

تحية إلى حسين البرغوثي

## رسالة حسين البرغوثي إلى أكرم مسلم\*

ترددت طويلاً في نشر هذه الرسالة، من حسين البرغوثي لي (أكرم مسلم)، رداً على انطباعات كتبها له بشأن مخطوط نصّه "حجر الورد". كنت أحد طلابه غير النظاميين. طالب مسكون بأحلام كبيرة، لم يشحذ أدواته بعد، بينما حسين شقّ أمامه فضاءات غير متناهية. تجرأت وكتبت له رسالة غير مهمة في الواقع، وكعادته، أخذ الأمر على محمل الجدّ، وحاورها، فيما يشبه شهادة عفوية عن نفسه، وفهمه للكتابة ككل، وعن مرجعياته وخياراته الجمالية.

ما منعني من نشر الرسالة، أمران: الأول، يظهر أثره في الرسالة، إذ "أوقعت" - عن غير قصد طبعاً - بالشاعر والمثقف الكبير عباس بيضون، فقد اقتبست من مقابلة معه أجراها الشاعر جهاد هديب في مجلة "مشارف" (العدد ٢، أيلول/سبتمبر ١٩٩٥)، لكنني اكتشفت بعدها أن جوهر حديث بيضون أقرب إلى فهم حسين المنصوص في الرسالة، وأن المجتزأ الذي اقتبسته، للحديث عن الإنهاك في أثناء الكتابة، وأيضاً القراءة، وضع بيضون في حوارية غير منصفة، سببها عدم دقّتي في نقل ما قاله.

يتحدث هديب في المقابلة عن الكتابة كـ "مطاردة للذات"، ويتساءل "إن كان هناك محطات للاستراحة أو الكفّ قليلاً عن هذه المطاردة"، فيجيب بيضون: "هناك استراحة. هناك لحظات استراحة. لا. ليست استراحة. هناك لحظات سذاجة ولحظات بلادة، فالذين - كما يقول بلانشو - يشرفون على الاختناق، سرعان ما يخرجون من الدهاليز ليستريحوا، وهذا - كما يقول بلانشو أيضاً - موجود في النص".

الأمر الثاني، وراء التردد في النشر، لا ينكشف في الرسالة، لكنه ثقيل في داخلي، إذ "غمزت" - عن نقص في المعرفة - من الشاعر الكبير محمود درويش. كتبت لحسين أنني عندما أقرأ إحالة درويش إلى "عوليس" مثلاً، أحتاج إلى معرفة الأسطورة المحال إليها، بينما "حجر الورد" يبدو أسطورة ذاته. وسرعان ما تبين لي أن الحديث بمقدار ما فيه من الصواب، فيه من التعسف، إذ إن توظيف درويش للأسطورة مختلف في براعته وذكائه، فهو يفتح النص، يخفّ به ولا يثقل عليه. ثم إن معرفة مرجعيات حسين

\* ننشر نص رسالة حسين البرغوثي كما كتبها من دون أي تدخل من قسم التحرير.

الأسطورية أيضاً تضيف إلى القارئ، بل ربما أن إحالات حسين الكثيرة إلى "تريزياس" تضيء - أكثر من أي شيء آخر - على جوهر أسئلته الجمالية والهوياتية. تجاهل حسين إشارتي إلى "عوليس"، لكنه أكد أن نظرتة إلى الأسطورة تتفق مع ملاحظتي، وكتب لي ما كتب.

\*\*\*

١٩٦٩/٢/٨

الرابعة صباحاً...

ريح تأتي من جهة البحر المتوسط ليست رائحة للأساطير بل أسطورة، "انعتاق الأساطير من الطوق أنا" (محمد مسعد): ما لا يستطيع الأنف استنشاقه من حدائق الورد المسمومة، المستحيلة إلى عقب في الروح يصير "تعليقاً على هامش"، إحالة إلى الحدائق لا إلى الروح، "انتقائية ضعيفة"، والريح تلك تترك الأنف معلقاً بين الحديقة والعمق. ولذا يحيلنا "الشعر" الضعيف إلى خارج يشبه "طشتاً" تركيا، فنقف خلف البوابة كي ندخله من "غيره"، أي تقف "الحاشية" في محور الصفحة الذهنية. بالنسبة لي:

تربيتُ بين حدائق سمِّ مقمرة  
 "وأعبرُ" عما تمازج في الروح منها  
 أنا هي! عني أذاع فيها وعنها  
 وأرض إن مشيت (عليها إليها) تغني  
 لك شيئاً وتعني...

