وذلك كما حللها لوفان:

If The Muses	إذا كانت ربات الفن
choose The Young ewe	قد اخترن الرخلة الفتية
You shall receive	فإنتم ستتلقون
a stall- Fed lamb	من البستان حملاً
as you reward	تعويضاً لكم
but if	ولكن إذا
They prefer the lamb	كانت تفضل الحمل
you	فأنتم
shall have ewe for	ستملكون الرخلة
second prize	ثمناً للعزاء .

يدخل في هذا المقطع Prefer و choose في أبنية متوازية مع young ewe و lamb كما يدخل receive و have في أبنية متوازية مع ewe, stall- Fed lamb. وكذلك الحال بالنسبة إلى as you reward و For second prize حيث تدخل في أبنية متوازية مع stall- Fed lamb و ewe. ويشكل المقطع كله

في الواقع مركباً واحداً للتوازي (C.N.V.- N.V.N.P.N) لكن C.N.V.N- (N.V.N.P.N).

وإذا قارنا الأشكال الموضوعية في مواقعها المتعادلة، فسنلاحظ أنها تتعادل دلاليًا في كل حالة من الحالات: re-young ewe, Prefer, choose, lamb , give and grew. إن المقطع يتكون مركب من الأزواج، وإن البنى التي تكون فيها الأشكال متعادلة بشكل طبيعي بالنظر إلى الدلالة) وتقوم في مواقع متعادلة.

تشكل الأزواج نمطاً في تكامل القصيدة وتوسيعها، وتكون من جهة أخرى نسقاً انتخابياً يولد قانوناً شعرياً تحتياً في داخل اللغة العامة. وتستطيع البلاغة أن تمنحنا فكرة عنه.

هذا ما يسمح للكاتب بتكوين خلاصة مفادها: «إننا حين نقرأ القصيدة نلاحظ أن التراكيب تولد الإبدالات الخاصة، وأن هذه الإبدالات تولد التراكيب بدورها. وبمعنى آخر، فإن القصيدة تولد قانونها الخاص، وتكون القصيدة فيه الرسالة الوحيدة».

4 **مثولية الممايز الأسلوبية**
(ميشيل ريفاتير)
إن التحليل البنيوي للرسالة، كما يعلمه جاكوبسون ويمارسه، يبين أن كل نص يشكل بنية فريدة يأخذ منها آثاره الخاصة به بمعزل عن أي نص آخر.

ولم يتوان بعض الأسلوبين - لاسيما ر. ل. وأنيه - أن يستنتج من خاصية الأسلوب هذه، بأنه ليس ثمة أسلوبية ممكنة. ونستطيع أن نتصور نقداً يقدر كل أسلوب، ولكننا لانستطيع تصور دراسة علمية، ونموذجية، وتصنيفية إلى

جانب دراسة لقوانين الوقائع الفردية وغير القياسية فيما بينها.
ومن الملاحظ في هذا الخصوص، أن جاكوبسون لم يستخدم قط كلمة
الأسلوبية. وقلما استخدم كلمة الأسلوب، لأنه يبدكها بأخرى هي الوظيفة
الشعرية. إنه يدرس هذا الشعر من جهة أخرى ضمن منظور وصفي بحت،
يضع بالنسبة إلى كل نص الطبيعة البديهية لبناء الداخلية: علاقات بين
الإشارات على مختلف المستويات الصوتية، والنحوية، واللفظية، والوزنية، إلى
آخره.
وإن كان بعضهم يؤكد هذه الخصوصية للواقعة الأسلوبية، فإنه مع ذلك
يبحث كي يقيم الدراسة على تحليل موضوعي ومنهج نظامي.

إن ميشيل ريفاتير من بين أولئك الذين دفعوا النظرية والخصام من حولها
بعيداً، وذلك عبر سلسلة من المقالات، خصصها لتحليل معايير الأسلوبية.
فالأسلوب، بالنسبة إلى الكاتب، يعتبر خصوصية من خصوصيات
الرسالة. وليس ثمة أسلوب إلا في النص. وهذا ما يوافق عليه، إرادياً، كل
واحد منا.

والأسلوب أثر ينتج عن شكل الرسالة لأنه يقوم على سلسلة مضاعفة من
الطرق. وينشأ بعضها عن توافق الإشارات، كما ينشأ بعضها الآخر عن
تضادها.

أما التوافق، عند ريفاتير، فينتسب إلى مفهوم الأزواج عند لوفمان. ولذا،
فهو يبين مثله، أن هذه الطرق التي وصفها جاكوبسون عبارة عن إسقاط مبدأ
التعادل على محور التأليف. ولقد وقفنا في هذا الأمر سابقاً على أشكال
تقليدية للتماثل.

وأما التضاد، فيقوم على علاقات الكلمة ضمن النص. ويبين ريفاتير بحق،
أن الإشارات لاتملك قيمة مطلقة، لكنها تنتج عن معارضة الإشارات والاتصال
بها.

فقيمة صفة «قديمة» مثلاً، وأثر الأسلوب الناتج عنها، إنما هي أمور تتعلق بطبيعة الاسم الذي تحده. ويأخذ هذا «القديم» نفسه قيماً مختلفة، وذلك لمكانه في السياق. فقد يكون في سياق قديم، أو قد يكون معزولاً في سياق حديث.

وهنا أيضاً، نتابع ريفاتير بسهولة ما دامت نظريته في التضاد تقوم على ما سبق لنا أو وصفناه، أي على «أثار المعنى» . ويتصاحب، من جهة أخرى، كل هذا القسم البناء «للمعايير الأسلوبية»، بخصوصية تتهم كل المقاربات الأسلوبية التقليدية والوصفية والتكوينية في الوقت نفسه. فالأسلوب أثر يحدّد المضمون الإخباري للإشارة (بالتضاد أو بالتوافق)، ولا يمكن تعريفه إلا عبر القارئ فهو أثر على القارئ، فإما أن يكون الانتظار مخيباً، وإما أن يكون تاماً.

يفقد كل مرجع إلى الكاتب الملازمة الأسلوبية، وذلك لأن الأثر على القارئ مستقل عن الكاتب، لأنه قد يكون في معظم الأحيان مجهولاً. بينما يتعلق الأثر بقانون القراءة، الذي يكون مختلفاً عن قانون الكاتب.

