ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

# الميتا شعر وبناء الوعي الجمالي في ديوان "أحبك ليس اعترافا أخيرا" لـ"الأخضر فلوس".

# Metapoetry and the construction of aesthetic awareness in "I love you : not a final confession" by Al-Akhdar Flouse

أسماء حمداوي

[1] جامعة آكلي محند أولحاج –البويرة- (الجزائر)، a.hamdaoui@univ-bouira.dz

(0009-0009-9697-5745)

تاريخ الإستلام: 2026/03/06 تاريخ القبول: 2026/09/04

**ملخص:**

يسعى هذا البحث إلى مقاربة الفعل الإبداعي لدى الشاعر الجزائري "الأخضر فلوس" من خلال محاولة الإنصات للشاعر نفسه في حديث الشعر عن الشعر؛ أو ما تسميه الدراسات الحداثية بالميتا شعر أو الخطاب الواصف، وذلك بغية الكشف عن الاستراتيجيات الخطابية التي يتوسلها خطاب الميتا في ديوان" أحبك ليس اعترافا أخيرا"، إذ تمثل هذه التجربة الشعرية بطاقة هوية جمالية تتشكل عبر مجموعة من الأنساق الدلالية الكبرى التي تعبر عن عمق التجربة لديه، بما فيها من عواطف وطقوس ومرموزات، تكشف عن روح الشعرية لديه وعن خصوصية تمثلاتها الجمالية وأبعادها التعبيرية.

**الكلمات المفتاحية:** أحبك ليس اعترافا أخيرا؛ الأخضر فلوس؛ الخطاب الواصف؛ الشعرية؛ الميتا شعر؛ الوعي الجمالي.

***

**Abstract:**

This research investigates the creative process within the works of the Algerian poet Lakhdar Fellous, specifically exploring the poet's self-reflective engagement with "poetry about poetry." This approach, identified in modern critical studies as Metapoetry, moves beyond descriptive discourse to uncover the strategic communicative patterns within the collection "I Love You is Not a Final Confession." This poetic experience serves as an aesthetic "identity card," taking shape through a profound web of semantic patterns that encapsulate the depth of the poet's emotional journey, rituals, and symbols.

**Keywords:** Aesthetic Awareness; Al-Lakhdar Fellous; I Love You is Not a Final Confession; Metadiscourse; Metapoetry; Poetics.

## ا. مقدمة

يقدم الخطاب الواصف شديد الأهمية لبلاغة النقديّ في الدرس المعاصر، من حيث كونه مسألة تجريبية مزدوجة تخوض في الفعل التأسيسي والتلقي الاستهلاكي للنصوص الأدبية، تستمد جرأتها من عديد الممارسات التنظيرية التي تعرضت لها نتيجة تتالي الاهتمام باللغة، لتستدعي كخطاب نقدي متمرس بالخطاب الأدبي (فاليط،، د ت، ص 11) مجموعة المقاربات السيميائية للعلامة الأدبية ضمن إطاري النقد والابداع.

يستمد الخطاب الواصف مشروعيته الاصطلاحية ككلام على الكلام من اللغة الواصفة كما اتفق عليه اصطلاح مناطقة فيينا ومن بينهم "رودولف كارناب "الذي استعار مرجعياته المفاهيمية من الرياضيات الواصفة (ينظر، يوسف، 2005، ص 165)، فيضع المتلقي أمام مستويات متعددة ومتجددة بوصفه مجالا رحبا يسع كل أنواع الخطابات المتمرسة باللغة، يقول يلمسليف: « **إن كل خطاب حول اللغة هو لغة واصفة**» (Maumin, S.d , p 213) سواء كانت هذه اللغة علمية، معرفية، إيديولوجية، أو تاريخية أو غيرها.

من هذا المنطلق يتحدد الخطاب الواصف بوصفه مفردة تقنية وجزئية من أجزاء اللغة الواصفة التي تحتمل أكثر من دور إجرائي في المناهج الحديثة؛ الفلسفية واللسانية والنقدية تشتغل فيها الأدبية كشرط أساسي لتحقيق الوعي المفاهيمي، فإذا كانت اللغة الواصفة كل لغة تحاك على لغة، فإن الخطاب الواصف، هو كل لغة تعنى بالكلام الأدبي، سواء كانت لغة نقدية خارج نصيّة تقوم بالدور التأويلي و القرائي للنصوص الأدبية أو تُنظر للكتابة الأدبية الأمر الذي يدمجها في تجربتي النقد ونقد النقد، أو لغة أدبيّة نسقية تتحدث عن ذاتها بصوت نقدي صادق من داخل أحيازها في الخطابات الأدبيّة، على وجهي التصريح كما نجد في " حاشية على اسم الوردة لأمبرتو إيكو" (إيكو، 2010)، أو التلميح كمختلف الآراء النقدية المبثوثة في ثلاثية "أحلام مستغانمي" والتي أحصتها الباحثة " حسينة فلاح" في كتابها الموسوم بـ" الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي" (فلاح، 2012).

