

قرأتكم العدد الماضي من «الأدب»

القصة

بقلم رضوى عاشور

قبل أن أتعرض لنقد قصائد العدد الماضي أود أن أشير الى تصويري للشعر والذي على أساسه أتبنى بعض الفصائد وأرفض بعضها الآخر . ان هذا التصور بطبيعة الحال لم يأت كمجموعة من الافكار المسبقة التي تفرض نفسها على التجربة الفنية . ففي مواجهة هذه التجارب الفريدة المسماة فنا تكون الاستجابة تلقائية : فهنا أتوقف طويلا وأتثبت بالتجربة بفرحة طفلية ، وهناك أمر بسرعة ، وأمام عمل نالت يكون شعور بالضيق والرفض الحاد . أقول ان هذا يتم بتلقائية في اول الامر ثم يكون السؤال لماذا ؟ في تصويري ان الشعر ليس محاكاة (سواء لما هو خارج الانسان او داخله) انما هو خلق لعالم بديل يجسد العالم الموضوعي في نفس الوقت الذي يتجاوزه ، وهذا العالم البديل منفصل وغير منفصل ، منفصل لانه متكامل تحكمه قوانينه ونظمه الخاصة والمادة الحياتية التي لا شكل لها تنتظم داخله ويصبح لها مكانها ودورها الخاص ، وهي تنتظم تبعا لمنطق خاص بهذا العالم الجديد - وهو شكل العمل الفني - ورغم انفصاله ، فهذا العالم البديل ليس منفصلا فهو ينطلق من العالم الموضوعي ، يستمد منه مادته ويستخدم لفته ويتوجه اليه .

انني هنا لا أتصدى لعملية التنظير ولكني ببساطة اضع نقاطا لمفهوم لي في الشعر قد يجعلني اقبل شيئا وارفض شيئا آخر . بسبب هذا التصور وجدتي غير قادرة على تبني قصائد ممدوح عنوان وعلي الجندي مثلا . فقصيدته « لا بد من التفاصيل » لممدوح عنوان «نقل» حالة الاحباط السياسي التي نعيشها جميعا لكن القصيدة عن طريق « التقرير » تظل في نطاق المادة الحياتية ولا تدخل عالم الشعر . وقصيدته علي الجندي التي تعبر عن نفس الشعور بالاحباط يمكن تلخيصها في صورة واحدة هي النخلة ، الوطن المثال هو النخلة « باسقة خضراء » والوطن الواقع نخلة يابسة قاحلة اللون « صليب من رغام » ان علي الجندي يفشل في خلق النخلة كعالم متكامل يحمل الوطن في داخله ، ان النخلة في قصيدته تظل « علامة » على الوطن وليست وجودا ماديا قائما بذاته له نراء الرمز وابعاءاته المتعددة . وفي « ثورة المناقير امام صقر قريش المجوف » يوفق الياس لحود في اعادة خلق موقفه من التاريخ العربي في صورة صقر قريش المجوف ويتراكم عدد من التفاصيل الخاصة بحجرة وحديقة مهجورتين . لكن القصيدة تحتاج الى الاقتصاد . ويعيبها ايضا ان الشاعر لم يستطلع ترويض اللغة فانقاد لتصويراتها المسبقة .

اما قصيدة محمود درويش فلقد توفقت امامها طويلا . ان درجة نضجها الشعري تثبت مرة اخرى ان محمود شاعر كبير لم يكتسب شهرته لان ادب المقاومة كان « آخر موضحة » في وقت من الاوقات . ان قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا » تشكل مرحلة من مراحل تطور محمود كشاعر ، وهذا التطور يرجع في المقام الاول الى تفاعله مع ظروف موضوعية معينة . كان محمود اثناء كتابة اشعاره الغنائية الاولى يعيش في الارض المحتلة يواجه الاشياء بشكل واضح . انه ملتزم بقضية محددة وبحزب محدد يواجه عدوا محددا ويكتسب

لجمهور بالذات . ان محمود في هذه المرحلة كان يتوجه الى عسرب الارض المحتلة بشعره سلاحا في يده وأيديهم في خدمة قضية معينة ، هكذا بكل بساطة ووضوح لكن الوضع يختلف الآن . الشاعر أصبحت مركبة متضاربة ومعقدة ، وفي غياب التنظيم الحزبي يبدو الطريق غير واضحة او على الاقل واضحة وغير واضحة في نفس الوقت . ويعيش الانسان القلق والخوف والغربة وعدم الانتماء . ان الفلسطيني في المنفى « سرحان » يعيش الرؤية المركبة . . ويصبح الشكل التركيبي حتميا للتعبير عن التجربة الشعرية .

لقد استطاع محمود درويش في هذه القصيدة ان يضع يده على مادة حيايته شديدة الخصوبة وان يستغل امكانيات الشعر الكامنة فيها . سرحان الانسان الفلسطيني المعثر في القارات الخمس مقتول وقائل ، يرسمه محمود على خلفية الوطن فتكون القصيدة ملحمة للاحباط والضيق والمرارة . تتبع القصيدة تيار الشعور لدى سرحان ومن خلال هذا « التيار » تتقابل المشاعر والافكار وتتكامل وتتناقض سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا ، هذا العمل البسيط واليومسي يرتبط ويمتزج بافكار عن الوطن وبأعمق ما في الوجدان من مشاعر ، وبين شرب القهوة وقضية وطن يخلق التوتر الشعري اللازم لعمل فني كبير . ان قضية الوطن بالنسبة للفلسطيني هي قضية دقائق حياته اليومية ، ان البن « رائحة البن جغرافيا » يتحول في هذه القصيدة الى وجود شعري - وفي اعتقادي ان الرمز الجيد هو وجود محدد موحى بأشياء متعددة ولا محدودة - البن في القصيدة ارتباط حسي ملح بمكان وشعب وتاريخ . انه يوحي بالآف الاشياء الصغيرة التي ان اجتمعت تساوي في النهاية شيئا كبيرا جدا هو الوطن .

