أوفيليـــــا.. أعمـق مرثـاة بـــاردة

صلاح نيازي

وجد الملك كلوديوس، ذاك القاتل الزاني، نفسه في مسرحية هاملت،بين أغرب حصارين في أدب شيكسبير في الأقلّ، هما جنون هاملت، وجنون أوفيليا.
جنون هاملت ممتلئ بالعقل، وجنون أوفيليا طافح بالبراءة والأنوثة المتهيّجة الطاهرة. جنونان لا يهادنان.
حاك الملك مكيدتيْن لقتل هاملت، ووضع أوفيليا تحت المراقبة الشديدة.
منذ أنْ جنّت أوفيليا، كفّت عن الكلام، وأدمنت على الغناء. الغناء تكبير لفضيحة الملك. خطره أنه ينتشر من أذن لأذن، ولا يمكن وأدُهُ. جنون أوفيليا أشرس حصار، أقضّ الملك لأنّه يكتنفه من كلّ الجهات، في صحوه ونومه.
تدخل الملكة حينما أحكم الملك خطة السيف المسموم بيد لرتيس شقيق أوفيليا، وقد أجج فيه الثأر الذي لا يشفى له غليل إلاّ بموت هاملت. تخاطب الملكة شقيق أوفيليا:
«مصيبة إثر مصيبة
تتتابع بسرعةٍ شديدة، أختك
غرقت يا لرتيس»
لكنْ لماذا الملكة بالذات هي التي نقلت الخبر؟ ولماذا بهذا التوقيت الدقيق المتأزّم؟
اجتمعت في البيتيْن أعلاه ثلاثة أمور فنّية. أوّلها وضع شيكسبير نبأ الغرق على لسان امرأة، والمفروض أن المرأة تبدي الحزن عادة بأعلى وأفجع نبرة من الرجل. وثانيهما؛ انّ الملكة، لا غير، قد نقلته. بهذه الواسطة أخذ الخبر مكانة أرفع. وثالثهما ان التعبير الذي استعملته الملكة :«مصيبة إثر مصيبة»، و تعبير:«تتتابع» يدلاّن على موج جارٍ سريع. هل الدم سيُسفح جدولاً وله ما للنهر مِن موج. وهل هذا النهر الا منظور هو صنو النهر الذي غرقت فيه أوفيليا.
مهما دار الأمر؛ سردت الملكة قصة غرق أوفيليا سردا غريباً بخمسة عشر بيتا، لا يعرف السامع أن أوفيليا غرقت إلاّ في البيت الأخير. إلى هذا كان سرداً بارداً، خالياً من أيّ انفعال أو حزن، كان بلا أيّ شيء،وكأنّه محضر تحقيق – في ظاهره– في الأقل. أدناه تقرير الملكة:
هناك صفصافة منحنية على جدول
تنعكس أوراقها الفضية الرمادية على سيل الماء الشفاف
إلى هناك ذهبت بباقات باذخة كانت قد صنعتها من عشب الحوذان، والقرّاص، والزنبق، والسحلب الأرجواني
الذي يسمّيه الرعاة الخليعون آسماً أكثر فحشاً
بينما تسميه فتياتنا العفيفات، أصابع الموتى
هناك صعدتْ لتعلّقَ على الأغصان المتدلية باقتها العشبية
فإذا بغصن مؤذٍ ينكسر. حينها سقطت هي وباقاتها
في الجدول الباكي. انتشرت ثيابها على سعتها
ومثل حورية الماء
حملتها لفترة قصيرة، راحت أثناءها تغنّي أدواراً
من تراتيل دينية، كأنها غير واعية بالخطر
أو أنها مثل مخلوق، قادر على العيش في الماء
ولم يمضِ وقت طويل حتى ثقلتْ ثيابها بالماء
وسحبت المسكينة الشقيّة من أغنيتها الرخيمة
إلى الموت العكر».

