

بعد حدائتي وأول محاولة لاغتيال رفيق الحريري

وليد صادق

جامعي وفنان
معاصر وناقد فني،
يدور قسم كبير من
أعماله مدار الحرب
الأهليّة اللبنانيّة.
آخر أعماله مجموعة
مقالات وأبحاث في
الحرب والعولمة والفنّ
بعنوان «الطلل الآتي»
(بالإنكليزيّة) ٢٠١٦.

العسكريّة للجيش الإسرائيليّ في جنوب لبنان، وحرب الخليج التي زعزعت استقرار المنطقة حيث كان بوسع المرء أن يشمّ، إن جاز التعبير، الدخان المتصاعد من آخر بئر نفط تمّ إطفائها في الكويت يوم ٧ تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٩١، بالإضافة إلى حرب قرينة لحرب لبنان الأهليّة تحتاح يوغسلافيا.

في تلك الإعلانات، بدت صورة رفيق الحريري الريان والودود تثقب مشهد الإحباط العام، فإذا هو خارج على حلقة رؤساء الوزراء السنتّة السابقين المعروفين والمستهلّكين، وقد انعطب اثنان منهما بسبب التدهور المستمرّ لليرة اللبنانيّة. الأول، عمر كرامي، استقال يوم ١٦ أيار / مايو ١٩٩٢ عندما بلغت العملة المحليّة أدنى قيمتها أي ١١، ١٦٢١ ليرة مقابل الدولار. ولحق به رشيد الصلح الذي استدعي للإشراف على أوّل انتخابات نيابيّة بعد انتهاء الحرب الأهليّة وقد قاطعتها الأحزاب المسيحيّة مقاطعةً جماعيّة. صمدت حكومته خمسة أشهر فقط وسقطت لما تعرّضت العملة المحليّة لانهايار مدوّخ غير مسبوق في تشرين الأوّل / أكتوبر ١٩٩٢ عندما بلغ الدولار ١، ٢٢٤٨ ليرة^٣. كانت «رياح الحريري» تهبّ بقوة وثبات في خريف ١٩٩٢ لا ينافسها منافس داخليّ وتحظى فوق ذلك بدعم الأنظمة الإقليميّة. وكانت محنة المخطوفين الأجانب قد انتهت، في حزيران / يونيو، وعاد لبنان إلى حضن أسرة الأمم.

تقدّم الحريري بثبات لتحقيق برنامج إعادة الإعمار الذي وعد به. يرى المبرّرون، بالأمس واليوم، أنّه نفذ معظم وعوده وأنّ المزيد كان معدّاً للتنفيذ لولا التغيّر الذي طرأ على السياسة السوريّة في عهد بشّار الأسد وحلفائه في لبنان. ويحاجج هؤلاء بأنّ الحريري أطلق في العام ١٩٩٣ مشروع إعادة إعمار - «افق ٢٠٠٠»

أرجو أن يغفر جان - فرانسوا ليوتار لي وفاحتي لكتابة دراسة تحمل مثل هذا العنوان. وهو الذي أبلغ القراء في مقدّمة كتابه «حالة بعد الحداثة» أنّ موضوعه هو «حالة المعرفة في المجتمعات الأكثر تطوّرًا»^١. ولعله يتساهل مع تلك الوقاحة لو درى بحالي. عشّت، مثلي مثل كثيرين غيري، خلال صعود سرديّة عظمى في بيروت بعد النهاية الرسميّة للحرب الأهليّة عندما كتنا شهوداً على «هبتّ رياح الحريري»^٢، وفق لمحّة تستحقّ الذكر لرئيس الوزراء الطرابلسيّ السابق عمر كرامي. هكذا ترى، يا عزيزي جان - فرانسوا، مع أنّه لم تنبت لنا أجنحة لكنّ الريح كانت، لفترة، تدفعنا من الخلف إلى غدٍ رحّب يقوده مُقاوُلٌ من خارج المدينة وعدنا بتثبيت العملة الوطنيّة وبأن ينسينا زمن أكوام الركام. فبدأ أنّ العاصفة قد هدأت وأنّ التقدّم ينادينا مثل عمّ رؤوفٍ من أعمامنا.

عندما هبتّ رياح الحريريّة

عندما يستذكر المرء حقبة مجيء الحريري، والأصحّ إذ يراجع الصحافة اليوميّة في الشهور السابقة على تعيينه رئيساً للوزراء، وتبلّ حكومته ثقة مجلس النواب يوم الجمعة في ١٣ تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٩٢، يشاهد بالتأكيد، كما قد يتذكّر بقدر من الغموض، تكرار صورة وحيدة، قد تكون الصورة الرسميّة المجازة، لرفيق الحريري على صفحات الجرائد اليوميّة، تجاور إعلانات التهنئة بالمناسبات، هي صورة يغطّي بعضها صفحة كاملة من الجريدة، نشرت بتمويل من أفراد ومن رجال أعمال في القطاع الخاصّ، تمتدح الرجل بما هو «الابن البار» و«قائد مسيرة إعادة الإعمار» و«رجل المستقبل» و«أمل لبنان». حصل ذلك على خلفيّة من عمليّة سلام أميركيّة متباديّة معقودة بين فلسطينيّين وإسرائيليين، والاعتداءات

