كامل: فتحوّل من الصورة المثالية الكلاسيكية إلى صورةٍ لبيئة معاديةٍ مفعمة بالتهديد والخطر.

وفي هذه الرؤى الأدبية باتت العواصمُ العربية أماكنَ بشعةً ومدمِّرةً وفاسدة. ولطالما اعتُبِرتْ تجسيداتٍ مكانيةً للحضارة الغربية الحديثة بجوانبها السلبية خصوصاً: برأسماليتها المستغِلّة، وبقيمها الأخلاقية المنحطّة، وبما تحمله لسكان المدن من الاغتراب والعزلة. كذلك دأب الشعراء الملتزمون، اليساريون في الأغلب، على تحويل المدينة إلى مجاز سياسي، إلى مرآة تعكس مزاجهم النفسي وموقِفَهُمْ 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[1]. لقد فقدت المدينةُ والريف كلاهما، في عُرْفِ جيل الشباب من الشعراء العرب المحدثين، السماتِ المميِّزةَ لأيّ مكان مثالي جدير بالعيش أو لأية فسحة مرجوة: فالأولى (المدينة) ذهبتْ ضحيةَ عمليات التصنيع والتحديث، والثاني (الريف) بات هدفاً للهجوم جرّاءَ تخلّفه وفقره ومؤسساته الإقطاعية[2]. ولقد سدّت هذه الصور الانتقادية والملتبسة للمدينة الطريقَ أمام أية عودة حقيقية الى صورة «المدينة ـ الفردوس» في الكتابات العربية المعاصرة.

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

تؤدي الصور النسوية دوراً بارزاً في رسم المدن في الأدب العربي الحديث. فصفة الأنوثة تؤمِّن للمدينة خزّاناً من الصور والاستعارات. وعملية التحويل المجازي للمدينة الى امرأة تشكل عاملاً ثابتاً في الكتابة عن بيروت: إذ تُقدِّمُ المدينةُ عشيقةً، وتُعطى جملةً من الصور الملتبسة؛ فهي امرأة تتأرجح ين الحب والكراهية، وبين الشبق والرفض. وكذلك نعثر على تجسيد بيروت امرأةً فاتنة مغوية (femme fatale) ومومساً. ولعلّ واحداً من العناصر الأكثر إثارة في جملة هذه الصور المجازية هو قدرة المرأة على الإغواء[3].

ليس تخيُّل المدن نساءً بأمر ممكنٍ إلا في إطار وجهةِ نظرٍ ذكوريّة، حيث يَظْهَر الرجلُ الفاعلُ على مسرح المدينة مخطِّطاً، وفاتحاً، ومتسكِّعاً، ومؤلِّفاً، عاكساً بذلك صورةَ المدينة وكأنّها خالية من أيِّ مواطِناتٍ نساءٍ حقيقياتٍ. ومنذ أن وردتْ «مومسُ بابل» في الإنجيل صار من الممكن تعقُّبُ أصداءِ هذا التشبيه، والمماهاةُ بين المدينة والمرأة في الأدب بصورة مستمرة. وربما كانت هذه الأصداء قديمةً قِدَمَ الأساطير التأسيسية اليونانية الأولى، حيث كان تصويرُ المدينة مستنداً إلى خرافات وأساطير جُنُوسيّة معينة تقسم الأنثى الى قسمين: قسمٍ شرير «متوحش» خارجَ المدينة، وآخرَ جيّدٍ «مدجَّن» (متمثِّلٍ بالزوجة والأم) داخل المدينة[4].

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 تميِّز البلداتِ في الأزمان الكلاسيكية والعصور الوسطى. وإذ فقدت المدينة قوةَ السيطرة، فإنّها استعادت في الوقت نفسه بُعْدَها الجسدي. وهذه المدينة الحديثة نفسُها 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 تصوُّر المدينةِ كلِّها جسداً لأنثى. وتتميّز المدن الحديثة بسحرها الخاص وفتنتها؛ فهي تَعِدُ بإشباع رغبات محدّدة، وإنْ كان ذلك الوعدُ مرتبطاً بخوف المرء من الضياع في متاهات تلك المدن. إنّ عملية تشبيه المرأة بالمدينة الحديثة، والمماهاةِ بينهما، إنما تقوم على مستوى الجسد الأنثوي وتقويمه تقويماً ذا حدين: فهذا الجسد هو نقطةُ تلاشي الشوق، وهو نقطةُ تلاشي الخوف في الوقت نفسه[5].

---

١ ـ انظر إ. عباس: **اتجاهات**، ص ١٢٧ ـ ١٢٨؛ انظر أيضاً موره: **دراسات**، ص ١٥٤ ـ ١٥٥.

٢ ـ وقد عبَّر جل الشعراء الملتزمين عن مواقف انتقادية من الظروف المعيشية في الريف، انظر موره: **دراسات**، ص ١٤٧، ١٥١

* ـ آثَرَ قلمُ التحرير إحلالَ «الجُنُوسيّة» مكان الكلمة التي اقترحها المعرِّب وهي «الجنسيّة»، وذلك للتمييز بين gender و sexual. والجدير ذكره أنّ كمال أبو ديب هو الذي اشتقّ «الجُنُوسة» (قياساً على «أنوثة» و «ذُكورة»..) في تعريبه لكتاب ادوارد سعيد: **الثقافة والامبريالية**.

