من التنقيب إلى العَهَن: في ترتيبات فنّ التجهيز

وليد صادق

في العقد الأخير من القرن العشرين، شهد الوسطُ الفنيُّ والجامعيُّ في لبنان صعودًا ملموسًا، وإنْ خافتًا، لنوع من الممارسات الفنية ونظريّاتها اتُّفِقَ على تسميته فنّ التجهيز. وخلال هذه السنين المنصرمة، أدّت هذه الممارسات الفنية ونظريّاتُها قسطَها من الإنجازات. وها نحن، بعد نهاية القرن الماضي، نراها قد بدأتْ تنُمّ عن ظواهر ترهُّلٍ وعن مناحٍ تغييرية كانت مضمَرَةً ربّما في لبّ تظاهراتها الأولى.

والكلام عن فنّ التجهيز، في صعوده وإنجازاته وترهُّله وتحوُّلاته، يتطلّب قَدْرًا من الادّعاء يصاحِبُ متواطئًا ادّعاءاتِ هذا النحو في الفن. فإذا نَظَرْنا في أقوال بعض ممارسيه، لاحظنا مواقفَ تدنو ـ في حماسها أحيانًا وفي طموحها غالبًا ـ من نبرة يَصْعب تعليلُها نسبةً إلى تأثيراتها الفعليّة. كما نلاحظ في ردود خصوم هذا الفنّ مبالغةً في وصفهم إيّاه خطرًا داهمًا وانحطاطًا متعمّدًا.[1] وأَحْسب أنّ في هذه العلاقة المفتعلة نسبَيّاً ـ أيْ بين نبرة التجهيزيّين السِّجالية وبياناتهم النقديّة الشاملة، وبين ممانعة خصومهم التي لا تخلو من الفضول ـ ظواهرَ عدّةً تضع فنّ التجهيز في خانة فنون الحداثة المتأخرة، وتضعه في الوقت نفسه جزءًا مكوِّنًا لمَشْهد العولمة ومداها الفانتاسماغوريّ[2] في لبنان ما بعد الحرب.

قد يختلف المؤرِّخون، إنْ وُجدوا، على رسم سياقٍ لفنّ التجهيز في لبنان وتعيينِ أسماءٍ لروّاده. ولكنْ في تأجيل موقّتٍ للعمل التأريخيّ وإشكاليّاته النظرية والسياسية (وهو عمل دقيق لا بديلَ عن مواجهته ومباشرته في وقتٍ لاحق)، لا بد من قراءةٍ تتناول العملَ التجهيزيَّ الأول لزياد أبي اللمع في آب ١٩٩٢ بدايةً عمليّة لذلك التأريخ ولإشكاليّاته؛ ففي هذا العمل ما يكفي من تكثيفٍ في الأفكار واختلاطٍ في الوسائل لكي يُعتَبَرَ حدثًا مفصليّاً واستئنافًا عنيفًا للفنّ في فترةٍ ما بعد الحرب.

اتّخذ أبي اللمع لعمله الأول قطعةً من شاطئ ساحل أنطلياس، في نقطةٍ تقع ما بين محلاّت «أ.ب.ث» التجاريّة وجسرِ أنطلياس، وأزال عنها تلالَ القمامة المتراكمة، ثم سَوَّرها بأعمدة حديدية وأسلاك شائكة، تاركًا مَنْفذًا واحدًا إلى أرجائها هو مدخلُها ومخرجُها في آن واحد (صورة ١). وعلى هذا الشاطئ، الذي عُرف حينذاك تباعًا بـ «السان بلاش» ثم بـ «شطّ الجنرال» (تيمُّنًا بالجنرال ميشال عون)، أَنْشأ أبي اللمع فسحةً هي في أساسها جلاءٌ موقتٌ لنفايات كانت قد باتت تحيط بها متربِّصةً، ووزّع في أرجائها مجموعةً كبيرةً متنوِّعةً من الماكينات والمحرّكات والتركيبات، مؤلَّفةً من خُردة ونفايات أسلحة وقذائف (صورة ٢). يقول أبي اللمع[3] إنّ موضعةَ وعَرْضَ هذه الخردة، ولاسيّما القذائف، يأتيان في سياق إعادة تنشيط الحرب بين قطبيْن خاسريْن من الاحتمالات: أوّلُهما إعادةٌ و«مسرحةٌ» لرعب الحرب وهولِ معدنها الماحق؛ وثانيهما نفيُ الحرب إلى مضمار الحنين وتاريخِه الأسطوريّ. وبين هذيْن القطبيْن، الحاضريْن في الخطاب السياسيّ الرسميّ، واللّذَيْن يُثبّتا الحربَ بوصفها اعتلالاً عابرًا، يَجْتهد أبي اللمع في تقديم الحرب وكناياتها

---

١ ـ أنظرْ حوارًا مع نقيب الفنّانين التشكيليّين السابق مارون الحكيم، جريدة **المستقبل** ١٧ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٩٩.

٢ ـ نسبةً إلى الـ Phantasmagoria، وهو تعبيرٌ دخل اللغةَ الألمانيّةَ من طريق اللغة الإنجليزيّة، فكان استعمالُه الأوّل في سنة ١٨٠٢ عنوانًا لمعرض من الخِدَع البصريّة المبنيّة في معظمها على ما كان يُعرف حينها بالفانوس السحريّ أو Magic Lantern. وقد استَخْدم كارل ماركس هذا التعبير في معناه السلبيّ في وصْفِهِ لما سمّاه بفَتَشيّة السِّلْعة. ويقول ماركس إنّ شكل السِّلْعة يفترق عن السِّلْعة نفسِها من جرّاء حَجْبِ أنّها نتاجٌ لنشاط بشريّ: «هي ليست سوى علاقة اجتماعية محدَّدة بين البشر أنفسهم، تتخذ هنا ـ وبالنسبة إليهم ـ شكلاً فانتاسماغوريّاً لعلاقة بين الأشياء.»
إشارة لرودني ليفينغستون، مترجِم كتاب **بحثًا عن فاغنر**، لثيودور أدورنو، منشورات فرسو، ١٩٨١، ص٨٥.

٣ ـ زياد أبي اللمع، في حوار مع جايس سلّوم ووليد صادق، أيلول ١٩٩٢، شريط فيديو، ١٢٠ دقيقة.

لحظةً مؤسِّسةً في صيرورتنا التاريخية. ولا يخلو اجتهادُه هذا من تهكُّمٍ أساسيّ مواكِبٍ يستعيد مقولةَ الصيرورة كإشكاليَّة فلسفيَّة غربيَّة، وذلك من خلال مقاربةٍ ودمجٍ مُقْلِقٍ لأشكال القذائف مع أحد المناحي الأساسية لجماليَّات فنون الحداثة كما في منحوتات كونستنتين برانكوزي (١٨٧٦-١٩٥٧).

