رئيف خوري والقصة

بقلم الدكتور احسان عباس

تمثل الاعوام الخمسة بين ١٩٤٦ ـ ١٩٥٠ فورة النشاط القصصي وحدته وحدود أبعاده لدى رئيف ، ففيها أصدر على التوالي كتبه الاربعة « مجوسي في الجنة » و « صحون ملونة » و « ديك الجن » و « الحب أقوى » . ويستطيع دارس تلك الحقبة بعد الحرب الثانية أن يربط بين هذه الصورة والظروف الاجتماعية التي حفزت اليها ، أما في هذا المقام فيكفي أن يقال انها كانت صورة للبحث الدائب عن غذاء أدبي ، ولهذا نفسه ولقصر المدة التي استغرقها ذلك النشاط فقد تحددت طبيعة المحاولة وخطوطها العريضة .

ويبدو ان السؤال الهام الذي طرحه رئيف على نفسه ـ حين طمح بعينيه الى المجال القصصي ـ هو : من أين يستمد القاص مادته؟ ولم يطل به التفكير فقد أجاب على ذلك السؤال عمليا في مجموعة « مجوسي في الجنة » حين اختار سبعة مواقف مما قرأه في التراث العربي وصاغها من جديد ، ومنحها جوا قصصيا وسردا ممتعا . ثم أجاب على ذلك السؤال نفسه في مقدمة « صحون ملونة » حين قال : « يقع الناظر في ثنايا حقول الادب العربي القديم على حصاد موفور من القصص المحكية والوقائع المروية ... أما من حيث الغرض والغاية فبعض هذه القصص والوقائع انما أريدت به التحلية والفكاهة ، وبعضها الاخر انما قصدت به العبرة وتغذية الفطنة ... ومن هنا كانت ـ وما زالت ـ تحدثني نفسي وأنا أقرأ هذه القصص والوقائع انها تنطوي على احتمالات فنية طيبة ، وانها أشبه بحجارة المقلع ، تصلح مادة لبناء فني يجمع بين الجمال والمنفعة » .

اهتدى رئيف ـ اذن ـ الى المصدر ، أو المقلع الذي يستمد منه المادة الاولية ، فكانت خطته هي وضع خمر عتيقة في آنية جديدة ، أو بعث وقدة الجدة في عروق طال خمودها ـ كانت الثقافة لا تجربة الحياة العملية المعاصرة هي سبيله الى مزاولة القصص . ولست أسأل هنا أيهما أصعب من الناحية الفنية وأيهما أجدر ببذل الجهد وأيهما أبلغ قيمة ، اذ مهما تكن الاجوبة على هذه الاسئلة فانها يجب ألا تنسينا ان موقف رئيف يدل على ايمان بالتراث العربي وعلى صلاحية جوانب منه للحياة المتجددة ، وعلى نزوع رئيف الى وصل الحاضر بالماضي

ويتضح من مقدمته التي اقتبسنا بعض عباراتها ان القصص التي لفتت انتباهه كانت ترمي الى احدى غايتين : اما التحلية والفكاهة واما العبرة وتغذية الفطنة ، وفي ظني انه في كتابيه الاولين لم يحاول أن يخرج بتلك القصص عن احدى هاتين الغايتين ، وان العشمة بين نوعين من تلك الحكايات ظلت واضحة . غير انه استطاع في القصص التي تستمد منها العبرة أن يعرض أفكارا معاصرة ـ ولو بطريق ايحائي ـ وساعده على ذلك ميله الطبيعي وقيام تلك القصص نفسها على نزعة انسانية عامة . أما القصص ذات الغاية الفكاهية فلم يستطع أن يضمنها شيئا زائدا على الاضحاك . وعلى الجملة يمكن أن يقال ان رئيفا لم يحاول عامدا ـ في هذا الدور المبكر ـ ان يعرض قضايا أو أفكارا معاصرة فكانت محاولاته الاولى تغييرا للشكل وتعميقا للغايتين الاخلاقية والفكاهية عن طريق ذلك التغيير نفسه . وفي هذا أيضا يتفاوت جانبا المحاولة ، فان الجد الغائي يسيطر على رئيف فيضعف عنده عنصر السخرية ، كما ان الالتزام بروح تلك الاقاصيص وواقعها ـ حسبما أوردها القدماء ـ قد أضعف لديه عنصر النقد الداخلي .