يعطي التحليل الإيصالي حقاً لريفاتير، كما يشرح من جهة أخرى، نسبة زوال النفوذ الذي تشهده حالياً الأسلوبية التكوينية. غير أن كل هذا لا يحول دون انبثاق قضيتين: إذا كان الأثر الأسلوبي يتعلق بالقارئ فإن النص نفسه سيتعدّد أثراً بتعدد القراء له. وهذا يحجب عنا مع ر. ل. وأنيه كل أمل في بناء علم منهجي للأسلوب.

أراد ريفاتير أن يقلب هذه العقبة، فتصوّر «قارئاً وسطاً» ومع ذلك، فليس مستحيلاً أن تسمح مناهج تحقيق جديدة (استفتاءات، إحصاء، روائز اختبار،

الخ) بحصر هذه الهوية المتلاشية في يوم من الأيام. ولا يبدو أننا نجحنا في هذا الأمر حتى الآن، اللهم إلا في هذا الشكل اللفظ من أشكال الأدب الذي تكونه الدعاية. وتظهر تحليلات ريفاتير أن قارنَه الوسط هذا يشبه كثيراً النقد نفسه.

وهناك اعتراض آخر، إذ يبدو أنه من الصعب أن نتخلص بسرعة من الكاتب. وهذا ما سنثبته فيما سيأتي، ذلك لأن الأعمال الكبيرة ستصبح عما قريب قوانين تلحقها اللغة بنفسها. إن قارئ قصيدة «الضفيرة» أو «بون النائم» يقرأ هذه النصوص بقراءة بودلير أو فيكتور هيجو اللذين تعلم لغتهما. وإن الأثر المحدث على القارئ مشروط بثقافة خارجة على النص. ويكون مصدرها في قسم كبير منه ضمن معرفة الكاتب والفكرة التي نصنفها عنه، أي بمعرفة لغته دون ريب، ولكن ربما أيضاً بمعرفة حياته وتاريخه. فإذا كان شائعاً في النقد الداخلي الحالي أننا نستطيع أن نقرأ الإلياذة دون أن نعرف هوميير، فإنه يبقى أننا نعرف على الأقل، ونتصور عدداً من الوقائع التي تخص هوميير وزمنه. ومن البدهي أيضاً، أنها ستكون شيئاً آخر إذا ما حددت هذه المعرفة وُعدلت.

يقودنا هذا إلى النقد الذي وجهه ريفاتير إلى أسلوبية بالي. لذا، سبق لنا أن قلنا ما يجب أن نفكر به عن هذا النقد، وبيننا أنه يخلط خلطاً غير مقبول بين اللغة والنص، وبين المعنى وأثر المعنى. ولكن ريفاتير يذهب إلى أبعد من هذا، فيلتمس انبثاق معايير أسلوبية (نظرية التضاد)، رافضاً أية ملامحة أسلوبية للنسق. أما فيما يخصني فلن أذهب هذا المذهب المطلق، واعتقد، على العكس من ذلك، أن أثر الأسلوب يتعلق ببنية الرسالة وبنية القانون في الوقت نفسه. ومن الواضح فعلاً أن قيمة «القديم» تتعلق بمكانها ضمن النص. ولكن كيف نستطيع أن نتحقق من هوية «القديم» للإشارة، اللهم إلا إذا رجعنا إلى اللغة.

إذا قبلنا وجهة النظر هذه، فإننا سنسترجع المفاهيم القاعدية، ومفاهيم الانزياح التي رفضها ريفاتير باسم الانبثاق البحث للأثر الأسلوبي.

5 **بنيّة القانون** كنا اشرنا إلى كسوف الأسلوبية التكوينية التي قامت على طرفين: من جهة أولى، على نهضة أسلوبية وظيفية، تتجه نحو غايات الأدب أكثر مما تتجه نحو أصله. وقامت، من جهة ثانية، ضد نفور اللسانيات التاريخية من تمثيل المخططات البنيوية واستخدامها وابتعادها عن المعايير الجديدة التي كان بإمكانها أن تحملها إليها. ورأينا أيضاً كيف أنه، عندما التمس انبثاق الحدث الأسلوبي، رفض جناح من أجنحة البنيوية أن يرى له مصدراً آخر غير النص نفسه، معتبراً بذلك أن «الرسالة تولد قانونها».

لقد بينا تواء، لماذا لا نستطيع أن نقبل وجهة النظر هذه. وسنحاول أن نبين كيف يمكننا أن نتصور وظيفة أسلوبية لقانون يتحدد كبنية خاصة للنسق اللساني العام، ومعبر عن مجموعة، وعن جنس، وعن فرد.

1- الحقول الأسلوبية:

ينشأ النص عن اللغة. والمشكلة تكمن في معرفة ما إذا كانت خاصية النص تتصل باستخدام خاص للغة العامة أو تتصل بحالة لغوية خاصة تعد هي نفسها انزياحاً عن هذه اللغة. وبالتأكيد فإن هذا التمييز دون أساس، وذلك لأن اللغة هوية مجردة، ولأن الاستخدامات تشكل الحقيقة اللسانية الوحيدة والواقعية. وإذا كنا نتفق على تسمية لغة: نسق العلاقات التحتي الذي يحدد هذه الاستخدامات، فإننا يجب ملاحظة أن هذه الأنساق تتغير من مجتمع إلى مجتمع، ومن جنس إلى جنس، ومن فرد إلى فرد.

فلاستخدامات التي قام بها بودليير لكلمة (gouffre لجة) في ديوانه «أزهار الشر» تتناسب مع نسق في التسمية والمفاهيم يختلف جداً عن نسق اللغة العامة كما يشهد على هذا قاموس من ذلك العصر.

وعندما نقرأ في قصيدته «رقصة الأموات» :

تعقب بالثيه

لجة عينيك المفعمتين بأفكار مخيفة

فإننا نحاول أن نعطي معنى لهذه «اللجة»، وذلك بالرجوع إلى القاموس أو بالرجوع إلى تجربتنا اللسانية.

