وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

المشروع الوطني للترجمة
الرواية العالمية

رسام المعارك

رواية

تأليف: آرتورو بيريث - ريبيرتيه
ترجمة: د. ريم منصور الأطرش

رسام المعارك

تصميم الغلاف

عبد العزيز محمد

رسام المعارك

تأليف: آرتورو بيريث – ريبيرتيه

ترجمة: د. ريم منصور الأطرش

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٢٤م

العنوان الأصلي للكتاب:

EL Pintor de Batalldas

الكاتب: Arturo Pérez-Reverte

الناشر: Alfaguara,2006

المترجمة: د. ريم منصور الأطرش

الآراء والمواقف الواردة في الكتاب هي آراءُ المؤلِّفِ ومواقِفُهُ ولا تعبِّر **(بالضرورةِ)** عن آراء الهيئة العامة السورية للكتاب ومواقفها.

رسام المعارك: تأليف آرتوروبيريث- ريبيرتيه؛ ترجمة ريم منصور الأطرش.- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٤م.-٣١٢ص؛ ٢٥سم. (المشروع الوطني للترجمة. الرواية العالمية).

١- ٨٦٣ ر ي ب ر ٢- العنوان ٣- ريبيرتيه

٤- الأطرش ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

لقد رأى القديس أوغسطينوس أنّ العمل يتمّ من أجل عدم اليقين، في البحر وفي المعارك وفي كل أمر آخر، لكنه لم يرَ قواعد اللعبة[1].

بليز باسكال، الأفكار، ٢٣٤

* * *

(١) http://www.penseesdepascal.fr/XXIII/XXIII27-moderne.php (المترجمة).

مقدمة المترجمة

لا شيءَ يأتي مصادفةً في الحياة! وإذ أقول ذلك، فأنا أخالف رأي رسّام المعارك، وهو بطل الرواية!

وصلتني هذه الرواية الإسبانية هديةً من أحد أصدقاء الطفولة الذي كان ولا يزال يعمل على جرد مكتبته الخاصة للتخفيف من كلّ ما لا يرغب بالإبقاء عليه من كتب وموسوعات. قرأتُها. اقترحتُ ترجمتها على الهيئة العامة للكتاب، فتمّت الموافقة.

لماذا اقترحتها؟ لأنها تحكي عن الحرب، ونحن نعيش فيها وفي أتونها!

ربّ قائل يتساءل هنا: ألا يكفينا معاصرتها؟ نعم... هي كفاية وأكثر، لكنّ بطلها مصوّر حربي، ثم أضحى رسّاماً للمعارك، وحين انتهيتُ من قراءتها ، خطرتْ لي أفكار أحببتُ مشاركتها هنا مع القارئ. يبدو أنّ الحرب متشابهة عند معظم الشعوب، ولا سيما ما اصطُلِحَ عالمياً على تسميتها بالحروب الأهلية، على الرغم من كونها، غالباً، تحمل بصمات الغرب المتوحّش! فيها يرتكب الإنسان الفظاعات ذاتها، وهو ما رأيناه في أفريقيا ولبنان ويوغوسلافيا السابقة وللأسف، هنا في سورية! فيتم فيها استخدام الأدوات القذرة ذاتها لتأجيج الـمَقتَـلة: يقول بطل الرواية:

«السياسة والدين والأحقاد القديمة والغباء المقترن بالجهل والظروف الإنسانية الشائنة دمّرت ذاك المكان بحرب تَواجَهَ فيها الأقرباء والأصدقاء والجيران.»

«كان الفلاسفة اليونانيون على حق في قولهم إنّ الحرب هي أصل الأشياء.»

لقد امتلأت هذه الرواية بفظاعات ارتكبها الإنسان تجاه أخيه الإنسان؛ رغم ذلك، تجد لها «فذلكات» المثقّفين مبرّراً وصيغاً كثيرة للتعامل معها، ومن ثم قبولها.فنرى مآسي الإنسان تتكرّر عند مختلف الشعوب، ولا أحد يتعلمّ من تجربة الآخر!

في حوار بين إيفو، الكرواتيّ، أحد ضحايا الحرب وأحد مجنّديها، وبين رسّام المعارك: **«وما هو في رأيك سبب تعذيب الإنسان وقتله لأخيه الإنسان، أَهو من أجل المتعة؟»**

فكان جواب الأخير: **«أفترض أنّ السبب هو الذكاء.»**

ولا بُدّ في مثل هذه الحروب من مصوّرين يوثّقونها؛ لكنّ السؤال المطروح هو: هل يتأثّرون بما يحدث، وهل يتألّمون لآلام من يرزحون تحت نير تلك الحروب؟ أم أنهم يقومون بعملهم بلا مبالاة كاملة؟ ثم، هل سيغيّر وجودهم وصورهم من مسارات حياة هؤلاء، عند اختيارهم لتصويرهم في ميدان المعركة أو في مسيرتهم نحو الإعدام بعد الأسْر؟ أم أنهم يختارون تصوير الأشياء بدلاً من الأشخاص، كما فعلتْ أولبيدو، حبيبة رسّام المعارك؟

يطرح إيفو على رسّام المعارك أسئلة مباشرة وعميقة:

«لكنّ صورك لا تُظهِر كثيراً من الألم. أقصد أنها تعبّر عن ألم الآخرين؛ لكني لا ألاحظ آثاراً لألم خاص بك... متى توقّفتَ عن التألّم ممّا تراه؟»

«أكنت تعتقد، في هذه الأثناء، بأنهم ربما قتلوه لأنك كنت هناك؟ بأنهم فعلوا ذلك من أجل تصويره؟

لم يردّ رسّام المعارك. بالطبع كان قد فكّر في ذلك. حتى إنه اشتبه في أنّ الأمر قد حدث على هذا النحو بالضبط.»

لذلك، قالت أولبيدو:

«إنّ صور الحرب لا نفع منها مطلقاً.»

ويعترف رسّام المعارك، قائلاً:

«لهذا السبب كانت أولبيدو تصوّر فقط الأماكن والأغراض، ولم تصوّر الناس مطلقاً. حين سافرا إلى الحرب معاً، كانت هي التي تمكّنت من البقاء على هامشها، وليس هو.»

في الحقيقة، كانت هي الإنسانة الوحيدة في الرواية التي في قلبها إنسانية حقيقية! وليس من باب المصادفة أن يكون اسمها أولبيدو، أي النسيان! فالإنسانية أضحت منسيّة في عالمنا المتوحّش هذا! لكنها تقول في سياق الأحداث وفي عزّ الحروب جملة مؤثّرة:

«طالما هناك موت، هناك أمل.»

تتميّز هذه الرواية بالوصف الـمُطـوَّل والدقيق بالتعابير المنسَّقة التي قد يستغرب القارئ كيفية ترتيبها وانسيابها، وهنا تكمن صعوبة ترجمتها. أتمنّى أن يعيش القارئ لحظاتها بانغماس، رغم قسوتها، كما جرى معي.

د. ريم منصور الأطرش

دمشق، آذار ٢٠٢١

« ١ »

سبح في أعماق البحر، ضارباً المياه بذراعيه مئة وخمسين مرّة، وأخرى مثلها في العودة، كما في كل صباح، حتى شعر بالحصى المستديرة على الشاطئ تحت قدميه. جفّف نفسه باستخدام المنشفة المعلّقة على جذع شجرة جرفها البحر، وارتدى قميصه وانتعل خُفَّيْه، ارتقى المسار الضيق المنحني صعوداً من الخليج الصغير حتى برج المراقبة. هناك صنع لنفسه القهوة، وبدأ بالعمل، مضيفاً الألوان الزرقاء والرمادية لتحديد الجو المناسب. خلال الليل، كان نومه يضمحلّ كلّ يوم أكثر من اليوم السابق، وكان حلمه نوماً مضطرباً، فقرّر أنه سيحتاج إلى تدرّج بارد في الألوان لتحديد خط الأفق الحزين، حيث يتقاطع ضوء النهار الخَفِر مع أطياف المحاربين السائرين قرب البحر. وهذا سيغلّفهم في النور الذي بقي أربعة أيام منكَبّاً عليه ليصبح منعكساً على تموّجات الماء على الشاطئ بلمسات خفيفة موضوعة من التيتانيوم الأبيض، شديد النقاء. ما إِن مزج في الوعاء اللونين الأبيض والأزرق بكمية قليلة جداً من لون السيينا[1] الطبيعي حتى كُسِرَ اللون

---

(١) السيينا، طلاء لؤلؤي ذو أساس مائي، يعطي انطباعاً بأنّ اللون معتَّق ومتلألئ: صبغة ترابية تحتوي على أكسيد الحديد وأكسيد المنغنيز. اللون في حالته الطبيعية هو بني مصفرّ، عند تسخينه، يصبح لونه بنياً محمرّاً. **(م.)**.

ليصبح أزرق مضيئاً. ثم قام باختبارين على صينية الفرن، التي استخدمها كلوحة لمزج الألوان، فلطّخ المزيج بالقليل من اللون الأصفر، وعمل من دون توقف خلال فترة الصباح المتبقّية. بعد ذلك، وضع مقبض الفرشاة بين أسنانه وتراجع إلى الخلف من أجل التحقّق من تأثير الرسم. يتعايش الآن كلٌّ من السماء والبحر بتناغم في اللوحة الجدارية التي تغطي داخل البرج؛ وعلى الرغم من أنه لا يزال ثمة الكثير مما يتعيّن عليه القيام به، فقد أعلن الأفق عن خط ناعم، ضبابيّ قليلاً، من شأنه إبراز عزلة الرجال المتناثرين والمتباعدين تحت المطر، بضربات لونيّة داكنة يتخلّلها بريق معدني.

شطف فُرَش الألوان بالماء والصابون ووضعها لتجفّ. من الأسفل، عند سفح الجرف، كان يصل إليه ضجيج المحرّكات وموسيقا قارب السيّاح الذي يجول كل يوم، في الوقت نفسه، على طول الشاطئ. من دون النظر إلى ساعته، عرف "آندريس فاولكويس" أنّ الساعة هي الواحدة من بعد الظهر. كان صوت المرأة يصدح كالمعتاد، ويظهر مضخَّماً من خلال نظام تضخيم الصوت على متن القارب؛ وقد بدا الصوت أكثر قوّةً ووضوحاً، والقارب أمام الخليج الصغير، لأنّ الصوت من مكبّر الصوت وصل إلى البرج من دون أي عقبة أخرى غير بعض أشجار الصنوبر والشجيرات التي لا تزال متشبّثة بالمنحدر، على الرغم من التآكل والانهيارات الأرضية.

"يسمّى هذا المكان خليج أرّائِث[1]، وكان ملجأ للقراصنة البرابرة. على الجرف يمكنكم رؤية برج مراقبة قديم، بُني في أوائل القرن الثامن عشر،

(١) خليج أرّائِث هو جزء من مقاطعة آلميريّا، في جزيرة الموروس، أو العرب، جنوب شرق إسبانيا. **(م.)**.

كخطٍّ دفاعٍ ساحلي، من أجل تحذير السكان القريبين من هذا المكان، من غارات المسلمين...".

وكان الصوت نفسه يتردّد كل يوم: صوت راقٍ وإلقاء جيد. تخيّله فاولكويس صوت امرأة شابة؛ من دون شك هي مرشدة سياحية محلّية، ترافق السيّاح في رحلة تستغرق ثلاث ساعات، بين جزيرة لوس آهوركادوس[1] وكابو مالو[2]، بقارب يمتدّ لعشرين متراً طولاً، مطليّ باللونين الأبيض والأزرق، ويرسو في ميناء بويرتو أومبريّا[3]. في الشهرين المنصرمين، من أعلى الجرف، كان فاولكويس قد رأى القارب يمرّ وعلى متنه ازدحام بشريّ، أناس يحملون كاميرات لالتقاط صور فوتوغرافيّة وكاميرات للفيديو، تصدح الموسيقا الصيفية من مكبّرات الصوت، حتى إنّ انقطاعها بصوت أنثويّ شكّل فَرَجاً وارتياحاً.

"يعيش في برج المراقبة المهجور هذا منذ فترة طويلة، رسّام معروف زَيَّنَ داخل البرج بجدارية كبيرة. لكن، لسوء الحظ، هي ملكية خاصة، لا يُسمح بزيارتها...".

هذه المرّة، كانت المرأة تتحدّث بالإسبانية، لكنها في أحيان أخرى، تتحدّث الإنكليزية أو الإيطالية أو الألمانية. فقط حين يكون المقطع فرنسياً، فينوب صوت ذكريّ عنها في التحدّث بهذه اللغة، لأربع أو خمس مرّات في ذلك الصيف. على أيّ حال، فكّر فاولكويس بأنّ الموسم على وشك

---

(١) تقع جزيرة آهوركادوس **(**أو جزيرة المعلَّقين**)** في جنوب شرق إسبانيا، ضمن جزر الباليار. **(م.)**.

(٢) كابو مالو **(**طرف الشرّ**)**، يقع شرق إسبانيا. **(م.)**.

(٣) بويرتو أومبريّا في الأندلس، إسبانيا. **(م.)**.

الانتهاء، ففي كلّ مرّة كان عدد السيّاح على متن القارب يتناقص أكثر فأكثر، وقريباً ستصبح تلك الزيارات اليومية، زيارات أسبوعية، إلى أن يتمّ إيقافها تماماً، حين تعصف رياح الشمال القاسية والرمادية المتفجِّرة في الشتاء، والمحبوسة في الريح الغربية، فتُكدِّر البحر والسماء.

عاد وركّز انتباهه على اللوحة، إِذْ ظهرت شقوق جديدة. كذلك البانوراما الدائرية العظيمة لا تزال مرسومة في مناطق غير متصلة. والباقي عبارة عن ضربات من الفحم، وخطوط سوداء بسيطة أولية على الطلاء التأسيسي الأبيض للجدار. كان الكلّ يشكّل منظراً ضخماً ومثيراً للقلق، من دون عنوان، من دون حقبة تاريخية، فنصف الدرع مدفون في الرمال وخوذة القرون الوسطى ملطَّخة بالدماء، وظِلّ البندقية الهجومية فوق غابة من الصُّلبان الخشبية، والمدينة القديمة المسوَّرة والأبراج الخرسانية والزجاجية في المدينة الحديثة، كلّ تلك تتعايش معاً، كأدلّة أكثر من كونها مفارقات تاريخية.

استمرّ فاولكويس في الرسم، بدقّة وصبر. على الرغم من أن التنفيذ الفني صحيح، لم يكن عملًا رائعاً، وهو يعرف ذلك. فهو يتمتّع بيد جيدة للرسم، لكنه رسّام ذو مستوى دون الوسط. كان يعرف ذلك أيضاً. في الواقع، كان دائم المعرفة بذلك؛ لكنّ الجدارية ليست مخصّصة لجمهور آخر غيره، هي قليلة الصِّلة بالموهبة التصويرية، مع ذلك فهي شديدة الصِلة بذاكرته. بنظرة الأعوام الثلاثين المنتظِمة على صوت سدّاد الكاميرا الفوتوغرافية. وتالياً، فإطار كل تلك المستقيمات والزوايا المُعامَلة بصلابة فريدة، بتكعيبية غامضة، هو ما أعطى البشر والكائنات نطاقاً لا يمكن تجاوزه، كالأسلاك الشائكة أو الخنادق؛ هو شكل

يمكن القول عنه إنه جيد كأي شكل آخر. كانت الجدارية تغطّي حائط الطابق الأرضي، كاملاً، في برج المراقبة، عبر بانوراما مستمرّة على طول محيطها بخمسة وعشرين متراً وبارتفاع ما يقرب من ثلاثة أمتار، لم تقطعها إلا فتحتا نافذتين ضيقتين ومتقابلتين، والباب الذي يؤدّي إلى الخارج والدَّرَج اللولبي الذي يوصِل إلى الطابق العلوي، إذ رَتَّبَ فاولكويس مقرّاً له كان بمنزلة المسكن له: فيه طبّاخ محمول مزوَّد بغاز وثلاجة صغيرة وسرير يُطوى من القماش المشمّع وطاولة وبعض الكراسي وسجادة وصندوق. لقد عاش فيها لمدة سبعة أشهر، وخصّص الشهرين الأولين لجعل المكان صالحاً للسكن: فركّب سقفاً مؤقتاً مصنوعاً من الخشب المقاوم للماء فوق البرج، وعوارض خرسانية لتقوية الجدران، ومصاريع للنوافذ، ونَظَّفَ القناة الخارجة من المرحاض المحفورة في الصخر، كقبو ضيق يؤدّي إلى الجرف. كان لديه أيضاً خزان مياه مثبّت في الخارج، فوق سقيفة من الألواح الخشبية والإسمنت الليفي المتين، فكان ذلك، في آنٍ واحد، بمنزلة "دوش" له ومرآب للدراجة النارية الريفية التي ينزل بها أسبوعياً إلى القرية بحثاً عن الطعام.

كانت الشقوق تسبّب قلقاً لفاولكويس. قال لنفسه، حدث ذلك سريعاً جداً. والشقوق كثيرة جداً. لم تؤثّر المسألة على مستقبل عمله بل على الوقت اللازم للقيام به، وهو عمل لا مستقبل له منذ اكتشافه لهذا البرج المهجور ومنذ تصوّره لفكرة هذا العمل. بهذا التفكير، قلِقاً، كانت أطراف أصابعه تنزلق بصعوبة عبر مجموعة من الشقوق الصغيرة التي امتدت عبر الجزء المنتهي من اللوحة الجدارية، فوق الخطوط السوداء والحمراء التي تمثّل الإضاءة الخلفية غير المتناظرة والمتعدّدة السطوح لجدران المدينة القديمة

التي تحترق عن بُعد، فنرى، من بين آخرين أيضاً، أثر الفنانين إلبوسكو[1] وغويا[2] والدكتور آتل[3]: نرى يد الإنسان والطبيعة والمصير تذوب كلّها في صُهارة الأفق ذاته. ستمتدّ هذه الشقوق لأبعدَ من ذلك. لم تكن هي الأولى. لم يكن تدعيم هيكل البرج، وتجصيص الإسمنت والرمل، والطلاء التأسيسي للأكريليك الأبيض كافياً لمواجهة شيخوخة مبنى عمره ثلاثمئة سنة، والضرر الناجم عن الإهمال وعوامل الطقس والتآكل والتملُّح بسبب البحر القريب. بشكل ما، كان ذلك أيضاً نضالاً ضد الزمن الذي لم تُخفِ طبيعته الهادئة من انتصاره الصارم. حتى لو لم تكن الحال كذلك، فقد خَلُص فاولكويس، بقَدَرية عتيقة ومهنية، إلى أهميتها المفرطة، إذ شهِد القليل من تلك الشقوق في حياته.

من دون سابق إنذار هذه المرّة، وصل الألم في الوقت المحدّد وفيّاً لموعده، كلَّ ثماني أو عشر ساعات: وخزة حادة جداً في جنبه فوق الورك الأيمن. توقّف فاولكويس بلا حراك، حابساً أنفاسه من أجل إتاحة الوقت لإيقاف وخزة الألم الأولى؛ ثم أخذ القارورة من على الطاولة، وابتلع حبتَي الدواء، مع رشفة من الماء. في الأسابيع القليلة الماضية، كان عليه مضاعفة الجرعة. عادةً ما يكون وضعه أكثر سوءاً حين يفاجئه الألم في الليل، وعلى

---

(١) إلبوسكو، هو هيرونيموس بوس، رسّام هولندي من القرنين الخامس عشر والسادس عشر. تصوّر العديد من أعماله الخطيئة والفشل الأخلاقي الإنساني. استخدم بوس صور العفاريت والحيوانات نصف البشرية والماكينات ليبعث الخوف والاضطراب ليصوّر شرّ الإنسان. **(م.)**.

(٢) هو الرسّام الرومانسي الإسباني فرانثيسكو غويا، من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. **(م.)**.

(٣) الدكتور آتل، هو الرسّام والكاتب المكسيكي خيراردو موريللو كورنادو. عاش بين القرنين التاسع عشر والعشرين. **(م.)**.

الرغم من تسكينه بحبوب الدواء، كان يبقيه مستيقظاً حتى الفجر. بعد مُضِيّ لحظات، وبسَكينة أكبر، جال على الجدارية بنظرة بانورامية بطيئة: ها هي المدينة البعيدة، الحديثة، والمدينة الأخرى الأقرب والملتهبة، وأطياف الهاربين مُثبَطي الهمم، الذين كانوا يفرّون منها، وها هي ظلال المسلّحين الصغيرة في لقطة أكثر قرباً، وها هو الانعكاس المحمرّ للنار، عبر ضربات فرشاة صغيرة باللون القرمزي فوق اللون الأصفر، وهو ينزلق على طول معدن البنادق، مع سطوع غريب تلتقطه عين المتفرّج الأساسي التعِس المضطرِب، حالَ فتحِهِ للباب مواراً: "كراك، كراك، كراك"، ها هو يصيخ السمع لصخَب ليليّ دقيق، من دَوسِ الأحذية والحديد والبنادق، كما هي الحال في النوطة الموسيقية، قبل إظهاره حافي القدمين ومقطوع الرأس، مُطَيَّره، في نسخة محدثة. كانت الفكرة هي إطالة ضوء المدينة المحترقة حتى الفجر الرمادي للشاطئ، الذي مات بدوره، بمناظره الطبيعية الممطرة والبحر في الخلفية، في غروب الشمس الأبدي، تمهيداً لتلك الليلة نفسها أو ليلة أخرى مماثلة، حلقة لا نهائية حملت نقطة العجلة، النوّاس المتأرجح للتاريخ، إلى ذروة الدورة، مراراً وتكراراً، لجعلها تسقط مرة أخرى.

أكّد الصوت وجود رسّام معروف. لطالما ردّد الصوت ذلك باستخدامه الكلمات ذاتها، بينما كان فاولكويس يتساءل عن المصدر الذي أخرجت منه هذه المرأة تلك المعلومة غير الصحيحة على الإطلاق، متخيِّلاً السيّاح وهم يوجّهون عدسات كاميراتهم باتجاه البرج؛ لكنّ الرجل الذي كان يتحدث بالفرنسية لم يذكر ساكن البرج قط. وخلُص إلى أنه ربما كان مجرّد مصدر لإضفاء المزيد من الأهمية على النزهة. إنْ كان فاولكويس معروفاً في أماكن معيّنة وضمن أوساط مهنية، فلم يكن ذلك عائداً لعمله في الرسم التصويري.

بعد قليل من التباهي بالشباب، وخلال بقية حياته المهنية، بقي الرسم وبقيت الفُرَش خلفه، بعيداً عن المواقف والمناظر الطبيعية والأشخاص الذين سجّلهم عبر عدسة كاميرته؛ على الأقل هذا ما كان يظنّه حتى وقت قريب: فمسألة عالم الألوان والأحاسيس والوجوه التي شكّلت بحثه عن الصورة النهائية، هي لحظة عابرة وأبدية، في آنٍ واحد، تشرح كل شيء. فالقاعدة الخفيّة هي التي كانت تحكم هندسةَ الفوضى العنيدة. ومن المفارقات، أنه مذ أهمل الكاميرات ومذ أمسك بالفُرَش مرّة أخرى بحثاً عن المنظور، لدرجة أنه لم يتمكن من التقاطه من خلال العدسة، حينئذٍ فقط شعر فاولكويس أنه أقرب إلى ما كان يسعى إليه منذ فترة طويلة، من دون أن ينجح فيه. أهو منظور مُطَمئِن، ذلك الذي كان يبحث عنه؟ كان يفكّر حينئذٍ أنه ربما بعد كل شيء، فإنّ المشهد لم يكن أمام عينيه قط، في اللون الأخضر الناعم في حقل الأرز، أو في خدر السوق المتنافر، أو في بكاء الطفل أو في طين الخندق، بل في داخله هو: في مخلّفات ذاكرته الخاصة وفي الأشباح التي تميّز ضفافها. يظهر خط الرسم واللون بطيئاً ودقيقاً وعاكساً، وهذا ممكن فقط حين يكون النبض بطيئاً ومتباعدَ الضربات. حين تكف الآلهة القديمة والدنيئة، وعواقبها، عن إزعاج الإنسان بالكراهية والمكرُمات.

رسمُ المعارك. المفهوم مثير للإعجاب لأيّ شخص، ماهراً كان في المهنة أم لا؛ ولقد قارَبَ فاولكويس المسألة بكل حذَر وبكلّ تواضع تقني ممكنَيْن. قبل شرائه لهذا البرج والاستقرار فيه، أمضى سنوات في تجميع الوثائق وزيارة المتاحف ودراسة تنفيذ نوعٍ من الرسم، لم يكن مهتمّاً به أيام دراسته وشغفه في شبابه. من صالات المعارك في متحف الإسكوريال وفرساي إلى رسومات

جدارية معيّنة لريفيرا[١] أو من أوروثكو[٢]، من السفن اليونانية إلى مطحنة الرهبان، من الكتب المتخصصة إلى الأعمال المعروضة في متاحف أوروبا وأمريكا، سافر فاولكويس، بنظرة فريدة، خلال ثلاثة عقود من التقاط صورٍ لحروبٍ أثارت إعجابه، وقد مثّلتْ تلك الصور ستة وعشرين قرناً من أيقونات الحروب. كانت تلك الجدارية هي النتيجة النهائية لكلّ ذلك: فالمحاربون مطوّقون بدروع من الطين الأحمر والأسود، والفيالق منحوتة في عمود تراجان[٣]، في نسيج بايّو[٤]، في لوحة كاردوتشي في فلوروس[٥]، في سان كوينتين[٦] كما رآها لوكا جيوردانو[٧]، في لوحة المذابح لأنطونيو تامبيستا[٨]، في

---

(١) هو الرسّام المكسيكي دييغو ريفيرا، من القرن العشرين. ساهمت أعماله في تأسيس الحركة الجدارية في الفن المكسيكي. (م.).

(٢) كليمنتي أوروثكو، رسّام مكسيكي من القرن العشرين. تخصّص في النقش على الجدران والأحجار. (م.).

(٣) عمود تراجان، نفّذه المهندس المعماري أبولودور الدمشقي في روما، عليه منحوتات لولبيّة تمثّل انتصار الإمبراطور الروماني تراجان على الداقيين في القرن الثاني الميلادي. (م.).

(٤) نسيج بايّو هو من الكتان، طُرِّزَ بالإبرة بمشاهد لغزو النورمان لإنكلترا. (م.).

(٥) كاردوتشي، رسّام إيطالي من القرن السادس عشر للميلاد. له لوحة شهيرة عن معركة فلوروس، قرب بروكسل. (م.).

(٦) سان كوينتين، معركة انتصر فيها الإسبان على الفرنسيين في القرن السادس عشر في سان كوينتين، شمال فرنسا. (م.).

(٧) لوكا جيوردانو رسّام إيطالي من نابولي، في القرن السابع عشر. (م.).

(٨) أنطونيو تامبيستا رسّام إيطالي من المدرسة الباروكية الفلورانسية، بين القرنين السادس عشر والسابع عشر. (م.).

الدراسات الليوناردية عن معركة آنغياري[١]، في نقوش كالوت[٢]، في لوحة حريق طروادة بحسب كولّانتيس[٣]، في لوحة الثاني من أيار والكوارث من وجهة نظر غويا[٤]، في لوحة انتحار شاوول المرسومة بيد برويغِل الأكبر[٥]، في لوحة السلب والنيران التي رسمها برويغِل الأصغر[٦]أو بواسطة فالكونيه[٧]، في لوحات المعارك لِ بورغوني[٨]، في لوحة معركة تطوان لِ فورتوني[٩]، في لوحة رماة وفرسان نابليون لِ ميسونييه[١٠] وديتيل[١١]، في لوحة هجمات الفرسان لِ

---

(١) معركة آنغياري في تاريخ إيطاليا في القرن الخامس عشر، رسم لها ليوناردو دافنتشي لوحة في أوائل القرن السادس عشر، وهي لوحة مفقودة. **(م.)**.

(٢) جاك كالوت رسّام فرنسي باروكي من القرن السابع عشر. رسم وحفر لوحات عن الحياة الطبيعية والدينية والعسكرية. **(م.)**.

(٣) الرسّام الإسباني الباروكي فرانثيسكو كولّانتيس في القرن السابع عشر. **(م.)**.

(٤) لوحة الثاني من أيار ١٨٠٨، للرسّام غويا، وتمثّل ثورة أهل مدريد على نابوليون بونابرت، يظهر فيها الفرنسيون على الأحصنة بينما كان الإسبان راجلين، وهم يحاولون إسقاط المرتزقة المماليك من على خيولهم لقتلهم. **(م.)**.

(٥) الرسّام الهولندي الفلمنكي بيتر برويغِل الأكبر، من القرن السادس عشر. موضوعات لوحاته عن الطبيعة الريفية والحياة الدينية. **(م.)**.

(٦) الرسّام الفلمنكي بيتر برويغِل الأصغر، عاش بين القرنين السادس عشر والسابع عشر. **(م.)**.

(٧) الرسّام الإيطالي آنيبالّو فالكونيه، عاش في القرن السابع عشر واشتُهِرَ برسم المعارك. **(م.)**.

(٨) الرسّام الفرنسي الباروكي جاك كورتوا (جياكومو البرغوني) من القرن السابع عشر. **(م.)**.

(٩) لوحة معركة تطوان للرسّام الكاتالوني ماريانو فورتوني، من القرن التاسع عشر. **(م.)**.

(١٠) هو الرسّام والنحّات الفرنسي، من القرن التاسع عشر، جان لويس إرنست ميسونييه: وثّق في أعماله الحصارات العسكرية والمناورات. **(م.)**.

(١١) جان باتيست إدوارد ديتيل رسّام أكاديمي فرنسي وفنان عسكري فرنسي، اشتهر بدقته وتفاصيله الواقعية. كان يعتبر "الفنان شبه الرسمي للجيش الفرنسي." عاش بين القرنين التاسع عشر والعشرين. **(م.)**.

لين أو مويلين[1] أو رودا[2]، في الهجوم على الدير لِ باندولفو ريتشي[3]، في لوحة القتال الليلي لِ ماتيو ستوم[4]، في الاشتباكات لِ باولو أوتشيللو[5] في العصور الوسطى وفي كثير من الأعمال التي جرت دراستها لساعات وأيام وشهور بحثاً عن مفتاح، عن سرّ أو عن تفسير أو عن مصدر مفيد. ثمة مئات الملاحظات والكتب والآلاف من الصور المكدّسة تحيط بِ فاولكويس وفي داخله، ضمن هذا البرج أو في ذاكرته.

ولكن، ليست هي المعارك فحسب. بل هو التنفيذ الفني وحلّ الصعوبات التي تفرضها مثل هذه اللوحة، إذ إنه كان مديناً أيضاً لدراسة اللوحات بدوافع مختلفة عن الحرب. في بعض اللوحات المقلِقة أو في نقوش غويا، أو على بعض اللوحات الجدارية أو اللوحات التي رسمها جيوتو[6] وبيليني[7] وبييرو ديلّا

---

(١) آدم فرانسوا فان دير مويلين، رسام فلامنكي معروف بمشاهده للحملات العسكرية والفتوحات. رسم مشاهد للصيد ولوحات من القلاع والمناظر الطبيعية. ابتكر تصاميم للمطبوعات والمفروشات والكرتون. عاش في القرن السابع عشر. **(م.)**.

(٢) الفنان التشكيلي الإسباني والكولومبي خوان أنطونيو رودا. عاش في القرن العشرين. **(م.)**.

(٣) الرسّام الإيطالي باندولفو ريتشي. برع في رسم المعارك والمنظور. وهو تلميذ جياكومو البورغوني. عاش في القرن السابع عشر. **(م.)**.

(٤) ماتيو ستوم، رسّام إيطالي من القرن السابع عشر. **(م.)**.

(٥) الرسّام الفلورانسي وعالِم الرياضيات باولو أوتشيللو، من القرن الخامس عشر. كان مولّعاً بالرسم المنظوري. **(م.)**.

(٦) الرسّام والمهندس المعماري الإيطالي جيوتو دي بونديني، من القرن الرابع عشر. ساهم في النهضة الإيطالية. **(م.)**.

(٧) الرسّام الإيطالي من البندقية جيوفاني بيلليني، من عصر النهضة. عاش بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر. **(م.)**.

فرانشيسكا[1]، أو في الجداريات المكسيكية وعند الرسامين المعاصرين مثل ليجيه[2]، أو تشيريكو[3]، أو شاغال[4] أو أوائل التكعيبيين، وجد فاولكويس حلولاً عمليّة. بالطريقة ذاتها التي واجه بها المصوّر مشاكل التركيز والضوء والتأطير التي فرضتها الصورة المَنْوي استخدامها، يفترض الرسم أيضاً مواجهة مشاكل قابلة للحلّ عبر التطبيق الصارم لنظام قائم على الصيغ والأمثلة والخبرة والحدس والعبقرية، حين تكون متاحة. كان فاولكويس يعرف الطريقة، ويسيطر على التقنية، لكنه يفتقر إلى السمة الأساسية التي تفصل الهواية عن الموهبة. إدراكاً منه لذلك، توقفت، باكراً، محاولاته الأولى لتكريس نفسه للرسم. ومع ذلك، أصبحت لديه، الآن، المعرفة والخبرة الحياتية الضرورية لمواجهة التحدّي: هو مشروع تمّ اكتشافه من خلال عدسة الكاميرا وتمّت صياغته في السنوات الأخيرة. هي بانوراما جدارية تكشف لعينَيْ مراقب يقظ، القواعد الصارمة، وهي الفوضى الواضحة،

---

(١) الرسّام الإيطالي، من بدايات عصر النهضة، بييرو ديلا فرانشيسكا، واسمه الحقيقي بييرو دي بينيديتو. يغلب على رسوماته الطابع الإنساني. وكان يهتمّ بالمنظور وبالأشكال الهندسية. **(م.)**.

(٢) الرسّام الفرنسي فيرناند ليجيه، من القرنين التاسع عشر والعشرين. تأثّر بالرسام الفرنسي بول سيزان وبالحركة التكعيبية. ومع بدايته في أوائل الأربعينيات من القرن العشرين، أحاط ليجيه أشكاله بخطوط سوداء، ما أعطى تلك الصور بساطة أشبه بالملصقات. **(م.)**.

(٣) جيورجيو دي تشيريكو، رسّام إيطالي ما قبل السريالية ثم أصبح سريالياً. أسّس حركة الفن الميتافيزيقية في القرن العشرين. **(م.)**.

(٤) الرسّام الفرنسي مارك شاغال، من القرنين التاسع عشر والعشرين. من أصل روسي (روسيا البيضاء). اهتمّ بتنفيذ اللوحات الزيتية والرسوم التوضيحية للكتب والزجاج الملوّن وبتصميم ديكورات المسارح والرسم على الخزف والنسيج المزدان بالرسوم. **(م.)**.

الداعمة للحرب، كمرآة للحياة. لم يكن هذا الطموح يتوق إلى تحفة فنية؛ وحتى لم يكن يتظاهر بأنّه عمل أصلي، على الرغم من أنه، في الواقع، كان مجموعاً ومزيجاً من كثير من الصور المستقاة من الرسم ومن التصوير الضوئي، وهي أمور مستحيلة من دون وجود الرجل الذي كان يرسم في البرج أو من دون نظرته إلى ذلك الرسم. لكنّ الجدارية لم تكن كذلك للاحتفاظ بها إلى أَجَلٍ غير مسمّى، أو لعرضها على الجمهور. بمجرّد الانتهاء من عمله، سيغادر الرسّام المكان، وسيلاقي هذا العمل فرصته بنفسه. بدءاً من هناك، فإنّ مَن سيواصل العمل هو الزمن والمصادفة، بالفُرَش المبلّلة المغموسة في مجموعاتها الرياضية المعقّدة. كان ذلك يشكّل جزءاً من طبيعة العمل ذاتها.

استمرّ فاولكويس في مراقبة المشهد الدائري الكبير المتشكِّل، إلى حد كبير، من الذكريات والمواقف، ومن الصور القديمة العائدة مجدّداً إلى الحاضر بألوان الأكريليك على ذلك الجدار، بعد أن قطعتْ آلاف الكيلومترات، ولسنوات، الجغرافيا اللانهائية للدوائر والخلايا العصبية والتلافيف والأوعية الدموية المشكِّلة لدماغه، والتي سوف تنطفئ أيضاً، ساعةَ موته. المرّة الأولى التي تحدّث هو فيها مع أولبيدو فيرّارا[1] عن رسم المعارك، قبل سنوات، كانت في صالة معرض قصر آلبيرتي في براتو[2]، أمام لوحة جوزيبّي بيناتشي[3]، وتحمل عنوان "بعد المعركة": هي واحدة من تلك اللوحات التاريخية المذهلة، ذات التكوين المثالي والمتوازن وغير الواقعي،

---

(١) أولبيدو فيرّارا، عارضة أزياء، ثم أصبحت مصوِّرة. أحبّت فاولكويس ودامت علاقتهما ثلاث سنوات. معنى اسمها الأول هو: "النسيان". **(م.)**.

(٢) قصر آلبيرتي في مقاطعة توسكانيا، إيطاليا، ويعود تاريخه إلى القرن الثالث عشر. **(م.)**.

(٣) جوزيبّي بيناتشي، رسّام إيطالي من القرنين السابع عشر وأوائل الثامن عشر. **(م.)**.

لكنْ لن يجرؤ أي فنان واضح على المجادلة فيها، على الرغم من كل التطوّر التقني ومن كلّ الخيبة والحداثة المتداخلة. كم كان ذلك غريباً، كما قالت هي، لأن كل رسّامي المعارك المهمّين تقريباً عاشوا قبل القرن السابع عشر؛ فَبيْنَ جثث مجرّدة تحتضر، كان المحارب الجاثي يُجهِز على عدوه الساقط على الأرض، الشبيه بالقشريات، والمُغطّى بالكامل بالخوذة والدرع. ابتداءً من تلك النقطة، لم يجرؤ أحد، باستثناء غويا، على التأمُّل في إنسان لمسه الموت فعلاً، بدم أصيل بدلاً من شراب بطولي في عروقه؛ وأولئك الذين دفعوا، مواربةً، مقابل شراء لوحاته اعتبروه غير عمليّ. ثم أخذت الصورة مكانتها على حساب اللوحة. صورك يا فاولكويس. وصور الآخرين. لكنْ، حتى هذه، فقدتْ مصداقيتها، أليس كذلك؟ فإظهار الفظائع المرعبة في المقدمة، في الواقع، هو أمر غير صحيح اجتماعياً. حتى الصبي الذي رفع يديه في الصورة الشهيرة للغيتو في وارسو، فإنّ وجهه سيُغطّى، وستُحجَب نظرته، كي لا تتمّ مخالفة القوانين المتعلّقة بحماية القُصَّر. إضافة إلى ذلك، فقد قُضِيَ الأمر الذي يحدّد أنه فقط بالجهد يمكن إجبار الكاميرا على الكذب. اليوم، كلّ الصور التي يظهر فيها الناس هي صور كاذبة أو مشبوهة، سواء احتوتْ على نص أم لا. لم تعدِ الصور تمثّل شهادة، بل أضحت تشكّل جزءاً من المشهد المحيط بنا. يمكن لأيّ شخص، وبشكل مريح له، أن يختار حبكة الرعب لتزيين حياته المتحرّكة. ألا تظنّ ذلك؟ إلى أيّ مدى نحن بعيدون عن تلك اللوحات القديمة المرسومة، وندرك ذلك البُعد، حين كان يشيع الصمت من محيط وجه الإنسان، فيُريح الرؤية ويُوقِظ الوعي. تعاطفنا الآن، بحكم عملنا، مع جميع أنواع الضحايا، يُعفينا من المسؤوليات. يُغفينا من الندم.

لم تستطع أولبيدو أن تتخيّل ذلك حينها، لكنّ كلماتها، هي كغيرها من الكلمات التي لُفِظَت لاحقاً في فلورنسا أمام لوحة باولو أوتشيللو، يجب أن تكون كلمات نذيرة، إذ سافرا مؤخراً عبر الحروب والمتاحف. أو ربما ما حدث هو أنّ تلك الكلمات وغيرها، التي جاءت في وقت لاحق، قد أيقظت، مُذّاك، في داخل فاولكويس، أمراً كان محضوناً داخله منذ فترة طويلة، ربما كان ذلك منذ اليوم الذي حصل فيه على صورة لها وهي تروّج لعلامة تجارية للملابس؛ في الصورة يظهر فتى من المقاومة الأنغولية يبكي بجانب جثة صديق له؛ أو منذ يوم آخر، لا يقلّ أهمية عن ذلك، إِذْ تمّ هذا بعد دراسة تفصيلية قام بها فاولكويس لصورة الميليشيوي الإسباني القتيل روبيرت كابا[1]، وتلك الصورة هي رمز بلا منازع لتصوير حرب صادقة، وقد خَلُصَ فاولكويس إلى أنه في كثير من الحروب التي شهدها شخصياً، لم يرَ قط أيّ شخص يموت في القتال، وواقية الركبة في بنطاله وقميصه نظيفان تماماً. تلك التفاصيل وغيرها الكثير، من تفاصيل تافهة أو مهمّة، بما في ذلك اختفاء أولبيدو فيرّارا في البلقان، ومرور الوقت على قلب المصوِّر ورأسه، كانت تلك دوافع نائية، وأجزاء لديها من شبكة معقّدة من المصادفات والمسبّبات، أمام الجدارية في البرج.

لا يزال ثمة الكثير الذي يتعيّن عليه القيام به، فقد غطّى ما يزيد قليلاً على نصف الصورة المرسومة بالفحم على الجدار الأبيض، لكنّ رسّام

---

(١) روبرت كابا هو صحافي ومصوّر حروب مجري. غطّى خمس حروب هي الحرب الأهلية الإسبانية والحرب اليابانية الصينية الثانية والحرب العالمية الثانية في أوروبا وحرب فلسطين سنة ١٩٤٨ وحرب الهند الصينية الأولى. وثّق سير الحرب العالمية الثانية في لندن وشمال أفريقيا وإيطاليا، ومعركة نورماندي، وكذلك تحرير باريس. **(م.)**.

المعارك كان راضياً. فيما يخصّ العمل في ذلك الصباح، الشاطئ تحت المطر والسفن تبتعد عن المدينة المحترقة، التي كانت مؤخّراً، زرقاء ضبابية ضمن حزن الأفق، الضارب إلى اللون الرمادي بين البحر والسماء، كلّ هذا وجّه نظر المشاهد نحو خطوط التقارب الخفيّة التي ربطت الأشكال البعيدة المليئة بالومضات المعدنية بطابور الهاربين، وخاصة بوجه امرأة ذات ملامح أفريقية، تبدو في المقدمة، ذات ألوان دافئة تزيد من قربها، فعيناها كبيرتان، وخطوط جبهتها وذقنها عريضة، وأصابعها تشكّلتْ لإخفاء تلك النظرة. يعتقد فاولكويس أنْ لا أحد يضع ما ليس لديه. كانت اللوحة، كالتصوير الفوتوغرافي أو الحب أو المحادثة، تشبه غرف الفنادق التي تعرّضت للقصف، بزجاجها المكسور وبتجريدها من كل شيء، والتي لا يمكن تزويدها بأثاثٍ سوى ما كان يُخرِجه المرء من حقيبته. كانت ثمة أماكن فيها حرب أو مواقف أو وجوه الصورة القسرية كما يمكن لها أن تكون، في سياق آخر، كما في باريس أو تاج محل أو جسر بروكلين: تسعة من كل عشرة مصوّرين وصلوا حديثاً، وكانوا يكتفون بالطقوس، بحثاً عن اللقطة الآنيّة التي ستسجّلهم في نادٍ مميّز لسيّاح الرعب. لكنْ، لم تكن تلك هي حالة فاولكويس قط. هو لم يكن يدّعي أنه يبرّر الطبيعة المفترسة لصوره، كأولئك الذين أكّدوا أنهم سافروا إلى الحروب بسبب كرههم للحروب ومن أجل إنهائها. كما أنه لم يطمح إلى جمع العالم، ولا إلى تفسيره. أراد فقط أن يفهم شيفرة المؤامرة، ومفتاح التشفير، كي يكون بالإمكان تحمُّل الألم وكلّ الآلام. منذ البداية بحث عن شيء ما مختلف: النقطة التي يمكن من خلالها التنبُّه أو على الأقل استخدام حدسه، ففيها تشابك الخطوط المستقيمة والمنحنية، هي شبكة المؤامرة التي تتقاطع فيها ينابيع الحياة والموت، والفوضى وأشكالها، والحرب كبنية، وكهيكلٍ مجرّدٍ واضح للمفارقة الكونية

العملاقة. أمضى الرجل الذي رسم تلك اللوحة الدائرية الضخمة، معركة المعارك، ساعات طويلة من حياته مطارِداً مثل هذه البنية، كقنّاص صبور، الشيء ذاته جرى على شرفة كبيرة في بيروت كما جرى على ضفة نهر أفريقي أو في زاوية موستار[1]، بانتظار المعجزة التي رسمها فجأة خلف عدسة التصوير، في الصندوق المظلم لكاميرته ولشبكيته – وهو صندوق أفلاطوني صارم - فبانتظار سِرّ تلك الدسيسة المعقّدة التي أعادت الحياة إلى ما كانت عليه حقاً: إنها رحلة محفوفة بالمخاطر حتى الموت واللاشيء. للوصول إلى هذا المستوى من الاستنتاجات من خلال عمله، اعتادَ كثيرٌ من المصوّرين والفنانين عزلَ أنفسهم في ورشة عمل. في حالة فاولكويس، كانت ورشته خاصة. تخلّى عن الدراسات المتتالية في العمارة والفن، خلال عشرين عاماً من دخوله الحرب، متنبِّهاً، صافي الذهن، بحذرِ ذاك الذي يجوب لأول مرّة جسد المرأة. وإلى أن تدخل أولبيدو فيرّارا حياته وتخرج منها، اعتقد أنه سينجو من الحرب والنساء.

حدّق في ذلك الوجه الآخر، أو بالأحرى في تمثيله التصويري المكرّر على الجدار. لقد كان غلافاً لكثير من المجلات بعد أن التقط هو صورة له، مصادفةً تقريباً، في مخيم للاجئين في جنوب السودان، والمصادفة نفسها ابتسمت مشاكِسةً من تلك اللحظة بالضبط. كان يومَ عمل روتيني متوتّر وصامت كرقص الباليه، بخطوات رقص خفيّة بين الأطفال الذين ماتوا منهكين أمام عدسات الكاميرات التي تصوّرهم، وبين نساء ضعيفات بعيون هائمة، وبين عجائز شديدي النحول، وليس لهم من مستقبل سوى

---

(١) موستار مدينة في البوسنة والهرسك، وتُعد العاصمة الثقافية لمنطقة الهرسك. تقع على نهر نرتوا. **(م.)**.

ذكرياتهم الماضية. وفيما ينصت إلى همهمة محرك الكاميرا من طراز نيكون – ف ٣ الذي يعيد لفّ الفيلم، كان فاولكويس يحدّق في فتاة. كانت مستلقية على الأرض على بساط، وإبريق مهشَّم في حضنها، وتلمس وجهها بحركة متعبة ومنهكة. الحركة هي التي لفتت انتباهه. بردّة فعل تلقائية، فحص الصور القليلة الفارغة المتبقّية في الفيلم الموجود في كاميرته الصلبة من طراز لايكا م. د. ٣ بعدستها من مقياس ٥٠ ملم، التي علّقها حول عنقه. كان يعتقد أن ثلاث لقطات ستكون كافية، حين بدأ يتحرك نحو الفتاة بلطف، محاولاً عدم جعلها تغيّر إيماءتها - ستطلق أولبيدو على ذلك النهج لاحقاً، المقاربة غير المباشرة، فهي تحبّ تطبيق مصطلح عسكري ساخر على عملها معاً. ولكن حين التصقت عين فاولكويس، بالفعل، بعدسة الكاميرا، مركِّزاً على الفتاة لتصويرها، لاحظت الفتاة ظلّه على الأرض، فسحبت يدها قليلاً ورفعت وجهها، ناظرةً إليه. هذا هو السبب في أنه أخذ لقطتين سريعتَيْن، ضاغطاً على سداد الكاميرا، بينما كان حدسه يطالبه بألا يفوِّت نظرة قد لا توجد مرّة أخرى مطلقاً. بعد ذلك، إدراكاً منه أن لديه فرصة أخرى فقط لإصلاح ذلك على بروميد الجيلاتين الفضي للفيلم قبل أن يفقد اللقطة إلى الأبد، قام بتمرير إصبعه على الحلقة لتنظيم سجاف الكاميرا وضبطه على ٥,٦، إذ حسبه بدقة من أجل الضوء المحيط، فاختلف محور الكاميرا بضعة سنتيمترات والتقط الصورة الأخيرة قبل ثانية من تحويل الفتاة لوجهها، وتغطيته بيدها. بعد ذلك لم يعدْ ثمة من شيء آخر. بعد خمس دقائق، وحين عاد مرّة أخرى محَمَّلاً بكاميرتين وجاهزاً لالتقاط الصورة، لم تعد نظرة الفتاة كما هي، وكانت اللحظة المناسبة قد مضتْ. عاد فاولكويس من سفره، وتلك الصور الثلاث في ذهنه، متسائلاً عما إذا كان التظهير سيجعلها تبدو

كما كان يعتقد أنه رآها، أو كما يتذكّرها. وبعد ذلك، في العتمة الحمراء للغرفة المظلمة، طارد مظهر الخطوط والألوان، والتكوين البطيء لذاك الوجه الذي نظرت عيناه إليه من عمق وعاء تظهير الصور. بعد أن جفّت نسخ الصور، أمضى فاولكويس الكثير من الوقت أمامها، مدركاً أنه اقترب من اللغز وتركيبته المادية. كانت النسختان الأوليان أقل مثالية من الثالثة، بوجود مشكلة طفيفة في دقة التركيز؛ لكنّ الثالثة نظيفة وواضحة. كانت الفتاة شابة وجميلة بشكل شفاف على الرغم من الندبة الأفقية التي ميّزت جبهتها وتشقّق شفتيها، بسبب المرض والعطش، كما هو الحال الآن في الشقوق في اللوحة الجدارية. وكل شيء: الندبة وتشقّق الشفتين وأصابع اليد الرقيقة والعظمية بجوار الوجه، وخطوط الذقن وخطّا الحاجبين الخفيفين، وخلفية الضفيرة المعينية بالشريط الذهبي، يتلاقى كله في نور عينيْها، وفي انعكاس الوضوح في قزحيتيها السوداوين، وفي استسلامهما الثابت واليائس. إنه قناع مؤثِّر قديم، أبدي، حيث تتلاقى كل تلك الخطوط. هي هندسة الفوضى في وجه هادئ لفتاة تحتضر.

« ٢ »

حين نظر فاولكويس من النافذة المطلّة على جزء من الأرض، رأى غريباً، بين أشجار الصنوبر، يراقب البرج. يمكن للسيارات أن تصل فقط حتى منتصف الطريق، ثم من المفترَض أن يستغرق الطريق نصف ساعة سيراً على الأقدام، على طول المسار المتعرِّج ابتداءً من الجسر. هي رحلة غير مريحة في تلك الساعة، إذ لا تزال الشمس ساطعة في كبد السماء، من دون نسمة هواء لتبريد حصى المنحدر. فكّر بأنّ هذا الغريب لديه لياقة بدنية جيدة. أو أنه يملك رغبة كبيرة بالزيارة. تمطّط لتمديد هيكله العظمي الطويل، ونظّف يديه على حوض الماء وخرج، فقد كان فاولكويس طويلاً وعظامه ثخينة، أما شعره الرمادي القصير، فقد منحه هيئة عسكرية غامضة. هناك، كان الرجلان يحدِّقُ بَعْضُهما في بعضٍ، للحظة، وسط أزيز الجدجد الرتيب بين الشجيرات. كان الغريب يحمل حقيبة ظَهرٍ، معلّقة على كتفه، ويرتدي قميصاً أبيض وبنطالاً من الجينز وحذاء ميدانياً. كان ينظر إلى البرج وساكنه بفضول هادئ، كما لو أنه يحاول التأكّد من أنّ هذا هو المكان الذي يبحث عنه.

- حيّاه قائلاً: صباح الخير.

لهجته يمكن لها أن تكون من أيّ مكان. أومأ الرسّام بلفتة تنمّ على انزعاج. لم تكن الزيارات تعجبه، ومن أجل منعها، وضع على المنحدر

ملصقات مرئية جيداً، تفيد بأنّ هذه المنطقة هي ملكية خاصة، وتحذّر واحدة من تلك الملصقات من الكلاب الخطرة، على الرغم من عدم وجود أيّ منها. في هذا المكان لم يكن يتردّد على أحد. علاقاته الوحيدة هي في التواصل السطحي الذي كان يقوم به عند نزوله إلى ميناء أومبريّا: كموظّفي البريد أو موظّفي البلدية، أو النادل في الحانة التي كان يجلس أحياناً على شرفتها، على رصيف الصيد، أو أصحاب المتاجر الذين كان يشتري منهم الطعام ومواد العمل، أو مدير فرع المصرف الذي كان يتمّ منه تحويل الأموال إليه، من برشلونة. منع أي محاولة للتقارب؛ وكان يطرد بأساليب سيئة أولئك الذين يتجاوزون الخط الدفاعي هذا، لعلمه أن الوقاحة لا تثبَّط برفض بسيط ومهذّب من جانبه. للحالات القصوى، ويتضمّن هذا المصطلح احتمالات مزعجة، على الرغم من أنها كلها بعيدة الحدوث، احتفظ ببندقية صيد متكرّرة الإطلاق، ولم تكن لديه حتى ذلك الوقت الفرصة لإخراجها من الحافظة في الصندوق العلوي، وهي نظيفة ومزيّتة، إلى جانب علبتين من الخرطوش.

- قال بلهجة جافة: هذه أملاك خاصة.

أومأ الغريب برأسه بهدوء. ظلّ يرقبه عن كثب من عشر خطوات أو اثنتي عشرة خطوة. كان ممتلئاً، متوسّط القامة، شعره طويلاً بلون القش، ويرتدي نظارات.

- هل أنت المصوّر؟

أضحى الشعور غير المريح أكثر حدّة. قال له هذا الشخص، المصوّر، لا الرسّام. لقد كانت الحياة السابقة هي التي يشير إليها ذلك الشخص، وهذا لا يمكنه أن يعجِبَ فاولكويس. كثيراً، ولا سيَّما حين يخرج مثل هذا

الكلام من فم شخص غريب. فحياته الأخرى تلك لا علاقة لها بالمكان ولا بالوقت الحالي، رسمياً على الأقل.

- قال بغضب: أنا لا أعرفك.

- قد لا تتذكّرني، لكنك تعرفني.

قال ذلك بمثل تلك الثقة بالنفس، لدرجة أنّ فاولكويس لم يسعه إلا أن يراقبه عن كثب بينما كان الآخر يقترب منه قليلاً، ويقصّر المسافة بينهما لتسهيل الأمور. لقد رأى كثيراً من الوجوه في حياته، معظمها من خلال عدسة الكاميرا. كان يتذكّر بعضاً منهم وينسى بعضها الآخر: لمحة عابرة، نقرة على سداد الكاميرا، صورة سالبة[1] على ورقة التَّماس، وهي تستحق في بعض الأحيان دائرة علّامة، لإنقاذها من مجرّد اقتصار وجودها في الأرشيف. كان معظم أولئك الذين ظهروا في هذه الصور غير واضحين في ميزاتهم العشوائية العديدة، بخلفية سلسلة من السيناريوهات التي من المستحيل تحديدها من دون جهد للبحث في الذاكرة: في قبرص، فييتنام، لبنان، كمبوديا، أريتريا، السلفادور، نيكاراغوا، أنغولا، موزامبيق، العراق، البلقان... رحلات التصيُّد وحيداً، رحلات من دون بداية أو نهاية، ومناظر طبيعية مدمّرة في جغرافيّة واسعة من الكوارث، وحروب اختلطت بحروب أخرى، وأناس اختلطوا بآخرين، وقتلى اختلطوا بقتلى آخرين. هو عدد لا يُحصى من الصور السلبية، يتذكّر منها واحدة من بين مئة، من بين خمسمئة، من بين ألف. وهذا الرعب المحدَّد الذي لا يمكن استئنافه والذي

---

(١) كان التصوير على الفيلم، يتمّ تظهير صوره في حالتها السالبة، ثم تُطبع على ورق خاص لتعطي الصورة الإيجابية الواضحة، فالتصوير الرقمي لم يكن حينئذٍ قد ظهر. (م.).

وقع خلال قرون وعلى امتداد التاريخ، امتدّ كطريق واسعة بين خطّين متوازيين طويلين جداً ومقفرَيْن. هو يقين الرسم الذي لخّص كل الأهوال، ربما لأنّ ثمة رعباً واحداً فقط، ثابتاً وأبديّاً.

- ألا تتذكّرني حقاً؟

بدا الغريب محبَطاً. لكن لا شيء منه كان مألوفاً لِفاولكويس. خلَصَ إلى أنه أوروبي، بعد تفحّصه عن كثب. هو قويّ البنية، عيناه صافيتان، يداه قويتان. ثمة ندبة عمودية على حاجبه الأيسر. نظرته قاسية إلى حدّ ما، خفّفت العدسات من قسوتها. ولهجته معتدلة. هو ربما سلافي. من البلقان أو من تلك المنطقة.

- التقطتَ صورة لي.

- لقد التقطتُ كثيراً من الصور في حياتي.

- تلك كانت صورة خاصة.

استسلم فاولكويس. وضع يديه في جيبَيْ بنطاله، رافعاً كتفيه تجاهُلاً. وقال: أنا آسف. لا أتذكّر. كان الآخر يبتسم بفتور.

- تذكّر يا سيدي. تلك الصورة جعلتك تربح المال، وأشار إلى البرج بإشارة خاطفة... ولعل هذا مَدين لها.

- هذا ليس أمراً مهمّاً.

اتّسعتِ ابتسامة الآخر. كان فاقداً لضرسٍ في الجانب الأيسر من فمه: إنه أحد الضواحك في فكّه العلوي. أما البقيّة من أسنانه فلا يبدو أنها في حالة جيدة.

- حسب وجهة نظر كلّ شخص. بالنسبة لبعضهم، بلى هو مهمّ.

كانت لديه طريقة رسمية صارمة، إلى حدّ ما، في التحدّث. كما لو أنّه يسحب الكلمات والجُمَل من دليل نحويّ. بذل فاولكويس جهداً للقيام بمحاولة أخرى لتحديد ملامح وجهه، لكن من دون جدوى.

- قال الغريب: تلك كانت جائزتك المهمّة. أعطتكَ إياها الصحافة الدولية لالتقاط صورةٍ لي... ألا تتذكّر ذلك أيضاً؟

حدجه فاولكويس بنظرةِ ارتياب. لقد كان يتذكّر تلك الصورة جيداً وكذلك من يظهر فيها. تذكّرهم جميعاً، فرداً فرداً: هم رجال الميليشيا الدروز الثلاثة الواقفين، معصوبي الأعين. اثنان منهم سقطا، والثالث متفاخر ومنتصب القامة، وستة من الكتائب المارونية، أعدموهم تقريباً من مسافة قريبة. الضحايا والجلادون، في جبال الشوف. غلاف لعشرات المجلات. تمّ تكريسه مصوِّراً حربياً بعد خمس سنوات من البدء بممارسة مهنته.

- لا يمكنك أن تكون هناك. مات أبطال الحادثة، وكان مطلقو النار لبنانيين.

تردّد الغريب، ارتبك، من دون أن يرفع عينيه عن فاولكويس. بقي على هذه الحال لبضع ثوان، وأخيراً هزّ رأسه.

- أنا أتحدّث عن صورة أخرى. الصورة الملتقطة في فوكوفار[1] في كرواتيا... لطالما اعتقدت أنه تمّ منحك هذه الجائزة بفضل تلك الصورة.

---

(١) فوكوفار مدينة تقع شرق كرواتيا. (م.).

- الآن درس فاولكويس الأمر باهتمام متجدّد، قائلاً: لا. صورة فوكوفار كانت أمراً آخر.

- هل كانت مهمّة أيضاً؟

- إلى حدّ ما.

- حسناً، أنا الجندي في تلك الصورة.

وقف فاولكويس ساكناً، ويداه في جيبَيْ بنطاله، مائلاً برأسه قليلاً إلى اليمين، مدقِّقاً مرّة أخرى في الوجه الذي أمامه. وأخيراً الآن، كما يحدث في سياق عملية بطيئة لتظهير التصوير الفوتوغرافي، بدأت الصورة التي كانت في ذاكرته تتداخل، ببطء، بملامح وجه هذا المجهول. ثم لعن نفسه على حماقته. العينان، طبعاً: هما أقلّ إجهاداً وأكثر حيوية، لكنهما ذاتهما. كمنحنى الشفتين، والذقن بتشقّق طفيف، والفك القوي، الآن هو حليق الذقن حديثاً، والشخص الذي في الصورة القديمة كانت لديه لحية عمرها بضعة أيام. كانت معرفته بهذا الوجه تستند بشكل حصري تقريباً إلى مراقبة الصورة التي التقطها ذات يوم خريفي في فوكوفار، في يوغوسلافيا السابقة، حين تعرّضت القوات الكرواتية لضربات المدفعية والقوارب الصربية التي كانت تقصفها من نهر الدانوب، وقد حافظتْ عليها، بجهد جهيد، في المحيط الدفاعي الضيق للمدينة المحاصرة. كان القتال عنيفاً في الضواحي، وفي طريقهما إلى بتروفتشي[1]، إذ كان فاولكويس وأولبيدو فيرّارا قد دخلا قبل أسبوع عبر المكان الوحيد الممكن، وهو طريق خفيّ بين حقول الذرة، فصادفا ناجين من وحدة كرواتية مُنسحِبة، وقد هُزمت بعد قتال بأسلحة

---

(١) بتروفتشي، قرية في شرق كرواتيا، في بلدية بوغدانوفتشي. **(م.)**.

خفيفة ضد مدرّعات العدو. ساروا متناثرين ضمن حدود قوّتهم، مرتدين مزيجاً متنوعاً من الملابس العسكرية والمدنية. كانوا فلاحين وموظّفين حكوميين وطلاباً تمّ تجنيدهم في الجيش الوطني الكرواتي المشكَّل حديثاً: وجوههم مغطّاة بالعَرَق، أفواههم فاغرة، أفقدهم الإنهاكُ بريقَ عيونهم، أسلحتهم متدلِّية من أحزمتهم أو مسحوبة وراءهم على الأرض. كانوا قد ركضوا، للتوّ، لمسافة أربعة كيلومترات ودبابات العدو في إثرهم تهدّدهم، وأصبحوا يتحرّكون الآن ببطء شديد، شبه أشباح، وسط انعكاس أشعة الشمس على الطريق، مع عدم وجود ضوضاء أخرى سوى قعقعة الانفجارات البعيدة وصوت احتكاك أقدامهم بالأرض. لم تلتقط أولبيدو أيّ صورة، فهي لم تصوّر أشخاصاً قط تقريباً، لكنها صوّرتْ أشياء فقط، إلا أنّ فاولكويس، بمروره قربهم، قرّر تسجيل صورة الإنهاك تلك. لذلك أحضر الكاميرا ووضعها على وجهه، وبينما كان يحاول العمل على دقّة التركيز وضبط فتحة العدسة والإطار، سمح لبعض الوجوه بالمرور واختار الوجه الثالث من خلال عدسة الكاميرا، عن طريق الصدفة تقريباً: عينان شاحبتان فارغتا النظرة للغاية، وملامح مكسورة بسبب الإنهاك، والبشرة مغطّاة بقطرات من العَرَق نفسه الذي يثقل جبهته وشعره المتسخ والأشعث، وبندقية AK-47 قديمة مستندة بلا مبالاة إلى الكتف الأيمن، مدعَّماً بيد ملفوفة بضمادة بنية اللون. بعد النقر على سداد الكاميرا لالتقاط الصورة، ذهب فاولكويس في طريقه، وكان هذا هو كل ما في الأمر. تمّ نشر الصورة بعد أربعة أسابيع، بالتزامن مع سقوط فوكوفار وإبادة جميع المدافعين عنها، فأصبحت تلك الصورة رمزاً للحرب. أو، كما خلُصَتْ لجنة التحكيم المهنية التي منحت الصورةَ جائزةَ "أوروبا فوكوس" المرموقة في ذلك العام، إلى أنها رمز لجميع الجنود في جميع الحروب.

- يا إلهي. كنتُ أعتقد أنك ميت.

- كنت أوشك أن أموت.

صمتا، تبادلا النظرات كما لو أنّ أيّاً منهما لم يعرف ما يقوله أو يفعله.

- حسناً، غمغم فاولكويس أخيراً. أعترف أنّي مدين لك بمشروب.

- مشروب؟

- كوب من الشراب... الكحول إنْ أردت. كوب واحد.

ابتسم للمرّة الأولى، مُكرَهاً نوعاً ما، واستجاب الآخر بالإيماءة ذاتها كما كان من قبل، كاشفاً عن الفجوة في أسنانه. بدا وكأنه يفكّر.

- وختم بقوله: نعم. ربما أنتَ مَدين لي بهذا الشراب.

- تفضّل.

دخلا إلى البرج. نظر الوافد الجديد من حوله في دهشة واستدار ببطء لرؤية اللوحة الدائرية الضخمة، بينما كان رسّام المعارك يبحث تحت الطاولة حيث تتراكم الفُرَش والعُلَب وأنابيب الطلاء، ثم بين الصناديق الكرتونية الموضوعة على الأرضية، وأوراق الرسم، ودَرَجات السلّم، والحوامل، وألواح السقالات، والمصباحين المنيرين بقوة ١٢٠ واط، اللذين ثُبِّتَا على إطار متحرّك، ذي علّاقات وعجلات، والموصولَيْن بالمولِّدة في الخارج؛ كان هذان المصباحان ينيران اللوحة الجدارية في أثناء عمل فاولكويس عليها. قال: هذا مشروب الكونياك الإسباني وهذه البيرة الساخنة. إنه كل ما يمكنني تقديمه لك. ولا يوجد قطع ثلجية. فالثلاجة تعمل لفترة قصيرة فقط حين أشغّل المولِّدة. لا يزال الآخر ينظر إلى اللوحة الجدارية، ثم أومأ إيماءة تعبّر عن اللا مبالاة. لم يهتمّ بأيّ شراب يختاره له.

- قال رسّام المعارك: لم أكن لأتعرّف عليك قط. كنتَ حينئذٍ أكثر نحولاً من الآن. في الصورة.

- يجب أن أكون أكثر نحولاً من ذلك بكثير.

- أعتقد أنها كانت أوقاتاً عصيبة.

- لم يكن بالإمكان أحسن ممّا كان.

مشى فاولكويس نحوه ومعه كوبان مليئتان حتى نصفيهما بالكونياك. كرّر بصوت عالٍ: كانت أوقاتاً عصيبة على الجميع. كنتُ أفكّر فيما حدث بعد مُضِيّ ثلاثة أيام، بالقرب من المكان الذي التقطتَّ لي فيه تلك الصورة: في الحفرة على طريق بوروفو ناسيليي[1]، في ضواحي فوكوفار. أعطى الزائرَ كأساً من الشراب، وأخذ رشفة من كأسه هو. في تلك الساعة لم يكن الأمر مناسباً، لكنك قلتَ كأساً من الشراب، وها هي تلك الكأس. كان الغريب - وهو مصطلح لم يعد مُعَبِّراً بالتحديد عنه، كما فكّر فجأة - قد توقّف عن النظر إلى اللوحة الجدارية، وكان يمسك بالكوب الزجاجي من دون الالتفات إليه كثيراً. من خلف عدستَيْ نظّارته، هو الآن يثبّت عينيه الصافيتين على الرسّام، بلونهما الرمادي الباهت للغاية.

- أعرف ما تعنيه... رأيتُ المرأة تموت.

لم يكن فاولكويس ميّالاً إلى الذهول أو إلى الكشف عن مشاعره. لكن لا بُدّ من أن شيئاً ما قد انعكس على وجهه، إذ رأى الثقب الأسود يظهر مرّة أخرى في فم الزائر. وتابع قائلاً: كان ذلك بعد أيام من التقاط الصورة لي. لم

---

(١) بوروفو ناسيليي، منطقة واقعة على ضفة نهر الدانوب. (م.).

تلاحظ وجودي، لكنك كنت على طريق بوروفو ناسيليي بعد ظهر ذلك اليوم. حين سمعتُ الانفجار فكّرت في واحد من رفاقنا. حين مررتُ رأيتك راكعاً في الحفرة، بجوار الجسد.

لقد تردّد للحظة في استخدام الكلمة الأخيرة، وكأنه بعد التردّد بين الجثة والجسد، اختار هذه الكلمة الأخيرة. وقرّر فاولكويس أنّ الأمر كان رائعاً، أي تلك الطريقة الوسط، إلى حدّ ما، بين كونها مهذّبة أو عفا عليها الزمن، من أجل البحث عن كلمات معيّنة، خلال فترات توقّف تتطلّب منّا استخدام المصطلح الدقيق. الآن أخذ الزائر يرفع الكوب الزجاجي أخيراً إلى شفتيه، من دون أن يرفع عينيه عن مُحاورِه. استمرّا زمناً أطول قليلاً في صمتٍ تامّ.

- قال فاولكويس: أنا آسف. لم أتذكّرك.

- هذا طبيعي. كنتَ تبدو متأثّراً بشكل ملحوظ.

- أنا لا أتحدث عن بوروفو ناسيليي، بل عن الصورة التي التقطتُها لك قبل أيام... ظهر وجهك على غلاف العديد من المجلات، وقد رأيتُه مئات المرّات منذ ذلك الحين. الآن نعم تذكّرتُك بالطبع. التعرّف عليك، يصبح أسهل. لكن الكثير قد تغيّر.

- لقد قلتَ ذلك من قبل، أليس كذلك؟... هي أوقات عصيبة. ثم بعد ذلك، مرّت سنوات عديدة.

- كيف وجدتَ مكاني؟

بسؤاله، أجابه ناظراً إلى اللوحة من جديد. هنا وهناك. وأضاف: إنك شخصية عامّة ومشهورة، سيد فاولكويس، وغمس شفتيه في الكونياك. على الرغم من تقاعدك منذ فترة طويلة، يتذكّرك كثيرٌ من الناس. أؤكّد لك ذلك.

- كيف خرجتَ حيّاً من هناك؟

حدجه الزائر بنظرة غريبة. وأجابه: أفترض أنك تقصد من فوكوفار. لقد أُصِبتُ بعد أسبوعين من التقاط الصورة لي. ليس جرح يدي الظاهر في الصورة - انظر، لا يزال عليّ ندبة - لكنه جرح آخر أكثر خطورة. حدث ذلك حين لم تكن فصائل تشيتنيك[1] قد قطعت حقول الذرة بعدُ. نُقلتُ إلى مستشفى في أوسييك[2].

لمس جنبه الأيسر للإشارة إلى المكان المحدَّد؛ ليس بإصبعه، بل بيده المبسوطة؛ لذا استنتج فاولكويس أنّ الضرر قد كان كبيراً. أومأ برأسه بتعاطف غامض.

- أهي شظية؟

- رصاصة من عيار اثني عشر فاصلة سبعة.

- كنتَ محظوظاً جداً.

لم يقصد أنّ الزائر محظوظ لأنه لم يمت متأثّراً بجرحه، بل لأنه جُرِحَ بينما لا يزال إخراج الجرحى من فوكوفار أمراً ممكناً. فحين قطع الصرب هذه الطريق أيضاً، لم يتمكّن أحد من مغادرة المدينة المحاصرة. وحين سقطتْ، قُتِل جميع الأسرى الذين هم في سنّ القتال. وشمل ذلك الجرحى الذين تمّ جرّهم إلى خارج المشفى، ثم قتلهم بالرصاص ودفنهم في مقابر جماعية ضخمة.

---

(١) فصائل تشيتنيك للجيش اليوغوسلافي، حركة قومية صربية. **(م.)**.

(٢) مدينة أوسييك هي رابع المدن الكرواتية في شرق كرواتيا، تقع على ضفة نهر درافا، وتُعَدُّ مركزاً ثقافياً وصناعياً. **(م.)**.

عند سماع كلمة حظ، نظر الآخر إلى فاولكويس باستغراب. استمرّ بفعل ذلك. في النهاية، وضع الكأس على الطاولة وأخذ ينظر بنظرة دائرية واسعة أخرى.

- مكان مثير للفضول. لكني لا أرى ذكريات من أزمنة أخرى.

أشار فاولكويس إلى اللوحة: إلى قلعة الظلال في الإنارة المعاكسة في الخلفيّة، فوق نار شبيهة بالبركان، الانعكاسات المعدنية للأسلحة الحديثة، الحشد الصلد متدفّقاً من فجوة في الجدار، وجوه النساء والأطفال، المشنوقينن المعلّقين كالعناقيد المتدلّية من الأشجار، السفن المبتعدة في الأفق الرمادي.

- هذه هي ذكرياتي.

- أعني الصور. فأنت مصوِّر.

- كنتُ.

- كنتَ، هذا هو المقصود. وغالباً ما يعلّق المصوِّرون الصور على الجدران. الصور التي التقطوها. ويهتمّون بها أكثر حين يحوزون على جوائز مهمّة. أنتَ لا تشعر بالخجل من صورك، أليس كذلك؟

- لم تعد تهمّني. هذا كلّ شيء.

- ابتسم الزائر بطريقة غريبة، قائلاً: واضح. هذا هو كلّ شيء.

هو الآن يتمعّن في الصور بعناية على الجدارية، مقطِّب الحاجبَيْن.

- هل الحروب القديمة أيضاً من بين ذكرياتك؟... طروادة وأماكن من هذا القبيل؟

جاء دور فاولكويس كي يبتسم شبه ابتسامة.

- هذا كل ما في الأمر. هكذا هي المواقع دائماً، الموقع ذاته.

لا بدّ أنّ هذا كان مثيراً للاهتمام بالنسبة للآخر، لأنه وقف ساكناً، بنظرته الثابتة، مفكّراً في ما سمعه للتوّ. وكرّر بصوت منخفض، الموقع ذاته. خطا خطوات قليلة، مراقِباً التفاصيل عن كثب. فجأة، بدا غير مرتاح.

- قال: أنا لا أفهم الرسم.

ثم ذهب إلى حقيبة الظهر خاصّته التي تركها عند الباب، وأخذ منها ملفّاً استخرج منه ورقة مطويّة إلى نصفين. الورقة بالية، عُبِثَ بها: إنها صفحة مجلة. غلاف مجلّة "نيوز زوم"، وعليها صورة الغلاف الملتقطة قبل عشر سنوات. اقترب من الطاولة وهي في يده، ووضعها إلى جانب جِرار الطلاء والفُرَش، وحدّقا، كلاهما، فيها بصمت. قال فاولكويس لنفسه إنها كانت حقاً صورة فريدة. باردة وموضوعية. كاملة. لقد شاهدها مرّات عدّة، لكنه لا يزال سعيداً بالخطوط الهندسية غير المرئية - أو المرئية للمراقب اليقظ - التي تدعمها كلوحة قماشية خالية من العيوب: لقطة مقرّبة للجندي المنهك، النظرة المفقودة التي بدت وكأنها جزء من خطوط تلك الطريق التي لم تؤدِّ به إلى أي مكان، منزل مدمَّر بجدرانه متعدّدة الأسطح، المتناثرة بفعل الشظايا، كبقع الجدري، دخان الحريق البعيد، المتصاعد عمودياً، يشبه عموداً أسود غريباً، من دون نسمة هواء لطيفة. كل هذه، المؤطَّرة في عدسة تصوير فوتوغرافي والمطبوعة على صورة سالبة تبلغ أبعادها ٢٤ × ٣٦ ملّيمتراً، كانت ثمرة للغريزة أكثر منها نتيجة للحساب، على الرغم من أن هيئة المحلّفين، التي منحت الصورة تلك الجائزة، شدّدت

على أنّ الطارئ هو نسبيّ. صرّح أحد أعضاء لجنة "أوروبا فوكوس" أن الأمر لا يقتصر على كمالها فقط. إنه يقيننا من أنّ وجهة النظر، ونظرة الشخص الذي التقطها، تشكّلت من تجربة مكثّفة، وأن هذه الصورة هي الراسب النهائي، وهي تتويج لمسيرة شخصية ومهنية وفنية طويلة.

- قال الزائر وهو يملِّس الورقة براحة يده: كنت في السابعة والعشرين من عمري.

قال ذلك بنبرة محايدة، من دون حنين أو حزن. لكن فاولكويس لم يهتمّ بذلك. ارتعشت كلمة "فنية" في ذاكرته، ما نتج عنه انزعاجه بأثر رجعي. ذات مرّة، قالت أولبيدو، وهي تُعيد لفّ الفيلم، جالسةً على كرسي مبقور التنجيد، والكاميرات على حجرها، أمام جثة رجل مقطوع الرأس، كانت قد صوّرت حذاءه فقط: في مهنتنا، دائماً تبدو كلمة "فن" كالخدعة والعلاج غير الناجع. من الأفضل أن يكون المرء لا أخلاقياً على أن يكون فاسد الأخلاق. ألا تعتقد ذلك؟ والآن قبِّلني من فضلك.

- تابع الزائر قائلاً: إنها صورة جيدة. أبدو لك متعباً، أليس كذلك؟... وقد كنتُ كذلك. أعتقد أنّ التعب هو ما يمنح وجهي تلك النظرة الدراماتيكية... أهو أنتَ من اخترتَ العنوان؟

كان فاولكويس يعتقد أنّ هذا معاكس بالضبط للفن. لم يكن لتناغم الخطوط والأشكال أي هدف إلا الوصول إلى المفاتيح الحميمة للمشكلة. وهذا لا علاقة له بالجمال ولا بالأخلاق التي كان يستخدمها، أو يزعم المصوّرون الآخرون استخدامها، لتنقية موضوعهم وعملهم. بالنسبة له، كان كلّ شيء يقتصر على التحرّك عبر الشبكة الباهرة لمشكلة الحياة وأضرارها

الجانبية. كانت صوره كالشطرنج: إذ كان الآخرون يرون النضال أو الألم أو الجمال أو الانسجام، بينما يتأمّل فاولكويس فقط في الألغاز المندمجة. ينطبق الشيء نفسه على اللوحة الضخمة التي يعمل عليها الآن. كل ما يحاول حلّه على هذا الجدار الدائري كان نقيضاً لما يسمّيه عامة الناس بالفن. أو ربما ما حدث هو أنه بعد ترك نقطة غامضة معيّنة وبلا عودة، وبلا شغف، إذ تضعف الأخلاق ويضعف الجَمال، أصبح الفن صيغة باردة وربما فعّالة، وربما كانت هي الكلمات المناسبة مجدّداً. هي أداة غير عاطفية للتأمّل في الحياة.

