سعيد الغانمي

جلجامش واختلاس لغز الزمن

قراءة أدبية في تشكُّل الملحمة البابليَّة وتأويلها

الرافدين

جلجامش
والاختلاس لغز الزمن

قراءة أدبيَّة في تشكُّل الملحمة البابليَّة وتأويلها

جلجامش واختلاس لغز الزَّمن
قراءة أدبيَّة في تشكُّل الملحمة البابليَّة وتأويلها

سعيد الغانمي

ترجمة عنوان الكتاب باللغة الإنكليزية:

Gilgamesh and Defalcating the Riddle of Time

By Said Al Ghanimi

الطبعة الأولى: أيار ـ مايو، 2025 (1000 نسخة)

Copyright@Dar Al _ Rafidain2022

(C) جميع حقوق الطبع محفوظة/ All Rights Reserved

حقوق النشر تعزز الإبداع، تشجع الطروحات المتنوعة والمختلفة، تطلق حرية التعبير، وتخلق ثقافةً نابضةً بالحياة. شكراً جزيلاً لك لشرائك نسخةً أصليةً من هذا الكتاب ولاحترامك حقوق النشر من خلال امتناعك عن إعادة إنتاجه أو نسخه أو تصويره أو توزيعه أو أيٍّ من أجزائه بأي شكلٍ من الأشكال دون إذن. أنت تدعم الكتّاب والمترجمين وتسمح للرافدين أن تستمرّ برفد جميع القراء بالكتب.

بغداد ــ العراق/ شارع المتنبي عمارة الكاهجي

تلفون: 9647811005860+/9647714440520+

www.daralrafidain.com
info@daralrafidain.com
daralrafidain@yahoo.com
Dar ALRafidain دار الرافدين

daralrafidain
dar.alrafidain
dar_alrafidain
daralrafidain دار الرافدين

تنبيه: إن جميع الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبّر عن رأي كاتبها، ولا تعبّر بالضرورة عن رأي الناشر.

ISBN: 978 - 9922 - 721 - 50 - 7

جلجامش
واختلاس لغز الزمن

قراءة أدبيَّة في تشكُّل الملحمة البابليَّة وتأويلها

سعيد الغانمي

www.daralrafidain.com

الفهرس

إهداء9
المقدَّمة11
الفصل الأوَّل: سومر وثقافة الحكايات البطوليَّة 27
المعضلة السُّومريَّة27
السُّومريَّة لغةً إلصاقيَّة31
سومر والكتابة الصُّوريَّة35
سومر والعصر البطوليّ39
حكاية لوگال بَنْدا البطوليَّة43
حقيقة جلجامش التاريخيَّة48
حكاية الطُّوفان السُّومريَّة52
بِلْقميس وثور السَّماء56
حكاية «بلقميس وأرض الأحياء»58
حكاية «بلقميس وأكّا»61
«بلقميس وأنكيدو والعالم السُّفليّ»64
حكاية «موت بلقميس»70
سومر والملحمة73
الفصل الثاني: الملحمة في العصور البابليَّة77
السُّلالة الأكديَّة الأولى78
اللُّغة المعياريَّة واللَّهجات البابليَّة87
الأكديَّة والحروف الحلقيَّة91
الملحمة والحكاية البطوليَّة95
القِطَع البابليَّة القديمة98
«حكاية هواوا» الأكديَّة103
الملحمة في أواخر الألفيَّة الثانية105
النُّسخة المعياريَّة من الملحمة108
هويَّة «سِن ليقي أُنِّيني»114
الحكايات البطوليَّة الأكديَّة117
الفصل الثالث: تقاليد الأدب الشَّفويّ125

الخصائص الصِّنفيَّة128
الملحمة والتَّنشئة الاجتماعيَّة132
تعاقب الحقب الثَّقافيَّة135
الإيقاع والنِّظام الصَّوتيّ139
القوالب الصِّياغيَّة146
الملحمة والأمثال السائرة150
المنشد أم المؤلِّف153
من الإنشاد إلى الكتاب157
الفصل الرابع: الوحدات المكوِّنة للملحمة167
فكرة الوحدات المكوِّنة171
اغتصاب نساء أوروك174
خَلْق أنكيدو واستئناسُهُ179
الصِّراع مع الوحش181
جلجامش وإغراء عشتار185
هبوط ثور السَّماء190
موت أنكيدو ورثاؤه194
الرِّجال العقارب أم الحرّاس العمالقة198
ساقية الخمرة السَّماويَّة202
الطُّوفان: نازلة الدَّمار الشامل206
الموت والخلود والبطل الثَّقافيّ210
الفصل الخامس: تحليل البنى الرَّمزيَّة215
هو الذي رأى الخفاء216
من «الطَّبل» إلى «الكرة»219
داخل الأسوار وخارجها222
رمزيَّة الأحلام المقدَّسة225
أنكيدو والجنسيَّة المثليَّة230
اللَّذَّة الحسِّيَّة ونصيحة سيدوري236
استعارة الأجنحة الطائرة239
المياه القاتلة والمياه الباعثة243
حِيَل «إيا» اللُّغويَّة وتورياته245

الموت الفعليّ والخلود السَّرديّ252
الفصل السادس: «ملحمة جلجامش» والآداب اللاحقة257
جلجامش في أوغاريت260
الصِّيغة الحيثيَّة من جلجامش263
«أغنية جلجامش» الحوريَّة266
سرد أوصاف الآلهة269
من عشتار إلى أفروديت272
ثور السَّماء وحصان طروادة275
جلجامش وأودسيوس279
الصِّراع مع العملاق السِّكلوبيّ283
كاليبسو وكيركي287
الحكايات السَّرجونيَّة والإلياذة290
«سفر الجبابرة» القُمْرانيّ والمانويّ294
جلجامش في «ألف ليلة وليلة»298
الخاتمة: «ملحمة جلجامش» واختلاس لغز الزَّمن309
المصادر والمراجع313
فهرس الأعلام325

إهداء

ليتَني أستطيعُ إضافةَ نفسي إلى ذكرياتِك،

يا ليتَني أستطيعُ

إعادةَ ترتيبِ ما مرَّ في عُمْرِنا من حوادثَ،

إيقافَها لو قدرْتُ،

لَكنّا بَقِينا إذاً غافلينِ

عن اللَّحظةِ الحاضرةْ

عَن دَبيبِ الزَّمانِ

وَعَن نَزَقِ الذاكرةْ

المقدّمة

في عام 1872، أعلن شاب في الثانية والثّلاثين من العمر اسمُهُ «جورج سمث»، أمام الجمعيَّة الآثاريَّة للتَّوراة في لندن، عن نبأ عثورِهِ على عددٍ من الألواح المسماريَّة التي تنطوي على خبر طوفانٍ مشابهٍ للطوفان المذكورِ في الكتب المقدَّسة. فأحدثَ هذا الخبر دويًّا في الأوساط الثّقافيَّة العالميَّة حينئذٍ، ممّا دعا جريدة «ديلي تلغراف» إلى التَبرُّع بمبلغ ألف جنيه، وهو ثروةٌ كبرى حينئذٍ، دعماً لمشروعهِ في مواصلة الحفر في خرائب نينوى. كان جورج سمث قد أجرى حفريّاتهِ في مكتبة الملك آشور بانيبال، وهناك عثرَ على بعض الألواح الأدبيَّةِ التي تحتوي على قصَّة الطّوفان. وقبل أن يكتملَ نشر هذه الألواح، توفيَ سمث، وهو في السادسة والثّلاثين من العمر سنة 1876، نتيجة إصابتِهِ بالكوليرا في حلب، فتحفَّزَ أصدقاؤُهُ وزملاؤُهُ في المتحف البريطانيِّ إلى جمع أعمالِهِ ونشرها. وصدرتْ فعلاً سنة 1880 بعنوان «رواية التَّكوين الكلدانيَّة؛ تحتوي على وصف الخليقة، والطّوفان، وبرج بابل، ودمار سَدوم، وأزمنة الآباء، ونمرود: خرافات بابليَّة وأساطير عن الآلهة من النُّقوش المسماريَّة»[1].

ينطوي هذا العمل على عددٍ من النُّصوص الأدبيَّة التي نشرَها سمث في حياته، وحرَّرَها زميلُهُ سايس بعد وفاته. وقد اشتمل على خمسة عشرَ لوحاً تتحدَّث عن أساطيرَ مختلفةٍ، ندرجُها في ما يأتي حسب ترتيبها: رواية خلق العالم في ستَّة أيّام على نحو يماثل ما ورد في الإصحاح الأوّل من سفر التّكوين؛ رواية ثانية عن الخلق مستمدَّة من مكتبة كوثى؛ تاريخ الصّراع بين مردوخ بطل الآلهة وتيامت، رمز الأعماق التي تُمثّل العماء والشَّرَّ؛ ومن الواضح أنَّها ملحمة «حينما في الأعالي»؛ قصَّة هبوط الإلهة عشتار أو فينوس إلى العالم السُّفليِّ وعودتها؛ أسطورة جُرم الإله زو وعقاب بعل كبير الآلهة له؛ مجموعة من خمسة ألواح تعدِّد مناقب ديبّارا إله الأوبئة؛ قصَّة الحكيم الذي طرح على الآلهة لغزاً؛ أسطورة الإنسان الطّيِّب «أتارپي» وشرور العالم؛ أسطورة برج بابل؛ قصَّة الصَّقر وإيتانا؛ قصَّة الثَّور والحصان؛ قصَّة الثَّعلب؛ أسطورة سينوري؛ أساطير إزْدُبّار: في اثني عشر لوحاً، مع تاريخ إزْدُبّار ونبذة عن الطّوفان؛ قصَّة دمار سدوم وعمورة.

والمادَّة ما قبل الأخيرة، التي تشغل النِّصف الثاني من كتابه، هي المادَّة المتعلِّقة بما يُعرَفُ الآن باسم «ملحمة جلجامش». وبالرَّغم من أنَّ سمث أطلق اسم «الملحمة» على النَّصِّ الذي نشرَهُ، فإنَّ قراءته لأسماء الأعلامِ مختلفة تماماً. وإذا كان قد نجح في قراءةِ بعضِها، فقد أخطأ في بعضٍ آخرَ. وعلينا أن نتذكّر أنَّه كان رائداً في بحثِهِ، حين لم يكن العالم بأسرِهِ يعرف شيئاً عن اللُّغة أو الثّقافة السُّومريَّتين. ولذلك أطلق سمث على بطل الملحمة اسم «إزْدُبّار»، وعلى صديقِهِ اسم «هيا ـ باني»، وهما الشَّخصانِ المعروفانِ الآن باسم «جلجامش» و«أنكيدو». وقد قتلَ هذانِ البطلانِ خمبابا، الذي كانَ حاكم عيلام، ثمَّ قتلا أسد السَّماء. وبعدها مات هيا ـ باني، فرثاه صديقُهُ إزْدُبّار. وفي اللَّوح العاشر يقابل إزْدُبّار امرأتين على ساحل البحر؛ «سيدوري» و«سابيتو». وفي اللَّوح الحادي عشر يلتقي إزْدُبّار بـ«خيسثروس». وليس من شكٍّ في أنَّه نقل هذه التَّسمية عن النُّصوص اليونانيَّة المنقولة عن المؤرِّخ البابليِّ بيروسيس. فخيسثروس هو بطل الطّوفان عند بيروسيس، أي أتراـ حسيس، الفائق الحكمة.

كان جورج سمث يرمِّم النُّصوص بطريقة عبقريَّة، فيقيس ما لا يعرفُهُ بما يعرفُهُ. يضع أمامه النُّصوص اليونانيَّة والعبرانيَّة والحكايات العربيَّة، ليبثَّ الحياة في النُّقوش البابليَّة الميِّتة بين يديه. ولقد تصوَّر بطل ملحمته إزْدُبّار باعتباره امتداداً للنَّمرود في الأساطير العربيَّة، كما يقول صديقُهُ سايس. وهكذا توصَّل سمث إلى المادَّة الأساسيَّة التي تشكِّل الآن قوام «ملحمة جلجامش»، في وقتٍ لم يكن العالم برمَّتِهِ يمتلك فكرةً واضحةً عن اللُّغة البابليَّة، أو حتّى على معرفة بوجود شعب اسمُهُ السُّومريُّون. وبرغم الأخطاء الكثيرة التي تخلَّلت قراءتَهُ لأسماء الأعلام، والتَّفاصيل السَّرديَّة في الملحمة، فإنَّ عمله يظلُّ دليلاً على عبقريَّة استثنائيَّة في الوصول إلى البنية الأساسيَّة لنصٍّ عظيمٍ كان العالم كلُّهُ يجهل عنه كلَّ شيءٍ تقريباً.

تأثَّرت أحداث «الملحمة» التي ترجمها سمث بتحديد هويَّة أبطالها، فهو قد اعتبر إزْدُبّار شخصيَّة نمرود المذكورة في الكتاب المقدَّس، واعتبر خمبابا حاكماً عيلاميًّا من غرب إيران استبدَّ بحكم بلاد بابل، وليس وحشاً عملاقاً. وحذف بسبب تحفُّظه تفاصيل إغراء البغيِّ شمخة لمن سمّاه «هيباني» (أي أنكيدو). وهو يرى أنَّ هيباني جاء إلى أوروك لتأويل حلم حلمَ به إزْدُبّار، وأنَّ الصِّراع لم يدرْ بين إزْدُبّار وهيباني، بل بينه وبين نمرٍ حمله هيباني معه. وبالطّبع ما من ذكر لعشبة الخلود، التي اختلستْها الأفعى من البطل. وكما يقول ثيودور زيولكوفسكي فإنَّ «من الصَّعب أن نتعرَّف من النَّبذة التي يرويها على «ملحمة جلجامش» كما نعرفها الآن ـ وهي عمل اعتبره سمث جديداً بالاعتبار لسببٍ واحدٍ، وهو أنَّه يتضمَّن قصَّة الطّوفان. وللأمانة، فقد أقرَّ بوجود فروق بين رواية «سفر التَّكوين» ورواية النُّقوش، لكنَّه عزا هذه الفروق في الأساس إلى الفروق بين فلسطين وبلاد بابل، وبين الأفكار الدِّينيَّة لدى العبرانيِّين الموحِّدين والبابليِّين المشركين»[2].

وللإنصاف، لا بدَّ أن نسأل: لماذا أخطأ سمث في قراءة بعض أسماء الأعلام؟ سيمرُّ علينا عند حديثنا عن الخطِّ المسماريِّ أنَّ هذا الخطَّ يسمح أحياناً بأن يُقرأ بطرق مختلفةٍ، فيُنطق بحسب اللُّغة التي يعرفها القارئ. وإذا أخذنا اسم (هيباني) عند سمث، وجدنا أنَّه يتكوَّن من مقطعين (هيا)، الذي يمكن أن يدلَّ على (حَيا) أو (ايا)، وعلى الفعل البابليِّ (باني)، الذي يعني (يخلق). وهكذا فهذا الاسم يتكوَّن في البابليَّة من عبارة بابليَّة تعني (إيا يخلق). لكنَّه إذا قرئَ في السُّومريَّة فهو يدلُّ على (أنكي ـ دو) أي (أنكي يخلق). وأنكي السُّومريُّ هو بعينه ايا البابليُّ. وبالتالي يدلُّ على شخص أنكيدو كما يُنطق اسمُهُ في السُّومريَّة. لكنَّ سمث لم تكن لديه فكرة عن اللُّغة السُّومريَّة.

وبالطَّبع أجد نفسي في غنىً عن أن أُشير إلى ملخَّص للملحمة، فأنا أفترض أنَّ قارئ هذا الكتاب لديه فكرة عنها، وإذا لم تكن لديه فكرة، فهو بالتَّأكيد سيكوِّن هذه الفكرة من خلال المادَّة التي سيطلع عليها فيه. لكنّي أؤكِّد على أنَّ «ملحمة جلجامش» تمتلك الرِّيادة في خلق صنف «الملحمة»، إذ لم توجدْ قبلها أيَّة ملحمة معروفة على وجه الأرض، ولا يوجد دليل على وجود ملحمة شفويَّة سابقة عليها أيضاً. وبالتالي فهي المحاولة الأولى لخلق حبكة سرديَّة تمجِّد بطلاً أسطوريًّا معيَّناً، أي هي أوَّل محاولة بشريَّة لوعي الإنسان لذاته من خلال البناء السَّرديِّ الملحميِّ. وهذا ما يتطلَّب منّا تناول الملحمة، لا في ضوء الملاحم الأخرى التالية عليها، وأشهرُها بالطّبع «الإلياذة» و«الأوديسة»، بل من حيث اعتبارها نموذجاً تقتدي به الملاحم اللاحقة عليها.

ولذلك قسَّمتُ هذا الكتاب بحيث يتناول الحكايات البطوليَّة السُّومريَّة في البداية، وهي حكايات متفرِّقة، أبطالها شخصيّات متعدِّدة، ثمَّ متابعة الكيفيَّة التي دمج فيها البابليُّون هذه الحكايات الأسطوريَّة المتفرِّقة في بناءٍ سرديٍّ واحد، تنتظمُهُ حبكة واحدة، وبطله أيضاً بطلٌ واحدٌ. فكان توحيد الحكايات المتفرِّقة ودمجها في بناءٍ واحدٍ، له حبكةٌ واحدةٌ، وبطلٌ واحدٌ، ويشير إلى زمنٍ تأسيسيٍّ، يعني خلق صنفٍ جديدٍ هو ما نطلق عليه الآن اسم «الملحمة». ثمَّ أكملتُ ذلك ببحث الخصائص الصِّنفيَّة والوظيفة الاجتماعيَّة والآليّات الداخليَّة لنقل «الملحمة» وأدائها في سياقها الثّقافيِّ القديم من حيث هي نصٌّ شفويٌّ، ومن حيث هي عمل مدوَّن. ثمَّ عُنيتُ باستخراج الوحدات الأساسيَّة في بناء الملحمة، أي الموضوعات والثّيمات الكبرى التي تُبرزها الملحمة، وتحرص على أن تستقطب من خلالها اهتمام المتلقِّين لها في البيئتين الشَّفويَّة والكتابيَّة. ولأنَّ الملحمة كانت تنطوي في الوقت نفسه على بناءٍ رمزيٍّ، إلى جوار البناء السَّرديِّ وبمعزلٍ عنه، فقد كرَّستُ الفصل الخامس للعناية بالأبنية الرَّمزيَّة التي حاولت الملحمة استثمارها.

ولا يخفى أنَّ الباحثين الغربيِّين قد درسوا الملاحم الغربيَّة دراساتٍ متنوِّعة، يحظى قسمٌ منها بتميُّزٍ لا شكَّ فيه. والهدف من وراء هذه الدِّراسات هو تقريب هذه الملاحم من الذائقة الحديثة، واستدخالها في الذاكرة الغربيَّة الحديثة لخلق نوعٍ من الاستمراريَّة معها. ولا شكَّ أيضاً في أنَّها «استمراريَّة» تختلف عن الاستمراريَّة الأيديولوجيَّة التي سيأتي الحديث عنها. ولا أكتم القارئ بأنَّ رغبةً مماثلةً قد ساورتْني كثيراً، لكنّي مع هذا أشير إلى أنَّ طبيعة الملحمة البابليَّة قد أملتْ عليَّ أن أسلك طريقاً منهجيًّا مغايراً، أنطلقُ فيه من الملامح الخاصَّة بها، لا ممّا تشترك به مع بقيَّة الملاحم. وليس من شكٍّ في أنَّ هدفي كان أيضاً يتمثَّل في استدخال الملحمة البابليَّة في ذائقتنا الأدبيَّة الحديثة، ومحاولة جعلها جزءاً من الذاكرة الثّقافيَّة الحيَّة، مع مراعاة خصوصيَّتها الفنِّيَّة.

قد يعترض أحدٌ بأنَّ «ملحمة جلجامش» نصٌّ لم يكتملْ نشرُهُ بعد، وما زالت تعتريه بعض النَّواقص، كما سنرى. وقد صدرت الملحمة في طبعة كامبل تومبسن سنة 1929 استناداً إلى (112) قطعة أو لوحاً، بينما اعتمد أندرو جورج في طبعة أوكسفورد سنة 2003 على (218) قطعة، أي ما يقارب ضعف العدد الأوَّل من المخطوطات التي اطَّلع عليها تومبسن. وبعد سبع سنواتٍ فقط من نشرته المميَّزة، أعلن أندرو جورج أنَّه تمَّ العثور على ما يقارب عشر قطع جديدة لم يكن اطَّلع عليها. وربَّما كانت هناك قطعٌ أخرى اكتشفت بعد مرور اثني عشر عاماً على إعلانه هذا.

من هنا هل يمكننا أن نستخلص أنَّ «ملحمة جلجامش» عمل لم ينتهِ نشرُهُ بعد، وأنّه ما زال قيد الإنجاز والتّحقيق والتّرجمة، ولذلك فهو عمل لم تكتمل هويَّتَهُ حتّى الآن، ما دام لم يكتملْ نشره؟ يبدو أنَّ هذا الاستنتاج ليس بضروريٍّ. صحيح أنَّ هناك بعض الفجوات التي تتخلّل بعض الألواح وما زالت تنتظر الكشف، غير أنَّنا نستطيع أن نكوِّنَ فكرة عنها مستمدَّة من نسخ الملحمة المختلفة. وهكذا يتعلّق التّرميم بإنتاج نسخة فيلولوجيَّة معياريَّة مكتملة من الملحمة، وليس بمعرفة هويَّتها. ويمكننا القول باطمئنان إنَّ النُّسخ التي سوف يتمُّ الكشف عنها في المستقبل ستكون مفيدةً دون شكٍّ، وتسدُّ بعض مناقص الملحمة، لكنَّ إكمال نواقص النَّصِّ لا يعني بالضَّرورة نقصان هويَّته. وبالتالي فنحن نعرف هويَّة الملحمة، ونستطيع أن نتحدَّث عنها بثقة مماثلة للثّقة التي يوليها الباحثون الغربيُّون للمخطوطات المتوفرة من «الإلياذة» أو «الأوديسة»، بل هي تحظى بالثّقة أكثرَ بكثيرٍ منهنَّ، ما دامت النُّسخ التي تتوفر بين أيدينا من «ملحمة جلجامش» نسخاً أصليَّة تنتمي إلى أزمنة كتابتها القديمة، في حين لا ترقى أقدم مخطوطات الملحمتين الإغريقيَّتين إلى أبعد من العصور الوسطى الأوربيَّة، أي هما تنتميانِ إلى عصور تأخّرت آلاف الأعوام عن عصر هوميروس المفترض.

وأودُّ الإشارة إلى أنَّ إشكاليَّة «الهويَّة» أو الانتماء إلى هذه النُّصوص، وجميع النُّصوص التي تنتسب لثقافات بائدة مثل السُّومريَّة والفرعونيَّة والكنعانيَّة وما أشبه، هي إشكاليَّة مزيَّفة، ولا حقيقة لها. نعم، نصادف في كثيرٍ من الأحيان مَن يدَّعون وجود استمراريَّة حضاريَّة وثقافيَّة، تصل في مبالغات بعضهم إلى مرتبة «الهويَّة»، لكنَّ هذا الانتماء مجرَّد انتماء سطحيٍّ «أيديولوجيٍّ» يفتقر إلى العمق. فهذه حضارات بائدة، كشفت عنها الحفريّات الغربيَّة بالفأس والمجرفة، ولم تكشفها في الحياة الفعليَّة، لأنَّها لا تشكِّل جزءاً مهما يكنْ ضئيلاً من الذاكرة الجمعيَّة الحيَّة. بل إنَّ فهمها تعرَّض لطبقاتٍ متعاقبةٍ من التَّحريف والتَّصحيح. ولهذا فالانتماء لها انتماء «أيديولوجيٌّ»، لا علاقة له بالواقع، مهما أطلق من ينتمي إليها على نفسه من تسميات فرعونيَّة أو سومريَّة أو كنعانيَّة، ومهما اعتبر المرء نفسه من أحفاد «الفراعنة»، أو من نسل «جلجامش»، أو من ورثة «أقهات».

وليس من شكٍّ في أنَّ هناك بعض المظاهر القويَّة من هذه الحضارات امتلكتْ من القوَّة ما استطاعت به أن تعبرَ إلى الحضارات المجاورة، وتمكثَ فيها، حتّى بعد اندثارها في مواطن إزدهارها الأولى. وهذا ما سنبحثُهُ فيما يتعلّق بـ«ملحمة جلجامش» في الفصل الأخير من هذا الكتاب، حين نتابع كيف أثّرت الملحمة في الثّقافات المجاورة، ثمَّ نقلت هذه الثّقافات آثارها إلى غيرها، حتّى وصلتنا نحن، دون أن نعلم أنَّها تنطوي على بذرةٍ منقولةٍ من «ملحمة جلجامش». وهذا أمر لا شكَّ فيه، لكنَّه لا يعني أنَّ هذه الثّقافات ما زالت حيَّة، وذات حضورٍ فاعلٍ، أو أنَّ لها استمراريَّة مع الحاضر التاريخيِّ الحيِّ. بل يجب القول إنَّ هذه حضارات بائدة، وإن كان قد بقيَ منها بعض المظاهر التي تعرَّضت لتعديلاتٍ متواصلةٍ على امتداد القرون.

نخلص من ذلك إلى أنَّ «هويَّة» ملحمة جلجامش لا تكمن في الحاضر، مهما بالغ المعاصرون في الانتساب لها، بل تكمن في ماضيها نفسه. ولذلك فإنَّ بحثنا هنا هو بحث في هويَّتها الماضية. وبحكم كونِ «ملحمة جلجامش» نصًّا أدبيًّا، فإنَّ بحثنا هذا هو أيضاً بحثٌ «أدبيٌّ»، وليس بتاريخيٍّ، بالمعنى الأثريِّ، على الإطلاق. وهكذا فهو يعطي للماضي هويَّته الماضية، لكنَّه في الوقت نفسه يتعامل معه بأدواتٍ مهمَّة مستمدَّة من الحاضر الذي نعيش فيه. ومن هنا فهو يحترم الماضي، ويهبُ له سؤددَهُ، ويحترم الحاضر أيضاً ويستمدُّ منه الأدواتِ المناسبةَ لفهم الماضي.

وينبغي التَّنويه إلى أنَّ القارئ سوف يصادف أحياناً بعض التَّواريخ أو التَّسميات المختلفة المنقولة عن مصادر أخرى، أو ربَّما وجد أنَّ مدينة «أوروك» مثلاً يمكن أن تُدعى «أرَك» أو «أوروك»، أو «أنوگ». وهكذا فعليه أن يضع نصب عينيه أنَّ هذا التَّنوُّع في التَّسميات يعود إلى أمرين؛ إمّا لأنَّ الباحث الذي يختار هذه التَّسمية يعتمد مرجعاً معيَّناً، كما هو الحال في تسمية «أرك» الواردة في الكتاب المقدَّس، أو «أوروك» بحسب التَّسمية الشائعة في أغلب المصادر الحديثة، أو «أونوغ» أو «أنوگ»، بحسب التَّسمية السُّومريَّة القديمة، كما بدأتْ تظهر في المصادر المتأخِّرة.

ويصحُّ الشَّيء نفسه على تسميات جلجامش، حيث كشف أندرو جورج عن أنَّ تسميته في الحكايات البطوليَّة السُّومريَّة كانت «بِلْقميس». وسنجد في الفصل الأخير من هذا الكتاب أنَّ هذه التَّسمية أو مثيلتها الحوريَّة هي التي انتقلت إلى العبرانيَّة بصيغة «بُلوقيا»، وأنَّ بُلوقيا هذا هو الذي يظهر في كتاب «ألف ليلة وليلة»، وفي كتب «قصص الأنبياء». ومن ناحية أخرى، فنحن سنكتب اسم «جلجامش» بالجيم، من باب شيوع هذه التَّسمية، لكنَّ على القارئ أن يقرأها دائماً بصيغة «گلگامش»، أي بالجيم الساميَّة القديمة، كما تُنطق في اللَّهجات المصريَّة والعُمانيَّة واليمنيَّة المعاصرة.

وهنا أريد التَّنبيه إلى أنَّ اختيار «المنهج» أمرٌ ينبغي أن يتَّسم بالموضوعيَّة إلى أقصى حدٍّ. فالمنهج لا تمليه الرَّغبة، ولا تشفع فيه الآيديولوجيا. ينبغي أن يُطبَّق المنهج بحذرٍ موضوعيٍّ يتساوى فيه ما يحبُّهُ المرء وما يكرهه، وما يؤثره وما يصدُّ عنه، وما يؤمن به وما يعرض عنه. والسَّبب في ذلك أنَّ المنهج ليس وسيلةً لتبرير «إعلاء» النُّصوص، بل هو وسيلة لفحص أبنيتها الداخليَّة، والكشف عن أعماقها الفكريَّة والجماليَّة. أمّا اختيار النُّصوص التي يطبَّق عليها المنهج فأمرٌ قد يخضع لمعايير ذاتيَّة إلى حدٍّ ما. فأنت في الغالب لا تختار من النُّصوص التي تُعنى بدراستها والبحث فيها إلّا ما سبق لك أن قرأتَهُ وتفاعلتَ معه، وأعجبتَ به نوعاً من الإعجاب. وهكذا إذا كان تطبيق المنهج يمتاز بالموضوعيَّة إلى أقصى حدٍّ، فإنَّ اختيار النُّصوص قد تدخل فيه العناصر الذاتيَّة، التي ينبغي تلطيفها غاية التَّلطيف، والتَّخفيف من غُلوائها، بحيث لا تتحوَّل إلى انتماءٍ آيديولوجيٍّ أو هوسٍ طوباويٍّ.

ولستُ أستبعدُ أن تُثيرَ اهتماماتي المتنوِّعة أسئلةً شتّى في أذهان القرّاء، ممّن يرون أنَّني منشغل بموضوعاتٍ متباعدةٍ لا يجمعُها جامعٌ. فقد كتبتُ بعض الأعمال التي لا يبدو أنَّ هناك اتِّصالاً مباشراً بينها. نشرتُ كتاباً عن «معمار الفكر المعتزليِّ»، ثمَّ كتاباً آخر عن الأصناف السَّرديَّة العربيَّة القديمة، هو كتاب «مفاتيح خزائن السَّرد». ثمَّ ألحقتُ بهما كتاباً ثالثاً عن «خيال لا ينقطع: قراءة في ألف ليلة وليلة». ثمَّ جاء كتاب «من بابل إلى بغداد: التُّراث البابليُّ في الأدب العربيِّ». وقد يبدو لدى الوهلة الأولى أنَّ هذه الكتب متباعدة عن بعضها، وتنتمي إلى حقولٍ متفرِّقة بحيث يصعب على الباحث المفرد الإلمامُ بها جميعاً. ولستُ أنكر ذلك على مستوى السَّطح، لكنّي أقول إنَّ قراءتي لهذه الكتب تستجيبُ لدوافع متعدِّدة.