يدمج هذا الصوت النقدي الرواية في تجربة الميتا سرد أو الميتا رواية الأمر الذي يؤسس لبادرة تجريبية في النقد والسرد على حد سواء، تتشابك مع اصطلاح الخطاب الواصف وتكون وجهه الإجرائي الأكثر غزارة متناسية بفعل سلطوية السرد في التجربة النقدية المعاصرة حديث الشعر على الشعر الذي يتقاسم معها وبإنصاف اصطلاح الخطاب الواصف.

فما بين اللغة الواصفة والخطاب الواصف والميتا سرد وحديث الشعر على الشعر، علاقة تجنيسية احتوائية لابد من توضيحها، فإذا كانت اللغة الواصفة كلام اللغة على اللغة وأية لغة، فإن الخطاب الواصف هو كلام اللغة عن اللغة الأدبية بصفة عامة وعن الكتابة بصفة خاصة، سواء كان هذا الكلام نقديا يخوض في التجربة الإبداعية لمبدع أو مجموعة مبدعين، أو تنظيريا لفعل الكتابة تماما كما تتعدد وجهات نظر النظرية الأدبية والمناهج النقدية من جهة، أو كلام الأدب على الأدب بشقيه السردي نتمثله في الميتاسرد، والشعري في كلّ أحاديث الشعر على الشعر من جهة أخرى.

تدمج الشعرية المعاصرة حديث السرد عن نفسه ضمن تقنيات التجريب الفني في الرواية الحداثية وما بعدها، وتعده فنية من فنيات اللعبة الروائية تجمع بين الإبداعي والنقدي وتهتم « **بدراسة مفترضاتها ومقترحاتها، مستندة في ذلك على آليات خاصة في نقد ذاتها، وهي التي يسميها النقاد بالظاهرة الميتانصية( الميتارواية)**» (فلاح، 2012، ص 24). وفي السياق ذاته يمكن أن ندرج حديث الشعر عن ذاته كـ« **أداء تقتضيه**

**ضرورة الحصر بإطراح ما هو خلقي تكويني في مطلق الشعر، ومطلق الشعر يحمل في طيّه حديثا عن الشعر فيما هو يتحدث عن غير الشعر »** (الهمامي، 2010، ص1)، فيدخل ما هو نقدي وغير شعري طيّ الشعر.

من هنا يمكن فهم ملفوظ الخطاب الواصف كمجال مزدوج أحد طرفيه سردي تمتد جذوره **«عند أبوليوس في الحمار الذهبي حين نقل لنا معاناته من اللغة التي يكتب بها»** (بلعلى، 2007، ص 157)، والآخر شعري مكثف تمتد بواكيره إلى البدايات الأولى في الشعر العربي أحصاه كتاب" الشعر على الشعر، بحث في الشعرية من منظور شعر الشعراء على شعرهم" للطّاهر الهمامي من العصر الجاهلي إلى القرن الخامس الهجري .

ومن حديث الشعر على نفسه، يحاول البحث رصد إستراتيجيات الخطاب الواصف / الميتا شعر في نصوص "الأخضر فلوس" ومساءلة حدسه النقدي رغبة في مكاشفة اعتقاداته الجمالية والفنية، التي تتجلى في ديوانه" أحبك ليس اعترافا أخيرا" عبر أربعة ممرات تفصح عن فعل الكتابة ودواعيها لدى الشاعر نوردها فيما يلي:

**1. دو افع الكتابة وطقوسها الإبداعية في الدّيوان**

يحاول البحث في هذا المقام مساءلة دوافع الكتابة وطقوسها الإبداعية لدى الشاعر الجزائري "الأخضر فلوس" من خلال حديثه الشعري عنها في ديوانه "أحبك ليس اعترافا أخيرا"، الذي رصدنا فيه أربعة ممرات للعبور التأويلي للحالة الشعرية لديه، نتوقف –في هذه الجزئية- عند ثلاثة منها ؛الشوق والوجع والوحي، يكشف الممران الأوّلان دوافع الكتابة لديه، ويسائل الممر الثالث طقوسها الإبداعية كحالة برزخية تستحضر الماورائيات وتتسامى بعصابيتها المطمورة.

**- الشوق والوجع وحالات الكتابة**

يوظف " الأخضر فلوس" عنصري الشوق والوجع بطريقة منظمة تجعلهما يتصدران دوافع الكتابة وحالاتها لديه، فيستدعي حين يكتب سنة الألم المكثفة بين رصيد الشوق ورغبة النسيان، لتمتلئ دواوينه بجميع ألوان الاختلاف، متكئا على سلسلة من المجازات التي تتيح العبور من خلال شعره إلى جوهر شعوره.

