المجموعة القصصية ..(نبوءة متأخرة)

انفتاح لغة السرد بواقعية القص

زهير الجبوري

حين ندرك أن القصة فن كتابي يعتمد في جوهره على مضمون سردي مختزل ومكثف للأحداث والمشاهد والشواهد وايضا للصور التي تخلقها، فإنها في الوقت نفسه تقوم على اعطاء جدلية واضحة للّغة المشكلة والناتجة عن خلق فن يقوم على ضوابط ذات دلالات مقنعة مهما كانت هذه اللّغة في تناولها السردي للأشياء ، ومهما اعطت من مهيمنات واقعية تفرضها على ذهنية القاص / المنتج للنص..

واذا ما اخذنا بنظر الإعتبار الإنتاج القصصي الفاعل عند الأدباء الذين ينهضون بالواقع كأداة خالقة لنصوصهم ، فإن الميزة الأساسية التي تظهر امامنا، تنطوي على دلالات مباشرة في بروز ادواتهم السردية المألوفة كالمكان والزمان والشخوص والحدث، ثم بعدها تكمن مهارة القاص في خلق وانتاج معنى يقف مع ما مطلوب في صياغة شكل فني مقنع .

المجموعة القصصية (نبوءة متاخرة) للشاعر والقاص (الفريد سمعان) ، تمتد بخيوطها السردية الى الواقع بكل مقوماته لتكشف جدلية الحوار بإيقونات سياقية ، وايضا في عملية رصد متواصلة قوامها متابعة الظواهر والوقائع والحالات السسيولوجية بوصفها تمثل عمودا مهما واساسيا في كتابة القصة الواقعية، ولكن .. هل تحكم القصة القصيرة بإجماليتها الميوعة السردية التي تمتد عبر لغة مباشرة .. ؟ .. اللّغة نظام يساعد على خلق فن اكثر قبولاً من حيث لمعانه وبهرجته داخل اطار الشكل الكتابي (وهنا اقصد اللّغة النحوية) ، قصص (إلفريد سمعان) تنفتح بصراحة الإلقاء (الحكواتي) وكأنها تلقى من فم القاص، لتدخل في اطار البناء العام للمعنى ، وتنزلق في ضوابط البناء الفني الى مستوى التساؤل ، لماذا لم تشحن بشاعرية السرد ..؟ .. فثمة قدرة سابقة له – اي القاص – في اعطاء شكل كتابي له تشخيصه الفني المطلوب.

وحتى ندخل في صميم المناخ القصصي في المجموعة هذه ، فما علينا سوى التركيز على المضمون والعمل على ضوابطه الاساسية، ولو اخذنا بؤرة (الحدث) كدلالة سردية فاعلة في المضمون القصصي ، فسنبصر الرؤية الجوهرية المتماسكة والمترابطة لنسقية الكتابة ، بمعنى هناك استهلال اولي ومتن ونهاية ، كلها تحدث انتاج صدمة للقارئ عن طريق وحدة الموضوع، خصوصاً ان (سمعان) قد استقى افكاره القصصية من اليوميات الحياتية للإنسان العراقي ومن الحوادث التي تعد المضمون الاساسي لهذه اليوميات ، ثم تظهر المهارة السردية في صياغة الأحداث وفق ضوابط القص.

في قصة (احزان العفة) تظهر الشخصية المحورية (عفيفة) وهي تجسد (إنموذجاً) للمرأة التي وقعت في ورطة العلاقة الغرامية مع رجل عشقته ، برغم انها لم تمارس العشق ايام دراستها الجامعية، ليتأجج الفعل السايكولوجي الخفي لديها بفعل الحصانة التي تتمتع بها وعائلتها في المجتمع (إن تورطها معه اصبح يثير المخاوف .. فهو عاجز عن النهوض بواجباته تجاه اسرة تحتاج الى امكانات مادية او تعاطف اجتماعي) ص٩.

وحين نركز على الشخصية هذه بوصفها تنتمي الى عالم مستوحى من الواقع المباشر، فإن القاص لعب لعبة السارد (الحكّاء) ، مما أثار في تمعننا الشاخص ان هناك ضوابط اساسية أحكمت طريقة كتابته بشكل واضح ، واقصد بها ضوابط فنية ، وبانت العملية هذه في جميع قصص المجموعة .. حتى (ثريا النص) / العناوين .. تدخل في جدلية مباشرة مع المتن، إن لم نقل بأنها جزء منها..

في حين تظهر العلاقة بين (بهيجة) و(محمود) في قصة (الأرملة الحزينة) على درجة واضحة من الإيروسية ، فأحداث القصة لم تشكل الضربة السردية المباشرة ، بل هناك لف ودوران، الضربة حصلت في المقطع الأخير عندما التقى الطرفان في غرفة واحدة ، فلم تكن العبارات: (الزيارات .. النظرات .. الإغراءات ، الخ) هي الفاعلة بقدر ما حققه اللّقاء الأخير بينهما ، لتنتهي القصة بالشكل هذا ، هذه القصة تنطوي على قصدية واضحة لقراءة مصير المرأة في اجواء مفعمة بالحرمان العائلي او الزوجي ..