ان سرحان - الفلسطيني في المنفى - يحمل في داخله ثقافة كاملة (وما اقصد هنا هو مجموعة المعتقدات والقيم والانماط السلوكية التي تميز شعبا) وبالتالي فان الارتباط بالمكان ليس حيننا رومانسيا بل رغبة في الانتماء والاتصال بالاهل الذي انفصل عنه ولكن واقع سرحان هو الغربة . ويعبر محمود عن هذا الواقع بعدد من الصور والمفردات يشرها عبر قصيدته مستغلا قوة الابعاء الكامنة فيها منها: التذاكر والبأخرة والارصفة والنوادي ومكاتب الحجز وتأثيرات الخروج والدخول والحقائب . . حتى الارض تتحول بالنسبة للفلسطيني الى سجادة يمكن ان تسحب في أية لحظة من تحت قدميه .

ان تتبع الصور البنائية في القصيدة يكشف لنا عن مستويات ثلاثة ، صور الغربة وعدم الاستقرار التي أوردناها تشكل مستوى منها . المستوى الآخر خاص بالوضع القبيح الذي أدى الى غربة سرحان وسوف يؤدي الى غربة آخرين في مناطق أخرى من العالم . تعبر عن هذا المستوى صور ومفردات فيها : الحارس ، الشرطي ، الخادم الآسيوي ، البرلمان ، منابر الخطابة ، البلاغات ، التوصيات وعيسى (نبي كاذب يختلف عن المسيح) « يجلس الى المكتب ويوقع صفقة خمر واقمشة » . المستوى الثالث خاص بالوطن ومجموعة القيم الانسانية الشريفة التي اعلنتها الانسانية عبر مسيرتها الطويلة ، هذا المستوى يعبر محمود عنه بصور ومفردات مستمدة من الطبيعة الموجية بالاستمرار والابدية او بصور لها قدسيتهما وشرفها في الوجدان

التتمة على الصفحة - ٧٧ -

بقلم غالب هلسا

من القصص الاربعة المنشورة في هذا العدد من مجلة الآداب - عدد فبراير - ثلاث عن المقاومة والحرب ، وهي قصص الاساندة احمد سويد وجليل الفيسي ورشاد ابو شاور . وهذا امر طبيعي في منطقة تف على خط المواجهة مع العدو ، ونعاني احتلال بعض اجزائها ، وفيها حركة فدائية نشطة . وبلاضافة الى هذا فان قضية فلسطين ، وخاصة قضية مواجهة العدوان ، قد اصبحت القضية المركزية التي تهدد سياسات الحكومات ، وتحرك أوسع الجماهير . وفي مثل هذا الوضع نرفض قضايا الحرب ومقاومة المحتل .

ولكن هذه القصص الثلاث نرفض علينا عددا من الاسئلة لا بد لنا ان نجيب عليها . فهل ادب المقاومة هو مجرد اعجاب ساذج بابطال اسطوريين ، مصممين - يسيرون الى موتهم دون رهبة او خوف ، ام هو تعبير عن حركة الشعب بتناقضاتها ، واخطائها ، بما فيها من جوانب سلبية واخرى ايجابية ؟ وهل الاديب هو ذلك الذي يبع حنجرته بالهتاف ، وينغمس بالاعجاب الساذج بالبطولة ، ام هو الانسان صاحب الفكر والوقف الذي يصبر بادبه من خلال رؤيته الخاصة والايديولوجية التي يلتزم بها ؟ وهل موقف الفنان هو مجرد موقف ذليل ونابع يعلن ان الشعب لا يخاف طائرات الاعداء ، وان الفدائي يحارب اعداءه دون خوف الخ . . ام يقف في الطليعة المؤثرة في اتجاه حركة الجماهير ؟ لا نحتاج الى جهد خارق لنجيب على هذه الاسئلة ، فالاديب يقف في الطليعة ، وذلك يتم من خلال تعبيره عن الواقع ومن خلال التزامه بفكر متقدم . وبهذه المفاهيم بالذات نستطيع القول دون كبير عناء ان هذه القصص الثلاث تتقدم مقومات الادب .

ومن معاد القول ان نذكر ان الادب تعبير عن الخاص ، اي عن خصوصية التجربة المعاشة التي تكتسب تميزها من الرؤية الفريدة للاديب ، ولا يمكن ان يكون الفن تعبيراً عن تجريدات ومطلقات تتجسد في هذه القصص من خلال الابطال الذين يندفعون الى موتهم دون ادنى قلق او تردد .

ومن معاد القول ان نذكر ان الادب تعبير عن الخاص ، أي عن خصوصية التجربة المعاشة التي تكتسب تميزها من الرؤية الفريدة للاديب ، ولا يمكن ان يكون الفن تعبيراً عن تجريدات ومطلقات تتجسد في هذه القصص من خلال الابطال الذين يندفعون الى موتهم دون ادنى قلق او تردد .

ان هذا اللون من الادب يعكس نمطا من السلوك ويجسد ردود الفعل التي تتميز بها المجتمعات المتخلفة حيث توجد قطعة كاملة بين ما نقوله وبين ما هو واقع . انه نفس النمط السلوكي الذي يكتسب البيانات الرسمية عن الصداقة والاخوة بين الاشقاء العرب في الوقت الذي تختفي فيه الخناجر وراء العباءات وحيث التامر والخسة هو الوجه الاخر للبيانات المنمقة باطيب الالفاظ . في هذا الادب شيء مقدس وهو الانسان الذي يقاوم - مقدس الى حد لا يكاد يجعله من البشر - واما ما يحدث من صراع بين مختلف المنظمات في الفكر او الفعل ، فعلياً ان نغويه خلف غشاء البطولة المستحيلة .

وحتى لا اكون مبالفا او متجنيا فسوف اعرض هذه القصص الثلاث واحللها رغم ضعفها وخلوها من كثير من مقومات الفن .

الموت مع الزيتون - احمد سويد

في هذه القصة يصير الجند العجوز ان يحمل حزمة من اغصان الزيتون ليزرعها رغم ان النفايات الاسرائيلية تشن غارة بحرق الاخضر

واليايس استمرت ما يزيد على ساعة . انه يرفض ان يدخل الملجأ ليحتمي من الغارة . ولم يكن امرا بالغ الخطورة والاهمية الذي جعله يذهب لزراعة اغصان الزيتون في ساعة الغارة ، وانما فعل ذلك ليبرهن انه لا يخاف من الطائرات المفيرة ! « وصحت به :

ارجع يا جدي .

فتلفت نحوي بمرارة مطعمه بشيء من السخرية :

- اتراني اخاف من غربانهم التي تسبح هناك ؟

واندفع يعنو .

