



الصورة المشهدية في الشعر الأردني المعاصر

أمانى حماد أبويحيى*

الملخص

تبحث هذه الدراسة في الصورة المشهدية في الشعر الأردني المعاصر بوصفها تحولاً بنائياً أساسياً في التعبير الشعري الأردني، الذي يقوم على دمج الحس البصري والدرامي في صياغة المشهد داخل النص، وقد اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لدراسة الصورة المشهدية من خلال استقراء نماذج مختارة من الشعر الأردني المعاصر، وجاءت الدراسة في ثلاثة مطالب: الصورة الوصفية القائمة على الرؤية الدقيقة للتفاصيل، والصورة السردية التي تدخل الحركة والزمن في بناء القصيدة، والصورة الحوارية التي تمنح النص تعدد الأصوات وبنيتها الدرامية. وخلصت الدراسة إلى أن الصورة المشهدية — بأنماطها الثلاثة — تشكل أبعاداً متكاملة للصورة الشعرية في الشعر الأردني المعاصر، إذ تتفاعل فيما بينها لتثري التجربة الشعرية والفكرية لدى المتلقي، وتمنح القصيدة طابعاً بصرياً ودلالياً مركباً يعكس عمق التجربة الإبداعية. الكلمات المفتاحية: الشعر الأردني، الصورة الوصفية، الصورة المشهدية، الصورة السردية.

* طالبة دكتوراة، جامعة العلوم الإسلامية العالمية. amanihammad1993@gmail.com

1-المقدمة:

شهد الشّعر الأردني المعاصر تحولات جمالية عميقة، رافقت انفتاح التجربة الشّعريّة على أنماط تعبيرية جديدة تستثمر التقنيات البصرية والدرامية في بناء النّص. فقد تجاوز الشّاعر الأردني حدود التصوير التقليدي، واتجه نحو بناء المشهد الشّعري بوصفه بنية مركّبة تتأسّس على حضور الحواس وتفاعلها، وعلى محاكاة العالم عبر استعادة طرائق تمثيله كما تتبدّى في الفنون البصرية ولا سيما السينما والمسرح. وفي هذا الإطار برزت الصّورة المشهدية بوصفها أحد أهم المظاهر الأسلوبية التي أسهمت في إعادة تشكيل القصيدة الحديثة، إذ مكّنت الشّعراء من تحويل اللحظة الشّعريّة إلى فضاء حركي تتداخل فيه عناصر المكان والزمان والشخصيات والإضاءة والصوت، في بنية تقارب آليات اللقطة السينمائية من حيث التقطيع، والانتقال، والتدرّج، والإيحاء.

انطلاقاً من هذا تصوّر، تتناول الدّراسة الصّورة المشهدية في الشّعر الأردني المعاصر عبر ثلاثة مطالب رئيسية: إذ يتناول المطلب الأول الصّورة الوصفية بوصفها مدخلاً لبناء المشهد عبر الرؤية الدقيقة للتفاصيل وتفعيل الحواس في تشكيل الصّورة. ويعالج المطلب الثاني الصّورة السردية من حيث قدرتها على إدخال الحركة والزمن في بنية القصيدة، وتحويل النّص من حالة السكون إلى ديناميكية المشهد. أمّا المطلب الثالث، فيرصد الصّورة الحوارية التي تمنح النّص تعدّد الأصوات، وتكسبه بعداً درامياً يساهم في تشكيل المشهد الشّعري على نحو أكثر تفاعلاً. تعتمد الدّراسة في معالجة هذه المكوّنات على المنهج الوصفي التحليلي، من خلال قراءة نماذج مختارة من الشّعر الأردني المعاصر، وتحليل بنيتها المشهدية وفق رؤية نقدية تستند إلى مفاهيم الصّورة والمشهد والتخيّل، وتستفيد من إسهامات الدّراسات الحديثة في بيان علاقة الشّعر بالفنون البصرية والسردية. ويأتي اعتماد هذا المنهج منسجماً مع طبيعة الموضوع، لما يتيح من تحليل للبنية النّصية وتتبع لمكوّناتها البصرية والدرامية.

تتمحور مشكلة الدّراسة حول الكشف عن كيفية تشكّل الصّورة المشهدية في الشّعر الأردني المعاصر، وآليات بنائها داخل النّص الشّعري، وما تؤدّيه من وظائف جمالية ودلالية في التعبير عن التجربة الشّعريّة الأردنيّة. وانطلاقاً من هذه المشكلة، تسعى الدّراسة إلى الكشف عن

خصائص المشهدية في الشعر الأردني المعاصر، وتحديد أنماطها، وبيان أثرها في تطوير البنية الشعرية الحديثة، بما يسهم في فهم دورها في تشكيل رؤية الشاعر الأردني للعالم. فتسعى الدراسة للإجابة عن ثلاثة أسئلة رئيسية هي: ما خصائص الصورة المشهدية في الشعر الأردني المعاصر؟ وما الآليات الفنية التي يعتمدها الشعراء في بناء المشهد داخل القصيدة؟ وما الوظائف الجمالية والدلالية التي تحققها المشهدية ضمن البنية الشعرية؟ وتستند الدراسة في تحديد هذه الأسئلة إلى ما كشفته القراءة الأولية للنصوص من حضور واضح للمشهدية بوصفها مكوناً فاعلاً في التجربة الشعرية.

إن الدراسات التي تناولت الصورة المشهدية في الشعر العربي كثيرة، ولكن الدراسات التي توقفت عند الصورة المشهدية في الشعر الأردني المعاصر تكاد تكون قليلة نوعاً ما، حيث لم تعثر الباحثة إلا على دراساتٍ محدودةٍ عن هذا الموضوع في متون الدراسات التي تناولت موضوع الصورة المشهدية، ومنها:

- 1- ياسين، ملكة عصام، الصورة المشهدية: الثابتة والمتحركة في شعر حسب الشيخ جعفر، آداب الرافدين، جامعة الموصل، مج 52، 2022م.
 - 2- عبد المحسن، زينب كامل، الصورة المشهدية في شعر شعراء الطبقة الإسلامية، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، مج 48، ع 3، 2023م.
 - 3- أبو هشام، هالة يوسف السعيد، البنية المشهدية في القصيدة العربية: قراءة تحليلية في سينية البحري، مجلة وادي النيل للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية والتربوية، جامعة القاهرة، مج 2، ع 47.
- وتكشف هذه الدراسات، على أهميتها، عن حاجة ماسةٍ إلى مقارنة الصورة المشهدية في الشعر الأردني المعاصر بوصفها بنيةً جماليةً ودلاليةً مستقلةً، وهو ما تسعى هذه الدراسة إلى معالجته، إذ تتميز بتركيزها على الصورة المشهدية بوصفها بنيةً نصيةً فاعلةً في تشكيل القصيدة الأردنية المعاصرة.

2- التمهيد:

في الشّعر الأردني المعاصر، لم يعد يكتفي الشّاعر بالأساليب التقليدية للتعبير، بل بات يبحث عن طرق جديدة تجعل القصيدة أكثر قرباً من الواقع، وأكثر قدرة على التقاط تفاصيله وتحولاته. ومن أبرز هذه الطرق التي اتجه إليها الشّعراء الأردنيون المعاصرون، برزت الصّورة المشهدية، التي تُعيد تشكيل العالم داخل القصيدة كما لو أنه يُعرض أمام القارئ في مشهد حي، فالصّورة لم تعد مجرد وسيلة شرح أو تعبير جمالي، بل تحوّلت إلى أداة فنية فاعلة تساهم في بناء مشاهد مكتملة، تتحرك فيها التفاصيل وتنبض بالحياة، وكأنها مشاهد سينمائية أو لقطات مسرحية.

والمشهد مصطلح يطلق على "مواضع القصّ المفصّل الذي قد ينطوي على الوصف المبّار أو الحوار في مقابل السّرد المجلّ الذي يختصر الأحداث غير الهامة في القصة"⁽¹⁾

ويتميز المشهد "بخصيصتين: الأولى تصوير الأحداث بتفاصيلها الكاملة ونقل خطاب الشخصيات بحذافيره. والثاني خلق وهم التمثيل...، ولما كان المشهد يجمع بين قصّ الأحداث وقصّ الأقوال، فقد ميّز "لنلتفت" (نفسه) بين مشهد الأحداث غير الّلغوية ومشهد خطاب الشخصيات"⁽²⁾، ومن هنا، صار الشّعر أكثر تداخلاً مع الفنون البصرية والسّردية، وأكثر قدرة على خلق تجربة حسّية ومعنوية في آنٍ معاً.

والمشهد جزء من التصوير "فإذا كان التصوير المجازي في الشّعر مطلوباً، فإن هذا لا يعني أن التصوير بالحقيقة غير مطلوب. فقد يوفق كثير من الأدباء -قدامى ومحدثين- في استحضار الواقع داخل أطر حيّة شديدة الأسر. وفي نماذج شعرية راقية استطاعوا أن يصلوا بها إلى قمة الأهداف الفنية الزاخرة بالإحياءات الفياضة، ويعود ذلك إلى أن التصوير بالحقيقة يعتمد على رسم مشهد متحرك، في شكل قصصي، أو حوار درامي تتجه أحداثه وتسير خطوطه، وتتقدم نحو اكتمال رسم الشريط القادر على تجسيد إحساسات الشّاعر. وفن الرسم، بطبيعته، محبب إلى النفوس. وهو وسيلة من الوسائل التي لجأ إليها الإنسان في أصوله البدائية القديمة لتسجيل أفكاره وتصوير انفعالاته"⁽³⁾.

ومن هنا أدرك الشعراء الأردنيون المعاصرون ثراء هذه اللغة واتساع مداها، فأدخلوها إلى قصائدهم ليضاعفوا من طاقاتها التعبيرية، إيماناً منهم بأن اللغة الشعرية هي اللغة المشتركة بين الفنون، وقد أدى حرصهم المتزايد على الإفادة القصوى من إمكاناتها إلى بروز ظاهرة فنية جديدة في النص الشعري المعاصر، ألا وهي ظاهرة التصوير المشهدية⁽⁴⁾، إذ يهدف الشاعر فيها إلى "وضع المشهد أمامنا بحيث نتلقى صورة تتكشف تدريجياً أو مسرحية يجري تمثيلها"⁽⁵⁾، وإن الصورة المشهدية في النص معتمدة على التخيل، إذ "أن التخيل والمحاكاة عملية إسهام هادفة تنتجها مخيلة الشاعر في قوامها إدراك الشيء المحاكى أو الصورة في العيان وتشكيل هذا الشيء في ذهن، أي أن تكون له صورة وتوصيل

الشيء المحاكى إلى المتلقي"⁽⁶⁾، فأن المشهد "في حقيقته جامع لأكثر من صورة، وهو حركة في مقابل الثبات، وإن كانت الصورة تفتح الباب واسعاً أم المشهد؛ ليجمع أخواتها ويمنحها حرية وحركة وتجسيمياً ثم بناءً ورؤية وتمثيلاً"⁽⁷⁾.

