تحولات القراءة في الشعر الأردني
من القارئ المدلَّل إلى القارئ المضلَّل

د. ناصر يوسف جابر
قسم اللغة العربية
الجامعة الهاشمية/ الأردن

مَدْخَلْ:

منذ كان النص الشعري الأوّل على هذه الأرض وهو يحمل " توقُّع قراءته"، ويرسم ملامح قارئه، وهو ما جعل من أوليات القراءة الناقدة أن يتمثّل الناقد زاوية نظر القارئ كما حدّدها الكاتب نفسه.

إنّ الاستعانة برسم تقريبي لغور القارئ وملامحه الجوانيّة يسهم إلى حدّ بعيد في كشف مكنون النص بالدرجة نفسها التي يسهم فيها الرسم التقريبي للمتهم في توجيه رجال الشرطة إلى حلّ لغز الجريمة.

وعلى الرغم من وفرة الدراسات التي أعدّت حول الشعر وقضاياه المتعدّدة في الساحة الأردنيّة، غير أنّ هذه الدراسات في معظمها ظلّت بعيدة عن استكناه دور القارئ، و لم تلامس تلك اللحظة النادرة التي يلتقي فيها مبدع النص مع قارئه من خلال آليات التلقي المختلفة.

وفي اعتقادي أنّ غياب المحاولات الجادّة لرصد مثل تلك اللحظة هو المسؤول عن ذلك الخلل المزمن في العلاقة، وهو ما أدّى في بعض الأحيان إلى النفور حدّ القطيعة بين طرفي العمل الأدبي، جرّاء غياب الوسيط النّقدي الذي يمكنه أن يحوّل النص إلى أرضيّة صالحة لالتقاء طرفي النصّ.

إنّ محاولة لمس مثل هذه العلاقة التي لا فكاك لها يعني بجلاء ضرورة إعادة تقييم شاملة لمسار العمليّة الشعريّة، ذلك أنّ الشاعر لا يكتب عادة إلاّ وهو يضمر في ذاكرته قارئاً متخيّلاً يوجّه له خطاب النصّ، وبهذا المعنى فإنّه يمكن إزاحة جزء من مسؤوليّة فشل المشروع الشعري عن كاهل منتج النصّ وتحميله لقارئه، وذلك أن الشاعر وهو يبدع نصّه إنّما يتّجه بخطابه إلى قارئ واقعي، لا قارئ مثالي، وهو ما يجعل لمستوى التلقي دوراً ربّما لا واعياً في الارتقاء بالقصيدة أو الانحدار بها، وبوسعنا أن نخمّن في علاقة الشاعر بالقارئ عبر العصور أن لحظة الإبداع الحقيقيّة

والمكتملة هي تلك التي يتمرد فيها الشاعر على آليّة التلقّي التقليدية، ويثور على أعراف القراءة السائدة متجاهلاً سلطة القارئ بوصفها قيداً لا بُدَّ منه. ولو لفترة وجيزة، ريثما ينقطع حبل الإلهام الشعريّ.

ولقاء ذلك فإن قارئاً لا يبي يوجّه لشاعره سؤال الإدانة السرمديّ: لم تقول ما لا يُفهم؟ فإنّه يمسي عبئاً على النص يتعيّن تجاوزه لخلق قارئ بديل يتكيّف مع متطلبات كلّ مرحلة شعريّة جديدة.

ولقد ظلّ الشعر في المنطقة العربية الموارة بالتغيرات والتحولات بحاجة دوماً لتحولات تمسّ جوهر عملية القراءة، وتخلق البديل القرائي القادر على الصمود في وجه رياح التغيير الشعريّة، للوصول إلى قارئ أكثر نضجاً وأقل تشبّثاً بإملاءات النص.

إنّ عصر الانفتاح والحرّيات والعولمة واللامركزيّة يقتضي الخروج من ثوب " الأب الإبداعي" والتحرر من سلطة النص والاعتراف " بموت الشاعر" بمجرد الانتهاء من أداء مهمّته الشعريّة.

