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.

ب ـ ديالكتيك الحب والموت

تشكل «قصيدة بيروت»[1] لمحمود درويش أنشودةَ حبٍ تتغنى ببيروت، وتستند إلى تصوّر المدينة فسحةَ حلمٍ للتحرر الفلسطيني والعربي. وفي الوقت نفسه فإنّ الشاعر يقدّم صورةً دقيقةً عن بيروت التي ذبحتها الحرب، ويقوّم بمرارةٍ الوضعَ الفلسطينيَّ العصيب في لبنان. وديالكتيك الحب والموت يشكل موضوعاً ثابتاً في المفهوم الشعري لدى محمود درويش. فمنذ قصيدته الشهيرة «عاشق من فلسطين» (١٩٦٦) ظلّ العشقُ المولِه للمرأة ـ سواء أكانت تجسيداً لفلسطين، أم صورةً مجازية عن المنفى الفلسطيني ـ ينطوي دائماً على خطر الموت في سبيل الوصول الى المرأة المحبوبة والتوحُّد معها.

في «قصيدة بيروت» يَعْزف درويش على جميع أوتار المدينة ـ المرأة. فدم الشاعر يناجي الحبيبة، وبيروت، بدورها، نائمةٌ على دم الفلسطيني (ص ١٩). ونار عشق الشاعر لهذه المدينة لن تنطفئ أبداً؛ فافتراقه عنها يعني تخليه عن نفسه. إنها «شاهدةٌ» على قلبه، ومرآةٌ تعكس وجهه، و«وعاءٌ» يضمّ روحه (ص ٢١ ـ ٢٣). وبهذه الصور وصُوَرٍ أخرى مماثلة قد يترسخ تماهٍ كاملٌ بين بيروت المرأة ـ المدينة والفلسطيني. فالمدينة تنعم بمغزى أسطوري حين يتوسل إليها الشاعر أن تقاوم مع الثوريين. وهو يعتبرها الملاذ الأخير والوحيد للفلسطينيين، وشعاعَ أملهم الوحيد والأخير في الأجواء السياسية القمعية السائدة في العالم العربي[2]. 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 بُعدٍ مكانيّ تُجَسِّدُ فيه كافةُ الرغبات العربية في الحرية والديمقراطية وتحرير فلسطين.

أما أنوثة بيروت وفتنتها فتُقدَّمان عبر صور طبيعية مثل «تفاحة للبحر»، و«نرجسة الرخام»، و«فراشة حجرية» (ص ١٩، ٣٧) كما تقدَّمان من خلال لوحات شهوانية صريحة ومكشوفة: فالمدينة تُحرق عشاقَها بنار ساقيها وتغرقهم في صدرها (ص ١٩، ٣٣)؛ وبالتالي فإنّ جاذبيتها الأنثوية تنطوي على مخاطر قاتلة. ويجري تقديم بيروت أيضاً سيدةً تحمل اسم «ليلى»؛ وبهذه الإشارة إلى عشيقة الشاعر العربي القديم قيس بن الملوح (مجنون ليلى) تُعيَّن علاقةٌ تناصٌّ بالغةُ الغنى في سبيل الإمساك بالوضع الفلسطيني في جدليّة الحب والموت. فمحمود درويش يتلفّع بثوب شخصية «المجنون» الخرافية، شخصية ذلك العاشق المولَّه[3]. وعاشق بيروت الفلسطيني يعبِّر عن جمال عشيقته بصور مستمدة من الغزل العربي الكلاسيكي إذ يقول: «أيطلا ظبيٍ، وساقا غزالة، وجناح شحرور، وومضة شمعدان» (ص ٣٣).

