تجربتي الروائية

صنع الله ابراهيم

لقد حاولت كل جهدي أن أتجنب الحديث في هذا الموضوع لسبب بسيط، هو ايماني بان روايتين أو ثلاث لا تصنع كاتبا، ولا يمكن الحديث عن التجربة الروائية إلا من خلال كَمٍّ من الأعمال.

لكن كان من الضروري أن أشارك في هذا الملتقى الهام، ولما كنت قد ابتعدت قاصدا عن النشاط النظري والنقدي، فلم يعد أمامي، إلا الخوض مرغما في هذا الحديث.

وليس هنا على ما أعتقد مجال لتناول الظروف والعوامل التي دفعتني الى كتابة الرواية، وهو على أي حال موضوع طرق كثيرا في أطره العامة المتماثلة من جانب عدد كبير من الكتاب الكبار في مختلف أنحاء العالم، بحيث يصعب علي أن أضيف جديدا ذا قيمة الى ما ذكروه، رغم الخصوصية الواردة.

يكفي أن أقول اني قد اتخذت قراري بكتابة الرواية تأكيدا لذاتي ودفاعا عنها في ظروف صعبة للغاية هي ظروف السجن. فكان الحصول على الورقة والقلم الممنوعين ثم توفير المخبأ الملائم لهما، يمثل انتصارا على القضبان. وعلى الورقة كان بوسعي أن أمارس كل الحرية المفتقدة.

ومنذ البداية كانت لعبة الشكل تستهويني. فالحرية التي يتعامل بها الكتاب المعاصرون مع مادة الرواية كانت تثيرني للغاية. كل رواية تصبح مفاجأة تامة ومغامرة مثيرة جديدة، لا تكرار فيها أو ابتذال.

وكان من الطبيعي ان تتحول الطفولة التي استيقظت أدق لحظاتها في أيام السجن ولياليه الطويلة الى منجم غني بالنسبة للعمل الاول. لكني لم أكتب غير بضع فصول توقفت بعدها عندما واجهت المشاكل التي يواجهها كل كاتب في بداية عمله، وأحيانا كثيرة بعد الرواية الاولى.

وكان من الطبيعي ان تتحول الطفولة التي استيقظت أدق لحظاتها في أيام السجن ولياليه الطويلة الى منجم غني بالنسبة للعمل الاول. لكني لم أكتب غير بضع فصول توقفت بعدها عندما واجهت المشاكل التي يواجهها كل كاتب في بداية عمله، وأحيانا كثيرة بعد الرواية الاولى.

أي طريق بين عشرات الطرق؟ الاساليب والاشكال والمدارس؟ تشيكوف وجوركي وجويس وبروست فضلا عن زولا وبلزاك ونجيب محفوظ ثم روب آلان جرييه وأصحاب الرواية الجديدة في فرنسا الذين كانوا يحدثون ضجة كبرى في ذلك الوقت (بداية الستينات)؟.

لم يكن الامر متعلقا بالحرفة، بالتكنيك وحسب، وانما كان يشمل أساساً وجهة النظر، الرؤية، ما تريد ان تقوله.

كنت قد بدأت حركتي من موقع التمرد على ما كان يعرف في ذلك الحين بالواقعية الاشتراكية. فقد شعرت أنا وكثيرون غيري انها تزيف الواقع وتزوقه. وقدرت ان هذا الخداع لا يساعد الانسان بل يضلله.

هكذا عاهدت نفسي منذ البداية أن أذكر الحقيقة. ولان الحقيقة ليست مطلقة فلا بد من أن أبذل كل جهد، مسلحاً بالعلم والتجربة، بماركس وفرويد ومن أضاف اليهما، لاقترب منها قدر الامكان. وكان لدي قدر كاف من الغرور وقتذاك (كنت ما أزال في الثانية والعشرين من عمري) لأعاهد نفسي ألا أكرر أو أقلد، وأن أصمت اذا لم يكن عندي ما أضيفه.

تجمعت في تلك الأثناء مكتبة سرية ضخمة في السجن الصحراوي الذي كنا به. وكانت المكتبة متنوعة للغاية ومعاصرة، حتى أنها ضمت أحدث الدراسات والمجلات الأدبية والنظرية الفرنسية. وأتيحت لي فرصة نادرة للقراءة في مجالات متنوعة. وأعدت قراءة ما قرأته من قبل بعين مختلفة تبحث عن أجوبة لأسئلة محددة. وكنت أستعين بالمرحوم ابراهيم عامر ليترجم لي عن الفرنسية التي لا أجيدها كل ما يستهويني من دراسات فلسفية أو أدبية ومنها دراسة مثيرة نشرتها مجلة لا نوفيل كريتيك عن البناء المعماري لرواية يوليسيز.

