**السنة الثانية ليسانس**

**المجموعة 1 (ف : 1، 2، 3، 4)**

**مقياس : النقد الأدبي المعاصر**

**الأستاذ : د. يوسف وغليسي**

**تخصص : دراسات أدبية**

## مدرسة النقد الجديد

تحيل عبارة "النقد الجديد" (*New Criticism*) على حركة نقدية أنجلوأمريكية شهيرة سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وكانت سنة 1941 سنة حاسمة في مسارها ونقطة انعطاف في تاريخ النقد العالمي برمته ، لأنها السنة التي ظهر فيها كتاب جون كرو رانسوم *John Crowe Ransom* (1888-1974) : ( *The new criticism*) الذي صار عنوانه اسما للمدرسة كلها.

ظهر النقد الجديد ( الأنجلو أمريكي) في سياق مواجهة بعض الاتجاهات الوجدانية الذاتية (الانطباعية) والوثائقية (التاريخية) التي غطت على النص وغمرته بما ليس منه ، مستلهما أفكار المدرسة التصويرية (*Imagism*) الشكلية التي أسسها الشاعر الأمريكي الكبير إزرا باوند – *Ezra Pound* (1885-1972) في بدايات القرن الماضي ، إضافة إلى الأفكار النقدية الحداثية التي جاء بها الشاعر الناقد الأمريكي الأصل الإنجليزي الجنسية ت. س. إليوت *Thomas Stearns Eliot* (1888-1965) بشأن نظرية (المعادل الموضوعي *Objectif correlatif*)[1] خصوصا ، وأعمال إ.أ. ريتشاردز *Ivor Armstrong Richards* (1893-1979) صاحب "مبادئ النقد الأدبي" 1924 ، و"العلم والشعر" 1926 ، و"النقد العملي" 1929 ، هذا الكتاب الأخير

---

[1] – صاغ (إليوت) هذه النظرية في مقال له عنوانه (هاملت ومشاكله) عام **1919**، قائلا : (إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في العمل الفني تكمن في إيجاد "معادل موضوعي"، أو بمعنى آخر، مجموعة من الأشياء، أو وضعية، أو سلسلة أحداث ستكون بمثابة صيغة أو قاعدة لتلك العاطفة المحددة، حتى أنه إذا ما أعطيت تلك العناصر الخارجية التي يجب أن تؤدي إلى تجربة حسية، تم استحضار تلك العاطفة مباشرة). وتقتضي نظرية (المعادل الموضوعي) ضرورة ترجمة المشاعر المجردة إلى أشياء واقعية محسوسة، أي التعبير عنها فنيا بإيجاد موقف أو سلسلة من الأحداث والشخصيات التي تعد مقابلا ماديا (موضوعيا) لتلك العواطف الذاتية.

وينتهي إليوت إلى أنه إذا زادت المشاعر المجردة عن الأشياء المجسدة التي تعبر عنها أصبح العمل الفني غامضا، وإذا زادت الأشياء المجسدة عن المشاعر نتج إسراف شعوري، والسبيل الأمثل في الحالتين هو التعادل في الكفتين على مستوى العمل الفني.

الذي كان خلاصة تجارب أجراها مع زملائه وطلبته في جامعة كمبريدج؛ حيث كان يطلب منهم تحليلا نقديا لمجموعة من القصائد الغفل ، بعد أن ينزع عنها أسماء أصحابها ويعدل في لغتها ما يدل على عصرها ، منتهيا إلى الحكم القاسي على فشل القارئ العصري في مسايرة متطلبات العصر ، مع التأكيد على المعنى الكامل للقصيدة بعيدا عن أي شرح نثري معادل لها ، وضرورة التدريب القرائي الصارم ، لأن الشعر الجيد في نظره هو الذي يتسم بمفارقته لمرجعيته الخارجية ، وهو يقتضي "قراءة مفصلة" ... .

