

بيروت في الأدب المعاصر

من الأسطورة الى تحطيم الأسطورة

في هذه المقالة أريد أن أناقش الموضوعات التالية: أ -
توظيف الأساطير في تمثيل بيروت الأدبي؛ ب - أسطورة
المدينة؛ ج - محاولات تحطيم الأبعاد الأسطورية لبيروت،
وذلك في عدد من الأعمال الأدبية الصادرة حديثاً. وسأحاول
أيضاً أن أعيد تلك الصور الأسطورية الى الإطار الأوسع
لصورة المدينة في الأدب العربي، مع إلقاء الضوء على مدى
أهميتها الأدبية.

إنَّ أيَّ مسعى لامتلاك فهم معاصر لمصطلح «الأسطورة»
التي تعني أساساً «قصة» المخلوقات فوق البشرية^(٤)، ولجملة
العبارات المرتبطة بها ارتباطاً وثيقاً مثل مصطلح «النمط
البدئي» (archetype)، إنّما يضعننا على الفور في قلب نقاش
نظريٍّ معقّدٍ ومتعدد الجوانب. فإذا كانت الكمية الهائلة من
الأبحاث العلمية في هذا الميدان قد بيّنت بوضوح شيئاً
واحداً، فهو أنّه تستحيل دراسة الأساطير في إطار منهجي
وأسلوبى أحادي الجانب^(٥). فعلى الرغم من ظهور العديد من
المقاربات المتباينة في العقود الأخيرة، فإنَّ النقاش المكتفٍ
حول مسألة الأسطورة اكتسب عدداً من الرؤى العامة المؤهّلة
لاختراق جوهر الأسطورة، وأعني بها على وجه الخصوص
تلك الرؤى التي تقوم على الربط بين الأسطورة والأيدولوجيا.
وإنه لإنجاز لا بدّ من أخذه بعين الاعتبار لدى تحليل البعد

إنَّ الحرب اللبنانية التي دامت طويلاً (من ١٩٧٥ إلى
١٩٩٠) هي التي أضفت على صورة بيروت الأدبية صيغتها
الأساسية في مؤلفات العديد من الكتاب العرب المعاصرين.
فمدينة بيروت المدمّرة تقدّم مشهداً نموذجياً عن أبعاد
الضياع المكاني والروحي. وإنَّ الأدبيات التي تدور حول
بيروت، بجانب تصوير الطوبوغرافيا الحضارية الملموسة
لهذه المدينة، قد تمخضت عن خرائط ذهنية (mental
maps)^(٦) خاصة بالمدينة، وذلك انطلاقاً من العلاقات الخيالية
التي تبنيها مع واقع عوالم المدينة الحياتية.

إنَّ تخيل المدن أماكن رمزية، بل أسطورية، عمليات أدبية
قد يعود قديمها الى بداية التحضر ومرحلة تأسيس تقاليد
الحياة المدنية^(٢). على أنّ الصور الخيالية للمدينة ليست
نسخاً أدبية مجردة عن العالم الخارجي، بل تميل على
النقيض من ذلك الى أن تكون تجليات لأفكار تعبر عن تصوّر
مجتمع بعينه، وعن حقبة تاريخية محددة. وهكذا فإنَّ من
الممكن إدراك المدينة رمزاً ثقافياً مكانياً ينطوي على العديد
من الأبعاد على صعيدي المعنى والوصف^(٣). ومن المؤكّد أنّ
هذا الكلام يصدّق على بيروت، إذ نتذكّر بعض الصور
الشائعة عن هذه المدينة مثل قول البعض إنّها «باريس
الشرق» أو إنّها «المدينة التي تمثّل أهوال الحرب الأهلية».

- ١ - انظر كلوس شيربي (Klaus Scherpe) محرراً: لاواقعية المدن: تصوير المدن الكبرى بين الحداثة وما بعد الحداثة، هامبورغ، ١٩٨٨، ص ٧ - ٨.
- ٢ - للاطلاع على البعد الرمزي للمدينة في الأدب، انظر كورد مكسپر (Cord Meckseper) وآخرين: المدينة في الأدب، غوتنغن ١٩٨٣، ص ٨٣.
- ٣ - زيغريد فايجل (Sigrid Weigel): «الكلم - المدينة - المرأة. أئونة المدن في الكتابة» في الكتاب المشار إليه في الهامش رقم ١، ص ١٧٤ - ١٧٥.
- ٤ - انظر التعريف في موسوعة الدين: (The Encyclopedia of Religion)، رئيس التحرير: ميرسيا إلياد، المجلد العاشر، نيويورك، ماكميلان للنشر (١٩٨٧) ص: ٢٦١ حيث يقال: «تأتي كلمة myth الإنجليزية من كلمة ميثوس (muthos) اليونانية التي تعني «كلمة» أو «كلام»، والتي تكتسب أهميتها من كونها مناقضة لكلمة لوجوس (logos). صحيح أن هذه الأخيرة يمكن ترجمتها هي الأخرى بكلمة «كلمة» ولكن شرط أن تكون كلمة تستدعي مناقشة و«محااجة». أما ميثوس (muthos) التي تعني الأسطورة (myth) فهي الكلمة الدالة على قصة ذات علاقة بالآلهة وبالكانونات الفوقبشرية. إنّ الأسطورة هي التعبير بالكلمات عما هو مقدس: فهي تتحدث عن أحداث ووقائع حصلت منذ نشوء العالم وبقية سارية بوصفها أساساً وغاية لكل ما هو موجود [اليوم]. وبالتالي فإن الأسطورة تضطلع بوظيفة النموذج والمثال بالنسبة إلى النشاط الإنساني، والمجتمع، والحكمة، والمعرفة».
- ٥ - انظر ميكائيل روسنر (Michael Rössner): البحث عن الفردوس المفقود. عن الوعي الأسطوري في آداب القرن العشرين، فرانكفورت، ١٩٨٨، المقدمة: ص ٢٠ - ٢٣؛ وللمعرفة تطوّر مصطلح «الأسطورة» وتعريفاتها المختلفة انظر أيضاً مادة «ميثوس» (Mythos)، في المعجم التاريخي للفلسفة، تحرير يواكيم ريتز وكارلفريد غرونذر، المجلد السادس، دار مشنات، ١٩٨٤، ص ٣٠٠ - ٣١٧.

ومع ظهور مدرسة «نقد الأسطورة» (Myth criticism) في الدراسات الأدبية الأمريكية في الخمسينيات، لم يعد مصطلح «الأسطورة» مقصوراً على جملة الوحدات السردية الأسطورية والموضوعات [الموتيفات] الأسطورية المتكررة المستمدة من الميثولوجيات القديمة^(١)، بل بات يغطي كذلك عناصر نمطية بدئية (archetypes) على صعيدي الفعل والبنيان، تتميز بلامحدوديتها الزمنية. وحسب رأي ك.ج. يونغ، فإن هذه العناصر متجذرة في اللاوعي الجماعي، كما تشكل جوهر المعنى لسائر الأساطير التي اجترحها الوعي البشري^(٢).

وثمة مساهمات هامة أخرى في النقاش حول الأسطورة تحققت بفضل كتابات فلسفية لعالمين يُعتبران من أكثر الفلاسفة المعاصرين نفوذاً وتأثيراً: وهما كلود ليفي شتراوس ورولان بارت. ففي إطار مقارنة الأول البنيوية، تُعرّف الأساطير بأنها منظومة رموز مشفرة تمكّننا من معرفة الواقع وبنائه. صحيح أنّ الأساطير تنبئ عن أحداث تعود إلى عصور سحيقة في القدم، ولكنها تشكل في الوقت نفسه بنية دائمة ذات علاقة بالماضي والحاضر والمستقبل في آن واحد^(٣)؛ فالأساطير تمثل «أسلوباً من التفكير» يحاول التغلب على التناقضات المؤسسية المزمّنة التي يعاني منها المجتمع الإنساني (كالتناقض بين الحياة والموت)^(٤). وما من شيء أشبه بنمط «التفكير الأسطوري» من الإيديولوجيا السياسية، جزاء المعنى المزدوج الرئيسي للأسطورة بسبب بنيتها

وأما رولان بارت فقد اعتبر الأساطير «أقوالاً مجردة من الصفة السياسية»^(٥). فبرأيه يجري توظيف الأساطير من أجل قلب التاريخ والسيرورات التاريخية، كالمجتمع الرأسمالي وأيديولوجيته مثلاً، إلى أحداث طبيعية، إلى حقائق ثابتة غير قابلة للتغيير، إلى قضايا بديهية. وهو يؤكد، مثلاً في ذلك مثل ليفي شتراوس، على أنّ «الأسطورة لا تتحدّد بالموضوع الذي تتناوله، بل بالمنهج والأسلوب اللذين تعتمدهما في التعبير عن هذا الموضوع»^(٦). وهكذا، فإنّ العلاقة بين الأسطورة والأيدولوجيا في هذه الكتابات الفلسفية المعاصرة واضحة جداً، إذ تقوم الأساطير بخدمة أغراض أيديولوجية في حين تفعل الأيدولوجيات فعلها عن طريق الأسطورة وبمساعدها.

المدينة في الأدب العربي: من الصورة المثالية إلى التصور المتلبس

عُرف الشرق الأدنى بمدنه منذ الأيام الأولى للتاريخ. وتمثّل الحضارة الإسلامية هذا النموذج المدني منذ بداياتها، إذ تطورت الثقافة الإسلامية العربية في بيئة عالية التمدّن في كلٍّ من دمشق وبغداد ومدن شرقية أخرى في العهدين الأموي والعباسي^(٧). ومن الجدير بالذكر أنّ التصوير المثالي والإطراء الكبير للمدن الإسلامية ظهرا أوّل الأمر في «أدب الفضائل»، وهو جنس أدبي كان يقوم على إبراز روعة الأشياء والأفراد والجماعات والأماكن بغرض المديح^(٨). وقد مرّت صور المدينة

- ١ - حول اتجاه النقد الأسطوري انظر: نورثروب فراي: **تشريح النقد**، برينستون ١٩٥٧، ص ١١٨، ١٤١؛ وانظر أيضاً روسنر: ص ٣٠ - ٣٣.
- ٢ - ك.ج. يونغ (C. G. Jung): «علاقات علم النفس التحليلي مع النص الأدبي» في: **الأثار الكاملة**، المجلد الخامس عشر، أولتن ١٩٧١، ص ٧٥ - ٩٦. أما جوزيف كامبل (Joseph Campbell) في دراسة له بعنوان **بطل بألف وجه** (نيويورك، ١٩٤٩) فقد تصور نمطاً بدئياً واحداً - هو خروج البطل إلى البحث [عن مراده]، وانتصاره، ثم عودته الآمنة إلى أهله - كأسطورة أساسية موحدة لقصة جميع الأبطال تتكرر بأشكال متباينة بعض الشيء آلاف المرات في تاريخ البشرية (١٢٨). وقد عاد هارولد فيش مؤخراً إلى تبني وجهة النظر هذه في كتاب **المستقبل المتذكّر: دراسة في الميثولوجيا الأدبية** (بلومينغتون، منشورات جامعة اينديانا، ١٩٨٦). ويقترح فيش عبارة «النمط البدئي التاريخي»، لأنّ صفة جديدة من الملحاحية التاريخية تم إسباغها في العصور الحديثة على المضامين النمطية الخيالية التي قد تبدو أزلية وشاملة. ويمكن للأنماط البدئية أن تتعرض لنوع من التعديل البنيوي تحت ضغط الأزمات التاريخية، وهذا ما يجعلها تاريخية (انظر المقدمة، ص ١ - ١٩).
- ٣ - كلود ليفي شتراوس: **الأنثروبولوجيا البنيوية** (باريس، مكتبة بلون، ١٩٥٨)، الترجمة الألمانية فرانكفورت ١٩٦٧؛ طبعة شعبية ١٩٩١، ص ٢٢٩ - ٢٣٠.
- ٤ - انظر **المعجم التاريخي للفلسفة**، (مصدر سابق)، الجزء السادس، ص ٣٠٤.
- ٥ - رولان بارت: **الميثولوجيات** (باريس ١٩٥٧). الترجمة الألمانية (Die Mythen des Alltags)، فرانكفورت، طبعة ثانية (خاصة) ١٩٩٦، ص ١٣٠ - ١٣٣.
- ٦ - المصدر السابق، ص ٨٥.
- ٧ - انظر ل. كارل براون (محرراً): **من المدينة إلى الحاضرة [المتروبول]: الموروث والمتغير في مدينة الشرق الأدنى**، برينستون، منشورات داروين ١٩٧٣، المقدمة، ص ٢٧ - ٤٩. وكان الإسلام يفضل المستقرّ وابن المدينة على البدويّ المتقلّب. فالبيئة البدوية المنعكسة أدبياً في موضوع «الاطلال» سرعان ما فقدت أهميتها بالنسبة إلى الشعراء العباسيين، إذ راحوا يمتدحون المدينة بوصفها مكاناً للبهجة والسعادة. وتبيّن قصاد أبي نواس (٧٦٢ - ٨١٠) أنّ الفضائل البدوية الطاغية على الشعر العربي الكلاسيكي كانت قد أصبحت نوعاً من العرف بدلاً من أن تبقى تعبيراً حياً عن المثل الجماعية للثقافة الإسلامية. انظر غوستاف فون غرونيباوم: **النقد وفن الشعر: دراسة في تاريخ الأدب العربي**، فيسبادن ١٩٥٥، ص ٥٣.
- ٨ - مادة «فضائل» في **الموسوعة الإسلامية**، الطبعة الثانية، المجلد الثاني، ص ٧٢٨ - ٧٢٩. وقد شيدت فضائل المدينة على الآيات القرآنية وأحاديث النبي والصحابة، وكانت فضائل المدن بأكثريتها كتباً وصفية ذات أغراض إقليمية أو سياسية.