وحتى لا نشك لحظة واحدة في شجاعة هذا الجند واستعداداته للفداء فاننا نراه يلتقط الحصى ويقذف به النفايات الاسرع من الصوت ، ويبصق عليها لا يهتم بقنابل النابالم التي تتساقط حوله . وحتى لا نعتقد ان هذا الجند قد فقد عقله فالكاتب يخبرنا :

« لا تلوموا جدي فهو لا يعرف الخطط الحربية . . . وكل ما يعرفه ان القصف ما يزال مستمرا ، وان طائرات العدو تزوح وتجيء بسلام كانها تقوم بنزهة ممتعة للترويح عن النفس » .

والجند رمز للشعب الذي يتحرك بحسه دون وعي ، الشعب الذي لا يخاف . واغصان الزيتون التي كان ينوي الجند زراعتها ترمز الى اصرار الجند على الاستمرار في المستقبل من خلال شجرة الزيتون التي تيش مئات السنين ، وعندما يموت - فلم ينجء الحصى الذي يقذف به النفايات ولا بصفتها الاحتقار بعد ان يكون رمزا للتحدي :

ومن باب الملجأ رأيت يهوي فجأة الى الحفرة .
وهرعت اليه ، فوجدته يعاقب غرسة الزيتون ممزق الصدر ،
وعيناه على الغرسة الخضراء التي زرع ، وجبينه مصعتر نحو
الشمس » .

ان كل حركة وسكنة يقوم بها هذا الجند مرسومة لتؤدي دورا
كانه ممثل في فيلم مبتذل .

والاعتراضات على هذه القصة كثيرة ، ابتداء من الفهم المتخلف الذي يصدر عنه الكاتب فيصور البطولة على انها مجرد حماقة تجعل البطل يذري أدوات الدمار ويعتبرها كانها لم تكن . ان الصورة التي يقدمها الكاتب للجند ، والتعليقات الكثيرة التي تفسر سلوكه تجعلنا لا نتردد في الحكم ان الكاتب يرى في هذا الجند انقرب مثالا للبطولة وللثورة على الواقع . ومثل هذا الجند يجعل المحاربين في فيتنام ينزؤون خجلا وخزيا . لقد قابلت كثيرين ممن شاهدوا الفيتناميين وهم يحاربون ، او وهم يتعرضون لغارات الطائرات الامريكية فلم يرووا ان الفيتناميين قد قذفوا تلك الطائرات بالحصى او انهم استنكفوا ان يختبئوا في الملاجئ .

ان ما نمجده في الشعب ، او ما يجب ان نمجده هو ارتفاعه الى مستوى المسؤولية ، وكون الازمة قد ولدت فيه فهما لفصايا العصر وفكرة على التجاوب معها والاستجابة لتكنيك العصر المتقدم . اما مثل هذه البلاهة والخرق اللذان يتميز بهما هذا الجند فيجب ان يدانا . والاديب الذي يقف في الطليعة ليس ذلك الذي يمتدح تلقائية الشعب ولكنه ذلك الذي يمجده وعيه .
والقصة مكتوبة بلغة خطابية، خالية من صدق المباشرة الحقيقية، وحرارة التجربة الواقعية :

« هكذا بكل بساطة ، ودونما مبرر ، صار الرصاص مطرا ينهمر فوق حقولنا فيستنبهتها القحط والجحود والخواء . . . صار المرت يتخطف احبابنا ، ويجنبهم في غير مواسم القطف . . . » . وهنا تخلط نظرة الكاتب ، بمشاعر الراوي ، بتبرير وتفسير بطولة الجند لتصبح في النهاية موعظة عن سوء اخلاق العدو .

كما ان لغة القصة خالية من الحساسية اذ تحول انواع المباشر

المسرحيات

بقلم الدكتور ابراهيم حمادة

بما فيها من تشاحن وفرقة وتخاذل ومعارك ونهاية دامية - تتمثل في سقوط آخر معقل للعرب في الاندلس - ثم صاع ذلك في قالب سردى حوارى موعزا لقارنه في السر والعلن ان يوازي ذلك كله بنكبة فلسطين وما اكتنفها من ظروف مماثلة ، وعلى القارىء بعدئذ - ان يسقط على المسرحية من عندياته ما شاء له من المقابلات والمشابهات . وعلى هذا ، فان مغزى المسرحية تعليمي مباشر ، لانه متصارع ، ولا يحتاج الى اجهاد الذهن وكده ، وتجريب الخبرة في التأويل واحتمالات التفسير ، بل ان المؤلف - مشكورا - دلنا صراحة - في غضون المسرحية - على خلاصة الوقائع التي ظلت بدورها تملن عن نتيجتها ، ومن ذلك نجد السفير المسيحي يعظ القائد العربي المشجاع في خمسة وعشرين سطرا ، فنبتس منها :

« لقد انفتحت اوقاتكم كلها يخاصم بعضكم بعضا ويقتل بعضكم بعضا ، لا تردعكم عن قتالكم قربي ، ولا يفرمكم عن خصامكم احساس بالخطر الكبير الذي يهددكم ، كان الارض قد خلت الا منكم فلم يعد فيها عدو يتربص بكم ، او خصم يرتقب منكم غفلة حتى ينتزع منكم هذا الملك الذي لا تستاهلونوه . بل دعوني ازمم انكم تكهون بعضكم بعضا اكثر مما تكهوننا ... الخ ... الخ » .

ورحم الله شيخ مسجد قريننا الضير ، فقد ظل يقول مثل هذا الكلام لاجيال القرويين طيلة نصف قرن ، ولو هادنه النقد الدرامى وجامله لكان حصاده اعظم من حصيلة شكسبير حجما خمسين مرة على الاقل .