ولكنّ ليلى الحديثة لا تثق بحبيبها، مثلها مثل ليلى القديمة التي تخلت عن «المجنون» لتتزوج رجلاً آخر. وكلما عانق الفلسطينيُّ ليلاه طلبت منه رصاصاً جديداً طائشاً (ص ٣٣). وهكذا فإنّ الفلسطينيين في بيروت يغوصون في أوحال متاهة الحرب، يلعبون بالنار، أسرى «بين قنبلتين»: فإنْ تخلّوا عن الأمل في التوحُّد مع العشيقة قتلوا «أسطورة الثورة» البيروتيةَ؛ 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 لمعشوقتهم مضحِّين بحياتهم في سبيلها.

لقد انتهكت المدينةُ ـ المرأةُ ميثاقَ الحب مع العاشق الفلسطيني، فباتت غير جديرة بحبه. صحيح أنّها ما زالت تبدي حماسةً لهُ، ولكنّ الحرب غيّرتها حتى صارت تخون عشّاقها الحقيقيين. فقد أدارت بيروتُ ظهرَها للثوريين، وانقلبتْ إلى مرتع للأغنياء الجدد، واستسلمتْ للمرابح الرأسمالية، وراح سِعرُها «يعلو ويهبط مثلَ 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 «تصدِّر الشهداء كي تستورد الويسكي» (ص ٢٥، ٣٠، ٣١). ولقد أعدّ الشاعر مسدسه لإطلاق النار، ولكنْ في هذا التفسير الحديث لقصة مجنون ليلى لم يحدِّد الاتّجاهُ الذي قد يحلو للعاشق الحديث أن يختاره: هل سيبادر آخرَ المطاف إلى الانتحار كُرْماً 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 عشّاقٌ ظالمون «ستّ الدنيا» في قصيدة نزار قباني، فإنّ الرؤية الفلسطينية للعلاقة القائمة بين المدينة ـ المرأة وعاشقها مختلفةٌ إلى حد كبير هنا؛ فقد شَوَّهت

---

١ ـ نُشرت للمرة الأولى في مجلة **الكرمل** (بيروت)، العدد الأول (١٩٨١)، ص ١٧ ـ ٣٨؛ ووردت فيما بعد في مجموعة **حصار لمدائح البحر**، بيروت، دار العودة، ١٩٨٥، ص ٨٩ ـ ١١٦. وكان اعتمادي على النص الذي نشرته **الكرمل**.

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

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

الحربُ بيروتَ حتى راحت تسيء معاملة عشّاقها الصادقين الذين هم من نمط «مجنون ليلى» وتخونهم. غير أنّ إغواء الأنثى في القصيدتين كلتيهما يبقى هو السمة الرئيسية المميزة التي تطغى على المرأة ـ المدينة، وتؤسْطَرُ طاقَتُها: أيْ جاذبيتُها وخطرُ التعرض للقتل جراء الوقوع في حبها. لكنّ صورة المرأة ـ المدينة تبقى ملتبسةً بعض الشيء؛ إذ بمقدار تحميلها مسؤولية انحطاطها، يتم تقديمها ضحيّةً من ضحايا الحرب. ففي ختام «قصيدة بيروت» ينقلنا الشاعر إلى عالم الأحلام لالتقاط ما تبقى من معشوقته:

«... امرأة الدم المعجون بالأقواس [...]
قمر تحطّم فوق مصطبة الظلام
بيروتُ. والياقوت حين يصيح من وهجٍ على ظهر الحمام
حُلُمُ سنحمله ونحلمه متى شئنا [...]» (ص ٣٨)

في تلك المرحلة (١٩٨١) يواصل محمود درويش الاعترافَ بحبه لصورة مثالية هي صورة بيروت، المرأة ـ المدينة، «ياقوت» وميض الحلم الفلسطيني. إنّ أسطورة الثورة البيروتيةَ لم تنتهِ بعد؛ فالفلسطينيون ما زالوا يحملون فسحة حلمهم معهم، مثلهم في ذلك مثل الشاعر القديم «المجنون» الذي حلّت صورةُ ليلى المثالية عنده محلّ المعشوقة المفقودة[1].

