رهبة الموت في مرثاة ابن مزموم

صلاح نيازي

أمرر على الجدث الذي حلّت به ... أمُّ العلاء فحيّها لو تسمعُ
أنّى حللت وكنت جد فروقة ... بلداً يمر به الشجاع فيفزع
صلّى عليك الله من مفقودة ... إذ لا يلائمك المكان البلقع
فلقد تركت صغيرة مرحومة ... لم تدرِ ما جزع عليك فتجزع
فقدت شمائل من لزامك حلوة ... فتبيت تسهد أهلها وتفجع
فإذا سمعت أنينها في ليلها ... طفقت عليك شؤون عيني تدمع

ربّما ثمة قلةٌ من الشعراء الذين صوّروا الخوف، كما صوّره مويلك بن مزموم في مرثيته لزوجته، أعلاه. تتكون هذه المرثية من ستة أبيات، في ديوان الحماسة، شرح المرزوقي (ت٤٢١. هـ)، ونشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، وتسعة أبيات برواية أبي منصور الجواليقي (ت٥٢٠. هـ) بتحقيق عبد المنعم أحمد صالح.

لسنا معنيين هنا بالمفاضلة بين رواية وأخرى، أو شرح وآخر، بقدر ما نحن معنيون بالمحور المركزي الذي نسج حوله الشاعر عموم هذه القصيدة المفجعة الموهوبة، وكأن آلامها موصول ليلها بنهارها. هي، لا ريب، من مغنج التأليف.

تتركز بؤرة القصيدة في مادّة الخوف، هذاالخوف الذي يمزّق عادة، هو الذي يربط أجزاء القصيدة.

جعلها كتلة متواشجة، ووحدة عضوية متضامّة. تماماً مثلما تتكور أعضاء الإنسان على بعضها لدى مفاجأة شرّ داهم. تتداخل جوارح ابن مزموم على هذه المثابة. زوجته ميتة، وقبرها لا يزال رطباً ولينا. كبرت المأساة أضعافاً بوجود فتاة صغيرة لا تعرف ما اليتم بعد، ولا الموت. القصيدة ليلية حيث الخوف يتجسّم بأغرب الأشكال والمسوح عادة، وحيث يكون الإنسان وحيداً، وفرائصه نهب هواجس مرجفة.

ظهر الخوف، أوّل ما ظهر، في صيغة فعل أمر، في اوّل الشطر الأوّل:

أمرر على الجدث الذي حلّت به
أم العلاء فحيها لو تسمعُ

مخاطبةُ الشاعر لنفسه، ولا سيّما في صيغة الأمر، نهجٌ سلكه الشعر القديم، ربما حتى قبل :"قفا نبك". وهي علامة على انقسام المتحدّث إلى شيئين مختلفين، ومتناقضين، لخلق نوع من الشدّ والجذب.

قيل إنّ تي. أس أليوت استلف هذا النهج من الشعر العربي، في قصيدته النادرة :"أغنية حب جي. الفريد بروفروك":

"دعنا نذهب إذن أنتَ وأنا"

الاختلاف هنا، أنّ الصراع بين الأنتَ والأنا، قد حسم بدليل كلمة :إذن.على هذا سينزل بروفروك من غرفته لمقابلة النساء، اللواتي" كنّ يذرعنَ الغرفة جيئة وذهوبا، وهنّ يتحدثنَ عن "مايكل أنجيلو"

يقدّم لنا أليوت منذ البداية شخصية برفروك على أنها شخصية مترددة، لا ثقةَ لها بنفسها، لا سيما إذا تعلّق الأمر بعلاقته الغزلية بالنساء.

مويلك بن مزموم متردد هو الآخر. أذهله الموتُ فبات وكأنّه شخصان متعارضان، بين شدّ وجذب. إنّه الآن أمام رهبة الموت شخصان : أحدهما يحثّه على المرور بالجدث، والآخر ممتنع كما يبدو، أو متردد. شد وجذب.