التاريخ والدراما

بعد ان ضعفت قبضة العرب على الاندلس ، وبدأ الوهن يدب في اوصالها ، اخذ المسيحيون يزدادون قوة ويستولون على المدن واحدة وراء الاخرى حتى انحصر حكم العرب في غرناطة بجنوب اسبانيا . فبين عامي ١٢٢٨ و ١٢٦٠ م ، استولى فرديناند الثالث ملك قشتالة مع جاييم الاول ملك اراغون على بلنسية ، وقرطبة ، واشبيلية ، ومرسية . وقدر على العرب - بعد غزوات اعدائهم لهم - ان يتفوقوا في غرناطة مدة قرنين ونصف . ومع انهم كانوا يتمردون ويحطون اسوار العزل بل وينتصرون على اعدائهم في بعض الملاحم ، فان دسائس ملوكهم وتشاحنهم كانت تصود عليهم في النهاية بالاندحار والانكسار ،

حتى ليذكر التاريخ ان الاناوة التي كان يؤديها محمد العاشر سنسنة ١٢٣٦ الى المسيحيين للحفاظ على مملكته كانت تعادل اكثر من اثني عشر الف دينار . وبالرغم من الهجمات العربية الشجاعة وظهور قواد شديدي المراس والباس حققوا بعض الانتصارات الحاسمة ، الا ان المسيحيين كانوا يزدادون قوة واصرارا واقتناعا بان اعدائهم - ان اجلا او عاجلا - سيتاكلون ذاتيا بسبب فرقتهم وتنازعهم المسلح المستمر . وفي اواخر عام ١٢٩١ وقف السلطان ابو عبد الله في بقية من فرسانه المزمقي القلب يسلم فرديناند الخامس وزوجته ايزابيلا مفاتيح مدينة غرناطة ، ثم انطلق بعدها الى قرية قريبة ، واخذ يجهد بالبكاء وامه عائشة تقول له : حق لك يا بني ان تبكي كالنساء ، لانك عجزت عن ان تدافع عن المدينة دفاع الرجال .

وهكذا ضاعت الاندلس من ايدي العرب الى الابد . استقى الدكتور عمر النص مادته الدرامية من تاريخ السنوات العشر الاخيرة لحكم العرب في غرناطة - اي بين عامي ١٢٨٢ و ١٢٩٢ . ولا شك ان المنازعات والخيانات والبطولات التي تزدهم بها هذه الفترة القصيرة السوداء تصلح لصنع اكثر من عشرين تراجميا اذا ما تمكن خيال المؤلف من التمرس بادوات الفن الدرامى ، ومن التعرف الواقعي

مفاهيم « المسرح السياسي » و « مسرح الاسقاط السياسي » لا تزال في حاجة الى تمييز وتحديد اصطلاحي لانه متخالفة في معظم تفسيرات غالبية المشتغلين بفروع الفن المسرحي في عالمنا العربي . فكل شكل درامى يتعرض بالنقد المتنوع غير المباشر لظاهرة اجتماعية لها علاقة بالسلطة الحاكمة يعد مسرحا سياسيا على التعميم ، حتى لقد استنبت مصطلح جديد عام بدأ يشيع - كالموضة - هذه الايام هو « مسرح التسييس » .

والحقيقة ان تجارب « المسرح السياسي » تخلف في جوهرياتها عنها في « مسرح الاسقاط السياسي » وان تشابهت الدوافع وبعض السمات الثانوية في كلا المسرحين . « فالمسرح السياسي » الحسق نادر الزيارة لوطاننا العربية ، لان الاوضاع السياسية نفسها لا يمكن ان تسمح بوجوده المتواصل لانه لا يشكل خطرا على نموها فحسب ، وانما تهديدا لوجودها ذاته . اما مسرح « الاسقاط السياسي » فهو الاب الشرعي لعظم المسرحيات التي ظهرت بعد يونيه عام ١٩٦٧ وتصف نفسها بانها « تسييسية » . وهي مسرحيات خجلى في نقدها ، ومتحجبة الافكار ، وتشير الظنون اكثر مما تؤكد من يقين ، ومن ثم فان بعض الحكومات العربية تسمح بوجودها - متضررة - لان القناع على تلك المسرحيات يخفي وجهها مشكوك في ملامحه ونواياه الحقيقية .

و« المسرح السياسي » الخالص هو الذي يتعامل مباشرة - ودون موارد - مع قضية اجتماعية تهم قطاعا عاما في الامة ، مع ربط هذه القضية بالتركيب الحكومى القائم وتحميله مسؤوليتها . انه مسرح يعتمد في منطلقه على اساس ايدولوجي ثوري ، ويقدم شرائح من الحياة او الماضي ينقد بها نتائج المؤسسات الحاكمة نقدا جهوريا . وهذه الشرائح المعراة تدمم معياناتها في التأثير اساليب التنفيذ المعروفة في المسرحين الملحمي والتسجيلي كالكلام المباشر ، وشرائط السينما ، وحقايق الوناق والاحصاءات ، والانشيد ، والاغاني ، واللافات . الخ . وبسبب هذه الثورية - كما سبق ان قلت - تندر ممارسة المسرح السياسي ، لانه يتطلب حدودا ديمقراطية ابعد من تلك التي تحددها وتتباها بها بعض الحكومات في الشرق والغرب على السواء .

اما المسرح الذي بدأ يشيع - رغم سخط السلطات وتلملها - فهو مسرح من نوع آخر ، هو « مسرح الاسقاط السياسي » . وهذا المسرح يقتطع - من الغالب الاعم - مادته الخام من التاريخ والاساطير - وحيانا من الواقع - ثم يحاول مؤلفه ان يهيء هذه المادة لكسي توازي في معياناتها الظروف القائمة ، حتى يتمكن المتفرجون من اسقاط شواغلهم السياسية عليها . وكان كاتب هذا النوع من المسرح يلقي ضوءه على شكل مادي فلا يطرح غير ظل ، حواشيه الخارجية متطابقة مع حواشي هذا الشكل في مادته . اما الظل فيستحيل عليه ان يعكس قلب هذا الشكل المصمت والمؤطر بهذه الحواشي . انه كتابة مسرحية ، ومن ثم فقد تختلف نويات الاسقاط من شخص الى شخص تبعا للهموم السياسية التي تبهظ النفس . ان الفرد ليعجز عن التعبير عنها ، او عن حلها حلا عمليا بسبب ظروف القهر ، فيضطر الى ان يفرق في ضبايات الاحلام الواعية او غير الواعية ، واما يضطر الى ان يتنفس المخنوقات المشتمة بداخله عن طريق اسقاطها على مسرحية من هذا النوع ، فيرضى وينتظر من انفالات السخط .

ومسرحية « مفاتيح غرناطة » للدكتور عمر النص التي نشرت بالاداب في الشهر الماضي تنتمي في نوعيتها الى « مسرح الاسقاط السياسي » . فقد اقتطع المؤلف الفاضل من تاريخنا حبة نكد سوداء

قرأت العدد الماضي من الآداب

– تابع المنشور على الصفحة ١٤

القصاصد

الانساني من هذه الصور البحر ، المطر ، الحنظل (مرج بن عامر وحقول أريحا) ، الفمخ ومنها أيضا المسيح ، المعدل العلم الوطني .
وسرحان يرتبط بالمستوى الثالث ويقتله المستوى الاول والثانسي
« حريك حريان . وحريك حريان »
ان عليه ان يواجه غربته وان يواجه الشرطي وخادمه الاسيوي
ومناير الخطابة والحروف السمينة .

