سجلّ القصّة القصيرة

ما زالت القصة القصيرة مجال التجارب الرحب. وما زال يظن نفسه مؤهلا ، كل من عرف كيف يمسك قلما او ورقة ، لدخول ملكوت الادب عن طريق كتابة القصة القصيرة . الى ان اصبح عدد كتاب القصة كعدد الملائكة على رأس تلك الابرة الشهيرة، والناس من حولهم غارقون في نقاش بيزنطي، والاعداء على الباب !

واذا كانت القصة القصيرة ، بالفعل، مجالا خصبا للتجارب الادبية الجديدة والشابة ، فانها ايضا مجال فسيح للعبث. تكاد كل محاولة ادبية ان تبدأ بالقصة. لماذا ؟ لجهل المحاولين اصولها وقواعدها، وظنا منهم انهم عن طريقها يستطيعون الانفلات بعواطفهم وآرائهم ، من دون الحاجة الى التقيد بالحد الادنى لهذه القواعد والاصول .

هكذا ايضا ظن الكثيرون الشعر ، عندما بدأت موجة الجديد منه تجتاح الحركة الادبية في السنوات العشر الاخيرة ، فعلق فيه الكثير من المتطفلين - حتى لم يبق احد يكتب كلمتين على سطر مع ثلاث نقاط، لم يدع ما يكتبه « شعرا حديثا ». غير ان السنوات الخمس الاخيرة استطاعت ان تغربل اكثره، فلم يبق الا الجيد الاصيل، الذي اغنته هذه التجارب، واعطته مفهوما جديدا في الحداثة ، وربطته باهم حركة ادبية في الحقبة الاخيرة. واذا بالشعر ، الذي ما يزال يخوض معركة ضارية على اكثر من جبهة ، استطاع ان يصمد في مقاومته، ضد المرتزقة المتسللين الى صفوفه ، وضد اعدائه القدامى . فسقط بين الشوك من سقط ، ونما في ارض خصبة من نما، وضاع على جانب الطريق من ضاع .

على عكس ذلك كانت القصة القصيرة ، التي لم تستفد من التجارب ، ولا من كثرة الضاربين في صحرائها ؛ فقد بقيت الى حد كبير ، بالرغم من امكانات التجديد والخلق والتنويع التي تتيحها لكاتبها ، ارضا بورا وملعبا من ملاعب الحرف ، وقد جفت ارضه وتكاثر الصخر على جوانبه وارهقت عروق اللاعبين فوقه . واذا باوسع الآفاق، اضيقها للخيال ، وابعدها عن حب المغامرة والجودة والخلق الاصيل ، واقربها الى الدجل والكذب والادعاء . واذا بالقصة القصيرة ، فن الكاتب العادي ، حيث يسلم في اللعبة ، كما لا يسلم في أي فن آخر . غير انها بقيت محك الكاتب الجيد ، وحتف الكاتب العادي الفاشل. واذا كانت القصة لا تتمنع على احد، غير انها لم ترخ عنانها الا لمن عرف كيف يمتطي صهوتها . ففي القصة القصيرة ، كما في باقي الفنون ، لا مجال للعادي الوسط .

ومن بين هذا الفيض، كانت اسماء نجوم القصة في العالم العربي ، تبرق في زحمة الفوضى ، ومعها اسماء اخرى اصغر ، تبحث عن مكان ، كبير او صغير، الى جانب اصحاب الاوسمة - الاصيلة منها و المزيفة .

« بيت سيء السمعة »

« بيت سيء السمعة » (مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٥) ، اول مجموعة قصصية لنجيب محفوظ ، الروائي الاول في العالم العربي اليوم ، منذ « دنيا الله » (١٩٦٣) . ونجيب محفوظ ليست له الا ثلاث مجموعات قصصية في حين ان له ست عشرة رواية . لذا فهو يدخل حرم القصة ككاهن الرواية الاعظم ، عارفا باصول اللعبة ، مدركا لاهميتها ، واعيا لابعادها ، وغير مستخف - وهذا الاهم - بحاجاتها ولا بامكانات رهبان الهيكل الجديد . ان الاب الاكبر في ذكاء الشبان الجدد ، وان كان لا يجاريهم او لا يستطيع مجاراتهم في الاعيبهم كلها .