اما قصة (التمرد المنتظر) ، فقد تأطرت بأحداث المكان كبداية استهلال ، ثم بعدها كشفت العلاقة غير المتوازنة بين الدكتورة(باسمة) وزوجها (سمير) الذي كان يعمل سائقاً لها ، وفي إشكالية الكتابة السردية ونمطية الأحداث المألوفة تتداخل القيم الأساسية المحورة في بناء القصة كالمكان / (العمارة في شارع السعدون) ، والحدث / (الزواج من الدكتورة) والمصير / (الحالة التي ينتظرها سمير لإعلان مصيره) ، تكشف احاسيس اخرى ترتبط بكينونة (المرأة /الدكتورة/ المتسلطة) وبكينونة (الرجل / البسيط / الفقير / .. الخ) ، ثم اعلان الصراع المبدئي بينهما (استمر الصراع وتبادلا بعض الاتهامات وفضح السلوك الذي تمارسه الدكتورة مع الزبائن وزوجها واخذت الامور تتحول الى جانب سمير لأن شخصيتها وقيمتها كطبيبة ثرية بدأت تتدهور واستهجان ابناء المجتمع وتناول سيرتها بالإتهامات القاسية) ص٣٠ .

كما دخلت قصة (سطوة) تحت إطار الهاجس الذاتي ، ووضوح الإيروسية الخفية التي بانت من خلال الإحساس بالعلاقة بين الرجل الذي (لا يدري ما الذي جرى .. كيف اصبح على هذا البيدر الشامخ الواسع المختلط بالصفوة والخضرة والانسجام تنتقل بحرية كبيرة وتتجول دون رادع انه يعمل منقادا لكل مشاعره وتحركاته .. اسير الرغبات) ص٣١ . والمرأة التي (تؤمن به ، لا تريد ان تفرط به) ص٣٣ . وقد تشبعت الكتابة السردية في القصة هذه حصراً على درجة واضحة من الشعرية ، فهي القصة الوحيدة التي تأطرت بأدوات الإختزال ، بمعنى لها ضوابط محسوبة يمكن ان تقرأ بشفراتها الفنية ، ثم بعدها يمكن ان ندخل الى خيوط المعنى وما تتضمنه القصة من موضوعة معينة.

القصص التي تناولناها ، تمثل قراءة كاشفة للواقع ، مما أحال القاص الى الإسترخاء السردي بعيداً عن قصدية الاختزال والتكثيف ، بمعنى وجود بؤرة حدث جاهزة ومقنعة ومقبولة لدى الآخر / القارئ ، إنها قراءة سسيولوجية تتداخل معها عوامل نفسية وعرفية وسلوكية ، وما الى ذلك.

بالمقابل تظهر بعض القصص وهي تقوم على قراءة مغايرة (فنياً) ، لكنها تقترب من حيث وقائعها وضوابطها السردية من خلال جدلية الكتابة المقترنة بالظواهر ، كقصة (العصفور والرجل) وقصة (الحصان) وقصة (دموع الندم) ..

في قصة (العصفور والرجل) يظهر بطل القصة (العصفور) كفاعل على اجواء المكان حين يتجول ، او (اعتاد ان يتجول .. ويجوب .. وينتقل بين الاشجار العالية واغصان الزهور في المتنزه القريب) و (ان يلقي نظرات على باعة الفواكه والخضروات والمحال الاخرى) ص٢٠.

في حين يظهر (الحصان) في القصة التي يحمل الحصان العنوان ذاته ، بعلاقة شبه مؤنسنة مع الفتاة (ندى) ، على الرغم من وضوح التعجرف الذي يتمتع به الحصان مع الاخرين، لكن الفتاة تمتلك سر العلاقة معه ، و (كانت تشتهي ان تعطيه لاسيما بعد ان بدت الامور تستقر وتوطدت المباهج واخذتا حماسة غمرها قلائد الشوق مما جعلها تتمناه في كل لحظة فوثبت فوق الأشقر ولم يحرك ساكناً) ص٢٦-٢٧. ثيمة الاشتهاء للركوب تنطوي على ابعاد دلالية متنوعة ، يمكن ان تدخل في قراءة تأويلية للفعل الجنسي الخفي ، وهذه الالتقاطة مستخرجة من داخل النص او من المضمون المعمق للسرد الخفي او السرد غير المعلن ..