في البداية هناك دافع الإيمان بسداد دين الطُّفولة. فأغلب هذه الأعمال ممّا قرأتُهُ في طفولتي المبكِّرة، أو في مرحلة تفتُّح وعيي الثَّقافيِّ الأوَّل وبدء اهتمامي بالقراءة. ولستُ أخفي بأنَّ ولعي بالقراءة كان استثنائيًّا. فقد التهمتُ عدداً كبيراً من الأعمال الأدبيَّة، لا شكَّ أنَّ بعضها سقط من الذاكرة بسرعة، لكنَّ بعض الأعمال بقيَتْ تتموَّج في الذاكرة، وتحفِّزها على الأسئلة، مثل «ألف ليلة وليلة»، و«ملحمة جلجامش»، وعددٍ كبيرٍ من النُّصوص الشِّعريَّة والسَّرديَّة والأدبيَّة والفكريَّة. وبالتَّأكيد لستُ حالةً فريدةً في ذلك. فلا شكَّ أنَّ أجيالاً سابقة ولاحقة من القرّاء العرب ساهمَتْ هذه الأعمال، بطريقةٍ أو أخرى، في تشكيل وعيها النَّقديِّ. ولهذا يصبح الفحص النَّقديُّ لهذه الأعمال محاولةً لمعرفة قدرة هذه النُّصوص على التَّأثير في أجيال مختلفة من القرّاء العرب، ومحاولةً في معرفة النُّصوص التي تشغل القرّاء في الوقت نفسه، أي أنَّ السُّؤال في هذه الحالة سيكون سؤالاً ينطوي على بُعدين؛ معرفة الخصائص النَّقديَّة المميِّزة لهذه النُّصوص من ناحية، ومعرفة اتِّجاه القراءة ونزعاتها لدى القرّاء العرب في هذه الحقبة الثَّقافيَّة من ناحيةٍ أخرى.

ولكنْ إذا كانت هذه النُّصوص قد شكَّلت وعيَ أجيالٍ من القرّاء العربِ فإنَّها دون شكٍّ نصوص إبداعيَّة تأسيسيَّة «حيَّة»، ما زالت قادرةً على الانبعاث والتَّأثير، ولذلك فهي تستحقُّ الاهتمام في ذاتها، وليس فقط لكونها تشكِّل جزءاً من وعينا الثَّقافيِّ في مرحلة الطُّفولة المبكِّرة؛ وبالتالي فهي نصوص تستحقُّ القراءة النَّقديَّة التي تغامر باستكشاف تخومها، والبحث عن العنصر الإبداعيِّ الدَّفين في أحشائها صنفيًّا وبنائيًّا. وفي هذه الحالة فالقراءة التي تتكبَّد على هذه النُّصوص هي قراءة داخليَّة لا تريد إسقاط شيءٍ من ذات القارئ أو عصرِهِ عليها، بل بما يدعها تسمح بإخراج محتوياتها الداخليَّة للقارئ بطواعيةٍ وسلاسةٍ.

وهكذا فإنَّ السُّؤال الأوَّل عند مواجهة هذه النُّصوص نقديًّا هو سؤال «المنهج». ما المنهج الملائم لقراءتها؟ هل نقرأ النُّصوص التُّراثيَّة تراثيًّا؟ أم نقرأها في ضوء الأسئلة الحديثة المتجدِّدة، وهي في أغلبها أسئلة غربيَّة، بحكم هيمنة الفكر الغربيِّ الحديث في هذه الحقول؟ شخصيًّا أعتقد أنَّ المنهج المناسب لقراءة هذه النُّصوص لا ينبغي أن يكون منهجاً تراثيًّا، لأنَّه في هذه الحالة سيكون خاضعاً لأسئلة الماضي وإشكالاتِهِ وهمومِهِ؛ ولا أن يكون «حديثاً» بالمعنى الغربيِّ للكلمة، لأنَّه في هذه الحالة سيجتثّنا من جذورنا الحاضرة، ويُخضعُنا لإشكالات الغرب وأسئلته، بل يجب أن يكون منهجاً نابعاً من حاجاتنا الثَّقافيَّة المعاصرة، ويتجاوب مع الإشكالات الفكريَّة والثَّقافيَّة التي تعيشها البيئة الثَّقافيَّة العربيَّة. وأنا أتحدَّث عن بيئة ثقافيَّة عربيَّة، وليس عن أمَّة واحدة، لأنَّ الثَّقافة في رأيي تتجاوز فكرة الحدود القوميَّة، وتعبر فوقها.

غير أنَّ هذا يعني أنَّ اختيار «المنهج» ليس بالأمر الذي تقرِّره الخطوات الإجرائيَّة وحدها، بل هو يستجيب في الوقت نفسه للحاجات الثقافيَّة والأبعاد التاريخيَّة وتقاليد القراءة والإنتاج. وأكتفي هنا بمثال على التَّناقضات التي يمكن أن يحدثها المنهج إذا لم يأخذ بالحسبان هذه الأهداف مجتمعةً. كان من طبيعة المرحوم د. عبد الغفّار مكّاوي أن يتناول كتاباً أجنبيًّا مهمًّا في موضوعته، ويترجمه بلغة جميلة، بل رائعة، ويُضيف إليه بعض الشُّروح، ويحذف منه ما يشقُّ فهمُهُ، ثمَّ يصدره منشوراً باسمه. فعل هذا مع كتاب «بنية الشِّعر الغنائيّ» للناقد الألمانيّ فردريك هوغو، الذي نشره ضمن الجزء الأوَّل من كتابه «ثورة الشِّعر الحديث». وفعل ذلك أيضاً مع كتاب «أدب الحكمة البابليّ» لباحث الآشوريّات لامبرت، وترجمه بالطَّريقة المذكورة، وقدَّمه للمجلس الأعلى للثَّقافة في الكويت قبل الاحتلال الصَّدّاميّ. وبعد الخلاص من الاحتلال، لم يكنْ بإمكان الكويتيِّين نشر كتاب يتحدَّث عن «حكمة» العراق القديم، فطلبوا منه إدخال بعض التَّغييرات لتأييد الجريمة في التاريخ العراقيّ، وجعل الماضي مسؤولاً عن جرائم الحاضر. فأعاد مكّاوي النَّظر في الكتاب، وأضاف إليه مقدِّمة طويلة، ومقاطعَ متفرِّقة دسَّها في أثناء حديث الكتاب الأصليِّ عن «الحكمة»، وصدر الكتاب بعنوان «جذور الاستبداد»[3]. وهكذا تحوَّلت «الحكمة» إلى «استبداد»، وصار الكتاب يُعاني من ازدواجيَّة القراءة بين مقاطع تتغنَّى بالحكمة العراقيَّة القديمة في الكتاب الأصليِّ، ومقاطعَ مضافةٍ تحمِّل هذه الثَّقافة مسؤوليَّة الاستبداد الحاضر. وبقيتْ فكرة إسقاط أحكام الحاضر على الماضي تتحكَّم بأعمال المرحوم مكّاوي، حتَّى عندما أصدر ترجمة «ملحمة جلجامش»[4]. وأسجِّل هنا عرضاً أنَّني أعتمد على نسخة منه تحمل إهداء المرحوم مكّاوي لي. فقد كان صديقاً عزيزاً، وإنساناً نبيلاً. لكنَّ هذا لا يمنع من بيان قلق آرائِهِ النَّقديَّة. ومن أغرب المفارقات التي أصدرها أنَّه نقل عن أدورنو وهوركهايمر رأيهما في أنَّ أودسيوس، بطل ملحمة الأوديسة لهوميروس، كان أوَّل من حمل مشعل التَّنوير. وبذلك أسقط، أو أسقط المؤلِّفان الألمانيّان، أحكام عصر التَّنوير الحديث على طفولة الفكر الأدبيِّ عند الإغريق. وفي المقابل جعل جلجامش مسؤولاً عن الاستبداد الذي ارتكبَهُ الحكّام المعاصرون في أعتى صورِهِ.

والنَّتيجة التي يمكننا استخلاصُها من مثل هذه القراءات أنَّ قضيَّة المنهج في واقعنا الثقافيِّ المعاصر لا ترتبط بسؤال الحقيقة، كما يرى غادامر، بل ترتبط بسؤال «الهويَّة» في الأساس. مَن نحن؟ وما التُّراث الذي ننتمي له؟ وكيف يمكننا قراءته؟ وهكذا يعيدُنا سؤال «المنهج»، الذي يُفترَض أن يكون حياديًّا وموضوعيًّا، إلى سؤال «الهويَّة»، بما يتراكمُ فوقها من أبعاد تاريخيَّة متغيِّرة، وأحكام آيديولوجيَّة ذاتيَّة متشعِّبة.

بهذه الصُّورة تتَّضح الواقعة الصارخة في أنَّ سؤال المنهج لدينا لا يحيلُنا إلى «الآن وهنا»، بل إلى مظاهر انشقاق زمانيَّة ومكانيَّة معاً، تنطوي على «الآن والماضي»، و«هنا وهناك» في الوقت نفسه، لأنَّ سؤال المنهج يرتبط بسؤال «الهويَّة». وبما أنَّ الهويَّة التي تغلف كياننا ووعينا الثَّقافيَّ تنطوي على أزمنة متعدِّدة تشمل الأنا وأزمنتها الماضية المتنوِّعة، وأمكنة متعدِّدة تشمل حاضر الأنا وحاضر الآخر في الغرب والشَّرق، فإنَّ سؤال المنهج يظلُّ متعلِّقاً بهذه الإشكالات نفسها، ولا يستطيع الخلاص منها. وبالتالي تنتقل تعدُّديَّة الهويَّة بمعناها السَّلبيِّ إلى انتقائيَّة المنهج بشكله التَّلفيقيِّ.

فالهويَّة في الثَّقافة العربيَّة المعاصرة لا تتجاوب مع الحاضر الآن وهنا، بل هي تستجيب إلى أقصى حدٍّ لضغوط التاريخ. ومن هنا تصير «الهويَّة» باستمرار هويَّة دفاعيَّة عن الماضي، وليست بحثاً عن الانشغال الجوهريِّ في الحاضر الحيِّ. غير أنَّ الدَّعوة إلى الوجود في الحاضر لا تعني انقطاع الصِّلة عن الماضي. إذ قد تكون في الماضي أشياءُ ما زالت حيَّة، ولكنَّ حياتها قرينة بحضورها في اللَّحظة الحاضرة وليست في لحظة ماضيها المنقطعة. وهكذا فإنَّ القراءة الدِّفاعيَّة عن التُّراث، شأنها شأن القراءة الهجوميَّة عليه، تتحوَّل بالضَّرورة إلى قراءة تراثيَّة للتُّراث. والحال أنَّ ما نحتاجه هو القراءة التي تحتفظ للماضي بزمنِهِ، وتتجاوب في الوقت نفسه مع متطلَّبات الحاضر المعيش.

وهناك أمران لا بدَّ من أخذهما بالاعتبار في هذه القراءة؛ الأوَّل أنَّ العلوم الإنسانيَّة لا تنطوي على مناطقَ مركزيَّةٍ، بل هي توجد على التُّخوم في العادة. ولذلك فإنَّ مناطق الاحتكاك في هذه العلوم أكثرُ بكثير ممَّا نتصوَّر لدى الوهلة الأولى. ومن هنا فإنَّ الباحث في هذه المناطق يستطيع أن يتحرَّك على مناطق التُّخوم بنوعٍ من المنهجيَّة المتعدِّدة المنفتحة، التي يمكن وصفُها في كثيرٍ من الأحيان بأنَّها منهجيَّة «حواريَّة»، بمعنى أنَّ وجود العلوم الإنسانيَّة على المناطق المحيطيَّة، من دون مركز، يخلق حتماً نوعاً من التَّداخل المنهجيِّ بين هذه العلوم.

والثاني أنَّ العلوم الإنسانيَّة، والطَّبيعيَّة معها بالضَّرورة، لا تتفاضل؛ فليس هناك علمٌ أفضلُ من آخر، بل يستجيب كلُّ علم للحاجات المنهجيَّة التي تقتضيها القراءة. ولذلك فكلُّ علم من العلوم كرامتُهُ وسؤددُهُ في مجال حقله الخاصِّ، بما تقتضيه شروط وجوده الداخليَّة. أمَّا إذا تمَّ فرض إجراءاتِ هذا العلم من الخارج بإملاءات آيديولوجيَّة أو نفعيَّة أو من أيِّ نوعٍ آخر، فإنَّ هذا العلم يتحوَّل إلى مجرَّد أداة آيديولوجيَّة للوصول إلى نتيجة معدَّة سلفاً. وبالتالي سيتمُّ إسقاط النَّتائج على البحث من الأعلى، مثلما كانت تنزل الآلهة في سلَّم من الأعلى في المسرح الكلاسيكيِّ عندما كانت تريد التَّدخُّل لتغيير مجرى الأحداث الإنسانيَّة.

في هذا العمل سنقدِّم دراسة «أدبيَّة» في نصٍّ قديم. وهذا يعني أنَّنا نفكِّر بهذا العمل تفكيراً مزدوجاً. الأوَّل أن نستثمر جملة العلوم الإنسانيَّة، ما دامت حقولاً توجد في المناطق الحدوديَّة، بحيث نجنِّدُها في عُدَّة تنتمي إلى أحدث المناهج الزَّمنيَّة التي أثبتت قدرتها على تحليل النُّصوص وتتبُّع منابعها إيجابيًّا. والثاني أن نحتفظ لنصِّ الملحمة بانتمائه إلى زمنه الماضي وماضيه البعيد، حين كان عملاً رياديًّا يستكشف فيه الوعيُ الإنسانيُّ قدرتَهُ على حلول إشكالات عصره، وأهمُّها دون شكّ البحث في هويَّة الصَّداقة، والبطولة، والموت، والخلود، ونازلة الدَّمار الشامل وما أشبه. إذاً سنهتمُّ بمعالجة هذا النَّصِّ بوضعه في إطاره الزَّمنيِّ، ولكن بعدَّة منهجيَّة حديثة تتجاوب مع آخر الإنجازات المنهجيَّة التي ابتكرَها عصرنا نحن.

وقد بيَّنتُ في كثير من أعمالي السابقة أنَّ مصطلح «الأسطورة» مصطلحٌ ملتبسٌ، وهو مصطلح فكريٌّ، وليس بتصنيفيٍّ، وكذلك فإنَّني لا أميل إلى استخدامه كثيراً. وغالباً ما ينحو الإنسان إلى إطلاقِهِ على كلِّ ما لا يؤمن به. أمَّا ما يؤمن به فلا يسمِّيه «أسطورةً» على الإطلاق، حتَّى لو كان يتطابق معها من حيث التَّعريف تطابقاً تاماً. والسَّبب في ذلك أنَّ الأسطورة تمتاز بنوعٍ من الازدواجيَّة. فهي تنطوي على «غلافٍ تخييليٍّ»، غالباً ما يتناقض مع الوقائع الخارجيَّة من حيث الشَّكل، كأن تتكلَّم الحيوانات، أو تهبط النُّجوم على الأرض، أو تنقَّلب الأشياء إلى نقائضها... إلخ. كما أنَّها تنطوي في الوقت نفسه على «رسالة تبليغيَّة» تريد إيصالها من خلال هذا الغلاف التَّخييليِّ. وإذا نحن حاولنا التَّوصُّل إلى «الرِّسالة التَّبليغيَّة» في الأسطورة، فسنجد حينئذٍ أنَّ الأسطورة تمتاز بنوعٍ خاصٍّ من المعقوليَّة، نستطيع أن نصفَهُ بأنَّه معقوليَّة سرديَّة، بمعنى أنَّ تسلسل الأحداث فيها، مهما بدا مستحيلاً من الناحية الشَّكليَّة، فإنَّه يخضع لنوعٍ من التَّرتيب السَّرديِّ الذي يريد إيصال رسالة حول حدثٍ ما أو شخصيَّة ما.

يقيِّم الآثاريُّون المواضع التي يدرسونها إلى طبقاتٍ أثريَّةٍ، وغالباً ما يبدأون بالطَّبقة السُّفلى، التي هي الطَّبقة الأعمق والأقدم زمناً. وفي العادة توجد روابطُ مباشرة بين الطَّبقات الأثريَّة بحكمِ الاحتكاك المباشر. وهكذا ترتبط كلُّ طبقةٍ منها بالطَّبقة التي تسبقُها أو تلحقُها لما بينهما من احتكاك، وتضعف الصِّلة بين الطَّبقات التي لا يوجد بينها احتكاك مباشر. وبالطَّبع نستطيع عند دراسة الأدب أن نستفيدَ من هذا التَّقسيم، بحيث يمكننا الحديث عن طبقات ثقافيَّة؛ لكنَّ التَّأثير والتَّأثر فيما بينها لا يقتصر على الطَّبقات المجاورة، كما هو الحال في الطَّبقات الأثريَّة، بل قد يعبرُ الطَّبقات المتجاورة إلى ما بينها، وإن انعدم الاتِّصال المباشر فيما بين الطَّبقات. ومن هنا يستطيع أثر معيَّن أن ينتقل من طبقة ثقافيَّة إلى طبقة ثقافيَّة أخرى لا تجاورها مباشرةً، وربَّما كانت تفصل بينهما أزمنة تقصر أو تطول. ففي الثَّقافة تستطيع الآثار اختراق طبقات الاتِّصال المباشر لإحداث تأثيرها. وهذا ما سنلمسُهُ عند دراسة التَّحليل الرَّمزيِّ لبعض أبنية الملحمة.

غير أنَّنا سنحرص على إدخال كلِّ وجهاتِ النَّظر التَّحليليَّة هذه في إطار منظومة لغويَّة شاملة. ويعرف المختصُّون باللُّغة أنَّ الدِّراسة اللُّغويَّة تتناول اللُّغة بطريقتين؛ تزامنيَّة وتعاقبيَّة. تركِّز الدِّراسة التَّزامنيَّة على اللُّغة بعد تثبيتها في مرحلة زمنيَّة معيَّنة، بينما تتناول الدِّراسة التَّعاقبيَّة المراحل الزَّمنيَّة المختلفة للُّغة، والكيفيَّة التي تتغيَّر بها بناها الداخليَّة. في هذا العمل سنحرص على تطبيق هذه الرُّؤية أيضاً؛ فتعنى الفصول الأولى بالدِّراسة التَّعاقبيَّة للملحمة، أي أنَّها تبدأ من مراحل التَّشكيل الأولى في الأدب السُّومريِّ، حين لم تكن هناك ملحمة، بل كانت توجد حكايات بطوليَّة متفرِّقة، أبطالها متعدِّدون، وإن تشابهت أسماؤهم، والحبكات فيها مختلفة، وإن خضعت لرؤية ثقافيَّة واحدة. لكنَّ العصر الأكديَّ الساميَّ هو الذي أعاد صياغة هذه الحكايات البطوليَّة المختلفة، وصهرَها معاً في حبكة واحدة، بحيث صارت حكاية واحدة، بطلُها واحد، وحبكتُها واحدة، وتنمو نموًّا متدرِّجاً، بحيث تتواصل أحداثُها، وتتكامل الأفعال التي تنطوي عليها. وقد صرنا نطلق على هذا الصِّنف اسم «الملحمة». وبالتالي سيضيءُ المحور التَّعاقبيُّ فصلين في الأساس، يحتوي الأوَّل منهما على الحكايات البطوليَّة السُّومريَّة، التي لم تتطوَّر إلى ملحمة، وإن كان البابليُّون قد أدرجوها في البناء الكلِّيِّ

لملحمتهم، بعد إحداث ما ينبغي عليها من تغيير وتحوير. ويحتوي الثاني على الكيفيَّة التي نشأت فيها الملحمة في العصر البابليِّ نفسه، ومراقبة التَغييرات التي طرأتْ عليها بدءاً من الرِّوايات الشَّفويَّة، ووصولاً إلى التَّغيُّرات التي اعترت النُّصوص المكتوبة في الملحمة نفسها.

أمّا المحور التَّزامنيُّ فسينطوي على فصلين أيضاً، يُعنى الأوَّل منهما بمتابعة الوحدات السَّرديَّة المكوِّنة للملحمة، أي مجموعة الموضوعات التي صارت تشكِّل بدءاً من «ملحمة جلجامش» فصاعداً بؤرة الأحداث التي تتكوَّن منها الملاحم عموماً، مثل موضوعة قتل الحيوان المقدَّس، والصِّراع مع العمالقة، وإغراء إحدى الفاتنات للبطل، وموت صديق البطل ورثاؤه...إلخ. سيرى القارئ أنَّنا نتناول كلَّ هذه الموضوعات باعتبارها عناقيدَ سرديَّة متدرِّجة، ووحدات موضوعيَّة تتكوَّن منها الملاحم بتأثيرٍ من «ملحمة جلجامش».

على أنَّ البحث التَّزامنيَّ سيشمل أيضاً موضوعاً آخر، وهو دراسة البنى الرَّمزيَّة في الملحمة. فالملحمة في واقع الأمر تنطوي على بنى رمزيَّة غير مشعور بها، وتكاد تفلت من الملاحظة والرَّصد الخارجيَّين. وتوجد هذه البنى الرَّمزيَّة في طريقة بناء الجمل والصُّور، ورسم الأفعال والعلاقات بين الشَّخصيّات. ولذلك تصعب على الرُّؤية الفوريَّة المباشرة. ويحتاج استخراج مثل هذه البنى الرَّمزيَّة إلى تشغيل أدوات بحث لغويَّة وبلاغيَّة لاستكشاف طريقة رسم الصُّور في النَّصِّ الملحميِّ القديم. أمّا الفصل الأخير من الكتاب فسينصرف لمتابعة أشكال التَّأثير التي أحدثتْها الملحمة في الثَّقافات المجاورة حين انتقلت إليها، لدى الكنعانيِّين والحيثيِّين والحوريِّين، وبيان مدى أثرها في الملحمتين الإغريقيَّتَين، وصولاً إلى آداب المنطقة الأخرى، مثل الأدب العبرانيِّ والغنوصيِّ والمانويِّ، حتَّى الأدب العربيِّ في «قصص الأنبياء» وبعد ذلك في «ألف ليلة وليلة».

كانت «ملحمة جلجامش» قد حظيَتْ بترجمة أولى بقلم المرحومين طه باقر وبشير فرنسيس منذ مطلع الخمسينات، في الأغلب نقلاً عن ترجمتي تومبسن وهايدل؛ ثمَّ تفرَّغ المرحوم طه باقر للانفراد بترجمتها، وبقيَ يحرص على تجديد طبعاتها وإكمالها بما يستجدُّ العثور عليه من ألواح حتَّى منتصف الثَّمانينات. وللأمانة، لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ ترجمة طه باقر هي من أجمل التَّرجمات الأدبيَّة، وأكثرها احتفاظاً بروح النَّصِّ العراقيَّة القديمة، وإن كان قد قُسِّمها تقسيماً سرديًّا استناداً إلى الأفعال المرويَّة، لا تقسيماً بحسب الألواح، كما يفعل مترجمو الملحمة في العادة. ثمَّ جاءتْ لها ترجمات أخرى بعضُها يحافظ على حرفيَّة النَّصِّ، ويسدُّ الثَّغرات، ويُكمل النَّواقص. وباستثناء ترجمة د. سامي سعيد الأحمد، الذي أدرج نصوص الألواح البابليَّة بالخطِّ العربيِّ بالإضافة إلى التَّرجمة، فينبغي القول إنَّها في الغالب ترجمات عن لغات وسيطة، وإن كان بعضها يشير إلى أنَّه يترجم عن النَّصِّ المساريِّ. وبرغم كون ترجمة الأستاذ طه باقر أقدم التَّرجمات، فإنَّها تظلُّ في تقديري أكثرها امتلاءً بالرُّوح الأدبيَّة.

من حيث الاستشهاد بالنُّصوص عند التَّحليل، سوف أعتمد في الأغلب عدداً كبيراً من التُّرجمات الإنكليزيَّة والعربيَّة، في المقدَّمة منها ترجمتا الأستاذ أندرو جورج، المختصرة الصادرة عن دار بنغوين سنة 2000، والمفصَّلة بالدِّراسات والنُّصوص البابليَّة الصادرة عن جامعة أوكسفورد في مجلَّدين كبيرين سنة 2003 م. وعليها اعتمدتُ في الجزء الأكبر من عملي هنا. أمّا النُّصوص العربيَّة فإنِّي في العادة أشير إلى النُّسخة التي أعتمد عليها في الأساس، حين لا يكون النَّصُّ من ترجمتي، أو إلى المرجع الذي أعتمده، مثل ترجمة جورج المذكورة، حين يكون النَّصُّ من ترجمتي.

وعلى القارئ أن يضع نصب عينيه أنَّ هذا العمل جهدٌ فرديٌّ أودعَ فيه الباحث ما يستطيع من إخلاص وانكباب وتفرُّغ لإنتاج قراءة تدشِّن طريقة جديدة لإحياء الملحمة، لا على أساس أيديولوجيٍّ ودعائيٍّ ساذجٍ ومبسَّط، بل على أساس محاولة بثِّ الحياة في الملحمة، من حيث هي عملٌ أدبيٌّ يمتلك القدرة على التَّجدُّد والانبعاث، شأنه شأن الملاحم الإغريقيَّة واللاتينيَّة الأخرى. ولا أكشف سرًّا إذا قلتُ إنَّ إنجاز هذا العمل قد أخذ منِّي من الجهد والعناء ما لم يأخذه أيُّ عملٍ آخرَ. وفي الختام، أتمنَّى أن أكون قد توصَّلتُ فعلاً إلى القراءة التي تستطيع أن تحرِّضَ القرّاء على الاهتمام بالملحمة البابليَّة اهتماماً نقديًّا بمعزلٍ عن الاهتمام الأيديولوجيِّ، بما يجعلها نصًّا حيًّا يشغل موقعه في الذاكرة الثَّقافيَّة للقرّاء العرب المعاصرين.

الفصل الأوّل

سومر وثقافة الحكايات البطوليَّة

كان عالم السُّومريّات الكبير صمويل نوح كريمر يرى أنَّ السُّومريِّين سبّاقون، أو على حدِّ تعبيره «أوائل»، في كلِّ شيءٍ؛ فهم أوَّل من أسَّس المدارس للتَّعليم؛ وأوَّل من شكَّل برلماناً ذا مجلسين؛ وأوَّل من سنُّوا القوانين ودوَّنوا الشَّرائع؛ ولديهم نجد أخبار أقدم طوفان غمر الأرض، وأوَّل ذبحٍ للتِّنِّين، وأوَّل التَّجارب الفلسفيَّة والمناظرات الكلاميَّة وحكايات الحيوان..إلخ. بل ذهب كريمر إلى أبعدَ من ذلك حين رأى أنَّ السُّومريِّين هم أوَّل من نعرف لديهم عصرَ البطولة والمفاهيم البطوليَّة من خلال رواية القصص. لكنَّه حين قارن بين الحكايات البطوليَّة السُّومريَّة، كما سنسمِّيها، والملحمة البابليَّة المكتملة، لم يستطع المضيَّ في اعتبارهم «أوائل»، بل أعطى الأولويَّة لورثتهم وجيرانهم من البابليِّين الذين ترعرعوا في أكنافهم، وحملوا مشعل ثقافتهم وأوصلوها إلى نهاياتها القصوى.

في هذا الفصل، سنكرِّس الصَّفحات التالية لمعرفة الكيفيَّة التي مهَّدت فيها الثَّقافة السُّومريَّة الطَّريق أمام الثَّقافة البابليَّة لابتكار صنف «الملحمة» البابليَّة، حين وفَّرت تحت أيديها عدداً من الحكايات البطوليَّة المتفرِّقة.

المعضلة السُّومريَّة

تعرَّف الآثاريُّون الأوائل على آثار العراق بدءاً من أحدث الطَّبقات الأثريَّة وأقربها إلى سطح الأرض. وهكذا توصَّلوا إلى معرفة البابليِّين والآشوريِّين، وهم آخر الثَّقافات المحليَّة التي حكمت العراق قبل الغزو الإخمينيّ الفارسيّ الذي مهَّد الأرض لسلسلة من السُّلالات الأجنبيَّة التي حكمت البلد. وشيئاً فشيئاً صارت تتراكم المعلومات حول التَّسمية التي كانت تطلقُها النُّصوص المكتشفة عن «بلاد سومر وأكد». فهذه التَّسمية صارت توحي بأنَّ «بلاد بابل كانت تتألَّف في الأصل من قسمين يُشار إليهما بهذين الاسمين. فكان أهلُها يتكلَّمون لغتين مختلفتين، أُطلِقَ على إحداهما السُّومريَّة، وعلى الأخرى الأكديَّة. وفي عام 1855 اقترح هنكس (خطأً) أنَّ الأكديَّة هو اسم اللُّغة المجهولة؛ وفي عام 1869 أدرك الباحث الفرنسيُّ أوبيرت أنَّ الاسم الصَّحيح هو السُّومريَّة»[5].

وفي مطلع القرن العشرين، صار الباحثون يعرفون محتوياتِ أغلب المواقع الأثريَّة إظاهرة، ويمتلكون فكرةً عن السِّياق التاريخيِّ للثَّقافات التي تعاقبت فيها وفق تسلسلها التاريخيِّ؛ الأكديَّة والبابليَّة والآشوريَّة والكلدانيَّة. لكنَّ الصُّورة العامَّة عن الثَّقافة واللُّغة السُّومريَّة ظلَّت غامضةً إلى حدٍّ كبير، وإن أحرزت شيئاً من التَّقدُّم البطيء. ولكن مع اكتشاف السير ليونارد وولي لمحتويات «المقبرة الملكيَّة في أور»، بدأ الاستكشاف العلميُّ الدَّقيق لثقافة السُّومريِّين ولغتهم. وربَّما كان كتاب «السُّومريُّون»، الذي أصدرَهُ وولي سنة 1927، هو أوَّل كتابٍ مستقلٍّ حول تاريخ هذا الشَّعب[6].

