تساؤل الإبداع فى مواجهة النمط
الإيقاع البصرى لقصيدة النثر[1] نموذجًا

د. ناهد أحمد محمد على[*]

الملخص:

إن الحديث عن الإبداع-عامة- هو حديث عن هز يقينيات الواقع وخلخلتها، بل إن النقاش حول نوع بعينه من أنواع الإبداع يَعْنى دخول في جدلية و حوار مع يقينيات الإبداع وسعي لتنشيط سواكنه برؤية أخرى غير تلك المستقرة. لذلك يمثل موضوع الدراسة الذى بصدده سعي للحوار حول ما يسمى بالإيقاع البصرى الذي يحمله التعبير الشعرى، بوصفه اللغة المشتركة لكثير من الفنون الجميلة ومن بينها الشعر عامة، ذو الجوانب المتعددة، و قصيدة النثر خاصة، طبقًا لتراسل الفنون وطبيعة توظيفها. وهذا الإيمان النقدى العميق يسانده تطبيق شعرى نشط يلجأ -غالبًا- إلى خصوصيَّة تركيبه البنائى المراوغ، المتمثل فى عنصره الإيقاعى، ومن هذه المراوغة يتضح أنه ليس ثمة بنية جامعة قاطعة لقصيدة النثر؟ ومن هنا هدفت الدراسة للإجابة عن التساؤلات التالية: ما التقنيات المستخدمة لبناء الإيقاع في قصيدة النثر؟ ولو سُلِّم بأن للإيقاع شقه البصرى. فهل يمكن أن يتخذ منه قاعدة لموسيقى الشعر عامة، و لقصيدة النثر خاصة؟ وهل الإيقاع البصرى-كما جاء في الصورة المقترنة بالنص في ديوان الشاعر- يصلح أن يكون مثلًا أعلى يؤسس عليه إيقاع متكامل؟

وسعيًا لتجسيد هذه التساؤلات أو القضايا النظريَّة فى صدر البحث، أقمت دراسة تطبيقية لمجموعة من محاور الإيقاع البصرى متمثلة فيما يأتي: فن الطباعة- الفن الروائى- فن السينما- الفن التشكيلى- الفن

(*) دكتوراه فى الأدب والنقد- جامعة حُلوان

المسرحى- أصوات الكائنات الحية...وغيرها.وقد اتخذتها نموذجًا يوضح عن طريقه المواجهة القائمة بين قصيدة النثر و النمط.

وقد آثرت اختيار منهج التلقى؛ لأنه أقرب المناهج إلى بحثى هذا (لكونه دراسة للإيقاع البصرى)، معتمدًا على فاعليَّة القارىء المشاهد، تبعًا لطبيعة تمازج أوتراسل الفنون وإعادة صياغتها فى الفن الشعرى، وَقْفًا للوقوف على مدى مصداقيتها فنيًّا أو تراسل إيقاعها؛ ومن ثمَّ خدمة النص الشعرى موسيقيًّا. وعليه تمَّ تطبيق هذا الإيقاع على مجموعة من شعر الشعراء المحدثين؛ نظرًا لامتصاص القصيدة الشعريَّة الحديثة عددا من المكونات التركيبية المتنوعة، التي تمثل صورة إيقاعية تشكيلية متتامة فيما بينها. و خُتِم البحث بإضاءات لأبرز النتائج التى تم التوصل إليها.

الكلمات المفتاحية:

التداعى البصرى- قصيدة النثر- الإيقاع البصرى- التراسل- الإبداع- النمط

١. المقدمة:

بلغ النزوع إلي التعددية والانتقال من سكونية وأحادية الفكر السابق وصرامته إلى الحركة والجدل في الثقافة الأدبية بعامة -والشعر بخاصة- حدًّا من القوة، جعل الشعر يرفض النمطية والرتابة، والصيغة الموروثة الجاهزة الجماعية ، بل انطلق نحو التحرر من كل شرط مسبق انطلاقا و رفضًا حادًّا . وقد تمثل رفض التوالي النَّمطي في واحد من أكثر تجلياته عمقًا وجوهريَّة وهو رفض العَلاقة الاصطلاحية الجاهزة والمحصورة داخل قوسى موسيقا الشكل المنظوم، بين الوزن والإيقاع ؛ تلك التى تفترض أسبقية الإيقاع على وجوده الكتابى؛ وذلك بالنظرة إلى موسيقا الشعر على أنها ليست مقصورة على طريقة واحدة من طرائق التعبير الشعرى؛ ألا وهى الستة عشر بحرًا المقعدة، بل هى أشمل من هذا فى إيقاع غير قابل للضبط أوالقياس والمعيار الخليلى والاستعانة بإمكانات التشكيل البصري بوصفه صيغًا متحولة، تعطى بدورها الشعر بعدًا فنيًّا علي نحو يسهم في إنتاج الإيقاع البصري. على أن يكون هذا الإيقاع قابلًا للتشييد وإعادة الضبط.

وفى إطار هذا التصور آثرت أن أتناول قصيدة النثر بالدراسة؛ إذ إن هناك إشكاليَّة أو تساؤلًا يلح على النفس؛ وَفْقًا لموقف النقاد من إيقاعها، ذلك الإيقاع الذى اتسم بالشك والريبة. والتساؤل هو: هل أصبحت هذه القصيدة بتراء؟ الإجابة عنه ليست سهلة؛ لأنها منوطة بتصحيح المقاييس. وانطلاقًا من هذا التصحيح آثرت أن أتناول إيقاعها البصرى المرئى، ذلك الذى ظُلم مرتين: مرة بسبب الصيغ المفهوميَّة للشعر- اتساقًا مع القناعات النَّظريَّة – لثنائيَّة الشكل والمضمون، ومرة ثانية إذ يظل من أبرز العناصر التى لم يلتفت إليها النقاد أو يولونها عناية توازى أهميته على وجه التقريب. و من دراساتهم- على سبيل المثال لا الحصر-:

- دراسة لـــعبد العزيز موافى، المعنونة بـــ "قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعيَّة، سلسلة العلوم الاجتماعيَّة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م. فبطبيعة عنوانها ومتنها -أيضًا- اهتمت بعرض قصيدة النثر عرضًا تاريخيًّا أو تتبعيًّا، يرتكز على إدراج للصورة المرئيَّة لها. فلم يفردها أو يخصص آلياتها، الأمر الذى يمثل مادة بالغة الجدوى فى إبراز هذه الفكرة وتفنيدها بصورة أكثر اتساعًا للإيقاع المرئى.

- كذلك دراسة لـــمحمد عجور، التى تحمل عنوان:الأسلوب السينمائى فى البناء الشعرى المعاصر، سلسلة كتابات نقديَّة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١١م. فكما هو موضح بالعنوان، كان للفن السينمائى نصيب الأسد من دون الفنون الأخرى. وعلى الرغم من عرضها للمؤثرات البصريَّة والسمعية للنص الشعري، فإنها لم تلفت إلى هذا الإيقاع البصرى، المتمثل في الصور التي يضمنها الشاعر لنصوصه. ذلك الأمر الذى تنطلق منه الدراسة فى إسهاب الفنون الأخرى فى عَلاقة تأثيرية وطيدة.

هذا... ومن زاوية تخلي قصيدة النثر عن الوزن، فإنها لم تتخلَ عن الجانب الإيقاعي؛ إذ تعيش (الروح الإيقاعيَّة) أو الإيقاع الغريب غيرالاعتيادي مع وسيط الأجناس أو الأنواع الأدبيَّة والفنون المرئيَّة وذاكرة الأشياء والكائنات الحية والحياة اليومية، بكل مفرداتها، التي

تعطي حتي الصمت- نفسه- نغمًا خاصًا[٢].ذلك مصداق لنظرية الموسيقار" ريشارد فاجنر" التي ترفض وجود أدب مطلق وموسيقى مطلقة[٣].حيث لا تقع هذه الروح أبدًا تحت حصر أو يتم تقفيص إبداعها ، فلا يحتكرها النص؛ فتظل طليقة جائلة بحُريَّة غير مدركة، فآنًا تكون في المتن وآنًا تكون في العنوان وآنًا آخر بالهامش، أو بقولٍ آخر تنتمي للعبة السواد و البياض في معمار الصفحة الشعريَّة.

وبهذا الوسيط المؤثر لتلك الفنون المتآلفة والمعبرة عن الموقف الفنى الموحد، يتجلى الإيقاع في الموسيقا المرئيَّة ؛ لأنه لم يكن للممارسات الشِّعريَّة أن تتعرف إلى طرائقها وخصائصها دون اهتمام بكامل المشهد الشِّعري، وتنوع خطوطه وتجاربه، فيما يحدد الممارسة و تميزها يتعدى اتباع نموذج موسيقي أو الصب في قوالب نغميَّة جاهزة تفرغ فيه نصًّا شعريًّا محددًا؛ أى بألا يدور الإيقاع فى فلك محدود .

وتأسيسًا علي ذلك كان للخطاب القصائدى النثري دورٌ حيوي فى البناء الصوتى والبصرى؛ بخصوصية تركيبه البنائي المراوغ، وتتعمق هذه الخصوصيَّة في تفرد المبدع في إبداعه وتفرد و تميز المتلقي في تلقيه، وفي تعدي الصلة بين كل منهما بالآخر إلي الصلة بين المتلقي والنص، بوصفه متنًا مستقلًا عن صاحبه؛ و ذلك بالانتقال من الخطاب الشفاهي إلي الخصوصيَّة التعبيريَّة للخطاب اللُّغوي؛ بسبب طبيعة الثاني الأدائية المفتوحة من ناحية، و في خصوصيَّة إيقاعه من ناحية ثانية، و فيما يمكن أن يطلق عليها – قياسًا علي ما يسمي في الرمزيَّة – بـــ" تراسل الحواس" اسم "تراسل الفنون" أو وحدتها وسبل توظيفها في النص الشعري من ناحية ثالثة. ولعل تلك الخصوصيَّة هي التي تشفع له في بعض الاضطراب في جهازه المصطلحي؛ لأن "الفنون الأخري في القصيدة الحديثة (يقصد: قصيدة النثر) تتميز باستغلال الصفحة علي نحو مخصوص بتوظيف جملة من التنويعات الطباعيَّة، وتقنيات الإخراج في تشكيل الدال البصري، وحاولت الإفلات من صرامة القوانين القديمة القائمة أساسًا علي التلقي السماعي، فأصبحنا أمام لون جديد من الرسائل التي تفيد من الهندسة المعماريَّة، والرسم والفنون التشكيلية وغيرها،

حتي لكأن النص الشعري صورة بصريَّة يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال ومركزية العلامة."[٤]و يتم استغلال الورقة الشعريَّة بتشكيل مفردات الوجود وإعادة ترتيبها في نسقٍ مختلف.

٣. أهداف الدراسة:

وقع الاختيار على الإيقاع البصرى موضوعا للدراسة؛ لأنه من أبرز الخطابات الشعريَّة الحديثة المتطورة. إذ يتميز بتجربة شعريَّة خصبة،أسهمت فى شكل القصيدة ومضمونها. ودفعنى هذا التطور إلى دراسته، وذلك بالكشف عن موقعه فى خريطة الإيقاع الشعرى بمنأى عن اختزال النص الشعرى فى استعراض مضامينه الإيقاعيَّة، سواء الخارجيَّة أو الداخليَّة؛ ومن ثمَّ شقت الدراسة مجالها فيه تيار الإيقاع الأدبى وغير الأدبى، وفقا لما يأتي:

- الوقوف على مدى مساهمة الإيقاع البصرى وتأثيره فى الشعر.
- الوقوف على مدى تأثر الإيقاع الشعرى بإيقاع الفنون الأدبية وغير الأدبية.
- الوقوف على التشكيل البنائي والفنى للإيقاع البصري.

