

تحية إلى حسين البرغوثي

عبد الرحيم الشيخ*

مرايا سائلة: رؤية الصوت، سماع الصورة

في سنة ١٩٧٩، التحق حسين البرغوثي ببرنامج الكتابة الإبداعية في جامعة أيوا، وهو أول برنامج يمنح درجات جامعية عليا في "الكتابة الإبداعية"، فالجامعة تقيم ورشة سنوية لثلاثة أشهر بعنوان "ورشة أيوا للكتابة الإبداعية". وقد بدأ البرنامج بمنح مسابقات تخصصية في الكتابة الإبداعية منذ سنة ١٨٩٧، ثم تحوّل في سنة ١٩٣٦ إلى برنامج يمنح درجة جامعية عليا في الكتابة الإبداعية. وضمن هذا البرنامج، يُشرف كُتّاب ومبدعون كبار على كُتّاب في بداية حياتهم الإبداعية لتعلم تقنيات الكتابة وإنجاز مشروع إبداعي خلال فترة الدراسة أو الإقامة. وعلى الرغم من أن البرغوثي لم يذكر كثيراً عن هذه الإقامة التفرغية للتجريب الإبداعي، ولم يدرجها حتى في سيرته الذاتية المهنية المكتوبة بالإنجليزية، فإنه لمّح إليها على نحو عابر في "الضوء الأزرق" في أقل من سطر واحد يصف فيه انتقاله من فلسطين إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ومن فقد والده إلى ارتباطه، لأول مرة، بامرأة أميركية منفصمة الشخصية، منحها اسماً مستعاراً هو "ماري"^١.

ولعل في التحاق البرغوثي بهذا البرنامج، ما يلهمنا، اليوم، على قراءة ديوانه "مرايا سائلة"^٢، آخر تجاربه الشعرية بحسب تصنيفه هو، ككراس لتعليم الكتابة الشعرية والتأمل في الحرفة الإبداعية. فالديوان هو "ورشة كتابة إبداعية" بحد ذاته، إذ في السياق الغربي تُعتبر الكتابة الإبداعية حرفة تتم دراستها، كما بدأ بعض الأكاديميات الفلسطينية والعربية يعمل على ذلك مؤخراً، وخصوصاً بعد أن مُنحت رخصة جمالية من الراحل محمود درويش حين أعلن أن "الشعر: موهبة، وحرفة، وهواية"^٣. ولتدشين هذه المقولة، تعالج هذه الدراسة خمسة جوانب: (١) السياق: استدعاءات المؤلف؛ (٢) الشكل: (عدم) موت المؤلف؛ (٣) المنهج: الضامن (لبلوغ) المضمون؛ (٤) كتابة مونتاجية معكوسة للديوان؛ (٥) إشارة أخيرة: عن العقل والخيال، وضرورات الكولاج.

* أستاذ الفلسفة والدراسات الثقافية والعربية في جامعة بيرزيت.

I - السياق: استدعاءات المؤلف

صدر ديوان "مرايا سائلة" في سنة ٢٠٠٠، وفيه بلغ البرغوثي ذروة سنام التنظير الفكري والتجريب الشعري في آن واحد. ولولا اعتبار تصنيف البرغوثي نفسه للعمل بصفته "شعراً" كجنس أدبي، لأدرجته ضمن كتبه النقدية، على عكس "حجر الورد" الذي، وللمفارقة، أدرجته دار راية للنشر في حيفا، التي أسسها ويديرها الشاعر بشير شلش، ضمن الآثار "النثرية" الصادرة في سنة ٢٠١٤ لمناسبة الذكرى الستين لولادة البرغوثي في سنة ١٩٥٤.٤

ثمة سبب آخر لإدراج "مرايا سائلة"، هنا، ضمن نقد الأعمال الشعرية وتقديمتها، وهو مفهوم "الكولاج" الذي تقصّد البرغوثي إدخاله إلى علم النظر والتجريب الشعري في تلك المرحلة من تجربته الإبداعية. لكن، بما أن التصنيف للأجناس الأدبية هو مقولة سياسية وإبداعية وأيديولوجية (ideological category)، فإننا لن نتوقف مطولاً عنده الآن.

وقبل ولوج النص، لا بد من بعض الإحالات السياقية. ففي مقالة غير منشورة، عُثِر عليها في أدرج مكتبه في بيت الشعر الفلسطيني، يبدي البرغوثي أسفه، بل ندمه، على أي قاعدة أو تقليد ساهم في إرسائهما في كتابته الشعرية. كما يبدي إعجابه المطلق بأفكار الفيلسوف الفرنسي جان فرنسوا ليوتار (Jean François Lyotard) (١٩٢٧ - ١٩٩٨)، الذي ناقض فكرة الحداثة وأعلن إفلاس ما بعدها، وصاحب كتاب "شرط ما بعد الحداثة" الذائع الصيت فيما يتعلق بديناميات الكتابة.^٥

يُفرّق ليوتار بين نوعين من الكتابة: الكتابة تبعاً لقواعد حداثية منجزة وجاهزة، والكتابة بحثاً عن أسس ما بعد حداثية من خلال عملية الكتابة نفسها. وبناء على هذا التفريق يقول البرغوثي بوجود نوعين من العقل الإبداعي: واحد ثبوتي، ستاتيكي، يعيش بسلام مع المبادئ الراسية والقواعد المسلّم بها في نظرية الأدب، وببذل قصارى جهده للحفاظ عليها. وهذا العقل الإبداعي، في نظر البرغوثي، يؤدي إلى "اغتيال طاقة الروح". أما النوع الآخر، فهو العقل الإبداعي النبوي الذي يعتبر أن خلق الجديد والإتيان بالأفكار العذراء التي لم يسبق إليها أحد هما علة وجوده ومعلولها. إن محاولة الكتابة للإتيان بالجديد هي سمة عضوية للعقل النبوي، وهنا تتجلى مهمة الفلسفة بالنسبة إلى البرغوثي في مقدرتها على التمييز بين هذين النوعين من العقل، وطاقتهما الإبداعية وما ينتجان من إبداع.

يستخدم البرغوثي هذا التنظير في شرح دوافعه إلى كتابة ديوانه (ما قبل) الأخير "مرايا سائلة" الذي صدر عن اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين في سنة ٢٠٠٠، وفيه يتوسل أسلوب الكولاج الذي يمكنه من إنتاج نص شعري يبدو كفن تشكيلي، أو كتابة درامية، أو معمار، أو مسرح، أو غناء في الآن نفسه. إن تقنية الكولاج مرتبطة عند البرغوثي بمفهوم الذوق، إذ يعتقد البرغوثي أن الذوق يتكون في عملية لانهائية من مجموعة من الطبقات المتحولة للمعرفة، والحساسية، والاحتراف التي يطورها الشاعر عبر كل كلمة يكتبها أو يقرأها.

إن النقلة النوعية على الصعيد الفني في ديوان البرغوثي "مرايا سائلة" تكمن في كتابته ليس للقصيدة فحسب، بل لما يدور في ذهنه في أثناء عملية الكتابة نفسها، بمعنى أنه إذا

تذكر فيلماً وثائقياً في أثناء كتابة القصيدة، فإن أحداث الفيلم الوثائقي تتم كتابتها جنباً إلى جنب مع أفكار القصيدة الأصلية التي كان العمل جارياً عليها حين التقطت الذاكرة لمحة الفيلم الوثائقي. وهنا، من الضروري التذكير بتأثر البرغوثي بلوحات بول كلي على وجه التحديد عند كتابته هذا الديوان.^٦

وفي خطوة تالية، يتطرق البرغوثي في مقالته غير المنشورة، بعنوان: "بين الشعر والفلسفة"، إلى التقنية ما بعد الحداثية في "مرايا سائلة"، فيقول: "أول فكرة كانت كتابة قصيدة مستلهمة من التأمل العميق، الحدسي، للوحة تشكيلية ما، عند بول كلي. بعد عدة قصائد من هذا النوع، خطرت في بالي فكرة أكثر إثارة: لماذا لا أكتب معها، أو فيها، كل ما أفكر فيه وأنا أكتبها؟ ولا ضرورة، عندئذ، لأي هُامش، لأن الهوامش تستحيل إلى تفصيلات في النص الشعري ذاته، ثم: لماذا لا أحول تعليقات الآخرين، أيضاً، على القصيدة إلى تفاصيل في النص نفسه؟ وعثرت على فكرة أن كل ما أفكر فيه وأنا أكتب القصيدة هو القصيدة، حتى ولو فكرت في كونها تافهة جداً، فهذا جزء منها. كنت أيامها أعمل في فيلم وثائقي معين فحوّرت القصيدة المستلهمة من بول كلي إلى قصيدة تقرأها مخرجة سينمائية ما. ولكن الفكرة عشوائية جداً، فمن تجربتي في كتابة السيناريو، أدركت أنه لا يوجد تبرير درامي، فني، لمخرجة تقرأ قصيدة. مثلاً: هناك جملة تقول: 'لا! ليس هذا الحزن، قص كل هذا الجزء من الفيلم'. فالقصيدة كلها، والتي تبدو كلوحة، هي أيضاً، مشهد في فيلم تخرجه المخرجة، ولكن لمن تقول: قص هذا الجزء من الفيلم؟ لنفسها؟ أم لآخر؟ وإن كان آخر، من هو؟ يجب أن يكون تابعاً ياتمر بأمرها، ومن أفضل من مونتيير مساعد في 'منتجة الفيلم' لهذا الدور؟"^٧

II - الشكل: (عدم) موت المؤلف

على الرغم من لاختية مقولة "موت المؤلف" التي جاء بها رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠)،^٨ وعدم اتساع المقام لمناقشتها هنا، فإنه لا بد من الإشارة إلى أن ديوان "مرايا سائلة"، في الأصل، هو ديوان شعري ببنية "عادية"، أي من دون الإدخالات الدرامية التي تجعل منه كولاجاً. ولدي نسخة منه أصلية لم ينشرها حسين البرغوثي، بعنوان: "مونتاج أخير"، كعنوان لملف على ذاكرة جهاز الكمبيوتر الخاص بالبرغوثي،^٩ وعنوان داخلي هو "ديوان مونتاج"، يشتمل على معظم المقاطع الشعرية الواردة في "مرايا سائلة"، لكن بمقاطع شعرية تحمل الأرقام من ١ إلى ٢٦، فضلاً عن قصيدتين، الأولى بعنوان: "إلى هيراقليطس - سيد الديالكتيك - ١٩٨٥"، والثانية بعنوان "عودة الحصان الأصفر"، وهي صياغات شعرية مطولة لبعض المقاطع في "القصيدة التي في ذهنها"، والواردة في "قطعة ٩ من الثوب".^{١٠} وقد حصلت على نسخة من ذاكرة جهاز الكمبيوتر الخاص بالبرغوثي، في أثناء عملي على إنجاز ترجمة رائعته "الضوء الأزرق" إلى الإنجليزية، كجزء من رسالتي لنيل درجة الدكتوراه في سنة

ولعل هذه الإشارة، بالإضافة إلى ما تقدم من حيثيات سياقية، تُعين على تبين بنية الديوان كمشروع كتابة شعرية، وليس كديوان شعري فقط. فالديوان، شكلياً، هو بنية مذهلة كمشروع هندسي، إذ تقوم فكرته، أو "خطه الحكائي" (narrative line) الذي كان البرغوثي غارقاً فيه، في عالم التجريد وفي عالم العيان في آن واحد في سنة ٢٠٠٠، على ما يمكن الاستدلال عليه بشكل خطي ومباشر من مقولات البرغوثي نفسه. ولعل ما يزيد في وضوح هذه البنية الواردة في متن الديوان، وفي مقالة "بين الشعر والفلسفة"، غير المنشورة، ما أورده مراد السوداني في رسالته للماجستير مقتبساً من البرغوثي، في مقالة غير منشورة عنوانها: "تأملات سريعة في المشهد الثقافي الفلسطيني"، يقول فيها عن "مرايا سائلة": "يبدو النص كمحاولة لتهديم مفهوم الشعر كما هو معروف، ويروي قصة مخرجة سينمائية يساعدها في مونتاج الفيلم شاب أعمى، ويطاردهما البوليس، ويحبها فتقول إنها تحبه بشرط أن يكتب القصيدة التي في ذهنها، وهذه مهمة بدت مستحيلة. وفي إحدى الليالي المقمرة في شقتها يتحول إلى مرآة سائلة تحت القمر، وعندما يأتي محقق الشرطة للإستوديو، لاحقاً، للتحقيق في الجريمة، يجدها قد تحولت إلى تمثال من الرخام في يده وردة، وعلى شاشة الكمبيوتر يصعد حلزون ساحباً قوقعته."^{١٢}

وعلى ذلك، يمكن الآن وصف بنية الديوان بقليل من الاطمئنان إلى صدق التحليل، إذ يبدو النص كمحاولة لتهديم مفهوم الشعر كما هو معروف، ذلك بأن النص يروي قصة مخرجة سينمائية يساعدها في مونتاج الفيلم شاب (هو الممنج/ أو المحرر/ الMonteur، والذي سيتبين لاحقاً أنه يتطابق مع شخصية البرغوثي بامتياز) أعمى ثقيل اللسان، كثير "التأتأة". وتجدر الإشارة إلى أن التأتأة هنا، كما سيبدو لاحقاً في الديوان - القصيدة، هي تأتأة موسوية، وإن جاز التعبير، نبوية، كي يتمكن من نطق الأحرف، وتوزيع الكلمات موسيقياً. بمعنى أن التأتأة، كعيبٍ نطقي، جرى توظيفها إبداعياً، أي أنها مصممة تماماً كالعمى الذي يؤدي وظيفة دلالية مذهلة تتمثل في استدعاء شبح العراف الإغريقي تيريزياس في "مسرحية أوديب" لسوفوكليس،^{١٣} لأن الشعر تأتأة الحدس، والرؤيا تأتأة البصيرة.

"لست أعمى لأرى" يقول درويش، وبذلك تكون حاسة البصر المفقودة أداة العرافة، ومفتاح البصيرة، ذلك بأن البرغوثي يصف المونتير بأنه "كان أجبن من أن يكسر الشعر كما يعرفه، وبالتالي يغرق في حوارات لا أول ولا آخر لها عن الوزن والتقاليد والأذن العربية والبحور والغنائية، حتى شعر أنه أخذ يملّ حتى من نقاش الشعر، ويشعر بالخواء. ولذا صار مونتيراً، لا لشيء إلا لتعلم شيء جديد، على الأقل. أراد أن يُسمع شيئاً."^{١٤} وبالتالي، فالعمى هو مهمة تجاوزية تجعل التركيز كله على السمع، وحين يكون السمع تصويرياً، يعود التركيز ثانية إلى الذاكرة البصرية للسمع الخاصة بالمونتير الأعمى! وهنا، تتولد رغبة جارفة في سماع الصورة، ورؤية الصوت، لا كلعبة بلاغية مبتذلة، وإنما كفعلٍ إبداعيٍّ ومعرفيٍّ.