وتتكوّن الصورة الشعرية المشهدية، إلى جانب بنيتها اللغوية في الشعر الأردني المعاصر، من ثلاثة عناصر أساسية تُشكّل قوامها التصويري، وهي: البنية الدرامية/ المكان/ الزمان، وهي ذاتها العناصر التي يقوم عليها بناء المشهد السينمائي، حيث تظهر القيمة الدرامية في الصورة المشهدية من قدرتها على جعل القارئ يشعر وكأنه داخل اللحظة، يرى تفاصيلها، ويتفاعل مع أجوائها كما لو أنها تحدث أمامه، أما المكان فيُعدّ عنصراً أساسياً في تكوين الصورة الشعرية المشهدية، إذ يشكل عنصراً أساسياً من عناصر الصورة الشعرية المشهدية، والشاشة التي تنعكس عليها حركة العناصر، وتتجسد من خلالها فاعليتها، فهو الإطار الذي تُعرض فيه تفاصيل المشهد، وتنظم داخله بقية مكوناته، أما الزمان، مثله مثل المكان والعنصر الدرامي، يُعدّ جزءاً أساسياً في بناء الصورة الشعرية المشهدية؛ فالأحداث لا يمكن أن تتشكل خارج إطار زمني محدد، تماماً كما تحتاج إلى فضاء مكاني تتحرك فيه، فالمشهد لا يكتمل إلا حين تتضح استمرارية المكان، وتزامن معه خطة زمنية تُنظّم حركة العناصر داخله⁽⁸⁾.

وظهرت الصورة المشهدية بشكل واضح في الشعر الأردني المعاصر، ويمكن توضيح ذلك من خلال أقسامها الآتية: الصورة الوصفية، والصورة السردية، والصورة الحوارية.

المطلب الأول:

الصّورة الوصفية:

الصّورة المشهدية الوصفية هي "الصّورة التي تقدم مشهداً بصرياً/ سمعياً بلغة مرئية، تستعين بمعطيات الصّورة السينمائية من ديكور إكسسوار وإضاءة، وعتمة، وظل، ولون، وحركة، وكادر، وما يقتزن بها من عناصر صوتية، ويتم ذلك عبر تجوال الكاميرا الشّعيرية في الفضاء الموصوف، وتصويره من زوايا مختلفة، متباعدة أجزاءه مستقصية كل محتوياته للإمام بجميع عناصر المشهد، حيث يعتمد الشّاعر رؤية مسحية"⁽⁹⁾.

والصّورة الوصفية هي أن يعمد الشّاعر إلى تجسيد المشهد من العالم الخارجي، بما يخاطب العين والنظر، ويرتبط تصوير (الفوتوغرافي) بوصف الأشياء وصفاً حرفياً محاكياً للموصوف، وقد تستعين بالمؤثرات الصوتية والبصرية، كالألوان والأصوات، ومقصودها أن يصبح الموضوع ذا شخصية مميزة⁽¹⁰⁾، وتقوم الصّورة الوصفية في الشّعر الأردني المعاصر على "تشغيل الموصوفات النعتية والحالية والصّور المجازية لتتبع الموصوف خارجياً أو داخلياً، وتتعدى الصّورة الوصفية طابعها التزييني أو التقبيعي إلى طابعها الدلالي والوظيفي والحجائي"⁽¹¹⁾، وقد وظف الشّعراء الأردنيون الصّورة الوصفية في العديد من قصائدهم منها قول الشّاعر محمود فضيل التّل⁽¹²⁾ في قصيدة (متى ستعود يا وطني؟)، بقوله:

على خدي تراب منك يا وطني

قديم لست أغسله

ومهما طالت الأيام أبقيه

وأحضنه وألثمه⁽¹³⁾

في المقطع السابق وظف الشّاعر محمود التّل الصّورة الوصفية التي يُبرز فيها ارتباطاً وجدانياً عميقاً بين الذات والوطن، إذ تستند هذه الصّورة إلى الحسّ والملمس المباشر، إذ يصور الشّاعر التراب على خده، وهو ملمس مادي يمكن تخيله والتفاعل معه، ما يجعل الصّورة واضحة وحسية، فتُحيل كلمة "التراب" إلى الانتماء، والتاريخ، والذاكرة الجماعية "إذ هي الماضي بكل تفاصيله وأحداثه وقواعده وآماله"⁽¹⁴⁾، فتظل ذراته العالقة على الجلد، أي في الوجدان والهوية،

ولا يرغب الشاعر في غسله، دلالة على الإصرار على الحفاظ على الذاكرة والهوية الوطنية مهما تعاقب الزمن، وهذا الامتناع عن الغسل يمثل رفضاً للنسيان أو التخلي عن الجذور. وهنا، تتحول علاقة الشاعر بالوطن إلى فعلٍ جسدي وعاطفي حين يقول: "وأحضرته وألثمته"، هنا نلمس تعبيراً عن المودة والوفاء؛ فـ "احتضان التراب" و"تقبيله" تعبير عن الشوق والولاء، وتحويل للوطن من كيان جغرافي مجرد إلى كيان إنساني يشعر به الشاعر ككائن قريب جداً منه، مما يعكس عمق التعلق الروحي والوجداني.

وكذلك قوله في قصيدة (مرايا العصر):

تتأمل في المرأة طويلاً

يتأملك الطيف المتهاوي منك

على وجه المرأة

تتساءل عمن ينظر في المرأة إليك

توهم أنك أنت⁽¹⁵⁾

تعتمد الصورة الوصفية في هذا المقطع على عنصر البصر بوصفه الحاسة المسيطرة على المشهد "إذ تعد حاسة البصر من أهم مؤسسات الإدراك لدى الإنسان بعد حاسة السمع، بل عدها البعض الحاسة الأولى في حياة الإنسان، ويتخذ الشاعر من المرأة وسيطاً لنقل التوتر النفسي والذهني الذي يعانيه، فتبدأ الصورة بالفعل "تأمل"⁽¹⁶⁾، وهو فعل بصري يشي بالبُطء والتركيز، مما يوحي بمحاولة فهم الذات من خلال المرأة، غير أن ما ينعكس على سطحها ليس صورة واضحة، بل "طيف متهاوٍ"، أي ظلّ هشّ، مضطرب، يتفتت ولا يثبت، فيضيف هذا التركيب بعداً حسياً آخر قائماً على تبدّد الملامح وتشظّي الهوية، وهو وصف بصري لا يكتفي بإظهار الشكل، بل يُدخل القارئ في حالٍ من التماهي مع اضطراب الرؤية والانكسار الداخلي للشاعر.

وتتعمق الصورة الوصفية عند الشاعر في السطر الأخير "تتساءل عمن ينظر في المرأة إليك/ توهم أنك أنت"، وفيه تتقاطع نظرة الذات مع الآخر، في تداخل بين الرائي والمرئي. هنا، لا يصف الشاعر شكل الوجه أو ملامحه، بل يُصوّر فقدان التماهي مع الصورة المنعكسة، كأنّ ما يظهر في المرأة ليس هو، بل "آخر" ينظر إليه، هذه المفارقة تصنع مشهداً بصرياً مكثفاً قائماً على الارتباك

الحسي والتفكك النفسي، لكنها لا تخرج عن كونها صورةً وصفيةً تُمثّل المشهد الخارجي كما يظهر للحواس، يصف الحالة الشعورية التي يمر بها الشّاعر من حالة التيه عن الذات والضياح، ويظهر ذلك من خلال عرض دقيق للحالة النفسية باستخدام أدوات المشهد البصري (المرأة، الطيف، النظرة)، وقدرتها على تصوير حالة من الغربة عن الذات وفقدان اليقين بالهوية عبر وصف بصري مشحون بالدلالات، مما يلفت انتباه المتلقي.

وكذلك وظف الشّاعر مهدي نصير⁽¹⁷⁾ الصّورة الوصفية في قصيدة (ذئب)، بقوله:

جالساً فوق مقعدٍ حجريٍّ

ويُغَيّ

ويرتدي في يديه حذاءً جليدٍ

ويُقي مثل ذئبٍ

ويصُبُّ الماءَ الثَّقِيلَ بكأسٍ

من عظمٍ مُرصّعٍ بأصابعٍ مبتورة،

قام وأقعى ثانيّةً

ثمّ سلّ المخالب الصُّفْرَ

ألقي بين عُشبٍ كان قصيراً حذاءين

وراح يسقي قطيعاً من أفاعٍ

أخرجهُ في هُدوءٍ من كَمٍّ معطفهِ الأسودِ

ثمّ استلقى على العُشبِ بوقاً حجريّاً

مليئاً بالدماء⁽¹⁸⁾

في هذه القصيدة، يبني الشّاعر الصّورة الوصفية بوصفها مشهداً تعبيرياً درامياً محكماً، حيث يقوم الشّاعر مهدي نصير بتجسيد شخصية "الذئب" لا بوصفها حيواناً، بل بوصفها كائنًا رمزيًا يتقن التخفي والدهاء، ويعيش داخل مشهدٍ يضج بالحركة والمفارقة والوحشة. فيبدأ القصيدة بوصفه "جالساً فوق مقعدٍ حجريٍّ/ ويغني"، وهي صورة حسية بصرية وسمعية في آنٍ واحد. "المقعد الحجري" يوحى بالبرودة والجمود، بينما "الغناء" يضج في المشهد مفارقة صوتية نابضة، مما يخلق توترًا بصريًا سمعيًا مشحونًا ليلفت انتباه المتلقي، وقد وفق الشاعر في توظيفها؛ لأن

"الصورة المشهدية هي التي تقدم مشهدًا بصريًا/ سمعيًا بلغة مرئية، تستعين بمعطيات الصورة السينمائية من ديكور وإكسسوار وإضاءة وعتمة وظل ولون وحركة وكادر، وما يقترن بها من عناصر صوتية، ويتم ذلك عبر تجوال الكاميرا الشعرية في الفضاء الموصوف، وتصويره من زوايا مختلفة، متبعة أجزائه مستقصية كل محتوياته للإمام بجميع عناصر المشهد"⁽¹⁹⁾.

ويكمل في البيت الذي يليه بقوله: "ويرتدي في يديه حذاء جلد"، وهي عبارة غريبة في تركيبها، إذ إن الحذاء يُرتدى في القدم عادة، لا في اليد. إلا أن هذا التركيب غير المؤلف يعمق التوصيف البصري، ويوحى بتحول في وظيفة الأعضاء، وكأن الشاعر يُرئى الكائن لأن يخرق منطق الجسد المعتاد، وهي صورة غير مألوفة للمتلقي؛ مما تثير فضوله للاستمرار في قراءة الصور الوصفية التالية.

فيكمل بقوله: "ويقعي مثل ذئب"، وهي صورة تمثيلية تعيد إنتاج لحظة الانقباض، أو الترقب، حيث يعيد الذئب تموضعه من جديد، فتزداد الصورة الدرامية البصرية عمقًا في: "ويصب الماء الثقيل بكأس من عظم مرصع بأصابع مبتورة"، وهي صورة كثيفة تتقاطع فيها الحواس: نرى العظم، ونشعر بثقله، ونلمح الأصابع المبتورة، التي تحيل إلى عنفٍ سابقٍ، مما يجعلنا نشعر أن ثقل الماء في الكأس؛ بسبب صنعه من العظم، والأصبع المبتور.

ثم تتصاعد الصور في قوله: "سلّ المخالب الصفر"، إذ تتجلى فيها الحدة والخطر، وقد تدل على المرض وضعف والذبول، وهو ما يكمل المشهد السابق عندما شعر بثقل الماء، ثم يكمل: "وراح يسقي قطيعًا من أفاع أخرجه في هدوء من كم معطفه الأسود"، تشكل ذروة الصورة الوصفية، إذ يخرج الموت من تفاصيل اللباس، و"الهدوء" يزيد الصورة فزعًا، فكل هذه المشاهد الشعرية تلفت المتلقي.

وهنا نجد أن توظيفه للون الأصفر لم يكن محض صدفة، بل كان يرمز للمرض والذبول فاللون الأصفر "دلالةً على علامات الموت والانهاء، فتعني الصفرة المرض"⁽²⁰⁾، فيؤكد ذلك من خلال ذكره للون الأسود "فقد ارتبط الأسود بالحداد والحزن والموت"⁽²¹⁾، ويكمل الصورة في المقطع الأخير بقوله: "ثم استلقى على العشب بوقًا حجريًا مليئًا بالدماء"، وهي صورة نهائية مشهدية خالصة، يُدمج فيها الجسد بالجماد، ويغدو "الاستلقاء" فوق العشب حلاً نهائيًا، بينما "البوق الحجري المليء بالدماء" يوحي بأن ما تبقى من الذئب هو الصوت والعنف والجمود.