وقصص نجيب محفوظ القصيرة ، كرواياته . كلها تتحدث عن نماذج بشرية مصرية الجو، ومصرية الطابع ، ومصرية الحنين . وهذه من مزاياها الكثيرة . فهو يعرف ادق تفاصيل بيئته ، وكأنه يعرف كل حي من احياء القاهرة ، وكل قرية من قرى الصعيد . فالرجل الذي ادخل الى الرواية العربية فن التفاصيل ، التي كانت من اهم ما تفتقد اليه الرواية عند العرب، واعطاها هذا النفس الطويل المتداعي، استطاع ان يبقي قصصه القصيرة في حدود

التكنيك المتعارف عليه . فالثماني عشرة قصة التي تضمها مجموعته هي عبارة عن ثماني عشرة صورة (او « اسكتشا ») لرواية. فقصصه تكاد تكون بمثابة خطوط عريضة لروايات اراد ان يكتبها ، وبقيت في حدود القصة القصيرة .

غير ان اكثر قصص هذه المجموعة ، التي حاول نجيب محفوظ ان يكثف جوانبها ، بقيت خطوطا عريضة، تلعب الصورة الخلفية الاساس الاول فيها، ولا يبرز منها الا بطل واحد ، غالبا ما يكون هو محور القصة ، وهو اطارها ، وهو جوّها ؛ ومن تبقّى مجرد مساعدين للكاتب على ابراز ما يريد ان يبرزه .

ونجد ان « بطولة » البطل الواحد ، في اكثر قصص هذه المجموعة ، انما هي بطولة عكسية ، تسخر شخصيات وجوانب وحوادث القصة من اجل هذا البطل العكسي . هذا ما نجده في قصة « حلم نصف الليل » مثلا ، حيث يبقى عباس في الخلف، وهو البطل ، وتحتكر الصورة الامامية ام عباس وازواجها . وكذلك في قصة « قبيل الرحيل » ، حيث المرأة الموموس هي القضية، اما الرجل وموعد الرحيل فما هما الا تكبير لشخصية المرأة . وحتى في قصة « بيت سيء السمعة » ، حيث المرأة ، عندما تهجم على الرجل ، واجهة القصة، بشخصها وذكرياتها بعد سنوات طوال ، تبقى هي محور القصة كلها ، وليس هو الا اداة لتوضيح تفاصيل شخصية المرأة. وتأخذ شكلا تجريديا اكثر في قصة «القهوة الخالية»، حيث العجز والسنون والذكريات هي البطل، وحيث الرجل وسيلة من وسائل التعبير عن هذا العجز عن طريق الذكريات .

* ونجيب محفوظ يكتب قصصه بقدرة الفنان الكبير المتمرس ، العارف بكل اصول اللعبة ، والمدرك لمزالقها ومخاطرها . لذلك فهو يكتب بسهولة وثقة ، محترما تراث القصة ، واعيا لعمقها وعراقتها . ويكتب باسلوب سهل مشوق ، اسلوب القاص الحقيقي الاصيل. لا تعقيدات، ولا فذلكة، ولا بلهوانيات . واللغة سهلة صحيحة ، بعيدة عن حشر مفردات عتيقة، ويستعمل المؤلف فيها العامية في حوار رشيق غير مفتعل . ونجيب محفوظ في قصصه القصيرة، على غير ما هو في رواياته الاخيرة، استاذ يعرف اطار المادة الكلاسيكي ، بداخله ومخارجه ، انما من غير ان يضيف اليه او يغنيه بأية تجربة حديثة ، فيها من تحدي الشباب وتجربته ، كما فيها من عالم اليوم الحديث وتجاربه ، اي شيء. واسلوبه اللاانفعالي المباشر ، الذي يضفي عليه صفة المراقب اكثر من صفة صاحب القضية ، يخدمه ضمن حدود القصة التي يكتبها ، فكأنما هو مجرد راوٍ وليس صاحب القصة او خالقها .

انما يبقى كبيرا في نماذجه البشرية ، وفي تفاصيله الغنية للحياة المصرية ، ويبقى استاذا للمادة ، وقد كثر الادعياء فيها وتراكم الفاشلون .