لقد فرض ذلك « المقلع » على رئيف ازدواجا في الغاية ـ كما قدمت ـ ، ومنذ البداية أوقعه أيضا في حيرة ازاء الشكل الصالح للعرض : هل يقدم مادته على نحو سردي قريب الشبه من القصة القصيرة أو يضعه في شكل حواري ؟ ان كل من قرأ نماذج من الحكايات التي تزخر بها الكتب العربية يلفته كثرة ما فيها من حوار . وذلك هو ما أغرى (رئيف) بأن يؤثر شكل المشهد المسرحي في ابراز اثني عشر موقفا ضمنها مجموعة « صحون ملونة » وكانت بواكير هذه المحاولة قد ظهرت في مجموعة « مجوسي في الجنة » التي غلب على حكاياتها السرد القصصي . ولم يقصد رئيف الى كتابة مسرحيته بالمعنى الفني ، وانما كانت غايته اظهار مشاهد حوارية ذات طابع « ممسرح » يسهل اخراجها في البيئات المدرسية لقلة ما تقتضيه من أعباء ، وهي وسيلة تثقيفية ناجعة لانها تقرب الجو التاريخي الى الطلاب وترغبهم في الادب القديم ، وتمكنهم من احكام النطق الصحيح بلفتهم حين يقرأون أو يمثلون .

لست أقول ان الغاية المدرسية تقلل من درجة المتعة التي يجدها أي قارىء لتلك المشاهد الحوارية ، فالحق ان رئيف قد استطاع أن يكسبها من خلال الحوار والتوجيهات المسرحية وبعض المفارقات الضاحكة ، حيوية كافية ، كما استطاع في مشهدين هما : « صحون ملونة » و « التابوت يشهد » أن يبرز اهتماما خاصا بشخصية المرأة ، وهو عنصر هام كان يوجهه في اختياره لبعض الحكايات دون بعضها الاخر . ففي المشهد الاول أظهر صورة المرأة العفيفة الوفية المخلصة التي تحتقر جميع المغريات من أجل ان تظل نقية وفية لزوجها ، وصور في المشهد الثاني المرأة التي يلهمها ذكاؤها الطبيعي طريقة تتخطى بها الاشراك والحبائل المنصوبة لاقتناصها ، وفي كلتا القصتين يتلمس رئيف ما هو أبعد من الدلالات الظاهرة والموضوع العام حتى ليمكننا أن نقول انه في هاتين القصتين (أو المشهدين) أخذ يومىء الى بعض القضايا والمشكلات المعاصرة . ذلك ان شاهنزان بطلة القصة الاولى انما هي زوجة رجل بستاني ، فهي وزوجها من الطبقة الفقيرة الكادحة ، ويسيطر على حياتهما حب نقي متبادل ، فأخلاقيتها في رفض الملك نفسه وما يقدمه من هدايا مغرية هي أخلاقية تلك الطبقة في حفاظها وترفعها . وفي القصة الثانية لم يكن رئيف يهدف الى ابراز ذكاء « جميلة » بقدر ما كان يرمي الى فضح الفساد المستشري في طبقات الموظفين الكبار ، فجميلة التي يموت زوجها لا تستطيع أن تصل الى حقها الطبيعي لدى الحاجب والقاضي الا اذا دفعت ثمنا جارحا لاحساسها وخلقها ، كذلك حققت هذه القصة لرئيف أن يتهكم بالمظهر النسكي الخادع ، وهو موضوع كان يلح دائما على خاطره فيرتاح اذا هو تذكر أمثولة : « القبرة والفخ » ـ تلك الامثولة التي ختم بها مشهد « التابوت يشهد » كما أفردها بمنظر حواري مستقل .