في الظاهر ما قالته الملكة أشبه بتقرير إخباري، لا يريد الإثارة، إنّه مثل كتابة عبارة: مقبرة: على باب مقبرة، لا تدلّك على ماهيّة الموت.. الجملة الأولى مسرودة على الوجه التالي: «هناك صفصافة منحنية على جدول»
There is a willow tree grows askant the brook
تلك جملة خالية من أيّ تأثّر أو حزن، لا سيّما وأنّ كلمة صفصافة جاءت بلا تعريف. كذا أصبحت وكأنها مجهولة وبعيدة في آن واحد. هل قاد الجنون أوفيليا إلى منطقة مجهولة وبعيدة؟ نلاحظ أيضا، تفاصيل دقيقة عن :«الباقات الباذخة التي صنعتها، من عشب الحوذان والقراص والزنبق والسحلب الأرجواني» هل كان أحد ما يراقبها؟ قلنا إن الملك كان قد وضع أوفيليا تحت رقابة شديدة.

مع ذلك، فعلى الرغم من أنّ هذا الرثاء مكتوب ببرودة البنج، إلاّ أنّ له تداعيات كاوية تزداد خطراً بمرور الوقت. تبنّج الحواس. فينمو الرعب، ولا ينفكّ ينمو.
نعود أوّلاً إلى الصفصافة فهي «رمزٌ للحب الحزين وللحب المهجور»، أسطورياً، ولأن شيكسبير رواها بصيغة نكرة، لذا أصبحت أشبه بأوفيليا ذات الحب الحزين وذات الحب المهجور. فإذا صح هذا الشبه بينهما فالرثاء كلّه جنسيّ مبطن لأنّ أوفيليا قد حُرِّم عليها الجنس وحُرِّم عليها الحب، وهذا سبب أساس لجنونها كما يبدو.
كل الأزهار البرية المذكورة في رثاء الملكة تتفتّح في أوائل الربيع وفي هذا دلالة عميقة. فكما أن الأشجار تزف نفسها إلى هذا الفصل المتغلّم، كذلك أوفيليا تزف نفسها لأخطرعاشق. إنّه ينتظرها في قعر النهر.
يظهر الجنس كذلك في الأزهار السحلبية ذات العنقود المستدقّ الطرف ويكون عادة أشبه بآلة الرجل.
أما أصابع الموتى، فقد سميت كذلك، لأن جذورها تشبه كفّ اليد. ربّما الفكرة كما يقول برنارد لوت:«فتاة جميلة أصيبت بألم شديد، وزهرة عذراويتها تحت يد الموت الباردة».
(توجد تفاصيل مهمة ومسهبة عن رموز النباتات التي جمعتها أوفيليا في طبعة آردن– صفحة ٥٤٤ ٥٤٦) (حاول محرر هذه الطبعة أن يجد أصولاً لشجرة الصفاف، ولم يخلص إلى نتيجة مؤكدة، لكن يبدو لي أن هذه الشجرة ربما تعود إلى شجرة إنانا والنهر، وعش طائر الزو، في ملحمة كلكامش وهما رمزا الموت).

