دراسة لمجموعة «الأفواه» لعبد الرحمن مجيد الربيعي

تجاوز العادي الى اصطفاء النموذجي

محمد الجزائري

في استنباط حالة ابداعية خارج اللحظة الراهنة، خيال يجنح الى تمثل اجرائي.. انتخاب مثل لا تتحقق في الواقع بالمقدار المطلوب .

في الحالة الابداعية التي تقصها حكاية من الواقع وتجد اعادة تشكيلها في صيغة قصة ، أو رواية ، يكمن المعنى الاصطفائي (وأحيانا الانتقائي) ، للتمثل .

هنا ، تتداخل عدة الكاتب (أدواته) في صناعة العمل الابداعي ، وبالتالي ، في صناعة الاسلوب .. واذ ذاك يكون البحث عن لسان خاص ، نطق ، أو صرخة .. هما من هموم القاص الصانع ، لا الحرفي وحده ، ولا المتخيل وحده .

واذا راهن القاص على مصالحة النظم فمعنى ذلك انه يراهن على فنه .

بمعنى ان القاص (الفنان) لا يمكن أن يتطابق وينسجم ، تماما ، مع النظم ، أيا كانت ابعادها ، الا في حالة خلق النظام الذي هو في خيال الموهبة ، النموذج المثالي جدا .. وهو ، في حلم الثوري ، النموذج المتقدم جدا ، أو هو ، في خيال الطموح ، مدينة فاضلة تماما..

وما دام هذا الافتراض يقترب من الوهم ، اذن ، فثمة اصطدام حتمي بين الفنان ، القاص ، الحالم ، الثوري ، وبين مجموع الثغرات التي يلتقطها بوعيه أو ببصيرته ، والتي تشكل الخلل الاساس في مسعى تكوين النظام الطموح .

النظام هنا هو مجموعة ارتقاءات : نظام روائي متقدم ، نظام عمل ، حياة ، علاقات ، عوالم ... الخ .

وأي نظام ليس بصورة الكمال يبقى ناقص التأثير على الفنان ، وبالتالي فهو مسعى لان يبحث الفنان ويغذ السير على طريق الموهبة من أجل تجاوز العادي الى اصطفاء النموذجي ، اصطفاء نظامه الخاص الذي يرفض التقنين والسكون والرضا المرحلي ، واللجوء الى خدر الدعة ...

ان ذلك يعني ، على صعيد الفعل الابداعي : انتهاء.

لذا فان أي فنان مشبوب بحمى الابداع لا يركن الى حالة يستقر عليها ويحيلها الى تقليد يومي (عادة) ثم (قانون) .. بل هو يتلبس الحالات ويمازج بين ظرفيتها وأزمتها ليخرج بحصائل لا تنتمي الى الحالة كليا ، بل الى المتخيل عنها : بعض الواقع اضافة الى الخيال الكثير ، تلك ابعاد صورة المثل التي يريد الفنان أن يقترحها للمستقبل ان هو امتلك من وعي الحاضر ما يغني زاده وماءه في رحلة التجريب .

القصة .. امتلاك .

وهي وعي واكتشاف أيضا .

واذا استطاعت أن تكون لسانا ، فذلك يعني انها اخترقت الحاضر ، واقتربت كثيرا من المستقبل ،

والا .. وبعكس ذلك ، فستكون ماضيا منسيا يوثق على تذكر طارىء ، أو شفة لا تقول كل الاشياء المسموعة، ولا يسمعها الجميع ، بمعنى ان القصة ، آنذاك ، تكون حكاية لا تنتمي الى الفعل الابداعي المستقبلي ..

لا يفترض القاص أن يسرد ماضيا بسيطا متعثرا . بل أن يبني ، كلما كان مبدعا ، من ذلك الماضي البسيط (أو المعقد) أفضل وحداته الدينامية .

الذي يقص ليس متنبئا ، انه راوية لحدث ما وقع، أو أضيف له ما يعزز قدرته على النطق ولو بفصاحة محدودة .

الذي يقص بجودة هو الذي يقص عن المستقبل بركائز الحاضر وذكراه ، والماضي وذكراه .. أي انه يشير ، لا الى الوراء .. بل الى أمام .

هنا ، يكمن أحد أهم عناصر ديمومة النتاج الابداعي ، فلا ينتمي الى النتاج الاستهلاكي الذي سرعان ما تفرزه معدة العقل ، كفضلة ، تماما كالغذاء الزائد على معدة صحية !

واذا كان القاص قد ارتاح الى محصلات ونتائج واكتشافات الذين سبقوه ، فلن يكون مبدعا أبدا .. لانه سينظر الى نفسه دوما على انه صغير ، وسيبقى كذلك، في حين ان الحياة وتجاربها من التنوع اللامحدود بحيث تمكن أي ملتقط واع من تمثلها في وحدات فنية لعمل ابداعي ..

واذا اعتبر كل قاص عجزه ازاء ما وصل اليه اساتذة هذا الفن من أعلام القصة القصيرة في العالم : تشيخوف ، موبسان ، تورجينيف ، كالدويل ، همنغواي .. الخ ، حالة تقتضي منه فك أسرارها ، أو الانتهاء اليها على انها المستحيل ، فلن يكتب أحد شيئا.

فكل عصر له حصانته وله أسراره ونكهته ومواده التأسيسية ، ويمكن لابن هذا العصر أن يستلف من مواده ما يوظف قيمة ابداعية في نتاج محسوس ، قد لا يصل به الى تقنية وأسلوبية الاسبقين . لكن المبدع المبدع هو من يرفض الانتماء الى الانظمة التي صنعها الاقدمون لعصرهم ولنفسهم ، ولا يستطيع ، هو الآخر ، أن يصنع نظامه بالقدر المستطاع ، وبالمحاولة الجاهدة .. هنا فقط نضع الاحترام مع أول لبنة تأسيسية ونعلق على صدر صاحبها وساما ، لانه لم ينتم الى عصره ، حسب ، بل أضاف اليه .. أي انه أسهم في صنعه وتطويره واغنائه . وقد يوظف كل مهاراته وخبراته حتى في الاعلام عن تلك الاضافة ، وان كانت بمقدار مسافة شعرة رأس واحدة ، الى أمام ..

ونحن المعاصرين لا نستنكف حين نعلم ان أقدامنا لا زالت في مستنقع التخلف رغم ان لباسنا المظهري يبدو من أحسن « صرخات » الحداثة ! ولا يضيرنا أن نعرف ان كل محاولة هي تكوين ، ما دامت معززة بنظرة جديدة (غير مستهلكة) ولا مستلفة بعمى .