خلق الاكتشاف البطيء والمتأخِّر للثَّقافة السُّومريَّة، التي هي أقدم زمناً من جميع الثَّقافات الأخرى في بلاد الرافدين، ما سمّاه بعض الباحثين بـ«المعضلة السُّومريَّة». إذ يتعلَّق الأمر بتحديد هويَّة هؤلاء السُّومريِّين الذين ظهروا في هذه المنطقة، في تلك الحقبة الزَّمنيَّة المبكِّرة. مَن هم تحديداً؟ ما جنسهم؟ ما ثقافتُهم؟ من أين جاءوا إلى المنطقة، وأين كانوا قبل مجيئهم إليها؟ هل تشبه لغتَهم أيَّة لغة أخرى معروفة؟ من الغريب أنَّ الأجوبة عن جميع هذه الأسئلة كانت بالنَّفي. فقد أثبتَتِ الفحوصُ التي أُجريَت على بقايا الهياكل العظميَّة أنَّ ملامحهم قريبة من ملامح العرق الأرمنيِّ أو عرق البحر الأبيض المتوسِّط. ولا يتوفر أيُّ دليلٍ تاريخيٍّ على المكان الذي جاءوا منه. لكنَّ بعض الباحثين استخلص أنَّهم ربَّما جاءوا من مناطقَ جبليَّة استناداً إلى بعض التَّسميات في لغتهم. وهذا دليلٌ حدسيٌّ ضعيفٌ. ولغتُهم لا تشبه أيَّة لغةٍ أخرى معروفة على الإطلاق.

مع ذلك، اتَّفق الباحثون على أنَّ السُّومريِّين هم الشَّعب الذي استوطن الأجزاء الجنوبيَّة من بلاد الرافدين، لكنَّ تحديد هويَّتهم يظلُّ محصوراً بالنِّطاق اللُّغويِّ، أي هم الشَّعب الذي يتكلَّم اللُّغة التي عُرِفت باسم «السُّومريَّة» بصرف النَّظر عن أصولهم العرقيَّة أو التاريخيَّة أو الثَّقافيَّة. يقول جورج رو: «تأتي كلمة **السُّومريّ** من الاسم القديم للجزء الجنوبيِّ من العراق: سومر، أو بتحديد أدقَّ: شُمَر: تُكتَب في العادة في النُّصوص المسماريَّة بالعلامات (KI.EN.GI). وفي بدء الأزمنة التاريخيَّة عاشت ثلاث مجموعات عرقيَّة في احتكاكٍ مع بعضها في هذه المنطقة: السُّومريّون، الذين هيمنوا على معظم أراضي الجنوب تقريباً من نفر (بالقرب من الدِّيوانيَّة) إلى الخليج؛ والساميُّون، الذين هيمنوا على أواسط بلاد الرافدين (في منطقة سمّوها **أكد** بعد 2400 ق م)؛ وخليط من الأقليَّات الصَّغيرة ذات الأصول المجهولة لا يمكن إطلاق تسمية محدَّدة عليها. ومن وجهة نظر المؤرِّخ الحديث، لا يتمثَّل خطُّ الفصل بين هذه المكوِّنات الثَّلاثة لأوائل السُّكَّان التاريخيِّين في بلاد الرافدين في العنصر السِّياسيِّ أو الثَّقافيِّ، بل في العنصر اللُّغويِّ. فهم جميعاً لديهم مؤسَّسات متشابهة؛ وهم يشتركون جميعاً في طريقة الحياة، والتِّقنيّات والتَّقاليد الفنِّيَّة والمعتقدات الدِّينيَّة، أي يشتركون في الحضارة التي نشأت في أقصى الجنوب، ويصحُّ أن تُعزى إلى السُّومريِّين. ولذلك فإنَّ المعيار الوحيد الذي يمكن الاطمئنان إليه للفصل بين هذه الشُّعوب وتحديد هويَّتها هو لغتهم. وهكذا ينبغي أن يُفهَمَ لقب **السُّومريِّين** بمعنى **مَن يتكلَّمون اللُّغة السُّومريَّة** لا غير؛ وعلى النَّحو نفسه **فالساميُّون** هم **مَن يتكلَّمون لهجة ساميَّة**؛ وفي واقع الأمر، ما كنَّا لنعرف بوجود عنصرٍ عرقيٍّ ثالثٍ لو لم توجد أسماء شخصيَّة وجغرافيَّة ليست بسومريَّة ولا ساميَّة يتكرَّر ورودُها هنا أو هناك في النُّصوص القديمة»[7].

من مظاهر عبقريَّة السُّومريِّين أنَّهم كانوا أقدمَ شعب استعمل الكتابة لتدوين أفكارِه، وبذلك نقلوا الحضارة الإنسانيَّة من أطوار ما قبل التاريخ إلى الطَّور التاريخيِّ. وقد استعمل الآثاريُّون تسمياتٍ دالَّةً على الطَّبقات الأثريَّة والتاريخيَّة في تحديد الحقب الزَّمنيَّة المتعاقبة في آثار العراق، مثل دور العُبَيد، ودور سامرّاء، ودور جمدَتْ نصر، وما أشبه. وهم يرون أنَّ اللُّغة السُّومريَّة كُتِبت بالخطِّ المسماريِّ «في المراحل الأولى التي تلتْ ظهور هذا الخطِّ في الدَّور الأخير من عصر الوركاء (الطَّبقة الرابعة من طبقات أدوار هذه المدينة)، أي في حدود 3500 ق م. وسواء أكان السُّومريُّون هم الذين أوجدوا هذا الخطَّ، وهو الرَّأي المرجَّح، أم قوم آخرون غيرهم سبقوهم في استيطان السَّهل الرُّسوبيِّ، فإنَّ السُّومريِّين اتَّخذوا ذلك الخطَّ لتدوين لغتهم. واتَّضح ذلك أكثر في الطَّور الحضاريِّ الثاني المسمَّى **جمدت نصر**. وازداد وضوح تدوين اللُّغة السُّومريَّة في ألواح الطِّين المكتشفة في جملة مواضعَ قديمةٍ من العصر المسمَّى عصر فجر السُّلالات الثاني (في حدود 2800 – 2700 ق م) ممَّا وُجِدَ في مدينة أور (الألواح الأركائيَّة)، ثمَّ من أوائل عصر فجر السُّلالات الثالث في الألواح المكتشفة في تلِّ فارة (مدينة شروباك القديمة)، حيث بدأت {تظهر} النُّصوص السُّومريَّة، وفي مقدِّمتها كتابات الحكّام والملوك، وفيها يظهر تكامل تطوُّر الكتابة المساريَّة وسيادة اللُّغة السُّومريَّة في مآثر حضارة وادي الرافدين المدوَّنة»[8].

قلنا إنَّ وجود بعض الألواح المسماريَّة الصُّوريَّة، وظهور تسميات أجنبيَّة أوحى لبعض الباحثين أنَّ السُّومريِّين استمدُّوا الخطَّ المساريَّ، كما استمدُّوا كثيراً من مظاهر ثقافتهم من شعبٍ سبقهم، يُطلِقُ عليه الباحثون اسم «الفراتيِّين الأوائل». يقول الأستاذ أوبنهايم: «كانت الوثائق المكتوبة الأولى ذات الكتابة الصَّريحة من بلاد الرافدين (من أوروك وأور وجمدت نصر) مكتوبةً باللُّغة السُّومريَّة. ومن المرجَّح أنَّ السُّومريِّين عدَّلوا لاستعمالهم الخاصِّ نظاماً كان موجوداً قبلَهم في تقنيَّة الكتابة. وهذا يعني أنَّ الكتابة كانت من ابتكار حضارةٍ مفقودةٍ وسابقةٍ، محلِّيَّة أو أجنبيَّة، ممَّا يمكن أن تكون أو لا تكون له صلةٌ بالعناصر الأجنبيَّة في المفردات السُّومريَّة، وأسماء الأعلام والمناطق الجغرافيَّة، ومن المحتمل أيضاً، أسماء الآلهة التي عُبِدتْ هناك»[9].

لكنَّ إجماع الباحثين الآن ينعقدُ على أنَّ السُّومريِّين هم أوَّل مَن وصلتْنا منهم نصوصٌ أدبيَّة وأسطوريَّة بالخطِّ المساريِّ. نعم، كانت توجد قبلهم بعض الوثائق، التي يرجِّح الدارسون أنَّها تسجيل لملكيَّة أو إحصاء لممتلكات، لكنَّ هذه التَّدوينات الأولى كانت أقرب إلى الكتابة الصُّوريَّة منها إلى الكتابة المقطعيَّة على ألواح الطِّين، التي تبنَّاها السُّومريّون، وظلَّت متَّبعةً في العراق حتَّى بعد سقوط الدَّولة الكلدانيَّة، بل حتَّى القرن الأوَّل بعد الميلاد.

السُّومريَّة لغةٌ إلصاقيَّة

كثيراً ما نقرأ في كتب الآثاريِّين أنَّ اللُّغة السُّومريَّة هي لغة إلصاقيَّة، لكنَّ أغلب الذين كتبوا في هذا الموضوع اكتفوا بنقل رأي الأستاذ صموئيل نوح كريمر باعتباره واحداً من أهمِّ دارسي هذه اللُّغة في العصر الحديث. ويبدو أنَّ الأستاذ كريمر قد نقل شرحه مفهوم «الإلصاق» من مصدرٍ لغويٍّ استعمله خطأً، وتابعَهُ جميع مَن كتب عن اللُّغة

السُومريَّة بعده. وقبل الدَّخول في تفاصيل الموضوع، أودُّ الإشارة إلى أنَّ الإلصاق ظاهرة لغويَّة موجودة في لغات شرق آسيا، مثل الصِّينيَّة واليابانيَّة ولغات الأورال طاي وكذلك اللُّغة التُّركيَّة. وسأعرض للإلصاق من حيث هو ظاهرة لغويَّة، ومن حيث علاقتُهُ باللُّغات التَّصريفيَّة.

يقول الأستاذ كريمر في كتابه «السُومريُّون»: «اللُّغة السُّومريَّة لغة إلصاقيَّة، وليست لغة تصريفيَّة مثل اللُّغات الهندو ـ أوربيَّة أو الساميَّة. وجذورها في الجملة ثابتةٌ لا تتغيَّر. والوحدة القواعديَّة الأساسيَّة فيها هي الكلمة المركَّبة أكثر من الكلمة المفردة. وتميل أدواتها النَّحويَّة إلى الإبقاء على بنيتها المستقلَّة بدلاً من ملازمة جذور الكلمات على نحوٍ لا ينفصم. ولذلك تشبه اللُّغة السُّومريَّة، من حيث البنية، هاتيك اللُّغات الإلصاقيَّة مثل التُّركيَّة والهنغاريَّة وبعض اللُّغات القوقازيَّة. ومن حيث الألفاظ، تقف السُّومريَّة منفردةً، ويبدو أنَّها لا ترتبط بأيَّة لغة أخرى حيَّة أو ميتة»[10].

ولم يكن الأستاذ كريمر وحده هو الذي أساء فهم اللُّغات الإلصاقيَّة، بل إنَّ بعض مشاهير علماء اللُّغة في العالم أخطأ مثله. وأكتفي هنا بذكر ديفد كرستال، الذي شرح مفهوم «الإلصاق» بشرح مفهوم «الكلمات المركَّبة» أيضاً في كتابه «علم اللُّغة»، وعاد إلى الشَّرح نفسه في كتابه «معجم علم اللُّغة وعلم الصَّوت»[11]. والأرجح أنَّ كرستال أخذه أيضاً من مصدرٍ لغويٍّ أساء شرحه. ومصدر الإيهام أنَّ هذا الشَّرح يعرِّف اللُّغات الإلصاقيَّة باستعمال الكلمات المركَّبة. والحال أنَّ الكلمات المركَّبة يمكن أن توجد في اللُّغات التَّصريفيَّة، كما توجد في اللُّغات الإلصاقيَّة، لأنَّها ليست جزءاً من مفهوم الإلصاق. بل توجد الكلمات المركَّبة في اللُّغات الهندو ـ أوربية التَّصريفيَّة، كما توجد، وإن يكنْ على نحوٍ أقلّ بكثير جدًّا، في اللُّغات الساميَّة، التي تعتمد أساساً على فكرة الجذر الثُّلاثيِّ والتَّنويع عليها بإضافة السَّوابق واللَّواحق واللَّواصق من المورفيمات اللَّصيقة. ولذلك لا بدَّ لنا من الإلمام بفكرة «المورفيم» ومعناها في اللُّغة.

يُطلق دارسو اللُّغات على أصغر وحدة صرفيَّة اسم «المورفيم» (morpheme). فالمورفيم هو أصغر وحدة صرفيَّة تُحدثُ تمييزاً في المعنى، وهو نظير الفونيم في علم الصَّوت. والمورفيمات على نوعين؛ مورفيمات طليقة، وهي الجذور اللُّغويَّة التي تدلُّ بذاتها على معنى مكتمل، مثل الجذر الثُّلاثيِّ في اللُّغات الساميَّة، أو الكلمات المستقلَّة في اللُّغات الهندو ـ أوربيَّة. وهناك أيضاً مورفيمات لصيقة، لا يمكن أن تأتي منفردةً، بل هي لا تظهر إلّا حين تصاحب المورفيمات الطَّليقة. وأوضح الأمثلة عليها هي اللَّواصق من التَّغييرات الصَّوتيَّة التي تعتري المفردات، وتضيف إليها السَّوابق واللَّواحق والفوارق.

من ناحيةٍ أخرى، تجمع «الكلمات المركَّبة» بين جذرين طليقين أو أكثر، وتؤلِّف منهما مفردةً جديدةً. وهي ظاهرة لا تنفرد بها اللُّغات الإلصاقيَّة، بل توجد أيضاً في اللُّغات التَّصريفيَّة. في الإنكليزيَّة مثلاً تتكوَّن كلمة (candlestick) «شمعدان» من جذرين طليقين متجاورين، هما: «شمعة» أو «قنديل» (candle)، و«عصا» (stick). وهكذا فهذه كلمة مركَّبة. وتكثر ظاهرة استعمال الكلمات المركَّبة في اللُّغة الألمانيَّة. كلمة (Geisteswissenschaften)، التي تعني العلوم الإنسانيَّة أو علوم الرُّوح، تتكوَّن من ثلاثة جذور ألمانيَّة طليقة هي (geist) و(wissen) و(schaft)، التي هي على التَّوالي (روح) و(معرفة) و(علم). لكنَّ هذا لا يعني أنَّ اللُّغة الألمانيَّة لغة إلصاقيَّة، بل هي لغة تصريفيَّة. وقد يستغرب القارئ إذا عرف أنَّ في العربيَّة نفسها كلماتٍ مركَّبةً، وإن تكنْ قليلةً جدًّا، مثل (البَسْمَلة) و(الحَمْدَلة) و(السَّبْحَلة)، وهي كلمات دينيَّة مأخوذة من أقوال كاملة؛ بسم الله، والحمد لله، وسبحان الله. بل ظهرت فيها مؤخَّراً كلماتٌ تجمع جذوراً طليقة مثل (برمائي) و(زمكان) و(الرَّأسماليَّة). فهذه الكلمات تتكوَّن من جذرين طليقين أو أكثر، وهي كلمات مركَّبة، لكنَّ هذا لا يعني أنَّ اللُّغات التي تستعملُها هي لغات إلصاقيَّة، بل هي توجد في اللُّغات التَّصريفيَّة والإلصاقيَّة معاً.

على النَّقيض من ذلك، تختلف اللُّغات الإلصاقيَّة عن اللُّغات التَّصريفيَّة اختلافاً كبيراً، لا بسبب احتوائها على الكلمات المركَّبة، بل بسبب ظاهرة الإلصاق نفسها. ويبدو أنَّ الإلصاق خاصيَّة يصعب قبولها عند مَن ينتمي إلى لغة تصريفيَّة ويتكلَّم بها. وهو من حيث التَّعريف أن ينطويَ كلُّ مورفيم، بالمعنى الذي شرحناه، على فئةٍ أو مقولةٍ نحويَّة واحدة. وبالنَّظر إلى صعوبة هذا التَّعريف، فأنا أفضِّل أن أشرح ماذا تعني اللُّغات التَّصريفيَّة أوَّلاً، ثمَّ أعود بعدها إلى شرح اللُّغات الإلصاقيَّة.

إذا أخذنا صيغة الفعل المضارع في العربيَّة في فعلٍ مثل (أقول). تمثِّل الهمزة الأوَّليَّة هنا (أ) مورفيماً لصيقاً، لا يمكن أن يأتيَ منفرداً. ومن حيث المعنى فهي تميِّز الفعل عن (نقول) و(يقول) و(تقول)..إلخ. ومن هنا فهي تدلُّ على عدَّة فئات نحويَّة، مثل صيغة المضارعة، لأنَّها تميِّزُها عن (قلتُ) في الماضي؛ وصيغة المتكلم، لأنَّها تميِّزُها عن الغائب (يقول)، والمخاطب (تقول)؛ وصيغة الإفراد، لأنَّها تميِّزُها عن الجمع (نقول). وهكذا فإنَّ هذا المورفيم اللَّصيق الواحد في أوَّل الفعل (أ) ينطوي وحده على عدَّة فئاتٍ نحويَّة؛ فهو يدلُّ على الزَّمن المضارع، وضمير المتكلِّم، وصيغة الإفراد. والسَّبب في ذلك أنَّ اللُّغة العربيَّة هي لغة تصريفيَّة.

في اللُّغات الإلصاقيَّة يختلف الأمر اختلافاً جذريًّا، إذ لا يوجد فيها مورفيم يمكن أن يدلَّ على عدَّة فئاتٍ نحويَّة، بل تحتاج إلى إدراج مورفيم لصيق لكلِّ فئةٍ نحويَّة بذاتها؛ مورفيم لصيغة المضارع، ومورفيم للمتكلِّم، ومورفيم للإفراد. ولذلك يُقال في تعريف الإلصاق إنَّه أن يمثِّل كلُّ مورفيم فئةً نحويَّةً واحدةً، على النَّقيض ممَّا يحصل في اللُّغات التَّصريفيَّة. فاللُّغات الإلصاقيَّة تستعمل لكلِّ فئةٍ نحويَّة مورفيماً لصيقاً واحداً، ولا تستطيع الاكتفاء بمورفيم واحد للتَّعبير عن عدَّة فئات نحويَّة، مثلما يحصل في اللُّغات التَّصريفيَّة. وبالنَّتيجة يعني الإلصاق إضافة مورفيم جديد للتَّعبير عن كلِّ فئةٍ أو مقولةٍ نحويَّة.

حين يشرح الكتَّاب الذين ألَّفوا كتباً في قواعد اللُّغة السُّومريَّة الصِّيغَ الفعليَّة فيها يتَّضح الارتباك بأقصى صوره. والسَّبب أنَّ هؤلاء الكتَّاب لم يفهموا معنى تكرار المورفيمات اللَّصيقة، أو اللَّواصق من السَّوابق واللَّواحق والفوارق التي تتخلَّل الفعل في اللُّغة السُّومريَّة. فاللُّغة السُّومريَّة تُكثِرُ من استعمال اللَّواصق مع الأفعال، لأنَّها لا تستطيع أن تعبِّرَ عن الفئات النَّحويَّة المختلفة بمورفيم واحد، مثلما هو الحال مع اللُّغات التَّصريفيَّة، بل لا بدَّ إن تدرج مورفيماً خاصًّا للتَّعبير عن كلِّ مقولةٍ نحويَّة. غير أنَّ مَن كتبوا عن قواعد اللُّغة السُّومريَّة لم يدركوا ذلك، ولهذا فقد شرحوا الصِّيغ الفعليَّة فيها شرحاً مرتبكاً لا يدلُّ على فهم معنى «الإلصاق» في اللُّغات الإلصاقيَّة، ولا سيَّما في السُّومريَّة.

والمسألة التي تثير العجب فعلاً أنَّ السُّومريَّة الإلصاقيَّة التي تحتاج إلى إدراج مورفيم لصيق لكلِّ فئةٍ نحويَّة قد تفاعلت مع واحدة من أقدم اللُّغات الساميَّة، وهي الأكديَّة، التي هي لغة تصريفيَّة تستعمل مورفيماً لصيقاً واحداً للتَّعبير عن عدَّة مقولات نحويَّة، مثل العربيَّة تماماً. وهذا التَّفاعل على المستويات اللُّغويَّة والأدبيَّة والثَّقافيَّة أمرٌ يدعو إلى الإعجاب فعلاً، لأنَّ المسافة بين اللُّغتين كالمسافة بين التُّركيَّة والعربيَّة، على سبيل المثال. مع ذلك فقد احتكَّتِ اللُّغتان احتكاكاً مباشراً، وتولَّد عن هذا الاحتكاك أدبٌ من أرقى الآداب العالميَّة قديماً وحديثاً. ومن وجهة نظر لغويَّة خالصة، فإنَّ أيَّ احتكاكٍ بين لغة إلصاقيَّة ولغة تصريفيَّة يجعل اللُّغة الإلصاقيَّة هي المستفيد الأكبر من هذا الاحتكاك. لكنَّه لا يحول دون أخذ اللُّغة التَّصريفيَّة بعض المفردات التي تحتاجُها من اللُّغة الإلصاقيَّة، ممَّا يُستعمَل في بعض الظَّواهر الثَّقافيَّة التي تحتاجُ إليها.

سومر والكتابة الصُّوريَّة

مثلما جرى التَّعرُّف على الأكديِّين قبل التَّعرُّف على السُّومريِّين، فقد عُرفت الكتابة المساريَّة في صيغتها المقطعيَّة قبل معرفة الكتابة الصُّوريَّة والكتابة التَّمثيليَّة التي تبنَّاها السُّومريُّون. وهكذا كوَّن الباحثون فكرةً عن الكتابة المساريَّة المقطعيَّة في البداية، ممَّا مهَّد الطَّريق للتَّعرُّف على الكتابة المساريَّة الصُّوريَّة السابقة عليها زمنيًّا. ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ هذه الكتابة تدعى «المساريَّة»، لأنَّها شبيهة بالمسامير. وكانت المادَّة التي يُكتب عليها هي ألواح الطِّين، ويستعمل الكاتب قلماً من قصب يضغط بطرفه على الطِّين، فيترك أشكالاً معيَّنة. وبعد ذلك يتمُّ تعريض اللَّوح للنار أو الشَّمس.

وتنتمي أقدم النَّماذج الكتابيَّة التي عُثِرَ عليها حتى الآن إلى مدينة أوروك، وأغلبُها يعود إلى منتصف الألفيَّة الرابعة ق م، ويتكوَّن معظمها من عمليَّات إحصائيَّة لتسجيل الممتلكات وتدوينها، ويجري فيها تصوير الأعداد على شكل نقاطٍ دائريَّة. يقول ساكز: «لا تحمل بعض الألواح القليلة سوى علامات تمثِّل الأعداد، ولكنَّ أغلبها يضمُّ علامات تصويريَّة وعلاماتٍ على الأعداد، منقوشة على الكتل الطِّينيَّة. وتتَّخذ بعض أقدم الألواح شكل قطع صغيرة دائريَّة مسطَّحة، من الواضح أنَّها كانت تعجن براحتيِّ اليدين، بل ما زال المرء يستطيع في بعض الحالات أن يرى عليها آثار الأصابع التي عجنتها. وهناك ألواح أخرى كانت تشكَّل على شكل وسادة مربَّعة صغيرة. ولا شكَّ أنَّ وسيلة الكتابة كانت أداةً مسنونةً، ربَّما كانت قصبةً بُريَ طرفها، ما دام القلم ظلَّ يدعى باستمرار بالقصبة. وكانت الكتابة الأولى من أوروك ملاحظاتٍ لتذكير كاتبها

بالتفاصيل أكثر من كونها سجلا صريحا مكتملا؛ إذ لم تمثل العناصر النّحويَّة، ولم تتحوّل هذه العلامات الى كتابةٍ تسجّل لكي تقرأ قراءة بالمعنى الدّقيق للكلمة لاحقا إلا بعد العام 2500 ق م»[12].

ومن الجدير بالذّكر أنَّ الأساطير السُّومريَّة تعطينا فكرةً عن ابتكار الكتابة الصُّوريَّة في حكاية بطوليَّة، تأتي من أوروك، أو أُنوگ (Unug)، كما كان يُطلَق عليها في ذلك الوقت، وبطلها هو إنمركار، أي جدّ جلجامش المباشر حسب «ثبت الملوك السُّومريِّين»، وإنمركار هو أبو لوگال بندا، الذي هو أبو جلجامش في الملحمة البابليَّة. وقد حلّلنا هذه الحكاية في كتاب «من بابل إلى بغداد: التُّراث البابليّ في الأدب العربيّ»، ولا نريد أن نعود إليها هنا مرَّة أخرى[13].

استخدمت الكتابة في أوّل ظهورها صيغة رسم صور الأشياءِ وهذا ما يُدعى بالكتابة الصُّوريَّة أو التَّصويريَّة. لكن لهذه الطَّريقة عيوبها ومحدوديّتها. فمن ناحية، يستدعي هذا أن تكون هناك رسوم صوريَّة لدى الكتبة بعدد مفردات اللُّغة. وهذا بالطّبع شيء تصعب السَّيطرة عليه. ومن جهة أخرى، فإنَّ الكتابة الصُّوريَّة الخالصة يمكن أن تُقرأ بأيَّة لغة، دون تحديد، مهما كانت لغة مَن يدوّن علاماتها. كما أنَّ في اللُّغة أفعالاً ومفرداتٍ مجرَّدة لا يمكن رسمها، ولا تستطيع الكتابة الصُّوريَّة التَّعبير عنها. لهذا السَّبب، ظهرت الحاجة إلى تطوير علامات الكتابة الصُّوريَّة للتَّعبير عن العلامات التَّمثيليَّة. يمكن مثلاً كتابة كلمة «قدم» برسم صورة القدم أو الرِّجل. وهذه كتابة تصويريَّة. لكنَّ هذه العلامة يمكن أن تعبِّر أيضاً عن الفعل «يمشي»، مع أنَّه يُلفظ لفظاً مختلفاً. وهنا انتقلت هذه العلامة من كونها علامة تصويريَّة إلى كونها علامة تمثيليَّة. وكان الباحثون الغربيُّون يستعملون مصطلح (pictographic) للكتابة الصُّوريَّة، ومصطلح (ideogram) لكتابة الأفكار. لكنَّ بعض الباحثين اعترض على هذا المصطلح الأخير، فصار يسمَّى (logogram)، أي كتابة الكلمات. في حالتنا هنا، نرى أنَّ مصطلح «الكتابة التَّمثيليَّة» لا يتضمَّن أيَّ إيحاء بتقديم الأفكار على الكلمات، أو العكس.

وكما أشرنا، فإنَّ أخطر عيوب هذا النَّوع من الكتابة، التَّصويريَّة والتَّمثيليَّة معاً، أنَّه لا يدلُّ على لغة بذاتها، ويمكن أن يُقرَأ بجميع اللُّغات على درجة واحدة. فضلاً عن ذلك، فالكتابة تحتاج إلى إظهار بعض الصِّيغ اللُّغويَّة لتوضيح المعاني، مثل صيغ التَّملُّك أو الأزمنة، فكان لا بدَّ من تسجيل بعض العلامات النَّحويَّة واللُّغويَّة في هذا النَّوع من الكتابة. وقد حصل ذلك في عصر جمدت نصر. يقول بوتيرو: «من أجل أن تكون الكتابة صالحةً ليس فقط لتدوين الذكريات، بل أيضاً لنقل الأفكار؛ وليس فقط للتَّذكير بالأشياء المعروفة، بل لتعليم الأشياء غير المعروفة أيضاً، كان يكفي ربط الخطّ بما يشكّل أكمل أدوات التَّحليل والتَّوصيل المتوفرة لدى الإنسان: أي اللُّغة المنطوقة. وهكذا جاء من ألواح عصر جمدت نصر، أي بعد قرن واحد من تثبيت الكتابة الصُّوريَّة، اكتشافٌ جديدٌ مكّن أهل بلاد الرافدين من اتِّخاذ أهمِّ الخطوات حسماً إلى الأمام»[14]. وذلك الاكتشاف هو تدوين القيم الصَّوتيَّة للمفردات.

على سبيل المثال، إذا أراد الكاتب السُّومريُّ أن يكتب عبارة تتضمَّن الإضافة، فينبغي أن يستخدم ضمير التَّملُّك في السُّومريَّة. وهذا ما يتطلَّب منه إيراد بعض الأدوات اللُّغويَّة التي تشكّل أدوات ربط في الخطاب. يقول ساكز: «في أغلب اللُّغات القديمة، لا بدَّ من تسجيل تعبير مثل (مالك البيت) بكلمةٍ تعبِّر عن (مالك)، وكلمة تعبِّر عن (البيت)، يُضاف إليهما أداة نحويَّة (مثل حرف الجرّ أو حالة إعرابيَّة أو ما أشبه)، تأتي قبل الكلمتين أو بعدهما أو فيما بينهما. في اللُّغة السُّومريَّة بالتَّحديد، يُقال لهذا العنصر النَّحويّ «آرا» (ara). وهكذا يكون تدوين العبارة بصيغة «مالك ـ البيت ـ آرا». وحين نجد نصوصاً تنطوي على هذا النَّوع من البناء (أو أبنية تنطوي على أشكال نحويَّة سومريَّة معروفة لدينا)، نعرف أنَّ تلك اللُّغة المدوَّنة على ألواح الطّين هي اللُّغة السُّومريَّة»[15].

ولكن كيف تُكتب كلمة (آرا) في المسماريَّة السُّومريَّة؟ هناك كلمتانِ متميِّزتانِ في اللُّغة السُّومريَّة؛ إحداهما (آ)، التي تعني (الماء)، وتُكتَب على شكل أمواج متتابعة في الكتابة الصُّوريَّة؛ والثانية الفعل (را)، الذي يعني «يضرب». «وكان هذا الأخير يُرسَم باستعمال العلامتين التَّمثيليَّتين اللتين تدلّان على (الخرفان) و(القرون)، ممّا يعني أنَّ صراع الأغنام وتناطحها بقرونها كان مشهداً مألوفاً عند السُّومريِّين. وأخذ الكتبة السُّومريُّون هاتين العلامتين، (آ) و(را)، واستعملوهما لتمثيل الأداة النَّحويَّة (آرا). وقد استعملوهما بتجاهل فكرتي (الماء) و(الضَّرب) وراء العلامتين والاهتمام بصوتيهما فقط. وحالما توصَّلوا إلى نظام استعمال العلامات للتَّعبير عن قيمها الصَّوتيَّة بهذه الطَّريقة، لكتابة مقطع واحد معاً، صار بمستطاعهم ليس فقط كتابة جميع أسماء الأعلام، بل كتابة كلِّ ما يرغبون بكتابته»[16].

ومن المرجَّح أنَّ نظام الكتابة الصُّوريَّة استُخدِمَ لكتابة الأسماء ذات المقطع الواحد، واستُخدمت العلامات التَّمثيليَّة لكتابة الأفعال والأسماء المجرَّدة والأدوات ذات المقطع الواحد أيضاً. أمّا هذا النِّظام في الكتابة، أي استخدام المقاطع الصَّوتيَّة لرسم الكلمات، فقد استُعمِلَ مع الكلمات التي تنطوي على أكثر من مقطع واحد. وعلينا أن نتذكَّر أنَّ السُّومريَّة كانت تميل إلى الكلمات ذات المقطع الواحد. أمّا اللُّغة الأكديَّة المجاورة لها فعدد الكلمات ذات المقطع الواحد فيها أقلّ بكثير جدًّا من الكلمات المتعدِّدة المقاطع، كما هو الحال في جميع اللُّغات الساميَّة.