اما قصة (دموع الندم) فتظهر اجواء الزواج بين (سلمى) الرقيقة الوديعة و(سليم) الرجل الصبوح المتأنق ، على درجة عالية من الشد النفسي من العروس حصراً ، لكن ظاهرة (الموسيقى) اخفت ذلك مع تأجيج واضح لمراسيم الفرح ، الموسيقى كانت حاضرة وبشكل مؤثر في مضمون القصة ، لكن دموع الندم بانت في النهاية كقراءة نفسية لـ(سلمى) التي تتمنى ان تعود الى اهلها ثانية.

في القصص هذه وغيرها ، كشف (إلفريد سمعان) خيوط الكتابة السردية / الواقعية بصفتها المطروحة على ارض الواقع .. إنها قصص الحياة اليومية المعتادة على دينامية مألوفة ، حتى اننا كنا على رغبة مشبعة لتراتبية الأحداث في جميع قصص (نبوءة متأرة) ، وأرى بأن على القاص إن يسلخ من وحداته السردية المباشرة شكلاً آخر في تجربة لاحقة ، برغم متعة الأحداث وانشداد القارئ إليها.

الليالي العربية.. عودة ألف ليلة وليلة في ترجمة جديدة

ترجمة : ابتسام عبد الله

نقد وعرض : غيرت فان غيلدر - بروفسور اللغة العربية - جامعة اوكسفورد

انه حقا عمل ادبي عالمي ورائع ، الليالي العربية أو (الف ليلة وليلة) ، قد ترجمت الى الانكليزية للمرة الاولى قبل اكثر من قرن فاي كتاب لتلك الليالي ترجم اليوم، العنوانان يظهران على الكتاب الجديد في اول ترجمة انكليزية كاملة تطبع بعد الترجمة الاولى لها من ريتشارد بورتن ومع وجود عنوانين ، يشير العمل الى طبيعته الهجينة، هل لانه جزء من الادب العربي والاوروبي؟ انه يتأرجح بين النصوص الشفاهية والمكتوبة، والشعبية والثقافية الرفيعة التقوى وعدم الاحتشام، الواقعية والخيال ايضا، العربية ، صفة اضيفت الى هذا العمل الادبي في اوروبا بالذات وهو خطأ في التسمية فالليالي المعنية لم تكتب بالعربية ولم تر النور فيها مع ان معظم احداثها تدور في العراق ومصر وبلاد فارس وليست (في الجزيرة العربية)! مع ان الاسم العربي الاصلي، الف ليلة وليلة، ailaylawa-lyia وعلى المرء ان يكون حذراً ودقيقاً في استخدام صفة «أصيلة» اذ ان الاشارة للمرة الاولى باللغة العربية الى كتاب فارسي يدعى، «هزار أمنسان» الف حكاية جاء في النسخة العربية التي تحتوي على القصة الرئيسة عن شهرزاد الفصيحة اللسان والواسعة الدهاء والى الخليفة القاتل وكاره للنساء الملك شهريار ، القصة هذه قد يكون لها اصل من الهند، في حين ان الاسماء فارسية، لقد ظهرت هذه القصة في قرابة القرن العاشر ولكن النص لم يحفظ وربما يعود السبب الى اعتبارها آنذاك «شيئاً سخيفاً»حسب رأي الباحثين في ذلك الوقت.

كانت الليالي مجهولة الاصل ولغتها لم تصقل جيداً وبدا واضحا كونها خيالية الى حد بعيد، بحيث انها لم تنتقل قبولاً من الاوساط الثقافية الرفيعة ، ومع ذلك السبب فقد اصبحت شعبية واسعة الانتشار بالنسبة للجمهور الواسع غير المتعلم ، كما هو شأن الحكايات الاخرى، مجهولة المصدر مثل سيرة بني عنتر او سيرة بني هلال.

بعدئذ وبعد ثلاثة قرون، ارتفعت الليالي بفعل النقاد، الى ذروة سامقة عندما قدمها انطوان غالاند مترجمة الى الفرنسية التي دفعت بدورها الى صدور ترجمات اخرى بلغات اوروبية متعددة ولتصبح الليالي العربية تنتمي بقوة الى الادب العالمي فهو كتاب يحبه الاطفال والروائيون والشعراء والقراء بشكل عام. ومع ذلك فان هذا الكتاب ساهم ايضاً في علمية تشكيل وتشويه صورة الشرق الاوسط في اعين الغرب.

ان غالاند لم يترجم فحسب بل اعد النص لما اصبح بشكل او بآخر ، في هيئة «مقبولة» ونتيجة لذلك غدت الليالي جزءاً من الادب الغربي كما هي بالنسبة للعرب، ان قصص علاء الدين وعلي بابا والسندباد، لم تكن تنتمي الى النص العربي حتى اضافها غالاند اليها، اذ نجد فيها عناصر تشير الى احتمال كونها قصصاً خيالية جرت في اوروبا مثلا وليست في البلاد العربية ومع ذلك، فمن الصعب طبع الليالي بأكملها من دون اضافة تلك الحكايات المفضلة لدى القراء اليها. ولذلك فهي قد ترجمت في النسخة الجديدة (علاء الدين وعلي بابا والسندباد) عن الفرنسية ، كخيار نهائي لانتمائها.