ان سرحان لا يمثل فقط الفلسطيني في المنفى بل يتجاوزه بمعنى
ان تيار شعوره يقدم الوعي بالقضية الذي يجب ان يكون وليس الوعي
الكائن فعلا ويظل السؤال يلح على عقل سرحان :

اتذهب صيحاتنا عبثا ؟

كل يوم نموت ، وتحترق الخطوات . وتولد عنقاء
ناقصة ، ثم نحيا لنقتل ثانية .

وسرحان يعرف ان « هنالك نموا شديدا الخصوية لا بد من تربة
صالحة » وسرحان يسأل – بلغة الشعر طبعاً – كيف لا تتكرر نكسة
المقاومة . كيف تولد العنقاء كاملة ويبعث من رمادها الوجود الفلسطيني
كاملا وعلى ارضه . ولان القصيدة عمل فني كبير فهي لا تنتهي بالسؤال
بل تتركه معلقا ويختم محمود درويش قصيدته باللحظة الوجدانية
المكثفة التي كان قد بدا بها العودة ولو بالخيال الى الارض الام :

ويكتب سرحان شيئا على كم معطفه ، ثم تهرب
ذاكرة من ملف الجريمة .. تهرب .. تأخذ منقار طائر
وتزرع قطرة دم بمرج بن عامر .

القاهرة – رضوى عاشور

★ ★ ★

القصص

الى فرقة خطابية :

« كانت عيناه ترسلان الشر ، وشارباه الابيضان انكثيفان
يرقصان من الفيض والانفعال ، وكانت اللعنات تندرج على لسانه
بقرعة كقرعة الصخور وهي تندرج من اعالي الجبل » .

مذكرات فدائية شابة – جليل القيسي

في هذه القصة يهرب الراوي من احد السجون الاسرائيلية بزورق
يجذف به طيلة يومين كاملين حتى يفقد وعيه . يصل الزورق الى
شاطئ احدى المدن الساحلية فيسعه أهله وهو في حالة غيبوبة .
وبمجرد ان يصحو من غيبوبة الازهاق يسأل عن اسم المدينة
فينبئونه بانها مدينة (ط) – فينهض على الفور ليجت عن حبيته التي
تسكن هذه المدينة وتعمل مدرسة فيها . يقابل زميلتها وفي طرفة
عين تعطيه مذكراتها بعد ان تخبره ان حبيته قد غادرت ادينة .
وبقية القصة هي مذكرات تلك الفتاة .

ان هذا الكاتب السريع لا يدع شيئا للمصادفة .

والمذكرات تحوي شوق الفتاة الى حبيبها وتمجيدها له الى
جانب بعض الملاحظات الذكية عن الحرب والحياة ، وبعض الاحلام

الفريبة التي تأتيها على شكل كوابيس في الليل . اما كون الفتاة
فدائية كما يشير عنوان القصة فهو – فيما يبدو – صفة لحقت بها
فيما بعد . ففي قرب نهاية المذكرات تعلن الفتاة :

« انني الآن في مكان ما من الدائرة الملتهية ... لن اقول لك اين
انا ، واعتقد انه غير مهم ان تعرف . يعيش كل منا عائله . وجميل
ان يعيش الانسان في القتال بمجرد التخمين ... »

ومذكرات هذه الفتاة بشكل عام بما فيها من نائق ، وشوق
مراهق للحبيب ، واعجاب ساذج ببطولته الخارقة ، وكثرة ما فيها
من اقتباسات من الشعراء المعاصرين ، وتلك الحكم والتأملات التي
تطلقها صاحبة المذكرات تجعلها شخصية يصعب تصورها او وجودها .
ففي لحظة نجدها فتاة مراهقة ، وفي أخرى نجدها امرأة محنكة تسير
اغوار الواقع . ومن الصعب ان نتصور استطاعة مثل هذه الشخصية
المنشغلة بانتظار الحبيب ان تعلن انها اختارت العمل الفدائي ، وانها
لن تذل الحبيب على عنوانها ، ذلك الحبيب الذي لم تفعل شيئا في
هذه المذكرات سوى ان تشتاق له .

وفي اليوم الاخير – ١١ كانون الثاني ١٩٦٩ – يبدو ان الكاتب
لم ينتبه الى سياق الاحداث . ففي هذه الليلة صحت الفتاة من نومها
بعد ان غزتها سلسلة من الكوابيس . احدها ان فخذ حبيبها مصابة
بالفنتريتا وان الطبيب يقوم ببتريها بمنشار طويل . صحت الفتاة في
منتصف الليل وهي في حالة شديدة من الفزع . وتمضي مذكرات
هذا اليوم لتقول انها عندما زارته في الجبهة كان اول شيء فعلته ان
مست فخذه لتتأكد انها ما زالت في مكانها . وهناك استحالة فعلية
ان تكون قد قامت بزيارة الجبهة في الفترة الفاصلة بين يقظتها بعد
تلك الاحلام الفريبة وبين كتابتها مذكراتها في هذا اليوم .

ان مجموع هذه الانتقادات الموجهة الى هذه القصة والمتمثلة في
مجموعة المصادفات التي ادت الى حصول الراوي على مذكرات حبيته،
وتناقض شخصية كاتبة المذكرات ، واستحالة سير الاحداث في السياق
الذي رويت به يشير الى حقيقة واحدة وهو ان هذه القصة تفتقد
صدق التجربة المعاشة وتصور واقعا ساذجا لا وجود له .

ورغم هذا فأنني اقدر كثيرا هذه اللغة الرصينة الحساسة التي
كتب بها الكاتب قصته .

الثلج – رشاد ابو شاور

في صفحة واحدة تروي هذه القصة شق بعض الابطال ، تجربة
السجن والحياة في الزنزانة ، والتعذيب . هذا يستغرق تلك الصفحة
اما الباقي فهو يسترجع ذكرى مروره بأحد مخيمات اللاجئين ، ومقتل
الشيخ الجليل – أي شيخ جليل ؟ . والقصة لا تقول شيئا – ولا
تشير اي انفعال . انها مجرد تقرير سطحي ، وبدائي لتجارب كبيرة .
فالكاتب يعلن انه وحيد ويشعر بالكآبة ، وان الأوجاع ترج بدنه و ...
دون ان يتأني لحظة واحدة ليعمق أيا من هذه الاحداث او الانفعالات .