لماذا قال الشاعر :أمررْ، ولم يقلْ : زرْ؟ هل لأنّ في الزيارة مكوثاً أطول؟ هل لأن زوجته حديثةُ الموت؟ ولا تزال رهبته ملءَ حواسّه؟. تتفاقم هذه الرهبة أكثر، باستخدام الشاعر كلمة : الجدث، بدلاً من القبر، وكلاهما يصحّ وزناً . يبدو هنا أن الجَدَث بحرفيه المفتوحين: (الجيم والدال)، وحرف الثاء الذي فيه جزء من صوت يحثو التي تترافق عادة مع التراب، هو أقرب ما يكون إلى مثوى حديث أهيل عليه التراب. بالإضافة فإنّ في كلمة الجدث حرفين من حروف كلمة : الجثة. بهذه الوسيلة الموسيقية أصبح الجدث شيئاً خاصاً أو في الأقل معروفاً لدى الشاعر.

على عكس ذلك، فإن القبر، بات من كثرة الاستعمال والتداول، شيئاً عاماً لا خصوصية فيه، وكأنّ من يرقد فيه شخص مجهول. (كلّه قبرُ مالك).

أطال الشاعر في فضول القارئ، بإطالة اللحظات، حينما ألحق بالجدث أسم الموصول : "الذي".

الذي، لا شكّ، أسم موصول لغةً، ولكنه فنياً وسّع الصمت والترقب. ما أمر الجدث؟

على الرغم من أنّ : أمّ العلاء مجرد أسم أو كنية، إلاّ أنها هنا عنصر تباين: بين حفرة أرضية موصودة، وبين العلاء الشاهق المفتوح. راويةُ القصيدة ينظر إلى السماء وكأن روحَ زوجته تصعد عالياً. أو أنّه ترك أمره إلى السماء.

لذا يكون فعل الأمر : فحيّها، منسجماً، لأنها لا تزال حيّة ولو إلى حين، وتوقيته في الصورة الشعرية دقيقاً. تحية وداع قانطٍ أخير.

لكن الشاعر بجملة :"لو تسمع"، انتقل من حاسة البصر، إلى حاسة السمع فجأة، أي من صورة ماثلة، إلى وجود غائب. أيّة خيبة أكبر من الأنتقال من الوجود المرئي المرموز له بالبصر ، إلى العدم الدالة عليه جملة :"لوتسمع".

تختلف النسخ في تحقيق : "لو تسمع"، فتروى : "هل تسمع"؟ كيف؟ لا يمكن للشاعر أن تبلغ به السذاجة ، إلى هذه الدرجة، فيتساءل : هل تسمع؟ إنها ميتة. بالمقابل فإن في تعبير : "لو تسمع"، معنى التمنّي المستحيل الذي يتحقق فيه الخيال الشعري الخلاّق. ليتها تسمع.

حقق الشاعر بـ "لو"، ضعفَهُ الإنساني كذلك، لأنّها أمنيةٌ لن تتحقق، مع ذلك يتمناها.

في البيت الثاني :

أنى حللت وكنت جدّ فروقة
بلداً يمر به الشجاع فيفزعُ

قبل كلّ شئ، تعني : "أنى" هنا حيرة راوية القصيدة، وهي جانب آخر من جوانب ضعفه الإنساني النبيل. وكأنها : أين حللت، أي أينما حللت يثير الفزع. ثمّ إنّه يسمّي عالم الأموات : "بلداً". هل يعني راوية القصيدة بلداً مأهولاً بمخلوقات ميتة حيّة مخيفة؟. هل هذه بداية ما كان الراوية يشعر به من خوف؟ خوفه هو من عالم الأموات؟

مهما دار الأمر، فإنّ الشاعر في البيت الثاني هذا، ينتقل من صيغة الأمر، وصيغة الفعل المضارع :"لو تسمع"، إلى صيغة الفعل الماضي: "حللت" و"كنت" وكأنّه يئس من ملاقاتها، فراح يتحدث عنها بالماضي.

أكثر من ذلك، وضع الشاعر كلمة" فروقة"، المؤنثة مقابل كلمة الشجاع العضلية الذكورية، ليكون التعاطف معها أشد. تبدو فروقة موسيقيا، وكأنها داجنة بيتيّة ضعيفة حتى في الدفاع عن نفسها، بحاجة إلى الرحمة في ذلك المكان البلقع.

في البيت كذلك جملة موحية هي : لا يلائمك، وكأن الزوجة كانت شديدة الحرص على عشها البيتي لجعله آمناً، فكيف بها الآن في تلك المتاهة؟

يعود الشاعر في البيت الرابع :

فلقدْ تركت صغيرة مرحومة
لم تدرِ ما جزع عليك فتجزعُ

هنا ينتقل الشاعر من الجدث، إلى البيت. الطفلة لاهية، لا تدري ما الموت بعدُ. إدخال عنصر الطفولة في هذه اللحظة، يوسّع من المأساة. كان الشاعر في حالة نفسية ممضّة، يفتّش معها عن عزاء، فإذا بهذه الطفلة(وهي فلذة الأكباد)، تبات لا رمزاً للطمأنينة، بل للفزع.