ان العرب لم يولوا أهمية لليالي إلافي القرن العشرين بعد ذيوع صيتها في الغرب، واصبحت مثار الفخر يدعو الى دراستها بشكل جاد بدلا من الاستمتاع بها بشكل سري يصاحبه شيء من المتعة وايضا الاحساس بالذنب وما يزال حتى الان، يعتبر هذا النص بالنسبة للعديد من الرجعيين غير مهذب يتوجب منعه او في الاقل حذف مايعتبر منه ماساً بالفضيلة ، اما على الموقع الالكتروني alwaraq.com حيث تنشر وفرة من نصوص عربية، فان الليالي تحقق اعلى نسبة في القراءة بين الكتب (مع وجوب الاشارة الى خلو الموقع من القرآن).

لقد ظهرت ثلاث ترجمات انكليزية عن العربية في القرن التاسع عشر ، اذ قدم ادوارد ويليام لين ، وهو مستعرب ذو لغة عربية جيدة، نسخة في عام ١٨٣٩ ، بدت مقبولة من القراء في العصر الفيكتوري ويعني ذلك انه اضطر الى حذف عدد لابأس بها من الحكايات والمقاطع والاشعار ، اما ترجمة جون باين فكانت اكثر شمولية (١٨٨٢ . ١٨٨٤) التي سرعان ماوضعت في الظل بعد ظهور ترجمة ريتشارد بورتن (١٨٨٥ . ١٨٨٨) وكانت غريبة الاسلوب كغرابة بورتن نفسه ، اذ ان هواجسه بشأن الجنس والاثارة ولغته الغربية غير المقروءة لاتتناسب مع اسلوب القارئ الحديث.

وكان على القراء الإنتظار وقتاً طويلاً، وقد صدرت عن العربية ، عدداً من الترجمات المغرضة وبشكل طارئ ومنها ترجمة د.ن . ج داود التي طبعت ضمن كلاسيكيات دار نشر بينغوين قبل اكثر من نصف قرن، تلك الترجمة لم تكن مرضية تماما. فما الذي نعتقده عن مترجم يقرر «تجاهل اجزاء من الحكايات في الليالي» غافلاً بذلك عن امر اساسي من الكتاب كما انه تجاهل الاشعار، لانها تعترض تدفق السرد ، ولانها تخلو من المزايا الادبية والى جانب ذلك اهمل العديد من القصص بقوله «انها لاتمت بصلة الى الليالي ، وانها تتشابه مع قصص اخرى نجدها في الشرق الاوسط» ان المعلومات التي تتضمنها فقد داول عن التاريخ وطبيعة النص غير دقيقة وتتناقض مع المعايير العالية الموضوعة للمقدمات الكلاسيكية ، مرتفعة المستوى اعتيادياً، واضافة الى تلك الطبعتين ، هناك طبعة ثالثة افضل منهما وهي من جزءين ترجمت من حسين هداوي (١٩٩٥. ١٩٩٥) فهي مقبولة ونشجع على قراءتها.

وفي الوقت الذي قدم هداوي الجزء الاول من كتابه ، طبع محسن مهدي طبعة جيدة باللغة العربية عن الليالي، استنادا إلى اقدم المخطوطات المتوفرة التي تعود الى القرن الخامس عشر (مهدي شخصياً يعتقد انه اقدم من ذلك بقرن من الزمن) وهذا النص القديم استخدم ايضا من غالاند ، انه ساحر مكتوب بلغة عربية مفعمة بالحياة وأقرب الى اللهجة الدارجة وذلك ما جعلها افضل الطبعات (المهذبة) التي ظهرت في القاهرة وكلكتا في القرن التاسع عشر والتي شكلت الأسس للمترجمين ومنهم لين وبورتن وغيرهم. ومن سوء الحظ ان نص هذه المخطوطة غير كامل ، اذ يتوقف عند الليلة ٢٨٨، وقد اختار هداوي هذه الطبعة مع العودة الى نصوص القاهرة وكلكتا عند الاجزاء المفقودة.

ان اختيار نص مهدي يثبت جدارته لسببين: انه يتميز بالحيوية ولكونه اكثر اصالة واكثر شرعية وذا طابعاً شعبياً، من دون الاساءة اليه عبر تدخل الباحثين العرب او المصححين الذين هذبوا لغة واسلوب الطبعات التي ظهرت في القرن التاسع عشر ، كما انه يؤكد وجود «نص أصلي» ، لليالي قبل ان يتم تغييره بوساطة الكتاب المتحذلقين الى ما يسمى بـ (النص المهذب) والذي نجد بعضاً منه في كتاب رفيع الاسلوب اسمه (الفرج بعد الشدة) للتنوخي ، وهو يستحق ترجمته كاملا الى الانكليزية لانه أنموذج للادب العربي الكلاسيكي.