ولكن قارئ بودليير - يعي أو لايعي - لايفوت على نفسه أن يلاحظ العلاقة المستمرة، في ديوان أزهار الشر، بين كلمات مثل: «لجة»، «ذعر»، «التيه» . وعندما نقارب مجموع النصوص المحتوية على هذه الكلمات ونقارنها، فإنه يبدو لنا أن «اللجة» عند بودليير رمز للجحيم. وهذا الرمز يرتبط بفكرة الذنب، والشر، والسقوط.

وبمقدار ما تكون هذه العلاقات علاقات خاصة بالكاتب، يدل على ذلك طبيعتها وتواترها، فإننا نستطيع أن نعتبر أن هناك معنى بودلييراً للكلمة. وذلك لأن معنى الإشارة - والكل موافق على هذا- يتكوّن من مجموع علاقاتها مع الإشارات الأخرى. والقاموس لا يحتوي إلا على جدول الاستعمالات المختلفة للكلمات.

إذا قبلنا إذن، وإن لم يكن بالنسبة إلى كل الكلمات وكل الكتاب، ولكن على الأقل بالنسبة إلى بعضهم، أن لكل عمل كبير لغته الخاصة، فإنه يجب أن نتصور إعادة لبناء مختلف هذه الأنساق اللسانية.

فالمنهج، في هذه الحالة يقضي أن نعالج النص بوصفه رسالة مرقمة نعيد فيها بناء «القانون» وذلك بتحديد ما لكل إشارة من علاقات مع الإشارات الأخرى. وهكذا لا يكون المعنى البودلييري لكلمة «لجة» شيئاً آخر غير مجموع السياقات التي احتوتها.

وتظهر مثل هذه الدراسات أن هناك معنى بودلييراً لهذه الكلمة، كما هو الشأن بالنسبة إلى معظم الكلمات الأخرى في ديوان «أزهار الشر». وعن الواضح أن قراء بودليير تعلموا شيئاً فشيئاً، ولا شعورياً إلى حد ما هذا القانون. وهم يستخدمونه في قراءتهم للنص.

ويمكننا، بناء على هذا، أن نتصور لغة الكاتب (لغة العمل، والجنس، والمجموعة) كنسق خاص. ونقول «نسقاً» على اعتبار أن العلاقات هي التي تحدد الكلمات، ونقول «خاصاً» على اعتبار أن شبكة العلاقات هذه خاصة بلغة النص، وهي تختلف، قليلاً أو كثيراً، عن شبكة العلاقات في اللغة العامة. هذه الانزياحات تشكل قيماً أسلوبية هي مصدر نشوء الآثار الخاصة.

ويسمح القارئ لنا، على سبيل المثال، أن نعيد هنا إنتاج النسق، أو بصورة أدق الحقل الأسلوبية لكلمة «ظل» عند فاليري، تماماً كما أعدنا بناءها في دراسة نشرناها تحت هذا العنوان.

إن الكون الشعري لـ «فاليري»، و«كوميديا العقل» كما هي في أعماله «الفتنة» و«الحديقة الشابة»، يطرحا قضية الوعي والمعرفة.

تقوم هذه القضية على التمييز بين الروح والنفوس، وتعارض بين الحساسة والعقل. ولكن هذين المفهومين يحتويان على مضمون واسع جداً. فمن جهة أولى نرى: الإحساس، الإدراك، الانفعال، المشاعر، العواطف،

الوجد، الإرادة، الخيال، الذكرى والحلم، إلخ... كما نرى من جهة أخرى الفهم، المفهوم، التأمل، الأحكام، التنبؤ، التفكير، الفكر، وسرعة البديهة، إلخ.

نحن نعلم مقدار المصاعب التي نصطدم بها لتحديد أقل هذه المفاهيم. وإن قاموس «المفردات الفلسفية» للاند، والذي ربما كان تحت نظر فالير، يلاحظ أنه «لا يمكن تحديد الوعي. وإنما نستطيع، جيداً، نحن بأنفسنا أن نعرف ما يعنيه الوعي، ولكننا لا نستطيع أن نوصل إلى الآخرين، دون خلط، تحديداً لما نعرفه بوضوح». ومن بين ثلاثة أو أربعة تعاريف، يعطينا /لاند/ تعريفاً يشبه تعريف فاليري إلى حد بعيد: «الوعي هو ما نحن عليه أقل فأقل عندما ندخل تدريجياً في نوم دون أحلام، وهو ما نحن عليه أكثر فأكثر عندما توقظنا الضوضاء شيئاً فشيئاً. هذا هو الوعي».

إن هذا التمييز يقوم عند فاليري على رمز مزدوج: إن المعرفة، من جهة أولى، تتمثل في النهار وتعارض ليل اللاحساسية. ويكون الظل بينهما لأنه خليط منهما. وتشكل الروح والنفس، من جهة أخرى، زوجاً يدخل منه نور العقل إلى ظلمات الحساسية، فيمتلكها و «يعرفها».

ويتطابق الرمزان كلمة بكلمة: فالروح معزولة تنتسب إلى الليل، والنفس صافية تنتسب إلى النهار. وتتحقق وحدتهما في ظل كثيف إلى حد ما.

أما النهار فعندما يكون في ذروة أوجه، فيمثل حالة المعرفة في صفائها، واضحة، وكاملة، ومطلقة. إنها شمس الظهيرة فوق «مقبرة البحار» إنها التأمل، وبه تنفصل النفس عن الحي، وينغلق الفكر على نفسه.

وأما الليل، فهو الموت، وهو الشرس. إنه كل ما ينسب إلى الحياة العضوية والحساسية اللاشعورية، والفعل المعاكس، والذاكرة البحتة، إنه كل ما ينسج فينا دون أن ندري، بينما يكون النهار والضوء ذلك الشيء المميز

بوضوح، والمحدد الهوية، والمعروف، والمصنف، والمتوقع.
 وثمة بين الاثنين كل ما هو محسوس به، ومُدرَك، ولكنه غير مضبوط الهوية
 تماماً، وسسيء التصميم، وهو في ظل يمتد على كل حياتنا تقريباً. فكيف
 يسجلها الشاعر على هامش مسودة «الحديقة الشابة» :
 ظل = جهل. إن هذا الأكثر حميمية، والأكثر عمقاً هو ما يجعل مني أنا،
 وهو ما يجعلني لا أرى جيداً.