أوفيليا. في يدها باقة زفافها. الأمواج تحتها جوقة الغناء والرقص. أوفيليا تزف نفسها بأغرب تفانٍ. آختارت بنفسها باقة الورد في أخطر فصلٍ تناسلي، في الربيع. حملت الباقة بيدها كأية عروس. حتى ثوبها كان ثوباً خاصّاً فضفاضاً، وهودجها الأغصان المتبرعمة المورقة. صعدت إلى هودج الشجرة.
لا يكمل العرس إلاّ بالتراتيل الدينية. أوفيليا تزف نفسها وترتّل أدواراً دينية. للأدوار الدينية فعْل التخدير. لا بدّ للنشوة من خدر مسكر. لا بدّ للجنس من خدر. لا تبلغ النيرفانا أقصاها إلاّ بالتفاني، الأشبه بالتلاشي الذي يضيع فيه السمع والبصر.
لا يحتاج العرس إلى أكثر من باقة ورد، وثوب جديد، وتراتيل دينية، وشموع. اين الشموع؟ اوراق الشجر الفضية تتلألأ على الأمواج. أغرب شموع. تلهث وتلهث ولا تنطفئ. لا تنطفئ. تعشي العين.
الوهج في مسرحية هاملت يرمز إلى الجنس الذي حُرمتْ منه أوفيليا. وها هي الومضات المتلألئة تعشي العين، والماء مأساة المرأة كما يعتقد لرتيس شقيق أوفيليا:«لديك الكثير جدّاً من الماء». أجتمع لأوّل مرّة الوهج والماء. تداخلا: الماء في الوهج، والوهج في الماء، وأغرورقت عينا أوفيليا بهما، وما زالت تغني. تغيب شيئا فشيئا في الماء ولا تزال تغني، إلى أن آستحالت هي نفسها ماء ووهجا للآلتقاء بعريسها الموت الذي كان ينتظرها في قعر النهر.
هل أصبح ثوب عرسها كفنها؟
يذكر بعض النقاد أن الملكة فضحت حزنها الأكيد على أوفيليا حينما وصفت الجدول بالباكي فقالت: :«الجدول الباكي».
يبدو أن بين الموج الفضي في بداية الرثاء كما روته الملكة، و بين الماء العكر في نهايته، كانت تتهادى الجنازة الحقيقية لأوفيليا، قبل أن تُوارى التراب.
(في موضوع لاحق سننظر في رثاء الشاعر الفرنسي رامبو لأوفيليا).