- وَضَعَتْ لَهُ مِيزَانِيَّةً مِنْ ٢٠ مِلْيَارِ دُولَارٍ، وَأَتَتْهُ نَجْحٌ فِي تَرْخِيمِ الْاِقْتِصَادِ مِنْ خِلَالِ اِرْتِفَاعِ قُوِيٍّ فِي نَسْبِهِ نُمُوِّ النّاتِجِ المَحَلِّيِّ وَصَلَ إِلَى ٨٪ الْعَامَ ١٩٩٤^٤، وَأَتَتْهُ اَعَادَ بِنَاءِ وَسَطِ بِيروَتِ التِّجَارِيِّ بِوِاسِطَةِ شَرِكَةِ «سُولِيدِر»^٥، وَأَعَادَ فَتَحَ البُورْصَةِ فِي كَانُونِ الثَّانِي / يَنَآيِرِ ١٩٩٦^٦. وَهُؤْلَاءِ المَبْرُورُونَ هُمُ اَنْفُسُهُمُ الَّذِيْنَ يَدْعُمُونَ مِيرَاثَ الحَرِيرِيِّ فِي مَوَاجِهَةِ سَنَوَاتِ الرِّئِيسِ اِمِيلِ لِحُودِ وَرِئِيسِ وَزَرَائِهِ سَلِيمِ الحِصِّ الكَارْتِيَّةِ عِنْدَمَا اِنْهَارَ الْاِقْتِصَادُ الوَطْنِيَّ بِقِيَادَتِهِمْ فِي الْعَامِ ١٩٩٩، وَأَنْتِجَ نُمُوًّا حَقِيقِيًّا سَلْبِيًّا قَدْرُهُ ١٪ تَحْتَ الصَّفْرِ^٧. وَبِغَضِّ النِّظَرِ عَنِ الْأَرْقَامِ الَّتِي عَادَةً مَا تُنْتِجُ المَزِيدَ مِنَ الْأَرْقَامِ، يَرَى كَثِيرُونَ أَنَّ وَعْدَ الحَرِيرِيِّ لَا يَزَالُ مَسْتَمِرًّا. لَيْسَ هَذَا هُوَ رَأْيُ رَسَامِ الكَارِيكَاتُورِ بِيَارِ صَادِقِ الَّذِي عَادَ إِلَى اَسْرَةِ تَحْرِيرِ «الثَّهَار» اليَوْمِيَّةِ مُطْلِعِ الْعَامِ ١٩٩٢ بَعْدَ اِنْقِطَاعِ مَا يُقَارَبُ ١٨ سَنَةً وَرَأْيُ فِي الحَرِيرِيِّ أَنَّهُ قَابِغٌ مِنْذُ نَهَايَةِ ١٩٩٢ فِي البِنِيَّةِ الفَاسِدَةِ لِلسِّيَاسَةِ المَحَلِّيَّةِ وَالِاقْلِمِيَّةِ.

الحريري بريشة بيار صادق

اَنْتَزَعْنَا سِتَّةَ رَسُومِ كَارِيكَاتُورِيَّةٍ نَشَرَهَا بَيْنَ تَشْرِينِ الْأَوَّلِ وَتَشْرِينِ الثَّانِي / اَكْتُوبَرِ وَدِيسَمْبَرِ ١٩٩٢، فِي سِيَاقٍ مَخْتَصِرٍ، وَبِغَضِّ النِّظَرِ عَنِ التَّقَارُبِ الَّذِي اِنْعَقَدَ لَاحِقًا بَيْنَ الرِّسَامِ وَالحَرِيرِيِّ، وَهِيَ تَرْسُمُ بَأَنَاقَةٍ سِيرَةً سِيَاسِيَّةً مَخْتَصِرَةً لِرِئِيسِ الوُزَرَآءِ: فِي تَشْرِينِ الْأَوَّلِ / اَكْتُوبَرِ اسْتَقْبَلَهُ رِئِيسُ الجُمهُورِيَّةِ بِعِبَارَةِ «أَهْلًا بِكَ فِي بَيْتِكَ»، وَفِي نَهَايَةِ الشَّهْرِ ذَاتِهِ إِذَا الحَرِيرِيِّ قُرُصَ عَسَلٍ يَحُومُ حَوْلَهُ قَفِيرٌ نَحَلٍ مِنَ المَتَمَلِّقِينَ. مُطْلِعِ تَشْرِينِ الثَّانِي / نَوْفَمْبَرِ وَالحَرِيرِيِّ يَمْلِكُ الثَّقَّةَ الكَافِيَةَ لِیُوجِّهَ إِبْهَامًا مَتَضَخِّمَةً إِلَى اَسْفَلَ زَاعِمًا أَنَّهُ الخِيَارُ الوَحِيدُ وَإِلَّا فَالْأَمَّةُ مَهْدَدَةٌ بِحَرِيقِ كَاسِحٍ. فِي نَهَايَةِ الشَّهْرِ عَيْنِهِ، يَصِيرُ الحَرِيرِيُّ هُوَ «الدَّرْعُ» الحَامِي لِرِئِيسِ خُجُولٍ. فِي كَانُونِ الْأَوَّلِ / دِيسَمْبَرِ، لَدَى عَوْدَتِهِ مِنْ زِيَارَةِ نَاجِحَةِ إِلَى العَرَبِيَّةِ السَّعُودِيَّةِ، يَحْدَرُ الرِّئِيسُ هَرَاوِي الحَرِيرِيِّ، فَائِقُ الثَّقَّةِ بِنَفْسِهِ، مِنَ المَغَالَاةِ. بِحُلُولِ عِيدِ المِيلَادِ، يَرْسُمُ صَادِقُ الحَرِيرِيِّ بِمَا هُوَ كَيْسٌ هَدَايَا لِنِظَامِ فَاسِدٍ، يَتَغَتَّعُ السُّكْرَ بِسَبَبِ مَا سَوْفَ يَحْقِيقُهُ قَرِيبًا مِنْ بَسْطِ قُدْرَاتِهِ الدُولَارِيَّةِ عَلَى مَوَارِدِ البَلَدِ المَتَسَلِّعَةِ.

تبادل الأزياء بين بعد الحداثة والتاريخ

لَا يَجُوزُ أَنَّ يَسَاءَ فَهْمَ اِعْتِدَارِي اَعْلَاهُ مِنْ جَانِ - فَرَانْسِوَا لِيُوتَارَ عَلَى أَنَّهُ بِسَبَبِ اِغْتِصَابِ مُصْطَلِحِ «بَعْدَ حَدِيثٍ» مِنْ شَخْصٍ لَا يَعِيشُ فِي وَاحِدٍ مِنَ «المَجْتَمَعَاتِ الْأَكْثَرِ