كان اكتشاف استعمال القيم الصَّوتيَّة في الكتابة تطويراً مذهلاً في فعل التَّدوين. إذ أنَّه سمح باستعمال أيِّ مقطع صوتيٍّ لتمثيل أيَّة كلمة يدخل فيها ذلك المقطع الصَّوتيُّ. وقد حصل ذلك في منتصف الألفيَّة الثالثة، أي في عصر ازدهار الإمبراطوريَّة السَّرجونيَّة بعد استقلال دويلات المدن السُّومريَّة. «واكتمل الخطّ المساريُّ، وصار قادراً على نقل الأفكار جميعاً زهاء عام 2500 ق م. وما يشكّل جوهر هذه العمليَّة هو إطلاق النِّظام المقطعيّ، الذي ثبّته العرف، أي إعداد قائمة بعلامات خاصَّة تُستعمَل فقط من أجل قيمها الصَّوتيَّة المقطعيَّة: (تي)، (مو)، (سا)، وما أشبه. وقد بدأت هذه العمليَّة بنقل الأشياء الموضوعيَّة. كانت العلامة السُّومريَّة (مو)، التي تعني «النَّبات»، تُستعمل أيضاً لكتابة السَّنة (مو)، ولكتابة الاسم (مو) أيضاً. ثمَّ تمَّ توسيع هذا ليشمل الكلمات الوظيفيَّة، مثل (مو)، أي ضمير التَّملُّك بمعنى (ملكي)، و(مو) سابقة التَّذكير في ضمير الغائب. وهكذا جرى تعميم علامة النَّبات السُّومريَّة (مو) لتمثّل أيَّ (مو) في اللُّغة السُّومريَّة، ما دام صوتها وحده هو المهمُّ في هذا النِّظام. هذه هي الطَّريقة التي ينقل بها نظام الكتابة المساريُّ في بلاد الرافدين، بالاعتماد على الوسائل الثَّلاث في الكتابة الصُّوريَّة، والأشكال الصَّوتيَّة الرَّمزيَّة، والأدوات النَّحويَّة الشارحة، ويصوِّر تصويراً يكاد يكون حصريًّا نظام الكتابة المقطعيَّ ـ الصَّوتيَّ»[17]. وينبغي أن يظلَّ نصب أعيننا أنَّ بعض العلامات بقيتْ حتّى في «ملحمة جلجامش» نفسها تقبل أن تُقرَأ بوصفها سومريَّة أو بابليَّة معاً. وستمرُّ علينا بعض الأمثلة على هذه القراءة المزدوجة.

وجد باحث السُّومريّات كريمر أنَّ السُّومريِّين قد حافظوا على تقاليدهم الأدبيَّة في الكتابة من خلال «المدارس»، التي ازدهرت لديهم منذ أواسط الألفيَّة الثالثة ق م. وقد عُثِرَ على عددٍ كبيرٍ من الألواح المدرسيَّة التي كان التَّلاميذ يدوّنونها، ويتدرَّبون فيها على نظام الكتابة والتَّعليم الذي شاع لديهم. وبمتابعة هذه الألواح، ينقل كريمر أنَّ هؤلاء التَّلاميذ كانوا جميعاً من أبناء النُّخبة الحاكمة، من الولاة والقادة والكهنة وكبار التُّجّار والمهنيِّين. وكان يُطلَق على المدرسة اسم «بيت الألواح»، وعلى الأستاذ فيها «أبا المدرسة»، وعلى التِّلميذ «ابن المدرسة»، ممّا يعني أنَّ علاقة القرابة كانت الأساس الراعي لهذا النِّظام التَّعليميّ[18].

سومر والعصر البطوليّ

يرى الأستاذ كريمر أنَّ الأجزاء الجنوبيَّة من العراق قبل مجيء السُّومريِّين، كان يقطنُها شعبٌ آخرُ غير معروفٍ لنا حتّى الآن، لكنَّه يرجِّح أنَّه خليطٌ من العنصرين الساميِّ والإيرانيِّ، وأنَّ السُّومريِّين قدموا من الجهات الجنوبيَّة الغربيَّة من إيران، وصاروا يتغلغلون في جنوب العراق شيئاً فشيئاً. يقول كريمر: «إنَّ استيطان السُّومريِّين للقسم الأسفل من بلاد ما بين النَّهرين، الذي تولّد فيه عصرُ بطولتهم، ينبغي أن يمثّل أيضاً ذروة المرحلة من تلك العمليَّة التاريخيَّة التي سبق أن بدأتْ قبل عدَّة قرون لمّا كانت بلاد ما بين النَّهرين السُّفلى جزءاً من دولةٍ كانت حضارتها أكثر تقدُّماً، وأبعدَ شوطاً من حضارة السُّومريِّين، الذين كانوا مستوطنين في مكانٍ ما في تخومها الخارجيَّة. وكان السُّومريُّون البدائيُّون، الذين لا يُشكّ في أنَّهم كانوا أيضاً جنوداً مرتزقةً في الخدمة العسكريَّة لتلك الدَّولة الأكثر تقدُّماً في مضمار الحضارة، يقتبسون أساليبَها العسكريَّة، وكذلك بعض مقوِّماتها وإنجازاتها الثقافيَّة. واستطاع السُّومريُّون في النِّهاية أن يتغلغلوا في تخوم تلك الدَّولة، واحتلّوا جزءاً كبيراً من أقاليمها، وحازوا في غضون ذلك على مقاديرَ عُظمى من الثَّراء والغنى، وإنَّ هذه الفترة هي العهد الذي يحدِّد عصر البطولة السُّومريّ. وبالاستناد إلى تحقيقنا فإنَّ وجود عصر البطولة السُّومريّ يسوِّغ لنا أن نستنتج أنَّ السُّومريِّين لم يكونوا أوَّل مستوطنين في قسم ما بين النَّهرين الجنوبيّ، بل ينبغي أن يكون قد سبقتْهم في الاستيطان هناك دولةٌ أبعدُ شوطاً منهم في مضمار الحضارة، وعلى درجةٍ كبيرةٍ من السَّعة وامتداد الرُّقعة»[19].

لسنا ندري إلى أيِّ مدىً يصحُّ عزو الحضارة السُّومريَّة إلى حضارةٍ سابقةٍ عليها، خصوصاً وأنّنا نعلم أنَّ الكتابة المسماريَّة هي كتابة مقطعيَّة طوَّرها السُّومريُّون عن كتابة صوريَّة أكثر بدائيَّة بكثير. مع ذلك نستطيع أن نفترض وجود «عصرٍ بطوليٍّ» سومريٍّ، لكنَّنا يجب أن نضع في اعتبارنا أنَّ مفهوم العصر البطوليِّ يعني في الأساس وجود تقاليدَ ثقافيَّة وأدبيَّة تنتقل من خلال الرِّواية الشَّفويَّة للقصص والأساطير. وهكذا يصحُّ افتراض وجود تقاليدَ شفويَّة كانت تمجِّد الشَّخصيَّات البطوليَّة، ويجري نقل هذه التَّقاليد من خلال رواية القصص باستعمال الصِّيغ والقوالب الجاهزة. وهنا لا بدَّ أن ننتبه إلى أنَّ كريمر تأثَّر بأبحاث تشادويك في كتابه عن «العصر البطوليِّ». ومن هنا فنحن مدعوُّون إلى فحص تعريف العصر البطوليِّ من هذا الكتاب. وقد عدنا لتحقيق هذا الغرض إلى كتاب «نموّ الأدب» من تأليف مونرو تشادويك ونورا تشادويك، غير أنَّ الجزء الأكبر من المادَّة التي ينطوي عليها هنا مستمدٌّ من الكتاب الأوَّل.

بدأ آل تشادويك الفصل الثاني من كتاب «نموّ الأدب» بالحديث عن تقسيم هزيود قصَّة البشريَّة إلى خمسِ مراحلَ، يمثِّل كلٌّ منها عرقاً مختلفاً، هي على التَّوالي: العرق الذَّهبيّ، والعرق الفضِّيّ، والعرق النُّحاسيُّ، والعرق الحديديُّ، لكنَّ هزيود تحدَّث أيضاً عن عرق آخرَ يسمِّيه بـ«الأبطال من البشر أشباهِ الآلهة، الذي يُطلَقُ عليهم «أنصاف الآلهة»»، وقد عمروا الأرض منذ القدم، وقد أهلكتهم الحروب وهدير المعارك؛ بعضُهم في طيبةَ ذات البوّابات السَّبع، وبلاد قدموس، التي تجاهد من أجل قطعان ابن أوديب، وآخرون في طروادة، حيث ساقتْهم السُّفن إلى الحرب، في خضمِّ البحر الكبير، من أجل هيلين ذات الشَّعر الأشقر. ولقد لقيَ قسمٌ منهم نهايتَهُ بمعانقة الموت، في حين وهبَ الإلهُ الأبُ زيوس بن كرونوس الحياة لآخرين، وأبقاهم دون البشر، وثبَّتَهم في أقاصي الأرض»[20].

وبعد استعراض عددٍ من نماذج العصور البطوليَّة في مختلف الحضارات، يعود المؤلِّفانِ إلى طرح عددٍ من الأسئلة يُنهيان بها الفصل: «لا بدَّ من إرجاء عددٍ من الأسئلة المتعلِّقة بجميع العصور البطوليَّة التي ناقشناها سابقاً للنَّظر فيها في الفصول اللاحقة؛ (1) ما الذي يشكِّل العصر البطوليَّ؟ وهل يتمثَّل العصر البطوليُّ، أو هل يمكن اختصارُهُ، بظاهرة «أدبيَّة» وحسب، أم ينطوي بالضَّرورة على وجود شروط اجتماعيَّة وسياسيَّة معيَّنة؟ (2) وهل يشكِّل حضور العناصر التاريخيَّة جوهر القصَّة البطوليَّة؟ وكما ذكرنا سابقاً، فقد تغيَّر الرَّأي بهذا الموضوع إلى حدٍّ ما، لكنَّ كثيراً من الباحثين ما زالوا يتمسَّكون بالموقف القديم، ولا سيَّما فيما يتعلَّق بالقصص الإيرلنديَّة. (3) هل من المسوَّغ الحديثُ عن «بداية» عصرٍ بطوليٍّ ما، مثلما فعلنا؟ وهل يعني الافتقار إلى قصص بطوليَّة قبل حقبة معيَّنة أيَّ شيءٍ سوى أنَّ جميع القصص البطوليَّة الأولى قد فقِدَت ونُسِيَت؟»[21].

وقد استند الناقد الكبير س. م. بورا في كتابه «الشِّعر البطوليّ» إلى كتاب «العصر البطوليّ» لتشادويك، واستخلص كثيراً من أفكارِهِ، وقدَّم خلاصةً لها في بداية عمله، واضعاً يده على المشروع الذي يشكِّل جوهر الشِّعر البطوليّ. يقول بورا: «الشِّعر البطوليُّ سرديٌّ في جوهرِهِ، يكاد يمكن تمييزُهُ دائماً بخاصِّيَّته الموضوعيَّة. فهو يخلق عالمه الخياليَّ الذي يتصرَّف فيه الرِّجال على وفق مبادئَ مفهومةٍ بسهولةٍ، وبرغم أنَّه يحتفي بالأعمال العظيمة، بسبب عظمتِها، فهو لا يقوم بذلك عن طريق المدح المعلن، بل بأسلوبِ مواربٍ بتركها تتحدَّث عن نفسها، فتستهوينا وتروق لنا كما هي في ذاتِها. ينال هذا الشِّعر الاهتمام والإعجاب بأبطالِهِ عن طريق الكشف عن شخصيَّاتهم وما يقومونَ بهِ. وتتعلَّق درجة الاستقلال والموضوعيَّة باللَّذة التي يجنيها الناس في حكاية متقنة البناء ونفورِهم من إثقالها وإفسادها بالتَّعليم والوعظ الأخلاقيِّ. وفي واقع الأمر فإنَّ الشِّعر البطوليَّ لا ينفرد أبداً بهذا المظهر. بل هو يشترك مع أنواعٍ كثيرةٍ من السَّرد، سواء أفي النَّثر أو النَّظم، يكمن هدفها في رواية قصَّة بطريقةٍ مقبولةٍ وممتعةٍ. ما يميِّز الشِّعر البطوليَّ يكمن في نظرتِهِ إلى حدٍّ كبير. فهو يعمل في شروطٍ تقرِّرُها مفاهيمُ خاصة عن الرُّجولة والشَّرف. ولا يمكن أن يوجد ما لم يعتقد الرِّجال أنَّ البشر يستحقُّون الاهتمام بذاتهم ودعاواهم مطاردة الشَّرف حتَّى المجازفة بوجودهم. وما دامت هذه الافتراضات لا توجد في جميع البلدان ولا في جميع العصور، فإنَّ الشِّعر البطوليَّ لا يزدهرُ في كلِّ مكان. فهو يفترض نظرةً إلى الوجود يؤدِّي فيها الإنسان دوراً مركزيًّا ويمارس قواه بطريقةٍ مميَّزة. وهكذا فإنَّه برغم ما يحملُهُ من أوجه شبه مع ضروب الشِّعر السَّرديِّ البدائيِّ الأخرى، فإنَّه لا يتطابق معها، مع أنَّه ربَّما كان تطويراً لها»[22].

بعبارةٍ أخرى، يعبِّر الشِّعر البطوليُّ عن منظومةٍ من القيم، ولا يمكن له أن يوجد ما لم توجدْ قبله منظومةُ القيم المذكورة. ويكمن جوهر هذه القيم في مفهوم «البطولة»، أي التَّعبير الأقصى عن روح النَّبالة والفروسيَّة والشَّرف الرَّفيع من خلال الإقدام على المواقف الخَطِرة، والمجازفة بالتَّضحية بالحياة نفسها من أجل هذه النَّبالة الاستثنائيَّة. يُدافع الشِّعر البطوليُّ عن هذه القيم باعتباره معنى الشَّخصيَّة وأسلوب وجودها. وإذا تعرَّضت للخطر، تعرَّضت النَّبالة نفسها للخطر، ولن يتردَّد البطل بالدِّفاع عنها بكلِّ ما أوتيَ من تهوُّر واندفاع وحميَّة تستعصي على التَّرويض.

يقدِّم الشِّعر البطوليُّ صورة البطل، أو الشَّخصيَّة التي يبشِّر بها، باعتبارها تمثيلاً لهذه القيم المتطرِّفة في تصوير النَّبالة التي لا نظيرَ لها. وبالنَّظر إلى كون هذا الشِّعر سرديًّا في الأساس، فهو يصوِّر لنا سلسلةً من الأفعال السَّرديَّة التي تستعرض مواقف البطل الحادَّة، ونبالته المستفزَّة، ومروءتَهُ في الإقدام على ما لا يُقدِمُ عليه سواه. وهكذا فإنَّنا لا ينبغي أن نربط هذا الشِّعر بعصرٍ معيَّن، وكأنَّه إفرازٌ آليٌّ لتلاحق العصور، بل ينبغي أن نفهم الشِّعر البطوليَّ باعتباره «ثقافةً» في الأساس، لأنَّ هذا الشِّعر يجب أن يُدافع عن منظومة قيم البطولة والنَّبالة والمروءة والشَّرف الأقصى. ومن هذه الناحية، توجد هذه الثقافة في العصر السُّومريِّ، وفي العصور البابليَّة، وفي العصر الإغريقيِّ، وفي العصر الجاهليِّ العربيِّ. فهو نتاج الإيمان بقيمٍ معيَّنة، وليس نتاج تطوُّر تاريخيٍّ بذاته.

يخلق الشِّعر البطوليُّ صورةً للبطل الأسطوريِّ الخارق، الذي يجترح المعجزات لتحقيق مفهومِهِ عن النَّبالة، حتَّى لو ضحَّى بالغالي والنَّفيس، وألقى بنفسه إلى التَّهلكة، ولكنَّه يظلُّ واثقاً في النِّهاية من انتصاره، كأنَّما يُريد له القدر أن ينتصر بأيِّ ثمن. فهو يغامر بكلِّ ما يمتلك، بل يغامر بوجودِهِ نفسه، للحفاظ على منظومة القيم التي يدعو لها. وهكذا يجعل منه الشِّعر البطوليُّ مثلاً أعلى للشَّخصيَّة التي يريد للمجتمع نفسه أن يتبنَّى قيمَها ومعاييرَها وطريقة فهمِها للعالم، وبالتالي أن يكون «البطل» في الشِّعر البطوليِّ مثلاً تربويًّا لتنشئة المجتمع على القيم التي يُدافع عنها البطل.

حكاية لوگال بَنْدا البطوليَّة

كنتُ في كتاب «من بابل إلى بغداد: التُّراث البابليّ في الأدب العربيِّ» قد تناولتُ بالتَّحليل حكاية «إنْمَرْكار: الألغاز وابتكار الكتابة»، وبيَّنتُ علاقة الكتابة فيها بالحكايات المماثلة في الأدب العالميِّ، وكذلك علاقتها بسرد الألغاز. ولا أُريد هنا أن أعود إلى تكرار ما قلتُهُ هناك، بل أتعرَّض لحكايتين أخريين، لا حول إنْمَرْكار، بل حول ابنه لوگال بَنْدا، الذي تشير النُّصوص إلى أنَّه أبو جِلْجامش. وهما حكايتانِ يختلف الباحثون المتأخِّرون عن أساتذتهم الأوائل في كيفيَّة قراءتهما اختلافاً ظاهراً.

كان الأستاذ كريمر قد تناول هاتين الحكايتين البطوليَّتين في كتابه «من ألواح سومر»، وأطلقَ على إحداهما اسم «لوگال بَنْدا وإنْمَركار»، وعلى الثانية اسم «لوگال بَنْدا وجبل هُرُم». وعاد الأستاذ فانستيفاوت إلى ترجمتهما وتحليلهما في كتابه «ملاحم الملوك السُّومريِّين»، وقدَّم لهما قراءةً تختلف عن قراءة كريمر إلى حدٍّ ما. وقد أطلق على ثانية الحكايتين، التي هي الأولى في رأيِهِ، عنوان «لوگال بَنْدا في البرِّيَّة»، وعلى الثانية، وهي في رأيه استمرارٌ للأولى، عنوان «عودة لوگال بَنْدا». وقرأ فانستيفاوت أسماء الأعلام والمواضع قراءةً مختلفةً عن قراءة كريمر. على سبيل المثال، نقل كريمر إسم الطائر الذي التقاه لوگال بَنْدا بصيغة «أم دوجد»[23]، بينما هو لدى فانستيفاوت الطائر «أنزود». واسم المدينة التي ينتمي لها البطل عند كريمر «أرك»، في حين أنَّها «أنوغ» عند الثاني. ويبدو أنَّ التَّسميات التي استعملها فانستيفاوت أقرب إلى المزاج السُّومريِّ، ولذلك سألتزم هنا بقراءتِه.

حين أراد إنْمركار أن يزحف إلى أَرَتَّا، أخذ معه لوگال بَنْدا، الذي يُرَجَّح أنَّه ابنُهُ. لكنَّ لوگال بَنْدا وقع صريع المرض، فتركَهُ إخوتُهُ ورفاقُهُ وحدَهُ في كهفٍ بين الجبال. فتوسَّل لوگال بَنْدا إلى الآلهة، التي رقَّت له، وحفظت عليه حياته. وحين انفرد لوگال بَنْدا في الكهف، صار يتعلَّم كيف يشعل النار، وكيف يهيِّئُ ما يطبخُهُ ويخبزُهُ. وحين استردَّ عافيتَهُ، اصطاد ثوراً وماعزاً وحشيَّين، وضحَّى بهما من أجل الآلهة الكبار، استجابةً لرؤيا رآها في المنام. وحينئذٍ ظهرتْ أمام ناظريه جوقةٌ من الأرواح، لكنَّ البطل سيطرَ عليها بمعونة إله الشَّمس «أوتو». ثمَّ يلي ذلك ما يبدو أنَّه معركة بين قوى النُّور وقوى الظَّلام، من المحتمل أنَّ قوى الظَّلام هي التي كسبتْها.

يصف نصُّ الحكاية البطوليَّة الكيفيَّة التي ترك بها الجيشُ الزاحف إلى أَرَتَّا لوگال بَنْدا في منتصف الطَّريق وصفاً مؤلماً. أخذه إخوتُهُ ورفاقُهُ إلى جبلٍ هناك، وعند أحد الكهوف تركوا معه ما يكفيه من المؤونة والزاد، من التَّمر والتِّين والأجبان موضوعةً في سلال الخوص معه. ثمَّ تخلَّوا عنه وتركوه وحيداً لمواجهة مصيرِهِ المؤلم:

إخوتَهُ ورفاقهُ

تخلَّوا عن لوگال بَنْدا المقدَّس في الكهفِ الجبليِّ.

(مُفْعَماً) بالدُّموع والآهات،

بالدُّموع والعويلِ

بالحزنِ والنَّحيب

أخذ لوگال بَنْدا إخوتُهُ الكبار إلى الجبل مرَّةً أخرى.

بقيَ لوگال بَنْدا مريضاً لمدَّة يومين،

ونصفِ يومٍ آخرَ فوق تينك اليومين.

ثمَّ حين كانت الشَّمس تتطلَّع إلى موطنها،

حين رفعت الحيواناتُ رؤوسَها إلى حظائر الأبقار،

مع نهاية النَّهار، رانَ على جسدِهِ

بردُ المساء مثلَ عطرِ البلسم ـ

لكنَّ علَّتَهُ لم تبارحْهُ بعدُ[24].

في الحكاية البطوليَّة الثانية «عودة لوگال بَنْدا»، يجد البطل نفسه متروكاً في الأنجاد والمرتفعات. فيقرِّر المضيَّ للبحث عن طائر «أنزود»، الذي يحكمُ المنطقة. (ولنسجِّلْ هنا اعتراضاً أنَّ هذا الموضع يذكِّرنا ببحثٍ جانشاه عن ملك الوحوش بعد إخفاق رحلتِهِ في العثور على قلعة «جوهر تكني» في «ألف ليلة وليلة»)[25]. يُطعم لوگال بَنْدا فرخَ الطائر أنزود حتّى يُتخمَ بالطَّعام، ويغطّ في النَّوم حين يعودُ أبواه من بحثهما عن الزاد؛ وحين لا يردُّ الطائر على نداء أبويه، يستردُّ الطائران الفزِعانِ هدوءَهما وطمأنينتَهما حين يظهر لوگال بَنْدا ويخبرهما بما فعل للطائر الصَّغير. فيكافئُهُ الطائر أنزود بهديَّة الإسراع الخارق في الوصول إلى المكان الذي يبتغيه. وهكذا يعود إلى رفاقِهِ الذين تركوه وحيداً في الكهف، وهم منهمكونَ بحصار أَرَتّا. وهنا يقرِّر إنمركار إرسال لوگال بَنْدا إلى مدينتهم «أُنوغ» بأمل الحصول على نصيحةٍ من الإلهة إنانا. فيستعملُ لوگال بَنْدا موهبة الإسراع الخارق، التي حصلَ عليها من الطائر أنزود، ويصل إلى «أُنوغ» طالباً نصيحةَ الإلهةِ في يوم واحد. ولا يبدو أنَّ الإلهة تبخل عليه بالنَّصيحة، وحينئذٍ يجري إخضاع أرتّا من دون حربٍ.

يعتقد فنستيفاوت أنَّ الحكايتين هما قصيدةٌ واحدةٌ، كما يصفُها، تقعُ في مقطعين، يكمِّل كلٌّ منهما الآخر. ويُدرج عدداً من الحجج الدالَّة على وحدة بناء الحكاية. لكنَّه يقدِّر أنَّ القدماء أنفسهم كانوا يعاملون جزئي الحكاية باعتبارهما قصيدتين متميِّزتين ـ ولكنَّهما تشكِّلانِ زوجاً دائماً. «ولذلك يبدو أنَّ الموقف كما يأتي: كان الجزءانِ يُعتبرانِ حلقتينِ مترابطتين بإحكام من قصَّة واحدة طويلة، يجمعُ بينهما جمعاً رائعاً إطارٌ خارجيٌّ، ألا وهو الحملة ضدَّ أرتّا والمحنُ التي تعرَّض لها إنمركار وخلاصُهُ النِّهائيُّ بمعونة الوليِّ المنقذ لوگالَ بَنْدا. ويتعلّق الجزءانِ بالتَّحديد برواية مآثر لوگال بَنْدا»[26].

هناك أمرانِ يستحقّان الاهتمام في هذه الحكاية البطوليَّة.

الأوَّل هو موضوعة التَّخلُّص من البطل غدراً من لدن إخوتِهِ ومحبِّيه، لا من لدن أعدائِهِ، برميهِ في كهفٍ، أو في جبٍّ أو محاولةِ إغراقِهِ، وتركِهِ يواجه قدرَهُ المأساويَّ وحده، دون إبداء أيَّة مساعدة. غير أنَّه يتمكَّن من التَّغلُّب على القدر المأساويِّ، والخلاص من مأزق النَّفي في الكهف أو الجبِّ، بمساعدة الآلهة، لأنَّ نبوءةً سابقةً كانت قد قرَّرت له اجتياز العقبات وعبور العوائق. وتتوفر لدينا أمثلة متعدِّدة على موضوعة خلاص البطل من الغدر به غيلةً في حكاياتٍ كثيرةٍ، أشهرُها حكاية النَّبيِّ يوسف حين ألقى به إخوتُهُ في الجبِّ، وحكاية حاسب كريم الدِّين في «ألف ليلة وليلة»، حين أراد رفاقهُ تركَهُ في الجبِّ، ومضوا إلى أُمِّهِ وأخبروها بأنَّه أكله الذِّئب. لكنَّ يوسف أنقذه العابرون بتخليصه من الجبِّ، ونقلِهِ إلى مصر، ليكون قريباً من بلاط الفرعون. أمّا حاسب كريم الدِّين فقد رأى عقرباً، وبقيَ يحفر في موضعها حتّى عثر على نفقٍ طويلٍ في الجبل أفضى به إلى مقابلةِ ملكة الحيّات[27].

لكنَّ هذه الموضوعة لا يقتصر وجودُها على الحكايات الشَّرقيَّة في «الكتاب المقدَّس» أو «ألف ليلة وليلة»، بل هي تحضِر أيضاً في الأدب الكلاسيكيِّ اليونانيِّ، ولا سيَّما في مأساة «فيلوكتيتس» لسوفوكليس. كان فيلوكتيتس متَّجهاً مع الجيش الآخيِّ الزاحف باتِّجاه طروادة. وفي منتصف الطَّريق إليها، عضَّتْهُ حيَّة، وأثَّر فيه سمُّها تأثيراً خطيراً لم يقتلْه، ولكنَّه أصابه بجرحٍ صارت تنبعثُ منه رائحة كريهة أجبرت الآخيِّين على أن يتخلَّصوا منه. فكلَّفوا بطلَهم الشَّهير أودسيوس بنقلِهِ إلى إحدى الجزر وتركِهِ فيها وحيداً. لكنَّ الإلهة أخبرت الآخيِّين بأنَّ الإغريق لن يُخضِعوا طروادة إلّا إذا التحق فيلوكتيتس بالجيش الزاحف إليها، وشارك في الحرب بسهام هرقل التي كان قد أهداها له قبل موتِهِ. فكلَّف الإغريق أودسيوس مرَّة أخرى بالذَّهاب إليه وإقناعِهِ بالانضمام إليهم. لكنَّ فيلوكتيتس امتنع في البداية، فاحتالَ عليه أودسيوس حتّى اضطرَّهُ إلى الخروج والمشاركة في الحرب. وبالطَّبع فقد كان انتصار الآخيِّين على طروادة رهناً بسهام هرقل التي حملها فيلوكتيتس[28]. في جميع هذه الحكايات يستطيع البطل أن ينتصرَ على الموت، ويعودَ إلى الحياة بوصفِهِ بطلاً متفوِّقاً.

المسألة الثانية هي ما سمَّيتُهُ في «مفاتيح خزائن السَّرد» بـ«وسائل التَّسخير السَّرديِّ»، أي الآلات التي تتوفَّر تحت يد البطل لتحقيق الانتصار، حين تواجهُهُ معضلةٌ لا يستطيع التَّغلُّب عليها. في مسرحيَّة «فيلوكتيتس»، تمثِّل سهامُ هرقل الآليَّةَ التي تضمن انتصارَهُ في حرب طروادة. أمّا في حكاية جانشاه وحكايتنا هنا عن لوگال بَنْدا فتتمثَّل آليَّة التَّسخير السَّرديِّ في استعارة الأجنحة، التي تُتيح للبطل اختراق المسافات والانتقال بين العوالم المتباعدة. وفي الأدب السُّومريِّ والبابليِّ تظهر استعارة الأجنحة الطائرة في «ملحمة جلجامش»، وفي «أسطورة الطائر زو»، ونصوص أخرى متنوِّعة، حيث تكون الأجنحة وسيلةً للانتقال بين العوالم المتباعدة أفقيًّا أو عموديًّا. وقد عرضنا لبعض نماذج هذه الاستعارة في مواضعَ أخرى[29]. وعلى النَّحو نفسه، فقد حظيَ جانشاه في «ألف ليلة وليلة» برفقة ملك الطُّيور بهدف إيصاله إلى «قلعة جوهر تكني» حيث تعيش الجنِّيَّة حبيبتُهُ. وكذلك تظهر استعارة الأجنحة الطائرة في حكاية حسن الصائغ البصريِّ في «ألف ليلة وليلة»، كما تظهر في «سيرة سيف بن ذي يزن»، حيث يشترك العملانِ بحكاية السَّفر إلى جزيرة واق الواق لاسترداد الزَّوجة الطائرة الشَّريدة.

حقيقة جلجامش التاريخيَّة

استناداً إلى المعلومات التي أوردَها «ثبت الملوك السُّومريِّين»، وبعد مقارنتها بمعلومات مستمدَّة من مصادر أخرى، أطلق الباحثون المعاصرون على الفترة الممتدَّة بين عصر جمدت نصر وعصر سرجون الأكديِّ، مؤسِّس السُّلالة الأكديَّة الشَّهير، اسم «حقبة فجر السُّلالات». وهم يقسِّمونها إلى ثلاث حقب متتابعة؛ الأولى والثانية والثالثة أ والثالثة ب، ويقدِّرون أزمنتها ترجيحاً كما يأتي:

فجر السُّلالات الأولى 2900 – 2750 ق م.

فجر السُّلالات الثانية 2750 – 2600 ق م.

