في انتظار ما لا يجيء..

مدخل لقراءة أعمال الشّابّي النثرية

سعيد مصلح السريحي

بين الأربعاء الأوّل من يناير والخميس السادس من فبراير، كتب أبو القاسم الشّابّي مذكراته. وبين هذيْن اليومين عَبَرَتْ هذه المذكّراتُ ثلاثَ مراحل كانت في أولاها أدباً خالصاً، وفي الثانية حديثاً عن الأدب، وفي الثالثة انتهتْ لأن تكون خروجاً عن الأدب[1] كما يراه صاحبها؛ وبولوجها هذه المرحلة أعلنت نهايَتها وصَمْتَ الكاتب.

والفرق بين أوّل المذكّرات وآخرها جليٌّ، لا من حيث الموضوعُ الذي تتناوله هذه المذكراتُ فحسب بل من حيث اللغةُ والبناءُ كذلك. ولعلّنا لا نحتاج إلى كبير عناء لكي نلمح في المذكّرة الأولى من حيث عالمها ولغتها وبناؤها امتداداً لبناء القصيدة عند الشابّي. فإذا ما ضَمَمْنَا ذلك إلى ما نطمئن إليه – من أن هذه المذكرة الأولى جاءت ممثّلةً للنموذج الذي أراد الشابي أن يختطّهُ لنفسه في الكتابة بحيث اختار للبدء بها توقيتاً يتوافق مع اليوم الأوّل في الشهر الأوّل من العام الأوّل لعقد جديد هو عقد الثلاثينات، الأمر الذي يعني أن هذه البداية جاءت نتيجةً لمخاضٍ سبقها وتصوُّرٍ لها في هيئة مشروع، وذلك من شأنه أن ينزع عنها طابعَ الصدفة والعفوية وآلية الكتابة –... إذا ما ضممنا ذلك كلّه إلى بناء المذكّرة ولغتها وعالمها كان لنا أن نركن إلى شيء من اليقين، وهو أن الشابيّ أراد لمذكراته أن تكون كتابةً إبداعيةً تجيء امتداداً لتجربته الشعرية، لا أن تكون سجلاً لوقائع الحياة اليومية وملابساتها وما ينبثّ فيها من صورٍ كان يراها «سخيفةً وعادية»[2].

المياومة التي أراد الشابيّ أن يتّخذها محرّضاً له على الكتابة لم تكن، كما تكشف عنها المذكّرةُ الأولى، تسجيلاً للعالم من حوله أو قراءةً له بقدر ما كانت قراءةً للذات المنكفئة على نفسها المعزولةِ عن العالم وَسطَ العالم. لم تكن المياومةُ خروجاً عن الشعر بقدر ما كانت محاولة لفتح نافذة أخرى على الشعر.

> مذكّرات أبي القاسم الشابي بديل لصمتِ الشعر وتمنُّعه، وهي مشغولة بهموم هذا الشعر ومتّخذة شكلَ بنائه!

كانت مشكلة الشعر عند الشابيّ أنه لا يساعفه بالقدوم متى أراده؛ فهو يجيئه، كما يقول، في حالة «النوبة» يهيِّئ لها نفسَه فتجيء أو لا تجيء.. يقول: «اعتزمتُ الذهابَ إلى حديقة البلفدير بصحبةِ رفيقٍ لي، فبريتُ القلمَ وأعددتُ القرطاسَ وتأبّطتُ كتاباً لما عسى أن تحدّثني به النفسُ من أفكار أو يفيض به القلبُ من عواطف، لأنّني لا أعلم متى تطغَى عليّ الخواطرُ وتزدحم عليّ الذكرُ وتنهال عليّ الأفكارُ انهيالاً[3]». فقد كان أبو القاسم الشابيّ يشكو من انقطاع الشعر عنه كما كتب في إحدى رسائله: «أما الشعر فقد لبثتُ نحواً من عشرين يوماً لا يخفق في نفسي شدُوه أو غناؤه... إنّي منذ عامٍ أصبحت البثُ الشهرَ والشهريْن لا يتحرّك في نفسي صوتٌ ولا

(١) في الصفحة الأخيرة من المذكّرات يسأل زين العابدين الشابيّ عما إذا كان يكتب أدباً فيكون الجواب: «لا أكتب أدباً الآن، ولكنّني أكتب مذكرات»، **مذكرات الشابيّ**: ص ٨٧– ط الرابعة – الدار التونسية – أو ت، ١٩٨٥

(٢) المصدر نفسه: ١٦.

(٣) المصدر نفسه: ١٥.

صدى[٤]».

ولذلك جاءت المذكّرات لتكون بديلاً لصمت الشعر وتمنّعه، ولهذا أراد لها الشاعر أن تكون متحركةً في الآفاق التي يتحرّك فيها شعره سواء بسواء؛ كأنّما التزامُ المياومة خروجٌ عن الوقوع تحت سلطاتِ غمرات الشعر ونوباته وذهابٌ إلى الشعر بدلَ إعداد الأوراق وبريِ الأقلام وانتظارِ ما لا يجيء.

ولعلّنا نلحظ أن المذكرة الأولى جاءت بعد انقطاع للشعر وعن الشعر زاد على الشهرين، إذ إنّ آخر قصيدة كتبها قبل بدئِهِ المذكراتِ كانت بتاريخ ٢٩ اكتوبر ١٩٢٩[٥]. والشهرانِ فترة دالّة بالنسبة للشابيّ إذا ما نظرنا إليها في ضوء شكواه الآنفة الذكر. ويمكننا أن نتحقّق من هذه الشكوى إذا ما لاحظنا أنّ الشابيّ الذي كتب سنة ١٩٢٧ اثنتيْ عشرةَ قصيدةً، وكتب سنة ١٩٢٨ أربعَ عشرَة قصيدةً، لم يكتب سنة ١٩٢٩ سوى ستِّ قصائد[٦]. ولذلك دلالته عند شاعر اتّخذ الشعر لديه صورةَ تفجّر الينبوع وهو يستشعر خطوات الموت تزحف.