لست ممن يحبذ "إحالة" إلى الأساطير، أساطير "غيره"، بل "الوقوف في سطوة أسطورية"، فإن طقوسي من خلقي وحدي في "حجر الورد".  
 "الضعف الشعري" أحد نوعين: إما عجز، وإما قصدية (لا تصدر عن عجز) كي "تنقش العجز" كإشارة - هاجس إلى "مبتذل" ما لست منه وليس مني. الأخير مثلاً، "شكسبيري": في "روميو وجولييت" مربية عجوز "تثرثر" كما يليق بها، وهذه "الثرثرة" عجز قصدي عند المربية، وليس شكسبير، أو، في نصف مسرحيات أخرى، يضع شكسبير خلقاً يشبه جنيناً "مجهضاً"، "مسرحية سخيفة" في داخل المسرحية، يشير بها، عبرها، منها، إلى "ابتذال المسرح المعاصر له"، مثلاً. كذلك، في "الأرض الخراب لـ" ت. س. إليوت "حوارات" لا تشير إلى "عجز" إليوت، بل إلى "عجز الشخصية المحاورة". وهذا يختلف عن وجود مقطع أو قسم شعري مبتذل وضعيف لأن الكاتب ضعيف! هذا يشبه "موسى" النبي عندما ألقوه في "اليم" لا حول ولا قوة له، ولولا الله لكان ضاع وغرق. الشاعر القادر يرعى قدر "المقطع الضعيف" كموسى إن كان - أعني

الشاعر - قادراً، أو يكون ضعف شعره نتيجة لغياب "قوته" (الشاعر/ة نفسه/ نفسها "موسى" - بحاجة "لرعاية أسمى". و"موسى" بالمصرية القديمة يعني "الوليد").  
 أمّا قول عباس بيضون "الذين يشرفون على الاختناق سرعان ما يخرجون من الدهليز ليسترخوا. وهذا موجود في النص... الإيغال في النص يوصل إلى أماكن معدومة الهواء، فيسارع الكاتب إلى السطح، حتى في الكتابة لا نستطيع أن نبقى في الأعماق"، فيستدعي تعليقات كثيرة.

في "حجر الورد" يسمّي الراوي هذه "الفلسفة البيضونية" (لست أقصد منها الإهانة) بـ "بلد الطاقة المنخفضة"، حيث "البيات الشتوي صار وطناً، لأن التوتر كان إدانة". مستويات طاقة! هذا هو الفرق. "اللامسى" في الحجر يحضر ليس "نقفاً"، بل رؤياً لهواء نقى في قمم ليست تناسب، أو، سأستعير لإكمال ما أقصد من "الرؤياً":

يا فحل لا تهمر على أنتى "بواد" غير ذي زرع  
 ولا ترعى المواشي التي عميت من هواء القمم!

ليست تناسب "المواشي التي عميت من هواء القمم"، أعني بأن "حجر الورد" يربط ربطاً دقيقاً بين "الإنهاك" و"الحرية"، إنها "عودة" عوليس إلى وطنه تشده قوى خفية من الحرية. "الإنهاك" بالمعنى الذي يتكلم عنه نيتشه: "وإذا هم (نوعيات الرجل الأخير) عملوا فإنما يعملون للتسلية، محاذرين أن تذهب بهم إلى حدود الإنهاك".  
 بيات شتوي لبشر لم يُخلقوا للتأرجح بين الماء والتراب، إنهم "من تراب لتراب"، وما يتكلم عنه بيضون أقرب ليس إلى هؤلاء، بل إلى "تجاوز الجسد": "يا ابن التوتر حين تنفصل الفراشة عن عناصرها ويسكنها الشعور" (درويش).

