الفصل الخامس

مستويات
التحليل التأويلي للأدب

1- تحليل الخطاب الأدبي

(الكلام) خطاب بين متكلم ومتلق. و(الخطاب) هو التوجّه إلى آخر بمرسلة، عبر لغة مخترقة بالمنطوق، أو بالقول المُصاغ، والمتوجّه به إلى مخاطب. وإن اعتبار الخطاب الأدبي (كياناً) أفرزته (علاقات) معيّنة التأمت بموجبها أجزاؤه، أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبي هو (بنية ألسنية) تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً. وبذلك يتميّز (الخطاب الأدبي) عن (الخطاب العادي) في أن صياغة الأثر الأدبي هي صياغة مقصودة لذاتها، وأن لغة الأدب تتميّز عن لغة الخطاب النفعي في أنها غاية، وليست وسيلة إبلاغ فحسب. وبذلك يصبح الخطاب الأدبي هو المرجع والمنقول، ويكفّ النّصّ عن أن يقول شيئاً، إثباتاً أو نفياً، ويغدو نفسه قائلاً ومقولاً. ومن هنا يمكن القول، مع تودوروف، إن الحديث (الألسني العادي) هو حديث شفّاف، نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته، فهو منفذ بللوري، لا يقوم حاجزاً أمام أشعة البصر، بخلاف (الحديث الأدبي) الذي هو منقطع الشفافية، لأنه «خلق لغة من لغة»، أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة، فيولّد منها لغة جديدة، هي لغة الأثر الفني.

و (تحليل الخطاب الأدبي) يُبنى على (الوحدات) الألسنية التي هي إما أن

تكون جملة، أو أقل، أو أكثر. وإذا كان سوسير F. Saussure قد وضع التعريف العلمي للوحدة اللغوية، وأرسى القواعد الأصولية المعتمدة على الآنية، والتي ولّدت الألسنية البنيوية، فإن بلومفيلد L.Bloomfield قد رفض المنطق الأرسطي والاستبطان في اللغة، واستبعد كل مفهوم مسبق عن الصورة والفكرة والإحساس، من أجل الاعتماد فقط على وصف الوحدات اللغوية، باعتبارها أدوات الاتصال بين الناس. ومن هنا فإن أية مقاربة علمية للنّصّ ينبغي أن تتأسس على اللغة.

وإذا كنا نستبعد (المناهج الخارجية) في نقد الأدب وتحليله، كالمنهج التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والبيئي... إلخ، تلك التي تعتمد علوماً أخرى مساعدة، فمن أجل الاهتمام بـ (المناهج الداخلية) في دراسة الأدب، والمتمثلة في المنهج الأسلوبي، والألسني، والبنيوي، والسيميولوجي... إلخ. مع ملاحظتنا أن في كل منهج من هذه المناهج تيارات واتجاهات عديدة أيضاً، وذلك تبعاً لزاوية الرؤية التي تتحكم ببنية النّصّ، وبوظائفه، وعلاقات عناصره.

(فالتحليل البنيوي الشكلي) مثلاً يكتفي بوصف (البنية) السطحية للنّصّ، وبيان علائق عناصره الفنية، بينما يتجاوز (النقد البنيوي التكويني) هذه الخطوة إلى معالجة بنية العالم الذي عاش فيه الكاتب، في حين يستبطن (النقد السيميائي) الدلالات المميزة في تعبيرات الكاتب...

وإذا كانت مراحل علم التأويل الثلاث تتمثل في: الفهم، والتفسير، والتطبيق، فإن (الفهم) يتضمن بداية التفسير. و(التفسير) هو الشكل الظاهر للفهم. ومع ذلك فإن هذه التسميات الثلاث تتداخل فيما بينها. ومن الضروري تحديد كل تسمية منها بدقة: (فالشرح) يتعلّق (باللفظ) الذي يؤخذ بعيداً عن سياقه، وبتفكيك (الصورة المجازية) التي خرجت عن مقتضى ما تمّ التواضع عليه من مألوف الكلام، كما في قولنا (رأيت أسداً)، وأنا أعني رجلاً شبيهاً بالأسد في الشجاعة والقوة. ويقوم (الشرح) هنا بمهمة تفكيك صورة المجاز. ومن هنا فإن (الشرح) يتسم بالتعليمية، ولكنه لا يضيف إلى النّصّ الإبداعي شيئاً جديداً.