الزائدون عن الحاجة – محمود دياب

وقصة الاستاذ محمود دياب تروي بضمير المتكلم – جيمس
فصص العند مروية بضمير المتكلم – حكاية انسان مصاب بشبه حالة
فصام. نلمس مظاهر هذه الحالة بالخوف الرضى من الاتصال بالآخرين،
وبانتظار مصائب تقع من مصدر مجهول ، وبتصور مؤامرات وملاحقات
غريبة .

ومثل هذه الشخصية المهانة ، الخائفة موضوع اثير في الادب
العالمي والمحلي ابتداء من شخصية بطل معطف جوجول ، وشخصيات
دستوفسكي وتشيكوف وعشرات القصص في الادب المصري – تيمور
ونجيب محفوظ ، وكثير غيرهم .

ولذا فإن تصوير هذه الشخصية ان لم تقتزن بمعالجة ورؤساء جديدين فسوف يظل مجرد تكرار لما قبله . ولا اعتقد ان فصصة الاسناد محمود دياب بصيف أي شيء لما سبق ان كتب عن هذا النمط . واهم نقد يمكن توجيهه الى هذه القصة هو انها لو كتبت بضمير الغائب لما تغير فيها شيء . فالراوي يستيقظ ذاته بنفس القدر من الموضوعية والحياد اللذين يمكن صدورهما عن شخص آخر يراقب الراوي ويحاكم سلوكه .

وهذه ليست مجرد قضية تكنيكية ولكن دلالتها تتعدى ذلك كثيرا . انها تشير الى ان الكاتب لم ينفذ الى انماى الشخصية التي يصورها ولم يستطع ان يكشف عن طبيعة رؤيتها . ان عالم المصاب بأعراض الفصام أو الهلوسة عالم متكامل له مقوماته ومنطقه وتبريراته التي تختلف اختلافا أساسيا عن مثل هذا المنطق الموضوعي الذي يحاكم فيه الراوي نفسه من خلال منطق ومقومات الحياة الواقعية .

فمتدما يعلن الراوي انه انسان مكتئب ، ولكنه مثقف ، فهو يشرح اسباب اكتسابه ويضع حدود ثقافية بحدود وسعة أفق الكاتب نفسه : ان تجهم العالم الخارجي وفكراته نشير اكتئاب الراوي . اما ثقافته فهي ثقافة انسان متوسط التحصيل ، يكتفي بمعلومات عامة عن كتاب رأس المال ، والكثير عن حرب فيتنام ، وكل شيء عن تاريخ الصهيونية وفكرة سريعة وغير كاملة عن هيجل وسارتر وتفصيل حياة فان جوخ وبيتهوفن . وعدا هذا فهو يقرأ الصحف اليومية ويقرأ بعض المسرحيات العالمية ويتردد على السينما مرتين كل شهر .

والراوي مدرك تماما ان ثقافته محدودة وهو يعتذر عن ذلك بسبب راتبه الضئيل . اي انه يحاكم نفسه بوعي خارجي ومنجساور لوعيه الخاص .

وفي الجزء الاخير من القصة يتخلى المؤلف عن كل محاولة لسبر أعماق شخصيته ، ويحول الموفق الى نكتة . فما هي فتاة تقبل عليه ، فتاة جميلة طيبة ، ترتبط به دون ان يبذل مجهودا . ان عالما جميلا يفتح امامه لينشله من واقع يؤسه ومرارته . وبينما هي تنتظره امام باب المنحف يتخيل ان شخصا ما يراقبه فيتخذ قراره بسرعة . يقرر ان يعود الى البيت حتى لا يقع في مصيدة . يعود فرحا لانسه ضلل مطارده المتخيل ، وهو من شدة سعاده يكاد يبكي . ان فسده للانسانة الوحيدة التي كان يمكن ان تفتح امامه مباحج الحياة لا يثير عنده اي معاناة أو تازم بل هو فرح فرحا لا يمكن تصوره .

غالب هلسا

القاهرة

المسرحيات

على مكونات النفس البشرية في ظروفها المتقلبة . الا ان مؤلفنا العربي اقتحم المجال التاريخي بروح متحفظة ورغبة مخلص في تسجيل التفاصيل ما وسعه ذلك . وهذه (الامانة) المترفة - وهي في بعض الاحيان مسببة جزاها الله - لم تساعده على تطويع الخامة الأولية للاحتياجات المادية والروحية للمسرح ، حتى ليهن القول انه من السهل جدا استخلاص مادة تاريخية مركزة ومتكاملة من مسرحية « مفتاح غرناطة » فني عن فراءة مؤرخات هذه الفترة . ولاهكذا تكون معالجة التاريخ المعالجة الدرامية المستهدفة .

ان التزام الكاتب المسرحي بالخطوط التاريخية الاساسية امر جوهري ، غير ان الاكثر جوهريه هو تفسيره الفلسفي ، وحرفيته الدرامية، وحرينه الملزمة التي تمكنه من مزج الواقع التاريخي بالخيال الجرب حتى يصل الى عجيته مفتحة قابلة للصياغة المسرحية . ان

اختيار وانقاء الحادثة التاريخية لعملية المسرحية يتطلب حسا فنيا واعيا - اولا وقبل كل شيء - والا أصبحت المسرحية اقرب الى سجل اخباري منها الى مسرحية بالمعنى السائر مهما أسبغ عليها مؤلفها من بيان وبديع وزخارف شعرية . فالصانع الماهر يبني لمعج الماس الصغيرة هيكلنا من الذهب الابيض او الاصفر بدلا من ان يصنع خاتما كله من الماس المرصع بالمدن . بمعنى ان المؤلف المتمكن يكفي بحادثة تاريخية واحدة ينميها بخياله واحداه الثانوية التي نفذي المسار الدرامي الرئيسي ، وان يودع كل ذلك في اطار من فلسفه ونفسيره الخاص لوفائع الماضي بدلا من الالتصاق (الوفي) بهذا الحشد من الاحداث التي يجري اهم ما فيها خارج ما يمكن ان يضمه ويعرضه النطاق المسرحي .