ومن المنطلق المرئي أو البصري للفن، الذى يوضح أنه ليس ثمَّة بنية جامعة للفن، بل هناك تعدد فى الرؤية و الموقف العام. لذلك تهدف هذه الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- ما التقنيات أو الآليات المستخدمة لبناء الإيقاع البصرى لقصيدة النثر؟
- هل يمكن أن يتخذ من الإيقاع البصري قاعدة لموسيقا الشعر بصفة عامة، و لقصيدة النثر بصفة خاصة؟
- هل الإيقاع البصرى يصلح لأن يكون قيمة تؤسس عليها بنية إيقاعية متكاملة؟

٣. منهج الدرسة:

آثرت في هذه الدراسة التركيز على التلقى البصرى للقارىء المشاهد لقصيدة النثر بإيقاعها المفتوح. تلك القصيدة التى تستخدم منهج التلقى عونًا لها، حيث تقترب بحكم الإمكانات المتعددة لهذا المنهج من روح النص وعمقه؛ وفقا للسياق المعطى . ولما ينماز به من حواريَّة ودراميَّة تقتضى وجودًا مباشرًا للمتلقى القارىء، بوصفه طرفًا آخر فى عمليَّة الحوار.

وقد انتظمت هذه الدراسة فى محورين:

*** المحور الأول: مهاد نظرى للإيقاع البصرى:**

و يتضمن المقولات النظريَّة المؤسسة لفكرة الدراسة، وينقسم إلى الآتي:

المبحث الأول: البنية الإيقاعيَّة الحركيَّة.

المبحث الثانى: البنية الإيقاعيَّة الزمنيَّة.

*** المحور الثانى: تراسل الإيقاع وأثره فى النص الشعرى:**

والهدف منه اختبار صحة ما تمَّ التوصل إليه عبر الدراسة النظريَّة.

<u>المحور الأول: مهاد نظرى للإيقاع البصرى:</u>

يَعْنى الإيقاع البصرى الفعل المنفتح الذى يتسع؛ ليشمل مختلف الخطابات سواء أدبيَّة أكانت أم غير أدبيّة. و أينما وجد و فى أى زمن كان. فمن زاوية تمتُّع قصيدة النثر بحيوية صدي امتزاج الفنون والأنواع الأدبيَّة وغير الأدبيَّة بها، يجد الإيقاع مجاله في صدي كل من "الجريان أو التدفق، و المقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت و الصوت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة و الضعف، أو الضغط و اللين، أو القصر و الطول، أو الإسراع و الإبطاء، أو التوتر و الاسترخاء"(٥). و ذلك بحثٌ عن تجربة أكثر عمقًا و ثراءً. و عليه ينتهى "عبد الرحمن القعود" إلى نتيجة مفادها أنه "متى تتوفر للقصيدة شعريتها و بأية أدوات، يتوفر لها إيقاعها وموسيقاها"(٦). و علي هذا النحو يتم إيقاع اللغة بتنسيق النسب تنسيقا منظما عبر المكان والزمان ، ولكن ليس

المقصود بهذا التنسيق أنه نمط يسير في قالب واحد، وإنما يقصد به أن يعطي صورة إيقاعيَّة متكاملة تعطي في النهاية معني عبر انتهاك قانونها التركيبى .

ومن هنا ينطلق من افتراض رئيس، و هو أنَّ الإيقاع بهذا الاسم ينبغي أن يكون معرفة مستمدة من معني الشيء نفسه؛ أي الإيقاع بمعني التغيير أو الانزياح عن المألوف، بما يمكن أن يسمَّى بـــ"العلامة الإيقاعيَّة"، فبما أن الإيقاع البصرى إيقاع اعتباطى، فإنه يبدو بمنزلة النظام الحر، الذى يمكن تنسيقه وفقا لتجربة المبدع، أو بعبارة أكثر اتساعًا، يتعدى الإيقاع البنية الصوتيَّة المسموعة إلي التشكيلات الحسيَّة المكانيَّة التي تدركها العين و تنقلها إلي الأذن، التي تعيد تركيبها نغميًّا في صيغة لحن صامت يعزفه صدي ثنائي الأبعاد سوادًا كتابيـــا أو بياضـــًا فراغيـــا. حيث إن"الإيقاع و إن كان مجاله الإنشاد فإنه يجد في التشكيل الصامت مساحة تتوزع فوقها الأسطر و الفقرات وَفْق نسق غير اعتباطي تتداخل اعتبارات فنيَّة مؤكدة لتبرزه علي هذا الشكل أو ذاك. إنه نوع من الإيقاع البصري متعدد الدلالات."[٧] إذن لم يُعد الإيقاع كميًّا يعتمد على توازى المقاطع؛ بل أصبح كيفيًّا يعتمد على النبر أو الإيقاع المكاني البصري غير المألوف.قوامه المشهد المرئي. وبوصف قصيدة النثر تعبيرًا ينتمي إلى مجموعة و يشملها معًا، فإن كل نص فيها يخرق لنفسه مجرى إيقاعيًّا خاصًا؛ إذ إن تلك القصيدة" بحداثتها والتوظيف الجمالي الفعال فيها يعود إلي انخفاض درجة الإيقاع المعهودة في النظم، في محاولة للعثور علي آليات للتحفيز الإيقاعي المتغير بطريقة غير معياريَّة تخص كل نص علي حدة، بحيث لا يمكن وضع قواعد عامة لها؛ لأنها تجئ خصيصا لنسف القواعد وإثبات التغير."[٨]و من ثمَّ كانت العَلاقة بين عناصر ذلك الإيقاع أخفي وأكثر تركيبًا؛ لأنه يستمد موسيقاه من مادة صياغته، وعندئذ تكون القاعدة الكبري لإيقاع تلك القصيدة "أن لا قاعدة". أو أن القصيدة تبدع لنفسها قانون إبداع خاص بها ؛ لتصنع دورًا تطلعيـــًا دون غيرها من القصائد.

و من هذا السياق لم يركن الشاعر إلي تأليف قصيدة النثر بحس عبثي؛ بل يحكم إيقاعها الترابط و التلاحم الملازمان لكل عمل إبداعي تركيبي، تسعي جميع أبعاده نحو خلق شروط الإيحاء، الذي هو أساس وجود النص بوصفه لغة داخل اللغة؛ حيث إن الفن "لا يحاول أن ينفس عن عاطفة فحسب؛ بل يحاول أن يؤديها في نوع من الأداء كفيل بأن ينفعل به متلقيه"[٩] ذلك القارئ الموجه إليه النص. ولعله من ذلك يتكون أبسط منطق أو قاعدة غير معياريَّة لدي شعراء قصيدة النثر، تلك التي تستند إلى إخراجهم الشعري المعتمد على معرفتهم بتنظير طبيعة التلقي السلبي، رافضين إياها ، وباحثين عن نوع جديد للاستقبال الشعري، يتسق مع الوظيفة الجديدة للشعر، التي حملت مفهوم التغيير و"اللاعتياديَّة". ويتحقق من هذا المنطق القصيدي ثمة إمكانات مختلفة لتشكيل دلالات الإيقاع، مبعدة المتلقي عن الإرهاق الجمالي المعتاد ومقربة له من الوظيفة الجمالية، و ذلك بتنشيط فاعلية القراءة، حيث يتم "الإحساس بالاكتفاء من تكرار شيء ما من مجموعة الجماليات التي يتعامل معها الإنسان باستمرار"[١٠]؛ مما يحقق في النهاية أفقًا إيجابيًّا للنص. ذلك الأفق المعتمد علي فرضيَّة التواصل بينهما،الذي يتعلق بالحواس؛ فيفترض أن من أسباب تفاعل القاريء معه أنه يسمع و يري، أو أنه يعتمد علي الكتابيَّة وليست الشفاهيَّة، أو بمعني أدق يعتمد علي العَلاقة بين النص والقارئ بخطين متبادلين أو بخط معكوس مزدوج يبدأ من النص متجهًا إلي القارئ وخلاف ذلك صحيح في إطار العَلاقة التبادليَّة أو التكافليةً أو عَلاقة التأثير والتأثر لكل من الإنتاج والتلقي الأدبيين.

إن الإيقاع صفة عامة لدى كل الفنون، فلا يوجد فن بلا إيقاع بمفهومه العام؛ و نتيجة لأنه عنصر رئيس من عناصر التأليف في النص الأدبي الشعري بصفة خاصة، فإنه يعتمد في قصيدة النثر علي انصهار " فنون الزمان ": الرواية و القصة وسائر الفنون الأدبيَّة الأخري، و "فنون المكان "، نحو: الفن المعماري، والرسم، والنحت....إلخ، فى بُوتقة إبداعيَّة. فهو يرتكز علي بنيتين، تتمازج إحداهما بالأخري، اعتمادا علي مكانيَّة النص

الشعري؛ الناتجة عن تحوله إلي صورة شعريَّة تجعل القراءة مشاهدة في الأمكنة، وناطقة بالإيقاع، وبهذا أصبح الشعر بهذا الشكل فنًا مكانيًّا و زمانيًّا فى الوقت نفسه، ومنه تتمثل البنيتان علي النحو التالي:

1) البنية الإيقاعية الحركية:

ينشأ الإيقاع في قصيدة النثر من حركيَّة النَّص ؛ لأنه عبارة عن خط عمودي يتحرك ويخترق خطوطها الأفقيَّة بما فيها خط الوزن؛ بل ينتظمه ويتعداه؛ ليعترض الشكل الخطي للقصيدة، ومنه يتسبب في حركية المتلقي النفسيَّة والعاطفيَّة والحركيَّة.... وغيرها. واتساقًا مع ذلك تؤكد "سوزان برنار": أننا عادة نحس بهذا الإيقاع وندركه دون وصف محدد ؛ لأنه متغير حسب معطيات النص ، متمركز حول الفكرة و الصورة واللفظة.لكنها تسهم في نمو وتولد الدلالة عبر مكونات النص كلها وليس في جزء منها. حيث لا توجد قاعدة نغميَّة لحركيَّة النَّص؛ فينشأ ذلك الإيقاع ما بين الثَّبات والتحول لمعمار القصيدة.(١١)

كذلك تعطي بنية قصيدة النثر بتنوعها أرضيَّة أوسع للمتلقي القارئ للبحث في بنية الإيقاع، لكي تمكنه من أن يدرك مختلف الأوضاع التي من شأنها أن تصنع الإيحاء بالحركة، بوصفها النموذج الأكثر تركيزًا لنوع إطار المعالجة الدراميَّة، الذي تتحرك داخله معظم الفنون، حيث هو الإطار المبني دائما علي التلاعب الإبداعي للمبدع، بوسائل التأثير الدرامي، مثل: التشويق، و المفارقة، و المفاجأة. تلك التي تدخل جميعها في نطاق اللعبة في الفن. وهذا النشاط اللعبي(١٢)هو عَلاقة انفتاح برئ علي الفنون؛ لذا فهي تعطيه فرصة التجول البصري أو حركة الخطاب، فيقوم برصد دلالاته عن طريق مراقبة حضوره في النص؛ لأنه يتعدى إيقاع البنية القاعديَّة الصوتيَّة المسموعة إلي التشكيلات الحسية المكانيَّة. أو بقول آخر، إيقاعات بصريَّة تتضافر مع أنساق إيقاع البنيَّة الصوتيَّة، مكونة بذلك تقنينا جديدًا. إذ إن" الطبيعة السيكولوجية للعمليَّة الإبداعيَّة هي القدرة علي تكوين ترابطات، واكتشاف عَلاقات جديدة، مما يثير نوعًا من

التعارض بين جمود التقنين ، وطبيعة الإبداع" [١٣]. تلك التي تتكون على أساسها بنية قصيدة النثر.

ولعل قريبًا من ذلك ما عناها"رستاركو" الذي فهم الإيقاع (بصفته) نتاجًا للحركة، أي أنه شكل نوعي من أشكال الحركة، شكل أعلي للحركة ونظام راقٍ لاستمراريَّة الحركة "[١٤]الناتجة عن الثبات والتحول لعناصر النص. و يشير صلاح السروي إلى هذه الحركة بقوله:"ومن هنا تبدو قصيدة النثر قصيدة حركة وتوثب، في مقابل القصيدة التقليديَّة، التي هي قصيدة ثبات وكبح. وبعد ذلك يتحقق "الخلق الشعري" في لا نهائيَّة. تلك الحركة ليست مجرد حركة علي المستوي الدلالي الرافض والمتجاوز، ولكنها –كذلك– علي المستوي البنائي و التشكيلي."[١٥]و من هنا ينطلق صلاح السروي من الافتراض –السالف الذكر–أن الإيقاع بهذه التسمية ينبغي أن يكون معرفة مستمدة من معني الشيء نفسه؛ أي الإيقاع بمعني التغيير والعدول. حيث ثبت علميًّا أن "الإيقاع يكون أعمق تأثيرًا إذا كان يحتوي على عنصر الانقطاع بين حين وآخر؛ أي لا يكون رتيبًا وإن كان منتظمًا متواترًا."[١٦]؛ لأنه متغير غير مطلق حسب السياق المعطي .

