- ناي على أيامنا.
- الأحلام المشرقية.
- رالف رزق الله في المرآة.

إصدارات جديدة

شوقي بزيع

١- كوكب الحياة البديل

يواصل محمد القيسي بدأب مسيرةً شعريةً طويلة تمتدّ بين مجموعته الأولى **راية في الريح** الصادرة عام ١٩٦٨، ومجموعته الأخيرة **ناي على أيامنا**[١] التي صدرت عام ١٩٩٦. خلال هذه المسيرة التي امتدّت أكثر من ثمانية وعشرين عاماً أصدر القيسي ثمانية وعشرين مؤلَّفاً بينها إحدى وعشرون مجموعةً شعرية، أي بمعدل مؤلَّفٍ واحدٍ كل عام. هذا المعدل لا يدانيه من حيث الكمّ شاعرٌ عربيٌّ آخر سوى نزار قباني في العقود الأخيرة. واللافت أيضاً أنّ وتيرة الكتابة الشعرية لدى القيسي تتضاعف مع تقدّمه في العمر. وهو من هذه الزاوية يكاد يكون مخالفاً لمجريات الكتابة الشعريّة العربيّة، إذْ إنّ غالبية الشعراء العرب ينجزون معظم أعمالهم قبل سنّ الأربعين ثم ينحسرون بعد ذلك بفعل المرض أو الزمن أو نضوب الموهبة أو الشيخوخة الإبداعية وفقدان الموضوع.

قد تكون النقطةُ الأخيرة هي الأكثر خطورةً بالنسبة للشعراء وبخاصة أولئك الذين تربَّوْا في كنف الإيديولوجيا والهموم الوطنية والقومية. فالكثيرون صعدوا مع تصاعد هذه الهموم، وكان شعرهم مرتبطاً بالاندفاعة القومية والوطنية التي عرفت ذروتَها في الخمسينات والستينات؛ حتى إذا تراجعتْ تلك الاندفاعةُ بفعل الظروف تراجع الشِّعْرُ معها، وظلّ الشعراءُ أسرى الأحلام الرومنسية أو الشعارات الطنانة. ولقد انعكس ربطُ الشعر بالإيديولوجيا لا على الشعر القومي والوطني فحسب، بل حوّل الكثير مما عُرف بشعر الواقعية الاشتراكية إلى خطَب حماسية ذاتِ نزوعٍ تبشيريّ محض. وكان الثمن الذيّ دفعه الكثيرُ من الشعراء العرب باهظاً جداً في هذا السياق. وحدهم الشعراء الحقيقيون ذوو البصيرة النافذة هم الذين نجوا من ذلك الامتحان، ونَحَوْا بالشعر مناحي عميقة تتجاوز القِشرةَ السياسيةَ لتلمس قضايا الإنسان الكبرى في علاقته بنفسه وبالعالم، أو في شغفه بالحرية والعدالة، أو في علاقته بالزمن والموت والانبعاث. لذلك استطاع شعراء كبار كأدونيس والبياتي وسعدي يوسف ومحمود درويش ومحمد الماغوط وأنسي الحاج وغيرهم أن ينجوا من هذا الفخ وأن يُشرعوا القصيدةَ على عوالم لا تخمد نيرانها ولا تتأسَّن مياهُها ولا تُستَنْفَد موضوعاتها.

محمد القيسي هو واحد من الذين نجوا بشعرهم من فخّ الشعار السياسي والاتّكاء الدائم على عدالة القضية التي يحملها، رغم جنوحه المُلِحّ نحو كتابة القصيدة الوطنية بين حين وآخر. وهو أمر لا يضِير الشاعر في شيء مادام ينتمي الى فلسطين ويحمل عذاباتها في حِلِّه وترحاله، ومادام هذا الانتماءُ لم يُعْفِهِ من عناء البحث والتجريب الدائمين. في مجموعة القيسي الأخيرة كما في معظم شعره نلمح ذلك الإحساسَ الفاجع بالفقدان وهروب العالم من بين الأصابع. كأن فلسطين لم تعد عند الشاعر مساحةً جغرافيةً معيَّنةً أو أرضاً محددة المعالم، بل أصبحت فقداناً للمعنى وبحثاً دؤوباً عن ظلاله في الأشياء والكائنات. هكذا استعاض محمد القيسي عن الخسارة الكبرى بالهجوم على الحياة، لا بالانسحاب منها. وشعره لا يقوم على التأمّل النظريّ والتجريد الكلامي، بل على الإحساس العارم بالموجودات والاندفاع نحو الشهوة الغريزية أو لذّة الاكتشاف.