ووظف الشّاعر نضال البرقان⁽²²⁾ الصّورة الوصفية في قصيدة (في سماء الدعاء)، بقوله:

(اغسل قلبك بماء الرغبة

ثم أشرع بالوضوء)

(ارفع كفك مخضبتي بعطر اليقين

ثم اطلق يمام الروح في سماء الدعاء)

(يمم وجهك.. لا شطر بيت الحبيب

بل شطر عينه

ثم ادخل في الصلاة)⁽²³⁾

في هذه القصيدة تتجلى ملامح الصّورة الوصفية من خلال تناغم الأفعال والإشارات الحسية التي وظفها الشّاعر ضمن مشهد تعبدي ينهض على تسلسل التتابع الزمني والحركي، ففي المقطع الأول "اغسل قلبك بماء الرغبة/ ثم أشرع بالوضوء" يبدأ الشّاعر القصيدة بمشهد تأملي، يستحضر فيه صورة الوضوء لا بوصفها فعلاً حسيّاً مجرداً، بل بوظيفته الرمزية التي تُجسّد رغبة التطهر من الداخل، فالقلب يغتسل لا بالماء وحده، بل بماء "الرغبة"، ما يمنح المشهد كثافة وجدانية، والصّورة الوصفية هنا تُقدّم حركية سكونية داخلية، يُرى من خلالها الداخل كما يُرى الخارج.

وقوله في المقطع الثاني، "ارفع كفك مخضبتي بعطر اليقين/ ثم أطلق يمام الروح في سماء الدعاء" يتصاعد المشهد نحو بعد شعائري أكثر احتفالاً، يرفع الشّاعر الكفين، ويصفهما بأنهما "مخضبتان بعطر اليقين"، في صورة وصفية حسية تنقل لنا المشهد كما لو أنه أمامنا، ثم تأتي الحركة الدرامية الوصفية في إطلاق "يمام الروح"، في فضاء "سماء الدعاء"، وهو امتداد تعبيرية بصريّ ينقل المتلقي من المشهد الأرضي إلى الفضاء الروحي، بأسلوب يكرّس البعد الحسي المتخيّل. ويكمل الشّاعر الصّورة بالمقطع الثالث بقوله: "يمم وجهك.. لا شطر بيت الحبيب/ بل شطر عينه" ينزاح المشهد من التوجّه المكاني إلى صورة موجهة نحو مركز الشعور، فبدل التوجه إلى "بيت الحبيب" تتجسد الصّورة في عينه، ما يُضفي بُعداً بصريّاً داخليّاً، الصّورة هنا وصفية بالأساس، لكنها محمولة على بعد وجداني دقيق، يقدّم الوجه المتجه والعين المقصودة في مشهد مفعم بالدقة والتجسيد، ثم يكمل "ثم ادخل في الصلاة" ليختم المشهد بلقطة ختامية ذات طابع

ساكن، لكنها ناتجة عن سلسلة من الأفعال المتتابعة التي سبقتها، ودخول الصلاة هنا لا يُعرض بوصفه أمراً شعائرياً فحسب، بل هو ذروة الصورة المشهدية التي بدأت بالوضوء الروحي، وانتهت بالحضور الكامل للذات في طقوس الصلاة، وهذا التسلسل الدقيق بالصّور الوصفية يلفت انتباه المتلقي للتابع المقاطع؛ مما يجعله يشرك الشاعر في الأبعاد الحسية.

وقد وظف الشاعر محمد النعيمات⁽²⁴⁾ الصورة الوصفية في قصيدة (بابٌ وحيدٌ للعالم)، بقوله:

بابٌ وحيدٌ للعالم

وجدرانٌ كثيرةٌ

جدرانٌ كثيرةٌ وعالية

كزنزانةٍ واسعةٍ

كان علينا

أن نعيشَ فيها دائماً

-رغمًا عنا-

مع القَتلةِ والسفاحين⁽²⁵⁾

وظف الشاعر الصورة الوصفية في المقطع السابق من بنية مشهدية تقوم على تضاد بصري واضح بين مفردة "باب" مفردة، و"جدران كثيرة"، وهو تضاد يكون مشهداً خائفاً يُوحى بالحصار رغم وجود منفذ، ثم تُعمّق هذه الصورة بإضافة صفة "عالية" إلى الجدران، ما يُضفي عليها طابعاً مربعاً يُقفل الأفق البصري والنفسي في آن واحد.

ويتابع الشاعر بوصفٍ دقيقٍ يُقارب الصورة المشهدية، حين يشبّه هذا المكان بـ"زنزانة واسعة"، وهي صورة وصفية تعتمد على الجمع بين نقيضين: "زنزانة" توحى بالضيق، و"واسعة" توحى بالاتساع، ما يولّد إحساساً بالتشتت بين الشكل والمضمون، وكأن القيد لا يُرى رغم اتساع المساحة.

في الأبيات الأخيرة، ينتقل الوصف من المكان إلى من يسكنه، إذ يُكَمِّل الشاعر المشهد بعبارة "مع القتلّة والسفاحين"، ليدخل بعداً سردياً في بنية الصورة، ويجعل الوصف المادي للمكان مرآة لحالة نفسية من النفور والرفض، تعزّزها عبارة "رغمًا عنا"، التي تُشكّل تذييلاً وصفياً لحالة وجودية قسرية مفروضة.

وكذلك قوله في قصيدة (ما لا يزول):

لا لألمس الأشياء

أمدُّ يدي

لألمس فراغها،

فراغها الذي

حين تختفي

يظل في عيني

كأثرٍ واضحٍ

تركه يدٌ

حين نرفعها

في بقعة الطين⁽²⁶⁾

في هذه القصيدة تتجلى الصّورة الوصفية من خلال حوارٍ داخليٍّ أداره الشّاعر بين الذات والأشياء، إذ يصوغ الشّاعر المشهد بتقنية التدرج البصري الملموس، مبتدئاً بحركة الجسد: "أمد يدي"، وهي حركة بسيطة، لكنها تنطوي على رغبةٍ في التواصل مع العالم، لا لامتلاكه، بل لـ"لمس فراغه". هنا تتشكل الصّورة الوصفية ليس من خلال وصف الأشياء بذاتها، بل من خلال غيابها، إذ يصبح الفراغ هو "المرئي"، واللمس يُقصد به التماس ما ليس مادياً.

يتابع الشّاعر في تصوير هذا الغياب عبر مشهدٍ بصري دقيق: "يظل في عيني/ كأثرٍ واضحٍ/ تركه يدٌ/ حين نرفعها/ في بقعة الطين". تتجسد الصّورة عبر تشبيه حسيٍّ يعتمد على تجربةٍ بصرية مألوفة: حين تُرفع اليد من الطين، تبقى بصمتها. بهذا الوصف، تصبح العين هي المكان الذي يحتفظ بأثر الغياب، تماماً كما تحتفظ الأرض بأثر اليد.

إن الصّورة الوصفية في هذا المقطع تقوم على تصوير العلاقة بين الحضور والغياب عبر حسّ اللمس والبصر، إذ تُصبح الأشياء التي اختفت أكثر وضوحاً من حضورها، فالطين يحتفظ بالبصمة، والعين تحتفظ بالأثر، ليمنحنا الشّاعر مشهداً خفيفاً، لكنه متعمق في النفس، حيث الفراغ يُرى، ويُلمس، ويُسكن العين.

وقد وظف الشّاعر علي الفاعوري⁽²⁷⁾ الصّورة الوصفية في قصيدة (القُمصان)، بقوله:

سَأَخْلَعُهُمْ
وَاحِدًا
وَاحِدًا
وَأَشْرَبُ نَخْبَ دَمِي
بَارِدًا
سَتَذْكُرُ كُلَّ الْجِهَاتِ
يَدِي
وَأَرْفَعُ كُلَّ الْجِهَاتِ
يَدَا
سَأَفْتَحُ أَزْرَارَ
كُلِّ الْأَغَانِي
وَأَنْثُرُهَا لَيْلِكَ
فِي الْمَدَى
وَأَبْلُغُ نَخْلَ السَّمَاءِ
بِصَوْتِي
وَأَتْرُكُ لِلْحَالِمِينَ
الصَّدى (28)

وظف الشاعر في المقطع السابق الصّورة الوصفية، حيث اعتمد فيها على رصد التفاصيل الجزئية المرتبطة بالجسد والحركة والصوت، إذ تبدأ الصّورة بالفعل الحسي التدريجي في قوله: "سأخلعهم/ واحدًا واحدًا"، وهو وصف يستدعي مشهدًا بصريًا واضحًا لجسد يتخفف من أثقاله أو أقنعتة، في فعل ملموس، ويتعزز هذا التمثّل الحسي في قوله: "وأشرب نخب دمي/ باردًا"، حيث يتضافر الإحساس بالبرودة مع الطعم، ليشكل صورة حسية تدمج بين الملمس والذوق. ويكمل الصّورة بقوله: "أفتح أزرار كل الأغاني/ وأنثرها ليلكًا في المدى"، وهي صورة وصفية مفعمة بالتخييل الحسي، إذ تتحوّل الأغاني إلى أزرار تُفتح، ومن ثمّ إلى زهور (الليلك) تتناثر في الفضاء، في مشهدٍ بصري يمكن للقارئ أن يتخيّله بتفاصيله.

وفي قوله: "أبلغ نخل السماء/ بصوتي"، تتداخل الحواس، إذ يُوصَف امتداد الصوت وكأنه يلامس السماء، ما يمنح الصّورة بعداً بصرياً مرتفعاً، وتُختتم الصّورة بمشهد سمعي: "وأترك للحالمين/ صدى"، وهو ما يُثبّت الأثر السمعي للفعل الشّعري، ويوثق حضوره في الذاكرة الحسية للقارئ. إن الشّاعر في هذه القصيدة يرسم مشاهد وصفية متكاملة، تعتمد على التتابع الحركي، والامتداد الصوتي، والانفتاح البصري، مما يجعل الصّورة الوصفية مهيمنة في هذا المقطع، بوصفها الأداة الأبرز في تشكيل البنية الشّعرية للنص.

المطلب الثّاني:

الصّورة السّردية

تتجاوز الصّورة السّردية في هذا المبحث محاكاة الواقع، لتغدو أداة لبناء فضاء شعري مكاني وزماني يحمل سمات ذاتية عميقة، تتداخل فيها الأبعاد الحسية والنفسية، وهي بذلك تُعدّ ركيزة أساسية من ركائز الشّعر الأردني المعاصر، تُعطي النّص جمالية خاصة، وتعزز قدرة القارئ على التفاعل الحسي مع النّص الشّعري. والصّورة السّردية "هي التي تتوسل حركية السينما (حركة اللقطة، والحركة داخل اللقطة، والحركة المستمرة للشخصية)، لسرد موقف أو حدث متماسك مترابط، يتنامى تدريجياً مع التشكيل الفني والحركة النّصية للقصيدة أو المقطع الشّعري، ويكتمل باكتمالهما، لها بداية، ووسط ونهاية، تعتمد على السّرد"⁽²⁹⁾.

وتتميز الصّورة السّردية بالحركة، إذ إن إدخال الفعل في المقطع الوصفي يزيل التوتر القائم بين القص والوصف، ويدفع النّص إلى الحركة، فهي لا تتناول وصف أشياء أو شخصيات ساكنة، وإنما تتناول الحياة بما تحمله من حركة، وذلك من خلال إدخال الفعل داخل المقاطع⁽³⁰⁾.