٣) البنية الإيقاعية الزمنية:

نظرًا لأن الإيقاع لا يدرك إلا في الزمان وعبره.. ولكي يتابع ما تشتمل عليه الصفحة الشعرية – بوصفها تنظيمًا إيقاعيًّا – من حركات خطيَّة أو لونيَّة تولد إحساسًا بالحركة، يستغرق وقتًا؛ لأنه عبارة عن نمط يتكرر في العمل في مواضع متعددة، مع تأكيد عنصر من عناصر النَّمط، ثم يعقب ذلك لحظة سكون، أو لحظة الافتقار إلي عامل التأكيد . وعن طريق التكرار وللتأكيد علي خطوط أو ألوان معينة في العمل الفني، يصبح العمل ديناميًّا "[١٧]. فالإيقاع ليس ثابتًا (إستاتيكيًّا)، بل يتغير من حين لآخر.وتتحقق هذه الديناميَّة عن طريق تداخل الأنماط المتنوعة للصيغة البنائيَّة في عَلاقة مع بعضها بعضا، أي الصيغة متكررة حرفيًّا، وتبادل الصيغ صرفيا أو نحويا، و تغيير مواقعها في السياق و من أجله.كل هذه

العناصر لها صفات مشتركة شائعة تمثل البنية الإيقاعيَّة للأساس التنظيمي لكل الأنماط.كما أن هذه البنية تعتمد ثلاث سمات للقصيدة النثريَّة، كما وضحها صلاح السروي، و هي:

١- اللغة المشهديَّة الساعية نحو تحقيق المفارقة المدهشة :

والمقصود بها هو الاعتماد علي حاسة البصر في تكوين المشهد"[١٨]. فكما ذكر من قبل:أن تكوين المشهد المعتمد علي حاسة البصر يحتاج إلي حركة وهي قرينة الإيقاع الزمني في الآن نفسه .ومنه تستطيع اللغة المشهديَّة تغيير زمن المشاهد من زمن واقعى إلى زمن بصرى؛ فتقدم للمتلقى رسالة النص فى لحظات متعددة.

٢- الاختزال و الكثافة البللوريَّة:

والمقصود بالكثافة البلوريَّة "البعد الكامل عن التفاصيل والنقاط والألفاظ القادرة عن طريق محاورها ذات المعني البعيد، وأن يطرح في كلام قليل معان فياضة بفعل الدرجات المتباينة من الغموض الناتج عن الاختزال. وحيث تميل القصيدة علي وجه العموم علي القصر المساحي وعدم الإسهاب اللُّغوي" [١٩]، الذى هو رئيس فى النثر.

٣- الإيقاع المفاجئ الذي يقوم علي التوسل "بالمتوقع وصولا إلي اللامتوقع".

و هو ذلك الإيقاع المخادع الذي يطرح (تساؤلات) عادية أو عناصر مشهديَّة عادية سرعان ما تنقلب إلي ضرب من الخيال غير المرتبط بصلة مباشرة أو غير مباشرة بالمنطق الخارجي الذي تم إقراره في البداية."[٢٠]

وتتضح هاتان السمتان (أي الثانية و الثالثة) في مخالفة التشكيلات البصرية لقواعد اللغة، حيث يمثل البياض في الصفحة الشعريَّة أو الفراغات النَّصية كينونة انزياح عن ازدحام السواد أو الأحداث، و على ذلك يقع التشكيل بهذا المفهوم في منتصف المسافة بين البنية القاعديَّة النمطيَّة –التي تكاد تقترب من القداسة للإيقاع– والبنية غير النمطيَّة،

وذلك هو السبيل إلي إنشاء فواصل زمنيَّة بين الحين و الآخر وفقا لكل بنية إيقاعيَّة؛ لأن لكل بنية إيقاعيَّة في كل نص طابعها المميز.

المحور الثاني: تراسل الإيقاع وأثره في النص الشعري:-

إذا كانت قصيدة النثر تتمتع بحيويَّة الامتزاج بالآخر، الممثل فى الفنى و اليومى-كما ذكر سابقًا- فإن البنية الإيقاعيَّة بها تنبثق من صدي هذا الآخر، ممثلة تقنياته؛ و ذلك علي سبيل ذكر بعض الاتصالات بين العناصر فى محاولة للمقاربة بين الموسيقا التى نسمعها و الموسيقا التى نقرأها بأنماط إيقاعيَّة مختلفة، كما يلى :

١) فن الطباعة: ومن مظاهر إيقاعها:

- **التفتيت اللفظي:**

تتميز قصيدة النثر باستغلال الصفحة علي نحو مخصوص بتوظيف جملة من التنويعات الطباعيَّة، وتقنيات الإخراج في تشكيل الدال البصري، متمثلة في تمزيق أوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدتها الواحدة. المتبينة في البعد المكاني؛ بما تمثله من تميز شكلي وموقعي داخل السياق النَّصى عن طريق الرسم التفتيتي للأحرف، والزمني للكلمة عن طريق تقطيعها، مما يؤثر فى إيقاعها، وذلك ما جسده "علاء عبد الهادي" بهذا التداعى البصرى لاستدراج قارئه إلى الفضاء الأرضي، الذى تبعثه حالة السقوط بانخفاضها العميق أو المنحدر، كقوله[٢١]:

ثمرة من التيه

ت

س

ق

ط.

حيث يعتمد النص السابق فى إيقاعه على البصر بقدر ما يعتمد على حاسة السمع؛ إذ أحال الشاعر الدلالة، والإيقاع إلي التقطيع أو تقنية تفكيك اللغة وتفتيتها في توزيع الأحرف على مساحة الأسطر بإيقاع مكاني بصري،

فأصبح الإيحاء الدلالي ينبثق من تحول الحركة السريعة – بحكم التموضع – إلي حركة بطيئة، تلك التي تتسق مع عمليَّة النطق في شكل تنازلي أو الصوت بإيقاعه المنخفض. وهذا الانخفاض البطيء لمستوى الكلمة قد يوحى بانفعال قوى فى الوقت نفسه . وما كان محجوبًا بفعل الزمن الواقعى لفعل (السقوط) تحول إلى لغة بصريَّة مرتبطة بالزمن البصرى الإبداعى المبنى على ميتافيزيقا الخيال، وذلك بوصف القصيدة بأنها قصيدة بصريَّة أو تشكيليَّة فى نسق إيقاعى بصرى أو مواءمة إيقاعيَّة عن طريق فضائها، أو فضاء الرقعة الورقيَّة؛ للتعبير عن تقطيع الإنسان وجدانيًّا ونفسيًّا وكينونيًّا؛ بتقطيع كلمة"سقطت" وتشظيها بصريًّا لتماثل مدلولها النصى؛ إذ يتم التشظي عن طريق تقسيم الوحدة الدلاليَّة والنظميَّة والإيقاعيَّة بين عدة أسطر، فيتعالق الحرف بأخيه فى السطر الثانى، أو يترابط صوت الحرف بأخيه فى السطر اللاحق. إذ يلتجيء الشاعر إلى تقطيع قصيدته عن طريق التلاعب بالأسطر استرسالًا و انسيابًا وتوزيعًا وتقطيعًا وترتيبًا، متضحًا ذلك– أيضًا– فى قوله فى ديوانه"شَجَن"[٢٢]:

– بغتة ..

ت

ط

ق

س

فراشة

فطارت دعوات بيض

ملأ رئتي .. حفيفها.

فهنا يوحي السقوط أو الهبوط بالخط الهندسي المائل وحركته التصاعديَّة وحركة الإيقاع إلي أعلي بانخفاض الصوت . فالشاعر أراد أن ينقل للمتلقي القاريء والمشاهد ما يوازي هذه الحركة من حركة النفس والإيقاع الداخلى للذات أو صورة حالة السقوط بإيحاء مؤثر فبعثر أوصال الفعل (سقطت)[٢٣]، فارًا من زمنيته بحركة الأحرف المعكوسة، متلاشيًا

في بياض الورقة؛ ليوحي له –أيضا– بعذاب سقوط روح الابن الشهيد، حيث إنها تستغرق جهدًا أو بعدًا زمنيًّا بخلاف وجودها كلمة موحدة. و الشجن –الذى ولدته هذه الصورة البصريَّة– سوف يبحث صداه فى شكل أو حركة صوتيَّة ومعنويَّة تالية، وذلك يتسق مع تصريح "كروتشه" في سياق توضيحه للطابع الذاتي للنشاط الفني بأن "كل من يتذوق الفن إنما يدير بصره نحو تلك الجهة التي يدله عليها الفنان؛ لكي ينظر من النافذة التي أعدها له الفنان، محاولًا أن يعيد تكوين تلك الصورة في نفسه"(٢٤)، كما أن "عَلاقة الإيقاع بالشعر عَلاقة عضوية تجمعها لحظات الانفعال بمعني معين؛ فيخرج المعني متدفقًا متموجـــًا، يحمل اهتزاز النفس الشاعرة و تهدج مشاعرها؛ ومن ثمَّ فأية محاولة لفصل شكل الموجات عن معناها تؤدي إلي تقطيع أوصال التجربة وإزهاق روحها"(٢٥)، أي وَفْق قانون حركي وزمني متغير.

كما تتصل ثنائية الارتفاع / الانخفاض– ملونة مثلها مثل غيرها من الثنائيات – بخصيصة صوفيَّة المكان؛ لارتباط الارتفاع (السقوط لأعلي) فيها بالجانب الروحي، و الانخفاض (السقوط لأسفل) بالجانب الجسدي؛ فهي تحلق و تهبط في الآن نفسه، إلا أن أهم ما يمثله اتجاه حركة السقوط إلي أعلي هو المنظومة القيميَّة المتصلة بالكبرياء والسمو والاستشهاد . و في قـــــوله – أيضـــــًا–:

هل يداوى فى ملام عهدنا؟
هل أنا من كسَّرت.
آهة – عَطْشَى على–
قهْ
قهَا
ت..
من عذابات نساءٍ ! (٢٦)

لعل زاوية النظر التى اتكأ عليها الشاعر من أعلى إلى أسفل توحى بالعمق المرئى والصوتى معًا، فى ظهور الفعل(كسَّر) الذى يتنامى النص عن طريقه، مصورًا له بمشهد انخفاض صوت القهقهة فى آخر صوتٍ لها.

- **النبر والمخافتة الصوتيَّة:**

هو نمط مركب من الفن الطباعى يجمع بين نوعين مختلفين من الخط فى النص الشعري. ويتبين ذلك الاختلاف فى كل من: الحجم والسُّمك و الشَّكل. وغالبًا ما يكون الأكثر وضوحًا منهما يؤكد حدة الصوت.وَيعُدُّ ذلك "منبهًا أسلوبيًّا أو نبرًا خطيًّا بصريًّا، يتم عبره تأكيد مقطع أو سطر أو وحدة معجميَّة أو خطيَّة"(٢٧)، في مقابل ذلك إذا حدث العكس تحدث المخافتة الصوتيَّة. فكل منهما يتيح للمتلقى استنطاق المكتوب وسماع إيقاعه، معبرًا عن جدليَّة الألم والأمل، وجدليَّة الصراع والانتصار، و ثنائيَّة الكائن و الممكن؛ مُشَكِّلًا حوارًا بصريًّا بين القارىء المشاهد واللغة البصريَّة أو التبئير الصريح بتحبيير أو تبئير الكلمة و تشبيعها بالسواد؛ سُمكًا وسوادًا وتفخيمًا، كما فى النموذج البصري"علاء عبد الهادى"(٢٨):

أنى يكون لي غلام
و لم يمسسني بشر.....؟؟
هكذا قال
داري .. ما تبادى من دوار الكون ...فيك
أنت ...الآن ... حبلي.