ج ـ موت بيروت، موت المدينةِ/المرأةِ المغوية

يرحل محمود درويش في مؤلفه النثري: **ذاكرة للنسيان** (١٩٨٦)[2] 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 الشاعرُ حدّاً لعملية أسطرة المدينة ـ المرأة، وتحديداً لفكرة طاقتها الأنثوية الإغوائية، زاعماً أنه لم يعد يعرف إن كان قد سبق أن أحبّ بيروت (ص ٧٥). بل يصف بيروت بنعوت سلبية صريحة: فهي امرأة فاتنة مُغوية جنسياً، وهي مومس متاحة للجميع قدَّمَتْ نفسَها لكلّ عابرِ سبيل، وسارت خلف ما ليس لها، وجمعت حولها الرجالَ من العشاق والأعداء على حد سواء (ص ٧٥، ٧٧)[3]. وبهذه الطريقة ساهمت المدينةُ في سقوطها الذي أفضى الى إعدامها الأخير على يد الجيش الاسرائيلي في حصار بيروت عام ١٩٨٢.

لقد عاش الفلسطينيُّ والمدينة ـ المرأة، كلاهما، في وهم الحب المتبادل، أو كانت قصة حبهما مستندة الى المظاهر الزائفة، والى خطإ الطرفين في تصور كل منهما للآخر (ص ٢٠). **فبيروت/الياقوت تتساوى هنا** مع تابوت الشاعر. فمع سنوات الحرب أصبحت بيروت شارعاً ضيقاً بالنسبة للفلسطينيين، اسمه «شارع يموت» (ص ١٤٣). وينجو الشاعرُ من الحصار الإسرائيلي عام ١٩٨٢، فتحاول المرأةُ ـ المدينة «المتوحشة» إغواءه مرةً 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 طاقةُ المرأة ـ المدينة الإغوائيةُ ولا يتحرر الشاعرُ من الانشغال بأسطرة بيروت إلا في لحظة الموت بعينها. فخلال الحصار قُتلت جرأةُ المدينة وحبُّها الشديد للحياة، وانقلبت بيروت الياقوتية إلى نقيضها المطلق: الى تابوت. ومع هذا التحول الحاسم في صورة المدينة لم يعد ممكناً الحفاظُ على حب الفلسطيني لبيروت (إكراماً للثورة وللأمل)، عبر استبدال المدينة (كما هي في الواقع) استبدالاً مثالياً بصورة المرأة ـ المدينة المعشوقة. فلدى مواجهة موت بيروت يتجاوز الكاتبُ ـ الذّكَرُ تمثيلَ المدينة القائمَ على الأساطير الجنوسيّة ـ الأنثوية. ومن المفارقات أنّ الفلسطيني ينجو من فنون بيروت الإغوائية ومن دوره هو كـ «مجنون ليلى» في السيناريو الرؤيوي للحصار: إذ يعلن أنه من الآن فصاعداً «مجنون في الحياة» (ص ١٤٣). وهكذا فإنّ الشاعر لا يغرق في القنوط لدى مواجهة وضع المدينة المحاصرة الميؤوس منه تماماً، بل تتغلّب روحُ الحياة على جدلية الحب والموت. ولهذا يدعو درويش بيروتَ الى أن يقوما كلاهما برفع تابوتيهما الى الشرفة على مرأى القنابل والمدافع الإسرائيلية حتى يتوحّدا بطريقة أخرى، هي المقاومة المشتركة، من خلال الكرامة وإرادة الحياة لديهما: «الشرفة هي اعتداء الحياة على الموت. هي مقاومة

---

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

٢ ـ الطبعة العربية الأصلية ظهرت في مجلة **الكرمل** الفلسطينية، ٢١ ـ ٢٢ (١٩٨٦). ص ٤ ـ ٩٦. جميعُ الاقتباسات مأخوذة من **ذاكرة... للنسيان. الزمان: بيروت. المكان: يوم في آب ١٩٨٢**، طبعة خاصة، القاهرة: دار الثقافة الجديدة ودائرة الثقافة في م.ت.ف. ١٩٨٩.