٣ ـ تطغى جدليةُ المدينة ـ المرأة المغوية هذه على العديد من الصور المدينية في الأدب العربي الحديث؛ انظر موره: **دراسات**، ص ١٥٤، عباس: **اتجاهات**، ص ١١٤ ـ ١١٥. وعلينا أن نتذكر هنا أنّ جل الآثار الأدبية التي نعاينها في هذه الدراسة كتبها مؤلفون ذكور.

٤ ـ زيغريد فايغل، «أنوثة المدن المتخيلة» في كتاب **أسطورة المدينة الكبرى**، فرانكفورت ١٩٩٥، ص ٣٥ ـ ٤٦. والوجه المتوحش الشيطاني للمرأة يظهر في صور بيانية مثل التنين والعُدار والكمِّير. ويستعرض البطل الذَّكَر في صراعه مع هذه الرموز الشريرة آياتِ بطولته، ومهمته هي السيطرة على فوضى الطبيعة غير المدجنة. أما المرأة في داخل النظام الجديد، أي: المدينة، فتتم حمايتها بفضل الأسوار المدينية الضامنة للأمن بعد حرمانها من بعدها الشهواني؛ فنحن نجدها مخلوقاً بلا جنس، أسيرةً خلف جدران المقصورات الخاصة، وتبقى رحمها محجوبةً عن أعين الجمهور (ص ٣٦ ـ ٣٩).

٥ ـ فايغل، **أنوثة المدن المتخيلة**، ص ٤٠ ـ ٤١.

أ ـ بيروت «ستّ الدنيا» المعشوقة، وأسطورة انبعاث المدينة

لقد قدّم نزار قباني مجموعةً شعرية كاملةً، **إلى بيروت الأنثى... مع حبي**[1]، إلى مدينة بيروت التي يخاطبها باستمرار بوصفها عشيقته. وإنّ القصيدة الأقوى تأثيراً في هذه المجموعة هي قصيدة «بيروت، يا ست الدنيا»[2]. وفيها يتوسل قباني الى عشيقته أن تغفر كلّ الخطايا والجرائم التي ارتُكِبَتْ بحقها في الحرب الأهلية. وتبقى صورةُ المدينة في هذه القصيدة، إلى حد بعيد، داخل الإطار الكلاسيكي، إذ تذكّرنا وبقوة بالصور المثالية التي ناقشتُها (أعلاه)، حيث كانت المدينة تمجَّد وتؤسْطَر عن طريق استخدام صور الفردوس المجازية. وإنّ علاقة التناصّ هذه مع تصوير المدينة في أدب «الفضائل» لتتجلّى منذ البداية في عنوان القصيدة نفسه، إذ توصَف بيروت «بستّ الدنيا»[3]. فقباني يمدح بيروت بصورٍ تقدمها نموذجاً أمثل للأنوثة والجمال:

«لا يوجد قبلك شيء... بَعدَكِ شيء... مثلك شيء...
أنتِ خُلاصاتُ الأعمار...» (ص٣٤)

أما آياتُ أنوثةِ بيروت وجمالِها فتتكشف على مستويين: فعلى المستوى الأول توصف بأنها المدينة المثالية الملأى بالبهجة؛ إنّها أميرة متألقة ذاتُ قامةٍ رشيقة رشاقةَ الحوريّة، تزيّن جيدَها بأساور مشغولة بالياقوت، ولها شفتان رائعتان؛ إنّها لؤلؤة جميلة و«وردة جوريّة» 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 الملوكيّ؛ فقد قُصَّتْ ضَفَائرُها الذهبيّة، وذُبِح الفَرَحُ النائم «في عينيها الخضراوين»، وشُطِّب وجهُها بالسكّين، وأُلقي ماءُ النّار «على شفتيها الرائعتيْن»، ونُثر «رمادُ الحرب الأهلية» على «نهديها المحترقيْن» (ص ٣٠ ـ ٣١). وإضافة الى هذا التشويه فإنّ المرأة ـ المدينة انقلبت إلى أنثى «وحشية» وراحت تقاتل ذاتها. هنا يجري تحويلُ الحرب الأهلية اللبنانية على المستوى المجازي الى صراعٍ بين القسمين الخيّرِ والشرير للمرأة ـ المدينة. فالصور الشاعرية مستندة الى الأساطير الجنوسيّة التي سبقت الإشارة إليها:

«من كان يفكر أن تنمو للوردة آلافُ الأنياب؟
«من كان يفكر أن العين تقاتل في يومٍ ضدّ الأهداب؟ (ص ٣٢)

[...]
لا أفهم كيف انقلب العصفورُ الدوريُّ...
لقطة ليلٍ وحشية...» (ص ٣٣)

وهكذا سقطت «ستُّ الدنيا» بيروت ضحيةَ جمالها هي، فانهارت أمام قوته الإغوائية التي لا تقاوم. فجمالها أثار حفيظة العرب فأساؤوا معاملة عشيقتهم المحبوبة. وإذ «غاروا» منها، وآذاهم جمالُها، 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 قبليّة» (ص٣٠، ٣٩). لقد التحقوا بصفوف القتلة وقلبوا مدينتهم بيروت من نعيم إلى جحيم:

«نعترف الآن
بأنّا كنّا ساديين، ودمويين
وكنّا وكلاء الشيطان...» (ص ٤٤).