هذه هي الحالة التي يحس بها الكائن أنه موجود. ولكنه لا يفصل الأنماط
 والقدرات عن هذا الوجود. وهذه هي اللحظة التي تسقط فيها النفس لعانها
 على ظلمات الروح، فيغزوها النهار شيئاً فشيئاً، ويبددها لكي ينتفضل الكائن
 إلى النور. هذه هي اللحظة التي ننام فيها ونستيقظ. وهي هي أيضاً الحالة
 الانفعالية، والشعورية، التي نحس أننا نعيش فيها عيشة راضية، ولكن دون
 قدرة منا على تحديد الطبيعة الحقيقية لما نحسّه، لا لأصلها، ولا لعلاقتها،
 ولا لنتائجها.

نستطيع الآن أن نقيم جدولاً - نضع فيه تناسب مختلف هذه الحالات -
 ينقسم إلى ثلاثة أقسام: الليل، والظل، والنهار، ولكن يحتوي الظل على
 سلسلة من الدرجات تبدأ من دخول النور إلى الظلمة الأكثر عمقاً تقريباً:

ج	ب5	ب4	ب3	ب2	ب1	أ
معرفة صافية	وعي شرس ← متميز تقريباً	غسق، ظل مكثف تقريباً، فجر	زواج، حب، اتحاد، تملك	زواج، روح - نفس	روح	غير واع
نهار - ظهر (نور)	رجل (وحيد)	نفس	سقوط في النوم، يقظة، حذر فعال تقريباً	نوم شرس	شكل (معزول)	ليل (ظلمة)
فكر صافٍ	إنتباه	إحساسات، انفعالات، رغبات، أفكار مختلطة		فقد الحس		

فكرة صافية	دموع، أفعال مراقبة تقريباً	إنعكاس
مشروع	احلام، ذكريات محددة تقريباً	ذاكرة صافية
تأمل	بعث، حياة نشيطة تقريباً	موت
بحر مضيء	مغارة، كهف، متاهة، غابات	جحيم، قبر
قساوة، توتر، قدرة	خور، هجر، ضعف، إرتياح	قدرة عبثية
وحدة، صفاء،	اختلاط، غموض، فوضى، مصادفة	وحدة، صفاء
بساطة		بساطة
نقطة قصية، علو	في الوسط، بين انقسام	نقطة قصية، علو
كل	إنقسام، إنفصال، أجزاء	كل، خالد
إلخ	إلخ	إلخ

يرمز الظل إذن إلى حالة جيدة التحديد، ولكن حدودها ممتدة جداً، وتغلق على أمكنة وزخرف، وشخصيات، وأفعال، وحالات، وأوضاع مختلفة جداً. وثمة قياس أساسي يجمعها مع ذلك: إن كل كائنات الظل هذه يجمعها اختلاط مشترك فيما بينها. كما تجمعها الفوضى، المصادفة، ويجمعها في الوقت نفسه الضعف، والرخاوة، وفقدان القدرة، وذلك في مواجهة البساطة، والقساوة، والصفاء، وقوة النهار، وقوة الليل أو الموت أيضاً. إنها قوى كاملة، وصافية، وسليمة، وخالدة، ومطلقة، أو هي كذلك على الأقل ولاسيما عندما لا يأتي أي ظل ليفسدها.

إن كل الكائنات وكل المفاهيم التي تنتمي إلى فئة واحدة، تعد متساوية، ومحملة بالصفات نفسها. إنها تتبادل فيما بينها، و«تناسب» باستمرار، بالمعنى البودلييري للكلمة. ويتجلى فن الشاعر في تحرير هذه القيم، وتسهيل هذه التبادلات وذلك بوضع الكلمة موضعاً دلاليّاً يسمح لها بالتوسع إلى

أقصى حد، كما يسمح لها بإعلاء محدود معناها اللفظي وشروطه. ولكن، هنا، حيث يجب على الآخرين مطاردتها، نرى أن الاستعارة والقياس يتحققان ألياً. ولذا، فإن الكلمة الفاليرية عبارة عن تركيب كيميائي ينطلق في خطاب الاستعارة في حالة دلالية. وتعتبر المفردات المنتظمة هكذا نسقاً من التحول العفوي للقيم الشعرية.

2- الأسلوبية والإحصاء :

إن قضية استخدام الإحصاء في دراسة الأسلوب قضية مختلف عليها. والاعتراض المقدم غالباً هو أن الأسلوب واقعة فردية، ونوعية، ولتعقيدها من جهة أخرى، لا يمكن إدخالها في أية فئة مجردة وكمية للتحليل الإحصائي.

ويذهب الآخرون مذهباً آخر، فيلاحظون أن التحليل الإحصائي هو الأداة لكل العلوم الانسانية التي أتخذت من دراسة الظواهر النفسية، والنوعية ذات الأصل الفردي موضوعاً لها، حيث أكدوا أن هذه العلوم تسمح، تحديداً، برصد الفرد ضمن الكتلة، كما تسمح بقياس فرداته. وهذا صحيح في سلسلة التعميمات والتجريدات.

فالأسلوبية تبدو، في الواقع، ميداناً انتقائياً للتحليل الأسلوبي. وليس هذا فقط لأن الوقائع فيها تلاحظ موضوعياً، وتخضع للحساب، ولكن لأن اللغة هوية إحصائية، و«مجموعة من البصمات». والاستعمال المعمم تقريباً لهذه الفئة أو تلك، هو الذي يخلق قيمته الأسلوبية: فكلما «لازوردي»، مثلاً، كلمة شعرية، لأن الشعراء غالباً ما يستعملونها. وهم يستعملونها غالباً أكثر مما يستعملها النثريون. وإن أي تغيير في تواتر الاستعمالات يؤدي إلى تغيير في القيم الأسلوبية.

إن الأسلوب انزياح بالنسبة إلى القواعد. وهذا التعريف الذي أعطاه فاليري، أخذه يرينو، ونجده أيضاً عند بالي. وهو يصدر مباشرة عن التمييز الكلاسيكي بين اللغة والكلام.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات، والمنهج الذي يسمح بملاحظاتهما، وقياسهما، وتاويلهما. ولذا فإن الإحصاء لايتواني عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب. هذا الأمر، عرضته في مكان آخر، لأن إطار هذا الكتاب يضيق به.