وإذا كان (الشرح) يقوم على (اللفظة) والعبارة (أو التركيب)، فإن (التفسير)

يقوم على (المعنى). وقد ارتبط، منذ القديم، بالنّصّ القرآني. وفي تراثنا نوعان من (التفسير): التفسير بالمأثور، ويهدف إلى الوصول إلى معنى النّصّ عن طريق تجميع الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهم النّصّ. والتفسير بالرأي ويبدأ بالموقف الراهن، ويشمل تفسير الفلاسفة والمعتزلة والمتصوفة والشيعة.

والواقع إن (التفسير الأدبي) يعتمد على (فهم) النّصّ، و(وصفه)، في (بنيته) اللغوية، و(وظائف) عناصره الفنية، و(علاقته) الاجتماعية والتاريخية...

وهكذا يبدو (التفسير) إعادة إنتاج للنّصّ، بشكل ما، من قبل (القارئ - الناقد). فالمفسّر عندما يحاول تفكيك النّصّ، فإنه لا بد أن يعيد تركيبه. من جديد، من أجل فهمه، وبالتالي فإن (إعادة البناء) هذه هي (إبداعه) من جديد. وهذا الإبداع الثاني من قبل القارئ أو الناقد لا يقل عمقاً عن الإبداع الأول من قبل الأديب.

ويستخدم (المنهج التفسيري) في النقد، في كشف (قصد) الكاتب، وذلك عن طريق إزالة الغموض الذي يلفّ العمل الأدبي وبعض أجزائه، فالتفسير هنا ضروري، من أجل الوصول إلى المعنى المستتر وراء (الظهورات) الأدبية. وهذا يعني أنه قد يكون للعمل الأدبي أكثر من معنى، أو أن معانيه (تتبدّل) و(تتغيّر) تبعاً للعصر الذي تُقرأ فيه، فقد يجد فيها قرّاء العصر ما يهمهم من قضايا ومشكلات غير الذي يجده قرّاء عصر آخر. وأوضح مثال على تعدد مستويات القراءة هو تفسير القرآن الكريم، فهناك: التفسير بالمأثور، والتفسير بالرأي، والتفسير الظاهري، والتفسير الباطني، والتفسير الصوفي، والتفسير بحسب النّصّ... وكل هذه التفسيرات تحظى بالرضى والقبول، رغم ميل بعضهم إلى هذا التفسير أو ذاك.

وكذلك الأدب: تتعدد مناهج تفسيره. فهناك المناهج التي تعتمد على العلوم الإنسانية في تفسير الأدب (من مثل: علم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ، وحتى الجغرافية). وهنالك المناهج النقدية التي تهتم بالنّصّ الأدبي وحده، فتحلل ألفاظه، وتراكيبه، وصوره، وبنيته، ودلالاته، وعلاقات عناصره الفنية ببعضها بعضاً (من مثل المنهج الألسني، والأسلوبي، والبنيوي، والسيميائي... إلخ). وكل هذه المناهج مشروعة، بما تقدمه من براهين، وبما تضيؤه من زوايا في البنية الأدبية.