فجر السُّلالات الثالثة أ 2600 – 2500 ق م.

فجر السُّلالات الثالثة ب 2500 – 2371 ق م[30].

وقد أورد «ثبت الملوك السُّومريِّين» في مصادر أوروك جلجامش بعد أن سبقه أربعة حكّام متتابعين؛ هم على التَّوالي: مسكياگاشر، وإنمركار، ولوگال بندا، وتمُّوزي[31]. والمرجَّح أنَّ أنمركار هو ابن مسكياگاشر، وأنَّ لوگال بندا هو ابن إنمركار، وأنَّ جلجامش، كما جاء في ملحمته، هو ابن لوگال بندا. أمّا تمُّوزي فـ«لا يُعلَم هل هذا هو الإله تمُّوز الشَّهير»[32]. ونحن نعرف من الحكايات البطوليَّة أنَّ إنمركار هو صاحب الحكايات السُّومريَّة الشَّهيرة، التي يوجد في إحداهنَّ الإشارة إلى ابتكار الكتابة[33]. أمّا ابنه لوگال بندا فقد سبق أن رأينا أسطورته عند توجُّهه مع جيوش أبيه إلى أرَتّا، وتركه هناك وحيداً حتّى شفيَ من أوصابه وتمكَّن في فرض انتصاره.

وكما يتَّضح من أغلب هذه الأسماء، فإنَّ ملوك هذه السُّلالة كانوا يحملون لقبين هما (لوگال)، وهي كلمة سومريَّة تتكوَّن من مقطعين: (لو): (رجل)، و(گال): (كبير)، لكنَّها صارت تعني فيما بعد (الملك). أمّا (إن) (en) فتعني في الأصل (السَّيِّد)، لكنَّها في تلك الفترة صارت تطلَقُ على الكاهن أو الكاهنة التي تحكم المدينة حكماً دينيًّا[34]. وفي الواقع فإنَّ أغلب الحكّام المذكورين في هذه السُّلالة كانوا يحكمون بوصفهم (إن)، أي أنَّهم كانوا حكّاما وكهنة في الوقت نفسه. يقول كريمر استخلاصاً من دراسة النُّصوص في تلك الفترة المبكِّرة: «إنَّ الـ(إن)، على ما يبدو، كان يمكن أن يكون امرأةً أو رجلاً، استناداً إلى جنس الإله الذي تُهدى له الخدمات وتقدَّم له الطُّقوس. وهكذا ففي معبد مدينة أرَك الرَّئيس، إينَا (Eanna)، الذي احتلّت فيه الإلهة إنانا موضع صدارة الآلهة، كان الـ(إن) رجلاً؛ وكان البطلان إنمركار وجلجامش يوصفانِ في الأصل بأنَّهما (إن)، بالرَّغم من كونهما ملكين، وبالتَّأكيد كانا قائدين عسكريَّين كبيرين. أمّا الـ(إن) في معبد أكيشْنُغال في أور، وكان الإله الرَّئيس فيه إله القمر، نَنّا، فكانت امرأة، وغالباً ما يجري اختيار ابنة العاهل الحاكم على سومر لهذا المنصب»[35].

قلنا إنَّ ساكز حدَّد تاريخ فجر السُّلالات الثانية التي يظهر فيها جلجامش بوصفه ملكاً بأنَّه فيما بين (2750 – 2600 ق م). لكنَّ باحثين آخرين يقدِّرونه تقديراً مختلفاً، فيرون أنَّ هذه السُّلالة امتدَّت فيما بين (2700 – 2500ق م)[36]. وبمعزل عن التَّحديد الزَّمنيِّ الدَّقيق، فقد اشتهر عصر فجر السُّلالات بأنَّه عصر دويلات المدن، حيث تستقلُّ كلُّ مدينة بملكٍ خاصٍّ وجيشٍ خاصٍّ ونظامٍ حكم خاصٍّ، وربَّما امتدَّ الاختلاف بينها إلى المعالم الدِّينيَّة والخصائص الثَّقافيَّة. وبالنَّظر إلى القرب الجغرافيِّ بين المدن، حيث لا تزيد المسافة الفاصلة بين مدينتين أحياناً عنْ بضعة كيلومترات، فقد كانت دويلات المدن تخوض الحروب والمنازعات فيما بينها، بسبب المنافسة أو الاختلاف على الحدود. على أنَّ هذه المدن كانت متماثلةً ثقافيًّا، فهي في عمومها تتحدَّث السُّومريَّة، وتؤمن بالآلهة نفسها، وكثيراً ما تجمع بينها تقاليد مشتركة في العقائد والأدب والتَّقويم والتُّراث الثَّقافيِّ.

اشتهر جلجامش التاريخيُّ بأعمال البناء، ولا سيَّما ما أشارت إليه ملحمته من كونه الذي شيَّدَ أسوار أوروك المنيعة. ونُقِلَ عن أحد ملوك الوركاء أنَّه ذكر عنْ جلجامش «أنَّه هو الذي شيَّد أسوار مدينة الوركاء. وبهذه الصِّفة أيضاً ذُكِر في الملحمة، وأيَّدت ذلك التَّحرِّيات الآثاريَّة الحديثة، إذ وُجِدت بقايا أسوار المدينة وهي مشيَّدة باللَّبن «المستوي ـ المحدَّب»، الذي يميِّز أبنية عصر فجر السُّلالات، ولا سيَّما مباني الطَّورين الثاني والثالث منه. ولعلَّ أهمَّ إشارة تاريخيَّة إلى جلجامش أنَّ اسمه واسم لوگال بندا ذُكِرا من بين الأسماء المؤلَّهة في الألواح الصُّوريَّة القديمة (الأركائيَّة) المكتشفة في تلّ «فارة» (مدينة شروباك القديمة)، ترجع في زمنها إلى مطلع عصر فجر السُّلالات الثالث. وجاء ذكر جلجامش أيضاً في إحدى الكتابات المنسوبة إلى الملك «أور ـ نمُّو»، مؤسِّس سلالة أور الثالثة، أنَّه صار أحد قضاة العالم الأسفل. وصار جلجامش وصاحبه أنكيدو من المواضيع المحبَّبة لدى ناحتي الأختام الأسطوانيَّة من مختلف العهود التاريخيَّة»[37].

وبعد موت جلجامش، خلفه في الحكم ابنه المدعوّ «مسكياگَنّا». والظاهر أنَّه اتّبع سنَّةَ أبيه جلجامش في إعمار المدن المخرَّبة وبناء ما تهدَّم منها. وفي الحقيقة «تولَّى الحكم عدَّة ملوك بعد جلجامش في أوروك. واقترن اسم ابنه بإعادة بناء معبد (تُمّال)»[38]. وبمرور الزَّمن صارت تتجمَّع الأساطير والحكايات حول اسم جلجامش، حتى طُمِستْ حقيقته التاريخيَّة، وحلَّت محلَّها الشَّخصيَّة الرَّمزيَّة التي رسمتها الحكايات والأساطير. وفي كتاب «كنوز الظَّلام»، قدَّم جاكوبسن مشجَّراً تاريخياً لنموِّ الأساطير وتجمُّعها حول اسم جلجامش، وهو مخطَّط لا يخلو من أهمِّيَّة لمتابعة صورته الفعليَّة والرَّمزيَّة من شخصيَّة تاريخيَّة فعلاً إلى شخصيَّة بطلٍ أسطوريٍّ في الأدب الشَّفويِّ، ثمَّ في الأدب المكتوب. ولا أريد أن أنقل من هذا المشجَّر إلّا ما أتَّفق به معه، وأحوِّله من مشجَّر إلى سلسلة من الفقرات المتتابعة.

أوَّلاً: زهاء سنة 2600 ق م، وُجِدَ جلجامش بوصفه سيِّد أوروك أو الحاكم الموسوم بالـ(إن) فيها.

ثانياً: على مستوى عبادات الخصوبة كان الـ(إن) الملكَ ـ الكاهنَ الذي يجسِّد في الطُّقوس إله الخصوبة الميت ديموزي. وعلى مستوى القيم البطوليَّة، كان الـ(إن) زعيماً شهيراً في قيادة المعارك والأعمال البطوليَّة. وقد تزعَّم جلجامش معركة استقلال أوروك ضدَّ مدينة كيش المجاورة.

ثالثاً: بعد مائة سنة من ذلك التاريخ، انتقل جلجامش إلى التُّراث غير الأدبيِّ، ثمَّ صار يظهر في التُّراث الأدبيِّ الشَّفويِّ، في حكايات شفويَّة فُقِدَت ولم تصلنا عن جلجامش والموت. كما ظهرت في الوقت نفسه حكايات شفويَّة لم تصلنا عن جلجامش ومناقبه البطوليَّة.

رابعاً: وبحدود 2400 ق م، صار يجري تقديم نذور وتقدمات إلى «السادة» الأموات في مزارٍ على «ضفَّة نهر جلجامش».

خامساً: زهاء 2100 ق م، ظهر جلجامش قاضياً في العالم السُّفليِّ في أسطورة «موت أور ـ نمُّو». وبدأ يدخل في تقاليد أدبيَّة جاهزة، وتحوَّل إلى موضوع في شعر الحبِّ والغزل بوصفه وريث سلالة أور الثالثة. كما صار نموذجاً للحاكم الإلهيِّ في حرب أوروك من أجل استقلالها عن غوتيوم، وريث شولغي الشَّهير، الذي انتصر على كيش.

سادساً: بحدود سنة 2000 ق م، ظهرت حكايات «موت جلجامش»، و«جلجامش وأنكيدو والعالم السُّفليّ»، و«جلجامش وأكّا»، وقصص «هواوا» و«ثور السَّماء». وصار جلجامش يتَّخذ صورة تمُّوز الميت. وبدأت تتطوَّر قصص شعبيَّة منفصلة مستمدَّة من النُّصوص السابقة عن قصَّة الإنسان المتوحِّش، والبحث عن الخلود، والطُّوفان، والأفعى[39].

وأكتفي بهذا دون التَّطرُّق إلى باقي مشجَّرِهِ.

حكاية الطُّوفان السُّومريَّة

عُثِرَ على «حكاية الطوفان السُّومريَّة»، كما أفضّل تسميتها بدلاً من «قصَّة الطوفان»، كما تسمِّيها أغلب النّصوص، في لوحٍ ربَّما كان من نَفَر. وقد نشر أرنو بوبل الصِّيغة الأولى من النَّصِّ سنة 1914، ثمَّ عاد تلميذُهُ كريمر إلى نشرته، وأدخل عليها بعض التَّعديل، وأطلق عليها أسطورة سومريَّةٌ عن الطوفان. ونُشِرَ النَّصُّ الذي حرَّره كريمر في كتاب «الشَّرق الأدنى القديم»[40]. لكنَّ باحثاً آخر عادَ إلى مراجعة الحكاية نفسها، وهو سيفيل، ونشرَها بعنوان «قصَّة الطُّوفان السُّومريَّة»، في كتاب «أتراحسيس: القصَّة البابليَّة عن الطوفان» من تأليف لامبرت وميلارد[41]. وقد تابع نشرة كريمر في ترقيم السُّطور، وأشار إلى أنَّ تدوين هذه الحكاية لا يمكن أن يرقى إلى أبعد من الحقبة البابليَّة المتأخِّرة. لكنَّ المادَّة التي تحتوي عليها يمكن أن تكون أقدمَ زمناً بالتَّأكيد، لأنَّ موضوعة الطُّوفان الذي يجتاح الأرض ولا يُبقي إلّا على عددٍ قليلٍ من الناس يعود ظهورُهُ إلى حقبة سلالة إيسن[42].

وبطل هذه الحكاية السُّومريَّة هو زيسودرا (Ziusudra)، الذي يُرجَّح أنَّ معناه «الخالد» أو «ذو الحياة الطَّويلة»[43]. وقد كان ملكاً على شروبّاك، ورجلاً تقيًّا يعبد الآلهة ويخشاها. وحين اتَّخذت الآلهة قرار تسليط الطُّوفان على البشر، أراد إله الحكمة «أنكي» أو «ايا» أن يخلِّص بعض أتباعِهِ الأوفياء، فخاطبَ الحائط، منذراً إيّاه بوشك وقوع الكارثة المدمِّرة. تلقَّى زيسودرا رسالة الآلهة، وشرع ببناء سفينةٍ. وبقيتِ السَّفينة تتموَّج بين عباب المياه سبعة أيَّام وسبعَ ليالٍ، حتّى رأى زيسودرا شعاع إله الشَّمس. فقرَّب للإلهين آنو وإنليل، اللّذين أعطياه الحياة الخالدة، وألحقاه بزمرة الخالدين، لأنَّه «حمى بذرة البشريَّة في ذلك الحين من الهلاك». وبالطَّبع فقد ذهب زيسودرا إلى مستقرِّ الخالدين في «دلمون». وليس من شكٍّ في أنَّ بعض أجزاء هذه الحكاية يتوافق مع ما ورد في «ملحمة جلجامش» حول الطُّوفان الذي روى أوتانبشتم أخبارَهُ لجلجامش.

تشير «أثبات الملوك السُّومريَّة» إلى أنَّ الملوكيَّة هبطت من السَّماء، وهي تقسِّم التاريخ إلى نوعين من السُّلالات؛ سلالات حكمت قبل الطُّوفان، وتُعطيها أرقاماً مبالغاً فيها، وسلالات حكمتْ بعده، وتُعطيها أرقاماً معقولةً نسبيًّا. وبالنَّظر إلى كثرة الإشارات إلى «الطوفان» في نصوص التاريخ القديمِ، إذا صحَّ التَّعبير، والنُّصوص الأدبيَّة والأسطوريَّة على السَّواء، فقد تساءل الباحثون: هل هناك طوفان واحد، أم عدَّة طوفانات غمرتِ البلاد؟ وقد خلص المرحوم طه باقر إلى الاستنتاج «أنَّنا نستطيع أن نقول بشيءٍ من التَّأكيد إنَّ الطُّوفان المذكور في «أثبات الملوك السُّومريَّة» وفي «ملحمة جلجامش» وغيرها من قصص الطُّوفان السُّومريَّةِ والبابليَّة كان طوفاناً واحداً، وأنَّه كان حدثاً تاريخيًّا واقعيًّا حدث في طيّات الماضي البعيد، وكان كما قلنا قد بلغ من عِظَمِ الأثر بحيث إنَّه جُعِلَ موضوع تلك القصص لما خلَّفَهُ من آثارٍ بليغةٍ في ذاكرة الأجيال المتعاقبة، وأنَّه اختيرَ من بين الطُّوفانات الكثيرة التي تعرَّض لها السَّهل الرسوبيُّ، وما زال يتعرَّض لها منذ أبعد العصور»[44].

لكنَّ الباحثين اختلفوا في تحديد تاريخ هذا الطُّوفان، فذهبَ ليونارد وولي إلى أنَّه حدث في دور العُبَيد، قبل ما لا يقلُّ عن 3500 ق م. في حين حدَّده ساكز تحديداً آخر قائلاً: «عند الموازنة، يبدو أنَّ الدَّليل الأثريَّ يشير إلى طوفانٍ شديدٍ حصل بحدود عام 2900 ق م، قد يكون أساساً للموضوعات الأدبيَّة عن طوفانٍ اجتاحَ العالم، شهدتْهُ في البداية بلاد الرافدين ثمَّ الأجزاء الأخرى من الشَّرق الأدنى القديم»[45].

من ناحيةٍ أخرى، راجع ألكسندر هايدل أوجه الشَّبه بين «ملحمة جلجامش» في رواية قصَّة الطُّوفان وما ورد في «سفر التَّكوين» العبرانيِّ باستفاضةٍ من حيث العناصر التي تشكِّل قوام الحكاية في النَّصَّين. وخلصَ من ذلك إلى أنَّ «الهيكل العظميَّ هو نفسه في الحالتين، لكنَّ الدَّم واللَّحم، وهما قبل كلِّ شيءٍ الرُّوح الباعثة، مختلفانِ. وهنا نلتقي بالتَّشعُّبات البعيدة المدى بين القصَّتين العبرانيَّة والرافدانيَّة»[46]. على أنَّ قضيَّة الصِّحَّة التاريخيَّة، والأثر الدِّينيِّ لحكاية الطُّوفان ممّا لا يعنينا في هذا العمل. ما يعنينا هو البناء السَّرديُّ لها، والكشف عن المستويات التَّأويليَّة التي ينجلي عنها التَّحليل النَّصِّيُّ.

يحضر الماء في هذه الحكاية بوصفه دليلاً على حصول «نازلة الدَّمار الشامل»، التي سوف تلمُّ بمصير الإنسانيَّة، وتضع حدًّا لها. وهكذا ينطوي الطُّوفان على رمزيَّة الطُّوفان التي تقضي على المدينة أو المنطقة أو ربَّما الإنسانيَّة عموماً. ومن هنا يأتي إخبار الآلهة للبطل بقرب حصول هذه النازلة، أو الاتِّصال به لتجنُّب حصوله. وحالما ينتبه البطل إلى قرب حدوثها، فإنَّه يتَّخذ الخطوات الاحتياطيَّة المناسبة لتحاشي المصير المأساويِّ. وفي هذه الحكاية فقد أعدَّ زيسودرا سفينةً كبيرةً، جمع فيها ما يستطيع من أشياءَ لإنقاذها. وهكذا فإنَّ النازلة لن تعود نازلة الدَّمار الشامل الماحق، بل تتحوَّل حينئذٍ إلى وسيلةٍ لتجديد العالم، لأنَّها تسمح لفئةٍ من الناس بالخلاص من الدَّمار المدَّخر في داخلها.

ونحن نقول إنَّ حكاية «طوفان زيسودرا» هي أقدم حكاية تنطوي على فكرة استخدام الطُّوفان دليلاً على «نازلة الدَّمار الشامل» من باب الافتراض وحسب، لأنَّ الثَّقافة السُّومريَّة هي أقدم ثقافة معروفة لدينا، وإلّا فإنَّ هذه الحكاية تقوم بالوظيفة نفسها في نصوص أخرى، بابليَّة مثل «ملحمة جلجامش»، ومثل «أترا حسيس»، التي درسناها في عملٍ صغيرٍ مستقلّ. بل هي توجد أيضاً في رواية خبر الطُّوفان في «سفر التَّكوين» العبرانيِّ، كما رأينا. وفي النُّصوص الإغريقيَّة، في محاورة «طيماوس» يروي أفلاطون نجاة ديوكاليون وفرْها من طوفان شامل[47]. وترد لدى المسعوديِّ أسطورة كاملة عن «انهيار سدِّ مأرب» بوصفه نازلة دمار شامل لا تكاد تختلف عن نازلة الطُّوفان. إذ تتنبَّأ الكاهنة طريفة لعمرو بن عامر بأنَّ السَّدَّ سوف ينفجر، وعليه أن يتَّخذ الإجراء المناسب. فيتظاهر عمرو بن عامر بأنَّ ابنه صفعه، ويقرِّر الخروج مصطحباً معه أبناءَهُ وأقرباءَهُ قبل انهيار السَّدِّ. وهكذا يكون انفجار السَّدِّ نازلةَ دمارٍ لفئةٍ من الناس، وعلامة تجديدٍ للعالم لفئةٍ قليلةٍ منتخبةٍ[48].

نرى، عند الشُّروع بتحليل بنى الملحمة الرَّمزيَّة، أنَّ رمزيَّة الماء فيها لا تقتصر على الطُّوفان، لأنَّها تشمل أيضاً شخصيَّة جلجامش، الذي يقوم برحلةِ عبورٍ لمياه الموت. لكنَّ رمزيَّة الطُّوفان بالتَّحديد ترتبط بشخصيَّة أوتانبشتم، لأنَّه هو وحده بطل الطُّوفان. أمّا جلجامش فتتَّخذ رمزيَّة الماء لديه أبعاداً أخرى، لأنَّها يمكن أن تشير إلى المياه القاتلة، أو المياه الباعثة، كما سنرى في فصل لاحق.

في حكاية زيسودرا، كما في النُّصوص البابليَّة الأخرى التي استوحتْها، لا تكشف الآلهة سرَّ الطُّوفان الوشيك مباشرةً، بل هي تخاطب الحائط، وتخبره بإمكان حصول كارثةٍ، بحيث يستطيع البطل سماعَها، ويفهم منها أنَّ هذه رسالة موجَّهة له، لا للحائط. فالآلهة لا يمكن أن تكشف لإنسانٍ زائلٍ أمراً إلهيًّا خطيراً مثل الكارثة التي ستحلُّ بالبشر، لأنَّها إذا أعلنتْ عن ذلك فإنَّها ستجعل من الإنسان الفاني إلهاً من ناحية، وربَّما تعرَّض الإله الذي يكشف ذلك إلى الحرج في مجمع الآلهة. وهكذا يتصدَّى أحد الآلهة المحبِّين للبطل، وهو في الغالب «أنكي» أو «ايا» إله الحكمة، فيخاطب الحائط، ويتكلَّم معه كلاماً مثقلاً بالرَّمزيَّة التي يجب على البطل أن يتلقّاها ويُحسنَ تأويلها.

ومن الغريب أن تبقى تقنيَّة خطاب الحائط لإنقاذ البطل من الغرق حتّى العصر الساسانيِّ، فتحضر في بعض الرِّوايات الفارسيَّة في إحدى نسخ «الشاهنامة»، ولعلَّها رواية مأخوذة من مصادر هلنستيَّة أقدم، حول داراب، الذي تزعم «السِّيرة الشَّعبيَّة للإسكندر» والمصادر الفارسيَّة التي استمدَّت منها أنَّه أبو الإسكندر. و«سيرة الإسكندر» مخطوطٌ عربيٌّ لم يُنشر بعد، لكنّي نشرتُ منه الجزء الطَّويل المتعلِّق بمولد داراب. وقد ظهر أنَّها تجمع بين عدد من الرِّوايات الفارسيَّة والعربيَّة والآراميَّة واليونانيَّة، وتحاول التَّوفيق بينها. وفي الأرجح فقد استوحت أسطورة مولد داراب إلى حدٍّ كبيرٍ من أسطورة مولد الملك سرجون الأكديِّ. وما يعنيني منها هنا هو أنَّ داراب، قبل أن يتعرَّف على أمِّه الملكة التي تخلصت منه برميه في الفرات، لجأ إلى بناءٍ متهاوٍ قديم، ونام فيه. وحين كان قائد الجيوش يمرُّ بالبناء سمعَ هاتفاً يخاطب الحائط المتهاويَ: أيُّها الحائط، تماسكْ، فإنَّ تحتَكَ ملكاً. فدخل القائد على الفتى وأخرجَهُ من المكان. وما كادَ يخرجُ من موضعه حتّى تهاوى البناءُ بسبب طوفان المطر المتدفق. ومن الواضح أنَّ هذا المقطع من سيرة داراب يستوحي الأساطير العراقيَّة القديمة في مخاطبة الآلهة للحيطان، بدلاً من مخاطبة الأبطال أنفسهم[49].

بلْقميس وثور السَّماء

كان نصُّ حكاية «بلْقميس وثور السَّماء» معروفاً من الأربعينات، وقد عُثِرَ عليه مدوَّناً في لوحين يأتي أحدُهما من تل حدّاد على نهر ديالى، والآخر من دلبات إلى الغرب من بابل. وبرغم أنَّ اللَّوحين بقيا في البداية دون ترجمة، بسبب التَّهشُّم والافتقار إلى الوضوح، فقد كانا معروفين، أو أحدُهما في الأقلِّ، لدى الباحثين، وأشار كريمر إلى أنَّ أحدهما يضمُّ واحدةً من «قصص جلجامش السُّومريَّة»، كما يسمِّيها. لكنَّهما لم يُنشرا حتّى بداية التِّسعينات، وسوف أعتمد فيما يأتي على نشرتهما في ترجمة «ملحمة جلجامش»، التي أعدَّها أندرو جورج[50].

تشترك حكاية «بِلقميس وثور السَّماء» مع اللوح السادس من «الملحمة البابليَّة»، الذي يتضمَّن حدث إغراء عشتار لجلجامش، وغضبها منه بعد صدِّه إيّاها، وصعودها إلى أبيها آنو، ومناشدته بالسَّماح لها بإنزال ثور السَّماء إلى أوروك للانتقام منها، ثمَّ مقتل الثَّور على يد جلجامش وصديقه أنكيدو. غير أنَّ النَّصَّ السُّومريَّ، برغم الاشتراك في الموضوعة مع الملحمة البابليَّة، يظلُّ يحافظ على طبيعته السُّومريَّة، فهو يكتفي ببعض الأحداث التي تناسبُهُ، ولا يضمُّ جميع الأفعال السَّرديَّة التي تضمُّها الملحمة. فضلاً عن ذلك، فالنَّصُّ سومريٌّ جدًّا في تسمياتِهِ، فجلجامش فيه بِلْقميس، وعشتار البابليَّة هي الإلهة السُّومريَّة إنانا، وأبوها آن، لا آنو، كما في البابليَّة.

ومنذ السُّطور الأولى للحكاية، تتَّضح خاصِّيَّتُها الشِّعريَّة من خلال تأكيدها على المفردات وتكرارها، وإظهار الطابع الغنائيِّ فيها، ممّا يعني أنَّ النَّصَّ، من حيث هو بناء فنِّيٌّ، ينتمي إلى تقاليدَ أدبيَّة من مرحلة قديمة، ربَّما كانت سابقةً على جمع «الملحمة البابليَّة»، التي صارت تهتمُّ بالأفعال السَّرديَّة أكثرَ بكثير من اهتمامها بالمفردات كوحدات غنائيَّة. وبسبب بدايتها الشِّعريَّة: «البطل في المعركة، البطل في المعركة، دعني أُغنِّي أغنيتَهُ»، فقد أطلق بعض الباحثين على الحكاية نفسها عنوان «البطل في المعركة».

بعد المدخل الشِّعريِّ، تهشَّم جزءٌ من الحكاية بما يقارب عشرين سطراً. وبعدها تظهر الإلهة إنانا وهي تنتحب أمام أبيها آن. وحين يسألها عن سبب بكائها، تخبره أنَّها ترغبُ في إنزال ثور السَّماء على أوروك، لأنَّ بِلْقميس صدَّها ولم يقبلْ حبَّها. لكنَّ أباها هدَّأ من غضبها، وأعلن أنَّه لن يسمح بنزول ثور السَّماء. حينئذٍ صارحت إنانا أباها بأنَّها سوف تصرخ صرخةً مخيفةً مرعبةً تمزِّق السَّماء والأرض. فأذعنَ أبوها آن العظيم لصرختها وأعطاها ثور السَّماء.

يبدو أنَّ ثور السَّماء صار يعيثُ خراباً في مدينة أوروك، يشتفُّ قنواتها، ويدمِّر زروعَها، وينقضُّ على أهلها. فذهب أحد المنشدين إلى بِلْقميس لإخباره بما فعل ثور السَّماء. فتدرَّعَ بِلْقميس بالأسلحة التي يحتاجُها، ثمَّ ذهب إلى أمِّه الحكيمة ننسون. وهناك أعلن بأسلوب الحكاية الشِّعريَّة عن رغبتِهِ بالفتك بثور السَّماء. ويظهر من أحد اللَّوحين أنَّه خاطب الثَّور نفسه بلغة التَّهديد والوعيد.

وبعد انقطاعٍ آخرَ بسبب التَّهشيم، يظهر بِلْقميس وأنكيدو وهما يجندلانِ ثور السَّماء. وكما في الرِّواية البابليَّة عن مقتل الثَّور، فقد أمسك بِلْقميس برأسِهِ، وأمسك أنكيدو بذيلِهِ ومؤخَّرتِهِ. وانقضَّ البطلانِ على الوحش، ثمَّ فرَّقا لحم جثَّتِهِ في شوارع أوروك. وبهذا المشهد تنتهي الشَّذرات الباقية من اللوحين.

قارن كريمر بين الحكاية السُّومريَّة والملحمة البابليَّة وما يتضمَّنُهُ كلٌّ منهما من أفعال سرديَّة، فقال: «إذا ما قورنتْ محتوياتُ هذه القصيدة السُّومريَّة بما يضاهيها من القسم البابليِّ في «ملحمة جلجامش»، فإنَّ كلا المضمونين يتشابهانِ شَبَهاً قريباً لا يُشَكُّ معه في الفكرة العامَّة المشتركة بين الرِّوايتين. ففي كلتا القصيدتين نجد «إنانا» (عشتار) وهي تعرض حبَّها وهداياها المغرية لجلجامش الذي يرفض العرض. ثمَّ يُرسَلُ ثور السَّماء بموافقة الإله آن، ولكنْ دون أن يرضى عنه ليهجمَ على مدينة «أرك». فيُحدِث ذلك الوحشُ الدَّمارَ في المدينة، ولكنَّ الثَّور يُقتَلُ في النِّهاية. إمّا إذا أتينا إلى التَّفاصيلِ وجدنا الرِّوايتين مختلفتين الواحدة عن الأخرى اختلافاً كبيراً. فإنَّ الهباتِ التي عرضتْها «إنانا» (عشتار) لتغريَ جلجامش بقبولِ حبِّها تختلفُ تمام الاختلاف في كلٍّ من الرِّوايتين. كما أنَّ الخطاب المتضمِّن رفضَ جلجامش لعروض «إنانا»، الذي يتألَّف في الرِّواية البابليَّة من ستَّةٍ وخمسين سطراً، والملِيء بالإشارات البارعة الحكيمةِ إلى الأساطير والأمثال البابليَّة، يكون في الرِّواية السُّومريَّة موجزاً مقتضباً. والمحادثة بين «إنانا» (عشتار) وبين الإله «آن» (آنو) ليست إلّا على تشابهٍ قليلٍ في كلٍّ من الرِّوايتين. هذا ولا يكاد يخامرُنا شكٌّ في أنَّ الخاتمة التَّفصيليَّة في نهاية القصيدة السُّومريَّة لو كُشِفَ عنها في المستقبل ستكون على شبهٍ قليلٍ بما يضارعُها من الملحمة البابليَّة»[51].

واستخلص الباحثون اللاحقون على كريمر نتائجَ أخرى من المقارنة بين الرِّوايتين. يقول تيغاي: «في «جلجامش وثور السَّماء»، وفق ما يقولُهُ كريمر، فإنَّ الهباتِ التي تعرِضُها على جلجامش الإلهة إنانا (وهي النَّظير السُّومريُّ لعشتار) تختلف اختلافاً كبيراً عن تلك التي تقدِّمُها عشتار في الملحمة؛ ومنذ ذلك الحين ساورت الباحثين الشُّكوك في أنَّ إنانا اقترحتْ ما اقترحته على جلجامش في الحكاية السُّومريَّة. ولكي تُقنِعَ إله السَّماء آن (النَّظير السُّومريُّ لآنو) بوضع ثور السَّماء تحت طلبها، فإنَّ إنانا لا تهدِّد بإخراج الأموات من العالم السُّفليِّ، كما تفعل في الملحمة؛ بل تكتفي بأن تهدِّد بالصُّراخ، وحين تصرخ تصل صرختها السَّماء والأرض. فيستولي الذُّعر على آن»[52].