ووقع في يدي كتابان عن هيمنجواي لهما الأثر في مسيرتي: الأول للناقد الأميركي كارلوس بيكر والثاني للناقد السوفييتي كاشين أو كاشكين ان لم تخني الذاكرة. وفي رأيي أن هذين الكتابين يمثلان احدى الحالات النادرة التي يكون فيها الناقد عونا للكاتب. فقد تغلغلا الى أعماق الرؤية الفنية للكاتب الاميركي العظيم، واهتما أساساً بأدواته والقواعد التي وضعها لنفسه. وتقبل مزاجي الخاص كثيراً من هذه القواعد، اذ وجدت فيها دعامات يمكن الاستناد اليها في المرحلة الاولى: ألا أكتب الا عما أعرفه جيداً - ان يكون النثر واقعيا محددا للغاية ذا أبعاد متعددة (جبل الثلج) في مواجهة السيولة العربية التقليدية - التركيز والاعتماد على الايحاءات والارتباطات الداخلية للنثر وحذف كل ما هو زائد أي كل ما يمكن الاستغناء عنه.

عدت الى محاولة الكتابة. كان من الصعب ان أكتب عن تجربة السجن لأني كنت أعيشها وكانت لها جوانب كثيرة تفتقر الى الوضوح. وكان من الطبيعي أن أتحول مرة أخرى الى منجم الطفولة. فقررت أن أقتطع منها لحظات يمكنني، في حدود وعي الآني، أن أسيطر عليها.

ولا زلت أحتفظ بأرق المشاعر لتلك اللحظات التي كنت أنفرد فيها بنفسي الى جوار سور السجن، مشرفا على مساحات شاسعة من رمال الصحراء، لأكتب فصولا من رواية ثانية، لم يقيض لها، هي الاخرى، أن تكتمل.

ذلك أنه أفرج عنا فجأة في منتصف عام ١٩٦٤، قبل أيام قليلة من تحويل مجرى النيل وانتهاء العمل في المرحلة الاولى من السد العالي. وخرجت الى الحرية بعد خمس سنوات ونصف من السجن، لأواجه عالما مختلفاً بحكم ما تعرضت له أنا شخصياً من تغيرات بالغة (دخلته في الواحدة والعشرين، وغادرته في السادسة والعشرين)، بالإضافة الى التغيرات التي لحقت بالمجتمع نتيجة الثورة الاجتماعية التي قام بها جمال عبد الناصر في أوائل الستينات. ألفيت طبقات قد اندثرت وطبقات غيرها ظهرت. وجدت أجهزة التلفزيون تحتل أغلب البيوت. والناس تعاني هموماً مختلفة للغاية. وكان ثمة أشياء غير مفهومة: الحديث يجري عن اشتراكية تطبق، هي ما كنت أحلم به ودخلت السجن من أجله. أما الذين يطبقونها فهم والمنتفعون بها أجنحة متعددة من البرجوازية الصغيرة، انطلقت من عقالها لتنشر كل فكريتها في الحياة والادب والسياسة والفن باسم الاشتراكية العلمية. عالم مختلف اذن عما كنت أحلم به. لكن النظام مشتبك في معركة ضارية مع الامبريالية وليس هناك غير مكان واحد للمناضل السياسي: أن يقف في الصف. أما الكاتب الروائي، فماذا يفعل؟.

كان من الصعب علي أن أحبس نفسي عما يحدث حولي وأدفنها في منجم الطفولة الذاخر. وفشلت كل محاولاتي في استكمال الرواية الثانية التي بدأتها في السجن. وبدلا من ذلك كنت أعود كل مساء الى غرفتي لأسجل في سطور محمومة أحداث اليوم، دون أي محاولة لتحليل أي شيء، مقتصراً على الصدمات التي أتلقاها في كل ساعة أثناء بحثي المشروع عن عمل وامرأة، ومن خلال محاولاتي لايضاح موقفي إزاء الأسئلة التي تنهمر علي من الاقارب والمعارف والاصدقاء.