وأما (التأويل) فتختلف فيه وجهات النظر، لأنه ينطلق من النّصّ باتجاه العالم. إنه - حسب بول ريكور - تكملة للنّصّ داخل كلام فعلي حي، وهو الذي يشكل الوجهة الحقيقية لفعل القراءة، لأنها هي التي تكشف الطبيعة الحقيقية للتعليق الذي يمسّ حركة النّصّ باتجاه الدلالة، ولن تكون القراءة (التأويلية) ممكنة ما لم يظهر أن النّصّ ينتظر قراءة ما ويستوجبها. وإذا كانت القراءة ممكنة فلأن النّصّ ليس مغلقاً على ذاته، بل هو (مفتوح) على شيء آخر. فأن نقرأ نصّاً يعني أن ننتج (خطاباً جديداً)، وأن نربطه بالنّصّ المقروء. وهذا الارتباط بين الخطاب والقارئ يكشف قدرة الخطاب والقارئ على استعادة الخطاب لذاته بشكل متجدد، وهي التي تعطيه خاصيته المفتوحة على الدوام[1].

وهكذا نجد التأويل يحتفظ بخاصية الامتلاك: امتلاك فهم متجدد للنّصّ والذات المؤولة. ويجد تأويل النّصّ اكتماله داخل تأويل الذات المؤولة لذاتها. وفهم الذات يمر عبر فهم رموز الثقافة التي تتوثق بالذات داخلها وتتكوّن. وفهم النّصّ ليس غاية بحد ذاته، بل يتوسط علاقة الذات بذاتها. وتأمل الذات لذاتها لن يتحقق دون وساطة الرموز والعلامات والآثار الثقافية المكتوبة.

وفي حين يكتسب (التفسير)، بانبثاقه عن اللسانيات وعن السيميولوجيا، قوة عوض استعارته من علوم الطبيعة. هي قوة المعنى الواحد فقط، أي العلاقات الداخلية، أو البنية الخاصة، فإن (المعنى) يمتلك في (التأويل)، دلالة أكبر، ويصبح إنجازاً داخل الخطاب الخاص بالذات القارئة.

هكذا يبدو (التفسير) تحليلاً بنيوياً أفقياً. في حين يصبح (التأويل) تعدداً في القراءات، وعمقاً عمودياً.

وهكذا يضع النّصّ أمامنا إمكانيتين:

1- معاملته كنصّ مستقل مغلق.

2- معاملته كنصّ مفتوح متعدد التأويلات.

---

[1] بول ريكو: الهرمينوطيقا، (1970)، ص 46.

في الحالة الأولى نفسّر النّصّ بوساطة دراسة علاقاته الداخلية، وبناه الخاصة. وهذا ما قام به المنهج البنيوي الشكلي. وفي الحالة الثانية نزيح انغلاق النّصّ، ونعيده إلى قلب التواصل الحي، فنؤوله باتجاه الآخرين والعالم. وهذا ما فعلته المناهج التي قامت على العلوم المساعدة من مثل: المنهج الاجتماعي، والنفسي، والتاريخي، والبيئي، والتأويلي...

والواقع إن التحليل البنيوي بدأه شتراوس عندما حلل الأسطورة إلى وحدات (mytheme) كما فعل اللسانيون عندما حللوا اللغة إلى وحدات (فونيم)، و(مورفيم)، باعتبارها الوحدات الصغرى في الألسنية، فمارس عمل المحلل الألسني، واعتبر (الميثيم) ليس مجرد جملة من جمل الأسطورة، وإنما هو وظيفة، تتحدد بوساطة المنهج الاستبدالي، وتنحلّ داخل قيمتها التعارضية في علاقتها مع غيرها، مشكلة - بذلك - حزمة من العلاقات، وهي - بهذا التركيب - تكتسب وظيفتها الدالة، ومغزاها الفلسفي والوجودي. ففي تحليله لأسطورة (أوديب) يقسم شتراوس الأسطورة، استناداً، إلى هذا المنهج، إلى أربعة حقول: يضع في الحقل الأول كل الجمل التي تتحدث عن علاقة القرابة المبالغ في تقويمها (زواج أوديب من جوكاست أمه، دفن أنتيغونا لأخيها بولينيس رغم التحريم)، ووضع في الحقل الثاني العلاقة نفسها، ولكنها متميزة بصفات مضادة، هي علاقة القرابة المنتقص من قيمتها (مثال قتل أوديب لأبيه لايوس، وقتل ايتيوقل لأخيه بولينيس). وفي الحقل الثالث وضع الكائنات المخيفة، وفي الحقل الرابع جمع كل الأسماء التي يصعب عليها المشي (أعرج، منحرف، ذو القدم المتورمة).

