هشام مطر

شهر في سينّا

ترجمة: زوينة آل تويّه

مكتبة

دار الشروق

شهر في سينّا

لا توقف رحلة القراءة عند هذا
الكتاب سجل في مكتبة الآن
وانضم إلى أكبر موفر للجديد من الكتب

امسح الكود أو اضغط الصفحة اتبع الرابط

Copyright © Hisham Matar 2019

شهر في سيينّا

هشام مطر

ترجمة: زوينة آل تويّه
مراجعة: إبراهيم الشريف

الطبعة الأولى ٢٠١٩
الطبعة العربية الأولى ٢٠٢٤

تصنيف الكتاب: سيرة ذاتية/فن/أدب
تصميم الغلاف: عمرو الكفراوي

رقم الإيداع ١١٣٨٠/٢٠٢٤
ISBN 978-977-09-3901-7

© دار الشروق
٧ شارع سيبويه المصري
مدينة نصر ـ القاهرة ـ مصر
/dar.elshorouk /Darelshorouk

مطر، هشام
شهر في سيينا/ هشام مطر
القاهرة: دار الشروق، ٢٠٢٤
١٥٢ ص، ١٤سم
تدمك ٩٧٨٩٧٧٠٩٣٩٠١٧
رقم الإيداع ١١٣٨٠/ ٢٠٢٤
١- مذكرات أ. العنوان ٩٢٠

مكتبة
t.me/soramnqraa

هشام مطر

مكتبة
t.me/soramnqraa

شهر في سِينَّا

ترجمة: زوينة آل تويّه

مراجعة: إبراهيم الشريف

دار الشروق

إلى ديانا

المحتويات

قائمة اللوحات	٨
باب دُوتْشُو	١١
هيئة غرفة	١٩
مكانُ رُسُوّ .	٢٣
داوود وجالوت .	٣٥
درع، أيُّ درع؟	٤٩
المقعد .	٦٣
«أدلَّة»	٧٣
حارسات المتحف .	٨٣
الشريط الأزرق .	٨٧
الجلوس على مقعد	٩٥
مشكلة الإيمان	١٠٣
النَّار	١١٩
«إل بانيو توركو»	١٢٥
مأزق الملاك .	١٣٣
«الفردوس»	١٤١
مسرد بعض الأسماء الأجنبية .	١٤٩

قائمة اللوحات

ص ١٦ «**شفاء الرجل المولود ضريرًا**» لدوتشو دي بونِنسينيا

ص ٢٨ ـ ٢٩ «**رمز الحكومة الصالحة**» لأمبروجيو لورنزيتي

ص ٣٢ تفصيل: «رجل عربي سيبني»، من لوحة «**رمز الحكومة الصالحة**»

ص ٤٢ «**داوود ورأس جالوت**» لمايكل آنجلو ميريسي داكاراڤاجيو

ص ٤٤ «**انتصار داوود**» لنيكولا پوسان

ص ٥٢ تفصيل: «السلام»، من لوحة «**رمز الحكومة الصالحة**»

ص ٥٤ ـ ٥٥ «**آثار الحكومة الصالحة في المدينة**» لأمبروجيو لورنزيتي

ص ٥٦ ـ ٥٧ «**آثار الحكومة الصالحة في الريف**» لأمبروجيو لورنزيتي

ص ٥٨ تفصيل: «الطغيان»، من لوحة «**آثار الحكومة الفاسدة**» لأمبروجيولورنزيتي

ص ٦١ تفصيل: «العدالة في الأصفاد»، من لوحة «**آثار الحكومة الفاسدة**»

ص ١٠٠ «**مادونا دي فرَنشيسكاني**» لدوتشو دي بونِنسينيا

ص ١٣٠ «**إل بانيو توركو**» لمايكل آنجلو پيستوليتو

ص ١٣٦ «**مادونا دِل لاتِه**» لأمبروجيو لورنزيتي

ص ١٣٩ «**إعلان الملاك**» لسانو دي پيترو

ص١٤٣ «**الفردوس**» لجوڤاني دي پاولو

ص ١٤٦ تفصيل: «إيليويز وآبيلار»، من لوحة «**الفردوس**»

صوَّر المؤلف لوحة «**إعلان الملاك**» لسانو دي پيترو بنفسه في رحلته إلى سِيينَّا. أمَّا اللوحات الأخرى فقد أتاحتها متاحف ومعارض مختلفة يخصُّها المؤلف والناشر بالشكر والتقدير، وهي كالآتي:

«**شفاء الرجل المولود ضريرًا**» من المعرض الوطني؛ «**رمز الحكومة الصالحة**» من Alto Vintage Images/Alamy Stock Photo؛ «**آثار الحكومة الصالحة في المدينة**» من Heritage Image Partnership Ltd/Alamy Stock Photo؛ «**العدالة في الأصفاد**»، تفصيل من لوحة «**آثار الحكومة الفاسدة**» من The History Collection/ Alamy Stock Photo؛ «**مادونا دي فرَنشيسكاني**» من Leemage/UIG via Getty Images؛ «**إل بانيو توركو**» للمصوِّر نيثن كي من متحف شيكاغو للفن المعاصر. وجميع اللوحات الأخرى الباقية التي يضمها الكتاب هي مِلكٌ مُشاع.

مكتبة
t.me/soramnqraa

باب دُوتْشُو

بعد أكثر من ثلاثة عقودٍ من الغياب عدتُ إلى ليبيا؛ المكان الذي فيه ترعرعت، البلاد التي إليها يعود أصلي، نقطة الانطلاق التي منها سافرت أبعد وأبعد. العودةُ غيَّرت ما بدا عليه الماضي والمستقبل. شعرتُ بأنني مرغمٌ على الكتابة عنها. وبعد ثلاثة أعوام أنجزت الكتاب وخرجت من بُرْهَة الانكباب على العمل الطويلة تلك وعيناي تطرِفان لمرأى الضوء. حينذاك عقدت العزم على الذهاب إلى سيبنا. زمنًا طويلًا اهتممت بالفن السِّيبني. أمَّا الآن وأنا على وشك الذهاب أخيرًا، فقد شرع عقلي يبتكر طرقًا لتأخير وصولي. كان الأمر كأنَّ أعوام التَّطلُّع الطويلةَ قد خلقت تردُّدًا. وهكذا رحتُ أُعقِّد كيفية وصولي إلى هناك. ولأنه لم يكن هناك مطار في سِيبنا، فكَّرت في الطيران إلى فلورنسا وقطع مسافة الثمانين كيلو مترًا أو نحو ذلك مشيًا عبر تلال كيانتي. أقنعت نفسي بهذا بناءً على حُبِّي فكرةَ الخطوات الصغيرة التي تغطي مسافة طويلة، وأنني سأدخل المدينة أخيرًا سيرًا على الأقدام. ولكن، قبل موعد مغادرتي بأسبوع، في حادث غير مثير ومُحرِج ـ في الواقع بتغيير اتجاهي فحسب ـ التوت ركبتي. كان الألم مُبرِّحًا. وعندما سألت الطبيب كيف سبَّبتُ ضررًا كهذا

باقتراف القليل، نظر إليَّ وقال: «إنها أمورٌ تحدث». ثم أبلغني بأنه لا ينبغي لي قطعًا المشي مسافات طويلة. نَدِمتُ على حجز الشقة في سيينا. لقد وجدتها بعد خمس عشرة دقيقة فقط من البحث على الإنترنت وكنت قد دفعت العُربون.

لم تتعافَ ركبتي تمامًا، ولكنني مع ذلك عزمتُ على الطيران في التاريخ المحدَّد. وقرَّرت زوجتي ديانا مرافقتي بضعة أيام. كانت في الواقع توصلني إلى هناك. بدا أنها كانت تدرك أفضل مني حاجتي إلى هذه الرحلة. التذاكر الوحيدة التي وجدناها كانت للسفر على متن الطيران السويسري. وُلـدتُ في عام ١٩٧٠، ومع أننا عشنا في طرابلس، كان معظم الرحلات التي قام بها والداي طوال طفولتي على متن هذا الطيران. ما زلت أقرِنه بالمغامرة والثقة. ولكن في المرحلة الثانية من رحلتنا، بينما كنَّا نحلِّق من زيورخ إلى فلورنسا، ونعبر توًّا فوق جبال الألب المكسوَّة بالثلوج بِوِهَادِها المثيرة التي شقَّت طريقها عميقًا حيث جداولُ نحيلة من الثلوج الذائبة انسابت داكنةً، إذ بالطائرة تدور بغتةً دورة كاملة وتأخذ في الطيران في الاتجاه المعاكس. بعد بضع دقائق تحدَّث الطَّيَّار. قال إنه بسبب عطل ميكانيكي يجب أن نعود إلى زيورِخ. ولم يُدْلِ بمزيد من التوضيح. قدَّرتُ أننا كنا سننفق أربعين دقيقة لبلوغ فلورنسا، وأننا سنستغرق الآن نصف ساعة لنعود إلى زيورِخ. ما الخلل الذي يمكن أن يكون قد حدث للطائرة حتى يُقرَّرَ أنها غير صالحة للطيران تلك الدقائق العشر الإضافية؟ أمسكت ديانا بيدي. قلت مازحًا: ما كان أجمل

أن نقضي بضعة أيام في الألب. ابتسمت بحذر وبقيت هادئة. كانت الطائرة ممتلئة، وعندما فجأةً اهتزَّت قليلًا، لم يسع بعض الركاب إلَّا أن يطلق همهمة ذعر طفيفة. سمعتُ امرأة تبكي. وغير ذلك، بقي الجميع ساكنين وصامتين. أذكرُ أنني فكَّرت في أنني لن أبالي بالموت ـ فذلك لا بدَّ آتٍ في وقت ما ـ ولكنني لم أكن مستعدًّا تمامًا بعد، فموتي الآن سيكون عبثًا وقد أنفقت وقتًا طويلًا أتعلَّم كيفية العيش.

عندما هبطت الطائرة في زيورخ، صفَّق العديد من الرُّكَّاب. في المطار، تناولتُ وديانا غداءً لا طعم له. لم تقلُّنا الرحلة التالية إلى فلورنسا إلَّا بحلول الليل. قصدنا المدينة وتناولنا شرابًا وبعضًا من الطعام. تمكَّنَّا من ركوب آخر حافلة متجهة إلى سيينا. ضحكنا من القصة، ومن كيفية أن تستغرق بنا الرحلة وقتًا طويلًا من لندن إلى فلورنسا قدر ما تستغرقه إلى الهند. تحرَّكت الحافلة في الظلام. بدأت تمطر، وغدا المطر جميلًا على نحوٍ مَهُول وهو يضرب النوافذ. في أحد المنعطفات انحرف السائق بعنف وأوقف الحافلة على جانب الطريق؛ حيث تبيَّن أن حافلةً أخرى كانت قد تعطَّلت. وقف سائق تلك الحافلة على جانب الطريق ملوِّحًا بمشعل ضوء نحونا. كان خلفه رجال ونساء وأطفال محتشدون تحت مظالِّهم وحقائبهم إلى جوارهم. تبادَل السائقان بضع كلمات، وشرع بعض ركاب الحافلة المعطّلة في الصعود إلى حافلتنا. ولمَّا لم تكن قد تبقَّت هناك مقاعد شاغرة، احتشدوا في ممر الحافلة. كانت رائحة ثيابهم زَنِخةً وحلوة من المطر.

تخلَّى عدد منَّا عن مقاعده للمسنِّين. ثمَّ نشبت مشاجرة عالية بين السائقَين: عادت حافلتنا لا تتسع لمزيد من الركاب، وكان ينبغي لسائق الحافلة الأخرى أن يكون أَحْذَر. عندما استأنفنا الرحلة، رأيت أنَّ مقدمة الحافلة المعطَّلة قد تغلغلت تمامًا في الحاجز الفولاذي السميك الذي قام بين الطريق والمنحدر. ومع كل انعطاف، كنَّا ـ نحن الرُّكَّابَ الواقفين ـ نترنَّح ذهابًا وإيابًا كأننا نرقص رقصة وَتِيْرِيَّةً حزينة.

عند هذا المنعطف، بدت الرحلة كلُّها فكرةً سيئة جدًّا. لِمَ كنتُ مُصِرًّا على المجيء؟ في عام ١٩٩٠ عندما كنت في التاسعة عشرة من عمري وما زلت طالب جامعة في لندن، أصبحت مفتونًا على نحوٍ غامض بالمدرسة السيينية للرسم التي غطَّت القرون الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر. كنتُ قد فقدت أبي في ذلك العام. كان يعيش في المنفى في القاهرة، وذات أصيل اختُطِف، زُجَّ به في طائرة بلا معالم وطارت عائدة به إلى ليبيا. أُودِعَ السجن، وشيئًا فشيئًا مثلما يذيب المرء مِلْحًا في الماء أُخْفِيَ أبي عن الأنظار. لقد كان بعد هذه الواقعة بمدة قصيرة ولأسباب ما زالت غامضة لي الآن أن بدأت بزيارة المعرض الوطني بلندن كلَّ يوم خلال استراحة غدائي وكنت أقف أمام لوحة واحدة معظم الساعة. كلَّ أسبوع كنت أختار لوحة مختلفة. اليوم، بعد أكثر من ربع قرنٍ أخفقتُ خلاله في العثور على أي أثر لوالدي، أواصل النظر إلى اللوحات بهذه الطريقة، لوحة واحدة في كل مرة. لقد ألفيْتُ في ذلك جدوى كبيرة. تتغيَّر اللوحة إذ ترنو إليها وتتغيَّر بطرق غير متوقَّعة. اكتشفت أنَّ اللوحة تحتاج إلى وقت.

يقتضيني الأمر الآن عدة أشهر، وفي كثير من الأحيان أكثر من عام قبل أن أتمكَّن من المضي قدمًا. في أثناء تلك المُدَّة، تغدو الصورة موقعًا ذهنيًّا وماديًّا أيضًا في حياتي.

كنت في المراحل المبكِّرة من هذه العادة عندما واجهت اللوحات السيينية. في البدء لم أعرف كيف أُقارِبها. في الأغلب، بدت في تكوينها المتجانس وتحديقها المباشر تحدِّيًا، مواجهةً. كانت غريبة بطرق لم تشبه غرابة لوحات أخرى كنت مهتمًّا بها آنذاك، كلوحات فنانين من أمثال ڤلاسْكِز، ومانيه، وتِشن، وسيزان، وكاناليتو. بدلًا من ذلك، بدت هذه اللوحات من المدرسة السيينية كأنها تنتمي إلى عالم متوحِّد من الشِّفار والرموز المسيحية. لا يمكنني القول إنها أبهجتني. ومع ذلك، أخذت أعود إليها تقريبًا ضد رغبتي. غالبًا ما كنت ألقي نظرة سريعة وأمضي. لقد جعلتني أشعر بأنني غير مستعد وبحاجة إلى ترجمة. ظلَّت قائمةً وحدها، لم تكن بيزنطية ولا من عصر النهضة، شاذَّةً بين الفصول، مثل الأوركسترا التي تُدَوْزِن أوتارها في وقت الاستراحة.

تعمَّق هذا الفضول على مدى ما سلف من العَقْدَين ونصف العَقْد. شيئًا فشيئًا، أمست ألوان هذه الصور، وأنماطها الدقيقة، وإثارتها المعلَّقة، ضرورية لي. كلَّ بضعة أشهر أقصد المعرض الوطني لكي أرنو مجدَّدًا إلى لوحة دوتشو دي بونِنسينيا «البِشارة أو شفاء الرجل المولود ضريرًا». المشهد الذي يضم يسوع والمتفرِّجين وصورة الضرير وهو متعافٍ، يشغل بوقارٍ النصف

السفلي من اللوحة. إنه يناقض النشاط المرِح والحيَّ على نحوٍ مشرق في النصف العلوي من اللوحة حيث يحدِّق بانفتاحٍ مدًى من الأقواس والنوافذ المطلَّة على فضاءات مفتوحة. تبدو كأنها قصدًا تصرف عين الناظر عن النشاط البشري في الأسفل. إنها نحو ذلك الاتجاه صعودًا تتَّجه الصورة الثانية للضرير؛ ذلك الذي ما زال عليل البصر. إنها لوحة مثيرة للأسئلة وساخرة مما قد يعنيه أن يبصرَ المرء بصدق. إنها لا تمنح جوابًا قاطعًا. على الدوام، وطوال السنوات العديدة كلها التي عدت فيها إلى «شفاء الرجل المولود ضريرًا»، بدت اللوحة فضاءً من الشك.

عندما أبتعد عن لندن مدة طويلة من الزمن، تأتي حتمًا اللحظة التي يجب أن أبحث فيها في المتاحف المحلية عن شيء من المدرسة السيينية، والأفضل أن يكون من أعمال دوتشو، فهو ليس بالضرورة الأكثر تميُّزًا، لكنه يمثِّل المنبع الذي تدفَّق منه سيموني مارتيني، والأخوان لورنزيتي ـ أمبروجيو وبيترو ـ وجوڤاني دي پاولو والآخـرون. دقةُ عمل دوتشو وسخاؤه المختلف فتحا بابًا يستطيع الآخرون العبور منه. إنَّ إماطة اللثام هذه عن مناطق جديدة لا بد أن تكون أحد أبرز الإنجازات التي يمكن أن يحققها فنَّان. بتحدِّي المخيِّلة يكِز الفنانون مداركنا قليلًا، وفي لحظة على الأقل، يُعاد خلق العالم. إنَّ تبادل الأفكار هذا بين الفنانين الذين ساروا عبر باب دوتشو يكاد يكون مسموعًا. وأن ننظر من كثب إلى أعمالهم يعني أن نسترق السمع إلى أحد أكثر الحوارات سحرًا في تاريخ الفن، الحوار الذي يهتم بما يمكن

أن تكونه لوحة ما، ولأجل ماذا عساها تكون، وما الذي يمكنها فعله واجتراحه داخل الدراما الحميمة في انخراطها الخاص مع غريب. يمكنك أن تستكشفها سائلًا عن مدى استناد الصورة إلى حياة المُشَاهِد العاطفية، كيف يمكن أن تغيِّر تجربةٌ بشريةٌ مشتركةٌ العَقْدَ المُبرَمَ بين الفنان والمشاهد، وبين الفنان والموضوع، وأية إمكانات إبداعية يمكن أن يقدِّمها هذا التعاون الجديد.

لهذا السبب بدت لي هذه اللوحات آنئذ، حتى في غمرة ذهولي الأوَّلي، مثلما تبدو الآن، أنها تعبِّر عن إحساس بالأمل. إنها تؤمن بأنَّ ما يجمعنا أكثر مما يفرِّقنا. المدرسة السيينية مفعمة بالأمل، لكنها إطرائيَّةٌ أيضًا إذ تنتج لوحات على ثقة بحضورك وذكائك واستعدادك للانخراط فيها. إنها أمثلة مبكِّرة لنوع الفن الذي سيسود لاحقًا؛ حيث تكون حياة المشاهد الشخصية مطلوبةً لإكمال الصورة.

على مدى السنوات الخمس والعشرين الأخيرة، كلما عظُمَ افتتاني بالفن السييني، بدأت سيينا تحتلُّ أكثر ذلك النوع من التبجيل المرتبك الذي قد يشعر به المؤمن نحو مكة أو روما أو القدس، ومن ثمَّ، بسبب ارتيابٍ في حجٍّ كهذا، غدوتُ أشكُّ في رغبتي في زيارة المدينة. كانت ثمَّة مخاوف عملية أيضًا: بالنظر إلى عمق المشاعر التي أحملها للمكان وعدد اللوحات التي أودُّ أن أراها هناك، فإنني سأكون بحاجة إلى إيجاد الوقت لإقامة طويلة في المدينة.

هيئة غرفة

في مطلع ستينيات القرن المنصرم، أصبحت سيينا أوَّلَ مدينة إيطالية تمنع استخدام المركبات فيها. أوقفتنا الحافلة عند أطراف المدينة. أخذنا نجرُّ حقائبنا عبر شبكة الأزقة الخافتة الإضاءة. صار المطر رذاذًا، ولمعت الأرض المرصوفة بالحجارة السوداء بكآبة. جعلت الطرقاتُ الضيقة البيوتَ تبدو كأنها ستجثم على رؤوسنا. طوبها الرمادي المبنيُّ من الطين النضيج ما كان ممكنًا تمييزه في الظلام إلَّا بصعوبة. المنعطفاتُ الحادَّة للأزقة وقربُ الأبنية منحاني إحساسًا بأنني أدخل جسد كائن حي. كنت في كل خطوة أتوغَّل فيه أكثر، وكأنما ردًّا على ذلك، أخذ يفسح لي المجال. كنت داخل مكان معروف وفي الوقت نفسه غير مألوف بتاتًا.

تبيَّن أنَّ الشقة التي استأجرتها كانت جزءًا من قصر قديم. كانت سقوفها مزخرفة وغرفها متَّسقة تمامًا. وقد جعل المظهرُ الخارجي المتواضع للبناء جمالَ هذه المساحات الخاصة أيضًا أقوى. على مدى الأيام التالية، وكلما غادرت المنزل، كنت في كثير من الأحيان واعيًا بالواجهة الرصينة حتى من دون النظر إلى الوراء. كانت أشبه بنسيبٍ وددتُ أن أفضي إليه بأسرار شتَّى. لقد ذكَّرني المكان بكيفية تمكُّن الأبنية التي نصادفها، شأنها شأن

الأشخاص الجدد الذين قد نلتقيهم، من أن توقظ فينا مشاعر ظلَّت راقدةً حتى ذلك الحين. معظم الأحيان لا ندرك حتى مثل هذا التوافق. إنه يحدث في منتصف الطريق، وغالبًا ما يكون متبادَلًا، فمثلما نؤثِّر في الآخرين ونتأثَّر بهم، كذلك الإحساس العام بغرفةٍ ما يتأثَّر بما نفعله فيها. ومعظم ما نفعله يتلاشى، لكن يبقى أثرٌ طفيفٌ وغامض. وإلَّا فكيف نفسِّر سبب إحساسنا بفظاعةٍ ما في مكان وقعت فيه أحداث فظيعة، أو كيف تلهمنا برِقَّةٍ غرفةٌ لاقى فيها كلُّ ما هو جميلٌ ولطيف الاهتمامَ زمنًا طويلًا؟ كلَّ مرة أعود فيها إلى الشقة أشعر بأن ترقُّبي يتعاظم. وعلى مدى الأيام التالية، كنت في كل مكان أقصده في سيينا، أحمل معي، مثل أغنية خاصة، بهجةَ تلك الغرف.

إنَّ لعبة الخارج المتواضع والداخل الباهر، السكون الوادع في الخارج والاعتناء والاهتمام المُتَأنِّيَين في الداخل، والوجه الحيي والهادئ الذي يخفي قلبًا مُتَّقدًا، إنما هي عادة سِيينيَّة، خدعة سحريَّة يحلو للمدينة إتيانُها. إنها لا تفعل هذا رغبةً في الإدهاش فحسب، بل أيضًا، كما شعرتُ في تلك الأيام الأولى، لإبراز إمكانية التَّحوُّل التي يتسم بها اجتياز عتبة ما. إننا في الأغلب لا نفكِّر في هذا أبدًا، في كيفية تبدُّل إحساسنا بالوجود على نحوٍ رهيف بالدخول حتى إلى أقل الأبنية أهمية أو بالانتقال من غرفة إلى أخرى. في عصرنا، أصبحنا نقلِّل من شأن الفن المعماري بتضخيم منافعه. إننا غالبًا لا نفكر في الأبنية بوصفها مساحات تتشكَّل فيها حياة الإنسان، بل بوصفها مواقع لوظائف وأنشطة معينة. سيينا تقاوم هذا. يبدو الأمر كأنَّ السُّور

الذي يطوِّق المدينة مثل شريط، حاجزٌ مادي بقدر ما هو حجاب روحي. إنه هناك لصدِّ الجيوش الغازِيَة، وكذلك للحفاظ على إحساس سيينا بنفسها وتعزيزه. ليس الاستقلال هنا شأنًا سياسيًّا فحسب، بل شأن روحي وفلسفي أيضًا، يوازي سيادة الرُّوح، والحق في الوجود وفق طبيعة المرء، فضلًا عن الحاجة إلى عدم إغفال النظرة إلى الذات.

أمضيت وديانا ذلك الصباح الأول نمشي بلا هدف. كانت الأزقة المتلوِّية تتعرَّج لغرضها السِّرِّيِّ الخاص، ولا تحكمها خطة رئيسة يضعها مخطِّطُ مُدن بقدر ما يحكمها مزاجٌ عفوي. أو هكذا تقودك سيينا إلى الاعتقاد إلى أن تبلغ ذروتَها التي تهجع في قلبها، ساحةً لا مثيل لها: پيازا دل كامپو، ويطلق عليها السِّيينيّون ببساطة «إل كامپو». هنا تبلغ سيينا منتصفَها؛ حيث تفيض تمامًا. ولكن هنا أيضًا منبعها. هذه النهاية والبداية ـ موضع المدِّ والجزْر ـ وقد تجلَّتا في العَلَن. وبدا الأمر كأني وديانا وَلَجْنَا فضاءً كان لنا، فضاءً كأن فيه مَنْ ينتظرنا طوال الوقت، وحيث خِلْنَا أننا حالما نغادر سيستمر في انتظارنا. فكَّرتُ؛ أليس هذا على الأقل تعريفًا واحدًا من تعريفات السعادة، أن يُنْتَظَر المرء؟ إلا أنه، بطبيعة الحال، لم يكن فضاءنا وحدنا. هنا كان علينا أن نُحسِن التَّصرُّف وربما حتى أن نكون متيقِّظين. أينما كنا في الساحة، كان بمستطاعنا رؤية المكان كلِّه. ما من أحدٍ كان مُخْفًى. كان هذا التأثير الغريب ممكنًا بفضل الشكل المروحي غير المألوف لساحة إل كامپو، وانحدار الأرض انحدارًا شديدًا صوب الناحية الممتدة حيث پالازو پَبْليكو قلبُ المدينة المدني والعلماني، الذي يشمخ ببرجه عاليًا تعويضًا

من الانحدار وتحقيقًا لهدفه النهائي، وهو أن يكون أطول بناء في المدينة، أطول من أي كنيسة. لقد بدا الأمر كأنني صرت، بالسير في الساحة فحسب، عينًا ترى كلَّ شيء. لكن، لأنني كنت أستطيع أن أرى كلَّ شخص في الساحة، عَنَى ذلك أنَّ كلَّ شخص كان يمكنه أن يراني أيضًا. كان مكانًا للكشف المتبادَل. إنَّ أيَّ شيءٍ من شأنه أن يخلق تلك العلاقة المراوغة بين الغرباء ليرى بعضُهم بعضًا في مكان عام كان حاضرًا هنا، ولكن في تقاطع للتيارات جعل المكان كلَّه يبدو حيويًّا. وهكذا، فمع أننا ولجنا تجويفًا، ضربًا من حفرة عملاقة، بدت ساحة إل كامپو أيضًا معلَّقةً كمسرح مُضاء. إنَّ عبورها يعني المشاركة في فنٍّ من الرَّقص يبلغ عمرُه قرونًا من الزمان، فنٍّ يرمي إلى تذكير جميع الكائنين في عزلة بأنه ليس محبَّذًا ولا ممكنًا أن يخبروا الوجود في وحدة مطلقة.

مكانُ رُسُوّ

في ذلك اليوم الأول في المدينة، تبادلتُ وديانا أحد تلك الأحاديث النادرة، تلك التي بدايتها ونهايتها غير محدَّدتين. استمرَّت في انعطافٍ وانقطاعٍ لا حصر لهما بدا أنَّ سيينا قد هندستهما كأنها كانت الشريك الثالث الصامت، ولكن الفاعل الذي يدير الحوار. أتذكَّر أنني فكَّرت في أنَّ هذه هي إحدى الوظائف الرئيسة للمدينة: أنَّ المدن وُجِدت جزئيًّا لتجعلنا أفطن، وأقدر على فهم بعضنا بعضًا. لا أتذكَّر كيف طرقنا الموضوع الذي كان يتعلَّق بالحُرِّيَّة والحزم، وتعريفاتهما الممكنة، وما إذا كان الاثنان متضافرين أو متناقضين. حملنا الموضوعَ معنا، فقد بدأ عندما كنَّا على متن تلك الحافلة المنطلقة من فلورنسا، أو ربما حتى قبل ذلك على متن الطائرة قبل أن ينعطف الطَّيَّار ـ لا أستطيع التَّذكُّر ـ لكنني أستطيع أن أتذكَّر بوضوح كيف رافَقَنَا في أثناء ذلك اليوم الأول في سيينا، ولذا يبدو كأنَّ حديثنا من وجهة النظر هذه في ما يمكن أن تعنيه الحرية والحزم، كان الوسيلةَ التي دخلنا عبرها المدينة.