في أدب «الفضائل» بعملية تنميط (stereotyping) صارت بموجبها تفاصيل وفضائل مميّزة لمدينة بعينها غير ذات شأن ويمكن إضفاؤها على مدن أخرى^(١). وهكذا دخلت هذه الصور والرواسم [الكليشيهات] بسرعة في الإطار الأوسع للنثر والشعر العربيين الكلاسيكيين. فبغداد، مثلاً، وُصفت بـ «أم الدنيا» و«سيدة الأرض»^(٢). وبلغت عملية أمثلة المدينة (city-idealization) حدّ تصوير العديد من المدن العربية الشهيرة على أنها «فراديس على الأرض». وعلى العموم فإنّ «المدينة - الفردوس» كانت مؤلفة من بعض الأنماط الأولية القابلة للتكرار والمستندة في الدرجة الأولى إلى الصور البيانية الواردة في القرآن^(٣).

وعلى الرغم من أنّ المواقف الانتقادية من المدينة كانت هي الأخرى شائعة في الكتابات الأدبية الكلاسيكية، فإنّ التقدير العالي للمدينة لم يتقلص على الإطلاق^(٤). ويعود هذا الأمر إلى أنّ المدينة اعتُبرت إنجازاً بارزاً من إنجازات الحضارة التي تأسست نتيجة لنفوق مرتكزاتها على الحياة الريفية (والبدوية خصوصاً). ولم يتمخض نقد الحياة المدنية في تلك الكتابات عن رفض «النموذج الحضري» أو عن أيّ تبجيل بديل للريف، وما لبثت المدينة أن أصبحت في الخيال الأدبي مكاناً ذا صفة نمطية بدئية، وفسحة مؤهلة لتلبية رغبات الإنسان أيضاً.

ومع حلول العقود الأولى من القرن العشرين أسفرت عمليات التمددين المتزايدة وتطور الطبقة الوسطى على نطاق واسع، عن انقلاب رئيسي في الصورة الأدبية للمدينة. ففيما كان الشاعر الكلاسيكي - الجديد أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) ما يزال قادراً على تخيل مسقط رأسه القاهرة فردوساً على الأرض أتباعاً للتقليد العباسي القائم على

إطراء المدن^(٥)، فإنّ صوراً سلبية عن المدينة وردت للمرة الأولى في كتابات الرومانسيين المتأثرين بالأعمال الأدبية الأوروبية. فقام جبران خليل جبران مثلاً بتصوير المدينة بؤرة للحضارة الفاسدة والحرمان، جاعلاً منها نقيضاً للريف الذي يتجلى رمزاً للبراءة والتناغم والمساواة^(٦).

ومن الخمسينيات برزت صوراً جديدة عن المدينة في شعر الجيل الصاعد («حركة الشعر الحر») المتأثر بالكتابات الاشتراكية والوجودية على حد سواء. وقد تشكلت صورة المدينة لدى هؤلاء الشباب في المقام الأول تحت تأثير قصيدة «الأرض اليباب» (Waste Land) للشاعر البريطاني [الأميركي المولد] ت. س. إليوت، الذي كان انتقاده للمشهد الحضري المدمر ورؤيته لـ «المدينة اللاواقعية» قد أصبحت آنذاك موضوعاً شائعاً في الأدب العربي الحديث. وكان الشاعران العراقيان عبد الوهاب البياتي ويدر شاعر السياب، والشاعر السوري - اللبناني أدونيس (علي أحمد سعيد)، والمصري صلاح عبد الصبور، قد ترعرعوا في الريف، وسرعان ما حرموا من آمالهم التي عقدها على المدينة، ولم يجدوا فيها المكان الذي يؤمن لهم الحرية على الصعيدين الفكري والفردى. ومنذ اللحظة الأولى، صُعق هؤلاء الشعراء بما تعانيه هذه المدينة من فقدان هوية ومن خواءٍ روحي، فضلاً عن سائر آيات الفقر والفساد وغياب الأمن العاطفي في زحمة العلاقات المدنية المتشابكة والمعقدة^(٧). ففي كتابات هؤلاء تبدى المدينة في الغالب مومساً^(٨)، أو غولاً بلا وجه، أو مولوخاً (إله حرب) يلتهم كلّ من يصبح في متناول يده^(٩). وهذه الصور تعكس قدراً هائلاً من التوتر بين القيم الريفية والقيم المدنية. أضف إلى ذلك أن هذه الصور تبين أنّ تمثيل المدينة قد تعرض لانقلابٍ شبه

- ١ - انظر دراسة ايرنست أوغست غروبر: **الفضيلة والمرتبة؛ الفضائل قضية أدبية واجتماعية في الإسلام**، فرايبورغ ١٩٧٥، ص ٥٥ - ٨٣.
- ٢ - انظر أمثلة وردت في كتاب غرونباوم الآنف الذكر، ص ٥٢ - ٥٤.
- ٣ - المصدر السابق، ص ٥٤ - ٥٥ حيث تجري مناقشة تشبيه المدن العربية بالفردوس؛ ولعلّ تمجيد مدينة البصرة في **المقامة البصرية الحيرية** هو الأكثر إثارة.
- ٤ - غرونباوم، مصدر سبق ذكره، ص ٥٧.
- ٥ - **الشوقيات**، القاهرة ١٩٣٠، المجلد الثاني، ص ١٢٨ وبعده: **فالقاهرة «عين من الخلد»**؛ ودمشق بغوطتها «جنة»؛ وشبّه نهر بردى بالملك رضوان حاجب الجنة؛ للاستزادة انظر ش. موره: **دراسات في النثر والشعر العربيين الحديثين**، لايدن ١٩٨٨، ص ١٣٧.
- ٦ - انظر قصيدة «المواكب» (١٩١٨) لجبران؛ موره، **دراسات**، ص ١٤٠ - ١٤٢.
- ٧ - إحسان عباس: «الموقف من المدينة» (١١١ - ١٣٦) في: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الكويت، شباط ١٩٧٨، ص ١١٢.
- ٨ - تتجسد المدينة مجازياً في امرأة عاهرة في عدد من قصائد السياب مثل «الموسم العمياء» (**أنشودة المطر**، بيروت ١٩٦٠، ص ١٩٧ - ٢٢٧) أو «حقار القبور» (**ديوان بدر شاكر السياب**، بيروت ١٩٧١، ص ٥٤٣) حيث توصف بغداد بأنّها دارٌ كبيرة للدعارة؛ كذلك في بعض قصائد البياتي (انظر إ. عباس، **اتجاهات**، ص ١١٤ - ١١٥). ويمكن العثور على صور مماثلة في شعر أدونيس حيث يجري تصوير المدينة امرأةً شبقية ومومساً، فيما يبقى الشاعر ممزقاً بين حبه لهذه المدينة - المرأة وكرهه لها لأنّها ترفضه. وهو يعبر عن هذه العلاقة بصورة جنسية سلبية صريحة؛ راجع قصيدة «فصل الدمع» من **كتاب التحولات**، بيروت ١٩٦٥، ص ٤٥ - ٥٨.
- ٩ - ليست «المدينة» ينظر البياتي إلا «وحشاً ضريزاً/ صرعاً موتاناً، وأجساداً النساء/ والحالمون الطيبون» (**أباريق مهشمة**، بيروت ١٩٥٥، ص ٣٥ - ٣٦)؛ انظر أيضاً شجب المدينة الرأسمالية الصناعية الحديثة والفاصلة في قصائد أدونيس مثل قصيدة «المدينة» الواردة في **ديوان أغاني مهيار الدمشقي**، بيروت ١٩٦١، ص ١٤١.

كامل: فتحول من الصورة المثالية الكلاسيكية إلى صورةٍ لبيئةٍ معاديةٍ مفعمةٍ بالتهديد والخطر.

وفي هذه الرؤى الأدبية باتت العواصم العربية أماكنٍ بشعةٍ ومدمّرةٍ وفاسدةٍ. ولطالما اعتُبرت تجسيداتٍ مكانيةٍ للحضارة الغربية الحديثة بجوانبها السلبية خصوصاً: برأسمالياتها المستغلّة، وبقيميها الأخلاقية المنحطّة، وبما تحمله لسكان المدن من الاغتراب والعزلة. كذلك دأب الشعراء الملتزمون، اليساريون في الأغلب، على تحويل المدينة إلى مجازٍ سياسي، إلى مرآةٍ تعكس مزاجهم النفسي وموقفهم من النظام السياسي في بلدانهم ومن الصراعات الراهنة فيها. ونستطيع أن نلاحظ في أشكال تصويرهم للمدينة قدراً متزايداً من انقشاع الوهم إزاء العقائد والدوغمات القومية والاشتراكية والثورية في العالم العربي^(١). لقد فقدت المدينة والريف كلاهما، في عُرْفِ جيل الشباب من الشعراء العرب المحدثين، السمات المميّزة لأيّ مكانٍ مثاليٍ جديرٍ بالعيش أو لأية فسحةٍ مرجوةٍ: فالأولى (المدينة) زهبتُ ضحيةً عمليات التصنيع والتحديث، والثاني (الريف) بات هدفاً للهجوم جرّاء تخلفه وفقره ومؤسسته الإقطاعية^(٢). ولقد سدّت هذه الصور الانتقادية والملتبسة للمدينة الطريق أمام أية عودة حقيقية إلى صورة «المدينة – الفردوس» في الكتابات العربية المعاصرة.

بيروت - المرأة: صورة المدينة والأساطير الجُنوسية (gender-myths)*

تؤدي الصور النسوية دوراً بارزاً في رسم المدن في الأدب العربي الحديث. فصفا الأوثة تؤمّن للمدينة خزاناً من الصور والاستعارات. وعملية التحويل المجازي للمدينة إلى امرأةٍ تشكل عاملاً ثابتاً في الكتابة عن بيروت: إذ تُقدّم المدينة عشيقَةً، وتُعطى جملةً من الصور الملتبسة؛ فهي امرأةٍ تتأرجح بين الحب والكرهية، وبين الشبق والرفض. وكذلك نعثر على تجسيد بيروت امرأةً فاتنةً مغويةً (femme fatale)

ومومساً. ولعلّ واحداً من العناصر الأكثر إثارة في جملة هذه الصور المجازية هو قدرة المرأة على الإغواء^(٣).