٣ ـ «ولعل الجميع أدركوا أنْ لا بيروت في بيروت. فهذه السيدة، الجالسة على حجر، صورة لزهرة عباد الشمس تتبع ما ليس لها، وتجرّ 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 ـ المدينة ليعكس سقوطَ بيروت وموتها. ففي روايته **رحلة غاندي الصغير**[١]، يُقتل ماسح الأحذية اللبناني الفقير «غاندي الصغير» أثناءَ الغزو الإسرائيلي لبيروت (١٥/٩/١٩٨٢). وتمثل قصته، مع حكايات حياةِ أناس آخرين من أهالي بيروت وموتِهم، الرحلةَ المأساوية بل والقاتلة للبيارتة العاديين ولمدينتهم (ص ٢٠٦). وتتكشف هذه القصصُ والحكايات على شكل مسلسل عَرَبسيّ [أرابسكي]. فالمدينة نفسها هي التي تقدم لنا معظم التقارير غير المكتملة عن المصاعب التي لا تنتهي وعن الأهوال اليومية التي يقاسيها هؤلاء الناس، متمثلةً في مصير غاندي الصغير.

إنّ المومس العجوز «أليس»، صديقة «غاندي» الذي ظل طوالَ حياته يرعاها، هي التي تشخِّص بيروت. ولقد تعبتْ هذه المرأة السبعينيّة من حياة التسكع التي عاشتها بين البارات وبيوت الدعارة حتى اختفت نهائياً في ١٩٨٤ (ص ٨ ـ ١٠). بل الحق أنّ «أليس» زالت من الوجود منذ أمد بعيد، لأنّ كل صفات الأنوثة والجمال قد غادرت بيروتَ منذ زمن طويل. غير أنّ «أليس» ما زالت، في الوقت نفسه، على قيد الحياة؛ فهي أمُّ جميع اللبنانيين (ص ٩). إنّها تمثل الوجه الحقيقي لمدينة أُرهقتْ واغتُصبتْ من قِبل أبنائها بالذات مرةً بعد أخرى (ص ٢١). ولهذا فليس هناك أوجُه شبهٍ 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 ـ المدينة عند إلياس خوري فقدتْ جاذبيتها وقدراتها على الإغواء والإثارة؛ ولكونها تجسيداً مجازياً لمدينةٍ ماتت حين أضاعت هويتها الخاصة الفريدة فقد باتت محرومة من صفاتها الشهوانية. لقد اختفت هويةُ بيروت في زحمة المظاهر والأفكار المتنافرة التي حاولت المدينةُ أن تستخدمها أساساً تبني عليه صورتها. يشبِّه إلياس خوري بيروت برحّالةٍ أبدي، دائم التبدل والتحول بحثاً عن هوية: «أنظروا إلى بيروت، من سويسرا الشرق الى هونغ كونغ، إلى سايغون إلى كالكوتا إلى سيريلانكا. كأنّنا 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 القيمُ الأخلاقيةُ والمفاهيمُ الإيديولوجيةُ مخفقة. وجرّاء هذا التشظي الكامل تختفي «أليس». فالمرأة ـ المدينة، أسوةً بأهلها، تُختزل إلى قناع فارغ مطموسٍ بالعدم.