استغرق الأمر منه بعض الوقت ليدرك أنّ الآخر كان ينتظر إجابته. أَعمَلَ فكره مليّاً كي يتذكّر. العنوان، هذا الذي كان. لقد طلب عنوان الصورة.

- قال: لا. المجلّات والصحف والوكالات هي التي فعلت ذلك بمفردها. لم يكن هذا الأمر مني.

- "وجه الهزيمة". عنوان مناسب جداً. ما هي ذكرياتك عن ذلك اليوم يا سيد فاولكويس؟... عن تلك الهزيمة؟

كان يراقبه بفضول. ربما هو فضول شكليّ للغاية، كما لو أنّ السؤال كان بدافع المجاملة أكثر منه بدافع المصلحة. هزّ رسّام المعارك رأسه.

- أتذكّر المنازل المحترقة ومجموعتك المنسحبة من القتال... وأكثر من ذلك قليلاً.

لم يكن كذلك بالضبط. تذكّر أشياء أخرى، لكنه لم يقلها. كان يتذكّر أولبيدو ماشيةً بصمت على الجانب الآخر من الطريق، والكاميرا على صدرها وحقيبة ظهر صغيرة على ظهرها، وشَعرها الداكن المربوط في ضفيرتين، وساقيها الطويلتين النحيلتين في بنطال الجينز، وحذاءها الرياضي الأبيض

ساحقاً حصى الطريق المتناثرة بفعل قذائف الهاون. حين اقتربا من الجبهة وبدت المعركة وشيكة، بدتْ خطوتها أكثر حيوية وثباتاً، كما لو أنها تسعى، من دون أن تدري، للوصول في الوقت المناسب إلى الموعد الذي لا مفرّ منه والذي كان ينتظرها بعد ثلاثة أيام على طريق بوروفو ناسيليي. وحين صعدا منحدراً كشف موقعهما، أصبحت الخطوط المنحنية متداخلة بخطوط مستقيمة معادية، فسمعا صفيراً فوق رأسيهما، صفيراً لرصاصتين طائرتين وفي حدود المدى الخاص بهما، فرآها فاولكويس تتوقّف منحنيةً قليلاً، وتنظر حولها بحذرِ صياد قريب من فريسته، قبل أن تلتفت نحوه وتبتسم بحنان شرس، مشتّتةً وشاردة الذهن بعض الشيء، فتتوسّع فتحتا أنفها، وتلمع عيناها، كما لو أنهما على وشك البكاء بفعل ارتفاع مستوى الأدرينالين.

أخذ الزائر كأسه من على الطاولة، وبعد أن أمسكه للحظة أعاده إلى مكانه من دون أن يتذوّق منه شيئاً.

- حسناً، أتذكّر جيداً حين التقطتَ لي الصورة.

وأضاف قائلاً: على الرغم من اختلاف ظروفنا. بالنسبة لِ فاولكويس، كانت تلك وظيفة إضافية، بالطبع. هو الروتين المهني. لكنْ بالنسبة له هو، تلك كانت المرّة الأولى التي يرى فيها نفسه في ظرف كهذا. كان قد جُنِّدَ قبل أيام قليلة، وانتهى به الأمر بين رفاق خائفين مثله، ببندقية في يديه، في مواجهة الدبابات الصربية.

- مهلاً، لقد مزّقونا. بالمعنى الحرفي للكلمة. من بين ثمانية وأربعين، وهو عددنا، عدنا خمسة عشر أحياء فقط... هؤلاء هم الذين رأيتَهم على الطريق.

- لم يظهروا في حال جيدة.

- تخيّل. كنّا نركض كالأرانب في جميع أنحاء البلاد، حتى تجمّعنا مرّة أخرى في ضواحي بتروفتشي. كنا خائفين للغاية، لدرجة أن قادتنا أمرونا بالتراجع إلى فوكوفار... كانت هي تلك اللحظة التي التقيتها بنا، أنت والمرأة. أتذكّر أنّي فوجئت برؤيتها. اعتقدت أنها مصوِّرة. مراسلة صحافية. مرّت بنا وهي تمشي بسرعة كأنها لم ترَنا. حدّقت بها طويلاً، وحين أدرت وجهي وجدتك أمامي. كنتَ تستهدفني، أو تؤطّرني، أو كما يُقال، كنت تلتقط صورة لي... نعم. نقرتَ، واستمررتَ في طريقك، من دون إيماءة أو سلام. لا شيء. أعتقد أنك توقّفتَ عن التفكير بي، وحتى عن رؤيتي، حين أنزلتَ الكاميرا.

- اعترف فاولكويس، منزعجاً، قائلاً: هذا ممكن.

أشار الزائر إلى الصورة بحركة غامضة. قال لاحقاً: لا يمكنك تخمين مقدار الأشياء التي فكّرتُ فيها هذه السنوات، وأنا أنظر إليها. كلّ ما تعلمتُه من نفسي ومن الآخرين. من خلال دراسة وجهي بتمعّن، أو بالأحرى الوجه الذي كان لديّ في ذاك الوقت، وكأنّي أرى نفسي من الخارج، هل تفهم؟... وكأنّ شخصاً آخر هو الذي يراقب الأمر. على الرغم من أنّ ما يحدث، كما أفترض، هو أنّ شخصاً آخر هو الذي يشاهده الآن.

- واختتم حديثه ملتفتاً ببطء شديد نحو الرسّام: لكنك، أنت، لم تتغيّر كثيراً.

كانت نبرته غريبة. استجوبه فاولكويس بنظرة مريبة، في صمت، ورأى أنه يرفع يده قليلاً، وكأنّ هذا السؤال غير المعلَن لا معنى له. لا شيء محدّداً. كنتَ تمرّ من هنا وأردتُ تحيتك، مشيراً إلى الإيماءة. ماذا تعتقد أني أريد منك؟

- تابع بعد لحظة، قائلاً: لا. الحقيقة هي أنه لم يتغيّر شيء فيك تقريباً... ربما الشَّعر الرمادي. ومزيد من التجاعيد على الوجه. ومع ذلك، لم يكن من السهل العثور عليك. ذهبتُ إلى أماكن كثيرة وسألتُ عنك. ذهبتُ إلى وكالات التصوير الخاصة بالمجلات... كنت أعرف القليل عنك، لكني، كما اكتشفت، علمت أنك مصوّر مشهور. يُقال إنك من أفضلهم. إنك كنت تعمل دائماً تقريباً في الحروب، وإنّك حصلت على العديد من الجوائز... وذات يوم تركتَ كل شيء واختفيتَ. في البداية اعتقدتُ أنّ لموت تلك المرأة علاقة بذلك، لكن بعد ذلك أدركتُ أنك بقيتَ تعمل لبضع سنوات أخرى. لم تتقاعد إلا بعد ما حدث في البوسنة وسراييفو، أليس كذلك؟...وبعد حدثٍ ما في أفريقيا.

- ماذا تريد مني؟

من المستحيل معرفة ما إذا كان الآخر يبتسم أم لا. يبدو أن النظرة تسير من تلقاء نفسها، باردة، غافلة عن تكشيرة الفم العطوف.

- لقد جعلتني مشهوراً. فقرّرتُ مقابلة من جعلني مشهوراً.

- ما اسمك؟

- هذا مضحك، صحيح؟ كانت عيناه لا تزالان ثابتتين وباردتَي النظرة، لكنّ ابتسامة الزائر اتسعت. لقد التقطتَ صورة لجندي التقيتَه لبضع ثوانٍ، لجندي حتى إنك لا تعرف اسمه. ودارت تلك الصورة حول العالم. ثم نسيتَ الجندي المجهول والتقطتَ صوراً أخرى. أتخيّل أنك كنتَ تجهل أسماء الآخرين كذلك. ربما جعلتهم مشهورين مثلي... كانت مهمّة غريبة، مهمّتك تلك.

التزم الصمت، وربما كان يفكّر في عمل فاولكويس القديم المتفرِّد. كان يحدّق في كأس الكونياك، بجانب الصورة. بدا أنه لاحظ ذلك، فرفعها ووصل بها إلى شفتيه.

- اسمي إيفو ماركوفيتش.

- لماذا تبحث عني؟

كان الآخر قد أنزل كأسه وأخذ يمسح فمه بظهر يده.

- لأني سوف أقتلك.

لفترة من الوقت، سُمِع فقط صوت همسات الزيز في الخارج، بين الشجيرات. أغلق فاولكويس فمه ونظر من حوله؛ إذ إنه تركه نصف فاغر حين سمع ذلك. كان قلبه ينبض ببطء ومن دون دقّات. كان يشعر به يرتعش في صدره.

- سأله: ولماذا؟

تحرّك ببطء، فقط لبضعة سنتيمترات. بحذر شديد. هو الآن إلى جانب الزائر، مواجهاً كتفه الأيسر. كان أقرب ما عنده من أدوات في متناول يده، هو مسواط مدبّب، مقبضه بارز من بين علب الطلاء وجراره. مدّ يده إليه من دون أن يلاحظ الآخر أو يتنبّه إلى ذلك.

- سؤالك من الصعب الإجابة عنه. ونظر الزائر بتمعّن إلى المسواط الذي في حوزة فاولكويس. بعد سنوات عديدة من التفكير في الأمر والتخطيط لكل خطوة ولكل ظرف، أضحى الأمر أكثر تعقيداً مما يبدو عليه.

من دون تخلّيهِ عن التنبّه له، قام رسّام المعارك بحساب الخطوط والزوايا والأحجام: المساحات الحرّة، والمسافة حتى الباب، والقدرات الجسدية. ولدهشته الكبيرة، لم يشعر بالخطر. بقي التحديد فيما إذا كان ذلك بسبب لهجة الزائر وموقفه، أو بسبب طريقته في رؤية الأشياء.

- لا تقل لي. أكثر من ذلك؟... يبدو ذلك معقّداً جداً بالفعل، بالنسبة إلي. لَطالما كنتَ في كامل قواك العقلية.

- عفواً؟

- لا شيء سيئاً في رأسك. لست مجنوناً.

وافق الآخر، بحذر تقريباً. قال: بطبيعة الحال، أنا آخذ تحفظاتك بالاعتبار. لكن ما أحاول إخبارك به هو أنه من قبل، منذ البداية، بدا كل شيء بسيطاً للغاية بالنسبة لي. ثم كان بإمكاني قتلك من دون واسطة الكلمة. من دون إعطاء تفسير. لكنّ الوقت لا يضيع. يفكّر المرء ويفكّر. لقد كان لديّ وقت للتفكير. ومجرّد قتلك يبدو لي غير كافٍ.

- هل تنوي القيام بذلك هنا؟... الآن؟

- لا. فهذا هو بالضبط سبب مجيئي للحديث معك. لقد قلت بالفعل إني لا أستطيع فعل ذلك. أريد أن نتحدث أولاً، وأن أتعرف إليك بشكل أفضل، وأجعلك تعرف أشياء معيّنة أيضاً. أريدك أن تعرف وتفهم... ثم يمكنني قتلك في النهاية.

قال ذلك، وهو يحدّق فيه بخجل، كما لو أنه غير متأكّد فيما إذا كان مهذّباً في شرح وضعه، أو أنه استخدم الصيغة النحوية المناسبة. أطلق فاولكويس هواء الزفير الذي كان يحتفظ به في رئتيه.

- ماذا تريدني أن أفهم؟

- صورتك. أو من الأفضل القول: صورتي.

كلاهما كان ينظر إلى المسواط الذي كان فاولكويس يقبض عليه بيُمناه. وفجأة بدا له الأمر سخيفاً. فأعاده إلى مكانه. حين رفع نظره، قرأ الموافقة الرصينة في عينَي الزائر. ثم ابتسم رسّام المعارك قليلاً، وهو صعب المراس، مشاكس.

- هل خطر في بالك أني أستطيع الدفاع عن نفسي؟

رمش الآخر بعينه موافقاً. بدا منزعجاً لأنّ محاوره اعتقد أنه لم يفكّر في ذلك. أجاب: نعم بالطبع. كلنا نستحق فرصة. وأنت أيضاً طبعاً.

- أو إنّي أستطيع الهرب؟ تردّد فاولكويس لثانية، لأنّ الكلمة بدت سخيفة.

كان الزائر بطيئاً في استجابته. لقد رفع كلتا يديه، كما لو كان ليُظهر أنه لا يخفي شيئاً أو أنه على وشك ألا يستخدم أي شيء، قبل أن يذهب إلى حقيبته ويسحب منها كتاباً بالياً فيه صور فوتوغرافية. حين اقترب مرّة أخرى، تعرّف فاولكويس على النسخة الإنكليزية لأحد أعماله التجميعية: "عين الحرب". وضع الآخر الكتاب المفتوح على المنضدة، بجانب غلاف مجلة "نيوز زوم".

- لا أعتقد أنك ستهرب. كان يقلِّب الصفحات، غير مبال بحقيقة أن فاولكويس لا ينظر إلى الألبوم، بل ينظر إليه. لقد كنت أدرس عملك منذ سنوات، يا سيدي. صورك. أعرفها جيداً لدرجة أنّي أعتقد أحياناً أنّي أعرفك أنت. لهذا السبب أعلم أنك لن تهرب ولن تفعل أيّ شيء في الوقت الحالي. ستبقى هنا بينما نحن نتحدث معاً. يوماً واحداً، أيّاماً عدّة... أنا لا أعرف بعدُ. ثمة إجابات بقدر ما نحتاج إليه، أنا وأنت.

« ٣ »

في قبّة السماء السوداء، كانت النجوم تدور ببطء شديد إلى اليسار، حول نقطة القطب الثابتة. جالساً بجانب باب البرج، مستنداً بظهره إلى الحجارة المتآكلة بسبب الريح والشمس والمطر طوال ثلاثمئة عام، لم يكن فاولكويس يستطيع رؤية البحر؛ لكنْ، من البعيد، كان بإمكانه تمييز ومضات منارة كابو مالو وسماع صوت موج البحر وهو يضرب الصخور، أسفل الجرف حيث تنحني ظلال أشجار الصنوبر كانتحاريين لم يحسموا قرارهم بعدُ، في انعكاس النور لقمر أصفر متضائل، في الخلفيّة.

كان يحمل كأس الكونياك الذي أعاد ملأه بعد أن غادر الزائر من دون وداعه؛ كأنّ رحيله وقفةُ تمهّلٍ من دون أهميّة، كأنه تأجيل تقني صغير في المسألة المعقّدة التي كان كلاهما السبب فيها؛ فقد اعترف فاولكويس نفسه أنها أضحت الآن مسألتهما معاً، من دون أدنى شك. في مرحلة ما من المحادثة، امتدّت إلى ما بعد الغسق، توقّف الآخر في منتصف الجملة، حين كان يصف منظراً طبيعياً: هو سياج من الأسلاك وجبل صخري أجرد، من دون غطاء نباتي، يؤطِّره بإطار ساخر وفاسد أو بصورة فوتوغرافية. وبهذه الكلمة، كلمة الصورة، بين شفتيه، انتصب الزائر في الظلام، وبعد أن بحث تلمُّساً عن حقيبة الظهر خاصته، وقف عند الباب المفتوح، ساكناً للحظة، وكأنه متردّد بين المغادرة بصمت أو قول شيء ما أولاً؛ فقد كان هو

وفاولكويس يتحدثان منذ فترة، وكأنهما حزمتان جالستان وجهاً لوجه، ولا يوجد ضوء آخر غير نور القمر من النافذة. ثم سار ببطء في الطريق المؤدية إلى البلدة، بينما نهض فاولكويس، وفي الوقت المناسب، أخذ يتتبعه بنظره، إلى أن رأى بقعة الضوء على قميصه تختفي في ظلال غابة الصنوبر.

إيفو ماركوفيتش، كان ذلك هو اسمه، نسي غلاف مجلة "نيوز زوم" الذي عليه صورته، ولم يكن لدى فاولكويس أي سبب للشك في ذلك. أدرك الرسّام ذلك حين أشعل فانوس الغاز المحمول، ومدّ يده إلى كأسه الفارغة لملئها مجدّداً، فرأى الغلاف ممدّداً بين علب الدهان والخِرَق المتسخة وأوعية التعليب المليئة بالفُرَش. على الرغم من أنه على الأرجح لم يكن نسياناً له، بل أمر متعمَّد منه كالتخلّي عن الكتاب البالي، "عين الحرب"، والذي كان أيضاً على الكرسي الذي شغله الزائر في أثناء حديثه. قال لي، أريدك أن تفهم بعض الأمور... ثم يمكنني قتلك في النهاية. إلى آخره.

ربما كان ذلك من أثر الكونياك، كما ظنّ رسّام المعارك، فتأثيره على القلب والرأس، هو الذي قلّل من الشعور باللاواقعية. الزيارة غير المتوقّعة والمحادثة والذكريات والصور المعروضة مع الأدلّة الواضحة ذاتها، كالصفحة التي تحتوي على الصورة أو الألبوم الذي يحتوي على أعماله الحربية، كلّها بدت الآن وكأنها قد أُدخِلَت على المشهد المألوف له من دون غرابة. حتى اللوحة المقعَّرة الواسعة على وجه الجدار الحجري الذي يستند إليه فاولكويس بظهره في تلك اللحظة، وفي الليلة التي لفّتْ كلّ شيء، كانا يحجزان أماكن وزوايا ووجهات نظر مناسبة لتحديد كل مقدار ما كان الزائر، كالساحر أمام جمهوره المنبهر، يُخرِج من حقيبة الظهر، بينما يتلاشى النور فيحمَرّ، ثم يصبح ضبابياً وأخيراً تُعتِم الخطوط العريضة المحدِّدة.

ولدهشة المصوِّر السابق، لم يبدُ شيء قاله الرجل الآخر أو ظلّ صامتاً حياله، بما في ذلك موته المعلَن، كونه تكهُّناً أكثر منه التزاماً، غريباً عن وجوده في ذلك المكان، وعن عمله في اللوحة الجدارية الكبيرة. نعم، كما جادَلَ منظّرو الفن، ذكّر التصويرُ الفوتوغرافي الرسمَ بما يجب ألا يفعله أبداً، كان فاولكويس على يقين من أنّ عمله في البرج يذكِّره بالتصوير الفوتوغرافي بما يمكن له أن يقترحه، ولكن ليس لتحقيقه: هي الرؤية الدائرية الواسعة والمستمرّة للشطرنج الفوضوي، وهي القاعدة الحازمة التي تحكم الفرص الضارّة للعالم والحياة؛ فالغموض الحاكم لما هو عرضيّ لم يكن مصادفة على الإطلاق. أكّدت وجهة النظر هذه الطابع الهندسي لهذا الانحراف، وقاعدة الفوضى، والخطوط والأشكال المخفيّة عن العين غير الواعية، وهي تشبه إلى حد كبير التجاعيد الموجودة على الجبهة والجفنين لرجل التقط صورة له ذات مرّة خلال ساعة قرب مقبرة جماعية، كان يجلس القرفصاء وهو يدخّن ويلمس وجهه، بينما كانوا ينبشون قبر أخيه وابن أخيه. لم يمنح أحد امتيازاً مريباً لأحد في رؤية هذا النوع من الأمور في الأشياء أو في المناظر الطبيعية أو عند البشر. لبعض الوقت، كان فاولكويس يشكّ في أنّ ذلك لم يكن ممكناً إلا بعد أنواع معيّنة من المسارات أو الرحلات: على سبيل المثال، طروادة وتذكرة العودة منها. الشعور بالوحدة في غرفة الفندق، وهو يضع علامات على الصور، وينظِّف الكاميرات التي تلوّثت بأشباح جديدة على الشبكية؛ أو لاحقاً، عند عودته، وقبل نشر الصور الورقية على الطاولة، يخلطها ويرميها، كشخص يقوم بلعبة ورق معقّدة ليلعبها منفرداً. أُوليس[1] بشَعره الأشيب

---

(١) أُوليس، صاحب فكرة الحصان وإدخاله إلى طروادة لإسقاطها. هو بطل ملحمة الأوديسة، لِ هوميروس، وهي تبدأ من نهاية حرب طروادة. عاد بعد عشر سنوات إلى زوجته بينيلوب التي بقيت وفيّة له لينتقم من كلّ مَن اضطهد زوجته في غيابه. **(م.)**.

ويديه الملطَّختين بالدماء، والمطر ينثر رماد مدينة الدخان، فيما السفن تُبحِر. حتى ذلك الحين، يمكن للمرء النظر إلى ذلك مراراً وتكراراً، صوت النقر المتكرّر، العمل في المختبر، طبع الصور، صور الصحافة الدولية، "أوروبا فوكوس"، والفشل طوال حياته. فاولكويس، رسّام المعارك الآن، قد قادته المرأة الميتة إلى هذا البرج واليقين: لا أحد يستطيع تثبيت كل ذلك على لفّة الفيلم خلال مئة وخمسة وعشرين جزءاً من الثانية. الرجل الذي غادر للتوّ قد أكّد ذلك. كان خطاً إضافياً في اللوحة الجدارية البانورامية الضخمة على الجدار. هو سؤال إضافي مطروح أمام صمت أبو الهول[1]. إنه بلا شك استحقّ مكانة مشرِّفة هناك، تمّ تعيينها عبر المفارقات والدوران في عالم عنيد في إظهار أنه، على الرغم من غياب الخط المستقيم عن الطبيعة الحيوانية، وأنه لم يُنفَق على الطبيعة بشكل عام، إلا حين شدّ قانون الجاذبية حبال المشنوقين، إلا أنّ الفوضى لها طرق مستقيمة مختصرة، بشكل لا تشوبه شائبة، أدّت إلى تحديد المكانة في المكان والزمان. على الرغم منه، كان فاولكويس متأثِّراً بذلك. في فترة ما بعد الظهر، بعد وضع ألبوم الصور على الطاولة، استدار إيفو ماركوفيتش إلى الجدار الدائري، ناظراً إليه باهتمام وبصمت مدّةً طويلة.

- غمغم أخيراً: هكذا ترى الأمر، إذن.

لم يكن سؤالاً ولا نتيجة أيضاً. بدا ذلك وكأنه تأكيد فكرة قديمة. كان من المستحيل فصل ذلك عن الكتاب البالي المفتوح على الطاولة، كما قرّر

---

(١) يشير الكاتب هنا إلى قصة أوديب الذي استطاع وحده الإجابة عن سؤال أبي الهول التعجيزي: "ما هو المخلوق الذي يمشي على أربع، ثم على اثنتين، ثم على ثلاثة." الجواب هو "الإنسان". بسبب نجاحه هذا، قضى أوديب على المخلوق الأسطوري المخيف، وأكمل دربه إلى مدينة طيبة، فاقترن بملكتها الأرملة، وتُوِّجَ ملكاً. (م.).

فاولكويس، فأي فرصة هي مستحيلة، من إحدى أولى صوره الاحترافية بالأسود والأبيض، التي التقطت بعد سقوط صاروخ الخمير الحمر على بوخينتونغ، في سوق بنوم بنه: طفل جريح شبه منتصب على الأرض، عيناه مغمورتان بصدمة الانفجار، رأى والدته مستلقية على ظهرها، قطرياً ضمن إطار الكاميرا، رأسها مفتوح بفعل الشظايا وخيط دمها سائلاً على طول المسارات المعقّدة على الأرض. ويبدو أنها كذبة، ستقولها أولبيدو فيرّارا بعد ذلك بوقت طويل - بعد سنوات - في مقديشو، أمام مشهد آخر مطابق لمشهد بوخينتونغ ومماثل للعديد من المشاهد الأخرى. قالت إن كمية الدم في أجسامنا تبدو مذهلة. يبدو لي أنها خمسة ليترات، وكم من السهل سكبها وفَقْدها. صحيح؟ وسيتذكّر فاولكويس تلك الكلمات وتلك الصور لاحقاً، وعينه اليمنى ملتصقة بمنظار الكاميرا، في سوق سراييفو، إذ لا يزال الدخان ينطلق منه بتأثير قذيفة الهاون الصربية. خمسة ليترات مضروبة في خمسين أو ستين جثة أعطت كثيراً من ذواتها: هي قطرات، حلزونية الشكل، خطوط متقاطعة، انعكاسات تحوّلت إلى لون غير لامع، وتخثَّرت مع مرور الدقائق ثم تلاشى الأنين. يتبادل الأطفال وأمهاتهم النظرات، أجسادهم مستلقية قطرياً وعمودياً وموازية للأجساد الأخرى، وتحتها خطوط سائلة من الأشكال الغريبة تحبس كل شيء في شبكة حمراء هائلة. كانت أولبيدو مُحِقّةً: فمن المدهش مقدار الدم الذي كان في داخلهم جميعاً. بقيت الدماء تتدفّق لقرون ولم تتوقّف قط عن التدفّق. لكنها لم تكن موجودة لتقدير هذه المقارنة. تمّ سكب خمسة ليترات منها بالفعل، في نقطة زمنية ومكانية بين سوق بنوم بنه وسوق سراييفو: في حفرة على طريق بوروفو ناسيليي.

- أصرّ إيفو ماركوفيتش، قائلاً: هكذا تراه من دون كاميرات.

لقد اقترب من الجدار، ويداه متقاطعتان خلف ظهره بعد تعديل نظارته بإصبع واحدة، عازماً على التفكير في جزء من اللوحة، إذ أظهرت الخطوط القوية، وبعض الألوان المطبَّقة على الرسم بالفحم، جسد أنثى من منظور غريب، فالوجه غير محدَّد، والفخذان العاريان ممتدّان نحو مقدمة اللوحة، وأثر دم أحمر بينهما، وطيف طفل شبه منتصب، متّجِه نحو المرأة أو الأم. رأى فاولكويس أن تطوّر الإنسان كان غريباً: سمكة، تمساح، قاتل بجثته، كلّ هذا متداخل في كل مرحلة. أطفال اليوم، جلّادو الغد. لقد احتفظ بملامح الطفل نفسها التي رسمها للتوّ لواحد من الجنود الموجودين إلى يمين ذلك المشهد، حاملي البندقية في اليد، دافعي الحشد الهارب خارج المدينة، وتمّ حلّ المشهد، تصويرياً، المكوَّن من مربعات من النوافذ والآثار السوداء الخشنة المحدّدة باللون الأحمر من الحرائق والانفجارات التي تتوّج التلّ من البعيد. فلم يوجد سادة الفلامنكو القدامى ليُعجَبَ المرء بهم فقط.

- علّق ماركوفيتش، قائلاً: أنا لستُ موهوباً في تذوّق الفن.

- إنه ليس فنّاً حقاً. الفن يعيش على الإيمان.

- أنا لا أفهم الكثير في ذلك أيضاً.

هو لا يزال ساكناً، من دون أن يرفع يديه عن ظهره، وهو يراقب كل شيء بعناية شديدة. كزائر مسالم لمتحف.

- قال من دون أن يستدير: سأخبرك بحكاية.

- حكايتك؟

- ما الفارق الذي يُحدثه ذلك لك. هي حكاية.

ثم استدار ببطء إلى فاولكويس وبدأ بالحكي. لقد فعل ذلك لبرهة طويلة، وتوقّف وقفات مديدة في أثناء بحثه عن الكلمة الصحيحة، أو زعم سرد التفاصيل بأكبر قدر ممكن من الدقّة، أو اعتبر أن طريقته في الكلام، في ظلّ الحرارة المتزايدة للحكاية نفسها، لم تعد غير شخصية لتصبح عاطفية. لاحظ ذلك، توقّف فجأة، وهزّ رأسه معتذراً، مطالباً المستمع إليه أن يفهمه، وبعد صمت قصير بدأ مجدّداً من النقطة نفسها، كانت النبرة أكثر موضوعية. أكثر تحفّظاً.

وهكذا فإنّ رسّام المعارك المندهش، والمنتبه جداً لما كان يسمعه، قد تأكّد من يقين الشبكة الخفيّة التي حاصرت العالم وأحداثه، إذ إنه لم يحدث أي شيء ببراءة، ومن دون عواقب. ثم علم بعائلة شابة في بلدة صغيرة في بلد كان، فيما مضى، يسمّى يوغوسلافيا: زوج ميكانيكيّ زراعيّ، وزوجة مكرَّسة للبيت ولزراعة حديقة الأسرة، وابن صغير. علم أيضاً، مجدّداً، بما كان يعرفه بالفعل: وهو أنّ السياسة والدين والأحقاد القديمة والغباء المقترن بالجهل والظروف الإنسانية الشائنة دمّرت ذاك المكان بحرب تَواجَهَ فيها الأقرباء والأصدقاء والجيران. ذبحهم النازيون وحلفاؤهم الكرواتيون خلال الحرب العالمية الثانية، هذه المرّة أخذ الصرب زمام المبادرة، فتلخّص الأمر في كلمتين: التطهير العرقي. كانت عائلة ماركوفيتش واحدة من الزيجات المختلطة التي رعتها سياسة الدمج للمارشال تيتو؛ لكنّ المارشال العجوز مات وتغيّرت الأمور. كان الزوج كرواتياً، والمرأة صربية. فصلهما التقسيم. حين بدأت ميليشيات تشيتنيك في قتل جيرانهم، كانت الزوجة والابن محظوظَيْن: فهما يعيشان في منطقة ذات أغلبية صربية، وبقيا هناك بينما كان الزوج الهارب مجنَّداً في الميليشيا الوطنية الكرواتية.

- في ما يتعلّق بأسرته، كان ذلك الجندي يعيش باطمئنان. هل تفهم يا سيد فاولكويس؟... كانت الأم والابن في أمان. حين يحمل بندقيته، وهو يعيش البؤس والمخاوف من الحرب، كان يواسي نفسه بمعرفته بأنهما في مكان آمن. أنت الذي شهدت الكثير من المصائب عبر اقتنائكَ لتذكرة العودة، تفهم ما أعنيه. أليس هذا صحيحاً؟... حين يحترق كل شيء، فراحتك تكون في معرفة أنه لا يوجد أعزاء يحترقون في أنقاض العالم.

كان فاولكويس جالساً على أحد الكراسي المصنوعة من القماش، وفي يده كأس الكونياك، وهو هادئ جداً كالأشكال المرسومة على الجدار. أومأ برأسه ببطء، قائلاً:

- أستطيع أن أفهم ذلك.

- أنا أعلم أنك تستطيع. الآن أعرف، على الأقل حين رأيتك على ركبتيك بجوار جثة المرأة على الطريق، بعد أيام قليلة من التقاط الصورة، اعتقدت أنّ تلك هي حالتك؛ ماركوفيتش الذي لا يزال يقف أمام اللوحة، أشار بشكل غامض إلى مكانٍ ما فيها، كما لو كان ما سيذكره موجوداً هناك. هي جثة أخرى، صورة أخرى. هو أمر مؤسف بالطبع. يموت الرفاق دائماً. لكنّي أعتقد أنه من الأفضل دائماً التفكير بأنّ شخصاً آخر سيموت بدلاً من أن أموت أنا... كم عدد الصُّحُفِيِّيْنَ الذين سقطوا في الحرب في بلدي؟

- لا أعلم. عددهم خمسون أو نحو ذلك. هم كثر.

- حسناً. واحد من بين العديد منهم. هي واحدة، في حالتك تلك. هكذا اعتقدتُ لبعض الوقت. عرفتُ الآن أنّي كنت مخطئاً. لا، كانت واحدة إضافية.

تحرّك فاولكويس بشكل بدا عليه عدم الارتياح.

- كنتَ تحدّثني عن نفسك. عن عائلتك.

توقّف ماركوفيتش الذي بدا على وشك إضافة شيء ما، وفمه شبه مفتوح، مراقباً إيّاه بعناية. ثم ألقى نظرة طويلة أخرى من حوله، مارّاً بنظره عبر اللوحة والرسومات المشار إليها على الطلاء التأسيسي الأبيض للجدار: السفن التي أبحرت تحت المطر، الهاربون، الجنود والمدينة المحترقة، البركان المتفجّر في البعيد، اشتباك الفرسان، فرسان القرون الوسطى منتظرين لحظة خوض المعركة، الرجال الذين يرتدون ملابس عفا عليها الزمن وأسلحتهم التي تعود إلى ثلاثين قرناً، يطعن بعضُهم بعضَهم الآخر في مقدمة الجدارية.

- تابع قائلاً: كانت عائلة الجندي في أمان حين كان يقاتل من أجل وطنه. على الرغم من أن هذه كانت أقل أهمية من الأخرى، الحقيقية: تلك المرأة وذلك الطفل... الحقيقة هي أن الوطن الرسمي أصبح مسلخاً يسمّى فوكوفار. كان فكر ماركوفيتش مأخوذاً للحظة: في الفخ البغيض. هل يمكنك أن تتخيّل مرور دبابات صربية عليك من دون أسلحة لمنعهم؟... ذات صباح، ركض الجندي كالأرنب البرّي، مع رفاقه، لإنقاذ حياته. ثم حين أعاد الناجون تجميع صفوفهم، وهم لا يزالون منهكين، التقطتَ أنتَ الصورة.

ساد الصمت. تذوّق فاولكويس رشفة من الشراب. كان ساكناً تقريباً على كرسيه، يستمع إلى ما قيل له. عاد الآخر إلى اللوحة. هو ينظر الآن إلى صورة الغابة مع الرجال المُتَدَلّين من الأشجار كعناقيد الفاكهة.

- تابع قائلاً: لقد قرأتُ الكثير في السنوات القليلة الماضية: المجلات والصحف وكذلك بعض الكتب. وأعرف كيف أتصفّح الشابكة. لم أكن

مولعاً بالقراءة سابقاً، لكنّ حياتي تغيّرت كثيراً. وفي إحدى المرّات، قرأتُ شيئاً أثار اهتمامي في مقابلة أُجريَتْ معك بمناسبة آخر كتاب للصور... ممّا قلتَه، إنها معادلة علمية: فإذا حرّكت فراشة جناحيها في البرازيل، أو هناك، ينطلق إعصار في الطرف الآخر من العالم... هل هذا صحيح؟

- إلى حدّ ما. تُعرف النظرية باسم أثر الفراشة[1].

ابتسم ماركوفيتش قليلاً، مشيراً بإصبعه إلى فاولكويس. لكنها مع ذلك، ابتسامة غريبة، قاسية كما لو لم تكن له. استمرّت ابتسامته هكذا لبرهة، مجمّدة، تُظهِر الفجوة السوداء بين أسنانه التالفة.

- من الغريب أنك ذكرت ذلك في تلك المقابلة، بأنّ ذلك كان كرفرفة الفراشة... ولم يعرف الجندي حتى وصلت الصورة إلى مشفى أوسييك. فهنّأه الجميع. أضحى مشهوراً، بطلاً كرواتيّاً. كانت فوكوفار قد سقطت أخيراً، وقتل جميع رفاقه وهم يقاتلون أو قتلوا على يد التشيتنيك: نيقولا، زوران، توميسلاف، فينكو، غروبر... كان غروبر ذاك ضابطاً رئيساً فيها. كانوا يسيرون معاً في اليوم الذي التقطتَ أنتَ فيه الصورة. حين سقطت المدينة، كان غروبر في قبو المشفى، وقد بُتِرَت إحدى قدميه. أخذه الصرب إلى الفناء مع الآخرين، ومزّقوه إرباً، ثم أطلقوا النار على رأسه وجرّوه إلى مقبرة جماعية.

---

(١) مصطلح أثر الفراشة لِ إدوار لورينز، 1963، أو نظرية الفوضى، هو تعبير مجازي يصف الظواهر ذات التأثير المتبادل، التي تنجم عن حَدَث أوليّ، قد يكون بسيطاً، لكنه يولّد سلسلة متتابعة من النتائج المتتالية التي يفوق حجمها، بشكل غير متوقَّع، حَدَث البداية. وُظِّفَ هذا المصطلح المجازي في كثير من الكتابات الأدبية: فمثلاً، ثمة حَدَث ما في لحظة ما قد يغيّر حياة شخص بأكملها. (م).

لقد تحقّق فاولكويس من اختفاء الابتسامة، أو أيّاً كان ما كانت عليه. كانت عينا مُحاوِرِه تنظر إليه الآن كما لو أنّ بؤرة التركيز الحقيقية موجودة في البعيد، في مكان ما خلف ظهره.

- أكمل ماركوفيتش حديثه قائلاً: كان الجندي في الصورة أكثر حظاً من رفاقه. أو أنه لم يكن كذلك... بعد تسريحه بسبب الإصابة، سافر للتعافي في زغرب[1]. في مكان يسمّى أوكوتشاني[2]، قُضِيَ الأمر وتحقّق الحظ العاثر. تعرّضت الحافلة لكمين.

وأضاف بعد توقّف قائلاً إنّ ركّاب الحافلة مدنيون. كان فيها رجال مسنّون ونساء وأطفال. لذا بدلاً من قتلهم جميعاً على الفور، أخذهم الصرب إلى مركز استجواب يديره الجيش النظامي، حيث تعرّض الجندي لسوء المعاملة بشكل روتيني. بعد ذلك، بين حفلة لكمٍ وحفلة أخرى منه، تعرَّف عليه أحد الحرّاس. كان صاحب الصورة الشهيرة. بطل فوكوفار. وجه الانفصاليين الكرواتيين.

- لقد تعرّض ذاك الجندي للتعذيب مدّة ستة أشهر، كالحيوان. ثم لسبب غريب، أو للمصادفة، تركوه على قيد الحياة. تمّ نقله إلى معسكر للمعتقلين بالقرب من بانيا لوكا[3]، وأمضى هناك عامين ونصف العام. ذات يوم وضعوه في شاحنة، وحين ظنّ أنهم سيطلقون النار عليه، رأى نفسه على جسر فوق نهر الدانوب، وسمعهم يقولون له: تبادل للأسرى، امشِ، أنت حرّ...

---

(١) زغرب هي عاصمة كرواتيا. (م).

(٢) أوكوتشاني قرية في غرب سلافونيا، في كرواتيا. (م.).

(٣) بانيا لوكا هي ثاني أكبر المدن في البوسنة والهرسك. (م.).

استمرّ ماركوفيتش بتحريك شفتيه قليلاً، لكن من دون كلمات. في النهاية، رأى فاولكويس أنه توقّف تقريباً في بداية الكلام، ونظر حوله كوافد جديد إلى مكان غريب. قال فجأة: آمل ألا تمانع في أن أدخّن سيجارة. هزّ الرسّام رأسه نفياً، فذهب الآخر إلى حقيبته وأخرج علبة سجائر.

- هل تدخّن يا سيدي؟

- لا.

أشعل ماركوفيتش السيجارة، وحين أطفأ عود الثقاب، بحث عن منفضة سجائر لوضعه فيها. أشار فاولكويس إلى علبة فارغة للخردل الفرنسي. أخذها الآخر، والسيجارة في فمه والكأس في يده، ذهب للجلوس على الكرسي الآخر، في مواجهة مُحدِّثِه.

- سأله بشكل طبيعي: وماذا عن الحكاية؟ كيف وجدتَها؟

- مروِّعة.

- عبّر الكرواتي بتكشيرة موضوعية على وجهه، قائلاً: ليس بشكل خاص. إنها مروِّعة بالطبع. لكنْ ثمة حكايات أخرى. وبعضها أسوأ من ذلك أيضاً. هي حكايات تكمل بعضها بعضاً.

سكت للحظة، وهامت عيناه في أعماق الجدارية الضخمة التي كانت تحيط بهما. كرّر بعد فترة مفكِّراً: تكمل بعضها بعضاً. وأضاف قائلاً: إنّي أتحدّث عن عائلات أُبيدَت بأكملها، وأطفال قُتلوا أمام والديهم، وإخوة أُجبِروا على تعذيب بعضهم بعضاً حتى يبقى أحدهم على قيد الحياة... لا يمكنك تخيّل ما رآه ذلك السجين. الألم والإهانة واليأس... يا سيد

فاولكويس، نحن الرجال حيوانات جزّارون. ابتكاراتنا في خلق الرعب لا حدود لها. عليك أن تعرف ذلك. أعتقد أنّ تمضية العمر في تصوير الشرّ، لا بُدّ أنّ ذلك يعلِّم شيئاً ما.

- ألهذا السبب تريد قتلي؟... للانتقام من كلّ ذلك؟

ظهرت مجدَّداً تلك الابتسامة الباردة وشبه الغريبة على وجه ماركوفيتش.

- قلتَ: أثر الفراشة. يا لَلسخرية! هذا اسم رهيف جداً.

« ٤ »

كان الزائر يدخّن، مركِّزاً نظره على سيجارة جديدة، وكأنّ كلّ جزء من الدخان له قيمة. تعرّف فاولكويس على الحركات القديمة للجندي أو السجين. لقد رأى العديد من الرجال يدخّنون في العديد من الحروب، إذ كان التبغ في كثير من الأحيان هو الرفيق الوحيد. هو العزاء الوحيد.

- تابع إيفو ماركوفيتش قائلاً: حين تمّ إطلاق سراح ذاك الرجل، سعى إلى الاتصال بزوجته وابنه. ثلاث سنوات من دون أخبار، تخيّل... حسناً. هكذا، حصل على أخبارهما. لقد وصلت الصورة الشهيرة أيضاً إلى القرية. إذ حصل شخص ما على نسخة من المجلة. في هذا النوع من الأمور، ثمة دائماً جيران مستعدّون للتعاون والوشاية: الخطيبة التي لم يتمكّنوا من الحصول عليها، والوظيفة التي أخذها بعض الأجداد من الآخرين، والمنزل أو قطعة الأرض التي يطمحون إليها... الأمور المعتادة دوماً: الحسد والخِسّة. وهو المتوقَّع من بين الكائنات البشرية.

الشمس الغائبة التي وصلت إلى مستوى أفقي عبر إحدى النوافذ الضيقة للبرج، كانت تحيط الكرواتي بهالة من اللون الأحمر الشبيه بنيران الحرائق المرسومة على الجدار: المدينة المشتعلة على التل والبركان البعيد المُنير للأحجار والأغصان العارية، والنار في انعكاساتها المعدنية على الأسلحة

والأدوات التي يبدو أنها تمتد الآن إلى خارج الجدار، لتشمل أيضاً السور والأشياء وهالة الرجل الجالس على الكرسي، وخُصل الدخان المتعرّجة للسيجارة التي حملها بين أصابعه أو تركها معلّقة بين شفتيه، هي حلزونات ضاربة إلى الحمرة، أعطت لمشاهِدِ الجدار، مع هذا النور، رسماً متحرّكاً فريداً. ربما فكّر فاولكويس، فجأة، بأنّ هذه اللوحة ليست بالسوء الذي ظنّه.

تابع ماركوفيتش قائلاً: ذات ليلة، ظهرت مجموعة من التشيتنيك في البيت الذي تعيش فيه المرأة الصربية وابن الكرواتيّ... اغتصبوها واحداً تلو الآخر، بقدر ما أرادوا فعل ذلك. بينما كان الصبي البالغ من العمر خمس سنوات يبكي ويكافح للدفاع عن والدته، ثبّتوه بحربة على الباب: تماماً كتلك الفراشات على الفلّين، تخيّل تلك الفراشات ذات الأثر الذي كنت تتحدّث عنه من قبل... لاحقاً، حين اكتفوا بما فعلوه للمرأة، قطعوا لها ثدييها وقصّوا حنجرتها. قبل مغادرتهم للبيت رسموا صليباً صربياً على الحائط وعبارة: فئران أوستاشا[1].

ساد الصمت. بحث فاولكويس عن عينَيْ محاورِه في الوهج المحمرّ الذي يحيط بوجهه، من دون أن يجدهما. الصوت الذي روى ذلك كان موضوعياً وهادئاً، كأنه يقرأ نشرة دوائية. ثم رفع الزائر يده ببطء، والسيجارة بين إصبعيْه.

---

(١) أوستاشا أو الحركة الثورية الكرواتية: منظمة فاشية وإرهابية كرواتية نشطت في الفترة ما بين عامي ١٩٢٩ و١٩٤٥. قتل أعضاؤها الآلاف من الصرب واليهود والغجر في يوغوسلافيا، والمعارضين السياسيين للحرب العالمية الثانية. عُرفت المنظمة بأساليب الإعدام الوحشية والسادية التي غالباً ما تشمل التعذيب وتقطيع الأعضاء. (م.).

- وأضاف: عذراً إذ أخبرك أنه بالرغم من أنّ المرأة كانت تصرخ طوال الليل، لم يُنِزْ أيّ من الجيران الضوء أو يخرج ليرى ما يحدث لها.

الآن أضحى الصمت أطول بكثير. لم يعرف فاولكويس ما يقوله. ببطء، غرقت الزوايا السفلية للغرفة بالظلال المعتمة. كان النور الأحمر يبتعد عن ماركوفيتش، متحرِّكاً فوق جزء من الجدار، حيث توجد نقطة من الفحم، بالأسود على خلفية بيضاء، لرجل راكع ويداه مقيدتان خلف ظهره، قبالة شخص آخر يرفع سيفاً فوق رأسه.

- قل لي يا سيد فاولكويس... أيمكن للمرء أن يصبح قاسياً بما يكفي؟... في النهاية أريد أن أتساءل في ما إذا كان ما يحدث أمام عدسة الكاميرا هو أمر لا يبالي به الشاهد، نعم أم لا؟

رفع الرسّام الكأس إلى شفتيه. فوجده فارغاً.

- قال بعد التفكير في ذلك لفترة من الوقت: لا يمكن تصوير الحرب إلا حين لا تتأثّر بما تراه، بعد رفع الكاميرا لالتقاط الصورة... ويجب ترك الباقي لوقت لاحق.

- لقد التقطتَ صوراً لمشاهد مثل تلك التي أخبرتك بها للتوّ، أليس كذلك؟

- حسب النتائج، نعم. هو بعض ما فعلتُه.

- وبماذا كنتَ تفكّر في أثناء تركيز فتحة العدسة وحساب النور وكلّ شيء آخر؟

نهض فاولكويس بحثاً عن الزجاجة. وجدها على الطاولة، بجانب جرار الطلاء وكأس الزائر الفارغة.

- في ضبط العدسة، في النور، وفي كل شيء آخر.

- هل هذا هو سبب منحك جائزة التصوير الفوتوغرافي للصورة الخاصة بي؟... لأني لم أؤثّر فيك أنا أيضاً؟

كان فاولكويس قد سكب لنفسه مقدار إصبعين من الكونياك. وجّه كأسه نحو اللوحة الجدارية، التي بدأت تغطيها الظلال المعتمة.

- ربما يكون الجواب هناك.

- استدار ماركوفيتش ناظراً من حوله، وقال: نعم. أعتقد أني أفهم ما تعنيه.

صبّ رسّام المعارك المزيد من الكونياك في كأس الآخر وحملها إليه. بين نفثتين من السيجارة، رفعها الكرواتي إلى شفتيه بينما كان فاولكويس عائداً إلى كرسيه.

- وقال: إنّ تحمّل مسؤولية الأمور لا يعني الموافقة على أن تكون كما هي عليه. ليس التفسير مرادفاً للتخدير. الألم...

توقّف عند ذلك. عند الألم. لقد بدت الكلمة التي لفظها أمام زائره غير لائقة. تمّ انتزاعها من أصحابها الشرعيين، وكأنّ فاولكويس ليس له الحق في استخدامها. لكنّ ماركوفيتش لم يبدُ مستاءً.

- قال بتعاطف: طبعاً، الألم. الألم... آسف إنْ بحثتُ في أشياء شخصية للغاية، لكنّ صورك لا تُظهِر الكثير من الألم. أقصد أنها تعبّر عن ألم الآخرين؛ لكني لا ألاحظ آثاراً لألم خاص بك... متى توقّفتَ عن التألّم ممّا تراه؟

لمس فاولكويس حافة كأسه بأسنانه.

- إنه أمر معقَّد. في البداية كانت مغامرة ممتعة. شعرتُ بالألم لاحقاً. خلال هبّات متفرّقة. في النهاية، إنه العجز. أعتقد أن لا شيء يؤلم بعد الآن.

- القسوة التي كنت أشير إليها؟

- لا. أنا أتحدث عن الاستسلام. حتى لو لم تقم بفكّ الشيفرة، فإنك تدرك أنّ ثمة قواعد. فتستسلم.

- قال الآخر بهدوء: أو لا.

وفجأة، شعر فاولكويس بارتياح قاسٍ.

- قال بوقاحة: أنت لا تزال على قيد الحياة. وهذا لكَ أيضاً هو نوع من الاستسلام. تقول إنك كنتَ سجيناً لمدة ثلاث سنوات، أليس كذلك؟... وحين اكتشفتَ ما حدث لعائلتك، لم تمت من الألم، ولم تشنق نفسك على شجرة. إنك هنا الآن. أنت واحد من الناجين.

- اعترف ماركوفيتش قائلاً: أنا هو واحد منهم.

- انظر إذن، هذا جيد! في كل مرّة أواجه أحد الناجين، أتساءل عمّا كان قادراً على فعله للبقاء على قيد الحياة.

ساد الصمت مرّة أخرى. من الآن فصاعداً، أخذ فاولكويس يتأسف، مبتهجاً قليلاً، لأنّ الظلام المتزايد منعه من تمييز سمات مُحاورِه.

- قال الآخر في النهاية: هذا ليس عدلاً.

- ربما. لكنْ، أهو عدل أم ليس عدلاً؟ هذا هو ما أتساءل عنه!

انعكس الظلّ الجالس على الكرسي، وهو ملفوف بالوهج المنير الأخير الضارب إلى الحمرة على اللوحة الجدارية.

- وختم قائلاً: ربما تكون على حق. ربما ينطوي البقاء على قيد الحياة، إذ فشل الآخرون في ذلك، على نوع معيّن من الدناءة.

رفع رسّام المعارك الكأس إلى فمه. كانت فارغة من جديد.

- انحنى نحو الجانب ليضع كأسه على الأرض. ستعرف ذلك. كما حكيت لي، لديك خبرة.

أصدر الآخر صوتاً مكتوماً. ربما هو إحساس بالسعال، أو بضحكة مفاجئة. قال: أنت أيضاً أحد الناجين. سيد فاولكويس. بقيتَ تتنفس إذ مات الآخرون. في ذلك اليوم رأيتك راكعاً بقرب جسد المرأة. أعتقد أنك كنتَ تُظهِر الألم.

- لا أعرف ما الذي كنتُ أُظهِره. لم يلتقط أحد صورة لي.

- لكنك التقطتَها. رأيتكَ ترفع الكاميرا وتصوّر المرأة. ومن الجدير بالذكر أني أعرف صورك كما لو كنتُ قد التقطتُها بنفسي، لكني لم أجد تلك الصورة... هل احتفظتَ بها لنفسك؟ هل مزّقتَها؟

لم ينبس فاولكويس ببنت شفة. بقي ساكناً في الظلام الذي لفّهُ، إذ ظهرت أول مرّة في التطور البطيء لعملية تظهير الصور، في إناء الحمض، صورة أولبيدو ووجهها للأسفل على الأرض، وحزام كاميرتها حول رقبتها، وكادت يدها الخاملة تلامس وجهها، والبقعة الحمراء الصغيرة، القطرة الداكنة التي تبدأ بالانزلاق من الأذن إلى أسفل الخد حتى تمتزج

بالبقعة الأخرى الأكبر والأكثر لمعاناً التي امتدّت في الأسفل. إنه لغم مضاد للأفراد، تبعثرتْ منه الشظايا، وعدسة كاميرا لايكا ٥٥ ملم، ١/٢٥ من التعريض للنور، الفتحة ٥,٦، وفيلم أبيض وأسود لصورة ليست جيدة ولا سيئة، ربما الضوء فيها قليل، إذ كان قد تمّ إعادة لفّ فيلم الكاميرا الأخرى في ذلك الوقت. هي صورة لم يبعْها فاولكويس قط، وأحرق نسختها الوحيدة بعد ذلك بفترة.

- نعم: تابع ماركوفيتش من دون انتظار إجابة. بطريقة أو بأخرى، أليس كذلك؟... مهما كانت شدة الأمر، ثمة لحظة يتوقّف فيها الألم عن التأثير بنا. ربما كان ذلك هو علاجك. تلك الصورة للمرأة الميتة... بطريقة ما، هي الفظاظة التي ساعدتك على البقاء.

عاد فاولكويس ببطء إلى ذلك المكان وإلى تلك المحادثة.

- قال: لا تكن مأساوياً. أنت لا تعرف أي شيء عن ذلك.

لم أكن أعرف، إذن، في الواقع، هذا ما اعترف به الآخر وهو يطفئ سيجارته. استغرق مني الأمر وقتاً طويلاً لمعرفة ذلك. لكني فهمت أشياء استعصت عليّ سابقاً. هذا المكان مثال على ذلك. لو أني دخلت إلى هنا قبل عشر سنوات، من دون معرفة ذلك، كما أفعل الآن، لما نظرتُ إلى هذه الجدران. كان من شأن ذلك فقط أن يمنحني الوقت لأتذكّر مَنْ أنا، قبل إصلاح الأمر بيننا. الأمر مختلف الآن. هذا يؤكّد لي كلّ شيء. هذا يفسّر حقاً وجودي هنا.

بعد قول كل ذلك، مال ماركوفيتش إلى الأمام، كما لو أنه كان يحاول مشاهدة فاولكويس بطريقة أوضح عبر النور الأخير.

- أضاف فجأة: وهل الأمر هكذا فعلاً؟... هل يكفي بالنسبة لك لتحمّل ذلك؟

هزّ الرسّام كتفيه بتجاهل. قال سأعرف حين ينتهي عملي، وبدت إجابته غريبة بالنسبة له، بسبب التهديد العبثي بالموت الذي يطفو بينهما. بقي الآخر صامتاً لبعض الوقت، مفكّراً، ثم قال إنه يصنع أيضاً لوحته الخاصة. هذا ما قاله: مشهده للمعارك. وأضاف، أنه حين رأى ذلك الجدار أدرك السبب الذي قاده إلى هناك. على كلّ شيء أن يتناسب معاً، أليس ذلك مؤكَّداً؟... أن يتناسب مع الكمال الغريب. وأضحى ذلك غريباً. لم يبدُ لماركوفيتش إطلاقاً أنّ رسّام الجدارية هو رسّام كلاسيكي. لقد اعترف بذلك قبل حتى أن يفهم الرسم، لكنه يعرف اللوحات الشهيرة كأيّ شخص آخر. في رأيه، أنّ هذه اللوحة فيها زوايا كثيرة جداً. ثمة كثير من الحوافّ والخطوط المستقيمة على الوجوه، بين أيدي الأشخاص المرسومين على ذلك الجدار... هل تُسمّون ذلك بالتكعيبية؟

- ليس تماماً. ثمة شيء ما منها، لكن ليس تماماً.

- تصوّر أني اعتقدت ذلك. تلك الكتب التي تكدّسها في كل مكان... هل تأخذ أفكارك منها؟

- "لدرجة أنه يقال إنّي استخدمتُ كلمات قديمة..."

- هل هي إجابتك أم إنها عبارة شخص آخر؟

ضحك فاولكويس الآن بصوت عالٍ وجاف. كان هو ومحاوره كتلتين في الظلّ. أجاب: لقد كان موعداً، لكنّ هذا لا يهمّ.

ما كان يحاول قوله هو أنّ هذه الكتب ساعدته على تنظيم أفكاره الخاصة. كانت أدواتٍ، كالفُرَش والألوان وباقي الأمور. في الواقع، شكّلت اللوحة، لوحة مثل هذه، مشكلة فنية يجب حلّها بفعالية. تمّ توفير هذه الكفاءة عبر الأدوات المرتبطة بموهبة كلّ واحد. وأشار إلى أنه لم يكن موهوباً جداً بنفسه. لكنّها لم تكن عقبة أمام ما كان يحاول القيام به أيضاً.

أجاب ماركوفيتش: لا أستطيع الحكم على موهبتكَ. لكنْ، على الرغم من الزوايا أجد ما تفعله مثيراً للاهتمام وأصيلاً. وبعض تلك المشاهد... حسناً، هي واقعية. أكثر من صورك، على ما أفترض. وهذا بالطبع ما تبحث عنه.

أضاءت ملامحه فجأة. كان يشعل سيجارة أخرى. ولا زال عود الثقاب يحترق في يده، فنهض ومشى نحو الجدارية، جاعلاً النور الشحيح قرب الصور المرسومة هناك. نبّه فاولكويس إلى أنّ وجه المرأة عن قرب، متحلّل في خطوطه العنيفة بلون المَغرة[1]، والسيينا وأحمر الكادميوم[2]، وفمها مفتوح في صرخة بضربات فرشاة خشنة، كثيفة، صامتة، عتيقة كالحياة. هي رؤية عابرة، دامت حتى تمّ استهلاك شعلة عود الكبريت.

- سأل الآخر وهو فعلاً أضحى من دون نور: هل كان الأمر حقاً كذلك؟

- هذا ما أتذكّره.

ثمة المزيد من الصمت بينهما. تحرّك ماركوفيتش، ربما بحثاً عن كرسيه. لم يرغب فاولكويس في مساعدته بإضاءة المصباح اليدوي أو

---

(١) المَغرة هو وحل من تراب أحمر قاتم يُستخدَم في التلوين. (م.).

(٢) أحمر الكادميوم هو خضاب أحمر يتكوّن من خليط من كبريتيد الكادميوم والسيلينيد. (م.).

مصباح الغاز القريب. فقد أعطاه الظلام شعوراً بالأفضلية البسيطة. تذكّر المسواط الموضوع على الطاولة، والبندقية التي لديه في الطابق العلوي. لكنّ الزائر تحدّث مجدّداً، فبدت لهجته هادئة، وغريبة عن شكوك رسّام المعارك.

- لا بُدّ أن يكون الجانب التقني معقَّداً، بغضّ النظر عن مدى جودة الأدوات لديك. هل رسمتَ من قبل يا سيد فاولكويس؟

- بعض الشيء. حين كنتُ شاباً.

- أكنتَ فناناً إذن؟

- أردتُ أن أكون فناناً.

- قرأتُ في مكان ما أنك درست الهندسة المعمارية.

- خلال زمن قليل جداً. كنتُ أفضّل الرسوم.

توهّجت جمرة السيجارة للحظة.

- ولماذا تركتها؟... أنا أتحدث عن الرسوم.

- انتهيتُ منها مبكراً جداً. حين فهمتُ أنّ كلّ لوحة بدأتُ برسمها كان قد رسمها آخرون، بالفعل.

- أَلِهذا السبب أصبحتَ مصوِّراً؟

- ربما. كان فاولكويس مستمرّاً بالابتسام في الظلام. لقد اعتبر شاعر فرنسي التصوير ملجأ للرسّامين الفاشلين. أعتقد أنه كان محقّاً في ذلك الوقت... ولكنْ، صحيح أيضاً أنّ التصوير الفوتوغرافي يتيح لك أن ترى، خلال أجزاء من الثانية، أشياء لا يلاحظها الأشخاص العاديون، بصرف النظر عمّا تراه. وهذا يشمل الرسّامين.

- هل كنت تعتقد بذلك لمدة ثلاثين عاماً؟

- ليس كثيراً إلى هذا الحدّ. توقّفتُ عن الاعتقاد بذلك منذ مدّة طويلة.

- ألهذا السبب عدتَ إلى فرشاة الرسم؟

- لم يكن الأمر بهذه السرعة، ولا بهذه البساطة.

توهّج جمر السيجارة مجدّداً في الظلام. سأل ماركوفيتش: ما علاقة الحرب بهذا؟ كانت ثمة طرق أكثر هدوءاً من ذلك لممارسة التصوير الفوتوغرافي أو الرسم. أجاب فاولكويس ببساطة، وأوضح أنها كانت رحلة. فحين كان طفلاً، أمضى كثيراً من الوقت أمام ختم لوحة قديمة. وفي النهاية قرّر السفر إليها، أو بالأحرى إلى المناظر الطبيعية المرسومة في الخلفية. اللوحة هي "انتصار الموت" للفنان برويغِل الأكبر.

- أنا أعرفها. إنها في كتابك "المُحتضرون": العنوان رنّان بعض الشيء، إنْ سمحت لي أن أقول ذلك.

- أسمح لك بذلك.

قال ماركوفيتش: ومع ذلك، فكتاب صور فاولكويس كان ممتعاً وأصلياً. وهو يدعو إلى التفكّر. كلّ صور المعارك تلك معلّقة في المتاحف والناس يشاهدونها وكأنّ الأمر غريب عنهم. فوجئوا بالكاميرا في وضع خاطئ بالكامل. قرّر فاولكويس أنّ الميكانيكي الكرواتي السابق ذكي، جداً.

- وأشار قائلاً: طالما هناك موت، هناك أمل.

- أَهو اقتباس آخر؟

- هي مزحة سمِجة.

كانت سمِجة. كانت لها، لأولبيدو. لقد أدلت بالتعليق في بوخارست، يوم عيد الميلاد[1] بعد مجازر ارتكبها جهاز أمن البوليس السياسي التابع لِـ تشاوشيسكو، وكانت الثورة في الشوارع. وصلت هي وفاولكويس إلى المدينة بعد عبور الحدود من المجر في سيارة مستأجرة والقيام برحلة مجنونة عبر جبال الكاربات[2]، قضيا في الرحلة ثماني وعشرين ساعة، تناوبا خلالها على قيادة السيارة، منزلقَيْن على الطرق الجليدية، بين فلاحين مسلّحين ببنادق الصيد، كانوا يسدّون الجسور بجراراتهم، ويرونهما وهما يمرّان من أعلى الفِجاج، كما هو الحال في الأفلام الهندية. وبعد يومين، بينما كانت عائلات الموتى تحفر الأرض المتجمّدة للمقبرة بواسطة المثاقب الهوائية، لاحظ فاولكويس أنّ أولبيدو تتحرّك بخطوات صياد حذِر بين الصلبان وشواهد القبور التي هطل عليها الثلج، مصوِّرةً التوابيت البائسة المصنوعة من صناديق التغليف، والأقدام المصطفّة إلى جوار الحفر المفتوحة، ومجارف حفّاري القبور المكدَّسة على كتل جليدية من الأرض السوداء. وحين ركعت امرأة فقيرة ترتدي ثوب الحداد أمام قبر مغطّى حديثاً، وأغمضت عينيها وأطلقت ما يشبه الصلاة، تحوّلت أولبيدو للتحدث مع شخص روماني، فكان بمنزلة مترجم لهما. البيت الذي تعيش فيه الآن مظلم، هذا ما قام بترجمته. وصلّت لابنها الميت. ثم رأى فاولكويس أولبيدو تهزّ رأسها ببطء، وتمسح الثلج بيد واحدة عن الشعر والوجه، وتصوّر المرأة في ثوب الحداد وهي تدير ظهرها جاثيةً على ركبتيها،

---

(١) في ٢٥ كانون الأول من العام ١٩٨٩ سقط نيقولاي تشاوشيسكو، بعد امتداد حكمه لِ ٣٤ سنة. **(م.)**.

(٢) هي سلسة جبال الكاربات، تمتد في أوروبا الوسطى والشرقية على شكل قوس بطول ألف وخمسمئة كيلومتر، ما يجعلها أطول سلسلة جبلية في أوروبا. **(م.)**.

فبدت كظلّ أسود بجوار كومة من الأرض السوداء، تناثر الثلج عليها. ثم أسقطت أولبيدو الكاميرا على صدرها، ونظرت إلى فاولكويس وتمتمت قائلة: طالما هناك موت، هناك أمل. وحين قالت ذلك ابتسمت بذهول، ابتسامة قاسية تقريباً. كما لو أنه لم يرَها تبتسم مطلقاً.

- اعترف ماركوفيتش قائلاً: ربما أنت على حق. كل الأمور مأخوذة في الاعتبار، فقد توقّف العالم عن التفكير في الموت. الاعتقاد بأننا لن نموت يجعلنا ضعفاء، وأسوأ من ذلك أيضاً.

لأول مرّة أمام زائره الغريب، شعر فاولكويس بدافع اهتمام حقيقي. هذا ما جعله غير مرتاح. لم تكن مسألة اهتمام بالحقائق في تاريخ الرجل الذي أمامه، بل بالرجل نفسه. لفترة طويلة، كان ثمة تقارب متفرِّد وخاص معلَّق في الهواء.

- تابع ماركوفيتش قائلاً: كم هذا غريب! انتصار الموت هي اللوحة الوحيدة في كتابك التي لا تتناول المعارك. يبدو لي أن المسألة هي يوم الدينونة الأخير.

- نعم. لكنّ الأمر التبس عليك. ما فعله برويغِل هو أنه رسم المعركة الأخيرة.

- آه، طبعاً. لم يخطر ذلك في بالي. كل تلك الهياكل العظمية كالجيوش، والحرائق في البعيد. بما في ذلك عمليات الإعدام.

ظهر القليل من نور القمر المصفرّ من النافذة. تكلّلَ المستطيل ذو القمة المقوَّسة بلون أزرق داكن، حدّد الخطوط العريضة للأشياء داخل البرج. أضحت البقعة الخفيفة على قميص الزائر أكثر وضوحاً.

- لذلك قرّرتَ أنّ أفضل طريقة للسفر إلى لوحة حربية هو المكوث في قلب الحرب مدّة طويلة...

- خلاصة القول، قد يكون ذلك مفيداً.

علّق ماركوفيتش قائلاً: حسناً، بالحديث عن الأماكن، لا أعرف ما إذا كان سيحدث لي ما حدث. ففي الحرب، أنت تنجو بفضل الحوادث على الأرض. هذا ما يترك لديك إحساساً خاصاً بالمناظر الطبيعية. ألا تظنّ ذلك؟ لا يتمّ محو ذكرى المكان الذي خطوت فيه أبداً، حتى لو تمّ نسيان التفاصيل الأخرى. أنا أتحدث عن المرج الذي تراقبه منتظراً ظهور العدو، وعن شكل التل الذي تتسلّقه تحت النار، وعن أرضية الخندق التي تحميك من القصف... أتفهم ما أقوله لك يا سيد فاولكويس؟

- تماماً.

سكت الكرواتي للحظة. توهّج جمر السيجارة للمرّة الأخيرة قبل أن يطفئها.

- أضاف قائلاً: ثمة أماكن لا تعود منها أبداً.

ثمة توقّف طويل آخر عن الكلام. عبر النوافذ، كان بإمكان رسّام المعارك سماع صوت البحر وهو يتماوج عند سفح الجرف.

- تابع ماركوفيتش حديثه بالنبرة ذاتها: خطر لي شيء ما في ذلك اليوم بينما كنت أشاهد التلفاز في أحد الفنادق. نظر الرجال المسنّون إلى المناظر الطبيعية نفسها طوال حياتهم أو مدّة طويلة منها. حتى المسافر فعل ذلك، لأنّ كلّ طريق هي طويلة. هذا ما يجعلك تفكّر في الطريق نفسها. مع ذلك، الآن،

كل شيء سريع. الطرق السريعة والقطارات... حتى التلفزيون، إنه يعرض لنا مناظر طبيعية مختلفة في بضع ثوان. فلا يوجد وقت للتفكير في أيّ شيء.

- هناك من يُسمّون ذلك بعدم اليقين.

- لا أدري ما يسمّونه. لكني أعرف ما هو.

سكت ماركوفيتش مجدّداً. في النهاية تحرّك في كرسيه كما لو أنه كان يريد النهوض، لكنه ظلّ جالساً. ربما كان يبحث عن وضعية أكثر راحة له.

- قال فجأة: كان لديّ الكثير من ذلك الوقت. لا أستطيع القول إنه كان الحظ، لكني حصلت عليه. لمدة عامين ونصف، ما ظللتُ أراه فقط هو سياج وجبل من الحجر الأبيض. لم يكن ثمة شكّ أو أيّ شيء من هذا القبيل. كان جبلاً حقيقياً، عارياً، من دون غطاء نباتي، ومنه تأتي ريح باردة في الشتاء. أتفهم؟... ريح جعلت السياج يتحرّك، فيحدث صوتاً لا يزال داخل رأسي ولا يتوقّف أبداً... إنه صوت المناظر الطبيعية المجمّدة وغير المرنة، أتعرف ذلك يا سيد فاولكويس؟... مثل صورك.

حينئذٍ نهض على قدميه، باحثاً عن حقيبته، ومغادراً البرج.

« ٥ »

أفرغ رسّام المعارك كأسه وألقى نظرة أخيرة على وميض المنارة البعيد، فقد كان ثمة الكثير من الكونياك والكثير من الحديث في تلك الليلة. كان شعاع الضوء يدور أفقياً، وكأنه أثر الرصاصة في الأفق. في كثير من الأحيان، في أثناء النظر إلى هذا الضوء، يتذكّر فاولكويس إحدى صوره القديمة: بانوراما ليلية مدينيّة لبيروت خلال معركة الفنادق، في بداية الحرب الأهلية. أطياف قاتمة سوداء وبيضاء للمباني المظلمة المقطوعة على وقع الانفجارات وخطوط الرصاص الخاطّ. هي إحدى تلك الصور التي أضحت فيها هندسة الحرب مُسلَّماً بها. التقطها فاولكويس في المراحل الأولى من حياته المهنية، مدركاً أن التصوير الفوتوغرافي الحديث، وبسبب كماله التقني الخاص، هو موضوعي ودقيق لدرجة أنه غالباً ما كان خاطئاً: فصور روبرت كابا الشهيرة على شاطئ أوماها تدين بكثافتها الدراماتيكية لخطأ المعمل في أثناء عملية تظهير الصور. لهذا السبب يلجأ المصوّرون الآن، كمراسلي التلفزيون وصانعي أفلام الحركة، إلى الحيل الصغيرة لتشويه موثوقية الكاميرا بترميم العيوب التي من شأنها أن تساعد عين الناظر على التقاط الأشياء بطريقة أخرى: التشويه البؤري نفسه الذي شوّه، في اللغة التصويرية، عشب جيوتو[1] الدقيق بضربات فرشاة

(١) جيوتو دي بوندوني، رسّام إيطالي، عاش بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر، واهتمّ برسم الطبيعة. (م.).

ماتيس[1] الكثيفة. لم يكن حقاً شيئاً جديداً. لقد فعلها كلّ من بيلاثكيث[2] وغويا؛ ولاحقاً، وبالفعل من دون تعقيدات، فإنّ الرسّامين المعاصرين بعد أن وصل الفن التصويري إلى أقصى حدوده المطلقة، تحمّل التصوير الضوئي الاستنساخ المخلص للّحظة الصارمة، وهذا الاستنساخ مفيد للملاحظة العلمية، ولكنه ليس دائماً مُرضياً من الناحية الفنية؛ وقد جاء فن القرن العشرين كلّه من ذاك الرسم.

أما بالنسبة لصورة بيروت، فقد كانت صورة جيدة. عكست فوضى المعركة في المدينة، مع تذبذب طفيف لأطراف طيف المباني القاتم بين الانفجارات وخطوط الضوء المتوازية والمستقيمة العابرة للسماء الليلية. هي صورة أعطت فكرة، أفضل من أي فكرة أخرى، عن الكارثة التي يمكنها أن تمتدّ إلى الحيّز الحضري التقليدي. حتى الصور التي التقطها فاولكويس في سراييفو بعد خمسة وعشرين عاماً، في أثناء الحصار الطويل، لم تصل إلى هذا الحدّ من النقص الهندسي الكامل، بسبب الجودة المنخفضة للكاميرا التي كان يستخدمها في ذلك الوقت، لقلّة خبرته فعلاً، ولأنه لم يكن قد حصل بعد على معدّات احترافية جيدة حتى ذلك الحين. تمّ تحقيق صورة القتال الليلي الشاسع بالنار في جميع الاتجاهات وفي المدينة التي تحوّلت إلى تيه متعدّد الأسطح، مجلود بغضب الرجال والآلهة، عبر دعم شركة بينتاكس للتصوير

---

(١) هنري ماتيس، رسّام فرنسي. من كبار أساتذة المدرسة الوحشية، استعمل تدرّجات واسعة من الألوان المنتظمة في رسوماته الإهليلجية. يُعَدُّ من أبرز الفنانين التشكيليين في القرن العشرين. **(م.)**.

(٢) بيلاثكيث، دييغو رودريغث دي سيلفا، رسّام إسباني من القرن السابع عشر، يُعَدُّ واحداً من أعظم الرسّامين الإسبان. **(م.)**.

بفيلم ٤٠٠ آزا، من خلال إطار نافذة في الطابق الحادي عشر من مبنى طويل متهدّم، هو مبنى الشيراتون، وذلك بإبقاء السداد مفتوحاً لمدة ثلاثين ثانية، بفتحة عدسة قياسها ١.٨. بهذه الطريقة، وفي صورة واحدة، من فيلم قياس ٣٥ ملم، تمّ تسجيل كل طلقة أطلِقَت وكل انفجار حدث خلال نصف الدقيقة تلك معاً؛ والنتيجة هي أنه حين تكون الصورة إيجابية، يبدو كل شيء مسجَّلاً في الوقت نفسه. حتى الحدّ الأدنى من الحركة التي اهتزّت بها يدا فاولكويس في أثناء العرض، حين ارتجف من الانفجارات القريبة، أعطت الخطوط العريضة لبعض المباني ذلك التذبذب الطفيف للغاية، الذي جعل كل شيء يبدو حقيقياً؛ أكثر بكثير من أي كاميرا حديثة ومثالية قادرة على التقاط صورة قصيرة أصلية، وربما مبتذلة، للحظة تصويرية واحدة بدقّة. لطالما أحبّت أولبيدو تلك الصورة، ربما لأنها لا تُظهِر الناس، ولكنها تصوّر خطوط الضوء والطيف المعتم للمباني. وقد علّقتْ ذات مرّة قائلة إنه انتصار أسلحة الدمار على أسلحة العرقلة. فتقلّصت سنوات حرب طروادة العشر إلى ثلاثين ثانية من الألعاب النارية والمقذوفات.

عمارة المدن، الهندسة، الفوضى. بالنسبة لِ فاولكويس، كانت تلك الصورة هي التمثيل الرسومي المناسب لعدم اليقين في المنطقة. جعلتْه ذكرى المحادثة مع ماركوفيتش يرسم تكشيرة الدهشة على وجهه. قد يفتقر الكرواتي إلى التعليمات النظرية، لكن لا أحد ينكر عليه حدسه أو دقّته. فالبقاء على قيد الحياة مهما كان، ولا سيّما في الحرب، مدرسة جيدة. إذ يُضطَرّ المرء للعودة إلى نفسه، ويعطيه ذلك طريقة للرؤية. وجهة نظر. كان الفلاسفة اليونانيون على حق في قولهم إنّ الحرب هي أصل الأشياء. حين

كان فاولكويس نفسه يحمل معدّات التصوير في شبابه، وهو لا يزال لديه بعض المفاهيم حديثة العهد من دراسات الهندسة المعمارية المبتورة، أبهره التحوّل الذي أعطته الحرب للمناظر الطبيعية، عبر منطقها الوظيفي، ومشاكل الموقع والإخفاء وميدان الرماية، والنقاط العمياء. يمكن للبيت أن يكون ملاذاً أو فخاً للموت، وللنهر عائقاً أو مأوى، وللخندق مكاناً للحماية أو قبراً. وقد جعلت الحرب الحديثة مثل هذا التأرجح أكثر تواتراً واحتمالية: ثمة المزيد من التقنية، والمزيد من الحركة واللا اليقين. حينئذٍ فقط فهم فعلاً مفهوم التحصين والجدار والمنطقة الزلقة العازلة والمدينة القديمة وعلاقتها أو معارضتها للتمدّن الحديث: سور الصين، بيزنطة، ستالينغراد، سراييفو، مانهاتن. هو تاريخ الإنسانية. لاحظ إلى أيّ مدى جعلت التقنية، التي أنشأها الرجال، المشهدَ متنقلاً ومعدّلاً ومتقلّصاً ومبنيّاً ومهدوماً، بأيديهم، حسب ظروف اللحظة. وهكذا، فبعد أسلحة الدمار وأسلحة العرقلة، التي شاهدتها أولبيدو بوضوح شديد في صورة بيروت، أتى النظام الثالث: أسلحة الاتصال. نهاية الصورة المعقّمة والبريئة، أو تلك الرواية المقبولة عالمياً. في زمن شبكات الكمبيوتر والأقمار الصناعية والعولمة، كان تحديد التسمية هو الذي عدّل الأرض والحياة التي مرّت بها. ما كان يقتل المرء هي الإشارة بالإصبع: كجسر مؤطَّر في شاشة قنبلة ذكية، وخبر صعود سوق الأسهم أو انهياره الذي بثّته نشرات الأخبار كلّها في العالم في الوقت نفسه. صورة جندي كانت حتى ذلك الحين مجرّد وجه آخر مجهول.

دخل رسّام المعارك إلى البرج. هناك أشعل فانوس الغاز الصغير ووقف بلا حراك لبعض الوقت، ويداه في جيبيه، ناظراً إلى البانوراما المظلمة المُحيطة

به. لم يستطع الضوء أن ينير الرسم الجداري الضخم بأكمله، لكنّ أجزاءه السوداء والبيضاء، وبعض الوجوه والأسلحة والدروع كان الضوء قد جعلها بارزة في الظلام، تاركاً في الظلال خلفية الأنقاض والحرائق، وجماهير الرجال المحفوفين بالحراب الهجومية، وهم يندفعون إلى السهل، تحت المخروط المحمرّ لحمم البركان المتفجّر، وهو الدم الكثيف، على ما يبدو.

البركان. الطبقات الجيولوجية وهندسة الأرض. المقذوفات والألعاب النارية من نوع مختلف، ربما، لكن، لا شيء غريباً عن صورة القتال الليلي. فكّر فاولكويس أنّ سيزان(١) قد رأى ذلك بوضوح. لم يكن الأمر مجرّد مسألة اللون الأخضر لإبراز الابتسامة أو ظلال المَغرة. كانت، قبل كل شيء، هي طريقة النظر إلى دواخل الموضوع. التقط الفانوس وأخذه لمكان قريب من الجدار، ملاحِظاً أوجه التشابُه المتعمّدة بين المدينة التي احترقت على التل والبركان المحمرّ المرسوم في البعيد، إلى اليمين، في نهاية بعض الحقول ذات الخفايا المكشوفة، والمفتوحة كما لو أنّ الأرض كانت مقطوعة بيد ضخمة وقويّة. لقد التقى أولبيدو فيرّارا أمام بركان شبيه بهذا. أو كي يكون أكثر صرامة، أمام البركان الذي ألهمه هذا الرسم، أو هكذا كان يزعم: هي اللوحة التي تبلغ أبعادها ١٦٨ × ١٦٨ سم، المعلَّقة في صالة في متحف المكسيك الوطني، التي كان فاولكويس سيكتشفها بذهول حين نظر إلى اليسار،

---

(١) بول سيزان هو رسّام فرنسي، من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. على غرار زملائه في المدرسة الانطباعية، مارس التصوير في الهواء الطلق، إلا أنه نَقَلَ أحاسيسه التصويرية، في تراكيب جسمية وكتلية. من أهم الموضوعات التي تعرّض لها: الطبيعة الصامتة، المناظر الطبيعية، صور شخصية، ملامح بشرية، مشاهد لمجموعات من المستحِمّين أو المستحِمّات. **(م.)**.