حكاية «بِلقميس وأرض الأحياء»

حكاية «بِلقميس وأرض الأحياء» من الحكايات البطوليَّة التي عُثِرَ عليها، وكانت معروفةً من بواكير القرن العشرين في نسختين يُطلَق عليهما (أ) و(ب). وهي تنطوي على سرد رحلةِ بِلقميس وأنكيدو برفقة خمسين شاباً من شباب أوروك إلى أرض الخالدين، وقتلِ بِلقميس لحارس الغابة هواوا عن طريق الحيلة. ولا يخفى أنَّ هذه الرِّحلة تتماثل مع رحلة جلجامش إلى غابة الأرز بصحبة أنكيدو وقتلهما خمبابا في الألواح من الثالث إلى الخامس من الملحمة البابليَّة. ويقول الباحثون الذين عنوا بترجمة اللَّوحين السُّومريَّين إنَّهما يشتركانِ في كثيرٍ من السُّطور، لكنَّ النُّسخة (أ) أكثر شعبيَّةً، وتكاد تكون كاملةً، في حين أنَّ نسخة (ب) تعتورُها بعض المناقص.

بعد أن خالط الخوفُ من الموتِ قلبَ بِلقميس، انصرفَ بفكرِهِ إلى إنجاز الأعمال المجيدة، التي تظلُّ في ذاكرة الناس، وعزمَ على القيام برحلةٍ إلى جبل الأرز، حيث يوجدُ موطن الخالدين. وكما يقول أندرو جورج، فإنَّ هذا اللَّقبَ يشير بوضوح إلى روح الغابة الحارسة المتمثِّلة في العملاق نصف الإلهِ «هواوا»[53]. ويبدو أنَّ جبل الأرز في التُّراث المبكِّر كان يقعُ إلى جهة الشَّرق، حيث تشرق الشَّمس. فيقترح أنكيدو، خادمُ بِلقميس، على سيِّدِهِ أن يستحصلَ موافقة إله الشَّمس أوتو (النَّظير السُّومريّ للإله البابليِّ شَمَش). وهذا ما يفعلُهُ بِلقميس، زاعماً أنَّ دافعه إلى هذه الرِّحلة هو زوال المشروع البشريِّ، ممّا يستحثُّهُ على الإبقاء على اسمِهِ حيًّا. فيهبُهُ الإله أوتو معونتَهُ ويُوصيه باتِّباع سبع نجوم سوف تقودُ خطاه في رحلته. ويستعين بِلقميس بشبابِ أوروك، الذين يسلِّحُهم، فينطلقون معه. وتقودُهُ النُّجوم إلى حيث توجد الجبالُ التي تنمو فيها غابةُ الأرز. وبعد أن يقطع مسافةَ سبعة جبالٍ، يعثرُ على الشَّجرة التي يتوقَّعُ أن يجد فيها ما يريد. ودون ضجيجٍ، يقتطع الشَّجرة التي اختارها، ويحوِّلُها أتباعُهُ إلى حطبٍ. حينئذٍ يستيقظ هواوا، حارس غابة الأرز، ويقذف بِلقميس بصعقةٍ من صَعَقاتِ غضبِهِ. يتهاوى بِلقميس وأنكيدو مصعوقين، ويفقدانِ وعيَهما. بعد ذلك يصحو أنكيدو، وعلى إثره يصحو بِلقميس. فيصرُّ بِلقميس على مواجهة خصمه. وحين يصف له أنكيدو عسرَ مهاجمةِ هواوا، يبقى بِلقميس واثقاً أنَّهما يُقاتلانِ في قتلِهِ إذا كانا معاً، ويخفقُ أيٌّ منهما إذا انفردَ به.

حين يقتربانِ من موضع سكنى هواوا، يوقَفُ بِلقميس عند مفترقِ طريق، ويسمعُ صوت هواوا، يدعوه ألّا يخشى، بل أن يركعَ على الأرض. من هنا يفكِّر بِلقميس بالاحتيال على هواوا، فيعرضُ عليه رغبتَهُ في أن يعقد معه ميثاق زواجٍ من أختيْه، ويعدُهُ بمباهج حياة أخرى كثيرة، لا تتوفر لديه في عزلتِهِ بين الجبالِ. وعند سماع هواوا باقتراح الزَّواج من الأختينِ ومباهج الحياة التي عرضَها عليه بِلقميس، يتخلَّى عن صعقاته الحامية. وكما يقول أندرو جورج، فمن المحتمل أنَّ هذه صياغة مفهوميَّة لأشجار الأرز العملاقة التي حوَّلها رفاقُ بِلقميس إلى حطبٍ من أجل رحلة العودة. وحين يتخلَّى هواوا عن صعقاته ولا يعود قادراً على الهجوم، يكشف له بِلقميس عن وجهِهِ الحقيقيِّ، فينقضُّ عليه ويأخذُهُ أسيراً. يتوسَّل هواوا منْ أجل الإبقاء عليه، شاكياً إلى إله الشَّمس أوتو من خديعة بِلقميس. فيهمُّ بِلقميسُ بالعطف عليه، لكنَّ أنكيدو يحذرُهُ من مغبَّة إطلاقِهِ، لأنَّه إذا أطلقَهُ فلن يعودا إلى موطنهما أبداً. حينئذٍ يلتفت هواوا إلى أنكيدو بغضب، فيحزُّ أنكيدو حنجرتَهُ. ويأخذ البطلانِ رأسه قرباناً إلى الإله إنليل. وحين يسألهما إنليلُ عن سبب قتلهما هواوا، يُخبرهما بأنَّهما كان ينبغي عليهما معاملتُهُ بتقدير. وفي النِّهاية، يوزِّع إنليل عليهما صعقاتِ هواوا[54].

حين قارن كريمر بين النُّسخة السُّومريَّة من الحكاية والملحمة البابليَّة، خلص إلى أنَّهما تتشابهانِ في الهيكل العام للسَّرد، لكنَّهما تختلفانِ في التَّفاصيل التي تملأ بها كلٌّ منهما هذا الهيكل. يقول كريمر: «إذا ما وضعنا كلتا الرِّوايتين، الواحدة بجانبِ الأخرى، للمقارنة وجدنا أنَّ الشَّيء المشترك فيهما ليس إلّا مجرَّد هيكل القصَّة. ففي كلتا الرِّوايتين نجد جلجامش يعتزم السَّفر إلى غابة الأرز، ويصحبُهُ أنكيدو، وينشد حماية الإله الشَّمس فيحصل عليها، ويصلانِ إلى المكان الذي يقصدانِهِ، حيث يقتلعانِ الأرز، ويقتلانِ هواوا. ولكنَّ الرِّوايتين تختلفانِ عن بعض اختلافاً كبيراً في تفصيل حوادثِهما وفي ترتيبِهما وتأكيد كلٍّ منهما على بعض الوقائع دون الأخرى. ففي القصيدة السُّومريَّة مثلاً لم يكن صحبُ جلجامش مقتصرين على أنكيدو، بل رافقَهُ خمسونَ من أهل أرك، في حين أنَّه في الرِّواية البابليَّة لم يصحبْ جلجامش في سفره سوى أنكيدو وحده. وإلى هذا لا نجد في القصيدة السُّومريَّة أيَّة إشارة إلى «مجلس المشيخة» الخاصِّ بمدينة أرك، وهو المجلس الذي يحتلُّ مكاناً مهمًّا ودوراً بارزاً في الرِّواية الساميَّة»[55].

لكنَّ البحث في هذين النّصَّين لم ينتهِ عند هذا الحدِّ، بل أكبَّ باحثان آخران، هما دانيال فليمنغ وسارة ميلستاين، على عددٍ من النّصوص البابليَّة القديمة للحكاية نفسها، مستعينين بالنّتائج التي انتهى إليها أندرو جورج. وقد نشرا نتائجَ أبحاثِهما في كتاب بعنوان «الأساس الدَّفين لملحمة جلجامش: حكاية هواوا الأكديَّة». وفيه درسَ المؤلِّفانِ الحكاية السُّومريَّة عن جلجامش وهواوا (وهما يسمِّيانِهِ «جلجامش»، مع أنَّ النَّصَّ السُّومريَّ يُطلق عليه تسمية بلقميس)، ونصوص الحكايات الأكديَّة المماثلة عن هواوا نفسه. وهذه النُّصوص جميعاً تعود إلى الحِقبة البابليَّة القديمة في بواكير الألفيَّة الثانية، أي أنَّ الحكاية البابليَّة لاحقة على الحكاية السُّومريَّة، وسابقة على الملحمة البابليَّة، وبالتالي تشكِّل حكاية هواوا الأكديَّة عملاً وسطيًّا بين الحكاية السُّومريَّة والملحمة البابليَّة. وهما يلاحظانِ أنَّ صورة أنكيدو في هذه الحكاية البابليَّة تختلف عن صورتِهِ في الحكاية السُّومريَّة، كما تختلف عن صورتِهِ في «ملحمة جلجامش». في الحكاية السُّومريَّة، يحضر أنكيدو بوصفه خادم بلقميس، وهو يطاوعُهُ مطاوعةً في كلِّ ما يقترحُهُ. أمّا في الحكاية الأكديَّة، فيحضر أنكيدو بوصفه رفيقَ جلجامش، وهو يختارُ بإرادتِهِ المشاركة في المغامرة التي يزمعُ جلجامش القيام بها. ومن هنا فإنَّ موضوعة استدراج البغي لأنكيدو في «ملحمة جلجامش» تمثّل تطويراً مستقلاً عن الحكايتين السُّومريَّة والأكديَّة. وسنعود إلى هذه الحكاية الأكديَّة عن هواوا بتفصيلٍ أكثرَ في الفصل التالي.

حكاية «بلقميس وأكّا»

يسمِّي كريمر البطل الثاني هنا (أكّا)، ويسمِّيه جورج (أكّا)، ويسمِّيه جاكوبسن (أكا) بالتَّخفيف[56]. وهذا ما يُغرينا بأن نسمِّيَهُ (عقّا)، بمعنى العاق أو العَقوق، لكنَّ الحكاية فيما يبدو أقدم زمناً من دخول الساميِّين إلى بلاد الرافدين. وحكاية «بلقميس وأكّا» هي حكاية بطوليَّة سومريَّة تعنى بالصِّراع بين ملكين من ملوك دويلات المدن السُّومريَّة. وبسبب طابعها البطوليِّ البشريِّ، لم يجد كريمر ما يقوله عنها سوى الآتي: «لا يوجد أيُّ أثرٍ للقصيدة السُّومريَّة الخامسة «جلجامش وأكّا» في الملحمة البابليَّة. وهذه القصيدة من أقصر قصص الملاحم السُّومريَّة؛ فهي لا تربو في نصِّها على 115 سطراً، لكنَّها مع قِصَرِها ذات أهمِّيَّة خاصَّة من عدَّة وجوه. فالحبكة فيها أوَّلاً تقتصر على البشر فقط؛ وعلى خلاف الحكايات الملحميَّة السُّومريَّة الأخرى، لا تنطوي على موضوعات أسطوريَّة تتعلّق بالآلهة. وثانياً تحظى بأهمِّيَّة تاريخيَّة لكونها تزوِّدنا بوقائع لم تكن معروفةً فيما يخصُّ النِّزاعات المبكِّرة بين دويلات المدن السُّومريَّة. وأخيراً فهي ذات أهمِّيَّة خاصَّة في تاريخ الفكر والممارسة السِّياسيَّين، لأنَّها تكشف عن وجود نوعٍ من مؤسَّسات ديمقراطيَّة في عهد متطاول في القدم يرجع إلى 3000 ق م. ولعلَّ هذه الأسباب هي التي حدت بجامعي الملحمة البابليَّة إلى إغفال شأن هذه الحكاية الملحميَّة وحذفِها من «ملحمة جلجامش». إذ تفتقر هذه الحكاية السُّومريَّة إلى تلك الخواصِّ الإعجازيَّة والبطولات الخارقة لقدرة البشر ممّا يميِّز الشِّعر الملحميَّ»[57].

وقد اختصر أندرو جورج المحتوى السَّرديَّ للحكاية بما يسمح لنا بالاكتفاء بترجمتِهِ ونقلِهِ كما هو: «تروي القصَّة كيف فرضتْ دولة مدينة أوروك سيطرتها على دولة مدينة كيش. يرسل أكّا، ملك كيش، الرُّسلَ إلى أوروك، طالباً من أهلها إعلان خضوع المدينة لحكمِهِ. فيدعو بلقميس إلى اجتماع شيوخ المدينة، طالباً مشورة كبار السِّنِّ، مقترحاً عليهم أنَّ أوروك لا ينبغي أن تخضعَ لحكم كيش، بل أن تختار خيار الحرب. ويأتي هذا المقترح مسبوقاً بالإشارة إلى ثلاثة أحداث في ثلاثة أبيات:

لإفراغِ الآبارِ، لإفراغِ آبارِ البلادِ،

لإفراغِ آبارِ المياهِ في البلادِ،

لإفراغِ الآبارِ العميقةِ التي ترفعُها الحبالُ.

وفي العادة تؤخذ هذه الأبيات على أنَّها تمثِّل المطلب الحرفيَّ لأكّا، بأن يتحوَّل رجال أوروك إلى مستنبطي مياهٍ ورافعيها لأهل كيش. لكنِّي أفترض أنَّ الشاعر، عند وصفه مهمَّة وضيعة لا تقف عند حدٍّ، ينقل مجازيًّا صورة عن الكدح المتواصل والمستحيل الذي يستتبع فقدان المدينة لاستقلالها. ومهما يكن الأمر، فقد أشار عليه الشُّيوخ بالاستسلام. غير أنَّ بلقميس يتجاهل نصيحتَهم، ويضع المقترح نفسه أمام شباب المدينة، فيتَّفقون مع بلقميس في رأيه. ويأتي ترديدهم لهذا المقترح مسبوقاً بمثلٍ تقليديٍّ، فحواه أنَّ الخضوع لنزوات سيِّد ملكيٍّ تجربةٌ مؤلمةٌ وغير مضمونة، كأنَّما هي الوقوف خلف حمار. ويشيدون ببسالة بلقميس، ويتنبَّأون بالهزيمة المنكرة التي ستحلُّ بكيش. فيأمر بلقميس أنكيدو، الذي هو خادمُهُ في هذا التُّراث، بأن يتهيَّأ للحرب.

وسرعان ما يصل أكّا ويفرض الحصار على أوروك. فيطلب بلقميس من أحد المتطوِّعين أن يذهب إلى أكّا لإرباك خططِهِ. فيتطوَّع أحد حرّاس بلقميس الشَّخصيِّين، وقراءة اسمه غير أكيدة، فلا تعنينا هنا، بل نشير إليه بوصفه الحارس. لكنَّه لا يكاد يغادر المدينة حتَّى يقعَ في الأسر، ويُضرَب ويُستدعَى أمام أكّا. وحين يظهر وكيل التَّشريفات عن بعدٍ على سور المدينة، يسأل أكّا الحارسَ عمّا إذا كان الذي يظهر هو بلقميس. فيردُّ الحارس بالنَّفي، وبأنَّ الحرب إذا اندلعتْ، فإنَّ الهزيمة ستكون من نصيب أكّا، وسيقع في الأسر. وبسبب هذه الوقاحة، يتلقَّى الضَّرب مرَّة أخرى. وحينئذٍ يرتقي بلقميس بنفسه سور المدينة. ويندفع الشَّباب مأخوذين بسحر مجد بلقميس إلى التَّهيُّؤ للحرب، يقودُهم أنكيدو، ويخرجون من بوّابة المدينة. في هذه الأثناء، يتطلَّع أكّا إلى السُّور، فيرى بلقميس في أحد المراقب، فيسأل الحارس مرَّةً أخرى ما إذا كان ملكه هو الذي يقف هناك. يردُّ الحارس بالإيجاب، وتتساق الأحداث إلى ما توقعه في المناسبة السابقة: إذ تندلعُ المعركة، وفي غضون ذلك يُهزَمُ أكّا ويقع في الأسر. وفي خاتمة الحبكة، يخاطب بلقميس أكّا باعتباره الأرفع منزلة، متذكِّراً كيف قدَّمَ له في السابق ملجأً آمناً. فيطلب منه أكّا ردَّ جميلٍ بجميلٍ، وهكذا يتركُهُ بلقميس يذهب إلى كيش حرًّا»[58].

لا يحتاج قارئ هذه الحكاية إلى نباهةٍ كبيرةٍ لكي يعرف أنَّها لا تتَّصل بملحمة جلجامش، إلّا في كونها تمجيداً لشخص جلجامش. وبمعزل عن ذلك، فإنَّ أيًّا من أحداثها تغيبُ غياباً تامًّا عن جميع نسخ الملحمة البابليَّة.

«بلقميس وأنكيدو والعالم السُّفليّ»

يتَّفق دارسو «قصص بلقميس السُّومريَّة» على أنَّها كانت مكتوبة في مطلع الألفيَّة الثانية ق م، وليست الحكاية البطوليَّة عن «بلقميس وأنكيدو والعالم السُّفليّ» خارج هذا التَّحديد الزَّمنيِّ. وكان عنوان الحكاية قديماً: «في تلك الأيّام، تلك الأيّام القصيَّة»، أو فقط «في تلك الأيّام البعيدة». وقد عُثِرَ على نصوص كثيرة وقطع متفاوتة من هذه الحكاية على امتداد القرن العشرين، وتُرجِمت وكُتِبَ عنها كثيراً. لكنَّ العثور على قطع جديدة، وإعادة قراءة بعض مقاطعها جعل قراءتها لدى الباحثين المتأخِّرين تختلف إلى حدٍّ ما عن القراءات السابقة المعروفة. وسنعتمد في كتابتنا هنا عنها في الأساس على النَّشرة المتميِّزة التي أعدَّتْها الباحثة أَلينا غادوتي، وكذلك على النَّصِّ الذي نقله أندرو جورج في نشرتيه للملحمة البابليَّة.

تنطوي الحكاية في أكمل نشراتها على (306) أسطر. وتبدأ بافتتاحيَّة في تمجيد الإله أنكي، تستغرق ما يزيد على خمسة وعشرين سطراً. ثمَّ تتحوَّل إلى حكاية عن شجرة كان الباحثون السابقون يسمُّونها (خُلُبُّو) (ḫuluppu)، ويعتقدون أنَّها الخلاف أو الصَّفصاف. لكنَّ الباحثين المتأخِّرين صاروا يميلون إلى تركِها غير محدَّدة الهويَّة بالقول إنَّها شجرة منعزلة. نمت هذه الشَّجرة على ضفاف نهر الفرات، لكنَّ ريح الجنوب هبَّت عليها بعنفٍ، وغمرتها مياه الفرات. ومن حسن حظ الشَّجرة أنَّ الإلهة إنانا، النَّظيرة السُّومريَّة للإلهة عشتار البابليَّة، مرَّت بالشَّجرة، والتقطتها بيديها. وأخذتها معها إلى أوروك. وهناك غرستْها في بستانها البهيِّ، وتولَّتها بالرِّعاية. وقد أرادت أن تصنع منها حين تكبر وتستطيل كرسيًّا وسريراً.

بعد خمس سنوات، كبرت الشَّجرة وطالت، لكن لم يكن يجرؤ أحد على الاقتراب منها، لأنَّ أفعى لا تنفع فيها الرُّقى عشَّشت في أسفلها، وبنى طائر أنزو الرَّهيب عشَّهُ في أعلاها[59]، واستقرَّت في وسطها غولة مهولة[60]. حينئذٍ خالط الشَّجى والبكاء قلب إنانا المرحة اللَّعوب. وحين أطلَّ أخوها إله الشَّمس أوتو من مرقده، شكت له ضياع جهودها في تربية الشَّجرة وحزنها عليها. وكان جلجامش بالقرب منها، فاستمعَ إلى شكواها، وتصدَّى لنجدتها. شدَّ على فخذيه كساءً جعله مثل الدِّرع، وأخذ فأساً من رفاقه، وانقضَّ بها على الأفعى التي لا تنفع معها الرُّقى. وحين رأى طائر أنزو ما حلَّ بالأفعى، فرَّ بجلده إلى الجبال، وانهزمَتِ الغولةُ إلى البرِّيَّة.

وهنا يحسن بنا أن نتوقف عن رواية الحكاية البطوليَّة لنلاحظ أنَّ ظهور الإلهة عشتار لجلجامش في الملحمة البابليَّة كان قد سبقه ظهور إنانا السُّومريَّة لبلقميس في الحكاية البطوليَّة السُّومريَّة. ولذلك لم يكنْ ظهور عشتار في الملحمة أوَّل علاقة لها بجلجامش. بل سبق لبلقميس السُّومريِّ أن ربطته علاقة مشابهة بالإلهة إنانا قبل وجود الملحمة البابليَّة. ويبدو أنَّ الإلهة اللَّعوب في نسختيها السُّومريَّة والبابليَّة كانت دائماً تصرُّ على الجحود والإيقاع بمن يحسنون إليها.

قطع بلقميس أغصان الشَّجرة، وجمعها رفاق مدينتِهِ الذين صاحبوه في حُزَم، وحملوها إلى إنانا الجميلة. أعطى بلقميس لها من الشَّجرة الأغصان الكافية لكي تصنع منها سريراً لها. ونحتَ لنفسه كرةً وصولجاناً لكي يلعب بهما. وهنا أيضاً ينبغي أن نشير إلى أنَّ «الكرة» و«المضرب» أو «الصَّولجان» يظهران في مقدِّمة «ملحمة جلجامش». على أنَّنا يجب أن نشير إلى أنَّ الباحثين كانوا يترجمون هاتين الكلمتين ترجمةً مختلفةً. وفي الحقيقة فإنَّ النَّصَّ البابليَّ يستخدم كلمتي «فكو» و«مكو» للتَّعبير عن هاتين الكلمتين، اللَّتين درج الباحثون على امتداد القرن العشرين على ترجمتهما بـ«الطبل» و«المضرب». ومنذ أواخر القرن العشرين فصاعداً، كما سنرى لاحقاً، صار أغلب الباحثين يميل إلى ترجمة هاتين الكلمتين ونظيرتيهما السُّومريَّتين بـ«الكرة» و«المضرب»، بدلاً من «الطبل» و«المضرب». وتكمن أهمِّيَّة هاتين المفردتين في الملحمة البابليَّة في أنَّهما تستعملانِ كمظهر من مظاهر اضطهاد جلجامش لأهل مدينته أوروك.

عند هذه النُّقطة كان المترجمون السابقون يتوقَّفون عن ترجمة القطعة. ولذلك علَّق كريمر قائلاً: «يعقب ذلك موطن مؤلَّف من اثني عشر سطراً تصفُ الأفعال التي قام بها جلجامش بهذين الـ«يُكّو» و«المكّو»، (أي الطَّبل ومضربِ الطَّبل) في مدينة أرك. ومع أنَّ النَّصَّ في حال سليمة كاملة إلّا أنَّه يتعذَّر التَّكهُّن بمعناه. والمحتمل أنَّه يصف أعمال الطُّغيان التي قام بها جلجامش، فأحلَّت بأهل أرك الظُّلم والأسى»[61]. ويبدو فعلاً أنَّ هذه السُّطور صعبة على التَّرجمة، ولذلك أهمل ترجمتها أندرو جورج في ترجمته للملحمة البابليَّة ولواحقها، وبدأ بالتَّرجمة من السَّطر (172)، أي بدءاً ممَّا بعدها مباشرة[62].

لكنَّ غادوتي غامرت بترجمة هذه السُّطور في ترجمتها الكاملة للحكاية البطوليَّة. ويُستفاد من ترجمتها أنَّ بلقميس أخذ يفرضُ لعبة الكرة والمضرب على أبناء مدينة أوروك فرضاً مجحفاً. فلا يكاد يرمي بالكرة حتَّى يتصايح الصِّبيان: آه، رقبتي، آه، رقبتي. فكان الصِّبيان يتألَّمون، والأمَّهات والأخوات يسرعْنَ لإسعاف أبنائهنَّ بالخبز والماء. وحين تصاعدت دعوات الصِّبيان والأمَّهات من هذا الظُّلم، سقطت الكرة والمضرب من الأرض إلى أعماق العالم السُّفليِّ. وهنا توجد الخلفيَّة التي لم تتَّضح تماماً في اضطهاد جلجامش لشباب أوروك في الملحمة البابليَّة.

حين هوت الكرة والمضرب من بلقميس إلى قرار العالم السُّفليِّ، جلسَ بلقميس وأخذ ينوحُ عليهما: «لقد سقطتْ كرتي في العالم السُّفليِّ، فمن يخرجُها ويعيدها إليَّ؟ لقد سقطَ مضربي في العالم السُّفليِّ، فمن يجلبُهُ لي من هناك؟». سمعَهُ أنكيدو خادمُهُ، وهو يُطلق الحسراتِ، وتطوَّع للهبوط إلى العالم السُّفليِّ لجلب الكرة والمضرب قائلاً: لا تندبْ يا مولايَ، فأنا سأهبط لجلب الكرة والمضرب لك من هناك. حينئذٍ أطلقَ بلقميس مجموعةً من الإرشادات والوصايا حول الهبوط إلى العالم السُّفليِّ، وطلبَ منه التَّمسُّك بها.

هنا يرى القارئ أنَّ أنكيدو لم يكنْ صديق جلجامش، مثلما هو في الملحمة البابليَّة، بل هو خادم بلقميس، أي أنَّه لم يكن يحظى بمنزلة النَّبالة التي يحظى بها الأحرار. ولذلك فإنَّه لم يستمسك بوصايا بلقميس، بل فعل نقيضها تماماً. فاحتفظ به خازن العالم السُّفليِّ «كور»، وحبسَهُ فيه. توسَّل بلقميس بالآلهة واحداً واحداً، فلم يشفعْ لخادمه أحدٌ منهم إلَّا أنكي، الذي أمر الإله أوتو، إله الشَّمس، بأن يفتح ثقباً في العالم السُّفليِّ لكي يُطلَّ منه شبح أنكيدو. وفعلاً نفَّذ أوتو أمر أنكي، وفتح ثقباً في العالم السُّفليِّ، فظهر لبلقميس شبحُ أنكيدو، فتعانقا، وأخذ أنكيدو يقصُّ عليه مشاهداتِهِ في العالم السُّفليِّ.

يُفضي بنا هذا إلى الحديث عن «اللَّوح الثاني عشر» من الملحمة. وقد لاحظ الباحثون منذ وقت مبكِّر أنَّ هذا اللَّوح يبدأ بحوار بين جلجامش وأنكيدو، وكأنَّ أنكيدو ما زال حيًّا، ولم يمتْ في اللَّوح السابع من قبل. وفي هذا الحوار يتحسَّرُ جلجامش على سقوط الكرة منه إلى العالم السُّفليِّ؛ فيخاطبه أنكيدو بالطَّريقة نفسها التي خاطب بها بلقميس في الحكاية السُّومريَّة: لماذا تندب يا مولاي، سأجلب لك الكرة من العالم السُّفليِّ. لكنَّ النَّصَّ لا يذكر أنَّ أنكيدو هو خادم جلجامش، بل يخفي ذلك ويغيِّبُهُ[63]. ثمَّ يأخذ جلجامش بإلقاء وصاياه على أنكيدو حول الالتزام بتقاليد العالم السُّفليِّ. لكنَّ أنكيدو يخالفه، ويستمرُّ النَّصُّ مثل سابقه من حيث تسلسل الأفعال السَّرديَّة.

لقد بدأت «ملحمة جلجامش» في مطلع اللَّوح الأوَّل بالكلام عن أسوار أورك ومنعتها ومتانتها، وكذلك انتهى اللَّوح الحادي عشر بالكلام مع أورشنابي عن أسوار أوروك ومَنَعَتِها ومتانتِها. ولذلك فالمتوقع أنَّ الملحمة قد بدأت بالحديث عن الأسوار وانتهت به أيضاً. ومن هنا فإنَّ إضافة «اللَّوح الثاني عشر» تبدو مقحمةً على الملحمة. فضلاً عن ذلك، فإنَّ ظهور أنكيدو حيًّا بعد موته في اللَّوح السابع يشكِّل انقلاباً في أحداث السَّرد. فقد مات أنكيدو ليضع جلجامش أمام معضلة وجوديَّة وسرديَّة شغلته، لأنَّ موت أنكيدو كان دافع جلجامش إلى التَّفكير بمعنى «الموت» عموماً، ثمَّ بموته هو شخصيًّا، واحتمال انتهائه إلى مصيرٍ مأساويٍّ، ممَّا دفعه إلى البحث عن الوسيلة التي يستطيع بها مقاومة الموت واختراق لغز الزَّمن.

وهكذا بدأ الباحثون يشكِّكون بأصالة اللَّوح الثاني عشر. وعند مقارنته بالحكاية البطوليَّة عن «بلقميس وأنكيدو والعالم السُّفليِّ»، وجدوا أنَّ اللَّوح الثاني عشر مستمدٌّ بالكامل من هذه الحكاية بعد إسقاط الأجزاء الأولى منها، أي الحديث عن أنكي، وشجرة «الخُلُبُو»، وعلاقة بلقميس بإنانا. ويبدأ اللَّوح بحزن جلجامش واستعداد أنكيدو للنُّزول إلى العالم السُّفليِّ تلبيةً لطلبه. يقول الأستاذ كريمر إنَّ هذا اللَّوح «هو الذي ترجمه الكتبة البابليُّون ترجمة حرفيَّة تقريباً، وذيَّلوا به «ملحمة جلجامش» على أنَّه اللَّوح الثاني عشر من مجموع ألواح تلك الملحمة. ولم يكن اكتشاف هذه الحقيقة بالأمر القليل الخطر، لأنَّه أمكن بالاستعانة بنصِّ الرِّواية السُّومريَّة إكمال كثيرٍ من الكلمات والعبارات، وأسطر كاملة برمَّتها ناقصة من النَّصِّ البابليِّ»[64].