رافق التجهيزَ ملصقٌ عَنْوَنَه أبي اللمع بعبارة «أينَنا؟»(صورة ٣)، ووَزَّعَ على ورقته مقتطفاتٍ واستشهاداتٍ لفنّانين ومفكّرين أوروبيِّين تتراوح ما بين تصنيفات عنصريَّة للعرب وحضارتهم الراكدة وبين بياناتٍ مناصرة للحداثة المطْلقة ولسلطانِ السرعة كما في كلام عميد المستقبليِّين الإيطاليِّين فيليبو توماسو مارينتّي،[١] وكما في عبارةٍ للمصمِّم ريمون لوي الفرنسيّ المولد يقول فيها إنَّ «مقبضَ فأس ومقصٌّ محراث ومبضعًا ومروحةَ محرّكٍ باخرةٍ وإبرةً هي صحيحةٌ من وجهة نظر جمالية.»[٢] أمّا في بطاقة الدعوة، فقد اختلطت الپاروديا مع التوثيقيَّة، وضاعت حدودُ اختلافهما: فإذا بنا نطالعُ على البطاقة مقتطفاتٍ من صحف محليَّة وأخرى عالميةٍ تُشيد بموهبة أبي اللمع وريادته، واصفةً إيّاه بجبران خليل جبران وبالمُجدِّدِ المنتَظَر.

في هذا الفيض من الإشارات وتشابكاتها النقديَّةِ، والغامضةِ أحيانًا، أعْلَن أبي اللمع نَهَمَه للولوج في فانتاسماغوريا الحرب الأخيرة، مُستبقًا فانتاسماغوريا السوق الاستهلاكيَّة المحليَّة العائدة. وبالرُّغم من أنَّ ذلك النهم لا يقابله سوى ابتسارِه المحتومِ لقدرته على الإلمام بكل جوانب مشروعه الطموح، فإنَّه نجح في عمله هذا في تقديم مجموعةٍ من الاقتراحات التي رافقتْ وألقتْ بثقلها على ممارسات التجهيزيِّين الذين تلوه. ونجحتْ في فرض بعض التحدِّيات التي فَشِلَ معظمُ هؤلاء في الانتباه إليها وإلى ضرورة تخطِّيها.

أصرّ أبي اللمع على أن يَدْخل في عمله الأول هذا في صُلب رهان فنّ التجهيز وأن يواجِهَ قَلَقَ هذا الفنّ الدائم وقرينه المكروه، أي «المسرحيّ.»[٣] فقد شكّل تجهيزه متَّبِعًا قوالبَ هجينةً تَمْزج الكلامَ النقديَّ بأشكالٍ مستعارةٍ من الأسواق الاستهلاكيَّة، كالكراسي وعرباتِ التبضُّع والبارات (صورة ٤). ولئن كان لكلامه نبرةٌ نقديَّةٌ ضاغطة، فذلك لأنَّ الكلام هو العامل النقديّ والمتبقّي الوحيد من لغة الفنّ، في حين أنَّ كلَّ عناصر عمله الأخرى منتَشلَةٌ من أدوات الموت الجماعيّ وموضَّبةٌ في أشكال وافدة من عالم الاستهلاك اليوميّ. وفي هذا الزواج المتفاوت نتفهَّم فيضَ كلام أبي اللمع النقديّ، وتوزيعَه الدؤوب ـ والتلقينيَّ أحيانًا ـ للتعابير المطبوعة في أرجاء معرضه: ذلك لأنَّه لا بدّ من نشر الكلام وتحصينِهِ وسطَ دفْقٍ لا يَنْضب من صورٍ وأغراضٍ لا ضابطَ لها ولا حدود، لكونها منتَشلَةً من سوق الاستهلاك اليوميّ ومن مسرحها الفانتاسماغوريّ.

يقول ثيودور أدورنو في معرض نقاشه لأعمال ڤاغنر الأوبرالية: «الفانتاسماغوريا هي لحظةُ تحوُّلِ المظهر الجماليّ إلى وظيفةٍ تابعةٍ لصفات السلعة.»[٤] وبكلام آخر، ليست ثمَّة إمكانيةٌ لاسترداد الأشكال وإعادةِ حقنها بمعاني العلاقات البشريّة المنتِجة لها. ويتابع أدورنو قائلاً: «الحقيقة المطلقة للاحقيقيّ ليست سوى واقع السِّلعة التي تحاول استلابَ وإلغاءَ شروطِ نشأتها في داخل النشاط البشريّ.» ولذا ـ والكلامُ أيضًا لأدورنو ـ تستعيد الفانتاسماغوريا، بمظاهر عجائبها المُستغْلَقة، إرثَ الرومنطيقيَّة وافتتانَها بالقوى السحريَّة التي نَسَبَتْها هي بدورها إلى عوالم ماورائية.[٥]

أشار أبي اللمع، في حماسه لمواجهة الفانتاسماغوريا وسحرِ مسرحها المسيطر، إلى ضرورة التورُّط أولاً بما هو لافنّيّ (مع الافتراض المواكب هنا أنَّ ما هو فنيّ إنَّما هو نقديّ أيضًا)، أيْ بسحر الأسواق الاستهلاكية، ومنازلته ثانيًا بالنقد الكلاميّ. ففي هذه المواجهة تنحاز الصورةُ إلى السحر، كمنشَإِها الأول، وتصبح غريمةَ الفنّ وحوريَّتَه المُضلِّلة. فنحن أمامَها عُزَّل، نَفْقد قدرتَنا على التمييز بين صناعة الفانتاسماغوريا والحلم، كما في المثل الذي يقدِّمه أدورنو من أوپرا «تانهاوزر،» حين يقول البطلُ مذهولاً، ناسيًا أنَّ ما يراه هو من صنع يديه وليس ظهورًا عجائبيّاً ذا قوام مستقلّ:[٦]

"Too much, too much! Oh that I now might waken!"

---

١ ـ «يجب اضطهادُ وجلدُ وتعذيبُ كلِّ مَنْ يُخْطئ ضد السرعة. السرعة نقيَّة في طبيعتها. البطءُ مقزِّز في طبيعته. وإذا كانت الصلاة تعني الاتصالَ مع الآلهة، فالجريُ السريعُ صلاة أيضًا.» (من الملصق المرافق للتجهيز)

٢ ـ من الملصق المرافق للتجهيز.

٣ ـ أنظرْ مقالاً عن فن التجهيز لطوني شكّر بعنوان «الحياة من هوامشها،» جريدة **النهار**، الملحق الثقافيّ، العدد ٣٢٩، السبت ٢٧ حزيران ١٩٩٨.