تَطَوَّرًا». غَنِيٌّ عَنِ القَوْلِ، أَنَّ الطَّابِعَ البَيَانِيَّ لِثَلْثِ هَذَا المِقْيَاسِ لَمْ يَعدَ قَائِمًا وَلَا هُوَ حَتَّى مَفِيدٌ بَعْدَ اَرْبَعَةِ عَقُودٍ مِنْ نَشْرِ نَصِّهِ، وَقَدْ بَاتَتْ تَقْنِيَّةُ الْاِنْتَرْنِتِ، وَمَرْوَحَةٌ مِنَ الحُرُوبِ الْأَهْلِيَّةِ التَّقْسِيمِيَّةِ وَالتَّذْرِيرِيَّةِ، جُزْءًا مَتَمَّمًا مِنَ الْاِقْتِصَادِ الكَوْنِيِّ. الْأُخْرَى أَنَّ اِعْتِدَارِي هُوَ مَدْخَلِي إِلَى اِقْتِرَاحِ يَقُولِ إِنَّ بَعْدَ حَدَاثَتِي كَانَ يَتَّسَمُ أَوْلًا وَتَحْدِيدًا بِالسَّدَاجَةِ، عَلَى عَكْسِ تَعْرِيفِ فِيلْسُوفِنَا لِبَعْدِ الحَدَاثَةِ بِمَا هُوَ رَفُضٌ السَّدَاجَةِ تَجَاهَ السَّرْدِيَّاتِ العَظْمَى. ذَلِكَ أَنَّ مَجِيءَ الحَرِيرِيِّ حَمَلٌ مَعَهُ، وَلَوْ لِقَفْرَةٍ قَصِيرَةٍ، الطَّمُوحِ إِلَى مَسِيرَةٍ إِلَى أَمَامِ. وَمَعَ أَنَّهُ كَانَ مَقْصَرًا عَنِ أَنْ يَعرِضَ الشُّرُوطَ التَّارِيخِيَّةَ وَمَا يَتَرْتَّبُ عَلَيْهَا مِنْ حِمَاسَةٍ، كَتَلِكِ الَّتِي تَمَكَّنَتْ لِحَطَّاتٍ تَارِيخِيَّةٍ عَالَمِيَّةٍ سَابِقَةٍ مِنْ تَعَبُّثِهَا، فَإِنَّ رِيَّاحَ الحَرِيرِيَّةِ لَمْ تُعْدمُ قُدْرَتَهَا عَلَى أَنْ تَدْفِعَ تَارِيخِنَا المُنْتَفِخَ إِلَى أَمَامِ، تَارِيخِيًّا يَبْدُو مَثِيرًا، مِثْلَ مَنطَادِ (زِيلِين) فَخْمٍ، مَهِيْبًا عِنْدَمَا يَطُوفُ لِكَنِّهِ يَعْتَمِدُ فِي طَوَافِهِ عَلَى تَقْلِبَاتِ الطَّقْسِ. وَمَعَ أَنَّهُ يَمْكَنُ صَرْفُهُ بِسَهُولَةٍ بِمَا هُوَ كَيْسٌ غَازٍ يَسْهَلُ ثَقْبُهُ وَإِسْقَاطُهُ إِلَّا إِذَا كَانَ مَزُودًا بِحِرَاسَةٍ مُشَدَّدَةٍ، أَمْكَنَ مَنطَادِ الحَرِيرِيِّ أَنْ يَطُوفَ لَيْسَ قَطْفٌ بِسَبَبِ تَعْوِيمِ القَطَاعِ المَصْرَفِيِّ، وَالمُضَارَبَةِ المَالِيَّةِ عَلَى التَّصْفِيَةِ الْآتِيَّةِ لِلنِّضَالِ الفِلَسْطِينِيِّ، وَالمَالِ السَّعُودِيِّ، وَمُصَالِحِ النِّخْبَةِ السِّيَاسِيَّةِ فِي سُورِيَّةِ، بَلْ حَتَّى بِسَبَبِ دَعْمِ جَاكِ شِيرَاكِ لَهُ. وَلَقَدْ أَمْكَنَ ذَلِكَ الطَّوَافَ أَيْضًا، وَلَقِيَ تَسْوِيغَهُ، عِنْدَمَا تَسَرَّبَتْ مَفَاهِيمُ بَعْدِ الحَدَاثَةِ الثَّقَافِيَّةِ وَالنِّظَرِيَّةِ إِلَى اَعْمَالِ النِّقَادِ وَالمُنظَرِينَ وَالفَنَّانِينَ المَحَلِّيِّينَ. فَعَلَّهُ مِنْ خِلَالِ اَعْمَالِهِمْ نَسْتَطِيعُ أَنْ نَبْدَأَ بِرُؤْيَا مَشْهَدِ تَبَادُلِ الْأَزْيَاءِ بَيْنَ التَّارِيخِ وَبَعْدِ الحَدَاثَةِ، مَشْهَدِ بَعْدِ الحَدَاثَةِ يَلْبَسُ لِبُوسَ التَّارِيخِ، مَا يَضْطَرُّ التَّارِيخَ إِلَى أَنْ يَرْتَدِي مَعْطَفَ بَعْدِ الحَدَاثَةِ.

مَيَّ غُصُوبٍ: لِبَعْدِ حَدَاثَةِ عَرَبِيَّةِ

غَالِبًا مَا تُذَكِّرُ القَفْرَةَ الْأَوَّلَى مِنْ صَعُودِ الحَرِيرِيِّ مِنْ خِلَالِ عَدْسَةِ التَّقْدِ الِيسَارِيِّ المُوَجَّهَةِ إِلَى مَشْرُوعِ اِعَادَةِ اِإِعْمَارِ بِإِدَارَةِ شَرِكَةِ سُولِيدِرِ الخَاصَّةِ. ذَلِكَ أَنَّ بَعْضَ المُنْتَقِفِينَ العَامِّينَ وَالرَّوَائِيَّينَ وَالشَّعْرَاءِ وَالمُهَنْدِسِينَ وَالمَعْمَارِيِّينَ وَالصَّحَافِيِّينَ البَارِزِينَ، البَعْضُ مِنْهُمْ مُسْتَقَلٌّ وَالبَعْضُ الْآخَرُ ذُو مَاضٍ سِيَاسِيٍّ فِي نِظْمِيَّاتٍ مِثْلَ حَرَكَةِ التَّحَرُّرِ الوَطْنِيِّ الفِلَسْطِينِيَّةِ - فَتْحِ، وَالحَزْبِ الشُّيُوعِيِّ اللَّبْنَانِيِّ وَمُنظَمَةِ العَمَلِ الشُّيُوعِيِّ فِي لِبْنَانِ، شَتَا حَمَلَةً مُنظَّمَةً ضَدَّ المَجْمَعِ المَالِيِّ - السِّيَاسِيِّ الحَرِيرِيِّ وَرَكَزُوا النِّقَاشَ عَلَى مَنظُومَتَيْنِ مِنَ المَتَضَادَّاتِ: اِعْدَامُ الذَّاكِرَةِ مَقَابِلَ الذَّاكِرَةِ، وَاِعَادَةُ اِإِعْمَارِ مَقَابِلَ نِزَعِ المَلِكِيَّةِ^٨.

تبقى حصيلة هذا النقد ثرية ومهمة، إذ أسهم في تكوين جيل كامل من الفنانين والكتّاب الأصغر سنًا، فحجّب، لأسباب مفهومية، تياراً فكرياً آخر، رحّب بأفكار بعد الحداثة في الفنّ والنظرية وتبنّى ثنائي التنوّع - المجاورة بدلاً منها. ومع أنّ هذا التيار كان ثانوياً من الناحية الفكرية، إلا أنه قدّم صوراً وكلماتٍ تصلح تسميتها انبهاراً فكرياً خجولاً بمشروع الحريري.

ما من شك في أن محمد الرواس بناءً صور مجتهد. وجامع شغوف بالاستشهادات والمراجع. لكن لا بد من القول إن صورته تروج لنمط أكيد من الاستكانة البصريّة.