ومثل هذا التحيل البنيوي نجده - أيضاً - لدى الشكلانيين الروس (بروب Propp)، والبنيويين الشكليين الفرنسيين أمثال: رولان بارت R. Barthes وغريماس Greimas. حيث نجد لديهم المسلمات التي قال بها شتراوس، والتي تقضي بأن الوحدات التي تأتي في مستوى أعلى من الجملة تمتلك التركيب نفسه الذي تمتلكه الوحدات التي تأتي في مستوى أدنى من الجملة. كما أن معنى الحكاية يكمن في التنظيم الداخلي لعناصرها، أي في قدرة الكلّ على إدماج مجموع الوحدات الجزئية

التي تندرج فيه. وبالمقابل فإن معنى عنصر ما من عناصر ذلك الكل يكمن في قدرته على الدخول في علاقة ما مع باقي العناصر الأخرى، ومع التركيب الكلي للنتاج. وهذه المسلمات كلها تحدد انطلاق الحكاية. وبذلك تكون مهمة التحليل هي ممارسة عملية تقطيع وحدات الحكاية. وهذا هو الطابع الأفقي للتحليل. ثم تأتي، بعد ذلك، عملية بناء مختلف المستويات التي تندرج فيها الأجزاء داخل التركيب (الكلي)، وذلك هو الطابع التراتبي العمودي للتحليل[1].

أما (النقد التأويلي) الذي تأثر بالفلسفة (الظاهراتية) الألمانية، وعلى الخصوص لدى هوسرل، وشلاييرماخر، وهيدجر، وغادامر... إلخ، وأحدث في أوروبا تأثيراً أوسع مدى من النقد الأدبي الوجودي الذي تلاه، فيعتمد على (الوجود) الخاص بالعمل الأدبي، كما يفهمه (الظاهراتيون). وقد تبنّى هذا المنهج النقدي عدد كبير من النقاد والباحثين أمثال: جان بيير ريشار، وجان ستاروبنسكي، وجان روسيه، واميل استيجر، وجورج بوليه، وغاستون باشلار (في مرحلته الأخيرة)، ورولان بارت (في أعماله الأولى)، وميكيل دوفرين، ورومان انجاردن، ونقاد مدرسة الوعي، وبول ريكور، وغيرهم كثير...

2- خطوات التحليل (التأويلي) للأدب

يولي (التأويليون) الإدراك المباشر الحاصل عن طريق الحواس المقام الأول، ولكنهم لا يكتفون بالإدارك المباشر، بل يتجاوزونه إلى (تداعي الإحساسات) المختلفة: فاللون الأحمر يوحي عندهم بالعنف، واللون الأخضر يوحي بالهدوء والراحة. وكل شيء يدعو إلى شيء آخر.

وبهذا تصبح نظرية التأويل (الهرمينوطيقا) هي نظرية القواعد التي تحكم التأويل، وتبدأ من المعنى الظاهر للنّصّ (أو المعاني الأولى عند الجرجاني)، لتنتهي إلى المعنى الباطن (أو الضمني، أو الكامن، أو المعاني الثواني عند الجرجاني). ففي قولنا مثلاً: (عضّ فلان على أصبعه)، فإن لهذه الجملة صورتين:

---

[1] بول ريكو، الهرمينوطيقا، (1970)، ص 46.

1- الصورة الأولى مباشرة، سطحية، مبنية من صوت ودلالة.

2- الصورة الثانية ضمنية، عميقة، تكمن خلف الصورة الأولى، وتعني الإحساس بالندم.