جُلْنَا في أكاديميا ميوزيكال شيغيانا، ووقفنا نتأمَّل الزخارف الجميلة على سقف فنائها. عبر استخدام رسم منظوري خادع،

صُمِّم السطح المستوي ليبدو مثل باطن قُبَّة ذات أُطُر منقوشة. قالت ديانا، وهي مصوِّرة فوتوغرافية، إنَّ ما يبتغيه الفنان ربما ـ ليس فقط الفنان الذي رسم اللوحة الجداريَّة هذه، بل ربما كل رسَّام ومصوِّر عبر العصور ـ هو أن يدفع السطح المستوي إلى فَسْح المجال، فَتْح فضاء. وهي تقول هذا، تخيَّلت رجلًا يدخل فعلًا الجداريَّة هاربًا إليها. غادرنا ومشينا في الطرقات. رسم كلٌّ منها شكلَه الخاص. تحدَّثنا عن النقوش الإسلامية المقدَّسة، وكيف يحسب بعضهم أنَّ النظرَ إليها وحدها ـ والضياعَ في خطوطها وأشكالها المتشابكة ـ شيءٌ يشبه الصلاة. فكَّرت في أنه أمر غريب أن نتحدَّث في هذا الأمر؛ فهو ليس من الموضوعات التي غالبًا ما نتحدَّث فيها. ثم رويت لها كيف كان لديَّ في أثناء نشأتي مُعلِّمٌ حسَّاس وهادئ، وكان مقتصدًا في كلماته على نحو غير عادي، لكنه أخبرني ذات مرة أنَّ النظر إلى الطبيعة بالنسبة إليه ـ التحديق إلى البحر مثلًا ـ يعادل التسبيح.

وصلنا إلى قصر پالازو پَبليكو. قبل أن تصبح إيطاليا دولة، كانت تتألف من ولايات مستقلة يحكمها ملوك يؤثِرون نفوذ الأرستقراطيين والكنيسة الكاثوليكية. كانت سيينا متفرِّدة لأنها آثرت الحكم المدني. أُنشئت جمهورية سيينا في عام ١١٢٥، واستمرت طوال الأربعمئة سنة التي شهدت ازدهار المدرسة السِّيينية. كانت المدينة مركزًا حيويًّا للتبادل الاقتصادي للبضائع. استفادت من النجاح الزراعي للأراضي المحيطة بها وأصبحت

مركزًا مصرفيًّا، محقِّقةً عوائد طائلة من إقراضها البابويَّة. لقد كانت حكومة سيينا العلمانية هي من يدير خيوط الحكم متمتِّعةً بدرجة عالية من الاستقلال عن السُّلطة الكنسيَّة. أخذت تحدِّد ضرائبها الخاصة بنفسها وتُحصِّلها، وتَسُنُّ قوانينها الخاصة وتفرضها. كانت المدينة غنية، حسنة الإدارة، وديمقراطية وفق معايير ذلك العصر. كان پالازو پبليكو مركزها الإداري. وفي قلب البناء تقع سالا دي نوڤي، قاعة التسعة؛ حيث يجتمع مجلس الحُكَّام التسعة للفصل في المهام التنفيذية ومناقشة قضايا الحكم. إنها غرفة مستطيلة: مساحتها قرابة ٨ × ٥ , ١٤ متر. عندما دخلناها، دار كلانا حول نفسه. في شباط عام ١٣٣٨، أُوكِل إلى أمبروجيو لورنزيتي، وهو فنان كان قد برز في السنوات الأخيرة، رسْمُ سلسلة لوحات على ثلاثة من جدران الصالة: اثنان منهما طويلان والآخر قصير. المساحةُ الإجمالية التي طُلب إليه تغطيتها ـ وضمنها الأُطُر التي زخرفها بالأشكال والنصوص والنقوش النافرة ـ بحجم نصف ملعب تنس تقريبًا. أنجز لورنزيتي الجداريات الثلاث في غضون ستة عشر شهرًا. وهي هذه التي جئنا لرؤيتها.

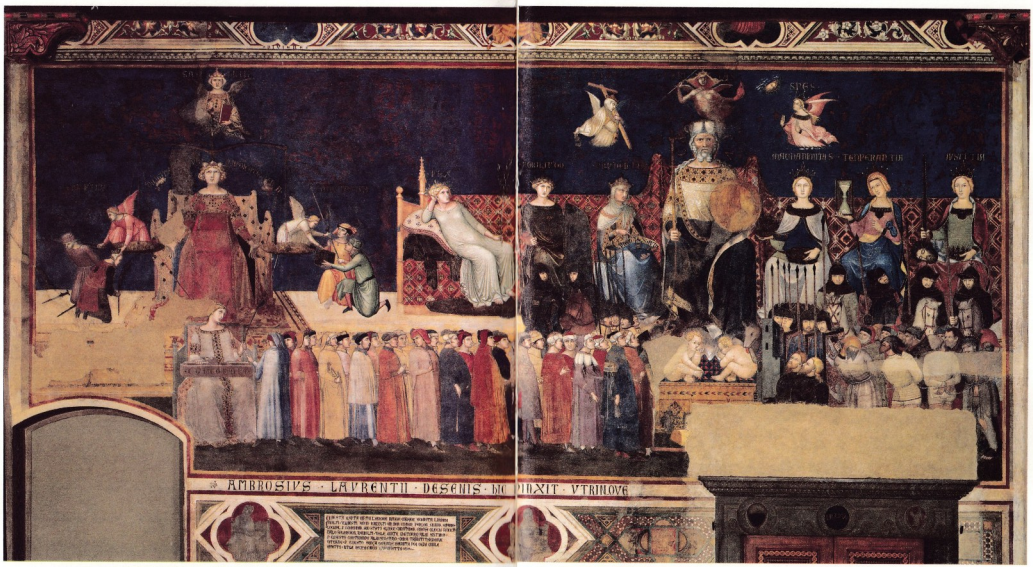
وسط العمل، في الطرف القصير من الغرفة، وضع لورنزيتي جداريته «رمز الحكومة الصالحة» التي كانت ترنيمًا للعدالة. إنها ليست واحدة من أقدم اللوحات العلمانية وأهمِّها فحسب، بل أيضًا من أشدِّها صرامة في علمانيتها. لو كان الحكم المدني يُدار في كنيسة، لكانت هذه لوحةَ مذبحِها. إنَّ العين لتجاهد

لتجد مركزا. لا يبدو أنَّ هناك مرساةً أو إلهًا أو مكانًا للراحة. يتوزّع النشاط بطريقة تثبِّط الحاجة إلى سلطة فرديَّة. إنه يمنح بدلا من ذلك استعراضًا بصريًّا لبيان سياسي: مجموعة من الشخصيات تواجهنا، وتصطف في موكب مكدَّس، كأنما لتُظهِر مبدأً ما.

الكلماتُ فلسفات. علينا أن نفترض أنَّ كلًّا منها يؤدِّي غرضًا في تناقضاته، أنَّ كلَّ كلمة تعني ما تقول. لكلمة (demonstration) الإنكليزية معنيان على الأقل: يشير أحدهما إلى فعل الاحتجاج العام ـ للتظاهر، أو التَّجمُّع، أو الإعلان أو التعبير عن رأي ـ والآخر يتعلَّق بالإظهار، بجعل الشيء بيِّنًا أو جليًّا بقصد التثقيف أو العرض. مفرداتُ «مظاهرة» العربية، و«تظاهرات» الفارسية، و(manifestation) الفرنسية، و(manifestazione) الإيطالية، و(manifestación) الإسبانية، تتَّفق كلُّها، بغض النظر عن جذورها اللغوية المتنوعة، على أنَّه في مظاهرةٍ ما يوجد على الأقل هذان الجانبان: واحد يتعلَّق بجعل شيءٍ ما جليًّا والآخر بالاعتراض. توصَّلت لغات أخرى عدَّة إلى النتيجة نفسها. يبدو هذا منطقيًّا جدًّا: يستطيع المرء المجادلة بأنه لكي يحتجَّ على شيء ما فإنه بحاجة إلى توضيح هذا الشيء. وعلى المنوال نفسه، فإنَّ الحاجة إلى العرض هي عمل ضد النسيان، مقاومةٌ للفراغ، وأنَّ الفن والموت يوجدان على طرفي نقيض.

إحدى طرائق قراءة جداريَّات لورنزيتي هي أن تُقرَأ بوصفها مظاهرة، بمعنيي الكلمة على حدٍّ سواء. إنها تدين وتُمَجِّد.

تحرص الجداريَّة الوسطى ـ «رمز الحكومة الصالحة» ـ على التوجيه والتوضيح التام للتسلسل الهرمي للفضائل وعلاقتها بالسُّلطة. مثل تصوير حالة نفسية درامية، نُظِّمت الجداريَّة على مستويات أفقية عدَّة. في أعلى مستوى، تطفو الحكمة، والإيمان، والإحسان، والأمل معلَّقةً، أجنحتها ترفرف، ورؤوسها تكاد تلامس السقف. تحتها، تحتل المستوى المركزيَّ الفضائلُ الأكبر والأبرز التي تجلس إلى جانبي المصلحة العامة التي تمثِّلها الشخصية المهيمنة للرجل العجوز ذي اللحية البيضاء. إلى اليسار تجلس العدالة والسلام، والجَلَد والحصافة، وإلى اليمين، الشَّهامة والاعتدال والعدالة. وهكذا تتكرَّر العدالة، إنها تُكثِّف الصورة. خلف هذه الفضائل، زرقة السماء، لون الماء العميق حيث يمكن غمر مختلف الأشياء. لكن في الأسفل؛ حيث يقف المواطنون العاديون، والحُكَّام، والجنود، والسجناء، تبدو الأرض مظلمة وفوضوية، بلون أخضر ضارب إلى البني تحوَّل مع الزمن بقعةً معقَّدة، كذكرى متقلِّبة لا تدوم إلَّا عبر أشد الذكريات ضبابية. تحدَّثتُ وديانا عن ذلك، وقارنه أحدُنا ببساطٍ رثّ. في الواقع، كبساطٍ عتيقٍ بدت هذه الصورة بأكملها وقد أبلاها الزمن. كان ثمَّة غموض في نبرتها جعلها تبدو مشوَّشة أو متحفِّظة في نيَّاتها. كانت هذه سمة من سمات دورة الجداريَّات بأكملها. وهكذا، مع أنَّ اللوحات كانت صريحة ولَحوحًا إزاء أفكارها في الحكم الصالح والحكم الفاسد، كان لديها أيضًا تحفُّظ بدا أنها اكتسبته مصادفة ودون قصد بمرور الزمن.


AMBROSIVS · LAVRENTII · DESEMIS · DO PINXIT · VTRIVSQVE

عند أول نظرة، يبدو بنيان «رمز الحكومة الصالحة» بموكبه الثلاثي المكوَّن من الفضائل والمواطنين، منظَّمًا على نحوٍ عشوائي، لكنني بعد لحظات قليلة أدركت أنَّ ما كنت أنظر إليه إنما هو لوحة دائرية. إنها تريد أن تجعل عينك تتحرَّك على الدوام. لهذا السبب تبدأ وتنتهي بالعدالة. مفتونًا بالأدب، باللغة والسرد، أراد لورنزيتي أن نقرأ لوحته من اليسار إلى اليمين، ثم ألَّا نسقط من الحافة، بل بالأصح أن نقفل عائدين في تقييم دائم. فكَّرتُ؛ لعلَّ هذا ما يبتغيه كلُّ فنان في نهاية المطاف، أن يبقيك ضمن الحدود، ويمنحك ضربًا من حريَّة نادرة لا تأتي إلَّا من الحدود. أراد لنا أن نبدأ بالعدالة الأولى التي تحتل الجهة اليسرى من اللوحة كأنها في فضاء كلُّه لها. إنها منعزلة، معنيَّة بالاتزان، بمشكلته وضرورته. تضع إبهاميها على كِفَّتي الميزان الذهبيتين المستديرتين. من الواضح أنَّ عملها يقتضي رقَّة ودقَّة كبيرتين، بل أيضًا شيئًا من التحدي واللامبالاة. عيناها تنظران إلى الأعلى بانفصال واضح. يبدو الأمر كأنها تقول إن موازين العدل راجحة من حيث التصميم، إن العدل هو الوضع الطبيعي، الحال المعيارية التي ستجد فيها جميع الأشياء في نهاية المطاف اتزانها الحقيقي وقد تحرَّرت من الفساد، كأن الاتزان هو الشكل الطبيعي للأشياء. وإذن، فإنَّ كل ما ينبغي أن تفعله العدالة بمساعدة الحكمة التي تحلِّق فوقها ممسكةً بالدعامة المركزية لكفتي الميزان، هو أن تمدَّ يد العون برفق لتعزيز ذلك النظام

الكوني وتقويمه: الجانب الأيمن؛ حيث ملاك يشرف على تبادل البضائع بين تاجرين، مهتمٌّ بالتجارة العادلة، والجانب الأيسر؛ حيث ملاك يتوِّج مواطنًا ويقطع عنق آخر بالسيف، ثوابًا وعقابًا. من كلِّ كِفَّة ينساب خيط إلى المستوى الأكثر انخفاضًا حيث تجلس فضيلة الوفاق، حاملةُ الائتلاف ومسوِّيةُ الخلافات ومعها مِسْحَج النَّجَّار. تجدل الخيطين ليغدوا حبلًا وتمرِّره إلى مجلس المواطنين، أربعة وعشرون رجلًا يقفون في صف، ويمرِّرون الحبل إلى المصلحة العامَّة. لا يوجد وجهان متشابهان بين هؤلاء الرجال. إنهم في الواقع مميَّزون إلى درجة يبدون معها كأنهم صور أشخاص يعرفهم لورنزيتي أو كانوا شخصيات عامة ذائعة الصيت في ذلك العهد. في كلتا الحالتين، يقصد الفنان نقل قائمة شاملة من الشخصيات: الحَذِر، اللامبالي بعض الشيء، الضجِر، الراضي، المعانِد، المُرتاب، المادِح والممدوح، المتفائل الذي تعوزه الحماسة، وذلك الذي يحظى بالتشجيع وذلك الواعي بالتقدير والشاكر له، والآخر الذي يبدو مركِّزًا ومتحمِّسًا وشديد الاهتمام، المهموم، المدهوش بعض الشيء، والحائر الذي يبدو كأنَّه ينساق مع التيَّار فحسب. تبدو الجداريَّة كأنها تجادل بأنَّ الانتقادات التي وجَّهها منتقدو الحكم الديمقراطي ـ ثقة النظام المبالغ فيها في تباين الطبيعة البشرية، اعتماده المفرط في الشؤون المتعلِّقة بالمصلحة العامة على الحياة الداخلية السِّريَّة للأفراد العاديين ـ هي تحديدًا مصدر قوته.

انجذبت عيني إلى رجل يقف قريبًا من رأس الصَّف. يبدو غارقًا في أفكاره الخاصة، واثقًا بالمكان الذي يجد فيه نفسه، لكنّه اخذٌ ذلك في الاعتبار أيضًا. يبدو أنه يفكر في المسافات التي قطعها مسافرا، شيءٌ في الطريقة التي يقف بها يوحي بذلك. وملابسه، ملامحه أيضا تبدو أجنبية. إنه الوحيد الذي يرتدي ثوبا منقوشا وقصيرا. إنه يبرز ساقيه اللتين تبدوان، كوجهه، أغمق لونا من سحنات الآخرين. أذكر أنني قرأت عن عائلة سيينية

بارزة في ذلك الزمن كانت من أصول عربية. استخدمتْ صورةَ رأس رجل موريسكي رمزًا مميِّزًا لشعار النبالة. وقد كان هذا أمرًا نادرًا، لكنه ما لبث أن أصبح ممارسة شائعة بين العائلات الأوروبية النبيلة التي تعود أصول أسلافها إلى إسبانيا المسلمة. كان يُطلق على العائلة السيينية العربية «سرسنية»؛ لأن أفرادها كانوا يُعدُّون من السَّراسِنة، إذ هكذا أشار الإيطاليون إلى العرب آنذاك. لعلَّ هذا الرجل الغامق البشرة سرسني. أتساءل: كيف كان شعوره حيال هذه المناسبة وعمَّا إذا كان قد بات أكثر تجذُّرًا في بلده الذي تبنَّاه؟ لعلَّ لورنزيتي أضافه تأييدًا لنظام الحكم هذا من حيث مَزِيَّتاه المتمثِّلتان في التسامح والإدماج.

يمسك كلُّ رجل بالحبل الذي جدلته فضيلة الوفاق ممرِّرًا إياه عبر الصَّفِّ، لكنَّه يتشبَّث به أيضًا كأنما طلبًا للمساندة إلى أن يصل إلى المصلحة العامَّة، الشخص الكبير في الأعلى، المتوَّج على كرسي الدولة. الحبل ملتفٌّ حول رسغه، رابطًا من ثمَّ شخصية المصلحة العامَّة عبر المواطنين بالوفاق والعدالة والحكمة. إنه يحدِّق إلى الأمام تعبيرًا عن المسؤولية الجسيمة كأنه حابسٌ أنفاسَه أو قلقٌ من فقدان اتزانه. يبدو أيضًا كأنه عالقٌ في حلم، أو محبوسٌ في طموحٍ ما. إلى اليمين تجلس الشَّهامة والاعتدال والعدالة الأخرى التي، خلافًا للأولى، لا تطبِّق القانون، بل بالأصح تعرض عواقب حُكمه. إنها تمسك بسيفها بطريقة عمودية، يقف عقبُ مقبضِه على رأس رجل مقطوع يرقد في حجرها. في يدها الأخرى تحمل التاج الفارغ الذي وضعه

الرجل الميت على ما يبدو على رأسه ذات مرَّة. ثمَّة تشابه غريب بين وجه العدالة ووجه الرجل المقتول. يبدو التشابه في تعبيرات وجهيهما ـ المسالمة ولكن الحزينة ـ كأنهما كانا عاشقين قديمين بدأ أحدهما يشبه الآخر بعد سنوات من العيش معًا.

داوود وجالوت

لقد ذكَّرني التشابه بين العدالة والرأس المقطوع الراقد في حجرها بلوحة أخرى شاهدتها وديانا قبل بضع سنوات في روما. ونحن نقف في سالا دي نوڤي، عادت إليَّ أحاسيس من ذلك اليوم بوضوح غريب. ذهبنا لرؤية لوحة كاراڤاجيو «داوود ورأس جالوت» في جاليريا بورجيزي، ثم جُلْنَا في الطرقات بصمت، معًا ولكنَّ كلًّا منَّا مشغول بأفكاره الخاصة. كان ذلك في أواخر الربيع. كانت الشمس الرومانية مشرقة. في الظهيرة بحثنا عن مكان ظليل. لمحت ديانا بقعة خضراء قرب كنيسة سانت آندريا الكويرينالي. استلقينا تحت ظُلَّة شجرة صنوبر سامقة. كان العشب باردًا ولطيفًا تحت ظهري. كان رأسي أكثر انخفاضًا من صدري، فشعرت بالدم يتجمَّع بين صُدْغَيَّ. استلقت ديانا إلى جواري وأراحت رأسها على صدري. أذكر كيف اعتراني ذلك الشعور الغريب، ضربٌ من شعور غامض نحو التكوين الداخلي لجسدي، لم أكن على يقين تام مما يوجد تحت قفصي الصدري. أحسست آنذاك بما أحسُّه الآن وأنا أقف في سالا دي نوڤي: أنَّ إرادة مستقلة تشغِّل هذه الساعات السِّرِّيَّة بداخلي، أنَّ عمليات أعضائي ونسيجَها والدمَ الذي يسري فيها،

تنتمي إلى نظام وجود آخر يقف منفصلًا عن إحساسي بنفسي، عن أفكاري ومشاعري.

قالت ديانا بغتةً: «إني أرى منظرًا جميلًا جدًّا».

تابعتُ النظر إلى ظُلَّة شجرة الصنوبر الممتدة في الأعلى، وخلفها السماء الزرقاء. لم أشأ تشتيت انتباهي عن المشهد أو محاولة تخيُّل مشهد آخر. فضلًا عن ذلك، كان من المحال معرفة مشهدها، رؤية بالضبط ما كانت تنظر إليه. سيكون ذلك دائمًا تقديرًا تقريبيًّا. راح تفكيري إلى حديث كنت قد بادلته مؤخرًا صديقًا قديمًا في طرابلس حيث مكثت وديانا بضعة أيام قبل سفرنا إلى روما، دار حول كيفية «اعتماد الرغبة واستمراريتها على الشَّوق، على الأمنية غير المتحقِّقة، على الاشتهاء المُحبَط». بينما كان صديقي يتحدَّث، كنت وإيَّاه نجول ليلًا في مدينة صباي، وقد تضرَّر بعض أبنيتها بسبب الثورة الأخيرة والصراع الأهلي الذي أعقبها. بعبارة أخرى، كنتُ قد عدتُ إلى مدينتي القديمة والمعروفة، ومع ذلك ألفيتُ نفسي في مكان جديد ومختلف تمامًا. استأنف صديقي قائلًا: «تموت الرغبة في اللحظة التي تنجز فيها هدفها. إنَّ ما يُبقي عشقَنا لأي شخص أو لأي شيء حيًّا هو الوعد بالتَّحقُّق». استرسل صديقي بمَسْحَة الثقة تلك التي لم أكن أحتملها دومًا في صبانا، لكنني أقدِّرها الآن: «بعبارة أخرى، ثمَّة تناقض بين ما تريده الرغبة ـ الاستيلاء الكامل ـ وما تحتاج إليه لكي تواصل الوجود: الغموض، المجهول. الرغبة هي ذلك الحيوان الذي لا يبقى سليمًا إلا من خلال نقص التغذية.

من الناحية التطورية، الإخفاق هو شرطها الأساسي، والإحباط مولِّد طاقتها».

بقدر ما نقل صديقي فرضيته على نحو آسِر، كانت لديَّ شكوكي إزاءها، لكنني وجدتُ بهجة كبيرة في حماسته، في تجريداته ومبالغاته. أولم نفعل هذا على الدوام في طفولتنا، ونحن نمكث ساعاتٍ نقذف الحصى نحو النجوم مدركين تمام الإدراك، حتى قبل قذفه، أنه سيسقط عائدًا مباشرة وربما على رؤوسنا؟ أليست هذه هي الطريقة التي يجب أن يعيش بها المرء قطعًا، على الدوام، أنَّ السعادة الحقيقية ليست في إصابة الهدف، بل في التصويب نحوه؟ وإذن سعيت إلى تشجيع صديقي أكثر في تأملاته في طبيعة الرغبة بأن سردت له مشهدًا من رواية «العميل السِّرِّيّ» لجوزيف كونراد. أُميط اللثام عن هُويَّة أدولف ڤِرلوك. لا عزاء لوِيني؛ زوجة العميل السياسي السِّرِّيّ، إذ تواجه هُويَّة زوجها الحقيقية والعواقب المأسوية لأفعاله التي أدَّت إلى مصرع شقيقها الأصغر. «روحها المتزنة»، كما يصفها كونراد، فقدت اتزانها، والشعور الذي أحسَّته عميقًا حتى تلك اللحظة، «بأنَّ الأمور لا تحتمل التفكير فيها طويلًا»، عاد لا يُطاق. الحقيقة، رهيبة ولا مفرَّ منها في الوقت نفسه، تخنق وِيني. إنها لا تطرح الأسئلة. لا تلوم ولا تستفسر. تتصرَّف بدافع ألم خالص، لكنها ربما من ناحية إستراتيجية أيضًا، تدرك أنَّ إقبالها على زوجها بأي حال من الأحوال ينطوي على التَّعرُّض لخطر المواساة. بدلًا من ذلك، تصير غير قابلة للاختراق، صفحة فارغة، وهذا يحيِّر ڤرلوك كثيرًا؛ لأنَّه «لمَّا كان الفضول أحد أشكال الكشف الذاتي» يكتب

كونراد، «فإنَّ الشخص غير الفضولي على نحوٍ منهجي يبقى دائمًا غامضا جزئيًّا». إنها لحظة رغبة عميقة بين الزوج والزوجة، لعلَّها أكثر اللحظات عاطفية في الرواية كلِّها. إنها اللحظة التي يدرك فيها ڤِرلوك أنَّ طبيعة وِيني التي لا تسأل، والتي ساعدته على إخفاء هويته الحقيقية عنها، كانت أيضًا تفعل فعلها فيه، جاعلة إياه، على نحوٍ غريب، أحوج إليها. لأنَّ صديقي لا يعرف رواية «العميل السِّرِّيّ»، أراد أن يعرف المزيد عن الكتاب. لقد كنَّا، أو هكذا بدا الأمر في تلك الليلة في طرابلس، صديقَي طفولة قديمين، وبعد ثلاثة عقود من الافتراق، من الاتصال فقط عبر الهاتف والرسائل، ثم البريد الإلكتروني والرسائل النصية، أخذنا الآن بإخلاص المسافرين المُتخفِّين المُنقَذين أو المشرَّدين نتشاطر ما جمعته السنوات من أحجار كريمة في جيوبنا. وعدني بقراءة الكتاب، ووعدته بتزويده بنسخة. لم أخبره كيف انتهت الرواية، لم أقل شيئًا عن السقوط المأسويّ لڤِرلوك، الرجل الذي بعد أن عاش حياة مزدوجة، ما زال يعتقد أنه من الممكن أن يُحَبَّ لذاته.

المسافةُ بين المكان الذي وقفنا فيه في سيينا أمام لوحة لورنزيتي «رمز الحكومة الصالحة»، وبين تلك اللحظةِ قبلها ببضعة أعوام، عندما هبطتُ وديانا في روما قادمَين من طرابلس في أعقاب عودتي البالغة الأهمية إلى دياري بعد أكثر من ثلاثة عقود في المنفى، مُدَّةٍ من الزمن غدوت في أثنائها رجلًا وربما رجلًا مختلفًا عن ذلك الرجل الذي كان من الممكن أن أكونه لو بقيت في ليبيا، والساعاتُ التي تلت رؤيتَنا «داوود ورأس جالوت» في جاليريا بورجيزي

وبحثُنا عن ظل وعثورُنا على مكان نستريح فيه تحت صنوبرة على بقعة خضراء قرب كنيسة سانت آندريا الكويرينالي ـ كلُّها بدت كأنها تنطوي وتلتقي مثل كونسرتينة[1] من الأيام حِيكت من النسيج نفسه. هنا كنَّا في سِيينا، وروما، وطرابلس دفعةً واحدة، وهنا كنَّا نرنو إلى وجهَي العدالة وضحيَّتِها في لوحة لورنزيتي، وكذلك وجهَي داوود وجالوت في لوحة كاراڤاجيو.

تذكَّرت أنني على العشب في روما لمست شعر ديانا الذي انتشر خلفها كمروحة وغطَّى صدري. وأذكر كم كان غريبًا حينها أن أفكِّر في أنها لم تكن لديها أدنى فكرة عن أنَّ أصابعي كانت بين خُصَلِها. فكَّرت في الوقت الذي قضيناه في ليبيا، عندما توقَّفنا تمامًا مثل الآن بحثًا عن ظل تحت قوس ماركوس أوريليوس في طرابلس قبل ذلك ببضعة أيام فقط. تذكَّرت، عندما ابتعدنا أخيرًا عن الشمس البيضاء وقصدنا القوس، كيف كان الظل باردًا ورطبًا على نحوٍ مدهش، وكيف عادت إلى خاطري كلماتُ ماركوس أوريليوس، الكلمات التي نسيتها أو أغفلت تذكُّرها حتى تلك اللحظة ـ «أَحِبَّ هذا الذي تعود إليه» ـ وفكَّرت لحظةً في التَّلفُّظ بها بصوت عالٍ، لكنني لأسباب ما زلت أجهلها، لم أفعل. في ذلك اليوم نفسه في روما، بينما كنَّا مستلقيَين على العشب، كان الشعراء مجتمعين تحت قوس ماركوس أوريليوس لمناسبة أول مهرجان شعري دولي في ليبيا. قلت لنفسي وأنا أرنو إلى شجرة

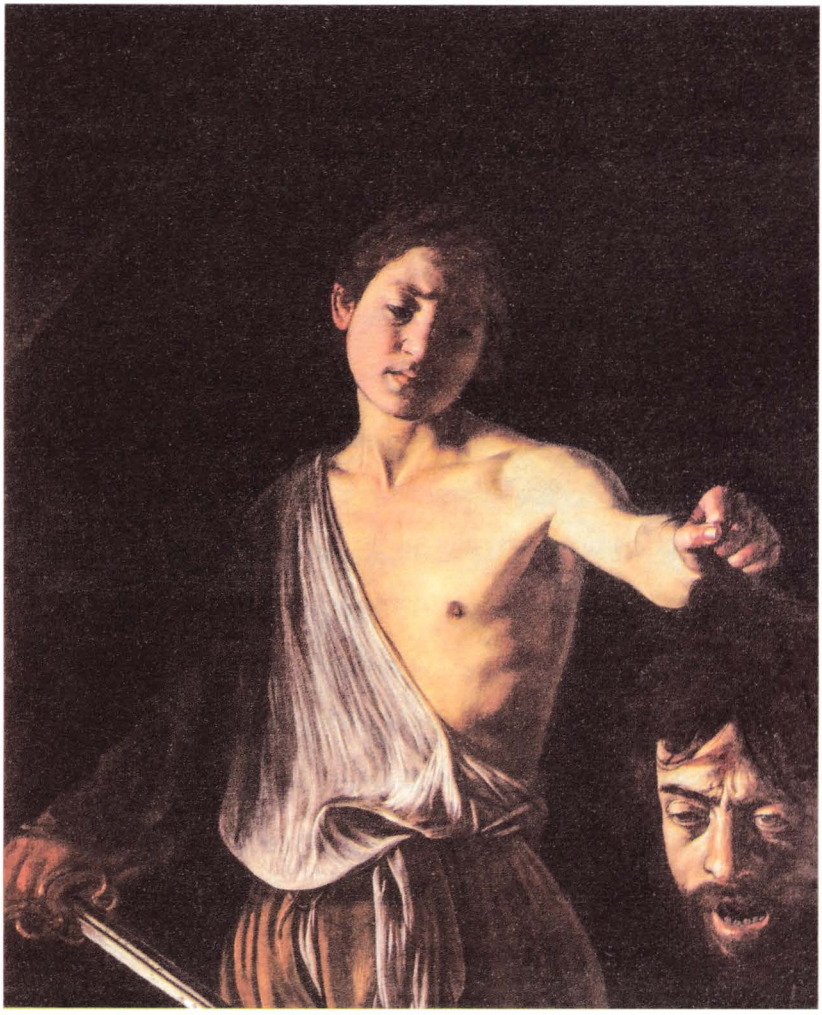
---

(١) آلة أكورديون صغيرة.