ان الاختيار بين نص مهدي واخر اكثر تقليدية كان لمصلحة الترجمة الأخيرة التي قدمها مالكولم ليونز التي ظهرت أخيرا عن سلسلة الكلاسيكيات لدار بنغوين ، في طبعة رائعة بثلاثة اجزاء ما يغفر للدار اهمالها التقديم الجيد لهذا العمل الادبي الرائع في الطبعة السابقة لها.

ان البروفسور مالكولم ليونز الاستاذ الفخري للغة العربية في جامعة كيمبردج ، مؤهل بشكل عال، وقد نشر مسحاً للاثار الادبية المتميزة وله دراسات مهمة عن الشعر. ان قراره في عدم التأثير في نص مهدي يجب ان يؤخذ بجدية وكان صائباً في ذلك ، خاصة اننا نمتلك الان طبعة انكليزية عن كتاب هداوي، لقد اعتمد ليونز في ترجمته على النص المعروف بـ «كلكتا» ، الذي طبع بين ١٨٣٩. ١٨٤٢ ، باشراف و. هـ . ماكنوتن ، وترجمة ليونز لاتتضمن القصص العديدة الاضافية التي توجد في طبعات أخرى من الليالي ومنها طبعة بريسلو أو مخطوطة وورتلي. مونتاغو.

وقد اسهم روبرت ايرفن في هذا الكتاب الجديد باعداده للنشر وتقديم ثلاث مقدمات للاجزاء الثلاثة ، وقد شرح طبيعة العمل وتأريخ النص والاثر غير الاعتيادي لليالي على الادب العالمي. وهو المسؤول ايضا عن كتابة حواشي الصفحات وتقديم خرائط الدولة العباسية والمدينتين اللتين يرد ذكرهما باستمرار في الحكايات وهما بغداد والقاهرة.

ان كتاب الليالي يعد من اشهر الكتب التي تتضمن رسومات توضيحية ولكن هذه الطبعة الاخيرة لم تقدم منها الا ما لها علاقة بالنص من دون محاولة التأثير في القارئ بوساطة رسومات ذات سمات شرقية ، ان الترجمة في الطبعة الجديدة جيدة وامينة للنص : طلع النهار ، وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح» وعندما حل الليل.. واصلت شهرزاد ، سمعت اليها الملك السعيد.. وحكاية ليلة واحدة قد تأتي في بضع صفحات فقط، ولم يتم تقليد النثر المقفى المستخدم بالعربية ، كما لم تستخدم القافية في ترجمة القصائد ، وهذه الامور تجعل من الترجمة الجديدة مختلفة عن تلك التي قدمت من قبل بورتن أوهداوي أو اينو لينمان (ترجمها الى الالمانية) ان القافية العربية الواحدة المتواصلة في القصيدة العربية يصعب تقليدها بالانكليزية لاسباب عديدة ، أما شعر النثر فهو أقل صعوبة للمترجم ، وترجمة ليونز الى الانكليزية جاءت مباشرة كما اصلها العربي.

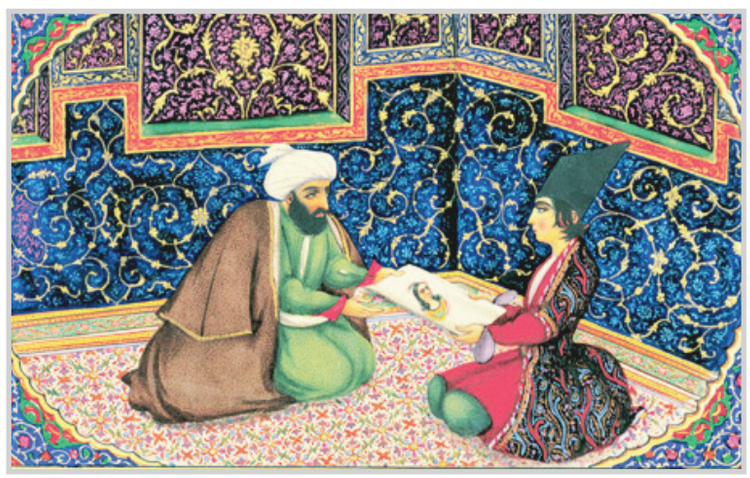
ان الكتاب العرب الكلاسيكيين بشكل عام غير محتشمين في الكتابة مما خلق مشكلة بالنسبة للمترجمين) في العهد الفيكتوري ما دعا لين الى حذف الحكايات التي تتضمن سرداً فاضحاً بأكملها، في حين فضل بورتن صياغة كلمات جديدة تدل على تلك المعاني. اما ليونز فيلجأ الى طريقة اخرى وهي استخدام الكلمات العربية التي يفضل عدم ترجمتها ، بالاحرف نفسها.