وفي حديثنا عن نشأة النقد الجديد ،تستوقفنا – في الضفة الإنجليزية – صورة الناقد فرانك ريموند ليفيز *F. R. Leavis* الذي أسس مع زوجته مركزا لدراسة النظرية والنقد بجامعة كمبريدج ، ثم أسسا مجلة نقدية رائدة "سكروتيني *Scrutiny*" (التي قد تعني : التمحيص ، أو الفحص الدقيق) ، وقد صدر عددها الأول في ماي 1932. أما على الضفة الأمريكية فتلوح لنا صور مجموعة من الشعراء والنقاد بولاية تينيسي ، المعروفين باسم "الهاربين" أو "هاربي ناشفيل" (*The Nashville Fugitives*) منذ 1919 الذين كان محورهم ج. ك. رانسوم الذي التف من حوله طالباه السابقان بجامعة (*Vanderbilt*): آلان ثيث *Allen Tate* (1899-1979) ، وروبرت بان وورن *Robert Penn Warren* ، إضافة إلى واحد من طلبة تيت نفسه هو كليث بروكس *Cleanth Brooks* (1906-1994). فضلا عن ر. ب . بلاكمور : *Richard Palmer Blackmur* (1904-1965) ، وكينيث بورك *Kenneth Burke* (1897-1986) ، وقد أصدر هؤلاء مجلة "الهاربين" 1922-1925 كما أصدروا (المجلة الجنوبية *Southern Review*) 1935-1941 بإشراف بروكس وورن.

ومن الأسماء التي أطلقت على هؤلاء النقاد الأمريكيين[2] :

النقاد الجنوبيون ، النقاد الريفيون ، النقد الهاربون ، وإن استقروا – بعد ذلك – على تسمية النقاد الجدد.

لقد كان معظم أقطاب النقد الجديد ، في البداية ، شعراء أو صحفيين أحرارا أو موظفين في مراكز تدريسية نائية ، ومع نهاية الثلاثينيات ارتسمت حركة استراتيجية تبتغي الترسيخ الأكاديمي للنقد الجديد ، في شكل هجرة مهنية؛ إذ انتقل رانسوم سنة 1937 إلى ولاية أوهايو حيث أسس مجلة كينيون (*Kenyon Review*) إضافة إلى تأسيس ملتقى نقدي سنوي ، وتحصل تايت عام 1939 على زمالة بجامعة برينستون ، أما وورن فقد هاجر شمالا إلى جماعة مينيسوتا سنة 1942، كما وجد شابان متعاطفان مع النقد الجديد مناصب عمل بجامعة يال هما : و.ك. ويمزات *William Kurtz Wimsatt* (1907-1975). وريني ويليك (1903- ؟) سنتي 39 و1941 (على التوالي) ثم التحق بهما بروكس سنة 1947. وتعززت هذه الحركة سنة 1938 بصدور مختارات تدريسية جديدة بعنوان (فهم الشعر) لبروكس ، وورن ، وضعت مقاربات النقد الجديد في شكل مدرسي" ينأى عن الدراسة التراجمية أو التذوقية البسيطة أو البحث عن المضمون. دون أن ننسى الدور الذي لعبه إمبسون *Sir*

---

[2] – **ميجان الرويلي، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 2000، ص 206.**

*William Empson* (1906- 1984) في إنجلترا ، وهو أحد أنجب طلبة ريتشاردز في جامعة كمبريدج ، حيث طور إيعاز منه منطق القراءة المفصلة في بحث تخرج حول تعدد المعنى في الشعر نشره عام 1930 بعنوان (سبعة أنماط من الغموض: *Seven Types of Ambiguity* ) يتقصى شتى أنواع الإبهام (التشبيهات المزدوجة المعنى ، التورية ، الصورة المعقدة ، الخلط العفوي ، التناقضات ، الترددات ...) منتهيا إلى أن الإبهام ليس مشكلة تركيبية أو منطقية بل أصبح معيارا ضمنيا للقيمة الأدبية.

وعموما فقد ناهض النقد الجديد الاهتمامات الاجتماعية للنقد اليساري ، مصرا على المتطلبات الشكلية للشعر كشعر وليس كعقيدة إيديولوجية أو وثيقة تاريخية ، ومراجعا للمفاهيم النقدية السائدة.