٤ ـ ثيودور أدورنو، **بحثًا عن ڤاغنر** (١٩٥٢)، النص الإنجليزيّ ترجمة رودني ليڤينغستون (لندن: ڤرسو، ١٩٨١)، ص ٨٥ ـ ٩٦.

٥ ـ تتعدى الاستعانةُ بنصّ أدورنو هنا منطقَ الإقناع واستحضارِ الحجج. فهذا النصّ يأتي ليَفْضح إحدى إشكاليات فنّ التجهيز المقيمة، أي المسرحيّ. وهذا الإشكال يتعدى كونَه مجردَ استعارةٍ أو استيرادٍ لإشكاليةٍ رسمتْ مسارَ هذا المنحى في ممارسة الفنّ في أوروبا والولايات المتحدة. إنَّ موضعة عمل أبي اللمع وأعمالِ الذين تلوه في سياق هذه الإشكاليَّة هي تحديدًا محاولةٌ لتثبيت مقولة الاستئناف لفنونٍ ما بعد الحرب. فالاستئناف هنا ذو شقَّيْن: أولُهما محاولةٌ للحاق بخطى الفن الغربيّ بعد طول انقطاع، وهذه حجّة تراجعتْ بسرعة مع توالي الأعمال التجهيزيَّة ونضوجها. وثانيهما، وهو إشارةٌ إلى الجدوى المرابضة في فنّ التجهيز، عمليةُ ربطٍ دقيقة ونقديَّة ما بين طورٍ من أطوار الفنّ ونقدِ الفنّ في الغرب وبين حاجةٍ محليَّةٍ إلى محاكاةٍ ومواجهةٍ ما ليس بفنيّ: أيْ أنَّه عمليةُ إعادة ترتيب للمجتمع اللبنانيّ اقتصاديّاً واجتماعيّاً وسياسيّاً. وهذا يتطلب خروج الفنّ على نفسه (أيْ نحو المسرحيّ) وعلى تاريخه (المحليّ أولاً) وتوجُّهه نحو: أ. الجيو ـ سياسيّ من خلال التنقيب. ب. الإيديولوجيّ من خلال اللافتتان. ج. التاريخيّ/الأسطوريّ من خلال الموقّت.

٦ ـ ثيودور أدورنو، **بحثاً عن ڤاغنر**، المصدر المذكور، ص ٩٢.

يجتهد أبي اللمع في غير عبارةٍ وتفصيلٍ في صدمنا وإيقاظِنا من أيّة غفلة محتملةٍ قد تودي بنا إلى مهلَكَة الافتتان. فيضاعف تدخُّلاتِه في مسار تجوالنا في أرجاء معرضه، وفي سياق تركيبنا الخاصّ لعناصر عمله. وقد يصل هذا التدخل أحيانًا حدَّ فقدان الثقة بالمُشاهِد وإسقاطِه من معادلة التأويل. ومع ذلك، فإنَّ هذا التدخل آتٍ من قلقٍ وشكٍّ لدى أبي اللمع، لا في المُشَاهِدِ أو الآخرِ على وجه العموم، وإنما في قدرة الفنّ على أن يكون سبيلاً إلى التواصل. وهذا القلق، الذي تفتقده معظمُ أعمال فنّ التجهيز اليومَ، هو الدافع والمُسوِّغ لما فعله، على سبيل المثال، عند مدخل تجهيزه: فقد استعان لإنارة عمله بمُوَلِّد كهربائيّ انتقاه لشدة قرقعته الصاخبة، جاعلاً منه منبِّهًا دائمًا وترياقًا فاضحًا لأيّ افتتان أو تسمُّرٍ محتملٍ لدى المشاهدين.

أسَّس أبي اللمع في عمله التجهيزيّ الأول لعلاقة غير متكافئة، ارتآها ضروريّةً، بين الفنيّ واللافنيّ. وأصرّ على اعتبار الفنّ في أساسه عملاً نقديّاً دخيلاً، يكتسب حركيَّتَه ودورَه نتيجةً لتدخلاته المُشَوِّشة في منطق الأسواق العامة وشؤونها الاستهلاكيَّة والسياسيَّة. ولئن ذهب أبي اللمع في عمله هذا إلى البحث عن علاقة «تنقيبيّة» مع مكان العمل وزمنه، فذلك لأنه كان مدركًا تمامًا عمقَ الفرز الجيو-سياسيّ الذي فرضتْه الحروبُ اللبنانيَّةُ المتلاحقة. ومع ذلك لم ير في هذا النحو التنقيبيّ سوى مستوًى آخر لمداخلة موقّتة وقولٍ عابرٍ ومتنقّل.[1] وقد مارس رأيه هذا عندما تخلّى عن معظم أدوات معرضه وهَجَرَها في مكانها بعد انتهاء المعرض، لتندثرَ وتختفيَ تدريجيّاً تحت أكوام النفايات وجرّافات مشاريع ساحلية جديدة.

إذن صفاتٌ ثلاثٌ جَمَعَها عملُ زياد أبي اللمع ورَسَمَ من خلالها أعمالَه التالية وبعضَ أعمالٍ لفنانين آخرين: ١. اللا-افتتان (أو الوعي النقديّ). ٢. التنقيب. ٣. الموقّت.

وإذا أمعنّا النظر في سلسلة العروض التجهيزيّة التي توالت منذ ١٩٩٢ حتى اليوم، رأينا أنها تتقاطع على الأقلّ مع واحدة من هذه الصفات الثلاث. ويُستثنى من هذا التصنيف فنّانٌ، هو نديم كرم، جمع في أعماله الافتتانَ السطحيَّ والتغاضيَ السافرَ عن التعاطي مع سياسة المكان وتاريخه وصفة الدوام (المُفتعل)، إذ لا تزال تركيباتُه المعدنيّةُ أو «كائناتُه» تتنقل موسميّاً بين صالات العرض والأماكن العامة.[2]