المونتير "أعمى، ويتحسس الصور على الشاشة بعصاه فقط، ثم يُقصّ كل مشهد تصفه، بعيون أصابعه التي تدور على لوحات أزرار ومفاتيح."^{١٥} وخلال هذا المشروع السينمائي

الشعري، تطاردهما الشرطة، ويقع المونتير الأعمى في حب المخرجة الغامضة، فتقول أنها ستحبه شرط أن يكتب "القصيدية التي في ذهنها" (التي تشبه حديقة، أو صحراء نحاس مكتوبة بأبجدية غريبة). وخلال هذه المهمة شبه المستحيلة، وبعد العديد من السجلات والتجريب، والقصص واللصق، والإقبال والصدود، يتحول المونتير "في إحدى الليالي القمرية، في شقتها، إلى مرآة سائلة تحت القمر"، بينما تتحول المخرجة، في آخر الديوان، إلى "تمثال من الرخام"، وتقفل الشرطة الملف إلى الأبد.

أما عن مُعقلنات إقدام مخرجة مبصرة على استئجار مونتير أعمى، فيتضح من خلال السرد أن "استئجار" الشاب الذي يبدو كالعراف تيريزياس في حكمته ومتاهات رواه، كان "ليساعدها في الرقابة الذاتية على فيلمها الجديد"،^{١٦} وذلك جرّاء تأثرها بأخر مرة استُدعيت فيها إلى مبنى الاستخبارات للتحقيق معها بشأن فيلمها السابق، وصدمتها من سوء المعاملة. وكان لدى الشاب إحساس بأن المخرجة تُجري عليه تجربة لمصلحة الإنسانية، ولربما كان محقاً: فهي تجربة - ورشة لكتابة الشعر.

III - المنهج: الضامن (بلوغ) المضمون

في إثر جمع هذه المقولات السياقية من خارج النص، يتأمل المرء في أكثر مقاربة ملائمة لقراءة النص نقدياً، ولا يجد منهاجاً يضمن بلوغ المضمون أكثر من المضمون نفسه: "المونتاج". وقد يستغرب البعض من أن ثمة منهجاً نقدياً في مقاربة الشعر اسمه "المنهج المونتاجي"؛ حسناً، ما سنذكره هو مثال له.

إن نص "مرايا سائلة" هو في الأصل، ديوان عادي مكون من ٢٦ مقطعاً شعرياً مرقماً، وقصيدتين لكل واحدة منهما عنوان، وقد كُتبتا، على ما يبدو، قبل عقد ونصف عقد من كتابة "مرايا سائلة"، أي في سنة ١٩٨٥، وذلك كما يتضح من خلال نص الديوان في صيغته الأولى قبل تجريب تقنية "الكولاج" عليه، وحين كان عنوانه "ديوان مونتاج". وبعد أن عزم البرغوثي على تجريب تقنية "الكولاج" عليه، أحاله إلى ورشة كتابة شعرية، ونصّب من نفسه "مونتيراً" يعمل لدى مخرجة سينمائية على إنتاج الفيلم/ "القصيدية التي في ذهنها"، أي: في ذهنه قبل وجود شبح المخرجة وبعد وجودها.

بعد العديد من محاولات ولوج النص من دون جدوى، قررتُ العمل على النص في صيغته المطبوعة على الكمبيوتر (soft copy) بشكل مونتاجي/ تحريري على الشاشة نفسها، وذلك على النحو الذي كنّا نعيد فيه كتابة الدروس أو حفظ القصائد والنصوص الدينية في مدارسنا الابتدائية الأقرب إلى الكتاتيب. وأعتقد أن التجربة نجحت، بمعنى أن أفضل طريقة لقراءة الحركات التي تمت خلال المونتاج، من حذف أو إضافة، هي القيام بعملية "مونتاج معكوس" (reversed montage) لتبيّن مفاصل النص وما جرى عليه من تغييرات بين النص الأول والنص النهائي. وبعبارة أخرى، إن أفضل منهج لفهم "ديوان مونتاج/مرايا سائلة" هو إعادة مَنْتَجَة الديوان، أي: إذا كان الشاعر هو المونتير (monteur)، فإن الناقد، هنا، هو المونتير

المضاد (anti-monteur).

وعليه، لا بد من الإشارة إلى أن هذا المنهج، أو بمزيد من التبسيط، أن هذا النمط القرائي لا جديد فيه سوى أنه يجري على شاشة الكمبيوتر التي عمل عليها الشاعر، ومن بعده الناقد بعد قرابة عقدين، لإنتاج النص في صيغته النهائية. الجديد إذاً هو في صورة التقنية، لا في التقنية نفسها، ذلك بأن الأمدي (توفي ١٩٨٠م) سبقنا إلى ذلك ما يقرب من قرن أو يزيد قليلاً، إذ يقول في "الموازنة": "فمن سبيل مَنْ عُرِف بكثرة النظر في الشعر، والارتياض به، وطول الملابس له، أن يُقضى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يُسَلَّم له الحكم فيه، ويُقبل منه ما يقوله، ويُعمل على ما يستلّه، ولا يَنازِع في شيء من ذلك، إذ كان من الواجب أن يُسَلَّم لأهل كل صناعة صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها، ولا يَنازعهم إلا مَنْ كان مثلهم نظيراً في الخبرة وطول الدربة والملابسة."١٧

ومع أن الأمدي، سحب جودة تقنية "الملابسة" ليضفي على "الملابس" / الناقد حصانة رسولية، إلا أن ذلك لا يقلل من قيمة تقنية الملابس والدربة، والتي تمت الإشارة إليها أيضاً، في أشكال التصوف الإبراهيمية الثلاثة (اليهودية، والمسيحية، والإسلامية)، وخصوصاً في القابله اليهودية، إذ لا سبيل إلى معرفة النص من دون "لمسه" حرفياً، أي "ملابسة" الورقة نفسها لا المكتوب على الورقة فقط. ولذا، لم يكن مستهجناً أن يخصص جاك دريدا (١٩٣٠ - ٢٠٠٤) كتاباً "حول اللمس" تعقيباً على رائعة جان لوك - نانسي (١٩٤٠) "المقتحم"١٨. والعبرة في هذا الاستطراد، أن "ملابسة" النص هي طريق فهمه، وهي، وحدها، ضامن بلوغ مضمونه.

IV - كتابة مونتاجية معكوسة للديوان

يجب هنا، وقبل عرض "الصورة" الجديدة لنص "مرايا سائلة"، بعد منتجته على نحو معكوس، الإشارة إلى ثلاثة مستويات من الإحالات المرجعية التي يمكن أن تفسر معمارية الديوان، فضلاً عما تمت الإشارة إليه آنفاً. فملابسة النص تفيد بهذه الصنافية لمرجعياته الثقافية:

أولاً - مرجعيات تأطيرية: يبدو أن البرغوثي (عندما انتهى من الديوان بصيغته الشعرية الأولى "ديوان مونتاج")، وبعد أن قرر كتابته على شكل فيلم، استند إلى مرجعيتين ثقافيتين ناظمتين للديوان، هما عملان موسيقيان عالميان: الأول، "كارمينا بورانا" لكارل أورف (١٨٩٥ - ١٩٨٢)، وهو العمل الذي أنجزه في سنة ١٩٣٧ تحويراً لـ ٢٤ قصيدة تعود إلى العصور الوسطى في نحو سنة ١٢٨٠، والتي يبدو ديوان "مرايا سائلة" برمته محاولة لمحاكاتها: شعرياً، وموسيقياً، وفلسفياً؛ الثاني هو "أوبرا كارمن" بمرجعياتها الثقافية المتعددة التي تشكل الإطار العام لكتابة "القصيدة التي في ذهنه/ا". ف"أوبرا كارمن" لجورج بيزيه (١٨٣٨ - ١٨٧٥)، والتي عُرضت أول مرة في سنة ١٨٧٥ في باريس، هي تحويل لرواية قصيرة بالعنوان نفسه للروائي الفرنسي بروسبير ميريميه (١٨٠٣ - ١٨٧٠)، وقد قام

بتأليف نصوصها كل من هنري ميلاك (١٨٣١ - ١٨٩٧)، ولودوفيك هاليفي (١٨٣٤ - ١٩٠٨).^{١٩} وبينما اعتمد البرغوثي على النص الأول في عمارة المرايا في الجزء الأول من الديوان، اعتمد على النص الآخر في تطريز قطع ثوب العجربة كارمن في النصف الثاني من الديوان، إذ تفصل بين النصفين المقطوعة التي تحمل العنوان الفرعي "القصيدة التي في ذهنها".

ثانياً - مرجعيات شبه تأطيرية: وهي مرجعيات ساعدت في تصميم "مرايا سائلة" على نحو أقل تأثيراً، أي إذا كان نصاً "كارمينا بورانا" و"أوبرا كارمن" هما العمارة الشعرية الخارجية، فإن المرجعيات شبه التأطيرية هي التصميم الداخلي للعمارة الشعرية. وهنا، يمكن رصد ثلاث مرجعيات، هي على نحو ظهورها في النص: (أ) السيمفونية الخامسة لبيتهوفن (١٧٧٠ - ١٨٢٧)، والتي أنجزها خلال الفترة ١٨٠٤ - ١٨٠٨، وقد استخدمت "مرايا سائلة" "لتفسير" لا "لتبرير" عبثية المقادير وسوريالية النهايات؛^{٢٠} (ب) أغنية فرانك سيناترا (١٩١٥ - ١٩٩٨) "غرباء في الليل" المفردة في رومنسيتها، وحسيتها، وعدم تحققها، في أن واحد، للإضاءة على علاقة الحب الأعمى الذي يُكَنُّه المونتير للمخرجة؛^{٢١} (ج) فيلم "حانة التانغو" (١٩٨٧)، وهو فيلم درامي موسيقي للمخرج ماركوس زوريناغا (١٩٥٢) لتصوير الحالة النفسية للمونتير الذي يُفَرِّح العالم وليس في قلبه فرح؛^{٢٢} (د) لاو تسو (١٩٥٤ ق. م.)، الحكيم المتأله وصانع إنجيل التاوية "كتاب التاويتشينغ" الذي يقود المونتير في مجاهل الحضارات، ويعلمه "أساليب" التحول في مملكة شو الصينية؛^{٢٣} (هـ) كاهن نجران، الروح الشاعرة التي تسكن نخلة، والذي يحاور الكهنة والشعراء، ويساجل المونتير عن الشعر والفلسفة (ويتحول إلى السادن في أعمال البرغوثي اللاحقة في الرياضيات المقدسة: قصص عن زمن وثني، والسادن، والناقة كفن معماري).^{٢٤}

ثالثاً - مرجعيات تجميلية: وهي في أغلبيتها اقتباسات، أو تناصات عامة، وإحالات إلى مقولات شعرية أو فلسفية تمتد من: هيرقليطس وأفلاطون، ولاو تسو وكاهن نجران، والنَّفَرِي وابن عربي، والمتنبي وت. س. إليوت، وبيكاسو وبول كلي، ونيتشه وفيورباخ، ومظفر النواب ومحمود درويش.

واستناداً إلى التأثيرات المباشرة وغير المباشرة، تشكيلاً ومضموناً، لهذه المرجعيات، فإن نص "مرايا سائلة" يبدو كمشهد طويل تظهر فيه مجموعتان من الموضوعات: الجزء الأول من الديوان يحتوي على ١١ امرأة، تليها "القصيدة التي في ذهنها"؛ الجزء الثاني من الديوان مكون من ٨ قطع من ثوب تفصل بينها "أنشودة الشبح"، لينتهي الديوان بمرأة أخيرة تحمل اسم "المرأة ناقص ٢"، ليصير عدد المرايا في الديوان عامة ١٣ امرأة. وبذا، يكون عدد مقاطع الديوان الشعرية ٢٢ مقطعاً. وعليه، فإن ترتيب المرايا وقطع الثوب وما بينهما من فواصل ونتائج، يكون كالتالي: المرأة ١/ المرأة ٢/ المرأة ٣ ناقص ١/ المرأة ٤/ المرأة ٥/ المرأة ٥/ المرأة ٥/ المرأة ٥/ المرأة ٥/ المرأة ٥ ناقص ١/ المرأة ٦/ المرأة ٧ ناقص ١/ "القصيدة التي في ذهنها" / قطعة ١

من الثوب/قطعة ٢ من الثوب/قطعة ٣ من الثوب/قطعة ٤ من الثوب/أنشودة الشبح/قطعة ٥ من الثوب/قطعة ٦ من الثوب/قطعة ٧ من الثوب/قطعة ٩ من الثوب/المرأة ناقص اثنين. وفي محاولة لفهم حيكته، وخطها الحكائي، ستتم إعادة منتجتها وحدة واحدة، مرقمة من ١ إلى ٢٢ كما يظهر في الجدول التالي:

المرايا	مرايا سائلة	قطع الثوب
١ [المرأة ١]	١٢ [القصيد التي في ذهنها]	١٣ [قطعة ١ من الثوب]
٢ [المرأة ٢]		١٤ [قطعة ٢ من الثوب]
٣ [المرأة ٣ ناقص واحد]		١٥ [قطعة ٣ من الثوب]
٤ [المرأة ٤]		١٦ [قطعة ٤ من الثوب]
٥ [المرأة ٥]		١٧ [أنشودة الشبح]
٦ [المرأة صفر]		١٨ [قطعة ٥ من الثوب]
٧ [المرأة صفر ناقص واحد]		١٩ [قطعة ٦ من الثوب]
٨ [المرأة ٩]		٢٠ [قطعة ٧ من الثوب]
٩ [المرأة ١١]		٢١ [قطعة ٩ في الثوب]
١٠ [المرأة ٦]		
١١ [المرأة ٧ ناقص واحد]		
	٢٢ [المرأة ناقص اثنين]	

١ - "المرأة ١"

في "المرأة ١"، تؤسس المخرجة قانون الصوغ والحذف في الفيلم/القصيد، ذلك بأن

المخرجة في كل مرآة، وقطعة ثوب تقريباً، تعيد مقولة "فَصَّ كل هذا الجزء من الفيلم"، كأنها هي المتحركة الفعلية في كل ما يجري في القصيدة بالفعل، إذ إنها "بدل ولادة طفل، تحاول أن تلد فيلماً"،^{٢٥} حتى لكأن "الشاب نفسه، هو مَقَطَع من فيلمها" تريد قَصَّه وَمَنْتَجَتَه بكامله. وبالتالي، فإن معيار الفعل الإبداعي، ومنذ المقطع الأول في النص، يشهد ثنائياً يحركها التضاد: بين رغبة المخرجة ورغبة المونتير؛ بين "الفيلم" و"القصيدة": بين "البصري" و"السمعي".