ومن خلال النظر إلى توصيفات الشاعر عن نفسه نجد بأنّ فعل الكتابة لديه وانطلاقا من ثنائية الوجع والشوق ينقسم إلى:

**أوّلا: الشاعر يكتب بدافع الشوق والحنين، يقول:**

**" من راحة الغيم**

**من أعشاب بستاني**

**ومن ترانيم شوقي صغت ألحاني"** (فلوس، 1986، ص 35)، على هذا النحو يوضح الشاعر جوهر اللعبة الشعرية وإحساسه بفعل الكتابة الذي يرى فيه للشوق ترانيم منها يستمدّ ألحانه فليست القصيدة ما يكتب بدافع الشوق وحسب، بل إن فعل الشوق في ذاته قصيدة تلهمه شعره. يضيف " الأخضر فلوس "في السياق ذاته:

**"حطت على فنن التحنان أطياري**

**وفي لهاتي تمطت قامة النار**

**تشققت قدمي في وحل غربتها**

**ولم يزل فوق وجهي رمل أسفاري**

**كل المرافئ قد أسكنتها شفتي**

**وحينما اشتقت كانت لحن أوتاري"** (فلوس، 1986، ص 29)، يستعير الشاعر في هذا المقطع صور الطبيعة للتّعبير عما يخالجه من لوعة وحنين، فيشبه فعل الشوق بغصن الشجرة الذي حطت عليه أطيار مشاعره، ويشبّه فعل الكتابة بالنار التي امتطتها لهاته بوحا واحتراقا بفعل الشوق الذي سكنه،فبالرغم من قصر مدة البين بينه وبين محبوبه والذي يوحي به رمل أسفاره العالق بوجهه، إلا أنه عانى ويلات الفراق في وحل غربة المحبوب، ولم يكن له بعد البين غير الشوق ملازما ودافعا للكتابة.

إن وحدة الشاعر الدّاخلية و حدة أشواقه تعطي له فرصة اللقاء مع الكتابة فيجرعها نارا ويعزفها لحنا في الآن ذاته، لتوقد فيه إشباعا سرعان ما يتلاشى فيحن الشاعر إلى الحنين وإلى الكتابة، تقول جوليا كريستيفا: **"مثل هذا الألم الناتج عن الافتقار إلى الآخر إنما هو البطانة الضرورية للإشباع السعيد، المفترض والناجم عن اكتساب وبالتالي، يكون الألم شرطا للمتعة بينما تكون المتعة حافزا عن بحث جديد مؤلم"** (كريستيفا، 2017، ص 158) فيكون الحنين والشوق للمحبوب مطية للألم الذي ينحو به صوب الكتابة، فما شوق الحبيب سوى صورة مغلفة لشوق الكتابة.

**ثانيا: الشاعر يكتب بدافع الوجع يقول:**

**"كم عطر الوجع المعطاء أغنيتي**

**لما تدفق في صوتي كأنهار"** (فلوس، 1986، ص 30) في هذا المقطع يظهر الشاعر تجاوزا وخرقا للحالة الشعرية، فبالرغم من أنه يصرح بأن الوجع هو دافع من دوافع كتابته، إلا أنه يعبر عنه بمعجم تفاؤلي يقول رغبة الشاعر المضمرة في التخلص منه.

**ثالثا: الكتابة تخليص لأشواق الشاعر وبحر لنسيانها، يقول:**

**"تبعد الأرض عن رجلي هاربة**

**ويرقد الأفق في أثواب أحزاني**

**هذا المساء وكانت مضمخة**

**روحي بأشواقها سكرى بتحنان**

**حطت على شرفة الذكرى سنونوة**

**وراح منقارها يلهو بشرياني:**

**عيناك مزرعة للحزن يحرثها**

**ولم أرك وحيدا بين جدراني**

**وحينما يئست من فك طلسمه**

**تساقطت كالرؤى في بحر نسياني"** (فلوس، 1986، 32).

نلاحظ من خلال ما سبق بأن الشوق يؤدي دورا مزدوجا في دورة حياة القصيدة فهو يكتب بدافعه وللتخلص منه في الآن ذاته، فيؤثث خطابه بنسق معرفي جديد يثير التساؤل والحيرة هل الشوق دافع للكتابة أم أنّ الكتابة مقبرة الحنين؟.