وذات يوم لا أنساه، بينما أنا ساخط على نفسي لعجزي عن الكتابة، وقد بدأت تعذبني من جديد الأسئلة عن طريقي الخاص وصوتي المتميز، ألقيت نظرة على هذه السطور المحمومة التي تجمعت في أوراق قليلة. وألفيتني في موقف أرشميدس. ها هو الصدق الذي أبحث عنه. ها هي قطعة خام من واقع حقيقي لا تزويق فيه ولا محاولة لاخضاعه لتنظير سياسي أو فلسفي قد يخطىء. قطعة خام تنتظر أصابع الفنان لتصنع منها كائنا متكاملا متميزا. لقد وجدت موضوعي الخاص بشكله المتميز المرتبط به.

فبينما كانت الجملة القصيرة ذات السطح الجاف اللامبالي في محاولاتي السابقة مبدأ متلقناً من همينجواي الذي رفع في بداية عمله شعار «المس وامض»، اذا بها هنا نابعة من العمل ذاته: ففي حمى محاولتي للامساك بلحظة معاشة في ظروف غير مواتية، لم تكن لدي الامكانية لان أتمعن في التفاصيل وأتقصى الخلفيات والتعليلات. لكن «جملتي» ولدت نابضة بتيارات ومسارب خفية، تستكمل هذا النقص، وتخاطب في القارىء كلا من وعيه لاوعيه. وفي بعض الأحيان كنت أجدها غير كافية، فاستكمل الموقف بمعارضة انفعالية. وفي أحيان أخرى أجدها مكررة وزائدة عن الحاجة فاحذفها. هكذا ولدت «تلك الرائحة».

وقد واجهت هذه الرواية القصيرة الرفض التام في البداية سواء من جانب الدولة التي صادرتها أو النقاد الذين هاجموها، أما القراء الذين تسربت اليهم، فقد صدموا من صراحتها القاسية التي مست الابنية العقائدية والتقاليدية لديهم. وفي رأيي أن هذه الصدمة التي حققتها هي دليل نجاحها ونذير مبكر (أوائل ١٩٦٦) بفجيعة ١٩٦٧، وما تلاها من انتكاسات.

فقد أكدت غربة بطلها عما يجري حوله ورفضه ما هو مبتذل وبرجوازي وغير انساني. والغريب ان عدداً من النقاد التقدميين البارزين رأوا فيها «تشيؤاً» واستنكروا هذه الغربة غير المفهومة وادرجوها ضمن عجز المثقفين المنعزلين عن ادراك الظواهر الاجتماعية. فقد نظروا اليها من واقع التسليم بالواقع المعاش على أمل تطويره في المستقبل من خلال وحدة مجردة من الصراع للقوى التقدمية هي في حقيقتها تبعية مطلقة للسلطة الثورية المستبدة.

حددت «تلك الرائحة» الموقف الذي يدفعني اليه مزاجي الخاص: الوحدة بين الرواية والواقع والمؤلف وهي وحدة جعلتني أقف دائماً على حافة السيرة الذاتية، لا يفصلني عنها غير حاجز التشكيل الفني.

ولم تنصرم ثلاثة شهور على الانتهاء من روايتي «الاولى»، حتى كنت في طريقي الى موقع العمل في السد العالي. ففي ظل القيود المفروضة على حرية «الفعل» بدا السد العالي كأنه المكان الوحيد الذي تتحقق فيه هذه الحرية، فضلا عما يعنيه هذا البناء من الناحية المادية بالنسبة لمستقبل بلادي. كانت لدي شكوكي المختلفة وكنت أريد أن أقطع فيها برأي، وكنت أبحث عن امرأة: عن وجودي الجنسي الذي أربكته للغاية الأحداث الحياتية المتعارضة والمتلاحقة. وكنت ما أزال أتلمس طريقي في الكتابة.

وحملت معي بالصدفة كتاباً عن «ميكل أنجلو» كنت أقرأ فيه قبل النوم كعادتي كل ليلة، واذا بي أجد في مسيرته الفنية. كما فسرها مؤلف الكتاب، صدى للمشاكل الفنية التي أعانيها. فهو الذي رفض ان يكون موضوعه الاول من الاساطير كما شاء أساتذته، وأصر ان يكون ذاتياً، خاصاً به. وهو الذي كتب هذه الأبيات عن وظيفة الفنان:

لا تخطر فكرة للفنان مهما كانت عظمته،
وليس لها وجود في قشرة الصخر
فكل ما تستطيعه اليد التي تخدم العقل،
هو أن تفك سحر الرخام».