عندما أعيد قراءة هذه السطور بعد مرور خمس عشرة سنة، أراني مضطراً كي لاحظ أن الأسلوبية الإحصائية لم تبرر كل الثقة التي أوليناها لها في ذلك الزمن.

فالإحصائية، والحق يقال، ضحية لاتجاهين. فمن جهة أولى، يخلط الإحصائيون غالباً بين الكم والنوع، ولم ينجحوا، حتى يومنا هذا، في تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين. ولهذا السبب، شككت تحليلاتهم، عموماً، جداول حزينه من العوامل والانزياحات العديدة لا يظهر معناها، وإذا ظهر كان مفرطاً وسانجاً في نظر كل أولئك الذين يكرهون أن يقتنوا القيم الجمالية في مجرد علاقات كمية.

يبرر التحليل البنيوي هذا النقد من جهة أخرى، لأن القيم الإرشادية تتحدد بالنسبة إليه، كمتعارضات شكلية.

إن أصحاب الرأي المبتسر الذين يرون الأسلوب انبثاقاً من النص، يرفضون الرجوع إلى التحليل الكمي، باعتبار أن أي أثر إنما هو أثر مفرد، ويخرج عن طوع الإحصاء، بينما ريفساتير وبعض الآخرين يتخذون من

والأسباب أحسنها ليتمكنوا من رفض المنهج، ومن رفض الملاحة الأسلوبية
مفاهيم القاعدة والانزياح في الوقت نفسه.
ولهؤلاء النقاد يعود الفضل في توضيح النقاش وتعيين حدود المقاربتين
والمنهجين المتميزين.

غير أننا لا نرى أي فضل لأسلوبي يستطيع أن يرفض، أياً، مصادر
الدراسة الكمية إذا كانت معالجة علاجاً ملائماً. وبالإضافة إلى هذا،
هناك الأسلوبية الوظيفية استعارت نماذجها من نظرية الإيصال، واستعانت
بمفاهيم الإخبار، والتكرار، والضوضاء. هذه أمور يستطيع الإحصاء أن
يصنحها مضمونها الموضوعي الذي ينقصها.

الخاتمة

مهام الأسلوبية

إن مهمة الأسلوبية الأكثر استعجالاً تكمن في تحديد موضوعها، وطبيعتها، وأهدافها، وبنائها. وإذا كان لابد لها أن تبدأ بشيء، فلتبدأ بمفهوم الأسلوب نفسه.

1 **الأساليب** إذا أرجعنا إلى النقاط المشتركة، فإن مختلف مفاهيم الأسلوب ترتد إلى التعريف التالي:

الأسلوب هو وجه للمفوض، ينتج عن اختيار أدوات التعبير. وتحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده. وهذا تعريف فضفاض جداً، فهو يضم التعبير، ومنحاه، والمتكلم وطبيعته أو مقاصده.

1- حدود التعبير:

تختلف تعاريف الأسلوب، تبعاً لتناولنا التعبير بالمعنى الواسع لهذه الكلمة، أو لتناولنا له ضمن اتفاق محدود. 1- إن فن الكاتب، بالمعنى التقليدي، هو استخدام أدوات التعبير استخداماً

واعياً لغايات جمالية وأدبية.

- ب- طبيعة الكاتب، وتكون في الاختيار العفوي وغير الشعوري تقريباً. وهو يعبر عبر هذا الاختيار عن مزاج الإنسان وتجربته.
- ج- كلية العمل. وهي تعلق بالشكل الشفوي البسيط، وتحتوي على موقف الإنسان في كل أوضاعه.

2- حدود أدوات التعبير:

يحتوي الإيصال اللساني على قيم متعددة. وتتراكب هذه القيم فتعبر إما عن الموقف العفوي للمسند إليه، وإما عن الأثر الذي يريد إحداثه على المخاطب:

- أ- قيم مفهومية: أسلوب واضح، ومنطقي، وسليم.
- ب- قيم تعبيرية: أسلوب نزق، طفواني، ريفي.
- ج- قيم انطباعية: أسلوب حاسم، ساخر، مضحك.

3- مصادر التعبير:

- نمى في منظور يقترب من المنظور السابق ويقطعه:
- أ- علم نفس وظائف الأعضاء التعبيري: أسلوب المزاج، والجنس، والعمر، وأسلوب القلق والتشاؤم.
- ب- علم الاجتماع التعبيري: أسلوب الطبقات، والمهن، والأرياف.
- ج- وظيفة التعبير: أسلوب أدبي، إداري، مشروع، خطابي.

4- أوجه التعبير:

ينتج عن طبيعة التعبير ومصادره، سلسلة من التعاريف الجديدة والوصفية. وهي تقوم على:

- أ- شكل التعبير، أسلوب إيجازي، استعاري.
 ب- جوهر التعبير، الفكر: أسلوب لين، حزين، قوي.
 ج- المتكلم ووصفه: أسلوب قديم، شعري.

2 نموذجية الأساليب يسستطيع تعبير واحد أن يكون، في الوقت نفسه، قديماً، وريفيماً وشعبياً، وساخرأ، واستعاريأ، ومضحكأ، إلى أخرى. وكثرة كثيرة من الأوصاف تترجم وجهاً من وجوه الملفوظ.

وتتجلى مهمة الأسلوبية، من جهة أولى، في معرفتها لمختلف أدوات التعبير، ووصفها، وتحديدتها، وتصنيفها، وفي معرفتها لمختلف نماذج الملفوظات من جهة أخرى. كما تتجلى أيضاً في إقامتها نموذجاً للأساليب. ويرتبط التصنيفان، وذلك لأن خاصية أدوات التعبير تحدّد تبعاً لنماذج الملفوظات التي تستخدمها. كما تحدّد نماذج الملفوظات تبعاً لأدوات التعبير الخاصة بها: فالاستعارة شعرية، والشعر استعاري.

نستنتج من هذا أن هذا التصنيف المضاعف عبارة عن حشو زائد. ولكن نرى من ناحية عملية، أنه لا يقل ضرورة عن ثبت مزدوج لكل المواد، وكل المؤلفين.