ويمكن أن نجمل الأسس والخصائص المنهجية العامة التي ينهض النقد الجديد عليها ، فيما يلي :

– دراسة النص الأدبي بعد اقتلاعه من محيطه السياقي؛ فمن النص الانطلاق وإليه الوصول ، دون اعتبار بقصدية الناص ووجدانية المتلقي ، أو ما أجملهما ويليام ويمزات (*William Kurtz Wimsatt* ومونرو بيدزلي *M. Beardsly*) في مقولتي:

المغالطة القصدية 1946، و المغالطة التأثيرية 1949، اللتين صاغاهما في كتابهما المشترك (الأيقونة اللفظية *The Verbal Icon*) عام 1954. وهما مغالطتان "يجب حماية النقد الموضوعي من خطرهما" على حد تعبير صاحب (النقد والنظرية الأدبية منذ 1890) ، تعكسان شغف النقد الجديد بالنص الأدبي كشيء.

تقتضي (المغالطة القصدية) أن ملكية النص تتجاوز الناص إلى جمهور القراء، بمعنى أن النص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف ورقابته على معانيه؛ فالقصد إما هو غير موجود (إلا في مجال سحيق لا سبيل للوصول إليه" المعنى في بطن الشاعر" ، أو هو موجود بشكل محور ضمن النص مبتور الصلة بأصل القصد) ، وإن وجد فهو ملغى ، ومن المغالطة أن يتقيد القارئ به.

كما تقتضي (المغالطة التأثيرية) الفصل بين ماهية النص وتأثيره على القارئ، لأن الخلط بين النص وما يحدثه من نتائج وآثار على نفسية المتلقي في ظروف خاصة هو وهم أو خطأ نقدي ما ينبغي للناقد الموضوعي الحصيف أن يقع في شراكه ، لأنه إن وقع فسيقع في هوة الانطباعية الذاتية التي كان النقد الجديد قد قام – أول ما قام – على أنقاضها.

– اتخاذ "القراءة الفاحصة" (*Close reading*)* وسيلة تحليلية مركزية في الدراسة النصية؛ تتقصى معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية ورموزه وإشاراته وكل العناصر الجوهرية التي تضيء دلالاته وتفك مغاليقه ، ويدل هذا المفهوم المركزي على فحص النصوص المفردة بعيدا عن بيئتها الثقافية والاجتماعية ... .

---

* **– كذلك ينقل بعض العرب المعاصرين هذا المصطلح إلى (القراءة المقربة، القراءة اللصيقة، القراءة المحكمة، القراءة المحالة، ...).**

– الاهتمام بالطبيعة العضوية (*Organicism*) للنص الأدبي ، ودراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الأساسية. وقد أخذ النقد الجديد فكرة (العضوية) عن الشعراء الرومانسيين وطوروها ويؤول مبدأ الشكل العضوي إلى اعتبار النص الأدبي كائنا لغويا (كالكائن النباتي أو الكائن الحيواني) ، يمثل بنية كلية متجانسة مستقلة عن الظروف والمؤثرات المحيطة ، مثلما يؤول إلى أن النص وحدة كلية متداخلة يستحيل فصل "شكلها" عن "مضمونها"؛ حيث يتساءل آلان تيت:

"هل في الإمكان التمييز القاطع بين اللغة والمضمون ؟ أليس المضمون واللغة شيئا واحدا ؟"[3] ، ومن يرى عكس ذلك فإن كلينث بروكس يشبه موقفه بمن يتصور أن الشعر حبة دواء مرة مغلفة بغلاف حلو المذاق![4] ومن هذا المنطلق ناهض بروكس ما أسماه (*Heresy of paraphrase*)؛ أي "هرطقة الشرح" أو "بدعة التخليص"؛ بمعنى التحذير من الخلط بين القصيدة وبين تلخيص محتواها ، لأن شرح القصيدة (أو نثر أبياتها) يقتضي التسليم بافتراض أن معناها أو فكرتها أو مضمونها يمكن أن يفصل عن عملية التعبير. ذلك أن النقاد الجدد قد رفعوا شعار أرشيبالد مكليش (القصيدة توجد ولا تعني)؛ بمعنى أنها لا تمتلك معنى منفصلا بل هي تعبير عن مجموع قيمها ومعانيها المنظمة.