يشجّع في الوقت ذاته على قيام ثقافة استهلاكية حيث المتنوّع متوافرٌ ومتسامح مع المجاورة. أمّا مشروع الحريري الثقافي فقد أدّاه، في معظمه، فريقٌ من الخبراء ما لبثوا أن وطّنا عملهم بتدشين «تلفزيون المستقبل» يوم ١٥ شباط / فبراير ١٩٩٣، الذي يملكه الحريري وقد تحوّل بسرعة إلى القناة الأولى في لبنان. مع ذلك، وعلى الرّغم من كلّ برامج محطة التلفزيون الترفيهية، وبصريّاتها المستحدثة، فإنّ أفضل ما يمكننا من استيعاب مشروع الحريري هو اللغة البصريّة الأكثر تعقيداً وتطوراً التي يؤلّفها الفنّان محمّد الرواس، وقد ميّزته ميّ غصوب بما هو أبرز ممثلي نقلة تصويرية نحو مساكنة متعدّدة زمنياً، وإن تكن لا تاريخية، بين تقاليد بصرية متفاوته^{١٣}.

محمد الرواس والاستكانة البصرية

في لوحة تعود للعام ١٩٩١ ذات عنوانٍ مفخّم - «عندما خلق الله الجوع»^{١٤} - يعرض الرواس مروحةً من التقنيّات التصويرية، كانت ذات مرّة حصريةً ومخصوصةً بحقبّات تاريخية معيّنة على مساحةٍ واحدةٍ وعبر مجموعة من العناصر المجازية لا تقلّ عنها تفكّكاً. ما يطفو على سطح هذا الخليط البصريّ ذاكرةٌ لتخييل ينتمي إلى ماضٍ بعيد، وشعورٌ كونيّ غير محصور في مكان، يجوز أنه كان له ذات تاريخية، لكنّه الآن مبعثّرٌ على حقل من السلع البصرية ذات قيمة تبادلية متماثلة. فاذا الحصيلة صورةٌ مصدوعة لكنّها فاقدةٌ لأيّ توتر، حيث المتباعد يتقافز ولكن دون أن يتفاعل. ما من شكّ في أنّ محمّد الرواس بناءً صور مجتهد، وجامع شغوفٌ بالاستشهادات والمراجع، لكن لا بدّ من القول إنّ صورته تروج لنمطٍ أكيدٍ من الاستكانة البصرية. في مسيرته المهنية الطويلة والناجحة والمستمرّة، يواصل الرواس تركيب خلائط صورته بحيث أنتج في السنوات الأخيرة أعمالاً ذات طبقاتٍ كثيفة من الاستشهادات البصرية والنصّية باتت تحتاج إلى جردّة تفصيلية.

في كتاب بعنوان «تعليقات» منشور العام ٢٠١٢، يشرك الرواس المشاهدين بمسار عمله بأن يعرض لائحةً بالمراجع الأصلية التي استخدمها في لصق صورته. وهو بفعله ذلك لا يستعرض معارفه البصرية الواسعة وحسب، بل إنّهُ يفضح الطرائق التي بها يمنع التّزاع من أن يكون الصور التي يرسمها حتى وهو يستعير علاماتٍ ورموزاً من الأحداث العالمية الجارية. في مقطع دالّ، يعلّق فيه على لوحته «إلى أن يجمعنا الموت»^{١٥}، بشّير الرسّام إلى امرأتين باكيتين مستعارتين من لوحة جاك-لوي دافيد

من أبرز الأمثلة على ذلك التيار مجموعة مقالاتٍ ميّ غصوب بعنوان «بعد الحداثة: العرب في لقطات فيديو» المنشور العام ١٩٩٢^{١٦}. ترخّب مقالاتٍ ميّ على نحوٍ مركّبٍ ومتوازنٍ بعد الحداثة، وإنّ يكن ترحيباً يشوبه شعورٌ بالذنب. في مقالاتها الحثامية والأكثر حميميةً تفضح ميّ غصوب، بمزيجٍ من التوكيد والأسى، انبهارها ببعدها الحداثة بما هي طاقة تحرّرٍ من المشاريع الشمولية عالية النبرة التي تكبّل العالم العربيّ. إنّ القيمة الثقافية للمجاورة والتنوّع، التي تعتنقها وتدافع عنها، لا يمكن أن توجد إلا في حقول بعد الحداثة المتنوّعة حيث لا ضغوطٌ تمارس على التناقضات لكي تذوب في مبدأٍ أوحدها^{١٧}. إنّ غصوب، المتأنيّة بسبب ثقافتها في علم الجمال الحداثيّ ونشاطها داخل حركات تحرّرية زمن الشباب، تعترف بخطورة العدمية الكامل الذي تنطوي عليه النسبية الثقافية لبعدها الحداثة^{١٨}. لكنّ العودة إلى المشروع الحداثيّ التاريخيّ لم تعد ممكنةً، في نظرها، لأنّها لم تعد قادرةً على أن «تتخيّل لندن دون ساعة «بغ بن»»^{١٩}. وهو قولٌ مستعزّب، لكنّ له وقعاً مناسباً لدى ساكنٍ من ساكن لندن، يكفيه ليعلن تبنيّه المفارقات التاريخية وتطبعه عليها. فلا حاجة لإهمال الماضي لأنّه لم يعد ثمةً من تقدم في خطّ بيانيّ ولأنّ الإنسانية لا تتّجه نحو أيّ مكانٍ محدّد.

وجدريّ بالملاحظة هنا أنّ مشروع رفيق الحريري لإعادة الإعمار، على الرّغم من بلاغته المغالية، لم يستخدم مصطلح التعبئة الحداثيّة التي هي «التقدّم». قام مشروعه على الاستلحاق لا على التجاوز. فغرضه أن يعيد تموضع الاقتصاد اللبنانيّ ضمن مسارٍ كونيّ وأن

التاريخية «فَسَم الهاريتين»^{١٧} على أتهما إما من غزّة أو أنّ واحدة من غزّة فيما «الثانية قادمة من إسرائيل»^{١٨}. ثمة تماسك في هذا القول الصادر عن رسّام مكرّس لمهّمة رسم صور ذات تأليف شكلائيّ جيّد من خلال عناصر متفاوطة ومتناقضة لكنّها مستكينة. فلكي تصير صورة جسد امرأة مستعارة من لوحة تاريخية عائدة للقرن الثامن عشر حاملة في الآن ذاته لمدلولين، واحد لامرأة من غزّة وآخر لمستوطنة إسرائيلية، يعني أنّها قد أسست أصلاً حقلاً بصرياً قد أبحر من شاطئ الإحالات التاريخية. إنّ لوحات الرؤاس توفّر عرضاً بصرياً يدعو إلى الإعجاب لعملية تبادل أزياء، حيث الدلالات صراعات الماضي العنيفة تعود للظهور بحيوية ولكن لتتجول في حقل تتساوى فيه كلّ العلامات من حيث قيمتها المعلقة والمُحيّدة توجّهاً للتبادلية القصوى.