ولقد استمد رئيف قصة « التابوت يشهد » من كتاب « المحاسن والاضداد » المنسوب للجاحظ ، فالمقارنة بين التحوير الذي أجراه والقصة الاصيلة يطلعنا على جهده الذاتي وطريقته ونظرته الفنية . وخلاصة القصة القديمة ان امرأة مات زوجها بعد أن أودع ألف دينار أمانة عند صديق له ناسك ـ دون أن يطلع زوجته ـ وطلب الى الناسك أن يدفع ذلك المال اليها ، ويشتد الفقر بالزوجة فترسل خاتمها للبيع مع خادم لها ، فيلتقي الناسك بالخادم ويخبرها ان للزوجة ألف دينار في ذمته ، وان عليها أن تحضر الى بيته لتسلم المبلغ ، ويصرفها عن بيع الخاتم . فاذا حضرت المرأة في اليوم التالي افتتن الناسك بجمالها

وأبى أن يسلمها المال الا اذا استجابت لرغبته ، فتشكوه للشرطي والحاجب والقاضي على التوالي ، وفي كل مره يكون جمالها مصدر عنائها وعدم انصافها ، وعندئذ تظهر الرغبة في لقاء كل واحد من هؤلاء الرجال الاربعة في بيتها ، وتضرب لهم مواعيد متقاربة ، في يوم واحد ، ثم تصنع تابوتا من ثلاث طبقات . وتستقبل الطامعين واحدا اثر اخر ، وكلما دق الباب واحد خبأت من كان يجالسها في احدى طبقات التابوت ، حتى اذا حضر الناسك رابعا ، سمعه الثلاثة المسجونون وهو يقر بأن الامانة في حوزته ومقدارها ألف دينار ، فترفع الامر للامير ، مستشهدة بالتابوت ـ وبذلك تحصل على حقها .

تناول رئيف هذه القصة فخلق فيها شخصية كانت ذات اثر بعيد في تطوير المشهد هي شخصية أم فضل خادم جميلة ، وجعل جميلة تقص عليها ما حدث لها مع الناسك ، ومنحها القدرة على التعليق الى جانب قدرتها على الحركة في خدمة سيدتها وتنفيذ مطالبها ، وحذف من القصة شخصية الشرطي اكتفاء بمشهدين في رحاب ولاة الامر بدلا من ثلاثة ، ثم أدخل في القصة شخصية النجار ، المحترف البسيط الذي يصنع موقفه مفارقة عميقة لمواقف موظفي الدولة ، فهو ابن الطبقة الكادحة ـ مخلص وفي ، يحب جميلة في صمت ويريدها زوجة له ، ويصنع لها التابوت الذي وصفته له دون أن يدرك مدى خطتها . كذلك آثار رئيف في القصة زوايا فكاهية مستمدة من حوار الحمالين وهم ينقلون التابوت الى البيت ، وقدم تفصيلات مسرحية لدى حضور كل من الحاجب والقاضي والناسك الى بيت جميلة ، ورفع من درجة المفاجأة حين جعل الامير يغضب على جميلة ويتهمها بالسوء لان مخبر السر أبلغه ان الحاجب والقاضي عندها . وكل هذه العناصر وغيرها أخرجت القصة القديمة عن اطارها الساذج المقتضب وطبيعتها المبسطة ومنحتها لونا فنيا جميلا مليئا بالتنويع والتشويق . غير أن رئيف أفسد الخاتمة ، فقد انتهى المشهد نهاية طبيعية بقول الامير : « اذن ننصرف . قم أيها الحاجب وأنت أيها القاضي ، وأنت أيها الناسك فلنا حساب » . ولكن رئيف أصر على أن يقدم للنظارة عبرة ختامية ـ دون داع لذلك ـ فجعل جميلة تستوقف الامير لتقص عليه قصة « القبرة والفخ » . وفي ظني ان رئيف كانت تعييه كلمة الختام والشعور بالارتياح للنهاية الطبيعية ، وهذا ما سنجده في قصتيه « ديك الجن » و « الحب أقوى » .

فاذا استثنينا هذه القصة وقصة « صحون ملونة » وجدنا المشاهد المسرحية الاخرى عنده لا تعدى تطوير حيلة ساذجة أو نكتة أو عبث بريء ، مما يمثل عنصر التسلية . هل نقول ان مصادر رئيف لم تسعفه على غير ذلك ؟ لعله لهذا السبب ـ وأسباب أخرى ـ انصرف عن الشكل الحواري مؤقتا ، بل انصرف عن شكل القصة القصيرة الذي آثره في البداية وتوجه نحو القصة الطويلة ، كأنما كان يجرب قلمه في الاشكال الادبية المختلفة .