وليس من شكٍّ في وجود موضوعة «الموت» في الحكايات البطوليَّة السُّومريَّة. «على سبيل المثال، تذكر حكاية «بلقميس وأرض الأحياء» خوفَ جلجامش من الموت، في حين يتأسَّى في حكاية «موت بلقميس» لعدم حصوله على الخلود، وتعكس حكاية «بلقميس وأنكيدو والعالم السُّفليِّ» اهتمامه بأحوال الموتى»[65]. وهذه بواعث مختلفة، فكريَّة أكثر مما هي سرديَّة، ولا تتلاقى في نصٍّ واحدٍ تضمُّ أطرافهُ حبكة واحدة. قصارى ما تدلُّ عليه هذه الحكايات هو أنَّ كلَّ واحدة منها تفكِّر بوجهٍ من أوجه معضلة الموت، لكنَّها لا تفكِّر بلغز الحصول على الحياة الخالدة. وهذا بخلاف ما يحصل في «ملحمة جلجامش»، التي جعلت «موت أنكيدو» البؤرة التي تتلاقى عندها كلُّ هذه الأفكار، وبالتالي تتحوَّل إلى باعث لدى جلجامش للتَّفكير بمعنى الموت والخلود. يقول تيغاي: «لقد بدت عناصرُ أخرى من الملحمة الأكديَّة أصيلةً فيها؛ وأهمُّها سلسلة الأحداث التي تبلغ أوجها في صداقة جلجامش وأنكيدو، وهذا ما يغيب عن الحكايات السُّومريَّة، حيث يبدو أنكيدو خادماً لجلجامش، وليس صديقاً له. ورجَّح كريمر أنَّ هذه السِّلسلة من الأحداث لم توجدْ في نصوص جلجامش السُّومريَّة، حتَّى وإن وُجِدَ بعض عناصرها الفرديَّة أصلاً في الأدب السُّومريِّ. أضفْ إلى ذلك أنَّنا يجب أن ننتبه إلى كون نسخة الملحمة الأكديَّة عن موت أنكيدو تختلف اختلافاً كاملاً عن النُّسخة المرويَّة في حكاية «بلقميس وأنكيدو والعالم السُّفليِّ»، وقد استخلص كريمر أنَّ النُّسخة الأكديَّة من موت أنكيدو قد خُلِقتْ وأُضيفت إلى الملحمة لتوفير دافعٍ دراميٍّ لبحث جلجامش عن الخلود»[66].

ولا بدَّ من التَّنويه إلى أمرٍ غريب في هذا اللَّوح. حين يلتقي جلجامش بأنكيدو يسأله عن قوانين العالم السُّفليِّ، فيكشف أنكيدو عن عدم استطاعتِهِ بيانَها. وهنا ترد مفردة في عبارة تترجمها أغلب التَّرجمات العربيَّة «جسدي، الذي كنتَ تبتهجُ بلمسِهِ»، لكنَّها في ترجمة الأستاذ جورج: «قضيبي، الذي كنتَ تبتهجُ بلمسِهِ». وقد صار هذا التَّعبير مبعث استغراب الباحثين المتأخِّرين؛ «حين يصف أنكيدو زيارتَهُ للعالم السُّفليِّ، يبدأ بوصف اضمحلال الأعضاء الجنسيَّة لسكَّانه. وكما لاحظ كوبر، فممَّا يُثير العجب أن يبدأ أنكيدو حديثه عن العالم السُّفليِّ بالحديث عنها. ويعزو كوبر أهمِّيَّة المعلومة في وصف أنكيدو إلى الحاجة على بيان الفرق الجسيم بين العالمين؛ فما من اتِّصالٍ جنسيٍّ في العالم السُّفليِّ»[67].

أرى أنَّ هذا الجزء من اللَّوح ينتمي إلى المفاهيم السُّومريَّة أكثر من البابليَّة، كما سأبيِّن ذلك عند الحديث عمَّا أثاره بعض الباحثين حول الجنسيَّة المثليَّة في الملحمة، في الفصل الخامس من هذا الكتاب. وفي تقديري فقد أضيف هذا اللَّوح إلى الملحمة إضافة خارجيَّة وهو لا يشكِّل جزءاً من البناء السَّرديِّ فيها. وقد سبقت الإشارة إلى أنَّ الملحمة بدأت بالحديث عن أسوار أوروك، وانتهت بالموضوعة نفسها في اللَّوح الحادي عشر. وهذه النِّهاية مثاليَّة من الناحية السَّرديَّة. أمَّا إضافة هذا اللَّوح فهي إضافة

خارجيَّة، من المرجَّح أنَّ الكتبة أرادوا منها جمع نصوص أخرى متعلقة بجلجامش، وقرنوها بالملحمة لا لترابطها بها سرديًّا، بل لجمع نصوص متشابهة في مكان واحد. ولهذا السَّبب أغفل عددٌ من ترجمات الملحمة إدراج هذا اللَّوح فيها، واكتفى بالألواح الأحد عشر الباقية منها.

حكاية «موت بلقميس»

مع جيل الدارسين الرُّوَّاد، كانت الفكرة عن حكاية «موت جلجامش»، كما كانوا يُطلقون عليها، في غاية القصور، بحيث لم يجدْ كريمر نفسه ما يقولُهُ عنها سوى ما يلي: «إذا أتينا إلى القصيدة المعنونة «موت جلجامش»، فنجد أنَّ نصَّها لا يزال ناقصاً جزئيًّا. وما بقيَ من أجزائها القليلة لا يُعرَف منه معرفةً واضحةً سوى الآتي: نقرأ في هذه الأجزاء المفهومة أنَّ جلجامش لا يزال يسعى إلى نشدان الخلود، بيدَ أنَّه يبلَغُ بأنَّ الحياة الخالدة متعذِّرة الحصول. حقًّا إنَّ الملوكيَّة والجاه والشُّهرة والبطولة في القتال: كلّ هذا قد قدِّرَ له أن ينالهُ، ولكن ليس الخلود. ومع نقصان النَّصّ فإنَّ الباقيَ منه يُرينا علاقةً في الأصل والمصدر لا يُشكُّ فيها مع الألواح التاسع والعاشر والحادي عشر من «ملحمة جلجامش» (البابليَّة). فقد ورد في هذه الألواح نشدان جلجامش للحياة الأبديَّة وإخباره بأنَّ الموت، وليس الخلود، هو النَّصيب المقدَّر للإنسان. أمّا الوصف السُّومريُّ لموت جلجامش فالغريب تمام الغرابة أنَّه لا يوجد ما يعادلُهُ في الرِّوايات المتيسِّرة من «ملحمة جلجامش» البابليَّة»[68].

لكنَّ الوضع تغيَّر بعد ذلك، وقبل أن تنتهيَ تسعينات القرن الماضي، صارت تتوفَّر عدَّة ألواح تحتوي على أجزاء كبيرة من الحكاية، ترجمها ونشرها أندرو جورج مع النُّصوص السُّومريَّة التي نشرها للملحمة. ولعلَّ القارئ انتبه إلى أنَّ كريمر وصف الحكاية بأنَّها «قصيدة». وليس من شكٍّ في أنَّ هذا الوصف صحيحٌ إلى حدٍّ كبير، لأنَّ النَّصَّ يركز تركيزاً عالياً على صياغة المفردة بذاتها، كما يفعل الشِّعر تماماً. فيشعر القارئ بأنَّ مفتتح القطعة هي أبيات في رثاء بلقميس، المسجَّى على فراش الموت، وهو في قبضة «نَمْتار»، ملاك الموت عند السُّومريِّين. لكنَّ الإله «أنكي» يظهر للبطل بلقميس، ويصطحبُهُ في «رؤيا»، أو منام يراه، ويأخذهُ إلى حيث يأتلف مجمع الآلهة، وهم يتداولون بشأن مصيره. «يستعرض الآلهة المهامَّ البطوليَّة الجسام التي أدّاها البطل، ومآثرَهُ في غابة الأرز، ورحلتَهُ حتَّى نهاية العالم، والمعرفة القديمة التي حازها من زيسودرا، الذي نجا من الطُّوفان. يكمن مأزق الآلهة في أنَّ بلقميس، وإن يكنْ إنساناً عاديًّا، فهو ابن إلهة: فهل هو فانٍ أم خالد؟ لا بدَّ أن يصدر الحكم النِّهائيُّ على لسان «أنكي»، وهذا أمر مناسب، لأنَّ الدَّور المنوط بهذا الإله هو حلّ المعضلات. فيصدر أنكي حكمه: الفاني الوحيد الذي أحرزَ الخلود هو زيسودرا بعينه، ولكنْ في ظروفٍ خاصَّة (كما يصف اللَّوح الحادي عشر من الملحمة البابليَّة). وبرغم مولد بلقميس الإلهيِّ فلا بدَّ له أن يهبط إلى العالم السُّفليِّ مثل بقيَّة البشر. وهناك سوف يحظى بمنزلةٍ فريدةٍ بوصفه الحاكم على الأرواح، يجلس للحكم على الأموات مثل ننجشزيدا (Ningishzida) ودُموزي، الإلهين اللَّذين يُقيمان في العالم السُّفليِّ. ولا يقتصر الأمر على هذا، بل سيُحتفى ببلقميس بعد موته بين الأحياء في «مهرجان الأنوار» السَّنويِّ، حيث يتصارع الشَّباب مع بعضِهم (كما فعل جلجامش مع أنكيدو في الملحمة البابليَّة). وفي موارد أخرى، يقع هذا المهرجان في الشَّهر الخامس من السَّنة البابليَّة (في الأغلب في آب)[69]، وهو معروفٌ باحتفال إطلاق المشاعل والأنوار، وبوصفه «شهر جلجامش»؛ وفي اليوم التاسع منه يشتبك الشَّباب أمام منازلهم في مسابقات مصارعةٍ واستعراض للقوَّة. بعدها يظهر إنليل ويوضِّح رسالة الحكم بألفاظ غاية في البساطة على النَّحو الآتي: لقد وُلِدَ بلقميس ليكون ملكاً، لكنَّه لن يفلتَ من المصير المحتوم الذي يواجهه الإنسان الفاني. ولا ينبغي له أن ييأس أو يتشاءم. ففي العالم السُّفليِّ سوف يلتئم شملُهُ مع عائلته وخادمه المحبوب أنكيدو، وينخرط في زمرة الآلهة الأقلّ شأناً»[70].

هنا قد يتساءل القارئ عن سبب التَّناقض بين وصف القطعة بأنَّها قصيدةٌ مرَّة، وأنَّها حكايةٌ مرَّة أخرى. وفي حقيقة الأمر يصحُّ كلا الوصفين إلى حدٍّ ما. على القارئ أن يعود بخياله إلى تلك الحقبة المبكِّرة التي لم تعرف الأصناف الحديَّة التي نستعملها الآن في الأوصاف السَّرديَّة. مع ذلك يمكن القول بثقة بأنَّ صنف القطعة هو «حكاية رؤيا». وقد بيَّنتُ في كتاب «مفاتيح خزائن السَّرد» أنَّ السَّرد في حكاية الرُّؤيا يستطيع الانتقال من العالم اليوميِّ إلى عالمٍ آخرَ له قوانينُهُ الأخرى، مثل عالم الأموات، أو عالم الجنِّ والشَّياطين، أو أيَّة صورة أخرى من صور الحشر الجماعيِّ[71]. ومن هذه الناحية تمثِّل هذه القطعة أقدم نموذجٍ معروفٍ على حكاية الرُّؤيا، سابق على «رسالة الغفران» للمعرِّيِّ، وعلى النَّماذج الإغريقيَّة قبله، مثل لوقيانوس السَّميساطيِّ، بعشرات القرون.

يتَّضح من كلام كريمر، ومن شرح أندرو جورج بعده، أنَّ الموضوعة الأساسيَّة التي تعنى بإبرازها هذه الحكاية هي موضوعة «الخلود»؛ هل يستطيع الإنسان الفاني اختلاس لغز الزَّمن والظفر بالخلود، كما هو شأن الآلهة؟ وقد جاءت الإجابة بالنَّفي على لسان إنليل، كبير آلهة المجمع السُّومريِّ. لكنْ أليست هذه الموضوعة هي بعينها الموضوعة التي تتكشف عنها «ملحمة جلجامش»، ولكنْ في سياق سرديٍّ أكثرَ تعقيداً بكثير جدًّا؟ من الواضح أنَّ هذه الحكاية لا تنطوي على أيِّ فعلٍ سرديٍّ يمكن أن يدخل في نسيج «ملحمة جلجامش»، لكنَّ الموضوعة التي تشتمل عليها، وهو موضوعة خلود الإنسان الفاني، هي التي انتقلت إلى الملحمة، وشكَّلت مركز اهتمامها الأوَّل.

وخلفيَّة الحكاية الثَّقافيَّة هي خلفيَّة ثقافيَّة سومريَّة، لا بابليَّة. ونحن نعرف من حكاية «الطُّوفان» السُّومريَّة أنَّ بطل حكاية الطُّوفان السُّومريّ كان زيسودرا، وهو الذي حصل على الخلود، بعد أن أنقذ في سفينته ما استطاع إنقاذه من البشر والحيوانات. أمّا في «ملحمة جلجامش»، فالبطل هو «أُوتانَپِشْتِمْ»، الذي روى بنفسه قصَّة الطُّوفان لجلجامش حين التقاه في «أرض الخالدين». والمجمع الإلهيُّ برئاسة إنليل سومريٌّ خالصٌ. وكذلك ملاك الموت هو «نمتار» السُّومريّ. ممّا يعني بالنَّتيجة أنَّ المرجعيَّة الثَّقافيَّة للحكاية سومريَّة بالكامل، لا وجودَ فيها لشيءٍ بابليٍّ على الإطلاق، ربَّما لأنَّها سابقة على ظهور البابليِّين، وإن كانت النُّسخ التي أوصلتها لنا مكتوبةً في العهود البابليَّة.

ممّا ينبغي ذكرُهُ أنَّ هذه الحكاية تدلُّ ضمناً على أنَّ الملوك السُّومريِّين في عصر فجر السُّلالات كانوا يحظون بتكريم خاصٍّ عند موتهم، لأنَّ الملك الميت يصطحب معه بعض أتباعِهِ وزوجاتِهِ. وقد وجد بعض الباحثين أنَّ هذه الإشارة تتوافق مع المقبرة التي عثر عليها ليونارد وولي في أور، وأُطلِقَ عليها لقب «المقبرة الملكيَّة». إذ تمَّ العثور على بعض أجساد النِّساء والعبيد مع مقتنياتهم في قبور الملوك. واستنتج وولي من ذلك أنَّ الأتباع كانوا يُدخَلون إلى القبور وهم أحياء، وبعد ذلك تُقتَل الحيوانات، ويُسقى الأتباع سموماً خاصَّة أُعدَّت لهذا الغرض في احتفالٍ دينيٍّ وطقسيٍّ مميَّز[72].

سومر والملحمة

تنتمي جميع النُّصوص السُّومريَّة التي ذكرناها أعلاه إلى صنف «الحكاية البطوليَّة». وقد سبق القول إنَّ الحكاية البطوليَّة هي مجموعة أحداث قصيرة حول بطلٍ واحدٍ، وحبكةٍ مختصرةٍ إلى حدٍّ ما، والهدف من هذه الأحداث هو تمجيد البطل الأسطوريِّ الذي تُسنَد إليه أفعال البطولة فيها. لكنَّ الأحداث بشكل عام لا تمتاز بالاتِّساع، ولا تنطوي على شخصيَّات متعدِّدة، أو تنوُّع في الأفعال، بل تركِّز في الأساس على حدث رئيس تبرز فيه بطولة الشَّخصيَّة التي تتغنَّى الحكاية البطوليَّة بمناقبها. وهذا شيءٌ مختلف تماماً عن الملحمة التي تمتاز بتعدُّد الأفعال، وتنوُّع الشَّخصيَّات، ومضاعفة المغامرات التي يقوم بها البطل. وفي العادة فإنَّ الملحمة تشكِّل طوراً متأخِّراً عن الحكاية البطوليَّة، لأنَّها تجمع بين عدَّة حكايات بطوليَّة، وتنظمها في حبكة واحدة، وتنسبُها إلى بطل واحد. ولذلك فالملحمة تبتلع عدَّة حكايات بطوليَّة كانت موجودةً قبلها، وتخلق منها صنفاً جديداً هو الذي نسمِّيه بالملحمة. وهذا ما لم يتحقَّق على الإطلاق على امتداد عصور سيادة الأدب السُّومريِّ. وهكذا لم يعرف الأدب السُّومريُّ الملحمة بالمعنى الصِّنفيِّ للكلمة، بل عرف صنف الحكاية البطوليَّة وحسب.

وقد توصَّل كريمر إلى نتيجة مماثلة حين كان يبحث في إمكان وجود أصول سومريَّة للملحمة البابليَّة وكتب معلِّقاً: «هناك جملة وقائع من الحوادث المتنوِّعة التي تؤلِّف «ملحمة جلجامش» البابليَّة ترجع إلى أصول سومريَّة، وهي تدور في الواقع حول شخصيَّة جلجامش. وحتَّى في تلك الحوادث التي لا يوجد ما يُعادلها من نظائرها السُّومريَّة، فإنَّ معظم البواعث الفرديَّة يعكس لنا مصادر أسطوريَّة وملاحم سومريَّة. ولكنْ مهما كان الحال، فإنَّ الشُّعَراء البابليِّين لم يكونوا بأيَّة حال مجرَّد مستنسخين ومقلِّدين تقليداً أعمى للمادَّة السُّومريَّة. بل الواقع أنَّهم بدَّلوا وغيَّروا في مضمونها وكيَّفوا تركيبها وهيئتها إلى درجة جسيمة لتلائم مزاجهم وتراثهم، بحيث لم يبقَ ما يميِّز منها إلَّا النَّواة السُّومريَّة الأصليَّة. أمّا عن أساس بناء الملحمة البابليَّة بصفتها وحدة كاملة، أي بصفتها «درامة» قويَّة مشحونة بالأحداث والأقدار، وتدور على حياة بطل مغامر متبرِّم بالحياة، وتنتهي في النِّهاية المحزنة باكتشاف عبثِ آمالِهِ الخادعة، فإنَّ هذه الدِّرامة إنَّما هي إنجاز وتطوير بابليَّان، وليسا سومريَّين بوجه التَّأكيد. وعلى هذا يجوز لنا القول إنَّ «ملحمة جلجامش» يمكن وصفها بحقٍّ على أنَّها إبداعٌ ساميٌّ بابليٌّ بحتٌ»[73].

مع ذلك أطلق بعض الباحثين مصطلح «الملحمة» على بعض النّصوص السُّومريَّة. من ذلك مثلا أنَّ الباحث هرمان فانستفاوت جمع عدداً من الحكايات البطوليَّة السُّومريَّة، مثل حكايات إنمركار ولوگال بندا وما شابهها، ونشرها تحت عنوان «ملاحم الملوك السُّومريِّين»[74]. ومن المؤكَّد أنَّ مثل هذه العناوين لا تذهب إلى إسباغ عنصر الملحمة بالمعنى الصِّنفيِّ على هذه النُّصوص، بل هي تستخدم الكلمة بالمعنى المجازيِّ الذي يهدف إلى إبراز أهمِّيَّتها.

من ناحيةٍ أخرى، بدأ يشيع منذ تسعينات القرن الماضي مصطلح جديد في الأدب الغربيِّ لوصف الحكايات البطوليَّة، وهو مصطلح «الدَّور» (cycle)، وصار يُستخدَمُ بكثرةٍ ويُطلَق على الحكايات البطوليَّة الإغريقيَّة السابقة على ملحمتي هوميروس. وهو مصطلح من أصلٍ إغريقيٍّ، استعمله أرسطو (kúklos) في كتابه «فنّ الشِّعر»، وكان يقصد به ترابط الأحداث في الحكاية البطوليَّة ببعضها. وقد بيَّنتُ موقفي من هذا المصطلح في كتاب «مفاتيح خزائن السَّرد»، وقلتُ هناك إنَّني أميل إلى استخدام مصطلح «الحكاية البطوليَّة»، ولا أعتقد أنَّ لمصطلح الدَّور مستقبلاً في الذائقة الأدبيَّة العربيَّة[75].

أمّا الباحثة ألينا غادوتي فقد أطلقت على الحكاية البطوليَّة عن «بلقميس وأنكيدو والعالم السُّفليّ» مصطلح «الدَّور» المذكور في دراستها لهذه الحكاية[76]. على أنَّها استخدمت أيضاً مصطلح «القصَّة» لوصف هذا النَّوع من الحكايات، ولا سيَّما حين قارنت هذه الحكاية بالحكايات السُّومريَّة الأخرى عن «إنمركار» و«لوگال بندا». ولستُ أدري كم سيكتب النَّجاح لمصطلح «الدَّور» في المستقبل، لكنِّي أعرف أنَّ هناك مصطلحاً مماثلاً أُطلِقَ على مثل هذه الحكايات بنوعٍ من المركزيَّة الغربيَّة، ألا وهو مصطلح «ساغا» (saga)، الذي كان يُطلق على الملاحم الغربيَّة في العصور الوسطى. لكنَّ هذا المصطلح لم يعدْ يظهر في الاستعمال أيضاً.

مهما تكنِ الحال، فالمصطلح الأمثل لوصف هذه الحكايات في تقديري هو المصطلح التَّقليديُّ عن «الحكاية البطوليَّة»، على أن نضع نصب أعيننا أنَّه مفهوم يختلف عن الملحمة من الناحية الصِّنفيَّة. وقد كانت الحكاية البطوليَّة ابتكاراً سومريًّا لتمجيد الشَّخصيّات السُّومريَّة وأبطال الثَّقافة المميَّزين. أمّا الملحمة فهي ابتكار بابليٌّ لصنع البطل الأسطوريِّ، لم يعرفه الأدب السُّومريُّ، كما لم يعرفْهُ أيُّ أدب آخر مدوَّن أو معروف. وسنعنى في الفصول التالية ببيان الكيفيَّة التي تكوَّن فيها صنف الملحمة في الأدب البابليِّ، وما هي الوحدات المكوِّنة له، مما تناولته الحكايات البطوليَّة واشتركت به مع الملحمة، والبنى الرَّمزيَّة في الملحمة، وأخيراً آثار هذا الابتكار البابليِّ للملحمة في الحضارات اللاحقة على الحضارة البابليَّة وصولاً إلى الأدب الإغريقيِّ القديم.

الفصل الثاني

الملحمة في العصور البابليَّة

رأينا في الفصل السابق أنَّ الثَّقافة التي احتلَّت موقع الصَّدارة في العراق هي الثَّقافة السُّومريَّة. وقد تعرَّفنا على أهمِّ خصائص اللُّغة السُّومريَّة، وقلنا إنَّها لغة لا تشبه أيَّة لغة أخرى ممّا نعرفه من لغات العالم حتَّى اليوم. مع ذلك استطاع السُّومريُّون تطويع الكتابة المسماريَّة، ونشر أدبهم الذي يشكِّل الآن أقدم أدبٍ معروفٍ في العالم. وسرعان ما انتقل هذا الأدب إلى الشُّعوب المجاورة الأخرى، وفي المقدَّمة من هؤلاء إلى جيرانهم الأكديِّين، الذين يشاركون السُّومريِّين مشاركة الأقليَّة في الأجزاء الجنوبيَّة من العراق، ويكوِّنون الأكثريَّة الغالبة في المناطق الشَّماليَّة منه في ذلك الوقت. والمتَّفق عليه بين الباحثين الآن أنَّ أيًّا من السُّومريِّين والأكديِّين لم يكن طارئاً على العراق، بل نجد آثار الاثنين معاً في العراق منذ الألفيَّة الرابعة ق م. على أنَّ السِّيادة والهيمنة كانت للسُّومريِّين حتَّى أواسط الألفيَّة الثالثة ق م، ثمَّ صار دورُهم يتقلَّص، حتَّى اختفوا تماماً، مع أنَّ لغتهم بقيتْ مصدر استلهامٍ للأكديِّين بعدهم، وظلَّ الأكديُّون حريصين على إحياء اللُّغة السُّومريَّة وبعثها، مع عدم وجود مَن يتكلَّم بها.

والمعروف لدى الباحثين أنَّ نظام الحكم الذي كان يميِّز فترة السِّيادة السُّومريَّة هو نظام حكم دويلات المدن، حيث تنفرد كلُّ مدينةٍ بكونها مملكةً خاصَّة لها ملكُها، وحكومتُها وجيشُها وحدودُها. وبحكم القرب الشَّديد بين دويلات المدن، فكثيراً ما كانت تندلع المنازعات والحروب فيما بينها. وليس من شكٍّ في أنَّ حكم دويلات المدن، من الناحية الثَّقافيَّة، لم يكن يوفر المناخ المناسب لظهور الملحمة، بل قصارى ما يمكن أن تصل إليه الثَّقافة في ذلك الوقت هو تمجيد بطلٍ معيَّن من أبطال دويلات المدن في حكايات بطوليَّة خاصَّة بإحدى المدن بذاتها.

يتكلَّم الأكديُّون لغةً تختلف عن اللُّغة السُّومريَّة اختلافاً كلِّيًّا، وهي تنتمي إلى المجموعة التي يُطلَق عليها «اللُّغات الساميَّة». ومن الضَّروريِّ الإشارة إلى أنَّ مصطلح «الساميّ» كان قد نحته الباحث الألمانيُّ شلوزر (Schlözer) سنة 1781 لوصف مجموعة من اللُّغات المترابطة فيما بينها لغويًّا، وأُطلِقَ بالتالي على الشُّعوب التي تكلَّمت هذه اللُّغات[77]. وتشمل هذه المجموعة الأكديَّة، التي اكتُشِفت بعد شيوع هذا المصطلح، والعبرانيَّة والآرامِيَّة والأمهريَّة والكنعانيَّة والأوغاريتيَّة والفينيقيَّة والعربيَّة...إلخ. ولهذا ينبغي أن يضع القارئ نصب عينيه أنَّنا لا نقصد أيَّ معنىً عرقيٍّ، بل يقتصر الأمر على وصف اللُّغات التي تشترك في أصولها وبعض خصائصها اللُّغويَّة، كما سنرى. ويتَّفق الباحثون على أنَّ الناطقين بهذه اللُّغات كانوا يستوطنون منطقة جزيرة العرب والعراق والشام وشبه جزيرة سيناء. وبسبب اشتراك اللُّغات التي يتكلَّمون بها في بعض ملامحها، فقد تأثَّروا ببعضهم، وكثيراً ما كان الاحتكاك فيما بينهم ينقل تأثير اللُّغة المتفوِّقة حضاريًّا إلى اللُّغات الأخرى الأقلّ تطوُّراً.

ظهر الأكديُّون على مسرح السِّياسة في منتصف الألفيَّة الثالثة ق م، حين أخذوا ينافسون السُّومريِّين الذين كانوا يمارسون نظام حكم دويلات المدن المكتفية بذاتها، كما قلنا. وحين أفلح الأكديُّون في الاستيلاء على حكم بعض الدُّويلات، لم يكتفوا بهذا النِّظام، بل صاروا يفكِّرون بطريقةٍ أخرى مختلفة كلِّيًّا عن النِّظام السُّومريِّ، إذ عمل أوَّل ملكٍ أكديٍّ تولَّى الحكم على تأسيس مملكة جامعة تمتدُّ من جبال طوروس في الشَّمال إلى «البحر الأسفل» في الجنوب، ومن جبال زاجروس إلى البحر المتوسِّط. ولأوَّل مرَّة في تاريخ العالم المعروف فكَّر الأكديُّون في تأسيس أقدم إمبراطوريَّة معروفة في التاريخ هي «الإمبراطوريَّة الأكديَّة» التي استمرَّت في الحكم زهاء قرنين من الزَّمان.

السُّلالة الأكديَّة الأولى

في نهاية عصر فجر السُّلالات، وفي منتصف الألفيَّة الثالثة ق م تماماً، تمكَّن آخر ملكٍ سومريٍّ، وهو الملك لوگال زاگيزي، من إخضاع أغلب دويلات المدن السُّومريَّة لحكمه، وتلقَّب بلقب «ملك البلاد»، أي ملك المنطقة الموحَّدة التي تشمل عدَّة دويلات مدن كانت مستقلَّة قبله. وبقي لوگال زاگيزي في الحكم خمساً وعشرين سنة، لكنَّ إنجازاته لم تكنْ سوى تمهيدٍ لإنجازات ملك آخر، هو سرجون الأكديُّ، الذي أخضع جميع دويلات المدن، وأسَّس أوَّل إمبراطوريَّة معروفة. وهكذا أنهى سرجون الأكديُّ عصر فجر السُّلالات، وقضى على نظام دويلات المدن السُّومريَّة، بتأسيسه الإمبراطوريَّة الأكديَّة التي ستعيش بعده زهاء قرنين من الزَّمن.

يحمل سرجون اسماً أكديًّا خالصاً، إذ هو «شَروكين»، أي «الملك الصادق». وتتراكم حول أصله أساطير كثيرة سوف نناقش بعضها فيما بعد. لكنَّ «ثبت الملوك السُّومريين» يزعم أنَّه بدأ حياته سقَّاءً لملك كيش أور زَبابا. وأور زَبابا هو حاكم مدينة كيش، الذي يحمل اسماً ساميًّا واضحاً، مثلما تطغى الأغلبيَّة السَّامية على سكَّان مدينته. ولكنْ يبدو أنَّه اضطرَّ إلى التَّخلِّي عن المنصب الرَّفيع الذي كان يحظى به في بلاط أور زبابا بالانسحاب إلى مدينةٍ أخرى سمّاها «أكد». وتدلُّ الوثائق أنَّ نهاية أور زبابا كانت على يد لوگال زاگيزي. يقول جاكوبسن: «يمكننا أن نستخلص من نقوش سرجون أنَّ حكم سيِّده أور زبابا انتهى بكارثةٍ انجلت عن ترك كيش أطلالاً شبه مدمَّرة؛ لأنَّ سرجون الأكديَّ، بعد انتصاره على لوگال زاگيزي، يذكِّر أنَّه «استعاد» كيش التي كانت قد تحوَّلت إلى أطلال حينئذٍ. ومن الواضح أنَّ مَن دمَّر كيش على هذا النَّحو هو لوگال زاگيزي، الذي لا بدَّ أنَّه هزم أور زبابا في حربه للظفر بحكم بلاد بابل، وسحق المدينة بالطريقة نفسها التي سحق بها خصومه السابقين. وبالطبع فقد جعلت هزيمة أور زبابا ودمار كيش من سقَّاء أور زبابا، أي سرجون الأكديّ، يستقلُّ بنفسه، ولذلك أقام مدينته الخاصَّة وبقي حاكماً فيها. ومن هنا نستطيع أن نعدَّ السَّنوات السِّتَّ والخمسين، التي تمثِّل حكمه في أكد، بدءاً من سقوط أور زبابا، وينبغي أن نضع هذا الحدث في أثناء حكم لوگال زاگيزي»[78].