ان الضرورة التاريخية - ليست الضرورة الفنية - هي التي حملت الدكتور عمر النص على - ان يقسم مسرحيته - دون ترفيم او تفصيل - الى مشاهد قصيرة بربو عددها على العشرين . والعبرة ليست في التجزئة مهما بلغت ولكن في الاستعمال الفني الصحيح لها . فالحدث الدرامي الذي يمتد في المسرحية كلها لا يعيبه التجزؤ الى وحدات ولكن يعيبه فقدان الوحدة العضوية والتي يثر فيها بالخلخلة انسلاخ بنية رئيسية فيها . وهذا الحشد من المناظر السريعة التغير لا يسكها غير رابط هو الرباط التاريخي وليس الرباط الفني ، بدليل ان الفراغات التي ما بين العطفات المرتبطة بتسلسلات التاريخ فد امتلات بالسرديات التاريخية المباشرة على لسان الراوي لكسي تكمل ما سبقها وما يمكن ان يلحقها . وفي بعض الاحيان كان المؤلف يزيح هذا الراوي جانبا لكسي يحتل مكانه في صوغ عبارات الندب ، والثناء ، والنهي الحار . ويمكن ان نتمثل ما قلناه في تلخيصنا المجرّد لنصف المسرحية تقريبا .

يتكون المشهد الاول من حوار يدور بين السلطان ابي الحسن وامراته العجارية الرومانية حول رغبتها في تولية ابنها يحيى الملك بدلا من ابي عبدالله ابن صرنا عاتمة . وتنتج هذه الزوجة الدساسة - بعد بضع جمل قليلة : - في ان نفع السلطان لاتخاذ موقف عدائي من ولده ابي عبد الله وامه ، حتى ليصرخ : « ويلها مني . ويلها مني » . ثم يصيح في العرس : خنوا الاميرة عاتمة وولديها الى برج قمارش . احكموا القيود عليهما » . ثم يدخل الراوي ليخبرنا بان الاميرة سجنّت ثم هربت مع ولديها .

ويعقب ذلك الموفق الثاني ، وهو دردشة بين بعض الاهلين المناصرين لابي عبد الله ضد أبيه : « فلنذهب اليه اذن ... اجل فلنذهب اليه » . ويأتي الراوي ليبياع معهم ابا عبد الله .

فاذا كان المنظر الثالث سمعنا حوارا يجري بين السلطان المخلوع ووزيره الهلפות حول مياعة الشعب لابي عبد الله ، وينهي السلطان حديثه بقوله : « سالجا الى أخي السلطان الزغل . سارحل السى مالقا » . ويقبل الراوي ليحدد لنا عمر ابي عبد الله ، بانه فتى في الخامسة والعشرين ، وبانه اعلى عرش غرناطة عام ١٤٨٢ » .

وتلي الحلقة الرابعة لنستمع الى الاميرة عاتمة وهي تنصح ولدها السلطان الجديد بالصلاح وحب الرعية ، الا ان صوت العراف (وهو مذكور في التاريخ ايضا) لا يزال يردد بان الاندلس ستضيع على يد ابي عبد الله . ويقطع ذلك الصوت قدوم القائد ليخطر مولاه بان القشتاليين هزموا في مالقة . فيصيح السلطان الفشل : « فلنفر الحصون التي يحتلها ملك قشتالة . لننتقل الى الشمال » . وعلق الراوي على نزوة السلطان في ذهابه الى الحرب .

اما الحلقة الخامسة فهي قصيرة ويؤدها جماعة من جنود غرناطة قصدوا منها ان يعلنوا هربهم ، وبان سلطانهم المنهور وقع في الاسر . ثم يطلع علينا الراوي ليعرفنا بان المسكين « أسر في نيسان سنة

١٤٨٣ « . بعد ان غلبه القشتاليون « عند قلعة اللسانة » .

ويلى ذلك المشهد السادس ، وهو عبارة عن بضع جمل قليلة مفادها ان غرناطة في حاجة الى سلطان . فيتقدم السلطان ابوالحسن لينصب اخاه السلطان ابا عبدالله الزغل . ويهمل الراوي ليضيف بان « السلطان ابا عبدالله وقع في اسر القائد كابرنا وسرعان ما ذهب به هذا القائد الى سيديه فرديناند وايزابيللا . الخ » .

ويدور حوار متعجل في اللقطة السابقة بين الملك فرديناند وسفير غرناطة حول افتداء السلطان الاسير ، يقاطعه ويختمه الراوي بان ابا عبد الله انسان ضعيف العزم « فهاذا لو استطاع فرديناند ان يبلغ بواسطته مآربه في هدم الاندلس ؟؟ » .

فاذا ما جاء المشهد الثامن وجدنا فرديناند يحاور اسيره ابا عبدالله حتى يقتعه بان يكون عميلا ضد عمه الزغل . ويعلق الراوي على ما جرى من معارك وفتن في رفض البيازين احدى ضواحي غرناطة نتيجة لخيانة ابي عبدالله .

ويتحاور رجلا في الموقف التاسع حول خيانة اهل رضى البيازين وقبل ان يتماسكا في عنف يسرع الراوي ليقول بان القتال دام شهورا طويلة ، وان « اهل غرناطة ظلوا على ولائهم لسلطانهم الزغل لا جبا بالزغل بل ايمانا بان ابا عبدالله اصبح اداة في يد الملك فرديناند يصطنعها لكي يهدم دولة الاندلس وذرع الشقاق بين ابنائها . الخ » .

ثم يلي الفصل العاشر وجندي بسيط يخطر السلطان الزغل بان ملك قشتالة قصد بلش مالقا يريد افتتاحها . ويهرع الراوي الى اخبارنا بان القتال دار عثيفا بين الزغل وفرديناند ولكن « سقطت بلش مالقا في ايدي القشتاليين في نيسان سنة ١٤٨٧ . الخ »

الدراما والدراما

وهكذا تمضي بنية المسرحية في لقطات متسلسلة ومركبة فسي صيغة سردية فوامها الوقائع التاريخية كما سجلتها الوثائق . وهذه اللقطات يعلق عليها الراوي او يكملها بما حدث من معارك لا يمكن تصويرها على خشبة المسرح . ومما يؤسف له ان تلك اللقطات الحوارية فقيرة النصب من الاحداث المسرحية التي تعتبر عصب الدراما كجنس فني ، ولكنها كانت تتم في غالبها الاعم عن طريق اثنين يديان بمعلومات وصفية يمكن اضافتها كلها وفي منتهى السهولة الى سرديات الراوي نفسه دون ان تصاب الحكمة الدرامية باي تفكك . في حين ان الحدث الدرامي هو قوام المسرحية سواء كانت على النسق اليونانسي او اليزابيتي ، او الكلاسي الفرنسي ، او الاسبني ، او حتى العبيثي . وفي هذا يقول جورج سنتيانا : « اذا كان الروائي يرى الاحداث من خلال افكار الاخرين ، فان الكاتب المسرحي يتبع لنا ان نرى افكار الاخرين عن طريق الاحداث . » ولنتأمل هذه العينة البسيطة من انحوار الذي لا هم له غير التعريف والادلاء بمعلومات تاريخية :

« القائد : اجل يا مولاي . ما كاد النبا يصل الى اهل غرناطة حتى هرعوا الى سوق المدينة يظهرهم فرحهم بهزيمة القشتاليين .