1- نماذجيات الأدوات التعبيرية:

لقد بات في حوزتنا تصنيف لأدوات التعبير، وذلك منذ أسلوبية بالي وخلفائه. وهو يحتوي على قسمين. الأول: على الأدوات التعبيرية القاعدية،

وذلك حسب التقسيم التقليدي للقواعد: الأصوات. الصرف، النحو، الدلالة. والثاني: على أدوات مجاوزة لقواعد التعبير: وصف سردي، أشكال مختلفة، إلى آخره، مع العلم أن إطارها لم يحدّد قط بصورة نظامية. ويحمل التعبير، من جهة أخرى، وجهين: الشكل اللساني والفكرة. فبالإضافة إلى خلفائه درسوا التعبير انطلاقاً من اللغة. ولكننا نستطيع أن نتصور أيضاً دراسة لوقائع التعبير انطلاقاً من فئات الفكر. ثمة، إذن، تصنيف دلالي، وآخر شكلي.

2- نمونجية نماذج الملفوظات أو حالات اللغة.

اللغة تجريد، ومجموعة من البصمات» كما يقول سوسير. وهي جسد من العادات اللسانية العامة لأمة من الأمم، أو لحالة خاصة من حالات الإيصال. وثمة لغات بالعدد الذي نريد. وتنتمي كل لغة إلى نظام أكثر تعقيداً، وينطلق على لغات أكثر فردية. فهناك الفرنسية، وفي داخلها فرنسيات العصور، والطبقات، والأجناس، إلى آخره. ويمكن القول إن عدد اللغات يقابل عدد الملفوظات. ولكل فرد لغة، كما لكل عمل لغته. وإننا لنرى أنفسنا، إذن، بحضور حالات لغوية. وإن تعريف الأسلوب يكون، على وجه الدقة، تبعاً لحالات اللغة.

فكل دراسة للأسلوب تلتزم ضمناً، وجود حالات للغة. وعندما نقول إن المقارنة التي تقوم على نموذج مثل: «رعى - أنف الجبل الداخل في البحر» لفيلسوف هيجو، فإننا نعني بهذا أن ثمة لغة خاصة بأسلوب تتميز بمجموعة من السمات الخاصة.

إن بعض النماذج، ومنها هذا الذي أتينا على ذكره، بدهي. وكذلك الحال بالنسبة إلى الأدوات التعبيرية عموماً، لأنها جزء من الفن الواعي للكاتب. أما السمات العفوية للأسلوب، فهي على العكس من ذلك، لأن الطبيعة العميقة

للإنسان تعبر من خلالها. ولذا فهي تبقى أكثر خفاء.

هل ثمة استعمال خاص للاسم عند فيكتور هيغو مثلاً؟ لاتجيبنا عن هذا السؤال إلا دراسة الاسم عند مختلف الأجناس. وفي الحالة الراهنة للأشياء، ليس لنا إلا أن نلاحظ السمات القابلة للملاحظة مباشرة. وحتى هذا الأمر، فإنه لا يخلو من عموميات مفروطة: إننا نقول مثلاً إن مفردات راسين فقيرة، ولكنها أكثر غنى من مفردات كثير من معاصريه.

تتجلى مهمة الأسلوبية في إقامة جدول لأدوات التعبير في مختلف حالات اللغة. ومن مهمتها أيضاً أن تحدد خواص كل حالة إزاء النموذج المشترك والنماذج الأخرى في الوقت ذاته.

وهذا يفترض وجود إطار تصنيفي يمنحه علم النفس، وعلم وظائف الأعضاء، وعلم الاجتماع، والتاريخ الأدبي:

- 1- تصنيف علم وظائف الأعضاء النفسي: يستطيع علم الطب أن يمنح الأسلوبية نمط الإطار لوظائف الأعضاء النفسية:
 - طباع: تعلق، مكبوت، مشوش.
 - جوهر الطب الباطني: فصام، جنون دوري، صدمة نفسية.
 - جوهر التحليل النفسي: جنسي، استحواذي، نرجسي.

ب- تصنيف اجتماعي: يقدم علم الاجتماع إطاراً للتصنيف اعترفت اللسانيات به منذ أمد بعيد. وإن معظم الوجوه الأسلوبية قد تمّ تحديدها بموجب معيار اجتماعي: شعبي، مبتذل، ريفي، إلى آخره. وتستطيع التصنيفات أن تكون مفيدة في تحديدها ومراجع عليها. ونرى مبادئ تصنيفية مستعارة من علم الاجتماع في كتاب «ماتوري» الصغير الرائع: «المنهج في الألفاظ».

ج- تصنيف ادبي: يعد التاريخ الأدبي مع علم الاجتماع مصدراً أساسياً من مصادر الكفاءة الأسلوبية. ولكنه من الواضح أن هذه المصطلحات الموروثة من البلاغة غير ملائمة. إنه يقوم فقط على مفهوم الجنس، ويستطيع التاريخ والفلسفة أن يعطياه إطاراً. ولذا نرى ثمة أساليب لحضارة من الحضارات، وأخرى أيضاً لرؤية العالم: أسلوب توحيدي، أو ثنوي، أسلوب مادي أو مثالي، أسلوب جوهري أو وجودي.

أنا لا ادعي بأن هذا البيان، المختصر، يستحق أن يُبنى. فالأسلوبية مضطرة أن تقيم تصنيفها الخاص. ولكن إذا كان الأسلوب مرتبطاً بالمزاج، والطبع، وبالشرط الاجتماعي، وب رؤية الإنسان، كما هو الأمر المعترف به عموماً، فإنه من الواضح أن علم الأسلوب محتاج أن يقيم نفسه على دراسة عقلانية تتناول علاقاته.

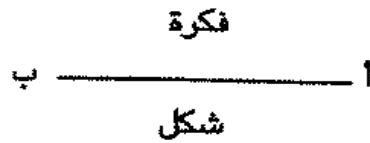
د- السمة الأسلوبية: إن إقامة النموذجية رهن بقضية لم تعثر على حلها إلى الآن. فانتلاقاً من أية أدوات للتعبير، يجب أن نميز الأسلوب؟ منها جميعاً. ولكن لا نستطيع أن نفترض أن بعضها أكثر تمييزاً من بعضها الآخر، وأن عدداً صغيراً يكفي لبيان خاصية الأسلوب وفرادته - وليس ضرورياً أن تكون هذه الأكثر بدهامة. فبصمات اليد، أو تلافيف الأذن عبارة عن سمات أكثر تمييزاً من لون العيون أو طول الأنف.