**2.1 الوحي وطقوس الكتابة**

قديما اعتبر "أفلاطون" أنّ مصدر الشعر ربات الشّعر وآلهاته[1]، وأنّ الإله ليثبت براعته أنطق من أتفه الشعراء أروع الشعر الغنائي، يقول في محاورة "سقراط" لـ"إيون": « **إن موهبتك للتكلم بامتياز عن هوميروس ليست فنّا، لكنها، كما كنتُ قائلا لتوّي، إلهام؛ توجد إلهيات تحركك مثل تلك المحتواة في الحجر والتي يدعوها يوريبايدس مغناطيسا (...) وبشكل مماثل فإن إحدى آلهات الشعر ألهمت الرجال قبل كل شيء؛ وتتدلى من هؤلاء الأشخاص الملهمين سلسلة من الأشخاص الآخرين الذين يتلقون الوحي.**» (أفلاطون، 1994، مج 3، ص 19، 20).

يقرر "أفلاطون" على لسان "سقراط" من المحاورة ذاتها بـ « **إنّ كلّ الشعراء الملحميون كما الشعراء الغنائيون، لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفنّ، إلا لأنهم ملهمون وممسوسون (...) إنَّهم مُلهَمون بكل بساطة ليتكلموا ذلك الذي تحملهم على التكلّم به إلهة الشعر (...) إنّ الشّاعر لا يغني بفنّ، بل بقوة إلهيّة (...) ولذلك يسلب الله العقل من الشعراء ويستخدمهم كممثّليه، كما يستخدم أيضا وسطاء الوحي والأنبياء الأتقياء.**» (أفلاطون، 1994، مج 3، ص 20)، ومن ثمّ يفسر "أفلاطون" صدور الشعر الملحمي والغنائي حتّى عن أتفه الشعراء، بأنّ هذا الشعر الجميل الصادر عن أشخاص يفتقرون إلى العقل ليس من تأليفهم ولا من صنع الإنسان أو من نظم البشر ولكنّه من صنع الآلهة التي تنطقهم به، وقد تعمَّد الإله – حسبه- لإثبات ذلك أن ينطقهم كما يقول على لسان "سقراط": « **ليكون بمقدورنا نحن الذين نسمعهم أن نعرف أنهم لا يتكلمون عن أنفسهم، هؤلاء النّاطقون بتلك الكلمات البالغة النّفاسة في حين يحرمون من العقل، بل إنّ الله ذاته هو المتكلم، وإنّه يخاطبنا من خلالهم (...) أنّ أجمل القصائد التي كتبت في الشعر الغنائي قاطبة هي من إبداع آلهة الشعر بكل بساطة (...) وبهذه الطريقة يبدو الله أنّه يشرح لنا وأنّه لا يسمح لنا أن نشك في أنّ هذه القصائد الجميلة ليست إنسانية.**» (أفلاطون، 1994، مج 3، ص 21).

ومساوقة مع موقف أفلاطون الرّائي بوحي الشعر يقترب موقف العرب القديم في مسالة الإبداع عند الشاعر فبينما اعتقد "أفلاطون" بربَّات الشعر اللائي يوحين إلى الشاعر شعره اعتقد العرب بدور الشيطان حتى قال الراجز "أبو النجم"[2]:

« **إني وكل شاعر من البشر  شيطانه أنثى وشيطاني ذكر.**» (قتيبة، 1423 هـ، ج 2، ص 588).

كما رأوا أيضا دورا للجنّ[3] في تشكيل العبقرية والإبداع فقد سموا الشعراء بالمجانيين لاعتقادهم بأنَّ العبقرية التي تصنع الأديب لا يمكن أن تنبع منه إنما للجن يد في ذلك.

---

1 - عدد ربّات الشعر عند اليونان تسع ربّات تختصّ كل واحدة منهن بمجال من مجالات التي لا تقف عند الشعر فقط بل تتعداه إلى مجالات أخرى وإن كانت تسمية ربّات الشعر هي التسمية اللصيقة بهن على اعتبار أنّ الشعر اليوناني هو أصل في بعض المجالات الأخرى ومنه تُستمد، وهنّ « **كليو Clio للتاريخ، ويوتربي Euterpe للشعر الغنائي الذي يوقع على المزمار؛ وثاليا Thalia للمسرحيات الهزلية وشعر الرعاة، وملبوميني Melpomene للمآسي؛ وتربنسكوري Terpsichore للرقص المصحوب بالغناء وللغناء نفسه، وإراتو Erato للشعر الغزلي والهزلي؛ وبولمنيا Polymnia للترانيم؛ وأورانيا Urania للفلك، وكليوبي Colliope للملاحم الشعرية. وهن مختصات بعمليات الإيحاء في مجال الغناء والشعر والفنون والعلوم.**» (ديورَانت، 1988، ج 6، ص 337).