ومع اتجاهه الى القصة الطويلة لم يفارق « المقلع » القديم وانما استمد منه قصتيه : « ديك الجن » (شباط ١٩٤٨) و « الحب أقوى » (٨ كانون الثاني ١٩٥٠) وكان هذا التحول الى القصة الطويلة محفوفا بالخطر : أولا لان (رئيف) لم يسر في تجاربه الاولى الى درجة الاتقان وثانيا لان مواد البناء الجديد كثيرة وطبيعة المبنى مختلفة ، فالحبكة التي تنتظم شكلا طويلا ـ كالقصة الطويلة والمسرحية ـ عسيرة شاقة لانها اذا اختلت في موضع ما أثر اختلالها ذاك في البناء كله ، وقد تعود رئيف فيما مضى أن يستغل حبكة صغيرة في بعض المشاهد المسرحية أو أن يتجاوز حبكة القصة القصيرة ذات الشكل المعجز بدقته الى الشكل السردي الحكائي ، فاذا به فجأة يواجه القصة الطويلة ، ويواجه من القصة الطويلة قصة حياة انسان ، وتحويل حياة فرد الى قصة فيه مشقة أخرى لان القصة قد تتحول بين يدي كاتبها الى كتاب في السيرة ، ولذلك كان اختيار رئيف لقصته « ديك الجن » عجيبا ، وقد يخف العجب قليلا اذا تذكرنا انه كان اسهاما من رئيف في سلسلة « أشهر العشاق » التي كانت تنشرها دار المكشوف يومئذ ، ومع ذلك فان هذا لا يمنعنا من أن نقول انه كان اختيارا غير موفق ، فقد لحظنا من قبل عند رئيف ميلا الى الجد في الغاية واعلاء الجانب الاخلاقي وكسب النصر للفضيلة ، وشخصية ديك الجن تطعن كل ذلك في الصميم ، ولا بد لمن يكتب عنه من أن يتورط في اعتذارات كثيرة : فيعتذر عن تبطله وانهماكه في الخمر وعن شعوبيته وعن شذوذه . ومن كان مثل رئيف لا يحب أن يغير ما يعتقده تاريخا ، فان اعتذاره عن تلك النقائص وغيرها سيظل يفضح البون الفاصل بينه وبين بطل قصته ، ولهذا تجد رئيف حائرا في أمره لانه يحس بالتناقض بين هذا البطل وبين ما يريده هو في الحياة ، حتى لقد ختم قصته بالتساؤل عن حقيقة الشذوذ ومداه لدى ديك الجن ، ولم يستطع أن يسقط ذلك من قصته جملة ، وفي تضاعيف قصته أعلن براءته من بطلها حين جعله يقول : « ان الطرق كلها تقود الى غير غاية » .

اذن ماذا كان ديك الجن يمثل لديه ؟ حاول رئيف أن يجعل منه مفكرا حرا ثائرا عزيز النفس لا يتبذل شعره على أعتاب الامراء والملوك ، وكلنا الحقيقتين مرنا في القصة كالخبر العابر ، لان شخصية ديك الجن لم تتطور في القصة ، ولان مذكراته ـ وهي سبيل حسن لاظهار ذلك التطور ـ قد وقفت عند الخطرات الموجزة . اذن فان ديك الجن لا يمثل في الحقيقة الا قصة حب عنيف انتهت بقتل المحبوبة وبالندم ، وكل ما عدا ذلك فهو اضافات أخلت بالقصة الاصلية بدلا من أن تسددها . والعقدة في ذلك الحب هي الغيرة العمياء ـ قصة أخرى كقصة عطيل كان من الممكن أن يعالجها رئيف في مسرحيته ، بدلا من أن يتحدث عن تاريخ انسان ـ ولكنه كان يتهيب الشكل المسرحي المعقد ، ولعله كان يشعر في قرارة نفسه ان العقدة ستفضح جهده أمام عطيل ، ولهذا استسلم الى الحواشي وأفاض في الوصف