– الاهتمام بالتحليل العلمي للنص ، ونبذ التقويم المعياري ما أمكن ذلك أي الحذر من الإسراف في إطلاق الأحكام لاسيما تلك التي تعوزها الأدلة التعليلية والحيثيات النصية؛ فقد صار الحكم النقدي – لدى النقاد الجدد – جزء من العملية التحليلية ذاتها.

– نبذ الالتزام ورفض استخدام الأدب وسيلة لغاية رسالية معينة (اجتماعية، سياسية ، أخلاقية ، ...).

لقد ازدادت هيمنة النقد الجديد في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، لكنه فتر بعد ذلك مع نهاية الخمسينيات ، وتحديدا سنة 1957 التي جعل منها كريس بولديك "يوم الحساب" في تاريخ النقد الجديد!.

فمع مطلع الخمسينيات بدأ الاعتقاد بانتهاء زمن النقد الجديد؛ حيث اشتكى ر. ب . بلاكمور 1955 من فشل هذا النقد في التحول من التحليل التقني إلى المقارنة والتقييم النقديين ، ومن معالجة القصائد القصيرة إلى التعامل مع الأعمال الأدبية الكبرى، ، مؤكدا الإحساس الذي انتاب آلان ثيت – قبله – عام 1951 ، في مقاله (هل النقد الأدبي ممكن ؟) الذي أنهاه بإجابة سلبية واضحة ، لأن التحليل اللغوي وحده غير كاف في غياب المعنى التقييمي الأوسع وهكذا أجمعت الانتقادات على ضيق أفق النقد الجديد ، لـ "تجاهله للسياق التاريخي والعوامل الخارجية ، وعدم اهتمامه بالمؤلف والقارئ ، كما يؤخذ عليه أنه نخبوي النزعة ، دكتاتوري السياق ، إذ هو يحمي الأستاذ العالم ضد الطالب المسكين المتدرب ، كما قيل ، ويقال إنه نقد ميكانيكي يجد ما يطلبه في كل

---

[3] – **ألن تيت : دراسات في النقد، تر. عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، 1987، ص 97.**

4 – نقلا عن ، محمد عناني : النقد التحليلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، **1991** ، ص **102** .

نص يختاره ، فيختار دائما ما يتناسب مع أدواته ومقولاته (كتفضيل الشعراء الميتافيزقيين على غيرهم واقتصاره على القصيدة الغنائية وفشله في التعامل مع النصوص الطويلة كالرواية والمسرحية) ، ولا يشجع الدارس على البحث عن غير ما يجتره ممارسو هذا النقد"[5].

لقد اتهم النقد الجديد بمجافاة "(الديمقراطية الأدبية) ، وذلك حين يعمل في دائرة شبه مغلقة على نفسها (...) وكانت التهمة الثانية أن موهبة النقد الجديد موهبة ذات بعد واحد ، هي تأخذ خيطا واحدا من خيوط العمل الأدبي (هو قالبه) ، وتعزله عن بقية خيوط النسيج ، ثم تعامله على أنه النسيج كله ،و قد شعر تلاميذ الأدب وهم يتركون قاعات الدرس ، بعد تلقيهم هذه التحليلات النصية المرهقة بطريقة (القراءة الفاحصة) أنهم أمام نقاد يعرفون هم وحدهم سر صنعتهم ، ويضنون بهذا السر على من سواهم. وقد تصاعدت التهم الموجهة إلى هذا النقد ، حتى بلغت حدا جعلته فيه مرادفا لاتجاهات كانت قد ماتت منذ زمن بعيد ، مثل (الجمالية) و(الفن للفن) و(الانطباعية) و(الانعزالية) ..."[6].

وقد توجهت هذه الانتقادات ، مع نهاية الخمسينيات ، بتصميم جماعي على التحرر من قيود النقد الجديد، والبحث عن برامج نقدية بديلة.