٢ - "المرآة ٢"

في هذا التضاد تتصور المخرجة، في أغنيتها العابثة، الشابَّ كالمسيح الذي يمشي على الماء، لكنه يصححها وعلى لسانها، أنه: "ليس كالمسيح، بل كالنار الإغريقية التي تطفو ليلاً على سطح الموج".^{٢٦} ثم يورد ردها على طلبه منها أن تكتب القصيدة، على شكل مقطع شعري - فلسفي مطول جداً، لعله الأطول في جميع أعمال البرغوثي المنشورة (باستثناء رسالة الدكتوراه)،^{٢٧} يتناول فيه "أساليب" الانمساخ والتحول، والفرق بينها. وعلى امتداد "المرآة ٢"، تحاول المخرجة تقديم مداخلتها النقدية الخاصة في مفاهيم الإلهام، وروياً كتابة الشعر، والتحول المرآوي لمبدأي الذكورة والأنوثة في ذات الشاعر:

(١) تعلق المخرجة على دعوة المونتير لها أن "تكتب القصيدة التي في ذهنها"، فترد: "لا! الشاعرة واسطة روحية، ناي في يد قوى مجهولة. قرأت قصيدة قديمة لشاعر ما، يقول بأنه حلم بأنه تمثال من النحاس في حديقة، في رأسه جرارات من النحاس وتشابيه من النحاس، ويأتي أطفال ناعمون صباحاً يلعبون على قدميه ويتكلمون عن الخلود. حين تمسكك قوى الغيب هكذا، فتصيرُ تمثالاً من نحاس، جسديك يصير، لكن، وهذا غريب، تعرف، رغم كونك تمثالاً، بأنك لم تزل أنت، جسديك استحال لتمثال، لكن روحك هي هي. شيء يشبه انمساخك لقطة، وطردك من بيت أهلك، ووقوفك، وأنت لم تزل قطة، في الليل، خارج بيتك، فترى الشبابيك مضاءة، وأباك يجيء ويروح، وأمك، وتعرف أنك بشر أيضاً، وأنت أنت نفس البشر القديم، وأنت حتى طردت، ورغم ذلك شكلك، جسمك، قطة. كيف يمكنك أن تقول ما تشعر به عندها؟ هل ستحاول تذكر طريقة كلامك التي كنت تعرفها عندما كنت بشراً، وأن تُروي، بهذه اللغة، ما تشعر به؟ هذه لغة متذكّرة، وحتى غير مجدية، لأن المشكلة أنك الآن قطة، بتجربة قطة، أحرص، لا تستطيع قول شيء، المواء أفضل الآن، أكثر صدقاً. وهل المواء على الدرج، وخرمشة الباب يكفي لأن يفهمك الناس؟ سيقولون ما لهذه القطة، لاحظ، القطة، تموء، ولن يخطر ببال أحد أنك شيء آخر، بشر بشكل آخر. أتخيل شخصياً أنه توجد لغة لها شكل قطة! هذه معتقدات قديمة... لنرجع للموضوع. افترض الآن أنك حلمت بأنك تمثال من النحاس يكتب قصيدة عن مشاعره. لست أنت كاتبها، بل التمثال! أريد لغة تمثال، وليس لغتك. لغة قطة وليس أي شيء آخر... الشاعر بالدرجة الأولى شخص قادر على الانمساخ، التحول إلى أشكال أخرى، والعثور على لغة لكل شكل. إنه ساحر لا يلبس قناع قطة أو ثور أو شبح،

مثلاً، لا، إنه يصير قطة أو ثوراً أو شبحاً، يصير أي شيء، والأقنعة، بدون هذا، مكياج، حفلة تنكرية، ترف. عمق التجربة هو صدق التحول فيها.^{٢٨}

(٢) تقول المخرجة بشأن الرويا التي نظر البرغوثي لها لاحقاً في عدة مناسبات عن كيفية ولادة فكرة الديوان: "أتخيل لغة - مرجاً من جليد - المطر ما تركه هساً يتكسر تحت القدمين الحافيتين، حروفاً - سقفاً من إبر ماء تجمد في سقف كهف فيه قوارب من حجر فيها هندي أحمر يعزف نايًا - لغة - دهليز قوى مغناطيسية خفية تجذب الروح كإبرة بوصلة، تيارات تبصم في الجلد، ورقص قوى في عماء معابر التكوين بالحركة يجملي، لا كسر، لا حزن، الملمس يأخذني، لغة مثل موج البحر تكسر فوق حصى الشاطئ، مثل أرض القلب، باردة هي شكلي الآخر."^{٢٩}

(٣) أخيراً، تحكي المخرجة للمونتير قصة انفصاماتها الداخلية بين مبدأ ذكوري وآخر أنثوي، كل منهما يواصل نقض الآخر عبر عملية لانهائية من التحولات: "في داخلي... رجلاً: رجل أسود، بحذاء لامع، يرقص دائماً رقصات سخيفة، وطريفة، ويضحكني، كلما أحزن. أحبه. فيه حكمة الفكاهة. رجل آخر يجلس دائماً بعيداً عن كل شيء، على رأس جبل، مثلاً، ويراقب، يراقب، ولا يتدخل. أنا أنثى، ولكن في أنثى شاردة، ممسوخة إلى رجل شارذ الذهن - بعيد، يراقب، يراقب. وأنثى أخرى، هي أيضاً أنا، ترقص، وفيها حس فكاهة. أعني عندما تكون، مثلاً، رجلاً عنيفاً، وتحلم أنك قطة، تنمسخ لقطه، فعلى الأغلب ستكون قطة بريّة تأكل جماجم الحمام، وتستمتع بقتل العصافير. وإن كنت رجلاً حزيناً تتحول لقطه نائمة ورأسها بين مخالبتها، أعني لا يتحول أحد إلا إلى شيء كامن وموجود فيه. الشاعر ساحر يغامر في الكامن فيه، والخفي. ليس سهلاً أن تكون قطة. بالمناسبة، مرآة نفسك."^{٣٠}

٣ - "المرأة ٣ ناقص واحد"

في "المرأة ٣ ناقص واحد" تظهر شخصية جديدة هي: الناشر، وهو المعني بالبحث عن تاريخ المونتير الشخصي على نحو استخباراتي، ليجد، في ملفات الاستخبارات، أن الشاب "شاعر. ضد القيم القديمة والنظم المنبثقة عنها. هاجسه الحرّية. يقول بأن الشعر قوالب لا تكفي لكي يعبر عن كل ما فيه، وبدل التضحية بالحرية سيضحّي بالقوالب. خولف مرتين من قبل الشرطة، واستمر في الوقوف في أماكن ممنوعة. على صلة بقوى مدمرة."^{٣١}

ومن ضمن ما ورد في تقرير الناشر، أن ورقة وُجدت في سلة المهملات للشاعر الشاب - المونتير الأعمى، ربما يمكن قراءة ما ورد فيها كأهم مفتاح لفهم الديوان، وتحديد المعلومة التي تفيد بمعرفته بكتناتنا "كارمينا بورانا" لكارل أورف (قام بكتابتها شخصان كما هي الحال في "مرايا سائلة" بين المخرجة والمونتير). يرد في النتفة الشعرية التي وُجدت في سلة المهملات محاولات بدئية لصوغ قصيدة على لسان طفل، حزنه بوصلة، ورواه غريبة، لا يكاد يعرف كيف يلهج باسم "كارمينا بورانا": "وبعد عشرين سنة. لم يبق له إلا اللعب الصامت بالكمبيوتر... حزن تحت الضوء الأزرق (يسيل ك) حيث في شاشة عيني التلفزيونية ترقب

كارمينا بورانا مسلسل تاريخ يحكم أقدارنا بجهاز تحكّم عن بُع د. ٣٢

يلي ذلك التفصيلات الشخصية الموضحة لماهية المونتير الخجول من تأتاته، إذ: "كان يعرف أنه سيخسر إن تكلم، وإن لم يتكلم سيخسر، وأخذ يتأتى، وكأنه يسحب ما يقوله في نفس الوقت الذي يقال فيه، تفكك الكلام. تعرّف على المخرجة في ظروف مشبوهة. أحبها قالت لن تتزوجه إلا إن كتب القصيدة. أية قصيدة؟ تلك التي في ذهني. من يومها وهو يحاول كتابة القصيدة التي في ذهنها، لأنه يحبها. زاد الأمر صعوبة أنها هي نفسها لا تعرف القصيدة التي في ذهنها، لكنها ستعرفها إن كتبها، قالت. ٣٣"

٤ - "المرأة ٤"

في "المرأة ٤"، تدخل عملية صوغ "القصيدة التي في ذهنها" منحني سورالياً آخر، إذ تتسع شاشتا الكمبيوتر اللتان يشتغلان عليهما عملية المنتجة، لتصيرا مقترحاً جديداً بشاشتين عملاقتين على جبلين: الجبل الذي يسكن فيه المونتير، والجبل الذي تسكن فيه المخرجة، وذلك على النحو التالي: "تخيّلت شاشة سينمائية محدبة، بحجم هائل، تغطي رأس الجبل الذي أمام بلكونها. اقترحت عليه، قبل مدة، أن تنصب شاشة كهذه في الليل في رأس الجبل الذي يسكن فيه في الشمال، وأن تنصب شاشة أخرى شبيهة بتلك في رأس الجبل الذي تسكن فيه، في أقصى الجنوب. كاميرا خفية، في غرفتها، تبتّ ما تلتقطه، لأقمار صناعية تعيد بثّه على الشاشة المنصوبة في الشمال. وهكذا يستطيع أن يراها ويسمع ما تهتمسه لنفسها، ويتلصص عليها. وقد يقدر على كتابة القصيدة التي في ذهنها". ٣٤

وحين تصعب المهمة على المونتير، "لم يفتنح لأنه أعمى"، تبتسم المخرجة ابتسامة العارفين الذين يؤدلجون خفة الدم، وتقترح تقنية سورالية أخرى لكتابة القصيدة، تجمع بين الفسيفساء العربية وقد تم تكبيرها لتصير واحدة من كنتاجات أورف. ولم يكن هذا اقتراحاً مجانياً، بل على ما يبدو أن المخرجة أرادت أن تجعل المونتير الأعمى يُسمع سينما، فاقترحت التالي: "أن تعيد تصميم مصطبة بيتها بطريقة مذهلة وجديدة: ترصفها ببلاط عربي عليه تزيينات، أو بقرميد أحمر. كل بلاطة أو قرميدة تحتها زنبك معدني، وكلما دس أحد فوق أية قرميدة أو بلاطة تتحرك مصدرة نوتة موسيقية محددة، كأصبع بيانو بالضبط. وهكذا يستطيع أن يسمع، كلما مشى فوق المصطبة، موسيقى خطأ، وموسيقى خطأها. ومن الفرق بين الإيقاعين يدرك الفرق بينه وبينها، وقد يعرف كيف يكتب القصيدة التي في ذهنها: ستكون مثل إيقاع خطأها. أعجبته الفكرة". ٣٥

عند هذه النقطة، يورد البرغوثي تفریقاً دقيقاً بين ذهن المخرجة وذهن المونتير (الشاعر)، وبالتالي الفرق بين سيناريو الفيلم و"القصيدة"، سواء التي في ذهنها أو التي في ذهنه، يقول: "[...] القصيدة، إذن، لا وظيفة لها إلا إيقاظ المعرفة النائمة في ذهنها هي، المخرجة، عن الشعر... كيف يمكن أن يكتب قصيدة جديدة تماماً؟ جديدة إلى حد أن كاتبها، عندما يكتبها،

يكون آخر من يحدس بأن هذه قصيدة؟ لا بد أن تكون مغايرة تماماً لما هو كامن فيه هو، المونتير، وفي المخرجة. وظيفة هذه القصيدة، التي سماها بـ "القصيدة س"، أن لا تُوقظُ معرفة كامنة، بل أن تخلق معرفة جديدة.^{٣٦} هنا، تماماً يأتي التفريق الأكثر جدة بين إيقاظ القوى النائمة والمعرفة الجديدة، أي بين اللوغوس والنوموس، بتعبير أكثر وفاء لنظرية البرغوثي في "الصوت الآخر: مقدمة إلى ظواهرية التحول": "قال لها: هل تعرفين ما قاله أفلاطون ما قاله ما... ما قاله... قال الروح قبل أن تسقط... قط... تس... قط إلى الأرض تكون ساكنة في عالم المثل، عند الله! وكل ما تعرفه على الأرض... رض... أر... رض... مجرد تذكر لما سبق وعرفته عند الله، قبل أن تسقط على الأرض... المعرفة تذكر... القصيدة ذاكرة قصائد سبق وعرفناها."^{٣٧}

٥ - "المرأة ه"

في "المرأة ه" يذهب البرغوثي إلى تعقيد نظري (نظري من نظرية، ونظري من نظر) أكثر سوريالية، إذ يتضمن المشهد حُلماً للمخرجة، بفيلم يتخيله المونتير، ويحدثها عنه، خلال حلمها بخيال المونتير! ففي الليلة التالية، لا يأتي المونتير إلى الإستوديو، وبعد انتظار وشهود، تنام المخرجة تحت الأشعة الإلكترونية في العتمة التي يجلس فيها المونتير ببذلته السوداء عادة، وتحلم حلماً مذهلاً يحاول البرغوثي من خلاله التفريق بين العوالم ثنائية البعد والعوالم ثلاثية البعد وأثرهما في حاستي السمع والبصر، وبالتالي أثرهما في التشكيل الفني: "[...] حلمت بأنها تركض خلف حصان عربي يهرب منها في المطر في الشوارع المضاءة ليلاً، ويصعد درجاً، ثم يدخل قاعة للسينما فيها يُعرض فيلم المصير ليوستف شاهين. لحقت به، فدخل الحصان في الشاشة، وصار شخصية في الفيلم، في عالم ببعدين. عبثاً حاول الحصان بعدها الرجوع للقاعة، لعالم بثلاثة أبعاد، وعبثاً حاولت المخرجة أن تدخل للشاشة، لعالم ببعدين. حاجز غريب بدا وكأنه يفصل بينهما. وقفت في القاعة ونظرت حولها: الكراسي محطمة تماماً، والإضاءة خفيفة، وشخص جالس وحده مثل إنجيل الحطام في الوسط: المونتير يحضر الفيلم."^{٣٨}

وبعد حوار قصير تحاول المخرجة فيه استراق نظرة على ما لا يراه المونتير لكنه يتخيله، يجيبها بلغة شعرية عن تفاصيل سوريالية لمشهد في طوبوغرافيا نحاسية، فتعلق على وصفه بأنه: "قصيدة حلوة، قصيدة غنائية."^{٣٩} فلا يروق هذا التعليق للمونتير، لأنه لا يؤمن بإطلاق "الجمال" كحكم نقدي على إطلاقه، بل يؤمن "بالذي لا يُنسى". وكما يقنع المخرجة بذلك، يستعين بحوارية دارت بين سلفادور دالي (١٩٠٤ - ١٩٨٩) وزوجته غاللا دايكونونفا (١٨٩٤ - ١٩٨٢): "تعرفين سلفادور دالي؟ عرض على غالا.. غالا.. لا.. غالا.. لا.. لو.. لو.. لوحة له قالت له 'جميلة'. قال أنا لا أرسم الجميل، بل الذي لا يُنسى. أريد قصيدة لا تُنسى، وليس جميلة!"^{٤٠} ولا تلبث المخرجة حتى تستيقظ من حلمها "على صوت عصا المونتير على درج الإستوديو" في الوقت ذاته الذي كان في حلمها، فهو موجود في لحظتين متتابعتين مرآويتين:

في حلمها، وفي الإستوديو في آن واحد. وحين نطقت بذلك، أجابها المونتير الذي شعر بالغبطة بأنها حلمت به، واعتبر ذلك فال خير: "هذه مثل بداية القصيدة التي في ذهني!". يواصل المونتير قول مقاطع شعرية فيها أبواب سائلة، وأخرى جامدة، ومرايا عدة... على نحو يستفز المخرجة التي تتهمه بالفصام: "فصام شخصية! هذا فصام شخصية! وجوه عدة؟ جملة من تشابيه وصور مفككة، لا يربطها رابط واحد، شظايا ما. الحقيقة مرآة مهشمة، قال صوفي، في كل شظية حقيقة. كل القصيدة محاولة لإعادة تركيب المرآة قبل تهشمها. ما الذي تكتبه؟" ٤١

فيجيبها المونتير ذو العينين المفقوءتين كجحرين في وجهه: "كل الإنسانية تكتب قصيدة واحدة لن تكتمل إلا في نهاية التاريخ، وعند كمالها ينتهي الشعر أيضاً. وبالتالي فالقصيدة التي في ذهنها هي، المخرجة، ليست إلا شظية، ربما سطرًا فقط، كسرة، من القصيدة التي في ذهن الكون، والتي تُنهي التاريخ. نعم، نعم، قال بحماس، علي أن أح..أح..أحدس النهاية هذه عندما أك..أك..أكتب أي بيت من الشعر.. الشعر تأتأة هذا الحدس. قصيدتي مفككة، شظايا، فصام شخصية. مثلاً، تخيلي لو..لو..حة لم يرسم رسامها فيها غير مثلث غريب، بالبني، أقرب لقطعة من تراب بشكل باهت، بعد مدة تك..تك..تك.. تمل اللوحة فتدركين أن المثلث فم لكائن خرافي له وجه قناع أفريقي. المثلث ينقلب معناه ويصبح فماً في قناع من أفريقيا. كل ما نكتبه من شعر سينقلب معناه بنفس الطريقة، عندما تكتمل القصيدة التي في ذهن الكون! وربما تكون قصيدتي صبغة، تزيينات على طرف القناع عندها، مثلاً. قبل ذلك المثلث مثلث، والوجه حدس. أعني بأن معنى القصيدة، أية قصيدة، قصائد ت. س. إليوت، مثلاً، أو لوركا، لا معنى لها إلا في سياق معين. عندما نقرأ المتنبي وت. س. إليوت الآن نقرأ الاثنين معاً، فنرى المتنبي بطريقة مختلفة، وت. س. إليوت بطريقة أخرى، في سياق عربي، مثلاً. ومع ذلك، لا المتنبي ولا ت. س. إليوت يعرفان شيئاً عن بعضهما. في القصيدة التي في ذهن الكون يُتعارف كل الشعر العالمي، في طوال تاريخه، على بعضه، وتكتمل اللوحة! من يدرى كيف سيقراً إله الشعر هذه القصيدة؟" ٤٢

فترد المخرجة على هذا المقترح العبقرى بالقصيدة الكونية موضحة المرجعية المعرفية التي استمد منها البرغوثي عنوان ديوانه حين صار فيلماً، بعد أن صار الشاعر نفسه مرآة سائلة: "حلو! حلو! في أسطورة حثية قديمة أحضروا لرجل إناءين من الماء ليحرق فيهما في طقوس سحرية، وبدل أن تُسمى الأسطورة هذين بـ إناءين من ماء، تقول أتوا له بـ مرأتين سائلتين. هذا شعر. النظر في الماء هو أول مرآة في التاريخ. هذا هو: الشعر ماء - مرآة تهشم باستمرار، مرايا سائلة." فيجيبها المونتير: "حلو! حلو! في قصر الحمراء في الأندلس، مثلاً، بركة مستطيلة عمقها ضحل، ليست للسباحة. في البركة ينعكس القصر. القصر، رغم عظمتها، مجرد ظل في بركة ماء، ولو لمس طفل سطح البركة بطرف إصبعه لتهشم القصر كله، فالمجد لله وحده. والحقيقة ظل قصر في مرآة الماء هذه: تكوين هش، وتشبيهه. القصيدة التي في ذهنها بركة ينعكس فيها ظل القصيدة العظمى للكون، والتي لن تكتمل إلا في نهاية التاريخ.

الشاعر بركة، مرآة سائلة، تعكس جزءاً من هذه القصيدة كما تعكس بركة قصر الحمراء جزءاً من القصر...^{٤٣}

يواصل البرغوثي مقارنة الشاعر - المرأة، والشعر - الصورة، قائلاً: "حديث المونتير ذكر المخرجة بأسطورة نرجس الذي عشق صورته المنعكسة في ماء بركة أو بئر في الغابة، فظل يزور صورته معتقداً أنها حورية ماء، حتى غرق، ووجدوا زهرة نرجس مكانه. لا..لا. النرجسية ليست عشقاً للنفس، تمتعت فجأة، بل هي ذهن يحدق في نفسه، ويسأل نفسه عن ماهيته، عن كله، مهما تعددت صورته، مثل شظية مرآة تسأل حوافها المكسرة عن الشظايا الأخرى. نرجس يحدس من هو، ولكنه لا يعرف من هو. فاعتقد أنه هي، أنه حورية ماء، أي أنه امرأة. الشعر حدس النرجسة. ترى النرجسة نفسها في الماء فتسأله من هي، فيقول لها الماء إنها هو!"^{٤٤}

٦ - "المرآة صفر"

بعد هذا التكتيف البليغ لمعنى الشعر، والشاعر، والشعور، تتضح في "المرآة صفر" العلاقة التي تنتظم الديوان بكامله، "العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر"، حتى تُسمع الصورة، وتُرى الموسيقى، ذلك بأن المخرجة التي لم تكن تعلم أن المونتير شاعر حين التقته قبل أعوام، كانت تنتظره في الإستوديو، ولتسرية الوقت: "تفتح مسجلاً صغيراً في الإستوديو، لتسمع شريطاً قديماً لفيروز. كانت متعصبة لفيروز، وتحب أغنية كانوا يا حبيبي، ثلج وصهيل وخيل، مارق ع باب الليل"^{٤٥} وخلال سماع الأغنية، تشطح بخيالها، فتصير قاعة الإستوديو مفازات ثلج سايبيرية، ولا يقطع شطحها إلا نطح تسجيل للشاعر - المونتير، كان قد سجله فوق أغنية فيروز لآخر تجاربه الشعرية، والتي تبدو لمن يعرف شعر البرغوثي وكأنها صياغة أولى من حواريات ديوان ليلي وتوبة: قصائد من المنفى إلى ليلي الأخرية.^{٤٦}

تبدأ المخرجة بالاستماع، وعلى كل مقطع شعري تورد تعقيباً فنياً أو نقدياً يربط المقطع بما يدور في ذهنها على مستوى التشكيل الصوري والدرامي. وحين يأتي المونتير، تستفسر منه عن الحوار الذي في "قصيدته". فيسألها: "أية قصيدة؟". فتجيب: "المسجلة على الخيل والثلج يا حبيبي". يُصدم المونتير بما تقوله: "[...] لأنها، هي المخرجة، عرفت سلفاً أن هذه قصيدة، أي أن كل ما كتبه مألوف، عادي، مكرر مهلهل النسج كاذب! حوار بين من ومن؟" بين الفن التشكيلي والشعر، قالت: تتكلم عن لوحة بالفحم، وبين الشعر والتصوير، فتتكلم عن إطار، وبعد ذلك، حين يتخيل نفسه شالاً، هناك تماس بين الشعر وبين تصميم الأزياء. حلوا! لا بد دائماً من تفسير اللغة الخاصة بالشعر عبر إدخال مفردات مستمدة من الفنون الأخرى. ليس مفردات فقط.. وانتبهت أنه لم يقل شيئاً. فيم تفكر؟ في الموت!^{٤٧}

٧ - "المرآة صفر ناقص واحد"

أما في "المرآة صفر ناقص واحد"، فيبلغ البرغوثي حد العبث السورياتي في وضع "شروط" للقصيدة، وإعطاء "أمثلة" فعلية لها. لكن هذا العبث له ما يبرره، إذ إن المونتير الذي يمثل

شخصية البرغوثي بامتياز، له ذاكرة مُرّة مع كتابة الشعر حين يتحول إلى "سوء فهم". يقول: "كان المونتير مسكوناً بخوف قديم، وطفولي: بالخوف من أن يُساء فهمه، حتى عندما فقد بصره، في حادثة غامضة، قيل من التعذيب في المخبرات، وقيل من ماء النار، وقيل أعمته طريقة تفكيره، ولكن الحادث بقي غامضاً، وأرجعه إلى سوء تفاهم ما. ولذا، قرر، قبل أن يلتقي بها، أن يكتب شعراً لا سوء تفاهم فيه. ووضع لائحةً بشروطه.^{٤٨}

وقد قام البرغوثي، فعلاً، بكتابة هذه الشروط الستة التي نكتفي بذكرها هنا من دون إيراد الأمثلة الشعرية التي تجتاحها التناصتات من كل حدب وصوب:

(١) يجب أن تكون الفكرة "واضحة" تماماً. وأول فكرة واضحة هي الموت، هي علاقة الموت بمعنى الحياة:

(٢) يجب أن تكون القصيدة "قصيرة" جداً، إن أمكن، أطول قليلاً من شعر "الهايكو" الياباني؛

(٣) لا بد، على الأقل في البعض، من دمج "الأسماء"، و"الأمكنة"، و"الأشخاص"، معاً. موت الشخص هو موت اسمه ومكانه، وموت المكان هو موت أسمائه وأشخاصه؛

(٤) بعض المقطوعات لا بُد من أن يوحد بين "هاجس الموت"، وفن النحت، أي بين الموت والجداريات:

(٥) لكن "النحت" يتم بالإزميل، بخطوط حادة. ولذا، لا بد من الخلاص منه بواسطة استخدام "اللون" أكثر، وكان المونتير قرأ تمييز بودليير بين من "يرسمون بالخط"، ومن "يرسمون باللون"؛ النمط الثاني حدسي، أنثوي، ديني، غامض. ولم يكتب شيئاً من هذا الطراز، حتى التقى بالمخرجة وأحبها. فكتب لها خفية؛

(٦) يجب الاستفادة من "المونتاج": قص الإيقاعات كما تُقص أسرطة الصور لخلق فيلم، ولصق الإيقاعات المقصوصة معاً، بحدّة، وفي الوقت الملائم.

٨ - "المرأة ٩"

في "المرأة التاسعة"، يتواصل الحوار بين المونتير والمخرجة عن القصيدة التي في ذهنها، تواصلًا تضادياً: فهو يحاول، جاهداً، الاقتراب من القصيدة التي في ذهنها ذكورياً (المضمون السمعي)، وهي تنشغل بتفصيلات السلب والإيجاب أنثوياً (الشكل البصري). وبالتالي، يحدث التصادم على نحو دائم حين ترميه بالسلبية، فيجيء دوماً بالجديد ضمن لعبة لانهائية من المرايا والأطر التي لا ناظم لها إلا ذهن الحالم وواقع المحطوم اللذين لا تراهما جميع الأعين: "لم يرك الكل رؤياي، ليس على الأعمى حرج! وبعض العيون رماء، وبعض العيون انبهار... حلمتك. شعرك كان سماء زجاج معشق. لا يُحس، ولا يُمس، ويشعل الأرض، ولم تمسه نار. نوره الحدس، وأمسخ عيني بالحب حتى أراه، ويجلو عمائي، وبعض العيون مرايا، وبعض المرايا غبار."^{٤٩}

هنا، تبدأ المخرجة بمقاربة المسافة بين "عيون الرماذ وعيون الغبار" و"عيون المرايا وعيون الانبهار"، فتحس بأنه اقترب من القصيدة التي في ذهنها، والتي تشبه الزجاج القوطي

المعشق، الفسيفساء الشفافة المغايرة للفسيفساء الأرضية، فسيفساء سماوية، إذ إن الله "بنى السماء كهندسة معمارية" قوطية، "معمار مقدس". لكن ذلك الاقتراب في الرؤى، أو الاقتراب الشكلي بالأحرى، يزيد في استفزاز المونتير الذي يسائل نفسه عن مُعلّقات تشغيل المخرجة له مونتيراً إن كان لديها هذه الحساسية العليا في إدراك الهندسة المقدسة للكون، ذلك بأن رغبتها الملحة في تشغيل المونتير لتنظيم مخيلتها هو "انتهاك للواقع كما صاغه الله. أو ليس، بكلمات أخرى، كوناً من سُظايا لا حقيقة فيه إلا ما تعتبره المخرجة 'حقيقة'؟ وتذكّر قول محمود درويش: 'وعظامي كالعصا في قبضة المخرج، لكني أقول: أتقن الدور غداً يا سيدي. ولهذا أستقيل'. أو لم يصبح الواقع كله 'عصاً' في قبضة شركات السينما والتلفزيون وكتل المونتيرات والمخرجات والمخرجين والممولين والموزعين، وبعد ذلك أجهزة المخابرات والشرطة والجوايسيس؟ أية 'حقيقة' ستبقى لـ 'القصيد' التي في ذهنها؟ بعد ذلك كله، ولسماء 'من زجاج معشق' ومشى وحده في المطر، تاركاً المخرجة خلفه. استدار للشارع الخلفي المظلم، ضارباً الأرض بعصاه كأوديب عندما غادر طيبة'. إلى أين؟"^{٥٠}

٩ - "المرأة ١١"

لم يغادر المونتير طيبة، ولم يصل إلى غيرها، وعيناه مفعوءتان أصلاً ولا داعي لفقئهما ثانية، لكن المونتير والمخرجة ينتهيان في حانة تُوْنسها أشباح العابرين، وتطربها كلمات فرانك سناترا (١٩١٥ - ١٩٩٨)، أغنية "غرباء في الليل". تحاول المخرجة مجاملته لترطيب الوضع، فيجيبها بحزم: "كل فنان خالق. عند نيتشه ماهية الإنسان، جوهره، حاجته الأصل، ليست الشهوة، ولا السيطرة، ولا الاستهلاك، ولا أن يحمل أعباء الوطن أو الألوهة أو العائلة أو الفن، بل الخلق. نعم، الخلق. عندما تتدهور ثقافة شعب، وتنحط روحه، يحتاج للمجاملة. زمن الرجل الأخير. هذا زمن الرجل الأخير، ولست رجلاً، ولا أخيراً!" ويطلب مزيداً من الويسكي، ويواصل: "ما هو 'سُلبي' جزء من القصيدة التي في ذهن الكون! تماماً كالعمى في تاريخ الأعين، وكالمرض في تاريخ الناس، إنه لون من الروح، كالأسود في تاريخ البصريات، كأثواب الحداد في تاريخ البكائيات! كل ما يستحق الوجود يستحق المعرفة، هكذا قال فيورباخ في 'جوهر المسيحية'.^{٥١}