يذهب الناقد فريدريك جايمسون إلى أنّ فنّ التجهيز هو عملٌ مؤلَّفٌ من أدوات مختلطة؛ وهكذا تأتي صفةُ الاختلاط أولاً وتحدِّد استدلاليّاً العملَ في صفاته وأدواته.[3] وهذا عكس الأعمال المبنيّة على نظريات «الحِسِّ المتزامِن» Synaesthesia في الحقل الأدبيّ (شارل بودلير) والـ Gesamtkunstwerk في الحقل الأوبراليّ (ريتشارد ڤاغنر)، حيث يَطْمح العملُ الفنيّ إلى ضمِّ شاملٍ وتأليفٍ متعالٍ ومتكاملٍ للفنّ بفروعه المتعددة، مفترضًا لها استقلالاً تامّاً. في ملاحظة جايمسون إشارةٌ تتعدى النقدَ الصريحَ لحداثة تشترط فصلَ الفنون بعضِها عن بعض وتحديدَ ماهيَّتها أساسًا لقدرتها على التصدّي لانتهاكات المسرحيّ (مايكل فريد) والكيتش (كليمنت غرينبرغ) وخَتْلِهما. ففي تقديم صفة الاختلاط على أيّ تحديدٍ مسبَّقٍ للأدوات، تنفتح أمام فنّ التجهيز احتمالاتٌ جديدةٌ، إذ الاختلاطُ الأهمُّ لا يقع في استعمال الأدوات ومزج الموادّ بل في انتقاءِ حقلِ المداخلة أو مضمارِ الاختلاط. ولذا يصير الانتقالُ التدريجيّ لفنّ التجهيز قائمًا من منحاه «التجهيزيّ،» أي الإنشائيّ والتنقيبيّ المرتكز إلى تعيينٍ وإنْ عابرٍ للمكان، إلى منحى آخر سِمَتُه الأساسيةُ هي المداخَلَةُ الهائمة في حقلٍ لافنيّ سابقٍ له. ونرى أنّ عددًا من الأعمال الفنية الأخيرة (١٩٩٩-٢٠٠٠) بدأتْ تتجه صراحةً نحو التقليل من ثقلِ عدّتها وكثرةِ أدواتها واختلاطها، لصالح استعمالٍ دقيقٍ وخفيفٍ، أو «متطفِّلٍ»، للشبكات المعرفيَّة (أيْ شبكات الإعلام والثقافة والتوزيع) القائمة والمسيطرة.

هذه الأعمال، مثل جريدة **الكسل** (١٩٩٩)،[4] تتخذ من تشابهها مع مضمار الصحافة والقراءة اليومية مدخلاً لانتشارها. وتنطلق مطبوعاتٌ أخرى - مثل **في أنني أكبر من پيكاسو** (١٩٩٩)،[5] **والمياه باردة في المقهى** (٢٠٠٠)،[6] **وكل جامد يذوب في**

---

١ - «إنّ النقد الكامن في موضعة العمل الفنيّ وتحديد مكانه لا يهدف إلى إنتاج فنّ لبنانيّ أو فنّ أصيل. بل هو تورُّط جديّ وعابث أيضًا بضرورة تفكيك الخاص والمألوف اللذيْن يلازمان ويُطَبِّعان الذاتَ الكاملةَ في الوطن الحاضر.» من بيان لزياد أبي اللمع ووليد صادق، معرض S.A.D. (جمعية الفنّانين التزينيين، فرنسا) بيروت، ساحة الشهداء، حزيران ١٩٩٥.

٢ - وليد صادق، «الطرف الثالث: كائنات نديم كرم في وسط المدينة،» جريدة **النهار**، الملحق الثقافي، العدد ٣٤٩، السبت ١٤ تشرين الثاني ١٩٩٨.

٣ - فريدريك جايمسون، «ما بعد الحداثة واليوتوبيا،» في **ترتيبات الطبيعة والثقافة في جديد النحت والتصوير** (بوسطن ولندن، ١٩٨٨)، ص ٢٥.

٤ - بلال خبيز ووليد صادق، **الكسل**، طباعة على ورق، أسود وأبيض، ٥٠ × ٣٥ سم، ١٢ صفحة، تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٩.

٥ - وليد صادق، **في أنني أكبر من پيكاسو**، طباعة على ورق، بالألوان، ١٠ × ٧ سم، ٦٤ صفحة، مهرجان أيلول للفنون المعاصرة، أيلول (سبتمبر) ١٩٩٩.

٦ - بلال خبيز، **المياه باردة في المقهى**، طباعة على كرتون، بالألوان، ١٠,٥ × ١٥ سم، عدد البطاقات ١٩ وهي غير مرقّمة، مشروع شارع الحمرا،

الهواء (٢٠٠٠)،[١] ـ من داخل نطاق تظاهرات فنيّة لتنتشرَ في شبكة من العلاقات تتعدى إطار التظاهرة نفسها. ويَدْخل عمل آخر، **لا أحسب أنّ الناس تخرج من شارع الحمرا** (٢٠٠٠)،[٢] شبكةَ اللوحات الإعلانيّة فيُطلّ على المارة أعزلَ متخلّيًا عن قوامه وموقعه كعملٍ فنيّ (صورة ٥).

وفي هذا التوجه الجديد التباساتٌ عميقة في المعنى سَبَبُها تجاورٌ مزمنٌ ومتفاوتٌ لآراء عدةٍ في الفنّ وفي دوره الاجتماعيّ. فمن ناحية أولى، يبدو هذا المنحى الأخيرُ لفنّ التجهيز نقيضًا واضحًا لمنطلقاتِ ومصالحِ تجمُّعاتٍ رسميّةٍ وتقليديّةٍ مسيطِرة، مثلِ جمعيّة الفنّانين اللبنانيين التي أصدرتْ بيانًا مذعورًا في تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٨[٣] تعلن فيه اعتراضَها المطلق على نديم كرم وأعماله من دون أن تَذْكره بالاسم. وبعيدًا عن أية محاولة نقدية جادة، ينادي البيانُ بالأصالة الفنيّة، مؤكّدًا وضوحَ الهويّة اللبنانيّة. وفي البند الثاني من مقترحاته يطالب بـ «أن تكون الأعمالُ المعروضةُ منحوتاتٍ ونُصُبًا قيّمةً تتجسد بموادّ صُلبةٍ تقاوم الزمن [!]» ومن ناحية ثانية، يبتعد هذا المنحى في «المداخلة المتطفّلة» لفنّ التجهيز عن عملية التنقيب والتورُّط في مكان محدّد، ويتوجه من ثمّ نحو علاقةٍ أكثرَ تركيبًا ووجودٍ أكثرَ تشظّيًا. ذلك أنّ صفة التنقيبيّة، كما مارسها زياد أبي اللمع وغيرُه من الفنّانين، تنطوي جزئيًا على نظرة استرجاعية إلى فنّ الحداثة، بمذهبه الواقعيّ الأول، فتَحْمل من ثمّ عصبًا مقاومًا لمحاولات جرف خصوصيّات الأمكنة والتخلص من تواريخها الثقيلة. وهذا، من ناحية ثالثة، ما يبدو إذعانًا للعولمة والتحاقًا بها وبمنطقها؛ إذ لا خيارَ هنا للمداخلة المتطفلة إلا أن تضيف على عاتقها شرطَ التورّط الصعب في منطق التداول وحركةِ الاستهلاك بغيةَ الانتشار البطيء والتفشّي الخافت.

