المشهد الشعري العربي في ضوء الرؤية النقدية لأدونيس- هدم وتأسيس.

الأستاذ: الحبيب عمي

جامعة بجاية

تمهيد:

إن رؤية أدونيس للمشهد الشعري العربي، تتنزل في إطار شامل عام، نظر من خلاله إلى مجمل النسخ الفكري والثقافي العربي، في مسيرورته التاريخية هذا الإطار هو ما أطلق عليه: (الثابت والمتحول) وهي نظرية وضع على محكها كامل الموروث الإبداعي العربي. وقد تعين على ذلك إعادة النظر في مجمل المفاهيم السائدة التي انتقلت عبر الأجيال بطريقة التوارث ودون فهم عميق ومؤسس لحقيقة الظاهرة.

يعتقد أدونيس أن الثابت في الفكر العربي عموما، وفي الأدب خصوصا طاغٍ على المتحول، وأن الاتباع أو التقليد كان أقرب إلى الذائقة العربية من الإبداع والتجديد مرتكزا في ذلك على أن الذهنية العربية عموما ذهنية ثابتة ولا تستأنس بالجديد. فالقديم قد تحقق حوله الإجماع، وهو يحقق الألفة في حين أن الجديد ومهما كانت قيمته يحدث الفرقة والشتات .

ومن هنا كان أنصار الاتباع والتقليد والثبات دائما، في حرب متواصلة على كل ما هو تجديد واختلاف، وهو ما اصطلح عليه أدونيس السلفية النقدية والأدبية، قياسا على السلفية الدينية. فهؤلاء هم الذين يقتاتون من موائد الأسلاف ويعيشون على ماضيهم وأمجادهم، ولذلك كان رواد الحداثة والاختلاف عبر التاريخ العربي الطويل محل ريبة وسوء ظن منذ أبي تمام وأبي نواس

رائدي الحداثة في الشعر العربي القديم، مرورا بأصحاب المنزع العقلي وخاصة ابن المقفع وأبا بكر الرازي وابن الراوندي ... وأصحاب المنزع الصوفي كالبسطامي والجنيد وغيرهما، وصولا إلى عصر النهضة.

I- موقفه من القديم والجديد في التراث الشعري:

إذا كان أدونيس قد أماط اللثام عن هذه القضية في عصرنا الحاضر، وطرح المسألة بشيء من العمق والشمولية، بوضعه للفكر العربي بوجه عام، ومنذ الجاهلية حتى العصر الحديث، على محك الثبات والتحول، الاتباع والإبداع، التقليد والتجديد .. فإنه حريٌّ بنا أن نتتبع بعض الخطوات في التأصيل الشعري الأدونيسي، وخاصة منها ما يتصدى لمسألة التقليد والتجديد في الشعر العربي عبر تاريخه الطويل لعلّنا نضع أصابعنا على الأسس التي بنى عليها نظريته، أو نتحسس بعض المرتكزات التي اعتمد عليها في فهمه للحركة الشعرية العربية.

استمد الاتباع والتقليد في الفكر والأدب العربيين مسوغاتهما – حسب أدونيس– من الظاهرة الدينية نفسها، فإذا كان المسلم عن التيار السلفي من الفقهاء ليس هو الذي يفكر بل الإسلام هو الذي يفكر "و الفرد لا يفعل، بل الله هو الذي يفعل؛ فإن الشاعر لا يكتب بل إن الشعر هو الذي يكتب. الشاعر يكتب المنسوخ في عقل الأمة وذوقها وحظه في الإجادة كامل في حسن نسخه[1]. ومن هنا كان المدح -بما هو أخلاق صالحة- والهجاء -بما هو أخلاق فاسدة- الموضوعين الطاغيين في الشعر العربي، وما الأغراض الشعرية الأخرى في أغلبها سوى تفريع عنهما.

