اكتساب الموت: غايات الفن والمبيت في لبنان

وليد صادق

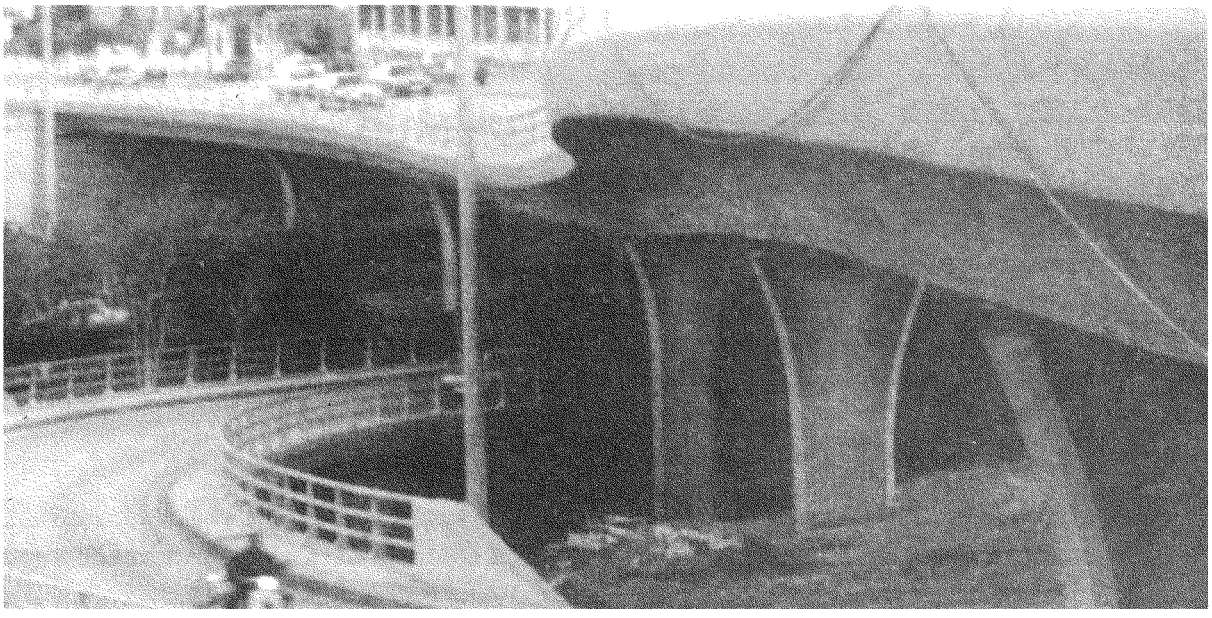
بدت الأيامُ التي أعْقبت انهيارَ برجيْ مركز التجارة العالميّ في نيويورك قاتمةً عجفاء. إذ لم تكن فقط أيامًا تَحامَلْنا فيها على موت ألوف النيويوركيين، بل كانت، أيضًا، شاهدًا على انطفاء أحلام ملايين البشر حول العالم. فالعبور إلى مدن العالم الأول غالبًا ما كان يُوهِمُ بأفقٍ أوسع، حيث قيدُ الحياة فيه أرحبُ وأرْحم. إلاّ أنّ هذا الحلم سرعان ما انقصف، مخلِّفًا سكّانَ دساكر العالم قابعين في صحراء واقعهم. ذلك أنّ حكومات الدول الكبرى لم تكتفِ في أعقاب تلك الحوادث بإقفال مطاراتها ومرافئها في مرحلةٍ أولى، وبالتشدُّد في مراقبة حدودها ونقاطِ العبور إليها في مرحلة ثانية. فهي، وإنْ عبّأتْ جيوشَها وأوْكلتْ إلى شرطتها مهمةَ ضبط أمن مرافئها، قد أثقلتْ عاتقَ الحالمين بالانتساب إلى ثقافاتها، أو بالدخول إليها بحثًا عن ملاذ، بمسؤولية الدفاع عن إمكانية العبور إليها. فإذا كان أمنُ نيويورك من حقّ سكانها، فإنّ نصيب أولئك المتسلِّلين بأمل الانتقال إليها بات المنافحةَ ضدّ خطرِ انسداد الجسور المؤدّية إليها ومنعِها من الإغلاق التام. كذلك بَدَتْ صالاتُ إقلاع المسافرين في مطار بيروت الدوليّ الجديد في الأيام التي تَلتْ تلك الأحداثَ قاتمةً عجفاءَ، أمكنةً للانتظار أكثرَ منها صالاتٍ تؤدّي إلى ممرات تُوصِل إلى جسورٍ تُفْضي إلى طائراتٍ متحفِّزةٍ على مَدارج الإقلاع؛ صالوناتٍ بلهاء شاسعة، نصيبُنا منها الانتظارُ والأرقُ في برودةِ إضاءةٍ بيضاء.