الصنوبر: كان ينبغي أن أذهب. لماذا لستُ هناك؟ لكن، على نحوٍ ما، كان هناك الاعتقاد الغريب بأنني كنت في المكان الصحيح، بأنَّ هنا مركز حياتي وأنا مستلقٍ مع ديانا على العشب قرب كنيسة سانت آندريا الكويرينالي. كانت تتنفَّس تنفُّسًا طويلًا وهادئا، لكنني أعلم أنها كانت مستيقظة ترنو إلى المشهد في الأعلى، الذي ربما تبدَّل قليلًا حين تحرَّكت لتكون في وضع أكثر راحة، أو تعمَّق إذ أصبح أكثر حميميةً. إنني ممتن لمعرفتي إيَّاها زمنًا طويلًا، ولمقاسمتها ساعات صحوي ونومي ما يناهز نصف حياتي، ولحبِّها إيَّايَ لذاتي وحبِّي إيَّاها لذاتها. إنه ضرب من الامتنان لا يمكن أن يعبِّر المرءُ عنه أبدًا. مؤكَّدٌ أنه لا يمكن التّحدُّث به وربما لا يمكن حتى كتابته.

أتساءل: كيف بدت لها هذه الصورة، لوحة لورنزيتي «رمزُ الحكومة الصالحة»؟ فكَّرت في ما قالته في روما ونحن مستلقيان على العشب: «إني أرى منظرا جميلًا جدًّا». لقد قالت هذه الكلمات أو كلمات تشبهها من قبل في مدن أخرى، ولكن كم كان مؤاتيًا، فكَّرتُ الآن وأنا محاطٌ بهدف لورنزيتي السياسي، أن تقولها في ذلك اليوم في روما، ليس فقط لأنه في ذلك اليوم نفسه كان يجتمع ثلاثون أو نحو ذلك من الشعراء من أرجاء العالم في طرابلس ولذا كان فكري يتجه إلى هناك على الدوام، بل أيضا لأننا مكثنا معظم ذلك الصباح في جاليريا بورجيزي واقفين بصمت أمام لوحة كاراڤاجيو «داوود ورأس جالوت» ننظر إلى التعبير المأسوي على نحوٍ غريب، والمفعم بالندم

تقريبًا على وجه داوود وهو يتأمَّل غنيمته، العملاق؛ رأس أخرق وبلا جسد يحمله في نهاية ذراعه الممدودة كأنه قِلِق من تلويث نفسه، ويكاد شعر العملاق ينزلق من قبضته الناعمة. عينا جالوت المُسِنَّتان تحدِّقان إلى البعيد: مصعوقتان، مرتابتان، كأنهما دوهِمتا داخل حلم، أو العكس، أيقظهما الموت من دورة الأيام المُخَدِّرة. أيًّا يكن، فهو ينظر إلى شيء لا يمكننا أن نراه ولم نره قطُّ. إننا ننظر إلى داوود إذ ينظر إلى جالوت ـ هذا جليّ ـ لكنَّ ما يبقى مجهولًا ولا سبيل إلى معرفته هو ما ينظر إليه جالوت. جالوت الآن خارج نطاق خبرتنا. هذا يجعل كلَّ شيء آخر ـ الماضي والمستقبل، والأهم، داوود نفسه ـ أقلَّ أمانًا. داوود يحسُّ بهذا بقوة. إننا نراه يدرك حقيقة جديدة ويقاومها: أنَّ الثأر منح جالوت أفضلية، أنّه في اللحظة التي تعدم فيها عدوَّك، يهرب وينسلُّ إلى بعد آخر حيث يمكنه أن يرى أكثر مما ترى، أو، أنه في حال عدم وجود حياة آخرة، تنتهي سيرة حياته ومن ثمَّ لا تعود قابلة للتغيير. لا بد أن هذا هو السبب الذي يجعل الطغاة يفضِّلون سَجْنَ أشد خصومهم حماسةً وإبقاءهم على قيد الحياة. إنهم يعلمون ـ كما يعلم جالوت هنا ـ أنَّ حجة الموتى الأخيرة هي صمتهم. وإلَّا فلماذا يوحي وجه داوود بالندم؟ لعلَّ قتل جالوت أكسبه عطفًا جديدًا. ليس لأنَّ داوود كاراڤاجيو نادم على النصر، بل بالأصَحِّ على أنَّ عِظَم فعلته ـ حجم إنجازه وإخماده حياة إنسان آخر ـ قد غدا بالنسبة إليه، وربما أوَّلَ مرَّة في عمره الغضّ، جليًّا وقابلًا للتَّصوُّر. إنه يعرف أخيرًا ماذا يعني قتل إنسان.



داوود في لوحة كاراڤاجيو، الذي يشبه إلى حدٍّ كبير السيدة العدالة في لوحة لورنزيتي، يقدِم على أفعاله ويتذكَّرها في مكان بعيد. بالنظر إلى فخِّ الحرب، حيث يجب أن يخسر أحد الطرفين، على داوود الآن، فضلًا عن كونه داوود، أن يصبح جالوتَ أيضًا. يجب أن يكون قاتلًا وقتيلًا على حدٍّ سواء. بتخلُّصه من عدوِّه، يجب أن يتعامل الآن مع كيفية ردم الثغرة، المساحة الفارغة التي وقف فيها مرةً جسد جالوت. وربما هذا هو سبب عودة ممارسة قطع الرأس الشنيعة في السنوات الأخيرة. أتساءل عمَّا إذا كان تحت الدوافع الواضحة لقطع الأعناق ـ لتسديد ضربة أخيرة قاضية إلى العدو بفصل رأسه عن جسده ومن ثم عدم دفنه بكرامة؛ ليكون المهزوم غنيمة وعبرة، لتفكيك جسد الشخص وتقسيمه أملًا في أن يشوِّه ذلك أفكارَه ومعتقداتِه وذاكرتَه ـ تكمن رغبة أعمق: أنه، إلى جانب كون قطع الرأس فعلًا حاسمًا من أفعال العقوبة والتدنيس، هو أيضًا تعبير عن الدافع الشخصي ليحلَّ المرء تمامًا محلَّ خصمه، ليحمل رأسَ خصمه ويشغل المكان الذي وقف فيه جسدُه ذات مرَّة، ليسير حيث سارت قدماه ذات مرَّة.

لقد فطن نيكولا پوسان لهذا. في لوحته «انتصار داوود» المعلَّقة في معرض دولويتش للصور بلندن، يصوِّر داوودَ وهو يدخل القدس حاملًا بشيء من الجهد على عصا خشبية غليظة رأسَ جالوت الثقيل. يختار پوسان مشهدًا مسرحيًّا. داوودُه نَدِيٌّ

الشفتين وساذج، يحيط به المعجبون والفضوليون، وكذلك أولئك الذين أخِذوا على حين غِرَّة: أمٌّ تُخفي أطفالها خلف ظهرها، وأخرى بحماسة تشجِّع ابنها على النظر. مثل شابٍّ رياضي شكَّاك، كان ما زال على داوود پوسان أن يقبَلَ نصره غير المتوقَّع وتداعياته. وجه جالوت الرَّماديُّ المرفوع عاليًا فوقه هو وجه الأسير ولكنه أيضًا وجه الآسِر، فهو يبدو، في صمت موته وفي النظرة الداخلية لعينيه الكبيرتين المغمضتين، عالقًا بأوجاع شعور عميق، حلمٍ مُريع لكنَّه نبيل. والطريقة التي يختار بها پوسان وضع رأسَي داوود وجالوت ـ أحدهما فوق الآخر، أو أحدهما، رأس داوود يبدو كأنه يبرز من داخل الآخر، من رأس جالوت ـ تعزِّز هذا الافتتان المتبادَل بين الرجلين. يبدو كأنَّ كلاهما شخص واحد والشخص نفسه، لكنَّه في أطوار مختلفة في مساره، أو لعلَّهما أبٌ وابنه.

وعلى النقيض من ذلك، يقف داوود كاراڤاجيو وحده. علاقته بجالوت شأنٌ خاص. لا شيء يحيط بهما سوى الظلام. هذه حميمية الخصوم التي تعادل في قوَّتِها حميميةَ العشَّاق. سيفُ داوود، نحيلًا ونظيفًا ولامعًا يستريح على فخذه، أسفل أصل فخذه مباشرة. لماذا؟ ما الذي يُفترَض أن يعنيه هذا التفصيل؟ لماذا هذا القرب الشديد بين سيف داوود وعضوه التناسلي؟ لعلَّ داوود لحظةَ قَتَلَ جالوت أدرك مدى رغبته، فَهِم قَدْرَ عاطفته الحقيقيَّ، وأنَّ شيئًا ما يتعلَّق بهذا أزعجه. لعلَّ داوود في اللحظة التي أنهى فيها حياة خصمه سيطر عليه إغراءٌ، أُحبِط الآن إلى الأبد، وهو محاولة رؤية الأشياء بعيني جالوت. لعلَّ داوود

في تلك اللحظة أدرك الخطأ: أنه بسبب عناد معتقداتنا وعواطفنا، يجب أن يعيش كلٌّ منَّا محكومًا بوجهة نظره الخاصَّة. وأنَّ هذا له علاقة بالخلاص، وأنَّ غريزة الخلاص لدينا توجد في تعاطفنا التام مع عدوِّنا، وأن تكون إنسانًا يعني أن تعيش بين هذين القطبين في توتُّر دائم غيرِ قابلٍ للحل.

بعيدًا عن تطرُّف الأعداء، توجد رغبة مماثلة بين الأصدقاء والعُشَّاق، لعلَّها أقوى بين الأصدقاء القدامى والعُشَّاق القدامى. لعلَّ رغبتي في رؤية العشب قرب كنيسة سانت آندريا الكويرينالي، أو جداريَّة لورنزيتي، أو لوحة كاراڤاجيو أو الحياة نفسها بعيني ديانا هي تعبير عن جوعي، بكلمات صديقي الطرابلسي؛ لتحقيق «الاستيلاء الكامل» عليها وحلِّ لغز وعيِها مرَّةً واحدة وإلى الأبد، لكن لعلَّ الأمر ليس كذلك أبدًا، إنما هو بالأصح تعبير عن غريزة الخلاص التي لديَّ، عن تعاطفي التام معها، عن رغبتي في أن أكون مصبوغًا بها؛ ومن ثم أهرب مؤقَّتًا من قيود وجودي الخاص. وحدهما الحبُّ والفن يمكنهما فعل هذا: فقط داخل كتاب أو أمام لوحة يُتاح للمرء بحق ولوجُ وجهة نظر شخصٍ آخر. طالما أذهلتني مفارقة أنه يوجد في الفنون الفردية شيءٌ مشترك على نحوٍ حميمي. وفجأة أصبحت أشكُّ، مثلما استلقينا في روما، مثلما كان الأمر حقًّا عند وقوفنا في سالا دي نوڤي في سيينا، في ما إذا كنت سأكتب شيئًا أو سأتمكَّن من كتابة أيِّ شيء أبدًا لو لم أُحبَّ قطُّ. ضِمْنِيٌّ هو الثناء في فعل الخلق، في اكتشاف العالم وتسميته، في الاعتراف به، في القول إنه موجود. مرَّةً وصف الفنان الفرنسي هنري كارتير بريسون تصوير صورة بقوله:

«نعم»، ليست «نعم» بمعنى الموافقة، بل بمعنى الاعتراف. في النهاية، مثلما هو الأمر في البداية، الحبُّ والفن هما تعبير عن الإيمان. وإلَّا فكيف يمكننا تأدية أدوارنا بما نملك من معرفة محدودة؟ عندما سُئِل الكاتب المسرحي الإنكليزي إدوَرد بوند عمَّا إذا كان متشائمًا أجاب قائلًا: «لماذا عساي أتحدَّث إليك إن لم يكن هذا إشارة أمل!» يمكن قراءة «رمز الحكومة الصالحة» للورنزيتي، و«داوود ورأس جالوت» لكاراڤاجيو، وفي واقع الأمر تاريخ الفنِّ كلِّه على هذا النحو: إشارة أمل وكذلك إشارة رغبة، كشفُ توق الروحِ السِّرِّيِّ إلى الاتصال بالمحبوب، إلى رؤية العالم بعينيه، إلى قطع تلك المسافة الخاصة المأسوية بين النِّيَّة والقول؛ حتى يمكننا أخيرًا أن نُفهَم بصدق، وأن نفعل هذا ليس دفاعًا عن موقف، بل في الواقع لكي نُرى حقًّا، لكي نُعرَف، لكي لا يُخلَط بيننا وبين شخص آخر، لكي نستمر في التَّغيُّر في الحين الذي نبقى فيه قابلين للتمييز بالنسبة إلى أولئك الذين يعرفوننا حقَّ المعرفة.

وأنا مُستلقٍ على العشب في روما، وضعت ديانا يدها على فخذي وجلستْ. بدا ظهرها فجأة جغرافيا ممتدة وشاملة في النهار المشرق والمفتوح. المواضع التي اتكأت عليها ـ بطني وصدري، البقعة على خاصرتي حيث كانت تستريح يدها ـ كلها بدت باردة ومكشوفة.

قالت: «ما أجمله من مكان»!

اتكأتُ على مرفقَيَّ. خشيتُ أن تقف وتقول: «أنا عطشى»، أو «ما عسانا نفعل بعد ذلك»؟، أو «هيَّا، فلنذهب».

أخذت تنظر إلى الناس العابرين. أحدهم كان يراقبنا طوال الوقت: رجل، في عمري تقريبًا، جالس على مقعد في جهة العشب المقابلة. تساءلت: كيف بدونا له؟ لعلَّ ديانا أيضًا فكَّرت في الشيء نفسه. لكنها عادت إلى الاستلقاء، ووجد جسدها المواضع نفسها التي اتكأ عليها من قبل. وفي تلك اللحظة بدا هذا إعجازيًّا.

مكتبة
t.me/soramnqraa

درع، أيُّ درع؟

في تلك الليلة الأولى في سيينا رأيتُ في المنام أنني أُخرِج فيلمًا روائيًّا في مدينة تطل على البحر. جمعتُ أفراد الطاقم على المتنزَّه الرئيس في طرف المدينة المجهولة لتصوير مشهد مهم. استطعت أن أشعر بحضور المدينة الكبيرة خلفي. كان البحر داكنًا وضخمًا، صفحته تتموَّج. لم يكن ثمَّة ما يقطع أفقه. فكَّرت في السباحة، وفي اللحظة التالية وجدت نفسي أخلع ملابسي. لم يبدُ أحدٌ مكترثًا. صعدت إلى الحائط القصير وغطست. وما إن كنت تحت الماء حتى ندمت على فعلتي. لم أتحقَّق حتى مما إذا كانت هناك سلالم للخروج. ماذا لو لم أجد طريقًا للعودة إلى اليابسة؟ عندما ارتقيت إلى سطح الماء ونظرت خلفي؛ وجدت أنني انسقت بعيدًا في البحر. غدت المدينة هي الأفق الآن. لم يكن وقع خفْق قلبي السريع في أذني فحسب، بل بدا كأنه يسري إلى الأعماق ويملؤها. شعرت كأنني أضمحل، أتسرَّب إلى الماء.

في وقت تالٍ ذلك الصباح، رافقتُ ديانا إلى محطة الحافلات ووقفت أرنو إلى وجهها خلف زجاج النافذة حتى غادرت الحافلة. افتقدتها مباشرةً. وها هي ذي عزلتي، سريعة وكثيفة وثقيلة كدأبها.

لقد كانت غنيَّة بالزَّمن، كأنما عندما يكون المرء وحده يصبح الزمن غرفة بنافذتين: إحداهما تطل على الماضي، والأخرى على المستقبل. ما يغري المؤرِّخ هو أن يصوِّر الماضي غير الأكيد، أن يحتويه ويقسِّمه إلى فصول وعصور ودهـور، أن ينظِّم القصة ويرويها على نحوٍ متماسك، أن يحدِّد دوافعها ونتائجها ويجْرُد ما فيها. ونحن، بطبيعة الحال، وكلُّ واحد فينا، مؤرِّخ حياته الخاصة. المستقبل، من ناحية أخرى، يتيح فرصًا لا نهائية لتوقُّعاتنا وأوهامنا. معه يمكننا أن نطلق العنان لتفاؤلنا بالتخطيط للأعوام القادمة، كأنَّ الزمن بساطٌ يمكننا أن نمدَّه إلى المجهول. الماضي والمستقبل يحفِّزان مخيِّلتَنَا، والحاضر يغمرها. ما الذي بوسعنا فعله إزاء هذه الاستمرارية التي لا تتوقَّف ولا تكلُّ، هذه الديمومة التي تشبه ضوءًا ساطعًا يومض بسرعة كبيرة لا تستطيع معها العين المجرَّدة إدراك ارتداده؟ الثواني ليست مقسَّمة كما تحملنا الساعة على الاعتقاد، الزمن لا يتِكّ، لكنه يلتحِم في تقدُّم سَلِس. بات الحديث عن «الوجود في الحاضر» أو «العيش في اللحظة» جزءًا من لغتنا المعاصرة. إلَّا أنَّ الحاضر لا يمنح خيارات، إنه يُلِحُّ علينا لننتبه. لا يلين ويعلم أنَّ كلَّ شيء متوقِّفٌ عليه. إنَّ أكثر التفات عرضي، أو مصادفةً بريئة ـ مع شخص، أو كتاب، أو لوحة، أو نبأ غير متوقَّع ـ أو حتّى فكرة عابرة تعِنُّ بخاطر المرء يمكنها أن تغيِّره تغييرًا طفيفًا. وبطريقة ما، وإذ الدقائق تمضي، نعلم أننا نُصنَع على مهل وما بيدنا شيء لإيقاف ذلك؛ لأننا حين يتعلَّق الأمر بالحاضر، نكون شديدي التَّأثُّر ومفتونين. وبالمقابلة، فإن تحديد موقع الماضي أيسر، أو أننا على الأقل نختلق الوهم بأنه كذلك، وأمَّا المستقبل، مهما كان غير أكيد، فدائمًا ما يبدو بعيدًا. إنه الضيف الذي إلى الأبد لم يصل تمامًا بعد.

عاودت السَّير في ثنايا المدينة، شارعًا تلو الآخر، مضيِّعًا طريقي دونما اكتراث. تفكَّرت سائلًا: ماذا لو وُلِدت هنا، وماذا لو قُدِّر لي أن أموت هنا؟ هذان السؤالان التوأمان يتعقباننني في كلِّ مدينة. تعلَّمت كيف أستفيد منهما. لقد باتا جزءًا من منطق تفكيري، وكيفية إقبالي على مكان ما. لست غافلًا عن مكان وجودي أبدًا، وكم تمنيت لو كنت غافلًا عن ذلك.

عدتُّ إلى پالازو پَبليكو. كان غريبًا أن أعود إلى الغرف نفسها من دون ديانا. إذا توقَّفت لأفكِّر في أقرب الأشخاص إليَّ، في أي مكان يمكن أن يكونوا في هذه اللحظة تحديدًا، ماذا يفعلون، كيف يشعرون، ما الذي يشغل فكرهم، ثِقَل همومهم، أصير عاجزًا عن فعل أي شيء آخر. إنها حالة منهكة حقًّا. تملؤني قلقًا وحزنًا وشوقًا بلا حدود. ما فهمت قطُّ لماذا يجب أن تملأني الوقائع الأساسية لحياة أولئك القريبين مني التي يزامن حدوثُها وقائعَ حياتي وينفصل عنها، بمثل هذه الكآبة.

وقفتُ أمام لوحة لورنزيتي «رمز الحكومة الصالحة» مرَّة أخرى. هذه المرَّة بدت اللوحة ساكنة ومستقرَّة، كأنها مثبَّتة في مكانها الصحيح بنظام بنيوي لم ألحظه في المرَّة الأولى. بدا الأمر كأنَّ عينَيَّ أُعيد تثقيفهما بفضل اللوحة أو ربما بفضل سيينا أو حتى بفضل حلم البحر الذي رأيته الليلة الماضية. إلى يسار الشخصية التي تمثِّل المصلحة العامة، تجلس فضيلة الحصافة. إنها تشير إلى شيء ما، لعلَّه ساعة مائيَّة، مكتوبٍ عليه: «الماضي الحاضر المستقبل». إلى جانبها الجَلَد، ثم، باسترخاء، في ثوب أبيض فحسب، تستلقي فضيلةُ السلام. إنها تحسم أمر اللوحة، تمنحها مركزًا، مكانًا للعين لتستقرَّ عليه. هي السبب وراء تسمية

هذه الغرفة، سالا دي نوڤي، أيضًا باسم سالا ديلا پاتشه، «قاعة السلام». إنها، كما يبدو الآن، المبدأ المنظِّم لباقي النشاط القائم في الجداريَّة، وضمنًا لنظام الحكم المقترَح. يعود هذا من ناحيةٍ إلى الموقع الذي وضعها فيه لورنزيتي، ومن ناحيةٍ أخرى إلى هيئتها: منتظرة، مراقبة، مُصغِية، يدها تسند أذنها المكشوفة الموجَّهة نحونا. تحت قدميها، وكذلك تحت الوسادة التي تريح عليها ذراعها، هناك حُزَم سوداء. استدعاني الأمر لحظةً لأدرك أنها قطع دروع تدلُّ على أنه في حضور السلام ما من حاجة إلى معركة. لكنَّ في هذا التفصيل تضادًّا: الدِّرع، الشيء الذي يستخدم للحماية والاختباء، هو نفسه مُخبَّأ. هنالك أيضًا شيء هزلي في كيفيَّة بُدُوِّ السلام وهي تتظاهر بأن لا شيء هناك: درع، أيُّ درع؟

تغطِّي الحائطين الأكثر طولًا في كلا جانبَي اللوحة جداريَّتان حتى أكبر حجمًا، تشغلان طول الغرفة كاملًا على امتداد ١٤,٥ متر. «آثار الحكومة الصالحة» و«آثار الحكومة الفاسدة»: إحداهما تحاكي كيف سيغدو العالم إن اتُّبِعَت نصيحة اللوحة المركزية، والأخرى تحاكي كيف سيغدو العالم إن لم تُتَّبَع النصيحة. في «آثار الحكومة الصالحة» تظهر مدينة عادلة ومزدهرة وآمنة ومتآلفة توجد إلى جوار ريفٍ عامرٍ ووارف. المدينة بمعمارها المتمازج والمتنوِّع، تزخر باللون والصلات الاجتماعية الودود والتجارة غير المتحيِّزة. يُصوَّر المشهد الطبيعي بوضوح شامل، غنيًّا بالتفاصيل المرصودة بذكاء وبحُرِّيَّة غير رسمية لن تبدو في غير مكانها بين اللوحات الحديثة. ثمَّة نَسَق واسع من الحياة النباتية، أناس أنيقون على خيول مليحة، حمير موفورة الصحة تحمل أحمالًا وافرة بتعب يعبِّر عن شكر لطيف ومُحِبّ، كأنَّ أحمالها كانت في الواقع ذُرِّيَّتَها. ثمَّة خنزير سمين بصحة جيِّدة، وكلاب متحمِّسة ومبتهجة على نحو لطيف رُسِمَت بحنان بالغ. المدينة تشبه سيينا، وهذا طبيعي بما يكفي، لكنها أيضًا تؤكِّد الإحساس بأنك عندما تكون بداخلها تبدو سيينا كأنها المدينة الوحيدة، أو المدينة التي هي كلُّ مدينة، أو أنها ليست مدينة أبدًا، في الواقع، بل رمز لمدينة. تتَّسِق المزارع أيضًا مع تلك الموجودة على التلال المحيطة. الجدار الفاصل الذي يمتد عموديًّا، يقسم اللوحة إلى نصفين. القرار حازم جدًّا، يضع الخلق البشري والطبيعة جنبًا إلى جنب على نحوٍ مذهل. عند النظر إلى اللوحة، يمكنك تقريبًا أن تستبين تغيُّر الهواء بين نصفيها. كلتا المنطقتين تجنيان ثمار الحكم الصالح.

تُظهر الجداريَّة المقابلة، «آثار الحكومة الفاسدة» الطغيانَ مسيطرًا والعدالةَ في الأصفاد. الطغيان، الذي صُوِّر على أنه شيطان خُنثوي، ذكَّرني برسوم الجرافيت التي غطَّت الجدران في كل مكان في أنحاء طرابلس ساخرةً من الدكتاتور الليبي المهزوم معمَّر القذافي. هنا أيضًا، يُراد للطغيان أن يبدو حقيرًا وغبيًّا، وهنا أيضًا يبدو فاتنًا على نحو كئيب: أحول العينين، بقرنين وشعر مضفور، وعبوس دائم يُحكِم بقبضته على أسنان دراكولية. لا يساوره الشك. ثابت على نيَّاته بعناد. وهذا يجعل من الصعب على المرء أن يشيح بنظره عنه. يهيمن على الغرفة كلِّها. إنه يأسر. أستطيع أن أتخيَّل الحُكَّام الذين اجتمعوا على مرِّ القرون هنا في سالا دي نوڤي لمناقشة رفاهية المواطنين، وتوزيع الضرائب، وتهديدات القوى الغازية، وغيرها من شؤون الدولة، منجذبين في بعض الأحيان إلى صورته. فوق الطغيان، هناك من عدَّهم حكَّامُ سيينا «أعداءَ الحياة البشرية الرئيسين»: الجشع، والغرور، والغطرسة. إلى اليسار تجلس القسوة، والخداع، والاحتيال، وإلى اليمين، الغضب، والانقسام، والحرب.

على النقيض من جداريتَي «رمز الحكومة الصالحة» و«آثار الحكومة الصالحة» اللتين يمكن قراءتهما في الأغلب من اليسار إلى اليمين، وهو الاتجاه المعياري لقارئ اللاتينية، تُقرَأ جدارية «آثار الحكومة الفاسدة» من اليمين إلى اليسار. هنا المدينة صلبة وفارغة وعارية مثل عضلة مشدودة. العمل الوحيد الذي يبدو مزدهرًا هو عمل صانعي الـدُّروع. البيوت مهجورة، نوافذها تُركت مفتوحة على مصاريعها، وأخرى تهدَّمت بسبب الحرب.

في البعيد، جيشان يواجه أحدهما الآخر في قتال دائم. العدالة، المكبَّلة بالأصفاد عند قدمي الطغيان، مخلوعة من العرش ومجرَّدة من ثوبها. كلُّ ما عليها هو قميصها التَّحتيُّ الأبيض. يلتفُّ حولها مثل جلد ثانٍ، كأن القماش أيضًا مُحرَج. الزمن أو مخرِّبٌ ما، محا الجزء الممتد تمامًا تحت ثدييها ثم حتى أعلى فخذيها. سحابة رمادية تغطي الآن تلك البقعة. يبدو الأمر كأنَّ الزمن نفث دخانًا في جهاز العدالة التناسلي.

خرجت وكنت في اتساع الساحة وانفتاحها. قارَبَ الوقتُ الظهيرة والمكان كلُّه كان مغمورًا بالضوء. استلقيت على قرميد ساحة إل كامپو الذي صقلته قرون من المشاة والخيول والعربات. شعرت بدفء الأرض يتسرَّب إلى ظهري. أصغيت إلى الأحاديث العشوائية الدائرة حواليَّ. تمنَّيت لو أنني استطعت تحدُّث اللغة. كان أبي يتحدَّثها. أبصرتُ وجهه، الوجه الوحيد الذي عرفته قبل أسْرِه، عندما كان بخير وحُرًّا. ثم تذكَّرت كيف تحدَّث إليَّ في إحدى المناسبات بالإيطالية ـ جملتين أو ثلاث جمل فقط ـ وعيناه تبسمان، متلذِّذًا بعجزي عن فهمه. حيَّرني موقفه، وحقيقة أنني لم أستطع قراءته، كيف بدت أفكاره عصيَّة جدًّا على الاختراق. تمنَّيت لو أنني استطعت تذكُّر ما قاله، فمع أنني ما زلت لا أتحدَّث الإيطالية، أستطيع فهم جزء منها الآن. كثيرًا ما سافر أبي وحده. بدا أنه لم تكن لديه مشكلة قط حيال إسعاد نفسه. بيد أنني في تلك اللحظة، وأنا مستلقٍ على ظهري في ساحة إل كامپو والسماء مفتوحة فوقي، شعرت بأنني تفوَّقت عليه، بأنَّ التلميذ بَزَّ معلِّمَه.