وفي محاولة يائسة أخيرة يبحث الراوي عن «أليس» ـ المدينة الميتة ـ في مأوًى للعجزة بحيّ الأشرفية. ولكنّ «أليس» لم يسبق أن أتت الى 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 الأشرفية)، مسرحُ 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» أيامَ شبابها، ولكنه حين يقترب منها يعجز عن ملامستها. وعلى شاهد القبر لا يجد سوى اسمه هو، مع اسمَيْ أمه وجده: 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 ـ رمزُ المدينة المثالية تلك ـ موجودةً، بل صارت جزءاً من الذاكرة الجماعية اللبنانية. وإنّ غاندي الصغير مع سائر أهالي بيروت في «رحلة» إلياس خوري لَيُشاركونها مصيرها: فليس موتهم إلا تعبيراً عن حقبة الحرب المأساوية في التاريخ اللبناني المعاصر. غير أنّ «الرحلة» بحثاً عن هوية لبنانيةٍ مّا لم تبلغ نهايتها بعد، إذ على الناس أن يتجاوزوا الهويات المزوّرة والمُثَل الزائفة. وعندها فقط سيستعيدون القدرة على الصمود وعلى امتلاك تراث «أليس ـ بيروت» عن طريق إعادة بناء لبنان وطناً.

تفكيك الأبعاد الأسطورية في صورة بيروت الأدبية

أ ـ موت أسطورة «المدينة» في متاهة المدينة الأسطورية

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

١ ـ بيروت، دار الآداب ١٩٨٩.

٢ ـ تمثّل هذه المدن وجوهَ بيروت المتعددة. ففي البدء كانت العاصمة اللبنانية مدينة متناغمة، غنية، مستقرة وجميلة، شبيهةً بسويسرا. ثم ما لبثت أن انقلبت إلى هونغ كونغ الشرقِ الأدنى، حيث التطور الرأسمالي الرخيص والسريع، وحيث الأرباح المدهشة ومعدلات النمو المذهلة. وبعد هذه الحقبة الرأسمالية تحولت بيروت إلى سايغون ثوريّة، وراحت تحارب عبثاً في سبيل التحرر من الهيمنة الامبريالية. ثم دُمّرتْ بيروت نهائياً بالحرب، وانشطرت الى نصفين: نصف انحدر الى ما يشبه أحياء كالكوتا الفقيرة القذرة، في حين ظلت الأحياء البرجوازية الغنية، في النصف المقابل، دائبةً على استغلال الخادمات اللواتي جرى استيرادهنّ من سريلانكا.

٣ ـ بيروت، دار ابن رشد.

المحاكمة] كما يشبه الأبطالَ في بعض القصص والحكايات الشعبية العربية الذين يهيمون على وجوههم بحثاً عن الحظ والكنوز. وتُعبِّر الرواية عن الاغتراب الوجودي للإنسان الحديث على مسرح الحياة الحَضَرية [المدينيّة] بدوائر ملتوية لغريبٍ بلا اسم، يخرج من فضاء لانهائي غير خاضع للزمن. يدخل هذا الغريبُ المدينةَ الأسطورية ليَعْبُرَ أرضاً يباباً لا حدود لها ملأى بالمتاهات حتى تموت المدينة في الطوفان. ولصورة المتاهة التي تعكس تمزق المدينة والمجتمع وتشظّيهما جرّاء الحرب أهميةٌ مركزيةٌ في هذه الرواية.

من الصفحات الأولى لنص الياس خوري المفعم بالشاعرية واللغة المجازية [الأليغوريّة] نقف على حقيقة أنّ بحث الغريب عن «المدينة» عبثٌ لا طائل تحته. فمثل هذا المكان الذي يمكّن الإنسان من الاهتداء إلى بيت مستقر وأمن، ومن اكتساب هويّة، ليس موجوداً (أو لم يعد موجوداً). وهكذا يعلن الكاتبُ موت أسطورة «المدينة»، وهو بالتالي يعلن موت المفهوم الحَضَري [المديني] الذي أسقط على المدينة التجلي المكانيَّ لرغبات الإنسان وهويته وسعادته: «لكنّ المدينة التي أتى إليها من أمكنة بعيدة غابت. قيل إنّها غادرتْ في العيون، وقيل إنّها ذهبْت إلى البحر، وقيل إنّها 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 مديني شامل يتجاوز الواقع الملموس لبيروت التي نحرتها الحربُ[١]. ولكنّ رؤيته الأسطورية للمدينة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالوضع اللبناني، بل لا يمكن أن تسند صيغتها الحالية إلا بالاستناد إلى تجربة الحرب الخاصة هذه. ولعلّ من المفارقات الساخرة أن يلتفّ الكاتب حول قصة التكوين الإنجيلية: فبدلاً من أن تُبنى مدينتُه وتُخلق فإنها تحكم بالسقوط، لأنّ الناس يدمِّرون مدينتهم ويدمِّرون أنفسهم في عملية الحرب «المضادة للخلق». ويبقى أهالي المدينة الأسطورية أسرى طقوس العبادة: فثمة سبع عذراوات دائباتٍ 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 الى الإيمان الراسخ بالنظام الطائفي[٢].