١٠ - "المرأة ٦"

مشهد "المرأة ٦" فسيفسائي بامتياز: شرفة، وضوء قمر خارجي، وموسيقى بلوز صحراوية، ومواويل بربرية، وأغانٍ من فيلم "حانة التانغو" وضوء شموع داخلي. في هذه الأجواء التي خلاصتها أن "في قلب السُنِّيور - المونتير طائر لا يغني"، يتأمل المونتير حقيقة أن ثمة "سوء تفاهم" ما دائماً في القصيدة وجزءها، ذلك بأن: "القصيدة الممكنة الوحيدة التي في ذهنها لا يمكن أن تبدأ 'منها'، فهي أدرى بنفسها، بل منه فقط، على أمل أن يلمس شيئاً ما في روحها، في روح تبقى روحاً أخرى".^{٥٢} ثم يعود المونتير لتأمل مقولة المخرجة "في قلبك، يا سُنِّيور،

طائر لا يغني، وتفسيرها المتعلق بمتن الفيلم نفسه، فيقول: "المغني قد يطرب العالم كله، وفي قلبه هو، من بين كل عباد الله، تبقى منطقة لا تطرب ولا تغني. نشأت رقصة التانغو في بار قديم في ضاحية فقيرة في بيويس آيروس على يد شلة من فنانيين فقراء. أحدهم، مع قدوم الفاشية للأرجنتين، ومع حب فاشل، لأن التي أحبها في الشلة أحبته غيره، يحزم حقائبه ويرحل للشمال، لنيويورك. ومن هناك، على يديه، تغزو رقصات التانغو العالم كله. بعد خمسة عشر عاماً في المنفى، واللادوي، يحزم حقائبه ويرجع للبار القديم نفسه، ويستقبله أصدقاؤه القدامى بـ "يا سنيور، طائر لا يغني".^{٥٣}

يتأمل البرغوثي - المونتير نفسه، وشبهه الكبير ببطل فيلم "حانة التانغو"، الذي كان يطرب العالم وقلبه لا يطرب؛ تأمل تاريخه الخاص، وكتابه الأغاني لـ "فرقة صابرين"، والحادثة التي يذكرها في إدراكه لفعل الأغنية في "الضوء الأزرق". يقول في وصف ذلك: "شرد المونتير لماضيه. كان يكتب أغنيات، قديماً. وانتشرت أغانيه. وفي ليلة ما، كان مارقاً أمام مسرح فيه حفل صاخب. سأل لمن الحفل؟ قيل له للمغنية التي تغني أغانيه. هو وحده وقف أمام الدرج الرخام، في الخارج، وحده لم يدع للداخل، ولم يعرف. فمضى ضارباً الأرض بعصاه، بين رذاذ المطر وإضاءة السيارات، ومن بعيد يأتيه صدى الموسيقى وأغانيه، وفي قلبك، يا سنيور، طائر لا يغني".^{٥٤} بعد ذلك يكتب نصاً شعرياً جميلاً يصف فيه نفسه، ويبرر لماذا على المخرجة أن تخشاه: "مرة قالت له، قالت: احذرنى أنا ممثلة! ربيت المتاهات في حوض زهور. ومن قطة وبقايا خنجر من حبر أحمر غمسته بالعطور. ركبت قصيدة. ومن حلمين ركبت واقعاً. وبنقطة فصلت حدوداً امبراطورية وعي عن أخرى. قال: جذوري في هيروغليفية الظل والنور. ووجهي حرفي وأعماقى مجاز. ونهر تشابيه وشاشة وهم، وحبلاً على هاوية. كنت، ولحناً نشار. فاحذري في العبور".^{٥٥}

ولعله ليس من باب الاستطراد هنا بيان كيف يتناص البرغوثي مع نفسه، حين تضيء بعض أجزاء سيرته الذاتية بعض كتاباته، وانطباق شخصية البطل عليه في كل أعماله. فالبرغوثي يصف هذه الحادثة، عياناً، في "الضوء الأزرق" شارحاً "جفاف قلبه": "... من هذا الوجد والجفاف، بدأت أكتب أغنيات، عندما كبرت. أغنية جبينه، التي تذكرتها وأنا أسقي البغلة الحوراء من العين، حولتها إلى أغنية لفرقة [صابرين] غنتها أمام عدة آلاف في مهرجان فلسطين في بير زيت، وتفاعل الكل وراء أي حد كنت أتصوره، وكنت جالساً على سور الأسمنت، بعيداً عن الجميع، وأراقب فقط. عمق الغناء يأتي أحياناً من كثرة المتاهات. كتبت أغنيات كثيرة، ولكن قلبي جف بالتدريج".^{٥٦}

لم يكن ذلك، كما رآه المونتير، إلا إمعاناً في "خداع النفس" الذي يعتقد أنه فهمه أكثر من فهمه "النفس" ذاتها. وعند هذه النقطة يحدث التحول الأكبر الأول في الديوان للمونتير (وسيتلوه تحول آخر للمخرجة في نهاية المقطوعة الأخيرة من الديوان "المرأة ناقص اثنين") الذي يصير مرآة في طرفة عين: "[...] أكملت رقصتها، وأغنيتها، ونظرت للبلكون كي ترى صدى الأغنية في وجهه. لم تجد أحداً البتة. كان المونتير قد تحول إلى مرآة سائلة يلمع فيها

القمر وتسيل، قطرة قطرة، على البلاط، ويتجمع في شكل بحيرة صغيرة، بينما تحول السقف إلى غيوم خضراء ذكّرتها بلوحات فان غوغ. وقبل أن تستوعب ما حدث، سمعت دقات على الباب يشبه إيقاعها بداية السيمفونية الخامسة لبيتهوفن: القدر يدق على الباب. وانفتح باب الشقة الزجاجي، ودخل صحفي يحمل كاميرا، مع ضابط الشرطة ورجال مخابرات بمسدسات. 'من قتل المونتير؟' سألتها ضابط الشرطة، وأشعل الضوء، وحدق في عينيها، عينيها الخضراوين الجميلتين القلقتين. 'ما الذي حدث للمونتير؟' سألتها، بصوت فيه إغراء، وعذوية، وشعر. ناولها سيجاراً كوبياً، وأشعله لها بقداحة مذهبة، 'ما... ما... ما... ما... ما.. ذاك.. حدث..؟' كان مرتبكاً، وحسبت، للوهلة الأولى، أنه يناديها بـ 'ماما! ماما!'. نفخت الدخان في عينيه، وقالت، حين حدق في شفتيها بشهوة: 'فصّ كل هذا الجزء من الفيلم!'.^{٥٧}

١١ - "المرأة ٧ ناقص واحد"

بعد مشهد تحوّل المونتير إلى امرأة، والدخول السوريالي للصحافة والشرطة والاستخبارات، على أنغام دقات القدر على الباب (التي تشبه سيمفونية بيتهوفن الخامسة)، والذي تنتقل المخرجة بعده، بحركة ماركيزية عابثة وغير مبررة، اللهم إن كان حدث التحول والمداهمة قد حدثا في ذهنها فقط... هذه النقلة غير المبررة التي أعلنت نهاية الحضور الفيزيائي للمونتير على الرغم من بقاء حضوره المرآوي كوجود شعري مرئي ومسموع في آن واحد، تتمثل في مغادرة المخرجة شقتها (التي جرت فيها الأحداث الغريبة لاختفاء السُنِّيور الذي في قلبه عصفور لا يغني)، إلى الإستوديو، حيث بدأت برقص القصيدة: "[...] القاعة فارغة. الشعاع الإلكتروني للكبيوترات فقط يشكل أفقاً. وضعت السيجار في المنفضة. خلعت ملابسها كلها. جسد فاتن، أنثى. وقالت للفراغ في القاعة، متخيلة أن المونتير لم يزل معها: سأرقص الآن القصيدة التي في ذهني، لك، وحدك، لا غير. وبدأت ترقص، وتستدير، وبالتدريج صار لون وجهها صافياً، وكأنه من عالم آخر، وسال العرق، وأغمضت عينيها، ورقصت، ورقصت، ومزجة صبت كأس شاي لنفسها، بصمت، بلا كلام، وقعدت في مقعد الجلد الأسود، حيث كان يجلس المونتير. بعد زمن، انتبهت للشاشة الإلكترونية: عليها كانت، بخط كوفي، في الوسط بالضبط، جملة: 'القصيدة التي في ذهنها'. آخر محاولات المونتير... آخر... آخر... ضربت مفتاحاً وبرزت على الشاشة.^{٥٨} وبعد هذا الإرجاء الدرامي (dramatic suspense)، يظهر العنوان التالي في الديوان، وهو: "القصيدة التي في ذهنها" على شاشة الكمبيوتر. ولا تتمالك نفسها في الضغط على مفتاح الدخول لتقرأ "القصيدة التي في ذهنها/1".

١٢ - "القصيدة التي في ذهنها"

يشكّل هذا المقطع من الديوان "مفصلاً"، بالمعنى التشريحي، لأنه يصل ويفصل في آن واحد، العديد من ثنائيات النص: فهو يفصل أولاً، بين وجود المونتير العياني، ووجود "صورة" عنه في المرآة التي تحوّل إليها، أي بين حضور عينيته وحضور ذكراه؛ ويفصل، ثانياً، بين

تحول المونتير كحدث درامي إرجائي أول، وتحول المخرجة نفسها في القسم الأخير من الديوان الموسوم بـ "المرآة ناقص اثنين"؛ ويفصل، ثالثاً، بين فيض المرايا التي تعبر عن معمارية السيولة السمعية في الشعر، وصلادة قطع الثوب التي تعبر عن معمارية الثبات (وإن كان ثباتاً استيهامياً موزعاً بين فسيفسائية جغرافيات متوالدة في القصيدة بمقدار ما تتوالد فيها القصيدة إذ هو "جغرافيا من قماش الكلام"). وبعبارة أخرى، يشكّل هذا الجزء من الديوان (الذي يصف القصيدة ولا يقولها، إذ لا تُقال القصيدة إلا في الجزء ما قبل الأخير من الديوان الموسوم بـ: "قطعة ٩ في الثوب") قنطرة للعبور من المرئي إلى المسموع، من الموسيقى إلى الفن التشكيلي، وبالعكس. في هذا القسم "المفصلي"، تتأمل المخرجة ما ظهر على الشاشة، فلا تجد القصيدة، بل تجد نعتها، ووصف سياقها بالرؤيا لا بالسمع، على عكس ما كانت عليه حال المونتير الأعمى.

فتقرأ على الشاشة، وتتخلل قراءتها بعض الأسئلة الاستنكارية: "رأيت بوسترًا لأوبرا كارمن في بار ليلي (رأى؟ فكرت المخرجة، أم اعتقد أنه رأى؟)، هي، كارمن، تلبس ثوباً عجرياً إسبانياً مكوناً من أثواب عدة. قطعة حمراء عالقة بالخصر تحتها قطعة من البني الداكن أطول من سابقتها، تحتها قطعة صفراء أطول من سابقتها تحتها قطعة بلون آخر أطول من... وهكذا وهكذا. بقع ملونة من الخصر للكاحلين تشبه مدرجاً رومانياً لا يتوقف عند كاحليها، بل يستمر ويتعد وينتشر حتى يرسم المنطقة المحيطة بها: هضاباً، ومروجاً، وتلالاً، جغرافيا الأندلس مرسومة بثوب! نسيج القصيدة التي في ذهنها كثوب كارمن، جغرافيا من قماش الكلام. هل يوجد معنى لثوب دون تاريخ الجسد، لقطع الثوب دون جغرافيا الأندلس والعجر، دون 'كارمن'، أيضاً؟! وكذلك القصيدة التي في ذهنها لا معنى لها دون سياقها. ما أكتبه من تعليقات، هوامش، مقدمات، وكلامي عن بوستر كارمن هو سياق القصيدة، جزء من معناها، وليس خارجها. هكذا هو فن تصميم الأزياء: من يفصل ثوباً نسائياً في جزيرة نائية، يدرك أنه يفصل لجسد أنثى، في سياق، ودون ذلك ما معنى 'الثوب؟'." ٥٩

هنا، يمكن القول إنه إذا كان نص "كارمينا بورانا" لكارل أورف، ومرجعياته الثقافية، هو الإطار العام لكتابة ديوان "مرايا سائلة"، إذا كان هو المرجعية الخارجية لعمارة النص، فإن نص "أوبرا كارمن" بمرجعياته الثقافية المتعددة هو الإطار العام لكتابة "القصيدة التي في ذهنه/ا"، أي التصميم الداخلي للعمارة. فـ "أوبرا كارمن" لجورج بيزيه - هي خريطة الديوان في جزئه الثاني.

ثمة أكثر من تقارب بين أعمال البرغوثي، وأعمال ميريمييه، وخصوصاً "أوبرا كارمن" التي كثيراً ما أسيء فهمها، إلى حد رفضها، قبل أن تنال حظها من القبول والشهرة. ولربما كان ذلك بسبب كسرهما لكثير من المسلّمات الأوبرالية كما كسر البرغوثي كثيراً من مسلّمات الشعر في "مرايا سائلة" وفي غيره من أعماله، فضلاً عن وفاة كل من بيزيه والبرغوثي بعد وقت قصير من كتابتهما للنصين (الأول بعد أقل من عام، والآخر بعد أقل

من عامين) قبل أن يعرفا أي مقام بلغ نص كل منهما، على الرغم من أن البرغوثي لم ينل حظوته التي يستحق، بعد، على المستوى العالمي. ولعل أهم ما يربط "أوبرا كارمن" بديوان "مرايا سائلة"، وعلى نحو محدد، بمقطوعات الثوب لـ "القصيدة التي في ذهنها"، هو اعتمادها بشكل مركزي على مقطوعتي "رقصة الهافاني الكوبية" و"أغنية مصارع الثيران".