واذا فاخرنا بأننا نريد ، وحققنا بعض ما نريد ، ونعزز تلك الرغبة بارادة تحرير ، ارادة كتابة ، تمتلك صرامتها ازاء الاكاذيب والمبالغات والثقافة النصف و « شبه المعرفة » ، ثم .. ازاء الادعاء .. فتعطي ـ على مدى التجربة ـ ما يعزز الاصالة ، ويعمق التوجه ..

وفي السياقات الجادة تكون المحصلات محسوسة، كذلك كانت العرب ، وكانت الاجيال الادبية ..

كذلك كانت المصائر الابداعية تصوغها جهود عباقرة البشرية ، وبسطائها معا ..

ولان القصة حياة ، وهي حياة تتبدى عن موقف ، فان الاضافة ـ مهما كانت مرحلية أو ظرفية ـ فهي اضافة ، دفعة ، على حساب الباهر الآتي مهما بعد ..

هنا يكمن شرف المحاولات في التجريب وفي التعريف وفي الاعلام عن هذا التجريب بشتى الوسائل (المشروعة وغير المشروعة : مع ان هذين التعبيرين عاطفيان وفارغان ، فما هو غير مشروع عندك ، مشروع عند غيرك ، والعكس صحيح ، وفق الظرف ، الزمن ، البيئة الثقافية ، البيئة الاجتماعية ، والعصر ..) . أما اذا ألغينا تلك الاشياء (الوحدات) كأقانيم نظام ما ، فلا بد أن نقدم البديل الاروع ، والانضج .. ولو بمقدار !

ان الخروج من التباسات القص ، الى حقائق الواقع الصلدة (الكونكريتية) ، مهمة تجابه عين القاص وذهنه والتقاطات وعيه . لكنه أمام المادة الروائية (القصصية) كفن ، لا بد أن يرفض أن تكون الالتباسات شهادة زور ، بمعنى أن يحتوي الفن على غموضه المحبب ، بعضا من تأويلاته وخدعه البيضاء ومكارته ومخاتلته المطلوبة ، ولكن لا أن يرتمي بأحضان الخدع السود ، والكذب الذي يزيف وقائع الزمن ، وبالتالي يسهم في صنع « تاريخ » مشوه .

ان حل اشكالية الكتابة كونها « تمتص الآن الهوية الادبية كلها لمؤلف ما » كي لا يربك ـ النتاج ـ كمحصلة، الكشف عن التاريخ ، أو يربك المتلقي في الزمان والمكان الآخر .. كون القص هو ماض مهما بعدت مسافته ، ينتقل به المؤلف الى الحاضر ثم يقدمه الى المستقبل كقراءة سابقة ـ هذا القص ، لا بد أن ينتهي الى رفع الكلفة بينه وبين ازدواج السرد وتواقت الاحداث في الزمكان المعين ... بمعنى انه لا بد للقص (كفعل اختياري) وللقصة (كمنجز ابداعي) وللقاص (كفاعل ؛ كرواية) ، أن يخلص (يخلصوا) الى احتكامات هي ، في أبعادها ، اضافات وتعديلات وتصنيع أسلوبي ولغوي للمادة العيانية الجاهزة .. هنا ، ربما يلمح القاص يقينه في الشخص (البطل او مجموعة الابطال) ، أو في (الزمن) ، أو في (القوانين) التي تتحكم بالعملية الابداعية ، وبالناس .

وكي يراهن القاص على نجاحه ينبغي الا يلغي ماهية الانسان على حساب زمنية القصة . أو أن تكون القصة تعبيرا عن « ماهية للانسان لا زمنية ، لا يدعمها بالنتيجة الا شكل خاص . نظام مفردات ونحو .. أي باختصار : لسان لغوي ! » .

هنا يسقط القاص بنظرة احادية للامور . ولا بد له ، اذن ، أن يراجع اشكالات حالته ، ويعيد تفكيك مفاصلها ثم أن يعيد تركيبها من جديد .

هذا الهم اقتنص عبد الرحمن الربيعي كما اقتنص غيره من الكتاب الشباب ، لانهم لفترة ما (بداية الستينات ، وحتى أواخرها) ظلوا يعاينون تجربتهم ، بتجريبات لغوية وأسلوبية في محاولة لخلق فصاحتهم القصصية الخاصة ، وبالتالي في محاولة لخلق تفردهم كطموح .

لكن الامساك بهذا الطموح شيء ، والتفكير به شيء آخر ، تماما ، انه الاستحالة والممكن .

وقد تساقط على الدرب عدد من المهمومين بهذا الحدس ، وواكب آخرون النضال : انه نضال ، نعم ، لانه تخلق جديد لا ينتمي الى تأسيسات موروثة رثة ، بل يخلق (يؤسس) نظامه الجديد .

هل كان على الربيعي أن يصارع سمات متوارثة كلية القدرة تفرض عليه نمطا من الكتابة ؟

هذا صحيح ، أيضا ، رغم اننا قلنا ان الموروث لم يكن مغتنيا بتأسيسات .. لكنه ، مع ذلك ، كان موجودا في صيغة « القصة الخمسينية » ، انه ليس نظاما متكاملا ، بل قنوات تصب في مختبرات فردية ، ضمن ظرفية الخمسينات كعمر ، كتقويم زمني ، وكأحداث وكرؤية ، وكوعي اجتماعي وسياسي ..

لقد ألغى الربيعي وفصيل من الشباب عاطفة قصة الخمسينات ، وحدها المحدود بين الابيض والاسود ، بين الخير والشر ، الظالم والمظلوم ، الانسان والطبقة.. انهم رأوا الى تجارب الرواية الحديثة والقصة الاوربغربية ، وحتى رأوا الى « اللاقصة » وحيل الاساليب (الشكلية) ..

جربوا .. أجل .. لكنهم سقطوا في وهم العظمة، واعتقدوا بأنهم تجاوزوا الاساتذة العالميين والعرب !

أما القدامى من الرعيل الاول فقد تنكر لهم الشباب كلية .. لقد اعتبروهم كتاب « مقاصة » (مقالة ـ قصة) ، فلم يتأدبوا عليهم ، ولم يدرسوا تجاربهم ليبنوا عليها .

انهم وضعوا طلاقا حاسما قبل أن يكون ثمة أي زواج بينهم ـ كتجارب وتأسيسات ـ وبين الماضي .

بعضهم سقط في التعالي ، وبعضهم سقط في تقليد ما هو خارجي (أوروبي) ، أما بأي مقدار من الفهم ، التمثل ، التأنسن ، المرونة .. فذلك لم يتسنع له وقت الشباب « الستينيين » ليناقشوه ، انهم قدموا صرختهم ـ بالكلمات المباشرة ـ على طبق الصفحات الادبية . وطاولات المقاهي .. وعلى سبورة العمر محوا الماضي، وكتبوا بالطباشير الهش شعاراتهم «المتطرفة» .

وعبد الرحمن مجيد الربيعي ، في البدايات ، كان من بين هؤلاء ، بل كان على رأسهم ، تزعما . وأكثرهم ضجيجا .. في البدء سقط هؤلاء الجدد بلعبة «الشكلية» لا « الشكل » المنتمي الى « مضمون » والمعبر عنه ، وكان من بين مظاهر الشكلية : السقوط في الزخرف اللفظي : الجناس والطباق والبديع ، دون الاهتمام بالجوهر .

كانت المزايدات هي في صياغة اللعبة الغربية بمقدار غرابتها ، وأحيانا بمقدار تلاعبها بالالفاظ ، وتكسير حدود لسانها ..

أن تجرب شعرا ، مقاطع ، سيناريوهات ، أي لعب .. ولكن ليس البناء القصصي المحكم .

الربيعي كان من بين المهمومين بالشكلية والتجريب ، أكثرهم حماسة وتطبيقا وممارسة ، ولكن بمراهقة قصصية تكمن في عدم التجانس مع النظام ، عدم التجانس مع الفرح المزيف ، وعدم التجانس مع الانماط الجاهزة « القوالب » .. وكانت تفلت من موقد الحداد شرارات تحرق أو تضيء ، لكن لها حجمها في اللسعة ... وكبرت هذه الشرارات وانتظمت الحركة ، وتعمق وعي الربيعي ، بعد أن قدم بيانه الصارخ في أكثر من حديث وتصريح وكلمة وجريدة ومنبر .. وكان أعلى الصراخ يعلن في المقاهي . من ثم .. هدأ العصف ، وراحت عينا الربيعي تتأملان الحصيلة : «التجديد» .. ذلك البحر الحلم ، مارسوا فيه أفعالهم وان كانت سباحة على الضفاف ، وليست في العمق .

وغرقت بعض المحاولات ، رغم ذلك ، ولم تنقذها صرخات الاستغاثة . وماتت أصوات وهي بعد شابة .. لكنها حملت ثقلا على عود لين فانكسر مبكرا قبل أن يشتد ويحتمل ..

الربيعي توقف أمام هذه الظاهرة وتوجس خيفة : كانت يقظته وصبواته في صراع انتهت الى « التاني » واعادة النظر ، وانتهى ذلك بوجوب رؤية الواقع والانصات الى ايقاعه الجديد تحت مكبس الثورة ، ثم استلهامه ..

كان المبرر للضجيج موجودا ، لحد ما ، في الماضي .. وكان « الفكر » العام السائد مشتتا (خاصة في أواسط الستينات) وصار أكثر تشتتا (بعد نكسة حزيران ١٩٦٧ .. بالذات) . ولكن حين هبت البشارة ، ومنحت الثورة بعدها الاعمق ، كان لا بد أن يكون للحاضر وعيه ، وتأثيره .. ولا بد أن يتحول الموقف ، من المعارضة السلبية الى النضال الايجابي .. ووجد

الربيعي نفسه وسط اللهب ، موقعاً ومسؤولية ، وكياسة ..

وحين يكون الكاتب وسط اعلام ملتزم ، لا بد أن تنعكس على نتاجه بعض التقنينات ، ولا بد أن يمارس قواعد محسوسة في التعامل والافصاح ، فقدم «الوشم» ـ رواية ـ لتمثل ذلك الماضي المحبط بنماذجه وتطلعاته .. ثم قدم « الانهار » ـ رواية ـ لتلامس الماضي القريب المرتبط بالحاضر .. ثم قدم « عيون في الحلم » و « ذاكرة المدينة » ـ قصص ـ كاحتماء يقظ بنماذج شخوصه المهمومين بالسياسة والعرق (الخمرة) والحياة .. واذ تأتي « القمر والاسوار » ـ رواية ـ لتكتظ بذكرى المدينة ، وبعض خيوط السياسة والاحداث التي كان وعي الربيعي بها وعيا فتيا .. ينثر بعض همومه في « الخيول » ـ قصص ـ ومن بينها قصة عن الشمال أقرب الى هم الاعلام منها الى هم الفن .

لكنه في « الافواه » ـ كقصص ـ يتجاوز ذلك الانصات لواقعية الواقع ، ويتمثل المزاوجة بين وحداته والتجريب .

بعض القصص ذات بعد تركيبي ، وأغلبها قصص طويلة (مع ان الربيعي يسميها قصصا قصيرة) .. وفي احداها (هموم عربية) ينتمي الربيعي الى تلك القواعد وتعاملات الافصاح عن الآني ، والمستقبلي ..

وهو ، وان فاض بالفرح المكتسب ، لكن موالا جنونيا حزينا ومتكسرا يظل يئن في داخله .. فلقد تكسرت بعض أحلامه ، وتشتتت بعض طموحاته وصبوانه ، واهتزت ثقته ، فتغيرت صورة الرجال بآخرين : العلاقات بأخرى ، والوقائع أيضا ..

.. فقد أحبط الربيعي مرارا ، وترسبت مراره الاحباط في أعماقه ، واذ تنفلت من بين أصابع كلماته وقصصه رغم الفرح المظهري الذي يزوق به بعض كتاباته الصحفية ، فان ثمة حزنا مترسبا لا يمكن أن يلغيه من خارطة سيكولوجية أبطاله .

كل ذلك وجد انعكاساته في قصص الربيعي .

وها هو يواجهنا بانتباهة يقظة في فنه ، انه يزاوج بين الواقعي والتجريبي في « الافواه » ـ كمجموعة ـ ويضع لمسات تطوره في الرؤية والتشكيل بحذر .. ولا يتوانى من أن يقدم لنا مفاتيح فهم العلاقة الجدلية بين القصة والفن ، وذلك بانتقاء مقولات ، هي ـ بذاتها ـ ملصقات تؤشر لنا طريق العلاقة ، قبل ولوج عالم قصصه في القراءة المباشرة :

« يا للاسف !.. لماذا هذه الاشياء وليس غيرها ؟ » ـ عن « بومارشيه » في « الاحمر والاسود » لستاندال ـ .

و « أتعلم على مَ حزنك ؟ انه ليس على شيء مفقود فقدته منذ زمن معين يمكنك أن تقول متى كان عندك ومتى ذهب ، وأنما هو على شيء لا يزال حيا قائما فيك، هو عهد أسمى من عهدك الحاضر تطلبه ، هو عالم أجمل من عالمك هذا » .

(هولدرلين)

هنا .. يواجهنا الربيعي باشارات ، هي في صميم العلاقة ، بيانات لما يريد أن يقوله (داخل بنية القصة) ، ولكن من خارجها ، بالاستعارة ، أو بالاستلاف من الآخرين .. ولا يكتفي بذلك ، بل هو يحلل تجربته في « الافواه » ـ كقصة ـ بمقدمة يكتبها عن نفسه وعن القصة .

يقول الربيعي : « ما زالت كتابة القصة عندنا عملية بحث وتجريب وذلك من أجل الوصول الى الشكل ـ الهوية ، اننا متهمون باستعارة الاشكال الاجنبية وتعبئتها بمواضيع محلية حتى عند أبرز الاسماء ـ نجيب محفوظ ـ مثلا ، ومن هنا وجب أن يكون بحثنا بمعزل عن المألوف والسائد .. » .

اذن ، فالمألوف والسائد ، هذه الثنائية ، كانت هما ليس في الحاضر القصصي ، بل منذ الستينات . وفي حينها « وقعت القصة في مطب اللغة (يقصد اللفظية) وسادت قناعات ظن فيها الكثيرون ان العمق والتجاوز يأتيان من الكلمات وبناء الجمل القصصية ، لكن هذه المسألة ـ والمأخوذة من الشعر أصلا ـ قد توقفت ، وان كان البعض ما زال مخدوعا بها بعض الشيء » .

في « الافواه » ـ القصص ـ يتجاوز الربيعي هذا الاشكال ، انه يستكمل ما بداه في « هموم عربية » ـ وذلك بتركيز الاهتمام على التركيب الكلي للقصة ، وليس بمفرداتها وجملها ، ومن خلال لغة قريبة من المتلقي ، لغة تعطي نفسها كمفردة وجملة بسهولة ، لكن سرها ليس في غموض مفتعل عقيم ، وانما في الكشف عن الواقع والدلالة الاخيرة ، وهو امر قد لا يبهر القارىء المشوه ـ بفتح الواو ـ اذ انه يحمل خدعة الحكاية وربما الريبورتاج ، ولكنه قد يدفع بالقارىء الممتلك لدينامية الوعي وتطوره لان يسترجع مسائل أكبر من الحدود التي دار ضمنها .. » .

الربيعي أراد أن يلخص حقيقة متمثلة في نموذج ، لكنها حقيقة شاملة . فالقصة ـ أية قصة فنية ذات رؤية ـ هي حالة تعارض مع الحكي ... أي ضد السرد (الكلام) العادي الذي يتفوه به أي راوية فطري (أو شعبي) ..

والعديد من القصص الستيني تتمثل فيها « صفة انغلاق غريبة عن اللسان المنطوق » بحيث تحولت الكتابة الى وسيلة انقطاع لا وسيلة تواصل .. انها « فوضى كاملة تجري خلال الكلام وتعطيه هذه الحركة الملتهمة التي تبقيه في حالة تعليق مستمر .. » .

ثمة تعارض بين الكتابة ـ القصة المكتوبة بفن ـ والكلام ، قوامه : « ان الكتابة تبدو دوما رمزية منطوية على ذاتها تنزلق في وجهة سيرها العلني مع المنحدر الخفي للسان ، في حين ان الكلام ليس الا ديمومة مجموعة من الاشارات دلالتها في حركتها » ـ كما يقول رولان بارت ـ .

لذا فمن الصعوبة بمكان أن تحقق الكتابة ذلك التواصل ان لم تكن مرتبطة أساسا بفهم دقيق وكامل لشروط نموها (حتى لغراماطيقيتها ، وفي القصة : لوحداتها التركيبية مضافا الى وحداتها اللغوية) في ذهن المتلقي ، في الحاضر والمستقبل ، بحيث تصبح مادة الكتابة (القصة) مادة خلودية ، مادة لا تدخل في صلب التراث المنغلق على نفسه وهي لم تتجاوز بعد عامها الاول على الولادة (النشر) . فالقصة التي لا يتذكرها القارىء بعد قراءته لها بأسبوع أو يوم ـ أو سنة على أحسن الاحوال ! ـ تفتقد قدرتها على الديمومة ، بمعنى انها ولدت مشوهة (وهي تحمل أسباب وفاتها معا) .

أن القصة التي تتجاوز اللسان النمطي الى اللسان الدائم الحضور ، هي كائن يتنفس في صلب تلقيات وثقافة ومعارف وخيال عصر بكامله ، ان لم يكن مستقبلا بكامله (كأعمال : تولستوي ، همنغواي ، ديستويفسكي، هوغو .. الخ) . هنا تكمن حمى الرغبة في التجاوز لدى الشباب ، وتصل ، أحيانا ، حد المرض ، أو التصادم بين القدرة الذاتية والطموح ... ان قصاصينا يتكلمون برغبات كبيرة لكنهم ، في التنفيذ ، الممارسة الفنية ، التخلق ، يكون ثمة انفصام خطير بين «التنظير» وبين « الفعل الفني » .. ودوما تكون أفكارهم النثرية أكبر بكثير من صياغاتهم القصصية (أو الابداعية) .

وهذا الانفصام يؤدي (وقد أدى بالفعل) الى ارتداد عنيف لدى البعض . فيطلقون فنهم ويتباهون بخيالات أو طموحات لفظية ، استعراضية ، وهامشية، هي ، في مجملها ، تعليقات على أحداث وليست رسما لها أو معايشة واعية .

انهم يتحولون الى رواد مقاه حذقين ويتباهون بفكاهات مجانية يطلقونها على المبدعين ، وان لم يكن ثمة من يهجى ، فتتحول فكاهاتهم ضد انفسهم !!

والربيعي استطاع التخلص من شباك هذه اللعبة وقاوم اغراءات كسلها وجاهد أن يقطع الشوط الذي يوصل الى الهدف الابداعي أو يؤدي اليه .. لذا فقد كان ، ولما يزل ، مهموما بالكتابة القصصية وبالكلام عنها .. معا ! وهذا الفيض من (العافية) الذاتية له مردوداته بين كم الانتاج العربي الذي تحول عنه القارىء.. فالنوع هو ما يهم القارىء الواعي ، كذلك فالنوع هو ما يهم الربيعي في المسعى وفي المحاولة .. والنوع فعل جلد مشاكس لا يمنح نفسه دون مكابدة وعناء وصبر طويل .. أما « التمارين » القصصية التي يجريها الربيعي بين كل قصة جيدة وقصة ، فهي لن تؤخر العملية الابداعية بقدر ما ترتب تفاصيلها بنظرة أكثر حرصا وعناية ..

تأتي « الافواه » ـ كمجموعة ـ امتدادا لـ « عيون في الحلم » ـ القصة الطويلة ـ لا « عيون في الحلم » المجموعة .. وهي تتجاوز « الخيول » بكثير ، وتحتوي على أحسن تقاليد « ذاكرة المدينة » .

ولانها تدقق في ثنائيات : التماثل والتضاد ، الاحباط والمقاومة ، الواقعية والتجريب ، الحاضر والماضي ، المرأة والرجل ، الذاتي والجماعي ، التراث والمعاصرة .. فهي ترتب نفسها وخصائصها على نمط أغنى وأكثر جدوى من زهو القصص الاولى : المراهق ، الوعي . فالافواه ـ على عددها الكمي القليل ـ تشكل مادة غزيرة للمناقشة ، وبالتالي للتواصلات التجريبية والممارسات ، والنشاطية الانتاجية لعمر ابداعي كان الزمن فيه كبيرا ومتكسرا وشرسا رغم سنواته القليلة..

في « الافواه » ـ كمجموعة ـ تبدو القصص « كتابة وحيدة الخط » ، لكنها ، في التأمل ، تنطوي على هوية تمكنها من الاستمرار في الشرح وفي التداعي.

انها ليست استعارات مقننة تقنينا قاسيا كالنظرية، وهي ليست انفلاق شكل يأتي من تضخيم بلاغي ، بل هي سهولة في المفردة وصعوبة في التشكيل . فالمفردة ، هنا ، أليفة ، صديقة ، ودود .. لكنها حين تتآصر مع غيرها تشكل حياة ، وتجسد تلك الثنائيات التي نوهنا عنها .. والتي تتصاعد ، تجريبيا ، حد الالتحام بالتاريخ كتمثل وكاستنطاق جديد (كما في القصة الاخيرة بالمجموعة : « ثرثرة على مائدة الملك الضليل » ..) .

وهذا المألوف اللاعادي الذي يطرحه الربيعي لم يكن « شكلا نحت بمقياس المأساة ، بل كان وجدانها » . فالابتهاجات التي يحققها الربيعي لنفسه بعد كل كتابة قصصية ، لا يكتمها لنفسه ، بل يوزعها على الوسط الثقافي كفعل مشاع ، انه يبشر بصناعته ، يضيف الى الملاحظة ، ملاحظة وقصدية .. وهو يحرك الجو المحيط به باتجاه ممارساته .

وقد يعتبر البعض هذه المهمة اعلامية ، لكنها في الحوار المباشر مع التجربة والمتلقي وعبر الوسيط (الجريدة ـ الناقد) تضيف اضاءات الربيعي الى أعماله بعدا تفسيريا ، أو تعليميا .. لذا فان وجدان المأساة حين يتجسد في وجدان التعبير ، عن شكل ما ، وعلى شكل ما (وسيلة) ، فذلك يقترن ـ أساسا ـ بهموم القاص والروائي ، ليس في عملية الكتابة وحدها كفن ، بل وعبر فن الاشارة الى العمل الابداعي ..

فما هي الحصيلة التي نخرج منها في هذا المجموع القصصي الجديد : الافواه ؟

اننا نكتفي ، بهذه المقدمة ، بالاشارة الى الاضافات ، الاختبارات ، التجارب ، وبشكل عام نشير الى التجريبية والخروج على النمطية ، والعادي ..

ولا نخوض في التفاصيل لان ذلك من مهمة « النقد التطبيقي » لـ « الدراسة ـ المقدمة » :

ـ يكتفي الربيعي ، أولا ، بتقديم خمس قصص تتميز بطولها النسبي ؛ فهي تنتمي ، من حيث المساحة ، الى القصص ـ الطويلة مع تفاوت المدى الذي تحتله كل واحدة منها .. وبالذات « هموم عربية » و « ثرثرة على مائدة الملك الضليل » . والبعد الذي تحتويه هذه الاطالة ، لا يكمن في عدد الصفحات ، بل بالمدى الزمني الذي تتداخل فيه الازمنة . فقصة « عجيل » ـ مثلا ـ تمتد أفقيا على مساحة ماض متشعب ، منذ الطفولة ، وحتى الامس القريب ، وتمتد عمقا ، في هموم واحباطات « عجيل » .. فالقصة ، هنا ، تستلف نفسها الروائي من كونها مشروع رواية ـ قصيرة ، أكثر منها قصة قصيرة .. وبهذا المعنى فهي امتداد لقصة « عيون في الحلم » . اذ ان القصة القصيرة ، في العادة ، لا تستلف هذا البعد الزمكاني ، بل قد تكتفي بتصوير حالة في لحظة زمنية ، ساعة ، أو يوم .. وربما تمتد فيها التداعيات الى ماض مؤثر على الحالة أو مسبب لها أو متعلق بها .. ولا تنسب القصة القصيرة لنفسها مهمات متشعبة ومعقدة وكبيرة هي ، بالاساس ، من مهمات العمل الروائي ..

والربيعي ، ثانيا ، يزاوج بين التضاد والتماثيل ، وان كل قصصه تعتمد على ثنائية : هناك دوما امرأة في مقابل الرجل ، احباط في مقابل المقاومة ، يأس في مقابل ومضة الامل ، حاضر في مقابل ماض شرس وحزين ، ذاتي في مقابل نماذج ذات بعد جماعي ..

وعلى مستوى التقنية تمتد ثنائية رئيسية تكمن في المزاوجة بين « الواقعية » و « التجريب » ، بين « الحاضر » كماض بسيط وقريب ، وبين « الماضي » الابعد .. ثم بين « التراث » و « المعاصرة » . وهذه الثنائيات هي التي تطرح الحالة ومعادلها الموضوعي ، ربما بالايماء أحيانا ، ولكنها في الغالب تشير ... حتى وان كانت الحالة هي الاحباط بذاته : كما في « من يعرف الغريق » . هنا ، المعادل الموضوعي (والحياتي) يكمن في البداية وليس في النهاية .. فالبطل يعيش فرحة الخارجي ، لكنه يختنق به ، يغرق ، بعدئذ ، حين يعود لغربته ويتذكر ماضيه ومدينته وأحزانه !..

وثالثا : يستفيد الربيعي من المقدمات ذات العلاقة بجوهر القصة لا بشكلها ، أي انه يستعين ببعض الفقرات من الاعمال العالمية أو الامثال ، لتكون اشعارا بفكرة القصة .. انها معادل موضوعي ، من زاوية أخرى .. كما في مقتطفه عن « الاحمر والاسود » لستاندال ، في « من يعرف الغريق » والامثال العربية في مقدمة « ثرثرة على مائدة الملك الضليل » ، وهذه الاشارات هي حوافز للذاكرة ومفاتيح للفهم ، وهي تعويض عن بعض ما لا يستطيع الربيعي أن يقوله أو يقصه ..

هذه الخصيصة تتداخل ، رابعا ، مع خصيصة « الوثبة ـ الشرح » كملصق يمتزج مع العمل كجزء من بنائيته .. كما في مقتطفه عن « كتاب حول الفن الحديث لجورج فلانجان » في قصته « من يعرف الغريق » ، وبالرسائل التي يضمنها بعض قصصه في السابق ، كذلك بالهوامش أو المصادر التاريخية كما في روايته « القمر والاسوار » ..

ومثل هذا الفعل بقدر ما يعمق مسار القصة ، فهو ينبه الى ان القصة مهما كانت تبدو واقعية ، فهي تبقى « قصة » .. لا واقعا .. بل شيئا شبيها بالواقع ..

وهذا المنهج يستلفه الربيعي من « التغريب » عند برتولد برشت .. خاصة وان قصص الربيعي هي ـ بمجموعها ـ حالات متنوعة للاستلاب والغربة ... وكما ان الفرضية لا يمكن أن تكون واقعا ، فان الربيعي يستفيد من الوثائق والمقتطفات ليذكرنا بأن ما يقدمه لنا ليس مادة تسجيلية مستلة من تقارير اجتماعية رسمية .. بل حالات ذات بناء فني ، هو في الصميم من العمل القصصي وفي الصميم من الواقع .

وكما يستعين الربيعي بتلك الركائز ليقوم بها معمار قصصه ، فهو يستعين ، خامسا ، بالعناوين الفرعية أو الترقيم ، كتقطيع للمشاهد .. انه يعمد الى المونتاج المتوازي في السينما ليوظفه في القصة .. وتبدو القصة لديه ، احيانا ، أكثر من قصة ، أكثر من حدث ومكان وزمان وروي .. لكنه يجعلنا نعيش تلك التصالبات والتداخلات ، ضمن عملية التقطيع .. وكأننا نقرأ قصة داخل القصة ..

وفي « ثرثرة على مائدة الملك الضليل » مثال واضح لهذا المونتاج المتوازي ، حيث يقدم لنا قصة بطل من عصرنا ، من يوميات حياتنا ، وآخر هو امرؤ القيس .. كذلك في « عجيل » حيث يقدم لنا عجيلا ، في أكثر من زمن ومرحلة ومكان .. والاعتماد في « عجيل » على العناوين الفرعية ، أس الاساس في بناء هذه القصة..

وسادسا : يستفيد الربيعي من تجربة «فولكنر» بأن يقدم الشخوص تحت عناوين أسمائهم ، كما فعل قبله غائب طعمة فرمان في « خمسة أصوات » وجبرا ابراهيم جبرا في «السفينة» .. ففي قصته « الافواه » يوحي الربيعي بأنه يستل معلوماته من « وقائع يوم من تلك الايام » وكأنها « وثائق » . صحيح ان « أبا زهرة »

لا يتكلم عن نفسه والآخرين مباشرة ، كما فعل جبرا وغائب ، ولكن (الربيعي) يحضر بطله في سياق التعريف به أو الاحاطة به .. ثم يأتي « حمدان » و « سمير » و « جودي » و « صاحب » ضمن هذه السياقات .. لكن الربيعي يقدم أوراق اعتماد هؤلاء متشبها بتحقيق الهوية : (قراءة في أوراق شخصية) : الاسم ، العمر ، الكنية ، الحالة الاجتماعية ، الامراض !! مسائل أخرى أو معلومات أخرى ..

ثم يلملم الربيعي أبطاله ولا يقتنع الا بأن يكمل لنا الصورة في « تساؤلات تبحث عن أجوبة » .. ليعلقنا مع مصائر أبطاله ..

من ثم فان الربيعي ، سابعا ، يوظف قصص التراث في مزاوجة مع الحدث اليومي وعبر تشكيل متداخل ، كما أشرنا الى قصة « ثرثرة على مائدة الملك الضليل » . لكنه يلجأ الى التغريب وصنع المشاهد اللاواقعية أو ذات التصور الفنتازي أحيانا، أو الكابوسي كما في نهاية « من يعرف الغريق » وفي « عجيل » ، مستفيدا من الاسطورة ، أو الميثولوجيا ، ولو بمقدار ضئيل ..

كما يستعين الربيعي بالخبر السياسي ويوظفه في بناء القصة بالشكل الذي لا يتقاطع مع السياق الفني ، مع ان « الخبر » ـ يبدو ظاهريا ـ وكأنه ملصق كلامي أو اخباري متطفل على روحية وأسلوبية القصة ـ كما في : هموم عربية ـ لكنه في الصميم من نوازعها وملامساتها .. وهذه الاستعارة هي التي تجعل القصة قريبة من الروح التسجيلي أو القصة الوثائقية ، ولكن برؤى فنية .

اما بالنسبة لبطل الربيعي ، فيكون دائما ذلك المحبط .. مثقفا برجوازيا صغيرا على العموم ، رجلا أو امرأة .. وهو محبط دوما في مقابل حالة اجتماعية .. حدث .. عشق أو خيانة .. أو سقوط سياسي .

وكل الذين يحيطون بالبطل (المركزي) في القصة ، هم جماعيون في امكانية تعميم أحزانهم أو بعض فرحهم قصير النفس ، أو اشكالات حياتهم .. لكنهم فرديون في طريقة طرحها أو في شكل تصرفاتهم ..