بالقرب من زاوية الجدار: هو مكان سهل لا يلاحظه أحد من الزوّار الذين كانوا يدخلون الصالة متّجهين إلى الجهة المقابلة، نحو اللوحات الأخرى التي لفتت الانتباه في نهاية الصالة وإلى اليمين. "انفجار باريكوتين[1]". لم يكن قد سمع عن الدكتور آتل من قبل. لم يكن قد عرف عنه شيئاً، ولا عن هَوَسه بالبراكين، ولا عن مناظره الطبيعية من الجليد والنار، ولا عن اسمه الحقيقي - خيراردو موريللو - ولا عن كارمن موندراغون[2] المعروفة باسم ناهوي أولين، وهي أجمل امرأة في المكسيك، كانت عشيقته حتى تركته، بشكل أو بآخر، لتكون مع قبطان للبحرية التجارية له اسم التينور الإيطالي ومظهره، يُدعى إِوخينيو أغاثينو. في اليوم الذي اكتشف فيه الدكتور آتل، لم يكن فاولكويس على علم بكل ذلك؛ لكنه وقف ساكناً جداً أمام اللوحة، ملتهباً، متأمّلاً رهبة هرم البركان المقطوع، والتنقيط المحمرّ للحمم البركانية التي تنساب على المنحدر، والأرض التي دمّرتها انعكاسات النار والفضة، ما أعطى عمقاً للمشهد، وتأثيراً غير عادي للضوء في الأشجار العارية، وألسنة اللهب وعمود الرماد الأسود منهاراً إلى اليمين، أمام النظرة الباردة للنجوم في الليل الصافي، ورباطة الجأش ما بعد الكارثة. تلك الصورة، كما فكّر في تلك اللحظة، لن يكون قادراً على التقاطها أبداً. ومع ذلك، تمّ تفسير كل شيء هناك، كل شيء على الإطلاق: تُرجمت القاعدة العمياء والعاطفية إلى أحجام

---

(١) بركان موجود على مقربة من مدينة أريوبان في الجنوب الغربي للمكسيك. أُطْلق على هذا الجبل هذا الاسم بعد أن دمّر قرية باريكوتين. ظهر الجبل الناري في حقل للذرة في شباط ١٩٤٣، إثر انشقاق في الأرض. **(م.)**.

(٢) كارمن موندراغون، الملقّبة بِ ناهوي أولين، كاتِبة ومؤلِّفة ورسّامة وعارضة أزياء وشاعرة مكسيكية من القرن العشرين. **(م.)**.

وخطوط ومنحنيات وزوايا، والتي من خلالها سالت الحمم البركانية مسرعةً من البركان لتغطية العالم، كالممرات المحتومة.

ثم عاد فاولكويس إلى رشده، ونظر إلى الجانب الآخر، فوجد عينين خضراوين سائلتين كبيرتين تنظران إلى اللوحة نفسها. ثم جاء لقاء ابتسامتين مهذّبتين ونقطة شراكة، وتعليق موجز على اللوحة التي أعجب بها كلاهما، فأشارت إلى أنّ الطبيعة أيضاً لها شغفها، ثم وداع صامت غير شخصي، لاحظت خلاله عين فاولكويس المدرَّبة حقيبة المصوِّر الصغيرة التي تحملها المرأة على كتفها، وتقاطع فريد للخطوات والفرص عبر صالات المتحف، ومصادفة أخرى قصيرة، وكانت هذه من دون كلام أو ابتسام، أمام الانعكاس المتموّج في الماء للوحة رسمها دييغو ريفيرا، الذي نسج الأقدار من دون أن يكون أيّ منهما على علم بذلك. وبعد ذلك، حين غادر فاولكويس المتحف، وبعد أن مرّ بالتمثال البرونزي للفروسية أمام الباب، سار نحو حيّ ثوكالو، فرآها جالسة على طاولة في شرفة المقصف، وحقيبة المصوّر موضوعة على كرسي، وعيناها بلون العنب أكثر خضرةً في نور الشارع، مرتدية بنطال الجينز ذاك، الذي أظهر رقّة ساقيها الطويلتين والنحيلتين، وابتسامة التقدير اللطيفة التي جعلت فاولكويس يتوقّف أمامها ليعلّق على المتحف واللوحة التي أعجب بها كلاهما، من دون أن يدري أن هذه اللحظة ستغيّر معنى حياته كلها. لقد فكّر لاحقاً بأننا نتاج القواعد الخفيّة التي تحدّد الصدف: من تناسق الكون إلى اللحظة التي يعبر فيها المرء صالة المتحف.

قرّب فاولكويس الفانوس من الجدار، من المنطقة التي رُسِم فيها البركان. درسه حيناً، ثم خرج وأوقف المولِّد ومصابيح الهالوجين، واحتاج إلى الفُرَش وألوان الرسم، وبدأ بالعمل. أعطى صدى المحادثة مع إيفو ماركوفيتش فروقاً

دقيقة جديدة للمناظر الطبيعية الدائرية التي كانت تُحيط برسّام المعارك. ببطء وبعناية، طبَّق اللون "الرمادي باينه"[1] من دون خلط اللون بعمود الدخان والرماد، وبعد ذلك، كثَّفَ قاعدة السماء باللون الأزرق الكوبالت الممزوج بالأبيض، فنسي الاحتياطات اللازمة من أجل تحديد النار والرعب بضربات قوية شرسة تقريباً، بالورنيش القرمزي والأبيض، وبالبرتقالي الكادميوم والقرمزي. البركان الذي كان يسكب حممه البركانية على حافة ساحة المعركة، كأنه جبل أوليمبوس غير المكترث بِدَبّ النمل الصغير الحامل للحراب، المندفع عند قدميه، أصبح الآن مليئاً بخطوط تشبه المروحة والتلال والأحواض التي يبدو أنها توجِّه الفوضى الظاهرة الوحيدة للحمم المحمرّة التي تدفّقت إلى ما لا نهاية، وكأنها سائل منوي جاهز لتلقيح الأرض كلها بالرعب، فأخذ يضع المزيد من اللون البرتقالي والقرمزي. وحين وضع فاولكويس فُرَشَه أخيراً وتراجع بضع خطوات إلى الوراء للتفكير في نتائج عمله، لوى شفتيه بابتسامة راضية قبل غمسهما في كوب آخر من الكونياك. سواء كان البركان جيداً أو سيئاً، فإنه مرسوم بطريقة مختلفة عن تلك البراكين التي كان يرسمها الدكتور آتل طوال حياته، وقد أصرّ على رسم القليل منها. كانت تلك معجزات للطبيعة العظيمة والبطولية، ورؤية غير عادية لتحوّل العالم والقوى الأرضية التي تخلقه وتدمّره. هو شيء شبه جميل. ما التقطه فاولكويس على جدار البرج كان أكثر قتامة وأكثر شؤماً: العجز في مواجهة النزوة الهندسية للكون، شعاع المشتري المُهين والضارب لقلب الرجل نفسه ولحياته، الدقيق كمشرط مسترشد بقنوات غير مرئية.

---

(١) "الرمادي باينه"، هو اللون الأزرق الداكن والرمادي المستخدم في الرسم. يمكن استخدامه بدلاً من الأسود، لأنه أقل كثافة من الأسود، ومن الأسهل الحصول على الظل الصحيح عند استخدامه. **(م.)**.

قالت بعد ذلك بوقت قصير: لدينا القليل من الوقت. سيتذكّر فاولكويس تلك الكلمات لسنوات قادمة، تماماً كما تذكّرها الليلة، مع رائحة أعقاب السجائر في الهواء، التي دخّنها إيفو ماركوفيتش، وفاولكويس نفسه كان ساكناً أمام اللوحة الجدارية التي كانت أولبيدو هي السبب المباشر في رسمها. لدينا القليل من الوقت. قالت ذلك عَرَضيّاً، بابتسامة غامضة على شفتيها، في الليلة نفسها التي التقيا فيها. كان يوماً طويلاً ممتعاً من المشي والمحادثة، من الانتماءات المهنية المكتشفة في إيماءة، في جملة، في غمضة عين. كانت شابة وجميلة جداً، لدرجة أنها لم تبدُ حقيقية. لقد لَحِظَها فاولكويس في المتحف بنظرة نزيهة؛ ولكن لم يكن الأمر كذلك حتى سارا تحت اللوحات الجدارية لريفيرا في القصر الوطني، ولاحظها وهي تتكئ على الدرابزين، وتصوّر آثار النور والظل في المعرض، بين أطفال المدرسة الذين كانوا يسيرون يداً بيد في المتحف، حينها فقط تحقّق من أنها ذات جمال فريد، ومن أنها نحيلة ومرنة، كظبية بحركات رقيقة، بينما كانت نظرتها، على العكس من ذلك، تكذّب تلك البراءة. لأنها تتمتّع بأسلوب مميّز في نظرتها، فيها سخرية ووقاحة، إذ تخفض رأسها قليلاً وترفع عينيها. فكّر فاولكويس فجأة بأنها نظرة صياد خطيرة. هي ديانا[1] ومعها جعبة المصوّر وآلتان للتصوير.

تناولا وجبة الغداء معاً في مطعم بالقرب من سانتو دومينغو، بعد التجوّل في صخب المطابع الحرفية الموجودة تحت بوابات الساحة. وفي

---

(١) ديانا هي إلهة الصيد والقمر والولادة في الميثولوجيا الرومانية. **(م.)**.

منتصف فترة ما بعد الظهيرة، أمام الجداريات العظيمة لِ سيكييروس[1] وريفيرا وأوروثكو التي غطّت جدران قصر الفنون الجميلة[2]، أضحى لكلٍّ منهما المعرفة الأساسية بالآخر. كانت حالة فاولكويس بسيطة، أو هكذا لخّصها: طفولة في البحر الأبيض المتوسط في بلدة للتعدين بالقرب من البحر، وفُرَش الرسم المهجورة، والكاميرا، والعالم من خلال العدسة. بعض الشهرة المهنية مترجَمة بالإيرادات والمكانة. أما بالنسبة لها، فلم يكن لديها أدنى فكرة عن الحرب؛ فقط بعض الصور التي شاهدتها في التلفزيون. كانت قد درست تاريخ الفن ثم أصبحت عارضة أزياء يتمّ تصويرها، لفترة قصيرة، إلى أنْ قرّرت الانتقال إلى الجانب الآخر للكاميرا. كانت تعمل لصالح مجلات الفن والعمارة والديكور. أضافت بابتسامة أزالت كل ادّعاءٍ من التعليق: المجلات باهظة الثمن بشكل يبعث على السخرية. عُمُرها سبعة وعشرون عاماً، والدها إيطالي، تاجر معروف، وله صالات عرض تجارية هامّة في فلورانسا وروما، وأمّها إسبانية. عائلة طيبة من كلا الجانبين، مرتبطة بعالم الرسم لثلاثة أجيال، بمَنْ فيهم جدتها لأمها، في الثمانينيات من عمرها، والتي سيتعرّف إليها فاولكويس: الرسّامة لولا زيغري، طالبة خلال الأيام الأخيرة لِمدرسة باوهاوس[3]، وصديقة دوشامب[4]، وجان

---

(١) دافيد آلفارو سيكييروس، رسّام مكسيكي من القرن العشرين. **(م.)**.

(٢) قصر الفنون الجميلة هو مركز ثقافي في مِكسيكو سيتي. **(م.)**.

(٣) باوهاوس، مدرسة فنية نشأت في مدينة فايمر في ألمانيا، مهمّتها الدمج بين الحرفة والفنون الجميلة. **(م.)**.

(٤) الفنّان الفرنسي مارسيل دوشامب، ارتبطت أعماله بالحركة الدادائية والسريالية، وساعدت في ازدهار الفن الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى. **(م.)**.

رينوار[١]- قامت بتمثيل دور صغير في فيلم قواعد اللعبة، مرتدية زيّ مدرسة اللاهوت مع كارتييه بريسون[٢] وبونّار[٣] وبيكاسو[٤]. كانت أولبيدو مغرمة جداً بتلك السيدة العجوز التي أمضت تلك السنوات القليلة الماضية في جنوب فرنسا، إذ كانت بانتظار دخول الألمان إلى باريس أو بانتظار العاشق الأخير لِ "كيكي مونبارناس"[٥]. قبل وفاتها بوقت قصير، قاما بزيارتها هناك: بيتها أبيض بخطوط مستقيمة وزخارف متقنة، كانت تزرع في حديقته الخضار، أيضاً بشكل مثالي، بدلاً من الزهور، بعد أن باعت لوحتها الأخيرة ولوحة شخص آخر، وبلا ندم، صرفت ثمنهما حتى آخر فلس؛ وقد باعت أيضاً في المزاد سيارة سيتروين قديمة وشهيرة جداً – هي الآن في متحف كورتانز في نيس – إذ قام براك[٦] برسم طائر رمادي على أحد

---

(١) جان رينوار، مخرج أفلام وكاتب سيناريو وممثّل ومنتج ومؤلّف فرنسي. كمخرج وممثّل، عمل أكثر من أربعين فيلماً من حقبة السينما الصامتة حتى أواخر ستينيات القرن العشرين. وعادة ما يعدّ النقاد فيلمَيْهِ "الوهم العظيم" و"قواعد اللعبة" من بين أفضل الأفلام على الإطلاق. **(م.)**.

(٢) هو هنري كارتييه بريسون، مصوّر فوتوغرافي فرنسي من القرن العشرين، يُعدُّ مُنشئ التصوير الفوتوغرافي الصُّحُفّي الحديث. **(م.)**.

(٣) بيير بونّار، فنان ورسّام ومصوّر فرنسي، من القرن العشرين. **(م.)**.

(٤) بابلو بيكاسو، رسّام ونحّات وفنان تشكيلي إسباني، وأحد أشهر الفنانين في القرن العشرين، ويُنسَب إليه الفضل في تأسيس الحركة التكعيبية في الفن. **(م.)**.

(٥) آليس إرنشتاين برين، هي عارضة فرنسية وممثّلة وكاتبة مذكرات ورسّامة ومصوّرة ومغنّية في نوادٍ ليلية فرنسية، وقد اشتهرت في عشرينيات القرن العشرين، وكان لقبها "كيكي دي مونبارناس" أي ملكة مونبارناس، المنطقة الباريسية المعروفة. توفّيت سنة ١٩٥٣. **(م.)**.

(٦) هو الرسّام الفرنسي جورج براك، من القرن العشرين. يُعَدُّ من مؤسّسي الحركة التكعيبية. **(م.)**.

أبوابها وعلى الآخر رسم بيكاسّو طائر النورس الأبيض. قدّمت أولبيدو فاولكويس لجدّتها، قائلة، من دون تأثّر: هو حبيبي؛ تلك الجدّة التي لا يزال بإمكان المرء أن يرى فيها الأناقة الجذّابة التي بدت عليها في صور الألبومات القديمة التي أظهرتها لهما في أثناء الزيارة: صور في باريس ومونت كارلو ونيس وإفطار في كاب مارتان[1] بصحبة بيغي غوغِنهايم[2] وماكس إرنست[3]، وصورة أولبيدو في سن الخامسة في موجان[4]، جالسةً في حضن بيكاسو، وقد بدتِ الصُّورة وكأنها مأخوذة من رسم لمنطقة بيناغوس[5]. علّقت السيدة العجوز بابتسامة لطيفة، قائلة: كنتُ من آخر النساء القادرات على جعل الرجال يعانون. ومع ذلك، فقد فات الأوان على حفيدتي، إذ وصلتْ متأخّرة إلى عالَم عجوز.

منذ البداية، وبغض النظر عن جمالها، كان فاولكويس مفتوناً بالطريقة التي تتصرّف بها أولبيدو؛ طريقتها في النقاش، أو في حني رأسها بعد جملة ما أو الاستماع في جو من التواطؤ، كما لو أنها لم تكن تصدّق قط شيئاً مما يُقال

---

(١) كاب مارتان في منطقة الكوت دازور في جنوب فرنسا. **(م.)**.

(٢) ماري غوغنهايم، هي جامعة للتحف وراعية الفنون، من القرن العشرين، ونجمة اجتماعية أمريكية، ولدت في نيويورك، وتوفيت في البندقية. **(م.)**.

(٣) ماكس إرنست، هو رسّام ونحّات وشاعر من القرن العشرين. فنان غزير الإنتاج، ويعدّ واحداً من أبرز روّاد الحركة الدادائية والحركة السريالية، وُلِد إرنست بالقرب من كولونيا. **(م.)**.

(٤) موجان هي بلدية تقع في منطقة بروفانس في الكوت دازور في جنوب شرق فرنسا. **(م.)**.

(٥) بيناغوس، هي إحدى بلديات منطقة كانتابريا، في شمال إسبانيا. **(م.)**.

مطلقاً، أو أساليبها التي تتّبعها كبنتٍ مهذّبة فيها القليل من الغطرسة، وقسوتها العذبة، وهي معتدلة بمزاج لاذع وبمجاملة شقيّة، فقد كانت صغيرة جداً وجميلة جداً كي تعرف التعاطف الذي يخلو من أيّ حسابات. كما تحقّق فاولكويس من أنها امرأة لم تكنْ لتمرّ مرور الكرام حتى لو أصرّت على ذلك: فكان الرجال يفسحون لها الطريق عند الأبواب أو يفتحون لها أبواب السيارات، ويأتي النُّدُل آملين منها بمجرّد نظرة إليهم، ويحجز لها عمّال المطعم أفضل طاولة متاحة، كما يحجز لها مديرو الفنادق الغرفة التي تُطلّ على المناظر الأكثر روعة. كانت أولبيدو تتطابق مع كل شيء بابتسامتها الفريدة والساخرة والحنونة في الوقت نفسه، ومع روح الدعابة الحيوية والمثقّفة لملاحظاتها، وقدرتها التي لا تنضب على وضع نفسها على مستوى أيّ محاوِر لها، من دون التنازل عن أي شيء. حتى إنها كانت تترك الإكراميات في المطاعم والفنادق كمن يتبادل النكات بصوت منخفض. وحين تضحك بصوت عالٍ، فإنّ أيّ رجل سيتمنّى لو أنه يُقتل بيدها أو بضحكتها، وهي تضحك كفتى شقيّ ومتواطئ. كانت جيدة جداً في كلّ ذلك. وتقول: نحن المثقّفين، نغوي الآخرين بشيء بسيط للغاية: فنتحدث دائماً بما يثير اهتمامهم. كان بإمكانها الإغواء بالكلمات وبالصمت، بخمس لغات، وهي تقوم بتقليد أصوات الآخرين وإيماءاتهم بسهولة مدهشة، ولديها ذاكرة غير عادية بالتفاصيل. لقد سمعها فاولكويس تنادي عمال النظافة والنُّدُل وسائقي سيارات الأجرة بأسمائهم. وتتبنّى كلّ عامية وكل لهجة، وتقول كلمات بذيئة بسهولة رشيقة، في أثناء غضبها، فدمها إيطالي. ولديها أيضاً قدرة تلقائية على تحييد الجانب المارق لدى المرؤوسين: الاستياء الخفيّ ضمن خنوع من كانوا يخدمون الآخرين على مضض، ويحلمون

بالثورات من دون قيادة، وأولئك الذين يتولّون دورهم بكرامة مستسلِمة. لقد حسدتها النساء أخوياً، وتبنّاها الرجال للوهلة الأولى، ووقفوا إلى جانبها. في حال كانت أولبيدو ذكراً في بداية القرن، كان يمكن لفاولكويس أن يتخيّلها من دون عناء، مرتدية المعطف ذا الذيل، وهي تتناول الإفطار في الصباح في متجر الشوكولا مع خدم المنزل الذي تمّت دعوتها إليه في العشيّة لتناول العشاء أو للرقص. في تلك الليلة من اليوم الأول، في مكسيكو سيتي، استسلم، هو أيضاً، لهذا السحر. على الرغم من تحفّظاتها، وسيرتها الذاتية وأفكارها عن كلّ العالم، رأت نفسها متكئةً بمعصمها على حافة طاولة في مكان جيد في مطعم في سانت آنخيل: كان هو يرتدي سترة زرقاء داكنة وبنطلون جينز، وهي ترتدي فستاناً بنفسجياً مكشوفاً لدرجة أنه بدا مرسوماً على وركيها وساقيها الطويلتين؛ فقال لها صاحب المطعم ليلة سعيدة، كم من الوقت ستبقين؟ وكيف حال والدك آنسة فيرّارا؟ ناظراً إلى عينين بلون العنب، مماثلتين لعيني ناهوي أولين تلك، التي روت له قصتها في فترة ما بعد الظهر. نظر إلى عينيها بمثل هذا التركيز اللاواعي، لدرجة أن المرأة خفضت وجهها قليلاً، آخذةً بمراقبة الرجل من بين خصلات الشعر الداكن التي انزلقت على وجهها، وأضحت جادّة للحظة، سنبقى لوقت يكفي فقط أن نقول فيه إنّ لدينا القليل من الوقت، يا فاولكويس، من دون تحديد ما إذا كانت تشير إلى تلك الليلة أو إلى بقية حياتهما. نادتْه بهذا الاسم، ولم تنطق لأول مرّة باسمه الأول، بل بكنيته. وقد كانت دائماً تسمّيه هكذا، حتى النهاية. خلال ثلاث سنوات. أو هكذا تقريباً. تؤكّد لألف وخمسين يوماً مدى تناسب كل ذلك طرداً مع نتاج رغبة الجسدين، وتناسبه عكساً مع مربّع المسافة التي تفصل بينهما؛ وكانت هي التي أعادت صياغة جملة

نيوتن ذات مرّة، بينما كانا يتعانقان في حمّام أحد فنادق أثينا. ثلاث سنوات مكثّفة ومتنقّلة، بدأت بتلك الليلة حين انتهى بهما الأمر، في وقت متأخر جداً، وهما بمفردهما في مطعم في ساحة غاريبالدي، يشربان حتى بعد وقت الإغلاق، ويتحدثان عن الرسم والتصوير الفوتوغرافي، بينما كان النُّدُل يقلبون الكراسي على الطاولات ويبدأون بتنظيف الأرض؛ حين نظر فاولكويس إلى ساعته، قالت إنها فوجئت بأنّ مصوّر الحرب لم يكن قادراً على الشرب من دون اكتراث تحت نيران نظرات النُّدُل الذين نفذ صبرهم. كانت فريدة من نوعها في وضع أفكار الآخرين هنا وهناك كتأملات عفوية أو جمل خاصة بها، وبارعة في التغلّب على العقبات من خلال دمجها في الخطة الأصلية، وماهرة في الكذب من خلال التظاهر بأنها تكذب علانية وعن عمد. كانت تحبّ الأشياء المزيّفة، فتجمعها من كل مكان، ثم تتركها في صناديق القمامة في الفنادق والمطارات وتعطيها للنادلات ولعاملات الهاتف وللمضيفات: كريستال مورانو المزيّف، دانتيل بروكسل المزيّف، برونز عتيق مزيّف، منمنمات مزيّفة من القرن الثامن عشر اشتُريت من أسواق الشوارع. كانت تتنقّل بحرية بين كل تلك الأشياء، ما يجعلها ذات قيمة بكلمة أو بنظرة. فَ أولبيدو هي التي تمنح أهمية للأشياء والأشخاص الذين تربطهم بها علاقة، ربما لأنها تتمتع بالأمن المثالي الذي تتمتع به بعض النساء فقط حين يكون العالم ساحة لمعركة مثيرة لهنّ، ويكون الرجال مكمِّلاً مفيداً، ولكن يمكن الاستغناء عنه.

هي على حق، على أيّ حال. كانت ثلاث سنوات فترة قصيرة، على الرغم من أنّ أيّاً منهما لم يستطع حسابها. في تلك الليلة الأولى في مكسيكو سيتي، فكّر فاولكويس أنّ اسمها أولبيدو، وهو الذي كان في ذلك الوقت

بالفعل ينظر إلى العالم على ضوء مفارقاته وتقارباته؛ فعرف فجأة، بدقّة عابرة في صورة شاهدها في لحظة، أنها الأمر الوحيد الذي لا يمكنه نسيانه.

الآن، عبر النوافذ المفتوحة للبرج، جاء صوت ارتفاع المدّ عند سفح الجرف، بينما كان رسّام المعارك يحدّق في البركان على الجدار. في تلك اللحظة، صنع الكحول المبتلَع أو الكآبة أو تأثير ضوء فانوس الغاز ظلاً يمرّ أمام عينيه. مرتعشاً، بحث عن مكان اختفاء هذا الظلّ في الجدارية الشاسعة. بعد لحظة حرّك رأسه. تمتم متذكّراً: إنّ البيت الذي تعيشين فيه الآن مظلم.

« ٦ »

في الصباح، أيقظتْه مياه الخليج الباردة. بعد السباحة المعتادة لمئة وخمسين ضربة ذراع في البحر، والعدد نفسه في العودة، عمل من دون توقّف لأكثر من ربع ساعة لإعداد القهوة وإنهاء شرب فنجانه واقفاً أمام اللوحة، قبل الاستمرار في التعامل مع الفرسان على الأحصنة، المنتظرين لحظة الانضمام إلى المعركة الدائرة على منحدرات البركان، في مجموعة بالقرب من الدعامة اليسرى لباب البرج. على الرغم من أنّ أمر رسم خيول الفرسان الثلاثة لم يتمّ حله، إذ كان لدى فاولكويس مشاكل فنية فيه، فثمة واحد في المقدمة والآخران خلفه، وهو على وشك الانتهاء من رسمهما، فإنّ الدروع ملوَّنة بألوان باردة، رمادي مزرَقّ وأزرق أرجواني، والزوايا متلألئة وحواف الأذرع مرسومة بضربات فرشاة ناعمة، بأساس من ألوان الأبيض والأزرق البروسي والقليل من الأحمر والأصفر. كان رسّام المعارك قد عمل بشكل أساسي على نظرة الفارس في المقدمة، والذي، بسبب القناع المرتفع لخوذته، كان هو الشخص الوحيد الذي يمكن رؤية وجهه أو جزء منه، وقد أُخفي الوجه عند الآخرين بإنزال فتحة الخوذة التي تغطّيه: عيناه مستغرقتان، غائبتان، مثبّتتان على مكان غير محدّد، تفكران بشيء لم يرَهُ المشاهد، لكنْ، كان يمكنه استشعاره. تلك العينان، اللتان كانتا تنظران من دون أن تريا شيئاً، هما نموذجيتان لرجل مستعدّ للذهاب إلى القتال،

وتلخصّان العديد من ذكريات فاولكويس المهنية؛ لكنْ، كان التنفيذ التصويري يدين بالكثير إلى اليد البارعة للتوجّه الكلاسيكيّ الذي أرشد، منذ القرن الخامس عشر، الرجل الذي يعمل الآن في البرج: إنها لوحة باولو أوتشيللو للوحات الثلاث لمعركة سان رومانو[1]، المعروضة في معرِض أوفيزي[2] وفي المتحف الوطني[3]وفي متحف اللوفر[4]. لم يكن الاختيار عَرَضِياً. إلى جانب بييرو ديلّا فرانشيسكا، كان أوشيللو في الرسم، أفضل مختصّ بعلم الهندسة في عصره، وقد تميّز بذكاء هندسي لحلّ المشاكل التي ما زالت تؤثّر في المتخصّصين. كان ظلّ الفلورانسيّ[5]، بين ظلال الآخرين، يحوم فوق كل اللوحة الجدارية الدائرية الكبيرة للبرج، لأنّ الفكرة الأولى لترك الكاميرات الفوتوغرافية ورسم معركة من المعارك، قد خطرت لفاولكويس وهو يقف أمام لوحة أوفيزي، في اليوم الذي تسمّر فيه لمدة خمس دقائق، هو وأولبيدو فيرّارا في الصالة الفارغة، لحسن الحظ، متأمِّلَيْن بإعجاب التكوين الاستثنائي والمنظور والتشكيلات الأمامية الرائعة لذلك الرسم على اللوحة، وهي واحدة من ثلاث لوحات مثّلت الواقعة العسكرية التي حدثت في ١ تموز / يوليو من العام ١٤٣٢ في سان رومانو، وهو وادٍ

---

(١) سان رومانو تقع في مقاطعة بيزا في إيطاليا، على وادي نهر آرنو. **(م.)**.

(٢) معرض أوفيزي تأسس في العام ١٥٨١، وهو أحد أقدم المتاحف الفنية وأكثرها شهرة في العالم الغربي. يقع المعرض في قصر ديغلي أوفيزي، أحد قصور فلورانسا. **(م.)**.

(٣) معرض لندن الوطني، تأسس في العام ١٨٢٤، ويضم مجموعة غنية من اللوحات. **(م.)**.

(٤) متحف اللوفر من أهم المتاحف الفنية في العالم، ويقع على الضفة الشمالية لنهر السين في باريس عاصمة فرنسا. **(م.)**.

(٥) المقصود بالفلورانسيّ هنا هو الفنان باولو أوتشيللو. **(م.)**.

بجوار نهر آرنو[1]، بين جيشَيْ فلورانسا[2] وسيينا[3]. كانتْ أولبيدو هي التي لفتتْ انتباه فاولكويس إلى الخط الأفقي الذي بلغ ذروته في إرداء الفارس قتيلاً بالرمح، وأشارتْ إلى أنّ الرماح الأخرى المكسورة على الأرض، بجانب أجساد الخيول الساقطة، تتقاطع لتحاكي شكل الشبكة، والرصف التصويري في المنظور الذي أصبح متشابكاً، ومتجهاً نحو الخلفية والأفق المشجَّر، مع وجود حشد من الرجال المندفعين إلى المشهد الرئيسي. لأولبيدو عينان خبيرتان مُذْ كانت طفلة؛ لديها غريزة في قراءة اللوحة، كقراءة شخص لخريطة أو لكتاب أو لفكر رجل. قالت فجأة: إنها تبدو كإحدى صورك. هي مأساة حُلّت بهندسة شبه مجرّدة. انظر إلى القوس القذوف يا فاولكويس. لاحظ تقاطع الرماح التي يبدو أنها تخترق اللوحة، وصفيحة الدرع الدائرية التي تفكّك الأسطح، والأحجام المرتبة بالخوذات والدروع. لم يكن من قبيل المصادفة أنّ أكثر الفنانين ثورية في القرن العشرين ادعوا أن هذا الرسّام أستاذ، أليس كذلك؟ لم يستطع أن يتخيّل مدى عصرنته، أو إمكانية كونه على وشك أن يصبح عصرياً. ولا أنت كذلك بصورك. المشكلة هي أن باولو أوتشيللو كان لديه فُرَش ومنظور، أما أنت فلديك كاميرا واحدة فقط للتصوير. وهذا يفرض حدوداً بطبيعة الحال. فمن كثرة إساءة استخدامها، ومن كثرة التلاعب بها، لم تعد الصورة تساوي أكثر من ألف كلمة، منذ مدّة طويلة. لكنّ هذا ليس خطأك. فهي ليست طريقتك في

---

(١) نهر آرنو يقع في مقاطعة توسكانيا في إيطاليا. **(م.)**.

(٢) فلورانسا، مدينة في الجزء الشمالي من وسط إيطاليا، عاصمة مقاطعة فلورانسا وإقليم توسكانيا، وهي أكبر مدنه وأكثرها سكاناً وأهمها تراثاً تاريخياً وفنياً واقتصادياً. **(م.)**.

(٣) سيينا مدينة في وسط إيطاليا، في إقليم توسكانيا. **(م.)**.

رؤية ما تمّ تخفيض قيمته، ولكنْ هي الأداة التي تستخدمها. فهي تلتقط الكثير من الصور، ألا تعتقد ذلك؟ العالم مشبع بالصور اللعينة. بعد سماع ذلك، استدار فاولكويس إلى صورة وجهها النصفية المنعكسة على خلفيةٍ، فيها انعكاس للنور الذي دخل عبر النافذة، في الجانب الأيمن من القاعة. فكّر في إخبارها، بأنه في يوم من الأيام ربما سيرسم لوحة عن ذلك، لكنه لم يقلْ لها ذلك. وماتت أولبيدو بعد ذلك بقليل، من دون أن تعرف أنه سيفعل ذلك من أجلها، من بين أمور أخرى. في تلك اللحظة، كانتْ متسمّرة أمام لوحة أوتشيللو، من دون حراك، رقبتها طويلة تحت شعرها المتجمّع عند مؤخرة العنق، كالتمثال المنحوت برقّة شديدة، مأخوذة بمنظر الرجال الذين كانوا يَقتلون ويموتون، بمنظر الكلب الذي يطارد الأرانب البرّية الهاربة، فوق نقطة التلاشي على رأس الحصان المركزي. وسألها بعد ذلك: وأنتِ؟ قولي لي كيف تحلّين المشكلة. بقيتْ أولبيدو ساكنة لفترة أطول قليلاً من دون إجابة، وفي النهاية أبعدتْ نظرها عن اللوحة، وتطلّعتْ إليه بنظرة جانبية. قالتْ أخيراً، لا مشكلة لديَّ. أنا فتاة ثريّة، من دون مسؤوليات أو عُقَد. لم أعدْ أقف أمام كاميرات مصمّمي الأزياء أو أغلفة المجلات أو الإعلانات، ولم أعدْ أصوِّر الديكورات الداخلية الفاخرة لصالح مجلات تقرؤها السيدات الأنيقات المتزوجات من أصحاب الملايين. أنا مجرّد سائحة بسيطة في الكارثة، ويسعدني أن أكون كذلك، برفقة كاميرا أستخدمها حجّةً لأشعر بأني على قيد الحياة، كما في تلك الأوقات التي كان فيها ظلّ كلّ إنسان ملتصقاً بقدميه. كنت أرغب في كتابة رواية أو في صنع فيلم عن أصدقاء موتى من فرسان الهيكل، وعن ساموراي وقع في الحب، وعن كونت روسي شرب مثل القوزاق ولعب كمجرم في مونت كارلو قبل

أن يصبح بوّاباً في مطعم فيفور الكبير[1]؛ لكنْ لا موهبة لديَّ لذلك. هكذا أشاهد الأشياء. ألتقط لها الصور. وأنت جواز سفري الآن. اليد التي تقودني عبر المناظر الطبيعية مثل هذه، في تلك اللوحة. أما بالنسبة للصورة النهائية التي يقول الجميع إنهم يبحثون عنها في مهنتنا، بمَنْ فيهم أنت، حتى لو لم تقلْ ذلك قط، فلا يهمّني سواء التقطتُها أم لا. أنت تعلم أنّك ستنقر بالطريقة ذاتها، تنقر، تنقر، تنقر، وما من فيلم داخل الكاميرا. هيا، أنت تعرف ذلك. لكنّ ما لديك مختلف يا فاولكويس. تريد عيناكَ، المثقلتان جداً بالوظائف الدفاعية، محاسبة الله عبر قواعدهما الخاصة. أو عبر الأسلحة الخاصة بهما. تريدان دخول الجنة، ليس في بداية الخليقة، ولكن في النهاية، على حافة الهاوية. على الرغم من أنك لن تحقّق ذلك أبداً بالتقاط صورة بائسة.

"يسمّى هذا المكان خليج أرّائِث وكان ملجأ للقراصنة البرابرة...".

وصل صوت المرأة وأصوات المحرّكات وموسيقى القارب السياحي من البحر في الوقت المحدّد. فتوقّف فاولكويس عن العمل. كانت الساعة تشير إلى الواحدة من بعد الظهر، ولم يرجعْ إيفو ماركوفيتش. لقد فكّر مليّاً في ذلك حين ذهب إلى العَنبر، فغسل ذراعيه وجذعه ووجهه، بعد أن ألقى نظرة حذِرة مِنْ حوله. عند عودته إلى البرج، فكّر في الحصول على شيء ليأكله، لكنه ظلّ متردِّداً، من دون أن يُخرِج الزائر الغريب من رأسه. لقد فكّر فيه طوال الليل؛ وفي الصباح، في أثناء العمل، لم يستطع تفادي أمر تخصيص أماكن له على الجدارية. كان ماركوفيتش جزءاً منها في حدّ ذاته،

---

(١) افتُتح مطعم فيفور الكبير، وهو أول مطعم ضخم في باريس، فرنسا، في أروقة قصر باليه رويال، في العام ١٧٨٤، واشتُري في العام ١٨٢٠ من جان فيفور. **(م.)**.

بصرف النظر عن نواياه. لكنّ المعلومات لم تكن كافية. قال الكرواتي: أريدك أن تفهم. ثمة إجابات تحتاج إليها بقدر احتياجي أنا إليها.

بعد تجوّله حول البرج، صعد إلى الطابق العلوي فيه، حيث تناول من عمق الصندوق بندقية الريمنغتون، عيار ٨٧٠ مع علبتَيِ الخراطيش، وكانت ملفوفة بأقمشة مزيَّتة. كان سلاحاً لم يُستخدم قط: هي بندقية بإطلاق متكرِّر، أُعيد شحنها عبر تشغيل آلية الانزلاق المشابهة للمدفع. بعد التحقّق من أنها تعمل، أدخل خمسة خراطيش وألقمها بحركة جافة، فأنتجت نقرة معدنية، مرتبطة بلمسة من الذكريات: عينا أولبيدو معصوبتان بمنديل، وهي تقوم بتفكيك وتركيب، أعمى، لرشاش كلاشنيكوف (آ. ك. ٤٧) بين مجموعة من رجال الميليشيات في بولو بورتي[١]، في الصومال. كحرب الجندي، كانت حرب المصوّر دائماً تشكّل جزءاً صغيراً من الفعل وبقية الفعل هو الملل والانتظار. تلك كانت هي الحال. كانوا ينتظرون يوم الهجوم على مواقع الميليشيا المنافسة، حين صُدِمَت أولبيدو بتدريب بعض المجنّدين الشباب. وأوضح فاولكويس أنهم يفعلون ذلك بعيونهم المعصوبة، إذ في حال استعصاء أسلحتهم ليلاً في أثناء القتال، يجب عليهم إصلاحها في الظلام. ثم اقتربت أولبيدو من المجنّدين ومدرّبيهم وطلبت تعلّم ذلك. بعد خمس عشرة دقيقة، وهي جالسة القرفصاء على الأرض، وسط دائرة من رجال مدجّجين بالسلاح، يدخنون السجائر ويراقبونها، ورجل الميليشيا الشديد السواد والنحيل يضبط لها الزمن، وساعة فاولكويس في يده، وهي كانت معصوبة العينين، وبحركات دقيقة، ومن

(١) بولو بورتي مدينة صوماليّة في منطقة حِيران، وسط الصومال. (م.).

دون أخطاء أو تردّد، قامت بفكّ بندقية هجوميّة وإعادة تركيبها عدة مرّات، واضعةً القطع على المعطف، بمحاذاة بعضها، متلمِّسةً إياها، لتثبيتها الواحدة تلو الأخرى، قبل سحب التراس، فتُسمَع طقطقته، لترتسم ابتسامة انتصار سعيدة على وجهها. واصلت تدريبها خلال بقية فترة ما بعد الظهر، بينما كان فاولكويس يراقبها بصمت عن كثب، ناقشاً شكلها في ذاكرته: المنديل يعصب عينيها، وشعرها مربوط في ضفيرتين، وقميصها مبلّل بالعَرَق، وقطرات العَرَق على جبينها الأجعد من شدّة تركيزها. بعد فترة، فككت مرّة أخرى السلاح، وبينما هي تتلمّس محيط كل قطعة، كانت تخمّن وجودها، ومن دون إزالة المنديل من على عينيها، أدلتْ بملاحظة، فقالتْ: حتى اليوم، لم أتخيّل قط أنّ هذه الأشياء يمكن أن تكون أغراضاً جميلة. مصقولة جداً. معدنية بقوّة وشديدة الكمال. فاللمس يكتشف فيها فضائل لم تكن مرئيّة بالعين. استمع. تتناسب مع النقرات الرائعة. فهي جميلة وشرّيرة في الوقت نفسه، أليس كذلك؟ على مدى الأعوام الثلاثين أو الأربعين الماضية، أرادت هذه القطع ذات الأشكال الغريبة تغيير العالم، من دون أن تنجح في ذلك. هو سلاح رخيص لمنبوذي الأرض، هي ملايين الوحدات المصنَّعة، جوفها في الهواء معروض على ساقيَّ المغطّاتين ببنطال الجينز الباهظ الثمن. كان السرياليون سيُجَنّون من هذا المنتج الجاهز. ألا تظنّ ذلك يا فاولكويس؟ أتساءل عمَّ سيسمّونه. الفرصة الضائعة[1]؟ جنازة ماركس[2]؟ هذا السلاح ليس سلاحاً؟ عندما تنتهي الحرب، أيعود

---

(١) الفرصة الضائعة، أغنية شهيرة للمغنّي آنتوني ريوس والمغنية يولانديتا مونخيه. **(م.)**.
https://www.youtube.com/watch?v=vzJ8xrb28LY

(٢) تنويهاً بخطاب فريدريك إنغلز أمام قبر كارل ماركس. **(م.)**.

الشعر[1]؟ لقد خطر لي للتوّ أن قيمة توقيع السيد كلاشنيكوف[2] تساوي قيمة توقيع السيد موتّ[3]. أو أكثر من ذلك بكثير. في المحصِّلة، ربما لم يكن العمل التمثيلي للفن في القرن العشرين هو "مبولة" دوشامب، إنما هذه المجموعة من القطع المفكَّكة. "حلم مكسور للمعدن الأزرق". أعتقد أني أفضّل هذا الاسم وهو يعجبني أكثر. لا أعرف ما إذا كان الرشاش آ. ك. 47 مدرجاً في متحف الفن المعاصر، لكنْ، يجب أن تكون أجزاؤه موجودة هناك، هكذا، مثل هذه. كلها جميلة بلا فائدة، حالما تصبح مُجَزَّأة ومعروضة، بتركيب آلية بآلية، على معطف عسكري ملطَّخ بالشحوم. نعم. اضبط لي المنديل من فضلك. فعقدته تنحلّ من على عينيَّ، وأنا لا أريد الغش. أقوم بعملِ ما يكفي باستخدام الكاميرا حول عنقي وجواز السفر الحضاري وتذكرة العودة في جيبي. أنا فنيّ متسامح، أتدرك ذلك؟ امرأة تقوم بتركيب وتفكيك وإعادة تركيب بندقية عديمة الفائدة. نعم. أملك هذا. يبدو لي أنّ هذا هو العنوان المناسب. ولا تفكّر حتى في التقاط تلك الصورة لي، يا فاولكويس. أسمعك وأنتَ تبحث في حقيبة الكاميرات. الفن الحديث الحقيقي سريع الزوال، أو إنه ليس كذلك.

وضع رسّام المعارك بندقية الصيد في وضعية الأمان، وأعادها إلى مكانها. ثم بحث عن قميص نظيف، مجعَّد وخشن، لأنه كان يميل إلى تجفيف قمصانه في الشمس ولكن لم يكن لديه مكواة، وأخرج دراجته

---

(١) من شعر للشاعر الإسباني ميغيل هيرنانديث. **(م).**

(٢) الجنرال ميخائيل كلاشنيكوف، عسكري روسي اخترع السلاح الرشاش آ. ك. ٤٧ . **(م.).**

(٣) ورد اسم السيد موتّ في العمل الفنّي الهزليّ الساخر، النافورة، والمقصود بها "المَبْوَلة"، لمارسيل دوشامب. **(م.).**

النارية من العَنبر، وارتدى نظارات شمسية داكنة، ونزل إلى البلدة، ودراجته تصدر أصوات فرقعة على الطريق الترابية المتعرّجة بين أشجار الصنوبر. كان اليوم مشرقاً ودافئاً. لم يكفِ النسيم اللطيف القادم من الجنوب لتخفيف درجة حرارة الرصيف، حين توقّف عنده وأوقف دراجته على المُرتكى الخاص بالدرّاجة. لقد أمضى لحظة من الإعجاب باللون الأزرق الكوبالتي للبحر على الجانب الآخر من كاسر الأمواج وفيه عمود إنارة الميناء، وتراكمت الشِباك ذات اللونين البني والأخضر بجانب أعمدة تثبيت قوارب الصيد التي كانت تصيد الأسماك في ذلك الوقت في البحر، إذ حرّك النسيم أجراس حِبال الرايات على صواري عشرات القوارب الراسية على الرصيف، تحت جدار القرن السادس عشر والقلعة الصغيرة الحامية للخليج ولسكان بلدة بويرتو أومبريّا الأصلية: فهي مجموعة من البيوت المطليّة بالكلس والتي تطفو على التل، حول برج جرس الكنيسة، الضيقة والمظلمة، بلون المغرة، وهي قلعة قوطية، نوافذها كفتحات الأسهم، شكّلت تلك الكنيسة ملجأ للسكان حين هبط على الشاطئ المارقون والقراصنة. جعلت التضاريس الجبلية المفاجئة المكانَ في مأمن من التنمية الحضرية المحيطة: فهي محصورة بين الجبال، لذلك احتفظت البلدة بحدود معقولة. بدأت منطقة التوسّع السياحي على بعد كيلومترين إلى الجنوب الغربي، باتجاه كابو مالو، حيث احتلّت الفنادقُ الشواطئَ، وحيث أضاءت الجبال الملأَى بالبيوت الصغيرة، في الليل، بأضواء التوسّع العمراني الذي يقضم منحدراتها.

كان الزورق السياحي راسياً على الرصيف ولم يكن على متنه أحد. نظر فاولكويس من حوله، محاولاً تحديد المرشدة السياحية من بين القّلة من الأشخاص الذين كانوا يتنزّهون عائدين من الشاطئ الممتدّ إلى أبعد من

الميناء، أو يتناولون الطعام تحت مظلّات الحانات الموجودة على رصيف الصيد؛ لكن لم تتجاوب أيّ من النساء اللواتي رآهنّ مع تخيّله للمرأة- المرشدة السياحية، وكان المكتب الذي تمّ الإعلان فيه عن نزهات الزورق السياحي وبيع الشاليهات وتأجير السيارات مغلقاً. على أيّ حال، أمضى لحظة واحدة فقط في ذلك التأمّل. إنه شخص آخر ذاك الذي يهمّه، على الرغم من عدم وجود أثر له أيضاً. لم يكن إيفو ماركوفيتش على شرفات المقاهي، ولا في الشوارع البيضاء الضيقة خلفه حيث كان يتمشّى لفترة، بهيئة مسترخية، ولكنْ بعينين متنبِّهتين، فيمرّ من أمام متجر للأجهزة والخردة إذ أوصى فاولكويس صاحب المتجر على الفُرَش والألوان، ومن أمام محلّات البقالة وأكشاك الهدايا التذكارية السياحية. استقبله بعض المتقاعدين المراهنين الذين يلعبون في الكازينو المحلّي بتحية على الماشي، فاستجاب للتحيّة من دون أن يتوقّف. على الرغم من أنه لم يتواصل مع أشخاص آخرين إلا في حدود الضرورة، أو في الحالة التي لا مفرّ منها، كان معروفاً في بويرتو أومبريّا ومتمتِّعاً ببعض المكانة الخاصّة باللياقة. كان يتمتّع بسمعة طيبة كونه فناناً خجولاً وغريب الأطوار إلى حدّ ما، لكنه يدفع ثمن ما يشتريه على الفور، ويحترم العادات المحلّية، كان معتاداً على أن يشتري الجعة أو القهوة، ويترك نساء البلدة وشأنهنّ.

دخل إلى متجر للأجهزة والخردة وطلب أربع علب من أكسيد الكروم الأخضر وكثير من السينا الطبيعية، التي بدأت بالنفاذ. كان بحاجة إلى تلك الألوان لإنهاء الأرضية المرسومة في الجدارية بطبقات متراكمة فوق بعضها، وإلى فرشاة كثيفة مبلّلة تعمل فوق المناطق الرطبة من الجدارية،

لاستغلال المساحات غير المنتظمة في إسمنت الجدار وجصّه الرملي، المحيط بالمشهد، حيث الرجلان المتعانقان، اللذان يسقط أحدهما على الآخر بينما يطعن بعضهما بعضاً بشراسة، فتمّ تبريد الألوان الزاهية في رسم مشهدهما الصغير العنيف، بطبقات من الأزرق اللازورديّ مع القليل من اللون القرمزي لمعالجة الظلال، إذ جاء تأثير من التوهّج المتقاطع بين المدينة المحترقة والبركان في البعيد. لطالما عمل رسّام المعارك على هذه التفاصيل، مع إيلاء اهتمام خاص بها. كانت له ذكريات غامضة عن لوحة غويا "المبارزة بالعصي الغليظة"، واللوحة معروفة باسم "الغرباء": فيها رجلان يهاجم بعضهما بعضاً، وهما غائصان في الطين حتى الرُّكَب، في أفظع رمز للحرب الأهلية تمّ رسمه على الإطلاق. وبالمقارنة مع ذلك، فإنّ لوحة غيرنيكا لبيكاسو كانت تمريناً على الأسلوب، على الرغم من أنّ هذه الوجوه في الواقع ليست كثيرة، كما قالت أولبيدو؛ الصورة الحقيقية مرسومة على الجانب الأيمن من القماش، ألا تعتقد ذلك؟ كان السيد فرانثيسكو[1] العجوز حديثاً جداً لدرجة الإيلام. على أي حال، كان فاولكويس بنفسه يعرف تماماً أنّ أكثر لوحتين مرسومتين سابقاً ولهما علاقة مباشرة بالمشهد الذي رسمه في ذلك الجزء من اللوحة الجدارية، بعيداً عن غويا، هي لوحة انتصار فلوروس لِ بيثينتيه كاردوتشو، المعروضة أيضاً في متحف برادو[2]، إذ يُرى فيها الجندي الإسباني الذي اخترقه سيف الفرنسيِّ الذي طعنه؛ وأيضاً، بخاصة، لوحة جدارية رسمها أوروثكو على سقف دار عجزة كابانياس في غوادالاخارا، في المكسيك: إذ يُرى فيها الفاتح المدجَّج

---

(١) المقصود هنا هو غويا. **(م.)**.

(٢) متحف برادو هو المتحف الوطني في مدريد. **(م.)**.

بالفولاذ، وهي صواميل الدروع المستقبلية متعدّدة الأسطح، فوق محارب الآزتيك المنشطِر، إنه اندماج دموي للحديد باللحم، مقدمةً لسباق جديد.

قبل سنوات، حين لم يكن يفكّر حتى في الرسم، أو حين اعتقد أنه توقّف عن تلك المحاولة إلى الأبد، أُعجِب فاولكويس بهذه الجدارية الضخمة وظلّ يتأمّلها لمدة نصف ساعة تقريباً، مستلقياً على ظهره على أحد المقاعد بجوار أولبيدو، حتى سجّل كل التفاصيل في ذاكرته. قال فجأة: لقد رأيتُ هذا من قبل، فتردّد صدى صوته عَبْر قوس العقدة الحجرية الملوّن. لقد صوّرت مرات عدّة، ولم أستطع قط الحصول على صورة تعبّر عنها بدقّة. انظري إلى تلك الوجوه. الرجل الذي يقتل ويموت، في حالة ذهول، أعمى، يحتضن عدوه. إنه تاريخ المتاهة أو العالم. تاريخنا. كانتْ أولبيدو تحدّق فيه ثم تضع يدها على يده، من دون أن تفترق شفتيها لفترة، حتى قالت أخيراً: حين أطعنك يا فاولكويس، أريد أن أعانقك بهذه الطريقة، وأبحث عن الفجوة بين الفولاذ بينما تقوم وأنت فوقي، بتثبيتي أو باغتصابي، من دون أن تزيل دروعك إلا قليلاً. والآن، مع الاحتفاظ بمساحة لكلّ هذا على الجدار الداخلي لبرج المراقبة، ومزجها في لوحة الذكريات والصور الخاصة به، كان رسّام المعارك يحاول إعادة إنتاج، ليس الرسم الجداري الرهيب لِ أوروثكو، ولكن الإحساس في تأمّله مع أولبيدو وتلك الكلمات ولمسة يدها، كلّ هذا قد أثّر فيه، في قلبه وذاكرته، منذ زمن طويل. كان يفكّر أنها خفيّة وغريبة تماماً، تلك الروابط التي يمكن إنشاؤها بين الأشياء التي تبدو غير مترابطة: اللوحات والكلمات والذكريات والرعب. يبدو أنّ الفوضى كلّها في العالم، التي زرعت بأيّ شكل من الأشكال على الأرض، بأهواء الآلهة السكارى أو البلهاء، فكلّ تفسير هو جيد كأيّ تفسير آخر، أو

بالمصادفة الخالية من الشفقة، يمكن أن يتمّ ترتيبها فجأة، وتحويلها إلى مجموعة من النِّسَب الدقيقة، بمفتاح صورة غير متوقّعة، بكلمة قيلت بالمصادفة، بشعورٍ ما، بلوحة شوهدت مع امرأة ماتت منذ عشر سنوات، الآن تمّ تذكُّرها وأُعيد رسمُها في ضوء سيرة مختلفة عن تلك التي تمّ تصوُّرُها: بنظرة ربما كانت تُغنيه وتفسّر له الحالة.

حين مرّ فاولكويس بالفندق في بويرتو أومبريّا، توقّف للحظة أمامه، متفكّراً، ويداه في جيبيه ورأسه مائل، وكان ثمة أيضاً نُزل بعيد قليلاً، في الشارع نفسه. انتقل إلى ذكرى أخرى أكثر إلحاحاً: إيفو ماركوفيتش. في النهاية، قرّر الدخول. كان البوّاب لطيفاً معه. آسف جداً، لكن لا. فهذا الرجل غير مسجَّل في الفندق. على الأقل، لا يوجد أحد بهذا الاسم، ولا يتطابق مع أوصافه. قال مدير النزل الشيء نفسه بعد عشر دقائق. نزل فاولكويس إلى الشارع، مُقطِّباً بتجعيد جفنيه أمام الصفاء الذي يتردّد انعكاسه من على الجدران البيضاء. لبِس نظارته الشمسية وعاد إلى الميناء. وتجنّب الذهاب إلى الشرطة. تضمّ الوظيفة المحليّة هناك خمسة ضباط ورئيسهم؛ في بعض الأحيان، وهم في طريقهم على طول الساحل، كانوا يصعدون في سيارة جيب لونها أبيض وأسود حتى إلى مكان قريب من البرج، وكان رسّام المعارك يدعوهم لتناول الجعة. بالإضافة إلى ذلك، كانت زوجة رئيس الشرطة ترسم في أوقات فراغها؛ لقد شاهد فاولكويس لوحة زيتية لها في مكتب زوجها: غروب مُخزٍ للشمس مع غزلان وسماء قرمزية، وذلك في اليوم الذي ذهب فيه للقيام ببعض الإجراءات، فتفاخر الآخر بعرض اللوحة عليه. كان كلّ هذا سيضمن له بعض التعاطف، ومن السهل الاهتمام بمسألة ماركوفيتش. ولكنْ، ربما كان في ذلك بعض التمادي. في ما

عدا إعلانه الغريب عن نيّته في قتل الرسّام، لم يفعل الكرواتي شيئاً يبرّر الإجراءات الصارمة ضده.

أدّى المشي في الشمس بفاولكويس إلى التعرّق وإلى بلل قميصه. فذهب للجلوس تحت مظلّة حانة ومطعم على رصيف الصيد. مدّ رجليه تحت الطاولة، وانحنى إلى الخلف على الكرسي وطلب الجعة. لقد كان يحبّ تلك الشرفة لأنها توفّر له أفضل إطلالة، على البحر ما بعد المصبّ، بين منارة رصيف الميناء والصخور. حين كان ينزل إلى البلدة بحثاً عن لوازم الطلاء أو المؤونة، يشعر برغبته في الجلوس هناك عند غروب الشمس، بينما تتحوّل المياه إلى اللون الأحمر على طول الخط الساحلي، فتقطع أطيافَ قوارب الصيد التي تأتي الواحدة تلو الأخرى، تليها قطعان النوارس بضوضائها، لتفريغ الصيد في الصناديق، لسوق السمك. في بعض فترات ما بعد الظهيرة، كان فاولكويس يطلب قليلاً من الأرز، ويبقى لتناول العشاء مع زجاجة من النبيذ، ويشاهد البحر وهو يُظلِم، بينما تُضاء منارة رصيف الميناء الخضراء، ويُضيء انعكاس اللمعان الأبيض البعيد المتقطع لمنارة كابو مالو.

أحضر النادل الجعة، فرفعها فاولكويس إلى شفتيه، ساكباً في فمه نصف جرعة. حين وضع الكوب، لاحظ وجود آثار من طلاء أحمر الكادميوم بين أظافر يده اليمنى. كالدم تماماً. وعادت الجدارية على الجدار الدائري للبرج لتشغل أفكاره مرّة أخرى. منذ فترة طويلة، في مدينة تعرّضت للقصف، وهي سراييفو، على الرغم من أنها كان من الممكن أن تكون بيروت أو بنوم بنه أو سايغون أو أيّ مدينة أخرى، كانت أظافر فاولكويس وقميصه ملطَّخة بالدماء، خلال ثلاثة أيام. أتى الدم من طفل انفزر جسده بقذيفة هاون؛ لقد

مات بين ذراعيه، وأُفرِغَ داخله وهو يحمله إلى المشفى. لم يكن ثمة ماء للاغتسال، ولا المزيد من الملابس لتغيير ثيابه، لذلك أمضى فاولكويس الأيام الثلاثة التالية ودماء الفتى على قميصه وعلى كاميراته وعلى أظافره. الطفل، أو ما تبقّى منه في ذاكرة رسّام المعارك، فغالباً ما تمّ دمجه في ذاكرته بأماكن أخرى وبأطفال آخرين، تمّ تمثيله الآن بخطوط باردة، رصاصية، بلون رماديّ متدرِّج، في مكان ما على الجدارية الرائعة للبرج. طيف صغير مستلقٍ على ظهره، يُريح رقبته على حجر، ويدين أيضاً بالكثير في استلهامه الفني، إلى باولو أوتشيللو. هذه المرّة، لا في لوحاته المتعلّقة بالمعارك، ولكنْ في جدارية اكتُشِفَت مؤخّراً في كنيسة سان مارتين الكبير في بولونيا[1]، عنوانها "عبادة الطفل"[2]. في الجزء السفلي، بين بغل وثور وعدة شخصيات من دون رؤوس، نتيجة حتّها بفعل الزمن، يرقد الطفل يسوع مغمض العينين، في سكون كأنه سكون الجثث، حتى يقشعرّ له المشاهد المتنبِّه، فيُعلِن هذا السكون عن المسيح المعذَّب والميت بتقوى خاصة.

كان فاولكويس ينظّف بقايا الطلاء، حين سقط ظلٌّ على الطاولة. رفع عينيه، فرأى إيفو ماركوفيتش.

---

(١) كنيسة سان مارتين الكبير، كنيسة قوطيّة في مدينة بولونيا الإيطاليّة. **(م.)**.

(٢) جدارية لِـ باولو أوتشيللو، أبعادها ٣٥٠ x ٢٣٧ سم، أنجزها الفنّان بين عامَيْ ١٤٣٥ و١٤٣٧. **(م.)**.

« ٧ »

حين أحضر النادل الجعة، حدّق ماركوفيتش في الكأس لحظةً، من دون أن يلمسها. ثم مرّر إصبعه عمودياً على الزجاج الضبابي، بينما كان يشاهد القطرات تستقرّ على الإطار المستدير المبلّل من فوق الطاولة. أخيراً، من دون أن يشرب كأسه بعدُ، أخرج علبة السجائر من حقيبة الظهر التي وضعها على الأرض بجوار الكرسي، وأشعل واحدة. كان نسيم البحر يحمل الدخان من بين أصابعه، فيما لم يزلْ منحنياً على شعلة عود الثقاب التي يحميها بتجويف راحتَيْه، نظر إلى فاولكويس.

- قال هذا الأخير: ظننتُ أنك عطِش.

-وأنا كذلك.

ألقى بعود الثقاب المنطفئ، ونظر إلى كأس الجعة مرّة أخرى، وأخيراً، رفعها ببطء إلى شفتيه. توقّف في منتصف الحركة وكأنه يَهِمّ بقول شيء ما، لكنه بدا وقد غيّر رأيه. بعد أن أخذ رشفة فقط، ووضع الكأس على الطاولة، نفخ مرّتين، ثم ابتسم لِ فاولكويس. أو بالأحرى كان فمه هو الذي فعل ذلك، بينما بقيت عيناه الرماديتان ثابتتَيْن على رسّام المعارك.

- قال الكرواتي من دون تفخيم: ثمة شيء تتعلّمه في معسكر الاعتقال: الانتظار. في البداية، ينفذ صبر المرء بالطبع. الخوف وعدم اليقين كما بالإمكان تخيّل ذلك... نعم. الأسابيع الأولى سيئة. كما أنّ الناس

الأضعف يختفون خلال تلك الفترة. لا يمكنهم تحمّل ذلك، فيموتون. وآخرون ينتحرون. كان يبدو لي من الخطأ دائماً أن أقتل نفسي بسبب فَقد الأمل؛ وأكثر من ذلك، حين يكون ثمة احتمال بإلزام الجلّادين بدفع الثمن، عاجلاً أو آجلاً... أفترض شيئاً آخر، هو الانتهاء بسَكينة، حين تفهم أن النهاية قد حانتْ. ألا تعتقد ذلك؟

نظر إليه فاولكويس من دون أن يقول شيئاً. عدَّل الآخر نظارته بشكل أفضل، بإصبع واحدة، وهزّ رأسه. وتابع قائلاً: إنّ المشكلة هي أنّ الرغبة في الانتقام، أو مجرّد الأمل في البقاء على قيد الحياة، يمكن أن يصبحا فخاً.

- أضاف بعد تفكيرٍ للحظة: نعم. أعتقد أنّ الأسوأ هو الأمل. لقد ألمحتَ إليه بالأمس، على الرغم من أنك ربما لم تكن تتحدث عن الأمر نفسه... أنت على ثقة من أنه خطأ، وسيحدث قريباً. تقول لنفسك إنّ ذلك لا يمكنه أن يستمرّ. لكنّ الوقت يمرّ، وذلك يستمرّ. وثمة وقت يكون فيه كلّ شيء في حالة ركود. تتوقّف عن عدّ الأيام ويتلاشى الأمل... هكذا هو الأمر حين تصبح سجيناً حقيقياً. هي المهنيّة، هذا ما يُقال على أقلّ تقدير: سجين صبور.

أضحى رسّام المعارك الآن يحدّق في الخط الأزرق للبحر، عند مصبّ النهر. في النهاية هزّ كتفيه تجاهلاً.

- قال: لم تعدْ سجيناً بالفعل. وستسخن الجعة.

ساد الصمت. حين أعاد نظره إلى ماركوفيتش، كان يراقبه بحذر تقريباً، من خلف العدسات المتّسخة لنظارته. يبدو أنك أنتَ أيضاً رجل صبور، يا سيد فاولكويس.

لم يردّ رسّام المعارك جواباً. قام الآخر بسحب نَفَس من سيجارته، وترك الدخان من فمه نصف المفتوح ليحمله النسيم معه. أخيراً هزّ رأسه.

- لوحتك تلك مثيرة للفضول. أؤكّد لك أنها كانت مفاجأة... أخبرني شيئاً من فضلك. لقد صوّرتَ الحروب والثورات... هل عملك الآن هو ملخَّص أم خاتمة لذلك؟... أعني لو كان ذلك مجرَّد إعادة لإنتاج ما رأيته، أو هي محاولة لتفسيره... فسِّر لي الأمر.

رسم فاولكويس، متعمِّداً، تكشيرة على وجهه، غير وديّة.

- عدْ إلى البرج وقتما تشاء، وشاهد المزيد. قرِّرْ ذلك بنفسك.

تلمّس ماركوفيتش ذقنه غير الحليق، كما لو أنه كان يفكّر في محاسن ومساوئ الاقتراح. لم تكن لحيته ونظارته المتسخة هما الفوضى الوحيدة: فبشرته دهنية وهو لا يزال يرتدي ملابس اليوم السابق ذاتها. كان قميصه مجعَّداً وحاكّاً عند ياقته. تساءل رسّام المعارك عن المكان الذي قضى فيه الليل.

- سأذهب، شكراً جزيلاً لك. غداً بالضبط، إنْ كنتَ لا تمانع.

كادت سيجارته تُستَهلَك، فألقاها بعيداً، بنقرة من إصبع السبابة تحت إبهامه، وشاهدها وهي تطلق الدخان على الأرض. ثم شرب بعض الجعة ومسح فمه بظاهِر يده. قال: اسمحْ لي بسؤال آخر.

- هل تعرف، فعلاً، لماذا يعذِّب البشر أشباههم ويقتلونهم؟... خلال تلك السنوات الثلاثين من التقاط الصور، هل حصلت على جواب؟

ضحك فاولكويس. ضحكة قصيرة من دون حماسة.

- لا يتطلّب الأمر ثلاثين عاماً. يمكن لأيّ شخص التحقّق من ذلك، بمجرّد أن يلاحظه... يعذّب الإنسان ويقتل الآخرين لأنه أمر يختصّ به. وهذا يُعجبه.

- الذئب وصف للإنسان، كما يقول الفلاسفة؟

- لا تُهِن الذئاب. هي قاتلة شريفة: تقتل حتى تعيش.

انحنى ماركوفيتش برأسه، وكأنه يفكّر مليّاً في الأمر. ثم نظر إلى رسّام المعارك.

- وما هو في رأيك سبب تعذيب الإنسان وقتله لأخيه الإنسان، أَهو من أجل المتعة؟

- أفترض أنّ السبب هو الذكاء.

- هذا مثير للاهتمام.

- القسوة الموضوعية والأساسيّة ليست قسوة. الأمر الحقيقي يتطلّب الحساب. إنه الذكاء كما قلت للتوّ... انظر إلى دلافين الأوكرا[1].

- ماذا عن دلافين الأوكرا؟

ثم شرح فاولكويس ما كان يحدث مع دلافين الأوكرا. وقد أخبره كيف أنّ تلك الحيوانات البحرية المفترسة، ذات الأدمغة المتطوِّرة، التي تعمل في بيئة اجتماعية معقَّدة وتتواصل بالأصوات الرقيقة المكرّرة، تقترب من الشواطئ لالتقاط الفقمات الصغيرة، ثم تتقاذفها بذيلها فيما بينها عبر

(١) دلافين الأوكرا تعيش في البحار الحارّة، ويبلغ طول الواحد منها من ستة إلى تسعة أمتار. (م.).

الهواء، وتلعب فيها كما لو كانت كرات، تاركةً إياها تفرّ إلى حافة الشاطئ قبل أن تلتقطها ثانيةً، وتستمرّ على هذا النحو، مستمتعةً باللعبة، حتى تسأم منها، فتترك الدلافين الفريسةَ المضروبةَ مُنهَكةً، أو تلتهمها إنْ كانت جائعة. وخلص فاولكويس إلى أنّ ذلك لم يكن شيئاً شاهده على شاشات التلفزيون أو سمع عنه. بل قام بتصويرها على الشاطئ الجنوبي، خلال حرب الفوكلاند. وكانت تلك الدلافين القاتلة تبدو بشريّة.

- لا أعرف إنْ كنتُ أفهم جيداً. أتقصد القول إنه كلّما كان الحيوان أكثر ذكاءً، يمكن له أن يكون أكثر قسوة؟... يمكن للشمبانزي أن يكون أكثر قسوة من الثعبان؟

- لا أعرف أيّ شيء عن تجمعّات الشمبانزي أو الثعابين. ولا حتى عن الدلافين القاتلة. رؤيتها جعلتني أفكّر، هذا كلّ ما في الأمر. سيكون لديها أسبابها، على ما أفترض: اللعب المَرِح والتدريب. لكنّ قسوتها الممتِعة ذكّرتني بقسوة الإنسان. ربّما لم تكن واعية لهذه القسوة، وهي لا تلتزم إلا قواعد طبيعتها. ربما يفعل الإنسان الشيء نفسه: فيكون مخلصاً للتناظر البغيض في طبيعته الذكية.

رمش ماركوفيتش بِحَيْرة.

- تناظر؟

- هذا هو. يمكن للعالم أن يعرّفه على أنه الخصائص المستقرّة للكلّ، على الرغم من التحوّلات. وقبل أن يقوم مُحاوِرُه بالتعبير، توقّف فاولكويس مؤقتاً وهزّ كتفيه... بعبارة أخرى، يمكن للمظاهر أنْ تكون خادعة. أودّ أنْ أقول: ثمة ترتيب خفيّ في الفوضى. هو تنظيم يتضمّن الفوضى. تناظر وردود غير متناظِرة.

حكَّ الآخر ذقنه وهزّ رأسه قليلاً.

- لا أعتقد أني أفهم ذلك.

- حسناً، بالأمس قلتَ إنك توصّلتَ إلى التعرّف عليّ. صوري وكلّ ذلك.

رمشة عين جديدة. خلع ماركوفيتش نظارته ببطء ونظر إلى العدسات، كما لو أنه اكتشف للتوّ أنّ شفافيتها لم تكن كافية. بدأ بتنظيفها بعناية بمنديل أخرجه من جيبه.

- وخلص بعد لحظة: فهمت. هذا يعني أن الأشرار لا يمكنهم تجنّب أنْ يكونوا كذلك.

- أقول إننا أشرار ولا نستطيع منع ذلك. وهي قواعد هذه اللعبة. إنّ ذكاءنا الأعلى يجعل شرّنا أكثر امتيازاً وإغواءً... وُلِد الإنسان مفترساً، مثله مثل معظم الحيوانات. إنه دافعه الذي لا يُقاوَم. وبالعودة إلى العلم، تلك هي مَلَكَته المستقرّة. ولكن، على العكس من الحيوانات الأخرى، يدفعنا ذكاؤنا المعقّد إلى افتراس السلع والكماليات والنساء والرجال والملذّات ومراتب الشرف... هذا الدافع يملؤنا بالحسد والخيبة والحقد. إنه يجعل ما نحن عليه يتفاقم أكثر.

صَمَتَ، والكرواتيّ لم يقلْ شيئاً. وكان قد وضع نظارته مجدّداً على عينيه. نظر إلى فاولكويس للحظة قبل أن يلتفت إلى الرصيف، ويبقى هكذا محدّقاً في المناظر الطبيعية.

- قال فجأة: كنتُ أمارس الصيد قبل الحرب. كنت أحبّ الخروج إلى الحقل عند الفجر مع أحد الجيران. أمشي عند الفجر، كما تعلم، ومعي بندقية الصيد. وأطلق النار منها: بُم، بُم.

هو لا يزال ينظر إلى البحر؛ وضيّق عينيه في صفاء الشمس التي انعكس نورها قريباً من رصيف الصيد.

- أضاف متجهِّماً: من كان سيخبرني.

ثم حنى رأسه لإشعال سيجارة أخرى. نظر فاولكويس إلى الندبة على يده اليمنى ثم على جبهته: عمودية وأعمق منها. حاجب مشقوق، بلا شك. أداة قاطعة. لم تكن تلك الندبة ظاهرة في الصورة، ولم يذكرها ماركوفيتش حين تحدّث عن إصابته في فوكوفار. ربما كانت أثراً من معسكر الاعتقال. لقد تحدّث عن التعذيب. مثل الحيوان، كانت الكلمات. عذبّوني مثل الحيوان؛ عذبّوه، هذا ما قاله، الفعل بصيغة الغائب.

- قال ماركوفيتش فجأة: لا أعرف ما الذي يرونه جميلاً عند الفجر. أو عند غروب الشمس. بالنسبة لأولئك الذين عاشوا الحرب، فإنّ الفجر هو علامة على السماء الملبّدة بالغيوم، والتردّد والخوف مما سيحدث... والغروب هو خطر الظلال القادمة والظلام والقلب الممتلئ رعباً. الانتظار اللانهائي، المتجمّد حتى الموت في حفرة، وعقب البندقية ملتصق بالوجه...

ظلّ يهزّ رأسه بالإيجاب. بدا أنّ ذكرياته تدعم حججه. كانت سيجارته في فمه، وترتعش مع حركته.

- هل كنت خائفاً لمرّات لا تُحصى، يا سيد فاولكويس؟

- لا تُحصى، كما تقول. نعم.

بدا ماركوفيتش غير مرتاح، أمام الرسّام المبتسم نصف ابتسامة.

- ماذا عن كلمة لا تُحصى؟

- لا شيء. هذا صحيح، لا تقلق. لا تُحصى: من المستحيل عدّها.

درس الكرواتي ذلك بعناية، بحثاً عن السخرية. في النهاية بدا أنه استرخى قليلاً. امتصّ سيجارته.

- قال وهو ينفث دخاناً: كنت سأخبرك أني تقيّأت ذات مرّة عند الفجر، قبل الهجوم. بدافع الخوف الصرف. مسحتُ فمي بمنديل ورميته بعيداً فعلِق بشجيرة كبقعة صغيرة بلون فاتح. كنت أنظر إلى ذلك المنديل هناك بينما الفجر يحلّ... الآن في كل مرّة أفكّر فيها بالخوف، أتذكّر ذلك المنديل المعلَّق على الشجيرات.

عدَّل نظارته مجدّداً بالضغط عليها بالسبابة، واستقرّ أكثر في الكرسي، ونظر من جانب إلى آخر مشتّتاً، كما لو كان يبحث عن شيء مثير للاهتمام في المناظر الطبيعية.

- علّق أخيراً: قلتَ: تناظر! من الممكن أن يكون كذلك. وتلك اللوحة في البرج... لقد فوجئتُ بها حقاً. أعتقد. أو ربما لم يفاجئني ذلك بقدر ما أعتقد به أو أقوله.

أصبح ينظر الآن إلى الرسّام مجدّداً بارتياب.

- أتعرف ما أؤمن به؟...أنّ كل صيّاد يتميّز بنوع الصيد الذي يمارسه. وقد أمضيت عشر سنوات في تتبّع أثرك. لقد تبعتُك لأصطادك.

صمدَ فاولكويس بنظرته من دون أن يفتح فمه. كان منبهراً بدقّة التعليق. الصيادون، فئة الصيد، العلامات. لقد قالتْ أولبيدو ذلك بالكلمات نفسها تقريباً. ذات يوم ربيعي، بعد حرب الخليج الأولى، شاهدا مجموعة من الأطفال ينتظرون خارج متحف اللوفر، يصطفّون ويجلسون على الأرض تحت سماء مظلمة ممطرة، يراقبهم المعلّمون الذين يسيرون بينهم. قال فاولكويس: إنهم يبدون كأسرى حرب عراقيين. وحدّقتْ به أولبيدو مستمتعةً قبل أن تقترب منه وتقبّله على وجهه، قبلة صاخبة وقويّة، وتقول إنّ هناك عمليات صيد تطبع الصياد بطابعها مدى الحياة. نعم. ثمة خبراء في الأرصاد الجويّة ينظرون إلى السماء ولا يرون سوى خطوط تساوي الضغط الجويّ. - تمتم ماركوفيتش، قائلاً: الدلافين القاتلة والشمبانزي والثعابين... هل ترى الأمر حقاً بهذه الطريقة؟

في اليوم نفسه الذي كتبتْ فيه القصيدة، استمرّ فاولكويس في تذكّرها. لم تكن استثنائية في ذلك، تماماً كما أنها لم تكن استثنائية كمصوِّرة؛ كانت عازمة جداً على الاندفاع في الحياة، فتشعل الشمعة من كلا الطرفين. لم تكن مبدعة. بعدم انجرافها في بحثها عن المكتّف، أوفي حاجتها إلى تجاوز الحدّ الخارجي للمعقول من دون التخلّي عن ذاكرتها وثقافتها، أو في العيش مدَّة كافية للوصول إلى ظلّ نفسها الذي كانت تسعى إليه بخطوات واسعة، كانت أولبيدو تتألّق كمؤرّخة للرسم، وكأستاذة جامعية، وكمالكة لصالة عرض فنيّة وفقاً لتقاليد عائلتها. وقد اجتمعت موهبتها، قبل كل شيء، في رؤية واضحة جداً للفن، وفي عين غير عادية لفهمه في أيٍّ من مظاهره؛ لديها قدرة مكثّفة على التحليل والتذوّق، سواء كان متوازناً أم مكرّراً، حين يتعلّق الأمر باكتشاف الجيد في غزارة التفاهة والشرّ. كانت تقول: في السابق، كان

الفن هو القصة الوحيدة التي انتصرت فيها العدالة، وفي النهاية، بغض النظر عن الوقت الذي استغرقه الوصول إلى ذلك، فالأخيار دائماً هم المنتصرون؛ الآن لم تعدْ متأكّدة من ذلك. سطور القصيدة تلك، التي كتبتها أولبيدو على منديل المقهى، احتفظ بها فاولكويس لبعض الوقت حتى انتهى به الأمر إلى فَقدها في مكان لا يتذكّره، ولا يتذكّر كذلك الكلمات المكتوبة فيها: أطفال يجلسون تحت المطر نفسه الذي كان يغمر أماكن أخرى، ومقابر بعيدة كان يعيش فيها أطفال آخرون، لن يكبروا أو يتوصّلوا إلى أيّ شيء، أو أشياء من هذا القبيل. كان يتذكّر فقط السطرين الأولين منها:

أطفال جالسون أمام المتحف

(على غير العادة) لا عيبَ فيه...

لقد دفع الذكرى بعيداً عنه واهتمّ بماركوفيتش. كرّر سؤاله. أصرّ قائلاً: إنك ترى الأمر حقاً بهذه الطريقة. دلافين الأوكرا القاتلة، إلى آخره. قام فاولكويس بحركة غامضة.

- قال أخيراً: إنها هنا، تحت الجلد. في جيناتنا... فقط القواعد الاصطناعية والثقافة وقشرة الحضارات المتعاقبة هي التي تجعل الإنسان بعيداً عن ذاته. الأعراف الاجتماعية والقوانين. الخوف من العقاب.