منهاج كامل للتأليف الفني، بل ورؤية فلسفية للحياة والفعل عموماً.

انطلقت أكتشف معالم السد العالي: الجغرافية والهندسية والتاريخية والسياسية والإنسانية، وسرعان ما أصبحت «أنا» والسد و«مايكل انجلو» وحدة متفاعلة لا يمكن تجزئتها. وفي هذه الوحدة تكمن شروط الرواية المطلوبة: كل ما يتعين علي عمله هو أن أفك سحر الرخام.

يتألف السد- جغرافياً وهندسياً - من ثلاثة أقسام: قسم أمامي وآخر خلفي وثالث بينهما. وتتألف رحلتي من ثلاثة أقسام: القاهرة السد - السد نفسه - السد ابو سمبل. ويتكون البناء من القسمين الأمامي والخلفي من أربع عمليات مختلفة ترتبط كل منها بآلة معينة ومادة معينة.

أربعة فصول صعدا الى السد وأربعة هبوطاً منه. أما السد نفسه فله قلب: النواة الصماء أو الستارة الحديدية المنيعة التي تتألف - للغرابة - من أبسط المواد وأكثرها ضعفاً: التراب. لكن هذا التراب عندما يمزج بالماء ويحقن ببعض المواد المستوردة من الاتحاد السوفييتي يتحول الى حاجز منيع في وجه الزمن.

وفي هذا الجزء الوسطي تلتقي كل عناصر السد والرواية وتتجمع تلك الشذرات والإيماءات والذكريات والاحداث في بؤرة حية، لحظة فعل متوترة، وهي الخلاص المشروط (بالحب) والمَنْفِي (من أجل أي شيء كل هذا؟).

رفعت شعار تحقيق أقصى وحدة بين الشكل والمضمون. وقضيت شهوراً في محاولة لاعطاء كل صفحة من مخطوطي، وكل فقرة في هذه الصفحة، شكلا يتفق وأشكال المواد الرئيسية المكونة للسد: الصخور والرمال والأتربة. ثم تخليت عن هذا الهدف - من الناحية التشكيلية البصرية - عندما وجدت أنه يحتاج مني الى سنوات. وركزت جهدي على اللغة.

في «تلك الرائحة» كانت لغتي تلقائية بها شيء من الركاكة التي حافظت عليها عن قصد عندما وجدت لها جمالية من نوع خاص، تخدم الخطاب المقصود. لكن «نجمة أغسطس» كانت تتطلب، بحكم الوحدة المبتغاة بين الشكل والمضمون موقفاً مختلفاً من اللغة.

فالصخور، وهي المادة الرئيسية لبناء السد، هي على حد تعبير ميكل أنجلو، شيء يقيني لا يناقش من أي زاوية.

وفي عملية جمع شتات العالم المتناثر للسد، حيث كل شيء قابل للتأويل والتحليل، كانت ثمة حاجة الى هذه الصخور، الدعامات التي لا تحتمل النقاش.

الالتجاء اذن للاسلوب التقريري البارد من السطح، الذي جرب من قبل، مع إضافة جديدة، هي الاعتناء بان يكون محدداً للغاية، وأن تتطابق اللفظة مع المعنى تطابقاً تاماً، وان يخلو تماماً من التشبيهات والألاعيب اللغوية والأدبية التقليدية.

الرمال مادة أخرى هامة من مواد البناء، هي أحياناً خشنة، وأحياناً ناعمة. وفي الأصل كانت الرمال صخوراً رسوبية، ترسبت مع الزمن وتفتتت بعوامل التعرية. ألا تتطابق هذه المادة من مواد السد، مع مادة أخرى من مواد الرواية هي الذكريات؟ والتأملات المرتبطة بالابداع الفني لدى مايكل أنجلو؟ من هنا جاء الأسلوب الغنائي في المعارضات الانفعالية للسرد الرئيسي.

وفي القسم الوسطي، حيث تختلط كل العناصر في وحدة حية، تصبح الحاجة ماسة الى جملة واحدة متوترة تصور تلك اللحظة النادرة، لحظة الفعل على مستوياته المتعددة (الجنس - السياسة - الفن) في لحظة تحقق قصيرة وعميقة.