ولكن هناك من "يتجاوزون" بحثاً عن الحرية، أي "للحرية من" شيء ما. في "حجر الورد"، التجاوز "من أجل" شيء ما وليس "من". يتحرك "الآخر" ("الخضر" أو اللا مسمى حسب تعبيرك) في حرية طافحة، هو هي، أو أنه فيها كأفعى النهر. والذي يصاب بالإنهاك و"الدوار" هو "الراوي" الذي ليس "حرّاً" بمقدار ما يطمح ويحنّ للحرية، لأنه لم يزل في طور "التلميذ" أو "فرخ النسور"، فهناك "إنهاكان". و"الآخر" (الحرّ) يتجاوز، وهذه هي أهم نقطة، ثنائية العمق - السطح، إنه "وراء العمق والسطح"، و"ينتقد" عبودية هذا. لذا يرى التاريخ كتطريز و"تجاوز"، أي لا يراه "عميقاً" بل يحوله إلى "سطح" مثل جرّافة تهدم بئراً فتحوله إلى "شارع"، ومن "السطح" يخلق عمقاً. هذا ما قصده نيتشه إلى حدّ ما عندما قال بأن "المرأة ليست حتى سطحية"، "سطحيّتها" أعمق من أن تكون "مجرد سطح"، وليست "عميقة" كالرجل - الرجل ليس "عميقاً" لأنه عجز عن تحويل العمق إلى سطح، أي بالنسبة لنيته، العمق سطحي جداً، بالمعنى السيء، إن لم يتحرك كالوتر ويصير "سطحاً"، والسطح مبتذل ساذج إن كان عاجزاً عن التحول إلى عمق، هذه الحركة الشاملة، الأغنية، التوليفة، التحول المستمر.

"تطريز" و"تجاورية" (وهذا في الفن المعماري "انتقائية" ما بعد حداثة حيث تتجاوز التاريخيات، ويسمى [تشارلز] جنكز [أبرز منظري المعمار التفكيكي] الانتقائية "الفجة" بـ "الانتقائية الضعيفة"، غير المهضومة، كأن "ترصف" مثلاً بيوتاً من امرئ القيس مع بيوت لمحمود درويش بدون "مفهوم" عميق. هذا "التجاوز" (التناص) ما بعد الحدائي تجده في قصيدة "جاز شرقي" التي نشرتها "مشارف" (لي). "حجر الورد" فيه تناص ولكن بانتقائية مدروسة. المهم، كلمة عباس بيضون تشير إلى كاتب يعجز عن إقامة حوار روعي بين "السطح والعمق"، فيصل إلى مناطق "خائفة" لا يخرج منها إلا بطريقة فجّة: "لا يستطيع البقاء" فيخرج لـ "الاستراحة". بالنسبة لي السباح الماهر يستريح في الموج، وتحت "سطح البحر"، لأنه إن شاء يحول ما تحت السطح إلى سطح! هذا فرق في درجة الحرية، وليس فقط في مستوى الطاقة.

