المجلد(22)، العدد(1)،2026م.
ISSN :2520-7180| Online ISSN: 3005-2483.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

الوعي الجماليّ في الشِّعر: قراءة في الميتاقصيدة

أحمد محمد البزور*

albzoor_ahmad@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 5/12/ 2025 تاريخ القبول: 22 /1 / 2026

الملخص:

يتناولُ هَذا البَحثُ مَظْهراً مِن مَظاهِرِ التَّجريبِ فِي الشِّعرِ الأردنيّ، استناداً إلى مَفهومِ "المِيتاقَصِيدة" بِوصفِهِ مُصطلحاً نَقديّاً، وَأَحدَ مَفاهِيمِ مَشَاريعِ الحَداثةِ الشِّعريّةِ المُعاصِرةِ فِي بُعدِها الجَماليّ.

وَبالتَّالي يَهدِفُ البَحثُ إلى دِراسَةِ كيفيةِ تَمْثِيلِ القَصِيدةِ لِنفسِها كنصوصٍ تتأمّلُ طَبيعتَها وَتَحوّلاتِها الجَماليّة، واستِجلاءِ العَلاقةِ بَينَ الشَّاعِرِ وَالقَصيدةِ، عَبرَ مُعايَنَةِ تَحوّلاتِ وُجودِ القَصيدةِ فِي القَصِيدةِ كَشكلٍ فنّي مُتحوّل، والكَشفِ عَن العَناصِرِ الجَماليّةِ المُميّزةِ فِي شِعرِ عاطفِ الفراية، كما يهدف إلى فهمِ رؤيةِ الشّاعِرِ التّجربة الشِّعرية. (صياغة)

وَتكمن مشكلةُ البحثِ فِي كَيفيةِ الخُروجِ مِن إشكاليةِ تَحديدِ علمِ الجَمالِ بِوصفِهِ مَجالاً فَلسفياً شَائكاً، كَما أنَّ إحدى المشكلاتِ المرتبطةِ بالبحثِ هِي ندرةُ الدِّراساتِ التي تناولت مَوضوعَ "الميتاقصيدة". وعليه، يَنطلِقُ البَحثُ مِن فَرضيةٍ ترى أنَّ "المِيتاقَصِيدةَ" شَكلٌ مِن أَشكالِ التَّحوُّلِ الجَماليّ فِي الإبداعِ الشِّعريّ، وَقد اعتمَدَ الباحِثُ المُقاربةَ الجَماليّةَ التي تَتعامَلُ مَعَ الشِّعرِ كَتَجسيدٍ لتحوّلاتِ الوَعيِ الجَماليّة القائِمة أو المُستجدّة، وتَعبيرٍ عَن طَبيعةِ الوعيِ الّذي يُمثّلُها وتُمثِّلُهُ في الوَقتِ نَفسِهِ. وَبالتّالي، فَإنَّ مَفهومَ "المِيتاقَصِيدة" يَندَرِجُ فِي إطَارِ مَفاهيمِ التَّجريبِ الحَديثةِ، لِيَعكِسَ حَالَةَ تَطوُّرِ القَصيدةِ فِي بُعدِها الجَماليّ. وَخَلَصَ البَحثُ إلى عددٍ من النَّتائجِ مِن أبرزها: أَنَّ الشَّاعرَ عَاطفَ الفرايةَ استغلَّ القَصيدةَ استِغلالاً وَاعياً كَموضوعٍ فَنّيٍّ فِي خِدمَةِ عَملِهِ الشِّعريّ، فَبَحَثَ فِي طَبيعتِها وَوَظيفتِها وَأَثرِها، عَاكِساً وَعياً ذَاتيّاً بِطَبيعتِها كَقَصيدة، كَذلك سَاهمَ فِي تطويرِ هذا المفهوم، الذي يتجاوز البناء التّقليدي للقصيدةِ؛ إذ تناولَ فيهِ رؤيته الشّعرية وَعمليةَ كتابةِ القصيدةِ نفسها، ما خلقَ تَفاعلًا بينَ النّصّ وَالقارئ حولَ ماهية القصيدة وَطبيعتها. وَعليهِ، يُوصِي البَحثُ المُشتغلينَ بالدّرسِ النّقدي بِمتابعةِ دِراسةِ شعرِ عاطف الفراية مِن خلالِ مفهومِ الميتاقصيدةِ فِي دِراسةٍ مقارنةٍ للشعرِ تتناول الميتاقصيدةَ فِي سِياقاتٍ مختلفةٍ لتعميقِ فهمِ هَذا الشَّكل النّقدي الفنّي.

الكلمات المفتاحية: التَّجريب، المِيتاقصيدة، التَّحولات الجماليّة، عاطف الفراية.

* كلية الآداب، جامعة الزرقاء، الأردن.

JJALL

Volume (22), Number(1), 2026.
ISSN :2520-7180| Online ISSN: 3005-2483.

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

The Aesthetic Awareness in Poetry: A Reading of the Metapoem

Ahmed Mohammed Al-Bazour*
albzoor_ahmad@yahoo.com

Received: 5 /12/2025 **Accepted: 22 /1/2026**

Abstract:

This study examines the aspect of experimentation in Jordanian poetry based on the concept of the "Metapoem" as a critical term and one of the concepts of contemporary poetic modernity, poetic projects in its aesthetic dimension. It investigates how the poem represents itself and its aesthetic transformations to clarify the connection between the poet and poem by observing the transformations of the poem's presence as a changing artistic form, and revealing the distinctive aesthetic elements in Atef Al-Faraya's poetry. The research is based on a vision that confirms the "metapoem" as a form of aesthetic transformation in poetic creativity. The researcher adopts an aesthetic approach that deals with poetry as an embodiment of existing or emerging aesthetic transformations, and as an expression of the kind of consciousness it represents and that simultaneously shapes it.

This research focuses on the aesthetic transformations within the metapoem as texts that contemplate the nature of the poem itself. Consequently, the concept of the metapoem falls within the framework of modern experimental concepts to reflect the state of the development of the poem in its aesthetic dimension. The study concluded that ʻAṭif Al-Farāyah consciously exploited the poem as an artistic subject in the service of his poetic work. He investigated its nature, function, and impact, reflecting a self-awareness of its nature as a poem. This research recommends a comparative study of the metapoem across different poetic contexts to deepen understanding of this critical and artistic form.

Keywords: poetic experimentation, Metapoetry, Aesthetic Shifts, ʿĀṭif al-Farāyah.

* Faculty of Arts, Zarqa University, Jordan.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

المقدمة:

إنَّ مُصطلحَ "الجَماليةِ" يثيرُ فِي الذِّهنِ لأوّلِ وهلةٍ فِكرةَ الجَمالِ، أوْ عَلى الأقلِّ مَا يُضفِي عَلَى النّصِّ أو لِشيءٍ مَا طَابعاً جَمَالياً، وَإذا أردنا أنْ نُحددَ هَذا المصطلحَ، يَجبُ أنْ نُعارضهُ بِما هو ليسَ بِجميل، وَمن هنا يَبدو مُصطلحُ "الجَماليةِ" مُرتبطاً بالجمالِ، وَتهتمُ الجماليةُ –فِي معناها الواسع– بالوظيفةِ الجَماليةِ مِن خِلالِ إحداثِ أثرٍ جَماليّ فِي المُتلقي، وَبِما أننا نَتعاملُ فِي هَذا البحثِ مَعَ النّصِّ االشِّعريّ، فَإننا –بِطَبِيعةِ الحَالِ– سَنركّزُ عَلَى الظّاهِرةِ الجَمَاليّةِ.

وَالواقعُ أنّ ترددنا عَلى الأدبِ، شِعراً أو نثراً، يُعبّرُ عَن إحساسٍ جَمَاليّ؛ لِذَلك، فَإنَّ إحساسَ الإنسانِ بِالجَمالِ إحساسٌ نَفسيٌّ بِالدّرجةِ الأولى، فَالجَمَالية فِي النُّصوصِ الفنّيةِ نَاجمةٌ عَمّا تَتضمنهُ مِن تَجاربَ فَنيّةٍ وَأسلوبيّةٍ جَديدةٍ، تُغَايرُ وَتتجاوزُ مَرحلةَ التّقليدِ إلى الحَداثةِ الشِّعريةِ، ذلك أنّ الجماليّةَ فِي النُّصوصِ الفنّيةِ نابعة فِي الأساسِ مِن طبيعةِ التّجربةِ الفنّيةِ والأسلوبيّةِ التي يقدّمها الأديب، سواء كانت منطلقاته حداثية أو تقليديّة.

وإنّ ما نعنيه بالحداثةِ الشِّعريةِ، هو تلك التّطوراتُ والتّغيرات التي طرأت عَلى القصيدةِ العربيةِ، أو بمفهومها الأدونيسي "قفزة إلى ما وراءَ المفاهيمِ السَّائدةِ"[1]، بحيث إنَّ الشِّعرَ العربيّ تَجاوزَ البناءَ النّموذجي للقصيدةِ العربيّةِ، وَيمكن القول –إنّنا عَلى صَعيدِ الحَداثةِ الشِّعريةِ– يُمارسُ الشُّعراءُ تَعبيراً جَديداً يَتسمُ بِالانفتاحِ عَلَى آفاقٍ جَمَاليةٍ أوسع.

لَقد أفضَى هَذا التَّحولُ التي دَشّنته الدِّراساتُ الحَداثيةُ فِي الشِّعرِ إلى فَتحِ أبواب الدَّرسِ الأدبيّ لَم تَكن مَطروقةً نَظرياً وَعَملياً بِشكلٍ مُعمّق، وَإذا كَانَ هَذا التَّحولُ يُعدّ بِحقّ مِن أهمّ سِماتِ ثَورةِ الشِّعرِ العربيّ، فَإنّ ثمّة تحوّلاً آخر لا يقلُّ عَنهُ أهميةً، بَل يُعدُّ هو الآخر سِمةً مهمّةً مِن سماتِ هذه الثّورة في مَجالها وَميدانها، فَقد شَهدَ هَذا العَصرُ –عَلَى صَعيدِ الظّاهرةِ الأدبيّةِ– مِيلادَ الحَداثةِ الشِّعريّةِ، حَيث تَحوّلتِ القَصيدةُ الحَديثةُ فِي أدائها وَحضورها مِن وَسيلةٍ لِلتعبيرِ إلى نَصٍّ يَتأمّلُ ذاته، وَيتساءلُ عَن هُويته وَلُغته وَوظيفته، وَيمكننا القَولُ إنّه إذا دَققنا النَّظرَ، فَسنرى أنّ الميتاقصيدةَ ليسَت سِوى صورةٍ مِن صورِ هذا التّحوّل الجَماليّ فِي الشِّعرِ الحَديث. وَلعلّه مِن غيرِ الممكنِ الحديثُ عَن الحداثةِ الشِّعريةِ دونَ التّوقفِ عندَ ظاهرةِ التّجريبِ كمدخلِ انطلاق لدراسةِ الميتاقصيدةِ بوصفها مِن الدِّراساتِ الحَداثيةِ المتحوّلةِ وَالمغايرةِ، عَلى أنّ ظَاهرةَ التّجريبِ لَيست مقصورة عَلى نوعٍ أدبي دونَ آخر، أو عَلَى عَصرٍ دونَ غيره، إذ إنّها امتدّت إلى فتراتٍ أدبيّةٍ سابقةٍ مَرّ بِها الشِّعرُ العَربيُّ

[1] أدونيس، علي أحمد سعيد، *زمن الشِّعر*، 1972م، دار العودة، بيروت، ص 9.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

عَامة، وتميزّ بِها الشِّعرُ العربيُّ المعاصرُ خاصّةً، وَقد طَرأ تَحولٌ مَلحوظٌ عَلَى القَصيدةِ العَربيّةِ عَبرَ العصورِ، فَتغيّرت أدواتُ التّعبيرِ الشِّعريّ وفقاً لِحاجاتِ العصرِ وَمعاييره[1].

وَعَلى ذَلك، يُعدُّ "التَّجريبُ" شَكلاً مِن أشكالِ تَحوّلاتِ القَصيدةِ وَتَطوّرها، إذ ينطلقُ مِن فِكرةِ المُغايرةِ وتخطّي المألوفِ والسَّائدِ، وَالخروجِ عَلى النَّموذجِ الفنّي[2]، كَمَا يُشكّلُ مُصطلحُ التّجريبِ وَاحداً مِن مُفرداتِ الخَلقِ وَالإبداعِ الفنّي[3]، وَلذلكَ، فَإنَّ قَارئَ الأعمالِ الشِّعريّةِ المُعاصرةِ يَجدُ تَجاربَ لشعراءَ يُبلورونَ مَساحةً نَصيّةً جَديدةً فِي قَصائدهم؛ وَذلكَ مِن خِلالِ إدخالِ أنماطٍ كتابيةٍ مُختلفةٍ[4].

وَعَلى هَذا الأساسِ، تُعدُّ المِيتاقصيدةُ تَجسيداً لِتطورِ القَصيدةِ وَتَحوّلاتِها، إذ يَندرجُ مَفهومُها فِي إطَارِ مَفاهيمِ التَّجريبِ الحَديثةِ، فَهل يمكن الحديثُ عَن تحوّلاتٍ للقصيدةِ دَاخلَ النَّصّ الشِّعريّ، وَبمعنىً آخر، هل شكّلت القَصيدةُ مَوضوعاً للشعرِ بالنّسبةِ للشّاعرِ؟ وبمعىً ثالث، هل بمقدورنا القول بجماليّةِ القصيدةِ فِي المتنِ الشِّعريّ؟

إنّ المتأمّلَ فِي هَذا المتنِ الشِّعريّ يَلحظُ أنَّ أوّلَ تَمظهراتِ القَصيدةِ فيه تتمثّلُ فِي وصفِ الشِّعرِ، وَفِي وَعي الشَّاعرِ ورؤيتهِ لطبيعته.

وَعَليهِ، وَانطلاقاً مِن ذَلك يُحاولُ البحثُ تَسليطَ الضَّوءِ عَلى مَظهرٍ مِن مَظاهرَ التّجريبِ وَالحداثةِ فِي الشِّعرِ الأردنيّ، إذ يهدفُ إلَى تتبعِ مَظاهرَ التّجريبِ المُرتبطةِ بِالميتاقصيدةِ فِي شعرِ الشَّاعرِ الأردنيّ عاطف الفراية، وَذلكَ مِن خِلالِ دراسةِ أعمالهِ الشِّعريةِ وَتحليلها، كَما يَسعى هَذا البَحثُ إلى تكريسِ حضورِ النّقدِ الجماليّ فِي الوعي النّقديّ المعاصر، انطلاقاً مِن تَعبيرِ الشَّاعرِ فِي قَصيدته عَن رؤيته للشّعرِ وَطبيعته، وَإلى جَانبِ ذَلك، يُحاولُ البحثُ فتحَ ملف حوار بينَ الفَلسفةِ وَالنّقدِ، مِن خِلالِ تَرسيخِ فكرةِ الجَمالِ وَتعميقها فِي الذَّوقِ النّقديّ، وَاستدراكَ المَعاييرَ الجَماليةَ التي أقرّها الفَلاسفةُ وَالنّقادُ الجَماليون، ثمّ استثمار التَّصوراتِ الفلسفيّةِ حَولَ فكرةِ الجَمالِ؛ لتطويعها فِي تَفسيرِ العملِ الشِّعريّ، لِذا كَانت التّحديداتُ النَّظريةُ هِي الأرضيةُ التي انطلقنا مِنها فِي البحثِ، وَكَانت دِراسةُ الميتاقصيدةِ مَعبراً نَحوَ قِراءةِ القصيدةِ فِي النَّصّ الشِّعريّ عندَ الشّاعر عاطف الفراية،

---

[1] أدونيس، علي أحمد سعيد، *مقدمة للشعر العربيّ*، ط3، دار العودة، بيروت، 1979م، ص 41-42.

[2] جاكوب، كورِك، *اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب*، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، بغداد، دار المأمون، ص 29.