جبابرة نديم كرم

لم يكن للرؤاس الرسّام تأثير على الجمهور كالذي حظي به مجايله نديم كرم بين الأعوام ١٩٩٢ و ١٩٩٧. في زمن لم يكن الفنانون العاملون فيه بيروت يحصلون على أيّ تمويل عامّ أو خاصّ، اقتحم المهندس نديم كرم المشهد بدعم ماليّ وتأييد إعلاميّ كريم من سوليدير ومن بنك «سوسيتيه جنرال - لبنان». هبطت أعمال كرم حرفياً على متحف سرسق العام ١٩٩٤، وعلى متحف الآثار الوطنيّ العام ١٩٩٥ قبل إعادة افتتاحه، وهبطت في العام ١٩٩٧ على بورة في ساحة الشهداء وعلى جسر فؤاد شهاب في بيروت. كانت تراكيبه جيّارة، انتقائية ومُضادة على نحوٍ بديع بفضل دعم إضافيّ من «شركة دبّاس

إنّ «الموكب العتيق» يتخاطر بواسطة لغة بدئية تتجاوز الحدود، والثقافات والعقائد. ومع ذلك، قيل لنا إنّ تنوّع أشكال الشخصوس وليد ردّ فعل الفنّان على «التشظي الطائفي والاجتماعي - السياسي اللبناني الذي هو سبب الشقاق والحرب». وعلى الرّغم من ذلك التشظي، فالشخصوس المعدنية المختلفة والمتنوّعة «تتبع مساراً واحداً وتتشارك في مصير واحد»^{١٩}. وهذا ليس نموذجاً عن أفكار مشوّشة غالباً ما نلقاها في نصوص بائسة تراقق الفنّ المعاصر أو توطره، أو أنّه لا يقتصر على كونه ذلك. ينتمي هذا النوع من الكتابة أيضاً إلى نمط تبادل الأزياء، حيث بعد الحداثة يرفل في حرير التاريخ فيما التاريخ يظهر بلبوس بعد الحداثة. وهذا ما يسمح لأعمال كرم بأن تنتحب على تاريخ المدينة المنقضي فيما تساهم في ترفيه بصريّ يحجب أزمة سوليدير المالية المتفاقمة. يستطيع الفنّان أن يكتب بحنين عن ٥٠٠ بناية متضرّرة من الحرب «أبادتها بانتظام»^{٢٠} شركة سوليدير، وأن يدعو مع ذلك سكان المدينة للانضمام إلى موكب الاختلافات السلمية واللعب. صورتان، في موقع الفنّان الإلكترونيّ، واحدة ليلية والثانية نهارية، تري اثنين من شخصوس المعدنية رابضة على جسر فؤاد شهاب، في خير تعبير عن تبادل الأزياء هذا. الشخصصان يعتليان مداميك إسمنتية مطبوع عليها «بيروت»، وهي علامة سوليدير التجارية: واحد مُتصّبين والثاني مُتأثت، هو يحمل مطرقة لكن ليس تماماً، وهي تحمل منجلاً، وليس تماماً. أهدا ما تبقى بعدما تقهقر عامل المصنع وفتاة الكولخوز إلى المراهقة وقفزاً على موكب يخترق المدن المهزومة وقد جرى تطويعها لعملية إعادة الإعمار؟

عندما تتزيّا بعد الحداثة بزّي التاريخ، هل نجد أنفسنا واقفين أمام أثر سطحيّ، كما في لوحة الرؤاس «عندما الله خلق الجوع»؟ إذا كان الأمر كذلك، فإنّها مساحة تستحقّ أن ننظر إليها مجدداً. لنقم جردة بأشياواته: في اللوحة ضربات ريشة مرنة تنتمي إلى أسلوب ولهلم دا كونغ، ولصق القش على اللوحة مستوحى من أنسلم كيفر، والنقاط المتسلسلة من روي ليشنتشتاين، والصحن الملصق ومعه سكاكين المائدة من عنديات جوليان شنابل، والمثلثات ذات الألوان الأولية تذكر بيت مودريان، وتقميش ورق الجدران يشي بجورج براك، والدمى البلاستيكية تشبه دمي هانس بلمر، وقصاصات صور ملكات الإغراء من جورج هاملتون، أو ربّما ميل راموس، وإله مايكل أجولو وقد انقلب أحياناً بسبب

هو يحمل مطرقة لكن ليس تماماً. وهي تحمل منجلاً. وليس تماماً. أهدا ما تبقى بعدما تقهقر عامل المصنع - وفاتة الكولخوز إلى المراهقة وقفزاً على موكب - يخترق المدن المهزومة وقد جرى تطويعها لعملية إعادة الإعمار؟

للإضاءة والأنظمة» في عاصمة ينبغي التذكير أنّ الكهرباء فيها كانت سلعة نادرة. عُرضت الشخصص الجبّارة بما هي عناصر «موكب عتيق» حسبما سماها الفنّان، «تغوص عميقاً تحت الأرض لتصل إلى حيث تتوارى ذاكرة المدينة». وقيل عكساً، وعلى درجة مماثلة من الأهمية،

ستره صفراء أنيقة، وسروالاً من الكتان الأبيض، وقميصاً من الكتان الأبيض، وربطة عنق زرقاء وبيضاء منقطة وحذاءً لرياضة الغولف مرناً ماركة «ميلانو». وأخذ يتمشى في قطعة من الشاطئ شديدة الاكتظاظ بين مجموعات من الأسر منخفضة الدخل، يتشمس أفرادها، ويدخنون النارجيلة، ويشوون اللحم أو يلعبون الورق. لم يكلم أحداً، يتعالى في نظره عن وجوههم المتسائلة. مارس ذلك لفترة طويلة، تصوّره كاميرا فيديو بيد مساعده يتعقب الوسامة الموجعة لهذا الشاب يخطر وسط الأقل يسراً منه بكثير. بعد ساعة ونصف الساعة، قبل أبي اللمع دعوةً لتناول القهوة مع إحدى المجموعات. كانت المحادثة عاديةً غادر أبي اللمع بعدها الشاطئ وقد بدت عليه علامات الانفراج.