« الخيل والنساء »

عبد السلام العجيلي فارس من فرسان البلادية ، اتى المدينة سائحا ، وعاش فيها وعاناها ، فاغناها بقدر ما اغنته بتجاربها ، وخرج منها اميرا من امراء القصة . عنده نفس الراوي ، الذي يملك الحديث المشوق الممتع طوال الليل كله ؛ وعنده حدس الروائي ، الذي يعرف التفاصيل ويترقب الحدث ؛ وعنده حسن القاء المحدث ، الذي يعرف كيف يمتع وكيف يغري وكيف يمسك بتلابيب القارىء المستمع . و « الخيل والنساء » (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٥) كتاب العجيلي الثالث عشر ، دليل جديد على ان صاحب « قناديل اشبيلية » ، احسن ما عنده في رأيي في القصة القصيرة ، ما زال من امهر الصناع واكفأهم في مشغل القصة .

وهو يكتب بعربية البادية الاصلية الواثقة من نفسها ، مطلا بها على عالم اغنته الثقافة ، وزادت من متعته رحلاته الكثيرة . والعجيلي يعرف مناطق العالم ، وحدود تجاربها، وابعادها الدقيقة الواضحة. ويعرف كيف يربط بين كل ما رآه وعرفه في تجواله وبين اصوله المحلية العربية .

وهذه المجموعة الجديدة ، بقصصها الثماني، تحمل طابع العجيلي الذي عرفناه في اكثر قصصه وكتبه السابقة . فهو ينتقل ، بنفس السهولة واليسر ، من جو الصحراء في الرقة مثلا الى جو باريس و اوربا، ويشعر القارىء ان المكانين محيطه الطبيعي ، وان ذلك الرحالة قد عرف كيف يكتشف في كل مكان زاره مجالا طبيعيا له . القصة الاولى ، « الخيل

والنساء » ، هي اسطورة من اساطير البادية ورمز من رموزها ، يكتبها العجيلي بمهارة العارف بخباياها ومعانيها ، فهو لا يضيع في التفاصيل غير المهمة ، وان كان يسعى اليها عن طريق الاسلوب القاسي المباشر . غير اننا نجد في قصة « لقاء كل مساء » اسلوبا آخر عرفناه ايضا عند العجيلي ، اسلوب الرواية عن طريق الرسائل ، حيث تتشابك الاحداث فيها وتتداعى الافكار حتى ترتد الى نقطة انطلاقها الاساسية . فالقصة القصيرة عنده هي اطار واضح دائما ، محدد الابعاد ، حامل للفكرة الاساسية ، غير مدخل في التفاصيل الا المهم والوارد فيها بالنسبة للفكرة. فهي عنده عمل هندسي مستوف للشروط والمقاييس . واذا بفكرة الحب في هذه القصة تمر عبر مختلف الشخصيات والمستويات ، لتوضح الرأي الذي اراد البطل ان يقوله لحبيبته منذ البداية .

واذا انتقلنا الى قصة « الوان من التعرية » وجدناها في جو القصة الاولى نفسه ، وان كانت عرضا لشخصيات ارتبطوا بموضوع واحد ، من دون حادثة واحدة . واذا قفزنا الى « حالة مهار » و «ثلاث رسائل اوربية»، وجدنا ان العجيلي يجيد شيئا آخر في القصة ، هو مهارة التشويق ، وفن الوصول الى الذروة ، الذي يبدو وكأنه ضاع في خضم التجارب الجديدة المستحدثة في فن القصة . ولعل هاتين القصتين من اظرف ما في الكتاب، وهما تؤكدان طول باع العجيلي في المضمار الذي كان من رواده في الحقبة الاخيرة ، من غير لجوء الى فذلكة او ادعاء .

« عالم ليس لنا »

كنت اتمنى لو ان غسان كنفاني لم يصدر هذه المجموعة من القصص (دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٦٥) ، وعنده من الرصيد القصصي ما يشفع له ، او لو انه غربل هذه المجموعة فابقى من قصص المجموعة ثلثها فقط . فصاحب « موت سرير رقم ١٢ » و « رجال في الشمس » ، وهي اهم عمل فني له حتى الآن ، كان عليه ان لا يستعجل نشر قصص كانت تحتاج الى الكثير من اعادة النظر . فبعد « رجال في الشمس » ، الزم غسان كنفاني نفسه بمستوى لم يعد من السهل التراجع او التخلي عنه.