تلويحة المدى

المترجـــم والنـــاقد

شاكر لعيبي

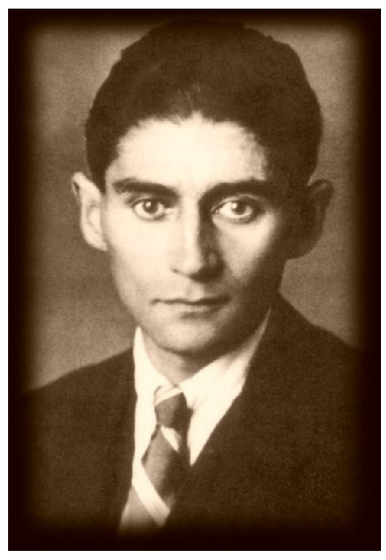
تردّدتُ طويلاً بوضع عنوان لأفكار هذه الكلمة، وكنت أقلّب عناوين مثل "هدوء المترجم وضجيج الناقد" "رصانة المترجم ورطانة الناقد"، "رزانة المترجم وخفة الناقد" وغير ذلك، وفي كل مرة قمتُ، بحرقة ومن حيث لا أدري، بوضع ثنائيات تتناول بالذم ناقد التّرجمة الأدبية العربيّ الذي طالما استخف بعملية الترجمة الصعبة، وأطلق الأحكام الواثقة أو اعتبر مقترحاته الشخصية الصواب الوحيد، مستثنياً، فحسب، بضعة (أسماء– إشاعة) من المترجمين تستحق النقد بالأحرى والمراجَعة. قبل ذلك استخفافه بنظرية الترجمة أو عدم امتلاكه سوى تصوّر مشوش أو شائخ عنها.
العدد الأخير من الفصلية المصرية (فصول، العدد ٧٤ خريف ٢٠٠٨) الذي يكرِّس محوراً عن الترجمة تحت عنوان (الترجمة والتثاقف) يستدعي للذهن مجموعة أخرى من الكتب الصادرة هذا العام عن الموضوع مثل كتاب كريستين دوريو "أسس تدريس الترجمة التقنية" وكتاب إدوين غينتسلر "في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة" وكتاب "التأويل سبيلا إلى الترجمة" تأليف ماريان لودورير ودانيكا سيليسكوفيتش، وكلها عن المنظمة العربية للترجمة في بيروت. غير أن الدراسات المنشورة في عدد "فصول" المذكور تثبت مجموعة من الأفكار التي تغيب عن بال بعض نقاد الترجمات الأدبية في العالم العربي. ومنها أن نص الترجمة هو "نص هجين" على حد تعبير ثيو هيرمانز، مما يجعل من مقولتي الخيانة والأمانة غير صالحتين لفهم نص الترجمة. ومنها ما أسماه فينوتي "بالترجمة المقاومة" التي تخرج عن المواضعات الجمالية واللغوية المقبولة في ثقافتها، ومنها عدم صلوحية اعتبار الترجمة صورة طبق الأصل أو مستنسخاً أو لوحة شخصية أو انعكاساً أو إعادة إنتاج أو صورة مرآوية أو لوحاً زجاجياً شفافاً. ومنها أن الحضور الخطابي للمترجم بوصفه صوتاً متميزاً وذا موقع في الحديث ومن ثم بوصفه "صوتا فارقاً"، كما تقول فوكارت، ماثل دائماً في نص الترجمة ذاته. ومنها أن الترجمة تنطوي على التأويل الذي هو ليس معطى طبيعياً ولكنه خبرة اجتماعية مكتسبة تشتمل على أبعاد تقييمية ومعرفية وتنتظمها عدة عوامل قياسية محددة، والترجمة إذن ليست خالية من القيمة وليست محايدة، وبالتالي لا يمكن تنحية المترجم بعيداً عن عملية الترجمة. ومنها أن الترجمة يمكن أن تسبغ "مدلولاً محلياً" على النص الأجنبي بسبب التباينات المستمدة من البيئة المحلية والمستوحاة من اللغة والثقافة اللتين يُنقل النص إليهما، وبما أن قواعد الدقة تختلف باختلاف الثقافات واللحظة التاريخية فإن تعريف ماهية الثوابت الشكلية والموضوعية في الرواية الأجنبية مثلاً تختلف بدورها. ومنها أن بعض الترجمات الإنجليزية تُنتج نوعا من النصوص لا يمكن قراءته على أنه النص الأصلي فهو يقع خارج سياقه بل أنه في واقع الأمر