لم يحدث الأمر المتوقع، ولذا لعله أحسّ بأنه محظوظ إذ لم يقع فريسة نيته في أن يستدعي قتله بنفسه. علماً أنه سعى وسعه بجديّة لاستدراج اغتياله لما أراده أن يكون جريمةً طبقيّة تأتي بعد حرب لم يجر تعميدها إلا بما هي حربٌ أهليّة دينيّة ومذهبيّة شرسة. لم تقع الجريمة لكنّه كان مرتدياً الثياب المناسبة للحدث. لم يكن التاريخ على الموعد، لكنّه خاطر بحياته. ولو كان لا بدّ من لومه على خطأ ما فلائته اعتقد أنّ القميص الكتان النظيف قد يستثير القوم ليثاروا لضغينة تاريخيّة مبرّرة. مضت ثلاث سنوات قبل أن يقرّر أبي اللمع أخيراً أنّ التاريخ ليس قابلاً للإحياء وأنه طريده سهلة، يسهل استيعابها ومسحها. فكان على فته أن يتخلّى عن آخر بقية أمل في البعث، ويستعجل بدلاً من ذلك نهايةً مشهدة إعادة الإعمار. لذا انتظر حتى صيف العام ١٩٩٥ عندما طلب رئيس الحكومة رفيق الحريري من جان - بيير خليفة، لاعب كرة الطائرة التونسي السابق، وأحد مهندسي مجموعة «أوجيه» ومدير «صالون فتاني الديكور»^{٢٣} أن ينظم معرضاً دولياً في بيروت^{٢٤}. شُيّد بناءً مؤقت على مساحة ٧٥٠٠ متر مربع في ساحة الشهداء بحضور ٤٥٠ مصمماً ومزديناً. أرسلت دعوةً مفتوحةً للمصممين المحليين. زور زياد أبي اللمع بطاقةً هويّة لنفسه بما هو مصمّم وانضمّ إلى المعرض. كان تجهيزه واحداً من معروضاتٍ أخرى كثيرة من أثاث وفخاريات ورسوم وتصوير وتصاميم نسيج وسجاد وغيرها من الفنون اليدويّة. المساحة المخصّصة لأبي اللمع كانت ضيقة. تدخلها وأنت تدوس على أو فوق عتبة بلاستيكيّة أو تتخطاها، وعلى جانبيها، على

تقنيّة النقل المستحدثة، مأخوذة من لوحة إدوارد كولي برون - جونز «شجرة الغفران»^{٢١}. إنّها مساحةٌ تصويريّة مزدحمة، لا قعر لها ولا شكل، تمارس مآثرة بصريّة بتوليد دوامة من المراجع البصريّة لا غرض لها غير تأمين خفة متواصلة من المتعة البصريّة. ولعل هذا هو الأثر المقصود من تبادل الثياب: بعد الحداثة يلبس لبوس التاريخ والتاريخ بالضرورة يرتدي رداء بعد الحداثة.

«اغتيالات» زياد أبي اللمع

تبادل الثياب يولّد تشوشاً في الحدود. لكنّه في بيروت مطلع التسعينيات من القرن الماضي، ولّد حركة طوافٍ لا ردّ لها فوق حقولٍ توفر اختلافاتٍ كبيرةً لكنّها فاقدةً لأبّي خصوصيّة. في هذا الحقل، تظهر دالات التاريخ ولكن ليس بما هي وليدة ضرورة ما. يبدو لي أنّ الضرورة كانت تحديداً ما هدّفت إليه النقدُ الفكريّ اليساريّ الغالب لمشروع الحريري، إذ ادّعى أنّه يجابه البحث عن الذاكرة والولوج إليها ضدّ ما سمّاه اليساريّون مشروع سوليدير لإعادة الإعمار العادم للذاكرة، وقد جابهوا الواقع الاجتماعيّ لسلب الملكية بمشهد المضاربة العقاريّة التي انطوت عليها إعادة الإعمار. وفي عملهم هذا، ظلّ النقد اليساريّون مخلصين لأمل، لتراثٍ متحدّرٍ من عصر الأنوار أبقى المستقبل، في نظرهم، مفتوحاً أمام إمكاناتٍ غير متحقّقة^{٢٢}.

لم يحدث الأمر المتوقع. ولذا لعله أحسّ بأنه محظوظ إذ لم يقع فريسة نيته في أن يستدعي قتله بنفسه. علماً أنه سعى وسعه بجديّة لاستدراج اغتياله لما أراده أن يكون جريمةً طبقيّة تأتي بعد حرب لم يجر تعميدها إلا بما هي حربٌ أهليّة دينيّة ومذهبيّة شرسة.

لم يكن هذا دأب زياد أبي اللمع، الفنّان الشاب المتطرّف الذي دبر عمليّتي اغتيال في العام ١٩٩٢ والعام ١٩٩٥. الأولى محاولة لإحياء التاريخ فيما الثانية قرار بالتخلّص من الحنين إلى التاريخ واستدعاء الطوفان بديلاً منه. في حزيران / يونيو ١٩٩٢، ولم يمض وقتٌ طويل على افتتاح تجهيزه الفنّي اللافت وسط كومات النفايات على شاطئ أنطلياس، شمال بيروت، عاد أبي اللمع في ظهيرة يوم أحد دافئ، شعره معقوصٌ إلى خلف، يرتدي

الاستثنائيّ لشمعون ومصري، من العام ١٩٨٩ بعنوان «بيروت: جيل الحرب»^{٢٥} الذي يعبر عن فرحة العميق لمنظر احتراق الفنادق الفخمة في عين المريسة. هو مقاتلٌ سابق رأى في تدمير البديء - البديء الذي يتبدى للعيان فقط - نهاية عالم وبداية آخر. وعلينا أن نتذكر أيضاً كلمات أهمّ شاعرٍ عربيّ من شعراء الحداثة، أنسي الحاج، الذي غالباً ما كان يستدعي مشهد الطوفان:

«كان الأمل بالطوفان.
لكن نوح بعد الشطف، أعاد جنساً بشرياً أرذل.
العزاء في المجهول.
يبقى الأمل معقوداً على الغيب.
نستيقظ فجأة في أرض أخرى.
إلى جانب ناسٍ ليس في عيونهم غير العطف»^{٢٦}.

لعلّ عتبة أبي اللمع المنبوذة معروضة برسم الاستعادة. ولكن لو كانت محاولةً لوضع حدّ لحنيننا إلى عودة التاريخ، إذًا ستكون عتبةً فاقدة لأيّ أمل لاحقٍ على الطوفان. إنّ طوفان أبي اللمع ليس طوفاناً يستحقّ أن نبقى على قيد الحياة بعده.