IUSTI

المقعد

في صباح اليوم التالي أشرقت الشمس وخرجت باكرًا. هذا هو الوقت الذي عادةً ما أكتب فيه، لكن لم يكن لديَّ شعور بالالتزام في ذلك اليوم. كلَّ مرة أنجز فيها كتابًا أشعر بأنه أفرغني. لكنني لم أَخْبُرْ هذا الأمر بتاتًا أشدَّ مما خَبَرْتُه عند إنجازي كتابي الأخير، الكتاب الذي كان عن عودتي إلى ليبيا وبحثي المخفِق عن والدي. جلست مقابل كاتدرائية دومو، واجهتُها متألقة وبيضاء كالثلج في الضوء. كانت الساحة خالية. عبرتها امرأة سوداء مُسنَّة. حيَّا كلٌّ منَّا الآخر. جلست إلى جواري، محافظة على مسافة كيِّسة بيننا، وشرعت تتحدَّث بالإيطالية. سرعان ما أدركت عجزي، فأخذت تتحدَّث بكرم الغرباء ذاك، متلفِّظةً كل كلمة بوضوح، مومئةً وناظرةً مباشرة إلى عينيَّ. تردَّد صدى صوتها بسهولة في الأبنية والأرضية الحجرية للساحة الخالية، التي بدت، مع عدم وجود أيِّ شخص في أفقها، غير أكيدة من حيث الحجم، كأنها يمكن أن تكون أكبر بكثير أو أصغر حقًّا مما كانت عليه. بدت مساحتها كبيرة، لكنها في الوقت نفسه مساحة خاصة على نحو حميم مثل فِناء. ما فهمته مما أخبرتني به المرأة هو أنها في الأصل من نيجيريا وأنها تعيش في إيطاليا منذ ثلاثة

وعشرين عامًا، وقد أصبحت الآن، أخيرًا، مؤهلة للحصول على جواز سفر. أشارت إلى بناء ضخم في أحد جوانب الساحة.

قالت: «تلك هي الوزارة».

سألتُ: «ماذا ستفعلين عندما تحصلين على جوازك؟»

«سأزور بلادي» قالت، وفي أثناء الصمت الذي تلا كرَّرت، مخاطبة نفسها: «أجل، بلادي».

شيءٌ ما فيها دفعني إلى التفكير في أمي.

أردت أن أذهب إلى پيناكوتيكا؛ المتحف الذي يضم العديد من اللوحات التي أردت رؤيتها منذ زمن طويل. بينما كنت مستلقيًا على الفراش الليلة الفائتة، تمامًا قبل أن أستسلم للنوم، أحسست بدفق الإثارة ذاك الذي أدركته منذ الطفولة، عندما كنت أعرف بيقين راجف وأنا مستلقٍ على الفراش أنَّ البحر ما زال هناك وسيستمر في الوجود هناك طوال الليل، وفي الصباح كذلك عندما أصحو. نمت وأنا أتخيَّل تلك اللوحات في غرف المتحف المظلمة في پيناكوتيكا. لكن الآن، في الصباح الباكر، وأنا أجلس في الساحة قرب المرأة التي انتظرت تقريبًا طوال المدة التي انتظرتُ فيها زيارة سيينا، ما يناهز ربع قرن لتعود إلى ديارها، شعرتُ بأنه لم يحِن الوقت المناسب بعد للذهاب لرؤية اللوحات. انتظرت مع السيدة النيجيرية إلى أن فتحت الوزارة أبوابها. تمنيت لها حظًّا سعيدًا. وضعتْ يدَها على وجنتي

وشكرتني. شعرتُ ببشرتها باردة وجافة. تعانقنا وأخذت أنظر إليها حتى دخلت البناء.

مشيتُ وشهدتُ المدينة وهي تستيقظ وتُشغِل نفسها. تبعتُ عدة أشخاص من كَثَب. قلت لنفسي: إنني أقوم بهذا النشاط الغريب والسيئ السمعة لأرى كيف يتنقَّل السكان المحلِّيون في سيينا؛ لألقي نظرة على حياتهم اليومية، لأعيش، إن صح التعبير، في أثرهم. بيد أنَّ الحقيقة كانت أبسط، جسدية أكثر منها فكرية، لها علاقة بالإيقاع أكثر من الأفكار. أردت فحسب، مثل بنَّاء يشحذ إزميله على لوح خشن، أن أشحذ نفسي على لوح المدينة. تبعتُ رجلًا حتى مكان عمله. من بعد قرابة ١٥ مترًا اقتفيت أثر امرأة وابنها الصغير. عندما بلغا مدرسته، وقفتْ وقتًا طويلًا ترقبه عبر البوابة إلى أن دخل المبنى. ظلَّت هناك دقيقة أو دقيقتين، رافعة ناظريها، على الأغلب، إلى نافذة صفِّه. تبعتُها إلى عنوان آخر وانصرفتُ حينما دخلتْ بناية لا تميِّزها علامة.

في ذلك اليوم، كانت سيينا بالنسبة إليَّ حميمةً كقلادة يمكن أن يضعها المرء حول عنقه، ومع ذلك كانت معقَّدة كمتاهة. لقد حجبت عني الأفق تمامًا. بوصلتي لا تتوجَّه إلا بها، بتعاريجها ومنعطفاتها، ومناوراتها وقراراتها، بأذواقها ومقاصدها. سيينا نجمة شمال نفسها. وكما هو حال أولئك الغيورين الحريصين بدرجةٍ ما على التحكّم، كذلك بدت لي سيينا في ذلك اليوم مهمومةً بحُرِّيتي ووفائي. لم أكن قطُّ من قبل في أي مكان آخر شديدَ التصميم ومفعمًا بالنِّيَّات وقلقًا جدًّا إزاء حضوري

على هذا النحو؛ وذلك لأنني أينما التفتُّ بدت المدينة هي من يحدِّد سرعة سيري واتجاهه. فورًا خِلتُ أن بوسعي أن أمكث عمرًا هنا في هذه المدينة الأجنبية التي اشتقت إلى أن أكون فيها منذ زمن طويل ولسبب ما غامض.

لم يكن الوقت المناسب قد حان بعد للذهاب إلى پيناكوتيكا. عدتُ إلى الشقة، أكلتُ ونمتُ قليلًا، ثم بسطتُ الخريطة على المنضدة الصغيرة التي قامت بين النافذتين. قرَّرت لكي أحافظ على جِدَّة إحساسي بالمدينة أن أقصدَ كلَّ يوم حوْزَةً من أحوازها، وأغادر عبر إحدى بوابات المدينة، ثم، حالما أضيِّع مرأى سيينا أعود إليها ثانيةً. بحلول الأصيل، تركت الخريطة ورائي وخرجت أجول صوب الناحية الجنوبية الغربية. ضاقت الطرقات كأنَّ كلًّا منها يحمي منطقته الخاصة. واحدةً تلو الأخرى، انحدرت الطرقات نحو المحيط الخارجي، متلاشيةً. بلغتُ الآن سور المدينة المطل على طبيعة شاسعة. بدا الامتداد الرَّحب غريبًا ورائعًا. في تلك الأيام القليلة منذ وصولي، نجحت سيينا في جعل عينَيَّ لا تألفان الأفق. فجأةً شعرت بأنني فهمت، واستطعت أن أرى من وجهة نظر سيينا أنَّ اللا نهاية أفقٌ خانق، أنه من الملائم تمامًا نظرًا إلى طبيعة الحياة الفوضوية، تطويق منطقة ما كي نوضِّح فيها أنفسنا؛ حيث يستطيع المرء أن يقرِّر ما المهم، ما الذي يُمنَح امتيازًا وما الذي يُهمَل، ويحدِّد محاور الطرق الرئيسة ونظام الشوارع بينها. وقد بدت هذه النواحي بعض الشيء اعترافًا غير مباشر بقوة الطبيعة، بحُرِّيَّتِها وثقتها، بولعها بالضوء، بسخائها.

نظرت إلى أشجار السَّرو والزيتون، والنور المعدني على التلال. كان الجو مغمورًا بالضوء ورطبًا، وتوهَّجت السماء كأنها طُليت بطبقة خزفيَّة لامعة. وقفت هناك وقتًا طويلًا. كل ما حولي كان الصمت. ثم اقترب اثنان من أطفال المدرسة، أحدهما يتحدَّث في هاتفه النَّقَّال مقدِّمًا تقريرًا عن يومه في المدرسة، والآخر يمشي مطأطِئ الرأس مجهدًا عند صعوده التَّل حاملًا حقيبة ثقيلة على ظهره. ظهر المزيد من الأطفال خلفهما، بعضهم برفقة ذويهم، وبعضهم الآخر بلا رفقة. كانوا جميعًا يغادرون البناء المربع الكبير في أسفل التَّل. تمنَّيت لو أنني عرفتُ عائلة هنا؛ لأنَّ رفقة الأطفال وأحاديثهم ـ فكَّرتُ ـ ستساعدني حتمًا على تحسين إيطاليتي؛ هذه اللغة التي يمكنني أن أفهمها فحسب ولكنني أشعر بعائق في التَّحدُّث بها. ثم سمعت رجلًا يتحدَّث بالعربية إلى ابنه وابنته الصغيرين. بدا في مثل سني ووجهه كوجوه الأشخاص الذين كبرت معهم. ألقيت عليه السلام بالعربية. توقَّف، حيَّاني وبدا مدهوشًا ومبتهجًا قليلًا في الوقت نفسه.

قال: «من أين أنت؟»

«ليبيا، وأنت؟»

«الأردن». أخبرني أنه جاء إلى سيينا منذ ثلاثين عامًا.

تلك كانت المدة نفسها التي عشتها في لندن، فكَّرتُ.

كان شعره أسود وأجعد، مثلما سيكون شعري إذا تركته ينمو. كان اسمه آدم.

«حَبيبَيَّ»، قال متحدِّثًا إلى طفليه، «كريم، سلمى، ألقِيا التحية على عمِّكما هشام».

ابتسما ومدَّا يديهما الصغيرتين.

قال: «أتحتاج إلى أي مساعدة؟ أي شيء أبدًا؟»

قلت: «كلَّا، شكرًا لك».

«أأنت هنا للعمل؟ هل تحتاج إلى مساعدة بشأن أوراق أو تأشيرة أو ما شابه ذلك؟».

قلت باسمًا: «لا، لا».

«حقًّا، أعرف المكان ويمكنني اصطحابك، والمساعدة على الترجمة. هل تتحدَّث الإيطالية؟».

«كلَّا، لكنني أفهمها قليلًا».

«إذن يمكنني أن أذهب معك. لديَّ سيارة».

«أنت لطيف جدًّا، لكنني حقًّا على ما يرام. إنني فقط في زيارة، طالما أردت رؤية سيينا، رؤية الفن».

نظر إليَّ كأنه، مقرِّرًا أنني أخفي غرضي الحقيقي، أذعن لسِرِّيَّتي. كانت ابنته سلمى تنظر إلى شيء في يدها، لكنَّ كريمًا كان يتابع المحادثة، منقِّلًا رأسه بيني وبين والده ونحن نتحادث. والآن نظر الصبي إليَّ وتبسَّم. أشار والده إلى التَّلّ.

قال: «أترى ذلك الشارع هناك؛ حيث توجد الكنيسة؟ شقتي رقم ٩٠. اسمي على جرس الباب. إن احتجت إلى أي شيء، فعُدَّني أخًا لك هنا».

مع أنَّ هذه المشاعر ليست نادرة في المجتمع العربي، تأثَّرت بكلمات آدم، وبالنظر إلى عينيه، ووجهه، ومسلكه كلِّه، وكذلك إلى لطف طفليه، لم يخامرني الشك في مقصده من كلِّ كلمة قالها.

قلت: «لن أزعجك، لكن لعلَّنا نحتسي القهوة في وقت ما؟»

«إليك رقم هاتفي»، قال وطلب أن أقرأه مرَّة أخرى له. قال: «رائع، والآن هاتفني».

أخرج هاتفه وحدَّق كلانا إليه حتى أضاء. فورًا سجَّل رقم هاتفي وكتب اسمي كاملًا. توادعنا. صعد التَّلَّ، وكريم وسلمى وراءه حريصان على مواكبته في المشي.

مشيت في الاتجاه المعاكس. شيء ما عن اللقاء، وكيف كان عفويًّا وغير متوقَّع في الوقت نفسه، أثار تفاؤلي بوقتي هنا. استأنفت السير أسفل التَّلّ. أردت أن أكون داخل المشهد الطبيعي؛ لأعثر على طريق يقود إلى خارج المدينة، لأعبر بجميع الأبنية الجديدة التي تطوِّق سيينا وأصل إلى التلال وأقف بين الأشجار التي رسمها لورنزيتي. خرجت من سور المدينة وتبدَّل صوت الهواء ليصبح مفتوحًا وأجوف، كما عند ضغطك أذنيك بيديك بشدة وتحريرك إيَّاهما. والآن ليس هناك ظل وشعرت بالشمس تدفئ ظهري. أخيرًا، في نهاية الدرب، وصلت إلى طريق مسدود. كانت فيه بوابة. دخلت وألفيت نفسي داخل مقبرة. كانت بحجم متنزَّهِ مدينةٍ صغير.

كان لمعظم شواهد القبور صورة فوتوغرافية للمتوفى، وأحيانًا صورتان: واحدة عندما كان شابًّا، وأخرى قبيل وفاته. دُفِن العديد من الموتى إلى جانب أزواجهم، فهم في أغلب الأحيان كانوا يتبعونهم بعد عامٍ أو عامين. رحل بعض الموتى منذ عقود، والعديد منهم منذ أكثر من قرن خلا، ومع ذلك كان جليًّا أنَّ ذريتهم ما زالت تزورهم، فالقبور كانت مَصونة بعناية وتُجلب إليها الزهور اليانعة. بدت صور النسوة على الشواهد مألوفة. كانت وجوههن الوجوهَ المهمومة نفسها للنسوة اللاتي عرفتهن في طفولتي، وكذلك وجه تلك المرأة النيجيرية التي قابلتها في وقت سالف في ساحة كاتدرائية پيازا دل دومو: وجوه قلقة، وجوه تعوزها الثقة بالممكن. وقد بدا لي حينها أنَّ هؤلاء النسوة السيينيات قد ارتبن، في أثناء تصويرهن، في أن يُعمَّرن أكثر من صورهن. ينظرن إلى آلة التصوير بإذعان مُجهَد. تأثَّرتُ بذلك كثيرًا، وقد أدهشني بعض الشيء.

طريق تصطف عليه أشجار السَّرو السامقة، يمتد بين القبور. كان عليه مقعد. فكَّرت في الجلوس، لكنني واصلت التَّقدُّم. مررتُ بزوجين يمشيان الهُوينى يدًا بيد نحو المخرج. بلطفٍ ألقيا عليَّ تحية المساء، وبنبرة لطيفة أيضًا ردَدت التحية. تذكَّرت كم أحببت المقابر، جِدَّها ورسميَّتَها، وأنَّ المرء فيها دائمًا ما يُستحثُّ على التَّحدُّث بلطف واعتدال. ذهبت إلى الحافة أملًا في العثور على مشهد للبلاد المفتوحة، ربما حتى على معبر إليها. لم أتوقَّع ما رأيت. لقد تبيَّن أنني كنت طوال الوقت في الناحية القديمة

من المقبرة، مساحة صغيرة مقارنة بهذه المدارج الشاسعة التي أطل عليها من علٍ الآن: أفواج تلو أفواج من شواهد القبور. كانت أعدادها لا نهائية. أن تنظر إلى الحميمية الخاصة بقبر واحد شيء، وأن تنظر إلى شهوة الموت اللا متناهية شيءٌ آخر. أعداد الموتى تفوق أعداد الأحياء. الحاضر هو الحافة الذهبية لقطعة قماش سوداء. فكّرتُ: ما أشنع أن نكون أحياء! لقد ملأني الأمر بحماسةٍ لعِرقي وبفخرٍ كئيبٍ، بمدى شجاعتنا وبطولتنا في مواجهة الدليل القاطع على استحالة استمرار الحياة، على أنه أيًّا كان الدرع الذي نختاره، فإنَّ جميع الأشياء لا بدَّ أن تفنى.

واصلت المشي صوب الناحية الجديدة، أو الناحية التي يمكنني رؤيتها الآن. عندما وصلت إلى هناك، كان بوسعي لمس أشجار الزيتون في الطرف الآخر من السُّور المنخفض. بدت صغيرة وفضِّيَّة في الضوء. كان يمكنني الصعود بيسر والوقوف بينها، لكنني لسبب ما لم أفعل ذلك. تخيَّلت إحضار الأصدقاء إلى هنا. تصوَّرت عدم إخبارهم إلى أين نتجه، وإشغالهم بدلًا من ذلك بالخوض في مناقشة موضوع مختلف تمامًا حتى يكون عليهم أن يتعثَّروا بالمقبرة مثلما حدث لي تمامًا، ليس بدافع الرغبة في إزعاجهم، بل في الواقع لمشاركتهم شعور الاكتشاف نفسه. ثم أدركت كم بدت مُروِّعةً تلك الفكرة.

بغتةً شعرت بأنَّ أحدًا ما يقف خلفي مباشرةً. التفتُ ووجدت مقعدًا مدسوسًا يواجه المشهد الطبيعي. كانت الشمس الجانحة للغروب تضيئه وكان له ملمحٌ غير عادي، ملمحٌ خاص

ولكن بمشهد شامل مفتوح على البلدة. مكانٌ ملائمٌ للنظر بعيدًا، فكَّرتُ، مكانٌ ملائمٌ للاختباء، مكانٌ ملائمٌ للبكاء. جلستُ وتمنَّيتُ ألَّا يُقدِم أحد أبدًا على إزالة هذا المقعد، وأن يبقى هناك إلى آخر الزمان. في جانبٍ واحدٍ منه كان هناك ثلاثة أحواض حجريَّة كبيرة. ماءٌ للأزهار.

«أدلّة»

سجَّلت في دورة لتعلُّم اللغة الإيطالية. قلت لنفسي: إنه حَريٌّ بعقلي أن يُشْغَل بالتَّعلُّم؛ فهو يكابد ذلك التحرّر المتحمّس والكئيب الذي يعتري المرء عندما ينجز كتابًا ولمَّا يبدأ بالآخر. وكلَّ صباح في الأيام التالية كنت أمشي إلى المدرسة، أصعد إلى الطابق العلوي وأجلس في فصل دراسي ساعتين. كانت الغرفة متوسطة الحجم لكنَّ سقفها عالٍ جدًّا. كانت لها نافذة واحدة فقط، لم تكن كبيرة جدًّا، وتطل على نافذة أخرى بالحجم نفسه تعود إلى البناء المقابل، كوجهين يرنو أحدهما إلى الآخر بصمت. على إفريز النافذة عبر الشارع اصطفَّت أُصص زهور مُعتنًى بها عنايةً جيدة. في معظم الأيام عُلِّقت تحتها ثياب على حبل غسيل. حميميةٌ في الهواء الطلق. سطوع ضوء النهار كان يعني أنَّ تلك النافذة، مغلقة كانت أم مفتوحة، لم تكشف سوى القليل جدًّا مما بداخلها. ليس هناك شيء مثل تعلُّم لغة جديدة يمكنه أن يذكِّرك بكيفية تمكُّن العين من أن تكون خفيفة الحركة وطليقة، وكيفية تمكُّن اللسان من أن يكون عنيدًا وأخرق. في منتصف حصتي الثالثة، عندما أخذت الكلمات الجديدة تنهال عليَّ في تتابع سريع، هالني الأمر وكدتُ أفرُّ هاربًا. بدا الأمر كأنني اصطدمت بحائط. مضى ذلك، يجب أن أتذكَّر هذا، قلت لنفسي.

أُطلِق سراحي ظهرًا، رأسي يوجعني، فلم يكن من الواضح تمامًا لماذا كانت التجربة مزعجة جدًّا. لعلَّ تعلُّمَ لغة جديدة تذكيرٌ لنا بعجزنا ذات مرة عن قول أي شيء أبدًا، بانعدام الوسيلة التي تعيننا على نقل شعورنا بالجوع أو البرد أو الحيرة فحسب، وبعض ذلك الكَدَر يبقى فتُحييه مناسبات العجز عن التعبير. لكن لا بد أنها أيضًا تجربتي الخاصة في اضطراري إلى الهجرة في سن الحادية عشرة من لغتي الأم؛ العربية، إلى الإنجليزية. وإذا كنتَ قد أقدمتَ على تحوُّل كهذا ذات مرَّة، فإنَّ أي تشويش آخر يمكنه أن يمثِّل خطرًا ماحقًا.

المعلِّمة اسمها صابرينا، في الحال راقتني ومن دون أن أطلب إذنها سرعان ما أخذت أدعوها صابري، ليس فقط لأنه كان اللقب الذي سمعتُ أحدَ زملائها يدعوها به؛ لكن أيضًا لأن حيًّا في بنغازي أحبُّه كثيرًا يحمل الاسم نفسه؛ وكذلك لأنَّ كلمة «صبري» العربية تحمل ضمير الملكية من مفردة «الصبر». كانت من كالابريا التي تبعد عن سيينا تقريبًا قدر ما تبعد عن ليبيا، ومن ثم فورًا شعرنا بتحالف أولئك القادمين من الجنوب، بتقسيمٍ وترسيمٍ هما حقيقيان وقويَّان في إيطاليا. اصطحبتني للمشي. كنت الطفل الذي طُلب إليه وصف كل فعل: "*Stiamo scendendo le scale*"، (إننا نهبط السلالم)، "*sto aprendo la porta*" (أنا أفتح الباب). اصطحبتني إلى سوق المزارعين. ما أجمل وجوههم وأمْيَزَها! بارزة بِسِماتها وبمدى شبهها بتلك الوجوه في اللوحات التي كنت أنظر إليها: أنوف طويلة مستقيمة، أفواه وعيون رقيقة. بعد ذلك

جلسنا في مقهى في ساحة إل كامپو تحت الشمس. تحدَّثنا عن برترَند رَسل ولودفيج ڤِتجنشتاين اللذين تخصَّصت صابرينا في أعمالهما عندما كانت تدرِّس فلسفة الرياضيات في جامعة سيينا. أشارت إلى بناءٍ مؤقَّت في الساحة بدا مثل كوخ.

قالت: *Una baracca*

أبهجني سماع الكلمة المألوفة. كنت حتى ذلك الحين أحسب أن «بَرَّاكة» كلمة ليبية على نحو فريد، ومعناها «كوخ» أو «كشك». إنها بدلًا من ذلك واحدة من كلمات إيطالية عديدة ـ مثل «توتا»، «مرشا بييدي»، «كوجينا»[1] ـ وجدت طريقها إلى اللهجة الليبية إبَّان الاستعمار الإيطالي الذي دام ثلاثة عقود ونصف عقد في النصف الأول من القرن العشرين.

تابعت صابري: «تبيع *frittelle*، كُرات من دقيق الأرز مع قشر البرتقال تُقلى ثم تغطى بالسُّكَّر. ستبقى البرَّاكة قائمة في شهر آذار فقط»، أضافت قائلة: «حتى تاريخ ١٩». ثم بعد صمت آخر قالت: «١٩ من آذار هنا هو عيد الأب».

ألجمتني المصادفة لحظةً. ثم سمعت نفسي أقول: «فريتلّله للأب. ما أجملها من فكرة!» لم أقُل لها إنني فقدت أبي في آذار. لم أقل لها إنني بلغتُ مؤخرًا نهاية بحثي ولم أجده بعد. حتى إنني لم أقل لها إنني فقدته. ثم، لم أعرف ما أقول، فسألتها:

«ماذا عن أبيك؟».

---

(١) Tuta: بدلة رياضية، Marciapiede: رصيف، Cucina: مطبخ.

لم تُجِب. لم أستطع رؤية عينيها تحت نظارتها المعتمة. عضَّت شفتها السُّفليَّة. عزمتُ على ألَّا أقول شيئًا.

قالت أخيرًا وبكت بهدوء: «لقد توفي منذ عام تمامًا». همست: «أنا آسفة. لا أدري لماذا أبكي».

قلت: «خبِّريني عنه».

قالت: «كان لطيفًا وذكيًّا. حفظ عن ظهر قلب مجلَّد (الجحيم) لدانتي كاملًا».

قلت: «يا له من أمر مُروِّع له!».

ضَحِكت.

تحدَّثنا بعفويَّة أكبر الآن، وفي أشياء أقلَّ أهميَّة. ثم جلسنا بصمت بدا مَشُوبًا بشيءٍ من الحزن الموارَب، كأنَّ الوقت نفسه كان عبئًا يجب أن ينوء به المرء بارتياب وبإظهار هادئ للندم في حال قرَّر القدر مضاعفة العبء. توادعنا.

مشيت في المدينة وقتًا طويلًا، ثم جلست في المقهى المحلي مع جعة ونسخة من صحيفة اليوم التي بدأت سلسلةٌ من المقالات فيها عن العنف في بلادي تُبيِّن كيف أنَّه، إن كنتُ قد فهمت فهمًا صحيحًا، «حتى الولايات المتحدة تقرُّ بأهمية دور إيطاليا في التخطيط لعمليات الغرب ضد داعش في ليبيا».

ذهبتُ إلى البيت ووجدت مكالمة فائتة من آدم؛ الرجل الذي قابلته أمام المدرسة في طريقي إلى المقبرة. سجَّلته في هاتفي باسم «آدم من سيينا». هاتفته. بعد أن تبادلنا التَّحيَّات سألني عمَّا

إذا كنت سأوافق على أن نكون «غير رسميَّين» في علاقة أحدنا بالآخر من الآن فصاعدًا. فاجأني الطلب، بمدى غرابته، لكن أيضًا بمدى صدقه. ضربنا موعدًا للقاء في اليوم التالي. كان عليَّ أن أزوره؛ لأنه بحسب قوله: «لماذا نحتسي القهوة في الخارج في حين يمكننا احتساؤها في راحة بيتي؟».

ذهبت لشراء مواد البقالة لإعداد العشاء. أمور كثيرة هنا كانت مألوفة لي: طريقة معاملة بعض الناس بعضهم الآخر، عواطفهم الصريحة، الفلفل المجفَّف المعقود في حُزَم، البسكويت ببذور الشَّمَر الذي يطابق بسكويت طفولتي في ليبيا، الحذر من إنفاق المال، اعتزاز المرء بوطنه وطعامه، أناقة بعض النساء ورسميَّتهن الدافئة، اعتداد بعض الشباب الزائد بأنفسهم، أناقة كبار السن الحازمة، الطريقة التي ينظر إليَّ بها بعض الرجال في منتصف العمر وكيف نتبادل نظرات الاعتراف والتقدير، الساعات بعد الغداء، الأصوات والصمت وصوت الصمت، الجنس على سطح كل شيء، الهشاشة، وطريقة تورُّد الوجنات، وحقيقة أنَّ المرأة التي ابتعت منها الصحيفة، والخبَّاز، والبقَّال، كلهم يوقفونني كلما رأوني حاملًا مشترياتي في طريقي إلى البيت ويسألونني عما أخطِّط للطهي وكيف سأطهو، ويُبدون حماستهم للمساهمة بأفكارهم.

يضم هاتفي آلاف الساعات من الأعمال الموسيقية التي جمعتها على مدى الأعوام. وصلته بجهاز المُشَغِّل الصوتي في الشقة وجعلته يبث المقطوعات بلا ترتيب وأنا أطهو.

كنت على وشك إعداد الخرشوف الأرجواني الصغير الذي كان في موسمه، بالطريقة التي اقترحها البقَّال: اقطع جوفه إلى نصفين واطهِه ببطء في زيت الزيتون والثوم والزبدة، أضِف الملح والفلفل الأسود ولكن فقط في النهاية، قبل دقيقتين من التقديم، «وإلا قضيت على النكهة». كان التسجيل الأول عبارة عن قطعة موسيقية قصيرة على البيانو لجورجي لِجيتي. تلاها لطفي بوشناق مغنِّيًا «ارتجال» في عرض حي في برلين. ثم حمزة علاء الدين عازفًا على العود بإصرار غير عجول. والآن سوناتا لشوبان في عزف لعازفة البيانو مارتا أرجيريتش. فرانشيسكو دو جريجوري مغنِّيًا «Niente da capire». تسجيل نادر لأغنية قديمة لغواصي اللؤلؤ البحرينيين نسيت أنني أحتفظ به. سجَّله عالم فرنسي متخصِّص في الموسيقى العِرقية في ستينيات القرن العشرين. يمكنك سماع صوت البحر في الخلفية. تخيَّلت الرجال العراة الصدور وهم يصطفون على جانبي القارب الخشبي الصغير المفتوح، وفي الوسط يقف الفرنسي حاملًا لاقط الصوت، في حين يعلون جميعهم ويهبطون مع الماء. ثمَّة شيء متوهِّج في أصواتهم. يغنُّون للحظ السعيد، يغنُّون للجَلَدِ والبَسَالة. لكن عندما تعلو أصواتهم أخيرًا تعلو بعشقهم لله. لقد نسيت كم كان ذلك مؤثِّرًا. ثم فجأة سمعتُ ديانا تتحدَّث بوضوح، وهي تقرأ فقرة من كتابها «أدلة»؛ دراسة فوتوغرافية صوَّرت فيها مواقع زُجَّ فيها معارضون ليبيون، أو عُذِّبوا أو اغتِيلوا، مصوِّرةً فوتوغرافيًّا ما تبقَّى من أدلة في محيط هذه الأماكن التي وقعت فيها أحداث

رهيبة. لم أعرف أنها بحوزتي في هاتفي ولا كيف وصلت هناك. أعرف النص جيدًا ولم تكن لديَّ نيَّة في الرجوع إليه أو إلى ما يحويه، لكن أدهشتني المفاجأة الجميلة لصوت زوجتي، وكيف بدا واضحًا على نحو جميل، كيف نَطَقَت كلَّ كلمة بدقة رقيقة وعاطفة هادئة، كأنها تهمس بها في أذني، أو على نحوٍ أدقَّ، في أذن الرجل الذي لم تقابله قطُّ والذي إليه وُجِّه النص؛ أبي:

عاشت زوجتك هنا بمفردها معظم السنوات العشرين السالفة. لديها عادة تبديل موقعَي صالتَي المعيشة والطعام كلَّ بضعة أشهر. كلَّ مرة أزورها فيها يكون التنظيم مختلفًا قليلًا. ولكن مع كل تغيير من هذه التغييرات يبقى مقعد، مكان مُهيَّأ لك على رأس الطاولة، منتظرًا عودتك، كأنك بمعجزة ما ستدخل عبر الباب. أتخيَّلك خفيفًا ورشيقًا، تضع مفاتيحك بجانب الباب، مُحيِّيًا الخادم باحترام. أتخيَّل الرجال وهم يكفُّون عن الحديث، منتظرين أن تتحدَّث، وزوجتك تحرص على أن يكون كلُّ شيء كما تُحبُّ أنت، سَلَطَتُك جيدة التَّتبيل وطازجة، قمصانك مكويَّة، أوراقك متروكة دون إزعاج.