في تعليقك على "حجر الورد" لاحظت بأنك لا ترى بدقة الفرق بين الراوي وسكارلت وبين "الأخر". الراوي وسكارلت "يتحرران" في عملية "صيرورة" وخراب ودمار لعالمهما، وهكذا يبدو الأمر لهما، ولكنهما مشدودان لمشروع "حرية" غامض، يشعران بأن الآخر يحررهما أيضاً، وليس مجرد "مدمر" (هنا دمار إبداعي، وليس فقط إبداع تدميري)، أما الآخر فلا يبحث عن الحرية، لأنه حرّ ببساطة؛ ولذا "لا فلسفة له" لأنه يرى الفلسفة "عميقة" فقط، ولكنه لا يجهلها لأنه "تحرر منها"، أي ليس "سطحياً" فقط. أمّا الراوي فهو تاجر ساذج دخل دوامة الفلسفة الحرة ولم يتحرر بعد. من هنا يكون "تلميذاً"، يتعلم، وفي كل تعلم اختناقات بيضونية. لا تنسى بأن جميع النص مكتوب بـ "عيون الراوي" وليس المعلم. "حضور المعلم" (وهذه نقطة هامة قد تفسر ما قلته في "مشارف" عن الاتجاه ما بعد الحدائي في "حجر الورد") ليس مثل حضور الله في القرآن، حيث الله يبقى "غائباً" (كالمعلم) وكل النص يشير إليه؛ بل حضور "قوة" غامضة ليست "خارج النص"، حضور تدمير، وإشراق، يفجر كل روح تلمسه، ويفجر لغة الراوي وسكارلت، إنه حضور "اللاقواعد" في "لعبة قواعد محكمة"، حضور شيء لا يمكن استحضاره إلا كتثوير ونفي، أي حضور سلبي. لكنه يتحول إلى إيجاب دائم، حضور "أساس"، لكنه في نفس اللحظة ينفي "وجود أسس"، حضور "قاعدة" تنفي وجود "قواعد" وبالتالي نفسها كقاعدة؛ حضور "فلسفة" تحرر من الفلسفة ذاتها، وبالتالي تحرر نفسها منها، وتحررنا من أنفسنا ومنها، وهذا بالضبط ما بدا لي كفلسفة" كما يقول الراوي. دعني أقول بأن الآخر هو "السلب" المنقوش في لؤلؤة الموجودات، ليس (مثل الله) "خارجها"، حضور "اللامتناهي" ليس "خارج المتناهي" (الله خارج الإنسان)، بل في جوهر المتناهي، من هنا يكتشف الراوي عبر تدمير عالمه، "لا تناهياً" ما، هو، بلغة هيغل، "لاتناهي الانتهاء" - عالم يخرج من أنقاض عالم، أي يدرك بأنه "يتدمر" ولكن - وهذا مهم - "دماراً عظيماً، حراً؛" نشوة". "التجاوز" دائم، ولكن ما "نتجاوزه" ينتهي، إنه "جسر". الإنسان جسر عند نبئته، وليس "مستقراً".

"ما بعد" حدائي لا يعني "زمناً"، بل، مثلاً: في الحدائة "العمق" أساسي، فيما بعد الحدائة

السطح عميق، العمق سطحي - "أخرجوا إلى السطح يا أحبائي" (نيتشه). وعندما تتدهور ما بعد الحداثة تصير "سطحية فجّة" ومملة وسوقية. الحداثة "جديّة" جداً، ما بعد الحداثة "لعب جديّ، أو جديّة لعب"، ليست "لعبة" ولكن ليست أيضاً "جديّة جهنم". الحداثة تردّ "النص" إلى "هدف" ومعنى "محدود"، ما بعد الحداثة تركز على الـ "صيرورة"، ولا تردّ النص إلى "هذا المعنى" أو "ذاك" إلخ. من هنا فإن تفسيرى للنص هنا لا يتفق حقيقة مع "حجر الورد" نفسه أنني "أقلص" و"أغير" و"أفسر" إلخ، ويودي لو استطعت الحوار بطريقة أخرى. ما بعد الحداثة ["الساخرة"] (تدرك "المفارقة": مثلاً، التفسير يدرك بأنه ليس تفسيراً). على كل، هناك ملاحظات لك جميلة و"عميقة" وتلتقط النص. مثلاً "حضور... الأشياء المحمّلة برائحة الذوات النسقية التاريخية وإعادة توظيفها أو حتى افتراضها." في الحداثة هذه "رواية تاريخية"، في ما بعد الحداثة: أنساق تجاورية تحوّل "الحاضر" نفسه إلى مجرد سطح لامع آخر، خيار، غرزة بين غرز أخرى. "فيلمية" ما أكتبه، ولا أنفي علاقة قوية بالشاشتين، الكبيرة والصغيرة، مؤسسة على اهتمام طويل "بالفنون البصرية"، وبـ "تفكيك" طرق الرؤية السائدة، أي الجهد لتحويل الأعين إلى "أعين مسحورة". في تجربتي، "ارتباك التصوير" و"تكوين اللوحة" ناتج عن عدم تخيل دقيق لما نريد قوله، أي أننا "نكذب"، أو، في الغالب، نعاني من "طرش بصري". الرسم العالمي مهم جداً لتمرين الأعين على أن "تري"، باستقلال عن "اللغة"، والموسيقى تمرين على أن "نسمع" بطريقة أخرى، أقصد "تربية الحواس" كلها على أن تكون حواس "مسحورين" و"مسحورات"، أو مسحورات بمسحورين والعكس بالعكس. "فن" أن "نرى": رامبو يميّز في "القارب السكران" بين "أن نرى" وأن "نعتقد بأننا نرى": في الحالة الأخيره نرى "معتقداتنا" أكثر ممّا نرى ما نراه - "الوطن"، "العلم الوطني"، "الكفر"، إلخ. الشاعر، كما قال بودلير، (بلغتي) لا "أيديولوجيا" له، ليس متحزباً وإلا لكان "مثل بقية الفنانين!"