استمع الآخر بانتباه، والسيجارة المُدخِنة تتدلّى من شفتيه. ضيَّقَ جفنَه مجدّداً.

- والله؟.. هل أنت مؤمن يا سيد فاولكويس؟

- لا تُزعِجني، يا رجل.

التفت بنصف استدارة. شملت لفتته الأشخاص الذين يجلسون على المدرّجات أو الذين يتجوّلون على طول الرصيف، بسمرتهم وسراويلهم القصيرة وأطفالهم وكلابهم.

- انظر إليهم. متحضّرين قدر الإمكان، طالما أنّ ذلك لا يكلّفهم الكثير من الجهد. طالبين الأشياء من فضل الآخرين، وهو ما لا يزال الناس يفعلونه... ضعهم في غرفة مغلقة، واحرمهم من الضروريات، وسوف تراهم يدمّرون بعضهم بعضاً. كان ماركوفيتش ينظر إليهم أيضاً. مقتنعاً بذلك.

- أومأ قائلاً: لقد رأيت ذلك. من أجل قطعة خبز أو سيجارة. ودعونا لا نقول من أجل أن نبقى على قيد الحياة.

- هذا هو السبب في أنك تعرف مثلي أنه عندما تعيد الكارثة الإنسان إلى الفوضى التي أتى منها، فإنّ كل تلك القشرة المتحضّرة تتفكّك، ومرّة أخرى يصبح هو على ما كان عليه، أو على ما كانت حاله دائماً: ابن عاهرة متشدِّد.

حدّق الآخر باهتمام إلى عقب السيجارة الذي كان يمسكه بين الإبهام والسبابة. ثم ألقى به بعيداً، كسابقه. فسقط في المكان نفسه.

- أنت لست رجلاً عطوفاً يا سيد فاولكويس.

- أنا لست كذلك. لكنّ قولك هذا مميّز.

- وفي رأيك، ما الذي يحمينا؟... الثقافة؟ كما ألمحتَ من قبل... الفن؟

- لا أعرف. لا أعتقد.

بدتْ على ماركوفيتش خيبة الأمل، لذلك فكّر فاولكويس في الأمر.

- وأضاف: أظن أنْ لا شيء يمكنه تغيير الطبيعة البشرية، أو إيقافها دائماً عند حدّها.

لكنه فكّر في الأمر أكثر من ذلك بقليل. كانت ثمة فتاة شابة حسنة المظهر تسير بالقرب من مكتب تذاكر القارب السياحي. ففكّر أنها ربما تكون هي. مرشدة زورق النزهة السياحية التي كانت تتحدث عن رسّام البرج الشهير. مرّت الفتاة من دون توقُّف.

- ربما هي الذاكرة. بطريقة ما، هي شكل من أشكال الكرامة الرواقية. إنه الوضوح عند التفكير في الخطوط الرئيسة للمسألة. هو النهوض بأعباء قواعد اللعبة.

رأى ماركوفيتش يبتسم، كما لو أنه، هذه المرّة، قادر على فهم تلميحات مُحاوِره.

- قال الكرواتي راضياً: هو التناظر.

- هذا هو تماماً. كتب شاعر إنكليزي تناظراً رهيباً، في إشارة إلى خطوط النمر.

- هيا! شاعر، ويقول ذلك؟

- نعم. جاء ليقول إنّ كلّ تناظر يحوي القسوة.

عبس ماركوفيتش.

- وكيف يمكن النهوض بأعباء التناظرات؟

- عبر الهندسة التي تسمح لنا بمراقبتها. والرسم الذي يعبِّر عنها.

عاد الآخر في عبوسه ليقول ضعتُ مرّة أخرى.

- أين تعلّمتَ كلّ هذا؟

أومأ فاولكويس بيديه يقلب فيها الصفحة. قال بالقراءة. بالتقاط الصور. وكما أفترض بالمشاهدة. طارحاً الأسئلة. وأضاف، أنّ كلّ شيء كامن هناك. الفارق هو أنّ بعضها راسخ وبعضها الآخر لا. واصل الكرواتي الاستماع إليه باهتمام.

- احتجّ قائلاً: أُصِبتُ بالارتباك مجدّداً. لديك وجهات نظر شاذة. وتوقّف عن الحديث، مرتاباً... لماذا تبتسم الآن يا سيد فاولكويس؟

- بسبب كلمة "شاذة". هذا جيد. فطريقتك في استخدام بعض الكلمات مثيرة للاهتمام.

- على العكس منك، أنا لست رجلاً مثقّفاً. في السنوات الأخيرة، قرأت كتباً، هنا وهناك. لكني بعيد عن ذلك.

- أنا لم أقصد ذلك. على العكس. أنت تستخدم كلمات ممتعة. نادرة. كلمات مثقّفة.

قال الكرواتي حينئذٍ قمتُ بدراسة قليلة. لديَّ مجرّد تدريب تقني جيد كوني ميكانيكياً. لكني في معسكر الاعتقال، تعاملتُ مع رجل قرأ كثيراً. موسيقيّ. تصوّر أننا تحدثنا كثيراً خلال ذلك الوقت. تعلّمتُ منه أشياء. أنت تعرف بالتأكيد. أشياء. بعد تكرار كلمة "أشياء"، ذاب ماركوفيتش للحظة، بدا عليه فيها أنّ ذكرياته أُثيرَتْ. وأضاف أيضاً: التقيتُ برجل دُفِنَ تحت بيته الذي تعرّض للقصف، خلال إحدى عشرة ساعة، تجمّد بسبب الحطام، وهو يحدّق في شيء أمامه: موسى للحلاقة مكسورة. تخيّل نفسك:

إحدى عشرة ساعة بلا حراك، مع وجود هذا الشيء أمامك. وأنت تفكّر. شيء مشابه لما حدث لي مع المنديل العالق على الشجيرات. أو مع الصورة التي التقطتَها لي. لذلك عرف هذا الرجل كلّ شيء عن موسى الحلاقة المكسورة وعن أيّ أفكار قد ترتبط بها. وأنا استمعتُ إليه أيضاً.

- بعد معسكر الاعتقال، حين اكتشفت أني لم يعد لديّ عائلة، سافرت قليلاً. وقرأتُ بعض الأشياء... كان لديَّ سبب وجيه: أنت. فمقابلة الرجل الذي دمّر حياتي بصورة، تتطلّب بعض المعرفة. لم يكن للميكانيكي خلال ما قبل الحرب أنْ يحقّق ذلك قط. من دون معرفة ذلك، فتح الموسيقي ورجل موسى الحلاقة المكسورة الأبوابَ أمامي. كما أني لم أفهم مدى فائدة تلك الأبواب لي إلا في وقت لاحق، حين اكتشفت ذلك.

توقّف عن الكلام ونظر من حوله وهو يميل إلى الأمام، وراحتا يديه على فخذيه كما لو كان يريد الوقوف. لكنه ظلّ جالساً. بلا حراك.

- قرأتُ، بحثتُ في الدوريات القديمة، في الإنترنت. تحدّثتُ إلى أناس عرفوك... لقد أصبحتَ أنتَ موسى الحلاقة المكسورة بالنسبة إلي.

حدّق في فاولكويس كما لو كانت عيناه مديتَيْن جديدتيْن.

« ٨ »

لم يلجأ فاولكويس مطلقاً إلى اللون الأسود النقي. ترك هذا اللون ثغراتٍ؛ كالرصاصة أو كثغرة الشظية في الجدار. كان يفضّل الوصول إليه بشكل غير مباشر، مازجاً الظلّ البرونزي بالرمادي باينه أو بالأزرق البروسي، حتى ببعض الأحمر، وألا يتمّ المزج على لوحة الألوان، بل على اللوحة نفسها، حاكّاً أحياناً اللون بإصبعه مباشرة على المساحات الواسعة، حتى يتمّ الحصول على الدرجة المطلوبة، كلون الرماد الداكن للغاية، فتتخلّل تلك المساحات ظلال فاتحة تثريها وتعطيها حجماً. كان رسّام المعارك يفكّر في أنّ هذا يعادل، بطريقة ما، زيادة فتح عدسة الكاميرا قليلاً عند تصوير الأشخاص ذوي البشرة السوداء. إنْ صوّرت بالاعتماد على مقياس الضوء في الكاميرا، فسيظهر الناس في الصورة وكأنهم ملتصقون. اللون أسود مسطَّح من دون أيّ تدرّجات لونيّة. إنها ثغرة في الصورة.

بينما كان يضع إصبعه على الطلاء على الجدار: الأسود والظلال، الأسود ودخان الحرائق، الأسود في الليل من دون فجر متوقَّع، تذكّر بشرة سوداء كان قد صوّرها قبل خمسة وعشرين عاماً، على ضفاف نهر تشاري[1]. كانت تلك الصورة أيضاً في الألبوم الذي تركه إيفو ماركوفيتش على

(١) نهر تشاري هو نهر كبير في أفريقيا الوسطى. (م).

الكرسي، وهي صورة جيدة بالأبيض والأسود حقاً، لدرجة أنها استحقّت في ذلك الوقت النشر على صفحة مزدوجة، في كثير من المجلات العالمية. بعد معركة في ضواحي نجامينا، وُضع عشرات المتمرّدين التشاديين الجرحى والمقيَّدين، على ضفاف النهر لتلتهمهم التماسيح، على مسافة قصيرة من الفندق حيث كان يقيم فاولكويس، وحيث كان الزجاج مكسوراً بطلقات نارية، والجدران مليئة بالثغرات التي بدت كعلاماتٍ لرسوم مصوَّرة بالأسود البارد. لمدة نصف ساعة، قام بتصوير هؤلاء الرجال، واحداً تلو الآخر، فكان يحسب فتحة العدسة والتأطير، وهو قلِق بشأن تباين الضوء بين الرمال وتلك البشرة السوداء المتلألئة بالعرق، المليئة بالذباب، فيبرز بياض العيون المذعورة للكاميرا. جعلت الرطوبة الحرارةَ لا تطاق، فكان فاولكويس يتحرّك بحذر شديد، وهو يدرس الرجال المستلقين على الأرض، خطوة بخطوة، وقمصانهم المبلَّلة، ما يوفّر الطاقة في كل حركة، ثم يتوقّف وفمه مفتوح لاستنشاق الهواء الكثيف والساخن الذي تفوح منه رائحة مياه النهر القذرة وكذلك رائحة الأجساد الملقاة على ضفّته. لحم نَيِّئ. لم يسبق مطلقاً أن بدت رائحة الأجساد الأفريقية كرائحة اللحوم النيئة كما بدت عليه في ذلك اليوم. وبينما كان ينحني على أحدهم، كأنه لحم حضّره الجزّار، ليكون جاهزاً للالتهام، ويقرّب عدسة الكاميرا من وجهه، رفع الرجل الجريح يديه المقيّدتين ليغطّي نصفه الأعلى، مذعوراً، بينما ازداد جحوظ القرنيات البيضاء. عندها زاد فاولكويس من النور الواصل إلى فتحة الكاميرا بنقطة واحدة، وركّز على العينين الواسعتين أمامه، وضغط على السداد، والتقط تلك الصورة المركّبة بإتقان تقني رهيب: هي عدة أحجام متداخلة باللونين الأسود والرمادي، اليدان المقيّدتان والقذرتان في المقدمة مع أفتح درجة من ألوان الكف والأظافر، الظلّ الذي تلقيه اليدان

على الجزء السفلي من الوجه، والجزء العلوي مضاء بالشمس، بشرة سوداء لامعة ومتعرّقة، ذباب، حبيبات رملية خفيفة تتشبث بِأحد الخدّين. وفي مركز كل ذلك بالضبط، تلك العينان الواسعتان للغاية، تحدّقان بدافع الخوف: لوزتان بلون أبيض مع حدقتين سوداوين مثبّتتين على عدسة كاميرا فاولكويس، لآلاف المتفرّجين الذين كانوا سيشاهدون تلك الصورة. وفي الخلفيّة، في عمق الصورة، كمدى في مسار نظرة المراقب، مجموع كلّ هذا الأسود والرمادي: على الرغم من الضبابية الطفيفة في الخلفية، ظلّ رأس الرجل على الرمال، حيث يمكن للمرء تمييز أثر جرّ الأرجل وذيل التمساح، هي لمسة بارعة من المصادفة والطبيعة المتصلّبتين! كان فاولكويس قد التقط تسع عشرة لقطة حين اقترب الحارس ومعه بندقية، وهو يلبس نظارة شمسية عليها ملصق مراقبة الجودة على زجاجها الأيسر، مشيراً إلى أنّ الوضع بخير فعلاً، وإلى أنّ وقت التقاط الصور قد انتهى. وقام فاولكويس بحركة احتجاج، بدافع الأمر المُتفَق عليه أكثر منه بدافع الأمل، هي توصية غامضة رحيمة، فردّ عليها الشخص المرتدي للنظارة الشمسية بابتسامة متوحّشة بيضاء كشفت لثّته، قبل أن ينقل البندقية التي كان يحملها إلى الكتف الآخر، وهي متدلّية، ثم عاد ملتجئاً إلى الفيء. بعد ذلك، عاد المصوّر إلى الفندق، من دون أن ينظر إلى الوراء، وأعاد لفّ البكرات، ووضع علامة عليها بقلم فلوماستر، ووضعها في مظروف ورقي ثقيل لإرسالها على متن رحلة تابعة لشركة الخطوط الجوية الفرنسية في اليوم التالي. وعند غروب الشمس، بينما كان يتناول العشاء على شرفة الفندق المهجورة بجوار المسبح الفارغ، على إيقاع موسيقا الأوركسترا، قيثارة وأورغ كهربائي ومغنيّة سوداء ذهب معها في تلك الليلة إلى السرير بعد دفع القيمة المطلوبة، سمع فاولكويس صراخ السجناء الذين

تجرّهم التماسيح إلى مياه النهر، فترك اللحم نصف النَّيِّئ سليماً في طبقه، من دون أن يبدأ بتقطيعه بالسكين.

لقد أثار هذا بعد ذلك بقليل مع صديق له، في مطعم في مدريد. فتساءل قائلاً: أريد أن أعرف ما إذا كان ذلك يشكّل جزءاً من اللعبة. إنْ كان ثمة أساس علمي لكلّ تلك اللحوم العقلانية المستلقية في الشمس، في انتظار أن يتمّ إرسالها إلى حتفها المروِّع. بعض القوانين الخفيّة في الحياة أو في العالم. أحتاج إلى معرفة ما إذا كانت صوري هي حقاً أقصر خطّ بين نقطتين. كان الصديق رجلَ علم، شاباً بدماغ جيد، وعضواً في أكاديميتين ومؤلّفاً لكتب شهيرة. بدأ هذا قائلاً: أرسطو، فقاطعه فاولكويس قائلاً: لا تُخرِج لي أرسطو، اللعنة! أنا أتحدّث عن الحياة الحقيقية وعن الموت. رائحة الجثة تحت الأنقاض، ورائحة الموت الزاحفة على ضفة نهر. نظر إليه صديقه في صمت لثلاث ثوانٍ. واصل حديثه من دون قلق، لم يكتفِ أرسطو بكشف ما كان يحدث، بل بحث عن السبب. قال: كي نفهم أنفسنا، علينا أن نفهم الكون؛ ولفهم الكون، علينا أن نفهم أنفسنا. ما يحدث هو أنه منذ ذلك الحين حدثت أمور كثيرة. من خلال فصل أنفسنا عن الطبيعة، فقدنا نحن الرجال القدرة على الراحة في مواجهة الرعب الكامن هناك. كلما ازدادت ملاحظتنا للأمور، فقدَ كلّ شيء معناه وشعرنا بالعجز. لاحظ أنه بفضل متعة القتل عند غودِل[1]، لم يعد من الممكن حتى العثور على مأوى في المكان الوحيد الذي اعتقدنا أنه آمن: الرياضيات. ولكن حذارِ. إنْ لم يكن ثمة راحة نتيجة المراقبة، يمكن أن تكون تلك متاحة في فعل المراقبة بالذات. أنا أشير إلى الفعل التحليلي والعلمي وحتى الجمالي لتلك المراقبة. لندعْ غودِل جانباً، إنها كالإجراءات الرياضية: فهي تتمتّع

(١) كورت غودِل فيلسوف تحليلي ألماني وعالم في المنطق والرياضيات في القرن العشرين. (م.).

بالأمان والوضوح والحتمية التي توفّر الراحة الفكرية لمن يعرفها ويتعامل معها. أقول إنها مسكِّنات للألم. لذلك نعود إلى أرسطو الذي تعرّض لسوء المعاملة، لكنه لا يزال مفيداً: الفهم، وحتى الجهد المبذول للفهم، ينقذنا. أو على الأقل يواسينا، لأنه يحوّل الرعب العبثيّ إلى قوانين هادئة.

استمرّا في تناول الطعام والحديث عن كل ذلك، بينما طرح فاولكويس الأسئلة الصحيحة واستمع إلى الإجابات بصمت، كطالب مهتمّ بعرض المعلِّم. لم يكن يعرف هذا حينئذٍ، لكنّ ذلك غيّر رؤية العالم التي كانت لديه حتى ذلك الحين، كما يعتقد، بل بطريقة ما، اكتملتْ رؤيته للعالم هي الكلمة الصحيحة، إنها عدسات كاميراته باعتبارها الطريقة الوحيدة للوصول أو المعرفة. باختصار، وضع حدْساً وصوراً مفكَّكة على النمط الصارم المتقلِّب لرقعة الشطرنج الهائلة التي تشمل العالم والعقل والحياة. وكان صديقه يقول إنه من الصعب أن يتصالح مع غياب مشاعر الكون: طبيعته القاسية. اعتبره العلماء القدامى لغزاً يمكن قراءته بامتلاك الرمز الصحيح: شيء كالكتابة الهيروغليفية التي رتّبها الله. هذا يعني أنه يمكنك بطريقة ما أن تكون على حق، لأننا إذا قمنا بتغيير كلمة الله لمفهوم نظام القانون الخفي، فإنّ الفكرة تبقى صالحة، على الرغم من صعوبة تحديدها. هل تفهم؟ يحدث هذا كما هو الحال في تخمين غولدباخ[1]: نحن نعرف أشياء لا يمكننا إثباتها. عرف العلم الكلاسيكي بوجود المشاكل المرتبطة بالأنظمة غير الخطية، أعني تلك السلوكيات غير المنتظمة أو التعسّفية أو الفوضوية، ولكنه لم يستطع فهمها بسبب الصعوبة الرياضية في معالجتها. الآن، مع تقدّم قوتنا في المراقبة، نجد المزيد والمزيد من الفوضى الواضحة في الطبيعة. لقد عرفنا، بالفعل، منذ نصف

---

(١) كريستيان غولدباخ، عالم رياضيات ألماني، عاش في القرن الثامن عشر. درس القانون أيضاً. عُرِف بتخمينه الشهير في كلّ العالم. **(م.)**.

قرن أنّ القوانين الحقيقية لا يمكن أن تكون خطّية. في تلك الأنظمة المريحة التي طمأننا بها العلم لعدة قرون، لم تغيّر التغييرات الدقيقة في الشروط الأولية من الحلّ؛ لكنْ، في الأنظمة الفوضوية، حين تختلف شروط البداية قليلاً، يتبع الكائن مساراً مختلفاً. هذا من شأنه أن ينطبق على حروبك بالطبع. وكذلك الطبيعة والحياة نفسها: الزلازل والبكتيريا والمحفّزات والأفكار. نحن نعيش في تفاعل مع المناظر الطبيعية المربِكة التي تحيط بنا. لكنْ، من الصحيح أنّ النظام الفوضوي يخضع للقوانين أو القواعد. إضافة إلى ذلك، ثمة قواعد مصنوعة من الاستثناءات، أو من المخاطر الظاهرة، التي يمكن وصفها بقوانين مصاغة بتعابير رياضية كلاسيكية. تلخيصاً للمحاضرة، يا صديقي، وقبل أن تدفع الفاتورة: على الرغم من أنه قد لا يبدو الأمر كذلك، النظام موجود في الفوضى.

هذا الشقّ في الجدار، وهو واحد من بين العديد من الشقوق، كان أيضاً جزءاً من الفوضى. على الرغم من الإسمنت الكثيف والجص الرملي اللذين استخدمهما فاولكويس على الجدار الدائري لبرج المراقبة، اتّسع أحد أكبر الشقوق بضعة سنتيمترات في الأسابيع الأخيرة. لقد أثّر بالفعل على إحدى المناطق المرسومة في الجدارية، بين اللون الأسود للدخان والمدينة المحترقة على التلّ، حيث تظهر أضواء معاكسة هندسية داكنة على خلفية من اللّهب، وهو ما حقّقه رسّام المعارك بشكل معقول للغاية، بتطبيق اللون الأحمر الإنكليزي في المنطقة الخارجية وأحمر الكادميوم مع بعض الأصفر في الوسط، وهي الحياة التي تصوّر الحرائق مانحةً ذاتها. كما أن التطوّر المتعرِّج لهذا الشقّ استجاب للقوانين الخفيّة، ولديناميكية واضحة كان من المستحيل التنبّؤ بتطوّرها. كان العالِم، صديق فاولكويس، سيقول واصفاً هذا الشقّ إنه من هذا النظام غير الخطي. لقد حاول معالجة الشقّ بملئه براتنج الأكريليك

وبغبار الرخام، ووضعه بواسطة المِسواط، ثم أعاد الطلاء من فوق هذه المواد؛ لكنّ هذا لم يغيّر من الأمر كثيراً: فاستمرّ الشقّ في تقدّمه العنيد، ببطء. فيما كان يمسح اللونين الرمادي والأزرق من أصابعه بقطعة قماش وقليل من الماء، حدّق فاولكويس في شقّ الجدار باستسلام. كان يواسي نفسه قائلاً، في المحصّلة كان هذا جزءاً من التشفير. هو تعرّج الفوضى وحواسها الخفيّة. تذكّر أنّ الطبيعة أيضاً لها أهواؤها. بهاتين العينين درس مسار الشقّ لفترة طويلة: نقطة البداية عند الحدّ الأعلى للجدارية، والمسار الهابط على شكل مروحة أو قوقعة، مقسّم إلى شقوق أخرى أصغر، الشق الرئيس يتبع مساره إلى الأسفل، ويشقّ طريقه عبر سماء الفجر الممطر الممتد نحو الشاطئ الذي أبحرت منه السفن باتجاه الفضاء المفتوح بين المدينتين: لا يزال برج بابل الحديث والبعيد لِ برويغِل الذي يكاد يكون نائماً وهادئاً، غير مدرك أنّ ذلك الفجر كان يومه الأخير، وأنّ الفجر القديم، المستيقظ والمشتعل، جاء منه قطيع اللاجئين الذين أتوا إلى الجزء السفلي من اللوحة في مستوى المقدمة: إنهم النساء والأطفال المذعورون الذين ساروا بين الأسلاك الشائكة والجنود المهدِّدين لهم بانعكاسات معدنية مستقبلية، وقد حاولوا أن يقرؤوا في عيونهم مصيرهم، كشخص يستجوب «أبو الهول». لاحظ فاولكويس أن الشقّ أخذ شكل شعاع غير حاسم بين المدينتين، لكن رسّام المعارك يعلم أنّ هذا التردّد كان ظاهرياً فقط؛ وأنّ ثمة قاعدة خفيّة تحت الطلاء والأكريليك التأسيسي وتجصيص الإسمنت، وهو قانون صارم لا مفرّ منه سينتهي به الأمر إلى تحويل الأبراج الفولاذية والزجاجية البعيدة، الجاثمة في ضباب الصباح، إلى منظر طبيعي مشابه لمنظر التل المحترق؛ وفي مكان ما في هذا الشقّ، كانت ثمة خيول وطائرات خشبية تحلّق على ارتفاع منخفض جداً باتجاه البرجين التوأمين لكلّ طروادة نائمة.

كانت أولبيدو قد سخرت منه حين بدأ بإظهار ذلك. في ذلك الوقت، لم يكن فاولكويس قد دخل بعد في شقوق المشكلة وانكساراتها، لكنه عاش بالفعل بين حالات الحدس، كما لو أنّ لديه سرباً من البعوض المزعج يحوم حوله. كانت تقول وهي ضاحكة، فجأة، بعد مراقبته لفترة بصمت: أنت تصوِّر أشخاصاً يبحثون عن الخطوط المستقيمة والمنحنيات التي ستقتلهم. تصوِّر الأشياء بحثاً عن الزوايا التي سوف تبدأ فيها بالانهيار. أنت تذهب للبحث عن الجثث والآثار التي تخمّنها قبل الأوان. أعتقد أحياناً أنك تمارس الحب معي بهذا اليأس المقفر والعنيف لأنك حين تعانقني تشعر بالجثة التي سأكون عليها يوماً ما، أو التي سنكون عليها كلانا. لقد انتهيت في المدى المتوسط، يا فاولكويس. تبدأ بالتوقّف عن أن تكون جندياً هادئاً ونحيلاً. أنت لا تعرف، لكنك مصاب بالفيروس الذي سينتهي بك الأمر معه إلى منعك من أداء عملك. في يوم من الأيام ستجلب الكاميرا وتقرّبها من وجهك، وحين تنظر من خلال عدستها سترى فقط الخطوط والأحجام والقوانين الكونية. آمل ألا أكون بجانبك في ذلك الوقت، لأنك ستصبح لا تطاق، وستكون مجرّد متوحّد: نبّال من مذهب زين[1] ينفّذ الحركات في الهواء خالي الوفاض. وإنْ كنتُ ما زلت معك، سأتركك. تشاو. أعدك بذلك. أكره الجنود الذين يطرحون الأسئلة، ولكن أكره أولئك الذين يحصلون على الإجابات. وإنْ أعجبني شيء منك، فهو الصمت الذي يحافظ عليه صمتك، وهو مشابه جداً لصورك الباردة والرائعة. لا أستطيع تحمّل الصمت الصاخب، هل تفهم؟... سمعت أو قرأت ذات مرة أنّ التحليل المفرط للحقائق ينتهي به الأمر إلى تدمير المفهوم... أم هو العكس؟ أهي المفاهيم التي تدمّر الحقائق؟

---

(١) مذهب زين هو أحد المذاهب البوذية. يمكن للمرء من خلاله الوصول إلى الحقيقة بواسطة التأمّل. **(م.)**

قالتْ له ذلك وهي تضحك من خلف زجاج كأس نبيذ، في البندقية، في آخر ليلة لنهاية العام كانا معاً. كانت قد أصرّت على العودة إلى هناك، إذ أمضت عدة مرّات ليلة رأس السنة في طفولتها، لمشاهدة معرض السرياليين في قصر غراسّي[1]. طلبت منه قائلة: أريدك أن تأخذني إلى أفضل فندق في مدينة الأشباح تلك، وأن تتجوّل معي ليلًا عبر شوارعها المهجورة، لأنه في تلك الأيام فقط يمكن العثور عليها هكذا: الجو بارد جداً لدرجة أنّ الرحّالة يتجمّدون حتى الموت على المقاعد، ويحبس الجميع أنفسهم في الفنادق والنُزل، وفي الشوارع لا يوجد سوى الجندول يتأرجح بصمت في القنوات، ويبدو شارع الحشاشين أضيق وأكثر عتمةً من أي وقت مضى، والأشكال الأربعة المنحوتة في حجر البيازيتا يقترب بعضها من بعضٍ كما لو كانت تمتلك سرّاً، إنْ تأمّلها أحد ما فسيكون جاهلاً لهذا السرّ. حين كنت فتاة صغيرة، كنت أهرب في نزهة مع وشاحي وقبعتي الصوفية، وأسمع صدى خطواتي، بينما القطط تنظر إليّ من الأروقة المظلمة. لم أعد إلى تلك المدينة منذ وقت طويل، والآن أريد أن أفعل ذلك مجدّداً. معك يا فاولكويس. أريدك أن تساعدني في العثور على ظلّ تلك الفتاة، وبعد ذلك، بالعودة إلى الفندق، تخيطه على كاحلي بإبرة وخيط، صامتاً، صبوراً، بينما تمارس الحب معي والنافذة المفتوحة وبرودة البحيرة تملأ ظهرك، وأظافري عالقة فيه، حتى تنزف وأنساك، وأنسى مدينة البندقية وكلّ ما كنتُ عليه وكلّ ما ينتظرني مهما كان عظيماً.

تذكّر فاولكويس الآن تلك الكلمات وتذكّرها وهي تمشي في تلك الأيام عبر الشوارع الضيقة المغطّاة بالثلج والأرض الزلقة والجندول المنجَّد باللون

---

(١) قصر غراسّي من أهم قصور البندقية في القرن الثامن عشر. **(م.)**.

الأبيض وسط دفقة من المياه الخضراء والرمادية، والبرد الشديد والصقيع، واحتشاد السياح اليابانيين في المقاهي، وردهة الفندق المزخرفة التي تزيّن السلالم العائدة إلى قرون مضتْ، والثريات الرائعة في غرفة المعيشة المزيّنة بشجرة عيد الميلاد الضخمة والعبثية، والمدير والبوّابين القدامى الذين جاؤوا لتحية أولبيدو وهم يدعونها آنسة فيرّارا، كما كانوا يفعلون قبل عشرة أعوام أو خمسة عشر عاماً، ووجبات الإفطار في الغرفة والإطلالة على جزيرة سان جورجيو، وإلى اليمين، الجمارك ومدخل القناة الكبرى وسط الضباب. في ليلة عيد القديس سيلفستر، ارتديا ملابسهما من أجل العشاء، لكنّ المطعم كان مليئاً بالأميركان الصاخبين ورجال العصابات السلافية مع النساء الشقراوات، لذلك انتزعا معطفيهما، وسارا في الشوارع البيضاء الجليدية إلى مقهى صغير على رصيف زاتّيريه[1]. هناك، كان يرتدي بدلة سموكِن، وهي ترتدي عقداً من اللؤلؤ وفستاناً أسود خفيفاً يبدو وكأنه يطفو حول جسدها، فتناولا العشاء المكوّن من المعكرونة والبيتزا والنبيذ الأبيض، قبل أن يسيرا إلى طرف دار الجمارك ليقبِّل بعضُهما بعضاً عند الساعة الثانية عشرة تماماً، وهما يرتعشان من البرد، بينما فجّرت الألعابُ النارية السماءَ فوق جيوديكا[2]، ثم عادا ببطء إلى الفندق، يداً بيد في الشوارع المهجورة. من الآن فصاعداً، ستكون البندقية دائماً بالنسبة لِ فاولكويس صور تلك الليلة الفريدة: انتشرت الأضواء بالضباب ورقائق الثلج الباهتة المتساقطة على القنوات، وألسنة الماء التي امتدّت على درجات من الحجر الأبيض، وانتشرت في موجات ناعمة عبر الأحجار

---

(١) منطقة زاتّيريه هي الحدود الجنوبية لمدينة البندقية. **(م.)**.

(٢) جزيرة جيوديكا في البندقية، فيها مطاعم هادئة مطلّة على البحيرة. **(م.)**.

المرصوفة بالحصى، والجندول الذي رأياه يمرّ من تحت الجسر مع راكبيْن ساكنيْن من دون حراك، مغطّى بالثلج وسائق الجندول يغنّي بهدوء. قطرات الماء أيضاً على وجه أولبيدو ويدها اليسرى تنزلق على درابزين الدَرَج في طريقها إلى الغرفة، وصرير الأرضية الخشبية، والسجادة التي علِق بها كعب الحذاء، ومرآة ضخمة إلى اليمين حيث رآها تنظر إلى نفسها أو في أثناء مرورها من أمامها، والنقوش على جدران الردهة، والضوء الأصفر الخافت الذي دخل من النافذة حين رفع ثوبها ببطء إلى وركها وهي تحدّق في عينيه في الظلام بكثافة ثابتة غير عاطفية، ونصف وجهها منير بشكل خافت وجميل كالحلم، وهما أمام السرير الكبير في غرفة النوم، بعد إلقاء معطفيهما المبلّلين. في تلك اللحظة ابتهج فاولكويس في قلبه، وكانت فرحة هادئة ووحشية في الوقت نفسه، إذ إنه لم يُقتَل في أي وقت كان من الممكن أن يحدث له ذلك؛ لأنه في هذه الحالة لن يكون هناك في تلك الليلة، ليجرّد أولبيدو من ثيابها من وركها، ولن يراها تنحسر أبداً حتى تستلقي على السرير، على غطاء السرير المرتَّب، وهي لا تزال تنظر إليه من خلال الشعر الرطب المتجمّد بالثلج الذي بلّل وجهها، وهو يرفع تنورتها حتى خصرها، فتبسط ساقيها ببطء في مزيج متعمّد من الخضوع والتحدّي الوقح، فيما هو لا يزال مرتدياً ملابسه المرتّبة، فيجثو أمامها **(...)**.

تحرّك رسّام المعارك، وهو يمرّر أصابعه على طول حواف شقّ الجدار، الخشنة والباردة. فجأة تذكّر اللحم النيِّئ بجانب آثار حيوان في الرمال. الرعب دائماً متربّص، يطلب العشور وبواكير الثمار، وهو جاهز لذبح إقليدِس[1] بمنجل

---

(١) إقليدِس الإسكندريّ، وُلِدَ في العام ٣٠٠ ق. م. عالم رياضيات ملَقَّب بأبي الهندسة. عاصر حكم بطليموس الأول في الإسكندرية. **(م.)**.

الفوضى. ترفرف الفراشات في كلّ الحروب وكلّ حالات السلام. كانت كل لحظة مزيجاً من المواقف المحتملة جنباً إلى جنب مع المواقف المستحيلة، ومن الشقوق المتوقّعة من تلك اللحظة الأولى عند درجة حرارة تبلغ ثلاثة مليارات درجة كلفن[1]، وتقع بين أربع عشرة ثانية وثلاث دقائق بعد الانفجار العظيم للكون، وهي بداية سلسلة من المصادفات الدقيقة التي تخلق الإنسان وتقتله. آلهة مخمورون يلعبون الشطرنج، ولعبة ورق الحظ في الجبل الأولمبي، ونيزك متجوّل قطره عشرة كيلومترات فقط، يضرب الأرض ويقضي على جميع الحيوانات التي تزن أكثر من خمسة وعشرين كيلوغراماً، فيمهّد الطريق أمام الثدييات الصغيرة والخائفة التي سينتهي بها الأمر، بعد خمسة وستين مليون سنة، لتصبح الإنسان العاقل، الإنسان اللُّعَبِي، الإنسان القاتل.

طروادة متوقّعة تحت كلّ صورة وكل مدينة اسمها البندقية. قم بتكريم الخيول الخشبية ذات البطن المليئة بالبرونز، أو صفّق لسادة فلورانسا في الشوارع أو احرق، بحماسة مماثلة، أعمالهم بنيران فرح سافونارولا[2]. كان ما تبقى من قرن، أو ثلاثين قرناً، هو الملخّص الذي قدّمتْه أولبيدو في تلك الليلة عند طرف مبنى الجمارك، وهي تراقب الحشد المتجمّع على الجانب الآخر من مقدمة القناة، في ساحة سان ماركوس، والمفرقعات النارية والصواريخ التي انفجرت وأصوات من كانوا يحتفلون بقدوم العام الجديد

---

(١) كلفن هي وحدة القياس المعتمدة في النظام الدولي لقياس درجة الحرارة. سُمِّيَت نسبة للفيزيائي والمهندس البريطاني اللورد كلفن. **(م.)**.

(٢) جيرولامو سافونارولا موسيقي ومتديّن وينتمي لنظام الرهبان الدومينيكان وسياسي إيطالي. مؤلّفاته محظورة. كان زعيم فلورانسا منذ العام ١٤٩٤ حتى إعدامه حرقاً في العام ١٤٩٨. **(م.)**.

من دون أن يعرفوا ما يحمله لهم. تمتمت بقشعريرة: لم يعد ثمة من برابرة. هم كلّهم في الداخل. أو ربما نحن الذين تمّ استبعادنا. هل أخبرك لماذا أنا وأنت معاً الليلة؟ لأنك تعلم أن القلادة التي أرتديها الآن مصنوعة من لؤلؤ حقيقي. ليس لأنك لاحظتَها، ولكنْ لأنك تعرفني. هل تفهم ذلك؟... هذا العالم يخيفني يا فاولكويس. إنه يخيفني لأنه يسبّب لي الضجر. أكره أنّ كلّ الحمقى يصرّحون بأنهم جزء من الإنسانية، وأنّ كلّ الضعفاء يختبئون وراء العدالة، وأنّ كلّ الفنانين يبتسمون أو يبصقون، وهو الشيء نفسه، على التاجر والناقد الذي اخترعهم. حين عمّدني والداي، فاتهما الاسم بالمليمترات. اليوم، للبقاء على قيد الحياة في كهف سيكلوب[1]، فمن الدقّة تسمية المرء بِ "لا أحد". نعم. أعتقد أنّي سأحتاج إلى جرعة قوية أخرى قريباً. حرب أخرى من حروبك الجميلة والصحية.

قرّر رسّام المعارك ترك الشقّ كما كان. في المحصِّلة، كان ذلك جزءاً من اللوحة، مثل كلّ شيء آخر. مثل مدينة البندقية، مثل عقد اللؤلؤ الخاص بِ أولبيدو، مثله هو. مثل إيفو ماركوفيتش، الذي وقف أمام النور عند باب البرج، في تلك اللحظة، من دون أن يسمع ضجيج وصوله.

---

(١) سيكلوب هو مسخ من جنس العمالقة، له عين واحدة وسط جبهته. في الميثولوجيا الإغريقية هو عامل ماهر يصنع الصواعق وأسلحة الآلهة، ويقوم بالأعمال الكبيرة. **(م.)**.

« ٩ »

- هل أنا هناك بالفعل، في الداخل؟

كان يقف أمام الجدارية، ودخان السيجارة المتدلّية من شفتيه جعل جفنيْه يتغضّنان من خلف عدسات نظارته. كان حليق الذقن، ويرتدي قميصاً نظيفاً مطويَ الكُمّين حتى المرفقين. تتبّع فاولكويس اتجاه نظرته. في منطقة لا تزال غير ملوَّنة، هو الرسم بالفحم وبعض الضربات اللونية على اللون الأبيض التأسيسي: كانت الأشكال الملقاة على الأرض مرسومة، وهي عند الانتهاء من الجدارية ستكون جثثاً مُجرَّدة بنهبِ اللصوص أشباه الغربان. كما كان هناك كلب يشمّ رفات البشر، وأشجار تتدلّى من أغصانها جثث بشرية.

- قال رسّام المعارك: بالتأكيد. كنتَ من قبل. أعتقد أن هذا هو ما يدور حوله الأمر... أو بالأحرى أنا أعرف هذا. منذ ظهورك، أنا مقتنع بذلك.

- وماذا عن مسؤوليتك؟

- لا أفهم قصدك.

- إنك مسؤول أيضاً عما يحدث في اللوحة.

وضع فاولكويس الفرشاة القصيرة في يده ثم مشى إلى الجدار حتى أصبح بجوار ماركوفيتش، مكتوف اليدين، ناظراً إلى ما كان ينظر إليه الآخر. قرّر بنفسه أنّ الرسوم بليغة بشكل معقول. على الرغم من أنه لم يكن يحظى بتقدير استثنائي

كرسّام، إلا أنّ تيقّنه من وجود يدٍ جيدة لديه للرسم كان يواسيه. وفي المحصّلة، احتوت تلك الخطوط المتنافرة والمعبّرة حرباً حقيقية. كانت خراباً ووحدة: للرجال الموتى. بدا كلّ الموتى الذين صوّرهم طوال حياته وحيدين. لا توجد وحدة أكثر كمالاً من تلك، فهي مطلقة ولا يمكن إصلاحها. كان يعرف ذلك جيداً. قرّر أنه ربما كانت لديه ميزة هناك، واضعاً الرسم أو التلوين جانباً. ما أعطى الاتساق للعمل الذي كان يقوم به في هذا البرج. لم يخبره أحد بما كان يقوله.

- لست متأكّداً من كلمة: مسؤولية. لطالما حاولت أن أكون الرجل الذي يشاهد الأشياء. رجلاً ثالثاً غير مبالٍ.

من دون أن يرفع عينيه عن اللوحة، هزّ ماركوفيتش رأسه.

- قد أقول إنك كنت مخطئاً. أعتقد أن لا أحد غير مبالٍ. تحتوي اللوحة عليك أيضاً... لكن ليس فقط بصفتك جزءاً منها، بل بصفتك عاملاً فيها أيضاً. وبصفتك سبباً لها.

- من المميّز أن تقول ذلك.

- لماذا يبدو ذلك مميّزاً لك؟

لم يُحِرْ فاولكويس جواباً. يتذكّر الآن، في حيرة قليلاً، ما أضافه صديقه العالم حين تحدّثا عن الفوضى وقواعدها: أحد العناصر الأساسية لميكانيك الكمّ هو أنّ الإنسان خلق الواقع من خلال مراقبته له. قبل هذه الملاحظة، جميع المواقف الممكنة هي التي كانت موجودة بالفعل. فقط من خلال المشاهدة، تتشكّل الطبيعة بطريقة ملموسة، فتنحاز إلى جهة ما. لذلك، كان ثمة، إذن، عدم تحديد جوهري، والرجل شاهد على ذلك أكثر من كونه بطلاً. أو لاستعجال الأمر، كلا الأمرين في الوقت نفسه: هو ضحية بقدر ما هو مذنب.

حدّقا في الجدارية، صامتين وبلا حراك. أحدهما بجانب الآخر. بعد ذلك، أزال ماركوفيتش السيجارة من فمه. انحنى الآن قليلاً ليلاحظ الرجلين اللذين يتطاعنان في المقدمة، في أسفل اللوحة.

- هل صحيح أن قلّة من المصوّرين يدفعون للناس لقتل بعضهم بعضاً أمام كاميراتهم؟

هزّ فاولكويس رأسه ببطء من جانب إلى آخر، مرّتين.

- لا. لم تكن تلك حالتي بالتأكيد. هزّ رأسه للمرّة الثالثة. مطلقاً.

استدار الكرواتي لينظر إليه باهتمام. بقي على هذه الحال للحظة، ثم سحب نَفَساً آخر من سيجارته وذهب ليطفئها في علبة الخردل الفارغة على الطاولة، بين الدهانات والفُرَش. لا يزال كتاب "عين الحرب" موجوداً هناك. قلّبَ بضع صفحاتٍ منه، مشتّتاً، وتوقّف عند واحدة.

- قال: هي صورة جيدة. أَهي التي حازت الجائزة الأخرى؟

اقترب فاولكويس. لبنان، قرب داريّا[1]. فيلم أبيض وأسود، ٤٠٠ آزا، بسرعة ١/ ١٢٥، وبقياس عدسة ٥٠ ميلّيمتراً. كان الجبل المغطّى بالثلوج، وهو لا يكاد يُرى في الضباب، بمنزلة خلفية للمشهد الأساسي: ثلاثة من رجال الميليشيات الدرزية وقت إعدامهم على يد ستة من مقاتلي الكتائب المسيحيين، جُثاة على ركبهم على بعد ثلاثة أمتار من ضحاياهم، والبنادق في مواجهة الضحايا، مُطلِقين النار عليهم. الدروز أمامهم، وهم معصوبو الأعين، اثنان في خلفية الصورة أصابتهما الطلقات بالفعل، وغبار الطلقات

(١) داريّا بلدة في جبل الشوف في لبنان. (م.).

يحرّك ملابسهم. أحدهم ينحني على بطنه ويثني ركبتيه، والآخر يرفع يديه ويسقط إلى الخلف كما لو كان العالم يتلاشى خلفه، والثالث، وهو الأقرب إلى المصوِّر، سنّه نحو أربعين عاماً، أسمر، شعره قصير، أطلق لحيته ليومين أو ثلاثة أيام، كان منتصباً وثابتاً، ينتظر برزانة الرصاصة التي لم تصل إليه بعد، كان وجهه عالياً، وعيناه مغطاة بقطعة قماش سوداء، ويده مجروحة وملفوفة بضمادة تتدلّى من عنقه وموضوعة على صدره. كان سلوكه هادئاً وكريماً لدرجة أن الجلادين اللذين كانا يصوّبان عليه، وهما شابان من الموارنة، بديا مترددّين قبل قتله، وكان إصبعاهما على زناد بندقيتهما الهجوميتين من طراز الجليل. أصيب صاحب اليد الجريحة، برصاصة بعد ثانية من التقاط فاولكويس للصورة، إذ إنه ضغط على سدّاد الكاميرا حين سمع الانفجار الأول، مقتنعاً أنهم سيسقطون جميعاً في الوقت نفسه، لقد أصيب في صدره بينما كان رفاقه على الأرض بالفعل؛ لكنّ فاولكويس لم يكن قادراً على تصويره وهو يسقط، إذ كان يصوّر بكاميرا لايكا من دون محرّك، وبالسحب اليدوي، وفي تلك اللحظة يقوم بوضع فيلم آخر للعرض التالي. لذلك التقطها عند انهيار الرجل بالفعل على ظهره، ويده المغطاة مرتفعة، جامدة بين دخان الطلقات التي تطفو في الهواء والغبار الذي أثاره سقوط جسده. التقط فاولكويس صورة ثالثة حين كان رئيس المنفّذين واقفاً بين الجثث، بعد أن أطلق رصاصة الرحمة على الأول، واستعدّ لإطلاقها على الثاني.

- علّق ماركوفيتش وإصبعه على الصورة قائلاً: هذا مثير للاهتمام. كرامة الإنسان،... إلى آخره. لكن ليس كل شخص يموت هكذا، أليس كذلك؟... في الواقع، يموت عدد قليل جداً بهذه الطريقة. إنهم يبكون ويتوسّلون ويزحفون... تلك الفظاظة التي كنا نتحدّث عنها في ذلك اليوم. من أجل البقاء.

وقد اختار محرّرو الوكالة التي أرسل إليها فاولكويس البَكَرة غير المُظَهَّرة، صورة الدرزي المنتصِب في مواجهة الموت بكرامته التي تجلّت في موقفه، والتردّد الواضح للمنفّذين ودراما الرجال المنكوبين وراءهم. حينئذٍ نشرها بعرض رائع، بعنوان، **كبرياء الموت**، أُطلق عليها لقب بليغ في مجلة إيطالية، فائزةً في العام نفسه بمبلغ عشرين ألف دولار من مؤسسة صورة الصحافة الدولية. في الكتاب الذي أمام ماركوفيتش الآن، كانت تلك الصورة متقابلة، صفحة مقابل صفحة، مع صورة أخرى التقطها فاولكويس في الصومال بعد خمسة عشر عاماً: أحد أفراد ميليشيا فرح عيديد يطلق النار على سارق في سوق مقديشو. كان المشهدان مختلفين من حيث الدافع والتأليف، وفاولكويس، متردّداً جداً في قرار مطابقتهما معاً في الألبوم؛ لكن هذا ما أقنعه: لقد أصبحا أكثر منطقية معاً. الصورة في لبنان صورة بالأبيض والأسود، هادئة، بخطوط متوازنة على الرغم من الموضوع، مخططات واضحة المعالم، نقطة التلاشي مثالية، وخطوط قطرية جاءت من بعيد لتلتقي هناك، مع المنفّذين والدروز الصَّرْعى أرضاً كالكومبارس أو كمنظر الخلفية للمشهد الأساسي، في هذا الجبل والثلج على قمته، الذي لا يكاد يُرى في غباشة الضباب: المصادفة الشديدة للبندقيتين في المقدمة، المتوازيتين المميتتين يشيران إلى صدر الدرزي الثالث المستقيم، تماماً في القلب الذي تستقرّ عليه اليد المربوطة بلفحة، انسجام شبه دائري للخطوط المنحنية، الخطوط القطرية المستقيمة والظلال التي كان مركزها تلك اليد وهذا القلب وهو على وشك أن تتوقّف دقّاته. كانت صورة مقديشو على العكس من الأولى: فيلم ملوّن، وصورة بلا حجم، مسطّحة تقريباً، مع خلفية بلون المغرة لجدار من طوب اللِّبن حيث عُرِضت ظلال مجموعة من

المتفرّجين خارج الإطار، وفي وسط المشهد، كان يقف أحد رجال الميليشيات الصومالية، مرتدياً سروالاً قصيراً منحه هيئة شابة بشكل غير عادي، وهو يمدّ ذراعه مستخدماً بندقية من طراز آ. ك. - 47 ليقرّب فوهة السبطانة من رأس الرجل المستلقي أرضاً على ظهره. شوهدت عضلات وأوتار الذراع السوداء النحيلة ترتعش من شدّة ارتداد السلاح الذي دمّرت رصاصاته وجه الرجل الساقط أرضاً، وقد رفع يديه وركبتيه وهو لا يزال على قيد الحياة، مهتزّاً بالصدمات والغبار حول رأسه، ووجهه منفجِر بشظايا حمراء، فتصفها أوليبيدو، شاحبةً، لاحقاً، بلوحة حركة نقيّة تماماً، ثم هناك خرطوشتان فارغتان، أُخرجتا حديثاً من حجرة السلاح، محاصرتان بالصورة، مشلولتان في أثناء دورانهما في الهواء، وموضهما ذهبيّ في الشمس. لم يكن لتلك الصورة عمق ولا خلفية ولا خطوط بعيدة، لا شيء غير الجدار مع الظلال، كشهود مجهولين، والمثلث المغلق والمتساوي الأضلاع والمثالي هندسياً، المتكوِّن من الرجل الواقف والضحيّة الملقاة على الأرض والسلاح كامتداد للذراع والإرادة العقلانية التي نفّذت القتل، كالمثلث الرمزي في كتب فاولكويس المدرسية ممثّلاً لله. كان ماركوفيتش قد قال إنهم يبكون ويتوسّلون ويزحفون. من أجل البقاء. لم تكن هذه هي الحال، حسب اعتقاد فاولكويس، بالنسبة للدروز الثلاثة في الصورة الأولى، الذين تركوا أنفسهم للقتل من دون أن يقولوا إنّ هذا الفم هو لي أو من دون أن يفقدوا رباطة جأشهم؛ لكنْ نعم، للصومالي في الصورة الثانية، الذي ألقى بنفسه على قدمَيِ الجلاد، متوسّلاً منه حياته بينما كان هذا يركله، وتُساء معاملته بفرح الأطفال الذين كانوا يشاهدون المشهد، فالظلال على الجدار هي لهم؛ وهكذا، جاثياً على ركبتيه ومتشبثاً بساقَيِ الميليشياويّ، تلقّى في البداية ضربة بمؤخرة البندقية، جعلته

ينقلب على ظهره، وبعد ذلك، متوسّلاً ويداه مرفوعتان لحماية وجهه، صرخ حين رأى فوهة البندقية بالقرب منه، قبل حدوث ارتجاف جسده كله وتشنّجاته الأخيرة بين طلقات الرصاص. هذه المرّة، سحب فاولكويس الصور بالمحرّك والسحب التلقائي بين الصورة والصورة: انقر، انقر، انقر، انقر، انقر، انقر، انقر، ثماني مرات، هي سلسلة كاملة بسرعة سدّاد ١/٥٠٠ وفتحة العدسة ٨. الصورة الخامسة كانت هي الأفضل: تلك التي رفع فيها الرجل المحتضِر ذراعيه وساقيه، ووجهه لا يكاد يُرى وسط تمزّقاته الحمراء. في وقت لاحق، عند ملاحظته وجود المصوّر، وكان فاولكويس حينئذٍ قد اقترب بخلسة تكتيكية لا تشوبها شائبة، بينما همستْ له أولبيدو ألا يفعل ذلك، ورجَتْه البقاء في مكانه من دون حراك، قام رجل الميليشيا الصومالية بحركة متبجّحة، والبندقية بين يديه كلتيهما، ووضع قدماً واحدة على صدر الجثة كما يفعل الصياد الذي يقف أمام المصوِّر حاملاً جائزته، قائلاً: التقطْ لي صورة. ابتسمَ واسترخى. رفع فاولكويس الكاميرا مرّة أخرى، وتظاهر بالتقاط تلك الصورة أيضاً، رغم أنه لم يفعل ذلك. لقد حصل بالفعل على مشهد مماثل في تيسيني في أريتريا: اثنان من رجال حرب العصابات لقوات التحرّر الأريتريّة يقفان استعداداً للصورة والبندقية في اليد، وأحدهما يضع قدمه على عنق جندي إثيوبيّ ميت. ولم يكن الأمر يتعلّق بنشر الصورة ذاتها مرتين؛ فمن العبث انتحال أعماله بنفسه. أما بالنسبة إلى كل ذلك، فإنّ عبارة "التقط لي صورة" وكل شيء آخر، كانتْ أولبيدو قد أعطتِ التعريف الأكثر دقّة، خلال ليلة مقديشو ذاتها، بينما كانا يشربان في الظلام بجوار النافذة، في الفندق. قالت إنّ أفريقيا تبهرني لأنها تبدو مسارَ اختبار للمستقبل. إذ تغلّبتْ على أكثر هراء الدادائيّة تطرّفاً. فهي كفيلم

للرسوم المتحرّكة على التلفزيون، إذ تصبح الشخصيات مجنونة، ومسلَّحة بالمناجل والبنادق والقنابل اليدوية.

- كرّر ماركوفيتش، قائلاً: ما دمنا على قيد الحياة.

كان فاولكويس متجهِّماً، وهو يعود ببطء من ذكرياته.

- غمغم قائلاً: لا فائدة من تسوّل الحياة بالنسبة للكثيرين. فحتى الخِسّة أمام الجلاد لا تضمن شيئاً.

ظلّ الكرواتيّ يقلّب صفحات الألبوم. في النهاية أغلقه.

- قال: إنهم يحاولون. جميعهم تقريباً، في الواقع. بعضهم ينجح في محاولته.

حدّق بتمعّن في غلاف الكتاب المغلق. صورة بالأبيض والأسود لإسفلت طريق مطار سايغون: امرأة ميتة على الأرض ورضيعها ميت وهي تعانقه. الزوج أبعد قليلاً، وطفل آخر يمسك بيده. هما ميتان أيضاً. جميعهم. بينهم، ثمة قبّعة مخروطية من القش على بركة من الدم. لم تكن تلك الصورة المفضّلة لِ فاولكويس، ولكن في ذلك الوقت وجدها هو ومحرّرو المجلّة غلافاً جيداً.

- وتابع ماركوفيتش: حين أطلقوا سراحي كنت مع آخرين في الشاحنة... لم نكدْ نقول أيّ شيء. حتى إننا لم ينظر بعضنا إلى بعض. كنا خجِلين. فنحن نعرف أشياء بعضنا عن بعض، هل تفهم ذلك؟... أشياء كنّا نريد نسيانها.

هو لا يزال واقفاً أمام الطاولة وألبوم الصور، وهو الآن هادئ لبرهة. اقترب فاولكويس من زجاجة الكونياك، وأشار إليها باستفهام. قال الآخر

لا شكراً، من دون أن يدير رأسه. قام الرسّام بصبّ القليل منه في الكوب ولعق شفتيه ووضع الكأس فوق الألبوم. ثم رفع ماركوفيتش وجهه.

- كان ثمة يافع. وسيم. سنّه نحو ست عشرة أو سبع عشرة سنة. هو بوسنيّ. كان حارس صربي قد شُغِفَ به.

ابتسم قليلاً، بهيئة مَنِ استُثيرَتْ ذكرياته. لولا التعبير في عينيه، لقلتُ إنها كانت ذكرى جميلة.

- وتابع: حين يأخذه الحارس في بعض الليالي، كان ذلك الصبي يعود دائماً بشيء ما. بعض الشوكولا، وزجاجة حليب مكثّف، وتبغ... ويعطينا كلّ شيء. في بعض الأحيان كان يحصل على الدواء لأجل المرضى... ومع ذلك، كنا نحتقره. ما رأيك؟... ومع ذلك، نأخذ كل ما يأتي به. وأؤكّد لك أننا كنا نهمين. نعم. حتى آخر سيجارة.

أنارت الشمس، التي أطلّتْ من خلال إحدى نوافذ البرج، وجه الكرواتيّ، وأصبحتْ حدقتاه أكثر وضوحاً من خلف عدسات نظارته. لمحةُ ابتسامته اختفت من شفتيه كأنما طمسها النور: لقد فرضت العينان هيمنتهما الواقعيّة، ما أعطى الانطباع بأن الابتسامة لم تكن موجودة. فكّر فاولكويس أنه في زمن آخر كان سيتحرّك بحذر، ويرفع الكاميرا ببطء حتى لا يزعج فريسته، من أجل التقاط تلك النظرة التي لم تكن متاحة لأي شخص. لا بُدّ من وجود سيرة ذاتية محدّدة لتبدو نظرته هكذا. كانت أولبيدو تدعوها نظرة المئة خطوة. قالت إنّ ثمة بشراً يسيرون مئة خطوة أبعد من البقيّة ولا يعودون أبداً. ثم يذهبون إلى الحانات والمطاعم والحافلات ولا يكاد أحد يلاحظ ذلك. كم هذا عبثيّ، أليس كذلك؟ علينا جميعاً ارتداء سيرتنا الذاتية

على وجوهنا، كسجلّ الخدمة. بعضهم يحملها بالطبع. اسمح لي أن أنظر إليك. أنت تحملها. لكنّ الآخرين لا يستطيعون قراءتها دائماً. يصادفهم الناس ولا يدركون ذلك. ربما لأنه الآن لا أحد ينظر إلى نفسه ولا إلى غيره حقاً. إلى العيون.

- وتابع ماركوفيتش: ذات ليلة، مارس العديد من زملائي اللواط مع الصبي. قالوا إنْ سلّمتَ نفسك للصربيّ، فعليك تسليم نفسك لنا. وضعوا قطعة قماش في فمه لمنعه من الصراخ. لم نفعل شيئاً للدفاع عنه.

ساد صمت طويل. لاحظ فاولكويس اللوحة الجدارية، إذ كان الطفل نصف مدمج في الرمال، ونظر إلى المرأة وهي مستلقية على ظهرها، وفخذاها عاريان وملطخان بالدماء. مرّ سيل الهاربين من المدينة المحترقة، تحت حراسة بلطجيّة مسلّحين، من دون الالتفات. كانت مجرّد قصة واحدة، ولدى الجميع مشاكلهم.

- شنق الصبي نفسه في اليوم التالي. وجدناه خلف الثكنة.

ينظر ماركوفيتش الآن إلى رسّام المعارك كما لو أنه يدعوه للحكم على الأمر. لكنّ هذا لم يقل شيئاً. أومأ برأسه فقط، ولم يرفع عينيه عن المرأة المغتصبة والطفل المرسومَيْن على الجدار. اتّبع الآخر وجهة تلك النظرة.

- هل منعت شيئاً من قبل، يا سيد فاولكويس؟ الضرب أو الموت؟... هل كان يمكنك إيقافه، وفعلت ذلك؟ ترك وقفة من الزمن متعمّدة تمرّ. أو هل حاولت ذلك؟

- في بعض الحالات.

- هل هي كثيرة؟

- لم أتتبّع عددها قط.

ابتسم الكرواتي بخبث.

- حسناً. على الأقل أنا أعرف أني ذات مرّة، نعم، أردتُ فعل هذا.

كانت تبدو عليه خيبة الأمل لأنّ فاولكويس لم يعلّق، وعيناه مثبتتان على اللوحة الجدارية. كان ثمة شخصان غير مكتملَيِ الرسم خلف الجندي في المستوى الأول، برسم صغير، وهما يراقبان الهاربين: جندياً آخر ذا هيئةٍ من العصور الوسطى ومعه أسلحة حديثة، شبحاً مجهول الوجه تحت قناع خوذته، ويصوِّب بندقيته إلى رجل مكتمل رسم الرأس والكتفين فقط. ثمة شيء ما في تعبير الضحية لم يُقنع رسّام المعارك تماماً. كان سيُغتال بعد لحظة، وفاولكويس يعرف ذلك. والمنفِّذ يعرف ذلك أيضاً. المشكلة هي في شعور الرجل الذي سيُعدَم. كان وجهه مغطّى بظلّ برونزيّ وبلون أزرق بروسي لإبراز الزوايا والتصغير، ويبدو متحلِّلاً بالخوف؛ لكنه لم يتّجه نحو الجلاد بل باتجاه المراقب أو الرسّام أو من كان يشاهد المشهد. أدرك فاولكويس أنّ هذا لم يكن مناسباً. ليس الذعر هو ما يجب عكسه على وجه هذا الرجل المُقبِل على الموت. إنْ لم يكن يراقب جلاده بل الشاهد على موته، والكاميرا المتحوِّلة إلى فُرَش، ونظرة الرسّام، والعين المتخيَّلة المستعدّة لمشاهدة موته بهذه الوقاحة، فتعبير المحكوم عليه لا يمكنه أن يعكس الخوف، بل السخط. كانت المفاجأة الساخطة هي المسحة الدقيقة. بطبيعة الحال. هو يرتدي البيجاما، وقد أخرجوه للتوّ من بيته، فكان شعره أشعث وعيناه قاتمتين، في مواجهة النظرات السلبية أوالجبانة أوالمبتهِجة أو المتواطئة من

الجيران. لقد بدا تماماً كالرجل الذي صوّره فاولكويس على كورنيش بيروت، حين تمّ دفعه تحت تهديد السلاح، حافي القدمين وهو يرتدي بيجاما مضحكة فيها معيّنات بيضاء وحمراء، ما أدّى به إلى المكان الذي كان فيه، بالفعل، أربعة سكان آخرين للبناء على الأرض قتلى. كان الرجل الذي يرتدي البيجاما يعرف ما ينتظره، لكنّ تعبيره عن الخوف، إذ تمّ جرّه ولون بشرته أصفر شاحب، تغيّر إلى الدهشة والانزعاج حين رأى خلف جلاديه الكاميرا التي صوّره بها فاولكويس الذي بلغ من العمر خمسة وعشرين عاماً قبل ذلك بأسبوع. فضغط على سدّاد الكاميرا في اللحظة المحدّدة لالتقاط تلك النظرة الغاضبة، بسبب اقتحام خصوصيته، التي ارتَسَمتْ على وجه رجل البيجاما حين لاحظ أن شخصاً ما كان يصوّره، وهو على وشك الموت، بهذه الطريقة الشريرة وبمثل هذا المظهر. التُقِطَت الصورة في الوقت المناسب، لأنّ فاولكويس حين ضغط على المُطلِق مرّة أخرى، كان الرجل قد أصيب فعلاً بالرصاص في جسده، وأخذ ينهار على الجثث الأخرى. وثمة صورة ثالثة محتمَلة، لكنه لم يلتقطها. عند رؤية أحد منفّذي الإعدام يقترب من الجثة ويتكئ عليها، قام فاولكويس بتحويل الفتحة من ٨ إلى ٥,٦ واستعدّ لالتقاط الصورة. لكن حين رأى من خلال فتحة العدسة أنّ الرجل أخذ كمّاشة من جيبه لنزع الأسنان الذهبية من الرجل الميت، منعه الغثيان من التركيز. ثم ترك الكاميرا تتدلّى على صدره ومشى من دون أن يسرع إلى سيارة الأجرة المتهالكة التي كانت بعيدة، وملصق "صحافة" عالق بزجاجها، وأمام نظرة السائق اللبناني الباسمة، دفع له دولارين عمولة مقابل كلّ صورة جيدة سهّل له التقاطها، ثم تقيّأ كلّ ما تناوله على الإفطار في ذلك الصباح في فندق الكومودور.

- علّق ماركوفيتش قائلاً: شاهد مثالي غير مبالٍ. هل هذه هي الحال؟... حسناً، لن يقول أحد شيئاً، مُشاهِداً ما ترسمه هنا. كما أنه لم تبدُ لي غير مبالٍ في اليوم الذي رأيتك فيه راكعاً على جانب طريق بوروفو ناسيليي... على الأقل حتى أخذت الكاميرا وصوّرتَ المرأة.

لم يردّ فاولكويس. كان قد توجّه إلى الجدار وانحنى قليلاً على المشهد المرسوم ليدرسه عن كثب. كان من الواضح أنه لعن نفسه لأنه لم يلاحظ ذلك من قبل. أخذ ممسحة تنظيف خضراء من المطبخ وفرك برفق وبعناية وجه الرجل الذي كان على وشك الموت، ما أدّى إلى تشويش ملامحه قليلاً، خاصة عند جزء الفم، حتى ظهرت بعض النتوءات الخشنة لطلاء الأساس الأبيض على جدار الأسمنت من الأسفل. ثم مرَّر فرشاة الخباز لتنظيف السطح المكشوط وعاد إلى الطاولة، باحثاً ضمن الفُرش الجافة، المجمَّعة في أوعية التعليب وعلب القهوة، حتى وجد الفرشاة المستديرة ذات الرقم ٤. شعر بعينَيْ ماركوفيتش فوق مؤخرة رقبته. لم يعمل رسّام المعارك قط أمام أحد، لكنه لم يهتمّ للأمر في تلك اللحظة.

- تمتم الكرواتيّ: يا للعجب! ثمة من يحدِّد الفن بشيء مثقّف ومرهف. كنت أعتقد ذلك أنا نفسي.

إنه لَمِنَ الصعب معرفة ما إذا كان يشير إلى الزخارف الدرامية على اللوحة الجدارية أو إلى ممسحة التنظيف، لكنّ فاولكويس لم يتأخّر في معرفة ذلك. قام بفتح قطرميزين زجاجيين، بغطاءَيْنِ محكمي الإغلاق، يحتويان على مزيج من الألوان، وأجرى اختباراً بالفرشاة على طبق الفرن الكبير الذي استخدمه كلوح، إذ إنه اعتاد تحضير الألوان الأكثر شيوعاً بكمية

كافية حتى لا يضيع الوقت في البحث عن درجة اللون المطلوبة. حافظت الخلطات على الملمس المناسب. شطف الفرشاة ومسحها حتى جفّتْ، وامتص طرفها، ووضع بعضاً من كل قطرميز على الطبق، ثم عاد إلى الجدار. كان ماركوفيتش وراءه. وقد التقط فرشاة رسم إنكليزية مسطّحة، بقياس بوصة ونصف، لتفحّصها بفضول.

- هل هو شَعْر حقيقي؟... لسنجاب أو لسمّور أو لشيء من هذا القبيل؟

اصطناعي، أجابه فاولكويس. كان حكّ الجدار يسبّب البلى الشديد للفُرَش. النايلون أقوى وأرخص. ثم أمضى لحظة في مراقبة الشكل، فقد رسم العينين قبل أسبوع، والوجه البيضاوي، وضربات عنيفة ومتقنة للشعر الأشعث، قريبة من تشابك بسيط في الألوان المتداخلة، وأخيراً طبّق لون البشرة، بأصفر نابولي مع الأزرق والأحمر ولون المغرة، في ضربات عمودية ثابتة حول فم الرجل الذي مات منذ ما يقرب من ثلاثين عاماً.

- قال ماركوفيتش فجأة: ذلك الحديث بالأمس عن التعذيب... ثمة شيء لم أخبرك به. لقد عذّبتُ رجلاً ذات مرّة.

كان يقف دوماً إلى جانب فاولكويس، يراقب عمله. أدار الفرشاة بين أصابعه، واختبر نعومتها على ظهر إحدى يديه. كان الرسّام قد انحنى ليغسل فرشاته، وبعد تجفيفها على قطعة القماش، وضع للتوّ الخليط الآخر، وهو الظلّ الأسمر باللون الأزرق البروسي، من أجل تحديد الوجه، وغرق الخدّان تحت عظام الخدّ، وانعطف تأثير الضوء على الرأس نحو الراصِد. لقد فعل ذلك بقدر قليل من المخاطرة، مبلّلاً المكان الرطب، تاركاً المزيجين بدورهما يذوبان في الخطوط، قبل الجفاف السريع لطلاء الأكريليك. ثم

ابتعد عن الجدار للتحقّق من النتيجة. حينها، أضحى تعبير الرجل الذي كان على وشك الموت مناسباً: الدهشة والسخط. إلامَ تنظر بحق الجحيم؟! تراقب، تصوّر، ترسم. عرف فاولكويس أنّ كلّ أمر سيعتمد، في نهاية المطاف، على يده الجيدة أو السيئة عند تنفيذه للفم، الذي لا يزال مخدوشاً وغير واضح؛ لكنه سيتعامل مع ذلك لاحقاً، حين يجفّ الباقي. انحنى ليضع الفرشاة على الشكل الحلزوني للوعاء المملوء بالماء، وأخذ يراقب من الأسفل ما فعله، وبينما كان يقف، واصَل العمل على الخطوط المحيطية، وهذه المرّة بفرك المكان مباشرة بإبهامه وإصبعه الوسطى. ثم عاد فانتبه لما قاله ماركوفيتش. قال الكرواتي إنّ ذلك كان في بداية الحرب. أعني حربي أنا، بطبيعة الحال. في حربي أنا. قبل فوكوفار. لقد تمّت تعبئتي لمدة أسبوع، حين أُمِرنا بتطهير ضواحي مدينة فينكوفتشي[1] من المدنيين الصرب. كان النظام هو نفسه الذي استخدموه: كنت تصل إلى بيت، فتُخرِج الجميع منه، وتفتح صنبور موقد الغاز، وترمي قنبلة يدوية وتذهب إلى البيت التالي. كنا نضع جانباً الرجال في سنّ القتال، من سنّ الرابعة عشرة إلى الستين تقريباً. ولا شيء آخر لا تعرفه. لكننا لم نغتصب النساء كما فعل الآخرون. على الأقلّ ليس بطريقة منظّمة. ليس كجزء من برنامج متعمّد للإرهاب والتطهير العرقي. وتمّ نقل الرجال بعيداً في الشاحنات. لا أعرف ماذا فعلوا بهم. لم أكن أهتم بالأمر، وأنا لا أهتم بذلك الآن. الحقيقة هي أنه عند وصول أحد رفاقي إلى بيت في فينكوفتشي، قال إنه يعرف تلك العائلة؛ إنهم فلاحون أغنياء ولديهم أموال مخبّأة. الأب والأم كبيران في السنّ. الابن شاب. بضع وعشرون سنة. متخلّف عقلياً.

---

(١) فينكوفتشي مدينة كرواتية تابعة لمقاطعة فوكوفار. **(م.)**.

- قاطعه فاولكويس قائلاً: لا أعتقد أنّي مهتمّ بهذه الحلقة، واستمرّ في حكّ الطلاء بأصابعه. إنها غير مدهشة ويمكن التنبّؤ بها للغاية.

بقي ماركوفيتش صامتاً للحظة، مع أخذ ذلك في الاعتبار.

- استمرّ فجأة قائلاً: كان يضحك، أتعلم ذلك؟ ضحك ذلك البائس ونحن نضربه أمام والديه... نظر إلينا بعينين واسعتين، بقدر ما كان اللعاب يسيل من فمه، وظلّ يضحك... كما لو أنه يريد أن يرضي نفسه معنا.

- ولم يكن ثمة من أموال مخبّأة بالطبع.

نظر ماركوفيتش إلى الرسّام باهتمام حازم. ثم أومأ قليلاً برأسه.

- لا شيء، ولا قرش واحد. ما حدث هو أنّ الأمر استغرق معنا وقتاً طويلاً لمعرفة ذلك. ترك الفرشاة في مكانها ووقف ويداه معلّقتان من إبهامه في جيبَيْ سرواله، وهو يراقب ما يفعله فاولكويس.

- حين غادرنا المكان هناك، استغرقنا وقتاً طويلاً للنظر إلى وجوه بعضنا بعضاً.

توقّف الرسّام عن الحكّ، ورجع خطوتين إلى الوراء، وفحص النتيجة. في غياب الانتهاء من رسم فم الرجل المحكوم عليه بالموت، تحسّن وجهه كثيراً. السخط بدلاً من الخوف. وتلك الظلال العمودية المتّسخة التي سلّطت الضوء على تعبير الوجه. الحجم والحياة على بُعد خطوة واحدة من الموت. واقعيّ كذكرياته، أو تقريباً. ذهب إلى الحوض وشطف يديه الملطّختين بالألوان، راضياً.

- لماذا شاركت؟... كان يمكنك فقط المشاهدة. ربما يمكنك حتى منعه.

رفع ماركوفيتش كتفيه، لا مبالياً.

- كانوا رفاقاً لي، هل تفهم؟... هناك طقوس جماعية. رموز مشفَّرة.

- بالتأكيد. ولوى فاولكويس فمه ساخراً. وماذا كنتَ ستفعل لو كان اغتصاباً؟ كنتَ ستتمسّك بأيّ رموز؟

- لم أغتصب أحداً قط. قال الكرواتيّ منزعجاً. ولم أرَ فعل ذلك.

- ربما لم تكن لديك فرصة لذلك.

كانت نظرة ماركوفيتش شرّيرة بشكل غير عادي. أنت أيضاً ارتكبت أموراً حقيرة، أيها السيد المصوّر. احترس. كانت كاميرتك شريكة سلبيّة عدّة مرّات... أو إيجابيّة. تذكّر الفراشة اللعينة الخاصة بك. تذكّر سبب وجودي هنا.

- الفرق هو أنّي ارتكبتُ أموري الحقيرة وحدي. أنا وكاميراتي. نقطة.

- قول ذلك هو الوقاحة.

- حقاً؟

- كنتَ محظوظاً.

- لا. رفع فاولكويس إصبعه. كان ذلك متعمّداً. لقد اخترتَها بهذه الطريقة من البداية.

- ربما أنت مخطئ. ربما كنت دائماً على ما أنت عليه، وكلمة اختيار لا علاقة لها بك. هذا من شأنه أن يفسّر كل شيء، بما في ذلك بقاؤك على قيد الحياة.

ومع ذلك، أشار ماركوفيتش إلى رأسه، موضّحاً ما هو البقاء الذي كان يشير إليه. ثم أشار إلى اللوحة. وتابع أنه يشرح أيضاً عمله في هذا المكان. إنه يؤكّد ما كنت أظنّه دائماً في صورك. لا شيء ترسمه عن الندم أو

عن التكفير عن الذنب. أشبه بِـ... على أيّ حال. أنا لا أعرف كيف أعبّر عن ذلك. صيغة. أليس كذلك؟... نظرية.

- نوع من الاستنتاج العلمي؟

أضاء وجه الكرواتي. أجاب: هذا هو. لقد أدركت للتو أنّ هذا لم يؤلم قط. ولا الآن. رؤية ما رأيته لم تجعلك أفضل أو أكثر دعماً. ما حدث هو أنّ صورك لم تعد كافية. هو ما حدث لبعض الكلمات: من كثرة استخدامها فقدت معناها. ربما لهذا السبب ترسم الآن. لكنّ الرسم أو الصور أو الكلمات، معك لا يهمّ. أعتقد أنك تشعر بالتعاطف نفسه للباحث المراقِب، من خلال المجهر، معركة إصابة الجرح. الميكروبات ضد الأميبات.

- صحّح له فاولكويس: خلايا الدم البيضاء. تلك التي تحارب الميكروبات هي الكريّات البيضاء. خلايا الدم البيضاء.

- حسناً. الكريات البيضاء ضد الميكروبات. أنت تشاهد وتدوّن الملاحظة.

عاد إليه فاولكويس وهو يمسح يديه بالقماش. ظلّ الاثنان صامتين حينئذٍ وهما ينظران إلى اللوحة.

- قال الرسّام: قد تكون على حق.

- هذا من شأنه أن يجعلك أسوأ مني.

عبر النافذة، مرّ شعاع من النور عبر خط الهاربين على اللوحة الجدارية. كانت ثمة نقاط ذهبية صغيرة، بقع من الغبار معلّقة في الهواء، ما أعطاها تماسكاً قوياً تقريباً. بدا الأمر وكأنه مركز للمراقبة في معسكر الاعتقال.

- قال فاولكويس: لقد صوّرت ذات مرّة قتالاً في بيت للمجانين.

« ١٠ »

بعد أن بقيَ وحيداً، عمل طوال مدَّة بعد الظهر حتى وقت متأخّر من الليل في منطقة ما في الجزء السفلي من اللوحة الجدارية: على الدعامة اليسرى لباب البرج، عند المحاربين الذين كانوا ينتظرون على صهوات جيادهم فرصة الدخول في المعركة، على الرغم من أنّ أحدهم كان متقدّماً على المجموعة، جاهزاً برمحه، وهو يهاجم بمفرده باتجاه حزمة من الرماح مرسومة قليلاً إلى اليسار، حيث هو تجصيص الجدار برسم الفحم فقط، أسود على أبيض، قد أظهر الأطياف المشوَّشة التي ستكون طليعة الجيش، عند الانتهاء من اللوحة. استلهم فاولكويس لطريقة تمثيل هذا الفارس المنفرد من خلال مشهد القتال في لوحة ميشيليتّو دا كوتيغنولا[١]، وهي إحدى الرسومات الثلاثة لثلاثية لوحات معركة سان رومانو: لوحة متحف اللوفر؛ في البداية كان الفارس في موقف هادئ، بأسلوب لوحة دورر[٢] المُسمّاة: الفارس والموت والشيطان. هناك، أدّى التلف بسبب مرور الزمن إلى تشويش الخطوط العريضة وإلى طبع حداثة غير

---

(١) لوحة لِ باولو أوتشيللو، موجودة في متحف اللوفر، وهي جزء من ثلاثية له. تمثّل هذه اللوحة الهجوم الحاسم لِ ميشيليتّو دا كوتيغنولا في سان رومانو، وهو قيادي إيطالي من القرن الخامس عشر. **(م.)**.

(٢) آلبرخت دورر، رسّام ألماني، عاش بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر. كانت مسيرته الفنية الحقيقية في نورمبرغ. **(م.)**.

معهودة على المشهد الأصلي، بتحويل ما كان في البداية خمسة فرسان يحملون، في وضعية الاستعداد، خمسة رماح، في تسلسل منحهم حركة استثنائية، كما لو كانوا شخصية واحدة تَحلّل تقدّمها، بصرياً، إلى أقسام: إنه إعلان مذهل عن التشوّهات الزمنية لِ دوشامب والمستقبليين، أو عن صورٍ متزامنة ومتسلسلة لِ ماريه[1]. في لوحة أوتشيللو، على ما بدا للوهلة الأولى وكأنه حصان واحد، كانت المجموعة تتكوّن من خمسة فرسان متراكبين تقريباً، ويمكن رؤية أربعة رؤوس بثلاث ذؤابات من الريش، إحداها معلّقة في الهواء. بدا أنّ محارباً واحداً يستخدم رمحين من الخمسة المرتبة في مروحة، من الأعلى إلى الأسفل، كما لو أنه هو ذاته في مراحل مختلفة من الحركة. تمّ دمج كل هذا في تحلّل ديناميكي ناجح للغاية، بطريقة التسلسل السينمائي المرئي للصورة تلو الأخرى؛ ولكن حتى الصورة الحديثة والمتعمّدة، التي يتمّ التقاطها بسرعة منخفضة للسدّاد وبعرض طويل للفيلم، لن تحصل فيها أبداً على التأثير نفسه. الزمن والمصادفة يرسمان أيضاً، بطريقتهما الخاصة.