[3] أحمد، إمام سيد، *حول التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي*، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1992م، ص 27.

[4] داغر، شربل، *الشِّعرية العربية الحديثة*، ط1، دار توبقال، 1988م، ص 31.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

وَلَعلّ هَذا البحثَ يُعدُّ أوّلَ دِراسةٍ مُتخصصةٍ تَتناولُ مَوضوعَ المِيتاقصيدةِ فِي الشِّعرِ الأردنيّ، بِوصفهِ جَانبًا مِن رَصيدِ الحَداثةِ الشِّعريةِ فِي الأردن.

إشكالية البحث:

تَتمثلُ مُشكلةُ البَحثِ فِي كَيفيةِ الخُروجِ مِن إشكاليةِ تَحديدِ علمِ الجَمالِ بِوصفهِ مَجالاً فَلسفياً شَائكاً، كَما أنَّ إحدى المشكلاتِ المرتبطةِ بالبحثِ هِي ندرةُ الدِّراساتِ التي تناولت مَوضوعَ "الميتاقصيدة"، وَعلى الرّغمِ مِن أنّ الأعمالَ الشّعريةَ لعاطف الفراية قَد حظيت باهتمامٍ نقدي وأكاديمي يؤكدُ إسهامَه فِي تطوّرِ الشِّعرِ العربيّ المعاصر، فإنني لم أجد دراسةً أكاديميةً متخصصةً تناولت موضوع "الميتاقصيدة" فِي شعرهِ كظاهرةٍ تستحقُ الدّرسَ والتّحليلَ، خاصّةً عَلى مستوى البحثِ الجَامِعي.

موقع البحث وأهميته:

يقعُ هَذا البحثُ فِي صَميمِ الحَداثةِ الشِّعريةِ التي نَعيشها، بكلِّ مَا تَحملهُ مِن تَحولاتٍ وَتغيراتٍ وَتصوّرات، وَيعدُّ مَوضوعُ "الميتاقصيدةِ" مِن المَوضوعاتِ الشِّعريةِ الرّائدةِ والمبتكرةِ لم يتطرق إليها الباحثون بكثرة؛ إذ يتناولُ تجربةَ شاعرٍ أردني معاصر استطاعَ أن يقدّمَ شَكلاً جَديداً مميزاً، مما أضافَ أبعاداً جماليةً جديدةً إلى القصيدةِ العربيةِ، وَلعلَّ أهميةَ هذا البحثِ تنبعُ مِن قلّةِ الدّراساتِ والأبحاثِ التي تناولت هذا الموضوع.

أهداف البحث وأسئلته:

يسعى البحثُ إلى دراسةِ التّحولاتِ الجماليةِ فِي "الميتاقصيدةِ" عندَ الشّاعرِ الأردني عاطف الفراية، والكشفِ عن تجلياتها فِي القصائد، مِن خِلالِ تحليلِ العناصرِ الجماليةِ وتحوّلاتها في تِلك النُّصوص الشّعرية. ويكتسبُ البحثُ مشروعيته مِن محاولةِ الإجابةِ عَن جملةٍ من الأسئلةِ التي تُعدُّ نقطةَ انطلاقٍ رئيسةً للوصولِ إلى غاياتِ البحثِ، وَمنها: هل بالإمكان تحديد الجمال، ووضع معايير وقواعد ثابتة له؟ وكيف يتجلّى الجمال في العمل الفنيّ؟ وما أساس الحكم الجماليّ؟ وما العناصر التي تسهم في تشكيل جماليات النص الشّعرى، وكيف يمكن الاستدلال عليها؟ وما القوّة الجاذبة التي تدفعنا إلى قراءة الأدب، وما سرّ ترددنا عليه؟ وما سرّ خلود النّص الشّعري؟ وعلام يرتكز علم الجمال في الفنّ، وما الذي يجعل نصاً فنياً مكتوباً يحظى بإعجاب القارئ؟

هذه أسئلة طالما شغلت المهتمين بالفلسفةِ الجَماليةِ والنّقدِ، دون أن تُحسمَ بقول فصل، عَلى أنّ التّساؤلات الجوهرية والأكثر أهميةً، التي يعتزمُ الباحثُ الإجابةَ عنها فِي هَذا البحثِ، تتمحور حول ما هية الميتاقصيدة؟ وهل بالإمكانِ الكشف عن العناصر الجمالية التي تميز "الميتاقصيدة" في شعر عاطف الفراية؟ وكيف تجسّدت التّحولات الجمالية فِي قصائد "الميتاقصيدة" لديه؟ وكيف عبّر الشّاعر عاطف الفراية عن وعيه الذّاتي فِي هَذه القصائد؟

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

منهج البحث:

سيعتمدُ البحثُ القراءةَ الجماليّةَ منهجاً فنياً إجرائياً لمقاربةِ النُّصوصِ الشِّعريّةِ، بوصفها موضوعاً لذاتها وللجمال.

الدّراسات السّابقة:

أصدر الشّاعر عاطف الفراية أربعة دواوين شعرية تُمثل محطات مهمة في مسيرته الأدبية، بدأها بديوانه الأول "حنجرة غير مستعارة"[1] ثم ديوانه الثاني "حالات الراعي[2]" وديوانه الثالث " أنثى الفواكه الغامضة[3]"، وديوانه الرابع " أنثى الغياب"[4].

وقد تناولت العديدُ مِن الدِّراساتِ النّقديةِ تجربةَ عاطف الفراية الشِّعرية، مِما يعكسُ حضورها النّقدي وَثراء أبعادها الجماليّة والفكرية، حيث ركّز النّاقد زياد الزعبي في مقاله "الذات والوجود الجوهري في المجاز" على البعد الفلسفي والوجودي في شعر الفراية[5]، وسلّطت سهى نعجة الضّوء على قدرة الفراية على تطويع اللغة وإعادة تشكيلها بما يخدم رؤيته الشعرية المبتكرة، وذلك في مقال نُشر في جريدة الرأي عام 2014م بعنوان "مباهج اللغة في محراب قصائد للقصيدة لعاطف الفراية[6]، وقدّمت الباحثة ثائرة المطارنة رسالة ماجستير عام 2017م بعنوان "عاطف الفراية شاعراً ومسرحياً"، وهي الرسالة الجامعية الأولى التي تناولت تناولاً اكاديمياً أعمال الفراية الشِّعرية والمسرحية، مع التركيزِ على جوانب التّجرب والأسلوبية في إنتاجه[7]، كما أشارت أمل

---

[1] صدر عام 1993م عن وزارة الثقافة الأردنية.

[2] صدر عام 2010م عن دار أزمنة للنشر.

[3] صدر عام 2013م عن دار فضاءات للنشر والتوزيع.

[4] صدر عام 2019م ضمن منشورات دائرة الثقافة في حكومة الشارقة.

[5] الزعبي، زياد: الذات والوجود الجوهري في المجاز، تاريخ النشر: الجمعة 12:00 27-9-2013م، رابط المقال: https://alrai.com/article/606130 / الرأي – الثقافي/ صحافة / الذات– والوجود–الجوهري – في –المجاز

[6] نعجة، سهى: مباهج اللغة في محراب قصائد للقصيدة لعاطف الفراية، تاريخ النشر: الجمعة 12:00 13-6-2014م، رابط المقال: https://alrai.com/article/649741 / ملاحق / مباهج – اللغة – في – محراب – قصائد – للقصيدة– لعاطف –الفراية.

[7] المطارنة، ثائرة، "عاطف الفراية شاعراً ومسرحياً"، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة مؤتة، الأردن، 2017م.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

المشايخ في مقال منشور بجريدة الرأي عام 2019م بعنوان "جدارية يوتيربي.. أو أنثى الغياب" إلى أنّ انتشاء الشاعر الدائم بالقصيدةِ غالباً ما يقترن بالمرأة التي لا تغيب عن القصيدة[1].

أمّا الدِّراسات التي تناولت موضوع الميتاقصيدة، فقد كَانت مَحدودة، وأولى هذه الدّراسات دراسة هدى فخر الدين، وعنوانها "الميتاشعرية في التّراث العربي من الحداثيين إلى المحدثين"[2]، وَيُخيّل إلينا أنّ هذه الدِّراسة هِي مِن أفضل مَا ظهرِ مِن دراسات حولَ هذا الموضوع، حيث تناولت تعريف مصطلح الميتا شعر، واستعرضت مدونات شعرية من العصر العباسي والحديث، عبّر فيها الشُّعراء بشكل واضح عن آرائهم النقدية حول الشِّعر، وقد سعت الباحثة إلى البرهنة على أنّ الشّاعر غالباً ما يتحدث عن شعره، وكان يمتلك وعياً نقدياً ميتاشعرياً يعكس موقفه من التراث والتّجديد، ويكشف انشغاله بفهم سؤال الشِّعر ووظيفته في سعي دائم نحو التغيير في التعبير الشِّعري.

أمّا الدّراسة الثّانية، فهي دراسة حاتم الصكَر بعنوان: "إيكاروس محدقاً في شمس القصيدة: الميتاشعرية في نماذج قصيدة النثر العراقية"، حيث ينطلق الباحث من فرضية مركزية ترى "أنّ استخدامَ القصيدةِ فِي الحديثِ عن نفسها يحفز الشَّاعر على معاينة المشكلات وَالقناعات أثناء الكتابة ذاتها، وهذا هو جوهر الميتا في القصيدة"[3].

تأسيساً عَلى ما سَبق، فَإنَّ حرصنا على تناول شعر الفراية وتقديمه للتحكيم نابع من اهتمام الباحث ومساهمته في تجلية الشِّعر الأردنيّ، وَمن خِلال الاطلاعِ عَلى هذا الشِّعر سَيفتح للدراسين رؤى جديدة في قراءته، وعليه بقي إذن أنّ شعر عاطف الفراية لم يحظ بالدِّراسة النقديّة المتخصصة التي تتناول الميتاقصيدة.

المبحث الأول: التَّمثيلات الفلسفيّة والنقديّة للجمال:

أولا: التمثيلات الفلسفية:

ينجذبُ الإنسانُ نحوَ الجمالِ وَيتعلّقُ بهِ لأسبابٍ مختلفة، وَإنَّ الحديثَ عَن الجَمالِ حديثٌ جدليّ قديماً وحديثاً، فَالجَمالُ، بوصفهِ فكرةً فلسفيّةً، يشكّلُ وعياً فكرياً وإنسانياً، وَعلى هذا الأساس، فإنّ البحثَ فِي الجمالِ يُعدُّ مِن

---

[1] المشايخ، أمل: جداريّة يوتيربي.. أو أنثى الغياب، تاريخ النشر: السبت 12:00 25-5-2019م، رابط المقال: https://alrai.com/article/10485522 / الرأي- الثقافي/ العاصمة / جدارية – يوتيربي – أو – أنثى –الغياب.

[2] فخر الدين، هدى، *الميتاشعرية في التراث العربي من الحداثيين إلى المحدثين*، ترجمة آية علي، السعودية، دار أدب، 2021م.

[3] الصكر، حاتم، إيكاروس محدقاً في شمس القصيدة، *الميتاشعرية في نماذج قصيدة النثر العراقية*، ط1، بغداد، منشورات اتحاد الكتاب في العراق، 2024م، ص 8.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

الأبحاثِ الفلسفيّةِ المثيرةِ للجدلِ، وَليسَ هناك تعريفٌ جَامعٌ مَانعٌ لمعنى الجَمال، بل توجد اختلافاتٌ كثيرةٌ حولَ مفهومه، وَهو كذلك مثارُ نقاشٍ واسعٍ يصعب الحسمُ فيهِ، وقد تعددت الآراءُ في تفسيره.

لذا، تدورُ أسئلةٌ كثيرةٌ حولَ موضوعِ الجمال، وَمنَ المؤكّدِ أنَّ أوّلَ مَا يتبادرُ إلى الأذهانِ هو التّساؤلُ عن ما هيةِ الجَمال التي سنلج عالمها، وَعلى هذا الأساس، أبدى الدّارسون وجهاتِ نظرٍ متباينةً حول معنى الجمال، وَإنّ التّصدّي للإجابةِ عن هذا السّؤال يعدُّ أمراً في غاية الصّعوبة؛ وَلعلّهُ السُّؤالُ الذي لن يحظى أبداً بإجابةٍ نهايةٍ مهما بلغت نجاعتها، وَلقد طرح هذا السّؤالُ قديماً بكثرة، وما يزال يُطرح اليوم بإلحاح، وسيظلُّ يطرح باستمرار، وَقد أدرك جان برتيلمي هذه الحقيقة عندما قال: "إنّ فكرةَ الجمالِ لا تقبل التّفكير، ولا يمكن الاستغناء عنها؛ لأنّها في وقتٍ واحد حَاضرة هاربة"[1]، وهو فِي ذلك، لا يختلف عن غيره في التأكيدِ بأنّ معظمَ النّظريات الجمالية تقرر أنّ الخاصيةَ الجماليةَ ليست شيئاً ثابتاً[2].

وينبغي أن ندركَ جيداً أنّ تجاوبَ النّاسِ أمامَ الجمالِ متفاوت؛ ولذلك لا يمكن توحيدُ مفهومِ الجمال، إذ يعدُّ نسبياً، ويتغيّر بتغير البيئة والعصر، فما نعدّه جميلاً قد يُعدُّ قبيحاً في مكانٍ آخر، وتختلف مقاييسُ الجمال، كَما يختلف الباحثون في تحديده، وَيتفاوت تجاوب الناس أمام الجمال، فقد يقتصر أحياناً على المتعة الانفعالية، أو يكون مجرّد تأثيرٍ وهياج شعوري[3]، فالجمال هو "انفعال لطبيعتنا الإراديّة التذوقيّة؛ فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولّد اللذة في نفس أحد"[4].

وَيعدُّ علمُ الجَمالِ مِن العلومِ اليونانيّةِ القديمةِ، وَقد صِيغَ علمُ الجمالِ كمصطلحٍ فِي القرنِ الثّامنِ عشر للإشارةِ إلى نظريةِ الجَمالِ وفلسفةِ الفنّ، وبمعناه العام إلى دراسةِ الإدراكِ، وقد ساهمَ الفيلسوف الألماني ألكسندر باومجارتن (1714–1762م) في كتابه "تأملات في الشِّعر" صياغة تعريف علم الجمال كما هو عليه في العصر الحديث، إذ عدّه "المعرفة الشُّعورية التي يتوصّل الإنسان عن طريقها إلى تذوّق الجميل، والتي يتمّ التّعبير عنها بالصّور الفنّية"[5].

إنّ تعريفَ باومجارتن هذا ينطوي على تأكيدٍ لتفسير إعجابنا بجماليّةِ الأشياء؛ وَلذلك حاولَ باومجارتن دراسة انفعالاتِ الإنسانِ ومشاعره، ونشاطه الجمالي الذي لا يرتبط بأيةِ منفعةٍ عمليةٍ[6]، وَمِن الدّارسينَ مَن يرى أنَّ

---

(1) برتليمي، جان، *بحث في علم الجمال*، ط1، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1970، ص 9–10.

(2) عبد الرّحمن، منصور، *معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي*، ط1، المعارف، القاهرة، 1981، ص 3.

(3) غريب، روز، *النقد الجمالي وأثره في النقد العربي*، ط2، دار الفكر اللبنانية، بيروت، 1983، ص 19–36.

(4) سانتيانا، جورج، *الإحساس بالجمال*، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص 92.

(5) الحسن، تاج السر، *قضايا جمالية وإنسانية*، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 28.

(6) عطية، محسن، *غاية الفن: دراسة فلسفية ونقدية*، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1996، ص 9.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

الجمالَ هو النّافع؛ إذ يربط سقراط (399–469 ق.م) بين مفهوم الجمال والفائدة بكونه وسيلة لبلوغ أهداف معينة، فالشّيءُ الجميل في نظر سقراط، "هو ما ترتبت عليه فائدةٌ للإنسان، والرّائع في الفنّ هو مَا كَان نَافعاً[1].