إن الصّورة السّردية "بنية فنية تعتمد على رصد الحركة المتتالية السريعة في العاطفة والفعل، بأساليب مختلفة من الوصف والحوار والسّرد والدمج، والربط بألوان لغوية مختلفة من العطف والاستئناف والتقديم والتأخير، والفصل والوصل وغير ذلك، مما يجعل الفعل والحدث والعاطفة ذا حضور موضوعي مشاهد أمام المتلقي"⁽³¹⁾، والصّورة السّردية "هي سمة أسلوبية مميزة في بنية القصيدة الأردنية، فإضافة إلى قدرة القصيدة على توظيفها العناصر الحكائية المختلة، (الزمان، المكان، والشخص)، فهي تتميز كذلك بلغتها الشّعرية المعبرة، وألفاظها

المتضادة المتناقضة، المولودة للمفارقة المدهشة، وصورها الطبيعية المستمدة من الواقع وتفاصيل الحياة اليومية وأحداثها⁽³²⁾، وقد وظف الشعراء الأردنيون الصّورة السّردية في العديد من قصائدهم منها قول الشّاعر سعد الدين شاهين⁽³³⁾ في قصيدة (دمع القصائد) في قوله:

نجومٌ يزينها الشّاعر

بالحرفِ ويكشفُ عنها

غطاءَ السماء⁽³⁴⁾

يعتمد الشّاعر في هذا المقطع على تشكيل صورة سردية تتحرّك عبر فعلين أساسيين هما: "يُزين" و"يكشف". إذ يُسند للشّاعر دوراً فاعلاً في بناء المشهد، فيقدّم النجوم وكأنّها مادّة جمالية يصوغها بحروفه، ويمنحها بريقها الخاص عبر الكتابة، ثم يتابع الفعل السّردى بحركة أخرى مكتملة، حيث يقوم بكشف غطاء السماء، مما يحوّل الصّورة من حالة السكون إلى مشهد دينامي متدرّج، يبدأ بالتزيّن وينتهي بفعل الكشف.

بهذه الطريقة، يتجاوز المقطع الوصف الساكن للنجوم بوصفها مجرد عناصر طبيعية، ليدخلها في سياق قصصي متحرك، تتحوّل فيه الكتابة إلى فعل يغيّر المشهد ويحرّك مكوناته، مما يعزّز الطبيعة السّردية للصورة، ويقرّبها من المشهد القصصي الحي.

وظفت الشّاعرة ميسون النوباني⁽³⁵⁾ الصّورة السّردية في قصيدة (يجني الغياب)، بقولها:

بلَغَ التذكُّرُ من غدى الأربا

سكن الحى دهرًا وما شربا

وأقام في الأمس الجريح معاتباً

يجني الغيابَ وما جنى سببا

نارٌ يوججها الزمانُ ولوعةً

واعتاد أن يبقى لها حطبا

فاملِكْ عليكِ الدمع غير معاتب

واحذر فإن العمر قد هربا

واسلم من الأمس البعيد أبا غدي

وأضيء بكفك للمدى شُهباً⁽³⁶⁾

وظفت الشّاعرة في هذه القصيدة سلسلةً من الأفعال التي تمنح الصّورة الشّعيرية حركةً متصاعدةً، حيث تتوالى الأفعال لتصنع مشهداً حيّاً ينبض بالزمن والعاطفة في آن واحد. يبدأ النّص بالفعل "بلغ" الذي يشير إلى وصول التذكر إلى أقصى مداه، ليُدخل القارئ في حركة ذهنيةٍ تعكس ثقل الذاكرة وأثرها المستمر، يتبعه الفعلان "سكن" و"أقام" اللذان يصوران أفعالاً مكانية وزمنية، حيث يتخذ الماضي الجريح موضعاً للإقامة والمعاتبة، مما يعزز الطبيعة السردية للنص، ويخرجه من السكون إلى الحدث.

وتستمر الحركة عبر الفعل "يؤجج" الذي يمنح النار توهجها بفعل الزمان واللوعة، ثم يأتي الفعل "اعتاد" ليضفي استمراريةً زمنيةً على الألم، وكأن المعاناة أصبحت طقساً متكرراً لا ينتهي، يرسخه الفعل "يبقى" الذي يثبت حضور النار وحطها في النّص بشكل دائم.

أما في المقطع الأخير تتوجه الشّاعرة بخطاب مباشر مفعم بالحركة والنّصح من خلال الأفعال "املك" و"أحذر" و"اسلم"، لتمنح المخاطب أفعالاً عملية لضبط المشاعر وحماية الذات من أوجاع الماضي، لتختتم المقطع بالفعل "أضيء" الذي ينقل المشهد نحو المستقبل، فاتحاً النّص على أفق مضيء يتجاوز الحزن، وبهذا تتابع الفعلي بين الماضي والحاضر والمستقبل، تُحوّل الشّاعرة الصّورة من وصف ساكن إلى مشهد سردي نابض بالحياة والأحداث، يجمع بين توتر الذاكرة وحركة الزمن وانفتاح النهاية على الأمل.

وجاءت الصّورة السردية عند الشّاعر أحمد الخطيب⁽³⁷⁾ في قصيدة (أبطاً من جارتته)، بقوله:

أبطاً من جارتته
يَتَقَدَّمُ مِنْ زاويةِ الحارةِ
ثُمَّ يُداري خطوتَهُ عَنْ بابِ البيتِ
تَتَلَقَّفُهُ ليلَكَةُ الليلِ
فيلقي إصبعَهُ في العتمةِ
يَهْرُ قِطاً
يتشاءمُ خَوْفاً من جُرْدِ المجرى
أبطاً من جارتته
يَسْتَلِمُ أغنيَةً

لُيداري ضوء العامود⁽³⁸⁾

وظف الشاعر الصورة السردية في المقطع السابق وبيداه بفعل "يتقدم" الذي يضع القارئ في قلب المشهد، متابعًا حركة البطء والتريث التي تميز الشخصية، بينما يظهر الفعل "يداري" ليضيف بعدًا خفيًا، وكأن ثمة سرًا أو خوفًا يدفعه إلى إخفاء خطواته عند باب البيت. ويقوم بجعل الطبيعة تتدخل في الحدث بفعل الاستقبال "تلقفه"، إذ يجعل من ليلكة الليل عنصر فاعل يشارك في بناء السرد، فيلتقطه الظلام ويخفي حضوره، يلي ذلك فعل "يلقي" الذي يكسر صمت العتمة بحركة بسيطة لكنها موحية، تلمها حركة زجر واضحة في الفعل "ينهر" الذي يكشف توتر الشخصية وعلاقتها بالمكان المحيط بها.

يتابع الشاعر السرد بالفعل "يتشاءب" ليعكس حركة جسدية ممتزجة بالخوف، خصوصًا مع الإشارة إلى جرد، ما يعمق شعور الترقب والقلق، ويعود النص ليؤكد البطء والتخفي بفعل "يستلهم" الذي يمنح الشخصية مساحة للتأمل في أغنية تخفف حدة الموقف، قبل أن ينتهي المقطع بفعل "ليداري" الذي يعيد فكرة الإخفاء والحذر أمام ضوء العامود، وكأن الحركة السردية تدور في دائرة مستمرة من البطء، والخوف، ومحاولة التواري عن الأنظار والاختباء؛ لنجد أن الصورة السردية في المقطع السابق تتحول إلى مشهد قصصي، تتداخل فيه الأفعال الجسدية والنفسية مع المكان والعتمة، لتكشف عن حالة الشاعر القلقة المتخفية، وتمنح النص طابعًا حكائيًا نابضًا بالحركة والتوتر؛ مما يلفت انتباه المتلقي.

جاءت الصورة السردية عند الشاعر مهدي نصير في قصيدة (ساحة طللية)، بقوله:

أشربُ من بئرِ ماءٍ

وأدلي دلاءً من الجلد كانت مُبعثرةً في المكانِ

أرى حجرًا بحوافٍ استدارت نتوءاتها

أتلّمسُها

خشناً كانَ ملمسُها الدائريُّ

أرى أحرفًا نفرت ورسومًا

لأجّة مرّت قديمًا هنا

شربت واستراحت من القَيْظِ

بضع قوافل كانت تمرُّ مع الظلِّ
 سيفًا قديمًا نخبًا/ ما زال يبعُ/ من ذهب كان
 كانت حمائله/ طرّزتها نساءً أراهنَّ يغنينَّ في ركنهنَّ البعيد
 ويجلبنَّ في قللٍ بارداتٍ نبيدًا
 ويرقصنَّ في نشوة
 ويطرزنَّ لصبيتهنَّ معاطفَ صوف وجلد⁽³⁹⁾

اعتمد الشّاعر في القصيدة السابقة على توظيف سلسلة متتالية من الأفعال؛ مما يجعل النصّ مشهدًا سرديًا واضحًا، حيث تتحرك الذات الشاعرة داخل المكان، وتعيد إحياء الزمن الماضي في مشهد حيّ نابض بالحركة والتفاصيل، يبدأ النصّ بالفعل "أشرب" الذي يضع القارئ مباشرة في فعل حسيّ آني، يتبعه فعل آخر "أدلي" ليصور حركة اليد، وهي تنزل الدلاء في البئر، ما يمنح البداية دينامية جسدية تنقل فعل الارتواء من مجرد حالة ساكنة إلى حركة متتابعة في المكان.

يواصل الشّاعر إثارة المشهد بأفعال بصرية ولمسية مثل "أرى" وأتلمس"، التي ترسم تفاصيل الحجر وخشونته وحوافه الدائرية، في سلسلة من الأفعال التي تخلق حيوية في الصّورة، وتُشرك القارئ حسيًا في التجربة، ثم وظف الفعل "أرى" ليكشف عن أحرف ورسوم قديمة، مما يعمّق البعد الزمني للنص، ويمنحه بعدًا تاريخي متجذر في المكان.

ويستمر في توظيف الحركة السردية بأفعال الماضي مثل "شربت" و"استراحت" و"كانت تمر" التي تستحضر قوافل قديمة مرت من المكان، لترتبط بين الحاضر والزمن الغابر بحركة متدفقة، وتتوسع الصّورة بفعل "نخبًا" في إشارة إلى السيف القديم المخفي، ثم يظهر فعل "بيع" الذي يمنح السيف حياة مستمرة رغم مرور الزمن، قبل أن ينتقل بالنصّ إلى مشهد أكثر تفاعل عبر أفعال النسوة: "طرّزتها"، "يغنين"، "يجلبن"، "يرقصن"، و"يطرزن"، في سلسلة من الحركات التي تبعث الماضي في لحظة نابضة بالحياة، تدمج بين العمل اليدوي والغناء والاحتفال.