> «طبقاتٌ لا تُحْصى من الأفكار والصور والمشاعر وقعتْ على دماغكَ، رقيقةً كالنور. وبدا أنّ كل واحدة تَدْفن سابقتها، لكنّ أيّاً منها لم يَمُتْ في الحقيقة.»
> **شارل بودلير**

١. القَصْدُ والعَهَن[٤]

يرسم المنحى التطفليُّ ملامحَ ممارساتٍ فنيّةٍ جديدة يتقابل فيها القصدُ بالعَهَن: ثنائية تعطي الأعمال تأرجُحًا ضروريًا بين النقد واللامبالاة. يَظْهر القَصْدُ من خلال انتقاء دقيق لمكان العرض ولوسيلة التطفل. أما العَهَن فهو إحدى الصفات التي تميّز هذه الأعمالَ عن فنّ التجهيز عامّةً وعن مبدإه التنقيبيّ خاصةً، إذ تُقدِّم بعضُ هذه الأعمال أقوالَها جُزافًا غيرَ مباليةٍ أأصابت أم أخطأتْ. وهذا ما بدا أولاً في جريدة **الكسل** ثم تبلور في مجموعة البطاقات البريدية **المياه باردة في المقهى**. ففي هذه الأخيرة، ينتقي الكاتبُ لغةً مثيرةً لسببين. أولهما إصرارٌ شديدٌ على تجنيس المتكلِّم من خلال تدقيقٍ متَعيّ وفاضح في كنايات ماديّة لجسدٍ آخر يقاربه ولا يحدِّده: «رسم إيفون شيلي خطَّيْن متوازييْن ومتماثليْن في الوقت نفسه. ثم قال: هذه امرأة. لم يجد لها لونًا مناسبًا، فترك أمرَ تلوينها للشمس والريح. وأنا أصدّق أنها امرأة، لكني أشكّ دائمًا في أن تكون شارعًا.»[٥] وثانيهما أفضليةٌ مسبَقةٌ عند الكاتب لكرمٍ وأريحيّةٍ أشبه ما يكونان باللامسؤوليّة في الكلام؛ أفكار، وإنْ لم تخل من ترابط منطقيّ مضمر، فإنّها تبدو مُغْفِلةً لمنطق الإنشاء المنطقيّ ومبدإ المحاججة. فهي لا تحاول إقناعَ قارئٍ ولا تعبئةَ جمهورٍ بقَدْرِ ما هي كتابة أفقيّة في تجنيس الذات أولاً: «القهوة ليست مرّةً ولا حلوة. ليس لها مذاق. فقط تَمْلك الأثرَ والرائحةَ بما يكفي لصُنْع ذاكرة الخيول.»[٦] أما في اختيار البطاقة البريديّة وسيلةً، فإنّ الكاتب يُعيد ضغط الفرديّة وهويتها الكاملة ويقابلها بعَهَن الكلام وعدواه. فنحن عندما نُرْسل بطاقةً بريديةً نَعْرض امتثالَنا لإيديولوجيّة الهوية. إنّ إرسالَ البطاقة البريديّة تجسيدٌ لسلسلة متعاقبة من الافتراضات لا عودة عنها ولا مجال لعكسها: تبدأ بالإنجاز التام للفرد المرسِل، وتنتهي بالمتلقّي الذي هو شبيهُ المرسِل وحضْنُ ثقته. والبطاقة البريديّة هي فُرجةُ الفرديّة وعلنيةُ الخاصّ، فلا حاجة لحجبِ ما تَحْمله من كلام أو لحمايته. الأهم هو معنى الوسيلة ودورها، وهما ما تختصره صورُها المطبوعة العامّة جدّاً. في كتاب **البطاقة البريدية**، يقترح جاك دريدا احتمالَ شبكة اتصالات لا خاتمةٌ مطافٍ فيها ولا مَبْلَغٌ للشيء، حيث الرسائل موجَّهةٌ دائمًا «إلى مَنْ يهمه الأمر.»[٧] وتَحْمل البطاقاتُ في هذه الشبكة سَرَيانَ عدوى تَرْبط اللغةَ بمستعملِ اللُّغة، والوسيلةَ بمستعمل الوسيلة، فيذوب وجهُ البطاقات في قفاها: «ليست جسمًا أنثويّاً، وليست أفعى لامعة بالتأكيد. لكنّ ضفافها سوداء، ولا شيء يفسِّر عجزَ العين عن الإدراك غير

---

١ ـ طوني شكر، **كلّ جامد يذوب في الهواء**، طباعة على ورق، أسود وأبيض، ٩٥ × ٦٧ سم، مشروع شارع الحمرا، أشكال ألوان، تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٠.

٢ ـ وليد صادق، **لا أحسب أنّ الناس تخرج من شارع الحمرا**، لوحة إعلانية على تقاطع شارع الحمرا وشارع السادات في بيروت، ٣,٥ × ٤ م، مشروع شارع الحمرا، أشكال ألوان، تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٠.

٣ ـ «بيان جمعية الفنّانين اللبنانيين إلى الرأي العام اللبنانيّ،» جريدة **النهار**، الملحق الثقافيّ، العدد ٣٤٩، السبت ١٤ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٨، ص٧.

٤ ـ «العِهْنُ: الصوف المصبوغ أيّ لونٍ كان... وألقى الكلامَ على عَوَاهِنِه: لم يتدبَّرْه، وقيل: هو إذا لم يُبَالِ أصاب أم أخطأ... وقال ابنُ الأثير: العواهن أن تأخذ غيرَ الطريق في السير أو الكلام، جمع عاهنة... وعَهَنَ الشيءُ إذا حضر أيْ أرسل الكلام على ما حضَر منه وعَجِلَ من خطإٍ وصواب...» **لسان العرب**، ص ٩١٧ ـ ٩١٨.

٥ ـ بلال خبيز، **المياه باردة في المقهى**.

٦ ـ بلال خبيز، المصدر المذكور.

٧ ـ أنظرْ مقالاً لغريغوري ل. أولمر، «غرض ما بعد ـ النقد،» في **The Anti-Aesthetic**، إعداد هال فوستر، ١٩٨٣، ص ١٠٤-١٠٧.