ويؤكد (بيرس) C. S. Peirce إن (التأويلية) هي الدراسة التي تميز (طبقات) عديدة من الظواهر، وتصف خصائص كل طبقة منها. كما يحلل انجاردين بنية (الغموض) في النّصّ الأدبي، فيعدّ العمل الأدبي قصدياً، غير محدد، ولا مستقلاً بنفسه، ولكنه يعتمد على سلوكية واعية. وإن النّصّ الأدبي ذو طبقات أربع، تؤثر كل واحدة في الأخرى: الطبقة الأولى وتضمّ المواد الأولية للأديب، حيث (المستوى الصوتي) الذي يساهم في التأثيرات الجمالية، من وزن وقافية... والطبقة الثانية تضم (وحدات المعنى) من ألفاظ وتراكيب. والطبقة الثالثة تتكون من أهداف الرسالة، أو المقصدية. والطبقة الرابعة تتألف من الرموز، وفيها يكمن الغموض.

أما (الناقد) الأمريكي هيرش E. D. Hirsch فيفرق بين المعنى والمغزى، فيرى أن معنى النّصّ الأدبي ثابت، بينما المغزى يختلف. وأن غاية النقد الأدبي هي الوصول إلى (مغزى) النّصّ الأدبي.

ومن هنا يمكن تحديد خطوات التحليل التأويلي للأدب في:

1- فحص العمل الأدبي بوصفه (رمزاً للحقيقة)، حيث يتضمن منهج هوسرل التأويلي تحذيرين: الأول يُقصد به ضمان عدم تعرّض دراسة الظاهرة للخطر من قبل اعتبارات خارجية أو مقتضيات غير قابلة للتحقيق. وهذا ما يجعل الدارس يخصص بحثه لمعالجة البناء الأدبي. والتحذير الثاني هو استبعاد أي اعتبار خاص بظاهرة واحدة فقط بين عدة ظواهر.

وبتطبيق هذا المنهج النقدي (التأويلي) يمكن تصفية النقد من التحيّز الشخصي، حيث يدرس الناقد الشخوص، والموضوع، والحبكة.. وما إلى ذلك ثم عناصر بنية العمل الأدبي.

2- فحص العمل الأدبي بوصفه (رمزاً للأنماط التجريبية) في وعي المؤلف، حيث يدرس الناقد عملاً أدبياً ما، من أجل بيان مجموعة الأنماط التجريبية،

واعتبارها البناء الأساسي. وهو يتوقع أن تكون هذه الأنماط متداخلة فيما بينها في شبكة عضوية مسؤولة عن وحدة العمل الأدبي.

ويتحرك (التفسير التأويلي) من العمل الفردي إلى المؤلفات الكاملة عن طريق (دائرة تأويلية). وبما أنه يحدد البناء الأساسي في كل عمل أدبي، ويكتشف بعض أنماطه التجريبية، فإن ما يتكرر من أنماط في أعمال أو مؤلفات عديدة هو (نسق من الأنماط التجريبية الخاصة بالمؤلف). وما (الحلقة التأويلية) سوى حركة الذهاب والإياب في دراسة الناقد للأنماط التجريبية في قصيدة ما مثلاً، ثم في ديوان شعري، ثم في مجموع نتاج الشاعر.

ولكن كيف يمكن للناقد (التأويلي) أن يصل إلى شبكة النماذج التجريبية؟ هنالك ثلاثة طرق:

- البحث عن أنماط تجريبية خاصة بالأحوال والصيغ.
- تجسيد مضامين الوعي في النمط التجريبي.
- دراسة اللغة.

ولدى تطبيق جان بيير ريشارد لهذا المنهج في كتابه (الأدب والإحساس)، وجد أن الماء، كرمز للنمط التجريبي في خيال ستاندال، يمثل ميول الانطواء والتهويم، وأن المياه المجازية هي رمز للحقيقة والعالم. كما استخرج جورج بوليه، في كتابه (دراسات عن الزمن الإنساني) نمطاً تجريبياً منتقى يوازن بين (الحركة نحو المستقبل)، و(الدفع الفيزيائي إلى الأمام).