فقد استثمر الشاعر هنا تقنية الطباعة، التى تتمثل فى قلة سواد الخط لخفت نبرة الصوت بسبب خوف السيدة العذراء البتول "مريم" فى تساؤلها" أنى يكون لي غلام .. ولم يمسسني بشر.....؟؟ ثم يعلو النبر الصوتي وذلك الذي يتمثل فى تبوغرافيَّة سواد الخط، و منه يعمل على تأكيد الجانب الصوتي فى إيصال صوت الشاعر غير المسموع إلى القاريء برؤية بصريَّة علامتيَّة "إذ لا انفصال بين الشعور وبين إيقاع الألفاظ

المعبرة عنه شعرًا"[٢٩]. وكأن الشاعر يلقيها على مسامعه. فيأتى الصوت ذو النبر العالى؛ لتأكيد الاجابة عن تساؤل العذراء فى قوله : أنت .... الآن .... حبلى .

فإذا كان المدرك البصرى قد وظف عناصر التكوين الشَّكليَّة واللونيَّة، فإنه قد استدعى أحد الحواس الأخرى لتؤازره فى تقديم صورة مادية؛ فتأتى حاسة السمع؛ لتأكيد هذا الجانب المادى الملازم للإدراك البصرى؛ ومن ثمَّ يتأرجح الإيقاع – هنا – ما بين الصوت الجَهْوَرى والصوت الخافت. كما يتناص هذا النص مع قصة السيدة مريم وحملها لسيدنا عيسي عليه السلام، و حوارها حول طهارتها و تبرئتها، من أن يمسسها بشر، كما بين سياق الآيات القرآنية بقوله-ﷻ-:﴿فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا﴾[٣٠]، و قوله-ﷻ-: ﴿قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا﴾[٣١]،و قوله-ﷻ-: ﴿ فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا﴾[٣٢].

وفى موضع آخر يقول: علاء عبد الهادي::
(الفرق بين الحكيم والجاهل أن الأول يجادل فى الرأى بينما يناقش الثاني فى الحقائق !!) [٣٣]

واللافت للنظر أنه يتولد إيقاع القصيدة هنا من قراءتين، هما على النحو الآتي:

القراءة الأولى: هي القراءة المعتادة لهذا النص بأكمله ومفادها أن : الفرق بين الحكيم والجاهل أن الحكيم يجادل فى الرأي فى حين أن الجاهل يناقش الحكيم فى الحقائق، ثم يعلو النبر الصوتي فى القراءة الثانية؛ حيث تكمن لعبة الشاعر فى توظيف الخط ، والتوسل به- بوصفه أداة فنيَّة – وذلك بالتركيز على بعض الكلمات التى تُكون نصًا مضمرًا آخر مضادًا للنص الأصلي. مما يجعل المتلقى يتكيء فى قراءته على ما فوق الخط فقط . فيكون مفادها أن : الفرق بين الحكيم والجاهل أن الأول

يناقش فى الحقائق ، ومن هنا يعمل هذا النوع من الكتابة على تأرجح الإيقاع ما بين الصوت العادي والصوت المرتفع ومقاومته لسلطة الزمن عبر حركة التنقل من زمن النص الأصلي إلى زمن النص المضمر. حيث إن الحركة هى" التى تخلق الزمان فى المكان عبر التبدل الدائم"(٣٤).

- **الكتابة الصوتية :**

هي نوع من التفتييت أو التشذير أو التقطيع اللفظى يعتمد على تكرار حرف أو أكثر فى الكلمة ذاتها ، ولكن ليس بشكل مستقل معزول. مما ينطوي على دلالة صوتيَّة تستدعي التركيز على صوت الحرف خاصَّة ، وهى الكتابة التى يستفيد منها الشاعر فى طرح جديدٍ للإيقاع البصرى فى عَلاقتِه الفاعلة مع القارىء، ومنها قول " "علاء عبد الهادي " مع حرف الياء المنطوق بمدٍ طويل، بقوله:

ستيب ستيب ستيبـــــــ تيبـــــ تيبـــــ تيبـــــــ روي وو (٣٥).

يمنح الشاعر مساحة صوتية لحرف " التاء " عدة مرات؛ ليوحي ذلك إلى المتلقى بالتركيز على الحرف فترة زمنيَّة أطول، مما يحمل في النهاية صوتًا أو جرْسًا موسيقيًّا أطول للحرف. وبالتالي للكلمة ؛ فيأتي تكرار الصوت على مستويين : مستوي بصري يجذب نظر المتلقي القاريء ، ومستوي موسيقى لِجَرْس تكرار صوت الكلمة .

- **ازدواج مسار الكتابة :**

وفيه يتعدي الإيقاع المسموع إلى الخضوع للعَلاقات المكانيَّة الكتابيَّة لنصين فى صفحة واحدة؛ كي تدركها العين وتنقلها إلى الأذن التي تعيد تركيبها بصورة نغميَّة . فهذا التركيب أو الازدواج هو" أن يكتب الشاعر نصه الشعري على صورة نصين متقابلين، النص الأول يمين الصفحة من البياض، والنص الثاني يسار الصفحة من البياض"(٣٦).على نحو يكشف عن جدليَّة الرؤية وثرائها .يقول "علاء عبد الهادي" في قصيدته "تحجبني جدائلك المرخاة على عصفي:"و خبزى ذكورة أحلامي، تنقره الأجراس، أصطحب فوق شفاهك شفتي، ينكرنى، أتململ بتعاسة طفل يخال الناس...

والخوف خبيز يأكله الوسواس، لكل قتيل طريق يمضى إليه، أتناثر تحجبني جدائلك المرخاة على عصفي، تملؤني الريح، أنطمر فى الطين ذباله.
تملؤني الريح"(٣٧)
ثم يعيده ثانية على تلك الصورة:
تحجبني جدائلك المرخاة على عصفى
أتناثر
لكل قتيل طريق يمضى إليه
والخوف خبيز يأكله الوسواس
بتعاسة طفل يخال الناس....
تنكرني.... أتململ
أصطحب فوق شفاهك شفتي
وخبزي ذكورة أحلامي تنقره الأجراس

يُلحظُ المسار الكتابى فى هذا النص من اليمين واليسار ؛ بل يتكرر النص نفسه من أسفل إلى أعلى، وعلي هذا النحو صار النص الشعري قادرًا على أن ينبض بالحركة والإيقاع فى أكثر من اتجاه فى وقت واحد. وعلى الرغم من أن التكرار هنا لم يكن تامًا ، وإنَّما يأتي مع التغيير، فإنه يظل بمثابة الضَّوء الذي يكشف الذروة النفسيَّة للنص؛ بتلك الجدة ،ويرفعه إلى مرتبة الأصالة. هذا بالإضافة إلى أنه يرقى بالإمكانيات التعبيريَّة التى ربما تكون أقل فاعليَّة، وأضعف أثرًا فى الكلام المتداول مما يؤدي فى النهاية إلى استمراريَّة التأويل.

كما تشكل التراكيب المتجانسة (تنقره الأجراس)، و (يخال الناس)، و (يأكله الوسواس) إيقاعًا صوتيًّا، و لعله فى تكرار التركيبين الأخيرين فى حركة النص الأيسر التصاعديَّة إغواء بصري للمتلقى القاريء، ناتج عن تشكيل نمط صوتي/ صدى؛ بانزياح مكاني مقصود، يستدعي تنويعًا

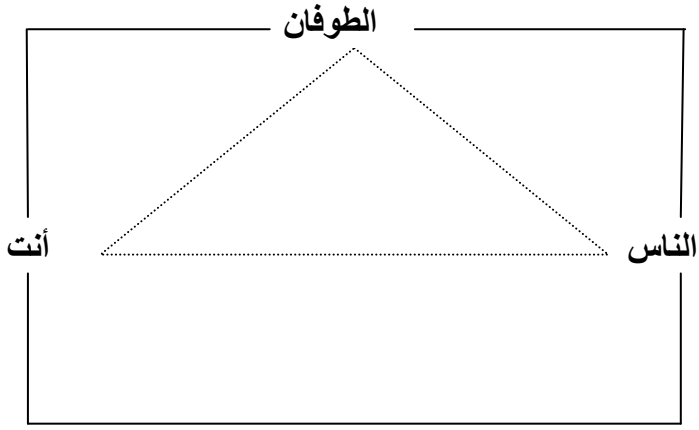
إيقاعيًّا بصريًّا و سمعيًّا لجرْس نغمى، متحولًا على سلم موسيقي هبوطًا و صعودًا. و هي حالة تنبيه و تنويع لاستخدام حواس المتلقي.

٢) الفن الروائي:

يشترك كل من الفن الروائي والفن الشعرى في أن كليهما لا يستطيع أن يصور الزمن تصويرًا حرفيًّا؛ لذا يتم فيهما الحذف بنوعيه : الصريح المعلن، و غير المعلن، ويتمثل الثاني على النحو التالي :

- **الحذف غير المعلن :**

تتميز الحذوف غير المعلنة بإيقاعها الخفى والأكثر تركيبًا؛ لأنها لم تكن بسيطة مصرح بها بفاصل زمنى محدد كالتي تتجلي بوضوح فى نبض القلب ودقات الساعة، وإنَّما هى كما أسماها "جيرار جنيت" بالحذوف الضمنيَّة، أي" تلك التي لا يصرح فى النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن للقاريء أن يستدل عليها من ثغرة فى التسلسل الزمنى أو انحلال للاستمراريَّة السرديَّة "[٣٨]. فتُلحظ فى رموز طباعية أو نقاط أو فراغات موجودة بالنص، ويتجلي هذا النوع من الحذوفات عند "علاء عبد الهادي" فى اقتناصه كلمات خطابيَّة، يمكن تحويل صورها إلى مثلث تصويرى، بربط زواياه أو وصلها بخط وهمى، كما هو موضح بشكل رقم (١)[٣٩]:



(شكل رقم (١)

ويتجلى هذا النَّص (الشكل الهندسى) بوصفه نصًا آخر عبر صفحات الديوان المتتاليَّة؛ لذا ينتقل المتلقى القارئ عبر النقاط الرأسية لزواياه الثلاثة: (الناس، الطوفان، أنت) ،الدالة على الحصار والانغلاق والطوفان، و ربمـــــا الموت، مع المطالبة بالتنقل فيما بينها بحركة عين المتلقى وحركة يده فى تقليب الصفحات. و هذا الإحساس بالحركة يستغرق وقتـــــًا قليلًا؛ لأن سرعة الإيقاع تستفيد من انقطاع الأحداث و اختصار زمن السرد أو الفواصل الزمنيَّة النَّاتجة عن انقطاع الصفحات. إذ تتحول تلك الفواصل الزمنية إلى مناطق للارتكاز الإيقاعي و وقفات تنظيمية لأجزائه.

