أورفيوس في ألمانيا من الميثولوجيا الكلاسيكية الى التراث الأوروبي

أ . د . أسامة عدنان يحيى
كلية الآداب–الجامعة المستنصرية

أ . د . ايناس سعدي عبدالله
كلية الآداب–الجامعة المستنصرية

الكلمات المفتاحية: أورفيوس-ميثولوجيا-تراث أوروبي

الملخص:

تتبع هذه الدراسة تحوّل صورة الموسيقي ذي القدرة الخارقة من الميثولوجيا الكلاسيكية، ممثلةً في أورفيوس، إلى التراث الألماني في حكاية عازف مزمار هاميلن. وتنطلق من فرضية أن العلاقة بين الشخصيتين ليست تشابهاً عارضاً، بل انتقالاً ثقافياً وفكرياً يكشف آليات تشكّل الذاكرة الأوروبية في العصور الوسطى وإعادة توظيف الرموز القديمة في البيئات المحلية. يعرض البحث أولاً صورة أورفيوس بوصفه نموذجاً للموسيقي القادر على التأثير في الطبيعة والكائنات وعبور حدود العالم الإنساني. ثم يدرس حكاية عازف المزمار في الأدب والفولكلور الألماني، مع العودة إلى جذورها التاريخية كما تظهر في النقوش والسجلات الكنسية والكتابات المحلية السابقة لصياغة الأخوين گريم. وبعد ذلك يعقد مقارنة بين الشخصيتين، مبرزاً عناصر التماثل والاختلاف، ومبيناً كيف تسربت المؤثرات الكلاسيكية إلى البيئة الألمانية وتحولت إلى سردية شعبية. ولا يقتصر البحث على مقارنة أسطورتين، بل يسعى إلى فهم التفاعل بين النصوص الكلاسيكية والذاكرة الشعبية في أوروبا، وكيف أُعيد تشكيل صورة أورفيوس في الوعي الجمعي الألماني في هيئة العازف المتجول ذي الموسيقى الساحرة. وبذلك يساهم في تفسير انتقال الرموز وتحولها بين الميثولوجيا والفولكلور ضمن تكوين التراث الأوروبي.

1.أوروفيوس(Orpheus) في الميثولوجية الكلاسيكية

1.1.أورفيوس(Orpheus) وموسيقاه: القدرة السحرية على إخضاع الكائنات في الميثولوجيا الكلاسيكية.

تُقدِّم الأساطير الكلاسيكية شخصية أورفيوس بوصفه أحد أبرز الموسيقيين والعازفين في التراث القديم. وتختلف الروايات بشأن نسبه؛ فبينما عُدَّ ابناً لإحدى الموسيات(Muses) التسع، وهي كاللليوپي(Calliope) ذات الصوت العذب، وردت روايات أخرى تجعله ابناً للإله أپوللو(Apollo)، عازف القيثارة، أو للملك التراقي أوياگروس(Oeagrus). وتشير بعض الأخبار إلى أنه كان كاهناً في معبد أپوللو، وأنه ورث موهبة الغناء عن أمه كاللليوپي، في حين تعلَّم العزف على القيثارة من أپوللو نفسه. وتضع السرديات الكلاسيكية نشأته في منطقة تراقيا(Thrace)، الواقعة شمال بلاد الإغريق، وهي منطقة اشتهر أهلها، حسب السرديات الكلاسيكية، بمهارتهم في الغناء والموسيقى حتى قيل إنهم فاقوا غيرهم من الشعوب في هذا المجال. غير أن أورفيوس يُقدَّم

باعتباره حالة استثنائية؛ فلم يبارِه أحد في مهارته، ولم يُقاربه سوى الآلهة. وتصف الروايات تأثير موسيقاه باعتباره قدرة خارقة تتجاوز المألوف، إذ نُسب إليه أنه استطاع أن يُخضع الطبيعة والكائنات الحية بصوته وعزفه. فقد كان يُقال إن موسيقاه تؤثر في الكائنات جميعاً، فتنقاد الحيوانات لصوته، وتستجيب له عناصر الطبيعة كالأنهار والأشجار والجبال، بل يُعاد تشكيل مسارها أو حركتها تحت تأثير أنغامه (شعراوي، 1982، الصفحات 1/ 212-214).

يُخبرنا أپوللودوروس(Apollodorus) بأن أورفيوس احترف فن الغناء، وبأغانيه كان يُحرّك الحجارة والأشجار (Apollodorus, 1921, pp. Book: 1, III: 2-3, P.19).

ويُقدم لنا الشاعر الروماني ڤيرجيل(Virgil)(70-19 قبل الميلاد) إشارة عن قدرة موسيقى أورفيوس السحرية في أناشيده الرعوية، ففي الأنشودة الثالثة نقرأ:

" ذلك الحر في ألكيميدون(Alcimedon) نحت لي كأسين،

وزيّن مقبضيّ كلٍّ منهما بسعف نبتة الدبّارة المتمايلة،

ووضع صورة أورفيوس تتبعه الغابات المسحورة في الوسط" (Virgil, 1907, p. 18).

كما يقدم لنا هوراس(Horace)(65-8 قبل الميلاد) وصفاً لقدرة أورفيوس السحرية عبر موسيقاه قائلاً في أنشودته الى كليو(Clio):

" أيُّ رجلٍ أو بطلٍ ستنشدين عنه،

يا كليو، على صوت القيثارة أو الناي؟

أيُّ إله؟ ومن هو الذي ستُردد أصداء الجبال اسمه في فرح؟

على ضفاف هيليكون(Helicon) المظللة،

أو على جبل پندوس(Pindus)، أو على جبل هايموس(Haemus) البارد،

حيث تبعت الأشجارُ بلا انقطاع

صوتَ أورفيوس(Orpheus)،

الذي، بفضل الفن الذي ورثه عن أمّه، استطاع أن يوقف جريان الشلالات،

وأن يُسكن الرياح السريعة،

وأن يجعل أشجار البلوط تتحرك خلف صوته الموسيقي" (Horace, 1907, pp. Book: I, XII, P.91).

وفي أنشودته الى ميلپوميني(Melpomene) نجده يصف أورفيوس قائلاً:

"حتى لو عزفتَ لحناً أشد سحراً

من عزف أورفيوس التراقي، الذي أطاعته الأشجار،

فلن يعود الدم إلى أجساد الموتى

الذين ساقهم مركوريوس(Mercurius) بعصاه القاسية،

غير مبالٍ بالتوسل،

فقادهم في موكب كئيب إلى العالم الأسفل" (Horace, 1907, pp. Book: I, XXIV, P.104).

ولعل أفضل الكُتّاب الكلاسيكيين الذين قدموا وصفاً لقدرة أورفيوس السحرية عبر الموسيقى كان أوڤيد(Ovid)(43 قبل الميلاد-17م)، ففي إحدى حكاياته يقول:

"كانت هناك ربوة، وعلى تلك الربوة مرجٌ،

كثيفُ الخضرة، لكنه خالٍ من الظل.
وهناك، ما إن أخذ ابنُ ربة الشعر يُنشد،
وما إن أخذ يضرب أوتاره العذبة الرنانة،
حتى تلقّت البساتين البعيدة الأنغام الطائرة،
وغادرت الأشجار المصغية مواضعها الراسخة؛
إذ نقلت نفسها بنفسها لتنمو من حوله،
ووهبت بأنواعها المختلفة ظلالاً مختلفة (Ovid, 1826, p. 249).
ومن ثم يقول أوڤيد:
"وهكذا جلس الفنان العذب، في ظلٍّ عجيب
من أشجارٍ خضراء صنعتها الموسيقى،
تحيط به، متوَّجاً بانتصاراته،
وقد أحدق به طيرٌ مُصغٍ ووحوشٌ من حوله" (Ovid, 1826, p. 251).

تذكر الروايات الكلاسيكية كيف إن أورفيوس شارك في رحلة السفينة أرگو(Argo) التي قادها جاسون(Jason)، وكان له دور محدد بين الأبطال بفضل قدرته الموسيقية. فقد كان يعزف على القيثارة ويغني حين يدرك التعب رفاقه أو يتسلل اليأس إلى نفوسهم، الأمر الذي ساعد على تجديد نشاطهم وتقوية عزيمتهم في مواجهة صعوبات الرحلة. وعند اشتداد العواصف وازدياد مشقة التجديف، كان غناؤه عاملاً محفزاً للأبطال ليستمروا في دفع السفينة وسط الأمواج العاتية. كما نسبت إليه الروايات دوراً في تهدئة النزاعات التي نشبت بين أفراد الطاقم، حيث كان يغني فيخضع المتخاصمون لتأثير ألحانه، مما أعاد الانسجام بينهم. ويُذكر أيضاً أنه أنقذ السفينة الـ أرگو عند مرورها بموطن السيرينيات(Sirenae). ويقدم الكاتب أپوللونيوس روديوس رواية مهمة عن دور أورفيوس في مواجهة السيرينيات، حيث قال: "... ولما طلع الفجر، وجاء نور النهار يلامس حافة السماء، صعد الأبطال من البر إلى مقاعدهم على ظهر السفينة. وبفرح رفعوا المراسي من الأعماق، وهيأوا أدوات الإبحار على النظام الصحيح، ثم نشروا الشراع وشدّوه بالحبال المربوطة بالصاري. فحمل نسيم جديد السفينة إلى الأمام. وسرعان ما رأوا جزيرة جميلة تُدعى أنثيمويسا(Anthemoessa)، حيث اعتادت السيرينيات، بنات أخيلوس(Achelous) رفيعات الصوت، أن يخدعن الملاحين بأغانيهن العذبة كلما ألقوا مراسيهم هناك، ثم يوردنهم موارد الهلاك. وكانت أمهن تيرپسيخوري(Terpsichore) إحدى ربات الفنون الموسيات، التي أنجبتهن من أخيلوس. وذات مرة تولّين رعاية ابنة ديميتر(Demeter) النبيلة قبل زواجها، وكنّ يغنين لها في جوقة موسيقية واحدة؛ وكان شكلهن في ذلك الحين نصفه طائر ونصفه امرأة. وظللْن منذ ذلك الوقت على الدوام يرقبن من موضعهن المطل على الميناء الجميل، وكثيراً ما حرمن الملاحين من العودة السعيدة إلى أوطانهم، إذ أوقعنهم في هلاك ببطء تحت تأثير الرغبة المستبدة. ثم أرسلن فجأة إلى الأبطال أصواتاً تشبه الزنبق من أفواههن. وكان هؤلاء على وشك أن يلقوا حبال السفينة على الشاطئ، لولا أن أورفيوس التراقي، ابن أوياگروس، الذي شدّ أوتار قيثارته البِستونية(Bistonian lyre) بيديه، وعزف لحناً سريعاً متدفقاً، فملأ آذانهم بأصوات

أوتاره المدوّية، فغلب صوتُ قيثارته غناء الفتيات. وهبّت الريح الغربية والموج الهادر من مؤخرة السفينة، فدفعتها إلى الأمام، فيما ظلّت السيرينيات يرددن غنائهن الذي لا ينقطع".
(Rhodius, 1919, pp. BooK: IV, PP.355-357; Apollodorus, 1921, pp. Book: I, I, IX, 24-25,P.115)
(شعراوي، 1982، الصفحات 1/ 214-215).