يزعم نزار قباني أن بيروت، «مثل جميع الحسناوات»، دفعتْ ثمناً باهظاً لحُسْنها (ص ٣٥). وفي ضوء هذا التفسير فإنّ جمال المرأة في ذاته، أو قوةَ جاذبيتها القاتلة، مرتبطان بالذنب والخطيئة. ومن أجل ردّ الاعتبار لاسم الرجل وسمعته، يبرِّئ نزار قباني العاشقَ الظالمَ لبيروت «المرأة ـ المدينة» من مسؤولية تدميرها. ولدى تأمّل الحرب الأهلية اللبنانية من منطلق علاقةِ حبٍّ بين المرأة ـ المدينة و«المقاتلين» الرجال، فإنّ الشاعر يقدم صورة مشوّهةً عن العلاقة بين الجنسين، إذ يتبادل الجلادُ والضحيةُ الدّورَ: فيذهب العنصرُ الذكوري الفاعلُ ضحيةَ إغواء الأنثى، في حين تُلامُ المرأةُ ـ المدينةُ (التي هي الضحيةُ الحقيقيةُ لسوء معاملة الرجل) وتُعتبر مسؤولةً عن دمارها الذاتي. ومن المؤكد أنّ تحميل المرأةِ ـ المدينةِ المسؤوليةَ أسهلُ من مواجهة المسؤولية الشخصية[4]؛ وهذا يدفع نزار قباني الى استخدام وسيلة

---

١ ـ بيروت، منشورات نزار قباني، ١٩٧٦.

٢ ـ في المجموعة: **إلى بيروت الأنثى**، ص ٢٧ ـ ٤٧.

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

٤ ـ انظر ماريام كوك (Miriam Cooke): **الأصواتُ الأخرى للحرب: كاتباتٌ يكتبن عن الحرب الأهلية اللبنانية**. كامبردج ١٩٨٧، ص ١٧.

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

«ما زلتُ أحبُّكِ يا بيروتَ العدل...
ويا بيروتَ الظُّلْمِ [...]
ما زلتُ أحبك يا بيروتَ العشقِ
ويا بيروتَ الذبحِ من الشرّيان الى الشرّيانْ...
ما زلتُ أحبُّكِ رغم حماقات الإنسانْ [...]
لماذا لا نبتدئ الآن»؟ (ص ٤٧)

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

«قومي من تحت الموج الأزرق، يا عشتارْ
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 «مدينةً ـ فردوساً»، ثم تنتقل عبر صورة غامضة إلى مدينةٍ دمرتها الحربُ، لتعود أخيراً إلى نقطة البداية مع فكرة انبعاث «ست الدنيا» من دمارها، وصولاً إلى إعادة بناء بيروت ـ الفردوس. وهكذا تبقى صورةُ نزار قباني متمسكةً بفكرةٍ مؤدّاها أنّ المدينة فسحةٌ بهيجةٌ، كما تصرّ على وهم وجودِ مثلِ 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. أَضِفْ إلى ذلك زَعْمَ 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[1].

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

---

١ ـ إنّ دعوة نزار قباني الى ميلاد أسطوري جديد لبيروت مرفوضة (بردّ غير مباشر) في قصيدة «الوقت» لأدونيس (في **كتاب الحصار**، بيروت، دار الآداب ١٩٨٥ ص ٥ ـ ١٩)، التي ألّفها الشاعرُ خلال أشهر الحصار الاسرائيلي لمدينة بيروت في عام ١٩٨٢. فأدونيس الذي تكنّى باسم إله الخصب الفنيقي يظل دائباً على الاحتفاظ بمفهومه الشعري وعلى الإفادة من مخزون صور أساطير الخصب. ولكنه هنا يعرض هذه الصور بسخرية لاذعة وبتأثير تغريبي، معلناً موتَ بيروت بدلاً من إبداع رؤيا شاعرية لميلاد المدينة من جديد. ففي زمن الحصار الاسرائيلي، أو «زمن الجنون»، تتعرض دورةُ الحياة نفسها، التي هي الجوهر الأساس لسائر أساطير الخصوبة، للانهيار. حتى دم إله الخصب (أدونيس) الذي يتمخض إهراقُهُ عن ولادةِ دورةٍ حياتيةٍ جديدةٍ في أساطير الخصوبة قد تعرّض للجفاف. فزمن الحصار شديد الكآبة، وهو أفقد الآلهة قدرتهم على إضفاء أي معنى على وجودنا. وبالتالي فإنّ الأساطير المكلّفة بإضفاء معنى للوجود الانساني لم تعد صالحة لأداء هذه الوظيفة. مع تدمير بيروت في ١٩٨٢ تحولت أسطورة الانبعاث الى 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.