فاولكويس، وهو ناهِب تصويري بلا عُقَد، قام بتنفيذ الفارس على اللوحة الجدارية مع مراعاة كل ذلك؛ من هنا جاء ظهور الصورة المتحرّكة للشخصية، والخطوط العريضة المختلفة التي بدت وكأنها تركت وراءها آثاراً شبحية في الفضاء. لقد عمل عن طريق رش الماء للحفاظ على الطبقات الأولى باردة ومبلّلة من الرطوبة: الألوان المخفّفة وضربات الفرشاة السريعة في

---

(١) إيتيينّ - جول ماريه، طبيب ومخترع فرنسي من القرن التاسع عشر. درس بشكل جيد ما سمّاه "الآلة الحيوانية"، أي آليات طرق التنقّل المختلفة للحيوان والإنسان وهيئاتها المختلفة. طوّر علوم التصوير المخبري والتصوير السينمائي. يُعَدّ من روّاد التصوير في تاريخ السينما. **(م.)**.

الأسفل، والكثافة والخط الثابت في الأعلى. جلس رسّام المعارك حينها على السجادة الملطخة بالطلاء؛ إذ كان راكعاً في أثناء عمله، وضع الفرشاة على لولب وعاء الماء، وفرك خاصرتيه، ورجع بضع خطوات إلى الوراء. كان هذا صحيحاً. ليس عملاً لِ أوتشيللو مدرِكاً لذاته بالطبع، ولكنه عمل لِ فاولكويس المتواضع الذي لن يقوم بتوقيعه حتى عند الانتهاء منه. لكنه يبدو جيداً. اكتملت مجموعة الفرسان الآن، في ظلّ عدم وجود بعض التعديلات التي ستُطَبَّقُ لاحقاً. فوق رؤوسهم، عند نقطة التلاشي المقصودة بينهم وبين الفارس الذي أغلق بمفرده الطريق أمام غابة حراب العدو، ارتفعت أبراج مانهاتن أو هونغ كونغ أو لندن أو مدريد، فهي ترتفع حين كانت أكثر من مجرد خطوط فحم سطحية؛ أيّ مدينة من بين المدن الكثيرة التي عاشت واثقة من قوة عمالقتها المتغطرسة: غابة من المباني الحديثة والذكية، يسكنها كائنات متأكّدة من شبابها وجمالها وخلودها، ومقتنعة بأنّ الألم والموت يمكنهما البقاء بعيداً باستخدام مفتاح الدخول في الحاسوب. يجهلون جميعاً بأنّ اختراع شيء تقني يعني اختراع حادث خاص به، بالطريقة نفسها التي كان فيها خلق الكون يحمل معه كلمة الكارثة ضمناً، منذ لحظة التركيب النووي البدائي. هذا هو السبب في أنّ تاريخ البشرية كان مملوءاً بالأبراج التي شُيّدَتْ ليتمّ إخلاؤها في غضون أربع أو خمس ساعات، ولكنها لم تكن لتقاوم سوى حريق لمدة ساعتين، وبيواخر التيتانيكس رابطة الجأش، وغير القابلة للغرق، في انتظار طوف الجليد الذي رتّبت الفوضى وجوده في النقطة المحدّدة على مخططها البحري.

تأكّد فاولكويس من ذلك كما لو أنه يراه، فقد شاهده بالفعل، وكان يراه، فهزّ رأسه مسروراً بتلك الآثار على الجدار التي لها بالفعل شكل ولون

في خياله أو في ذاكرته. ليس لديه ما يخترعه. كان كل ذلك الزجاج والفولاذ امتداداً مباشراً لهؤلاء الفرسان المصفوفين بالحديد، من خلال الثغرات الموجودة في دروعهم التي يمكن لأي بيدق متواضع أن يخترقها بنصل خنجر حادّ، بقليل من اليأس وقليل آخر من الجرأة.

كانت هي قد عرضت ذلك بدقّة متناهية في مدينة البندقية. لم يعدْ يوجد برابرة يا فاولكويس. جميعهم في الداخل.

وستضيف لاحقاً، في أوسييك، أنه لا توجد حتى أطلال كما كانت من قبل، في أثناء تصويرها لبيت اختفت واجهته بفعل تفجير قنبلة، وخلف الأنقاض المتكدّسة في الشارع، ظهرت شبكة الغرف الحميمة، وهي لا تزال قائمة بالأثاث والأدوات المنزلية والصور العائلية المعلّقة على الجدران. قالت ذات مرّة، وهي تتحرّك بحذر بين القطع الخرسانية والحديد الملتوي، والكاميرا قريبة من وجهها، باحثة عن الإطار الصحيح، بأنّ الأنقاض غير قابلة للتدمير. ألا تعتقد ذلك؟ مكثت هناك لقرون وقرون، على الرغم من أنّ الناس استخدموا الحجارة لبيوتهم والرخام لقصورهم. ثم يأتي هوبير روبير[1] أو ماغناسكو[2] مع الحامل الخاص بهما، ويقومان برسمها. لم يعُدِ الأمر كذلك الآن. ألقِ نظرة على هذا. عالمنا يصنع الحطام بدلاً من الخراب،

---

(١) هوبير روبير، هو أمين متحف، ورسّام فرنسي، ولد في باريس، وكان عضواً في الأكاديمية الملكية للرسم والنحت. عاش في القرن الثامن عشر. **(م.)**.

(٢) أليساندرو ماغناسكو رسّام إيطالي من فن الباروك المتأخّر. كان ناشطاً في الغالب في ميلانو وجنوة. اشتُهر بنوع من المنمنمات، وغالباً ما تكون خيالية أو مناظر طبيعية. يتميز أسلوبه بأشكال مجزّأة تُقَدَّمُ بضربات فرشاة سريعة وومضات ضوئية سريعة. عاش بين القرنين السابع عشر والثامن عشر. **(م.)**.

وبمجرد أن يستطيع ذلك، يضع جرافة ويجعل كل شيء يختفي ليكون جاهزاً للنسيان. الأطلال عناء وإزعاج. وبالطبع. من دون الكتب الحجرية لقراءة المستقبل، وجدنا أنفسنا فجأة على الشاطئ، بقدم واحدة في القارب ولا توجد عملة معدنية لكارونتي[1] في جيبه.

ابتسم فاولكويس لنفسه، وعيناه مأخوذتان بالجدارية. أصبح القارب على نهر الموتى غمزة تواطؤ بينه وبين أولبيدو، حيث كان عليهما، بصحبة رجال حرب العصابات الصحراويين، عبور السرير الرملي في واد بالقرب من قلطة زمور[2]، تحت النيران المغربية. حين انتظرا اللحظة المناسبة لمغادرة الملجأ المكوَّن من بعض الصخور والركض لمسافة خمسين متراً في العراء: من يذهب أولاً؟ تساءل بقلق رجل المقاومة الذي كان سيغطّيهما بنيران كلاشينكوفه، جسّت أولبيدو جيب فاولكويس، وأخذت تحدّق في وجهه بابتسامة ساخرة، فاتسعت حدقتاها الخضراوان بوهج الشمس على الرمال، وقطرات العَرَق الصغيرة على جبهتها وشفتها العليا. قالت، أتمنى أن تحضر قطعة نقود لكارونتي، وأنفاسها متلاحقة من الحماسة التي كانت تستعجل بها اللحظة. ثم لمست شحمة أذنها، تحت ضفائرها، إذ كان القرطان الذهبيان الصغيران على شكل كرتين متلألئتين؛ لم تكن ترتدي المجوهرات قط؛ واعتادت أن تشير إلى سيدات البندقية اللاتي يسخرن من قوانين مكافحة التباهي، فيتجوّلن في المدينة وتتبعهنّ خادماتهنّ اللواتي تلتمع

---

(١) كارونتي هو الاسم الإيطالي لشارون في الأسطورة الإغريقية، إذ يظهر في القارب ويحمل فيه أرواح قتلى المعارك، وقد أصبح صورة للموت والعالم السفلي. **(م.)**.

(٢) قلطة زمور هي جماعة قروية في إقليم بوجدور، في جهة العيون، في الساقية الحمراء. يشتغل غالبية سكانها في الرعي، وتعاني المنطقة مشكلة انتشار الألغام، وقلّة التساقطات المطرية. **(م.)**.

عليهنّ مجوهراتهنّ. وأضافت أنّ هذا سيكون كافياً بالنسبة إلي. وبعد ذلك، بعد جلوسها، مدّدت ساقيها الطويلتين في بنطالها الجينز المتسخ، ثم ضحكت بهدوء، وهكذا سمعها فاولكويس وهي تبتعد، فقامت بتأمين حقيبة الكاميرات خاصّتها وركضت خلف الصحراوي الذي سبقها، بينما أفرغ رجل المقاومة الآخر نصف مخزن من الطلقات على المواقع المغربية، فأخذ فاولكويس بتصويرها بالمحرّك بسرعة ٣,٤ إطارات في الثانية، وهي تتقدّم نحيلة وسريعة على الرمال، كالغزالة المتوافقة بحركاتها مع كل لحظة. وحين حان وقت العبور أخيراً، كانت تنتظره على الجانب الآخر، في المخبأ، ولا تزال ترتعش من الإثارة، وفمها شبه مفتوح وهي تلتقط أنفاسها. بابتسامة من السعادة الوحشية. تمتمت قائلة: إلى الجحيم يا كارونتي، وهي تلمس وجه فاولكويس بأصابعها. وتبتسم.

تسلّل الألم إليه مجدَّداً، لذلك ابتلع رسّام المعارك حبتين برشفة من الماء وانحنى وظهره مستند إلى الجدار. انتظر بلا حراك، ضاغطاً على أسنانه حتى يتمّ تأثير مفعول الدواء. حين نهض كانت ملابسه مبلَّلة بالعَرَق. مشى باتجاه مفتاح تبديل الإنارة وأطفأ المصباحين القويين اللذين أضاءا الجدار. ثم خلع قميصه وخرج ليغسل وجهه ويديه، وعلى الرغم من أنه لا يزال يقطر ماءً، أخذ يغوص في المشهد الليلي بخطوات طويلة وبطيئة ويداه مبلّلتان في جيبيه، بينما نسيم البحر يبرّد وجهه وجذعه العاري، والزيز الليلي الذي يصمّ صوته الآذان يهتف له من بين الشجيرات والأيكة السوداء. سمع صوت الأمواج في الأسفل، بين أحجار الخليج غير المرئي. مشى إلى حافة الجرف، وتوقّف قبله بقليل، حذِراً، وهو لا يزال أعمى من وهج مصابيح الهالوجين، ووقف هناك حتى تكيّفت شبكية عينه مع الظلام، وهو يراقب،

في البعيد، وميض المنارة والقمر والنجوم. كان يفكّر الآن في إيفو ماركوفيتش. يبدو أننا في مسابقة لموسى الحلاقة المكسورة، يا سيد فاولكويس، هذا ما قاله الكرواتي في الصباح، حين كانا ينظران إلى اللوحة الجدارية. انتهى رسّام المعارك للتوّ من سرد شيء، على طريقته الخاصة، مع فترات توقّف طويلة؛ كما هي مراجعة الذكرى لدواخله بدلاً من التحدّث مع شخص غريب، وهو لم يعد كذلك تماماً. كان يقول، إنه بيت للمجانين. لقد صوّر مرّة قتالاً في بيت للمجانين. مع أناس مجانين حقاً. مرّ خط الجبهة عبر فناء المبنى، وهو قصر قديم بالقرب من سان ميغيل، في السلفادور. حين وصل، كان الحرّاس والممرّضون قد هربوا. والمقاتلون في الداخل والجنود في الخارج، على الجانب الآخر من الجدار وفي البيت المقابل، على بعد نحو عشرين متراً. كانوا يسدّدون بكل شيء، البنادق والقنابل اليدوية، بينما المجانين يأتون ويذهبون في أوقات فراغهم، من موقع إلى آخر، يتجوّلون في الفناء بين الطلقات أو يقفون إلى جانب المقاتلين، يحدّقون فيهم، ويقولون أشياء لا اتساق فيها، يضحكون ويقهقهون، صارخين برعب عند انفجار قنبلة في مكان قريب منهم. مات منهم ثمانية أو عشرة، لكنْ، في ذلك اليوم التقط فاولكويس أفضل الصور للأحياء: رجل عجوز يرتدي سترة بيجاما، وهو عارٍ من الخصر إلى أسفل، كان يقف وسط إطلاق النار، يراقب باهتمام وهدوء شديد، ويداه متشابكتان خلف ظهره، اثنين من المسلّحين وهما يطلقان النار من الأرض. كما صوّر امرأة في منتصف العمر، سمينة شعثاء، ترتدي ثوباً ملطّخاً بالدماء، وتحتضن مقاتلاً شاباً مصاباً في رقبته، كما لو كان رضيعاً أو دمية. غادر فاولكويس المكان حين أخذ أحد المجانين بندقية الرجل الجريح وبدأ يطلق النار في جميع الاتجاهات.

- عدتُ بعد يومين لإلقاء نظرة على المكان... كانت ثمة ثقوب في الجدران والأرضية مغطّاة بأغلفة القذائف. ذهب الجنود والمقاتلون، وما زال بعض المجانين في البيت الكبير. كان ثمة براز ودماء جافة في كلّ مكان. اقترب أحدهم بغموض شديد ليريني زجاجة بدت لي أنها من الدراق لصنع شراب منه... ثم رأيت أنها كانت آذاناً مقطوعة.

تحوّل ماركوفيتش بنصف استدارة باتجاه فاولكويس. بدا مهتمّاً حقاً.

- هل التقطت صورة لها؟

- ما كانت لتُنشَر. لذلك لم أفعل ذلك.

- لكنك فعلتَ ذلك، وتمّ نشرها، صورة رجال بإطارات محترقة حول أعناقهم... في جنوب أفريقيا، على ما يبدو لي.

- لا تصدق ذلك. لقد تمّ إهمال الصور الأقسى. المعلنون عن السيارات والعطور والساعات باهظة الثمن لا يحبّون رؤية دعاياتهم بجانب هذه المشاهد.

ظلّ الكرواتي ينظر إلى رسّام المعارك. كانت ابتسامته هادئة. ثم قال:

- يبدو أننا في مسابقة لموسى الحلاقة المكسورة، يا سيد فاولكويس.

بعد ذلك عاد ماركوفيتش والتفت إلى اللوحة الجدارية. بقي كذلك لفترة طويلة جداً. أخيراً هزّ كتفيه قليلاً، انعكاساً لتأمّلات حميمة.

- من القائل إنّ الحرب استنفذت الكلمات؟

- لا أعرف. يبدو لي أنها عبارة قديمة.

- وكذبة أيضاً. من القائل: إنّ ذلك لم يكن قط في واحدة.

- أعتقد ذلك. كان فاولكويس مبتسماً قليلاً. قد تستنفذ الحرب الكلمات الغبية، ولكن ليس الكلمات الأخرى. تلك التي نعرفها أنا وأنت.

غضّن ماركوفيتش جفنيه بنظرة تواطؤ، وقد استدار نصف استدارة.

- هل تشير إلى تلك التي قلّما يتمّ التحدّث بها، أو تظهر فقط أمام من تعرفهم؟

- أشير إلى تلك، نعم.

استمرّ الآخر في التحديق في اللوحة الجدارية.

- هل تعلم، يا سيد فاولكويس؟... حين ذهبت إلى المشفى في زغرب بعد معسكر الاعتقال، كان أول شيء فعلتُه عند مغادرتي هو الجلوس في مقهى في ساحة جيلاسيك[1]. للنظر إلى الناس والاستماع إلى كلماتهم. ولم أكن أصدق ما أسمعه: المحادثة، المخاوف، الأولويات... سألت نفسي عند سماعهم: ألا يدركون الوضع؟ ما أهمية السيارة المضروبة، المهنة في الإعلام، الرسالة على التلفاز؟...هل تفهم ما أقصده؟

- تماماً.

- لا يزال هذا يحدث لي... ألا يحدث هذا لك؟... أركب في القطار، أدخل إلى حانة، أمشي في الشارع وأراهم في الجوار. أتساءل، من أين يأتون؟ هل أنا مخلوق فضائي؟... ألا يدركون حقاً أنّ حالتك ليست طبيعية؟

- لا. هم لا يدركون ذلك.

نزع ماركوفيتش نظارته وأخذ يتفقّد نظافة العدسات.

---

(١) ساحة جيلاسيك هي الساحة المركزية في مدينة زغرب في كرواتيا. (م.).

- أتعرف ما أفكّر به بعد النظر كثيراً إلى صورك؟... في أنّ الكاميرا، في الحرب، بدلاً من أن تفاجئ الأشخاص العاديين بفعل أشياء غير طبيعية، فإنّ ما تفعله هو عكس ذلك. ألا تعتقد ذلك؟... إنه تصوير أشخاص شاذّين يقومون بأشياء طبيعية.

- إنه في الواقع شيء أكثر تعقيداً. أو أكثر بساطةً. هم أناس عاديون يفعلون أشياء عادية.

تسمّر ماركوفيتش. ثم أومأ ببطء عدة مرّات ولبس نظارته.

- حسناً. أنا لا ألومهم. لم أكن أعرف نفسي من قبل. واستدار فجأة. وأنت؟...هل كان الأمر دائماً هو ما تقوله صورك؟

تلاقت نظرة رسّام المعارك بنظرته، من دون أن يفتح فمه. بعد لحظة، هزّ الآخر كتفيه مجدَّداً.

- أنتَ لم تكن قط مصوّراً عادياً، يا سيد فاولكويس.

- لا أعرف ما كنتُ عليه... أعرف ما لم أكن عليه. يبدو لي أني بدأت كأي شخص آخر: شاهداً محظيّاً من التاريخ والخطر والمغامرة. إنه الشباب. الفارق هو في أنّ معظم مصوّري الحرب الذين قابلتهم اكتشفوا الأيديولوجيا في ما بعد... بمرور الوقت أصبحوا إنسانيين أو تظاهروا بذلك.

أشار ماركوفيتش إلى الألبوم على الطاولة.

- الإنسانية ليست شيئاً أودّ قوله عن الصور الخاصة بك.

- مجرّد كلمة إنسانية، تُفسِد المصوّر. تجعله يدرك ذاته، ويتوقّف عن رؤية العالم الخارجي من خلال العدسة. فينتهي به الحال إلى تصوير نفسه.

- لكنك لم تتقاعد بسبب ذلك...

- بطريقة ما، بلى. كنت أصوّر نفسي أيضاً في النهاية.

- وهل كنت ترتاب دائماً من المناظر الطبيعية؟ من الحياة؟

فكّر فاولكويس في ذلك وهو يبحث عن الفُرَش بذهول.

- لا أدري. لا أعرف بعدُ، أعتقد أنّه اليوم الذي غادرت فيه البيت وحقيبة الظَهر على كتفي. أو ربما نعم. ربما أصبحت مصوّراً لتأكيد شكوك مبكّرة.

- أنا أفهم... رحلة ميدانية. علميّة. الكريات البيضاء وكل شيء آخر.

- نعم. الكريات البيضاء.

أخذ ماركوفيتش يمشي بضع خطوات في جميع أنحاء الغرفة، ودرس كل شيء كما لو أنّ اهتماماً جديداً أثاره: الطاولة مليئة بجرار الطلاء والخِرق والفُرش، وألبوم الصور لا يزال موجوداً، والكتب مكدَّسة على الأرض وعلى درجات السلّم الحلزوني الذي يؤدّي إلى السطح العلوي للبرج.

- هل تنام دائماً في الطابق العلوي؟

نظر إليه رسّام المعارك بقلق من دون أن يجيبه، وارتسمت على وجه الآخر ابتسامة ساخرة. قال: هذا سؤال بريء. هو فضول لمعرفة طريقة حياتك.

- وأضاف ماركوفيتش: كنت سأعبّر حتى عن وقاحتي في سؤالك عمّا إذا كنت تنام بمفردك دائماً.

"يسمّى هذا المكان خليج أرّائِث وكان ملجأ للقراصنة البرابرة"...

جاء صوت المرأة والموسيقا التي يضخّمها نظام تضخيم الصوت العام الآتي من الجرف، وسط أصوات محرّكات مركب السيّاح العابرين، كما يحدث كل يوم. أدار فاولكويس وجهه نحو النافذة التي جاء الصوت عبرها:

"... يعيش في البرج الآن رسّام معروف..."، وبقي هكذا، بلا حراك، حتى ابتعد، وتلاشى.

- قال الكرواتي: هيا. إنك من المشاهير المحلّيين.

كان قد وصل إلى أسفل الدَّرَج وأخذ يتفحّص عناوين الكتب المكدّسة هناك. التقط مجلّد الأفكار لِ باسكال، وتحت أسطره خط، في كل صفحة تقريباً، وأعاده إلى حيث كان، فوق الإلياذة، وباولو أوتشيللو لِ ستيفانو بورسي[1]، والحيوات لِ فاساري[2] ومعجم العلوم لِ سانشيث رون[3].

- إنك رجل مثقّف يا سيد فاولكويس... إنك تقرأ كثيراً.

أشار رسّام المعارك إلى الجدارية. أجابه: ما له علاقة بهذا فقط. حدّق ماركوفيتش فيه. في النهاية أضحى وجهه منيراً. قال: إنّي أفهم الآن بالفعل. هذا يعني أنك مهتم فقط بما يمكن أن يكون مفيداً لهذه اللوحة الضخمة. بما يمنحك أفكاراً جيدة.

- شيء من هذا القبيل.

---

(١) ستيفانو بورسي **(١٩٥٦ -)** مؤرّخ للفنون يدرّس تاريخ العمارة في كلية الهندسة المعمارية في جامعة نابولي الثانية. **(م.)**.

(٢) جورجو فاساري، رسّام إيطالي ومهندس معماري، من القرن السادس عشر، معروف بكتاباته الشهيرة لسيرة الفنانين الإيطاليين. **(م.)**.

(٣) خوسيه إم سانشيث رون **(١٩٤٩ -)**، فيزيائي إسباني. **(م.)**.

- حدث الشيء نفسه بالنسبة إلي. لقد أخبرتك بالفعل أنّي لم أكن قط رجل قراءة. على الرغم من أنّي حاولت عدة مرّات بسببك. أتيت لقراءة الكتب، أؤكّد لك... ولكن فقط حين يكون لها علاقة بك. أو حين أعتقد أنها ستساعدني على الفهم. كان العديد من الكتب صعباً. بعضها الآخر لم أستطع إنهاءه، مهما أردت ذلك... لكنّي قرأت بعضها. وصحيح أنّي تعلّمت أشياء منها.

بينما كان يتحدث، جال ببصره حول نوافذ البرج والباب والطابق العلوي. شعر فاولكويس ببعض القلق. بدا الكرواتي كمصوّر يدرس كيفية دخول أرض معادية وكيفية المغادرة. أيضاً كقاتل يدرس مسرح الجريمة في المستقبل.

- ألا توجد أيّ امرأة؟

لم يكن لدى فاولكويس أيّ نيّة للردّ. ومع ذلك، فقد فعل ذلك بعد خمس ثوانٍ. قال، لقد سمعتها للتوّ، وهي تمرّ من هناك. بدا ماركوفيتش متفاجئاً، وكأنه يفكّر في احتمال أنه كان يُغيظه. لا بدّ أنه استنتج ذلك، لأنه ابتسم قليلاً وهزّ رأسه.

- أصرّ فاولكويس قائلاً: أنا جاد. أو شبه جاد.

عاد الكرواتي لينظر إليه. كانت ابتسامته أوسع.

- قال: هيا. كيف تبدو؟

- ليس لديّ أيّ فكرة... أنا لا أعرف إلا صوتها فقط. كل يوم في الوقت نفسه.

- ألم ترها في الميناء؟

- مطلقاً.

- وأنتَ، ألستَ فضولياً لرؤيتها؟

- نسبياً.

وقفة صمت. لم يعد ماركوفيتش يبتسم. أصبحت نظرته مشبوهة. ذكية.

- لماذا تخبرني بذلك؟

- لأنك سألتني.

عدَّل الآخر نظارته بإصبع واحد وظلّ صامتاً لفترة وهو يراقبه. ثم جلس على إحدى دَرَجات السلّم بجانب الكتب، ومن دون أن يرفع عينيه عن رسّام المعارك، قام بالتفاتة شملت البرج.

- كيف توصّلت إلى هذا؟... كيف فعلتَ شيئاً من هذا القبيل، هنا؟

حكى له فاولكويس. حكاية قديمة. لقد كان في طاحونة قديمة ومدمّرة بالقرب من فالنسيا، رسم على جدرانها مؤلّف مجهول من القرن السابع عشر، لا شكّ أنّه جندي مرّ من هناك، رسم بالرمادي المتدرِّج مشاهد لحصار قلعة سالسيس[1]، في فرنسا. ترك ذلك بعض الأفكار في رأسه والتي ظهرت في ما بعد، بين زيارة إلى قاعة المعارك في متحف الإسكوريال[2] ولوحة معيّنة شوهدت في متحف في فلورانسا. كان هذا هو كل شيء.

---

(١) قلعة سالسيس هي قلعة كاتالونيّة، من أواخر القرن الخامس عشر، في الجزء الفرنسي من جبال البيرينيه. **(م.)**.

(٢) الإسكوريال، هو متحف مهم يقع على بعد نحو ٤٥ كم شمال غرب العاصمة الإسبانية مدريد. **(م.)**.

- لم يوافق ماركوفيتش على ذلك بقوله: لا أعتقد أنّ هذا هو كل شيء. هناك تلك الصور لك... كم هذا استثنائي! لم أعتقد قط أنك كنت رجلاً غير راض عن وظيفتك. قلت لنفسي ربما أنت مذعور. لكنك لستَ غير راض. على الرغم من أنّ ما يبدو في هذه اللوحة هو أقلّ ذعراً. ربما لأنّ اللوحات لا تُرسَم بالمشاعر. أليس كذلك؟... أم بلى. ربما ما لا يمكن رسمه بالمشاعر هي لوحة كهذه.

- تصوير النار لا يعني الشعور بأنك رجل إطفاء.

ومع ذلك، فكّر رسّام المعارك أنه على الرغم من عدم قول ذلك، إلا أن ماركوفيتش كان على حق. أو كان على حق بطريقة ما. لا يمكن رسم لوحة كهذه بالمشاعر ولا بتجاهلها. في البداية، من الضروري الحصول عليها، ثم التجرّد منها. أو التحرّر منها. لقد كانت أولبيدو هي من غيّرتْه حقاً، مرّتين وفي اتجاهين. كما علّمتْه أن ينظر. وبطريقة ما، أن يرسم. كان محظوظاً. حين ماتت وأصبحت عدسة الكاميرا ضبابية، كان هذا هو خلاصها. رسم بالنظرة التي تركتها له.

- أخبرني بأمر، يا سيد فاولكويس... هل الشعور بالذعر يجعل الرؤية عبر الكاميرا ضبابية؟

حينها، لم يستطع رسّام المعارك إلا الضحك. لقد قام هذا الشخص بعمل جيد في التتبّع والتفسير، ولكن ليس تماماً. غالباً ما كان يتجاهل الحقيقة من دون لمسها، لكنّ بعض تقديراته التقريبية كانت صحيحة. لقد قرّر بإعجاب، أنّ لديه حدساً جيداً. أسلوباً معيّناً.

- واعترف قائلاً: إنّ هذا تقدير جيد.

- أجبني من فضلك. أنا أتحدّث عن الرحمة، لا عن التقنية.

صمت فاولكويس. فقد تفاقم انزعاجه. كان كلّ شيء يسير سريعاً جداً. ولكنه قرّر أنّ ثمة متعة شريرة فيه. كالزوج الذي يشكّ في زوجته ويتحرّى عنها من وراء ظهرها حتى يقف منتصراً بيقين. تمرير إصبع برفق على الشفرة الحادة لموسى حلاقة مكسورة.

لا زال ماركوفيتش جالساً على الدَرَج. هزّ رأسه ببطء، إيجاباً، كما لو أنه سمع للتوّ إجابة لم يعطها أحد. قال إني افترضت أنه شيء من هذا القبيل.

- سأل فجأة: ألا توجد امرأة حقيقية حقاً؟

لم يُجِبْه فاولكويس. أخذ بعض الفُرَش وأخذ يغسلها بالصابون تحت حنفية صفيحة الماء. بعد هزّها بلطف، امتص أطرافها الأكثر رقّةً ووضعها كلّها في مكانها. ثم بدأ بتنظيف صينية الفرن التي استخدمها لوحاً لمزج الألوان.

- وتابع الكرواتي قائلاً: اعذرني على إلحاحي، لكنّ هذا هام. إنه جزء ممّا أتى بي إلى هنا. أما بالنسبة للمرأة على طريق بوروفو ناسيليي...

توقّف عند تلك النقطة، وهو لا يزال ينظر إلى الرسّام. واصل فاولكويس تنظيف الصينية، بلا مبالاة.

- وتابع ماركوفيتش: قبل ذلك تحدّثنا عن الذعر وضبابية الكاميرا. وهل تعرف ما هو رأيي؟...أنك كنت مصوّراً جيداً لأن التصوير هو التأطير، والتأطير هو الاختيار والاستبعاد. إنقاذ بعض الأشياء وإدانة أخرى... لا يستطيع الجميع فعل ذلك: تنصيب نفسك قاضياً لما يحدث حولك. هل تفهم ما أقصده؟... لا يمكن لأيّ شخص يحبّ حقاً إملاء هذه

الأنواع من الجُمَل. بالنظر إلى الاختيار بين إنقاذ زوجتي أو ابني، لم أكن لأستطيع الاختيار... لا. لا أعتقد ذلك.

- وماذا كنت ستختار بين إنقاذ زوجتك أو طفلك أو إنقاذ نفسك؟

- أنا أعلم إلى ماذا تُلمِّح. ثمة أناس...

توقّف مجدّداً عن الكلام، محدِّقاً في الأرض بين قدميه. قال فاولكويس حينئذٍ إنه على حق. التصوير الفوتوغرافي هو نظام اختيار مرئي. هو تأطير جزء من زاوية الرؤية الخاصة بك. يتعلّق الأمر بالوجود في المكان المناسب وفي الوقت المناسب، بمشاهدة اللعبة كما في الشطرنج.

ظلّ ماركوفيتش ينظر إلى الأرض.

- الشطرنج، كما تقول.

- لا أعرف ما إذا كان هذا مثالاً جيداً. يمكن لكرة القدم أن تكون مثالاً مناسباً أيضاً.

رفع الآخر رأسه وابتسم بغرابة، وبشكل شبه استفزازي، وأشار إلى اللوحة الجدارية.

- وأين هي موجودة؟... هل تحتفظ لها بمكان خاص على اللوحة، أم إنها جزء من كل هذا العدد الكبير من الناس؟

ترك فاولكويس الصينية من يده. لم تعجبه تلك الابتسامة الوقحة المفاجِئة. ولدهشته الحميمة، وجد نفسه للحظة يحسب فرصه في ضرب ماركوفيتش. قرّر أنّ الكرواتي كان قوياً. هو أقصر منه، ولكنه أيضاً أصغر منه سنّاً وبنيته أقوى. عليه ضربه قبل أن يتاح له الوقت للردّ. عليه الإمساك

به بشكل غير متوقّع. نظر حوله: هو بحاجة إلى شيء غير حاد. كانت البندقية في الطابق العلوي. بعيدة جداً.

- قال: هذا ليس من شأنك.

قام الآخر بزمّ شفتيه بطريقة كريهة.

- أنا لا أتفق معك في ذلك. كل ما يتعلّق بك يهمّني. بما في ذلك لعبة الشطرنج تلك التي تتحدث عنها بدم بارد... والمرأة التي صوّرتها ميتة.

كان هناك أنبوب سقالة على الأرض بجوار الباب، على بعد نحو عشرة أقدام من مكان جلوس ماركوفيتش. أنبوب ألمنيوم سميك، له ثلاثة امتدادات طولية. بغريزة حساب المسافة في الفضاء والحركة القديمة، كما لو أنّ الأمر هو التقاط للصورة، قام فاولكويس بحساب الخطوات الضرورية لالتقاط الأنبوب والوصول إلى الكرواتي. خمس خطوات نحو الباب، وأربع خطوات نحو الهدف. لم يكن ماركوفيتش لينهض حتى يراه وهو يستخدمه. في خطوتين سريعتين يمكن له الاقتراب منه قبل أن يغيّر من وضعية جلوسه. خطوة واحدة أخرى لضربه. على رأسه بالطبع. لا يستطيع منحه فرصة لإعادة لملمة قواه. ربما بضع ضربات ستفعل فعلها. أو واحدة فقط، كما يأمل. لم يكن ينوي قتله أو الاتصال بالشرطة في ما بعد. لم يكن لديه أيّ نيّة في فعل أيّ شيء. لقد كان فقط منزعجاً منه، وأراد أن يؤذيه.

- قال ماركوفيتش: يحكون أنها كانت مصوّرة أزياء وفنون. وأنك أخرجتها من عالمها وأخذتها معك. وأنكما أصبحتما شريكين و... ما هي الكلمة المناسبة؟... زوج وزوجة؟... عاشقان؟

مسح فاولكويس يديه بقطعة قماش. سأل عمّن يحكي ذلك. ثم ذهب ببطء إلى الباب، بهيئة مسترخية. أول خطوة واحدة فقط. نظر من زاوية عينه إلى الأنبوب الموجود على الأرض. أخذ الحاوية المليئة بالمياه القذرة من الفرشاة، وبدأ بتفريغها في الخارج، لتبرير الحركة. كان ماركوفيتش يقول إنّ أناساً عرفوها وعرفوك قد أخبروه بذلك. أؤكّد لك أنّي تحدثتُ إلى الكثير من الناس قبل وصولي إلى هنا. لقد قمتُ بوظائف غير مريحة في بلدان مختلفة، يا سيد فاولكويس. السفر يكلّف المال. لكن كان لديّ سبب قوي. أنا أعلم الآن أنّ الأمر كان يستحق ذلك.

- أتعلم؟ أنا أفكّر كثيراً فيها. في زوجتي. كانت شقراء، حلوة. كانت لديها عينان بلون الكستناء، مثل ابني... وتصوَّر: أنا لا أتحمّل التفكير في الطفل. يغمرني يأس أسود، وأريد أن أصرخ حتى يتمزّق حَلقي. بمجرّد أن فعلت ذلك مرّة، وصرخت، كدت أمزّق حَلقي بشكل حقيقي. حدث ذلك في نَزْل، واعتقد مالكه أني مجنون. تخيّل أني بقيتُ يومين من دون أن أكون قادراً على الكلام... أنا أفكّر فيها. إنه أمر مختلف. لقد عاشرتُ نساء أخريات بعد ذلك. فأنا رجل بالمحصّلة. لكن ثمة ليال حين أتقلّب في السرير، أتذكّرها. كانت بشرتها ناصعة البياض ولحمها... كان لديها...

كان فاولكويس عند الباب. ألقى بالمياه الوسخة وانحنى لوضع العلبة على الأرض بجوار أنبوب السقالة. كاد يهاجمه حين وجد أن غضبه قد تلاشى. وقف ببطء خالي اليدين. كان ماركوفيتش يتفحّصه بفضول حينئذٍ، وهو يراقب وجهه. استقرّت عينا الكرواتي للحظة على أنبوب السقالة.

- هذا القارب السياحي يمرّ في الوقت نفسه، مع المرأة نفسها، وأنت، ألن تذهب إلى الميناء لترى ما شكلها؟

- ربما سأفعل ذلك ذات يوم.

ابتسم ماركوفيتش قليلاً، وهو شارد.

- ذات يوم.

- نعم.

وحذّره الآخر من إصابته بخيبة الأمل. يبدو صوتها شاباً وجميلاً، لكنها قد لا تكون كذلك. قال ذلك وهو يتنحّى، تاركاً مساحة لفاولكويس، ليصعد إلى الطابق العلوي، فيفتح الثلاجة المطفأة، ويأخذ علبتَيْ جعة.

- هل عاشرتَ النساء منذ بوروفو ناسيليي، يا سيد فاولكويس؟... أفترض أنك فعلتَ هذا. لكنّ هذا مضحك، أليس كذلك؟ في البداية، خلال فترة الشباب، تعتقد أنه من المستحيل الاستغناء عنهنّ. ثم، حين تُحتّم عليك الظروف أو التقدّم في السنّ أمراً مغايراً، فتعتاد ذلك. ربما تستسلم. لكنّي لا أعتقد ذلك؛ إنّ الكلمة الصحيحة هي: العادة.

أخذ العلبة التي قدّمها له فاولكويس وحدّق فيها من دون أن يفتحها. فتح الرسّام علبته بسحب لسانها. كانت دافئة، وتناثر رذاذ الرغوة بين أصابعه.

- تمتم ماركوفيتش، مفكّراً: عِش بمفردك إذن.

شرب فاولكويس رشفات بسيطة وهو يراقبه. من دون أن ينبس ببنت شفة مسح فمه بظهر يده. هزّ الآخر رأسه بإيماءة إيجابية طفيفة. يبدو أنه كان يؤكّد شيئاً ما. أخيراً فتح علبة الجعة الخاصة به وشرب بعضها ووضعها على الأرض وأشعل سيجارة.

- هل تريدنا أن نتحدث عن المرأة الميتة على الطريق؟

- لا.

- لقد تحدثتُ أنا عن زوجتي.

نَظَرَ بعضُهما إلى بعضٍ بصمت لفترة طويلة. ثلاث نفثات من سيجارة ماركوفيتش، ورشفتان من بيرة فاولكويس. كان الكرواتي هو الذي تحدث مجدّداً.

- هل تعتقد أنّ زوجتي حاولت أن تتمتّع مع الرجال الذين اغتصبوها لتنقذ نفسها؟... أو لتنقذ ابننا؟... هل تعتقد أنها وافقت بدافع الخوف أو الاستسلام قبل قتل الطفل وتشويهها وقطع حنجرتها؟

وضع السيجارة في فمه. اندلعت الجمرة بين أصابعه، ونفحة من الدخان حجبت العينين الشاحبتين خلف النظارة. لم يقل فاولكويس شيئاً. كان ينظر إلى ذبابة نزلت على ذراع الكرواتي اليسرى بعد أن رفرفت بينهما. كان هذا يراقبها بثبات. من دون مبالاة. من دون حراك أو من دون إخافتها.

« ١١ »

رحل النسيم من اليابسة إلى البحر وكان الليل حاراً. على الرغم من ضوء القمر، يمكن رؤية كوكبة بيغاسوس[١] بأكملها تقريباً. لا يزال فاولكويس في الخارج، ويداه في جيبيه، وسط صرير زيز الليل ورفرفة اليراعات تحت أشجار الصنوبر التي تظهر سوداء مع كل ومضة من المنارة البعيدة. ظلّ يفكّر في إيفو ماركوفيتش: في كلماته وفي صمته وفي المرأة التي أشار إليها الكرواتي قبل مغادرته. ماذا كان بينك وبينها يا سيد فاولكويس، قال ذلك واقفاً ومتّجهاً إلى الباب، وعلبة الجعة الفارغة في يده وهو ينظر حوله بحثاً عن مكان مناسب لوضعها فيه. ما كان حقاً فيها، أعني في تلك الصورة الأخيرة. لقد عرض ذلك بهذه الطريقة غير الرسمية، وسط إيماءة غير منطقية، متأكّداً من عدم حصوله على جواب. ثم بعد تجعيد العلبة بين أصابعه ووضعها في صندوق من الورق المقوّى للنفايات، هزّ كتفيه. كرّر قائلاً وهو يبتعد: صورة الحفرة. تلك الصورة الغريبة التي لم تُنشَر قط.

عاد فاولكويس ببطء إلى البرج، وكتلته المظلمة تلوح فوق الجرف. كان يعتقد أَلَّا فائدة من التذكّر. لكنه حتميّ. بين النقطتين المحدّدتين بالمصادفة والزمن، بين المتحف المكسيكي وحفرة الطريق السريع في بوروفو ناسيليي،

---

(١) بيغاسوس، هو الحصان المجنَّح في الميثولوجيا الإغريقية، وقد طار إلى السماء لحظة ولادته. **(م.)**.

كانت أولبيدو فيرّارا قد أحبّته من دون أدنى شك. لقد فعلت ذلك بطريقتها المتعمّدة والحيوية والأنانية، مع لمسة من الحزن الذكي في فترات التوقّف. حول هذه الكآبة الخفيّة، الكامنة في أعماق نظرتها وكلماتها، كان دائماً يتحرّك بحذر شديد، كالمتسكّع الحكيم، محاوِلاً عدم إتاحة جعل نفسه واضحاً. هي قالت ذات مرّة إن الزهور تستمرّ في النمو صامتة وواثقة من نفسها. نحن الضعفاء. كان فاولكويس قلقاً من احتمال مواجهة واضحة لأسباب الاستسلام اليائس الذي يجري في عروقها هي بدقّة كالضخ الصحي والدقيق لقلبها، والذي يمكن ملاحظته وكأنه مرض غير قابل للشفاء، في نبض معصميها، في عنقها، في عناقها، في دوافعها وفي ذلك الفرح الغريب الذي كانت تحمي نفسها به، كما يفعل البشر الآخرون عادة بكتاب أو بكأس نبيذ أو بكلمة، إذ إنها قادرة على الضحك والقهقهة كطفل سعيد. أما بالنسبة لفاولكويس، فقد كان احتراس أولبيدو مماثلاً. خلال الوقت الذي كانا فيه معاً، كانت تراقبه دائماً من بعيد، أو بالأحرى من الخارج، ربما هي قلقة من الولوج إلى دواخله واكتشاف أنه كالرجال الآخرين الذين عرفتْهم. لم تطرح أسئلة عن النساء، عن السنوات الماضية، عن أيّ شيء. ولا بشأن اقتلاعه من جذوره للترحال، والذي استخدمه، هو، دفاعاً عن نفسه في منطقة قرّر اعتبارها معادية منذ نعومة أظفاره. وأحياناً، حين يكون في لحظات حميمة أو حنونة، وهو على وشك أن يسرّ لها بذكرى أو بشعور ما، كانت تضع أصابعها على فمه. لا يا حبيبي. اصمت وانظر إليّ. اصمت وقبّلني. اصمت وتعال إلى هنا بالضبط. أرادت أولبيدو أن تصدّق أنه مختلف، وهذا هو السبب الذي جعلها تختاره، ليس رفيقاً لها في مستقبل غير محتمَل، بل هو طريق إلى المكان الذي لا مفرّ منه، إلى حيث كان يأسها يقودها؛ ولقد حذّرها فاولكويس، بعجز، من علامات عدم

الاحتمالية تلك! وربما كان الأمر مختلفاً بطريقة ما. ذات مرّة قالت له. وكانا يصعدان سلّم فندق في أثينا، عند الفجر تقريباً، فاولكويس بسترته على كتفيه، وأولبيدو في ثوب أبيض ضيق مغلق بسحاب من الخصر إلى الظَّهر. وفكّر فجأة وهو خلفها بخطوة: لن نكون هنا يوماً ما. وفتح لها سحّاب ثوبها ببطء في أثناء صعودهما. استمرّت أولبيدو في صعود الدَّرَج من دون قلق، ويدها على الدرابزين النحاسي المذهّب، وفستانها مفتوح حتى الوركين على طول ظهرها الرائع، وكتفاها عاريان، رشيقة كغزال ثابت، كانت ستبقى على حالها تلك حتى لو التقيا زبوناً أو موظّفاً في الفندق. أخيراً وصلت إلى الطابق وتوقّفت، واستدارت لتنظر إليه. قالت بسكينة: أحبّك لأنّ عينيك لا تخدعانك. أنت لا تسمح بذلك أبداً. وهذا يعطي روحك وزناً هادئاً.

دخل إلى البرج، متلمِّساً علبة أعواد الثقاب وأشعل فانوس الغاز. وبسبب الظلمة، بدا أنّ الصور المرسومة على الجدار تحيط به كالأشباح. أو ربما لم يكن الأمر قاتماً، كما قال لنفسه وهو يوجّه نظرة دائرية بطيئة إلى المناظر الطبيعية في تلك الليلة، كلياليٍ كثيرة أخرى، جعلته ينظر إلى ضفة نهر الموتى: هو مكان فيه مياه مظلمة وهادئة، وقد اجتمعت، على الشاطئ المقابل لمراقبته، الظلال الدامية التي لا تجيب إلا بكلمات حزينة. التقط فاولكويس زجاجة الكونياك وسكب منها مقدار ثلاثة أصابع في الكوب. تمتم بعد الرشفة الأولى قائلاً: يطير الليل. ونحن تائهون في البكاء.

لا أحد يحبّ حقاً، كما قال ماركوفيتش بعد ظهر ذلك اليوم. هل كان هذا هو ما تقوله صورك دائماً؟... ومع ذلك، فقد علم رسّام المعارك أنه بهذه الطريقة فقط كان من الممكن استعراض كل شيء والحفاظ على العدسة في بؤرة التركيز.على عكس ماركوفيتش نفسه وحتى أولبيدو، اللذين أشارت

إليهما الحرب، طواعيةً أو بطريقة غير إرادية، بتغيير حياتهما أو بتدميرها، فخلال ثلاثين عاماً من السفر حول العالم خلف الكاميرا، تعلّم فاولكويس الكثير عن الإنسانية، ومراقبة ذلك؛ لكن لم يتغيّر شيء فيه. على الأقل، لا شيء من شأنه أن يغيّر الرؤية المبكرة للمشكلة. لقد كان الكرواتي على حق بطريقة ما. كانت تلك الجدارية التي تحيط به، بظلالها وأطيافها، عرضاً علمياً لتلك النظرة، التي لا ندم فيها أو تكفير. ولكن ثمة شقّ في الجدار، في اللوحة الدائرية، وهو في جوهره تأكيد ما توقّعه فاولكويس وما أضحى يعرفه الآن. على الرغم من غطرسته التقنية، فإنّ العالِم الذي درس الإنسان من خلال العزلة المجمّدة لملاحظته لم يكن من خارج العالم، حتى لو أنه أحبّ أن يعتقد بذلك. لم يكن أحد غير مبالٍ تماماً، بغض النظر عن مقدار ادعائه. قال لنفسه، كنت أتمنّى أن يكون ذلك ممكناً، مستنزفاً كأسه وهو يسكب المزيد من الكونياك. أما هو فقد جعلته أولبيدو يخرج من ذاته. في وقت لاحق، أدّى موتها إلى إنهاء الهدنة. كانت تلك الخطوات التي تمّ تنفيذها بدقّة هندسية على طريق بوروفو ناسيليي، تقريباً، كالحركة الرشيقة للحصان في شطرنج الفوضى، والتي أعادت فاولكويس إلى العزلة، هي خطوات مطمئنة إلى حدّ ما: لقد وضعت الأشياء في مكانها الصحيح. أخذ رسّام المعارك شراباً آخر بعد أن صنع نخباً صامتاً أمام الجدار، شبه المستدير، على غرار مصارع الثيران وهو يحيي الجمهور من وسط الساحة. هي الآن على الشاطئ المظلم، حيث تتحدث الظلال لنباح الكلاب وعويل الذئاب. **تأوّه الذئبة.** أما بالنسبة إلى فاولكويس، فقد أعادته خطوات أولبيدو الأخيرة إلى الأبد إلى رفقة الظلال التي سكنت البرج: هو رجل يقف بجانب النهر الأسود، تراقبه من الجانب الآخر الأشباح الكئيبة لأولئك الذين التقى بهم أحياء.

كان هو وأولبيدو يشاهدان نهراً من الضفة نفسها، رُسِمَ في لوحة في معرض أوفيزي: **لا تيبايدا، الخلوة**[1]، لِ جيراردو ستارنينا[2]، ينسبها بعضهم إلى باولو أوتشيللو أو إلى شباب فرا أنجيليكو[3]. على الرغم من مظهرها الودود والتقليدي، إذ إنّ المشاهد هي من حياة النُسك مع بعض اللمسات الصعلوكية أو المجازية أو الرائعة، كشفت الملاحظة الدقيقة للوحة عن مستوى ثانٍ يتجاوز الظهور الأول، إذ تظهر أسفل التوليف القوطي خطوط هندسية غريبة ومحتوى مريب. ظلّ فاولكويس وأولبيدو ساكنين أمام اللوحة، مفتونين بمواقف الرهبان وبقية الشخصيات فيها، وبالكثافة المجازية للمشاهد المتناثرة. قال فاولكويس إنها تبدو وكأنها أحد مشاهد ميلاد المسيح المصنوع من تماثيل عيد الميلاد، وعلى استعداد للمتابعة. لكنّ أولبيدو أمسكتْه من ذراعه، بينما ظلّت عيناها مثبتتين على اللوحة. قالت انظر. ثمة شيء مظلم مزعج. انظر إلى الحمار وهو يعبر الجسر، والمشاهد المفقودة في الخلفية، والمرأة التي تبدو وكأنها تفرّ خفية إلى اليمين، والراهب خلفها، مُطِلًّا من المغارة من فوق الصخرة. من خلال مراقبتها، تصبح بعض هذه الشخصيات شريرة، أليس كذلك؟ إنه لأمر مخيف ألّا نعرف ماذا يفعلون. ماذا يخطّطون. بماذا يفكّرون. وانظر إلى النهر يا فاولكويس. نادراً ما رأيت لوحة نادرة جداً مثلها. وديعة بشكل غامض ومظلمة جداً. يا لها

---

(١) لا تيبايدا، الخلوة، تمثّل حياة النسّاك في لحظات مختلفة من نشاطهم، وكأنهم أساطير تُروى بحيوية وواقعية وتفاصيل رائعة. **(م.)**.

(٢) جيراردو ستارنينا رسّام إيطالي، من القرن الرابع عشر، شارك في رسم اللوحات الجدارية في كنيسة كاستيلاني، فلورانسا. **(م.)**.

(٣) فرا أنجيليكو رسّام إيطالي في عصر النهضة المبكرة، من القرن الخامس عشر. **(م.)**.

من لوحة، أليس كذلك؟ لا يوجد شيء ساذج مرسوم فيها هناك. سواء كان ستارنينا أو أوتشيللو أو أي شخص آخر رسمها، وأفترض أن المتحف يودّ أن يكون أوتشيللو، لأنه يرفع من قيمتها، تبدأ بالنظر إليها متسلّياً، وشيئاً فشيئاً تتجمّد ابتسامتك.

استمرّا في الحديث عن اللوحة طوال فترة الظهيرة؛ أولاً عن طريق النهر والجسر القديم، تحت التمثال، على واجهة فاساري، بواسطة جيوفاني ديلي باندي نيري[1]؛ ثم تناولا عشاء مبكراً على شرفة مطعم في الجانب الآخر، إذ يمكنهما رؤية الجسر وقصر أوفيزي مضاءَين بنور النهار قبل الأخير. ظلّت أولبيدو منبهرة باللوحة التي كانت تعرفها بالفعل، لكنها حتى ذلك الحين لم ترها قط بهذه الطريقة مع فاولكويس. قالت: إنه الترتيب التجريدي الذي تحقّق. وبكثافة لوحة بيلّيني **الرمزية المقدسة**[2]، ألا تعتقد ذلك؟ هي سريالية جداً. تتحدّث فيها الألغاز بعضها مع بعضٍ، وتتركنا خارج محادثتها. ونحن في القرن الخامس عشر لا أقلّ من ذلك. لقد عرف هؤلاء المعلّمون القدامى أكثر من أي شخص آخر كيفية جعل غير المرئي مرئياً. هل لاحظت الجبال والصخور في الخلفية؟ إنهم يجعلون المرء يفكّر في المناظر الطبيعية الهندسية في أواخر القرن التاسع عشر، في لوحات فريدريش[3]

---

(١) جيوفاني دي جيوفاني دي ميديشي المعروف باسم جيوفاني ديلي باندي نيري كوندوتييرو، إيطالي من عصر النهضة. **(م.)**.

(٢) قصة مسيحية معروفة باسم الرمزية المقدسة، هي واحدة من الأعمال الناضجة لرسّام عصر النهضة الإيطالي جيوفاني بيلّيني. **(م.)**.

(٣) كاسبر ديفيد فريدريش، رسّام ألماني رومانسي يُعَدّ من أهم فناني جيله. عاش بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. **(م.)**.

وشييلي[1] وكلي[2]. وأتساءل ماذا يمكن أن نسمّي تلك اللوحة اليوم؟ ربما يكون اسمها **الضفة الغامضة.** أو الأفضل تسميتها: **علم اللاهوت المصوّر على تضاريس جيولوجية صارمة.** شيء من هذا القبيل. يا إلهي يا فاولكويس! كم نحن مخطئون! في مواجهة لوحة كهذه، يصبح التصوير الفوتوغرافي غير مفيد. يمكن للرسم فقط فعل ذلك. تطمح كل لوحة جيدة دائماً لأن تكون منظراً طبيعياً لمنظر طبيعي آخر غير مرسوم؛ لكنْ، حين تتزامن الحقيقة الاجتماعية مع حقيقة الفنان، لا يوجد ثمة من لوحة مطابقة لها. الشيء الرائع هو عند انفصالهما، فكان على الرسّام أن يختار بين الخضوع أو الخداع، مستخدماً موهبته لجعل إحداهما تشبه الأخرى. وهذا هو السبب في أنّ **لوحة الخلوة** لديها ما تمتلكه روائع الأعمال الفنية: رموز اليقين التي لن تكون صحيحة إلا بعد وقت طويل. والآن، من فضلك اسكب لي المزيد من هذا النبيذ. قالت كل هذا في أثناء لفّ المعكرونة حول شوكتها بسهولة تُحسَد عليها، أو مسح شفتيها بمنديلها، أو النظر في عيني فاولكويس بانعكاس نور عصر النهضة عليهما. في غضون خمس دقائق، أضافت فجأة، وخفضت صوتها، أريد أن نذهب إلى الفندق فتمارس الحب معي وتدعوني بالعاهرة، كانت تميل قليلاً نحوه، ومرفقاها على الطاولة والأصابع متشابكة، وهي تنظر إليه بوقاحة. مفهوم؟ أنا هنا معكَ، أتناول السباغيتي، وأنا بالضبط على بعد

---

(١) يغون شييلي، رسّام وفنان تشكيلي من النمسا. يُعَدُّ من فناني القرن العشرين الروّاد. اعتمدت لوحاته على الأسلوب التعبيري وحظي برعاية واهتمام من الفنان النمساوي غوستاف كليمت. عالجت أعماله تصويرات متنوعة للجسد والنفس البشرية. **(م.)**.

(٢) بول كلي، رسام ألماني ولد في سويسرا، ترواح أفكاره بين السريالية والتعبيرية والتجريدية. عاش في القرن العشرين. **(م.)**.

خمسين ميلاً من المكان الذي وُلِدتُ فيه. وبفضل ستارنينا أو أوتشيللو أو أي شخص رسم تلك الصورة حقاً، فأنا بحاجة ماسّة إلى معانقتي بعنف معقول ولكنْ قوي، وتصفير عدّاد المسافات في دماغي. أو كسره. يسعدني أن أبلغك أنك وسيم جداً يا فاولكويس. وأنا الآن في تلك النقطة تحديداً التي قد تخاطبك فيها امرأة فرنسية، من دون تكلّف، وستحاول امرأة سويسرية التحقّق من عدد بطاقات الائتمان التي لديك في محفظتك، وستسأل امرأة أمريكية عمّا إذا كان لديك الواقي الذكري. نظرتْ إلى ساعتها، قائلةً: دعنا نذهب إلى الفندق، إنْ كنت لا تمانع.

في ذلك المساء، عادا مع النور الأخير، وهما يسيران ببطء على طول ضفاف نهر آرنو، ملفوفين بغروب شمس خريفي توسكانيّ حزين، يبدو أنه قد نُسخ من لوحة رسمها كلود لورين[1]. وبعد ذلك، في الغرفة، مع النوافذ المفتوحة على المدينة والنهر القريب الذي يصدرعنه خرير التيار المائي في أثناء مروره بالسدود، مارسا الحب مدّة طويلة ومنهجية، من دون تسرّع، مع فترات توقّف قليلة للراحة لبضع دقائق، ثم المعاودة مجدّداً باندفاعٍ في شبه الظلام مع عدم وجود إضاءة أخرى غير تلك الآتية من الخارج، وهي تكفي أولبيدو كي تتأمّل نفسها معه، بشكل جانبي وتُدير وجهها نحو الجدار حيث يتمّ عرض ظلالهما. بمجرّد أن نهضت للذهاب إلى النافذة، ونظرت إلى الواجهة المظلمة وغير المحروسة لِ سان فريديانو في سيستيلو، تلفّظت بالكلمات العشر على التوالي التي سمعها فاولكويس تلك الليلة: لا

---

(١) كلود لورين، اسمه الأصلي كلود جيليه، وهو رسّام ومعماري فرنسي من العصر الباروكي. قضى معظم حياته في إيطاليا، واختص في رسم المناظر الطبيعية. عاش في القرن السابع عشر. **(م.)**.

توجد نساء كتلك التي أردتُ أن أكونها. ثم تحرّكت ببطء في جميع أنحاء الغرفة، من دون هدف واضح، شديدة الجَمال وغير محتشمة. كان لديها ميل طبيعي نحو العُري، كي تتحرّك بهذه الطريقة، بلا هوادة، بأناقة سلالتها الرائعة وبكونها العارضة التي كانت عليها لفترة قصيرة. وفي تلك الليلة، حين شاهد تحرّكاتها من سريره كحيوان رقيق ومثالي، اعتقد فاولكويس أنها ليست بحاجة إلى الإضاءة. في النهار والليل، عارية أو بملابس، حملت الضوء معها كبؤرة نور متحرّكة موجّهة إلى جسدها، تتبعها في كل مكان. لا يزال يفكّر فيها في ذلك الصباح، وهو يراقب نومها، وفمها شبه مفتوح وجبهتها متغضّنة قليلاً مع ثنية من الألم تشبه تلك التي تظهر في بعض صور عذراء إشبيلية. في فلورانسا، تأثّر بالمكان بلا شك ولأنها كانت قريبة جداً من مسقط رأسها، اكتشف فاولكويس بِحِيرة هادئة أن حبّه لأولبيدو فيرّارا لم يكن جسدياً فقط ولا فكرياً. كان أيضاً شعوراً جمالياً، مفتوناً بالخطوط الناعمة والزوايا ومجالات الرؤية الممكنة لجسدها، والحركة الهادئة المرتبطة بطبيعتها. في ذلك الصباح، وهو يتأمّلها في نومها بين ملاءات سرير الفندق المتغضّنة، شعر فاولكويس بدموع الغيرة المستقبلية المركّبة بالغيرة السابقة، بأثر رجعي: من الرجال الذين سيشاهدونها يوماً ما تتحرّك عبر المتاحف وشوارع المدينة والغرف على الأنهار القديمة، إلى أولئك الذين رأوها هكذا في الماضي. كان يعلم، لأنها أخبرته أنّ مصوّر الأزياء وخيّاط أزياء ثنائي الجنس هما أول عشاقها. لقد كان مدركاً لذلك فعلاً، لشديد أسفه، إذ ذَكَرتْه أولبيدو في مناسبة واحدة، من دون أن يخطر ذلك بباله أو يطلب منها أيّ شيء. قالت ذلك بشكل عرضي أو متعمّد، وحدّقت فيه متربّصة به، حتى تحدّث هو، بعد صمت قصير، عن أمر آخر. ومع ذلك، فقد أيقظت الفكرة في فاولكويس غضباً داخلياً بارداً غير منطقي وغير قابل للتفسير، ويحدث

ذلك معه حتى الآن! لم يذكر جهاراً ما أسرّته هي له، ولم يتحدث عن تجاربه الخاصة، إلا على سبيل المزاح أو التعليق العَرَضي؛ كما هي الحال في المقارنة، كونها زبونة مشهورة في بعض أفضل فنادق ومطاعم أوركينو في أوروبا ونيويورك، فقد أشار فاولكويس ساخراً إلى أنهم يعرفونه أيضاً في أفضل بيوت الدعارة في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. لذلك، احرص على أن أستفيد من ذلك، هكذا كان ردّ أولبيدو... كانت ذات بصيرة نافذة: فتعرف كيف تنظر إلى الصور وإلى الرجال. وهي قادرة قبل كل شيء على الاستماع إلى كل صمت باهتمام كبير؛ كما لو كانت طالبة تقدّمت إلى حلّ مسألة عرضها المعلّم للتو على السبورة. لقد كانت تفكّك أيّ صمت قطعة قطعة، تماماً كما يفكّك صانع الساعات الساعات. وهذا هو السبب في أنها يمكنها أن تخمّن بسهولة عدم ارتياح فاولكويس في التصلّب المفاجئ لعضلاته، وفي تعبير عينيه، وفي الطريقة التي يقبّلها بها أو في عدم تقبيلها. قالت، شارحةً ما لم يقلْه هو قط: إنّ جميع الرجال أغبياء إلى حدّ كبير. حتى الأذكى من بينهم هم كذلك. ولا يمكنني تحمّل ذلك. أكره أن يناموا معي ويفكّروا فيمن ذهب إلى الفراش معي من قبل، أو من سينام معي بعد ذلك.

صعد فاولكويس إلى الطابق العلوي حاملاً كأس الكونياك في يدٍ، وفانوس الغاز في اليد الأخرى. جعل الشراب أصابعه خرقاء وهو يفتّش في الجارور الذي كان بمنزلة طاولة بجوار السرير العسكري، حيث ينام. كان يضع جانباً العديد من الأوراق والوثائق والدفاتر، إلى أنْ وجد الصورة التي يبحث عنها: هي الصورة الوحيدة التي احتفظ بها لنفسه، وقد مضى عليه وقت طويل لم يتأمّلها فيه. كانت في الواقع صورة لهما، لأنّ أولبيدو تظهر فيها أيضاً: هذه المرّة، هو يُرى في الصورة، إِذ ثمة بيت مدمّر بعد انتهاء القصف.

كان فاولكويس نائماً عنده على الأرض، وفمه مفتوح، وذقنه غير حليقة، ورأسه مستريح على حقيبته، وحذاؤه وسرواله ملطّخان بالطين، وكاميرتا نيكون ولايكا على صدره وقبعة قماشية تغطّي عينيه. وأولبيدو لحظة الضغط على السدّاد، وجهها الذي تخفي الكاميرا نصفه، ينعكس جزئياً في المرآة المكسورة على الحائط. كانت قد التقطتها في بلدة الخرايب[1]، جنوبي لبنان، بعد القصف الإسرائيلي؛ لكنّ فاولكويس لم يكتشف ذلك إلا بعد مدّة طويلة، بمجرّد أن انتهى الأمر، حين كان يأمر بإرسال ممتلكاته إلى العائلة. هي صورة بالأبيض والأسود، بإضاءة خلفية لشروق الشمس الجميل الذي كان يُطيل الظلال على جانب واحد من الصورة، وبتأطير لِ فاولكويس وبإضاءة لصورة أولبيدو على الجانب الآخر، وبتجزئتها ثلاث مرّات في المرآة المكسورة. أظهرت إحدى الانعكاسات وجهها خلف الكاميرا، وضفائرها، وجذعها المرتدي لقميص داكن، والجينز المقولَب على الخصر؛ أظهرت الأخرى الكاميرا، والجانب الأيمن من الجسم والذراع والورك؛ وأظهرت الثالثة الكاميرا فقط. وفي كل جزء من تلك الصورة غير المكتملة، كانت أولبيدو تبدو وهي تتلاشى في انعكاسها الخاص، وهي تتحلّل في كل لحظة من ذلك الشرود وتثبت في الزمن، في مستحلب الفيلم الفوتوغرافي، كمحارب باولو أوتشيللو، الذي رسمه فاولكويس في لوحته الجدارية.

---

(١) الخرايب، قرية لبنانية في قضاء صيدا في محافظة الجنوب، تقع بين مدينتي صيدا وصور على الساحل. **(م.)**.

« ١٢ »

لقد ذهبتْ معه للتوّ. باكراً جداً. قالتْ، أريد مرافقتك. أحتاج إلى فيرجيل[١] صامت، وأنت موهوب في هذا. أريد مرشداً جميل المظهر، هادئاً وقاسياً كما في أفلام السفاري في الخمسينيات. أخبرتْه أولبيدو بذلك ذات ليلة شتاء أمام منجم مهجور في بورتمان[٢]، بالقرب من قرطاجنّة[٣]، على البحر المتوسط. كانت ترتدي قبعة صوفية، وأنفها أحمر بسبب البرد، وأصابعها تخرج من أكمام طويلة لكنزة حمراء سميكة. تحدّثت بجديّة شديدة، ونظرت في عينيه، ثم حلَّت الابتسامة. لقد سئمتُ من فعل ما أفعله، لذلك أنا متمسّكة بك. وأنتَ حازم. آه يا موت! لنُبحرْ. إلى آخره. صوري الخاصة ولدتني. إنها كذبة أنّ التصوير الفوتوغرافي هو الفن الوحيد الذي لا يكون فيه التأهيل حاسماً. الآن كلّ الفنون هكذا. كلّ هاوٍ لكاميرا

---

(١) فيرجيل شاعر روماني **(٧٠ ق.م. – ١٩ ق.م.)**. كتب القصيدة القصصية الإنياذة، التي تحكي عن هروب الأمير إينياس من مجزرة طروادة، في العام ١٢٠٠ ق.م.، إلى روما ليؤسّس هناك العِرق اللاتيني. قضى الشاعر طفولته في ضيعة هادئة. **(م.)**.

(٢) بورتمان منطقة في مورسيا في إسبانيا. **(م.)**.

(٣) قرطاجنة، مدينة ساحلية تقع في منطقة مرسية جنوب شرق إسبانيا. بناها صدر بعل القرطاجي سنة ٢٣٠ قبل الميلاد. **(م.)**.

بولوروید الفورية، قد خالط مان ريه[1] أو براسّاي[2]. هل فهمت؟ ولكنه أيضاً قد خالط بيكاسو أو فرانك لويد رايت[3]. قرون من الفخاخ المتراكمة تلقي بثقلها على كلمتَيِ الفن والفنان. ما تفعله، أنا لا أعرف حقاً ما هو؛ لكنه يجذبني. أراك تلتقط صوراً ذهنية طوال الوقت، مركِّزاً على ذلك كما لو كنت تمارس أسلوباً غريباً لِ بوشيدو[4]، بالكاميرا بدلاً من سيف الساموراي. أظنّ أنّ الفن الحالي الوحيد الحي والمحتمل هو فن الصيد الذي لا يرحم. ولا تضحك أيها السخيف. أنا جادّة في كلامي. بدأت أفهم ذلك الليلة الماضية، حين كنت تعانقني كما لو كنا على وشك الموت. أو كما لو أنّ شخصاً ما سيقتلنا معاً في أيّ لحظة.

هي كانت ذكيّة. جداً. لقد لاحظت أنه لم يشرع قط في شرح أيّ شيء أو حلّه أو تغييره. أنه كان يسعى فقط إلى رؤية العالم في بُعده الحقيقي، من دون قشرة الحياة الطبيعية الزائفة، واضعاً أصابعه في مكانِ ضربات نبض الحياة الرهيب، حتى لو نزعها وهي ملطّخة بالدماء. من جانبها، كانت

---

(١) مان ريه مصوّر أميركي من القرن العشرين، قضى معظم حياته المهنية في فرنسا. كان مساهماً في الدادائية والسريالية. **(م.)**.

(٢) براسّاي فنان من المجر من القرن العشرين: مصوّر ورسّام ونحّات من الموجة الجديدة. **(م.)**.

(٣) فرانك لويد رايت، كان واحداً من المعماريين الروّاد والأوائل في النصف الأول من القرن العشرين. حتى الآن هو الأشهر عبر تاريخ أمريكا. عاش بين القرنين التاسع عشر والعشرين. **(م.)**.

(٤) بوشيدو، هي مجموعة من القوانين الأخلاقية التي كان يتبعها المحاربون في اليابان، خلال العصور الوسطى، تمّ تدوينها خلال فترة إيدو 1603 - ١٨٦٧. تأثّرت هذه التعاليم بمذهب زن البوذي والعقيدة الكونفوشيوسية. **(م.)**.

أولبيدو تدرك أنها عاشت في عالم خيالي مذ كانت طفلة، كبوذا الشاب الذي أخفتْ عائلته عنه وجود الموت لمدة ثلاثين عاماً، كما حكى. كنتَ تقول أنت نفسك يا فاولكويس، إنّ الكاميرا هي جواز سفري إلى الواقع: حيث لا يمكن تزيين الأشياء بالغباء أو الخطاب أو المال. أريد انتهاك سذاجتي القديمة. براءتي التي تعرّضتْ لسوء معاملة مبالغ فيه جداً. ربما لهذا السبب، فهي حين تمارس الحب، تهمس بألفاظ نابية كثيفة أو تجعله يعاملها، أحياناً، بعنف تقريباً. لقد قالتْ ذات مرّة إنّي أكره هذا التصرّف الملآن بالنفاق والعفّة والصعوبة عند النساء، الذي رسمه هؤلاء الناس الشماليون، وكانا حينئذٍ في المعرض الوطني في واشنطن، أمام لوحة "بورتريه لسيدة"، للرسّام فان دير فايدن[1]. هل تفهم يا فاولكويس؟ على العكس من ذلك، فإنّ السيدات الإيطاليات أو القديسات الإسبانيات لديهنّ كل الحرّية، ففي حالة فلتَ الفحش من شفاههنّ، فهنّ يعرفنَ بالضبط ما يقلنَه. مثلي تماماً.

مذّاك فصاعداً، لم تعد أولبيدو تنتج أي عمل انطلاقاً من الجمال والسحر اللذين تربّت عليهما وعاشت فيهما، لكنها أدارت ظهرها لهما عن عمد. شكّلت كل صورها الجديدة ردة فعل على ذلك. بالفعل، لم يكن فيها أناس ولا جمال قط؛ فقط الأشياء المكدّسة، كما هي الحال في محل لبيع الملابس، هي بقايا حيوات غائبة، ألقى بها الزمن عند قدميها: أنقاض، حطام، هياكل مبانٍ سوداء مظلّلة في سماء قاتمة، ستائر ممزّقة، أوانٍ فخارية مكسورة، خزائن فارغة، أثاث محترق، أغلفة رصاص، آثار شظايا على

---

(١) بورتريه لسيدة **(أو** بورتريه امرأة**)** هي لوحة زيتية صغيرة، "زيت على خشب البلوط"، نفّذها الرسام الهولندي روجير فان دير فايدن، نحو العام ١٤٦٠. **(م.)**.

الجدران. كانت تلك نتيجة لعملها خلال ثلاث سنوات، بالأبيض والأسود دائماً، وهذا نقيض مشاهد الفن أو الموضة التي قامت هي ببطولتها أو صوّرتها من قبل؛ في اللون والضوء وتركيز العدسة التي جعلت العالم أكثر جمالاً مما هو في الواقع. انظر كم كنتُ جميلة في الصور! قالت ذات مرّة وهي تعرض على فاولكويس غلاف المجلة: أولبيدو بالمكياج، لا تشوبها شائبة، تقف أمام الكاميرا على جسر بروكلين المتلألئ بالمطر. كم أنا جميلة بشكل لا يُصَدَّق! وإنْ كنت لطيفاً، انتبهْ إلى شبه الجملة هنا. لذا، من فضلك أعطني ما ينقصني في عالمي القديم هذا. أعطني قسوة الكاميرا غير المتواطئة. التصوير كفن هو أرض خطرة: يفضّل عصرنا الصورة على الشيء، والنسخة على الأصل، والتمثيل على الواقع، والمظهر على الكائن الحيّ؛ يفضّل أن أسرق العبارات من ساشا ستون[1] أو فيورباخ[2]، وأنا مرتدية ملابس أفضل مصمّمي الأزياء. لهذا أنا أحبّك الآن. أنت طريقتي في القول: إلى الجحيم لمجلات الموضة، وإلى الجحيم لمجموعة أزياء الربيع في ميلانو، وإلى الجحيم لِ جورجيو موراندي[3] الذي أمضى نصف حياته في رسم الطبيعة الصامتة

---

(١) ساشا ستون، هي ناقدة سينمائية وصحافية أمريكية، ولدت في العام ١٩٦٥ في لوس أنجلوس في الولايات المتحدة. **(م.)**.

(٢) لودفيغ فيورباخ فيلسوف أنثروبولوجيّ ألماني، من القرن التاسع عشر. هو مشهور بكتابه "جوهر المسيحيّة"، الذي قام فيه بنقد المسيحية، وكان مؤثّراً للغاية في أجيال من المفكّرين اللاحقين، بمن فيهم كارل ماركس، وفريدريك إنغلز، وريتشارد فاغنر، وفريدريك نيتشه. دعا فيورباخ إلى الليبرالية والإلحاد والمادية. **(م.)**.

(٣) جورجيو موراندي رسّام إيطالي من القرن العشرين، متخصّص في رسم الطبيعة الميتة. لوحظت لوحاته بسبب دقتها اللونية في تصوير موضوعات بسيطة اقتصرت بشكل أساسي على المزهريات والزجاجات والحوض والزهور والمناظر الطبيعية. **(م.)**.

مع الزجاجات، إلى الجحيم لِ وارهول[1] وعلب الحساء الخاصة به، إلى الجحيم لهراء الفنان الذي يباع معلَّباً في مزادات كلايمور لأصحاب الملايين. قريباً لن أحتاج إليك يا فاولكويس؛ لكني سأكون دائماً ممتنّة لحروبك. فهي حرّرتْ عينيَّ من كلّ ذلك. إنها رخصة مثالية للذهاب إلى حيث أريد أن أذهب: الفعل، الأدرينالين، الفن سريع الزوال. إنها تحرّرني من المسؤوليات وتجعلني سائحة من النخبة. يمكنني النظر أخيراً. بعينيَّ. التأمّل في العالم من خلال نظامين ممكنين فقط: المنطق والحرب. لا يوجد فارق كبير بيني وبينك في ذلك أيضاً. لا أحد منا يقوم بالتصوير الصحافي الأخلاقي. من يفعل ذلك؟

اتّخذتْ أولبيدو قرارها في مرافقته في أثناء تأمّلهما للمناظر المدمّرة في بورتمان. أو على الأقلّ كان هذا حين قال ذلك. اقترح فاولكويس قائلاً، أنا أعرف مكاناً واحداً مطابقاً للوحة الدكتور آتل، ولكن من دون نار أو حمم بركانية. الآن بعد أن عرفت تلك اللوحات وعرفتك، أودّ العودة إلى هناك وتصويرها. نظرت إليه، متفاجئة، من فوق فنجان قهوتها وقالت هذه ليست حرباً، وأنا اعتقدت أنك تصوّر الحروب فقط، حينئذٍ، كانا يتناولان الإفطار في بيت فاولكويس في برشلونة، فخطرت له تلك الفكرة. أجابها: بطريقة ما، هذه اللوحات وهذا المكان هما أيضاً جزء من الحرب. هكذا، استأجرا سيارة واتجها جنوباً، حتى غروب الشمس في فصل الشتاء، في صمت الطرق الترابية

---

(١) آندي وارهول، فنان أمريكي من القرن العشرين. كان رسّاماً يقوم بالطباعة بالشاشة الحريرية، كما كان صانع أفلام مرتبطاً بحركة فن البوب في الولايات المتحدة. أسّس مجلة "إنترفيو" في العام ١٩٧٣. في مدينة بيتسبرغ يوجد متحف باسمه، يحتوي على كثيرٍ من أعماله. **(م.)**.

المتعرّجة المطلّة على الأخاديد وجبال الشوائب المعدنية، والأبراج المدمّرة والبيوت المنهارة، والجدران التي لا أسقف لها، والمناجم القديمة المكشوفة التي أظهرت أحشاء الأرض ذات اللون البني والأحمر والأسود، وعروق الصدأ بلون المغرة، والطبقات المرهقة، والمغاسل الضخمة ذات الطين المتشقّق والرمادي، بعد الهروب عبر المنحدرات المَهَدَّمة، تصطف على قاع الجادّات، بين الكمثرى الشائكة الميتة وجذوع أشجار التين الجافة، كألسنة الحمم الصلبة والقديمة. تمتمت أولبيدو قائلة بإعجاب: يبدو كأنه بركان بارد، حين أوقف فاولكويس السيارة، فأخذ حقيبة الكاميرات وسارا عبر تلك المناظر الطبيعية ذات الجمال المظلم، مستمعَيْن إلى قرقرة الحجارة تحت وقع خطواتهما في الصمت المطلق للأرض القفر الواسعة التي تخلّت عنها يد الإنسان لقرن تقريباً، لكنّ الرياح والأمطار استمرّت في التسبّب بتآكلها بأشكال غريبة الأطوار، كذلك الجداول والأخاديد المتشابكة والانهيارات الأرضية. يبدو أن يداً عملاقة فوضوية تستخدم أدوات قوية، قد حرّكت الأرض حتى مزّقت أحشاءها الملأى بالمعادن والأحجار، ثم في الوقت نفسه، تركت للزمن العمل على كل هذا، كالفنان في ورشة خارجة عن المألوف. وأطلّت الشمس، التي كانت على وشك الغروب بين الركام الممتد إلى البحر القريب، للحظة من تحت طبقة الغيوم الرصاصية، فانفجر توهّج أحمر في الماء ليتدفّق كاندلاع الحمم المتوهّجة عبر المناظر الطبيعية المسكونة، على الحواف المهدّمة للمغاسل، وعلى منحدرات الشوائب وتلال التعدين المدمّرة التي تظهر في الظلال، من بعيد. وفيما كان فاولكويس يقرّب الكاميرا إلى وجهه لتصوير هذا المنظر، توقّفت أولبيدو عن فرك يديها للتخفيف من البرد، ووسّعت عينيها تحت قبعتها الصوفية، وصفعت جبهتها قائلة: بالطبع يا إلهي، هذا بالضبط ما يحدث. إنه

ليس هرم الجيزة أو «أبو الهول»، بل ما يتبقّى منها حين يكون المناخ والرياح والأمطار والعواصف الرملية قد فعلت فعلها. لن يكون برج إيفل الحقيقي طالما أنّ الهيكل الحديدي المكسور أخيراً والصَّدِئ، يراقب مدينة ميتة كشبح في برج المراقبة. لن يكون أي شيء على ما هو عليه حتى يستيقظ الكون المُجَرَّد من الإحساس كحيوان نائم، ويمدّ ساقيه فيمدِّد هيكل الأرض، ويتثاءب ويعطي بعض الضربات بمخالبه العشوائية. هل أنت تدرك ذلك؟ نعم، بالطبع أنت تستطيع إدراك ذلك. الآن أنا أفهم. إنها مسألة لا أخلاقية جيولوجية. يتعلّق الأمر بتصوير اليقين المفيد لهشاشتنا. نظراً لكونه يبحث عن لعبة الروليت الكونية في اليوم المحدّد الذي لا تعمل فيه فأرة الحاسوب مجدّداً، ينتصر أرخميدس على شكسبير وتستشعر الإنسانية جيوبها مرتبكة، فتتحقّق من أنها لا تحمل نقوداً معدنية لملّاح القارب. لا تصوّر الرجل، بل أثره. الرجل العاري نازلاً على الدَرَج. لكني لم أرَه كمثل هذا من قبل. كانت مجرّد لوحة في متحف. يا إلهي يا فاولكويس! يا إلهي! وأضاء النور المحمّر وجهها كلهيب البركان المعلّق على الجدار. المتحف هو مجرّد مسألة منظور. شكراً لأنك أتيت بي إلى هنا.