ما الذي سيقوله الشاعر لها إن هي سألت عن أمها؟ وهي لا تدري ما الخوف والضعف الإنساني، في هذا البيت، أنّ ذبذبات الراء في كلمة :فروقة، ما هي إلاّ آرتجاف!

كيف وظّف الشاعر هذا الخوف، مع أنوثة القوارير؟

ينتقل الشاعر إلى البيت الثالث، انتقالةً طبيعيةً ومنطقيةً:

صلّى عليك الله من مفقودة
إذ لا يلائمك المكان البلقعُ

في هذه اللحظة، آستسلم الشاعر. لم يعد في يده أية حيلة. قد يكون الترحّم عادةً آجتماعيةً، أو عرفاً، ولكنه هنا أصبح ضرورة، فهذه الزوجة التي لها صفة الداجنة البيتية، ولها منها عدم القدرة على الدفاع عن نفسها، بحاجة إلى الرحمة في ذلك المكان البلقع.

في البيت كذلك جملة موحية هي : لا يلائمك، وكأن الزوجة كانت شديدة الحرص على عشها البيتي لجعله آمناً، فكيف بها الآن في تلك المتاهة؟

يعود الشاعر في البيت الرابع :

فلقدْ تركت صغيرة مرحومة
لم تدرِ ما جزع عليك فتجزعُ

هنا ينتقل الشاعر من الجدث، إلى البيت. الطفلة لاهية، لا تدري ما الموت بعدُ. إدخال عنصر الطفولة في هذه اللحظة، يوسّع من المأساة. كان الشاعر في حالة نفسية ممضّة، يفتّش معها عن عزاء، فإذا بهذه الطفلة(وهي فلذة الأكباد)، تبات لا رمزاً للطمأنينة، بل للفزع.

ما الذي سيقوله الشاعر لها إن هي سألت عن أمها؟ وهي لا تدري ما الموت بعدُ.

في البيت الخامس :

فقدت شمائلَ من لزامك حلوة
فتبيت تُسهر أهلَها وتُفجعُ

عبّر الشاعر عن حبه لزوجته عن طريق آبنته. يبدو أنّ من أخص شمائل تلك الزوجة هو الحنان الأمومي الذي كانت تغمره به، كما تغمر به الطفلة.

جعل الشاعرُ، الهمّ في الشطر الثاني، موصولاً في الليل عن طريق بكاء الطفلة، لفقدانها ما تعودت عليه، من مناغاة وحنان ودفء. هذا البكاء العالي سيقابله في البيت التالي بكاءٌ مماثل ولكنه، صامت:

فإذا سمعتُ أنينها في ليلها
طفقتْ عليكِ شؤون عيني تدمعُ

بكتْ عينُ الشاعر مرتين، لبكاء طفلته المحرومة، وعلى زوجته المفقودة. كثّرالشاعر الدمع باستعمال كلمة :"شؤون"، كنية عن المجاري الدمعية.

يأخذ البكاء هنا صيغة أكثر تفجّعاً، وأكثر صدقاً لأنه صامت، ولأنه تحت حاجب من الظلام﴾ أمرّ البكاء، إن كان صاحبه وحيداً ولا يراه أحد.

جعل الشاعر، بمهارة وحذْق، نهاية المقطوعة مفتوحة. فبعد أنْ تعطّلت حاسّة البصر، بفعل الليل، بات أنين الطفلة أكثر إيلاماً، لأنه يفضح عجز الشاعر، عن مواساتها. لا شكّ في إنّ الأنين الذي يُسمع ولا يُرى، والدموع التي تسح ولا ترى لأغرب مناحةٍ بين بنت وأب.