قدْ يكون الانتظارُ والأرقُ جُلّ ما لدينا للدفاع عن حقّنا في استبقاء الجُسُور، وعن رغبتنا في ركوب الأخطار والعبور حين تَسْنح الفرصةُ. غير أنّ الجسورَ المبنيةَ على وجهةٍ واحدةٍ غالبًا ما تُسْفِرُ عن اجْتِماعٍ رابضٍ على خوف. فهي جسورٌ تُظْهِر الأزماتُ وجهَ وظيفتها الأساسيّة، أيْ أن تكون طُرقًا سريعةً للخروج والهروب من مدنٍ الحروبُ فيها مزمنةٌ والمشاكلُ خانقةٌ. فهل تكون الجسورُ غيرَ ذلك؟

في مقالةٍ بعنوان «الحياةُ تحت الجسور بين وهم النقاوة والنجاسة»[1] يضيف طوني شكر مجموعةً من الاعتراضات الجدية يواجه بها مشروعَ «سوليدير» لإعادة إعمار بيروت وسياساتِها الموجِّهة لشبكة الطرقات والجسور المؤدّية إليها. ولئن نُشرتْ هذه المقالة في الشهر الأخير من سنة ١٩٩٨، في فترة تراجعتْ فيها حدةُ المعارضة لمشاريع سوليدير، فإنّها وَجدتْ جدواها حينها في تطلُّبها مجدَّدًا حداثةً موقوفةً قد تتعدّى ـ إنْ أُنْجِزتْ ـ بعضَ تناقضاتِ بيروت ما بعد الحرب. هذا ما حاول «شكَر» الشروعَ به حين استعان بمقولةٍ للمعمار جاد تابت يُعْلن فيها أنّ مشروعَ تحديث بيروت في الستينيات قضى على وحدة الأحياء الداخلية من دون أن يستبدلَها بوحدةٍ مبنيةٍ على المدينة ككلّ. من هذه المقولة يَنْطلق اعتراضُ شكَر على مشروع إعادة الإعمار صارمًا، إذ يرى فيه محاولةً للتنصّل من مسؤولية استكمالِ حداثةٍ مجتزأةٍ، وللتحليق ـ بدلاً من ذلك ـ فوق تناقضات المدينة بجسورٍ معلّقةٍ تَشْبك المناطقَ الثريةَ بمرافئ المدينة الأساسية وبمطارها الدوليّ. أما تحت الجسور فيعيش العمّالُ المياومون والباعةُ والعوامُّ في زحمةٍ لا يرى فيها أهلُ السلطة ورأسُ المال، بحسب كاتب المقال، سوى النجاسةِ وخطرِ الفوضى. لم يتوسّل شكَر في مقالته حشودَ العامة القابعة تحت الجسور ليستهلّ خطابًا ثوريًا ـ فليساريةِ اعتراضه تفاؤلٌ محدودٌ، وإنْ تساهَلَ أحيانًا في وصفِ زحمةِ ما تحت الجسور وجوارها بأنّها مسرحٌ يتصارع فيها أبطالُ العالم الحديث في مشهدٍ تَخْتلط فيه الضجّاتُ والروائحُ وأجسادُ العمّال المتراصّة. غير أنّه حافظ على شكوكه، وراح يتأمّل الشرخَ القاتلَ الذي أطلقتْه مشاريعُ الإعمار وذَهَبَ به سكانُ الأطراف والضواحي اطّرادًا، فأخذوا يُقْلقون فضَلاتِ أحيائهم على بقايا عصبياتٍ لا صَوْلَة لها ولا حول... إلاّ في يأسٍ منبعثٍ كما من تحت الجسور.

قد تكون إضافاتُ مقالة طوني شكر رأت حينها في حِراكِ ما تحت جسور الكولا والبربير والدورة وأوتيل ديو وغيرها سببًا كافيًا لاعتبارها براهينَ على عيشٍ مرتبطٍ بشروطِ الأمكنة ومتنكِّبٍ همومَ وقائعها؛ والدليلُ أنّها مازالت قادرةً على نشر قلق النجاسة في خطاب مشروع سوليدير الطامح إلى شكلٍ من أشكال النقاوة. إلاّ أنّ التذكير بأنّ المدنَ، كما البيوت، لا تعيش دون همومها المتقلّبة وقلقِها المُقيم قد لا يتعدّى الدعوةَ إلى الحذر من مداهنة السياسات السلطوية ومفاتِن رأس المال، وبالتالي إلى استقطابِ حَدّي

١ ـ طوني شكر، «الحياة تحت الجسور: بين وهم النقاوة والنجاسة،» جريدة **النهار**، الملحق الثقافيّ، ١٩/١٢/ ١٩٩٨.



طوني شكر من صورة فوتوغرافية للجسور في منطقة سوليدير، بيروت (عن مجلة **تماس** ١، ٢٠٠٢)

السِّجال. بحيثُ تُوكَلُ الجسورُ إلى أصحاب النفوذ، بينما نَرِثُ ما تبقّى تحتها من خوفٍ وبؤس وحيرة. يبدو أنّه من الصعب تعدّي استقطاب السجال إنْ ما لم نُصِرَّ على أنّ التفكير بالجسور هو أولاً إشارةٌ إلى حاجةٍ ورغبةٍ في الاتصال بالآخر، إنْ في الداخل أو في الخارج. لذا، فإنّ الدفاع عن الجسور، أو ما أودُّ أن أشير إليه بالمَبيت dwelling (ويأتي ذِكْرُه لاحقًا)، يتطلّب أسبابًا موجبةً للاتصال مجدَّدًا بالمحيط وللخروج من القصور والمحميّات التي نَبْنيها، ثريةً كانت أو بائسة. ولئن استمرّت الجسورُ مجردَ مهاربَ أو متاريسَ نتنصّل عَبْرَها من شروط الاجتماع، فذلك لأنّنا لم نصادرْها بعدُ ولم نباشر العيشَ في حَضْرَتِها. فالهروب مازال سهلاً شرطَ أن نَخْرج من مدننا أفرادًا. هذا ما أَعْلمتنا به أحداثُ الحادي عشر من أيلول. لقد اشترطتْ هذه الأحداثُ سلامتَنا بخروجنا فرادى. إلاّ أنّ هذه الفرص القليلة والنادرة لا تتّسع لِتشملَ الجماعة. وما الدليل على ذلك إلاّ زحمةُ ما تحت الجسور.