كما نعرف من الأساطير الكلاسيكية، أن أورفيوس امتلك قدرةً استثنائية على إخضاع كائنات العالم الأسفل بسحر موسيقاه. ويُروى أنه بعدما أذن له الإله زووس(Zeus) بالهبوط إلى عالم الموتى لإنقاذ زوجته يوروديكي(Eurydice)، كان عليه أن يسلك طريقاً شاقاً محفوفاً بالأخطار. وكانت أولى خطواته عبور نهر ستوكس(Styx) الذي يفصل بين عالم الأحياء وعالم الأموات. وعندما بلغ ضفة النهر، واجه خارون(Charon)، ملاّح العالم الأسفل المكلّف بنقل أرواح الموتى في قاربه العتيق. وكان خارون لا يقبل في قاربه إلا الموتى، وقد اشتهر بملامحه العابسة وصرامته القاسية؛ فلا يعرف ابتساماً ولا يُظهر ليناً. لذلك زجر أورفيوس ورفض السماح له بالعبور، وأمره بالعودة مؤكداً أن الأحياء لا مكان لهم في قاربه. ورغم أن أورفيوس ظلّ يتوسل إليه عبثاً، لكن خارون بدا ثابتاً على موقفه لا يميل إلى التراجع. عندئذ لجأ أورفيوس إلى وسيلته الوحيدة: قيثارته التي لا تفارقه. فأخذ يعزف ألحاناً حزينة تفيض يأساً وألماً. فترددت الأنغام في المكان، وارتجف سطح النهر على إيقاعها، وتمايل القارب بحركتها المنتظمة، حتى خُيّل أن الرمال على الضفة تستجيب لسحر موسيقاه. وهنا تأثر خارون، الذي طالما عُرف بالقسوة والجمود، بتلك الألحان تأثراً بالغاً، فبدت على وجهه أمارات اللين بعد عبوس طويل. ثم أشار إلى أورفيوس أن يتقدم، ومدّ له يده ليعينه على الصعود إلى القارب. وبعد أن ركب أورفيوس، أخذ خارون يجدف بمجدافيه العتيقين في بطء، فيما ظلّت أنغام القيثارة ترافقهما حتى بلغا الضفة الأخرى، حيث مدخل عالم الموتى (شعراوي، 1982، صفحة 1/ 217).

ولما بلغ أورفيوس بوابة أوركوس(Orcus)، مدخل مملكة الإله هادس(Hades) حاكم الموتى، لم يكن دخوله أيسر من عبور النهر. فقد اعترض طريقه كيربيروس(Cerberus)، الحارس الأسطوري لعالم الأموات. وكان كيربيروس كلباً هائل الجثة، بالغ البشاعة، له ثلاثة رؤوس ضخمة، في كل رأس عينان مروعتان تبعثان الرعب، وثلاثة أفواه تنكشف فيها أنياب طويلة حادة تقشعر منها الأبدان. وما إن أحس بالحركة حتى نهض منتصباً، وحدّق في أورفيوس بنظرات قاتلة. ولأنه لا يسمح بالمرور إلا لأرواح الموتى، فقد استشاط غضباً، وزمجر كاشفاً عن أنيابه، وأطلق نباحاً مدوياً، ثم همّ بالانقضاض على الغريب الذي تجرأ على اقتحام عالم الموتى. في تلك اللحظة استولى الخوف على أورفيوس؛ فجمد الدم في عروقه، وجفّ حلقه، وتقطعت أنفاسه، وثبت في مكانه كأنه تمثال رخامي لا يقوى على حركة ولا دفاع. لكنه سرعان ما تذكّر قيثارته التي لا تفارقه أبداً، فمدّ إليها يده المرتجفة، وأخذ يعزف بأنامل تكاد لا تتحرك. وسرعان ما تسللت أنغام القيثارة إلى آذان كيربيروس، فهدأت ثورته شيئاً فشيئاً، وخفت صوته، وتباطأت حركته. ثم اقترب من أورفيوس في هدوء، وأخذ يلعق أطرافه بلسانه، بعد أن خضع تماماً لسحر الموسيقى. وهكذا استطاع أورفيوس أن يعبر البوابة القاتمة ويدخل إلى عالم الموتى (شعراوي، 1982، صفحة 1/ 218).

وحسب الشاعر الروماني ڤيرجيل، نعرف أن لـ أورفيوس القُدرة على التأثير حتى على الأموات: "حتى إلى أفواه تيناروس(Taenarus) السحيقة(أحد مداخل العالم الأسفل)، والأبواب العالية لـ ديس (Dis)(هادس في الأدب الروماني)، نفذ أورفيوس، ودخل غابة حالكة الظلام حيث يرقد الرعب. وهناك، وهو يعزف على أوتار قيثارته، استدعى الأرواح الخفيفة وظلال الموتى التي هامت من أعماق إيريبوس(Erebus)، وجاءوا، كما تعودت الطيور أن تحتشد، هاربة من العواصف أو عند حلول الليل، فتملأ الغابة والأغصان العالية. هكذا اجتمع حوله جمهور عجيب: أمهات، وآباء، وأجساد الموتى من الرجال الأبطال، وصبايا بريئات، وغلمان وأبناء لم يُعَدّ لهم عرس بعد، وأطفال غُصّت قلوب ذويهم لفقدهم. أولئك الذين حُرموا من الدفن كانوا أيضاً هناك. ازدحموا جميعاً من حوله، مبهورين بغنائه. حتى الجحيم تارتاروس(Tartarus) العميق، حيث يُعاقَب الأشرار، أصغى إلى صوته. وتوقفت الأفاعي الملتوية حول أجساد الفوريّات المنتقمات(Furies) عن الزحف. وها هو ملك العالم السفلي نفسه، على عرشه الحديدي، وزوجته پرسيفوني(Persephone)، أراحا نفسيهما من قسوتهما، وقد غلب عليهما الوجد، مأخوذين بعذوبة اللحن" (Virgil, 1907, p. 176).

ويقدم أوڤيد نصاً أكثر تفصيلاً حول قُدرة أورفيوس بالتأثير على كائنات العالم الأسفل، حيث يقول:

بعد أن طال نواحُ التراقيّ على فقده،
إذ لم تستطع القوى العليا أن تردَّها إليه،
ودفعه الحبُّ وألحَّ عليه اليأسُ العميق،
غادر عالمَ النور والهواءَ العلوي،
متجرئاً على سلوك الطريق التيناري(Tenarian road) المظلم،
ومقتحماً مقرَّ الظلال في مساكنها الخفية؛
عابراً بين أشباح الموتى الهائمة،
وبين سكان العالم الأسفل الطيفيين.
هناك قصدَ پرسيفوني، وقصدَ ذلك الذي يملك
على الأرواح وسهول الجحيم الكالحة.
فلما وصل، وأخذ يوافق بين أوتاره وصوته،
أنشد لملك الظلال وملكتها هذا النشيد:
أيتها القوى التي تبسط سلطانها تحت الأرض،
والتي لا بدَّ لكلِّ البشر الفانين أن يهبطوا إليها يوماً،
إن كان يُؤذَن هنا بأن تُقال الحقيقة المقدسة،
فإني لم آتِ بدافع الفضول لأستكشف جحيمكم،
ولم آتِ متباهياً، بدافع طموحٍ فارغ،
بأن كيربيروس قد انكفأ عند اقترابي.
إنما أطلب زوجتي وحدها؛ فمن أجلها الحبيبة
أتحمل هذه الأهوال، وأخوض هذه الرحلة.

لقد عثرت، شقيةً هائمة، أو ساقها القدر على غير هدى،
على أفعى كامنة فداستها بقدمها؛
فانطلقت تلك الحية الموتورة، مستعرة الغضب،
وغرزت سمَّها القاتل في عقبها.
وهكذا اختُطفت إلى قبرها قبل أوانها؛
وقُطع ربيعُ عمرها الغضُّ قبل اكتماله.
ولقد حاولت طويلاً أن أحتمل مصابي،
وجاهدت كثيراً، ولكنني جاهدت عبثاً.
وفي النهاية استسلمت، إذ غلبني الحبُّ الجبار؛
وما أعظم سطوته في العالم العلوي، فهو معروف!
غير أنني أشك هنا في أن يكون لنفوذه أثرٌ محسوس؛
ومع ذلك فما يزال في قلبي بصيصُ رجاء.
فلعل الحب، حتى هنا، قد عُرف منذ القدم؛
على الأقل إن كانت الرواية الموروثة صدقاً،
وإن جاز تصديق ما يُشاع عن اختطافات الزمن الغابر،
فأنتما أيضاً قد جمع بينكما الحب، والحب وحده.
فالآن، بحق ما يكتنف هذه المملكة من أهوال،
وبحق الفوضى السحيقة في هذه الأعماق الغائرة،
وبحق هذا الصمت الحزين الذي يسود أبداً
في هذه الفيافي المترامية المقفرة،
أعيدوا إليَّ يوروديكي،
ودعوا القدر ينسج من جديد خيط حياتها السريع الانقطاع.
فكل ما نملكه إنما هو معار لنا منكم،
وسرعان أو بعد حين لا بد أن نردَّه إليكم.
إلى هنا نمضي جميعاً، إلى المقام الأخير للبشر،
إلى سلطانكم الأبدي، وإلى مستقرنا المحتوم.
وهي أيضاً، حين تبلغ أعوامها الناضجة،
لا بد، بحكم الحق الذي لا مرد له، أن تصير إليكم.
وإنما أطلب انتفاعاً عابراً بما
لا بد أن أُسلِّمه كاملاً بعد قليل، بعد قليل جداً.
فإن كانت الأقدار تأبى أن تستجيب لرجائي،
ولا تسمح بتخفيف ما قُضي عليها،
فاعلموا أني قد عزمت ألا أعود بعد اليوم؛
فإما أن تحتفظوا بنا معاً، أو تعيدونا معاً إلى الحياة" (Ovid, 1826, pp. 246-247).

ويبدو أن كلمات أورفيوس وأنغام قيثارته أتى مفعولها سريعاً، فحسب أوفيد:

"وبينما كان الشاعر يشكو شكواه في أنغامٍ شجية،
ويوافق صوته أوتار قيثارته،
أخذت حتى الأرواح الشاحبة تنصت،
وبدت، في صمتها، كأنها تُشفق وتبكي.
حتى تانتالوس راح ينظر إلى مائه غير عابئٍ بعطشه،
فلم يعد الماء يفرّ منه، ولا هو يعود يلاحقه.
وتوقفت عجلة إكسيون(Ixion) المدهوشة عن الدوران،
وأصغى النسرُ النَّهِم، وقد سحره الشدو.
ولم تعد بنات داناوس يشكون عناءهن،
أما سيزيفوس(Sisiphus)، فاستند إلى صخرته وأخذ يصغي.
وعندئذٍ، ولأول مرة -كما يُروى-
أحنت الأبيات المقدسة ربّاتِ الانتقام،
فابتلّت وجناتهن بالدموع.
ولم يستطع ملكُ الجحيم الصارم، ولا ملكتُه،
أن يصدّا ما خامر قلبيهما من شفقة" (Ovid, 1826, pp. 247-248).

1. 2.أورفيوس في الفن الكلاسيكي.

تظهر شخصية أورفيوس وقدرته السحرية في السيطرة على الكائنات عن طريق الموسيقى في الفن القديم، ففي قطعة موزاييك تعود إلى القرن الأول الميلادي اكتُشفت في موقع توريس ليبيسونيس(Turris Libisonis) (بورتو توريّس في سردينيا حالياً) داخل مبنى يُعرف باسم بيت أورفيوس(Domus of Orpheus)، وهي محفوظة اليوم في متحف توريتانو للآثار (Antiquarium Turritano). وتُظهر اللوحة أورفيوس جالساً يعزف على قيثارته، تحيط به مجموعة من الحيوانات البرية والأليفة، في صياغة تُجسِّد الصورة الأكثر شيوعاً لأسطورته: الموسيقي الساحر الذي تُخضع ألحانه قوى الطبيعة والمخلوقات كافة(Ceci, 2018, pp. 727-728).