جان جنيه
شعرية التمرد والتوثيق السيري

ايناس كريم

يعد إصدار كتاب (جان جنيه شعرية التمرد نصوص وحوارات) من إعداد وتقديم : د. مالك سلمان عن دار كنعان للدراسات والنشر، من منطلق الوفاء وعرفان الجميل للكاتب الفرنسي جان جنيه الذي عُرفتْ له مواقف مشهودة في نصرة القضية الفلسطينية والقضايا العربية عامة. إلا أن الكتاب، من دون أن يشأ ذلك، خرج الى غايات أخرى تخص النمط الإنساني الخاص بجنيه والعوالم الموصوفة بالتناقض التي صدر عنها هذا الكتاب، فبالتأكيد ثمة جانب توثيقي بيوغرافي يمس السيرة الخاصة بالكاتب، وجانب تأويلي يتضمن أنماطاً من الفهم والتفسير غير متباعدة لجان جنيه إنساناً وكاتباً أكثر منه إنشغالاً بنصوصه ومدوناته. وتعد الحوارات نصاً حضورياً يتضمن ما يتضمنه من إشارات خارج نصية واستفزازات حية وتوثيق للحظة خاصة ومحددة في سياق جنيه المؤلف.

إن الكتاب عامة يختص بالكاتب لا بنصه حتى مع توفر نصوص لجنيه من مثل (أربع ساعات في شاتيلا)، و(كتب لم يتحدث عنها أحد)، و(نظرات خاطفة على أمريكا)، و(مؤتمر ستوكهولم)، و(الأخوة كارامازوف).. التي هي نصوص متعلقة بمواقف جنيه وجهوده ومشاركاته في مناسبات ومواطن انتقاد معروفة له، فهذه النصوص بمثابة مرافقة لحركاته وأفعاله أكثر منها قائمة بذاتها وهي مذكرات ومشاهدات وآراء في لحظات محددة في تاريخ معارضته أو في الأصح مناوءته للرأي العام الغربي.. هذه المناوءة وإن اتخذت شكل المعارضة والأنتقاد حد التمرد إنما تكشف عن طابع من رد الفعل الحاد الذي اتخذه الكاتب نصاً وسلوكاً بوصفه الطرف المهمش من معادلة المجتمع بمؤسساته وقدراته التي رزح تحت ضغطها جنيه طفلاً يتيماً ثم جانحاً في مؤسسات العقاب التقليدية التي انتقدها في فرنسا معززاً بمرحلة من الثورية كان من أعلامها سارتر ونجوم تلك المرحلة الآخرين.

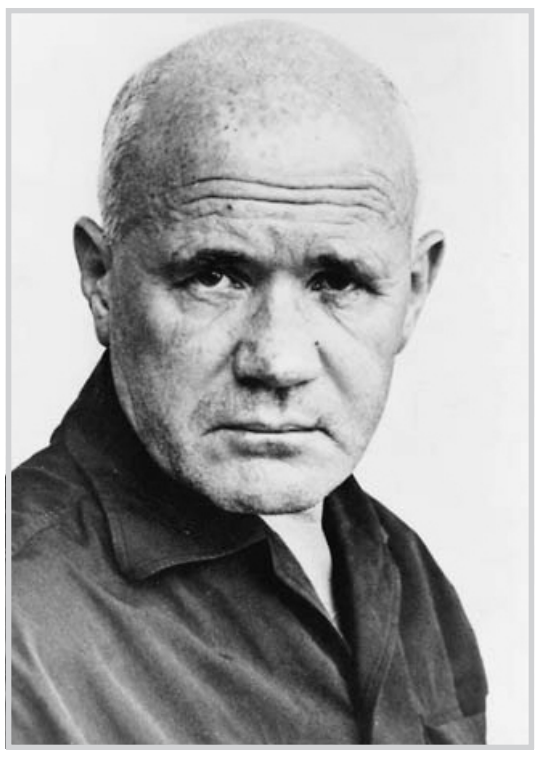
إن مساندة جنيه للعرب تدخل ضمن منطلق رفض الهامش للمتن، أي هي صورة لانتقاد المركزية الفكرية الغربية التي تجسدت في إقامة إسرائيل وإسنادها على حساب العرب. لذلك كم أجد أن عنوان الكتاب كان ناجحاً مع تصديه لمهمة تصنيف موقف جنيه إزاء العرب ، إذ إن هذا الموقف هو جزء من تمرده ومظهر من إنقلابه على ذويه المجتمع الغربي الذي اضطهده وعاقبه من دون ذنب منه الأمر الذي دعاه الى الإتيان بالذنب وارتكابه سواء في سلوكه الجنسي المنحرف أو في بحثه الدؤوب عن كل ما يحتوي غضبه وتمرده بدءاً من مناصرته للفهود السود في أمريكا وليس انتهاء بنصرته الشعبين الفلسطيني واللبناني وإقامته الطويلة في المغرب العربي حتى أنه قضي هنا وقبره الآن مطل على الأطلسي في المغرب، ومن هنا نفهم لماذا كان أخلاؤه غالباً هم من العرب أمثال عبد الله الراقص على الحبال ومحمد القطراني في طنجة وغيرهما، إنه بذلك يتناغم مع نظرائه في الخضوع والتهميش والمعاناة بفعل الآخر.