تبدو ثنائيةُ الغياب والحضور جليّةً في شعر القيسي. ثمة جدل متواصل بين غياب الأرض وحضور الحياة الموازي. كأنّ الشاعر - وهو

---

١ - محمد القيسي: **نايٌ على أيامنا** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦).

يفقد أرضه - يحاول انتهاكَ الأرض كلها والضربَ في قِفارها وَجهاتِها بحثاً عن لحظة أمان مفقودة أو عن امرأة مختبئةٍ في أحشاء الغيب. المرأة بهذا المعنى هي مستودع الشغف واللذة والألم والدهشة. هي كَوْكبُ الحياة البديل، ومنارةُ الأمل الباقية، ولذلك يصرخ بها القيسي في قصيدته «أيها المتدارك كيف أحيط بهذا الضريح»:

أنت أميرةُ هذي العشيرة،
عُكّازُ هذا الضرير إلى سدرة المنتهى
بيتُ روحي الحرام،
سواك لزهري لا أرضى،
لا أفق غير براريك...

يتيمان نحن، غريبان في أمّة...

يجد محمد القيسي في السَّفَر متعته الكبيرة وخلاصَهُ المرجُوَّ. كأنه وهو يسافر يشغل نفسَه عن الوطن والموت في آن واحد. لعله يظن، كما الكثير من الشعراء، بأنه بذلك يضلّل الموتَ فلا يجد له جسداً ولا يعثر على مستقرّ. وهو في الوقت ذاته ينهب المدن والأصقاع والأوطان لكي ينسى المدنَ التي أُخرج منها بالقوّة، والنيرانَ التي تشتعل في داخله. ولهذا نرى قصائد المجموعة الأخيرة موزَّعةً أماكنُها ومناخاتُها بين لندن وفاس والدار البيضاء وبيروت وروما وعمان وغيرها من مدن العالم وعواصمه. والمرأة حاضرة في كل تلك المدن بوصفها الملجأ والحصنَ والملاذَ الذي يخفّف من الشعور بالتلاشي والضياع الكاملين. ثمّة هروبٌ دائم إلى الرغبات المخبوءة في باطن النساء والكؤوس والكلمات. لكنْ يُطِلُّ من وراء هذا الشغف المحموم لمعانُ الفراديس المفقودة التي خسرها الشاعرُ، كما يُطلّ عبقُ الأماكن الأولى مصحوباً بأوجاعه وذكرياته. لذلك لا يني الشاعرُ يكرر هذا الإحساس بلاجدوى الحياة وعمقها وانطفاء

محمد القيسي
ناي على أيامنا

جذوتها الأولى. إنه يهرب الى المرأة أو السفر أو الشعر لكي ينسى ما لا يمكن نسيانه؛ يسافر ليهرب ويكتب ليهرب ويعشق ليهرب، ثم يعلن منكسراً:

أحسب أنّي أحتاج أكثر من سنواتي
لأنهي القصيدة،
أو أُفرغ المتدارك من وزنه
ليفيضَ حدائقَ ما كنتُ
أحلم يوماً بها

ويبدو إلحاحُ الشاعر على المتدارك نوعاً من الاستسلام لخدر الإيقاع المتماثل الذي يحمل معظم قصائده على موجة واحدة مهيِّئاً له سريرَ الأمان أو النوم خارج جُلجلة الأوزان واصطدامها وقرع طبولها. وربما يكون اختيارُ التسمية «ناي على أيامنا» جزءاً من رغبة الشاعر في الاستسلام لحنان الناي ووحدانيته المعادلَيْن لحنان المرأة ووحدانيتها. لذلك نجد القصائد تتماثل وتتقارب مناخاتها في المجموعة. كأنها تكمل كلاماً كان قد بدأه الشاعرُ من قبل وتتواصل مع حداء الفقدان الذي ينتشر على مساحة شعره بكاملها.