ويبدو ان قصص هذه المجموعة هي عبارة عن نتف من هنا وهناك ، تفتقد الشخصية الواضحة والرابط الفكري الذي عرفناه في « موت سرير رقم ١٢» . وقد انتابني شعور وانا امام هذه القصص ، ان مؤلفها قد كتبها وهو متعب ، ولجأ اليها هربا من مقال سياسي او من تعليق صحفي . فالقصة الاولى تكاد تكون عادية ، الى درجة فوت فيها الكاتب النقطة الاساسية التي اراد ان يوصل القارىء اليها . الا ان « الصقر » ، القصة الثانية في المجموعة ، فيها الشيء الكثير من غسان كنفاني القديم ، ربما لان تاريخها يعود الى ١٩٦١ . اذ ان شخصية البطل مركزة ، وسياق السرد واضح ، والصورة غنية بالرموز، وفيها بالاضافة الى ذلك النفس الخصب الذي طلع به المؤلف اول ما طلع. ولعل ازعج ما في هذه المجموعة التفاوت في مستويات القصص ، الى درجة تجعلنا نتساءل عما اذا كاتبها جميعا هو الشخص نفسه ؛ ولعل هذا التفاوت يعود الى انها قد كتبت في مراحل مختلفة من تطور ونضوج المؤلف . فبينما نرى قصة جيدة « كالمنزلق » ، نرى قصصا تكاد لا تبلغ مستوى العادية، «كجحش» او « كالشاطىء » مثلا .

و « عالم ليس لنا » لا يمثل قضية ، والمؤلف صاحب قضية . كما انه لا يمثل اي مستوى فني ، او تجارب جديدة في القصة ، على الرغم من ان المؤلف قصاص يملك ناصية الفن القصصي ، عارف باصول اللعبة ، مدرك لابعاد الحرفة كلها . غير ان هذه المزايا كلها لا تجعل من « عالم ليس لنا » اكثر من كتاب عادي لكاتب هو اليوم في طليعة كتاب القصة القصيرة الحقيقية في الوطن العربي .

« احمر من الحمار »

ميشال نقولا من اهم ما حدث للقصة في السنوات العشر الاخيرة. و «احمر من الحمار» (دار مجلة شعر، بيروت ، ١٩٦٥) ، بمجموعته الاولى ، حدث ادبي يهز هذا الفن من جذوره ويطرد العفونة من طياته ويدفع به الى مستوى رائع من الفن والاداء والحداثة ، الى درجة تشكك بالكثير العادي الذي صدر عندنا في الحقبة الاخيرة من عمر هذا اللون من الادب .

وميشال نقولا يقرع باب القصة بتواضع وبسخرية

تبلغ في بعض الاحيان حد الهزل . فهو يكاد لا يصدق انه يكتب قصة ، ويكاد يكون واثقا بانه لن يشيل الزير من البير . غير انه كاتب يُقرأ بنهم وبشغف وباهتمام . فهو فنان يحكي لك القصة وينتظر ان يحصل على تمتع . وعلى هذا الاساس فهو يكتب بالعربية المحكية ، اي بلغة عربية قصصية تتخللها التعابير المحلية ، اللبنانية والسورية ، تعابير هي عربية منتزعة من الفاظ الناس ومصطلحاتهم . وهو لا يعظ ، ولا يعرف كيف يعظ . وهو ليس مناضلا يريد ان يحدد لك ما هو وطني وما هو غير وطني ، وما هو حق وما هو باطل ، ولا من هو عميل ومن هو مكرس لقضايا بلده. وهو ليس معلما ادبيا ، يبحث عن الالتزام او يبحبش في متن اللغة او هوامش الالفاظ . انه قارىء ، كما يريد ان يؤكد لذاته ، يعرف كيف يحكي قصة حلوة .