2 - « **أَبُو النَّجْم الراجز (000 - 130 هـ = 000 - 747 م) الفضل بن قدامة العجليّ، أبو النجم، من بني بكر بن وائل: من أكابر الرجّازومن أحسن الناس إنشادا للشعر. نبغ في العصر الأموي، وكان يحضر مجالس عبد الملك بن مروان وولده هشام.**» (الزركلي، 2002، ج 5، ص 151)

وقريبا من هذا المنطلق، يؤمن "الأخضر فلوس" بتلقيه وحي شعره واستلهامه له من زائر مجهول غريب، يقول في قصيدة "الزائر المجهول":

**« زائر يطرق الباب مزهوا طروبا**

**من يكون؟**

**(...)**

**دخل الزّائر مكتوم الخطى**

**(...)**

**أمسك الناي الذي كان على جدران قلب يتمزق**

**فإذا جدول سحر في عروقي يتدفق**

**وإذا حنجرتي وكر لألحان البلابل»** (فلوس، 1986، ص 47)

في هذه القصيدة يصور الشاعر وحدته وسكونه، وكيف أنّ زائرا مجهولا أتاه، يداعب مواجعه رغم خوفه وحزنه ليلقي في عروقه جداول من الكلمات الطروبة، ليلقي في جوفه شعرا ثم يغيب، يقول:

**« واستدار الزائر المجهول**

**نحو الباب راحلا**

**بعدما ألقى بقلبي وردة من أرض بابل**

**عندها استرجعت صوتي وأشرقت شمسي**

**وغنيت فوق أهدابي سنابل**

**ثم أسرجت خيولي من جديد »** (فلوس، 1986، ص 47، 48)، وكأنّ هذا الزائر أتاه من بعيد ليحطم وحدته، وينعش فؤاده الموجوع، بمحبرة الكتابة

**« إنني في وحدتي منذ سنين**

**لم يمزق مسمعي غير السكون**

**والشتاء مازال في صدري غضوبا**

**أنّ قفل الباب، باب المعبد**

**وفتحت الباب في خوف طفولي طري»** (فلوس، 1986، ص 47)

---

3 - سمي المبدع قديما عند العرب بالعبقرية نسبة إلى واد عبقر وهو واد الجن والشياطين، والمبدع في إبداعه – حسب قدماء العرب- لابد وأن يكون له جنّ أو شيطان يقوّله، ووردت أصناف من الجنّ على ألسنة الشعراء فقد « **أشير في شعر "لبيد" إلى "جن البدي". قيل: "والبدي: البادية، أو موضع بعينه" وقيل واد لبني عامر. وأشار "النابعة" إلى "جنة البقار". وذكر أن البقارواد، أو رملة، أو جبل، سكنته الجن، فنسبت إليه. وأشير إلى "جنة عبقر" في شعر "زهير" و"لبيد" و"حاتم". وعبقر أرض بالبادية كثيرة الجن، وذكر بعضهم إنها باليمن، قال لبيد:**

**ومن فاد من إخوانهم وبنيهم كهول وشبان كجنة عبقر.**

**وقال بعض العلماء: عبقر قرية الجن فيما زعموا، فكلما رأوا شيئًا فائقا غريبا مما يصعب عمله ويدق أو شيئًا عظيمًا في نفسه نسبوه إليها. ولهذا قالوا: العبقري للسيد الكامل من كل شيء، وللذكي الممتاز.»** (علي، 2001، ج 12، ص 295)

تحفر هذه القصيدة بما فيها من أوجاع طمست باب القلب، حتى فتحه الزائر فأنّ بالقصيدة، البنية الأكثر وضوحا لأساطير ربات الشعر وشياطين الشعراء وواد عبقر، فالشاعر حين يتحدث عن تجربته الشعرية يعبر عنها بأنسنة الإلهام وزيارته له وتحطيم سكونه، ثم الرحيل بعدما خلف قصيدة أو مجموعة قصائد، تعلن إذن قصيدة "الزائر المجهول" دورة حياة القصيدة لدى الشاعر الجزائري "الأخضر فلوس" التي تبذأ بوجع وانحسار الذات وعزلة وتنتهي بكلمات تكسر عزلته بوحي من الشعر زائره المجهول.