منذ ذلك اليوم، أصبحت ترافقه دائماً. كانت تطارد فريستها بطريقتها الخاصة، وتركّز على رؤيتها للعالم والتي لم تكن مطابقة لرؤية فاولكويس، ولكنها تغذّت على الخراب ذاته. المكان الأول كان لبنان. أخذها إلى هناك لأنها كانت أرضاً مألوفة له، حيث أمضى فيها الكثير من الوقت خلال الحرب الأهلية. كان يعرف الطرق والبلدات والمدن، وكان لديه أصدقاء واتصالات من جميع الأطراف من شأنها أن تبقي الوضع تحت السيطرة إلى

حدّ ما. كانت الحرب قد انسحبت إلى جنوب الليطاني، إلى غارات وقصف المقاتلين الإسلاميين على الحدود الشمالية «للدولة العبّرية»[1]، وإلى أعمال انتقامية إسرائيلية. سافرا بسيارة أجرة على طول الساحل، من بيروت إلى صيدا ومن هناك إلى صور، إلى حيث وصلا في أحد نهارات البحر المتوسط المشرق والأزرق، والشمس الساطعة تُذهِّب حجارة الميناء القديم بأشعتها. لا يزال الأب جورج السبعينيّ، وهو صديق فاولكويس، على قيد الحياة، وقد سحرتْه أولبيدو على الفور، فأظهر لها سرداب كنيسته العائدة إلى العصور الوسطى، إِذ عُثر على تماثيل الفرسان الصليبيين الراقدة، وقد تشوّهت معالمها الحجرية بالطَّرق عليها، حين سقطت المدينة في أيدي الأتراك. في اليوم التالي، نالت معموديتها بالنار على طريق النبطية: هجوم بطائرة هليكوبتر إسرائيلية، بإطلاق صاروخ منها على سيارة فيها قادة لحزب الله، ثمة رجل بلا أرجل زاحف بعيداً عن كتلة الصفائح المعدنية المشتعلة، كما لو كان خارجاً من مجموعة مضادة للمستقبل لِ راوشينبرغ[2]. من زاوية عينه، رآها فاولكويس تعمل، شاحبة، متلهِّفة، بنظرات مكثّفة بين صورة وأخرى، من دون أن تفتح فمها. لا ندم عندها أو أيّ تعليق؛ مستعدّة ومعانية كطالبة عنيدة. قال لها، افعلي ما أفعله أنا. انتقلي بالطريقة نفسها. اجعلي نفسك غير مرئية. لا ترتدي ملابس عسكرية أو ظاهرة، ولا تقومي بخطوة خارج الطرق الإسفلتية، ولا تلمسي الأشياء المتروكة، ولا تتعلّقي

---

(١) أيّ على الحدود الشمالية لفلسطين المحتلّة. **(م.)**.

(٢) ميلتون إرنست "روبرت" راوشينبرغ **(١٩٢٥ – ٢٠٠٨)**، رسّام أميركي وفنان غرافيك. توقّعت أعماله المبكرة حركة فن البوب. اشتُهِر بمجموعة خاصة به من الأعمال الفنية التي دمجت الأشياء اليومية كمواد فنية. **(م.)**.

بالأبواب أو النوافذ، ولا ترفعي الكاميرا في الشمس أبداً حين تكون هناك طائرات أو مروحيات تحلّق في مكان قريب؛ وتذكّري أنه إنْ كان بإمكانك رؤية رجل يحمل بندقية، فيمكنه هو أيضاً رؤيتك. لا تقرّبي أبداً الكاميرا كثيراً من الناس، أولئك الذين يبكون أو يعانون أو مَن يمكنهم قتلك. الوجود الوحيد لك، والأول الذي يدركونه هو ضوضاء سداد الكاميرا. احسبي المسافات والتركيز والضوء والإطار قبل الاقتراب منهم، افعلي ذلك خفيةً، واعملي بصمت واختفي بحذر. قبل الدخول إلى منطقة الخطر، تعرّفي كيفية الخروج منها، ومراقبة الأرض، والبحث عن النقاط المحمية، والانتقال من واحدة إلى أخرى على مراحل أو بالقفز بينها. تذكّري أنّ لكل شارع، خندق، تل، شجرة، جانباً جيداً وجانباً سيئاً؛ لا تخطئي عند تحديد ذلك. لا تعقِّدي حياتك من دون داعٍ. وبالأخص، لا تعقّديها عليَّ.

تحبّ أولبيدو أن تكون مع فاولكويس، وقد أخبرته بذلك. يعجبني أن أرى كيفية تحرّكك بهذا الحذر كالثعلب، وبالتركيز المسبق، والتحضير الذهني للصورة التي ستلتقطها، قبل محاولة التقاطها. يعجبني أن أرى بنطالك الجينز بالياً عند ركبتيك وقميصك ملفوفاً على جسدك النحيل والصلب، وأن أراك تغيّر العدسات أو الفيلم وأنت تتكئ على الحائط، بينما يطلقون النار علينا، بحركات التركيز نفسها التي يستخدمها الجندي لتغيير مخزن طلقات بندقيته. يعجبني أن أراك في غرف الفنادق بعين واحدة ملتصقة بممسحة الزجاج، أو وأنت تضع علامة على أفضل صورك السلبية مقابل الضوء على زجاج النافذة، أو أشاهدك تقضي ساعات على نُسَخ الصور وأنت تستخدم المسطرة وقلم العلامة، لاختيار الإطار، وتكتب التعليمات، حاسباً المكان الذي سيقوم فيه محرّر المجلة بطيّ الصفحة.

يعجبني أنك جيد جداً في عملك، وأنّ الدموع لم تجعلك تفقد تركيز الكاميرا قط، أو أنّ الأمر يبدو كذلك.

وجد فاولكويس أنها أيضاً كانت جيدة بشكل معقول في العمل، على الطرق الخطرة ونقاط التفتيش المعادية تحت المطر، في القرى المهجورة، مهدّديْن في صمتهم، إِذْ كانا يسمعان فقط وقع أقدامهما على الزجاج المكسور. لم تكن أولبيدو مصوّرة رائعة، لكنها كانت متقنة لعملها ومبتكرة في تصوّرها للصورة. سرعان ما بدأت بالكشف عن مواهب مناسبة وعن فطرة وروعة فنية هي الأكثر فائدة في المواقف المتطرّفة. كانت تمتلك أيضاً موهبة أن يتبنّاها أشخاص خطيرون، وهو أمر ضروري للتجوّل في الحروب بالكاميرا. بإحدى ابتساماتها الأنيقة، كانت قادرة على إقناع أي شخص، من دون كلمات، أنه من الجيد للجميع السماح لها بالحضور، شاهداً ضرورياً. أنها كانت أكثر فائدة وهي حيّة، من كونها ميتة أو مغتصبة. لكنها توقّفت على الفور عن تصوير الناس أو كادت. لم يعودوا يشكّلون أهمية لها. ومع ذلك، كان يمكنها قضاء يوم كامل في التجوّل داخل بيت مهجور أو بلدة مدمّرة. على الرغم من ولعها في الحصول على أشياء مستخدمة في حياة مؤخّرة الجيوش، فهي لم تأخذ أيّ شيء إلى هناك، لا كتاباً ولا خزفاً ولا خرطوشة، تلك الأشياء الزائفة أو المبتذلة قد جمعتها بشغف تافه، من ثم تخلّصت منها أو تخلّت عنها في أيّ مكان؛ لقد أخذتْ فقط بكرات وبكرات، إذ قامتْ بتصوير كل شيء. كانت تقول إنّ الحرب مليئة بأشياء عُثِرَ عليها. كانت تضع السريالية في مكانها. إنه كاجتماع على طاولة تشريح إنسان بلا مظلّة ومفرمة لحم.

كان فاولكويس، الذي عمل حتى ذلك الحين تقريباً بمفرده ولم يكن قط مع النساء، يعتقد أنهنّ يجلبنَ المشاكل في الحرب، من بين أمور أخرى، فالأعداء سيقتلونك للحصول عليهنّ، لكنه اكتشف أنّ رفقة أولبيدو تتمتع بمزايا مهنية: كانت تغلق بعض الأبواب، لكنها تفتح أبواباً أخرى بموهبتها الخاصة لإيقاظ غريزة الحماية والإعجاب والغرور عند الرجال. واستغلّتها. كما هو الحال في الخفجي[1]، خلال حرب الخليج الأولى، حين لم يكتفِ عقيد سعودي غَنِج بالسماح لهم بالتجوّل هناك فقط، إذ إنهم وصلوا من دون إذن من الظهران، مموَّهين في مركبة تحمل علامات الحلفاء العسكرية، بل قدّم لهم القهوة وسط القتال، ثم سأل أولبيدو عن المكان الذي تريد لمدفعيته أن تضربه من أجل التقاط صور أفضل لها. شكرته بتميّز كبير وابتسامة مشرقة، وأشارت إلى بقعة عشوائية، إلى برج المياه الشاهق الذي يحتلّه العراقيون، ضبطت الكاميرا على عدسة ٩٠، وأحضر العقيد اللطيف كرسياً لها لجعلها تستريح، وكان لديه الوقت ليأمر بإطلاق القذائف من أربعة مدافع، وبإطلاق صاروخ تاو على الموقع المختار قبل أن تندفع مفرزة من مشاة البحرية الأمريكية مسرعةً، فتعنِّف العقيد وتطردهم جميعاً من هناك. أخبرت فاولكويس في تلك الليلة، قائلة: أريد طفلاً، فيما كانا يشربان عصير الفاكهة في حانة فندق ميريديان، وهما يقهقهان على تلك الذكرى. أريد واحداً لي، أحمله في حقيبة ظهر، وأربّيه في المطارات والفنادق والخنادق. ماذا سأفعل غير ذلك حين تنتهي صداقتنا الحميمة العذبة؟ في تلك الليلة مارسا الحب حتى الفجر، في صمت، من دون مقاطعة حتى في أثناء إنذار صاروخ

---

(١) الخفجي، محافظة في المنطقة الشرقية لجزيرة العرب. **(م.)**.

سكود العراقي، ومن دون فتح فميها إلا للتقبيل أو العض أو المص. وبعد ذلك، وهما مرهقان، أخذت هي تلعق جسد فاولكويس حتى نامت.

أما بالنسبة لتصوير الأشياء، لا الأشخاص، فقلّما رآها تركّز على أي شيء حي. كانت تقول: الحقيقة هي في الأشياء، لا فينا. لكنها تحتاج إلينا لنُظهرها. كانت صبورة. لقد انتظرت أن يكون الضوء الطبيعي كما تريده تماماً. وبمرور الوقت طوّرت أسلوبها الخاص. في وقت لاحق، في برشلونة - سرعان ما انتقلت إلى الشقة ذات الأسقف العالية التي كان يمتلكها هو بجوار سوق البوكيريّا[1] - عند مغادرتها غرفة تظهير الصور، كانت تستلقي على السجادة، محاطة بكل تلك الصور بالأبيض والأسود، وتقضي ساعات في وضع علامة على التفاصيل بإلصاق بطاقة عليها، وتقوم بتجميع الصور وفقاً للرموز التي تعرفها هي فقط والتي لم يتمكّن فاولكويس من اختراقها لفهمها بشكل كامل. ثم تعود إلى أوعية التظهير وجهاز العرض، وتعمل على مقاطع الصور التي ميّزتها سابقاً، وتوسّعها مراراً وتكراراً في إطارات جديدة حتى تشعر بالرضى عن النتيجة. سمعها فاولكويس ذات مرّة تمتم قائلة: الأشياء تنزف مثل الناس. كانت إحدى هواجسها هي الصور التي تعثر عليها في البيوت المدمّرة. كانت تصوّرها كما هي، ولا تلمسها أو تضعها ضمن توليفة معيّنة: مُداس عليها، محترقة بالنيران، معلَّقة وملتوية على الجدار بزجاج أو بإطارات مكسورة، وألبومات العائلة مفتوحة ومُفسَدة. وتؤكّد على أنّ الصور المهجورة كالبقع المضيئة في لوحة قاتمة: فهي لا تضيء بل تزيد من كمد الظلال. المرّة الأولى والوحيدة التي رآها فيها

---

(١) سوق البوكيريّا في الحي القديم في مدينة برشلونة، متنوِّع البضائع ويُعتَبَر معلماً سياحياً. (م.).

فاولكويس تبكي في الحرب كانت أمام ألبوم للصور، في بترينيا، في كرواتيا، قبل اثنين وعشرين يوماً من يوم حفرة بوروفو ناسيليي. وجداه على الأرض متسخاً بالجص ومبلَّلاً من المطر المتساقط من السقف المُهَدَّم، ومفتوحاً على صفحتين تمّ عليهما إلصاق صورٍ لعائلةٍ في عيد الميلاد، ومناسبة زواج، وفيها الجدّان وأربعة أطفال صغار وكلب، هي صور سعيدة حول شجرة تنّوب مزيّنة وطاولة جيدة التجهيز بأطايب الطعام: العائلة ذاتها والجدّان والكلب التي رأتها هي وفاولكويس للتوّ خارج البيت في بركة في الحديقة، فيها خليط من الملابس المبلّلة واللحوم المتقطّعة، ثُقِّبَتْ بطلقات نارية وتمّ الإجهاز عليها بقنبلة متشظيّة. لم تلتقط أولبيدو أيّ صورة هناك؛ ظلّت تحدّق في الجثث، والكاميرات محميّة تحت معطفها الواقي من المطر، وفقط حين دخلت البيت ورأت الألبوم على الأرض بدأت بالعمل. كان يوماً رطباً وعاصفاً للغاية، وكانت قطرات المطر تغطّي شعرها ووجهها؛ لذلك تأخّر فاولكويس لبعض الوقت حتى أدرك أنها كانت تبكي، ولم يلاحظ ذلك إلا حين رآها تزيل الكاميرا عن عينيها وتفركها لتمسح الدموع التي تمنعها من التركيز. لم تتحدّث عن ذلك قط ولا هو كذلك. في وقت لاحق، عند عودته إلى برشلونة، حين انتهى كل شيء ورأى فاولكويس الصور السلبية التي لم يكن لدى أولبيدو الوقت الكافي لتظهيرها، تحقّق من أنه، بسبب أحد التناظُرات الفريدة التي كانت فيه الفوضى وقواعدها جِدّ فخمة، صنعت أولبيدو بالضبط اثنين وعشرين إطاراً من الصور التي لُصقت في الألبوم؛ وهو ما بقي لها من أيام لتعيش خلالها. فحص التقويم في إحدى يديه والصور السلبية في اليد الأخرى، متذكِّراً. لم تكن تشعر بالرهبة منذ ذلك الحين، إذ عادت من رحلة أفريقيا، في الصومال حيث كانت

المجاعة والقتل تجربة مكثّفة، فأمضت أسبوعاً في مسلخ صناعي، لتصوير الأدوات الحادة وقطع لحم البقر الضخمة المعلّقة على خطّافاتها والملفوفة بالبلاستيك والمختومة بأختام السلامة الصحية. كل ذلك بالأبيض والأسود، كالعادة. نسيت ذلك العمل الغريب إيجابياً واحتفظت به في ملف كُتِب على غلافه: الموت المتعب[1]. في هذه الصور، كما في صور الحرب غير المأهولة، كحدّ أقصى، ثمة قدم ميتة بنعل حذاء مثقوب، ويد ميتة بخاتم زواج، كان الدم يشبه تلك الألسنة الموحلة الرمادية الداكنة التي رأتها بين مغاسل المعادن المنهارة في بورتمان. هي حمم بركان بارد.

كان الصمت في البرج مطلقاً. لا يمكنك حتى سماع صوت البحر. احتفظ فاولكويس بالصورة التي ظهرا فيها كلاهما، هو وشبحها في المرآة المكسورة، ثم أغلق غطاء الجارور. وبعد ذلك، أنهى كأسه ونزل على السلّم الحلزوني بحثاً عن المزيد من الشراب، فشعر أن الدرجات تتراجع تحت قدميه. فكّر بشكل عابر: آمل ألا يأتي إيفو ماركوفيتش لزيارتي الآن. ظلّت الزجاجة بين الأوعية والفُرش، ولم تطرح أي أسئلة أو تساهم بأي شيء آخر غير ما حمله فاولكويس معه. قال لنفسه، لا بأس بذلك. إنه الشيء المناسب بلا شك. الشيء الكامل. سكب المزيد من الكونياك في الكأس، وابتلعه على الفور، وحين شعر أنّ الشراب يحرق حلقه، نادى باسم أولبيدو. تأمّل قائلاً:

---

(١) فيلم الموت المتعب، ورد العنوان في النص الأصلي بالألمانية، هو فيلم رومانسي يمثّل التعابير الألمانية الصامتة في العام ١٩٢١، من إخراج فريتز لانغ، ومستوحى من الفولكلور الهندي لسافيتري. يتتبّع الفيلم امرأة يائسة تريد الاجتماع بعشيقها الميت. وفيه أيضاً ثلاث قصص رومانسية مأساوية تدور أحداثها في مدينة شرق أوسطية: في البندقية، في إيطاليا، وفي الإمبراطورية الصينية. **(م.)**.

اسم مميّز. كلمة غير مؤكّدة. التقط الزجاجة مجدّداً، مندهشاً وهو ينظر إلى نهر الموتى، ويلمح الظلال تتحرّك ببطء على الجانب الآخر، محاطة بالظلام والدرب الأسود. حدّق رسّام المعارك في الجدارية ذات الإضاءة الخافتة وهو يتأمّل التناقض: ارتكبت عدّة كلمات الانتحار في المعنى، فأنكرت نفسها. أولبيدو كانت واحدة من بينها. من الضفّة المظلمة لذاكرتها، كانت تراه يشرب الكونياك.

« ١٣ »

عاد إيفو ماركوفيتش في اليوم التالي، في منتصف النهار. حين خرج فاولكويس لجلب الماء من الخزان، وجده جالساً تحت أشجار الصنوبر على الجرف، ناظراً إلى البحر. من دون التحدّث إليه، عاد الرسّام إلى البرج، واستمرّ في العمل، لأكثر من ساعة بقليل، على اللمسات الأخيرة للمحاربين على صهوة الجياد، حتى اعتبر أنّ هذا الجزء من الجدارية قد انتهى. ثم خرج مجدّداً، ناظراً بعينيه شبه المُغمضتين بفعل النور القوي الغامر، وغسل يديه وذراعيه، وبعد التفكير للحظة مشى إلى حيث كان الكرواتي لا يزال جالساً بلا حراك، في الظل. وكان ثمة بين قدميه أعقاب مطفأة وكيس بلاستيكي من الثلج وأربع علب من الجعة.

- قال ماركوفيتش: إنه منظر جميل.

لا يزالان يتأمّلان في الامتداد الأزرق الذي يمتدّ من أسفل الجرف نحو الأفق: تدخل أفواه الرياح الغربية[1] نحو الشمال، مع جزيرة آهوركادوس وخط الظلام الأسود، غير الواضح، والضارب إلى اللون الرمادي، من كابو مالو إلى البحر باتجاه الجنوب الغربي. كان فاولكويس

---

(١) هي رياح غربية تهبّ على الساحل الكورسيكي والساحل الفرنسي المتوسطي، وعادة تكون مائلة للبرودة وجافة. (م.).

يفكّر، وليست تلك هي المرّة الأولى، بأنّ ذلك شبيه بلوحة مرسومة بالألوان المائية من مدينة البندقية. أصبح تأثير النور والضباب أكثر وضوحاً منذ منتصف الظهيرة، حين بدأت الشمس بالغروب، وتلاشت في انعكاس النور، فتداخلَ النور بالضباب في مستويات وتدرّجات لونية مختلفة، من الرمادي الداكن إلى الرمادي الفاتح، وفي المستويات المتتالية غير المنتظمة للساحل في أثناء انحسارها، كمستوياتٍ في الفضاء.

- سأل الكرواتي فجأة: كم يمكن أن يكون وزن الضوء؟

فكّر فاولكويس في الأمر قليلاً. ثم هزّ كتفيه بلا مبالاة.

- ووزن الظلام، تقريباً. نحو ثلاثة كيلو غرامات لكل سنتيمتر مربع.

عبس ماركوفيتش للحظة.

- تتحدّث عن الهواء.

- طبعاً.

بدا أنّ الكرواتيّ يفكّر في ذلك. أخيراً، قام بلفتة تشمل المناظر الطبيعية، كما لو كانت ثمة علاقة بين شيء وآخر.

- قال: لقد كنت أفكّر في ما نتحدث عنه هذه الأيام. في صورتي، في لوحتك الضخمة وفي كل شيء آخر. وقد يكون لذلك معنى. ألّا تخطئ حين تتحدث عن القواعد والتناظر.

بعد قول ذلك، صمت ثم ربّت بإصبعه على صُدْغه برفق. وأضاف: لست سريعاً جداً في هذا الأمر. أحتاج إلى وقت لتغيير الأمور. أتفهم؟

- لقد جئت من عائلة فلاحين. هم أشخاص لا يتّخذون قرارات باستخفاف أبداً. لقد درسوا السماء، الغيوم، لون الأرض... وفرة الحصاد، وأضرار الطقس السيِّئ، والبرد أو الصقيع كلها أمور تعتمد على ذلك.

صمت مجدّداً، وهو لا يزال ينظر إلى البحر والخط الساحلي المنهدم. في النهاية خلع نظارته وبدأ بتلميعها بطرف قميصه بعناية.

- المصادفة، كاسم نطلقه على جهلنا... هل الأمر هو كذلك؟

ذلك لم يكن سؤالاً. جلس رسّام المعارك بجانبه ملاحظاً يديّ الكرواتي: أظافره عريضة وقصيرة، غير حادة. الندبة على يده اليمنى. بعد تفحّص نظافة العدسات على نور الشمعة، وضع ماركوفيتش نظارته ونظر إلى المشهد مجدّداً.

- أصرّ قائلاً: مشهد جميل حقاً. يذكّرني بساحل بلادي... أنت تعرفه بالطبع.

وافق فاولكويس. فقد كان على دراية جيدة بالطريق المتعرّجة البالغ طولها خمسمئة وسبعة وخمسون كيلومتراً بين ريّكا ودوبروفنيك[1]، والساحل من الخلجان شديدة الانحدار والجزر التي لا حصر لها، والأخضر في أشجار السرو والأبيض في حجر الدلماس[2]، مرصّعاً البحر الأدرياتيكي بمياه مغلقة وراكدة وزرقاء، ولكلّ منها قريتها الصغيرة، وسورها الفينيسي أو التركي، وبرج جرس كنيستها المدبّب. كما رأى أيضاً تدمير جزء من هذا

---

(١) دوبروفنيك، مدينة كرواتية سياحية مهمة على البحر الأدرياتيكي. وهي ميناء مهمّ. (م.).

(٢) الحجر الدلماس أو الجاسبر، وهو من الأحجار النادرة، وفي الغالب من الكوارتز. (م.).

المشهد بنيران المدافع خلال الأسبوع الذي أمضاه هو وأولبيدو فيرّارا في الفندق في كافتات[1]، إذ حضرا مشهد دوبروفنيك وهي تُدَكّ بالقنابل الصربية. ادّعى بعضهم أنّ التصوير الفوتوغرافي للحرب هو الوحيد الذي لم يكن ليزيل الحنين، لكنّ فاولكويس غير متأكّد من ذلك. خلال تلك الأيام، كل ليلة بعد العشاء، كانا يبقيان على شرفة غرفتهما، والمشروب في متناول اليد، وهما يشاهدان المدينة تحترق من بعيد، فتنعكس ألسنة الحرائق على مياه الخليج السوداء بينما يمنح الوميض والانفجارات للمشهد مظهراً أخرس وغيرَ واقعي وبعيداً؛ وكخلفيّة، ثمة أحمر بين الأطياف والظلال، لكابوس صامت لبرويغيل أو لِ إلبوسكو، فقالت أولبيدو، أنا أعرف مطاعم في باريس أو في نيويورك يدفع فيها الناس ثروة لتناول العشاء أمام بانوراما كهذه. بقيا هناك، هادئَيْن، وهما لا يزالان مفتونين بالمشهد، وفي بعض الأحيان كان الصوت الوحيد هو صوت رنين الجليد في كأسيِ الزجاج عند تناولهما لرشفة من المشروب، مشتّتَيْن، بحركات جعلها الوضع الحالي، والضوء الغريب المحمرّ، بطيئة للغاية وشبه مصطنعة. في بعض الأحيان كان يهبّ نسيم شمالي غربي، فتحمل التربةُ الناعمة رائحةً قوية من المواد المحترقة وأيضاً صوتَ قعقعةٍ عميقة متزامنة، كإيقاع ضرب الطبول أو الرعد المستمرّ رتيباً. وعند الفجر، بعد ممارسة الحب في صمت والنوم المصحوب بضوضاء القصف من بعيد، تناول فاولكويس وأولبيدو القهوة والخبز المحمّص على الإفطار، وهما يراقبان أعمدة الدخان الأسود المتصاعدة

---

(١) كافتات هي قرية في مقاطعة دوبروفنيك - نيريتفا في كرواتيا. تقع على ساحل البحر الأدرياتيكي على بعد ١٥ كم جنوب دوبروفنيك، وهي مركز بلدية كونافلي. **(م.)**.

عمودياً من راغوزا القديمة[1]. استيقظ في إحدى الليالي فلم يجدها إلى جانبه، وحين نهض رآها واقفة على الشرفة، عارية، جسدها الرائع مضاء ببقع صغيرة، وملطّخ بلون الحرائق البعيدة الأحمر، كما لو أن فُرَش الدكتور آتل تنزلق على بشرتها أو تغطيها الحرب البعيدة برقّة شديدة. أنا آخذ حمّاماً من النار، قالت ذلك حين عانقها من الخلف وسألها عما كانت تفعله هناك في الثالثة صباحاً، وأمالت رأسها جانباً لتضعه على كتفه، وهي لا تزال تحدّق في دوبروفنيك المحترقة في البعيد. بعض الناس يأخذون حمّامات شمس أو حمّامات قمر، كتلك الأغنية الإيطالية عن الفتاة على السطح. أنا آخذ حمّاماً ليلاً ومن لهيب النار. وحين داعب بشرتها المستنفِرة، المشوبة بهذا الوضوح المحمرّ والتي لم تكن دافئة لأنها بعيدة وباردة كالبركان على جدار المتحف وكالمناظر المعذّبة في بورتمان، تحرّكت أولبيدو بضعف بين ذراعيه، ففكر لفترة في الفروق بين كلمتَيْ رعشة وتوجُّس.

ظلّ إيفو ماركوفيتش ينظر إلى البحر. قال، أعتقد أنك على حق، يا سيد فاولكويس. أنت على حق في ما يخصّ قواعد النمر وخطوطه وفي التناظرات الخفية التي تظهر فجأة، ويكتشف المرء أنها ربما هي موجودة دائماً وعلى استعداد لمفاجأتنا. وصحيح أنّ أي تفاصيل يمكنها تغيير الحياة: كمسار لم يتمّ اتخاذه، على سبيل المثال، أو استغرق وقتاً طويلاً لاتخاذه، بسبب محادثة أو سيجارة أو ذكرى.

- في الحرب، كلّ هذا مهمّ بالطبع. لغم لا تدوس عليه بفارق سنتيمترات... أو تدوس عليه.

---

(١) جمهورية راغوزا أو جمهورية دوبروفنيك كانت جمهورية بحرية تركزت في مدينة دوبروفنيك. (م.).

رفع وجهه فقلّده فاولكويس. هي مرتفعة جداً، غير مرئية تقريباً، على ارتفاع ستة أو سبعة آلاف متر، يُرى انعكاسُ بريقٍ معدني متناهي الصِّغر لطائرة، مُخلِّفة وراءها أثراً من الكثافة الدخانية العريضة والمستقيمة، من الشرق إلى الغرب. كانا يتبعانه بنظريهما حتى اختفى الأثر الأبيض على زرقة السماء، بين أغصان الصنوبريات. حينئذٍ، واصل ماركوفيتش حديثه قائلاً: ثمة مَنْ يُسمّيها مصادفةً. لكنك لا تعتقد حقاً أنها كذلك. بعد أن استمعتُ إلى كلامك، توقّفتُ عن تذكّر صورك، وعن مراقبة هذه اللوحة. قلتُ بالفعل إني سأستغرق وقتاً، لاهثاً خلف أثرك ككلب الصيد.

- ختم قائلاً: وأعتقد أني متّفق معك. إنْ وضعنا جانباً الكوارث الطبيعية التي لا يتدخّل فيها الإنسان... أو على الأقل، التي لم يكن يتدخّل فيها؛ لأنه الآن، ومع طبقة الأوزون وكل ذلك... أريد القول، إنْ وضعنا هذا كله جانباً، نستنتج أنّ الحرب هي التعبير الأفضل عن المسألة... هل تفهم ذلك جيداً؟

ظلّ يحدّق فيه بانتباه شديد، كما لو أنه قد انتهى من صوغ سؤال حاسم. هزّ فاولكويس كتفيه. لم يفتح فمه حتى ذلك الوقت. انتظر الآخر لحظة، وعند عدم حصوله على جواب، هزّ كتفيه أيضاً، مقلِّداً الحركة. وقال: أفترض أنّ الجواب هو نعم. الحرب كتصعيد للفوضى. هي نظام بقوانينك المتنكّرة في المصادفة.

- وأَلَحَّ سائلاً: وهل حقاً تعتقد بذلك؟

في النهاية تكلّم رسّام المعارك. بابتسامة مشاكِسة، من دون أي تعاطف.

- بالطبع... هو تقريباً علم مضبوط، كعلم المناخ.

حملق الكرواتي بعينين واسعتين.

- علم المناخ؟

شرح فاولكويس الأمر قائلاً: قد يكون من الممكن تدارك الإعصار، لكن ليس نقطة الإعصار بالضبط. عشر الثانية، نقطة رطوبة أكثر هنا أو هناك، ويجري كلّ شيء على مسافةِ ألف كيلومتر. إنّ أقلّ الأسباب غير الواضحة من مجرّد النظر إليها، تفتح الطريق أمام كوارث مرعبة. حتى إنه كان يتمّ التأكيد على أنّ اختراع مبيد الحشرات قد غيّر من نسبة الموت في أفريقيا، وجعل ديمُغرافيتها تختلف، وضغط على سيطرة الإمبراطوريات الاستعمارية وغيّر من وضع أوروبا والعالم بأسره. أو فيروس الإيدز. أو كان يمكن لاختراع شريحة صغيرة إفساد أشكال العمل التقليدية، والتسبّب في تمرّد اجتماعي وثورات وتغيير في الهيمنة العالمية. حتى إنّ سائقَ سيارةِ ناشطٍ أساسي في مؤسسة ما، يتسبّب بقتل رئيسه في العمل، في حادث اصطدام، بتجاوزه للإشارة الحمراء، يمكنه إثارة أزمة قد تؤدّي إلى انهيار البورصات في كلّ العالم.

- في الحروب يظهر هذا بشكل أكثر وضوحاً. في المحصّلة، لم تكن هذه الحروب لتقع لولا وصول الحياة إلى مآسٍ متطرّفة... لا شيء كالسلام يتّسع فعلاً لأدنى جرعات منها.

أضحى ماركوفيتش الآن يتأمّله باحترام متجدّد. في النهاية وافق على قوله بإيماءة بطيئة من رأسه، وبدا مقتنعاً به. قال: أنا فهمتُ. فهمتُ ذلك جيداً. وتأمّل، يا لها من مصادفة! حين كنتُ طفلاً، كانت أمي تغنّي لي أغنية. فيها شيء ما متعلّق بهذه القوانين أو بالسلسلة المرتبطة بالمصادفة. بسبب

التهاون يُفقَد مسمار، بسبب فَقْد المسمار تُفقَد حدوة، وبسببها يُفقَد حصان، وبسببه يُفقَد فارس. وفي النهاية، بسبب كل هذا، تسقط مملكة.

نهض فاولكويس نافضاً بنطاله.

- هكذا يتمّ الأمر دائماً، لكنه يُنسى. لم يعلم العالم قط عن ذاته وعن طبيعته كما هو الآن، لكنّ ذلك لا ينفعه في شيء. تصوّر أنّ المدّ العالي موجود دائماً. ما يجري هو أننا لم نكن نطمح من قبلُ إلى امتلاك فنادق فاخرة على خطوط الشاطئ الأولى... أبدع الإنسان التهوين والتمويه لنفي القوانين الطبيعية. وأيضاً لنفي الشرط المُخزي الذي ميّزه. وأي صحوة له تكلّفه مئتَيْ ضحية في طائرة تسقط، أو مئتَيْ ألف ضحية في تسونامي يحدث، أو مليون ضحية في حرب أهلية تقع.

بقي ماركوفيتش هادئاً لفترة قليلة.

- في النهاية تمتم قائلاً: أنت تقول الشرط المُخزي.

- بالضبط.

- أنت تستخدم الكلمات جيداً.

- وأنت أيضاً لا تستخدمها بشكل سيء.

التقط ماركوفيتش كيس الجعة ووضعه بين قدميه ووافق مجدّداً على ما قيل. كان يتأمّل البحر مفكّراً.

- الخِزي، المسامير المفقودة، التهاون، التناظر والمصادفة... نحن نتحدث عن الشيء نفسه طوال الوقت، أليس كذلك؟

- عمّاذا نتحدث إنْ لم يكن كذلك.

- عن موسى الحلاقة المكسورة أيضاً وعن الصور القاتلة.

أجابه رسّام المعارك وظلّ يتأمّله: عن هذه أيضاً. بذاك النور كان يرى في وجه الكرواتي أشياء لم يكن قد جَمّلَها.

- إذن لا شيء بريئاً يا سيد فاولكويس. ولا أحد.

من دون أن يجيبه، استدار رسّام المعارك نصف استدارة ومشى نحو البرج، فلحق به الآخر بشكل طبيعي تماماً. كان ظلاهما السائران معاً يبدوان ظلَّيْ صديقين تحت شمس منتصف النهار.

- علّق ماركوفيتش بنبرة وقحة قائلاً: من الممكن أن يكون أمر المصادفة ملتبساً، في الواقع. هل هي المصادفة التي تجعل آثار الحيوانات موجودة على الثلج؟ هل هذا هو ما دفعني لأكون أمام كاميرتك، أم كنتُ أنا ذاتي مَنْ توجّهتُ نحوها، لأسباب غير واعية لا أفهم تفسيرها لنفسي؟... يمكن قول الأمر نفسه عنك. ما الذي جعلك تختارني أنا لا شخصاً آخر؟... على أي حال، ما إن تبدأ العملية، حتى يصبح التقاء المصادفات والظروف، التي لا يمكن تجنّبها، معقّداً جداً. ألا تعتقد ذلك؟... يبدو لي كل هذا جديداً، وغريباً.

- قلتَ، الاختيار.

- نعم.

- سأحكي لك عن ماهية الاختيار.

تحدّث فاولكويس، حينئذٍ، خلال فترة من الزمن عن الاختيارات والمصادفات، بطريقته الخاصة بين التوقّف الممتدّ والصمت. فعل هذا

معتمداً مرجعاً لذلك على القنّاص الذي قضى إلى جانبه أربع ساعات، وهو مضطجع هناك، في شقة على شرفة واسعة لسطحِ بناء مكوَّن من ست طبقات، كان من خلاله يسيطر على مدى رؤية واسع لمدينة سراييفو. كان القنّاص صربياً بوسنياً، له من العُمر أربعون عاماً، وهو نحيل وعيناه هادئتا النظرة، وقد استوفى من فاولكويس مئتَيْ مارك كي يسمح له بالبقاء إلى جانبه حين يطلق النار على الناس الذين يهرولون أو يمرّون بأقصى سرعة بالسيارة في شارع رادوميرا بوتنيكا، شرطَ أن يصوّره هو لا الشارع، كي يتجنّب أنْ يُحَدَّد موضعه من إطار الصورة. كانا قد تحادثا معاً باللغة الألمانية خلال وجودهما في المكمن، فيما يتسلّى فاولكويس بالكاميرات كي يعتادها الآخر، وكان محدِّثه يدخّن السيجارة بعد الثانية، وبين الحين والآخر ينحني ليلقيَ نظرة متنبِّهة على طول سبطانة بندقية س. ف. د. دراغونوف[1]، مستنِدة ومتوجِّهة نحو هدف مُحتَمَل عبر المنظار، وموجَّهة نحو الشارع، مثبَّتة في موضعها بين كيسَيْ رمل عبر كوّة ضيقة مفتوحة في الجدار. من دون عُقَدٍ، كان الصربيّ قد قبِلَ بقنص الرجال والنساء والأطفال على السواء، فلم يطرح عليه فاولكويس أسئلة من النوع الأخلاقي، وذلك لأنه، من بين أمور كثيرة، ليس موجوداً هناك من أجل هذا الهدف، ولأنه أيضاً كان يعرف تماماً الدوافع البسيطة التي من أجلها يستطيع رجل قتل إنسان من دون أيّ تحفّظ، بتلك الجرعات المناسبة لديه من التعصّب أو الحقد أو الحماسة في الكسب، كونه من المرتزقة، فهذا ليس أول قنّاص يلتقي به. طرح أسئلة

---

(١) بندقية س. ف. د. دراغونوف: هي بندقية قنص بمنظار، نصف آليّة، من العام 1963. تُقنص فيها أهداف على بُعد 600 إلى 800 متر، وتطلق 30 طلقة في الدقيقة، ومن الممكن أن يكون مداها الأقصى 1300 متر. **(م.)**.

تقنية، من محترِف لمحترِف، حول المسافة وحقل الرؤية وتأثير الريح والحرارة على مسار الطلقات. وقد حدّدها الآخر بنبرة محايدة، قائلاً: الطلقات المتفجّرة. هي قادرة على تفجير رأس بشريّ كما يحدث لفاكهة الشمّام تحت المطرقة، أو على فزر أحشاء شخص ما بفعالية مطلقة. سأله فاولكويس: وكيف تختارهم أنت؟ أقصد، هل تطلق النار بالمصادفة أم أنك تختار الأهداف؟ فعرض الصربيّ حينئذٍ شيئاً مهمّاً. إذ شرحه قائلاً: لا توجد مصادفة في ذلك. أو ثمة القليل جداً منها: ما يكفي إلى أن يقرّر أحدهم اجتياز الشارع من هناك في اللحظة المناسبة. والباقي يتوقّف عليك. يمكنك قتل بعضهم، وبعضهم الآخر لا. هكذا ببساطة. يختلف الأمر حسب طريقة المشي أو الركض أو التوقّف. حسب لون الشَّعر أو الحركة أو الوضعية. حسب الأشياء التي أربط بعضَها ببعضٍ حين أراها. في اليوم السابق كان يرصد فتاة صغيرة على بُعد خمسة عشر أو عشرين متراً، وفجأة بحركة غير متوقَّعة منها جعلتْه يفكّر بابنة شقيقه الصغيرة، عند هذه النقطة فتح القنّاص المحفظة وعرض على فاولكويس صورة عائلية. هكذا، لم يُطلق النار على تلك الفتاة، واختار بدلاً عنها سيدة قريبة أطلّتْ من النافذة، ومن يدري، ربما كانت بانتظار رؤية كيفية قتل تلك الفتاة التي تمشي في الشارع شاردة وبلا حماية. لهذا قال إنّ عامل المصادفة نسبيّ. ثمة شيء ما دائماً يقرّر لهذا أو لذاك، وطبعاً باستثناء الصعوبات العملانيّة. بالنسبة للأطفال مثلاً، من الصعب أن تفلح في إصابتهم لأنهم لا يهدؤون مطلقاً. يجري الأمر كما هو الحال مع سائقي السيارات في أثناء سيرهم: فأحياناً يُسرعون جداً في المسير. فجأة، وهو في منتصف شرحه هذا، أصبح القنّاص متوتّراً، بدت أساريره في انقباض والحدقتان في تقلّص بينما كان ينحني على سبطانة

البندقية، ويضبط عقبها على كتفه، ويلصق عينه اليمنى بالمنظار ويضغط برخاوة وهدوء على الزناد. من بين أسنانه، كان قد تمتم بلغته الألمانية الرديئة، قائلاً: اركضوا واحتموا! وكأنهم سيتمكّنون من سماعه من حيث هم في الأسفل! هو يصطادهم بالنظر. مضت بضع ثوانٍ بينما كانت البندقية تقوم بحركة دائرية بطيئة باتجاه اليسار. بعد ذلك، وبفرقعة واحدة، ارتدّ عقب البندقية على كتفه، واستطاع فاولكويس تصوير مقدمة هذا الوجه النحيل والمتوتّر، وعين واحدة نصف مفتوحة والأخرى مفتوحة، وذقن غير حليقة، وشفتين رقيقتين كخط لا يلين: هو رجل لا على التعيين، بمعاييره المختارة، وذكرياته، ونفوره وولعه، يُصوَّر بالضبط. لحظة ارتكابه للقتل. كذلك، أخذ وضعية ثانية حين أَبْعَدَ خدّه عن عقب البندقية، وتطلّع إلى عدسة الكاميرا "لايكا" بعينين باردتين، وبعد تقبيل أصابع يده الثلاثة معاً التي أطلقت الرصاص، وهي الإبهام والسبّابة والوسطى، أشار بها بتحية النصر الصربيّة. وسأل: هل تريدني أن أقول لك مَنْ هو الذي أصبْتُه؟ ولمَ اخترتُ هذا الهدف لا غيره؟ لكنّ فاولكويس الذي كان يتحقّق من النور في مقياس الضوء في الكاميرا، لم يُرِدْ معرفته. فقال: إنّ كاميرتي لم تصوِّر ذلك، إذن هو غير موجود. حينئذٍ، نظر إليه الآخر خلال فترة من الصمت، وكاد يبتسم، ثم اتّخذ وضعية جدّية وسأله إنْ كان قد مرّ منذ يومين بالضبط على جسر ماساريكوف، وكان جالساً خلف مقود سيارة "فُلسفاكِن" بيضاء، زجاجها مكسور وكلمتا صحافة – نوفينار[1] مثبّتة بشريط لاصق أحمر على ظهر السيارة. ظلَّ فاولكويس من دون حراك للحظة، وانتهى من حفظ

---

(١) نوفينار، صحيفة بلغارية يومية تُنشَر في صوفيا. (م.).

مقياس ضوء الكاميرا في حقيبته المصنوعة من الكتان وردّ بسؤال آخر حَدَسَ بجوابه. فلطم الصربيّ بلطف عدسة منظار بندقيته. أجابه قائلاً: لأني بقيتُ أنظر طويلاً إليك خلال خمس عشرة ثانية. ولم يكن قد بقي معي إلا رصاصتان، وبعد التفكير في ذلك قلتُ لنفسي: اليوم لن أقتل هذا الأبله[1].

(١) Gulpan: معناها أبله باللغة الصربية – الكرواتية. وقد وردت الكلمة هكذا في النص، ثم وردت بالإسبانية. (م.).

« ١٤ »

حين انتهى رسّام المعارك من قصّ حكاية القنّاص، ظلّ إيفو ماركوفيتش متفكّراً حيناً، من دون أن يقول أيّ شيء. كانا جالسَيْن داخل البرج، وهما يحتسيان الجعة التي أحضرها الكرواتي: ماركوفيتش على درجات السلّم السفلى للدَرَج الحلزوني وفاولكويس على مقعد بجانب طاولة الرسم.

- قال هذا الأخير: كما ترى، الارتياب يتناسب مع اللاعب لا مع القواعد... فمن مسارات لا نهائية لرصاصة واحدة، هو واحد منها فقط الذي يحدث في الواقع.

وافق الكرواتي على هذا، بين جرعتَيْن شربهما. كان يتأمّل ندبة جرح يده.

- هل هي قوانين خفيّة ورهيبة؟

- هذا هو الأمر. بما في ذلك الأصل المجهري لعدم جواز إلغاء الحكم.

- أنا مندهش من كونك تدّعي معرفة ذلك.

هزّ فاولكويس كتفَيْه.

- المعرفة ليست هي الكلمة المناسبة. تخيّل شخصاً لا يعرف شيئاً عن لعبة الشطرنج لكنه يرتاد المقهى مساءً لمشاهدة لعب أشواط فيها...

- بالفعل. عاجلاً أم آجلاً، سينتهي به الأمر إلى تعلُّم قواعدها.

- أو على الأقلّ، إلى التثبُّت من وجودها. الأمر الذي لن يكون قادراً أبداً على معرفته وحده، حتى لو شاهده طوال حياته، هو عدد الأشواط الممكنة: إنه واحد متبوع بمئة وعشرين صفراً.

- فهمتُ. أنت تتحدّث عن لعبة قواعدها ليست هي خط البداية، بل هي نقطة الوصول... أليس كذلك؟

- يا للهول! هذا التعريف جيد بصراحة.

ترك ماركوفيتش علبة الجعة على الأرض وأخرج سيجارة. كان يتلمّس جيوبه بحثاً عن شعلة، فرمى له فاولكويس قدّاحة بلاستيكية كانت على الطاولة. قائلاً له: التقطها. أمسك بها الآخر وهي طائرة في الهواء.

- حسناً. ختم قوله من خلال نفْثِ الدخان. أعتقد أني أعرف فعلاً ما تفعله أنت هنا. في الواقع كنتُ أشكّ في شيء من هذا القبيل، لكنْ لا أن تكون قادراً على الذهاب إلى هذا الحدّ. على الرغم من أني عند مشاهدتي لذلك، كان عليّ توقُّع استنتاجاتك الأخيرة؛ واحتفظ بالقدّاحة متظاهراً بإحاطته للجدارية بنظرة عامة.

كان فاولكويس جائعاً. لو لم يكن زائره الغريب موجوداً، لحضّر المعكرونة على طبّاخ الغاز الموجود عنده في الطبقة العليا للبرج. صعد إلى هناك مارّاً بين ماركوفيتش والكتب الموجودة على دَرَجات السلّم، كي يرى ماذا لديه في الصندوق الذي يضع فيه ثيابه والمعلّبات وبندقية الصيد المزوَّدة بطلقات الخردق. لم يتبقَّ الشيء الكثير. عليه الذهاب باكراً إلى القرية طلباً للمؤونة.

- سأله الكرواتي من الأسفل: أَتعتقد أنْ ليس ثمة من مخرج؟ وأنّ هذه القوانين، التي لا يمكن تجنّبها، تحكمنا؟ قواعد الكون الخفيّة تلك؟

- قولُ ذلك يبدو مبالَغاً فيه. لكنْ، هذا ما أعتقد به.

- بما في ذلك أثر الفريسة الذي يدلّ الصياد عليها؟

- بالتأكيد.

منحنياً من فوق الدرابزين، عرض فاولكويس على ماركوفيتش علبة سردين وحزمة لقالبٍ من الخبز، فوافق الآخر بإيماءة من رأسه. بعد أن حمل علبة أخرى وطبقَيْن ولوازم المائدة، هبط رسّام المعارك ووضع كل شيء فوق مناديل ورقية في ركن فارغ من الطاولة. تناول الرجلان طعامهما بصمت، واقفَيْن، وكلّ منهما يرافق الطعام بشرب علبة الجعة الأخرى التي أحضرها الكرواتي معه، والعلبتان لا تزالان باردتَيْن.

- علّق ماركوفيتش، بين مضغه للقمتَيْن، قائلاً: في ما يخصّ الأثر والصيّاد، ربما كان هذا القنّاص فنّاناً أيضاً على طريقته الخاصّة.

ضحك فاولكويس.

- لمَ لا؟... في مسائل الفن، للعمل الأصلي، كعملي، أهمية اجتماعية أكبر من حُبّ البشر. أو هذا هو ما يُقال.

- أتستطيع تكرار ذلك؟

قال رسّام المعارك: بالطبع أستطيع، وكرّره. ظلّ الآخر يحلّل قوله لفترة بسيطة، ثم وافق عليه بفم مليء بالطعام وهو شبه مبتهج بالفكرة.

وردّد مفكّراً: فنّان. ملائم للعصر. في الحقيقة، لم يسبق أن حدث لي مطلقاً أنْ رأيتُ الأمر بهذه الطريقة، يا سيد فاولكويس.

- اعترف هذا الأخير قائلاً: أنا أيضاً تأخّرتُ لسنوات حتى رأيتُه هكذا.

حين وصلتْ محتويات علبة السردين إلى نصفها، شعر رسّام المعارك بإنذار وخز الألم. فبحث، بلا استعجال، عن علبة حبّات الدواء، وابتلع حبّتَيْن مع جرعة من الجعة، واعتذر من ماركوفيتش ثم خرج إلى الشمس، مستنداً إلى جدار البرج ريثما يتوقّف الألم. حين عاد، كان الكرواتي يراقبه بفضول.

- هل تتألّم؟

- أحياناً.

تبادلا النظرات من دون تعليقات إضافية. ثم حين انتهيا من تناول الطعام، صعد فاولكويس إلى الأعلى لتحضير القهوة، ثم هبط ومعه فنجان، في كلّ يد، تتصاعد منهما رائحة القهوة الساخنة. كان الزائر قد أشعل سيجارة أخرى وهو يتأمّل الجدارية، هناك حيث يترك طابور الهاربين المدينةَ ملتهبةً بتأثير أسلحة القتلة المأجورين المُرتَدين للحديد، بمظهرهم البادي مشابهاً لحالة بين محاربي القرون الوسطى وجنود المستقبل.

- قال ماركوفيتش: ثمة شقّ في الجدار، هناك في الأعلى.

- نعم، أعرف ذلك.

خسارة! كان الكرواتي يحرّك رأسه مُغتَمّاً. لقد فسدتْ قبل الانتهاء منها. ولو أنه على أي حال...

صمت. فنظر فاولكويس إلى جانب وجه ماركوفيتش وهو مهتمّ بما كان يتأمّله، الوجه مرتفع للأعلى، الذقن غير حليقة، السيجارة ملتصقة بشفتَيْه، عيناه رماديتان ومتنبّهتان، تتفحصّان صور الجدار، وهما مُثبّتَتَان على الشاطئ حيث كانت السفن تبتعد عنه تحت المطر، وحيث كان الطفل في المقدّمة، يتأمّل أمه الممدّدة وفمها إلى الأعلى وفخذاها ملطّخان بالدماء. عدا عن ذكريات رسّام المعارك المهنية، كانت تلك المرأة في تكوينها قد استقتِ الكثير من لوحة لِ بونّار: الخاملة. على الرغم من أنّه بالنسبة للمرأة المرسومة على الجدار، تعبير الخاملة ليس هو التعبير الملائم.

كان ماركوفيتش مستمرّاً في دراسة ذلك الوجه.

- هل تسمح لي بطرح سؤال غير مُلِمّ بالفن؟

- بالطبع.

- لِمَ يبدو كل شيء هندسياً جداً وفيه كل تلك الخطوط القُطرية المائلة؟

سلّمه فاولكويس فنجاناً من القهوة وشرب هو رشفة من الفنجان الثاني.

- أعتقد أنّ الخطوط القُطرية تنظّم الشكل بطريقة أفضل. لكلّ بنية شيفرتها الخاصة في سَرَيانها. وإشارات مرورها الخاصة بها.

- بما في ذلك الحرب؟

- نعم. رسمتُها هكذا كما رأيتُها. يتعلّق الأمر بالشكل، أو بالقاعدة أو كما نحبّ تسميتها، في مواجهة التفتّت بالفواصل المنقوطة، بالبُقَع... في مواجهة اضطراب اللون والحياة. كان شخص اسمه سيزانّ هو أول مَن رأى ذلك.

- لا أعرف سيزانّ هذا.

- سيّان. أتكلّم عن رسّامين. هم أناس كنتُ أجهلهم في السابق، أو لا أقدّرهم، ثم بمرور الوقت انتهى بي الأمر إلى فهمهم.

- هل هم رسّامون مشهورون؟

- هم معلّمون قدماء ومُحدَثون. أسماؤهم هي: بييرو ديلّا فرانشيسكا، باولو أوتشيللو وأيضاً بيكاسو وبراك وغريس، وبوتشيوني وشاغال وليجيه...

- آه، طبعاً... بيكاسو.

اقترب ماركوفيتش أكثر قليلاً من اللوحة، منحنياً من أجل ملاحظة التفاصيل، في يده سيجارة وفي يده الأخرى فنجان القهوة. قال: يبدو لي أنّ بيكاسو قد رسم أيضاً لوحة عن الحرب. عنوانها غيرنيكا. على الرغم من أنها لا تبدو، في الواقع، لوحةً عن الحرب. على الأقل، هي ليست كهذه. أليس كذلك؟

- لم يشهدْ بيكاسو أيّ حرب في حياته.

نظر الكرواتي إلى رسّام المعارك ووافق برصانة على الكلام. كان بمقدوره فهم هذا الأمر. وبحَدْسٍ فاجأ فاولكويس، عاد ماركوفيتش باتجاه الرجال المشنوقين على الأشجار، في القسم المرسوم بالفحم فوق بياض الجدار.

- وهذا الآخر مواطنكَ، غويا؟

- هذا، نعم. شهد الحرب وعانى منها.

وافق ماركوفيتش مجدّداً على الكلام، متفحّصاً بعناية الرسم الأولي. توقّف للحظات طويلة أمام الطفل الميت قرب طابور الهاربين.

- يبدو لي أنّ غويا قد رسم نقوشاً جيدة عن الحرب.

- لقد حقّق أهمّ النقوش التي لا مثيل لها مطلقاً. لم يرَ أحد الحرب كما فعل هو، ولم يقترب أحد من الطباع الإنسانية السيئة كما فعل هو... حتى إنه، في نهاية الأمر، فقدَ الاحترام تجاه الرجال جميعهم وتجاه المعايير الأكاديمية، وكذلك تجاه التصوير الفوتوغرافي الفجّ الذي وصل متأخّراً جداً.

- لماذا إذن هذه اللوحة كبيرة جداً؟ وكان ماركوفيتش لا يزال يتأمّل الطفل الميت. فسأل: لماذا ترسم شيئاً رسمه الآخر، من قبلُ، بشكل أفضل منك؟

- على كلّ واحد منّا أن يرسم حصّته. ما شاهده. وما يشاهده.

- قبل موته؟

بالطبع. قبل موته. على كلّ راحل إنزال ملحمة طروادة المتوهّجة عن كاهله.

- تقول، ملحمة طروادة.

ماركوفيتش الذي أصبح الآن يجول بهدوء على امتداد الجدار، ابتسم متفكّراً.

- أتعلم يا سيد فاولكويس؟... بفضلك فعلاً لا أستطيع تشكيل عائلة وأصدقاء، بيقين الناس الذين يملكون بيتاً.

كانت الابتسامة تكشف عن التجويف في أسنانه حين توقّف بجانب جموع المحاربين الذين ينتظرون الدخول في المعركة، وهم مَن كان فاولكويس قد عمل عليهم في اليوم السابق. نور الشمس البادئ بالانحسار، يسطع على النافذة، يمنح المشهدَ وضوحاً استثنائياً، يجعل الدروع لامعة كما لو أنها من

معدن حقيقي؛ وذلك على الرغم من أنّ مَرَدَّ كل شيء هو إلى التأثير التصويري للخطوط الرقيقة للّون الأبيض التيتانيك فوق اللون الرمادي المُحايِد، وإلى تكرار التدرُّجات اللونية لهذا المعدن الصقيل من حوله، بلمسات لطيفة كي تكوّن شيئاً أكثر وضوحاً.

- علّق الكرواتي قائلاً: يُقال قبل الموت عليك غرس شجرة وتأليف كتاب وإنجاب ابن لك. ذات مرّة كان عندي ابن، لكني الآن لم يعُد لديَّ هذا الابن. وقد أُحرِقَت الأشجار التي غرستُها... ربما عليَّ رسم لوحة، يا سيد فاولكويس. أتعتقد أني قادر على رسم واحدة؟

- لا أرى لِمَ لا تكون قادراً على ذلك. كل شخص يضبط الأمور حسب استطاعته.

- وما رأيك بمسألة التعاون في ذلك؟

- يمكنك فعل هذا إنْ أعجبك الأمر.

عدّل الكرواتي من وضعية نظّارته بشكل أفضل، مُقَرِّباً وجهه من اللوحة. كان يتفحّص الدروع وتفاصيل الفتحات والقفازات. في النهاية، تراجع خطوة إلى الخلف، وجّه نظرة شاملة إلى الجدار، نظر إلى رسّام المعارك ثم تحرّك بخجل باتجاه الطاولة التي عليها الفُرَش وأنابيب الألوان والقوارير.

- أتسمح لي؟

ابتسم فاولكويس قليلاً، موافقاً.

- تفضّل، استخدمها بنفسك.

ارتاب ماركوفيتش في الأمر، ترك فنجان القهوة والسيجارة، وفي النهاية، أشار إلى الرجُلَيْن اللذين يتطاعنان أرضاً، باحثَيْن عن فجوات الدروع التي جعلتهما شبيهَيْن برجلين آليّيْن، تلك الدروع المليئة بالبراغي اللولبية والمسامير. حينئذٍ، توجّه فاولكويس نحو الطاولة وفتح العُلَبَ المُحْكَمة الإغلاق التي يحتفظ فيها بكميات قليلة من مزيج الألوان، ووضع القليل من اللون الأبيض المُزرَقّ على الفرشاة ذات النمرة ٦.

- ألَمَحَ قائلاً: لِنقُم بتلميع واحدة من هذه المِديات. سيكفي خط دقيق لشحذها. تستطيع الاستناد إلى الجدار لأنّ اللوحة قد جفّتْ.

حدّد المكان، سلّمَ الفرشاة لِ ماركوفيتش، فجثا هذا على ركبَتَيْه، وبعد أن درس أثر اللمعان المرسوم مسبقاً، رسم خطّاً مُصلِحاً حافة نصل السيف المرفوع عالياً من أحد الخصوم. فعل ذلك بتأنٍّ وتنبُّه شامل، مُستغلًّا قدراته قدر استطاعته. بعد انقضاء برهة، انتصب مُعيداً الفرشاة لِ فاولكويس.

- سأله: كيف وجدتَ العمل؟

- لا بأسَ به. إنْ وقفتَ هنا، سترى أنّ هذا النصل يبدو أكثر خطورة من السابق.

- عندك حق.

- هل تريد رسم شيء آخر؟

- لا، شكراً. هذا كافٍ.

غسل فاولكويس الفرشاة ووضعها لتجفّ. ظلَّ الكرواتي يراقب الجدار.

- يبدو جنودُكَ ماكينات. ألا تعتقد ذلك؟... مع كثير من البراغي اللولبية وكثير من المعدن فوقهم. ثم التفتَ نحو رسّام المعارك، كما لو أنه تمّ طرح سؤال عليه للتوّ، وهو يبحث عن الجواب الملائم: ماكينات للقتل؟

- لقد رأيتَ فعلاً أنّ الأمر ليس صعباً جداً. يكفي إمعان النظر قليلاً، وأشار فاولكويس إلى الجدارية. البنية التي شكّلتُها متوافقة مع الحسّ السليم.

أنار وجه ماركوفيتش.

- هكذا هو الأمر إذن.

- بالطبع.

- يبدو لي أنّ لوحتك ملأَى بالأحاجي. بالألغاز.

- كل الجيدة منها موجودة هنا. وإلّا فهي مجرّد ضربات فرشاة على القماش أو الجدار.

- هل تعتقد أنّ رسمك جيد؟

- لا. إنه دون الوسط. لكني أحاول أن تشبه لوحاتي اللوحات الجيدة.

أخذ الكرواتي فنجان قهوته، رشف منه جرعة وراقب فاولكويس باهتمام.

- أأنت تقول لي إنّ كل اللوحات تحكي حكايات؟ حتى اللوحات المُسمّاة تجريدية واللوحات الحديثة وكل هذه؟

- اللوحات التي تهمّني أنا، نعم هي تحكي حكايات. انظر.

توجّه نحو كومة الكتب المكدّسة على الدَرَج، أخذ ثلاثة منها، رفعها إلى الطاولة وتصفّحها حتى وصل إلى ما كان يبحث عنه. تصوير يمثّل لوحة

لِ آنيبللو فالكونيه، وهو رسّام معارك كلاسيكي من القرن السابع عشر: مشهد السَلْب بعد المعركة.

- ماذا ترى في هذه اللوحة؟

اقترب ماركوفيتش وهو يحكّ صدغه. وضع فنجان القهوة على الطاولة وأشعل سيجارة أخرى. قال وهو ينفث الدخان: لا أعرف. حدثت معركة قاسية، والآن يقوم الجنود المنتصِرون بسلب ثياب القتلى وحِلِيِّهم. والفارس المُدَرَّع هو الزعيم، ويبدو عديم الرحمة. كما أنه يبدو أيضاً أنه يطالِب لنفسه بالمرأة التي انتهوا من اغتصابها. عند هذه النقطة، نظر الكرواتي إلى فاولكويس قائلاً: أرى حكاية. عندك حق يا سيدي.

- اقترح فاولكويس قائلاً: انظر إلى هذه اللوحة الأخرى.

- ما اسم رسّامها؟

- شاغال. قل لي ما تراه.

- حسناً، أرى... إيه... لوحة تجريدية قليلاً، أليس كذلك؟

- ليست تجريدية. ثمة أشياء ملموسة فيها، وجوه إنسانية، أغراض. لكنْ سيّان. تابعْ.

- حسناً إذن، هي... لا أعرف. منتظمة هندسياً كما هي لوحتك الجدارية، على الرغم من أنك لا تبالغ كثيراً في الزوايا ولا تعمل على تشويش مظهر الأشخاص والأشياء. رجل وسماوَر وشخصان صغيران جداً راقصان... وهذه تحكي حكاية أيضاً؟

- أيضاً.

- ما اسم اللوحة؟

- مكتوب في الأسفل، بأحرف صغيرة: **الجندي السِكّير**. هذا الجندي روسي. هو عائد من الحرب أو في طريقه إليها، وهو ثمِل جداً لدرجة أنه لم يعُدْ يميِّز بين الفودكا والشاي. لقد طارت قبعته من على رأسه، وهو متفاجئ من رؤية فلاحة يعرفها ترقص فوق الطاولة. وربما هي ترقص مع الرجل ذاته الذي رسم اللوحة.

عاد ماركوفيتش لحكِّ رأسه مرتبكاً

-حكاية غريبة، على أيّ حال.

- كلٌّ يحكي بطريقته. إضافة إلى ذلك، قلتُ بالفعل إنّ الجندي شبيه بالدِّن. انظر الآن إلى هذه اللوحة الأخرى... ماذا يبدو لك فيها؟

تنبّه ماركوفيتش باهتمام. فكّر فاولكويس بأنه يبدو شخصاً متأهّباً، طالباً مهتمّاً وحريصاً.

- حسناً، هي أشدّ غرابة بكثير من سابقتها. هي مساوية لهذه الرسوم الموجودة على جدران بعض الحارات. مكتوب في الأسفل باللغة الإيطالية... لَمن هذه؟

- لِ جان – ميشيل باسكيا[1]، إسباني – هاييتيّ، بشرته سمراء. رسمها في ثمانينيات القرن العشرين.

- يبدو أنْ لا علاقة له بالحرب.

---

(١) جان – ميشيل باسكيا، أميركيّ المولد، في العام ١٩٦٠ في بروكلين. أصبح رسّاماً من الطليعة الشعبية، ورائداً في موجة الرسم في المترو. **(م.)**.

- بل على علاقة بها. بالطبع، ليس مع هجوم سلاح الفرسان، وليس مع الجنود الثملين، بطبيعة الحال. لوحته تحكي عن حرب أخرى مختلفة عن تلك التي نفكّر فيها أنا وأنت حالَ سماعنا تلك الكلمة. على الرغم من أنها غير مختلفة كثيراً في الواقع... هل ترى تلك الكتابات وهذه الدائرة في يسار اللوحة؟ مال، دماء، نثق بالله[1]. الحرية كعلامة مسجّلة. هذه اللوحة تتحدّث أيضاً عن الحرب على طريقتها. عن العبيد الذين ثاروا على روما. برابرة يرسمون بالهباء على جدران الكابيتول.

- هذا لم أفهمه جيداً.

- الأمران سيّان. لا يهمّ.

كانت الذكرى تعبر ذهنه مؤلمة وهاربة. فالعمل الأخير لِ أولبيدو، قبل ذهابها معه إلى الحرب، هو تصوير لوحة باسكيا لصالح مجلة وان + أونو[2] بعد أشهر من موت الرسّام النقّاش المقهور من كل شيء، بين جرعة زائدة من الهيروبين وشرائط كاسيت تشارلي باركر[3]. تاركاً الكتاب مفتوحاً على صفحة اللوحة، شرب رسّام المعارك قهوته كلها. كانت باردة.

- فجأة، علّق ماركوفيتش قائلاً: نعم، وإنْ كنتُ في الواقع ربما قد فهمتُ ما ترغب في قوله.

---

(١) وردت جملة "نثق بالله" بالإنكليزية، في النص، كما هي مكتوبة على الدولار. **(م.)**.

(٢) وان، واحد بالإنكليزية؛ أونو، واحد بالإسبانية. **(م.)**.

(٣) تشارلي باركر، عازف ساكسوفون أميركي، من القرن العشرين، ويُلَقَّب بالعصفور، وهو من أهمّ من يمثّلون أسلوب البوب. **(م.)**.

التفت ونظر إليه مدخِّناً ومتفكِّراً. وأضاف: وهناك شيء يهمّني أن تفهمه أنت أيضاً، يا سيد فاولكويس. بذرائعك الخاصة. أتكلّم على حكاية لوحتي المميّزة. في ما يتعلّق بي، فقد ساهمتَ أنت في عملية لا تفقه فيها، لكنك من خلالها أثّرتَ فيها عبر الصورة الشهيرة التي التقطتَها لي والتي حصلتَ على جائزة بسببها. إنها صورة دمّرتْ حياتي. أنا موافق الآن على أنّ الأمر لم يكن محض مصادفة، فثمة ظروف أوصلتْنا أنا وأنت إلى تلك اللحظة بالذات في ذلك اليوم. ونتيجة لهذه العملية التي بدأتَها أنت أو أنا أو أيّاً كان، أنا هنا الآن. لأقتلك، لا تنسَ ذلك.

كان فاولكويس يحدّق به باستمرار.

- قال: لا أنسى ذلك. ولا في أي لحظة.

تابع الكرواتي بالنبرة نفسها، المسألة هي أنّ هذا لم يجعلني أُضمِر الحقد بسببها. هل تعي ذلك؟ كما أني لا أُضمره لك أنت. على العكس. أنا ممتنّ لك لمساعدتي على فهم الأشياء. حسب وجهة نظرك، نحن نمثّل المخاطر، علة حدّ سواء، ونحن نحدّد تلك القوانين التي تحاول أنت التعبير عنها في هذا البرج بعد محاولتك فكّ شيفرتها عبر صورك الفوتوغرافية، ومن دون حماسة. في الواقع، إنّ الكراهية والشراسة يجب أن تكونا في غير محلّهما في العالم. فهما غير ملائمتَيْن. إنّ الرجال يدمّر بعضهم بعضاً لأنّ قانون طبيعتهم، وهو قانون موضوعي وساكن، يتطلّب ذلك منهم. أليس هذا أكيداً؟... في رأيك، على الناس الأذكياء الاقتتال حين يكون ذلك مناسباً، كالجلّاد الذي ينفّذ حكماً لا يعني له شيئاً ولا يهمّه في شيء... أهكذا هو الأمر؟

- تقريباً.

بدتْ عينا ماركوفيتش ماءً متجمّداً.

- حسناً، يُفرحني أنك فهمتَ ذلك جيداً وأننا متوافقان، لأني هكذا سوف أقتلك. من دون أن يكون، واقعياً، أيّ شيء شخصي في ذلك.

فكّر رسّام المعارك في ما سمعه للتوّ. فعل ذلك بتجرُّد، كما لو أنهما يتعاملان مع مصير شخص ثالث. ما فاجأه أنه كان يشعر بهدوء تام. الرجل الذي أمامه على حقّ: كلّ شيء كان كما عليه أن يكون، مضبوطاً بالمعايير أو بالمعيار الوحيد. نظر إلى الجدار المرسوم ومن ثم عاد ليحدّق في مُحدِّثِه. كان ماركوفيتش جدّياً جداً، لكن لا شيء فيه ينمّ عن تهديد أو عدوانية. يبدو عليه فقط أنه ينتظر جواباً أو ردّة فعل. إنه مترَقِّب، هادئ. مهذّب.

- أتدرك ذلك مثلي، يا سيد فاولكويس؟

- حتماً.

علّق الكرواتي حينها قائلاً: القتل بكراهية جيدة وصلبة أكثر تسليةً، بالطبع، أو أكثر إثارةً. أكثر إرضاءً وأوسع تعميماً. بدم بارد، زاعقاً ابتهاجاً بينما هو يسلخ ضحيته.

- أضاف قائلاً: هذا شبيه بالكحول أو بالجنس. فهما يهدّئان المرء ويخفّفان عنه. لكنْ، لرجلين مثلنا، أمضيا وقتاً طويلاً وهما ينظران إلى المنظر الطبيعي نفسه، هذا التسكين يبقى بعيداً عنّا. موسى حلاقة مكسورة بين أنقاض بيت ما، جبل أجرد خلف الأسلاك الشائكة؛ عمق لوحة تمّ السفر من أجلها خلال حياة كاملة... ذكّر قائلاً: أماكن لا يمكن فعلاً الرجوع إليها مطلقاً.

نظر من حوله، كما لو أنه يتحقّق إنْ كان قد نسيَ شيئاً. ثم دار على كعبَيْه وخرج. كان فاولكويس وراءه.

- قال ماركوفيتش: يمكن لواحدة من هذه الزيارات أن تكون مختلفة.

- أفترض ذلك.

رمى الكرواتي عقب السيجارة أرضاً وداس عليه بقوّة بمقدمة الجزمة. ثم نظر إلى رسّام المعارك وجهاً لوجه، ولأول مرّة مدّ إليه يده اليمنى، من دون أن يرمش بعينه. ارتاب هذا للحظة وفي النهاية شدّ عليها بيده. تواصُل فظّ، قوي. أكّد قائلاً: يدا ريفيّ. قاسيتان وخطيرتان. تظاهر ماركوفيتش بالدوران بنصف استدارة والذهاب، لكنه أطال بقاءه للحظة. قال فجأة، متفكّراً: عليك النزول إلى القرية. والتعرّف إلى سيدة القارب تلك. لم يتبقَّ لك وقت طويل.

ابتسم فاولكويس بشكل خفيف. ابتسامة لطيفة وحزينة.

- وماذا سيجري للوحة؟... مَنْ سيُكملها؟

سمح الآخر لتجويف أسنانه بأن يكون مرئياً. بدتْ ابتسامته الخجولة وكأنها اعتذار.

- أخشى أنها ستبقى غير مكتملة. لكنك، فعلاً، قد رسمتَ المهمّ فيها. سننهي رسم الباقي منها معاً، أنا وأنت. بطريقة أخرى.

« ١٥ »

في اليوم التالي، نزل فاولكويس إلى القرية. رَكَنَ دراجته في حارة ضيقة، لا فيء فيها، ناظراً بعينَيْه نحو المنظور المسدود للواجهات البيضاء المصطفّة ضمن نَسَق منحدِر، حتى كتلة سور المرفأ القديم المحمرّة بلون المغرة. بعد ذلك، دخل إلى المكتب المصرفي لسحب أموال من حسابه، ثم ذهب إلى دكان الخردة حيث كان يوصي على الألوان، ودفع الفاتورة الأخيرة المُستحَقّة عليه. من ثمّ تمشّى ببطء حتى رصيف الصيد وبقيَ هناك لبرهة من دون حراك، ناظراً إلى القوارب المربوطة إلى جانب الشبك المكدّس على الرصيف. حين دقّت ساعة البلدية من خلف ظهره اثنتي عشرة دقّة، ذهب ليجلس في ظلّ خيمة المطعم والبار الأقرب إليه؛ ذلك الذي يمنحه أفضل رؤية للمصبّ في المرفأ وامتداد المياه المزبدة بسبب الريح الشرقية التي كانت تصل حتى الخط الرمادي لِ كابو مالو. طلب الجعة وبقي هناك من دون حراك، مقابل البحر ورصيف الميناء حيث من المعتاد ربط قارب السيّاح، مفكّراً في إيفو ماركوفيتش وفي نفسه أيضاً. في الكلمات الأخيرة التي لفظها الكرواتي في اليوم السابق، قبل ذهابه. عليك النزول إلى القرية والتعرّف إلى سيدة القارب تلك. لم يتبقَّ لك وقت طويل.

التعرّف إلى هذه السيدة. من دون أن ينتبه إلى ذلك ولو قليلاً، زمّ فاولكويس فمه بابتسامة. بالفعل لم يكن ثمة من نساء للرسم في الجدارية

الضخمة الدائرية في البرج. كلّهنّ كنّ هناك: المغتصبة بفخذيها المضرّجَيْن بالدماء؛ هؤلاء اللواتي يتجمّعْنَ كالقطيع الخائف تحت بنادق الجلّادين؛ وذات الملامح الإفريقية التي كانت تنظر إلى المُشاهِد وهي تنازع، تلك التي تفتح فمها في المقدّمة تماماً من أجل تقليد صيحة رعب صامتة. وأولبيدو فيرّارا طبعاً، في كل الزوايا وفي كل آثار المنظر الواسع الذي كان من المستحيل لفت النظر إليه وتكوينه من دون حضورها. كما في ذاك البركان الأحمر والأسود والقاتم الذي يشكّل رأس زاوية الجدارية، النقطة التي تتلاقى فيها كل الخطوط، كل المناظير، كل حبكة الحياة المعقّدة والقاسية ومصادفاتها المحكومة بالمعايير الصارمة والمستقيمة، كما في مسار الأسهم المشؤومة في جعبة الإله أبّولو. هو كان شبيهاً بالليل، في مواجهة طروادة، عند تحريك القوس القاتل بشدّه، كذلك الأمر في تركيبة قاتلة من المنحنيات والزوايا والمسارات المستقيمة، كالمعتاد. منصاعاً بذلك لحبكة باركاي[1] التي لا مفرّ منها.

كانت أولبيدو، في بعض المناسبات، قد علّقتْ قائلة: الآن فهمتُ فعلاً عمّاذا تبحث. كانا في الكويت التي انسحبت منها مؤخراً القوات العراقية. كانا قد دخلا إلى الكويت في اليوم السابق، برفقة وحدة من الآليات الأميركية الشمالية ووجدا نفسيهما معاً في الطبقة الخامسة من فندق هيلتون، من دون كهرباء ومن دون زجاج على النوافذ، ومياه الأنابيب المفزورة تجري على الأرضية وعلى السلالم في الأسفل، وهما قد أخذا مفتاحاً لا على التعيين، من خلف عارضة ركن الاستقبال المهجور. أزاحا غطاء السرير المغطّى بشحّار

---

(١) باركاي في الميثولوجيا الرومانية هي الإلهة الرئيسة التي تحدّد مصير الإنسان، من المهد إلى اللحد، وتمثّلها غزّالة تحبك حياته. **(م.)**.

البترول المحترق، كي يناما طوال الليل، منهكَيْن، في بانوراما الآبار الملتهبة وأصوات انفجارات المدافع الأخيرة. أصرّتْ أولبيدو قائلة: فهمتُ ذلك أخيراً وتطلّب مني وقتاً وقبلات ونظرات للتحقّق منه، مُطِلّةً من النافذة، مُرتديةً قميص فاولكويس، حاملةً الكاميرا بين يديها وهي تراقب المدينة. تفحّصُكَ وأنتَ تمرّ بالكوارث باحتراس الصيّاد. بثبات عظيم، واثقاً مما تفعله وممّا لا تفعله، ولا تثرثر كثيراً كما يفعل جندي عجوز. مُحضِّراً كل صورة بعينيك قبل القيام بأي حركة، مُقدِّراً بأجزاء الثانية إنْ كانت تستحقّ أن تلتقطها أم لا. لا تضحك، فالأمر كذلك. أقسم لك. وأيضاً أعرف ما أعرفه من شعوري القويّ بك وأنت تتفجّر داخل أحشائي فيما كنت تعانقني، وأُبقيكَ هناك، في الداخل تماماً، مسترخياً في النهاية، في اللحظة الوحيدة لوجودك التي تخفّف فيها من تنبُّهك. أرى ما تراه. أراقبكَ وأنت تفكّر من قبلُ ومن بعدُ، لكنّي لا أفعل ذلك أبداً وأنتَ تلتقط صورة فوتوغرافية. لأنك تعرف حينئذٍ أنك لن تفعل ذلك أبداً حينئذٍ. شكّي الوحيد هو إنْ كان فهمي الرهيب هذا ناتجاً عن عدوى، كما لو أنّ ذلك الأمر متعلّق بفيروس أو بمرض ما خفيّ وغير قابل للشفاء. إنْ كنتُ أشارك في الحرب، أو إنْ كانت بالفعل في داخلي وأنتَ قد تصرّفتَ فقط كوكيل محرِّض، أو كشاهد. المسألة هي أمر شبيه بما تدعوه جدتي "الشكل"[1]، بينما كانت تقوم بتنسيق القرنبيط والخس في حديقتها، كم كان جيداً أنكما تفاهمتما معاً، كلاكما، البنت من مدرسة باوهاوس والنبّال من

---

(١) وردت الكلمة في النص بالألمانية. **(م.)**.