يبدو منبتّ الصلة بأي سياق. ومنها أن الترجمة قد تصير ساحة لجماعات التفسير التي قد تدعم التراث الأدبي والثقافي القائم وتفسيراته (مثل إحدى ترجمات ماندلباوم للشاعر الإيطالي أونغارتي للإنكليزية) وكذلك المعايير والأيديولوجيات السائدة أو تضع كل ذلك موضع النقد والمراجعة. ومنها أن للترجمة علاقة بموازين القوى (دراسة أندريه لوفيفر: الترجمة والسلطة)، فالسلطة بمعناها الشامل – كما يعرف بعض المحررين الثقافيين العرب المتنفذين– تحدّد المعايير الأيديولوجية لما هو مقبول وما هو غير مقبول ليس على مستوى الأفكار إنما اللغة والاستعارة وأحيانا المفردة الواحدة، واستطراداً الدقة والصواب في النقل الترجمي. ومنها ما يرتبط بـ (ترجمة ما بعد الحداثة الإسبانو–أمريكية) وهي الدراسة الشيقة التي كتبها لويس بيجينوت، وفيها يذكر أنه لا يجب الاستهانة بالدور الذي قام به غريغوري رابّاسا مترجم "مئة عام من العزلة" إلى الإنكليزية معيداً كتابتها بالأحرى، وهو من المستحيلات المطلقة، و"أن الانطباع الذي يخلفه راباسا، على ما يقول ماركيز نفسه، هو أنه يحفظ الكتاب عن ظهر قلب ثم يقوم بعد ذلك بإعادة كتابته كاملاً بالإنكليزية: إن أمانته أكثر تعقيداً من الحرفية البسيطة"، وفيها كذلك أن على المترجم أن يصل إلى أبعد من كلمات النص الأصلي، إذ عليه "إعادة بناء المعنى المضمر الذي يمنحه الحياة" والذي استطاع الكاتب نقله بشيء من الاقتدار وعليه، بمجرد إدراكه هذا المعنى، أن "يعيد تخطي نفس الحيرة" التي واجهها الكاتب، ولكن مستعينا الآن بنظام لغوي مختلف. وهذا ما كان يعلمه جيداً بورخيس الذي طلب من مترجمه ألا يترجم ما كان يقول وإنما ما يريد أن يقول...
ومنها أشياء كثيرة جوهرية تغيب عن جل النقود التي قرأناها هنا وهناك في نقد الترجمات الأدبية العربية.
هذه النقود التي يعرف القراء أمثلتها، تنحني على تصويب مفردة من هنا وظليل كلمة هناك، ملقية بالشكوك أمام تأويلات المترجم الشخصية مقترحة تأويلها بصفته الإمكانية الوحيدة السليمة، مشغولة بالحرفية وليس "بما يريد المؤلف أن يقول". نقود لا حيرة لديها إنما ثقة مطلقة بذاتها وبزادها الواثق أكثر من اللزوم بنفسه.
بعض نقاد الترجمة لدينا– إذا نطقوا– لا يتوقفون أمام الإبداع إنما بإقامة جرد للكلمات– الصواب مقابل الكلمات– الخطأ. وهم بذلك لا يُدْرجون الترجمة إلا في إطار النقل المتطابق الذي لا قيمة معرفية وإبداعية له أثناء عملية الترجمة الأدبية والشعرية.
وإذا ما اعترفت نقودنا بأن الترجمة هي عملية تأويلية، فستعترف بصعوبة كبيرة بذلك لأن فكرة التطابق الحرفي بين قاموسين هي الفكرة الوحيدة التي تشغل كتابها. أما إذا سلّمتْ نظرياً بالجوهر التأويليّ للترجمة، فإنها ستذهب من حيث لا تدري إلى الاستخفاف بالمؤوّلين – بكسر الواو– وتعتبرهم من السوقة غير القادرين على فعل ثقافي عال كالتأويل مثلما تقدر هي.