وهنا تكمن اهميته . فقد ادخل الى القصة العربية مفهوما هاما جديدا : هو الحداثة بمعناها العصري ومدلولها التقدمي . فحكاياته عن القرية حكايات حديثة، وقصصه عن المدينة قصص من عاش العالم وعرف خباياه . موقفه دائما موقف القارىء الذكي ، المثقف والمطلع ، الخفيف الدم والروح . فبعد ان تحولت القصة على ايدي كتّاب «كبار» في السنوات الاخيرة الى منابر للوعظ والنصح والارشاد، أدخل ميشال نقولا عليها شيئا حيويا اسمه الذكاء ، واسمه الظرف ، واسمه الحيوية النادرة . فبينما تجد ان الصقيع يخيم على اسطر اكثر القصاصين، تحس ان وراء كل كلمة عند صاحب « احمر من الحمار » عبارة دافئة حلوة، ورموزه رموز حية ، وسرده سرد يكاد يقفز قفزا من فرط حيويته . تجد هذا حتى عندما اخذ ارسين لوبين ، ذلك الرمز القديم للص الظريف الذي شغفت به الملايين وتعلق به الناس، ليجعل ساعة منه بطلا وساعة اخرى ضحية، فاذا به يستغل هذا الرمز ويسخر من امكانات البطل بالمعنى المعاكس وفي ظروف مضادة . وتجد هذا ايضا حتى عندما ينتقل الى طرف اخرى من الكوميديا البشرية ، كما في قصة « امي » ، التي هي من اجمل ما كتب في موضوع تناقضات العلاقة البشرية ، عندما تتحول المهزلة الى مأساة .

« اكليل شوك حول قدميه »

لور غريب نفس انثوي جديد ، يلفح القصة القصيرة بحرارة قلما تعودتها من كاتبة قصة من قبل. فعندها تنهار اسطورة الادب النسائي ، اذ لم يعد الفن في عرفها يحمل اية هوية جنسية. وهي تطل في هذه المجموعة (المؤسسة الوطنية، بيروت، ١٩٦٥) على قراء العربية لاول مرة ، بعد ديوان شعر بالفرنسية كان قد صدر سنة ١٩٦٠ . واطلالتها الاولى هذه، في بلد اصبح يرزح تحت عبء الكاتبات والاديبات هذه الايام ، اطلالة تبشر بالكثير .

لماذا ؟ في رأيي ان لور غريب اقتحمت سور الادب النسائي كامرأة — كما فعلت من قبلها ليلى بعلبكي — تحمل عواطف ونفحات وخلجات المرأة، لتهد الجدران التي تفصله عن عالم الادب الذي يحتكره الرجال، لتجعل من هذا وذاك حالة وجد واحدة . فهي تكتب بعواطف امرأة ، واحاسيس امرأة ، واشواق امرأة ، وهي تضيع في العبارة ، وتضيع معها العبارة في حدود الاطار الفني . وعن طريق اصرارها على وصف عطش المرأة استطاعت ان تقتحم عالم الرجال الفني وتجعل الفن فنا فحسب ، لا فن امرأة او فن رجل .

وقصص « اكليل شوك حول قدميه » ليست قصصا ، بالمعنى المتعارف عليه . ففيها تجاوزات كثيرة لا تغتفر. انما فيها، بالرغم من كل التجاوزات الاطارية ، حدس من يعرف ان القصة فن يخضع لتجارب كثيرة، ومن يحاول ان يضع اطارا جديدا له ، بحثا عن مفهوم حديث ، يتبع تلك التجارب. فالقصة عندها امتداد وجداني يختلط بهذيان الشعر. فيدخل الشعر في بناء القصة ، ويضيع الهيكل الواضح الذي ترتكز عليه الحادثة . لذلك تنفلت قصصها انفلاتا عبر مشاعر ، يتحملها البناء الشعري في القصيدة اكثر مما يتحملها اطار القصة المحدد الابعاد. والقصة عندها هي اتساع لمفهوم القصيدة، التي لا تتحمل النفس الطويل ، فتلتحم في خواطر وجدانية تتكاثف في شبه اطار قصصي .

غير ان لور غريب في احيان كثيرة تخرج كليا عن هذه الدوامة ، لتكون قصصها دخولا مباشرا سليما الى حرم القصة ، كما في « وجوه من شمع » ، حيث يقفز اسلوبها المباشر العنيد قفزا فرق افكار

واحداث مركزة ، تصل الى ذروة معينة في النهاية. فالجملة القصيرة المركزة ، التي تكاد تختنق في السطر ، هي من معالم شخصية المؤلفة القصصية .