مذهب زين؛ فالشكل بنية معقّدة يمكن وصفها فقط في كلّيتها، بما أنّ أجزاءها غير قابلة للتوصيف. أليس هذا صحيحاً؟ لكنْ، لديك مشكلة يا فاولكويس. مشكلة جدّية. لم تستطع أي صورة فوتوغرافيّة حلّها. أنا عمليّة أكثر منك، إذ أكتفي بتجميع القداحات المعطَّلة: تلك الأطلال ذات السوابق الكلاسيكية، لُقية الأدباء البلهاء الرومانسيين والمراجَعة من فنّانين أكثر غباءً منهم فعلاً. لكنّ ما أبحث عنه ليس شذى الماضي. لا أرغب بالتعلّم ولا بتذكُّر ذلك، بل بإطلاق العنان لنفسي. قيل برطانة لغة المريض النفسي خاصّتك، هذه الأماكن المُقفِرة، الآليات والأشياء المعطوبة هي الصيغ الرياضية التي يُشير إليها النهج وهو نهجي. قليل من الفوسفور العابر في سحايا دماغ العالم. لا أدّعي حلّ المشكلة، أنا أزعم أني أفهمها أو أتحمّل مسؤوليتها.

هي فقط جزء من الرحلة التي أذهب فيها: سأتعرّف على المكان الذي أريده حين أصل إليه. حالتك مختلفة: أنتَ في هذا المكان طوال حياتكَ، ووُلِدتَ مرتاباً به. لكني أشكّ في أنك تثبّتُه هكذا. كم مرّة قدّر النقّاد والجمهور هذه الصور فوصفوها بأنها جميلة؟ تذكّر تشي غيفارا ميتاً، جميلاً كالمسيح في صورة التقطها له فريدي آلبورتا[1]. أو جمال منبوذي سالغادو[2]، جمال الأطفال مبتوري الأطراف لِ خيربا سانتشيث[3]، جمال تلك المرأة

---

(١) فريدي آلبورتا، مصوّر من بوليفيا من القرن العشرين، رحل في العام ٢٠٠٥. **(م.)**.

(٢) سيباستياو سالغادو، مصوّر برازيلي من القرن العشرين. اهتمّ بتصوير المهمّشين. **(م.)**.

(٣) خيربا سانتشيث، صُحُفيّ ومصوّر إسباني من القرن العشرين. **(م.)**.

الأفريقية التي صوّرتَها أنتَ وهي تحتضر، جمال الصور التي التقطها رومان فيشنياك[1] في الغيتوهات في بولونيا، جمال الآلاف الستة من الصور التي التقطها نيم آين[2] لكلّ سجين، بمَن فيهم الأطفال، والذي قام الخمير الحمر بإعدامه لاحقاً. جمال كل هؤلاء الناس الذين نعلم أنهم ذاهبون إلى الموت. لا، يا حبيبي. هل تعرف ذاك الإعلان القديم عن كوداك؟ أنتَ اكبس الزر ونحن نتكفّل بالباقي. في عالم تُباع فيه الأهوال كالفنون، وتولَد فيه الفنون زاعمةً مسبقاً بأنها ستُصَوَّر، ويتمّ التعايش مع صور المعاناة، هو عالم لا علاقة له بالضمير ولا بالرأفة، إنّ صور الحرب لا نفع منها مطلقاً. العالم يتكفّل بالباقي: لا تكاد تملك منها سوى صوت كبسة سداد الكاميرا. تنقر عليه، يا ألله، انتهى الأمر، شكراً، "تشاو". على الأقل، تبقى الصورة أكثر تأثيراً من الصورة العابرة في التلفزيون. لا تمرّ من دون تمييز. لكنْ، حتى ولا هكذا أيضاً. بالنسبة لما كنتَ تريد فعله، من الممكن أن يكون الرسم هو وحده الذي يمتلك فرصة ما متاحة؛ لكنه بعيد عن الجمهور وتأويلاته. يمتلك الرسم مجاله الخاص وإطاره ومنظوره، وكلّ هذا يصبح مستحيلاً عبر عدسة الكاميرا. على الرغم من شكّي في أنه ما مِن رسّام تفوّق في ذلك مطلقاً. غويا؟ من الممكن أن يكون قد استطاع ذلك. ليس الانتقال من الواقع إلى اللوحة هو ذاته كالانتقال من شبكية العين إلى اللوحة. أتفهم

---

(١) رومان فيشنياك، مصوّر روسي – أميركي من القرن العشرين، اشتُهِرَ بتصوير ثقافة اليهود في وسط وشرق أوروبا قبل حدوث المحرقة. **(م.)**.

(٢) نيم آين، مصوّر من القرن العشرين، صوَّر السجناء الكمبوديين بصور هوية قبل تعذيبهم وقتلهم من الخمير الحمر. **(م.)**.

هذا؟ إعادة إنتاج مظهر الحياة، أو تقليدها أو تأويلها: المتعة والجَمال والرعب والألم وأمور كهذه، هو أمر. إنها مجرّد مسألة عين جيدة وتقنية وموهبة. والانقياد من القَدَر الذي يحكم شبكية العين، هو أمر آخر. هو رسمُ الرعب بخطوط باردة؛ وكانت تستمرّ في وقوفها أمام النافذة، عارية تحت قميص رجّالي، متأمِّلة مظلّة الدخان الأسود الذي يغطي المدينة، ومن حين لآخر كانت ترفع الكاميرا حتى منتصف المسافة الواصلة إلى عينها، وكأنها تريد التقاط صورة، لكنها تنزلها فوراً. منظر مقتلة الإنسان، حيث يتولّد الجلّادون، لا مزيّة له. لكن، دعنا نَرى من هو الجريء الوقح الذي يرى هذا ويرسمه.

أطفأ فاولكويس لهيب الذكريات بجرعة من الجعة التي أحضرتها له النادلة للتوّ. من ثمّ نظر إلى الشرق، إلى حيث كان الرصيف يخفي البحر. كان صخب المحرّكات يقترب من البعيد، من الطرف الآخر لحاجز الموج، وفي تلك اللحظة تحرّكت مدخنة بيضاء وحمراء في عمق الشرق باتجاه منارة مدخل المرفأ. بعد ذلك بفترة بسيطة، قطع قارب السيّاح المصبّ واتّجه إلى التوقّف عند الرصيف، قرب شرفة المطعم. بعد مناورة سريعة ودقيقة، قفز البحّار إلى الأرض لتثبيت حبال المركب على مربط المراكب، ولمدّ العبّارة، فخرج من المركب حوالى عشرين راكباً. راقب رسّام المعارك الوضع بفضول، محاوِلاً تحديد المرأة التي يصدر صوتها من مكبّر الصوت، بينما كان السيّاح يتبعثرون. في النهاية بقيت مجموعة عددها أقلّ، فبرزت منها امرأة لا تزال شابّة، شقراء، ممشوقة وقوّية البنية، ووجهها عذب، مَشَت باتجاه مكتب السياحة. كانت ترتدي ثوباً من الكتان الأبيض يُظهِر لون بشرتها

البرونزي، وتنتعل صندلاً من الجِلد وتحمل حقيبة كبيرة بحزام موارب على صدرها. تبدو متعبة. رآها فاولكويس تفتح المكتب وتدخل إليه. بقي جالساً، ناظراً إلى السيّاح الذين يبتعدون عن الرصيف وهم يلتقطون الصور الأخيرة أو يسجّلون فيديو بين شِباك الصيادين وإلى جانب القوارب، وفي خلفية الصور كان الميناء والبحر المفتوح هناك أكثر على المصبّ.

السيّاح. الجمهور. والذكريات مُجدّداً. نحن نتكفّل بالباقي، هكذا كان يقول إعلان كوداك وهو الذي اعتمدت عليه أولبيدو مصدراً. التداعي جعل فاولكويس يبتسم. خلال بعض الوقت لا تزال تحاول التصوير أو شبه ذلك. وكغاية أخيرة قد تظهر صيغة مختلطة وغير مُرضية؛ لكنّ الأمر كان تحضيراً، إحماء خاصاً، نوعاً من الترويض للمشروع الذي يتثبّت في رأسها. هي طريقة في تنقية العينَيْن، مُجبِرةً إيّاهما على النظر إلى الصور الفوتوغرافية والرسم بشكل مختلف. بعد مَيْل الحفرة إلى جانب طريق بوروفو ناسيليي، وهو الذي أثّر على حياتها، ترك فاولكويس الصحافة التصويرية الحربية، فقد وُضع حدّ للآثار الجانبية خلال سنتين من العمل المكثّف بما فيها في البوسنة وراوندا وسيراليون. تجمّد القرار بعد عملية تراكمية طويلة: الأرض الممزّقة في بورتمان، الغيمة السوداء فوق الكويت، ودوبروفنيك المتأجّجة في البعيد وجسد أولبيدو وهو مصبوغ بلون النور الأحمر، الليالي الباردة والمتوحِّدة، في وقت متأخّر جداً، في غرفة فندق "الهوليداي إن" في سراييفو، بلا زجاج للنوافذ، أمام الهندسة العمرانية المدينية البانورامية الممزّقة بالتفجيرات والحرائق، المستهدِفة لِ فاولكويس بخطوطها المستقيمة والمنحنية التي لا يمكن تفاديها، حتى قاعة المحكمة، في منتصف هذه الحرب، في صباح شتوي، إذ كان شخص صربي بوسني يُدعى

بوريسلاف هيراك، وهو عضو قديم في لواء التطهير العرقي "بويكا"، إذ حكى بلا مبالاة واضحة عن عمليات الإعدام الكثيفة التي قام بها على حدة، وعن اثنتين وثلاثين عملية اغتيال نفّذها شخصياً، بما فيها اغتيال ست عشرة امرأة وطالبة وربّة منزل اغتصبهنَّ وقتلهنّ، كما فعل رفاقه بمئات النساء الأخريات، بعد إخراجهنّ من الفندق السجن "سنجق" الذي تحوّل إلى ماخور للقوات الصربية؛ وهو قبل ذلك قد تدرّب على نحر الخنازير في المسلخ. وقد مثّل هيراك الحَدَث أمام المحكمة والصحافيين، بإيماءات ملائمة، فحكى عن قتل شابة عمرها عشرون عاماً: " لقد أمرتُها بالتعرّي فصرختْ، لكني ضربتُها ثانية، فنزعتْ ثوبها، وهكذا اغتصبتُها ثم سلّمتُها لرفاقي، وبعد أن اغتصبوها جميعاً حملناها بالسيارة إلى جبل زوك، حيث أطلقتُ الرصاص على رأسها ثم رميناها في بعض الأجمات"؛ حينئذٍ كان فاولكويس يعمل على تأطير وجه هيراك من خلال عدسة كاميرته، لكنه أنزلها ببطء، من دون أن ينقر على السداد، وهو على يقين من أنّ ما مِن صورة في العالم ولا حتى الصورة والصوت اللذَيْن كانا يُسَجَّلان في تلك اللحظة على كاميرات التلفزيون، تستطيع عكس ذلك وتأويله، وهو ذو وجه خالٍ من التعبير، سوقي، ويمكن اعتباره في زمن السلم وجهاً خاصاً برجل وضيع؛ وكانت أولبيدو قد قالت: لا أخلاقيّة جيولوجيّة، مُتحدِّثةً مرّةً عن أمر آخر، مع أنه ربما كان هو ذاته؛ من المستحيل تصوير تثاؤب الكون البليد. وبهذا الشكل حَلَّ آخر الأعوام الثلاثين لتصوير الحروب، بالنسبة لِ فاولكويس. حمله سكون تلك العقود الثلاثة إلى سيناريوهات حربية أخرى لبعض الوقت؛ لكنه حينئذٍ كان قد فَقَدَ ما تبقّى له من إيمان بما يُظهِره الهدف والأمل القديم الذي كان يحرّك أصابعه على سداد الكاميرا وحلقات ضبط تركيزها وسجافها. بعد ذلك أمضى فاولكويس الكثير من الوقت متجوِّلاً

في المتاحف من أجل سلسلة تتعلّق بلوحات المعارك بمَن فيها الجمهور، لكنّ أولبيدو لم تصل قط لتعرف مدى أهمية رؤية كلّ هذا؛ سلسلة غريبة سيكتشف نيّتها هو ذاته شيئاً فشيئاً. بعد عمل مُضنٍ من البحث والتوثيق، وهو مزوَّد بالأذونات المناسبة وبكاميرا "لايكا" من دون فلاش ومن دون سيبة، وعدسة بقياس ٣٥ ميليمتراً وفيلم ملوّن بألوان مناسبة لسحب الصور بضوء طبيعي وبسرعات منخفضة؛ كان مصوّر الحرب القديم يقبع خلال أيام عديدة أمام كل واحدة من لوحات المعارك الاثنتَيْن والستين التي اختارها من قائمة واسعة موجودة في تسعة عشر متحفاً في أوروبا وأميركا، فيصوّر اللوحة والناس الذين يلاقيهم أمامها، والزوّار المنعزلين أو المتجمّعين ضمن مجموعات، والطلاب والمرشدين الفنيين، واللحظات التي تكون فيها صالة المتحف فارغة، أو حين يكون عديد الجمهور كبيراً جداً، فلا تكاد اللوحة تُرى حينئذٍ. اشتغل هكذا خلال أربع سنوات، مُختاراً صوراً ومُقصياً أخرى، حتى جمّع سلسلة نهائية من ثلاث وعشرين صورة فوتوغرافية، بما في ذلك من عينَيِ الرجل المجنون الذي كان يطعن مملوكاً في الثاني من أيار / مايو من العام ١٨٠٨ في مدريد، ولا تكادان تبدوان من بين رؤوس الناس المكتظّة في قاعة غويا في متحف البرادو، حتى لوحة المجنونة ميغ[١] لِ برويغل ضمن جوّ شبه مظلم، بوجود المحارب النهّاب وسيفه في جهة، وفي الجهة الثانية المنظر الجانبي لوجه مدرسيّ يتأمّل في قاعة شبه فارغة في متحف ماير فان دِن بيرغ[٢] في أنتويرب[٣]. كانت النتيجة النهائية لكل

---

(١) لوحة المجنونة ميغ: امرأة شرسة من الفولكلور الفلمنكي، وهي مختلّة، ترتدي درع فارس، وتمتشق سيفاً، وتهاجم فم جهنّم، أو الشرّ. **(م.)**.

(٢) متحف ماير فان دِن بيرغ موجود في بلجيكا. **(م.)**.

(٣) أنتويرب هي كبرى المدن الفلمنكية في بلجيكا. **(م.)**.

ذلك ألبوم الموت: هو آخر عمل منشور له. هو الطريق الأقصر بين نقطتين: من الرجل إلى الأهوال. هو العالم حيث كانت الابتسامة المنطقية الوحيدة فيه هي ابتسامة الرؤوس الميتة التي رسمها المعلّمون القدامى على قماش اللوحات والألواح الخشبية. وحين أضحت الصور الفوتوغرافية الثلاث والعشرون جاهزة، فَهِمَ أنه هو أيضاً قد أصبح جاهزاً. حينها، هجر الكاميرات للأبد، وأتمّ لغاية تاريخه الرسوم التي تعلّمها في شبابه، وبحث عن المكان المناسب.

خرجت سيدة قارب السيّاح من المكتب وتوجّهت نحو الشرفات، في طريق موقف السيارات. لاحظ فاولكويس أنها كانت تتوقّف للتحدّث إلى مراقب المرفأ، وأنها تحيي النُّدَّل. تبدو ثرثارة، ولها ابتسامة حلوة. الشَعر أشقر جداً وطويل، ومربوط كذيل الحصان. جذابة على الرغم من بدانتها ومن بعض الكيلوغرامات الزائدة في وزنها. حين مرّت قبالة الطاولة التي يجلس إليها، نظر رسّام المعارك إلى عينيها. هما زرقاوان. مفرحتان.

- قال لها: صباح الخير.

تفرّست المرأة في وجهه، متفاجئة في البداية، فضولية في ما بعد. حَسَبَ فاولكويس سنّها: هي في الثلاثينيات من عُمرها. أجابتْه، صباح النور. تظاهرت بالمُضِيّ قُدُماً، لكنها توقّفت عن ذلك متردِّدة.

- سألتْه: أيعرف بعضنا بعضاً؟

- كان فاولكويس واقفاً. قال لها: أنا أعرفكِ، نعم. على الأقلّ أعرف صوتكِ. أستمع إليه يومياً في منتصف النهار تماماً.

نظرت إليه بانتباه، مُرتبكةً. كانت ممشوقة مثله تقريباً. أشار فاولكويس إلى قارب السيّاح وإلى الشاطئ في اتجاه خليج آرّائِث. بعد لحظة، اتّسعت ابتسامتها، قائلة:

- بالتأكيد، أنتَ رسّام البرج.

- الرسّام الشهير الذي يُزيّن الداخل بلوحة جدارية هائلة... كنتُ أحبّ أن أشكركِ، خاصةً على كلمتَيْ: الشهير ويُزيّن. في كل الأحوال، لكِ صوت عذب.

أخذت المرأة تضحك. أدرك فاولكويس أنّ رائحة عَرَقها خفيفة. عَرَق نظيف، من البحر والشمس. من المفترض أن يكون جزء من وظيفتها هو التعامل مع السيّاح منذ العاشرة صباحاً.

- قالت: أرجو ألا أكون قد تسبّبتُ لك بمشاكل. أتأسّف إنْ كانوا قد ذهبوا لإزعاجك... لكنْ ليس لدينا الكثير من المشاهير المحلّيين للتفاخُر بهم أمام الزوّار.

- لا تهتمّي بالأمر. الطريق طويلة وغير مريحة وشاقّة. لا يكاد أحد يصعد إلى هناك.

دعاها للجلوس، وهي فعلتْ ذلك. طلبت من النادل كوكاكولا، أشعلت سيجارة، حكت لِ فاولكويس بعض تفاصيل عملها. هي من مدينة داخلية وهي تهتمّ بمكتب ميناء أومبريّا خلال الموسم السياحي. في الشتاء، تعمل مترجمة فورية وتحريرية لصالح القنصليات والسفارات والمحاكم القضائية ومكاتب الهجرة. وهي مطلَّقة ولها ابنة عمرها خمس سنوات. واسمها كارمن إلسكين.

- أنت من أصول ألمانية؟

- هولندية. أعيش في إسبانيا مذ كنتُ طفلة.

تحادثا خلال ربع ساعة أو عشرين دقيقة. محادثة غير منطقية، مهذّبة، غير ذات أهمية كبيرة بالنسبة لِ فاولكويس، باستثناء حقيقة أنّ هذه المرأة تنتمي للصوت الذي كان يسمعه لفترة طويلة كلّ صباح. هكذا تركها تتحدّث، وحافظ على صمت نسبيّ، لم يخرج منه إلا لطرح الأسئلة المناسبة. على أيّ حال، كان لا بُدّ من أن ينتهي الحديث بالعودة إليه وإلى عمله في البرج. علّقت كارمن إلسكين قائلة: قيل في القرية إنه عمل أصلي. وهذا مثير جداً للاهتمام. هي لوحة ضخمة تغطّي الجدار الداخلي كله، وقد عملتَ عليها لمدة سنة تقريباً. إنه لأمر مؤسف عدم إمكانية زيارتك، لكني أتفهّم بأنك تفضّل أن تُترَك وحدك بهدوء. أضافت وهي ترقبه بفضول متجدّد: مع ذلك، أودّ مشاهدة تلك اللوحة يوماً ما.

تردّد فاولكويس للحظة. قال لنفسه: لِمَ لا. هي رائعة. ما كان لمواطنها رامبرانت أن يتردّد في رسمها كسيدة بورجوازية ذات جسد دافئ وخط عنق ملائم. كان الشَّعر المربوط مشدوداً وأملس على جبهتها وصدغيها، على نقيض جميل من بشرتها. لقد نسيَ رسّام المعارك تقريباً ما كان يشعر به مع امرأة قريبة منه. مرّت صورة إيفو ماركوفيتش بشكل عابر في مخيّلته. قال الكرواتي: لم يتبقَّ لك وقت طويل. عليك النزول إلى القرية. توقُّف للتفكير. هدنة قبل المحادثة الأخيرة. تفحّص رسّام المعارك العينَيْن الزرقاوين قبالته. كان معتاداً على الملاحظة وخمّن أنّ فيهما وميضاً من الاهتمام. وضع يده اليمنى على الطاولة وتحقّق من أنها كانت تراقبها، وتتابع الحركة.

- عندي أمور عليَّ القيام بها اعتباراً من صباح الغد، لكنّ الموعد اليوم مساء ممكن... إنْ أردتِ الصعود إلى هناك، سترين البرج. لكنّ السيارة يمكنها فقط الوصول حتى منتصف الطريق. وعليك أن تمشي باقي المسافة على قدمَيْكِ.

تأخّرتْ كارمن إلسكين لأربع ثوانٍ في الجواب. نعم، سأصعد إلى البرج بسرور كبير. ابتداءً من الخامسة مساء، أهذا مناسب؟ في تلك الساعة أغلق المكتب السياحي.

- أجاب فاولكويس: الساعة الخامسة مناسبة تماماً.

نهضت المرأة كذلك فعل هو، مصافحاً اليد الممتدّة له، بضغط دافئ وصريح. لاحظ أنّ وميض الاهتمام لا يزال مستمرّاً في العينين الزرقاوين.

- ردّدتْ قائلة: إلى الخامسة.

تفحّصها بينما كانت تبتعد، الشَعر أشقر، والتنورة البيضاء تتمايل على الوركَيْن العريضَيْن والساقان بلون برونزي. ثم عاد للجلوس، طلب الجعة ثانيةً ونظر حوله بريبة، وهو يخشى من رؤية إيفو ماركوفيتش مرابِطاً هناك، مبتسماً بابتسامة عريضة، حتى أذنَيْه.

تابع مراقبته للبحر وللخط الساحلي البعيد باتجاه كابو مالو، بينما كانت كارمن إلسكين تتلاشى ببطء من أفكاره. بدأت الشمس بالانحسار، ومنح النور الكثيف الأشياء وضوحاً دقيقاً، ذا جمال خاص، كطلاء الزجاج الذي يخفّف من درجات الألوان بشفافية هائلة، بدلاً من تكاثفه. قال لنفسه، عائداً إلى ذكرياته: كان الجمال إحدى الكلمات الممكنة؛ لكنه مجرّد

كلمة منها فقط. كان قد فكّر في هذا مرّتين أيضاً وهو إلى جانب أولبيدو، في زمن آخر. لم تكن المناظر الطبيعية الجميلة تعني دوماً النور والحياة، أو المستقبل بعد الخامسة مساء، أو أيّ ساعة أخرى وضعتها الكائنات البشرية بتفاؤل غير قابل للتفسير؛ فكّر فاولكويس في إيفو ماركوفيتش مجدّداً وزمّ شفتيه في ابتسامة موجزة وقاسية. كان قد تحدّث عن ذلك مع أولبيدو أمام لوحات بالألوان المائية للرسّام تيرنر[1]، في صالة متحف تيت[2] في لندن: البندقية فجراً باتجاه كنيسة سان بيترو دي كاستيلّو أو من فندق أوروبا، كان يمكن أن يكون منظراً طبيعياً شاعرياً مرئياً بعينَيْ رسّام إنكليزي من منتصف القرن التاسع عشر، بل أيضاً الحدود الضبابية بين جمال شروق الشمس والتمثيل الفني المتمثِّل بلوحة الألوان المتنوّعة للكون، وطيف الرعب اللوني الرائع، المتاح لأيّ مراقب موجود في المكان الملائم؛ وكانت لوحة الألوان المائية وظلالها الغامضة مثالية لذلك. يمكن لآثار السُحُب فوق البحر الانتشار في الأفق الشرقي للنهار، كالإعلان عن يوم جديد مثالي من النور والأشكال؛ بل أيضاً كدخان نسيم الأرض، الذي يحمل معه رائحة الموت من مدينة مدمَّرة، كانت أولبيدو معتادة أن تسمّيها رائحة الحرب[3]، وهي تتلمّس ثيابها بابتسامة مرعبة، قائلة: هذه الرائحة ستموت معي. بالطريقة نفسها، كان التوهّج الأحمر والبرتقالي والأصفر الذي يقطع جرس كنيسة سان ماركوس في أول اندلاع للنهار، بالنسبة لشبكة العين

---

(١) جوزيف مالورد ويليام تيرنر، فنان رومانسي إنكليزي، بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر اشتُهِرَ برسم الطبيعة وبألوانه المائية. **(م.)**.

(٢) متحف تيت للفن الدولي الحديث والمعاصر في لندن. **(م.)**.

(٣) وردت عبارة "رائحة الحرب" في النص الأصلي باللغة الإنكليزية. **(م.)**.

المتأثّرة في ما سبق بمشاعل أخرى مشابهة، أقرب إلى التوهّج العابر لقذيفة المدفع منه إلى التأكيد البطيء واللذيذ لحقيقة أنّ النهار والجمال يأتيان بعد الليل، وليس هذا دقيقاً دوماً في تجربة رسّام المعارك الآنية. ثمة ليالٍ من دون فجر بعدها، فالظلال الأخيرة هي نهاية كل شيء، والأيام مرسومة بلوحة ألوان الظلال.

تناول فاولكويس جرعة أخرى من الجعة، مراقباً الخط الرمادي الدقيق المندفع إلى البحر في البعيد. كانت لوحات الألوان المائية تلك في البندقية مرتبطة في ذاكرته بظروف مختلفة. من بين أمور أخرى جرت، في النور البارد والمنتشر لفجر الخريف على مشارف مدينة دوبيكا في يوغوسلافيا السابقة، منتظراً اللحظة الملائمة لمرافقة مجموعة من الجنود عند معبر نهر سافا. قضى هو وألبيدو الليل مرتجفين برداً في صالة مصنع مهجور، بين مئة وأربعة وتسعين كرواتياً كانوا في طريقهم إلى القتال عند الفجر القادم. في البداية، رُحِّبَ بأولبيدو باحترام ذكوري معتاد، وكان لا يزال موجوداً عندهم في ذاك الزمن، وهذا الاحترام هو تجاه امرأة دخلت في الحرب بإرادتها هي. على ضوء مصابيحهم، راقبها الجنود بفضول. يمكن قراءة تساؤلهم عمّا تفعله هنا في ابتساماتهم المندهشة وفي تعليقاتهم الهامسة. لقد أوجدوا لها مكاناً مريحاً بشكل معقول كي تستقرّ فيه، وأعطاها بعض الشباب من مؤنهم، علبة من الأناناس في الشراب. ثم، وبمرور الوقت، عاد الجنود إلى عزلتهم الشخصية، إلى الصمت المستغرق في نفس إنسان على وشك مواجهة حاسمة مع الحظ والقَدَر. حوالى ثلاثين منهم كانوا أطفالاً تقريباً: فأعمارهم تتراوح بين الخامسة عشرة والسابعة عشرة، وقد جُمِّعُوا

حول معلّم مدرستهم، وهم جميعاً جُنِّدُوا معاً. كان المعلّم شاباً يبلغ من العمر ثمانية وعشرين عاماً وقد ترقّى إلى رتبة ضابط، وعلى الرغم من الخوذ الفولاذية، ومن الأسلحة والأحزمة العسكرية المملوءة بالذخيرة والقنابل اليدوية، فهو يتحرّك بينهم بإيماءات المعلّم الذي كان عليه حتى عدة أسابيع ماضية فقط، وقد توسّل إليه آباء هؤلاء الأولاد من أجل رعايتهم كما كان يفعل في المدرسة. كان يتنقّل بينهم، من شخص إلى آخر، ويتحدّث إليهم بصوت منخفض وهادئ، فاحصاً مُعِدّاتهم، مانحاً السجائر وبعض جرعات من مشروب العَرَق للأكبر سنّاً منهم، أو راسماً لهم بقلم الحبر السميك فصيلة الدم لَمَنْ يعرف فصيلة دمه، على قميصه أو خوذته أو ظاهر يده. قضى فاولكويس وأولبيدو الليل مستلقيَيْن بالقرب من بعضهما بعضاً لتدفئة جسديهما، من دون افتراق شفتيهما على الرغم من البرد المانع للنوم، شاعرين بضوء الكشّاف على جفونهما المغلقة وهو ينيرها للحظة. أخيراً، وصل نور الفجر الأول عَبْرَ الفتحات الموجودة في السقف ونوافذ صالة المصنع الزجاجية المكسورة؛ وفي تلك الظلمة الشبحية، بدأ الجنود بالنهوض وبالخروج، تحت النور القذر القاطع لطيف الناس، كما هي الحال في اللوحات المائية في مدينة البندقية، عشرات الرجال والفتيان ينظرون من حولهم كالكلاب التي تستنشق الهواء قبل التوجّه نحو الخط الأفقي الضبابي، اللون الرمادي أفتح قليلاً وهو يبدو طافياً على سطح الأرض: الرطوبة التي كانت ترتفع من النهر القريب، ثم تصبح ضبابية في تردّد بزوغ الفجر، تشكّل بقعة داكنة أكثر، ومظلمة وغير منتظمة؛ مجموعة من المستقيمات، من المساحات المكسورة بزوايا غريبة: الجسر المدَمَّر فوق نهر سافا الذي كان على الجنود عبوره، مُستغِلّين حطامه، قبل تسلّق منحدر

طويل بين تلّتَيْن ومهاجمة مدينة دوبيكا، غير المرئية على الطرف الآخر. أخذ فاولكويس وأولبيدو بفرك أطرافهم المُصابة بالخَدَر من البرد، وتوجّها إلى النهر مع الآخرين، والكاميرات في الحقائب، فليس ثمة من نور كافٍ لالتقاط الصور. قالت حينها إنّ المنظر يبدو شبيهاً بلوحات تيرنر تلك. أتذكرها؟ الظلال في نور الفجر. لكنّ الإنكليزيّ اللعين نسِيَ رسم البرد. ثم أغلقتْ ياقة معطفها، وبعد تعليقها حقيبة كاميرات التصوير على ظَهرها، ابتسمتْ لِ فاولكويس. قالت فجأة، وسط ابتسامتها الغريبة، وقالتها بحزن: لن تكون ثمة حرب أخرى كهذه، أبداً. قبّلتْه على خدّه، وكرّرت كلمة أبداً بصوت أكثر انخفاضاً، وبدأتْ تمشي خلف الجنود، وفي غضون ذلك، وبين كل تلك الأطياف التي تبدو معلّقةً فوق غطاء الضباب الذي يغطي الشاطئ، كانوا يبدؤون بالصليل: أولاً طلقة معزولة، ثم اثنتان أو ثلاث، وفي النهاية تتكاثر الأصوات في المحيط، أصوات مزاليج الأسلحة عند التصويب. ثمة لمحة من تدرّج اللون البرتقالي والذهبي في السماء، إلى الشرق، فيما كانوا يخوضون في عمق المياه التي وصلت حتى خصورهم، عابرين أنقاض الجسر بواسطة الحبال التي تمّ تعليقها خلال الليل. ومن جهة أخرى، حين بدؤوا بتسلّق المنحدر بين التلّتَيْن، وهم مبتلّون من الخصر حتى أسفل أقدامهم المبلّلة داخل أحذيتهم، بدأ النور الرمادي والأزرق يصبح كافياً لِ فاولكويس، مع فتح سجاف الكاميرا إلى الحدّ الأقصى: ٤,١ التعريض للنور وسرعة غالق ١\٦٠، فأخذ بتصوير الجنود، الذين انقسموا إلى مجموعات وتسلّقوا خلف ضبّاطهم باتجاه التلّة إلى اليمين أو باتجاه تلك الموجودة إلى اليسار: تعابير وجوههم عنيدة، فارغة، شجاعة، متوتّرة، غير عاطفية، مشبوهة، مرتبكة، حذِرة، مذعورة، قلقة، هادئة، لا مبالية. كلّ

ذلك، باختصار، هو التنوّع الممكن بين الرجال الذين يواجهون الاختبار ذاته، في هذا النور الذي قد يصفه رسّام الألوان المائية بأنه في غاية الجمال بشكل استثنائي، والذي يُلَفّ ككفن متوقّع بتدرّج خفيّ ورهيف من الألوان، لأولئك الذين كانوا على وشك الموت. نظر فاولكويس إلى أولبيدو، فرآها تمشي، بين الجنود، على بُعد أربعة إلى خمسة أمتار إلى يساره، ببنطالها الجينز المبلّل والملتصق بساقيها، والبِزّة العسكرية السوداء في ثلاثة أرباعها والمغلقة بأزرار تصل إلى عنقها، وضفائرها المشدودة بمطاط في نهايتها، ولا تزال الكاميرات في حقيبتها التي تحملها على ظَهرها، وكأنّ التقاط الصور كان آخر ما يخطر في بالها، وحجّتها هي عدم حاجتها لذلك في هذا الفجر من الجمال الغامض والرهيب. وحين بدأ هدير إطلاق النار والتفجيرات صعوداً وإلى الجهة المقابلة من التلال، وحين صرّ الجنود على أسنانهم وعلى أسلحتهم التي يحملونها، وهم الذين كانوا يتجوّلون في الأنحاء، أخذوا ينحنون إلى الأسفل، شيئاً فشيئاً على وقع اقترابهم من القمّة، فبدأت هي تنظر مِن حولها، وتراقب الوجوه القريبة منها بفضول شديد، بلا رحمة؛ كما لو أنها كانت تبحث عن إجابات صامتة للأسئلة التي ستجد حلًّا لها فقط في فجر غير مؤكّد مثل ذلك الفجر، وسط ألوان لوحة مائية كونية، كان كلّ طيف فيها، بما في ذلك طيفها هي، خطأً بائساً. ثم بدأت قذائف الهاون بالتفجّر من خلف قمة التلّة مباشرة، واستدار ضابط نحو أولبيدو قائلاً لها: توقّفي، توقّفي، مشيراً إليها بإيماءات حيوية كي تبقى في مكانها حيث كانت. أطاعت الأمر من دون اعتراض، وهي تركع والكاميرات داخل حقيبتها، ونظرتها ثابتة على الجنود الذين يتابعون سيرهم إلى الأمام، وعلى معلّم المدرسة الذي يبتعد إلى أعلى التلّة مع أولاده الذين

كانوا يحنون رؤوسهم ووجوههم بيضاء وممتقعة اللون في النور الغامض لذلك الصباح؛ وبقيت هناك على ركبتَيْها، بينما كان فاولكويس، المتوقِّف في مكانه أيضاً، يغيّر سرعة غالق الكاميرا وسجافها بسبب استقرار النور فوق التلّتَيْن اللتين أحاط بهما دخان الانفجارات، حينئذٍ، بهالة مغبّرة وذهبية اللون، وبدأ أيضاً بتصوير الرجال الأوائل الذين عادوا من قمّة التلّة أو قام رفاقهم بإنزالهم منها، تاركين آثاراً حمراء ممتدّة على الأرض، وهم يعرجون في مشيتهم، ممسكين بالضمادات واللفافات المعصوبة على جروحهم، والملطَّخة بالطين والدم، وقد نالت منهم الشظايا، والذين كُفَّ بصرهم مذعورين، رفعوا أيديهم إلى وجوههم، متعثّرين بالمنحدر نزولاً. وكانت أولبيدو لا تزال راكعة هكذا حين نهض فاولكويس وركض قليلاً صعوداً على المنحدر، ثم انحنى وركض مسافة أخرى، من أجل الاقتراب والتركيز على جانب وجه معلّم المدرسة المحمول والمسنود من تحت إبطَيْه من صبيين من تلامذته، وقدماه تركتا أخدودَيْن في العشب الرطب، ونصف فكّه كان ممزَّقاً بشظيّة أصابتْه. ومن خلفهم ثمة المزيد من الصبية ينزلون باكين أو صارخين أو صامتين، جرحى أو سالمين، جاؤوا بمفردهم ومن دون سلاح، أو جلبوا معهم آخرين ملطّخين بالدماء، والمزيد من الخطوط القرمزية المتقاطعة في هذه اللوحة المائية التي شكَّلها بعناية أحد منسِّقي المناظر الطبيعية الدقيق في عمله، من منصة التعذيب الأولمبية. وفي أثناء لفّه الفيلم الثالث، وحين نظر فاولكويس ثانيةً إلى أولبيدو، رآها قد أخرجتْ كاميراتها أخيراً وأدارتْ ظَهرها لهذا المشهد، وكانت تصوِّر الجسر المهجور المدمَّر على سرير النهر ذي اللون الرصاصي: الطريق غير الآمنة التي تركوها خلفهم بين الضفّتَيْن كما لو أنّ الصورة الرئيسية كانت هناك، وهو تفسير ما هي آتية

للبحث عنه، لا الرجال المكسورين الذين انسحبوا من التلال. هكذا عرف فاولكويس أنها على وشك تحقيق ذلك، وأنها لن تبقى إلى جانبه وقتاً أطول، فالوقت أيضاً له قواعده القديمة. هو حساب عدم انتظام الحركة. حساب الحركة حسبما جرى من قبل وما يجري من بعد. وخاصة ما يجري من بعد. والمصوِّر لا ينتمي أبداً للمجموعة التي يبدو أنه ينتمي إليها، كانت أولبيدو تحبّ تكرار هذه العبارة التي سمعتْها من فاولكويس. حتى ذلك الحين، وعلى الرغم من كلّ شيء، كان لديه أمل عبثيّ في أنّ الزمن سيجعلها له أكثر من الآن: عينان ناعستان تُرَيان كلّ صباح، جسد يذبل في القُرب منه، بين يديه، يوماً بعد يوم. تذكّر، شيخوخة هادئة. لكنْ، في ذلك الصباح حين رآها تلتفت بوجهها الملطَّخ بالطين نحو الجسر وقد رفعت الكاميرا ببطء، بحثاً عن المسار الخطير الذي تركوه خلفهم، نظر فاولكويس بدوره إلى ما بعد، فرأى فقط ماضيه الخاص به؛ الصورة الفوتوغرافيّة لما قبل حساب الحركة هذا، تلك الحركة التي أخذتْ الرجال إلى الشاطئ حيث ماتوا. بهذه الطريقة عرف أنهما لن يشيخا معاً، وأنها ستسافر إلى أماكن أخرى لتلتقيَ بأذرع أخرى تضمّها. تذكّر أنه سمعها تقول أكثر من مرّة: يعتقد الرجل أنه عاشق لامرأةٍ، في حين أنه في الواقع هو شاهد عليها فقط. هو حساب عدم انتظام الحركة. لذلك كان فاولكويس خائفاً من العودة إلى العزلة الكامنة في كلمتَيْ ما قبل وما بعد، لكنه كان خائفاً أكثر من أن تنجو أولبيدو من الحرب الأخيرة تلك.

« ١٦ »

لم يرَ إيفو ماركوفيتش في القرية، ولا في طريق عودته إلى البرج. ترك الدرّاجة بجانب العنبَر وراقب المناطق المحيطة، مرتاباً: بستان الصنوبر، حافة الجرف، الصخور السائبة على المنحدر المؤدّي إلى الخليج، الشاطئ المرصوف بالحصى. لا علامة على وجود الكرواتي. الشمس التي غابت بالفعل مع حلول الساعات الأولى للمساء، ألقتْ بظلّ رسّام المعارك الثابت على الأرض، وهو الذي لم يقرّر الدخول إلى البرج. شيء ما في غريزته المهنية، المتدرِّب على التحرّك في أرض معادية، قال له أن ينتبه إلى موطئ قدمه. نظر حوله مرّة أخرى، باحثاً عن علامات الخطر. كان قريباً من الخط المظلم، وكان ماركوفيتش ذاته قد حذّره منه في اليوم السابق.

تفوح رائحة التبغ من داخل البرج. رائحة أعقاب سجائر مطفأة. كان الأمر غريباً، فالنوافذ مفتوحة وقد أفرغ فاولكويس جرّة الخردل التي استخدمها زائره منفضةً للسجائر، قبل مغادرته. قرّر وهو في حيرة من أمره، ناظراً إلى بقايا ثلاث سجائر في الداخل، بأنه كان متأكّداً من ذلك. قرّب أنفه وعبس. هي أعقاب سجائر حديثة العهد. اشتدّ أثر إنذار الخطر في دماغه. تحرّك بحذر وبطء كما لو أنّ بمقدور ماركوفيتش أن يكون مختبئاً هناك. فكّر بأنّ ذلك غير معقول، صاعداً السلّم الحلزوني، متنبّهاً. فلم يكن ذلك أسلوبه. ومع ذلك، لم يهدأ رسّام المعارك حتى وصل إلى الأعلى وتمكّن من

التحقّق أنه موجود بمفرده في البرج. بحث عن المزيد من الآثار لوجود الكرواتي، وهو جالس على السرير المتنقّل. لقد كان هنا، من دون شك، حين كان هو في القرية. فكرة مفاجئة راودتْه، جعلتْه يفتح الصندوق الذي يحتفظ في قعره ببندقية الصيد. لم تكن هناك، كذلك علب الخرطوش. إلى جانب التطفّل عليه بسهولة، اتّخذ ماركوفيتش الاحتياطات اللازمة ولم يكلّف نفسه عناء إخفائها.

لا يزال الألم خفيفاً، من دون غدر مفاجئ هذه المرّة. أخذ يترسّخ شيئاً فشيئاً، مخلصاً له حتى نقطة معيّنة، معطياً إياه تحذيراً مسبقاً بالوخز الذي سيحدث لاحقاً. وإلى جانب الألم، أو مقدّماته، أتت جرعة اللامبالاة الملائمة. نازلاً السلّم، ختم قائلاً: إلى الجحيم. لكلّ شيء جانب جيد وآخر سيء: الشارع والخندق والألم. هذا، على وجه الخصوص، حكم عليه بأمور معيّنة ووضعه تحت الحماية في أمور أخرى. وهكذا تحوّل ماركوفيتش إلى مجرّد عنصر إضافي للمشهد. إنها مسألة أولويّات. للأوقات وللآجال. وحين وصل، أخيراً، الألم الحقيقي، الشديد، وتمظهَرَ بتشنّج عند الخصر، كان رسّام المعارك قد تناول بالفعل حبّتَيْ دواء من العلبة، وابتلعهما بكأس من الماء. بقيَ عليه الانتظار فقط. جلس القرفصاء وظهره إلى الجدار، فكان خلف رأسه مباشرةً الكلب الذي يقضم الجثة، مرسوماً بالفحم بلا تلوين حتى الآن، فصرّ على أسنانه وانتظر بصبر حتى وصل وخز الألم إلى ذروته، ثم تباعد، فضعف حتى تلاشى. وفي غضون ذلك، انجذب ببصره إلى جزء من الجدارية قبالته، حيث يودّع هيكتور آندروماك[1] قبل المعركة، وهما

---

(١) هيكتور المحارب الطروادي وزوجته المخلصة له آندروماك، في ملحمة الإلياذة. **(م.)**.

مرسومان إلى جانب الجهة اليسرى للباب، فتذكّر شيئاً سمعه من أولبيدو في روما: كن هادئاً واسترِحْ: هنا تتلاشى الأغنية[1].

هزّ رأسه ببطء، مكرِّراً ذلك بصوت منخفض، من بين أسنانه المشدودة بعضها على بعضٍ، من دون أن يرفع عينيه عن الجدارية. كن هادئاً واسترِحْ: هنا تتلاشى الأغنية. كان ذلك هو أول بيت شعر من قصيدة لِ ألبيرتو دي تشيريكو[2]، وكانت أولبيدو تحبّه كثيراً. لقد ذكرت ذلك لأول مرّة في المكان الملائم، إذ إنّ ألبيرتو هو شقيق جيورجيو دي تشيريكو، حينها كانت أولبيدو ومعها فاولكويس يزوران بيت الرسّام في روما. كانا يمرّان من ساحة إسبانيا، على بُعد خطوات من دَرَج ترينيتا دي مونتي[3]؛ وأمام رقم المبنى ٣١، وهو قصر قديم تمّ تحويله إلى بيوت خاصة صغيرة، توقّفتْ هي ونظرت إلى نوافذ الطبقتين الرابعة والخامسة وقالت: أتى بي أبي إلى هنا وأنا صغيرة لزيارة السيد جيورجيو وإيزابيلّا. لنصعدْ. لم يتحوّل البيت بعدُ إلى متحف، وهو تحت وصاية مؤسسة بعينها؛ لكنّ البوّاب تجاوب مع ابتسامة أولبيدو ومع البخشيش الذي أخذه منها، وخلال نصف ساعة تمكّنا من التمشّي تحت الأسقف العالية الملطّخة ببقع الرطوبة، وسُمِعَ صرير الأرضية الخشبية على وقع أقدامهما، وشاهدا عربة الطعام الصغيرة التي تحوي على زجاجات مغبرّة

---

(١) الجملة هذه مكتوبة بالإيطالية في النص الأصلي. (م.).

(٢) ألبيرتو دي تشيريكو، كاتب ومؤلف موسيقي وصحفيّ ورسّام إيطالي وكاتب مسرحي أيضاً، اشتُهِرَ بكتاباته الفلسفية في القرن العشرين. (م.).

(٣) ساحة إسبانيا في روما ساحة شهيرة، في أعلاها كنيسة ترينيتا (الثالوث) دي مونتي. صوّر فيها المطرب العراقي كاظم الساهر فيديو كليب لأغنيته المعروفة (قولي أحبك) من شعر نزار قباني. (م.).

من غرابّا وكيانتي[1]، وغرفة السفرة حيث عُلِّقَت لوحات الطبيعة الصامتة على جدرانها، حتى الموت[2]، غمغمت أولبيدو: الحيوات الصامتة، التلفزيون الذي جلس تشيريكو قبالته لساعات، يشاهد صوراً من دون صوت. إلى جانب لوحات المرحلة الكلاسيكية الجديدة، تطاولت ظلال تماثيل عارضات أزياء بلا وجوه وسط ألوان حزينة، خضراء وسكّرية ورمادية، ومساحات فارغة قُلِّصَت شيئاً فشيئاً، كما لو أنّ الرسّام، مع مرور الوقت، بدأ يخشى قشعريرة العبث واللا شيء الذي كان يثيره هو بذاته.

وأمام اللوحة القماشية من العام ١٩٥٨ التي أعادت إنتاج القفاز الأحمر نفسه المرسوم قبل أربعة وأربعين عاماً في "لغز القضاء والقدر"، على الرغم من أن الوقت كان مريباً لدى فنان قام أحياناً بتزوير تاريخ أعماله، كانت أولبيدو تتأمّل اللوحة مليّاً، وتمتم بالإيطالية جملة اصمت واسترِحْ، هنا تتلاشى الأغنية. أغنية حياتك. أغنية الصرخة القديمة. ثم نظرت إلى فاولكويس بعينَيْن حزينتَيْن للغاية، ووسط ذلك النور الروماني الأبيض الشبحي الذي أضاء المنزل، قالت إنه لم يكن هكذا من قبل، فكان ثمة أيضاً أثاث ولوحات عتيقة أخرى في الصالون؛ وفي الطابق العلوي، في الإستوديو، كان ثمة نوع من إنسان آلي أو عارضة أزياء خشبية ضخمة شريرة، كتلك التي رسمها الفنان في أيامه الأولى، والتي أخافتني حين كنتُ طفلة. قالتْها وهي تهزّ رأسها بالإيجاب، وأضافت: حديثي جدّي يا فاولكويس. حين أحضرني أبي إلى هنا، لم أستطع النوم في وقت لاحق من

---

(١) غرابّا وكيانتي، نوعان من المشروب الكحولي الإيطالي من العنب. **(م.)**.

(٢) "حتى الموت" جملة وردت بالألمانية في النص الأصلي. **(م.)**.

الليل، بالقرب من هنا، فقد اعتدنا البقاء في فندق هاسلر. في كل مرّة أغلق فيها عينيّ، كنت أرى تلك العارضات[1] كشخص يكتشف ابتسامة قاسية على وجه دمية خشبية. ربما لهذا السبب لم أحبّ بينوكيو قط. بعد أن قالت ذلك، ابتعدت أولبيدو عن اللوحة، وتوقّفتْ عن النظر إلى ما حولها، وهي مستغرقة في التفكير. علّقت فجأة: ثمة لوحتان لِ تشيريكو. متميّزتان. أنتَ، لا شك، تعرفهما، أو يجب عليك ذلك، فإحداهما شبيهة بصورك: هي مليئة بالمساطر والمربعات والآلات: عنوانها حزن الرحيل. أتعرف أيّ لوحة أقصد؟ من المؤكّد أنك تعرفها. هي اللوحة الموجودة في متحف تيت الحديث في لندن. والثانية هي لوحة بعنوان لغز الوصول. هما مثيرتان للاهتمام. أليس ذلك صحيحاً؟ قالت ذلك بجدية شديدة، رفعت يدها لتداعب وجه فاولكويس بلطف ولم تضف المزيد. ثم دخلت الغرف بمفردها، ومشى خلفها، يراقبها، يتجسّس على صورة فتاة مرّت عبر ذلك المنزل يداً بيد مع والدها، أمام رجل عجوز غريب لا يتحرّك قبالة تلفزيون قيد التشغيل ومن دون صوت.

بعد ابتعاد الألم، ترك المسكِّن أثراً من الصفاء العذب، كما هي الحال دوماً. نهض فاولكويس على قدميه، ولا زالت عيناه مثبّتتين على هيكتور وآندروماك. بقي على هذه الحال لبضع لحظات، ثم اتّجه نحو الطاولة وأعدّ الفُرش وألوان الرسم وذهب للعمل على ذلك الجزء من اللوحة الجدارية. انتقل من الظلام إلى النور، لتسليط الضوء على النور الطبيعي الذي يأتي من الباب المفتوح، إذ كانت الشمس تدخل الآن عبره، منيرةً الجزء الداخلي من

---

(١) وردت الكلمة في النص الأصلي بالإيطالية. **(م.)**.

البرج اعتباراً من المستطيل الذهبي الكثيف المتسلّل ببطء عبر الأرضية، فوق النور المصوَّر المحمرّ البعيد، للبركان المتفجّر إلى اليسار، وعلى الجانب الآخر وفي ساحة المعركة حيث كان الفرسان يندفعون برماحهم أو ينتظرون لحظة دخولهم في القتال. بين هذين النورين، في الأسفل والأعلى، ثمة ألوان مبَرَّدة بطبقات من الأزرق والرمادي والبياض، أبرزت تأثير المسافة، وأبرزت الأبراج الزجاجية والفولاذية للمدينة الحديثة، وهي طروادة الجديدة التي في المقدمة أمامها، ثمة صور من الحجم الطبيعي، تمثّل الوداع بين نجل برِيام[1] وزوجته. تمتم رسّام المعارك بين شفتيه: وأنتِ، غارقةً في الدموع، سوف يأخذك معه أخوان بزَرَد برونزي. بالنسبة للمشهد، أولاً، مباشرة في كنيسة سان فرانسيسكو في آريتسو[2] ثم في العديد من الكتب التي أمكنه إيجادها، درس فاولكويس حتى الهوس وجهَيْ شابين بجوار لوحة موت آدم التي رسمها بييرو ديلا فرانشيسكا في القسم العلوي إلى يمين الكنيسة الصغيرة الرئيسية. كلوحات باولو أوتشيللو، كانت لتلك اللوحات الجدارية، التي تعود إلى القرن الخامس عشر، علاقة كبيرة بعمله في البرج؛ خاصةً حلم قسطنطين، فأسلحة هيكتور مستوحاة بشكل فضفاض من أحد الحراس، ومعركة هرقل، وانتصار قسطنطين على ماكسينتيوس. حصل فاولكويس من الشابة التي رسمها بييرو ديلّا فرانشيسكا على مظهر أندروماك: كتف وصدر عاريان، والملابس في اضطراب هندسي كما لو أنها نهضت للتوّ من السرير، والطفل بين ذراعيها وقبل كل شيء المظهر الحزين المفقود من وراء كتف المحارب. بدا أن

---

(١) هيكتور. **(م.)**.

(٢) كنيسة سان فرانسيسكو في آريتسو في توسكانيا، إيطاليا، من العصور الوسطى. **(م.)**.

تلك النظرة تنتقل عبر الامتداد الدائري لساحة المعركة إلى سيل الهاربين الذين غادروا المدينة المحترقة، كما لو أنّ المرأة يمكن لها أن تتعرّف على نفسها مسبقاً في النساء الأخريات، سبايا المنتصر. وأمامها، امرأة مروَّعة من بندقية ومزيج من الأسلحة والمعدّات القديمة والحديثة، وخوذة فولاذية، ودرع رمادي مدبّب مُنتمٍ للعصور الوسطى والمستقبلية، رفع هيكتور قفازاً معدنياً تجاه الطفل الخائف، وكان يستدير بين ذراعي والدته؛ إذ يُقَدِّمان: تعرّض أوروثكو وديبغو ريفيرا للنهب، مجدّداً، بلا رحمة. وعلى الأرض، شكّل مزيجٌ من ثلاثة ظلال غير كاملة ظلاً واحداً داكناً كالتنبّؤ.

تراجع فاولكويس بضع خطوات للوراء والفرشاة بين أسنانه، مراقباً النتيجة. قال لنفسه راضياً عنها: إنّ العمل جيد. وبنور تلك الساعة من بعد الظهر وضع الباقي. قام بغسل الفرشاة، ووضعها حتى تجفّ، واختار فرشاة أعرض، ثم مرّ على وجه هيكتور مباشرة على الجدار، ووضع الأبيض والأزرق على السيينا لتكثيف تصغير الرسم في الجزء السفلي، ما أدّى إلى تعتيم ظلّ الخوذة على العنق والرقبة. تمّ تعزيز جو صلابة المحارب ورواقيته، وتدرّجات ألوانه الباردة مقارنة بالدفء المتدرّج بشكل متناسق في جسد المرأة ووجهها، في إيماءة الاستسلام عندها، وهو جامد في ما يشبه الكاريكاتير العسكري، للرجل الخاضع للقواعد. عاد رسّام المعارك ليهمس لنفسه: حسناً، أقول إنه لا يوجد رجل أخطأه مصيره. يعرف فاولكويس نفسه ذلك أكثر من أي شخص آخر. كانت إحدى صوره المبكرة للحرب مرتبطة أيضاً بتلك الصورة: فقد تجاوز ابن بريام وزوجته الترجمات المدرسية للغة اليونانية الكلاسيكية؛ لهما وجهان وصوت ودموع حقيقية وتماثل دقيق، ويتحدثان أيضاً بلغة هوميروس، وهي مصادفات مستحيلة. كانت المرّة الأولى التي سمع فيها فاولكويس بكاء

آندروماك الملكي في سن الثالثة والعشرين، في نيقوسيا. في ذلك اليوم، في بداية الحرب، وتحت سماء مغطّاة بالمظلّيين الأتراك الذين ينزلون على المدينة بينما كان المذياع يدعو للالتحاق بالثكنات، صوَّر فاولكويس مئات الرجال وهم يودّعون نساءهم قبل أن يركضوا إلى مراكز التجنيد. حُمِلَت إحدى تلك الصور إلى نصف العالم: بتدرّجات ألوان متناقضة بشكل عنيف في نور الصباح الأفقي، ثمة يونانيّ ذو وجه متشنّج، غير حليق، قميصه مدسوس بشكل سيِّئ في سرواله، يعانق زوجته وأطفاله، بينما ثمة آخر بملامح مشابهة، ربما كان شقيقه، يشدّه من ذراعه ويحثّه على الإسراع. في الخلفية هناك سيارة أبوابها مفتوحة، وعمود من الدخان في البعيد، ورجل عجوز بشنب بيضاء عريضة يوجّه بندقية صيد نحو السماء ويطلق رصاصات منها عديمة الفائدة على المقاتلات التركية.

ظهرت كارمن إلسكين في الخامسة والربع. سمعها فاولكويس تصل عنده. غسل يديه وارتدى قميصه وخرج للقائها. كانت تتأمّل المناظر الطبيعية بإعجاب، وهي تنحني خارج الخانق أعلى الخليج، كي ترى من فوق المكان الذي يمرّ فيه القارب السياحي كل يوم. كان شَعرها منهدلاً، وترتدي فستاناً أبيض طويلاً حتى الكاحل، بأشرطة من دون أكمام، من زمن الهيبّيز، والصندل نفسه الذي انتعلتْه صباحاً. قالت: هو موقع جميل. هادئ وجميل جداً. ثم ابتسمتْ. وأضافت: أعتقد أني أحسدك عليه. قليلاً، على الأقلّ. العيش هنا أمر متميّز للغاية. تأمّل رسّام المعارك في مدى معنى الكلمة. أجاب أخيراً: نعم. قد يكون الأمر كذلك. نظر إلى البحر، ونظر إليها مجدّداً، فوجدها تتفحّصه بالفضول ذاته الذي كانت عليه في شرفة البار. كما لاحظ أنها وضعت المكياج بتكتّم على عينيها وفمها. نظر بتمعُّن

إلى بستان الصنوبر متسائلاً عن مكان إيفو ماركوفيتش. ثم قاد كارمن إلسكين إلى داخل البرج، أمام الجدارية العظيمة، حيث وقفتْ بلا حراك، إذ ذُهِلَت في البداية من النور الخارجي. مرتبكة.

- لم أكن أتوقّع هذا.

لم يسألها فاولكويس عمّا كانت تتوقّعه. اكتفى بالانتظار، صبوراً. عقدت المرأة ذراعيها العاريتين، وفركتهما قليلاً، وكأنّ المكان أو اللوحة جعلاها تشعر بالبرد. قالت بعد لحظة: أنا لا أفهم الكثير. لكنها تبدو لي جدارية استثنائية. أؤكّد لك أنها مثيرة للإعجاب. كثيراً. هل لها عنوان؟

- لا.

لم يعلّق رسّام المعارك أكثر من ذلك. ظلّت صامتة، في النهاية تحرّكت على طول الجدار الدائري، مراقبةً كل تفصيل. توقّفتْ مدّةً طويلة أمام المرأة ذات الفخذين الملطّخَين بالدماء وأمام الرجلَيْن اللذين كانا يتطاعنان على الأرض. جذبت المدينة المحترقة انتباهها أيضاً، فتأمّلتْها مدّة طويلة قبل أن تعود إلى فاولكويس. كانت تبدو في حيرة من أمرها.

- هل تراها هكذا؟

- إلامَ تُلَمّحين؟

- لا أدري. إلى أيّ أمر كان... إلى ما ترسمه.

- إنها مجرّد لوحة جدارية. مبنى قديم مزيّن بالحكايات التاريخية.

- يبدو لي أنه ليس مجرّد مشهد تاريخي. هو قديم وحديث في الوقت نفسه. هو...

توقّفت عن الحديث، باحثةً عن الكلمة المناسبة. انتظر فاولكويس، ناظراً إلى شقّ ثوب المرأة الفضفاض. ثدياها كبيران وبلون برونزي. حُرّان. بدت الأشرطة على الكتفَيْن العاريين بمنزلة دعم هشّ لهذا الفستان.

- خلُصت في النهاية وقالت: رهيبة.

ابتسم فاولكويس وبنعومة.

- قال: ليست رهيبة. إنها الحياة، لا أكثر من ذلك. جزء منها.

بدت القزحيتان الزرقاوان منتبهتين للغاية الآن. كانت كارمن إلسكين تتفحّص عينيه وفمه، باحثةً هناك عن شرح للصور المرسومة على الجدار.

- قالتْ فجأة: لا بُدّ أن تكون قد عشتَ حياة غريبة.

ابتسم رسّام المعارك مجدّداً، هذه المرّة لنفسه، في دواخله. هكذا كان حينئذٍ. لم تحتسب دواخل إيفو ماركوفيتش وفاولكويس، وشبكات العين المنبهرة، وجهة النظر هذه. هكذا سيرى الأمر أولئك الذين لم يكونوا هناك. أو بالأحرى أولئك الذين اعتقدوا خطأً أنهم لم يكونوا هناك، صحّح ذلك، بالنظر إلى الأبراج الخرسانية والزجاجية نصف المطلية على الجدار.

- ليست أكثر غرابةً من حياتك أو من حياة أي شخص آخر.

فكّرت في هذا متفاجئة، وهزّت رأسها. كانت تبدو أنها ترفض اقتراحاً لا يطاق.

- أنا ما عشْتُ هذا قط.

- كونك ما عشتِه هذا لا يعني أنه لم يوجد.

كان فم المرأة نصف مفتوح، وعيناها لا تزالان تبتسمان وفي حيرة قليلاً. لاحظ فاولكويس أن الثوب القطني الفضفاض قد ناسبَ وركَيْها العريضين جداً.

- كنتَ رسّاماً طوال حياتك؟

- ليس دائماً.

- وماذا كنتَ تعمل من قبل؟

- ألتقط صوراً فوتوغرافية.

سألت كارمن إلسكين عن فئة الصور الفوتوغرافية، فأشار هو إلى كتابه "عين الحرب"، الذي لا يزال على الطاولة، بين أدوات الرسم. تصفّحتْ بعضه، وتوقفّت بنظرها متفاجئة.

- أهذه الصور لك؟

- نعم.

تابعت المرأة تصفّح الكتاب. في النهاية أغلقتْه بهدوء واستمرّتْ في تأمّله ورأسها إلى الأسفل. قالت: الآن فهمت. من ثم قامت بلفتة للإحاطة بالجدارية وتابعت تفرّسها في فاولكويس، بنظرة مستجوبةً.

- قال هذا: أرسم الصورة التي لم أستطع التقاطها.

تحرّكتْ هي نحو الجدار. كانت قريبة من المرأة التي فتحت فمها للصراخ، في مقدمة طابور الهاربين، ووجهها ممتقع اللون تحت نظرة الجندي الجامدة.

- أتعلم أمراً؟... ثمة شيء في شخصك لا يعجبني.

ابتسم فاولكويس وهو حذر.

- أعتقد أني عرفتُ قصدكِ.

- هذا هو الذي لا يعجبني. أنك تعرف قصدي.

كانت تحدّق به، من غير رمشة عين، وعيناها لم تعودا للابتسام. بعد قليل عادت إلى اللوحة.

- ثمة شيء شرير هنا.

كانت تراقب مشهد الطفل وهو يبكي بجانب أمه المغتصبة. فكّر فاولكويس فجأة بأنها رأفة معكوسة. لم يكن قد وقع في مثل ذلك من قبل، ولا حتى حين رسمها. ربما كان حضور المرأة، بشكل حقيقي ومن لحم ودم، ضرورياً كي تأخذ الصورة معناها الكامل. كتلك المرّة التي أصيب زائر بجانبه بنوبة قلبية في متحف برادو، أمام لوحة النزول لِ فان دير فايدن[1]؛ وبين الجمهور المزدحم، فإنّ الطبيب والممرّضين الذين جاؤوا لأخذ الجثة، والنقالة، وجهاز الأكسجين، واللوحة، والغرفة، كلّ ذلك أخذ فجأة معنى مختلفاً، كما لو كان حدثاً للفنان وولف فوستل[2].

---

(١) لوحة الفنان الفلمنكي روجير فان دير فايدن، من القرن الخامس عشر، وهي لوحة النزول: إنزال المسيح من على الصليب. **(م.)**.

(٢) وولف فوستل فنان ألماني من القرن العشرين. و"الحدث" ظاهرة فنية فيها إثارة واستفزاز، من خمسينيات القرن العشرين. **(م.)**.

- قالت كارمن إلسكين: فهمتَ قصدي، ليس الأمر أنّي أكرهك. على العكس تماماً. أنت رجل مثير للاهتمام. رجل وسيم أيضاً، إنْ سمحت لي بقول هذا... كم عمرك؟... خمسون؟

لم يردّ فاولكويس. استحوذت الصور المرسومة على الجدار على انتباهه. التماثل البديهي الذي اكتسب التناسق فجأة. شبكة دقيقة وُضِعَ عليها كل ضربة فرشاة، كل لحظة في ذاكرته، كل زاوية من زوايا الوجود. كان الطفل يشير إلى ملامح الجندي الجلاد الذي يراقب الهاربين. تكرّرت الأم الراقدة في الطابور إلى ما لا نهاية. ملعونة هي ثمرة بطنك. فكانت كارمن إلسكين على حق. الشر كمنظر طبيعي. من أطلق عليه اسم الرعب، بِـ "ال" التعريف، لم يفعل إلا العقلنة لتبسيط ما هو واضح، وثمة الكثير من الأدبيات حول هذا الأمر.

- لماذا خاطبتني في الميناء؟

تراجع فاولكويس بصعوبة. كانت المرأة أمامه. كتفاها العاريتان تحت أشرطة الفستان الرفيعة. اكتشف فجأة أنّ رائحتها غريبة. هي رائحة قريبة كادت تُنسى. رائحة أنثى قوية وصحيحة البنية.

- سبق أن قلت لكِ: أسمع صوتك كل يوم، وفي الوقت نفسه. إضافة إلى ذلك، فأنتِ امرأة جميلة. إنْ سمحتِ لي بقول ذلك.

ساد الصمت وحادت بعينيها. كانت تنظر إلى الجدارية مجدّداً، لكنْ، هذه المرّة بدت أفكارها في مكان آخر. ثم راقبتْ يديْ رسّام المعارك بتردّد، وكأنها تنتظر كلمة أو موقفاً ما؛ لكنّ فاولكويس ظلّ صامتاً وبلا حراك. تحرّكت المرأة قليلاً. كانت تبدو غير مرتاحة.

- أنا أقدّر أنك عرضتَ عليّ عملك.

- أنا الذي أقدّر زيارتكِ لي.

- هل أستطيع العودة مرّة أخرى؟

- بالتأكيد.

مشت كارمن إلسكين نحو الباب، وتوقّفت على العتبة ونظرت حولها. قالت: كل شيء غريب جداً. مثلك تماماً. ثم وقفت مواجهةً له مجدّداً، مظلَّلة مقابل وضوح النور في الخارج، وعيناها الزرقاوان البروسيتان المُخفَضتان ظهرتا مع الأبيض المثبت فوقهما. وعلم فاولكويس أنه إذا تقدّم إلى الأمام ورفع يده وزلق تلك الأشرطة من على كتفيها البرونزيتين، فإنّ الفستان سيسقط عند قدميها، من دون مقاومة، والنور الخارجي سيُذَهِّب الجسد العاري. شعر بقشعريرة طفيفة. عابرة. قال لنفسه: ثمة وقت لكل شيء. وهذا لم يكن كذلك، الآن. لا يمكنه أن يكون كذلك. حاد بنظره بعيداً، ونظر إلى الأرض، وهزّ كتفيه قليلاً. فكّر بذهول شديد، حقاً، لا، لم يتطلّب الأمر أي جهد لترك الأشياء كما هي. حقاً لا. فمرّ بمحاذاة المرأة وغادر البرج وانتظرها لتنضمّ إليه، لكنه شعر بالحيرة حين لمسها. اقتربت ببطء، متفحصّةً إيّاه بتمعّن، وحين وصلت إلى جانبه ابتسمت، فتحتْ فمها لدرجة نُطق كلمات لم تصل إلى شفتيها. ثم رافقها فاولكويس إلى بداية الطريق، وصافح يدها التي مدّتها إليه وشاهدها تمضي. قبل أن تختفي أسفل التل بين أشجار الصنوبر، استدارت كارمن إلسكين مرّتين للنظر إلى الخلف. حين عاد فاولكويس إلى البرج، كانت الشمس منخفضة في هبوطها البطيء فوق كابو مالو، والنور الآتي من الباب يعطي تدرّجات صفراء للطلاء الأبيض على

الجدار المقابل، حيث رُسِمَت بالفحم، تحت النافذة الشرقية، وجوه تشبه مزيجاً من وجوه برويغل وغويا، بحدود الفظائع التي شوهدت بعيون حديثة، وهي متداخلة عند سفح البركان المحترق: الرجل الذي قضى على الجرحى بضربة من درعه، الشخص الذي سلب الموتى، الكلب الذي التهم الجثث، الإعدام، عجلة التعذيب، الشجرة بأجساد معلَّقة كالعناقيد. الشرّ خارج عن سيطرة العقل وكغريزة طبيعية للإنسان. وقف رسّام المعارك أمام المشهد يراقبه. قالت كارمن إلسكين إنه شرير، بوضوح غير عادي أو بالحدس. كانت الكلمة مناسبة تماماً، وهي الآن تتلوّى حول كل مسار جانبي لذاكرة فاولكويس حين التقط الفُرش، وبدأ العمل في تلك المنطقة من الجدارية، متطلّعاً من زاوية عين الشر المتجسّد في الجندي، في نظر الطفل الجالس على الأرض بجانب الأم. لم يكن ذلك الوجه الطفولي المقلِق من نتاج خياله. كان له موقع دقيق في المكان والزمان، إضافة إلى ثبات في الرسم: في الصفحة الثانية والأربعين من الألبوم الذي كان على الطاولة. كانت واحدة من أبسط صور فاولكويس وأكثرها فظاعةً. فتى مبتسم، وملعب كرة قدم فارغ. لكن لم تكن ثمة من كارثة حرب شريرة مثلها.

لقد حدث ذلك على خط ترسيم الحدود الصربي الكرواتي المشوَّش، قبل وقت قصير من فوكوفار. كانت المدينة تسمّى دراغوفاك: فيها كنيسة أرثوذكسية، وأخرى كاثوليكية، ودار بلدية ومركز رياضي متنوّع الألعاب. هو مكان ريفي هادئ. لقد مرّ الصراع في البلقان من هناك، من دون ضوضاء واضحة؛ الأثر المرئي الوحيد هو الموقع المدمّر حيث كانت الكنيسة الكاثوليكية موجودة سابقاً. وبخلاف ذلك، لم تكن ثمة منازل محترقة أو مدمّرة أو عليها آثار قتال أو إطلاق نار. كان السكان متفرّغين لأداء مهامهم

ولم يُرَ الجنود إلا نادراً. كان كل شيء سيصبح شبه ريفي من دون وساطة تفصيل واحد: اختفى الكرواتيون من دراغوفاك، مئة شخص بين عشية وضحاها. لم يتبقَّ هناك إلا الصرب. انتشرت شائعات عن مذبحة أخرى؛ لذلك تمّ تزويد فاولكويس وأولبيدو بسلوكيات آمنة من الجيش اليوغوسلافي، فسافرا على طول الطريق الممتد على طول نهر فرباس. وصلا إلى دراغوفاك في الصباح، حين كان جميع الجيران تقريباً يعملون في الحقول. أوقفا السيارة أمام مبنى البلدية وسارا من دون أن يزعجهما أحد. لم يكن هناك عداء ضدهما ولا تعاون معهما؛ على كل سؤال أجاب الناس بالتملّص أو الصمت. لم يعرف أحد شيئاً عن الكرواتيين، ولم يرهم أحد. لم يتذكّرهم أحد. وقع الحادث الوحيد في الساحة التي كانت فيها الكنيسة الكاثوليكية، حين طلب منهما اثنان من رجال الميليشيا، بالنسر الصربي على قبعتيهما، وثائقهما. كان التعليق: لا صور. "فيربوتين"، [أي]، ممنوع التصوير. في البداية كان فاولكويس قلقاً، لأنهم نطقوا كلمة "فيربلوتين"؛ وهذه الكلمة تعني النزيف حتى الموت، اعتبر لاحقاً أنه لم يكن ثمة فارق كبير، وربما كان هذا هو ما قصداه. ابتسامة مناسبة لأولبيدو، بعض السجائر، وبعض الحديث خفّف من توتّر الأجواء. لم يعرف رجلَي الميليشيا أيضاً أيّ شيء عن الكرواتيين. نقطة على السطر، هذا ما استنتجه فاولكويس. لنذهب. عادا إلى السيارة، وكانا على وشك الخروج من القرية، حين مرّا من أمام المركز الرياضي. لم يُرَ أي شخص. فجأةً راوده إحساس غريب فأوقف السيارة. بقيا جالسَيْن فيها، ينظران، يدا فاولكويس على المقود، وأولبيدو مع حقيبة كاميراتها في حِضنها. ثم، ومن دون نطق أي كلمة، نزلا من السيارة وسارا. لم يكن ثمة من أحد، إلا طفل كان يراقبهما من بعيد، بجانب شجرة يابسة.

كان يطفو في الأجواء بعض من نذير الشؤم، في غياب الأصوات في البناء الإسمنتيّ الرمادي، المظلم للغاية والمهجور تماماً لدرجةٍ حتى الطيور لم تعدْ تحلّق فوقه. وحين مرّا من تحت قوس المدخل وخرجا إلى ملعب كرة القدم المجرَّد من العشب الأخضر، وذي التربة المقلوبة مع تلك الرائحة الغريبة، توقّفتْ أولبيدو مرتعشة. قالت بهمس: هم هنا. جميعهم. ثم انضمّ إليهما الصبي. لقد تبعهما، وذهب حينئذٍ للجلوس في مكان قريب على مدرّج الملعب. لا بُدّ أنه في الثامنة أو العاشرة من عمره وهو نحيل، أشقر، عيناه فاتحتان جداً. صبي صربي. كان يحمل مسدساً من الخشب الخام مدسوساً في حزام سرواله القصير. وبعد ذلك، من دون أن يتفوّه أي منهما بكلمة، ابتسم الصبي. سأل بلغة إنكليزية مدرسية: هل تبحثان عن الكرواتيين؟ ثم، ومن دون انتظار إجابة، زاد من ابتسامته. وقال ساخراً: لن تجدا أيّاً منهم في هذه البلدة. لا يوجد أحد منهم. لا يوجد هنا أيّ من الكرواتيين، ولم يكونوا هنا من قبل. ثم ارتعشت أولبيدو مرّة أخرى، كما لو أن نَفَساً من الهواء البارد يُنفَث عبر ذلك المكان. غمغمت قائلة: إنه يعرف ذلك تماماً مثلي ومثلك. لكنّ فاولكويس هزّ رأسه نفياً. قال: إنه يعرف ذلك أفضل منا. وهو يحبّه. ثم رفع الكاميرا للتركيز على وجه الصبي: على العينين الجامدتين كالصقيع، وعلى تلك الابتسامة الشريرة التي لا ترحم.

« ١٧ »

- قال إيفو ماركوفيتش: أتمنى ألا يزعجكَ هذا كثيراً.

كان جالساً على درجات السلّم، يداه متشابكتان على حِضنه، مغلّفاً بالنور المحمرّ الداخل من النافذة الغربية. حركته، كالمعتاد، وديعة ودمثة. شبه ودودة.

- فكّرتُ أنّ بندقية الصيد كانت زائدة بيني وبينك. فهي تجعل الوضع غير متوازن تماماً... لا أعرف إن كنتَ تفهمني.

هزّ فاولكويس كتفيه من دون إجابة. في الواقع، ولدهشته العميقة، ما قاله له ماركوفيتش للتوّ لم يكن يهمّه كثيراً. انتهى من تنظيف الفُرَش، جفّف رؤوسها بالامتصاص ووضعها لتجفّ. ثم تحقّق من أنّ كلّ جرار الألوان مغلقة ونظر إلى الكرواتي.

- قال: أعتقد أني سألعب لعباً نظيفاً.

- نعم، إلى أقصى حدّ ممكن. ورمش ماركوفيتش خلف عدستَيْ نظارته، كما لو أنّ ما سمعه للتوّ قد أحرجه. أريد فقط التأكُّد من أنه سيكون نظيفاً من كلا الطرفَيْن.

- لا أستطيع تخيّل خنقكَ بيديْن عاريتَيْن. أنا كبير في السنّ، ولن أستطيع ذلك.

- أنتَ تهوّل الأمر، يا سيد فاولكويس.

لم يستطع رسّام المعارك تجنّب التجهّم. أو ربما كان ذلك تلميحاً بابتسامة. هزّ رأسه، وسار بضع خطوات، وانتهى من ترتيب أدوات الرسم، وتوقّف أمام ماركوفيتش مجدّداً. كان الكرواتي قد حضر قبل ربع ساعة، حليق الذقن حديثاً، مرتدياً قميصاً أبيض مكويّاً جيداً. طرق الباب، وطلب الإذن بدخول البرج، وبمجرّد دخوله ألقى نظرة مطوّلة على الجدارية وأخرى لم تكن أقلّ زمناً على فاولكويس. قال: إنك رسمتَ أشياء أكثر ممّا كان مرسوماً، مذ كنتُ هنا في المرّة الأخيرة. الشخصيات الموجودة بجانب الباب، والرجال المشنوقون والبقية. لقد عملتَ كثيراً، بالفعل. وانظر. يذكّرني هذان الزوجان، المثيران للفضول، بنفسي وأنا أودّع زوجتي، مشيراً إلى هيكتور وآندروماك. هذا مضحك، أليس كذلك؟ هي مفارقات الحياة. كنت أبكي لأني خشيتُ من القتل، وهي التي ماتت. مع الصبي. وها أنا ذا! كرّر ماركوفيتش بتفكّر جملة ها أنا ذا، وحدّق في أعقاب السجائر الثلاثة التي وضعها فاولكويس للتوّ على الطاولة. بقيَ هكذا للحظة مستغرقاً، ثم لمس أنفه. قال هذا صحيح. أخذت حريتي بالمجيء هذا الصباح بينما كنتَ أنتَ ذاهباً إلى القرية. أردتُ أن ألقي نظرة. قضيتُ بعض الوقت في تأمّل عملكَ بإعجاب. ثمة أشياء كنت بحاجة إلى التفكير فيها بمفردي أمام هذه اللوحة. واسمح لي أن أخبركَ بأني لا أعرف ما إذا كانت اللوحة جيدة، لكنها تجعلكَ تفكّر. هي تقول الكثير عنك. وعني. ثم كنت طائشاً ونظرت إلى أغراضكَ. في الطابق العلوي وجدتُ البندقية والخراطيش. رميتُ كل شيء من أعلى الجرف قبل أن أغادر المكان.

انتهى فاولكويس من ترتيب أغراضه. كان يقف قبالة ماركوفيتش الذي لا يزال جالساً على الدَرَج. بحركات هادئة ومتعمّدة، أخذ مدية من دُرج الطاولة ووضعها بين أدوات الرسم: مدية غوص غليظة ومهدِّدة بشفرة صدئة قليلاً. كان الكرواتي يتابع كل شيء بنظره.

- قال هذا أخيراً: إنّ السيِّئ في الذكريات هي أنها يمكن أن تجعل المرء نبيّاً. ألا تعتقد ذلك؟... بمن في ذلك أنتَ نفسك.

أشار إلى ذلك بنبرة غامضة. بدا أنه ينتظر إيماءة، إشارة تواطؤ. في النهاية أخرج علبة سجائر ووضع واحدة في فمه.