ناقد الترجمة الأدبية العربي نسيج وحده.

كـافكـــا.. في الجحيـــم البيروقراطـــي !

بقلم / بين كافكا ×

ترجمة / عادل العامل



بعد انتقالي إلى نيويورك، استأجرتُ سيارة لتأخذني إلى منصة التحميل التجاري في مطار كندي. وكنت أحاول أن أرفع عدة كارتونات من الكتب التي كنت قد شحنتها من باريس. وبعد التوقيع على المحتويات، تابعت المعاملة في مكتب الضرائب، حيث كان هناك موظف ينتظر ليدمغ الأوراق المهمة. وكنت قد نسيتُ جواز سفري؛ وكل ما كان لديّ هو إجازة سوق منتهية الصلاحية.
قال الموظف : « كافكا، ها ؟» وراح ينظر بتمعن إلى الإجازة، ثم إليّ. كانت هناك وقفة. « أظن أنك ولا بد تجد هذا أمراً كافكاوياً تماماً إلى حد ما! « (١) وأخذ يقهقه - يقهقه فعلاً - قبل أن يأذن لي بجمع كتبي والتوجّه إلى البيت.
وكان فرويد سيقول أن نكاتاً حول الشبه بكافكا تساعدنا على إيداع شيء من البهجة لدينا ونحن نجتاز متطلبات البيروقراطية المثيرة للغضب. ويمكن أن يكون ذلك كفاحاً للمحافظة على تلك الخفة، بل أن محرري (كتابات المكتب) قد جعلوا ذلك أصعب حتى. فقد قام دارسا كافكا، ستانلي كورغولد وبينو واغنَر، بالتعاون مع دار غرينبيرغ، بجمع كتابات فرانز كافكا البيروقراطية (الوظيفية) والتعليق عليها، وقد ترجمها عن الألمانية أيريك باتون وروث هين. وقد أضاف المحرران مقالاتٍ، وتعليقات، وملاحظات، مفصلةً، وعميقة، ومقنعة بوجه عام. وبعد قراءة هذه المفكرات، والمختصرات، والتقرير، لا يمكن للمرء إلا أن يشعر بأن نكتة موظف الضرائب الصغيرة الآنفة الذكر ربما لم تكن مضحكةً بعد كل شيء.
لقد استُأجر كافكا في وقته كسكرتير مساعد في جمعية تأمين العمال عن الحوادث لصالح مملكة بوهيميا في براغ في عام ١٩٠٨، بعد حصوله على درجته في القانون بوقت ليس بالطويل. وبقي هناك حتى عام ١٩٢٢، حين اضطرته صحته السيئة للتقاعد. ومنذ ذلك الحين، كان سكرتيراً قانونياً رئيساً. وخلال سنوات خدمته، كتب كافكا كل شيء، من التقارير عن ظروف العمل في مقالع بوهيميا، معامل النسيج، ومصانع الدمى، إلى المقالات الصحفية التي تذكر المستخدمين بالتزامهم الأخلاقي والقانوني بالمساهمة في صندوق التأمين عن الحوادث للعمال العموميين التابع لامبراطورية هابسبَرغ.
ويقول لنا المحرران إنهما انتقيا الكتابات التي « تكشف بأقصى حيوية عن أوجه حرفة كافكا كقانوني تأمين ــ وهي مقالات ومختصرات ذات قيمة أدبية ولها في الوقت نفسه علاقة بعمله الأدبي «. علماً أن الكثير من النصوص هنا مهنية أكثر من كونها أدبية. فتقرير كافكا عن « منع الحوادث في المقالع «، وفقاً لقول المحررَين، « هو مقلعٌ للصور « (٢) بالنسبة لأدبه القصصي، مثل موقع قتل المواطن ك في نهاية رواية (المحاكمة)، وهذا أمر له مصداقيته بما فيه الكفاية. لكن حتى أكثر المعجبين بالمؤلف التشيكي تحمّساً سيجدون أنفسهم ربما يمرون