## النقد الجديد في الوطن العربي

انتقل النقد الجديد إلى الوطن العربي مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، وكان من الطبيعي أن يحمل لواءه جمع من النقاد المتغلغلين في أوساط الثقافة الإنجليزية، فكان فارس هذه المرحلة بدون منافس هو الدكتور رشاد رشدي "1912 – 1983 (أول دكتور مصري في الأدب الإنجليزي) الذي ناضل وعارك في سبيل ترسيخ هذه الحركة النقدية الجديدة ، عبر كتبه المختلفة (ما هو الأدب ، مقالات في النقد الأدبي ، النقد والنقد الأدبي ، فن القصة القصيرة ...) ،داعيا إلى تكوين جمعية للنقاد وفقا لهذه المبادئ الجديدة ، مما جعله يخوض معارك نقدية طويلة على جبهات مختلفة ، لاسيما معاركه مع الدكتور مُحَمَّد مندور[7].

وقد آزره في هذه الجهود ، وحمل الراية معه وبعده بعض طلبته الذين – وبتوجيه منه – اضطلعوا بتقديم النظرية النقدية الجديدة لدى النقاد الغربيين الجدد، عبر سلسلة كتيبات؛ حيث نشر مُحَمَّد عناني "النقد النحليلي" عام 1962 (ط.2، 1991) عن كلينث بروكس ، ونشر سمير سرحان "النقد الموضوعي" (ط.2 ، 1990) عن ماثيو أرنولد ،كما نشر عبد العزيز حمودة كتابه "علم الجمال" عن كروتشي ، ونشر فايز اسكندر "النقد النفسي" عن ريتشاردز ، ....

---

[5] – **دليل الناقد الأدبي، ص 210 – 211.**

[6] – **د. محمود الربيعي : من أوراقي النقدية، دار غريب، القاهرة، د. ت، 46–47.**

[7] – **أنظر تفاصيل هذه المعارك، مثلا في كتاب مُحَمَّد مندور : معارك نقدية ، دار نهضة مصر، الفجالة – القاهرة، د. ت، ص ص 68 – 94.**

وقد صدرت جميعها عن الأنجلو المصرية ،ضمن سلسلة (مكتبة النقد الأدبي). متضافرة مع جهود أخرى من هنا هناك ، سابقة أو لاحقة ، يمكن أن نشير بالخصوص إلى كتاب (النقد الجمالي) للناقدة اللبنانية روز غريب الذي يحمل تاريخا متقدما نسبيا (هو سنة 1952) ، بالإضافة إلى أسماء أخرى كالدكتور محمود الربيعي الذي تبدو حتى بعض عناوين كتبه (قراءة الرواية 1974، قراءة الشعر 1985) محاكية لعناوين بعض كتب النقد الجديد (فهم الشعر 1938 وفهم الرواية 1943 للناقدين كلينث بروكس وروبرت ب. وورن)! ، والدكتور مصطفى ناصف الذي درس الأدب العربي من موقع "التحليل اللغوي الاستاطيقي" والدكتور لطفي عبد البديع الذي آمن بأن "البحث الاستطيقي (هو) الذي يتطلبه الشعر" ، والدكتور أنس داود الذي درس الأدب وفقا لمنهج "الرؤية الداخلية".

وهكذا فإن ما عرف في نقدنا العربي المعاصر باسم (المنهج الفني) يمكن أن يكون صدى عربيا مباشرا لمدرسة (النقد الجديد) الأنجلوالأمريكية ، بصرف النظر عن التسميات المنهجية الفرعية التي يطلبها كل ناقد على ممارسته النقدية الخاصة؛ كـ "النقد الجمالي" لدى روز غريب ، و"النقد الموضوعي" لدى سمير سرحان ومحمود الربيعي كذلك ، و"النقد التحليلي" لدى محمَّد عناني ، و"التحليل اللغوي الاستاطيقي" لدى مصطفى ناصف ، و"البحث الاستطيقي" لدى لطفي عبد البديع ، و"منهج الرؤية الداخلية للنص الأدبي"لدى أنس داود ، ... .