وبإمكاننا، إضافةً إلى كل ما سبق، أن نلحظ أنّ كتابة المذكّرات جاءتْ أثناء ما يمكن أن نطلق عليه فترَة «البيات الشتوي» التي مرّ بها الشابيّ ما بين اكتوبر ١٩٢٩ ويناير ١٩٣٠، كما مرَّ بها من قبلُ حينما لم يكتب شيئاً من الشعر ما بين أكتوبر ويناير من العام الذي سبق.

إن تجربة صمت أكتوبر ١٩٢٨ - يناير ١٩٢٩، والشكوى من الشعر الذي لا يساعف الشاعرَ كما يهوى، قد فتّقتا تجربةَ المذكّرات لتكون بديلاً عن الشعر، أو هامشاً يُكتب على دفتره. ولذلك جاءت هذه المذكّرات مشغولة بهمومه ومداراته نفسها، متلبّسةً بلغته، متّخذةً شكلَ بنائه[٧].

(٤) رسائل الشابيّ: الرسالة ١٥؛ عن كتاب: **دراسات في الشعريّة: الشابيّ نموذجاً**، بقلم مجموعة من الأساتذة، بيت الحكمة - قرطاج ١٩٨٨.

(٥) هي قصيدة: «إلى الله»، ديوان **أغاني الحياة** للشابيّ: ١٤٤ الدار التونسية ١٩٦٦.

(٦) نعني هنا ما نُشر في ديوانه **أغاني الحياة**...

(٧) يقول الدكتور محمد لطفي اليوسفي: «..صحيح أن **المذكرات** تحتوي على جملة من النصوص الأخرى تبدو في الظاهر متماشية مع هذا التصوّر تسنده وتؤكّده، غير أن القراءة الداخلية لتلك النصوص تبيّن أنها نصوص نثرية لا محالة، ولكن أغلبها لا يختلف عن القصائد التي يحفل بها الديوان. إنها بمعنى آخر داخل نفس المدارات وتعبّر عن نفس المشاغل...» **دراسات في الشعرية**: ٦٨، ٦٩.

المذكّرة الأولى

تؤسّس المذكّرة الأولى عالَمَها من خلال العلاقة المتداخلة بين الذات والعالم، ولذلك تتّخذ من ضمير المتكلم المفرد ركناً لها تنطلق منه، فيتواتر هذا الضميرُ ليشكّل فاعلاً دلالياً للنصّ يكشف عن الهيئة التي تكون عليها الذاتُ وسط العالم حيناً («في سكون الليل، ها أنا جالسٌ وحدي») والفعل الذي تنهض به تجاه هذا العالم حيناً آخر («ها أنا أنتظر»):

- في سكون الليل ها أنا جالسٌ وحدي..
- أنا جالسٌ وحدي في سكون الليل...
- ها أنا أنظر إلى غيابات الماضي..
- ها أنا أنظر فأرى...
- ها أنا أنظر..
- ها أنا أنظر فلا أجد شيئاً ممّا رأيت..
- ... أنا في وحدتي وانفرادي في سكون الظلام.

وعزلة الضمير المنفصل «أنا» عن فعله وصِفَتِهِ تجسيدٌ للوحدة والانفراد على مستوى تركيب الجملة في النصّ. والهاءُ التي يرى النُّحاةُ أنّها للتنبيه يمكننا أن نرى فيها آهةَ جريح يبحث في اللغة عن الأحرف التي تليق بشجاه.

وإذا كانت الجملةُ الأولى هي فاتحة النصّ، والجملةُ الأخيرة هي آخر جملة فيه، فإنّ لنا أن نذهب إلى أننا أمام نصّ اتّخذ هيئة البناء الدائري الذي نجده في بعض النصوص التي كتبها في الفترة التي سبقتْ كتابةَ مذكّراته أو لَحِقَتْ بها؛ ففي نصّ «أكثرتَ يا قلبي فماذا تروم»[٨] يقول:

- يا قلبي الدامي إلامَ الوجوم (فاتحة النصّ)
- يا قلبي الدامي إلام الوجوم (البيت السابع)
- يا قلبي الداجي إلام الوجوم (البيت الثالث عشر)
- يا قلبي الدامي وماذا الوجوم (البيت الأخير)

وفي نص «يا موت»[٩]:

- يا موتُ قد مزّقتَ صدري

وقصَمت بالأرزاءِ ظهري (فاتحةُ القصيدة، والمقطعِ الثاني، والمقطع الأخير)

وفي «صفحَة من كتاب الدموع»[١٠]:

- غنّاه الأمسُ وأطربه

وشجاه اليوم فما غده (البيت الأوّل، والأخير)

(٨) **أغاني الحياة**: ١٣٧.

(٩) المصدر نفسه: ١٤٠.

(١٠) المصدر نفسه: ١٥٨.