- هل سبق لك أن تخيّلت خلداً مجنوناً يا سيد فاولكويس؟

حنى رأسه لإشعال السيجارة وحدّق في القداحة، وأدارها بين أصابعه. أخيراً وضعها في جيبه.

- حين خرجتُ من معسكر الاعتقال وعرفتُ ما حدث لزوجتي وابني، شعرتُ بهذا: كالخلد المجنون المدفون وهو يحفر في أي اتجاه بلا هدف. إلى أن فكّرتُ فيك. هذا أعاد لي رشدي. النور.

كان يتأمّل فاولكويس بطريقة ودّية. معترفاً بفضله. هذا، هزّ رأسه.

- رشدك قابل للنقاش.

- لا تقل ذلك. أنا عاقل لدرجة أني مندهش من نفسي. بفضل ما فعلتَه لي في حياتي، تمكّنتُ من إدراك الدور الذي نلعبه جميعاً في هذه اللوحة. أنا في الواقع ممتنّ لكَ، وكثيراً جداً.

نفث عدة نفثات من سيجارته بعناية، ثم نهض واقترب من الجدارية. قال: لقد تعلّمتُ أشياء أخرى أيضاً. على سبيل المثال، حين يتمّ عمل شيء ما، فإنه لا يمكن تغييره أو معالجته. يتبقّى فقط دفع الثمن. الكفّارة. آمل أن تكون قد تعلّمتَ ذلك أنتَ أيضاً.

- وقل لي... لماذا رسمتَ هذه المرأة ذات الرأس الحليق؟ ألا يكفي الاغتصاب؟ وهذا الدم على فخذيها والطفل الذي ينظر إليها؟

بدا مهتماً بذلك. قلقاً حقاً. اقترب منه فاولكويس ببطء. كانا بجانب بعضهما بعضاً، ينظران إلى اللوحة. قال رسّام المعارك: تشوّه مهنيّ. أفترض. إنها تأمّلات مصوِّر. نساء حليقات على الصفر، نساء مغتصبات.

- أتعرف تلك الصور القديمة لتحرير فرنسا؟... في إحدى الصور، لا يكاد تُقَدَّر أهمية الاغتصاب. عليكَ شرح هذا، ثم نتيجة لذلك تصبح الصورة غير ذات نفع. رسمها هو أمر مشابه. المرأة الحليقة هي بالنتيجة أكثر دراماتيكيّة. تتيح تصوّراً أفضل.

فكّر ماركوفيتش في ذلك وظهر أنه موافق عليه. قال: إنك على حق. دراماتيكيّة. جعل الدخان عينيه تنفتحان نصف فتحة، فانحنى كما لو أنه كان يدرس عن كثب الصورة المرسومة على الجدار.

- علّق قائلاً: ثمة شيء مقلِق بشأن تلك المرأة. ربما هي... لا أعرف كيف أقول ذلك. حيوانيّة؟... تبدو لي غير إنسانية، إنْ جاز لي استعمال هذه الكلمة. هاتان الفخذان العاريتان، هذا البطن. نظر إلى محاوِرِه باحترام متجدّد قائلاً: ثمة شيء حيواني فيها أكثر من كونه إنسانيّاً. ليس الأمر معتاداً، أليس كذلك؟... هو ليس عدم كفاءة من جانبك.

قام فاولكويس بحركة غامضة.

- أنا لستُ رسّاماً كفؤاً. لكنْ ربما ما تقوله صحيح. العنف، أيّ عنف، يتحوّل إلى شيء ما، إلى قطعة من لحم الحيوان، بالنسبة لَمن يتعرّض له... أعتقد أنك ستوافقني على ذلك.

- نعم أنا كذلك. من خلال تجربتي.

تحرّك ماركوفيتش على طول الجدار الدائري، الذي كان يُظلم في بعض الأماكن ويحمرّ في أماكن أخرى، من النور الآتي من الغرب. توقّف عند الرجل الذي كان يقضي بضرباته على رجل محتضر. الجسم على الأرض، لا يكاد يكون محدّداً، هو ليس أكثر من خطوط رمادية وصفراء فاتحة. وجه لا شكل له.

- علّق ماركوفيتش قائلاً: ثمة من يقول إن الذين يَضرِبون ويعذِّبون ويَقتُلون الآخرين، يصبحون حيوانات بلا تفكير منطقي... ما رأيك بذلك؟ أتعتقد أنه لا يمكن لأحد أن يفكّر ويضرب الآخرين في الوقت نفسه؟

تأمّله فاولكويس للحظة. أو ظهر بأنه يتأمّله.

- قال: إنه أمر متوافق. القتل والتفكير.

- كذلك القنّاص الذي قابلتَه أنتَ؟... الفنان بالبندقية.

- مثلاً.

- قرأتُ ذات مرّة أنه لا يوجد ذكاء في فعل القتل.

- من يؤكّد ذلك لا يعلم الأمور بشكل جيد.

أومأ ماركوفيتش برأسه. وكانت تلك الإيماءة تعني: هذا ما أعتقده أنا أيضاً.

- ما الأمر؟ هل فكّرت في الأشياء التي قلتُها لك خلال هذه الأيام؟... أعني إنْ كنت تشعر بأنك متواطئ أو مشارك في لوحتك... أتعتقد أنّ ثمة من يفكّر ويلتقط الصور في الوقت نفسه؟

- ما أعتقده هو أنك تتكلّم كثيراً. بدأتُ أشعر بالأسف لعدم وجود تلك البندقية.

- أنت تملك المدية.

- ليس هو الأمر ذاته.

حينئذٍ ضحك ماركوفيتش حقاً، وهو سعيد. ضحكة صريحة وصادقة. أنهى سيجارته، وأطفأها في جرّة الخردل، وضحك مجدّداً. ثم حدّق في الجدارية لبعض الوقت، وأشار في النهاية إلى كتاب **عين الحرب** الذي لا يزال على الطاولة. قال إنّ ثمة صورتين شهيرتين جداً لك. هما في هذا الكتاب. هما صورتان من أفريقيا. رجل تعرّض للضرب بين عدة أشخاص ثم ضُرِب بالساطور أمام كاميرتكَ. أتعرف أيّهما أقصد؟

- بالتأكيد. مدينة فريتاون في سيراليون. الرجل الذي قُتِلَ هناك. صورة قبل مقتله وأخرى بعده.

أومأ ماركوفيتش مجدّداً، راضياً. قال إنه كان من المثير للاهتمام مقارنة هاتين الصورتين بصور من تقرير تلفزيوني شاهده عن مصوّري الحرب. لم يكن يعرف ما إذا كان فاولكويس على علم بهذا، لكنه ظهر أيضاً في ذلك التقرير، في تسلسل مسجَّل خلال ذلك الحدث. في ما يتعلّق بالصورتين، في الصورة الأولى يمكنك أن ترى كيف خُبطت الضحية وضُربت بالمناجل،

وفي الثانية كيفية استلقاء الرجل على الأرض، نازفاً، مليئاً بالجراح. ومع ذلك، في الصور التلفزيونية التي سُجِّلَتْ في ذلك الوقت من الخلف، ظهر فاولكويس، ملتقطاً الصورة الأولى، ثم على ركبتيه، طالباً عدم قتل الرجل. بلفتة صلاة أو بتوسّل.

لوى رسّام المعارك فمه.

- لم أكن مقنِعاً.

لم يكن ذلك أيضاً من بين أفضل ذكرياته. إنْ كانت كل الحروب تعني الطريق إلى الجحيم، فإنّ أفريقيا هي الطريق المختصر إليه. طق، طق. لم تكن تلك الطقطقة أيضاً بالمناجل التي تضرب اللحم والعظم شيئاً يمكن تصويره أو رسمه. بعض الأصوات كانت مثالية في حّد ذاتها، وكان لها لون: الأخضر الدافئ في النغمات المتوسطة والطويلة للكمان، والأزرق الداكن لريح الليل، والرمادي لنقرات المطر على النافذة. لكنْ، كان من المستحيل تشكيل تلك الطقطقة على اللوحة. ضاعت معالمها كالمخططات في ألوان سيزانّ.

- لم تقنعهم بالفعل. كان ماركوفيتش ينظر إليه بعناية. على الرغم من أني أعترف أني فوجئت برؤيتكَ تفعل ذلك. سيصدّقكَ شاهد غير مبالٍ.

- هناك ستحصل على الجواب الذي تطلبه. في بعض الأحيان يكون التصوير متوافقاً مع التفكير.

- في كلتا الحالتين، استمررتَ في العمل. التقطتَ الصورة الثانية والقتيل عند قدميك... أكنتَ تعتقد، في هذه الأثناء، بأنهم ربما قتلوه لأنك كنت هناك؟ بأنهم فعلوا ذلك من أجل تصويره؟

لم يردّ رسّام المعارك. بالطبع كان قد فكّر في ذلك. حتى إنه اشتبه في أنّ الأمر قد حدث على هذا النحو بالضبط. هو يعرف الآن أنه لا توجد صورة خاملة أو سلبية. لقد أثّرتْ كلّها على المحيط، وعلى الأشخاص الذين قام بتأطيرهم. في كل إطار منها، بأعداد الحيوات اللامتناهية، تمّ تخصيص العدسة لها، كتلك التي لِ ماركوفيتش. لهذا السبب كانت أولبيدو تصوّر فقط الأماكن والأغراض، ولم تصوّر الناس مطلقاً؛ لقد كانت هي موضوعاً للكاميرات لفترة طويلة كما لو أنّ ذلك هو لتجاهل المخاطر. والمسؤوليات. حين سافرا إلى الحرب معاً، كانت هي التي تمكّنت من البقاء على هامشها، وليس هو.

- أصرّ ماركوفيتش سائلاً إيّاه: أتعتقد بأنّ ركوعكَ لمدة عشر ثوانٍ يعوّض ذلك؟

عاد فاولكويس ببطء إلى الحاضر: البرج، الرجل الذي كان إلى جانبه ناظراً للجدارية. تلك الصور التي يتحدّث عنها الكرواتي. بعد التفكير في الأمر للحظة، هزّ كتفيه.

- في أحيان أخرى كانت كاميرتي تتجنّب أشياء كثيرة.

مرتاباً، أصدر ماركوفيتش صوت طقّة من لسانه. ثم بدا أيضاً وكأنه يفكّر ويقوم بإيماءة تصحّح الخطوة السابقة. وخلُص أخيراً إلى أنّ فاولكويس ربما لم يكن فخوراً بذلك. بتجنّب أي شيء. وربما لم يندم على خلاف ذلك أيضاً. أفكّر، مثلاً، بهؤلاء الفتيان الذين صوّرتَهم في لبنان وهم يهاجمون دبابة.

نظر رسّام المعارك إلى مُحاوِره بدهشة. أدّى هذا الفرد واجباته بشكل جيد.

- كان ماركوفيتش يتحسّس جبهته بإصبعه قائلاً: قلتُ لك إنك موسى الحلاقة المكسورة، خاصتي. لقد كان لديّ وقت طويل... هل تتذكّر تلك الصورة؟

تذكّر فاولكويس. في ضواحي بيروت، خرج أربعة فتيان فلسطينيين في العراء ليصوّرهم وهم يهاجمون دبابة ميركافا إسرائيلية بقاذفة قنابل آر بي جي. قامت الدبابة بإدارة برجها كوحش كسول، وأطلقت قذيفة مدفع وقتلت ثلاثة. فكُتِبَ في الصفحة الأولى في الصحف حول العالم: داوود ضدّ جالوت، إلى آخره. فتى يقف في الغبار أمام الدبابة، قاذفة قنابل على كتفه، ينظر في حيرة إلى رفاقه القتلى الثلاثة. عرف فاولكويس أنه لولا وجود كاميراته هناك لما حدث هذا مطلقاً. أو لم يحدث بهذه الطريقة. على ما يبدو، كان محاوِره يعتقد الشيء نفسه. تساءل رسّام المعارك عن الوقت الذي كرّسه الكرواتي في دراسة كل صورة من صوره.

- علّق ماركوفيتش متسائلاً: أتعرف ما هو رأيي الآن؟ رأيي أنّ تصوير الأشخاص اغتصابٌ لهم أيضاً. ضربٌ لهم. إنه ينتزعهم من طبيعتهم، أو ربما يعيدهم إليها، لست متأكّداً من ذلك... كما أنهم يصبحون مجبرين على مواجهة أشياء لم تكن من ضمن خططهم. على أن يروا أنفسهم ويعرفوها كما لم يعرفوها من قبل بأسلوب مختلف. وأحياناً يمكن أن يُجبَروا على الموت.

- الآن أنت مَن يهوّل الأمور. فكلّ شيء أبسط من ذلك.

ضاقت عيناه الرماديتان خلف النظارات.

- أتعتقد أنّ الأمر هكذا؟

- بالتأكيد. حدث الكاميرا ضئيل. الحياة وقواعدها موجودة هناك. لو لم يكن هؤلاء الفتيان، لو لم تكن أنت، لكان ثمة شخص آخر... إنها نملة تُعطى أهمية مفرطة. لا يهمّ أي نمل يدوسه الرجل. من الأسفل سيبدو دائماً كحذاء الإله، لكن الهندسة هي التي تقتلهم. خطوات الحظ على لوحة شطرنج صارمة.

- حدجه ماركوفيتش بنظرة شريرة، قائلاً: أفهم الآن ما تقوله. هذا يطمئنك، صحيح؟

- بالطبع. ليس ثمة من طريقة لطلب كشف حساب من أحد. من المستحيل الذهاب إلى هناك وتحطيم وجه معيّن... عليَّ تذكّر أيضاً كيفية التقاط الصورة: لم يكن ثمة عدسة مقرّبة، وفيلم خمسة وثلاثون، والتصوير من فوق رأس رجل. هذا يعني أني كنت قريباً من هؤلاء الفتيان حين أطلقت الدبابة مدفعها. وأني كنتُ واقفاً.

بقيَ كلاهما صامتين. كان ماركوفيتش يتمعّن الآن في السفن التي تقطّعتْ بها السبل على الشاطئ وفي تلك التي انجرفت بعيداً تحت المطر. التماثيل الصغيرة التي لا تُعَدّ ولا تُحصى، المتجهة نحوها، تخرج من المدينة المحترقة. النار والمطر، توتّر الأضداد يضفي حيوية على الطبيعة وسباقاً على مسار الحياة، هي ألوان دافئة مكتومة بأشكال متعدّدة السطوح، فولاذية، باردة. وهذا المحور من المنتصرين والسفن والمحاربين، يختلف عن محور المهزومين، إنها مسألة زوايا ومنظور، قمة المدينة قُطرية تؤدّي إلى المرأة المغتَصَبة والطفل، وأخرى تَنظُم طابور الهاربين. مع ذلك، كل شيء هادئ للغاية. كانت نظرة المراقب موجّهة أولاً إلى هيكتور وآندروماك، وانزلقت بشكل طبيعي إلى ساحة المعركة من خلال الفرسان المُهاجِمين تحت البركان اللامبالي، وبعد أن

خاضوا ويلات الحرب انتهت بطفل ميت وطفل حي، هذا الأخير هو الضحية وكذلك الجلاد المستقبلي لنفسه، الأطفال القتلى فقط ليسوا جلّادي الغد. على الرغم من قساوتها، كانت كوارث الحرب في الخلفيّة، متأصّلة في اللون والشكل المحيطين بها؛ وتسمّرتْ النظرة على عيون المحاربين المنتظرين من أجل الانخراط في القتال، وعلى الجندي الحديدي، وعلى المرأة التي قادت طابور الهاربين، وعلى فخذَيْ المرأة الأخرى الراقدة. وأخيراً، يتشكّل مثلث، على البركان المتساوي البُعد بين المدينة المحترقة، إلى اليسار، والمدينة الأخرى التي استيقظت في الضباب، جاهلة أنها تعيش يومها الأخير.

قرّر فاولكويس أنه كان تكويناً جيداً. أو على الأقل كان جيداً بشكل معقول. كالموسيقا في الأذن، تُجبِر العين على النظر إلى حيث يجب أن تنظر، بتأنٍّ. تقود المرء باليد من الواضح إلى الخفي، تلك الشبكة من الخطوط والأشكال التي يتلاءم معها تصوير الشخصيات، والألغاز المقطّرة في المظاهر المادية، بكثافة رصينة، مع إبقاء كل شيء ضمن الحدود الطبيعية. فتمنع الغضب والصراخ. الفائض. تكذّب الفوضى الظاهرة. في لوحة فاولكويس الذهنية، كان لتلك اللوحة وزن الدائرة الزرقاء، ودراما المثلث الأصفر، وحتمية الخط الأسود. أشارت أولبيدو إلى ذلك ذات مرّة، على الرغم من أنها قد سرقت تلك الجملة بالتأكيد من شخص ما، قائلةً: لأنّ تفاحة واحدة يمكنها أن تكون أكثر رهبةً من لاوكون[1]. أو من بعض الأحذية، كما أضافتْ

---

(١) لاوكون، شخصية من الأساطير اليونانية والرومانية. كاهن طروادي نبّه أهل طروادة من هدية اليونانيين - الخديعة: الحصان الخشبي الضخم، وكان فيه جنود منهم. ثم قتلته حيتان ضخمة مع أبنائه. فلم يستمع أهل طروادة إلى نصيحته، وأدخلوا الحصان الخشبي، فسقطت طروادة بعد عشر سنوات من الحصار. **(م.)**.

لاحقاً، وهي تراقب رجلاً بعكازين متكئين على الحائط، يلمّع حذاءه الوحيد في أحد شوارع مابوتو، في موزمبيق. تذكر، كما قالت، تلك الصور المؤلمة لِلمصوّر آتغيت[1] في باريس: اصطفّت الأحذية القديمة على رفوفها، في انتظار أصحابها الذين يبدون أنهم مستحيلون. أو تلك المئات من الأحذية الأخرى التي تراكمت في معسكرات الموت للنازية.

- علّق ماركوفيتش قائلاً: يا للغرابة! لطالما اعتقدت أنّ الرسّامين كانوا يجمّلون العالم. ويخفّفون من القُبح فيه.

لم يردّ فاولكويس. كان الأمر كله تساؤلاً، كما فكّر في ذلك الوقت، حول ما يدور في ذهن المراقب عند مشاهدته، للأحذية أو للتفاح، أو حول ما وضعه الفنان في رأس المراقب. حتى أكثر هؤلاء براءة يمكن أن يشير إلى المتاهة، بخيط آريادن[2] الملفوف في الداخل كالدودة.

- أتعرف ما أؤمن به يا سيد فاولكويس؟ بأنك لا تنصف نفسك. قد تكون رسّاماً كفؤاً للغاية، بعد كل هذا.

تحرّك ماركوفيتش حينئذٍ، لافّاً حول نفسه، منتبهاً إلى النوافذ والباب والطابق العلوي. كان يبدو أنه يرفع مخططاً في ذهنه لكل هذا. هي مراجعة واحدة أخيرة.

- أنا متأكّد من أنّ أي شخص يدخل إلى هذا البرج، حتى لو لم يعرف ما نعرفه أنا وأنت، سيشعر ببعض الاضطراب. ونظر فجأة إلى فاولكويس باهتمام مهذّب... كيف شعرت المرأة التي كانت هنا؟

---

(١) أوجين آتغيت، مصوّر فرنسي رائد في الصور التوثيقية، بين القرنين التاسع عشر والعشرين. (م.).

(٢) خيط آريادن، تعبير ميثولوجي يوناني يمثّل المتاهة. (م.).

للحظة، تبادل الرجلان النظر. ابتسم رسّام المعارك أخيراً.

- أفترض أنها اضطربتْ. إلى حدّ معيّن. قالت إنّ هذا شرير ومروِّع.

- أترى؟ هذا ما أعنيه. لذلك فأنتَ لستَ رسّاماً سيئاً جداً كما تقول. على الرغم من العديد من الزوايا والعديد من الخطوط المستقيمة والعديد من الظلال الطويلة...

رفع ذراعيه، محتضناً بحركته اللوحة الجدارية بأكملها. أخيراً ألقى يديه على جنبيه.

- عبس قائلاً: دائرية كالمصيدة. مصيدة لمجاميع الخلد المجنون.

ثم نظر إلى فاولكويس بمودّة. مودّة جعلت بؤبؤ عينيه ذا اللون الرمادي الفاتح، من وراء النظارات، ساخراً أو بارداً. قام رسّام المعارك بخلط كلمتَيْ البرودة والمودّة، محاوِلاً التوفيق بينهما في رأسه كما في اللوحة. لقد استسلم، لكنّ تلك النظرة لا تزال أمامه، وكان الأمر كذلك تماماً. بطريقة ما، تمتم الكرواتي حينها، أنا فخور بك.

- عفواً؟

- أقول أنا فخور بك.

ساد الصمت. ظلّ ماركوفيتش ينظر إليه بالطريقة نفسها.

- وآمل، يا سيد فاولكويس، أن تكون فخوراً بي أيضاً.

وضع رسّام المعارك يده على مؤخرة رقبته. لم تكن الحيرة هي الكلمة المناسبة بالضبط. في الواقع، لقد فهم تماماً ما يعنيه الآخر. كانت مشاعره الخاصة هي التي أذهلتْه.

- اعترف: لقد كانت الطريق طويلة.

- طويلة جداً كما هي طريقك.

نظر ماركوفيتش حينها إلى الجدارية. أضاف، أعتقد أنه لا يوجد الكثير لقوله. إلا إذا كنت تريد أن تخبرني عن تلك الصورة الأخيرة.

- أي صورة؟

- تلك التي التقطتَها للمرأة الميتة على طريق بوروفو ناسيليي.

نظر إليه فاولكويس، بلا تأثّر.

- قال: لننتهِ من هذا. حان وقت ذهابك.

قام الآخر بإمالة رأسه قليلاً إلى جانب واحد، كما لو كان ذلك للتأكّد من أنه سمع بشكل صحيح، وأنّ كل شيء على ما يرام. وأنّ كل شيء كما ينبغي أن يكون. ثم أومأ برأسه ببطء، وخلع نظارته ليمسحها بطرف قميصه، ثم عاد لوضعها على وجهه.

- عندك حق. هذا كافٍ فعلاً.

فكّر رسّام المعارك أنّ الأمر بدا وكأنه حنين استباقي. هما رجلان اعتاد بعضُهما بعضاً، وعلى وشك الانفصال. لدهشته الحميمة، شعر بهدوء غريب. كانت الأشياء تأتي حين ينبغي لها ذلك. في وقتك وبالسرعة التي تناسبك. تساءل للحظة عما سيفعله ماركوفيتش بعد ذلك من دونه. من دون موسى الحلاقة المكسورة العالقة في المخ. في كلتا الحالتين، لم يعد ذلك من شأنه.

تحرّك الكرواتي ببطء نحو الباب. لقد فعل ذلك على مضض تقريباً. هناك توقّف ورفع يديه لإشعال سيجارة أخرى بقداحة فاولكويس. ثم أشار إلى الجدارية.

- خذ وقتك، سيدي الرسّام. ربما لا يزال هذا بإمكانك... لا أعرف. ثمة أجزاء غير مكتملة. عاد فنظر إلى الوراء إلى بستان الصنوبر على الجرف... سأكون هناك في الخارج، أنتظر. لديك طوال الليل. هل هذا مناسب لك؟... حتى الفجر.

- يبدو لي ذلك مناسباً.

جاء نور المساء منخفضاً جداً من خلال أشجار الصنوبر، حيث كان يحيط بماركوفيتش في جو ضارب إلى الحمرة، يبدو أنه يمتزج مع نور صور المشاهد المرسومة على الجدار. رآه فاولكويس يبتسم حزناً، والسيجارة في فمه، مودِّعاً الجدارية بنظرة أخيرة طويلة.

- من السيِّئ للغاية ألّا يمكنك إنهاؤُها. على الرغم من أني، إنْ فهمتُ الأمر بشكل صحيح، ربما يكون هذا هو المقصود من ذلك.

«١٨»

يمكن تحويل كل ألوان الظل إلى لون ذلك الظل، وكان لونه أحمر: الأصفر والقرمزي والمزيد قليلاً من الأصفر، إضافةً إلى بعض اللون الأزرق للاقتراب من لون الدم، وبعض الطين اللزج تحت الأحذية، وبعض الطوب المسحوق، وبعض البلّورات التي تناثرت على الأرض عاكسة الحرائق القريبة، وبعض الآفاق التي اشتعلت فيها النيران في آبار النفط، وشيء من المدن التي انفجرت في الإضاءة الخلفية السوداء على خلفية لوحات مستحيلة كانت واقعيتها مع ذلك متطرّفة. باختصار، كان ذلك هو ظل البركان، أو بالأحرى ظل الأشياء التي ينيرها؛ إسقاط جوانبه المتقابلة، المهدّمة، يتفوّق عليها الوهج القصير للحفرة المهيمنة، من ذروتها الأولمبية والقاتلة، من الرأس العلوي للمثلث، ملطِّخاً المناطق المحيطة بتناظر أحمر.

لم يكن يُسمَع داخل البرج غير أزيز المولّدة العاملة في الخارج وفرك الفرشاة على الجدار. في ضوء كشافات الهالوجين، كان رسّام المعارك يعمل بشكل محموم. توقّف للحظة، مزج قرمزي الفُوّة بظلّ داكن وقليل من الأزرق البروسي للحصول على اللون الأسود الدافئ، وطبَّقه على الفور لإبراز حافة الجروح المتعرّجة، على غرار صواعق البرق باللون الأحمر ولون المغرة، والفجوة على منحدرات البركان. ثم تراجع بضع خطوات إلى الوراء - لمس وجهه، وكانت ذقنه غير الحليقة ملطخة بالطلاء - لاحظ النتيجة ونظر حوله

بقلق إلى الجزء المظلّل من الجدارية. الجثث المعلّقة في الأشجار، أحد الجيشين المهاجمين على السهل، وبعض السفن على الجانب الأيمن من البوابة، وجزء من المدينة الحديثة، بقيت كلها رسومات من الفحم على الطلاء التأسيسي للجدار. في محاولة لعدم التفكير في الأمر، استأنف فاولكويس العمل؛ في ليلة واحدة فقط لم يعمل بكامل طاقته. انتهى البركان، أو هو على وشك الانتهاء. أكمل هذا ثلاثة أرباع المنطقة المخطّط لها.

اختار فرشاة مستديرة متوسطة الحجم، وفي زاوية نظيفة من الصينية، مزج سريعاً الأبيض والأصفر وقليلاً من القرمزي وقليلاً من اللون الأزرق. بعد ذلك، اقترب مجدّداً من الجدار، وباللون الذي حصل عليه أطال أحد الشقوق في منحدر البركان، ما أعطاه شكل المسار، الدرب، الذي برز على الجانبين، مازجاً الرمادي والأزرق مباشرة على الجدار. الخط السميك، حيث لم يكن هناك وقت للعمل عليه بالتفصيل، أعطى المسار مظهراً فريداً. لقد كان شيئاً لم يؤدِّ حقاً إلى أي مكان؛ خرج من شق البركان ومات في الطلاء التأسيسي الأبيض. هو لم يدخل في خطط فاولكويس، ولم يتمّ تحديده هناك. ومع ذلك، كان التأثير جيداً. قدّم محوراً جديداً، متغيّراً غير متوقَّع، رابطاً فريداً ينتقل من ذلك البركان إلى الآخر المعلّق على جدار المتحف الوطني للمكسيك، إلى العينين الخضراوين اللتين تلاقتا بعينيْ فاولكويس حين نظر إلى تلك اللوحة لأول مرّة. إلى نفسه هناك، بلا حراك، وهو يشاهد أولبيدو فيرّارا تدخل حياته. طريق يؤدي إلى الأمام مباشرة، ويهدّد بالخطر كخط مشدود للتسديدة، عبر المناظر الطبيعية المرسومة على الجدار، حتى مكان محدّد في البلقان.

بحق الجحيم! توقّف رسّام المعارك، متفاجئاً، وتناول رشفة من القهوة الباردة المتبقّية في الكوب على الطاولة فوق غلاف كتابه **عين الحرب**. متفكّراً في البراكين والمسارات. قال لنفسه، لا وقت هناك أكثر من ذلك. خُطِّطَتْ كل منطقة من الجدارية بعناية قبل وضعها على الجدار، ولم يُخَطَّط لهذا الاختلاف غير العادي؛ لكنه وجده مناسباً كما لو أنّ المكان كان محجوزاً له منذ البداية. أنهى رسّام المعارك قهوته، مدركاً أنّ ثمة احتمالات غير متوقَّعة تنشأ في رأسه، وفي العينين اللتين تأمّلتا الجدارية، وفي يديه الملطّختين بالطلاء وفي الفرشاة المبلّلة. الفروق الدقيقة المخفيّة التي ربما كانت موجودة دائماً. ومن المفارقات أنّ تلك الخطوط الجديدة التي دخلت في الجزء غير المطلي بدت وكأنها تتجسد وتؤكّد ما تمّ رسمه في الباقي، بالطريقة نفسها التي قد تكون فيها حفنة من الرمال انزلقت من خلال الأصابع حتى اختفت، لتمثّل، ربما، مفهوماً جمالياً محكماً لكلمة الرمل.

تسلّل الألم مرّة أخرى، وشقّ طريقه ابتداءً من أحشائه. بقي رسّام المعارك بلا حراك لثانيتين، يطارده الألم، وعند تأكيد الإعلان عن حلوله، كاد يبتسم لنفسه بخبث شرير لمعرفته بالأشياء التي يجهلها الألم. على أيّ حال، لم يكن فاولكويس في تلك الليلة على استعداد لمنحه أي فرصة؛ لم يكن ثمة من وقت لذلك. لذا أنهاهُ على الفور، على عجل تقريباً: بحبّتين، ورشفة كونياك من الكوب. وضع الزجاجة على الطاولة، بين الأوعية والفُرش، وأخيراً، بعد لحظة من التردّد، عاد لالتقاطها وتناول رشفة ثانية، مباشرة من عنق الزجاجة. ثم خرج من الباب ليتكئ على الجدار، فشعر ببرودة الجو الليلي بينما كان ينتظر بدء مفعول الدواء. حدّق في النجوم وانعكاس المنارة

البعيد الذي يقطع الجرف. في لحظة ما، بين النقاط المضيئة لليراعات التي ترفرف تحت الكتلة المظلمة لأشجار الصنوبر، بدا له أنه يرى جمراً محمرّاً لسيجارة مشتعلة.

حين تلاشت وخزات الألم الأخيرة، عاد فاولكويس إلى البرج، وشعر بالصفاء الكيميائي العذب لمسكّن الآلام الذائب في معدته. مستعِدّاً للعودة إلى العمل، قام بفحص الجزء غير المطلي مرّة أخرى. ثم رأى شيئاً لم يرَه من قبل. لقد تسلّل إلى نفسه هناك، اكتشف بذهول عملاً مختلفاً، بدعة أكثر جرأة. مساحة فارغة حيث كان النقص، الغياب، تأكيداً على الوجود ذاته. متأثّراً بذلك الحدْس، ترك الفرشاة، من دون شطفها أو تجفيفها، وحاول تحقيق التأثير عن طريق تشريب إبهام يده اليمنى بالمزيج الموجود في لوحة الألوان. ثم فركها على طول المسار المطلي حديثاً، ما أعطاها مظهر نهر عنيد من الأخاديد الطويلة والخطوط والتلال الصغيرة التي يصعب رؤيتها بالعين المجرّدة. واصل العمل بيديه، من دون فُرش. طبَّق حينئذٍ الطلاء بأصابعه، الأبيض والأزرق والأصفر مع الأبيض، وحصل على ألوان خضراء مميّزة مماثلة لنور الصباح على المرج، رمادية تشبه الأسفلت في طريقٍ أزالتْه الشظايا، وأزرق قذر لسماء ضبابية بسبب دخان احتراق البيوت. وأخضر سائل كعينيِ المرأة التي يتذكّرها في تلك المناظر الطبيعية، بالجينز الضيق المناسب للساقين الطويلتين، والسترة ذات اللون الكاكي الصحراوي، والشعر الأشقر في ضفيرتين محكمتين بشرائط مطاطية، والحقيبة بالكاميرات على الظهر وواحدة منها على الصدر. إنها أولبيدو فيرّارا السائرة على طول الطريق إلى بوروفو ناسيليي.

لقد قالت شيئاً في ذلك الصباح بالذات. فعلتْ ذلك في أثناء فحصنا للمعدّات بعد أن أمضينا الليل متكدّسَيْن في مدخل فناء قبالة شارع فوكوفار الرئيس الذي بدا محميّاً من قذائف الهاون الصربية. كانوا يقصفون المحيط؛ أضاءت القنابل عدة مرّات الأسطح المهدّمة للمباني المجاورة، ولكنْ، تبعتْها ثلاث ساعات من الصمت. نهض المصوّران عند الفجر، مع النور الأول الذي يلوّن كل شيء كالتزجيج الحاصل من اللون الرمادي، وكان ذلك حين نظرت أولبيدو من حولها، إلى واجهات البيوت المهجورة، وشظايا الطوب والزجاج المتناثرة على الأرض، وكانت هي تتحدث من دون مخاطبة فاولكويس، وكأنها تعبّر بصوت عالٍ عن فكرة غارقة فيها. قالت إنها مسألة خيال أكثر منها مسألة بصريات. ثم أضحت صامتة تنظر إلى ذلك المكان الكئيب، وجسد الكاميرا مفتوح في يديها ونصف الفيلم مُدخَل فيها. أغلقت الغطاء بلمسة، وهزّتْ محرّك السَحْب، وابتسمت لِ فاولكويس، مشتّتةً انتباهها، كما لو أنّ كل ما يشغل بالها بعيد. وأضافت فجأة أنّ هذين الرجلين، جيريكو[1] وورودان[2]، كانا على حق: الفنان وحده هو الصادق. إنّ التصوير الفوتوغرافي هو الكاذب.

في وقت لاحق من ذلك الصباح، قامت أولبيدو بركل الحصى على الأرض بحذائها الرياضي الأبيض، فالطريق مليئة بقصف المدفعية، وسمع فاولكويس هذا الصوت وهو يسير على الجانب الآخر، ويداه على الكاميرتين على أهبة الاستعداد للتصوير، وهو يراقب الأرض، والتقاطع أمامهما، وهي منطقة مكشوفة كان عليهما المرور فيها نحو ناسيليي بوروفو. سبقهما مجموعة

---

(١) تيودور جيريكو، رسّام فرنسي رومانسي من القرن التاسع عشر. **(م.)**.

(٢) أوغُست رودان نحّات فرنسي، وهو أحد روّاد النحت في القرن التاسع عشر. **(م.)**.

من الجنود الكرواتيين وتبعهم آخرون. سُمِعَ دويّ طلقات من أسلحة آلية من مسافة بعيدة: فرقعة مكتومة منسجمة مع خشب سقف محترق في بيت مجاور. كما قُتل جندي صربي وسط الطريق، أصيب في اليوم السابق بإحدى قذائف الهاون التي كانت آثارها مميّزة على شكل نجمة. كان الصربي مستلقياً على ظهره، وملابسه ممزّقة بالشظايا، ومغطّاة بالغبار الرمادي الذي غطّى أيضاً عينيه الضيقتين وفمه المفتوح، وكانت جيوبه مقلوبة إلى الخارج، وهو من دون حذاء. كانت إلى جانبه أشياء يحتقرها اللصوص: خوذة فولاذية خضراء بنجمة حمراء، ومحفظة مفتوحة، وبعض المستندات المبعثرة على الأرض، ومجموعة مفاتيح، وقلم، ومنديل مجعّد. حين اقترب من الجثة، فكّر فاولكويس في إمكانية التقاط صورة لها مع البيت المحترق في الخلفية. لذلك حسب الضوء بسرعة ١٢٥ وفتحة السجاف ٥,٦، وأعدّ مسبقاً كاميرا نيكون F3، وحين وصل إلى مستواه، توقّف للحظة على الأرض، قام بتأطير جسده، وكانت ساقاه مفتوحتين على شكل رقم ٧، وهو حافي القدمين بإصبع بارز من ثقب في الجورب، وكانت الذراعان متقاطعتين والأشياء متناثرة إلى جانبيهما، والبيت المحترق على اليسار يشكّل زاوية أخرى مع الطريق. ما لم تكن ثمة طريقة لتصويره هو أزيز الذباب، فهو بالتأكيد الرابح في كل المعارك، وأيضاً الرائحة التي تثير العديد من الروائح والأزيز، والذباب والرائحة الكريهة بين الأجساد المنتفخة في صبرا وشاتيلا، والأيدي المقيّدة بالأسلاك في مقالب القمامة في سان سلفادور، والشاحنات التي تفرّغ الجثث المدفوعة بمجارف ميكانيكية في كولويزي[1]: زوم زوم زوم. قال أحدهم إن المصوّر

---

(١) كولويزي مدينة مهمّة في جمهورية الكونغو الديمقراطية، وهي مركز مهمّ لتعدين النحاس والكوبالت واليورانيوم والراديوم. **(م.)**.

الماهر يمكنه تصوير أي شيء بشكل جيد. لكنّ فاولكويس يعلم أنّ من قال ذلك لم يعش الحرب قط. لم يكن من الممكن تصوير الخطر أو الذَنْب. صوت رصاصة تنفجر في جمجمة. ضحكة رجل ربح للتوّ سبع سجائر من خلال الرهان على ما إذا كان جنين المرأة التي بقر بطنها بحربته ذكراً أم أنثى. أما بالنسبة لجثة الصربي حافي القدمين، فربما يجد الكاتب بعض الكلمات. للذباب، مثلاً. زوم زوم زوم زوم زوم زوم. كانت الرائحة شيئاً آخر. أو العزلة الصارخة للجثة المغطاة بالتراب: لا ينفض أحد الغبار عن أي جثة. يتذكّر فاولكويس أنّ الفنان وحده هو الصادق. وقيل إنه ربما كان صحيحاً أن التصوير الفوتوغرافي يمكن له أن يكون صادقاً حين كان ساذجاً وغير كامل في بداياته، حين كانت الكاميرا قادرة على التقاط الأشياء الساكنة فقط، وعلى اللوحات الزجاجية للكاميرات القديمة، التي كانت تظهر المدن عليها مشاهد مهجورة، فيها البشر والحيوانات آثار عابرة، وآثار شبحية غير دقيقة تشبه تلك الموجودة في صورة أخرى لاحقة، التُقطت في هيروشيما في ٦ آب، ١٩٤٥: بصمة على الجدار لِطَيْفٍ بشريّ وسلّم تحطّم بسبب توقّد القنبلة.

في أثناء قيامه بإنزال الكاميرا، رأى فاولكويس أنّ أولبيدو قد توقّفت على الجانب الآخر من الطريق لتجنّب الظهور في الصورة، وكانت تنظر إليه. ثم وقف على قدميه وعبر إليها، وفي أثناء قيامه بذلك وجد أنها لم ترفع عينيها عنه، وكأنها تدرس كل حركة من حركاته، ومن إشاراته، ومن مظهره. في الأيام الأخيرة كان قد فاجأها وهي تنظر إليه بهذه الطريقة عدة مرّات، بهدوء أولاً، وبصراحة لاحقاً، وكأنها تحاول أن تسجّل في ذاكرتها، بقدر ما كان هو معنياً بالأمر، كلَّ صور تلك المرحلة من رحلة طويلة وغريبة كانت على وشك الانتهاء. رحلة كانت فيها تحمل تذكرة العودة

معها في جيبها. كان فاولكويس يمشي بشعور من الحزن والبرد اللامتناهي. ولإخفائه، نظر إلى ما حوله: الجنود وهم متوجّهون نحو المعبر، والنيران المشتعلة في البيت. وفوق كل هذا، كانت ثمة سماء صافية، بلا سحب، وشمس لم تصل بعد إلى الارتفاع غير المريح لالتقاط الصور، لكنها كانت تلقي بظل أولبيدو على حصى الطريق الرخو، الذي برز منه تشوّهاً في المعالم. للحظة، فكّر فاولكويس في التقاط صورة لذلك الظل بحوافه غير الواضحة؛ لكنه لم يفعل ذلك. ذهبت حين رأت على الأرض دفتر ملاحظات ممزّقاً وملوّناً، دفترَ ملاحظات مدرسياً، بغلاف أزرق، فيه بعض الصفحات الممزّقة، ومفتوحاً على العشب. أمسكت بالكاميرا وسارت خطوتين إلى الأمام باحثةً عن الإطار المناسب، واتخذت خطوة أخرى إلى اليسار، فداست على اللغم.

رأى فاولكويس أنّ يديه ملطّختان بالطلاء الأحمر، من ثمّ راقب الجدارية المحيطة به. كانت الأشكال تتغيّر عند ملامستها للون. إنّ الفراغات بالأبيض، ورسوم الفحم على الطلاء التأسيسي للجدار، لم تعدْ تبدو له مناطق فارغة. تحت النور الشديد لأضواء الهالوجين، كان كل شيء يبدو أنه يذوب في دماغه بأسلوب اللوحات الانطباعية: الألوان والفراغات والأحجام التي وصلت إلى تكاملها الصحيح فقط في شبكية عين المشاهد. تذكّرَ مجدّداً أنّ الفنان وحده هو الصادق، فكانت الأشكال والمناظر الطبيعية النهائية واقعية جداً وحقيقية جداً، كتلك التي لُـمِّحَ إليها قليلاً، والأشكال المعلنة على الجدار، وضربات الفرشاة الدقيقة والخطوط الكثيفة، فالطلاء لا يزال جديداً، تلك الخطوط التي تمّ تطبيقها بالأصابع على أشكال مرسومة بالفعل أو على فراغات باللون الأبيض. طريق طويلة. كان ثمة تواطؤ

أساسي، منظور رائع لا نهاية له كالحلقة التي تمرّ عبر دائرة الجدارية من دون توقّف مطلقاً، فتدمج كل عنصر من العناصر، معلِّقةً إيّاها بعضها ببعض، وتلك العناصر هي: السفن التي أبحرت تحت المطر، المدينة المحترقة على التل، الهاربون، الجنود، المرأة المغتصبة والطفل الجلاد، الرجل الذي كان على وشك الموت، الغابات مع الرجال المعلَّقين شنقاً كالفاكهة، المعركة في السهل، الرجلان اللذان يطعن أحدهما الآخر في المقدمة، الفرسان الذين على وشك الدخول في القتال، المدينة النائمة والواثقة بين أبراجها الفولاذية والخرسانية والزجاجية. الكون المرئي وضخامة الطبيعة التي يمكن تصوّرها. كل ما أراد رسمه كان هناك: برويغل، غويا، أوتشيللو، دكتور آتل، والآخرون، فكثيرة هي نظرات فاولكويس ولمسات يديه التي استخدمها للتعبير عمّا اخترق عدسة الكاميرا إلى كهف أفلاطون[1] في شبكية عينه، طوال حياته، إذ لم يلعب فيلم التصوير وورقة تظهير الصور إلا أدواراً ثانوية فقط في كل ذلك، وقد تمّ شرح تلك النظرات واللمسات، أخيراً، مجمّعةً في الصيغة الهندسية التي تلاقت بدايتها ونهايتها في المثلث المشرِف على كل شيء: البركان الأسود والبني والرمادي والأحمر. إنّ رمز التشفير الخالي من المشاعر والعنيد في التناظر، قد وسّع شقوق الحمم البركانية كشبكة العنكبوت التي تضمّ صورة الكون، الشقوق في جدار البرج القديم التي كانت بمثابة دعم لكل هذا، وفجر اليوم الذي سرعان ما اخترق النوافذ، والرجل الذي انتظر في الخارج بينما كان رسّام المعارك يُنهي عمله.

---

(١) كهف أفلاطون، مَثَل: هي قصة رمزية لنظرية الأفكار التي اقترحها أفلاطون، وتظهر في جزء من كتابه "الجمهورية". في الأساس هو وصف للموقف الخيالي الذي ساعد على فهم الطريقة التي تَصوَّر بها أفلاطون العلاقة بين الماديّ وعالم الأفكار، وكيفية تحرّكنا من خلالها.

بقي شيء فقط يجب القيام به. بدا الأمر، فجأةً، واضحاً لدرجة أنّ الابتسامة لوتْ فمه. لو كانت أولبيدو فيرّارا هناك لقهقهت على ذلك: تخيّلها وهي ترجع برأسها الأسمر إلى الخلف، وتنظر إليه بسخرية بعينيها الخضراوين الدامعتين. إنها مسألة خيال أكثر منها مسألة بصريات يا فاولكويس. التصوير يكذب، والفنان فقط، إلى آخره من كلامها.

ذهب إلى الطاولة والتقط غلاف المجلة الحاوي على صورة إيفو ماركوفيتش: هو شاب أشقر على وجهه حبّات من العَرَق وعينان فارغتان وتعبير مرهق، هو مختلف تماماً عن الرجل الذي كان ينتظر بجانب الجرف. أُثيرت فراشات لورينز[1] وموسى الحلاقة المكسورة في تلك الصورة التي كانت تجهل نفسها وعواقبها لحظةَ النظر إلى الصورة السلبية، واستمرّت تلك العواقب حتى الوقت الحاضر: كان فاولكويس يتأمّل تلك الصورة في البرج القديم فوق البحر. فيتذكّر أنّ الحقيقة هي في الأشياء، لا فينا. لكنها تحتاج إلينا كي تظهر. فكّر أنّ أولبيدو كانت ستستمرّ في الضحك لو رأته في تلك اللحظة وبيده غلاف المجلة، باحثاً بين أدوات الرسم وأنابيب الألوان والجرار الممتلئة والفارغة والفُرش والكتب التي تغطّي الطاولة. يتذكّرها ملقاة على الأرض، على السجادة، وهي تقصّ، لساعات، تلك الصور، حيث كان الشيء الوحيد على قيد الحياة فيها هو الأثر غير الدقيق للبشر الذي تمّ إخماد حيواتهم كالأشباح العابرة. "كولّاج" تجميعي وأشياء تمّ العثور عليها. بطبيعة الحال. أخيراً، وجد جرّة كبيرة من الأكريليك اللامع، شبه ممتلئة. شرّب جيداً الجزء الخلفي من الصفحة، بفرشاة سميكة ونظيفة،

---

(١) إدوار لورينز، صاحب تعبير "أثر الفراشة". (م).

ثم التفت إلى الجدار، باحثاً عن المكان الصحيح. اختار مساحة لا تزال فارغة بين البركان والمدينة الحديثة المطمئنة، وألصق غلاف الصورة هناك، ومدّه بدقة عبر السطح غير المستوي قليلاً للجدار. ثم تراجع ليشاهد التأثير، ومن دون أن يزيح عينيه عن الجدار بحث عن زجاجة الكونياك متلمّساً إيّاها. أمسكها بين أصابعه المخدّرة بسبب الطلاء الذي بدأ يجفّ على يديه، ورفع عنق الزجاجة إلى فمه، وأخذ جرعة كبيرة جداً لدرجة جعلتْه يرتوي. قال لنفسه: الآن نعم. الآن، كل شيء موجود في المكان الذي يجب أن يكون فيه. بعد ذلك، مع عدة أنابيب من الألوان النقيّة في يده اليسرى، اقترب مجدّداً وبدأ بوضع الطلاء بضربات سميكة أولاً منحنية ثم مباشرة وحرّة، مبلّلة على الرطوبة، باستخدام أصابعه كمغارف حتى أضحت صورة إيفو ماركوفيتش مدمَجَة في المجموعة، متّحِدة بالجدار وببقية اللوحة الجدارية، بإطار متعدّد السطوح من ألوان المغرة والأصفر والأحمر، التي انتهت بخط داكن وممتدّ وشبحي كالظل، مخصّص للبقاء هناك حين يتمّ تآكل الجدارية، جاعلاً الصفحة الملصقة تختفي.

وضع رسّام المعارك أنابيب الطلاء جانباً، وغسل يديه في الحوض. شعر براحة غريبة. فكّر فجأة بأنه أضحى فارغاً كقشرة الجوز. انتهى من تجفيف يديه ببطء وهو يفكّر في ذلك. كان غريباً أن يرى المرء نفسه مرسوماً على الجدارية، في نهاية الرحلة تقريباً. أخيراً وضع الخرقة على المنضدة، ومدّ يده إلى علبة الحبوب، ووضع اثنتين في فمه، وابتلعهما مع رشفة أخرى من الكونياك. هذا من شأنه أن يمنع الألم من العودة في لحظة غير مناسبة. ثم أخذ المدية ودسّها في حزامه من الخلف. فكّر فجأة بأنه يستعدّ للقتال،

فابتسم ابتسامة خافتة، وبقي بلا حراك للحظة. كانت أولبيدو ستحبّ ذلك: الترفيه في اللحظة المباشرة للمغادرة، وسط توتّر الانتظار، بينما كانا يقومان بتفقّد المعدّات بصمت في أي غرفة فندقية كانا فيها قبل التوجّه إلى مكان خطر. التحقّق من الكاميرات والأفلام، وملء الجيوب بما هو ضروري، ووضْع الأشياء في حقيبة الظهر، من خرائط ومياه ومفكِّرة وأقلام للعلامات وحبوب الأسبرين. وحمل فقط ما يستطيع المرء حمله معه ولا يمنعه من المشي والجري والبقاء على قيد الحياة قبل إغلاق الباب على الأشياء الزائدة. قالت هي ذات مرّة: إني أبدو كفتاة تتأنّق. وترغب في أن تكون شخصاً آخر. ألا تعتقد ذلك يا فاولكويس؟ أو ألّا تكون أحداً. على أي حال، في كل مرّة أترك ورائي جِلداً قديماً، كالثعابين المتعَبة.

قبل إطفاء الأنوار والخروج ليلاً، نظر رسّام المعارك إلى عمله للمرّة الأخيرة. فكّر أنه سيكون أفضل حين يخترق النور الحقيقي النافذة الشرقية فيعطي، كما في كل يوم، لونه الذهبي المميّز لتأثيرات الضوء التصويري الموجود على الجدارية. بعد ذلك، حين تجتاح أشعة الشمس الجدار، يصبح حريق المدينة أكثر احمراراً، والبركان داكناً أكثر، والمطر أكثر رماديّة. على الرغم من أنها لم تكن تحفة فنية، كما قال لنفسه بتجرّد. هزّ رأسه ببطء، وهو يفكّر في ذلك. لم تكن كذلك على الإطلاق. وصفها إيفو ماركوفيتش وكارمن إلسكين بأنها جدارية غريبة. كل تلك الزوايا، إلى آخره. بابتسامة مستغرِقة، تساءل فاولكويس عمّا يمكن أن تقوله عنها أولبيدو فيرّارا. تُرى، بمَ سيفكّر أولئك الذين سيتأمّلون تلك الجدارية في المستقبل، بينما لا يزال البرج قائماً.

وخلص إلى أنها لم تكن لوحة جيدة. بل هي كاملة.

« ١٩ »

أغلق الباب بالمفتاح وسار ببطء نحو الطيف الأسود لأشجار الصنوبر، الذي حدّدته، على فترات، ومضات المنارة البعيدة تحت سماء لا تزال ملأَى بالنجوم. كان الهدوء مطلقاً؛ حتى الريح الرملية الناعمة قد توقّفتْ. لم يكن بإمكان فاولكويس إلا سماع خطاه، وأزيز الجدجد بين الشجيرات، وصوت الأمواج وهي ترتفع من الشاطئ المغطى بالحصى مع حشرجة طويلة مملّة شبه بشرية. حين اقترب من البستان، توقّف وانتظر بلا حراك بين مسارات اليراعات المضيئة الصغيرة. كان هادئاً، طاهر الذهن. صافي الذاكرة والنوايا. لم يكن عنده تخوّف أو ألم. تحت تأثير المسكّن، كان قلبه ينبض بتوازن. دقيق. بقي ينبض هكذا حين لاح الظل في الأفق تحت الأشجار، في مكان قريب، وخفّف الضوء المنبعث من المنارة من لون قميص إيفو ماركوفيتش للحظة.

- قال الكرواتي: أنت مستعجل. ثمة ساعة حتى حلول الفجر.

- لم أكن بحاجة لمزيد من الوقت. أنتَ كنتَ على حق.

- لم أفهم قصدك.

- كان عملي على وشك الانتهاء، ولم أكن أعرف ذلك.

بقيا صامتَيْن. بعد لحظة، انتقل طيف ماركوفيتش المظلم قليلاً من مكانه. أبرزتْه الومضة التالية للمنارة جالساً على الحجر. جلس رسّام المعارك القرفصاء قربه.

- هل أتيتَ مسلَّحاً يا سيد فاولكويس؟

- إلى حدّ ما.

- لا تقتربْ كثيراً، إذن.

كانت ثمة وقفة صمت طويلة أخرى. بدا الكرواتي ضاحكاً بهدوء، لكن ربما كان هذا هو صوت البحر تحت الجرف.

- هل أفهم منك أنك راضٍ عن لوحتك؟

هزّ فاولكويس كتفيه في الظلام.

- هزّ رأسه قائلاً: نعم، أعتقد ذلك. لا. لستُ متأكّداً. هي كما ينبغي أن تكون.

لم يقل ماركوفيتش شيئاً. تطايرت نقاط اليراعات الصغيرة بين الظلّين الساكنين.

- تابع رسّام المعارك: لولاكَ لما تمكّنتُ من رؤية ذلك. كنتُ سأستمرّ بالعمل لأيام وأسابيع لملء الجدار بأكمله. مبتعِداً عن اللحظة... عن النقطة المحدّدة.

- أنا سعيد لأني كنت مفيداً لك.

- لقد كنتَ أكثر من ذلك. جعلتَني أرى أشياء لم أرَها من قبل.

وقفة صمت. ربما كان ماركوفيتش يفكّر في ما سمعه للتوّ. تحرّك فاولكويس قليلاً حتى جلس متكئاً على جذع شجرة صنوبر. نظر إلى

وميض المنارة، والنسيج العمراني المضيء للمباني السكنية التي تتسلّق سفح الجبل وراء ميناء أومبريّا، والقبة السوداء المرصّعة بالنجوم في الأفق.

- سأل الكرواتي فجأة: هل أنا حقاً ظاهر في اللوحة؟

بدا اهتمامه حقيقياً. صادقاً. ابتسم فاولكويس في دواخله.

- لقد أخبرتك بالفعل. أنتَ، وأنا نفسي... جميعنا فيها.

استغرق الآخر بعض الوقت للتحدّث مجدّداً.

- التناظر، أليس كذلك؟

- هو كذلك.

- كل تلك الخطوط والزوايا المرسومة.

- نعم.

أشعل ماركوفيتش سيجارة. في انعكاس وهج القداحة على عدسات نظارته، رأى فاولكويس مظهره الجانبي المنحني، وعينيه الضيّقتين بسب انبهار اللهب. فكّر أنه كان وقتاً جيداً. خمس ثوانٍ من العمى ستكون كافية لاستخدام المدية وإنهاء كل شيء. حسبت غريزته المدرَّبة الزوايا والأحجام والمسافة. كان يأخذ في اعتباره، بنزاهة، الاقتراب الأكثر ملاءمة، الحركة التي من شأنها وضع الأشياء في مكانها. في مثل هذه المرحلة من تاريخه، كان فاولكويس يعرف جيداً أنه بين فعل التقاط الصورة وفعل قتل الإنسان، ثمة حدّ أدنى من الاختلافات الفنية الطفيفة، فالتقاط الصورة هو رقص الباليه الميكانيكي ذاك على اللوحة، وهو الذي يجعل الصياد أقرب للفريسة، أو الفريسة أقرب للصياد. لكنه ترك التفكير ينطفئ. انحنى بتراخٍ على الشجرة، وظهره ملتصق بالراتنج اللزج. فكّر بعبثية أنه كان يفسد قميصه الأخير النظيف.

- هل ثمة استنتاج ما يا سيد فاولكويس؟... يوجد دائماً في الأفلام شخص يلخّص الأشياء قبل النتيجة النهائية.

حدّق رسّام المعارك في جمرة السيجارة الثابتة. تطايرت اليراعات جيئةً وذهاباً، من حولهما، عابرةً وذهبيّة. فكّر أنّ يرقاتها تتغذّى على أحشاء القواقع الحيّة. هي القسوة الموضوعية: اليراعات والحيتان القاتلة. الكائنات البشرية. خلال ملايين القرون، تغيّرت أشياء قليلة فقط.

- أشار إلى الكتلة المظلمة للبرج، مدركاً أنّ الآخر لا يستطيع رؤية إيماءته، وقال: الاستنتاج موجود هناك. مرسوم على الجدار.

- وهناك مشاعرك أيضاً بما فعلتَه بي؟

أثار ذلك غضب فاولكويس.

- قال بقسوة: لم أفعل بك أي شيء. ليس لديّ ما أشعر به. اعتقدتُ أنك فهمت ذلك.

- أنا أفهم ذلك. أجنحة الفراشة لا ذنب لها، أليس كذلك؟... لا ذنب لأحد.

- على العكس. نحن مذنبون. أنت وأنا نفسي. زوجتك وابنك. نحن جميعاً جزء من الوحش الذي منحناه للوحة.

الصمت مجدّداً. في النهاية رنّ صوت ضحكة ماركوفيتش الهادئة. هذه المرّة لم يكن صوت مياه البحر على الحجارة في الأسفل.

- أشار الكرواتي قائلاً: مجاميع الخلد المجنون.

- كان فاولكويس يبتسم أيضاً، ملتوياً، قائلاً: هذا هو... لقد عبّرتَ عن هذا جيداً في ذلك اليوم... كلما كان كل شيء أكثر وضوحاً، بدا أنه أقلّ منطقية.

- لا يوجد مخرج إذن؟

- ثمة تعزية. مسيرة الأسير الذي يعتقد، وهو يتعرّض لإطلاق النار، أنه حرّ... هل تفهم قصدي؟

- نعم، يبدو لي أني أفهم قصدك.

- في بعض الأحيان هذا يكفي. الجهد البسيط لفهم الأشياء. لمحة عن التشفير الغريب... بطريقة ما، تمنح المأساة الطمأنينة أكثر مما يفعله الهزل، ألا تعتقد ذلك؟... هناك أيضاً مسكّنات مؤقتة للألم. نأمل أن يكون تناولها مساعداً على أن يجرّ المرء ذاته. وحسن تعاطيها، يخدم حتى النهاية.

- أعطِني مثلاً على ذلك؟

- الوضوح، الفخر، الثقافة... الضحك... لا أعرف. أشياء من هذا القبيل.

- موسى الحلاقة المكسورة؟

- كذلك الأمر.

توهّجت جمرة السيجارة.

- والحُبّ؟

- حتى الحب.

- حتى لو انتهى أو ضاع، كالبقية؟

- نعم.

توهّجت جمرة السيجارة ثلاث مرات قبل أن يتكلّم ماركوفيتش مجدّداً.

- أعتقد أني أفهمك جيداً الآن، يا سيد فاولكويس.

حتى الشرق، إذ برزت ذروة جزيرة آهوركادوس المظلمة التي تصل إلى البحر، وبدأ خط الفجر بالظهور بتدرّجات لونية أكثر شفافية، ما زاد من التباين بين السماء والمياه السوداء. شعر رسّام المعارك بالبرد. لَـمَسَ، آلياً، مقبض المدية التي كانت معلّقة بحزامه من الخلف.

- همس قائلاً: علينا الانتهاء من هذا الأمر.

لم يُبدِ ماركوفيتش أي علامة على أنه سمع ما قيل. كان قد أطفأ سيجارته ليشعل أخرى. أعطت شعلةُ القداحةِ الكرواتيَّ مظهراً هزيلاً. أظهرت انغماس خديه وأبرزت الظل في تجويفيِ العينين خلف النظّارة.

- لماذا صوّرتَ المرأة الميتة؟

كان المزيد من الانزعاج هو أول شعور لِ فاولكويس عند سماع ذلك. غضب خفيف يسري في عروقه كإيقاع إضافي. كانت هذه هي المرّة الثانية التي يطرح فيها ماركوفيتش هذا السؤال.

- هذا ليس من شأنك.

بدا أنّ الآخر يفكّر فيما إذا كان الأمر كذلك أم لا.

- ختم قائلاً: بطريقة ما هو من شأني. فكّرْ في الأمر، وربما تتّفق معي في هذا.

فعل فاولكويس ذلك. قال لنفسه أخيراً: ربما أنا متّفق معه.

- تابع الآخر: لأني يجب أن أخبرك أني كنتُ مذهولاً... كنتُ ذاهباً مع رفاقي على الطريق، سمعنا الدوي وبعضهم اقترب ليستطلع الأمر. لكننا كنا في منطقة مرصودة، وأمرنا الضابط بالمُضيّ قدماً. قال أحدهم ثمة امرأة ميتة. ثم تعرّفت عليكما. كنتَ قد صوّرتني قبل ثلاثة أيام، حين كنا نفرّ من بتروفتشي... لم أستطع رؤية المرأة جيداً، لكني كنت أعرف أنها هي نفسها. وحين مررتُ بالقرب منكما، رأيتكَ ترفع الكاميرا وتلتقط صورة لها.

ساد الصمت وتوهّجت جمرة السيجارة. كان فاولكويس ينظر إلى تلك النقطة الحمراء، الشبيهة بالنقاط الحمراء التي لا تُعَدّ ولا تُحصى، التي كانت أكثر حلكةً وسيولةً، وتلطّخ جسد أولبيدو، الساكنة، والشاحبة بشكل غير مألوف، إذ ابيضّت بشرتها فجأة، كما لو أنها تعرّضتْ للضوء بشكل مفرط، كانت مطروحة أرضاً وفمها للأسفل في الحفرة إلى جانب الطريق، ويدها اليمنى باديةً بجانب الكاميرا الفوتوغرافية على مستوى المعدة، والذراع اليسرى مطويّة، ويدها الأخرى مع الساعة حول المعصم، وراحة كفّها مُدارة للأعلى وقريبة من الوجه، والقرط على شكل كرة ذهبية صغيرة على شحمة الأذن، إذ خرج الخيط الأحمر الذي لطّخ الضفيرة، وسال من أسفل الخد إلى العنق والفم وأحاط بالعينين نصف المفتوحتين، الثابتتين على العشب وتشظّي الأرض المقلوبة التي تنتشر عليها بركة من الدم. راكعاً إلى جانبها والكاميرات متدلّية، صامّاً أذنيه ومرتبكاً بسبب قربه من انفجار اللغم، بينما كانت السترة الصحراوية وبنطال المرأة منقّعين باللون الأحمر الداكن في جزء جسمها الملامس للأرض، كان فاولكويس يمدّ يديه، باحثاً

أولاً عن موضع ما لإيقاف النزيف، ثم لامساً العنق الخامل، بحثاً عن نبضات أضحتْ مستحيلة بالفعل.

- سأل ماركوفيتش: هل كنتَ تحبّها؟

نظر فاولكويس نحو الشرق. لم يكن ثمة من نسيم، وكان خط وضوح النهار ملموساً بدرجة أكبر: فقد تحوّل إلى تدرّجات من اللونين الأزرق والرمادي، بينما كان ضوء النجوم خافتاً في ذلك الجزء.

- ربما لهذا السبب التقطتَ الصورة... أليس كذلك؟ لإعادة الأشياء إلى حالتها الطبيعية.

استمرّ رسّام المعارك في صمته. أمام عينيه، في إناء مختبر تظهير الصور، كانت تظهر ملامح الصورة الفوتوغرافية وظلالها، بطريقة رهافة خط الأفق الذي يُلمَح خفيةً في البعيد. ذكّرَ قائلاً: إنّ البيت الذي تعيشين فيه الآن مظلم. كان يحدّق في أولبيدو الميتة من خلال عدسة الكاميرا، الضبابية أولاً، من ثم الجليّة، بقدر ما تدور حلقة البُعد البؤري من اللانهاية إلى ١,٦ متراً. ظهرت الصورة في عدسة الكاميرا بالألوان؛ لكنّ الذاكرة الرئيسة المثبتة على كل شيء آخر احتفظ به الزمن أو ذاكرة فاولكويس، كانت سلسلة من التنوّعات الرمادية، تترسّخ ببطء على ورق التصوير، وهي البصمة البطيئة التي كشفت عنها العملية الكيميائية تحت الضوء الأحمر للمختبر؛ لقد أتلف تلك النسخة الورقية الفريدة، ودُفنت الصورة السلبية بين أميال من الأفلام المؤرشَفة. كانت كرة القرط الذهبي الصغيرة على شحمة الأذن هي آخر ما بان تحت سائل التظهير في الإناء. على كارونتي أن يكون راضياً.

- قال: رأيتُ اللغم.

ظلّ يراقب الخط الأزرق الرمادي في الأفق. حين توجّه أخيراً نحو ماركوفيتش، وقد قطع وميض المنارة طيفه للحظة.

- استفسر منه الكرواتي: هل تقصد أنك رأيت اللغم قبل أن تطأه هي؟

- نعم، أو بالأحرى خمّنتُ ذلك.

- ولم تقلْ أي شيء؟

- لقد تردّدت لثلاث ثوانٍ. هذه فقط. ثلاثة. هي كانت تتحرّك. هل تفهمني؟ كانت قد تركتني بالفعل. وفجأة أردتُ أن أعرف إلى أي مدى ستبتعد... لا أعرف. الابتعاد، بطريقة أو بأخرى، أمر لا يتعلّق بي. ربما كان للهندسة ما تقوله حول هذا الموضوع.

استمع ماركوفيتش إليه بهدوء شديد. لولا جمرة سيجارته أو الومضات الدورية للمنارة، التي ظلّلته على فترات متقطعة، لَظنَ فاولكويس أنه لم يكن هناك.

- تابع قائلاً: لقد خطتْ خطوتين إلى الأمام. هما اثنتان بالضبط. كانت ترغب بتصوير شيء ما على الأرض، دفتر ملاحظات مدرسي... لاحظتُ أنّ الأعشاب تنتصب مستقيمةً في الحفرة. عالية وسليمة. لم يطأها أحد.

نقر ماركوفيتش الآن نقرة بلسانه. فهو على دراية بالعشب المُداس وغير المدوس عليه.

- تمتم: فهمتُ الآن. عليك دائماً أن تكون مرتاباً في ذلك.

- فكّرتُ... حسناً. كان يمكنها التوقّف حيث هي. أتفهم؟

بدا أنّ الآخر يفهم جيداً.

- قال: لكنها تحرّكتْ.

أكّد فاولكويس على أنها تحرّكتْ. كقطعة حجر الشطرنج على رقعة الشطرنج. لقد خطتْ خطوة أخرى، هذه المرّة إلى اليسار. واحدة فقط.

- وكنتَ أنتَ تنظر إلى كل تلك الخطوط والمربعات... هادئاً ومفتوناً.

اعترف رسّام المعارك بأنها بالضبط الكلمة الصحيحة. مفتون. قبل أن تنهي الحركة الأخيرة، رفعتْ هي الكاميرا لالتقاط الصورة. ثلاث ثوانٍ فقط: لحظة تكاد تكون غير محسوسة. استغلّت الفوضى وقواعدها فرصتها، إنْ جاز قول ذلك هكذا. ثم فكّر أنّ ذلك يكفي، وفتح فمه ليطلب منها التوقّف. في تلك اللحظة كان ثمة وميض، فسقطت أولبيدو على وجهها.

- هل تتذكّر كلماتها الأخيرة؟... ألم تنظر إليها قبل ذلك، أو، ألم تقلْ لها أي شيء؟

- لا. كانت تمشي، ذهبت لالتقاط الصورة، فداست على اللغم. هذا هو كل ما حدث. ماتت غافلة عني، من دون أن تلاحظ أني كنت أراقبها. من دون أن تدرك أنها كانت تموت.

انطفأت جمرة سيجارة ماركوفيتش. اختفت اليراعات أيضاً، وكان الشكل المُحكَم للبرج يتوضّح ببطء حيث تحوّلت السماء من الأسود إلى الأزرق الداكن.

- أصرّ فاولكويس على القول: كانت ترحل.

سمع تحرُّك الكرواتي. صوت فرك على الأرض وصوت حركة بين الشجيرات. لمس رسّام المعارك مقبض المدية، لكنه ظلّ على هذا النحو، يمسكها بأصابعه، ولا يستعملها. وفجأة شعر بالتعب لدرجة أنه نام هناك في مكانه. كان يفكّر أنّه، في نهاية الأمر، ما سيحدث كان يحدث منذ نحو أربعمئة وخمسين مليون سنة. هو شيء مشترك كالحياة والكون نفسه. وفكّر أنّ الأوان قد فات على الجميع أيضاً. خاصة عليه هو.

كان صوت ماركوفيتش يرنّ هادئاً ومترجِّعاً. وبدلاً من الكلام، بدا أنه يعبّر عن تفكير بصوت عالٍ. قصّرت المنارة محيط شكله مرّة أخرى. كان قد اندمج بعضه ببعضٍ قليلاً.

- حين جئت أبحث عنك، يا سيد فاولكويس، اعتقدتُ أني سأقتل رجلاً حيّاً.

حنى رسّام المعارك رأسه على الشجرة وانتظر بهدوء وعيناه مفتوحتان في الظلام. كان يتذكّر نفسه في أثناء فجرٍ آخر لأيامٍ عدّة، حيث كان يحزم أمتعته بروتين دقيق في الصباح الباكر، ويقف عند المدخل قبل أن يغلق الباب، فيلقي نظرة أخيرة للتأكّد من أنّ كلّ شيء تركه وراءه يبدو أنيقاً ونظيفاً. يجلس في سيارة أجرة في الطريق إلى المطار، يسير في شوارع مهجورة لمدينة نائمة، ولا يعرف ما إنْ كان سيعود أم لا.

- همس قائلاً: حسناً، سيتعيّن عليك الاكتفاء بما هو موجود.

أبقى رأسه مستريحاً على الجذع وبقي هكذا، بلا حراك، في حين أنّ وضوح النهار الرمادي ثم الذهبي والبرتقالي أخذ يتأكّد في الأفق، وظُلِّلَ الطيف الأسود للبرج في نور الصباح الأول، وفي كل مكان، كانت الأشجار

والشجيرات والصخور تتشكّل ببطء. تلاشى وميض المنارة البعيد تماماً مع هبوب نسيم رملي لطيف نحو الجرف، حيث كان البحر هادئاً وتوقّف حفيف الأحجار التي جرفتها الأمواج. بعد ذلك، أخيراً، نظر فاولكويس نحو المكان الذي كان فيه إيفو ماركوفيتش فلم يرَ سوى نصف دزينة من أعقاب السجائر المسحوقة على الأرض.

ظلّ رسّام المعارك جالساً مدّةً طويلة من دون أن يغيّر موقعه، حتى عَبَر قرص الشمس الأحمر خط البحر بجوار جزيرة آهوركادوس، ودفّأت الأشعة الأولى الأفقية بشرتَه، ما جعل عينيه شبه مفتوحتين. ثم نهض، ونظّف إبر الصنوبر من على بنطاله، وألقى نظرة بطيئة دائرية على المناظر الطبيعية. صرخت النوارس وهي تحلّق حول البرج الذي كانت أحجاره مذهّبة بذلك النور المحمرّ الآتي من الشرق. على الجانب الآخر من الأفق، تمّ تحديد معالم الساحل في ضباب الفجر الناعم، ونقاطها متداخلة في المنظور بتدرّجات مختلفة للرمادي، من الأشدّ حلكة والأقرب إلى الأكثر انبثاثاً وبُعداً. كما في اللوحات القديمة.

قرّر بهدوء أنه يوم جميل.

نزل على ممرّ الحصى شديد الانحدار، وحين وصل إلى الشاطئ الذي لا يزال في الظل، راقب البحر وهو لا يزال ممتداً كطبقة ضخمة من الزئبق، وقد بدأ النور الصاعد يتحوّل إلى اللون الأزرق في البعيد. خلع نعليه وقميصه، ونزل إلى المياه قليلاً، حافي القدمين بين حجارة الشاطئ المستديرة. كانت باردة، ككل صباح قبل البدء بضربات ذراعيه المعتادة المئة والخمسين ذهاباً والمئة والخمسين إياباً. تنشّط البرودة عضلاته وتطهّر رأسه. تراجع

ليترك على الجذع الباهت للشجرة اليابسة، إلى جانب قميصه ونعليه، ومفاتيح البرج، بعض النقود المعدنية التي كان يحملها في جيوبه، والمدية التي لا تزال مطويّة في مؤخرة حزامه. ثم نظر إلى الأعلى وابتسم منبهراً: كانت الشمس تطلّ من خلال شق الجرف، بين أغصان الصنوبر، وتنير أشعتها الشاطئ الصغير بشكل غير مباشر. في تلك اللحظة شعر بعدم الراحة في جنبه؛ تحذير من الألم الذي يُلمِّح عن قدومه مجدّداً، مطالباً بحقوقه. جعله اليقين يهز رأسه، تائهاً في التفكير. قال لنفسه، هذه المرّة، لقد فات الأوان.

قبل أن يعود إلى الماء، أخذ إحدى العملات المعدنية التي كان قد وضعها على الجذع اليابس، وأدخلها في فمه تحت لسانه. بعد ذلك، وهو مغمور بالماء حتى الخصر، راقب كيفية تلاشي آثار مساراته من على حجارة الشاطئ، الشبيهة بضربات الفرشاة في الجدارية التي انتهت أخيراً، وهي تجفّ الآن في شمس الصباح.

لـمَّا حلّ وخز الألم الجديد، لم يلاحظه رسّام المعارك إلا قليلاً. كان يسبح بتركيز وقوّة، داخلاً في البحر بإيقاع جيد ودقةٍ هندسيةٍ، في خط مستقيم يقطع نصف دائرة الخليج الصغير إلى نصفين محدّدين تماماً. كان يشعر في فمه، إلى جانب طعم الملح، بطعم نحاس قطعة النقود من أجل كارونتي. تساءل عمّا هو أبعد من ثلاثمئة ضربة ذراع.

لا ناباتا[1]، كانون الأول ٢٠٠٥م.

---

(١) لا ناباتا مدينة تابعة لمحيط منطقة مدريد. **(م.)**.

فهرس

الصفحة

مقدمة المترجمة ٧

« ١ » ١١

« ٢ » ٣٠

« ٣ » ٥١

« ٤ » ٦٤

« ٥ » ٧٩

« ٦ » ٩٥

« ٧ » ١١٠

« ٨ » ١٢٤

« ٩ » ١٣٧

« ١٠ » ١٥٥

« ١١ » ١٧٦

« ١٢ » ١٨٧

« ١٣ » ٢٠٢

« ١٤ » ٢١٥

الصفحة

« ١٥ » ٢٣١
« ١٦ » ٢٥١
« ١٧ » ٢٦٨
« ١٨ » ٢٨٣
« ١٩ » ٢٩٥
الفهرس ٣٠٨

آرتورو بيريث – ريبيرتيه
(١٩٥١-....)

- روائي وصحفي إسباني.
- عمل مراسلاً حربياً جريئاً مدّة ٢١ عاماً.
- عضو في الأكاديمية الـمَلَكية الإسبانية.
- **من أعماله الروائية:**
  - الحصار.
  - سيد المبارزة.
  - طاولة فلاندرز.
  - نادي دوماس.
  - إقليم كومانش.
  - جلد الطبل.
  - الرسالة الكروية.
  - ملكة الجنوب وكيب ترافالغار.
- كتب مسلسلاً تاريخياً بعنوان مغامرات الكابتن آلاتريستية.

د. ريم منصور سلطان الأطرش

- مترجمة سورية.
- حاصلة على درجة الدكتوراه في الترجمة ومشكلاتها والحلول التعليمية لها باللغة الفرنسية، من جامعة ليون الثانية في فرنسا ٢٠٠٣.
- أستاذة للفرنسية والعربية، لغتين أجنبيتين، وللترجمة منذ العام ١٩٨٤.
- عملتْ مدّة سبع سنوات في تأسيس المكتبة الوطنية في دمشق (مكتبة الأسد)، في أقسام البيبليوغرافيا والتوثيق والتصنيف والفهرسة للكتب والمواد غير الكتب وأهمها المخطوطات والدوريات والفنون التشكيلية السورية، ١٩٨٤ - ١٩٩١ .
- وثقت انتصارات الثورة السورية الكبرى بقيادة الزعيم سلطان باشا الأطرش، ورقياً من خلال مجموعة مقالات منشورة في دور نشر عربية، وإلكترونياً عبر موقع الشابكة (سلطان باشا الأطرش القائد العام للثورة السورية الكبرى): www.sultanalattrache.org
- عضو منتخَب للأمانة العامة للمؤتمر القومي العربي منذ عام ٢٠١٨).
- كرمتها وزارة الثقافة عام ٢٠١٩ وهي مترجمة في اليونسكو.

- **من أعمالها المؤلفة:**

▪ إلى آخر الزمان، دار تساؤلات، ٢٠١٤.

▪ حرير الروح شآم، ٢٠١٥.

▪ شآم الياسمين، ٢٠١٦

- من أوراقها، ٢٠١٩.
- بيت الحب ٢٠٢١.

- من أعمالها المترجمة:

- انتحاءات ومسرحيات ناتالي سارّوت. ورواية دجين لآلان روب غرييه.
- ما هي العَلمانية؟ لهنري بينا رويث.
- ١١ أيلول لنعوم تشومسكي.
- ثمار الذهب لِ ناتالي سارّوت.
- صلاة جنائزية لراحة نفس فلاح إسباني، لِ رامون سندير.
- حياة القديس لوقا.
- عائلة باسكوال دوارتيه لِـ كاميلو ثيلا.

٢٠٢٤م

رواية شائقة تدور أحداثها في برج مجاور للبحر الأبيض المتوسط، وحين يبحث مصور سابق عن الصورة التي لا يمكنه التقاطها أبداً، فإنه يرسم لوحة جدارية دائرية كبيرة؛ إنه مشهد المعركة الخالد. يرافقه في المهمة وجه يعود إليه من الماضي لتحصيل دَيْن مميت، وظلّ امرأة اختفت قبل عشر سنوات. حول تلك الشخصيات الثلاث، كتب أرتورو بيريث - ريبيرته هذا العمل الأدبي الأكثر إثارة للقلق في حياته المهنية الطويلة التي قضاها بوصفه كاتباً روائياً. إنّ رواية «رسّام المعارك» مُبهرة من بدايتها إلى نهايتها، وتشدُّ القارئَ المُستلَب عَبْرَ هندسة الفوضى المعقّدة للقرن الحادي والعشرين: يجتمع الفن والعلم والحرب والحب والوضوح والوحدة في اللوحة الجدارية الشاسعة لعالم يحتضر.

www.syrbook. gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٣٣٢٩٨١٥ - ٣٣٢٩٨١٦
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠٢٤ م