من هنا جاءت التعددية اللغوية الأسلوبية التي كان الدكتور برادة أول من اهتم بدلالتها في بحثه القيم واعتبرها مفتاحاً لتحديد الرؤية للعالم في «نجمة أغسطس».

ومن قبل، بذل الدكتور بطرس حلاق جهداً عميقاً في دراسة البناء الداخلي للرواية، لكنه أسقط عليها نتائج مسبقة تتفق ووجهة نظره الخاصة بشأن الحداثة والمعاصرة. ولهذا السبب لم يعبأ بهذه التعددية الأسلوبية، وتوقف عند الأسلوب التقريري في السرد الرئيسي ليستخلص منه أوجه بل ومحاكاة لرواية التحولات لميشيل بوتور.

والواقع انني لم أقرأ الرواية المذكورة لأني أولا لا أقرأ بالفرنسية. أما قراءاتي بالإنجليزية لأعمال أصحاب الرواية الجديدة في فرنسا فلم تتعد بعض أعمال روب آلان جرييه وناتالي ساروت وكلود سيمون. الاطرف من هذا اني لم أقرأ من أعمال هؤلاء غير بضع صفحات أشعرتني بالملل الشديد مما صرفني حتى اليوم عن مواصلة القراءة.

لكن هذا لا يكفي لنفي امكانية التأثر بهذه المدرسة من خلال الدراسات النقدية والعروض الصحفية. ولست أجد غضاضة في هذا التأثر ان صح. فنحن لا نكتب من فراغ. ومن حقي أن أستفيد من معطيات وتجارب الآخرين بشرط أن أضيف اليها شيئاً. فالتاريخ الأدبي هو تاريخ الاضافات والتجاوزات. وقد سبق ان اعترفت باني تخرجت من مدرسة هيمنجواي. لكن التأثر غير التقليد والمحاكاة. فإذا ما استخدم أحد المنولوج الداخلي، هل نعتبره مقلداً لجويس؟ المشكلة تبقى دائماً في الرؤية.

وعلى سبيل المثال، فان الآلة عند أصحاب الرواية الجديدة في فرنسا عدو. وهي في «نجمة أغسطس»، على عكس ما ارتأى الأستاذ بطرس الحلاق، صديق حميم.

وقد اعطى الاستاذ محمود امين العالم هذه النقطة حقها في البحث الذي استمعنا إليه. لكن بحثه بصورة عامة كان أقرب الى العرض الصحفي منه الى التحليل النقدي العميق.

والاستاذ العالم هو نفسه الذي روى في كلمة الافتتاح كيف رفع في الخمسينات شعار تأمل الظاهرة الأدبية من حيث الصياغة والمضمون، لأن الصياغة ليست الاطار الخارجي للصنيع الأدبي بل هي عملية داخلية فعالة فيه، والعلاقة عضوية بينهما.

واعترف الاستاذ العالم في كلمته، بانه في التطبيق، كان يقف عند حدود الظواهر الخارجية ولا يغوص في أعماق التقنية الداخلية. وقال أنه يطمح الآن الى نقد يتدارس «بدقة وعناية

تفاصيل التقنية الداخلية للعمل الأدبي » كنقطة انطلاق لتحديد الدلالات الخارجية.

لكن بحثه جاء مجرداً من هذا الطموح، اذ اكتفى بالظواهر الخارجية العامة للرواية،أي ذلك الجانب من النقد الموجه - عبر الصحيفة - الى القارىء.

فماذا أستفيد أنا - الكاتب - من مثل هذا النقد؟.

ان العلاقة بين الكاتب والناقد العربيين، هي الى الآن علاقة غير سوية. فالكاتب يتطلع الى الناقد منتظراً منه بلورة - ولا أقول حلولاً - للمشاكل التي تعترضه في عمله، ورأياً كاشفاً يستند الى نظرة أشمل، تحليلية، مقارنة، متمرسة، يمكن أن يسترشد به.

لكننا لا نجد لدى النقاد العرب - فيما عدا حالات استثنائية - سوى الخطاب الموجه للقارىء وحده.

ويتعين علي أن أعكف على مشاكلي في وحدة تامة: هل من حقي أن أكتب خلال وحدة متصورة بين ذاتي الانسانية وذاتي الروائية والواقع نفسه؟ هل أواصل طريقي المضاد « للتأليف »، القريب من السيرة الذاتية؟ هل اذا طعمته ببعض الحيل الصغيرة (القالب البوليسي مثلا كان من الممكن استخدامه في نجمة أغسطس من أجل التشويق) يصبح في امكاني ان أصل الى الجمهور العريض؟ كيف يمكن ان أحكي حكاية تمتع القارىء العادي في نفس الوقت الذي تستجيب فيه الى مطالب القارىء المثقف المتعمق ولا تقدم أي تنازل عن المبادىء التي تحكم رؤية متميزة أطمح الى التعبير عنها؟.