٢- بورخيس ونداء الشرق

ينقسم كتابُ **الأحلام المشرقية** لعيسى مخلوف[٢] إلى ثلاثة أقسام يشكّلُ أولُّها بحثاً معمَّقاً في أدب الكاتب الأرجنتيني الشهير خورخي بورخيس، بينما يعمل مخلوف في القسمين التاليين على ترجمة مختارات من شعر بورخيس وكتاباته النثرية. غير أنّ غاية الكتاب، كما يُستَدَلُّ من عنوانه، هي تسليط الضوء على المصادر المشرقية لأدب بورخيس وثقافته وبخاصة في جانبهما العربي والإسلامي. فالمرء لا يملك إلا أن يحسّ بالدهشة العارمة إزاء هذه الثقافة الموسوعية للأديب الأرجنتيني الذي وُلد في العام الأخير من القرن التاسع عشر وتوفي عام ١٩٨٦م. ومع أنه كان منحازاً بوجدانه وفكره إلى القرن الماضي باعتباره القرنَ الزاخِرَ بالروائع الأدبية والفكرية، فإنّ مروحة كتاباته تتسع على امتداد العصور كلها وتحتضن الثقافةَ الكونيّةَ بكافة أبعادها ومناحيها.

لقد كان بورخيس كما يرى مخلوف نموذجاً نادراً للمثقف الشمولي ذي الرؤية الموسوعية التي تذوب في داخلها الأبعادُ والفواصلُ والقوميات. لذلك فهو أكثر مَنْ يمثّل اللقاءَ بين ثقافات العالم وحضاراته: من الإسبانية إلى الأنكلوسكسونية، ومن الألمانية والإيطالية والفرنسية إلى العربية والإسلامية والمشرقية. أما مفتاح فلسفة فكره فهو موجود في نظرته إلى الكتاب الذي اعتبره حاملَ أسرار الجنس البشري

٢- عيسى مخلوف: **الأحلام المشرقية** (بيروت: دار النهار، ١٩٩٦).

ومستودع أعماقه. والعالم في رأي بورخيس شبيه بمكتبة كبرى لا بداية لها ولا نهاية، مكتبةٍ تضيف إليها الأعرافُ والحضارات كما يضيف إليها الأفرادُ عصارةَ ما خبروه واكتنزوه من معارف. لكنّ الكتاب النموذجي في نظر بورخيس، والذي يختزل الكتابة كلها، هو **ألف ليلة وليلة**. فهذا الكتاب الذي قرأه الكاتبُ الارجنتيني وهو لمّا يزل في الحادية عشرة من عمره يُعتبر بالنسبة له أمّ الكتب كلها والبوّابَةَ التي لا بدَّ منها لفهم لغز الشرق واكتناه أسراره. لقد أحبَّ بورخيس الكتابَ بدءاً من عنوانه. فأن تقول "ألف ليلة" بالنسبة إليه يعني أن تتكلم على لانهائية الليالي؛ وحين تُضيف الليلةَ الواحدةَ تبدو وكأنك تضيف المحدود إلى اللامحدود وتمازجُ بين الواقع والمحلوم به.

ولم يكتف بورخيس بقراءة الكتاب، بل نسج «كتاب الرمل» على منواله. وهو كتاب متخيَّل يخبرنا الكاتبُ بأنه اشتراه من أحد الباعة ليجد بأن صفحته الأولى غير موجودة وكذلك صفحته الأخيرة. وحين فاتَحَ البائعَ بذلك أجابه بأن ليس لهذا الكتاب صفحةٌ أولى أو أخيرة لأنه كتاب مفتوح لا بداية له ولا نهاية. تشير تلك الحادثةُ الرمزية الى أن كلَّ كتاب في نظر بورخيس شبيهٌ بالمتاهة، تماماً كعالم **ألف ليلة وليلة** الذي يبدو وكأنه يتابع سيرةً أزليّة من الغيرة والقتل والسَّرد، سيرةً لا تنتهي إلا بانتهاء العالم وزواله. لقد بات الكتاب، نظراً لذلك، رمزاً لغموض الشرق والتباسه في نظر الغربيين. وهو ما جعل كيبلنغ يقول فيه: «إذا ما سمعتَ نداء الشرق فإنك لن تسمع شيئاً آخر غيره على الإطلاق». السبب الآخر لإعجاب بورخيس

عيسى مخلوف

الأحلامُ المشرقيّة

بورخس في متاهات «ألف ليلة وليلة»

الشديد بـ **ألف ليلة وليلة** هو قناعته بأن الوجود الحقيقي يتشكل في الأحلام. «إننا كائنات بسيطة من ابتكار الاحلام»، يقول بورخيس. وهو قول يذكر بقول شكسبير: «الإنسان مكوَّنٌ من مادة الأحلام ذاتها»، وبتلك الومضة الإسلامية المدهشة: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا». **وفي ألف ليلة وليلة** تمازُجٌ دائمٌ بين الوقائع والأحلام حيث تولد الحقيقةُ مراتٍ كثيرةً من أحشاء الحلم كما يولد هو بدوره منها. وهذا التداخل المتواصل بين الموجود والمتخيَّل هو الذي رفد الأدبَ الأميركي اللاتينيَّ بالكثير من خصائصه، وبخاصة ما سُمِّي بالواقعية السحرية لدى غابرييل غارسيا ماركيز.

لا تبتعد قصائد بورخيس المترجمة كثيراً عن أفكاره. لا بل إن هذه القصائد تبدو وكأنها المعادل الفنيَّ لهذه الأفكار. ففي قصيدته «استعارات ألف ليلة وليلة» يقول بورخيس:

ذاك المدى اللامحدود
به يقاس تدرُّج الظلال
تفتُّت الرخام المتواصل
وخطى الأجيال...
تقول العرب، ما بمقدور أحد
إتمام قراءة "كتاب الليالي"
فالليالي هي الزمن، ذاك الذي لا ينام
واصل القراءة بينما يموت النهار
هناك، حيث تروي شهرزاد حكايتك.

إذن نحن نعرف أن الكتاب بلا بداية ولا نهاية. لكن علينا مواصلة القراءة بانتظار أن نصبح جزءاً من الكتاب وأن تأتي شهرزاد من جديد لتروي حكايتنا نحن. هكذا يوضح الكاتب أن العالم ليس سوى كتاب كبير يضيف كلٌّ منّا إليه قدر استطاعته. لكنه كتاب محكوم بمشيئة قدرية محتومة. فلو احترقت كتبُ الأرض كلها لن تكون هناك خسارةٌ تُذْكر لأنّ البشرية ستعيد كتابتها من جديد. إنّ الكتابة عمل البشر الأساسي، أو هي بتعبير الشاعر: «النسجُ اللانهائي لپنيلوب» حيث علينا أن نتابع نسجَ الثوب حتى ولو لم نكن متيقنين من عودة «عوليس» الأملِ والرجاء.

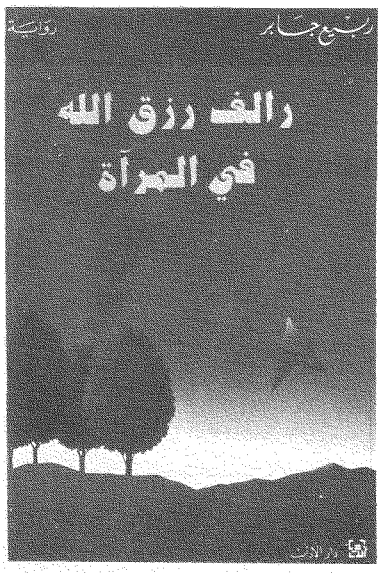
لقد شكَّل الرَّملُ أحدَ مفاتيح الدخول الى عالم بورخيس. فالرمل يرمز إلى التحول واللاشكل وانعدام الثبات حتى لو كانت كميَّتُهُ واحدة. إنّه مادة قابلة لأن يُعاد تشكيلها إلى ما لا نهاية، تماماً كالرمال في معلَّقة امرئ القيس. لذلك فإنّ الملك العربي في قصّة بورخيس «ملكان ومتاهتان» يأتي بملك بابل إلى وسط الصحراء بعد أن استدرجه هذا الأخيرُ إلى متاهته المصنوعة من سلالم البرونز وممراته. والمعرفة عند العرب هي نوع من الضرب بالرمل، ذلك أنّ الذي يحسن قراءة الرمل يحسن في الوقت ذاته السفرَ في المجهول وقراءة المستقبل. وقد عرف بورخيس بحق أن يحدِّق، رغم عماه الكامل، في رمل المعنى وأنْ يحول متاهةَ الكلمات إلى منارة حقيقية للأجيال التي ستأتي من بعده.

٣ـ الغوص في مرآة الموت

«حتى الآن لا نفهم لماذا فعل ذلك». قالت حلا، زوجةُ رالف رزق الله الذي قضى منتحراً بإلقاء نفسه عن صخور الروشة، للمؤلِّفِ الباحثِ عن مفتاح لفكّ اللغز. ثم تُردف حلا مشيرةً إلى زوجها الراحل: «كأني لم أفهمه طوال عشرين سنة». ساعتئذ يحسُّ المؤلف أنه لم يكذب حين قال لزوجة رالف إنه يعرفه إلى حدٍ مّا. ومع أن الرواية[٣] تدور حول حدث حقيقي هو انتحارُ الأستاذ الجامعي رالف رزق الله، وهو حَدَثٌ مُثْبت عبر تقارير قوى الأمن والطبيب الشرعي وصفحات الوفيات في الجرائد، فَإنّ المؤلف يعمد في مقدمة الرواية الى توضيح أن «الرواية من نسج الخيال. بعضُ الأسماء والأحداث الواردة فيها حقيقية. لكن الضرورة الفنية اقتضت صياغتها على نحو مختلف. وجميع الشخصيات في هذه الرواية هي أولاً وأخيراً صنيعُ مخيّلةِ المؤلف وإنْ تشابهت أحياناً مع شخصيات حقيقية».

ثمة شيء وحيد ثابت وواضح يريد المؤلف أن يشير اليه في الرواية، وهو حادثة الانتحار. وهو يتوسّل في سبيل ذلك طرقاً ومسالك مختلفة تتوزّع بين القراءات والفرضيات والأدلّة ومسرح الجريمة التي تلبس لبوس الانتحار. الأجزاءُ الثلاثة التي تشكل مساحة الرواية تتوزّع بدورها إلى مقاطع وأجزاء يبدأ كلٌّ منها بعبارة «كان يدعى رالف رزق الله». كل شيء بعد ذلك يتحوّل إلى شبهة ويتداخل مع سواه في لعبة المرايا. فالمرايا وحدها هي التي تصنع الرواية، لا الواقع... ومن دونها كان الحدثُ سيبدو عادياً لا يختلف عن مئات حوادث الانتحار المماثلة. من هنا كان على المؤلف أن ينفي عن الشخصيات الحقيقية التي ذهب إليها صفةَ اليقين، لا لأنها غير موجودة، بل لأنه يريد أن يتقدّم في عمله على مستويين اثنين: مستوى الواقع المرئي، ومستوى المتخيل الإبداعي. ومن دون هذا الأخير يتحول المؤلِّف الى مجرد محقِّق دؤوب يتقصّى الأحداث ويربط فيما بينها للوصول الى نتيجة، مَثَلُه في ذلك مَثَلُ الطبيب الشرعي أو رجال الأمن والتحرّي والأدلة الجنائية.

يبدأ ربيع جابر رحلة البحث عن رالف رزق الله بعد موته بثمانية أشهر لا رغبةً بالوصول الى الحقيقة فحسب، بل لأنه رأى فيه انعكاساً لصورته في المرآة، كما يشير في غير موضع من الرواية. إنّه شريكه في الغربة والصمت والإحساس باللاجدوى، وشريكُه في ذلك الفضاء الأسود الذي يحيط بغرفة المؤلف الرطبة والمأهولة بالعتمة والصمت والفراغ المدقع. وهو أيضاً شريكه في التوحّد والانكفاء إلى الداخل. فالمؤلف وبطله كانا يعملان معاً في ملحق **النهار** الأسبوعي، ومع ذلك فانهما لم يتبادلا سوى غمغماتٍ خافتة خلال لقاءاتهما العابرة؛ وفي المرة الأخيرة التي التقيا خلالها عند مدخل الجريدة لم يستطع المؤلف التحديقَ إلى عيني بطله بل اكتفى بطأطأة رأسه والهروب بعينيه من المواجهة. العلاقة الفعلية بين الطرفين لم تبدأ، إذن، إلا بعد انتحار رالف، أي بعد أن أصبح التصادمُ غيرَ ممكن بينهما. ولا يكفّ المؤلف عن الإشارة الى اللقاء الأخير عند مدخل الجريدة بوصفه مدخلاً للعلاقة بينه وبين رالف. إنها ليست علاقة كراهية بالطبع، ولكنها علاقة تجنُّب ومواربة. ومع تقدّم الرواية نتعرّف إلى أن هذه المواربة لم تكن بفعل الاختلاف، بل بفعل التشابه في



الغربة والوحشة وظلام الداخل. كأن كُلاً من الطرفين هو صورةُ الآخر في المرآة، وهي صورة لا يمكن إلا أن تكون معكوسةً أو مقلوبة.

البحث عن رجل ميت يقتضي، وفق رؤية المؤلف، التعرُّفَ إلى ثلاثة مصادر: الكتابة (بوصفه كاتباً)، والأهل والأصدقاء، ومن ثم الصور الفوتوغرافية. هكذا تأخذ الرواية طابعاً بوليسياً تشويقياً يمكّننا من المشاركة في الرحلة ومتعةِ البحث، وصولاً إلى تبيُّنِ الدوافع التي أفضت الى الانتحار. كانت كتابات رالف في ملحق **النهار** تشي ببعض الدلائل السوداوية والميل الى الاكتئاب وغريزة الموت، سواء في مقالته عن دراكولا التي تتحدَّث عن الموت حلاً أخيراً لقضية التوتر وفقدان التوازن، أم في مقالته عن تراجيدية الأربعين باعتبارها سنَّ النكوص والتراجع نحو الوحشة والمرض، أمْ مقالته الأخيرة «مدخل

٣ـ ربيع جابر: **رالف رزق الله في المرآة** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧).

إلى التعاسة» حيث البحثُ عن السعادة يوصلنا إلى عكسها تماماً أي الى الشقاء المطلق. وإذا كانت هذه الكتاباتُ على جنوحها التشاؤمي غير كافية لتبرير الانتحار، فإنّ علاقة رالف بزوجته وأولاده وأخته وأبويه لم تكن علاقةً تصادمية أو عدائية بل هي علاقة عادية تتشابه مع معظم العلاقات الأُسَرية الأخرى. ما يلفت النظر، ربما، هو هذا الشعور الناجم عن فقدان الاتصال وانقطاع البثّ. فالزوجة تشير الى الجانب الغامض والمنسحب في شخصية زوجها، والأهل يشعرون دائماً بافتقادهم إيّاه وابتعادِه عنهم. وحين يأتي فهو يأتي لماماً وسريعاً كالزائر الغريب، كما يعبر هو بنفسه في إحدى مقالاته.

أما الصور الفوتوغرافية فيُفرد لها المؤلِّفُ صفحاتٍ كثيرة محاولاً أن يتبين من ملامح رالف رزق الله ما يشي بهروبه وغرابة أطواره. وهو لذلك يتابع صُوَر بطله منذ فترة طفولته الأولى وحتى الفترة التي سبقت انتحاره، ليكتشف أنّ رالف كان دائماً مسوَّراً بعزلته ومشدوداً إلى ظلامه حتى وهو بين أهله وأصدقائه. ولهذا السبب يقيم الكاتب حواراً متخيلاً ينكر فيه رالف أن يكون موجوداً في صوره ويصرّ على كونه مجرد طيفٍ ينبعث من مخيلة الكاتب.