لور غريب امرأة العواطف المسكوبة ، تجعل من الجنس هاجسا يقلقها ، بقدر ما يريحها ، في ارتوائها وفي عجزها عن الوصول الى ما تريده . فالاشياء الحسية هي عناصر القلق التي تشكل عندها الحادثة التي تفتعل فيها ظلال القصة واجواؤها وشخصياتها. وشخصيات «اكليل شوك حول قدميه»، من ابطال او اشباه ابطال ، هي دائما شخصيات داخلية ، لا تخرج الى السطح الا القليل مما عندها. وفي المؤلفة اصرار ، ونزق ، وتلاعب بالمونولوغ النفسي الداخلي ، واعادة الى الشعر اعتباره في عالم القصة .

« البلد البعيد الذي تحب »

هذا باكورة انتاج القصاصة العراقية ديزي الامير. وهو يحمل اسما لا علاقة له باية من قصص المجموعة (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٥) ، الا في الرمز الذي تحمله القصة الاولى « المرحلة الرابعة » ، وفي تقديم سميرة عزام للكتاب .

قصص المجموعة الثلاث عشرة تحمل نفسا جديدا ، ونظيفا ، بعيدا عن ادعاء الكثير من النساء اللواتي امتهن الكتابة واحترفن فلش عواطفهن – على حساب ذوق القارىء وعواطف الانسان الحقيقية احيانا . وتجعل المؤلفة تحتل ، ببساطة ، ركنا صغيرا في دنيا القصة .

وان كانت ديزي الامير تدخل دنيا القصة بتواضع وبساطة ، فانها تدخله ايضا بتردد كبير . ولعل هذا التردد هو اول ما يعطي طابع العادية لمجموعتها ومسحة المألوف المكرر لمعظم قصصها . فعالم قصصها عالم خاص ، هو لها وحدها لا تشارك به احدا ، لا عن طريق التجربة ، ولا عن طريق الحادثة. فهي تنطوي على ذاتية خجولة، تكاد تبدو مترددة وهي تسرد حوادثها ، كما في القصة الثانية « دفء » . فالبطلة تكاد تكون واجفة ، وهي تمشي بتردد عبر الاسطر ، من كونها امرأة ، ومن ان بطل القصة ، مديرها ، يريد منها ما يريده اي رجل من اية امرأة .

ونرى في قصة « المرحلة الرابعة » اكواما عادية لحوادث بسيطة صغيرة ، لا تحمل اكثر من لقاء الخواطر ، مفلوشة على السرير ، كمحتويات خزانتها. ونرى ايضا في قصة « السجادة الصغيرة » ، التراكم ذاته للاشياء الصغيرة ، التي لا تندمج في شيء اكبر، يخلق منها حادثة او تجربة، او يصنع قصة او عملا فنيا ذا قيمة جديدة . فقصص ديزي الامير تفتقر اساسا الى رؤيا فنية واضحة الابعاد ومحدودة العمق.

هذه العادية في الحادثة عند المؤلفة نجدها ايضا في الصناعة ، وفي الاسلوب ، وفي اللغة . فهي في صراعها لاحتلال مكان اصيل في عالم القصة، يجب ان تجد مكانا اولا في عالم الاسلوب المتميز او الفكرة الجديدة او اللغة الخلاقة . ولكن لا جديد ؛ ولعل مردّ ذلك كله الى ازمة التردد التي تعانيها، والحذر. فهي تخاف ان تطأ بقدميها المكان الخطأ في الزمان الخطأ . ولعل عدم اقدامها على المغامرة الفنية هو الذي لجم الكثير من امكاناتها .

غير ان هذا يجب ان لا يمنع صاحبة « البلد البعيد الذي تحب»، من ان تتخطى اطار العادية الذي رسمته لنفسها، لتنطلق في نتاج مقبل الى آفاق اوسع من الخلق والتجربة .

وهكذا تبقى في ارض القصة البور بذور كثيرة ، تنمو وروداً اذا سقطت على ارض خصبة ، وتتزاحم الاعشاب الطفيلية حولها حتى تخنقها اذا دفعتها الرياح الى صخور الطريق الوعرة. وعند كل موسم ، والامطار كثيرة ، لا يبقى من الخصب الا ازهار الشر ، المتفتحة الواعية ، تتحدى بجديدها وعنفوانها عيون المارة ، وتجرح حياء واعصاب عابري السبيل ومتسولي الطرقات . وهنيئا لمن له مرقد قصة في جوار اشواك الزهور الشريرة .

رياض نجيب الريس