لقد أقامَ أتباعُ هذا الرأي تَعارضاً بينَ الجمالِ والفنّ؛ إذ لَم يَعد الجمالُ اليوم بِالضّرورةِ نَافعاً، فالعمل الفنّي بِوصفها نَشاطاً إنسانياً ذاتياً يصدرُ عَن الإنسان، لا يستهدف أية غاية نفعيةٍ أو اجتماعيةٍ أو خُلقية، وعليه، فإنَّ الحقيقة التي نحاول تقريرها هي أنّ "كلَّ عملٍ فنّي يخلو من المصلحة بمعنى من معانيها"[2] يثير لذة جمالية، ومن هنا، فلا يوجد علاقة بين الجمال والمنفعة في العمل الفنّي؛ "فالعمل الفني لا يستمد جماله من فائدته"[3].

يرى أفلاطون (337–427 ق.م) أنّ الشّيءَ الجميلَ يتجلّى فِي المحاكاةِ والخيرِ الكاملِ، وَلذلك ربطَ الجمالَ فِي فلسفتهِ بالحقّ والخيرِ[4]، أمّا الجمال عند أرسطو (332– 384 ق.م)، فيكمن فِي النِّظامِ والتَّناسبِ[5]، بينما يرى كانط (1724 – 1804) أنَّ الجمالَ هو المنزّهُ عن الغرض[6]، "والحال أنَّ الأشياءَ الجميلةَ [لدى كانط] هي بشكلٍ خاص الأشياء الطّبيعيّة كالزّهور وتغريد العصافير والبلور"[7]، وَقد خلصَ كانط إلى أنَّ الحكمَ الجماليّ محدد بأربع قضايا أساسيّة للظاهرة الجماليّة، وهي: الرضى والإعجاب والقصد والمألوف[8]، أمّا بودلير، فيرى أنّ الجمالَ "رؤيا جديدة للعالم، وهو الغريب [الذي] يجعلنا مسبقاً نحسّ بما هو فوق طبيعي"[9].

ثانياً: التّمثيلات الجماليّة في النّقد:

مِن المهمّ بمكان الإشارة إلى أننا عندما نستخدم مصطلح "الجماليّة" فإننا نتحدث عن فلسفة الفنّ، فالجمالية قرينة الإبداع، ويمكن الاستدلال عليها عبر مجموعة ملامح ومميزات كالمغايرة والتكثيف والعمق والاتساع الدلالي والقدرة على الإدهاش، وإذا كنّا قد انطلقنا في هذا البحث من علم الجمال، فذلك لأننا أردنا "البحث في

---

[1] عوض، رياض، *مقدمات في فلسفة الفن*، ط1، جروس برس، طرابلس، 1994.

[2] سانتايانا، جورج، *الإحساس بالجمال: تخطيط لنظرية في علم الجمال*، ط1، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2001، ص 79.

[3] إبراهيم، زكريا، *الفنان والإنسان*، ط1، مكتبة غريب، القاهرة، 1973، ص 119.

[4] عطية، محسن محمد، *غاية الفن: دراسة فلسفية ونقدية*، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1996، ص 55.

[5] الحسن، تاج السر، *قضايا جمالية وإنسانية*، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 33–35

[6] الصباغ، رمضان، *الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية*، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2000، ص 9.

[7] لاكوست، جان، *فلسفة الفن*، ط1، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، 2001، ص 29.

[8] زكريا، فؤاد، *آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة*، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص 62–63.

[9] عوض، رياض، *مقدمات في فلسفة الفن*، ط1، جروس برس، طرابلس، 1994، ص 158–159.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

المفهومات والاعتقادات التي تتعلّق بتقديرِ التّجربةِ الفنيةِ وتقويمها"[9]، لِذلك، فإنَّ علمَ الجمالِ يبحثُ فِي شروطِ الجمالِ وَمقاييسهِ وَنظرياتهِ، وَفِي الذَّوقِ الفنّي، وَفي أحكامِ القيمِ المتعلقةِ بالآثارِ الفنّيةِ[10].

إنّ العملَ الفنّي هو أبرز صورة يظهر فيها الدّارس والنّاقد بالجمال؛ فلا يختارُ النّاقدُ العملَ الأدبيّ دون أن يأخذ في اعتباره مقدار تأثير هذا العمل في نفسهِ وذهنهِ مِن إعجابٍ وتقدير، و"بما ينطوي عليه من عناصر طريفة تبعث على الدّهشة"[11]، بحيث يُشعرنا فِي كلِّ مرّة نقرأه كَأننا نَقرأ عَملاً جَديداً للمرّة الأولى.

إنّ الحكمَ "على عملٍ أو شيء بأنّه جميل، لا يعني فقط أنّ مجموع النّاس يرونه جميلاً، وإنّما يعني أنّ كلَّ من يتأمّل هذا الموضوع في نفس الظّروف التي نتأمّله فيها لا بدّ أن يراه جميلاً"[1].

وَعليه، فإنَّ اختلافَ الأذواقِ يعود إلى اختلافِ درجةِ الإحساسِ الفطريّ، والتّفاوت فِي مقدارِ الملاحظةِ والانتباهِ، واختلاف في درجة المعرفة والخبرة والمران[2]، ولكن يجب أن نشيرَ إلى أمرٍ بالغ الأهمية، كنّا قد أشرنا إليه، ونعاود الإشارة إليه ثانيةً للاهمية ذاتها: إنّ ما يعدّ جميلاً فِي عصر من العصور أو حقبة من الحقب الزَّمنية يصبح قبيحاً أو غير نافع في عصر آخر[3].

وإنّه ليمكننا القول: إنّ الدّوافعَ الجماليّةَ مختلفة ومتعددة، وإننا بحاجة إلى شيء من معايشة الفن؛ لأننا بحاجة إلى أن نجعل حياتنا على قدر من الجمال والنبل، وغالباً ما نبحث في الفن عن ملجأ إذا أطبقت علينا الهموم، وأحياناً نجد أنفسنا بكلِّ بساطة نشعر بعطش وجوع بالغين إلى الأحاسيس الملتهبة، وهو شعور أقرب ما يكون بالطّبع إلى فكرة التّطهير النّفسي من عجز المواجهة إلى محاولات الخلاص[4].

ثالثاً: النّقد الجماليّ:

تنحصر نظرة النُّقاد الجماليّة في جماليّة الإبداع الفنّي، وقد ظهر النّقد الجماليّ في الأدب نتيجة الاحتكاك بالفكر الغربي، وعليه ظهر المنهج الجمالي بوصفه مصطللحاً جمالياً في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر[5].

---

[9] عوض، رياض، *مقدمات في فلسفة الفن*، ط1، جروس برس، طرابلس، 1994، ص 128.

[10] صليبا، جميل، *المعجم الفلسفي*، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971، ص 408.

[11] إبراهيم، زكريا، *الفنان والإنسان*، ط1، مكتبة غريب، القاهرة، 1973، ص 111.

[1] زكريا، فؤاد، *آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة*، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص 269.

[2] عيد، كمال، *جماليات الفنون*، ط1، منشورات دار الجاحظ، بغداد، 1980، ص 70.

[3] عيد، كمال، *جماليات الفنون*، ط1، منشورات دار الجاحظ، بغداد، 1980، ص 14.

[4] سوريو، إتيان، *الجمالية عبر العصور*، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982، ص 20.

[5] لؤلؤة، عبد الواحد، *موسوعة المصطلح النقدي*، ط2، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص 284.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

ويرتكز هذا النقدُ في أساسه على نظرية علم الجمال، وقد استعان كثير من النقاد المعاصرين في استكناه مكونات النّصوص الأدبيّة ودلالاته الفنية بمعطياته الجمالية في مستويات وعناصر وأساليب فنّية ولُغويّة مختلفة، حيث ينطلق النّقد الجماليّ من أصول استاطيقيّة (Aesthetics) أو علم الجمال، ومعناه نظرية الإدراك الحسيّ والتأثرية[6]، "والاستطيقا هي العلم الذي يبحث في قضايا الجمال والقبح من النّاحية الإبداعية والنقدية والنّظرية، ويدرس سبل الإبداع الفني وطبيعة الاستمتاع الجمالي"[7].

إنَّ النَّقدَ الجمالي أحد الطَّرائق القرائية النقديّة التي تتناول دراسة الأدب وتحليله انطلاقاً من طبيعته وشكله بغض النَّظر عن مضمونه الذي يحمله، حيث إنّ "الحكمَ بالجمال أو القباحة على شيء من الأشياء أو فنّ من الفنون، إنّما رهين بوعي وإدراك هذا الذي يصدر مثل هذا الحكم"[1]. وثمّة شيء آخر ينبغي الإشارة إليه، والتّنبيه عليه، وهو النَّقد الجمالي يدرس الأدب بوصفهِ بنية جمالية[2]، وقد استطاعَ النّقدُ الجمالي بوصفهِ منهجاً نصياً أن يفرضَ نفسَه؛ إذ إنّه يضع اهتمامه عَلى الجانبِ الشّكلي للنصّ الأدبي، ويرتكز على الصّياغةِ اللغويةِ الفنيّةِ العاليةِ والرّاقية من حيث إغناء النصّ الشِّعري بأبعاد لغوية جمالية تخالف توقعات القارئ، لذا يرجع جمال شكل العمل الفنّي إلى التَّعبير بما يولده من إحساسٍ جمالي، وسمّي النّقد الجماليّ بهذا الاسم للدلالة على إضفاء الأهمية في النصّ الأدبي على الجانب الشَّكلي الخارجي[3].

رابعاً: التّمثيلات الجماليّة:

إنّ الجمالَ صفةٌ لازمةٌ فِي الفنّ، وَيعدّ الجمالُ موضوعاً للمخيلة[4]، وتجدر الإشارة إلى أنّ الحكم الجمالي يختلف عن الحكم المعرفي؛ فالأوّل ذوقي فردي، والآخر موضوعي[5].

واستند أدباءُ العصور القديمة إلى معيار المشابهة، وكان الفن عندهم مجرد نقل وتقليد، وقد توصل زوكسيس (464–398 ق.م) أحد أكبر فناني العصور اليونانية القديمة في القرنين الخامس والسّادس قبل الميلاد في أحد نماذجه إلى درجة الخدعة الفنية، حيث رسم طفلاً ممسكاً بعنقود عنب، وكان العنقود شديد الشّبه بالحقيقة حتّى

---

[6] سانتيانا، جورج، *الإحساس بالجمال*، ط1، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص 53.

[7] عطية، محسن محمد، *غاية الفن: دراسة فلسفية ونقدية*، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1991، ص 9.

[1] عيد، كمال، *جماليات الفنون*، ط1، منشورات دار الجاحظ، بغداد، 1980، ص 14.

[2] أندرسون إمبرت، إنريك، *مناهج النقد الأدبي*، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 166.

[3] طاهر، علي جواد، *مقدمة في النقد الأدبي*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979، ص 434.

[4] هويسمان، دِني، *علم الجمال*، ترجمة ظافر الحسن، ط4، منشورات عويدات، بيروت، 1973، ص 201.

[5] عقيل مهدي يوسف، *الفكرة الجمالية في الفن*، دار اليازوري العلمية، عمّان، 2013، ص 14.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

أنّه كان يغري العصافير[6]، على أنّ وجودَ معيارَ المشابهة لم يعد له وجود في النّقدِ المعاصرِ الذي يقيّم الحكم على المألوف من الآثار، ولم يعد المطلوب من الأدباء نسخاً حرفياً دقيقاً، بل خلقاً جديداً ومعبراً[7].

"إنّ أفضليةَ الفنِّ الجميل تقوم في أنّه يستطيع أن يخلعَ الجمال على القبح"[8]، "فالفنّان الحقّ هو الذي يصوّر حتّى القبح تصويراً جميلاً، هو الذي ينأى بذاته فوق معطيات الواقع الفجّة، ليكونَ واقعياً بالفنّ"[9]، لذلك "لا يجوز أنّ نصنّف [العمل الفنّي] بالقبح إذا تعارض مع مفهوم الخير والنّفع الماديين"[10]، حيث إنّ الموضوعَ الجمالي في نظر الفنّان يختلف عن الموضوع الحسّي العادي[11].

وعليه يمكن أن نتساءل: هل الحكم الجماليّ شيء ذاتي أم موضوعي أم شيء آخر؟ وكيف يمكننا التّعرف على ما يجعل العمل الفنّي جميلاً؟ وكيف يمكننا الحكم على العمل الفنّي بوصفه عملاً جمالياً؟

لكن السّؤال الذي يطرح هنا هو: كَيف السّبيل إلى الاقتناع بأنَّ العملَ الذي يصوّر موضوعاً قبيحاً هو عمل فني؟

فقد نجد في الأعمال قيمة جماليّة عالية رغم أنّ هذه الأعمال ليست جميلة بالمعنى المألوف، وكثيراً ما ينطوي القبح في الموضوعات على قيمة جمالية، وذلك أنّ "[الأديبَ] يجد في التّخيل سبيلاً إلى إبداع الصُّور وابتكار التّراكيب"[1]، وَعلى مَا تَقدّم، يجب على الدّارسِ أن تكون استجابته للعمل الفنّي استجابة فنية لا موضوعيّة؛ لأنّ قيمة العمل الفنّي يعود إلى قوة التصوير وأثره في نفس المتلقي، حيث يخلع شكلاً غير متوقع، فقد يكون الموضوع مبتذلاً، لكن الأديب يصوره بطريقة جديدة ومبتكرة، وقد يكون العمل الأدبي غير واضح المعنى، إلّا أنّه يحدث تأثيراً جمالياً بما يخلفه من جو فني وطريقة عرض يرهف الحس، وبمستطاعنا القول بنفس الطّريقة إنّ الأديب المبدع لا ينقل الأشياء كما يجب أن تكون، بقدر ما يعيد صياغتها من جديدة بصورة موحية وبلغةٍ جديدةٍ تكون أقدر على التّعبير المباشر.

---

[6] ريشار، أندريه، النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1973، ص 13، 15.

[7] لاكوست، جان، *فلسفة الفن*، ط1، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، 2001، ص 34.

[8] غريب، روز، *النقد الجمالي وأثره في النقد العربي*، ط2، دار الفكر اللبنانية، بيروت، 1983، ص 69.

[9] هويسمان، دِني، *علم الجمال*، مرجع سابق، ص 11.

[10] عوض، رياض، *مقدمات في فلسفة الفن*، مرجع سابق، ص26.

[11] إبراهيم، زكريا، *فلسفة الفن في الفكر المعاصر*، ط1، القاهرة، 1966م، ص 35–36.

[1] كحلوش، فتحية، *بلاغة المكان*، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2008، ص 52.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

ومن المعلوم بالضّرورة أنّ "العمل الفنّي ليس مادة وموضوعاً فحسب، بل هو أيضاً تعبير يحمل شحنات وجدانية خاصّة، وينطوي على تأثيرات جمالية معينة"[2]، فضلاً عن أنّه ليس للشيء الفني في ذاته أية قيمة، وهو لا يصبح موضوعاً لدراسات جمالية إلّا بالذّهن"[3]، حيث إنّ "الفكرةَ السّامية لا قيمة لها فنياً ما لم تعرض في قالب فنّي جميل"[4]، وَعلى ذلك فإنَّ الموقفَ الجمالي يؤكّد على أنّ العملَ الفنّي "لا يحمل مضمونات أخلاقية"[5].

وَعلى كلّ ما سبق، باتَ من المؤكّد أنّ العمل الفنّي لا يكون عملاً بأفكاره ومعانيه، ولا يقاس جماليته بما يحققه من فائدة أو ما يؤدي من خدمة، وإنّ ما يجعل العمل الفني جميلاً هو أسلوب الفنّان الخاص وطريقته في التّعبير، ولكي يستحيل العمل الفنّي إلى ظاهرة جمالية، فإنّ الناقد الجماليّ ينتقل من مستوى الفائدة العملية إلى مستوى القيمة الفنية.

وعليه، فإنَّ الحكمَ عَلى العملِ الفنّي بالجمالِ يكون بما يولّده في نفوسنا من متعة فنية، أو ما يمكن تسميته بالإشباع الجمالي، ولكي يقوم الكلام على الكلام دليلاً، يجب أن نمتحن الصّحة النظرية لما تقدّم طرحه انطلاقاً من موضوع الميتاقصيدة، وإننا نودّ من أجل هذا أن نقف مع شعر عاطف الفراية.

المبحث الثاني: الميتاقصيدة وتجلياتها في الشّعر:

أولاً: الميتاقصيدة:

إنّ مصطلحَ "الميتاقصيدةِ" حديثٌ فِي الواقعِ حداثةَ التّنظيراتِ الأدبيّةِ المعاصرةِ، سواء فِي ذلكَ تنظيرات النُّقاد أو في إشارات بعض متذوقي الأدب منهم، وَقد وردت هذه اللفظة فِي نصوصهم، وَإن اختلفَ مدلولها مِن ناقدٍ لآخر، وَلذلك، فإنَّ الدّراساتِ المؤطرة للميتاقصيدةِ تُعدُّ حديثةَ نِسبياً، وَإذا كنّا سَنتناول فِي هَذا البحث عَن موضوعِ "القصيدةِ فِي القصيدةِ"، فَإننا نودّ قبلَ ذَلك أن نتساءلَ عَن مصطلحِ "الميتاقصيدةِ" وَمفهومه، خاصّة ونحن نُلاحظ شيوع المصطلحات وَاستعمالها استعمال المترادفات.

ويعدُّ مصطلح "الميتاقصيدة" مُصطلحاً هَجيناً يجمعُ بينَ الأعجميةِ والعربيّةِ، حيثُ إنّ كلمة "ميتا" (meta) إغريقية الأصل، على العربيّة، وقد انتقلت إلى عددٍ من اللغاتِ الأوروبية كاللاتينية والإنجليزية والفرنسية بنفس المعنى تقريباً، وتُستخدم كبادئة في اللغة اليونانية للدلالة على ما هو ما بعد أو وراء أو فوق، وفي الاستخدام

---

[2] إبراهيم، زكريا، *الفنان والإنسان*، ط1، مكتبة غريب، القاهرة، 1973، ص 96.

[3] هويسمان، دِني، *علم الجمال*، ترجمة ظافر الحسن، ط4، منشورات عويدات، بيروت، 1973، ص 201.

[4] غريب، روز، *النقد الجمالي وأثره في النقد العربي*، مرجع سابق، ص 68.

[5] لؤلؤة، عبد الواحد، *موسوعة المصطلح النقدي*، ط2، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص 258.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

العلمي الحديث، تعني "حول" أو "شيء متعلق بشيء آخر"، مثل: بيانات حول البيانات" (metadata)، وميتا _ لغة (Metalanguage) ما وراء اللغة، وميتافيزيقيا (Metaphysics): ما وراء الطبيعة[1]، ووفقاً لذلك، فإنَّ كلمة "ميتا" تعني شيئاً يصف أو يفسّر نفسه، وفي سياق مصطلح "ميتاقصيدة"، تدل "ميتا" على أن القصيدة تتناول القصيدة ذاتها، أو "قصيدة عن القصيدة" أو "قصيدة حول القصيدة"، أو "قصيدة في قصيدة".

واضح أنّ هذا المصطلح مستعار من المصطلح العلمي الأوروبي وتحديداً اليوناني méta-poésie meta-poetry الذي يعني قصيدة تتحدث عن قصيدة، فكل قصيدة تتناول في موضوعها الشِّعر نفسَه تسمى ميتاقصيدة.

الميتاقصيدة والميتاشعرية:

تعدُّ "الميتاقصيدة" (Metapoem) إحدى إفرازات الحداثة الشِّعرية في القرن الحادي والعشرين، وواحدة من التّحولات الفنية التي تعكس وعياً بطبيعتها كشعر، والتي تكشف عن الوعي الشِّعري والجماليّ، مِن خلالِ تركيزِ القصيدةِ عَلى موضوعِ الشِّعر نفسه، حيث يصبحُ الشِّعرُ مدارَ انشغالِ الشّاعر فِي القصيدةِ، والميتاقصيدة بصفتها نَصّاً يرتدّ إلى ذاته، تبرز مقدرة الشّاعر الشِّعرية ووعيه بما يكتب، وَمن هنا، يبدو أنّ تحديدَ مفهومِ "الميتاقصيدة" أمرٌ أساسي لا محيد عنه، لما يحملهُ من وعي شعري وبعد فنّي، وهو ما يستدعي ضبط المصطلح وتحديد ما هيته، بالرّجوع إلى ما ورد في الدّراسات النقدية.

وَإنّ ما أعنيه بمصطلح "الميتاقصيدة"، هو المعنى نفسه الذي يسبغه النّقاد على مصطلح الميتاشعرية، وإذا ما تفحصّنا الأعمالَ النّقديّةَ، نجد أنّها تصرُّ على استخدامِ مصطلح "الميتاشعريّة"، وتستبدله أحياناً بمصطلح "الميتاقصيدة"، وَأمام هذا التّحول، يَحقّ للقارئ أن يتساءل، بل يحق له أن يجترح أسئلة كثيرة: لماذا عدل الباحث عن مصطلح الميتاشعرية وأقام بديلاً عنه "الميتاقصيدة"؟ ولعلّه يتساءل أيضاً لماذا الإلحاح على استخدام هذا المصطلح"؟

لقد آثرتُ استخدام مصطلح الميتاقصيدة على مصطلح الميتاشعرية؛ لأنّه أكثر دقّة في التعبير عن طبيعة الظاهرة التي تتناول الشِّعر نفسه، بينما قد يُحدث مصطلح "الميتاشعرية" التباساً مع مصطلح "الشّعرية"، وسنجد أثناء الممارسة النقديّة تداخلاً، ولعلّ الميتاقصيدة أكثر ارتباطاً بالشِّعر تحديداً، في حين مفهوم الميتاشعريّة مفهوم مفتوح يشمل أجناساً أدبيّة متعددة، ولا يقتصر على الشِّعر وحده؛ بل قد يدخل ضمنه الشِّعر والنثر وبعض أشكال الكتابة اليومية أو الخطابات العامة، ومع ذلك، فإنّ "الميتاقصيدة" لا تنفصل تماماً عن

[1] حجازي، سمير، *موسوعة مصطلحات النقد الأدبي المعاصر*، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2021م، ص 84.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

الميتاشعرية، رغم التمييز المفاهيمي بينهما؛ وإن كان هذا الأخير يشير إلى وجود ظاهرة شعرية عامة قد تظهر في نصوص نثرية أو شعرية على حد سواء.

والواقع أنّه رغم هذا التَّمييز المفاهيمي بين الميتاقصيدة والميتاشعرية يبقى هذان المصطلحان أثناء الممارسة التّطبيقية مترادفين تقريباً، فكثيراً ما يُستخدم المصطلحان على نحو متبادل، حيث يستعمل معظم النّقاد في الدّراسة الواحدة مصطلح الميتاقصيدة أحياناً ومصطلح الميتاشعرية أحياناً أخرى، وهما في كلتا الحالتينِ يقصدانِ المفهوم نفسه، ذلك أنّ مدار حديث الشّاعر في الميتاقصيدة والميتاشعرية الشّعر ومتعلقاته.

وتعدّ الناقدة هدى فخر الدين من بين من اهتموا اهتماماً فعالاً بمسألة الميتاقصيدة، إذ قامت باستخلاص القواسم المشتركة بين شعر المحدثين المتقدمين والحداثيين المعاصرين، متناولة موضوع الشِّعر في أعمالهم، كما وضعت الشَّاعر نفسه تحت المجهر، متفحصة مصادر إلهامه ومخاوفه وآماله وتصوراته حيال الكتابة الشِّعرية، وقد ميزت الناقدة بين نوعين من الميتاقصيدة: الميتاقصيدة الموضوعاتيّة والميتاقصيدة المرجعيّة أو السِّياقيّة، يتعلَّق الأول بالقصائد التي يكون موضوعها الشّعر، أما الثاني فهي التي تعكس وعياً واضحاً في الطَّريقة التي يتفاعل بها الشَّاعر مع مراجعه الشِّعرية[1]، أمّا النّاقد حاتم الصكر، فيصف "الميتاقصيدة" بأنّها "اللحظة التي تقف فيها القصيدة أمام مرآتها، والقصيدة في حال تشكّلها واصطناع الحوار معها، أو وصف تخلقها وبسط مفهوم الشّاعر لكينونتها"[2].

من هذا المنطلق، يمكن عدّ مصطلح "الميتاقصيدة" بوصفه شكلاً من أشكال المساءلة الشِّعرية مصطلحاً حاسماً؛ لما يتسم به من دقة وتخصص، واعتماده المباشر على الشِّعر، بخلاف "الميتاشعرية" الأوسع مجالاً ونطاقاً. وَعلى الرّغمِ مِن أنّ "الميتاقصيدةَ" ظاهرةٌ نقديةٌ حداثيةٌ، وواحدةٌ مِن مشاريعِ التّجديد الشِّعري فِي القرنِ الحادي والعشرين، فإنَّ ذلك لا يعني أنّ البلاغيين والنُّقاد القدامى كانوا فِي غفلةٍ عنها، أو لم يفطنوا إليها؛ فقد وُجد هذا المفهوم عندهم تحت مُسميات متعددة. وإذا كنّا قد وضعنا مُحدداً مفهومياً لمصطلح "الميتاقصيدة"،

---

[1] فخر الدين، هدى، *الميتاشعرية في التراث العربي من الحداثيين إلى المُحدثين*، ترجمة آية علي، ط1، دار أدب، الرياض، 2021م، ص 34.

[2] الصكر، حاتم، *إيكاروس محدقاً في شمس القصيدة: الميتاشعرية في نماذج قصيدة النثر العراقية*، منشورات اتحاد الأدباء والكتّاب في العراق، بغداد، 2024م، ص 7.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

فإنّه يمكننا مُباينة مصطلح آخر ظهر في التّراث البلاغي والنقدي، مثل ما سُمي عندهم: "وصف الشِّعر"[3]، ومنه "الشِّعر على الشِّعر"، و"العلم بالشِّعر"[4]، ومنه "الكلام على الكلام" بمعنى الكلام يدور على نفسه[5].

إنّ تعددَ المصطلحات التي أطلقت في هذا السّياق يجعلنا بأمسِّ الحاجةِ إلى توحيدِ المفهومِ وتحديدِ المصطلحِ بدقة، وإنّ مفاهيمَ "الميتاقصيدة" على تباينها وتعددها، لا تعني بالضّرورة أنّه لا يوجد ما يوحّد بينها، أو أنّ مجالَ الدّراسةِ فيها مجال للخلط أو أنّه غير قابل للتصنيف، فالميتاقصيدة تهتم بخصوصيةِ بما هو حولَ الشِّعر وَما يتعلّق به، وتميل في تعريفاتها على البعد الوصفي، وإن كنتُ أعترف أنّ مصطلح الميتاشعرية أكثر تداولاً وانتشاراً من غيره من المصطلحات المقاربة، بما في ذلك مصطلح "الميتاقصيدة"، فإنّ هذا لا يمنع من تبني أحد المصطلحات والاشتغال عليه نقدياً، وبناءً على ذلك لا مانع –من منظور نقدي– من التّغاطي عن مصطلح "الميتاشعرية" لصالح "الميتاقصيدة"، خاصّة في إطار دراسة تركّز في أساسها على حضور الشِّعر داخل الشّعر نفسه.

ثانياً: التّمثيلات الجماليّة للميتاقصيدة وتحوّلاتها في الشّعر:

إذا مَا حاولنا تتبع هذه الظّاهرة فِي المدوناتِ الشِّعريةِ التي تعكسُ وعياً فنياً ونقدياً لدى الشّعراء فِي سياقِ عملهم الشّعريّ، نجدُ أنّ "الميتاقصيدة" لا تقتصر على الحداثةِ الشِّعرية في القرن الحادي والعشرين، ولا تعوزنا الأمثلة مِن قديمِ الشِّعرِ عَلى هذا النّزوع، وَلعلّ النّاظرَ فِي هذه المدونات يلحظ حضوراً فاعلاً للشاعر في القصيدة، إذ يلعب دور الناقد والمنظّر والموجّه في الوقت ذاته، في سياق عمله الشِّعري وإنتاجه، وفي ذلك إشارة إلى عملية واعية ومدروسة، يعبّر الشّاعر فيها عن آرائه وتأملاته حول ما هية الشّعر وطبيعته.

فالمتأمل لذلك المتن الشِّعري يلاحظ أن تمظهرات الميتاقصيدة تتجلّى في الوعي التنظيري للشعراء بمفاهيم الشّعر، وفي هذا السياق يمكن أن نستعرض تصور الشّاعر حسان بن ثابت للقصيدة، على النحو التالي:

وَإنما الشِّعرُ لُبُّ المرءِ يعرضُهُ عَلى المجالسِ إن كَيْساً وَإنْ حُمُقا

---

[3] الجرجاني، عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1982م، ص 391–397.

[4] الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري*، تحرير أحمد صقر، ج1، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1972م، ص 402.

[5] التوحيدي، أبو حيان، *الإمتاع والمؤانسة. الليلة الخامسة والعشرون*، ضبط أحمد أمين وأحمد الزين، ج2، 1942م، ص 130–147.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

وَإِنَّ أشعرَ بيتٍ أنتَ قائلُـــهُ بَيـــتٌ يُقالُ إذا أنشدتَـــهُ صَدَقا[1]

ومن المنظور نفسه، يساهم الشّاعر البحتري في تعميق المفهوم الشِّعري، وذلك من خلال وصف العملية الشِّعرية حيث يقول:

وَالشِعرُ لَمحٌ تَكفي إِشارَتُهُ وَلَيسَ بِالهَذرِ طُوِّلَت خُطَبُه[2]

تتجلى الميتاقصيدة في أوضح صورها في هذا الشّاهد الشّعري، وإنّ ما يلاحظ هنا أن البحتري قد وضع أصابعه على جوهر العملية الإبداعية الشِّعرية عن طريق الإشارة والتلميح. ويمكننا أن نقدم نموذجاً شعرياً آخر يجسّد الميتاقصيدة، حيث نلحظ تحولها من مجرد وصف للعملية الشّعرية إلى المساءلة الشِّعريّة الواعية، ففي شعر أبي نواس، تمثّل القصيدة نقداً ذاتياً للقصيدة نفسها، إذ يقول:

قل لمن يبكي على رسمٍ درس واقفاً ما ضرّ لو كان جلس[3]

إنّ الذي يتأمّل فيما سبق تتكشف له التّصورات الفلسفية التي يحملها الشُّعراء حول رؤيتهم للشعر وطبيعته، وهكذا، ينتهي بنا الأمر أنّ الميتاقصيدة ظاهرة فنية تتأسس على الحداثة والتّجريب، وتصدر عن ذات شعرية واعية، وتشير إلى القصائد التي تعكس وعياً ذاتياً بطبيعتها كشعر، وتتخذ من الشِّعر نفسه موضوعاً لها.

ثالثاً: تجلّيات الميتاقصيدة في شعر عاطف الفراية وتحوّلاتها الجمالية:

لقد راهنَ الشَّاعرُ الأردنيُّ عَلى التّجريبِ، وَواكبَ شعرهُ تطوّراتِ الحَداثةِ الشِّعريةِ، وَهو مَا أتاحَ لهُ تقنيات فنيّة جديدة أخرجته من إطاره القديم، وبناءً على ذلك، سيركّز هذا الموضوع على موقع الشّاعر والشِّعر في الميتاقصيدة عند عاطف الفراية، حيث سيتم استجلاء كيفية علاقة الشّاعر بالنّص الشِّعري، وَينطلق مِن رؤية تؤكد أنّ الميتاقصيدة شكل من أشكال التّحول الجماليّ في الإبداعي الشِّعري، والفرضية التي يحاولُ الباحثُ إثباتها هي أنَّ "الميتاقصيدة" تمثّل ظاهرة واضحة في شعر عاطف الفراية، حيث تتحوّل القصيدة إلى نص مزدوج: نص يتناول الأشياء، ونص يتحدّث عن القصيدة نفسها.

---

[1] حسان بن ثابت، *ديوان حسّان بن ثابت*، شرحه وكتب هوامشه وقدّم له عبدالله علي مهنا، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994م، ص 174.

[2] البحتري، أبو تمام عبد الله بن أحمد، *ديوان البحتري*، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، بيروت، 1963م، ص 10.

[3] أبو نواس، الحسن بن هانئ، *ديوان أبي نواس*، تحرير أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب، بيروت، 1980م، ص 134.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

إنّ قصيدة الفراية مشغولة بالتّساؤلات النّظرية على نحو أكثر إلحاحاً حول الشِّعر، وتظهر محاولاتُ الإجابة عن هذه التّساؤلات في أشكال مختلفة في محاولة للوصول إلى معنى حقيقي للشعر، حيث يقول:

"هو الشِّعرُ

دَمْعُ الرِّجالِ مِنَ القَهر

إنْ ذَبحوا بِسِلاحٍ جَبَانْ

عَلَى غَيْرِ مَا يَشتَهُونَ وَما يَشْتَهِي"[1].

إنّ القصيدة لا تبدو جديدة كما يتراءى، إلّا أنّها تحمل مشروعاً حداثياً، يظهر عندما يركّزُ الشَّاعرُ عَلى البعدِ الوصفي للشّعر، حيث يتجلّى التّصورُ الجمالي فِي الميتاقصيدةِ، فِي المماثلة بينَ الشِّعرِ ودمع الرجال، كصورةٍ مجازية تعكس ضعفاً وقهراً، حيث يربط الشاعر الشعر بالقهر، ويطرح فكرة الشِّعر في مواجهة قسوة الواقع، ودوره في التعبير عن الفاجعة والقهر الإنساني، وهو في اتكائه على التشبيه (هو الشّعر دمع الرجال من القهر) يلامس نوعاً من الانزياح، وهو التشخيص، فالشّعر يتحول إلى رجل مقهور تنحدر دمعته على خدّه، وعليه تتحول وظيفة الشِّعر في سياق الميتاقصيدة من الجماليات التقليدية، المتمثلة بالوصف والتصوير إلى كونه تمثيلاً للمعاناة الإنسانية، وأداةً لفهم القهر الجمعي.

ومن مظاهر البنية في الميتاقصيدةِ، التي تؤشّر إلى انشغال الشَّاعر بالقصيدة، احتفاءُ الفراية بالقصيدة، لتبدو وكأنّها تمثل ثيمة أساسيّة من ثيمات بناء الميتاقصيدة، ولعلّ ما يلفت الانتباه في هذا العمل الشِّعريّ هو الحضور اللافت للميتاقصيدة إذ تُعزز دوال القصيدة ومرادفاتُها المهيمنة هذا الحضور، ولو وضعنا معجماً للألفاظ المشغولة بالقصيدة، لتحصّلنا على نتيجة لافتة، مثل: "القصيدة، القصائد، القصيد، الشِّعر، الشَّاعر، الشُّعراء"، حيث يقول في جدارية يوتيربي.. أو أنثى الغياب":

هوَ ذَا عُوائِـــــــي مِثلُ ذِئبٍ فِي بَرَارِي الكَونِ فَانتبهِي

لِنزفِي يَا جِرارَ نَبِيذِها الكَونِـــــــــي لَسْتُ أَطَالُ مَوْتَاً

يَشترِينِي أَوْ تُطَال يَدَايَ صَفحَ قَصِيدَتِي أَوْ صَفح رَبّتها"[1].

إنّ الشّاعر مشغول بالحديث عن قصيدته، وعن نفسه، وعلاقته بها، وهو دائم البحث عن ذاته في القصيدة، حيث تنهض القصيدة مثقلةً بالحزن، وإنّ لفظة "قصيدتي"، بإيقاعها ودلالتها، تُشكّل نقطة انبثاق لما يليها، وهو

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، ط1، فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، 2013م، ص 12.

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص 2-3.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

ما اقتضى أن تحل محل لفظة "عوائي"، ولعلّ محاولة الوقوف على الصورة المتخيلة في (هو عوائي مثل ذئب في براري الكون)، تُظهر بجلل عمق الإحساس بالاغتراب، كذلك تعدُّ ظاهرة التكرار أساساً مهماً ترتكز إليه بنيةُ الميتاقصيدة في أعمال عاطف الفراية الشّعرية، وهو يحتفي بها احتفاءً جلياً واعياً، إذ يستخدم ضمير المتكلم استخداماً مطّرداً لافتاً للنظر، حيث يقول:

وَها إِنّـــــي الذي يَغتالنِي قَلبي وَتهجرنِي ضُلوعي..

هَذا دَليلي فِي رِثاء قَصِيدتِـــي لَا أَشتهيه غِوايةً.. بَل

إنّهُ المَوتُ الجنونُ البكرُ يَجترُّ البِذارَ إلى الحَريقِ قُبيل

نَبتِ الزّرعِ فِيهِ.. وَلا رِثاءُ حَبِيبتِي قَدرٌ بِدربِ الثّاكِلاتِ

قَصَائِدي.. بَل إنّها تَنأى فَيجترُّ العويلُ رِبابةَ صَـدري"

جاءت كلمتا "قصيدتي وقصائدي" بصيغة الملكية، لتعكسا ارتباطاً وثيقاً بين الشَّاعر ونصّه، ولتصبح القصيدة ارتداداً لذاته، فضلاً عن إحساسه العميق بالانتماء إلى نصّه الشِّعري، فالتكرار بما يحمله من انتماء إلى القصيدة، أفضى إلى تشكيل متوالية أسلوب ذات دلالة ترنيمية، أدّت وظيفة شدّ الانتباه إلى أهمية "التّصويت المتناوب" الذي أدى إلى إضاءة النّص، كما جاءت لفظة "قصائدي" لتشير إلى غزارة الإنتاج الشِّعري عند عاطف الفراية، وتعبّر عن حالة من التفرد في التعبير عن الغربة، والحزن، والموت. فالشاعر يرى في رثاء قصيدته رثاء لذاته وللآخر، وبالتالي يتحوّل رثاء القصيدة إلى رثاء محتمٍ للذات والآخر، بالإضافة إلى ذلك، فإنّ الإيقاع اكتسب دوراً جمالياً في النصّ الشّعري، حيث لجأ الشّاعر، لضبط إيقاعه الداخلي، إلى تكرار الحروف كالياء والهاء والباء، مما أضفى على النص إيقاعاً صوتياً واضحاً، كما أنّ إسناد (الرثاء) إلى (القصيدة) يبدو انزياحاً وعدولاً عن النمط المألوف، لكن القراءة الجمالية تبيّن أن هذا الخرق وسيلة للمبالغة في تصوير الموت، وهذا يضفي جماليات تتجاوز السّائد في لغة الشّعر الحديث، وعلى هذا تغدو الميتاقصيد نصاً غنياً بالجماليات. (مراعاة نوع الخط)

إنّ الإنشداد إلى القصيدة ومتعلقاتها يمثلُ الهاجس الأكثر إلحاحاً في وعي الشّاعر الفراية، إلى الحدّ الذي لا تكادُ تخلو معه قصيدةٌ أو مقطعٌ من هذه المفردة، وذلك من خلال الإمعان في التّعرض لها تعرّضاً يخالف توقّعات القارئ، مما يبعث لديه إحساساً عارماً بالدهشة، وللمتلقي أن يقف عند قوله:

وَحدِي أَجرُّ قَصِيدتِي لِلنّار.. وَحدِي أَبتغيها جَمرةً..

وَحدِي سَأشربها مَع الصَّلوات.."

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

انفتحت اللغة الشّعرية على صورة اعتمدت على الرؤية التصويرية الجديدة القائمة على التشكيل الذي قدّم الصُّورة في إطار شعري باعد بين المتشابهين طمعاً في المغايرة وتكثيفاً للأثر الجمالي، إذ إنّ صورة (أجرُّ قصيدتي للنار، وأبتغيها جمرةً، وسأشربها مع الصّلوات) بغرابتها أعطت دليلاً على تفرّد الفراية، وافتتانه بالصّوغ الجمالي.

بالإضافة إلى ذلك عكست القصيدة حالة من الألم أو المعاناة التي يمر بها الشاعر، وغدت تعبيراً عن المعاناة، ووسيلة تعويضية في حال الغياب، حيث يقول الفراية:

"وَجَعاً تَشققت المرايا فِي القَصِيد"[1].

"يَحضرُ طَيفها وَلَها يَشدُّ اللحنُ فِي كُلّ القَصيدِ رِحاله وَلأجلها خُلق الغِناء"[2].

إنّ المتأمل في هذا المقطع الشّعريّ سيجد مكابدة ومعاناة، كما أنّ حضور المرأة يمثل مصدر إلهام الشاعر، وهذا ما يفسّر حضورها الدائم في القصيدة بما يمكن وصفه بالمتلازمة الشّعرية، حيث تذوب المرأة في القصيدة ذوباناً فنياً.

وتعكس الميتاقصيدة فلسفة الشاعر الجمالية للقصيدة، لتبدو انعكاساً واعياً للذات الشاعرة، وتعكس عمق تجربته الشعرية ووعيه بدور القصيدة كوسيلة للتعبير فيقول:

"هَذَه دليلي فِي رِثاء قَصيدتي لَا أشتهيه غِوايةً.. بَل

إنّه الموتُ الجنونُ البكرُ يجترُّ البِذار إلى الحِريق قُبيل

نبت الزرع فيه.. ولا رثاء حبيبتي قدرٌ بدرب الثاكلات

قصائدي.. بل إنها تنأى فيجترُّ العويل ربابة صَـدري

وَينهمر الرثاء على شَـبابيك القصائد.. فاحتفل بالتيه

يا صَدراً يصادر صَـوتهُ.. ولتحتفل بالصمت يا دمعاً"[3].

لقد تعمّد الشَّاعر الفراية تكرار (قصيدتي، قصائدي، وقصائد) من أجل إبراز دلالات هذه المفردة وتوكيداً لمنزلتها ولزيادة التأثير في القارئ، كما عكس التكرار رغبة الشّاعر في تأكيد خصوصية قصيدته وأصالتها لتعبر عن اندماج الشاعر مع عمله الإبداعي، حيث تصبح القصيدة انعكاساً لروحه وامتداداً لأفكاره ومشاعره،

---

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص 4.

[2] نفسه، ص11.

[3] نفسه، ص2.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

فبتكراره هذا يضفي على النّص نغماً يهيمن على القارئ، وإن القصيدة تكاد تكون أساساً في المتن الشّعري، وقد ظهرت باتساعها مؤكداً على الحزن المتمثل بقوله: (وينهمر الرثاء على شبابيك القصائد)، ولهذه الصورة دلالتها، إذ تجسد تضخيم إحساس الحزن، وهكذا تتحول القصيدة من إطارها الفني إلى إطار هندسي جمالي، واضعاً المتلقي أمام إنزياح تعبيري دال، حيث تظهر القصائد مرافقة للشعور باالحزن. وإن حضور (الشبابيك) الذي هو جزء من الذكرى المؤلمة والحزينة هو حضور على مستوى الخيال، وارتباطها بالقصائد تؤدي وظيفة تأثيرية وجمالية، ولا يعزُبُ عنه عناية الباحث ما فيها من نسيج يخالف المألوف وينأى عن السّائد المعروف.

وعلى المنوال ذاته، تجسّد الميتاقصيدة أزمة تعبيريّة متمثلة في معاناة الشاعر وشعوره بالخوف والعجز عن التّعبير، مستدعياً "ربة الشِّعر" بوصفها رمزاً جمالياً للإبداع الفني والشِّعري، في إشارة إلى إلصاق الشِّعر بوجود خارجي لا قوة للشَّاعر عليه، حيث يقول:

فَيَا رَبّةَ الشِّعرِ فُكّي لِسَانِي أَقَلْ

مَا تَشَاءُ الخَلِيقَة مِنْ حُلُوِ أيامِها البِيض"[1].

إنَّ توظيفَ التّجربة التراثية يمنح النصّ الشِّعري القدرة على التعبير، ولتعطيه بالتالي عمقاً وأبعاداً جديدة، وذلك من خلال استحضار الحالة التراثية المتمثلة في (ربّة الشّعر)، والملاحظ أن النداء وما يلازمه من طلب، يضفيانِ على الأسلوب صفة الانسجام، حيث إنّ فعل النداء مع فعل الأمر يجسّدان عجز الإنسان أمام قوة الإلهام الخارقة، ويحملان الرغبة الحادة في التحرر، ما يجعل الشِّعر لحظة تحرر وانعتاق وجمال، أو معادلاً موضوعياً أو فنياً للتخلص من التوتر والقلق، وعليه تتحوّل القصيدة جمالياً إلى نافذة لخلاص الشَّاعر مما يصادفه في حياته من مشقات ومتاعب.

وبالقدرِ نفسه، فإنّ الوعي بعملية الكتابة الشِّعرية نفسها يتجلّى بوضوح في شعر عاطف الفراية، من خلال إدراكه لمشكلة التّعبير الشِّعري، حيث يقول:

"فُكّي لِسَانِي

لِأهمِي عَلَى الزَّرعِ شَلال سُقيَا

فَمَالِي إِذَا مَا اقْتَربتُ مِنَ الشِّعرِ

مَا لِي إِذَا مَا أَرَدتُ الكِتَابَةَ

فَرّق غَزَلات رُوحِي

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص 14.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

وَفَرّت قَوَمِيسُ كُلّ اللغات"[2].

لقد قامت الميتاقصيدة في لغتها على المفارقة السّاخرة، كما أظهرت المعاناة التي يواجهها الشَّاعر وعجزه عن التعبير عن تجربته الشّعورية؛ حيث إنّ الشِّعر في ضوء الميتاقصيدة، عمليةٌ إبداعيةٌ شديدة التعقيد، تتجاوز إرادة الشّاعر، وعلى ذلك تتحقق جمالية الميتاقصيدة من خلال وعي الشّاعر الذاتي بالكتابة الشِّعرية.

وفقاً لذلك يمثلُ الشَّاعرُ الفراية حالة خاصّة مِن الميتاقصيدة، فقد برزت بوصفها المحور الرئيسي لتجربته الشِّعرية، حيث يعكس شعره مفهوم "الميتاقصيدة" بوصفها شكلاً من أشكال المساءلة الشّعرية، وذلك من خلال طرح الشّاعر لإشكالية علاقته مع الشِّعر، متسائلاً عن موقعه ودوره في العملية الشِّعرية، حيث يقول:

"وَمَا لِي لَا حَظَّ فِي الشِّعرِ لِي
غَيرُ هَذَا الذي قَد أَسلمتُ مِنَ الدَّمعِ وَالدّم
فِي دَفترٍ لَمْ يَزَل عَاصِياً
وَيؤلّبُ صَمْتِي عَلَيْ
وَيَنأى إِلَى طُرقَاتِ المُحَالْ؟
هَل لأنّي مَددتُ عُيونِي طَوِيلاً لِعلّي أَطْوَلُ الذي
لا يُطَال؟
هَل لأنّي أنَا مَنْ أَرادَ القَصيدةَ طَازجةً
أَنْ أكونَ أَنَا ربّها
هَل لأنّي أنا مَنْ يَقُولُ الذي لَم يُقَل
وَالذي عَادةً لا يُقالْ"[1].

يعكس التّساؤل في النّصّ الشِّعري السّابق قلقاً وتوتراً، وهو ما يعبّر عن الصّراع الذي يواجهه الشاعر أثناء عملية الكتابة الشّعرية، وعن شعوره بالعجز الكامل عن السّيطرةِ على مشاعره وأفكاره، لذلك، فإنّ الشِّعر بوصفه نصّاً متمرداً في سياق الميتاقصيدة يتجاوز سيطرة الشّاعر، رافضاً الخضوع لإرادته المطلقة.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص 17.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

وتتمثل الميتاقصيدة في شعر عاطف الفراية، إلى جانب ذلك، من خلال الرؤية بالكتابة الشِّعرية، التي تعيد التفكير في ماهية الشِّعر وعلاقته بالشَّاعر، حيث يضفي الفراية على التجربة الشِّعرية صفات روحانية، فيخرجها من إطارها المألوف إلى إطار جديد، تغدو فيه قدّاساً، إذ يقول:

"حِينَ تَكتبُ شِعْرَاً

تَوَضّأ قُبَيلَ القَصِيْدَة

ثُمّ اِخلعِ النَّعلَ وَادخل إليهَا

بِباقَةِ وَرد"[1].

ثمّة تحوّل من النظرية في الشّعر، إلى النظرية كشعر، حيث تعكس الميتاقصيدة بعداً تأملياً فلسفياً، فالشَّاعر الفراية ينظر إلى الشِّعر بوصفه طقساً مقدساً، يتطلب الطهارة الروحية والصفاء النفسي، لذا يستدعي السياق الديني المتمثل بالوضوء قبل الصّلاة، وخلع النّعل قبل الدخول للمسجد، مما يمنح عملية الكتابة الشِّعرية بُعداً روحانياً عميقاً، وعلى هذا الأساس، فإنَّ رؤية الفراية في الدّخول إلى عالم الشِّعر كما لو أنّه دخول إلى مكان مقدّس.

ويجسّد عاطف الفراية فكرة الميتاقصيدة من منطلق فلسفي، رابطاً الشِّعر بوصفهِ كياناً مستمراً متجاوزاً الزّمن بالطقوس الرّوحية، مما يعكس بعداً وجودياً للشِّعر، فيتحوّل الشِّعر إلى مكانٍ يمكن فيه مواجهة الذات والآخر والكون، حيث يصوّر الشّاعر الشِّعر ككاهن يؤدي طقوساً دينياً:

"هو الشِّعرُ

كَاهنُنا الأبديُّ إذَا مَا أقَمْنَا الصَّلاة عَلَى[2]

حُزْننا أوْ رَغبةٍ فِي سِيَاقِ الكَلام"[3].

يضفي التّصوير في (هو الشِّعر كاهننا الأبدي) عمقاً جمالياً، مما يمنح الميتاقصيدة رمزية متعددة، وتكشف عن أبعاد نفسية وفلسفية، علاوةً على ذلك، أنها تؤكد على الطابع التأملي للميتاقصيدة، فيغدو الشِّعر فعلًا تعبدياً، حيث إنّ "إقامة الصَّلاة" تشير إلى فعل شعائري، بالتالي يصبح الشِّعر كأداة للتعبير عن الحالة الإنسانية

---

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص 9.

[2] المصدر نفسه، ص 9.

[3] نفسه، ص 10.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

الحزينة، وعليه تتحول الميتاقصيدة بوصفها نصاً جمالياً مزدوجاً إلى نص يتأمل الحالة العاطفية وإعادة تمثيلها شعراً، مؤكداً على أنّ الشّعر يكمن جماليته في الطريقة التي تُبنى بها النُّصوص لتصوغ معانيها الخاصة.

وتجلّت صورة الميتاقصيدة عند الشّاعر الفراية في التّعبير عن فلسفته في الشِّعر بالتأكيد على وعي العلاقة الوجودية بين الشّاعر والشِّعر، وإدراك عملية الإبداع وخصوصيتها بوصفها عملية خلق متجددة، حيث يقول:

"هُو الشِّعرُ

حَبْلُ المَشِيمَةِ مَا بَينَنَا وَالغيوم إذَا مَا

انْهَمرنَا لِنُولَد

لَا مِثلَ مَا يُولدُ النّاس

نَنهلُّ مِنْ دَيمةٍ لَا تَملُّ"[1].

يعكس هذا المقطع رؤية الشّاعر في إطار الميتاقصيدة انطلاقاً من الشِّعر جسر التّواصل مع الآخرين، حيث يشير "حبل المشيمة" إلى العلاقة العضوية بين الشّاعر والشّعر، ويصور عملية الإبداع الشّعري على أنها انهمار وانثيال، بالتالي تعكس الميتاقصيدة وعياً فلسفياً وجودياً، حيث تمثل الولادة هنا الولادة الإبداعية وليست ولادة بيولوجية عادية، و"المطر" ليس ظاهرة كونية، حيث يمثل تعبيراً عن انثيالات اللغة وفيض المعاني والصّور، لذلك يدرك الشّاعر لاختلاف تجربته الإبداعية عن تجارب الآخرين العاديين، وذلك من حيث ابتكار طرق جديدة للتعبير تتجاوز النماذج التقليدية والجاهزة، وعلى ذلك يتجلّى شعور الشاعر الواعي بالاختلاف والاغتراب، وعليه فإنّ الميتاقصيدة تستمد جماليتها في إدراك الشّاعر لخصوصية تجربته الإبداعية عبر خلق فضاء تجريدي تأملي.

وتتجلّى التّمثيلات الجماليّة في المتاقصيدة في شعر عاطف الفراية من خلال تقديم مجموعة من العناصر الفنّية والأسلوبيّة التي تسهم في تقديم رؤية جماليّة، حيث يتناول في الميتاقصيدة مفردات شديدة التنوع والتناقض، ويستخدم التباين بين الأزواج المتناقضة، حيث يقول:

"هُو الشِّعرُ

مُستودعُ السّرِّ وَالجَهر

وَالحُبِّ وَالجُرح

وَالفَقر وَالقَهر

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص 11.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

وَالذَّنب وَالتَّوب

وَالصَّبيناتِ

حِصَانُ المَعَارِكِ وَالانتصَارات

وَالانكسَارات وَالزوبَعَات"[2].

تصبح القصيدة في إطار الميتاقصيدة وسيلة لفهم الشّعر ذاته، حيث تعكس هذه الثنائيات الضّدية وعياً فنياً في طبيعة الشِّعر، مما يجعل الشِّعر مجالاً يعبر عن التناقضات، وهذا ما يعكس قدرة الشّعر على احتواء الأضداد وتعدد أبعاده وغنى موضوعاته، بالتالي تكمن جمالية الميتاقصيدة في النصّ الشِّعري السّابق في التركيز على الشّعر بوصفه موضوعاً مركزياً، وهذا ما يميز الميتاقصيدة عن غيرها من الظواهر الشّعرية بأنها تتناول الشعر نفسه.

ويغدو الشِّعر عند الفراية في إطار الميتاقصيدة شكلاً متحولاً من إنتاج محسوس إلى إنتاج غير محدود، إذ يقول:

"هو الشِّعرُ

كُلُّ الذي فَاتْ

كُلُّ الذي صَار.. كُلّ الذي قِيل

كُلُّ الذي لَم يُقَل فِي الخَيَالْ"[1].

لا شيء مثير في المقطع الشِّعري السّابق، غير أنّ المثير للفضول وعي الفراية العميق بالكتابة الشِّعرية، وحول طبيعتها وكيفية تشكلها، مما يمنح القارئ فرصة للتأمل في ماهية الإبداع الشِّعري، ويترك مساحة للقارئ للتأمل والتفكير في ما هية الشعر ووظيفته وطبيتعته وحدوده، فالشعر كما يتصوره الشّاعر عابراً للأزمان متجاوزاً حدود الزمن، بحيث إن الزمن الشِّعري يتحرك بين الأزمنة بشكل دائري انطلاقاً من استداعاء الماضي المتمثل في (كل الذي فات)، وإعادة تشكيل الحاضر المتمثل في (كل الذي صار)، واستشراف المستقبل المتمثل في (كل الذي لم يقل في الخيال) بكل تحولاته، ومن هنا تكمن جمالية تحوّل الميتاقصيدة كمشروع حداثي بين ما هو ذاتي إلى ما هو جمالي وبين ما هو واقعي إلى ما هو خيالي، وعليه تتمثل التّحولات الجمالية في الميتاقصيدة في المقطع الشّعري من استخدام لغة شعرية تتحدث عن ذاتها، مما يجعل القصيدة واعية بوجودها كعمل إبداعي.

---

[2] المصدر نفسه، ص 13.

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص 14.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

وتُظهر الميتاقصيدة في شعر عاطف الفراية تركيزاً على العلاقة بين الشّاعر والقصيدة، حيث يتجلى هذا الظّهور في قصيدة موسومة بعنوان "الشاردة":

"تبَّ أنفُ القَصِيدة
إنّي هَمَمتُ بِهَا كُلّمَا رَاوَغتنِي
وَقَالتْ أخَافُ الإلَه/ فَأعتقتُها
رَغم أنفِ الخَلِيفةِ
إنّي اتُّهمتُ.. وَهِمْتُ
بِهَا دُونَما شَاهِد.. وَبِألفِ دَلِيلٍ
تَزوّجتُها
وَلَكنّها كُلّمَا ابتعدتْ عَنْ شِفَاهِيَ.. أوْ
هَرَبَتْ مِنْ جُنُونِي
حَاضنتُها
كُلّمَا هَبّتْ الرّيحُ أوْ طَيّرتْ
وَرقاً مِنْ أعَالِي سَنَاهَا
تَمَلّكتُها
وَارتفعتُ عَلَى سَفعها رُطَباً
لَيْسَ يُشْبهُ شِعرُ كُلّ الذينَ
فَنُوا تَحْتَ جِذْعِ القَصِيدةِ أوْ حَاولُوا
قَطْفَها"[1].

من الملاحظ أنّ القصيدة مارست إغراءها على الشّاعر، حيث أضفى عليها صفات إنسانية، فأخرجها من إطارها الفني إلى إطار جديد، حيث يرتفع بكتابة القصيدة إلى لحظة عشق وتجلٍّ، ليغدو الشِّعر في إطار الميتاقصيدة كياناً مستقلاً عند عاطف الفراية، وتجسيداً واعياً لطبيعة القصيدة وما هيتها، والتجسيد يتمثل في الطريقة التي يتعامل بها الشّاعر مع القصيدة بوصفها كائناً حياً، ويتجسد التحول الجمالي في الميتاقصيدة في النص الشّعري السابق في الانتقال من حالة مواجهة، حيث تبدو القصيدة ككائن متمرد عصي على السيطرة، إلى حالة التصالح معها، مما يعكس تطور علاقة الشاعر بالقصيدة، وتحوله من حالة الصراع معها إلى الانسجام الكامل. لذا حوّل الشَّاعرُ الخاصيةَ المادية الطّبيعية المتمثلة بقوله: (جذع القصيدة) إلى خاصية

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص 24.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

دلالية جمالية، حيث أستعيرت صورة ملموسة من الطبيعة للدلالة على المركزية الشعرية، واختيار الجذع ليس اعتباطياً، فالجذع يحمل الفروع والأوراق، وهو رمز للصلابة، وفي القصيدة رمز الفكرة المركزية التي تنبثق منها الأفكار والصور الفرعية.

وتغدو القصائد أيضاً عند الفراية مكاناً لا متناهياً، حيث تتحوّل إلى فضاء فسيح لا ينتهي، إذ يقول في قصيدة "غزال":

"وَأنَا فِي بَرَارِي القَصَائِدِ

شَيْخُ رعاةْ

وَفِي الجَوِّ صَقرٌ

وَلَكِنَني

مُذْ تَأبطتُ نَأي الهَوَى

صِرْتُ فِي حُلْمِ كُلِّ الغَزَالات

مَحْضَ غَزالْ"[1].

بقدر ما تقترن القصيدة بالحلم، بالقدر الذي يقترن يقترن الشاعر بالتحرر والانعتاق، فتتمثل القصيدة عند الشاعر عاطف الفراية في البراري، انطلاقاً من تركيزه على الحرية، حيث ينشط خياله ويغرق في التمتع بوهم السلطة، والمتأمل يلاحظ أنّ الأنا الشاعرة التي يعود عليها ضمير المتكلم (أنا) هنا، ذات ترفض أن تعيش في مكانها الحقيقي الغارقة في الوحدة، وتحاول التّخلص منه عبر التّخيل والحلم، لذلك يلجأ الشّاعر إلى القصائد، ونلاحظ إغراقه في الخيال المتمثّل بالحلم لتحريره من عجزه وقصوره المادي، حيث يسقط على القصائد ما يموج في نفسه من شوق وتوق لما يريده، حيث يلغي الشَّاعر الواقع ويستسلم للحلم، وإن لم يكن على يقين من أنّ هذا الحلم ممكن التّحقق، فهو يريد القوة والسُّلطة والتّعالي والشّجاعة، وحضور (الصقر) فنياً هو حضور على مستوى الخيال، بحيث يشكّل رمزاً شعرياً عند الفراية، فتتجسد عبره الحرية، وهو ما يصعد عذاب الشّاعر وقلقه الغارق في الحرية الذي يشكل حيز فكره. وعلى ضوء ذلك، فإنّ ما حقق جمالية المتاقصيدة هو الطابع الاستعاري تماماً في الجمع بين الأشياء البعيدة والمختلفة في طبيعتها، حيث أدت صورة (براري القصائد، وتأبطتُ نأي الهوى) دوراً جمالياً.

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص91.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

ولعلّ قصيدة "صقر" تعدُّ أيضا شكلا من أشكال تجسيد الميتاقصيدة، حيث يتحوّل فضاء القصيدة من مجرد فضاء فنّي جمالي إلى فضاء للانحياز الواعي للحرية فيقول:

"أَطِيرُ إِلَى كَوكَبٍ فِي المُحَال

لِأَخْتَارَ بَيْتَ القَصِيدِ

فَهَلْ يَسْتَوِي

مَنْ يُمَطّط رَقْبَتهُ كَي يَرَاكْ

بِمَنْ عَيْنُه تَنتقي مِنْ أَعَالِي

الغَمَامْ؟"[2].

يقدّم الفراية الميتاقصيدة على الصّعيد الدِّلالي عبر الفعلين المضارعين (أطير وأختار) الدّالين على الحرّية، وإذا أخذنا العنوان (صقر) الذي يشكّل إشارة دلاليّة إلى التّعالي والتّسامي، فإنّ اختيار الشّاعر (بيت القصيد) يشكّل بالتّالي بؤرة مركزية، حيث يبقى نافذة للانفتاح والفضاء المتسع الذي يتمّ عبره إطلاق العنان لعملية التّخيل، لتبدو علاقة الشّاعر بأشيائه منقطعة، فتتحوّل القصيدة إلى حيز للانفتاح ومكان للدفء والحميمية، وعلى ذلك لا يجد الشّاعر مكاناً يتمتع فيه بالحرية المطلقة إلا في القصيدة، فهو يشعر بوجوده الحقيقي، كما أنّ استخدام الفراية اللغة المحلية ذات الطّابع المحلي بوصفها عنصراً دلالياً ذات رصيد نفسي على حد تعبير الغذامي[1]، حيث استخدام الفراية عبارة (يُمطّط رقبته كي يراك) يأتي سعياً للتأثير، وإمعاناً في السّخرية وإبرازاً للمقارنة.

وتتجلّى الميتاقصيدة في شعر عاطف الفراية علاوةً على ما سبق في التأمل في ما هية الشّاعر، من خلال استدعاء الذّات الشّاعرة، حيث يصبح الشّاعر ذاته موضوعاً للقصيدة، واضعاً القارئ أمام تساؤل عن الشّاعر وطبيعته ووظيفته، حيث يقول في قصيدة موسومة بعنوان "الشاعر":

"عَلّمتكَ الأغَانِي..

أنْ تَهِيمَ بِكُلِّ القُرى

ثُمّ تَغْسلُ جُدرانها

مِنْ غُبَارِ الأصَابِعِ

---

[2] المصدر نفسه، ص 93.

[1] الغذامي، عبد الله، *تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة*، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1987م، ص 44.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

أَوْ كُلّمَا سَالَ دَمْعٌ عَلَى حَائِطٍ مَائِلْ
قُمْتَ عَدّلتهُ
وَانثنيتْ
وَهِيَ تُغْرِي بِكَ الوَرَدَ وَالبَائِسِينَ
وَهَا أنتَ
تَعْشَقُ كُلّ النِّسَاءِ بِوَاحِدَةٍ
عَلّمَتكَ القُرَى
أنْ تَرَشّ الهَوى فِي الشَّبَابِيك
بَيْتَاً فَبَيتْ
لَكِن..
وَلَا امْرَأةً فَتَحَتْ بَابَها.. حَاضَنَتْكَ
وَلَا قَرْيَةً
عَلّمتك الدّخولَ إليها.. حَبِيْبَاً
فَحَلّقتَ فَوقَ القُرَى كُلِّها
وَهَوَيتْ.
آآآآه يَا شَاعِراً
أيْنَمَا بَثّتِ الريحُ إعْصَارَهَا
كُنْتَ فِي وَجْهِها وَاقِفَاً
مَا انْحَنَيتْ"[1].

تجلّت صورة الميتاقصيدة بدءاً من عتبة القصيدة الأولى، حيث يضع العنوان المتلقي أمام إشارة إلى أن الشّاعر سيكون موضوعاً رئيساً للقصيدة، وإذا ما وقفنا على الميتناقصيدة، فإننا واجدون حالة تأمل تشد الشَّاعر، وتقرب المتلقي من حالة تصور الشاعر التي تتجلى في صور مرئية ما تكاد تمنح نفسها للبصر، حتى تفر منه إلى أعماق خفية بعيدة، كما وتبرز الميتاقصيدة في النص الشّعري السّابق وعياً جمالياً متحوّلاً من الوعي بفعل الكتابة الشِّعرية إلى وعي الشّاعر بذاته بوصفه فرداً مبدعاً، ودوره في إعادة صياغة الواقع وتشكيل التجربة الإنسانية جمالياً، بالتالي تعكس الميتاقصيدة تحولاً جمالياً من الذاتي الشخصي المتمثل بالشاعر إلى الجمعي

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص17– 28.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

المتمثل في (القرى، والنساء، والبائسين)، فيتحول الشَّاعر بوصفه ذاتاً فردية من دوره كمنتج فني وجمالي إلى شخصية فاعلة ومقاومة، ليصبح رمزاً للصمود والقوة والوقوف بثبات في مواجهة التحديات.

وتبرز الميتاقصيدة في طبيعة العلاقة بين الشَّاعر والأنثى، حيث يظهر الشّاعر ككائن حساس، يتفاعل مع العالم من خلال حواسه الشعرية، مما يعكس وعيه العميق بمهمته الفنية، حيث يقول:

"للأنثى رَائِحةٌ لَا يُخطئِهَا
أنفُ الشَّاعرِ
مِنْ مِيلَيْين
رَائِحَة الأُنْثَى حَبْلٌ سُرّي
مُذْ حَواء تَهَادَتْ نَحْوَ الأرضِ
تَهَادَى الحَبْلُ عَلَى الزَّمَنِ
إليّ"[2].

ونجد في شعر عاطف الفراية تحوّلاً جمالياً آخر يكشف عن طبيبعته كميتاقصيدة، ويتجلّى التّحوّل في تناول الميتاقصيدة الشّعر بوصفه تجربة جماعيّة وظاهرة شموليّة وكلية من حيث التّأمل في مفهوم الشّعراء ودورهم، حيث يقول في قصيدة بعنوان: "الشعراء":

"لِمَاذَا عَلَى الشُّعراء
إِذَا جَاعَ نِصْفُ الرّغيف إليهم
أوْ اشْتَاقتْ الأُغنياتُ لأصوَاتِهِمْ
أنْ يَمدُّوا الصَّهِيل
غِنَاءً لِمَنْ يَمْلكُ القَمْحَ
وَالأُغنِيَات؟
نَأكُلُ الخُبزَ حَتّى يَعِيشَ
وَنَلْهَثُ خَلْفَ الغِنَاْ
لِنَحْمِيهِ مِنْ جُنُونِ
البُغاةْ
لِمَاذَا إذنْ

[2] المصدر نفسه، ص 53.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

نَحن مَنْ يَرْحَلُونَ سَرِيعَاً
وَيَكبرُ بُنيانُ مَنْ يَسرقُونَ
الحَيَاةْ؟"[1].

تظهر الميتاقصيدة جلية في العنوان، واختيار الفراية غير اعتباطي وليس من قبيل المصادفة، حيث تتناول الميتاقصيدة الحالة النفسية التي يعيشها الشُّعراء الذين يساهمون في منح الحياة معناها الجمالي، إلّا أنّها تكشف عن مفارقة ورؤية نقدية ساخرة تظهر التناقض بين تمجيد الشِّعر وتقدير دور الشُّعراء من جهة، وبين تهميشهم وإغفالهم من جهة أخرى، لذلك يتجلّى الإحساس بالتهميش المتمثلة بالشعراء، فقد رأى الشَّاعر صورة ذاته في صورة الشُّعراء المهمشة، وقد استطاع أن يعبر عن ذلك في بنية لغوية تكشف عن ثنائية المركز والهامش، حيث التداخل بين حديث الشَّاعر عن السُّلطة والحديث عن الجوع الذي يدفع الشعراء للاكتفاء بالخبز طعاماً، وعند النظر في الصُّورة التي حضر فيها الشُّعراء، يظهر أنهم لم يحضروا إلّا مقترنين بصورة البؤس التي رأى فيها الشاعر صورة ذاته، ولعلّ هذه النغمة الاحتجاجية هي التي جعلت المقطع متميزاً، إذ ترتكز في بنائها على الجملة الإنشائية لتؤكد إحساسه بالتهميش بصفته شاعراً.

ويمكن استجلاء عناصر الميتاقصيدة من خلال وعي الشاعر بعملية الكتابة الشعرية، انطلاقاً من الاعتراف الصّريح بأنّ اكتمال القصيدة واستمراريتها مرهون بالآخر القارئ أو المرأة المتمنّاه، وحاجته إليها بوصفها مصدر إلهام وباعثة للحياة، وهذا تماماً يعكس وعياً بصيرورة الكتابة الشِّعرية، حيث يقول في قصيدة "المبتورة":

"مِنْ بَعْضِ شِعْرِكِ
يَنْمَحِي فِيّ الجَفَاف
فَلا تَكُونِي غَيرَ
شِعْرِي
بَعْدُ لَسْتُ أتِمُّها هَذِي القَصِيدَةُ
لَا تَعِيش سِوَى
بِدفئِكِ"[1].

يصبح الشِّعر من منطوق الميتاقصيدة وسيلة إرواء وإنعاش، وهذا ما يعكس تحولاً جمالياً وفقاً لثنائية الزوال والبقاء، حيث يتجاوز الشعر دوره التقليدي التعبيري ليصبح معادلاً للحياة نفسها.

---

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص 30.

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص 35. 36.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

ويمكن أن نتحقق من وجود الميتاقصيدة في النص الشّعري من خلال الحديث عن القصيدة بشكلٍ مباشر، حيث يتمثل عنصر الميتاقصيدة انطلاقاً من الأسئلة التي يطرحها الشّاعر، وهذا ما يعكس حيرته تجاه طبيعة القصيدة ودورها، حيث يقول في قصيدة بعنوان "تفاحة خديجة":

"هَلْ أنَا
أتَوَسَّمُ الآنَ القَصِيدَةَ فِي التّذكرِ
أمْ إلَى النثرِ تَهَاوتْ أُغنِيَاتِي
وَانْتَهَى فِيْهَا
جُنُونِي؟
مَالِ القَصِيدَة لَا تَمدُّ إليّ إلّا
مَا تَبَقى مِنْ
حَنِينِي
مِنْ أيْنَ لِي بِخَديجةَ أُخرى
تُدَثرُنِي
بِتفاحَاتِها مِنْ بَردِ جَوفِي؟
أمْضِي إلَى شِعْرِي بِلا أَحْبَابْ
أمْضِي بِدُونكم
بِلا بَلدي
بِلا أَعشَابها
أَمْضِي
بِدونِي"[1].

أضفى الشّاعر الفراية على تشخيص القصيدة صورةً جميلةً ومبتكرةً، من حيث إغراقه في المشاركة الوجدانية للقصيدة، انطلاقاً من منحها صفات إنسانية كالشعور بالحنين، فخرجت عن المألوف إلى ما هو مختلف، كما ظهرت القصيدة كملجأ للتذكر والذكريات، فاستحالت إلى مكان دافئ، بالتالي يمكن أن نتحقق من الميتاقصيدة من خلال بحث الشاعر عن مصادر الإلهام والمحفزات الشِّعرية المتمثلة بالذاكرة والمرأة، فالذاكرة تسهم في تشكيل التجربة الشِّعرية، ويتمثل استحضار المرأة، خديجة بوصفها رمزاً للإلهام الشِّعري، ولتعبر في الوقت ذاته عن طلب الاحتواء والأمان، وهذا يعكس إلى مدى حاجة الشّاعر إلى الطاقة الشّعرية المتجددة، وعليه تتحوّل

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص 40.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

القصيدة عند الشّاعر الفراية من كونها نصاً إبداعياً لذاته إلى موضوع للتساؤل يتعلق بطبيعة الإبداع الشّعري نفسه والبحث عن الإلهام.

وتظهر الميتاقصيدة من خلال العلاقة الارتباطية والتّفاعلية بين الشّاعر والقصيدة، بحيث تتحوّل القصيدة إلى جزءٍ من طقوس الشّاعر وممارساته اليومية، إذ يقول في قصيدة "أنثى الغيم":

"أنَا وَلَدُ الغَيمِ.. أوْ
إنني نَسغُهُ.. أوْ
أَبُوهُ
أنَا كَأسُهُ الـ..يَحتسِينِي
صَبَاحاً.
وَعِنْدَ اكْتِمَالِ القَصِيدَةِ
تِلك التي
كُلّمَا رَاوَدتنِي استوى كُلّ سَطر
جَنَاحَا"[2].

يبدو أنّ هناك تماهياً حقيقياً بين الذات الشّاعرة والقصيدة، بحيث يكمل أحدهما الأخر، ويتجلّى هذا التّماهي في حالات التّحول المستمرة التي تظهر في صور وأشكال مختلفة في الذّات الشّاعرة، مما يوحي إلى حالة التّكوين الإنساني، ويتجلّى أيضاً التّحول في القصيدة، بحيث تغدو كائناً حياً متطوراً، وعليه، فإنّ القصيدة كتجسيد إنساني متحوّل تحيل فنياً وجمالياً إلى رمز للحياة والوجود والحرية.

وتحمل الميتاقصيدة عند الشّاعر الفراية نقداً ضمنياً للمنظومة السّياسية السّائدة، وتعكس صراعاً وجودياً وجمالياً بين ما هو هامشي وما هو مركزيّ، لذا تتحوّل القصيدة كأداة طيّعة بيد السّلطة السّياسية عن طريق الاحتفاء المؤسسي إلى فضاء للحرية والتّمرد والتّجريب، حيث يقول في قصيدة بعنوان "الصّدى":

"وَحْدَهُ وَحْدَهُ
يَقتفِي ذَاتَه فِي مَسَافَاتِه الخَائِفَهْ
وَحْدَهُ وَحْدَهُ
شَاعِرٌ ضَاعَ مِنْ نَفسِهِ
وَأضَاعتْهُ مُهْرَتُهُ الراجفهْ

[2] المصدر نفسه، ص 55.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

لَم يَجِد غيرَهُ فِي الدّرُوب
المَتَاهَات
أوْ فِي فَراغِ القَصَائدِ
تِلك التي خَانَها زَمناً
ثُمّ عَادَ لَها
وَالسّمَاءُ التي جَاوَزَ الحَدّ فِي دَوسِهَا
نَاشِفهْ
مَا تَبَنّاهُ حِزْبٌ
وَلا أَرْضَعتْهُ الدَّوائرُ
مَا احْتَقَلَ الحَاسِدُونَ بِهِ
حَاوَلُوا وَقفَ نَبْضَ القَصِيدةِ فِي دَمِهِ
حَاولُوا ألفَ عَامٍ
وَهَا وَحْدَهُ
عَادَ يَرْكضُ خَلفَ قَصِيدتهِ
المُشْتَهاةِ بِطَعْمِ مَرَارته
لَا بِطَعْمِ سِوَاه
بِطَعْمِ خُطَاهْ
بِطَعمِ غُبَارِ الشَّوَارعِ
طَعمِ الغَريبِ عَلَى الأرصفهْ"[1].

فالشّاعر المتوحد في حضرة القصيدة، يمثل بؤرة المشهد الذي يلفه الحزن والأسى، وفي هذا المجال الدلالي، المتمثل في قوله: (حَاوَلُوا وَقفَ نَبْضَ القَصِيدةِ فِي دَمِهِ)، تغدو القصيدة وجهاً آخر لأناه.

إنّ ما يجعل القصيدة عند الشّاعر الفراية حداثية أنّها تتخطّى الشّكل التقليدي، انطلاقاً من التداخل الحاصل مع الفنون الأخرى كالموسيقا والرّقص والتشكيل، حيث يقول في قصيدة بعنوان "أنثى الشجر":

"شَجَرُ الحُبّ أفنانَهُ رَاقِصَاتْ
عَلَى صَهوةِ الرّيحِ

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص 33.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

فَنَنٌ يَرقصُ

الجَازْ.

فَنَنٌ يَتَدَلى

ليَسقِي القَصِيدَة فَنّ

المَجَازْ".[2].

إنّ لفظة " فنَنٌ" تحمل إمكانية تعبير حقيقي في دلالتها، لكنّها تتحول إلى دال مجازي يتجلى في صورة المحبوب/ الشّاعر، وإنّ ما يشير إلى وعي الشّاعر بعملية الكتابة الشِّعرية هو أنّ القصيدة تستمد مادتها الشِّعرية من المجاز، إذ يعدُّ المجاز عنصراً مهماً في القصيدة، حيث تتدلّى الأغصان لتسقي القصيدة بالمجاز، وعليه تكمن جمالية الوعي الشِّعري في القدرة على تحويل عناصر غير حية إلى عناصر منتجة وفاعلة في القصيدة، حيث يقول:

"فَنَنٌ عَاشِقٌ هَامَ نَحْوَ السَّمَاءْ

لِيَبحَثَ عَنْ كَوكَبٍ فِي

المُحَالْ

فَنَنٌ يَهربُ الآنَ مِنّي

لِأبحث عَنْ سِرّه فِي

الجِبَالْ

فَنَنٌ

يَسْكبُ العِطْرَ فِي طُرَقَاتِ

الخَيَالْ"[1].

تتحوّل الميتاقصيدة عند عاطف الفراية من حالة الانكفاء على النّفس والانكماش عنها إلى حالة الانفتاح على القصيدة والاحتفاء بها، ويمكن للقارئ أن يرى هنا رغبةً عارمةً في الوصال، فالبحث يمثّل ضرباً من الإحساس بالفقد الذي يلقى ظلّه على الشّاعر، فالشّاعر مسكون بالبحث عن محبوبة في صورة "فنن"، تمنحه الدّفء والحنان، ولعلّ الأمر الذي يلفت الانتباه أن هذه المحبوبة لا وجود له في الواقع، وإنّما في الخيال، ليبدو الإحساس الممض بانكسار العلاقة مع هذا المحبوب.

---

[2] المصدر نفسه، ص 68.

[1] الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، المصدر السابق، ص 68.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

الخاتمة والنتائج:

1- طرح الباحث موضوعا حداثيّاً، وهو قراءة في (الميتاقصيدة) والتطبيق في ذلك على شعر الشاعر الأردني عاطف الفراية، وقد حاول الباحث أن يتناول هذه القضية من النّاحيتين النظرية والتطبيقية.

2- تعامل البحث مع مصطلح ينتمي إلى النّقد الجديد، وأفاد منه في دراسة شاعر أردني معاصر لم ينل منجزه الشِّعري ما يستحق من الدّرس والبحث، واجتهد الباحث في إبراز رؤية الشّاعر للقصيدة وعلاقته بها ووظيفة الشِّعر، وذلك من خلال قراءة النُّصوص والوقوف على ثيماتها وجماليات التّعبير الشِّعري فيها، لاستكشاف مدى حضور الوعي الجمالي في القصيدة.