حين يعجز المؤلف عن تبرير حادثة الانتحار عبر الكتابة وحدها أو المحيط الاجتماعي وحده، يذهب في التحليل إلى أماكن مختلفة محاولاً سَبْرَ الأغوار الداخلية للبطل المنتحر في ضوء الثقافة المتقصّية والبحث عن مخارج. هل يكون رالف قد انتحر بسبب نرجسيته؟ فنرسيس الذي عشق صورته في الماء ظل يحاول عبثاً الإمساك بها إلى أن غرق وأصبح هو وصورته شيئاً واحداً. ورالف رأى في البحر مرآته وغاص فيه كما غاصت «أليس» في مرآتها وذهبتْ عبر الزجاج الشفّاف الذي حرّرها من جاذبية الأرض وجعلها خفيفةً كالفراشة، أو كما يغوص الدبُّ القطبيّ في أعماق الجليد بحثاً عن النوم الآمن والعزلة الطويلة.

لكنّ «أليس» تعود من مرآتها إلى عالم الواقع، وكذلك يفعل الدبُّ بعد ذوبان الثلوج، في حين أن رالف يتلاشى في البحر ويسير في طريق التيه والسكينة واللاعودة. لقد كان رالف قد فقد الاتصالَ قبل ذلك بسنوات لأنه كان يعيش في جزيرته الخاصة، وفق تعبير الشاعر البرتغالي فرناندوا بسوا الذي كان يقول: «إنّ الناس عبارة عن جزر منفصلة تقع في بحر واحد».

يتبع ربيع جابر في روايته الجديدة تقنيةً شبيهةً بما فعله في روايته السابقة عن مارون بغدادي. فهو يعمد إلى وضع الفرضيات والمقاربات المختلفة، ومن ثَمَّ يحاول تقصّي خيوطها للبحث عن إجابة شافية. لكنّ ما يمتع القارئ ويُدْهِشه ليس الإجابة أو محطة الوصول، بل هو هذه القدرة الفائقة على السرد والنسج الحكائي وتتبُّع التفاصيل والجزئيات. في كلتا الروايتين يعمل المؤلف على قضية منتهية هي موت البطل انتحاراً أو سقوطاً في منْوَر بنايةٍ معتمة. ومع ذلك فإنّ هذا «الموت المعلن» على حدّ غابرييل غارسيا ماركيز لا يشكل نهاية الرواية، بل بداية البحث عن تشكُّلها في الأعماق المظلمة للقلب الإنساني. لا تقوم الرواية هنا على الوصف والإنشاء، ولا على بناء الشخصيات وتصعيد الحدث الدرامي، بل على مقاربةِ الحقيقة من زوايا مختلفة أو محاولةِ تأليفها من عناصر متعددّة يتضافر في صنعها عالما الداخل والخارج. لذلك فهناك عَوْدٌ دائمٌ على بَدْء... غَوْصٌ الى المكان الأبعد وتراجُع الى البدايات. وهي تقنية سَبَقَ لإلياس خوري أن استخدمها في العديد من رواياته وبخاصة **مجمع الأسرار**، حيث يتكرَّرُ مع كلِّ مقطع المفتاحُ نفسه: «بدأت الحكايةُ هكذا»، ثم نكتشف بعد ذلك أن كل نهاية تعود على أعقابها لتبدأ من جديد. غير أن ربيع جابر لا يعمل كإلياس خوري على المرايا المتقابلة خارج الذات الفردية، ولا ينسحب من روايته ليتوارى في نسيج الكتابة وحدها، بل هو يتقاسم البطولة مع كُلٍّ من مارون بغدادي ورالف رزق الله ويتبادل معهما مرايا الحياة المفضية الى انقضائها.

رواية ربيع جابر هي مزيجٌ من الريبورتاج والأَرْشفة والتوثيق والتحقيق البوليسي والكولاج المشهدي. ومع أنها تحرص ما استطاعت على تجنب الرومنسية والتداعي الشعري، فإنّها نشيدٌ شاعري في تمجيد الألم والغربة والموت. وهي أيضاً نشيد مفعم بالمحبة للأصدقاء الراحلين الذين أضاؤوا بموتهم جيلاً كاملاً من الحسرات وخيبات الأمل والأحلام المهيضة.

بيروت