في حضرة الجسور

يُرْوى أنّه في صيف ١٩٩٥، وفي إطار معرض لجمعية الفنّانين المُزخْرِفين SAD[1] أُقيم في بناءٍ موقّتٍ رُفِع على إحدى فسحاتِ وسط بيروت، قدّم الفنّان زياد أبي اللمع تجهيزًا عنوانُه Système Fulfill، في أرجائه عتبةٌ تؤدّي لدى عبورها ـ إذا ما تضافرتْ وتزامنتْ شروط عديدة ـ إلى موت المشاهِد المتجوّل. لم تُثْبِت التجربةُ صدقيةَ هذا الادّعاء؛ كما أنّ الفنّان لم يأخذْ على عاتقه حينها مسؤوليةَ تكذيبها، بل سَمَحَ لهذا الادّعاء أن يستمرّ، كمن أراد له أن يعيش سيرةَ خبرٍ غامضٍ يغوص كالسبّاح فيختفي ليعود فيظهرَ أحيانًا في كلامٍ شاجبٍ عن محاكاةٍ مجانيةٍ لعنف الحرب وافتتانٍ طائشٍ بجمالياتها القاتلة. لم تكن تلك المحاكاةُ ولا الافتتانُ ولا الردودُ الشاجبةُ لهما طارئةً على عمل زياد أبي اللمع. إذ سَبَقَ له، في عمله الفنيّ الأول «أيننا؟» صيفَ ١٩٩٢، أَنْ عَبَثَ بهذه الأفكار، فمدَّ الخيوطَ بين أشكالِ الأسلحة وأجسامِ الذخيرة وجمالياتِ الفنّ الحديث وفَتَلها، كاشفًا وجهًا من وجوهِ استوراطنا المريبِ في تبريرِ منطقِ الحرب وتسليمِنا القاتل بتَفَوُّق النزعة العسكرية.[2]

بَيْدَ أنّ استعمال العنف، كما جاء في الادعاءات المحيطة بتلك العتبةِ الآنفةِ الذكر، بدا أنّه قَطَعَ شوطًا وغَيَّرَ اتجاهَه منذ أن ظَهَرَ أولاً في تجهيز «أيننا؟» ذلك أنّ محاكاةَ عنف الحرب الأهلية، كما في التجهيز الأول، جاءت لتشير إلى مقارنةٍ قاتلةٍ بين وحشيةِ صورة الآخر وجمالِ الأسلحة وفعّاليتها: مقارنةٌ سَوَّغت ازدراءَ الطوائف والعشائر والأحزاب بعضها بعضًا، وانحيازَها في المقابل إلى عقلانية الأسلحة؛ وازدراءً تحوّل عداءً مطْلقًا خَوَّلَ فرقَ الطوائف وأفخاذَ العشائر وكتائبَ الأحزاب ممارسةَ التدمير بطريقةٍ عشوائيةٍ، والزعمَ بأنّها لا تصيب ولا تلغي سوى أجسادِ العدوّ وممتلكاته. هكذا استحالتْ أسلحةُ المتقاتلين ورصاصاتُهم العابرةُ في أجواء المدينة، كما تلك الحمراءُ التي كنّا نسمّيها بـ «الحرّاقة،» طلاسمَ فاتنةً تُبعد كُلَّ مؤذٍ ولا تستقرّ في غير قلوب الأعداء! أما في عمله الثاني، فإنّ عنف تلك العتبة تبدو نموذجًا عن رعايةٍ واهتمامٍ كبير عارمَيْن في تركيبِ وإنشاءِ نقطة عبور. إذ إنّ أبي اللمع، بحسبِ ما يُرْوى، نظَمَ عددًا كبيرًا من المتغيّرات جعلتْ من إمكانية حدوث الموت أمرًا معقّدًا وبعيدَ الاحتمال. إنّه عنفٌ شبيهٌ بالعنف الملازم للعيش في المدن الكبرى: عنفٌ نعاشره كلّما اجتَرْنا جسرًا أو رَكِبْنا طائرةً؛ عنفٌ نحاذره ونَجْهد في ضبطه دون أن يَدْفعنا ذلك إلى هجر المدن أو التخلي عن وعود مصادفاتها،

١ ـ حزيران (يونيو) ١٩٩٥، ساحة الشهداء، بيروت

٢ ـ وليد صادق، «من التنقيب إلى العهن في ترتيبات فنّ التجهيز،» الآداب، تموز (يوليو) ـ آب (أغسطس) ٢٠٠١، ص ١١٢ ـ ١١٥