وبناءُ الكتابة على هذا النحو يعني دورانَها على نفسها في محاولة لتحقيق ذاتها باعتبارها كتابةً لا تنشغل بموضوعها بقدر انشغالها بكاتبها، ولذلك تنتهي حيث بدأت في حالة من العدمية: «.. أنظر فلا أجد شيئاً مما رأيت، لقد ذهبوا كلّهم إلى عالم الموت البعيد»[11]. الكتابة تدور على نفسها لأنها تستقدم كائناتها من عالم الموت وتشيِّعهم كذلك إلى عالم الموت، ويبقى الكاتبُ بعد ذلك في وحدته وانفراده يتقدّمه سكونُ الليل في البدء ويتقدّم على سكون الظلام في الخاتمةَ. وحينما تجيء المذكّرةُ الأولى وفق هذا البناء وتتحرّك في هذه الدوائر، فإنّ ذلك يعني أنها ليست سوى **قصيدة** تخلّتْ عن أوزانها وقوافيها، أو أنها **بديلٌ لقصيدة** تعصّتْ على الامتثال.

تبدأ المذكّرة بسكون الليل وتنتهي بسكون الظلام، وكلا السكونين محراكٌ لصخب النفس التي تروح تنقّب في ماضيها عن عالمٍ صاخبٍ ممتلئٍ بالحركة والحياة تخترق به السكونَ الجاثم حولها:

- رسوم غامضة مضطربة كأمواج البحر..
- ...أحلاماً تغرّد كطيور الغابات
- ... مضحاكة كقبرة الحقول
- ... مترنمين بتلك الغابات الطاهرة
- ... ضفاف الأنهار الهادرة..
- ...يحادثني بصوته الهادئ الرزين.

وحينما يلحّ على أنّ المحادثة بالصوت، مع أن ذلك مفهومٌ ضمناً، فإنّ ذلك يؤكّد دلالة استحضار الصوت كصوت لمقاومة هذا السكون واختراقه.

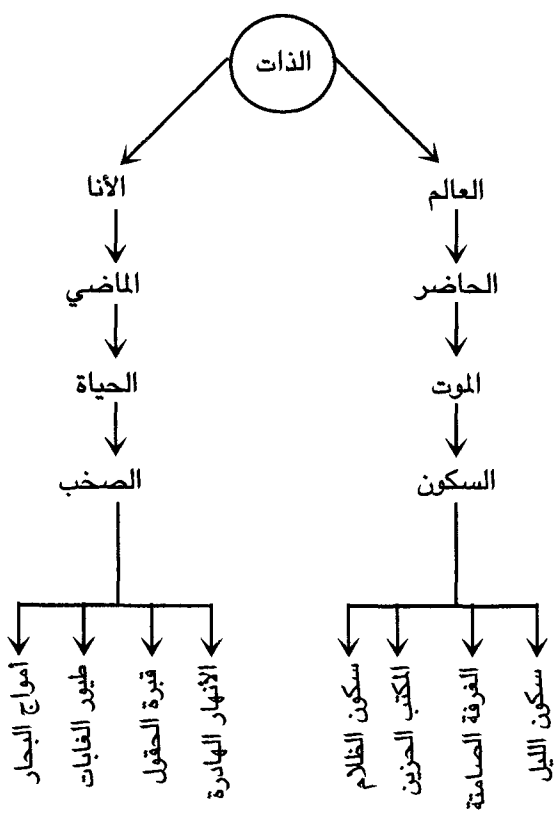
إنّ ثنائية الماضي/ الحاضر التي يدور عليها النصُّ تتجسّد باعتبارها ثنائيةَ ماضي الذات / حاضر العالم، في الوقت الذي تأخذ فيه شكلَ ثنائية الصخب / السكون، وعلى نحو أدقّ صخب الذات / سكون العالم. والسكون سكونُ موتٍ، والصخبُ صخب حياةٍ.. وهذا ما يجعلنا أمام ثنائيات متوازية:

الذات	العالم
الصخب	السكون
الماضي	الحاضر
الحياة	الموت

والحياة والموت هنا على غير ما نفهمه من الموت والحياة؛ فَهُمَا يأخذان شكلاً خاصّاً يكون الموتُ سمةً لحياة العالم حول الذات، وتكون الحياةُ قادمةً من ذكريات الذات عن الذين طواهم الموت. الموتُ هنا ينبع من الحياةِ، والحياةُ تنبع من الموت.

بإمكاننا عندئذ القولُ إنّ الذات التي تزعم عزلتها عن العالم هي الذات التي تحيل العالم إلى صحراء تتّسم بموت ساكن، كما أنّها هي الذات التي تنبش قبورَ الماضي حتى تتفتّح عن حياة صاخبة، وهي الذات التي تقلّب الزمانَ فتستحضر الماضي حتى يضجّ بالحياة وتغيّب الحاضر حتى يطويه الموت.

إنّ ثنائيات الماضي والحاضر والموت والحياة والصخب والسكون والعالم والذات، تؤول جميعها في حقيقة الأمر إلى وحدة واحدة هي الذات والذات وحدها. ولكي نكون أكثر دقّة فإن علينا أن نتجاوز بهذه الذات المفهومَ النفسيَّ، فتكون هي الذاتَ الكاتبةَ ويكون همّها الحقيقي العثور على مادّتها للكتابة التي تقلّب من أجلها الأزمنة والأحوال جميعها.