يوثق محمد شكري جانباً من سيرة جنيه في (أيام طنجة)، لكني لا بد من أن أعلق هنا، بحكم أن المقارنة تفرض نفسها في سياق التوثيق والكتابة السيرية، بسطحية توثيق شكري وضعف وعيه ومستواه الكتابي مقارنةً بجنيه أو بخوان غويتسولو الذي وثق سيرة جنيه في أسبانيا، وإن برز واضحاً أثر بعض الشخصيات المحيطة بجنيه في المغرب في ما وثقه شكري من اهتمامهم بالاحتيال على جنيه والنصب عليه وإظهار أثر البيئة ربما لانشغال شكري بالوصف الخارجي ونقل الحوارات القصيرة العابرة.

في الحوارات المقامة مع جنيه يبرز اكثر من طابع يعكس إهتمام المحاور (بالكسر) والمزاج الخاص بجنيه، ومنها مثلاً الحوار الذي أجراه سعد الله ونوس معه بوصفه مهتماً بنوع من صبغة ثقافة عربية تحاول أن تؤسس لها فهماً خاصاً وتحاول الأستعانة بغيرها من خلال الاتصال بأديب من مثل جنيه، لذلك من الطبيعي أن نجد الأخير يخاطب ونوس قائلاً: ((للأسف لاحظت أنكم موشومون بالثقافة الغربية وأنتم تشكلون أنفسكم وفقاً للنموذج الأوروبي، وهذا يعني أن الغرب إصطادكم في فخه الماكر. لقد نجح في أن يصبح مرآتكم، وأن يحفر في أعماقكم شعوراً بالنقص حياله)) وعند ذاك يسأله ونوس عن السبيل الى حل تلك الإشكالية على المستوى الثقافي، فيرد عليه جنيه بأنه عليكم أن تكسروا المرآة الغربية على المستويين الثقافي والنفسي..

وكسر المرآة برأي جنيه يعني إعلان التمرد على المركزية الغربية التي يبحث جنيه عن سبل للخروج عليها ولم يجد حتى عند العرب عزماً على ذلك، لذلك يبدو متذمراً ملولاً وهو يحاول ذلك أو يطرحه لأصدقائه العرب.

إن تعاطف جنيه مع الفلسطينيين أو مع العرب عامة إنما هو نقمة جنيه على الغرب التي يبحث لها عن شكل، شكل لغضبه على المجتمع الذي شرده ولم يمنحه أباً وأماً مثل الأبناء الأعتياديين، إن دعم جنيه للعرب يدخل ضمن شعوره بأنه غير أعتيادي وغير مقبول مثل العرب تماماً. فليس سلوكه وعلاقاته الشاذة إلا ردة فعل طويلة الأمد للأنحراف عن مسار المؤسسة التي عانى في ظلها طفلاً ويانعاً ومن ثم كاتباً وجودياً . كما يصنف ، ومتظاهراً مع جموع الجماهير التي أسست لها خطاباً إنفعالياً ومن ثم رومانسياً ثورياً حانقاً منذ ثورة الطلاب في فرنسا ١٩٦٨م وما تلاها من خطابات غاضبة وجانحة للتمرد ضمن آفاق الضيق بما تحقق في رحاب الحداثة والدعوة الى التغيير بالهدم والشجب والرغبة في الخروج على كل السلطات والموضات والأنظمة قبل أن يجنح الجميع الى خطاب آخر لاحقاً، حتى تغير العالم بعد ذلك وتغيرت استراتيجياته وتغير نمطه في التعبير عن ذلك أيضاً.