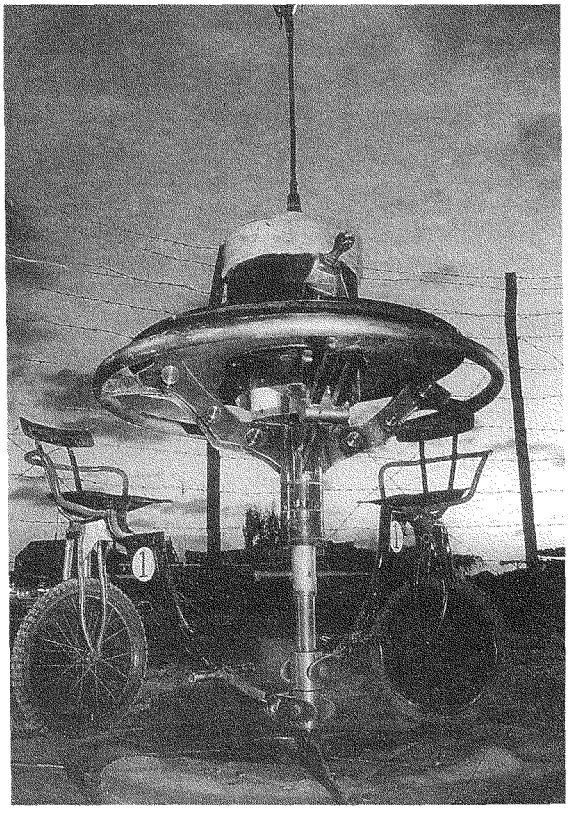
أبشيرةً كانت أَمْ نذيرة. لذا، قد لا يوجد في تحديد العتبة القاتل وعنفِها المزعوم غيرُ دليلٍ على رغبةٍ جاهدةٍ في تأسيسِ نقطةِ عبور. وبالعودة إلماحًا إلى مقالة طوني شكَر، فإنّ الجسور لا تتيح مَبِيتًا ما لم نَجْهدْ في نَظْمِها معالمَ تَنْشأ على حدودها أمكنةٌ يكون العيشُ فيها مُجْديًا. المشروع يبدو إذًا متناقضًا: نبني الجسورَ **لنبيتَ** في حضْرتها لا لنستقلَّها **هربًا**، ذهابًا أَمْ إيابًا. ندافع عنها بوصفها مكانًا للاجتماع. نشيِّدها ونرعاها، عالمِينَ أنّ أخطارها تقعُ في متن طموحاتنا وأنّ عنفَها جزءٌ لا يتجزّأ من معاصرتنا.

في حضرة الموت

لا بدّ من الالتفات، بحثًا عن المبيت وتأملاً لشروطه، إلى جانب من أفكار الفيلسوف الألمانيّ مارتن هايدغر. ولا بدّ كذلك من القول بدايةً إنّ في مجرد التغزُّل بأفكاره تهورًا ومغامرةً، وبالأخصّ في مرحلة كالتي نعيش اليوم، حيث الدفاعُ عن كلّ ما يمتّ إلى المحليّ بصلة غالبًا ما يَنزلق نحو أصوليةٍ يَمْثُلُ في أفقها طيفُ أسامة بن لادن وربْعِه. إلاّ أنّ اقترابًا كهذا قد يكون ضروريًا، وإنْ في مرحلة أولى، إذا ما أردنا البحثَ عن المحلّيّ لا بوصفه مجموعةً من الماهيات الثابتة، بل كمكان يَعِدُ ـ على ما في التعبير من مفارقة ـ بتذكُّرِ الأحياء بعد موتهم.

يشير هايدغر في نصّه «البناء، المَبيت، التفكير»[1] إلى بعض الشروط التي تتيح التأمُّل بالمحلّيّ، دون أن تكون شروطُه هذه قابلةً للتأقلم بداهةً مع منطق السباقات والمنافسات التي تَرْسم شبكةَ المدن المعولمة ـ وهي الشبكة التي نحاول هنا رصْدَ شروطها والمساجلةَ، في مرحلة أولى، دفاعًا عن جسورها من الإغلاق التامّ. للفيلسوف الألمانيّ انحيازاتُه الصارمة. يقول على سبيل المثال: «إنّنا لا نبيت لزامًا في ما بنيْنا، وإنّما بنيْنا ومازلنا نَبْني لأنّنا نَبيت، أَيْ لأنّنا بيَّاتون.»[2] هكذا تبدو له العلاقةُ مع الأرض ثابتةً وبالغةَ العمق، هذا إذا ما أَنْصتنا، بحسب هايدغر، إلى حِكَم اللغة الخافتة التي تُرْشدنا نحو المبيت في حضنِ ما يسمّيه الفيلسوفُ بـ «الأضعاف الأربعة» Fourfold. وهذه، بحسب تبويباته، ١ ـ توفيرُ الأرض والحفاظُ عليها؛ ٢ ـ تلقّي وتقبُّلُ السماء، فلا نُحَوِّل الليلَ نهارًا ولا نتدخّل في مساراتِ الشمس والقمر؛ ٣ ـ تَرَقُّبُ الآلهة وتوقُّعُ عودة الخير، وإنْ في خضم البلوى؛ ٤ ـ تلقينُ البشر اختيارَ موتهم.[3]