إن علاقة عدد الأفعال بعدد الصفات، كما لاحظنا سابقاً، يكون سمة أسلوبية ذات معنى خاص. إنها تدخل في برنامج نموذجية عزل السمات الملائمة للأسلوب. وليس مما يثير الريبة إذن، أن يكون الإحصاء أداة من الأدوات الأكثر فعالية في هذا التحليل.

3 **الأسلوبية الوظيفية** لا شيء أكثر تعقيداً من الأسباب التي تعطل الأسلوب ذلك لأن كل حالة للغة إنما هي حالة مركبة. ولغة راسين مثلاً = فرنسية القرن الثامن عشر، والأدب، والتراجيديا وأخيراً راسين الإنسان. ولا شيء أكثر عمومية من أن نعير لراسين سمات تنتمي إلى زمنه أو إلى الجنس الأدبي الذي يزاوله، فمن ذلك مثلاً: قلّة الفاظه.

فتموجية الأساليب تسمح بفك أوّل ربطة خيوط تكرارية. فإذا رصدنا سمات مشتركة في كل النصوص الشعرية، وراينا أنها غائبة في النصوص النثرية، هنا نرى أنه لا بد من وجود علاقة سبب وعلّة بين الشعر وهذه السمات. ونرى، هنا أيضاً، أن الإحصاء يسمح لنا بتقدير أهمية هذا الانزياح.

لكن يبقى علينا أن نبيّن الأسباب المحددة لهذه الخاصية الأسلوبية، أي المحددة للاختيار الواعي أو غير شعوري لشكل محدد، بوساطة فرد أو مجموعة من الأفراد المحددين وفي وضع محدد.
(أ) ينقل إلى (ب) فكرة (ج) عبر الشكل (د):



بين هذه النهايات الأربع، يقوم نسق من العلاقات الضمنية المعقدة. من هو (أ)؟ وأية فكرة له عن نفسه؟ وكذلك عن (ب)؟ وما هي علاقات (أ) و (ب) مع الفكرة (ج) والشكل (د)، ومع الفكرة واللغة عموماً؟ إلخ. هذا الأمر سيدخلنا في لعبة للمرايا ذات تعقيد وحساسية غير متناهيتين.

ونستطيع مع ذلك، أن نحصر القضية في ثلاثة سطور:

أ- طبيعة الانطباع أو المسند إليه: إننا لانستخدم الكلمات نفسها ولا التراكيب النحوية ذاتها لكي نروي حادثاً من حوادث القطار، أو تجربة مادية، أو المأ في القلب.

وستتجنب السمة النفسية للكاتب فيما يعزوه للمسند إليه. ومن البدهي أن اختيار المسند إليه يرتبط، على نحو ما، بمزاج أو بطبيعة الكاتب. هذا أمر عادي، ولكن من المفيد أن نذكر به.

ب- مصدر التعبير: يحدّد الفرد أو المجموعة المتكلمة التعبير. ولكن هذه الكلمة تنطلق على عنصر معقّد جداً. وعندما عزلنا في لغة راسين ما ينتمي إلى العصر، وإلى الجنس المتبنى، لكي لانبقى إلا على الكاتب، رأينا أنفسنا، أيضاً، أمام مزاج، وثقافة، وطبع، وإنسان. هنا نرى أن نموذجية الأساليب في تصادمها مع معطيات التاريخ الأدبي تسمح، على نحو ما، بتحليل الأسباب المحددة.

ج- هدف التعبير: الكلام هو الإيصال في تجربة من التجارب، لهذا تمّ بقصد محدد.

واللغة الأدبية خاصة، محملة بقصدية دائماً. والمقصود ليس أن نقول الأشياء فقط، ولكن لكي ننتج انطباعاً جمالياً، وشعرياً، وجذاباً. ويمكننا العودة، فيما يخص هذا الموضوع، إلى التمييز الذي اقامه / بارت/ بين الأسلوب والكتابة، حيث قدّم إطاراً مبدئياً للتصنيف.

كما نحتفظ أيضاً بالتعارض الذي أقامه /فاليري/ بين فضل المؤلفات وقيمها، والأثر المبحوث عنه والآخر المحظي به الذي هو عبارة عن إبداع شعبي يتغير مع الشعب.

4 **الأسلوبية البنيوية** كل القضايا باقية، ولكن البنيوية تعيد طرحها مجدداً. لهذا فالبنيوية تعلمنا:

أ- أن اللغة بنية، وأنه ضمن نسق العلاقات بين الإشارات يجب أن يكون البحث عن مصدر القيم الأسلوبية. ذلك لأنها ليست خواص للإشارة ولكن للنسق.

ب- وأن هذه البنى تستجيب لوظائف تحددها طبيعة الإيصال والتغيرات مثل: المرسل، والناقل، والمستقبل، والرمز، والمرجع، وإن طبيعة كل واحد، في علاقاته مع الآخرين، تفرض استخدامات معينة في كل حالة خاصة حيث الخصوصية تولد أثر الأسلوب.

ج- وتعلمنا أيضاً أن لأثار الأسلوب مصدراً مزدوجاً : بنية للنسق الاستبدالي) حيث تأخذ الآثار قيمها الممكنة، وبنية النص (التركيب) التي تجعل هذه القيمة أو تلك أنية.

هكذا، حين نعارض بين اللغة والخطاب نميز نوعاً من الأسلوبية في اللغة حسب بالي)، ونقداً للأسلوب في النص (حسب البنيوية). وثمة في كل حالة: أسلوبية بنيوية أو وصفية تصف البنية الاستبدالية للنسق، أو البنية التركيبية للنص الذي ولده هذا النسق. وهناك أسلوبية تكوينية تحدد أصل ازدواجية البنية، وخاصة أصل القانون. وأخيراً، الأسلوبية الوظيفية، وهي تحدد مصيرها ومصير الرسالة.