ومع ان بطل الربيعي (أو من يحيط به) يحاول أن يتمرد على نفسه أو على واقعه ، فانه دوما ، يثرثر كلمات التمرد . أما الفعل الثوري (المتمرد) المباشر فضعيف في الغالب لان حجم الاحباط أكبر في هذه القصص من « شكل » التمرد كوعاء للرفض .

وحتى الذين يتوهجون بعاطفة البطل الايجابي (في المفهوم الواقعي الاشتراكي) لا يشنعون الا في زوايا محدودة أو بعيدة من عوالم القصص ، انهم يتألقون أو يومضون للحظات ثم يذوب وميضهم في البعيد المتناهي وكأنه استحالة ليست سهلة التحقق ..

وبطل الربيعي لا يمكن أن يعيش في قصصه دون امرأة .. فالمرأة تشكل طرف المعادلة في ثنائية القصص.. ان لها حضورها الدائم ، اما مباشرة كتصرف ووجود وحوار وممارسات جسدية ، أو كتخيل أو حافز للتذكر والتداعيات ..

المرأة في قصص الربيعي هي اشتهاء البطل أو صورته أو مرآته أو مناخ انعكاساته النرجسية أو أرض بطولاته و « غزواته » الجنسية !

ودائما يكون البطل المحاور ، ودائما يكون القائد . ففي قصص الربيعي لم أر امرأة بطلة تقود أحداث القصة وتنميها عبر خصوصية أفعالها وتطورات هذه الافعال .. بل دائما هي الشخص الثاني .. مع انها شخص كثيف التأثير ..

ثمة سمات أخرى لا تنسحب فقط على بعض قصص هذه المجموعة ، بل وعلى غيرها أيضا ، اذ نلاحظ ان بطلا أو أكثر من أبطال الربيعي يكون دوما رساما أو مهتما بالفن التشكيلي أو معلما أو مثقفا ..

وهذه الحالات لبطله (خاصة الفنان التشكيلي الذي كان) يقدمها تعويضا عن احباط آخر .. لازمه في حياته .. فقد رغب الربيعي أن يكون رساما ، ودخل معهد الفنون الجميلة لهذا الغرض ، لكنه لم يستطع أن يكون الرسام النموذج ، ولا الناقد التشكيلي النموذج ، اذ ان القصة والرواية اصبحت عالمه الاكثر غنى ونضجا، لكننا نرى تجربة الفن التشكيلي تخترق أجواء قصصه وفيها يتبدى البطل رساما مشهورا أو ناقدا متميزا ، ويكون ذلك سببا لجذب اهتمام امرأة ما ، أو تذكر حالة ما (من الماضي) ، أو لقاء حدث تكون فيه المرأة طرفا أساسيا ..

واذا كان بطل الربيعي يتذكر ، فهو وفيّ لمدينته الجنوبية يحنو عليها ولا ينساها ، هي دائما ضمير المقارنة ، والموال الحزين الذي يوقظ فيه حنينه للماضي الشعبي أو النضالي أو الاجتماعي ، حتى وهو يسوح في المدن الجديدة تنثال تداعيات « الناصرية » قوية وحادة على أزقتها وناسها الفقراء ..

ان السياحة والصداقات والمغامرات العاطفية والنزوات مع بطلات شقراوات يرقط النمش وجناتهن البيض ، أو مع نساء سمراوات يمنحن اللذة لاول نازل في « بانسيون » .. لا تحجب عن ذاكرة الربيعي نساء مدينته الجنوبية وحبيباتها ، وصداقاته البريئة الاولى ، أو مغامراته الطلابية ، ومراهقته ..

انه حتى في تلك الابتهاجات والصبوات السياحية ينتهي الى السقوط في الحزن كحجر يلقى ببئر .. وكأن للاحباط المزمن أذرعا أخطبوطية تلتف عليه وتسحبه الى الاعماق .. ومع ذلك فاننا نرى الى ابطال قصص

الربيعي وكأنهم ينشدون الانطلاق والحرية ـ في أول فرصة تتوفر لهم ـ للتعويض عن ذلك الكبت المزمن .. لذا تكون المرأة الاخرى (التعويض أو التفريغ) طرفا في تلك « البطولات » .

من ثم فان أجواء قصص الربيعي لا تخلو من مخمورين ، بل انها لتكتظ بهم في حوارات ساخنة أو شجية أو رثائيات للنفس وللواقع .. أو سخرية مرة من النفس والحياة ..

وكأن « العرق » العراقي يفتح نفوس وذاكرة هؤلاء على شرفات عريضة .. لتنطلق ألسنتهم بجراة اليأس أو الظلم أو اللامبالاة .. أما في صحوها ، فان تلك الالسن تكون حذرة في العادة ومترددة ..

فالمخمورون في قصص الربيعي لهم حضورهم المزدحم ، وهم في الغالب حزينون جدا ، « يتحدثون بالسياسة » ، ويتمردون تمردات صغيرة ويطلقون الشتائم دون حساب ، ولكن الخوف دائما يركبهم ويحاصرهم احباط دائم حتى في غثيانهم .. والربيعي حتى في « الافواه » لا يبتعد عن بعض سمات هؤلاء المخمورين ، فهو لا ينساهم ، عبر « البطل الواحد » أو مجموعة الاشخاص ..

وصحيح ان نموذج بطل الربيعي هو ذلك الشاب اليافع الطويل دائما « الراسخ كجدار » أو « العريض المنكبين » الذي يتأمل نفسه أمام (**المرآة**) أو أمام (**المراة**) باعجاب ذاتي بالنفس لحد كبير .. لكن هذا البطل حزين دوما ، منخور من الداخل ، ومتمزق ، مهما كان انسجامه الظاهري مع الاشياء والآخرين ، يبدو طبيعيا .. لكنه انسجام اللاانسجام ..

انها « انسجامات » قصيرة النفس ، مؤقتة ، وفي طريقها الى الزوال .. لذا فهي صبوات بطل مفعم بحذره ومشدود الى جذره الاجتماعي : الريفي ، سريع الغضب ، سريع اليأس ، سريع العطب ، سريع التذمر ، المحب باندفاع .. والذي لا يعرف الكراهية ، شديد الانكماش والعزلة في مواجهة أول ضربة أو انكسار ..

ان « عجيل » ـ مثلا ـ هو البطل الذي يمكن تعميم حزنه في كل أبطال عبد الرحمن الربيعي ، في مجمل قصصه .. انه تكثيف حزن ذلك الرجل الجنوبي المسحوق والثائر المحدود الحركة ، والذي مهما يحقق من نجاحات صغيرة فان شعوره الدائم بالاحباط ظل يلازمه ، وسيلازمه أبدا .. لان الطموح الذي ينشد ، لم يتحقق في البدء ، وترك حزنه مترسبا في النفس ، حتى لو تحقق على مشاوير ..