لا شكّ أنّ لهذه الأضعاف الأربعة وقعًا أخلاقيًا وبُعْدًا حنينيًا بالغًا. إلاّ أنّي لستُ واثقًا بأنّنا مازلنا اليوم قادرين على الحديث عن أرضٍ وسماءٍ وآلهة. فنحن، في لبنان الحروبِ الدائمة، مثلاً، نعيش على أرضٍ صادرتْها الخطاباتُ القوموية فأغلقتْها لتعودَ وتُفَتِّتَها نيرانُ الطوائف المتناحرة ودبّاباتُ الجيوش الغازية أو القامعة. أما السماء المهتوكة فلم نتطلعْ إليها منذ زمن، لأنّنا أَوْكلناها إلى آذانٍ مَلولةٍ تُعدِّدُ بلا طائل دويَّ اختراق جدار الصوت. أما الآلهة فاحتكرتْها أديانٌ لا تني تستهلّ خطاباتها الظافرة، وعلى استشهاديين يُقْدِمون على



زياد آبي اللمع *أيننا*، تجهير، ١٩٩٢ (عن مجلة **تماس** ١، ٢٠٠٢)

أقصى التضحيات علّها تُعْتِقُهم من يأسٍ عميم. وأما الموت فلنا منه الكثيرُ لنا مشاهدُ المقابر الجماعية، وصورُ الجثث الفلسطينية الملقاةِ على الأرصفة والطرقات، لا يَقْترب منها أحدٌ دون أن تُقَلِّبَها وتُفتِّشَها أذرعةٌ حديديّ تمتدّ من سياراتٍ مبرمجةٍ عن بُعد، في تقنياتها كمٌّ من الازدراءِ والقرفِ يفوق بأرطالٍ كلَّ حجج الخوفِ وكلَّ الذرائع الداعيةِ إلى الحذر. هذا الموت، الذي نعانيه يومًا بعد يوم ونحاول رصْدَ تبعاته من على مسطّحاتِ الصور الفوتوغرافية، لنا منه ما يَفُوق قدرتَنا على التوثيق والكلام. وهذا دليلٌ على أنّه موت لم نختَرْه. فاختيارُ الموت يأتي مصحوبًا بعيشٍ ذي كلام، إذ إنّ في التحضير للقائه تجاربَ وترتيباتٍ واتصالاً وربما قليلاً من الرُّشْد. هذا الموت المُختار، إنْ أتى، يكون مكتسَبًا يَنْقض اليأسَ لذا، وإنْ كان من الصعب تَسَلُّمُ أو تَفَهُّمُ أضعافِ هايدغر الثلاثة الأولى، إلاّ أنّ الرابع ـ وفيه دعوتُه إلى اختيار موتنا ـ ذو رنّة منبِّهة. وعليه فإنّ الجسورَ وما حَوْلَها من أمكنة ومحلات لا تكون دون مبيتٍ داعمٍ لعَيْشٍ يَسْتحضر في سعيه وتضاعيفِ يومياته موتًا مرتقبًا هكذا يصير المبيتُ نزولاً في المكان حتى الموت؛ وهو ربما شكلُ المبيت الأخير وغايتُه

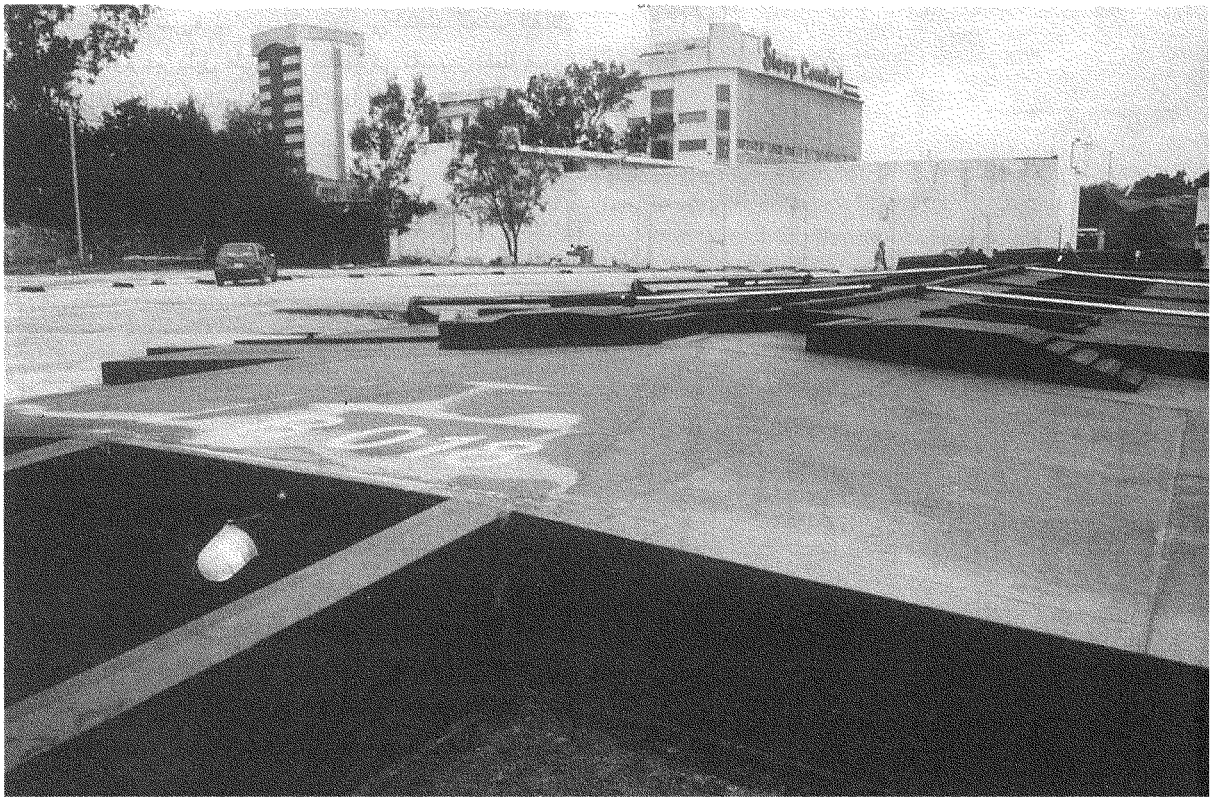
هل لنا، إذن، أن نبيت أخيرًا في حَضْرة موتنا؟ وهل لنا أن نطالِبَ بأن تكون لمدافننا شواهدُ وجداولُ وقصصٌ نرويها؟