الادّعاء بأنها ساحرة. ذلك لأنّ السحر ليس أكثر من تبرير العجز. الموت باهر، ولكنْ لا يمكنه أن يكون ساحرًا.»[١] وينأى المُرسِل في عزلة جسد ومتعة لا مدخل إليها ولا استعمال لها سوى في عزلة مقابلة ومُتْعة متخيَّلة لآخر يقيم في متن الكلام وعنفه: «إنه الكلام، تعسّف خالص وعنف لا يضاهى. فالكلام، رغم عجزه عن أن يكون حوارًا، محكومٌ دائمًا بأن يأخذ شكل الحوار: متكلم وسامع يتبادلان الأدوار.»[٢]

تحتاج أعمالٌ مثلُ **المياه باردة في المقهى** إلى تظاهرة فنية تؤسِّس وتؤمِّن لأقوالها منبرًا أوليّاً تنطلق منه لتنتشر وتتشظّى في قراءات فرديّة واستعمالاتٍ خاصةٍ بعيدةٍ عن الآراء والأحكام الإرشادية التي غالبًا ما تؤطِّر وتواكِبُ الحدثَ نفسَه. وفي هذه الحاجة ارتباطٌ شكليٌّ، وإنْ حاسمٌ، بروزنامة المدينة الثقافيّة والفنيّة كحيّزٍ تَدْخل إليه وكإطار تتعداه.

٢. المصادرة الموقتة

تحتاج مطبوعتا **في أنني أكبرُ من بيكاسو** و**كل جامد يذوب في الهواء**، كما بطاقاتُ بلال خبيز البريدية، إلى تظاهرة فنية تُطْلقهما إلى شبكة من القرّاء قد تتعدى حدودَ التظاهرة وجمهورها. كما أنّ هذيْن العمليْن يتأرجحان بين القصد والعَهَن، وذلك من خلال علاقتيْهما بمبدإ مصادرة النصوص (appropriation) وإعادةِ توجيه احتمالاتها واستثمارها في أعمال فنية أخرى.

لهذيْن العمليْن أساسٌ اعتراضيّ. فالكتيِّب الأسود يعترض على نُصبٍ هو مِسلّة مهداةٌ إلى الرئيس السوريّ حافظ الأسد وجيشِه من قِبل الحكومة اللبنانية.[٣] بينما تعترض صحيفةُ طوني شكر على منطق الخريطة وعينِها «السيكلوبية» التي تختزل تعقيداتِ التجربة المدينيّة وشططَ ذاكراتها. والمسلّة، كما اصطلاحاتُ النظر والعمى في الخريطة، نُصبٌ يدّعي تمامَ القول وثباتَه؛ ومن هنا يتأتى صمتُها وانفصالُها الجذريّ عن «سلطان السخافة» ـ أي الكلام ومعاني الكلام التي تدور في صُلْبِ حاضرِ التاريخ وفي نسْجِه الرقيق؛ فالأنصاب هي سلطة الموتى و«الفن بلا مشاهدين.»[٤]

يَحْمل الكتيِّب الأسود اعتراضَه على شكل كلامٍ منقولٍ لا جدوى أساسية في فهرسةِ أسماء مؤلِّفيه (ومع ذلك يتضمن الكتيِّب على صفحته الأولى قائمةً بالمراجع المستخدمة). وهنا تكمن المقاربةُ بين هذا المنحى في المصادرة وصِفَةِ العَهَن. إذ إنّ نقل النصوص وأجزاءِ النصوص ليس عمليةً نقديّةً موجّهةً نحو مصادرها الأولى ومناشئ كتابتها بل هو مصادرةٌ موقّتةٌ واستعارةٌ لبعضٍ من الكلام المتاح، هدفُهما تركيبُ صوتٍ لذاتٍ محاصرةٍ في لحظةِ اعتراضٍ لا تُخفي عمليةَ تركيبِها بل تُظْهر تلفيقَها[٥] علنًا. الكلام المستعار لا يتحمَّل إنشاءَ مجابهةٍ حادّةٍ بين مُنْتِج الكتيِّب والنصب السوري/اللبنانيّ، إنما هو يتيح بروزَ تناقضٍ ملحاح بين صوت وصمت متجاوريْن. الكلام المنقول والمستعار يهيِّئ لرقصة بهلوان تنغل على أطراف النصب إطارًا متكررًا من كلام لا نهاية له، إذ لا سكون لحركته. فأمام منطق الأنصاب الأبديّة يدور الكلامُ، مذكِّرًا بحتميّة الخراب البطيء، ومذعِنًا لخرابه هو نفسِه بوصفه كلامًا.

ويستعين طوني شكَر لخريطته بمقتطفات من نصوص عدة يُشكِّل منها قولاً يهيم عبر اعتراض ومتعة مراهقة بحتميّة موتِ التاريخ وتسليمٍ قلقٍ بمنطق الخرائط. فتتخلل نصَّه المُرَكَّبَ والكثيفَ والمنقولَ عباراتٌ تنمّ مثلاً عن عصبٍ اعتراضيّ: «الفضاء الجغرافيّ هو فضاء منهجيّ. فهمُنا للفضاء الجغرافيّ يمرّ دائمًا عبر توسيط الخريطة؛ وهو فهم يُرْبك، بل يتناقض مع تجربة الجسد في الفضاء والوقت. الوقت الموَحَّد فُرِض بقوة القانون، أما الفضاء الموحَّد فقد فرضتْه الخرائط.»[٦] كما نَعْثر في نصه هذا على استحضار ممتع لأسطورة الخريطة عندما غطّت أرضَ الإمبراطورية (خوسيه لويس بورخيس)، وهي خريطة غَدَتْ، «مع انحدار الإمبراطورية، منهَكةً، ثم تحولتْ إلى خراب، فلا يَظْهر منها إلا بضعُ مزقات في

---

١ ـ بلال خبيز، المصدر المذكور.

٢ ـ بلال خبيز، المصدر المذكور.

٣ ـ مِسلّة شُيِّدتْ على مقربة من السفارة الكويتيّة في بيروت، على جادّة الرئيس حافظ الأسد التي تصل نفقَ سليم سلام بمستديرة الكوكودي. أُنجز العمل فيها وافتُتحتْ في ١٥ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٨ برعاية رئيس مجلس الوزراء اللبنانيّ رفيق الحريري.

٤ ـ پول فاين: «تنتمي الأنصاب في أغلبيّتها إلى جنس الفنّ بلا مشاهدين،» في داريو غامبوني، **هدم الفن** (لندن، ١٩٩٧)، ص ٥١.

٥ ـ «... غير اسم واحد وهو التلفيق بمعناه الأصليّ، في اللغة، أي اللّأم بين ثوبين بالخياطة.»، أحمد بيضون، **ما علمتم وذقتم، مسالك في الحرب اللبنانية** (بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ١٩٩٠)، ص ٧٢.

٦ ـ طوني شكر، **كل جامد يذوب في الهواء**.