ما بعد حدائي، مرة أخرى، أن نقرأ (نسمع، نرى، إلخ) النص ليس "كتكاملية" تهرع بنا إلى بنية "مغلقة"، "لها معنى"، و"مستقر - مركز" أخير، بل أن نستمتع - إن جاز التعبير - بـ "الخطوة"، بدون "خطة جاهزة سلفاً". "حجر الورد"، من هذه الزاوية، يشبه فن "خلق موضوعة" من "رقع" بألوان وأحجام (وملمس) متخالفة، "تفصيل"، أكثر منه "تخطيط"، فن "لحظة" أكثر منه فن "الكل"، أعني بأن كل طاقة الروح تكون مركزة في السطر، ثم في السطر الذي يليه، بدون "تصور مسبق" لما يربط الأول بالثاني. ربما أن مفتاح الأمر كله في "الطاقة المركزة"، في "بؤرة"، وكل "بؤرة" تشكل مع غيرها حجراً من "فسيفساء". أي لا تطمح إلى "بناء عضوي" كتطور الجنين؛ كل "غرزة" جنين، ولكن كل "الأجنة" لا تطمح لتشكيل "كائن حي كامل وواحد"، بالمعنى التقليدي، على الأقل. في "حجر الورد" لا توجد "صورة محضة"، بل "صورة ذهنية" (محمّلة بـ "الأجواء" و"المفاهيم"، "مذهنة" إلى أقصى حد، ومُصوّرة إلى حد تبدو فيه تنازلاً عن "الذهن" للبصريّات المحضة). لن تستطيع، في فيلم، تصوير "موسيقى... تأتي من تحت أرضية المعبد الأبيض، وكأنها من عالم سفلي فيه سجناء الآلهة مقيدين بسلاسل من ذكريات من العصر الحجري في غرف لها رائحة كهف مضغوطة من رياح ذهنية خامدة"،

مثلاً. ولكن "الذهن المجرد" مصور في "الكلمات". أريد أن "أقول ما أريد"، هذا أساس، و"حرية الكلمة" هذه هواء لا يمكن التنازل عنه، لا باسم المسرح ولا الشعر. أنهى بأن الحرية يجب أن تطفح من مسامات كل حرف، وبعدها "الطوفان"!

كتابتك عن قراءة النص نموذج لما أردته: حرية كاملة لي لأن "أكتب"، وحرية كاملة للقارئ لأن يقرأ ما يشاء؛ أي "التنازل" عن "ربط الكاتب بالقارئ" والقارئ بالكاتب، بواسطة "معنى" ما، نحو حرية شاملة لا سيطرة فيها لمركز على "طرف" - وراء "الوصايا العشر"! ■

شكراً،

حسين البرغوثي

من منشورات مؤسسة الدراسات الفلسطينية

## ١١: حكايات من اللجوء الفلسطيني

تحرير: حسن داوود

٣٠٢ صفحة ٨ دولارات