---

١ ـ مارتن هايدغر، «البناء، المبيت، التفكير» في: **شعر، لغة، فكر**، ١٩٧١، ترجمة ألبرت هوفستادتر.

٢ ـ المصدر السابق، ص ١٤٨ (الترجمة العربية لكاتب المقالة)

٣ ـ المصدر السابق، ص ١٥٠ ـ ١٥١



برنار خوري **BO18** (الصورة لوليد صادق)

قصةُ بيّاتة

في إطار مهرجان أيلول الرابع للفنون المعاصرة ٢٠٠٠، فتحت الفنانة رولا حاج إسماعيل، وهي متزوّجة وأمٌّ لطفل، بيتَها الواقعَ في أحد مباني شارع المقدسي في منطقة الحمراء لجمهور المهرجان وذلك لمدة ٤٨ ساعة، يستطيع خلالها مَنْ يشاء منهم النزولَ في بيتها واستعمالَه، فيما تتابع هي روتينَ حياتها اليوميّ.[١] لكنّ الدعوة لم تَنْجح تمامًا. ذلك أنّ المدعوّين، وهم من المثقفين والفنانين ورُعاتِهم، كانوا جميعًا متواطئين معها كفنّانة على حساب الأم والزوجة فيها. فقد مرّوا بها وزاروا منزلَها استجابةً لانحيازاتهم الثقافية:

ذهبوا للبصبصة على عيشٍ من وراء ستارة الفن. إلاّ أنّ روتين يومياتها استحال أصمَّ أمام زوّار الجماعة الواحدة التي تَجْمعهم مسلَّماتُ السلك المهنيّ وتؤطِّرهم انحيازاتُ النطاق الثقافيّ. هكذا تحوّلتْ، على ما أَذْكر، تلك الرغبةُ المُضْمَرةُ في الدعوة إلى رؤية تفاصيلِ حياةٍ عاديةٍ في مرآة الآخر، سلسلةً من الزيارات العابرة والكلام المهذَّب. خطوُنا حينها أنّنا افترضنا، جميعًا، أنّ الدعوة صَدَرَتْ عن فنانة، بينما تبدو لي الآن أنّها كانت صادرةً عن ربّة منزل. كانت دعوةً تَبْحث عن بربريةِ ذئبٍ يَنْفخ بعضَ الفوضى في روتين حياة الخنازير الثلاثة (بحسب عنوان العمل). لذا، لم تَفْشل الدعوةُ إلاّ بقدْرِ ما فيها من ثقةٍ وضعتْها الأمُ والزوجةُ في آخرين، هم زملاءُ الفنّانة، مستبِقةً ـ من زياراتٍ تمنّتْها مستطالةً، وتدخُّلاتٍ توقّعتْها محرجةً ـ بعضَ الكلام تملأ به أرجاءَ حياتها وتزوِّدُها بعضَ الظنّ أنّها ليست مجردَ نزيلة بل بيّاتةٌ. كذلك، لم تَنْجح ربةُ المنزل إلاّ بقدْرِ ما في دعوتها من سذاجة متهوِّرة نَحْنُ اليومَ بأمسّ الحاجةِ إليها لمباشرة الاتصال بالآخر سذاجة هي تمامًا ما تعيه ولا تُعيره شأنًا بعضُ نوادي المعمار برنار خوري ومطاعمه.