وبموت الشاعر يمسي القارئ وجهاً لوجه أمام النص، وحيداً عارياً، فإمّا أن يتسلّح بالجرأة والمهارة، وإمّا أن يقفل راجعاً من حيث أتى، ليبقى النصّ في انتظار قارئه الغائب.

والشاعر لم يكن في يوم من الأيام أحوج إلى قارئ متحرّر نشط مدرّب كما هو الآن، بالرغم من الادّعاءات المكابرة التي يطلقها الشعراء أحياناً بأنهم لا يعولون على القارئ، بل يذهبون أبعد من ذلك حين يعترفون بموته، ليمسي مثل هذا الاعتراف متبادلاً بينهما.

من أجل ذلك اكتسبت نظريّة التلقي في الآداب الحديثة أهميّة متزايدة، إذ إنّها تسلّط الضوء على تلك العلاقة المتشابكة بين المنشئ ونصّه من جهة، والمتلقّي من

جهة أخرى، ليمكن فكّ الشيفرة التي يرسلها المبدع عبر نصّه إلى القارئ المعيّن.

أما الحقيقة الأولى التي ينبغي الالتفات إليها في معرض الحديث عن الشعر الأردني وعلاقته بالقارئ هي أن تلك العلاقة لم تشذّ عن علاقة الشاعر العربي بقارئه، بل إن الأولى صورة مصغّرة عن الأخرى، ذلك لأنّ الحدود المصطنعة بين الدويلات لم تجد ما يقابلها من دويلات شعريّة تجسّد القطيعة بين الشعراء العرب من جهة، وقرّائهم من جهة أخرى. وهو ماجعل شاعراً يُنشد في مصر يُصفّق له قارئ في العراق، وهكذا.

والشعر الأردني لم يكن في يوم ما منبتّاً عن محيطه الكبير، وظل القارئ الأردني وطيد الصلة بأصوات عربية أخذت مكانها في فضاء الشعر، كما ظلّ حريصاً على التفاعل والاستجابة والنقد كذلك.

وقد مرّ القارئ في علاقته بالقصيدة في أطوار القراءة الثلاثة التالية:

1) القارئ المدلّل:

للحديث عن آلية التلقي في الشعر الأردني لا بد من الوقوف أولاً عند بدايات هذا الشعر، وحاضنته التي نشأ فيها وترعرع، إذ سيكون لهذا العنصر دور أساسي في سبر أغوار العلاقة بين الشاعر وقارئه.

ولا بدّ من الاعتراف بداية بسبب قويّ ربط الشعر في بداياته بالبلاط، إذ شكّل هذا الأخير حاضنة للتجارب الشعريّة الأولى إثر تأسيس الإمارة.

لقد دأب الأمير الشاعر عبدالله الأوّل ابن الحسين على جمع الشعراء في بلاطه، يقرؤون الشعر ويكتبونه معارضةً ومداعبةً ومدحاً وتطلّعات[1].

إنها لحظة نادرة تلك التي تتقلص فيها الفجوة بين الشاعر والبلاط السياسي حتّى التلاشي، ويتكيّف فيها الشاعر مع دور بهذه المواصفات دون التفات إلى قارئه المثالي الذي يقف على مشارف غابات الفنّ وأطيافه.

وإزاء هذا الضرب من الشعر الشفوي، فإن العلاقة ما بين الشاعر والقارئ تأخذ منحى مختلفاً. إذ لا بدّ من الالتفات إلى أنّ ثمة مستويين من القراءة يُبرزان هذه العلاقة وينتجان عنها:

يتمثّل المستوى الأوّل في تلك العلاقة السمعيّة التي تتشكّل من خلال ثنائيّة (الصوت والأذن)، وهذه العلاقة تبرز ملامحُها خلال "نشاط البلاط الشعري"، وتتخذ من الإلقاء الشفاهي أمام نخبة مختارة من القرّاء اختياراً من قبل صاحب البلاط، وليس من قبل الشاعر آلية لتحقيق التلقي.