أقود السيارة في ضواحي المدينة، في طرقات جديدة بُنيت منذ أن اختُطِفْتَ. حفيدك الأول، جاب الله؛ ابن أخ زوجي، الذي سُمِّي تيمُّنا باسمك، أتى معي. نسير معًا على الكثبان، يحمل حامل آلة التصوير قبل أن أطلب إليه ذلك، ويشير إلى الظلال في الرمال مدركًا أنَّ عينِي تتجه إلى هذا النوع من الأشياء. يأخذ آلة التصوير من يدي لإغاظتي، ويرفعها فوق رأسه بعيدًا عن متناول يدي، إنه يزداد طولًا الآن.

وجد زوجي منديلًا ورقيًّا في أحد جيوب معطفك القديم، شيئًا كان ينبغي رميُه، ولكن لأنك رحلت فهو عزيز علينا. أخاف لمسه. صوَّرتُه، وقد أردته أن يكون أكثر مما هو عليه؛ ليستدعي حضورك، لكنَّ كلَّ ما أراه في الصورة المحمَّضة منديلٌ ورقي متغضِّن وقديم. أُلقي بالصورة جانبًا.

لزوجي وشقيقه الأقدامُ النحيلة الطويلة نفسها، الأصبع الثانية للقدم أطول من الأصبع الأولى. أعلم أنهما يشبهانك أنت في هذا؛ لأنَّ قدمَ أمِّهما مسطَّحة، بأصابع ممتلئة ناعمة، وفي تتابع، كل منها أقصر من سابقتها. أرفع بصري إلى كتبك، وقد أُبقيت مستقيمة على الرفوف، تحظى بالاعتناء، يُنفَض عنها الغبار بتفانٍ، لكنها لا تُفتَح ولا تُقرَأ. ثمَّة أشياء لا يمكن الاحتفاظ بها في مكتبة رجل. أتساءل كيف كان سيبدو الأمر لو عرفنا ذلك الجانب في شخصيتك الذي قاد رجالًا آخرين، ولو كنتَ قد نجحت، فكيف كنتَ ستعامل المعارضة؟ أتساءل كيف ستنادي زوجي باسمه؟

ذات يوم أعود من الصحراء. حفيدك الثاني؛ طارق، يفكِّك سمَّاعات المُشغِّل الصوتي القديم. كلُّ شخص في العائلة يقول إنه الأشبه بك بين جميع الأحفاد. طالما كان المفضَّل عندي، وهذا شيء حاولت إخفاءه لكنني أخفقت. يفكِّك القرص الدَّوَّار إلى قطع صغيرة لا حصر لها تغطي الأرضية. أخشى أن ينتابه الضجر فيتركها للآخرين لجمعها، لكنه بمثابرةٍ ينظِّف كلَّ قطعة ويعيد جمعَ أجزاء المُشغِّل الصوتي معًا مرة أخرى. يقوم بتوصيله. إنه يعمل ـ دون تشويش ـ ومستوى الصوت مناسب تمامًا. تتناول زوجتك مُعلِّي الصوت وتشرع في الغناء، ثم تتوقَّف فجأة. تدمع عيناها

ثم تتحدَّث. أوَّل شيء تقوله هو: «زوجي هو جاب الله وقد اختُطِف. لقد اختفى». تقول ذلك كأنَّ جمعًا غفيرًا هناك، بيد أنه لم يكن من أحد هناك في البيت سوانا ـ حفيديها وزوجة ابنها ـ ليسمع صوتها المُعلَّى.

أصغيتُ إليه حتى النهاية دون أن أترك لحظةً الأعمال العديدة التي تضمَّنها إعدادُ وجبتي. المزيد من التسجيلات تلا: سڤياتوسلاڤ رِكتر، ماكسين سلِڤَن، شهرام ناظري، جون كولترين. عندما صار الطعام جاهزًا، أصْمَتُ الموسيقى، ولم أشعر برغبة في الأكل. بدا الخرشوف والمعكرونة اللذان أعددتهما كأنهما أُعِدَّا لرجل آخر. فكَّرت في الخروج طلبًا لبعض الهواء النقي، لكنَّ قدميَّ كانتا متعبتين، وبدا جسدي كلُّه مجرَّدًا من الإرادة. جلست على الكرسي واستسلمت للنوم بضع دقائق. عندما أفقت، لم أعرف أين كنت. ثم أحضرت الطعام دون إعادة تسخينه وأكلت أمام التلفاز. كانت إحدى القنوات تعرض مقاطع من «تريپوليتانيا»، فِلم وثائقي سُجِّل في عام ١٩٣٩، عندما كانت ليبيا ما تزال مستعمرة إيطالية. يُظهر الفِلم القديم الإيطاليين في شوارع طرابلس وهم في أبهى حلَّة في يوم الأحد. حتى في فِلم بالأسود والأبيض استطعت أن أميِّز الخصيصة الساطعة لضوء طرابلس، وهو يغسل كلَّ ما يلمسه، طامسًا الأشخاص والأشياء من المشهد. تركِّز آلة التصوير على صبي إيطالي صغير يلعب ألعاب الحرب، مُعبِّئًا صواريخ متخيَّلة ومطلقًا إيَّاها في حين يعبس وجهه الممتلئ بطريقة مسرحية. إنه جادٌّ في جهوده للظهور بمظهر المتوعِّد. أتساءل: كيف آل به

الحال؟ بقميصه الأبيض وربطة عنقه السوداء يبدو مثل موظف من نوع ما. شعره المسرَّح بصرامة جانبيًّا يلمع حينما يتحرَّك كأنه خوذة سوداء. ثمَّة فرصة ضئيلة لأن يكون على قيد الحياة اليوم، فكَّرتُ. أعقب الفِلمَ التاريخي مناقشة مائدة مستديرة بين معلِّقين إيطاليين يتحدَّثون بلا نهاية عن الاضطرابات الحاليَّة في ليبيا. كان هناك القليل من المعالجة النقدية للقضايا، عاطفة التاريخ وعاطفة الحاضر فحسب.

حارسات المتحف

كان معظم قاعات العرض في پيناكوتيكا خاليًا. من حين إلى آخر، ظهر سائحون أو مراهقان لا يفلت أحدُهما يدَ الآخر، ويجولان بسرعة كبيرة إلى درجة أن المرء يستطيع، دون عناء شديد، حبس أنفاسه إلى أن يعبرا. كان الحضور البشري الدائم الوحيد هو حضور حرَّاس المتحف. كلهم كانوا نساء تقريبًا، وبَدَوْن يتشاطرن شيئًا أساسيًّا، كأنهن كنَّ جزءًا من الجسد العقلي نفسه، يربطهن الخيط العاطفي نفسه. لعلَّها كانت عزلتهن هي ما جعلهن يظهرن على هذه الشاكلة، أو لعلَّ حرَّاس المتاحف جميعهم، مهما كانت صالاتها هادئة أو مزدحمة، يشعرون بأنهم وحيدون، إمَّا واقفون وإمَّا جالسون، عادةً عند عتبة ما، ويقضون أيام عملهم يراقبون غرفًا تفرغ باستمرار؛ حيث يأتي الناس قبل أن يستأنفوا الذهاب إلى أماكن جذب أخرى أو إلى تناول الغداء أو إلى مواصلة حياتهم فحسب. ألا يبدو دائمًا أنَّ هؤلاء الأشخاص، وعبر التقاسيم الوطنية، في جميع متاحف أنحاء العالم، يتشاطرون الشكوى الخاصة نفسها كأن بقيَّتَنا خذلتهم؟ إنهم يبدون لي كائنات روحيَّة، حرَّاسًا واقفين عند بوابة تحوُّل غامض لكنه مهم. ولعلَّ هذا يتيح لهم بلوغ ما يظل لبقيتنا محجوبًا، حقيقةٍ تتعلَّق بالطبيعة العنيفة لتشتُّت أذهاننا. ربما يكون هذا، بغض

النظر عن أرقام الحضور المتزايدة التي تتباهى بها الإدارة، والتي يستطيع حرَّاس المتحف رؤيتها بعيونهم، قد أقنع الحرَّاس بأنهم على متن سفينة غارقة. تبدو وجوههم وأجسادهم الخاملة كأنها تنتمي إلى أرواح مثقلة بعمل مستحيل. إنهم يدركون أفضل من أي شخص آخر أنهم لا يستطيعون حماية اللوحات حماية كاملة، وأننا نحن العامة سنختلسها، ليس بأخذها فعلًا من على الجدران والهروب بها، بل بالأصحِّ من خلال أكثر الإيماءات خفاءً.

لم أدرك هذا من قبل على نحوٍ أحَدَّ مما أدركته في پيناكوتيكا. في أول أصيل لي هناك، ببساطة لم أعرف من أين أبدأ؛ ولذا جلت حول المكان بسرعة ماكثًا ثواني معدودة أمام لوحات اقتضت شهورًا وأحيانًا أعوامًا لإنجازها، والله أعلم كم من الوقت لتخيُّلها، ونجت من ستة أو سبعة أو ثمانية قرون من المآسي الإنسانية والكوارث الطبيعية. لم أفترض أنَّ السيدات اللاتي يحرسن القاعات يُعِرن هذه اللوحات اهتمامًا ـ إنهن قطعًا غير ملزمات بهذا ـ لكنهن على أقل تقدير لا بد أن يكنَّ متحمِّسات للوحات لمصلحة شخصية، ليس فحسب لأنَّ أسباب معيشتهن تقوم عليها، بل أيضًا لأنَّ هذه اللوحات هي رفقتهنَّ الوحيدة، ومن ثم، سواء أحملن لها تقديرًا جماليًّا أم لم يحملن، فلا بد أنها أصبحت مع مرور الزمن جزءًا من حياتهن، مشارِكةً في إحساسهن بتقدير الذات وفي رؤيتهن للواقع. قد تكون علاقتهن بالفن ثقافية وقد لا تكون، لكنها قطعًا علاقة عملية. ولديَّ ثقة بالحضور المادي للأشياء، أكثر من ثقتي بالتجريد الفكري. أحسب أنَّ شيئًا

ما في غرفة ما من شأنه أن ينتزع تأثيرًا لا يتوقَّف على ما إذا كان قاطنو تلك الغرفة ينخرطون في ذلك الشيء أم لا، أو حتى إذا كانوا يولونه أدنى اهتمام. لقد كان مونتين محقًّا في اعتقاده أنَّ حضور كتبه حوله بذاته كان له أثر في عقله وشخصيته، أنَّ توافرها الصبور جعل أفكارًا وأساليب معينة في التفكير ممكنةً أو أرجح. لا يخامرني الشك في أنَّ الأمر ذاته يحدث مع حارسات المتحف في پيناكوتيكا.

غادرت المكان في منتصف الأصيل. كان يومًا جميلًا، الشمس مشرقة والسماء مفتوحة وصافية كما كان بحر طفولتي، البحر الأبيض المتوسط الجنوبي، في الأيام الهادئة. ابتعت بعض «الفريتلّله» من «البرَّاكة» في ساحة إل كامپو ومشيت. أردت أن أسمع شدو الطيور، ففكَّرت في العودة إلى المقبرة لأرنو إلى الحركة الرقيقة لأشجار السَّرو ولأزور الموتى، أهل هذه المدينة القدماء، الغرباء جميعًا.

بعد دخولي المقبرة بمدة وجيزة عندما خلتُ أنني الوحيد هناك، لمحت عائلة: رجلًا وزوجته وابنتهما. كانوا منحنين ويعملون بجد، ينظفون شاهدة قبر، ويسقون الزهور حولها. بدت الابنة في نحو الثانية عشرة من عمرها. أدركتُ شيئًا في عاطفتها الهادئة نحو أبويها. كان الأمر كأنَّ هيئة وقفتها تقول: «أعلم أنني أفعل الشيء الصحيح وأنا سعيدة بفعل الشيء الصحيح». أبصرت هذا كلَّه في جزء من الثانية؛ لأنني في اللحظة التي وقعت فيها عيناي عليهم شيء ما دفعني إلى أن أشيح بنظري. بتعبير جيرارد

مانلي هوپكنز، شعرت بأنه عليَّ أن أملك قياد عينَيَّ. تمنيت ألَّا يروني، أنا المحزون بلا قبر، المتجه إلى مقعده السِّرِّيِّ المُندَسِّ بعيدًا لكن المطل على مشهد مفتوح على الوادي؛ ليجلس بضع لحظات ويصغي إلى العصافير. أدركت حينها أنني ما جئت إلى سيينا لرؤية اللوحات فحسب. لقد جئت أيضًا لأحزن وحدي، لأتأمَّل الأرض الجديدة ولأعرف كيف يمكنني استئناف الطريق من هنا.

مكتبة
t.me/soramnqraa

الشريط الأزرق

ابتعتُ سلَّةً من التين وبضعة كتبِ أطفال ومشيت إلى حيث التقيت آدم أوَّل مرَّة. من هناك واصلت طريقي صعودًا في الاتجاه الذي رأيته يسلكه متبوعًا بطفليه كريم وسلمى. انعطفت قرب الكنيسة وبحثت عن الرقم ٩٠ مثلما أخبرني. عند مدخل البناء كان هناك على الأقل عشرون جرسًا، كلٌّ منها مصنوع من نحاس مصقول وبجانبه حامل الاسم. بحثت أعلى القائمة وأسفلها أكثر من مرَّة ولم أجد اسمه في أي مكان فيها. سألت نفسي عمَّا إذا كنت قد تذكَّرت رقم بيته خطأً، لكن الرقم كان هناك، في المنتصف أسفل العمود الأوَّل من الأجراس. ضغطته ولم يحدث شيء. ضغطته ثانيةً وانتظرت نحو دقيقة. فكَّرت في الاتصال، لكنني بدلًا من ذلك عزمت على المشي قليلًا والعودة بعد نصف ساعة لأعاود الكَرَّة، فقد كنتُ دقيقًا في الموعد. غير أنني قبل أن أبلغ نهاية الشارع سمعتُ اسمي ورأيتُ آدم يغذُّ السير خلفي.

قلت: «آسف، أبكرت بالمجيء».

قال: «لم تبكر بالمجيء. كان ينبغي أن أنبِّهك بشأن المدة التي يستغرقها الصعود. إنه بناء كبير ونحن نقطن تمامًا في الطابق العلوي. لا يوجد مصعد». قال آخذًا بيدي وسائرًا بقربي: «ليس لأي من الأبنية في سيينا مصاعد؛ ولذلك لا بدَّ أن نَمُدَّ جميعًا يد

العون في حمل حاجات البقالة، ولا سيَّما لكبار السن». تنفَّس تنفُّسًا عميقًا وقال: «أنا سعيد جدًّا بمجيئك».

في الداخل، كان البناء مظلمًا والهواء باردًا. قادني عبر رواق طويل. لم تألف عيناي الظلام؛ ومن ثمَّ بمشقَّةٍ أدركتُ إلى أين كان يقودني. استطعت فقط رؤية العوارض الخشبية المزخرفة التي تغطي السقف العالي. استطعت سماع ضحك أطفال، ثم رأيت سلمى تعدو خلف شقيقها حول فِناء زاخر بالضوء. لأنَّ كريمًا كان يكبرها بعام أو نحو ذلك، لم يواجه عناءً في التَّملُّص من قبضتها. كان يبتهج كلَّ مرة تدنو منه. يفلت قهقهة سأعرف أنها ضحِكُه الخاص، ضربٌ من طقطقة رقيقة تتعاقب بسرعة لكنها متلألئة، كأن البهجة تشعل نارًا بداخله. ركضا نحونا وتناوبا على مصافحة يدي، ووجهاهما محمرَّان من العَدْو، وبدوا سعيدين برؤيتي ثانيةً، وهو ما أدهشني، نظرًا إلى أنهما طفلان ومن ثمَّ لم يتقنا بعد حِيَلَ التظاهر الاجتماعي. ارتقينا سلالم عدَّة، وكريم وسلمى يتبادلان الأماكن حتى يتمكَّن هو من أن يكون في المقدِّمة ثم تعدو هي متسلِّلةً أمامه. وأحيانًا يعكسان الاتجاه ويعدوان نازلين. تُرك باب الشقة مُواربًا. دخلنا غرفة مستطيلة طويلة. في أحد أطرافها كانت هناك مائدة طعام كبيرة بثمانية مقاعد، وعلى الطرف المقابل خزانة كتب في وسطها تلفاز كبير الحجم. بين هذين الطرفين وُضِعت أريكة وكرسي أمام الحائط العمودي الذي يواجه المطبخ المفتوح. كان التلفاز مُشَغَّلًا، وقد ضُبِط على قناة أخبار عربية. رجل عجوز كان جالسًا على الكرسي ينظر شَزْرًا إلى التلفاز، وبين أصابعه الطويلة النحيلة تشتعل سيجارة. لم يلاحظنا ونحن ندخل. عرَّفني

آدم إلى زوجته نُهى التي كانت تطهو في المطبخ. ألقت عليَّ السلام بودٍّ صادق غير متكلَّف.

قالت: «إني أحذِّرك، ستأكل ما نأكله عادةً؛ ولذا لا تتوقَّع الكثير».

عندما أبديت بعض المقاومة للبقاء لتناول العشاء قال آدم: «ابقَ وكُلْ معنا»، ولمَّا لم أُجِب في الحال أضاف: «فلنحتسِ القهوة أولًا ثم يمكنك أن تقرِّر. تعالَ، دعني أعرِّفك إلى والدي العزيز». وضع آدم يده على كتف الرجل العجوز، ورفع صوته صائحًا: «أبي حبيبي، هذا صديقنا هشام مطر من ليبيا».

نظر إليَّ الرجل، جافلًا بعض الشيء. ثم رقَّت عيناه. جلست إلى جواره. عانقني وقبَّلت جبهته.

قال: «مرحبًا بك يا بنيَّ».

لم أدرِ ما أقول. ثم سألت عن حاله.

قال: «لأصدقك القول، لست بحال جيدة تمامًا». تحدَّث ببعض الصعوبة، متلعثمًا في كل كلمة بمكابدة كبيرة، وفي الفجوات الفاصلة بين هذه الكلمات الثمينة كانت عيناه تجولان وتحدِّقان، كأنه يأمل أنَّ شيئًا هناك في منتصف المسافة قد يأتي لنجدته.

جلس آدم في الجانب الآخر إلى جواري، فأصبحتُ بين الابن وأبيه. قال برفق: «أُصيب بسكتة دماغية، لكنه أفضل حالًا الآن». ثم قال لكريم الذي جلب كتابًا من كتبه المفضَّلة وكان يَهُمُّ بإطلاعي عليه: «أليس هذا هو الحال يا كَرَمِي؟».

أحببت هذا التحريف غير المعتاد للاسم. استخدم آدم اللَّقب «كرمي» لاسم كريم، وهو يعبِّر عن الكرم والكرامة في الوقت ذاته.

كرَّر آدم: «أليس جدُّك الحبيب أفضل حالًا منذ أن أتى لزيارتنا؟»

هزَّ كريم رأسه موافقًا، والتجأ إلى حضن جدِّه وتبسَّم تبسُّمًا عريضًا والعجوز يقبِّل عنقه. انضمَّت سلمى، كأنما كان هناك اتفاق على أنَّ مشاعر كهذه ينبغي توزيعها بالتساوي. وقف كريم الآن إلى جانبي، يده على ركبتي، يطالع معي الكتاب الذي ناولني إياه.

قلت: «عمَّ يتحدث الكتاب؟».

قال متردِّدًا: «عن قطة».

لغة كريم العربية مبتدئة. كان بين الحين والآخر ينظر إلى أبيه ويقول الكلمة بالإيطالية. «قطة تضيِّع طريقها وتقع في كثير من المتاعب».

قلت: «أهي متاعب جميلة؟».

ابتسم، نظر إلى أبيه، ثم أجاب: «أجل، متاعب جميلة جدًّا».

قلت: «أنا مسرور جدًّا بأنك تحب الكتب؛ لأنني أحضرت لك واحدًا»، ناولته إياه.

صاحت نهى من المطبخ: «ماذا نقول يا حبيبي؟».

وردَّد كريم كلمات الشكر المعتادة.

سألت الصبي إن كان بقدرته مساعدتي على فهم سيينا على نحوٍ أفضل. قلت: «مثلًا، كيف تعمل الكونترادا؟».

قرأتُ عن الكونترادا السبع عشرة، أي المناطق أو الأحياء التي تتكوَّن منها المدينة، لكل منها عمدةٌ وهيئةٌ إدارية وموازنةُ بلديةٍ خاصةٍ بها. تتنافس في «پاليو»، وهو سباق الخيل الذي يُنظَّم كلَّ عام في الـ٢ من تمُّوز ومرَّةً أخرى في الـ١٦ من آب في ساحة پيازا دل كامپو. شهدتُ في إحدى نُزَهي ثُلَّةً من حاملي الأعلام المراهقين منتبذين طرفًا مسدودًا شكَّله زُقاقٌ مُنحَنٍ بشدَّة على نفسه، وكانوا يتدرَّبون من أجل العروض التي تُقام قبل السباق. الطَّبَّال الذي سمعت قرْعَه من بُعْد بضعة شوارع، كان يقرع بإيقاع متزن وثابت. كان رفاقه يسيرون ببطء داخل دائرة وخارجها في حين يديرون سواري أعلامهم في حلقة كبيرة فيتموَّج الحرير المرفرف وينتفخ. ثم فجأة أخذوا يطوِّحون بالسواري بطريقة عمودية عاليًا في الهواء لتسقط قطع القماش ملتفَّةً حول سواريها كأنها مذعورة وحذرة. كنت قريبًا بما فيه الكفاية لأسمع هَسيس الريح حول الرَّايات. غالبًا ما كان الصبية يخطئون فتسقط السواري مقعقِعةً على الأرض المرصوفة بالحصى، لكن لم يبدُ أنَّ ذلك يعوق محاولتهم مرَّةً أخرى. لم أقف طويلًا؛ فقد كان هناك شيء في العرض يبدو خاصًّا. كان ماورو؛ مدير معهد اللغة، حامل علم في صغره. وقد أمضى هو الآخر شهورًا يتدرّب. أخبرني بوجه بشوش بأنَّ حَيَّه «تور» كسب سباق تمُّوز في السنة قبل الماضية. أخذ يصف كيف ظلَّت هذه المناسبة القديمة؛ الپاليو، الحدثَ المركزي في المدينة. «العام كلُّه منظَّم بناءً عليه». عندما عبَّرت عن استيائي من افتقار الحدث إلى الرُّوح الرياضية، ومن كيفية السماح على سبيل المثال للفرسان بأن يضرب بعضُهم بعضًا

بالسِّياط وبالقيام بضروبٍ شتَّى من الأفعال التي لا توصف من أجل الفوز، نظر إليَّ ماورو فحسب وقال: «لكنَّ الپاليو ليست رياضة، إنها حرب». وتابع موضّحًا أنه لا يستسيغ العنف والفساد اللذين غالبًا ما يحيطان بالسباق، لكنّه يعتقد أن السباق يخدم غرضًا مهمًّا في المدينة. إنه، بحسب ماورو، السبب الرئيس وراء كون سيينا آمِنة على نحوٍ استثنائي. «لا أتذكَّر آخر مرة تعرَّض فيها شخص للسرقة أو للطعن هنا. أحسب ذلك؛ لأننا وجدنا سبيلًا لتوجيه جنوننا كلِّه في يومين في العام. الپاليو حربٌ مسرحية، استعراضُ عراكٍ هو في الواقع احتفال بالتعايش». أوضح لي أنَّ أهالي كل حي، إضافةً إلى كونهم جزءًا من هيئة إدارية، يَعُدُّون أنفسهم جزءًا من بنية اجتماعية تشبه القبيلة ويفخرون بأحيائهم. «إنهم يحمونها ويساعدون الضعفاء، وكثيرًا ما يحملون كبار السن أو المعاقين الذين لا يستطيعون ارتقاء السلالم».

نظر كريم إلى أبيه. أجاب آدم نيابة عنه: «في البداية، لم نُعِر الموضوع اهتمامًا كبيرًا، لكن عندما وُلِد كريم عُدنا من المستشفى لنجد شريطًا أزرق مربوطًا إلى الباب الرئيس في الطابق السفلي. لم تكن لديَّ فكرة عمَّا يعني ذلك فتجاهلته. بعد بضعة أيام جاء عمدة حيِّنا مع طبَّالين وصبية يحملون رايات حريرية، سائلين عن كريم. قالوا إنهم يودُّون تعميده». ضحك آدم. «قلت لهم إننا لسنا مسيحيين، لكنهم ألحوا قائلين إنَّ الأمر لا علاقة له بالدين. قلت لهم لا شكرًا فالأمر سيَّان. لكن بعد ذلك أقبل العمدة وصعد المسافة كلَّها إلى شقتنا. قال: «لا تقلق؛ فهذا ليس حفلًا دينيًّا. إننا نودُّ فقط أن نرحِّب به في منطقتنا. نقوم بهذا لكل طفل يولد هنا.

شريط أزرق للولد، وشريط وردي للبنت. تعالَ من فضلك، وإذا، في أي وقت، لم يعجبك وزوجتك ما تريان، يمكنكما أخذ كريم إلى البيت».

بينما كان آدم يخبرني بهذا، ذهب كريم وجلب أنبوبًا ورقيًّا كبيرًا من خزانة الكتب وبعنايةٍ فكَّ الشريط الأزرق المثبَّت حوله. بسط الورقة القطنية السميكة. كان يملؤها خطُّ يدٍ حذِر ودقيق. كان في أعلاها شعار النَّبالة الخاص بالحي وفي الأسفل، في الوسط، اسم كريم كاملًا وتوقيع العمدة تحته. قال آدم: «تلك الشهادة. كان حفلًا مجنونًا. طافوا بكريم في الشوارع، محتفين بالقادم الجديد، ثم لفَّه العمدة بعلم الحي وقال بضع كلمات مخاطبًا الرضيع مباشرة. قال إنهم من الآن فصاعدًا سيعتنون به، وإنه أينما ذهب فسيكون هذا وطنه».

بدا كريم فخورًا.

سألت كريم: «إذًا، هل هذا يعني أنك، لا قدَّر الله، إذا أقدمتُ على فعل شيء يغضبك فستذهب وتبلغ أهالي حيِّك؟ هل سيضربونني؟»

قهقه بعذوبة، ولمَّا كرَّرت السؤال هزَّ رأسه نافيًا وقال لنفسه تقريبًا: «لا، ليس الأمر هكذا».

كنت قد وصلت إلى منزل آدم ونهى في السابعة مساءً ولم أغادر حتى الواحدة صباحًا. كانت الأمسية كلُّها طبيعية ومبهجة إلى درجة شعرنا معها، وقد علَّق جميعنا على هذا، كأنَّنا نعرف بعضنا بعضًا من قبل وكنا نكمل فحسب من حيث توقَّفنا ذات

مرَّة، ولكن، كما قالت نهى، دون: «الحاجة المضجرة إلى الاطلاع على آخر الأخبار». وكلُّ شيء عرفه بعضنا عن حياة بعضنا الآخر أخذ يتكشَّف بعفوية، بلا معاناة ثقل الأسئلة المُلحّ. عرفت حقائق كثيرة عنهما ـ عن سالف حياتهما في الأردن، كيف تزوَّجا، الحياة التي صنعاها لنفسيهما في سيينا ـ لكن لم تكن هذه الأمور هي ما بقيَ معي على نحو أوضح، بل بالأصح جودة حياتهما معًا، والمناخ الذي أوجداه في بيتهما، وأصالة فضولهما المتواضعة، وطيب مشاعرهما الإنسانية. مشيت في ذلك المساء عائدًا إلى البيت وأنا أحمل هذا في صدري كأنه شيءٌ ثمينٌ مُنِحتُه.