عمارةُ الهدنة

تبدو أعمالُ خوري ميّالةً إلى الغوص والتواري إلى ما تحت سطح الأرض وهذا جليّ على الأقلّ في ناديه الأول B018 (أنظر أعلاه) ومطعمه الأخيرYabani (أنظر الصورة ص ٤٣) فالاثنان يتوسّلان حصانةَ الطوابق السفلى وعزلتَها تشكيلاً لخطابهما المعماريّ وترسيمًا لعبثهما السياسيّ فالنادي بُنِيَ حفرًا، ولا أقول تنقيبًا، في إحدى فسحات منطقة الكرنتينا البائرة التي شَهِدَتْ في مطلع الحرب الأهلية اللبنانية مجازرَ ارتكبتْها ميليشياتٌ يمينية بحقّ فلسطينيين وأكراد ولبنانيين وغيرهم من قليلي الحظ. في تلك التربة يقع النادي وكَمَنْ في داخل علبةٍ محصّنةٍ، يرقص الساهرون على أرضيةٍ قطّعتْها سلسلةٌ من المقاعد تَلْبس شكلَ القبور، عليها شواهدُ هي صورٌ لفنانين عظماء مَضَوْا. لا يَزْعم المعمار خوري، في كلامه القليل ومحاضراته المُختصرة، أنّه يُقيم الأمواتَ. ولا يساجِلُ صراحةً ضدّ أحياء، فيتّهمهم بالزور والتناسي. والحال أنّ هذا المعمار قلّما يدّعي أمرًا على الإطلاق، فهو ميّال، شأنه شأن أعماله، إلى التخفي والتهافت أمام نقد

١ ـ رولا حاج إسماعيل، «مرة في العمر، أو الحكاية الحقيقية للخنازير الثلاثة،» مهرجان أيلول، لقاءات ٢٠٠٠

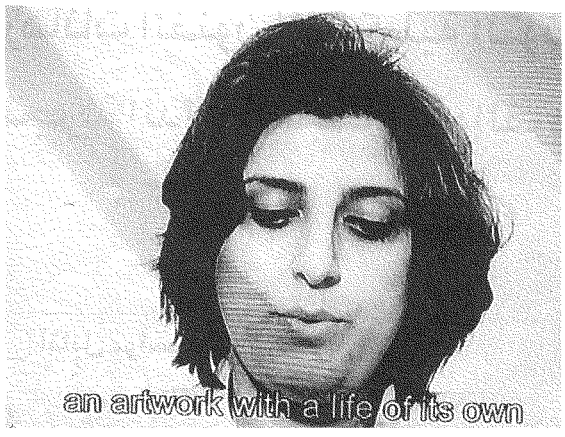
مسائليه.[1] فيبدو في ميوله هذه، كما في خياراته المعمارية، مُتجَلْبِبًا بخُلُقيّات تُذكّر برسوم «الطبيعة الجامدة» في الفن الهولنديّ في القرن السابع عشر، تتجاور في عُبِّها المَلَذّةُ والزُّهدُ، فَتُنْشِد كلما تراءت لها نفسُها الجذلة: «باطل الأباطيل وكلّ شيء باطل.» إلاّ أنّ التسليم باعتبار ناديه هذا، وإنْ غطّته الشهرةُ ورعاه صيتٌ عالميّ، مجردَ وعاءٍ لأسلوب عيشٍ باطلٍ لا تَشْغله ذنوبٌ ولا تُثْقله ذاكرةٌ، قد يكون تخلُّفًا عن المضيّ في قراءة بعض أسباب نجاحه وفِتْنته، وذلك بالرغم من أنّ فظاظةً كهذه ـ ترجمتْ مرارًا على أنّها تهكُّمٌ متماشٍ مع بعض الفنون المعاصرة ـ هي التي شكّلتْ غوايةَ النادي وصيتَه. لذا يجدر بنا التنبهُ إلى أنّ جاذبية النادي تأتي أساسًا من قدرته على توريةِ اضطرابٍ عميقٍ في الاجتماع اللبنانيّ، أو على الأقل في أحد نطاقاته، وإمدادِه بشكلٍ معماريٍّ فريدٍ وبمجموعٍ من الشعائر يتوازى فيها إنفاقُ الجسد بإنفاق الوقت: فالرقص في داخل الـ B018 يبدو انتهازًا لهُدْنةٍ هشّةٍ تَفْصِل ما بين حربيْن، أكثرَ منه مشهدًا للَهْوٍ باطلٍ. هُدْنةٌ في تربةٍ أَوْحلتْها دماءُ كثيرين غابت عنّا أسماؤهم وسئمنا البحثَ عن قصصهم. وإذ نرْقص هناك، فلأنّنا سلّمْنا بلاجدوى البحثِ عنهم أو لملمة نُثار قصصهم. فهم سيُدفنون ثانيةً طمرًا تحت وابلٍ من جثثٍ جديدةٍ سوف ننسى أسماءَ أصحابها أيضًا ونَرْقص، عالِمينَ أكثرَ منّا غافلين، مدةَ هُدْنةٍ أخرى.

صمّم المعمار خوري وأنْجز شكلاً آخرًا للهُدنة في مطعمه الأخير Yabani لم يَبْحث هذه المرة عن قبر جماعيٍّ آخر بل ابتعد عن كلّ جدلٍ قد يستجلبه تماسٌّ كهذا. حَفَرَ وأَرْكَنَ مطعمَه إلى هدوءٍ ما، تحت مستوى طريق الشام بالقرب من تقاطع رأس النبع المُطلّ على جسر فؤاد شهاب. أنزلَ الجزءَ الأساسيَّ من مبناه تحت مستوى أرض المحلة حَيث تَنْتصب من حولها أبنيةٌ تُظلّل أفواجًا من العمّال المياومين وتَنْتظر معهم قدوم مشاريع الإنماء والإعمار. حَفَر عميقًا، فبدا أنّ ما تحت الأرض ليس من زمنٍ ما على سطحها: عالَمان يتجاوران ولا يتّصلان. للأول عزلتُه الناعمة، وللثاني غربتُه وتناقضاتُه. هكذا حالَ المعمار بين مطعمه وهموم السكّان ومرتادي المحلّة. ولئن سَكَن روادُ النادي وقتًا مستقطعًا بينَ مجزرتيْن وتراقصوا، نزل ضيوفُ المطعم إلى زمنٍ يبدو أنّه في حِلٍّ مما يحيط به. أهو خوفُ الطبقة الميسورة من بؤسٍ المدينة، أم احتقارُها لمتطلّبات الاتصال بسكّانها الآخرين؟ يبدو الجواب هنا نافلاً. فالخوف كما الاحتقار ليسا سوى نتيجةٍ عَرَضيةٍ لشريحةٍ اجتماعيةٍ ربطتْ أذواقها وأساليب عيشها بشرائح أخرى مغولةٍ تتشارك معها في رسم آفاق وأسوار نطاقها الخاصّ.