ليس تخيّل المدن نساءً بأمر ممكن إلا في إطار وجهة نظرٍ ذكوريةٍ، حيث يُظهِر الرجلُ الفاعلُ على مسرح المدينة مخطّطاً، وفاتحاً، ومتسكّعاً، ومؤلفاً، عاكساً بذلك صورة المدينة وكأنّها خالية من أيّ مواطناتٍ نساءٍ حقيقيات. ومنذ أن وردت «مومسُ بابل» في الإنجيل صار من الممكن تعقّبُ أصداءِ هذا التشبيه، والمماهة بين المدينة والمرأة في الأدب بصورةٍ مستمرة. وربما كانت هذه الأصداء قديمةً قديمَ الأساطير التأسيسية اليونانية الأولى، حيث كان تصويرُ المدينة مستنداً إلى خرافات وأساطير جنوسيةٍ معينةٍ تقسم الأنثى إلى قسمين: قسمٍ شريرٍ «متوحش» خارج المدينة، وآخرٍ جيّدٍ «مدجّن» (تمثّلُ بالزوجة والأم) داخل المدينة^(٤).

وفي المدن الحديثة المتنامية بسرعة، عادت تلك العناصرُ «المتوحشة» من الأنثى إلى داخل المدينة من جديد، بل راحت تفرض سيادةً واضحةً عليها الآن. فهذه المدن الحديثة تفتقر إلى دلائل النظام والأمن التي كانت تميّز البلدات في الأزمان الكلاسيكية والعصور الوسطى. إذ فقدت المدينة قوة السيطرة، فإنّها استعادت في الوقت نفسه بُعدها الجسدي. وهذه المدينة الحديثة نفسها تتعرض الآن لنوع من التقسيم إلى عدد من الساحات والأحياء المنظمة والسائبة، النظيفة والملوثة، الفاضلة والشريرة. وصار بالإمكان أن ترتبط في الأذهان صورةٌ معينة من صور المرأة بكل ساحة من تلك الساحات والأماكن المذكورة، أو صار بالإمكان تصوّر المدينة كلّها جسداً لأنثى. وتتميّز المدن الحديثة بسحرها الخاص وفتنتها؛ فهي تُعدُّ بإشباع رغبات محدّدة، وإن كان ذلك الوعدُ مرتبطاً بخوف المرء من الضياع في متاهات تلك المدن. إنّ عملية تشبيه المرأة بالمدينة الحديثة، والمماهة بينهما، إنما تقوم على مستوى الجسد الأنثوي وتقويمه تقويمياً ذا حدين: فهذا الجسد هو نقطة تلاشي الشوق، وهو نقطة تلاشي الخوف في الوقت نفسه^(٥).

- ١ - انظر إ. عباس: اتجاهات، ص ١٢٧ - ١٢٨؛ انظر أيضاً موره: دراسات، ص ١٥٤ - ١٥٥.
- ٢ - وقد عبّر جل الشعراء الملتزمين عن مواقف انتقادية من الظروف المعيشية في الريف، انظر موره: دراسات، ص ١٤٧، ١٥١.
- * - أثر قلم التحرير لإحلال «الجُنوسية» مكان الكلمة التي اقترحها المرء وهي «الجنسية»، وذلك للتمييز بين gender و sexual. والجدير ذكره أنّ كمال أبو ديب هو الذي اشتق «الجُنوسية» (قياساً على «أنوثة» و «ذُكورة»...) في تعريبه لكتاب ادوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية.
- ٣ - تطفى جذلية المدينة - المرأة المغوية هذه على العديد من الصور المدنية في الأدب العربي الحديث؛ انظر موره: دراسات، ص ١٥٤، عباس: اتجاهات، ص ١١٤ - ١١٥. وعلينا أن نتذكر هنا أنّ جل الآثار الأدبية التي نعاينها في هذه الدراسة كتبها مؤلفون ذكور.
- ٤ - زيغريد فايغل، «أنوثة المدن المتخيلة» في كتاب أسطورة المدينة الكبرى، فرانكفورت ١٩٩٥، ص ٣٥ - ٤٦. والوجه المتوحش الشيطاني للمرأة يظهر في صور بيانية مثل التنين والعُدار والكمّير. ويستعرض البطل الذكّر في صراعه مع هذه الرموز الشريرة آيات بطولته، ومهمته هي السيطرة على فوضى الطبيعة غير المدجّنة. أما المرأة في داخل النظام الجديد، أي: المدينة، فتتم حمايتها بفضل الأسوار المدنية الضامنة للأمن بعد حرمانها من بعدها الشهبواني؛ فنحن نجدها مخلوقاً بلا جنس، أسيرة خلف جدران المقصورات الخاصة، وتبقى رحمها محبوباً عن أعين الجمهور (ص ٣٦ - ٣٩).
- ٥ - فايغل، أنوثة المدن المتخيلة، ص ٤٠ - ٤١.

أ - بيروت «ست الدنيا» المعشوقة، وأسطورة انبعث المدينة

لقد قدّم نزار قباني مجموعةً شعريةً كاملةً، إلى **بيروت الأنتى... مع حبي**^(١)، إلى مدينة بيروت التي يخاطبها باستمرار بوصفها عشيقته. وإنّ القصيدة الأقوى تأثيراً في هذه المجموعة هي قصيدة «بيروت، يا ست الدنيا»^(٢). وفيها يتوسل قباني إلى عشيقته أن تغفر كلّ الخطايا والجرائم التي ارتكبت بحقها في الحرب الأهلية. وتبقى صورة المدينة في هذه القصيدة، إلى حد بعيد، داخل الإطار الكلاسيكي، إذ تذكّرنا بقوة بالصور المثالية التي ناقشناها (أعلاه)، حيث كانت المدينة تمجّد وتؤسّر عن طريق استخدام صور الفردوس المجازية. وإنّ علاقة التناصّ هذه مع تصوير المدينة في أدب «الفضائل» لتتجلى منذ البداية في عنوان القصيدة نفسه، إذ توصف بيروت «بست الدنيا»^(٣). فقباني يمدح بيروت بصورٍ تقدمها نموذجاً أمثل للأنوثّة والجمال:

«لا يوجد قبلك شيء... بعدك شيء... مثلك شيء...»

أنت خلّصات الأعمار...» (ص ٣٤)

أما آيات أنوثّة بيروت وجمالها فتتكشف على مستويين: فعلى المستوى الأول توصف بأنها المدينة المثالية الملائى بالبهجة؛ إنّها أميرة متألّقة ذات قامّة رشيقة رشاقة الحورية، تزين جيدها بأساور مشغولة بالياقوت، ولها شفتان رائعتان؛ إنّها لؤلؤة جميلة و«وردة جورية» و«جوهرة الليل» (ص ٣٥، ٣٧، ٤٤). أما على المستوى الثاني، فيقوم تصوير المدينة بتسجيل تدمير بيروت خلال الحرب الأهلية التي مزقتها وشوهت الجمال الفريد لجسدها الملوكي؛ فقد قُصّت صفائرها الذهبية، وذبح الفرح النائم «في عينيها الخضراوين»، وشُطّب وجهها بالسكّين، وألقي ماء النّار «على شفّتيها الرائعتين»، ونُثر «رماد الحرب الأهلية» على «نهديها المحترقتين» (ص ٣٠ - ٣١). وإضافة إلى هذا التشويه فإنّ المرأة - المدينة انقلبت إلى أنتى «وحشية» وراحت تقاتل ذاتها. هنا يجري تحويل الحرب الأهلية اللبنانية على المستوى المجازي إلى صراع بين القسمين الخير والشّرير للمرأة - المدينة. فالصور الشاعرية مستندة إلى الأساطير الجنوسية التي سبقت الإشارة إليها:

«من كان يفكر أن تنمو للوردة آلاف الأنياب؟»

«من كان يفكر أن العين تقاتل في يوم ضدّ الأهداب؟» (ص ٣٢)

[...]

لا أفهم كيف انقلب العصفورُ الدوريُّ...

لقطة ليلٍ وحشية...» (ص ٣٣)

وهكذا سقطت «ست الدنيا» بيروت ضحيةً جمالها هي، فانهارت أمام قوته الإغوائية التي لا تقاوم. فجمالها أثار حفيظة العرب فأساؤوا معاملة عشيقتهم المحبوبة. وإن «غاروا» منها، وأذاهم جمالها، راحوا يمارسون فعل الحبّ معها في الليل «كالبدو الرحّل»، وعند الفجر يهجرونها «كالبدو الرحّل مثقلين

بمعاصيهم» (ص ٣٩). وبدلاً من أن يضطلع العرب بمسؤولية الدفاع عن «ست الدنيا» ومعاملتها بالتقدير مع الحب والاحترام المناسبين، فإنهم أطلقوا عليها النار «بروح قبلية» (ص ٣٠، ٣٩). لقد التحقوا بصفوف القتلة وقلبوا مدينتهم بيروت من نعيم إلى جحيم:

«نعترف الآن

بأننا كنا ساديين، ودمويين

وكنا وكلاء الشيطان...» (ص ٤٤).

يزعم نزار قباني أن بيروت، «مثل جميع الحسنات»، دفعت ثمناً باهظاً لحسنها (ص ٣٥). وفي ضوء هذا التفسير فإنّ جمال المرأة في ذاته، أو قوة جاذبيتها القاتلة، مرتبطان بالذنب والخطيئة. ومن أجل ردّ الاعتبار لاسم الرجل وسمعته، يبرئ نزار قباني العاشق الظالم لبيروت «المرأة - المدينة» من مسؤولية تدميرها. ولدى تأمل الحرب الأهلية اللبنانية من منطلق علاقة حبّ بين المرأة - المدينة و«المقاتلين» الرجال، فإنّ الشاعر يقدم صورة مشوهة عن العلاقة بين الجنسين، إذ يتبادل الجلال والضحية الدور: فيذهب العنصر الذكوري الفاعل ضحيةً إغواء الأنتى، في حين تُلام المرأة - المدينة (التي هي الضحية الحقيقية لسوء معاملة الرجل) وتُعتبر مسؤولة عن دمارها الذاتي. ومن المؤكد أنّ تحميل المرأة - المدينة المسؤولية أسهل من مواجهة المسؤولية الشخصية^(٤)؛ وهذا يدفع نزار قباني إلى استخدام وسيلة

١ - بيروت، منشورات نزار قباني، ١٩٧٦.

٢ - في المجموعة: إلى بيروت الأنتى، ص ٢٧ - ٤٧.

٣ - انظر وصف بغداد على أنّها «سيّدة الأرض» في أدب الفضائل؛ راجع إ. غروبر (مرجع مذكور).

٤ - انظر ماريام كوك (Miriam Cooke): الأصوات الأخرى للحرب: كتابات يكتبن عن الحرب الأهلية اللبنانية. كامبردج ١٩٨٧، ص ١٧.

الاعتراف. فقد يستطيع العشاقُ الظالمون لبيروت، عن طريق الاعتراف بالذنوب ويمدّى عشقهم للمرأة - المدينة، أن ينالوا الغفران السريع عن جرائم الحرب الرهيبة التي اقترفوها. ثم يأتي العاشق المبرراً والمطهر طالباً الاندماج مرةً أخرى بمدينته - المرأة، فلا يتردد في الإعلان عن عشقه الأبدي لبيروت رغم تشوّهها، حاثاً إيّاها على قبول حبّه من جديد:

«ما زلتُ أحبُّك يا بيروت العدل...»

ويا بيروت الظلم [...]»

ما زلتُ أحبك يا بيروت العشق

ويا بيروت الذبح من الشّرّيان إلى الشّرّيان...»

ما زلتُ أحبك رغم حماقات الإنسان [...]»