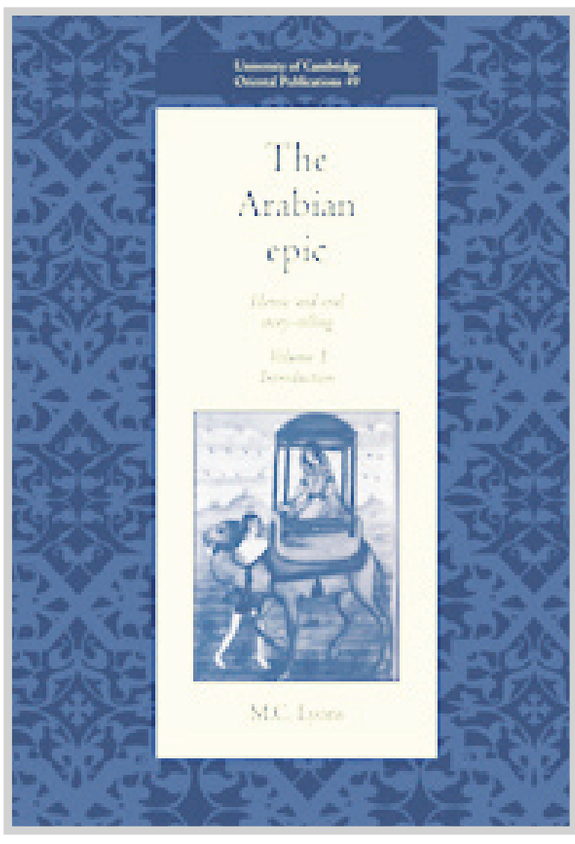
وهناك بعض الهنات البسيطة في الكتاب منها تقلص شروح الحواشي في الجزء الثالث منه، فمثلاً عندما ترد عبارة «بدأ يتجول في شوارع الحيرة» قد يرغب القارئ في معرفة اين تقع تلك المدينة ولكنه لايجدها على الخارطة ، كما ان الاشارة الى عبارة «أبجد هوز» قد تعني كلمة سرية او شفرة خاصة ، وكان من الافضل وجود حاشية صغيرة تدل على انها تشير الى الابجدية العربية الاعتيادية حسب اللغة السامية المستخدمة حتى الان في العبرية.

هذه الهنات البسيطة وغيرها لاتقلل من الاهمية العالية للكتاب المترجم، والذي يجب ان يصبح المعتمد عليه في القرن الحالي، وقد صدر في وقت مناسب جداً، مع حلول الذكرى ١٢٠٠ سنة على وفاة هارون الرشيد عام ٨٠٩ الذي يرد اسمه وحضوره في العديد من الحكايات.

الليالي العربية . حكايات ألف ليلة وليلة.
ترجمة : مالكولم س . ليونز ومساعدة اورسولا ليونز
تقديم وتعليق: روبرت إرفن
عدد الصفحات: ٢٧٧٨
صدر عن دار بنغوين / انكلترا . السعر ١٢٥ جنية استرليني

عن ملحق التايمز الادبي





إغماض العينين رمزية الصورة المألوفة

ناجح المعموري

القصص قصيرة ولكنها مشبعة باغتناء موضوعاتها الحديثة البسيطة جدا ولا تكاد هذه القصص الاقتراب من الحدث القصصي التقليدي ، ولا يريد القاص ذلك ،هو لا يخضع قصته للنمو السببي المعروف ،لأنه ابتعد كليا عن ذلك واستعان بإمكانات فنية مثل القطع / المونتاج والتراصف والعودة بعد عزل مؤقت آلي يخلق نصا قصصيا استعان بوضوح من السرد السينمائي ، في لحظات يكون الرصف الوصفي موضوعا جوهريا في القصة ، ودائما ما يكون جوهرها بؤرة صغيرة للغاية ، هي كل المشهد وتوابعه مثلما في قصة إغماض العينين ، صحيح أن الاغتيال هو المحور لكنه يمر سريعا مثلما هو في الحياة ، ولا يريد القاص الانشغال بالقتيل وإنما يركز على ردود الأفعال الإنسانية وعمليات التداعي اللاحقة ،لذا أنا اعتقد بان الانعكاس الأكثر بروزا في القصة هي مشاعر الموظف الموكولة له مهام إسعاف وعلاج المرضى ،لكن المفارقة القوية مشاهدة جريمة القتل المضادة لوظيفته الإنسانية . واستطاع القاص التقاط تلك اللحظة الصورية الخاطفة والتي كان زمنها هو اختراق الطلقة له. لكنها ظلت راكزة في ذاكرته وكأن كل المشاهد مختصرة تماما بتلك اللحظة الخاطفة وهذا هو الجوهري في القصة ،حيث ظل الموظف خاضعا لها ، مضغوطا بها (في عودته أغمض عينيه ،خلافا لعادته وقد خف تزاحم السيارات من حوله ، واستمر ضغط قدميه على دواستي دراجته ،لم يحس بنفسه يندفع في ظلمته الرمادية ،ولم يسأل عن ضوئه المضبب البعيد ،في اغماضته كانت اليد ترتد مع كل أطلاقة ، وكان الرأس ينتفض) ص ٣٨