لذا قد لا نغالي إذ قلنا إنّنا في مطعم Yabani نكون قد وَدَّعنا، وربما حسَرنا، معماريًا عَبْرَ من تحتنا، مسرعًا ومتغافلاً، نحو طيب الإقامة خارج هموم الجغرافيا.

النزول في الأمكنة

الهُدْنة انتهت. ويبدو أنّنا محاصرون ما بين جسورٍ مهدَّدةٍ بالإقفال التام، واجتماعٍ داخليّ يَنْتابه خوفٌ يتجلّى أحيانًا فشلاً بالاتصال بالآخر وغالبًا احتقارًا له. وإنّ استرجاعَ بعض أعمال شكر وأبي



بلال خبيز **المعرفة لا تسبق الجهد**. تجهيز في بينالي البندقية، ٢٠٠٣
(والصورة لوليد صادق)

اللمع وحاج إسماعيل وخوري ليس اليومَ إلاّ محاولةً لقراءةٍ ورصدِ حالةٍ من القلق إزاء وضع أصبح فيه التجاورُ والاحتكاكُ أمرًا يَصْعب تجاهله. إنّه وضعٌ ضاغطٌ يترتّب عليه إمعانُ النظر في مشهدٍ محلّيٍ آفاقُ الحركة فيه ضيّقةٌ ومحدودةٌ. وليس طلبُ الاتصال بالآخر، هنا في الداخل، تعبيرًا عن رحابةِ صدر أو عن انحيازٍ إلى ثقافة كونية وإلى منطق حقوق الإنسان بل هو حاجة كنا سنكون من دونها عُزلاً. وإنّها لحاجةٌ تَنْطبق شروطُها على الفنّ كذلك: فإذا كان المَبيتُ لنا اكتسابًا للموت، فهو أيضًا كذلك للفنّ. هذا ما تعلنه، على الأقل، مجموعُ النصوص المتلوّةِ والمكتوبةِ والمترجمةِ التي تضمّنها عملُ بلال خبيز الفنيّ الأخير، «المعرفة لا تسبق الجهد» (بينالي البندقية، ٢٠٠٣). فمصيرُ الفنّ بات يُشْبه مصيرَ اللبنانيين والعراقيين والفلسطينيين، إذ عليه، من أجل أن يَكْتمل، أن يَكْتسبَ، إضافةً إلى حياته، موتَه الخاصّ. وهذا الموت، الذي يبدو أنّه قد أصْبح من الامتيازات النادرة، يريد خبيز أن يجعله لا فقط مطلبًا لشعوبٍ عربيةٍ تخلّت عن مستقبلها لضبّاطٍ نَصَبَتْهُم قادةً لها قبل أن تُسْلم مصيرَها لجيوش غازية، بل أيضًا شرطًا من شروط الفنّ الذي يدور في السنين الأخيرة في مدارات الرعاية الخاصة التي تُنْشئها المؤسساتُ الثقافية والمهرجاناتُ الفنية العالمية، فيعيد ويحمّله بعضًا من تبعات الجغرافيا. هذا ما يردّده صراحةً ثلاثَ مرات ـ من على شاشةِ فيديو عملاقةٍ معلّقة في إحدى صالات العرض في بيينال البندقية ـ وجهُ المرأة الذابل، وبصوتٍ واضح ونبرةٍ فيها من العصبية ما يكفي للتلميح بأنّه عَرف يومًا ومازال يتذكّر بعضَ النضارة وقليلاً من خلوّ البال. تقول. «نريد أن نحصيَ موتانا ونكتبَ أسماءهم على شواهد قبورهم ونتأكّدَ أنّ العظام المدفونةَ تحت التراب هي عظامُ أصحاب هذه الأسماء. نريد وقتًا متّسعًا للصلاة والحزن، ووقتًا إضافيًا لفرحتنا بالنجاة.»[2]

بيروت

وليد صادق

فنّان وكاتب من لبنان ولد في بيروت عام ١٩٦٦ يدرّس حاليًا في قسم الهندسة والتصميم في الجامعة الأميركية في بيروت

١ ـ محاضرةٌ قدّمها المعمار خوري في قسم الهندسة المعمارية والتصميم في الجامعة الأميركية في بيروت، ٢٠٠١/١١/٢١، وتلاها نقاشٌ مع الحضور.

٢ ـ بلال خبيز، «المعرفة لا تسبق الجهد،» بينالي البندقية، ٢٠٠٣.