الصحارى.»[1] ونَعْثر أيضًا على قلبٍ لهذه الأسطورة (جان بودريارد): «بعد الآن، لم يعد المكانُ يَسْبق الخريطة، ولا هو باقٍ بعد زوالها. من الآن فصاعدًا أصبحت الخريطةُ هي التي تتقدم على المكان، بل هي التي تولِّده. وإذا أردنا إعادة إحياء قصة واضعي الخرائط اليوم، فستكون أرضُ الإمبراطورية هي التي تتحلل نتفٌ منها على أطراف الخريطة. الآثار المتبقِّية هنا وهناك ليست آثار الخريطة، بل آثار الواقع التي تهترئ لا في صحارى الإمبراطورية، بل في صحارينا نحن، صحارى الواقع نفسه.»[2]

تَطْرح الاستعارةُ والمصادرةُ عند طوني شكَر سؤالاً حول كيفية اختيار النصوص، ومن ثمَّ قدرتها على التحرك في هجرتها إلى نسيج نصٍّ جديد. فعلى عكس الكلام المستعار في كتيِّب **في أنني أكبر من بيكاسو**، يحمل نصُّ الخريطة بعضًا من ثقل مصادره ونجوميَّة كتَّابها، من بورخيس إلى بارت وماركس وبودريارد.

وأكثر من ذلك، وربما هنا تقع حدودُ لعبة المصادرة الموقتة، فإنَّ النصوص المجتزأة هي في صيغتها الأولى نصوص شهيرة وتحمل في طيَّاتها أكثرَ من فكرة وأكثرَ من تحولٍ. فعلى سبيل المثال، يذهب بودريارد في نصه إلى أنَّ أسطورة الخريطة كما قصَّها بورخيس باتت بلا جدوى حتى في صيغتها المعكوسة؛ ولربما باتت الإمبراطورية هي كلّ ما تبقّى من هذه الأسطورة. بودريارد يتكلم من خلال نظرية الـ simulacra والـ simulation،[3] حيث لا جدوى في السؤال عن الإقليم وخريطة الإقليم؛ فهناك ما قد اختفى وذاب، وهو «ذلك الفرق السيِّد بينهما والذي شكَّل مفاتن التجريد. الفرق هو الذي يُنشئ شاعريةَ الخريطة وفتنةَ الإقليم، أيْ سحرَ الخريطة وإغراءَ الحقيقيّ.»[4 و 5]

يجتهد طوني شكَر في تركيب معادلة صعبة، إذ يحاول في نصّه المُركَّب أن يتوجَّه إلى الخريطة ليؤطِّرها ويساجلها. وفي الوقت نفسه تحافظ بعضُ مقاطع نصِّه على عصبِ ارتباطها بنَسَبِها، كما يبدو من عبارة مأخوذة من **البيان الشيوعيّ** الأول: «كلّ جامد يذوب في الهواء، كلّ مقدَّس يُدنَّس.» وللتوضيح، فإنَّه لا علاقة بين صعوبة تركيبة النص في خريطة شكَر وبين مدى تجرُّئِه على سلب النصوص أو وقاحته في تعدِّيه على حرمة عظماء في الفكر. بل تأتي الصعوبة تحديدًا في توتُّر قدرته على إقناع القارئ بطلاق نصه عن مَنَاشِئِه الأولى، ومن ثمَّ قدرة هذا النص على حمل معانيه الخاصة في سياقه المغاير. لذا، فإنَّ نصّ الخريطة يبدو عالقًا على حافة من الشُبهات، وهو في خضمٍّ من النيَّات المستجدَّة وإرثٍ من المعاني المجتزأة. وفي العودة إلى الاقتراح الأول، الذي يرى مقاربةً ما بين القصْدِ والعَهَن وبين هذا المنحى في مصادرة النصوص، يبدو نصُّ الخريطة غايةً في القلق. فإذا كانت مصادرةُ النصوص وتحويرُها عمليةً تصبو إلى تركيب صوت متكلم، أكان ذلك في اعتراضه أم إذعانه، فالخريطة ونصُّها يَنْطقان هنا في ظل احتمال مصادرة معكوسة تعيد الكلامَ نحو أصحابه (المعتمدين) وتعيد الخريطة ـ استطرادًا ـ إلى معرض بيروت للكتاب العربي(!)[6] وفي هذا ما يشبه انعدامًا في الوزن يحيل القولَ وفعلَه من شرطه المكانيّ إلى آخر زمنيّ متقلِّبٍ يَصحّ فيه قولُ پول ڤيريليو :«أدوم، إذًا أنا موجود.»[7]

وليد بطرس صادق

مواليد بيروت، ١٩٦٦

معارض:

٢٠٠٠ «لا أحسب أنّ الناس تخرج من شارع الحمراء،» «أشكال ألوان،» بيروت.

١٩٩٨ «كاريوكي،» بلوكوت غاليري، ليڤربول، إنكلترا.

١٩٩٧ «آخر أيام الصيفية،» مهرجان أيلول، معهد غوته، بيروت.

١٩٩٦ «بيت بيوت،» مسرح بيروت.

منشورات:

١٩٩٩ «الكسل» (مع بلال خبيز)، من منشورات «العالم الثالث،» بيروت.

١٩٩٩ «في أنّني أكبر من بيكاسو،» مهرجان أيلول، بيروت.

١٩٩٩ «كاريوكي،» بلوكوت غاليري، ليڤربول، إنكلترا.

---

١ ـ طوني شكر، المصدر المذكور.

٢ ـ طوني شكر، المصدر المذكور.

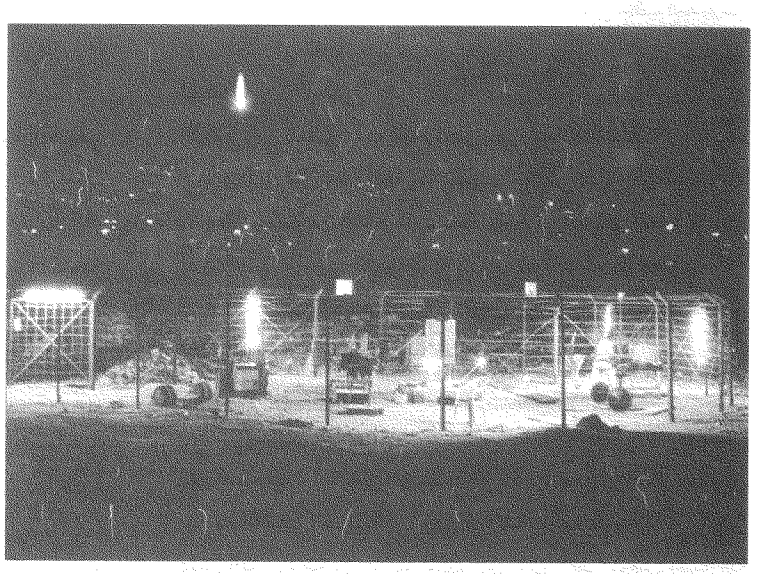
٣ ـ وهو، بالنسبة إلى جان بودريارد، طورُ الصورة الرابع والأخير حين تصبح خارجَ عداد الظهورات، أيْ عندما تتوقف فيه عن المتّ بأيّ علاقة مع الواقع وتصبح من ثمَّ صورتها الخالصة أو Simulacrum. راجع: جان بودريارد، **Simulacra and Simulation**، ميشيغان، ١٩٩٤، ص ٦.