٣) فن السِّينما :

يربط فن السينما بين كل من الفن السينمائي والفن الشعري الحديث، الممثل في قصيدة النثر.و هو يمثل الدلالة المرئيَّة، ومن عناصره على سبيل المثال:

- **مونتاج تركيب الترابط باللقطات السِّينمائية :**

اللقطة هي اسم يطلق على"تكوين الصورة المحدد بمساعدة الكاميرا."[٤٠]و تستخدم اللقطة تليها اللقطة الأخرى في الفن السينمائي؛ لإحداث تطور في ترابط الأحداث وانبثاق الدلالة المرئيَّة لها، ومن ثمَّ فهى تضيف إلى معطيات القصيدة وتزيد من إمكاناتها. و لأن الإيقاع تكرار دوري أو متغير للقطات مختلفة أو أحداث مرئية، فإنه يستعين بترابط اللقطات السِّينمائية المرئيَّة لوضع ما يمكن أن يؤدى دورًا ثنائيًّا في تشكيل بنية القصيدة، نحو استعانة "علاء عبد الهادي" في ديوانه "شَجِن" بوظائف الشعر المجسم و باندماجه فى الخطاب

الشعرى؛ لتكوين منتج نصي عن طريق الصورة الفوتوغرافيَّة، التي جاءت علي النحو الآتي :

– بعدما مات ... زوجها ...
غطت شفتيها بالصراخ
فقد كان العشيق حاضرا
وهي..
تستدعي أمطارا غزيرة
كي تخفى فرحها[٤١]

إن مثل هذا الطابع المراوغ، وأدوات التمويه والتخفي، وبنية الأفكار غير المتوالية، وحيل التضليل والمواربة لهذا النص توفر له فرصة أن يكون بوجهين فى وقتٍ واحد، وتمنحه القدرة على تجاوز الإطار المحدد لمجال التواصل بين النص والمتلقى القارئ. مما يكسبه السمة الهرمنيوطيقيَّة أو الجماليَّة، تلك التي تتجلى فيها القراءة الأولى، المتمثلة في اللقطة الأولى للنص بدون صورة، التى تَعْني فى تفسيرها: أن الزوج التى رحل عنها زوجها بسبب وفاته تتصف بالخيانة؛ لأنها أخذت تخفى فرحها عقب وفاته. فغطت شفتيها بالصراخ؛ بسبب حضور عشيقها؛ فكان هذا التفسير؛ لأن الانفعال الجمالي هو صورة للانفعال العادي، ومن هنا كان الإيقاع أسرع فى التفسير حيث إن" الشعر خطاب متميز يضمر أكثر مما يصرح، يوحي ، يأبي أن يفصح عن ظاهره أو حقيقته للوهلة الأولي، بل تراه يمعن فى التخفي والتكتم والخداع وراء شعريَّة الكلمات."[٤٢] وأفكاره غير المتوالية، تنشيء منه القراءة الثانية بمزجه أو تعزيزه بالصورة – التي تسبقه وتلحق به في الوقت نفسه – إذ إن الحركة الإيقاعيَّة التى يفجرها الخطاب الاستدعائى للصورة، تؤدى إلى نقل القارىء من مستوى شعورى معين إلى مستوى شعورى آخر، حيث تنقل عين المتلقى القارئ و المشاهد من النص للصورة، مما يعطي إيقاعًا حركيًّا وزمنيًّا، وَفْقًا لسرعة

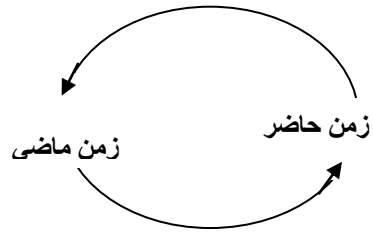
أو إيقاع التوليف، فتُوجِدُ بمشاهدتها تفسيرًا مناقضًا للقراءة الأولى، فتضع مسارًا شعريـــًّا آخر.

فالزوج التى رحل عنها زوجها تتصف بالوفاء له ولابنها فعشيقها يتجسد فى ابنها. و هكذا يتضح عن طريق حدقة الشاعر التي تنبعث من جهازه التصويري الذي يركز على رؤية اليد الصغري التى تعلو يد الأم، متخذة صبغة رمزية للبراءة والطهارة، و من ثمَّ يتحول الإيقاع النفسي من الغضب لدى المتلقى إلي الشفقة؛ فكانت الصورة – هنا- عبارة عن فخ يصطاد في شباكه بعض الحقائق الهاربة. حيث تتمثل مهمة الصورة في العمل الفني في" إحداث التأثير في نفس المشاهد ، أما التعبيرفمن شأنه أن يضفي على المضمون الجمالي للموضوع دلالته تبعًا للارتباطات التي تتولد في ذهن المتذوق؛ لأن التعبير لا ينفذ من خلال الإدراك الحسي المباشر، وإنّما عن طريق الاستثارة الوجدانيَّة. فإذا ما اقترنت دلالة التعبير، بفضل تنوع الخواطر والأفكار الممتعة التي تستثار في مخيلة المتذوق اكتسب التعبير دلالته الجماليَّة "[٤٣].

كما أنه "لا يقتصر الإيقاع علي التشكيل؛ بل هو أيضًا توزيع لثقل العمل مضمونيًّا ، تساوي وتراسل أو تنافر وتقابل، وبنية تعتمد علي الكناية"[٤٤] هذا بالإضافة إلي أن الفن بعامة والشعر بخاصة "يحمل في أعماقه التوتر والتناقض فهو لا يصدر فقط عن معاناة قوية للواقع، بل لابد له أيضًا من عمليَّة تركيب، لابد له من اكتساب شكل موضوعي، وما يبدو من حرية الفنان وسهولة أدائه إنما هو نتيجة لتحكمه في مادته "[٤٥]. وتبديل معطيات الواقع . و يُلحظُ من القراءة الأولى والثانية لا يتم اكتشاف التجسيدات العميقة للنص- فى كثير من الأحيان- إلا في مراحل زمنيَّة تالية أو عبر إيقاعها الزمني؛ إذ يعبر مستوى القراءة الأولى عن تأزيم المعنى. بينما يعبر مستوى الثانية عن إعادة المعنى.

- **مونتاج العودة إلى الماضي (الارتداد .. الفلاش باك ")**

يكون البدء من النهاية ثم استرجاع الأحداث بـــ(الفلاش باك) حتى نقطة البداية، و فيه يتم محو حدود الزمان؛ لأنه يعتمد فى تركيبـــه على"الانتقـــال أو الالتفات من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي فى تصوير أحداث واسترجاعها فى اللحظة الآتية " [٤٦]، أو ما يمكن الرمز له بـــالدائرة التالية:



و يعتمد الإيقاع الزمنى على الخيال الشعري؛ لأن"الارتداد لا يحدث في الحياة الحقيقيَّة، فالحياة تدفق مستعد من الأحداث التى تبدأ وتنتهي دون العودة إلى الوراء زمنيًّا "[٤٧].و من نماذج ذلك النمط قصيدة "عكازات"[٤٨]:

لقطة (أ) ←——— زمن حاضر.
يجلس مبتسما
يرقب عكازات المارين،
يحاول وضع الأطوار البشرية فى نسق،
لقطة (ب) ←——— زمن ماضي .
أضنته الفلسفة فمال على جانبه الأيمن
ليري الثورات العربية من منظور أفقي:
كانت أقوام تذهب وتجئ،
وأبنية تهوي،
وصحيحون يعانون الفالج،
ورحي تطحن صبيانا فيذريهم ربهم على الأمكنة
فيغدون ضمائر جمع،
لقطة (ج) ←——— زمن حاضر.
فيما يجلس مبتسما،
والآتون مع القدر

حيث يتولد إيقاع القصيدة – هنا– من خلال وعي الشاعر لحركة الزمن المغاير؛ عن طريق الانتقال من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي ثم العودة إلى الزمن الحاضر مرة أخرى .

- **الاختفاء التدريجي والظهور التدريجي :**

تستخدم هذه التقنية أو المسح التدريجي في الفن السينمائي، حيث إنها" تخلق انتقالات منطقيَّة من زمن أو مكان لآخر"(٤٩)، وقياسًا علي تلك الانتقالات يتم الإيقاع الشعري ببنيتيه الحركيَّة والزمنيَّة؛ لأنه يَعْني تغير اللقطات تغير المكان ومرور الوقت.و لصياغة هذه التقنية يستخدم الضَّوء وظله، فبعد أن يبدأ المصور في تحديده لتكوين اللقطة وحجمها، يقوم بـــ" تنظيم إضاءة اللقطة. و يجب أن تتناسب هذه الإضاءة بشكل جيد مع الإضاءة التي استخدمت في اللقطة السابقة. كما يجب توزيع الضَّوء والظل فيها بطريقة لا تجعل اللقطتين المتجاورتين، اللتين ستلصقان فيما بعد، تبعثان علي الإحساس بالتباين الحاد "(٥٠)، حيث يبدأ الضوء بالتلاشي أو الاختفاء تدريجيًّا حتي تبرز أو تحل الصورة الجديدة، وخلاف ذلك صواب، و من النماذج الدالة علي ذلك، قصيدة "حلمي سالم" "صباح الخير أيها المجرمون"(٥١): و جاء فيها:

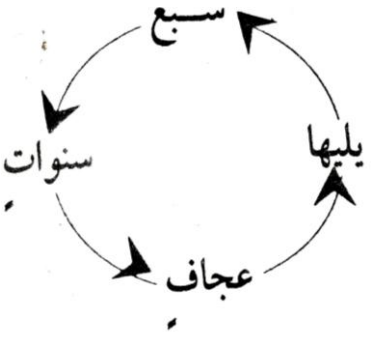
"شوهدت فوق مهر السيد البدوي
حرة ، مفتوحة العينين ، تحارب الغزاة
سيفها كان فوسفورا
وسرج حصانها قطيفة من باكستان
وبين ساقيها نهر من عسل مصفى
يحفها العشاق في ميمنة والمريدون في ميسرة،
كل برمح وراية وتفاحة من آدم
وهي تنشد من غير صوت:
"كانت نارًا صارت نورا
حجر يصبح باللمس طيورا
فتصير الغمة فرجًا وسرورا "

تتجلي تقنية الاختفاء والظهور التدريجي من خلال استخدام تقنية القرب والبعد للقطات السينمائيَّة؛ إذ تسلط عين الكاميرا أولًا: على الشاشة بأكملها وقد افترشتها عينا الحرة المفتوحتان ، كما أنها تحارب الغزاة بسيف فسفوري وكان سرج حصانها قطيفة. ثم يبدأ تركيز عدسة الكاميرا علي ساقيها، و علي من يقفون بيمينها ويسارها من عشاق ومريدين كل، برمح، و راية، و تفاحة آدم . ويأتي الاختفاء التدريجي للقطة، فينجلي الإيقاع الزمني والحركي التدريجي؛ حيث تصير الغمة فرجاً وسرورًا، عبر لوحة شعرية سريعة في إيقاعاتها الحسيَّة والموسيقيَّة ، مما يجسد اللحظة الشِّعريَّة المتجهة كالبرق لاكتشاف واقع الوطن المتحول وتحويل حركته الزمنيَّة و المكانيَّة صوب المستقبل والحلم؛ إذ تتلاشي مجموعة الصور الأولى ؛ لتحل محلها صورة أخري فالحجر يصبح باللمس طيورًا، فتعم السعادة والسرور بهذا الوطن المنتصر .

٤) الفن التشكيلي :

قد تعتمد قصيدة النثر الخط على العمودي المرئي ؛ لذا فمحور قراءتها يرتكز على الشموليَّة؛ لما استوحته من الفن التشكيلي في بنائها ، بوصفها لوحة مقروءة كاملة، ومن هنا كان على المتلقي القارئ" أن يقرأ القصيدة بنظرة شمولية كليَّة، عليه أن يتناولها أفقيًّا وعموديًّا في الوقت نفسه؛ فالقصيدة ليست سلسلة من الكلمات المتتابعة زمنيًّا؛ بل هي أشبه ما تكون باللوحة الفنية ذات البعد المكاني"[٥٢]. وذلك البعد يعتمد في تشكيل مادته على الفن التشكيلي ومنه قراءة علامات الترقيم التي تتأرجح دلالتها ما بين الحضور والتشظي أو الغياب، حيث يؤدي الثاني إلى دلالة وإيقاع مغاير؛ لأنها بنية نصيَّة وليست لافتة مجردة من الدلالة. إذ كانت علامات الترقيم تساعد القصيدة العموديَّة في فك الاشتباك الدلالي والزمنى، الذي بين كلماتها وجملها وعباراتها، ومن ثمَّ في إيقاعها و فواصل صوتها و نبراته، في مقابل ذلك ساعد غيابها في الشعر الحديث

علي بروز الإيقاع السريع، كما في ديواني علاء عبد الهادي: "سيرة الماء"، و "شجن ". فلم يتم ترقيم صفحاتهما بصورة كاملة.