في رسالة مختصرةٍ يوم الأوّل من أيار / مايو ١٩٨٥ دعا جان - فرانسوا ليوتار قارئه الشاب إلى أن يراجع مسؤولية الحداثة في إعادة تفسير معناها ذاته^{٢٧}، وهو يقترح أنّ بادئة «بعد» في «بعد حداثة» لا يجوز أن تُفهم على أنّها زمنٌ لاحق أو حركة ارتجاج، ولا نظرةً للخلف أو ردّ فعل، فهي ليست حركة تكراريةً بالتالي. الأخرى أنّه يقترح «بعد» بمعنى البادئة «ana» بمعنى «فوق»، «وراء»، «من جديد»، أي أنّها بالتالي عملية تحليل أو انفراج، أو anamnesis أي «استذكار من حياة ماضية»، أو anagoge أي «مؤدّية إلى» أو anamorphoses أي «إعادة تكوين». افترض أنّ بادئة ليوتار تستدعي نحت مصطلح Anamodernity الذي عسانا أن نأخذ على محمل الجدّ قبل الطوفان الآتي وقبل أن تهبّ علينا الرياح من جديد.

الهوامش


١ Jean-Pierre Lyotard, *The Postmodern Condition*, University of Minnesota Press, 1984, p. xxiii

٢ النهار، ١٠ أكتوبر ١٩٩٢، ص ١ و ٤. كان كرامي يتحدّث إلى الصحافة بعد

مستوى الرأس، أقواسٌ كهربائية تطلق أزيزاً داخل عبوتين بليكسيغلاس معبأتين بالغاز تتوسّطهما أنابيب كاثود وأنود على شكل قنابل صاروخية. وفي الداخل تستطيع أن تشاهد مجموعةً متنافرة من أشياءوات أبي اللمع المعهودة - مزيداً من القنابل، كراسي تعذيب معدنيّة، نراجيل من البليكسيغلاس - شبيهة بتلك التي استخدمها في تجهيزه العام ١٩٩٢. في الجانب الآخر، على خفية من النظر تقريباً، جهاز كهربائيّ مهيب مجهز بعددٍ من قاطعي الدائرة الكهربائية. في يوم الافتتاح، افتتح رفيق الحريري المعرض، ترافقه حاشية من الحراس والوجهاء، وقام بجولة سريعة في المعرض ومشى قرب كلّ الأجنحة بما فيها تجهيز أبي اللمع. خلال الأيام المتبقية من المعرض، اختلط الفنانون بعضهم ببعض وكان أبي اللمع يتشاجر بانتظام مع مهندسي الكهرباء الذين وجدوا صعوبةً في تمييز تجهيزه بتيّار كهربائيّ متواصل. لم يسرّ أبي اللمع لأصدقائه، إلا بعد نهاية المعرض، بأنّ عتبة التجهيز قابلة لأن تكون مميّنة بناءً على عددٍ من المتغيّرات مثل نوعيّة نعل حذاء الزائر، وما إذا وضع الزائر يداً واحدة أو يديه الاثنتين على الأعمدة حيث أزيز الأقواس الكهربائيّة، فإذا ما التقت المتغيّرات، يلقى الزائر صعقةً كهربائيّة مميّنة.

بعد سنوات من ذلك، وبعدما فقدت الاتصال بأبي اللمع، التقينا ذات عصريّةٍ ودار بيننا حديثٌ قصير. الأمر الوحيد الذي ذكرته هو العتبة القاتلة. أنكر وجود مثل هذا الشيء، تمسكت بقولي، ولفترة طويلة لم أدر ما عساي أفعل به. تلك العتبة القاتلة كانت تملك فرصةً واحدٍ بالمليون أن تنهي مشهد تبادل الأزياء بأن تغتال القائد، كانت بمثل تهوّر محاولة الاغتيال الذاتي [الاستغفال أو الاستغوال] الأولى، عدا عن أنّها تلتفت إلى الخلف، نحو القفّر بعد الكارثة، نحو الرطوبة الغامرة لكل شيء التي تعقب الطوفان. وعلى عكس الأمل المبتوث في محاولة الاغتيال الأولى، كانت المحاولة الثانية تتكئ على استحالة التاريخ الجذريّة: إنّ اغتيال عودته المتكرّرة كان أمراً حاسماً قضى على الأمل الذي رافقه وأصابنا بالشلل. ولكن ما الذي يعقب مثل هذا الفعل الجذريّ، ماذا يأتي بعد الطوفان؟ هل عتبة أبي اللمع القاتلة طريقةً للانتقال إلى عالمٍ آخر ربّما كان أيضاً عالماً أفضل؟ كثيرون قبله استدعوا الطوفان، لكنّ عين الواحد منهم كانت دائماً على اليوم التالي. ويمكننا أن نتذكر مثلاً كلمات المقاتل السابق، راجح العقل، في الفيلم الوثائقيّ

هنيئاً لكل لبنان باختيار
 دولة الرئيس
 رفيق الحريري
 قائد
 مسيرة العمل
 المهندس مسرة شكر وعائلت



صيدا الصاعدة
 تمنىء شعب لبنان
 بابن صيدا البار
 دولة الرئيس رفيق الحريري
 وتتردد بصوت واحد
 "حمك الله يا ابا بهاء"
 ووقفك في طموحاتك لتحقيق رغبات الشعب اللبناني

شركة التجارة والصناعة في صيدا والجانب * الجهاز الإداري والطبي في مركز لبيب الطبي * شركة طب للسرقة - صيدا * رشيد عمر القلب
 جمعية همكار صيدا * مؤسسة حبيب المصري وأولاده التجارية - صيدا * إدارة وموظف معامل مينر البساط - صيدا
 شركة ديانسة إيجون في م. ل. * شركة البلاط (البن حمره وسليم النور) * محلات سسهايم البساط - صيدا
 شركة الكونفوتكا في م. ل. * إدارة وموظف معمل سبيل بساط لأكسدة غافرة * إدارة وموظف مكتب المنص عبد الواحد شهاب
 شركة سوروب لبنان في م. ل. * إدارة وموظف شركة A.B.Z. بحسون - صيدا
 شركة التستردى للتطبيقات والنشر * شركة التستردى للتطبيقات والنشر * إدارة وموظف شركة حسين للتجارة والصناعة
 إدارة وموظف فرع بنك البحر المتوسط - صيدا * إدارة وموظف شركة الحرير النجا والقرارات * إدارة وموظف مؤسسات علي الشريف - صيدا
 Olivetti Inter office Itd - Saïda * مطبخ محمد العربي - صيدا
 فستقار الطبي الإداري والصنعي * إدارة وموظف مؤسسة الحريري للتجارة والصناعة * مؤسسة حمود صالح الدين الزين
 فستقار مستشفى حمود * Harico حمود محمد الحريري - صيدا * القنصلية والقارات
 فستقارات آل حسمود * شركة كواب كروور - حلقة وعرصي - صيدا * محجرات العوضي - صيدا
 * معمل صيدان الجب حمره وسليم النور * شركة دار التميم للهندسة والتقنيات * مع العمالي وأبناؤ - صيدا
 معمل الخبز * الجمعية الهندسية صيدا وحده أروني * أسيرة القنصلية بصرى للصناعة والإعلان