فهذا التتابع الحركي المكثف من خلال توظيف الأفعال، يبني الشّاعر صورة سردية متكاملة تتداخل فيها الأفعال الجسدية والبصرية والزمانية، لتحوّل المشهد من مجرد وصف لبئر حجري

إلى حكاية شعرية تستحضر حياة كاملة دارت في المكان، تجمع بين الارتواء، والرحيل، والعمل، والفرح، في سياق متحرك يربط الماضي بالحاضر في بنية سردية ديناميكية. وظف الشاعر راشد عيسى⁽⁴⁰⁾ الصورة السردية في قصيدة (غابات)، بقوله:

على جسر الأمانى التائهات	بغابات الدهول مشيت وحدي
ومن كذب الغيوم الواعدات	برئت من الهوى وبرئت مني
سوى غبش الظنون الخائئات	وعدت إليّ ليس معي ضياء
إلى جوع الأفاعي اليائسات	ففي بئر الضلال رميت عقلي
موائد للطيور الجارحات	وفي سفح الجنون نثرت جسي
على ذمم الرياح السافيات	وفي جزر الغبار تركت روحي
تعرقل بالجبال النائمات	وقلبي حين غادر وكر صدري
وقهقه للنجوم الخائفات	ومنع شرشف الغيم المدلى
كما تبكي الأثيمة في الصلاة ⁽⁴¹⁾	ولما جاء عين الشمس أغمضت

يرتكز الشاعر راشد عيسى في هذا القصيدة على سلسلة من الأفعال التي تُشكل مشهداً سردياً متصاعداً، حيث يخلق صوت الشاعر في فضاء واسع يتأرجح بين التيه واليأس، لتتحول الصورة إلى حكاية شعرية نابضة بالحركة والأحداث، يبدأ المقطع بالفعل "مشيت" الذي ينقل القارئ إلى فضاء الغابات وجسر الأمانى التائهات، فاتحاً النص على حركة فعلية تجسد العزلة والتهيه. ثم ينتقل لتوظيف أفعال التخلي في قوله: "برئت من الهوى وبرئت مني"، لتكشف عن فعل داخلي نفسي يوازي الحركة الجسدية، ثم يأتي فعل "عدت" المقرون بغياب الضياء ليظهر انكسار العودة بعد رحلة عبثية، تتعزز بالخيانة التي تضي بها الظنون في السياق. وتتصاعد الصورة الحكائية عبر فعل "رميت" الذي يُدخل العقل في بئر الضلال، تلتهمه أفاعي اليأس، مما يمنح النص بعداً درامياً حاداً، ثم يظهر الفعل "نثرت" في مشهد يُحوّل الجسد إلى موائد للطيور الجارحات، في لقطة سردية مأساوية تعكس أقصى درجات الانكسار، وتستمر الحركة مع الفعل "تركت"، الذي يودع الروح لرياح سافية عابثة، قبل أن يغادر القلب صدره في فعل هروب داخلي صادم يتعرقل بالجبال النائمات.

كما يوظف سلسلة من الأفعال في المقطع الأخير حيث يأتي الفعلان "مَزَع" و"قهقهه" ليصور مشهداً فوضوياً قاتمًا يتناوب فيه تمزيق الغيم والضحك القاسي للنجوم الخائفات، وصولاً إلى الفعل "أغمضت" في نهاية النص الذي يُحوّل المشهد إلى لحظة بكاء صامتة، أشبه بتوبة متأخرة أو صلاة مذنبه أمام قسوة الواقع.

بهذه السلسلة المتنوعة للأفعال، نجد أن الصّورة الشّعريّة تحولت إلى سرد شعوري وجسدي متحرك، تُروى فيه حكاية انكسار الروح وانهيار المعاني في رحلة تيه وجودي، ما يجعل الصّورة السردية في النص نابضة بالحياة والأحداث والانفعالات المتتابعة، مما يجذب انتباه المتلقي ليعيش مع الشّاعر الصّورة الحكائيّة.

ووظفت الشّاعرة تفاحة بطارسة⁽⁴²⁾ قصيدة (سراب)، بقولها:

هو العُمُرُ يأتي ويمضي

يمرُّ كوهج السّرابِ

يُضيء ويخبو

كعودٍ ثقابٍ

يمرُّ الليالي وتلهو،

كسرب الفراشات

بين الزهور⁽⁴³⁾

ترسم الشّاعرة في المقطع السابق صورة سردية قائمة على سلسلة من الأفعال المتتابعة تمنح النص طابعاً حركياً واضحاً، وتُخرج المعنى من السكون إلى فضاء الزمن المتدفق، حيث تبدأ القصيدة بالفعل "يأتي" الذي يفتتح حركة العمر وظهوره في مسار الحياة، قبل أن يردفه بالفعل "يمضي" ليعكس انقضاءه السريع، في مشهد يختزل دورة الزمن بين الحضور والغياب.

وتكمل الصّورة السردية بفعل "يمرّ" المتكرر مرتين ليؤكد فعل العبور المستمر، ثم تتبعه بالفعلين "يضيء" و"يخبو" اللذين يمنحان الصّورة حركة ضوئية متناقضة بين الإشراق والإنطفاء، وتختتم الشّاعرة السرد بالفعل "تلهو" الذي يفتح النص على مشهد بصري حيوي، حيث تتحرك الليالي كسرب فراشات بين الزهور، في حكاية عابرة تؤكد قصر العمر وسرعة

انقضائه، لنجد الشاعرة تنسج مشهداً سردياً حياً يروي حكاية الزمن بلغة مشبعة بالحركة والعبور والتلاشي السريع.

ووظف محمد النعيمات الصورة السردية في قصيدة (جثة بيضاء)، بقوله:

بقليلٍ من الضوء

أقفُ ضئيلاً

كشمعةٍ صغيرةٍ

في وجه الريح

بقليلٍ من الضوء

أحملُ فوقَ كتفيّ المهكينِ

أوزار العتمةِ

وأحترقُ وحيداً

تاركاً خلفي

مشهداً مُتوهجاً

في ذاكرة الفراش

وجثةً بيضاء ضئيلة

كأثرٍ واضحٍ

في الجانبِ المعتمِ

من طاولة العالم الكبيرة⁽⁴⁴⁾

في القصيدة السابقة نجد أن الشاعر اعتمد على أفعال متتابعة تمنح المقطع طابعاً حكاثياً نابضاً بالحركة، يخرج من السكون إلى مشهد مأساوي حيّ، تبدأ الحركة الفعل "أقف" الذي يفتتح المشهد بحركة جسدية توحى بالتحدي أو الاستعداد لمواجهة الظلام، ثم يتبعه الفعل "أحمل" ليصوّر ثقل العتمة على كتفي الشاعر، بما يخلق ديناميكية حركية تُبرز عبء الوجود، ويواصل السرد بالفعل "أحترق" الذي ينقل النص من مجرد الوقوف وحمل العبء إلى لحظة التلاشي والفناء في مواجهة الظلام، مما يعكس حكاية صراع داخلي شديد القسوة.

ويستمر الشاعر بالسرد بالأسلوب الحكائي بتوظيف الأفعال منها "تاركا خلفي" الذي يشير إلى أثر باقي بعد هذا الاحتراق، حيث يخلّف الشاعر "مشهدًا متوهجًا" و"جثة بيضاء ضئيلة"، وكلاهما يضيفي على النص حركة بصرية حيّة وسط العتمة، ويختم القصيدة بالمشهد المكاني "في الجانب المعتم من طاولة العالم الكبيرة"، ليؤطر هذه الحكاية في فضاء محدد، يجمع بين الحركة الجسدية والأثر البصري الدائم، فنجد بهذا التسلسل للأفعال، أن الشاعر يبني مشهدًا سرديًا يتصاعد من الوقوف إلى الاحتراق، تاركًا أثرًا حركيًا ومكانيًا يعكس عبثية الوجود وثقل العتمة في الحياة الإنسانية، ولا سيما الشاعر، وما يجعل المتلقي يشاركه الحكاية.

المطلب الثالث:

الصورة الحوارية

تأتي الصورة الحوارية في الشعر الأردني المعاصر كأحد الأساليب التعبيرية التي تمنح النص حيوية وتفاعلية، إذ تُخرجه من أحادية الصوت إلى تبادل الكلام بين الأصوات الشعرية المختلفة، هذا النمط يسهم في إثراء المشهد الشعري، ويكشف أبعاد الشخصيات أو المواقف عبر الحوار المباشر أو الضمني، مما يقرب القارئ من الحالة الشعورية والفكرية للنص.

فيشكل الحوار "وسيلة تعبيرية جوهريّة في السينما"⁽⁴⁵⁾، وإن الحوار "عنصر يكشف عن الخلفية الثقافية وزوايا الرؤية الشخصية، واستنباط الأغوار النفسية وتصويرها تصويرًا كاشفًا يجسم ما فيها من انفعالات وصراعات وتحولات"⁽⁴⁶⁾، والحوار "من الأساليب التي تساعد الأديب في عرض إبداعه بطريقة فنية راقية وتحقيق الجمالية التي يبحث عنها المتلقي؛ لكن توظيف الحوار لا يكون بصورته البسيطة التي تعتمد على اللغة المعيارية، إنما يعتمد الأديب على إعادة تشكيل الحوار وصهره في النص بما يخدم الهدف العام"⁽⁴⁷⁾.

لقد وظّف الشعراء الأردنيون المعاصرون الصورة الحوارية في قصائدهم بوصفها تقنية فنية بارزة، أتاحت للنص الشعري أن يتجاوز الصوت الواحد نحو تبادل الكلام بين أطراف متعددة، ومنها الحوار الداخلي إذ "لجأ الشعراء الأردنيون إلى توظيف الحوار الداخلي في نسيج نصوصهم الشعرية؛ تحقيقًا للصلة والعلائقية بين الذات والذهن، فإن الشاعر يستخدم الحوار الداخلي (المنولوج) لكشف خبايا القلب والتحدث بشكلٍ صريح عنها"⁽⁴⁸⁾، والحوار الخارجي "وهو نمط آخر من أنماط الحوار؛ فهو تقنية حوارية تدور بين شخصيتين أو أكثر، داخل النص الشعري، يعرف

أيضاً بالحوار التناوبي"⁽⁴⁹⁾، مما أضفى على القصيدة حركية وحيوية، وفتح المجال أمام القارئ لمعايشة الحدث الشعري والتفاعل مع أبعاده المختلفة، ومنها قول الشاعر مهدي نصير في قصيدة (انتظار قديم):

وتصمّت

كانت تقولُ سأصعدُ هذا المساء

وأحملُ قارورتين من الماء

بعض التّبيّد

وبعض الغِناءِ الذي كنتَ تعشّق.

أذكرُها

كنتِ قُلْتَ بأنّكِ سوف تجيئين

بينَ يديكِ نبيذٌ وماءٌ ونائيٌ مُعتَق.⁽⁵⁰⁾

وظّف الشاعر في المقطع السابق الصورة الحوارية عبر إدخال صوت المحبوبة ينطق بعبارة مباشرة، ليخلق تفاعلاً بين صوت الشاعر المنتظر وصوت الآخر الغائب الحاضر بالقول، هذا التداخل صوتي يفتح النص على بعد تواصلي، يخفف من وطأة الصمت الذي يسيطر على لحظة الانتظار، ويمنح الموقف حيوية عبر استحضار كلام الآخر كما لو كان حاضراً في اللحظة نفسها. الحوار هنا يتيح للقارئ أن يعيش الترقب ذاته الذي يعيشه الشاعر، إذ يحمل وعداً بالفعل المستقبلي "سأصعد" و"أحمل"، ما يربط الصورة الزمنية للحاضر بالمستقبل المتوقع، ويكسب النص حركية وتفاعلاً وجدانياً لا يتيح السرد الصامت أو الاسترجاع وحده، ثم عاد ووظف صوته من خلال استرجاع الكلمات التي قالتها المحبوبة، وهو ما يجعل المتلقي يستشعر شوق الشاعر لتلك الذكريات القديمة.

ووظف الشاعر محمود فضيل التّل الصورة الحوارية في قصيدة (سأتي إليك)، بقوله:

فكان سؤال الحياة لنا كل يوم

لماذا الحياة؟!

لماذا أتينا؟!