ويمكن أن نجمل الأسس التي يقوم عليها مثل هذا (المنهج الفني) لدى هؤلاء النقاد في ما يلي :

– النظر إلى النص الأدبي على أنه ليس نسخة من الواقع ، ولكنه "معادل فني" له ، فهو "كيان مستقل" على حد تعبير مصطفى ناصف "ينمو وفقا لمنطق داخلي كامن فيه متميز ، بطريقة ما ، من المؤثرات الخارجية سواء في ذلك البيئة الاجتماعية والتكوين السيكولوجي للفنان"[8]؛ إذ لو كان الأدب معادلا للواقع ، لكان لنا في الواقع مندوحة عن الأدب.

– دراسة النص الأدبي في ذاته مستقلا عن محيطه السياقي ، أي التركيز على أدبية الأدب ، والانطلاق من النص بعيدا عن صاحبه والظروف المحيطة به ، ذلك أن للنص الأدبي حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج ، فهو يشبه النبات – على حد تشبيه مصطفى ناصف – "يتغذى بأشياء ولكن خصائص النبات لا يمكن أن تعزى إلى ظروف الأرض التي يعيش فيها"[9] ، ويؤكد ناصف هذه الفكرة بمثال رياضي آخر:

"(أ) قد تؤدي إلى (ب) ، ولكن معنى (ب) غير معنى(أ)[10] ، وكذلك يبتر لطفي عبد البديع النص عن صاحبه ، ذاهبا إلى "مغايرة الشعر لقائله ، وتعاليه عليه"[11].

---

[8] – **مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي، ط 3، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص 185.**

[9] – **نفسه ، ص 188.**

[10] – **مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير – شباط 1997، ص 08.**

أما محمود الربيعي فربما يكون من أكثر النقاد استماتة في الدفاع عن استقلالية النص الأدبي؛ التي تتحول لديه إلى عقيدة نقدية راسخة : "تتلخص عقيدتي النقدية في استقلال العمل الأدبي عن كل ظرف من ظروف تكوينه ، وبخاصة ما يتصل بالظروف السياسية والاجتماعية ، إنني أؤمن بأن العمل الأدبي نشاط بشري حيوي كامل في ذاته ، مستقل بنفسه ، له أصالته وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة ، وأدين بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة تفاعل حيوي لا علاقة فعل ورد فعل ، أو علاقة صورة منعكسة في مرآة. لذا يدهشني جدا ما يهتم به كثيرون من فحص العناصر المكونة للمجتمع على أساس أنها هي التي تؤثر على الأدب بصفته إنتاجا هو ابن بيئته. ويدهشني أكثر ما يحدث من الربط العضوي بين حياة الأديب الذاتية (وصحيفة أحواله المدنية) وأدبه ، فيفسر الثاني في ضوء الأول. وأرى الأدب في كل صوره طائرا متأبيا مستعصيا جموحا ، لا يخضع لتوجيه شيء من خارجه، ولا يستجيب إلا للعناصر التي تشكل كيانه هو ، وأرى أن هذا المخلوق المتخلق من عناصر أولية (هي السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد) إنما هو مخلوق جديد يحيا حياة لا تحددها العناصر الأولية له ، ولا يحدث أثره على نحو محكوم بهذه العناصر. وهل نقول إن الماء الذي هو أكسجين وإيدروجين يحمل خصائص أي من عنصريه المكونين له ؟ وهل لأثره علاقة بأثر أي منهما؟ إننا نرى – على العكس – أن أثره في الإطفاء يناقض أثر أحد عنصريه في الإشعال"[12].

– النص كيان فني يقتضي دراسة لغوية جمالية .