لماذا لا نبندئ الآن؟ (ص ٤٧)

ويبادر قباني إلى إغلاق دائرة العشق هذه بالحنين إلى نوع من الانبعاث الأسطوري لعاشقته. فمن خلال تجديده لحنه يريد أن يعيد «المدينة - الفردوس» إلى الحياة ثانيةً. والشاعر يتوسل إلى ملكته أن تقوم من نومها وتنهض من موتها لاستعادة مجدها السابق (ص ٣٦ - ٣٧، ٤٤ - ٤٥). وهنا تتماهى المرأة - المدينة مع عشتار، إلهة الخصب في الشرق القديم التي أدتْ تضحيتها وموتها، بحسب أساطير الخصب، إلى بعث حياة جديدة. وهكذا فإنّ إراقة دماء بيروت في الحرب تتحول إلى رمز للأمل في أن تولد المدينة من جديد:

«قومي من تحت الموج الأزرق، يا عشتارُ

قومي كقصيدة وردٍ...»

أو قومي كقصيدة نار» (ص ٣٤)

[...]

«قومي كي يبقى العالمُ يا بيروت...»

ونبقى نحنُ...»

ويبقى الحب...» (ص ٣٦).

أما على صعيد البناء، فإنّ القصيدة تنطلق من تمثيل بيروت «مدينة - فردوساً»، ثم تنتقل عبر صورة غامضة إلى مدينةٍ دمرتها الحرب، لتعود أخيراً إلى نقطة البداية مع فكرة

انبعاث «ست الدنيا» من دمارها، وصولاً إلى إعادة بناء بيروت - الفردوس. وهكذا تبقى صورة نزار قباني متمسكةً بفكرة مؤدّاهَا أنّ المدينة فسحةٌ بهيجةٌ، كما تصرّ على وهم وجود مثل هذا الفردوس على الأرض. أما انبعاث بيروت فيتم بحسب النموذج الأسطوري للبعث، من خلال التماهي بين المدينة والإلهة عشتار. وبالتالي فإنّ انبعاث المدينة بقواها الذاتية يتحقق بوصفه تسلسلاً طبيعياً للأحداث، وطبقاً لإيقاع الدورة الفصلية في أساطير الخصوبة. أضف إلى ذلك زعمُ القصيدة أنّ انبعاث بيروت أمرٌ ممكن التحقيق، وأنّه لا يتطلب سوى المصالحة بين المرأة المحبوبة وعشيقها؛ وهي مصالحةٌ يؤكّدها ويركّز عليها نزار قباني في الجزء الأخير من قصيدته^(١).

وهنا يتّضح أنّ الأساطير تستطيع تأديةً وظيفتها بالطريقة التي حدّدها رولان بارت. فهي تساعد على تحويل قضايا خطيرة ذات أهمية اجتماعية بالغة إلى «أقوال مجردة من المضامين السياسية» يمكن استخدامها لأغراض أيديولوجية. ونزار قباني يتكئ على أساطير جنوسية تتعلّق بالأنثى حين يزعم وجود روابط محتمّة وجدلية ومتجدّرة في طبيعة المرأة بين الجمال/الإغواء الأنثوي من ناحية، والإخفاق الأخلاقي من ناحية ثانية. وذلك هو السبب الكامن وراء تعدّد مطالبة القصيدة عشاق بيروت الظالمين بتقديم الحساب عن انتهاكهم حرمة المدينة: فجمال «ست الدنيا» المؤذي هو الذي أطلق سلوكهم الإجرامي. أما الثوب الأسطوري لعملية الميلاد الجديد لبيروت بفضل قوتها الذاتية فيطمس معالم الوضع السياسي المعقد، وهو ما يتحقق أيضاً حين يتم نقل المسؤولية عن الحرب إلى مفاهيم دينية كالحظية والغفران. وتبدو عملية إحياء المدينة وبعث حقبة جديدة لـ «ست الدنيا» عمليةً سهلة التحقيق؛ وفي إطار مثل هذا التفسير فإنّ إعادة بناء بيروت التي دمرتها الحرب لا تختلف كثيراً عن عملية إعادة بناء مدينةٍ تعرضتْ لكارثة طبيعية، إذ باتت هذه العملية كلها مختزلةً إلى مسألةٍ غريزةٍ إنسانيةٍ مجردة.

١ - إنّ دعوة نزار قباني إلى ميلاد أسطوري جديد لبيروت مرفوضة (بردٌ غير مباشر) في قصيدة «الوقت» لأدونيس (في كتاب الحصار، بيروت، دار الآداب ١٩٨٥ ص ٥ - ١٩)، التي ألّفها الشاعرُ خلال أشهر الحصار الإسرائيلي لمدينة بيروت في عام ١٩٨٢. فأدونيس الذي تكتئ باسم إله الخصب الفنيقي يظل دائماً على الاحتفاظ بمفهومه الشعري وعلى الإفادة من مخزون صور أساطير الخصب. ولكنه هنا يعرض هذه الصور بسخرية لازعة وبتأثير تعريبي، معلناً موت بيروت بدلاً من إبداع رؤيا شاعرية لميلاد المدينة من جديد. ففي زمن الحصار الإسرائيلي، أو «زمن الجنون»، تتعرض دورة الحياة نفسها، التي هي الجوهر الأساس لسائر أساطير الخصوبة، للانهايار. حتى دم إله الخصب (أدونيس) الذي يتمخض إهراقه عن ولادة دورة حياتية جديدة في أساطير الخصوبة قد تعرّض للجفاف. فزمن الحصار شديد الكآبة، وهو أفقد الآلهة قدرتهم على إضفاء أي معنى على وجودنا. وبالتالي فإنّ الأساطير المكفّة بإضفاء معنى للوجود الإنساني لم تعد صالحة لأداء هذه الوظيفة. مع تدمير بيروت في ١٩٨٢ تحولت أسطورة الانبعاث إلى مجرد حلم (١٨). لقد مات إله الخصب أدونيس، وبالتالي فإن إمكانية انبعاث بيروت من أطلالها كما يحدث في الأساطير ليس أمراً متاحاً ولا حتى في الخيال الشعري.

ب - ديالكتيك الحب والموت

تشكل «قصيدة بيروت»^(١) لمحمود درويش أنشودة حب تتغنى ببيروت، وتستند إلى تصوّر المدينة فسحة حلم للتحريّر الفلسطيني والعربي. وفي الوقت نفسه فإنّ الشاعر يقدم صورة دقيقة عن بيروت التي ذبحتها الحرب، ويقوم بمرارة الوضع الفلسطيني العسيف في لبنان. وديالكتيك الحب والموت يشكل موضوعاً ثابتاً في المفهوم الشعري لدى محمود درويش. فمنذ قصيدته الشهيرة «عاشق من فلسطين» (١٩٦٦) ظلّ العشق الموله للمرأة - سواء أكانت تجسيدا لفلسطين، أم صورة مجازية عن المنفى الفلسطيني - ينطوي دائماً على خطر الموت في سبيل الوصول إلى المرأة المحبوبة والتوحد معها.

في «قصيدة بيروت» يعرّف درويش على جميع أوتار المدينة - المرأة. قدم الشاعر يناجي الحبيبة، وبيروت، بدورها، نائمة على دم الفلسطيني (ص ١٩). ونار عشق الشاعر لهذه المدينة لن تنطفئ أبداً؛ فافتراقه عنها يعني تخليه عن نفسه. إنها «شاهدة» على قلبه، ومراة تعكس وجهه، و«وعاء» يضمّ روحه (ص ٢١ - ٢٣). وبهذه الصور وصوّر أخرى مماثلة قد يترسخ تمام كامل بين بيروت المرأة - المدينة والفلسطيني. فالمدينة تنعم بمغزى أسطوري حين يتوسل إليها الشاعر أن تقاوم مع الثوريين. وهو يعتبرها الملاذ الأخير والوحيد للفلسطينيين، وشعاع أملهم الوحيد والأخير في الأجواء السياسية القمعية السائدة في العالم العربي^(٢). إنّ المقاتلين الفلسطينيين يموتون في بيروت دفاعاً عن حلم، دفاعاً عن أسطورة ثورتهم: «بيروت للمطلق» (ص ٣٧). ولهذا يجب النظر إلى بيروت في هذه القصيدة بوصفها مجازاً سياسياً في المقام الأول: فالصورة الشعرية للمدينة مرتكزة إلى بُعد مكاني تجسّد فيه كافة الرغبات العربية في الحرية والديمقراطية وتحرير فلسطين.

أما أنوثة بيروت وفتنتها فتقدّمان عبر صور طبيعية مثل «تفاحة للبحر»، و«نرجسة الرخام»، و«فراشة حجرية» (ص ١٩، ٣٧) كما تقدّمان من خلال لوحات شهوانية صريحة ومكشوفة: فالمدينة تحرق عشاقها بنار ساقبها وتفرقهم في صدرها (ص ١٩، ٣٣)؛ وبالتالي فإنّ جاذبيتها الأنثوية تنطوي على مخاطر قاتلة. ويجري تقديم بيروت أيضاً سيّدة تحمل اسم «ليلي»؛ وبهذه الإشارة إلى عشيقته الشاعر

العربي القديم قيس بن الملوّح (مجنون ليلي) تُعيّن علاقةً تناصّ بالغة الغنى في سبيل الإمساك بالوضع الفلسطيني في جدليّة الحب والموت. فمحمود درويش يتلفّع بثوب شخصية «المجنون» الخرافية، شخصية ذلك العاشق المولّه^(٣). وعاشق بيروت الفلسطيني يعبر عن جمال عشيقته بصور مستمدة من الغزل العربي الكلاسيكي إذ يقول: «أبلا ظبي، وساقا غزالة، وجناح شحرور، وومضة شمعدان» (ص ٣٣).

ولكنّ ليلي الحديثة لا تثق بحبيبها، مثلها مثل ليلي القديمة التي تخلت عن «المجنون» لتتزوج رجلاً آخر. وكلما عانق الفلسطيني ليلاه طلبت منه رصاصاً جديداً طائشاً (ص ٣٣). وهكذا فإنّ الفلسطينيين في بيروت يغوصون في أحوال متاهة الحرب، يلعبون بالنار، أسرى «بين قنبلتين»: فإنّ تخلّوا عن الأمل في التوحد مع العشيقّة قتلوا «أسطورة الثورة» البيروتية؛ الأمر الذي يعني قتل هويتهم في المنفى، وهي الثورة الفلسطينية. ومن الجهة المقابلة فإنّهم لا يستطيعون إنقاذ أنفسهم من قوة إغواء المرأة المدينة ما داموا مخلصين لعشوقتهم مضحّين بحياتهم في سبيلها.

لقد انتهكت المدينة - المرأة ميثاق الحب مع العاشق الفلسطيني، فباتت غير جديرة بحبه. صحيح أنّها ما زالت تبدي حماسةً له، ولكنّ الحرب غيرتها حتى صارت تخون عشاقها الحقيقيين. فقد أدارت بيروت ظهرها للثوريين، وانقلبت إلى مرتع للأغنياء الجدد، واستسلمت للمراجح الرأسمالية، وراح سعرها يعلو ويهبه مثل أسعار الدولار. باتت بيروت «مدينة من ورق» (ص ٢٥)، ذات هندسة مقلوبة رأساً على عقب؛ إنها كائن ممزق لا شكل له، وقد تخلت عن سائر القيم الأخلاقية حتى صارت «تصدّر الشهداء كي تستورد الوسكي» (ص ٢٥، ٣٠، ٣١). ولقد أعدّ الشاعر مسدسه لإطلاق النار، ولكنّ في هذا التفسير الحديث لقصة مجنون ليلي لم يحدّد الاتجاه الذي قد يحلو للعاشق الحديث أن يختاره: هل سيبادر آخر المطاف إلى الانتحار كُرمياً لحب المدينة التي لم تعد عشيقته هو بالذات، أم سيعمد إلى طرد مدينة الحلم من مخيلته، إلى نبذ هذه المرأة التي تأسر عشاقها وتغتالهم (ص ٢٨، ٣٣، ٣٤)؟

وفي حين استغلّ عشاقُ ظالمون «ستّ الدنيا» في قصيدة نزار قباني، فإنّ الرؤية الفلسطينية للعلاقة القائمة بين المدينة - المرأة وعاشقها مختلفة إلى حد كبير هنا؛ فقد شوّهت

١ - نُشرت للمرة الأولى في مجلة الكرمل (بيروت)، العدد الأول (١٩٨١)، ص ١٧ - ٢٨؛ ووردت فيما بعد في مجموعة حصار لمدايح البحر، بيروت، دار العودة، ١٩٨٥، ص ٨٩ - ١١٦. وكان اعتمادي على النص الذي نشرته الكرمل.