وعلى هذا النحو تبدأ الحركة الشعرية المتمثلة في الغياب الترقيمى بتوليد وضع شعري يستدعي استئناف الانطلاقة الموسيقيَّة " إيقاعيًّا ودلاليًّا". يتمثل الأول، ألا وهو الإيقاعي في الحركة الانتقاليَّة أو الأداء الحركي والزمني المتسارع، اللذين تبرزهما بياض الصفحة مكان الترقيم المسقط، علي مساحة الديوان كافة بإيقاع مكاني بصري . و يتمثل الثاني؛ أى الدلالي: في إعدادهما مشهدين استهلاليين أو تفسيرين استهلاليين دائمًا أمام التفسيرات العديدة، الناتجة عن إثارة حواس المتلقي النقدية. و على سبيل المثال قول علاء عبد الهادى[٥٣]فى الدائرة الزمنيَّة أو الحركة الدورانيَّة المنتظمة للزمن:

وفى مأتمك
ذبحنا – رثاء لك – بقرًا عوانا فاقع اللون
وبعد الغياب بقينا
على سكناتها
تدور علينا الحبال
تشد علينا الحوافر!
وفوق المقامات الوطنية
لم نسترح

ويُلحظ فى بناء الصورة هنا معنى الامتداد البصرى؛ بواسطة دورة التكرار اللانهائيَّة؛ إذ يأتى الشكل الدائرى ليضفى طابع المكانيَّة على زمنيَّة المعاناة.. ويصبح التسلسل الزمنى غير مكتفٍ بدورة دائرة تعتمد الماضى والحاضر، بل الماضى والحاضر والمستقبل وسيلة تشكيليَّة وتعبيريَّة فى وقت واحد. كما أوحى الفعل المضارع (تدور) بجماعية المعاناة. و لعل

إغلاق الدائرة أو الدائرة عمومًا تستحضر معنى (الحصار) و (الانحصار)، لكنها على التداعى الضدى تستدعى أيضًا(الاستمرار) أو التتابع. إنه يريد أن يغمس القارىء فى عالمه الدائرى المتصل مباشرة. وفى النص اللُّغوى يأتى التصريح بفكرة الاستمرار (لم نسترح) من العجاف أو الهزل والضعف فى النص التشكيلى. فيستوجب الخطاب البصرى المتحرك/ حركة السهم بشكل دائرى فى حيز الحسى والعيانى إدراك خيالى مجازى فى الوقت –نفسه–أو تحول مستمر لزوايا التلقي، و رصد جوانب الاختلاف و الاتفاق فى نص القراءة/ النص الثانى.

ويبدو من بناء الصورة الكليَّة عن طريق البناء الدائرى لأسهم الدائرة أن الشاعر ينتهى من حيث يبدأ من الكلمات (سبع – سنوات– عجاف– يليها) .إن منحاها الانغلاقى جعل منها تجربة تجنح نحو موتها منذ الفترات الأولى لولادتها. إن كلمات كهذه تتحرك باستمرار دون توقف،ومن ثمَّ فالشكل يلح على حالة نفسيَّة شعوريَّة معينة. وفى هذا يتناص مع قوله–ﷻ–:{ وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ }[٥٤]؛ أى قال ملك مصر إنى رأيت فى منامى سبع بقرات سمان خرجت من نهر يابس، وفى أثرهن سبع بقرات هزيلة فى غاية الهزل فابتلعت العجاف السمان. والتعبير عن المأتم بالذبح يستدعى إلى الذهن هنا فكرة الطقس الدينى وهو ما يكسب وعى القارىء بالتجربة بُعدًا دلاليًّا يظهر فى التناص للخطاب القرآنى فى قوله–ﷻ–: {وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُواْ بَقَرَةً قَالُواْ أَتَتَّخِذُنَا هُزُواً قَالَ أَعُوذُ بِاللّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ (٦٧) قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لاَّ فَارِضٌ وَلاَ بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ فَافْعَلُواْ مَا تُؤْمَرونَ (٦٨) قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاء فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ}[٥٥]. فيتحقق الإيقاع الداخلى من خلال فضاء النص ككل؛ إذ إن السبع سنوات السمان مرتبطة بالسبع السنوات العجاف؛ وذلك من خلال عَلاقة التناقض فيما بينهما. فعالم الدعة والراحة مناقض لعالم الحرمان. وبذلك يتولد النغم الدرامى فى القصيدة، من خلال عمليَّة التحويل الشعريَّة. فإذا كان

المستوى الثانى (الجوع والفقر) هو فى الواقع الاجتماعى وليد التتابع الزمنى لـــ (الشبع والغنى) فإن التوليد فى القصيدة يصير معكوسًا.

٥) الفن المسرحي:

تستند الروابط المشتركة بين المسرح والقصيدة إلي طبيعة البنية الدراميَّة لكليهما، تلك التي تستلهم عبر نسيجها الأدبي : الحدث النامي والصراع وتقابل المواقف، و تعدد الأصوات، ويتمثل الأخير في الجوقة أو الكورس، وهو " جماعة الراقصين المنشدين علي أنغام الناي في المسرح اليوناني القديم"(٥٦).وتقوم علي الحوار والأحداث التي تتحرك من وراء الأحداث. ولعله يتمثل إيقاع هذه الجماعة في حركة رقصها من ناحية، وفي وصفها بصوت ثان للعمل الأدبي من ناحية ثانية. فهي تتحرك عبر قوالب حركية – وَفْق نظامٍ مدروس – إلي الشمال حينًا، وإلي اليمين حينًا آخر. و يتضح التشكيل الإيقاعى لظهور الجوقة، كما في قصيدة "حلمي سالم "،التى راح يضمن فيها جملة من الأحزان الممضية:

سجادة لصلاة اثنين " (٥٧):

ترنحت آلاف الأجساد في الصحراء
وارتفعت من المغارات أقنعة مشوهة ،
بينما المغنون يقدمون أعناقهم للوحش،
والوحش يقود الجوقة بأنياب سوداء
والجوقة تتطوح كحشد مسطولين :
ثمة عامود ، من نار
جسد في الأسر جواب
جسد في الأسر قرار
أفخاذ تتنافر تحت سماء تصعد
أفخاذ تتآخى تحت سماء تنهار
سر يجري منفرداً
تتبعه أسراب الأسرار
اخترت مصائر أعضائي:

عضو مقهور في الحلك
وعضو في العتمة قهار
الساتر مهتوك في مكمنه
والهاتك ستَّار

فهو يمهد هنا بوجود الجوقة المكونة من مجموعة من المغنين الذين يمثلون الفريسة الكبرى للعدو المتمثل في الوحش، موضحًا حركة هذه الجوقة وهي تتطوح كمجموعة مسطولين ويتمثل إيقاعها الحركي البطيء في بياض الصفحة بعد التمهيد لوجودها ، كما يتمثل الإيقاع الزمني البطيء الذي يترك وقتًا طويلًا حتى تبدأ الجوقة في إنشادها ويدل على الحذف المعلن في ترك مسافة بيضاء بعد حضورها ، فيأتي بعد ذلك صوتها ليخترق التابوهات . فيتغنى بالجسد في ذكر بعض الألفاظ غير المعتادة في النص الشعري.

ولم يقف هذا التوظيف الإيقاعي للفنون ، بكل روافدها وتنويعاتها وتلويناتها ، عند هذا الحد ، بل امتد إلى: أصوات الكائنات الحية، نحو قول "حلمي سالم " في قصيدته " الراهب" (٥٨):
التى استخدم فيها حرف السين الدال على المستقبل القريب؛ من خلال الزمن الدائرى:
ساترجم دعاء الكراوان هكذا
جرحك لى لى لى ،
وجرحى لك لك لك .
فالشاعر هنا يترجم ويناغى الطبيعة فى دعاء أو تسبيح الكراوان للمولى – عز وجل – الذى يقول فيه :الملك لك لك لك يا صاحب الملك .وهذا التكرار لكلمة " لى " و "لك " يخدم البنية الإيقاعيَّة .إذ يتراسل مع أصوات الكائنات. فهناك تبادل الحركة الحيزيَّة، والحركة الزمنيَّة معًا. وهنا يلفى القارىء تبادلًا فى المكان والزمن معا.

الخاتمة

إن القصيدة الشِّعرية الحديثة ، بسبب امتصاصها أو اتخاذها مظاهر كثيرة في مكوناتها التركيبيَّة ، ومن ثمَّ مكوناتها أو بنياتها الإيقاعية، معتمدة في ذلك علي صدى سائر الأجناس الأدبيَّة الأخرى، وكذلك الفنيَّة بتشكيلاتها المنوعة وإيقاعات الحياة اليوميَّة وأهميتها التي تنسب إلى ما يكون بينها من تأثير وتداخل وتغلغل متبادل . غدت تنفي ضرورة التشبث باستخدام الصفات الإيقاعيَّة السمعيَّة اللصيقة بها، وإن كانت لا تستطيع التخلي عنها؛ لإثبات شيء جوهري هو شعريتها الحديثة الفائقة، المتمثلة في الإيقاعيَّة البصريَّة غير القاعديَّة من ناحية . كما يَعني هذا اتفاقا نوعيًّا علي مستوى البنية الحركيَّة والزمنيَّة لإيقاع القصيدة.

وبعد الوقفة المطولة إزاء الإيقاع البصرى أخلص إلى ما يلى:

– إن مفهوم إيقاع قصيدة النثر لم يطالعنا على مفهوم" الإيقاع البصرى" فإن أقصى ما يمكن أن نصل إليه عن طريق هذا المنحى، هو أن نفهم طبيعة الأثر الذى يحدثه الإيقاع البصرى فى المتلقى القارىء، لا أن يُفهم الإيقاع فى ذاته؛ أى يُعرف الإيقاع البصرى لا فى ذاته وإنما بآثاره.

– ومن هذا الأثر الإيقاعى يمكننى ملاحظة، أنه لا ينتمى الإيقاع البصرى إلى فضاء ما سواء للإيقاع الخارجى للقصيدة الخليليَّة أم للإيقاع الداخلى المعروف عن قصيدة النثر، ولكنه بين بين، إيقاع مطلق، ومحدد بكليَّة النص. فى الوقت نفسه توثيق شعرى لتجربة خاصة، بقدر اشتغاله الفنى فى النص، ولعل تجليات هذا الاشتغال تظهر عبر مجموعة العَلاقات التى تعيد إنتاجها القراءة النقديَّة، بما يَعنى– ضمنًا– أن للقارىء دوره فى رسم هذه الحدود.

– ولا بأس من أن يكون الإيقاع البصرى نوعًا من المواجهة بين الشاعر وموسيقا الشعر(النمط)، فليست قصيدة النثر هى الشق غير المكتمل أو وحيد الخلية– كما سبق أن ذكر– لكن الإيقاع البصرى هو غياب التطابق بين الاثنين (الوزن والشعر)، إنه الوعى الخاص بالشاعر بالانفصال عن الإيقاع والقاعدة.

– لا ينفى تغير الإيقاع وتعدده تميز عمقه فى البنية البصريَّة، فبرغم أن الشاعر يعرض إيقاعًا مختلفًا، ورغم أنه يمتطى إيقاع الفنون الأخرى، فإن الإيقاع يدل على كل ما فيه من دلالات ومعان قيمية.

– ومن هنا أظهرت الدراسة وجود قدر كبير من الاتساق بين الفنون المختلفة، تلك التى لم يقف أثرها فى الشعر عند هذه الجوانب التى ذكرت فى هذه الورقة البحثيَّة، بل كانت تلك الفنون قوة غذت الكثير من الإيقاع البصرى ودفعته إلى الوجود؛ وبهذا أصبحت القصيدة خلقًا جديدًا متمازجًا بالفكر واللغة والرموز والعواطف تمازج الروح بالجسد.

– وعلى الرغم من النتيجة السابقة، فإن قدرًا من الاستقلال والخصوصيَّة يتسم به فن الأدب.

– كذلك لتأثر الشعر بالفنون الأخرى، فيمكن القول إن الشعر يمثل الفنون جميعًا على الرغم من الاختلافات التقنية بينه و بين هذه الفنون.

– لم يتمكن بعد من فتح إمكانيَّة لبلورة بنية إيقاعيَّة جديدة، لها القدرة على استخراج عناصر نمطيَّة موحدة تصلح كرصيد لتركيب نظريَّة إيقاعيَّة مستقلة عن القديم.

وعلى كلٍ لم يشأ الإيقاع البصرى أن يتجسد، وأن يصبح مادة للرصد والتحليل، لولا نظام من العمل يحقق له شروط التواجد والتطور.