٤ ـ جان بودريارد، المصدر المذكور، ص ٢.

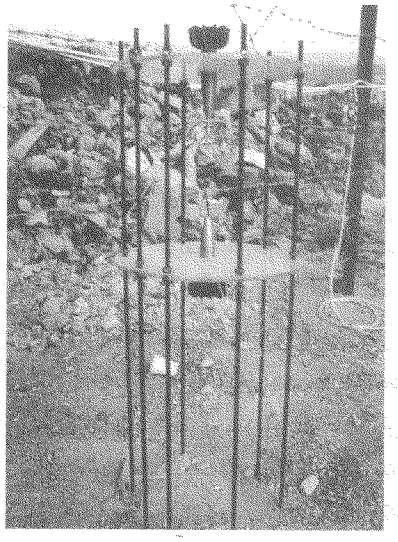
٥ ـ يقدِّم نصٌّ آخر، تضمَّنه كاتالوجُ مشروع شارع الحمرا وواكب عن بُعدٍ الصورةَ/الإعلانَ **لا أحسب أنّ الناس تخرج من شارع الحمرا**، تنويعًا ثالثًا وإشكاليّةً أخرى في منحى «الاستعارة الموقتة.» فهذا النصّ، إذ يستعين جزئيّاً بمقتطفات مستعارة تتواتر في سياق صياغة خاصةٍ وموجَّهةٍ، يُصرُّ على استحضار الكُتَّاب وشخصيات كتاباتهم «المتطرِّفة» (جيل دولوز ووليليام بوروز وأنتونان آرتو) في طيَّات مقاطع نصوصهم المنهوبة. وإذ يَنْثر الكاتب والمُؤلِّف ملامحَ متعةٍ تَخْتصر عمقَ شارعٍ بعضلة شرجٍ عاصرة (ناطقةٍ وذاتِ طقمٍ كامل من الأسنان)، يرمي النصُّ المُؤلَّف مرسانَه في أدبيَّات الأجساد المُفكِّرة والأبدانِ المعترضة لتلتقي (موقتًا) في تجنيسٍ شاذٍّ وعُشقٍ سكاتولوجيّ لشارعٍ وأسطورة مدينية.

٦ ـ في مصادفة ممتعة، واكب عرضَ خريطة طوني شكر في شارع الحمرا معرضٌ في فندق الهوليداي إنْ للكتاب العربيّ، حيث توافرت للبيع نسخٌ ملوَّنةٌ للخريطة «الأصليّة» التي استخدمها شكَر في عمله.

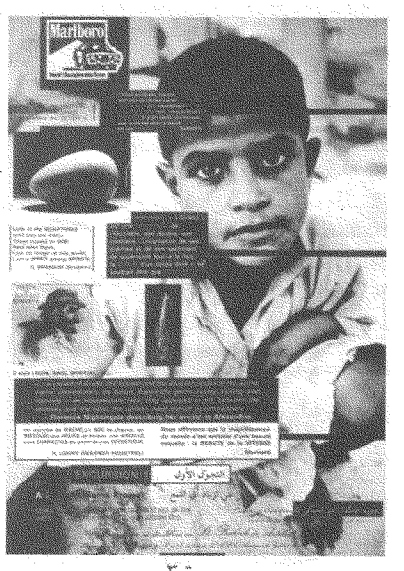
٧ ـ «النافذة الثالثة،» حوار مع پول ڤيريليو، **دفاتر السينما**، عدد ٣٢٢، نيسان ١٩٨١، ص ٣٦.



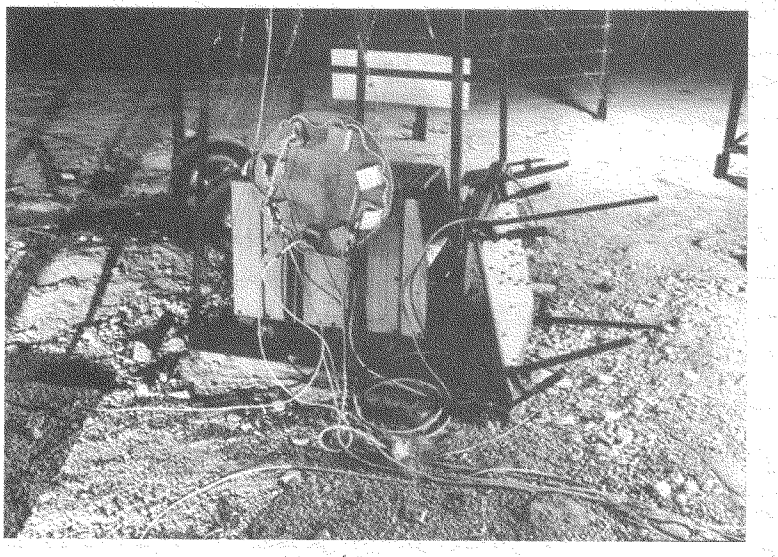
صورة ١



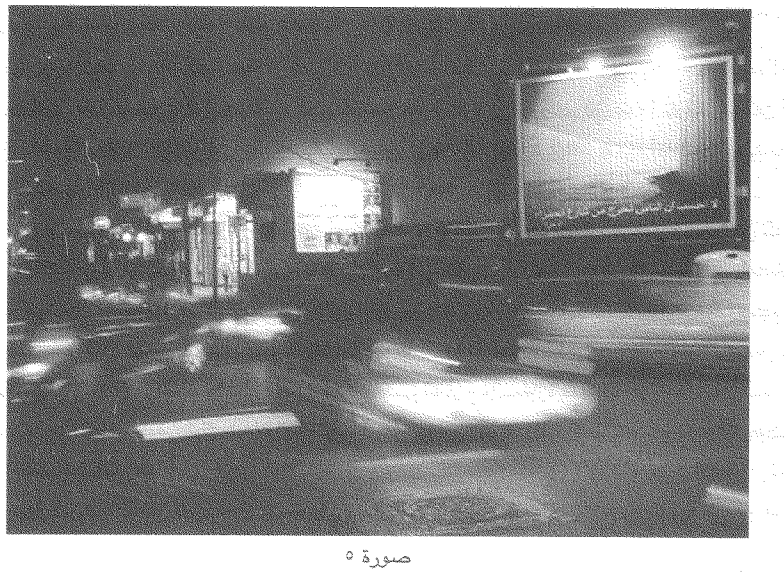
صورة ٢



صورة ٣



صورة ٤



صورة ٥