في تونس عُثر على لوحة موزاييك في مدينة اوذنة، وقد اكتُشفت في الحمامات الخاصة في منزل عائلة ابيروس، وهي ترجع للقرن الثاني الميلادي، ومحفوظة حالياً في متحف باردو في تونس، وفي اللوحة يظهر أورفيوس وهو يعزف على القيثارة جالساً في ظل صنوبرة وقد احاطت به الحيوانات المختلفة، وهناك عدد من الحيوانات على يمينه ومثلهم على يساره، حيث يظهر اسد على اليمين وهو يجلس في سكون وهدوء ويستمع لأنغام والحان أورفيوس بالرغم من انه في الوقت ذاته يظهر عليه التحفز والتأهب، ويبدو الاسد ضخم الجسم، وقوي المخالب، وغزير الشعر، وطويل الذيل، وقد اقترب فكه من بعض النباتات الصغيرة الموجودة امامه. ويلي الاسد نمراً ضخماً، وظهر واقفاً وكأنه يراقب ما يحدث امامه، وتميز بالشعر الارقط الجميل، وقد اهتم الفنان بتصويره بدقة، إذ ظهرت عليه ملامح القوة والدهاء والخطورة. اما الحيوان الثالث فهو الوعل وقد ظهر واقفاً بطريقة جانبية وكأن وجهه يلتفت الى أورفيوس، وابدع الفنان في تصوير قرونه وقوائمه الرفيعة وذيله الطويل. ويظهر امام الوعل من الناحية الاخرى حيواناً برياً يبدو وكأنه غزالة أو عنزة، ويتميز هذا الحيوان بالقرون الطويلة الرفيعة، وقد جلس في هدوء واستكانة وهو يستمع لألحان أورفيوس. اما الصف الاخير من اللوحة فيظهر على اليمين حصان وهو واقف وتظهر عليه ملامح الشموخ والكبرياء، وبدت رقبته ضخمة وقوية تتناسب مع حجم الرأس والبطن. وامام هذا الحصان قرداً صغيراً ذو ذيل طويل ورفيع ويجلس يستمع لـ أورفيوس بانتباه، وهو الحيوان الوحيد الذي ظهر في اللوحة بدون قاعدة. وعلى الجانب الايسر صف من الحيوانات نرى فيه الفهد الذي نرى كأنه يستعد للوثب على فريسة ولكن اوقفته انغام أورفيوس. كما يظهر الدب، وهو ضخم وله آذاناً قصيرة وفك قوي وينظر الى اسفل وكأن الحان أورفيوس قد سحرته، ثم نجد بقرة وهي تقابل الحصان من الجهة الاخرى، وتظهر وهي تقف فوق قاعدة وقد تميزت بجسم ضخم وقرون قصيرة مع ذيل رفيع وقوائم ثابتة. ونرى الطيور تقف على شجرة تستمع للألحان، وهناك العديد من النسخ لهذه اللوحة. وتعد هذه اللوحة من اشهر القطع في هذا الموضوع، فهي الاكثر شعبية وانتشاراً، وقد حاول الفنان تحقيق التناظر الى حد كبير، إذ نجده قد صور عدداً من الحيوانات على اليمين يساويها عدداً اخراً من الشمال، فضلاً عن انه قد صف الحيوانات فوق بعضها، وكل واحد منهما يقف على ما يشبه القاعدة (قادوس، 2016، الصفحات 216-218).

ويمكن أن نقدّم مثالاً فنياً آخر يبرز الأثر السحري لموسيقى أورفيوس. ففي اللوحة المكتشفة في موقع بروسياس أد هيبيوم(Prusias ad Hypium) في آسيا الصغرى، يظهر أورفيوس جالساً في المركز على صخرة، يعزف على القيثارة مستخدماً ريشة في يده اليمنى. وقد اجتمعت حوله الحيوانات البرية والأليفة، مأخوذة بموسيقاه، فالتفتت إليه في سكون لتصغي بانتباه كامل، فيما بدا أثر هذه الموسيقى واضحاً في حركاتها وأعضائها المختلفة. ففي أعلاه إلى اليمين نرى ببغاء برؤية جانبية يمنى، مواجهاً أورفيوس، ورافعاً منقاره كما لو كان يشاركه الغناء. وأسفل منه يظهر لقلق برؤية جانبية يسرى، يدير ظهره لـ أورفيوس. أما في أسفل اللقلق فيقف طاووس موجّهاً رأسه وجذعه نحو أورفيوس، برؤية جانبية يمنى، واقفاً ومصغيًا باهتمام، بريش تتدرج ألوانه بين الأخضر والأصفر والبني. وخلف الطاووس وأمام اللقلق تظهر سحلية(؟). وفي أسفل الطاووس يظهر غزال، جسده مصوَّر برؤية جانبية يسرى، بينما رأسه ملتفت إلى اليمين نحو أورفيوس

تحت تأثير الموسيقى، وواقفاً على قوائمه الأمامية وراكعاً على الخلفية. وتحت قدمي أورفيوس يجلس أسد بهدوء، راكعاً، مستجيباً للموسيقى بهزّ ذيله، وقد فُتح فمه وبرز لسانه، وحُدّدت عيناه وأنفه ولبدته بخطوط داكنة. وإلى جانب وركه الأيمن نرى طائر الحجل (Sezer, 2015, pp. 126-127).

1. 3.متى ظهرت حكاية أورفيوس في ألمانيا؟.

تشير الدلائل التاريخية إلى إن أسطورة أورفيوس كانت معروفة لدى الألمان منذ العصور الوسطى، إذ نجدها مذكورة في كارمينا بورانا(Carmina Burana)، وهي مخطوطة من القرن الثالث عشر الميلادي وتضم مجموعة من الأغاني وست مسرحيات دينية. تُنسب محتويات المخطوط إلى الـ گولياردgoliards)، وهم علماء وطلاب متجولون في أوروبا الغربية ما بين القرن العاشر والثالث عشر، عُرفوا بأغانيهم وقصائدهم التي تمجّد اللهو والمرح. وتُعرف هذه المجموعة أيضًا باسم مخطوط بينيديكتبيورن(Benediktbeuern)، إذ عُثر عليها عام 1803 في دير البندكتيين بمدينة بينيديكتبيورن في إقليم باڤاريا(Bavaria).

(Carmina Burana, Encyclopedia Britannica, 13 Apr. 2017).

ولم تكن أسطورة أورفيوس (Orpheus) مجهولة لدى الشعراء الألمان، بل كانت معروفة لديهم على نطاق واسع. فعلى سبيل المثال، استمدّ نوتكر الألماني (Notker der Deutsche)(950–1022م) مادته المتعلقة بـ أورفيوس من مصدر لاتيني. وكما لاحظ هاينريش هاتمر(Heinrich Hattemer)(1809–1849)، فإن نوتكر يشير في إحدى قصائده إلى هبوط مغنٍّ إلى العالم السفلي وتوسّله بالغناء طلباً للرحمة. وعلى الرغم من أن اسم أورفيوس لا يرد صراحةً في هذه الأبيات، فإن عالم اللغة كارل بارتش(Karl Bartsch)(1832–1888) يربط هذا التصوير ربطاً مباشراً بالأسطورة الأورفية، إذ يقول نوتكر:

"وفي الغابة المقدسة،
أوجدوا عزاءً صغيراً،
وفي حبّ امرأة جميلة
وجد الرجل راحته.
فغنّى ورنّم،
حتى ارتجّت أبواب الجحيم،
وبهذا التوسل العذب طلب الرحمة
من أولئك الذين يقيمون هناك".

وفي قصيدة ألمانية تُعرف باسم إنيت(Eneit) تعود للقرن الثاني عشر قبل الميلاد نقرأ:

"كان قد رحل إلى هناك أيضاً
أورفيوس الشهير،
ذلك العازف البارع على القيثارة،
إذ أراد أن يستعيد زوجته من هناك؛
ومن أجل ذلك
كاد أن يفقد حياته هو نفسه".

وفي رواية شعرية ألمانية تُعرف باسم تريستان(Tristan)، تعود لمطلع القرن الثالث عشر الميلادي، نجدها تُشبّه الشاعر رينمار الأكبر(Reinmar der Alte)(توفي قبل 1210م)، الملقب بـ عندليب هاگنوا (der Nachtigall von Hagenau) بـ أورفيوس:

"أحسب أن لسان أورفيوس،
الذي كان يعرف جميع الألحان،
هو الذي كان يُنشد من فمه".

وعند شعراء پروفانس(Provence) نجد تلميحاً لـ أورفيوس، ففي قصيدة فلامنكا(Flamenca)(تعود للقرن الثالث عشر الميلادي) نقرأ: "وقيل عن پلوتو(Pluto) كيف سُلِبت منه زوجته الجميلة على يد أورفيوس". كما انتشرت الأسطورة في العصور الوسطى انتشاراً مبكراً، فالرهب فروموند من تيگرنزي(Frumund von Tegernsee) الذي عاش في القرن العاشر يقول في قصيدة يهديها إلى رئيس دير البنديكت:

"لو كان بمقدوري أن أؤلف حكايات لطيفة،
لقلتُ مثل أورفيوس الذي أعاد يوريديس(Eurydicē) بالغناء".

ومن المحتمل أن قصة عن أورفيوس كانت موجودة بالفعل في القرن الثاني عشر، كما يُستدل من رواية الحكماء السبعة(Roman des sept sages)، حيث جاء فيها:

"ولقد سمعتم حسنًا كيف أن ألفيوس(Alpheus) أخذ يعزف على القيثارة
في الجحيم ليُخرج زوجته.
وكان أپوللو(Apollo) من الرقة واللين
بحيث ردّها إليه بشرطٍ واحد،
وهو ألّا تمضي ملتفتةً وراءها؛
غير أن المرأة كانت ممتلئةٌ دائماً بالرغبة،
فالتفتت إلى الوراء عن طيش".

وفي ترنيمة گرايلاوت(Lai de Graelaot) ورد:

"ثم شرع بعد ذلك في لحنٍ آخر،
فلم يُحدث أحدٌ منهم ضجيجاً ولا شغباً،
إذ أنشد لهم لحن أورفيوس".

وقد حفظ لنا القرن الرابع عشر معالجةً فرنسية لهذه القصة، وضعها گيوم دو ماشو(Guillaume Machaut)، المتوفى عام 1370. وهناك أيضاً قصيدة إنگليزية وسطى عن أورفيوس تُدعى لاي سير أورفيو(Lay of Sir Orpheo)، ويبدو إنها ترجع في أصلها إلى أغنية شعبية بريتونية، حيث نقرأ:

"وما من عازفٍ قيثارة في بريطانيا بعد ذلك
إلا سمعوا كيف بدأت هذه الأعجوبة،
فصاغوا منها نشيداً حسناً عذباً،
ونظموه على اسم الملك؛
وذلك النشيد يُدعى أورفيو(Orpheo):

نشيد جميل، ونغمته عذبة" (Bartsch, 1861, pp. CIV-CV).

لم يقتصر حضور أورفيوس على التلميحات أو الاستعارات الواردة في أعمال الشعراء الألمان، مثل نوتكر ورينمار الأكبر، أو حتى في النصوص الفرنسية والإنكليزية الوسيطة، بل تجلّى أيضاً في معالجة كاملة ضمن الترجمة الألمانية لكتاب التحولات لـ أوفيد(Ovid) التي أنجزها ألبرشت ڤون هالبرشتات (Albrecht von Halberstadt) نحو عام 1200م. ففي الفصل العاشر من كتاب التحولات، في النسخة الألمانية، يظهر أورفيوس وهو ينشد أمام آلهة العالم الأسفل، غير أنّ ألبرشت صاغ هذا المشهد بتفصيل أوفى، إذ وسّعه إلى اثنين وعشرين سطراً شعرياً، بينما اكتفى أوفيد بعبارات موجزة. وإلى جانب هذا التوسّع أضاف ألبرشت عنصراً جديداً لا وجود له في الأصل اللاتيني، إذ جعل پلوتو(Pluto) يفرض على أورفيوس عقوبةً تتمثل في الامتناع عن النساء في المستقبل (Bartsch, 1861, p. CLVII).

1. 4.النص الألماني لقصة أورفيوس: نسخة ألبرشت ڤون هالبرشتات.

إن الترجمة الألمانية لكتاب التحولات التي أنجزها ألبرشت فون هالبرشتات(حوالي 1200م) وصلتنا في صورة غير مكتملة، اعتماداً على مخطوطات متفرقة نشرها كارل بارتش عام 1861. ويشير بارتش بوضوح إلى أن نص ألبرشت يعاني من فجوات، إذ إن بعض الأجزاء مفقودة تماماً، وأخرى مختصرة أو معدّلة مقارنة بالنص للاتيني. ومن ثمّ فإن قصة أورفيوس ويوريديس عند ألبرشت لا تمثّل ترجمة تامة لنص أوفيد، بل معالجة ناقصة نُقلت إلينا عبر مخطوطة غير مكتملة. وعند متابعة ما بقي من أسطورة أورفيوس لدى ألبرشت نجدها عبارة مقاطع قصيرة ومتفرقة، وهي:

المقطع الأول:

"كان الغناء ممتلأً بالأنين،
ومن فرط وطأة الألم،
انطفأت أنوار يوم الزفاف،
وكأن ظلّ الشؤم ما زال يخيّم حتى اليوم".