اجتماعه بالرئيس الياس هراوي خلال الاستشارات النيابية الملزمة التي
 أدت إلى اختيار الحريري رئيساً للوزراء
 ٣ راجع الإحصاءات الصادرة عن مصرف لبنان
<http://www.bdl.gov.lb/statistics/table.php?name=t5282usd>
 ٤ يتضمّن احتساب الناتج المحليّ الإجمالي، الإنفاق على الصادرات
 والواردات، والناتج المحليّ الإجمالي قياس للإنفاق على الاستهلاك زائداً
 التوظيف في الأعمال والإنفاق الحكومي والصادرات الصافية التي هي
 الصادرات ناقصة الواردات
 ٥ سوليدير ش.م.ل شركة مساهمة لبنانية مكلفة بتصميم وإعادة تطوير وسط
 بيروت. الاسم مكوّن من الأحرف الأولى للتسمية الفرنسية Société Libanaise
 pour le Développement et la Reconstruction du Centre-Ville de Beyrouth
 تأسست في ٥ أيار ١٩٩٤ تحت سلطة «مجلس الإنماء وإعادة الإعمار»
 تبعاً لرؤية رفيق الحريري لإعادة الإعمار
 ٦ تجدر الملاحظة أنه على الرغم من أن القيمة التبادلية للعملة اللبنانية قد ارتفعت
 بعد تعيين رفيق الحريري إلى ١٨٥٠,٦٢ ليرة للدولار الواحد، غير أنّ العملة
 لم تثبت إلا بعد سنوات في ديسمبر ١٩٩٧ على أساس ١٥٠٧,٥ ليرات
 للدولار الواحد
 ٧ راجع على سبيل المثال
 Talal Nizameddin, The Political Economy of Lebanon under Rafiq Hariri:
 An Interpretation, in *The Middle East Journal*, Vol. 60, No.1
 (Winter, 2006) pp. 95 - 114
 ٨ البعض من أبرزهم: الياس خوري، جاد ثابت، رفيف فياض، عاصم سلام،
 جورج قرم وفواز طرابلسي
 ٩ مي غضوب، ما بعد الحداثة: العرب في لقطة فيديو، بيروت،
 دار الساق، ١٩٩٢
 ١٠ المرجع ذاته، ص ٨٧
 ١١ المرجع ذاته، ص ٨٩
 ١٢ المرجع ذاته، ص ٩١
 ١٣ المرجع ذاته، ص ٥٤ - ٥٧
 ١٤ محمد الرواس، عندما خلق الله الجوع، ١٩٩١. مواد مختلطة وتجميع على
 لوحة خشب معاكس ١٢٥ X ١٢٥ X ٦ سنتيمترات
 ١٥ محمد الرواس، تعليقات، نشر غاليري ارتسوا DIFC، دبي ٢٠١٢
 ١٦ محمد الرواس، إلى أن يوحنا الموت، ٢٠١١. زيت، أكريليك، رسم رقمي،
 ألنيوم ونحاس على قماشة. ١٥٠ X ١٧٠ سنتيمتر
 ١٧ جاك - لوي دافيد (١٧٤٨ - ١٨٢٥) قسم الهوريتين
 (عصبة من المقاتلين الرومان) ١٧٨٤، زيت على قماشة،
 ٣٢٩,٨ X ٤٢٤,٨ سنتيمتر
 ١٨ تعليقات، ص ١٦
 ١٩ <http://nadimkaram.com/archaic-procession/>
 ٢٠ <http://nadimkaram.com/portfolio-items/races-1997-2000/>
 ٢١ Edward Coley Burne-Jones, *The Tree of Forgiveness*, 1882
 زيت على قماشة. ١٨٦ X ١١١ سنتيمتر
 ٢٢ Khouri, «Un double language», in *Prince Klaus Fund Journal*
 #4, Sept. 2000, pp. 13 - 18
 راجع ايضاً،
 Representations Edward Said, *Representations of the Intellectual*,
 NY: Vintage Books, 1996
 (ترجم للعربية في العام ذاته وصدر عن دار النهار وراجع أيضاً
 Régis Debray and Jean Ziegler, *Il s'agit de ne pas se rendre*, Paris: Ed. Arlea, 1994
 (ترجم للعربية ونشر في المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥)
 ٢٣ ترأس جان بيير خليفة «معرض الفنون التزيينية» SAD من ١٩٨٥ إلى ٢٠٠٣
 وتوفي في العام ٢٠١٢. تأسس «معرض الفنون التزيينية» العام ١٩٠٤
 بالتزامن مع افتتاح «متحف الفنون التزيينية» في بارس
<https://soufflesurlesbraises.com/tag/beyrouth/>
 ٢٥ بيروت: جيل الحرب، جان شمعون ومي المصري، أيار ١٩٨٩،
 بالعربية والإنكليزية مع سرد جزئي بالإنكليزية
 ٢٦ أنسي الحاج، أنا وأنت ناقصان، ٢٠١٢
 ٢٧ Jean-Francois Lyotard, *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*,
 Editions Galilée, pp. 107 - 113
 (تفصيل)





حين خلق الله
الجوع، ١٩٩١.
مواد مختلفة وتجميع
على خشب



حتى يجمعنا الموت،
 ٢٠١١. زيت،
 اكريليك، طبع
 رقمي، الومنيوم

١٠



١١



١٢



١٢



١٥



١٤



بيروت: جيل الحرب | War Generation (1989)



١٠. مسيرة

فوضى، ١٩٩٤.

متحف سرسق

١١. مسيرة

فوضى، ١٩٩٥،

متحف بيروت

الوطني

١٢. مسيرة

فوضى، ١٩٩٧

- ٢٠٠٠. وسط

بيروت

١٣. مسيرة

فوضى، ١٩٩٧ -

٢٠٠٠.

وسط بيروت

١٤ و ١٥. مسيرة

فوضى، ١٩٩٧ -

٢٠٠٠. بيروت،

جسر فؤاد شهاب.

الصور هي

لأعمال تديم كرم



جان شمعون ومي

مصري، بيروت:

جيل الحرب،

١٩٨٩