3- استجابت النّصوص الشِّعرية عند الشاعر عاطف بوصفها بنية شعرية واعية بذاتها بشكلٍ واضحٍ لدراسةِ الميتاقصيدة، وذلك من خلال استخدام الشَّاعر لأدوات تعبيريّة تحيل إلى مفهوم القصيدة نفسها، إذ تشتغل الميتاقصيدة بأسئلة الشِّعر والشّعرية، وتظهر من خلال الوعي بعملية الكتابة الشّعرية والعلاقة المتداخلة بين الشّاعر والقصيدة.

4- تناول البحث التّكوين الجمالي في الميتاقصيدة وجمالياتها على مستوى التّطبيق الجمالي، مركزاً اهتمامه على ما يوجد في النّص الشِّعري كونه موضوعاً لذاته، وعلى عناصره التّشكيلية. 5- أظهر البحث أنّ العناصر الجماليّة في النُّصوص الشِّعرية تتوالد من طبيعة النّص نفسه، وبالتّالي نتيجة طريقته وأسلوبه في التعبير.

6- إنّ أبرز ما تطرحهُ قصيدة الشّاعر عاطف الفراية، هو اتكاؤها على القصيدة، حيثُ تصبح القصيدة في إطار الميتاقصيدة موضوعاً للقصيدة، ووسيلة لفهم الشّعر ذاته، كما أنّ الشّاعر وجدَ فِي الميتاقصيدةِ مُعادلاً مَوضوعياً لأناه الشّاعرة، ليبدو أنّ هناك تماهياً حقيقياً بين الذّات الشّاعرة والقصيدة، وتجلّت صورة الميتاقصيدة عند الشّاعر الفراية في التّعبير عن فلسفته في الشِّعر بالتأكيد على وعي العلاقة الوجودية بين الشّاعر والشِّعر.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

المصادر والمراجع

إبراهيم، زكريا، *فلسفة الفن في الفكر المعاصر*، ط1، القاهرة، 1966م.

إبراهيم، زكريا، *الفنان والإنسان*، ط1، مكتبة غريب، القاهرة، 1973م.

أبو نواس، الحسن بن هانئ، *ديوان أبي نواس*، تحرير أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب، بيروت، 1980م.

أدونيس، علي أحمد سعيد، *زمن الشِّعر*، دار العودة، بيروت، 1972م.

أدونيس، علي أحمد سعيد، *مقدمة للشعر العربيّ*، ط3، دار العودة، بيروت، 1979م.

أحمد، إمام سيد، *حول التجريب في المسرح: قراءة في الوعي الجمالي العربي*، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1992م.

أندرسون إمبرت، إنريك، *مناهج النقد الأدبي*، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة.

الآمدي، الحسن بن بشر، *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري*، تحرير أحمد صقر، ج1، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1972م.

البحتري، عبد الله بن أحمد، *ديوان البحتري*، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، بيروت، 1963م.

برتليمي، جان، *بحث في علم الجمال*، ط1، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1970م.

التوحيدي، أبو حيان، *الإمتاع والمؤانسة*، الليلة الخامسة والعشرون، ضبط أحمد أمين وأحمد الزين، ج2، 1942م.

الجرجاني، عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1982م.

الحسن، تاج السر، *قضايا جمالية وإنسانية*، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991م.

جاكوب، كورِك، *اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب*، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد.

حجازي، سمير، *موسوعة مصطلحات النقد الأدبي المعاصر*، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة 2021م.

حسان بن ثابت، *ديوان حسّان بن ثابت*، شرح وتقديم عبد الله علي مهنا، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994م.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

داغر، شربل، *الشِّعرية العربية الحديثة*، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988م.

ريشار، أندريه، *النقد الجمالي*، ترجمة هنري زغيب، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1973م.

زكريا، فؤاد، *آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975م.

سانتايانا، جورج، *الإحساس بالجمال: تخطيط لنظرية في علم الجمال*، ط1، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001م.

سوريو، إتيان، *الجمالية عبر العصور*، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982م.

صليبا، جميل، *المعجم الفلسفي*، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971م.

الصباغ، رمضان، *الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية*، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2000م.

الصكر، حاتم، *إيكاروس محدقًا في شمس القصيدة: الميتاشعرية في نماذج قصيدة النثر العراقية*، منشورات اتحاد الأدباء والكتّاب في العراق، بغداد، 2024م.

طاهر، علي جواد، *مقدمة في النقد الأدبي*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.

عبد الرّحمن. منصور، *معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي*، ط1، المعارف، القاهرة، 1981م.

عطية، محسن محمد، *غاية الفن: دراسة فلسفية ونقدية*، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1996م.

عقيل مهدي يوسف، *الفكرة الجمالية في الفن*، دار اليازوري العلمية، عمّان، 2013م.

عوض، رياض، *مقدمات في فلسفة الفن*، ط1، جروس برس، طرابلس، 1994م.

عيد، كمال، *جماليات الفنون*، ط1، منشورات دار الجاحظ، بغداد، 1980م.

غريب، روز، *النقد الجمالي وأثره في النقد العربي*، ط2، دار الفكر اللبنانية، بيروت، 1983م.

الفراية، عاطف، *أنثى الفواكه الغامضة*، ط1، فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، 2013م.

فخر الدين، هدى، *الميتاشعرية في التراث العربي من الحداثيين إلى المُحدثين*، ترجمة آية علي، ط1، دار أدب، الرياض، 2021م.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

الغذامي، عبد الله، *تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة*، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1987م.

كحلوش، فتحية، *بلاغة المكان*، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2008م.

لاكوست، جان، *فلسفة الفن*، ط1، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، 2001م.

لؤلؤة، عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، ط2، دار الرشيد، بغداد، 1982م.

المطارنة، ثائرة، "*عاطف الفراية شاعرًا ومسرحيًا*"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب، جامعة مؤتة، الأردن، 2017م.

هويسمان، دِني، *علم الجمال*، ترجمة ظافر الحسن، ط4، منشورات عويدات، بيروت، 1973م.

المواقع الإلكترونية:

الزعبي، زياد: الذات والوجود الجوهري في المجاز، تاريخ النشر: الجمعة 12:00 27-9-2013م، رابط المقال: https://alrai.com/article/606130 / الرأي – الثقافي/ صحافة / الذات– والوجود–الجوهري – في –المجاز.

نعجة، سهى: مباهج اللغة في محراب قصائد للقصيدة لعاطف الفراية، تاريخ النشر: الجمعة 12:00 13-6-2014م، رابط المقال: https://alrai.com/article/649741 / ملاحق / مباهج – اللغة – في – محراب – قصائد – للقصيدة– لعاطف –الفراية.

المشايخ، أمل: جداريّة يوتيربي.. أو أنثى الغياب، تاريخ النشر: السبت 12:00 25-5-2019م، رابط المقال: https://alrai.com/article/10485522 / الرأي– الثقافي/ العاصمة / جدارية – يوتيربي – أو – أنثى –الغياب.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

References and Sources

Ibrāhīm, Zakariyyā. Falsafat al-fann fī al-fikr al-muʿāṣir, 1st ed., al-Qāhirah, 1966.

Ibrāhīm, Zakariyyā. Al-fannān wa-al-insān, 1st ed., al-Qāhirah: Maktabat Gharīb, 1973.

Abū Nuwās, al-Ḥasan ibn Hāniʾ. Dīwān Abī Nuwās, ed. Aḥmad ʿAbd al-Majīd al-Ghazālī, Bayrūt: Dār al-Kitāb, 1980.

Adūnīs (ʿAlī Aḥmad Saʿīd). Zaman al-shiʿr, Bayrūt: Dār al-ʿAwda, 1972.

Adūnīs (ʿAlī Aḥmad Saʿīd). Muqaddima lil-shiʿr al-ʿArabī, 3rd ed., Bayrūt: Dār al-ʿAwda, 1979.

Aḥmad, Imām Sayyid. Ḥawla al-tajrīb fī al-masraḥ: qirāʾah fī al-waʿy al-jamālī al-ʿArabī, al-Qāhirah: al-Hayʾah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, 1992.

Andirsūn Imbart, Inrīk. Manāhij al-naqd al-adabī, trans. al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, al-Qāhirah: Maktabat al-Ādāb.

Al-Āmidī, al-Ḥasan ibn Bishr. Al-Muwāzanah bayna shiʿr Abī Tammām wa-al-Buḥturī, ed. Aḥmad Ṣaqr, vol. 1, 2nd ed., al-Qāhirah: Dār al-Maʿārif, 1972.

Al-Buḥturī, ʿAbd Allāh ibn Aḥmad. Dīwān al-Buḥturī, ed. Ḥasan Kāmil al-Ṣayrafī, Bayrūt: Dār al-Maʿārif, 1963.

Bartilīmī, Jān. Baḥth fī ʿilm al-jamāl, 1st ed., al-Qāhirah: Dār Nahḍat Miṣr lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr, 1970.

Al-Tawḥīdī, Abū Ḥayyān. Al-Imtāʿ wa-al-muʾānasah, al-laylah al-khāmisah wa-al-ʿishrūn, ed. Aḥmad Amīn and Aḥmad al-Zayn, vol. 2, 1942.

Al-Jurjānī, ʿAbd al-Qāhir. Dalāʾil al-iʿjāz, ed. Muḥammad Rashīd Riḍā, Bayrūt: Dār al-Maʿrifah, 1982.

Al-Ḥasan, Tāj al-Sirr. Qaḍāyā jamāliyyah wa-insāniyyah, 1st ed., Bayrūt: Dār al-Jīl, 1991.

Jākūb, Kūrīk. Al-lughah fī al-adab al-ḥadīth: al-ḥadāthah wa-al-tajrīb, trans. Liyūn Yūsuf and ʿAzīz ʿAmmānūʾīl, Baghdād: Dār al-Maʾmūn.

Ḥijāzī, Samīr. Mawsūʿat muṣṭalaḥāt al-naqd al-adabī al-muʿāṣir, 1st ed., al-Qāhirah: Dār al-Āfāq al-ʿArabiyyah, 2021.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

Ḥassān ibn Thābit. Dīwān Ḥassān ibn Thābit, introd. and comm. ʿAbd Allāh ʿAlī Mahnā, 2nd ed., Bayrūt: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah, 1994.

Dāghir, Sharbil. Al-shiʿriyyah al-ʿArabiyyah al-ḥadīthah, 1st ed., al-Dār al-Bayḍāʾ: Dār Tūbqāl, 1988.

Rīshār, Andrīh. Al-naqd al-jamālī, trans. Hīnrī Zughayb, 1st ed., Bayrūt: Manshūrāt ʿUwaydāt, 1973.

Zakariyyā, Fuʾād. Ārāʾ naqdiyyah fī mushkilāt al-fikr wa-al-thaqāfah, al-Qāhirah: al-Hayʾah al-Miṣriyyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, 1975.

Santāyānā, Jūrj. Al-iḥsās bi-al-jamāl: takhṭīṭ li-naẓariyyah fī ʿilm al-jamāl, 1st ed., al-Qāhirah: Maktabat al-Usrah, al-Hayʾah al-Miṣriyyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, 2001.

Sūryū, Ītiyān. Al-jamāliyyah ʿabra al-ʿuṣūr, 2nd ed., Bayrūt: Manshūrāt ʿUwaydāt, 1982.

Ṣulaybā, Jamīl. Al-Muʿjam al-falsafī, 1st ed., Bayrūt: Dār al-Kitāb al-Lubnānī, 1971.

Al-Ṣabbāgh, Ramaḍān. Al-fann wa-al-qiyam al-jamāliyyah bayna al-mithāliyyah wa-al-māddiyyah, 1st ed., al-Iskandariyyah: Dār al-Wafāʾ li-Dunyā al-Ṭibāʿah wa-al-Nashr, 2000.

Al-Ṣakkar, Ḥātim. Īkārūs muḥaddiqan fī shams al-qaṣīdah: al-mītāshiʿriyyah fī namādhij qaṣīdat al-nathr al-ʿIrāqiyyah, Baghdād: Manshūrāt Ittiḥād al-Udabāʾ wa-al-Kuttāb fī al-ʿIrāq, 2024.

Ṭāhir, ʿAlī Jawād. Muqaddimah fī al-naqd al-adabī, Bayrūt: al-Muʾassasah al-ʿArabiyyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, 1979.

ʿAbd al-Raḥmān, Manṣūr. Maʿāyīr al-ḥukm al-jamālī fī al-naqd al-adabī, 1st ed., al-Qāhirah: Dār al-Maʿārif, 1981.

ʿAṭiyyah, Muḥsin Muḥammad. Ghāyat al-fann: dirāsah falsafiyyah wa-naqdiyyah, 2nd ed., al-Qāhirah: Dār al-Maʿārif, 1996.

ʿAqīl Mahdī Yūsuf. Al-fikrah al-jamāliyyah fī al-fann, ʿAmmān: Dār al-Yāzūrī al-ʿIlmiyyah, 2013.

ʿAwaḍ, Riyāḍ. Muqaddimāt fī falsafat al-fann, 1st ed., Ṭarābulus: Jirūs Brīs, 1994.

ʿĪd, Kamāl. Jamāliyyāt al-funūn, 1st ed., Baghdād: Manshūrāt Dār al-Jāḥiẓ, 1980.

DOI: https://doi.org/10.35682/jjall.v22i1.1819.

Gharīb, Rūz. Al-naqd al-jamālī wa-atharuhu fī al-naqd al-ʿArabī, 2nd ed., Bayrūt: Dār al-Fikr al-Lubnāniyyah, 1983.

Al-Farāyah, ʿĀṭif. Unthā al-fawākih al-ghāmiḍah, 1st ed., ʿAmmān: Faḍāʾāt lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ, 2013.

Fakhr al-Dīn, Hudā. Al-mītāshiʿriyyah fī al-turāth al-ʿArabī min al-ḥadāthiyyīn ilā al-muḥdathīn, trans. Āyah ʿAlī, 1st ed., al-Riyāḍ: Dār Adab, 2021.

Al-Ghadhāmī, ʿAbd Allāh. Tashrīḥ al-naṣṣ: muqārabāt tashrīḥiyyah li-nuṣūṣ shiʿriyyah muʿāṣirah, 1st ed., Bayrūt: Dār al-Ṭalīʿah, 1987.

Kaḥlūsh, Fatḥiyyah. Balāghat al-makān, 1st ed., Bayrūt: Muʾassasat al-Intishār al-ʿArabī, 2008.

Lākūst, Jān. Falsafat al-fann, 1st ed., Bayrūt: ʿUwaydāt lil-Nashr wa-al-Ṭibāʿah, 2001.

Luʾluʾah, ʿAbd al-Wāḥid. Mawsūʿat al-muṣṭalaḥ al-naqdī, 2nd ed., Baghdād: Dār al-Rashīd, 1982.

Al-Maṭārinah, Thāʾirah. ʿĀṭif al-Farāyah shāʿiran wa-masraḥiyyan, M.A. thesis, Faculty of Arts, Muʾtah University, Jordan, 2017.

Huysman, Dīnī. ʿIlm al-jamāl, trans. Ẓāfir al-Ḥasan, 4th ed., Bayrūt: Manshūrāt ʿUwaydāt, 1973.

Websites

Al-Zuʿbī, Ziyād. Al-dhāt wa-al-wujūd al-jawharī fī al-majāz, published Friday, 12:00, 27 September 2013, al-Raʾy (Cultural Section), Journalism.

Nuʿjah, Suhā. Mabāhij al-lughah fī miḥrāb qaṣāʾid lil-qaṣīdah li-ʿĀṭif al-Farāyah, published Friday, 12:00, 13 June 2014, al-Raʾy, Supplements.

Al-Mashāyikh, Amal. Jidāriyyat Yūtīrbī… aw unthā al-ghiyāb, published Saturday, 12:00, 25 May 2019, al-Raʾy (Cultural Section), al-ʿĀṣimah.