الجلوس على مقعد

بدأت حارسات المتحف في بيناكوتيكا ينتبهن إلى زياراتي. لاحظن كم لبثتُ أمام بعض اللوحات. ذات يوم، بعد مشاهدة إحدى اللوحات بدقائق معدودة، شعرتُ بالحافة الصلبة لمقعد تُدفَع إلى ربلتَيَّ. شكرتُ الحارسة وحاولت التوضيح أنني أفضِّل الوقوف، وأنَّ ثمَّة شيئًا ضروريًّا في القدرة على الحركة، في الاقتراب والابتعاد. لم تقبل بذلك. انضمَّت إليها إحدى رفيقاتها لتقول لي إنها فكرة جيدة. قالت الأخرى: «لقد رأيناك تقف أوقاتًا طويلة». منذ ذلك الحين أذعنتُ لأخذ المقعد القابل للطَّيِّ مع تذكرتي كلَّ يوم، حاملًا إيَّاه على مرفقي من لوحة إلى أخرى. أصبحت بارعًا جدًّا مع المقعد. كنت أتكئ عليه كعصا، أجلس عليه بالطريقة الصحيحة وأحيانًا بالعكس وصدري متكئ على مسند الظهر، أو بانحراف كأنني جالس في شرفة مقهى. غدا المقعد ـ وكان دائمًا المقعد الخشبي الأسود نفسه القابل للطي ـ رفيقًا. كنت مسرورًا بتدخُّل الحارسات؛ فقد صرت الآن قادرًا على المكوث وقتًا أطول أمام اللوحات. قالت إحداهن: «ألم نقل لك؟» كما جعلني أبدو مألوفًا لهن أكثر؛ وهو ما يعني أنه أصبح من اليسير تجاهلي. كان عندئذ أن صادفتُ العادة الغامضة التي اشترك فيها العديد من حارسات المتحف. وحدهن

وفي ساعات معينة من اليوم، عندما تخلو القاعات، كن يقفن مواجهاتٍ إحدى النوافذ المطلَّة على أسطح سيينا المبنيَّة من الطين النضيج، التي في تعاقبها على هذه الشاكلة أو تلك تشبه في الأيام الملبَّدة بالغيوم لوحةً تكعيبيةً داكنة، وفي الطقس المشمس المشرق فسيفساءَ متلألئةً وساطعة، وكنت أسمع حارسات المتحف يتحدَّثن أمام زجاج النوافذ. كنَّ يتحدثن بهدوء وسلاسة كأنهن منهمكات في حديث حقيقي. في البداية حسبت أنهن كنَّ يتحدثن في هواتفهن المحمولة. لكنني اكتشفت بعد ذلك أنهن كنَّ في الواقع يحادثن أنفسهن. كانت الواحدة منهن تكفُّ عن الحديث في اللحظة التي تظهر فيها حارسة أخرى أو زائر. لقد سرَّني أنهن شعرن براحة كافية لينسيَن حضوري، ولا سيَّما أنَّ ذلك سهَّل لي نسيان حضورهن والبقاء مركِّزًا في اللوحات، التي كانت الطرف الثالث، بطبيعة الحال بصمتها وأحاديثها المتنوِّعة.

بعد جولتي الأولى المثيرة والمحيِّرة بعض الشيء في پيناكوتيكا، أمضيت الأيام القليلة التالية في الغالب أنظر إلى «مادونا دي فرَنشيسكاني»؛ لوحةٍ بحجم رسالة شخصية. يُعتقَد أن دوتشو رسمها في وقت ما قرابة عام ١٢٩٠ قبل أن يصبح فنان المدينة الأعظم. لم ينتج تحفته الفنية إلا بعد ذلك بعقدين من الزمان، في عام ١٣١١. أمر الحُكَّامُ التسعة بالنَّفخ في الأبواق وبأن يغلق جميع الحانوتيين حوانيتهم باكرًا. أولئك الذين حالفهم الحظ بالعيش على الطريق المحدَّد علَّقوا أثمن أقمشتهم على النوافذ ومالوا بوجوههم المفعمة بالأمل ليلقوا نظرة على الأعجوبة

العابرة. احتشد الناس على الطرقات. حتى الضباط والحُكَّام ووجهاء المدينة حضروا هذا الحدث الذي يمثِّل أهمية عظيمة للدولة. كان دوتشو دي بونِنسينيا؛ أعظم فناني المدينة، قد أنجز حينئذ لوحته الضخمة «مايستا»، وهي لوحة ملحمية مصنوعة من ألواح عدَّة. على مرِّ القرون، أُزيل بعض هذه الألواح وتفرَّق، لكن في الأصل، في اليوم الذي غادرت فيه اللوحة مُحْتَرَفَ دوتشو، كان حجمها يبلغ ٦ × ٦ متر. كان ثمَّة ترقُّبٌ عظيم. كانت كلَّ ما تحدَّث عنه أهل سيينا أيَّامًا. كَلَّفت المدينةُ بونِنسينيا بتنفيذ هذا العمل قبل ذلك بثلاثة أعوام. خارج محترف الفنان، في شارع ڤيا دي ستالوريجي، حُمِلت اللوحة بعناية على عربة طافت بها في شارع ڤيا بانكي دي سوتو، ثم انعطفت نحو ساحة پيازا دل كامپو قبل أن تعود وتنعطف نحو شارع ڤيا دل كاپِتانو، لتصل أخيرًا إلى پيازا دل دومو حيث استقبلها الكهنة والرهبان. طوال الوقت كان يرعاها الفنان ومعاونوه وتلامذته. لا بد أنه كان أمرًا مذهلًا أن يكون المرء حاضرًا، أن يكون بين أولئك الذين يرونها أوَّل مرة. كانت اللوحة شديدة الإبهار بلونها وواقعيتها، واستثنائية جدًّا في قوَّتها السَّرديَّة ـ تُقدِّس مريم والرُّسُل في آن واحد، لكنها أيضًا مباشرة على نحوٍ غير اعتذاري في افتتانها بإنسانيتهم المشتركة وأنفسهم الدنيوية وحياتهم العاطفية ـ إلى درجة جعلت مدينة سيينا تنبض بإحساسٍ بالغ العمق. تبعها الناس بصمت ورهبة، حاملين الشموع، داعين أن يحفظ إنجازُ دوتشو مدينتَهم الحبيبة من كلِّ مكروه. عاطفة عارمة من الإيمان والتضامن، خاصة

وموحِّدة في الوقت نفسه، استحوذت على الجميع. يشقُّ علينا اليوم أن نتخيَّل القوة التي كانت تتمتَّع بها صورة كهذه في ذلك العصر. في عالم يكاد يخلو من الصور في ذلك الزمن، أثَّرت تمثيلات تصويرية كهذه في المؤمنين وواستهم مؤكِّدة لهم أنهم ليسوا فقط بين المخلصين، بل أيضًا بين أولئك الذين تخيَّلوا، وأنهم بقيامهم بذلك، أبصروا حقًّا الرُّوحانيَّ والمقدَّس. توجد المايستا اليوم على الطريق قريبًا من پيناكوتيكا في متحف أوپرا دل دومو، بالقرب من المكان الذي التقيت فيه المرأة النيجيرية. لكنني لم أشأ رؤيتها بعد. كل ما أردته الآن هو أن أكون مع هذه المنمنمة الأقدم والأكثر تواضعًا حيث يكوِّن ثوبُ الأمِّ العذراء الأسود شيئًا من حيِّزٍ ثانوي في الفضاء الأوسط، كأنها مدخل إلى واقع آخر، أو أنها تميط اللثام عن فضاءٍ خاص، فضاءٍ يحمل ميزة وجودها بعينها، هشاشته البائسة التي تُقَارَن هنا بقوة ابنها العظيم، الذي مع أنه ما زال طفلًا، يدرك ثِقَلَ كيانه وقوَّته. يبدو الرهبان الفرنسيسكانيون الثلاثة عند قدمَي العذراء كأنهم رجل واحد يُرَى وهو يتدرَّج في حركته في أثناء الصلاة إلى أن يجثوَ ليقبِّل قدمَ مريم، مثلما يحدث في فِلم قديم بطيء الحركة. الطفل، شأنه شأن جميع الأطفال، قد أُطلِع على لغة العقاب والغفران. إنه يفهم التماس الرهبان الرحمة وقدرة أمِّه الخيِّرة على منحها. والأمُّ، التي باستطاعتها قراءة أفكار ابنها، يؤازرها قرارُه ويُقنعها. هذا يوحِّد الاثنين في نظام متبادَل. كلاهما يغري الآخر بهيمنته. هذا، إلى جانب استرخائهما الواهن الذي يقابل بصرامة التماس

الرهبان المُلِحّ، يجعلهما يبدوان حتى أكثر ثقة وهيمنة. لكنَّ الحبكة كلها يقوِّضها تلميح دوتشو الماكر الذي يقدِّمه عبر السكون الفاتر لمريم العذراء والطفل يسوع، إلى أنَّ ثمَّة شيئًا في الاثنين متعمَّدًا بعض الشيء. يحسبان أنهما يعرفان أكثر من الأغلبية، أو ربما أكثر من الجميع، القوةَ التفاعلية لمنح البركات. وهذا، بغرابة، يقيِّدهما بمصيريهما. المقدَّر هنا ليس ظرفًا لاهوتيًّا بقدر ما هو ظرف نَفْسِيّ.

أتساءل: كيف كنت سأنظر إلى هذه اللوحة لو كنت مسيحيًّا؟ لعلَّها كانت ستروقني على نحو أقل، أو أكثر، أو بطريقة لا علاقة لها بالموضوع، بطريقة تتعلَّق برمزيَّتها الدينية، وكنت سأفكِّر حينها في أن ذاك هو الموضوع، وذاك هو سبب استمرار اهتمامي بها، ولعلِّي كنت سأتأثَّر وأبتهج على نحو رقيق لكنه مختلف بعمق. أو، مرة أخرى، لو كنت مسيحيًّا قد تجاوز إيمانه أو ابتعد عنه لسبب من الأسباب، لربما أزعجتني، وأعادت إليَّ ذكريات سيئة، وذكَّرتني بما أُفضِّل أن أنساه. لربما بدت حينها منتميةً إلى النظام القمعي الذي شجبته أو ببساطةٍ خلَّفته ورائي كما يفعل الناس المعاصرون، نافضين الدِّين عن كواهلهم دون تكلُّف كبير، وحتى دون الحاجة إلى عدم الإيمان. في هذا السيناريو، مؤكَّد أنَّ اللوحة كانت ستأتي بقائمتها الخاصة من صور وروائح وأصوات أخرى، ربما حتى بوجوه الناس الذين نشأت وأنا أعرفهم وحتى بأيديهم. وإذا كان هذا هو الحال، فكم سيبدو غريبًا أنَّ شخصًا مثلي قادمًا من ثقافة مختلفة تشغله هذه الصور إلى درجة أن يترك زوجته وبيته لا ليقوم بشيء آخر عدا النظر إليها في مدينة لا يعرف فيها أحدًا. لعلِّي كنت

سأراها، في سياق اللغة التنافسية للأديان الشقيقة، كتأكيد لحقيقتي. وعلى المنوال نفسه، قد يحسب شخص مسلم أنه أمر مريب، بل حتى من الخيانة أن أكون مفتونًا جدًّا بأيقونة كهذه. أن تكون من أتباع إحدى هذه الديانات الإبراهيمية، أن تولد في إحداها وتكبر في ثقافة أخرى، وفي هذا العصر الذي ظلّ مدةً طويلةً مستغرقًا في المواجهة بين هذه التقاليد، وفي الأغلب مشغولًا جدًّا بالفروق الدقيقة، بالإدانات والمقارنات ذات الدوافع السيئة، بمنطق التفرقة ومعجم الخوف، كأنَّ هدف التاريخ هو أن نثبت أننا محقُّون، أننا نحب الله أكثر، أننا أصدق أو أكثر إنسانية، كأنَّ الروحانية ليست شأنًا خاصًّا بالقلب، إنما هي بالأصح سباق لبلوغ خط النهاية حيث إله باسمٌ يوزِّع الأوسمة ـ بدا هذا كلُّه، وأنا أقف في پيناكوتيكا، خارجًا عن الموضوع.

الشيء المثير للاهتمام هو أنني طوال الوقت الذي نظرت فيه إلى مادونا دي فرَنشيسكاني، لم يخطر ببالي أيٌّ من هذه الأشياء. بدلًا من ذلك، كنتُ الأمَّ والطفلَ والرَّاهب. شعرت بأنَّ اللوحة إنما رُسِمت بخاصة لأجلي، كأن أحًا رسمها، ليس فقط لأنَّ دوتشو مثل كل الرجال والنساء أخ من بني البشر، بل أيضًا لأنه كان واضحًا لي أنه لم يقصد أن تُقرَأ لوحته من وجهة نظر الانتماء أو الولاء، بل بالأصح من الموقع البسيط لكون المرء إنسانًا. هذا جزء أساسي من قوة مادونا دي فرَنشيسكاني. إنها أكثر اهتمامًا بحياة الإنسان من اهتمامها بالله.

مشكلة الإيمان

عدتُ إلى پالازو پبليكو. هذه المرة لم تكن لوحات لورنزيتي الرمزية في ذهني، بل الكنيسة؛ حيث كل سطح فيها ـ كل سنتمتر من مساحة الأرضية والجدران والسقف ـ مغطًّى بنقش أو رسم. لقد أُضيفت في القرن الخامس عشر، على الأقل بعد مُضيِّ نحو سبعين سنة على جداريات لورنزيتي في سالا دي نوڤي، أي بعد أن مرَّ العالم بتحوُّل بالغ الأهمية. مفاهيم الحياة والموت تبدَّلت إلى الأبد. خيَّم ظل وبقي هنا معنا منذ ذلك الحين، مؤثِّرًا في مختلف الأنشطة البشرية، لعلَّ أعظمها هو الخيال.

في ذلك الحين، شهد الفنُّ السيبيني تحوُّلًا كاملًا. في الواقع، إن تاريخ الفن والفكر والفلسفة بأسره اتَّخذ منعطفًا، وهذا كلُّه كان بسبب حدث واحد وقع في عام ١٣٤٨، بعد مرور عقد على «رمز الحكومة الصالحة». كان لورنزيتي لا يزال في أوج مجده حينذاك. في وقت سالف من ذلك العام، بدأ، كمعظم سكان المدن الأوروبية والشرق أوسطية، يسمع شائعات ترِد من السُّهوب الأوراسية، عن قصص المعاناة والموت المروِّعة، عن مقاطعات بأسرها أُفْنِيَت في غضون أيام قليلة، ومدن أُهْلِكَت. كانت التقارير غير قابلة للتصديق بقدر ما كان من المحال

تجاهلها. روت عن أشخاص كانوا قبل لحظات فقط في صحة جيدة ثم فجأة وعلى نحوٍ غير مفهوم خرُّوا ميِّتين. لقد كانت الأعداد هائلة إلى درجة كان لا بد معها من التَّخلِّي عن الجثث، فتُترك كأن أصحابها فقدوا وعيهم في منتصف الطريق. باتت الأرصفة أماكن لحفظ الموتى. تفشَّت العدوى سريعًا. لم يعرف أحد سببها وما من علاج كان له تأثير. كان اللُّغز كاملًا إلى درجة أنَّ العديد من النظريات المتطرِّفة أصبح متداولًا. زعمت إحداها أنَّ زلزالًا بعيدًا قد شقَّ الأرض مسبِّبًا تسلُّل عدوى خبيثة قديمة من بطن الكوكب. وذهبت أخرى إلى أنَّ أرواحًا ضاغِنة قد عادت لتثأر ثأرًا قاطعًا من الأحياء، أو بحسب الرواية الأكثر تفاؤلًا، أنَّ الموتى عادوا ليس طلبًا للثأر، إنما شوقًا، للمطالبة بأولئك الذين يحبونهم ليأخذوهم إلى المكان الأبدي. أيًّا كان السبب، بدا شيء واحد مؤكَّدًا: كانت نهاية الزمان.

الموت الأسود، الاسم الذي أُطلِق على الطاعون بسبب البقع الداكنة التي كانت تظهر على جلد المصاب، سافر عبر القارات بسرعة مذهلة، وقطعًا أسرع بكثير من سرعة أنبائه في القرن الرابع عشر. انتقل بسرعة كبيرة، وكانت ضراوة هجومه مذهلة جدًّا إلى درجة أنَّ المرء يتعجَّب مما إذا كان الوباء مخلوقًا حاذِقًا ومفكِّرًا، يدبِّر باستمرار مكيدةً ليربك ضحاياه ويسحقهم. لكنَّه، بطبيعة الحال، لم يكن يحمل وعيًا، ولا دوافع سيئة، بل تقدَّم بلا مبالاة سافرة، مثابرًا في عمله ليجني ثمار اجتهاده، بلا تفكير ولا عاطفة، لا مكترثًا لإمكانية الهزيمة ولا مبتهجًا بانتصاراته.

بعض الحيرة التي سبَّبها الموت الأسود بقي معنا حتى اليوم. ما زلنا لا نعلم بوضوح تام ما الذي سبَّب حدوثه أو أثار تكراره مرات عديدة على مدى القرون التالية. تذهب النظرية الراسخة إلى أنَّ برغوثًا طفيليًّا مفترسًا، بعد أن قضى تمامًا على مستعمرة الفئران، راح يبحث عن البشر. إلا أنَّ نظرية أحدث تقول إنَّ المرض ما كان ليتفشَّى سريعًا جدًّا لو أنه اعتمد خصوصًا على الفئران؛ إذ كان مرجَّحًا أكثر أنَّ طفيليًّا بشريًّا ـ براغيث أو قملًا ـ هو المسؤول طوال الوقت. كان الكائن الطفيلي حاذقًا ومتنقِّلًا، يسافر مع مضيفه، غازيًا الملابس وداخلًا المنازل وراكبًا السفن. يُعتقد أنَّ هذا ما أعطى الوباء سرعته وخفَّة حركته الغريبتين. لكنَّ هذا وحده لا يمكن أن يفسِّر سرعته المذهلة، ومع أنَّ العلماء والمؤرِّخين اليوم باتوا يعرفون أكثر عن وقائع ذلك العام المميت، ما زالت هناك فجوات في معرفتنا بما حدث بدقة. ما زلنا لا نفهم تمامًا، على سبيل المثال، كيف انتقل الموت الأسود من السُّهوب الأوراسية إلى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وأوروبا، ثم أبعد شمالًا إلى الدول الإسكندنافية قبل أن يستدير عائدًا شرقًا إلى روسيا، صامدًا في وجه التَّقلُّبات المناخيَّة كلِّها التي تحدث عبر نطاق جغرافي واسع كهذا وممتد التضاريس. في غضون ما يزيد قليلًا على العام غزا الوباء عالمَ القرون الوسطى المعروف، خافضًا عدد سكان كل بلد بمعدل ٤٥ في المئة.

عندما مرَّ الرحالة المغربي ابن بطوطة بدمشق هالَه ما رأى في العاصمة السورية. في خلال أيام تحوَّلت دمشق من المدينة

العامرة المزدهرة الصاخبة التي كانت عليها آنذاك إلى مكان يسوده الهلع والذعر. يصف ابن بطُّوطة كيف شرع أهل دمشق في مرحلة ما في خضم يأسهم يجتمعون في جامع العاصمة الكبير «حتى غصَّ بهم». كنت صبيًّا عندما قرأتُ هذا الوصف أوَّل مرة وقد صادفتُه في كتاب ابن بطوطة البديع «تُحفة النُّظَّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» الذي أرَّخ فيه مغامراته في أصقاع العالم. لقد هِمْتُ بالكتاب حبًّا، لكنني أتذكَّر بوضوح كم انزعجت وتأثَّرت بشدة بوصفه دمشق وهي ترزح تحت وطأة الطاعون. وأنا مستلقٍ في غرفتي، أخذت أتخيَّل أهالي تلك المدينة محتشدين في الجامع الكبير، يصلُّون بصمت. في لحظات معينة، تخيَّلت كيف يرتِّل الإمام الأدعية متضرِّعًا إلى الله بتلك الطريقة الدمشقية الشَّجيَّة الجميلة التي كنت أسمعها أحيانًا عبر المذياع، والتي في إحدى المناسبات أثَّرت فيَّ إلى درجة البكاء، ثم سمعتُ الجموع تردِّد وراءه كلَّ سطر باتساق وعاطفة جيَّاشة. أبصرتُهم جالسين في صفوف، محاذين بين المناكب، وقد فاض بهم المسجد، تمامًا مثلما في زمن بعيد إبَّان الأعياد الدينية، كنت وأبي نحضر للصلاة متأخرَين فيكون علينا أن نبسط سجَّادتينا على الأسفلت تحت السماء. يصف ابن بطوطة كيف صام المتعبِّدون السوريون ثلاثة أيام متوالية متضرِّعين إلى الله، ثم ذات صباح بعد أداء صلاة الفجر خرجوا دون حتى أن يحملوا أخفافهم، وساروا جميعًا حفاةً تحت نور الصباح الباكر، في تلك الساعة عندما تكون السماء مضيئة لكنَّ الشمس لم تشرق بعد

«وبأيديهم المصاحف». في كل شارع عبروه انضم إليهم مزيد من الناس، حتى بدا أنَّ المدينة خرجت على بكرة أبيها. «خرج اليهود بتوراتهم، والنصارى بإنجيلهم... جميعهم باكون متضرِّعون إلى الله بكتبه وأنبيائه».

أمَّا بالنسبة إلى نظير ابن بطوطة الشمال أفريقي؛ المؤرِّخ التونسي ابن خلدون، فقد كان همُّه الرئيس يتعلَّق بالتغييرات التي أحدثها الموت الأسود في المجتمع البشري:

> «نزل بالعمران شرقًا وغربًا في منتصف هذه المئة الثامنة، الطاعونُ الجارف الذي تحيَّف الأمم، وذهب بأهل الجيل وطوى كثيرًا من محاسن العمران ومحاها... وانتقص عمرانَ الأرض بانتقاص البشر، فخربت الأمصار، ودرست السُّبُل والمعالم، وخلت الديار والمنازل، وضعفت الدول والقبائل... تحوَّل العالم بأسره كأنه خلقٌ جديد».

من الصعب ألَّا نقرأ في كلمات ابن خلدون هذه رثاءه الشخصي. حلَّ الموت الأسود عندما كان في السابعة عشرة من عمره، وخطف أباه وأمَّه. عندما يكتب «تحوَّل العالم بأسره كأنه خلقٌ جديد»، يبدو أنه يعني ذلك على الصعيدين الاجتماعي والشخصي، إنه بيانٌ يُضيء اتجاهين متعاكسين، خروجٌ نحو العالم وعودة إلى داخل النفس.

مفكِّرًا في ابن خلدون هنا في كنيسة پالازو پبليكو؛ حيث وقفتُ محاطًا بتصاوير تاديو دي بارتولو لموت العذراء، وهي لوحاتٌ مشغولة بنهاية الأشياء، موضوع لم يكن مركزيًّا في الفن

السيبني حتى ذلك الحين، تساءلت عمَّا إذا كان ذلك الحدث المروِّع الذي حدَّد فنَّ الكنيسة قد أدى أيضًا دورًا في العادات الغريبة التي ستَخْبُرُها حياة ابن خلدون الراشدة: الطريقة التي غيَّر بها وظيفته وربَّ عمله بسرعة مدوِّخة، شاغلًا في مدة زمنية قصيرة وظائف إدارية متنوعة ومناصب رفيعة المستوى في الدولة، بينها في وقت ما منصب رئيس الوزراء. قاد رحلات بالغة المشقة والقسوة، ونادرًا ما كان ذلك لغرض واضح، وقد اختطفه البدو أكثر من مرة وأسروه أيَّامًا ثم أطلقوا سراحه وقد جرَّدوه من كل ما يملك. ارتحل من تونس إلى المغرب، ومن غرناطة إلى إشبيلية، ثم مرة أخرى إلى المغرب قبل أن يعود إلى غرناطة. كان طوال الوقت يدرِّس ويدرُس. طالما وقع في خلاف مع من صاحبهم من رعاة العلم والأدب وكذلك مع حلفائه ورفاقه. استمر تنقُّله الدؤوب حتى استقر به المقام في الجزائر؛ حيث سكَّن اضطرابه بالكتاب الذي أراد تأليفه، وهو تاريخ شامل للعرب والبربر. لكنه قبل الإقدام على هذه المهمة، عزم على أن ينتج أولًا، على سبيل التقديم، فلسفة للتاريخ. إنها مفارقة أنَّ تكون أكثر إنجازات هذا العقل العظيم إدهاشًا هي هذه المقدمة الباذخة التي كتبها وواصل إعادة كتابتها لكي يفتتح كتابًا آخر. لقد غدت «مقدمة ابن خلدون» العظيمة التي تطوَّرت إلى سلسلة من الكتب تحفَتَه. إنَّ ابن خلدون مثله كمثل رجل يصل إلى قصر يضم غرفًا لا نهائية، لكنَّ الحديقة تُشتِّت انتباهه. القصر الذي يدخله في نهاية المطاف كان عمله المخطط له، إلا أنَّ «المقدمة» كانت الحديقة، وهي نصٌّ

فلسفي في النهج التاريخي، في كيفية كتابة تاريخ ما، كيفية التمييز بين الحقيقة والخطأ، كيفية تحديد نقاط التَّحوُّل اللاحقة في القصة الإنسانية وملاحظتها وتحليلها. يصف ساطع الحُصْري؛ مفكِّرٌ سوريٌّ من القرن العشرين، «المقدمة» بأنها «علم اجتماع عام»، علم يهتم بالمجتمع والسياسة والحياة الحضرية والاقتصاد والمعرفة. طاقة ابن خلدون الجوَّالة التي عبَّرت عن نفسها في ذلك الحين بقلق عنيف، وعلاقات مضطربة، ونزوع إلى تعريض نفسه لمخاطر كبيرة، تحوَّلت إلى انضباط نادر وثمين. لقد أتاحت له مشاهدتُه وقائعَ الموت الأسود المأسوية ـ بامتدادها العالمي ومواجهتها الشخصية في الوقت نفسه ـ أن يبصر إمكانية نهاية الأشياء، وربما، بقيامه بهذا، أسلم نفسه لكتابة بداية، بداية ككلِّ المقدِّمات معنيَّة بالدرجة الأولى بكيفية البدء، بإمكانية الخلاص المتمثلة في السعي المتواصل للشروع في شيء جديد؛ بحيث يمكن فهم حجمه وطبيعته. إنها خطة عمل تَقلَق علانيةً من المحو. يكتب ابن خلدون أنَّ الطاعون «جاء للدول على حين هرمها، وبلوغ الغاية من مداها». بالنسبة إليه، لم يكن غضب الله ما جلب الطاعون، مثلما اعتقد تادييو دي بارتولو ونظراؤه الأوروبيون المسيحيون، بل إنَّ الحضارة الإنسانية كانت قد غدت ضعيفة. كان رأي ابن خلدون رأيًا داروينيًّا قبل الداروينية، وقد أراد أن يرى الفُرص في المأساة التي جعلت الحياةَ بالنسبة إليه تبدو كأنها «خلق جديد، ونشأة مستأنفة، وعالم مُحدَث». ساعده هذا على كشف مجال جديد في البحث؛ علم الاجتماع.

بحسب المؤرِّخ الإنجليزي أرنولد جي. توينبي، ساهم ابن خلدون بـ«فلسفة للتاريخ هي بلا ريب أعظم عمل من نوعه أنتجه عقلٌ في أيِّ زمان أو مكان». أتساءل عمَّا إذا كان هذا ممكنًا لو لم يحلَّ الموت الأسود قطُّ.

عَلِم لورنزيتي الذي كان لا يزال في أمان في سيينا، أنَّ صقلية قد سقطت. بات جليًّا أنه ما من مفر الآن. تردَّد صدى الخوف والانفعال الهائج في أنحاء المدينة. بعضهم هرب إلى الريف، في حين هُرِع آخرون؛ ظنًّا أنَّهم سيكونون أكثر أمانًا داخل المدينة، ليدخلوا عبر إحدى البوابات العديدة التي أحاطت بسيينا مثل أفواه فاغرة. بدت المدينة بأسرها مثل جسد مريض يلهث طلبًا للنجاة. بقي الفنان وعائلته وتلامذته بين أسوار المدينة.

كابد السيينيون، مثل نظرائهم الأوروبيين المسيحيين القروسطيين، الاعتقادَ بأنَّ جميع الأمراض تأتي من الرَّبّ. تقبَّلوا الموت الأسود على أنه برهان على ذنوبهم. في عمل وِليَم لانجلند «پيرز پلاومن»، وهو قصيدة سرديَّة بالإنجليزية الوسطى في ذلك العهد، وعملٌ ترك أثرًا في «حكايات كانتربري» لتشوسر، طُرِحت هذه المسألة بإيجاز: «هذه الأوبئة كانت بسبب الخطيئة المحضة». ولذا كان الموت الأسود مُقدَّرًا وعادلًا. يكتب الشاعر التوسكاني پترارك من فلورنسا المجاورة: «يا أهل المستقبل السعداء، الذين لا يعرفون هذا البؤس والمصادفة، ستصنِّفون شهادتنا مع الخرافات. إننا، حقًّا، نستحق هذه [العقوبات] بل أكثر من ذلك، لكنَّ أسلافنا استحقُّوها كذلك، وعسى ألا تستحق

ذُرِّيَّتُنا الشيءَ نفسه». وقد شجَّعت الكنيسة هذا التفسير الماورائي. رفض العديد من الكهنة مباركة المصابين. تفرَّغ معظم المؤمنين للصلاة وأعمال التوبة كترميم الكنائس وإقامة دور العبادة. أصبحت البابوية أقوى في الثراء المادي، وكذلك من الناحيتين الثقافية والنفسية. زاد التَّعصُّب. كان على المرء إمَّا الاستسلام وإمَّا التَّمرُّد.