وإذ يمسي مفهوم القراءة مجازياً، وتغدو الأذن هي مرتكز التعامل مع النصّ وأساسه؛ فإنّ الدور التقليدي للقارئ يبدو ماثلاً للعيان، ومحكوماً سلفاً بدور الشاعر الذي يمارس سلطة الصوت ضدّ قارئه، فليس للقارئ من القصيدة إلاّ ما يصله من فم الشاعر.

هذا بالإضافة إلى أن الصوت يرغب باستمرار في أن يمارس انحيازه المستمر للقصيدة لأخذ القارئ بسحر القراءة الصوتية.

ويبدو القارئ هنا مجرد مستقبلٍ لا يحاور ولا يناور وليس في مكنته القبض على جمر النص أو إعادة إنتاجه بما يمكّنه من قراءته كما ينبغي، إذ يبقى واقعاً تحت رحمة شاعره الذي يكتفي بتقديم ومضات صوتيّة تعتمد ردّ الفعل الأوّل، ولا تتيح التعاطي مع النصّ المكتمل الخلق.

أمّا المستوى الثاني فيرتبط بالقارئ المفترض، وهو القارئ الذي سوف يتعامل مع النص المقروء في مرحلة تالية غير محددة بعمر الشاعر الافتراضي. وهذا المستوى يمكّن القارئ من السيطرة على النصّ، والتعامل معه بما يمكنه من سبر أغواره وكشف أسراره.

يمكن القول إذاً إنّ البلاط الشعري الذي مارس دور الحاضنة الأولى للشعر

الأردني ظلّ يسهم إلى حدّ بعيد في توطيد دعائم مثل هذه العلاقة السمعيّة العابرة بين الشاعر والقارئ دون اختراق حقيقي لجوهر النصّ، وذلك من خلال مجالس الشعر الذي يُلقى على أسماع النخبة المختارة لاعتبارات أقلّ تعقيداً من أن تكون فنيّة، دون التفات إلى القارئ المفترض غير المرتبط باللحظة الزمنيّة التي يباشر بها الشاعر إلقاء الشعر على القارئ، وكان هذا مسؤولاً إلى حدّ ما عن إفراز نصوص أقرب إلى المعارضات والدعابات والمرتجلات في أحيان كثيرة، لإرضاء تلك النخبة المدللة من القرّاء.

إنّ علاقة الشاعر بقارئه خلال هذه المرحلة لم تتعدّ على أحسن تقدير علاقة الصوت بالأُذن. إذ ظلّ يُعوَّل في تجسيد هذه العلاقة وتشكيلها على إلقاء القصيدة أمام الجمهور الذي ظلّ يمثّل نخبة جماهيرية ليست مثاليّة القراءة.

من هذا المنطلق يمكن فهم ذلك الدور الأساسي الذي لعبته المناسبة في انطلاق العديد من القصائد في تلك المرحلة، وكأنّ المناسبة ظلّت تقود الشاعر إلى "زواج بالإكراه" يُزَفّ من خلاله إلى القصيدة.

إنّ نظرة سريعة على ديوان "المسافر" لعبد المنعم الرفاعي ـ على سبيل المثال ـ ستكشف أن معظم قصائده قد كتبت تحت وطأة المناسبة، وأنّه ما كان قادراً ـ ربما بحكم وظيفته ـ على التفلت من شراكها[2].

وهكذا ظلّت علاقة الشعراء الروّاد بالقارئ تتسم بالصفاء والودّ حدّ الخمول، إذ يسلم الشاعر زمام قصيدته للقارئ ويسلس له قيادها، ويضع بين يديه مفاتيحها، إنّه يقدم المعنى للقارئ على طبق من ذهب، وهو ما يحرم هذا الأخير من الشعور بتمنُّع القصيدة أو دلالها، بقدر ما يشعر بطائلة القلق جراء هذا الكرم اللامحدود من القصيدة وشاعرها.

إنّ الشاعر الأردني الذي درج من بداية عهده على التشبّث بآليات التلقّي

التقليدية والحرص على إرضاء توقعات القارئ المحدد سلفاً اتّخذ من قصيدته التي هي في عرف الثقافة العربية "ألصق بالسلطة من النثر المتخيّل الذي أقصي باعتباره وسيلة العامة للتعبير عن هواجسها"[3] وسيلة للتقرّب ليس من القارئ المثالي العابر للزمان والمكان، وإنما إلى القارئ المحسوب على النخبة السياسية. وهو ما يمكن أن يكون على حساب ما هو شعري لصالح ما يراوح خارج حدود الشعريّة، ممّا قد يفقد القارئ المثالي لذّة التأويل، ويعطّل مواهبه القرائية، ويقصي حواسّه عن العمل الأدبي، حين يُطلب إليه أن يجلس في غرف القصيدة طاعماً كاسياً، لا نيّة لديه لمزاولة مهنته في كشف النصّ وإعادة إنتاجه.

ومما يلفت النظر أنّ تيار القارئ المدلّل هذا الذي ظلّ أميناً على رؤية الشاعر بل تابعاً لها ظلّ له أتباعه ومشايعوه، في مراحل زمنيّة تالية، و لم يقف امتداده عند البدايات.

إذ راقت فكرة المصالحة بين القصيدة والسلطة لبعض الشعراء الذين لم يجدوا لهم مندوحة عن إنتاج قصيدتهم التي تحمل رسالة سياسيّة بالإضافة إلى أبعادها الجماليّة.

ولكي لا ندخل متاهة الأسماء فإنّه بمكننا القول: إنّ أكثر الشعراء الأردنيين الذين تمثّلوا "المدرسة النـــزاريّة" في الشعر ظلوا على قناعة بأنّ شعرهم ينبغي أن ينأى عن إزعاج القارئ أو تحميله أكثر مما يحتمل من دور في الكشف الشعريّ، إذ ينبغي أن يكون الشعر خبزاً للجميع.

وإذا كان نزار قد اتّخذ من هذا المفهوم وسيلة للتقرّب إلى الناس عامّة في مواجهة رموز السلطة الدينية والاجتماعية والسياسية، فإنّ هؤلاء قد سخّروا هذا المفهوم لتوجيه رسائل سياسيّة إلى الطبقة المحدودة من السياسيين التي تشارك عامة الناس انحيازها للواضح والجاهز في النصّ الشعريّ.

2) القارئ النَّشط:

هكذا بدأت علاقة الشاعر الأردني بقارئه، غير أنّها لم تنته على هذه الصورة، بل مرّت بطور آخر من أطوار التلقّي أكثر احتفاء بالقارئ، وأقرب إلى احترام قدراته، وسبر أغواره، ومنحه حكماً ذاتيّاً في حدود النصّ الشعري.

فمع الخروج من مأزق البدايات، كان ثمّة انتقال بتلك العلاقة إلى آفاق جديدة أكثر تعقيداً وغنى في تنشيط دور القارئ، بموازاة دور الشاعر، الذي بات يدرك أبعاد مهمته الجديدة والخطرة في آن، ففي الوقت الذي سيضطر فيه إلى التضحية بسلطاته الشعريّة أو بأكثرها لصالح قارئه، فقد بات مضطراً كذلك إلى منح قارئه دوراً أكبر في الدخول إلى النصّ ومحاورته. بل إعادة كتابته وتأويله، وهو ما تجسّد في رسم علاقة جديدة بالقارئ بعيدة عن حدود التعالي والفوقيّة، تسعى إلى تحييد سلطة "المضمون" لحساب وعي القارئ وحدسه.

لقد بات الشاعر في هذه المرحلة الجديدة أكثر وعياً بما ينبغي أن تكون عليه قصيدته بغضّ النظر عمّا إذا رضي القارئ أم سخط، فماذا لو احتملت القصيدة الجديدة مساحة للاحتجاج أو الثورة، وماذا لو أطلّ القارئ عبرها على فسحة من التأمّل المفارق؟

إنّ من معاني ذلك أن تسعى القصيدة لخلق القارئ المثالي الذي يمتلك القدرة على تأويل النص وتنشيطه حسب تعبير عبدالله إبراهيم[4].

إن تجربة عبد الرحيم عمر مثلاً تستوجب الوقوف والتأمل فيما يخص علاقة الشاعر بقارئه ولاسيما في ديوان "أغنيات للصمت"[5] الذي مثّل فتحاً في الشعر الأردني، إذ كان أشبه بتظاهرة حداثية احتفت بالثقافي والجمالي معاً، وهو ما شكّل انقلاباً في آليات التلقي السائدة، فلم يكن ثمّة انصياع لرغبات القارئ، ولا حرصٌ على ذوقه النمطي، بل كان النص دوماً يغري قارئه بالمغامرة، ويحثّه على الثورة،

وهو ما يستدعي أن يتسلّح هذا الأخير بكل سلاح يمكّنه من الدخول بطرائق غير تقليدية إلى نصّ مراوغ مثقّف مثقل بالإيحاءات والرموز الثقافية.

إنّ القارئ المنتظر على عتبات النص لهو قارئ مستطيع أن يغيّر استراتيجية القراءة ما بين لحظة وأخرى، في سبيل التكيف مع تضاريس النص وألوانه كي يستطيع أن يبقى على قيد القصيدة حتى بعد الانتهاء من قراءتها. وصدمة التلقي هذه هي المسؤولة عن وضع علاقة الشاعر بقارئه على المحكّ، فإمّا أن يفقد القارئ ثقته بشاعره، كما رأينا ملامح ذلك في العديد من الاحتجاجات التي تهاجم هذا القول الذي لا يُفهم، وإمّا أن يتحمّل القارئ مسؤوليته في مواجهة النص. ومحاولة اللحاق برؤى الشاعر الهاربة خلف مواربات النص ورموزه الكثيفة.

ويمكن قياس نجاح الشاعر آنئذٍ في علاقته بالقارئ بمقدار ما ينجح في تقمّص ذلك الدور الأسطوري للضبع الذي يرغم القارئ على اللحاق به ولو إلى حتفه، فليس بوسع القارئ أن يقول: لا، لقصيدة تمدّ يدها للقارئ لتنتشله من طور سذاجته الأولى، وتأخذ به إلى دائرة "القراءة الجديدة" التي يمارس القارئ فيها دوراً لم يحلم به من قبل.

لقد وعى شعراء هذه المرحلة الدور المنوط بهم، وقد شهدوا التغيرات الجذرية التي عصفت بالقصيدة العربية الحديثة، وعاينوا تجارب الشعراء العرب، فسعوا إلى خلق قارئ نموذجي يشارك الشاعر في انتاج النص وتأويله الذي يعني البحث عن احتمالات المعنى، وليس التقيّد بالمعنى الواحد[6].

إنّ توظيف الرمز والأسطورة واستلهام الشخصيات التراثية والتقنيات الدرامية بات وسيلة لتنشيط ذهن القارئ، ودعوة للإسهام في إعادة إنتاج المعنى، من خلال زيادة وعيه المعرفي، ورفع منسوب ثقافته، كي يسعى لتجاوز دوره التقليديّ في أن يكون ظلاً للنص أو استجابة ساذجة له، ليمسي النص سلسلة لفظيّة مشفّرة

يرسلها المؤلف يقوم التلقي بحلّها في ضوء السياق الثقافي، وبذلك يشكّل عالماً خيالياً[7].

"أشربتَ أي والله إني قد شربتُ وسوف أشْرَبْ
الدهر يلعب بي وسوف به بفضل الكأس ألْعَبْ"[8].

لقد نجح عرار في ذلك إلى حدّ بعيد، إذ تميّزت علاقته بقارئه بالتوتر والتعقيد، فهو يرفض تلك العلاقة التقليدية القائمة على الاستقرار والثبات، بل يحرص على أنْ يضفي إلى تلك العلاقة المزيد من التوتر والتضارب والخلخلة، فهو تارة يستفزّ قارئه ويثور على ثوابته، ويشكّكه فيها، كاسراً دائرة محرماته الاجتماعية والدينية والخلقية، وثائراً على رموزه السلطوية. وتارة يهادنه ويصادقه، ويأخذ بيده صوب قصيدته الوادعة، ومهما بلغ الأمر بالقارئ فإنه بلا ريب منتهٍ إلى تحقيق البعد الجمالي المنتظر الذي يطغى على كل الأبعاد.

إنّ عراراً بهذا النهج إنما يشعل حرائق القراءة، ويبقي على القارئ حائراً بين نار المضمون وجنّة الشعر.

وبالنّفَس الثائر ذاته الذي انطلقت به ثورات القراءة في التاريخ عند شعراء العربية كأبي تمام وأبي نواس والسيّاب انطقت كذلك صرخة عرار فدوّت في أذن القارئ الذي انقسم على نفسه بين الرضا والغضب أو الثورة والاستكانة.

إن عراراً لم يكن يخطر في باله يوماً أن يستجدي من قارئه عبارات المدح والثناء، أو يستدر التصفيق من يديه على قصائد يقرؤها في حضرته، بل كان — ما وسعه الشعر — حريصاً على أن يسحب القارئ في حقل ألغامه في مغامرة عاصفة يتوحّد في منتهاها مصير الشاعر والقارئ معاً، إنه يريد من قارئه أن يتألّم لكي يتأمّل، وأن يغضب ويثور ليهدّئ من روعه، وأن يتجاوز السطور ليقبض على ما خلفها من جمر المسكوت عنه أو المغضوب عليه.

إن عراراً إذ يمنح قارئه تأشيرة دخول نادرة إلى نصّه ليشتبك معه، ويتفاعل مع عناصره، ويستنطق كامن أسراره إنما يريد له أن يصل إلى الحقيقة الخالصة دون تلفيق أو مواربة:

" أليس آباؤنا من قبلنا نشأوا

على الصغار وفي مهد العصا درجوا"[9]

وفي الوقت الذي يرفض فيه الشاعر أن يكون صوته صدى لصوت المصلح الاجتماعي أو الواعظ؛ فهو إنما يمارس دوراً خطيراً على صعيد القيم الخلقية إن جازف القارئ بقراءة شعره من زاوية المضامين واكتفى بها، ذلك أنه يُعدّ شعره للأخذ بيد القارئ صوب الثورة على الثوابت، وخلخلة المسلّمات فيما يشبه تزيين القبيح، وتقبيح الحسن، غير أنّ ما يجعل الأمر يبدو مقبولاً هو ضرب من التواطؤ ما بين الشاعر والقارئ فيما يشبه الاتفاق السرّي على تفسير الإشارات النصية تفسيراً مختلفاً قد يبدو أقرب إلى تفسيرات المفارقة، وإلا فكيف يقبل القارئ النص التالي دون أن تعلو صرخات الاحتجاج والاتّهام:

" بادر إلى اللذات قبل فواتِ ... وهلمّ نهملْ فالزمان مؤاتِ

أمّا الوقار فلا تدع أبداً له ... أثراً يعرقل ظلّه خطواتي

إني أخو طربٍ أعيش لأنتشي ... علّ الزمان يدوخ من نشواتي

سكران قد صدقوا وربّ محمد ... إني أخو طرب فتى حانات

أُسقى وأشربها وأعرف أنها ... رجسٌ، ومن عمل اللعين العاتي

لكنّ فيها للأنام منافعاً ... قد تجمع الشملين بعد شتات[10]

إنّ العبور عبر البوابة السّحرية للشاعر في نص كهذا يقتضي من القارئ الإسراع في تنفيذ إصلاحات شاملة فيما يشبه الانقلاب ليس في بنيته الفكرية أو منظومته الخلقية كما يُظنّ لأوّل وهلة، وإنما في مفاهيمه الشعرية، وعلاقته

بالقصيدة. إنّ على القارئ أن يكون مستعداً للتواطؤ مع الشاعر على سلسلة من الانتهاكات[11] التي يمارسها داخل نصّه، ولولا هذا التواطؤ المقصود لتحقيق الغاية الجمالية لثار القارئ على النص ولرماه باتهامات تقطع حبل التواصل بينهما.

إن بروز البعد الجمالي في النص هو الكفيل بأن يجعل القارئ مستعداً لأن يغفر كل خطايا الشاعر ونواياه، ويتجاوز عن سيئات المضمون ما وسعه الأمر، ذلك أن القارئ لا يدخل إلى النص إلا وقد حيّد البعد المضموني لصالح البعد الجمالي المتفرد، إذ " لا حياد في القراءة والتأويل، بل انحياز وولوع يعيدان تشكيل النص وإنتاج المعنى"[12].

3) القارئ المضلّل:

يبدو مشهد الشعر في الأردن في السنوات الأخيرة في غاية الغرابة والتعقيد، في ظل غياب شبه تام لأي حركة نقدية جادة، وإن كنا لا ننسى أن هذا المشهد جزء من المشهد الشعري العربي بل العالمي الذي بات فيه الشاعر يعاني من عدم الالتفات إليه جرّاء فساد ذوق القارئ ولجوئه إلى بدائل أقل عناء وأكثر متعة.

وبإزاء هذا الكساد في سوق الشعر فقد بات الشعراء منقسمين على أنفسهم، وتفصل بين كل شاعر وسواه فجوة هائلة من الأسئلة والأشكال الشعرية الجديدة، فثمة أسماء شعرية شكلت امتداداً لمراحل وتيارات سابقة، وظلّت متشبثة بها، وثمة أسماء اختطت طريقها بصبر وثبات، في حين قفزت بعض الأسماء الشعرية إلى المشهد فجأة وكأنها نزلت من السماء، ثمة خليط عجيب من الأشكال والنصوص: قصائد عمودية، وقصائد تفعيلة، وقصائد نثر، ونصوص لا اسم لها تتمسّح بالشعر، وأسماء يتعذّر حصرها في كتاب، كلّها تتكاثر كالفطر، دون ضابط أو رقيب.

إن مشروع الحداثة الذي اكتسح حياتنا كلها، قد خلخل البنى الشعرية الثابتة

والمستقرة، وخلق فجوة يصعب ردمها بين الشاعر والقارئ مما تسبب فيما يشبه القطيعة بينهما، وحين يقول كل منهما بموت الآخر فإنّ الشعر هو الذي يذهب إلى الجحيم، وإذا كان لنا أن نزدرد مقولة "موت المؤلف"، فإن "موت القارئ" يمسي مرادفاً لموت الشعر نفسه.

إن الشاعر الذي عجز عن خلق قارئ مشعوذ، يمتلك قدرات خارقة في فك طلاسم الكتابة وهتك أحجياتها، هو الذي قال بموت القارئ، في حين ظلت القصيدة ترقص وحدها في عتمة الفراغ، وهو ما قد وطّد علاقة الشاعر بالمدرجات الفارغة على حساب علاقته بالقارئ.

إن كثيراً من هؤلاء الشعراء لا يصدرون في كتابتهم الشعرية عن فلسفة خاصة أو فهم عميق لمجريات الحداثة الشعرية بقدر ما يصدرون عن محاولة لتقليد سواهم من الشعراء، وهو ما خلق فوضى شعرية انعكست سلباً على ثقة القارئ بنفسه وبشاعره.

ومن المدهش بعد هذا الخلاص من إرث القارئ الثقيل أن يظل الثابت الوحيد في علاقة الشاعر بقارئه هو ذلك الزواج المقدّس بين الصوت والأذن، مما يجسّد التناقض بجلاء بين الرغبة في التخلص من الإرث الغنائي في الشعر ثم التعامل مع القارئ على أنه ليس أكثر من مستقبل لصوت القصيدة وخيط غنائها الشفيف.

إن حرص الشعراء على الظهور في الأمسيات والندوات الشعرية لإلقاء قصائدهم أمام جمهور معين يناقض ادعاءهم بموت القارئ أو تنحيته على أقل تقدير، ويظهر تلك الرغبة الكامنة في لاوعيهم بالعودة لممارسة دورهم الحقيقي في التعامل مع القارئ، وإلا فكيف يمكننا تفسير ازدياد الفعاليات الشعرية الشفوية عاماً بعد عام، ناهيك عن دورها في إبراز شاعر ما والتعتيم على شاعر آخر.