(١١) **مذكّرات الشابيّ**: ١١

وبين سكون الليل وسكون الظلام ينفتح النصُّ وينغلق كاشفاً عن أبعادٍ تكمن خلف دلالة الليل ودلالة الظلام. فالليل بسكونه وصمته وحجبه للرؤيةِ وعالم الأعيان يصبح موطناً لتحرُّكِ الأشباحِ والأرواح، ويمنح فرصةً مؤاتيةً لاستحضار الماضي بحيث تصبح الرؤيا بديلاً للرؤية والبصيرة بديلاً للبصر. وأما الظلام فهو حالة عدميّة تنمحي فيها الرؤيةُ والرؤيا معاً وتنطمس بها البصيرةُ والبصرُ كلاهما. ولذلك كان سكونُ الليل فاتحةً للنصّ، وسكونُ الظلام خاتمةً له على مستوى الرؤيا وعلى مستوى تركيب اللّغة، ومن حيث علاقات التقديم والتأخير في أوّل جملة النصّ وآخر جملة فيه:

– فاتحة النص: في سكون الليل ـــــ ها أنا جالس

– خاتمة النص: أنا في وحدتي وانفرادي ـــــ في سكون الظلام

ليس قبل سكون الليل شيء وليس بعد سكون الظلام شيء؛ كأنّما الليل حياةٌ للنفس / الكتابة، والظلامُ موتٌ للنفس / الكتابة.

ويبدو فضاءُ النصّ متفاوتاً بين الحاضر والماضي: فهو في الحاضر منغلق على نفسه لا نكاد نرى فيه غيرَ الغرفة الصامتة والمكتب الحزين يلفُّهما سكونُ الليل وسكونُ الظلام، بينما ينفتح في الماضي على العالم مِنْ حوله، فتتراءى فيه غيومُ الربيع وأنسامُ الصباح وأمواجُ البحار وأورادُ الجبل، وتنمو فيه الأعشابُ، وتتفتّح الورودُ، ويبدو فيه الأصدقاءُ يتراكضون حالمين، والحبيبةُ وهي ترنو بعينيها الحالمتين، والأبُ وهو يتحدّث بصوته الهادئ الرزين.

والنصّ بذلك كلّه يبدو فقيراً في حاضره غنيّاً في ماضيه، أو هو فقير بحاضره غنيٌّ بماضيه على مستوى مفرداته وتركيبه وصوره وأخيلته. فالنصّ تنغلق عنه اللّغةُ في الحاضر ويمنحه الماضي لغةً ثريّةً متفتّحة؛ والحاضر سكونٌ على مستوى الكتابة، بينما الماضي هو الصّخبُ وهو مصدر مادة الكلام.

من هنا تصبح الكتابةُ فعلاً متعلّقاً بالماضي، حدثاً قادماً من الماضي. فالمذكرات تؤسّس نفسها في المذكّرة الأولى باعتبارها تاريخاً للماضي، وبذلك فإنّها تنقض نفسها باعتبارها يوميّات. وحين تتأسّس المذكرات منذ بدايتها باعتبارها ذكريات، فإنّها تؤسّس لحياتها وموتها معاً.

المذكّرات في جوهرها حينما تأخذ شكل اليوميات تكون احتفاءً بالحاضر، إمساكاً بِهِ قبل أن يزول، كتابتَه قبل أن يصبح ماضياً. الذكريات احتفاء بالماضي، وإغضاءٌ عن اليومي والبسيط والمعيش؛ هي الماضي مستحضراً. وأما المذكّرات فهي اعتداد باليومي والبسيط والمعيش؛ هي الحاضر مكتوباً!

مأزق المذكرات

حينما أراد الشابيّ أن يكتب مذكّراته كتب ذكرياته. ولذا ولدت هذه المذكّرات وهي تحمل في داخلها مأزقها: مأزقَ الاعتداد الظاهر بالحاضر، في الوقت الذي يتمّ فيه تجاوزُه إلى الماضي على مستوى الرؤيا والكتابة. لم يكن اليومُ الأوّلُ من الشهر الأوّل من العام الأوّل من عقد جديد أكثرَ من مناسبة للتذكّر؛ لم يكن هذا التاريخُ الموغلُ في الدقّة والتحقيق أكثرَ من نافذة على زمنٍ غيرِ قابلٍ للدقة والتحقيق؛ لم يكن هذا المعلوم غيرَ نافذةٍ إلى المجهول في حقيقة الأمر، والتاريخ الذي يتصدّر صفحةَ المذكّرة لا يعني أكثر من التاريخ الذي يذيّل القصائدَ الشعرية: إنّه موعد الكتابة، موعد وقت الكتابة بوعدها فيه فجاءت أو قرّرنا أن تذهب إليها فيه.

لماذا أحجم الشابي عن مواصلة مذكراته؟
ألأنّها قتلٌ للأدب؟

هذا المأزق هو الذي جعل مذكّرات الأيّام التي تلت تبدأ مفعمةً بالشكوى المريرة من أنْ ليس هنالك ما يستحق «الذكر والتعليق»، وأنّ الحياة مليئة بالسخف:

– هي صورة سخيفة من رسوم الحياة، وهل في الحياة غير السخف[12] [٢ يناير].

– أستعرضُ حوادثَ هذا اليوم لعلّي أجد فيها ما يستحقّ الذكر والتعليق، فلا أجد شيئاً يلفت النظر، وإنّما هي حوادث سخيفة عاديّة لا تقف عندها النفس، ولا تثير الوجدان[13] [٣ يناير].

– ليس لديّ ما أكتبه اليوم عن نهاري هذا. ولعلّ خيراً لي أن أذهب إلى فراشي وأنام، لأنسى في عالم الأحلام

(١٢) المصدر نفسه: ١٢.
(١٣) المصدر نفسه: ١٦.

مشاهَد هذا الوجود السخيف وآلام القلب المرّة الموجعة[١٤] [١٢ يناير].

ولعلّ من علامات هذا المأزق توقّفَ الكاتب عن الانتظام في كتابة يوميّاته. فبعد أن استمرّ تسعةَ أيّام متوالية، توقّف عن الكتابة ليومين، ليكتبها حيناً ويهملها حيناً آخر، ثم لينقطع عنها عندما بلغ اليومَ السادسَ من شهر فبراير.