كثيراً أجبتُ بشوقي

بأن الحياة لها ألف معنى

وإشراقه لا تدوم طويلاً⁽⁵¹⁾

وظف الشّاعر الصّورة الحوارية في هذا المقطع من خلال طرح أسئلة مباشرة تحمل طابع الوجودية والبحث عن معنى الحياة: "لماذا الحياة؟! لماذا أتينا؟!" هذه الأسئلة تفتح مجالاً لحوار ثنائي بين السائل والمجيب، ما يمنح النّص ديناميكية، ويخرجه من أحادية الصوت إلى فضاء تفاعلي يتقابل فيه الوعي الفردي مع صوت آخر يحمل ذات القلق الوجودي. ونجد أن التبادل الحواري واضحاً في إجابة الشّاعر: "كثيراً أجبْتُ بشوقٍ بأن الحياة لها ألف معنى وإشراقه لا تدوم طويلاً"، حيث يقدم جواباً صريحاً على السؤال المطروح، مشكلاً حواراً حقيقياً قائماً على الأخذ والرد، هذه التقنية تُضفي حركة على النّص، وتعمّق مضمونه الفكري عبر تقديم موقف متباين بين السؤال الحائر والإجابة المفعمة بالأمل والاعتراف بقصر الحياة. ووظف الشّاعر نضال برقان الصّورة الحوارية في قصيدة (لمن تزرعين النجوم في حوض النعناع؟)، بقوله:

العزلة..

ترى أينك الآن؟

كيف فرّت عصافيرك من جسدي؟

كيف لم تستطع شفتاي الاحتفاظاً بأغنياتك؟

وصوتك..

كيف استطاع أزيز الرصاص اختطافه من أذني؟

تعرفين..؟

لم أعد أشبه العزلة

في غيابك

أنا العزلة ذاتها.⁽⁵²⁾

وظف الشّاعر الصّورة الحوارية في هذا المقطع من خلال سلسلة من الأسئلة الموجهة إلى المخاطبة الغائبة: "ترى أينك الآن؟ كيف فرّت عصافيرك من جسدي؟ كيف لم تستطع شفتاي الاحتفاظاً بأغنياتك؟"، حيث يتشكل فضاء كلامي يقوم على التفاعل الافتراضي بين طرفين:

الشاعر الذي يطرح الأسئلة والمحجوبة الغائبة الذي يفترض أن تتلقى الخطاب، هذا الأسلوب يخرج النص من السرد الداخلي إلى مشهد حوارى متوتر قائم على البحث عن إجابة غير متحققة، ما يعكس حالة الفقد والافتراق.

كما يواصل الشاعر توسيع المشهد الحوارى عبر مخاطبة المحبوبة باستذكار صوتها: "وصوتك.. كيف استطاع أزيز الرصاص اختطافه من أذني؟"، مما يضيف حيوية وحركة على المقطع، ويحول التجربة الذاتية إلى حوار وجداني مفتوح مع غائب حاضري في الذاكرة والوجدان، ويصل النص إلى ذروة التفاعل في العبارة الأخيرة: "لم أعد أشبه العزلة، في غيابك أنا العزلة ذاتها"، حيث يتحول الخطاب إلى اعتراف مباشر موجه للمخاطبة، مكتملاً دائرة الحوار التي بدأت بالتساؤل، وانتهت بإعلان الحقيقة الداخلية أمام الآخر، لنجد أن الشاعر وظف الحوار الداخلي لإيصال ما يشعر به من لوعة الفقد، والشوق للمحبة، وهو ما يجعل المتلقي يشاطره المعاناة. ووظف الشاعر محمد النعيمات الصورة الحوارية في قصيدة (تكلم لأراك):

وكلماً مرّ طيفٌ ببالي

ناديته:

هي أنت

نادني،

هي أنت

تكلم ودلّني

كل الأشياء

في عمتي تطفأ

إلا صوتك

-حين تتكلم-

يضيء⁽⁵³⁾

بنى الشاعر الصورة الحوارية على "الحوار المتخيل" الذي تعقده الذات مع أثر الآخر الغائب، يبدأ الشاعر الصورة في المقطع من خلال تكرار النداء: "هي أنت... نادني... هي أنت"، وهو تكرار إيقاعي ودلالي، يكشف عن محاولة الإصرار على استحضار الغائب، وكأن التكرار ذاته فعل

مقاومة للصمت والغياب، هذا الخطاب المعلق بين المناداة والانتظار يبني فضاءً حوارياً تتداخل فيه الأصوات الحاضرة والمتلاشية، فيتحوّل النصّ إلى مساحة جدلية بين الرغبة في اللقاء واستحالة التحقق.

يستمرّ الشّاعر في البناء الحوارى من خلال الطلب الصريح بقوله: "تكلّم ودلّني"، ما يمنح المقطع بعداً درامياً تتقاطع فيه اللغة مع الحاجة الوجودية للتواصل، فيصبح الحوار هنا ليس تبادلًا كلاميًا كما المعتاد، بل بحثًا عن دليل للخروج من التيه الداخلي الذي يشعر به الشّاعر، يتبدى الصمت الذي يقابل هذا الطلب بوصفه جوابًا غائبًا، مما يحوّل الحوار إلى حديث داخلي عند الشّاعر وحده، ومنها تُبرز انكسار العلاقة بين الذات والآخر، وتكشف هشاشة الحضور الإنساني حين يتلاشى في الذاكرة.

ويصل الشّاعر إلى ذروة الصّورة الحوارية في المقطع الأخير بقوله: "كل الأشياء في عمتي تطفأ إلا صوتك - حين تتكلّم - يضيء"، حيث ينقلب أثر الصوت إلى عنصر ضوئي يضيء العتمة، متجاوزًا حدود الحضور ليصبح فعل إنارة روحية للشاعر، بذلك يتخذ الحوار بعداً وجوديًا يتجاوز التفاعل اللغوي ليحمل دلالة الخلاص المؤقت من عزلة الذات، إذ يتحوّل أثر الآخر إلى طاقة معنوية تمنح الذات إمكانية الاستمرار رغم فقدان.

ووظف الشّاعر علي الفاعوري الصّورة الحوارية في قصيدة (مرثية مؤقتة لمدينة خاوي)، بقوله:

قال الفراغُ
وكنْتُ أسمعُهُ
بالكاظمينَ الحبَّ
لا تَثِقُوا
السَّارقونَ الوَقْتَ
مِنْ رَيْتِي
لو يَعْرِفُونَ الآنَ
كَمْ سَرَقُوا⁽⁵⁴⁾

يبني الشّاعر هذا المقطع على صورة حوارية داخلية يجعل فيها "الفراغ" المتكلم، بما يحوِّله من حالة الصمت إلى كيان ناطق، قادر على إنتاج خطاب موجّه نحو الآخر، هذا الأسلوب يمنح

النص بعداً درامياً، إذ يُفتح المجال لجدل بين الذات وحضور مفارق غير ملموس، ما يكشف عن محاولة لفهم الألم عبر إسناده لصوت خارجي. يُبنى الخطاب في مستويين متداخلين: الأول موجه إلى فئة محددة "بالكاظمين الحب لا تثقوا"، حيث يتخذ من الفراغ موقع الناصح أو المحذر، ما يعكس تجربة عاشها الشاعر من الخذلان أو الخيانة، أما في البيت الذي يليه يتحول إلى مواجهة صريحة مع السارقين: "السارقون الوقت من رثي لو يعرفون الآن كم سرقوا"، حيث يتحول الزمن إلى شيء مسروق، والرثتان إلى فضاء للحياة يُستنزف قسراً، فنجد هنا أن الشاعر اتخذ من الصورة الحوارية بعداً احتجاجياً، إذ يعيد ترتيب العلاقة بين الذات والآخر على نحو صدامي، كاشفاً أثر الفقد والإكراه على هذا الفراغ. من خلال هذا الحوار المتخيّل، رغم غياب وجود جواب حقيقي من المخاطبين، يفتح الشاعر مجالاً لصوت الذات كي يستعيد سلطة الكلام في مواجهة الفراغ والزمن والخذلان، ليحوّل التجربة الداخلية من صمت المعاناة إلى فعل نطق ومساءلة مفتوحة أمام القارئ. ووظف الصورة الحوارية بشكل ظاهر الشاعر سعد الدين شاهين في قصيدة (مرايا متكسرة)، بقوله:

قالت لي المرأة وهي تمسّطُ الزّمن المُخبّأ في تجاعيدي
لماذا كلّما أوهبتُ مرآتي تفاصيلي
أهدتني بديلاً؟
ولماذا كلّما حطّمتُ جزءاً كي أراني
قالت المرأة إني صرّْتُ أعداد مرايا وزوايا؟
والذي مني... تراه ضئيلاً؟
قلت يا مرآة إني واحدٌ ما فيه إلا وجع الماضي
وقامةٌ عائدٍ في جرحه ألمٌ أطيل
كلما دوايته وأعدتُ تكويني
تُجابهني المرايا كلّها سبعون مرآة وأكثر
ربّما زادت قليلاً
أنت منذ الآن حرٌّ⁽⁵⁵⁾

يقدم الشّاعر في هذا المقطع مشهّداً حوارياً تتواجه فيه الذات مع انعكاساتها في المرأة، في محاولة لتفكيك علاقتها بالصّورة والهوية عبر حوار داخلي متوتر، تتحوّل المرأة، في القصيدة، من جماد صامت إلى كائن يمتلك القدرة على الكلام والتأثير، كما في قوله: "قالت لي المرأة وهي تمشط الزمن المخبأ في تجاعيدي"، وهو ما يمنح الأشياء المادية بعداً وجودياً يتجاوز وظيفتها التقليدية كأداة للانعكاس، لتصبح شريكاً في تشكيل وعي الذات بذاتها.

يبني الشّاعر الحوار على سلسلة من التساؤلات التي تفكّك العلاقة بينه وبين انعكاسه على المرأة، أي بين وحدة الذات وتعدد صورها: "لماذا كلما أوهبت مرآتي تفاصيلي أهدتني بديلاً؟"، حيث يتكشف الاغتراب الداخلي للمتكلم بوصفه نتاجاً لتفتت الهوية وتكاثر صورها في مرايا لا تمنحه يقيناً بالتماسك أو الاكتمال، ويتعمّق هذا الوعي المأزوم في قوله: "إني واحد ما فيه إلا وجع الماضي"، إذ يتحوّل النّص إلى مواجهة بين الذات وجراحها التاريخية التي تفرض حضورها رغم محاولات الترميم.

ثم يختم المقطع بقوله: "أنت منذ الآن حرّ"، هذه العبارة تُظهر لحظة تحرر ظاهرية من سلطة المرايا، لكن هذا التحرر ملتبس، إذ يظل مشوّباً بذاكرة الألم والتفتت الداخلي، فنجد أن هذا المقطع يتحوّل من الحوار مع المرأة إلى فضاء لمساءلة ثبات الهوية وإمكان استعادته، مما يعكس قدرة النّص الشّعري على تحويل أدواته البلاغية إلى أطر معرفية أعمق، تستدعي القارئ لمساءلة ذاتها لمشاركة الشّاعر في هذه الصّورة.

ووظفت الشّاعرة ميسون النوباني في قصيدة (قلق الغصن)، بقوله:

تنامُ عينُكَ

والذكرى على خدي

أتدركُ الحزنَ؟

حين الحزنُ لا يُجدي؟

كم في الغصن من قلقٍ

حين استراحت على الأشجار

بالشّيب؟⁽⁵⁶⁾

وظفت الشاعرة في هذه القصيدة الحوار الداخلي بين الذات والآخر، حيث تتحرك الذاكرة والحضور النفسي في فضاء شعوري يوازن بين اليقظة والغفلة، إذ افتتحت القصيدة بسؤال موجه للمخاطب الغائب – المحبوب -: "تنام عينك والذكرى على خدي أدرك الحزن؟"، إذ يجسد هذا التوجه حوارًا مع الوعي الباطني للآخر، وي طرح إمكانية إدراك الحزن خارج إطار الزمن الحاضر، أي كاستمرارية شعورية تتجاوز النوم والمفارقة اليومية.