ينطلق بحثُ 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 وعصيّة، كما أنّ لها سبع بوابات، وقصراً، وملكاً، وبواباتٍ داخليةً مصنوعةً من الذهب والفضة. ولكنْ سرعان ما يتضح أن أوجه الشبه هذه ليست إلا وهماً.

تتشكل القاعدة البنيوية لأمثولة الياس خوري من الأجواء الأسطورية في الحكايات الشعبية الخيالية ومن أُطرها[٣]. وتوظَّف هذه العناصرُ في الوقت نفسه من أجل تفكيك صورة المدينة الأسطورية. فالغريب يقع أسيرَ تصوراتٍ عذبة عن المدينة: يأتيها حالماً بدخولها مثلَ أمير برفقة فتاة جميلة (ص ١٤)، ثم يُقاد إلى حمّام رخامي ويُلبَسُ أفخرَ الملابس، ويلتقي، آخرَ المطاف، بامرأة جميلة (ص ١٢). غير أنّ أيّاً من هذه الأحلام لم يتحقق، ولا يرحِّب به أحد، كما لا توجد أية إشارات تدلّ على وجود حياة اعتيادية، بل إنّه ـ على النقيض من ذلك ـ لا يرى سوى أسوارٍ أسمنتية عالية مخيفة. والأسوأ من هذا كله أنّه لا يهتدي الى أبواب المدينة إلا بعد أن يطوف حول الأسوار عدة مراتٍ.

وأمام كلّ باب من الأبواب تقف حسناء شابةٌ مستعدةٌ لفتحه للغريب. وحين ترفض الفتياتُ مرافقته إلى قلب المدينة يَفْسد حلمُه ببلوغ «مدينة الأحلام»، وتزيد مخاوفه. فعليه أن يقتحم عالمَ المدينةِ الغريبَ وحده؛ وتلك مهمةٌ يرفض الإقدام عليها ستٌّ مرات. ولكنّ كلاً من الحسناوات تَعِده بأنه واجدٌ بوابةً ذهبيةً/فضية داخل المدينة؛ وما عليه إلاّ أن يعبرها حتى يجدهنّ في انتظاره لممارسة الحب معه (ص ١٣ ـ ١٥).

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

---

١ ـ في مقابلة عام ١٩٨١ قدّم الياس خوري التفسير التالي للمدينة في روايته: «أما **ابواب المدينة** فهي من بيروت وليست عن بيروت، إنها الرؤيا التي تقدمها مدينة عظيمة ومدمّرة ومسحوقة وتريد أن تعيش، هي بيروت، وهي تقدم رؤيتها عن كل المدن. فأسوارها هي الأسوار التي تحيط بكل المدن العربية، وغربة الانسان 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 للبدايات الحقيقية»، **الموقف الأدبي** العدد ٤٦ ـ ١٣/٧/١٩٨١، ص ٤٧.

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

٣ ـ يبيّن المظهرُ الخارجي لمدينة الياس خوري الأسطورية، إضافةً إلى بعض التفاصيل في حبكة الرواية، تأثُّر صورته المدينية بقصص **الف ليلة وليلة** ولاسيّما بقصة «مدينة النحاس».