ومما يؤيّد الإحساسَ بهذا المأزق تلك النهايةُ المبتورةُ التي وصلتنا بها مذكّرةُ اليوم الأخير، وكأنّ صاحبها لم يحفل باستكمالها فصدف عنها صدوفاً كاملاً. وهذه المذكّرة الأخيرة تحمل في داخلها علامتين على النهاية: أولاهُما وَصْفُ صاحبها لها بأنها ليست أدباً، والثانية أنه لا يجد وقتاً لكتابتها أو «فكراً لاستحضار صورها»:

– صور كثيرة متباينة في هذا اليوم وليلته. ولكن أين هو الفكر الذي يستطيع استحضارها... وجاء الأخ زين العابدين وأنا أكتب، فحيّاه أخي واقتحمَ البيت. ولما رآني أكتبُ وَقَفَ في الباب يتأمّلني، ولكنّني لم أنتبه له رغم وقوفه وتحيّة أخي إليه. ولم أشعر إلاّ وصوت يقول: «لا أراك إلاّ تكتب أدباً. أليس كذلك؟». فالتفتّ، فإذا به الأخ زين العابدين. فقلت له: لا أكتب أدباً الآن، ولكنّي أكتب مذكّرات. فقال: «وهل تجد الوقت الكافي لكتابتها؟» فقلت: أجده يوماً ولا أجده آخر. ثم جلسنا وتحدّثنا أحاديث شتّى وكان من بين ما حدّثني به أن المتحدِّث، ويعني به نفسه، قد شرع في قصّتين رائعتين: إحداهما تتوقف على زورة إلى نابل حتى يرى الشخص أو ينظر العذارى اللواتي يسقين الماء في البساتين. والأخرى تتعلّق بفكرة الزواج والمرأة التي كثيراً ما كانت سلعة تباع في سوق المطامع والشهوات. وخلاصتها[١٥]..

هكذا تنتهي المذكّرات نهايةً مبتورة. فهل بإمكاننا أن نزعم أنّ الشّابي قد أحجم عن تلخيص القصّة التي أشار إليها لأنه أدرك أنّ تلخيصها قَتْلٌ لها، وأنّه كذلك قد أحجم عن مواصلة كتابة المذكّرات لأنه أحسّ أنّ كتابتها قتلٌ للأدب، وأنّ الكتابة التي اختارها بديلاً للشعر عند تأبّيه قد انتهت إلى غير ما أرادها له؟

إنّ الشابيّ الذي كان يحتال على حوادث اليوم والليلة لينتزع منها ما يليق بالكتابة والتعليق، وجد نفسه محمولاً في آخر الأمر على كتابة أحداث يوميّة تتعلّق بالبحث عن بابور لتسخين السحور، وما يمكن أن يتعلّق بهذه الأحداث من خلافات تبلغ حدّ الشتائم:

– «.. إنّك نسيته خارجاً يا مجنون... لا تقل أدخلته يا كلب... اسكت يا كذّاب... اندفعت عليه ضرباً وشتماً..[١٦]». وذلك كلّه أَدْخَلُ في باب «الحوادث السخيفة العادية التي لا تقف عندها النفسُ ولا تثير الوجدانَ، ولا تستحق الذكرَ والتعليق»، كما كان يقول الشابيّ في اليوم الثالث من مذكّراته. ولذلك كلّه توقّف الشابيّ عن كتابة هذه المذكّرات بعد أن أفضى به مأزقها إلى ما أفضى به إليه.

موقف النفي

لم يكن الشابيّ إذاً محايداً في كتابة مذكراته، لم يرد منها أن تكون سجلاً أميناً لوقائع يومه وليلته، لم يرد لها أن تكون شاهداً بقدر ما أراد لها أن تكون مشهوداً عليها. فقد شرع في كتابتها لتكون نصّاً إبداعيّاً يُكتَبُ على هامش تجربته الشعرية فيجيء مصدِّقاً لما بين يديه من هذه التجربة، يعلن من خلالها موقفَه من الحياة، وهو موقف يستهدف نفيَ هذه الحياة. ولذلك كان الإلحاح على ما ينبثُ في جوانبها من سلبيّات وتقلّبات، تبدأ بالعَصْف بالناس وتنتهي بالعصف بالنّفس لامسةً كلَّ شيء في طريقها، حتى لا تنجو منها أحوالُ الطقس. ولذلك أيضاً راح يسم أحداثها بالسخف والعاديّة؛ فإذا ما قاربَ هذه الأحداث قاربها بشيء من التعفّف حينما تتعلّق بما يعرض له من شؤون وشجون تتّصل بمجالات تعلّمه وعمله وكتابته.

كان الشابي يتعلّق بالماضي الحالم من أجل نفي الواقع الصلد، وكان يترصّد الطبيعةَ الجميلةَ الساحرة ليذمّ المدينة التي كرهها وملّ ضجّتها الخاوية، وكان يتوقّف أمام زرقة السماء الصافية وشمسها المشرقة لينال من الغيوم السود التي تتراكض من أقاصي الأفق. كان أبو القاسم الشابيّ يقيّم الأشياء من حوله أزواجاً متقاربة لا لتتكامل وإنّما ليتحقق من خلال هذا **التقابل ما** كان يترامى إليه من نفي الشيء لنقيضه.

(١٤) المصدر نفسه: ٤٤.
(١٥) المصدر نفسه: ٧٨.
(١٦) المصدر نفسه: ٧٦، ٧٧.