٢ - يقول الشاعر: «بيروت خيمتنا الوحيدة/ بيروت نجمتنا الوحيدة».

٣ - حول استخدام درويش لصورة المجنون انظر أنجليكا نويثيرت (Angelika Newirth) «مفارقات إسرائيلية - فلسطينية: رواية إميل حبيبي المتشائل كمحاولة لتحطيم البعد الأسطوري للتاريخ» في: فصلية دراسات عربية، العدد: ١٢ (١٩٩٤) ص ٩٥ - ١٢٨، انظر إلى ص ١٠٨ وما بعدها.

الحربُ بيروتَ حتى راحت تسيء معاملة عشاقها الصادقين الذين هم من نمط «مجنون ليلي» وتخونهم. غير أن إغواء الأنثى في القصيدتين كليهما يبقى هو السمة الرئيسية المميزة التي تغطي على المرأة - المدينة، وتوسّط طاقتهما: أي جاذبيتهما وخطر التعرض للقتل جراء الوقوع في حبها. لكن صورة المرأة - المدينة تبقى ملتبسةً بعض الشيء؛ إذ بمقدار تحميلها مسؤولية انحطاطها، يتم تقديمها ضحيةً من ضحايا الحرب. ففي ختام «قصيدة بيروت» نقلنا الشاعر إلى عالم الأحلام لالتقاط ما تبقى من معشوقته:

«... امرأة الدم المعجون بالاقواس [...]»

قمر تحطم فوق مصطبة الظلام

بيروت. والياقوت حين يصيح من وهج على ظهر الحمام

حُلم سنحمله ونحلمه متى شئنا [...]» (ص ٣٨)

في تلك المرحلة (١٩٨١) يواصل محمود درويش الاعتراف بحبه لصورة مثالية هي صورة بيروت، المرأة - المدينة، «ياقوت» وميض الحلم الفلسطيني. إن أسطورة الثورة البيروتية لم تنته بعد؛ فالفلسطينيون ما زالوا يحملون فسحة حلمهم معهم، مثلهم في ذلك مثل الشاعر القديم «المجنون» الذي حلّت صورة ليلي المثالية عنده محلّ المعشوقة المفقودة^(١).

ج - موت بيروت، موت المدينة/المرأة المغوية

يرحل محمود درويش في مؤلفه النثري: **ذاكرة للنسيان** (١٩٨٦)^(٢) عن بيروت. فالشاعر لا يعاين المدينة من موقع بعيد إلا بعد بضع سنوات من مغادرة الفلسطينيين لبيروت. ومرة أخرى تتجسد بيروت في امرأة، مع التركيز على الصورة المجازية الواردة في العبارة التالية: «بيروت. ياقوت. تابوت» (ص ٧٥). ويضع الشاعر حدًا لعملية أسطورة المدينة - المرأة، وتحديدًا لفكرة طاقتها الأنثوية الإغوائية، زاعماً أنه لم يعد يعرف إن كان قد سبق أن أحب بيروت (ص ٧٥). بل يصف بيروت بنعوت سلبية صريحة: فهي امرأة فاتنة مُغوية جنسياً، وهي مومس متاحة للجميع قدّمت نفسها لكلّ عابر سبيل، وسارت خلف ما ليس لها، وجمعت حولها الرجال من العشاق والأعداء على حد سواء (ص ٧٥، ٧٧)^(٣). وبهذه الطريقة ساهمت المدينة في سقوطها الذي أفضى إلى إعدامها الأخير على يد الجيش الإسرائيلي في حصار بيروت عام ١٩٨٢.

لقد عاش الفلسطينيُّ والمدينة - المرأة، كلاهما، في وهم الحب المتبادل، أو كانت قصة حبهما مستندة الى المظاهر الزائفة، والى خطا الطرفين في تصور كل منهما للآخر (ص ٢٠). فيبيروت/الياقوت تتساوى هنا مع تابوت الشاعر. فمع سنوات الحرب أصبحت

بيروت شارعاً ضيقاً بالنسبة للفلسطينيين، اسمه «شارع يموت» (ص ١٤٣). وينجو الشاعر من الحصار الإسرائيلي عام ١٩٨٢، فتحاول المرأة - المدينة «المتوحشة» إغواءه مرة أخرى بـ «فحيح أفعى» أخير (ص ١٤٢): ذلك أن بيروت المحتضرة

تريد أن يكون الفلسطينيُّ تابوتها فتكون هي تابوته الى أن يرحل (ص ١٤٢).

لا تتلاشى طاقة المرأة - المدينة الإغوائية ولا يتحرر الشاعر من الانشغال بأسطورة بيروت إلا في لحظة الموت بعينها. فخلال الحصار قُتلت جرأة المدينة وحبها الشديد للحياة، وانقلبت بيروت الياقوتية إلى نقيضها المطلق: الى تابوت. ومع هذا التحول الحاسم في صورة المدينة لم يعد ممكناً الحفاظ على حب الفلسطيني لبيروت (إكراماً للثورة وللأمل)، عبر استبدال المدينة (كما هي في الواقع) استبدالاً مثالياً بصورة المرأة - المدينة المعشوقة. فلدى مواجهة موت بيروت يتجاوز الكاتب - الذكّر تمثيل المدينة القائم على الأساطير الجنوسية - الأنثوية. ومن المفارقات أن الفلسطيني ينجو من فنون بيروت الإغوائية ومن دوره هو كـ «مجنون ليلي» في السيناريو الرويوي للحصار: إذ يعلن أنه من الآن فصاعداً «مجنون في الحياة» (ص ١٤٣). وهكذا فإنّ الشاعر لا يفرق في القنوط لدى مواجهة وضع المدينة المحاصرة الميؤوس منه تماماً، بل تتغلّب روح الحياة على جدلية الحب والموت. ولهذا يدعو درويش بيروتَ الى أن يقوم كلاهما برفع تابوتيهما الى الشرفه على مرأى القنابل والمدافع الإسرائيلية حتى يتوحدا بطريقة أخرى، هي المقاومة المشتركة، من خلال الكرامة وإرادة الحياة لديهما: «الشرفه هي اعتداء الحياة على الموت. هي مقاومة

١ - قارن نويفيرث (في الهامش السابق) ص ١٠٩.

٢ - الطبعة العربية الأصلية ظهرت في مجلة الكرمل الفلسطينية، ٢١ - ٢٢ (١٩٨٦). ص ٤ - ٩٦. جميع الاقتباسات مأخوذة من **ذاكرة... للنسيان**.

الزمن: بيروت. المكان: يوم في آب ١٩٨٢، طبعة خاصة، القاهرة: دار الثقافة الجديدة ودائرة الثقافة في م.ت.ف. ١٩٨٩.

٣ - «ولعل الجميع أدركوا أن لا بيروت في بيروت. فهذه السيدة، الجالسة على حجر، صورة لزهرة عباد الشمس تتبع ما ليس لها، وتجرب عشاقها وأعداءها، على السواء، إلى دورة خداع البصر، فتكون لهم أو عليهم ولا تكون لهم أو عليهم». (**ذاكرة للنسيان** ص ٧٦).

الخوف من الحرب. لا أريد أن أخاف. لا أريد أن أخجل» (ص ١٤٣).

يقوم الكاتب والصحفي اللبناني الياس خوري بتطوير نموذج آخر من نماذج المرأة - المدينة ليعكس سقوط بيروت وموتها. ففي روايته **رحلة غاندي الصغير**^(١)، يُقتل ماسح الأحذية اللبناني الفقير «غاندي الصغير» أثناء الغزو الإسرائيلي لبيروت (١٩٨٢/٩/١٥). وتمثل قصته، مع حكايات حياة أناس آخرين من أهالي بيروت وموتهم، الرحلة المسأوية بل والقائلة للبيارة العاديين ومدينتهم (ص ٢٠٦). وتتكشف هذه القصص والحكايات على شكل مسلسل عَرَبِيّ [أرابسكي]. فالمدينة نفسها هي التي تقدم لنا معظم التقارير غير المكتملة عن المصاعب التي لا تنتهي وعن الأحوال اليومية التي يقاسيها هؤلاء الناس، متمثلةً في مصير غاندي الصغير.

إنّ المومس العجوز «أليس»، صديقة «غاندي» الذي ظل طوال حياته يرعاها، هي التي تشخص بيروت. ولقد تعبت هذه المرأة السبعينية من حياة التسكع التي عاشتها بين البارات وبيوت الدعارة حتى اختفت نهائياً في ١٩٨٤ (ص ٨ - ١٠). بل الحق أنّ «أليس» زالت من الوجود منذ أمد بعيد، لأنّ كل صفات الأنوثة والجمال قد غادرت بيروت منذ زمن طويل. غير أنّ «أليس» ما زالت، في الوقت نفسه، على قيد الحياة؛ فهي أمّ جميع اللبنانيين (ص ٩). إنّها تمثل الوجه الحقيقي لمدينة أرهقت وأغصبت من قبل أبنائها بالذات مرة بعد أخرى (ص ٢١). ولهذا فليس هناك أوجه شبه كثيرة تجمع بين هذه المرأة من جهة، ونموذج امرأة الإغواء القاتل لدى محمود درويش أو «ست الدنيا» الجميلة الجذابة لدى نزار قباني من جهة ثانية؛ فالمرأة - المدينة عند إلياس خوري فقدت جاذبيتها وقدراتها على الإغواء والإثارة؛ ولكونها تجسيداً مجازياً لمدينة ماتت حين أضاعت هويتها الخاصة الفريدة فقد باتت محرومة من صفاتها الشهوانية. لقد اختفت هوية بيروت في زحمة المظاهر والأفكار المتنافرة التي حاولت المدينة أن تستخدمها أساساً تبني عليه صورتها. يشبّه إلياس خوري بيروت برحلة أودي، دائم التبدل والتحول بحثاً عن هوية: «أنظروا إلى بيروت، من سويسرا الشرق إلى هونغ كونغ، إلى ساغون إلى كالكوفا إلى سيريلانكا. كأننا برمنا العالم في عشر سنوات أو عشرين سنة» (ص ١٠)^(٢). حتى المدينة ما عادت تعرف

قصتها. فبيروت ليست إلا مرآة مكسرة إلى آلاف الشظايا تبدو فيها القيم الأخلاقية والمفاهيم الإيديولوجية مخففة. وجزءاً هذا التشظي الكامل تخفتي «أليس». فالمرأة - المدينة، أسوة بأهلها، تُختزل إلى قناع فارغ مطموس بالعدم.

وفي محاولة يأسية أخيرة يبحث الراوي عن «أليس» - المدينة الميتة - في مأوى للعجزة بحي الأشرافية. ولكن «أليس» لم يسبق أن أتت إلى هذا المأوى بحثاً عن مرقدها الأخير. وبدلاً من أن يلتقط الراوي آثارها، اكتشف أنّه لم يعد هو الآخر يعرف شيئاً عن هذه المدينة. فالجبل الصغير (أي الأشرافية)، مسرح أحداث رواية الياس خوري الأولى عن الحرب (منشورة عام ١٩٧٩ بعنوان **الجبل الصغير**)، قد تغير كلياً؛ حتى سكان هذا الحي استحالوا غرباء عنه. وأخيراً تظهر أليس في أحد الأحلام فتيةً وجميلةً طالعةً من قبر أبيض، فيظنّها الراوي «أليس» أيام شبابها، ولكنه حين يقترب منها يعجز عن ملامستها. وعلى شاهد القبر لا يجد سوى اسمه هو، مع اسمي أمه وجدته: بل لقد «كانوا كلهم هنا، لم أر وجهاً إلا وسبق لي أن رأيته، كأنه منام طويل لا أقدر أن أستفيق منه» (ص ٢٠٣). لم تعد أليس - رمز المدينة المثالية تلك - موجودة، بل صارت جزءاً من الذاكرة الجماعية اللبنانية. وإنّ غاندي الصغير مع سائر أهالي بيروت في «رحلة» إلياس خوري ليشاركونها مصيرها؛ فليس موتهم إلا تعبيراً عن حقبة الحرب المسأوية في التاريخ اللبناني المعاصر. غير أنّ «الرحلة» بحثاً عن هوية لبنانية ما لم تبلغ نهايتها بعد، إذ على الناس أن يتجاوزوا الهويات المزورة والمثل الزائفة. وعندها فقط سيستعيدون القدرة على الصمود وعلى امتلاك تراث «أليس - بيروت» عن طريق إعادة بناء لبنان وطناً.