وليس جديدا في الأدب العربي أن يرفض كل تجديد، فالعقلية العربية عقلية ثابتة مستقرة " بينما الجديد يحدث تغيرا وخلخلة فيما ثبت في النفس واستقرّ، والثابت المستقر ذو طابع جماعي، ولذلك فإن المجدّد كفرد يُجابَه بالرفض "[2].

وهذا ما يدفع بالمجددين أحيانا إلى استلهام مواقف من الماضي لإضفاء مشروعية على ما يدعونه، "أي أنهم يسوّغون التغيير الذي يحدثونه بما كان

مستقرا، يدافعون عن المتحول بعناصر يستمدونها من الثابت نفسه[3]. ويصبح الجديد بذلك عبارة عن حجاب أو حاجز يفصل بين الإنسان وطبيعته أو فطرته المتمثلة في القديم، ويصبح كل ما عدا هذه الفطرة مما يقره الرأي أو الفكر متحولا، لأن ما يراه الرأي اليوم قد ينقضه غدا ومن هنا يجب أن لا تخضع الفطرة للرأي بل العكس.

ولا يغيب عنا أن هذا الموقف يستخلصه أدونيس من خلال نظرته إلى تعامل الفقهاء السلفيين مع الدين إذ يغلب في تعاملهم المنحى الاتباعي الثابت، وانعكست هذه النتيجة على الأدب فغلب المنحى الاتباعي فيه فإذا كان القرآن هو البلاغ المبين، فإن الجاهلية هي البلاغ المبين، وكما أنه لا يجوز ادّعاء التفوق على الدين، فلا يجوز أيضا ادّعاء التفوق على الشعر الجاهلي. ثم إن التحاكم إلى غير كتاب الله وسنة رسوله بدعة، والبدعة أيضا في الأدب أن يتحاكم إلى غير الأصول الشعرية الجاهلية بما هي شرع أدبي "فكما أن في الدين أصلا وفرعا تابعا فإن في الأدب كذلك أصلا وفرعا تابعا. الأصل الأدبي هو الجاهلية وما بعدها فرع تابع. وكما اختص الله وحده بالخلق والإبداع، فإن قدماء الجاهلية اختصوا بوضع الأصول وليس لأحد أن يضع أصولا تناقضها"[4].

وينتج عن هذه الإلزامية أن تصبح الجاهلية بمثابة شرع أدبي، وإذا ما تعارض الشرع والعقل وجب تقديم الشرع ومن ثم يجب تقديم الشعر الجاهلي على كل الشعر الذي يأتي بعده مهما كانت قيمته الفنية، لأن" تقديم الشعر أو الفكر المحدث عن القديم يحيل الناس على شيء يختلفون فيه، فهو ليس بيّنا بنفسه وليس عليه دليل معلوم للناس وفيه اختلاف واضطراب"[5]. فردُّ الناس إلى القاعدة الجاهلية هو ردهم إلى ما إن تمسكوا به فإنهم لن يختلفوا لأن صدقه معلوم على عكس المحدث الذي ثار حوله نزاع وجدل.

وكما أنه قد يتصالح الشرع والعقل في الدين كأن يتفق الشرع مع العقل بأن يبيحه ويأذن فيه، "فإن الشعر المحدث المقبول هو ما تبيحه الأصول الشعرية

القديمة وتأذن فيه وحينذاك يسمى محدثا أصليا أو قديما أو محمودا في مقابل البدعة المحمودة"[6].

والشعر الجاهلي من صفاته "القِدم" فهو يبدع ولكن على غير مثال سابق، فإذا أراد المحدثون الإبداع فيجب أن يكون ذلك على مثال هو بالتأكيد هذا الشعر القديم، أو بعبارة أصحّ أن يقلّدوا لأن المعاني الصحيحة كامنة فقط في الشعر الجاهلي والأخذ بها إلزاميّ مثلما أن الأخذ بالمعاني الصحيحة في الكتاب والسنة إلزاميّ والخروج عليها باطل "و من هنا لا يجوز ابتداع الألفاظ والمعاني، لأنها تحدث الاختلاف والاشتباه ويجب اتباع الألفاظ والمعاني المأثورة، إذ بهذه تحصل المعرفة وتحصل الألفة"[7].