والواقع إن البحث عن (الأنماط التجريبية) إنما يتمّ عبر التصنيف، عن طريق علاقة المحتوى بالمقولات (العالم، والأحداث، النفس، الغير). وقد بحث إميل استيجر (العالَم) عند يرنتانو، وكيلر. وتناول بول بروتكورب (العالَم) وقد ولدته تجارب الماء والهواء والتراب والنار...

أما دراسة اللغة فتتم عن طريق بحث الملامح الأسلوبية والنحوية. ومثال ذلك مقال جان بول سارتر عن جون دوس باسوس حيث ناقش الدلالة المعنوية للزمن عند باسوس، والملامح الصرفية (المورفولوجية) التي رآها معبّرة عن هذا المعنى،

واكتشف في تلك الملامح رمزاً للنمط التجريبي، كما بحث شتراوس، وجاكوبسون، الانتقال من الملامح الصرفية إلى السيمياء...

ومع أن النقاد التأويليين يعترفون بحضور ذاتية المؤلف، إلا أنهم يحذرون من الشغف بالسيرة الذاتية له، ويركزون على المنظورات التي يقدم العمل الأدبي أشياءه فيها. ويتم اختبارها قصداً من قبل المؤلف، كمنظورات الزمان، والمكان، وأسلوب الأشخاص، والأحداث، والأجواء ...إلخ.

ولما كان للمؤلف بعض الأهمية فإن النقد التأويلي تحدث عن الأنماط التجريبية الخاصة بالمؤلف، بوصفها حاضرة بالفعل، وذات فاعلية في العمل الأدبي. مركزاً على الدور الفريد الخاص (بنفس) المؤلف أثناء اندماجها في العالم. وهكذا يتمّ الاعتراف بالمؤلف، في عمله، من خلال النمط المخصص للتجربة، واستخدام الاستعارات المنهجية من علم النفس، كما نجد لدى جان بيير ريشار.

والواقع أن هنالك اتجاهين في النقد التأويلي: اتجاه يؤثر الاهتمام (بنفس) المؤلف، وآخر يرفض هذا الاهتمام بحجة أنه يجنح نحو علم النفس.

و(الأنماط التجريبية) تعدّ الأساس لكل مشروعات المؤلف الإبداعية، لأنها تزوّد العمل الأدبي (بالوحدة) الخاصة، وبأسلوب الحياة (الشخصي)، وهي التي تبين الوسائل التي تجعل (وعي) المؤلف و(شعوره) حاضرين في عمله الأدبي. فهي متضمّنة في العمل الأدبي، ويمكن اكتشافها عن طريق التفحّص الظاهراتي.

و(الأنماط التجريبية) ثابتة، وقد تكون متغيرة، حسب تغيّر وعي المبدع. وسواء كان هذا التغير نحو الأفضل أو نحو الأسوأ، فإنه يعدّ نقطة تحول في حياة المبدع، ذلك أن (الأنماط التجريبية) هي السبب الحقيقي في (الوحدة) داخل (الشخص) الإنساني، وداخل (إبداعه) الأدبي، وتجسيداته اللغوية الخاصة. أي داخل (البناء) الأدبي. والوحدة المعنيّة هنا هي (الوحدة العضوية)، أو (الكلّ) الماثل في العلاقات بين الأجزاء. (قد تكون هذه العلاقات علاقات تماثل، أو تقابل...). وتمثل هذه العلاقات العامل الذي يوحّد بين كل الأعمال الأدبية الخاصة بالمؤلف. ولما كانت (الأنماط التجريبية) الكامنة هي (الوجود) الخاص للعمل الأدبي، فإن مهمة الناقد التأويلي أن يقوم بعرضها، وتقييمها جمالياً، على الرغم من أنها ليست مهمته الوحيدة.