تفكيك الأبعاد الأسطورية في صورة بيروت الأدبية

أ - موت أسطورة «المدينة» في مآهة المدينة الأسطورية

تتمحور **أبواب المدينة** (١٩٨١)^(٣)، وهي رواية الياس خوري السورالية عن الحرب اللبنانية، حول قصة غريب نمطي (archetypal stranger) يقضي حياته باحثاً عن «مدينة أحلام» أو فردوس على الأرض، ليتخذها وطناً وهويةً له. وهذا الغريب يذكّرنا بشخصية «ك.» عند كافكا [في

١ - بيروت، دار الآداب ١٩٨٩.

٢ - تمثل هذه المدن وجوه بيروت المتعددة. ففي البدء كانت العاصمة اللبنانية مدينة متناغمة، غنية، مستقرة وجميلة، شبيهة بسويسرا. ثم ما لبثت أن انقلبت إلى هونغ كونغ الشرق الأدنى، حيث التطور الرأسمالي الرخيص والسريع، وحيث الأرباح المدهشة ومعدلات النمو المذهلة. وبعد هذه الحقبة الرأسمالية تحولت بيروت إلى ساغون ثورية، وراحت تحارب عبثاً في سبيل التحرر من الهيمنة الامبريالية. ثم دُمّرت بيروت نهائياً بالحرب، وانشطرت إلى نصفين: نصف انحدر إلى ما يشبه أحياء كالكوفا الفقيرة القدرة، في حين ظلت الأحياء البرجوازية الغنية، في النصف المقابل، دائبةً على استغلال الخادمت اللواتي جرى استيرادهن من سريلانكا.

٣ - بيروت، دار ابن رشد.

المحاكمة [كما يشبه الأبطال في بعض القصص والحكايات الشعبية العربية الذين يهيمنون على وجوههم بحثاً عن الحظ والكنوز. وتُعبر الرواية عن الاعتقاد الوجودي للإنسان الحديث على مسرح الحياة الحضرية [المدينة] بدوائر ملتوية لغريب بلا اسم، يخرج من فضاء لانهائي غير خاضع للزمن. يدخل هذا الغريب المدينة الأسطورية ليُعبر أرضاً يباباً لا حدود لها ملأى بالمتاهات حتى تموت المدينة في الطوفان. ولصورة المتاهة التي تعكس تمزق المدينة والمجتمع وتشظييهما جرأء الحرب أهمية مركزية في هذه الرواية.

من الصفحات الأولى لنص الياس خوري المفعم بالشاعرية واللغة المجازية [الأليغورية] نقف على حقيقة أن بحث الغريب عن «المدينة» عبث لا طائل تحته. فمثل هذا المكان الذي يمكن الإنسان من الاهتداء إلى بيت مستقر وأمن، ومن اكتساب هوية، ليس موجوداً (أو لم يعد موجوداً). وهكذا يعلن الكاتب موت أسطورة «المدينة»، وهو بالتالي يعلن موت المفهوم الحضري [المدني] الذي أسقط على المدينة التجلي المكاني لرغبات الإنسان وهويته وسعادته: «لكن المدينة التي أتى إليها من أمكنة بعيدة غابت. قيل إنها غادرت في العيون، وقيل إنها نهبت إلى البحر، وقيل إنها اشتعلت في الغابة، وقيل... لكنها غابت ولم يعد البحث عنها ممكناً، لم تعد المدينة ممكنة، ولم يعد الرجل» (ص ٧). في رواية **أبواب المدينة** قام الياس خوري بإبداع مجاز مدني شامل يتجاوز الواقع الملموس لبيروت التي نحررتها الحرب^(١). ولكن رؤيته الأسطورية للمدينة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالوضع اللبناني، بل لا يمكن أن تسند صيغتها الحالية إلا بالاستناد إلى تجربة الحرب الخاصة هذه. ولعل من المفارقات الساخرة أن يلتفت الكاتب حول قصة التكوين الإنجيلية: فبدلاً من أن تُبنى مدينته وتُخلق فإنها تحكم بالسقوط، لأن الناس يدمرون مدينتهم ويدمرون أنفسهم في عملية الحرب «المضادة للخلق». ويبقى أهالي المدينة الأسطورية أسرى طقوس العبادة: فثمة سبع عذراوات دائبات على الندب والنواح عند ضريح الملك الراحل منذ ألف عام تنفيذاً لوصية ملك المدينة الأخيرة؛ ومن المحتمل أن يرمز ضريح الملك إلى التقاليد القمعية البالية الموروثة، أو إلى الإيمان الراسخ بالنظام

الطائفي^(٢).

ينطلق بحث الغريب عن المدينة (الوطن) من الصورة المثالية للمدينة في الثقافة العربية الكلاسيكية، وهي الصورة التي وصفناها في القسم الأول من هذه المقالة. فمدينة خوري الخيالية تشبه المدينة القديمة: إذ هي محاطة بأسوار عالية وعصية، كما أن لها سبع بوابات، وقصرًا، وملكًا، وبوابات داخلية مصنوعة من الذهب والفضة. ولكن سرعان ما يتضح أن أوجه الشبه هذه ليست إلا وهماً.

تتشكل القاعدة البنيوية لأمثولة الياس خوري من الأجواء الأسطورية في الحكايات الشعبية الخيالية ومن أطرها^(٣). وتوظف هذه العناصر في الوقت نفسه من أجل تفكيك صورة المدينة الأسطورية. فالغريب يقع أسير تصورات عذبة عن المدينة: يأتيها حالماً بدخولها مثل أمير برفقة فتاة جميلة (ص ١٤)، ثم يُقاد إلى حمّام رخامي ويُلبس أفخر الملابس، ويلتقي، آخر المطاف، بامرأة جميلة (ص ١٢). غير أن أيّاً من هذه الأحلام لم يتحقق، ولا يحبّ به أحد، كما لا توجد أية إشارات تدلّ على وجود حياة اعتيادية، بل إنّه - على النقيض من ذلك - لا يرى سوى أسوار أسمنتية عالية مخيفة. والأسوأ من هذا كله أنّه لا يهتدي إلى أبواب المدينة إلا بعد أن يطوف حول الأسوار عدة مرات.

وأمام كلّ باب من الأبواب تقف حساناً شابة مستعدة لفتحه للغريب. وحين ترفض الفتيات مرافقته إلى قلب المدينة يُفسد حلمه ببلوغ «مدينة الأحلام»، وتزيد مخاوفه. فعليه أن يقتحم عالم المدينة الغريب وحده؛ وتلك مهمة يرفض الإقدام عليها ستّ مرات. ولكنّ كلّاً من الحسانوات تعدّه بأنّه واجد بوابة ذهبية/فضية داخل المدينة؛ وما عليه إلا أن يعبرها حتى يجدهنّ في انتظاره لممارسة الحب معه (ص ١٣ - ١٥).

منذ هذه النقطة فصاعداً يتداعى الحلم بنظام مثالي، وبالأمن والسلام والحياة السعيدة داخل المدينة الأسطورية. غير أن الرجل لا يلبث أن يتغلب على مخاوفه عند البوابة الأخيرة (السابعة) فيُقدّم على الدخول إلى المدينة بمساعدة إحدى النساء الأسطوريات. وعلى الفور تنغلق البوابة خلفه ويصبح الغريب سجيناً في المدينة الأسطورية.

١ - في مقابلة عام ١٩٨١ قدّم الياس خوري التفسير التالي للمدينة في روايته: «أما **أبواب المدينة** فهي من بيروت وليست عن بيروت، إنها الرؤيا التي تقدمها مدينة عظيمة ومدمرة ومسحوقة وتريد أن تعيش، هي بيروت، وهي تقدم رؤيتها عن كل المدن. فأسوارها هي الأسوار التي تحيط بكل المدن العربية، وغربة الإنسان فيها هي غربة الإنسان العربي الذي تسحقه أحذية كل السلاطين. فتجربتنا يجب أن تكون أداة نقرأ بواسطتها الواقع العربي قراءة نقدية عميقة». في: «نعيش الصعوبة الكبرى للبدائيات الحقيقية»، الموقف الأدبي العدد ٤٦ - ١٣/٧/١٩٨١، ص ٤٧.

٢ - أحمد جاسم حميدي وم. ج. حميدي: **الرواية فوق الواقع، بحث في ظواهر تاصيل الحديث الروائي العربي**، دمشق/بيروت: دار ابن هانئ، ١٩٨٥، ص ٤٦، ٥٢.

٣ - بيّن المظهر الخارجي لمدينة الياس خوري الأسطورية، إضافة إلى بعض التفاصيل في حبكة الرواية، تأثر صورته المدنية بقصص ألف ليلة وليلة ولاسيما بقصة «مدينة النحاس».

أبواب المدينة بيضاء: الساحة، والضريح، والرمل، والمدينة كلها. فانعدام اللون يشكل عنصراً آخر من عناصر الضياع يلائم بنية المتاهة.

يفضي المسار الخاطئ لكل من دوائر التيه إلى الدائرة

التالية في رحلة ربع لانهائية، يقوم بها الغريب في المدينة الأسطورية (ص ٤٨). ولكن بحثه الأبدى عن «المدينة»، بوصفها التجسيد المكاني للبيت والهوية، لا يتمخض عن أي شيء. وفي النهاية تحترق كل الأشياء في المدينة الأسطورية التي

يجتاحها البحر ليغرق ما بقي منها (ص ١٠٧ - ١٠٩).

تؤدي الأساطير في رواية **أبواب المدينة** وظيفتين مختلفتين، وإن كانتا متكاملتين. فهي من جهة وسيلة أدبية تعالج الواقع اللبناني المتمثل بالحرب الأهلية والصراعات العميقة حول الهوية. ومن جهة ثانية، يقوم الياس خوري بكشف النقاب عن وقوع الوعي العربي المعاصر أسير بنى فكرية أسطورية، وذلك عبر استخدامه جملةً من الصور النمطية البدئية، والاعتراب الأدبي والمفاهيم الأسطورية. فهو يوظف «مدينة الأحلام» الأسطورية، قالباً إيّاهاً رأساً على عقب إلى متاهة ربع، هادفاً بذلك إلى تبيان موت أسطورة «المدينة».