باتت الحاجة إلى كِباش فداء لا تُقاوَم: كان اليهود، والمسلمون في إسبانيا، والمجذومون وسواهم من المنبوذين يُهاجَمون بانتظام. أصبح الوضع أسوأ بكثير لليهود عندما اعترفت ثُلَّة منهم تحت التعذيب بمؤامرة وهميَّة ما لنقل العدوى إلى الآبار. في واقع الأمر، كانت آثار الموت الأسود في أوروبا في بعض النواحي شبيهة بآثار حرب أهلية؛ كتلك الحروب الأهلية التي تندلع في هذه اللحظة في سوريا واليمن وعلى نطاق أصغر في بلادي. أشعل الطاعون في أوروبا الطائفية العنيفة والانقسام الاجتماعي. لقد احتفظتُ بصورة وردت في إحدى رسائل پترارك يصف فيها بعض آثار الموت الأسود التي شهدها: «تُركت المنازل خالية، وهُجِرت المدن، وأُهمِلت البلاد، وكانت الحقول صغيرة جدًّا لا تتسع للموتى، وعمَّ الأرض بأسرها عزلة مُرَوِّعة وكونية». ومثلما هو الأمر في الحروب الأهلية اليوم، منح الطاعون الجماعات الإجرامية فرصة للسيطرة. في سيينا، نَهَبت البيوتَ المهجورةَ ونَشَلت الأحياء. بدأت المدينة تشبه جدارية لورنزيتي «آثار الحكومة الفاسدة». وكانت هناك تلك

الصورة الأخرى التي وجدت طريقها إلى ذهني ولسبب ما بقيت هناك: «لم يفعل جميع المواطنين شيئًا آخر سوى حمل الجثث لدفنها... أخذوا بعض التراب وأهالوه فوقها، وتاليًا وُضِعت فوقها جثث أخرى ثم طبقة أخرى من التراب، تمامًا مثلما يُعِدُّ المرء لازانيا مع طبقات من المعكرونة والجبن». حتى عندما قرأت هذا في تلك السنوات السالفة كلها، لم يبدُ أنَّ پترارك هو من قالها، لم تحمل نبرته، ومع ذلك أصررتُ على أن أنسب إليه هذه الكلمات خطأً. الصورة الغريبة في ذلك الحين وقبل الثورات والحروب بكثير، لم تبدُ صحيحة. مقارنتها الوثيقة بين الطعام والموت، واللَّعب والدَّفن، والتغذية والمقابر الجماعية، جعلتها تبدو جائرة. دفعتني إلى الحطِّ من شأن پترارك. وأمَّا الآن بعد اكتشافي أنَّ الاقتباس في الواقع لا يعود إليه بتاتًا، فقد استمرَّت سطوره في العيش معي، يزيد ثقلها ومغزاها مع مرور الوقت. ربما تغيَّر وعيي في هذه الأثناء وطُبِع بالصور الخاصة التي احتفظت بها عن المقابر الجماعية، ليس من التاريخ بل من الحاضر. بات من المحال اليوم عدم النظر إلى فكرة المدافن الجماعية بعين الاعتبار. ويتبيَّن أنها أكثر مما تبدو عليه. من الجليِّ أنها مدفوعة بالنَّفعيَّة، لكن باستطاعة المرء التفكير في طرق أخرى أيسر للتَّخلُّص من الموتى. ثمَّة البحر، لكنه يبعد مسافة عن سيينا. ثمَّة خيار النار: صحي وتقريبًا تلقائي، بمعنى أنَّ المرء يستطيع إشعال عود الثقاب والانصراف، ليس بحاجة حتى إلى النظر إلى الوراء. لكنَّ شيئًا يتعلَّق بتاريخ دفن الأجساد الكثيرة

أو التَّخلُّص منها يفضِّل الأرض. لعلَّ في الأمر ما هو أكثر من تيسيرٍ للمهمة فحسب. لعلَّ الكلمة هي ما يغري، فبعد كل شيء، «أن تَدْفِن» يعني أيضًا أن تُنكِر، أن تحاول جعل شيء يختفي. قد يُكرَّم شخص واحد بالدفن على النحو اللائق، بوضع شاهدة قبر ملائمة على قبره، لكن ما إن يبلغ الأمر الأعداد الضخمة العشرين أو المئة ـ أو مثل واقعة سجن «أبو سليم» في طرابلس، عندما أُعدِم ١٢٧٠ سجينًا سياسيًّا في غضون دقائق ودُفنوا حيث سقطوا في ساحة السجن، بتاريخ ٢٩ حزيران ١٩٩٦ تنفيذًا لأوامر نظام القذافي الدكتاتوري ـ حتى تغدو المسائل معقَّدة. يصبح الفعل إذ ذاك معنيًّا بتحقيق هدفين متعارضين على الأقل: إخفاء الدليل، ولكن جمعه أيضًا في موقع واحد؛ ومن ثمَّ جعله أكثر فعالية ورفع مقدار الإنجاز. ولعلَّ شيئًا من فضيلة هشَّة لكنها مع ذلك ما زالت ملتهبة في خاطر المُنفِّذ، الذي هو أيضًا النَّاجي في تلك اللحظة، تُعزِّيه على نحو غريب بحقيقةِ أنَّ هذه الأجساد المفتقرة إلى النظام، المتكدِّس بعضها فوق بعضها الآخر، على الأقل لن تذهب إلى الأعماق وحيدةً.

في أوروبا تمرَّد بعضهم. بالنسبة إليهم، كانت هيمنة الطاعون المباغتة وغير القابلة للتفسير دليلًا قاطعًا على أنَّ الإله لم يكن خيِّرًا ولا رحيمًا. اتخذوا ثوسيديديز مرشداً، متعهِّدين بـ«أن ينتزعوا من الحياة الملذَّات التي يمكنهم الحصول عليها بسرعة والتي من شأنها أن تشبع شهواتهم». ثمِلوا، وسلبوا ما احتاجوا إليه، وجمحوا في ارتكاب الزنى بلا رادع. كتب صحافي

من لندن: «في أحد المنازل قد تسمعهم يجأرون تحت وطأة الموت، وفي آخر يعاقرون الخمر ويَفْجُرون ويجدِّفون بالرَّبِّ». من هنا فصاعدًا، تغيَّرت المسيحية والثقافة الأوروبيتان. كان الأمر كأنَّ أوروبا أفاقت واكتشفت أنها كانت طوال الوقت تعيش في مملكة الموت. أرادت أن يُعبَّر عن هذا في الفن. خشيت النسيان. وضعت ثقتها في ذلك الخوف، وأرادت تبليغه ونشره. لقد صدم الطاعونُ المخيِّلة. بات كلُّ شيء ملطَّخًا بالإحساس بالذنب.

وقد ظهرت ردود أفعال مماثلة من مذهب اللَّذَّة والذَّنب الروحي في العالم الإسلامي، ولكن على التُّخوم فحسب. كانت ردة الفعل الرئيسة تنطلق من الاعتقاد بالحتميَّة، فقد عدَّ المسلمون الوباء كارثةً لا تختلف عن عاصفة ولا فيضان، كارثة ينبغي مقاومتها وتحمُّلها. لم يرسلها إله غاضب، بل حكم بها القدر الذي يحكم نظام الأشياء. لا يقع اللَّوم على عاتق أحد، وكما في رواية ابن بطوطة عن دمشق، غالبًا ما يجد الناس من مختلف الأديان الرَّاحة والسُّلوان في التضامن. لكن، منذ ذلك الحين نما شكٌّ في مدى قدرة البشر على تشكيل مستقبلهم. في مواجهة شبح الموت، باتت المجتمعات العربية والأوروبية على حدٍّ سواء أكثر خضوعًا لمبدأ الجَبْرِيَّة. تحوَّلت مخيِّلتها وأساس قِيَمِها نفسه. لهذا السبب كان ألبير كامو مهتمًّا بالطاعون. وَثَقَ بتطرُّفه. كان لديه إيمان بقدرته على إنارة الطبيعة البشرية، على تعريتها، كأنها كانت شخصًا مُقنَّعًا شخصيته الحقيقية غامضة. كان أكثر ما خشيه كامو وفُتِن به أيضًا هو الطوباوي. رأى أنَّ لعنة

العالم هي المثالي. أن يجادل المرء مثاليًّا ليس بأفضل حالًا من مجادلته طاعونًا.

بانتظام استمر الموت الأسود يطلُّ برأسه حول العالم على مدى القرون الأربعة أو الخمسة التالية. كان آخر حدوث مسجَّل له في أوروبا في عام ١٧٢٠. عانت منطقة البلقان والشرق الأوسط آثاره زمنًا طويلًا في القرن التاسع عشر، ويُعتقَد أنَّ الوباء الذي اجتاح الهند آنذاك كان قريبًا مُستَتِرًا. من المحال تبيُّن عدد المفقودين الإجمالي. الواضح هو أنَّ الموت الأسود في عام ١٣٤٨ كان الحدث الأكثر تدميرًا في تاريخ البشرية. حصد أرواحًا أكثر مما فعل أيُّ حدث آخر. لقد شكَّل مواقفنا تجاه الفناء والموت، وضمنًا، تجاه الحياة والعيش. ازدهرت النهضة والباروكيَّة في ظلِّه. مايكل آنجلو، رمبرانت، ڤيرمير، كانوا جميعًا واقعين تحت تهديده بانتظام. يُعتقَد أنَّ تِشن مات بسببه. ودخل عقولهم، وألقى بظلاله على تفكيرهم، وجعل الموت ضيفًا مألوفًا ولا مفر منه، الرفيق الصامت الذي ستكون له الكلمة الأخيرة حتمًا. بدأت المخيِّلة تركِّز على نهاية الأشياء. «ما من فكرة ولِدت فيَّ لم يُنقَش عليها (موت)»، كتب مايكل آنجلو في رسالة إلى ڤاساري. في أقصى الشمال في البندقية؛ المدينة التي تأثَّرت بشدة على نحو خاص، وفقدت ما يصل إلى ٦٠ بالمئة من سكانها، رسم جاكوپو تينتوريتو أعمالًا مؤثِّرة ومؤلمة للمعاناة والشِّفاء مُهداة إلى سان روكو؛ القدِّيس الحامي من الطاعون. في منتصف القرن السابع عشر، انتقل الرَّسَّام الفلمنكي ڤان دايك من جنوة؛

المدينة الساحلية الإيطالية، إلى باليرمو، وقد وصل تمامًا في الوقت الذي سقطت فيه العاصمة الصقلِّيَّة ضحية عودةٍ للطاعون. على الرغم من إحساسه المرهف، بقي ڤان دايك واتَّخذ الذعر موضوعًا له. بالنسبة إلى العديد من الفنانين، بدا مشهد الموت طقسَ عبور، درسًا بليغًا في الهشاشة الفانية لحياة الإنسان، نافذةً تطل على اللا ديمومة الهاربة للرُّوح. الموت كان المكافأة. إنه كامن في مناظر نيكولا پوسان الطبيعية وفي منحوتات أوجست رودان. إنه في دانتي وبِكيت. لكن ربما لا يوجد فنَّان آخر قبض ببراعة على التأثيرات النفسية للموت الأسود واستخدمه بصورة مثمرة ومبتكرة وبقوة عنيدة أكثر من كاراڤاجيو. تستمد لوحة «داوود مع رأس جالوت» قوَّتَها جزئيًّا من حقيقة أنَّ داوود يدرك، بغض النظر عن انتصاره المؤقَّت، أنه سيلحق به.

بعد عام ١٣٤٨ تغيَّر الفن؛ لأنَّ الإنسان تغيَّر. وعندما نزل الطاعون بسيينا، كان بين الأرواح الأولى التي حصدها روح لورنزيتي. قتل الوباء العديد من نظرائه أيضًا. ذهبت خبراتهم وقدرتهم على تدريب الجيل التالي. أصبح معظم الفنانين الشباب بلا معلمين وبلا دعم مالي. دُمِّر الاقتصاد ومعه الرعاية الخاصة بالفنون. طبعت الحماسة الدينية المستوحاة من معاناة الكثيرين التزامًا قويًّا في النفوس تجاه الكنيسة. بعد بضع سنين، في عام ١٣٥٤، انتهى عهد الحُكَّام التسعة. أصبح رجال الدين الزبائن الرئيسين وحازوا قدْرًا كبيرًا من المال والتأثير في مسائل الحكم والفن. لقد حدَّدوا ما ينبغي رسمه.

الفنان، تاديو دي بارتولو؛ الذي كُلِّف بزخرفة جدران الكنيسة الجديدة في پالازو پبليكو، كانت أمامه مهمة كبيرة لينجزها. لقد احتاج إلى إحياء التقليد السيبني والمضي به قُدُمًا، فضلًا عن إعادة ابتكاره وجعله أكثر قابلية للتَّكيُّف مع أذواق الراعي الجديد. كان زبون لورنزيتي الدولة، وزبون بارتولو الكنيسة. انتهى إلى عمل شيء مختلف تمامًا. إنه إنجاز، وإنجاز بارع. استطاع العملُ عبر يقينه المهيب، وحزمه الخالص، إرضاءَ رجال الدين وفي الوقت نفسه التعبير عن مشكلة الإيمان: إنَّ الإيمان، أيَّ ضرب من الإيمان، ومهما بدا راسخًا، إنما هو فضاء من الشَّكّ. بدا كأنَّ بارتولو يرجِّع صدى تلك العبارة الماكرة التي أطلقها بوكاتشو؛ الشاعر الفلورنسي وصديق پترارك ومراسله الذي شهد الموت الأسود أيضًا وبَلْبَلَه: «إنه لأمرٌ ملائم... أننا مهما فعلنا، فإنَّ كلَّ شيء يبدأ باسمه المقدَّس والشنيع، هذا الخالق كلَّ شيء». شيءٌ من ذلك التَّمرُّد السَّاخر كان هنا في الكنيسة ـ وإن بدا خافتًا ولعلّه غير مقصود ـ نجده في المفارقة التي ينطوي عليها ذلك التعبير عن اليقين المهيب.

مكتبة
t.me/soramnqraa

النّار

منذ زمن بعيد بقدر ما يمكنني أن أتذكَّر، كثيرًا ما ألفيتُ نفسي أتخيَّل سِمة بعض الغرف المعروفة عندما تكون فارغة: غرفة الطعام القديمة في طرابلس حيث عشت حتى بلغت الثامنة من عمري، استوديو الكتابة الحاليِّ في لندن عندما لا أكون فيه، منزلِ صديق حميم، قاعاتِ العرض المطروقة كثيرًا في متاحف مألوفة. الأضواء كلُّها مُطفأة والستائر مُسدَلة، لكنَّ الأثاث والكتب والصور كلَّها ثابتة في أماكنها تنتظر بصبر حميم، صبر يتحدَّى الوحشة. لا أعلم لِمَ أفعل هذا. لكن في سيينا؛ حيث شعرت بأنني وصلت إلى حافة الأشياء، بدت الغرف العالية السُّقوف في شَقَّتي، الغرف الأقدم مني، الأقدم من مدن بأسرها في أماكن أخرى، كأنها كانت تنتظرني دائمًا. طابَعُها، الذي تبيَّنته منذ اللحظة الأولى التي دخلت فيها المكان، كان من نوع ذلك الفراغ غير الملحوظ الذي سعيت إليه طوال هذه السنوات.

إنني أوجد في الغالب في جهة واحدة من الزمن. فقط في لحظات نادرة ـ مثلًا، عندما أكون مع الذين أحبهم أو في لحظات فرح غامر أو عندما أكتب ويكون العمل على ما يرام ـ أشعر بأنني داخل الزمن، بأنني في المكان الذي ينبغي أن أكون

فيه، ومتحرِّرٌ تمامًا من الرغبة في أن أكون في أي مكان آخر. الأوقات الأخرى يشوِّشها الصراع، كأنني محتجز، وفي مكان قريب ما، ربما في الشارع المجاور، ثمَّة لقاء مرغوب فيه أو حدث يقع، أكون مستبعدًا منه، سواء أبفعل المصادفة أم بفعل الجهل أم بفعل الحظ العاثر. الغريب هو أنني لم أعانِ هذا في سيينا قطّ. كلَّ يوم وطوال الشهر الذي مكثته هناك شعرت بأنني داخل الزمن. كنت أستيقظ في الوقت المناسب، وأغادر الشقة في اللحظة المناسبة تمامًا لأصادف كلَّ ما يتبدَّى أمامي. لم أتعجَّل قط، ولم أشعر بأنَّ أمرًا ما استعجلني. كل شيء خبرته كان يحدث بالسرعة التي ينبغي أن يحدث بها. وفي نهاية كل يوم، عندما أعود إلى الشقة، تبقى النزهة الطويلة المتعرِّجة غير المخطَّط لها التي أخرج فيها محفورة بوضوح في ذاكرتي. كنت أنظر إلى خارطة المدينة الممدودة دومًا على المنضدة الصغيرة بين النافذتين، ولا أتتبَّع الطريق الذي سلكته فحسب، بل أيضًا جميع تفرُّعاته الملتوية التي انعطفتُ إليها. بدا الأمر كأنَّ شكل سيينا كان محفورًا في ذهني. هذا كلُّه أشعرني بأنني لم أكن تمامًا داخل مدينة، بل داخل فكرة، حكاية رمزية تمنح نفسها لتلبية حاجاتي، كثوبٍ قديمٍ متقن الحياكة.

ألفيتُ شيئًا في سيينا لا أملك له وصفًا بعد، ولكنني لطالما بحثتُ عنه، وها قد جاء في لحظة شديدة الحساسية: في الوقت بين الانتهاء من كتاب ورؤيته منشورًا، لكن أيضًا في نقطة الالتقاء الغريبة تلك لحدثين متناقضين؛ الإنجاز المشرق المتمثِّل

في الانتهاء من كتاب والاكتمال القاتم للإمكانية التي بات لا مفر منها الآن، وهي أنني سأعيش بقية أيامي دون أن أعرف أبدًا ما حلَّ بوالدي، كيف مات أو متى، أو أين يمكن أن يكون رفاته. كان ذلك حين ألفيت نفسي في سيينا، في هذه المدينة التي تبدأ وتنتهي بطريقة حاسمة جدًّا. كلَّ يوم كنت أقصد أطرافها ـ شمالًا، جنوبًا، شرقًا، غربًا ـ وغالبًا ما شعرت كأنني أتتبع حدود نفسي. كانت سيينا متنوِّعة ومتسقة، صغيرة جدًّا وغير قابلة للنفاد، إلى درجة بدت فيها في تلك الأيام لا نهائية. لم تكن رمزًا أو حالة ذهنية فحسب، بل كانت الذات باعتبارها مدينة، متواضعة وفريدة، لكنها غير قابلة للمعرفة تمامًا، وذلك لأنها كانت هدفًا متحرِّكًا باستمرار، يتغيَّر مع كل تأثير عابر ومع كل يوم مُتكشِّف.

مضت بي الأيام وأنا محبوس داخل هذه العادة البسيطة: أقصد پيناكوتيكا مباشرة بعد درس الصباح، ثم أمضي إلى أحد أطراف المدينة. لسبب ما، ما عدت راغبًا في العودة إلى المقبرة. التقيت آدم وعائلته بضع مرات، ولمَّا باءت محاولات دعوتي إيَّاهم كلُّها بالفشل، كان كلٌّ لقاء يتم في منزلهم. أقمت حفل عشاء لأساتذتي وزملائي الطلاب. وعدا ذلك لم أر أحدًا. كلما رأيت أشخاصًا أقل، انخرطت أكثر في المدينة واللوحات. خارج الفصل، غالبًا ما تمكَّنت من عدم التَّفوُّه بكلمة. شعرت كأنني بمرور كل يوم أدنو خطوة من نار. لقد أدفأتني وأبهجتني، لكنني كنت أعلم على نحوٍ ما أنها قادرة على إفنائي. وقد خامرني الشكّ، في صمت تلك الأيام، في أن هذه قد تكون رغبة النار الحقيقية. وهكذا

عندما وجدت مكالمة فائتة من بياتريتشا، وهي صديقة قديمة ـ قديمة في الزمن والعمر ـ تعيش في مكان قريب، على بعد ساعة بالسيارة من سيينا، ابتهجت ولكنني أيضًا تردَّدت في الرَّدِّ على اتصالها. عمدًا لم أبلغها بقدومي إلى هنا. أعلم أنها ستودُّ أن أزورها، ولأنني كنت أقدِّر رفقتها كثيرًا، لم أكن على يقين تام من قدرتي على المقاومة. أردت أن أبقى بين الحيطان. لكنها عرفت من صديق آخر أنني في إيطاليا فهاتفتني. لِمَ لَمْ أهاتفها؟ وأين كنت تحديدا؟ حين أخبرتها استشاطت غضبًا.

قالت: «لكنَّ هذا تصرُّف غريب جدًّا، يجب أن تأتي حالًا».

«لا أستطيع».

«ألا تعلم أنني أقيم حفلًا؟ لم تكن فكرتي، لكنَّ الجميع ألحَّ. سأبلغ التسعين من عمري».

قلت: «عيد ميلاد سعيدًا. سآتي في نهاية إقامتي».

«وماذا، أتفوّت الحفل؟ ولكن ماذا تفعل في سيينا على كل حال؟».

«أنظر إلى اللوحات».

«يمكنك أن تنظر إليها من هنا».

«لن يكون الأمر نفسه».

«لكنّ سيينا في الجوار. يمكنك المجيء إلى الحفل والعودة. أرجوك. لن يكون الأمر سيّان من دونك».

في صباح اليوم التالي جاء أحد أصدقائنا المشترَكين ليُقِلَّني. قدنا السيارة شمالًا، ثم انعطفنا نحو التلال، ثم خرجنا من الطريق لنصل إلى المنزل القديم والمنعزل. كان مكانًا مألوفًا وفي كل غرفة كانت هناك وجوه مألوفة. بدا كل شيء عاريًا ومكشوفًا، كأنَّ وقتي وحدي في سيينا قد شحذ حواسي. أُسدِلت ستارة. وجدت بهجة في أن أكون بين الأصدقاء والمعارف، في اللَّغو والنميمة، والأسئلة عمَّا سنأكل، وعمَّا إذا كنا سنحتسي الشراب في الداخل أم في الخارج في الحديقة. إلَّا أنني طوال الوقت كنت أعي مسافة غريبة، ندمًا هادئًا، كأنني نكثت عهدًا.

«إل بانيو توركو»

لعلَّ كلَّ فرد منَّا يحمل، إلى جانب كلِّ ما يحدث، سلالةً خاصة من الغرف. في مكان ما ثمَّة مجموعة من موائد الطعام، صفٌّ طويل من الأسِرَّة، حشد من المقاعد، أبواب لا حصر لها فتحناها وأغلقناها، خزانة من الأدراج التي وضعنا فيها العادي والثمين. قد يكون مثل هذا المخزون المعماري الشخصي وهو مجتمع في أحد المتاحف الخيالية صورةً آسِرة لحياة فرد أو مجموعة من الأفراد الذين تشابكت مساراتهم تشابكًا متينًا كاعتراش الكَرْم، سواء أبالقدر أم بالمصادفة أم بغرض مقصود. فكَّرت في هذا وأنا جالس في أصيل اليوم التالي مع بياتريتشا في أكثر الغرف خصوصيةً؛ حمَّامِها. كانت تجلس على مقعد ينسدل عليه قماش. إلى جانبها كانت المنضدة مع المغسلتين. على المنضدة تبعثرت مستحضرات التجميل والعطور. قامت إلى جانبيها نافذتان تطلان على الأشجار. تحرَّكت الأوراق برفق؛ فتغيَّر ضوء الأصيل. ثمَّة شيء في الظلال التي تتحرَّك برفق يجعلني غير راغب في إشاحة بصري عنها أبدًا. كانت هذه الغرفة حمَّام بياتريتشا طوال أكثر من نصف قرن، قبل ولادتي بزمن بعيد. يقع الحمَّام في الطابق الأول للبيت الريفي التوسكاني القديم الذي حوَّلته هي وزوجها الراحل الذي وافته المنية قبل لقائي إيَّاها ببضع سنوات، إلى منزل جميل

ومُعترِش. كنت على أريكةٍ في الزاوية المقابلة. كان بيننا حوضا استحمام أبيضان مغروسان في منتصف الأرضية. بَدَوا مثل صَدَفَتَي بحرٍ متآمرتَين. كان باقي الأرضية مغطًّى بسجاد ابتاعته في خلال رحلاتها إلى كابل وتونس.

قالت قاصدة زوجها الراحل: «اعتاد الاعتقاد أنَّ سِرَّ الزواج السعيد هو عدم تقاسم حمَّامٍ بتاتًا. ربما يكون تقاسُم غرفة نوم فكرة جيدة، لكن ليس تقاسُم حمَّامٍ أبدًا».

وافقتُ فدفعها هذا إلى الضحك.

«إذًا كان الأمر معقَّدًا بعض الشيء، على أي حال»، قالت وهي تبسط يدها مشيرة إلى حقيقة أنَّ هذا أيضًا كان فضاء بينهما، يصل بين ثلاث وجهات مختلفة: غرفة نومها، وغرفة ملابس زوجها الراحل حيث على الرغم من رحيله منذ ما يناهز عشرين عامًا، بقي كلُّ شيء على حاله ـ أحذيته، أحزمته، مناديله الحريرية ـ والرُّواق الذي يمتد عبر أقسام مختلفة من الطابق العلوي.

«قبل كلِّ شيء فكَّرت في أنه سيكون لـديَّ...»، قالت وصمتت. تبدَّلت ملامحها قليلًا. «حسنًا، كنت حُبلى. لذا فكَّرت في أنني سأضع الطفل في الغرفة الواقعة في الجانب الآخر من الرواق. وقد حدث على نحوٍ طبيعي جدًّا أنه إذا لم يكن بإمكان كلٍّ منَّا أن يكون له حمَّامه الخاص بسبب المساحة، فعلى الأقل سيكون لكلٍّ منَّا حوض استحمامه الخاص. لقد كانت فكرته.

قال: «هل لكِ أن تتخيلي مدى جمال أن نخوض نقاشًا على هذه الحال؟»، وهكذا بنينا كلَّ واحد منهما مواجهًا الآخر. باستطاعتك حتى أن تخوض شجارًا أو أن تفعل ما يحلو لك».

قلت: «وليس عليكما التفاوض في درجة الحرارة».

قالت: «تمامًا. الأشياء التي عليك أن تقلق بشأنها في بداية الزواج...» بعد صمت قصير أردفت: «الفكرة هي أن تحافظ على سلامة عقل الحياة الزوجية».

«لم تخبريني عن الطفل قطُّ».

«فقدته عندما كان قد مضى ثمانية أشهر على حبلي به. ليس ثمَّة ما يقال عنه. كان الأمر محزنًا فحسب. وكان لزوجي ثلاثة أبناء، لكنه أراد بدافع الفضول؛ لأنَّ الآخرين كانوا ألمانًا ـ كانت الأم ألمانية ـ أراد كثيرًا أن يكون له طفل إيطالي يحمل دماء أرمينية. خالَ أنه سيكون مثيرًا للاهتمام أن يرى ماذا سيكون نتاج هذا كلِّه. لكنَّه لم يحدث».

حاولتُ تخيُّل حياة هذا الطفل. بتُّ واعيًا غيابه. امتزج بكلِّ ما أعرفه عن صديقتي وبجميع الأيام التي قضيناها معًا وجميع الأماكن التي زرناها، كأنما إلى جانب كلِّ شيء آخر كان هناك ظلُّ هذا الطفل. كانت مثل هذه اللحظات، عندما تدخلني بياتريتشا إلى مكان مظلم، نادرة.

تابعت قائلة: «الشيء الآخر الغريب في هذا الحمَّام هو أن عليك أن تمشي عبره لتذهب لرؤيتي في غرفتي، لتزورني

أو تجلب لي...» نظرت إلى كلبتها؛ البَج[1]. وقفت إلى جانب كرسيها محدِّقة إليها. قالت لها: «*vieni.*»[2] ثم قالت لي: «تريد أن تقفز إلى حِجْري».

فكَّرت أنه إذا تحرَّك أحدنا فإنَّ الموضوع أيضًا سيتغيَّر.

قالت بياتريتشا مرة أخرى: «تعالي يا روزينا». تحمَّست الكلبة. «عليَّ أن أسحبها لأنني لا أظن أنها تستطيع... إنها مثلي، أترى، عمودها الفقري تالف». تراجعت الكلبة خطوة إلى الوراء. قالت: «حسنًا، تودين البقاء هناك، أم تودين المجيء يا روزينا؟ إنها تريد إثارة الانتباه. انظر إليها. لم أرَ كلبًا يجلس على هذا النحو قطّ. إنها مثل إنسان». قالت بلطف كأنها تخاطب طفلًا: «*Rosina la pallina, ma non posso continuare*»[3]. لدينا حديث مهم هنا». أخيرًا حملت بياتريتشا روزينا.