تكمل الشاعرة الصورة الحوارية بالسؤال عن جدوى الحزن: "حين الحزن لا يجدي؟". هنا، يتحول النص من وصف شعوري إلى تفكيك إدراكي، يضع الذات في مواجهة سؤال والأثر النفسي للحزن، في ضوء افتقاره أحيانًا إلى حل أو ارتياح.

ثم تختتم بالتساؤل موظفة التشبيه بقولها: "كم في الغصن من قلق، حين استراحت على الأشجار بالشد؟"، في هذا التشبيه، تصبح الأشجار والغصون امتدادًا لحالة القلق، في حين يظهر عنصر الاستراحة كإحياء مؤقت بالتوازن، هذه الصور الحسية والحيوية تخلق فضاء شعوريًا تفاعليًا، حيث تتحرك الذات بين الحزن، والقلق، والهدوء النسبي للطبيعة، مع الحفاظ على طابع الحوار الداخلي بين النفس والعالم الخارجي.

وقد أظهرت النصوص التي قمتُ بتحليلها أنّ الصورة الحوارية تشكل لبّ التجربة الشعرية، فهي تمنح الذات مساحة لمواجهة الآخر، والزمن، والمكان، وأن توظيف التساؤلات والحوارات الداخلية والخارجية، تعمل على تفكيك الثوابت، وإعادة بناء المعنى شعوريًا وفكريًا، وتمكّن من التعامل مع الفقد والحزن والألم، والغياب، من خلال هذا الفضاء الحوارية تصبح اللغة أداة للتفاعل بين الشاعر والعالم، وهو ما يمكن الشعراء الأردنيين من التعبير عن مشاعرهم، واستكشاف العمق الوجداني والفلسفي للوجود، بعيدًا عن اكتمال المعنى.

3-الخاتمة:

توصلت هذه الدراسة الموسومة "الصورة المشهدية في الشعر الأردني المعاصر"، إلى جملة من النتائج وأبرزها:

- إن الصورة الوصفية والسردية والحوارية تشكل أبعادًا متكاملة للصورة المشهدية في الشعر الأردني المعاصر، إذ تتفاعل فيما بينها لتثري التجربة الشعرية والفكرية لدى المتلقي، وتمنح القصيدة طابعًا بصريًا ودلاليًا مركّبًا يعكس عمق التجربة الإبداعية.

- وتتجاوز الصّورة الوصفية في الشّعر الأردني المعاصر وظيفتها في رصد الملامح الحسية للأشياء، لتغدو أداة فاعلة في التعبير عن الانفعالات الداخلية والتجربة الإنسانية، حيث تتحوّل اللحظة الشعريّة من توصيف ساكن إلى مشهد حيّ، يُجسّد الأبعاد النفسية والوجودية للشاعر.

- وتمثّل الصّورة السردية إحدى الآليات الرئيسة في تحريك المشهد الشعري الأردني، إذ تتيح للقصيدة الانتقال من حالة السكون إلى فضاء الحكاية، سواء عبر السرد الذاتي المرتبط بتجربة الشاعر الفردية، أو السرد الجمعي المتصل بالذاكرة والهمّ الجماعي، الأمر الذي يسهم في تنشيط الزمن النصّي وإضفاء بعد حركي على المشهد الشعري.

- وأما الصّورة الحوارية، فتشكّل بؤرة دلالية مركزية في الشّعر الأردني المعاصر، لما تتيحه من مساحة للتفاعل مع الآخر والزمن والمكان، حيث تسهم الحوارات والتساؤلات في تفكيك الثوابت وإعادة بناء المعنى على المستويين الشعوري والفكري، كما تكشف عن البعد الدرامي للنص من خلال تعددية الأصوات وتوالد الخطابات، بما يعزّز عمق المشهدية ويكثّف التوتر الدلالي.

- وقد أفاد الشعراء الأردنيون من آليات مستمدة من الفنون البصرية، ولا سيما السينما والمسرح، مثل زوايا الرؤية، وحركة اللقطة، والانتقالات المشهدية، في بناء الصّورة الشعريّة، الأمر الذي جعل القصيدة فضاءً بصرياً درامياً متكاملًا.

وبناءً على ما سبق، خلصت الدّراسة إلى أنّ الصّورة المشهدية تمثّل ركيزة بنيوية فاعلة في تطوير القصيدة الأردنية المعاصرة، لما تتيحه من إمكانات جمالية ودلالية في إعادة تشكيل التجربة الشعريّة، وربطها بفضاءات بصرية وثقافية تتجاوز حدود النصّ.

-التوصيات:

توصي الباحثة بأهمية التوسّع في دراسة الصّورة المشهدية في الشّعر الأردني المعاصر، لما يحويه الشّعر الأردني من ثراءٍ جمالي وتنوّعٍ دلالي يسهمان في إبراز آليات بناء المشهد الشعري ووظائفه التعبيرية، بما يفتح المجال لمزيد من الدّراسة والتحليل.

كما توصي بإجراء دراسات نقدية تُعنى بتوظيف الصّورة المشهدية في الشّعر الأردني المعاصر، من خلال ربطها بالبنية النصّية وعلاقتها بالعناصر البصرية والدرامية، بما يسهم في توسيع أفق قراءة المشهد الشعري وفهم تحولاته الجمالية.

المصادر والمراجع:

- 1- بطارسة، تفاحة، (2024م)، ديوان (عودة القبرات)، ط 1، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان.
- 2- التل، محمود فضيل، (2017م)، ديوان (للحبّ سماءٌ عاليةً)، ط 1، الآن ناشرون وموزعون، عمان.
- 3- التل، محمود فضيل، (2020م)، ديوان (لقاء الليل)، ط 1، الآن ناشرون وموزعون، عمان.
- 4- التل، محمود فضيل، (2023م)، ديوان (في ظلال الحلم)، ط 1، الآن ناشرون وموزعون، عمان.
- 5- حمداوي، جميل، (2012م)، بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة بالملكة العربية السعودية، الجوبة، مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، ع 36، بحوث ومقالات.
- 6- الخطيب، أحمد نمر، (2022م)، ديوان (أوغلت بالتشبيه فانكسرت مرايا)، ط 1، وزارة الثقافة، عمان.
- 7- الربيعات، عمر أحمد، (2010م)، الشاعر وذاكرة الطفل في الشعر العربي الحديث، د ط، وزارة الثقافة.
- 8- الرواشدة، أميمة عبد السلام، (2015م)، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ط 1، وزارة الثقافة، عمان.
- 9- الزواهره، ظاهر محمد هزاع، (2007م)، اللون ودلالاته في الشعر الأردني، رسالة ماجستير، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، الجامعة الهاشمية.
- 10- شاهين، سعد الدين، (2010م)، ديوان (أرى ما رأته اليمامة)، دروب للنشر والتوزيع، عمان.
- 11- شاهين، سعد الدين، (2024م)، ديوان (أعيدوا لي جمجمتي)، ط 1، وزارة الثقافة، عمان.
- 12- عليان، مصطفى، (2009م)، سيميائية العنوان في مجموعة "صور ومواقف من حياة الصالحين/ الصالحات"، دراسة أسلوبية، إسلامية المعرفة، السنة الخامسة عشر، العدد 58.
- 13- عيسى، راشد، (2012م)، ديوان (حتى لو)، ط 1، فضاءات للتوزيع والنشر، عمان.
- 14- الفاعوري، علي، (2020م)، ديوان (أزرق...مما أظن)، ط 1، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان.
- 15- قاسم، سيزا، (2004م)، بناء الرواية دراسة مقارنة في (ثلاثية) نجيب محفوظ، د.ط، مكتبة الأسرة.
- 16- قاسم، عدنان حسين، (2000م)، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، د.ط، دار العربية للنشر والتوزيع.
- 17- القاضي، محمد، وآخرون، (2010م)، معجم السرديات، ط 1، دار محمد علي للنشر، تونس.
- 18- الكايد، أحمد فيصل مفلح، (2024م)، بناء القصيدة القصيرة في الشعر الأردني المعاصر: دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراة، كلية الدراسات العليا، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان.
- 19- الكبسي، طراد، (2004م)، في الشعر العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

- 20- الكوفي، إبراهيم محمد محمود، (2025م)، أنماط الحوار في الشعر الأردني الحديث: قراءة في نماذج مختارة، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية، س 16، ع 1.
- 21- لباشي، عبد القادر، (2025م)، شعرية الحوار في شعر سليمان جوادي، جامعة البويرة، مختبر قضايا الأدب المغاربي، الجزائر، مج 10، ع 1.
- 22- لولوك، بيرسي (2000م)، صناعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، ط 2، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، عمان.
- 23- مارتن، مارسيل، (2017م)، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاي، أقلام عربية لنشر والتوزيع.
- 24- مساعدي، توفيق، (2009م)، شعرية المشهد عند عفيف الدين التلمساني، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر.
- 25- نصير، مهدي، (2018م)، ديوان (إيقاعات ثمودية)، ط 1، وزارة الثقافة، عمان.
- 26- نصير، مهدي، (2023م)، ديوان (جوار غير هادي)، ط 1، الآن ناشرون وموزعون، عمان.
- 27- النعيمات، محمد، (2018م)، ديوان (أصابع وخواف)، ط 1، الآن ناشرون وموزعون، عمان.
- 28- النعيمات، محمد، (2022م)، ديوان (كائن القسوة)، ط 1، دار وائل للنشر، عمان.
- 29- النوباني، ميسون، (2018م)، ديوان (أساور الرياض)، ط 1، وزارة الثقافة، عمان.
- 30- النوباني، ميسون طه، (2020م)، ديوان (معراج الحروف)، ط 1، مطبعة جوري، عمان.

الهوامش:

- (1) القاضي، محمد، وآخرون، (2010م)، معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، ص394
- (2) المرجع السابق، ص394
- (3) قاسم، عدنان حسين، (2000م)، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، د.ط، دار العربية للنشر والتوزيع، ص247
- (4) انظر: الرواشدة، أميمة عبد السلام، (2015م)، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص35
- (5) لولوك، بيرسي (2000م)، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، ط2، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ص68
- (6) الكيسي، طراد، (2004م)، في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص61-62
- (7) ينظر: مساعدي، توفيق، (2009م)، شعرية المشهد عند عفيف الدين التلمساني، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ص25-26
- (8) ينظر: المصدر السابق، ص38-43
- (9) الرواشدة، أميمة عبد السلام، (2015م)، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص96
- (10) انظر: عليان، مصطفى، (2009م)، سيميائية العنوان في مجموعة "صور ومواقف من حياة الصالحين/ الصالحات"، دراسة أسلوبية، إسلامية المعرفة، السنة الخامسة عشر، العدد58، ص140
- (11) حمداوي، جميل، (2012م)، بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة بالملكة العربية السعودية، الجوبة، مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، ع36، بحوث ومقالات، ص12
- (12) وُلد محمود فضيل التل يوم 24/9/1940 في إربد، أنهى الثانوية العامة في المدرسة الإسلامية بإربد سنة 1962، وحصل على شهادة البكالوريوس في علم الاجتماع من الجامعة الأردنية سنة 1966، عمل مأموراً لتقدير ضريبة الدخل (1966/1967)، فمديراً ورئيساً للقسم الثقافي في الإذاعة الأردنية (1967-1972)، ثم في وزارة العمل: مفتشاً، ومديراً لمعهد الثقافة العمالية في عمان، ومديراً للبحوث والدراسات والعلاقات العامة (1972-1979)، ثم عُيِّن مستشاراً عمالياً في السفارة الأردنية بالكويت (1979-1983)، ثم عاد إلى الأردن ليعمل مديراً لدائرة الثقافة العمالية ومديراً لمشروع الثقافة السكانية في وزارة العمل (1983-1993)، ثم مساعداً لأمين عام وزارة الثقافة (1993-1998)، وفي أثناء ذلك تولى إدارة المركز الثقافي الملكي بالوكالة (1996-1998)، وكُلِّف بالقيام بأعمال أمين العام للوزارة (1997/1998). ثم عُيِّن أميناً عاماً لوزارة الثقافة في 1998 حتى أحال نفسه على التقاعد في سنة 1999. شغل عضوية مجلس الإدارة في مؤسسة التدريب المهني، ومجلس الإدارة في صحيفة "صوت الشعب" (1984)، ومجلس كلية الإعلام بجامعة اليرموك (2011)، ومجلس كرسي عرار في الجامعة نفسها منذ 2011، وكان عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، والمنتدى الثقافي/ إربد. ينظر: معجم الأدباء الأردنيين، وزارة الثقافة.
- (13) التل، محمود فضيل، (2023م)، ديوان (في ظلال الحلم)، ط1، الآن ناشرون وموزعون، عمان، ص42
- (14) الربيعات، عمر أحمد، (2010م)، الشاعر وذاكرة الطفل في الشعر العربي الحديث، د.ط، وزارة الثقافة، ص27
- (15) التل، محمود فضيل، (2017م)، ديوان (للحب سماء عالية)، ط1، الآن ناشرون وموزعون، عمان، ص87
- (16) الربيعات، عمر أحمد، (2010م)، الشاعر وذاكرة الطفل في الشعر العربي الحديث، ص115
- (17) وُلد مهدي أنور عقلة نصير يوم 22/12/1960 في الزرقاء، أنهى الثانوية العامة في مدرسة الزرقاء الثانوية سنة 1980، وحصل على شهادة البكالوريوس في الهندسة المدنية من الجامعة الأردنية سنة 1984. ويعمل مهندساً في وزارة الأشغال العامة منذ سنة 1987. ونال