نهاية غير مختومة ،بل هي مفتوحة ،لان الأفعال الاجتماعية التي تضمنتها القصة قابلة للتأويل مثلما قال بول ريكور وأكثر ما صعد طاغيا في القراءة والتأويل هو يشاهد (من أعلى شباك غرفته عبر سياج المركز إلى الساحة الترابية الواسعة متصورا ضجة الأولاد وهم يلعبون الكرة ، لم ير أولادا يلعبون من قبل ،لكنه متأكد أنهم لن يتركوا ساحة ترابية واسعة من دون أن يثبتوا عليها أهدافهم) ص ٣٧ هذه التصورات المتخيلة هي جوهر النص المتعادل مع الغياب / القتل الذي تتعطل به الحياة / الحركة وتخيلاته لوجود الأطفال الذي لم يكن من قبل هو التحدي وشعرية الحضور اللائق للأولاد / الفتيان الذين يمثلون قطب الآتي ،تصورات موظف المركز الصحي لم تتحقق ،لكنه يستشرف وجود قوة مضادة للمقاومة وليس اللعب مثلما قد يتصور البعض ، الساحة الواسعة / الفارغة تستدعي وجود طاقات الآتي ليثبتوا أهدافهم ،لكن لم يحصل ذلك وصعد بديل لأهدافهم ،التسديد من اجل القتل وليس الفوز بالكرة ،صارت الرصاصة بديلا للكرة ، وبرز دور القاتل ولم يتحقق وجود اللاعب ،وأصبح الإنسان هو المرمى . هذا هو التجوهر الآخر الذي اغني القصة وفجر فيها طاقة استدراج طبقات السرد واقتراح كشوف تأويلية . وهذا أهم ما أفضت إليه القصة وهو معنى غير متضمن في السرد مثلما هو حاصل مع لحظة القتل (سحب احد الرجلين مسدسه وأطلق ثلاث رصاصات متتاليات على رأس الرجل معصوب العينين) ص٣٧ هذا مركز القصة الأكثروضوحا وبروزا باعتباره لحظة حدثية ظلت حاضرة وستظل،بينما تخيلات موظف المركز الصحي لم تكن متحققة وهذه التصورات هي اللحظة الغائبة /غير الموجودة ، امتلكت طاقة تحفيز المركز السردي. ولذا ظل مشهد اليد المرتدة مع كل أطلاقة والرأس ينتفض . هذا المشهد الصوري السريع نابض بقوة الحضور الوظيفي والممارسة اليومية التقليدية / والرتيبة وذات إضاءة مهمة للغاية ، تتجسد بالانشغال الدال على ضرورات معرفة تفاصيل تبدو بسيطة ،لكنها تعني أكثر مما تنطوي عليه رتابتها الوظيفية ، واعني الاهتمام ألتوثيقي بمعلومات خاصة بالمريض ،مثل تدوين الاسم والعمر ،هذا الضبط ألمعلوماتي الخاص بالمراجع وعلاقة المؤسسات الصحية به ،ونجد في الجانب الثاني قتل بأعصاب باردة عطلت الحياة الإنسانية الخاصة بالضحية ،ويفضي هذا إلى استعادة حتمية ليوميات الموظف في المركز الصحي وعدم جدوى ما قام ويقوم به يوميا من ضبط وتسجيل للمعلومات الخاصة بالإنسان الذي لم يعد يعني شيئا ذا قيمة إنسانية ،بعدما اتسع مجال القتل وبأعصاب هادئة جدا . إغماض العينين هروبا من الضحايا والقرابين ومشاهد الدم، الإغماض المتكررة في كثير من قصص المجموعة، لان الحياة لا تستحق من الافراد معاينتها فتعاود انسحابها نحو الظلام والرمادية الملاحقة للشخوص لحظة إغماض عيونهم.