الشابي ناقداً

من هذا المنطلق يكون بإمكاننا مقاربةُ أهمّ عمل نثري للشابيّ تمثّل في محاضرته التي ألقاها عام ١٩٢٩ عن «الخيال الشعري عند العرب»، تلك المحاضرة التي صدّرها بكلمة تكشف عن توتّر علاقته بموضوعه إذْ وضعها في إطار الصراع بين الماضي والمستقبل حين قال: «لقد أصبحنا نتطلّب حياة قويّة مشرقة ملؤها العزم والشباب؛ ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذي في قلب الحياة... أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وانضاء القبور الساخرة»[١٧].

وإذا ما وُضع الدرس النقدي في هذا الإطار الذي تتنازعه الحياةُ والموتُ ويتوزّعه الماضي والمستقبلُ، وتحدّد العلاقة به حالة وُسمَت بالعبودية المفضية إلى موت الأمس أو العبودية المشرفة على حياة الغد، فإن علينا ألا ننتظر من هذا الدرس استقامةَ النهج ودقّة المنهج العلمي إذ إنه سيكون موجّهاً لخدمة غاياته التي يترامى إليها أهدافه التي اختطها من وراء مخاطبة حماس الفتوّة في الشباب ودعوته «إلى أن يسلك بالأدب التونسي سبيلَ الحياة الجميل المحفوف بالأوراد والزهور»[١٨].

وإذا كانت المذكرات تنطلق من الذات لنفي العالم، أو تنطلق من الماضي الخاص لنفي الحاضر العام، فإنّ محاضرة «الخيال الشعري عند العرب» تنطلق من تصوّر للغدِ المأمول لكي تمارس من خلاله نفي الماضي. ومع ذلك فإن نفي الماضي لم يكن خالصاً، الأمر الذي أفضى إلى اضطراب واضح بين المقدّمة التي كتبها عن نشأة الخيال والفصول التي تلتها عن الخيال عند العرب.

الغد المأمول هذا مزيج من شعرية اللغة العربيّة التي انطلق منها أبو القاسم في بحثه، والمُنْجَزِ الشعري عند الآخر الغربي الذي ما يفتأ يحيل عليه كلّما أراد المقارنة والموازنة. فقد أكّد أبو القاسم في مقدّمته على أن الإنسان شاعرٌ بطبعه، في جِبِلَّتِهِ يكمن الشّعر وفي روحه يترنّم البيان، وتساءل: «أيّ إنسان لا يهتاجه المنظر الساحر والمشهد الخلاّب، وأي امرئ لا يستخفّه الجمال في أي مظهر من مظاهره وفي أيّة فتنةٍ من فتنه»[١٩]؟

وإذا كان الإنسان كذلك فقد أعوزته الألفاظُ في التعبير عما يجيش بنفسه من فكر عاطفة وشعور وليد. ولذلك يكون لجوؤه للخيال لا باعتباره مجازاً وإنّما باعتباره حقيقة[٢٠]، وهذا ما يجعل الشعر الذي يتأسّس على الخيال منغرساً بالقوّة في قلب اللّغة. وفي سبيل ذلك راح الشابيّ يتمثّل بعدد من تراكيب العربية، مثل: «ماتت الريح»، أو «أقبل الليل»، و«ابنة الجبل»، وبعض المفردات مثل: «الريح» و«الصدى».

غير أن الشابيّ حينما أراد أن يحكم على العقلية العربية والروح العربية حكم عليهما من خلال ما وقف عليه من شواهد الشعر وشظايا الأساطير، دون أن يأخذ في اعتباره أنهما العقلية والروح التي يمكن أن تكون اللغة نفسها شاهداً عليهما.

إنّ الماضي عند الشابيّ في هذه المسألة يتحوّل إلى ماضٍ، وماضٍ للماضي. وإذا كان الشعر والأساطير هي الماضي الذي يحاول نفيه، فإنّ اللغة هي ماضي الماضي الذي لا يجد مناصاً من الانتصار له، باعتبارها وسيلتَه وأداتَه في تجربته الشعرية والتجربة التي يبشر بها ويحاول أن يستنهض نحوها حماسَ الشباب وفتوّته.

العقلية العربية، أو الروح العربية، تبدوان لديه متمثلتيْن في ما حكم عليه من شعر للقدماء، دون أن يدخل في تكوينهما جوهر اللّغة، كما بسطه في مقدّمته التي كانت ترسم للبحث خطاً آخر أكثرَ موضوعية وحداثة. وذلك هو ما عنيناه حينما أشرنا إلى أنّ ثمّة اضطراباً واضحاً بين مقدّمة البحث ومتنه. وذلك هو أيضاً ما عنيناه حينما قلنا إنّ نفي الماضي عند الشابيّ لم يكن نفياً خالصاً.

ثمّة تفاوتٌ آخر بين المقدّمة والمتن يتجلّى في أن المقدّمة تَعِدُ بوقفةٍ عادلة من الخيال عند العرب، تُوازنُ بين السلبيات والإيجابيات في سبيل كشف القيم الكامنة في ما «أبقى لنا أجدادنا الأقدمون من تراث روحي ضخم وثروة أدبيّة طائلة حتى نعرف ما هي عليه من قوّة وإنتاج[٢١]». ومع ذلك فقد انتهت الدراسة إلى التأكيد على أن «كلّ ما أنتجه الذهنُ العربيُّ في مختلف عصوره قد كان على وتيرة واحدة ليس

(١٧) أبو القاسم الشابيّ: **الخيال الشعري عند العرب**: ٦، وهي مجتزأة من سياق المحاضرة ص: ١٠٦ – الطبعة الرابعة – الدار التونسية ١٩٨٩.