**2. فلسفة الموت وأركيولوجيا الكتابة.**

يسعى " الأخضر فلوس" في قصيدة" الموت والحياة على أطوار بابل" إلى ازدراء الجسد في محاولة لقهر الموت، وادّعاء لبطولة متخيّلة يفنى فيها الجسد مناهضا للفلسفة الجسدانية الحديثة التي أعادت الاعتبار للجسد واعتبرته مصدر فهم جديد للحياة وللعالم، بعدما أصبح الجسد مع "ميرلوبونتي" محور العالم، فـ« **الذّات لا تحقّق هويّتها إلاّ عندما تكون بالفعل جسدا وتدخل بواسطة هذا الجسد في العالم.**» (بونتي، 1998، ص 329)، فالشاعر في هذه القصيدة ينكر على قرائه موته مستعيرا صورة احتراق لجسد تذرو الرياح رماده ولا يتبقى منه شيء سوى ترانيمه مطمورة في الحياة كجوهر لها يقول:

**« أنا لن أغيب**

**قد تشمتون**

**لكنني أهوى انصهاري في اللهيب**

**فالنّار تحرق هيكلا**

**تذري رياح رماده**

**لكن ستبقى في المسافات الصلاة**

**تبقى ترانيم الحياة»** (فلوس، 1986، ص 102)

يستدعي الشاعر هاهنا لفظ الصلاة كمرموز عن الشعر الذي يكتبه والذي يعده ترنيمة من ترانيم الحياة، في محاولة جهورية للإعلاء من صوته الشعري الذي لن يخمد لكثرة دواوينه، الأمر الذي يضمن له الخلود والبقاء، فلكأنه بالشعر ابتكر طريقة جديدة للحياة، طريقة لا يبالي فيها بالاحتراق، الاحتراق الجسداني الذي يقيه من الموت.

ومن خلال جراءته على الموت والهيكل الجسداني، يفصح عن حدود حرفه المكانية والزمانية، يقول:

**« الموت يبدأ من هنا**

**وحياة أمطاري ستبدأ من هنا**

**في خنجر الحرف المدبب**

**يبدأ الموت الخصيب»** (فلوس، 1986، ص 101)

لم يكتف الشاعر في هذا المقطع بتجاوزه للموت عبر مخيال يستحضر فيه مشهدية احتراق الجسد وخلود الذاكرة كما سبق وفعل في المقطع السابق، بل يجاوزه إلى استدعاء نمط مفارق للحياة والموت، فحيث يبدأ الموت تنطلق الحياة، عكس ما هو متواضع عليه في الفهم الإنساني لجدلية الحياة والموت التي تظهر فيها الحياة دائما كبداية والموت نهاية لنلك البداية، تبدأ الحياة رحلتها مساوقة لزمكانية الموت من جهة، وبوصفها موتا خصيبا من

جهة أخرى، هنا يخرج الشاعر من أحياز المفارق إلى الشق المتماثل، في الشعر تتساوى الحياة والموت، فالشعر موت خصيب يورق بالحياة والقصائد، أمطار تفتك بلهيب الموت، لعبة خيالية عصية يستحضر فيها الشاعر كل مكنوناته العاطفية، ويبثها في قالب جدلي كثيف يغلف شعوره الحقيقي، مراوغا القارئ بدلالات مخاتلة تكاد تشبه في عمقها صرخة كل ذات إنسانية شاعرة تؤمن بالموت، ولخوفها من الفناء تتحدّاه بقصائد شعرية تستلها من رحم الوجع ومن دركات الفناء فتكتب بها خلودا.

تتضح للقارئ إذن هذه الحالة الشاعرية القلقة وهذا الخوف الوجودي من العدم عند الشاعر إذا ما قارناها بتجربة أكثر صراحة وتصالحا مع الذات للأديب اللبناني "جبران خليل جبران" يختزل فيها وبوضوح رغبته في الكتابة يقول:

**« يانفس لولا مطمعي**

**بالخلد ماكنت أعي**

**لحنا تغنيه الدهور»** (جبران، 2010، ص 91)

هنا يحدد جبران وبوضوح دافعه الوجودي للكتابة، فهي مسلك يمكنه الخلود بعد فناء الجسد.

إن هذا التحدي الواضح والصريح للموت، ونسق البطولة المستفحل سرعان ما يخبو أمام مقول أخر: **"النازف متهم بالجرح المشرق"** (فلوس، 1986، ص 43)

هنا يتلبس الشاعر حالتان حالة للعظمة وحالة للوجد يشكو من خلالها اتهام الناس له بالسعادة في الوقت الذي يعاني فيه ألما رهيبا وهو ينزف من مواجعه، وما يندرج ضمن تيمة الناس أمران؛ الأوّل يعنى بالناس كوجود بشري يغبطون الشعر شعره وهم لا يدكون أن المكتوب وجع ودموع، شوق وحنين، والثاني وجوده هو – الشاعر- متلبسا الحالة الأخر متخيلا عظمته التي تقهر الموت بعنفوان الاحتراق.

إن شفافية الشعراء وحسهم المفرط وإيغالهم في المثاليات والتجريد وإحساسهم المفرط بالعظمة هو الذي ينحو بهم صوب خلود لا يكتب إلا بالنحيب والوجع، فهم وإن يستنكرونه في بعض خطاباتهم يستدعونه كحالة مازوخية لازمة لفعل الكتابة.