شعر

من منشورات دار الاداب

		ف . ل
● الاعاصير	للشاعر القروي	٢٥٠
● وجدنها	لفدوى طوقان	٣٠٠
● وجدي مع الايام	» »	٣٠٠
● اعطنا حبا	» »	٢٥٠
● ابيات ريفية	لعبد الباسط الصوفي	٣٠٠
● في شمسي دوار	لفواز عيد	٢٠٠
● الفجر آت يا عراق	لهلال ناجي	٢٠٠
● المشانق والسلام	لعدنان الراوي	٢٠٠
● حداء وغناء	لخالد الشواف	٢٠٠
● عاشق من افريقيا	لمحمد الفيتوري	٢٠٠
● احلام الفارس القديم	لصلاح عبد الصبور	٢٥٠
● اقول لكم	لصلاح عبد الصبور	٢٥٠
● فلسطين في القلب	لمعين بسيسو	٢٠٠
● كلمات فلسطينية	لحسن النجمي	٢٠٠
● بيادر الجوع	للدكتور خليل حاوي	٣٠٠
● سفر الفقر والثورة	لعبد الوهاب البياتي	٢٥٠
● الناس في بلادي (ط . جديدة)	لصلاح عبد الصبور	٢٥٠

الخارجي لكي يفرش تحت أقدام قصته فراشا رومنطيقيا مستمدا من الطبيعة والمكان ، وآتيته الخاتمة مرة أخرى وكان في مقدوره ان يستغني عن سرد أشعار ديك الجن ويقف عند ذروة المأساة والشاعر جالس يشرب من كأس قد مزج خزفها برفات ضحيته . وهكذا كانت الاقانة لبعض الشذرات التاريخية سببا في اخفاق القصة .

وكأنها أحس رئيف ان « ديك الجن » قصة عشق عنيف يجد المرء فيها تسليته لازجاء الفراغ ، دون أن تكون متعتها ناجمة عن اتقان فني ، فاتجه بحدة وحيوية جديدة في قصة « الحب أقوى » الى الحادثة ، واختار من قصص العرب قصة حب نشأت في ديار بني عذرة بين سعاد ونصر ، وصور كيف حاول الوالي الاموي على المدينة (واسمه ابن أم الحكم) أن يطلقها من زوجها ليتخذها لنفسه زوجة ، فيشكوه زوجها الى الخليفة معاوية ، حيث يجد الانصاف اللائق بمكانة الخليفة وروح العدالة . وقد اتقن رئيف في هذه القصة خلق الجو الصالح لحركة الاشخاص ، وعاد من جديد الى غائيته ليثبت فضل الاخلاص وجمال الصداقة والكرم ولينتقد فساد رجال الحكم ، وسوى في قصته بين قدرة الرجل والمرأة على الصبر والوفاء والحب والتضحية ، الا انه من خلال هذا الحرص على أبراز تلك العناصر نسي حقيقتين هامتين : أولاهما انه أمعن في تصوير الخسة والوصولية والدناءة في شخص أم سعاد وتجاوز في كل ذلك الحد الواقعي الذي قد تمثله أم ، وصورها وقد مات ضميرها وضاعت بصيرتها فلا ترى الا بريق الذهب . والحقيقة الثانية انه ألقى ظلالا من الشك على عدالة الخليفة حين لم يرفعه كثيرا عن مستوى الوالي المنافق ابن أم الحكم ، وجعل عدله ضربا من حب السمعة وبذلك أساء الى قصته أكثر مما أساء الى معاوية . والخطأ هنا هو اللجوء الى التعميم بحيث ينتقل المرء من ايمانه بأن الفساد موجود في رجال الدولة الى الايمان بأن كل من تلبس بسبب من الدولة فهو فاسد . ومما زاد في اخفاق القصة ـ من هذه الناحية ـ أن القاص اختار للمفارقة ايراد قصة « أرينب بنت اسحق » وهي قصة تصيب شخصية معاوية وأساليبه في الصميم، وتنتقص من روعة النهاية التي يتوقعها المرء لقصة يعتمد حلها على الشهامة والعدالة والذكاء . ومرة ثالثة وقف رئيف عاجزا عن اختيار الخاتمة الملائمة ، ورغم ذلك فان قصة « الحب أقوى » ـ بين قصصه التاريخية ـ اكثرها دلالة على روحه ومقدرته القصصية وأحفلها بالعناصر اللازمة للقصة الطويلة .