إن عزوف القارئ عن متابعة الشعر المقروء في الملتقيات والأمسيات لهو من

أبرز نتائج هذه المرحلة، وذلك نتيجة التناقض الواضح بين القطيعة التي أحدثتها التجارب الجديدة مع القارئ ثم دعوة هذا القارئ لحضور الأمسيات والاستماع إلى الشعر دون الاستمتاع به حتى بات الحضور مقتصراً على الشعراء أنفسهم في أحسن الأحوال.

وكان ينبغي في مرحلة كهذه أن يتم الاستغناء عن هذه الوسيلة التقليدية للتواصل بين الشاعر والمتلقي. إذ باتت الملتقيات الشفاهية ليست أكثر من وسيلة لعقاب الجمهور في ظل آليات الكتابة الجديدة التي تحتاج إلى ما هو أكثر من مجرد توظيف حاستي السمع والبصر. إن اعتزال كثير من الشعراء للساحة الشعرية مبكراً أو تحولهم إلى الكتابة الصحفية، أو كتابة القصائد المغناة لهو مؤشر بالغ الدلالة على ما وصل إليه الأمر بين الشاعر والقارئ من فتور حدّ القطيعة.

ختامـــاً

يمكن القول إن علاقة الشاعر الأردني بقارئه وهي تنتقل من طور إلى آخر ابتداء بالقارئ المدلل ومروراً بالقارئ النشط أو الفاعل وانتهاء بالقارئ المضلّل، ظلت حريصة على تلك العلاقة الشفوية ما بين الصوت والأذن، و لم تتجاوزها حتى في تلك المرحلة التي بات فيها الجفاء حدّ القطيعة سيد الموقف بين الشاعر وقارئه.

ذلك لأن الشاعر الذي توهم "موت القارئ" لم يصدر في ذلك عن فلسفة عميقة تؤمن بالقارئ الآخر البديل أو المنتظر المثالي، بقدر ما جاء هذا الوهم نتيجة فشل ظاهر في إقامة علاقة سوية مع هذا القارئ الواقعي.

وكان من نتائج هذا الفشل ذلك التناقض الصارخ بين دعوات " موت القارئ" من جهة، والرغبة الشاملة في المشاركة بالملتقيات الشفهية التي تؤمن بمبدأ التعامل مع القارئ من منظور الرواية الشفوية التي راجت في العصور الأولى لميلاد النص الشعري.

لقد بدأت علاقة الشاعر بقارئه بتدليل القارئ حدّ الخمول، ثم انتقلت به لأسباب موضوعية إلى طور من القراءة اتّسم بالنشاط والفاعلية، غير أنها انتهت إلى فضاء من الحيرة واللامبالاة نتيجة شعور هذا القارئ بالضياع والضلال، الذي لم يعد يقتصر عليه، بل تعدّاه إلى شاعره.

الهوامش

1 – انظر: الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى سنة 1950، د. ناصر الدين الأسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2000م، ص250.

2 – انظر بحثنا: الرؤى المكبّلة، دراسة في شعر عبدالمنعم الرفاعي، ضمن كتاب أعلام الفكر والأدب في الأردن، دار البشير، عمان، 2002 م.

3 – عبدالله ابراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، كتاب الرياض، ع(93)، 2001م، ص24.

4 – نفسه، ص 8–9.

5 – عبد الرحيم عمر، الأعمال الكاملة، مكتبة عمان، عمان.

6 – أمينة غصين، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص5.

7 – عبدالله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، سابق.

8 – عشيّات وادي اليابس، تحقيق: د. زياد الزعبي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1998، ص150.

9 – نفسه، ص 163.

10 – نفسه، ص152.

11 – انظر دراسة عبدالله إبراهيم لحكاية "الحجاج وصبيان الليل" في كتابه: التلقي والسياقات الثقافية، ص21.

12 – د. أمينة غصين، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، سابق، ص31.