و ختاما...انطلاقًا من يقينى بأن الدراسة الحاليَّة ليست الحلقة الأخيرة فى سلسلة البحث العلمى .ولا ينبغى أن يكون الأمر كذلك. أقر بأن الإيقاع البصرى لم يأخذ حقه بعد فى مجال الدراسات والبحوث النقديَّة، فما يتضمنه من إبداعيَّة فنيَّة، لم تزل فى حاجة إلى كشف وتأمل وتحليل على المستويين النظرى والتطبيقى؛ لذا أرجو أن تتاح لي الفرصة لاستكمال بعض الأبعاد الأخرى المتصلة بالإيقاع البصري، نحو محاولة تخصيص دراسة لاعتباطيَّة العلامة الإيقاعيَّة، على المستويين النظرى والتطبيقى؛ فمن دراستى هذه تأكدت أن القصيدة البصريَّة عاجزة أن تستوعب كل الصور الإيقاعيَّة؛ لذا كان التوافق والإصطلاح.كذلك ضرورة الربط بين المجاز البصرى والإيقاع البصرى على المستويين الموروث والحديث للقصيدة العربيَّة.

حواشي البحث:

(١) يرى أحمد عبد المعطى حجازى فى كتابه:"قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء" الصادر عن مجلة دبى الثقافية، لسنة ٢٠٠٨م،أنه إذا تخلت قصيدة النثر عن معنى الإيقاع الخارجى للشعر المتمثل فى الانتظام والترديد.فإنه يتم التركيز على النثرية وهى الشق الثانى من القصيدة دون الشعر.هذا الرأى لم يتعد إلى الاهتمام بمسألة الاختلاف فى النوع لا الاختلاف فى الدرجة؛بمعنى أن الكفة الأرجح تكون للنثر، استنادًا على فقدان الوزن وبقاء الموسيقا، إذ يقول: " قصيدة النثر ليست فى حقيقتها إلا أميبا شعرية، نصًا من خلية واحدة، أنواعًا مختلطة لا هى ذكر ولا هى أنثى، لا هى نثر ولا هى قصيدة، إنها من حيث الشكل كائن هلامى لم يسكن فى جسد، ولم تتبلور ملامحه". أحمد عبد المعطى حجازى: قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، دبى، ٢٠٠٨م، ص٦٨. نعم هذه صفات أو سمات الأميبا فهى من حيث الشكل ليس لها شكل قالب أو شكل محدد، لكنها فى الوقت نفسه تمتلك شكلًا؛ لأنها" ذات شكل قبل أى شىء.ذات وحدة مغلقة.هى دائرة أو شبه دائرة.لا خط مستقيم. هى مجموعة علائق تنتظم فى شبكة ذات تقنية محددة وبناء تركيبى موحد، منتظم الأجزاء، متوازن..هى شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة". رفعت سلام: قصيدة النثر العربية، ملاحظات أولية، مجلة فصول، مج ١٦،ع ١، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٣٠٢. فما الفارق إذن بين كلا النوعين؟ ووسمها بالقصيدة ثم يخصص لها الجزء الخاص بالإيقاع النثرى ويطلق عليها اسم قصيدة فى الوقت ذاته.

أما من حيث خصائص مضمونها فبالرغم من أنها تُعَدُّ وحيدة الخلية، فإنها تتكاثر بالانشطار البسيط وينتج عن هذا الانشطار خليتان وليدتان متكاملتان من الشعر والنثر–لا ينقصها شىء حتى فى إيقاعها–. فلا يعنى تسميتها بـ"قصيدة النثر" الفصل التام بين مكونيها (شعر، ونثر)، فلا شك أن هناك ظلال وأوجه التقاء فيما بينهما، فقد يتعايشان معًا فى إنتاج نص شعرى واحد.ومن هنا ترتفع قصيدة النثر بثنائية تكوينها عن درك التناقض (ذكر وأنثى) أو (شعر ونثر) أو (أميبا)– كما وصفت – إلى مصاف الشعر؛ فيأتى النص الشعرى فى بنائه بكل تقنياته الخاصة غير محدد الانتظام الإيقاعى، ولكنه يدل على انحسار إيقاعى محسوب للقصيدة. بيد أن التعسف أو الاعتباط بين أحد طرفى قصيدة النثر، المتمثل فى الموسيقا النثرية وهى الشق الثانى من القصيدة يشبه الحتمية غير المبررة، ومن هنا قوة موسيقاها داخليًّا ،أما موسيقا الأنواع الأدبية وغير الأدبية– سواء أكانت لغوية أم غير لغوية– فلا تتداول فيما بين مستعمليها بالبراءة التى توهمنا بها، إذ إنها تستند إلى ذاكرة غير محددة البدايات وتمتلك تاريخًا دلاليًّا غير متعين الأبعاد، وهذا مظهر آخر من مظاهر قوتها. إذ تستند قصيدة النثر فى واقع الأمر على قاعدة مهمة وهى أن الإيقاع فردى بها.إذ إن الإيقاع موجود فى ذاتها. فإذن يُعَدُّ أية إيقاع مجموعة من المكونات..بل هو تناسق وتوافق. والقصيدة النثرية هى مجموع من المكونات فى شكل من التناسق والتوافق بين بنياتها.؛ إذ هى"جنس فنى يستكشف ما فى لغة النثر من قيم شعريَّة ويستغلها لخلق مناخ يعبر عن تجربة ومعاناة من خلال صورة شعرية عريضة، تتوافر فيها الشفافية والكثافة فى آن واحد. وتعوض انعدام الوزن التقليدى فيها بإيقاعات التوازن والاختلاف والتماثل والتناظر معتمدة على الجملة وتموجاتها الصوتية بموسيقى صياغية تُحسُّ ولا تُقاس".الموسوعة العربية العالمية، ج ١٤، ط ٢، المملكة العربية السعودية، الرياض، ١٩٩٩م، ص١٧٩.

وعلى كلٍ ليست قصيدة النثر نثرًا وإن استعملت بعضًا من آليات النثر.وحين يحاول الشاعر إخراج قصيدته يصوغ رؤيته المركبة فى شعر متعدد الأصوات، بل يوزع حالاته الفكريَّة والمزاجيَّة النابعة من تجربته على فنون غير لُغويَّة؛ بأن يجعل كل قصيدة ذات مذاق موسيقى وموقف معنوى خاص متميزة عن غيرها.وعلى كلٍ تُعَدُّ قصيدة النثر نوع من الانتهاك الكلي للنص، بخلاف ما أسماه القدامى بالضرورات الشعرية ، التي هي نوع من انتهاك اللغة والزحفات والعلل ، وهي نوع من انتهاك القالب العروضي .إذ يجمع ذلك المصطلح بين جنسين أدبيين، أحدهما: القصيدة التي تتطلب شكلا أو مقياسًا تعسفيًّا أو منتظمًا له مرجعيته العريقة في تاريخ الفن الإنساني متمثلًا في الشعر . والآخر:النثر الذي لا يشترط فيه أن يخضع لتقاليد عروضية أو أسلوبية معينة منتجة في النهاية تشكيلًا جديدًا ليس قسيمًا ولا مناقضًا للنثر . كما أنه ليس خرقًا أو انتهاكًا له – بل هو خرق للكلام العادي–، فهو" شعر يستخدم النثر لغايات شعريَّة خالصة" انظر.د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى ، جيل الرواد (والستينيات))، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م، ص٧١.

(٢) فلا ينهض إيقاع بدون وقفة أو صمت ؛ لأنه هو الذي يعطي للقصيدة شهيقها وزفيرها. انظر : مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم مصطلحات الأدب، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٤م ، ص٤٨١.

(٣) للمزيد من المعرفة انظر: يوزيف شتريلكا: العَلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى، ترجمة مصطفى ماهر، مجلة فصول، العدد الثاني، يناير/ فبراير/ مارس١٩٨٥م، ص٢١.

(٤) رضا بن حميد: الخطاب الشعرى الحديث، مجلة فصول، ج (١)، مج (١٥)، ع (٢)، القاهرة، صيف ١٩٩٦م، ص ٩٩.

(٥) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص١٢.

(٦) عبد الرحمن بن محمد القعود: الإبهام فى شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، الكويت، ٢٠٠٢م، ص ١٥٧.

(٧) عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر دُنقل ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٤م ، ص ٣٦.

(٨) صلاح فضل و آخرون : أيقونة الحداثة ، القاهرة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠م ، ص ١٠٥.

(٩) محمد النويهي : وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، القاهرة ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧ م ، ص٢٦ .

(١٠) سلمي الخضراء الجيوسي: بنية القصيدة العربية عبر القرون ، المقاومة والتجريب، مجلة الثقافة الجديدة،ع (٩٨)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٦ م ، ص١٧ .

(١١) للمزيد عن ذلك الخط الإيقاعي. انظر: حاتم الصكر : حلم الفراشة : الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر ، صنعاء – الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة ، ٢٠٠٤ م .

(١٢) يُعَدُّ ذلك النشاط في كل من"الفن"، و "اللعب" حرية وتفرد، معتمدًا على التأمل الجمالي، فقد قرن "شيلر" (عالم الفن المثالي) بـ "عالم الطفولة"، "حيث تتخذ ظاهرة "اللعب" طابع العلمية النفسية التي خضعت لضرب من " الإعلاء" أو "التصعيد ". زكريا إبراهيم: فلسفة

الفن في الفكر المعاصر: دراسات جمالية، القاهرة، مكتبة مصر، ص٣٠٠. و يتضح ذلك المعني أيضًا عند "كاسير"في قوله:"إذا كان الطفل يلعب بالأشياء، فإن الفنان يلعب بالأشكال: أعني بالخطوط، والرسوم، والإيقاعات، والألحان. وإذا كان النشاط الذي يقوم به الطفل حين يلعب مجرد نشاط تنظيمي يقوم على إعادة تنظيم بعض المواد، أو إعادة توزيع بعض العناصر الماثلة في إدراكه الحسي، فإن النشاط الذي يقوم به الفنان حين يبدع إنما هو نشاط بنائي خلاق، بمعنى آخر أعمق وأبعد مدى".زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ، مصدر سابق، ص ٢٩٩.

(١٣) وفاء كمالو: الجدل النقدي و الإبداعي، مجلة عالم الفكر، مج (٢٧)،ع(١)، يوليو/ سبتمبر١٩٩٨، ص ٢٠٣.

(١٤) قيس الزبيدي: المرئي والمسموع في السينما- الفن السابع (١١٢)، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠٦م ، ص ١٩٤.

(١٥) صلاح السروي: قصيدة النثر ، إشكاليات النوع وجماليات التشكيل ، دراسة نظرية وتطبيقات، ط (١) ، ٢٠٠٩م ، القاهرة ، نفرو للنشر والتوزيع ،٢٠٠٩م، ص ٤٩-٤٨.

(١٦) محمد عماد فضلي : بين الأدب والموسيقي ، مجلة فصول ، مج (٥) ، ع (٢)، يناير / فبراير / مارس ١٩٨٥ م ، ص١٣.

(١٧) محسن محمد عطية : تذوق الفن (الأساليب – التقنيات – المذاهب) ، عالم الكتب ، ٢٠٠٥م ، ص٣٥.

(١٨) صلاح السروي : قصيدة النثر مصدر سابق، ص٨٢. وللمزيد انظر-أيضا-: صلاح السروى: تحطيم الشكل، دراسات فى الشعر المصرى المعاصر- كتابات نقدية، (٦٣)، مايو ١٩٩٧م، ص ١٦٨ وما بعدها.

(١٩) شحاته إبراهيم: أزمة الشعر في مصر ، ص ٨٣.

(٢٠) شحاته إبراهيم: أزمة الشعر في مصر، ص ٨٥. وللمزيد من المعرفة عن سمات قصيدة النثر. انظر: صلاح السروي : قصيدة النثر ، إشكاليات النوع وجماليات التشكيل، دراسة نظرية وتطبيقات ، ص ٦٥، و ما بعدها .

(٢١) علاء عبد الهادي: ديوانه "أسفار من نبوة الموت المخبأ"، ع (١٩٣) الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م، ص ٢٣.