- جائزة إربد الإبداعية (حقل الشعر) من اللجنة العليا لاحتفالية إربد مدينة الثقافة الأردنية سنة 2007 عن مجموعته "منة نشيد لأقمارها الهانئة، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، ينظر: معجم الأدباء الأردنيين، وزارة الثقافة.
- (18) نصير، مهدي، (2023م)، ديوان (جوار غير هادي)، ط1، الآن ناشرون وموزعون، عمان، ص24
- (19) الرواشدة، أميمة عبد السلام، (2015م)، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص95-96
- (20) الزواهره، ظاهر محمد هزاع، (2007م)، اللون ودلالاته في الشعر الأردني، رسالة ماجستير، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، الجامعة الهاشمية، ص116
- (21) الزواهره، ظاهر محمد هزاع، (2007م)، اللون ودلالاته في الشعر الأردني، ص91
- (22) وُلد نضال عبد الكريم برقان يوم 1970/6/3 في عمان، وأنهى الثانوية العامة في مدرسة الإديسي بعثان سنة 2007، وعمل صحفياً في "العرب اليوم" اليومية (2005-2007)، ثم في القسم الثقافي بصحيفة "الدستور" منذ 2007، وتولى رئاسة القسم منذ سنة 2009. كما عمل سكرتيراً للتحرير في مجلة "أوراق" التي تُصدرها رابطة الكتاب الأردنيين (2009-2011)، وقد نال جائزة الدولة التشجيعية في حقل الشعر (بالمشاركة) من وزارة الثقافة سنة 2006 عن مجموعته "مطر على قلبي"، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، ونقابة الصحفيين الأردنيين، ينظر: معجم الأدباء الأردنيين، وزارة الثقافة.
- (23) برقان، نضال، (2023م)، ديوان (تحت سماء واحدة)، ص93
- (24) محمد محمود خليف الجعافرة / النعيمات، ولد في 1997/1/1م، قرية ذات راس / محافظة الكرك، يعمل محاسباً في وزارة المالية منذ عام 2002، ساهم في عمل أدبي مشترك صدر في جمهورية مصر العربية تحت عنوان (أيقظت رصاصتك قلبي) مع مجموعة من الأدباء من مختلف الجنسيات العربية، عمل أيضاً مستشاراً للكتابة الإبداعية مع المنظمة الأمريكية (كويست سكوب) في مخيمات الزعتري للاجئين السوريين من عام 2019 ولغاية عام 2022م، واشترك في العديد من اللقاءات والأمسيات الشعرية والمهرجانات مع منتدى مواسم الثقافي داخل محافظة الكرك، وله العديد من الأمسيات الشعرية غير رسمية في بعض المنتديات والمقاهي الأدبية، حصلت على المعلومات بإجراء مقابلة شخصية مع الشاعر.
- (25) النعيمات، محمد، (2018م)، ديوان (أصابع وخواف)، ط1، الآن ناشرون وموزعون، عمان، ص13
- (26) النعيمات، محمد، (2022م)، ديوان (كائن القسوة)، ط1، دار وائل للنشر، عمان، ص17
- (27) هو شاعر أردني، أصدر عدداً من الدواوين الشعرية، ونال جائزة رابطة الكتاب الأردنيين، ومهرجان جرش، لعام 2023م، عن ديوانه "أهش بها على ألمي"، ينظر: منصة (من هم) الإلكترونية سيرة الشاعر علي الفاعوري
- (28) الفاعوري، علي، (2020م)، ديوان (أزرق...مما أظن)، ط1، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان، ص89-90
- (29) الرواشدة، أميمة عبد السلام، (2015م)، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص127
- (30) انظر: قاسم، سيزا، (2004م)، بناء الرواية دراسة مقارنة في (ثلاثية) نجيب محفوظ، د.ط، مكتبة الأسرة، ص160-162
- (31) عليان، مصطفى، (2009م)، سيميائية العنوان في مجموعة "صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات"، ص144
- (32) انظر: الكايد، أحمد فيصل مفلح، (2024م)، بناء القصيدة القصيرة في الشعر الأردني المعاصر: دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراة، كلية الدراسات العليا، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان، ص110-111
- (33) وُلد سعد الدين علي محمد شاهين يوم 1950/5/7 في بيت جالا/ القدس، أنهى الثانوية العامة في مدرسة رغدان الثانوية بعثان سنة 1968، وحصل على شهادة الدبلوم من معهد المعلمين للأدب سنة 1970، وعمل في التدريس والإدارة والإشراف التربوي في الإمارات العربية المتحدة (1971-1985). أسس مؤسسة تربوية خاصة في عمان سنة 1984 وهو مديرها العام منذ تأسيسها، كما يرأس هيئة المديرين في الشركة العربية للصناعات البلاستيكية الطبية منذ سنة 1990، ويرأس هيئة المديرين في شركة العميد للصناعات الدوائية منذ سنة 2010.
- (34) شاهين، سعد الدين، (2010م)، ديوان (أرى ما رأته اليمامة)، دروب للنشر والتوزيع، عمان،

ص 7

(35) ولدت ميسون طه مصطفى النوباني يوم 1972/11/4 في جرش، أنهت الثانوية سنة 1990، وحصلت على شهادة الدبلوم المتوسط في اللغة العربية وأدائها من كلية مجتمع عجلون سنة 1992، وهي عضوة في رابطة الكتاب الأردنيين، ينظر: معجم الأدباء الأردنيين، وزارة الثقافة.

(36) النوباني، ميسون، (2018م)، ديوان (أساور الرياض)، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص 17

(37) ولد أحمد نمر الخطيب يوم 1959/1/29 في إربد، درس المرحلتين الابتدائية والإعدادية في مدارس وكالة غوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين (الأونروا)، وأنهى الثانوية العامة في مدرسة إربد الثانوية للبنين سنة 1977، ثم التحق بجامعة زغرب في كرواتيا ودرس فيها الطب البشري لأربع سنوات، لكنه لم يتم دراسته، ويعمل صحفياً متعاوناً في صحيفة "الرأي" اليومية، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، وتولى أمانة سر فرعها في إربد (2002-2006)، ينظر: معجم الأدباء الأردنيين، وزارة الثقافة.

(38) الخطيب، أحمد نمر، (2022م)، ديوان (أوغلت بالتشبيه فانكسرت مرايا)، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص 12

(39) نصير، مهدي، (2018م)، ديوان (إيقاعات ثمودية)، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص 19

(40) ولد راشد علي عيسى سنة 1951 في نابلس، أنهى الثانوية/ الفرع الأدبي في مدرسة الجاحظ الثانوية بنابلس سنة 1969، وحصل على شهادة الدبلوم في اللغة العربية من مركز تدريب المعلمين في رام الله سنة 1971، ثم درس اللغة العربية وأدائها بالجامعة الأردنية فحصل منها على شهادة البكالوريوس (1993)، وشهادة الماجستير (1996)، وشهادة الدكتوراه (2003)، وعمل مدرساً في السعودية (1972-1988)، ثم عاد إلى الأردن ليعمل في وزارة التربية والتعليم. ينظر: معجم الأدباء الأردنيين، وزارة الثقافة.

(41) عيسى، راشد، (2012م)، ديوان (حتى لو)، ط1، فضاءات للتوزيع والنشر، عمان، ص 45-46

(42) تفاحة بطارسة هي شاعرة وروائية أردنية.

(43) بطارسة، تفاحة، (2024م)، ديوان (عودة القبرات)، ط1، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ص 45

(44) النعيمات، محمد، (2018م)، ديوان (أصابع وخواف)، ص 43-44

(45) مارتن، مارسيل، (2017م)، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، ص 238.

(46) انظر: عليان، مصطفى، (2009م)، سيميائية العنوان في مجموعة "صور ومواقف من حياة الصالحين/ الصالحات"، ص 145.

(47) لباشي، عبد القادر، (2025م)، شعرية الحوار في شعر سليمان جوادي، جامعة البويرة، مختبر قضايا الأدب المغاربي، الجزائر، مج 10، ع 1، ص 80.

(48) الكوفي، إبراهيم محمد محمود، (2025م)، أنماط الحوار في الشعر الأردني الحديث: قراءة في نماذج مختارة، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية، ص 16، ع 1، ص 180.

(49) المرجع السابق، ص 187.

(50) نصير، مهدي، (2023م)، ديوان (جوار غير هادي)، ص 303

(51) التل، محمود فضيل، (2020م)، ديوان (لقاء الليل)، ط1، الآن ناشرون وموزعون، عمان، ص 234

(52) برفان، نضال، (2023م)، ديوان (تحت سماء واحدة)، ص 32-33

(53) النعيمات، محمد، (2022م)، ديوان (كائن القسوة)، ص 36-37

(54) الفاعوري، علي، (2020م)، ديوان (أزرق...مما أظن)، ص 136

(55) شاهين، سعد الدين، (2024م)، ديوان (أعيدوا لي جمعتي)، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص 135

(56) النوباني، ميسون طه، (2020م)، ديوان (معراج الحروف)، ط1، مطبعة جوري، عمان، ص 77

Scenic Imagery in Contemporary Jordanian Poetry

Abstract

This study examines scenic imagery in contemporary Jordanian poetry as a fundamental structural shift in Jordanian poetic expression, based on integrating visual and dramatic sensibility in the formulation of the scene within the text. The researcher employed the descriptive analytical approach to study scenic imagery by surveying selected models from contemporary Jordanian poetry. The study is organized into three sections: descriptive imagery based on precise observation of details, narrative imagery that introduces movement and time into the construction of the poem, and dialogic imagery that endows the text with polyphony and dramatic structure. The study concluded that scenic imagery—in its three patterns—constitutes integrated dimensions of poetic imagery in contemporary Jordanian poetry, as they interact with one another to enrich the poetic and intellectual experience of the recipient, and bestow upon the poem a complex visual and semantic character that