ولو أعدنا النظر من زاوية أخرى تحاول التنقيب عن حفريات الفعل الإبداعي لدى الشاعر من خلال منظوره المتحدي للموت، لوجدنا فعل الكتابة لدى الشاعر ينتظم في أمرين، رغبة في الحياة ومتعالقاتها الليبيدية من حنين وشوق ورغبة في الخلود تدل على إلحاح الشاعر في استدامة لحظاته، وطقوس مازوخية يحاول التخلص منها بفعل الكتابة ويستدعيها لحظاتها، فتبقى في تأرجح بين فعلي الألم والكتابة.

فهل يكتب الشاعر شعره بدافع الألم كما سبق وتوصّلنا إليه؟ أم يستحضر مواجعه ليستطيع الكتابة؟ وبصيغة أخرى هل يكتب الشاعر ليشفى من الألم؟ أم أنّه يتلذذ بالألم وبالمازوخية لأنهما الأمران الوحيدان اللذان يمكنانه من الكتابة؟ هل الكتابة شفاء أم هي أصل الشقاء؟

يجيب النفسانيون عن هذا الطرح الذي شغل تفكير معظم الشعراء والكتاب وجمهرة الإبداع، ومنذ أرسطو بأ ن الكتابة تطهير، وتسام بالمكبوت وتعويض عن نقص، ونتاج لاوعي جمعي وإلى غير ذلك من الآراء النفسانية،

غير أن فلسفة الارادة لدى "شوبنهاور" هي التي قاربت-حسبنا- الفهم الصحيح للموضوع والذي نتمثله من خلال شعر الشعراء على شعرهم فـ"شوبنهاور" فيلسوف ألماني، أطلق عليه اسم فيلسوف التشاؤم (طرابيشي، 2006، ص 405)، حيث كان ينظر للحياة بمنظار أسود، وتركز الجزء الأكبر من فلسفته حول الفرار من الحياة والتخلّص من متطلباتها وإلحاحاتها، ويطلق عليه أيضا اسم: فيلسوف الإرادة، لكن الإرادة في نظره ليست بالمعنى العقلي حيث يعتبر العمل العقلي مساويا للعمل الإرادي، إنما هي كما ينقل عنه "مصطفى سويف" « **أصل شقائنا لأنها لا تفتأ تطالب بمطالب جديدة في كلّ حين فإنّ السعادة إنّما تكون في الخلاص من حاجتنا ومطالبنا (...) ولا يكون الخلاص من حاجاتنا ومطالبنا إلا بالابتعاد عن مبدأ الحياة النفسية وكيف يتسنى لنا ذلك؟ بمتابعة السيّر في أحد الطريقين: طريق الزهد والتقشّف، حيث نصل إلى النيرفانا[4] أوطريق التأمل الفني، فانَّه كذلك مؤدّ للخلاص.**» (سويف، د. ت، ص 37).

أي أن التأمل الفني يؤدي إلى التخلص من ضغوطات الحياة والرّغبات التي هي في صميم الإرادة والتي هي سبب الشقاء والتّعاسة وفي الخلاص عن طريق الفن تكمن العبقرية.

**خاتمة:**

حاولنا في هذا البحث إذن اختزال منظور الشاعر الجزائري "الأخضر فلوس" إلى شعره من خلال حديثه الشعري عنه، كخطاب واصف يقول مرجعيات الكتابة وحفرياتها لديه، الأمر الذي أوصلنا إلى شكل مفارق يحتاج الكثير من التفسير في مسألة الإبداع الشعري لدى " الأخضر فلوس" والإبداع بشكل عام، مناطه العلاقة القائمة بين الكتابة والشوق والألم، من حيث كونها علاقة مفارقة وتوليفية غير قابلة للانفصال في الآن ذاته، ومسيطرة على الفعل الإبداعي لدى الإنسان منذ قرون مضت.

وقد أظهر التحليل أن حضور الميتاشعر في الديوان يسهم في بناء وعي جمالي خاص، يتأسس على إدراك الشاعر لطبيعة الكتابة بوصفها فعلًا مركبًا يتقاطع فيه التأمل الذاتي مع التجربة الوجودية، ومن ثم تغدو القصيدة مجالًا مزدوجًا: فهي من جهة ممارسة إبداعية، ومن جهة أخرى خطاب نقدي ضمني يضيء آليات الإبداع وحدوده، وبهذا المعنى يتشكل الوعي الجمالي لدى الشاعر عبر وعيه باللغة بوصفها أداة خلق وإعادة خلق، لا مجرد وسيط للتعبير، الأمر الذي يمنح الخطاب الشعري بعدًا تأمليًا يضع التجربة الشعرية نفسها موضع سؤال.