جان جنيه

ضياء الخالدي و ما حدث ويحدث في البلاد السعيدة

عبد العزيز لازم

ماذا يحدث ؟ هل تستطيع الديكتاتورية منح الحرية في بلاد غشيها ظلم تسرب حتى العظام ؟ هل ينشأ القهر من ثنائية غريبة تقوم على جنون مجتمع بالبحث عن السعادة وكابح غاشم ينشأ من بين طيات عباءته ؟ النهج الأعرج يضيف ركاما للأزمة فتنشا ما يشبه الكوميديا المرة . كوميديا البلاد السعيدة تغذيها المفارقة الحزينة.

يقدم الكاتب لروايته بمقتبس من رواية شارلز ديكنز الخالدة (قصة مدينتين) . يبدأ بعبارة: (كان افضل الأزمان وكان أسوأ الأزمان.....) ويستمر في ثنائياته فينتهي بما يشبة التفجع: (كنا جميعا إلى الجنة مباشرة ذاهبين وكنا جميعا مباشرة إلى الجحيم متجهين). بهذا التقديم يضع الكاتب نفسه ويضعنا معه على أعتاب مغامرة تضم محطات ملتبسة رغم وضوح أدوارها. وبذا يحملنا على الاستشهاد المتواصل عبر وضع إشعاع ديكنز على مرتفع مناسب للرؤية المتواصلة. إن شارلس جون هوفمان ديكنز (١٨١٢ - ١٨٧٠)الذي وجه فوهات نقده نحو مظالم زمانه وبشكل خاص التعامل الوحشي ضد الفقراء في مجتمع قسمته الفروقات الفاحشة في توزيع الثروة قدم شخوصا أخّاذة قال عنها ت. س.اليوت: (إنها شخصيات حقيقية لأنها لا تمتلك مثيلا لها). ونشير بعد هذا إلى أن هذه الشخصيات تنفذ حركتها ونشاطها حسب لونها المرسوم في إطار حبكه معقدة عرف بها ديكنز.

إن بلاد ضياء الخالدي (السعيدة) قد اختزنت همومها الخاصة عبر تاريخ مختلف في تضاريسه الظاهرية وفي ازمانه عن تلك المرحلة التي تصدى لمشكلاتها ديكنز . ابن بورتسماوث الجنوبية، المنحدر من أسرة سحقها الفقر وانخفاض القيمة . فقرا قاتما صنعته ديكتاتورية رأس المال آنذاك.إلا إن ضياء قد اكتشف عبر رحلة ذات أشواك مختلفة نبعا يصب في المجرى الكوني لقضية شغلت المبدعين والفلاسفة بكثافة منذ انبثاق عصور الرعي والزراعة وتكوّن القرى والمدن في تاريخ الإنسان، مجرى العدالة والطعنات التي تعرضت لها والتي مازالت تتعاظم حدة وتزداد خبثا. ويريد الكاتب أن يقول لنا إن الديكتاتورية التي تكونت في الشرق والتي وجدت أسطع مثال في بلاده (السعيدة) هي الطعنة الأعظم والأكثر خبثا التي وجهت إلى أحلام البشر في العدالة. من اجل ذلك أراد أن يحقق مزيدا من الكثافة في وعي القارئ عبر وضع شخوصه الأحياء والأموات في دوامة الفاجعة وابراز أسلوب الهجاء المفعم بالمرارة حين عالج إمكانية مستحيلة تقوم على مفارقة رافقت حكم الاستبداد في بلاده، وهي أن يهوى الطغاة منح الحرية للمبدعين فيها وهم الشريحة الأكثر هياما بالحرية والأشد تدقيقا في طبائعها. وهم بالتالي الأخطر في معادلة الرفض أو القبول، وكأن الديكتاتورية في ذلك تساعد في التمهيد لملاقاة حتفها بعد أن تستفز هؤلاء من أصحاب النبوءات، لأنهم الأقدر على استشراف حقيقة أن الحرية، هذا الحلم الشفاف النقي لا تستقيم مع المزاج والأرومة الخاصة بالديكتاتورية. انه أمر يذكرنا على أية حال بما كتب عن الجنرال فرانكو من قول شديد الإيحاء حين ضمه فراش الاحتضار وتجمع بعض انصارة خارج المبنى، قيل له، إن الشعب الأسباني جاء كي يودعك، الوداع الأخير، فتعجب ديكتاتور أسبانيا العريق متسائلا: ولماذا يودعني الشعب الأسباني ؟ هل هم ذاهبون في رحلة بعيدة، أم انهم يحتضرون ؟ إن هذا النموذج البشري المتفرد في طبيعته لا يستطيع أن يرى الناس إلا باعتبارهم كائنات تابعه لفلكه، وان الموت أو تقلبات المصير لا تطاله بل هو من نصيب الناس والكائنات الأخرى فقط. لكن الديكتاتورية التي عاينها الكاتب في روايته قد تجاوزت نموذجها العالمي بأن طرحت نفسها باعتبارها القوه لتي تتحكم في مقادير الموت والمصير النهائي للبشر وليست مجرد تكوين تاريخي عصي على الموت. وبهذا تكون الديكتاتوريات العالمية قد بدت كالحملان الوديعة مقارنة بها.