المقطع الثاني:

"عندما اكتمل حفل العرس،
حضر إله الزواج هيمينيوس،
بدعوة من أورفيوس ليبارك اقترانه بـ يوريديس.
لكنه جاء بالنحس،
فلم يُرد أن يسطع ضوء مشعله،
فكان ذلك فاتحة شؤم،
ونذير نهاية مُرّة
إذ بدأ الموت يهدد السعادة.
فبينما كانت بين العرائس.
لدغتها أفعى سامة.
وبفحيح لسانها الطويل.

أصابت العروس في قدمها.
لأنها مشت حافية القدمين.
مع كثير من الصبايا العذارى.
لهواً في المرج الأخضر".

المقطع الثالث:

"كان الشرط مع ذلك موضوعاً،
أنه إذا التفت إلى الوراء،
فإنها ستعود ثانية،
لذلك كان عليه ألا ينظر خلفه،
حتى يخرج بها إلى النور،
وإلى ضياء النهار.
لكن الظلام المحيط،
أخذ يخفيها هناك،
تقدم هو إلى الأمام، وتبعته،
حتى اقتربا من النهار،
لكنه التفت بوجهه،
كما دفعه الحب لذلك.
فاندفعت هي مسرعة إلى الوراء،
حاول أن يمسكها بين ذراعيه،
أو أن يقبض عليها ثانية،
بينما كانت تمضي في الظلمة،
لكنه لم يعرف ما الذي قبض عليه،
إذ انزلقت من بين يديه،
حينها سمع صوتها يهمس:
وداعاً، عِش بخير" (Bartsch, 1861, pp. CLXXIII-CLXXXIV).

المقطع الرابع:

"حين أنشد أورفيوس بصوت عذب
ومع أنغام قيثارته
أخضع الوحوش والصخور
حتى استمعوا إلى غنائه.
ثم جاءت جماعة من النساء
مسرعات نازلات من تلّ
وصرخن جميعاً يردن الشر
وأردن أن يفسدن الاحتفال المقدس.
بعد ذلك اندفعت النساء في جماعة واحدة

فتقدمت إحداهن وحدها أمامهن
ورفعت صوتها قائلة:
لقد طال صبرنا على هذا الرجل
إن كثيراً من النساء قد فقدن قوتهن بسببه
فلنهاجمه بأسلحتنا،
ولنضع حداً لسحره.
ولم تكن الأخرى بعيدة عنه،
فرمت حجراً.
فأصابته في جنبه،
لكنه ظلّ يغني دون انقطاع،
وسقط الحجر أمام قدميه،
وكأن الأمر لم يهمه.
وأخرى حاولت أن تضربه،
وكادت أن تسلبه حياته.
عندها ازداد غضب النساء،
فارتفع صراخهن أكثر.
ذكرني ذلك بصوت الطيور،
حين تُطرد من عشّها وهي تصرخ
هكذا كان صراخ النساء.
واحدة رمت حجارة صغيرة،
وأخرى صخرة من الأرض،
والثالثة أطلقت سهماً،
وأخذن أيضاً عصياً من الأشجار،
وألقينها عليه في فوضى.
لكن ذلك لم يؤذِ أورفيوس،
لأن كل ما قذفن به نحوه،
كان يغلبه صوته بالغناء،
فيبتعد عن جسده ولا يصيبه.
ما عدا الهراوات والحجارة الثقيلة،
فهي لم تنجذب إلى الغناء.
النساء الصاخبات الثملات،
الممتلئات بالغضب والجنون،
ظللن يثرن الضوضاء طويلاً،
حتى صار من الصعب سماع القيثارة وسط الجلبة.
الأسلحة والحجارة أُطلقت نحوه،

حتى غمر الدم جسده.
عندئذٍ هاجمته النساء جميعاً معاً،
والطيور الكبيرة والصغيرة،
والدود والوحوش في الغابة،
هربت كلها مسرعة بعيداً.
وفي الحقول ترك الفلاحون محاريثهم،
وتخلّوا عن أعمالهم،
وتركوا زرعهم وأبقارهم،
ليتبعوا النساء.
وأمسكوه في أيديهم القاسية.
ثم جروه نحو الهلاك.
وانهالت الجموع عليه،
فأعطى آخر أنفاسه هناك،
وأُخذت حياته منه.
هكذا انتهت معرفته وفنه،
وضاعت موهبته على نحو مؤلم.
حتى طيور الغابة الحزينة،
تركت غنائها العذب،
وبدأت تبكي.
بكَت الوحوش والصخور.
وبكت الغابة على موته.
كثيراً ما ارتفعت قيثارة أورفيوس هناك،
فحوّل الماء صداها إلى مرثية،
وكأنه ينوح.
وشارك الرعاة في عزاء المغني.
وهكذا أدركه المصير.
ولم يجد مهرباً من الموت.
حتى لم يعرف أحد أين طُرِح جسده ممزقاً.
قيثارته ورأسه أُلقيا في النهر.
يُسمّى ذلك النهر هيبروس(Hebrus).
هناك ما يزال يُسمع فمه،
وكيف رنّت أوتار القيثارة،
بأصوات حزينة.
إذ بدأت تطفو على سطح الماء.
وكان النهر يردد صداها.

ومن هناك جُرت إلى الأسفل،
حتى لم يتخلَّ النهر يوماً عنها،
بل حملها معه،
إلى أن ساقها البحر،
فأوصلها إلى أرض ليسبوس(Lesbos).
حين رآها ثعبان عظيم.
أسرع نحوها مسرعاً.
وفتح فاه ليلتهم الرأس.
لكن أپوللو انتبه.
ولم يسمح أن يُمسّ بالرأس.
فقتل الثعبان هناك،
ولم يتحمل تلك الجريمة.
ثم صار الرأس والقيثارة قرباناً.
فوُضعا في حجر صلب.
وظلّ أثرهما هناك.
أما أورفيوس فقد أُخذ إلى الجحيم.
وهناك وجد رفيقته،
يوريديس الجميلة،
كما وعدوه أن تكون.
فالتقى بها مرة أخرى في العالم السفلي" (Bartsch, 1861, pp. 197-200).

2. قصة عازف مزمار هاميلن(Pied Piper of Hamelin)

2. 1.قصة الأخوة گريم(Grimm).

تُعَدّ أسطورة عازف مزمار هاميلن واحدة من أكثر الحكايات الأوروبية إثارة للجدل بما تنطوي عليه من تداخل بين التاريخ والخيال الشعبي. فقد تناقلتها الأجيال شفاهاً منذ القرن الثالث عشر الميلادي – كما سنرى لاحقاً – ثم جرى تدوينها في سجلات مدينة هاميلن نفسها، قبل أن تتخذ مكانتها الراسخة في الأدب والفولكلور الأوروبي. ورغم أن هناك روايات أقدم لهذه الحكاية، فإن أهميتها في القرن التاسع عشر تتجلى من خلال إعادة صياغتها على يد الأخوين ياكوب(1785–1863) وڤيلهلم(1786–1859) گريم(Jacob & Wilhelm Grimm)، اللذين أدرجاها ضمن مجموعتهما المعروفة باسم الأساطير الألمانية (Deutsche Sagen) التي نُشرت لأول مرة سنة 1816، تحت الرقم 245 بعنوان: أطفال هاملن(Die Kinder zu Hameln). وما يميز نسخة الأخوين گريم أنها جمعت عناصر النسخ السابقة، التي سندرجها لاحقاً، وأعادت صياغتها في قالب واحد متكامل، محددةً الزمان والمكان بدقة، ومثبتةً القصة في سياقها الديني والاجتماعي، بدءًا من العام 1284 ويوم القديسين يوحنا وبولس، وانتهاءً بالإشارات إلى السجلات والنقوش والرموز المادية التي خلّدها أهل المدينة. ومن هنا، فإن العرض الآتي سيقدّم النص

الكامل لأسطورة أطفال هاميلن وفق صياغة الأخوين گريم، بوصفها مرجعاً أساسياً لدراسة هذه الحكاية من زواياها التاريخية والأسطورية في آن واحد.

حسب رواية الأخوين گريم فإن عام 1284م قد شهد اختفاء 130 طفلاً من مدينة هاميلن: في عام 1284 بعد ميلاد المسيح، ظهر في مدينة هاميلن رجل غريب، كان يرتدي ثوباً من قماش ملوّن زاهٍ، ولذلك سُمّي الملوّن. وقدّم نفسه بوصفه صيّاد الجرذان، ووعد، لقاء أجر محدد، أن يُخلّص المدينة من الفئران والجرذان. وقد وافق المواطنون على عرضه وأكّدوا له بالمصافحة الأجر الموعود. عندئذٍ أخرج من جيبه مزماراً صغيراً وأخذ يعزف، فخرجت الجرذان والفئران من جميع البيوت وتجمّعت حوله. ولما ظنّ أنه صار لديه الجميع، قادهم إلى خارج المدينة حتى ساقها إلى نهر ڤيزر(Weser)، وهناك رفع ثيابه ودخل الماء، فتبِعته الحيوانات جميعاً، فسقطت وغرقت. وبعدما تحرّر المواطنون من بلائهم، ندموا على ما وعدوا به من أجر، وامتنعوا عن الدفع متذرّعين بشتى الحجج. فغادر الرجل غاضباً ممتلئاً بالحنق. وفي يوم القديسين يوحنا وبولس، الموافق السادس والعشرين من حزيران، عاد في الصباح الباكر عند الساعة السابعة (ويقول آخرون عند الظهر)، وقد ارتدى هذه المرة زيّ صياد، تعلو وجهه هيئة مهيبة مخيفة، وعلى رأسه قبعة حمراء غريبة. وأخذ يعزف بمزماره في الشوارع، وسرعان ما جاءت إليه هذه المرة لا الجرذان والفئران، بل الأطفال: فتيان وفتيات بدءً من سن الرابعة فما فوق، وكان بينهم حتى ابنة العمدة الراشدة. فتبعته الجموع، وقادهم إلى جبل حيث اختفى بهم. وكانت مربية أطفال قد رأت ذلك، إذ كانت تحمل طفلاً على ذراعها، وقد تبعت الموكب من بعيد، ثم عادت أدراجها وأبلغت الخبر إلى المدينة. فهرع الآباء المذعورون جماعات إلى أبواب المدينة يبحثون عن أبنائهم، وكانت الأمهات يصرخن ويبكين بمرارة. ومنذ تلك اللحظة أُرسل الرسل براً وبحراً إلى كل مكان يسألون عن الأطفال، أو حتى عن بعضهم، ولكن دون جدوى. وفي المجموع، فُقِد مائة وثلاثون طفلاً. غير أنّ اثنين، كما يُقال، تأخّرا في اللحاق فعادا: كان أحدهما أعمى لم يستطع أن يحدد المكان، لكنه روى كيف تبعوا العازف، أما الآخر فكان أبكم فأشار إلى الموضع، وإن لم يسمع شيئاً. وكان هناك صبي صغير خرج بملابسه الداخلية، ثم عاد ليأخذ سترته، فنجا من الكارثة؛ لأنه عندما رجع كان الآخرون قد اختفوا بالفعل في فجوة أحد التلال، التي ما زالت تُرى حتى اليوم. والطريق الذي خرج الأطفال عبره إلى بوابة المدينة ظلّ يُسمّى حتى منتصف القرن الثامن عشر(وربما حتى اليوم) "الطريق الصامت، بلا طبول ولا أنغام"، إذ لم يكن يُسمح فيه بالرقص ولا بعزف الأوتار. بل حتى إذا مرّ فيه موكب عرس في طريقه إلى الكنيسة كان على الموسيقيين أن يصمتوا عند اجتيازه. أما الجبل الذي اختفى فيه الأطفال فيُدعى كوپنبيرگ(Koppenberg)، وقد نُصبت على جانبيه، يميناً ويساراً، صخرتان على هيئة صليب. ويقول بعضهم إن الأطفال دخلوا إلى كهف في الجبل ثم خرجوا مرة أخرى في سيبنبورگين (Siebenbürgen)(ترانسيلڤانيا حالياً). وقد سجّل مواطنو هاميلن هذه الحادثة في سجل المدينة، وكانوا يعتادون أن يؤرّخوا جميع مراسلاتهم بالسنوات والأيام منذ فقدان أطفالهم. وبحسب ما ذكره سايفريد(Seyfried)، فقد سُجّل في السجل تاريخ 22 حزيران بدلاً من 26 حزيران. وعلى دار البلدية كانت منقوشة هذه الأبيات:

"في عام 1284 بعد ميلاد المسيح
من هاميلن أُخرجوا

مائة وثلاثون طفلاً وُلدوا هناك
فُقدوا بين التلال بسبب عازف مزمار".
وعلى البوابة الجديدة كان نقش باللاتينية ومعناه: "حين مضى 271 عاماً على بناء هذه البوابة، كان الساحر قد ساق 130 طفلاً من المدينة". وفي عام 1572 أمر العمدة بأن تُصوَّر القصة على نوافذ الكنيسة الملوّنة مع كتابة توضيحية لازمة، غير أنّ معظمها أصبح غير مقروء بمرور الزمن. كما صُكّت عملة تذكارية في ذكرى هذا الحدث (Grimm, 1865, pp. 290-293).
إن رواية الأخوين گريم لأسطورة أطفال هاميلن تُعد من أكثر الصياغات اكتمالاً وتأثيراً في القرن التاسع عشر، إذ جمعت في قالب واحد عناصر الروايات السابقة كما سنرى: التاريخ المحدد (1284)، المكان المسمى (هاميلن وكوپنبيرگ)، العدد الثابت (130 طفلاً)، والطابع الديني (يوم القديسين يوحنا وبولس). وبهذا أرسيا إطاراً كلاسيكياً للقصة، ظلّ المرجع الأبرز الذي تستند إليه الدراسات اللاحقة. غير أن هذه الصياغة لا تخلو من الطابع الأسطوري، فهي لا تفسّر أسباب الحادثة ولا طبيعة شخصية العازف الغامض، وإنما تكتفي بتثبيت الواقعة ضمن سلسلة من الرموز: الطريق الصامت، النقوش على دار البلدية، والبوابة، والذكرى المخلّدة في نوافذ الكنيسة وعملة تذكارية. وبذلك تحوّلت القصة من مجرد خبرٍ تاريخي محلي إلى أسطورة ذات أبعاد رمزية ودينية واجتماعية.

2. 2.عازف مزمار هاميلن: النسخة الإنگليزية.

هذه الحكاية انگليزية وليست ألمانية نشرها ريتشارد ڤيرستيگين(Richard Verstegan) عام 1605 ثم أعاد نشرها عام 1628، أي تسبق النسخة الألمانية التي دونها الأخوة گريم، لكنها مستقاة من المصادر الألمانية ذاتها كما سنرى. وتظهر القصة بالشكل التالي، حيث يبدأ الكاتب قوله: "إن حديثي عن ساكسون ترانسيلڤانيا(Transylvania) ذكّرني بحادثة عجيبة حقّاً، شديدة الغرابة، وقعت في ساكسونيا(Saxony) منذ أزمان ليست ببعيدة جدّاً، فرأيتُ ألا أغفل ذكرها هنا بإيجاز". ثم يستطرد الكاتب قائلاً: "فقد قدم إلى مدينة هامل(Hamel) في بلاد برونسويك(Brunswyc) رجلٌ مسنّ غريب الهيئة، وكان يُعرف، بسبب ثوبه العجيب المصنوع من ألوان شتّى، باسم عازف المزمار المرقّع (The Pyed Pyper)، إذ كان عازف مزمار، فضلاً عن صفات أخرى نُسبت إليه. وعرض هذا الرجل على أهل المدينة أن يخلّصها من جميع الجرذان التي كانت تعجّ بها، لقاء مبلغٍ معلوم من المال، لأن السكان كانوا يومئذٍ يتضرّرون من تلك الهوامّ ضرراً شديداً. فلما تمّ الاتفاق، أخذ عازف المزمار المرقّع يطوف في الشوارع نافخاً في مزمار حادّ الصوت، فما لبثت الجرذان أن خرجت من البيوت بأعدادٍ كبيرة وتبعته، حتى ساقها جميعاً إلى نهر ڤيزر، فأغرقها فيه. فلما أنجز ذلك، ولم يبقَ في المدينة جرذ واحد يُرى، عاد يطلب مكافأته على وفق ما اتُّفق عليه. غير أن أهل المدينة قالوا إن الاتفاق لم يكن على سبيل الجدّ، لأنهم لم يظنّوا قطّ أنه قادر على أن يأتي بمثل هذا الفعل، ولذلك لم يكونوا يبالون بما وعدوه به، إذ توهّموا أن الأمر لن يتحقق أبداً، ومن ثم فلن يُطالبوا بشيء. ومع هذا، فلما رأوا أنه قد فعل أمراً لم يكونوا يتوقعونه، رضوا أن يعطوه مكافأة حسنة، لكنهم عرضوا عليه أقلّ بكثير مما كان ينتظر. فاستاء من ذلك، وأصرّ على أن يأخذ أجره كاملاً بحسب ما اتُّفق عليه، غير أنهم رفضوا رفضاً قاطعاً أن يعطوه ما طلب، فهدّدهم بالانتقام، فقالوا له أن يفعل ما يشاء. فعاد عندئذٍ إلى

مزماره مرة أخرى، وأخذ يطوف في الشوارع كما فعل أول مرة، غير أن الذي تبعه هذه المرّة لم يكن الجرذان، بل جماعة من الصبيان، خرجوا معه من أحد أبواب المدينة. فلما بلغوا تلًا صغيراً، انفتح في جانبه ثقب واسع، فدخل فيه الرجل، ودخل معه جميع الأطفال، وكان عددهم مئةً وثلاثين طفلاً. وما إن دخلوا حتى انغلق التلّ من جديد، وعاد كما كان من قبل. وكان ثمّة صبيّ أعرج، تأخّر قليلًا عن الباقين وهو يجرّ خطاه خلفهم، فلما رأى ما حدث رجع مسرعاً وأخبر بما شاهده. وعندئذٍ عمّ الحزن والنواح بين الآباء والأمهات على أطفالهم، وأُرسل الرجال بكل اجتهاد، برّاً وبحراً، ليتحرّوا هل يُعثر لهم على خبر، غير أنهم، مع كل ما بذلوه من بحثٍ وتقصٍّ، لم يصلوا إلى شيءٍ غير ما تقدّم ذكره. وتخليداً لذكرى هذا الحادث، تقرّر منذ ذلك الحين ألّا يُضرب طبل، ولا يُعزف مزمار، ولا أيّ آلة أخرى، في الشارع المؤدّي إلى الباب الذي خرج منه الأطفال، وألّا يُقام فيه عرس قطّ. كما تقرّر أيضاً أنه في جميع السجلات والوثائق العامة التي تُكتب في تلك المدينة، وبعد إثبات تاريخ سنة الميلاد، تُضاف سنة خروج أطفالهم، وقد ظلّوا يعملون بهذا منذ ذلك الوقت. وقد وقعت هذه الأعجوبة العظيمة في اليوم الثاني والعشرين من تموز سنة 1376 للميلاد. وكان سببُ ورود هذا الأمر إلى ذاكرتي، حين تحدّثتُ عن ترانسيلڤانيا، أن بعضهم يروي أنّ بين الساكسون في ترانسيلڤانيا جماعاتٍ يحملون ألقاباً عائلية تماثل ألقاب عددٍ من أهل هامل، ويريدون أن يستنتجوا من ذلك أنّ ذلك المشعوذ، أو عازف المزمار المرقّع، قد يكون نقلهم إلى هناك بالسحر الأسود. غير أنّ هذا القول لا يبدو عليه كبيرُ صدق؛ لأنّ ظهور هذا العدد الكبير من الأطفال الغرباء بين ساكسون ترانسيلڤانيا، من غير أن يعلموا كيف جاؤوا إليهم، كان سيكون عجيباً عندهم بقدر ما كان عجيباً عند أهل هامل أن يفقدوهم. ولم يكن لهم إلا أن يحتفظوا بذكرى حادث بالغ الغرابة كهذا، لو أنّ شيئاً من هذا القبيل كان قد وقع هناك حقّاً" (Verstegan, 1628, pp. 85-86).

تمثّل رواية ڤيرستيگين محطة فارقة في تاريخ الأسطورة؛ فهي أول صياغة كاملة للقصة بالإنكليزية، ومنها دخلت القصة إلى الأدب الغربي خارج الإطار الألماني. وقد جمعت عناصر أصبحت لاحقاً من صلب الرواية الشعبية: الجرذان، والخلاف على الأجر، وانتقام العازف بخطف 130 طفلًا، وبقاء طفل أعرج شاهداً على الحادثة. كما أضافت تفاصيل جديدة مثل حظر العزف في الشارع المؤدي إلى البوابة التي خرج منها الأطفال، وتسجيل السنين بعبارة "سنة خروج أطفالهم". غير أن ڤيرستيگين غيّر التاريخ التقليدي، فجعل الحادثة في 22 تموز 1376 بدلًا من 26 حزيران 1284، وهو التاريخ التقليدي للرواية الألمانية ويُعد هذا انحرافاً واضح عن المصادر الألمانية الأقدم.

3.الجذور التاريخية لحكاية عازف مزمار هاميلن

نمتلك حالياً ثمان مصادر تسبق القصة المتداولة سواءٌ كانت الألمانية أو الأنگليزية والتي تمثل الجذور التاريخية لها، وكما نوردها أدناه:

3. 1.بيت صائد الجرذان.

من المحتمل أنّ أقدم نسخة للقصة مسجَّلة حتى الآن، والتي تعود إلى أواخر القرن الثالث عشر الميلادي، قد نُقشت على عارضة خشبية ظاهرة على جدار في ما يُعرف بـ بيت صائد الجرذان (Rattenfängerhaus)، وهو قائم في موقع البوابة الشرقية الوسطى لمدينة هاميلن، البوابة التي،

وفقاً لتقليد قديم، قاد منها العازف 130 طفلاً حين غادر البلدة، حيث يرد فيها: "في عام 1284، في يوم القديسين يوحنا وبولس(day of John and Paul)، الموافق السادس والعشرين من حزيران، جرى اقتياد 130 طفلاً وُلِدوا في هاميلن على يد عازفٍ كان يرتدي ثياباً متعددة الألوان إلى مكان يُدعى كالفاري(Calvarie) قرب كوپين(Koppen)، وقد فُقِدوا هناك" (Scutts, 2014, p. 1).

إن هذا السرد المقتضب والمتحفّظ لا يقدّم سوى القليل من التعليقات، فهو يشير إلى تاريخ محدد، وسنة بعينها، وعدد محدّد من الأطفال، وأسماء أماكن واضحة. غير أنّ أي تفسير لطبيعة الحادثة أو سبب فقدان الأطفال لا يظهر هنا. لكن نمتلك قرينة جغرافية قد ساعدت بعض الباحثين على تقديم تفسير للنص. فعلى بُعد عشرة أميال فقط من هاميلن تقع بلدة صغيرة تُسمّى كوپنبروگ(Coppenbrügge)، ويبدو أن التشابه بين اسم كوپين واسم بلدة كوپنبروگ لا يبدو مصادفة. وقد خلص هانس دوبرتن(Hans Dobbertin) إلى أنّ نيكولاوس ڤون شبيگلبرگ (Nikolas von Spiegelberg) هو الشخصية التاريخية الأكثر احتمالاً للتعرّف عليها باعتبارها عازف المزمار، وذلك لكون كونتات شبيگلبرگ قد أسّسوا إقامة لهم في كوپنبروگ قبيل سنة 1284، وأنّ نيكولاوس فون شبيگلبرگ عمل كوكيل تجنيد، يحثّ شباب هاميلن على الهجرة إلى مناطق پوميرانيا(Pomerania) والمساهمة في تأسيس المستعمرات هناك. ومن المحتمل، حسب بعض الفرضيات، فإن جماعة من 130 شاباً قد هلكوا في البحر أثناء رحلة إلى تلك المنطقة المخصّصة للاستيطان. ومن الجدير بالذكر أنّ نيكولاوس فون شبيگلبرگ اختفى من السجلات التاريخية بعد أسابيع قليلة من يوم السادس والعشرين من حزيران 1284. أما نظرية گيرنوت هوزام(Gernot Hüsam)، فتذهب إلى أنّ شبيگلبرگ قاد شباب هاميلن إلى تلة عالية مشرفة على كوپنبروگ، كانت تُعرف سابقًا باسم كوپنبيرگ(Koppenberg) أو كوپان(Koppan)، وهناك لاقوا حتفهم، إمّا بفعل انهيار صخري طبيعي أو بمجزرة. وفي الحالة الأخيرة، قد يكون دافع القاتل أو القتلة هو قمع الطقوس الوثنية أو الهرطوقية التي كانت تُمارَس قرب أو على تلة كوبنبيرگ (Scutts, 2014, pp. 1-2).