ب - «لكن بيروت ما شاعت»^(٢) - وداعاً لأسطورة المدينة

إنّ النص الأخير الذي سأعرضه هو **ذاكرة للنسيان** لمحمود درويش. وفيه يوظف الشاعر الفلسطيني الخلفية السياسية والتاريخية للغزو الإسرائيلي للبنان وحصار بيروت عام ١٩٨٢ إطاراً لتأمل عميق ومتعدد الأصوات حول بيروت، وحول التجربة الفلسطينية في لبنان. في هذا النصّ النثريّ البليغ الإبداع يراكم محمود درويش لوحة تجميعية (كولاجاً) عن المدينة المحاصرة، وعن بطولة سكانها، وعن المنفى الفلسطيني. وهو يضمّ عدداً من الأجناس الأدبية المختلفة مثل النثر السردي والشعر المنثور والشعر الخالص والنقد الأدبي والنصوص التاريخية. وفي الوقت نفسه، فإنّه يرفع الأحداث الواقعية إلى مصاف الدلالة الكونية الشاملة، عبر إطلاق جملة من الأسئلة الفلسفية عن الحياة تحت الحصار، وعن دوره

وما إن يبلغ المؤلف المدينة حتى يكشف تدريجياً عن صورة المتاهة^(١) من أجل رسم خلفية مناسبة لآيات الضياع والفوضى وانعدام الشكل في مدينة سائبة لا شكل لها. يمشي الغريب وحيداً في عدد كبير من الشوارع والأزقة والحواري الشبيهة بالمتاهات المخيفة، غير أمل في الوصول إلى البوابة الموعودة أو إلى قلب المدينة. وأما أهالي المدينة الأسطورية فليسوا أقلّ لواقعية من المدينة نفسها؛ وحين يصل إلى مركز المدينة، لا يجد أي أثر للبوابة الذهبية الموعودة ولا للفتيات الجميلات، بل يصادف سبع ندابات يبكين متعلقات حول الضريح الحجري لملك المدينة (ص ١٨). وما إن يحاول الاقتراب منهنّ حتى يتحولن إلى بقع سوداء أو ينقلبن إلى كائنات سوربالية عجيبة في بشاعتها: وهنّ مع ذلك دائبات على تأكيد قوتهنّ الإغوائية، ويزدن الغريب إرباكاً حين يخبرنه عن بوابة ذهبية وقلعة كنّ ينتظرته فيها. ولا يستطيع الرجل، رغم كل جهوده، أن يكتشف أيّاً من هذه الوعود المغرية في المدينة الأسطورية.

مع ظهور المركز تختفي الأسوار والبوابات والإشارات الواقعية الأخرى الدالة على المدينة الأسطورية وتضاريسيتها. ويشكل انعدام الشكل عنصراً آخر من عناصر المتاهة. فالمدينة لا تغلق على دوائر ضيقة إلا لتتسع مرة أخرى اتساعاً لانهائياً دونما بداية ولا نهاية. وهكذا فإنّ المؤلف يكشف عن عدم وجود المدينة الأسطورية على مستوى آخر: فالمركز نفسه يتلاشى في دوائر، الأمر الذي يوضح أنّ الضريح المقدس للملك الميت ليس جزءاً من البنية المتاهية للمدينة الأسطورية فحسب بل هو، بالأحرى، جوهر هذه البنية بالذات.

يقع الغريب عند الضريح على بقايا حقيبته الضائعة التي تحتوي أقلامه وأوراقه واسمه (ص ٢٩). ومن الواضح أنّ أدوات الكاتب الإبداعية هذه ليست إلا إمعاناً إلى عجز المثقفين في بيروت زمن الحرب. فهذه الأشياء تبدو عديمة الفائدة لمستقبل المدينة، مثلها مثل الملك الميت. ولم يبق من اسم الكاتب، ومن هويته على الصعيدين الجماعي والفردى، سوى بعض الأحرف. إنّ عملية التفسخ والتفكك شاملة. ولم يعد أحد يعرف شيئاً عن الموقع، والحقيبة، والعداري... وهكذا فإنّ الغريب يسقط في بُعد آخر من أبعاد المتاهة، إذ يصاب بالتشوش الذهني: فقد فقد القدرة على التمييز بين الواقع والوهم اللذين راحا يتداخلان في وعيه ويختلطان. وأما البنية الدائرية للحكاية التقليدية، وأشكال التكرار على المستوى الدلالي وعلى مستوى الحبكة، فتعرّز المتاهية في النص بمجمله. ثم إنّ كل الأشياء في العالم الأسطوري لرواية

١ - تشكل المتاهة شخصية أسطورية تعكس سلسلة تجارب يتعذر التحكم بتوتراتها الشديدة وتعقيداتها البالغة.

٢ - مأخوذة من السطر الأول لقصيدة وداع بيروت لمحمود درويش في **ذاكرة للنسيان**، ص ١٢٢.

ككاتب مبدع، وعن العلاقة بين الكتابة والتاريخ^(١).

يشكّل فنُّ الكولاج [فن تجميع النتنف والقصاصات لتشكيل لوحة] أسلوباً أدبياً ناجحاً جداً في تجميع الأجزاء المتناثرة للذاكرة، ويشهد على المزاج النفسي للمؤلف وهو يستذكر شظايا التجربة الفلسطينية في بيروت، ويعكس - بالكثير من الدقة - التشظي العام للواقع. فالتقاليد الكوزمبوليتية، والانفتاح العقلي، قلبت مدينة بيروت إلى إناء يستوعب كلّ الأحلام العربية، وإلى أسطورة «يوتوبيا عربية». لقد كان بحث بيروت عن الهوية بحثاً مهووساً، غارقاً في بحر من الأيديولوجيات والملصقات والشعارات: «تحولت بيروت من مدينة إلى مفهوم ومعنى ومصطلح ودلالة» (ص ٤٣). وانبتقت من هذا البحث رغبةً متواصلة في مواكبة كلّ الاتجاهات السياسية والدُّرج: «كانت [بيروت] ورشة حرة. وكانت جدرانها تحمل موسوعة العالم الحديث؛ وكانت مصنع ملصقات [...] سينما ثورات سريعة الدوران، فيديو للتطبيق المباشر» (ص ٤٤). ولقد بدت المدينة سهلة المنال، إذ راحت تحمل نفسها عبء جميع الرغبات المختلفة المسقطة على بيروت. فقد كان كل واحد يتوقّع أن يجد في بيروت ما يبحث عنه: ملاذاً للاجئ السياسي؛ وسوقاً رأسمالية وفيرة الأرباح للتاجر؛ وحريةً في التعبير للكاتب؛ ومكاناً لعلاقات حب ممنوعة للفتاة التقليدية... (ص ٧٤ - ٧٥). «أما بيروت فلا أحد يعرفها. ولا أحد يبحث عنها، ولعلها ليست هنا أبداً. وفي الحرب فقط عرف الجميع أنهم لا يعرفونها. وعرفت بيروت أنها ليست مدينة واحدة ولا وطناً واحداً، وأنها ليست بلداً متجاورة...» (ص ٧٥ - ٧٦). وهكذا فقد أصبحت بيروت بوتقة لسائر التناقضات، ولجملة هويات ومصالح متباينة ومتطرفة، مدينةً بألف وجه ووجه، حتى بدت وكأنها أشبه بمظهر زائفٍ منها ببؤرة ذات هوية قابلة للتحديد (ص ٧٤). والدليل الحصري الوحيد - وإن كان مأساوياً - على هذا الكيان الانتقالي الذي لا شكل له هو الحرب نفسها: «إذا رأيت النيل فهذا يعني أنك في القاهرة. أما هنا، فإن صوت الرصاص هو الذي يدل على بيروت» (ص ٧٤).

يشنّ محمود درويش هجوماً عنيفاً على الفلسطينيين وعلى غيرهم من اللاجئين العرب اللائذين ببيروت، بسبب أسلوبهم في التعامل معها. فقد أسقطوا على بيروت معنى نهائياً: فأولئك الذين حملوا بعالم جديد حطوا رحالهم في هذه الجزيرة المعروفة باسم بيروت، وهؤلاء العرب جعلوها ملكاً لهم «أحد أشكال التدريب العربي على ديموقراطية متخيلة» (ص ١٠٧) ورأوها «حاضنة ميثولوجيا البطولة القادرة على تقديم وعدٍ آخر للعرب غير وعد [هزيمة] حزيران» (ص ١٠٧). ويقوم المؤلف بفضح

المبالغة الأيديولوجية في تضخيم الفلسطينيين لصورة المدينة، وبتفكيك أسطورة المدينة لدى الثوريين. فلقد كان هؤلاء يتصرفون مثل «الآلهة»، دائبين على خلق مشهد أحلامهم الثورية في بيروت. ولكن الفلسطينيين أخفقوا في أخذ السمات الحقيقية لهذه المدينة بعين الاعتبار، كما أخفقوا في فهم لبنان (ص ٣٨ - ١٠٧ - ١٠٨).

وهذا الجهل والانبهار، المتولدان من الحاجة الماسة إلى موطئ قدم يسند الرؤيا الفلسطينية، أفضيا إلى خطأ مميت. وهنا يكشف درويش المخاطر الكامنة في أسطورة المدينة لأغراض دعائية؛ فالآلية الذاتية لهذه الأسطورة ما لبثت أن أفرزت نتائج معكوسة: «شيء من صناعة الفيديو: نكتب القصة، والسيناريو، والحوار، ونختار الممثلين والكاميرا والمنتج والمخرج، ونوزع الأدوار دون أن ننتبه إلى أننا نحن الموزعون في أدوار. ونحن ننظر إلى وجوهنا ودمنا على الشاشة، نصقّق للصورة ناسين أنها من صناعتنا. وما إن يتحول الإنتاج إلى إعادة إنتاج حتى يصدق أن «الأخر» هو الذي يشير إلينا» (ص ٢٨). ويقوم محمود درويش باكتشاف مدينة بيروت وجمالها من جديد في صباح «يوم هيروشيما» ١٩٨٢/٨/٦ في بيروت بالذات. ففي ذلك اليوم يسقط الاسرائيليون قنبلة فراغية على حيّ الصنائع، مقحمين بيروت في سيناريو أشبه بيوم الحشر؛ وفي مواجهة الموت الذي تصبه «الحشرات الفضية اللامعة» (ص ٤٣) من السماء يصبح اكتشاف ملامح بيروت الحقيقية والمميزة أمراً ممكناً للمرة الأولى، فينزلق درويش إلى دور «المتسكع» في شوارع بيروت ويقول: «أمشي لأراني ماشياً، ثابت الخطوة [...] تنبج عليّ الوحوش الطائرة. تبصق نارها ولا أبالي [...] عمّ أبحث؟ لا شيء [...] لم أر بيروت من قبل في مثل هذا النوم الصباحي. ولأول مرة أرى الأرصفة أرضفّة واضحة. ولأول مرة أرى الشجر شجراً واضحاً، بجذوع وأغصان وأوراق دائمة الخضرة. هل بيروت جميلة في حد ذاتها؟» (ص ٤٣).

الآن فقط يُطلَقُ سراحُ بيروت من أسر الأسطورة التي حولتها إلى «يوتوبيا عربية» و «تمثال حرية» عربيّ، عن طريق الكشف عن أشكال الاستغلال الأيديولوجي والتجاري لهذه العملية. فأسطورة الشهادة مثلاً حولت الموت في بيروت إلى بند مريح في مجال صناعة الملصقات: «وجوه على الجدران، شهداء طازجون خارجون للتو من الحياة ومن المطبعة، موت يُعيد إنتاج موته، شهيد يزيح وجه شهيد آخر عن الحائط ويجلس مكانه إلى أن يزيحه شهيد جديد أو مطر» (ص ٤٤). كما أنّ أسطورة بيروت والثورة الفلسطينية تمخّضت عن آثار مضلّة وزائفة بدلاً من أن تعزز قدرة الناس على الفعل عبر شحن وعيهم الجماعي

١ - يعفي الشاعر نفسه، في كتابته عن التجربة الفلسطينية ببيروت، من زكريات الحرب المرعبة عبر استنكارها في نص محدد، ومن هنا جاء العنوان: ذاكرة للنسيان. وما إن يتحول الأمر إلى نص، حتى تشكل عملية التطهير هذه فعل تدكّر بالنسبة القارئ، تمثلاً وصرحاً يواجه النسيان وتشويه التاريخ. انظر ابراهيم محاي «مقدمة» للترجمة الانكليزية: Memory for Forgetfulness، بيركلي ولندن ١٩٩٥، ص ١٨ - ١٩.

بمعنى أعمق هُم في أمسّ الحاجة إليه في مرحلة ما بعد هزيمة ١٩٦٧. فتحوّلت المدينة الى غابة، وأدت مبالغات التحريض فيها عن طريق الأفكار والإسقاطات الخلافية (التي تكثفت أدبياً في صيغة الكولاج) الى المزيد من الضياع والتسيب. وفي هذا الواقع الفوضوي والمعقد والغامض اختلطت مدينة بيروت الحقيقية بعوالم الايديولوجيا القائمة على الأوهام.