ذلك أن "العمل الأدبي تكوين جمالي لغوي إيقاعي يعادل الحياة ، ويحقق على نحو فريد صورة هذه الحياة"[13] في نظر محمود الربيعي الذي يؤثر الدخول إلى عالمه الأدبي من باب لغوي : "مدخلي إلى نقد العمل الأدبي مدخل لغوي ، وأنا من المؤمنين بأن العمل الأدبي إنما هو بناء لغوي"[14] ، أما مصطفى ناصف فيتشيع للتحليل اللغوي الاستاطيقي (الجمالي) الذي يحتاج النص إليه "حاجة ماسة أيا كان الغرض الذي تسعى إلى تحقيقه"[15] ، وكذلك يدعو لطفي عبد البديع إلى "البحث الاستطيقي الذي يتطلبه الشعر"[16].

– النظر إلى النص الأدبي كصورة عضوية متكاملة ، موحدة الشكل والمضمون؛ فالشكل – عند مصطفى ناصف – هو "قوة المضمون ووحدته وتركبه ، وليس قالبه أو وعاءه الذي يحفظ فيه"[17]؛ لذا يدعو إلى وحدتهما العضوية، نابذا فكرة تشبيه بعض الدارسين للشكل بـ : "التكنيك الذي يتبعه اللص في سرقة المنزل ، يستطيع هذا

---

[11] – **لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997، ص 118.**

[12] – **محمود الربيعي : من أوراقي النقدية، ص 12.**

[13] – **محمود الربيعي : من أوراقي النقدية ، ص 13.**

[14] – **نفسه، ص 13.**

[15] – **مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي، ص 101.**

[16] – **لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب، ص 121.**

[17] – **دراسة الأدب العربي، ص 102.**

التكنيك أن ينتزع إعجابنا ويظل عمل اللص منكرا قبيحا"[18]. أما مُحَمَّد عناني فيدعو إلى اعتبار العمل الفني "وحدة مترابطة لا تنفصل إلى شكل ومضمون (...) كما أن اعتبار الأعمال الفنية كائنات عضوية أي نامية متكاملة – لا نستطيع بتر جزء منها دون إيذاء العمل أو حتى قتله – أقول أن هذه النظرة العضوية يتلاشى أمامها الحاجز الموهوم بين الشكل والمضمون"[19] وكذلك يرى سمير سرحان أن "(الشكل) ليس إناء يصب فيه (المعنى) أو كما يقول الناقد بروكس السكر الذي يغلف حبة الدواء لكي يستطيع الإنسان ابتلاعها"[20] ، كما يرى محمود الربيعي أن اللغة "هي كل شيء : هي الفكر والشعور والقول؛ فأنا أفكر باللغة ، وأحس باللغة . وإني لأعجب من هؤلاء الذي يفصلون بين الفكر واللغة ، وكأنهم يقولون إن الأفكار ترقد جاهزة في الذهن ، ثم تأتي الأثواب اللغوية فتكسوها وتخرجها إلى حيز الوجود. كذلك أعجب من الذي يفصلون بين العواطف واللغة. وكأنهم يقولون إن العواطف ترقد جاهزة في النفس ثم تجيء اللغة لتحملها إلى حيز الوجود"[21].

– الدعوة إلى التحليل ونبذ التقييم وما ينجر عنه من إصدار لـ "الأحكام دون (حيثيات) ، ودون مجرد الاستماع إلى عناصر (القضية)"[22] ، ذلك أن التحليل موقف يتيح لنا رؤية الكثير واستيعاب الغريب برحابة أوسع، أما التقييم فكثيرا ما يجعلنا ننظر من وجه ونهمل آخر ، نحب معيارا ونرفض آخر ، بل كثيرا ما يرتبط بمعايير غير أدبية؛ إن "التقييم يحمل منطق عواطفنا وفلسفتنا واعتقاداتنا ، واعتقاداتنا متغلغلة في أي موقف نتخذه ، ولكن التحليل في وسعه أن يؤدي إلى تهذيبها والحد من طغيانها"[23].

---

[18] – **نفسه، ص 102.**

[19] – **مُحَمَّد عناني : النقد التحليلي، ص 80.**

[20] – **سمير سرحان : النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990، ص 16.**

[21] – **من أوراقي النقدية، ص 13–14.**

[22] – **نفسه، ص 08.**

[23] – **دراسة الأدب العربي، ص 221.**