3. 2.نص كتاب قُدّاس مسيحي.

إن المصدر الثاني لقصة عازف المزمار جاءنا من نص يعود لعام 1394م، لكنه لم يصل إلينا في صورته الأصلية بل هو نص منقول عن وثيقة كنسية. فقد كان مكتوباً في الأصل داخل كتاب قدّاس(Missal) مسيحي يحتوي على نصوص صلوات وأدعية، وعادة ما كان النساخ والكهنة يضيفون في هوامشه أحداثاً محلية أو وقائع ذات أهمية، وهكذا جرى تسجيل حادثة اختفاء أطفال هاميلن فيه. ثم إن هذا النص أُعيد نسخه لاحقاً ضمن عمل يحمل عنوان آلام القديسين(Passionale Sanctorum)، ثم قام المؤرخ المحلي يوهان دانييل گوتليب هير(Johann Daniel Gottlieb Herr)(1728-1765م) بجمعه وتوثيقه في مخطوطه الموسوم(مختارات في تاريخ مدينة هاميلن)(Collectanea zur Geschichte der Stadt Hameln)، المؤرَّخ عام 1761م. وقد ورد في النص: "يا مريم، استجيبي لنا، فإن ابنك لا يردّ لكِ طلباً. إن عام 1284 هو العام الذي خارت فيه قوى الرجال والنساء معاً، العام الذي في يوم القديسين يوحنا وبولس اختُطِف فيه مئة وثلاثون طفلاً عزيزاً من هاميلن، وكان ذلك مقروناً بالهلاك. ويُقال إن جبل

كالڤاريا(Calvaria) قد ابتلعهم أحياء. أيها المسيح، احمِ خاصتك لئلا تنزل بهم نازلة شريرة كهذه من جديد". إن هذه الإشارة الأكثر وضوحاً إلى الكارثة توحي بتفسير آخر للرواية الأصلية للأحداث. فقد كان يُنظر إلى موقع كالڤاريا آنذاك باعتبارها فم الجحيم الذي يبتلع الخطاة. ويعتقد الباحث گيرنوت هوزام(Gernot Hüsam)، إن هذا السرد ربما يلمّح إلى وجود احتفالات وثنية جديدة(Neo-Pagan)، أو طقوس جماعية ذات طابع جنسي(Orgiastic) جرت بالقرب من قمة جبل كوپين، الذي يُعرف اليوم باسم إيثبرگ(Ithberg) (Scutts, 2014, pp. 2-3).

يكتسب هذا النص أهميته من كونه أقدم نص ديني–طقسي يربط الحادثة بلغة اللاهوت المسيحي. فرغم أنه لم يصلنا في صورته الأصلية بل عن طريق نقله من كتاب قدّاس إلى عمل لاحق ثم إلى مخطوطة من القرن الثامن عشر، فإنه يكشف كيف أعيد تأويل اختفاء أطفال هاميلن باعتباره كارثة روحية أكثر من كونه مجرد مأساة محلية. وبذلك صار الحدث يُقرأ في ضوء تصور العصور الوسطى عن الموت والخطيئة وفم الجحيم الذي يبتلع الخطاة، مما يفسر كيف غدا اختفاء الأطفال جزءً من سردية دينية–أسطورية تجاوزت إطارها المحلي لتأخذ بعداً لاهوتياً.

3. 3.نص لاتيني من أبرشية ميندن.

يشير نص لاتيني إلى القصة على معجزة عجيبة جداً وقعت في مدينة هاميلن التابعة لأبرشية ميندن(diocese of Minden) في عام 1284، في يوم القديسين يوحنا وبولس تحديداً. إذ يشير كاتب النص: "ظهر رجل في الثلاثين من عمره، حسن الطلعة وأنيق اللباس على نحو لافت حتى إن كل من رآه أعجب به وبهيئته. عبر أحد الجسور ودخل البلدة من جهة جسر نهر ڤيزر، وكان يحمل مزماراً فضياً ذا تصميم غريب، وأخذ يعزف عليه وهو يجتاز شوارع البلدة. فجميع الصبيان(أو الأطفال) الذين سمعوا عزفه، وكانوا نحو 130 طفلاً، تبعوه عبر البوابة الشرقية، كما لو كانوا متجهين إلى كالڤاريا(Calvaria) أي موضع الإعدام، وهناك انصرفوا واختفوا بحيث لم يستطع أحد أن يعرف إن بقي أحد منهم. هرعت أمهات الأطفال من بلدة إلى أخرى في بحث يائس، لكن دون جدوى. وكما هو مكتوب في إنجيل متى (2:18): "صوت سُمع في الرامة، بكاء ونحيب كثير. راحيل تبكي على أولادها ولا تريد أن تتعزى لأنهم ليسوا بموجودين". وكما تُحسب السنوات الأولى بعد أحداث عظيمة في التاريخ المقدّس، كذلك في هاميلن كانوا يعدّون السنة الأولى والثانية والثالثة بعد خروج الأطفال واختفائهم. وقد اكتشفتُ ذلك في كتاب قديم. ويُقال أيضاً إن والدة العميد يوهان ڤون لوده (Johann von Lüde) شاهدت الأطفال وهم يغادرون. ثم يرد خبر عن حادث مأساوي وقع سنة 1347 حين اختنق ثلاثة إخوة بعد سقوطهم في مجرى صرف. هذا السجل كتبه ناسخ ثالث وأخير على الصفحة الختامية من نسخة مختصرة من(السلسلة الذهبية)(Catena Aurea) راهب ميندن، المدعو هاينريش ڤون هيرفورد(Heinrich von Herford)(توفي 1370)، ويتعلق بخروج أطفال هاميلن" (Scutts, 2014, p. 3).

يمثل هذا النص إضافة في نهاية مخطوطة لاهوتية، لكنه يقدّم صياغة أوضح وأكثر تفصيلاً لقصة عازف المزمار مقارنة بالمصادر السابقة. فهنا نجد للمرة الأولى وصفاً دقيقاً لشخصية العازف مع دمج النص بالخطاب اللاهوتي من خلال اقتباس إنجيلي يربط الحدث ببكاء راحيل على أبنائها. هذه الصياغة تضع مأساة هاميلن في إطار ديني–رمزي، وتُظهر كيف انتقل الخبر من

مجرد تسجيل حادثة محلية إلى نموذج يُقرأ بوصفه معجزة وعظة. ومن ثم، فإن هذا المصدر لا يعكس فقط الذاكرة الشعبية لـ هاميلن، بل أيضاً الطريقة التي أعادت بها الثقافة الكنسية في العصور الوسطى تفسير الحدث وإدماجه في تقليد لاهوتي أوسع.

3. 4.رو اية هانززيتلوس

هناك قصة وردت في سجل مؤرخ ألماني محلي يُدعى هانز زيتلوس(Hans Zeitlos) الذي زار هاميلن عام 1553، وذكرها في كتابه(سفر بامبيرگ التاريخي)(The Bamberger Chronik) الذي دوّنه عام 1557. ورواية هانز زيتلوس تقول: "كان هناك جبل يقع على بُعد مسافة قصيرة من هذه البلدة يُدعى كالفاريا. وقال سكان هاميلن إنّه في عام 1283 شوهد رجل ضخم يشبه العازف المتجول، يرتدي معطفاً متعدد الألوان ويحمل مزماراً أو صفارات يعزف بها في البلدة. عندئذ خرج أطفال المدينة مسرعين معه حتى وصلوا إلى ذلك الجبل المذكور، وهناك غاصوا واختفوا بالقرب منه. ولم يرجع سوى طفلين عاريين: كان أحدهما أعمى والآخر أبكم. وعندما خرجت النساء يركضن بحثاً عن أطفالهن، أخبرهن الرجل المذكور بأنّه سيعود بعد ثلاثين عام ليأخذ مزيداً من الأطفال، إضافة إلى المئة والثلاثين الذين كان قد أخذهم. ومن ثم خشي أهل تلك الناحية أن يعود الرجل نفسه في سنة 1583، كما كانوا يحسبون" (Scutts, 2014, pp. 3-4).

3. 5.رو اية الكاتب الألماني يوبوس فينسيليوس(Jobus Fincelius)(توفي 1582م).

أشار هذا الكاتب الى رواية مختلفة تماماً عن كل الروايات السابقة، حيث قال ذكر في كتابه (العجائب) المنشور عام 1555، وهو يتحدث عن حدث وقع عام 1533م كما يلي: "عن قوة الشيطان وشرّه أودّ أن أورد رواية تاريخية صادقة. فمنذ نحو مئة وثمانين عاماً وقع الأمر في هاميلن، التابعة لساكسونيا على نهر ڤيزر، في يوم عيد القديسة مريم المجدلية. فقد ظهر الشيطان في هيئة بشرية منظورة، يسير في أزقة البلدة، وكان يعزف على مزمار يجذب به عدداً كبيراً من الأطفال، بنيناً وبنات. وقادهم خارج أسوار المدينة حتى إلى جبل هناك. وما إن وصلوا حتى اختفى هو والأطفال، الذين كانوا كثيرين، بحيث لم يعرف أحد أين ذهبوا. وقد نقلت فتاة كانت تتبعه من بعيد الخبر إلى والديها. وعليه أُجريت تحريات دقيقة على اليابسة والماء لمعرفة ما إذا كان الأطفال قد اختُطفوا وسِيقوا بعيداً، لكن لم يعرف أحد أين ذهبوا. وقد حزّ ذلك في نفوس الآباء بشدة، وصار مثالاً مرعباً لغضب الله على الخطايا. وكل ذلك قد كُتب في كتاب المدينة بـ هاميلن، حيث قرأه وسمع به عدد من الوجهاء بأنفسهم" (Scutts, 2014, pp. 4-5).

يقدّم يوبوس فينسيليوس في روايته عنصرين جديدين في تطوّر القصة: أولاً، نقل وقوع الحادثة من عيد القديسين يوحنا وبولس (26 حزيران 1284) إلى عيد القديسة مريم المجدلية (22 تموز)، وثانياً، أعطى للحادثة تاريخاً مختلفاً هو 1353م، استناداً إلى حسابه لوقوعها قبل 180 عاماً من سنة 1533م. وهكذا حوّل القصة إلى إطار زمني ولاهوتي جديد، بعيد عن الرواية التقليدية التي ارتبطت بسنة 1284. من جانب آخر يمثّل نص فينسيليوس أول محاولة لتفسير قصة عازف المزمار في إطار شيطاني صريح. فالحدث لم يُقدَّم هنا كحادثة محلية غامضة، بل كـ عقاب إلهي تجسّد عبر حضور الشيطان ذاته في صورة بشرية، جاذباً الأطفال إلى الهلاك. إنّ هذا التأويل يعكس بوضوح مناخ القرن السادس عشر، حيث سادت الانقسامات الدينية. ومن ثمّ تحوّلت القصة من مأساة غامضة في ذاكرة هاميلن إلى مثال أخلاقي–لاهوتي يُبرز غضب الله على

الخطايا، وهو ما يفسّر استمرارية الأسطورة وتحوّلها إلى جزء من الخطاب الديني الشعبي في تلك المرحلة.

3. 6.سجل الكونت الألماني فروبن كريستوف ڤون زيمرن(Froben Christoph von Zimmern) وسكرتيره يوهانس مولر (Johannes Müller) عام 1565م.

النص يشرح بالتفصيل قصة عازف المزمار، ويمكن أن نلاحظ العديد من الإضافات على القصة الأصلية التي تناولتها المصادر السابقة، وهي كما يلي: "بما أنني عدتُ إلى موضوع الجرذان، فلا يسعني إلا أن أورد معجزة إلهية وقعت منذ أعوام كثيرة، مشابهة في صورتها لما حدث مع طرد الجرذان في بلدة هاميلن في ويستفاليا، وهي حادثة تستحق الذكر بسبب غرابتها وخروجها عن المألوف، وبسبب ما تكشفه من أن الله القدير يعمل في خليقته أعمالاً عجيبة لا تدركها العقول البشرية. قبل عدة مئات من السنين، ابتُلي سكان مدينة هاميلن في ويستفاليا بكثرة الجرذان حتى صارت حياتهم لا تُطاق تقريباً. وحدث، إمّا صدفة وإمّا بعناية الإلهية، إذ قدم رجل غريب مجهول، أو متشرد جوال، كما كان يوجد في أراضينا الألمانية آنذاك من يسمّون التلاميذ الجوّالين(wandering scholars). ولمّا سمع هذا الغريب بشكوى السكان ومعاناتهم، عرض عليهم أن يخلّصهم من الجرذان كلّها، بشرط أن يدفعوا له أجراً مناسباً. ففرحوا بعرضه، ووعدوه بأن يعطوه مبلغاً وافياً يصل إلى مئات من الـ گيلدرات(Guilders). عند ذاك سار عبر شوارع المدينة كلها وهو يحمل مزماراً صغيراً، وضعه على فمه وأخذ يعزف. وما إن فعل ذلك حتى خرجت جميع الجرذان من البيوت، وتجمّعت في حشود لا تُحصى، ولحقت به خارج المدينة. وهناك طردها إلى الجبل القريب، ومنذ ذلك الحين لم يُرَ في البلدة فأر واحد، ولم يُسمع عنه خبر. وعندما طالب الرجل بأجره المتفق عليه، ماطلَه بعضهم، بينما تهرّب آخرون كلياً من الوفاء بوعدهم، حتى سخروا منه وسخّفوا صنيعه. فغادر المدينة غاضباً، وهو يهدّد أهلها بأنهم سيندمون على جحودهم. بعد مضي زمن قصير، وفي يوم الأحد، بينما كان معظم الرجال والنساء في الكنيسة، عاد الرجل مرة أخرى، هذه المرة في هيئة أكثر غرابة، إذ ارتدى ثياباً ملوّنة لافتة. وأخذ يعزف على مزماره من جديد، لكن هذه المرة لم تجتمع الجرذان حوله، بل هرع الأطفال الصغار من كل بيت في المدينة. وما إن اجتمعوا كلهم حتى تبعوه، وهو يقودهم عبر شوارع هاميلن إلى خارج الأسوار، حتى وصل بهم إلى جبل قريب. وهناك، عند صخرة عظيمة، انفتحت لهم فجوة في الجبل، ودخلوا جميعاً مع الرجل، ثم انطبقت الصخرة من جديد، ولم يخرج أحد منهم بعد ذلك. وعندما عاد الأهل من الكنيسة وسألوا عن أطفالهم، لم يعثروا على أثر لهم. سرت بينهم صيحات الحزن والعويل، إذ تبين أن عدد المفقودين بلغ نحو مئة وأربعين طفلاً. ولم يبقَ في البلدة سوى ثلاثة: أحدهم أعمى لم يستطع أن يلحق بالآخرين، وآخر أصمّ لم يسمع عزف المزمار، وثالث أعرج لم يتمكن من الإسراع معهم. هؤلاء الثلاثة هم الذين أخبروا الناس بما جرى. ولما انتشر خبر هذه الكارثة العجيبة، شاع في البلدان المجاورة أن أطفال هاميلن قد اختفوا بطريقة خارقة على يد ذلك الرجل الغريب. فبعض الناس ظنوا أنه كان ساحراً شريراً أو روحاً شيطانية أرسلها الله لمعاقبة أهل المدينة على خطاياهم وجحودهم، بينما افترض آخرون أنه مجرد محتال عرف كيف يسيطر بالموسيقى على عقول الصغار. على كل حال، ظلّ الأطفال مفقودين، ولم يُعرف لهم أثر حتى ذلك اليوم. ومنذ ذلك الحين، ترسّخ في ذاكرة أهل هاميلن هذا الحادث المروّع، فصاروا

يروونه جيلاً بعد جيل. بل إنهم اعتادوا أن يؤرخوا به الأحداث، فيقولون "في السنة الأولى بعد خروج الأطفال"، "وفي السنة الثانية"، كما لو كان ذلك حادثاً فاصلًا في تاريخهم. وقد دوّن هذا الخبر في كتب المدينة القديمة، حتى إن بعض الوجهاء قرأوه هناك بأعينهم، وترسّخت هذه الحادثة في ذاكرة المدينة، حتى غدت جزءً من تاريخها المحكي والمكتوب. ومنذ ذلك اليوم، بات الناس في هاميلن يذكرون هذه الحادثة على أنها عظة بليغة وعلامة مخيفة، ليعتبر منها الجميع. فالذين لا يوفون بوعودهم، ويخدعون الغريب الذي أحسن إليهم، قد يجلبون على أنفسهم عقاباً رهيباً. وقد تبيّن أن الله القدير لا يترك ظلماً بلا جزاء، بل يُظهر قضاءه العادل بطرق عجيبة، لكي يتعلّم البشر أن يسلكوا باستقامة، وأن يصونوا عهودهم وأيمانهم، وألا يتهاونوا في دفع أجور من يستحقها" (Scutts, 2014, pp. 6-9).

تُظهر رواية زيمرن تحوّلاً جوهرياً في مسار القصة؛ فهي أول مصدر يشير إلى قصة الجرذان، وهو عنصر لم يكن حاضراً في المصادر الأقدم، ولم يظهر حتى في رواية فينسيليوس العائدة لعام 1533م التي سبقت هذا النص بزمن قصير. وفي المقابل، تغيب هنا بعض السمات التقليدية التي ميّزت النصوص السابقة: لم يرد ذكر عيد القديسين يوحنا وبولس كتاريخ للحادثة، كما لم يُشر إلى كالفاريا باعتبارها موضع الهلاك، وهي تفاصيل كانت أساسية في الروايات السابقة. وبدلاً من ذلك، صيغت القصة في هذا المصدر على نحوٍ يجعلها عظة أخلاقية تبيّن خطورة نقض العهود والتنصّل من الوفاء بالوعود، وتبرز العازف بوصفه أداة العقاب الإلهي لا مجرّد شخصية غامضة.

3. 7.رواية الكاتب يوهانس ڤاير (Johannes Weir) 1566-1567.

القصة مختصرة جداً، ومعاصرة للنص الذي كُتب في سجل الكونت فروبن كريستوف ڤون زيمرن، وفيها عناصر من المصادر السابقة، وهي كما يلي: "كان هناك عازف مزمار في هاميلن استُؤجِر لطرد الجرذان مقابل أجر معيّن. لكنه إذ لم يُعطَ الأجر المتفق عليه، فانتقم من جحودهم بارتكاب الجريمة التالية: ففي عام 1284، في اليوم السادس والعشرين من حزيران، تبع هذا العازف الذي لُقِّب بـ "ذو الألوان كلها" (Omnicolorem) بسبب ثيابه المتعددة الألوان، مئة وثلاثون طفلاً من أطفال هاميلن، وهناك هلكوا عند كالڤاريا(Calvaria) تحت الجبل المعروف باسم كوپين(Koppen). وقد نجا واحد منهم ليخبر بما جرى. وها هو عازف مزمار شيطاني دموي" (Scutts, 2014, p. 9).

تحتل رواية يوهانس ڤاير موقعاً بارزاً في تطوّر أسطورة عازف المزمار، لأنها أعادت جمع عناصر متفرقة لم تَرِد مجتمعة في النصوص السابقة. فهي تبدأ بتأكيد أن العازف استُؤجر لطرد الجرذان، وهو تفصيل لم يرد في أقدم المصادر، لكنه ذُكر أيضاً في رواية معاصرة لها هي سجل الكونت ڤون زيمرن؛ وربما استند النصّان إلى مصدر واحد مفقود. كما أعادت القصة تثبيت التاريخ التقليدي للحدث في 26 حزيران 1284، وربطت اختفاء الأطفال بموقع كالڤاريا عند جبل كوپين، مما يعيد وصل الرواية بجذورها الرمزية واللاهوتية في النصوص الوسيطة. غير أنّها تختلف عن رواية زيمرن في طابعها التفسيري؛ فبدلاً من الاقتصار على تقديم الحكاية كعظة حول نقض الوعود، تذهب أبعد من ذلك فتُعرّف العازف صراحة بأنه شيطان دموي، وهو ما

يجعلها أقرب في روحها إلى رواية فينسيليوس الأقدم، حيث ارتبطت القصة بمناخ القرن السادس عشر.

3. 8.لوحة البارون أوگستين ڤون مورسبيرگ(Baron Augustin von Moersperg).

هذه اللوحة تبيّن أن الفنان قد أجرى بحثاً دقيقاً في أسطورة عازف المزمار، إذ إنها تحتوي على تفصيل لافت يتمثل في ثلاثة غزلان، وهو الشعار الخاص بـ كونتات شبيگلبرگ، وربما أيضاً تتضمن إشارات إلى القديس بطرس صياد النفوس، وإلى كالڤاريا، وإلى جوانب من التصوّف الوسيط. ويُقدّم گيرنوت هوزام، أمين متحف كوپنبروگ القريب من هاميلن، تفسيراً للوحة على النحو الذي اعتاد الناس في العصور الوسطى أن يقرأوا به الصور الرمزية. فالجانب الأيسر من اللوحة يصوّر ما هو شرير أو مظلم، وهو الجانب الذي تهيمن عليه صورة عازف المزمار، أما الجانب الأيمن فيشير إلى ما هو يميني بالمعنى الديني، أي ما هو إلهي وصالح، حيث يظهر القديس بطرس في صورة صياد النفوس. وفي الوسط تتركّز صورة الغزلان الثلاثة، التي تمثّل شعار النبالة الخاص بـ كونتات شبيگلبرگ في كوبنبروگ، وقد عُرف الإخوة الثلاثة لعائلة شبيگلبرگ: نيكولاوس(Nikolaus)، موريتز(Moritz)، وهيرمان(Herman)(الظبي الأصغر الذي لم يكتمل نمو قرونه)، بأنهم الذين تخلّصوا من شباب هاميلن المشاركين في طقوس منتصف الصيف الوثنية عند جبل كوپانبيرگ(Coppanberg)، وهو الجبل الذي يؤكد گيرنوت هوزام، استناداً إلى وثيقة مؤرخة عام 1013 محفوظة في أرشيف المتحف، أنه هو نفسه جبل كوپين المذكور في أقدم تقارير عن عازف المزمار. ومن الجدير بالذكر إن المنطقة العليا من الجبل، التي تُعرف اليوم باسم أوبربيرگ(Oberberg)، تحتوي على تماثيل حجرية تعود إلى عصور ما قبل التاريخ، مثل المنحوتتين المعروفتين باسم آدم وحواء، وقد عُبدت هذه التماثيل في الماضي بوصفها رموزاً مقدسة للآلهة الجرمانية، بينما يقصدها الأزواج الجدد في الأزمنة الحديثة طلباً للبركة في حياتهم المقبلة (Scutts, 2014, pp. 9-10).

4. أورفيوس وعازف المزمار: هل استقى الألمان قصتهم من الميثولوجيا الكلاسيكية؟.

بعد استعراض المادة الوثائقية المتاحة، يصبح لزاماً علينا أن نطرح ثلاثة تساؤلات حاسمة، من خلالها نحاول بناء افتراض يتمحور حول فكرة أنّ قصة عازف مزمار هاميلن قد تأثرت، بشكل مباشر أو غير مباشر، بالسرديات الميثولوجية الكلاسيكية. ومن هنا يبرز السؤال المركزي الذي يقود بحثنا:

1.مدى المصداقية التاريخية لقصة عازف المزمار؟.

لا نعرف على وجه الدقة متى ظهرت للمرة الأولى رواية اختفاء الأطفال في هاميلن، لكن أقدم نصوصها تعود إلى أواخر القرن الثالث عشر، وهي صياغة تخلو من ذكر الجرذان، ولا تشير كذلك إلى استخدام العازف للمزمار، بل تكتفي بالإشارة إلى عازف غامض قاد الأطفال خارج البلدة. وهذا يقودنا إلى استنتاج محتمل، هو أنّ الرواية التاريخية الأصلية لم تكن تتعلق بعازف موسيقي ذي قدرات سحرية، بل اقتصرت على حادثة فقدان 130 من أبناء البلدة. وربما لم يكونوا أطفالاً بالمعنى الحرفي، بل شباناً يافعين جرى اقتيادهم أو إرسالهم إلى مناطق أخرى. وهنا تكتسب ترانسيلڤانيا أهمية خاصة، إذ ورد ذكرها صراحة في نسختين من الحكاية: الأولى في الصياغة الإنكليزية المبكرة التي تعود إلى ريتشارد ڤيرستيگين (1605)، حيث جاء: "كان سببُ ورود هذا الأمر إلى ذاكرتي، حين تحدّثتُ عن ترانسيلڤانيا، أن بعضهم يروي أنّ بين الساكسون في ترانسيلڤانيا جماعاتٍ يحملون ألقاباً عائلية تماثل ألقاب عددٍ من أهل هامل، ويريدون أن يستنتجوا من ذلك أنّ ذلك المشعوذ، أو عازف المزمار المرقّع، قد يكون نقلهم إلى هناك بالسحر الأسود". أمّا الإشارة الثانية فجاءت في النسخة النهائية للأخوين گريم(1816)، وفيها: "ويقول بعضهم إن الأطفال دخلوا إلى كهف في الجبل ثم خرجوا مرة أخرى في سيبنبورگين"، وهو الاسم الألماني لـ ترانسيلڤانيا. هذه الإشارات النصية تفتح الباب أمام قراءة بديلة، ترى أنّ الاختفاء ربما كان هجرة جماعية نحو الشرق في سياق حركة الاستيطان الألماني في القرن الثالث عشر، وأنّ الحكاية الشعبية حفظت صداها ضمن إطار أسطوري. ومع استمرار تداول القصة من أواخر القرن الثالث عشر حتى منتصف القرن السادس عشر، بقي عنصر العازف حاضراً بوصفه القائد الغامض للمسيرة، إلى أن جرى في النصف الثاني من القرن السادس عشر إدخال عنصر جديد، هو قصة الجرذان، كما ورد في سجل الكونت فروبن كريستوف ڤون زيمرن، لتكتمل بذلك صورة الأسطورة في صورتها المعروفة لاحقاً.

2.هل هناك تماثل بين شخصيتي أورفيوس وشخصية عازف المزمار؟.

يُقدَّم أورفيوس في الميثولوجيا الكلاسيكية بوصفه موسيقياً ذا قدرات خارقة، استطاع أن يُخضع بموسيقاه قوى الطبيعة والكائنات والبشر وحتى الموتى. في المقابل، يرد عازف المزمار في حكاية هاميلن باعتباره شخصية غامضة تمتلك بدورها قدرة سحرية على اجتذاب الجماعات؛ فقد قاد الأطفال خارج البلدة، وفي الصيغ اللاحقة استطاع أن يجذب الجرذان أيضاً، مما يجعل موسيقاه أداة ذات أثر يتجاوز حدود الطبيعة. هذا التشابه يكشف أن الموسيقى لدى كل من أورفيوس وعازف المزمار ليست مجرد فن جمالي، بل قوة تتخطى المألوف وتتحول إلى وسيلة للسيطرة.

3.كيف تسربت المؤثرات الكلاسيكية؟.

كما رأينا، دخلت صورة أورفيوس إلى ألمانيا في العصور الوسطى عبر قنوات نخبوية، مثل أشعار الـ گوليارد، أو عن طريق الشعراء الألمان البارزين من أمثال نوتكر الألماني ورينمار الأكبر، ثم من خلال الترجمة الألمانية لكتاب التحولات لـ أوفيد التي أنجزها ألبرشت فون هالبرشتات حوالي عام 1200م. وقد صاغت هذه النصوص أورفيوس بوصفه النموذج الأسمى للموسيقي القادر على إخضاع الطبيعة والبشر بموسيقاه. غير أنّ هذه الصورة كانت متاحة في المقام الأول للنخبة المثقفة القادرة على قراءة اللاتينية أو متابعة النصوص الأدبية المترجمة. أما عامة الناس، الذين لم يعرفوا اللاتينية ولم يحظوا بتعليم عالٍ، فربما تلقوا هذه السرديات بصورة شفوية أو سطحية عبر بعض المثقفين أو الشعراء المتجولين. ومع انتقال الفكرة من النخبة إلى الجمهور، جرى تجريدها من عمقها الميثولوجي وتحويلها إلى حكاية شعبية بسيطة عن موسيقي غامض قادر على أن يسحر الآخرين بعزفه. هذا الموسيقي كان لا بد أن يظهر في المخيلة الشعبية على هيئة العازفين المتجولين في العصور الوسطى بملابسهم الملوّنة. ومع استمرار تداول الحكاية، صار من الضروري ربطه بحدث تاريخي معروف ومتداول شفهياً أيضاً، ليكون برهاناً على سلطته السحرية. ولم يكن هناك ما هو أنسب من قصة اختفاء أطفال هاميلن لزجّه فيها، لاسيما مع وجود إشارة لعازف في أقدم نسخ القصة، فظهرت الحكاية في صيغتها الأولية المبكرة: موسيقى عازف يقود الأطفال إلى مكان مجهول. وبعد تداول استمر أكثر من قرنين ونصف، اتسعت صورة هذا الموسيقي الساحر في السرديات الشعبية ليضاف إليها عنصر جديد هو قدرته على اجتذاب الحيوانات(الجرذان) عبر موسيقاه. وهكذا ولد "أورفيوس الألماني" في صيغة شعبية ساذجة ومبسطة، ليكون تجسيداً محلياً لصورة أورفيوس الإغريقي القادر على السيطرة على الطبيعة والكائنات وأرواح العالم الأسفل، بل حتى على الآلهة ذاتها.

الخاتمة

بعد استعراض المادة النصية والوثائقية وتحليلها، يمكن تلخيص استنتاجات البحث في النقاط الآتية:

1. تُظهر شخصية أورفيوس في الميثولوجيا الكلاسيكية وصورة عازف المزمار في التراث الألماني وحدةً رمزية تتمحور حول فكرة الموسيقى كقوة خارقة تتجاوز حدود الفن لتغدو أداة للسيطرة والتأثير.
2. لم يكن ظهور عازف المزمار في المخيلة الألمانية نتاج مصادفة، بل يعكس انتقالاً ثقافياً للأفكار الكلاسيكية عبر قنوات أدبية ودينية، أعيدت صياغتها شعبياً في إطار فولكلوري محلي.
3. توثيق الحكاية في النقوش والسجلات والكتابات الكنسية يثبت أنّ الحدث التاريخي (اختفاء أطفال هاميلن) شكّل قاعدة واقعية أُسقطت عليها عناصر أسطورية متراكمة، ما جعل القصة مزيجاً من الحدث والرمز.
4. المقاربة بين أورفيوس وعازف المزمار تكشف عن تشابه في البنية السردية ووظيفة الموسيقى، لكنها تبرز أيضاً اختلاف السياقات: من بعد ميثولوجي–كوني عند الإغريق، إلى بعد اجتماعي–أخلاقي في أوروبا الوسيطة.

5. يبرهن هذا البحث أن دراسة انتقال الرموز بين الميثولوجيا والفولكلور تمثل مدخلاً أساسياً لفهم ديناميات الذاكرة الأوروبية، وأن التراث الثقافي الأوروبي تشكّل من خلال تداخل الأسطورة بالتاريخ، والنصوص بالنقل الشفهي.

المراجع.

المصادر العربية

1. إمام عبد الفتاح إمام. (1995). معجم ديانات وأساطير العالم. القاهرة: مكتبة مدبولي.
2. أمين سلامة. (1988). معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية. القاهرة: مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان.
3. ثروت عكاشة. (1990). المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان.
4. عبد المعطي شعراوي. (1982). أساطير إغريقية. القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.
5. عزت زكي حامد قادوس. (2016). "تصوير الحياة اليومية من خلال فسيفساء شمال افريقيا في العصر الروماني: الحيوانات البرية مثالاً". لمؤتمر الدولي السابع الموسوم: الحياة اليومية في العصور القديمة، مركز الدراسات البردية والنقوش. جامعة عين شمس.

المصادر الأجنبية.

6. Apollodorus. (1921). The Library, Translation by: James George Frazer. London: William Heinemann.
7. Bartsch, K. (1861). Albrecht Von Halberstadt und Ovid Im Mittelalter. Leipzig: Druck und Verlag von Gottfried.
8. Carmina Burana, Encyclopedia Britannica. (13 Apr. 2017).
9. Ceci, F. a. (2018). Perception of A Mystery: The Images of The Myth of Orpheus on Ancient Coins. Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, No.58.
10. Grimm, J. a. (1865). Deutsche Sagen. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung.
11. Horace. (1907). The Odes of Horace: Translation: E. R. Garnesy. London: Swan Sonnenschein and Co. Lim.
12. Ovid. (1826). Metamorphoses. London: F. Dove and St. John Square.
13. Rhodius, A. (1919). The Argonautica, Transltion By: R. C. Seaton. London: William Heinemann.
14. Scutts, J. (2014). Documentary Time Line of Versions of the Pied Piper Legend. academia.edu.
15. Sezer, S. S. (2015). The Orpheus Mosaic of Prusias ad Hypium Prusias ad Hypium Orpheus Mozaiği. JMR, No.8.
16. Verstegan, R. (1628). A Restitution of Decayed Intelligence: In Antiquities concerning the Most Noble and Renowned English Nation. London: Printed by John Bill, Printer to the Kings most Excellent Maiestie.
17. Virgil. (1907). The Eclogues and Georgics, Translated By: T. F. Royds. London: J. M. Dent and Co.

Orpheus in Germany: From Classical Mythology to European Heritage

Prof.Dr. Usama Adnan Yahia
College of Arts
Al-Mustansiriyah University
dr.usamaadnan@uomustansiriyah.edu.iq

Prof.Dr. Enas Saadi Abullah
College of Arts
Al-Mustansiriyah University
enas1920@uomustansiriyah.edu.iq

Keywords: Orpheus . Mythology . European Heritage

Summary:

This study examines the transformation of the supernaturally gifted musician from classical mythology, represented by Orpheus, to German tradition in the tale of the Pied Piper of Hamelin. It argues that the link between the two figures is not merely a coincidental similarity, but a cultural and intellectual transition that reflects how European memory in the Middle Ages reshaped older symbols within local traditions. The study begins with Orpheus as the classical model of a musician able to influence nature, enchant living beings, and cross the boundaries of the human world. It then turns to the Pied Piper in German literature and folklore, while also considering the tale's historical roots in inscriptions, ecclesiastical records, and local writings that predate the version later shaped by the Brothers Grimm. A comparative analysis follows, identifying both parallels and differences between the two figures and showing how classical influences were transformed in the German context into a popular narrative. Thus, the research goes beyond a simple comparison of two myths. It explores the interaction between classical texts and popular memory in Europe, and how the image of Orpheus was recast in the German collective imagination as the wandering musician whose music holds extraordinary power. In doing so, it sheds light on the transmission and transformation of symbols between mythology and folklore in the making of European heritage.