(٢٢) علاء عبد الهادي: ديوانه "شجن "، ط (٢) ، القاهرة ، مركز الحضارة العربية ، ٢٠٠٤ م.

(٢٣) لم يكن لأسطر المنسوب التقبلى نفسه لو سمعت دون أن تقرأ مكتوبة؛ لأنها هنا تشبه فن الرسم، ذلك الذى يستعير منه الشاعر وسائله التصويرية التى تشد حاسة البصر بتصويرها للسقوط.

(٢٤) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ٤٣ .

(٢٥) كامل محمود جمعة حجازي: موسيقا الشعر المسرحي في مصر، دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، فرع بني سويف، ص٣٩.

(٢٦) علاء عبد الهادى: ديوانه "لكِ صفة الينابيع يكشفكِ العطش، ط (٢)، القاهرة، دار الواحة، ٢٠١٤م.

(٢٧) محمد الماكرى: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ط (١)، بيـــروت، المركـــز الثقافى العربي ١٩٩١م ، ص٢٣٦ .
(٢٨) علاء عبد الهادي: ديوانه "الرغام" اوراد عاهرة تصطفيني، القاهرة، مركز الحضـــارة العربية.
(٢٩) عبد العزيز موافى: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية- سلسلة العلوم الاجتماعية- القاهرة، (مكتبة الأسرة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م ، ص٣٤١.
(٣٠) سورة مريم: آية (١٧)
(٣١) سورة مريم: آية (٢٠)
(٣٢) سورة مريم: آية (٢٢)
(٣٣) علاء عبد الهادي : ديوانه " الرغام " أوراد عاهرة تصطفيني .
(٣٤) قيس الزبيدي: المرئي والمسموع في السينما، ص١٩٥.
(٣٥) علاء عبد الهادي : ديوانه " حليب الرماد " ، القاهرة ، مركز اعلام الوطن العربي ، ١٩٩٤م، ص١٦.
(٣٦) تيسير محمد أحمد الزيادات : توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى (الفنون الدرامية المسرح والرواية، الفن التشكيلي والفن السينمائى)، دكتوراه ، القاهرة ، معهد البحوث الدراسات العربية، ٢٠٠٨ م ، ص١٩٥.
(٣٧) علاء عبد الهادي : ديوانه "حليب الرماد" ، ص ١٠ – ١١ .

(٣٨) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث فى المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، القاهرة، المجلس الأعلي للثقافة، ٢٠٠٠م ، ص١١٩.
(٣٩) علاء عبد الهادي: ديوانه "سيرة الماء "، (ط ١)، مركز الحضارة العربية ، ١٩٩٨، ص٢٨ – ٥٥.
(٤٠) ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات، بيروت، دار الفارابي، ١٩٨١م ، ص ٥٧.
(٤١) علاء عبد الهادى: ديوانه : "شَجِن" .
(٤٢) رضا بن حميد : الخطاب الشعري الحديث من اللغوى إلى التشكيل البصري ، ص٩٦.
(٤٣) محسن محمد عطيه: غاية الفن، دراسة فلسفية ونقدية، ط (٢)، القاهرة، دار المعارف ، ١٩٩٦م، ص١٥٦.
(٤٠) إدوار الخراط:حول قصيدة النثر في مصر، مجلة الثقافة الجديدة، ع (٩٨)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة،نوفمبر٩٩٦ م، ص ٣٥
(٤٥) تيسير الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص ٥ .
(٤٦) تيسير الزيادات : توظيف القصيدة، المصدر السابق، ص ٢٧٢.
(٤٧) لويس هيرمان: الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما و التلفزيون، القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م ، ص١٢١.
(٤٨) حلمي سالم : ديوانه " شعر الغرام المسلح "، القاهرة، المجلس الأعلي للثقافة ، ٢٠٠٥م ، ص٢٥.

(٤٩) تيموثي كوريجان: كتابة النقد السينمائي ، ترجمة جمال عبد الناصر ، القاهرة،المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣م ، ص٦٤.
(٥٠) ميخايئل روم : أحاديث حول الإخراج السينمائي ، ص ٦٤ .
(٥١) حلمي سالم: ديوانه " يوجد هنا عميان " ، القاهرة ، "كاف نون " للنشر والتوزيع ، ٢٠٠١م ، ص١٠٦ – ١٠٧.
(٥٢) محمد فتوح خليل : الرمز والرمزيَّة في الشعر العربي المعاصر، بيروت ، ١٩٨٣م ، ص ٢١٧ : ٢١٨ .
(٥٣) علاء عبد الهادى: ديوانه : "سيرة الماء"، ص٣٢.
(٥٤) سورة يوسف: آية (٤٣)
(٥٥) سورة البقرة: آية (٦٧-٦٩)
(٥٦) فخري قسطندي: مصطلحات مسرحية (الجوقة) ، مجلة المسرح، ع (٢٠) ، أغسطس ١٩٦٥م ، ص٨١ .
(٥٧) حلمي سالم : ديوانه " تحيات الحجر الكريم" – سلسلة الأدب – القاهرة ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٥ م ، ص ٣٩: ٤٠ .
(٥٨) حلمي سالم : ديوانه " مدائح جلطة المخ " ، ع (٦٦١) ، القاهرة ، دار الهلال ، ٢٠٠٦ م ، ص ٥٧ .

مراجع الدراسة:

- إبراهيم (ذكريا): فلسفة الفن فى الفكر المعاصر- دراسات جمالية-، القاهرة، مكتبة مصر.
- إبراهيم (شحاتة): أزمة الشعر فى مصر، دراسات وشهادات(قراءات نقدية) فى أعمال شعراء الصعيد-(بحوث) مؤتمر شمال الصعيد- كتابات نقدية- ، ع(٥٢)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيه، ١٩٩٦م.
- جنيت (جيرار): خطاب الحكاية، بحث فى المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وآخرون، ط (٢)، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.
- الجيوسى: (د.سلمى الخضراء) :بنية القصيدة العربية عبر القرون،المقاومة والتجريب،مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة،ع(٩٨) ،نوفمبر ١٩٩٦م.
- حجازى (أحمد عبد المعطى حجازى): قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، دبى، ٢٠٠٨م.
- حجازى(كامل محمود جمعة):موسيقا الشعر المسرحى فى مصر، كلية الآداب، جامعة القاهرة، فرع بنى سويف.
- حميد (بن رضا): الخطاب الشعرى الحديث من اللُّغوى إلى التشكيل البصرى، ج(١)، مجلة فصول، مج(١٥)، ع(٢)، صيف ١٩٩٦م.
- الخراط (إدوار): حول قصيدة النثر فى مصر، مجلة الثقافة الجديدة، ع(٩٨)، القاهرة،الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٦م.
- خليل (محمد فتوح): الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر، بيروت، ١٩٨٣م.
- روم (ميخائيل): أحاديث حول الإخراج السينمائى، ترجمة عدنان مدانات، بيروت، دار الفارابى، ١٩٨١م.
- الزبيدى (قيس): المرئى والمسموع فى السينما- الفن السابع (١١٢)، دمشق، وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٦م.
- الزيادات (تيسير محمد أحمد): توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى(الفنون الدرامية (المسرح والرواية، الفن

التشكيلى والفن السينمائى)، رسالة دكتوراه، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية،٢٠٠٨م.
- سالم (حلمى):
(*) ديوان" يوجد هنا عميان"، القاهرة، "كاف نون" للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.
(*) ديوان" تجليات الحجرالكريم"-سلسلة الأدب-القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥م.
(*) ديوان" شعر الغرام المسلح"، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠٥م.
(*) ديوان" مدائح جلطة المخ"،ع (٦٦١)، القاهرة، دار الهلال،٢٠٠٦م.
- السروى (د.صلاح):
(*) قصيدة النثر، دراسة فى إشكاليات النوع وجماليات الشكل، مقال ضمن كتاب : أزمة الشعر فى مصر، دراسات وشهادات (قراءات نقديَّة فى أعمال شعراء شمال الصعيد- (بحوث) مؤتمر شمال الصعيد ١٩٩٦م)، إعداد شحاتة إبراهيم- سلسلة كتابات نقديَّة، ع(٥٢)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيه ١٩٩٦م.
(*) تحطيم الشكل، خلق الشكل،{دراسات فى الشعر المصرى المعاصر}- كتابات نقديَّة-ع(٦٣)، مايو ١٩٩٧م.
(*) قصيدة النثر، إشكاليات وتطبيقات، القاهرة، نفرو للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م.
- سلام (رفعت):
(*) قصيدة النثرالعربيَّة، ملاحظات أولية، مجلة فصول، مج(١٦)، ع(١)، القاهرة، صيف ١٩٩٧م.
(*) ديوان: هكذا تكلم الكركدن، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢م.

- شتريلكا (يوزيف): العَلاقات المنهجيَّة بين الأدب والفنون الأخرى، ترجمة: مصطفى ماهر، مجلة فصول، ع(٢)، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٥م.
- الصكر (د. حاتم): حلم الفراشة، الإيقاع الداخلى والخصائص النصيَّة فى قصيدة النثر صنعاء، الجمهورية اليمنية- وزارة الثقافة والسياحة، ٢٠٠٤م.
- عبد الهادى (د.علاء):
(*) ديوان: "حليب الرماد"، القاهرة، مركز أعلام الوطن العربى، ١٩٩٤م.
(*) ديوان: " أسفار من نبوة الموت المخبأ"، ع (١٩٣) الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م
(*) ديوان: "سيرة الماء"، ط (١) مركز الحضارة العربيَّة، ١٩٩٨م.
(*) ديوان: "شجن"، ط (٢)، القاهرة، مركز الحضارة العربيَّة، ٢٠٠٤م.
(*) ديوان: " الرغام"، أوراد عاهرة تصطفينى، القاهرة، مركز الحضارة العربيَّة.
- عبيد (د. محمد صابر): القصيدة العربيَّة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعريَّة الأولى، جيل الرواد (والستينيات)، دمشق، اتحاد الكتَّاب العرب، ٢٠٠١م.
- عطيَّة (د.محسن محمد):
(*) غاية الفن دراسة فلسفيَّة ونقديَّة، ط (٢)، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٦م.
(*) تذوق الفن (الأساليب- التقنيات-المذاهب)، عالم الكتب، ٢٠٠٥م.
- فضل (د.صلاح)، و(آخرون): أيقونة الحداثة، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.
- فضلى (محمد عماد): بين الأدب والموسيقى، مجلة فصول، مج (٥)،ع(٢)، يناير/ فبراير / مارس ١٩٨٥.
- قسطندى (د. فخرى): مصطلحات مسرحية (الجوقة) ، مجلة المسرح، ع(٢٠)، أغسطس ١٩٦٥م.

– القعود (عبد الرحمن بن محمد بن عبد الرحمن): الإبهام الدلالى فى شعر الحداثة العربية، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، القاهرة، ٢٠٠٢م.
– كمالو (د. وفاء): الجدل النقدى والإبداعى فى ملفات السينما المصرية، مجلة عالم الفكر، مج (٢٧)، ع(١)، يوليو سبتمبر ١٩٩٨م.
– كوريجان (تيموثى): كتابة النقد السينمائى "دليل مختصر"، ترجمة: جمال عبد الناصر، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م.
– الماكرى (محمد): الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتى، بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٤م.
– المساوى (عبد السلام): البنيات الدالة فى شعر دنقل، دمشق، اتحاد الكتَّاب العرب، ١٩٩٤م.
– موافى (عبد العزيز): قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية – سلسلة العلوم الاجتماعية–، القاهرة،(مكتبة الأسرة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.
– الموسوعة العربية العالمية، ج (١٤)، ط (٢)، المملكة العربيَّة السعودية، الرياض، ١٩٩٩م.
– النويهى (د.محمد): وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى، محاضرات ألقاها د. محمد النويهى على طلبة الدراسات الأدبية، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربيَّة، ١٩٦٧م.
– هيرمان (لويس): الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتليفزيون، ترجمة: مصطفى محرم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٣م.
– وهبة (مجدى)، و المهندس (كامل): معجم مصطلحات الأدب (إنجليزى، فرنسى،عربى)، بيروت، مكتبة لُبنان، ١٩٧٤م.