لقد اكتشف ضياء الخالدي انه لا يستطيع تقديم موضوعه إلا في إطار حبكة صادمة ومعقدة مستفيدا من تأثره المشروع بديكنز في هذا المجال. انه لا يستطيع تفعيل دراما القضية هذه إلا إذا انتزع من القارئ قعودا تأمليا بعد لهاث شديد وراء حوادث مصنوعة بعناية تمتلك مصداقيتها الأليفة معه في القسم الأول من الرواية. لكن القارئ بعد أن يستفيق من تأملاته يكتسب غذاء جديدا يمكنه من معاودة اللهاث معبأ بالسخط الكافي. عندها يوضب نفسة للدخول إلى مسالك القسم الثاني.إن الكاتب إذ يخلق أجواء يصادق عليها الملايين من الشهود يكوّن ذلك النوع من العلاقة مع قارئه تستمد شرعيتها من إمكانية تحويل هذا القارئ إلى بطل من أبطال الرواية نفسها. فهو(أي القارئ) وان لم يرتكب فعل القتل الذي نفذه (فهد) ضد آمر سريته المنحرف في حرب امتلكت تناقضاتها الخاصة، إلا انه يستطيع أن يتشرب الوضع النفسي الذي قاد فهدا إلى ذلك رغم إن الحدث نفسه يعتبر من الناحية الفنية ذا طبيعة صادمة. وقد خلق الكاتب من هذا الحدث الاستهلالي منصة أطلق منها مسارات قدمت شخصيات أخرى مرتبطة بفهد. ففي الوقت الذي انشغل فيه فهد بتبعات فعلته، واهمها الاختفاء عن عيون السلطة والهروب العسير إلى كردستان التي كشفت عن بعض أسرارها ذات الإيحاءات العميقة، يتم الانتقال السلس إلى شخصية محورية أخرى هي شخصية (سليم الحلاتمه) الصحفي الفقير في المدينة ومنها تتفرع شخصيتا (صليوه) و(عناد) ومن خلالهما تتم إدامة ريح الأحداث اللاحقة بإضافة مستوى آخر من الأحداث ذات الضوضاء المشروعة التي تكيل قدرا إضافيا من التشنج في نفس القارئ. إن جميع هذه الشخصيات وغيرها هي مصادر للطاقه الفنية لا بديل عنها في احتلال مساحاتها المرسومة فسليم الحلاتمه يتكرس لتصوير هم مكمل من هموم المؤلف حول قضيته المطروحة، فجميع تصرفاته وحياته وافكارة تلقي أضواء مكملة للدواعي التي أحاطت بالحدث الرئيسي المرتبط بشخصية (فهد).إن سليما يخصص القسم الأعظم من وقته في جهد غريب يتمثل في عمل البومات من الصور حول حوادث المجتمع، في محاولة لتسجيل التاريخ بهذه الطريقة. إن الظروف المعيشية والاجتماعية التي تسحقه بقسوة كل لحظه تؤجج فيه تلك الرغبة لدرجة اشغال معظم أرضية الغرفه الوحيدة التي يسكن فيها مع زوجته وابنتيه بالصور المخصصة لذلك. إن مصدر الإبهار في ذلك ليس شكليا بطبيعة الحال، بل هو أشبه بإطلاق اللعنة في وجه الضياع والأضاعة التي افترست التاريخ، وهو بذلك دعوة للتشكيك بكل ما دونه مؤرخو الديكتاتوريات. فكأن سليم يصرخ في وجه من يسمع قائلا، لا يكفي الحرف لتدوين التاريخ فهو يتعرض بسهولة للتزوير، أما الصورة فهي الملاذ الممكن للقراءة الأمينة للتاريخ وحمايته من غارات السطو من قبل مدمني التزوير ممن تحكموا في مصائر البشر. ترتبط شخصية الحلاتمة بشخصية (عناد) المرتبط بالأجهزة الأمنية وشخصية (صليوة) الذي يقدم متجره للحلاتمة لقضاء أوقات السمر المسائية رخيصة الثمن والذي يرمي المؤلف بعض المؤشرات حول علاقته المريبة بأجهزة السلطة أيضا في إشارة إلى إحاطة الأجهزة بجميع مناحي وزوايا حياة الناس. إن سليم حلاتمة المعبأ بالفضول الصحفي والملغوم بالغيظ على ما يجري حولة يرافق عناد في جولة في المقابر القريبة ويكتشف إن معظم القبور تعود لضحايا الدولة القمعية وقد تعرضت للعزل والتقسيم حسب موقف الدولة من اصحابها تماما مثل ما كان يجري على مجتمع الأحياء، فالديكتاتورية تصر على متابعة مصير ضحاياها حتى بعد سلبهم حياتهم.