سريعاً بالتفاصيل الأدق الخاصة بآليات السلامة المتعلقة بخراطة الخشب ومجموعات تصنيف مخاطر السيارات. وفي الوقت الذي يمكن أن يكونا فيه يستمتعان بالقائمة الغريبة من الدمى الخشبية أو التوضيحات المخيفة لإصابات الأيدي والأصابع، فإن التفاصيل ليست غريبة ولا مخيفة بما فيه الكفاية لجذب انتباه أي شخص. بصرف النظر عن أي شيء. ومهما كانت القيمة الأدبية لهذه النصوص، فإنها تنطوي على ميزة سوسيولوجية مؤثرة : فهي توفر صورة مقنعة لما كانت عليه الحياة آنذاك بالنسبة لموظف بيروقراطي من أوائل القرن العشرين كان يأخذ عمله مأخذ الجد، فيؤمن به، ويقوم به على نحو جيد.
ولم تكن تلك بمهمة صغيرة. فقد كانت بوهيميا الإقليم الأشد تصنيعاً من أقاليم النمسا ـ المجر. وكانت ظروف العمل خطرة، والأجور بائسة، والمستخدمون فاسدين من دون أية مبادئ، وفقاً للوثائق التي يؤكد كل واحد منها صحة الآخر. وهي تتضمن رسائلهم، واستغاثاتهم، وشكاواهم، وكل واحد منها مكتوب بمصطلح النقمة نفسه، وكأن ليس هناك ما هو أكثر عادية من كتابة التقارير الكاذبة عن الأجور من أجل سلب أموال الدولة.
ويوماً بعد يوم، و اسبوعاً بعد أسبوع، وسنة بعد سنة، كان كافكا وزملاؤه يصلون إلى المكتب، يجلسون عند طاولاتهم، ويحاولون مرة بعد أخرى إفهام هؤلاء المستخدمين لماذا يُطلب منهم المساهمة في صندوق التأمين العام حتى مع كونهم لا يحبون ذلك. وقد كتب كافكا مرة في رسالة إلى فيليس باور، « إنه لجحيم حقيقي هنا في المكتب، وليس من شخص آخر يمكنه أن يدفع أي رعب عني «. ويرى كورنغولد أن هذا العذاب يعكس موقف كافكا تجاه « عالم الحصن البيروقراطي «. وبعد قراءة هذه النصوص، يبدو الأكثر احتمالاً إلى حد ما أنه كان سيئ الطبع ومتغباً في نهاية يوم طويل في العمل قضاه وهو يتعامل مع رسالة أخرى أيضاً من نوربرت هوتشنيدَر، صاحب الفندق في بلدة مارينباد الذي رفض أن يدفع أقساطه على أساس أن فندقه، بمستخدَميه العشرين وغرفه الخمسين، ليس مشروعاً تجارياً حقاً، بما إنه لا يقدم وجبة فطور.
« هناك فقط مصلحتان تعملان هنا، وهما مصلحتا العمال والمستخدمين، و ليس للجمعية من مصلحة أخرى عدا مصلحتهم «، كما كتب كافكا في أحد واجباته الوظيفية، وهو تقرير موجه إلى وزير الداخلية. ومن السهل أن يقرأ المرء شيئاً ما منحوساً داخل هذا التصريح، كما لو كان تحذيراً أو تصوراً مسبقاً لعوالم روايتي (المحاكمة) و(القلعة) الهزلية الموحشة. لكن في النهاية، نجد أن قيمة (كتابات المكتب) تكمن بدرجة أقل في الارتباطات الكامنة بأدب كافكا القصصي منها في الانفصال الأساسي. وعند وضعه في السياق، يُصبح واضحاً أن هذا التصريح، وبعيداً عن كونه منحوساً، يتسم بالمثالية على نحو عميق، وهو ثمرة محاولة جادة من قانوني شاب لموازنة مصالح متنافسة في عالم معقد. وليس هناك من أمر كافكوي في ما يتعلق بذلك إطلاقاً.