ألا تتحول القواعد الصارمة التي يضعها الكاتب لنفسه الى سجن؟ ألم تكتب كثير من الاعمال العالمية المحبوبة بحرية ما؟ هل يصل الكاتب في عمله الى درجة من التمرس والنضج تتيح له ان يكسر القواعد التي وضعها لنفسه؟ وألا يعني هذا العمل من خلال قواعد جديدة؟ وهل يمكن ان تكون القواعد الجديدة أكثر مرونة؟.

في بداية هذا العام كتبت قصة قصيرة بعنوان « اللجنة » تحولت الآن الى رواية. وقد كتبت في اطار التمرد على كل القواعد التي سجنت نفسي في حدودها طوال السنوات الماضية. فهي أساساً مكتوبة بصورة عفوية للغاية، وان كانت محكمة من خلال قانونها الخاص. انها ليست قطعة من الواقع تعيد أصابع الفنان تشكيلها لتصبح واقعا جديداً، فهي منذ البداية واقع مواز تماماً، على نسق التقليد الأدبي العام.

هل هي « نقلة » جديدة؟ لا أعتقد. فقبلها كنت أعمل في رواية جديدة تمثل تطويراً للمبادىء التي حكمت « نجمة أغسطس ». وعندما أنتهي من « اللجنة »، سأعود لأواصل العمل في الرواية الأخرى. ولن يعدو الأمر في حالة « اللجنة » أن يكون مجرد رغبة نزقة في التمرد على الذات. في مقاومة رتابة الكتابة وفقاً لنهج صارم. انها لعبة من لعب الخيال قد تتكرر او لا تتكرر.

وهي نفس الرغبة التي دفعتني لكتابة الروايات العلمية. وهي شيء مختلف عما يعرف بالروايات العلمية الخيالية. وقد كتبت منها حتى الآن أربعاً (ستنشر قريباً عن دار الفتى العربي البيروتية) متبعاً نفس المنهج: دراسة المادة العلمية دراسة عميقة والتعامل معها بخيال مفتوح (مع ضرورة المحافظة على الحقائق العلمية) بحيث تعطي الشكل والأسلوب الضروريين. وتصبح كل رواية مغامرة مستقلة.

وفي الروايات العلمية لم يكن ثمة مجال للجملة القصيرة المحايدة أو الموجزة. ان « جبل الثلج » لا نفع له هنا. فلا بد من شرح تفاصيل هذا العالم كي يصبح مفهوماً من القارىء. ولا بأس من استخدام التشبيهات وكافة الحيل اللغوية لتحقيق هذا الهدف.

ثمة « صخرة » يمكن الاستناد اليها: كل شيء يخضع لما تريد أن تقوله. وهي مقولة قديمة جداً يثبت تجددها كل يوم. لكن الامر ليس بهذه البساطة. فلا بد من أقصى حرية في الخيال، وأقصى معرفة ممكنة بحقائق الحياة والعلم وقوانين المجتمع والتطور، والتراث العالمي والتجارب المعاصرة، وأقصى جرأة على التجريب وكسر القواعد البالية واستحداث قواعد جديدة، ولا بد أساساً، وقبل كل شيء، من الصدق.

صنع الله ابراهيم

دار الآداب تقدم

- زوربا
نيكولاس كازنتزاكي ـ ترجمة جورج طرابيشي
- العرّاب
ماريو بوزو
- الموت السعيد
ألبير كامو ـ ترجمة عايدة مطرجي ادريس
- الغريب وقصص أخرى
ألبير كامو ـ ترجمة عايدة مطرجي ادريس
- قصة حب
اريك سيغال
- قصة أوليفر
اريك سيغال
- الموت حبا
بيار دوشين
- صورة الفنان في شبابه
جيمس جويس ـ ترجمة ماهر البطوطي
- الجحيم
هنري باربوس ـ ترجمة جورج طرابيشي
- الشوارع العارية
فاسكو براتوليني ـ ترجمة ادوار الخراط
- الصخب والعنف
وليم فوكنر ـ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا