الأسطورة بين الأدب والفلسفة
في قصائد ألمانية مختارة

د . فاطمة مسعود

أستاذ مساعد قسم اللغة الألمانية و آدابها
كلية الآداب - جامعة القاهرة

ماهية الأسطورة ومشكلات التعريف

وصف فريزر الأسطورة بأنها نوع من أنواع السحر أو العلم البدائي، أما تايلور فقد قال عنها إنها فلسفة همجية، ونعتها كل من موللر وسبنسر بأنها مرض استشرى في اللغة؛ إنها الأسطورة: باكورة حصاد ذاكرة البشرية، وإفراز اللاوعي في الضمير الإنساني عندما يصف تجربته الحياتية مع الكون الذي توحد معه آنذاك، وجاءت مادة الأسطورة وقد اكتنفها الغموض، ورسمت أطرها عوالم لم تقع عليها عين بشر، ولم يُعرف لشخوصها من قبل سَميّا، وتمنعت طلاسمها أحيانًا على أن تبوح بأسرارها، وتأبت الأسطورة نفسها على التأويل.

ومن المفارقة أن أصبحت الأسطورة بنسيجها شديد التداخل والتعقيد - الذي حكم أُطره اللامنطق والمبالغة والتهويل - مادة للدراسة في علوم سيطر عليها العقل وقننتها الموضوعية، ووضع ثوابتها التحليل العلمي البحت؛ فقد اشترك في دراسة ظاهرة الأسطورة كل من علم النفس، وعلم الإثنولوجيا، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وكذلك الفيلولوجيا، وعلم الأدب والفلسفة وغيرها من العلوم التي جاءت بآراء متباينة فيما يخص ماهية الأسطورة ما بين كونها تمثل "الغباء البدائي" وبين تعريفها على أنها تنويعات على علوم الفلسفة، والتاريخ، والشعر مجتمعة.

وإذا ما تصورنا أن محاولات تعريف الأسطورة في هذه العلوم المختلفة قد حسمت حسمًا جازمًا النقاش حول ماهيتها، فإننا بهذا الافتراض نكون قد تغافلنا

بداية أن المهتم بقضية بعينها لا يرى فيها إلا ذاته، والمَعْنِّى بتعريف مصطلح بذاته لا يبحث فيه إلا عن بؤرة اهتمامه، حتى تُمسي الأسطورة مثلاً -بالنسبة إلى اللغوي- "عالمًا من الكلمات والأسماء، وتبدو في نظر الفيلسوف في صورة " فلسفة بدائية". أما عالم النفس فإنه يرى فيها ظواهر مرضية نفسية معقدة مثيرة للاهتمام"[١] . وهناك أيضًا مشكلة أخرى واردة حين يتم تسطيح القضية المراد تعريفها وتقليصها، ظنًا من البعض بأن هذا السبيل يعد مخرجًا للخلاف والاختلاف حول الإشكالية المطروحة، مثلما قرر كثير من "علماء أصل الإنسان أن الأسطورة ظاهرة بسيطة للغاية، وأننا لسنا في حاجة -في شأنها- إلى أى تفسير سيكولوجي أو فلسفي معقد. فهي تمثل البساطة ذاتها؛ لأنها لا تزيد على مظهر من مظاهر بساطة الجنس البشري، فهي ليست من نتاج أي تأمل أو فكر"[٢] .

ولمعت في مجال الاهتمام بقضية الأسطورة أسماء كثيرة نذكر منها على سبيل المثال كارليّل، وكاسيرر، وتايلور وفريزر، وسبنسر، وبريل وكلود ليفى شتراوس وفرويبينيوس، وغيرهم، إلا أننا نتوقف عند مساهمة ماكس موللر في هذا المضمار لأهمية آرائه بالنسبة للدراسة المقدمة، فقد أيقن موللر في كتابه **الاساطير المقارنة** - الذي نشرت مقالاته لأول مرة في **مقالات اكسفورد** (١٨٥٦)- استحالة فهم الأسطورة فهمًا صحيحًا، ما دمنا ننظر إليها على أنها ظاهرة منعزلة[٣] ، ولكنه استقرأ مضامينها وتراكيبها من خلال اللغة المستخدمة فيها، وذلك بفضل اشتغاله بعلوم الفيلولوجيا؛ لأن دراسة اللغة - كما يرى موللر- هي الوسيلة العلمية الوحيدة لدراسة الأساطير. ورأى موللر أن "الصلة بين اللغة والأسطورة ليست مجرد صلة وثيقة، فإن ما بينهما هو توافق فعلي. ولو تسنى لنا فهم طبيعة هذا التوافق، فإننا سنكون قد اهتدينا إلى مفتاح العالم الأسطورى"[٤] . وتبعًا لمفهوم موللر عن طبيعة لغة الأسطورة اللاعقلانية فقد بدت لنا "على أنها ظاهرة مرضية، من حيث أصلها وماهيتها على السواء. إنها مرض يبدأ في ميدان اللغة، وينتشر بتأثير عدوى خطيرة في جسم الحضارة الإنسانية كلها"[٥] . وربما تضمن كتاب

هربرت سبنسر **مبادئ علم الاجتماع** ردًا على تساؤل موللر عن مقاييس فهم الأسطورة من خلال مفهوم الأول عن اللغة " بأن الكلام الإنساني مجازي في صميمه فهو زاخر بالتشبيهات، والاستعارات، ولا يستطيع العقل البدائي فهم هذه التشبيهات فهمًا مجازيًا، بل ينظر إليها على أنها حقائق، ويتبع هذا المبدأ في فكره وأفعاله"[٦] . إلا أن سبنسر اتفق مع موللر بأن الأسطورة ما هي إلا مجرد أوهام. والسؤال الذي فرض نفسه في هذا السياق هو: ما سر شدة تعلق الناس وتمسكهم بمثل هذه الخرافات والأوهام والأباطيل؟ فلماذا لم ينظروا إلى الواقع كما هو رأي العين، بدلا من اللجوء إلى عالم الهلوسة والأحلام الضبابية في حكايات "تروي أفعال الآلهة، أو مغامرات الأسلاف البطولية"[٧] .

جاء كتاب فرويد **نظرية التحليل النفسي للأسطورة** محاولاً الإجابة على هذا اللغز. فالأسطورة دلت عند فرويد على نسق فكري بعيد الغور في الطبيعة الإنسانية، وذهبت الدراسة إلى أن الأسطورة تمثل القصة الأبدية لحياة الإنسان الجسدية والجنسية. فالأسطورة بالنسبة إلى فرويد لم تعد عبارة عن ألغاز، ولكن أصبح في الإمكان بحثها علميًا، بل أثبت هذا العالم أن هناك تشابهًا بين حياة الهمج النفسية -كما جاءت في الأساطير- وبين المرضى المصابين بالأمراض النفسية.

أما بالنسبة إلى كلود ليفى شتراوس فقد أراد أن يؤسس مفهوم الأسطورة، ليس من خلال المحتوى، ولكن من خلال العلاقة بين مقاطع الأسطورة "Mythensegmente" المختلفة، أي أن مغزى الأسطورة يُستمد من تجليات النص وديناميكيته، ثم من ربط هذا التحليل البنيوي للأسطورة بالفلسفة. ويستخلص ليفى شتراوس من هذا التباين في الأساطير الفروق النسبية بين الثقافات المختلفة بما لم يعد يسمح بقوالب ثابتة للقيم[٨] .

ولقد كانت الأسطورة بدورها شديدة الكرم في إثراء كثير من هذه العلوم؛ فنذكر على سبيل المثال فضل الأسطورة وأسبقيتها على علم مثل الفلسفة "بأمد

طويل في القيام بدور المعلم والمربي الأول للبشر؛ إذ استطاعت وجدها في طفولة الجنس البشري إثارة مشكلة الموت وحلها في لغة كانت مفهومة لدى العقل البدائي"[٩] ، كما استطاعت - من خلال مضمونها- تناول مشكلة الموت؛ حيث أوصلت ضمن ما أوصلت لمتلقيها أن الموت لا يعني الفناء والهلاك لحياة الإنسان، وإنما هو مجرد تغيير يطرأ على صورته، فتحل صورة مكان أخرى، حتى إن فكرة الموت غير المستساغة أصبح في الإمكان تقبلها والتعايش معها[١٠] .

الأسطورة ما بين الفلسفة والأدب:

إن هوية تراث الفكر الأوروبي تضرب بجذورها في أرض الحضارتين اليونانية والرومانية. ولقد تركت المادية المغالى فيها لهاتين الحضارتين بصماتها على الفكر والإبداع في أوروبا عبر القرون، بل وطبعت أيضاً علاقة الفرد والمبدع في الغرب - ممثلاً في هذا البحث في ألمانيا وثقافتها- بما حوله، وبالذات فيما يخص مفهومي الحضارة والتاريخ لديه، فقد استمد الفن الأوروبي قيمه الجمالية من التراث القديم، فنشير على سبيل المثال إلى عالم الآثار والمفكر الألماني فينكلمان Winckelmann (١٧١٧-١٧٦٨) الذي تبحر في دراسة الحضارة الإغريقية، والفن الإغريقي، وكان له أثر على جيل جوته كله، وهو أيضًا صاحب المقولة المأثورة بأن المبدع إذا أراد أن يبلغ الكمال فعليه السير على نهج الفن القديم، وأن ينظر ويتمعن في السجية النبيلة والعظمة الوديعة الساكنة في فن الإغريق(١١)، فقال: "إن أصفى منابع الفن قد تفتحت، سعيد من يعثر عليها ويتذوق ماءها. إن البحث عن هذه المنابع معناه السفر إلى أثينا"[١٢] . أما الأديب الألماني فقد استلهم المكونات الحضارية والثقافية لهذا التراث القديم، ووظفها في الأنواع الأدبية المختلفة على مر تاريخ الأدب الألماني. فقد لجأ جوته -على سبيل المثال- إلى الأساطير الإغريقية لتنهل منها ريشته في انتقاله إلى مرحلة الكلاسيكية، فبدأ في ١٤ فبراير ١٧٧٩ في كتابة مأساة أسطورة افيجينيا، وأخذ يواليها بالتغيير والتنقيح

من نثر ونظم حتى أتمها في النهاية على النسق الدرامي الشعري، وطبعت عام ١٧٨٧ لتمثل الشكل الأمثل الذي يُحتذى به في كتابة الدراما الكلاسيكية بمعناها المطلق. فإذا ما انتقلنا إلى الحديث عن **مأساة فاوست** بجزئيها لجوته (١٨٠٨ و١٨٣١)، نجد الأديب نفسه قد لجأ فيها أيضًا إلى الأسطورة اليونانية عن "هيلينا" ودمجها مع التراث الشعبي الألماني عن قصة فاوست في القرن السادس عشر، والتي عرض فيها جوته لجميع جوانب المأساة البشرية؛ فلقد أطلق فاوست لنفسه العنان، وانطلق مع حليفه الشيطان، ليحقق له منتهى العلم واللذة في آنٍ واحد. ولقد ظل الأديب الألماني في تواصل مع الأسطورة على مر القرون؛ فطالعتنا في منتصف التسعينيات من القرن العشرين رواية للكاتبة الألمانية كريستا فولف عام ١٩٩٦ بعنوان ميديا التي استلهمت فيها هذه الشخصية الأسطورية؛ حيث طوعت هذا الرمز الأسطوري لخدمة الهدف التي كُتبت من أجله الرواية، فما قامت ميديا - كما في التراث الأسطوري- بقتل أخيها وأولادها، بل كانت هي ضحية المجتمع المسجونة داخل جدرانه.

أما بالنسبة للموروث الفلسفي الألماني، فإننا نقرأه على أنه حوار لا ينضب معينه على مر القرون مع الفلسفة اليونانية قرباً منها أو بُعداً. فلقد اهتم أيضًا كثير من الفلاسفة بالأسطورة وصلتها بالفكر الفلسفي، فيصف شيلنج في كتابه **مذهب المثالية الترانسندنتالية** (١٨٠٠) الأسطورة بأنها الخطوة الأولى في التخلص من سيطرة الغريزة انطلاقاً إلى الحرية. ورأى شيلنج أن "مولد الفلسفة وازدهارها في فجر نشأة العلوم يعود الفضل فيه إلى الشعر الذي تصب في محيطه عامة الفلسفة التي تمنح العلوم الأخرى الكمال لتصبح بدورها نجوماً متفرقة تعود لتصب في الشعر مرة أخرى مثلما انبعثت منه. أما همزة الوصل التي تعود بالعلوم إلى الشعر فهي ببساطة الأساطير"[١٣] وطبقاً لهذا المفهوم عن الأسطورة يكون شيلنج قد نادى بفكرة رائدة تفيد بأن الأسطورة تمثل الفلسفة، والتاريخ، والشعر مجتمعة. وانطلاقًا من هذا المفهوم نتناول في هذه الدراسة ثلاث قصائد مختارة من الأدب

الألماني. هذه القصائد الثلاث هي تنويعات على لحن الأسطورة، وكيفية توظيفها لإثراء التجربة الشعرية بما تضمنته من أبعاد فلسفية عمّقت من هذه التجربة وصقلتها.

والقصيدة الأولى في هذه التأملات من أشهر الإبداع الشعري لجوته بعنوان بروميثيوس Prometheus التي نُشرت عام ١٧٧٤ معبرة عن روح حقبة أدبية من أكثر الحقب ثراءً في تاريخ الأدب الألماني، وهي التيار الأدبي المسمى بالعاصفة والدفع، والذي سادت مفاهيمه ساحة الأدب الألماني في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وتحرك هذه الحقبة ديناميكية تختلف عما قبلها من إحكام العقل في عصر التنوير، وكلاسيكية لاحقة تنشد الكمال والتناغم. ويتمحور إبداع هذا التيار حول فكرة العبقرية كما في معظم إنتاج حركة العاصفة والدفع "فشخصية العبقري التي تشمل كل شيء يجب أن توحد داخلها بين الفردية والحسية، بين القلب والعقل، بين الخيال والمشاعر لتجعل منها (فوضى خلاقة)"[١٤] . ومن هنا كان اللجوء إلى عالم الأسطورة في تيار العاصفة والدفع؛ حيث يتحقق جانب من هذه العبقرية في شكل الإنجاز الخارق لرموز الأسطورة، واجتياز كل منطق وتجاوزه كما في مقومات شخصية العبقري التي تقنن الفن على أنه "تجسيد للذاتية لإحداث أثر بعينه ورد فعل في الوجدان يصبح متنفسًا للأحاسيس والمشاعر بدون ضرورة البحث عن مغزى كل هذا في الفن ذاته"[١٥] .

وبروميثيوس هو نصف إله ابن Iapetos وKlymene وشقيق Atlas وEpimetheus وMenoitios. وشكّل بروميثيوس الإنسان من الطمي فعلم Zeus بخيانته، ولذا استبقى النار ولم يُعطها للإنسان، لكن بروميثيوس سرقها وأعطاها للإنسان ليبدع الأدوات والفنون، فعوقب بصلبه في جبل القوقاز لينهش الصقر كبده إلى أن قتل Herakles هذا الصقر بناءً على طلب Zeus[١٦] .

لقد شكل جوته أسطورة بروميثيوس بشكل جديدة يختلف عن معالجة أسخيلوس لنفس المادة؛ فبينما سيطر تجسيد النزاع بين بروميثيوس و زيوس

-والذي انتهى بالمصالحة والوفاق- في إبداع الأديب اليوناني، أبرز الشاعر الألماني الكره الدفين وازدراء الآلهة من جانب بروميثيوس الأسطورة. وتكتسب ملامح هذا الرمز الأسطوري عند جوته الاعتزاز والثقة المطلقة بالنفس؛ مما أفرز عن مواجهة صاخبة بين بروميثيوس وبين الآلهة وجدت انعكاساً لها في اختيار إيقاع شعري عالي النبرات(١٧) .

وقد جاءت هذه القصيدة تعبيراً عما يضطرم في صدر جوته - آنذاك - من رفض وازدراء للواقع القائم من حوله، وفي الآن ذاته ضرورة طلب الاعتراف بملكاته الإبداعية من خلال قنوات هذا المجتمع الذي يرفضه(١٨) .

والقصيدة مكونة من سبعة مقاطع تخاطب فيها الأنا الشعرية - ممثلة في بروميثيوس- الآلهة ويخاطب بروميثيوس زيوس - كبير الآلهة- في الأساطير الإغريقية متحديًا إياه، فما عادت تغطية زيوس للسماء بالغيوم، ولا إطاحته بقمم الجبال والزهور على الأشجار -كما الصبي في يده عصا يُخرب بها ما يمر عليه- يُخيف بروميثيوس نصف الإله. ويستطرد بروميثيوس في تحديه مطالبًا هذا الإله الجبار أن يكف يداه عن كوخه الذي لم يبنه، ونار موقده التي تحسده عليها الآلهة.

ويواصل بروميثيوس هجومه على الآلهة متهمًا إياهم بأنهم جميعًا يتعيّشون على ما يقدمه لهم الإنسان من قرابين تُفرض عليه، ومن آهات الصلوات؛ أي أنهم يتقوّتون على ضعف الأطفال وسذاجتهم، وعلى المتسولين للرحمة والرزق.

وفي المقطع الثالث يرجع بروميثيوس بالذاكرة إلى طفولته، وكيف كان متخبطًا يبحث عمن يأخذ بيده، وظن بروميثيوس الطفل أنه وجد ضالته المنشودة في عون الآلهة التي تقبع وراء الشمس آملاً أن تسمع شكواه، وأن تهدئ من روع قلبه.

وفي المقاطع الثلاثة السابقة تجسيد لنوعية العلاقة التي تربط بين بروميثيوس والآلهة - خاصة زيوس - والتي يطبعها النفور والرفض التام من جانب هذا الثائر

الصغير الذي عبر عن موقف الرفض لكل موروث ومتوارث لإيمانه المطلق بالطاقات الهائلة الكامنة فيه، والتي تحرره من قيود العبودية وأغلال الرق لرموز كل ما هو نخبوي وسلطوي. وبهذا يتوحد بروميثيوس مع التجربة الحياتية لأديب العاصفة والدفع الذي يؤمن بعبقريته، وطاقاته الخلاقة القادرة على الخلق والإبداع بالمعنى الحرفي للكلمة، وبعث الحياة في الأحرف والكلمات واللغة.

ويتداخل في المقطع الرابع سيل من الأسئلة المطردة مع بعضها بعضًا والتي لا تبحث في واقع الأمر عن إجابة، ولكنها تواجه الآلهة بصورتها المرآوية عند بروميثيوس. وهذه الأسئلة مفادها عجز هذه القوى السلطوية - ممثلة في الآلهة- عن حمايته، وحفظه، بل وإسعاده، فيحول بروميثيوس دفة الحديث إلى قلبه الذي يرجع إليه الفضل في كل شيء؛ فهو قلب متقد، شاب، ثائر ومن قبل ومن بعد يشعر بآلام بروميثيوس وحيرته وبلبلته على غير ما رأى وعانى من الآلهة. ولعل في إعلاء شأن القلب هنا ما يتواءم مع روح العاصفة والدفع من إيمان مطلق بالقلب وما يشعُّ عنه من مشاعر فياضة قادرة على استنطاق كل شيء بدون الخضوع لجبروت العقل.

أما في المقطع الخامس فلا يملك بروميثيوس إلا أن يعود إلى مواجهة الآلهة مرة أخرى ليصبَّ عليها غضبه؛ لأنه يؤمن إيمانًا راسخًا بأنها قد خذلته، فلا هي خففت من آلامه، ولا هي جففت دموعه، ولا هي أيضًا قد هدأت من روعه. وتنتقل الأنا الشعرية إلى نكران فضل الآلهة في أن بروميثيوس الطفل قد شبَّ عن طوقه، وأصبح رجلاً يافعًا لا يرتمي إلا تحت أقدام القدر والزمان: سيدا الآلهة وبروميثيوس.

وفي هذا الحوار الأحادي الجانب نستقرئ موقف الآلهة من خلال رد بروميثيوس عليهم؛ فيخيِّب ظنهم بأنه لم يكره الحياة، ولم يفر إلى الصحراء لمجرد أنه لم يقطف ثمار أحلامه. وبروميثيوس هنا - وبالذات في المقطع الأخير الذي نقتبسه هنا مترجمًا- يظهر الثورة والعصيان على الآلهة.

بروميثيوس

أجلسُ هنا، أشكلُ بشرًا
على صورتي
جنسًا يشبهني
يعاني ويبكي
يستمتع ويفرح
ولا يأبهون بك
مثلي[١٩]

وبروميثيوس في تمرده على الآلهة وإهدائه النار للبشر أراد أن يضع تحت تصرفهم ما يجعلهم - حسب تعبير جوته - يبكون ويفرحون ويتمردون ولا يُطيعون؛ فحسبهم أنهم غير مُألهين وغير معصومين، لهم مشاعر عاصفة، ورغبات مجنونة، لا تحامل عليهم إذا ما عرفوا بعض الضعف وأظهروه ولم يبالوا، وكأنما بحث بروميثيوس عمن يماثله؛ ليشعر معه بنبض الحياة، فهو يحاول إثبات الذات من خلال التواصل مع وعي ذاتي آخر، وهو ما افتقده مع الآلهة:

"الرغبة من حيث هي ماهية الوعي الذاتي لا تحقق لنفسها الإشباع التام والحقيقي إلا إذا واجهت موضوعًا تتعرف فيه على نفسها من ناحية، ويقر ويعترف بها من ناحية أخرى، ولا يمكن أن يكون هذا الموضوع إلا ذاتًا أخرى أو وعيًا ذاتيًا آخر؛ حيث يتعين على كل وعي ذاتي أن ينتزع إقرارًا أو اعترافًا من الوعي الذاتي الآخر به على أنه يقر ويعترف هو بنفسه بما لهذا الآخر من وعي ذاتي"[٢٠] .

أما القصيدة الثانية فهي بعنوان الكلمة (١٩١٩) Das Wort للشاعر الألماني شتيفان جئورجه:

الكلمة

معجزة من بعيد أو حلما
جلبته إلى طرف بلادي

وانتظرت حتى تجد ربة القدر المظلمة (الجرمانية)
في نبعها اسمًا تضيفه عليه
عندئذ أمكنني أن أقبض عليها بقوة
وهي الآن تزدهر وتسطع نافذة في عظامي
وقديمًا حركني الشوق إلى رحلة طيبة
ومعي جوهرة ثرية ورقيقة
فتشت طويلاً ثم جاءتني بالخبر
"لا شيء هنا يرقد في الأعماق"
هنالك أفلتت من بين يدى
وما كسبت بلدي الكنز أبداً..
فتعلمت وقلبي محزون هذا الزهد:
إن تنكسر الكلمة لا يوجد شيء[٢١]

مثّل جئورجه رأس حركة الرومانتيكية الجديدة والرمزية في ألمانيا في أوائل القرن العشرين، وله إصدارات شعرية من أرفع ما كُتب في ساحة الأدب الألماني. ولقد أساء النازيون تأويل شعره على أنه رؤيا نخبوية تحققت ببزوغ الرايخ الثالث؛ فهاجر إلى سويسرا غير نادم. وجئورجه له أثر واضح على الحياة الثقافية في ألمانيا من عام ١٩١٤ حتى ١٩٣٣ باعتباره مؤسسًا لمدرسة شعرية لها صيتها تدعو إلى عبادة الفن والتضحية من أجله بكل شيء.

والعُنصر الأسطوري في هذه القصيدة هي Norn[٢٢] ، والتي جاءت في التراث الأسطوري بصيغة الجمع Nornen، وهن ملكات القدر الثلاث: Urd وNaranda وSkuld. وقصتهن مستقاه من الأساطير الجرمانية. وهن ثلاث عذارى ذوات جمال لا يبلى، وقمن في قصر تحت شجرة الحياة، وواظبن على بقاء جذور هذه الشجرة مبللة لتدب فيها الحياة، وقمن دائمًا بنثر الطمي الأبيض عليها حتى لا تتعفن، وبرعن كذلك في غزل أقدار الملوك والأبطال. وتحدثت القصيدة في أبياتها

الستة الأولى عن إلهة القدر هذه التي وهبت للشاعر صاحب النص والرؤية "الاسم" لتخلع على رؤاه كل هذا التوهج الذي يمتلكه عند الإبداع (البيت السادس). أما في الأبيات الستة الأخيرة؛ فإن الأنا الشعرية تحدثت عن عودتها من رحلتها بجوهرة ثمينة، ما لبثت أن أخبرتها النورن بأنها فُقدت في قاع البئر، ثم ختم جثورجه قصيدته بالبيتين الأخيرين؛ حيث تحدثت اللغة عن ذاتها؛ فلا يوجد معنى للوجود عندما نفتقر إلى الكلمة.

ونحن إذا ما أردنا إعمال العقل لتأويل القصيدة أبستمولوجيا بدءاً بالعُنوان أي **الكلمة** لإيجاد دلالتها المعرفية، من حيث كونها أداة الشاعر، وعنصر اللغة وعلامة للتواصل؛ فإننا سنصل بهذا إلى البُعد الأنطولوجي لنفس المفهوم كما قدمه لنا هايدجر في تحليله لهذه القصيدة. وتحدثنا الدكتورة صفاء عبد السلام في كتابها القيم عن **انطولوجيا اللغة عند هايدجر** عن الانتباه إلى علاقتنا بالكلمة، وكيف أن اللغة ليست هنا بمعنى وسيلة اتصال، أو تسمية للموجودات، وإنما بمعنى "الكلمة" التي تهب الوجود للشيء وتستحضره وتظهر الموجود أمام الشاعر، ولذا فالفن هو الشعر عند هايدجر؛ لأن اللغة هي "سيدة العلاقات، ومحركة العالم، وكاشفة الوجود، وهي التي تعطي وتمنح، وتحفظ وتحمي، وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها يحرسه ويرعاه"[٢٣] . وانتهت القصيدة بالصمت، صمت الكلمة وانكسارها. وتستخلص هذه الدراسة الجادة من تحليل هايدجر لقصيدة جثورجه: "أنه لاشيء يوجد حينما تغيب الكلمة أو الاسم؛ فالكلمة وحدها تمنح الوجود للشيء، أو بعبارة أخرى: الشيء يوجد فقط عندما تسمى "الكلمة" الشيء بوصفه موجوداً؛ أي أن أي شيء موجود "يسكن" أو يجد "مستقره" في الكلمة"[٢٤] ، [...] ويمكن القول إن قصيدة جثورجه عن "الكلمة" لا تقتصر على القول بأن هناك علاقة بين الشيء (الموجود) والكلمة، بل تزيد عليه أن الكلمة هي سبب وجود الشيء.

وإذا ما حاولنا استقراء خاصية اختيار جثورجه لعنصر الأسطورة النورن في قصيدته ومدى تعبيرها عن إشكالية الكلمة في أبياته، فإنه سيتوفر لدينا سمات

مشتركة بين مفهوم الشاعر عن اللغة وصفات هذه الشخصية الأسطورية. إن النورن ذوات جمال لا يبلى، ومعين اللغة أيضاً لا ينضب، فالكلمات تتحول إلى صور بديعة غاية في الجمال. والنورن يحرصن أيضاً على بقاء جذور شجرة الحياة مبللة دائمًا، وهن بهذا يشتركن مع الشاعر في إبدع الكلمة واستحضارها؛ فتظل من خلال الفن عميقة الجذور ووارفة الأفرع والأوراق. والنورن يقمن أيضًا بنثر الطمي الأبيض على جذور شجرة الحياة، لحفظها من الهلاك، والشاعر أيضًا يضع لمساته على الكلمة فكأنما يبعث فيها الحياة ويضمن لها الخلود، وإذا كن النورن يغزلن أقدار الملوك والأبطال؛ فالشاعر يُخلِّد بالكلمة أسماءً أضاءت حياتنا، ويطلق يده في رسم حياة شخوص وأقدارهم يشكلها كيفما يشاء، وكما يحلو له. هو باختصار يستجلب الوجود من خلال الكلمة.

وانطلاقاً من هذه الفضاءات المشتركة بين ملامح النورن والمخاض الإبداعي للشاعر، تستخلص صفاء عبد السلام هذه النقاط المحورية في ختام كتابها حول المفهوم الأنطولوجي لعلاقة الحوار بين الشعر والفكر عند هايدجر كما تجلَّى في تأويله لقصيدة الكلمة لجئورجه فتقول: " "أنه في "صمت الكلمة أو في انكسارها" يتبقى شيء يعبر عن قوتها الغامضة التي تحملها في أعماقها، وهذه القوة تعبر عن الطريقة التي يوجد بها الشيء؛ "فالصمت" عند هايدجر هو شرط التجدد الروحي، ويرتبط بالقدرة على الإنصات لنداء الوجود، فلابد من أن نحسن "الإنصات" كي ندخل في "الحوار" ".(٢٥)

ولقد مهد جئورجه بهذه القصيدة - هو وكثير من الأدباء والشعراء عند منعطف القرن العشرين - لإشكالية طبعت سمات التجربة الإبداعية في الأدب الألماني على مدى القرن الماضي: ألا وهي إشكالية اللغة، والصمت، وعلاقة الكلمات بالأشياء والعكس، وأزمة الأديب المضطر إلى اللجوء إلى ساحة اللغة مستهلكة الكلمات المحمّلة بإيحاءات ومضامين أثقلت كاهلها، وشككت في قدرتها على الوفاء بوظيفتها. فلا عجب أن أصبح محور الأدب الألماني ومادة

إبداعه هو الكتابة عن عدم القدرة على الكتابة بكل ما في هذه المقولة من تناقض هو في النهاية منتهى الصدق مع النفس.

والقصيدة الثالثة للشاعر المعاصر السوري الأصل عادل قراشولى الذي يكتب باللغة الألمانية، ولقد صدرت له بها عدة دواوين منها - على سبيل المثال- **كحرير من دمشق، وعناق خطوط الطول، وهكذا تكلم عبد الله**، ويقدم عبد الغفار مكاوي لهذا الديوان الأخير لقراشولي بالكلمات التالية:

"لفت الديوان الأخير (١٩٩٥) أنظار القراء والنقاد فور ظهوره، لا بسبب الغلاف الأزرق البديع الذي نثرت على أرضيته الألف باء العربية بحروف ذهبية ذات بريق لامع كبريق النجوم في سماء صيف صافية، ولا بسب العنوان الذي يذكرنا لأول وهلة بعنوان كتاب نيتشه الشهير **هكذا تكلم زرادشت** قبل أن نكتشف أنه لا تربطه أية صلة من قريب أو بعيد لا بزرادشت الإيراني القديم ولا بنيتشه فيلسوف الإنسان الأعلى وإرادة القوة والعود الأبدي للشبيه[...] بل لا تربطه صلة موضوعية حميمة بمخاطبات ومواقف المتصوف الإسلامي الشهير من القرن الخامس الهجري والعاشر الميلادي، وهو النفَّرى الذي تأثر به عدد كبير من شعرائنا وأدبائنا العرب المعاصرين ولم يأخذ شاعرنا منه سوى شكل الخطاب وصيغته التي يبدأ بها قصائده "هكذا تكلم عبد الله أو وقال عبد الله" كما يبدأ بها النفَّرى مخاطباته "[٢٦] .

ولقد اخترنا من ديوان قراشولي قصيدة **الرقص على الحبل** Seiltanz، والتي تضمنت بيتين مقتبسين (٢٧/ ٢٨) من قصيدة لهولدرلين بعنوان Mnemosy-ne[٢٧] ، وهي شخصية أسطورية، وكما ورد في التراث الإغريقي فإنها ابنة Ura-nus و Gäa التي أنجبت تسع بنات مهتمات بالعلم والفنون، وهي إلهة الذاكرة والذكرى التي نحيا عليها، ويحيى عليها عادل قراشولى بعيداً عن الوطن:

الرقص على الحبل

وهكذا تكلم عبد الله وقال لي
الغربة عن يمينك
وعن شمالك الغربة
لأنك ترقص على حبل
وقال
السؤال يقف في طريق السؤال
وكذلك الجواب في طريق الجواب
لأنك ترقص على حبل
وقال
لا الشرق فيك شرق
ولا الغرب غرب
لأنك ترقص على الحبل
وقال
أغمض عينيك
وأسرع في جريّك ما وسعتك القدرة
لأنك ترقص على حبل
وقال لي
أقرب من قرب اليد للبدن
ومن قرب الحدقة للعين
أقرب من قرب الذكرى للذاكرة
ومن قرب الطفل لصدر الأم
يبقى البلد النائي
بالنسبة إليك

لكني قلت
الغربة ما هي عني بغريبة
في الجدر تُعشش (هذي) الغربة
ودوامًا
يتوجه شوق للمطلق
يدعوني
في ليلات الوحدة
خلف تخوم جبال سبعة"(٢٨)

"وبنية قصائد **هكذا تكلم عبد الله** تقوم على الجدلية التي يتلاقى فيها - كما يتصادم ويتصارع! - السؤال والجواب، والفعل وردّ الفعل، والإيجاب مع السلب أو السلب مع الإيجاب"(٢٩) .

كل شيء في تحول وتبدل "لا الشرق فيك شرق / ولا الغرب غرب"؛ لأننا جميعًا نرقص على حبل، وإذا ما استقرأنا رمزية الرقص على الحبل في القصيدة، فإن الأنا الشعرية تستحضر كيانًا مزدوجًا يكون فيه القرار لأي من الجهتين هو فقدان للتوازن على "حبل الحياة". في الآن نفسه يعنى الجمع بينهما أيضًا تهديدًا لها: إنه قدر الرقص على الحبل، دائمًا وأبدًا؛ حيث لا سعى إلى هدف معلوم، ولا تراجع، ولا رجوع للخلف. والرقص على الحبل هنا هو التأرجح بين عالمين: الوطن والغربة، والغربة والوطن. وهذا الرقص على الحبل هو عائق كبير عند البحث عن إجابة لكثير من الأسئلة منها وأهمها: من أنت؟ ومن تكون؟ ماذا عن هويتك؟ الرقص على الحبل هو مخاض الاغتراب عن الوطن والذات، فأنت دان وقصي في آن واحد، شرق وغرب، لكن أنت أيضًا "لا الشرق فيك شرق/ ولا الغرب غرب".

إن محاولة قراشولى "للتعايش مع الوطن الجديد والحضارة الجديدة قد كلفته الثمن الغالي. وأغلى ثمن هو أن يمرّ بأزمة هوية يطحنه فيها الشعور بأنه "لا هو هنا ولا هناك"، أو يعذبه الوعي بأنه وقع في الشرخ أو الصدع أو الجرح الفاصل

بين العالمين، وأخيراً الإحساس في عمق ليل الأزمة أو فوق ذروتها بأنه قد تخلّى عن نفسه كما تتخلى الشجرة الخضراء عن أوراقها"[٣٠] .

إن التوازن الوحيد يقوم فقط في الذاكرة والذكريات كما في البيتين (٢٧/ ٢٨) المقتبسين من قصيدة هولدرلين Mnemosyne، فبها يحيا وفيها يقيم، وفيها تتقلص المسافات، فالبلد النائي أقرب من قرب اليد للبدن، والحدقة للعين، والطفل لصدر الأم، وقرب الذكرى للذاكرة، وفيهما يدنو المترامي، وفيها يكون الماضي حاضراً، والتضاد متناغمًا، والمستحيل ممكنًا، والغرب والشرق متلاحمين. ولجوء قراشولى إلى ساحة الـMnemosyne أعطى لإبداعه الشعري مفتاحًا إلى استحضار الوطن ماثلاً وقائمًا في كلمة الشعر، وتخطى بُعد الزمان والمكان، ومنح هذا الشاعر السوري أيضًا القدرة على الاستئناس بالوطن في الغربة عبر هذه السنوات الطويلة؛ لأنه أقام جسراً من كلمات بينه وبين الوطن، واللغة التي أسكنها الوطن، وأسكن الوطن إياها أسماه "جسر حب" كما تتراص الأحرف المفردة في بداية كل جزء من أجزاء ديوانه.

ونحن إذا ما تأملنا عنصر الـ Mnemosyne في ديوان قراشولى بأكمله فإننا سنجده يصبغ التجربة الحياتية في جميع القصائد، وإن اختلف قالبها ومفردات خطابها. فنحن نقرأ القصائد على أنها تنويعات على لحن الـ Mnemosyne تتخذ أحيانًا شكل ورقة النعناع كناية عن المحبوبة، أو في الحديث عن الجسر الذي لم يهدمه الشاعر من ورائه فظل في وصال وتواصل مع الماضي والوطن، فكل حجر في هذا الجسر يحتضن بين ثناياه ذكرى عزيزة على النفس. والسندباد في ديوان قراشولي هو رمز للشباب والمغامرة في حياة الأنا الشعرية وفي ماضي عبد الله حين يتكلم. وهذا الكلام نفسه بين أول قصيدة في الديوان وآخر قصيدة هو ذكريات متراصة ورصد للـ Mnemosyne حتى لا يقتلها النسيان.

وهذا الرمز الأسطوري -Mnemosyne- لم يكن ملهمًا للإبداع الأدبي فحسب، ولكن أيضًا مادة خصبة للمعالجة الفلسفية نظراً لما تجسده من حل فريد

لمشكلة أزلية للإنسان، وبحثه الدءوب عما يجعله يحيا حتى بعد الموت؛ ففي الذكرى يعيش الإنسان إلى الأبد وهو ما يتحقق في الفن عامة وفي الأدب خاصة؛ فيقول أدورنو في محاضراته عن تاريخ الفلسفة إن الفن هو Mnemosyne، لأن لحظة الإبداع تتضمن - بكل ما في مقولته من تناقض- لحظتي التلاشي والتجلي في الفن في آنٍ واحد[٣١] ، أو كما تحدث أيضاً هيجل عن الذات عندما تدخل إلى عوالم الـ Mnemosyne؛ فتفقد ربما شكلها الملموس، إلا أنها تصبح أبدية الملامح بمعنى "اختفاء التجربة الحياتية بمعناها المحسوس، ودخولها إلى عالم الذكرى - إلى الـ Mnemosyne- إلى عالم التخيل، مبتعدة بهذا عن الحاضر الملموس، وعندئذ فقط يكتسب الوعي الفكري معنىً ومغزى"[٣٢] . وبهذا أصبح - في حالة قراشولي الوجدانية- الوطن البعيد في الذكرى هو الأقرب دومًا بكل ما في هذه المقولة من تناقض؛ لأن حفظ الذكرى يتم من خلال الكلمة في "بيت" الشعر.

لقد دخل قراشولي عالم " "الما وراء الأرضي" الذي دخل فيه اسبينوزا وجوته ونيتشه والنفّرى والمتصوفون الطبيعيون أو الأرضيون كأنك ديونيزيوس أو تموز جديد يهبط في الهاوية الأعمق للحقيقة، في النبع الأعمق للحياة ليبعث من وسط اللجة كالنجم الطاهر في وهج الفجر.. ستكون نهراً يذوب فيك المطر، وشجرة تنضج فيك العصارة وتطرح الثمر.. وسوف تتوحد بالكائنات وتتوحد الكائنات فيك، تنفذ إلى مسامها وتنفذ في مسامك، تكون الماء والسمكة والموجة والزيتونة، وتغني مع البلبل للأشجار وتطرق بالأحلام الخضراء نوافذ هذا العالم .. ثم تسكن هذا العالم فلا تهجره ولا يهجرك، تتنشق روائحه بكل حواسك وتستقر في لحظته الأبدية التي تتنفسها بكل مسامك، تدخل فيها لتحتضن نفسك ومسبحة صلواتك، ثم تخرج من شرنقتها لترفرف في الحياة كالفراشة الإنسان أو الإنسان الفراشة"[٣٣] .

وفي النهاية فإننا نرى أن الأسطورة - التي تعكس ذاكرة الإنسانية وصورة لأحلامها - تمثل الآخر الذي نبحث عنه، ونلجأ إليه ليتم من خلاله معرفة الذات.

وفي حيال غياب الأسطورة وغيابه يتعرض الإنسان للهلاك مثل نرجس Nàrtissos في الأسطورة المعروفة، حينما نظر إلى مرآة الماء؛ فلم ير إلا صورته بدون آخر يمثل وعيًا ذاتيًا يتواصل معه؛ فأدمن النظر إلى صورة وجهه في الماء، وأصبح أسيرًا لها، لا يستطيع الفكاك من النظر إليها دومًا وأبدًا؛ فتحولت مرآة الماء من وسيلة معرفة الذات إلى عشق مفرط للذات أدى بصاحبه إلى الهلاك؛ فنحن نرى أنفسنا في الأساطير في محاولة القرب من الذات ومعرفتها، ولا غنى للإنسان عنها كما لا غنى له عن الأحلام.

الهوامش:

(١) أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة. ترجمة: د.أحمد حمدي محمود. مراجعة: أحمد خاكى. الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٥. ص٢١.

(٢) المرجع نفسه. ص١٨، ١٩.

(٣) راجع: ماكس موللر: مقالات مختارة في اللغة والأساطير والدين. لندن، ١٨٨٠. ص٢٩١-٤٥١.

(٤) أرنست كاسيرر: مرجع سبق ذكره. ص ٣٤.

(٥) المرجع نفسه. ص ٣٧.

(٦) المرجع نفسه. ص ٤٠.

(٧) المرجع نفسه. ص ٤٢.

(٨) قارن: Renate Schlesier, :Das Staunen ist der Anfang der An-thropologie. In: Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Hrsg. v. Hartmut Böhme / Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg 1996. S. 50 f.

(٩) كاسيرر: مصدر سبق ذكره. ص٧٤، ٧٥.

(١٠) قارن إشكالية الموت في الحضارات القديمة عند:

Bloch, Ernst :Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt am Teil 3.

Main 1970. (Gesamtausgabe Bd. 5.2). S. 1319.

(١١) قارن كتاب يوهان يواخيم فينكلمان: تأملات حول محاكاة الأعمال الإغريقية في فن الرسم والمعمار (١٧٥٥).

(١٢) عبد الغفار مكاوي: البلد البعيد. دراسات في أدب: جوته، شيللر، بوشنر، ينكلمان، تشيكوف، بيراندللو، برشت، أ. كامي، أ. باخمان، أ. منتسبرج. القاهرة ٢٠٠٤. ص٢٧.

(١٣) Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: System des transzendenten Idealismus. In: Schelling Werke. Auswahl in drei Bänden). Herausgegeben und eingeleitet von Otto Weiß. Bd. 2. Liepzig 1907. S. 303

(١٤) باربرا باومان وبريجيتا أوبرله: عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد. ترجمة: هبة شريف، سلسلة عالم المعرفة ٢٧٨، دولة الكويت ٢٠٠٢. ص١٥١-١٥٢.

(١٥) انظر: Pascal, Roy: Der Sturm und Drang. Stuttgart 1977. S. 285.

(١٦) قارن مادة Prometheus في: Lexikon der Antike. Hrsg. von Johannes Irmscher. Augsburg 1990. S. 472 f.

(١٧) قارن: Ecker, Ego: Der junge Goethe (١٧٤٩-١٧٧٥). Band 1. 2.Aufl. Hollfeld 1992. S. 43-47.

(١٨) قارن: Leppmann, Wolfgang: Der Goethe und die Deutschen. Nachruhm eines Dichters im Wandel der Zeit und der Weltanschauungen München, Leipzig 1994. S. 79.

(١٩) باربرا باومان وبريجيتا أوبرله: عصور الأدب الألماني، مصدر سبق ذكره. ص ١٦١.

(٢٠) محمود رجب: فلسفة المرآة. القاهرة ١٩٩٤ ص٢٠٢.

(٢١) عبد الغفار مكاوي: "نداء الحقيقة"، ترجمة ودراسة وتقديم، سلسلة النصوص الفلسفية (٩). القاهرة ١٩٧٧. ص٢٠٧-٢٠٨.

(٢٢) قارن مادة نورن في:

Wörterbuch der Mythologie aller Völker. :Vollmerz .D Stuttgart 1874. S. 355.

(٢٣) عبد الغفار مكاوي: "نداء الحقيقة". مصدر سبق ذكره. ص٢١٧. نقلاً عن د. صفاء عبد السلام: أنطولوجيا اللغة عند هايدجر. دراسة فلسفية في قصيدة "الكلمة" لجثورجه. الإسكندرية ٢٠٠١. ص٤٥.

(٢٤) صفاء عبد السلام: أنطولوجيا اللغة عند هايدجر. مصدر سبق ذكره. ص٣٥.

(٢٥) نفس المصدر. ص١٨.

(٢٦) Also sprach Abdullah. Gedichte. München :Adel Karasholi .1995

ترجمة ودراسة عبد الغفار مكاوي في: الزيتونة والسنديانة. مدخل إلى حياة وشعر عادل قراشولى (مع النص الكامل لديوانه: هكذا تكلم عبد الله). القاهرة ٢٠٠١.

ص ١١٠.

(٢٧) راجع مادة: Mnemosyne في: Lexikon der Antike. Hrsg. von Jo- Augsburg 1990. S. 472f .hannes Irmscher

(٢٨) عبد الغفار مكاوي في: الزيتونة والسنديانة. مرجع سبق ذكره. ص ١٩٦-١٩٧.

(٢٩) نفس المصدر. ص١١٤.

(٣٠) نفس المصدر. ص٩٧.

(٣١) قارن:

Theodor Adorno: Ästhetische Theorie. Hrsg. Von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. 11. Aufl., Frankfurt am Main 1992. S. 124.

(٣٢) قارن: Hegel, Friedrich: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Hegel Werke. Band 19, S. 505 (ff.)

(٣٣) عبد الغفار مكاوي: الزيتونة والسنديانة. مصدر سبق ذكره. ص١٢٠.