عن / bookforum

• كاتب المقال، بين كافكا، بروفيسور مساعد في الدراسات الإعلامية والتاريخ بجامعة نيويورك. ويقوم الآن بكتابة تاريخ للكتابة. وعنوان المقالة في الأصل : Paper Grip.

(١) يشير الموظف بذلك إلى حادث مشابه حصل لبطل رواية كافكا، (المحاكمة).

متـــابعـــة

أمسية لناظم السعود عن كتابه الجديد

الريـادة الزرقـاء ومحاولة لتجنيس القصيدة التفاعليـة

كربلاء / المدى

يؤكد مرة أخرى الأكاديمي والشاعر مهند طارق إن القصيدة التفاعلية الرقمية هي منجز عراقي يجب الافتخار به مثلما يفتخر العراق بالقصيدة الحرة لان منبعها عراقي.. بهذه الكلمات قدم طارق أمسية أربعاء الكتاب العراقي الذي يقيمه البيت الثقافي في كربلاء والذي كان هذه المرة احتفاء بكتاب للإعلامي والناقد ناظم السعود والذي حمل عنوان (الريادة الزرقاء) وهو كتاب خاص عن القصيدة التفاعلية التي كان رائدها الشاعر العراقي مشتاق عباس معن.. ليعرج بعدها مقدم الأمسية على مفهوم الريادة في الشعر ليفصح عن وجود أكثر من مفهوم نلمسه عند الكثير معتبرا إن الريادة لا تقترن بالزمن كما يقول ذلك الناقد الراحل عبد الجبار داوود مثلما لا تهدف الى صنع حواجز تاريخية لان هذا غير ممكن لان المسالة مسالة نوع لا مسالة كم كما يقول طراد الكبيسي:وكذلك ليس من وظيفة كل شاعر أن يحدث انقلابا في لغة الشعر بل يعتمد على العصر الذي يعيش فيه كما يقول اليوت..بعدها قدم المحتفى به على انه يحاول أن يحيل إشكالية تواجه القصيدة الرقمية ألا وهي تجنيس هذه القصيدة.
ويؤكد الإعلامي ناظم السعود إن الشاعر مشتاق كان أول شاعر عربي يقدم مجموعة شعرية رقمية على مستوى العالم وان سبقته محاولات يتيمة عن قصائد قصيرة او قصص قصيرة هنا وهناك..وقال انه تابع لمدة سنتين لكي يتأكد من هذا المنجز لذلك اعتبره إضافة إلى كونها المجموعة الأولى في العالم العربي إلا إنها أيضا تجترح جنسا أدبيا جديدا يضاف إلى الأجناس الأخرى كالشعر والسرد والدراما.. وأشار إلى إن القصيدة الرقمية هي إبداع لوحدها وهي تجربة غير مطروقة وجديدة..والريادة الزرقاء هي علامة كبرى وقد نحتت شيئا جديدا ليس له نظير لان لا مسافة محددة بين ما كتب سابقا وبين القصيدة الرقمية..وأكد إن القصيدة الجديدة استفادت من تقنيات العصر ومعلوماته لذلك يحق لنا أن نسميها الجنس الرابع..لان هناك استباقين لهذه الريادة استباق زمني و استباق فني فمثلا كان محمود احمد السيد رائدا تاريخيا للقصة العراقية حين كتب أول قصة عام١٩٢١ إلا إن فؤاد التكرلي وزملاءه يعتبرون روادا للقصة الفنية.
وأوضح السعود إن كتابه لا يحتوي على كل ما كتب عن القصيدة التفاعلية عربيا وعراقيا وعالميا بل انه تم انتقاء ١٢ دراسة من بين أكثرمن ٢٠٠ دراسة وبحث ومقالة لكي نعطي فكرة واضحة عن هذه القصيدة التي تعطي اهمية كاملة للمشاركة لكي تكون ذاتها كقصيدة رقمية تفاعلية. وتساءل الناقد والأكاديمي امجد حميد عن الأسباب التي تدعو إلى عد القصيدة التفاعلية الرقمية جنسا أدبيا جديدا؟ وأجاب في مداخلة له حول أهمية كتاب السعود إن الجنس الأدبي له أدوات والقصيدة التفاعلية لها أدوات وهي اللون والصورة والصوت والكلمة بمعنى أن هناك محتوى بصريا وسمعيا وحركيا ولسانيا والمستوى التوليفي يجمع كل هذه المحتويات والأدوات ليكون لكل مستوى معاييره التي تحدد القيمة الشعرية وباجتماعها تعرب عن القيمة الفنية الشعرية في النص.. موضحا ان كلا من هذه المستويات الخمسة قد خرجت عن سياقها المنفرد لتتشكل في جسد النص الجديد بؤرا شعرية مضافة،تزيد من عدد احتمالات التأويل أضعافا مضاعفة وتوسع دائرة التشظي في الدلالة أكثر فأكثر،،فإذا اعتمدنا مبدأ التناسق والتعالق بانسجام لوجدناه مستوى خامسا وقد رأيت أن أسميه المستوى التوليفي في حين كانت الحروف والكلمات تثير دلالات في نفوس المتلقين بحسب ثقافاتهم،فإن الدلالات باتت تتناثر من سماء النص وتنبع من أرضيته بغزارة بعد أن ازدادت محفزات النص وبؤره اتساعاً وشغفاً بالتأويل. لم تكن هذه الأمسية غير واحدة من الأماسي الناجحة التي كان في الإصغاء جدول مهم من جداول التوصيل لمفهوم القصيدة التفاعلية التي قال فيها الشاعر الرائد مشتاق عباس معن إنها تعتمد على مبدأ المشاركة مع الآخرين وهو سر من أسرار النجاح مثلما تساءل الروائي علي لفتة سعيد إذا ما كانت هذه القصيدة جنسا أدبيا جديدا فماذا نسمي متلقيها هل هو متلق قرائي أم هو متلق تقني أم عليه أن يجمع كل المتلقيات وتأويلاتها لكي يكون متلقيا ملما ومشاركا في القصيدة الرقمية التفاعلية؟.