(١٨) المصدر نفسه: ٨.

(١٩) المصدر نفسه: ٢٠.

(٢٠) المصدر نفسه: ٢١.

(٢١) المصدر نفسه: ٢٨.

له من الخيال الشعري حظٌّ ولا نصيب»[٢٢]. وانتهت كذلك إلى أنّ الأدب العربي «أدبٌ ماديّ لا سموّ فيه ولا إلهام ولا تشوّف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق»، وأنه «كلمة ساذجة لا تعبّر عن معنى عميق بعيد القرار، ولا تفصح عن فكر يتّصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس»، وأنه «فراشة جميلة ترفرف بين الزهور الحالمة، ولا تجسر على الدنوّ من سراديب الجبال وأعماق الكهوف والأودية»[٢٣].

إن اختصار الأدب العربي في كافّة عصوره في كلمة توصف بأنها ساذجة، مسألة لا يكفي فيها أن يقال بأنها محاولةٌ للاعتراض على العناصر الجامدة في الشعر التقليدي[٢٤]، وذلك أنها شبيهة بوصف أحاديث الناس وأحداث الحياة بالسخف، كما جاء في المذكّرات. إنّها حكم على ما هو كائنٌ بما ينبغي أن يكون، أو بما هو متصوَّرٌ أن يكون. ولذلك يتمّ تناولُ الموضوع مفصولاً عن كافّة ملابساته وذائقة عصره وشروط إنجازه لكي تتحقّق مصادَرَتُهُ جملةً وتفصيلاً:

– «إن نظرة الأدب العربي إلى المرأة نظرة دنيئة سافلة منحطّة إلى أقصى قرار من المادّة، لا تفهم من المرأة إلاّ أنها جسد يُشتَهَى ومتعةٌ من متع العيش الدنيء[٢٥].

– الروح العربيّة خطابيةٌ مشتعلة، لا تعرف الأناةَ في الفكر فضلاً عن الاستغراق فيه، ومادية محضة لا تستطيع الإلمام بغير الظواهر[٢٦].

– هل كان للقصص العربي نصيب من الخيال الشعري الذي نبحث عنه؟ أقول لا»[٢٧].

وهذه المصادرة تطارد الروحَ العربيّة والعقليةَ العربيّةَ في كافة أحوالها: فهي في بداوتها تعيش في «أرض محرومة من هذا الجمال الذي يستنفزّ المشاعر ويؤجّج الخيال لأنّها قطعة عارية قاحلة لا يعترض العين فيها غير الموامي المقفرة الموحشة والصحارى الظامية الترامية يخطف في حواشيها السراب»[٢٨]؛ وهي في تمدّنها مصابةٌ بما يتفشّى في المدينة من الفسق والفجور لتوفّر أسباب اللهو والمجون[٢٩].

كان نفيُ الشابّي للعقلية العربية والخيال العربي نفياً لمرجعيّة الذائقة العامة التي كانت تحاول نفيَهُ!

وفي سبيل مصادرة هذه الروح العربيّة أو العقلية العربية راح الشابيّ يضعها في مقارنة منجزات الأمم المختلفة بدءاً باليونان وانتهاءً بأوروبا الحديثة:

– «كانت آلهة اليونان، وأساطيرهم عنها: آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال[٣٠].

– وكذلك كانت أساطير الاسكانديناف، فبالرغم من أنّها جافية كالحة لا حظّ لها من رقّة أساطير اليونان وخلابتها فإنّها تأخذ من الفلسفة والشعر بحظ وافر[٣١].

– .. أريد أن أتلو على مسامعكم كلمتين لشاعرين من شعراء الغرب: أولاهما لِلأَمَرْتِين وأُخراهما لجيته، حتى تتبيّنوا الفرقَ بين الرنّة العربيّة الساذجة البسيطة وبين الرنّةِ الغربيّة العميقة الداوية، وتعرفوا كيف ينظر الأدبُ الغربي إلى الطبيعة بعد أن عرفتم نظرة الأدب العربي إليها[٣٢].

– هل تجدون يا سادة واحداً بين شعراء العربيّة يستطيع أن يتحدّث إليكم عن هذه الأشياء القويّة الغامضة. وإن استطاع فهل يقدر أن يرسم لكم منها صورةً مغرية ساحرة أو يعطيكم منها معنى شيّقاً جميلاً صادقاً هو أدنى إلى الحقيقة مما عداه؟ كلا، فأنتم لا تجدون مثلَ هذه المعاني في الأدب العربي بحال، وذلك لأنه أدب مادّي محض لا يعرف من عالم الخيال إلا أضواءه الأولى وغيومَه الناشئة، ولكنكم واجدوه وأكثر عند آداب الأمم الأخرى[٣٣].

– الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد:

(٢٢) المصدر نفسه: ١٢١.
(٢٣) المصدر نفسه: ١٠٣.
(٢٤) ذلك ما ذهب إليه الأستاذ محمد قويعة حينما قال: إنّ كل ما كتبه الشابيّ مما يتعلّق بالقديم لا يمكن أن يفهم إلا في إطار الاعتراض على العناصر الجامدة في الشعر التقليدي. راجع **دراسات في الشعريّة**: ١٩١.
(٢٥) **الخيال الشعري عند العرب**: ٧٢.
(٢٦) المصدر نفسه: ١٢٢.
(٢٧) المصدر نفسه: ١٠٢.
(٢٨) المصدر نفسه: ٤٦.
(٢٩) المصدر نفسه: ٩٢.
(٣٠) المصدر نفسه: ٤٠.
(٣١) المصدر نفسه: ٤١.
(٣٢) المصدر نفسه: ٦٥.
(٣٣) المصدر نفسه: ١٠٩.