3- وأما (مستوى الوعي) في العمل الأدبي فيشمل البحث فيه بيان أحوال وعي المؤلف، وبيان مضامين هذا الوعي. والمؤلف وحده هو الذي يمكنه أن يعطينا القيم الخاصة بوعيه. ونعني بالوعي هنا (الإحالة المتبادلة) بين النفس والعالم الخارجي. ومحتويات الوعي هي دقائق النفس والعالم منطوية في العلاقة المتضمنة (الذات) و(الموضوع).

أما بيان (أحوال الوعي) ومحتوياته فتشمل: المعرفة، والانفعال، والإدراك، والذاكرة، والمكان، والزمان، والخيال، والعالم، والأحداث، واللغة، والتجربة...إلخ

والواقع إن (التجربة المتجسدة) في اللغة الشعرية تمثل كل أحوال الوعي. فإذا كانت التجربة المتجسدة سمعية، فإن المشاركات الأخرى الانفعالية والمعرفية... إلخ تكون سمعية كذلك، ويكون تجسيدها الأساسي في الإيقاع والقيم الصوتية، كما يكون في اللغة الرمزية، والملامح الأسلوبية، وأنواع الدلالات (السيميائية).

3- مستويات التحليل التأويلي للأدب

ليس (النّصّ) الأدبي محسوساً كالتمثال فحسب، ولا ذهنياً تجريدياً كالمثلث، ولا نفسياً كتجربة الألم ومعاناته. وإنما هو (نظام) يجمع عناصر خبرة فردية وجماعية. ومن هنا أخذ (النقد التأويلي) أفكار ومبادئ (الفكر التأويلي)، وطبّق بعض مقولات (الفلسفة الظاهراتية) في النقد الأدبي. ويتجلّى ذلك في أعمال نقّاد من مثل: (انجاردن) في كتابه: العمل الأدبي الفني (1931)، وميكيل دوفروين في كتابه: ظاهرية التجربة الجمالية (1953)، وغيرهما...

وعلى العموم فإن (المنهج التأويلي) في النقد الأدبي يعدّ الوعي الإنساني علاقة مكثّفة بين النفس والعالَم. وهو يمثل العالم المعيش، وشبكة من التجارب الشخصية التي يحوّلها المؤلف إلى بناء أدبي يجسّده من خلال اللغة.

والعمل الأدبي، في (النقد التأويلي) يتألف من خمسة مستويات متمايزة، ولكنها متّحدة، فنياً وجمالياً. وهي[1]:

---

[1] انظر كتابنا: التحليل الألسني للأدب، وزارة الثقافة - دمشق 1994.

1- المستوى البصري: ويتجلّى في رسم الخطوط، والحروف، والعبارات، والألوان، والنبر البصري، ومسلسلات الجمل...

2- المستوى الصوتي، ويتجلّى في الأصوات، والنبر، والوزن، والإيقاع، والقافية...

3- المستوى السطحي: ويتجلّى في البنية المعجمية (النحوي، والتركيبية)، من حيث تمييز الأساليب الأدبية، وتحليل الصور البلاغية...

4- المستوى الدلالي، وهو الإدراك المباشر الحاصل عن طريق الحواس. وهنا يستعمل (التحليل التأويلي) قراءتين: قراءة ظاهرية تشرح البنى التركيبية والمعجمية والمعنوية، وتأخذ القارئ في طريق مستقيم إلى نهاية القصيدة، فيدرك معناها المباشر. وقراءة باطنية في تحليل المستوى الدلالي، ومغزى العمل الأدبي.

5- المستوى الجذري، وفيه يؤدي (التأويل الباطني) إلى إدراك دلالة القصيدة، وتجاوز الفهم الأولي للقصيدة إلى عمق التجربة الأدبية والمجتمعية...

وسنعرض، في الفصول التالية، كل مستوى من هذه المستويات.