كما كشفت القراءة أن تجربة الأخضر فلوس تقوم على مفارقة أساسية تتمثل في العلاقة الجدلية بين الكتابة والشوق والألم؛ إذ تتجلى الكتابة بوصفها محاولة دائمة لملء فراغ الوجود واستعادة المعنى عبر اللغة، في حين يظل الشوق والألم قوة دافعة تحرّك الفعل الإبداعي وتمنحه كثافته الوجدانية، ومن هنا تتبدى الكتابة الشعرية في الديوان باعتبارها فعل توتّر دائم بين الامتلاء والنقصان، وبين الرغبة في القبض على المعنى واستحالة تثبيته.

4 - معناها الحرفي الإطفاء أو الإخماد لثالوث الطمع والكراهية والوهم التي تؤدي إلى الميلاد المتكرر وهي حالة نفسية أشادت بها الديانة البوذية، تعتبر منأعلى مراتب الارتقاء الروحي التي فيها تمحى الفردية ومشاعر الألم والمعاناة إن لم تمح الشعور نفسه (كيون،، 2016، ص 66)

وعلى هذا الأساس، يمكن القول إن الميتاشعر في هذا الديوان لا يقتصر على كونه تقنية خطابية أو بعدًا شكليًا في بناء القصيدة، بل يتحول إلى أفق معرفي وجمالي يكشف عن رؤية الشاعر للشعر وللعالم في آن واحد. فالقصيدة هنا تمارس نوعًا من الوعي بذاتها، وتعيد مساءلة علاقتها باللغة والتجربة والذات، بما يجعلها فضاءً لتشكّل الوعي الجمالي وإعادة إنتاجه داخل النص الشعري.

وفي ضوء ذلك، يفضي هذا البحث إلى أن تجربة الأخضر فلوس الشعرية تنفتح على تصور للشعر بوصفه فعلًا وجوديًا وجماليًا في آن، تتقاطع فيه التجربة الذاتية مع التأمل في ماهية الكتابة، وهو ما يجعل الخطاب الميتاشعري في ديوانه أداة أساسية لبناء وعي جمالي يقوم على المراجعة المستمرة للغة الشعر وحدودها.

**الإحالات والمراجع:**


- George Maumin) .S.d .(*Dictionnaire de linguistique* .quadrige.
- ابن قتيبة. (1423 ه). *الشعر والشعراء*. مصر: دار الحديث.
- أحمد يوسف. (2005). *الدلالات المفتوحة ، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة*. الجزائر: منشوا رت الاختلاف.
- أفلاطون. (1994). *المحاورات الكاملة*. لبنان: الأهلية للنشر والتوزيع.
- الطاهر الهمامي. ( 2010 ). *الشعر على الشعر بحث في الشعرية العربية من منظور شعر الشعراء على شعرهم إلى القرن الخامس الهجري*. أربد: عالم الكتب الحديث.
- أمبرتو إيكو. (2010). *حاشية على اسم الوردة*. سوريا: دار التكوين.
- آمنة بلعلى. ( 2007). *المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف*. الجزائر: دار الأمل للنشر والتوزيع.
- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف،د.ط،. (2007). الجزائر : دار الأمل للنشر والتوزيع.
- برنار فاليط،. (د ت). *النص الروائي تقنيات ومناهج،تر: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة*. مصر: المشروع القومي للترجمة.
- جبران خليل جبران. (2010). *البدائع والطرائف*. مصر: كلمات عربية للترجمة.
- جواد علي. (2001). *المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام*. لبنان: دار الساقي.
- جورج طرابيشي. (2006). *معجم الفلاسفة (الفلاسفة-المناطقة-المتكلمون-اللاهوتيون-المتصوفون)*. لبنان : دار الطليعة.
- جوليا كريستيفا. (2017). *قصص في الحب*. تونس/ لبنان/ مصر: دار التنوير.
- خير الدين الزركلي. (2002). *الأعلام*. لبنان: دار العلم للملايين.

- دايميان كيون،. (2016). *البوذية مقدمة قصيرة جدا*. مصر: مؤسسة هنداوي.

- حسينة فلاح. (2012). *الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد-فوضى الحواس- عابر سرير)* ، . الجزائر: منشورات مخبر تحليل الخطاب.

- الأخضر فلوس. (1986). *أحبك ليس اعترافا أخيرا*. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.

- مصطفى سويف. (د. ت). *الأسس النفسية في الإبداع الفني في الشعر خاصة*. مصر: دار المعارف.

- موريس ميرلو بونتي. (1998). *ظواهرية الإدراك*. لبنان: معهد الإنماء العربي.

- ووِل ديورَانت. (1988). *قصة الحضارة*. تونس/ لبنان: دار الجيل/ المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.