قصة إغماض العينين واحدة من أهم المسرودات المختصرة للوجع العراقي ،وتراجعه بالحاضر وماضيه ،وهي أيضا مأساة الجمع المذوب في الفرد تجسدا .وانطوت على مهارات عالية في مراقبة الحياة ورصد مشاهدها اليومية المألوفة وبرتابة شديدة ،مثلما توفرت على معرفة ممتازة بالقدرات المتمظهرة باللغة المتسامية بالبساطة والدقة والحدة في المواجهة والتصدي والانسحاب ، وحازت خصائص سوسيو ثقافية مميزة لشخصية الفرد العراقي ، وحصرا البصري الذي عاش أزمنة طويلة متجاورا مع الموت والشواهد السردية الدالة على ذلك كثيرة جدا في الذي أنتجه القاص المبدع لؤي حمزة عباس .

الموت هذه الكلمة القاهرة وردت في إحدى قصصه ،مرصود ،ملاحق بعين حساسة ،ذكية، واستطاعت عزل المجاور له ،وغير المهم واكتشفت في الهامش ، أو المحذوف ما هو متجوهر ومركزي ، انه القلق ، الخوف من ميتات آنية ،صدفية وكأنها هابطة من علو مجهول ، أو صاعدة من عالم أسفل . والقراءة المتأنية للمجموعة أضاءت كثيرا من الجوانب التي احكم عليها القاص كل طاقته ،وجعل منها سياقا متتاليا ومنضبطا في اقتراح الوحدة السردية الطافحة بشعرية جاء بها التأويل والتلقي المراقب وجماليات العلاقة الأدبية ،حتى يتجوهر الانشغال والانهمام بالمصير والحرية وعلاقتهما بخاصيات الكائن وعلاقته الأزلية بالكينونة الإنسانية وحصرا الفردية ،لان الإنسان المندمج وسط محيطه والمعزول ميتافيزيقيا ظل مطاردا ومطرودا في آن واجد، ولم يجد هذا الكائن فضاء للاتصال مع الآخر كما في قصة اتصال ،بسبب مخاوفه من الملاحقة والعزل ،والقبول بالاتصال يفضي إلى الإزاحة واحتمالات تعطيل إرادة الكائن ،على الرغم من انه مهزوم في لحظته ومتردد حذرا من إقامة علاقة متسامية مع الآخر ، لهذا استعاض عن الآخر بالأنا ،كمعادل مكشوط ،مقلوب ،مشوه ،ولهذا ابتكر نوعا من العلاقة الشعرية مع الحياة من خلال الحوار مع الذات / الجسد الذي كان مقدسا ومدنسا في آن واحد، ولجأ إلى تعميده وإنقاذه من الدنس عبر المرايا الصقيلة الصافية ،والتي أوهمت الشخص بأنه متماثل مع المرايا الفاضحة لتفاصيل جسده ،حيث اكتشف الجسد في تلك اللحظات وعرف ما ينطوي عليه من قيم واستعارات وإعلان عن رمزيات كما في قصة « قطرة دم لاكتشاف الجسد «ولم تنحرف هذه القصة عن بؤرة الموت الدموي والقيم الميتافيزيقية الخاصة بالجسد الحاضر والغائب في آن واحد، وتضاداته مع حضور وغياب عام كذلك مع العزل ،وعلى الرغم من أن الجسد مألوف للأنا ومعروفة خصائصه ومكوناته المزاحة جميعها عبر الموت والانتظار له .

قطرة دم لاكتشاف الجسد تراجيديا فيها لحظات تعرف على الخلق والميات التكوين مثلما يحصل الاكتشاف الحدسي الأول للأشياء الكبرى .رؤية الجسد لحظة ارتعاشته بالرصاصات الثلاث أو الذبح مع الجماعة ،لا تختلف عن رؤيته في المرآة ،لأنه مهدد بقطرة الدم المتحولة دنسا بعدما كانت جوهرة الحياة . هذا الجسد بحاجة إلى تعرف كما قال لـؤي حمزة عباس في كتاب المراحيض ،انه نفايات مطرودة ،مقذوفة ،مدنسة بوظائف الجسد . وعرف لؤي بان الدنس طريق للاطلاع على الجسد واكتشافه ومعرفته . قطرة الدم دنس والتغوط في كتاب المراحيض تماثل أيضا في الوسخ والقذارة .وقطرة الدم هي التي ضغطت عليه بعد أن اكتشف الجسد للكتابة عنه (عن رؤيته له وقد انفصل عنه محلقا في جزر نظيفة مقفلة) ص١٨

قصة إغماض العينين قطيعة مع الواقع ،ومحو مؤقت لمشهديات الحياة ،وتأمل أعمق للتراجيديا . إغماض العينين غياب وشرود بسبب العزلة، والغربة وسيادة الموت. هذه المجموعة آخر ابتكارات القاص لؤي حمزة عباس في السرد العراقي الجديد وهي بحق لحظة مختلفة ومتميزة تتجاور مع غيرها من التجارب القصصية المهمة .