ثمة تقابل، أيضاً، أو بالأحرى تمرؤ مثير للاهتمام بين "مرايا سائلة" و"أوبرا كارمن"، على مستوى الشخوص أيضاً: المونتير الراوي الذي يتلبس شخصية البرغوثي في "مرايا سائلة"، هو مثيل الراوي الذي يتلبس شخصية ميريميه في "أوبرا كارمن": المخرجة التي تلعب بالزمن وسلطة استدعائه، هي العجربة كارفتسيا (كارمن) التي تلوع قلب الراوي وتسرق عمره وساعته؛ الناشر الذي يراجع ملف المونتير وسيرته الذاتية، وينافسه ضمناً على حب المخرجة، هو اللص الباسكي نافارو؛ الشرطة هي الشرطة، والاستخبارات هي الاستخبارات: شهود على الجريمة، وبراءة من الشعر والشعراء، على الرغم من أن "مرايا سائلة" لا تشهد موت البطلة ولا البطل، ولا قتل أحدهما للآخر، بل "تحولهما"، بينما تشهد كارمن قتل كارمن على يد عشيقها الذي قتلتته بحبها!

١٣ - "قطعة ١ من الثوب"

الراوي في قطع الثوب لا يزال هو المونتير نفسه، لأنه هو الذي كتب "القصيدة التي في ذهنه/ا" على الكمبيوتر، وكذلك فإنه يواصل التأتأة في المقاطع الشعرية التي هي قطع الثوب. في "القطعة ١ من الثوب"، وعلى الرغم من اتباع التشكيل الأوبرالي لـ "كارمن"، من حيث المزج الحوارية والخط القصصي للقصيدة التي في ذهن المخرجة، يتجه البرغوثي إلى تقديم جغرافيات جديدة خارج أوروبا، في الشرقين الأقصى والأدنى، ثم يعود أدراجه إلى جغرافيات أوروبية وما - بين - نهريّة. هنا، يستدعي البرغوثي خيالات عوالم "أوبرا كارمن" بأسلوب تروبادوري، مؤكداً مبدأ مركزياً في نظرية التحول، فحواه: "عندما تنفصل الروح عن جسمها في حلمها، ترحل نحو عوالم أخرى، وتقابل هناك أرواحاً هائمة مثلها"،^{٦٠} ثم ينتقل، في أجواء حلمية تناثر فيها "مثل سرب الفراشات... في الجهة المظلمة لجبل القمر"، إلى الشرق الأقصى على "حدود مملكة شو" حيث يرى "تسو".

وهنا، لا بد من الإشارة إلى أنه إذا كانت الإحالة إلى "حدود مملكة شو" واضحة (إحدى الممالك الصينية الثلاث التي تنافست على حكم الصين خلال الفترة ٢٢١م - ٢٦٣م مع مملكة واي الشمالية، ومملكة وو الجنوبية... والتي تقع تقريباً في حدود إقليميّ سيشوان وتشونغ كينغ المعاصرين)، فإن الإحالة إلى "تسو" تظل عصية على الحسم النهائي، إذ إن ثمة أكثر من اسم علم يُحتمل أن يكون المقصود، غير أن الغالب هو أن البرغوثي قصد لاو تسو (٦٠٤ ق. م.)، الحكيم المتأله وصانع إنجيل التاوية "كتاب التاو تيتشينغ"، والذي تعرّف البرغوثي إلى عمله اللافت من خلال بعض كتابات هيغل وهايدغر. والأمر ذاته ينطبق على الإشارات المععدودة

في كتابات البرغوثي التي ذكرت الجزء الأخير من الاسم "تسو" من دون ذكر القسم الأول، ما يمكن أن يحدث التباساً مع تسو آخر، هو صِنُّ تسو (٥٥١ - ٤٩٦ ق. م.) الفيلسوف الحكيم والجنرال الشاعر الذي وضع كتاب "فن الحرب" ٦١ الذائع الصيت، والذي عاش معظم حياته، في فترة قريبة للاو تسو، في مملكة وو، إحدى الدول الثلاث المتنازعة على حكم مملكة تشو.

١٤ - "قطعة ٢ من الثوب"

في "القطعة ٢ من الثوب"، يعرض البرغوثي مشهداً سينمائياً للحكيم المقاتل تسو معلقاً بين السماء والأرض، كأن الريح تحته، على حافة صخرية شاهقة في إحدى غابات إقليم المملكة الصينية القديمة المطلة على أودية تشبه هاوية مقمرة... لكنه لا يطرف له جفن، ولا يخشى السقوط، بل يغمغم قبل التنبؤ بسقوط المملكة، بالقول: "الدرب يبحث عن توازنه: التوازن رقص لا غضب"، ويُردف حين يسمع لحناً قديماً: "الحن خيط خفي في غناي، وقد أسيء إذا ما قصصت على سواي رؤاي، الذهن كالعقرب الصفراء في عز الظهيرة، حين تطوق بالنار: تلدغ نفسها، إن لم تجد ما تلدغه!" ٦٢ وبعد نبوءته الفجائية بالدمار القادم من الغرب، يدعو الراوي (المونتير أو ذكرى صوت المونتير) إلى الدخول إلى معبده. وهنا، لا بد من الإشارة إلى أن مجاز "الذهن الذي يلدغ نفسه" هو مجاز متكرر عند البرغوثي، وثيمة حاضرة في أطروحته للدكتوراه "الصوت الآخر: مقدمة إلى ظواهرية التحول".

١٥ - "قطعة ٣ من الثوب"

يدخل الراوي مع تسو معبداً صينياً قديماً، "ربما لرهبان بوذييين من خبراء الكونغ فو" الذين توقظ مغناطيسات الصخور فيهم قوى غامضة، فيرى حياة ترقص على رأس دَنبِها. وحين يستفسر من تسو عنها، يخبره أنها، في الأصل، امرأة داكنة، تحولت، وتعدد حالات تحولها، وهي ذات أثر سحري على كل من تدركها حواسه. ومن ثم يخبر الراوي بمقولة صوفية عن ضرورة تأمل المكان، وضرورة عدم النوم إذ الغابة مستيقظة على نحو يذكركنا بقصة الرجل الذي نام في رائحة منظر الطير لفريد الدين العطار. ٦٣ فحوى المقولة هو: "حكمة الله كامنة في المكان، تأملهُ: من حكمة الأفعى الزحف فوق التراب، ومن حكمة النسرمات تشنقه الأفعى: الطيران فوق السحاب... وفي حكمة مملكة شو ندعو ذلك أسلوباً. الغابة مثل الكتاب، وفيه الأساليب عدة. وكزنبقة النهر جذورها في العمق ثابتة، وزهرتها التي في السطح تسبح في الريح، مع الموج، وضده...". ٦٤ ثم يُقرع الصنج النحاسي للمعبد، فينغسل السمع ممّا تعود حين يرتد الصدى في أرجاء الغابة.

١٦ - "قطعة ٤ من الثوب"

أمّا "القطعة ٤ من الثوب"، فهي تقديم كورالي لدخول شخصية جديدة هي "الشبح" الذي يدندن ويردد أصداً قرع الطبل "في نعومة رأس أفعى" يكاد من يسمعه يسعى، ويشبه في هيئته الإله راجنيش الذي وصف البرغوثي أتباعه في "الضوء الأزرق": "وبدا شبح كله مرخ:

زهرة زرقاء في يده اليمنى، وأخرى خلف الأذن اليسرى، وقبقابُ خشب. رفع اليد نحوي وأنشد:
دُم د دا تك د دا تك! ٦٥

١٧ - "أنشودة الشبَح"

لكن الشبَح لا يتوقف عن الإنشاد، بل يلهم الراوي بأنشودة بالعامية الفلسطينية. إذ على شكل فاصل داخل فاصل، تأتي "أنشودة الشبَح" على نمط الأوبرا المعشقة بالحوارات والأغاني الشعبية (comique opéra) التي اجترحها جورج بيزيه في "أوبرا كارمن"، فيستدرج البرغوثي أغنية شعبية هي "أنشودة الشبَح" (التي غناها لاحقاً الفنان الفلسطيني باسل زايد - فرقة تراب) كي تكون جزءاً من نسيج ثوب كارمن/المخرجة/الجسد/القصيدة:

لما الليل يُصيرُ نمرّة. نمرّة رقطا تشم إيديك. وبِقَفْرَة خفيفة ولفته عنيقة تلف النمرّة من حواليك. خل روحك ترقص رقصه. مثل النمرّة من حوالية. وبِقَفْرَة خفيفة ولفه عنيقة تشم الوردة بين إيديه. لما الليل يُصيرُ سرورة. سرورة طويلة وتعلّى عليك. خل إيديك يُصيرو جناح. جناح النسر يُصيرو إيديك.

١٨ - "قطعة ٥ من الثوب"

وبعد أن يناول الشبَح الراوي وردة، ويمضي بعض الوقت الغيبوبي، إن جاز التعبير، ليصحو صباحاً راجعاً مبتلاً عارياً وعلى حجر، وليرى راهباً يشعل النار وهو تسوّ، الذي يقول له: "كما يركب الطفل فهداً، عليك بأن تركب خوفك. فقدَر من لا يستألف الخطر، أن يحيا خائفاً." ٦٦

١٩ - "قطعة ٦ من الثوب"

لكن الراوي - المونتير لم يتجاوز خوفه، وخصوصاً في تفسير مفازات أحلامه ولجج لاوعيه. وهنا، يستعين بتسوّ ليفسر له حافة البرزخ بين المعرفة العقلية والمعرفة القلبية، فيعيد له تسوّ مقولات النَّفْري التي تتجاوز البرازخ كلها (أو ما يبدو كمقولة للنَّفْري، إذ الصيغة جمعية، وصيغ النَّفْري فردية): "لا تُخرجوا قلباً عن حد معرفته، فإن أخرجتموه فأوصلوه إلى حيث أخرجتموه، فإن رجع هو فلا تمنعوه!" ويلتزم المونتير بالعودة، إلى "حد معرفته"، لكن أنى له ذلك؟ فهو يدخل حتماً آخر، ويرجع إلى كهف الذاكرة، ويسمي باسم الله، لكن عرس الجن في أرض الزيتون المشاع يثير فيه الرعب: "[...] الخطوة وقّف. باسم الله. أعلّق خيطاً أصفر في مدخل كهف. حرّرت الكف إصبعاً، إصبعاً، كي أحنق في ما في يخنق ما في. هتفت من الخوف: تسوّ! قال: كن نمرّاً، زنبقاً، ثعلباً، حية، قطة، أسداً في دورة للتناسخ لا تنتهي أبدا! تلك حكمة شو." ٦٧

غير أن اقتراح تسوّ بالتحول بعيد المنال، ولا يحزر المونتير - الشاعر من خوفه، بل يتواصل كابوسه المفزع، ويرى كائنات تحمل نعش أبيه في قداس جنازي يتقدم كاهن

قاضي الموكب فيه ويعاتب المونتير - الشاعر - حسين لأنه ترك والده صادياً، ولم يبعث له "مائة ألف فرس بيضاء، وقربة ماء، وحببته الصغيرة السمراء من الآثار..."^{٦٨} ثم يواصل المونتير تلقي الصفحات من الكاهن الذي يعاتبه ويلومه قائلاً إنه على الرغم من معرفة المونتير بعلاقات القوة بين "قوى العالم العلوي" التي تحتكر الفضائح والقوة، و"قوى العالم السفلي" الغارقة في الرغبة والاحتياج، فإنه يحثه على بلّ عطش أبيه بما يملك من نبع الدمع، ويأمره موبخاً: "صالح أباك!".

٢٠ - "قطعة ٧ من الثوب"

عند هذه النقطة، يدخل المونتير في حالة تأمل سوربالية نادرة (خلال حلمه، كاسراً أطروحات التحليل النفسي كلها التي تفيد بحتمية الصحو حين تدرك الذات ذاتها، أي: حين يعود الذهن/الوعي إلى العمل، تتوقف فوضى الذهن/اللاوعي عن العمل، ويصحو الحالم من حلمه)، يتبين من خلالها أن تسو أدخله في كهف ثلاثي: الكهف العياني الذي هو تسو الذي ظهر في أول "القطعة ٣ من الثوب": الكهف الحلمي الذي رأى فيه الراوي - المونتير - حسين الموكب الجنائزي لأبيه ودار فيه الحوار مع الكاهن؛ الكهف البرزخي للذاكرة التي بين عالم الغيب وعالم الشهادة، بين الوعي واللاوعي... أو طبقة "الوعي" الفريدة التي كثيراً ما نظر إليها البرغوثي في كتاباته، والتي يمكن وصفها ب: القدرة على التنقل، بشكل واع، بين الوعي واللاوعي: أن ترى الوعي بشكل واع وأنت في منطقة/حالة اللاوعي، كما ترى اللاوعي بشكل واع (وتحلله) وأنت في منطقة/حالة الوعي.

هنا، يتأمل الراوي - المونتير - حسين وداعة والده الميت ويتأمله، ويستذكر حبه، لكن الأهم من ذلك هو استدعاء دورة الحياة الممتدة من: جميل البرغوثي، إلى ابنه حسين جميل البرغوثي، إلى ابن ابنه أثر حسين جميل البرغوثي: "ما كنت أشعر كم أحببتني أبداً. ما كنت أدرك ما معنى الأبوة حتى جاءني ولدٌ عمره سنة... جاء من سنة الله كنهر النيل أو برد. وفهمتكَ. قلتُ: كرهتكَ، لم أك أدرك كم نتحول، كم تصعب تربية الأبناء بلا حكمة الأخطاء. غمغم: لم أك أيضاً من الأنبياء فما أنا إلا بشرٌ مثلكم. عمره سنة... جاء يا أبتى... منك، مني، ومن أمّه... جاء للأرض منفرداً. مثلي ومثلك هساً ما له سندٌ قال: نبدو عمالقة من بلاد الخرافة في عين أطفالنا! شمعة في يد الراهب المتبتل في الليل تكفي ليولد في معبد القلب ظل غريبٌ وأضحى من أصله، وأنا راهب في منارة قلبك يمتد في ظله، بك رفقا وبني أيها الوالد - الولد..."^{٦٩}

هنا، تحدث مفارقة سوربالية، إذ يفاجئ والد الراوي - المونتير - حسين ابنه بالقول: "تلك حكمة شو"، فيذهل الراوي - المونتير - حسين حين يكتشف أن تسو تقمص روح والده المتوفى ليعلمه دورة الحياة - "الأسلوب" - "التحول". يقول: "فهمتُ: تسو؟ أفأنت هو. أتقمصت أبي؟ قال: أنا أنت أو أنا هو. لا فرق! ما كان كان، أما زلت تلعق جرحك؟ تعال، لنذهب، هيا وإن شرخ الله صدرك كيف سأكمل شرخك؟"^{٧٠}

٢١ - "قطعة ٩ في الثوب"

وبانتهاء قصة الكابوس التحوّلي، تُصدم المخرجة بانقطاع النص، وتواصل تحريك الملف على شاشة الكمبيوتر، لتجد المحاولة الأكثر اكتمالاً لكتابة "القصيدة التي ذهنه/ا" على يد المونتير الحاضر - الغائب. لكن المونتير، وكعادته في الاستطراد البنيوي، لا يبدأ القصيدة فوراً في "القطعة ٩ من الثوب"، بل يقدم لها بفقرتين: الأولى، تأملية يوضح فيها وظيفة "الشبح" في دورة التحول متخذاً من شبح شكسبير في "هاملت" مثلاً للقول إن فكرة الشبح هي شبح في حد ذاتها،^{٧١} ويسحب ذلك على الابن الذي "[...] ما هو إن لم يك شبح فكرة في ذهن أمه وأبيه، مسرحية في خيالهما؟ وعندما يولد يتوقع الأب والأم منه أن يمثل ما توقعاه منه قبل ولادته، طموحاتهما، تخيلاتهما عن الحياة"^{٧٢}؛ الثانية، وصفية يشرح فيها البنية الفنية للقصيدة التي هي مسرحية من تأليف تسوّ، بطلها "كاهن نجران" الذي كان يسكن، قبل ذلك، في سبأ في قصر بنته قوى "تراك ولا تراها" (والذي سيتحول إلى السادن في أعمال البرغوثي اللاحقة في الرياضيات المقدسة: "قصص عن زمن وثني"، و"السادن"، و"الناقاة كفن معماري")، وممثلاها المونتير وتُسوّ نفسها، تسوّ الذي راح يكلم الراوي - المونتير - حسين، وفي كلامه لكنة غريبة، ويلبس قلائد من الكرز تلمع كالسراج، وجلباباً عربياً، ويحمل عصي، ويمشي كعجوز يعرج... ضمن قصيدة مطولة تبلغ ١٨٦ سطراً شعرياً.