* * *

وبعد : فان الربيعي عبد الرحمن في « الافواه » يعبر عن جيل يجد في « كل كتابة راهنة مصادرة مزدوجة ، فمن جهة : انفصام ، ومن جهة أخرى : تباشير حدث » .

لان الكتابة الادبية ، على مثال الفن الحديث في مجموعه ، هي « الحامل لضياع التاريخ وحلمه معا » .

فالكتابة بوصفها ضرورة « شاهد على تمزق الالسن ، غير المنفصل عن تمزق المجتمع ، وهي ايضا بوصفها حرية وعي هذا التمزق والجهد الذي يريد تخطيه » .

ولان الربيعي يحاول تجاوز عزلة الكتابة ، فهو يتطلع الى سعادة الكلمات ، والى كمال عالم جديد يبدع لسانه بشكل مروع ..

ان الربيعي يتمنى أن تصبح حالاته القصصية عبورا الى المستقبل . فالماضي ، عنده ، لا يلجأ الى الاستكانة والهدوء ، فهو ماض مشحون بالتناقضات ، والصراع ، والمزاوجات ، والتضاد .. ولانه لا يتورع عن تقديم خصوماته ضد الشكلية واللفظية في مسعى لخلق « شكل » هو جزء من « مضمون » منظور ، يحمل في سماته المحلية ، أفقه الانساني ، فهو يحاول النهوض بتجربة ذات تفرعات ، هي في ضمير الحاضر القصصي استذكار .. وربما تكمن مستقبليتها في انها تخاطب ضمير المستقبل باشارات وعي ، تتضامن لانجاز المشروع الطموح ..

لذا فالافواه ـ كتجربة ـ هي نهوض بتأسيسات ذلك المشروع ..

من هنا نجد الربيعي يتعذب بمشاريعه (بقصصه) وبانتشارها ، ويمني نفسه دوما بانتشارها ، لذا فهو مثقل بهم احتباسها ويناضل ضد كل حدود وكل سجن يجعل هذه المشاريع غير متوفرة على حضورها الكامل..

ومع ان الربيعي تجاوز أرضه المحدودة الضيقة ـ من حيث انتشار نتاجه ـ (وهو جزء من حصار النتاج العراقي عموما) .. لكنه ، بالقياس الى غيره ، حقق نجاحات منظورة في المدى الذي استطاع به جهده الخاص أن يوصل صوته ، (نتاجه) ، مشاريعه ، حد أن انتبه اليه أكثر من كاتب ليخصص له دراسة أو بحثا أكاديميا أو أطروحة دراسات عليا ..

ورغم ذلك فهو يبحث ، بعد ، عن تحقق الرغبة في أن يكون على كل لسان ..

في « الافواه » ـ الكلمة المجردة ـ تكمن تلك الرغبة أيضا .. ان « عنوان » هذه المجموعة ، ليس وعاء للاستقبال والتلقي (كما في منطقها الشكلي : اداة

لايصال الطعام . الدبمومة الى الجسد البشري) بل هي الوسيلة التعبيرية ، من الافواه تنطلق الصرخة ، ويتشكل اللسان .

وبالتالي . فالافواه ، الكلمة والعنوان والمجموعة . رغبة للافصاح ، رغبة لتشكيل لسان مشاع ومنتشر ، اذاعة لجيل أو فئة من جيل معذب بهمومه واحباطاته وتمرداته ..

تلك هي رغبة الربيعي من « الافواه » .. وتلك رغبة لا تنسحب على الحاضر وحده ، ولا تتبدى كامتداد من الماضي (البسيط والمعقد) ، بل ستمتد في المستقبل ، لان الربيعي يطمح لان يعمم نماذجه . يجعلها على كل الافواه .. ولان نماذجه تفتني بالارضي ، المادي . الحياتي ، فهي ليست نماذج جامدة أو ساكنة ..

لذا فان « الحالة الابداعية » المستنبطة التي تشكل هم « الافواه » ، اللسان القصصي ، ستظل عند الربيعي هما دائما في الخروج على اللحظة الراهنة وانتخاب المثل كما يشتهي خيال الفنان مضافا الى ذاكرة الواقع ..

« فالافواه » قصص توظف تجاربها على طريق تجاوز العادي الى تأسيسات اصطفاء النموذجي .

بغداد

دار الآداب تقدم

الثلج يحترق

رواية بقلم

ريجيس دوبريه

في هذه الرواية ، يقفز مؤلف « ثورة في الثورة » الى الصف الاول من الروائيين الفرنسيين المعاصرين ، فينال أخيرا « جائزة فمينا » المشهورة تقديرا لموهبته وفنه .

و « الثلج يحترق » قصة رجل وامرأة ، بوريس وايميلا ، يبحث أحدهما عن الآخر ، فيلتقي به ثم يضيعه ، ثم يلتقي به ثانية ، ويحن اليه ويفقده ، عبر أوروبا وأميركا . في النضال والعذاب والموت والقتل . من أجل حب البشر .

اختارت ايميلا ، ابنة جبال النمسا ، أن تقاتل من أجل العدالة . وتلتقي في هافانا بشاب فرنسي ، بوريس ، نجا من ثورة أخرى ، فتسحره ، ولكنها تحب زعيما ثوريا ، هو كارلوس ، وتذهب فتعيش معه في « لاباز » ، في الخفاء والفرح ، الى اليوم الذي تغتاله الشرطة البوليفية . وتفقد ايميلا كل شيء : الرجل الذي تحبه ، والطفل الذي تنتظره ، والمعركة التي تخوضها ، ولكنها لا تترك الدرب الذي سلكته ، فمن كوبا الى التشيلي ، ومن بوليفيا الى انكلترة ، ومن باريس الى همبورغ ، تضطلع بقدرها حتى النهاية . قدر المرأة المناضلة .

ان « التاريخ » يسكن قصة هؤلاء الابطال . فهو لحمهم ، وعذابهم ، وألمهم . ان سعادة بوريس وايميلا مستحيلة ، ولكن أناسا آخرين سيكونون يوما ، بفضلهما ، أقل شقاء .

ان هذه الرواية أغنية حب في مأساة عصرنا . توكيد ارادة للحياة وللنضال .

تصدر في الشهر القادم