سألتُ: «قولي لي، ألم تولدي في روما؟»

كنت أعرف هذا، لكنني بطريقة ما أردتها أن تستأنف الحديث عن الماضي وأن أواصل النظر إليها عبر الغرفة، وحوضا الاستحمام بيننا، وهي جالسة والضوء اللطيف يتسرَّب عبر النافذتين خلفها. في أحد الجوانب كانت هناك خزانة ملابسها،

---

(١) Pug: نوع من الكلاب.

(٢) تعالي.

(٣) روزينا يا كرتي، لا يمكنني الاستمرار.

بأبوابها المفتوحة على مصاريعها، فقد كان يتعيَّن عليها أن تحدِّد ما سترتدي للحفل.

أردفت: «كان هناك مهندس معماري ابتكر ضربًا من خليط زخارف مغربية في تسعينيات القرن المنصرم. كان يُدعى جينو كوبيدي. وقد صمَّم كوبيدي حيًّا مغربيًّا غريبًا في روما كانت منازله رائجة جدًّا في ذلك العهد. ابتاع جدي شقة كبيرة في أحد هذه المنازل. في ذلك الحين، كان الأطفال يولدون في البيوت، وقد وُلدت هناك».

عرفت الحي. اصطحبني أبي إليه في إحدى زياراتنا إلى روما عندما كنتُ طفلًا ومشينا فيه. أتذكَّره وهو يشير إلى التأثير العربي وكم أشعرني ذلك بالفخر. لكنني لم أقل هذا لبياتريتشا.

سألت: «هل أنت مرتاح هناك؟»

قلت: «أجل». كنت أنظر إلى الصورة المعلَّقة فوقي: لوحة «إل بانيو توركو» لمايكل آنجلو پيستولوتو، وهي شاشة حريرية على فولاذ مصقول مقاوم للصدأ لامرأة تعزف الجيتار. ظهرها يواجهنا. جسدها دافئ اللون. الغمزتان في أسفل ظهرها مثيرتان على نحو لطيف. شكلها يوحي بأنها تحفة أثرية، ومع ذلك هي من لحم ودم. يمكنك أن تلمح الجزء العلوي من فخذها يكسوه جورب أبيض ضارب إلى الصفرة، ربما يكون قد اكتسب ذلك اللون بسبب قلَّة الغسل، وهذا هو الجزء الوحيد المُدثَّر من جسدها. يمكن أن تكون قادمة من أي قرن

ما خلا معصمها ويدها التي تمسك بعنق الجيتار في حين تعزف أناملها غير المرئيَّة لحنًا مجهولًا. تساءلت عمَّا يجعل معصمها ويدها يبدوان عصريين. وجهها يلتفت إلى الجهة المعاكسة، لعلَّها ليست على يقين من الآثار التي تتركها موسيقاها، أو أنها قلقة من أن يسترق أحدهم السمع إليها. نهدها الأيسر يضغط ظهرَ الجيتار. تساءلت عمَّا إذا كانت قد شعرت ببرودة الخشب المصقول في البدء، أم أنه ما زال باردًا بسبب انحناء ظهرها؛ وهو ما يعني أننا هنا في مستهلِّ عزفها.

«إنه مكان ودود جدًّا،» قالت بياتريتشا فجأةً، وتطلَّب الأمر ثانيةً لأُدرك أنها كانت تقصد الحمَّام.

«إنه بالنسبة إلينا أيضًا ما يسميه الإنكليز بـ«الغرفة الغاضبة». إذا كان هناك جدالٌ ما وأراد أحدنا أن يهرب منه فيمكنه أن يأتي إلى هنا. أو إذا أصيب أحدنا بنزلة برد أو كان يعطس. لقد منحنا ذلك النوع من الاتحاد المستقل».

صمتت، ولحظةً بدت واعية نفسَها. ومع أنها أخبرتني بكثير من هذه التفاصيل من قبل، كان ذلك دائمًا مُجزَّأً.

قالت: «أوه، لكنني لا أستطيع سرد حياتي لك في ثلاث كلمات. إنها طويلة جدًّا. سيكون عليك أن تخترعها. أريد كثيرًا أن تكون لي حياة مخترعة».

قلت: «وأنا كذلك».

«وماذا عن كلابي؟» قالت وهي تنظر إلى روزينا. «الكلبة رائعة لأنها لا تعرف عندما تتقدَّم أنت في العمر. لا تعرف أنك تغدو قبيحًا. تحسب أنك أفضل شيء في العالم».

جلسنا في صمت. ثم سألتها إن كانت هي وهو قد استخدما الحمَّام على النحو المقصود.

«ليس تمامًا،» قالت وضحكت. «لكنها كانت فكرة مُسلِّية. كانت رمزيَّة. كنَّا مستقلَّين، لكنَّ كلًّا منا كان بحاجة إلى الآخر كثيرًا. لم نكن نستحم في الوقت نفسه إلَّا من حين إلى آخر».

تصوَّرتهما مستلقيَين وجهًا لوجه، منفصلين ولكن معًا، في حوضي الاستحمام المبنيين في الأرضية، واللذين يجلبان مستوى عيون المستحمَّين إلى ارتفاع لا يعلو كثيرًا مستوى عيني

كلب پج، بحيث إن المرء لا يستطيع أن يرى من تلك الزاوية سوى السماء عبر النافذتين. شخصان وصلا إلى هناك عبر العديد من الحمامات والبلدان الأخرى. زوجان بلا أطفال يرافقهما شبح الطفل الذي كاد أن يكون ابنهما، حائمًا في مكان ما في البيت الآن، البيت نفسه الذي كان سيولد فيه.

مأزق الملاك

بقدر ما كنت غير متهيِّئٍ للتخلي عن وجودي المنعزل والسفر لحضور حفل بياتريتشا، تطلَّب الأمر مني ممارسة شيء من الانضباط للعودة إلى سيينا. بدا كأنَّ كلَّ ما جئت للقيام به هناك قد تشوَّش. في تلك الليلة الأولى لعودتي رأيت حلمًا أخذت منذ ذلك الحين، ومن حين إلى آخر دونما سبب واضح، أتذكَّره أحيانًا في ساعات يقظتي وتثيره أحداث أو تفاصيل أخفقت في تمييزها. لا أفهم بتاتًا لِمَ يتلاشى بعض الأحلام في حين يبقى بعضها الآخر متعذِّر المحو هكذا. لعلَّ الأحلام التي ننساها هي الأحلام التي لا نعود في حاجة إليها.

كان الحلم عن عائلة تعيش في غرفة كبيرة وبلا نوافذ. إذا لم يُعِدَّ العجوز العشاء، تُعِدُّ زوجته الوجبة نفسها التي يتناولونها كلَّ ليلة قبل أن يأووا إلى الفراش: بيضًا مسلوقًا، صحنًا من التونة والهريسة، خبزًا، شرائح خيار مرشوشة بملح. للعجوزين طفل، صبي. هو ابنهما، لكنه بسبب البون الشاسع بين عمره وعمرهما لا يبدو أنه ينتمي إليهما تمامًا. وعلى الرغم من مزاجه الجيد، يبدو على الصبي ذلك الحزن الخاص الذي يسِم أبناء الآباء المُسنِّين. يحاول والده العجوز الحفاظ على درجة من البهجة

في أيام الجمعة، عندما يُخرِج بعد الصلاة دجاجة صغيرة من الثلاجة. نصف كوب من السُّكَّر، آخر من الملح، رشَّة خل، يخلطها كلَّها في قِدْر كبير. ثم يملأه بالماء الدافئ ويغمر الدجاجة في المحلول لتنظيفها، ويمكن سماع الفقاعات تتسرَّب. يؤدّي الأب هذا كلَّه بتلقائية توحي بالمتعة البسيطة التي يجدها في هذه الخطوات، لكنها توحي أيضًا بأسف متردِّد، بعضٍ من ندم خاص عميق. ما بقيَ معي بقوة من الحلم ليس قصته، بل طابعه المقتصد، الصمت الذي رافق حياة هؤلاء الناس.

في الصباح بدت المدينة هادئة على نحوٍ غريب. غادرت الشقة ومشيت في اتجاه جديد. كانت الطرقات خالية، لكنني رأيت بعد ذلك بضعة أشخاص يهبطون منحدرًا حادًّا. تبعتهم. قاد الشارع إلى فناء أفضى بدوره إلى كنيسة. وأنا أدخل خلف الأشخاص، ألفيت نفسي داخل كنيسة تزيِّنها لوحات جدارية ويغطي أرضيتها قرميد رقيق وباهت. عبرت الرواق وفتحت باب الكنيسة بما يكفي فقط للتسلُّل منه. كان المكان مكتظًّا. به متسع للوقوف فقط. كانت هناك صلاة تُقَام. وقفت في الخلف وراقبت رؤوس بعض المُصلِّين وصفحات وجوههم. كنت قد نسيت تمامًا أنه كان يوم أحد. غادرت الكنيسة وأبصرت زقاقًا ضيِّقًا يمضي صعودًا. سلكته وأفضى بي إلى ساحة صغيرة تتمتَّع بإطلالة واسعة على المدينة. تابعت تقدُّمي، مارًّا بكنيسة أخرى حتى رأيت عدَّائين ومُشاة يمضون في اتجاه معيَّن. تبعتهم وقادني الطريق إلى حصن يقوم فوقه منحدرٌ متصل، ضربٌ

من مَزحةٍ معمارية. جلست هناك وقتًا طويلًا أشاهد الناس وهم يركضون في دائرة.

بعد بضعة أيام قصدت المتحف في شارع أوراتوريو دي سان بيرناردينو لأرى لوحة من أغرب لوحات المدرسة السيينية. بدت «مادونا دِل لاتِه» لأمبروجيو لورنزيتي أجرأ حتى من النُّسَخ العديدة المُعَادَة الإنتاج التي شاهدتها. من الصعب التفكير في تمثيل لأمٍّ وطفل أكثر إزعاجًا من هذا التمثيل. مريم ساكنة وخِلْوٌ من التعبير على ما يبدو وهي ترنو إلى ابنها مطرقةً باستسلام يذكِّر بخادمٍ محبوسة تفكِّر في طريقة للخلاص. ثمَّة مَسْحةٌ من الخُبث في ذكائها تبدو كأنها تغازل موقفًا حذِرًا ومرتابًا في مصيرها. ليست على يقين مما إذا كان يروقها هذا الوضع. يلتفُّ حجابها حول عنقها وقد يكون السبب وراء التفاتها نحو طفلها ـ بكلمة أخرى، قد يكون هذا حُبًّا أموميًّا، لكنه قد يكون أيضًا قيدًا. يدفعها هذا إلى الإقبال على محاولة إبقاء طفلها قريبًا منها ربما بقدر محاولتها إبعاده عنها. يدها اليمنى التي تسند رِدف الطفل الأيسر، مثيرة للريبة على نحوٍ غريب. أنامل اليد الأخرى التي تقبض كتف الطفل اليسرى الصغيرة، مفتوحة ومتوازية تمامًا، مثل قضبان معدنية لقفص حديدي. إنها بتلك اليد تدفع نسيج الملاءة التي دُثِّر بها إلى أذنه، مخفيةً الأذن التي تواجهنا، وهو ما يجعل حركة التفات الصبي لينظر مباشرة إلينا بحاجبه المرتفع نظرة ساخرة تبدو حذِرة وفضوليَّة، لكنها متمرِّدة أيضًا. يريد أن يعرف ما الذي نفكِّر فيه حقًّا، وما الذي لا تريده أمُّه أن يسمعه.

إنه يتساءل أيضًا ما الذي يناله تحديدًا منَّا: الإعجاب أم الحسد، ولا يبدو متيقِّنًا ممَّا يفضِّله منهما. لا يرى سببًا يحول دون نيله الاثنين معًا. كأي طفل يُباغَت في مكان عام مع أمِّه، هو قلق بشأن صورته. على النقيض من أي طفل، يدرك هذا الطفل قواه ويعي أيضًا ما تمنحه من خيارات. تتسلَّق قدماه كأن ظهورنا المباغت أفزعه، أو لعلَّه يشتهي أمَّه، يود أن يدَّعي امتلاكها أكثر لنفسه. في كلتا الحالتين، ثمَّة سِمَة جنسية في انفعاله، لها دافع الشهوة. تلتف الأصابع الصغيرة ليده اليسرى حول ثدي أمِّه الأيسر وتعصره بجشع. تبدو يده اليمنى كأنها تحاول نزع هالته الذهبية ليزيحها عن الطريق. شفتاه امتلكتا الحلمة وبنهم شديد. إنه يتخم نفسه. لا يهمُّه الموت تحت أي ظرف من الظروف. يودُّ أن يعيش، وأن يعيش عيشة راضية. يودُّ أن يحصل على كل شيء. هذا طفل لا تساوره الهواجس حيال شهواته. إنه متيقِّن بقدر ما هو حُرّ. قدمه اليسرى التي تضغط على ذراع أمِّه، تبدو رفضًا لواقع بُنُوَّته. قدمه الأخرى؛ القدم اليمنى للطفل الذي سيغيِّر العالم، تختبر إطار اللوحة، مهدِّدةً بتحطيمه، بفضح الصورة تمامًا.

في طريقي خارجًا من أوراتوريو دي سان بيرناردينو، صادفت لوحة أخرى، لوحة أقل أهمية بكثير بالنسبة إلى تاريخ الفن، لكنها استحوذت على اهتمامي في الأيام الثلاثة التالية حيث ظللت أعود إليها. «إعلان الملاك» لسانو دي بيترو، هي صورة صغيرة رُسِمت على طبق خشبي مستدير يحويه المتحف في خزانة مِنْضَدة. لكي يفحصها المرء عليه أن ينظر إلى الأسفل، وهو أمر

يزيد من حميمية اللوحة. إنها صورة معنيَّة بمأزق ملاك. حالها ونظرتها ووضعها كلُّها عالقة في تناقض: خاضعة لكنها مرتابة، قلقة لكنها مستسلمة. العينان المُحِبَّتان والحزينتان والوحيدتان، تحدِّقان إلى الخَفِيّ. العباءة باذخة، مثل إيماءة موسيقية متموِّجة تلتف حول هيئة متشحة بثوب أبيض ببياض اللا نهاية: مجرَّد، ولا نهائي، ولا مبالٍ. إنها شابة صغيرة، لكنَّ لجناحيها مَسْحةَ العصور. العِقَصُ التي تتوِّج شعرها مُورِقَةٌ وهشَّةٌ كالزمن. إنْ نسجت ضفائرُها جدالًا، فهو جدالٌ دُنيوي وحكائي، ومُتْقَن على نحو حميمي. لست على يقين من السبب، لكنني كلما نظرت إلى «إعلان الملاك» شعرت بألم شديد في صدري، كأنني أتوق إلى شخص بعينه، إلى مكان أو زمان ولَّى إلى الأبد.

مكتبة
t.me/soramnqraa

«الفردوس»

عدتُ إلى لندن. شيئًا فشيئًا استعدت إيقاع أيامي. لكن ما كاد وقت طويل يمضي على استقراري حتى تعيَّن عليَّ الذهاب إلى نيويورك للعمل. في اليوم الذي أعقب وصولي، قابلت زوجين من الأصدقاء على العشاء. هي محامية في مجال حقوق الإنسان، وهو أستاذ جامعي. التقينا في مكان يحبَّانه. على الرغم من تفاؤلهما، تفاؤل أشخاص ناجحين، شرع كلاهما في منعطف غير متوقَّع في الحديث في الاعتراف بخيبات أمل لا عزاء لها تتعلَّق بحياتيهما ومهنتيهما، مشاعر مقنَّعة بدت أنها تخفي انتقادات قويَّة يوجِّهها أحدهما إلى الآخر. عدَّد كلٌّ منهما، بمسحة من اللوم والعنف الهادئ التي يجيدها بعض الأزواج، جميع الفرص الضائعة والـدُّروب التي لم تُطرَق والحسرات التي لا يمكن تصحيحها الآن.

استيقظت في صباح اليوم التالي وأنفقتُ بضع دقائق أبحث في هاتفي عن رحلات عائدة إلى سيينا، متسائلًا: كيف يمكنني التَّهرُّب من التزامات عملي كلِّها؟ اضطجعت عاريًا على الأريكة ناظرًا خارج النافذة. استحممت وعدت إلى هناك لأجفِّف جسدي في النسيم. الليلة الفائتة كانت دافئة جدًّا. في لحظة ما، سمعت امرأة

تقول: «لا نريد أن نُدْهَس»، ثم كرَّرت قولها على نحوٍ طفولي. وقفت، وأنا مدرك أنها لو استدارت إلى الخلف ورفعت بصرها فسترى رجلًا عاريًا خلف النافذة. راقبتها وهي تعدو بعصبية مع طفليها؛ صبي وصبية، عبر شارع مقفر تمامًا، ولا سيارات بمرأى.

ارتديت ملابسي ومشيت إلى متحف المتروبوليتن للفنون. أردت أن أرى لوحة «الفردوس» للرسام السييني جيوڤاني دي پاولو، المرسومة قرابة عام ١٤٤٥، بعد الموت الأسود بنحو قرن من الزمان. وجدتها بسرعة ومن دون الاستعانة بخارطة أو سؤال حارس. كانت اللوحة أصغر بكثير مما توقَّعت. لم أكترث لقراءة قياس حجمها في الوصف على الإنترنت. كان انطباعي عنها أنها بطول طفل في العاشرة من عمره، لكنها كانت في الواقع صغيرة بما يكفي للفِّها في صحيفة. كان سطحها خشنًا ومتشقِّقًا.

تصوِّر اللوحة جمع شمل في الآخرة. بحسب دي پاولو، سيكون جمع الشمل هذا بين كل اثنين، كلٌّ منهما يواجه الآخر، ممسكًا بيده. ينتظم الأزواج في هيئة رقصة فالس في ثلاثة صفوف أفقية: ستة أزواج في الأعلى، وأربعة في المنتصف، وأربعة في الأسفل. الصورة منظمة رأسيًّا، كأنَّ الأرض أصبحت واجهة. كلّ ما في اللوحة ممثلٌ بأبعادٍ متساوية، دون التزام بما يقتضيه المنظور الواقعيّ من تفاوتٍ في الأحجام. في الأعلى تمامًا هناك لمحة من الأفق، تتقوَّس ببراءة، وصفٌّ من أشجار التفاح يسوِّج السماء. إنها مثقلة بالفاكهة. والآن وقد درنا دورة كاملة، تبدو اللوحة كأنها تقول إنَّ أكل التفاح ليس مسموحًا به فحسب، بل مُشجَّعٌ عليه كذلك.

تساءلت عمَّا يعني أن يتذكَّر الأمواتُ الأحياء، أن يكونوا قادرين على تعرُّف أولئك الذين عرفوهم عندما كانت الرُّوح جسدًا. الملائكة تحيِّي القديسين وترحِّب بهم، حتى إنَّ التئام شملهم كَنَسِيّ. ثم إن هناك رجالًا ونساء، مثل الأزواج المدفونين متجاورين في المقبرة في سيينا، ممسكي الأيدي ويحدِّق بعضهم إلى عيون بعضهم الآخر. فكَّرت في نفسي في أن هذه هي حتمًا الطريقة التي ينبغي للحال أن تكون عليها، أنه ينبغي أن يتشبَّث المرء بمن يحبهم ويحدِّق فحسب إلى عيونهم مدة طويلة أو ربما إلى الأبد. يبدو بعض الأزواج كأنهم الشخص نفسه، لكن في مراحل مختلفة من الحياة: الذات الأكبر سنًّا تحيِّي الذات الأصغر سنًّا. زوج واحد فقط، راهبة وراهب في الزاوية اليمنى السفلية من الإطار، يرافقه شخص ثالث، راهبة أصغر سنًّا تبدو كأنها تقيِّد الأكبر سنًّا. تطوقها بذراعيها كأنها تحاول منعها من أن تحيِّي الراهب المقترب. أيمكن أن يكونا إيلويز وآبيلار، العاشقين اللذين لم يستطع أن يحبَّ أحدهما الآخر إلَّا من بعيد؟ لقد سبقا دي پاولو بنحو ثلاثة قرون. كنت على يقين من أنه قد قرأ رسائلهما وعرف احتجاج آبيلار اليائس على الكتابة، زاعمًا أنها «مرض». أمَّا إيلويز، من ناحية أخرى، فلم يكن يعنيها تجاوز الحدود. كانت، بدلًا من ذلك، مهتمة بالظهور والاختفاء. تكتب إليه: «إننا نُغْرَم بِصُوَر من نحبهم عندما يكونون بعيدين جدًّا عنَّا أكثر مما نغرم بهم عندما يكونون قريبين منَّا. إذا كانت صور أصدقائنا الغائبين جميلة لنا... فكم

هي الرسائل أجمل!»، وهي جشعة على نحو رائع عندما تطلب إليه قائلةً: «فلتزوِّدني بوصف مخلص لكل ما يخصك».

ذلك قطعًا يجب أن يكون طموحَ كلِّ شمل مجتمع، ليس فقط أن نعرِف ونُعرَف، لكن أيضًا أن نحصل على وصف دقيق لكل ما حدث منذ آخر لقاء. ويجب أن يتبع ذلك حتمًا أنَّ ما يكمن وراء شوقنا وحنيننا هو تحديدًا هذه الحاجة إلى الاعتراف بنا. يبدو الأمر كأنَّ دي پاولو يفكِّر هنا في أنَّ الجحيم الحقيقية ليست جحيم النار، بل جحيم ألَّا يعرفنا أولئك الأقرب إلينا. نريدهم أن يرونا، ومن ثمَّ، نعيد اكتشاف قدراتنا الخاصة في التَّذكُّر، ولكي نجد أخيرًا العزاء الذي يكمن بين النية والتعبير، بين العاطفة المخبوءة وشكلها الخارجي. اللوحة تفطن إلى هذا. تعرف أنَّ أكثر ما نتمنَّاه، حتى أكثر من الفردوس، هو أن نُعرَف؛ أنه بغض النظر عن تحوُّلنا وتبدُّلنا بفعل العبور، فإن شيئًا فينا قد يستمر ويبقى مُدْرَكًا لأولئك الذين مكثنا وقتًا طويلًا نحبُّهم. لعلَّ تاريخ الفن بأسره هو كشف لهذا الطموح، أنَّ كلَّ كتاب أو لوحة أو سمفونية إنما هي محاولة لتقديم سرد مخلص لكل ما يخصنا.

عندما لحقت بي ديانا في نيويورك، مكثنا أيَّامًا عدَّة لا نكاد نقابل فيها أحدًا آخر. قصدنا متحف المتروپوليتن للفنون بضع مرَّات، لكنني في كل زيارة كنت أريد أن أرى ما أرادت أن تراه.

لم أحدّثها عن «الفردوس» إلا بعد أسبوعين أو ثلاثة أسابيع. أخذتها لتراها، وفي الأشهر الثلاثة التالية التي مكثناها في المدينة عدنا إليها كل أسبوع تقريبًا. كنَّا نتطلَّع إلى هذه الزيارات كأننا ذاهبان لزيارة صديق قديم.

مكتبة
t.me/soramnqraa

مسرد بعض الأسماء الأجنبية

• Accademia Musicale Chigiana	• أكاديميا ميوزيكال شيجيانا
• Ambrogio Lorenzetti	• أمبروجيو لورنزيتي
• Canaletto	• كاناليتو
• Contrade	• كونترادا
• Duccio di Buoninsegna	• دوتشو دي بونِنسينيا
• Francesco De Gregori	• فرانشيسكو دو جريجوري
• Galleria Borghese	• جاليريا بورجيزي
• Giovanni di Paolo	• جوڤاني دي پاولو
• György Ligeti	• جورجي لِجيتي
• Héloïse and Abelard	• إيليويز وآبيلار
• Il bagno turco	• إل بانيو توركو
• Jacopo Tintoretto	• جاكوپو تينتوريتو
• John Coltrane	• جون كولترين
• Madonna dei Francescani	• مادونا دي فرَنشيسكاني
• Madonna del latte	• مادونا دِل لاتِه
• Martha Argerich	• مارتا أرجيريتش
• Maxine Sullivan	• ماكسين سلِفَن
• Michelangelo Merisi da Caravaggio	• مايكل آنجلو ميريسي دا كاراڤاجيو

• Michelangelo Pistoletto	• مایکل آنجلو پیستولیتو
• Nicolas Poussin	• نیکولا پوسان
• Piazza del Campo	• پیازا دل کامپو
• Pinacoteca	• پیناکوتیکا
• Sala dei Nove	• سالا دي نوڤي
• Sala della Pace	• سالا دیلا پاتشه
• San Rocco	• سان روکو
• Sano di Pietro	• سانو دي پیترو
• Sant'Andrea al Quirinale	• سانت آندریا الکویرینالي
• Sviatoslav Richter	• سڤیاتوسلاف رِکتر
• Taddeo di Bartolo	• تادیبو دي بارتولو
• Thucydides	• ثوسیدیدیز
• Titian	• تِشن
• Tripolitania	• تریپولیتانیا
• Van Dyck	• ڤان دایك
• William Langland, Piers Plowman	• ولیَم لانغلند «پیرز پلاومن»

شُكْر

أشكر مترجمتي، زوينة آل تويّه، على عنايتها الشديدة بكل كلمة في هذا الكتاب وحِسِّها اللغوي الحاذق في ترجمة النص. وأشكر أيضًا إبراهيم الشريف على ما بذله من مجهود في متابعة الترجمة ومراجعتها وتحرير الكتاب بدقة وحرص شديدين.

عندما اختُطِف والده، كان هشام مطر في التاسعة عشرة من عمره. في العام التالي ألفى نفسه معتنيًا بالفن لائذًا به، خصوصًا فن المدرسة السِّيينيَّة ولوحاتها البديعة. أصبحت هذه اللوحات ملاذه وسنده وسبيله إلى التَّفكُّر في أحوال الدنيا بعيدًا عن وطأة الحاضر.

بعد ربع قرنٍ من الزمان، ولَّما لم يجد مطر لأبيه أثرًا، شدَّ الرِّحال إلى موطن تلك اللوحات.

"شهر في سِيينَّا"؛ هو لقاء بين الكاتب والمدينة. انغماسٌ في الفن، وتأمُّل للحب والحزن، وتفكُّرٌ مؤثِّرٌ في علاقة الفن بالحياة.

«الكتـاب عبارة عن مثلث بيني وبين المدينة وبين اللوحـات، ولا وجـود لكتاب معين تأثـرت به في هذا الكتاب ولكني أحب دومـا نوعية الكتابة التي تختلط فيها معايير عدة تجعلني أدمج الأدب بالفن والثقافة وطبقات من المعرفة والمشاعر والأفكار».

هشام مطر

مؤلفات هشام مطر:

- في بلد الرجال.
- اختفاء.
- العودة.
- شهر في سيينا.
- أصدقائي.

شهر في سِيينًا

«هذا الكتاب الرشيق، المُخْرَج إخراجًا جميلًا والمُحْتوي على جملةٍ من اللوحات العظيمة، يشعُّ بتأملاتٍ باهرة في الفن والعمارة والصداقة والفقد. نثر مطر دقيقٌ ومُحْكَمٌ بإتقان، ولا يختلف عن لوحة من لوحات المدرسة السِّيينيَّة التي راقته سنين كثيرة.»

The Guardian

«يتَّسم «شهر في سِيينًا» بجميع السِّمات التي تميِّز كتابة مطر: فبناؤه بديع ولغته دقيقةٌ، مفصَّلة تفصيلًا مرهفًا وبلا ادِّعاء. وفي مسعاه - النظر إلى الفن - يُسْرٌ مخادع. إنَّ ما ينبثق منه سَبْرٌ فلسفيٌّ أعقد للموت والحب والفن والعلاقات والزمن.»

Financial Times

«كتابٌ آسِرٌ عميقُ الأثر. كُتِب بنثرٍ أنيقٍ موجز. إنه تأمُّلٌ بديع في الحياة والفقد والحداد والمنفى والصداقة وقوة الفن.»

Wall Street Journal

«كتابٌ دقيق ورشيق... يَمُدُّنا «شهر في سِيينًا» بنظرة هشام مطر الثاقبة إلى مشهدٍ مختلفٍ تمامًا... إنه يدافع عن قوة الفن مُلبِّيًا توقًا إلى «نيل الاعتراف»، مُعيدًا اكتشاف «قدرتنا على التَّذكر»، وهو سُلْوانٌ يقتضي أشد انتباه ممكن.»

The New York Times Book Review

هشام مطر؛ وُلِدَ في نيويورك لأبوَيْن ليبيَّيْن. عاش طفولته بين طرابلس والقاهرة، ويقيم في لندن. كتب ثلاث روايات، هي: «في بلد الرجال» التي وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة مان بوكر، و«اختفاء»، و«أصدقائي» التي فازت بجائزة «أورويل»- فرع الرواية السياسية. وله سيرتان هما؛ «العودة» التي حصدت عدة جوائز، منها جائزة بوليتزر، جائزة بن/جين ستاين للكتاب، جائزة راثبونز فوليو، جائزة سلايتلي فوكست لأفضل سيرة ذاتية، جائزة الكتاب الأجنبي مع فرانس إنتير وصحيفة الأحد في فرنسا، وجائزة غيشويستر شول الألمانية، ثم سيرة «شهر في سِيينًا». يعمل أستاذًا في كلية برنارد بجامعة كولومبيا. وهو زميل الجمعية الملكية للأدب، وزميل فخري في الأكاديمية الملكية للفنون. تُرجِمَت كتبه إلى أكثر من ثلاثين لغة.

مكتبة
t.me/soramnqraa

دار الشروق
www.shorouk.com