و"القصيدة التي في ذهنها"، أو بالأحرى التي في "ذهنه"، هي قصيدة متناسخة تظهر على شكل مسرحية فلسفية في "ذهن تسوّ"، يحكيها كأنها "قصيدة في ذهن كاهن نجران" الذي يسكن في نخلة في نجران، ويعلق عليها سيفه الذهبي، ويجادل الكهنة والشعراء. وبما أن الراوي - المونتير - حسين شاعرٌ، فإن كاهن نجران، الشخصية - الشبح التي اخترعها تسوّ، تجادل حسيناً كما تجادل غيره من الكهنة، والشعراء، والفلاسفة. وبما أن تسوّ يعلم بهوس رفيقه بأوروك وجلجامش، فإن القصيدة كلها تتمحور حول أسئلة: الوجود، والمعرفة، والخلود. تبدأ المسرحية الشعرية بسؤال المونتير إن كان من أوروك، وإن كان يصدّق ما قيل عنها من أساطير. وعلى الرغم من إجابته بالنفي، فإن كاهن نجران (تسوّ)، يعلق بشكل ساخر وصارم في مرافعة مذهلة ضد الإيمان: "فإذن تؤمن بالذي قيل عنه؟ أن تؤمن يعني أن تثق، أن تثق؟ أن لا تسأل، أن لا تسأل؟ يعني انطباق المكان عليك! ولا يكتفي بالنصيحة، بل يتبعها بالسخرية من أن الفناء هو مصير البلهاء: "رجلٌ كان يثق بي، من بيبولوس في سوريا، قلت له أن يدخل في قفص الأسد فدخل ولم يجدوا بعده غير فضل رداءه. سبحان ربك في حكمته: لا معنى للعقل دون الكثرة في عدد البلهاء!"^{٧٣}

لكن الكاهن النجراني، نزيل نخلة السماء، يتراجع قليلاً عن لهجة الشك والسخرية من حمق الإجابات، إذ إن "الجواب شقاء السؤال" في عُرف موريس بلانشو، ويؤكد للمونتير أن لحن الأسئلة يعلو من القلب حتى في أقصى لحظات تهديد الوجود وأقساها، حيث يصير "السؤال هو السائل"، فيعرف المرء أن: "البحر عين. تسبر الأنجم ليلاً. قيل إن الكون دن. يُسكر القلب. فسكّر قول قيس: أنا ليلي!"^{٧٤} ومن القلب، في عُرف الكاهن، ينبثق "سر الكون"، إذ الكون "قِدْرٌ من

الطاقة يغلي، ومن طاقاته بُعد الخيال - الذي يفتتح فيك هو. ثم يعرف الناس بأنهم "نخل"، أي أشجاراً تقيم فيها أرواح، كما سيأتي ذكر ذلك تفصيلاً في أطروحة الدكتوراه "الصوت الآخر: مقدمة إلى ظواهرية التحول". عند النخلة، يدور حوار حول جدوى الإقامة فيها، وربما يعني إقامة الروح في الجسد، وتذمُّر الكاهن من إقامته، وعدم الجدوى من مجادلة الكهنة الذين اعتقد الكاهن أن المونتير - الراوي - حسين منهم، ويسأله مستنكراً إن كان منهم.

هنا، يتحول دور البطولة ليصير الحكيم المتأله هو الراوي - المونتير - حسين نفسه، وليس تسو ولا كاهن نجران ولا الروح التي في النخلة ولا القرين الذي في الجسد. فيجيب شارحاً معنى الشعر ومحتته: "لا شاعراً كنت ولا شبه ذلك، بل فيلسوفاً، وذلك أسوأ، الشعر سحرٌ، يفقر العمر لكي يغني الكلام. أدخل الشعر في ضده - نثره، الشكل في اللاشكل، أي مهنتي الفوضى، ليرتبك النظام. والذي يغضب يرضى، حين ينهار الكلام. مثل فهد خارج للصيد من جحره، فاجأته السهام. في هداة الصبح أتعرف من قال إن الشعر حذف اللاشاعري من الشعاري؟ الشعر عندي سؤال حين تسأله يصبح عنك السؤال، وحين تقفله؛ لك هذا الرخام".^{٧٥} وعند هذا التأزم، يبدأ تعريف الشعر كما يراه البرغوثي، لا ماهية "القصيدة التي في ذهنه/ا" فحسب، بل تعريف الشعر وغايته، أو قصد القصيد، كما تقول المعاجم الحصيفة، إذ الشعر خلخلة وزلزلة لكل معرفة قارة. "[...] الشعر حربك ضد مألوف قومك، وهو غيرك حين يسكنك الغير وكونك، رغم ذلك، أنت، في عز النشيد. وهو موتك، نبشك المكبوت فيك، وحبك للكائنات، ونقدك، وهو سجن للإرادة في المرديد".^{٧٦}

بعد هذا التعريف للشعر، يأتي المونتير - الراوي - حسين على ذكر الشاعر، وإرثه، و"أسلوب" تحوله في سلالة المتناقضات من هيرقليطس إلى جلجامش إلى حسين، بين اليونان والعراق وفلسطين، مع أن "الحقيقة مرآة مهشمة" و"المستقبل للخيال لا للذاكرة"، لكن الحركة هي التي تنظم الحقيقة والخيال. وعليه، فإنه يجد نفسه ملزماً بترديد أغنية الحركة لفيلسوف النار الشفيف (حسين) الذي يرى هيرقليطس، وهذه القصيدة يبدو أنها كتبت منذ ١٥ عاماً كما يتبين من تاريخها في الديوان غير المنشور، أو مسودة "مرايا سائلة" الموسوم "مونتاج أخير"، وهذه مقاطع منها:

[...] أنت التخمير في العجين، وأنت التحول في المستنقعات. أنت استثناءات الزمن العادي. تداخل ما سوف يجيء وما فات، فأنت مسافات. أنت الأنوثة في الرجولة والرجولة في الأنوثة، أنت عقل في النجوم وأنت نجم في العقول، تحرك المتناقضات، تناقض المتحركات، فأنت مثل الكون: كنت، تكون، سوف تكون ناراً للأبد تشتعل بمقياس وتخبو بمقياس.^{٧٧}

لا شر في المتناقضات... ترتاح بالحركة. كالتوتر في الوتر. لا فرق بين مزاج السمكة والتعكر في النهر. منطلق واحد يحكم الكون الذي منك هو: والكون ناراً للأبد. تشتعل بمقياس وتخبو بمقياس. زرق البحر في الشمس وجه تغير للماء في الملحقة. واحتراق

الفراشة في النار، وجهٌ تحررٍ للقييد في الشرنقة. ومداراتُ النجوم مرايا لارتفاعاتِ الجسد، وسقوطُ الساقطين على الساقطات. يا سيد الحركاتِ المرهقة: لا خيرَ في المتناقضات. لا خيرَ في المتناقضات.^{٧٨}

إن شئتَ رأيي، مسرحٌ روحي، وعندي العمرُ دورٌ، ووجهُ الناسِ زي، والكونُ سرٌّ، كائنٌ ضخمٌ، وحي في الأساطيرِ كانت ظلمةٌ شَعَّ على غمرِها عقلنا الأولي، وانتهى السحرُ [...]..^{٧٩}

أنا فيلسوفٌ. بريك، ما الذي سوف أفعلُ بالفلسفة ما دامت ليست شعراً؟ وما أفعلُ بالشعر الذي يحذفُ مني رغبتني في الفلسفة؟ مثلاً، مثلاً، قلتُ، مثلاً! والكلامُ تماثيلٌ صوتي. أعبدُ الصوت، يسافرُ بين النجومِ للأبد، الشوارعُ بين النجومِ طريقي لبيتي... كيف؟ ما رأيك في الأغنية؟^{٨٠}

فيردُ عليه كاهن نجران، أو على لسان الكاهن يرجع الصدى، أن ثمة مهمة في كل حياة: الحياة الأولى نحيها لعنرف، ثم نعود، في حياة ثانية، أطفالاً أنبياء، ونأخذ، حينها، بنصيحة تسو: "تأمل التأمل" الذي هو في عرف البوذية "التفكير في اللاموضوع"، وفي عرف الصوفية "وصول المرید إلى مراده"، وفي عرف النَّفْري "كي لا يكون بين المرید والمراد بينٌ". لا يدخل الكاهن ولا حسين في هذه الطبقة من تأمل التأمل، لكن الكاهن "يملّ من دوره"، على رأي محمود درويش: فد "في فيء النخلة في نجران، أعلق سيف الذهب في فيئها، وأجادل الكهنة. وأنت منهم أو هكذا فهمت، لا؟ تاجر؟ لا، شكراً، تيممت بالتراب، ولا أحتاج إبريق ماء من ذهب!"^{٨١} ويكون الوداع.

٢٢ - "المرأة ناقص اثنين"

في القسم الأخير من الديوان، وهو بالمناسبة لم يحمل عنوان "القطعة الأخيرة من الثوب"، يعود البرغوثي إلى عناوين المرايا في القسم الأول من الديوان، إذ يحمل القسم عنوان: "المرأة ناقص اثنين"، وهو عنوان دال، إذ في هذا المقطع الأخير الموجز والمباغت، تختفي المخرجة أيضاً، أو تتحول إلى تمثال رخامي، فيكون الحاصل: ناقص المونتير وناقص المخرجة، لتكون المحصلة: "المرأة ناقص اثنين". يقوم النص الأخير على مفارقة جارحة أيضاً هذا نصها: "المخرجة منهكة. لا شيء سوى رذاز من مطر إلكتروني يغمر جسدها العاري. شعرت بالبرد. قُص كل هذا الجزء من الفيلم! قالت، وغفت. جاء الضابط والشرطة للإستوديو للتحقيق معها في اختفاء المونتير، صباحاً، وخلعوا الباب ودخلوا، لم يجدوا غير امرأة من رخام، تمثال جامد وجميل، في مقعد أسود الجلد، وفي يده زنبقة زرقاء من حجر. على شاشة المونتاج حلزون يحاول أن يتسلق ساحباً قوقعته خلفه. قلب الضابط بعض أوراق على طاولة الكمبيوتر مكتوبة بلغة بريل، وخرج، مع شرطته، قائلاً لمساعدته: أغلق الملف تماماً."^{٨٢}

V - إشارة أخيرة: حول العقل والخيال، وضرورات الكولاج

إن مفهمة البرغوثي للشعر كانت وجهاً آخر لمقولات ما بعد الحداثة في التفريق بين الفكري الصرف، والخيالي، أي بين عمليات الذهن المنتجة للفكر الوظيفي، وبين تلك المنتجة للخيال، أو المقتَرَح الجمالي الجديد للواقع "الذي يربك النظام"، التسمية الجديدة للأشياء، عدم الرضى عن تسمية الخالق الأول، أو الثاني، أو الثالثين. إنها العناية نفسها التي أولاها إدوارد بوند للتفريق بين المفهومين اللذين بين صلبهما والترائب ينبت الإبداع الإنساني الذي يمتاز به الإنسان من غيره من الكائنات: يقول بوند: "الكائنات اللاإنسانية تُعنى بماذا ومتى، لا بلماذا، فالتخيل ضروري لنسأل: لماذا؟ التخيل، لا التفكير، هو ما يجعلنا بشراً. إننا واعون بذواتنا، ولا يمكن للتخيل ولا للوعي بالذات أن يوجد، الواحد من دون الآخر، إذ كلاهما متعالق بالآخر (ومظهر له). فالعقلاني، فينا، شرط قبلي للتفكير، وهو منبثق من الواقع الموضوعي. إن قدرتنا على التفكير لا تجعلنا، بالضرورة، عقلانيين، إذ مخيالنا هو (آلة) تفكيرنا، والمخيال ليس سابقاً على التخيل، لأنه إنساني على الكلية. التفكير غاية العقلاني، والمخيال ينشد المنطقي: إيماناً أو حرية. الواقع غير مبال بلاعقلانياتنا. ومع أننا قد، وقد لا، ننجو من أخطاء التفكير، إلا إن تخيلنا، على نحو لا منطقي، عاقبته دمارنا: أكان ذلك فريداً أو جمعياً. إن كنا نبتغي أن نكون بشراً، فإن ثمة ممارسة منطقية لخيالنا. ومنطق التخيل، بأكثر من ذلك، يقتضي أن نكون بشراً (أولاً)."^{٨٣} وبذا، يمكننا الانحياز إلى القول إن البرغوثي، بميله إلى المتخيل المحلوم، وتأمّل التأمل، كان أميل إلى أن يكون بشراً: أولاً، وثانياً، وثلاثين، سواء أكان الخيار الجمالي شعراً، أو فيلماً، أو تطريزاً، أو كهانة، أو نحتاً، أو عزفاً، أو فناً تشكلياً... أو كولاج ذلك جميعاً في "القصيدة التي في ذهنه/أ". ■

المصادر

- ١ حسين البرغوثي، "الضوء الأزرق" (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤)، ص ٧٨.
- ٢ حسين البرغوثي، "مرايا سائلة" (رام الله: الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، ٢٠٠٠).
- ٣ محمود درويش، "الشعر: موهبة، وحرفة، وهواية"، "الكرمل"، العدد ٧٩ (٢٠٠٤)، ص ١٩٨ - ٢٠٧.
- ٤ اشتملت هذه الآثار "النثرية" من أعمال حسين البرغوثي على: "الضوء الأزرق - الآثار النثرية ١" (حيفا: دار راية، ٢٠١٤): "سأكون بين اللوز - الآثار النثرية ٢" (حيفا: دار راية، ٢٠١٤): "حجر الورد - الآثار النثرية ٣" (حيفا: دار راية، ٢٠١٤): "الضفة الثالثة لنهر الأردن - الآثار النثرية ٤" (حيفا: دار راية، ٢٠١٤): "الفراغ الذي رأى التفاصيل - الآثار النثرية ٥" (حيفا: دار راية، ٢٠١٤).
- ٥ لمزيد من التفصيلات، انظر: حسين البرغوثي، "بين الشعر والفلسفة"، مخطوطة غير منشورة، ١٩٩٩. وانظر أيضاً:

- Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, translated by Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1984).
- ٦ عبد الرحيم الشيخ. "الشعر كخيار بشري أولاً: أو مفهمة الشعر عند حسين البرغوثي". محاضرة عامة أُلقيت في مؤسسة بيت المقدس للأدب - رام الله (٣٠ أيار/مايو ٢٠٠٦). في موقع "بيت الشعر" الإلكتروني، في الرابط التالي:
<http://www.ping-palestine.pna.ps/activities/abed.html>
- ٧ البرغوثي، "بين الشعر والفلسفة"، مصدر سبق ذكره.
- ٨ انظر: رولان بارت، "أساطير الحياة اليومية"، تعريب: قاسم المقداد (دمشق: دار نينوى، ٢٠١٢).
- ٩ حسين البرغوثي، "ديوان مونتاخ"، مخطوطة غير منشورة، ١٩٩٩.
- ١٠ حسين البرغوثي، "الآثار الشعرية" (رام الله: بيت الشعر الفلسطيني، ٢٠٠٨)، ص ٣٣٣ - ٣٤٧.
- ١١ Abdul-Rahim Al-Shaikh, *Beyond the Last Twilight: A Critical and Annotated Translation of Barghūth's Autobiography al-Daw' al-Azraq (The Blue Light)* (Salt Lake City: University of Utah Press, 2003).
- ١٢ مراد السوداني، "مدونة حسين البرغوثي في قوانين الشعر العربي" (بير زيت: جامعة بير زيت، ٢٠١٢)، ص ٦٦ - ٦٧.
- ١٣ سوفوكليس، "مسرحية أوديب"، في "تراجيديات سوفكليس - التراجيديات اليونانية (١)"، ترجمة عبد الرحمن بدوي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤)، ص ٧٧ - ١٤٨.
- ١٤ البرغوثي، "الآثار الشعرية"، مصدر سبق ذكره، ص ٢٧٦.
- ١٥ المصدر نفسه، ص ٢٦٠.
- ١٦ المصدر نفسه، ص ٢٥٨.
- ١٧ أبو القاسم الحسن بن بشر البصري الآمدي، "الموازنة بين أبي تمام والبحتري"، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)، ج ١، ص ٤١٣.
- ١٨ لمزيد من التفصيلات، انظر: جان لوك نانسي، "المقتحم: قلب الفيلسوف"، ترجمة وتقديم عبد الرحيم الشيخ، "الروزنة - مجلة اتحاد المرأة الأردنية"، العدد ٨ - ٩ (٢٠١١)، ص ١٢٤ - ١٣٤. وانظر أيضاً:
- Jean-Luc Nancy, *L'Intrus* (Paris: Galilée, 2000); Idem., "L'Intrus", translated by Susan Hanson, *The New Centennial Review*, vol. 2, no. 3 (fall 2002), pp. 1-14; Jacques Derrida, *On Touchin Jean-Luc Nancy*, translated by Christine Irizarry (Stanford: Stanford University Press, 2005).
- ١٩ Georges Bizet, *Carmen: Opera in Four Acts* (New York: G. Schirmer, 1958); Prosper Mérimée, *Carmen* (Paris: Michel Lévy, 1846).
- ٢٠ Matthew Guerrieri, *The First Four Notes: Beethoven's Fifth and the Human Imagination* (New York: Alfred A. Knopf, 2012).
- ٢١ Frank Sinatra, "Strangers in the Night", in Jo Rice, *The Guinness Book*

of 500 Number One Hits (Enfield, Middlesex: Guinness Superlatives Ltd., 1st ed., 1982), p. 101.

- ٢٢ Marcos Zurinaga, "Tango Bar" (film), 1987.
- ٢٣ لاو تسو، "كتاب التاو تيتشينغ: إنجيل الحكمة التاوية في الصين"، ترجمة فراس السواح (دمشق: دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ١٩٩٨).
- ٢٤ حسين البرغوثي، "السادن، الناقة، قصص عن زمن وثني"، إعداد وتحقيق مراد السوداني (رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ط ٢، ٢٠٠٣).
- ٢٥ البرغوثي، "الأثار الشعرية"، مصدر سبق ذكره، ص ٢٥٩.
- ٢٦ المصدر نفسه، ص ٢٦٢.
- ٢٧ انظر: حسين البرغوثي، "الصوت الآخر: مقدمة إلى ظواهرية التحول"، ترجمة عبد الرحيم الشيخ (رام الله: الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، ٢٠١٧). وانظر أيضاً:
- Hussein Bargouti, *The Other Voice: An Introduction to the Phenomenology of Metamorphosis* (Seattle: The University of Washington, 1992).
- ٢٨ البرغوثي، "الأثار الشعرية"، مصدر سبق ذكره، ص ٢٦٤-٢٦٦.
- ٢٩ المصدر نفسه، ص ٢٦٦-٢٦٧.
- ٣٠ المصدر نفسه، ص ٢٦٧-٢٦٨.
- ٣١ المصدر نفسه، ص ٢٦٩.
- ٣٢ المصدر نفسه، ص ٢٦٩-٢٦٨.
- ٣٣ المصدر نفسه، ص ٢٧٢.
- ٣٤ المصدر نفسه، ص ٢٧٤.
- ٣٥ المصدر نفسه، ص ٢٧٥.
- ٣٦ المصدر نفسه.
- ٣٧ المصدر نفسه، ص ٢٧٦.
- ٣٨ المصدر نفسه، ص ٢٧٧.
- ٣٩ المصدر نفسه، ص ٢٧٩.
- ٤٠ المصدر نفسه.
- ٤١ المصدر نفسه، ص ٢٨٢.
- ٤٢ المصدر نفسه، ص ٢٨٢-٢٨٣.
- ٤٣ المصدر نفسه، ص ٢٨٤-٢٨٥.
- ٤٤ المصدر نفسه، ص ٢٨٥.
- ٤٥ المصدر نفسه، ص ٢٨٦.
- ٤٦ حسين البرغوثي، "ليلي وتوبة، قصائد من المنفى إلى ليلي الأخرى" (رام الله: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٩٤).
- ٤٧ البرغوثي، "الأثار الشعرية"، مصدر سبق ذكره، ص ٢٩٠.
- ٤٨ المصدر نفسه، ص ٢٩١.
- ٤٩ المصدر نفسه، ص ٣٠٠-٣٠١.
- ٥٠ المصدر نفسه، ص ٣٠٢-٣٠٣.

- ٥١ المصدر نفسه، ص ٣٠٤-٣٠٥.
- ٥٢ المصدر نفسه، ص ٣٠٦.
- ٥٣ المصدر نفسه، ص ٣٠٦-٣٠٧.
- ٥٤ المصدر نفسه، ص ٣٠٧-٣٠٨.
- ٥٥ المصدر نفسه، ص ٣٠٨-٣٠٩.
- ٥٦ البرغوثي، "الضوء الأزرق"، مصدر سبق ذكره، ص ١٣٨.
- ٥٧ البرغوثي، "الآثار الشعرية"، مصدر سبق ذكره، ص ٣٠٩-٣١٠.
- ٥٨ المصدر نفسه، ص ٣١٠-٣١١.
- ٥٩ المصدر نفسه، ص ٣١٣-٣١٤.
- ٦٠ المصدر نفسه، ص ٣١٥.
- ٦١ صن تسو، "فن الحرب"، ترجمة كامل حسين (أبو ظبي: المجمع الثقافي، ٢٠٠٥).
- ٦٢ البرغوثي، "الآثار الشعرية"، مصدر سبق ذكره، ص ٣١٧.
- ٦٣ فريد الدين العطار، "منطق الطير"، ترجمة بديع جمعة (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٩).
- ٦٤ البرغوثي، "الآثار الشعرية"، مصدر سبق ذكره، ص ٣٢٠.
- ٦٥ المصدر نفسه، ص ٣٢٢.
- ٦٦ المصدر نفسه، ص ٣٢٤.
- ٦٧ المصدر نفسه، ص ٣٢٥.
- ٦٨ المصدر نفسه، ص ٣٢٦.
- ٦٩ المصدر نفسه، ص ٣٢٩-٣٣٠.
- ٧٠ المصدر نفسه، ص ٣٣٠.
- ٧١ Jonathan Bate and Eric Rasmussen, eds., *William Shakespeare: Complete Works* (London: Macmillan, 2007).
- ٧٢ البرغوثي، "الآثار الشعرية"، مصدر سبق ذكره، ص ٣٣٢.
- ٧٣ المصدر نفسه، ص ٣٣٣-٣٣٤.
- ٧٤ المصدر نفسه، ص ٣٣٤.
- ٧٥ المصدر نفسه، ص ٣٣٦-٣٣٧.
- ٧٦ المصدر نفسه، ص ٣٣٧-٣٣٨.
- ٧٧ المصدر نفسه، ص ٣٣٩.
- ٧٨ المصدر نفسه، ص ٣٤١.
- ٧٩ المصدر نفسه.
- ٨٠ المصدر نفسه، ص ٣٤٤.
- ٨١ المصدر نفسه، ص ٣٤٧.
- ٨٢ المصدر نفسه، ص ٣٤٢.
- ٨٣ Edward Bond, *The Hidden Plot: Notes on Theatre and the State-Diaries, Letters and Essays* (London: A&C Black, 2014).

المراجع

بالعربية

- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر البصري. "الموازنة بين أبي تمام والبحتري". تحقيق السيد أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢. الجزء الأول.
- بارت، رولان. "أسطوريات: أساطير الحياة اليومية". تعريب قاسم المقداد. دمشق: دار نينوى، ٢٠١٢.
- البرغوثي، حسين. "ليلى وتوبة: قصائد من المنفى إلى ليلى الأخيالية". رام الله: الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، ١٩٩٤.
- _____. "ديوان مونتاج". مخطوطة غير منشورة، ١٩٩٩.
- _____. "الشعر والفلسفة". مخطوطة غير منشورة، ١٩٩٩.
- _____. "مرايا سائلة". رام الله: الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، ٢٠٠٠.
- _____. "السادن، الناقه، قصص عن زمن وثني". إعداد وتحقيق مراد السوداني. رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ط٢، ٢٠٠٣.
- _____. "الضوء الأزرق". بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.
- _____. "الآثار الشعرية". رام الله: بيت الشعر الفلسطيني، ٢٠٠٨.
- _____. "الضوء الأزرق - الآثار النثرية ١". حيفا: دار راية، ٢٠١٤.
- _____. "سأكون بين اللوز - الآثار النثرية ٢". حيفا: دار راية، ٢٠١٤.
- _____. "حجر الورد - الآثار النثرية ٣". حيفا: دار راية، ٢٠١٤.
- _____. "الضفة الثالثة لنهر الأردن - الآثار النثرية ٤". حيفا: دار راية، ٢٠١٤.
- _____. "الفراغ الذي رأى التفاصيل - الآثار النثرية ٥". حيفا: دار راية، ٢٠١٤.
- _____. "الصوت الآخر: مقدمة إلى ظواهرية التحول". ترجمة عبد الرحيم الشيخ. رام الله: الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، ٢٠١٧.
- تسو، صن. "فن الحرب". ترجمة كامل حسين. أبو ظبي: المجمع الثقافي، ٢٠٠٥.
- تسو، لاءو. "كتاب التاو تيتشينغ: إنجيل الحكمة التاوية في الصين". ترجمة فراس السواح. دمشق: دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ١٩٩٨.
- درويش، محمود. "الشعر: موهبة، وحرقة، وهواية". "الكرمل"، العدد ٧٩ (٢٠٠٤)، ص ١٩٨ - ٢٠٧.
- السوداني، مراد. "مدونة حسين البرغوثي في قوانين الشعر العربي". بئر زيت: جامعة بئر زيت، ٢٠١٢.
- سوفوكليس. "مسرحية أوديب". في: "تراجيديات سوفقليس - التراجيديات اليونانية (١)". ترجمة عبد الرحمن بدوي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤، ص ٧٧ - ١٤٨.
- الشيخ، عبد الرحيم. "الشعر كخيار بشري أولاً: مفهومة الشعر عند حسين البرغوثي". محاضرة عامة أقيمت في مؤسسة بيت المقدس للأدب - رام الله (٣٠ أيار/مايو ٢٠٠٦). في موقع "بيت الشعر" الإلكتروني، في الرابط التالي:
<http://www.ping-palestine.pna.ps/activities/abed.html>
- العطار، فريد الدين. "منطق الطير". ترجمة بديع جمعة. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٩.

- نانسي، جان لوك. "المقترح: قلب الفيلسوف". ترجمة وتقديم عبد الرحيم الشيخ. "الروزنة - مجلة اتحاد المرأة الأردنية"، العدد ٨-٩ (٢٠١١)، ص ١٢٤ - ١٣٤.

بالأجنبية

- Al-Shaikh, Abdul-Rahim. *Beyond the Last Twilight: A Critical and Annotated Translation of Barghūthī's Autobiography al-Daw' al-Azraq (The Blue Light)*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2003.
- Bargouti, Hussien. *The Other Voice: An Introduction to the Phenomenology of Metamorphosis*. Seattle: The University of Washington, 1992.
- Bate, Jonathan and Eric Rasmussen, eds. *William Shakespeare :Complete Works*. London: Macmillan, 2007.
- Bizet, Georges. *Carmen: Opera in Four Acts*. New York: G. Schirmer, 1958.
- Bond, Edward. *The Hidden Plot: Notes on Theatre and the State-Diaries, Letters and Essays*. London: A&C Black, 2014.
- Derrida, Jacques. *On Touchin Jean-Luc Nancy*. Translated by Christine Irizarry. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Guerrieri, Matthew. *The First Four Notes: Beethoven's Fifth and the Human Imagination*. New York: Alfred A. Knopf, 2012.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1984.
- Mérimée, Prosper. *Carmen*. Paris: Michel Lévy, 1846.
- Nancy, Jean-Luc. *L'Intrus*. Paris: Galilée, 2000.
- _____. "L'Intrus". Translated by Susan Hanson. *The New Centennial Review*, vol. 2, no. 3 (fall 2002), pp. 1-14.
- Sinatra, Frank. "Strangers in the Night". in Jo Rice. *The Guinness Book of 500 Number One Hits*. Enfield, Middlesex: Guinness Superlatives Ltd, 1st ed., 1982, p. 101.
- Zurinaga, Marcos. "Tango Bar" (film). 1987.