لحنٌ يتّصل بأقصى قرار في النفس، ولحن متّصل بجوهر الشيء وصميمه. أما الصوت العربي فليس مصدَره النفسُ ولا جوهر الشيء، ولكن مصدره الشكل واللون والوضع؛ وشتّان بين القشرة واللباب[٣٤].

– هكذا كانت الروح العربيّة متكتّمة لا تسمح للنور أن يلامس أحلامها ولا للظلمة أن تعانق آلامها. وأما الروح الغربية فهي متبسّطة تلقي بأفراحها وأتراحها تحت أقدام الليل وفوق أجنحة الرياح»[٣٥].

هكذا إذن أدار أبو القاسم الشابي دَرْسَهُ النقديَّ للخيال عند العرب وفق ثنائيات يقوم فيها المستقبل بنفي الماضي ويقوم فيها الآخر بنفي الذات. وأمّا الإلحاح على النموذج الغربي، سواء أكان تاريخيّاً كاليونان أم راهناً كلامارتين وجيته – اللذين كان العالم العربي حديثَ عهدٍ باكتشافهما – هذا الإلحاح على النموذج الغربي كان محاولةً لإيجاد نموذج بديل للنموذج السائد والمتمثّل في الأدب العربي وسيطرته على الذائقة.

ومشكلة الشابيّ مع هذه الذائقة أنها تقوم بنفيه هو وتجربته وتدفع به وبها إلى حالة من الاغتراب طالما شكى هو منها: «أما الآن فقد يئست، إنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسِهِ الجميلة ولا يفقهون صورةً واحدة من صور الحياة الكثيرة التي تتدفّق بها موسيقى الوجود في أناشيده. أأنا الشاعر المجنون الذي يترنّم منشداً بين القبور أم هم الأغبياء الذين لا يفهمون أشواق الحياة»[٣٦]؟

لذلك لم يأتِ حديثُه عن الروح العربية والعقلية العربيّة والخيال العربي منفصلاً عن إحساسه بأزمته، كأنّما يحاول نفي هذه الروح التي تحاول نفيه، يسعى إلى تغريبها بعد أن دفعت به إلى حالةٍ مؤسفة من الاغتراب.

من هنا جاء حديث الشابيّ عن الروح العربي والعقلية العربية حديثاً عن الآخر الذي لا ينتمي إليه، أو الآخر الذي هو داخلٌ في حالة صراع أو نفي متبادل معه. ولهذا لم يكن يجد غضاضةً في أن يدين هذه العقليةَ العربيّة أو الروحَ العربية في الوقت الذي ينتمي هو، في حقيقة الأمر، إليها.

(٣٤) المصدر نفسه: ١١٣.
(٣٥) المصدر نفسه: ١١٩.
(٣٦) **مذكرات الشابيّ**: ٣٢.

ومن شأن رؤيته هو نفسه وتجربته أن تحسبا في إطار مكوّنات هذه الروح وهذه العقلية.

كان الشابيّ ينظر إذن إلى هذا التراث نظرَتَهُ إلى الآخر، في الوقت الذي كان يبحث فيه لتجربته عن مرجعية تمثّلتْ له في تراث اليونان، أو أساطير الاسكندنافيين، أو أشعار لامارتين وجيته، لأنها كانت في رأيه ألصقُ بتجربته، ولأنها في الوقت نفسه تشكّل له النقيض الذي يتمكّن بوساطته من نفي مرجعية الذائقة العامة التي كانت تحاول نفيه.

لم يكن الشابيّ إذاً معنيّاً بهذه الروح العربية بقدر ما كان معنيّاً بفصم عرى العلاقة مع هذه الروح: «.. ولا يغضّ من الأدب العربي شيئاً أنه مادي لا شيء فيه من عمق الخيال وقوّة التصوّر، لأن هذا منشؤه الروح العربيّة التي أمْلت هذا الأدب وألقت عليه هذا اللون الخاص. وإنّما الذي يغضّ من معشر التونسيين هو أن نتّخذ من هذا الأدب الذي لم يُخلقْ لنا ولم نُخلقْ له غذاءً لأرواحنا ورحيقاً لقلوبنا لا نرتشف غيره»[٣٧].

وربّما لهذه الغاية أراد لهذا الموضوع أن يكون محاضرة يتوجّه بها إلى من حوله خاصاً بما فيها «الشباب الناهض المستنير». ولهذا أيضاً جاءت تلهج بأدبيات الخطابة التي تسعى إلى الإقناع: «نبِّئوني يا سادتي.. خبّروني يا سادتي.. هل تجدون يا سادة.. هل سمعتم شاعراً عربيّاً.. هل سمعتم من فم المجنون؟».

*

وأخيراً فإن لنا أن نقول إنّ الشابي الذي كتب مذكراته انتظاراً للشعر، كتب درسه النقديّ دفاعاً عن الشعر كذلك. وإذا كان في كتابة مذكراته منحازاً لذكرياته، فإنه في درسه النقديّ كان منحازاً إلى تجربته واضعاً إيّاها موضعَ النقيض للتجربة العربيّة. وكان في مذكّراته وفي درسه النقديّ منطلقاً من موقف محدّد تجاه الحاضر المعيش مرّة، وتجاه الماضي الثقافي مرّة أخرى مشكّلاً بذلك تميّزاً في جرأة طرحِهِ ومشكّلاً في ذلك أيضاً مأزقَهُ الذي أفضى إلى صمت المذكرات أو اضطراب درس الخيال الشعري عند العرب.

(٣٧) **الخيال الشعري**: ١٠٧.