سيلفيا بلاث

الأعمال الشعرية الكاملة

ترجمة وتحليل

د. نافذ الشاعر

الأعمال الشعرية الكاملة

سيلفيا بلاث

ترجمة وتحليل

د. نافذ الشاعر

اسم الكتاب: **الأعمال الشعرية الكاملة – سيلفيا بلاث**

تصنيف الكتاب: **(ترجمة)**

اسم المؤلف: **سلافيا بلاث**

اسم المترجم: **د. نافذ الشاعر**

الطبعة الأولى: ٢٠٢٦

المحتويات

مقدمة	٣
شروق الجنوب	٧
تهويدة أليكانتي	١٠
أنشودةُ يوم صيفيّ	١٥
غرابٌ في المطر	٢٠
الآنسة دَرِيك تتقدَّم إلى العشاء	٣٠
حديثٌ بين الأطلال	٤٠
مشهد شتوي مع الغربان	٤٣
مطاردة (١)	٤٦
مطاردة (٢)	٥٢
رعويات	٥٧
شكوى الملكة	٦٣
أنشودة إلى تيد	٦٧
حديث النفس للسوليبستي أو «مونولوج الأناني»	٧٤
أغنية النار	٨٢
الأختان من نسل برسيفوني	٨٥
سوق الغرور	٩١
أغنية البَغِيِّ	٩٦
جاك السمكري والزوجات المرتّبات	١٠٢
أغنية الشارع	١٠٧
رسالة إلى مُتطهِّر	١١٠
حوارٌ بين الكاهنِ والخيال	١١٤
النَّهِمُ	١١٩
الارتداد	١٢٦
الصُّـرَد	١٣٤
حُلم مع حفّاري المحار	١٣٨
إكليلُ عُرس	١٤٣
مرثية للنار والزهرة	١٤٨
شمام العيد	١٥٧

الطَّعْن	١٦٣
المتسوّلون	١٦٨
العَنْكَبُوتُ	١٧٧
العَانس	١٨٦
قافية	١٩٣
الرحيل	٢٠١
مالكو الأرض	٢٠٩
إيلا ميسون وقططها الإحدى عشرة	٢١٥
قارئةُ البلّور	٢٢٥
حكاية حوض	٢٣٤
بين الحقيقة والوهم	٢٣٨
عبور القناة	٢٤٢
الشجاعة والقدر	٢٤٦
رجلُ الثلج	٢٥٣
على منحدرات هاردكاسل	٢٦٣
الخنزيرة	٤٧١
الاثنينُ الأبديّ	٢٧٨
السيدةُ والرأسُ الفخّاري	٢٨٤
في كثرةِ الدرياد	٢٩٣
مشهد	٣٠٢
الفاون	٣٠٥
الفهرس	٣٠٩

مقدمة

وُلدت سيلفيا بلاث في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٣٢، ولم تطل بها الحياة، إذ انتهت على نحو مأساوي عام ١٩٦٣، وهي في ريعان الشباب. غير أن قِصر حياتها لا ينبغي أن يوهم القارئ بقلة أثرها؛ فقد كانت هذه الحياة القصيرة حافلة بصراع داخلي عنيف، ترك بصمته الواضحة في أشعارها، وجعل من قصائدها مرآة صادقة لقلق النفس الإنسانية، وما تعانيه من اكتئاب، وتمزق، وتردد بين الرغبة في الحياة والخوف منها.

وليس من المبالغة القول إن شعر سيلفيا بلاث يكاد يكون سيرة ذاتية مكتوبة بلغة الرمز والإيحاء؛ فديوانها، الذي بين أيدينا، يبدو كما لو كان رواية طويلة توزعت فصولها على قصائد، لكل قصيدة منها قضية، أو سؤال، أو مواجهة مع الذات. وهي، وإن تناولت موضوعات نفسية وفلسفية واجتماعية، فإنها لا تفعل ذلك من برجها العاجي، بل من معاناتها الشخصية الصادقة، وهو ما أكسب أشعارها تلك الكثافة المؤلمة التي لا تخطئها النفس.

وفي هذه القصائد يلقى القارئ الصدق قبل الصنعة، والألم قبل الزخرف، والعزلة والقلق وقد امتزجا بقدرة مدهشة على التصوير والابتكار. ولهذا استطاعت سيلفيا بلاث، رغم عمرها القصير، أن تحتل مكانة راسخة في الأدب الحديث، وأن تصبح رمزًا للإبداع المتوتر الذي يستمد قوته من عمق المعاناة لا من طول التجربة. ولا تزال كلماتها، إلى اليوم، تستدعي أسئلة الإنسان الكبرى عن الحب، والألم، والوجود، وتجد صداها لدى أجيال جديدة لم تعاصر زمنها، لكنها تشاركها القلق نفسه.

وانطلاقًا من هذا الشغف، أقدمتُ على ترجمة بعض قصائدها، ثم إعادة صياغتها في قصائد عمودية موزونة، محاولًا، قدر الطاقة، أن أحافظ على روح النص ومعناه، دون الوقوف عند الحرفية الجامدة. ثم أتبعت ذلك بتحليل لكل قصيدة، رغبةً في إضاءة جوانبها الخفية، وتقريب عالمها إلى القارئ العربي، وجعل تجربتها أكثر وضوحًا واتصالًا بذائقته.

وليس يخفى أن ترجمة الشعر من أشقّ ضروب الترجمة، لما فيها من صراع بين المعنى والموسيقى، وبين الدقة والحرية. لذلك اقتصرت في هذا العمل على الجزء الأول من أشعارها، فإن وجد

القارئ فيه ما يرضيه ويقنعه، كان ذلك باعثًا لي على المضي في استكمال هذا المشروع. وإن لم يكن، فحسبي أنني حاولت، وفي المحاولة ما يشفع لها.

وفي الختام، لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل للشاعرة المغربية الأستاذة لطيفة تقني لمراجعتها بعض القصائد في مسودتها الأولى، كما أشكر كل من قرأ هذا العمل، أو شجعني على الاستمرار فيه، فبمثل هذا التشجيع تُستكمل المحاولات، ويخفّ عن الكاتب بعض عناء الطريق.

والله ولي التوفيق

Southern Sunrise

Color of lemon, mango, peach,

These storybook villas

Still dream behind

Shutters, their balconies

Fine as hand-

Made lace, or a leaf-and-flower pen-sketch.

Tilting with the winds,

On arrowy stems,

Pineapple-barked,

A green crescent of palms

Sends up its forked

Firework of fronds.

A quartz-clear dawn

Inch by bright inch

Gilds all our Avenue,

And out of the blue drench

Of Angels' Bay

Rises the round red watermelon sun.

شروق الجنوب

كَلَيْمُونٍ ومانجو يلوحُ صباحُهُ   وخَوخٌ يُزَيِّنُ الجوَّ إذ يتساقطُ
فِلَلٌ كما الحُلْمِ البديعِ تلوَّنتْ   وعينُ الخيالِ خلفَها تتحرَّقُ
وشرفاتُها كالديباج بخفَّةٍ   ترى فنَّها نقشًا برفقٍ يُدَقَّقُ
نخيلٌ بهيٌّ مثل سَهْمٍ مُرْسَلٍ   رياحَ السماءِ، في علُوهِ يُعانِقُ
وعودٌ من السُّعُفِ المضيءِ تشعَّبتْ   كنارٍ بأفراحِ الوجودِ تَبْرُقُ
وشمسٌ كأنَّ البطيخَ لونُ ضيائِها   على بحرِ ملائكٍ أو جمالٍ يَتَدَفَّقُ
يُضِيءُ دروبَ الناسِ فجراً كأنَّه   العقيقُ الأبيضُ في آفاقِهِ يتألقُ

نظرة عامة حول القصيدة:

تبدو قصيدة «شروق الجنوب» من ذلك اللون من الشعر الذي يعتمد على الصورة قبل الفكرة، وعلى الإحساس قبل الحكم. فهي لا تعرض قصة، ولا تسوق حجة، إنما تُقدّم للقارئ مشهدًا طبيعيًا صافياً، وتدع له متعة التأمل في ألوانه وأضوائه. وكأن الشاعرة قد رأت في هذا الجنوب- بشمسه وسمائه وأشجاره- ما يدفعها إلى الاحتفاء ببداية النهار احتفاءً يضارع احتفاء الأطفال بالأشياء الجديدة.

والعنوان نفسه يوحي بهذا البهاء المشرق؛ فالشروق كلمة مرتبطة دائمًا بالبدايات الهادئة، باللحظة التي يتراجع فيها الليل وينبسط فيها الضوء، ويتهيأ العالم لاستقبال يومٍ آخر. أما «الجنوب» فهو في الخيال الإنساني موطن الدفء والألوان والنضارة، وفيه تتفتح الطبيعة كما يتفتح القلب حين يطول عليه الشتاء ثم يأتيه الربيع.

ومنذ السطر الأول تعمد الشاعرة إلى أن تكسو الأشياء ألوان الفاكهة- الليمون والمانجو والخوخ- لتخلق حالة من الازدواج بين الطبيعة والغذاء، بين اللون والنضج. فهذه الفواكه ليست مجرد وصف، بل هي رمزٌ للخصب والحياة، ووسيلة لتأكيد امتلاء المشهد بالنضارة والفرح. وكأن الفجر الجنوبي لا يكتفي بأن يُضيء الأشياء، بل يُنضجها أيضًا.

وتصف الفلل بأنها «حكائية»، كأنها خرجت من كتاب قصص الأطفال، وهو تعبير يشي بالرغبة في إضفاء مسحة من الطفولة والبراءة على المكان. وتزداد هذه الدقة حين تُشبَّه الشرفات بالدانتيل المصنوع باليد، وهو تشبيه يجمع بين الرقة والدقة، ويجعل البناء نفسه أشبه بعمل فني.

ثم تنتقل الشاعرة إلى شجر النخيل، فترى فيه «هلالًا أخضر»، وتلك استعارة توفّق بين الأرض والسماء، بين النبات ومراكز الضوء. فالسعف هنا لا يتحرك فحسب، بل يشبه الألعاب النارية، كأن الطبيعة تحتفل بقدوم الصباح على طريقتها الخاصة.

ويبلغ المشهد ذروته عندما تصف الفجر بأنه «صافٍ كالعقيق»، ثم تُخرج الشمس من البحر الأحمر كأنها بطيخة ناضجة. وهذا التشبيه الأخير- على طرافته- يكشف عن ميل الشاعرة إلى تحويل الظاهرة الطبيعية إلى شيء منزوع الرهبة، قريب من اليد، محبّب إلى النفس.

والقصيدة في مجموعها ليست إلا لوحة فنية تعتمد على اللون قبل الشكل، وعلى الضوء قبل الحركة. فهي خالية من السرد، متخففة من ثقل المعنى المباشر، قائمة على التصوير المحض. وقد أرادت الشاعرة أن تقول لنا، من غير تصريح: إن الطبيعة حين تتجلى في لحظات صفائها، تكفي وحدها لأن تمنح الإنسان إحساسًا بالجمال والدهشة، دون أن تحتاج إلى حادث أو حكاية.

Alicante Lullaby

In Alicante they bowl the barrels
Bumblingly over the nubs of the cobbles
Past the yellow-paella eateries,
Below the ramshackle back-alley balconies,
While the cocks and hens
In the roofgardens
Scuttle repose with crowns and cackles.
Kumquat-colored trolleys ding as they trundle
Passengers under an indigo fizzle
Needling spumily down from the wires:
Alongside the sibilant harbor the lovers
Hear loudspeakers boom
From each neon-lit palm
Rumbas and sambas no ear-flaps can muffle.
O Cacophony, goddess of jazz and of quarrels,
Crack-throated mistress of bagpipes and cymbals,
Let be your con brios, your capricciosos,
Crescendos, cadenzas, prestos and prestissimos,
My head on the pillow (Piano, pianissimo)
Lullayed by susurrous lyres and viols.

تهويدة أليكانتي

يُدَحْرِجونَ براميلَ سَكْرَى، كأنَّ بها   رَهَبَ الدُّجى، فتُقِلُّ خُطوًا في دَهَشٍ مُعْتِمِ
والدَّرْبُ يَبْسِمُ مِن تعَثُّرِ خُطْوِها   وَضِياؤُهُ يُلْقِي ظِلالَ صَفاءِ مُنعَمِ
وشُرَفٌ على الأطرَافِ يَصْدَأُ حُسْنُها   كالطَّلْلِ تُدْرِجُهُ الرِّياحُ على جَبَلٍ مُتَرَمْرِمِ
والدّيْكُ يَصْعَدُ في السُّطوحِ مُتَوِّجًا   جُنْحَ السُّرَى بزَقازِقٍ كَنَغِيمٍ مُتَرَنِّمِ
وتَمُرُّ عرباتُ التِّرامِ كأنّها قِطَعُ   الرُّضابِ بَدَتْ بلَوْنِ اليُوسُفِ المُتَقَدِّمِ
تَحْمِلْ رُكَّابًا تحتَ أُفْقٍ أزرقٍ   نَزَلَ انسكابًا من سَمَاءٍ في شُعاعِ غائمِ
وعلى المرافئِ والعِشَاقُ وقْفَتُهُمْ   يُصْغُوْنَ لِلصَّوتِ المُدوّي في الفَنَا المُتَلاَطِّمِ
نَخْلٌ تُنِيرُ النُّورُ كَفُّ سُعُودِهِ   تَهْبِطُ الغُيومَ، وسَامْبا رَقصُها المُتَرَحِّمِ
يا ضَجّةَ الدنيا، ويا زَعْمَ الصَّخَبِ   يا رَبَّةَ الأنغامِ في الجازِ المُهَيْمِنِ المُتَقَسِّمِ
هَدِّي جُنُونَكِ، إنَّ رأسي خاشِعٌ   يَسْتَرْشِدُ الهَمْسَ الرقيقَ بِلَحْنِ قِثَارَةٍ وتَنَغُّمِ
ها أنذا في فَوْقِ وِسَادَةٍ مُرْهَفَةٍ   أَهْذِي بِسِرِّ اللَّيْلِ في وَتَرٍ خَفِيٍّ مُتَكَتِّمِ
وتَجِيءُ كَمْنَجَةٌ تُدَغْدِغُ جَفْنَتي   فكأنّها أَوْدَعتْ نِعَاسِي في مُقامٍ أعظمِ

نظرة عامة:

تبدأ الشاعرة لوحتها من مدينة أليكانتي في جنوب أسبانيا، كما يراها المسافر إذا نزل بها أو مرَّ بأحيائها القديمة. فهي لا تعنى بوصفٍ سياحيٍّ معتاد، إنما تلتقط من الحياة أدقَّ حركاتها وأشدَّها دلالة. فهؤلاء الناس الذين يدحرجون البراميل في الطرقات المتعرّجة، لا يفعلون ذلك في نظام أو عناية، بل في شيءٍ من العثار والارتباك، كأنّ الأرض نفسها تعترض طريقهم بنتوءاتها وحصاها. ولن يُخطئ القارئ ما يختبئ وراء هذا المشهد من رمزية؛ فالمدينة عند بلاث ليست مكانًا مرتّبًا مطمئنًّا، إنما هي مزيج من الفوضى والحركة، ومن الأصوات التي لا تستقيم، وإن اجتمعت على صورةٍ مألوفة.

ثم ترفع الشاعرة بصرها إلى ما حولها: مطاعم البابيّا الصفراء، وما فوقها من شرفٍ متداعية، كأنّ الزمن قد أثقلها بما لا تستطيع احتماله. وعلى السطوح، حيث تُقام حدائق صغيرة، نرى الديكة والدجاج تتحرّك حركة تُشبه السكون. وهذا المزج بين الحركة والركود، بين الزقزقة

والنعاس، لونٌ من ألوان بلاث في الكشف عن العالم: عالم لا يستقرّ على حال، يدور بين ضجّةٍ وصمت، بين حياةٍ ويأس.

ثم تنتقل إلى الترام، وهو يمضي في لونه اليوسفيّ، يهسهس كأنّه يوقّع نغمةً متقطّعة على صفحة المدينة. وهو يحمل المسافرين تحت سماءٍ بنفسجية تتفجّر من الأسلاك، كأنّ الكهرباء نفسها قد تحوّلت لونًا وصوتًا. وليس بعيدًا عن هذه الحركة، يقف العشّاق عند الميناء، يستمعون إلى صدى الأغاني اللاتينية يهبط من مكبّراتٍ تتدلّى من النخل المضاءة بالنيون. وما في هذا من مبالغة؛ فالمدينة الحديثة أصبحت في نظر الشاعرة مكانًا يُحاصَر فيه الإنسان بصوتٍ لا ينقطع، وبموسيقى لا تُمهل الحواس.

وهنا ترفع الشاعرة صوتها بخطابٍ مباشر إلى هذه الضجّة نفسها، إلى صخب العالم كله، فتسميه إلهًا للجاز والخصام، وسيدةً للصنوج والمواسير. وهي تعلم أنّها لا تستطيع أن تسكته، ومع ذلك تستعطفه، أو تلتمس منه هدوءًا مؤقتًا، يكفي لأن تضع رأسها على الوسادة فيسكن ما حولها. وهنا يتغيّر الإيقاع، وينتقل القارئ من الصخب الخارجي إلى سكينةٍ داخلية: فهناك لحن البيانو الخافت، وهمسة القيثارات والكمنجات التي تُداعب النوم وتستحضر الحلم.

وهكذا تنتهي القصيدة كما بدأت، ولكنّها تنتقل من الخارج إلى الداخل، من ضوضاء المدينة إلى سكينة النفس، ومن عالمٍ يضجّ بالألوان والأصوات إلى عالمٍ لا يسمع فيه المرء إلّا أعذب الهمسات. ولعلّ الشاعرة تُريد أن تقول لنا شيئًا بسيطًا وعميقًا في آن: إنّ الإنسان، مهما امتلأت حياته بضوضاء المدن، لا يجد الأمان إلا إذا استطاع أن يسكت الدنيا من حوله ليستمع إلى صوته الداخلي، ذلك الصوت الذي لا تحجبه موسيقى الرومبا ولا تُغرقه هدّة الميناء..

تحليل القصيدة

سيلفيا بلاث لا تريد أن تقدّم إلينا وصفًا عابرًا لمدينة من مدن الجنوب، ولا تقصد تسجيل حركة من حركات الليل، إنما تريد ما هو أكثر وأعمق: تريد أن تصوغ لنا موسيقى المدينة، لا ما تسمعه الأذن فحسب، بل ما تتخيله النفس وما تتأثر به الروح. وكأن المدينة في نظرها ليست أبنية وشوارع، إنما هي كائن حيّ، ينبض ويتحرك، ويغني ويرقص، ويهدأ حين يريد إليه الهدوء.

لذلك جاءت الصور البلاغية في القصيدة من هذا الطراز الذي يجعل الجماد حيًّا، والأصوات ألوانًا، والألوان موسيقى. فالبراميل «سكرى»، والدرب «يبسم»، والشرفات «يصدأ حسنها»، والليل «يتوّجه الديك».

وهذا كله ليس ترفًا في القول ولا تزيينًا للفظ، إنما هو منهاج مقصود، يجعل القارئ يعيش الليل في «أليكانتي» كما عاشته الشاعرة. وتبدأ القصيدة بصوتٍ فيه شيء من الاضطراب:

يُدَحْرِجونَ براميلَ سَكْرَى، كأنَّ بها ... رَهَبَ الدُّجى، فتُقِلُّ خُطوًا في دَهَشٍ مُعْتِمِ

فهذه الصورة تصنع جوَّ الليل المتردد الذي يختلط فيه الضحك بالخوف، وتوشك فيه الأشياء أن تفقد توازنها. والشاعرة لا تصوّر الظلام بنفسه، بل تصوّر أثره في الأشياء، وكأن الليل قوة نفسية، لا حادثًا طبيعيًا. ولكن هذا الرهبة لا تلبث أن تتحول إلى أنس لطيف، حين تقول:

والدَّرْبُ يَبْسِمُ مِن تَعَثُّرِ خُطْوِها ... وَضِياؤُهُ يُلْقِي ظِلالَ صَفَاءِ مُنْعَمِ

وهذه استعارة موفقة، تجعل المدينة متعاطفة مع ساكنيها، وكأن الرفق يسري في حجارتها.

ثم ترتقي الصورة إلى مستوى آخر حين تُشَبَّه جمال الشرفات بالطلل الذي أكل عليه الدهر وشرب. وفي هذا التشبيه شيء من الحنين إلى الماضي، وشيء من الإشارة إلى أن المدن، مهما بدت جديدة، تحمل في زواياها أثرًا لما كان قبلها. فالصدأ هنا ليس عيبًا في البناء، بل هو علامة على الزمن، والزمن في الشعر قيمة لا تقل جمالًا عن الفتيان والألوان.

ولم يكن عبثًا أن يأتي صوت الديك بعد ذلك. فهو في الشعر القديم علامة الصبح، ولكنه هنا «يتوّج جنح السرى». أي إن الليل نفسه يزداد حياة بصوته، وكأن الديك ليس إعلانًا عن النهاية، بل استمرارًا للّحن.

ثم تمضي القصيدة فتجعل عربات الترام «قطعًا من الرضاب»، والأفق «انسكابًا من سماء»، والنخل «يمدّ كفًّا إلى النور».

والجامع بين هذه الصور كلها هو ما فيها من نعومة وملمس رقيق، حتى حين تتناول الحديد والحجر. وهذا ما يجعل روح التهويدة تسري في الأبيات من أولها إلى آخرها: فالصوت ليس عاصفًا، بل متموّجًا؛ والضوء ليس حادًّا، بل ناعمًا؛ والأشياء ليست جامدة، بل رقيقة.

ومما يزيد هذا الشعور رعايةً وتأنّقًا دعوة الشاعرة لموسيقى الجاز أن تهدأ:

«يا ربّة الأنغام... هدّي جنونك»

وهذه مخاطبة فيها شيء من السخرية اللطيفة، وشيء من استعارة الأسطورة للواقع. فالجاز، الذي يرمز إلى الضوضاء والحركة الحديثة، لا يصلح أن يكون لحنًا لتهويدة، ولذلك تدعوه الشاعرة إلى أن يلين.

وحين يقترب النص من نهايته، تدخل القيثارة والكمنجة في المشهد. وكلاهما لا يظهر كآلة، بل كيدٍ تلمس الجفن، أو كهمسٍ يرشده اللطف. وفي هذا الانتقال من براميل سكرى إلى كمنجة تنشر النعاس دلالة على وحدة القصيدة: فكل صورة فيها تمهيد لصورة تأتي بعدها، حتى تصل إلى لحظة الاستسلام للنوم، وهي الغاية من التهويدة.

فإذا أردنا أن نلخّص معنى هذا النص في عبارة قصيرة، قلنا: إنه قصيدة تُحوّل المدينة إلى أغنية، والليل إلى إيقاع، والحياة إلى لحن طويل يبدأ بالضوضاء وينتهي بالسكينة.

والصور البلاغية ليست زينة ولا زخرفًا، وإنما هي لُحمة القصيدة وسداها. فهي التي تنقلنا من الترام إلى النخل، ومن الجاز إلى الكمنجة، في تدرّجٍ فني يجعل عالم «أليكانتي» يتحرك حركة واحدة، هادئة ومنسابة.

وهذا هو الفن الحق، فنّ لا يعتمد على الفكرة وحدها، ولا على الوزن وحده، بل على قدرة الشاعرة أن تحوّل الواقع إلى رؤية، والرؤية إلى موسيقى، والموسيقى إلى تجربة شعورية كاملة.

Song for a Summer's Day

Through fen and farmland walking
With my own country love
I saw slow flocked cows move
White hulks on their day's cruising;
Sweet grass sprang for their grazing.
The air was bright for looking:
Most far in blue, aloft,
Clouds steered a burnished drift;
Larks' nip and tuck arising
Came in for my love's praising.
Sheen of the noon sun striking
Took my heart as if It were a green-tipped leaf
Kindled by my love's pleasing Into an ardent blazing.
And so, together, talking,
Through Sunday's honey-air
We walked (and still walk there —
Out of the sun's bruising)
Till the night mists came rising.

أنشودةُ يومٍ صيفيّ

سِرْتُ ومَنْ أهْوَى بَرُوضِ بلادي والكونُ يزهو في رُبى المِهادِ
أبْقارُ رَيفي في الحقولِ تجمّعَتْ بِيضًا تسيرُ ببطءِ خُطوٍ هادِ
والعُشْبُ يزهو فوقَ أرضٍ مُخْضَرَّةٍ ليُرُدَّ جُوعَ الناهباتِ الغادي
والجوُّ يلمعُ في البعيدِ تألُّقًا وبه السَّماءُ تضوعُ مثلَ الوادي
سحبٌ تجوبُ الأفقَ تدفعُها الصَّبا تيّارَ ضوءٍ في المدى الوقّادِ
والقُبّراتُ تصيحُ وتشدو فَرْحةً وتُنيلُ مَنْ أهْوَى جميلَ نشادِ
شمسُ الظَّهيرةِ قد أذابتْ مُهجتي فغدوتُ مثلَ ورَقةٍ بِوِدادِ
حتّى أضاءَ الحُبُّ روحي جمرةً تشوي فؤادي في لهيبِ سُهادِ
ما زلْتُ أمشي والحبيبُ يناجيني في جَوِّ أحَدٍ كالضِّياءِ مُنادي
نسْري ونحيا في دروبِ هوانا حتى يُطلَّ الليلُ فوقَ الوادي

نظرة عامة حول القصيدة:

تعبر القصيدة عن لحظة شاعرية هادئة تمضي فيها الشاعرة مع حبيبها عبر الريف، مستمتعة بجمال الطبيعة وصفاء الأجواء الصيفية. وتركز الشاعرة على وصف البيئة الريفية بألوانها وأصواتها، مثل الأبقار التي ترعى، والعشب الذي ينمو، والطيور التي تغني، والسحب التي تتحرك، مما يخلق مشهدًا بصريًا وسمعيًا متناغمًا مع مشاعرها العاطفية تجاه حبيبها.

وتبدأ القصيدة في الصباح مع الحركة في الريف، ثم تصل إلى ذروتها عند الظهيرة مع احتدام المشاعر، وأخيرًا تنتهي عند الليل، مما يعطيها إيقاعًا زمنيًا متناغمًا. وهذه القصيدة ليست مجرد وصف لمنظر طبيعي، بل هي تجربة حية تدمج فيها الشاعرة بين الحب والطبيعة والزمان، لتقدم مشهدًا شعريًا نابضًا بالحياة والوجدان.

ففي المقطع الأول، تقدّم الشاعرة صورةً ريفية صافية: الأبقار البيضاء التي تتحرك ببطء، والعشب الذي ينهض حيًا تحت خطوها. وليس هذا الوصف من قبيل الزينة البلاغية، بل هو

تأسيس لجوّ تسوده الطمأنينة والسكينة، وهو الجوّ الذي يُضفي على العلاقة بين الشاعرة وحبيبها معنى من الانسجام الهادئ. الأبقار هنا رمز لرتابةٍ محببة، ولوتيرة بطيئة يتحقق فيها الانسجام بين الكائن الحي والفضاء الطبيعي.

ثم تنتقل الشاعرة إلى السماء، فتجعل حركة السحب ورفرفة القبّرات جزءًا من البناء الشعوري. فالصورة هنا ليست مقتصرة على تزيين المشهد، بل إنّ حركة الهواء وما يحمله من ضوء وانسياب تضيف إيقاعًا موسيقيًا مكتملاً، يوازي الإيقاع الداخلي للعاطفة. ومن الواضح أنّ الشاعرة تريد من هذه التفاصيل أن تكشف عن علاقةٍ عضوية بين الطبيعة والحب: فكما تتقدّم السحب في بطءٍ مُضيء، تتقدّم المشاعر في هدوءٍ لا يخلو من الدفء.

وفي المقطع الذي يليه، تبلغ القصيدة ذروتها حين تسلط الشاعرة الضوء على تأثير الشمس، لا بوصفها عنصرًا طبيعيًا فحسب، بل بوصفها قوة تتغلغل في وجدانها. فحرارة الظهيرة تغدو استعارةً دقيقة للاحتدام الداخلي؛ ويصبح القلب «ورقةً خضراء الطرف» تلتقط وهج المشاعر. وهذه النقلة من الخارج إلى الداخل، من الشمس إلى القلب، ومن الضوء إلى العشق، تمثل جوهر الحركة الشعورية في القصيدة: الطبيعة ليست محيطًا للعاطفة، بل هي لغة تكشف العاطفة ذاتها.

وفي المقطع الأخير، تعود الشاعرة إلى الحركة المشتركة بينها وبين حبيبها، وكأنها تريد أن تثبت أنّ المسار المكاني يقابله مسار وجداني. فالمشي المتواصل يرمز لاستمرار العلاقة، و«هواء الأحد» بما فيه من نقاء وإيقاع يومي يضفي على العلاقة بُعدًا من السكون الروحي. وحين يصعد ضباب الليل، يتراجع الضوء، لا بوصفه نهاية للفرح، بل بوصفه استكمالًا لدورته، وكأن الحب لا يُختزل في الوهج، بل يتسع لظلال الزمن أيضًا.

فالقصيدة في مجموعها تزاوج بين البنية الوصفية والبنية الشعورية؛ إذ تُنشئ مشهدًا بصريًا يمتد عبر الحقول والسماء والغناء، لكنها في الوقت نفسه تُعيد صوغ هذا المشهد بما يتلاءم مع حركة القلب. ومثل هذا التداخل بين الطبيعة والعاطفة يذكّر القارئ بالنصوص الرعوية القديمة، حيث يُرى الحب امتدادًا للخصب الطبيعي، ويُرى الجمال من خلال الحقول والطيور والسحب.

غير أنّ بلاث، على خلاف تلك النصوص، تميل إلى الهدوء أكثر من الزخرفة، وإلى الصفاء أكثر من الرمزية المكثفة. فهي تكتفي بلمسات حسية دقيقة، تجعل القارئ يرى العلاقة من خلال

العشب والضوء والصوت، من غير أن تُثقل النصّ باستعارات متراكمة أو بتشبيهات جسدية مباشرة. ومن هنا، فإن القصيدة تقترح تجربةً تجمع بين البساطة الشكلية والعمق العاطفي، وتمنح الحبّ بعدًا طبيعيًا يربطه بدورة النهار وبحركة الكائنات، كأنه جزء من النسيج الحي للأرض.

وهناك ملاحظة بوجود تشابه واضح بين أسلوب هذه القصيدة وأسلوب سفر نشيد الأنشاد، من حيث التعبير الشعري الحسي، والتداخل بين الطبيعة والحب، واستخدام الصور الزراعية والرعوية لوصف المشاعر والعلاقة بين الحبيبين.

ففي قصيدة بلاث، الطبيعة ليست مجرد خلفية، بل هي عنصر فاعل في العاطفة، حيث تتفاعل الحقول، الأبقار، الطيور، والغيوم مع مشاعر المتحدثة.

في "نشيد الأنشاد"، نجد وصفًا مشابهًا حيث يتم دمج الحبيب بالطبيعة: "حبيبي لي وأنا له، الراعي بين السوسن" (نشيد الأنشاد ١٦:٢)

وبلاث تصف الأبقار التي ترعى والعشب الذي ينمو، وهو مشهد يُذكّر بالصور الرعوية في "نشيد الأنشاد"، حيث الحبيب يُشبه أحيانًا براعي أو غزال في الحقول: "شفتاك يا عروس تقطران شهداً، تحت لسانك عسل ولبن، ورائحة ثيابك كرائحة لبنان" (نشيد الأنشاد ١١:٤)

وبلاث تصف كيف أن "شمس الظَّهيرةِ قد أذابتْ مُهجتي"، مما يعكس حرارة العاطفة وتأثيرها العميق. وفي "نشيد الأنشاد"، نجد مشاهد مشابهة، حيث يكون ضوء الشمس مرتبطًا بالرغبة والاحتراق العاطفي: "لا تنظرن إليّ لكوني سمراء، لأن الشمس قد لوّحتني"(نشيد الأنشاد ٦:١)

وفي نهاية القصيدة، تقول بلاث إنها لا تزال تمشي مع حبيبها في ذلك المكان، وكأن الزمن لا يؤثر على مشاعرهما. وفي "نشيد الأنشاد"، هناك إحساس مماثل بالحب الدائم والمستمر: "المياه الكثيرة لا تستطيع أن تطفئ المحبة، والسيول لا تغمرها" (نشيد الأنشاد ٧:٨)

و"نشيد الأنشاد" يستخدم صورًا أكثر زخمًا ورمزية تتعلق بالجسد والجمال الجسدي، بينما بلاث تميل إلى الصور الحسية ولكن بطريقة طبيعية وهادئة. فالتشابه واضح بين الأسلوبين، خاصة في استخدام الطبيعة كمرآة للمشاعر العاطفية، وتصوير الحب كجزء من نسيج الحياة الطبيعية. ويمكن القول إن بلاث، بوعي أو دون وعي، استخدمت أسلوبًا شبيهًا جدًا بأسلوب "نشيد الأنشاد"، مما يضفي على قصيدتها عمقًا روحانيًا وحسيًا في آن واحد.

Black Rook in Rainy Weather

On the stiff twig up there
Hunches a wet black rook
Arranging and rearranging its feathers in the rain.
I do not expect a miracle
Or an accident
To set the sight on fire
In my eye, nor seek
Any more in the desultory weather some design,
But let spotted leaves fall as they fall,
Without ceremony, or portent.
Although, I admit, I desire,
Occasionally, some backtalk
From the mute sky, I can't honestly complain:
A certain minor light may still Lean incandescent
Out of kitchen table or chair
As if a celestial burning took
Possession of the most obtuse objects now and then—
Thus hallowing an interval
Otherwise inconsequent
By bestowing largesse, honor,
One might say love. At any rate, I now walk
Wary (for it could happen
Even in this dull, ruinous landscape); skeptical,
Yet politic; ignorant

Of whatever angel may choose to flare
Suddenly at my elbow. I only know that a rook
Ordering its black feathers can so shine
As to seize my senses, haul
My eyelids up, and grant
A brief respite from fear
Of total neutrality. With luck,
Trekking stubborn through this season
Of fatigue, I shall Patch together a content
Of sorts. Miracles occur,
If you care to call those spasmodic
Tricks of radiance miracles. The wait's begun again,
The long wait for the angel,
For that rare, random descent..

غرابٌ في المطر

على غصنٍ يابسٍ، فوقَ المدى   غرابُ ليلٍ، مبتلٌّ، يتقوقعُ
يرتّبُ الريشَ الأسودَ صامتًا   والمطرُ المنهكُ حولهُ يُوقِعُ
فلا انتظارَ الآياتِ تهبطُ فجأةً   ولا اصطدامَ النورِ حينَ يَلمعُ
أدعُ الأوراقَ المنقّطةَ تسقطُ   كيفَما اتّفقَ، بلا معنىً يُتبعُ
غيرَ أني، والصدقُ يُثقلُ خاطري،   أشتهي أحيانَ ردًّا يُسمَعُ
من صمتِ سماءٍ، ولكنْ حسبيَ   أنَّ ضياءً ضئيلًا قد يَسطعُ
من طاولةٍ، أو من كرسيٍّ عتيقٍ،   كأن احتراقَ السما قد يتّابعُ
في أبسطِ الأشياءِ، يمنحُها   قدسًا، وفضلًا، وحبًّا يتوزَعُ
فأسيرُ حذرًا، شاكًّا، عاقلًا   فلعلَّ نورًا على غفلة يفجَعُ
حتى بهذا الخرابِ الرتيبِ،   قد يلوحُ الملاكُ... ثم يسرعُ
ما أعلمُهُ أن غرابًا واحدًا   حينَ يُنظّمُ ريشَهُ، يلمعُ
فيخطفُ الحسَّ، ويرفعُ جفنيَ،   ويمنحُ الروحَ فرجًا يُقْنِعُ
ومع الحظِّ، في موسم الإرهاقِ،   أرقّعُ رضًا، ولا كمالَ يُرجعُ
فالمعجزاتُ- إنْ شِئْتَ سَمِّها-   ومضاتُ نورٍ، تجيءُ وتُنزَعُ
والانتظارُ يعودُ طويلًا طويلًا   لذاك الهبوطِ الذي لا يُتوقَّعُ

مقدمة:

يبدو أن سيلفيا بلاث، في هذه القصيدة، لا تبحث عن المعنى حيث اعتاد الناس أن يبحثوا عنه: لا في السماء، ولا في المعجزة، ولا في العلامة الكبرى التي تهبط فجأة فتفسّر الوجود وتمنح الطمأنينة. وهي، وإن كانت لا تُنكر هذا الاحتمال إنكارًا قاطعًا، فإنها لا تُعلّق عليه رجاءها، ولا تُسلّم له عقلها. إنما تتجه بنظرها، في هدوء المتعب لا في اندفاع المؤمن، إلى الأشياء الصغيرة التي لا يلتفت إليها أحد: كرسي في المطبخ، طاولة عادية، غراب أسود يصفف ريشه تحت المطر، ضوء خافت ينعكس على سطحٍ أملس.. هذه الأشياء، في ذاتها، لا تقول شيئًا، ولا تحمل رسالة معدّة

سلفًا. لكنها، حين يمرّ بها وعي قلق، حساس، متيقّظ، قد تثير فيه إحساسًا مفاجئًا بأن العالم، على قسوته وصمته، ليس خاليًا تمامًا من الشكل.

ولا ينبغي أن يُفهم هذا الإحساس على أنه حلّ للمشكلة، أو جواب للسؤال، أو كشف للحقيقة النهائية. فبلاث لا تدّعي ذلك، بل تكاد تحذّر منه. إنها تعرف أن هذه اللحظات قصيرة، عابرة، لا يُعوَّل عليها، وأنها قد تختفي كما ظهرت.

ومع ذلك، فإن لهذه اللحظات قيمة لا يُستهان بها؛ فهي تمنح النفس استراحة قصيرة من ثقل الحيرة، ومن خوف الحياد التام، ذلك الفراغ الذي يخلو من المعنى كما يخلو من الرجاء. إن ترتيب حذاء عند العتبة، أو اصطفاف كرسي على غير قصد، أو كلمة ينطق بها طفل بلا وعي، قد لا تغيّر شيئًا في الواقع، لكنها تغيّر، ولو لحظة، طريقة النظر إليه.

ومن هنا نفهم أن "الملاك" الذي تنتظره بلاث ليس كائنًا سماويًا بالمعنى الديني، بل رمز لتلك الومضة النادرة التي تضيء الذهن فجأة، دون سبب واضح، ودون تفسير عقلاني كامل. وهي ومضة لا تُلغِي الشك، لكنها تجعله محتملًا.

فالمعنى، عند بلاث، لا يُكتشف، ولا يُستخرج، ولا يُفرض على العالم فرضًا، بل يحدث أحيانًا، كما يحدث الضوء على سطح كرسي، ثم يمضي.

وقد يبدو للوهلة الأولى أن التجربة التي تعبّر عنها سيلفيا بلاث في قصيدتها غراب أسود في طقس ماطر تجربة حديثة خالصة، وليدة قلق الإنسان الغربي المعاصر، المنقطع عن اليقين الديني، المتردد بين الشك والانتظار. غير أن التأمل الهادئ قد يكشف لنا أن في هذه التجربة ما يذكّر القارئ بما عرفه التراث الإسلامي من لحظات يتجلّى فيها المعنى فجأة، في سياق عادي، أو فعل بسيط، أو مشهد لا يُظَنّ به أن يحمل دلالة بعيدة.

فالتراث الإسلامي يحدّثنا، مثلًا، عن موقف النبي ﷺ في غزوة الأحزاب، حين عجز الصحابة عن كسر صخرة عظيمة أثناء حفر الخندق، فضربها النبي ثلاث ضربات، وفي كل ضربة يبرق نور وتأتي بشارة بفتح الشام وفارس واليمن. كما يحدّثنا عن أبي ذر رضي الله عنه، الذي تأخر عن الركب في غزوة تبوك، فمشى وحده حتى لحق بالمسلمين، فالتقط النبي ﷺ من هذا المشهد

البسيط دلالة مستقبلية عميقة حين قال: «يرحم الله أبا ذر، يمشي وحده، ويموت وحده، ويبعث وحده».

في هذه الأمثلة، كما في غيرها، لا يأتي المعنى في خطبة مطوّلة أو حدث خارق، بل في تفصيل عابر: ضربة معول، مشي رجل وحيد، مشهد صامت. وهذه الحساسية تجاه اللحظة الصغيرة، وقدرتها على حمل دلالة كبيرة، هي ما يلتقي فيه التراث الديني مع التجربة الشعرية الحديثة عند بلاث.

غير أن هذا الالتقاء، على عمقه، لا ينبغي أن يضلّلنا عن الاختلاف الجوهري بين التجربتين. ففي التراث الإسلامي، المعنى مقصود ومؤسَّس، مصدره الوحي، وتفسيره ليس اجتهادًا نفسيًا، بل كشفٌ له سند متعالٍ. الضوء الذي يبرق في الصخرة ليس استعارة ذهنية، بل علامة تُقرأ على أنها بشارة حقيقية بمستقبل معلوم. وكذلك دلالة مشي أبي ذر ليست تأملًا ذاتيًا، بل نبوءة تتأسس على علمٍ إلهي.

أما عند سيلفيا بلاث، فإن الأمر مختلف اختلافًا بيّنًا. فالعالم، في نظرها، لا يقدّم نفسه بوصفه نصًّا ذا معنى جاهز، ولا يَعِد الإنسان بخلاص أو فتح قادم. الومضة التي تراها في غراب يلمع ريشه، أو في ضوء يقع على طاولة مطبخ، ليست كشفًا موضوعيًا، بل تجربة ذهنية عارضة، تنشأ من تلاقي عقل مرهق مع مشهد عادي. وهي تجربة لا تضمن شيئًا، ولا تدّعي الدوام، ولا تنتهي إلى يقين.

ومن هنا نفهم أن "الملاك" الذي تنتظره بلاث ليس ملاك الوحي، ولا رسول السماء، بل رمزٌ لغوي لتلك اللحظة النادرة التي يبدو فيها العالم أقل صمتًا، وأقل حيادًا، قبل أن يعود إلى بروده الأول. فهي لا تقول إن المعنى غير موجود، ولا تقول إنه موجود على الدوام، بل تقف موقفًا وسطًا، حذرًا، يرفض الجزم كما يرفض الإنكار المطلق.

وعلى هذا الأساس، لا يصح أن نقول إن تجربة بلاث ذات جذور إسلامية بالمعنى التاريخي أو التأثير المباشر، ولكن يصح أن نقول إن التجربتين تنبعان من حسّ إنساني مشترك: الإحساس بأن المعنى قد يلمع فجأة في موضع غير منتظر. غير أن الإسلام يثبت هذا المعنى ويمنحه سندًا وغاية، بينما تتركه بلاث معلّقًا، هشًّا، مرتبطًا باللحظة ومزاج الوعي.

فإذا نظرنا إلى تجربة سيلفيا بلاث نظرة تحليلية مجردة، بدا لنا أن عقلها ينتمي إلى طائفة خاصة من العقول، تلك التي لا تمرّ على الأشياء مرورًا سطحيًا، ولا تكتفي بما يظهر منها للعين أول الأمر. هو عقل شديد الحساسية، متوتر بطبعه، لا يطيق الصمت الدلالي، ولا يرضى بأن يكون العالم محايدًا تمام الحياد.

هذا النوع من العقول هو بعينه ما نجده عند العرّافين، إذا نحن جرّدنا العرافة من دعواها الغيبية، ونظرنا إليها بوصفها ظاهرة نفسية قبل أن تكون اعتقادًا. فالعرّاف الناجح لا المدّعي السطحي، لا يرى الغيب ابتداءً، بل يرى العالم مملوءًا بالإشارات. ينظر إلى فنجان، أو بقعة حبر، أو شكل سحاب، فلا يراها أشكالًا عشوائية فحسب، بل إمكانات لمعنى كامن، ينتظر أن يُستخرج.

وهنا يظهر وجه الشبه الدقيق بين عقلية بلاث وعقلية العراف. فبلاث، حين تنظر إلى غراب يصفف ريشه، أو إلى ضوء يقع على كرسي مطبخ، لا تتعامل مع هذه المشاهد على أنها وقائع محايدة، بل تقف عندها، وتترقّب، كأنها تنتظر أن تقول لها شيئًا. إنها، مثل العرّاف، تعيش في حالة استعداد دائم لالتقاط العلامة.

غير أن هذا التشابه لا ينبغي أن يُفضي بنا إلى الخلط. فالفارق بين الشاعر والعرّاف ليس في القدرة على الرؤية، بل في القرار الذي يليها. العرّاف، حين تلمع له الومضة، يقف عندها، ويمنحها سلطة، ثم يزعم أنها تكشف عن مستقبل أو حقيقة ثابتة. أما بلاث، فإنها، على الرغم من انبهارها بالومضة، لا تلبث أن تتراجع خطوة، فتشكّ، وتتحفّظ، وتسمي ما رأته «حِيَلًا من الضوء»، لا أكثر.

ولو قدّر لبلاث أن تتنازل عن هذا التحفّظ، وأن تمنح ومضاتها قيمة تقريرية، لانتقلت من الشعر إلى العرافة انتقالًا طبيعيًا. فهي تملك الحساسية ذاتها، والقدرة ذاتها على ربط التفاصيل، والعيش في حالة ترقّب دائم. غير أنها تختار، عن وعي أو عن خوف، ألا تُغلق المعنى، وألا تدّعي ما لا يمكن التحقق منه.

ومن هنا يمكن القول إنَّ بلاث تقف على الحافة: حافة بين الرؤية والادّعاء، بين الإيحاء والنبوءة. وهي، باختيارها الشعر، لا تنكر حاجتها إلى المعنى، لكنها ترفض أن تحوّل هذه الحاجة

إلى يقين زائف. فالشاعر، بخلاف العرّاف، لا يطلب من قارئه أن يصدّق، بل يكتفي بأن يقول: «هكذا شعرت».

وهكذا، فإن الفرق بين العقلين ليس فرق موهبة، بل فرق موقف. أحدهما يغلق السؤال ويقدّم الجواب، والآخر يترك السؤال مفتوحًا، ويكتفي بومضة عابرة تخفف وطأته. وفي هذا الفرق الدقيق، تتحدد المسافة بين الشعر والعرافة، لا بوصفهما ضدّين، بل بوصفهما احتمالين ينبعان من جذر واحد.

شرح القصيدة:

تبدأ القصيدة بمشهد ساكن كئيب: غصن يابس، وعلوّ موحش، وغراب أسود منكمش على نفسه:

على غصنٍ يابسٍ، فوقَ المدى ... غرابُ ليلٍ، مبتلٌّ، يتقوقعُ

ليس في الصورة حركة ولا حياة، بل انغلاق وانسحاب. والغراب هنا ليس رمزًا مُعدًّا سلفًا، إنما كائن حيّ في طقس قاسٍ، اختار الانكماش بدل المقاومة. المشهد يهيّئ القارئ لحالة نفسية من التعب والانطواء.

ثم يحدث الفعل الوحيد في القصيدة :

يرتّبُ الريشَ الأسودَ صامتًا ... والمطرُ المنهكُ حولهُ يُوقِعُ

ترتيب الريش. فعل صغير، غريزي، لا يقصد به الجمال ولا المعنى. والمطر، وقد وُصف بالمنهك، لا يهدّد ولا يطهّر، بل يزيد المشهد وهنًا. ومع ذلك، فالتنظيم يحدث وسط الفوضى، في صمت كامل.

وتعلن الشاعرة موقفها بوضوح: لا انتظار لمعجزة، ولا توقّع لانكشاف كاسح يبدّد الظلام دفعة واحدة:

فلا انتظارَ الآياتِ تهبطُ فجأةً ... ولا اصطدامَ النورِ حينَ يَلمعُ

هذا نفي صريح لأي خلاص فجائي أو معنى متعالٍ يُفرض على المشهد.

وهنا تبلغ القناعة ذروتها:

أدعُ الأوراقَ المنقّطةَ تسقطُ ... كيفَما اتّفقَ، بلا معنىً يُتبعُ

الأشياء تسقط كما تسقط، بلا قصد ولا دلالة. لا نظام خفيّ يُنتظر، ولا رسالة تُقرأ. إنه قبول العالم كما هو، في عشوائيته وبروده.

لكن هذا القبول لا يخلو من صدع إنساني. فالاعتراف يأتي مترددًا، مثقلًا: رغم كل هذا التعقّل، تشتاق النفس أحيانًا إلى جواب، إلى صوت، إلى إشارة تكسر الصمت. وليس في هذا الادّعاء يقين، بل ضعف صادق:

غيرَ أني، والصدقُ يُثقلُ خاطري، ... أشتهي أحيانَ ردًّا يُسمَعُ

والرجاء هنا محدود، متواضع:

من صمتِ سماءٍ، ولكنْ حسبيَ ... أن ضياءً ضئيلًا قد يَسطعُ

لا تطلب السماء أن تتكلم، بل يكفي ضوء صغير، خافت، غير مضمون. هذا الحدّ الأدنى من الإشراق هو كل ما يُرتجى.

والدهشة لا تأتي من العلوّ، بل من اليوميّ:

من طاولةٍ، أو من كرسيٍّ عتيقٍ... كأن احتراقَ السما قد يتّابعُ

من أثاث مألوف، من أشياء بلا قيمة رمزية. كأن لحظة عابرة من الضوء تجعل المألوف يبدو مسًّا سماويًا، لا لأنه كذلك، بل لأن العين رأته كذلك.

في أبسطِ الأشياءِ، يمنحُها ... قدسًا، وفضلًا، وحبًّا يُتْرعُ

هذا الضوء لا يغيّر طبيعة الأشياء، لكنه يمنحها لحظة كرامة. فالقداسة هنا ليست دينية، بل شعورية: إحساس عابر بأن العالم أقل فقرًا مما يبدو.

بعد هذه التجربة، لا تعود الشاعرة ساذجة ولا واثقة، بل يقِظة. تسير بين الشك والعقل، مستعدة للدهشة، لكنها لا تطلبها:

فأسيرُ حذرًا، شاكًّا، عاقلًا ... فلعلَّ نورًا على غفلة يفجَعُ

حتى في الخراب، قد تلوح الومضة:

حتى بهذا الخرابِ الرتيبِ، ... قد يلوحُ الملاكُ... ثم يسرعُ

والملاك هنا ليس وعدًا ولا بشارة، بل رمز للحظة إشراق نادرة، تظهر وتختفي بسرعة، دون تفسير.

ثم يصل الكلام إلى أقصى درجات التواضع المعرفي:

ما أعلمُهُ أن غرابًا واحدًا ... حينَ يُنظّمُ ريشَهُ، يلمعُ

فكل ما يُعرف هو هذه الحقيقة الصغيرة. لا فلسفة، لا نظام، بل تجربة حسّية محدودة، لكنها صادقة.

ثم نجد أثر هذه اللحظة لا يتجاوز الاستيقاظ والراحة المؤقتة. لكنها كافية:

فيخطفُ الحسَّ، ويرفعُ جفنيَ ... ويمنحُ الروحَ فرجًا يُقْنعُ

لا خلاص نهائي، بل انفراج يقنع، أي يكتفي ولا يطالب بالمزيد.

الحياة هنا ليست اكتمالًا، بل ترقيع:

ومع الحظِّ، في موسمِ الإرهاقِ، ... أرقّعُ رضًا، ولا كمالَ يُرجعُ

الرضا يُجمع من قطع صغيرة، بمحض الحظ، في زمن تعب طويل. والكمال غائب، وربما لم يكن موجودًا أصلًا.

ثم تعريف أخير للمعجزة:

فالمعجزاتُ- إنْ شِئْتَ سَمِّها- ... ومضاتُ نورٍ، تجيءُ وتُنزَعُ

فالمعجزة ليست خرقًا للنظام، بل ومضة شعورية قصيرة. إن شئتَ أن تسميها معجزة فافعل، لكن لا تتوقع دوامها.

وتنتهي القصيدة حيث بدأت: بالانتظار:

والانتظارُ يعودُ طويلًا طويلًا ... لذاك الهبوطِ الذي لا يُتوقَّعُ

انتظار بلا يقين، بلا موعد، لكنه انتظار واعٍ، انتظار إنساني خالص.

الخلاصة العامة:

الشاعرة سيلفيا بلاث لا تعرض رؤية للعالم، ولا تقترح تفسيرًا شاملًا للوجود، إنما تصف حالة ذهنية وإنسانية مخصوصة: حالة من يعيش في عالم صامت، منهك، لا يُبدي عناية واضحة بالإنسان، ومع ذلك لا يخلو من ومضات عارضة تخفف وطأة هذا الصمت.

فالقصيدة، في جوهرها، مواجهة هادئة مع غياب اليقين. فالمشهد الطبيعي الذي تبدأ به – غراب أسود، مطر، غصن يابس– ليس اختيارًا جماليًا بريئًا، بل مدخل نفسيّ إلى عالم فقد دلالته الكبرى. الطبيعة هنا لا تعظ، ولا ترمز، ولا تبشّر؛ إنها موجودة فحسب، تؤدي أفعالها الغريزية بلا التفات إلى الإنسان. ومن هذا الفراغ الدلالي تنطلق القصيدة، لا لتملأه، بل لتتعلم كيف تعيش معه.

وما يميّز هذا النص أنه لا يسقط في العدمية الكاملة، كما لا يلجأ إلى التعزية الجاهزة. فالشاعرة تنفي المعجزة الصريحة، وتُسقِط فكرة النظام الخفي الذي يمكن قراءته بسهولة في الظواهر. غير أنها، في الوقت نفسه، تعترف اعترافًا إنسانيًا لا تخفيه: أن النفس، مهما بلغت من تعقّل، تشتاق أحيانًا إلى إشارة، إلى ردّ، إلى ما يشعرها بأن الصمت ليس مطبقًا تمامًا.

ومن هنا تنشأ الفكرة المركزية في القصيدة، وهي فكرة الومضة. فالضوء الذي يلمع على طاولة، أو الكرسي الذي يلتقط لحظة إشراق، أو الغراب الذي يلمع ريشه وهو يرتّبه، ليست أحداثًا ذات معنى في ذاتها، لكنها تصبح كذلك لأن الوعي المتعب رآها في لحظة استعداد. المعنى هنا ليس خاصية في العالم، بل تجربة تنشأ بين العالم والذات، ثم تزول.

وهذه الومضات لا تُقدَّم بوصفها خلاصًا، ولا تُمنح قيمة مطلقة. الشاعرة واعية بهشاشتها، ولذلك تسميها «ومضات نور»، بل تكاد تعتذر عن تسميتها معجزات. فهي لا تغيّر مجرى الحياة، ولا تحلّ الإشكال، لكنها تمنح ما هو أقل وأصدق: قدرة مؤقتة على الاحتمال.

والقصيدة، في هذا كله، تتبنّى موقفًا أخلاقيًا واضحًا، وإن لم تصرّح به. فهي ترفض أن تغلق المعنى، أو أن تدّعي معرفة ما لا يُعرف. وتُصرّ على أن الانتظار سيعود، وأن التعب سيستمر، وأن الرضا لا يُنال إلا مرقّعًا، وبمحض الحظ. وليس في هذا تشاؤم، بل نوع من الصدق القاسي، الذي يرى الأشياء على قدرها، لا أكثر ولا أقل.

ومن هنا نفهم أن «الملاك» الذي يلوح في القصيدة ليس رمزًا دينيًا بالمعنى المتعارف، بل استعارة للحدث النادر الذي يوقظ الإحساس فجأة، ثم يمضي. وهو لا يُستدعى، ولا يُضمن، ولا يُعلّق عليه رجاء ثابت. فالانتظار نفسه هو حال الوعي الإنساني في هذا النص، لا مرحلة مؤقتة.

وخلاصة القول أن هذه القصيدة لا تريد أن تُقنع القارئ بشيء، ولا أن تقوده إلى نتيجة محددة، بل تدعوه إلى مشاركة تجربة: تجربة إنسان يعيش في عالم فقد مركزه، لكنه لم يفقد حساسيته. وهي، في هذا، قصيدة عن الحدّ الأدنى من المعنى، وعن الشجاعة الكامنة في الاكتفاء به.

Miss Drake Proceeds to Supper

No novice
In those elaborate rituals
Which allay the malice
Of knotted table and crooked chair,
The new woman in the ward
Wears purple, steps carefully
Among her secret combinations of eggshells
And breakable hummingbirds,
Footing sallow as a mouse
Between the cabbage-roses
Which are slowly opening their furred petals
To devour and drag her down Into the carpet's design.
With bird-quick eye cocked askew
She can see in the nick of time
How perilous needles grain the floorboards
And outwit their brambled plan;
Now through her ambushed air,
Adazzle with bright shards
Of broken glass,
She edges with wary breath,
Fending off jag and tooth,
Until, turning sideways,
She lifts one webbed foot after the other
Into the still, sultry weather
Of the patients' dining room.

الآنسة دَرِيك تتقدَّم إلى العشاء

لَيْسَتْ غريبةً عنْ طُقُوسٍ ثَقِلَةْ   تُخَفِّفُ خُبْثَ المقاعدِ والطاوِلَةْ
تُهَدِّئُ عِوَجَ الكُراسِيِّ المائِلَةْ   فَتَمْشِيَ الحياةَ دَرْبًا ساهِلَةْ
الآنسةُ الجَدِيدَةُ في الجَناحِ التي   ترتدي الأُرْجُوانَ وتَخْطُو حاذِرَةْ
تَسْلُكُ دَرْبًا على البَساطِ بينَ   قُشُورِ بَيْضٍ وَطُيورٍ هَشَّةٍ زاغِرَةْ
تَخْطُو ضَعِيفَةً كَفَأْرٍ يُخِيفُهُ   وَرْدُ الْكُرُنْبِ بِأَوْرَاقِهِ الفاتِلَةْ
يَفْتَحُهَا النَّدَى بِبُطْءٍ كَفاغِرٍ   يُرِيدُ سَحْبَها إِلَى هُوَّةٍ هائلةْ
وَتَرْمُقُ الْخَطَرَ بِعَيْنٍ فَطِنَةٍ   تُرَاقِبُ كُلَّ مُؤَامَرَةٍ خاتِلةْ
تُبْصِرُ الإِبَرَ عَلَى الأَرْضِ مُنْتَشِرَةً   كَفَخٍّ يُرِيدُ خَطْوًا غافِلَةْ
غَيْرَ أَنَّ الحِيَلَ تُبْطِلُ حِيَلًا   فَتَجُوزُ الطَّرِيقَ بِسِلْمٍ عَاجِلَةْ
وَبِأَجْوَائِهَا المُتَرَبِّصَةِ تَمْضِي   تَتَلَأْلَأُ حَوْلَهَا أنوارٌ شاعِلَةْ
زُجَاجٌ تَكَسَّرَ فِي كُلِّ دَرْبٍ   وَهِيَ تَمْشِي بِحَذَرٍ مُتَمَهِّلَةْ
تَصُدُّ النِّصَالَ عَنْ خَطْوِها   وَتَدْفَعُ كُلَّ نَابٍ وَمِخْلَبَةْ
وَتَرْفَعُ رِجْلًا بَعْدَ أُخْرَى وئيدةً   وَلِغُرْفَةِ طَعَامِ المَرْضَى دَاخِلَةْ
لِعَشَاءٍ قَدْ مُدَّ فِي جَوٍّ ساكِنٍ   فَتَدْخُلُ حُجْرَةً بالحَرِّ مُثْقَلَةْ

نظرة عامة حول القصيدة:

تقدّم لنا قصيدة «الآنسة دَرِيك تتقدّم إلى العشاء» مشهدًا من أغرب المشاهد وأشدّها دلالة على ما تعانيه النفس البشرية حين يشتدّ عليها اضطرابها. فالقصيدة لا تصف دخول امرأة إلى قاعة الطعام فحسب، إنما تصوّر رحلة قصيرة تبدو في ظاهرها عادية، لكنها- في جوهرها- عبورٌ في أرضٍ ملأى بالمخاوف، كأنما كل خطوة فيها امتحان، وكل حركة مغامرة لا تُحمد عقباها.

وما يكاد القارئ يفرغ من البيت الأول حتى يفهم أن هذه المرأة ليست مبتدئة في هذا العالم الغريب؛ فهي تعرفه، وقد جرّبته، وخبرت ما فيه من مخاطر لا يراها إلا من اضطربت نفسه

وتكاثرت عليه الظنون. فالمائدة عندها ليست قطعة أثاث، ولا الكراسي مجرد مقاعد، بل هي أشياء ذات نيات خفية، تستشعر فيها العداء، وتقرأ فيها تهديدًا يترصّدها من حيث لا تدري.

وتُكثر سيلفيا بلاث من الصور الحسية الدقيقة، فترى في «قشور البيض» رمزًا لهشاشة العالم الذي تسير فيه، وتُشبه الطيور الصغيرة التي تطنّ حولها بأفكارها الهشّة التي لا تستقر، ولا تكاد تثبت في موضع. وهذه الصور- وإن بدت بسيطة- ترسم لنا حالة نفسية لا تطمئن إلى شيء، تحسب كل حركة خطرًا، وكل شيء مهددًا بالانكسار.

ثم تمضي القصيدة في رسم هذا الجوّ المتوتر، فتجعل من ورود الكرنب كائناتٍ حيةً تتفتح لتبتلع المرأة، كما لو كانت الطبيعة نفسها قد تحوّلت إلى قوة تتآمر عليها. ولا يطمئن القارئ إلى السجادة التي تمشي عليها، فالشاعرة تجعل تصميمها فخًا مستترًا، يجذب المرأة نحو الأسفل، ويزيدها رعبًا، فلا تدري أهي فوق الأرض أم تحتها.

والأرض- في نظر الشاعرة- ليست أرضًا مستوية، وإنما ساحة تعجّ «بالإبر الغادرة»، تحاول أن تتفاداها كما يتفادى الإنسان الأخطار الكبيرة. وفي وسط شظايا الزجاج- التي تصفها بلاث- تتحرك الآنسة دريك ببطءٍ شديد، كأنما تتنفس في هواءٍ لا يسمح لها أن تُخطئ في مسافة أو تتساهل في خطوة.

وحين تصل إلى قاعة العشاء، لا تصل إليها كما يصل الناس عادة، بل كمن نجا من كمائن كثيرة، وخرج من سلسلة امتحانات متتابعة. والجوّ هناك، في القاعة، ليس دافئًا ولا مريحًا، بل خانق وساكن، يوحي بأن العشاء ليس طعامًا يؤكل، بل هو طقس ثقيل، جزء من نظام لا يرحم، يفرضه المرض العقلي والروتين القاسي للمصحة.

وأغلب الرأي أن الآنسة دريك امرأة تعاني من اضطراب ذهني شديد، ترى العالم بعينٍ مشوشة، وتُسقط مخاوفها على الأشياء الجامدة فتراها كائنات تهددها، وتتحرك بينها كما يتحرك المذعور بين وحوش لا تُرى. هذا التشوه العميق في إدراكها، الذي يجعل الكراسي والأرض والسجادة كائنات معادية، يشير إلى حالة من جنون الارتياب، ذلك النوع من الخوف الذي يجعل الإنسان يتوجّس مما لا ينبغي التوجس منه، ويهرب من ما لا يطارده.

فالقصيدة في ظاهرها ترسم مشهد دخول امرأة إلى العشاء، لكنها في حقيقتها ترسم صورة النفس حين تنقطع صلتها بالطمأنينة، وتصبح الأشياء- التي نراها نحن آمنة- فخاخًا تتربص بصاحبها، وتتحول أبسط تفاصيل الحياة إلى متاهة لا سبيل إلى الخروج منها إلا بمشقة.

فمن هي الآنسة دريك في نظر بلاث؟

أكبر الظن أن الآنسة دريك ليست مجرد مريضة نفسية في جناح ما، بل صورة مركّبة لإنسان معاصر أُقصي إلى هامش الحياة، حتى صار وجوده اليومي أشبه بممرّ طويل بين الفخاخ. فهي ليست مجنونة بالمعنى التبسيطي للكلمة، بل واعية، أكثر مما ينبغي، بما حولها، إلى حدّ أن هذا الوعي نفسه صار عبئًا. فهي لا تدخل إلى قاعة عشاء، بل إلى مسرح مراقَبة، ولا تمشي على أرض، بل على ساحة أحكام مُسبقة، ولا تجلس إلى مائدة، بل إلى نظام كامل يريد ضبطها وتطويعها. فهذه ليست فقط "مريضة"؛ هذه امرأة طُوِّقت بالمعايير الطبية والاجتماعية، حتى صار كلّ شيء حولها يتواطأ على القول لها: أنتِ غير سوية.

وما تصنعه سيلفيا بلاث هنا قريب مما صنعه الأدباء الكبار حين جعلوا الأشياء تتكلم نيابة عن النفس: فالكراسي ليست كراسي، والسجادة ليست زخرفًا، والأرض ليست سطحًا محايدًا، والورود ليست زينةً على المائدة...

فهي تمشي كأنها تمشي على قشور البيض؛ أي أن أي خطوة خاطئة قد تكسر شيئًا لا يُصلَح بعد ذلك. كذلك الطيور الهشّة الطنّانة، يمكن أن تُرى بوصفها أفكارًا تدور في رأسها، لا تهدأ ولا تستقر، صاخبة وإن كانت ضعيفة، هشة وإن كانت مزعجة. وكذلك ورود الكرنب التي تفتح لتبتلعها. هنا تبلغ الصورة حدّ المفارقة؛ شيء يفترض أنه نبات بسيط، مطهوّ، يتحول إلى فمٍ يريد أن يبتلعها. والسجادة بوصفها فخًّا، والنقوش التي عليها ليست جميلة، بل مخيفة؛ وكأن الخطوط والأشكال على الأرض تشبه المتاهة التي إن دخلتها لا تدري كيف تخرج منها. كذلك الإبر الغادرة في الأرض. فالعالم ليس سلسًا، بل مفروش بإبر؛ وكل خطوة لا تمثّل تقدّمًا، بل مغامرة في تجنّب الألم.

في كل هذا، لا تصف بلاث الواقع كما هو، بل تصف الواقع كما تراه نفسٌ فقدت ثقتها بالعالم، وأصبحت تسقط مخاوفها على كل شيء تراه.

ولو أردنا أن نتكلم بلغة طبية لقلنا: هذه بارانويا أو ذهان. ولكن بلاث لا تتحدث لغة التقارير، بل لغة الشعر. والعقل هنا لا يتوقف عن التأويل، وكل شيء قابل لأن يُفهم على أنه هجوم محتمل، فلا يوجد شيء بريء، حتى الأشياء الجامدة تُنسَب إليها نية العدوان.

هذا المنطق، في عمقه، هو منطق إنسانة جرّبت الألم بما يكفي لكي لا تثق في أي حيّز: لا في الأرض، ولا في السقف، ولا في الأثاث، ولا في الآخرين.

ورحلة الآنسة دريك إلى العشاء ليست انتقالًا مكانيًا بسيطًا، بل هي طقس عبور: تبدأ في ممرّ مكتظ بالصور المهددة، وتمرّ عبر فضاء من "الإبر" و"الشظايا"، وتتنفّس بحذرٍ كما لو أن الهواء نفسه قد يجرحها، ثم تصل أخيرًا إلى قاعة العشاء.

لكن: هل وصولها نوع من النجاة؟

ليس الأمر كذلك؛ فالمكان الذي تصل إليه خانق، ساكن، مراقَب. والعشاء ليس راحة، بل مرحلة أخرى من الانضباط القسري: طعام في وقت محدد، جلوس في ترتيب محدد، ونظام يحدّد متى تبدأ ومتى تنتهي. وكأن القصيدة تقول:

حتى أبسط الحاجات البشرية- الأكل- تُمارَس تحت عين السلطة: سلطة المستشفى، الطبيب، النظام، المجتمع.

ومن الممكن طبعًا أن نكتفي بالقول: الآنسة دريك امرأة مريضة ترى أشياء لا وجود لها.

ولكن قراءة أعمق- على طريقة سيلفيا بلاث نفسها- تجعلنا نتساءل: هل المشكلة في الآنسة دريك وحدها؟ أم أن العالم من حولها مريض أيضًا، لكنه يملك القوّة فيسمّيها "مجنونة" ويسمّي نفسه "طبيعيًّا"؟

تجربة المريض النفسي في المصحة ليست فقط تجربة اضطراب داخلي، بل تجربة قهر خارجي أيضًا: تُنزع منه الحرية، ويُنظم نومه وصحوه، وتُراقَب حركاته، ويُعامل بحذر زائد أحيانًا، وبقسوة هادئة أحيانًا أخرى..

كل هذا يجعل نظرته للعالم مضطربة، لكنه اضطراب ليس خاليًا من الحقيقة؛ فهو يرى القيد الذي لا نراه، ويشعر بالمراقبة التي نكاد نعتادها فلا نلتفت إليها.

لكن لماذا تختار بلاث هذه الزاوية؟

بلاث نفسها كانت تعاني من اضطراب نفسي، ومن علاقة مضطربة بالعالم والأسرة والحب.

وأكبر الظن أنها- حين تكتب عن الآنسة دريك- لا تكتب عن امرأة غريبة عنها تمامًا، بل عن صوت من أصوات ذاتها. إنها تستعير وجه مريضة لتعبّر عن هشاشتها هي، وعن خوفها هي من السقوط، وعن شعورها بأن الأرض مفخّخة، وأن أبسط الطقوس اليومية، كالعشاء، قد تكون عبئًا.

إذن القصيدة ليست مجرد تصوير لحالة مرضية؛ بل هي أيضًا، وربما أولًا، احتجاج مكتوم على العالم الذي يدفع الإنسان إلى هذا الحد من الفزع.

وتدلّنا القصيدة منذ عنوانها على مشهد يبدو في ظاهره من أبسط ما يكون: امرأة تمضي إلى العشاء. ولكن سرعان ما يتبيّن للقارئ أن الأمر ليس كذلك، وأن هذه الخطوة اليسيرة إنما تخفي وراءها رحلةً نفسية مضطربة، تتشابك فيها الهواجس والخوف، ويختلط فيها الواقع بما يبنيه الخيال من تهديدات كامنة.

فالشاعرة تُصوّر الآنسة دريك وهي تخوض طقسًا يوميًا اعتادته، ولكنه، مع اعتيادها، لم يزل ثقيلًا مرهقًا كما تقول:

لَيْسَتْ غريبةً عنْ طُّقُوسٍ ثَقِلَةْ / تُخَفِّفُ خُبْثَ المقاعدِ والطاوِلةْ

وهذا البيت وحده يصوّر لنا نفسًا ترى فيما حولها قوةً خفيةً تُبطن الشرّ ولا تُظهره، حتى الأثاث الجامد يصبح مصدر خطر، لا لأنها لا تعرفه، بل لأنها تعرفه أكثر مما ينبغي. وهذه المعرفة المبالغ فيها إنما هي أثرٌ من آثار الارتياب الذي يقيم في قلب صاحبه إقامةً لا تبرح.

وليس اختيار اسم «دريك» عبثًا؛ فإن في هذا الاسم دلالة قد لا تخفى على من يعرف الأدب الإنجليزي. فهو اسم كان يُطلق في الغالب على الرجال، ويذكّر بالبحّار الشهير «فرانسيس دريك»، رائد المغامرات في البحار المجهولة. ولعلّ بلاث أرادت بهذا الاسم أن تُشير إلى أن المرأة التي تصوّرها ليست ساكنة ولا مطمئنة، بل هي، على نحو ما، رحّالة في عالم نفسيّ مضطرب، تخوض بحارًا ليس لها قرار، وتمشي فوق أمواج من الظنون والمخاوف.

وهذا المعنى يزداد وضوحًا حين تقول الشاعرة:

تُهَدِّئُ عِوَجَ الكُراسِيِّ المائِلَةْ / فَتَمْشِيَ الحياةَ دَرْبًا ساهِلَةْ

وهذه السهولة التي تذكرها الشاعرة ليست إلا سخرية خفية؛ فهي تعلم، ونعلم معها، أن طريق الآنسة دريك ليس سهلًا ولا سلسًا، بل هو طريق من العناء والترقّب. فكل ما حولها يحتاج إلى تهدئة وإصلاح، إذ ترى في ميلان كرسيّ خطرًا، وفي اضطراب الطاولة تهديدًا، حتى لكأنها تقيم في عالمٍ لا يستقيم فيه شيء إلا إذا حاولت أن تُقيمه بيدها.

وتتابع الشاعرة رسم هذا الجو حين تقول:

الآنسةُ الجَدِيدَةُ في الجَناحِ التي / ترتديَ الأُرْجُوانَ وتَخْطُو حاذِرَةْ

وثوب الأرجوان هنا قد يرمز إلى شيء من التفرد أو العزلة، وربما يشير إلى حزنٍ داخليّ تكتمه المرأة كما يكتم الليل سرّه. ولكن الأهم من اللون هو خطواتها «الحاذرة»، فهي تمشي كما يمشي من يخشى السقوط في كل لحظة.

ويأتي البيت التالي ليكشف عن عمق الهشاشة التي تعيشها:

تَسْلُكُ دَرْبًا على البِساطِ بينَ / قُشُورِ بَيْضٍ وَطُيورٍ هَشَّةٍ زاغِرَةْ

وهنا تبلغ الصورة ذروتها؛ فالمشي على قشور البيض ليس إلا رمزًا للتوتر الذي لا يفارقها، إذ تخشى أن ينهار كل شيء تحت قدميها. والطيور الهشّة الطنانة ليست كائنات خارجية، بل هي، في ما يبدو، رموز لأفكارها المضطربة، التي تدور في رأسها بلا توقف ولا هدوء.

ثم تُشبّه الشاعرة بطلتها بالفأر الخائف، فتقول:

تَخْطُو ضَعِيفَةً كَفَأْرٍ يُخِيفُهُ / وَرْدُ الْكُرُنْبِ بِأَوْرَاقِهِ الفاتِلَةْ

وهذا التشبيه، وإن بدا غريبًا، يحمل دلالة قوية؛ فحتى النبات البريء- ورد الكرنب- يتحوّل في عينها إلى وحش ينتظر الفريسة. وهذا ما يزيد الصورة كثافة وعمقًا، إذ يجعل القارئ يلمس حقيقة الاضطراب الذي تعيشه.

ثم تقول:

يَفْتَحُهَا النَّدَى بِبُطْءٍ كَفَاغِرٍ / يُرِيدُ سَحْبَها إِلَى هُوَّةٍ هائلةْ

والندى هنا لا يأتي بالنعومة التي يعرفها الناس، بل يأتي بصورة فمٍ مفتوح يريد أن يبتلعها. والهوّة الهائلة ليست هوّة المكان، بل هوّة النفس حين تشرف على الانهيار.

وقبل أن تبلغ القصيدة نهايتها تقول الشاعرة:

وَتَرْمُقُ الْخَطَرَ بِعَيْنٍ فَطِنَةٍ / تُرَاقِبُ كُلَّ مُؤَامَرَةٍ خاتِلَةْ

وهذه العين الفطنة ليست فطنة الحكيم، بل فطنة المذعور، تلك التي ترى في كل التفاتة فخًا، وفي كل ظلّ تهديدًا. هذا الوعي المشدود إلى الخطر إنما يذكّر القارئ بما يسميه الأطباء «جنون الارتياب»، ولكن الشاعرة تقدّمه في ثوبٍ فني بديع، يُظهر ما في النفس من هشاشة، وما في العالم من قسوةٍ لا ترحم.

وتمضي القصيدة في تصوير رحلة الآنسة دريك وكأنها تتحرك في عالم من الأوهام المتربصة، عالمٍ لا يأمن فيه المرء خطوة، ولا يطمئن فيه إلى أرضٍ يطؤها. تقول الشاعرة:

تُبْصِرُ الإِبَرَ عَلَى الأَرْضِ مُنْتَشِرَةً / كَفَخٍّ يُرِيدُ خَطْوًا غافِلَةْ

فهذا البيت يدلّ على خوفٍ يستولي عليها استيلاءً كاملًا؛ فهي لا ترى الإبر كما يراها الناس، ولا تحسبها شيئًا مهملًا، بل تعدّها فخاخًا نُصبت لها عمدًا. وهذا الإدراك المُفرِط للخطر إنما هو جزء من ذلك الارتياب الذي يحكم نظرتها إلى الأشياء كلها.

ثم تقول الشاعرة:

غَيْرَ أَنَّ الْحِيلَ تُبْطِلُ حِيَلًا / فَتَجُوزُ الطَّرِيقَ بِسِلْمٍ عَاجِلَةْ

وهنا يظهر أن المرأة، على ما تعانيه من خوف، ليست عاجزة ولا مستسلمة، بل هي تردّ الحيلة بالحيلة، وتقاوم هذا العالم الملتفّ حولها بما تستطيعه من ذكاء وحذر. ولكنها مع ذلك تمضي مسرعة، كأنها ترغب في الإفلات من واقع لا يمنحها لحظة أمان.

ويشتدّ هذا الشعور حين نقرأ:

وَبِأَجْوائِهَا المُتَرَبِّصَةِ تَمْضِي / تَتَلأْلأُ حَوْلَهَا أنوارٌ شاعِلةْ

فالأنوار المتلألئة ليست في نظرها رمزًا للطمأنينة، بل هي انعكاسات زجاجٍ مكسور، يزيد من اضطراب المشهد، ويجعل العالم كله كأنه يتربص بها من كل جانب. وهذا ما تكشفه الأبيات التالية:

زُجاجٌ تَكَسَّرَ فِي كُلِّ دَرْبٍ / وَهِيَ تَمْشِي بِحَذَرٍ مُتَمَهِّلَةْ

فالزجاج المتناثر رمز للهشاشة التي تملأ حياتها؛ هشاشة العالم من حولها، وهشاشة نفسها أيضًا. ومع ذلك، فهي تمشي، بطيئةً حذرة، تحرص أن تتفادى كل نصل وكل شظية، وكأن كل ما حولها قادر على أن يجرحها.

ولهذا تقول الشاعرة بعد ذلك:

تَصُدُّ النِّصالَ عَنْ خَطوِها / وَتَدْفَعُ كُلَّ نَابٍ وَمِخْلَبَةْ

وهنا يبلغ الوصف أوجَه؛ فالفعل الذي تقوم به- صدّ النصال ودفع المخالب- إنما يدل على أنها تعيش في عالمٍ تصنعه مخاوفها، عالمٍ تحوّلت فيه الأشياء الجامدة إلى كائنات مفترسة، فأضحت حياتها شبه معركة مستمرة مع عدو لا يرى.

وتبلغ رحلتها نهايتها حين تقول:

وَتَرْفَعُ رِجْلًا بَعْدَ أُخْرَى وئيدةً / وَلِغُرْفَةِ طَعَامِ المَرْضَى دَاخِلَةْ

هذا الدخول، على بساطته، لا يخلو من رهبة؛ فهي لا تدخل غرفة طعام، بل تدخل مقامًا آخر من مقامات العناء، كأنها انتقلت من معركة الطريق إلى معركة السكون الثقيل.

وتختم الشاعرة الصورة بقولها:

لِعَشَاءٍ قَدْ مُدَّ فِي جَوٍّ ساكِنٍ / فتَدْخُلُ حُجْرَةً بالحرِّ مُثْقَّلَةْ

فالسكون هنا ليس طمأنينة، بل ثقل يطغى على المكان، كأن القاعة مشبعة بحرارة خفية، أو بضيقٍ نفسيّ ينعكس في حرارة الهواء نفسه. فالعشاء في المصحة ليس طقسًا منزليًا هادئًا، بل لحظة أخرى من لحظات القيد والرقابة.

هكذا لا تقدّم القصيدة مشهد دخول امرأة إلى العشاء، بل تقدّم رحلة داخل عقل مريضة يضطرب إدراكها، ويُعاد تشكيل العالم في وعيها بحيث يصبح كل شيء فخًا، وكل خطوة خطرًا، وكل جماد كائنًا يتآمر عليها. ومع ذلك، فإنها تمضي ببطءٍ وخوف كما يمضي الإنسان في الحياة حين يقتنع أن الخطر جزء منها وأن الهرب لا يغني عن المواجهة.

فالقصيدة في مجموعها ليست وصفًا واقعيًا فحسب، بل هي تصوير لحالة ذهنية يعيش فيها الرعب والهلوسة جنبًا إلى جنب، ويغدو فيها الواقع كابوسًا يحتاج صاحبه إلى ذكاءٍ وحذر كي يمرّ خلاله دون أن يسقط.

Conversation Among the Ruins

Through portico of my elegant house you stalk
With your wild furies, disturbing garlands of fruit
And the fabulous lutes and peacocks, rending the net
Of all decorum which holds the whirlwind back.
Now, rich order of walls is fallen; rooks croak
Above the appalling ruin; in bleak light
Of your stormy eye, magic takes flight
Like a daunted witch, quitting castle when real days break.
Fractured pillars frame prospects of rock;
While you stand heroic in coat and tie, I sit
Composed in Grecian tunic and psyche-knot,
Rooted to your black look, the play turned tragic:
With such blight wrought on our bankrupt estate,
What ceremony of words can patch the havoc؟

حديثٌ بين الأطلال

عَبْرَ رُواقِ الدارِ خَطْوكَ يزحفُ حيثُ العواصفُ في جموحٍ تعصفُ
عكّرتْ أكاليلَ الفواكهِ حولَها والعودُ يشكو والطواويسُ تأنفُ
مزّقتْ نسجَ اللياقةِ فانهَوَتْ رياحُها، والعاصفاتُ تَدْنَفُ

وها قد تداعى النظامُ الثقيل وغابتْ معاني الوطنِ الجميل
تَنعقُ الغربانُ فوقَ الدروبْ كأنَّ الدُجى في المدى يذوبْ
وفي ناظريكَ العواصفُ تجري ويضيعُ الضياءُ كصوتِ قَهْري
يذوبُ السحرُ كطيفِ الأماني ويتركُ حِصْنَ الخيالِ منْ هوانِ
إذا أقبلَ الصبحُ إليَّ أتاني بضياءِ النهارِ الجليلِ وَحاني

أعمدةٌ قد شُرختْ بالصخورِ تُؤطِّرُ مشهدَها في الدهورِ
وأنتَ بطَلٌ في معطفِ عزمٍ وربطةِ عُنقٍ، كضيفِ الصقورِ
وأنا بثوبٍ يونانيٍّ حَلُمٍ أُجالسُ صمتي وعُقدةَ النورِ
ترسو أمامَ نظرتِكَ السوداءِ مأساةٌ في مشهدِها المستجيرِ
فمع الخرابِ الذي طغى حولَنا وهدَّمَ ملكًا كماضٍ فقيرِ
أيُّ الطقوسِ لكلمةٍ تستعيدُ رميمَ الدُنيا، وظلَّ العبيرِ؟

نظرة عامة على القصيدة:

هذه القصيدة التي أسمتها سيلفيا بلاث حديثًا بين الأطلال، هي لوحة نفسية رسمتها لتصف حال علاقةٍ قد كانت يومًا وادعة مطمئنة، ثم انتهت إلى ما انتهت إليه من خراب واضطراب. فهي

لا تعرض لنا حدثًا ظاهرًا فحسب، بل تُطلعنا على عالمٍ باطني يموج بالعاطفة المتوترة، والشكوى الصامتة، والشعور المرير بالفقد.

تبدأ الشاعرة بمشهد بيتٍ أنيق، قائم على النظام، تحفّه الزينة وتملؤه الرقة والطمأنينة. وليس البيت هنا بيتًا ملموسًا فحسب، بل رمزٌ لحياةٍ مشتركة كان فيها الجمال أساسًا، والانسجام ديدنًا. ولكن ما يلبث هذا السكون أن يُقتحم، فإذا قوة عاتية، تمثّل شريكًا أو نزاعًا داخليًا، تندفع عبر الرواق اندفاع العاصفة الجامحة، فتبعثر تلك الزينة، وتمزّق ذلك الحجاب الرقيق الذي يحفظ للنفس وقارها واطمئنانها.

وما تكاد هذه القوة تقتحم الحياة حتى نرى الجدران تنهار، ويعلو فوقها نعيق الغربان، كأنما أرادت الشاعرة أن تجعل الخراب منظورًا للعين قبل أن يكون محسوسًا في القلب. فالانهيار الذي تصوّره ليس إلا انهيارًا للثقة، وفسادًا لما كان ثابتًا متينًا؛ حتى إذا تهاوت الأعمدة، أدركنا أننا أمام علاقةٍ وصلت إلى نهايتها، لا يصلح فيها إصلاح ولا ينفع فيها جهد.

وتُرينا الشاعرة الشريك واقفًا في ثيابٍ رسمية، متشدّقًا بالقوة، أو متظاهرًا بها. أما هي، فتجلس في هيئة يونانية قديمة، فيها مزيج من الهدوء والاستسلام، كأنها تلجأ إلى عالمٍ مضى علّه يعيد إليها شيئًا من صفائه، أو يعصمها من قسوة الحاضر. وتلك النظرة السوداء التي تحدّق بها، إنما هي مرآة لما تحمل نفسها من حزنٍ لا يُطاق، وإحساسٍ بالخذلان يرهق الروح ويوثقها.

ثم تبلغ الشاعرة أشدّ ما يكون اليأس في خاتمة القصيدة، فهي تسأل سؤالًا لا تنتظر له جوابًا: أيّ كلمات يمكن أن تردّ ما ضاع، أو تعيد إلى هذا الخراب طيبَه القديم؟ وكأنها تُقرّ، في مرارة العارف، بأن ما انكسر قد انكسر، وأن اللغة، مهما بلغت قوتها، لا تستطيع أن تشفي جرحًا عميقًا كهذا.

Winter Landscape, with Rooks

Water in the millrace, through a sluice of stone,
plunges headlong into that black pond
 where, absurd and out-of-season, a single swan
 floats chaste as snow, taunting the clouded mind
 which hungers to haul the white reflection down.
The austere sun descends above the fen,
an orange cyclops-eye, scorning to look
 longer on this landscape of chagrin;
feathered dark in thought, I stalk like a rook,
 brooding as the winter night comes on.؟
Last summer's reeds are all engraved in ice
 as is your image in my eye; dry frost
glazes the window of my hurt; what solace
 can be struck from rock to make heart's waste
 grow green again ? Who'd walk in this bleak place?

مشهد شتوي مع الغربان

الماءُ في المجرى الحجَرِيِّ يَجري يدفعهُ الموجُ القويُّ إلى القَدْرِ
يندفعُ الماءُ العنيفُ إلى الظلامِ نحوَ بركةٍ سوداءَ كالأحلامِ
وفي مشهدٍ عبثيٍّ غريبِ الوجودِ تطفو بَجعةٌ بوقارٍ وسجودِ
نقيةٌ كالثلجِ، رمزُ الجلالِ تتحدى العقلَ بحلمٍ وخيالِ
يجوعُ لرؤيةِ انعكاسِ البهاءِ لكنهُ ينأى كطيفٍ سرمديِّ البقاءِ

تغيبُ شمسُ الأفقِ فوقَ المُستنقعِ كعينِ سيكلوبٍ بلونٍ مُمْتَقِعِ
تُديرُ وجهَ الضوءِ عن مشهدِ الأسى وتزدري البؤسَ الذي في المُرتعِ
وأظلُّ في ظلماتِ فكري متشحًا كالغُرابِ أبحثُ عن جوابٍ مُفْزِعِ
أطوفُ وحدي في شتاءِ ليلنا والبردُ يسري في الضلوعِ بمَوْجِعِ
حتى يُخَيِّمَ في الأفقِ ظلالُهُ ويُطبقَ الصمتُ الثقيلُ بِمُسْرِعِ
قصبُ الصيفِ صارَ نقشًا في الجليدْ وصورتُكِ في عيني كالنقشِ الوطيدْ

جليدُ جفافي غطّى نوافذَ دائي فزادَ في القلبِ الجريحِ الصدودْ
فأيُّ عزاءٍ يُرتجى من صخورٍ يُعيدُ ربيعَ القلبِ، يحيي الوجودْ
ومن ذا الذي يسعى بهذا الخرابِ بقلبٍ طَرُوبٍ أو بوجهٍ سعيدْ؟

نظرة عامة على القصيدة:

هذه القصيدة تصور لنا، في رفقٍ لا يخلو من مرارة، صراعًا داخليًا عميقًا تعيشه الشاعرة. فهي تقيم أمام أعيننا منظرًا شتويًا قاسيًا، تختلط فيه حقائق الطبيعة بآلام النفس، حتى لا ندري أهو وصفٌ للبرد والجليد فيما حولها، أم هو حديثٌ عن بردٍ أشد وجليدٍ أقسى في داخلها.

تبدأ الشاعرة بالماء الهادر في مجرى الطاحونة، يمضي في طريقه لا يلتفت إلى أحد، كأن الطبيعة قد آلت على نفسها أن تستمر في دورتها مهما اضطرب القلب أو توقّف الشعور. وهذه الحركة التي لا تبالي بالعاطفة إنما ترمز إلى تلك القسوة التي تشعر بها الشاعرة في وجه أحزانها.

ثم نراها تواجه بركةً سوداء، كأنها مرآة لما يملأ نفسها من غموض ووحدة. وعلى سطح هذا السواد تطفو بجعة بيضاء، في مشهدٍ يحمل من التناقض ما يدعو إلى التفكير: بياض نقيّ في قلب ظلمة كثيفة. وهذه البجعة، بما فيها من صفاء، ليست باعثًا على السكينة، بل هي سخرية موجّهة إلى عقلٍ مكدود يودّ لو يجذب ذلك البياض إلى نفسه فلا يقدر.

وتصف الشمس بصرامةٍ لا تلين، كأنها عينٌ واحدة لعملاقٍ أسطوري، لا ترغب في أن تطيل النظر إلى هذا المشهد المفعم بالأسى. وغروبها يزيد المنظر وحدةً فوق وحدة، ويضاعف شعور الشاعرة بأنها متروكةٌ لما تعانيه. ثم تشبّه نفسها بواحدٍ من الغربان، تسير في عتمة المساء مثقلةً بما يعتمل في صدرها من هموم. والغُراب عندها رمزٌ للحزن وتأمّلٍ كئيب لا يفتر، وكأنها لا تجد في هذا العالم من يشبه حالها أكثر منه.

ويمتد هذا الشعور حين يتقدّم الليل، فيغدو البرد رمزًا للفراغ الذي يسكن قلبها، والظلام رمزًا لما يكتنف نفسها من يأسٍ يعجز اللسان عن رده.

وتبلغ الشاعرة ذروة تأملها حين تستدعي قصب الصيف الماضي وقد انطبع بالجليد. فهذا القصب، الذي كان يومًا علامة حياةٍ وامتلاء، أصبح الآن ذكرى متجمّدة، كما تجمّدت صورة الحبيب في عينها: حاضرة، ولكن بلا دفء ولا حياة. ومن هنا تبدو النافذة المغطّاة بالصقيع استعارةً دقيقة لقلبٍ أصابه الجرح فلم يعد شيء يستطيع النفاذ إليه.

وتسأل، سؤالًا لا تنتظر له جوابًا، عمّا إذا كان في الإمكان أن يُستخرج من الصخر عزاء يردّ للقلب الجافّ خضرته الأولى. وهي تعلم، أن المكان الذي تصفه بالبرد والقساوة، ليس موضعًا للحياة ولا للأمل، إنما هو صورة لما تشعر به من فراغ داخلي لا تكاد تتخلص منه.

هكذا تجمع القصيدة بين جمود الطبيعة وجمود النفس، وكأن الشاعرة تقول إن الشتاء الحقيقي ليس ذاك الذي يلفّ الأرض، إنما هو الشتاء الذي يستقرّ في القلب حين يفقد الإنسان حبًّا كان يظنّه ملاذًا له في يوم من الأيام.

Pursuit (1)

"Dans lefond des forks votre image me suit." RACINE

There is a panther stalks me down:
One day I'll have my death of him;
His greed has set the woods aflame,
He prowls more lordly than the sun.
Most soft, most suavely glides that step,
Advancing always at my back;
From gaunt hemlock, rooks croak havoc:
The hunt is on, and sprung the trap.
Flayed by thorns I trek the rocks,
Haggard through the hot white noon.
Along red network of his veins
What fires run, what craving wakes ?
Insatiate, he ransacks the land
Condemned by our ancestral fault,
Crying: blood, let blood be spilt;
Meat must glut his mouth's raw wound.
Keen the rending teeth and sweet The singeing fury of his fur;
His kisses parch, each paw's a briar,
Doom consummates that appetite.
In the wake of this fierce cat, Kindled like torches for his joy,
Charred and ravened women lie,
Become his starving body's bait.
Now hills hatch menace, spawning shade;
Midnight cloaks the sultry grove;
The black marauder, hauled by love

مطاردة (١)

"في أعماق الغابات، صورتك تلاحقني" راسين

رأيتُ نمراً يطاردُني بلا وَهَنِ ... كأنَّ هلاكي على يَدَيْهِ مُرتهَنِ
جشِعٌ يُشْعِلُ لهباً في الغصونِ فلا ... تُبقي الغاباتُ في أرجائها سَكَني
يمشي بأنعَمِ خَطْوٍ في تعقبهِ، ... وصوتُ الغِرْبانِ كالهولِ في أذني
من خلفِ شوكرانَ غابٍ ظلَّ يراقبني ... حتى إذا وثبَ النمرُ استوى وَثَنِي
مزقتني الأشواكُ في دربي وفي صخور ... فَهَزلتُ تحت لظى الشمسِ بلا حَزَنِ
وعبرَ أوردتِهِ الحُمْرا تمرُّ دمًا ... كأنَّ نيرانَهُ تسري في البدنِ
يبغي دماءً، فلا يرتاحُ من عطشٍ ... إذْ جائعٌ حُكمَهُ من خطأةِ الزمنِ
أسنانُهُ مُرهفاتٌ، وَفِراؤه لظى ... والقبضُ يخنقني بالشوكِ والشَجَنِ
في دربِهِ خُضِّبَتْ بالدمِّ أعينُها ... نساءُ موطني، طعامُ الوحشِ والفتنِ
والليلُ يَغْشى رُبَى الغابِ الكثيفِ فلا ... يُبدي سوى ظلِّهِ الأسودِ اللَّعِنِ
مأسورُ حُبٍّ يجوبُ الكونَ على أملٍ ... أن يرتوي من جروحِ الأرضِ والمحنِ

نظرة عامة:

ليس من اليسير أن نقرأ هذه القصيدة دون أن نتوقف عند الإشارة التي تفتتح بها الشاعرة نصَّها، وهي إشارة إلى جان راسين، ذلك الكاتب الفرنسي الذي بلغ بالتراجيديا ذروة سامية في القرن السابع عشر. فقول راسين: «في أعماق الغابات، صورتك تتبعني» ليس مجرد زينة توضع في صدر القصيدة، بل هو مفتاح لفهم ما تريد الشاعرة أن تصوّره من مطاردةٍ نفسية لا فكاك منها، تلاحق الإنسان كما يلاحق الظل صاحبه في أشد اللحظات ظلمةً ووحشة.

إذا نظرنا إلى هذه القصيدة نظرةً كلية، بعيدًا عن تفصيل الأبيات، وجدنا أنفسنا أمام نصٍّ لا يروي حادثة، ولا يصوّر مشهدًا طبيعيًا، إنما يعرض تجربةً نفسيةً كاملة، ذات بداية واضحة، ومسارٍ متصاعد، ونهاية مفتوحة لا تُفضي إلى حلّ. وهذه السمة وحدها كافية لتدلّنا على أن الشاعرة لا تعالج موضوعًا خارجيًا، بل حالةً داخليةً متصلةً بالذات اتصالًا عضويًا.

فالقصيدة، من أولها إلى آخرها، قائمة على فكرة واحدة: المطاردة. غير أن هذه المطاردة ليست حركة في المكان، بل حركة في النفس. والنمر الذي يلاحق المتكلّمة ليس كائنًا مستقلًا عنها، وإنما هو جزء من عالمها الباطن، قوة كامنة تلازمها حيث ذهبت، ولا تضعف مع الزمن، ولا تستجيب للمقاومة. وهنا يتجلى الاكتئاب في أوضح صوره: حالة دائمة، لا حادثة عارضة، ورفيق ثقيل لا يُفارِق.

وتتقدّم القصيدة من الإحساس بالخطر إلى الإقرار بالحتمية. ففي بدايتها شعورٌ بالملاحقة، ثم يتحوّل هذا الشعور شيئًا فشيئًا إلى يقينٍ بالعجز، ثم إلى اعترافٍ بأن الهرب ذاته ضربٌ من العذاب. وهذا التدرّج النفسي هو عين ما يعيشه المكتئب: يبدأ بالقلق، ثم الإنهاك، ثم الاستسلام الصامت، لا لأن الألم قد انتهى، بل لأن مقاومته صارت أثقل من احتماله.

وتلعب الطبيعة في القصيدة دور المرآة لا الملجأ. فهي لا تُخفِّف ولا تُعزّي، بل تتلوّن بلون النفس المضطربة. الغصون محترقة، والنباتات سامة، والليل يضاعف الظلال. وليس هذا فسادًا في العالم، بل فسادًا في الرؤية؛ فالاكتئاب لا يغيّر الأشياء، بل يغيّر كيفية الإحساس بها، حتى يصبح كل ما كان مألوفًا مصدر تهديد.

أما صورة النمر نفسها، فهي من أنجح ما في القصيدة، لأنها تجمع بين التناقضات التي تميّز الاكتئاب: فهو ناعم الحركة، لكنه قاتل؛ مهيب، لكنه جائع؛ جرح، لكنه مفترس. إنه ليس قوة مكتملة، بل نقص دائم، يتغذى على ما يهدمه، ويطلب الامتلاء من حيث لا امتلاء. وهذا ما يجعل الصراع معه بلا نهاية.

وتزداد القصيدة عمقًا حين تتجاوز الذات الفردية إلى الإيحاء بالجماعة، في صورة النساء المحترقات، والخطيئة الموروثة. فالاكتئاب هنا لا يُقدَّم بوصفه ضعفًا شخصيًا، بل تجربة إنسانية متكررة، لها تاريخها وضحاياها، وتنتقل من نفس إلى نفس كما ينتقل الإرث الثقيل.

ولا تقل خاتمة القصيدة أهمية عن بدايتها، لأنها ترفض الخلاص السهل. فالنمر نفسه مأسور، والحب الذي يجرّه ليس خلاصًا ولا سموًّا، بل قوة عمياء تزيد الدوران في الحلقة نفسها. وبذلك تُغلق القصيدة على حالة مستمرة، لا تُحلّ، بل تُعاش.

وخلاصة القول إن هذه القصيدة تنتمي إلى ذلك اللون من الشعر الذي لا يطلب العزاء، ولا يعد بالشفاء، إنما يكتفي بأن يُحسن النظر إلى الألم، وأن يمنحه صورة دقيقة. وهي، في هذا، تُقارب الاكتئاب لا بوصفه مرضًا يُشخَّص، بل تجربة تُرى من الداخل، وتُكتب بصدقٍ لا يزيّنه الأمل ولا يخفّفه الوهم.

تحليل القصيدة:

تبدأ القصيدة من غير تمهيد، كما تبدأ نوبات الاكتئاب نفسها؛ لا إنذار ولا مقدّمة:

رأيتُ نمراً يطاردُني بلا وَهَنِ ... كأنَّ هلاكي على كفيهِ مرتهَنِ

الرؤية هنا ليست رؤية عين، بل رؤية شعور. والنمر لا يُرى لأنه حيوان، بل لأنه خطر دائم الحضور. وقول الشاعرة «بلا وهن» يدل على أن هذه المطاردة لا تضعف بمرور الزمن، كما لا يضعف الاكتئاب بطول المعاناة، بل قد يزداد رسوخًا.

أما رهن الموت بكفّي النمر، ففيه إقرار بالعجز، واستسلامٌ سابق للفعل، كأن النهاية مقرَّرة، لا تُدفَع، ولا تُؤَجَّل إلا قليلًا.

والنمر هنا ليس مفترسًا جسديًا فحسب، بل قوة مدمّرة تحرق موضع الأمان نفسه:

جشِعٌ يُشعِلُ لهباً في الغصونِ فلا ... تُبقي الغاباتُ في أرجائها سَكَني

فالغابة، التي كانت يمكن أن تكون مأوى، تتحوّل إلى حريق. وهذه صورة دقيقة لحالة نفسية تُفسد على الإنسان ملاذاته، فلا يبقى له مكان يستقر فيه، لا في الخارج ولا في الداخل.

والخطر لا يأتي صاخبًا، بل ناعمًا، متأنّيًا، وكأنّه واثق من غايته:

يمشي بأنعَمِ خَطْوٍ في تعقبهِ، ... وصوتُ الغِرْبانِ كالهولِ في أذني

هذه النعومة تزيد الرهبة، لأنها توحي بالحتمية. وأما صوت الغربان، فهو ليس صوت الطبيعة، بل صوت داخلي، يلازم السامع ويضخّم الخوف، حتى يصبح الهول مقيمًا في السمع ذاته.

من خلفِ شوكرانَ غابٍ ظلَّ يراقبني ... حتى إذا وثبَ النمرُ استوى وَثَنِي

الشوكران نبات سام، ضعيف المظهر، قاتل الأثر. وهكذا الخطر في بدايته: يراقب، ينتظر، لا يندفع. لكن حين يقع الوثوب، يحدث الشلل. فالمتكلّم لا يُصرَع جسديًا فقط، بل يفقد القدرة على الفعل، وهي صورة بالغة الدلالة على العجز النفسي.

والهرب ذاته يصبح عذابًا:

مزقتني الأشواكُ في دربي وفي صخور ... فَهَزِلتُ تحت لظى الشمسِ بلا حَزَنِ

فالأشواك والصخور تمزّق الجسد، والحرّ يستنزف القوة. وليس في هذا الهزال حزن، لأن الحزن يفترض طاقة شعورية، بينما ما تصفه القصيدة هو إنهاك يتجاوز الحزن إلى الفراغ.

وفي البيت السادس تنقل الشاعرة صورة النمر من الخارج إلى الداخل، فتجعل دمه نارًا:

وعبرَ أوردتِهِ الحُمْرا تَمُرُّ دَمًا ... كأنَّ نيرانَهُ تسري في البدنِ

وهذه صورة مزدوجة الدلالة: فهي تشير إلى شراسة المطارد، كما تشير إلى أن هذا الخطر غريزي، يجري في العروق، لا يمكن فصله عن الجسد أو تجاهله.

والنمر هنا جائع أبديّ، لا يشبع ولا يرتوي:

يبغي دماءً، فلا يرتاحُ من عطشٍ ...إذْ جائعٌ حُكمَهُ من خطأةِ الزمنِ

وتُرجِع بلاث هذا الجوع إلى «خطأة الزمن»، أي إلى قدر قديم، لا ذنب فرديًا. وبذلك تتحوّل المطاردة من حادثة شخصية إلى مأساة وجودية، لا فكاك منها.

حتى تفاصيل الجسد تتحوّل إلى أدوات ألم:

أسنانُهُ مُرهفاتٌ، وَفِرَاؤه لظى ... والقبضُ يخنقني بالشوكِ والشَّجَنِ

فالأسنان حادة، والفراء نار، والقبض شوك. ولا شيء في هذا الكائن يصلح للمواساة أو اللين. وهي صورة لعالم لا يمنح الطمأنينة، بل يزيد القرب منه وجعًا.

وفي البيت التاسع تتجاوز القصيدة الفرد إلى الجماعة:

في دربهِ خُضِّبَتْ بالدمِّ أعينُها ... نساءُ موطني، طعامُ الوحشِ والفتنِ

فالنساء اللواتي سبقن في هذا الطريق صرن ضحايا. وهنّ لسن شخصيات محددة، بل شواهد على تاريخ من السقوط، ترى الشاعرة فيه مصيرها المحتمل، فيزداد الإحساس بالحتمية.

وفي البيت العاشر يكتمل المشهد بإطباق الليل:

والليلُ يَغْشى رُبَى الغابِ الكثيفِ فلا ... يُبدي سوى ظلِّهِ الأسودِ اللَّعِنِ

فلا نور، ولا كشف، ولا أمل. والظل الأسود ليس مجرد غياب الضوء، بل حضور الخطر في أقسى صوره، حين لا يُرى، لكنه يُحسّ في كل مكان.

وفي البيت الأخير تبلغ القصيدة ذروتها، إذ تُظهر أن هذا العنف ليس اختيارًا حرًا، بل قدرًا يشمل الضحية والمطارد معًا:

مأسورُ حُبٍّ يجوبُ الكونَ على أملٍ ... أن يرتوي من جروحِ الأرضِ والمحنِ

فالنمر نفسه أسير. فهو لا يطارد بدافع الشرّ الخالص، بل بدافع حبٍّ أعمى، أو شهوة قاهرة، تجعله يجوب العالم بحثًا عن ارتواء لا يتحقق.

Pursuit (٢)

On fluent haunches, keeps my speed.

Behind snarled thickets of my eyes

Lurks the lithe one; in dreams' ambush

Bright those claws that mar the flesh

And hungry, hungry, those taut thighs.

His ardor snares me, lights the trees,

And I run flaring in my skin;

What lull, what cool can lap me in

When burns and brands that yellow gaze?

I hurl my heart to halt his pace,

To quench his thirst I squander blood; He eats, and still his need seeks food,

Compels a total sacrifice. His voice waylays me, spells a trance,

The gutted forest falls to ash;

Appalled by secret want, I rush From such assault of radiance.

Entering the tower of my fears, I shut my doors on that dark guilt,

I bolt the door, each door I bolt.

Blood quickens, gonging in my ears:

The panther's tread is on the stairs, Coming up and up the stairs.

مطاردة (٢)

على وركين مرنين يُجاري خَطْوَتي وخلفَ أشواك عيني يَخْتَبي
ذاك الرشيقُ رأيتُه في أحلامي متربِّصًا بي، ساطعًا بأنيابه التي تَهُزُّني
جائعًا، جائعًا، وفي ساقيه رَعشَةٌ، يشدُّهُ عطشٌ لا يَنْطَفي

رغباتُهُ توقِدُ الغابَ نارًا وأركضُ وفي جلدي لهيبٌ يَصْطَلِي
أي هدوءٍ في العذاب يُلامِسُني إذا ما اشتعلتْ نظراتُ الجُهَنَّمِي؟
أُلقِي له قلبي عسى يُهَدِّئ خَطْوَه وأُرِيقُ دمي لعطشه الذي لا يَرْتَوي
يأكُلُني، ومع ذلك لا يكتفي والروحُ تطلب تَضْحِيَةً لتَسْلَمِ

صوته يُرْبِكُنِي، وعن الوعي يُغَيِّبُنِي ويُحِيلُ الغابَ إلى رمادٍ مُطَوِّقِ
مرعوبةٌ من رغبةٍ خفيّةٍ بداخِلي وأهربُ من بريقه المحاصِرِ
أدخل برجَ مخاوفي من بابٍ مغلقٍ وَعَلَيَّ ذَنْبٌ أثقل خَطوَتي
أغلق البابَ، كل بابٍ أغلقه والدمُ في أذنيَّ كجَرَسٍ مُنذِرِ
خطوُ النمر على الدرج، صاعدٌ إلى ملاذِي، مقترِبٌ بخَطْوٍ مُثْقَلِ

نظرة عامة:

إذا نحن قرأنا هذه القصيدة قراءةً متأنّية، بان لنا أن الشاعرة لا تصوّر مطاردةً في الغابة، ولا صراعًا بين إنسانٍ ووحش، إنما ترسم صورةً رمزيةً لحالةٍ نفسيةٍ عميقة، لازمتها وأحاطت بها إحاطة القدر بصاحبه. وهذه الحالة، هي الاكتئاب، لا كما يُعرَّف في كتب الطب، بل كما يُعاش في وجدان الإنسان حين يستولي عليه استيلاءً كاملًا.

فالمطاردة، التي تقوم عليها القصيدة من أولها إلى آخرها، ليست حركةً في المكان، بل حالةً في الشعور. النمر لا يظهر فجأة، ولا يهجم، وإنما «يجاري الخطو»، ويتقدّم ببطءٍ محسوب، ويلازم المتكلّمة حيثما ذهبت. وهذه السمة وحدها كافية لتدلّنا على أن المطارد ليس خطرًا خارجيًا، بل

قوةً داخليةً لا تُفارِق، لأن الاكتئاب، بخلاف الخوف العارض، لا يهاجم ثم ينصرف، إنما يظلّ مقيمًا، حاضرًا حتى في لحظات السكون.

ثم إن الشاعرة لا تصف هذا النمر بصفات الشرّ التقليدي، بل تمنحه سماتٍ مزدوجة: رشاقة الحركة، وشدّة الأثر؛ الجوع الدائم، والعجز عن الشبع؛ القدرة على الإحراق.. هذه التناقضات هي بعينها تناقضات الاكتئاب، الذي يبدو ساكنًا من الخارج، مدمّرًا من الداخل، والذي لا يشبع من استنزاف صاحبه، ولا يكتفي بما أخذ منه.

وتتقدّم القصيدة في مسارٍ دقيق، من الفضاء المفتوح إلى الداخل المغلق. تبدأ في الغابة، ثم تنتقل إلى الجسد، ثم تنتهي في البيت، عند الأبواب والسلالم. وهذا الانتقال ليس اعتباطيًا، بل هو تصوير رمزي لمسار الاكتئاب نفسه؛ إذ يبدأ بوصفه قلقًا عامًا، ثم يتغلغل في الجسد، فيثقل الحركة، ويستنزف الطاقة، ثم يحتلّ الداخل، حتى لا يبقى للإنسان موضعٌ يتحصّن فيه.

وإذا تأمّلنا موقف المتكلّمة من هذا النمر، وجدنا أنها لا تواجهه مواجهة المقاتل، بل تحاول استرضاءه، فتقدّم له القلب والدم، وتغلق الأبواب، وتبحث عن السكون. وهذه الأفعال لا تدلّ على ضعفٍ أخلاقي، بل على إدراكٍ عميق بأن الصراع ليس مع خصمٍ يمكن قهره، بل مع حالةٍ لا تنتهي بالمقاومة المباشرة، وإنما بالاستنزاف المتبادل.

أما النهاية، حيث يصعد النمر الدرج درجةً بعد درجة، فهي أبلغ ما في القصيدة. فلا ذروة درامية، ولا صرخة أخيرة، بل حركة رتيبة، منتظمة، لا تتوقف. وهذا الانتظام القاتل هو جوهر الاكتئاب؛ إذ لا يُفاجئ، ولا ينفجر، إنما يستمر، ويثقل، ويقترب ببطءٍ لا يُردّ.

ومن ثمّ، فإن النمر في هذه القصيدة ليس رمزًا للحب، ولا للموت وحده، ولا للعدوان الخارجي، إنما هو رمزٌ للاكتئاب في صورته الوجودية: قوة غريزية، مظلمة، ملازمة للذات، تستولي على عالمها الداخلي، وتعيد تشكيل الواقع من حولها، حتى يغدو الهرب مستحيلًا، والتحصّن وهمًا.

وهكذا نستطيع أن نقول إن سيلفيا بلاث، في هذه القصيدة، لم تكتب عن مطاردةٍ تُرى، بل عن مطاردةٍ تُحَسّ، ولم تصف وحشًا يقترب من جسدها، بل حالةً نفسيةً تصعد في داخلها، درجةً بعد درجة، حتى لا يبقى بينها وبينها بابٌ مغلق.

تحليل القصيدة :

تبدأ القصيدة بإحساسٍ دقيق بالمساواة بين المطارد والمطاردة؛ فالنمر لا يسبق ولا يتأخر، بل «يجاري الخطو»:

على وركين مرنين يُجاري خَطْوَتي ... وخلفَ أشواك عيني يَخْتَبي

هذه المساواة في السرعة توحي منذ البدء بأن الفرار مستحيل. ثم إن اختباءه «خلف أشواك العين» يدل على أن الخطر ليس خارجيًا خالصًا، بل كامن في الرؤية نفسها؛ أي في الوعي، حيث يتحوّل الإدراك إلى فخّ، ويصبح النظر سببًا للألم.

وفي البيت الثاني ينتقل النمر من اليقظة إلى الحلم، فيؤكّد أن المطاردة لا تعرف زمنًا للراحة:

ذاك الرشيقُ رأيتُه في أحلامي متربِّصًا ... بي، ساطعًا بأنيابه التي تَهُزُّني

فالاكتئاب لا يترك الإنسان حتى في منامه. ووصف النمر بالرشيق يدل على أن هذا الخطر لا يثقل الحركة، بل يتسلّل بخفة، فيغوي قبل أن يجرح. أما لمعان الأنياب، فهو بريق يجذب ويخيف في آنٍ واحد، فيُحدث اضطرابًا عميقًا في النفس:

جائعًا، جائعًا، وفي ساقيه ... رَعشَةٌ، يشدُّهُ عطشٌ لا يَنْطَفِي

التكرار هنا ليس للتأكيد البلاغي، بل للإلحاح النفسي. الجوع والعطش لا يُشبعان، وهما جوهر الاكتئاب: فراغ دائم، وتوتر لا ينحل. والرعشة في الساقين توحي باستعداد دائم، كأن المطاردة حالة مستمرة لا تعرف السكون ولا الانتهاء.

وفي البيت الرابع تتحوّل الرغبة إلى حريق شامل:

رغباتُهُ توقِدُ الغابَ نارًا ... وأركضُ وفي جلدي لهيبٌ يَصْطَلِي

فالاكتئاب لا يطفئ العالم، بل قد يحرقه، فيجعل كل ما حول الإنسان مصدر التهاب. وعدو المتكلّمة لا يخفّف الألم، بل يزيده، حتى يصير الجسد نفسه نارًا تمشي، في صورة دقيقة لاستنزاف لا يفضي إلى نجاة:

أي هدوءٍ في العذاب يُلامِسُنِي ... إذا ما اشتعلتْ نظراتُ الجُهَنَّمِي؟

هذا سؤال يائس، لا ينتظر جوابًا. فالشاعرة تبحث عن هدوء، عن مسٍّ من البرودة النفسية، لكنها تدرك أن نظرة النمر، وقد شُبِّهت بالجحيم، تحرق كل احتمال للراحة. وهنا يتجلى الاكتئاب بوصفه حالة تفسد حتى فكرة السكون نفسها.

وفي البيت السادس تحاول المتكلّمة المساومة:

أُلقِي له قلبي عسى يُهَدِّئ خَطْوَه ... وأُرِيقُ دمي لعطشه الذي لا يَرْتَوِي

فهي لا تواجه الخطر، بل تسترضيه، وتقدّم له القلب والدم. وهذه صورة بالغة الدلالة على محاولة الإنسان إخماد الاكتئاب بالتضحية الذاتية، وباستنزاف النفس، ظنًّا أن العطاء سيؤدي إلى الهدوء، وهو ظنّ سرعان ما يتبيّن بطلانه.

وفي البيت السابع يبلغ المعنى هنا وضوحه القاسي:

يأكُلُني، ومع ذلك لا يكتفي ... والروحُ تطلب تَضْحِيَةً لتَسْلَمِ

هذا المفترس لا يشبع. وكل ما يُعطى له لا يزيده إلا طلبًا. والروح، في محاولة يائسة للنجاة، تطلب تضحيةً كاملة. وهكذا يُصوَّر الاكتئاب قوةً لا تكتفي بجزء، بل تريد الكل، ولا تقبل بأنصاف الحلول.

صوته يُرْبِكُنِي، وعن الوعي يُغَيِّبُنِي ... ويُحِيلُ الغابَ إلى رمادٍ مُطَوِّقِ

الصوت هنا أخطر من الجسد؛ لأنه صوت داخلي، يربك الوعي ويُدخله في شبه غيبوبة. ومع هذا الارتباك يتحوّل العالم الخارجي، ممثَّلًا في الغابة، إلى رماد خانق. وهكذا يمتد الخراب النفسي ليشمل صورة العالم كله.

وفي البيت التاسع تدرك الشاعرة أن الخطر ليس مفروضًا من الخارج، بل من الداخل:

مرعوبةٌ من رغبةٍ خفيّةٍ بداخِلي ... وأهربُ من بريقه المحاصِرِ

فالاكتئاب، في هذا التصوير، علاقة معقّدة بين مطارِد وفريسة، يشترك فيها الطرفان في دائرة مغلقة. ولهذا تهرب من البريق، لأن هذا البريق كاشف مؤلم، لا خلاص فيه.

وفي البيت العاشر تلجأ المتكلّمة إلى الداخل، إلى العزلة، إلى إغلاق الأبواب. والبرج رمز للنفس المحاصَرة بمخاوفها:

أدخل برجَ مخاوفي من بابٍ مغلقٍ ... وَعَليَّ ذَنْبٌ أثقل خَطوَتي

أما الإحساس بالذنب، فهو من أثقل أعراض الاكتئاب، إذ يقيّد الحركة، ويجعل الهرب نفسه عبئًا.

وفي البيت الحادي عشر يتكرر فعل الإغلاق، لأن الطمأنينة لا تتحقق. والدم الذي يقرع الأذنين يدل على تصاعد القلق الداخلي، حتى يصبح الجسد ذاته مصدر الضجيج والإنذار. فلا صمت، ولا أمان، ولا راحة:

أغلق البابَ، كل بابٍ أغلقه ... والدمُ في أذنيَّ كجَرَسٍ مُنذِرِ

وفي البيت الأخير تنتهي القصيدة بنهاية منطقية لا مفرّ منها:

خطوُ النمر على الدرج، صاعدٌ ... إلى ملاذِي، مقترِبٌ بخَطْوٍ مُثْقَلِ

فالنمر لم يتوقف، والأبواب لم تنفع ولا التحصّن. إنه يصعد الدرج درجةً بعد درجة، ببطءٍ ثقيل، ولكن بثبات لا يُردّ. وهذه الرتابة القاتلة هي أصدق تصوير للاكتئاب، الذي لا يقتحم فجأة، بل يتقدّم بثبات، حتى يبلغ أعماق النفس.

إن قصيدة المطاردة لا تشرح الاكتئاب، ولا تسمّيه، لكنها تجسّده في صورة نمرٍ يلاحق الإنسان في يقظته وحلمه، في جسده وبيته. وهي لا تعد بالخلاص، ولا تطلب العزاء، إنما تكتفي بأن تُحسن النظر إلى الألم، وأن تمنحه صورة دقيقة، منتظمة، تقترب خطوةً بعد خطوة، كما يقترب النمر في صعوده الأخير من ضحيته.

Bucolics

Mayday: two came to field in such wise:
'A daisied mead,' each said to each,
So were they one; so sought they couch,
Across barbed stile, through flocked brown cows.
'No pitchforked farmer, please,' she said;
'May cockcrow guard us safe,' said he;
By blackthorn thicket, flower spray
They pitched their coats, come to green bed.
Below: a fen where water stood;
Aslant: their hill of stinging nettle;
Then, honor-bound, mute grazing cattle;
Above: leaf-wraithed white air, white cloud.
All afternoon these lovers lay
Until the sun turned pale from warm,
Until sweet wind changed tune, blew harm:
Cruel nettles stung her ankles raw.
Rueful, most vexed, that tender skin
Should accept so fell a wound,
He stamped and cracked stalks to the ground
Which had caused his dear girl pain.
Now he goes from his rightful road
And, under honor, will depart;
While she stands burning, venom-girt,
In wait for sharper smart to fade.

رعويات

في يومٍ مايو أتى عاشقانْ إلى حقلِ زهرٍ بهيجِ الجِنانْ
وعبرا الحاجزَ الشائكَ سعياً حثيثاً وبينَ القطيعِ البُنيّ انسجامْ
وقالا: "مَرْجٌ تزيّنَ حُسْناً" فصارَا كروحٍ بغيرِ انقسامْ
فقالت: "لا مُزارعَ ذا مذراةْ" وقال: "ليحمِنا ديكُ الفَجرِ بتمامْ"
وبجَنبِ الزعرورِ، وأغصانِ الزهورِ ألقَيا معطفيهما، فوقَ عُشْبٍ، لمنامْ

تحتهم مستنقعٌ فيه الماءُ ساكِنْ وبجانبهم تلٌّ من القُرَّاصِ كامِنْ
وثمّ، بصمتٍ، ترعى أبقارٌ كريمةْ تحتَ شرفٍ في حياةٍ مستديمةْ
وفوقهم: هواءٌ أبيضُ ملتفٌّ بالشَّجَرْ وسحابٌ أبيضٌ يعبرُ الأفقَ مختصَرْ
وكلَّ الظهيرةِ استلقى العاشقانْ حتى غدا دفءُ الشمسِ يعتريه الهوانْ

ثم عَزَفَتِ الريحُ ألحانًا عَكِرة وَلَسعَ قُرّاصٌ كاحلَيها بنارٍ وَجِعَة
تَرَكَتْ على جِلْدِها آثارًا بَشِعَة وانْفَطَرَ القلبُ حُزْنًا، والنفسُ كَدِرة
فداسَ القُرَّاصَ بقدميهِ بعزمٍ ثائرْ حتى كَسَّرَ السيقانَ، بغَضَبٍ فائر
والآنَ يتركُ دربَهُ المُستقيمْ راحلًا تحتَ وطأةِ الشرفِ، غيرَ مُقِيمْ
وهي تقفُ، تحترقُ بالألمِ والنَّدَمْ تنتظرُ أن ينطفئَ الجُرحُ وينقضي السَقَمْ

نظرة عامة:

تُبرز القصيدة مشهداً يمزج بين جمال الطبيعة وظلال الألم العاطفي والبدني. وفي ظاهرها، تتحدث القصيدة عن عاشقين يستلقيان معاً في مكان طبيعي يبدو للوهلة الأولى هادئاً ومسالماً، لكن هذا الهدوء يفسد مع مرور الوقت، حيث تصبح الطبيعة مصدراً للأذى. فالمشهد يبدأ

بوصف الطبيعة المحيطة: مستنقعٌ ساكن، تلٌّ من القُرّاص، وأبقار ترعى في صمت. كل شيء يبدو بسيطاً وساكناً، مع أجواء غامضة تلف المكان (الهواء والسحاب الأبيض).

ويقضي العاشقان فترة الظهيرة معاً، وتبدو اللحظة رومانسية وحميمة، ثم تبدأ علامات التحول: الشمس تفقد دفئها لتصبح باردة، والريح تغيّر نغمتها لتصبح مؤذية. ويتحول المشهد الرومانسي إلى لحظة مؤلمة حين يلسع القُرَّاص كاحلي الفتاة فيسبب لها جروحاً مؤلمة. وجاء رد فعل الحبيب بأن أظهر تعاطفه وحنقه، فحاول الانتقام من القُرَّاص بدوسه وكسره، كأنما يسعى لحماية محبوبته من الألم.

ومع أن الحبيب يظهر شرفاً وإخلاصاً، فإن العلاقة تبدو متأثرة بالأذى؛ فينصرف الرجل عن الطريق المعتاد تحت وطأة الشرف، بينما تبقى الفتاة تعاني وحيدة من لسعات الألم، منتظرة زوال الوجع.

والقصيدة تعكس رؤية بلاث العميقة والمعقدة للعلاقات الإنسانية، حيث يتشابك الجمال مع الألم، والحب مع الفقد.

لكن نهاية القصيدة تكشف عن ألم أشد إذ تقول:

والآنَ يتركُ دربهُ المُستقيمْ راحلًا تحتَ وطأةِ الشرفِ، غير مُقِيمْ
وهي تقفُ، تحترقُ بالألمِ والنَّدَمْ تنتظرُ أن ينطفئَ الجُرحُ وينقضي السَقَمْ

إن قرار رحيل الحبيب بصمت وكرامة، دون شكوى أو تردد، يعكس شيئاً ما.

فهل يمكن أن يكون المقصود بقولها (تنتظرُ أن ينطفئَ الجُرحُ وينقضي السَقَمْ) أن الفتاة كانت عذراء ثم الآن ربما تكون قد حبلت منه، مما يسبب لها العار والألم أمام عائلتها وأهلها؟

هذا تفسير محتمل وواقعي للنص. ومن الممكن أن يحمل النص تلميحاً رمزياً لمثل هذا السياق، خاصةً إذا اعتبرنا العار أو الألم، الذي تتحدث عنه الفتاة، نتيجة لتجاوز حدود اجتماعية وأخلاقية في مجتمعها.

فالإشارة إلى الاحتراق بالألم والندم، يعكس خوفها من العواقب المستقبلية لما حدث، مثل الحمل غير المتوقع والعار الاجتماعي، وهو ما يمكن أن يكون "السم" الذي يحيط بها كما ورد في النص. وقرار الحبيب "الرحيل تحت وطأة الشرف" قد يُشير إلى محاولة للهروب من مواجهة النتائج وترك الفتاة تتحمل العبء وتواجه مصيرها بمفردها، مما يفاقم شعورها بالألم والخذلان.

لكن النص لا يقدم دليلاً مباشراً على الحمل أو العار، لكنه يترك مجالاً واسعاً للتفسير الرمزي. "القُرَّاص" و"السم" و"الألم" و"الندم" يمكن قراءتها كتعبيرات مجازية لتجربة أكثر تعقيداً، خاصة إذا أخذنا في الحسبان الحساسيات الاجتماعية المحيطة بالعلاقات خارج إطار الزواج.

والخلاصة: من الممكن أن يكون هذا التفسير صحيحاً إذا نظرنا إلى النص من زاوية رمزية أو اجتماعية، لكنه ليس صريحاً في النص الأصلي. والتلميحات المفتوحة في النصوص الأدبية هي ما يجعلها قابلة لتأويلات متعددة، وهذا التفسير واحد من تلك القراءات المحتملة.

The Queen's Complaint

In ruck and quibble of courtfolk
This giant hulked, I tell you, on her scene
With hands like derricks,
Looks fierce and black as rooks;
Why, all the windows broke when he stalked in.
Her dainty acres he ramped through
And used her gentle doves with manners rude;
I do not know What fury urged him slay
Her antelope who meant him naught but good.
She spoke most chiding in his ear
Till he some pity took upon her crying;
Of rich attire He made her shoulders bare
And solaced her, but quit her at cock's crowing.
A hundred heralds she sent out
To summon in her slight all doughty men
Whose force might fit
Shape of her sleep, her thought —
None of that greenhorn lot matched her bright crown.
So she is come to this rare pass
Whereby she treks in blood through sun and squall
And sings you thus:
'How sad, alas, it is
To see my people shrunk so small, so small.

شكوى الملكة

وسطَ جِدالِ القومِ في قصرِها، حلَّ هذا العملاقُ في ساحِها
بأيدٍ قوية كأذرعٍ رافعاتٍ، وعينٍ كغُرابِ أَسْوَدَ شَقَّها
حتى النوافذَ تهشَّمَتْ، حينَما مَرَّ في رَدهاتِ قصْرِها
في أرضِها الرَّقِيقةِ سارَ مُدَنِّسًا سِحرَ رَوضاتِها
وأفسْدَ حُرِّيَّةَ طُهرِ الحمامِ بلا ذوقٍ ولا خُلُقٍ بِحَقِّها

لا أدري أيُّ جنونٍ أهاجَهُ ليقتلَ ظبيًا ودودًا وديعْ
وقد كانَ يمنحُهُ كلَّ خيرٍ، فما كانَ ذنبُهُ إلا الطَّبيعْ؟

نادَتْهُ عَتْبًا، رجَتْهُ الْبُكَا، فحَنَّ قليلاً لصوتِ الأسى
ثمَّ نَزَعَ عن كتفيها الرِّدا، وباتَ يُواسيها بالهوى
لكنهُ فاجأَها بالنوى، حينَ صاحَ الديكُ فاختفى

مائةَ رسولٍ بعثَتْ في الحالِ، تَسْتَجيرُ فرسانَ بأْسٍ للقتالْ
لكنَّهُمْ لم يُناسبْوا حُلمَها، ولا صورةَ الفكرِ في الخيالْ

فها هي تَسْري على دَرْبِ الدِّمَا بينَ شَمْسٍ ومَطَرٍ هَاطِلا
وتُنشدُكمْ لَحْناً حزينًا حَائرًا كم ذا يُؤلِمُني ما جَرَى
أنْ أرى شعبَ مملكتي قد غَدا ضئيلاً كظلِّ غُبَارِ الثرى

نظرة عامة حول القصيدة:

يخيَّل إليَّ أن سيلفيا بلاث أرادت في «شكوى الملكة» أن تعرض مشهدًا يختلط فيه الخيال بالواقع، وتتنازع فيه القوةُ والضعفُ على نحوٍ لا تستقيم معه موازين الأشياء. ولستُ أشكّ في أن الشاعرة كانت تنظر إلى هذا المشهد نظرة المتأمل الذي لا يريد أن يصدر حكمًا سريعًا، وإنما يعرض الصورة في تدرّجٍ هادئ، حتى يبلغ القارئ معناها من غير عنف ولا إلحاح.

فالقصيدة تبدأ في قصرٍ تضطرب أجواؤه، وتكثر فيه الخصومات الصغيرة التي لا تخلو منها البيوت الكبيرة. وفي هذا الاضطراب يلوح العملاق، لا بوصفه شخصًا عابرًا، بل بوصفه قوةً تقتحم النظام القائم اقتحامًا. ومن اليسير أن نفهم دلالة هذا الظهور؛ فالشاعرة لا تريد أن تصف هيئة رجلٍ ضخم فحسب، بل تريد أن ترمز إلى ما يدخل على حياة الملكة من فوضى تهدّ أساسها المطمئن. وتحطّمُ النوافذ عند دخوله صورة دقيقة لما يمكن أن يحدث حين يقتحم العنفُ عالمًا كان قائمًا على رفقٍ وهدوء.

ويمضي العملاق في فساده وإفساده، فيجتاح أرضًا كانت رقيقة في ذاتها، ويعامل الطير الوديع معاملة الخشن الجافي. ولستُ أظنّ أن الشاعرة تُعنَى بالأرض والحمائم لذاتها، بل تُعنى بما تمثله من جمالٍ مألوفٍ للملكة واستقرارٍ كانت تستند إليه. فالعملاق هنا قوة صمّاء، لا تتورّع عن إيذاء ما لا يملك الدفاع عن نفسه، وتبلغ قسوته حدّ قتل الظبية التي لم تتعرض له بسوء. وهذه اللمحة تكشف عن طبيعة الخصومة بين الخير الذي لا يقاتل، والشرّ الذي لا يحتاج إلى سبب ليقاتل.

وتحاول الملكة بعد ذلك أن تواجه هذه القوة بالكلمة والعاطفة. تلوم وتبكي، فيرقّ لها العملاق زمنًا قصيرًا. لكن هذا الزمن لا يكفي لبناء شيءٍ ولا يكفي لهدم شيء، فهو رقّة طارئة تزول مع أول ضوء للفجر. والنور عند بلاث، كما عند كثير من الشعراء، رمز لعودة العقل، أو لانتهاء السحر، ولعلّه هنا رمز لانقطاع العلاقة حين لا تكون قائمة إلا على الاضطراب.

ولما تعجز الملكة عن دفع هذا البلاء وحدها، تلجأ إلى القوة البشرية، تستدعي الفرسان وتطلب من كل ذي بأس أن يمدّها بما فقدته. ولكن هؤلاء الفرسان لا يملكون أن يقفوا بين يدَي ما تواجهه. فهم أقوياء بالمعنى الظاهر، ولكن قوة الملكة لا تحتاج إلى عضلات، بل تحتاج إلى فهم،

وإلى قدرة على موازنة هذا الطغيان بما يردّه إلى حجمه. وهؤلاء الرجال لا يقدرون على شيءٍ من ذلك، لأن الشاعرة تريد أن تُظهر فراغ البطولة حين تُقاس بمحنةٍ نفسية لا جسدية.

وتبلغ القصيدة ذروتها حين نرى الملكة سائرة في طريقٍ يختلط فيه الدم والضياء والعاصفة. وهذه صورة يكثر مثلها في الشعر الحديث؛ إذ يُرمز بها إلى التجربة الإنسانية حين تُحمَّل فوق طاقتها. وهنا تغني الملكة في شيءٍ من الاستسلام، تُعلن فيه أسفها لما صار إليه شعبها. وليس أسفها على الشعب وحده، بل على نفسها أيضًا؛ فهي ترى آثار الفوضى في كل مكان، وتعلم أنّ ما فُقد لا يُستعاد.

وأحسب أنّ صلةً وثيقة تربط هذه القصيدة بقصيدة «حديث بين الأطلال»، فهناك أيضًا دخول لقوة مدمّرة إلى عالمٍ مسالم، وهناك أيضًا اضطرابٌ بعد سكون، وقلقٌ بعد طمأنينة. غير أنّ «شكوى الملكة» أعمق أثرًا وأبعد غورًا؛ لأنها لا تصف الاضطراب فحسب، بل تصف ما يخلفه في النفس من شعورٍ بالهوان، ومن إحساسٍ بأن العالم قد تغيّر، وأن العودة إلى ما كان لن تكون ميسورة.

وهاكم بعض أبيات قصيدة حديث بين الأطلال:

عَبْرَ رُواقِ الدارِ خَطْوُكَ يزحفُ ... حيثُ العواصفُ في جموحٍ تعصفُ
عكّرتْ أكاليلَ الفواكهِ حولَها ... والعودُ يشكو والطواويسُ تأنفُ
مزّقتْ نسجَ اللياقةِ، فأعصرَتْ ... رياحُها، والعاصفاتُ تَدْنَفُ

فكلا القصيدتين تصفان دخول رجل قوي وشرس إلى عالم امرأة هادئ، مما يؤدي إلى اضطراب ذلك العالم وتحطيم نظامه. ففي "حديث بين الأطلال" نرى الرجل يدخل المنزل برفقة "غضبه الجامح"، فيعيث فيه فوضى، ويقلب نظامه رأسًا على عقب. وفي شكوى الملكة: نرى الرجل يظهر كعملاق يقتحم المكان، مما يؤدي إلى تحطم النوافذ، وكأن حضوره كارثة طبيعية.

وفي حديث بين الأطلال: نرى الرجل يعبث بالأشياء الثمينة والزخرفية (القِيثارات والطواويس) التي ترمز إلى الجمال والنظام. وفي في شكوى الملكة: نرى الرجل يدوس الأراضي الرقيقة ويسيء معاملة حمائمها اللطيفة، في إشارة إلى قسوته على الجمال والبراءة.

وفي حديث بين الأطلال نرى الرجل يبدو قويًا وذا حضور مهيب، بينما تبقى المرأة في وضع هادئ لكن متأمل. وفي شكوى الملكة بعد أن يسلبها شيئًا من زينتها، يتركها عند صياح الديك، مما يوحي بأنه حضور مؤقت لكنه مدمر.

إذن قصيدة "شكوى الملكة" امتداد لقصيدة "حديث بين الأطلال". فالأولى تصور الفوضى والاضطراب الذي يجلبه الرجل، بينما الثانية تعمّق الصورة بطرح أثر هذا الحضور على المرأة، بما في ذلك الألم والرغبة والتخلي. وكلاهما يصور الرجل كقوة جامحة تقتحم عالم المرأة الهادئ، مما يخلق توترًا بين القوة والضعف، وبين التدمير والجمال. ويبدو أن مشكلة بلاث كانت مع زوج شرس الطباع، وهذا ما سوف نلمسه على طول الخط في كثير من قصائدها في هذه المجموعة.

Ode for Ted

From under crunch of my man's boot
green oat-sprouts jut;
he names a lapwing, starts rabbits in a rout
legging it most nimble to sprigged hedge of bramble,
stalks red fox, shrewd stoat.
Loam-humps, he says, moles shunt
up from delved worm-haunt;
blue fur, moles have; hefting chalk-hulled flint
he with rock splits open knobbed quartz; flayed colors ripen
rich, brown, sudden in sunglint.
For his least look, scant acres yield:
each finger-furrowed field
heaves forth stalk, leaf, fruit-nubbed emerald;
bright grain sprung so rarely
he hauls to his will early;
at his hand's staunch hest, birds build.
Ringdoves roost well within his wood,
shirr songs to suit which mood
he saunters in; how but most glad
could be this adam's woman
when all earth his words do summon
leaps to laud such man's blood!

21 April 1956

أنشودة إلى تيد[1]

تحتَ حِذَائِه تناثَرَ الشَّوْفان ... خُضْرٌ تَسامَتْ من ثَرىً مُتَدانِ
يدعو الطيورَ باسمِها، فتُجيبهُ ... ويرودُها في الدَّرْبِ كسليمانِ
ويَفزَعْنَ أرنبُهُ، فتَعدو هارِبًا ... نحوَ الشّجيرةِ في حِمى الأغصانِ
ويُلاحقُ الثّعلبَ المَكيرَ بخُطْوِهِ ... ويَصيدُ مِن عَينِ الخَفيِّ كِمانِ
ومن الأرضُ تَنْشَقُّ الجُذورُ بِكَفِّهِ ... فتُفيضُ بالوَرَقِ المُزَخرَفِ دانِ
والحَبُّ، ما نَبَتَ القليلُ بغَلَّةٍ ... يَجنيهِ مُبْكِرًا بِغَيْرِ تَوانِ
والطيرُ يَحني للرِّياحِ جناحَهُ ... إنْ شَاءَ أنْ تشْدو بِصَوتٍ حانِ
والأرضُ إذ يَدْعُو تُجيبُ بصَوتِها ... فتَسِيرُ تَحْتَ خُطاهُ في إذْعانِ
وأنا امرأَتُهُ، فَكيفَ بقلبِيَ إلَّا ... السُّرورُ؛ وَقَدْ عُلِّقَتُ بذي الإنسانِ؟

نظرة عامة حول القصيدة:

هذه القصيدة تتحدث عن رجل قوي ومؤثر في الطبيعة، يمتلك سيطرة فطرية على الأرض وما فيها، فتطيعه الكائنات وتثمر الأرض تحت يديه. والمتحدثة في القصيدة هي امرأة هذا الرجل، التي تعبر عن إعجابها به وسعادتها بكونها شريكته، لأنه بمثابة آدم جديد أو سوبرمان بالنسبة لها، إذ هو قادر على فهم الطبيعة والتحكم فيها بقوة وسحر خاصين.

وفي البيتين، الأول والثاني، يتم تصوير الرجل ككائن جبّار، حيث إن مجرد وطأته على الأرض تُحيي الحياة من تحت قدميه، فتنمو براعم الشوفان الخضراء كأنها تتجاوب مع وجوده. ثم تشير الأبيات إلى معرفته العميقة بالطبيعة، إذ تنظر إليه زوجته وكأنه سليمان عليه السلام، فهو يعرف الطيور بأسمائها كما لوكان بينه وبينها لغة سرية، وهي تستجيب له بلا تردد.

والعلاقة بينه وبين الطيور توحي بالتواصل العميق بين الإنسان والطبيعة، وكأنه جزء لا يتجزأ منها.

[1] تيد هيوز، البريطاني الشهير، هو زوج الشاعرة سيلفيا بلاث.

وفي البيتين: الثالث والرابع، يتجلى جانب آخر من قوة هذا الرجل، فهو ليس مزارعًا أو راعيًا للطبيعة فحسب، بل هو أيضًا صياد ماهر؛ فحينما يمشي في الحقول، تفر الأرانب من أمامه، وكأنه يمثل سلطة طبيعية تفرض حضورها على الحيوانات البرية. كما ويتعقب الثعلب الماكر ببراعة، ولديه القدرة على رؤية المخفي والتقاطه، مما يعكس ذكاءه الحاد وقوته الفطرية. فالرجل ليس مجرد مزارع مسالم، بل هو جزء من دورة الحياة التي تشمل المطاردة والصيد، مما يجعله أكثر ارتباطًا بقوانين الطبيعة. وقدرته على كشف المخفي تشير إلى بصيرته النافذة، سواء في الحياة أو في الطبيعة من حوله.

وفي البيتين الخامس والسادس، يظهر الجانب الخصب لوجود الرجل، فهو ليس فقط صيادًا، بل هو أيضًا زارع للأرض. فحين يلمس الأرض، تستجيب له مباشرة، وتتفجر منها النباتات والثمار وكأنها تطيعه طاعة تامة. حتى الحبوب التي تنبت بصعوبة، يعرف كيف يقتنصها في الوقت المناسب، مما يدل على حكمته وخبرته في التعامل مع الطبيعة. فهذا الرجل في عين زوجته أشبه بآدم الأول، لكنه ليس مجرد متلقٍّ للخير، بل هو قادر على استنطاق الطبيعة لتمنحه عطاياها. وهذا يعكس صورة الإنسان القادر على فهم الأرض واستغلال مواردها بطريقة فطرية ومتقنة.

وفي البيتين: السابع والثامن، يزداد البعد الأسطوري للرجل، فليس فقط الأرض والحيوانات تطيعه، بل حتى الطيور تغني حسب مشيئته، وكأن الطبيعة كلها تتناغم مع حالته المزاجية. فالأرض تستجيب له عندما يدعوها، فتتحرك وفق إرادته، مما يجعله يبدو- حسب الاعتقاد الوثني- كإله زراعي أو روح أسطورية تتحكم في الطبيعة. وهذه الأبيات تعزز فكرة الإنسان الخارق "السوبرمان"، الذي له سيطرة مطلقة على الطبيعة، ليس بقوة السلاح، بل بقوة الحضور والفهم. والعلاقة بين الإنسان والطبيعة ليست علاقة استغلالية، بل علاقة ود وتفاهم، حيث تتفاعل العناصر الطبيعية مع هذا الرجل بطريقة سحرية.

وفي البيتين: التاسع والعاشر، نصل إلى الخاتمة العاطفية، حيث تعبر المتحدثة عن فخرها وسعادتها بكونها شريكة هذا الرجل. فبالنسبة لها، فإن العيش معه ليس مجرد شراكة، بل هو امتياز عظيم، لأنها ترافق شخصًا له هذه القوة الفريدة. والمرأة هنا ليست مجرد تابع، بل هي شاهدة على العظمة، وتقدر الرجل ليس فقط بصفته شريكًا، بل بصفته قوة كونية تؤثر على العالم من حولها. والحب هنا ليس حبًا عاديًا، بل هو حب ممزوج بالإعجاب العميق والاحترام الوثيق.

وقد استخدمت القصيدة ألفاظًا قوية مثل "تَنْشَقُّ الجُذورُ"، "الأرضُ تُجيبُ"، "يَصيدُ مِن عَينِ الخَفِيِّ"، مما يجعلها مليئة بالحركة والحيوية. والموسيقى الشعرية من البحر الكامل أضفت طابعًا ملحميًا على النص، مما يناسب موضوع القوة والسيطرة على الطبيعة.

إذن، القصيدة تصور علاقة مثالية بين الإنسان والطبيعة، حيث يكون الرجل سيدها، لكنه لا يجبرها على الخضوع، بل تجيبه طواعية لأنه يفهمها. وفي الوقت نفسه، تقدم صورة المرأة كشريك داعم يقدر هذا التفاعل العميق. وعبر الصور القوية واللغة الموسيقية، تنقل القصيدة إحساسًا بالعظمة والدهشة أمام هذا الانسجام السحري بين الإنسان والأرض.

لكن من هو هذا الرجل التي تحدثت عنه بلاث بكل هذا الإعجاب؟

هو زوجها تيد هيوز، وهو شاعر بريطاني شهير. حيث تعكس القصيدة إعجابها الكبير به وانبهارها بشخصيته القوية، مستخدمة صورًا طبيعية حيوية تصوره كقوة بدائية، وحضور رجولي طاغٍ، وهي صور تتماشى مع أسلوب هيوز الشعري الذي كان يميل إلى الطبيعة الجامحة والرموز الحيوانية.
وقد كتبت بلاث هذه القصيدة في بداية علاقتهما حيث كانت تعكس في قصائدها إعجابها بوحشيته الطبيعية، وكأنها ترى فيه رجلًا صلبًا غير مروض، لا يخضع لقواعد المجتمع المتحضر.

وسيلفيا بلاث أُغرمت بشدة بهيوز منذ لقائهما الأول، وكان انجذابها له واضحًا في العديد من قصائدها الأولى. إلا أن تيد هيوز كان يمثّل النقيض الكامل لشخصيتها: هو قوي، وغريزي، وعنيف أحيانًا، في حين أن بلاث كانت أكثر حساسية وعقلانية. وكان تيد هيوز يكتب عن الحيوانات، والغابات، والعوالم البدائية، بينما تركز هي على العالم الداخلي والعاطفي.

هذه النظرة تظهر في "أنشودة إلى تيد"، حيث تصوره كشخصية أسطورية، تهيمن على بيئتها بقوة ذكورية غير مقيدة. وهذا الانبهار بالرجولة الجامحة قد يكون جزءًا من انجذابها له في البداية، لكنه لاحقًا سوف يتحول إلى عامل توتر في زواجهما. ورغم أن القصيدة تُظهر إعجابًا عميقًا به، فإنَّ الصور الطبيعية المتوحشة قد تكون إشارة إلى خطر ضمني. لأن بلاث تصوره كرجل غير قابل للترويض، وكأنها تدرك منذ البداية أنه ليس من السهل السيطرة عليه. وهذا التوتر بين

الانجذاب للقوة والخوف منها كان جزءًا أساسيًا من علاقتهما، وانتهى لاحقًا بانفصالهما بعد خيانة هيوز لها.

إذن "أنشودة إلى تيد" ليست مجرد قصيدة حب عادية، بل هي تأمل وتسبيح في شخصية هيوز وتأثيره الطاغي عليها، مثلما كان سفر المزامير في التوراة تسبيحًا بالخالق وتقديساً له. فمثلا في سفر المزامير، نجد تمجيدًا لله باعتباره سيد الطبيعة، الذي تأتمر جميع المخلوقات بأمره. وفي قصيدة بلاث، نجد صورة مماثلة حيث يظهر تيد هيوز كشخص شبه إلهي، تتحرك الطبيعة بإرادته، وتنحني الأرض لأوامره.

أيضا تقول بلاث (لمجرد نظرة منه، تجود الحقول القاحلة بالعطاء!) هذه الصورة تشبه ما ورد في المزامير عن قدرة الله على إنماء الحقول والثمار بمجرد كلمته: "يفتح يده فيشبع كل حيّ رضا" (مزمور ١٤٥:١٦).

كذلك تصف بلاث زوجها تيد بأنه يهيمن على الحيوانات، بدءًا من طيور الحجل إلى الأرانب والثعالب، مما يجعله وكأنه راعٍ للطبيعة: (اليمام يعشش بطمأنينة في غابته). وفي المزامير، نجد مشهدًا مشابهًا حيث تتبع الطيور والبهائم إرادة الله: "الجبال العالية للوعول، الصخور ملجأ للوبار" (مزمور ١٠٤:١٨)

وفي قصيدة بلاث نجد تشبيه تيد بآدم، الرجل الأول، فتقول: (وكيف لا تكون هذه امرأة آدم سعيدة؟). هنا تقارن نفسها بـ حواء، بينما تعطي زوجها صورة آدم، الرجل الأول، سيد الأرض والطبيعة، مما يعزز فكرة أنه كائن مهيمن يشبه الإله في علاقته بالعالم الطبيعي.

ونجد بلاث تصور كيف أن الأرض تستجيب لكلمات زوجها وكأنها مأمورة بأمره فتقول: (عندما تستجيب له الأرض كلها، قافزةً لتمجّد دم هذا الرجل!). هذه الصورة تحاكي ما ورد في المزامير عن كيف أن الأرض وكل مخلوقاتها تسبّح لله: "السماوات تحدث بمجد الله، والفلك يخبر بعمل يديه" (مزمور ١٩:١).

إذن ما الذي تخبرنا به هذه القصيدة عن علاقة بلاث وهيوز؟

بلاث ترى هيوز كرجل أسطوري، كائن متصل بالطبيعة، ذو قوة خارقة أشبه بالإله. لكنه ليس مجرد إله خير، بل هو إله فوضوي، بدائي، ذو قوة خام وسلطوية، مما يعكس مدى تأثيره الطاغي

عليها، الذي قد يكون ساحرًا ومدمرًا في آن واحد. وهنا، نجد أن العلاقة بين بلاث وهيوز ليست فقط حبًا رومانسيًا، بل افتتانًا روحانيًا أشبه بالعبادة.

فهل القصيدة تسبح في حب هيوز أم تحذر منه؟

على السطح، تبدو القصيدة وكأنها مدح وتمجيد لهيوز، لكنها في ذات الوقت تسلّط الضوء على قوته المهيمنة وتأثيره الكاسح. وهناك إعجاب، لكنه إعجاب ممزوج بالرهبة، وكأنها تدرك أنها واقعة في حب قوة يصعب مقاومتها أو حتى النجاة منها. هذا الإحساس بالرهبة يتوافق مع تجربة بلاث العاطفية الحادة مع هيوز، التي كانت مليئة بالشغف والاضطراب، وانتهت بانتحارها في النهاية. لذلك قال النبي صلى الله عليه وسلم في الحديث القدسي: "يقول الله عز وجل: الكبرياء ردائي والعزة إزاري فمن نازعني واحدا منهما ألقيه في النار".

Soliloquy of the Solipsist

I ؟

I walk alone ؛

The midnight street

Spins itself from under my feet ؛

When my eyes shut

These dreaming houses all snuff out ؛

Through a whim of mine

Over gables the moon's celestial onion

Hangs high .

I Make houses shrink

And trees diminish

By going far; my look's leash

Dangles the puppet-people

Who, unaware how they dwindle ،

Laugh, kiss, get drunk ،

Nor guess that if I choose to blink

They die .

I

When in good humor ،

Give grass its green

Blazon sky blue, and endow the sun

With gold ؛

Yet, in my wintriest moods, I hold

Absolute power

To boycott color and forbid any flower

To be .

I

Know you appear

Vivid at my side,

Denying you sprang out of my head,

Claiming you feel

Love fiery enough to prove flesh real,

Though it's quite clear

All your beauty, all your wit, is a gift, my dear,

From me.

حديث النفس للسوليبستي

أو «مونولوج الأناني»

أنا؟ أمشي وحيدًا في الظلماءِ والشارعُ تحت قَدَمَيَّ يدورُ ورائِي
فإذا أغمضتُ جَفْنِيَ لحظةً خَبَتِ الدِّيارُ، ولَمْعَةُ الأَضواءِ
أنا مِنْ رَغبَتي يَعلُو القَمَرُ كَبَصَلَةٍ في العَرشِ ذاتِ ضِياءِ
وأَجعَلُ الأبنيةَ الصُّمَّ تَضِيقْ وأُذِيبُ غابًا برَجْعَتِي للوراءِ
وأُحرِّكُ النَّاسَ كدُّمىً بخيطٍ مِن نَظْرَتي، ولا تُكَذِّبُ عينٌ راءِ
يَضحَكُونَ، يُقبِّلُونَ، يَسْكَرُونَ ولا يُدركونَ عن تَلاشِي الأَشْيَاءِ
ولا يَدرُكُونَ لو أطرَفْتُ جَفنًا خَمَدوا جميعًا وصاروا في هَباءِ
في حبوري، أَمنَحُ العُشْبَ خُضرَةً والسماءَ زُرْقَةً، والشمسَ لألاءِ
لكنني في الحُزنِ أَمحو الألوانَ وأهدمُ زَهرًا بَهيجًا بِجَفاءِ
أعلمُ أنكَ بجانبي دومًا جَلِيًّا تُنكِرِ بأنَّكَ من فؤادي والأحشاءِ
وتدَّعي شوقًا كَوَهْجِ اللظى يُجسِّدُ هيكلاً بلَحْمٍ ودِماءِ
واضحٌ جَلِيٌّ كالشَّمسِ في أُفقِ السماءِ وبهجَةِ الأنواءِ
لكنّ حسنكَ وعقلُكَ مِنِّي وهَبْتُهُ لك مُخْلَصًا بِسَخاءِ

نظرة عامة حول القصيدة:

تأخذنا القصيدة في رحلة داخل نفسٍ لا ترى في العالم إلا امتدادًا لوجودها. تبدأ هذه النفس بإثبات ذاتها أمام الظلام والشارع والقمر، ثم تمضي إلى الأشياء فتحرّكها، وإلى الناس فتفنيهم، وإلى العالم فتمنحه الجمال أو تسلبه منه، ثم تنتهي بالآخر فتردّه إلى أصلها. وهذه كلها صور تكشف عن موقف فلسفي متطرّف، يرفع الذات إلى مقام الإله، ويجعل الوجود كله تابعًا لها، قائمًا عليها.

ولا أظن أن سيلفيا بلاث أرادت من هذه القصيدة تقرير مذهبٍ عقليّ بقدر ما أرادت أن تكشف عن الحالة النفسية التي يبلغها الإنسان حين ينغلق وعيه على نفسه، ويستبدّ به شعور التفرد حتى يوشك أن يرى في كل ما حوله ظلًّا من ظلاله.

وفي ذلك يكمن جمال القصيدة، كما يكمن خطرها؛ فهي تجعل من «الأنا» كونًا، ومن الكون فكرةً في النفس، ثم تتركنا أمام سؤال لا يهدأ.

تحليل القصيدة:

ليس من العدل أن نأخذ قصيدة سيلفيا بلاث على ظاهر ألفاظها وحدها، ولا أن نكتفي بما فيها من صور غريبة ومجازات متدفقة، بل ينبغي أن ننفذ من خلال هذه الصور إلى أصل الفكرة التي بُنيت عليها، وهي فكرة السوليبسية- ذلك المذهب الذي يجعل الذات وحدها أصل الوجود، ومركزه، وشرط بقائه.

والقصيدة تُعلن هذا المعنى منذ الكلمة الأولى، في جملة قصيرة متأملة تقول فيها الشاعرة: «أنا؟». وليس هذا استفهامًا صادقًا يراد به طلب الحقيقة، بل هو صيغةٌ من صيغ التأكيد، كأن الشاعرة تقول: «أنا وحدي، وما عداني لا حقيقة له إلا بقدري».

ومن هنا يبدأ بناء القصيدة:

أمشي وحيدًا في الظلماءِ ... والشارعُ تحت قَدَمَيَّ يدورُ ورائي

وهذا البيت يكشف أن الوحدة ليست حالًا عارضًا، بل موقفٌ وجودي تتعمده الذات. والأعمق من ذلك أن العالم لا يتحرك أمامها، كما هو الأمر في الواقع، بل يدور من تحتها. فالوجود كله كما ترى لا يملك حركة مستقلّة، إنما يستمد حركته من خطواتها. وهذه أولى علامات الوعي المنغلق على نفسه، الذي لا يعترف بالخارج إلا بوصفه إمّعةً تابعة له.

وتنتقل الشاعرة إلى صورة أشد دلالة، فتقول:

فإذا أغمضتُ جفني لحظةً .. خبتِ الديارُ، ولمعةُ الأضواءِ

وهنا ترسم الشاعرة حقيقة فلسفية للسوليبسية: أن العالم لا يوجد إلا بقدر ما تُدركه النفس. فإن غاب الإدراك، غاب الوجود كله. وإغلاق الجفن يكفي لإطفاء ديار، وإخماد أنوار، ومحو مدينة بأسرها. وليس هذا من قبيل التخييل الشعري فحسب، بل هو تقرير لموقف وجودي متطرف، يجعل إدراك الذات أصل الأشياء كلها. ثم تعلو الشاعرة بهذه الذات إلى منزلة أشبه ما تكون بمنزلة الأرباب، فتقول:

أنا من رغبتي يعلو القمرُ .. كبصلةٍ في العرش ذاتِ ضياء

والقمر، في عرف الناس، جسم سماوي مستقل عن رغبات البشر، ولكن الشاعرة تهدم هذا القانون، وتجعل وقوع القمر وارتفاعه تابعًا لهواها. وتشبّهه بـ«البصلة» التي تتدلى من العرش، تكثيفًا لحالة الجَمع العجيبة بين السخف والعظمة، وبين الخضوع والسمو، وكأن الذات هي التي تملك أن ترفع الأشياء، أو تضعها كيف شاءت. وما هذا التشبيه الغريب إلا لون من ألوان السخرية المبطّنة، تكشف عن أن العالم كله لعبة صغيرة في يد «الأنا».

وتتابع الشاعرة قولها:

وأجعل الأبنية الصمّ تضيقْ .. وأذيب غابًا برجعتي للوراءِ

هنا تدخل الذات في صراع مع المادة نفسها. فالأشياء (الأبنية، والغابات..) لا تستقر على حال، بل تزيد وتنقص بحسب موقع الذات منها: فإذا تقدمت اتّسعت، وإذا تراجعت تقلّصت وتضاءلت. وهذا تصوير دقيق لسيطرة المنظور، ولكنه عند الشاعرة ليس منظورًا بصريًا، بل منظور وجودي: العالم يتسع بوجودها، وينكمش بغيابها.

وتبلغ القصيدة ذروتها حين تقول:

وأحرك الناس كدُمىً بخيطٍ .. من نظرتي، ولا تكذبُ عينٌ راءِ

وهذا البيت يُظهر الأنا السوليبسية في أقصى قوتها. فالناس، في هذا التصور، لا يشعرون، ولا يريدون، ولا يتحركون، إلا إذا شاءت الذات ذلك. إنهم «دمى»، والخيط الذي يشدّها ليس كلامًا ولا فعلًا، بل نظرة واحدة. وما أظن بلاث أرادت بهذه الصورة إلا أن تكشف عن ذلك الغرور

الهادئ الذي يصيب الإنسان حين يظن أن إدراكه وحده ميزان الحقيقة، وأن الآخرين مجرد ظلال تمشي على ظهر الأرض.

ثم تمضي الشاعرة إلى صورة أخرى تكشف عن مبلغ الوحدة التي انتهت إليها، وعن تلك السخرية الخفية التي تصاحب هذا النمط من الإحساس. فهي تقول:

يَضحَكُونَ، يُقبِّلُونَ، يَسْكَرُونَ .. ولا يَدرُكُونَ كيف تَتَلاشِي الأَشْيَاءِ

ولا يَدرُكُونَ لو أطرَفْتُ جَفنًا .. خَمَدوا جميعًا وصاروا في هَباءِ

هذه الأبيات فيها شيء من العبث، وشيء من الحزن، وشيء من الاستعلاء. فالناس، كما تصوّرهم، يعيشون حياتهم الصغيرة: يضحكون، ويتبادلون القُبل، ويُسرفون في الشراب. وهم في نظرها دمى تتحرك بغير وعيٍ منها، ولا يفطنون إلى أن مصائرهم معلّقة بطرف عينها. وما يزال هذا التصوير شديد الدلالة؛ لأنه يجعل الحياة البشرية في غاية الهشاشة، ويجعل وجود الناس مرهونًا باستمرار انتباه الذات إليهم. فإن غاب هذا الانتباه لحظةً واحدة، تلاشى كل شيء، وذابت المخلوقات في الهباء.

وفي هذا اللون من التصوير إيحاءٌ بأن الشاعرة لا ترى في الآخرين قيمة مستقلة، وأن حياتهم ليست إلا ظلًّا من ظلال وعيها. وهذه نظرة لا تخلو من قسوة، ولكنها، في الوقت نفسه، صورة دقيقة لمذهب السوليبسية، الذي يربط الوجود كلّه بإدراك الفرد وحده.

ثم تنتقل الشاعرة إلى وصف حالٍ نقيض لهذه القسوة، فتقول:

في حبوري، أمنَحُ العُشْبَ خُضرَةً ... والسماءَ زُرْقَةً، والشمسَ لألاء

وهنا تعرض لنفسها في صورة المانح الكريم. فهي حين تكون في سرورها قادرة على أن تُخرج العالم في أبهى صورة: العشب في اخضراره، والسماء في زرقتها الصافية، والشمس في لمعانها وحرارتها. وبذلك تُضفي على الوجود جماله، وتمنحه ألوانه. وهذا كله يوضح أنها في إحساسها ليست جزءًا من الكون، بل أصلٌ له؛ تمنحه حين تشاء، وتمنع عنه حين تشاء. وهذا ما توضحه بصورة أخرى حين تقول:

لكنني في الحُزنِ أمحو الألوانَ .. وأهدمُ زَهرًا بَهيجًا بِجَفاءِ

فالحزن- في رأيها- ليس حالًا تنطوي عليه نفسها وحدها، بل هو قانون كوني؛ إذا نزل بها، انطفأت الألوان، وذبلت الأزهار، وتحوّل العالم إلى شيء بارد لا حياة فيه. وقد اختارت كلمة «جفاء» لتدل على أن سلب الجمال ليس فعلًا ثوريًّا ولا انفعالًا، بل هو إجراء بارد، يصدر عنها كما تصدر الأوامر العليا التي لا رادّ لها.

ثم تظهر شخصية «الآخر» في الأبيات اللاحقة، ولكنها لا تظهر ظهورًا مستقلًّا، بل تظهر كما تُريدها «الأنا» أن تكون:

أعلمُ أنكَ بجانبي دومًا جَليّاً .. تُنكِر بأنَّكَ من فؤادي والأحشاءِ

فهنا تعترف بوجوده، لكنها تُنكر عليه استقلاله. فهو، في رأيها، من ابتكارها هي؛ وُلد من خيالها، وتشكّل من حاجتها. وما إن يُظهر شيئًا من الحب، حتى تنسب إليه الادّعاء:

وتدَّعي شوقًا كَوَهْجِ اللظى .. يُجسِّدُ هيكلاً بلَحْمٍ ودِماء

فهو، في زعمها، يتظاهر بالعاطفة، ويستدل عليها بجسده ووجوده الحيّ. غير أن الشاعرة، في نبرة لا تخلو من الازدراء، ترى ذلك كله تمثيلًا، وأن الحب المزعوم أضعف من أن يثبت حقيقةً مستقلة للآخر.

ثم تبلغ القصيدة ذروتها في خاتمتها، فتقول:

واضحٌ جَلِيٌ كالشَّمسِ في .. أُفقِ السماءِ وبهجَةِ الأنواءِ

لكنّ حسنكَ وعقلُكَ مِنِّي .. وهَبْتُهُ لك مُخْلَصًا بِسَخاءِ

وهنا تتجلّى فكرة السوليبسية كاملة. فالأنا تعترف بأن الآخر جميل، ذكي، وأن حضوره لا شك فيه، ولكنها ترد هذا كله إلى ذاتها. فهو، مهما بدا واقعيًّا، ليس إلا هبة من هباتها. وما تعطيه هي، لا يُفهم إلا بوصفه دليلًا على قدرتها، لا احترامًا لاستقلال الغير.

ولا يخفى أن كلمة «سخاء» هنا تحمل سخريةً صامتة؛ فالعطاء حين يكون مقرونًا بالتذكير بالعطاء، لا يكون إلا إظهارًا للقوة، لا للسخاء.

هكذا نرى أن القصيدة- وإن اتخذت صورًا شعرية- إنما تُصوّر مذهبًا فلسفيًا دقيقًا، يقوم على مركزية الذات، وعلى إنكار استقلال العالم الخارجي أشبه بوحدة الوجود عند "الحلاج".

لكن ليس من اليسير أن نتناول الحلاج، ولا أن نقول فيه قولًا يخرج عمّا ألفه الناس من الصوفية والباحثين. فقد اعتاد الناس أن يروا فيه شهيد المحبة الإلهية، ورمز الفناء، وصاحب «أنا الحق» التي جعلت اسمه يتردد في التاريخ كما تتردد أصداء الصرخات الكبرى. ولستُ أرى بأسًا أن نتساءل هذا السؤال الذي قد يراه رجال التصوف ضربًا من الجسارة:

أكان الحلاج فانيًا في الحق على نحو ما يقول المتصوفة؟ أم كان، في حقيقة الأمر، شديد الارتباط بذاته، حتى بلغ بها منزلة الحق فجعلها محور الوجود؟

وهذا السؤال لم ينشأ عندي من فراغ، ولا جاءني بغير سبب، وإنما دفعني إليه ما قرأته لسيلفيا بلاث في قصيدتها «مونولوج الأناني»؛ تلك القصيدة التي تكشف عن ذاتٍ لا ترى في العالم إلا امتدادًا لوعيها، ولا تعترف بوجود مستقل لشيء خارجها. وهي ذاتٌ تعاني سُكرًا من نوع خاص؛ سُكرًا بالوعي الفردي، وانغلاقًا على عالم لا يُرى إلا من نافذة الأنا.

وقد خطر لي، بعد قراءة هذا النص، أن أقارن بين تلك الذات المنغلقة في شعر بلاث، وبين ذات الحلاج كما تظهر في عبارته الشهيرة «أنا الحق». ثم مضيت في المقارنة شيئًا فشيئًا، فإذا التشابه بينهما أوضح مما كنت أظن، وإذا الحلاج يبدو، في بعض جوانبه، قريبًا من تلك السوليبسية التي أقامت عليها بلاث نصَّها.

يقول المتصوفة إن الحلاج لم يرد بقوله «أنا الحق» إلا نفي ذاته، وأنه قاله في حالٍ من الفناء حتى لم يبق له فيها إرادة ولا عقل، وإنما تكلمت الحقيقة على لسانه. وهذا التأويل لطيف جميل، لكنه يحتاج إلى أن يخضع- كما تخضع سائر التأويلات- لشيء من النقد.

فإن نحن أخذنا العبارة كما هي، لا كما يريد المتصوفة أن نفهمها، وجدنا فيها معنى شديدًا، قد يصح أن نسميه تضخمًا للذات. فإن قول الرجل «أنا الحق» لا يفهم منه القارئ العادي إلا أن القائل يجعل من نفسه محور الحقيقة، وأنه لا يرى وجودًا إلا على صورته. وهذا، في جوهره، قريب من مذهب السوليبسية التي ترى أن الذات وحدها هي الوجود، وأن العالم لا يتجاوز حدود الوعي. بل إن التأمل في لغة الحلاج نفسها يُظهر شيئًا مما نراه في نص بلاث: لغة تنبثق من مركزية

الأنا، لا من فنائها. فقد قال الحلاج: «أنا من أهوى ومن أهوى أنا»، «ما في الجبّة إلا الله»، «صحّ عندي أني معشوق»...

وهذه كلها عبارات لا تنتمي إلى لغة محو، بل إلى لغة امتلاء. امتلاء بالعاطفة، وامتلاء بالذات، وامتلاء بالوعي الذي يرى في داخله حقيقة لا يراها الآخرون. وليس هذا الامتلاء بعيدًا عمّا قالته بلاث في مونولوجها، حين جعلت نفسها مركز الكون، وحين تحدثت عن العالم كما لو كان صورة من صور ذاتها لا حقيقة له خارج هذا الوعي المضطرب.

ومن يتأمل سيرة الحلاج يجد فيه رجلًا عاش خارج الجماعة منذ بداياته. رفض الانضواء تحت الطرق، وواجه الفقهاء، وعارض السلطات، وتكلم بما لم يعتده الناس. وهذا الرفض المطلق للآخرين- فقهاءً كانوا أو أولياء أو حاكمي عصره- يزيد الشعور بأن الرجل كان يؤمن بتميّزه وفرادته، ويثق في تجربته الذاتية ثقة لا يدخلها شك. وهذا كله يدخل في باب النرجسية الروحية، وهي تلك الحالة التي يرى فيها الإنسان ذاته ذاتًا مختارة، ذات سرّ لا يشاركه فيه أحد. ومن هنا يقترب الحلاج من الصورة التي ترسمها بلاث للذات السوليبسية: ذات محاصَرة بعالمها الداخلي، شديدة الاحتفاء بوعيها الخاص، ترى الآخرين عوائق لا سندًا.

والحقّ أنني لا أريد أن أنكر على الصوفية ما يرونه من معنى الفناء في كلمات الحلاج. فهذا حق لهم، ولهم في تأويله سلف ومعنى وتاريخ. ولكن ذلك لا يمنع من رؤية وجه آخر قد يكون خفيًّا عليهم، وقد يراه القارئ الحديث أوضح مما يظنّون. فقد يكون «الفناء» عند الحلاج- إذا قرأناه بعين جديدة- فناءً عن الناس لا فناءً عن النفس. وقد يكون «الاتحاد» عنده اتحادًا بين الذات وصورتها المثلى، لا اتحادًا بين الإنسان والحق المطلق. وقد تكون «أنا الحق» ليست محوًا للذات كما أرادوا، بل رفعًا لها إلى مقام لا يعرفه غيرها.

وإذا كان هذا التأويل صادمًا للصوفية، فهو أقرب إلى الروح التي نجدها عند بلاث، حيث تتحول الذات إلى حقيقة عليا تتكئ عليها الأشياء كلها. وليس قصد هذه المقارنة أن نُنقص من قدر الحلاج، ولا أن نرفعه فوق ما أراد هو لنفسه، إنما القصد منها أن نتحرر من القراءة الواحدة التي فرضها التاريخ والتقليد. فإن الحلاج- مثل كل شخصية كبيرة- أكبر من أن يُختصر في تفسير واحد. هكذا يبقى الحلاج صوتًا فرديًّا، شديد العزلة، عظيم الجرأة، يعلن ما يراه في قلبه دون مواربة، فيقترب، مهما اختلفت الطرق، من ذلك الصوت الذي نسمعه في «مونولوج الأناني».

Fire song

Born green we were
to this flawed garden,
but in speckled thickets, warted as a toad,
spitefully skulks our warden,
fixing his snare
which hauls down buck, cock, trout, till all most fair
is tricked to falter in spilt blood.

Now our whole task's to hack
some angel-shape worth wearing
from his crabbed midden where all's wrought so awry
that no straight inquiring
could unlock
shrewd catch silting our each bright act back
to unmade mud cloaked by sour sky.

Sweet salts warped stem
of weeds we tackle towards way's rank ending;
scorched by red sun
we heft globed flint, racked in veins' barbed bindings;
brave love, dream
not of staunching such strict flame, but come,
lean to my wound; burn on, burn on.

أغنية النار

وُلِدْنَا خُضْرًا فِي رِيَاضٍ شائهة   تَحْنُو عَلَيْنَا فِي الحَيَاةِ العابِسَة
لَكِنَّ وَحْشًا فِي الدِّيَارِ يُرَاوِغُ   يَخْتَفِي كَظِلٍّ فِي الدُّرُوبِ الدَّامِسَةْ
يَبْنِي فِخَاخًا فِي السُّبُلِ، وَيَخْتَفِي   حَتَّى يَشُدَّ لِفَرْخٍ حُرٍّ مَصْيَدَةَ
يَصْطَادُ غُزْلَانَ الْبَرَارِي وَالْحِيَا   وَيَسُوقُهَا لِلدَّمُوعِ وَالدِّماء المسْفكة
وَالآنَ نَحْفِرُ فِي الظَّلَام مَلَامِحًا   لِمَلَاكِ حُرِّيَةٍ بأنوارٍ متوهِّجة
مِنْ بَيْنِ أَكْوَام الْفَنَاءِ وَوَحْشَةٍ   حَتَّى نُقِيمَ الْحُبَّ فِي أجواءٍ مُبْهِجَة
يَا نَارُ، سِيرِي فِي دِمَائِي وَاحْرِقِي   قَيْدَ الْخُطَى وَأَشْعِلِي قَلْبِي وَأَحْشائيا
يَا حُبُّ، جِئْتُكَ بِالْجِرَاحِ وَحُرْقَتِي   واسْكُنْ دِمَايَ بِنِيرانِكَ الصَّاخِبَة!

نظرة عامة حول القصيدة:

أرادت سيلفيا بلاث بهذه القصيدة أن تُصوّر الصراع الذي يلازم الإنسان منذ ميلاده، صراعًا بين النقاء والعطب، وبين الرغبة في الحرية والوقوع تحت وطأة القيود. فهي تبدأ بالحديث عن ولادةٍ خضراء، كأن الإنسان يولد وفيه لون البدايات الأولى، لون البراءة التي لم تُمسّ بعد:

وُلِدْنَا خُضْرًا فِي رِيَاضٍ شائهة

غير أنّ هذه البراءة لا تلبث أن تجد نفسها في بستانٍ معلول، فيه من الجمال نصيب، لكنه جمالٌ مشوب بخلل لا يمكن إغفاله.

ثم تمضي الشاعرة إلى تصوير تلك القوة التي تترصّد كل ما هو جميل في هذا العالم. وهو "الصيّاد" الذي لا يظهر في وضح النهار، بل يعمل في الخفاء، ويختبئ في العتمة، كأنما يمثل القدر القاسي أو الشرّ الكامن الذي لا يرى:

لَكِنَّ وَحْشًا فِي الدِّيَارِ يُرَاوِغُ ... يَخْتَفِي كَظِلٍّ فِي الدُّرُوبِ الدَّامِسَةْ

وتُكثر الشاعرة من صور الفخاخ والكمائن، فلا يواجه الحارس فرائسه مواجهةً مباشرة، بل ينصب لها ما يُسقطها في اللحظة التي تبدو فيها أرقى جمالًا وأشدّ صفاءً. وكل ما هو حرّ، وكل ما يتحرك بخفة الغزال أو صفاء الماء، يصبح عرضة للدمار. وهنا يبدو أنّ بلاث تُعنى بما يتعرض له النقاء حين يواجه العالم، إذ سرعان ما يتحول إلى دمٍ مسفوح أو جرح لا يندمل.

على أنّ القصيدة لا تقف عند حدود اليأس، بل تدخل في طور آخر، طور النحت في الظلام. فالإنسان، كما تراه الشاعرة، يحاول أن يخلق من هذا العالم الأعوج شكلاً يستحق أن يلبس، هيئة ملاك، أو صورة خلاص، ينهض بها من بين الركام:

وَالآنَ نَحْفِرُ فِي الظَّلَامِ مَلَامِحًا .. لِمَلَاكِ حُرِّيَةٍ بأنوارٍ متوهِّجة

مِنْ بَيْنِ أَكْوَامِ الْفَنَاءِ وَوَحْشَةٍ .. حَتَّى نُقِيمَ الْحُبَّ فِي أَجْواءٍ مُبْهِجَة

وتنتقل القصيدة بعد ذلك إلى مواجهة النار التي ليست رمز الدمار وحده، بل رمز التحوّل أيضًا. فالطريق شاق، مليء بالشمس الحارقة، والصوّان الذي يثقل اليد، والعروق التي يشقّها الألم. ولكن هذا كلّه لا يدعو إلى الفرار، بل يدعو إلى المواجهة. فالإنسان، في نظر بلاث، لا يتخلّص من ألمه إلا إذا احتضنه، ولا يتجاوز محنته إلا إذا جعل منها وقودًا لاستمراره:

يَا نَارُ، سِيري فِي دِمَائِي وَاحْرِقِي .. قَيْدَ الْخُطَى وَأَشْعِلِي قَلْبِي وَأَحْشائيا

ومن الطريف أن الشاعرة ترى في الحب نفسه جزءًا من هذه النار؛ فهو لا يُطفأ، ولا يريد له أن يُطفأ، بل يزيد اشتعالًا. وكأنها تقول إن القلب لا يشفى بالانطفاء، بل بالاحتراق الذي يصنع معنى جديدًا. وهي دعوةٌ غريبة في ظاهرها، لكنها عند التأمل تتسق مع رؤيتها للوجود: عالم من العطب، ولكنّ فيه إمكانات للنهوض، بشرط أن يُقبل الإنسان على جرحه لا أن يحيد عنه.

فالقصيدة تعكس فلسفة بلاث الكاملة للوجود، فهي تصور الإنسان وهو يتأرجح بين الهبوط والصعود، بين أن يكون فريسةً للحارس الذي يترصّده، أو أن يتحول بنار المحنة إلى كائن آخر له صلابة الصوّان ونور اللهيب. وهي بهذا لا تُعطي إجابة نهائية، ولكنها تعطي صورة دقيقة لما يحسّه الإنسان حين يواجه الحياة: جمالٌ ناقص، وشرّ متربّص، وأملٌ يُنتزع انتزاعًا من قلب العتمة.

Two Sisters of Persephone

Two girls there are: within the house
One sits; the other, without.
Daylong a duet of shade and light
Plays between these.
In her dark wainscoted room
The first works problems on
A mathematical machine.
Dry ticks mark time As she calculates each sum.
At this barren enterprise
Rat-shrewd go her squint eyes,
Root-pale her meager frame.
Bronzed as earth, the second lies,
Hearing ticks blown gold
Like pollen on bright air. Lulled
Near a bed of poppies,
She sees how their red silk flare
Of petaled blood Burns open to sun's blade.
On that green altar Freely become sun's bride, the latter
Grows quick with seed.
Grass-couched in her labor's pride,
She bears a king. Turned bitter
And sallow as any lemon, The other, wry virgin to the last,
Goes graveward with flesh laid waste,
Worm-husbanded, yet no woman.

الأختان من نسل برسيفوني

أُختانِ، إحداهما تَقْبَعُ في الدَّارِ	وأُخرى تُلاقي ضوءَ النهارِ
فتلكَ اعتصَمَتْ بظلِّ الكُتُبِ	تُحاكي الجليدَ بصدرٍ صَبَّارِ
تُقلبُ أرقامَها في انشغالٍ	وتَحسبُ وَقْتَها لَيْلاً بِمِسْطارِ
كأنَّ بعينيْهـا ذَكَاء القوارضِ	تَحْسُبُ معَادَلاتٍ بِسَأمٍ وتكرارِ
هزيلةُ جسمٍ كعودِ الجُذورِ	تتوق لِزَهْرِ بـرَجْعَةِ آذارِ
تُقيمُ ببيتٍ كئيبِ الجُدُرِ	وتُدْرِكُ فجأةَ حُزنَ الجِدَارِ
وأخرى تُناغي هُبوبَ النسيمِ	وتَلثُمُ وَردًا بإقبالٍ وإدْبارِ
تَنامُ على عُشبِ خَصيبِ	وتَسمعُ لحَنًا مِنْ بُوقٍ وَأَوْتَارِ
تُراقِبُ وَرْدًا تفَتَّحَ حُمْراً	كدمعِ الحنينِ بغيرِ تواري
فتَحْمِلُ في أحْشَائِها نَسْلَ الملوكِ	وتَهْدِي المُلُوكَ بِكْرًا لأبْكارِ
وأُخْرَى تَذُوبُ بمرِّ الجَفَافِ	وتَصْفَرُّ كالغُصْنِ بَعْدَ انْحِسَارِ
فَتَمْضِي لقَبْرٍ وَوَجْهُ المَنُونِ	يَحْظَى بِجَسَدٍ للديدانِ بِمِفْضالِ

نظرة عامة حول القصيدة:

القصيدة تصور ثنائية الحياة عبر الأختين اللتين ترمزان إلى جانبين متناقضين من الوجود الإنساني. إحداهما تعيش حياة عقلانية جافة معزولة بين الفكر والكتب، بينما الأخرى تنغمس في الطبيعة والخصوبة والحياة، مما يعكس صراعًا داخليًا حول مصير المرأة وخياراتها بين الفكر البارد والحياة العاطفية الغنية.

والقصيدة تقوم على المقابلة بين الأختين، حيث تمثل كل منهما مسارًا مختلفًا في الحياة: هذه الثنائية ليست مجرد مقارنة سطحية، بل تعكس رؤية فلسفية حول المرأة ودورها في الحياة، حيث تواجه النساء خيارين متناقضين: إما الانغماس في العقل المجرد والعزلة الفكرية، أو الاندماج مع الحياة الطبيعية ودورة الخصوبة.

فالأخت الأولى: تعيش في العزلة والعقم في غرفتها المظلمة بين الجدران، تحل معادلات الحساب، بينما تدق عقارب الوقت يابسةً في الأذن، وهي تحسب كل رقم بدقة ويقين. هذه الأخت تعيش حياة عقلية صارمة، تنشغل بالرياضيات والحسابات، حيث يتم تصويرها على أنها باردة، معزولة، بلا عاطفة، "هزيلةُ جسمٍ كعودِ الجُذورِ .. تتوق لِزَهْرٍ بـرَجْعَةِ آذارِ" وهذا يرمز إلى الهزال الروحي والجسدي. عيناها ضيقتان ليس بسبب قلة البصر، بل بسبب التركيز على العالم المادي والعقلاني فقط، ما يجعلها غير قادرة على رؤية الجمال والحياة.

" فتَمْضِي لقَبْرٍ وَوَجْهُ المَنُونِ.. يَحْظَى بِجَسَدٍ للديدانِ بِمِفْضالِ" يعني تموت وحيدة، بلا تجربة الحب أو الحياة، مما يعزز بأن فكرة العُقْم تتجاوز الجسد لتشمل الروح.

أما الأخت الثانية، فهي على النقيض تمامًا، متحدة مع الطبيعة، متفتحة، خصبة، تعيش وفق إيقاع الحياة، بعيدًا عن الانغلاق العقلي، "تحمل في أحشائها نسل الملوك". هذه الأخت لا تحمل طفلًا عاديًا، بل "ملكًا"، مما يوحي بأنها ليست مجرد امرأة، بل كيان مقدّس للحياة.

والقصيدة تستمد إلهامها من أسطورة برسيفوني، ابنة الإلهة ديميتر، التي تم اختطافها من قِبَل هاديس إلى العالم السفلي، مما أدى إلى تقسيم حياتها بين عالم الأحياء والأموات. فالأخت الأولى تمثل برسيفوني في العالم السفلي (الموت والجمود). والأخت الثانية تمثل برسيفوني على الأرض (الحياة والخصوبة).

هذه الثنائية تعكس الصراع الأزلي بين الموت والحياة، وبين الفكر والعاطفة، وبين الوجود العقيم والوجود المفعم بالإنتاج.

ثم تأتي النهاية المأساوية للأخت الأولى:

وأُخْرَى تَذُوبُ بمرِّ الجِفَافِ .. وتَصْفَرُّ كالغُصْنِ بَعْدَ انْحِسَارِ

فتَمْضِي لقَبْرٍ وَوَجْهُ المَنُونِ .. يَحْظَى بِجَسَدٍ للديدانِ بِمِفْضالِ

وعلى رغم أن الأخت الثانية تجد التجدد والاستمرار عبر نسلها، فإن الأخت الأولى تموت دون أن تترك أثرًا، في عزلةٍ تامة.

إذن الرؤية الفلسفية للقصيدة هي:

١. هل تنغمس المرأة في التحليل العقلي والحياة الفكرية على حساب التجربة الحية؟

٢. هل الإنجاب هو معيار البقاء والتأثير في الحياة، أم أن هناك طريقًا آخر؟

٣. هل المآل الوحيد للعزلة العقلية هو الذبول والموت، بينما الاستسلام للطبيعة يمنح الخلود؟

لذا، هل القصيدة رسالة وجودية أم نسوية؟

ويمكن قراءة القصيدة بطريقتين:

١. رؤية وجودية: الإنسان أمام خيارات متناقضة، وكل طريق يقود إلى مصير محتوم، حيث تعيش الأخت الأولى بعقلها لكنها تموت دون أن تعيش الحياة حقًا، بينما الأخرى تحيا بعاطفتها، لكنها تفقد فرديتها في دورة الحياة والإنجاب.

٢. رؤية نسوية: القصيدة تنتقد المجتمع الذي يضع المرأة أمام خيارين فقط، وكلاهما قاسٍ: إما أن تكون عاقلة ومستقلة، لكنها معزولة ووحيدة. أو تكون خصبة ومنخرطة في الطبيعة، لكنها تفقد ذاتها في دور الأم والزوجة.

والسؤال هنا هل القصيدة تمثل حياة سيلفيا بلاث؟

لقد كانت بلاث معروفة بانغماسها العميق في الفكر والأدب، وعانت من صراعات نفسية حادة نتيجة ذلك. فإذا اعتبرنا القصيدة انعكاسًا ذاتيًا لحياتها، فإنها تصبح نوعًا من النقد الذاتي والتأمل في الخيارات الشخصية التي اتخذتها بلاث في حياتها. فالأخت الأولى تمثل حالة بلاث نفسها: الحياة الأكاديمية والانشغال بالقراءة والكتابة مما جعلها معزولة عن الحياة الاجتماعية الطبيعية؛ إذ كانت مهووسة بالتفوق والإنجاز الفكري، لكنها دفعت الثمن من سعادتها الشخصية وعلاقاتها الإنسانية. ومع مرور الوقت، أصبحت حبيسة عقلها الخاص، متحولة إلى شخصية هامدة، كأنها تذبل قبل الأوان.

أما النساء الأخريات (الأخت الثانية) التي تمثل النساء اللاتي لم يغرقن في الفكر العميق، بل عشن حياة بسيطة مفعمة بالحياة والمرح؛ فلم ينشغلن بالأسئلة الوجودية، ولم يعذبهن القلق الفكري، بل وجدن السعادة في الأمومة، والطبيعة، والمتع اليومية. هؤلاء النساء لا يعانين من الوحدة أو العزلة الفكرية، بل يحتفين بالحياة دون تعقيدات.

والرسالة الخفية التي تطرحها بلاث: هل الوعي لعنة؟ وهل التفكير العميق والمعرفة المفرطة تؤدي إلى التعاسة؟

في بعض الأحيان، يكون الأشخاص الأقل تفكيرًا هم الأكثر سعادة، لأنهم لا يعانون من عبء التحليل الزائد لكل شيء. وبالمقابل، نجد الوعي الحاد بالحياة ومآسيها قد يقود إلى الحزن، والوحدة، والاكتئاب. فالقصيدة ليست فقط تأملًا فلسفيًا مجردًا، بل هي تعبير شخصي عن صراع بلاث بين الفكر والحياة البسيطة. وربما كانت تحسد النساء الأخريات على بساطتهن وسعادتهن، لكنها في الوقت نفسه غير قادرة على أن تكون مثلهن. وفي النهاية، القصيدة تترك القارئ أمام سؤال مفتوح: هل يستحق العمق الفكري هذه المعاناة؟ أم أن الجهل أحيانًا نعمة؟

Vanity Fair

Through frost-thick weather
This witch sidles, fingers crooked, as if
Caught in a hazardous medium that might
Merely by its continuing
Attach her to heaven.
At eye's envious corner
Crow's-feet copy veining on stained leaf;
Cold squint steals sky's color; while bruit
Of bells calls holy ones, her tongue
Backtalks at the raven
Cleaving furred air Over her skull's midden; no knife
Rivals her whetted look, divining what conceit
Waylays simple girls, church-going,
And what heart's oven
Craves most to cook batter
Rich in strayings with every amorous oaf,
Ready, for a trinket,
To squander owl-hours on bracken bedding,
Flesh unshriven.
Against virgin prayer
This sorceress sets mirrors enough
To distract beauty's thought;
Lovesick at first fond song,
Each vain girl's driven

To believe beyond heart's flare
No fire is, nor in any book proof
Sun hoists soul up after lids fall shut;
So she wills all to the black king.
The worst sloven
Vies with best queen over
Right to blaze as satan's wife;
Housed in earth, those million brides shriek out.
Some burn short, some long,
Staked in pride's coven.

سوق الغرور

وسط الصقيعِ تجوسُ في خَطْوٍ وَهِنْ　　كالسِّحرِ تَنسجُ مِن خُطاها ما يَفِنْ
كفّانِ ملتاعانِ في سِرِّ الدُّجى　　كَفٌّ بنارٍ تكتوي، وكَفٌّ سَكَنْ
في مُقلَةِ العَينِ الحَسودِ تناسَخَتْ　　تجاعِيدُ غُرابٍ بصفرة وُرَيْقات عَفِنْ
عينٌ كَليلٌ تَسرِقُ لونَها مِنْ سماءٍ　　أُفُقُها الأزرقُ باردٌ في ضَوءِ المِحَنْ
أجراسُ الكنيسة تُنادِي قُدِّسوا　　لكنَّها تُصْغِي لِوَحْيِ غُرابٍ مُمْتَهَنْ
تَرُدُّ على وَقْعِ الغُرابِ كأنَّهُ　　نَعيُ السَّوادِ على جَبينٍ هَالِكٍ

لا حَدَّ في عينِ المُريبِ لِحِكمَةٍ　　إنْ ضاعَ مِنْهُ العَقلُ في سَكْرَة الفِتَنْ
والقلبُ كَفُرْنٍ تَأَجَّجَ جَمْرُهُ　　لِمخبوزٍ بالضياع من أحمقَ عاشِقٍ
يُبَدِّدْنَ لِأجْلِ جَواهِرٍ وَحِلْيَةٍ　　ساعاتِ ليلٍ بَيْنَ السَّراخِسِ بِثَمَنْ
في وَجْهِ طُهْرِ العابِداتِ تَجَمَّعَتْ　　أجسادٌ عن الخطايا لا يُكَفِّرَنْ
تُغْري الصَّبايا بالهَوى وبِغَرْوِها　　حتَّى تَضِيعَ العِفَّةُ بينَ الوَسَنْ
تُؤْمِنُ أنْ لا نارَ إلا نارُ الحبِ　　وأنْ كتابَ العِلمِ بالحُجَجِ اِرتهن
حتى تُسَلِّمَ كُلَّ روحٍ لشيطانٍ　　أسودَ يُسْقِطُها بليلٍ بِهِ وَهَن

أراذلُ النساءِ وأشرافها تسعى مُنافسًا　　للعبودية كزوجة شيطانٍ مَكِن
بَعْضٌ يُحَرِّقُ جِلدَهُ في لَحْظَةٍ　　والبَعْضُ يَغْرَقُ في الجَحيمِ إلى زَمَنْ

نظرة عامة حول القصيدة:

عنوان القصيدة "سوق الغرور" يحمل إيحاءً بالمكان الذي يُباع فيه الوهم، حيث تتنافس الفتيات على الغرور والزهو في عالم زائف من المرايا والخداع. و"السوق" ترمز للاستهلاك، لكنه هنا استهلاك للقيم والروح، حيث تُستبدل الفضيلة بالباطل، والحكمة بالهوى.

وسيلفيا بلاث، حين رتّبت قصائدها وجعلت «الأختين من نسل برسيفوني» تسبق «سوق الغرور»، لم تصنع ذلك من غير قصد. فأكثر الظنّ أن الشاعرة أرادت أن تُمهِّد لما ستعرضه بعد قليل في قصيدتها التالية، وكأنها تشير إلى أنّ مصير إحدى الأختين لن يقف عند حدود الضوء والشمس والخصوبة، بل سيمضي- في شيء من الحتم- إلى هذا السوق الذي لا يُباع فيه المتاع، بل العفة. ففي القصيدة السابقة كان لدينا أختان: الأولى تعيش في الظل، تحسب وتفكر، وجسدها ضعيف وهزيل، انتهت حياتها كـ"عذراء متجهمة"، بلا تجربة جسدية، وقد استهلكها الزمن والموت.

أما الثانية، فهي على النقيض، غارقة في ضوء الشمس، مستلقية بين الحقول، تتحد مع الطبيعة، وتحمل "ملكًا" في فخر أمومي، مما يرمز إلى التجربة الحسية والانخراط في الحياة.

وفي (سوق الغرور)، تلك التي بين أيدينا، نرى ساحرة تُخدع الفتيات البريئات بالحب والشهوة، فيعتقدنَ بأن "لا نارَ إلا نارُ الحبِ"، مما يقودهن إلى "العهد الأسود"، حيث يقعن في فخ الغرور والخطيئة.

وبهذا فإن الأخت الثانية هي المرشحة الأكثر للسقوط في سوق الغرور؛ إذ أنها مفتتنة بالشهوة والمغريات، وهو ما يتماشى مع موضوع (سوق الغرور) حيث يتم استدراج الفتيات إلى الإيمان بأن الحب العاطفي هو كل شيء، فينتهين في "عهود الشيطان". والأخت الأولى، رغم حياتها العقيمة والمقفرة، لم تنخرط في "سوق الغرور"، بل بقيت على الهامش، معزولة لكنها غير مخدوعة. هكذا نجد بلاث توظف تقابل الأختين كاستعارة عن الخيارات المتاحة للمرأة:

١. حياة فكرية معزولة، لكن بلا تجربة (الأخت الأولى).

٢. حياة حسية وعاطفية قد تؤدي إلى الخداع والدمار (الأخت الثانية).

على أي حال تبدأ قصيدة (سوق الغرور)، بتصوير الساحرة كشخصية مركزية، تمثل القوة المفسدة التي تجوب في البرد القارس كشخص متعَب يسير بصعوبة في وسط البرد، وهو تعبير عن ضعفها أمام الحقيقة والزمن: "وسط الصقيعِ تجوسُ في خَطوٍ وهنْ"، كأنها تصارع قوى غير مرئية، مما يعكس صراعها مع الزمن والقدر.

ونجد هنا تشبيهًا قويًا للساحرة التي تبدو كأنها تنسج وهمًا وسحرًا زائلًا، مما يعكس طبيعة الغرور الزائف الذي لا يبقى. وترصد القصيدة كيف تخدع الفتاة، من خلال التلاعب بأفكارها عبر المرايا، التي ترمز للخداع والانبهار بالمظاهر الخارجية.

وفي البيت الخامس تقول:

أجراسُ الكنيسة تُنادِي قُدِّسوا .. لكنَّها تُصْغِي لِوَحْيِ غُرَابٍ مُمْتَهَنْ

هذا البيت من أجمل المواضع، لأنه يعتمد على مقابلة واضحة بين صوتٍ سماويّ وصوتٍ أرضيّ، بين دعوة إلى التطهير وإغواءٍ إلى السقوط. وهذه المقابلة البلاغية ليست مزينة للنص فحسب، بل تكشف بنية القصيدة كلها: ساحة صراع بين الطهر والفتنة.

وفي البيت الثامن تقول:

والقلبُ كَفُرْنٍ تَأَجَّجَ جَمْرُهُ .. لِمخبُوزٍ بالضياع من أحمقَ عاشِقٍ

هنا استعارة تصوّر القلب كفرن، يخبز العجين الذي يرمز إلى الحب والرغبة، لكن هذا الحب مشبع بالضياع، أي أنه يفتقد إلى الاستقرار، ويقود إلى فقدان الذات، وهنا، تبلغ السخرية حدًّا يجعل القارئ وكأنه يسمع نبرة الاستهزاء. فالقلب - الذي هو موضع العرفان والوجد - صار فرنًا للضياع. وعبارة "الأحمق العاشق" تزيد الصورة مرارةً:

يُبَدِّدْنَ لِأجْلِ جَواهِر وَحِلْيةٍ .. ساعاتِ ليلٍ بَيْنَ السَّراخِسِ بِثَمَنْ

وهنا تتحدث عن الفتاة التي قد تنجذب إلى علاقة غير مدروسة أو سطحية، فقط من أجل شيء زائف (كالحليّة، أو شيء من المغريات المادية أو العاطفية)، مما يجعلها تضيع الليل متورطة في أفعال خفية بين السرخس، وهو نبات كثيف:

في وَجْهِ طُهْرِ العابِداتِ تَجمَّعَتْ .. أجسادٌ عن الخطايا لا يُكفرَنْ

تعكس هذه العبارة فكرة الشعور بالذنب أو الحاجة إلى التكفير عن التجربة الجسدية، مما يشير إلى صراع داخلي بين القيم الأخلاقية والرغبات. وهذه الأبيات تصور التناقض بين البراءة والانجراف وراء الرغبات، حيث تصور بلاث الصراع بين التربية الدينية والتجربة العاطفية،

مستعينة بالصور الدينية والرموز الطبيعية لتصوير هذا الصراع. وفي إشارة إلى الخداع الفكري، توضح القصيدة أن المغرورين يظنون أنه لا نار إلا نار العاطفة، ولا وجود لأي عدل سماوي أو حساب بعد الموت، ولا حجة عقلية لإثبات ذلك:

تُؤْمِنُ أنْ لا نارَ إلا نارُ الحبِ.. وأنْ كتابَ العِلمِ بالحُججِ اِرتهن

وإنكار العقاب الأخروي هو ذروة الغرور، حيث تصبح اللذات الدنيوية الغاية الوحيدة، مما يجعل الساحرة شخصية تشبه قوى الشر التي تضلل البشر. وتنتهي القصيدة بتصوير مأساة العاقبة، حيث تتنافس الفتيات ليصبحن "زوجات للشيطان"، مما يرمز إلى السقوط في الرذيلة والهلاك الروحي. ويأتي العقاب في صورتين: حرق سريع يرمز إلى الموت الفوري للروح، أو احتراق طويل يرمز إلى العذاب التدريجي المستمر، مما يعكس عمق الانحدار.

والتحذير هنا من الانخداع بالمظاهر والغرور، خاصة لدى الفتيات اللاتي قد يقعن في فخ الانبهار باللذة العابرة، فتدفعهن المرايا الزائفة إلى التخلي عن الفضيلة. والنهاية المأساوية تذكّر القارئ بأن العاقبة المحتومة للغرور والانحراف هي الهلاك، سواء أكان سريعًا أم بطيئًا.

وتجمع القصيدة بين الرمزية الدينية والواقعية الاجتماعية، حيث تقدم الساحرة كرمز للفتنة التي تُضل الناس، بينما تمثل الصلاة والعفة القيم النبيلة التي تُحارب هذه الفتنة. أما النهاية السوداوية، فتؤكد أن كل من يغتر بالمظاهر ويبتعد عن الحكمة، لن يجد إلا الضياع والندم.

Strumpet Song

With white frost gone
And all green dreams not worth much,
After a lean day's work
Time comes round for that foul slut:
Mere bruit of her takes our street
Until every man,
Red, pale or dark,
Veers to her slouch.
Mark, I cry, that mouth
Made to do violence on,
That seamed face
Askew with blotch, dint, scar
Struck by each dour year.
Walks there not some such one man
As can spare breath
To patch with brand of love this rank grimace
Which out from black tarn, ditch and cup
Into my most chaste own eyes
Looks up.

أغنية البَغِيِّ!

زالَ الصَّقيعُ وَتبدَّد حُلْمٌ أَخْضَرُ وَتَفكَّكَتْ أَوهَامُهُ وَتبعْثروا
وَتَفرَّقَ العُشَّاقُ بَعدَ هُزَالِ يومِهِمُ لِيَحِينَ دَوْرُ الفَاجِرَةِ وَتَظهَرُ
صِيتٌ لَهَا يَجرِي بِكُلِّ زِقَاقِنَا حَتَّى يُغْرَى بها رَجُلٌ أَسْمَرُ
أَو شَاحِبًا، أَو أَحْمَرًا في لَونِهِ يَنْحَطُّون نَحْوَ فُجُورِها لِيَكْبَرُوا
أُناديكم فانظروا إِلَى فَمِهَا الَّذِي بِعُنْقِه تَهَيَّأَ لكم، وَوَجُهها المتكَدِّرُ
مُخْطُوطٌ بِبُقَعُ الخُطُوبِ وَغَائِرٌ فِيهِ الجُرُوحُ كَما الصَّخْرُ المُتَحَجِّرُ
أَمَا وَجَدَتْ فِي الطَّرِيقِ رَجُلَ هَوى يَسْعَى لِيُضْفِي وَسْمَ حُبٍّ يُزْهِرُ؟
يَشْفِي تَشَوُّهَ وَجهٍ مُقَزِّزٍ وَيُزِيلُ مِنْهُ كُلَّ مَا يُنْكَرُ؟
فَهْيَ الَّتِي مِنْ مُسْتَنَقَعٍ أَسْوَدٍ وكَأْسٍ تنظر في عَيْنَيَّ العَفِيفَتَيْنِ وتُبْصِرُ

نظرة عامة حول القصيدة:

من الملاحظ أن قصيدة "أغنية البغي" تأتي بعد قصيدة "سوق الغرور"، هذا لأن القصيدتين تشتركان في فكرة الانحدار التدريجي من البراءة إلى الفساد. ففي سوق الغرور، نرى البذرة الأولى للضياع، حيث تبدأ الفتيات الساذجات بالانجراف وراء الحب الزائف والإغراء مقابل الحلي والمجوهرات والوعود الفارغة. بينما في أغنية البغي، نجد النتيجة النهائية لهذا المسار، إذ تتحول الفتاة، التي وقعت في الفخ، إلى بغي محتقرة.

وفي سوق الغرور، نجد الجذور الأولى للبغاء: فتيات مخدوعات بالحب السطحي، يقضين "ساعات الليل بين السراخس"، وينغمسن في علاقات غير شرعية:

يُبَدِّدْنَ لِأَجْلِ جَواهِرٍ وَحِلْيَةٍ ... ساعاتِ ليلٍ بَيْنَ السَّراخِسِ بِثَمَنْ

حيث يتم تقديم الجسد مقابل شيء مادي، مما يوحي بأن الفتاة تبيع نفسها دون أن تعي أنها بدأت تنحدر إلى مصير أكثر قسوة. هؤلاء الفتيات، هنَّ " أجسادٌ عن الخطايا لا يُكفرَنْ "، وقد يصبحن فيما بعد تلك "البغايا" اللاتي تصفهن بلاث في أغنية البغي.

وفي أغنية البغي، التي بين أيدينا الآن، نرى النهاية الحتمية لهذا الطريق: البغي تصبح شخصية بغيضة ومحتقرة، وليست فتاة ساذجة، بل مكروهة حتى من بنات جنسها، من النساء الأخريات.

والشاعرة في هذه القصيدة تريد أن تضعنا أمام مشهدٍ واقعي لا يخلو من قسوة، لكنه واقعيٌّ على نحو يجعل القارئ يتردد بين التعاطف والإنكار، بين الشعور الإنساني والنفور الأخلاقي. وليس هذا التردد عيبًا في النص، بل هو من أهم ما يمنحه قوته؛ إذ يدفعنا إلى تأمل هذا الكائن الذي تسميه الشاعرة «البغي»، لا من حيث أخلاقها وحدها، بل من حيث ما تمثله من جانب مظلم في الحياة الاجتماعية.

وتعكس قصيدة "أغنية البغي" صراعًا بين الطهارة والانحلال، حيث تصور شخصية "البغيّ" باعتبارها رمزًا للفساد الذي يجذب الرجال في لحظات ضعفهم. كما تتناول القصيدة آثار الزمن على الجسد والروح، متسائلة إن كان هناك من يملك القوة ليعيد لها قيمة الحب بدلًا من أن تكون مجرد وسيلة لقضاء الشهوة العابرة.

تبدأ القصيدة بقولها: "زالَ الصَّقيعُ وَتبدَّد حُلْمٌ أَخْضَرُ .. وَتَفكَّكَتْ أَوهَامُهُ وَتبَعْثروا"

هذه البداية تشير إلى انتهاء فترة الشتاء، وهو رمز البراءة ومرحلة النقاء.

"وَماتَ حُلْمٌ أَخْضَرُ": الحلم الأخضر يرمز إلى الشباب والطموح والأمل، لكنه الآن ميت، مما يعكس فكرة فقدان البراءة وضياع القيم النقية.

"وَتَفكَّكَتْ أَوهَامُهُ و وَتبَعْثروا": أي أن الأوهام التي بناها الناس حول الأخلاق والحب المثالي قد تلاشت، وبدأوا يتفرقون، ربما ليواجهوا الواقع القاسي: " وَتَفَرَّقَ العُشَّاقُ بَعدَ هُزالِ يومِهِمُ". وهو تصوير للعشاق وكأنهم باحثون عن الحب بسبب هزال يومهم وآمالهم الخائبة، وكأنهم يعوضون عن هذا الهزال بالانخراط في الخطايا ليعيدوا الثقة لأنفسهم.

" لِيَحِينَ دَوْرُ الفَاجِرَةِ وَتَظهَرُ": هذا البيت يحدد لحظة تحول المجتمع وظهور البغايا فيه، بعد النكسات والخيبات التي يتعرض لها، ويصبح المجال مهيأً لظهور البغيّ، كأنها قدَر محتم مع انهيار القيم:

صِيتٌ لَهَا يَجرِي بِكُلِّ زِقَاقِنَا .. حَتَّى يُغْرَى كُلَّ رَجُلٍ أَسْمَرُ

"صِيتٌ لَهَا يَجرِي بِكُلِّ زِقَاقِنَا": تعبير عن مدى انتشار سمعتها، حتى قبل أن تظهر نفسها، وكأنها أسطورة يعرفها الجميع.

" حَتَّى يُغْرَى بها رَجُلٌ أَسمَرُ": التأثير الذي تتركه على الرجال شديد لدرجة أنه يجعلهم يتغيرون، سواء كانوا من مختلف الألوان أو الطبقات، فالجميع يتأثر.

"أَو شَاحِبًا، أَو أَحْمَرًا في لَونِهِ": يوضح أن الرجال مهما كانت حالتهم (مرهقين، غاضبين، أو مفعمين بالحياة) فإنهم ينجذبون إليها.

"يَنْحَطُّون نَحْوَ فُجُورِها لِيَكْبُرُوا": كلمة "ينحطّون" تدل على التدهور الأخلاقي، و"ليكبروا" تعكس التناقض؛ حيث أنهم بينما يفقدون قيمهم، يعتقدون أنهم يزدادون قوة، وتكبر مكانتهم.

أُناديكم فانظروا إِلَى فَمِهَا الَّذِي ... بِعُنْفِه تَهَيَّأَ لكم، وَوَجْهها المتَكَدَّرُ

تصوير مرعب لفم البغي، حيث يتم تقديمه كأداة للعنف، وليس للرقة أو الحب. "وَوَجْهها المتتكَدَّرُ": وجهها يحمل آثار العنف والزمن، وكأنها تجسيد للمعاناة.

"أُخطُوطٌ ببُقَعُ الخُطُوبِ وَغَائِرٌ": يشير إلى أن وجهها كُتب عليه الزمن جروحه، وكأن الأحداث صنعت منه وثيقة للمعاناة.

فِيهِ الجُرُوحُ كَما الصَّخْرُ الُمتَحَجِّرُ

الجروح هنا لم تلتئم، بل تحجرت، مما يعكس فكرة أن الألم أصبح جزءًا منها لا يمكن محوه.

أَمَا وَجَدَتْ فِي الطَّرِيقِ رَجُلَ هَوى؟

سؤال استنكاري يبحث عن شخص محب قادر على رؤية شيء آخر غير الانحطاط: "يَسْعَى لِيُضْفِي وَسْمَ حُبٍّ يُزْهِرُ؟": أي أن هناك فرصة لأن تتحول هذه القسوة إلى شيء أكثر إشراقًا عبر الحب.

" يَشْفِي تَشَوُّهَ وَجه مُقَزِّزٍ": تتمنى الشاعرة وجود شخص قادر على محو آثار الزمن والفساد عن وجهها المقزز للنظر. "وَيُزِيلُ مِنْهُ كُلَّ مَا يُنْكَرُ": أي أن الحب قادر على محو التشوه الذي يجعلها مستنكرًا ومكروهًا. "فَهْيَ الَّتِي مِنْ مُسْتَنَقَعٍ أَسْوَدٍ وكَأْسٍ": يوضح أن مصدرها هو الأماكن الأكثر ظلمة وفسادًا، مما يعكس حالتها النفسية والمجتمعية.

"تنظر في عَيْنَيَّ العَفِيفَتَيْنِ وتُبْصِرُ": رغم كل شيء، لا تزال ترى الطهر، لكنها لا تستطيع الوصول إليه.

إذن الرسالة العامة في هذه القصيدة تصوير التناقض بين الفساد والطهر، وبين التشوه والحب، وبين الحتمية والأمل. وفي النهاية تترك السؤال مفتوحًا: هل يمكن إنقاذها، أم أن الزمن قد حسم مصيرها؟

بقي أن نتساءل عن علاقة بلاث بهذه البغي؟

أقول إن (أغنية البغي) تحمل نبرة ازدراء شديدة تجاه شخصية البغي، ويبدو أن بلاث تقدمها بصورة قاسية ومشوهة. بالنظر إلى خلفية بلاث الشخصية، وخاصة علاقتها المتوترة مع زوجها تيد هيوز وخياناته، فمن المحتمل أن يكون غضبها موجّهًا نحو امرأة محددة كانت على علاقة به.

ففي البداية تشير إلى فقدان البراءة، وكأن الزمن كشف الحقيقة القاسية، حيث لم تعد الأحلام الخضراء (رمز الأمل والطهارة) ذات قيمة. ثم تقول إن مجرد ذكرها يملأ الشارع، مما يوحي بأنها شخصية معروفة ومؤثرة في الحي، وأن كل الرجال من كل الفئات ينجذبون إليها، مما قد يكون تلميحًا إلى زوجها.

ثم وصف فظّ لفمها، وكأنه أداة للعنف، مما يعكس الاشمئزاز وربما الشعور بالتهديد. ثم وصف وجهها بأنه مشوه ومليء بالندوب. وتتساءل بلاث: هل هناك رجل يمكنه "ترميم" هذا الوجه المشوه بعلامة حب؟

والمعروف أن بلاث كانت تعاني بشدة من خيانات تيد هيوز، ومن المعروف أن إحدى النساء اللواتي ارتبط بهن كانت آسيا ويفيل، التي يُعتقد أنها كانت سببًا رئيسيًا في انفصال بلاث عنه. ومن المحتمل أن بلاث كتبت القصيدة كرد فعل على خيانة هيوز، حيث صبت غضبها على المرأة الأخرى، لا عليه. واستخدام الصور العنيفة يعكس شعورها بالتهديد والاحتقار، لكنها في النهاية تطرح سؤالًا ساخرًا عن إمكانية أن تُحب هذه المرأة، وكأنها تستنكر كيف يمكن لرجل (مثل هيوز) أن ينجذب إلى مثلها.

باختصار قصيدة (أغنية البغي) ليست مجرد هجوم على البغي، بل هي تعبير عن ألم عاطفي عميق؛ حيث تصور بلاث المرأة الأخرى ليس فقط كمنافِسة، بل كتهديد شخصي، وربما حتى كرمز للخيانة والخذلان. سواء كانت تشير إلى امرأة حقيقية أم أنها ترمز إلى "البغي" كفكرة، فالقصيدة تحمل غضبًا حادًا، ويبدو أنها تعكس معاناة شخصية، مرتبطة بعلاقة هيوز مع هذه البغي.

Tinker Jack and the Tidy Wives

'Come lady, bring that pot
Gone black of polish
And whatever pan this mending master
Should trim back to shape.
I'll correct each mar On silver dish,
And shine that kettle of copper
At your fireside Bright as blood.
'Come lady, bring that face
Fallen from luster.
Time's soot in bleared eye
Can be made to glister
For small charge. No form's gone so awry,
Crook-back or bandy-leg,
But Tinker Jack can forge
Beauty from hag.
'Whatever scath
Fierce fire's wrought Jack will touch up
And fit for use.
What scar's been knocked
Into cracked heart Jack shall repair.
And if there be Young wives still blithe,
Still fair, Whose labor's not yet smoked
Their fine skin sere, From their white heat
Before he part Let Jack catch fire.

جاك السمكري والزوجات المرتّبات

هاتي القِدُورَ السُّودَ البِلى سيدتي   سَأُعيدُهَا لِبَهَاءٍ مَصْقولٍ قد حَسُنْ
هاتي الغَلايَةَ، نُحَاسُهَا سَيُشرِقُ   عِندَ المَدَافِئِ كَالدِّماءِ صافيَ العَلَنْ
هاتي الأطباقَ وكُلُّ وَجهٍ شَاحِبٍ   وبشاشةَ عَيْنٍ قَدْ مَحَاها الزمنْ
سأُقَوِّمُ كُلَّ عَيبٍ فيها بائِنٍ   حَتَّى يَصِيرَ بَهِيًّا بأبْخَسِ ثَمَنْ
وكُلَّ انْحِناءِ ظَهْرٍ وساقٍ معوج   سأجْعَلْها سُرُورًا لِلْعَيْنِ وَالأُذُنْ
والنَّارُ إِنْ سُودَتْ جَمَالًا نَاصِعًا   بلَمْسَتي يَعُودُ وقَلْبًا حَطَّمَه الزمَنْ
وَإذَا بَقِينَ زَوْجَاتٌ لَمْ يَذبُلَنَ   وَلَمْ ينتقصْ فَضْلُهُنَّ ولم يَهُنْ
فَلْيَحْرِقْنَ جَاكَ بوَهْجِهِنَّ والهوى   ولْيَنْزِعْنَ من زَمانِهِ الهمَّ والشَجَنْ

نظرة عامة حول القصيدة:

تتناول هذه القصيدة مفهوم الترميم والإصلاح، ليس فقط للأشياء المادية فحسب، بل أيضا للأجساد، والوجوه والقلوب المتضررة بفعل الزمن والظروف القاسية. ويتمحور النص حول شخصية "جاك الإسكافي" الذي يمتلك القدرة على تصحيح العيوب، سواء أكانت في الأدوات المنزلية، أم في النفوس الإنسانية، مما يمنحه صفة صانع المعجزات، أو الحرفيّ القادر على إعادة الأشياء إلى حالتها الأصلية. وتبدأ القصيدة بـ:

هاتي القِدُورَ السُّودَ البِلى سيدتي .. سَأُعيدُهَا لِبَهَاءٍ مَصْقولٍ قد حَسُنْ

يبدأ جاك بطرح خدماته لإصلاح الأدوات المنزلية، مثل القدور والمقالي التي أصبحت قديمة وتالفة. ويدّعي جاك قدرته على إزالة هذا الأثر وإعادتها إلى بريقها الأصلي:

هاتي الغَلايَةَ، نُحَاسُهَا سَيُشرِقُ .. عِندَ المَدَافِئِ كَالدِّماءِ صافيَ العَلَنْ

وهنا، تستخدم بلاث التشبيه بين لمعان النحاس ولون الدم، مما يخلق مفارقة بصرية قوية، حيث يربط بين الجمال والعنف، وبين الإصلاح والمعاناة، وكأن الجهد المبذول في الترميم يتطلب نوعًا من التضحية:

هاتي الأطباقَ وكُلُّ وَجهٍ شَاحِبٍ   وبشاشةَ عَيْنٍ قَدْ مَحَاها الزمنْ
سأُقَوِّمُ كُلَّ عَيبٍ فيها بائِنٍ   حَتَّى يَصِيرَ بَهِيًّا بأبْخَسِ ثَمَنْ

في هذا الجزء، ينتقل جاك من إصلاح الأدوات إلى البشر، مدّعيًا قدرته على إزالة آثار الزمن من الوجوه، وإرجاع البصر إلى العيون، وإعادة الشباب إلى الكهول:

وكُلُّ انْحِناءِ ظَهْرٍ وساقٍ معوجٍ ... سأجْعَلْهما سُرُورًا لِلْعَيْنِ وَالأُذُنْ

هنا يبلغ جاك ذروة ادعاءاته، إذ يزعم أنه قادر على إصلاح التشوهات الجسدية وتحويل العجائز إلى جميلات تسر الناظرين. وهذه المبالغة تمنح جاك صبغة سحرية خارقة، لكنها أيضًا تشير إلى مفهوم الجمال كشيء يمكن تصنيعه وليس فطريًا.

والنَّارُ إنْ سُودَتْ جَمَالًا نَاصِعًا ... بِلَمْسَتي يَعُودُ، وقَلْبًا حَطَّمَه الزمَنْ

هذه العبارة، على ما فيها من الصوت الساحر، تكاد تكون أعجب ما في القصيدة. فهي تجعل القلب- الذي هو أثمن ما في الإنسان- شيئًا يمكن إصلاحه باللمس، كأن القلوب تصدأ وتتشقق كما تتصدع الأدوات. وفي هذا المزج بين المادة والروح إشارة إلى مأساة الإنسان الذي يحاول أن يتعامل مع ألمه الداخلي كما يتعامل مع الأشياء المادية؛ في حين أن جراح النفس ليست من النوع الذي تجبره يد الحرفيّ ولا يستطيع الزمن وحده أن يعيد إليه بهاءه.

ثم تنقلب الصورة فجأة، فإذا بجاك لا يرمّم الزوجات الشائهات، بل يطلب من الزوجات الجميلات أن «يحرقنه» بوهجهنّ قبل أن يفارقهنّ:

وَإِذَا بَقِينَ زَوْجَاتٌ لَمْ يَذبُلَنْ   وَلَم ينتقص فَضْلَهُنَّ ولم يَهُنْ
فَلْيَحْرِقْنَ جَاكَ بوَهَجِهِنَّ والهوى   ولْيَنْزِعْنَ من زَمانِهِ الهَمَّ والشَّجَنْ

هنا يظهر تحول في دور جاك، فهو لم يعد فقط مصلحًا، بل أصبح مستهلكًا للجمال، منتفعًا بالشباب، آخذًا لا مُعطيًا. فالزوجات الصغار اللاتي لم يستهلكهن الزمن بعد، ولم يفقدن جمالهن أو حيويتهن، فإن جاك لا يسعى لإصلاحهن، بل للاشتعال بهن. هذا التصعيد الرمزي يعكس فكرة أن الجمال ليس مجرد شيء يُستعاد، بل شيء يُستهلك أيضًا. وكأن جاك نفسه يرغب في التماهي مع الجمال بدلاً من مجرد تصحيحه. وهنا نجد جاك يسعى لإصلاح الأشياء ليس من أجل المال، بل من أجل أن يستمتع بها قبل أن يكسب المال حتى لو كان بدون أجر، إذْ كان يطلب أجرًا زهيد مقابل الإصلاح.

وتمزج القصيدة بين الواقعية والسحرية، حيث تقدم صورة لجاك كحرفيّ يمتلك قدرات خارقة، لكنها في الوقت ذاته تكشف عن محدودية هذه القدرات أمام الزمن والرغبة البشرية. إنها قصيدة تتأرجح بين الأمل بفكرة الترميم، واليأس من استحالة إيقاف الزمن.

لكن من هو جاك الذي يدعو السيدات ليُحضِرن قدورهن السوداء وأوانيهن المتضررة ليصلحها ويعيد بريقها، ويعد بتنظيف الأواني "لتلمع بلون الدم"، وهو وصف غريب يوحي بشيء غير طبيعي أو ربما تهديدًا ضمنيًا. إن جاك لا يكتفي بإصلاح الأواني، بل يعرض أيضًا إصلاح الوجوه الباهتة والتجاعيد التي سبّبها الزمن مقابل مبلغ بسيط، وكأنه مشعوذ أو بائع زيوت سحرية يدّعي القدرة على إعادة الشباب. كما يتحدث عن "إعادة تشكيل" الأجساد المشوّهة أو المقوسة، مما يزيد الشكوك حول كونه شخصًا صادقًا. وفي النهاية، يلمّح إلى اهتمامه بالزوجات الشابات الجميلات، قائلاً إنه قبل أن يغادر، يريد أن "يحترق بوَهْجِهِنَّ "وهو تعبير يشير إلى استغلاله لجمالهن بطريقة ما.

وهنا يتبدّى وجهٌ آخر لجاك:

فهو ليس الحرفيّ الرحيم، بل الرجل الذي يتغذّى على وهج هؤلاء الزوجات، يأخذ منهنّ ما يعيد إليه "حيويته"، بينما يوهمهنّ بأنّه المصلح والمُنقذ. وهذا، في عمقه، نقدٌ لآليةٍ اجتماعية معروفة: رجل مسنّ أو مُتعَب يستمدّ شبابه من حضور النساء الأصغر سنًا، في الوقت الذي يلبس فيه ثوب المعين، والمرمّم، والراعي...

ومن خلال هذا الصوت، يضع النص أمامنا سؤالًا لا يُجاب عنه بسهولة: هل يستطيع أحد فعلاً أن «يُصلح» ما أفسده الزمن في الجسد والروح؟ أم أن كل ما يفعله جاك وأمثاله هو تلميعٌ سطحيّ، وإعادة ترتيب لوجه الخراب دون أن يلمس جذوره؟

القصيدة هنا، لا تقدّم موعظة، بل صورة مشحونة بالتوتر: بين رغبة النساء في إعادة جمالٍ ضاع، ورغبة الرجال في استغلال هذه الرغبة، وبين وَهْم القدرة على إصلاح كل شيء، وحقيقة أن الزمن يترك ندوبًا لا تجبرها يد الإنسان.

Street Song

By a mad miracle I go intact
Among the common rout
Thronging sidewalk, street,
And bickering shops;
Nobody blinks a lid, gapes,
Or cries that this raw flesh
Reeks of the butcher's cleaver,
Its heart and guts hung hooked
And bloodied as a cow's split frame
Parceled out by white-jacketed assassins.
Oh no, for I strut it clever
As a greenly escaped idiot,
Buying wine, bread,
Yellow-casqued chrysanthemums —
Arming myself with the most reasonable items
To ward off, at all cost, suspicions
Roused by thorned hands, feet, head,
And that great wound
Squandering red From the flayed side.
Even as my each mangled nerve-end
Trills its hurt out Above pitch of pedestrian ear,
So, perhaps I, knelled dumb by your absence,
Alone can hear
Sun's parched scream, Every downfall and crash
Of gutted star, And, more daft than any goose,
This cracked world's incessant gabble and hiss.

أغنية الشارع

بِأَعْجُوبَةِ جُنُونٍ نَجَوْتُ سَلِيمًا وَمَرَرْتُ فِي وَجْهِ الزِّحَامِ كَرِيمَا
أَخُوضُ الطَّرِيقَ وَصَخَبَ المُتَاجِرِ وَمَا لَفَتُوا لِرُؤيتِي الْعُيُونَا
وجِسْمِي شَقَائِقُ لَحْمٍ نَيِّءٍ منهُ تَفُوحُ ريحُ ساطورِ الجَازِرِينَا
وَقَلْبِي وَأَحْشَائِي مَشْطُورَةٌ كَبَقَرٍ جوازعَ مُعَلَّقاتٍ يَنْتَحِبْنَ وَيَشْتَكِينَا
بأيدي قَتَلَةٍ بيضِ الثياب شُطِرَتْ فَجَعَلَها الجازِرينا فَنًّا وفُنُونَا
لَكِنَّنِي سِرْتُ مِثْلَ غَبِيَّةٍ نَجَتْ بِاحْتِيَالٍ وَعَاشَتْ سِنِينًا
أَشْتَرِي الْخَمْرَ وَالزَّهورَ الصُّفْرَ وَأَلْبَسُ مِنْ حِيلَةِ الْعَقْلِ جنُونَا
لِأَدْفَعَ عَنْ جِراحِ رَأْسِيَ وَكَفِّيَ وَرِجْلِي، وَعَنْ جَنْبِيَ الطَّاعِنِينَا
وَإِنْ كَانَ جُرْحِي يُنَادِي فُؤَادِي وَيَصْرُخُ حَتَّى تَرَاهُ حَزِينَا
فَقَدْ غَابَ صَوْتُكَ عَنِّي فَصِرْتُ أَسْمَعُ لِلشَّمْسِ صراخًا مُسْتَبِينًا
وَأُصْغِي لِكُلِّ سُقُوطٍ وانهيارٍ لِنَجْمٍ تَدَاعَى وَضَاعَ شُجُونًا
وَأَحْمَقُ مِنْ طَائِرٍ فِي الْبَرَايَا ثرثرةً عَالَمٍ لا تنقطعُ أو تَلِينا

نظرة عامة حول القصيدة:

أسلوب القصيدة سوداوي، يتحدث عن الألم بأسلوب تصويري قاسٍ لكنه جميل. وتراكم الصور العنيفة مع صور الحياة اليومية البسيطة يخلق تناقضًا مأساويًا.

تبدأ القصيدة بإحساس بالدهشة والغرابة؛ فالشاعرة تشعر بأنها نجت بمعجزة وسط زحام شديد، لكنها ليست نجاةً فعلية بل مجازية ومأساوية، وكأنها تمضي وسط الناس دون أن يلاحظ أحد حالتها. والزحام في الشوارع والمتاجر صاخب، لكن لا أحد يُلقي بالًا لها ولما أصابها، مما يعكس وحدتها العميقة وعزلتها النفسية رغم وجودها وسط الناس.

وتظهر الصور الجسدية العنيفة التي تجعل القارئ يشعر وكأن المتحدثة مذبوحة أو ممزقة، لكنها لا تزال تسير بين الناس. وتصف نفسها وكأنها قطعة لحم في مسلخ، تفوح منها رائحة الموت،

لكن أحدًا لم يلاحظ أو يهتم. وتعكس هذه الصورة الإحساس بالضعف الجسدي والنفسي، وكأنها كائن محطم يعاني بصمت.

ثم يدور الحديث عن النجاة الزائفة؛ فهي تُشَبِّه نفسها بالشاة التي تم ذبحها وشطرها، لكنها لا تزال تسير بين الناس! وتعكس هذه الأبيات إحساسها العميق بأنها ضحية، لكنها تحاول أن تبدو طبيعية. وتصف نفسها بأنها مخادعة مثل الأبله الذي ينجو بالحيلة، أي أنها تتظاهر بالقوة رغم هشاشتها الداخلية. ثم تحاول التغطية على معاناتها بشراء أشياء عادية مثل الخمور، والخبز، والزهور الصفراء، كي تبدو طبيعية أمام المجتمع حتى لا تثير الشكوك حول هشاشتها. لكنها تعلم أن هذا مجرد تمثيل، فآثار الألم واضحة في جسدها وروحها، لكنها تصر على إخفائها خوفًا من نظرات الناس.

ثم تكشف الشاعرة عن سبب عذابها الحقيقي، وهو غياب شخص عزيز عليها. ولم يكن جرحها جرحاً جسديًا فقط، بل نداء داخلي للوحدة والمعاناة. وصمت هذا الشخص جعلها تبحث عن المعنى في أشياء لا تتحدث، فتبدأ بسماع صوت الشمس وكأنها تصرخ! وفي النهاية، تصبح الشاعرة شديدة الحساسية لكل شيء؛ فتسمع سقوط النجوم وكأنها تسمع سقوط حياتها الخاصة. وتصف نفسها بأنها أكثر حماقة من طائر ضائع، تدور في دوامة ألم لا تنتهي.

لكن من هؤلاء الجزَّارين الذين تشير إليهم بلاث؟

في هذه القصيدة، تستخدم سيلفيا بلاث صورة الجزارين الذين يرتدون معاطف بيضاء كاستعارة للأطباء والجراحين، مما يعكس رؤيتها القاتمة للجسد البشري ومعالجته من قبل المؤسسات الطبية. وهناك إشارات قوية إلى العنف والتشريح، مما يوحي بأن الأطباء ليسوا منقذين بل "قتلة يرتدون المعاطف البيضاء"، وكأنهم يقومون بتقطيع المرضى مثل الجزارين الذين يذبحون الحيوانات. والشاهد على ذلك قولها:

بأيدي قَتَلَةٍ بِيضِ الثيابِ شُطِرَتْ .. فَجَعَلَها الجازِرينا فَنًّا وفُنُونَا

وفي النص الإنجليزي تقول:

Parceled out by white-jacketed assassins

"مُجزَّأةٌ على أيدي قتلة يرتدون المعاطف البيضاء"

وهنا، تصف بلاث كيف يتم التعامل مع الجسد البشري وكأنه ذبيحة تُقسم إلى أجزاء. واستخدامها لعبارة: (قتلة يرتدون المعاطف البيضاء) يلمح بوضوح إلى الأطباء أو الجراحين.

وقولها:

وجِسْمِي شَقَائِقُ لَحْمٍ نَيِّءٍ ... منهُ تَفُوحُ ريحُ ساطورِ الجَازِرينَا

وَقَلْبِي وَأَحْشَائِي مَشْطُورَةٌ كَبَقَرٍ.. جوازعَ مُعَلَّقاتٍ يَنْتَحِبْنَ وَيَشْتَكِينَا

التشبيه هنا واضح بين الجسد البشري والذبيحة، مما يعزز الإحالة إلى المشهد الجراحي أو المرضي، حيث يكون المريض في وضعية خضوع مشابهة للحيوان المسلوخ.

وبلاث، التي عانت من اضطرابات نفسية وتفاعلت بقوة مع مواضيع الألم والموت، قد تشير إلى تجربة شخصية مع الأطباء أو الجراحين الذين تعاملوا مع مرضها النفسي أو الجسدي بطريقة باردة وغير إنسانية. والتصوير القاسي للجسد وكأنه جسد شاة يعكس شعورها بفقدان السيطرة على ذاتها أمام النظام الطبي أو العالم ككل.

Letter to a Purist

That grandiose colossus who
Stood astride
The envious assaults of sea
(Essaying, wave by wave,
Tide by tide, To undo him, perpetually),
Has nothing on you,
O my love,
O my great idiot, who
With one foot
Caught (as it were) in the muck-trap
Of skin and bone,
Dithers with the other way out
In preposterous provinces of the madcap
Cloud-cuckoo, Agawp at the impeccable moon.

رسالة إلى مُتطهِّر

ثَبَتَ العملاقُ، متباعدَ الخُطَى، في لجَّةِ الأنواءِ المتلاطِماتِ
نازَلَتْهُ الموجُ، موجًا بعدَ مَوجٍ وجَزْرًا بعدَ مدٍّ، كَرَّاتٍ وغاراتِ
ليسَ أعظَمَ مِنكَ، يا نورَ حُبِّي يا جنونًا قد سما في الحائِراتِ
يا غبيًّا قد غدا في فخِّ الوحلِ يتعثَّرْ بينَ دَياجٍ مُدْلَهِمّاتِ
إحدى قَدَميكَ في أقاليمَ مُضحكةٍ بينما الأخرى تُحلِّقُ في المسْتَحِيلاتِ
وأنت كطائرٍ سماويٍّ في جنونهِ يُحّدِّقُ في البدرِ بعيونٍ دامعاتِ

نظرة عامة حول القصيدة:

هذه القصيدة تمزج بين السخرية والتأمل الفلسفي، حيث تقارن الشاعرة بين "العملاق الأسطوري" الذي يتحدى البحر وبين شخصٍ آخر، ربما يكون محبوبًا أو شخصًا ذو فكر خيالي غير واقعي. ويظهر التناقض بين الثبات والقوة في العالم المادي، وبين التيه والارتباك في عالم الفكر والخيال.

والقصيدة تشير إلى شخصية أسطورية ضخمة وثابتة، ربما مستوحاة من تمثال رودس العملاق أو شخصية مثل بروميثيوس، التي تتحدى قوى الطبيعة العنيفة كالعواصف والأمواج المتلاطمة. والبحر هنا يرمز إلى الصعوبات والتحديات المستمرة. والموج المتكرر يرمز إلى المحاولات المستمرة لزعزعة هذا العملاق، لكنه يبقى ثابتًا رغم ذلك.

وفي البيت الثالث والرابع يتحول الخطاب من وصف العملاق إلى مخاطبة شخصية أخرى، ربما تكون شخصًا محبوبًا ولكن لديه تناقضات غريبة في شخصيته، فهو يمتلك أفكارًا عظيمة لكنها مشتتة وغير متماسكة. لكنه في نفس الوقت أحمق، فهو يحاول أن يسمو ولكنه يتعثر في الوحل، مما يعكس تضادًا بين الطموح العقلي والضعف المادي.

وفي البيت الخامس والسادس تتجلى ذروة التناقض: قدمٌ مغروسة في الطين، بينما الأخرى تحاول الطيران في السماء!. هذه الصورة ترمز إلى الشخص الذي يعيش بين عالمين متناقضين، فهو عالق في الواقع المادي لكنه يحاول التحليق في عالم الأحلام والأفكار، وهو مفتونٌ بالكمال والخيال المثالي، لكنه محكومٌ بالواقع الذي يجبره على السقوط.

والقصيدة تسخر من التناقض البشري، إذ يحاول الإنسان تحقيق المثالية لكنه محكوم بقيود جسده وعالمه المادي. والشاعرة تطرح تساؤلًا: هل الأفضل أن نكون مثل العملاق الصامد في مواجهة العالم، أم مثل الحالم الذي يعيش في الوهم؟

ورسالة القصيدة الفلسفية: الإنسان دائمًا في صراع بين واقع الأرض وخيال السماء، وبين العقلانية والمثالية، وبين القدرة والضعف. فالحلم بالمثالية قد يكون رائعًا، لكنه قد يقود الإنسان إلى الغربة والتيه إذا لم يكن متجذرًا في الواقع. وهناك سخرية خفيفة في القصيدة، وكأن الشاعرة تقول: "يا أيها الحالم، مهما حاولت أن تطير بعيدًا، سيظل جزء منك عالقًا في الطين!"

Dialogue Between Ghost and Priest

In the rectory garden on his evening walk

Paced brisk Father Shawn. A cold day, a sodden one it was In black November. After a sliding rain

Dew stood in chill sweat on each stalk ،

Each thorn; spiring from wet earth, a blue haze

Hung caught in dark-webbed branches like a fabulous heron .

Hauled sudden from solitude ،

Hair prickling on his head ،

Father Shawn perceived a ghost

Shaping itself from that mist .

'How now,' Father Shawn crisply addressed the ghost

Wavering there, gauze-edged, smelling of woodsmoke ،

'What manner of business are you on ؟

From your blue pallor, I'd say you inhabited the frozen waste

Of hell, and not the fiery part. Yet to judge by that dazzled look ،

That noble mien, perhaps you've late quitted heaven '؟

In voice furred with frost ،

Ghost said to priest :

'Neither of those countries do I frequent :

Earth is my haunt '.

'Come, come,' Father Shawn gave an impatient shrug ،

'I don't ask you to spin some ridiculous fable

Of gilded harps or gnawing fire: simply tell

After your life's end, what just epilogue

God ordained to follow up your days. Is it such trouble

To satisfy the questions of a curious old fool '؟

'In life, love gnawed my skin
To this white bone ؛
What love did then, love does now :
Gnaws me through '.
'What love,' asked Father Shawn, 'but too great love
Of flawed earth-flesh could cause this sorry pass ؟
Some damned condition you are in :
Thinking never to have left the world, you grieve
As though alive, shriveling in torment thus
To atone as shade for sin that lured blind man '.
'The day of doom
Is not yet come .
Until that time
A crock of dust is my dear home '.
'Fond phantom,' cried shocked Father Shawn ،
'Can there be such stubbornness —
A soul grown feverish, clutching its dead body-tree
Like a last storm-crossed leaf? Best get you gone
To judgment in a higher court of grace .
Repent, depart, before God's trump-crack splits the sky '.
From that pale mist
Ghost swore to priest :
'There sits no higher court
Than man's red heart'.

حوارٌ بين الكاهنِ والخيال

تهادَى "شونُ" في دَربٍ قَصِيٍّ   يُؤرِّقُهُ سُكونُ لَيْلٍ بالعَشِيِّ
بِبُستانِ رَعْيٍ بوَجْهٍ حَزينٍ   في شُحوبِ نوفمبرَ غيرَ خَفِيِّ
وَبَعدَ هُطولِ مَطَرٍ تَداعَى،   وتَناثَرَ على الغُصْنِ نَدًى جَرِيِّ
وَأطلَّ كمالكِ الحزينِ ضَبابٌ أَزرقٌ   بغُصْنٍ تشابكَ في نَسَقٍ خَفِيِّ
فَانْتَصَبَ خيالٌ من ضَوءٍ غَبِيشٍ   قُفَّ منه شعْرُ رأسٍ مَضِيِّ

فَقالَ "شونُ": "ما شَأنُك؟ قُل لي،   أَما مِن مُخبِرٍ عَنكَ الفهمَ الذكيِّ؟
أَأَنتَ مِنْ صَقِيعِ الجَحيمِ خَرجْتَ،   أَم ابْنُ السماواتِ في نَهْجٍ بَهِيِّ؟
فَقَالَ الخيالُ: "لَستُ بِذي جَحِيمٍ،   وَلَستُ بِسَاكِنِ فِردَوسٍ هَنِيّ
وَلكنِّي بِقفرِ الأَرضِ أَحيَا،   ليسَ فيهِ من الأنامِ كَفِيّ

فَقَالَ الكاهِنُ "يَا هَذا لا تُخْبِرْني عَنْ   نيرانَ مُحْرِقَةٍ، ولا عن ذَهَبٍ نَقِيٍّ
أخبرني عن مصيرك هناكَ بَعيدًا؟   أَرِحْ بالجوابِ عن سؤالٍ فُضُوليٍّ!
فَقَالَ: "الحُبُّ في دَهرِي جَرَحَني،   وَها هوَ ذا أمامي مُرتَمِيِّ
يَنهشُ عِظامِي في صمتٍ باردٍ،   لم يفارقني في غُدُوٍّ أو عَشِيِّ
فَقالَ الكاهِنُ: "الحُبُّ لَيسَ إِلَّا   شهوةُ جَسَدٍ فِي دربٍ دَنِيِّ
كأنك لم تغادرِ دنيانا قطُّ،   تُعَذبُّ من خَطيئةٍ أعمىً شَقِيِّ

فَقالَ الخيالُ: "إنَّ يومَ الدينونةِ لَمَّا   يأتِ بعدُ، وَجسَدِي بَيْتِي الآنِيِّ
فَقَالَ الكاهِنُ: "يَا طَيْفًا مُتَعَنِّدا،   كورقَةِ خريفٍ بغُصْنٍ نَدِيٍّ
لقدْ حانَ الرَّحيلُ لمَحْكَمَةِ العَلِيِّ،   قَبْلَ الزَّلْزَلَةِ بنَفْخَةِ صُورٍ قويٍّ
فَقالَ الخيالُ: "لَيسَ هُنالِكَ محكمةٌ   أَعدلُ مِنْ حُكْمِ قلبِكَ الدَّمِيِّ

نظرة عامة:

تقوم هذه القصيدة على بناءٍ حواري بين شخصين، يُخيَّل إلى القارئ أن بينهما من التباعد مثل ما بين الحياة والموت. فهي تُصوّر حديثًا يجري بين شبح خرج من قبره، وكاهنٍ يسعى إلى أن يرده إلى الإيمان بما بعد القبر. وهذا الحوار، بما فيه من شدّ وجذب، يمنح القصيدة لونًا دراميًا واضحًا، ويكشف ما في النفس الإنسانية من حيرة واضطراب حين تواجه المصير المجهول.

فالشبح يُصرّ- في رفقٍ حينًا، وفي عنادٍ حينًا آخر- على أن جسده الذي وارته الأرض هو وطنه الأخير، لا السماء ولا ما وراء السماء. ويرى أن الروح لا تعرف طريقًا غير الطريق الذي خرجت منه، وأنها لا تطمئن إلا إلى الجسد الذي عاشت فيه، وإن كان هذا الجسد قد بلي وتفتت.

أما الكاهن، فيفجؤه هذا القول ويُدهشه، فيذكّر الشبح بأن للروح محكمةً أرفع من هذه الأرض، وبأن الإنسان لا يُحاسَب في قبره، بل يصعد ليقف بين يدي الله حيث تُكشف الأعمال وتُوزن النوايا. وهو ينذره من البقاء معلَّقًا بجسده المتحلّل، ويشبّه له هذا التعلّق بتلك الورقة اليابسة التي تأبى السقوط عن الغصن، وإن عصفت بها الرياح.

لكن الشبح لا يرضى بهذا الحديث، ولا يلين للكاهن، بل يعلن أن لا محكمة أعلى من قلب الإنسان نفسه؛ وأن القلب، بما يحمله من محبةٍ وندمٍ وشهوةٍ وألم، هو وحده الذي يعرف العدل، وهو وحده الذي يحتفظ بالحقيقة. فكأنما يريد أن يقول: إن الإنسان لا يجد يقينه في الغيب، وإنما يجده في تجربته الخاصة، وفي ما تختزنه نفسه من مشاعر.

وهكذا تعرض القصيدة صراعًا واضحًا بين تصورٍ ديني يرى الحقيقة في السماء، وبين فلسفةٍ إنسانية تجعل الحقيقة في الإنسان لا فيما يتجاوز الإنسان. وتصوّر الحب قوةً لا تفنى بالموت، بل تبقى، وتلاحق صاحبها حتى فيما وراء التراب؛ حتى لكأن الحب- كما تصفه القصيدة- عبءٌ لا يُحتمل، أو نورٌ لا يزول.

وعلى الرغم من أن الكاهن يحاول أن يردّ الشبح إلى الإيمان بما اعتاده الناس من عقائد، فإن الشبح يأبى ذلك، ويظل مصرًا على أن القلب البشري هو مصدر الحقيقة والعدالة معًا. وبذلك تُقدّم القصيدة رؤيةً فلسفية للطبيعة الإنسانية، بكل ما فيها من توتر بين الإيمان والعقل، بين الغيب والتجربة، وبين ما يتوقعه الناس وما يختبره الفرد في أعماق نفسه.

تفتتح القصيدة مشهدها الأول بصورةٍ تشبه ما نقرؤه في الأساطير أو نلمحه في الحكايات القديمة؛ فالكاهن يسير في ليلٍ موحش، على طريقٍ مقفر، لا يُسمَع فيه إلا وقع خطواته، ولا يرى فيه إلا ما تسمح به تلك الظلمة الساكنة. ويخيّل إلى القارئ أن الكاهن- وقد أثقله التعب- إنما يمشي بحثًا عن طمأنينةٍ غابت، أو جوابٍ استعصى عليه. ففعله هذا أشبه بالسعي الداخلي الذي يضطرب في النفس الإنسانية حين تفقد يقينها.

وفي هذا الجوّ الكئيب، يظهر له طيفٌ مبهم يشقّ الضباب، فلا يدري الكاهن: أهو من عالم الأسفل أم من عالم العلو؟ ويطرح أسئلته في رهبة، فيجيبه الشبح بأنه لا يتتمي إلى هؤلاء ولا إلى أولئك، وأنه لم يجد مقامًا بعد الموت إلا هذه الأرض التي يهيم عليها في وحدة لا تنتهي. وكأن الشبح يريد أن يقول: إن الموت لم ينقله إلى عالم آخر كما يتوقع الناس، بل تركه معلّقًا بين الوجود والعدم.

وحين يسأل الكاهن عن مصيره، يكشف الشبح ما في نفسه من ألمٍ دفين؛ فالحب- كما يقول- قد جرحه جرحًا لا يندمل، وما يزال يتعقبه حتى في موته. غير أن الكاهن لا يرى الحب إلا شهوة أرضية، تزول بزوال الجسد، ولا يجوز- في نظره- أن يظل الشبح متعلقًا بها وكأن شيئًا لم ينقطع بينه وبين الحياة.

ويشتدّ الخلاف بينهما حين يدعو الكاهن الطيف إلى الذهاب إلى محكمة الله، حيث يُحاسَب الناس على أعمالهم، فلا يجد الشبح في هذا الدعاء ما يطمئنه، ويصرّ على أن العدل الحقيقي- في رأيه- لا يحلّ في سماوات بعيدة، وإنما يستقرّ في قلب الإنسان ذاته، في مشاعره وتجربته، وفي ما يعرفه من ألم أو ندم أو محبة.

وهنا يبرز التباين بين الرؤيتين: فالكاهن يمثل الإيمان التقليدي الذي يجعل الحقيقة في ما وراء الطبيعة، بينما يمثل الشبح تصورًا إنسانيًا خالصًا يرى الحقيقة في التجربة البشرية وحدها، ويرى أن القلب أعدل من السماء، وأن الحب لا يموت بموت صاحبه، بل يبقى عبئًا أو نورًا يتبعه حيثما مضى.

وفي المشهد الافتتاحي من القصيدة نقرأ:

تَهادَى "شونُ" في دَربٍ قَصِيِّ / يُؤرِّقُهُ سُكونُ لَيْلٍ بالعَشِيِّ

هذا المطلع يُحمّل الصورة معنى الوحدة والشرود؛ فالكاهن يمشي متثاقلاً، وكلمة تَهادَى توحي بخطوات تائهة، تكشف ما في النفس من اضطراب، كأن صاحبها يسعى إلى كشف شيء غامض يلوح له من بعيد.

وتمضي القصيدة:

بِبُستانِ رَعْيٍ بوَجْهٍ حَزينٍ / في شُحوبِ نوفمبرَ غيرُ خَفيِّ

فالمكان- على بساطته- يبدو مكتئبًا، لا حياة فيه إلا ذلك الشحوب الذي يكسو الطبيعة في أواخر الخريف. والشاعر هنا يرسم مشهدًا يشبه حال النفس حين تُقبل على أمر جلل: كل شيء من حولها حزين، وكل ما فيها يمهّد لظهور ما لا يُنتظر.

ثم يقول:

وأطلَّ كمالكِ الحزينِ ضَبابٌ أَزرقٌ / بغُصْنٍ تشابكَ في نَسَقٍ خَفِيِّ

هذه الصورة تجمع بين الغرابة والجمال؛ فالضباب الأزرق، وهو لون لا نألفه في الطبيعة، يضفي على المشهد بُعدًا روحيًا، ويمتدّ أمام الكاهن كما يمتدّ طائر مالك الحزين، رمز الفقد والوحشة. والغصن المتشابك يوحي بأن العالمين- عالم الأحياء وعالم الموت- قد تداخلت خيوطهما، وأن الشاعرة تريد أن تقود القارئ إلى منطقةٍ يتساوى فيها الخيال بالحقيقة.

وهكذا تضع القصيدة القارئ منذ بدايتها في جوٍّ بين الحياة والموت، بين الإيمان والشك، بين سلطة السماء وسلطة القلب، وتكشف- من خلال هذا الحوار- ما في النفس الإنسانية من توقٍ إلى العدالة، وإنكارٍ للمصير الذي لا يُقنعها، وإصرارٍ على فهم الحياة والموت بما يقوله الإحساس لا بما تقوله العقائد.

ويبلغ المشهد في هذه الأبيات ذروة الغرابة والرهبة، حين ينتصب أمام الكاهن طيفٌ يخرج من ظلمة الليل كأنما خرج من عالمٍ ليس عالم الأحياء. وقد وصفته الشاعرة وصفًا دقيقًا حين قالت: "خيالٌ من ضوءٍ غبيشٍ"؛ فهو ليس نورًا كاملًا فيطمئن له القلب، ولا ظلامًا خالصًا فيُدرَك، وإنما هو شيء بين ذينك، يشيع في النفس اضطرابًا وخوفًا. ولذلك لم يكن عجيبًا أن يقف شعر رأس الكاهن من الهول، فإنه أمام ظهورٍ لا يتهيأ للعقل البشري أن يستقبله بلا فزع.

ويُقبل الكاهن على الطيف يسأله في لهجة تجمع بين الخوف والرغبة في الفهم: من أنت؟ ومن أين جئت؟ أأنت من جحيمٍ متجمد خرجت؟ أم من سماءٍ مضيئة هبطت؟ فهو يريد أن يخضع ما يرى للعقل، وأن يردّه إلى ما يعرفه الناس من تصورات عن الجنة والنار. ولكن الطيف يُبطل هذه الثنائية في هدوء، فيقول إنه ليس من أهل الجحيم ولا من سكان الفردوس؛ فهو لا يعرف نعيم الجنة ولا عذاب النار، وإنما يعيش في قفر الأرض، في وحدةٍ لا يشاركها معه أحد.

وهذا الجواب وحده كافٍ ليقلب مقاييس الكاهن رأسًا على عقب؛ إذ يتوقع أن تكون الروح بعد الموت قد استقرت في عالمٍ من عوالم الثواب أو العقاب. ولكنه يجد نفسه أمام شبحٍ يرفض كل ما تعلمه الناس عن الحياة الآخرة، ويقدّم بدلًا من ذلك صورةً لوجودٍ معلق لا يهدأ.

ويواصل الكاهن أسئلته، لا يريد وصفًا للنار أو الذهب، ولا يعنيه ما يتناقله الناس من صور النعيم والجحيم، وإنما يريد معرفة المصير الحق. فيجيبه الطيف بأن الحب قد جرحه جرحًا لا يزال يدمى، وأن هذا الجرح هو سبب عذابه. فالحب، كما يراه الطيف، لم يكن نعمة ولا لحظة نور، بل بلاء لاحقه حتى بعد موته.

وهنا يظهر الخلاف بين النظرتين أوضح ما يكون؛ فالكاهن يختزل الحب في شهوة جسدية تزول بزوال الجسد، ولا يرى فيه سببًا لبقاء الروح متعلقة بعالم الأحياء. أما الطيف، فيرى أن الحب قوة لا تعرف الموت، وأن الإنسان لا ينجو من أثرها حين يغادر الدنيا.

ثم يتصاعد الحوار إلى ذروته حين يدعو الكاهن الطيف إلى محكمة الله، فيصر الطيف على أن يوم الحساب لم يأتِ بعد، وأنه لا يزال مقيمًا في جسده الذي هو بيته الآن. ولا يفتأ الكاهن يذكّره بأن الخطيئة علقت به، وأنه لا يزال أسيرًا لها، ولكن الطيف يردّ في هدوء الواثق: "ليس هناك محكمةٌ أعدل من قلبك الدميّ"؛ أي أن العدل الحق- في رأيه- لا ينتظر السماء، بل يسكن في القلب الإنساني بما فيه من ألمٍ وتجربة.

وذلك كله يكشف عن مواجهة بين إيمانٍ تقليدي يستند إلى الثواب والعقاب، وفلسفةٍ إنسانية ترى أن التجربة الشعورية أصدق من العقائد، وأن القلب- لا السماء- هو موضع الحكم والعدل.

The Glutton

He, hunger-stung, hard to slake,
So fitted is for my black luck
(With heat such as no man could have
And yet keep kind)
That all merit's in being meat
Seasoned how he'd most approve;
Blood's broth, Filched by his hand,
Choice wassail makes, cooked hot,
Cupped quick to mouth;
Though prime parts cram each rich meal,
He'll not spare
Nor scant his want until
Sacked larder's gone bone-bare.

النَّهِمُ

مَلْسوعٌ بالجوعِ، صَعْبُ الإرواء   فَوَافَقَ حَظِّيَ سُودُ بلاء
تَلَظَّى بِجَحيمٍ لا يُطاقُ لهيبُهُ   وَصَمَدَ لَطِيفًا بلا جَفَاء
وغايةُ الفضلِ أن يُصاغَ له   طعامٌ يطيبُ له في الشِّواء
دَمٌ اسْتَلَّتْه يدُه في الخَفاءْ   فأضحى شرابًا فَخْمًا كما يشاء
يَرْتَشِفْه سَخِينًا كَما يَهْوَى   وَيَبْتَلِعْه هنيئاً دونَ اِبْطاء
تمتلئُ الموائِدُ بكلِّ نَعيمٍ   فلا شَبَعَ ثَمَّ ولا اكتفاء
يظلُّ يطلبُ المزيدَ بلا ارتواءٍ   حتى يُفْنِي الطَّعامَ كلَّ فناءَ

نظرة حول القصيدة:

تقدّم لنا قصيدة «النهم» لسيلفيا بلاث صورةً من أشدّ الصور قسوةً وحدةً؛ فهي لا تتحدّث عن الجوع كما يعرفه الناس، ولا عن حاجة الجسد إلى الطعام، وإنما عن جوعٍ آخر لا يعرف قرارًا، ولا يقف عند حدٍّ من الحدود. إننا بإزاء كائنٍ يلتهم كل ما يقع تحت يده، لا لأن جسده يطلب ذلك، بل لأن رغبةً باطنة تدفعه دفعًا لا يلين. لذلك تبدو القصيدة- في لغتها وصورها- كأنها محاولة للكشف عن أعماق النفس حين تستبدّ بها شهوة لا تُروى:

ملسوعٌ بالجوع، صعبُ الإرواء ... فوافقَ حظيَ سودُ بلاء

فالقارئ هنا يشعر بأن الجوع ليس حالةً طارئة، إنما هو تجربة مؤلمة تتملك صاحبها كما تتملك النار ما تلقاه. ولفظة «ملسوع» خاصة توحي باللدغ والوجع المستمر، ثم تزداد الصورة قتامة حين ترتبط «بسود البلاء»، وكأن هذا النهم لعنةً حلت بالكائن لا يستطيع منها فكاكًا.

ويتابع النص تصوير هذا الجوع فيقول:

تَلَظَّى بِجَحيمٍ لا يُطاقُ لهيبُهُ ... وَصَمَدَ لَطِيفًا بلا جَفَاء

هذا التناقض- بين الجحيم المصطلي في الداخل، واللطف المصطنع في الظاهر- يدلّ على عمق التجربة التي تريد القصيدة أن تُبرزها؛ فصاحبها يتألم ألمًا لا يطاق، ومع ذلك يحتفظ بوجه هادئ، يدلّ على ما في الإنسان من قدرة على إخفاء أشدّ مشاعره اضطرابًا.

ثم تمضي القصيدة إلى أبعد من هذا، فتتحدث عن الطعام الذي يتمنّى الجائع الحصول عليه، فتقول:

وغايةُ الفضل أن يُصاغَ له ... له طعامٌ يطيبُ له في الشِّواء

كلمة «الشواء» ليست في النص الأصلي، لكنها تمنح البيت نبرةً مألوفة للقارئ العربي، وتُقرب إليه معنى المتعة التي يطلبها هذا الكائن مهما كان ثمنها. غير أنّ القصيدة لا تقف عند الطعام المألوف، بل تنتقل إلى ما هو أشدّ فظاعة حين تقول:

دمٌ استلّته يدُه في الخفاء / فأضحى شرابًا فخمًا كما يشاء

فقد تجاوز النهم هنا حدود المألوف إلى ما يشبه الفعل الوحشي؛ فالدم الذي يشربه الجائع لا يُرى في القصيدة على أنه فعل شاذّ فحسب، بل هو رمز إلى رغبة تتجاوز حدود الإنسان العادي، وكأن الشاعرة تريد أن تقول إن الجوع الذي تتحدث عنه ليس جوع الجسد، بل جوع الروح حين تنقلب عليها شهواتها.

ويتابع النص هذا النسق فيقول:

يرتشفه سخينًا كما يهوى ... ويبتلعه هنيئًا دون إبطاء

ويدلّ هذا البيت على أن الجائع لا يعرف التردد ولا يشكو الامتلاء، فهو يشرب ما أمامه بشغف لا يخبو، وكأن اللذة وحدها هي التي تحكم وجوده.

ثم تأتي الأبيات التي تُظهر المفارقة الكبرى:

تمتلئ الموائد بكل نعيم ... فلا شبعٌ ثمّ ولا اكتفاء

فالمائدة عامرة، والطعام وفير، لكن النهم لا يزول، والفراغ في داخل هذا الكائن لا يُملأ، وكأن القصيدة تريد أن تشير إلى أن الجوع الحقيقي ليس في البطن، بل في النفس، وأن الأشياء المادية- مهما كثرت- لا تُغني روحًا ينهشها الفراغ.

وتبلغ القصيدة نهايتها في بيتٍ يلخص حال هذا الجائع:

يظلّ يطلب المزيد بلا ارتواء / حتى يُفني الطعام كلَّ فناء

وهذا الختام يوحي بأن النهم هنا رمزٌ لجشعٍ يلتهم كل شيء، لا يتوقف عند حدّ، ولا يعرف غير الفناء سبيلًا. وكأن الشاعرة، من وراء هذه الصور العنيفة، تريد أن تكشف عن تلك الشهوة العميقة التي تملك الإنسان أحيانًا، فلا تشبعه لذةٌ ولا تملأه نعمة.

وبذلك تكون القصيدة- في أصلها وترجمتها- قد قدّمت لنا صورةً من أعمق صور النفس البشرية حين تقع في قبضة رغبةٍ لا حدود لها.

وأغلب الظنّ- بل أقربه إلى الفهم- أنّ سيلفيا بلاث لم تكن تتحدّث في قصيدتها عن جوعٍ مجرد، ولا عن نهمٍ يتعلّق بالطعام أو اللذة الحسية فحسب، وإنما كانت تُشير- من طرفٍ خفي- إلى

زوجها تِد هيوز، وإلى تلك الخيانات التي شقيت بها، وتكاثرت عليها حتى صارت جزءًا من حياتها اليومية. فهي ترى فيه رجلًا لا تنطفئ شهوته، ولا يعرف حدًّا يقف عنده، يسعى إلى إرضاء رغباته ونزواته، ولا يلوي على شعور زوجته ولا يأبه بألمها.

ومما يزيد الأمر غرابةً أنه- في نظرها- كان يحتفظ بوجهٍ هادئ، وملمسٍ من اللطف لا يكاد يَخفى، كأنما يضع قناعًا يطمئنّ إليه الناس، بينما تختبئ خلفه نفسٌ تضطرم بنار لا تهدأ. فهو عندها رجل بارد، ولكنه مع ذلك شره، يطلب المتعة حيثما وجدها، ولو في أحضان نساء تترفع النفس السويةُ عن ذكرهن، فإذا قضى حاجته من واحدة، مال إلى أخرى، ثم عاد فابتغى ثالثة ورابعة، لا يرتوي ولا يقف عند نهاية، فتقول:

تمتلئ الموائِدُ بكلِّ نعيمٍ / فلا شبَعٌ ثمَّ ولا اكتفاء

فالرجل محاط بما لذّ وطاب، ومع ذلك لا يرضى، ولا يسكن جوعه. وهذا الجوع يشير إلى تلك الرغبة التي لا تهدأ، وإلى تنقّله بين النساء كما يتنقّل النَّهِم بين الأطباق.

ثم هو يحترق من الداخل، ولكنه يحتفظ بوجهٍ هادئٍ مطمئن.

تلظّى بجحيمٍ لا يُطاق لهيبُه / وصمد لطيفًا بلا جفاء

ولعلّ هذا ما كانت بلاث تراه في زوجها: رجلٌ يُحسن التمثيل، يخفي خيانته خلف سلوكٍ مهذّب.

وتزداد الصورة رمزية وإيحاءً:

دمٌ استلّته يدُه في الخفاء / فأضحى شرابًا فخمًا كما يشاء

فالاختلاس في الخفاء، ثم تحويله إلى لذة، يشيران إلى علاقة تُؤخذ من وراء الظهر، وإلى خيانة تُرتكب في صمت، لا يشعر صاحبها بثقلها، بل ربما يجد فيها لذة خاصة. والغاية عنده هي اللذة وحدها، فإذا نالها لم يلبث أن يبحث عن غيرها، فلا يعرف التمهّل أو الوفاء، بل يُقبل على كل علاقة إقبالًا سريعًا، ثم يتركها كما يدخلها:

يرتشفه سخينًا كما يهوى / ويبتلعه هنيئًا دون إبطاء

يظلّ يطلب المزيد بلا ارتواء / حتى يُفني الطعام كلَّ فناء

وهذا المعنى- في حقيقته- ليس بعيدًا عن وصف النفس البشرية حين تُطلق لشهواتها العنان، فتهوي وراء رغباتها لا تلتفت يمينًا ولا شمالًا. وقد قال القرآن الكريم في وصف هذا الإنسان:

(إِنَّ الإِنسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا) وقال: (بَلْ يُرِيدُ الإِنسَانُ لِيَفْجُرَ أَمَامَهُ. يَسْأَلُ أَيَّانَ يَوْمُ الْقِيَامَةِ). وقال أيضًا: {زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ: النِّسَاءِ، وَالْبَنِينَ، وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ، وَالْفِضَّةِ، وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ، وَالأَنْعَامِ، وَالْحَرْثِ. ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللهُ عِنْدَهُ حُسْنُ الْمَآبِ}.

وهذا كله يلتقي مع ما أرادته بلاث من تصوير رجلٍ لا يعرف الشبع، ولا يردعه وازعٌ من ضمير أو دين.

فالقصيدة- في ظاهرها- تتحدث عن جوعٍ لا يُطاق، لكن- في باطنها- تشير إلى رجلٍ أحبّته الشاعرة ولم تجد فيه إلا ذلك النهم الذي أفسد حياتها. ولعلّ هذا ما أعطى القصيدة تلك القسوة وذلك العنف، وكأن الشاعرة تصبّ فيها ألمها كله، وتحوّل معاناتها إلى صورٍ تمزج بين الوحشية والعذاب النفسي، فلا يدري القارئ: أهو أمام جائعٍ يريد الطعام، أم أمام قلبٍ يأكله الوجع أكلًا؟

وأحسب أنّ بلاث لم تكن تريد من قصيدتها أن تصور زوجها تصويرًا مباشرًا، ولا أن تشير إليه تصريحًا، فالشعر عندها ليس يوميات تُسجَّل، ولا اعترافات تُدوَّن، وإنما هو فنٌّ يعلو على الحوادث الخاصة، ويصوغها في صورة أوسع، وأعمق، وأشدّ اتصالًا بالطبيعة الإنسانية كلها. ولكن الإنسان- مهما حاول- لا يستطيع أن ينفصل عن ألمه، ولا أن يكتب وهو متخففٌ من عاطفته. ولذلك نرى أثر حياتها في قصيدتها كما نرى ظلّ الطائر على الأرض؛ لا يمكن أن ندّعي أنه الطائر نفسه، ولكنه يشي بحركته، ويكشف لنا بعض ما فيه.

ولعلّ أهم ما في هذه القصيدة ليس وصف الرجل النهم، ولا تصوير شهوته التي لا تُطفأ، إنما تلك النظرة القاتمة التي ترى العالم من خلال معاناة عميقة. فالجائع في القصيدة- أكان زوجًا خائنًا أم رمزًا لإنسان تنهشه رغباته- ليس إلا تمثيلًا لكائن فقد توازنه، وغلبت عليه شهوةٌ لا يقوى على ردّها. وهو نموذج يتكرر في الحياة الإنسانية منذ عرف الناس أنفسهم، وقرأوا في كتب الأقدمين قصص أولئك الذين أفنَوا حياتهم في طلب ما لا يُجدي، حتى قال أبو العلاء فيهم:

«ما زال يسعى ولا يَفنى له طمعٌ... حتى رأى الموت لا يبقي ولا يذرُ».

وإذا نحن تأملنا القصيدة من زاوية أخرى، رأينا فيها نقدًا مريرًا لذلك النوع من الرجال الذين يخلطون اللطف بالأنانية، ويجمعون بين الابتسام والافتراس، فيحسبهم الناس أصحاب مودة وإخلاص، وهم- في الحقيقة- لا يفكرون إلا في لذاتهم. وهذه الصورة ليست جديدة في الأدب، فقد تحدث عنها شعراء كثيرون، ورأيناها عند المعرّي، وعند دانتي، وعند كتّاب العصر الحديث. ولكن بلاث تقدّمها في ثوب غريب، فيه من الوحشية بقدر ما فيه من الدقة، وفيه من الرمزية بقدر ما فيه من الألم الصريح.

والذي يعمق هذا البعد في قصيدة «النهم» هو أنها لا تتعامل مع النهم على أنه شهوة جسد فحسب، بل على أنه جرح في الروح. فالجائع عندها لا يلتهم الطعام لأنه يحتاج إليه، بل لأنه يحاول أن يملأ فراغًا لا يُملأ، وأن يداوي وجعًا لا يُداوى. وقد قالت ذلك بصورة غير مباشرة حين جعلت الدم شرابًا، وجعلت الموائد التي لا تنتهي رمزًا للفراغ الذي لا ينتهي. وهذا أبلغ من كل شرح؛ لأن الإنسان حين يُسرف في الطلب، ويتجاوز حدود العقل، إنما يفعل ذلك لأنه يبكي من الداخل، وإن كان يبتسم في الظاهر.

لذلك كانت الصورة الأخيرة في القصيدة- صورة الفناء الذي يلتهم كل شيء- من أشدّ الصور دلالة، لأنها تجعل من النهم قوةً مدمرة، لا تقف عند الطعام، ولا عند الجسد، بل تتجاوز ذلك إلى العلاقات، وإلى الحياة نفسها. وكأن بلاث تقول لنا: «إن الإنسان إذا ترك نفسه لشهواته، أفنى كل ما حوله، ثم أفنى نفسه آخر الأمر».

وهذا هو لبّ القصيدة؛ ليست الحديث عن رجلٍ بعينه، وإنما الحديث عن الإنسان حين تملكته شهوةٌ طاغية، أو رغبة لا ترضى، أو ألم يحاول أن يدفنه بما لذّ وطاب، فلا يزداد إلا فراغًا على فراغ.

هكذا تتجاوز قصيدة بلاث مجال السيرة إلى مجال الفن، وتنتقل من تجربة خاصة إلى تصويرٍ رمزي للطبيعة البشرية، حتى لكأنها تقول: «إن الإنسان، إذا تُرك لشهوته، صار وحشًا لا يعرف الشبع، وإن الروح إذا أُهملت، صارت قفرًا لا يُنبت خيرًا». ولا عجب في ذلك، فالإنسان خُلق هلوعًا، كما يقول القرآن الكريم، لا يطمئن إلا حين يردّ نفسه إلى ميزانٍ من العقل، أو يردّ قلبه إلى نورٍ من الإيمان. أمّا إذا سار وراء نهمه، فسينتهي إلى ذلك الفناء الذي ختمت به القصيدة.

Recantation

'Tea leaves I've given up،
And that crooked line
On the queen's palm
Is no more my concern.
On my black pilgrimage
This moon-pocked crystal ball
Will break before it help؛
Rather than croak out
What's to come،
My darling ravens are flown .
'Forswear those freezing tricks of sight
And all else I've taught
Against the flower in the blood :
Not wealth nor wisdom stands
Above the simple vein ،
The straight mouth .
Go to your greenhorn youth
Before time ends And do good
With your white hands'.

الارتداد

تركتُ فنجانَ أحلامي وما نَطَقَا ... ومِزقْتُ خطَّ يدٍ كانتْ لنا طُرُقَا
ما عادَ خطُّ كفوفِ الملكةِ يُبهجني ... ولا العرّافُ في كفِّ الظنونِ نَطَقَا
سوداءُ رحلتي، والبلّورُ مُنكسِرٌ ... والقمرُ الحافرُ الممحوقُ قد خَرَقَا
لن أنعبَ اليومَ بالأقدارِ مُرتَعِدًا ... قد طارَ غربانيَ السودُ الذينَ شَقَقَا
دعْ حيلَ بردِ الرؤى؛ قد كنتُ أُعلِّمها ... كي لا تنامَ زهورُ الروحِ مُختَنِقَة
ما الثروةُ الزيفُ؟ ما علمُ البعيدِ إذا ... قامَ الوريدُ ونبْضُ الصدقِ قد خَفَقَا؟
عُدْ للصِّبا الأخضرِ الغضِّ الذي نَبَعَتْ ... منه الطهارةُ لا حزنَ ثَمَّ ولا زَهَقَا
وافعلْ بيديكَ بياضَ الخيرِ لئلا ... يكونَ زمانُكَ قضى، وقد سَبَقَا

نظرة عامة :

القصيدة تعبّر عن رحلة داخلية عميقة، تنتقل فيها الشاعرة من الاعتماد على الأوهام والتنجيم والبحث عن الغيب، إلى مواجهة الحقيقة والعودة إلى البساطة والصدق وفعل الخير.

فالشاعرة لا تريد من هذه الأبيات أن تكون حديثًا عن الفنجان والعرّافين، ولا عن خطوط الكف وما يُسطر فيها من خرافات. إنما هي تصوير لمرحلة من مراحل النفس حين تستيقظ من غفلتها، وتبرأ من أوهامٍ كانت تُسكّن بها جراحها، وتطمئن إليها ساعة الضعف والقلق.

فهي تقول إنها تركت فنجان أحلامها، ومزّقت خط اليد الذي كانت تظن أنه يدلّها إلى طرقٍ لم تزدها إلا حيرة. وهذه الرموز إنما تشير إلى نزوع الإنسان، ولا سيّما المرأة التي أثقلتها الحياة بالأسئلة، إلى طلب العزاء في معرفة الغيب، حين تعجز عن مواجهة واقعها مواجهةً صريحة.

ثم تمضي الشاعرة فتقول إن خط كفّ الملكة لا يبهجها، وإن العرّاف لم يعد ينطق. وهذا يعني أن الشاعرة قد انصرفت عن تلك الأصوات التي كانت تملأ قلبها بالوعود، وتُذهِب عنها شيئًا من الألم، فإذا بها، بعد التجربة، لا تجد فيها إلا حديثًا باطلًا، لا يقدّم ولا يؤخّر.

بعد ذلك تدخل في مرحلةٍ أخرى، هي مرحلة الشعور بالوحدة أمام العالم. تقول إن رحلتها سوداء، وإن البلّور – وهو رمز الرؤية التي كانت تستعين بها – قد انكسر. وهذه الصورة تُعبّر عن اللحظة التي تدرك فيها النفس أن أوهامها قد ذهبت، وأن الواقع لا يكشف عن نفسه بكلمة ولا بإشارة، إنما يكشف عن نفسه حين تضطر النفس إلى مواجهته مواجهةً صريحة.

ومع انكسار البلّور يظهر القمر، ولكنه قمرٌ مثقّب، ناقص، قد محته الحياة وجرّحته. وهذه صورةٌ لطيفة، تُمثّل الحقيقة حين تبدو للنفس عارية من الزينة، لا هي شيئًا يُطرب، ولا هي شيئًا يُطمئن، ولكنها مع ذلك هي الحقيقة التي لا مهرب منها.

ثم تقول الشاعرة إنها لن تعود تنعِب بالأقدار، وإن غربانها السود قد طارت. وهذا إعلانٌ صريح بأنّها لن تستسلم بعد اليوم للخوف من المستقبل، ولن تنطق بما ينطق به أهل التنجيم من التوقعات. ولقد ذهبت تلك الرهبة التي كانت تُلجئها إلى الفزع، ولم يبقَ إلا مواجهة المصير كما هو.

وتنتقل الشاعرة إلى نقد تلك الحيل التي كانت قد تعلّمها لتوهم نفسها بأنها ترى ما وراء الظاهر. وهي تعترف أنها إنما كانت تفعل ذلك خوفًا على «زهور الروح» أن تخنقها الصدمة. ولكنها تعلم الآن أن هذه الحيل لا تدفع عن الروح خنقًا، ولا تمنحها حياة. بل لعلها تزيدها وهنًا.

ثم تتساءل: ما قيمة الثروة إن كانت زيفًا؟ وما قيمة العلم البعيد إذا كان لا يتصل بالقلب ولا ينبع من صدقه؟ والشاعرة هنا تعلن عن مذهبها في الحياة: أن القيمة كل القيمة في الصدق، وفي النبض الحيّ، لا في زخارف المعرفة ولا في بهرجة المال.

ثم تدعو النفس إلى أن تعود إلى الصبا الأخضر، إلى تلك المرحلة التي كانت الطهارة فيها طبيعة لا تكلّف. والصبا عندها ليس سنًّا، بل هو حالة النفس حين تكون بريئة، غير مرتهنة للخوف ولا للظنون.

وتختم قصيدتها بالدعوة إلى فعل الخير، لأن اليدين خُلقتا للنور، وقد سبقهما النور إلى الوجود. وهذه خلاصة القصيدة كلها.

بهذا تكون القصيدة رحلةً من الوهم إلى الحقيقة، ومن الخرافة إلى البصيرة، ومن الضعف إلى القوة؛ إذ يصبح صوت الشاعرة صوت امرأة خرجت من أسر الظنون إلى سعة البصيرة، فآثرت الصدق على الأوهام، والخير على الحيلة، والعودة إلى نفسها على التعلّق بما لا يُجدي.

والشاعرة لم تُسمّ قصيدتها Recantation عبثًا، ولا اختارت هذا اللفظ الغريب إلا لأنها أرادت أن تدلّنا على لحظة من لحظات النفس، تلك اللحظة التي تتراجع فيها عن اعتقادٍ قديم، وتُنكر فيه رأيًا كانت قد تتشبث به، ثم لا تلبث أن تمضي عنه كما يمضي المرء عن وهمٍ عرف بطلانه بعد طول تجربة.

فكلمة Recantation ليست مجرد رجوع عن قول، إنما هي رجوع عن مرحلة عقلية وروحية كاملة، إنها إعلانٌ عن موقف جديد، تُعرِض فيه الشاعرة عن شيء كانت تُؤمن به، وتُقبل على حياة تراها أوضح وأصدق.

وليس هذا بالمستغرب على سيلفيا بلاث، فقد كانت نفسها في كثير من الأحيان مضطربة، تبحث عمّا يُطمئنها فلا تجده، ثم تعود إلى نفسها لا إلى غيرها.

وأما أوراق الشاي، فليست أوراقًا بالمعنى المألوف الذي نعرفه حين نتحدث عن الشراب. إنما هي رمزٌ لممارسةٍ كان الناس يلجأون إليها -وما زال بعضهم يلجأ- حين يريدون أن يستكشفوا ما خفي عنهم من المستقبل. فهم يشربون الشاي، ثم ينظرون فيما يبقى من أوراقه في قاع الفنجان، فيتخيلون فيها خطوطًا ورسومًا تفتح لهم باب الغيب، أو لعلهم يظنون ذلك.

وقد أرادت الشاعرة أن تُعلن أنها هجرت تلك العادة، وأنها لم تعد تبحث عن عزاءٍ في هذه الرموز التي لا تكشف شيئًا. فقد تخلّت الآن عن أوراق الشاي، كما تخلّت عن قراءة الكف، وعن كل ما كان يُدنيها من الظنّ ويُبعدها عن اليقين.

وليس هذا التخلّي مجرد حركة عابرة، إنما هو موقفٌ عقليٌّ راسخ يدلّ على أنّها أدركت أن المستقبل لا يُقرأ في الفنجان، وأنّ الأمان لا يُلتمس في الخرافة، بل في مواجهة الحياة بجرأةٍ وصراحة.

فالعنوان إذن يشير إلى التوبة عن الوهم، وأوراق الشاي تشير إلى ذلك الوهم نفسه.

وبينهما تقوم القصيدة: رحلةٌ من الظلام إلى الضوء، ومن الخوف إلى الطمأنينة، ومن التعلّق بما لا يغني إلى الاعتماد على النفس.

وفي القصيدة رموز رئيسة، هي: البلّور، والقمر، والغراب، وخطّ كفّ الملكة.

فالبلّور هنا ليس حجرًا من الزجاج الشفّاف فحسب، إنما هو رمز لطريقةٍ معيّنة في رؤية الحياة. فالناس قد اعتادوا أن ينظروا في كرة البلّور ليتخيّلوا مستقبلهم فيها، إذ يزعم العرّافون أنهم يبصرون ما خفي عليهم.

لكن الشاعرة تقول: إن البلّور قد انكسر، وبهذا فإن الأداة التي كانت ترى بها العالم قد تحطّمت. وفيما مضى كانت تنظر إلى الحياة من خلال وهمٍ شفاف؛ حيث اعتقدت أنّ العالم يُرى بوسائط، وأنَّ المصير يمكن أن يُكشف قبل أوانه. أما الآنً، وقد انكسر البلّور، فهي مضطرة إلى أن تنظر بعينيها هي، لا بعين الغيب المزعوم.

فالبلّور رمزٌ للوسيط بين النفس والواقع؛ فإذا انكسر، سقطت الحواجز، وبقي الواقع عاريًا.

أمّا القمر، فهذا جسمٌ قد شغل خيال الشعراء منذ القدم. لكن الشاعرة لا ترى القمر كما رآه القدماء: جميلاً، باهيًا، ملهِمًا للعشّاق. إنها تراه مثقَّبًا، محفورًا، ممحوًّا. وأحسب أن هذه الصورة توحي بأن الحقيقة التي كانت تتوهّمها كاملة، ناصعة، جميلة، ليست كذلك حين نقترب منها. فنحن حين نرى القمر من بعيد، نظنّه صفحة من فضة، وحين نتأمل سطحه عن قرب نرى الحفر والظلال والندوب.

وهكذا هي الحياة في نظر الشاعرة:

من بعيد تبدو بسيطة، فإذا خضنا فيها رأينا آثار الضربات والخيبات.

فالقمر هنا رمز للحقيقة المجروحة، وللحياة التي لا تخلو من النقص.

أما الغراب، فليس من قبيل المصادفة أن تختار الشاعرة الغراب دون غيره من الطيور. فالغراب في الذاكرة الإنسانية طائر نعيٍ وتشاؤم، يُقرن بالصوت الخشن، وأخبار الموت، وسيء الأخبار.

فإذا جعلت الشاعرة الغربان "طيور نبوءاتها" التي طارت، فكأنها تقول:

لقد تخلّيت عن ذلك الصوت الداخلي الذي كان ينذرني دائمًا بالمصائب، ويُثقِل قلبي بالخوف من الغد.

إن الغراب في القصيدة: صوت التنبؤ الكئيب، والرؤيا السوداء للمستقبل.

وحين تقول إن غربانها السود قد طارت، فهذا لا يعني أنها صارت لا تبصر شيئًا، بل يعني أنها لم تعد ترغب في العيش تحت سلطة ذلك الصوت المتشائم. فلقد قررت أن تُسكِت صوت الغراب في داخلها، وأن تستبدل به صوتًا أكثر هدوءًا وصدقًا.

أما خطّ كف الملكة، فإن الشاعرة تقول بأن خطّ كف الملكة لم يعد يُبهجها، فمعنى ذلك أنّها كفّت عن الانخداع بهذه الخرافة، حتى لو قُدِّمت لها في أثواب الملوك والملكات؛ إذ يوهم العرافون بعض الناس، بأنهم يحملون في أكفهم خط الملكة الذي لا يكون إلا في كف الملوك.

فإذا جمعنا هذه الرموز في رؤية واحدة (البلّور، والقمر، والغراب، وخطّ كف الملكة) خرجنا بصورة واحدة وهي: أنَّ الشاعرة كانت ترى حياتها من وراء بلّورٍ مزيَّن، وتنتظر من الغراب أن يخبرها بما يكون، وتُصغي لما يقال عن كف الملكة بوصفه قولاً مهيبًا، وتنظر إلى القمر كأنه ضوءٌ صافٍ. ثم اكتشفت، آخر الأمر، أن:

البلّور خدعة، والغراب صوت خوف لا أكثر، وخط الملكة أكذوبة. والقمر مثقَّوب مجروح، كأيّ شيء في هذه الحياة.

لذا آثرت أن تترك كلّ ذلك، وتعود إلى نفسها، وإلى فعل الخير بيدَيها، وإلى الصدق في نبض قلبها. وهذا هو أجمل ما في القصيدة وأعمق ما فيها.

كيف نشأت هذه الرموز:

وبقي أنّ نقول: إنَّ منشأ هذه الممارسات، التي يلجأ إليها الناس في قراءة الفنجان أو أوراق الشاي، ليس غريبًا ولا عجيبًا كما قد يتراءى لأول وهلة؛ بل هو طبيعي كلّ الطبيعة، متصلٌ بأخصّ ما في النفس الإنسانية من ميل إلى التخيّل وتطلّع إلى معرفة ما خفي عنها.

فالناس منذ أقدم العصور كانوا إذا نظر أحدهم إلى بقعة على الجدار أو إلى أثرٍ في السقف، تخيّل فيها وجهًا أو هيئة أو قصة كاملة. وليس ذلك لأن البقعة تحمل معنى، ولكن لأن النفس هي التي تلقي عليها معنى من عندها. وهذه ظاهرةٌ يعرفها العلماء اليوم، ولكن الإنسان عرفها قبل العلم بزمن طويل.

ومن هذا الميل نشأت عادة تفسير الأشكال، فصار بعض الناس يتقدّمون غيرهم في هذه القدرة، فيرون في أوراقٍ جافة على الأرض، أو في بقايا الشاي في قاع الكأس، صورًا ورموزًا، وينسجون منها حكايات عن الحاضر والمستقبل. ولم يكن الناس يرون في هذا غرابة، بل كانوا يعدّون هؤلاء القوم أصحاب موهبة أو بصيرة، فيتخذون من كلامهم نبأً ويطمئنون إليه.

ثم مضى الزمن، فإذا بهذه الموهبة الفردية تتحوّل إلى عادة متوارثة، ثم إلى طقس من طقوس التنجيم. فقراءة الفنجان ليست في حقيقتها إلا محاولة من النفس للهروب من قلق المستقبل، وتطلّعها إلى ما يطمئنها ولو كان وهماً. والناس بطبعهم يميلون إلى القصص، فإذا سمعوا العرّاف يروي لهم ما سيرونه غدًا في سفر أو عمل أو حبّ، سكنت نفوسهم وارتاحت، وإن كان ما سمعوه لا يقوم على أساس من اليقين.

وهكذا هي قراءة الفنجان، وقراءة أوراق الشاي، وغيرهما من ضروب العرافة- امتداد لذلك الميل القديم؛ وهو ميل النفس إلى رؤية الصور في غير مواضعها، وإلى إلباس العشوائية ثوبًا من النظام والمعنى، وإلى طلب العزاء في شيء قد لا يكشف لها من الغيب شيئًا، ولكنه يخفّف عنها ثقل الانتظار.

وما يُسميها العلماء "باريدوليا" pareidolia ، والتي تعني: (رؤية الصورة خارج مكانها الحقيقي) لا تقف عند حدود رؤية الصور في السحاب أو البقع على الجدران، بل تمتدّ في النفس البشرية حتى تشمل الكلمة العابرة يسمعها المرء من فم طفل، أو جملة يقرؤها في كتاب، أو إشارة تقع عليها عينه في شارعٍ أو حافلة..

فقد ينقل الإنسان إلى هذه الكلمات والإشارات من همومه ورغباته ما يجعلها عنده نبوءة أو بشارة أو نذيرًا بالسوء، مع أنها في حقيقتها لا تحمل شيئًا من هذا كله.

والناس في هذا الباب طبقات:

منهم من تمرّ هذه الأشياء به فلا توقظ في نفسه أثرًا. ومنهم من يتلقّاها بقلقٍ أو رجاء، فيجعل من حادثٍ تافهٍ معنى كبيرًا يغيّر به وجهة يومه أو خطّة حياته. وليس ذلك لأن الشيء في نفسه يدعو إلى التفاؤل أو التشاؤم، بل لأن النفس تبحث دائمًا عن دليل، ولو كان هذا الدليل واهيًا لا يُبنى عليه حكم.

وأغلب الظنّ أنّ سيلفيا بلاث كانت من هذا الضرب من الناس. فقد كانت نفسُها قلقة مضطربة، ترى فيما حولها رموزًا تُشير، وأصواتًا تُلمّح، وتحمل الكلمة العابرة أكثر مما تحتمل. فكانت تلتقط من الأشياء الصغيرة ما يفتح في قلبها بابًا للظنّ، وتستخرج من الإشارة الواهية نبوءة للخير أو الشر، كما كان القدماء يستخرجون من حركة الطير أو صوته فألًا أو طيرة.

وهذه الحساسية المرهفة التي تمتاز بها بلاث هي التي جعلت عالمها الداخلي شديد العمق، ولكنها، في الوقت نفسه، جعلت حياتها شاقة، لأن النفس إذا بالغت في تأويل ما حولها، صارت سجينة لما تتوهمه من العلامات والإشارات، لا لما هو ثابتٌ حقًّا في العالم.

T h e Shrike

When night comes black
Such royal dreams beckon this man
As lift him apart
From his earth-wife's side
To wing, sleep-feathered,
The singular air,
While she, envious bride,
Cannot follow after, but lies
With her blank brown eyes starved wide,
Twisting curses in the tangled sheet
With taloned fingers,
Shaking in her skull's cage
The stuffed shape of her flown mate
Escaped among moon-plumaged strangers;
So hungered, she must wait in rage
Until bird-racketing dawn
When her shrike-face
Leans to peck open those locked lids, to eat
Crowns, palace, all
That nightlong stole her male,
And with red beak
Spike and suck out
Last blood-drop of that truant heart.

الصُّـرَد

لَيْلٌ أَتَى فَتَدَاعَتِ الأَحْلَامُ ... فَرَفَعْنَ زَوْجَكِ، وَانْثَنَى وَهَامُ
وَجَرَيْنَ بِالرَّجُلِ الَّذِي لَكِ عِصْمَةٌ ... عَنْ فِرْشِكِ الأَرْضِيِّ، وَاسْتَحْلَى المَنَامُ
فَطَفِقْتِ تَرْقُبِينَ ظِلَّهُ حَسَدًا ... وَعُيُونُكِ البُنِّيَّةُ الظَّمْأَى الصِّرامُ
تغْزِلْنَ لَعْنَتَهُنَّ فِي شَرَفَاتِهِ ... وَالأُصْبُعُ المِخْلَابُ تَحْتَدِمُ الضَّرَامُ
وَتَهُزِّينَ الرَّأْسَ فِي قَفَصِ الجَسَدْ ... تَجْتَرِّينَ صُوَرَ الفِرَاقِ وَهْيَ الزؤامُ
هَرَبَ الزَّوَاجُ بِفِكْرِهِ لِلْغَابِ مِنْ ... طَيْرٍ قَمَرْيِّ الرِّيشِ، يَحْتَضِنُ الغَمَامُ
حَتَّى إِذَا طَلَعَ الصَّبَاحُ وَضَجَّ مِنْ ... صَوْتِ الطُّيُورِ، وَأَشْرَقَ الإِبْهَامُ
مِلْتِ، وَوَجْهُكِ كَالصُّرَيْدِ، لِتَفْتَحِي ... أَهْدَابَهُ، وَيُفَتَّحُ الحِلْمُ العُقَامُ
تَأْكُلَ تِيجَانَهُ، والقَصْرَ الَّذِي سَلَبَتْ ... أحلامُ ليلٍ كساها بالعَتَمِ الظَّلَامُ
وَبِمِنْقَارِكِ الأَحْمَرِ اطْعَنِي فُؤَادَهُ ... حَتَّى تَهُرِقِي آخِرَ الدَّمِ، وَهْوَ سَامُ

نظرة عامة:

قصيدة سيلفيا بلاث هذه تعد نموذجًا بارزًا للشعر النفسي الرمزي، إذ تصوّر بعمق شديد الألم العاطفي الناتج عن الخيانة الزوجية. ففي ظلمة الليل، يهرب الزوج من حضنها، متحررًا إلى عالم الأحلام، حيث يختلي بخيالاته في حضن نساء أخريات، فيتجاوز حدود الواقع وتفقد الزوجة سيطرته عليه، فتبقى عاجزة أمام حريته الافتراضية، ممتلئة بالغضب والحسد. وجوعها النفسي يترجم إلى رموز جسدية ونفسية حية: عيون مفتوحة على اتساع الألم، أصابع مخلبية، لعنة مشدودة في شرشف مضطرب، وقلب محبوس في قفص الصور التي تحوي الفقد والهروب.

ومع إشراق الفجر، تستعيد المرأة سيطرتها الرمزية على الرجل؛ فتهدم أحلامه الليلية، وتقضي على التيجان والقصور التي ارتادها في خياله، وتفرض واقعها وإرادتها على عالمه النفسي. واستعارة ميل وجهها كالصرد، وهو طائر مفترس، "لينقر الأهداب المغلقة" ويفترس أحلام

زوجها الليلية، هي تصوير لحدة الغيرة، وللانفعال المكبوت الذي يتحول إلى قوة رمزية تمنع الخيانة والحرية المطلقة للرجل.

وتجسد بلاث في هذه الصور المتتابعة الصراع العميق بين الحب والغيرة، وبين الحرية والقيود، وبين الفقدان والرغبة. فالليل هو عالم الهروب والخيانة، والفجر هو العالم الواقعي الذي يعيد للمرأة قدرتها على السيطرة والهيمنة الرمزية.

من هذا المنظور، يمكن القول إن القصيدة ليست مجرد سرد لحادثة خيانة، بل تجربة شعورية وفلسفية متكاملة تكشف عن أعماق النفس البشرية المضطربة، وعن توتر الإنسان بين شغفه، وضعفه، ورغبته في السيطرة على حبه وعلى واقعه النفسي والاجتماعي.

Dream with Clam-Diggers

This dream budded bright with leaves around the edges,
Its clear air winnowed by angels; she was come
Back to her early sea-town home
Scathed, stained after tedious pilgrimages.
Barefoot, she stood, in shock of that returning,
Beside a neighbor's house
With shingles burnished as glass,
Blinds lowered on that hot morning .
No change met her: garden terrace, all summer
Tanged by melting tar,
Sloped seaward to plunge in blue; fed by white fire,
The whole scene flared welcome to this roamer.
High against heaven, gulls went wheeling soundless
Over tidal-flats where three children played
Silent and shining on a green rock bedded in mud,
Their fabulous heyday endless.
With green rock gliding, a delicate schooner
Decked forth in cockle-shells,
They sailed till tide foamed round their ankles
And the fair ship sank, its crew knelled home for dinner.
Plucked back thus sudden to that far innocence,
She, in her shabby travel garb, began
Walking eager toward water, when there, one by one,
Clam-diggers rose up out of dark slime at her offense.

Grim as gargoyles from years spent squatting at sea's border

In wait amid snarled weed and wrack of wave

To trap this wayward girl at her first move of love,

Now with stake and pitchfork they advance, flint eyes fixed on murder.

حُلم مع حفّاري المحار

عادَ الحُلْمُ وفُتِحَتْ أغصانُهُ بالطَلَلْ، وأشْرَقَتْ براعمُهُ في هواءٍ مُقْتبَلْ
هوَ حلمُها، عادتْ إلى مَنْبَعِها، بلدِ الطفولةِ، نحوَ ساحلِها الأُوَّلْ
عادتْ مجرَّحةَ الخُطى بعدَ المدى والسفرِ المُضني بأثرِ تِرْحالٍ ثَقِلْ
وقفتْ هناكَ حافيةً، مدهوشةً من رجعةٍ صَعَقتْ فؤادَها المُرتَحِلْ

بجوارِ بيتِ الجارِ، لامعٍ سطحُهُ كالزجاجِ، والستارُ فيهِ قدِ انسُدِلْ
لم يتبدّلْ شيءٌ: فذاكَ البُستانُ والشرفةُ المنحازةُ، والبحرُ الذي اتَّصَلْ
في قيظِ صيفٍ، رائحةُ القارِ التي تعلو، وتنحدرُ الحدائقُ نحوَ السُّبُلْ
والبحرُ أزرقٌ، والمشهدُ احترَقَ بياضُهُ بترحيبِ آيبةٍ لمْ يَزِلْ
والنورسُ العالي يدورُ صامتًا، فوقَ المُسطحاتِ الطِّينيَّةِ على مَهِلْ

والأطفالُ ثلاثةٌ يلعبونَ، يُشرقُ صمتُهمُ على صخرٍ غير مُنْتَقِلْ
صخرٌ أخضرُ، في طينِهِ مرسومٌ، ونهارُهمُ الأسطوريُّ لا يَنفَدُ ولا يَحِلْ
ومعَ انزلاقِ الصخرةِ الخضراءِ كالسفينةِ الهشَّةِ المُزدانةِ بالحلل
أبحروا، حتى إذا جاءَ المدَى رغَتِ المياهُ على الكعوبِ بما نَزَلْ
فغَرِقوا، والسفينةُ انطفأتْ، فعادَ طاقمُها لصحنِ العَشْاءِ مُبْتَهِلْ
فإذا بها تَنْزِعُ لتلكَ البرْاءة البعيدة، وتُقبِلُ نحوَ ماءٍ مُشتَمِلْ

لكنْ، وما إن خطَتْ حتى وُقِفَتْ إذْ قامَ حفّارُو المحارِ من وَجِلْ
قاموا كتماثيلِ الغراغيلِ طالَ جلوسُها، بلا ضَجَرٍ مِنْهَا وَلاَ مَلَلْ
في انتظارِ مَن يضلُّ ليمسكوهُ، فتاةُ بحرٍ هائمةٌ بخُطاها الأُوَلْ
ينهضونَ بالعصيِّ وبالشَوكِ، وعيونُهمُ الصوّانُ تُومِضُ بالقتلْ على عَجَلْ

الفكرة العامة:

القصيدة تستعيد حُلماً تعود فيه الشاعرة إلى مكان طفولتها الساحلي. غير أن هذا الرجوع ليس بريئًا ولا مطمئنًا؛ فهو عودةٌ مشوبة بالخوف، إذ يتحوّل شاطئ البراءة إلى فضاء تهديد، وتظهر شخصيات "حفّاري المحار" رموزًا لرقابة المجتمع ورفضه لحرية المرأة حين تقترب من الحب.

والصياغة العربية للقصيدة حاولت الحفاظ على صور بلاث الأساسية: المشهد الساحلي، الأطفال، الضوء، الصخرة الخضراء، السفينة من الأصداف، نهضة حفّاري المحار من الوحل كالكائنات القاتمة.

تحليل القصيدة:

القصيدة التي بين أيدينا "حلم مع حفّاري المحار" إن هي إلا فصلٌ من تلك السيرة، تومض فيه أضواء الطفولة لحظة قصيرة، ثم يعقبها ظلامٌ كثيف، كأن الشاعرة تريد أن تقول لنا إن البراءة تُضاء دائماً في اللحظة التي تُوشك فيها أن تُطفأ.

وليس هذا الحلم الذي تبدأ به القصيدة حلماً يُقصد به الهروب من الواقع، إنما هو حلمٌ يعيد بناء الماضي ليُفصح عن الحاضر. فقد عاد الحلم، كما تقول الشاعرة، فتفتحت أغصانه كأن عليها طلاً من ندى الصباح. وهذه صورة قد تُذكِّر القارئ بما نعرفه من أساليب القدماء حين كانوا يلمحون إلى بدايات الأشياء بما يبعث على الطمأنينة. غير أنّ الشاعرة، وهي تنسج هذه الصورة، لا تريد الطمأنينة، بل تريد الإيحاء بأن ما يبدو ناميًا مضيئًا إنما ينطوي على ألمٍ دفين، لأنها تعود إلى الطفولة بعد رحلةٍ مُتعبة، لا لتستريح، بل لتستعيد ما فُقِد ولن يُستعاد.

ولذلك رأيناها تعود إلى "بلد الطفولة"، إلى ذلك الساحل الأول الذي شهد براءتها. ومن المدهش أنها لم تصف عودتها بفرحٍ أو حنين، وإنما وصفتها بجرحٍ وشحوب، كأن الماضي – مهما كان عذبًا – لا يُستقبل إلا بعينٍ نضِبت فيها العاطفة وامتلأت فيها التجربة.

ثم تقف الشاعرة، حافيةً، مدهوشةً من رجعتها. وهذه الوقفة الحافية رمزٌ لما تشعر به من هشاشة، من انكشاف، من انقطاعٍ عمّا كان يكسوها من ثقة أو حماية. وهي تقف بجوار بيت الجار

اللامع كالزجاج؛ وهذه اللمعة إنما هي لمعان السكون، لمعان الأشياء التي لم تتغير، بينما تغيّرت هي حتى غدت غريبةً في موطنها.

ثم تقول الشاعرة إن شيئًا لم يتبدّل: البستان بحديقته، والشرفة المنحدرة نحو البحر، ورائحة القار التي تتصاعد في قيظ الصيف. وهذه الثبات كلّه لا يُظهر جمال المكان بقدر ما يُظهر قسوة الذاكرة. فالثبات هنا حائطٌ يقف أمامها، يذكّرها بأنها هي وحدها التي تكسرها الأيام.

وفي الفقرة التالية من الحلم نراها تشهد ثلاثة أطفالٍ يلعبون فوق المسطّحات الطينية. وهؤلاء الأطفال ليسوا أطفالاً من لحمٍ ودم فحسب؛ إنهم ظلٌّ من طفولتها، أو أشباحٌ مما كانت عليه، أو احتمالٌ لما كان يمكن أن تكونه لو لم تتعثر بالرحلة الطويلة التي أثقلت خطاها. وصمت الأطفال الذي "يشرق" ليس صمتًا عادياً؛ إنما هو صمت الطهر، صمت البراءة التي لا تعرف حاجة إلى الكلام. وحتى الصخرة التي يلعبون عليها تنقلب في خيالها سفينة صغيرة مزدانة بالأصداف، تسير بهم حتى يُغرقها المدّ. وهذه صورة تمزج بين اللعب والخطر، بين الأسطورة والحقيقة، بين ثبات الصخرة وهشاشة السفينة، فكأن الطفولة نفسها شيء ثابت وهشّ في آنٍ واحد، لا يكاد يثبت حتى يوشك أن يغرق.

وحين تغرق السفينة – كما يغرق كل حلمٍ قصير – يعود الأطفال إلى بيوتهم حين يُنادى إلى العشاء. وهنا تبلغ الشاعرة من الإيحاء ما لم تُبلغه في غير هذا الموضع؛ إذ تجعل نهاية الطفولة نهايةً عابرةً بسيطة، كأن النداء إلى مائدة الطعام أقوى من كل أساطير البحر. وفي هذه المفارقة شيءٌ من مرارة الحقيقة: فالطفولة تسقط لا بضربةٍ عنيفة، بل بصوتٍ عاديٍّ انطلق من نافذةٍ مفتوحة.

أما الشاعرة، وقد رأت كلّ ذلك، فقد اشتاقت إلى هذه البراءة وتوجهت إلى الماء كمن يريد أن يغتسل من خطاياه، وأن يعود إلى ما قبل الأسفار وما قبل التجارب. غير أن هذا الشوق انكسر فجأةً حين يخرج من الوحل رجالٌ كالغَراغيل، حفّارو المحار، وجوههم جامدة، وأيديهم مشدودة إلى أدواتهم. وهؤلاء يمثلون السلطة، والرقيب، والخوف القديم، والذنب الذي يطارد صاحبه حيثما ذهب. إنهم كل ما تخلّف من الحياة الواقعية ليمزّق حلمًا لم يكد يكتمل.

إنهم ينهضون بالعصيّ والشوك، لا ليقتلوا جسدًا، بل ليقتلوا رغبة. ليقولوا لها: لا رجوع إلى الطفولة، لا عودة إلى تلك البراءة. فالعالم لا يسمح للإنسان أن يعود كما كان.

وينتهي الحلم إذن بالعنف، لا لأنه حُلماً عنيفاً، بل لأنه حلمٌ يجرؤ على أن يطلّ من وراء جدران الزمن، فيعيد إلى صاحبه ما لم يعد ملكًا له. وعقاب هذا الطموح – في عالم بلاث – أن تُحاصر بالرُقباء، وتُطارد بالأبصار الصوانية، ويُقال لها: مكانكِ ليس هنا؛ قد مضى ذلك الزمن ولن يعود.

وإذا أردنا أن نتبيّن الغاية من القصيدة، وجدنا أنها لا تحكي حلماً فحسب، بل تحكي مأساة الإنسان حين يوقن أن طفولته لم تكن مرحلة من عمره فقط، بل كانت وطناً لا يُعاد إليه. وكل ما عداه من البلاد، وإن بدت مضيئة، لا يضاهي ذلك الوطن الذي غادره دون أن يشعر. ولعل بلاث– وهي التي عرفت من قسوة الحياة ما عرفت– كانت تريد أن تفتح باباً صغيراً إلى ذلك الوطن، فلما لمحته بعين الحلم، جاء الواقع ليغلق الباب في وجهها، مغلقاً معه كل ما كانت تبذره روحها من رجاء.

وأخيرًا.. قد يسأل سائلٌ في شيءٍ من الحيرة: كيف تجتمع في مقطوعةٍ واحدة مظاهرُ النهار التي لا يختلف فيها اثنان– من قيظٍ تطبخ الشمسُ به الطرقات، وزرقةٍ ينفتح لها البحر، ونوارسَ لا تُرى إلا في فضاء النهار، وأطفالٍ يلعبون على الصخور وقد أضاءهم ضوءٌ لا يقبل الشك– ثم يُقال بعد ذلك إن القوم قد عادوا إلى صحن العشاء مبتهلين؟

أفهو نهارٌ أم ليل؟ وكيف يلتقي المشهدان في لحظةٍ واحدة لا تمتد ولا تتسع؟

وأحسب أنّ سيلفيا بلاث لم تكن تؤرّخ لحظةً زمنيةً بالمعنى الظاهر الذي يحتاج إليه المؤرخون، وإنما كانت تصنع صورةً شعرية يلتقي فيها الزمانان كما يلتقي في النفس شعوران متباينان. وهذا من طبيعة الشعر، فهو لا يخضع للتقويم ولا للساعة، وإنما يخضع للانفعال. وقد أرادت الشاعرة– فيما يُخال لي– أن تقول إن نهارًا كاملًا قد مرّ سريعًا، أو أنّ الزمان يتقارب في عينيها حتى تُصبح ساعاته لحظةً واحدة. وربما أرادت أن تستحضر نهاية الغرق كما تُستحضر نهاية النهار: كلاهما ينطفئ، وكلاهما يجرّ الناس إلى الداخل بعد أن ضاقت بهم فسحة الخارج.

فليس في الأمر تناقض حين ننظر إليه بعين الشعر، وإنما هو تناقضٌ حين نصرّ على أن نقرأ الشعر قراءة الساعات والفصول. وإن الشاعرة لا تُمسك بساعةٍ في يدها، وإنما تُمسك بقلبها، والقلب لا يفرّق بين قيظٍ وغروب، ولا بين نورٍ وعشاء، متى اشتدّ عليه شعوره.

Wreath for a Bridal

What though green leaves only witness
Such pact as is made once only; what matter
That owl voice sole 'yes', while cows utter
Low moos of approve; let sun surpliced in brightness
Stand stock still to laud these mated ones
Whose stark act all coming double luck joins.
Couched daylong in cloisters of stinging nettle
They lie, cut-grass assaulting each separate sense
With savor; coupled so, pure paragons of constance,
This pair seek single state from that dual battle.
Now speak some sacrament to parry scruple
For wedlock wrought within love's proper chapel.
Call here with flying colors all watchful birds
To people the twigged aisles; lead babel tongues
Of animals to choir: 'Look what thresh of wings
Wields guard of honor over these!' Starred with words
Let night bless that luck-rooted mead of clover
Where, bedded like angels, two burn one in fever.
From this holy day on, all pollen blown
Shall strew broadcast so rare a seed on wind
That every breath, thus teeming, set the land
Sprouting fruit, flowers, children most fair in legion
To slay spawn of dragon's teeth: speaking this promise,
Let flesh be knit, and each step hence go famous.

إكليلُ عُرس

يا خُضْرَ أوراقٍ تَشُدّ لِعَهْدِنا ... سِفْرًا يُعانِقُ غَصْنَهُ بالإزهارِ
والبُومُ تُصْغي، ثُمّ تَهْتِفُ بِنَغَم ... والبَقْرُ يُومِئُ راضِيًا بِخُوارِ
والشمسُ تُوقِفُ في السّماءِ ضِياءَهَا ... تَهَبُ الثّناءَ لِوَصْلِنَا المُخْتَارِ
فعلَيهِما انْفَتَحَتْ كُوى بُشْرَى اللِّقا ... وسابقت أَقْدارُهُم يدَ الأقْدارِ

في دَيْرِ قَرّاصٍ يَنَامانِ العَشِيَّ ... وَعَبيرُ عُشْبٍ يُضمَّخُ بالأَسْرارِ
هُما مثالُ الثّابِتَيْنِ على الوَفا ... مِنْ حَرْبِهِم أَزهر وِدادٌ خيرَ إزهارِ
قولوا لَهُمْ: هذا السّرورُ طُقوسُهُ ... تَدْفَعُ شُكوكَ القلبِ ثُمَّ تَغارِ
فالحُبُّ إن سَكَنَ القلوبَ مَعابِدًا ... صارَ الزِّواجُ وصالاً بغير فِصالِ

هَبّتِ الطيورُ مُلوّحاتٍ في السَّما ... لِتُزَيِّنَ العُرْسَ المُهَفْهَفِ بنارِ
وانظُرْ جُنودًا مُجَنَّحةً تبدو حَرَسًا ... فَوْقَ العَرِيسَيْنِ المُنَوَّرِ دارِ
واللَّيلُ يَهْطِلُ بالبَرَكاتِ مُظَلِّلًا مَرْجًا ... يطوي الحُبَّ سِرّا من الأسرارِ
حيثُ اتّحَدْنَا شُعْلَتَيْنِ مُلْتَهِبَتَيْنِ ... نَسْري عَلَى نورٍ بِلَا إنكارِ

مِنْ بَعْدِ هذا اليَوْمِ يَهْبِطُ طَلْعُهُ ... ويُثيرُ بَذْرًا كالسحابِ إلى الديارِ
فَتَفيضُ أرضُ الحُبِّ مِنْ نُطْقِ الرِّياحِ ... ثَمَرًا وَزَهْرًا ثقالاً تنوءُ بالأحمالِ
هذا الوَعيدُ، إذا تَلَوْا مِيثاقَهُ ... جَمَعَ الجسومَ وشُدَّ في المِسْمارِ
ولتَخْطُ أَقْدامُ الوِصالِ طَرِيقَها ... خُطًى تَسيرُ لِمَجْدِها وتُزارِ

نظرة عامة:

حين تقرأ هذه القصيدة تشعر كأنك تستقبل نافذة تُفتح على عالمٍ آخر؛ عالم لا تكتفي فيه الطبيعة بأن تكون خلفية صامتة، بل تصبح كائنًا حيًّا، يشهد، ويبارك، ويُصغي، ويقول كلمته. وليست هذه القصيدة كالتي تتغنّى بالأعراس وتكتفي من الفرح بزينة تُعلَّق، وأنغام تُرسَل، وألفاظ تلمع

قليلًا ثم تنطفئ. إنني حين نقرأها نشعر بأننا أمام نصّ يريد أن يحرّر العرس من معناه الضيّق، ليرفعه إلى مرتبة أخرى، مرتبة يكون فيها الحبّ حدثًا كونيًا، لا شأنًا خاصًا بين رجل وامرأة ، بل شأنًا يتّسع له الوجود كلّه، ويتهامس به الهواء، وتستجيب له الكائنات.

فالقصيدة تبدأ بنداء للأوراق الخضراء، وكأن الشاعرة تُرمّم فينا تلك الحساسية القديمة التي تجعل الإنسان يرى للطبيعة قلبًا وسمعًا وبصرًا. فالأوراق تشهد العهد، والغصن يعانق الإزهار، وكل شيء، من أوّل البيت إلى آخره، يُعامل باعتباره شريكًا في هذه اللحظة المصيرية. وهذا ليس من باب الزينة البلاغية، بل من باب الرؤية الرومانسية. فالحبّ عند الشاعرة لا ينغلق في غرفة القلب، بل ينفتح على العالم، ويجعل العالم نفسه أكثر أهلية لأن يشارك الإنسان وجده وفرحه.

ثم نسمع البومة تهتف بنعم، ونرى البقرة تومئ بخوار راضٍ. وهنا يتحوّل ما هو حيوانيّ إلى ما يشبه اللغة، ويصبح الصوت البريّ جزءًا من اتفاق روحيّ في صميمه. والشمس- تلك التي تضبط الزمن وتنظم الإيقاع- تُوقف ضياءها لحظة، وكأن النور نفسه يريد أن يقف احترامًا.

هذه الصور كلّها لا تُراد لذاتها، إنما تُراد لتقول إن هذا العرس ليس عرسًا بشريًا فقط، بل اتفاقٌ تقره الطبيعة وترضى به. ومن هذه الكونية المترامية، تهبط الشاعرة إلى مشهد حميم: العاشقان في دير من القراص. والقراص نبات لاذع، يحمل شيئًا من الألم. لكنّ العشب يضمّخ بالأسرار، ورائحة النبات تختلط بخفاء التجربة، وكأن الشاعرة تريد أن تقول إن الحبّ، حتى في لحظاته الهادئة، يولد من ألمٍ صغير، وصراعٍ صغير، ومقاومةٍ قصيرة؛ وإن الوداد، حين يزهر، لا يزهر من نعومة كاملة، بل من احتكاك بين روحين، ومن امتحان لا يسلم منه عاشقان.

وهذا ما تُصرّح به حين تقول: "إن الوداد قد أزهر من الحرب"، فتنقل الحبّ من مستوى العاطفة اللطيفة إلى مستوى التجربة التي تُنضج النفسين معًا.

وحين تدعو الشاعرة إلى الطقوس، فهي تستعيد لغة كانت للإنسان قديمًا: لغة تجعل للفرح قداسة، لا تُقاس بضوء ولا بزينة، إنما تُقاس بما تستقرّ عليه القلوب حين يُهديها الحبّ سكينة تشبه سكينة المعابد.

فالحبّ- كما تقول الشاعرة- إذا سكن القلب جعله محرابًا، وإذا تَحقّق فيه صدقه، جعل الزواج وصالًا لا يعرف الفِصال.

ثم يرتفع المشهد فجأة، فيجيء ذلك الموكب السماوي من الطيور.

الطيور لا تطير عبثًا، بل تلوّح في السماء، وكأن أجنحتها رايات، ثم تتّخذ هيئة الجنود فوق العروسين. وبهذا التحوّل تبلغ القصيدة درجة أسطورية، تجعل الزواج يبدو كأنه ميثاقٌ لا تحرسه القوانين، بل تحرسه أجنحةٌ من نور.

ثم يأتي الليل، ولكنّه لا يأتي بظلامه، ولا بوحشته، بل يأتي ببركاته التي تهطل.

إن الليل الذي تهطل منه البركة ليلٌ مختلف، ليلٌ يجعل العاشقين شعلة مضاعفة، ويمنح اتحادهما ضوءًا يسري بلا خوف ولا إنكار.

فالظلام الذي يجهله الناس يتحوّل هنا إلى رحمٍ للضياء، وإلى لحظة صفاء تتقابل فيها النفسان كما تتقابل شعلتان في هواءٍ رقيق.

ثم يستحيل الحبّ، بعد اتحادهما، قوة خصب شاملة: الطلع يهبط، البذار تنتشر، الأرض تفيض بالثمر والزهر، حتى تنوء بما حملت من وفرة.

وهذا الانتقال من الحبّ إلى الثمر ليس مجازًا عابرًا، بل هو جزء من رؤية تجعل الاتحاد الإنساني قوة تجدد الحياة نفسها، قوة تضيف للعالم، وتجعله أغنى وأبهى.

ثم تأتي الخاتمة، فإذا بالميثاق يشدّ الجسوم كما تُشدّ الألواح التي تقوم عليها الأبنية المتينة. ومع هذا الشدّ، تبدأ الأقدام رحلتها نحو المجد.

والمجد هنا ليس شهرة ولا منصبًا، إنما هو المعنى الذي يمنحه الحبّ للحياة، ذلك المعنى الذي يجعل السير ممكنًا، ويجعل الطريق مفتوحًا، ويعطي للعلاقة مقصدًا يتجاوز يومها ووقتها.

وهكذا نخرج من القصيدة كما يخرج الناس من حكايات الأسلاف، وفي النفس شيء من السكينة، وشيء من الدهشة، وشيء من ذاك الشعور الغامض الذي يجعل القارئ يوقن أن الحبّ، إذا صدق وخلص، قادر على أن يُعيد للعالم نضارته الأولى، وقادر على أن يجعل الشمس تتوقف لحظة، والطيور ترفرف، والليل يبارك.

Epitaph for Fire and Flower

You might as well haul up
This wave's green peak on wire
To prevent fall, or anchor the fluent air
In quartz, as crack your skull to keep
These two most perishable lovers from the touch
That will kindle angels' envy, scorch and drop
Their fond hearts charred as any match.
Seek no stony camera-eye to fix
The passing dazzle of each face
In black and white, or put on ice
Mouth's instant flare for future looks;
Stars shoot their petals, and suns run to seed,
However you may sweat to hold such darling wrecks
Hived like honey in your head.

Now in the crux of their vows hang your ear,
Still as a shell: hear what an age of glass
These lovers prophesy to lock embrace
Secure in museum diamond for the stare
Of astounded generations; they wrestle
To conquer cinder's kingdom in the stroke of an hour
And hoard faith safe in a fossil.
But though they'd rivet sinews in rock
And have every weathercock kiss hang fire
As if to outflame a phoenix, the moment's spur
Drives nimble blood too quick
For a wish to tether: they ride nightlong
In their heartbeats' blazing wake until red cock
Plucks bare that comet's flowering.
Dawn snuffs out star's spent wick,

Even as love's dear fools cry evergreen,
And a languor of wax congeals the vein
No matter how fiercely lit; staunch contracts break
And recoil in the altering light: the radiant limb
Blows ash in each lover's eye; the ardent look
Blackens flesh to bone and devours them.

مرثية للنار والزهرة

أَتُرى تُثَبِّتُ موجَ بحرٍ ثارَا أم تُرسِيَ في صخرٍ هَواءً سارَا؟
أم تُجهِدُ الرأسَ المُثقَّلَ كي ترومَ منَ العِشقِ أنْ يدومَ إعصارَا؟
هذي لَمَساتُهما تُشعِلُ غَيْرَةَ مَلَكٍ، وتُحْرِقُ قلبَهُما نارًا
وتُحوِّلُ الوُدَّ النديَّ فَحمًا، كَعودِ نارٍ أُوقِدَ أوارًا

لا تَبتَغِ الصُّوَرَ الحَجَرِيّةَ تُمسِكُ وَمْضَ الوُجُوهِ وتُثبِتُ الإِضْمارَا
فالوجهُ يلمَعُ ثم يَخبو ضَوؤهُ والنُّورُ يَخنُقُهُ الزمانُ فَينهَارَا
والنجمُ يُطلِقُ بَذْرَهُ مُتساقِطًا والشمسُ تَجري لِلبُذورِ فتَنهارَا
مَهْمَا تُحاوِلُ أن تُخَبِّئَ حُطَامَهُمَا في الرَّأْسِ عَسَلًا يَسكُنُ الأسرارَا

أَصغِ الآنَ مِنْ بَينِ العُهودِ فإنّهُمْ يَتَنبّؤونَ بزمنٍ غَدّارًا
يُحْكِمْنَ عِناقَهُما لِيَظلَّ كالماسِ محفوظًا لِمَحْفِلٍ قَدْ صَارَا
ويُصارِعانِ لِفَتحِ مملكةِ الرمادِ بِساعَةٍ تَزْهُو بها الأَقدارَا
ويُخَبِّئانِ إيمانَهُما مُتحجِّرًا كَالفَصِّ يُحفَظُ من هُبوبِ غُبارَا
لكنَّهُما ولَوِ تَجمد عناقُهُمُو ما ثَبَّتُوا رِيحًا ولا إِسفارَا
فاللحظةُ الحَرَّى تُثيرُ دَمًا يَجْري أَسِيفًا، لا يُقِيمُ قرارَا
ويمُرُّ لَيلُهما بِخَفْقِ قلوبِهِما نارًا تُضِيءُ وراءَهم مِشوارَا
حَتّى يُغنِّي الدِّيكُ أحمرُ صَوتِهِ فَيقُصُّ مِنْ ذَيْلِ المذَنَّبِ أَزْهَارَا
والفجرُ يَطفِئُ وَترَ النَّجمِ الّذي خَبَتِ الضِّياءُ بِهِ، وغابَ سَمارَا
وَيَقولُ عُشّاقٌ: "هَذِهِ خَلَدَتْ!" لكنَّهُمُ يَكذِبْهُمُ الإِصْرارَا
فَالشَّمعُ يَجْمُدُ في العُروقِ وإنْ قَدْ أوقِدَتْ فيها النِّيرانُ نارًا
وتعودُ عُقودُ الحُبِّ تَنْقُضُ نَفْسَهَا في الضَّوْءِ إذْ تَتَبدَّلُ الأنوارَا
ويَهُبُّ من وَجْهِ المُشِعِّ رَمادُهُ فِي العَينِ يُطفِئُ نَظرةً وَإِسفارَا
والحُبُّ يأكُلُ صاحِبَيْهِ كأنَّهُ نارٌ تَسِيلُ وتَلتَهِمُ الأعمارَا

نظرة عامة:

الشاعرة في هذه القصيدة تُحدّثنا عن حبٍّ لا يثبت على حال، وعن عاطفةٍ لا يُرجى لها أن تُحفظ أو تُقيَّد. فهي ترى أن اللحظة التي يتأجج فيها القلب، وتتكامل فيها لذّة المحبة، إنما هي لحظةٌ لا تُدرك، ولا تُمسك باليد، كما لا تُمسك الموجة في ذروتها، ولا يُحبس الهواء في حجرٍ صلد.

وتُقدّم لنا الشاعرة صورًا شتى، تبدو في ظاهرها عجيبة، ولكنها في حقيقتها بسيطةٌ مألوفة لمن جرّب العاطفة، ولمن عرف أن الحب إذا اشتدّ لمعانه كان أدنى إلى الأفول. فالعاشقان، مهما عظمت وعودهما، ومهما اشتدّ حرصهما على أن يبقى ما بينهما كما هو، فليس لهما من ذلك شيء. فالزمن يمضي، والضوء يتبدل، وما كان أمس شاهدًا على التوهّج، يصبح اليوم أثرًا باهتًا في الذاكرة.

وتوشك الشاعرة أن تقول لنا إن العهود التي يتبادلها المحبون، مهما أقسموا عليها، تظلّ عرضة لما يفعله الزمن كلَّ حيّ: تغيُّرٌ لا يرحم، وانطفاءٌ لا يمنع. فالنار التي تحرق لتُنير، لا تلبث أن تلتهم صاحبها، وإن ازدهرت اللحظة أول الأمر كالزهرة المشرقة، سرعان ما تذبل، وتُنسى، ويخلفها رماد بارد لا حياة فيه.

فالحب، عند سيلفيا بلاث، تجربةٌ عظيمة، لكنه- ككل ما هو عظيم- عابر، لا يقيم على حال، ولا يستجيب لرجاء مَن يريدون له الخلود. واللحظة التي تبدو أبدية إنما تُشرق لأنها ستنطفئ، وأن الإنسان ما زال، منذ وُجد، يلاحق ما لا يُلاحَق، ويحلم بما لا يُدرك.

تحليل القصيدة:

من الملاحظ أن مطلع القصيدة لا يبدأ بالعاشقين، بل يبدأ بالبحر والهواء:

أَتُرى تُثَبِّتُ موجَ بحرٍ ثارًا .. أم تُرسِيَ في صخرٍ هَواءً سارًا؟

هنا، نحن أمام سؤال ليس الغرض منه الجواب، بل الغرض منه الإيحاء بالعجز؛ إذ يسأل: هل يمكن تثبيت موجة هائجة؟ هل يمكن أن نُسمِّر الهواء في الصخر؟ وما الموج وما الهواء؟ إن هما

إلا صورتان للعشق، لكنها لا تجرؤ في المطلع أن تذكر العشق مباشرة، فتستعير له هاتين الظاهرتين: حركة البحر، وجريان الهواء.

ثم لا تلبث أن تنتقل إلى الرأس المثقل، إلى العقل الذي يُجهِد نفسه ليثبّت إعصار العشق:

أم تُجهِدُ الرأسَ المُثقَّلَ كي تروم .. منَ العِشقِ أنْ يدوم إعصارَا؟

كأنّها تقول: إننا، نحن البشر، نُتعب عقولنا لنُبقي العشق في ذروته، في صورة الإعصار، ولا ننتبه إلى أن الإعصار بطبيعته عابر، وأن الذروة ليست مقامًا للبقاء بل لحظة للعبور.

ثم يجيء مشهد اللمسات:

هذي لَمَساتُها تُشعِلُ غَيْرَةَ .. مَلَكٍ، وتُحْرِقُ قلبَهُما نارًا

وتُحوِّلُ الوُدَّ النديَّ فَحَمًا، .. كَعودِ نارٍ أُوقِدَ أوارًا

نحن هنا في قلب العاطفة. لمسات تثير غيرة الملَك، وتحوِّل الود النديَّ فحمًا.

فالعشق، في مرحلته الأولى، نعمة ولذّة، لكنه، في اللحظة نفسها، يحمل في أحشائه نقيضه، فيتحول الندى إلى فحم، ويتحوّل اللطف إلى احتراق. ومن هذا المنطلق، تنهى القصيدة عن محاولة الإمساك بالصورة:

لا تَبتَغِ الصُّوَرَ الحَجَرِيّةَ تُمسِكُ .. وَمْضَ الوُجُوهِ وتُثبتُ الإضْمارَا

فالصورة الحجرية، مهما بدت جميلة، ليست إلا قبرًا للّحظة؛ تثبت الومض، لكنها تقتل الحركة، والقصيدة منذ مطلعها تُعلن: كل ما هو حيّ متحرّك، وكل محاولة لتثبيته إنما هي نوع من إعدامه.

في هذه المرحلة الأولى إذن، نرى الشاعرة تطرح السؤال الكوني: هل يمكن أن نحبّ، وأن نريد مع ذلك أن نحبّ إلى الأبد، في اللحظة نفسها وبالحرارة نفسها؟

والجواب، وإن لم يُقل صراحة، يتسرّب في الصور: لا، لا يمكن.

ثم تنتقل القصيدة من مشاهد العناق والتتويج والنجوم إلى نُذُر الانهيار الأولى:

والنجمُ يُطلِقُ بَذْرَهُ مُتساقِطًا .. والشمسُ تَجري لِلبُذورِ فَتَنهارَا

النجوم تبذر ضوءها، والشمس تجري وراءه، ثم لا تلبث أن تنهار. إنه الكون كله يُعيد تمثيل مأساة اللحظة العاطفية: بذر، جريان، انهيار. فالعشق، مهما بدا مقتدرًا، إن هو إلا نجم في سماء ليل قصير. وفي قلب هذه المرحلة، يجيء بيت مهم، يهيئ للانتقال إلى المرحلة الثالثة:

مَهْمَا تُحاوِلُ أن تُخَبّئَ حُطَامَهُمَا .. في الرَّأْسِ عَسَلًا يَسكُنُ الأسرارَا

كأن الشاعرة تقول:

نحن، بعد أن يتحطم العشق، نحاول أن نخزّن ذكراه في الرأس عسلًا؛ نضع الحطام في جرّة جميلة، في صورة ذكرى حلوة، نحفظها في زوايا الدماغ، في "الأسرار".

ولكن، مهما حسُن الوعاء، فالمحتوى حطام.

هنا تتضح الفكرة: العشاق لا يكتفون بأن يحبّوا، بل يريدون أن يخلّدوا ما أحبّوه، في الصور، والذكريات، والعهود. وهذا يقودنا إلى المرحلة الأخيرة؛ حيث انكشاف الوَهْم وسقوط العشق إلى الرماد من خلال من النبوءة بزمن غدّار إلى الشمع الجامد والرماد الآكل. وفي هذه المرحلة، تنتقل الشاعرة من وصف العاطفة إلى محاكمتها.

أَصغِ الآنَ مِنْ بَينِ العُهودِ .. فإنّهُـمْ يَتَنبّؤونَ بزمنٍ غدّارَا

العاشقون، وهم يتبادلون العهود، يظنون أنهم يكتبون ميثاق الخلود، لكن الشاعرة تدعوك أن تُصغي. فإذا أصغيت حقًّا، سترى أن عهودهم هذه ليست إلا نبوءات بزمن غدّار؛ فالزمن لا يحترم الورق، ولا يحترم الكلمات، ولا يعبأ بما يُقال في لحظة النشوة العاطفية.

ثم تصف كيف يحاولون أن يُحَوِّلوا عناقهم إلى شيء محفوظ كالماس في متحف:

يُحْكِمْنَ عِناقَهُما لِيَظلَّ .. كالماسِ محفوظًا لِمَحْفِلٍ قَدْ صَارَا

إنهم يريدون للحظة أن تكون قطعة ألماس في متحف الأجيال، فلا تتغير، ولا تفنى. ولكن ما مصير هذا الألماس الموهوم؟

مصيره الرماد:

وَيُصارِعانِ لِفَتحِ مملكةِ الرمادِ .. بِساعَةٍ تَزْهُو بها الأَقدارَا

و"مملكة الرماد": تعبير مُوَفّق، يحمل في طيّاته هذا المعنى: كل ما يحاول العاشقان أن يبنياه من مجد وخلود، ينتهي إلى تراب محترق، وإلى بقايا لا تمسكها اليد.

ثم يأتي بيت المفصل:

لكنّهُمُا ولَوِ تَجَمد عناقُهُمُو.. ما ثَبَّتُوا رِيحًا ولا إِسفارَا

هنا تنطق الشاعرة بالحكم النهائي: ولو تحوّل جسداهما إلى حجر، ولو تجمّد عناقهما، ولو بدا المشهد كتمثال في متحف، فإنهما لا يملكان تثبيت ريح، ولا إيقاف فجر. فالريح تمضي، والفجر يطلع، واللحظة التي أرادوا تجميدها تتفتّت في الهواء.

ثم يتتابع المشهد إلى نهاية مأساوية:

الدم يثور، ثم يجمد. والليل ينتهي بصوت الديك، الذي "يَقصُّ من ذيل المذنب أزهارًا"؛ أي أن الفجر يقطع ذيل الليل، فيسقط من المذنب ما يشبه الأزهار، وهي في الحقيقة بقايا ضوء. والنجم ينطفئ، والسمر يغيب. والعشاق يزعمون أن لحظتهم خلدت، لكن الإصرار نفسه يكذّبهم. والشمع يجمد في العروق وإن اشتعلت النيران؛ أي أن العاطفة تتحجّر. والعقود تنقض نفسها في الضوء؛ فما ظنّوه "خلودًا" تحوّل إلى "زمنٍ محدود". وأخيرًا:

وَيَهُبُّ من وَجْهِ المُشِعِّ رَمادُهُ .. فِي العَينِ يُطفِئُ نَظرةً وَإِسفارَا

والحُبُّ يأكُلُ صاحِبَيْهِ كأَنَّهُ .. نارٌ تَسِيلُ وتَلتَهِمُ الأعمارَا

الوجه الذي كان مشرقًا، صار له رماد، والرماد يطير إلى العين، فيُطفئ النظرة، ويُطفئ "الإسفار"؛ ويطفئ القدرة على رؤية فجر جديد. والحبّ، في خاتمة المطاف، يأكل صاحبيه، كأنّه نار تذوب وتسيل، وتلتهم الزمن نفسه.

هذه الخاتمة، فيها لون من التشاؤم الهادئ: فالشاعرة لا تصرخ، بل تقرّر؛ لا تلعن الحب، لكنها تعرّيه من وهم الخلود، وتضعه في مكانه الطبيعي:

حالة إنسانية جميلة، نعم، لكنها فانية، محكومة بزمان، محكومة بجسد، محكومة بسنن الكون.

بين "إكليل عرس" و"مرثية للنار والزهرة":

لستُ أدري كيف اجتمعت قصيدتا سيلفيا بلاث، "إكليل عرس" و"مرثية للنار والزهرة"، هذا الاجتماع الذي يبدو في ظاهره اتفاقًا، لكنه في عمقه يكاد يكون ضربًا من القضاء الذي لا يُدفَع.

فالقارئ إذا قرأ الأولى، أحسّ أنه في حضرة شمسٍ مشرقة، أضاءت وجه الأرض، ثم جاءت الثانية، فأطفأت تلك الشمس، وتركته في ظلّ طويل، ليس هو بليلٍ كله، ولا هو بالنهار، ولكنه ذلك الظلّ الذي يقع بينهما، ويُثقِل النفس بما فيه من شجنٍ ووقار.

والقصيدتان لا تُفهمان حقّ الفهم إلا إذا قُرِئَت إحداهما في ضوء الأخرى، لأنهما- على اختلاف معانيهما- صورتان لشعورٍ واحد، بل لامرأة واحدة، صادفت في حياتها فرحًا يجاوز الطبيعة، ثم صادفت بعده حزنًا لا يقف عند حدود الروح.

فاقرأ "إكليل عرس" كما تشاء، وفي أيّ وقت تشاء، فإنك لا تجد فيها ذلك العرس الإنساني المتواضع، الذي يُقام في البيوت، ويحضره الناس، ويُقال فيه ما يُقال في الأعراس. بل تجد فيها عرسًا يتسع للكون كله، وتجد الطبيعة- بكل ما فيها- قد انحنت لتُحيّي العاشقَيْن.

الشمس- وهي التي لا تعرف الوقوف- تتوقف. والطيور-وهي التي لا تعرف إلا التحليق بعيدًا عن الزحام- تُرفرف حول العرس كأنها تُنشد. والليل- وهو موطن الشرور- يهطل بركاتٍ على العاشقين. والأرض- وهي الثابتة- تهتزّ سرورًا لزواجهما.

هذه الصور ليست صورًا للطبيعة بحدّ ذاتها، إنما هي صور لحالة القلب حين يحبّ. فالإنسان في لحظات الوصل الأولى لا يرى العالم كما هو، إنما يراه كما يتمنى. ولا يُخطئ القارئ إذا ظنّ أن الشاعرة كانت، في تلك اللحظات، تظنّ أنّ العشق يمكن أن يغيّر مجرى الشمس ذاتها، وأنه يمكن أن يوقف الزمن، ويجعل اللحظة الخالدة حقيقة لا وهمًا.

وما أشدّ ما يُغري الحبّ صاحبه بهذا الوهم!

فإنّ العاطفة حين تكون جديدة، تُخدّر العقل، وتجعل الإنسان يظن أنّ ما يجده في قلبه هو ما يجده في الكون كله، وأنّ ما يراه في نفسه هو ما تراه النجوم في الليل، وما تسمعه الرياح في فصولها.

لكن المتأمّل، إذا طال التأمّل، رأى في هذه البهجة ظلًّا دقيقًا، يكاد يكون أرقّ من أن يُلحَظ، ولكنّ النفوس التي مرّت بهذا السبيل تعرفه:

إنه الظلّ الذي يلازم كل فرح كبير.

الظلّ الذي يشعر به الإنسان، وإن لم يعترف، حين يفرح، فيرتجف قلبه قليلًا؛ لأنه يُدرك في سرّه أن الفرح لا يُقيم طويلًا. وسيلفيا بلاث كانت تُحسّ أنّ هذا العرس الذي تُقيمه للطبيعة ليس إلا لحظة، وأنّ هذه اللحظة قد تكون قصيرة، بل أقصر مما كانت تظنّ. وهذا الشعور هو الذي جرّها إلى القصيدة الثانية، وكأنها تعترف لنفسها بما حاولت أن تُخفيه عنها في الأولى.

فما تكاد تنتقل إلى القصيدة الثانية، حتى تشعر أنّ النبرة قد تغيّرت، وأنّ القلب الذي كان يُغنّي، أصبح الآن يتنهّد. وما كان عرسًا بالأمس، أصبح اليوم مرثية. وما كانت النار التي تُضيء، أصبحت الآن نارًا تُحرق- بل تُحرق أصحابها.

تقول الشاعرة- بلسان من عرف وخَبِر- إن الحبّ الذي بدأ لمسًا يشعل غيرة الملائكة، قد صار الآن فحمًا. وإن الضوء الذي كان يلمع على الوجوه، قد بدأ يخبو، حتى خَنَقَه الزمن. وإن النجم الذي كان يبذر ضوءه في الليل، قد أطفأه الفجر. وإن العاشقين، مهما أحكما العناق، لن يحملا الريح في قبضتيهما، ولن يؤخّرا الصباح دقيقة واحدة...

هذه الحقائق التي تُعلَن في القصيدة الثانية ليست حقائق جديدة، ولكنّها حقائق كان القلب يعرفها ولم يشأ أن يواجهها. فالحبّ، مهما بلغت قوّته، لا يخرج من سلطان الزمن. واللحظة، مهما كانت مشرقة، تتحول إلى ذكرى. والشعلة، مهما ارتفعت، تتبدل رمادًا.

وقد عرفت الشاعرة هذا كله، فكتبت القصيدة التي - في حقيقتها- رثاء لنفسها، ورثاء لذلك النقاء الذي شعرت به في "إكليل عرسها"، قبل أن يمسه الزمن بيده الثقيلة.

فالقصيدة الأولى تُصوّر الوعد، والقصيدة الثانية تُصوّر الخذلان.

الأولى تُصوّر العاطفة كما نتمنى، والثانية تُصوّر العاطفة كما تكون.

الأولى تُشبه صباح العرس، والثانية تُشبه المساء الذي يخلو من الضيوف، ويجلس فيه العاشقان وقد بدآ يُحسّان أول المسافة بينهما. وأحسب أن الشاعرة- بما في روحها من حساسية مفرطة- كانت تعرف أن عرسها الحقيقي ليس في القصيدة الأولى، إنما هو في الثانية.

فالعاطفة التي تُكتب في لحظة فرح ليست صادقة كصدق العاطفة التي تُكتب في لحظة جرح. ولذلك كانت المرثية أعمق، وأصدق، وأكثر مطابقة لما في نفسها من اضطراب.

ولو شئت، لقلت إن القصيدتين تُشكلان معًا صورة كاملة للحبّ كما عاشته سيلفيا بلاث:

يبدأ الحبّ عطرًا، وينتهي الحبّ رمادًا.

ويظلّ الإنسان بين العطر والرماد، لا هو قادر على أن يستعيد اللحظة الأولى، ولا هو قادر على أن يتخلّى عن الأخيرة، لأن الأخيرة هي التي تُصقِل روحه حقًّا، وتجعله يرى نفسه كما هي.

ولعلّ أجمل ما في هذا كله أنّ الشاعرة، حين كتبت المرثية، لم تكن تنتقم من الحبّ، ولا كانت تلعنه، إنما كانت تُنقذه من الوهم، وتُعيده إلى درجته الطبيعية:

نارًا جميلة، ولكنّها سريعة الزوال.

وهذا هو الدرس الذي تُلقّنه القصيدتان معًا:

أنّ الحبّ، مهما بدا خالدًا، فإنّه خاضع للزمن، وأنّ السعادة، مهما بدت واسعة، فإنها تضيق حين يدخلها الواقع، وأن الحياة- في أدب سيلفيا بلاث- ليست مكانًا للخلود، وإنما مكانٌ للمحاولة.

Fiesta Melons

In Benidorm there are melons,
Whole donkey-carts full
Of innumerable melons,
Ovals and balls,
Bright green and thumpable
Laced over with stripes
Of turtle-dark green.
Choose an egg-shape, a world-shape,
Bowl one homeward to taste
In the whitehot noon:
Cream-smooth honeydews,
Pink-pulped whoppers,
Bump-rinded cantaloupes
With orange cores.
Each wedge wears a studding
Of blanched seeds or black seeds
To strew like confetti
Under the feet of
This market of melon-eating
Fiesta-goers.

شمام العيد

في بينِدورمَ شمّامٌ بلا عددِ تَحْويه عرباتُ حُمرٍ من بلدي
بيضٌ وكُراتُ خُضْرٌ فاقِعاتٌ لَها ثِقْلٌ يُجرَّبُ بالأكُفِّ في البلدِ
مخطوطةٌ بخُطوطٍ داكناتٍ دُجىً كأنّها جِلدُ سُلحفاةٍ على مَدَدِ
خُذْ شكلَ بيضةِ عالَمٍ مُتدوِّرٍ وَدَحْرِجَنْهُ لذوقِ الظهرِ ذي الرَّغَدِ
في قيظِ ظُهرٍ أبيضٍ مُتَّقِدِ حيثُ الحواسُّ تذوبُ بِلا جَلَدِ
هذا شَمّامٌ كقِشْدِ العسلِ انسكبَتْ نُعومَتُهُ، وذا لُبٌّ من الورَدِ
وكنتالوبٌ قُشورُهُ مُتَندَبِّةٌ لكنَّ قلبًا برتقاليًّا بلا نَكَدِ
كلُّ الشَّرائحِ زُيِّنَتْ ببذورِها بيضًا وسودًا على ترتيبٍ مُعْتَمَدِ
نُثِرَتْ كقصاصاتِ عيدٍ تحتَ أقدامِنا في سوقِ شمّامٍ حافلٍ منعَقِدِ

نظرة عامة:

ليست هذه القصيدة، في أصلها الإنجليزي، ولا في صياغتها العربية، من ذلك الشعر الذي يتكئ على الانفعال العنيف، ولا من ذلك النوع الذي يطلب من قارئه أن يبحث فيه عن أسرار غامضة أو رموز متكلّفة. بل هي قصيدة تُبنى على شيءٍ بسيط وصعب في الوقت نفسه: الانتباه.

فالشاعرة لا تريد أن تقول شيئًا عن العالم بقدر ما تريد أن تعرِض العالم أمامنا لنراه. وهي لا تختار مشهدًا نادرًا أو استثنائيًا، بل سوقًا، وحميرًا، وثمارًا، وظهيرة حارّة، وأناسًا يأكلون. كأنها تقول إن المعنى لا يُطلب في الأعالي، بل يُلتقط من حيث تلامسه اليد.

وإذا تأمّلنا بناء القصيدة وجدناه يسير في خطّ واضح: من الكثرة إلى التفصيل، ومن المشهد العام إلى الجزئي، ثم يعود في النهاية إلى صورة جامعة. وهذا البناء ليس اعتباطًا، بل هو أقرب إلى طريقة العين حين تدخل السوق: ترى الكلّ أولًا، ثم تستقر على لون، ثم شكل، ثم ملمس، ثم طعم، حتى تنسى أنك في سوق وتغدو داخل التجربة نفسها.

واللغة هنا لغة حسّية صريحة، لا تخجل من الجسد ولا تتزيّا بوقار زائف. فالألوان فاقعة، والثمار ثقيلة، والحرّ لا يُطاق، والذوق هو الحكم الأخير. وليس في هذا ما يُنقص من قيمة الشعر، بل لعل فيه ما يرفعه؛ لأن الشعر، حين يصدق، لا يتنكّر للطبيعة، بل يصادقها.

فالقصيدة تخلو- على غير عادة الشعر الحديث- من الشكوى والمراثي والأسئلة الوجودية. لكنها مع ذلك لا تخلو من فكر. غير أن هذا الفكر ليس مصاغًا في عبارات، بل مضمَر في الطريقة: في طريقة النظر، وفي ترتيب الصور. وكأن الشاعرة تقول إن العالم، رغم فوضاه، يملك نظامه الخاص، وإن الجمال قد يكون في بذور متناثرة تحت الأقدام، لا في المعابد.

ولعل أكثر ما يلفت النظر أن القصيدة تنتهي حيث بدأت: في السوق. لكنها سوق تغيّرت دلالته. لم يعد مكان بيع وشراء، بل صار فضاء احتفال، عيدًا بلا طقوس، يجتمع فيه الناس لا لشيء إلا لأنهم يأكلون ويشبعون ويشاركون اللحظة. وهذا التحوّل الهادئ من العادي إلى المحتفى به هو جوهر القصيدة.

تحليل القصيدة:

تبدأ الشاعرة كما يبدأ المؤرّخ الوصفي، لا بالعاطفة، بل بالتقرير:

في بينِدورمَ شمّامٌ بلا عددِ ... تحويه عرباتُ حُمُرٍ من بلدي

فهي تضعنا منذ اللحظة الأولى في مكانٍ محدّد: بيندورم. ولا تقول إن الشمّام كثير، بل تقول: بلا عدد، وكأن الكثرة قد جاوزت طاقة العدّ، فصارت إحساسًا لا رقمًا. ثم تقرن هذه الكثرة بحركة السوق: عربات حمير، لا عربات فخمة، في إشارة إلى بساطة المشهد وواقعيته.

ثم تنتقل الشاعر من الكثرة إلى الهيئة:

بيضٌ وكُرّاتُ خُضْرٌ فاقِعاتٌ لَها ... ثِقْلٌ يُجَرَّبُ بالأكُفِّ في البلدِ

فالشمّام هنا ليس نوعًا واحدًا، بل أشكال: بيضاوية وكروية. ولونه ليس أخضر عاديًا، بل فاقع. وكأن اللون يريد أن يُرى قبل أن يُذاق. أما الثقل، فليس وصفًا ذهنيًا، بل يُمتحن باليد، كما يفعل أهل الأسواق. وهنا نلمح واقعية حسية لا تعرف التجميل.

ثم يبلغ الوصف ذروته الفنية في البيت الثالث:

مخطوطةٌ بخُطوطٍ داكناتٍ دُجىً ... كأنّها جِلدُ سُلحفاةٍ على مَدَدِ

فالشمّام يُرى كأنه مكتوب، لا مرسوم، فهو مخطوط. والخطوط داكنة، لا تزيّن وتجمّل بقدر ما تحدّد وتؤكّد. ثم تأتي الاستعارة: جلد السلحفاة، وهي استعارة لا تبحث عن الجمال بقدر ما تبحث عن الدقّة. فالطبيعة هنا تُشبّه بالطبيعة.

وفي البيت الرابع تخاطب الشاعرة القارئ مباشرة، وكأنه بائع أو رفيق في السوق:

خُذْ شكلَ بيضةِ عالَمٍ مُتَدوِّرٍ ... وَدَحْرِجَنْهُ لذوقِ الظهرِ ذي الرَّغَدِ

والبيضة هنا ليست طعامًا فقط، بل صورة للعالَم: مكتملة، مغلقة، قابلة للحمل. والدحرجة ليست عبثًا، بل فعل امتلاك واختبار. إنه انتقال من الرؤية إلى التجربة. ثم يأتي المذاق والذوق وقت الظهيرة وحرارة الظهر، حين تكون الحواس في أقصى يقظتها واستعدادها للطعام وتذوقه.

وفي البيت الخامس نرى الزمن ليس زمن ساعة، بل زمن إحساس:

في قيظِ ظُهرٍ أبيضٍ مُتَّقِدٍ ... حيثُ الحواسُّ تذوبُ بلا جَلَدِ

فالظهر أبيض، لا لون له من شدّة الضوء. والحرّ لا يُحتمل، حتى الحواس تذوب. وهذا الوصف لا يهدف إلى الشكوى، بل إلى تهيئة الذوق: فالطعم لا يُفهم إلا في هذا القيظ.

وفي البيت السادس يبدأ الجزاء:

هذا شَمّامٌ كقِشْدِ العسلِ انسكبَتْ ... نُعومَتُهُ، وذا لُبٌّ من الورَدِ

فالشمّام الأول ناعم، لا لأنه حلو فقط، بل لأنه قِشديّ الملمس. ثم شمّام آخر بلُبّ وردي، يربط اللون بالحياة، لا بالزينة. إنه وصف لا يُغري بالعاطفة، بل بالحاسّة.

وفي البيت السابع مفارقة أخلاقية رقيقة:

وكنتالوبٌ قُشورُهُ مُتَنَدِّبَةٌ ... لكنَّ قلبًا برتقاليًّا بلا نَكَدِ

فالقشرة خشنة، متندّبة، كأنها توحي بالرداءة. لكن القلب نقي، مشرق، بلا نكد. وكأن الشاعرة تقول، دون أن تصرّح، إن الظاهر لا يدلّ على الباطن.

وفي البيت الثامن تعود إلى التفصيل الدقيق:

كلُّ الشَّرائحِ زُيِّنَتْ ببذورِها ... بيضًا وسودًا على ترتيبٍ مُعْتَمَدِ

فحتى البذور لم تُترك بلا نظام. فهي بيض وسود، متقابلة، موزونة، كأن الطبيعة الجامدة تعرف الترتيب وتعيه.

وفي البيت التاسع تختم الشاعرة بالصورة التي تعطي القصيدة اسمها.

نُثِرَتْ كقصاصاتِ عيدٍ تحتَ أقدُمِنا ... في سوقِ شمّامٍ حافلٍ منْعَقِدِ

البذور المتناثرة تشبه قصاصات العيد. لكن العيد هنا ليس طقسًا رسميًا، بل فرح الجسد البسيط: سوق، أقدام، أكل، احتفال بلا خطبة ولا نشيد.

The Goring

Arena dust rusted by four bulls' blood to a dull redness,

The afternoon at a bad end under the crowd's truculence,

The ritual death each time botched among dropped capes, ill-judged stabs,

The strongest will seemed a will toward ceremony. Obese, darkFaced in his rich yellows, tassels, pompons, braid, the picador

Rode out against the fifth bull to brace his pike and slowly bear

Down deep into the bent bull-neck. Cumbrous routine, not artwork.

Instinct for art began with the bull's horn lofting in the mob's

Hush a lumped man-shape. The whole act formal, fluent as a dance.

Blood faultlessly broached redeemed the sullied air, the earth's grossness.

الطَّعْن

غُبارُ ساحةِ الثيرانِ قد صَدِئا　　من دمٍ أربعِها احمرارًا غيرَ مُتَّقِدِ
والظُّهرُ أسلَمَ وجهَهُ لسُوءِ خاتمةٍ　　تحتَ الجموعِ، وضَجَرُ الحشدِ في جَلَدِ
موتٌ طقوسيٌّ يُخطئ كلَّ مرّةٍ　　بينَ الرِّداءاتِ، وطعنٍ فاسدِ القَصَدِ
أقوى الإراداتِ لم تَسْعَ لِغايَتِها　　بل نحوَ طقسٍ صارمٍ أبدي
بدينُ وجهٍ، سوادُ السِّمتِ يَغْمُرُهُ　　فخمُ الثيابِ وضَفْرُ الرأسِ على مَدَدِ
خرجَ البيكادورُ لثورٍ خامسٍ　　ليُثْبِّتَ الرمحَ في عُنقٍ منحنٍ لَبِدِ
يُغْرِسُهُ ببطءٍ في اللحمِ مُتَّئِدًا　　روتينٌ ثَقِلٌ، بلا فَنٍّ ولا رَشَدِ
لم يُولَدِ الفنُّ من قصدٍ ولا حِرَفٍ　　لكنْ تَبدّى، وقرنُ الثورِ في جَمَدِ
لَمّا ارتفعْ، والناسُ قد حُبِسَتْ　　أنفاسُهمُ، لاحَ في الأفقِ خيالُ مُنْعَقِدِ
والفعلُ كلُّهُ طقسٌ مُنسَّقُ الخُطْوِ　　سَلِسٌ، كرقصٍ بلا روحٍ ولا جَسَدِ
والدمُ، إذ سالَ بدقّةٍ محسوبةٍ،　　غدا فداءً، ووارى قَباحةَ الكَمَدِ

نظرة عامة:

لا تبدو هذه القصيدة، عند النظر الأول، إلا وصفًا لمشهد مألوف من مشاهد مصارعة الثيران، بما فيه من دم وغبار وجموع. غير أن التمعّن فيها يُظهر أنها ليست معنية بالمشهد لذاته، ولا بالحكاية التي يمكن أن تُروى عنه، بل بما يكمن خلف هذا المشهد من نظامٍ فكريّ وأخلاقيّ يتخفّى في صورة طقس.

فالقصيدة لا تبدأ بالفعل، بل بالأثر: بالغبار الذي تغيّر لونه، وبالدم الذي فقد حدّته وصار صدأً. وهذا الاختيار ليس بريئًا، لأنه ينزع عن العنف عنصر المفاجأة، ويُدخله منذ البداية في دائرة التكرار والاعتياد. فنحن لسنا أمام حادثة استثنائية، بل أمام ممارسة تكرّرت حتى فقدت قدرتها على الصدمة، وأصبحت جزءًا من المشهد الطبيعي.

ومن هذا المنطلق، تُقدّم القصيدة العنف لا بوصفه انفجارًا، بل بوصفه روتينًا. الموت هنا طقوسي، منظّم، متوقّع، لكنه مع ذلك «يُخطئ» في كل مرة. وليس الخطأ أخلاقيًا، بل أدائيًا. وكأن معيار النجاح لم يعد هو نجاة الإنسان أو هلاكه، بل مدى إتقان الطقس ذاته. وهنا تنكشف المفارقة الكبرى التي يقوم عليها النص: حين يغدو الشكل أهم من الغاية، ويصبح القتل ذاته شيئًا عابرًا.

والإنسان في هذا العالم لا يُقدَّم بوصفه ذاتًا حرّة أو بطلًا مأساويًا، بل بوصفه أداة في منظومة. البيكادور لا يحمل سمات البطولة، بل سمات الهيئة والزينة. لباسه فخم، حركته محسوبة، وفعلُه بطيء بارد. إنه يؤدي دورًا محفوظًا، لا يخترعه، ولا يتجاوزه. وحتى إرادته- وهي أهم ما يُنسب للإنسان- لا تتجه إلى معنى، بل إلى الحفاظ على الطقس نفسه.

ومع ذلك، لا تخلو القصيدة من لحظة انكشاف. فالفن، الذي تنفيه القصيدة عن الطقس المتقن، لا يظهر إلا حين يختل النظام لحظة. حين يصمت الجمهور، وحين يرتفع قرن الثور، ويتشكّل في الهواء «خيال منعقد». في هذه اللحظة العابرة، يظهر الإنسان لا بوصفه مؤديًا لدور، بل بوصفه جسدًا هشًّا، مهددًا، معلّقًا بالخطر. الفن هنا ليس نتيجة قصد أو مهارة، بل ثمرة خلل مفاجئ، وانقطاع في الإيقاع المألوف.

غير أن هذه اللحظة لا تدوم. فسرعان ما يعود كل شيء إلى نظامه. ويستعيد الفعل سلاسته، ويغدو «كالرّقص»، جميلًا في شكله، فارغًا في جوهره. ويأتي الدم في الخاتمة لا بوصفه دليل إدانة، بل بوصفه فداءً. إنه لا يفضح القبح، بل يستره. لا يكشف الألم، بل يبرّره. وهنا تبلغ القصيدة ذروتها الفكرية: إذ تُظهر كيف يمكن للعنف، حين يُؤدّى بإتقان، أن يتحوّل من جريمة إلى ضرورة طقسية، ومن فضيحة إلى وسيلة تطهير.

هكذا، لا تكون قصيدة «الطَّعْن» قصيدة عن مصارعة الثيران، ولا عن الدم، ولا عن القتل، بل عن الإنسان حين يُفرغ أفعاله من معناها، ويستعيض عن الأخلاق بالشكل، وعن الغاية بالعادة. وهي قصيدة لا تحتج ولا تُدين صراحة، بل تكتفي بأن تضع القارئ أمام هذا النظام المغلق، وتدع له أن يرى بنفسه ما آل إليه.

وفي هذا الصمت، وفي هذا العرض البارد، تكمن قسوة القصيدة الحقيقية. فهي لا تقول إن العنف شرّ، بل تقول ما هو أخطر: إن العنف قد يصبح مقبولًا، بل جميلًا، إذا تعلّم الإنسان كيف يُؤدّيه بلا خطأ.

تحليل القصيدة:

العنوان لا يذكر ثورًا ولا مصارعة ولا ساحة، بل يختزل كل المشهد في فعل واحد: الطعن. وهذا الاختيار يوحي منذ البداية بأن القصيدة لا تهتم بالفرجة، بل بالفعل الجوهري الذي يقوم عليه الطقس كله.

في البيت الأول تبدأ الشاعرة بالأثر لا بالفعل:

غُبارُ ساحةِ الثيرانِ قد صَدِئا ... من دمِ أربعِها احمرارًا غيرَ مُتَّقِدِ

فالدم هنا ليس طازجًا صادمًا، بل قديم، مختلط بالغبار، حتى صار أشبه بالصدأ. وهذا يوحي بأن العنف متكرر، وأن الدم فقد طاقته على الإدهاش. فاللون موجود، لكن بلا حرارة، كأن القتل نفسه قد برد.

وفي البيت الثاني يبدو الزمن ليس محايدًا:

والظُّهرُ أسلَمَ وجهَهُ لسُوءِ خاتمةٍ ... تحتَ الجموعِ، وضَجْرُ الحشدِ في جَلَدِ

الظهر، وهو وقت الذروة والوضوح، ينتهي نهاية سيئة. أما الجمهور فلا يظهر متحمسًا ولا غاضبًا، بل ضجرًا متصلّبًا، وكأن العنف طال حتى أصاب المتفرجين بالبلادة.

وفي البيت الثالث يبدو الموت ليس حادثًا، بل طقسًا:

موتٌ طقوسيٌّ يُخطئ كلَّ مرّةٍ ... بينَ الرِّداءاتِ، وطعنٍ فاسدِ القَصَدِ

غير أن هذا الطقس يفشل في كل مرة، لا أخلاقيًا، بل تقنيًا. فالأردية تسقط، والطعنات تُخطئ، وكأن المشكلة ليست في القتل، بل في سوء أدائه.

وفي البيت الرابع يبلغ النص نبرته الفكرية:

أقوى الإراداتِ لم تَسْعَ لِغايَتِها ... بل نحوَ طقسٍ صارمٍ أبدي

فالإرادة الإنسانية، وهي أسمى ما في الإنسان، لا تتجه إلى معنى أو غاية، بل تنحصر في الحفاظ على الطقس نفسه. والشكل صار أهم من الغاية.

وفي البيت الخامس يدخل الإنسان أخيرًا، لا بوصفه بطلًا، بل بوصفه هيئة:

بدينُ وجهٍ، سوادُ السِّمتِ يَغْمُرُهُ ... فخمُ الثيابِ، ضفائرُه على جَدَلِ

الوجه بدين، والملامح داكنة، واللباس فخم مزخرف، والشعر ضفائر مجدولة. لكن هذا الغنى في المظهر يقابله فقر في الجوهر، فالزينة هنا لا ترفع الفعل، بل تستره.

وفي البيت السادس نعرف أن هذا الثور ليس الأول، بل الخامس:

خرجَ البيكادورُ لثورٍ خامسٍ... ليُثبّتَ الرمحَ في عُنقٍ منحنٍ لَبِدِ

والعنق منحنٍ، أي أن المواجهة غير متكافئة. لا صراع هنا، بل تنفيذ. والقتل يتم على جسد منهك، لا على خصم مستعد.

وفي البيت السابع نرى البطء ليس إتقانًا، بل برودًا:

يُغْرِسُهُ ببطءٍ في اللحمِ مُتَّئِدًا ... روتينٌ ثِقْلٌ، بلا فَنٍّ ولا رَشَدِ

فالفعل لا يحمل اندفاعًا ولا شجاعة، بل هو إجراء متكرر، ثقيل، خالٍ من الفن أو الحكمة؛ إذ تحول القتل إلى وظيفة.

وفي البيت الثامن يحدث التحوّل:

لم يُولَدِ الفنُّ من قصدٍ ولا حِرَفٍ ... لكنْ تَبدّى، وقرنُ الثورِ في جَمَدِ

فالفن لم يولد من القصد ولا من المهارة، بل ظهر فجأة حين تجمّد المشهد، وحين هدد الخطر النظام نفسه.

وفي البيت التاسع الصمت يعمّ، والأنفاس تُحبس:

لمّا ارتفعْ، والناسُ قد حُبِسَتْ ... أنفاسُهمْ، لاحَ في الأفقِ خيالُ مُنْعَقِدِ

وفي هذا التوقف المشدود، لا يظهر جسد محدد، بل خيال إنساني متكتل. هي لحظة يرى فيها الجمهور الإنسان، لا الدور.

وفي البيت العاشر يعود كل شيء إلى نظامه:

والفعلُ كلُّهُ طقسٌ مُنسَّقُ الخُطوِ ... سَلِسٌ، كرقصٍ بلا روحٍ ولا جَسَدِ

فالفعل منظم، جميل شكليًا، لكنه جمال فارغ، كرقص محفوظ بلا إحساس.

البيت الحادي عشر تكون الخاتمة الأشد قسوة:

والدمُ، إذ سالَ بدقّةٍ محسوبةٍ، ... غدا فداءً، ووارى قَباحةَ الكَمَدِ

فالدم لا يُدان، بل يُبرَّر. ويصبح قربانًا يطهر الجو ويغطي القبح الداخلي. والقتل لا يفضح العنف، بل يخفيه.

فهذه القصيدة لا تحتج، ولا تصرخ، ولا تدين صراحة. إنها تكتفي بأن تُري كيف يتحول العنف، حين يُتقن ويتحول إلى طقس، وكيف يُفرغ الطقس الإنسان من معناه، وكيف لا يظهر الفن إلا لحظة واحدة، حين يختل النظام، ويُرى الإنسان عاريًا من دوره.

وهذا، هو أشد ما في القصيدة إيلامًا: أن القتل قد يصير جميلًا حين يُؤدّى بلا خطأ، وأن الفن لا يولد إلا حين يوشك هذا الجمال الزائف على الانهيار.

The Beggars

Nightfall, cold eye—neither disheartens
These goatish tragedians who
Hawk misfortune like figs and chickens
And, plaintiff against each day, decry
Nature's partial, haphazard thumb.
Under white wall and Moorish window
Griefs honest grimace, debased by time, Caricatures itself and thrives
On the coins of pity. At random
A beggar stops among eggs and loaves,
Props a leg-stump upon a crutch,
Jiggles his tin cup at the good wives.
By lack and loss these beggars encroach
On spirits tenderer than theirs,
Suffering-toughened beyond the fetch
Of finest conscience.
Nightfall obscures
The bay's sheer, extravagant blue, White house and almond grove.
The beggars Outlast their evilest star, wryly
And with a perfidious verve Baffle the dark, the pitying eye.

المتسوّلون

لا الليلُ، لا العينُ البليدةُ، لا الأسى　　أوهى عزائمَهم، ولا ردَّ الصَّدَدْ
قومٌ كممثّلي المآسي، شَكْلُهمُ　　قناعُ مأساةٍ يُدارُ بلا جَهَدْ
يسوّقونَ البؤسَ سوقَ مواشٍ　　تِينًا ودَجْنًا والخرابَ، بلا وَجَدْ
ويُخاصمونَ نهارَهم، ويَصِيحونَ　　بأفواهِهم: إبهامُ طبيعةٍ فَسَدْ
تحتَ الجدارِ الأبيضِ، عندَ النوافذِ　　حزنٌ تكشّرَ، ثم أضحى مُسْتَرَدّ
كان الصدقُ فيه طريًّا، غيرَ أنْ　　داسَتْهُ أيّامُ الابتذالِ فارتدّ
فغدا كَرسمٍ ساخرٍ يتغذّى على　　نقدِ الشفقةِ، يستزيدُ، ويُسْتَمَدّ

وذاتَ صُدْفةٍ: متسوّلٌ بينَ الرغيفِ　　والبيضِ، يُلقي ساقَهُ، عظمًا جَمَدْ
يسندُ بترَ العجزِ عكّازًا، ويهزّ　　كأسَ الصفيحِ لربّاتِ الرَّغَدْ
وبنقصِهم جاوزوا أرواحَ مَن　　ما زالَ ضميرُهُ الطريُّ في المَهَدْ
قسوا بما كابَدوا، فصارَ وعيُهم　　أبعدَ من حدِّ الضميرِ إذا امتدّ
والليلُ أطفأَ زُرْقةَ الخليجِ، فما　　أبقى البيوتَ، ولا اللوزَ، ولا الزَّبَدْ
لكنّهمُ، ضدَّ النجومِ الأسوأِ،　　صمدوا وبمكرٍ خؤونٍ صادوا الأمَدْ
وبحيويةٍ فاسدةٍ حيّروا　　الظلماءَ والعينَ التي تَرثي ما فَقَدْ

نظرة عامة:

إذا نحن حاولنا أن نقرأ هذه القصيدة قراءةً هادئة، بدت لنا منذ الوهلة الأولى نصًّا لا يروم إثارة الشفقة، ولا يسعى إلى استدرار التعاطف، إنما يتعمّد، عن قصد ظاهر، أن يضع القارئ أمام مشهدٍ إنسانيٍّ جاف، كأنما يريد أن يختبر قدرته على النظر دون أن يتدخّل الشعور في الحكم.

فالقصيدة لا تبدأ بوصف المتسوّلين بوصفهم ضحايا، ولا تُقدّمهم على أنهم أناس غلبهم الدهر وقهرهم الفقر، إنما تصوّرهم منذ البداية جماعةً ذات ملامح محددة، تقوم على الاعتياد والتمكّن.

فالليل لم يضعفهم، والعين البليدة لا تردعهم، والأسى لا يفتّ في عزائمهم، لأنهم قد جاوزوا هذه الأحاسيس، ولم تعد تؤثّر في سلوكهم أو تحدّد أفعالهم. وهذه البداية ليست عرضًا عابرًا، بل هي مفتاح القراءة كلها.

ومن هنا تنتقل بلاث إلى تصوير هؤلاء القوم بوصفهم «ممثّلي مآسٍ»، وهو توصيف دقيق لا يخلو من قسوة، إذ ينقل المأساة من حيّز المعاناة إلى حيّز الأداء. فالمأساة لم تعد تجربة تُعاش، بل دورًا يُؤدّى، وقناعًا يُلبس ويُدار بلا عناء. وهذا التحوّل هو جوهر القصيدة، إذ يكشف عن أخطر ما في البؤس حين يطول: أنه يفقد صدقه، ويصير صنعة.

ولعل أقسى ما في النصّ تصوير البؤس سلعةً تُسوَّق في السوق، تُعرض كما تُعرض الماشية والأطعمة. فهنا لا تكتفي بلاث بوصف الفقر، بل تكشف آليته الاجتماعية؛ إذْ يتحوّل الألم إلى قيمة تبادلية، وتغدو الشفقة عملة، يُستثمر بها ويُرتزق منها.

ثم إن بلاث، وهي تنتقل من المجرد إلى المحسوس، تقدّم صورة المتسوّل: ساق مبتورة، عكاز، كأس صفيح، حركة محسوبة. وليس في هذا الوصف ما يدل على تعاطف صريح، بل على مراقبة باردة، كأن العين قد ألفت المشهد فلم تعد تراه استثنائيًا. وهذه البرودة ليست نقصًا في الإنسانية، إنما هي أداة فنية مقصودة، تُحاكي عين المجتمع التي تمرّ بالمأساة كل يوم دون أن تتوقف.

ويبلغ التحليل ذروته حين تقرّر الشاعرة أن هؤلاء، بما كابدوه من قسوة، قد تجاوزوا الضمير ذاته. لا لأنهم أشرار، بل لأن المعاناة المستمرة قد أعادت تشكيل وعيهم، حتى صاروا خارج نطاق الاستجابة الأخلاقية المعتادة. وهنا يلمس النص منطقة دقيقة، لا تخلو من إشكال: إذ لا يعود المتسوّل موضوع شفقة ولا إدانة أخلاقية مباشرة، بل يغدو ظاهرة إنسانية تشكّلت بفعل الزمن والتكرار.

أما الليل، الذي تختم به بلاث قصيدتها، فلا يأتي بوصفه رمزًا للخلاص أو للسكينة، بل بوصفه محوًا عامًا للجمال والمعنى. فالبيوت البيضاء، وأشجار اللوز، وزرقة الخليج، كلها تذوب في العتمة، كما ذابت الفوارق بين المأساة والحرفة، وبين الألم والاعتياد. ومع ذلك، فإن المتسوّلين لم يذوبوا بل صمدوا، لا بفضل براءتهم، بل بفضل مكرهم وقدرتهم على التكيّف باستمرار.

والخلاصة: فإن هذه القصيدة لا تُدين الفقر، ولا تمجّد الصبر، ولا تحتفي بالفضيلة، إنما تضع القارئ أمام سؤال أخلاقي عسير: ماذا يحدث للإنسان حين يطول به الألم حتى يصير مألوفًا؟ وماذا يحدث للإنسان حين تتحوّل مأساته من تجربة تُعاش إلى عرضٍ يُتقن؟ وفي هذا السؤال، لا في الجواب، تكمن قيمة القصيدة وقسوتها معًا.

فالقصيدة، ليست عن المتسوّلين وحدهم، بل عن عالمٍ تعلّم أن ينظر إلى المأساة دون أن يراها، واعتاد الشرّ حتى فَقَدَ فظاعته.

شرح القصيدة:

ترتيب قصيدة «المتسوّلون» جاء بعد قصيدة «الطعن»، فإذا نظرنا إلى هاتين القصيدتين بدا لنا أنهما لا تقفان عند حدود الموضوع الظاهر، ولا تكتفيان بتسجيل مشهدٍ من مشاهد العنف أو البؤس، إنما تتجاوزان ذلك إلى مساءلة أعمق تمسّ طبيعة الاعتياد الإنساني، وخطره الخفي، حين يتحوّل الاستثناء إلى قاعدة، والفظاعة إلى ممارسة مألوفة.

ففي قصيدة «الطعن»، لا تنصرف سيلفيا بلاث إلى إدانة القتل من حيث هو قتل، فذلك أمر لا يحتاج إلى كثير بيان، وإنما تتجه إلى ما هو أدهى وأخطر: إلى لحظة يصبح فيها القتل طقسًا متقنًا، حركةً محسوبة، تؤدَّى كما تؤدَّى رقصةٌ تعلم أصحابها خطواتها، حتى غدا العنف نفسه خاليًا من الروح، لا يثير دهشة، ولا يوقظ ضميرًا، بل يُقابل بالصمت، وربما بالإعجاب الخفي بحسن الأداء.

ثم لا تلبث الشاعرة أن تنتقل، في قصيدة «المتسوّلون»، إلى مشهدٍ يبدو للوهلة الأولى مختلفًا، ولكنه في حقيقته امتداد للمشهد الأول. فهنا أيضًا نرى أناسًا لا يعيشون المأساة فحسب، بل يؤدّونها. لا يكتفون بالألم، بل يُتقنونه، ويعرفون متى يبرزونه، وكيف يعرضونه، ولأي عينٍ يوجّهونه. فالبؤس، كما القتل من قبل، قد تحوّل إلى عادة، والعادة إلى حرفة، والحرفة إلى قناع لا يُنزع.

هكذا نرى أن الرابط بين القصيدتين ليس في الموضوع الظاهر، بل في الفكرة الكامنة التي تحكمهما معًا: أن الخطر الأكبر لا يكمن في العنف حين يقع، ولا في الفقر حين يُعاش، بل في

اللحظة التي يألف فيها الإنسان هذه الأشياء، ويستسيغها، ويتعامل معها بوصفها جزءًا من نظام العالم الذي لا يُسأل ولا يُراجع.

وفي هذا الإطار، لا تقف الشاعرة موقف الواعظ، ولا تنحاز انحيازًا عاطفيًا صريحًا، بل تكتفي بأن تضع المشهد أمام القارئ، عاريًا من الزينة، باردًا في لغته، قاسيًا في دلالته، لتدع العقل يواجه السؤال وحده: ماذا يبقى من الإنسان إذا صار القتل رقصة، وصارت المأساة أداءً، وصارت الشفقة عملةً تُتداول؟

ولعل أخطر ما في هذين النصين معًا أن العين التي تنظر- سواء أكانت عين الجمهور في الحلبة، أم عين العابر في السوق- ليست بريئة، بل شريكة، لأنها هي الأخرى قد اعتادت، ولم تعد ترى في الفعل إلا شكله، ولا في الألم إلا تكراره.

وهكذا، فإن سيلفيا بلاث لا تكتب عن حادثة، ولا عن فئة من الناس، وإنما تكتب عن عادةٍ حين تستقر، وعن روحٍ حين تغيب، وعن عالمٍ يصبح فيه كل شيء ممكنًا، لا لأنه صواب، بل لأنه مألوف.

تفتتح بلاث قصيدتها بنفيٍ متتالٍ، كأنها تريد أن ترفع عن هؤلاء القوم كلَّ ما قد يُظنّ أنه يضعفهم أو يثنيهم:

لا الليلُ، لا العينُ البليدةُ، لا الأسى ... أوهى عزائمَهم، ولا ردَّ الصَّدَدْ

فالليل، بما فيه من وحشة، لا يؤثّر فيهم، والعين البليدة- أي عين المتفرج المعتادة- لا تزعجهم، بل حتى الأسى نفسه لا يفلّ من عزائمهم. وكأن الشاعرة تريد أن تقول لنا منذ البدء: لسنا أمام بشرٍ تُرهقهم المعاناة، بل أمام بشرٍ ألفوها، حتى فقدت قدرتها على الإيذاء.

ثم تنتقل الشاعرة من النفي إلى التحديد:

قومٌ كممثّلي المآسي، شَكْلُهمُ ... قناعُ مأساةٍ يُدارُ بلا جَهَدْ

فهؤلاء القوم ليسوا أصحاب مآسٍ فحسب، بل هم كممثّلي المآسي التراجيديين، يؤدّون أدوارهم كما يؤدّي الممثل دوره على المسرح. والمأساة لم تعد حقيقة داخلية، بل قناع يُلبس ويُدار بسهولة، بلا جهد ولا عناء، كما لو كان جزءًا من العمل اليومي المعتاد.

ثم تبلغ الشاعرة بالقسوة ذروتها حين تصوّر البؤس سلعةً تُعرض في السوق:

يسوّقونَ البؤسَ سوقَ مواشٍ ... تِينًا ودَجْنًا والخرابَ، بلا وَجَدْ

فهؤلاء لا يعيشون الشقاء فقط، بل يبيعونه كما تُباع الماشية، أو التين والدجاج. والخراب نفسه يُقدَّم بلا إحساس، بلا وجد، أي بلا أي أثر داخلي صادق. وهنا تضعنا بلاث أمام فكرة صادمة: حين تتحول المعاناة إلى تجارة، تفقد معناها الإنساني.

لا يكتفي هؤلاء بعرض بؤسهم، بل يدخلون في خصومة دائمة مع أيامهم، يشكون تحيّز الطبيعة، وإبهامها الأعمى العشوائيّ:

ويُخاصمونَ نهارَهم، ويصيحُون ... بأفواهِهم: إبهامُ طبيعةٍ فَسَدْ

وتنتقل بلاث إلى المشهد المكاني، فتضع الحزن تحت الجدار الأبيض، قرب النوافذ، حيث يُفترض أن يكون الضوء والنقاء:

تحتَ الجدارِ الأبيضِ، عندَ النوافذِ ... حزنٌ تكشّرَ، ثم أضحى مُسْتَرَدّ

لكن هذا الحزن قد «تكشّر»، أي أظهر وجهه، ثم لم يلبث أن صار مُستردًّا، أي مكرورًا، مألوفًا، لا يثير انتباهًا ولا دهشة. فالحزن هنا صار جزءًا من الديكور اليومي.

وترى بلاث بأن هذا الحزن لم يكن دائمًا زائفًا؛ فقد كان في بدايته صادقًا، حيًّا. لكن الأيام، بما فيها من تكرار وابتذال، داسته حتى فقد صدقه، وانقلب إلى شيء آخر، لا يحمل من الحقيقة إلا اسمها:

كان الصدقُ فيه طريًّا، غيرَ أنْ ... داسَتْهُ أيّامُ الابتذالِ فارتدّ

هكذا يتحول الحزن إلى كاريكاتير، إلى رسم ساخر يعيش على «نقد الشفقة»، أي على ما يدفعه الناس بدافع العطف:

فغدا كَرسمٍ ساخرٍ يتغذّى على ... نقدِ الشفقةِ، يستزيدُ، ويستمدّ

إنه حزن يتغذّى، وينمو، ويقوى، لا لأنه صادق، بل لأنه مربح.

ثم تقدّم سيلفيا بلاث مثالًا حيًّا: متسوّلًا يقف بين الطعام، بين الرغيف والبيض، ويلقي بساقه المبتورة كأنها شيء جامد، بلا حياة:

وذاتَ صُدْفةٍ: متسوّلٌ بينَ الرغيفِ ... والبيضِ، يُلقي ساقَهُ، عظمًا جَمَدْ

فالصورة هنا شديدة البرودة، تكاد تخلو من التعاطف، لتؤكد أن المشهد مألوف، لا يُدهش أحدًا.

وتواصل الشاعرة وصف الأداء: العكاز، الكأس الصفيحي، الحركة المحسوبة التي تهزّ مشاعر النساء المترفات. كل شيء هنا محسوب، مدروس، وكأن البؤس صار حرفة لها أدواتها.

يسندُ بترَ العجزِ عكّازًا، ويهزّ ... كأسَ الصفيحِ لربّاتِ الرَّغَدْ

وفي البيت العاشر يبلغ التحليل ذروته:

وبنقصِهم جاوزوا أرواحَ مَن ... ما زالَ ضميرُهُ الطريُّ في المَهَدْ

فهؤلاء، بنقصهم ومعاناتهم، تجاوزوا أرواح أولئك الذين لا يزال ضميرهم حيًّا، طريًّا في مهده. أي أن القسوة التي عاشوها جعلتهم أبعد عن الضمير من غيرهم، لا أقرب إليه. فالوعي نفسه تغيّر. ولم يعد الضمير قادرًا على الوصول إليهم. لقد قستهم التجربة حتى صاروا خارج نطاق الإحساس الأخلاقي المعتاد:

قُسّوا بما كابَدوا، فصارَ وعيُهم ... أبعدَ من حدِّ الضميرِ إذا امتدّ

ثم تعود الشاعرة إلى الطبيعة، إلى الليل الذي يمحو الجمال، ويطفئ الألوان. وكأن العالم كله يدخل في العتمة، فلا يبقى من المشهد ما يمكن التعلّق به:

والليلُ أطفأَ زرقةَ الخليجِ، فما ... أبقى البيوتَ، ولا اللوزَ، ولا الزَّبَدْ

ومع ذلك، فإن هؤلاء المتسوّلين يصمدون. لا ببراءة، ولا بشرف، بل بمكرٍ خائن، يطيل بقاءهم. إنهم يعرفون كيف يعيشون رغم كل شيء:

لكنّهمُ، ضدَّ النجومِ الأسوأِ، ... صمدوا، وبمكرٍ خؤونٍ صادوا الأمدْ

ويُختم النص بخلاصة قاسية: إنهم يربكون الظلام نفسه، ويحيّرون العين الشافقة. فلا الليل يفهمهم، ولا الشفقة قادرة على إنقاذهم. لقد صاروا جزءًا من دورة العادة، حيث المأساة تُؤدّى، وتُتقن، وتُعاد:

وبحيويةٍ فاسدةٍ حيّروا ... الظلماءَ والعينَ التي تَرثي ما فُقِدْ

إن هذه القصيدة لا ترثي المتسوّلين، ولا تدينهم، إنما تكشف خطر الاعتياد حين يصيب الألم نفسه. فهي قصيدة عن فقدان الدهشة، وعن موت الإحساس، وعن عالمٍ لا يصبح فيه الشر فظيعًا لأنه شر، بل لأنه صار مألوفًا.

Spider

Anansi, black busybody of the folktales,
You scuttle out on impulse
Blunt in self-interest
As a sledge hammer, as a man's bunched fist,
Yet of devils the cleverest
To get your carousals told:
You spun the cosmic web: you squint from center field.
Last summer I came upon your Spanish cousin,
Notable robber baron,
Behind a goatherd's hut:
Near his small stonehenge above the ants' route,
One-third ant-size, a leggy spot,
He tripped an ant with a rope
Scarcely visible. About and about the slope
Of his redoubt he ran his nimble filament,
Each time round winding that ant
Tighter to the cocoon
Already veiling the gray spool of stone
From which coils, caught ants waved legs in
Torpid warning, or lay still
And suffered their livelier fellows to struggle.
Then briskly scaled his altar tiered with tethered ants,
Nodding in a somnolence
Appalling to witness,

To the barbarous outlook, from there chose
His next martyr to the gross cause
Of concupiscence. Once more
With black alacrity bound round his prisoner.
The ants—a file of comers, a file of goers—
Persevered on a set course
No scruple could disrupt,
Obeying orders of instinct till swept
Off-stage and infamously wrapped
Up by a spry black deus
Ex machina. Nor did they seem deterred by this..

العَنْكَبُوتُ

أَنَانْسِيَّ الأَسْوَدُ المُتَطَفِّلُ، مَا   أَدْهَى حِرَاكَكَ! لَا وِدَادٌ يُرْتَجَى
تَمْشِي لِمَصْلَحَتِكَ العَمْيَاءَ، لَا   تُبْقِي، وَلَا تَسْأَلْ: أَظُلْمٌ أَمْ أَذَى؟
مِطْرَقَةٌ أَنْتَ، قَبْضَةٌ مَشْدُودَةٌ،   شَرٌّ ذَكِيٌّ، بالشَّيَاطِينِ اقْتَدَى
نَسَجْتَ شَبَكَةَ كَوْنِكَ مُتَرَبِّعًا   فِي القَلْبِ، تَرْقُبُ كُلَّ مَنْ أُوجِدَا
فِي الصَّيْفِ لَاقَيْتُ القَرِيبَ بِأَرْضِهِ   خَلْفَ الأَكْوَاخِ الحُقْرَى، مَقْصِدا
لِصًّا صَغِيرًا، بَارُونًا فِي وَكْرِهِ،   عَرْشُهُ حَجَرٌ، وَنَمْلٌ قَدْ فَدَا
ثُلْثُ النَّمْلَةِ حَجْمٌ، غَيْرَ أَنَّ   خُطُوَاتِهِ حُبْلَى بِدَهْرٍ مُبْتَلَى
أَلْقَى خَيْطًا لَا يُرَى، فَتَعَثَّرَتْ   نَمْلَةٌ، فَالْتَفَّ حَوْلَهَا المَدَى
دَارَ الخَيْطُ، دَار، شَدَّ وِثَاقَهَا   حَتَّى غَدَتْ شَرْنَقَةً لَا تُفْتَدَى
وَالنَّمْلُ، بَعْضُهُمُ لَوَّحَ وَاهِنًا   بِأَرْجُلٍ، أَوْ أَسْلَمَ الجَسَدَ الرَّدَى
صَعدَ المَذْبَحَ، وَالنَّمْلُ المُقَيَّدُ   دَرَجٌ، وَذُخْرٌ، وَالقَرَابِينُ ذَبَائِحا
فِي غَفْوَةٍ مُرْعِبَةٍ، اخْتَارَ الَّتِي   سَتَكُونُ قُرْبَانَ الشَّهْوَةِ المتوقدا
ثُمَّ انْقَضَّ، بِحَيَوِيَّةٍ سَوْدَاءِ لَا   تُخْطِئُ، وَلَا تَعْرِفُ الشَّكَّ مَوْرِدا
وَالنَّمْلُ يَمْضِي فِي طوابيرَ على   نَهْجٍ، كَأَنَّ الأَمْرَ أَمْرٌ مُوَحَّدَا
لَمْ تَرْدَعِ العِبْرَةُ المَهْدُورةُ مَنْ   شَهِدُوا، وَلَمْ يَتَغَيَّرُوا ولا يُرتَجَى
يَمْشُونَ حَسْبَ الغَرِيزَةِ، حَتَّى إِذَا   سُحِبُوا، لُفُّوا، وَغَابُوا فِي الفَنَا
إِلَهُ مَشْهَدِهِمْ هَبَطَ بِخِفَّةٍ،   حَسَمَ العُقْدَةَ، ثُمَّ اخْتَفَى وأَبْعَدَا
وَالنَّمْلُ لَمْ يَرْتَدِعِ المَسِيرَ، وَلَا   وَعَى، كَأَنَّ المَصِيرَ قَدْ جُسِّدَا

نظرة عامة:

إذا نحن تأملنا قصائد سيلفيا بلاث الثلاث: «الطعن»، و«المتسوّلون»، و«العنكبوت»، بدا لنا أنها ليست نصوصًا متباعدة جمعتها المصادفة، ولا صورًا متفرقة لموضوعات شتّى، إنما هي،

حلقات متصلة في بناء فكري واحد، يمكن أن يُنظر إليه بوصفه ثلاثية متكاملة، لا يكتمل معناها إلا بقراءتها مجتمعة.

ذلك أن القاسم المشترك بينها ليس العنف وحده، ولا الفقر، ولا الافتراس الطبيعي، إنما شيء أعمق وأدق، وهو تحوّل الفعل الإنساني من اختيارٍ أخلاقيٍّ حرّ إلى أداءٍ آليٍّ منضبط، يُنفَّذ داخل نظامٍ يعمل بذاته، ويكافئ الطاعة والدقة، لا الإرادة والمعنى.

ففي قصيدة «الطعن»، لا تقف الشاعرة عند مشهد القتل لتثير في النفس الفزع أو الاشمئزاز، ولا تعرض الدم بوصفه نهاية مأساوية مفاجئة، إنما تصوّر القتل وقد صار طقسًا متقنًا، تؤدَّى حركاته كما تؤدَّى رقصة محفوظة الخطوات. فالقاتل هنا لا يبدو فاعلًا حرًّا، ولا وحشًا منفلتًا، بل يبدو مؤديًا لدورٍ داخل مراسم ثابتة، تُعاد وتُكرّر، ويشهدها جمهور اعتادها فلم تعد تثير فيه إلا الصمت أو الإعجاب بحسن الأداء. وهنا تكمن الخطورة؛ إذ لا يعود القتل فعلًا استثنائيًا يوقظ الضمير، بل يصبح إجراءً.

ثم تنتقل الشاعرة، في «المتسوّلون»، من العنف الجسدي إلى عنفٍ من نوع آخر، لا يقل قسوة، هو عنف الاعتياد على البؤس. فالمتسوّلون لا يُقدَّمون بوصفهم ضحايا عاجزين، بل بوصفهم ممثّلي مآسٍ، يتقنون أدوارهم، ويعرفون كيف يعرضون آلامهم، ومتى يبرزونها، ولأي عين يوجّهونها. والبؤس هنا لم يعد تجربة تُعاش، بل سلعة تُسوَّق، والشفقة لم تعد قيمة أخلاقية، بل عملة متداولة. وهكذا يتحوّل الإنسان، مرة أخرى، من صاحب إرادة إلى عنصر تشغيلي داخل نظام اجتماعي يفرض عليه الدور، ويكافئه بقدر إتقانه لهذا الدور، لا بقدر إنسانيته.

غير أن القصيدتين، على ما بينهما من اختلاف في المشهد، تظلان مشغولتين بالفعل الإنساني ذاته: القتل في الأولى، والتسوّل في الثانية. أما في قصيدة «العنكبوت»، فإن سيلفيا بلاث تمضي خطوة أبعد، فتزيح الفعل جانبًا، لتكشف عن الآلية التي تقف وراء الأفعال كلها. فالعنكبوت لا يُقدَّم بوصفه شريرًا غاضبًا، ولا طاغيةً صاخبًا، بل بوصفه كائنًا دقيقًا، هادئًا، يعمل بصبر وانتظام، ينسج شبكته، ويختار ضحاياه، ويعيد الفعل مرة بعد مرة دون تردّد أو شفقة. والنمل، في المقابل، لا يُكره بالقوة، بل يسير وفق غريزته، يطيع النظام، ويواصل المسير حتى بعد أن يرى المصير الذي ينتظر من سبقه.

وهنا تبلغ الرؤية ذروتها؛ إذ لا يعود الحديث عن أفراد أشرار أو مظلومين، بل عن نظامٍ يعمل بكفاءة، ويُنتج نتائجه ببرود تام. فالشر لم يعد انحرافًا، بل صار وظيفة، والضحايا لا يُسحقون فجأة، بل يُستدرجون في مسار لا يملكون الخروج منه، لأنهم جزء منه.

وإذا جمعنا هذه القصائد الثلاث في سياق واحد، رأينا تصاعدًا واضحًا: من الفعل الدموي في «الطعن»، إلى الفعل الاجتماعي في «المتسوّلون»، إلى البنية الكونية في «العنكبوت». وفي كل مرحلة، يتراجع حضور الإرادة الإنسانية، حتى يكاد يختفي تمامًا في النهاية. فالإنسان يبدأ مؤديًا لطقس، ثم ممثلًا لدور، ثم عنصرًا في شبكة، لا يملك منها فكاكًا.

وليس في هذا كله دعوة إلى اليأس، ولا خطاب أخلاقي مباشر، إنما هو كشفٌ بارد لواقعٍ تُدار فيه الحياة بمنطق الآلة: حيث يُقاس الإنسان بقدر انضباطه، وتُقاس قيمته بمدى انسجامه مع النظام، وحيث تصبح الإرادة عبئًا، لا فضيلة، والاختيار خللًا، لا حقًا.

هكذا نستطيع أن نقول إن هذه الثلاثية لا تصوّر الشر لأنه شر، ولا الألم لأنه ألم، بل تصوّر عالمًا فقد فيه الفعل معناه، وصار الإنسان فيه ممثلًا خاضعًا، ينفّذ ما يُطلب منه، دون أن يسأل: لماذا؟ أو إلى أين؟ وفي هذا السؤال المؤجل، لا في الإجابة، تكمن قسوة شعر سيلفيا بلاث وعمقه.

شرح القصيدة:

تفتتح الشاعرة القصيدة بنداءٍ مباشر إلى «أنانسي»، العنكبوت الأسطوري المعروف بالمكر والدهاء. ولا تقدّمه بوصفه مخلوقًا طبيعيًا، بل بوصفه كائنًا متطفلًا، لا يعرف الودّ ولا يرجى منه خير:

أَنَانْسِيَّ الأَسْوَدُ المُتَطَفِّلُ، مَا ... أَدْهَى حِرَاكَكَ! لَا وِدَادٌ يُرْتَجى

والتعجب هنا ليس إعجابًا، بل دهشة ممزوجة بالنفور، كأن الشاعرة تقرّ بذكاء هذا الكائن، دون أن تمنحه أي قيمة أخلاقية.

وتوضح الشاعرة طبيعة هذا الفعل: حركة بلا وعي أخلاقي، ولا سؤال عن العدل أو الظلم:

تَمْشِي لِمَصْلَحَتِكَ العَمْيَاءَ، لَا ... تُبْقِي، وَلَا تَسْأَلْ: أَظُلْمٌ أَمْ أَذَى؟

فالمصلحة هنا «عمياء»، لا ترى إلا نفسها، ولا تتوقف لتتأمل أثر الفعل. هكذا تضعنا الشاعرة منذ البداية أمام نموذج للشرّ الذي لا يتردّد، لا لأنه شرير بالمعنى الانفعالي، بل لأنه لا يسأل أصلًا.

ثم تنتقل الشاعرة إلى التشبيه، فتجعل العنكبوت مطرقة وقبضة، أي أداة صمّاء، لا تفكّر، لكنها تصيب هدفها بدقة:

مِطْرَقَةٌ أَنْتَ، قَبْضَةٌ مَشْدُودَةٌ، ... شَرٌّ ذَكِيٌّ، بالشَّيَاطِينِ اقْتَدَى

والعنكبوت هنا لا يعمل في الهامش، بل في المركز. شبكته ليست موضعية، بل كونية، وهو جالس في القلب، يراقب الجميع:

نَسَجْتَ شَبَكَةَ كَوْنِكَ مُتَرَبِّعًا ... فِي القَلْبِ، تَرْقُبُ كُلَّ مَنْ قَدْ أُوجِدَا

وهذه صورة رمزية واضحة للسلطة الخفية التي لا تظهر، لكنها تتحكم في الحركة والنتائج.

ثم تنتقل الشاعرة من الرمز إلى المشهد الواقعي، فتحدّثنا عن عنكبوت «قريب»، أي شبيه بأنانسي، رأته في مكان متواضع خلف الأكواخ. وكأن الشاعرة تريد أن تقول إن هذا النموذج ليس أسطوريًا فقط، بل حاضر في الواقع اليومي، متخفٍّ في الأماكن الهامشية.

فِي الصَّيْفِ لَاقَيْتُ القَرِيبَ بِأَرْضِهِ ... خَلْفَ الأَكْوَاخِ الحُقْرَى، مقصدا

و العنكبوت «لصّ»، لكنه في نطاقه الصغير «بارون»:

لِصًّا صَغِيرًا، بَارُونًا فِي وَكْرِهِ، ... عَرْشُهُ حَجَرٌ، وَنَمْلٌ قَدْ فَدَا

فلكل طاغية مملكته، مهما صغرت. وعرشه حجر، أي شيء تافه، لكن سلطته حقيقية على النمل الذي صار وقودًا لوجوده.

وتشير الشاعرة إلى صِغَر حجم العنكبوت مقارنة بالنملة، لكنه يعوّض هذا الصغر بحركة حافلة بالزمن والخبرة. فالدهاء لا يحتاج إلى ضخامة، بل إلى صبر وتنظيم:

ثُلْثُ النَّمْلَةِ حَجْمٌ، غَيْرَ أَنَّ ... خُطُوَاتِهِ حُبْلَى بِدَهْرٍ مُبتلى

والعنف هنا لا يُمارس بالقوة، بل بالخيط الخفي:

أَلْقَى خَيْطًا لَا يُرَى، فَتَعَثَّرَتْ ... نَمْلَةٌ، فَالْتَفَّ حَوْلَهَا المَدَى

فالسقوط يبدأ بتعثّر صغير، يكاد لا يُرى، ثم يتحوّل إلى حصار كامل. وهذه صورة دقيقة لكيفية عمل الأنظمة القامعة: تبدأ بخطوة بسيطة، ثم لا تترك مجالًا للفرار.

دَارَ الخَيْطُ دَارَ، شَدَّ وِثَاقَهَا ... حَتَّى غَدَتْ شَرْنَقَةً لَا تُفْتَدَى

التكرار في «دار، دار» يوحي بالآلية والانتظام. لا غضب ولا استعجال، بل فعل يتكرر حتى يكتمل. والشرنقة هنا رمز للاختناق الكامل، حيث لا أمل في الفكاك.

وردّ فعل الضحايا متباين، لكنه بلا جدوى. بعضهم يقاوم واهنًا، وبعضهم يستسلم. وفي الحالتين، النتيجة واحدة، مما يعمّق الإحساس بعبث المقاومة داخل هذا النظام:

وَالنَّمْلُ، بَعْضُهُمُ لَوَّحَ وَاهِنًا ... بِأَرْجُلٍ، أَوْ سَلَّمَ الجَسَدَ الرَّدَى

يتحوّل المشهد إلى طقس ديني مظلم:

صَعِدَ المَذْبَحَ، وَالنَّمْلُ المُقَيَّدُ ... دَرَجٌ، وَذُخْرٌ، وَالقَرَابِينُ ذَبَائِحا

فهنا النمل يصبح درجات وقرابين، والعنكبوت كاهن أو إله صغير. وهنا يبلغ الرمز ذروته: الافتراس صار شعيرة.

والاختيار يتم في غفلة باردة، بلا انفعال. والافتراس مقصود، لا أعمى:

فِي غَفْوَةٍ مُرْعِبَةٍ، اخْتَارَ الَّتِي ... سَتَكُونُ قُرْبَانَ الشَّهْوَةِ المتوقدا

فالشهوة هنا ليست اندفاعًا، بل قرارًا.

والانقضاض سريع ودقيق، بلا تردّد، وبلا أي شكّ إنساني نابع من هوى أو ميل أو رحمة:

ثُمَّ انْقَضَّ، بِحَيَوِيَّةٍ سَوْدَاءِ لَا ... تُخْطِئُ، وَلَا تَعْرِفُ الشَّكَّ مَوْرِدا

إنها آلية صافية، لا تعرف التوقف. والمأساة لا توقف المسير:

وَالنَّمْلُ يَمْضِي في طوابيرَ على... نَهْجٍ، كَأَنَّ الأَمْرَ أَمْرٌ مُوحَّدَا

النمل يواصل السير في صفوف منتظمة، كأن ما يحدث جزء من نظام عام لا يُسأل ولا يُناقش.

حتى المشهد الصريح للموت لا يردع أحدًا:

لَمْ تَرْدَعِ العِبْرَةُ المهْدُورةُ مَنْ ... شَهِدُوا، وَلَمْ يَتَغَيَّرُوا ولا يُرتجى

فالعبرة موجودة، لكنها مهدورة بلا فائدة. وهنا تتجلّى فكرة تعطيل الإرادة تمامًا:

والحركة غريزية محضة. لا قرار، لا مراجعة :

يَمْشُونَ حَسْبَ غَرِيزَةٍ، حَتَّى إِذَا ... سُحِبُوا، لُفُّوا، وَغَابُوا فِي الفَنَا

فالنهاية واحدة: السحب، اللفّ، الاختفاء.

والعنكبوت يُشبَّه بـ«إله المسرح» الذي يحسم العقدة فجأة. لكنه إله لا يمنح خلاصًا، بل يختفي تاركًا النظام كما هو:

إِلَهُ مَشْهَدِهِمْ هَبَطَ بِخِفَّةٍ، ... حَسَمَ العُقْدَةَ، ثُمَّ اخْتَفَى وأبعَدَا

والخاتمة قاسية وصريحة:

وَالنَّمْلُ لَمْ يَرْتَدِعِ المَسِيرُ، وَلَا ... وَعَى، كَأَنَّ المَصِيرَ قَدْ جُسِّدا

لا وعي، ولا ارتداع. المصير صار جسدًا يُرى، ومع ذلك يستمر المسير. وهنا تُغلق القصيدة على فكرة واحدة: اكتمال الآلة، وتعطيل الإرادة.

هكذا نرى أن هذه القصيدة لا تصف عنكبوتًا، ولا تندب نملًا، إنما تكشف عن عالمٍ يعمل بلا سؤال، حيث يُستبدل الاختيار بالعادة، والإرادة بالنظام، ويغدو الإنسان مجرّد منفّذٍ لدورٍ لا يملك الخروج منه.

فإذا أردنا أن نلخّص هذه القصيدة تلخيصًا لا يقف عند ظاهر الصورة، ولا يكتفي بوصف المشهد الطبيعي الذي تقدّمه، وجب علينا أن نخرج بها من إطار الحشرة والافتراس إلى إطار أوسع، هو إطار النظام الذي يعمل بذاته، ويُنتج أفعاله ببرودٍ وانتظام، دون أن يحتاج إلى غضب أو شهوة منفلتة أو وعي أخلاقي.

فالعنكبوت في هذه القصيدة ليس كائنًا شريرًا بالمعنى الانفعالي، ولا طاغيةً صاخبًا، إنما هو رمز لقوة هادئة، دقيقة، تعرف ما تفعل، وتفعله بإتقان. شرّه ليس في شدّته، بل في انتظامه، وليس في فظاعته، بل في خلوّه من التردّد. إنه يعمل كما تعمل الآلة، يختار، وينقضّ، ويكرر، دون أن يسأل عن العدل أو الظلم، ودون أن يعرف الشكّ الذي قد يوقف الفعل أو يبطئه.

وفي مقابل هذا الفاعل المنظّم، يقف النمل لا بوصفه ضحية بريئة تُستدرّ لها الشفقة، بل بوصفه كائنًا مطيعًا لغريزته، يسير في صفوف منتظمة، يرى المصير الذي ينتظر من سبقه، ومع ذلك لا يتغيّر مساره، ولا يرتدع. وهنا تبلغ القصيدة ذروتها؛ إذ لا يعود الشر قائمًا على قسر مباشر، بل على طاعة عمياء، وعلى استسلامٍ هادئ لقانون لا يُسأل.

والأخطر من ذلك أن المشهد كله يُقدَّم ببرودة متعمّدة، تخلو من الصراخ أو المبالغة، كأن الشاعرة تريد أن تُشرك القارئ في هذا الاعتياد ذاته، فتضعه أمام نظامٍ يعمل بكفاءة مخيفة، ثم تتركه وحده ليواجه السؤال: أين الإرادة؟ وأين الاختيار؟

وبذلك لا تكون القصيدة وصفًا لافتراس طبيعي، ولا حكاية رمزية فحسب، بل كشفًا عن عالمٍ تُعطَّل فيه الإرادة الإنسانية، ويُستبدل الفعل الأخلاقي بأداءٍ آلي، ويصبح الكائن، سواء أكان إنسانًا كان أو حشرة، صالحًا بقدر ما ينسجم مع النظام، لا بقدر ما يختار أو يعترض.

هكذا تنتهي القصيدة إلى حكمٍ لا يُقال صراحة، ولكنه يُفهم فهمًا لا لبس فيه: أن الخطر الأكبر ليس في الشر حين يثور، بل في الشر حين ينتظم، ويُتقن عمله، ويصير جزءًا من النظام العام.

وقد يخيَّل إلى القارئ، وهو يعيد قراءة قصيدة «العنكبوت» اليوم، أن سيلفيا بلاث قد سبقت عصرها، بل كادت تستشرف ما لم يكن قد وُجد بعد، حين جعلت من العنكبوت رمزًا لشبكة خفية، دقيقة، تحيط بالكائنات وتُسيّر حركتها دون أن تشعر بها.

فالشاعرة لم تكن تتنبأ بتقنية لم تعرفها، ولا تشير إلى عالم رقمي لم يكن قد تشكّل بعد، وإنما كانت، على الأرجح، تمارس ما يحسنه الشعراء الكبار: قراءة عميقة في منطق العصر الذي يعيشون فيه، واستخراج قوانينه الخفية قبل أن تتجسّد في صورها النهائية.

إن العنكبوت عند بلاث ليس آلة تقنية، ولا شبكة معلوماتية، بل صورة مكثّفة لنمط من السلطة يعمل بصمت، وينتظم في خيوط لا تُرى، ويغني عن العنف الصريح بآليات أدقّ وأشد. فهو يسيطر لا بالقسر، بل بالمسار؛ ولا يقتل اندفاعًا، بل اختيارًا محسوبًا؛ ولا يفرض نفسه وجهًا لوجه، بل يتوارى في المركز، تاركًا الضحايا يسيرون بأنفسهم إلى المصيدة.

ومن هنا يأتي ذلك التشابه الذي يلفت القارئ المعاصر بين صورة الشبكة العنكبوتية في القصيدة، وما يعرفه اليوم من شبكات معلوماتية شاسعة، تحيط بالإنسان، وتوجّه سلوكه، وتستدرجه إلى أنماط من الفعل والتفكير دون أن يشعر بإكراه مباشر. غير أن هذا التشابه ليس دليلاً على نبوءة، بل شاهدًا على وحدة المنطق الذي تحكم به الأنظمة، مهما اختلفت صورها.

فالشعر العظيم، لا يقيَّد بزمنه، ولا يفرغ معناه بانقضاء سياقه الأول، بل يظل قابلًا لأن يُقرأ من جديد، لأن رموزه لا تشير إلى حادثة بعينها، بل إلى بنية أعمق تتكرّر كلما توفرت شروطها. وإذا بدا لنا اليوم أن قصيدة «العنكبوت» تمسّ عالم الشبكات الحديثة، فلأن هذا العالم قد تجسّد وفق المنطق ذاته الذي كشفت عنه بلاث.

وعليه، فإن الأدق أن نقول إن سيلفيا بلاث لم تستشرف الغيب، لكنها امتلكت حدسًا نافذًا بطبيعة الشرّ المنظّم، وبطريقة عمل الأنظمة التي تُعطِّل الإرادة وتُنتج الطاعة عبر التكرار والاعتياد. وهذا الحدس هو الذي يجعل قصيدتها حيّة إلى اليوم، لا لأنها تنبأت بالمستقبل، بل لأنها كشفت قانونًا من قوانين الحاضر الدائم.

Spinster

Now this particular girl
During a ceremonious April walk
With her latest suitor
Found herself, of a sudden, intolerably struck
By the birds' irregular babel
And the leaves' litter. By this tumult afflicted, she
Observed her lover's gestures unbalance the air,
His gait stray uneven
Through a rank wilderness of fern and flower.
She judged petals in disarray,
The whole season, sloven.
How she longed for winter then! —
Scrupulously austere in its order Of white and black
Ice and rock, each sentiment within border,
And heart's frosty discipline
Exact as a snowflake. But here—a burgeoning
Unruly enough to pitch her five queenly wits
Into vulgar motley — A treason not to be borne. Let idiots
Reel giddy in bedlam spring: She withdrew neatly.
And round her house she set
Such a barricade of barb and check
Against mutinous weather
As no mere insurgent man could hope to break
With curse, fist, threat Or love, either..

العَانس

مَشَتْ فِي رَبِيعٍ صَاحِبٍ مُبَعْثَرا ... وَمَعْهَا خَطِيبٌ زَادَ خَطْوًا مُحَيَّرَا
فَضَاقَتْ بِصَوْتِ الطَّيْرِ وَالأَوْرَاقِ ... حَوْلَهَا، وَرَأَتْ النَّمْوَ المُبَاحَ تَبَذُّرَا
ورَأَتِ الزَّهْرَ فِي فَوْضَى، فقَالَتْ: ... رَبِيعُكُمْ يُضَيِّعُ حَدًّا، وَيُزَكِّي التَّبَعْثُرَا
وَحَنَّتْ لِشِتَاءٍ مُنْضَبِطٍ صَقِيعُهُ ... أَبِيض وَأَسْوَد، لَا يَخُونُ التَّصَوُّرَا
هُنَاكَ المَشَاعِرُ فِي إِطَارِ صَرِيمِهِ ... وَقَلْبٌ كَثَلْجِ الصُّبْحِ يُمْسِكُ مَا جَرَى
وَأَمَّا نُمُوٌّ دُونَ ضَبْطٍ فَخِيَانَةٌ ... تُبَدِّدُ خَمْسَ الحِسِّ حَتَّى تَكَسَّرَا
فَدَعْهُمْ يَدُورُونَ السُّكَارَى بِرَبِيعِهِمْ ... وَيَحْسَبُونَ الفَوْضَى حُبًّا مُحَرَّرَا
أَمَّا هِيَ، فَانْسَحَبَتْ بِصَمْتٍ مُنَظَّمٍ ... وَأَغْلَقَتِ الأَبْوَابَ حَذْرًا وَتَدَبُّرا
فَأَقَامَتِ الأَسْوَارَ حَوْلَ كِيَانِهَا ... مِنَ الشَّوْكِ وَالتَّقْنِينِ حَدًّا مُقَدَّرَا
فَلَا حُبُّ قَلْبٍ، وَلَا رَجُلٌ يَجُوزُهُ ... إِذَا كَانَ يَأْتِي بِالتَماهِي وَمَا دَرَى
فَهَذَا انْسِحَابُ الحرائِرِ إِذَا رَأَيْنَ ... بِأَنَّ النَّجَاةَ اخْتِيَارُ مَنْ قَدْ تَبَصَّرَا

شرح القصيدة :

تفتتح الشاعرة قصيدتها بمشهد يبدو، في الظاهر، مألوفًا: امرأة تسير في الربيع ومعها خطيبها:

مَشَتْ فِي رَبِيعٍ صَاحِبٍ مُبَعْثَرا.... وَمَعْهَا خَطِيبٌ زَادَ خَطْوًا مُحَيَّرَا

غير أن هذا الربيع لا يُقدَّم بوصفه فصل الحياة والانسجام، بل بوصفه فصلًا «صاحب مبعثرا». فالاضطراب حاضر منذ اللحظة الأولى، والخطيب، بدل أن يكون عنصر طمأنينة، يزيد المشهد حيرةً وتعقيدًا. وهنا تلمّح الشاعرة إلى أن الخلل ليس في الطبيعة وحدها، بل في العلاقة نفسها.

ثم يتحوّل الضيق هنا من إحساس داخلي إلى موقف واضح:

فَضَاقَتْ بِصَوْتِ الطَّيْرِ وَالأَوْرَاقِ ... حَوْلَهَا، وَرَأَتْ النَّمْوَ المُبَاحَ تَبَذُّرَا

فالأصوات التي يُفترض أن تبعث البهجة– صوت الطيور، وحركة الأوراق– أصبحت مصدر اختناق. والنمو، الذي يُحتفى به عادة، تراه «منفلتًا» بلا ضابط، ومن ثمّ تبذيرًا لا ربيعًا. فالشاعرة لا ترفض النمو في ذاته، بل ترفض انفلاته من أي نظام.

هنا تلقي الشاعرة الحكم الصريح:

وَرَأَتِ الزَّهْرَ فِي فَوْضَى، فقَالَتْ: ... رَبِيعُكُمْ يُضَيِّعُ حَدًّا، وَيُزَكِّي التَّبَعْثُرَا

فالزهور ليست جميلة في عينيها، بل مبعثرة، والربيع لا يكتفي بإلغاء الحدود، بل يبرّر هذا التبعثر ويمنحه اسمًا حسنًا. فالنقد هنا موجّه إلى اللغة التي تزيّن الفوضى ، لا إلى الفوضى وحدها.

وفي مقابل هذا الربيع، تحنّ الشخصية إلى الشتاء:

وَحَنَّتْ لِشِتَاءٍ مُنْضَبِطٍ صَقيعُهُ... أَبيض وَأَسْوَدَ، لَا يَخُونُ التَّصَوُّرَا

والشتاء هنا ليس موتًا، بل نظام. ألوانه محدّدة (أبيض وأسود)، وحدوده واضحة، ولا مجال فيه للالتباس. إن الحنين ليس إلى البرودة، بل إلى الوضوح والانضباط، وإلى عالم لا يخون تصوّر الإنسان لذاته.

وتواصل الشاعرة بناء صورة الشتاء بوصفه فضاءً أخلاقيًا:

هُنَاكَ المَشَاعِرُ فِي إِطَارِ صَرِيمِهِ ... وَقَلْبٌ كَثَلْجِ الصُّبْحِ يُمْسِكُ مَا جَرَى

فالمشاعر فيه لا تُلغى، لكنها تُحاط بإطار صارم. والقلب، وإن بدا باردًا، إلا أنه متماسك، قادر على الاحتفاظ بما مرّ به من دون أن يتبدّد أو ينفلت.

هنا يصدر الحكم الأشدّ:

وَأَمَّا نُمُوٌّ دُونَ ضَبْطٍ فَخِيَانَةٌ ... تُبَدِّدُ خَمْسَ الحِسِّ حَتَّى تَكَسَّرَا

فالنمو بلا ضبط ليس براءة ولا حرية، بل خيانة للذات، لأنه يبدّد الحواس ويكسرها بدل أن يغذّيها. واللغة هنا قاسية متعمّدة، لأنها تريد أن تجرّد النمو من هالته الرومانسية.

ثم يتّسع المشهد ليشمل الآخرين:

فَدَعْهُمْ يَدُورُونَ السُّكَارَى بِرَبِيعِهِمْ ... وَيَحْسَبُونَ الفَوْضَى حُبًّا مُحَرَّرَا

فهؤلاء «السكارى» لا تدينهم مباشرة، بل تتركهم يدورون في فوضاهم، وهم يخلطون بين الحب والتحرّر، وبين الانفلات والتبعثر. والمرأة هنا لا تحاول إقناعهم، بل تكتفي بالمفارقة الهادئة بينها وبينهم.

ثم يأتي الفعل الحاسم: الانسحاب:

أَمَّا هِيَ، فَانْسَحَبَتْ بِصَمْتٍ مُنَظَّمٍ ... وَأَغْلَقَتِ الأَبْوَابَ حَذْرًا وَتَدَبُّرَا

لكنه انسحاب بلا ضجيج ولا مرارة. انسحاب منظم مدروس. وإغلاق الأبواب ليس ردّ فعل عاطفي، بل قرار عقلاني يرمي إلى الحماية لا إلى العقاب.

فَأَقَامَتِ الأَسْوَارَ حَوْلَ كِيَانِهَا ... مِنَ الشَّوْكِ وَالتَّقْنِينِ حَدًّا مُقَدَّرَا

الأسوار هنا رمزية، وهي تمثّل الحدود النفسية والفكرية التي تقيمها المرأة حول ذاتها. ليست هذه الأسوار عدوانية، بل وقائية، تقوم على التنظيم والتقنين، لا على الكراهية.

ثم يبلغ الموقف ذروته الأخلاقية:

فَلَا حُبُّ قَلْبٍ، وَلَا رَجُلٌ يَجُوزُهُ ... إِذَا كَانَ يَأْتِي بِالتماهي وَمَا دَرَى

فالحب والرجل معًا يُرفضان، لا لأنهما شرّ في ذاتهما، بل لأنهما، حين يأتيان بذوبان الحدود، يصبحان خطرًا على الكيان الفردي. وهنا تتجلّى المفارقة: الحب الذي يُعدّ خلاصًا يتحوّل إلى تهديد.

وأخيرًا تختم قصيدتها بحكم عام لا يخلو من مرارة:

فَهَذَا انْسِحَابُ الحرائِرِ إِذَا رَأَيْنَ ... بِأَنَّ النَّجَاةَ اخْتِيَارُ مَنْ قَدْ تَبَصَّرَا

فالانسحاب ليس ضعفًا، بل خيار النساء العاقلات حين يدركن أن النجاة لا تكون دائمًا في الاندماج، بل أحيانًا في الانكفاء. إنه انسحاب لا يعد بالخلاص الكامل، لكنه يحفظ الحدّ الأدنى من السيادة على الذات.

نظرة عامة:

لا تتناول قصيدة «العانس» مسألة العزوبة بوصفها وضعًا اجتماعيًا، ولا تسعى إلى تبريرها أو الدفاع عنها، بقدر ما تستخدمها مدخلًا للتفكير في علاقة الفرد بعالمٍ يبدو صاخبًا، مندفعًا، غير منضبط. فالعنوان هنا ليس حكمًا أخلاقيًا، بل مفتاحًا لرؤيةٍ خاصة ترى في الانسحاب شكلًا من أشكال الحكمة.

وتضع القصيدة منذ بدايتها القارئ أمام ربيعٍ غير مألوف: ربيع مليء بالضجيج والتبعثر، لا بالانسجام والخصوبة. فالأصوات مرتفعة، والحركة مفرطة، والنمو ينطلق بلا حدود. حتى العلاقة العاطفية، التي يُفترض أن تمنح التوازن، تظهر كجزء من هذا الارتباك. وفي مناخ كهذا، لا ترى الشاعرة حياةً مكتملة، بل فقدانًا للحدود، وتسميةً للفوضى بأسماء جميلة.

وفي مقابل ذلك، تحنّ الشاعرة إلى الشتاء، لا لأنه فصل البرودة والموت، بل لأنه فصل النظام والوضوح (أبيض/ أسود). الشتاء هنا رمز لعالمٍ تُحاط فيه المشاعر بإطار، وتُدار فيه العاطفة بانضباط، ويظل فيه القلب متماسكًا، حتى وإن بدا صارمًا. إنها مفارقة واعية: فالبرودة لا تعني القسوة، كما أن الدفء لا يعني الإنسانية.

من هذا المنطلق، يبدو قرار الانسحاب في القصيدة منطقيًا لا انفعاليًا. فالمتكلّمة لا تصرخ، ولا تحتج، ولا تدخل في صراع مع الآخرين، بل تختار الانكفاء الهادئ، وإغلاق الأبواب، وبناء حدود لتحمي كيانها من التماهي والذوبان. فالحب لا يُرفض لكونه حبًا، بل لأنه قد يأتي محمّلًا بفقدان السيطرة، وبانتهاك تلك الحدود التي ترى فيها شرط البقاء.

هكذا تقدّم القصيدة رؤية حادّة لكنها متزنة: ليست دعوة إلى العزلة، ولا نبذًا للحياة الاجتماعية، بل تأمّلًا في ثمن الانخراط غير المشروط في عالم يحتفي بالحركة أكثر مما يحتفي بالمعنى. إنها تقول، بهدوء واضح، إن الانسحاب قد يكون أحيانًا فعل وعي، وإن الحفاظ على الذات في زمن الفوضى قد يتطلّب شجاعة لا تقل عن شجاعة المواجهة.

العانس والعنكبوت والطعن والمتسولون:

إذا نحن حاولنا أن ننظر إلى قصيدة «العانس» في ضوء القصائد الثلاث: العنكبوت، والطعن، والمتسوّلون، بدا لنا منذ الوهلة الأولى أنها لا تقف على هامش هذا المشروع الشعري، ولا تأتي عرضًا بوصفها معالجة لموضوع اجتماعي محدود، إنما تؤدي وظيفة مختلفة وأشد دلالة، لأنها تمثّل لحظة وعي متأخرة في عالم سبق أن كشفت القصائد الأخرى آلياته القاسية.

فالقصائد الثلاث الأولى تصف عالمًا يعمل بذاته، عالمًا تُدار فيه الأفعال وفق نظام محكم لا يحتاج إلى إرادة فردية، ولا يعترف بالتردّد أو المراجعة. ففي قصيدة العنكبوت نرى النظام الخفي نفسه، شبكة دقيقة لا تُرى، تتحكم في الحركة وتُغني عن العنف الصريح. وفي قصيدة الطعن نرى الفعل وقد تحوّل إلى طقس متقن، يُؤدّى كما تؤدّى رقصة محفوظة الخطوات، بلا روح ولا سؤال. أما في قصيدة المتسوّلون فنشهد المرحلة الأخطر، حين لا يكتفي الإنسان بالخضوع للنظام، بل يتماهى معه، ويؤدي دوره بوعي ومهارة، حتى يصبح الألم نفسه حرفة، والشفقة عملة، والمعاناة جزءًا من آلية التشغيل.

وسط هذا العالم، تأتي قصيدة «العانس» لتكشف موقفًا مغايرًا. فالمرأة التي تصفها القصيدة لا تبدو ضحية، ولا فاعلة داخل الآلة، بل تبدو شخصًا رأى الفوضى من بعيد، وتأملها، ثم رفض الانخراط فيها. فهي ترى الربيع، وترى الحب، وترى النمو، لكنها لا تراها بوصفها وعودًا بالحياة، بل بوصفها اندفاعًا غير منضبط، وضجيجًا يهدد بتبديد الحدود، وإذابة الكيان الفردي في خليط مبتذل لا شكل له.

ومن هنا لا يكون انسحابها هروبًا، ولا ضعفًا، بل فعلًا محسوبًا منظّمًا. فهي لا تقاوم العاصفة، ولا تحاول إصلاح العالم، بل تختار أن تحيط نفسها بحدود صارمة، وأن تحصّن نفسها ضد الطقس المتمرّد، وضد الرجل، وضد الحب نفسه.

فإذا كان الإنسان، في القصائد الثلاث الأولى، قد فقد إرادته دون أن يشعر، أو رأى مصيره ولم يرتدع، فإن بطلة قصيدة «العانس» تمثّل بقايا الإرادة الممكنة، إرادة لا تصرخ، ولا تثور، ولا تغيّر النظام، لكنها ترفض الانخراط فيه. غير أن هذه الإرادة لا تُقدَّم بوصفها خلاصًا سعيدًا، بل بوصفها خيارًا أقل قسوة، كثمن يُدفع من أجل الحفاظ على التماسك الداخلي.

هكذا، نجد قصيدة «العانس» لا تناقض القصائد الأخرى، بل تُكملها. فإذا كانت العنكبوت تصف الشبكة، والطعن يصف الطقس، والمتسوّلون يصفون التماهي، فإن «العانس» تصف الوعي الذي يرى كل ذلك، ثم يختار الانسحاب الصامت. وفي هذا الانسحاب، لا نجد وعدًا بالحرية، بل محاولة يائسة للحفاظ على الحد الأدنى من السيادة على الذات، في عالمٍ لم يعد يسمح إلا بهذا القدر الضئيل من الاختيار.

وبذلك نستطيع أن نقول إن هذه القصيدة تمثّل، في مشروع سيلفيا بلاث، لحظة إدراك متأخرة، لا تُنقذ الإنسان من الآلة، لكنها تكشف له موضع الخطر، وتتركه أمام سؤال قاسٍ: هل البقاء داخل النظام أشد فتكًا، أم الخروج منه بثمن؟

Rhyme

I've got a stubborn goose whose gut's
Honeycombed with golden eggs,
Yet won't lay one.
She, addled in her goose-wit, struts
The barnyard like those taloned hags
Who ogle men
And crimp their wrinkles in a grin,
Jangling their great money bags.
While I eat grits
She fattens on the finest grain.
Now, as I hone my knife, she begs
Pardon, and that's
So humbly done, I'd turn this keen
Steel on myself before profit
By such a rogue's
Act, but—how those feathers shine!
Exit from a smoking slit
Her ruby dregs...

قافية

عِنْدِي أُوزَّةٌ فَرْدٌ تُخَالِفُ قَطْعَهَا وَفِي جَوْفِهَا بَيْضُ الذَّهَبِ أَغْرَى
تَمُرُّ بِزَهْوٍ فِي فِنَاءِ حَظِيرَةٍ كَأَنَّهَا أُنْثَى تَتَبَخْتَرُ فَخْرَا
تُرِي الرِّيشَ بَرْقًا، وَتُخْفِي قصدها وَتَسْخَرُ مِمَّنْ فِي القُطِيعِ وَتَحْتَقِرَا
فقلتُ: أَأُقِيمُ عَلَى القِلِّ تَجَلُّدًا وَهِيَ تَسْمَنُ بأجْوَد الحَبِّ دَهْرَا!
فَيَا فَرْقَ مَنْ يَمْلِكُ القُدْرَةَ عَاصِيًا وَمَنْ يَنْتَظِرُ الإِعْطَاءَ صَبْرًا وَقَهْرَا
وَلَمَّا شَحَذْتُ السِّكِّينَ دَنَتْ خَضُوعًا تُرَجِّي وَتُبْدِي الخَوْفَ ذُلًّا وَمَكْرَا
فَقُلْتُ: أَأَسْلُبُ حُسْنًا قَدْ تَجَلَّى وَأَغْنَمُ كَنْزًا بِالفِعَالِ غَدْرَا؟
وَلَوْ شِئْتُ وَجَّهْتُ نَصْلِي لِنَفْسِي وَمَا مَسَّ نَصْلِي كَائِنًا كان حُرَّا
لَكِنَّ بَرِيقَ الرِّيشِ أَغْوَى بَصِيرَتِي فَأَضْحَى الجَمَالُ لِلعنفِ مُبَرِّرَا
فَلَمْ يَبْقَ فِي السَّاحَاتِ إِلَّا دُخَانُهَا وَدَمْعٌ قَانٍ فِي التُّرَابِ تَفَجَّرَا
كَذَا تُؤْكَلُ الأُنْثَى إِذَا أَبَتِ الخُضُوعَا وَلَوْ كَانَ جمالُها بَدْرًا مُنَيَّرَا
فَلَا الجَمَالُ يَقِي، وَلَا التَّفَرُّدُ يُنْجِي إِذَا كَانَ المَصِيرُ لِلِافْتِرَاسِ مُسَخَّرَا
فَإِمَّا خُضُوعٌ يُرْضِي الشَّهْوَةَ العَمْيَا وَإِمَّا فَنَاءٌ، هَكَذَا الحُكْمُ قَدْ جَرَى

عنوان القصيدة:

قد يبدو عنوان هذه القصيدة، «قافية»، غريبًا في بادئ الأمر، بل لعلّه يُوهِم القارئ بأن النصّ يتّصل بالموسيقى الشعرية أو بصناعة الوزن، وهو وهم سرعان ما يتبدّد حين نقرأ القصيدة نفسها. إذ لا نجد فيها احتفاءً بالإيقاع، ولا انصرافًا إلى جمال الصوت، بل نجد عنفًا صريحًا، وجشعًا، ونهايةً دامية. وهنا يبرز السؤال: لماذا اختارت الشاعرة هذا العنوان تحديدًا؟

إننا إذا تأمّلنا القافية في معناها الشعري، وجدنا أنها ليست مجرد تزيين لفظي، بل نظام يفرض نفسه على الكلمات، ويجبرها على التشابه في نهاياتها، مهما اختلفت معانيها. فالكلمة لا تنتهي حيث

تشاء، بل حيث يقتضي النظام. وهذا المعنى العميق للقافية هو ما تستحضره الشاعرة، لا القافية بوصفها موسيقى، بل بوصفها قسرًا وقهرًا.

والقصيدة، في جوهرها، تصوّر كائنًا – الأوزة – تملك قدرة نادرة، وضع بيض الذهب، ولكنه مع ذلك عاجز عن الفعل. يدور في المكان، يستعرض، يتغذّى، ويؤجّل الإنتاج. هذه الصورة ليست بعيدة عن صورة القافية حين تنفصل عن المعنى: صوت يتكرّر، دون أن يُنتج جديدًا. فكأن الشاعرة تشير إلى تكرار عقيم، وحياة تدور في حلقة مغلقة، كما تدور الأبيات في قافية واحدة.

وللقافية، كذلك، دلالة أخرى لا تقل خطورة: فهي علامة النهاية المتوقّعة. فما إن يبدأ السطر، حتى يعرف القارئ أين سينتهي. والنهاية هنا ليست مفاجأة، بل قدرًا معلومًا. وكذلك مصير الأوزة في القصيدة، ومصير الشاعرة معها: نهاية تلوح منذ البداية، لا يُدرأ وقوعها، وإنما يُؤجَّل.

ولا تخلو هذه التسمية من سخرية مريرة. فالقافية، في الوعي العام، شيء لطيف، يقرن بالغناء والمرح، لكن الشاعرة تجعلها عنوانًا لقصيدة عن الذبح والجشع. وكأنها تقول إن النظام الجمالي نفسه قد يتحوّل إلى أداة عنف، وإن ما نراه جميلًا في ظاهره قد يخفي قسوة في جوهره.

ولهذا لم تسمِّ القصيدة «وزنًا» ولا «إيقاعًا»، لأن الوزن حركة راقصة واستمرار، أما القافية فهي إغلاق، قطع، نهاية حادة. وهي، في هذه القصيدة، تقابل السكين، والدم، ودخان الشواء الذي يظهر في الختام.

وخلاصة القول أن الشاعرة لم تختر عنوان «قافية» عبثًا، بل لأنها أرادت أن تشير إلى نظام قهري يُخضع الكلمات كما يُخضع الكائنات، ويقودها إلى نهاية لا تملك منها فكاكًا. فالقافية هنا ليست صوتًا، بل مصيرًا، وليست جمالًا، بل قسرًا يلبس ثوب الفن.

وإذا نحن حاولنا أن نقرأ قصيدة «قافية» في ضوء قصيدة «العانس»، وأن نضعهما معًا في سياق تجربة سيلفيا بلاث الإنسانية والشعرية، بدا لنا أننا لسنا أمام صورتين منفصلتين، بل أمام موقفين متقابلين من العالم، يلتقيان عند سؤال واحد: ما الثمن الذي تدفعه المرأة إذا امتلكت الجمال والاختلاف، ورفضت أن تُسلِّم ذاتها للنظام الذي يطالبها بالخضوع؟

في «العانس»، نرى امرأةً تختار الانسحاب الواعي. ترى الفوضى التي يسمّيها الآخرون حياة، وترى النموّ الذي يسمّى حرية، فتدرك أن هذا الانفتاح غير المنضبط لا يقود إلى الامتلاء، بل إلى الذوبان. ومن ثمّ تغلق الأبواب، وتحيط ذاتها بالحدود، وتفضّل العزلة المنظَّمة على الانخراط في عالم لا يعترف إلا بالقوة والافتراس. هذا القرار، على قسوته، يظلّ قرارًا إراديًا، قائمًا على التبصّر والحذر.

غير أنّ قصيدة «قافية» تقدّم لنا الصورة المقابلة، لا بوصفها نقضًا للأولى، بل بوصفها تحذيرًا ممّا يحدث حين لا يقع ذلك الانسحاب، أو حين يصبح مستحيلًا. فالأوزّة في هذه القصيدة ليست كائنًا ضعيفًا ولا عقيمًا، بل على العكس: ممتلئة بالقيمة، خصبة، جميلة، لامعة. واختلافها عن بقية الأوزّ لا يكمن في النقص، بل في التفرد. غير أن هذا الاختلاف، في عالمٍ تحكمه الرغبة والامتلاك، لا يُتركها وشأنها، بل يتحوّل إلى سبب للاستباحة.

وهنا يمكن أن تُقرأ الأوزّة بوصفها صورة لأنثى جميلة، مختلفة في عقلها وموقفها، مغرية بسحرها وأنوثتها، لكنها تعيش داخل نظام لا يسمح لهذه الجاذبية أن تبقى مستقلّة. فهي، مثل الغزالة بين قطيع من الضباع، لا تُستهدف لأنها عاجزة، بل لأنها مرغوبة. والسكين التي تُشحذ في القصيدة لا تمثّل رجلًا بعينه، بقدر ما تمثّل سلطة اجتماعية أوسع، ترى في الجسد الأنثوي قيمة لا بد من امتلاكها، ولو بالعنف.

في هذه القراءة، لا تكون نهاية الأوزّة نتيجة اختيار حرّ، بل نتيجة عجز عن الاستمرار خارج منطق الخضوع. فإمّا أن تُسلِّم، وإمّا أن تُدمَّر. والجمال، الذي كان في البدء مصدر قوة، يصبح ذريعة للاستيلاء. هكذا تتحوّل الخصوبة من نعمة إلى لعنة.

وإذا ربطنا هذا التصوّر بحياة سيلفيا بلاث نفسها، ازداد المعنى قتامة ووضوحًا. فبلاث عاشت- بوصفها امرأة وشاعرة- هذا التوتر العنيف بين الامتلاء الداخلي والضغط الخارجي. كانت تدرك قيمة موهبتها وجاذبيتها الفكرية، لكنها كانت في الوقت نفسه تشعر بأن هذه القيمة لا تُحتمل داخل منظومة أدبية واجتماعية يهيمن عليها مجتمع الذكور، وتطالب المرأة بأن تكون إمّا ملهمة خاضعة، أو منتجة على حساب ذاتها واستقلالها.

وبين رغبتها في العزلة والسيطرة على ذاتها، وخوفها من التدمير النفسي إذا بقيت هدفًا للامتلاك- ظلّت بلاث معلّقة بين موقف «العانس» التي تنسحب لتحمي كيانها، ومصير الأوزّة التي تُترك لتُستنزف حتى النهاية. ومن هنا يمكن القول إن «قافية» تمثّل الكابوس الذي كانت «العانس» تحاول الهرب منه، لا بوصفه حتمًا اجتماعيًا لا فكاك منه، بل بوصفه خطرًا يهدد كل أنثى تمتلك الجمال والاختلاف داخل عالم لا يعترف إلا باستباحة الحدود.

هكذا لا تقدّم سيلفيا بلاث في هاتين القصيدتين دعوة صريحة إلى العزلة، ولا إدانة مباشرة للحب، بل تضع القارئ أمام معادلة قاسية: إمّا انسحاب يحفظ الذات بثمن قاسٍ، أو انخراط ينتهي بالاستيلاء والتدمير. وهنا تكمن مأساة التجربة التي عاشتها بلاث، وعبّرت عنها شعرًا، بوعيٍ مؤلم لا يخلو من مرارة.

شرح القصيدة:

تفتتح الشاعرة القصيدة بتقرير هادئ لا يخلو من دلالة:

عِنْدِي أُوزَّةٌ فَرْدٌ تُخَالِفُ قَطْعَهَا ... وَفِي جَوْفِهَا بَيْضُ الذَّهَبِ أَغْرَى

فالأوزّة «فرد»، أي متفردة ومختلفة عن القطيع، لا تشبهه في السلوك ولا في الطبيعة. وهذا الاختلاف ليس نقصًا، بل امتياز، إذ إن في جوفها بيضًا من ذهب، أي قيمة نادرة وثمينة. ومنذ البداية، يُفهم أن المشكلة ليست في الفقر، بل في امتلاك قيمة لا تُمنح.

ثم تنتقل الشاعرة من الوصف الساكن إلى الحركة:

تَمُرُّ بِزَهْوٍ فِي فِنَاءِ حَظِيرَةٍ ... كَأَنَّهَا أُنْثَى تَتَبَخْتَرُ فَخْرَا

فالأوزّة تمرّ بزهو وتبختر، وكأنها واعية بقيمتها ومكانتها. والتشبيه بالأنثى المتبخترة ليس عابرًا؛ فهو يلمّح إلى وعي الذات بجمالها وقدرتها، وإلى ما قد يثيره هذا الوعي من إعجاب واستفزاز في آنٍ.

هنا تتضح المفارقة: الأوزّة تُظهر جمالها، لكنها تُخفي قصدها، فلا تمنح ما يُنتظر منها:

تُرِي الرِّيشَ بَرْقًا، وَتُخْفِي قَصْدَهَا ... وَتَسْخَرُ مِمَّنْ فِي القُطِيعِ وَتَحْتَقِرَا

فهي، في الوقت نفسه، تنظر إلى القطيع نظرة سخرية واحتقار. هذا البيت يكشف توتّر العلاقة بين الفرد المختلف والجماعة؛ فالتفرّد يولّد مسافة، والمسافة تولّد عداءً مكتومًا.

ثم تعرض الشاعرة مفارقة أخلاقية واضحة:

فقلتُ: أأقيمُ عَلَى القِلِّ تَجَلُّدًا ... وَهِيَ تَسْمَنُ بِأَجْوَدِ الحَبِّ دَهْرَا!

المتكلّمة تعيش على الزاد القليل بصبر وتجَلُّد، بينما الأوزّة تنعم بأفضل الموارد ولا تقدم المقابل. وليس في هذا حسد صريح، بل إحساس بعدم التوازن: من ينتظر العطاء يعاني، ومن يملك القدرة يزداد امتلاءً.

ويتحوّل الوصف هنا إلى تأمّل مباشر:

فَيَا فَرْقَ مَنْ يَمْلِكُ القُدْرَةَ عَاصِيًا ... وَمَنْ يَنْتَظِرُ الإِعْطَاءَ صَبْرًا وَقَهْرَا

هنا تقيم الشاعرة مقابلة بين حالتين: حال من يملك القدرة ويعصيها، أي يمتنع عن العطاء، وحال من ينتظر هذا العطاء صابرًا مقهورًا. وهذه المفارقة هي قلب القصيدة، ومنها يتولّد السؤال الأخلاقي كله.

وَلَمَّا شَحَذْتُ السِّكِّينَ دَنَتْ خُضُوعًا ... تُرَجِّي وَتُبْدِي الخَوْفَ ذُلًّا وَمَكْرَا

هنا تبلغ القصيدة لحظة التهديد. وحين تظهر القوة (السكين)، يتغيّر السلوك، وتقترب الأوزّة خاضعة، تجمع بين الرجاء والخوف، والذل والمكر. هذا البيت يصوّر بدقة النفس لحظة الخضوع القسري، حيث لا يكون التوسّل دليل رضاء، بل محاولة بقاء.

ثم تتوقف الشاعرة لتسأل نفسها سؤالًا أخلاقيًا صريحًا:

فَقُلْتُ: أَأَسْلُبُ حُسْنًا قَدْ تَجَلَّى ... وَأَغْنَمُ كَنْزًا بِالفِعَالِ غَدْرَا؟

هل يجوز سلب هذا الجمال، واستخراج الكنز بالقوة والغدر؟ هذا السؤال لا ينتظر جوابًا خارجيًا، بل يكشف عن صراع داخلي حاد بين الضمير والمنفعة.

وتصرّح الشاعرة بموقفها الأخلاقي الأعلى:

وَلَوْ شِئْتُ وَجَّهْتُ نَصْلِي لِنَفْسِي ... وَمَا مَسَّ نَصْلِي كَائِنًا كَانَ حُرَّا

فقد كانت مستعدة لإيذاء نفسها، على أن تمسّ كائنًا خُلق حرًّا. هذا البيت يضع معيارًا واضحًا: الألم الذاتي أهون من سلب حرية الآخر.

ثم تأتي لحظة الانكسار:

وَلَكِنَّ بَرِيقَ الرِّيشِ أَغْوَى بَصِيرَتِي ... فَأَضْحَى الجَمَالُ لِلعنفِ مُبَرِّرَا

فالجمال، الذي كان سبب الإعجاب، يتحوّل إلى سبب للفعل العنيف. لا يعود الإغواء شهوة فقط، بل يصبح تبريرًا أخلاقيًا زائفًا للعنف. هذا البيت يعلن سقوط البصيرة أمام سحر المظهر.

ثم تصف الشاعرة النهاية. إذ لم يبقَ سوى دخان لحمها المشوي، ودمها الذي سال بعد ذبحها:

فَلَمْ يَبْقَ فِي السَّاحَاتِ إِلَّا دُخَانُهَا ... وَدَمْعٌ قَانٍ فِي التُّرَابِ تَفَجَّرَا

فالصمت هنا (أذُبِحتْ أم لا) أشدّ وقعًا من التصريح، لأنه يترك القارئ أمام النتيجة النهائية بلا تبرير.

ثم ترفع الشاعرة الخاص إلى العام. فما حدث للأوزّة ليس استثناءً، بل قاعدة:

كَذَا تُؤْكَلُ الأُنْثَى إِذَا أَبَتِ الخُضُوعَا ... وَلَوْ كَانَ الجَمَالُ بَدْرًا مُنِيرًا

الأنثى تُفترس إذا رفضت الخضوع، حتى لو بلغ جمالها ذروة الكمال. وهنا يتضح البعد الاجتماعي والرمزي للنص.

ثم تخلص الشاعرة إلى حكم قاسٍ:

فَلَا الجَمَالُ يَقِي، وَلَا التَّفَرُّدُ يُنْجِي ... إِذَا كَانَ المَصِيرُ لِلافْتِرَاسِ مُسَخَّرَا

لا الجمال يحمي، ولا التفرد ينقذ، حين يكون النظام نفسه مهيّأ للافتراس. فالقضية لم تعد فردية، بل اجتماعية.

وتأتي الخاتمة في صيغة معادلة نهائية: إمّا الخضوع، وإمّا الفناء. ولا خيار ثالث:

إِمَّا خُضُوعٌ يُرْضِيَ الشَّهْوَةَ العَمْيَا ... وَإِمَّا فَنَاءٌ، هَكَذَا الحُكْمُ قَدْ جَرَى

فالحكم هنا لا يصدر عن قسوة شخصية، بل عن واقع يفرض منطقه، ويجعل النجاة مشروطة بالتنازل.

Departure

The figs on the fig tree in the yard are green;
Green, also, the grapes on the green vine
Shading the brickred porch tiles.
The money's run out.
How nature, sensing this, compounds her bitters.
Ungifted, ungrieved, our leavetaking.
The sun shines on unripe corn.
Cats play in the stalks.
Retrospect shall not soften such penury—
Sun's brass, the moon's steely patinas,
The leaden slag of the world —
But always expose
The scraggy rock spit shielding the town's blue bay
Against which the brunt of outer sea
Beats, is brutal endlessly.
Gull-fouled, a stone hut
Bares its low lintel to corroding weathers:
Across the jut of ochreous rock
Goats shamble, morose, rank-haired,
To lick the sea-salt....

الرحيل

ثمارُ تينِ ساحتِنا خُضْرٌ على الشَّجَرِ ... وعنبُ كَرْمٍ يَحْجُبُ وجهَ الحَجَرِ
يُظِلُّ آجُرَّ شُرْفَتِنا المُحمرِ ... والمالُ قد نَفِدَ من أيّامِهِ القِصرِ
وضاعَفتِ الطبيعةُ مُرَّها، واعجبًا! ... إذا أحَسَّتِ العَوزَ المَكْبوتَ في البَشَرِ
رحيلُنا لا هِبَةٌ تُرجى ولا خَبَرٌ ... لا أُسًى يُقالُ، ولا دمعٌ على الأثَرِ
تُشْرِقُ الشمسُ فوقَ ذُرَةٍ خَضِرَتْ ... ولمّا يَكْتَمِلْ نُضجٌ بلا ثَمَرِ
وتلعبُ القططُ بينَ السُّوقِ ساقِطَةً ... في عالمٍ لم يَزِنِ الفقرَ ولم يَعْتَبِرِ
لن يُلينَ الذِّكْرُ فقرًا مثلَ ذاكَ، ولا ... يُصْلِحُ العَوَزَ ما يَرْجُوه مُدَّكِرِ
شمسٌ كنُحَاسٍ وقمرٌ بصَفْحَةٍ صُلْبَةٍ ... وخبثُ رَصَاصٍ على الأيّامِ مُنْهَمِرِ
لكنَّهُ يكشفُ الصَّخْرَ الهَزِيلَ الذي ... يَحْمي خليجَ بلدةٍ زرقاءَ في خَفَرِ
تَصُكُّهُ قوّةُ البحرِ البعيدِ كما ... تَصُكُّ قَدَرًا لم يَلِنْ ولم يَفِرِ
كوخٌ منَ الحَجَرِ الملطوخِ بالنَّوارسِ ... يُبْدي عتبةً لِريحٍ مُتآكِلَةِ الأثَرِ
وعبرَ نتوءِ صخورٍ صُفْرٍ مائلةٍ ... تمشي المِعزُّ كئيباتٍ بلا ضَجَرِ
خَشِناتِ الشَّعْرِ، لا يَطْلُبْنَ غيرَ فَمٍ ... يَلْعَقْنَ ملحَ البحارِ القاسيَ المَرِرِ

شرح القصيدة:

في البيت الأول تفتتح الشاعرة قصيدتها بوصفٍ طبيعيّ يبدو، في ظاهره، باعثًا على الراحة:

ثمارُ تينِ ساحتِنا خُضْرٌ على الشَّجَرِ ... وعنبُ كَرْمٍ يَحْجُبُ وجه الحَجَرِ

خضرة التين والعنب. غير أنّ هذه الخضرة ليست علامة اكتمال، بل علامة تأجيل. فالثمر موجود صورةً، غائب قيمةً. والكرم يحجب حجر الشرفة، لكنه لا يحجب الفقر، ولا يغيّر من واقع العوز شيئًا.

وفي البيت الثاني تنتقل الشاعرة من الطبيعة إلى البيت:

يُظِلُّ آجُرَّ شُرْفَتِنا المُحمَّرِ ... والمالُ قد نَفِدَ من أيّامِهِ القُصُرِ

وإذا وقفنا عند هذا البيت وحده، وقرأناه قراءة لغوية خالصة، وجدناه يُخبر عن أمرٍ واضح لا لبس فيه: أن المال قد انتهى، وأن أيامه كانت قليلة، فلم يلبث أن نفد. غير أن الوقوف عند هذا الحدّ لا يفي بالمعنى الذي أرادته الشاعرة، ولا ينسجم مع السياق العام للقصيدة.

فالتعبير ليس: «نفد المال»، بل «نفد من أيامه القُصُر». وهذه الصيغة تُحوِّل النفاد من حادثةٍ طارئة إلى نتيجةٍ طبيعية لِقِصر الزمن نفسه. فالمال، في هذا التصوير، لم يكن موردًا ثابتًا يمكن الركون إليه، بل كان عابرًا منذ البداية، محدود العمر، محكومًا بالفناء قبل أن يُتاح له أن يؤدي وظيفته.

وهنا يتجاوز البيت الإخبار إلى تصوير حالة أعمّ، هي حالة الحياة التي لا تمنح أصحابها مهلة كافية. فالمال لم ينفد لأن الحاجة عظمت، ولا لأن التدبير أساء، إنما لأنه جاء في زمنٍ قصير، ثم انقضى. وكأن الفقر لم يكن حادثًا مفاجئًا، بل أمرًا كامنًا في توقيت الأشياء نفسها.

وهذا المعنى يتصل اتصالًا وثيقًا بما يحيط به من صور في القصيدة: خضرة لا تنضج، وشمس تشرق بلا ثمرة، وأيام تمرّ أسرع مما ينبغي. فالنفاد هنا ليس نفاد المال وحده، بل نفاد الفرصة، ونفاد الوقت الذي كان يمكن فيه للأشياء أن تؤتي ثمارها.

ومن ثمّ، فإن البيت لا يرثي ضيقًا ماديًا فحسب، بل يعبّر عن إحساسٍ أعمق بأن الحياة نفسها تُعطى على هيئة مهلة قصيرة، لا تكاد تبدأ حتى تنتهي. وهذا هو المعنى الذي ينسجم مع روح القصيدة كلها، ويجعل من الفقر فيها فقرًا في الزمن قبل أن يكون فقرًا في المال.

وفي البيت الثالث تطرح الشاعرة سؤالًا لا يحمل اتهامًا، بل دهشة:

وضاعَفتِ الطبيعةُ مُرَّها، واعجبًا! ... إذا أحَسَّتِ العَوَزَ المَكْبوتَ في البَشَرِ

فكأن الطبيعة، حين تشعر بعوز البشر، تزيدهم مرارتها بدل أن تخفف عنهم. وهي هنا لا تصوّر الطبيعة عدوًّا، بل قوةً محايدة، لا تعرف الشفقة ولا القصد الأخلاقي.

رحيلُنا لا هِبَةٌ تُرجى ولا خَبَرٌ ... لا أُسًى يُقالُ، ولا دمعٌ على الأثَرِ

هذا البيت هو مركز قلب القصيدة. فالرحيل عند الشاعرة ليس حدثًا يُنتظر له وداع، ولا مناسبة يُقال فيها كلام. فلا هبة، ولا خبر، ولا حتى حزن يُتكلّف. إنّه خروج صامت، سببه الفقر، وقد جرّد الرحيل من أي معنى إنساني مُخفِّف.

وفي البيت الخامس تعود الشاعرة إلى صورة الطبيعة، لكنها تعود لتؤكّد القسوة:

تُشْرِقُ الشمسُ فوقَ ذُرَةٍ خَضِرَتْ ... ولمّا يَكْتَمِلْ نُضجٌ بلا ثَمَرِ

فالشمس تشرق كعادتها، لا تعبأ بما تحتها. والذرة خضراء، لكنها بلا ثمر. وهنا تتجلّى المفارقة التي تُلحّ عليها القصيدة: اكتمال ظاهري، وفراغ حقيقي.

وتلعبُ القططُ بينَ السُّوقِ ساقِطَةً ... في عالمٍ لم يَزِنِ الفقرَ ولم يَعْتَبِرِ

تلعب القطط غير معنية بشيء. وهي ليست رمزًا للفرح، بل للامبالاة. العالم يستمر في حركته المعتادة، لا يزن الفقر، ولا يعيره اعتبارًا. وهذه الصورة تبيّن عزلة الإنسان داخل نظام كوني لا يتوقّف لأجله.

ثم تقطع الشاعرة الطريق على وهمٍ أخير: وهم الذاكرة:

لن يُلَيِّنَ الذِّكْرُ فقرًا مثلَ ذاكَ، ولا ... يُصْلِحُ العَوْزَ ما يَرْجُوهِ مُدَّكِرِ

فالحنين لا يخفّف الفقر. والتذكّر لا يصلح العوز. الرجاء هنا رجاء ذهني لا يغيّر الواقع، لأن المشكلة ليست في الشعور، بل في شروط الحياة نفسها.

وفي البيت الثامن يتحوّل الكون إلى مادة ثقيلة:

شمسٌ كنُحاسٍ، قمرٌ في صَفحَةٍ صُلْبَةٍ ... وخبثُ رَصاصٍ على الأيّامِ مُنْهَمِرِ

فالشمس تفقد دفأها، والقمر يفقد نوره، والعالم يصير رصاصًا. وهذه الاستعارة تكشف إحساس الشاعرة بثقل الوجود، حيث لا عزاء في الضوء ولا لطف في الزمن.

مع ذلك، تنكشف صورة أخرى: صخرة هزيلة تحمي البلدة:

لكنَّهُ يكشفُ الصَّخْرَ الهَزِيلَ الذي ... يَحْمي خليجَ بلدةٍ زرقاءَ في خَفَرِ

الحماية موجودة، لكنها ضعيفة. وكأن الشاعرة تشير إلى أن ما يحفظ الحياة ليس القوة الصلبة، بل توازن هشّ مهدّد في كل لحظة.

وفي البيت العاشر يضرب البحر الصخرة بلا توقف، كما يضرب القدرُ الإنسان:

تَصُكُّهُ قوّةُ البحرِ البعيدِ كما ... تَصُكُّ قَدَرًا لم يَلِنْ ولم يَفِرْ

والقدر هنا ليس شخصًا، بل قوة ثابتة، لا تلين ولا تتراجع. وهذه الثبات هو ما يجعله قاسيًا.

ثم يظهر المسكن في صورته الأخيرة:

كوخٌ منَ الحَجَرِ الملطوخِ بالنَّوارسِ ... يُبْدي عَتبةً لِريحٍ مُتآكِلَةِ الأثَرِ

كوخ متآكل، مكشوف، لا يحتمي من الريح. وهو صورة للإنسان نفسه: قائم، لكنه بلا حماية حقيقية.

وفي البيت الثاني عشر تقول:

وعبرَ نتوءِ صخورٍ صُفْرٍ مائلةٍ ... تَمشي المِعَزُّ كئيباتٍ بلا ضَجَرِ

تمشي الماعز ببطء، بلا شكوى. كئيبة صامتة، لا تمرّد فيها. وهذا تصوير لكائن تكيّف مع القسوة حتى لم يعد يتوقع غيرها.

وفي البيت الأخير تختتم الشاعرة القصيدة بصورة وجودية خالصة:

خَشِناتِ الشَّعْرِ، لا يَطْلُبْنَ غيرَ فَمٍ ... يَلْعَقْنَ ملحَ البحارِ القاسيَ المَرِرِ

فالحياة قد انكمشت إلى حاجة بدائية. لا طلب للجمال، ولا انتظار للخلاص، بل قبول قاسٍ بالاستمرار. وهو ختام لا يصرخ، بل يسلّم.

نظرة شاملة:

قد يظن القارئ، لأول وهلة، أن الفقر الذي تشير إليه سيلفيا بلاث في هذه القصيدة فقرٌ ماديٌّ محض، سببه نفاد المال وضيق العيش، ولا شكّ أن في النص ما يؤيّد هذا الظن، إذ تصرّح الشاعرة بأن المال قد نفد. غير أن الوقوف عند هذا الحدّ يضيّق من أفق القصيدة، ويُفوّت معناها الأعمق.

فبلاث لا تتخذ من الفقر موضوع شكوى اجتماعية، ولا تُحيله إلى قضية اقتصادية تطالب بحلّها، وإنما تجعله مدخلًا إلى تجربة أوسع وأشدّ تعقيدًا. المال هنا علامة، لا غاية، وإشارة إلى حالة أعمّ من العوز المالي، هي عوز الإمكان نفسه. فالقصيدة لا تصوّر نقصًا في الأشياء، بل نقصًا في القدرة على الانتفاع بها.

نرى الطبيعة خضراء، والثمار قائمة، والشمس مشرقة، لكن كل ذلك يحدث في وقتٍ لا يُجدي. الخضرة غير ناضجة، والذرة بلا ثمر، والوفرة مؤجَّلة. وهنا يتجلّى الفقر في صورته الحقيقية: ليس غياب المادة، بل حضورها العقيم. فالعالم يعطي، لكن عطاياه تأتي متأخرة، أو تأتي على نحو لا ينفع من ينتظرها.

وتزداد هذه الرؤية وضوحًا حين نلاحظ موقف الطبيعة في القصيدة. فهي ليست قاسية بالمعنى الأخلاقي، ولا رحيمة كذلك؛ إنها محايدة. تمضي في نظامها، تشرق الشمس، ويلعب الحيوان، ويضرب البحر الصخر، من غير أن تلتفت إلى ضيق الإنسان أو حاجته. هذا الحياد هو ما يحوّل الفقر من ظرف عابر إلى حالة قائمة.

إن بلاث تتجاوز حالتها الخاصة لتعبّر عن لحظة يعرفها كثير من الناس، حين يشعر المرء أن الزمن لا يعمل لصالحه، وأن الحياة تفرض عليه الرحيل قبل أن تنضج ثمارها.

فالفقر، في هذا النص، ليس فقر الجيب، بل فقر الابداع، وفقر القدرة على الانتظار، وفقر المعنى الذي يجعل الرحيل ممكنًا بلا أسى. وهذه هي القسوة الحقيقية التي تضعها الشاعرة أمامنا، لا لتستدرّ الشفقة، بل لتعرضها كما هي، في هدوء لا يخلو من صرامة.

فسيلفيا بلاث لا تصرّح بأنها عاجزة عن الإبداع، ولا تقول إن الشعر قد جفّ، لكنها تُحيط القارئ بعالمٍ يبدو، في كل أجزائه، مستعدًا للعطاء، ثم لا يعطي. الثمار خضراء، والزرع قائم،

والشمس تشرق، ولكن لا شيء يثمر. وهذه المفارقة ليست بعيدة عن تجربة المبدع حين يرى أدواته حاضرة، وقدرته الشكلية قائمة، ثم لا يخرج منها عمل مبدع.

غير أن بلاث لا تختزل الأمر في أزمة كتابة أو نضوب موهبة. فالفقر الذي تصوّره أعمق من أن يكون مجرد تعثّر إبداعي. إنه حالة يشعر فيها الإنسان بأن العلاقة بينه وبين العالم قد انقطعت: العالم يمضي في انتظامه، لكن الذات لم تعد قادرة على أن تأخذ منه أو تضيف إليه. ومن هنا يصبح نضوب الإبداع عرضًا لا سببًا.

فالخواء ليس ذاتيًا خالصًا، بل نتيجة اصطدام الذات بعالم لا يستجيب لها. ثم إن الرحيل في القصيدة يأتي بلا أسى ولا دموع. وهذا أمر لافت. فالمبدع حين يمرّ بأزمة إبداعية غالبًا ما يضطرب، ويشكو، ويتألّم. أما هنا، فنحن أمام نوع من البرود النهائي، برود من استُنفدت منه حتى القدرة على الشكوى. وهذا أقرب إلى خواء الوجود منه إلى عثرة فنية.

لكن الأدقّ أن نقول إن بلاث لا تتحدث عن خواء الروح وحده، ولا عن نضوب الإبداع وحده، بل عن لحظة يشعر فيها الإنسان – والمبدع خصوصًا – بأن كل ما في العالم حاضر، وأنه مع ذلك عاجز عن أن يصنع منه حياة أو معنى. وهذا هو الفقر الذي لا يُجبر بالمال، ولا تُصلحه الذكرى، ولا يداويه الشعر نفسه.

وقد يُغري هذا النصّ القارئ بأن يربطه، على الفور، بمصير سيلفيا بلاث المأساوي، وأن يرى فيه نذيرًا مباشرًا لفكرة الانتحار التي ستظهر في حياتها وشعرها ظهورًا صارخًا فيما بعد.

وفي هذا المعنى يمكن أن نعدّ القصيدة إرهاصًا بحالة نفسية وفكرية يصبح فيها الرحيل ممكنًا في التصوّر، لا مطلوبًا بالفعل. فالرحيل هنا يُجرَّد من الحزن، ومن الدموع، ومن الطقوس العاطفية، حتى يغدو فعلًا محايدًا، لا يثير مقاومة داخلية قوية. وهذه علامة لا ينبغي إغفالها، لأنها تدلّ على إنهاك عميق، لا على يأس صاخب.

ثم إن القصيدة تُلحّ إلحاحًا واضحًا على فكرة أخرى لا تقلّ خطرًا: فكرة أن الزمن لا يعمل لصالح الذات. الثمر لا ينضج، والزرع لا يثمر، والشمس تشرق بلا جدوى. وهذه ليست صورة عاطفية عابرة، بل قناعة عقلية بأن المستقبل لا يحمل وعدًا مختلفًا عن الحاضر. وحين تستقرّ هذه القناعة، يصبح التفكير في الانسحاب من الحياة أمرًا متصوَّرًا، وإن لم يكن مرغوبًا بعد.

ومع ذلك، لا ينبغي أن نغفل أن القصيدة لا تنتهي إلى الفناء، بل إلى الاستمرار الغريزي. فالقطط تلعب، والماعز تمشي، والحياة تمضي بقوانينها الصامتة. وهذا يدلّ على أن الشاعرة، في هذه المرحلة، لا تزال ترى العالم قائمًا، وترى نفسها جزءًا منه، وإن كان جزءًا مُنهكًا. فهي تصف التحمّل، لا الاختيار؛ والاحتمال، لا القرار.

وخلاصة القول أن هذه القصيدة لا تقول: «أريد أن أموت»، ولا حتى «أفكّر في الموت»، لكنها تقول شيئًا أخطر وأهدأ: «لم أعد أرى سببًا واضحًا للبقاء». وهذا الفرق، في ميزان التحليل النفسي والأدبي، فرقٌ بالغ الدلالة. فهي تمثّل مرحلة الوعي القاتم الذي يسبق الانهيار، لا الانهيار نفسه؛ مرحلة السؤال الصامت، لا الجواب النهائي.

Landowners

From my rented attic with no earth
To call my own except the air-motes,
I malign the leaden perspective
Of identical gray brick houses,
Orange roof-tiles, orange chimney pots,
And see that first house, as if between
Mirrors, engendering a spectral
Corridor of inane replicas,
Flimsily peopled.
But landowners
Own their cabbage roots, a space of stars,
Indigenous peace. Such substance makes
My eyeful of reflections a ghost's
Eyeful, which, envious, would define
Death as striking root on one land-tract;
Life, its own vaporous wayfarings.

مالكو الأرض

من عليّةٍ أستأجرُ العُليا، ولا		أرضٌ أُسمّيها سِوَى ذَرِّ الهَوَاءْ
ألعنُ الأُفُقَ الرصاصيَّ الذي		نسخَ البيوتَ كأنها صُوَرُ المرآءْ
طوبٌ رماديٌّ، وسُقْفٌ برتقاليٌّ،		ومداخنٌ، كذا تتشابهُ الأسماءْ
ذاكَ الأوّلُ، بينَ المرايا، مولِّدٌ		ممرًّا طيفيًّا من النُّسَخِ الهُبَاءْ
سُكّانُهُ وَهْنٌ، وحضورٌ مُرتجى		لا يستقرُّ، ولا يُبقي له بقاءْ
لكنْ مُلاّكَ الترابِ لهم جذورُ		الملفوفِ وفسحةُ النُّجومِ والسَّماءْ
هذا الثباتُ الجوهريُّ يُحوِّلُ		ملءَ عينيَّ انعكاسًا مثلَ شبحٍ هَبَاءْ
أحسدُ تعريفًا يُسمّي الموتَ		غرسَ الجذورِ بقطعةٍ من أرضٍ بقاءْ
والحياةَ، في سُبلي، ترحالَ بخارٍ		يمضي، ولا يتركُ الأثرَ فناءْ

مدخل:

إذا أردنا أن نلخّص هذه القصيدة في معناها الكلّي، أمكننا أن نقول إنها تأمّل عميق في معنى الانتماء، وفي الفرق بين الوجود العابر والوجود المتجذّر. فالشاعرة لا تتحدث عن بيوت ولا عن أراضٍ بمعناها المباشر، إنما تتخذ من السكن والملكية رمزين لحالة أوسع، هي حالة الإنسان حين يعيش بلا جذور.

تبدأ القصيدة من تجربة شخصية واضحة: الإقامة في مكان مستأجَر، مرتفع، معزول، لا يمنح صاحبه حقّ الأرض ولا شعور الاستقرار. ومن هذه النقطة تنفتح الرؤية على عالمٍ متشابه، تتكرر فيه البيوت والصور والوجوه، حتى يفقد المكان فرادته، ويغدو الوجود فيه شبيهًا بالانعكاس في مرآة، لا حقيقة له إلا بقدر ما يكرّر نفسه. وليس هذا التكرار علامة انتظام أو طمأنينة، بل علامة خواء، إذ لا ينتج عنه معنى ولا إقامة.

في مقابل هذا العالم العائم، تضع القصيدة عالمًا آخر، هو عالم «مالكي الأرض». وهؤلاء لا يُعرَّفون بما يملكون من ثروة أو رفاه، بل بما يملكون من جذور، حتى في أبسط صورها. فامتلاك

الأرض هنا يعني امتلاك موضع في العالم، وامتلاك علاقة ثابتة بالزمان والمكان، وامتلاك سلامٍ لا يُكتسب بالترحال. وهكذا تتحوّل الملكية من شأن اقتصادي إلى شأن وجودي.

ومن هذا التمييز تنشأ المفارقة المركزية في القصيدة: الشاعرة، وقد حُرمت من الثبات في الحياة، تجد نفسها تجسد تعريفًا يرى في الموت نفسه نوعًا من الاستقرار، وغرسًا نهائيًا للجذور. وليس في هذا تمجيد للموت، بل تعبير عن شدّة الاغتراب في الحياة. فحين تصبح الحياة حركة بلا أثر، وترحالًا بلا إقامة، يغدو الثبات، ولو في صورته الأخيرة، أمنية بعيدة.

وتنتهي القصيدة إلى رؤية صارمة، لا تخلو من المرارة، لكنها متماسكة: الحياة، كما عاشتها الشاعرة، مسار بخاريّ لا يترك بصمة، والموت وحده هو الذي يُنهي هذا التبعثر. وهي لا تقدّم هذا الحكم في صيغة شكوى أو احتجاج، بل في صيغة تأمّل عقلي هادئ، يترك للقارئ أن يواجه السؤال الكبير: هل الإنسان كائن مرتحل، أم كائن متجذر؟

وهكذا يمكن القول إن القصيدة، في جوهرها، ليست عن الأرض، بل عن الحق في الانتماء، وليست عن الموت، بل عن العجز عن الاستقرار في الحياة. وهي بهذا المعنى نصٌّ فكريّ بقدر ما هو شعري، يكشف أن أخطر ما يفقده الإنسان ليس المسكن، بل الموضع الذي يشعر فيه بأن وجوده ليس مجرد انعكاس عابر.

تحليل القصيدة:

في البيت الأول تبدأ الشاعرة من موضعها المكاني، لا بوصفه مكانًا فحسب، بل بوصفه دلالة:

من عليّةٍ أستأجرُ العُليا، ولا ... أرضٌ أُسمّيها سِوَى ذَرِّ الهَواءْ

فهي تقيم في علّية مستأجرة، أي في موضع مرتفع، لكنه غير مملوك. هذا الارتفاع لا يمنح سيادة، بل يزيد الإحساس بالانفصال. وهي تصرّح منذ البدء بأنها لا تملك أرضًا، ولا شيئًا يمكن أن يُسمّى ملكًا، سوى الهواء، وهو أكثر الأشياء فرارًا وأقلها ثباتًا. هكذا يُوضَع القارئ منذ السطر الأول أمام فكرة الاغتراب، لا بوصفه حالة نفسية، بل وضعًا وجوديًا.

ثم لا تلعن الشاعرة الفقر ولا البشر، بل تلعن الأفق نفسه، أي المنظور الذي ترى به العالم. وهو أفق رصاصي، ثقيل، قاتم، يفرض التشابه:

ألعنُ الأُفُقَ الرصاصيَّ الذي ... نسخَ البيوتَ كأنها صُوَرُ المِرْآءْ

فالبيوت منسوخة، مكرّرة، كأنها صور تتوالد في مرآة لا نهاية لها. وهنا لا يكون التكرار دلالة نظام أو انتظام، بل دلالة فراغ، حيث يفقد الشيء فرادته ومعناه.

وفي البيت الثالث تمضي الشاعرة في تعداد التفاصيل المادية، لا لتزيين المشهد، بل لتأكيد رتابته:

طوبٌ رماديٌّ، وسُقْفٌ برتقاليٌّ، ... ومداخنٌ، كذا تتشابهُ الأسماءْ

فالألوان محدودة، والعناصر متشابهة، حتى إن المداخن، التي يفترض أن تكون علامات حياة، تفقد خصوصيتها، وتغدو بلا أسماء. وكأن الأشياء هنا موجودة، لكنها لا تقول شيئًا.

وتتوقف الشاعرة عند البيت الأول، بوصفه أصلًا، لكن هذا الأصل لا يولّد حياة، بل يولّد ممرًا طيفيًا، أي سلسلة من الانعكاسات الفارغة:

ذاكَ الأوّلُ، بينَ المرايا، مولِّدٌ ... ممرًّا طيفيًّا من النُّسَخِ الهُباءْ

فالأصل نفسه يفقد أصالته، ويصير مجرد بداية لتكاثر بلا معنى. وهنا تبلغ فكرة التكرار ذروتها؛ إذ ليس ثمة تطوّر، بل استنساخ.

و الفراغ لا يقتصر على المكان، بل يمتد إلى البشر:

سُكّانُهُ وَهْنٌ، حضورٌ مُرتجى ... لا يستقرُّ، ولا يُبقي له بقاءْ

فالسكان أنفسهم حضور هشّ، لا يرسخ، ولا يترك أثرًا. إنهم موجودون جسدًا، لكن بلا جذور، وبلا إقامة حقيقية. وهنا يصبح الاغتراب شاملًا: المكان لا ينتمي إلى ساكنيه، ولا هم ينتمون إليه.

وتأتي "لكن" لتفصل بين عالمين:

لكنْ مُلاّكَ الترابِ لهم جذورُ ... الملفوفِ، وفسحةُ النُّجومِ، والسَّماءْ

ففي مقابل هذا الوجود العائم، تجعل الشاعرة "مالكي الأرض"، لا يملكون بيوتًا متشابهة فحسب، بل يملكون الجذور، حتى جذور الملفوف البسيطة، أي أدنى أشكال الحياة. وهم يملكون، في الوقت نفسه، فسحة من السماء والنجوم، أي امتدادًا روحيًا. فالملكية هنا ليست مادية فقط، بل رمزية: امتلاك مكان في الأرض ومكان في الكون معًا.

هذا الثباتُ الجوهريُّ يُحوِّلُ ... ملءَ عينيَّ انعكاسًا مثلَ شبحٍ هَبَاءْ

هذا الثبات الذي يملكه الآخرون يجعل نظرة الشاعرة نفسها شبحية. فهي ترى العالم، لكن رؤيتها بلا وزن، كأنها انعكاس لا جسد له. إنها ترى، لكنها لا تشارك. وهذا هو أقسى وجوه الاغتراب: أن يكون الإنسان حاضرًا في المشهد، غائبًا عن المعنى.

وهنا تبلغ المفارقة أقصاها:

أحسدُ تعريفًا يُسمّي الموتَ ... غرسَ الجذورِ بقطعةٍ من أرضٍ بقاءْ

فالشاعرة تحسد تعريفًا يرى الموت استقرارًا، وتجذّرًا في أرض واحدة. أي أنها تحسد الموت لا بوصفه فناء، بل بوصفه نهاية للترحال. وهذا ليس حبًا للموت، بل شوقًا إلى الثبات الذي حُرمت منه في الحياة.

وتختم الشاعرة قصيدتها بتعريف بديل: الحياة عندها ليست رسوخًا، بل حركة بخارية، عابرة، لا تترك أثرًا:

والحياةَ، في سُبلِي، ترحالَ بخارٍ ... يمضي، ولا يتركُ الأثرَ فناءْ

والحياة هنا نقيض الملكية، ونقيض الجذور. إنها مسار بلا إقامة، وزمن بلا بصمة. وهكذا يُغلق النص على رؤية قاسية، لكنها متماسكة.

هكذا تنتهي القصيدة لا بحكم أخلاقي، بل برؤية فكرية:

أن الإنسان، ما لم يملك موضعًا في الأرض، سيظلّ يرى العالم كطيف، مهما كانت عيناه مفتوحتين.

Ella Mason and Her Eleven Cats

Old Ella Mason keeps cats, eleven at last count,

In her ramshackle house off Somerset Terrace;

People make queries On seeing our neighbor's cat-haunt,

Saying: 'Something's addled in a woman who accommodates That many cats.'

Rum and red-faced as a water-melon, her voice

Long gone to wheeze and seed, Ella Mason

For no good reason

Plays hostess to Tabby, Tom and increase,

With cream and chicken-gut feasting the palates Of finical cats.

Village stories go that in olden days Ella flounced about, minx-thin and haughty,

A fashionable beauty,

Slaying the dandies with her emerald eyes;

Now, run to fat, she's a spinster whose door shuts

On all but cats.

Once we children sneaked over to spy Miss Mason

Napping in her kitchen paved with saucers.

On antimacassars

Table-top, cupboard shelf, cats lounged brazen,

One gruff-timbred purr rolling from furred throats:

Such stentorian cats!

With poke and giggle, ready to skedaddle,

We peered agog through the cobwebbed door

Straight into yellow glare
Of guardian cats crouched round their idol,
While Ella drowsed whiskered with sleek face, sly wits:
Sphinx-queen of cats.
'Look! there she goes, Cat-Lady Mason!'
We snickered as she shambled down Somerset Terrace
To market for her dearies,
More mammoth and blowsy with every season;
'Miss Ella's got loony from keeping in cahoots
With eleven cats.'
But now turned kinder with time, we mark Miss Mason
Blinking green-eyed and solitary
At girls who marry—
Demure ones, lithe ones, needing no lesson
That vain jades sulk single down bridal nights,
Accurst as wild-cats.
.

إيلا ميسون وقططها الإحدى عشرة

إيلا العجوزُ تؤانسُ القططَ في ... بيتٍ تهالكَ قربَ دربِ الجارِ
قالوا: إحدى عشرةَ، تُقيمُ لديها ... وتُثيرُ شكَّ القومِ في الأسرارِ
قالوا: اختلَّ عقلُ امرئٍ آوى إلى ... هذا العددِ من القططِ الأشرارِ
سكرى، حمراءُ الوجناتِ، صوتُها ... صار الصفيرَ مع السعالِ يبارِ
لكنها، من غيرِ بيانِ حُجّةٍ، ... تفتحُ دارَها لكلِّ قطٍّ زارِ
تغدقُ القِشدةَ، والأحشاءَ، في ... ولائمِ حُبٍّ لذائقاتٍ نارِ
تحكي القريةُ: كانت في الصِّبا ... حسناءَ تمشي مشيةَ الأحرارِ
نَحيلةً، مدلَّلةً، تفتكُ بالفتى ... بعينيها الخُضراوينِ كالسحار
حتى إذا مرَّ الزمانُ، وثقلَتْ ... خُطاها، صارت عانسَ الدارِ
بابُها أُغلقَ في وجهِ الورى ... وانفتحَ مُرَحِبًا بالقططِ الأبرارِ

كنّا صغارًا، نتسلّلُ خِلسةً ... نرنو لميسونَ من وراءِ ستارِ
نجدُ القططَ على الموائدِ مُدَّتْ ... تخرخرُ أصواتًا مثلَ زئيرِ جِهارِيّ
نفرُّ ضحكًا، والذُّعرُ في أبصارِنا ... من وَهَجِ عيونٍ حارساتِ الدارِ
وهي تنامُ، كأنها ملكةُ القططِ، ... وجهُ أبي الهولِ في وقارِ
«ها قد أتت! سيّدةُ القططِ!» نَهزأُ ... وهي تمضي للسوقِ في إصرارِ
تكبرُ، تثقلُ، موسمًا بعدَ الذي ... قبلهُ، والضحك جَهرًا لا يُواري
لكننا اليومَ، وقد لانَ الزمانُ، ... ننظرُ النظرةَ غيرَ ما قد جارِ
نراها ترمقُ العرائسَ نظرةً ... خضراءَ، صامتةَ الإنذارِ
كأنها تقولُ: الجمالُ غرورُهُ ... يفنى، ويتركُ صاحبَهُ للإقفارِ
وأن من لم يُدرِك الدربَ الذي ... يمليهِ الجمعُ، يُخلَّدُ في انكسارِ

مدخل:

يبدأ النصف الأوّل من القصيدة بوضع إيلا ميسون في إطار اجتماعي واضح: امرأة مسنّة، تعيش وحدها، تحيط نفسها بعدد كبير من القطط. هذه المعطيات لا تُقدَّم بوصفها وقائع حيادية، بل بوصفها موادّ جاهزة للحكم الاجتماعي. فصوت الجماعة حاضر منذ البدء: قالوا. وهذا الصوت لا يسأل ولا يتأمّل، بل يُصدر حكمًا قاطعًا: الجنون.

ولا يحاول المجتمع أن يفهم إيلا، بل يكتفي بتفسير سلوكها تفسيرًا اختزاليًا. فالقطط لا تُرى بوصفها رفقاء أو كائنات تحتاج إلى رعاية، بل تُرى بوصفها دليل خلل. وهنا تكشف القصيدة عن آلية اجتماعية مألوفة: كل ما يخرج عن النسق يُحوَّل سريعًا إلى علامة مرض.

ثم يستحضر النص ماضي إيلا، لا ليخفّف عنها، بل ليزيد المفارقة قسوة. فقد كانت في شبابها جميلة، مرغوبة، موضع إعجاب. وكانت هذه المكانة كافية لأن تُغفر لها جرأتها واستقلالها. غير أن الجمال، حين كان قائمًا، لم يكن قيمة في ذاته، بل رخصة مؤقتة. فلما زال، زال معه العذر الاجتماعي، وتحولت المرأة نفسها من مرغوبة إلى مثار سخرية.

وفي هذا النصف، لا صوت لإيلا. هي لا تتكلّم، ولا تدافع، ولا تشرح. كل ما تفعله هو أن تفتح دارها للقطط، وتُغدق عليها الطعام. هذا الصمت ليس ضعفًا، بل موقف. فرفض التبرير هو في ذاته شكل من أشكال المقاومة الصامتة، وإن لم يُنقذ صاحبه من الإقصاء.

إذن، النصف الأوّل يرسم إيلا كما يراها الآخرون: امرأة خرجت عن الطريق المرسوم، فكان جزاؤها العزلة، والسخرية، وإسقاط العقل عنها.

ثم ينتقل النصف الثاني من القصيدة انتقالًا هادئًا، لكن بالغ الدلالة. فصوت المتكلّم يتحوّل من الجمع الساخر إلى الجمع المتأمّل. كنّا صغارًا... لكننا اليوم. وهذا التحوّل الزمني ليس مجرد تقدّم في العمر، بل تقدّم في الوعي.

الأطفال الذين كانوا يضحكون ويهربون، يعودون بعد سنوات لينظروا نظرة أخرى. الزمن هنا لم يُصلح حال إيلا، لكنه ليّن قسوة الناظرين. وهنا تبلغ القصيدة إحدى أهمّ لحظاتها الأخلاقية: الاعتراف الضمني بأن السخرية السابقة كانت ظلمًا، لا مجرد لعب طفولي.

وفي هذا النصف، تتحوّل إيلا من موضوع للسخرية إلى علامة تحذير صامتة. نظرتها إلى العرائس ليست حسدًا، بل إنذارًا. إنها نظرة من خبرت الطريق، وعرفت ثمن الخروج عنه. والجمال الذي كان في الماضي مصدر قوة، يُعاد تعريفه هنا بوصفه غرورًا زائلًا، لا يحمي صاحبه من المصير القاسي.

وتصل القصيدة في خاتمتها إلى حكم عام، لا يخص إيلا وحدها، بل كل من يشبهها: من لم يسلك الطريق الذي يفرضه الجمع، يُحكم عليه بالانكسار. وهذا الحكم لا يُقدَّم بوصفه عدلًا، ولا بوصفه ضرورة أخلاقية، بل بوصفه وصفًا لنظام اجتماعي صارم لا يرحم المختلفين.

والقصيدة، في مجموعها، لا تدين إيلا، ولا تمجّدها، بل تضعها في موضع الشاهد الصامت على نظام لا يقبل إلا من سار في طرقه المحدّدة في الزمن المحدّد. ومن هنا تنبع قوتها: فهي لا تصرخ، ولا تحتج، بل تكتفي بأن تعرض الوقائع عرضًا هادئًا، يجعل القارئ شريكًا في المساءلة، لا متلقيًا لحكم جاهز.

شرح القصيدة:

تفتتح الشاعرة المشهد بتحديد الشخصية والمكان معًا:

إيلا العجوزُ تؤانسُ القططَ في ... بيتٍ تهالكَ قربَ دربِ الجارِ

إيلا امرأة مسنّة، والعزلة أول ما يُوحى به هنا، لكنها ليست عزلة صامتة، بل عزلة تُملأ بالقطط. والبيت المتهالك القريب من درب الجيران يوحي بأنها ليست بعيدة عن الناس مكانيًا، لكنها بعيدة عنهم اجتماعيًا. فهي تعيش بينهم، لا معهم.

يدخل صوت المجتمع لأول مرة: «قالوا»:

قالوا: إحدى عشرةَ، تُقيمُ لديها ... وتُثيرُ شكَّ القومِ في الأسرارِ

فالعدد الكبير للقطط لا يُذكر بوصفه حقيقة فقط، بل بوصفه سببًا للريبة. المجتمع لا يكتفي بالملاحظة، بل ينتقل فورًا إلى الشك، وكأن كثرة القطط علامة على سرّ خفيّ أو خلل مستور.

ثم يتحوّل الشكّ هنا إلى حكم قاسٍ:

قالوا: اختلَّ عقلُ امرئٍ آوى إلى ... هذا العددِ من القططِ الأشرارِ

المجتمع لا يحاول الفهم، بل يختصر الظاهرة في تفسير واحد: الجنون. ووصف القطط بـ«الأشرار» لا يصفها بقدر ما يكشف خوف الناس مما لا ينسجم مع المألوف.

في البيت الرابع تتراكم الصفات التي تُسقِط إيلا اجتماعيًا: سُكر، احمرار، ضعف الجسد، تغيّر الصوت:

سكرى، حمراءُ الوجناتِ، صوتُها ... صار الصفيرَ مع السعالِ يبار

هذه الصفات لا تُقدَّم لتعاطف، بل كما يراها الآخرون، علامات على الانحدار، وكأن الزمن يعاقبها علنًا.

وفي البيت الخامس تأتي «لكن» لتغيّر زاوية النظر:

لكنها، من غيرِ بيانِ حُجّةٍ، ... تفتحُ دارَها لكلِّ قطٍّ زارِ

إيلا لا تبرّر، ولا تدافع عن نفسها، ولا تقدّم تفسيرًا عقلانيًا لسلوكها. وفتح الدار هنا فعل حرّ، صامت، لا يحتاج إلى حجة. وهي بذلك تنفي سلطة المجتمع في مساءلتها.

وفي البيت السادس لا تكتفي إيلا بالإيواء، بل تُكرم:

تغدقُ القِشدةَ، والأحشاءَ، في ... وَلائم حُبٍّ لذائقاتٍ نارِ

الإطعام يتحوّل إلى «ولائم»، أي طقس كرم واحتفاء. وهنا تظهر القطط لا كبديل فقير عن البشر، بل ككائنات تُعامل معاملة الضيوف، وربما الأحبّة.

في البيت السابع يعود الصوت الجمعي ليستحضر الماضي:

تحكي القريةُ: كانت في الصِّبا ... حسناءَ تمشي مشيةَ الأحرارِ

إيلا لم تكن دائمًا على هذه الحال؛ كانت جميلة، واثقة، حاضرة. ذكر «مشية الأحرار» يوحي بأنها كانت مستقلة، غير خاضعة، وهو ما قد يكون أصل رفض المجتمع لها لاحقًا.

في البيت الثامن تُستكمَل صورة الجمال القديم: نحافة، دلال، قدرة على الإغواء. العينان الخضراوان تشبهان السحر، لا بمعنى الخديعة، بل بمعنى التأثير القاهر.

نحلية، مدلَّلةً، تفتكُ بالفتى ... بعينيها الخُضراوينِ كالسحار

وهذا البيت يؤسس للمفارقة الكبرى بين ماضٍ مرغوب وحاضرٍ منبوذ.

في البيت التاسع يظهر التحوّل هادئا، لا حادثة مفاجئة:

حتى إذا مرَّ الزمانُ، وثقلَتْ ... خُطاها، صارت عانسَ الدارِ

فالزمن يمرّ، والجسد يثقل، والمكانة الاجتماعية تتبدّل. وكلمة «عانس» ليست وصفًا حياديًا، بل حكمًا اجتماعيًا قاسيًا، يختزل المرأة كلها في تأخرها عن الزواج.

ثم يأتي الختام ليكمل المفارقة:

بابُها أُغلقَ في وجهِ الورى ... وانفتحَ مرحبا بالقططِ الأبرارِ

الباب الذي أُغلق أمام البشر فُتح للقطط. لكن هذا الإغلاق ليس قرارًا إيلا وحدها، بل نتيجة إقصاء المجتمع لها. والقطط هنا تُوصَف بـ«الأبرار»، في مفارقة أخلاقية تُدين البشر أكثر مما تُثني على الحيوان.

فهذه الأبيات لا تحكي عن امرأة غريبة الأطوار، بل عن مجتمع سريع الحكم، قاسٍ في معاييره، لا يغفر للمرأة خروجها عن المسار المرسوم لها. إيلا ميسون ليست مأساة فردية، بل مثال إنساني، تُبيّن كيف يتحوّل الجمال إلى عبء، والاستقلال إلى تهمة، والاختلاف إلى جنون في نظر الجماعة. والقطط، في النهاية، ليست أصل المشكلة، بل الشاهد الصامت على فشل البشر في احتواء من لا يشبههم.

وفي البيت الحادي عشر تستعيد الشاعرة صوت الطفولة، لا بوصفه براءة، بل بوصفه فضولًا متلصّصًا:

كنّا صغارًا، نتسلّلُ خِلسةً ... نرنو لميسونَ من وراءِ ستارِ

الأطفال لا يدخلون بيت إيلا علنًا، بل يتسلّلون خفية، كأنهم يقفون على تخوم عالم محرَّم. والنظر «من وراء ستار» يدل على مسافة أخلاقية ونفسية: فهم يراقبون دون مشاركة، ويحكمون دون معرفة.

نجدُ القططَ على الموائدِ مُدّتْ ... تخرخرُ أصواتًا مثلَ زئيرٍ جِهارِيّ

فالمشهد الذي يراه الأطفال مشهد غير مألوف: القطط تتمدّد على الموائد، في موضع يُفترض أن يكون للبشر. وخرخرتها الجهورية تُشبَّه بالزئير، لا لتأكيد عدوانيتها، بل لتكبير حضورها. هنا تتحوّل القطط إلى قوّة تملأ المكان، فتزيد إحساس الأطفال بالغرابة والخوف. والضحك ليس علامة مرح، بل ردّ فعل دفاعي:

نفرُّ ضحكًا، والذُّعرُ في أبصارِنا ... من وهجِ عيونٍ حارساتِ الدارِ

الأطفال يضحكون وهم يفرّون، لكن أعينهم تحمل الذعر. وعيون القطط «الحارسة» تجعل الدار تبدو كقلعة، وإيلا كمن تحيط نفسها بحراسة غير بشرية، تزيد من عزلتها وغموضها في نظرهم.

ثم ينتقل المشهد من الحركة إلى السكون:

وهي تنامُ، كأنها ملكةُ القططِ، ... وجهُ أبي الهولِ في وقارِ

إيلا نائمة، لكن نومها ليس ضعفًا، بل وقار. تشبيهها بملكة القطط، وبوجه أبي الهول، يمنحها سلطة صامتة وغموضًا تاريخيًا. فهي لا تدافع عن نفسها، ولا تشرح، بل تكتفي بالحضور، وهذا الحضور وحده يفرض الاحترام.

ثم يعود صوت السخرية، ولكن هذه المرة في الفضاء العام:

«ها قد أتت! سيّدةُ القططِ!» نَهزأُ ... وهي تمضي للسوقِ في إصرارِ

الأطفال يطلقون لقبًا ساخرًا، «سيدة القطط»، بينما إيلا تمضي في طريقها بلا التفات. الإصرار هنا مهم: فهي لا تختبئ، ولا تنكفئ، بل تعيش حياتها رغم التهكّم.

ثم نجد الزمن يعمل عمله ببطء، دون قسوة مفاجئة؛ إيلا تكبر، ويثقل جسدها، موسمًا بعد موسم. لكن الضحك الاجتماعي لا يخفّ، بل يجري علنًا، بلا خجل:

تكبرُ، تثقلُ، موسمًا بعدَ الذي ... قبلهُ، والضحك جَهرًا لا يُواري

وهنا تبلغ القسوة ذروتها: الزمن يُغيّر الجسد، والمجتمع يواصل السخرية.

ثم يحدث التحوّل الأخلاقي. «نحن» لم نعد أولئك الأطفال. الزمن لان، لا لأنه غيّر إيلا، بل لأنه غيّر الناظرين:

لكننا اليومَ، وقد لانَ الزمانُ، ... ننظرُ النظرةَ غيرَ ما قد جارِ

فالنظرة الجديدة ليست ساخرة ولا جائرة، بل ألين وأكثر فهمًا. وهذا البيت اعتراف ضمني بخطأ سابق.

وإيلا الآن لا يُسخَر منها، بل تُراقَب بوصفها نذيرًا. نظرتها إلى العرائس ليست حسدًا صريحًا، بل إنذارًا صامتًا:

نراها ترمقُ العرائسَ نظرةً ... خضراءَ، صامتةَ الإنذارِ

واللون الأخضر يعود، لكن هذه المرة لا بوصفه جمالًا، بل علامة وعي وتجربة.

وفي الختام تصل القصيدة إلى حكمتها المركزية:

كأنها تقولُ: الجمالُ غرورُهُ ... يفنى، ويتركُ صاحبَهُ للإقفارِ

إيلا لا تعظ، لكنها تقول بصمتها إن الجمال وعد زائف. حين يزول، يترك صاحبه في فراغ اجتماعي وعاطفي. «الإقفار» هنا ليس فقرًا ماديًا فقط، بل وحدة وجفاف في العلاقات.

وتُختتم القصيدة بحكم اجتماعي قاسٍ: من لا يسلك الطريق الذي يفرضه الجمع(الزواج، الامتثال، الدور التقليدي) يُحكم عليه بالانكسار الدائم:

وأن من لم يُدرِك الدربَ الذي ... يمليهِ الجمعُ، يُخلَّدُ في انكسارِ

وليس هذا حكمًا أخلاقيًا من الشاعرة، بل وصفًا لنظام اجتماعي لا يرحم المختلفين.

وبالتالي فإن هذه الأبيات تُكمل الصورة التي بدأت في أول القصيدة: من سخرية الطفولة، إلى قسوة المجتمع، إلى نضج الفهم المتأخر. إيلا ميسون لا تتحوّل، بل التي تتحوّل هي نظرة المجتمع إليها. والقصيدة، في مجموعها، ليست عن امرأة وقطط، بل عن ثمن الاختلاف، وعن مجتمع لا يغفر لمن لا يدخل صفوفه في الوقت الذي يحدّده. وهي بهذا نصٌّ هادئ في لغته، قاسٍ في حكمه، صادق في إنسانيته.

Crystal Gazer

Gerd sits spindle-shanked in her dark tent,
Lean face gone tawn with seasons,
Skin worn down to the knucklebones
At her tough trade; without time's taint
The burnished ball hangs fire in her hands, a lens
Fusing time's three horizons.
Two enter to tap her sight, a green pair
Fresh leaved out in vows: 'Come tell
How we shall do together,
Well or ill.' Gerd slants a look at each: most dear,
Each to the other; fit fiber for stern weather.
Slowly she spins the ball:
'I see two stalwart apple trees
Coupled by branches intertwined
And, springing all about,
Staunch saplings; to this house, thriving days
Will bring crop's increase, and harvest fruit
Follow on kind wind.'
'No hardship then ?' he asks. 'We'll take
Whatever trial's to come, so say true.'
His bride echoes his word. At that,
Gerd whirls the ball ablaze: 'Rough storm,' she grants, 'may wreak
Some havoc on tender limb, and yet
Strengthen that orchard thereby.'

Their small price paid, these wedded ones
Walk forth into sun-moneyed air, quickened
To savor their span of flourishing.
Aloof, squatting mummy-wise, Gerd scans
That clairvoyant quartz which once, at her own wishing,
Exacted her first simple sight for this strict second.
Then, a free-gadding hoyden, Gerd had craved
To govern more sight than given to a woman
By wits alone: to foresee her lover's faith
And their future lot, she braved
Church curse to ken that crooked oath
Whereby one hires a demon.
A flash like doomcrack rent night's black:
God's work stood anchored in that glare
Focusing all time's day-suns in one
So beggar Gerd might aim her look
At gorgon-prospects with power to strike to stone
Hearts of those who pierced time's core.
What Gerd saw then engraved her mind
Plague-pitted as the moon: each bud
Shriveling to cinders at its source,
Each love blazing blind to its gutted end —
And, fixed in the crystal center, grinning fierce:
Earth's ever-green death's head.

قارئةُ البلّور

تجلسُ غيردُ في الخِباءِ نحيلةً ساقاها مِغزلُ فقرٍ واصفرارُ
وجهٌ نَحيلٌ قد اسمرَّتْ ملامحُهُ من فعلِ فصلٍ تعاقبَ والغبارُ
جلدٌ تآكلَ من صَناعةِ عيشِها حتى بدا العظمُ عيانًا والدمارُ
وفي يديها كرةٌ مصقولةٌ مرآةُ وقتٍ، والدهورُ تُدارُ
تلحمُ الأمسَ الذي كانَ، والغدَ الـ مستورَ، والحاضرَ الذي ينهارُ

يدخلُ خليلانِ في عينَيْهما أحلامُ غَدٍ، والآمالُ فيهِما نِضارُ
قالا: «خَبِّرينا كيف نمضي غدًا، هل في المسيرِ سعادةٌ أو عِثارُ؟»
نظرتْ إليهما، فابتسمتْ بحذرٍ: «قلبانِ صالحانِ، والجوُّ عِسارُ
شجرتا تفّاحٍ تشابكَ غُصنُهُما، ومن حواليهما النماءُ مدرارُ
سيجيءُ خيرٌ، ثم ريحٌ قاسيةٌ تكسرُ الغصنَ الغضَّ، لا الأشجارُ
قالا: «نرضى بالبلاءِ إذا أتى» قالتْ: «هكذا الدربُ المختارُ»
ومضَيا إلى ضوءِ النهارِ مسرَّعينَ والأملُ الأخضرُ فيهما مزهارُ

وبقيتْ غيردُ وحدَها، متقشِّفةً، كالمومياءِ المنسيةِ، رهبةٌ ووقارُ
تنظرُ في البلّورِ؛ ذلكَ الذي سُلِبَتْ لأجلِهِ الطمأنينةُ والقرارُ
قد كانتِ صبيةً، طائشةً، يومًا طلبتْ من الغيبِ الذي لا يُنارُ
أن ترى أكثرَ ممّا ينبغي لبشرٍ، وكانَ لها الإصرارُ
شقَّ البرقُ ليلَ الكونِ، وأنارت شموسُ الأزمنةِ، والحقيقةُ نارُ
فرأتْ: كلُّ برعمٍ أصلُهُ حَرَقٌ، وكلُّ حبٍّ يعقبه دمارُ
وفي مركزِ البلّورِ-ضاحكةً- جمجمةُ الأرضِ: موتٌ لا يُستشارُ
فصارتْ ترى ما لا يُطاقُ احتمالُهُ، وصارَ علمُها لُعنةً، لا افتخارُ

مقدمة:

لم يكن السعي إلى كشف الغيب أمرًا غريبًا عن الإنسان في أي عصر من العصور، فقد حاول أن يستنطق المجهول منذ عرف الخوف والأمل معًا. غير أن وسائل هذا السعي اختلفت باختلاف الثقافات، فبينما عرف الغرب قارئة "البلّور" التي تحدّق في كرة شفافة طلبًا للرؤيا، عرف العرب "المِنْدل"، حيث يُنظر في الماء الساكن أو في سطحٍ مصقول، انتظارًا لظهور صورة أو إشارة. والاختلاف بين الأداة والأداة لا يُغيّر من الحقيقة، وهي أن الإنسان كان ولا يزال يطمح إلى معرفة ما حُجب عنه، ولو كان في هذا الطموح ما يجاوز حدود الاحتمال.

غير أن هذا الحجب نفسه لم يكن عبثًا ولا نقصًا في الوجود، بل كان في جوهره شرطًا من شروط الحياة. فكما لا يرى الإنسان - بعينه المجردة- دقائق ما في طعامه وشرابه من عوالم الميكروبات رحمةً به، كذلك حُجب عنه الغيب ليظلّ قادرًا على العيش والأمل والعمل. ولو كُشف له كل شيء، لتعطّلت طمأنينته، ولتحوّل العلم من وسيلة للفهم إلى عبءٍ لا يُطاق. فالمجهر، وإن كشف الحقيقة، لا يصلح أن يكون نافذة الإنسان الدائمة على العالم.

ومن هذا المنطلق ينبغي أن تُقرأ قصيدة «قارئة البلّور» لسيلفيا بلاث. فهي لا تتحدّث عن عِرافة بقدر ما تتحدّث عن ثمن المعرفة حين تُنال كاملة. وغيرد، بطلة القصيدة، ليست امرأة ذات موهبة خارقة فحسب، بل مثال للإنسان الذي أراد أن يرى أكثر مما يُسمح به، فنجح في الرؤية، لكنه خسر في المقابل الطمأنينة والقرار. لقد امتلكت ما يشبه «مِندل الزمن»، فرأت الماضي والحاضر والمستقبل دفعة واحدة، وحين انكشف لها الجوهر الأخير للأشياء، لم تجد نورًا ولا خلاصًا، بل وجدت الموت كامنًا في قلب الحياة.

هكذا تمضي القصيدة لتطرح سؤالًا قديمًا جديدًا: هل المعرفة المطلقة نعمة أم لعنة؟ وهل كان حجب الغيب عن الإنسان حرمانًا، أم كان - كما توحي هذه القصيدة - أعمق صور الرحمة؟

وعلى ضوء هذا السؤال، يبدأ النص، لا بوصف حكاية غريبة، بل بوصف مأساة إنسانية تتجاوز زمانها ومكانها.

فإذا نظرنا إلى القصيدة نظرةً شاملة، وجدنا أنها لا تقصّ حكاية عرّافة ولا تصف طقسًا من طقوس السحر، إنما تعرض تجربة إنسانية قصوى، هي تجربة المعرفة حين تبلغ حدًّا لا يعود صالحًا

للحياة. فالشاعرة لا تنشغل بالأداة – كرة البلّور – إلا بوصفها رمزًا، ولا بالشخصية – غيرد – إلا بوصفها مثالًا، أما القضية الحقيقية فهي العلاقة الملتبسة بين الإنسان والغيب، وبين الرغبة في المعرفة والقدرة على احتمالها.

تقوم القصيدة على مفارقة واضحة منذ بدايتها: غيرد امرأة فقيرة، مستهلكة الجسد، تعيش في عزلة، ومع ذلك تمتلك قدرة لا يمتلكها غيرها، وهي رؤية الزمن كلّه دفعة واحدة. وهذه المفارقة لا تُقدَّم بوصفها تعويضًا عن الفقر، بل بوصفها عبئًا إضافيًا. فالمعرفة هنا لا تُنقذ صاحبها من البؤس، بل تُعمّقه، لأن ما تكشفه ليس سبيلًا للخلاص، بل حقيقة لا مهرب منها.

وتتقدّم القصيدة في مسارٍ سرديّ واضح: يبدأ بمشهد العرّافة في وحدتها، ثم بقدوم الزوجين اللذين يطلبان نبوءة عن مستقبلهما. غير أن هذا المشهد ليس غاية في ذاته، بل وسيلة لإبراز الفرق بين معرفة جزئية تُحتمل ومعرفة كاملة تُدمّر. فالزوجان يسمعان نبوءة موزونة، فيها خير وشر، أمل ومحنة، وهي نبوءة تسمح لهما بالمضيّ في الحياة. أما "غيرد"، التي ترى ما وراء هذه النبوءة، فتعرف أن كل نموّ ينتهي إلى احتراق، وأن كل حبّ يعقبه دمار، وأن النهاية كامنة في الأصل منذ البداية.

وتبلغ القصيدة ذروتها حين تصف لحظة الانكشاف الكبرى، حيث ينشقّ ليل الكون، وتُضاء الأزمنة كلّها في آنٍ واحد. وهذه الصورة لا تُقدَّم بوصفها لحظة استنارة، بل بوصفها صدمة، لأن الحقيقة التي تظهر ليست نورًا، بل نارًا. وفي مركز هذا الكشف، لا تجد غيرد معنى ولا عدلًا، بل تجد «جمجمة الأرض»، أي الموت بوصفه حقيقة كونية ثابتة، لا تُدار ولا تُستشار.

ومن هنا يتّضح أن القصيدة لا تُدين الغيب ولا تمجّد الجهل، إنما تُعيد تعريف المعرفة نفسها. فهي تقول، في هدوء لا يخلو من قسوة، إن بعض الحُجُب ضرورة للحياة، وإن الإنسان لا يستطيع أن يعيش إذا رأى كل شيء كما هو. فالمعرفة التي تُفقد الإنسان الطمأنينة والاستقرار ليست قوة، بل لعنة، والعلم الذي لا يمنح اقتدارًا على العيش لا يعدّ فضلًا، مهما بدا عظيمًا.

وبهذا المعنى، فإن «قارئة البلّور» ليست قصيدة عن المستقبل، بل عن ثمن رؤيته، وليست عن الغيب، بل عن حدود الإنسان أمامه. وهي في جوهرها تأمّلٌ شعريّ في الحكمة التي جعلت بعض الحقائق مستورة.

شرح القصيدة:

تفتتح الشاعرة القصيدة بصورة ساكنة، لا حركة فيها ولا ضجيج:

تجلسُ غيردُ في الخِباءِ نحيلةً ... ساقاها مغزلُ فقرٍ واصفرارُ

غيرد جالسة، لا فاعلة ولا ساعية، كأنها خارج حساب الزمن. والنحولة هنا ليست صفة جسدية فحسب، بل علامة على الفقر وطول المعاناة. وساقاها، وقد شُبِّهتا بالمغزل، توحيان بالدقة والهزال، وتكشفان أن الجسد نفسه صار أداة استهلاك لا متعة فيه. فالقصيدة منذ بيتها الأوّل تربط المعرفة بالحرمان، ولا تجعلها تعويضًا عنه.

وفي البيت الثاني ينتقل الوصف من الجسد إلى الوجه، ومن الخاص إلى العام:

وجهٌ نَحيلٌ قد اسمرَّتْ ملامحُهُ ... من فعلِ فصلٍ تعاقبَ والغبارُ

اسمرار الوجه ليس من أثر شمس يوم واحد، بل نتيجة فصول تتعاقب، وغبار يتراكم. وهذا التعاقب الزمني يوحي بأن ما نراه ليس حادثة طارئة، بل مسار طويل. فالزمن هنا لا يمرّ مرورًا لطيفًا، بل يترك أثره المادي الواضح على الملامح.

وفي البيت الثالث يبلغ الوصف أقصى درجاته الحسية:

جلدٌ تآكلَ من صَناعةِ عيشِها ... حتى بدا العظمُ عيانًا والدمارُ

فلم يعد الأمر نحولًا أو اسمرارًا، بل تآكلًا. والجلد نفسه، قد فُقد، فظهر العظم. وهذه صورة قاسية، لكنها مقصودة؛ إذ تهيّئ القارئ لفكرة الانكشاف الكامل التي ستأتي لاحقًا في القصيدة. فالمرأة التي سُلب عنها الستر الجسدي هي نفسها التي ستُسلب عنها الحُجُب المعرفية.

وبعد هذا الوصف الواقعي القاسي، يظهر العنصر الرمزي الأوّل: كرة البلّور. وهي لا تُقدَّم بوصفها أداة سحرية فحسب، بل بوصفها «مرآة وقت». أي أن الزمن نفسه صار مادة تُمسَك وتُرى:

وفي يديها كرةٌ مصقولةٌ ... مرآةُ وقتٍ، والدهورُ تُدارُ

وهذه المفارقة أساسية: امرأة فقدت السيطرة على حياتها اليومية، لكنها تمسك بالزمن كلّه في يديها.

والبيت الخامس يشرح وظيفة كرة البلّور:

تلحمُ الأمسَ الذي كانَ، والغدَ الـ ... مستورَ، والحاضرَ الذي ينهارُ

فهي لا تكشف المستقبل وحده، بل تلحم الأزمنة الثلاثة معًا. الأمس، والغد، والحاضر، كلها تُرى دفعة واحدة. وهذه الرؤية الشاملة هي لبّ المأساة؛ لأن الإنسان لا يُخلَق ليحيا في كل الأزمنة في آن واحد، بل ليعبرها واحدًا واحدًا.

ويحدث تحوّل سردي واضح بدخول الخليلين:

يدخلُ خليلانِ في عينَيْهما ... أحلامُ غَدٍ، والآمالُ فيهما نِضارُ

وهما يُقدَّمان في صورة مغايرة تمامًا لغيرد، فيهما شباب، وأمل، وخضرة، ومستقبل مفتوح. والآمال في أعينهما «نِضار»، أي طريّة يانعة، لم تمسّها المعرفة القاسية. وهنا تبدأ المفارقة الكبرى بين من يرى كثيرًا ومن لا يرى إلا ما يكفي للحياة:

قالا: «خبرينا كيف نمضي غدًا، ... هل في المسيرِ سعادةٌ أو عثارُ؟»

سؤال الخليلين بسيط، إنساني، ومحدود. هما لا يطلبان الحقيقة المطلقة، بل معرفة تُعين على الطمأنينة. سؤال «سعادة أم عثار» سؤال من يريد أن يعيش، لا من يريد أن يعرف كل شيء. وهذا الفرق الدقيق ستبني عليه القصيدة مأساة غيرد كلها:

نظرتْ إليهما، فابتسمتْ بحذرٍ: ... «قلبانِ صالحانِ، والجوُّ عِسارُ»

ابتسامة غيرد ليست ابتسامة سرور، بل ابتسامة حذر. فهي تعرف أكثر مما ينبغي، ولذلك لا تنطق إلا بقدر ما يُحتمل. حكمها متوازن: القلوب صالحة، لكن الطريق صعب. إنها تعطيهما معرفة قابلة للحياة، لا معرفة قاتلة.

وفي البيت التاسع تلجأ غيرد إلى الرمز الزراعي، لأنه رمز النمو الطبيعي:

شجرتا تفّاحٍ تشابكَ غُصنُهُما، ... ومن حواليهما النماءُ مدرارُ

الشجرتان المتشابكتان توحيان بالاتحاد والخصب، والنماء المدرار يوحي بالاستمرار. هذا تصوير يسمح للأمل أن يبقى، ولا يكشف النهاية.

سيجيءُ خيرٌ، ثم ريحٌ قاسيةٌ ... تكسرُ الغصنَ الغضَّ، لا الأشجارُ

هنا تُدخِل غيرد فكرة المحنة، لكن بحذر. فالريح تكسر الأغصان الغضة، لا الأشجار. أي أن الصعوبات ستصيب التفاصيل، لا الأصل. وهذه نبوءة «صالحة للعيش»، لأنها لا تقتل الرجاء.

يقبل الخليلان بهذا القدر من المعرفة، ويُظهران استعدادًا لتحمّل المشقة. وغيرد تختم النبوءة بتأكيد القدر، لا بوصفه قهرًا، بل بوصفه مسارًا:

قالا: «نرضى بالبلاءِ إذا أتى»... قالتْ: «هكذا الدربُ المختارُ».

وهنا ينتهي الشطر الأوّل من القصيدة، عند لحظة التوازن الظاهري. فالقصيدة تتعمّد أن تبدأ بالتوازن، لتجعل الانقلاب في الشطر الثاني أشدّ وقعًا وأعمق أثرًا.

و ينصرف الخليلان بعد النبوءة وقد امتلآ ثقةً وأملًا:

ومضَيا إلى ضوءِ النهارِ مسرَّعينَ ... والأملُ الأخضرُ فيهما مزهارُ

«ضوء النهار» رمز للحياة العادية، الواضحة، التي لا ترى إلا ما يكفي للسير. والأمل هنا «أخضر»، أي حيّ، نامٍ، لم تمسّه حرارة المعرفة المحرقة. هذا البيت يُغلق عالم الخليلين، عالم البساطة الممكنة، ويمهّد للانتقال إلى عالم آخر أشدّ قسوة.

بعد الحركة والضوء، يعود السكون:

وبقيتْ غيردُ وحدَها، متقشِّفةً، ... كالمومياءِ المنسية، رهبةٌ ووقارُ

غيرد تبقى وحدها، لا لأنها اختارت العزلة، بل لأن المعرفة عزلتها عن الناس. تشبيهها بالمومياء المنسية دقيق: فهي حيّة، لكنها خارج الزمن الإنساني. و«الرهبة والوقار» يوحيان بأن هذه العزلة ليست ضعفًا، بل نتيجة معرفة ثقيلة فرضت صمتها.

ويتحوّل البلّور من أداة عمل إلى سبب مأساة. والنظر فيه سلب غيرد الطمأنينة، وسلبها الاستقرار:

تنظرُ في البلّورِ؛ ذلكَ الذي... سُلِبَتْ لأجلِهِ الطمأنينةُ والقرارُ

فهي ترى، لكنها لا تختار؛ تعرف، لكنها لا تطمئن. وهنا تبدأ القصيدة في الكشف عن ثمن المعرفة المطلقة.

ثم يرجع النصّ إلى الماضي ليكشف أصل المأساة:

قد كانتِ صبيةً، طائشةً، يومًا ... طلبتْ من الغيبِ الذي لا يُنارُ

غيرد لم تُجبر على الرؤية، بل طلبتها. وكانت «طائشة»، لم تدرك حدود الإنسان. والغيب الذي «لا يُنار» هو ما حُجب بطبيعته، لا لأنه مستحيل فقط، بل لأنه لو كُشف لأحرق من يراه.

ثم تبلغ الطموحات ذروتها:

أن ترى أكثرَ ممّا ينبغي ... لبشرٍ، فكانَ لها الإصرارُ

غيرد أرادت أن ترى أكثر مما يحتمله الإنسان العادي. لم تطلب معرفة جزئية، بل معرفة شاملة. والإصرار هنا ليس فضيلة، بل بداية السقوط؛ لأن الرغبة في تجاوز الحدّ هي ما يجرّ العقاب.

وبدأت لحظة الانكشاف الكبرى:

شقَّ البرقُ ليلَ الكونِ، وأنارت ... شموسُ الأزمنةِ، والحقيقةُ نارُ

البرق يشقّ الظلام فجأة، لا تدريجيًا. و«شموس الأزمنة» توحي بأن الماضي والحاضر والمستقبل أُضيئت دفعة واحدة. لكن هذه الإضاءة ليست خلاصًا؛ فالحقيقة هنا نار، تحرق من يقترب منها بلا حجاب.

و تنكشف الرؤية النهائية. فلا ترى غيرد الشرّ فقط، بل ترى النهاية داخل البداية:

فرأتْ: كلُّ برعمٍ أصلهُ حَرَقٌ، ... وكلُّ حبٍّ يعقبه دمارُ

البرعم، رمز الأمل، يحمل احتراقه في أصله. والحب، رمز الحياة، يحمل دمارَه في مساره. ليست هذه رؤية تشاؤمية، بل رؤية كاملة لا تترك مجالًا للوهم.

وتبلغ القصيدة خاتمتها الفلسفية:

وفي مركزِ البلّورِ-ضاحكةً- ... جمجمةُ الأرضِ: موتٌ لا يُستشارُ

ففي قلب الحقيقة، لا تجد غيرد معنى ولا عدلًا، بل الموت بوصفه قانونًا كونيًا. والجمجمة الضاحكة ليست شريرة، بل ساخرة من أوهام الإنسان بالسيطرة. والموت «لا يستشير أحدًا ولا يستأذنه» فهو لا يخضع لرغبة ولا معرفة.

وهنا تختم المأساة:

فصارتْ ترى ما لا يُطاقُ احتمالُهُ، ... وصارَ علمُها لُعنةً، لا افتخارُ

فالمعرفة صارت عبئًا لا يُحتمل. لم تمنح غيرد اقتدارًا ولا فخرًا، بل سلبتها القدرة على العيش. وهكذا يتحوّل العلم، حين يتجاوز حدّ الإنسان، من نعمة إلى لعنة.

وهنا تقول القصيدة، في هدوء بالغ القسوة، إن الإنسان لا يعيش بالحقيقة المطلقة، بل بالأمل، وإن الحُجُب التي فُرضت عليه لم تكن ظلمًا، بل رحمةً خفيّة.

Tale of a Tub

The photographic chamber of the eye
records bare painted walls, while an electric light
flays the chromium nerves of plumbing raw;
such poverty assaults the ego; caught
naked in the merely actual room, the stranger in the lavatory mirror
puts on a public grin, repeats our name
but scrupulously reflects the usual terror.
Just how guilty are we when the ceiling
reveals no cracks that can be decoded ? when washbowl
maintains it has no more holy calling
than physical ablution, and the towel
dryly disclaims that fierce troll faces lurk
in its explicit folds ? or when the window,
blind with steam, will not admit the dark
which shrouds our prospects in ambiguous shadow ?

حكاية حوض

تُصوِّرُ عيني جدارًا عارياً صُوَرًا … وقد أضاء ظلامَ البيتِ نورٌ كَهْرَبا
تَرى الأنابيبَ مكشوفة كَجُرْحٍ بَدَا … يَشكو البلاطُ جمادًا فوقَهُ ما رأَى
الغريبُ في مِرْآةِ حوضِهِ عاريًا … يلقي ابتسامًا دون قلبٍ قد ارتجى
يردد الاسمَ في خوفٍ يُلاحقه … والرعبُ في وجههِ لاحَ مُبَعْثَرا
هل نحنُ مذنبُو ذنبٍ في طهارتنا؟ … إذا السقفُ انشقَّ وأخبرَنا بما خَفَى
أو الحوضُ جَفَّ ولم يَغْسِل خَطِيئتنا … كأنَّهُ لم يَرَ قدسًا ولا دنسا
والمنشَفُ الباردُ الأرجاءِ يرفضُ أنْ … يُبدي ظلالًا سوى ما ظلّ منكسرًا
والنافذة، ببخارِ اليومِ قد عَمِيَتْ … تحجُبُ النورَ إنْ لاحَ الدجى قَمَرًا

نظرة عامة على القصيدة:

تقوم هذه القصيدة على تأملٍ دقيق في لحظةٍ من لحظات مواجهة الإنسان لنفسه، لحظةٍ يجد فيها الفرد ذاتَه عاريةً من كل زينة، محاطةً بعالمٍ ماديّ لا يعرض عليه إلا قساوته وبروده. فالشاعرة تبدأ بصور بسيطة: غرفة ضيقة، جدران مطلية بطلاء باهت، ضوء كهربائي لا يعرف اللين، وأنابيب معدنية تُرى في عريّها الخشن. ولكن هذه البساطة الظاهرة ليست إلا إطارًا لمشهد نفسي بالغ العمق.

فالإنسان هنا يجد نفسه -كما تقول الشاعرة - ماثلًا في المرآة غريبًا عن ذاته، يحاول أن يضع على وجهه "ابتسامة علنية"، ليخفي ما يموج في داخله من خوف. وهذه الصورة من أقدم صور الأدب الحديث التي تكشف عن الهوّة بين القناع والجوهر، بين ما نُظهر للناس وما نخفيه عن أنفسنا. وفي ذلك ما يدل على أن الشاعرة تريد أن تُرينا الإنسان في لحظة صدقه القاسي، حين يواجه صورته المجردة فلا يجد فيها إلا قلقًا لا يخمد.

ومما يزيد هذا الشعور وضوحًا أن الأشياء الصغيرة من حوله (الحوض، والمنشفة، والنافذة) تُصرّ إصرارًا غريبًا على وظيفتها المادية وحدها. فالحوض يقول إنه لم يُخلق لغير الغسل، والمنشفة

تنكر أن في طيّاتها أيّ رمز أو وجهٍ مستتر، والنافذة المعتمة من أثر البخار تأبى أن تدع الظلام يدخل، كأنها تفرض على الإنسان انقطاعًا عن الخارج، وتمنعه من رؤية شيءٍ غير هذا العالم الضيق الذي يحيط به.

وهذه كلها إشارات إلى عالمٍ فقدت الأشياء فيه رمزيتها، وغابت عنه القداسة التي اعتاد الناس أن يجدوا فيها عزاءً. فالحياة عند الشاعرة تبدو وقد انكفأت إلى مادة خالصة، لا تتيح للنفس أن تتعلق بمعنى أعلى، ولا أن تتأمل شيئًا يتجاوز حدود الجسد.

على أنّ القصيدة تفتح بابًا لتأويل آخر، يدل عليه حديث الشاعرة عن "غريبٍ في المرآة"، وعن طهارةٍ تُطلب في الحوض، وعن انكشافٍ يقع في غرفة "واقعية" لا تحتمل المجاز.

فقد يكون هذا المشهد انعكاسًا لتجربة أورثت لديها مشاعر من الارتباك والندم، أو شعور بالانفصال بين الجسد والروح. فالمرآة قد تكون هنا مرآة الضمير، والغسل قد يعني رغبة الأنسان في أن يطهّر نفسه مما علق بها من أثر تلك التجربة، وأن يُبعد عنها إحساسًا بالذنب.

ومهما يكن من أمر هذا التأويل، فإن القصيدة كلّها تتحرك في جوٍّ من التوتر بين الواقع الصارم وبين حاجة النفس إلى المعنى. وما "العُريّ" الذي تصفه الشاعرة إلا صورة لكشف الداخل، حين يجد الإنسان نفسه وجهًا لوجه أمام حقيقة لا يستطيع أن يزوّرها، ولا أن يتجاهلها.

هكذا تخرج القصيدة من إطار الغرفة الضيقة إلى أفقٍ واسع من الأسئلة: عمّا يواجهه الإنسان في ذاته، وعن الخوف الذي يسكنه، وعن العزلة التي تصنعها الحياة حين تجرّده من الزينة وتتركه أمام مرآته لا يرى إلا الحقيقة القاسية.

Between Reality and Illusion

Twenty years ago, the familiar tub bred an ample batch of omens;
but now water faucets spawn no danger;
each crab and octopus—scrabbling just beyond the view,
waiting for some accidental break
in ritual, to strike—is definitely gone;
the authentic sea denies them and will pluck
fantastic flesh down to the honest bone.
We take the plunge; under water our limbs
waver, faintly green, shuddering away
from the genuine color of skin; can our dreams
ever blur the intransigent lines which draw
the shape that shuts us in ? absolute fact
intrudes even when the revolted eye
is closed; the tub exists behind our back:
its glittering surfaces are blank and true.
Yet always the ridiculous nude flanks urge
the fabrication of some cloth to cover
such starkness; accuracy must not stalk at large:
each day demands we create our whole world over,
disguising the constant horror in a coat
of many-colored fictions; we mask our past
in the green of eden, pretend future's shining fruit
can sprout from the navel of this present waste.
In this particular tub, two knees jut up

like icebergs, while minute brown hairs rise
on arms and legs in a fringe of kelp; green soap
navigates the tidal slosh of seas breaking on legendary beaches; in faith
we shall board our imagined ship and wildly sail
among sacred islands of the mad till death
shatters the fabulous stars and makes us real.

بين الحقيقة والوهم

منذُ القديمِ كانَ للحوضِ هَولُهُ
يبدي نذيرًا كم تخافُ به العُقُولُ

لكنّ ماءَ الصّنبورِ ولّى خطرهُ
وغدا الخوفُ يفرّ إنْ طالَ النّزولُ

أينَ الأخطبوطُ وذاك السّرطانُ؟
قد غابا عن الرؤية فمن يصولُ

قد أنكرَ البحرُ الخيالاتِ التي
صيغتْ وقالَ:"إلى العظامِ الوصولُ"

ها نحنُ نغرقُ في المياهِ، وأطْرافُنا
في الأخضرِ باهتةٌ ترْتجفُ أو تزولُ

لكنّ أجسادَ الحقيقةِ ترفضُ أنْ
تمحوَ الألوانَ وفيها تلكَ الفصولُ

كيفَ الأحلامُ تُذيبُ أسوارًا تحُوطُنا؟
والحوضُ خلفَ ظهورِنا مصقولُ

حوضٌ نقيٌّ لمْ يزوِّرْ بَهرَهُ
بلْ باتَ للعينِ البصيرةِ ما تقولُ

وجوارح الجسدِ العاري تطالبنا
ثوبًا نستر به قسوةً لا تزولُ

ونعيدُ صنعَ العالمِ كلَّ صباحنا
ويزينُ خوفَ الكونِ خيالٌ وميولُ

نغري الماضي بخضرةِ "عدنٍ"
ونَدَّعي أنَّ النّعيمَ لهُ وصولُ

في الحوضِ تبدو ركبتانِ كثلجهِ
والشَّعَرُ كعشْبةِ بحرٍ بالماءِ مَبْلُولُ

والصّابُون الأخضرُ يجري مع الماء
في أساطير شطآنه ذهابًا وقُفُولُ

نصعدُ في سفينةِ الخيالِ بعزمِنا
وبجنون بين جزر المجانين نَجولُ

حتى إذا الموتُ العظيمُ بدتْ يَدُه
تُحطِّمُ النَّجمَ البعيدَ ويتُعَرِّى الجَهُولُ

نظرة عامة حول القصيدة:

تقوم هذه القصيدة على تأملٍ دقيق في الوجود الإنساني، يبدأ من أبسط التجارب اليومية وأشدها ألفة – تجربة الجلوس في حوض ماء– وينتهي بأسئلة تتصل بحقيقة الواقع، وحدود الوهم، وقلق الإنسان بينهما. فالشاعرة تتخذ من هذا الموضع الهادئ مسرحًا لتفكيرها، وكأن حوض الاستحمام نافذة صغيرة تُطل منها على عالمٍ داخلي واسع.

وتعود الشاعرة بذاكرتها عشرين عامًا إلى الوراء، إلى ذلك الزمن الذي كان فيه الحوض مكانًا خصبًا للخيالات المريبة. كانت ترى فيه السرطانات البحرية والأخطبوطات، لا لأنها كانت موجودة حقًّا، بل لأنها كانت تمثل لها آنذاك مخاوف الطفولة، تلك المخاوف التي لا تحتاج إلى برهان لتستبد بالنفس. فالسرطان البحري يرمز لما يترصّد الإنسان من أخطار صغيرة خفية، والأخطبوط- بأذرعه الملتوية- ترمز لصورة لقوةٍ غامضة تُحكم قبضتها أينما ولّينا وجوهنا. وهما معًا رمزان لذلك القلق المبهم الذي يصاحب سنوات الطفولة الأولى.

لكن الزمن يمضي، والخيالات التي كانت تملأ النفس لا تلبث أن تخبو. فالصنبور الذي كان مصدر تهديدٍ غامض أصبح آمنًا، والماء الذي كان يحمل أسرارًا مقلقة قد عاد إلى بساطته الأولى. وكأن الشاعرة تريد أن تقول إن الواقع الحقيقي لا يقرّ تلك الكائنات الوهمية، وإنه لقادر على أن يجرّد الخيال من زخارفه، كما يُجرد اللحم من كل ما يلتصق به، حتى لا يبقى إلا العظم الصلب.

ثم تنتقل الشاعرة إلى مشهد الغوص في الماء، وهو في القصيدة رمز لمواجهة الحقيقة وجهًا لوجه. فالنزول تحت السطح يجعل الأطراف شاحبة خضراء، ويبدّد الألوان الطبيعية، ويشوّه الإحساس بما هو ثابت. ومع ذلك، فإن هذا الاضطراب لا يمسّ حدود الجسد الصارمة، تلك الخطوط التي ترسم وجود الإنسان وتحدّه. وهنا يظهر التوتر بين الحلم والواقع: فالحلم قادر على أن يلوّن الأشياء، ولكنه عاجز عن أن يغيّر من طبيعة الكيان البشري وما فيه من قيود.

وتصرّ الحقيقة على حضورها، حتى لو أغمضت العين. فالحوض، بسطوحه اللامعة، لا يقبل خداعًا ولا مجازًا؛ إنه يعرض نفسه كما هو، بلا زيادة ولا نقصان. ولكن الإنسان لا يطيق هذا العريّ، لا عري الجسد ولا عري الحقيقة، ولهذا يسعى دائمًا إلى أن يتّخذ قناعًا أو حجابًا يستر به ما لا يطيق مواجهته. هكذا يصبح الخيال ثوبًا ننسجه بأنفسنا لنحجب به قسوة الواقع.

وتؤكد الشاعرة أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش يومًا واحدًا من غير أن يعيد خلق عالمه. فهو يزرع الوهم زرعًا ليحجب الرعب المستقرّ في قلبه، ويستحضر رموز الجنّة الأولى ليجمّل ماضيه، ويختلق لثمرة المستقبل لمعانًا لا تستمده من الحاضر. وهنا ترى الشاعرة أن بين الإنسان وواقعه هوّة غائرة يحاول دائمًا أن يملأها بالحكايات والأحلام، فإذا هي تكسو القبح بثوبٍ من الخيال، دون أن تغيّر جوهره.

وفي خاتمة القصيدة تعود الشاعرة إلى الحوض نفسه، ولكن بعيون امتلأت بالتجربة. ترى الركبتين كأنهما جبلان جليديان، وترى الصابون الأخضر سفينةً تمخر أمواج الأسطورة، وترى في هذا الموضع الصغير بحرًا واسعًا من أوهام يبحر فيه الخيال على هواه.

ثم تأتي الإشارة إلى الموت، وهو وحده الذي يستطيع أن يحطم النجوم المصطنعة، ويقوّض هذه الأساطير التي نبنيها لنهرب من الحقيقة. فإذا الموت قد جعلنا "حقيقيين"، لأن الحقيقة لا تُدرك في نظر الشاعرة إلا عند انطفاء الوهم كله.

هكذا تمضي القصيدة من تجربة يومية بسيطة إلى تأملٍ وجودي واسع، تجمع فيه الشاعرة بين الذاكرة والواقع والحلم، وتعرض علينا صورة للإنسان وهو يتأرجح دائمًا بين الحقيقة التي تطارده، والوهم الذي يخلقه ليستطيع احتمال تلك الحقيقة.

Channel Crossing

On storm-struck deck, wind sirens caterwaul;
With each tilt, shock and shudder, our blunt ship
Cleaves forward into fury; dark as anger,
Waves wallop, assaulting the stubborn hull.
Flayed by spray, we take the challenge up,
Grip the rail, squint ahead, and wonder how much longer
Such force can last; but beyond, the neutral view
Shows, rank on rank, the hungry seas advancing.
Below, rocked havoc-sick, voyagers lie
Retching in bright orange basins; a refugee
Sprawls, hunched in black, among baggage, wincing
Under the strict mask of his agony.

عبور القناة

على ظهرِ السَّفينةِ رياحُ العواصفِ صافراتٍ   وصوتُ الماءِ كالرُّعبِ القويِّ آتٍ
تَميدُ بنا، وتشقُّ العَتْمَ دربًا عاتياً   وأمواجُها كالغضبِ الأسودِ طاغٍ
تُطاردُ جسدًا عنيدًا في صمودٍ شامخٍ   ونخرج من وقعِ المحنِ بدرسٍ قاسٍ
ونمسكَ بالسياجِ ونرقبُ الأفقَ الجريحَ   ونسألُ: كمْ سيبقى هذا الجنونُ باقٍ؟
وفي الأسفلِ مسافرونَ بينَ الحُطامِ   وبين فوضى ودموعٍ وبُكاءٍ شاقٍ
يتقيأونَ في أوعيةٍ برتقاليةٍ   وأجسادهمْ هزلٌ ووهنٌ على تراقٍ
وهناكَ لاجئٌ مسكينٌ متألّمٌ   في سوادِ بؤسهِ، يئنُّ من ألمٍ باقٍ
قناعُ أوجاعهِ على وجههِ صارمٌ   كأنّهُ صرخةُ الموْجِ في ليلٍ شاقٍ

نظرة عامة حول القصيدة:

قصيدة «عبور القناة» تمزج بين المشهد الخارجي والتجربة الداخلية مزجًا محكمًا، حتى لا يستطيع القارئ أن يفرّق بين ما يقع على سطح البحر وما يقع في أعماق النفس. فالشاعرة تصوّر لنا رحلة بحرية في جوٍّ عاصف، ولكنها لا تقصد وصف البحر في ذاته، وإنما تقصد ما يبعثه هذا البحر من أفكار ومشاعر، وما يثيره من تساؤلات حول قدرة الإنسان على مواجهة القوى التي تحيط به من كل جانب.

ومنذ السطر الأول، نرى السفينة تهتز تحت ضربات الريح، وتترنح تحت وطأة الأمواج. وهذه الحركة العنيفة ليست إلا صورة لما يعتري الإنسان نفسه حين يقتحمه الخوف. فالريح التي «تعوي كصفارات الإنذار» هي في حقيقتها صوت الخطر الذي يحدق بالبشر، والخوف الذي يلاحقهم في ساعات الشدة.

أما الأمواج الداكنة، التي «تضرب البدن العنيد»، فهي رمز للظروف القاسية التي لا يملك الإنسان أمامها إلا الصمود. فالسفينة، على ضعفها، تتقدم رغم العاصفة، كما يتقدم الإنسان رغم

ما يواجهه من صعوبات. وهذا التقدم ليس حركة مادية فحسب، بل هو علامة على إرادة لا تستسلم، وعلى تصميم يرفض أن يُهزم أمام تقلبات الوجود.

وتنزل الشاعرة بعد ذلك إلى أعماق السفينة، حيث يكمن مشهدٌ آخر من مشاهد الألم. فالركاب ممددون، وقد أنهكهم الدوار، يتأرجحون بين الضعف والاشمئزاز. وليس هذا التصوير مجرد وصف لحالة جسدية، بل هو إشارة إلى ما يعانيه الناس حين تخرجهم الحياة من دائرة التوازن إلى فوضى لا يطيقون احتمالها.

ثم يظهر «اللاجئ»، وهو أبلغ صور القصيدة كلها. فاللاجئ هنا ليس فردًا بين المسافرين، بل هو رمز للإنسان الذي ألجأته الظروف إلى الهرب، والذي يعيش في عزلة أعمق من عزلة البحر. ومنظرُه منكمشًا بين الأمتعة، يحمل «قناعًا صارمًا من الألم»، يكشف عن مأساة بشرية تتجاوز ما يصيب الجسد، لتبلغ ما ينكسر في الروح. فهو لا يتقيأ كما يفعل الآخرون، بل يتأوّه في صمت، كأن عذاباته لا صوت لها. وهذا الصمت هو ما يجعل معاناته أكثر وقعًا وأكثر قسوة.

ولعل في هذه الصورة ما يشير إلى أن العاصفة ليست عاصفة بحر فحسب، بل عاصفة حياة، وأن الألم الذي يعانيه اللاجئ ألمٌ لا يختلف عمّا يعانيه كثير من البشر حين يجدون أنفسهم غرباء عن المكان والناس.

وتستعين الشاعرة بتفاصيل صغيرة مثل: الأحواض البرتقالية التي يتقيأ فيها الركاب؛ لتزيد المفارقة وضوحًا بين اللون البهيّ والمشهد الكئيب، وكأنها تقول إن الحياة تجمع بين الجمال والقبح في سطرٍ واحد، ولا يملك الإنسان إلا أن يقبل هذا الخليط مهما اشتدّ عليه.

وبالجملة، فالقصيدة ليست وصفًا لرحلة بحرية، بل هي تأمل في رحلة الإنسان في هذا العالم، بما فيها من خوف وصمود، من انكسار ومقاومة. والنبرة المسيطرة على القصيدة نبرة توترٍ يحمل مع شيءٍ من الإصرار، وكأن الشاعرة تريد أن تقول إن الإنسان، مهما تلاطمته الأمواج، يستطيع أن يثبت قدميه على ظهر سفينته، وأن يواصل الرحلة مهما طال ليل البحر واشتدت رياحه.

Courage and fate

Far from the sweet stench of that perilous air
In which our comrades are betrayed, we freeze
And marvel at the smashing nonchalance
Of nature: what better way to test taut fiber
Than against this onslaught, these casual blasts of ice
That wrestle with us like angels; the mere chance .

Of making harbor through this racketing flux
Taunts us to valor. Blue sailors sang that our journey
Would be full of sun, white gulls, and water drenched
With radiance, peacock-colored; instead, bleak rocks
Jutted early to mark our going, while sky
Curded over with clouds and chalk cliffs blanched

In sullen light of the inauspicious day.
Now, free, by hazard's quirk, from the common ill
Knocking our brothers down, we strike a stance
Most mock-heroic, to cloak our waking awe
At this rare rumpus which no man can control:
Meek and proud both fall; stark violence

Lays all walls waste; private estates are torn,
Ransacked in the public eye. We forsake
Our lone luck now, compelled by bond, by blood,
To keep some unsaid pact; perhaps concern

Is helpless here, quite extra, yet we must make
The gesture, bend and hold the prone man's head.

And so we sail toward cities, streets and homes
Of other men, where statues celebrate
Brave acts played out in peace, in war; all dangers
End: green shores appear; we assume our names,
Our luggage, as docks halt our brief epic; no debt
Survives arrival; we walk the plank with strangers.

الشجاعة والقدر

بعيدًا عن الريح ذي العِطْرِ الخَطَر   وفيهِ ضَياعُ الرِّفاقِ استَتَرْ
تَجَمَّدْنا نُبْصِرُ بأسَ الفَضا   ونَرْقُبُ طيشَ الرّياحِ في ضَجَر
كأنَّ الجليدَ بدا يُصارِعُنا   كَمَسِّ الملاكِ يُريدُ الخَبَرْ
وفي زَحمةِ الموجِ تَجاسَرْنا جميعًا   نُجابِهُ الموتَ لا ننوي الفَرَرْ
تغنّى البحارُ الزُّرْقُ بأنّا سَنَسْرِي   إلى المجدِ في ضوءِ فجرٍ نضيرِ
ونحيا على البحرِ صُبْحًا جميلًا   يضيءُ بنورٍ بديعٍ منيرِ
ونلهو ونمرحُ بين النوارسِ   تُحَلِّقُ بِيضًا بصَفْوِ الأثيرِ
ونسبحُ في مَوْجِهِ المتلألئِ   كطاووسٍ زُهْوٍ بلونٍ نضيرِ
ولكنْ بدتْ صَخرةٌ مُوحِشَةٌ   تُنادينا في مُعظَمِ الدَّربِ للمسيرِ
وأظلمَ في الأُفْقِ وجهُ السما   وغابَ الضياءُ بليلٍ عَسيرِ
وضاقت بنا الأرضُ قَبلَ الوُصولِ   وبَانَتْ جبالٌ بوجهٍ كَئيبِ
فيا لَحكاياتِ أهلِ البِحارِ   وما في الرحيلِ من المستطير

نجونا، وأُطلِقَ حَظُّ الفُجاءَةْ   وكم مِنْ بريءٍ تُداسُ جَثاءَةْ
تثاقلنا، نَرْصُدُ هذا الدَّمارَ   فَنُخفي الدهْشَةَ بعينِ الجَساءَةْ
سَواءٌ الغُيورُ، وساكِنُ خُبْثٍ   فكُلٌّ سَيسْقُطُ تحتَ النِداءَةْ
عُنفٌ يُحطِّمُ كُلَّ الجُدُرْ   ويَنشُرُ نارًا تَسُودُ الفضاءَةْ

تركنا حُظُوظًا، وسِرنا سِراعًا   نُنادِي الضَّميرَ، ونحمي الإخاءَةْ
فلا بدَّ من عَهْدِنا أن يَدُومَ   ولو كانَ مَخْفِيَّ رَجعِ النَّداءَةْ
فَنَحْنِي الجِباهَ، ونحمِلُ رأسًا   بِلا قوّةٍ في الظلامِ سُقاءَةْ
وهذي المرافئُ تَبْدو لَنَا   وتَلمَعُ في الأُفْقِ خُضْرُ الرُباءَةْ
سَلامٌ يُطِلُّ، ويَفْنى العَذابُ   وتَحكي التماثِيلُ عَنْ كُبْراءَةْ
ونَلقى السُّكونَ، نَحُطُّ المَتاعَ   ونَمْضي كَأنْ لَمْ يَكُنْ مِنْ عَناءَةْ

نظرة حول القصيدة:

تقوم قصيدة «الشجاعة والقدر» على تأملٍ في تجربة تبدو في ظاهرها رحلة بحرية، لكنها في حقيقتها رحلة في أعماق النفس البشرية، تستحضر ما يلقاه الإنسان حين يجد نفسه بين قوى الطبيعة الهوجاء، يتأرجح معها كما يتأرجح بين آماله وخيباته. فالشاعرة تبدأ بمشهد يشي بشيء من النفور والقلق، ذلك «العفن العذب» الذي يجمع بين الإغراء والخطر، كأنما تريد أن تقول إن الحياة لا تقدّم تعاسة خالصة ولا لذة خالصة، بل هذا المزيج الذي يحتار العقل في تفسيره.

ثم تنتقل إلى الطبيعة، فإذا هي قوة لا تعبأ بالبشر، ولا تعرف لهم فضلًا ولا ذنبًا. العواصف عندها لا تميّز بين الناس، ولا تُمهل أحدًا ليتهيأ لمواجهتها. والبرد والريح يهاجمان السفينة هجومًا عفويًا[٢]، يذكّر بالشدة التي تعرض لها يعقوب في مصارعته للملاك، ذلك الصراع الذي أصبح رمزًا لمحنة الإنسان أمام قدر لا يستطيع دفعه، ولكنه لا يستطيع كذلك أن يهرب منه.

وتسترجع الشاعرة ما كان من توقعات البحّارة: حديثهم عن الرحلة الهادئة، وعن الشمس والنوارس البيضاء والمياه المشبعة بالنور. لكن هذه الصورة الجميلة لا تلبث أن تتلاشى أمام الواقع؛ فالصخور الشاحبة تظهر، والسماء تغتّم، والجروف تفقد بياضها. وكأن الشاعرة تقول إن الوهم يسبق الواقع دائمًا، ولكن هذا الواقع لا يلبث أن يُعلن حضوره، فيسقط الوهم كما تسقط الموجة على صخرة لا تلين.

وتتحوّل القصيدة بعد ذلك إلى تأملٍ في معنى النجاة، فإذا هي في نظر الشاعرة ليست ثمرة بطولة، ولا نتيجة جهد واعٍ، بل هي خضوع لنزوة من نزوات المصادفة. فالذين نجوا من البلاء العام ليسوا بأقوى ولا بأفضل من الذين سقطوا، وإنما ساقهم الحظ إلى ناحية، وساق إخوانهم إلى ناحية أخرى. وهنا تلمح بلاث إلى عبث الوجود الذي لا يحفل بفروق القوة والضعف، فالوديع والمتغطرس كلاهما يسقطان إذا جاءت العاصفة بما لا يشتهيان.

ومع هذا، لا يستطيع الناجون إلا أن يتخذوا وقفةً فيها شيء من البطولة، لا لأنها بطولة حقيقية، بل لأنها غطاء يخفي دهشتهم ورعبهم. وهذا اللون من السخرية- السخرية من البطولة

---

[٢] طبعا هذا اعتقاد الشاعرة، وهو يخالف اعتقادنا الاسلامي، الذي نعتقد أنه لا يتحرك متحرك ولا يسكن ساكن إلا بإذن الله.

نفسها- يميز كثيرًا من شعر بلاث، لأنها ترى أن الإنسان إذا واجه الخطر، عاد إلى فطرته الأولى، لا فرق بينه وبين غيره.

ثم يبرز في القصيدة ذلك العهد الخفي الذي يشعر به الناجون تجاه من سقطوا، ذلك الإحساس الذي يدفعهم إلى أن «يمسكوا رأس الرجل الملقى» ولو كان هذا الفعل بغير جدوى. إنه إحساس الإنسان بضرورة المشاركة، حتى وإن لم يستطع أن يغيّر من المصير شيئًا. وفي هذا إشارة رقيقة إلى أن التضامن الإنساني قد يكون بلا ثمرة، ولكنه يظلّ قيمة من قيم الوجود.

وتختم الشاعرة قصيدتها بوصول السفينة إلى المرفأ، فإذا كل شيء يعود إلى نظامه القديم: المدن، والبيوت، والتماثيل التي تحتفل بالبطولة، والناس الذين يستأنفون حياتهم. وتنتهي «الملحمة» القصيرة كما تنتهي أحلام الليل عند أول ضوء، فلا يبقى منها إلا أثر باهت في الذاكرة. فمن يقع في الخطر يعود، بعد نجاته، إلى رتابة الحياة اليومية، وكأن شيئًا لم يكن.

وهنا تشير الشاعرة إلى حقيقة مرة: أن الإنسان ينسى المحنة حين تزول، وأن الخوف لا يدوم إلا في لحظته، فإذا جاوزها المرء عاد إلى مشاغله لا يذكر من العبرة إلا ظلًا ضعيفًا. وكأن القصيدة تريد أن تقول إن المصير الإنساني محكوم بالصدفة، وإن ما يبدو بطولة إنما هو في الغالب مجرّد لحظة نجاة عارضة، سرعان ما تتبدّد عند أول ميناء آمن.

تحليل القصيدة:

إذا نحن تأملنا هذه القصيدة من جهة البلاغة، وجدنا أن الشاعرة لا يعتمد على الفكرة اعتمادًا مباشرًا، إنما تجعل الصورة هي الأصل، وتجعل العبارة قائمة على التشبيه والاستعارة والكناية، حتى لكأن البحر والعاصفة والريح شخوص في الدراما لا مظاهر في الطبيعة.

تبدأ الشاعرة القصيدة:

«بعيدًا عن الريح ذي العطر الخطر»

وهذه العبارة تقوم على لونٍ من الاستعارة يجمع بين المتناقضات؛ فالريح ليس لها عطر، ولا العطر يُقرن بالخطر. لكن الشاعر أرادت أن تصوّر هذا الخليط الغريب من اللذة والرعب،

فاستعارتْ «العطر» لجاذبية التجربة، و«الخطر» لتهديدها، وصاغت من ذلك صورة بلاغية دقيقة، تُوقف القارئ عندها ليتأمل ما فيها من ازدواج.

ونجد في قولها: «ونرقب طيش الرياح»، و«يصارعنا الجليد»، أن الشاعرة تُضفي على الريح والجليد صفاتٍ إنسانية، فتجعل الريح طائشة والجليد مُصارعًا. وهذا من التشخيص الذي يشيع في الشعر حين يريد صاحبه أن ينقل الطبيعة من السكون إلى الحركة، ومن الجمود إلى الفعل.

والوظيفة هنا ليست مجرد التجميل، بل هي تقريب التجربة إلى النفس: فالطبيعة في القصيدة ليست خلفية للأحداث، بل شريك فيها.

وفي قولها: «كمسّ الملاك يريد الخبر»، تشبيه دقيق، يجمع بين التجربة البحرية وتجربة يعقوب حين صارع الملاك. وهذا التشبيه لا يُراد به المعنى الحرفي، بل يُراد به أن يرفع الحدث من مستوى الحادث اليومي إلى مستوى الابتلاء الوجودي. فالتجربة هنا ليست عاصفة فحسب، بل امتحان للروح.

وقول الشاعرة: «تغنى البحار الزرق بأنّا سنسري إلى المجد...»، و «نلهو ونمرح بين النوارس»، «ونسبح في موج متلألئ كطاووس زهو».. هذه كلها صور قائمة على التشبيه. فالشاعرة لا تصف البحر على حقيقته، بل على أماني البحارة فيه. وتشبيه الموج بالطاووس من أجمل الصور، لأنه يجمع بين: ألوان البحر، وزهو الطاووس، ووعد المتعة والجمال..

وهذه الصور البلاغية ليست وصفًا للطبيعة، بل رمز للأحلام الكاذبة.

وحين تقول الشاعرة: «بدت صخرة موحشة تنادينا»، و «أظلم في الأفق وجه السما»..

فنحن أمام استعارتين: الصخرة «تنادي» وهو تشخيص يجعلها كائنًا يتحدّى.

«وجه السما» جعل للسماء وجهًا، وهو مجاز مرسل يشخصن الطبيعة كلها.

وهذه الصور البلاغية لا ترمي إلى رسم الطبيعة كما تُرى، بل كما تُشعَر: طبيعة غاضبة، منفرة، تضيق على الإنسان.

وتقول الشاعر: «عنف يحطم كل الجدر»، «وينشر نارًا تسود الفضاءة»..

هذه استعارة تُصوّر العنف كأنه كائن قادر على الهدم والإحراق. ولعل هذه الصور تقف مقام الحكم الفلسفي في القصيدة، فليس العنف هنا من صنع البشر، بل من صنع الوجود نفسه حسب ظنها.

و قولها: «فنحني الجباه ونحمل رأسًا»، صورة تقوم على الكناية والاستعارة: فالانحناء = التواضع والشفقة. وحمل الرأس = المشاركة في الألم، أو حفظ الكرامة للميت.

وهذه الصور تُخرج القصيدة من عالم الطبيعة إلى عالم الأخلاق، فتجعل الإنسان في مواجهة ما حوله وما فوقه.

وفي الختام تقول: «وهذي المرافئ تبدو لنا... وتلمع في الأفق خضر الرباءة»

وهي صورة تقوم على الألوان وعلى التشخيص معًا: فالمرافئ «تبدو» و«تلمع»، وهي استعارات تومئ إلى الأمل بعد الشدة، وإلى الرجوع إلى النظام بعد الفوضى.

ومع ذلك، فإن الصورة الأخيرة: «ونمضي كأن لم يكن من عناءة»، كناية بلاغية قوية، تفيد أن البشر ينسون المحنة حين تزول، وأن أثر التجربة لا يدوم.

The Snowman on the Moor

Stalemated their armies stood, with tottering banners:
She flung from a room
Still ringing with bruit of insults and dishonors
And in fury left him
Glowering at the coal-fire: 'Come find me' —her last taunt.
He did not come
But sat on, guarding his grim battlement.
By the doorstep
Her winter-beheaded daisies, marrowless, gaunt,
Warned her to keep
Indoors with politic goodwill, not haste Into a landscape
Of stark wind-harrowed hills and weltering mist;
But from the house
She stalked intractable as a driven ghost
Across moor snows
Pocked by rook-claw and rabbit-track: she must yet win
Him to his knees—
Let him send police and hounds to bring her in.
Nursing her rage
Through bare whistling heather, over stiles of black stone,
To the world's white edge
She came, and called hell to subdue an unruly man
And join her siege.
It was no fire-blurting fork-tailed demon
Volcanoed hot

From marble snow-heap of moor to ride that woman
With spur and knout
Down from pride's size: instead, a grisly-thewed,
Austere, corpse-white
Giant heaved into the distance, stone-hatcheted,
Sky-high, and snow
Floured his whirling beard, and at his tread
Ambushed birds by
Dozens dropped dead in the hedges: o she felt
No love in his eye,
Worse—saw dangling from that spike-studded belt
Ladies' sheaved skulls:
Mournfully the dry tongues clacked their guilt:
'Our wit made fools
Of kings, unmanned kings' sons: our masteries
Amused court halls:
For that brag, we barnacle these iron thighs.'
Throned in the thick
Of a blizzard, the giant roared up with his chittering trophies.
From brunt of axe-crack
She shied sideways: a white fizz! and the giant, pursuing,
Crumbled to smoke.
Humbled then, and crying,
The girl bent homeward, brimful of gentle talk
And mild obeying.

رجلُ الثلج

تداعى الهوى، واستيقظَ الغيظُ والضَّرَرْ ... وضاقَ بهما البيتُ، واختنقَ السَّهَرْ
فثارتْ من الهوان، والقولُ عالقٌ ... بجدرانِ دارٍ ما يزالُ بها الأثَرْ
وقالتْ: «تعقّبني إن استطعتَ» ساخرةً ... فزادَتْهُ نارُ الصمتِ قهرًا، وما صَبَرْ
وأقحوانُ الشتاءِ المقطَّعُ رأسُهُ ... ينادي: تروَّي، إنَّ خروجَكِ خَطَرْ
فلم تلتفتْ، بل شقّتِ الثلج هاربةً ... تُساجلُ ريحَ الهضبِ، يجلدُها السَّفَرْ
تريدُ لهُ ركعًا، ولو أرسلَ العِدى ... وكلابَ صيدٍ، أو جيوشًا من البَشَرْ

وعندَ انتهاءِ الثلج، حيثُ تخومُهُ ... دعتْ الجحيمَ ليكسرَ الرجلَ الحَجَرْ
فما جاءَها شيطانُ نارٍ مزمجرٌ ... ولا لفحُ بركانٍ مُسْتَعِرٍ ولا شَرَرْ
ولكنْ أتى ثلجٌ تهيّأَ قامةً ... عملاقُ بؤسٍ، شامخُ الصدرِ، مُضَّجَرْ
كأنَّ الردى في لحيتهِ متلبّسٌ ... وفأسُ صوانٍ في يديه قد انهَمَرْ
بعينينِ لا ودَّ، ولا دفءَ نظرةٍ ... وعندَ نطاقِ الخصرِ جماجمُ العِبَرْ
تئنُّ الجماجمُ: «مكرُنا أغوى الملوكَ ... وأضْحَكَ القصورَ، وذاكَ هو الوِزَرْ»
وحينَ هوى الفأسُ المدوّي تَنَحَّتْ ... فذابَ الذي لاحَ كالجليد وما اسْتَقَرْ
وعادتْ كسيرةَ القلبِ، دامعَةَ الخطى ... تضمُّ بقايا الحُلُمِ، يطويها الحَذَرْ
إلى البيتِ، لا ثورةَ بعد اليومِ في ... نَفْسٍ، سوى اللينِ وصمتِ من انكسرْ

نظرة عامة على القصيدة:

العنوان منذ البدء يهيّئ القارئ لصورةٍ رمزية، لا لشخصٍ واقعي. فـ«رجل الثلج» ليس إنسانًا من لحم ودم، بل حالة من البرودة والجمود والانغلاق. فالشاعرة تضعنا منذ البدء أمام صراع لا يبدو في ظاهره غريبًا: علاقة إنسانية تتداعى، وغضب يستيقظ، وبيت يضيق بسكّانه. لكن ما يلبث هذا الصراع أن يخرج من حدوده اليومية المألوفة، ليتحوّل إلى مأزق نفسي مغلق، لا يُحلّ

بالحوار، ولا يُحتمل بالصبر، ولا يُداوى إلا بالفرار. وهنا تبدأ القصيدة في تجاوز ظاهرها السردي لتدخل منطقة الرمز، رمز التجربة الإنسانية حين تبلغ مداها.

والمرأة في هذه القصيدة ليست بطلة ولا ضحية خالصة، كما أن الرجل ليس طاغية ولا شيطانًا. كلاهما محكوم بمنطق العناد، وكلاهما عاجز عن كسر هذا المنطق من الداخل. فالفرار الذي يبدو في أول الأمر تمرّدًا، ينكشف شيئًا فشيئًا عن رغبة في إذلال الآخر لا في تحرير الذات، والجمود الذي يبدو قوةً يتحوّل إلى حجر أصمّ يستدعي العنف بدل أن يمنعه.

أما «رجل الثلج»- ذلك العملاق البارد الذي نهض في قلب القصيدة- فليس كائنًا خارجيًا يُقاتَل، بل صورة ذهنية متضخّمة، يولدها الغضب حين يستنفد منطقه، ويصنعها الخيال حين يعجز العقل عن الفهم. ولهذا لا يُهزم هذا العملاق ولا ينتصر، بل يذوب، لأن الوهم لا يُقضى عليه بالسلاح، بل ينكشف حين يبلغ غايته.

وتبلغ القصيدة ذروتها لا في لحظة الصدام، بل في لحظة العودة. عودة بلا نصر، وبلا حكمة مُعلنة، وبلا خلاص سهل. فاللين الذي يختم النص ليس فضيلة مكتسبة، بل أثر تعب وانكسار.

وليست قصيدة «رجل الثلج» عملًا يُراد به السرد ولا الإبهار، وإنما هي محاولة جادّة لتصوير مأزقٍ نفسيٍّ وإنسانيٍّ حين تبلغ العلاقة بين اثنين حدًّا لا تعود فيه الكلمات قادرة على الإصلاح، ولا الغضب قادرًا على الهدم. فالقارئ لا يلبث، منذ مطلع القصيدة، أن يشعر بأن ما يواجهه ليس خلافًا عابرًا، بل حالة انسداد، حيث يتداعى الهوى، ويستيقظ الغيظ، ويضيق المكان، حتى يصبح البيت فضاءً خانقًا لا يُطاق.

ويجيء «رجل الثلج»- ذلك العملاق الذي يتشكّل في قلب القصيدة- لا بوصفه كائنًا خرافيًا، بل بوصفه صورة مكثّفة لقوة قاهرة لا اسم لها. وهو لا يظهر فجأة من عالمٍ آخر، وإنما يتكوّن شيئًا فشيئًا، كلما اشتدّ الغضب واستُدعي العنف، حتى يبلغ أقصى تضخّمه، ثم لا يلبث أن ينهار.

ولا تقف القصيدة عند لحظة الصدام، بل تتجاوزها إلى ما بعدها، حيث لا نجد نصرًا ولا هزيمةً صريحة. فالمرأة لا تعود ظافرة، ولا الرجل يُهزم أو يُدان، وإنما تنتهي التجربة إلى انكسار هادئ، وإلى صمتٍ يشبه التعب أكثر مما يشبه الحكمة. وهذا الصمت، في دلالته، أبلغ من أي خطاب؛ لأنه يكشف أن الصراع، حين يُستنفد، لا يخلّف حلولًا، بل يخلّف فراغًا.

تحليل القصيدة:

تفتتح الشاعرة القصيدة بتداعي العلاقة وانهيارها:

تداعى الهوى، واستيقظَ الغيظُ والضَّررْ ... وضاقَ بهما البيتُ، واختنقَ السَّهَرْ

فالهوى يتداعى، بعد أن كان جامعًا، بينما يستيقظ الغيظ والضرر، كأنهما كانا نائمين في أعماق النفس. ويضيق البيت، حتى إن الليل نفسه- الذي اعتاد الناس أن يتّسع للتفكير- يصبح خانقًا. هنا نلمح أن الصراع تجاوز حدوده الطبيعية، وبلغ حدًّا لا يُحتمل:

فثارتْ من الهوان، والقولُ عالقٌ ... بجدرانِ دارٍ ما يزالُ بها الأثَرْ

تثور المرأة لا لأنها غاضبة فحسب، بل لأنها مهانة. والكلمات التي قيلت لم تنتهِ بانتهائها، بل ظلّت معلّقة في الجدران، كأن المكان نفسه حفظها وشهد عليها. وهذا يدل على أن الإهانة لم تكن عابرة، بل كانت عميقة الأثر، تركت جرحًا لا يندمل سريعًا:

وقالتْ: «تعقّبني إن استطعتَ» ساخرةً ... فزادَتْهُ نارُ الصمتِ قهرًا، وما صَبَرْ

في هذا البيت نرى التحدّي الصريح. فهي لا تهرب هروب الضعيف، بل تهرب هروب من يريد أن يستفز الآخر. أمّا الصمت، فلا يكون علامة حكمة أو ضبط نفس، بل يتحوّل إلى نار تحرق صاحبها وتزيد قهره، فتتدخل الطبيعة وتقوم بدور الناصح:

وأقحوانُ الشتاءِ المقطَّعُ رأسُهُ ... ينادي: تروَّي، إنَّ خروجكِ خَطَرْ

فالأقحوان، وقد قُطع رأسه بالبرد، يبدو ككائن مكسور يحذّرها من المصير نفسه. كأن الطبيعة تقول لها إن الطريق الذي تسلكينه لا يؤدي إلى خلاص، بل إلى مزيد من الشقاء. لكن التحذير لا يُسمع. وتمضي المرأة في هروبها، عبر الثلوج والرياح:

فلم تلتفتْ، بل شقّتِ الثلج هاربةً ... تُساجلُ ريحَ الهضبِ، يجلدُها السَّفَرْ

فكل خطوة تجلدها فتزيد الألم بدل أن تخففه. ثم يتّضح بأن الهروب ليس طلبًا للنجاة، بل محاولة لإذلال الآخر:

تريدُ لهُ ركعًا، ولو أرسلَ العِدى ... وكلابَ صيدٍ، أو جيوشًا من البشر

إنها تريد أن تراه خاضعًا، ولو تحوّل الأمر إلى مطاردة عنيفة تستنفر البشر جميعًا. وهنا تكشف الشاعرة عن خطورة العناد حين يتحوّل إلى رغبة في تحطيم الآخر لا في تحرير الذات. وحين تبلغ أقصى حدود الهروب، لا تجد خلاصًا، فتستدعي الجحيم نفسه:

وعندَ انتهاءِ الثلج، حيثُ تخومُهُ ... دعتْ الجحيمَ ليكسرَ الرجلَ الحَجَرْ

والرجل هنا يوصف بالحجر، أي بالجمود والعناد. إنها لا تطلب الحوار، بل الكسر، وهذا يدل على أن الصراع خرج من دائرة التسامح إلى دائرة التدمير. غير أن الجحيم لا يأتي على الصورة المتوقعة:

فما جاءَها شيطانُ نارٍ مزمجرٌ ... ولا لفحُ بركانٍ مُسْتَعِرٍّ، ولا شَرَرْ

فلا نار، ولا لهب، ولا شرر. وكأن الشاعرة تقول إن أقسى العذاب ليس دائمًا نارًا، بل قد يكون شيئًا آخر أشد برودة وأكثر صمتًا. ويظهر العملاق الثلجي، لا كوحشٍ صاخب، بل كقوة باردة مهيمنة، متعالية، تثير الضجر والرعب معًا:

ولكنْ أتى ثلجٌ تهيّأَ قامةً ... عملاقُ بؤسٍ، شامخُ الصدرِ، مُضجر

ويتجسّد الموت في هذا الكائن:

كأنَّ الردى في لحيتِهِ متلبّسٌ ... وفأسُ صوانٍ في يديه إذا انهمرْ

والفأس رمز للقوة الغاشمة التي لا تحاور، بل تضرب. إنها النهاية المنطقية للعنف حين يبلغ أقصاه.

بعينينِ لا ودَّ، ولا دفءَ نظرةٍ ... وعندَ نطاقِ الخصرِ جماجمُ العِبَرْ

فلا إنسانية في هذا العملاق. عيناه خاويتان من الرحمة، وعلى جسده آثار ضحاياه السابقين. وهذه الجماجم ليست للزينة، بل للعبرة، فهي تحكي تاريخًا طويلًا من القهر، وتعترف بخطئها:

تئنُّ الجماجمُ: «مكرُنا أغوى الملوكَ ... وأضحك القصورَ، فكانَ ذاكَ هو الوِزَرْ

لقد خدعهم ذكاؤهم، وأغرتهم السلطة والقصور، فكان ذلك سبب هلاكهم. وهنا تلمّح الشاعرة إلى أن بعض السقوط يكون ثمرة غرورٍ سابق. وفي لحظة الذروة، لا يحدث الانتصار ولا الهلاك، بل الانكشاف:

وحينَ هوى الفأسُ المدوّي تنحّتْ ... فذابَ الذي لاحَ كالجليد وما استقرْ

فالعملاق يذوب، لأنه لم يكن حقيقة مادية، بل وهمًا نفسيًا متضخمًا. وحين يبلغ العنف مداه، يفقد معناه ووجوده. وتعود المرأة لا منتصرة ولا محرَّرة، بل منكَّسرة:

وعادتْ كسيرةَ القلب، دامعَةَ الخطى ... تضمُّ بقايا الحُلُمِ، يطويها الحَذَرْ

فلم تجد في الهروب خلاصًا، ولم تجد في العنف شفاءً. وكل ما بقي معها شذرات حلم وحذر. وتنتهي القصيدة بالعودة إلى الداخل، فلا ثورة، ولا صراخ، بل لين وصمت. وهذا الصمت ليس حكمة مكتسبة، بل أثر انكسارٍ عميق:

إلى البيتِ، لا ثورةَ بعد اليومِ في... نَفْسٍ، سوى اللينِ وصمتِ من انكسرْ

قد يرى البعض في هذه القصيدة صورةً من صور العقاب المعنوي الذي يلحق بالمرأة حين تغادر بيت زوجها غاضبة، فكأن خروجها قد استجلب عليها سخطًا غير منظور، فجسّدته القصيدة في هيئة ذلك «الرجل الثلجي» المخيف.

وهذا لا يمنع القارئ من أن يلاحظ وجوه الشبه بين هذه التجربة وبين حكم أخلاقيٍّ عامٍّ تعرفه الثقافات المختلفة، وهو أن الغضب إذا قاد الفعل، ولم يُضبط بالعقل، أفضى بصاحبه إلى ما هو أقسى مما فرّ منه.

وقد يلوح للقارئ، وهو يتأمّل خاتمة قصيدة «رجل الثلج» لسيلفيا بلاث، شبهٌ قريب بمثلٍ شعبيٍّ دارجٍ في ثقافتنا، يقول: "الحردانة بتطلع قملة وترجع سيبانة". فالمرأة الغاضبة التي تخرج من بيت زوجها طلبًا لحقّها تعود أشدّ ضعفًا مما خرجت. وليس هذا الشبه من باب المصادفة اللفظية أو التشابه السطحي، إنما هو توافق في تصوير النتيجة النفسية للخروج الغاضب من بيت الزوجية.

فالمثل الشعبي، على خشونته، يعبّر بلغة مباشرة عن تجربة اجتماعية شائعة: خروجٌ مفعم بالثقة، ينتهي إلى عودةٍ خالية الوفاض، بل أفقر مما كان من قبل. وهذا المعنى نفسه، وإن جاء في القصيدة بلغة أخرى، نجده حاضرًا في خاتمتها حضورًا جليًّا. فالمرأة عند بلاث تخرج متحدّية، وتستدعي قوى كبرى لتكسر بها الجمود الذي تواجهه، لكنها لا تعود منتصرة ولا متحرّرة، بل تعود وقد خمدت ثورتها، واختُزلت لغتها في اللين، وصار الصمت عنوان تجربتها. وليس هذا الصمت حكمةً اكتسبتها، ولا رضًا وصلت إليه، بل هو، كما توحي القصيدة، صمت الانكسار بعد أن استُنفدت طاقة الغضب.

غير أن الفرق الدقيق بين المثل الشعبي والقصيدة يكمن في زاوية النظر. فالمثل يصدر حكمًا اجتماعيًا واضحًا، لا يخلو من توبيخ أو شماتة، ويضع المسؤولية كاملة على من خرجت. أما بلاث، فلا تحاكم المرأة أخلاقيًا، ولا تدين فعلها، بل تكتفي بأن تُرينا العالم كما هو: عالمٌ لا يستجيب للغضب، ولا يكافئ التحدّي المجرد.

غير أن بلاث، على خلاف المثل، تترك القارئ أمام هذه النتيجة دون أن تُلصق بها عارًا أو لومًا، ودون أن تقدّمها في صورة عبرة جاهزة، بل في صورة تجربة إنسانية، تفرض نفسها بصمتها لا بحكمها. وما قاله المثل الشعبي بلهجة قاسية، قالتْه بلاث شعرًا، لا لتدين، بل لتكشف، ولا لتسخر، بل لتُري الإنسان حدوده.

وهذا القانون النفسي يكشف عنه القرآن الكريم عبر إشارته إلى « أهل البيت »، حيث إن أهل البيت شيء عام وليس خاصًا. فالآيات التي أشارت إلى أهل بيت النبي، صلى الله عليه وسلم، إذا قُرئت في سياقها، لا تبدو تشريعًا خاصًا بقدر ما تبدو توصيفًا لحال إنسانية عامة، إذ يدخل في ضمنها كثير من الناس مثل: النساء الصالحات القانتات في بيوتهن اللاتي يخدمن أولادهن وأزواجهن ويضحين بأنفسهن من أجل راحة أبنائهن وأزواجهن. فالآية التي تحدثت عن أهل البيت كانت تخاطب النساء جميعًا: {وَقَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ وَلَا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الْجَاهِلِيَّةِ الْأُولَى، وَأَقِمْنَ الصَّلَاةَ، وَآتِينَ الزَّكَاةَ، وَأَطِعْنَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ. إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا} [الأحزاب: ٣٣].

فالشطر الأول من الآية الذي يقول: {وَقَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ وَلَا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الْجَاهِلِيَّةِ الْأُولَى} يشرح هذا المعنى؛ حيث أمر المرأة بالجلوس في بيتها ولا تخرج إلا لحاجة ضرورية.

أما الآية الثانية- من سورة هود- فقد كانت تخاطب زوجة إبراهيم عليه السلام: {قَالُوا أَتَعْجَبِينَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ؟ رَحْمَتُ اللَّهِ وَبَرَكَاتُهُ؛ عَلَيْكُمْ أَهْلَ الْبَيْتِ إِنَّهُ حَمِيدٌ مَجِيدٌ} [هود: ٧٣].

كما ويدخل ضمن أهل البيت: المرضى، وأصحاب الأعذار، الذين لا يخرجون من بيوتهم كسائر الناس؛ لأعذارٍ تمنعهم من الخروج؛ فهم ملازمون بيوتهم لا يبرحونها؛ فيكونون داخلون تحت رحمة الله أيضا.

ويدخل ضمن أهل البيت: الكُتَّاب والمؤلفون والأدباء ممن يلازمون بيوتهم، فيكتبون ويتأملون ويؤلفون المؤلفات النافعة. فهؤلاء يشعرون براحة كبيرة، ومتعة نفسية عظيمة، من جلوسهم في بيوتهم يقرءون ويكتبون ويؤلفون.

ويدخل ضمن أهل البيت: المعتكفون في الحرم للصلاة والتعبد والدعاء. لأن لفظ البيت يخص البيت الحرام، حسبما أشار القرآن الكريم: {وَلِلَّهِ عَلَى النَّاسِ حِجُّ الْبَيْتِ مَنِ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلًا وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ عَنِ الْعَالَمِينَ} [آل عمران: ٩٧].

كما ولا يخفى بأن سيلفيا بلاث كانت متأثرة بالكتاب المقدّس من حيث تشعر أو لا تشعر. ففي العهد الجديد، على وجه الخصوص، تقريرٌ لنظام أخلاقي واجتماعي بأن خضوع المرأة لزوجها صورةً من صور الترتيب الإلهي للعالم. وبولس، في رسالته إلى أهل أفسس، يخاطب النساء قائلًا: «أيّتها النساء، اخضعنَ لرجالكنّ كما للرب»، ثم يعلّل هذا الأمر بأن «الرجل هو رأس المرأة كما أنّ المسيح رأس الكنيسة»، ويقيس العلاقة الزوجية على علاقة روحية كبرى، هي علاقة الكنيسة بالمسيح.

ويعيد بولس المعنى نفسه في رسالته إلى أهل كولوسي حين يقول: «أيّتها النساء، اخضعنَ لرجالكنّ كما يليق في الرب»..

ويمضي بطرس في الاتجاه نفسه حين يخاطب النساء داعيًا إياهنّ إلى الخضوع، حتى في الحالات التي لا يطيع فيها الأزواج الكلمة، مستشهدًا بسارة التي أطاعت إبراهيم ودعته سيّدها.

وقد جاء في سفر التكوين خطابًا للمرأة بعد قصة السقوط: «وإلى رجلكِ يكون اشتياقكِ، وهو يسود عليكِ». وقد اختلف المفسّرون في فهم هذا النص اختلافًا بيّنًا؛ فمنهم من رآه وصفًا لواقع مأزوم، لا نموذجًا يُحتذى، ومنهم من اتّخذه أساسًا لتبرير نظام أبويٍّ صارم.

ومن يقرأ عملًا أدبيًا حديثًا، كقصيدة سيلفيا بلاث، في ضوء هذا التراث، قد يرى فيه صدىً بعيدًا لفكرة العقاب الإلهي بعد الخروج عن طاعة الزوج، كما وقد يراه البعض نتيجة نفسية واجتماعية لكسر نظام لم يكن الخروج عليه سهلًا ولا آمنًا.

Hardcastle Crags

Flintlike, her feet struck
Such a racket of echoes from the steely street,
Tacking in moon-blued crooks from the black
Stone-built town, that she heard the quick air ignite
Its tinder and shake
A firework of echoes from wall
To wall of the dark, dwarfed cottages.
But the echoes died at her back as the walls
Gave way to fields and the incessant seethe of grasses
Riding in the full
Of the moon, manes to the wind,
Tireless, tied, as a moon-bound sea
Moves on its root. Though a mist-wraith wound
Up from the fissured valley and hung shoulder-high
Ahead, it fattened
To no family-featured ghost,
Nor did any word body with a name
The blank mood she walked in. Once past
The dream-peopled village, her eyes entertained no dream,
And the sandman's dust
Lost lustre under her footsoles.
The long wind, paring her person down
To a pinch of flame, blew its burdened whistle
In the whorl of her ear, and like a scooped-out pumpkin crown
Her head cupped the babel.
All the night gave her, in return

For the paltry gift of her bulk and the beat
Of her heart, was the humped indifferent iron
Of its hills, and its pastures bordered by black stone set
On black stone. Barns
Guarded broods and litters
Behind shut doors; the dairy herds
Knelt in the meadow mute as boulders;
Sheep drowsed stoneward in their tussocks of wool, and birds,
Twig-sleeping, wore
Granite ruffs, their shadows
The guise of leaves. The whole landscape
Loomed absolute as the antique world was
Once, in its earliest sway of lymph and sap,
Unaltered by eyes,
Enough to snuff the quick
Of her small heat out, but before the weight
Of stones and hills of stones could break
Her down to mere quartz grit in that stony light
She turned back.

على منحدرات هاردكاسل

مَشَتْ واللَّيـلُ مِن صَخْرٍ ثَقيلْ   وصوتُ خُطاها شَرَرٌ يَسيلْ
يُجاوِبُهُ الجِدارُ فوقَ الجِدارْ   صدىً يتكسَّرُ صدىً ثم يَميلْ
خرجتْ من المدينةِ، من صَمتِها،   فذابَ الصدى، واستفاقَتْ حقولْ
عُشبٌ يَهيجُ، وشَعَرُ الرِّياحِ،   وقمرٌ يَسوقُ الرِّياحَ السُّهُولْ
فلا شَبَحٌ صارَ وجهًا، ولا   اسمٌ تَجَسَّدَ فيهِ الذهولْ

تمشي بلا حُلُمٍ، وفي العيونُ   غبارُ المَنامِ قد يَزولْ
رِياحٌ تُقَلِّمُ نارَ الجَسَدِ   إلى قَبَسٍ خائفٍ لا يَطولْ
وتَصفِرُ في الأُذنِ صَفيرَ الحديدِ   وتَحملُ رأسًا بالهُمومِ ثقيلْ
فما الليلُ أعطاها غيرَ التِّلالْ   وحديدًا خُرسًا، لا يَميلْ
وحجرًا على حَجَرٍ بلا اكتراث،   وعالَمَ صخرٍ قديمِ الأُفولْ

حظائرُ صامتةٌ، والقطيعُ سُجود   كصخرٍ صُمٍّ بنَفَسٍ خجولْ
وغيمُ الطيورِ على الغُصنِ نؤوم   كأنَّ الظلالَ وِشاحُ الفُصولْ
عَالَمٌ أقدمُ من نَظرِ العُيونِ،   من قبلِ أن يُخلَقَ السؤالْ
يكادُ يُطفئُ الدفءَ الصغيرَ   ويُفنيهِ في نورهِ المُستحالْ
ولكن، قَبلَ الفَناءِ التَّامْ،   وقَبلَ انكسارِ النَّفَسِ المُحالْ
تَلَفَّتَتْ، ثم عادَتْ بخُطوٍ رَزينْ   فَسِرُّ البقاءِ قَبولُ المآلْ

نظرة عامة على القصيدة:

هذه القصيدة، في مجموعها، ليست وصفًا لمكان، ولا تسجيلًا لرحلة ليلية في الريف الإنجليزي، وإن بدت كذلك في ظاهرها، إنما هي تجربة وجودية مكتملة، اتخذت من المكان إطارًا، ومن المشي فعلًا، ومن الليل مسرحًا.

فالمنحدرات هنا ليست جغرافيا فحسب، بل هي حال نفسية، والليل ليس زمنًا، بل ثِقَلٌ كونيّ، والطبيعة ليست جمالًا ولا ملاذًا، إنما نظامٌ قائم بذاته، سابق على الإنسان، غير معنيّ به.

وتمضي الشاعرة في القصيدة من الحركة إلى الإدراك، ومن الإدراك إلى الخطر، ثم من الخطر إلى القرار. وهذا التدرّج هو عصب النص.

ففي بدايتها، نرى إنسانًا يسير، يترك المدينة، ويخرج من عالم الحجر المصنوع إلى عالم الحجر الطبيعي. لكن ما إن يخرج حتى يكتشف أن الطبيعة ليست أرحم من المدينة، بل هي أشد قسوة، لأنها لا تعرف الإنسان أصلًا. فالمدينة تردّ الصدى، أما الحقول فتبتلعه. وكأن الشاعرة تقول لنا إن الإنسان، حين يخرج من المجتمع، لا يجد بالضرورة الحرية، بل قد يجد وحدة أعمق.

واللافت في هذه القصيدة أن الطبيعة فيها ليست صامتة صمت سكون، بل صمت نظام. فالرياح تتحرك، والعشب يهيج، والقمر يقود، لكن كل هذه الحركة لا تحمل رسالة، ولا تقصد إنسانًا، ولا تلتفت إلى فرد. إنها حركة بلا معنى إنساني.

وهنا تبلغ القصيدة ذروتها الفكرية: العالم ليس شريرًا، لكنه غير مكترث. وهذه اللامبالاة أشد وقعًا من العداء.

ثم تمضي الشاعرة خطوة أبعد، فترينا أن هذا العالم قديم، أقدم من الرؤية، وأقدم من السؤال نفسه. وهذا المعنى، في جوهره، فلسفي خالص؛ إذ يضع الإنسان في موضعه الحقيقي: كائن يسأل في كون لا يُجيب، ويتأمل في نظام لا يفسّر نفسه. غير أن القصيدة لا تنتهي باليأس، ولا بالسقوط، ولا بالذوبان الكامل في هذا الثبات الحجري. بل تنتهي بشيء أدقّ وأصعب: الرجوع الواعي.

فالرجوع هنا ليس خوفًا، ولا ضعفًا، ولا هروبًا، بل معرفة بالحدّ. والشاعرة لا تمجّد الفناء، ولا ترى في الذوبان بطولة، بل ترى أن البقاء نفسه يحتاج إلى حكمة، وأن القبول- لا التحدي الأعمى- قد يكون أصدق أفعال الشجاعة.

ومن هنا تأتي العبارة الختامية بوصفها خلاصة التجربة كلها: أن سرّ البقاء ليس في الغلبة، ولا في العناد، بل في قبول المآل.

وهكذا، نستطيع أن نقول إن هذه القصيدة تمثّل موقفًا فكريًا واضحًا: إن الإنسان ليس مركز الكون، ولا الطبيعة خُلقت من أجله، إنما عليه أن يعيش في هذا العالم وهو واعٍ بصغره، لا ساخطًا عليه، ولا منكرًا له. وهذا الوعي، في نظر الشاعرة، هو ما يمنح الحياة معناها الممكن، لا الكامل، ولا المطلق، ولكن الممكن. فالقصيدة، في النهاية، لا تدعونا إلى اليأس، ولا تعدنا بالخلاص، بل تعلّمنا كيف نمشي، ومتى نعود. وذلك، في ذاته، ضرب من الحكمة الهادئة، التي لا تصرخ، ولا تدّعي، ولكنها تقول كلمتها ثم تمضي.

كذلك من الصعب قراءة هذه القصيدة- وخاصة مع وضعها بعد رجل الثلج- من غير أن يخطر ببال القارئ أن المشي هنا عادة متكرّرة، لا حادثة عابرة، وأنه فعل هروب بقدر ما هو بحث. فالتكرار في التجربة (الخروج وحدها، ليلًا، في فضاء قاسٍ، ثم العودة) يوحي بأن الأمر سلوك نفسي لا مجرد اختيار فني.

فالمشي عند سيلفيا بلاث ليس نزهة، بل محاولة مؤقتة لاستعادة السيطرة على الذات. وحين تضيق العلاقة الإنسانية تخرج الشاعرة إلى فضاء أوسع، لا لتجد عزاء، بل لتقيس نفسها أمام شيء لا يكذب ولا يجامل: الطبيعة، أو الكون.

وفي رجل الثلج كما في منحدرات هاردكاسل، يتكرر المشهد نفسه مع اختلاف في النبرة: خروج بدافع توتر داخلي، ومواجهة عالم بارد، مطلق، غير إنساني، وظهور ما يشبه الشبح (الثلج هناك، الحجر هنا)، ثم الرجوع. لكن الفارق الدقيق هو أن رجل الثلج أقرب إلى انفجار غضب وخيال، بينما منحدرات هاردكاسل أقرب إلى تأمل ناضج بعد الإنهاك.

ولهذا يمكن القول إن سيلفيا بلاث كانت تخرج للمشي هربًا من ضغط حياتها الزوجية، لكن الأهم: هربًا من اللغة اليومية، ومن النزاع المباشر، ومن الدور المفروض عليها. فهي لا تذهب لتشتكي للطبيعة، ولا لتطلب منها الخلاص، بل لتضع نفسها في مواجهة ما لا يهتم بها أصلًا. وهذا في ذاته نوع من القسوة التي كانت تحتاجها لتستعيد توازنها.

فالمشي عند سيلفيا بلاث فعل هروب، لكنه هروب لا من زوج فقط، بل من عالم ضاق، إلى عالم أوسع، ثم الرجوع، لأن الأوسع قد يكون أخطر..

تحليل القصيدة:

العنوان منذ البدء لا يَعِدُ براحة ولا دفء؛ فالمنحدرات توحي بالصعوبة، وبالميل إلى السقوط، و«هاردكاسل» اسم مكان صخريّ قاسٍ، كأن الشاعرة تُنذرنا منذ العنوان بأننا مقبلون على تجربة شاقة، جسدية ونفسية.

تبدأ القصيدة بالحركة: مشت:

مَشَتْ واللَّيـلُ مِن صخرٍ ثَقيلْ ... وصوتُ خُطاها شَرَرٌ يَسيلْ

لكن هذه الحركة ليست سهلة؛ فالليل نفسه مصوَّر على أنه صخر ثقيل، أي أن الظلمة ليست غياب نور فحسب، بل ثِقَلٌ ضاغط. أما صوت الخطى، فلا يخرج همسًا، بل شررًا؛ كأن الاحتكاك بين الإنسان والعالم يولِّد توترًا وألمًا، لا طمأنينة.

غير أن هذا الصدى لا يستقر، بل يتكسر ثم يميل، أي أنه ضعيف، غير ثابت، كما لو أن العالم يردّ عليها ردًّا واهيًا، لا حوار فيه ولا معنى:

يُجاوِبُهُ الجِدارُ فَوقَ الجِدارْ ... صدىً يتكسَّرُ صدىً ثم يَميلْ

ثم نجد يحدث انتقال مكاني ومعنوي: من المدينة المصنوعة من الحجر، إلى الطبيعة المفتوحة:

خرجتْ من المدينةِ، من صَمتِها، ... فذابَ الصدى، واستفاقَت حقولْ

ففي المدينة كان الصدى حاضرًا؛ أما في الحقول فيذوب الصدى، لأن الطبيعة لا ترد الصوت، بل تبتلعه. لكن الحقول تستفيق: أي أن الصمت هنا ليس موتًا، بل حياة خفيّة.

ثم تبدو الطبيعة متحركة، لكنها حركة عمياء. فالعشب يهيج، والرياح كشَعرٍ منفلت، والقمر يقود كل هذا كما لو كان قوة قاهرة. وليس في المشهد قصد أو غاية، بل نظام كونيّ بارد:

عُشـبٌ يَهيجُ، وشَعرُ الرِّياحِ، ... وقمرٌ يَسوقُ الرِّياحَ السُّهُولْ

ثم هنا تنفي الشاعرة الوهم. فلا أشباح تتجسد، ولا أسماء تُنقذ الغموض. العالم ليس مسكونًا بالأساطير، بل خالٍ من المعنى المريح:

فلا شَبَحٌ صارَ وجهًا، ولا ... اسـمٌ تَجَسَّدَ فيهِ الذهولْ

حتى الأوهام الجميلة التي تخفف وطأة الواقع قد زالت:

تمشي بلا حُلُمٍ، وفي العيونُ ... غبارُ المَنَامِ لا يَزولْ

فالمشي هنا بلا حلم. والعين يقظة، لكن هذه اليقظة قاسية، لأنها ترى الأشياء كما هي. و الرياح لا تطفئ الجسد دفعة واحدة، بل تُقَلِّمه، أي تُضعفه شيئًا فشيئًا. فتتحول حرارة الحياة إلى قبس خائف، صغير، هش، مهدد بالانطفاء:

رِيـاحٌ تُقَلِّمُ نارَ الجَسَدْ ... إلى قبسٍ خائفٍ لا يَطولْ

والصوت هنا معدني، قاسٍ، غير إنساني. والرأس مثقل، لا بالأفكار وحدها، بل بضغط الوجود نفسه. والإنسان في هذا العالم لا يفكر بحرية، بل يحمل عبئًا:

وتَصفِرُ في الأُذنِ صَفيرَ الحديدْ ... وتَحملُ رأسًا بالهُمومِ ثقيلْ

والليل لا يعطي عزاءً ولا كشفًا. إنما يعطي تلالًا صماء، تشبه الحديد. إنه عالم لا يستجيب، لا يميل، ولا يلين:

فما الليلُ أعطاها غيرَ التِّلالْ ... وحديدًا خُرْسًا، لا يَميلْ

و الحجر فوق الحجر بلا قصد ولا عناية. والعالم قائم، لكنه غير مكترث. قديم، سابق على الإنسان، ولا يشعر بحضوره أو غيابه:

وحجرًا على حجرٍ بلا اكتراث، ... وعالَمَ صخرٍ قديمِ الأُفولْ

حتى الكائنات الحيّة صارت شبيهة بالصخر. لا حركة، لا صوت، إلا نَفَس خافت يدل على حياة بالكاد تُذكر:

حظائرُ صامتةٌ، والقطيعُ سُجود ... كصخرٍ صُمٍّ بنَفَسٍ خجولْ

و الطيور، رمز الخفة، صارت غيمًا ساكنًا. وظلالها ليست لحظة عابرة، بل وشاحًا يلف الزمن كله. والزمن نفسه متجمّد:

وغيمُ الطيورِ على الغُصنِ نؤوم ... كأنَّ الظلالَ وِشاحُ الفُصولْ

ثم هذه خلاصة فلسفية:

عَالَمٌ أقدمُ من نَظرِ العُيونِ، ... من قبلِ أن يُخلَقَ السؤالْ

العالم أقدم من الإنسان، وأقدم من وعيه، بل من سؤاله. فالأسئلة لا تغيّر شيئًا في نظام الكون. و ليس الظلام هو الخطر، بل هذا النور القاسي، الكاشف، الذي لا يترك مكانًا للاختباء. إنه عالم يكاد يمحو الإنسان لا بالشر، بل باللامبالاة:

يكادُ يُطفئُ الدفءَ الصغيرَ ... ويُفنيهِ في نورهِ المُستحالْ

وهنا لحظة التوقف قبل السقوط النهائي، قبل الفناء:

ولكن، قَبلَ الفَناءِ التَّمامْ ... وقَبلَ انكسارِ النَّفَسِ المُحالْ

تَلَفَّتَتْ، ثم عادَتْ بخُطوٍ رَزينْ ... فَسِرُّ البقاءِ قَبولُ المآلْ

لا بطولة زائفة. لا تحدٍّ أجوف. بل حكمة هادئة: الرجوع ليس هزيمة، والبقاء ليس انتصارًا، بل فهمٌ للحدود، وقبولٌ للمآل.

Sow

God knows how our neighbor managed to breed
His great sow:
Whatever his shrewd secret, he kept it hid
In the same way
He kept the sow—impounded from public stare,
Prize ribbon and pig show.
But one dusk our questions commended us to a tour
Through his lantern-lit
Maze of barns to the lintel of the sunk sty door
To gape at it:
This was no rose-and-larkspurred china suckling
With a penny slot
For thrifty children, nor dolt pig ripe for heckling,
About to be
Glorified for prime flesh and golden crackling
In a parsley halo;
Nor even one of the common barnyard sows,
Mire-smirched, blowzy,
Maunching thistle and knotweed on her snout-cruise—
Bloat tun of milk
On the move, hedged by a litter of feat-foot ninnies
Shrilling her hulk
To halt for a swig at the pink teats. No. This vast
Brobdingnag bulk
Of a sow lounged belly-bedded on that black compost,
Fat-rutted eyes

Dream-filmed. What a vision of ancient hoghood must
Thus wholly engross
The great grandam! —our marvel blazoned a knight,
Helmed, in cuirass,
Unhorsed and shredded in the grove of combat
By a grisly-bristled
Boar, fabulous enough to straddle that sow's heat.
But our farmer whistled,
Then, with a jocular fist thwacked the barrel nape,
And the green-copse-castled
Pig hove, letting legend like dried mud drop,
Slowly, grunt
On grunt, up in the flickering light to shape
A monument
Prodigious in gluttonies as that hog whose want
Made lean Lent
Of kitchen slops and, stomaching no constraint,
Proceeded to swill
The seven troughed seas and every earthquaking continent.

الخنزيرة

تساءلنا: كيفَ الخِنزيرةُ اعتظَمَتْ وأخفى جارنُا سرَّها واحتجبْ
وصانَها عن سوقِ لحمٍ ومعرضٍ وعن زهوِ عَرْضٍ بالشرائطِ مُرتقَبْ؟
دعانا مساءً، والسرُجُ تُسْرِعُ الخطى إلى حظيرةٍ سوداءَ، والسقفُ قد اقتربْ
فلما بلغناها وقفنا مشدَّهينَ وخانَ البيانُ اللفظَ، فلا مدحٌ ولا سبْ
فما هيَ لحمٌ للموائدِ تُرتجى ولا أضحوكةٌ إن صاحَ في السوقِ صَخَبْ
ولا أمٌّ صغارٍ في الوحولِ تطوفُها فتُرضِعُ هذا وذاكَ من كدٍّ ومن تعبْ
لكنْ رأينا كتلةً لو أنّها حَوَتْ دهرَها لاختنقَتْ فيهِ الحُقَبْ
عيونٌ غفاها الحلمُ، وبطنٌ تمدّدَتْ كأرضٍ ألقى عليها الدهرُ ما سَلَبْ
فقلنا: هيَ الجدّةُ الأولى لخِنْزرٍ سبقَ الطوفانَ، والأساطيرَ، وما كَتَبْ

ورأينا خيالَ الفارسِ المتكسِّرِ في غابِ الوغى عجباً من العَجَبْ
خنزيرُ أسطورةٍ قام ليعتلي ظهورَ الجبالِ إذا استطارَ الغضبْ
ولكنْ صفيرُ الفلّاحِ أنهى الخيالَ إذْ ضربَ العنقَ المكتنزَ فانقلبْ
فقامتْ وقد ذابَ التاريخُ والأسطورةُ، وسقطَ الوهمُ وبقي طينُها والجَرَبْ
تئنُّ وتَبْلَعُ ما يُلقى إليها، بلا شَبَعٍ ولا رِيٍّ، ولا حسابٌ يُحتسبْ
كأنَّ الشراهةَ بطنُ دهرٍ فاغرٍ لا يشبعُ الدهرَ ولا يَقْضِي الأَرَبْ

نظرة عامة على القصيدة:

قد يخطئ القارئ إذا ظنّ أن هذه القصيدة كُتبت لتصف خنزيرة ضخمة، أو لتسخر من حيوانٍ نهمٍ خرج عن المألوف. فـ«الخنزيرة» هنا ليست موضوع القصيدة، بل أداتها، وليست الغاية، بل الوسيلة التي تكشف بها الشاعرة عن ميلٍ إنسانيٍّ قديم: ميل العقل إلى تضخيم العادي، وإلباسه ثوب الأسطورة، ثم الوقوع في الدهشة حين ينكشف أنه لم يكن سوى مادة فظة لا أكثر.

تبدأ القصيدة من منطقة السؤال، لا من منطقة الحكم. وهذا السؤال ليس بريئًا، بل هو سؤال يولّد الخيال، ويغذّيه الإخفاء والتكتّم. فالجار الذي يصون خنزيرته عن السوق والمعرض لا يصنع استثناءً بريئًا، بل يفتح باب الأسطورة. وما دام الشيء غائبًا عن التداول اليومي، فإنه يصبح صالحًا لأن يُحاط بالظنون، وأن تُنسَج حوله الحكايات، وأن يُحمَّل بما لا يحتمل.

ثم تمضي القصيدة في بناء هذا الوهم بناءً متدرّجًا: تُنفى الصور المألوفة واحدة بعد أخرى، فلا هي طعام، ولا أضحوكة، ولا أمّ تؤدّي وظيفتها الطبيعية. ومع كل نفي، يزداد الفراغ الذي يملؤه الخيال، حتى تبلغ الصورة حدًّا أسطوريًا، تُستدعى فيه مفردات الزمن البدائي، والجدّة الأولى، والبطولة، والفارس، والجبال. وليس في هذا البناء تصديق، بل تهكّم خفيّ؛ إذ تُترك الأسطورة تتضخّم حتى تثقل نفسها بنفسها.

غير أن القصيدة لا تُغري القارئ بالبقاء في هذا العلوّ طويلًا. فهي، على طريقة سيلفيا بلاث، تُسقط الأسطورة بأبسط حركة، لا بحجّة، ولا بخطاب، بل بإيماءة ريفية عادية: صفير، وضربة، ونهوض جسد. عند هذه اللحظة، لا يُقتل الوهم قتلًا، بل يذوب، لأن الوهم لا يحتمل تماسّ الواقع.

وحين ينكشف الجسد، لا ينكشف بوصفه حقيقة نبيلة، بل بوصفه طينًا ومرضًا ونهمًا. وهنا تبلغ القصيدة ذروتها لا في السخرية، بل في القسوة. فالحقيقة التي تُكشف ليست مريحة، ولا مخلِّصة، بل أشد ابتذالًا مما كان يتصوّر الخيال. فلا تاريخ، ولا أسطورة، ولا بطولة، بل فم مفتوح، يئنّ ويبتلع بلا شبع ولا حساب.

هكذا، تنتهي القصيدة إلى معنى لا يُصرَّح به تصريحًا، بل يُترك للقارئ أن يستنتجه: أن الشراهة، سواء كانت شراهة جسد أو خيال أو معنى، إذا تُركت بلا عقل ولا حدّ، فإنها تلتهم كل ما حولها، ولا تقضي حاجة، ولا تمنح غاية. وما الخنزيرة في هذه القصيدة إلا صورة مكثّفة لهذا النهم، الذي يبدأ بالوهم، وينتهي بالجسد، ولا يتوقّف عند شيء.

فهذه، في جوهرها، قصيدة عن سقوط المعنى حين يُضخَّم بلا مسوّغ، وعن خيبة العقل حين يكتشف أن ما صنعه من أسطورة لم يكن إلا ستارًا هشًّا لواقع لا يحتمل التزيين. وهي، لذلك، لا

تضحك القارئ، ولا تعظُه، بل تتركه في مواجهة صورة قاسية، صادقة، تفرض عليه أن يعيد النظر في ميله إلى التقديس، وفي خوفه من رؤية الأشياء كما هي.

وقد يكون من السهل على القارئ أن يردّ هذه الأسطورة التي شغلت القصيدة إلى عوامل خارجية: إلى الجار الذي أخفى خنزيرته، أو إلى الظلام الذي لفّ الحظيرة، أو إلى دهشة الجماعة حين واجهت ما لم تألفه. غير أن هذا التفسير، على بساطته، يُغفل حقيقة أعمق، وهي أن الأسطورة لم تُفرَض على الشاعرة من الخارج، بل نشأت في داخل خيالها نفسه، وبإرادة واعية لا غفلة فيها.

فسيلفيا بلاث، بما عُرف عنها من حدّة الحسّ وجرأة الخيال، هي التي تولّت عملية التضخيم خطوةً خطوة. وهي التي نزعت عن الخنزيرة صورها المألوفة، ثم ألبستها صفات البدء الأول، والجدّة الكونية، والبطولة المنهزمة، حتى بلغت بها مبلغًا لا يحتمله العقل ولا يطيقه الواقع. ولم يكن هذا التهويل زلّة شاعرية، ولا انفعالًا عابرًا، بل كان، فيما يبدو، تجربة مقصودة، أرادت بها بلاث أن تختبر قدرة الخيال نفسه على صناعة الوهم.

لذلك لم تسارع إلى هدم هذه الأسطورة، ولم تواجهها بالسخرية الصريحة منذ البدء، بل تركتها تنمو وتستكمل منطقها، حتى أثقلت نفسها بنفسها. وحين بلغت ذروتها، لم تحتج إلى نقضٍ فلسفي ولا إلى خطابٍ تفسيري، بل اكتفت بإيماءة بسيطة، يومية، فجّة: صفير فلاح، وضربة على عنق مكتنز. عند هذه اللحظة، لا تُهزم الخنزيرة، بل يُهزم الخيال الذي صنع منها ما ليس فيها.

وهنا تتجلّى قسوة القصيدة وصدقها معًا؛ إذ لا تُلقي سيلفيا بلاث باللائمة على الواقع وحده، ولا تبرّئ ذاتها بوصفها شاعرة، بل تُعرّي فعل التخييل نفسه، وتكشف كيف يستطيع العقل أن يفرّ من بساطة الحقيقة إلى أسطرة زائفة، ثم يرتدّ خائبًا حين تصطدم هذه الأسطورة بجسد ثقيل لا يعرف المجاز.

ومن ثمّ، فهذه القصيدة ليست سخرية من خنزيرة، ولا حتى من وهمٍ خارجي، بل هي في جوهرها مساءلة للخيال الإنساني حين يطمح إلى السموّ، فينتهي إلى تضخيم ما لا يستحق، ويكتشف، متأخرًا، أن الطين كان حاضرًا منذ البداية، وأن الأسطورة لم تكن إلا قناعًا هشًّا سرعان ما سقط.

تحليل القصيدة:

عنوان القصيدة: الخِنزيرة، لا مواربة فيه، وهو منذ البدء يضع القارئ أمام كائن مادّي فجّ، لا رمزًا رفيعًا. لكن هذا الاختيار المقصود يمهّد للمفارقة: كيف يمكن لمخلوقٍ بهذه الابتذال الظاهر أن يتحوّل في الخيال إلى أسطورة؟

تفتتح الشاعرة القصيدة بسؤال جماعي، فكأن الدهشة مشتركة:

تساءلنا: كيفَ الخِنزيرةُ اعتظَمَتْ ... وأخفى جارُنا سرَّها واحتجبْ

فالعجب ليس في وجود الخنزيرة، بل في تضخّمها الخارج عن المألوف. ويزداد هذا العجب حين يُقال إن الجار أخفى سرّها، فالخفاء يولّد الخيال، ويجعل الواقع قابلًا للتضخيم.

وتبيّن الشاعرة أن الخنزيرة لم تُربَّ للذبح ولا للفرجة، ولم تدخل عالم الأسواق والمعارض حيث تُقاس الأشياء بمعايير نافعة أو جوائز:

وصانَها عن سوقِ لحمٍ ومعرضٍ ... وعن زهوِ عرضٍ بالشرائطِ مرتقب

هذا الإبعاد عن الاستعمال اليومي هو الذي مهّد لتحويلها من حيوانٍ عادي إلى كائنٍ استثنائي في نظر الرائين.

والمشهد هنا مقصود في توقيته ومكانه. فالمساء، والضوء الخافت، والسقف المنخفض، كلها عناصر تُهيّئ النفس للرعب والتهويل:

دعانا مساءً، والسرُجُ تهدي الخطى ... إلى حظيرةٍ سوداءَ، والسقفُ قد اقترب

فالظرف النفسي يساعد الخيال على العمل قبل أن يرى العقل الحقيقة. وحين تقع العين على الخنزيرة، يعجز اللسان. فلا مدح يُقال، ولا سبّ يُجدي:

فلما بلغناها وقفنا مشدَّهينَ ... وخانَ البيانُ اللفظَ، فلا مدحٌ ولا سبْ

هذا العجز اللغوي هو أوّل علامة على أن الشيء تجاوز حدود الوصف المألوف، وأن الخيال بدأ يتقدّم على العقل. وعندئذٍ تنفي الشاعرة عنها صورتين شائعتين:

فما هيَ لحمٌ للموائدِ تُرتجى ... ولا أضحوكةٌ إن صاحَ في السوقِ صَخَب

ليست طعامًا نافعًا، ولا مادة للسخرية. فهي لا تنتمي إلى عالم الاستهلاك ولا إلى عالم الهزل، مما يزيد غموضها ويغذّي الأسطرة.

وينفي عنها صورة ثالثة: صورة الأم الحيوانية الطبيعية التي تؤدي وظيفتها في الطين، تُرضع صغارها وتُنهكها الحركة:

ولا أمٌّ صغارٍ في الوحولِ تطوفُها ... فتُرضِعُ هذا وذاكَ من كد ومن تعب

وهنا يبلغ التهويل ذروته:

ولكنْ رأينا كتلةً لو أنّها حَوَتْ ... دهرَها لاختنقَتْ فيهِ الحُقَب

فالخنزيرة تتحوّل في الخيال إلى كتلة زمنية، كأن العصور كلها تراكمت في جسد واحد. وهذه مبالغة مقصودة تكشف كيف يصنع الذهن أسطورة حين يواجه ما لا يفهمه.

ثم ينتقل الوصف من الزمن إلى الجسد: عينان غارقتان في سبات ثقيل، وبطن ممتد كالأرض المنهكة التي تراكمت عليها مخلفات الدهر:

عيونٌ غفاها الحلمُ، وبطنٌ تمدّدَتْ ... كأرضٍ عليها الدهرُ ألقى ما سَلَب

وهنا تتجاور الأسطورة مع القذارة، في مفارقة مقصودة، و يصل الخيال إلى أقصاه:

فقلنا: هيَ الجدّةُ الأولى لخنزِرٍ ... سبقَ الطوفانَ، والأساطيرَ، وما كتب

فهذه ليست خنزيرة، بل الجدة الأولى للخنازير، فهي كائن بدئي سابق للتاريخ والأساطير والكتب. وهذا القول لا يُراد به التصديق، بل كشف سذاجة الذهن حين يسترسل في التضخيم. ثم تدخل صورة البطولة، لكنها تدخل لتُسحق:

ورأينا خيالَ الفارسِ المتكسِّرِ ... في غابِ الوغى عجباً من العَجَبْ

فالفارس المتخيَّل لا ينتصر، بل يتحطّم ويتكسر بصورة عجيبة. وهذا تمهيد لتحطيم الأسطورة كلها.

ثم تبلغ السخرية ذروتها في هذا البيت:

خنزيرُ أسطورةٍ قام ليعتلي ... ظهورَ الجبالِ إذا استطارَ الغضب

فهنا نجد خنزيرًا يُمنح صفات البطل الجبّار الذي يعتلي ظهور الجبال. وهذا التهويل المقصود يُمهّد للانقلاب الآتي:

ولكنْ صفيرُ الفلّاحِ أنهى الخيالَ ... إذْ ضربَ العنقَ المكتنزَ فانقلب

وهنا تنكسر الأسطورة فجأة. لا سيف، ولا معركة، بل صفير وضربة ريفية بسيطة. بهذه الحركة اليومية الساذجة ينهار كل البناء الخيالي.

وحين تتحرّك الخنزيرة، تسقط عنها كل الأقنعة. فلا تاريخ، ولا أسطورة، بل جسد مغطّى بالطين والمرض:

فقامتْ فذابَ التاريخُ والأسطورةُ، ... وسقطَ الوهمُ وبقي طينُها والجَرَب

وابتلعت الحقيقة الجسدية الفجّة كل الوهم. وينتهي المشهد إلى صورة النهم الخالص: أنين، وبلع، ولا شبع ولا حساب:

تئنُّ وتبلعُ ما يُلقى إليها بلا ... شَبعٍ، ولا حسابٌ يُحتسبْ

فلا غاية، ولا قيمة، ولا معنى. ثم تأتي الخاتمة لتختزل الفكرة كلها:

كأنّ الشراهةَ بطنُ دهرٍ فاغرٍ ... لا يشبعُ الدهرَ ولا يقضي الأَرَب

فالشراهة ليست حالة عابرة، بل طبيعة ممتدة عبر الدهر، فم مفتوح لا يُشبع ولا تُقضى به حاجة. وهكذا تُغلق القصيدة على صورة جسدية قاسية، بعد أن سقطت كل الأوهام.

فهذه القصيدة ليست عن خنزيرة، بل عن العقل الإنساني حين يصنع أساطيره، ثم يكتشف فجأة تفاهتها. إنها قصيدة تهكمية في جوهرها، تسخر من ميل الإنسان إلى تعظيم ما لا يستحق، ومن وهم البطولة والقداسة حين يلتصق بالمادة. وفي النهاية، لا تبقى حكمة ولا مجد، بل جسد نهم، يذكّر القارئ بأن الواقع، مهما طال عليه الوهم، لا بد أن ينكشف.

ولعلّ القارئ لا يخطئ إذا رأى في قصيدة «الخِنزيرة» معنى يتجاوز زمانها ومشهدها الأول، ويصل إلى تجارب إنسانية ما زالت تتكرّر في صور جديدة. فالشاعرة، وهي تصوّر تضخيم الخيال لكائنٍ عاديٍّ بسبب الغياب والغموض، إنما تكشف آلية ذهنية مألوفة: أن الإنسان، حين لا يرى الشيء رؤية مباشرة، يملأ فراغ المعرفة بما يرضي خياله، لا بما يفرضه الواقع.

وقد يكون من المفيد هنا أن نتأمّل ما يحدث في علاقات تتكوّن بعيدًا عن اللقاء المباشر. فحين يتعارف رجل وامرأة من غير حضور الجسد والصوت والحركة، في الفضاء الرقمي على الانترنت، لا تقوم العلاقة على المعرفة بقدر ما تقوم على التوقّع. وتُنتزع الصفات من سياقها اليومي، فتبدو ألين وأعمق وأصفى مما هي عليه في الحقيقة. وليس في هذا خداع متعمَّد بالضرورة، بل هو عمل الخيال حين يُترك بلا ضابط.

ثم تأتي لحظة اللقاء، فتؤدي الدور نفسه الذي أدّته صفارة الفلّاح في القصيدة. إذ يكفي أن يحضر الواقع، حتى تسقط الزينة، ويبدأ الوهم في الذوبان. ولا يحدث هذا لأن الصورة كانت كاذبة، بل لأنها كانت أكبر مما يحتملها الإنسان العادي، بما فيه من نقص وتناقض وحدود.

وهكذا، لا تكون الخيبة التي تعقب اللقاء فشلًا أخلاقيًا، ولا انكشافًا مخزيًا، بل تصحيحًا مؤلمًا للصورة. فالأسطورة التي صنعها الغياب لا تصمد أمام الحضور، والخيال الذي ازدهر في المسافة ينكمش حين تزول. وبهذا المعنى، تظل قصيدة بلاث صالحة لأن تُقرأ قراءة معاصرة، لا لأنها تتنبّأ بما سيأتي، بل لأنها تُصيب طبيعة بشرية ثابتة: أن الإنسان، متى حُرم المعرفة المباشرة، عوّضها بالوهم، ثم دهشه الواقع حين أعاده إلى حجمه الطبيعي.

The Everlasting Monday

Thou shalt have an everlasting Monday and stand in the moon.
The moon's man stands in his shell,
Bent under a bundle
Of sticks. The light falls chalk and cold
Upon our bedspread.
His teeth are chattering among the leprous
Peaks and craters of those extinct volcanoes.
He also against black frost
Would pick sticks, would not rest
Until his own lit room outshone
Sunday's ghost of sun;
Now works his hell of Mondays in the moon's
Fireless, seven chill seas chained to his ankle..

الاثنينُ الأبديّ

كُتِبَ الشقاءُ عليكَ دهرًا مُظلِمَا   أنْ لا تَزالَ على المدى متألِّمًا
قُمْ في القمرِ، واحمِلْ حِطابَكَ صامتًا   كالعبدِ، منفيًّا، كسيرَ العظمِ دَائِمَا
رجلُ القمرِ المنحني في صَدَفِه   بردُ الليالي في فمِه قد ألزَمَا
أسنانُهُ ارتجفَتْ، وتحتَ جلودِه   بركانُ موتٍ، لا اشتعالَ ولا ضِيَا
نورٌ طباشيريٌّ يَصُبُّ برودَه   فوقَ الفِراشِ، على السكونِ مُخيِّمَا
عصيانُ أُحدٍ أورثَتْهُ لعنَةً   فغدا الاثنيـنُ جحيمَهُ المتراكِمَا

نظرة عامة على القصيدة:

تتخذ هذه القصيدة من أسطورة «رجل القمر» إطارًا رمزيًا، لا لتروي حكايةً عتيقة، بل لتكشف عن معنى إنسانيٍّ متجدد: معنى الشقاء حين يُختزل الوجود في عمل لا راحة بعده.

فالقصيدة تصوّر رجلًا عوقب لأنه انتهك حرمة يومِ الأحد المقدّس، فحُكم عليه بأن يعمل إلى الأبد، منفيًّا إلى القمر، حيث لا دفء ولا حياة. وليسٍ هذا الرجل فردًا بعينه، بل صورة للإنسان حين يُسلب حقّه في الراحة، وحين يتحوّل العمل من ضرورة للحياة إلى لعنة للحياة نفسها.

وهذه الفكرة ليست حكرًا على تراث واحد؛ فأصلها التشريعي نجده في الديانة اليهودية، حيث حُرِّم العمل يوم السبت، ومن خالف عوقب. وجاء القرآن الكريم فقصّ علينا خبر الذين اعتدوا في السبت، فاحتالوا، فكان جزاؤهم المسخ والإذلال، عقابًا لا على الفعل وحده، بل على كسر روح القداسة. ثم انتقلت الفكرة إلى التراث المسيحي الشعبي، فتحوّل السبت إلى أحد، وتحولت العقوبة إلى أسطورة رجلٍ يُنفى إلى القمر، ويحمل حطبَه أبد الدهر.

أما بلاث، فقد جرّدت الأسطورة من بعدها الوعظي المباشر، وجعلتها مرآةً للإنسان المعاصر: إنسان يعيش في «اثنين أبدي» يعمل بلا نهاية، يرتجف جسدُه من البرد، ويخمد في داخله بركانٌ لا اشتعال له. ومن هنا جاءت الصور الشعرية: الأسنان المرتجفة، البركان الخامد، القمر البارد.. وكلها لا تصف مكانًا، بل حالةً نفسية: حالة الاغتراب، والانكسار، واستنزاف المعنى.

هكذا انتهت القصيدة إلى حقيقة بسيطة في ظاهرها، عميقة في جوهرها: أن الإنسان لا يُعاقَب فقط حين يعمل، بل يُعاقَب حين يُحرَم من حقّه في الراحة، وحين يُنتهك التوازن بين الجهد والسكينة، فيصير الزمن كله «اثنين»، وتغيب الشمس، ولا يبقى إلا قمرٌ بارد، ورجلٌ يحمل عبئه، ولا يدري متى ينتهي الحمل.

تحليل القصيدة:

تفتتح الشاعرة قصيدتها بحكم قاطع لا يحتمل الجدل:

كُتِبَ الشقاءُ عليكَ دهرًا مُظلِمًا ... أنْ لا تَزالَ على المدى متألِّمًا

فالشقاء هنا مكتوب، أي مقدَّر ومفروض، لا خيار فيه ولا مهرب. وليس الشقاء عابرًا، بل ممتدًّا عبر «دهر مظلم»، في إيحاءٍ بطول المعاناة وافتقارها إلى أي أفق للخلاص. وعبارة «على المدى» تُخرج الألم من حدود الزمن القصير، لتجعله حالةً ملازمة للوجود نفسه. وكأن الشاعرة تقول إن هذا الإنسان محكوم بأن يتألّم، لا لأنّه يخطئ دائمًا، بل لأن قدره قد صيغ على هذا النحو.

ثم تنتقل الشاعرة من الحكم المجرّد إلى الصورة الحسية:

قُمْ في القمرِ واحمِلْ حِطابَكَ صامتًا ... كالعبدِ، منفيًّا، كسيرَ العظمِ دَائِمًا

فالأمر بالقيام في القمر يوحي بالقسر والإكراه، لا بالاختيار. والقمر هنا رمزٌ للعزلة والبرودة والبعد عن عالم البشر. أما حمل الحطب فيدلّ على عملٍ شاقٍّ متكرر، يفتقر إلى المعنى، ويؤدَّى في صمت، كأن الصوت ذاته قد سُلب من صاحبه. وتُشدِّد الشاعرة على طبيعة العذاب، فيشبّه حال الرجل بحال العبد، أي فاقد الإرادة والحرية. وهو منفيّ، لا ينتمي إلى مكان، ولا يُنتظر عودته.

ثم تقدّم الشاعرة صورة شبه نحتية لهذا الرجل:

رجلُ القمرِ المنحني في صَدَفِه ... بردُ الليالي في فمِه قد ألزَمَا

فهو منحنٍ، لا يقف معتدلًا، وكأن العبء قد قهر قامته. و«صدفه» توحي بالانغلاق على الذات، والانسحاب من العالم، كما تنغلق القوقعة على ما بداخلها. إننا أمام كائنٍ يعيش على هامش الوجود. ولا تكتفي الشاعرة بوصف الانحناء، بل تضيف إحساسًا جسديًا مباشرًا: البرد. وهذا البرد لا يحيط بالجسد فقط، بل يبلغ الفم، موضع الكلام، فيوحي بالصمت القسري، وبالعجز عن التعبير. وكأن الطبيعة نفسها تشارك في العقاب.

و تواصل الشاعرة تصوير أثر البرد والمعاناة، فتظهر في ارتجاف الأسنان، وهو مظهر من مظاهر الضعف والخوف والإرهاق:

أسنانُهُ قدِ ارتجفَتْ، وتحتَ جلودِه ... بركانُ موتٍ، لا اشتعالَ ولا ضِيَا

غير أن الشاعرة لا تكتفي بالظاهر، بل يشير إلى ما هو أعمق، إلى ما يكمن «تحت الجلود». بركانُ موتٍ، لا اشتعالَ ولا ضِيَا. وهنا يبلغ التصوير ذروته. فالبركان عادة رمز للقوة والانفجار، غير أن هذا البركان «بركان موت»، خامد، لا نار فيه ولا نور. إنها طاقة داخلية ميتة، غضب بلا

ثورة، وألم بلا أمل. وهذه الصورة تلخّص حالة الإنسان الذي استُنزف حتى فقد القدرة على التمرّد.

ثم يتحوّل الضوء نفسه إلى عنصر معادٍ:

نورٌ طباشيريٌّ يَصُبُّ برودَه ... فوقَ الفِراشِ، على السكونِ مُخَيِّما

فهو نورٌ أبيض باهت، أشبه بالطباشير، لا حياة فيه ولا دفء. والضوء هنا لا يكشف، بل يزيد الإحساس بالبرودة والجمود، في مفارقة لافتة بين النور والحياة. ويستقر هذا النور البارد فوق الفراش، موضع الراحة والنوم، فيلغيه بوصفه مكانًا للسكينة. حتى السكون هنا ليس راحة، بل خمول ثقيل، وكأن التعب قد تسلّل إلى أدق تفاصيل الحياة اليومية.

ثم تكشف الشاعرة عن سبب المأساة، لا لتبرّرها، بل لتؤطّرها رمزيًا:

عصيانُ أُحدٍ أورثَتْهُ لعنَةً ... فغدا الاثنينُ جحيمَهُ المتراكِمَا

فالعصيان وقع في يومٍ مقدّس، يوم الراحة. واللعنة التي ورثها ليست لحظة عابرة، بل ميراثًا ثقيلًا يمتد عبر الزمن. ثم تأتي الخاتمة حاسمة: يتحوّل يوم الاثنين إلى جحيم دائم. وليس المقصود يومًا بعينه، بل رمزًا لبداية العمل القسري الذي لا ينتهي. وهكذا يغلق النص دائرته: من لعنة الزمن إلى زمن صار لعنة.

إذن تُصوّر القصيدة، في مجموعها، إنسانًا حُرم من حقّه في الراحة، فصار العمل عقابًا، والزمن أداة قهر. والأسطورة هنا ليست غاية، بل وسيلة لطرح سؤال عميق: ماذا يبقى من الإنسان إذا تحوّلت حياته كلّها إلى «اثنين» لا ينقضي؟

The Lady and the Earthenware Head

Fired in sanguine clay, the model head
Fit nowhere: brickdust-complected, eye under a dense lid,
On the long bookshelf it stood
Stolidly propping thick volumes of prose: spite-set
Ape of her look. Best rid
Hearthstone at once of the outrageous head;
Still, she felt loath to junk it.
No place, it seemed, for the effigy to fare
Free from all molesting. Rough boys,
Spying a pate to spare
Glowering sullen and pompous from an ash-heap,
Might well seize this prize,
Maltreat the hostage head in shocking wise,
And waken the sly nerve up
That knits to each original its coarse copy.
A dark tarn She thought of then, thick-silted, with weeds obscured,
To serve her exacting turn:
But out of the watery aspic, laureled by fins,
The simulacrum leered,
Lewdly beckoning, and her courage wavered:
She blenched, as one who drowns,
And resolved more ceremoniously to lodge
The mimic head—in a crotched willow, green
Vaulted by foliage:

Let bell-tongued birds descant in blackest feather
On the rendering, grain by grain,
Of that uncouth shape to simple sod again
Through drear and dulcet weather.
Yet, shrined on her shelf, the grisly visage endured,
Despite her wrung hands, her tears, her praying: Vanish!
Steadfast and evil-starred,
It ogled through rock-fault, wind-flaw and fisted wave —
An antique hag-head, too tough for knife to finish, Refusing to diminish
By one jot its basilisk-look of love.

السيدةُ والرأسُ الفخّاري

رأسٌ من الطينِ المُحمَّرِ أُضرِمَا ... قانيَ الملامحِ، لا يُلائمُ موضِعَا
كغبارِ آجُرٍّ تلوَّنَ وجهُهُ ... وجفونُهُ فوقَ العيونِ مُجهَّمَا
فوقَ الرُّفوفِ الطِّوالِ قامَ مُجسَّدًا ... يسندُ الأسفارَ الغلاظَ مُرْغَما
قردًا يُحاكي في الملامحِ وجْهَها ... حقودًا، يُمعِنُ في الجمودِ مُصمَّمَا
قالتْ: أأُقصيهِ وأطردُ شؤمَهُ؟ ... أم أُزيلُ عن مِدفأٍ هذا المُعْدَمَا؟
لكنَّ قلبًا عن فراقِهِ انثنى ... متردِّدًا، متوجِّسًا، متألِّمًا مُتَوَهِّما
فلا موضعٌ يأويهِ من عبثِ الصبيةِ ... إنْ لمحوا رأسًا يُطالُ ويُغنَمَا
فقد يُمعنونَ به أذًى وتطاوُلَا ... ويوقظونَ بهِ الذي كانَ متكتِما
عصبًا خفيًّا بين أصلٍ مُحكَمٍ ... وصورةٍ خشناءَ كانت تُرسَمَا

فكَّرتْ في مستنقعٍ مُتلبِّدٍ ... طينيِّ القاعِ بالظلام مُفْعَما
تُلقيه فيهِ، فلا يَرى نورًا، ولا ... يَبقى لهُ في الأرضِ ظلٌّ مُكْرَمَا
لكنَّهُ من قاعِ لجَّةٍ مائيَّةٍ ... لاحَ الخبيثُ بعينِهِ متبسِّمَا
فارتاعَ قلبُها، واصفرَّتِ الرُّؤى ... كالغرقى تُلقى في الظلامِ المُعتَّمَا
وأرقدتْهُ تحتَ صفصافةٍ تُظلِّلُهُ ... خضراءَ تحنو عليهِ مُنعَمَا
والطيورُ السودُ تنوحُ فوقهُ، ... فربَّما يعودَ الشكلُ رُويدًا ربَّما
لكنَّ المقيتُ ظلَّ فوقَ رُفوفِهِ ... مُتربِّعًا رغمَ الدموعِ مُصمَّمَا
يرنو كنجمٍ نَحْسُهُ مُتأصِّلٌ ... لا يستجيبُ لدعوةٍ أو يُسلَمَا
وبقي الرأسُ العجوز لا سيفَ لهُ ... يُفنيهِ، ولا زمنَ عليهِ متحكَّمَا
وبقيتْ بعينيهِ نظرةٌ قاسيةٌ ... لا تلينُ للحبِّ مَهْما تَرَحما

نظرة عامة على القصيدة:

لك أن تتخيّل أن الرأس الفخّاري شيء حقيقي اقتنته المرأة منذ أعوام، فوُضعته على رفّ كتبها، وبقي هناك، يراها كل يوم وتراه. ومع طول الصحبة، خرج من كونه شيء، وأصبح رفيقًا صامتًا.

وإذا نحن أردنا أن نقرأ قصيدة «السيدة والرأس الفخّاري» قراءةً متأنّية، وجب علينا ألا نغفل ذلك الخيط الدقيق الذي يصلها بأقدم طبقات النفس الإنسانية؛ تلك الطبقة التي لا تفصل فصلًا حاسمًا بين الذات والشيء، ولا ترى في العالم المحيط بها مادةً صامتةً خرساء، بل كائناتٍ ذات حضورٍ وإرادةٍ وتأثير.

قد يخطر لبعض القرّاء أن في القصيدة أثرًا مما يُسمّى بالتفكير السحري؛ إذ تبدو المرأة كأنها تشعر بأن مصيرها مشدودٌ إلى هذا الرأس الفخّاري، وأن الأذى الذي قد يناله يمكن أن يرتدّ عليها. غير أن الوقوف عند هذا الحدّ يُضيّق المعنى ويختزل التجربة. فالشاعرة لا تعرض اعتقادًا خرافيًا ساذجًا، ولا تسجّل عرضًا مرضيًّا، وإنما تستدعي بنيةً قديمةً في الوعي الإنساني، ثم تُخضعها لسلطان الفن.

إن العلاقة بين «الأصل» و«النسخة» ليست علاقة سببيّة حرفيّة، بل علاقة رمزية وجودية. الرأس ليس مجرد تمثال، بل صورة متخشّبة من الذات، ظلٌّ قاسٍ يحدّق في صاحبه، ونسخةٌ خشنةٌ من ملامحه الداخلية. ومن هنا يصبح التخلّص منه ضربًا من اقتلاع جزءٍ من النفس، لا لأنه سيُحدث ضررًا ماديًا مباشرًا، بل لأنه يمثّل جانبًا من الهوية لا يمكن إنكاره.

وبلاث تستعين بذلك الإحساس البدائي بوحدة الإنسان والعالم، لكنها لا تقف عنده؛ بل ترفعه إلى مستوىٍ من التأمّل الفني الواعي. إنها لا تؤمن بالسحر، ولكنها تعرف أن النفس في أعماقها لا تزال تتحرّك بقوانين الأسطورة، وأن الشعر قادرٌ على أن يمنح هذه الحركة صيغةً رفيعة لا تُسقطها في الخرافة، ولا تُفرّغها من معناها.

فالقصيدة، في جوهرها، ليست حديثًا عن رأسٍ من طين، بل عن صراع الذات مع صورتها الأخرى؛ عن تلك الرابطة الخفية التي تجعل الإنسان يرى في الأشياء امتدادًا له، ويشعر أن بينه وبينها عصبًا لا ينقطع.

وإذا نحن تأمّلنا النفس الإنسانية في أطوارها المختلفة، وجدنا فيها طبقاتٍ متراكبة، لا تزول إحداها بزوال الأخرى، ولا تلغي مرحلةٌ ما سبقها إلغاءً تامًّا. فالإنسان، وإن بلغ من الرشد والعلم ما بلغ، لا يخلو من بقايا ذلك الوعي الأول، الذي كان يرى العالم حيًّا نابضًا، وتربط بين أجزائه روابط خفية لا تخضع لمنطق العقل ولا لقوانين التجربة. ومن هذه البقايا ما يُسمّيه علماء النفس اليوم «التفكير السحري».

والتفكير السحري وصفٌ لحالٍ من الاعتقاد تقوم على الربط بين أشياء لا يربط بينها في الواقع سببٌ ظاهر. فصاحب هذا التفكير قد يتصوّر أن تمزيق صورة شخص يؤذيه، أو أن كسر شيءٍ عزيز عليه قد ينعكس كسرًا في حياته، أو أن قطع غصنٍ من شجرة قد يكون نذيرًا بانقطاع رزقٍ أو علاقة ما.

ونحن نرى هذا النمط من التفكير واضحًا عند الأطفال؛ فالطفل إذا غضب من لعبته قد يضربها، وكأنه يوقن أن لها إحساسًا يتألّم. وقد يتصوّر أن فكرةً خطرت في ذهنه يمكن أن تُحدث أمرًا في الخارج. غير أن الأمر لا يقف عند حدود الطفولة؛ فكثيرٌ من البالغين يحتفظون بشيءٍ من هذه النزعة، وإن كان في صورةٍ أخفّ وأدقّ. فمن الناس من لا يجرؤ على رمي ثوبٍ كان يخصّ عزيزًا عليه، كأنما في الثوب بقيةً من صاحبِه. ومنهم من يخشى كسر هديةٍ تلقّاها في مناسبةٍ سعيدة، لا لأن الزجاج غالٍ، بل لأن الكسر يوحي في نفسه بانكسارٍ آخر. ومنهم من يمتنع عن قطع شجرةٍ في فناء بيته، لأنه يشعر شعورًا غامضًا أن حياته موصولةٌ بها. هذه الأمثلة لا تدلّ بالضرورة على مرض، بل على حساسية رمزية تجعل الإنسان يوسّع دائرة ذاته حتى تشمل ما حوله.

كما وينبغي ألا نغفل أن هذا التفكير هو أيضًا مصدرٌ للفنّ والأسطورة والشعر. فالشاعر حين يرى في الشجرة امتدادًا لروحه، أو في الحجر شاهدًا على حزنه، لا يكون مريضًا، بل يكون قد استدعى تلك الطبقة الرمزية من النفس، وصاغها في لغةٍ رفيعة. والفرق بين المرض والفنّ أن الأول يُقيّد الإنسان ويُعطّل حياته، أما الثاني فيُحرّره ويُغني تجربته.

وهكذا نرى، أن التفكير السحري ليس ظاهرةً عارضة في تاريخ الإنسان، بل هو جزءٌ من تكوينه. قد يضعف تحت سلطان العلم، لكنه لا يختفي، لأنه مرتبطٌ بالحاجة إلى المعنى، وإلى الشعور بأن بين الإنسان والعالم رابطةً أعمق من الحساب والمنطق.

وإذا نحن أردنا أن نُجمل القول في هذه القصيدة كلها، لم يجز لنا أن نقف عند الرأس الفخّاري بوصفه شيئًا من أشياء البيت، ولا عند المرأة بوصفها صاحبة ذوقٍ غريب أو نزوةٍ عابرة. إنما ينبغي أن نراها في مجموعها حوارًا صامتًا بين الإنسان وصورته الأخرى؛ بين الذات الحيّة وصورتها المتحجرة.

فهذا الرأس، في ظاهره، قطعةٌ من طينٍ أُضرِمَت فيه النار، ثم وُضِع على رفٍّ يسند الكتب. ولكن في باطنه، هو صورةٌ قاسية من المرأة نفسها؛ نسخةٌ خَشنة، قردية، لا ترحم ولا تبتسم. ومن هنا يبدأ الصراع: أهو شيءٌ خارجي يمكن رميه؟ أم هو جزءٌ من الذات لا يُنتزع دون ألم؟

وتحاول المرأة أن تتخلّص منه، لا لأن شكله قبيح فحسب، بل لأن حضوره يذكّرها بشيءٍ دفين. لكنها تخاف أن يُساء إليه، كأن الإساءة ستبلغها هي. وتفكّر في إغراقه، ثم في دفنه تحت شجرة صفصاف، ثم تتخيّل تحلّله في التراب. غير أن الرأس، في كل مرة، يعود قائمًا في مكانه، ثابتًا، بعينين لا تلينان.

والقصيدة، في هذا كله، لا تعالج مسألة مادية، بل مسألة وجودية: هل يستطيع الإنسان أن يمحو صورته القاسية؟ أن يدفن جانبه المتصلّب؟ أن يتخلّص من نظرته التي لا ترحم، حتى للحب؟ الجواب الذي توحي به الأبيات جوابٌ مرّ: إن بعض الصور في النفس أصلب من أن يكسرها سيف، وأبطأ من أن يُبليها الزمن.

فالشاعرة لا تكتفي بوصف شيءٍ كريه، بل تكشف عن تلك الطبقة العميقة في النفس، حيث يتصل الأصل بنسخته بعصبٍ خفي، وحيث لا يكون التخلص من الشيء إلا تمزيقًا لجزءٍ من الذات. ومن هنا كان الرأس رمزًا لا للتمثال، بل للظلّ الملازم، وللحبّ حين يتحجّر، وللنظرة التي ترفض أن تلين.

هكذا تنتهي القصيدة لا بحدثٍ، بل بحقيقة: أن في الإنسان ما يقاوم الفناء، لا لأنه جميل، بل لأنه جزءٌ من كيانه، وأن مواجهة هذه الصورة القاسية أصعب من إزالتها من رفٍّ أو إلقائها في ماء.

تحليل القصيدة:

يبدأ المشهد برأسٍ فخّاريٍّ قانٍ، محروقٍ بالنار، كأنما خرج من فرنٍ لا من رحم الطبيعة:

رأسٌ من الطينِ المُحَمَّرِ أُضرِمَا ... قاني الملامحِ، لا يُلائمُ موضِعَا

هو قائمٌ بين الأشياء، لكنه لا يجد مكانًا ينسجم معه. وهذه الغربة الأولى تمهّد للصراع كله: رأسٌ حاضر، لكن وجوده شاذٌّ عن السياق. ثم تزداد الصورة قسوة:

كغبارِ آجُرٍّ تلونَ وجهُهُ ... وجفونُهُ فوقَ العيونِ مُجَهَّمَا

فاللون لون الآجرّ المترب، والجفون ثقيلة، كأن النظرة متجهمة بطبعها. ليس في هذا الوجه ما يدعو إلى الألفة، بل ما يثير الانقباض. ويوضع الرأس على الرفّ ليسند الكتب السميكة، فيبدو كأنه قطعة أثاث، لا روح فيها:

فوقَ الرُّفوفِ الطِّوالِ قامَ مُجَسَّدًا ... يسندُ الأسفارَ الغلاظَ مُرغَمًا

لكنه، في هذا الجمود نفسه، يكتسب حضورًا ثقيلًا؛ فهو ليس شيئًا عابرًا، بل ثابتٌ في مكانه، يشهد على البيت وأهله.

ثم تتبدّى المفارقة الكبرى:

قردًا يُحاكي في الملامحِ وجهَها ... حقودًا، ويُمعِنُ في الجمودِ مُصَمَّمَا

فالرأس يشبهها، لكنه يشبهها كما يشبه القرد الإنسان؛ محاكاةٌ مشوّهة، فيها سخريةٌ وضغينة. كأنما المرأة ترى في هذا الرأس نسخةً قاسيةً من ذاتها.

ثم ينشأ الصراع العملي: هل تتخلّص منه؟ هل تطرده من البيت كما يُطرد شيءٌ جالبٌ للشؤم؟

قالتْ: أأُقصيهِ وأطردُ شؤمَهُ؟ ... أم أُزيلُ عن مِدفَأٍ هذا المُعْدَمَا؟

إنها لحظة قرار، لكن القرار لن يكون يسيرًا، إذ يتراجع القلب:

لكنَّ قلبًا عن فراقِهِ انثنى ... متردِّدًا، متوجِّسًا، متألِّمًا

فلا تستطيع أن ترميه. هذا التردّد ليس ضعفًا فحسب، بل إشارة إلى أن بينهما رابطةً خفية. وتفكّر في خطر الصبية، في العبث والإساءة. كأنها تخشى أن يُهان الرأس، لأن إهانته ستصيبها هي:

لا موضعٌ يأويهِ من عبثِ الصبية ... إن لمحوا رأسًا يُطالُ ويُغنَمَا

وليس الخوف من الكسر المادي، بل من إيقاظ شيءٍ خفيٍّ كامنٍ في الداخل؛ كأن العبث بالرأس سيوقظ ألمًا مخفيًا:

قد يُمعنونَ به أذًى وتطاوُلَا ... ويوقظونَ بهِ الذي كانَ متكتمَا

ثم نصل إلى هو لبّ القصيدة:

عصبًا خفيًّا بين أصلٍ مُحكَمٍ ... وصورةٍ خشناءَ كانت تُرسَمَا

فهناك عصبٌ يربط الأصل بنسخته، الذات بصورتها. الرأس ليس شيئًا منفصلًا، بل امتدادٌ خشنٌ من الذات. ثم تنتقل إلى فكرة الإغراق: دفن الرأس في ماءٍ راكدٍ معتم. إنه حلٌّ قاسٍ، لكنه يبدو حاسمًا:

فكَّرتْ في مستنقعٍ مُتلبِّدٍ ... طينيِّ القاع بالظلامِ مُفعمًا

غير أن الصورة ترتدّ عليها؛ تتخيّله يطفو، يحدّق، يبتسم ابتسامةً ساخرة. كأن الرأس يرفض أن يُمحى.

لكنَّهُ من قاع لجَّةٍ مائيَّةٍ ... لاحَ الخبيثُ بعينِهِ متبسِّمَا

ويستولي عليها الرعب:

فارتاعَ قلبُها، واصفرَّتِ الرُّؤى ... كالغرقى تُلقي في الظلامِ المُعتَّمَا

فالمسألة لم تعد مجرّد شيءٍ يُرمى، بل مواجهة مع ظلٍّ لا يغرق. وهنا تبحث عن حلٍّ ألطف:

وأرقدته تحتَ صفصافةٍ تُظلِّلُهُ ... خضراءَ تحنو عليهِ مُنعِمَا

وراحت تتخيّل طقسًا جنائزيًا، فالطيور السود تنوح فوق مكان دفنه، لعلَّ الرأس يعود إلى الوجود رويدًا رويدًا:

والطيورُ السودُ تنوح فوقهُ ... فربَّما يعودُ الشكلُ رُويدًا ربَّما

غير أن الواقع كان أقسى من الخيال؛ فالرأس ما زال هناك راقدًا:

لكنَّ المقيت ظلَّ فوقَ رُفوفِهِ ... مُتربِّعًا رغمَ الدموعِ مُصَمَّمَا

يرنو كنجمٍ نحسه مُتأصِّلٌ ... لا يستجيبُ لدعوةٍ أو يُسلَمَا

فنظره نحسٌ ثابت، لا يلين أمام الدعاء ولا التوسّل. حتى الزمن لا يقهره. إنه صلبٌ، عنيد:

وبقي الرأسُ العجوز لا سيفٌ لهُ ... يُفنيهِ، ولا زمنٌ عليهِ متحكَّمَا
وبقيت بعينيهِ نظرةٌ قاسيةٌ ... لا تلينُ للحبِّ مَهْما تَرَحَّما

وتلك هي الخاتمة: النظرة لا تلين للحب. كأن الحب نفسه عاجزٌ عن إذابة هذا الجمود.

وهكذا تنتهي القصيدة لا بفعلٍ، بل بنظرةٍ: نظرةٍ قاسيةٍ تبقى، كأنها تقول إن بعض ما في الإنسان لا يزول، مهما حاول أن يدفنه في طينٍ أو ظلّ.

On the Plethora of Dryads

Hearing a white saint rave
About a quintessential beauty
Visible only to the paragon heart,
I tried my sight on an apple-tree
That for eccentric knob and wart Had all my love.
Without meat or drink I sat
Starving my fantasy down
To discover that metaphysical
Tree which hid From my worldling look its brilliant vein
Far deeper in gross wood
Than axe could cut.
But before I might blind sense
To see with the spotless soul,
Each particular quirk so ravished me
Every pock and stain bulked more beautiful
Than flesh of any body
Flawed by love's prints.
Battle however I would
To break through that patchwork
Of leaves' bicker and whisk in babel tongues,
Streak and mottle of tawn bark,
No visionary lightnings
Pierced my dense lid. Instead, a wanton fit
Dragged each dazzled sense apart
Surfeiting eye, ear, taste, touch, smell;

Now, snared by this miraculous art,
I ride earth's burning carrousel
Day in, day out,
And such grit corrupts my eyes
I must watch sluttish dryads twitch
Their multifarious silks in the holy grove
Until no chaste tree but suffers blotch
Under flux of those seductive
Reds, greens, blues..

في كثرةِ الدرياد

سمعتُ قدِّيسًا يهيمُ في اندفاعْ عن جوهرِ الحُسنِ السنيِّ الرفاعْ
حُسْنٌ يُرى بالقلبِ صفوًا خالصًا لا بالعيونِ، ولا إليه يُساعْ
فجلستُ عندَ شجرة تفاحٍ مترفِّقًا وبها من العُقَدِ الغريبةِ باعْ
أُجري عليها ناظري متبتِّلًا والجوعُ في جسدي النحيلِ شِراعْ
أقصيتُ عن نفسي الطعامَ كأنني أرجو انطفاءَ حواسِّها فتطاعْ
لأرى التي خلفَ الجوعِ توارتْ شجرًا سَمَا، في عِرقِه اللمّاعُ
لكنْ- وقبلَ عَمى الحواسِّ- تجلَّتْ في كلِّ نتوءٍ فتنةٌ تُسْتساغْ
فكلُّ البقاعِ على الجذوعِ كأنها حُسْنٌ، وكلُّ تشوّهٍ هوى يُطاعْ
غلبتْ تفاصيلُ اللحاءِ تأمُّلي وتكسَّرَ التجريدُ ثّمَّ والانقطاعْ
والورقُ المختلفُ الخصامِ كأنه لغوُ القبائلِ، حوله صخبٌ ونزاعْ
لم يخترقْ برقُ الرؤى أهدابيَ الـ مغلولَةَ، وانطفأَ فيها الإشعاعْ
بل شتَّتْني نوبةٌ شهوانةٌ وتبعثرتْ حولي الأهواءُ سراع
فالعينُ سُكِّرتِ، والأذنُ ارتوتْ واللمسُ والذوقُ والشمُّ ضياع
وركبتُ دولابَ الوجودِ ملتهبًا يومًا فيومًا، والدُّوارُ نزاع
حتى غدا بصري غبارُ تنوّعٍ يغشاه، ليس له صفاءٌ يُراعْ
فأرى الدريادَ الخليعاتِ يرتجفنْ بحُلَلٍ شتّى، وللغابِ إشعاعْ
فما شجرةٌ عفَّتْ بروحِ نقائها إلا أصابَ جمالَها انصِباغْ
والحُمرُ والخُضرُ والزُّرقُ انسابتْ فيها، وللفتنِ المُغرياتِ اندفاعْ

نظرة عامة على القصيدة:

نحن أمام شاعرٍ سمع قدّيسًا يتحدّث عن جمالٍ خالص، جمالٍ لا تدركه العين، ولا تلمسه اليد، ولا يحيط به الحسّ، إنما يراه القلب إذا صفا، واستعدّ، وتطهّر من شوائب الدنيا. وهذا القول قديم

في الفكر الروحي، تعرفه الأديان، ويألفه المتصوّفة، ويطمئن إليه كل من ضاق بالحسّ وأراد أن يتجاوزه إلى ما وراءه.

فأُعجب الشاعر بهذا القول، ولم يقف عند حدّ الإعجاب، بل أراد أن يجرّبه. فجلس إلى شجرة تفّاح، وجعل يجاهد نفسه، ويضيّق عليها في الطعام والشراب، كأنما أراد أن يسكت الجسد ليعلو الصوت الخفيّ في أعماقه. أراد أن يُعمي الحسّ، ليبصر بالروح. لكن التجربة لم تسر كما أراد.

لقد ظنّ أنه إذا كفّ عن النظر إلى ظاهر الشجرة رأى باطنها، وإذا تجاوز الخشب واللحاء أدرك العِرق المتلألئ في أعماقها. غير أن الذي حدث كان عكس ذلك: فقد استوقفته العقد، وأعجبته النتوءات، وسحرته البقع، وأغراه اختلاف اللون في اللحاء. وأصبح كل ما يُعدّ عيبًا في النظر المجرّد مصدرَ فتنةٍ وجمال. وهنا يبدأ الموقف الصوفي الدقيق.

إن الزهد الأوليّ- زهد المبتدئ- يقوم على الفرار من العالم. يرى في الكثرة حجابًا، وفي الصورة عائقًا، وفي اللون فتنة. ولكن هناك زهدًا أعمق، ومعرفةً أصفى، ترى أن الكثرة ليست نقيض الوحدة، بل مظهرًا لها، وأن الجمال المتناثر في الأشياء ليس خصمًا للجمال المطلق، بل شاهدًا عليه.

فالشاعر أراد أن يهرب من الصور، فوجد نفسه غارقًا فيها. أراد أن ينفذ إلى الجوهر، فاستوقفته التفاصيل. وكأن الطبيعة تقول له في صمتها: إنك لن تبلغ الحقيقة بإنكار تجلّياتها.

ثم تمضي القصيدة فتجسّد الأشجار في صورة حورياتٍ لعوب، تتحرّك أقمشتهنّ بألوان شتّى. وهذا التحوّل من الشجرة الجامدة إلى الكائن الحيّ المغري ليس عبثًا، وإنما هو تصوير لقوة الجذب التي يمارسها العالم الحسّي على النفس. فالألوان- الأحمر والأخضر والأزرق- ليست ألوانًا فحسب، بل رموزٌ للتنوّع، للحياة، للحركة التي لا تهدأ.

والشاعر، في هذا كلّه، لا يبدو منتصرًا ولا منهزمًا، بل ممزّقًا. هو يشعر بأن الغبار قد أفسد عينيه، وكأن الحسّ قد غلبه، ومع ذلك لا يستطيع أن ينكر ما في هذا الحسّ من سحرٍ وقوّة. فهو بين طريقين: طريق التنزيه الخالص الذي يريد أن يجرّد الحقيقة من كل صورة، وطريق التشبيه الذي يرى الحقيقة متجلّية في الصور.

ولو أردنا أن نلخّص التجربة الصوفية في هذه القصيدة لقلنا: إنها تجربة نفسٍ حاولت أن تبلغ الواحد بهجر الكثرة، فانتهت إلى اكتشاف أن الكثرة نفسها ميدان الحضور، وأن الجمال ليس في المجرد وحده، بل في العقدة والبقعة واللون، كما هو في الصفاء والتجرّد.

هكذا تتحوّل المحاولة من إنكار العالم إلى التساؤل عنه، ومن الهرب منه إلى الوقوف حائرًا أمامه، لا يدري أهو حجابٌ عن الحق، أم هو أثرٌ من آثاره.

أما «الدرياد» فهنّ، في الأسطورة اليونانية، أرواحٌ أنثوية تسكن الأشجار، لا تفارقها، ولا تقوم بغيرها. فالشجرة عند اليونان لم تكن خشبًا صامتًا، إنما كانت جسدًا حيًّا، فيه روح، وله إحساس خفيّ. ومن هنا يصبح النظر إلى الشجرة نظرًا إلى كائنٍ حيّ، لا إلى شيءٍ جامد.

لكن الشاعرة لا تقول: «في الحوريات الشجريّات»، وإنما يقول: «في كثرة الحوريات الشجريّات». وهنا موضع العناية.

هذه «الكثرة» ليست لفظًا زائدًا، بل هي لبّ المعنى. فهي تدلّ على التعدّد، وعلى الامتلاء، وعلى الفيض الذي لا يقف عند حدّ. ليست شجرة واحدة بروح واحدة، بل غابة من الأرواح، وألوان من الحضور، وتزاحم من الصور.

وهذا يتصل اتصالًا وثيقًا بموضوع القصيدة. فالشاعرة قد تبدأ رحلتها باحثة عن الجمال الواحد الخالص، الجمال الذي لا تدركه الحواس، وإنما يدركه القلب إذا صفا. ثم وجد نفسها أمام عالمٍ لا يكاد ينتهي من التفاصيل، من العقد والبقع، ومن اختلاف الألوان، ومن تنوّع الظلال. فبدلًا أن تبلغ الوحدة، وقع في الكثرة.

فالكثرة في العنوان تشير- من حيث لا تصريح- إلى هذا الفيض الحسّي الذي يغمر النفس، ويصرفها عن التجريد إلى التعدّد.

ثم إن هذه الحوريات مؤنثات، والأنوثة- في الرمز الأدبي- كثيرًا ما تقترن بالجاذبية والخصب والحركة واللين. فكأن الطبيعة هنا لا تُعرض على الشاعر عرضًا محايدًا، إنما تُقبل عليه إقبال الكائن الحيّ الذي يدعوه، ويغريه، ويستوقفه.

فالعنوان، إذن، ليس وصفًا لغابةٍ أسطورية فحسب، بل هو تصوير لحالٍ نفسية وفكرية: حال إنسانٍ أراد أن يفرّ من الصور إلى المعنى، ومن الكثرة إلى الوحدة، فإذا هو يكتشف أن الكثرة نفسها عالمٌ زاخر، لا يُتجاوزه بسهولة، ولا يُغضّ الطرف عنه دون ثمن.

ولو أردنا أن نلخّص الأمر لقلنا: إن هذا العنوان يهيّئ القارئ منذ اللحظة الأولى لصراعٍ بين الواحد والكثير، بين الصفاء المجرد والتنوّع الماثل أمام العين. فهو يمهّد للقصيدة كلها، ويضعنا في قلب المسألة قبل أن نقرأ بيتًا واحدًا منها.

وإذا نحن سألنا: لِمَ اختارت سيلفيا بلاث شجرة التفاح دون غيرها من الشجر؟ أذلك اتفاقٌ عارض، أم اختيارٌ له دلالته؟ فإني أميل إلى أن الشعراء- ولا سيما من كانت لهم حساسية بلاث- لا يختارون الرمز اعتباطًا، إنما يُملي عليهم وجدانهم ما تختزن الذاكرة الثقافية والروحية من معانٍ.

شجرة التفاح في التراث الغربي ليست شجرة كسائر الشجر. فهي تقترن، في الذهن المسيحي خاصة، بقصة السقوط الأولى؛ بالثمرة التي أغوت، وبالمعرفة التي جاءت مقرونة بالخطيئة. التفاحة هناك ليست طعامًا، وإنما تجربة: انتقالٌ من البراءة إلى الوعي، ومن الصفاء الساذج إلى التعقيد.

فإذا وضعتَ هذا في ذهنك، رأيتَ أن اختيار بلاث لشجرة التفاح يلائم موضوع قصيدتها ملاءمةً دقيقة. فهي تبدأ بسماع قدّيس يتحدث عن جمالٍ خالصٍ لا تُدركه الحواس، جمالٍ يكاد يكون فردوسيًّا، سابقًا على السقوط. ثم تجلس إلى شجرة تفاح- أي إلى رمز التجربة الحسية والمعرفة المؤلمة- وتحاول أن ترى فيها ما وراء ظاهرها.

لكن الذي يحدث ليس عودةً إلى براءةٍ أولى، ولا صعودًا إلى مثالٍ مفارق، وإنما انغماسٌ أعمق في التفاصيل: في العقد، والنتوءات، والبقع. كأن الشجرة تُعيد تمثيل قصة الإنسان كلها: لا سبيل إلى معرفةٍ بلا تعقيد، ولا إلى وعيٍ بلا فقدانٍ لصفاءٍ متوهَّم.

ثم إن التفاح، من جهة أخرى، ثمرةٌ مألوفة، يومية، قريبة من اليد والفم. ليست زهرةً نادرة، ولا شجرةً أسطورية بعيدة. وهذا القرب يضاعف المفارقة: فالشاعر لا يتأمل شيئًا خارقًا، بل شيئًا عاديًّا جدًا. ومع ذلك يعجز عن تجاوزه إلى «الجمال الجوهري» الذي حدّثه عنه القديس. فكأن

بلاث تقول، في رفقٍ لا يخلو من مرارة: إن الجمال الذي نعيشه ونلمسه ونراه في الأشياء العادية أصدقُ حضورًا من المثال المجرّد الذي يُبشَّر به القديس في الخطب الروحية.

هكذا تصبح شجرة التفاح ملتقى رمزين: رمز السقوط والمعرفة، ورمز اليوميّ المألوف. ومن هذا الالتقاء يتولّد توتّر القصيدة كلّه: بين المثال والواقع، بين البراءة والتجربة، بين الجمال المطلق والجمال الذي تشوبه العقد والبقع- لكنه، مع ذلك، أشدّ إلحاحًا وأقوى أثرًا في النفس.

تحليل القصيدة:

نبدأ من الصوت الخارجي:

سمعتُ قديسًا يهيمُ في اندفاعْ ... عن جوهرِ الحُسنِ السنيِّ الرفاعْ

صوت قدّيس يتحدّث عن جمالٍ عالٍ، رفيع، مفارق. هو لا يصف زهرة ولا شجرة، بل «جوهر الحسن»، أي الحقيقة الخالصة التي تعلو على المادة. وفي «يهيم في اندفاع» شيء من الحماسة التي قد تلامس التطرّف؛ فالكلام ليس تقريرًا هادئًا، بل اندفاع وجداني.

ثم يتحدّد المذهب:

حُسنٌ يُرى بالقلبِ صفوًا خالصًا ... لا بالعيونِ، ولا إليه يُساعْ

الجمال الحقّ لا تدركه العين، بل القلب إذا صفا. هذا قول يعرفه المتصوّفة والفلاسفة جميعًا؛ أن الحقيقة لا تُنال بالحواس، ولا يُسعى إليها بالأدوات الظاهرة، بل بالصفاء الداخلي.

ولا تذهب الشاعرة إلى محرابٍ أو صومعة، بل تجلس عند شجرة تفاح:

فجلستُ عندَ تفاحةٍ مترفِّقًا ... وبها من العُقَدِ الغريبةِ باعْ

وهذه المفارقة دقيقة؛ فالتفاح في الثقافة الغربية رمز المعرفة والتجربة. والشجرة ليست مثالية، بل مليئة بالعُقَد. كأن التجربة الروحية تبدأ من الواقع الملتوي، لا من الصورة المصقولة.

ويتحوّل النظر إلى عبادة، ويصير الجوع وسيلة:

أُجري عليها ناظري متبتِّلًا ... والجوعُ في جسدي النحيلِ شراعْ

وقولها «متبتّلًا» ذو دلالة عميقة؛ فالتبتّل هو الانقطاع، وترك الشواغل، والإقبال على المقصود إقبالًا كاملًا. فكأن الشاعرة لم تكتفِ بأن تنظر، بل أرادت أن تُخلي نفسها من كل شيء إلا من هذا النظر. وهي لا تكتفي بالبصر، بل تُلبسه هيئة العبادة.

ثم تمضي فتقول: «والجوعُ في جسدي النحيل شراع». وهنا تنتقل الصورة من السكون إلى الحركة. فالجوع- الذي يُفترض فيه أن يُضعف- يصبح شراعًا. والشراع لا قيمة له إلا إذا دفع السفينة ومكّنها من المضيّ في البحر. فكأن الشاعرة ترى في هذا الجوع قوةً لا عجزًا، ودفعًا لا تثبيطًا. لقد أرادت أن تجعل من إضعاف الجسد وسيلةً إلى تقوية الروح، ومن حرمان الحسّ طريقًا إلى الكشف.

وفي هذا كلّه صورة واضحة من صور المجاهدة: إتعاب الجسد ليصفو القلب، وتجويع الحواس لعلّ البصيرة تستيقظ. غير أنّ هذه الصورة- على ما فيها من صفاءٍ ونبل- تحمل في طيّاتها مفارقةً خفيّة؛ إذ سرعان ما سنرى أن هذا الجوع الذي ظنّته شراعًا يقودها إلى المثال، لن يمنعها من الافتتان بما في الشجرة من عقدٍ وبقعٍ وتفاصيل.

فالبيتان، إذن، لا يصوّران مجرد تأمّلٍ هادئ، بل يصوّران محاولةً جادّة للارتفاع فوق الحسّ، ومحاولةً أخرى لا تقلّ جدًّا لإخضاع الجسد لسلطان الروح. غير أن التجربة- كما ستكشف القصيدة- أعقد من أن تُحسم بهذه البساطة.

أقصيتُ عن نفسي الطعامَ كأنني ... أرجو انطفاءَ حواسِّها فتطاعْ

هي تريد أن تُسكت الحواس، أن تطفئ ضجيجها، حتى تخضع للروح. كأن الحواس خصم ينبغي إخماده.

لأرى التي خلفَ الجوع توارتِ ... شجرًا سما، في عِرقِه اللمّاعْ

الغاية ليست الشجرة الظاهرة، بل «التي خلف الجوع توارت»؛ أي الحقيقة المستترة وراء الشكل التعبدي. تريد أن ترى الشجرة في جوهرها المضيء، لا في خشبها الخشن.

وهنا تنقلب التجربة:

لكنْ- وقبلَ عَمى الحواسِّ- تجلَّتِ ... في كلِّ نتوءٍ فتنةٌ تُستساغْ

فقبل أن تنطفئ الحواس، تكتشف جمالًا في التفاصيل نفسها. النتوء- التي كان ينبغي أن تكون عيبًا- تصبح فتنة. فلا قبح هنا، بل استساغة ولذّة. ثم يكتمل التحول:

كلُّ البقاعِ على الجذوعِ كأنها ... حُسنٌ، وكلُّ تشوّهٍ هوى يُطاعُ

ف العيب نفسه يصير هوى. ولم يعد الجمال في التجريد، بل في التشوّه. وهنا تتبدّل القيم الجمالية؛ فالنقص يصبح موضع انجذاب. ومحاولة التجريد تنهار. والتفاصيل تنتصر على الفكرة. وما كان مشروعًا صوفيًا يتحوّل إلى افتتان حسّي:

غلبتْ تفاصيلُ اللحاءِ تأمُّلي ... وتكسَّرَ التجريدُ والانقطاعْ

فحتى الصوت يدخل المعركة؛ صرير الأوراق يصبح صخبًا قبليًا:

والورقُ المختلفُ الخصامِ كأنه ... لغوُ القبائلِ، حوله صخبٌ ونزاع

فلم يعد المشهد صامتًا، بل ازدحم بالأصوات المتنازعة، فزاد التشتّت. وقد كانت تنتظر «برق الرؤى»، وومضة الكشف، لكنها لم تأتِ. ولم يحدث الإشراق المنتظر؛ وانطفأ الضوء قبل أن يولد:

لم يخترقْ برقُ الرؤى أهدابيَ الـ ... ـمغلولَةَ، وانطفأَ فيها الإشعاعْ

فبدل الكشف، جاءت موجة حسّية جارفة:

بل شتّتَتْني نوبةٌ شهوانةٌ ... وتبعثرتْ حولي الأهواء سراع

الشهوة هنا ليست مجرد رغبة جسدية، بل اندفاع الحياة كلها في الجسد. فاضت الأهواء وتبعثرت.

والحواس جميعًا امتلأت:

فالعينُ سُكِّرتِ، والأذنُ ارتوتْ ... واللمسُ، والذوقُ، والشمُّ، ضياع

فالعين تسكّر، والأذن ترتوي، والجسد كله ينغمس. إنها لحظة فائض حسّي، لا نقص فيه. والوجود يصير دولابًا مشتعلًا، يدور بلا توقف:

وركبتُ دولابَ الوجودِ ملتهبًا ... يومًا فيومًا، والدُّوارُ نزاعْ

التجربة لم تعد ساكنة؛ إنها دوّامة، والدوار فيها صراع داخلي.

وكثرة الألوان صارت غبارًا يحجب الرؤية:

حتى غدا بصري غبارُ تنوّعٍ ... يغشاه، ليس له صفاءٌ يُراعْ

التنوّع الذي أغراه هو نفسه الذي شوّش بصره. فقد الصفاء الذي كان يطلبه.

الطبيعة تتحوّل إلى حوريات متبرّجات، ترتجف أقمشتهن المتعدّدة الألوان. الغابة تضيء، لكن ضوءها حسّي لا روحاني:

فأرى الدريادَ الخليعاتِ يرتجفنْ ... بحُلَلٍ شتّى، وللغابِ إشعاعُ

ولا تبقى شجرة عفيفة:

فما شجرةٌ عفَّتْ بروحِ نقائها ... إلا أصابَ جمالَها انصِباغْ
والحُمرُ والخُضرُ والزُّرقُ انسابتْ ... فيها، وللفتنِ المُغرياتِ اندفاعْ

فالألوان تنساب وتلطّخ، والتدفّق يغمر كل شيء. ليس هناك اقتلاع ولا كسر، بل صبغ شامل، يغمر العفّة نفسها.

فالقصيدة تحكي تجربة نفسٍ أرادت أن تبلغ الجمال الخالص، فإذا بها تكتشف أن الجمال يسكن الكثرة لا الوحدة، واللون لا التجريد، والنتوء لا المثال.

لقد بدأ الطريق بكلمة قدّيس، وانتهى بفيض ألوان.

وبين البداية والنهاية، انكسرت محاولة الصعود، وانتصر العالم بكل صخبه وتنوّعه. وهنا تكمن مرارة التجربة وجمالها معًا: إن الإنسان، مهما حاول أن يفرّ من الحواس، يظلّ ابنها، ومهما طلب

الوحدة، وجد نفسه في الكثرة. فإذا أردنا أن ننظر إلى هذه القصيدة نظرةً جامعة، لا تقف عند بيتٍ دون بيت، ولا عند صورةٍ دون أخرى، وجب علينا أن نراها تجربةً نفسية كاملة، لا مجرّد تأمّل في شجرة، ولا وصفًا لغابة وألوان.

القصيدة تبدأ بصوتٍ خارجي: قدّيس يتحدّث عن جمالٍ جوهري، رفيع، لا تُدركه العين، بل يراه القلب إذا صفا. وهذا الصوت يمثّل المثال الأعلى، أو لنقل يمثّل الفكرة الأفلاطونية التي تميّز بين الجمال الحسّي والجمال المطلق. إنه جمالٌ واحد، خالص، مفارق، لا تشوبه العقد ولا البقع.

ولكن الشاعرة، لا تكتفي بسماع هذا القول، بل تريد أن تختبره. فتجلس إلى شجرة تفاح، وتجاهد جسدها بالجوع، وتقصد إلى إطفاء الحواس، كأنما تريد أن تصعد من الكثرة إلى الوحدة، ومن المادة إلى الروح. وهنا نرى أول مفارقة: إن الطريق إلى الجمال الخالص يمرّ عبر شجرةٍ عادية، بل شجرةٍ مليئة بالعُقَد والنتوءات. فالمثال يبدأ من الواقع، لا من الفراغ.

غير أن التجربة لا تسير كما أراد صاحبها. فقبل أن تنطفئ الحواس، تستيقظ؛ وقبل أن يُعمي البصر نفسه، يزداد حدّةً؛ فيرى في كل نتوءٍ فتنة، وفي كل بقعةٍ جمالًا. ويغدو التشوّه نفسه موضع هوى. وهنا تنقلب الموازين: ما كان يُعدّ نقصًا يصبح كمالًا، وما كان يُظنّ حجابًا يصير بابًا.

وحين يحاول العقل أن يستعيد سيطرته، وأن ينتظر «برق الرؤى»، لا يأتي البرق. لا يقع الكشف الذي تحدّث عنه القدّيس. بل تحدث نوبة أخرى، ليست روحية، وإنما حسّية؛ فتتبعثر الأهواء، وتمتلئ العين والأذن واللمس والشمّ. ويجد الإنسان نفسه راكبًا «دولاب الوجود»، في حركة دائبة، في دوّامة لا قرار لها.

وهنا يبلغ التنوّع ذروته؛ فالألوان- الحمر والخضر والزرق-- لا تُرى فحسب، بل تنساب، وتصبغ، وتغمر. ولا تبقى شجرة «عفيفة» إلا وتمسّها لطخة اللون. والعفّة هنا ليست خلقًا أخلاقيًا بالمعنى الضيّق، وإنما هي رمز للصفاء الأول، للبساطة التي لم تختلط بعد بالكثرة.

فما الذي تقوله القصيدة إذن؟

إنها لا تهجو الحواس، ولا تمجّدها تمجيدًا ساذجًا. إنما تعرض صراعًا حقيقيًا بين نزعتين في النفس: نزعةٍ إلى المثال الخالص، ونزعةٍ إلى العالم الملموس. تبدأ بالإيمان بأن الحقيقة وراء الأشياء، وتنتهي باكتشاف أن الأشياء نفسها- بكل ما فيها من عقد وبقع وألوان- تملك سحرًا لا يُقاوم.

وفي هذا كله شيء من الشكّ الهادئ في خطاب القدّيس. فالكلام عن «جوهر الحسن» يبدو سامياً، لكن التجربة الحيّة تُظهر أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش في الجوهر وحده. إن الجمال ليس فكرة معلّقة في السماء، بل هو أيضًا هذا التنوّع الذي قد يُربك البصر، ويشوّش الصفاء، ولكنه مع ذلك يملأ الحياة حركةً وحرارة.

فالقصيدة، في جوهرها، ليست عن شجرة ولا عن حوريات غابة، بل عن الإنسان نفسه: عن ضعفه أمام اللون، وعن عجزه عن بلوغ الوحدة الصافية، وعن افتتانه بالكثرة التي يعرف أنها قد تحجب، لكنها مع ذلك تغري وتبهر.

هكذا تخرج بنا التجربة من المثال إلى الواقع، لا لتسقط المثال سقوطًا تامًا، بل لتضعه موضع السؤال: هل الجمال في الصفاء المجرد؟ أم في العقد التي تزيّن الخشب، وفي الألوان التي تصبغ الشجر، وفي هذه الكثرة التي تملأ الوجود صخبًا وإشعاعًا؟

Prospect

Among orange-tile rooftops
and chimney pots
the fen fog slips, gray as rats,
while on spotted branch
of the sycamore
two black rooks hunch
and darkly glare,
watching for night,
with absinthe eye
cocked on the lone, late,
passer-by.

مشهد

تنسابُ الضبابُ في الأفقِ كفئرانٍ   بينَ القرميدِ وأدخنة البُخَارِ
وعلى الغصونِ المرَقَّطة يرقدُ غرابٌ   يرنو بعينِ الآبسِنتِ[٣] السَّارِي
يرقُبْ غيابَ الشمسِ في أفقِ الدُّجى   مترصِّدًا للَّيلِ كلَّ مَسَارِ

نظرة عامة حول القصيدة:

يخيَّل إليّ أن سيلفيا بلاث أرادت في هذه القصيدة أن ترسم مشهدًا لا يكاد يبين، مشهدًا يلفّه الضباب وتكتنفه الوحشة، حتى ليحسب القارئ أنه أمام مدينةٍ لا تُرى إلا بعينٍ ساهرة قلقة، أو كأنها تتهيّأ لِحدثٍ لا يُعرَف. فالطبيعة والصناعة هنا لا تتقابلان، بل تمتزجان امتزاجًا غريبًا؛ فهذه

[٣] الآبسنت مشروب كحولي قوي جدا، اشتهر في أوربا في القرن التاسع عشر، يصنع من نبات الشيح واليانسون وغيرها من الأعشاب، ويتميز بلونه اللامع، فإذا قيل "عين كالابسنت" فالمقصود غالبا عين خضراء لامعة عميقة ومسحورة ومخيفة.

الأسقف البرتقالية وما يعلوها من المداخن، وهذا الضباب الذي ينساب بينها، تتضافر جميعًا لتشيع في النفس شعورًا بالكآبة، شعورًا بأن المدينة تختنق أو كأنها توقِع على ساكنها عهدًا بالصمت والانعزال.

وقد أحسنت الشاعرة حين شبّهت الضباب بالفأر؛ فذلك التشبيه، وإن بدا بسيطًا، يصنع جوًّا من الخفاء والمراوغة. فالضباب لا يقتحم المدينة اقتحامًا، بل يتسلّل إليها كما يتسلّل الفأر في الظلام، يختبئ بين المداخن والأسقف، ويتربّص بما حوله. وليس هذا فحسب، بل إن ظهوره فوق عالمٍ صناعي يقرّب المسافة بين الطبيعة والإنسان، فإذا بنا أمام مدينة يغمرها كائن حيّ، أو هكذا يخيل لنا، حتى لنحسبه يتنفّس كما نتنفّس.

ثم نمضي إلى الغربان، فنجدها واقفة على الغصن المرقّط، لا تبدو ساكنة ولا مضطربة، بل في هيئة من يراقب انتظارًا لشيء لا نعرفه. والغربان في هذه الثقافة ـ كما في ثقافات كثيرة ـ ليست رمزًا للبهجة ولا للسلام، بل تحمل معها الظلال الثقيلة التي تعلّقها النفس على كل ما يمتّ إلى الغموض والموت. ووصف عيونها بأنها كـ«الآبسنث» ليس وصفًا لونيًّا فحسب، بل هو وصفٌ لحالة من حدّة النظرة واضطرابها، ولشيء من السحر الذي يبعثه هذا المشروب الملتبس بين المرارة والهلوسة. فكأن تلك الطيور، وهي تنظر، تمارس على العالم فعلًا غريبًا: تفحَصه، وتستطلعه، وتُشعرنا بأن وراء نظرتها معنى لا نبلغه.

وفي الجزء الأخير من القصيدة تُمعن الغربان في هذا الترقّب، فهي لا تكتفي بأن ترقب المارّ الوحيد، بل تنتظر الليل نفسه، كأنما الليل ضيف مأمول أو حدث مخبوء. وهنا تبلغ القصيدة ذروتها؛ إذ يتحوّل المشهد من صورةٍ طبيعية إلى إحساسٍ يملأ النفس بالقلق. فمن ذا الذي يمرّ في هذا المكان؟ وما الذي ينتظره؟ وما الذي تخبّئه الظلال لهؤلاء المخلوقات التي لا تتحرّك ولا تنطق، ولكنها تفعل في النفس فعل الكلام والحركة؟

هكذا تمضي القصيدة بين الواقع والخيال، فلا هي وصف لمشهدٍ مألوف، ولا هي حلم ينسج الشاعر فيه ما يشاء، بل هي موقف وجوديّ يضع الإنسان في قلب عالم يتجاوز قدرته، عالم يخفي أكثر مما يظهر، ويرمي إليه بإيماءات من الضباب والليل والطيور السوداء. وكأن الشاعرة تقول لنا: إن الإنسان، مهما مشى في طرق المدينة، يظلّ غريبًا فيها، تلاحقه العزلة ويُداهمه الانتظار، حتى يصبح جزءًا ضئيلًا من مسرح واسع تحكمه قوى لا يقدر على فهمها أو ردّها.

Faun

Haunched like a faun, he hooed
From grove of moon-glint and fen-frost
Until all owls in the twigged forest
Flapped black to look and brood
On the call this man made.
No sound but a drunken coot
Lurching home along river bank.
Stars hung water-sunk, so a rank
Of double star-eyes lit
Boughs where those owls sat.
An arena of yellow eyes
Watched the changing shape he cut,
Saw hoof harden from foot, saw sprout
Goat-horns. Marked how god rose
And galloped woodward in that guise.

الفَاوْن

قَعيدًا كَفَاوْنٍ صاح يَهْتِفُ ... يُنَادِي ببستانٍ والصَّقيعُ يَغْدِفُ
فَحَلَّقَ كُلُّ الْبُومِ فِي الْغَابِ مُسْرِعًا ... سُودًا مِنْ فَوْقِ الأغصانِ يَرْجِفُ
يُرَجِّعُ صَدَاهُ فِي الْمُكَانِ فَلَا يُرَى ... سِوَى طَائِرٍ يَتَرَنّحُ بالسُّكْر مُسْرِفُ
على ضفةِ النَّهرِ إلى بيتهِ عائدًا ... يَحْدُوهُ وَهْمٌ خاوى الدّخيلةِ أجوفُ
وَالنُّجُومُ فِي الْمِيَاهِ غَرقى مثاني ... وعُيُونٌ تُنِيرُ الْغُصْنَ صَمْتًا وَتَخْطُفُ
وَصَفٌّ من عيونٍ صُفْرٍ مُسَلَّطَاتٌ ... تُرَاقِبُ بُومًا على غُصْنٍ مُرْدِفُ
فَرَأَوْا حَافِرَاً مِنْ قَدَمِ ماعِزٍ نَبَتَتْ ... ومن جَبِينِ رَجُلٍ فَجَّ قَرْنٌ مُشْرِفُ
وَأَدْرَكُوا كَيْفَ قَامَ إِلَهُهُمْ رَكْضَاً ... إلى الْغَابِ سريعًا لا يتوقفُ

نظرة عامة حول القصيدة:

تتمحور القصيدة حول تحول أسطوري غامض لشخصية غير محددة إلى فاون (Faun)، وهو مخلوق أسطوري نصفه إنسان ونصفه ماعز، إذ يبدو أن الشاعرة تصدق بتلك الخرافات والترهات التي ترتبط بالأساطير والخرافات الرومانية والإغريقية، وغالبًا ما يرمز إلى الطبيعة الجامحة، والتحرر، والرغبة البدائية. وتعتمد القصيدة على وصف خيالي، حيث تبدأ بمشهد طبيعي هادئ لكنه يحمل توترًا خفيًا، ثم نشهد تحول الشخصية إلى كائن أسطوري خرافي في حضور كل من البوم والنهر والنجوم، مما يخلق إحساسًا بالطقوس الغامضة والسحرية.

وتبدأ القصيدة بشخصية تجلس بوضع شبيه بالفاون، ثم تصدر صوتًا كأنه نداء أسطوري. تتخيل الشاعرة أن هذا النداء له قوة غامضة تجذب البوم، الذي يرمز عادة إلى الظلام والقوى السحرية. والبوم هنا يمثل الشاهد على التحول، وكأننا نشهد لحظة ولادة جديدة وتحول في الوجود. واللون الأسود والظلال إشارة إلى العالم الغامض بين الواقع والخيال، حيث تبدأ قوى الطبيعة في الاستجابة لهذا النداء الغريب.

وبعد الصرخة، لا يُسمع سوى صوت بعيد لطائر مترنح، مما يعزز الإحساس بالعالم الغامض والضبابي الذي ندخل إليه. والطائر السكران قد يكون رمزًا لحالة الاضطراب أو التغير، وربما يمثل شخصية الفاون قبل اكتمال تحوله، حيث يسير بشكل غير متزن، كما لو كان خاضعًا لقوة غامضة تدفعه إلى التغير.

وصورة النجوم في الماء تربط بين السماء والأرض، وكأن هناك انعكاسًا بين العالم الطبيعي والعالم الخيالي. والنجوم تبدو كعيون تراقب ما يحدث، مما يضفي عنصر الطقوس السحرية والتحول الأسطوري. والبوم، والنجوم، والظلال كلها تشارك في مشهد الطقس التحولي، مما يجعل القارئ يشعر أنه يشاهد شيئًا مرعبًا ومخيفًا في آنٍ واحد.

وأخيرًا نرى العلامات الجسدية للتحول: الحافر ينمو بدل القدم، والقرن ينبت في الجبين، وهذه صور قوية تجسد الانتقال من الإنسان إلى الكائن الأسطوري.

والقصيدة تربط بين التحول وظهور إله خرافي، مما يشير إلى أن هذا الفاون ليس مجرد كائن، بل يحمل بعدًا روحانيًا أو ميثولوجيًا عميقًا.

والنهاية توحي بأن الفاون المكتمل يسرع إلى الغابة، كما لو أنه عاد إلى موطنه الأصلي، مما يرمز إلى التحرر من القيود البشرية والعودة إلى الطبيعة البدائية. فالفاون هنا يمثل التحول من إنسان إلى كائن بدائي أو إلهي (حسب أساطيرهم وخرافاتهم)، مما قد يرمز إلى إطلاق العنان للغرائز، أو العودة إلى الطبيعة، أو التحرر من القيود المجتمعية.

والقصيدة تعكس قوة الطبيعة كداعم للتحولات الروحية والجسدية. والغابة، والبوم، والنهر، والنجوم كلها تلعب دورًا في المراقبة والشهادة على التحول.

ويعتمد النص على جو أسطوري وغامض، حيث نشعر وكأننا نتابع طقسًا مقدسًا وسحرًا قديمًا يبعث مخلوقًا جديدًا إلى الحياة، مما يربط القصيدة بموضوعات الأساطير اليونانية والرومانية حول الآلهة الطبيعية. ونغمة القصيدة مزيج من الرعب، والغموض، والتوقير، حيث تخلق الشاعرة جوًا يشبه طقسًا سحريًا أو أسطوريًا.

وهكذا، فإن النص ليس وصفًا لتحول جسدي فحسب، بل هو تأمل في الانقسام الدائم في الإنسان بين عقله وغريزته، وبين حضارته وطبيعته، وبين صورته التي يعرفها وصورته التي يهرب إليها. وهو أيضًا تصوير لبحث الإنسان عن هيئة جديدة حين تضيق عليه هيئته القديمة.

المحتويات

مقدمة ٣
شروق الجنوب ٧
تهويدة أليكانتي ١٠
أنشودةُ يوم صيفيّ ١٥
غرابٌ في المَطر ٢٠
الآنسة دَرِيك تتقدَّم إلى العشاء ٣٠
حديثٌ بين الأطلال ٤٠
مشهد شتوي مع الغربان ٤٣
مطاردة (١) ٤٦
مطاردة (٢) ٥٢
رعويات ٥٧
شكوى الملكة ٦٣
أنشودة إلى تيد ٦٧
حديث النفس للسوليبستي أو «مونولوج الأناني» ٧٤
أغنية النار ٨٢
الأختان من نسل برسيفوني ٨٥
سوق الغرور ٩١
أغنية البَغِيِّ ٩٦
جاك السمكري والزوجات المرتّبات ١٠٢
أغنية الشارع ١٠٧
رسالة إلى مُتطهِّر ١١٠
حوارٌ بين الكاهنِ والخيال ١١٤
النَّهِمُ ١١٩
الارتداد ١٢٦
الصُّـرَد ١٣٤
حُلم مع حفّاري المحار ١٣٨
إكليلُ عُرس ١٤٣
مرثية للنار والزهرة ١٤٨
شمام العيد ١٥٧

الطّعْن ١٦٣
المتسوّلون ١٦٨
العَنْكَبُوتُ ١٧٧
العَانس ١٨٦
قافية ١٩٣
الرحيل ٢٠١
مالكو الأرض ٢٠٩
إيلا ميسون وقططها الإحدى عشرة ٢١٥
قارئةُ البلّور ٢٢٥
حكاية حوض ٢٣٤
بين الحقيقة والوهم ٢٣٨
عبور القناة ٢٤٢
الشجاعة والقدر ٢٤٦
رجلُ الثلج ٢٥٣
على منحدرات هاردكاسل ٢٦٣
الخنزيرة ٤٧١
الاثنينُ الأبديّ ٢٧٨
السيدةُ والرأسُ الفخّاري ٢٨٤
في كثرةِ الدرياد ٢٩٣
مشهد ٣٠٢
الفاون ٣٠٥
الفهرس ٣٠٩