5

نقد الأسلوب

الأسلوبية كما جئنا على تعريفها، هي علم الأسلوب، أي إنها مجردة بالضرورة، وتحليلية، وموضوعية، وعقلانية.

ولكن دراسة الأسلوب لن تجد ضالّتها في التصنيفات، أو في الأعداد، أو في لوحات التواتر. وهي وصلت أخيراً إلى النقد، قرأت فيه تبريرها وشرعيتها.

هذه القضية تفيض عن إطار هذا الكتاب، وذلك بسبب أهميتها وطبيعتها في الوقت ذاته: فعلى مستوى فهم النصوص وتقديرها، يبقى الحدس والذوق حكيمين وحيدين. ومع هذا فإننا لن نستطيع أن نتصورَ علماً للنقد الأسلوبي، لأن هناك من النقد ما يوازي عدده عدد النصوص، والقراء. وإنه لجيد أن يكون الأمر هكذا. وإنه لجيد أن يكون الأمر هكذا. وإذا كان النقد الأسلوبي سيكسب كلّ شيء من ملاحظات علم الأسلوب، فعليه أخيراً أن يعلو بالفئات الضيقة ضرورة.

هذا التناقض قائم في طبيعة الأشياء، ذلك لأن الأسلوبية من بين كل المعارف الإنسانية، أكثر من غيرها انهماكاً في مركز حركة الجدل، باعتبارها مسخرة لملاحظات صحيحة دائماً، وتحليلات أكثر دقّة، وتصنيفات أعمق تنظيماً. ولهذا السبب تعرضت لعملية تفريغ من كل جوهر، ومن كل عرّة، وإلا فإنها ستتنغمس ثانية في تفهم أكثر كرمًا، وتعاطف أكثر حدسية في تعاملها مع المؤلفات الكبيرة.

المفهرس

- 5..... * نحو نظرة جديدة في الأسلوبية
- 9 * مدخل
- 15..... 0 الفصل الأول: (البلغة)
- 1- فن الكتابة 2- الأجناس 3- الأساليب 4- الصور
5- مكان البلاغة وحدودها.
- 31..... 0 الفصل الثاني: (سقوط البلاغة).....
- 1- مفهوم جديد لغة والأسلوب
2- سقوط البلاغة
3- اللسانية التاريخية ومفهوم الأسلوب
4- المدرسة المثالية ومفهوم الأسلوب
5- مدرسة سوسير ومفهوم الأسلوب
6- الأسلوبيتان
7- بلاغة حديثة 1970.
- 49..... 0 الفصل الثالث: (الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير).....
- 1- أسلوبية التعبير
2- أسلوبية بالي
3- امتدادات أسلوبية بالي
4- صوتيات التعبير
5- صرفية التعبير
6- نحو التعبير
7- دلالة التعبير
8- أسلوبية التعبير: خاتمة 9- 1970
- 71..... 0 الفصل الرابع: (الأسلوبية التحريكية أو أسلوبية - الشرح).....
- 1- نقد الأسلوب
2- الأسلوبية المثالية: أير سبيتزر
3- حول أير سبيتزر
4- لنقد الأسلوب
5- علم النفس الإجتماعي للأساليب
- 95..... 0 الفصل الخامس: (الأسلوبية الوظيفية).....
- 1- الإرسال
2- أشكال ووظيفة
3- الامتعاراة والكتابة
4- الأسلوب والكتابة
- 113..... 0 الفصل السادس: (الأسلوبية البنوية).....
- 1- البنية المثلثة في الرسالة
2- الوظيفة الشعرية وبنية الرسالة «جاكسون»
3- نظرية الأزواج (S.Levin)
4- مثالية المعايير الأسلوبية (موشيل ريفاتير)
5- بنية القلون.
- 137..... 0 الخاتمة: (بهما) (الأسلوبية).....
- 1- الأساليب
2- نموذجية الأساليب
3- الأسلوبية الوظيفية
4- الأسلوبية البنوية 5- نقد الأسلوب.

الهيئة الاستشارية:

د. عبد الله الغدّامي
د. عبد الملك مرتاض
د. منذر عياشي
د. سعيد السريحي
د. قاسم مقداد
د. عبد النبي اصطيف

المدير المسؤول:

نادر السباعي

■ حلب / الجميلية - شارع البحري - بناية الدملخي (ط1)
ص. ب 6333 - سورية ■ B.P: 6333 - ALEP - SYRIA

226562 ■

* - الحكاية مالكوم برادبري

* - أطراف ماركس جاك ديريدا

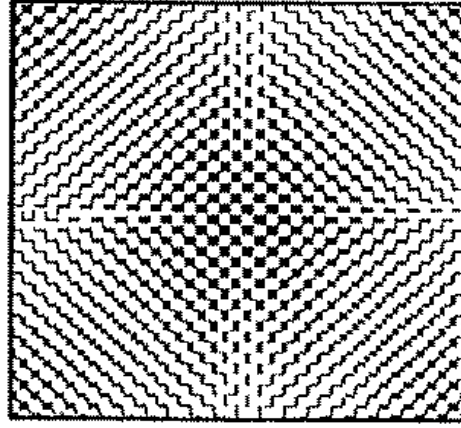
* - جنون اللغة وممارسة النص القرآني
د. منذر عياشي

* - صراخ الحضارات صموئيل هانتنتون

* - الاسلام وصراخ الأفكار د. منذر عياشي

* - هوية الحكاية جيانى فاتيمو

* - الاسلام وانتاج الأفكار د. منذر عياشي



اللغة هي عين الإنسان إلى الوجود، وهي أيضاً، طريقته في تركيب هذا الوجود وبنائه. ولما كان الأمر كذلك فقد احتاج الإنسان في تعمقها ومعرفة أسرارها وطرق تناولها لذاتيته الإنسانية إلى نوع جديد من الدرس. وقد كان ذلك للإنسان، فأنشأ من أجلها دراسة خرجت به من كونه خالقاً لها إلى اطار صار هو فيه ينظر إلى نفسه بوصفه مخلوقاً لها وبها. ولقد توجت هذه الدراسات بالدراسة المعروفة اليوم باسم (الأسلوبية) !

د. منذر عياشي

To: www.al-mostafa.com