كل تلك الحوادث الداكنة وتفاصيلها الأخرى قد تنفست حياتها ومارست حركتها في إطار خطة اتسمت بالانتقالات السلسة بين مفاصلها وتلويناتها في القسم الأول من الرواية. وقد حققت التآلف الممكن مع القارئ، إلا إن هذا القارئ وهو يتهيأ للدخول إلى رحاب القسم الثاني لا يلبث أن يكتشف الشرك الفني الذي نصبه له المؤلف ويشعر لاول وهلة بأنه كان ضحية لعبة صمم خيوطها الكاتب لإحضاره إلى برزخ آخر شديد الظلام غائر العمق. إلا إن الكاتب يطمئن القارئ بأحبولات أخرى تقيم الصلة الضرورية بين ما عرض في القسم الأول وما يتضمنه القسم الثاني. ويقتنع القارئ بدور جديد يأخذ به إلى الذروة الدرامية للعمل، وهو دور المراقب أو الشاهد بعد أن وطن نفسه بدور احدى ضحايا أحداث القسم الأول. فيتعرف على شخصية مركزية أخرى تسحبه بقوة انفعالها إلى مستويات أخرى من الأزمة، وهي مستويات شديدة التنوير بسبب ما تضمنته من كشوفات جديده في العمق حول حقائق الديكتاتورية.نحن في هذه المرحلة نسمع بقوة صراخ الروائي(مروان بدوي) الذي احضر عنوة إلي (الجنة) التي خلقها الاستبداد بعد اختطافه من شوارع مدينته لينعم بالحرية برعاية الغانية (هيلة) التي كلفت بتسليته. لقد قيل له انه هنا ليكتب رواياته بحرية كاملة وانهم يريدون استنطاق دواخله الحرة حول ما يجري في بلاده (السعيدة) لأنهم يحترمون حرية الإبداع. لكن مروان يعرفنا على الجلاد (أبو مولود) باعتباره أحد المشرفين على إنتاجه ثم ينتقل بنا إلى مشرف آخر يتبين انه كان أحد زملاء المقهى ممن ارتضوا الارتباط بالسلطة.

هنا يصل بنا الكاتب إلى وضع تنويري شاسع من خلال وضعنا في حال من الذعر المرير من ما يمكن أن يصل إليه العبث المجاني بمصائر الناس، فالبطل المركزي هنا ليس سجينا لكنه يجد نفسة في بيئة اشد هولا من السجن. لقد بدأ الجلادون يضيقون بما كتبه فأرادوا تغيير موضوعاته كي تلائم ما يريدونه وفق برامجهم. فهم يرون إن ضحاياهم مثل (فهد) يمكنها أن تسلك سلوك المصالحة والانسجام وتكون (سعيدة) في النهاية... لكن مروان يعلن أن " لا يمكن إكمال مخطوطة الرواية ووضع شخصياتها في النقطة الأخيرة، معظم الحكايات ناقصة، والمصائر معلقة بيد قوة مجهولة...". كان ردهم همجيا كعادتهم فقد تعرضت (هيلة) للضرب الشرس ووضعت في غرفة مروان لأفهامه إن صبرهم معه قد نفد وانهم قد يعودون إلي الأسلوب المعروف معه ذاته ... يريدون التحكم بانتاجة الإبداعي، أي روحة.

ضياء الخالدي