أترى رئيف استنفد غايته من القصص الطويلة أو ان القصة التاريخية الطويلة فقدت لألاءها بعد النكبة وبعد التحولات الاخرى التي جاءت في أعقابها وأهمها ثورة يوليو ١٩٥٢ ؟ لقد كف رئيف ـ فيما يبدو ـ عن كتابة القصة الطويلة ، ونسي ديك الجن سادرا في مباذله ولاغائيته ، وأصاخ الى صوت الحاضر : الطريق والغاية شيئان متلازمان ، وبدلا من أن يتلمس المشكلات المعاصرة في ثنايا القديم تلمسا وايماء ، تناول بعض تلك المشكلات مباشرة ودون مواربة ، فتحدث عن تعمير الارض في حوارية بعنوان : « أحيا وطنا من أحيا أرضا » (الاداب ـ تموز ١٩٥٣) وتحدث عن التلازم بين الغاية والطريق في قصة بهذا العنوان (الاداب ـ شباط ١٩٥٤) واذا كانت الحوارية لا تزال تتعلق بشيء من أهداب الماضي فان قصة « الغاية والطريق » حديثة بمضمونها وشكلها ، فهي أول قصة قصيرة ـ بالمعنى الفني ـ حاولها رئيف فيما أعلم ، اذ ليس فيما كتبه من قبل ما يستحق اسم القصوصة الفنية الا « مجوسي في الجنة » في بعض سماتها لا فيها جميعا .

وتقص « الغاية والطريق » قصة (فائق) الذي اشتغل محاسبا في شركة بترول بثلاثين ليرة في الشهر ، وهنالك تعرف اليه واحد من زملائه ممن يعدون أنفسهم « مصلحي البشرية » وزين له السرقة من مال الشركة لان الشركة نفسها تسرق ، واقتنع فائق بمنطق زميله وكانت النتيجة طرده من العمل واستسلامه الى الخمر ، حتى تعرف اليه (مسعود) ذات يوم وقال له في ما قال : « أننا نحن اذا سرقنا الشركة عودنا أنفسنا اللصوصية ، وبذلك بتنا لا نصلح لبناء نظام لا سرقة فيه ، قائم على العدالة والحرية والسعادة والسلم للجميع... انك لا تستطيع أن تشيد بيتا نظيفا بمواد قذرة » . وهكذا أثبت مسعود ان الوصول الى الغاية السليمة لا بد من أن يتم عن طريق سليمة أيضا . تلك هي فلسفة رئيف ـ فيما أعتقد ـ أوجزها في هذه القصوصة ، ولذلك جاءت تتويجا صريحا لما كان يومىء اليه من قبل في محاولاته القصصية ، وقد حقق رئيف فيها النقد الجريء لمن يدعون الاصلاح بالوسائل الملتوية ، ولكن عيب هذه القصة امتدادها بوضوح واسترسال يفقدها كثيرا من اللفتات الموحية والمفاجآت المشوقة ، ويفضح غايتها بمعزل عن تأثيرها الفني . كان رئيف يضيق ذرعا بالحيل الفنية لاعتقاده ان نبل الغاية هو الذي يفتح القلوب المغلقة ويستميل الاسماع النائية . أتراه كان محقا في ذلك ؟

لم أقرأ لرئيف قصته بعد « الغاية والطريق » الا حوارية قصيرة نشرها بمجلة « الاداب » (كانون الثاني ١٩٥٧) بعنوان « نشيد يتعاظم » وعندي ان هذا المشهد القصير أحفل من كل ما كتبه في المجال القصصي بروح الشاعرية الخفاقة والتفاؤل المستعذب ، متخذا موضوعه التضحية من أجل تحرير الاخرين . ولا أستكثر ذلك على نشيد كتب بعد انقشاع العدوان الغاشم الذي تعرضت له مصر سنة ١٩٥٦ .

ذلك هو ما عرفته من نتاج رئيف في هذا الميدان ، أحببت أن أتحدث عنه في ذكراه ، بصدق كصدقه ، واخلاص للكلمة كاخلاصه ، موقنا ان الكلمة الحق كالدمعة الوفية في تأبين الصديق .

احسان عباس

صدر حديثا

دراسات

في الأدب الجزائري الحديث

تأليف

الدكتور أبو القاسم سعد الله

الثمن ٢٥٠ ف. ل

منشورات دار الاداب