ابو عبدالله : وماذا حدث في مالقا ؟؟

القائد : لقد حاول فرديناند اقتحامها ، يريد تطويق الاندلس من جنوبها ، ولكنه هزم يا مولاي . لقد هزم يا مولاي واسر الالف من اكابر القوم .

ابو عبدالله : لقد هزم فرديناند في مالقا . هزم على يد عمي . القائد : نعم . لقد قاد الزغل المعركة فلم يفادها حتى دمر جروش دشنتالة وباد فرسانها .

ابو عبد الله : عم فارس مهروب . كان تلك الدماء تنكر قرابتها لي . الخ . الخ . الخ » .

حتى اذا ما كان المشهد الاخير في مسرحية « مفاتيح غرناطة » وقف

ابو عبدالله المهزوم يسلم مفاتيح غرناطة للملك المنتصر فرديناند . وتصيب شهوة الكلام ابا عبدالله فيرتي الوقف في بكائية طويلة افتتح بها اولف مسرحيته كما اختتمها بها . وهذه البكائية - رغم طولها - لا تهز عاطفتنا بالفجعة لانها صور بيانية مجردة من الشحنات الانفعالية التي كان يمكنها - اذا ما صح نسجها - ان تهز الوجدان القومي . ان لغة المؤلف فيها مبتردة ومزحومة بكلمات عاجزة عن ان تصنع كيانا فنيا حارا قادرا على اقتحام النفس العربية وزلزلتها عن طريق تحسيسها بنكية لم يتكب يمثلها العرب الا في فلسطين . وليس فيها ما يصدن مع الواضع التاريخي والفني غير سطورها العشرة الاخيرة . ان الكارثة كتاريخي اكبر بكثير من هذا التصوير المونولوجي . وكان يجب ان يحدث العكس ويكون الفن اعلى مرتبة من التاريخ كما هو معروف دائما ، لانه بدلا من ان يقدم سردا جافا يفوس في الذات ، ويقدم الطابع بدلا مسن الخصائص . وانه لشيء غريب حقا على اصول الدراما الصحيحة ان يقف الملك فرديناند وزوجته ايزابيللا وسط انصارهما في مفتتح المسرحية ساهمين واجمين يستعان الى ما يزيد على مائة سطر ، يتباكى بهما ويتناوح السلطان المهزوم ، ويقاسمه في بعضها قائده الاحمق ، ثم بعد تلاوة هذه الملحمة القصيرة ينسحب الملك بالفتح دون ان ينسأ بسطر واحد ، وانما يتركان مجال الحديث للراوي انشط لكي يلقى على المسامح ما يزيد على الاربعين سطرا فيما حدث وما يمكن ان يحدث .

ولعل مرد عجز المسرحية عن توصيل الاحساس بالفجعة التسي قصدت الى تصويرها هو افتقارها الى الموصلات الفنية وفي مقدمتها بناء الحكمة ، ورسم الشخصيات ، والتركيب اللغوي الدرامي ، ثم موقف الكاتب كرجل مفكر يتمايز بجهاز من الموهبة والوعي المتقف . وقد سبق مناقشة العنصر الاول وتحليله كتاريخ خالص تعوزه حرفة البناء من عرض ، وتنازم ، وتشويق ، وتناويات ، ومفارقة ، وطقس عام . الخ . اما شخصيات المسرحية فشفافة وباهتة ، لان ابعادها النفسية والاجتماعية تفقر الى الوقائع المميزة التي تعتبر من العوامل الهامة في التصوير وتحديد السمات . فابو عبدالله - الشخصية شبه الرئيسية - لم يكن اكثر من سارد محايد رغم انه مؤسس اللعبة . ولم تكن الاحداث التي يجري معظمها خارج المسرح بقادرة على تصوير شخصية التصوير التجسيبي . كما ان ما يسرد عنه لا يترك الاثر الذي يمكن ان يخلقه تصرفه من ماجريات الامور مثلما تدور في صيغة درامية يمكن ان ترى بالعين والادراك معا .

انثالا لا تتعاطف مع الكارثة - رغم فداحتها - لان ممثلها الاول وهو يتلو بكائيته امام فرديناند - وكما نعرفه في التاريخ - يبدو شخصا خائنا ، ضعيف الشخصية ، انانيا ، شارك في صنع النكبة عن حماقة وعجمة في الادراك . فهو يقول عن نفسه : « ولكنني انسان مفرور . متردد . نزق » . ان التعاطف لا يتم الا مع البطل المتعارك مع القوى العاتية التي تكبر ارادته ، وتسحقه في النهاية . اما عبدالله بمريته ومغامراته وحماقته التي نسمع عنها ولا نراها ، وصلاته المخزية بفرديناند والتي تتم امامنا ، لا تحرك شعورنا بل بشير قرفنا . بل ان ضياع الكون كله على يديه بهذه الصورة يولد احساسا بالحيرة وعدم المشاركة في القضية ، مع ان ذلك هو اخطر وظيفة للفن . هل يهزنا مثل قوله التالي حتى ولو مدة عشرين فرسخا ؟؟

« يا ربحا تهدم اسواري

يا برقا يكسر مرآتي

هذي ابوابي قد نزعنت .. هذي انهاري قد نصبت

هذي كلماتي قد بيست ..

بيست حتى لم يبق لها صوت .. حتى ضاع المعنى منها ..

حتى صارت احجارا ترجم اوثانا لا اسم لها ..

لو كنت لها ..

لو كانت كلماتي تخلق كونا من عدم