ويتعمق أدونيس في رصد المبررات التي يتوخاها التيار الاتباعي في الفكر العربي الإسلامي عموما، من أجل عرقلة الإبداع والاستحداث. فهم يرون أن القول بأن الإنسان يفعل أو يبدع يجرّ إلى إمكان القول إن الإبداع متمم أو مضاد، وهو يعني في الحالة الأولى أن الشريعة ناقصة ويعني في الحالة الثانية أن الشريعة غير صالحة. ويعني بتعبير آخر أن المحدث يكمل نقص القديم أو أنه أكثر صلاحا منه والقولان فاسدان"[8].

وإذا كانت هذه القاعدة تنطبق دينيا على الخالق والمخلوق، القديم والمحدث؛ فإنها تنطبق أدبيا على الشعر القديم الأصل والشعر المحدث الفرع؛ ومن هنا ينفي أدونيس عن الشاعر المقلد أن يكون شاعرا لأنه "إذا كان يستمد معانيه وألفاظه من مصدر أوليّ سابق عليه، فلا يصح أن يسمى مبدعا وإنما بالأحرى صانعا أو صانعا"[9].

وهذه النظرة التقليدية التي لا تضع حدودا بينما هو دينيّ وما هو أدبيّ أدت في رأيه إلى نتائج لا تساعد أبدا في نماء الأدب العربيّ ووضعه في الاتجاه الصحيح، فقد خرج الشعر بهذا المفهوم من كونه إبداعا وابتكارا إلى كونه صناعة؛ وبما أن الشاعر الخلاق يغدو زنديقا فاجرا، فإن كل همّ الشعراء ينصب على محاكاة الأصول الأولى، والأصل الأول معجز لأنه بداية أولى على غير مثال"

والشعر في الجاهلية وصدر الإسلام هو كذلك بداية وإذن يجب أن يكون أصلا لكل ما بعده، وكل ما بعده أن يتبعه ويقلده ذلك أنه معجز كالوحي فالشاعر الذي يأتي بعده لا يقدر أن يتفوق عليه أو يكتب ما يخرج على أصوله. فالمسألة- جوهريا - مسألة النسج على منواله، أي مسألة صياغته بتنويع أو بترميم آخر"[10].

والنتائج التي قد يترتب عليها الخلط بين الدين والشعر أن يصبح التراث الشعري مثل الوحي مما قد يؤدي إلى "أن الكمال الأقصى قد تحقق في هذا التراث مرة واحدة وإلى الأبد، وهذا يعني ثانيا، أن الكمال وراء الشاعر لا أمامه أي في الماضي وليس في الحاضر ولا المستقبل، ويعني (...) نفي التجديد أو نفي إمكانه أصلا"[11].

إذن فالمسألة لا تعود- والحال هذه - مسألة قدم وحداثة بقدر ما هي تصر على أن الأصل الثابت يظل "أكثر جدّة من أي تجديد وأكثر كمالا من أيّ كمال يأتي بعده، فهو ليس ناقصا لكي يكمله شيء ينضاف إليه (...) وإذن كل جديد أو حديث هو -جوهريا- نقص بالقياس إلى القديم"[12].

ويستمر أدونيس في بسطه لمفهوم التقليد ومشروعيته في المنظور النقدي السلفي، ليرى أن الشعر العربي أصبح شعرا فقهيا إجماعيا، فكما أن دور الفقيه يتمثل في تفسير أمر ثابت والمحافظة على أصوله، أصبح للشعر أصول نهائية كاملة يرجع إليها، أو "كما أن ذاتية الفقيه لا تُطلَب بل تطلُب دقة فهمه لهذه الأصول، فقد أهملت ذاتية الشاعر وعوالمه الداخلية وشددُ على دقة فهمه ومحاكاته الأصول، بحيث لا يخرج عن الذوق العام والعرف والعادة"[13].

ومن هنا كان الفكر العربي عموما فكرا إجماعيا اصطلاحيا بما في ذلك حركة الإبداع الشعري.

وهكذا إذن تبدت لأدونيس الطريقة السلفية في التصدي للظاهرة الشعرية في التراث العربي، غير قادرة على التحرر من قيود الماضي السعيد، فأصبح النقاد مثل الفقهاء يقيسون مدى إجادة الشاعر على مثال أوليّ سابق عليه،

فتتحدد شاعرية الشاعر بمدى قدرته على تقليد هذا المثال والنسج على منواله. واستمر هذا الوضع إلى حدود عصر النهضة حين طرأت مؤثرات هامة على الأدب العربي من جراء صدمة اللقاء مع الغرب. هذا اللقاء خلق مبادئ جديدة في الشعر العربي، فعلى مستوى الموضوع أصبح الشاعر يعيش حياة جديدة مختلفة عن حياة الشعراء المتقدمين، وهذه الحياة الجديدة خلقت مشكلات جديدة، "ولهذا فإن عليه أن يعيَ هذه المشكلات ويشتق موضوعاته منها، ويترك من ثم الموضوعات التقليدية المعروفة"[14]. وتبعا لذلك تتغير طرائق التعبير، فإذا كانت الحياة تغيرت ومشكلاتها تغيّرت، فمن غير المعقول التعبير عن موضوع جديد بشكل قديم.

كما يجب أن يتغير مفهوم الشعر ككل، فإذا كان في الماضي يُعرَّف بلفظه فإنه يجب أن يعرّف حاليا بمعناه، وبهذه الطريقة يصبح الشعر العربي مثله مثل الغربي، منظوما ومنثورا ولا يعد الوزن حدا فاصلا بين الشعر والنثر، ويصبح الأساس في الشعر هو المعنى أو الخيال.

II- إعادة النظر في مصطلح عصر الانحطاط.

إن اتهام أدونيس للتراث الأدبي العربي بالسلفية والنقلية واقتناعه بأن هذا التراث في معظمه يتسم بالثبات جعله يعيد النظر في المفاهيم والاصطلاحات التي تواضع عليها هؤلاء السلفيون، ومن هنا إعادة استنطاق هذا التراث الذي يعتقد بأنه قد أجحف بحقه وذلك بإطلاق بعض المفاهيم الجزافية والتسميات الاعتباطية التي لا توجد علاقة حقيقية بين معانيها ومبانيها في أرض الواقع.

من هنا كانت محاولاته الجريئة في الهدم وإعادة البناء.. هدْم الأخطاء الشائعة وبناء حقائق جديدة مستوحاة من روح المرحلة وعمقها، وقد بدأ أدونيس بعصر الانحطاط فرأى أن تسمية هذه الفترة بالمظلمة تحيل على مقياس معيّن في رأي من سماها الفترة المضيئة، "وهذه الفترة المضيئة هي- من جهة- ما سمي بعصر النهضة و-من جهة ثانية- هي الفترة أو الفترات التي سبقت الفترة المظلمة"[15] .

ولا يشك أدونيس في أن هذه الفترة التي امتدت إلى ما يناهز الستة قرون كانت مظلمة حقا حالكة الظلام من الناحية السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ولكنه يتساءل هل كانت حقا مظلمة على المستوى الأدبي عموما والشعري خصوصا؟

إن الشعر العربي تراجع حسب رأيه خلال هذه الفترة على الأقل على مستوى الكم، ولكن على الرغم من ذلك، كانت هناك" حركة شعرية مهمة تستمر طوال هذه الفترة دون انقطاع ولعل في دراسة هذه الحركة ما يفرض علينا أن نعيد طرح القضايا المتعلقة بعصر النهضة، طرحا مغايرا لما هو مألوف"[16].

والمسألة تكمن في صيغة السؤال الذي ينبغي الإجابة عنه فهل تطور الظاهرة الشعرية ونموها نفهمهما من خلال فهمنا لروح العصر والصدق في محاكاتها أم في مدى عودتنا إلى الأصل الثابت ومحاولة النسج على منواله؟ ثم هل يمكن أن نقول إن ما اصطلح عليه بعصر انحطاط الشعر، تولد عن رفض هذا الارتداد والتقليد؟

يرى أدونيس أنه – على مستوى الاستمرارية– لم تتوقف الحركة الشعرية خلال هذه الفترة، وتحديدا من 1258 إلى 1850 م، أضف إلى ذلك استمرار الحركة الفكرية ممثلة في أعلام ورواد كانوا علامات بارزة في الفكر العربي وهم ابن خلدون وابن منظور وابن بطوطة: " الأول أنشأ علم الاجتماع، والثاني وضع أكمل موسوعة في اللغة، والثالث أسس أدب الرحلة"[17].

وقد كانت السمة المميزة لشعر هذه المرحلة أنه شعر متأنق على مستوى اللفظ بما يتلاءم مع الترف واللهو الذي وفّره الطابع المدني أو الحضري للمعيشة، كما كان طابعه صنعيًا فقام على مسايرة الحياة والناس وعلى المعاني المألوسة السهلة، وتطورت لغة القصيدة في عصر الانحطاط سواء على مستوى بنية الشكل [أوزان مختلفة في القصيدة الواحدة] أو من حيث استعمال أنماط أخرى في التعبير [الموشح، الدوبيت، الزجل...] ولكن أبرز مظاهر تطور

القصيدة في هذه الفترة هو أنها بدأت تدور حول فكرة واحدة مما مهد لوحده القصيدة.

ومن خلال كل هذا يستنتج أدونيس أن شعر عصر الانحطاط كان يسير صعدا نحو الصنعة الفنية – والمصنوع عند ابن رشيق أحسن من المطبوع – حتى وصل إلى أقصى حدودها مما أدى به إلى الضعف والانحطاط، وهو يعتبر انحطاطا "بالقياس إلى شاعر عظيم كأبي تمام وأبي نواس أو المتنبي أو امرئ القيس، لكنها بكل تأكيد ليست انحطاطا بالقياس إلى البارودي"[18] وإلى عصر النهضة وشعرائها الإحيائيين.

فقصيدة عصر الانحطاط حققت – في رأيه – على الأقل نوعا من التطوير في بنية القصيدة وشكلها وذلك بتجديدها على مستوى اللغة الشعرية بينما عاد البارودي رائد النهضة الحديثة إلى التراث القديم.

وبإمكاننا أن نستنتج إذن من إعادة قراءة أدونيس لشعر ما سمي بعصر الانحطاط بأنه كان أكثر إبداعا وخلقا من الشعر الإحيائي، وحتى إن لم يَرقَ هذا الشعر إلى درجات قصوى من الإجادة، فإن القيم تكمن في محاولة التخطي في حد ذاتها.

III- إعادة النظر في مصطلح عصر النهضة:

يخرج أدونيس من مرحلة الانحطاط ليدخل في عصر النهضة، ويعيد النظر في مفهوم هذه التسمية التي دأب عليها الناس دون وعي حقيقي لطبيعة هذه الحقبة وتفاعلاتها الأدبية.

ومنذ البداية يرى أن القول بوجود نهضة ما، أيا كانت، يفترض حتما حصول تغيير أو انتقال من حالة إلى أخرى أو من وضع ماض إلى وضع حاضر، ويفترض في هذا الوضع الجديد أن يكون أحسن، نوعيا، من الوضع السابق.

ومن هذا المنطلق فإنه لا يصح أن يكون "في مفهوم النهضة، ما يمكن أن يشير إلى التقليد أو ((الإحياء)) لأن فيهما تراجعا، أي تبنيًا لأشكال حياتية –

ثقافية نشأت في عصر مضى، لتجيب عن مشكلات لم تعد هي نفسها المشكلات الراهنة[19].

وهذا التقليد والإحياء هو ما وقع فيه شعر عصر النهضة، خاصة في بدايتها الأولى، لأنه عند إحياء أيّ شاعر في القرن العشرين أشكال التعبير الشعري في القرن السادس أو السابع، فإنه في الواقع لا يحيي اللغة الشعرية القديمة وحسب، وإنما يحيي معها كذلك الفكر والموقف القديمين ذلك أن اللغة لا تنفصل عن محتواها، فالشاعر الذي يحيي أشكال التعبير القديمة لا يصدر عن موقف جديد، وإنما يصدر عن الفكر والموقف اللذين أنتجا تلك الأشكال[20].

وينفي أدونيس أن يكون موقفه في التعامل مع التراث تنكرا وتنصلا من الهوية والجذور، بقدر ما هو تحفيز للشاعر ليبدع عن تجربة شعرية أصيلة، بحيث يمكنه أن يتمثل الماضي ويتعمقه ولكن ليس من خلال أشكاله وإحيائها بل من خلال ((الروح العميق)) الذي يحركه.

فالخطأ الكبير الذي ارتكبه شعراء البعث والإحياء، هو اعتبارهم الأشكال القديمة حقائق مطلقة نهائية، ويصبح النسج على النمط القديم هو استمرار وتراكم لهذا الشكل، وهذا ما يؤدي إلى الوقوع في التكرار والدوران في حلقة مفرغة، فكانت الحاجة إلى الانطلاق من مفهوم جديد وهو أن " زمن الإبداع، زمن الشعر ليس أفقيا بل عموديا، ولا ينشأ هذا الزمن إلا بتحطيم الزمن الأفقي، أي بإقامة مسافة بين الماضي والحاضر[21].

وبما أن الإبداع ((ثقي يتقدم)) كما يعتبر أدونيس، فإن الشاعر المبدع لا يستكين إلى ما حققه الآخرون، بل هو يتجاوز باستمرار لأنه يشعر دائما بأن ما يصبو إليه لم يتحقق بعد، وأنه مع ذلك ماثل في طيّ الإمكان.

فالإبداع في جوهره تباين واختلاف وليس تماثلا وتشابها، وعلى هذا الأساس، يؤكد أدونيس بأن العودة إلى الماضي هي العودة إلى الروح وليس إلى الشكل أو القالب، وبمعنى آخر تكمن العودة إلى الماضي في تجاوز هذا الماضي نفسه وليس الإقامة فيه، ولا يوجب هذا التجاوز أن نكتب شعرا أفضل من الشعر

القديم بقدر ما يعني أن يدخل الشاعر إلى عمق الحدس الشعري العربي، ومن هنا يشدد على أن" زمن الإبداع ليس أفقيا، ليس خطيا متصلا، وإنما هو أنات أو لحظات، أي أن هذا الكمال ليس موجودا بشكل جاهز في نقطة زمنية اسمها الماضي، أو في مستودع اسمه التراث، كما يقول التقليديون، وإنما هو انفتاح دائم وقابلية دائمة على أن يكون أكثر غنى وجمالا، وأعمق أشمل، وعلى أن الكمال حركة لا تكتمل"[22].

IV-إعادة النظر في مصطلح ((الأصالة الشعرية)):

نجم عن إعادة النظر في مفهومي ((الانحطاط)) و((النهضة))، إعادة النظر أيضا في مفهوم آخر لا يقل خطورة وأهمية في النسيج النقدي الأدونيسي، وهو مفهوم ((الأصالة الشعرية)): كيف فهمه السلفيون وكيف نظر إليه هو ؟

ينطلق أدونيس من معنى الأصالة في الثقافة العربية التقليدية السائدة: الشعر عندهم أصل، ولا بد من احترام هذا الأصل والكتابة على نحوه، وكل ما يخالف ذلك فإنما هو خروج وتمرد على الأصل، فالأصالة عندهم تأخذ معنى المنوالية والنمطية " فلا يكفي الشاعر، لكي يكون عربيا أصيلا، أن يكتب باللغة العربية – الأصل (الأم)، وإنما عليه أن يكتب على غرار ما كتبه أسلافه القدامى"[23]، فأصبح يميز بالتالي، بين الشعر العربي الأصيل والشعر المستورد أو ((الشعوبي)) والمقياس هو مدى التآلف والانسجام مع القوالب القديمة التي حققت الكمال، وبمعنى آخر "يجب أن يكون الشعر الحديث نموا تطوريا وامتدادا طبيعيا للشعر القديم، أو ابنا شرعيا له، للإبداع الأصل في القدم، وهكذا تكون الأصالة عندهم. أما الأصالة الحقيقية في الشعر فهي تتمثل في فنونية التجربة الإبداعية وفرادتها"[24].

وهكذا فحين نقول عن قصيدة ما إنها أصلية فإننا لا نقصد – حسب رأي أدونيس– أنها صادرة عن أصل قديم، بل– على العكس من ذلك– نقصد أنها " فذة مغايرة للقديم، وأنها تتجه نحو المستقبل لا نحو الماضي وأنها أصل

ذاتها(...) بمعنى أنها ليست ابنة نموذج – أب، وأن لها بنيتها الفنية الخاصة بها، ورؤياها الخاصة بها وعالمها الخاص بها"[25].

ويترتب على ذلك أن الشعر العربي الذي يمكن أن نسميه أصيلا، هو الشعر الذي لا يقبل الخضوع إلى نظام قبلي أو شكل جاهز للقصيدة، بل إنه يخلق شكلا خاصا به، وبعالمه الجديد.

وفي ختام حديثه عن الاتباع والإبداع في الأدب العربي، يخلص أدونيس إلى أن الكلام عن اللغة الشعرية القديمة، في مقابل اللغة الشعرية الحديثة، كان من جوهر إشكاليات عصر النهضة، فقد كان يفترض وجود إعجاز لغوي أدبي متولد عن الإعجاز اللغوي القرآني. وإن الثبات والنموذجية هي الصفات الغالبة على هذا الإعجاز، فأصبح كل جديد هو بالضرورة ((نقص يتدنى)) فظلت مشكلة التراث الأدبي في أساسها دينية، وبقي التصدي للظاهرة الأدبية بالنقد يقوم على أساس القديم حتى جاء جبران...

الهوامش

[1] أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع، عند العرب، ج1: الأصول، ط4 منقحة، دار العودة، بيروت، 1983، ص66.

[2] المرجع السابق، ص66.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] م ن، ص70.

[5] م ن، ص ن.

[6] م ن، ص71.

[7] م ن، ص72.

[8] م ن، ص74.

[9] م ن، ص ن.

[10] م ن، ص ن.

[11] م ن، ص ن.

[12] م ن، ص75.

[13] م ن، ص ن.

[14] أدونيس (علي أحمد سعيد)، صدمة الحداثة، ط4 منقحة، دار العودة، بيروت، 1983، ص40-41.

[15] المرجع السابق، ص53.

[16] المرجع نفسه، ص ن.

[17] م ن، ص54.

[18] م ن، ص ن.

[19] م ن، ص56.

[20] م ن، ص ن.

[21] م ن، ص ن.

[22] م ن ،ص58.

[23] م ن، ص143.

[24] م ن، ص ن.

[25] م ن، ص146.