كان الرحيلُ عن مدينة بيروت المحاصرة أمراً عصياً على التصور بالنسبة إلى الفلسطينيين. ففي هذا المكان سبق أن جوبهت ثورتهم بالحقد والموت ألف مرة ومرة، ولكنها نَجَتْ واستمرت (ص ١٥٨). كانت فكرة مغادرة هذه المدينة «تُشبه فكرة الخروج من الجنة، أو من الوطن» (ص ١٢٥). ويأتي محمود درويش ليضع حداً لصورة «بيروت - الجنة» الأسطورية هذه عبر تحويلها إلى نقيضها والإجهاز على كل هذا التمجيد الايديولوجي للمدينة. فعرفت نفسه يَشْهَد على إفلاس تلك الصورة، إذ يقول في أيام الحصار: «هَبَّت رياح الجنة» (ص ١٢٦): فآية جنة تلك التي شوَّهها القصف وأقحمها في منطقة الخط الفاصل بين الحياة والموت!

في حالة اللاوجود هذه ينهار المعنى كُلُّه كما تنهار أبعادُ المكان والزمان: فتتداخل الحدود بين «هنا» (بيروت/المنفى/العالم) و«هناك» (فلسطين/الوطن/العالم الآخر)، وبين الحياة والموت، بين الجنة والنار. يعقد الراوي (وهو الأنا الآخر لـ محمود درويش) حواراً مع صديقه الميت، المثقف الفلسطيني عزالدين قلق^(١)، الذي جاء من الآخرة ليشارك في رحيل الفلسطينيين عن بيروت (ص ١٢٧ - ١٣٠)، لكنه يعجز هو نفسه، نتيجة لحالة بيروت المروعة، عن إعادة الحقائق الجوهرية للوجود الإنساني إلى وضعها الطبيعي. ففي زمن الحصار تبدو جميع أنماط تفكيرنا وأرائنا عن هذا العالم وعن الآخرة عديمة القيمة. إن فقدان المعنى لهو فقدانٌ شامل، يطول الآخرة نفسها، ويشمل الآمال المعلقة على الخلاص وعلى الحياة الأبدية في الجنة أيضاً!

في الخطاب الهزلي الساخر لذاكرة النسيان يظهر العالم الآخر عديم الشكل، ملغزاً، ودون أي معنى، شأنه في ذلك شأن العالم الواقعي في بيروت. فمن المفترض أن

يكون المغدور عزالدين قلق، وهو أحد شهداء الثورة الفلسطينية، مقيماً في الجنة. ولكنه يفاجئنا بإبلاغنا أنه يتابع حياته اليومية كما مارسها على الأرض. وحين يسأله الراوي عن مكان إقامته الفعلية يتضح أنه أحد سكان اللامكان ولا يعرف إن كان يعيش في الجنة أم النار، ولا إن كان ميتاً أم حياً. فما أشبه حالة عزالدين الـ بين، حالة تفككه وتحلله هذه، بحال أهالي بيروت! فالبيارة، من وجهة نظر هذا الزائر القادم من العالم الآخر، ليسوا أمواتاً ولا أحياء. حتى شهداء المدينة المحاصرة لم يصادفهم عزالدين في «الآخرة»، وما يثير قدراً أكبر من الدهشة هو أن هؤلاء الشهداء لم يدخلوا الجنة الموعودة على الإطلاق لأن الاسرائيليين قصفوا مقبرتهم أيضاً (ص: ١٢٨ - ١٢٩).

وينتهي نصّ درويش، مثله مثل رواية أبواب المدينة لـ لياس خوري، بمشهد الطوفان النمطي: يمشي البحرُ في شوارع بيروت، ويسقط من السماء، ويدخل الغرف (ص ١٤٧). لم يبق للشعب الفلسطيني الا البحر، إلا مسلسلٌ جديدٌ من الترحال الأوديسي في المنافي، يضاف إليه تلميحٌ مخيف يسوقه المؤلف الى أن حلم العودة ربما كان قد تلاشى الى الأبد هذه المرة:

«لا أرى في البحر غير البحر..»

لا أرى ساحلاً

لا أرى حمامة» (ص ١٤٧).

ولم يبق للشاعر، هو الآخر، سوى البحر: وكلمة البحر هذه تعني أيضاً بحورَ الشعر في اللغة العربية. لقد أحال جنونُ بيروت الشاعرَ الى كلمات (ص ٤٢)، ومن الآن وصاعداً سيشكل الشعرُ - لغة الإبداع - أداة وجوده الوحيدة. ولكن الشعر هو أيضاً وسيلته الأقوى لإبداع هوية، ولاجتراح جغرافية فلسطينية باللغة، لأنّ الوجود نفسه يُفهم - من وجهة النظر الإسلامية - في إطار مجاز الكتابة^(٢).

خاتمة

جاءت لوحة نزار قباني البيروتية مستمدةً من مخزون صور نمطية الى حدود معينة، وقائمة على رواسم معروفة مثل «ست الدنيا». فنزار قباني يلتزم تصوراً لبيروت بوصفها «مدينة فردوساً»، ويلتزم أيضاً فكرة انبعاث «المدينة

١ - كان عزالدين قلق ممثل منظمة التحرير الفلسطينية في فرنسا، وقد اغتيل في باريس عام ١٩٧٨ على يد أجهزة الاستخبارات الإسرائيلية.

٢ - محاور: المقدمة، ص ٢٥ - ٢٧. يقتبس درويش من الكامل في التاريخ لابن الأثير ليؤكد وجهة نظره حول العلاقة بين الوجود الإنساني وعملية الخلق والكتابة: انظر: ذاكرة للنسيان، ص ٣٦ - ٣٨.

الفردوس» من خرائبها انبعث طائر الفينيق. وبالتالي فإن قصيدة قباني تدور، الى حد كبير، في إطار الصورة التقليدية للمدينة في الأدب العربي. غير أنها اكتسبت قدراً كبيراً من الشعبية والانتشار، وغنتها ماجدة الرومي وأائل التسعينيات. وتقدم قصيدة «بيروت، يا ست الدنيا» التبسيط التاريخي المناسب والرغبة في المصالحة، وهما أمران مطلوبان لولادة لبنان من جديد. لا غرابة، إذن، أن الأغنية التي تحمل عنوان «قومي يا بيروت!» دخلت حملة الدعاية من أجل إعادة بناء بيروت، وشقّت طريقها الى الإعلانات التجارية لشركة سوليدير على شاشات المحطات التلفزيونية اللبنانية.

ومع الاستمرار العنيد للحرب اللبنانية شهدت صورة بيروت الأدبية انقلاباً أساسياً اتضح بعد الموت والدمار الهائلين اللذين جلبهما الغزو الاسرائيلي في ١٩٨٢ للبنان. وفي حين استعدت قصيدة قباني الأساطير من أجل الإبقاء على حياة صورة أسطورة للمدينة، حرصت نصوص أخرى على التعبير عن سقوط بيروت وموتها عبر موت تلك التصورات الأسطورية، التي بُنيت عليها صورة المدينة في السابق.

وقد بيّنت أن الصور المدنية المستندة الى أساطير جنوسية معينة (كأنوثة المدينة وجسدها النسوي وفنونها الإغوائية) تشي بدور بالغ الأهمية في النصوص العربية المعاصرة الدائرة حول المدن. فانهايار بيروت وصولاً الى تدميرها يتحقق على المستوى الأدبي عبر عملية تفكك وتحلل تدريجين لصورة «المرأة - المدينة» المغوية المثيرة للشهوات. وهكذا يأتي محمود درويش ليضع حداً لقصة الحب الفلسطينية مع بيروت عن طريق تحويل جدلية الحب والموت الشعرية لديه الى مفهوم شعري جديد. فحين تنقلب المعشوقة بيروت «الياقوت» الى تابوت له، فإنه يقاوم إغواءها بنقض ميثاق الحب معها.

ويشكل التعويل على الأساطير الجنوسية عنصراً مركزياً أيضاً في اللوحة الأدبية التي يقدمها الياس خوري عن بيروت المعاصرة. غير أن المؤلف هنا يوظف تجسّد المدينة في المرأة وجاذبيتها الإغوائية لأغراض تحريرية. فالصورة ذات الحدين لا ليس الشابة مقابل أليس الطاعنة في السن، توفر أداة أدبية لتسجيل سقوط بيروت. فالمرأة - المدينة هنا تضطلع بوظيفة شحذ الوعي اللبناني بالمخاطر القاتلة التي ينطوي عليها فقدان المدينة هويتها واغترابها عن ذاتها. إن مدينة بيروت الميتة، المتمثلة بالومس العجوز الضحية، لهي جديرة بكل ما لدينا من رحمة وعطف، لكنّها فقدت منذ أمد طويل كل أثر من

آثار الجاذبية الأنتوية.

يقوم الياس خوري بتوظيف الأمثلة إطاراً أدبياً لتبسيط الأضواء على الطابع الوهمي الزائف للصور المدنية الأسطورية. ففي أبواب المدينة تتجلى المدينة متاهةً لانهاية. صحيح أن على المدينة الأسطورية، وفقاً لصورتها النمطية في الحكايات الخيالية، أن تكون المكان الذي يؤفّر للناس الأمن والهوية والموطن؛ غير أنها تبدو في الأمثلة الحديثة مكاناً للوحدة الكاملة، حيث يتوه أناس العصر ويضلّون، وتطغى على مدينتهم تقاليد بالية ميتة. وما دام الناس متمسكين بتبجيل المدينة وأسطرتها، فستظلّ محكومة بالدمار والموت. ولا يمكن اجترار أيّ تغيير في الوضع اللبناني إلا عن طريق مواجهة هذه الأسطورة عن «المدينة» والتمرد على كل ما هو موجود داخل «أبواب المدينة».

ويكشف محمود درويش، هو الآخر، وفي نصّ نثري هذه المرة، النقاب عن الطبيعة الوهمية الزائفة للصور الأسطورية المدنية حين يتم ابتداعها لأغراض إيديولوجية. فقدرة بيروت على البهر والإغواء تنطوي على نتائج قاتلة. فبيروت «الياقوت» تنقلب الى تابوت، وإجراءات الحرية وتحقيق الذات التي بدت متوفرة في بيروت شوّهت المدينة وحولتها الى قناع. وظل الناس يقرعون باب الموت متوهمين أنهم أمام باب «بيروت الفردوس». ولكن درويش يبيّن، من خلال حوار مع صديقه الميت، أن ليس ثمة من فردوس على الإطلاق، مهما اختلفت الأماكن التي يبحث فيها عنه أهالي بيروت. وتذهب هباءً جميع الجهود المبذولة من أجل إكساب الحياة معنى ذا شأن، سواء أكان ذلك عن طريق أسطورة المدينة أم من خلال الإيمان الديني. ولا يتردد محمود درويش في تفكيك الصورة الأسطورية لـ «بيروت - الفردوس» من جهة، والعقيدة الإسلامية الأسطورية للشهادة التي تشكل القاعدة الإيديولوجية المركزية للثوريين الفلسطينيين وللجماعات (الإسلامية) الأخرى المقاتلة في بيروت من جهة ثانية. يندمج النعيم بالجحيم، والجحيم بالنعيم، ويختلط العالم الأرضي بالعالم الأزلي، الى أن يتحلل ذلك كله في نهاية ذاكرة للنسيان.

ومع نصوص الياس خوري ومحمود درويش عن الحرب برزت وجهات نظر ذات نبرة انتقادية عالية حول مدينة بيروت، كانت صارخة التركيز على تفكيك التصور الأسطوري. فهل سيستمر هذا الاتجاه في الآثار الأدبية التي تُكتب الآن في فترة إعادة بناء لبنان على الصعيدين الاقتصادي والذهني؟

ترجمة: فاضل جتكر