لم يستطع الآثاريُّون حتَّى اليوم تحديد موقع «أكد»، مدينة سرجون، ويرى بعضهم أنَّها إلى الشَّمال من بابل بالقرب من اليوسفيَّة[79]؛ ويرى آخرون أنَّها على دجلة في منطقة ديالى[80]؛ ويقترح آخرون أنَّها ربَّما تكون بالقرب من بغداد[81]؛ ويضعها آخرون في منطقة تلِّ محمَّد في بغداد[82]. على أنَّ أغلب النُّصوص تدلُّ على كونها على نهر الفرات[83]. وفي الأرجح فقد تراجع سرجون الأكديُّ بضغطٍ من لوگال زاگيزي، وحين وصل إلى هذه المنطقة، استجمع قوَّاته فيها، وأشعر أتباعَهُ أنَّها «أرض الأسلاف»، لأنَّ كلمة «أكد» مشتقَّة من «آ» بالسُّومريَّة بمعنى أرض أو مكان، ومن كلمة «جاد» بمعنى الأجداد أو الأسلاف.

تمكَّن سرجون الأكديُّ بسرعة من بسط سيطرتِهِ على المدن التي أخضعها قبله لوگال زاگيزي، ومارس سياسةً مركزيَّة في ضبطها والسَّيطرة عليها. كان يدمِّر أسوار المدن، وقد دمَّر بنفسه أسوار مدينة أوروك التي بناها جلجامش، وبذلك يحرمُ منافيه من إمكان التَّحصُّن فيها والاحتماء بها. وهكذا أخضع المنطقة الممتدَّة من جبال زاجروس حتَّى البحر المتوسِّط، ومن حدود الأناضول الجنوبيَّة حتَّى الخليج العربيِّ. وتزعم نصوصُهُ أنَّه بقيَ في الحكم ستًّا وخمسين سنة. وإذا كانت هذه هي حدوده الإداريَّة، فإنَّ حدوده التِّجاريَّة تمتدُّ من أفغانستان حتَّى قبرص. وقد عُثِرَ في أحد القبور من عصرهِ على أجزاء من أشجار لا تنمو إلَّا في المناطق المداريَّة في زنجبار وموزمبيق، مما يعني أنَّه كان على علاقات تجاريَّة حتَّى مع أطراف إفريقيا[84].

لا يخفى أنَّ العصر بكامله كان يمتاز بانعدام الرَّحمة تماماً. وفي عصر سرجون شاعت عبارة (وُضِعَ على كراشيم)، واختُلِفَ في معناها، وفُسِّرت تفسيراتٍ مختلفةً. يقول ساكز: «هناك كلمتانِ مختلفتانِ تُكتبانِ «كراشيم»، تعني إحداهما «المعسكر» وتعني الثانية «المذبح»، لذلك اختلف مؤوِّلو هذا النَّصِّ سابقاً في ما إذا كانت الإشارة هنا إلى إرسال الأسرى إلى معسكرات عملٍ بالسُّخرة، أو ذبحهم. ويبدو أنَّ التَّأويل الأوَّل كان أرجح دائماً، غير أنَّ العدد المشار إليه ــ الذي يصل إلى الآلاف ــ بدا لبعض الباحثين لا يخلو من مبالغة»[85].

تنامى حول سرجون الأكديِّ أدبٌ أسطوريٌّ كبيرٌ، أشهره بالطَّبع «أسطورة مولد سرجون»، التي حلَّلتها وتناولت النَّظائر التي تأثَّرت بها في الآداب اللاحقة في كتاب «من بابل إلى بغداد: التُّراث البابليّ في الأدب العربيِّ». وقد بيَّنتُ هناك أنَّ الهدف من مثل هذه الأساطير هو تأكيد قدرة البطل منذ كونه رضيعاً وصغيراً على تجاوز المحن والانتصار على الموت. إذ تتخلَّص منه أُمُّهُ برميه في النَّهر أو البحر، أو رميه من أعلى قصرٍ، كما يحصل في حكاية «مولد جلجامش»، أو تركه في الصَّحراء؛ ولكنْ ينقذه حيوان، كالغزالة أو الذِّئبة أو النَّسر، أو يلتقطه إنسان من أصل وضيع، كأن يكون راعياً أو خادماً أو سقَّاً أو صبَّاغاً، ويتمكَّن من إنقاذه وتربيته. وبعد أن يكبر الصَّبيُّ،

يستردَّ نسبه الرَّفيع، ويتحوَّل إلى ملك مؤسِّس. تهدف مثل هذه الحكايات إلى إبراز كون الطفل الصَّغير قادراً على تخطي العقبات والانتصار على قوى الموت والظلام منذ طفولتِهِ[86].

وبالإضافة إلى هذه الحكاية، هناك نصوص حول علاقته بأور زبابا ولوگال زاگيزي؛ وأيضاً «أسطورة سرجون البطل المنتصر»؛ و«سرجون الأسد»؛ و«الملك في المعركة»؛ و«رسائل سرجون»[87]. والشَّيء المثير للاهتمام أنَّ هذه الحكايات البطوليَّة الأكديَّة التي تتغنَّى بمناقب سرجون الأكديِّ تقلِّد «ملحمة جلجامش» والحكايات البطوليَّة الخاصَّة بجلجامش في بعض مظاهرها، وتستعمل أحياناً لغةً مشابهةً للغتها. وفيها، مثل جلجامش، يهيمُ سرجون على وجهه ويتشرَّد في القفار، وهو ما سنعود إلى مناقشته لاحقاً في هذا الفصل، وفي الفصل الأخير من هذا الكتاب. على أنَّنا يجب أن ننتبه إلى أنَّ أغلب هذه الأساطير ظهرتْ بعد عصر سرجون الأكديِّ، لكنَّها بالتَّأكيد كانت تحذو حذو «ملحمة جلجامش» في تضخيم شخصيَّة البطل.

يقتضي النُّزوع الإمبراطوريُّ التَّفكيرَ بنوعٍ من «التَّفريد»، أي التَّفكير بجمع العقائد المختلفة باعتبارها مظاهرَ لعقيدة واحدة، والآلهة المتعدِّدة بوصفها وجوهاً متنوِّعة لإلهٍ واحدٍ مفردٍ. والآليَّة التي يلجأ إليها التَّفريد هي جمع السُّلطتين الدُّنيويَّة والكهنوتيَّة بيد الإمبراطور، الذي يدَّعي أنَّه يتماهى بصورة الإله الأكبر باعتباره ابنه أو ظلَّه على الأرض. وهذا ما سمَّيتُهُ بـ«الاستعارة الشَّمسيَّة»[88]، وشرحتُ أسطورة «مولد سرجون الأكديِّ» استناداً إليه. «حين نصف الملوكيَّة بأنَّها «جوهرٌ»، لا نعني المقولة العقليَّة كما فهمتْها الفلسفة، بل نعني «الجوهريَّة» التي يقرِّرُها مبدأ الاسم في قدرتِهِ على جعل الفكر تابعاً للُّغة، وحيث يعني «الجوهر» هنا الاستعارة القابلة للتَّعيُّن والتَّجرُّد في وقتٍ واحدٍ. ولذلك فقد كان الإله هو الذي يهبط ليختارَ شخصَ الملك المؤسِّس، ويَتماهَى به، دون أن يرتفعَ الملك نفسُهُ. في أسطورة «مولد سرجون»، الملك الأكديُّ الذي تمكَّن من توحيد دويلات المدن السُّومريَّة وتأسيس أقدم إمبراطوريَّة أكديَّة، يقول سرجون عن نفسه: «لا أعرفُ مَن كانَ أبي». وفهمَ الآثاريُّون من هذه العبارة أنَّه يقلِّل من دور أبيه ليُبرِزَ دور أمِّه، التي كانت كاهنة كبرى. لكنَّ المرجَّح، في ضوء النَّظريَّات الحديثة حول تأسيس الإمبراطوريَّات، أنَّ المعنى المقصود هو أنَّه لا يعرف له أباً بشريًّا، لأنَّه ابن الإله الأكبر»[89].

هكذا يعني الاهتمام بتكوين إمبراطوريَّةٍ الاهتمامُ بصنع البطل الثَّقافيِّ الأسطوريِّ الذي يكون تجسيداً للآلهة على الأرض، وبالتالي توفير الأرضيَّة الثَّقافيَّة لمثل هذه الفكرة. ولذلك شهد عصر سرجون الأكديِّ ظاهرةً ثقافيَّةً في غاية الخطورة، لتحقيق هذه المهمَّة الثَّقافيَّة، ألا وهي تطويع الخطِّ المساريِّ ليتناسب بقدر الإمكان، ليس فقط مع اللُّغة السُّومريَّة التي كانت تحظى بالسِّيادة قبل هذا العصر، بل أيضاً مع اللُّغة الأكديَّة التي تختلف عنها اختلافاً واضحاً. وقد نجح الأكديُّون بإدخال الكتابة المقطعيَّة، بدلاً من استعمال الكتابة الصُّوريَّة السابقة. ولقد كان استخدام نظام الكتابة المقطعيَّة بمثابة ثورةٍ لتجديد الكتابة في ذلك العصر. «وقد بذل سرجون جهداً كبيراً لنشر هذه النُّسخة من الكتابة، كأساسٍ للنُّقوش المكتوبة وفق النِّظام «الأكديِّ». ويمثِّل استعماله للقب (ملك كيش) صورة نموذجيَّة للاحتمالات التي أطلقتها الكتابة المقطعيَّة، ما دامت النُّسخة يمكن أن تدلَّ على عبارة (شر كشاتي)، التي غالباً ما تُترجم بصيغة (ملك العالم). وقد أقام سرجون نوعاً من المساواة بين النِّظام السُّومريِّ التَّقليديِّ واللُّغة الأكديَّة الجديدة. وقد كُتِبَ بعض نقوشه الملكيَّة بإحدى اللُّغتين وبنسخٍ ثنائيَّة اللُّغة أيضاً. وفي ظلِّ حكم أخلافه صارت اللُّغة الأكديَّة المكتوبة تُستخدم على نطاقٍ واسعٍ في الأغراض الإداريَّة، ممَّا يشير إلى تغيُّر في هويَّة الكتبة من الكتبة المحلِّيِّين إلى **رجال من أكد**»[90].

مات سرجون الأكديُّ ميتة الأسود، بعد أن حكم ستًّا وخمسين سنة، فتولَّى العرش بعده ابنُهُ رِموش، وبقيَ في الحكم تسعَ سنوات. ولكن يبدو أنَّه قضى أغلب هذه السَّنوات يحاول إخماد الثَّورات التي اندلعت ضدَّه، ويسوق الحملات الخارجيَّة لترسيخ حكمه. فقد استغلَّت المدن السُّومريَّة موت سرجون لإعلان انشقاقها، لكنَّه تمكَّن من القضاء عليها جميعاً، ثمَّ ساق جيوشه إلى عيلام والخليج العربيِّ والبحر المتوسِّط. «وأعاد توحيد إمبراطوريَّة أبيه، فحقَّ له أن يتبجَّحَ بأنَّه فتح للإله إنليل البحر الأسفل (الخليج) والبحر الأعلى (البحر المتوسِّط) وجميع الجبال»[91].

بعد أن استردَّ رِموش أمجاد أبيه، تمتَّع بسلطة الملوكيَّة، لكنَّ متعته لم تدُمْ طويلاً، لأنَّ حياته انتهت بمؤامرةٍ حاكها ضدَّه بعض رجالات البلاط. «فقد انتهى حكمُهُ وحياتُهُ بمؤامرة من داخل القصر، إذ اغتاله بعض رجال الحاشية «بأختامهم الأسطوانيَّة»، أو «بالألواح المختومة»، كما يروي أحد نقوش الفؤول، وإن لم يتَّضح السِّلاح الذي يُشار إليه هنا. ويعلن نقش فأل آخر عن نذيرِ شؤم حول أكد ورِموش ومانِشْتوسو: أمَّا ما حصل في هذه المناسبة فلم يردْ له ذكرٌ. ولكنْ من المرجَّح أنَّه يعني أنَّ لأخيه مانِشْتوسو يداً في قتله، وسواء أكان بريئاً أو مذنباً، فقد أعقبه في الحكم»[92].

يبدو أنَّ مانِشْتوسو لم يكنْ يحسب حساباً لفترة حكم أخيه قبله، بل يقول أحد نصوصه «إنَّ جميع البلاد.. التي أخضعَها أبي سرجون أعلنت العداوة وتمرَّدت ضدِّي»[93]. وقد بقيَ في الحكم خمس عشرة سنةً، قضى السَّنوات الأولى منها في ارتياحٍ نسبيٍّ. والظاهر أنَّ المدن التي أخضعها أبوه وأخوه عادت إلى الانتفاض في عصره، فقمعها بقوَّة. واستناداً إلى أحد نصوص الفأل، فقد اغتيلَ مانِشتوسو نتيجة مؤامرة من داخل القصر، وترك العرش لابنه الأكبر نرام سين[94].

حكم نرام سين مدَّة طويلة، استمرَّت سبعة وثلاثين عاماً. وكان أقوى حاكم في السُّلالة السَّرجونيَّة بعد جدِّهِ سرجون الأكديِّ. وقد أحدث نرام سين تغييرين مهمَّين حين تسنَّم العرش. إذ سمح بإضافة علامة الألوهيَّة قبل اسمه، كما أُطلقَ عليه لقب (إله أكد). ولعلَّه أوَّل ملكٍ أكديٍّ ادَّعى الألوهيَّة، بعد أن كان ملوك دويلات المدن قبله يدَّعون أنَّهم ينوبونَ عن الآلهة[95]. وتصوِّره الرُّسوم التِّمثيليَّة الباقية من عصره وهو يلبس الخوذة ذات القرنين. وقد كان القرنانِ حينئذٍ من علامات الألوهيَّة[96]. والتَّغيير الآخر أنَّه أطلق على نفسه لقب «ملك الجهات الأربع»، وهو لقب يعني أنَّه استولى على العالم القديم بأسره، وكان أوَّل مَن استخدمه أيضاً[97].

تدلُّ نقوش نرام سين على أنَّه بسط نفوذه من الشَّرق حتَّى منطقة غابة الأرز، ولعلَّها جبال أمانوس في لبنان، ومن البحر المتوسِّط حتَّى «بلاد ما وراء البحر»، التي يُفترض أنَّها عُمان. وهو ادِّعاء يوجد في الوثائق الإداريَّة ما يصادق عليه[98]. لكنَّ عصره لم يخلُ أيضاً من بعض الانتفاضات الداخليَّة، وكذلك من غزو بعض الأقوام الجبليَّة الذين عُرفوا باسم «الگوتيِّين». ويشكِّك علماء البابليَّات بما تدَّعيه قصيدة سومريَّة عنوانها «لعنة أكد»، ويعتبرونها مجرَّد مبالغات أدبيَّة لاحقة على عصره.

ومثل جدِّه سرجون الأكديِّ، تنامى حول نرام سين عددٌ من النُّصوص الأدبيَّة المتأثِّرة إلى حدٍّ ما بالتُّراث الشَّفويِّ الذي رسَّخته «ملحمة جلجامش»، التي لا يوجد بالطَّبع دليلٌ على كتابتها في ذلك الوقت المبكِّر. وقد وصلنا عددٌ من الحكايات البطوليَّة التي لا تخلو من أجواء التَّأثُّر بالملحمة، مثل التَّشرُّد والإخفاق. ومن أشهر هذه الأساطير حكاية «نرام سين وسيِّد أبيشال»، و«إيرّا ونرام سين»، و«مرثيَّة موت نرام سين»، و«الثَّورة الكبرى ضدَّ نرام سين»، و«غولان والملوك السَّبعة عشر ضدَّ نرام سين»، و«نرام سين وجموع الأعداء»، أو «الأسطورة الگوتيَّة عن نرام سين»[99]. وفي الواقع فقد كان لهذه الحكايات تأثيرٌ استثنائيٌّ، ويرى بعض الباحثين أنَّها انتقلت من خلال الحيثيِّين إلى الإغريق، وأنَّ شخصيَّة «هكتور» في «الإلياذة» متأثِّرة إلى حدٍّ كبيرٍ بشخصيَّة نرام سين في هذه الحكايات. وهذا ما سنعود إليه في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

لا تعنينا التَّفاصيل التاريخيَّة التي يختلف الباحثون في تحديد تواريخها الدَّقيقة. لكنَّ المؤكَّد أنَّ العنصر الحاسم في سقوط السُّلالة السَّرجونيَّة كان تغلغل الگوتيِّين في عموم أرجاء العراق، بما فيها المناطق الجنوبيَّة في عهد آخر ملوك هذه السُّلالة شر كالي شرِّي. ويُحتمل أنَّ شر كالي شرِّي كان قد حارب القبائل الأموريَّة في جبل بسار في سوريا. وبذلك منعهم من التَّغلغل إلى العراق حينئذٍ. والأرجح أنَّ هذه الظروف مجتمعةً هي السَّبب في سقوط السُّلالة على أيدي الگوتيِّين، الذين بقوا يحكمون البلاد، حتَّى استطاع أوتو حيكال (2123– 2113 ق م) تبديد جموعهم ودفعهم. وهكذا ظهرت إلى الوجود سلالة أور الثالثة، حتى مطلع الألفيَّة الثانية. ويبدو أنَّ قبائل الأموريِّين الساميِّين كانت قد بدأت التَّوطُّن في العراق، بحيث اندمجوا مع الأغلبيَّة الأكديَّة والأقليَّة السُّومريَّة المنحدرة نحو الأفول.

استطاع أحد ملوك الأموريِّين، وهو شمشي أدد، القضاء على السُّلالة الآشوريَّة القديمة وتأسيس مملكة موحَّدة تنتظم من المناطق من البحر المتوسِّط حتى شمال بابل. «وخلال حكم شمشي ـ أدد الآشوريِّ، وصل حمورابي إلى عرش بابل، التي لم تكن في ذلك الحين سوى مملكةٍ صغيرةٍ في شمال بلاد بابل، وإن كانت تشتمل على دويلتي

سيار وكوثى. وطوال فترة حكمه واصل حمورابي عن وعي اتباع سياسة أسلافِهِ في تركيز انتباهه على الدِّفاعات، والقنوات، والزِّراعة بلا كلل. وبرغم أنّه بقيَ خلال العقد الأوَّل من حكمه شخصيَّة غير معروفة، فقد سمح له التَّحالف مع شمشي ـ أدد القويِّ، إمّا كشريك أصغر أو تابع، بأن يقوم ببعض التَّوسيعات المحدودة جنوباً مخضعاً له بين ما أخضع كلاً من ايسين وأوروك. كان شمشي ـ أدد ما يزال حيًّا في سنة حكم حمورابي العاشرة، كما نعرف من وثيقة بابليَّة في تلك السَّنة التي حلف فيها حمورابي القسم للتَّعاون مع شمشي ـ أدد. ولعلّه توفي بعد ذلك بفترة وجيزة، وإن كان بعض الباحثين يرى أنَّه عاش حتى السنة السابعة عشرة من حكمِ حمورابي. ومهما يكن تاريخ وفاته، فقد أطلق موت شمشي ـ أدد يد حمورابي، وأزاح عنه القيود التي تمنعُهُ من التَّصرُّف ضدَّ خصومه المحتملين. وكان أقوى هؤلاء يتمثَّل في اثنين: إيبال ـ بي ـ أيل الثاني، ملك أشنونا، وريم ـ سين ملك لارسا، بالإضافة إلى ثالثٍ في ماري بعد موت شمشي ـ أدد، حين قام سليل سلالة أقدم بانقلابٍ ناجحٍ»[100].

استقرَّ حمورابي في بابل، وكان حُكمُهُ إيذاناً ببدء حقبة ثقافيَّة جديدة، يُطلق عليها الباحثون اسم «الحقبة البابليَّة القديمة»، التي اختلط فيها العنصران الساميّان الأموريُّ والأكديُّ، ونتج عن ذلك اتِّخاذ اللُّغة الأكديَّة لغة ثقافيَّة في البلاد، يُكتب فيها الأدب، وتحافظ على تقاليد الكتابة التي أوجدَها الأكديُّون في بدء صعودهم، مع وجود شيءٍ من الاختلاف في اللُّغة البابليَّة المحكيَّة على نحوٍ طبيعيٍّ. وهكذا أصبحت الأكديَّة اللُّغة الفصحى لبلاد بابل، وإن تداول البابليُّون لهجة محليَّة مختلفة عنها بعض الاختلاف. وقد شهد هذا العصر إطلاق نهضةٍ أدبيَّة تمثَّلت في ترجمة الأساطير والملاحم السُّومريَّة، بعد أن لفظت السُّومريَّة أنفاسها الأخيرة. وصار الأدب يُكتب باللُّغة الأكديَّة المعياريَّة، التي هي لغة الثَّقافة والتَّدوين. وإلى هذه الفترة من عصر حمورابي يعزو الباحثون تدوين «ملحمة جلجامش»[101]، بالإضافة إلى تدوين مسلَّة قوانين حمورابي الشَّهيرة.

تعاقبت عدَّة سلالات من أصولٍ مختلفةٍ على حكم بلاد بابل، لكنَّ الوضعيَّة اللُّغويَّة بقيتْ على حالها؛ لهجات محلِّيَّة يتكلَّمُها الناس في الشارع، ويستخدمون اللُّغة في صيغتها الأكديَّة، أو المعياريَّة الفصحى، للثَّقافة والتَّدوين الأدبيِّ. وقد ترسَّخت تقاليد هذه الثَّقافة إلى درجة كبيرة، بحيث إنَّ الدُّول الأجنبيَّة التي كانت تتكلَّم لغات أخرى كانت عندما تحكم بابل تنسى لغاتها المحليَّة الأجنبيَّة، وتتبنَّى اللُّغة البابليَّة كلغة ثقافيَّة. وتكرَّر هذا الأمر كثيراً. ولعلَّ أشهر مثالٍ عليه يتوفر في الكشِّيِّين، الذين كانوا ينحدرون من أصول هندو ـ أوربيَّة، وقد احتلُّوا بلاد بابل، وأسَّسوا فيها إمبراطوريَّة مترامية الأطراف، وأقاموا عاصمةً لهم في دور كوري كالزو، أي عقرقوف بالقرب من بغداد. لكنَّ هؤلاء الكشِّيِّين سرعان ما تخلَّوا عن لغتهم وثقافتهم، التي لا يكاد يعرف عنها الباحثون أيَّ شيءٍ في الوقت الحاضر، وانتحلوا اللُّغة البابليَّة. واستمرَّت هذه الوضعيَّة الثَّقافيَّة متواصلةً حتَّى عهد الملك نبونيد، آخر ملكٍ كلدانيٍّ حكم بابل. وفي عام 539 ق م سقطت بابل تحت ضغط الغزو الأخمينيِّ بقيادة كورش الفارسيِّ. وكان نبونيد آخر ملكٍ بابليٍّ حكم «بلاد سومر وأكد».

اللُّغة المعياريَّة واللَّهجات البابليَّة

تنتمي اللُّغة الأكديَّة التي كان يتكلَّم بها هؤلاء الأكديُّون إلى عائلة اللُّغات الساميَّة، وهي أقدم لغة ساميَّة معروفة حتَّى الآن. ولعلَّ أهمَّ خاصيَّة من خواصِّها هي الإعراب، أي وجود علامة إعرابيَّة على أواخر الأسماء عند تغيُّر موقعها النَّحويِّ. وتحمل الأسماء فيها ستَّ علامات إعرابيَّة؛ هي الفتحة والضَّمَّة والكسرة، حين يكون الاسم مضافاً، وثلاث علاماتٍ أخرى مرفقة بالتَّميم، أي حرف الميم مسبوقاً بالحركات الثَّلاث المذكورة في الفتحة والضَّمَّة والكسرة، حين يكون الاسم منفرداً غيرَ مضافٍ. والتَّميم في الأكديَّة يماثل التَّنوين في اللُّغة العربيَّة، ولكنَّه ينتهي بالميم بدل النُّون في العربيَّة. وهكذا تتغيَّر الحركة الإعرابيَّة في آخر الاسم في الأكديَّة تبعاً لموقع الكلمة النَّحويِّ فاعلاً أو مفعولاً أو مجروراً. ومعنى هذا أنَّ الإعراب خاصيَّة لغويَّة قديمة جدًّا كانت موجودةً في أقدم اللُّغات الساميَّة، ولم تحتفظ به سوى لغتين فقط، هما البابليَّة المعياريَّة والعربيَّة الفصحى.

وحالما صار الحكم للأكديِّين، في منتصف الألفيَّة الثَّالثة، فقد فرضوا لغتهم باعتبارها اللُّغة الأولى للإمبراطوريَّة الحاكمة، دون أن يعني هذا إسقاط اللُّغة السُّومريَّة. بل بالعكس، احتفظ الأكديُّون باللُّغتين، ولكنَّهم فرضوا اللُّغة الأكديَّة كلغة ثقافيَّة إلى جوار السُّومريَّة. فضلاً عن ذلك، فقد عملوا على تطوير الكتابة المساريَّة التي كان يستخدمها السُّومريُّون قبلهم، فنقلوها نقلةً مهمَّة من الكتابة الصُّوريَّة إلى الكتابة المقطعيَّة. وهكذا بقيَت الكتابة المساريَّة موصولةً بالسُّومريين. وكان الهدف من استعمال الكتابة المقطعيَّة تقليل عدد العلامات بجعلها رسماً لمقاطع صوتيَّة، وليس كأصوات مستقلَّة كما في الكتابة الألفبائيَّة، ولا إعطاء كلِّ كلمة رسماً خاصًّا بها كما في الكتابة الصُّوريَّة. وبالتالي نستطيع القول إنَّ تاريخ اللُّغة الأكديَّة، من حيث هي لغة ثقافيَّة، قد بدأ من أواسط الألفيَّة الثَّالثة ق م. مع ذلك، مارس الأكديّون الازدواجيَّة اللُّغويَّة، حين اهتمُّوا باللُّغتين السُّومريَّة والأكديَّة معاً في وقت واحد. غير أنَّ الأكديَّة كانت لغتهم التِّقانيَّة التي يتحدَّثون بها في حياتهم اليوميَّة، وتبنَّوها كلغة ثقافيَّة وأدبيَّة في الآن نفسه. وقد قلنا إنَّ هذه اللُّغة كانت إعرابيَّة، حينما تمَّ تدوينُها للمرَّة الأولى. وقد بقيت اللُّغة الأكديَّة لغة الثَّقافة والأدب، مع وجود لهجات محليَّة إلى جوارها، منذ ذلك الحين حتَّى القرن الميلاديِّ الأوَّل، حين انطفأت تماماً، ولم يعد يتكلَّم أحدٌ بأيٍّ من اللَّهجات التي تطوَّرت عنها، كما سنرى.

وبعد انتهاء الألفيَّة الثَّالثة، بدأت اللُّغة الأكديَّة تفقد الظَّواهر الإعرابيَّة، وتنشقُّ إلى لهجتين اثنتين؛ البابليَّة في وسط البلاد وجنوبها، والآشوريَّة في أعلاها. وسلكت كلُّ واحدة من هاتين اللَّهجتين طريقها الخاصَّ، وانقسمت بدورها إلى ثلاث لهجاتٍ بابليَّة وثلاث لهجاتٍ آشوريَّة، بحيث يمكن تحديد تواريخها التَّقريبيَّة على النَّحو التالي:

أوَّلاً: اللَّهجة البابليَّة القديمة (2000 – 1500 ق م)؛

ثانياً: اللَّهجة البابليَّة الوسيطة (1500 – 1000 ق م)؛

ثالثاً: اللَّهجة البابليَّة الحديثة (1000 – 600 ق م)؛

رابعاً: اللَّهجة الآشوريَّة القديمة (2000 – 1500 ق م)؛

خامساً: اللَّهجة الآشوريَّة الوسيطة (1500 – 1000 ق م)؛

سادساً: اللَّهجة الآشوريَّة الحديثة (1000 – 600 ق م)[102].

وبالرَّغم من كون هذه اللَّهجات كانت محكيَّة في الحياة اليوميَّة في بلاد الرافدين، كلٌّ في زمانها ومكانها، فإنَّ اللُّغة الأكديَّة حافظت على مكانتها بوصفها لغة الأدب والثَّقافة في بلاد بابل وآشور معاً. وهناك ما يدلُّ على أنَّ أغلب اللَّهجات البابليَّة والآشوريَّة فقدت الإعراب في أواخر الكلمات، وتحوَّلت إلى لغاتٍ بنائيَّة في الاستعمال اليوميِّ، لكنَّها مع ذلك بقيت معربة عند كتابة النُّصوص الأدبيَّة والثَّقافيَّة، وهذا ما يُطلق عليه اسم «اللُّغة البابليَّة المعياريَّة». وهكذا تصرَّفت اللَّهجات البابليَّة جميعاً، كما تصرَّفت اللَّهجات العربيَّة اللاحقة عليها، حيث فقدت الإعراب في النُّطق اليوميِّ وحافظت عليه في اللُّغة الفصحى عند استخدامها ثقافيًّا وحسب. وقد مارس البابليُّون، في هذه الأطوار البابليَّة والآشوريَّة المتعاقبة ازدواجيَّة اللُّغة، كما مارسوها مع السُّومريَّة التي اختفت من الاستعمال تماماً، ولكنْ هذه المرَّة مع لغة الثَّقافة والأدب التي هي اللُّغة الأكديَّة. ولهذا توصف اللُّغة الأكديَّة بأنَّها «اللُّغة البابليَّة المعياريَّة»، أي اللُّغة التي تماثل اللُّغة العربيَّة الفصحى في كونها لغة الثَّقافة والأدب، وإن لم يوجد مَن يستعملها في الاتِّصال اليوميِّ.

في عام 539 ق م، تمكَّن الفرس الأخمينيُّون من احتلال بلاد بابل، وأسَّسوا الإمبراطوريَّة الأخمينيَّة بقيادة كورش الفارسيِّ على أنقاض بابل. ومن الناحية الثَّقافيَّة، لم يكن للفرس أيُّ ابتكارٍ ثقافيٍّ أصيلٍ، بل استمدُّوا ثقافتهم بأسرها من بلاد بابل؛ استعملوا الخطَّ المساريَّ، وكيَّفوا الدِّيانات البابليَّة للتَّطابق مع تصوُّراتهم. لكنَّ طموح الأخمينيِّين في بناء إمبراطوريَّة كبيرة، اعتماداً على القوَّة العسكريَّة وحدها، جعل البلدان التي أخضعوها تعيش في حالة ثورة دائمة. هكذا نشبت الثَّورات والانتفاضات في بلاد بابل ومصر والأناضول والهند. ومن هنا هبط مستوى الثَّقافة في عموم البلدان التي حكموها حتَّى صارت آخر اهتمامٍ لهم. هذا بعد أن كانت ثقافة بابل الثَّقافة المثلى التي نشرت نماذجَها المتفوِّقة في العالم القديم بأسره.

وبعد ما يقرب من مائتي سنة، استطاعَ الإسكندر المقدونيُّ احتلال بابل، وطرد الفرس الأخمينيِّين منها، وأسَّس إمبراطوريَّة عالميَّة، وقرَّر اتخاذ بابل نفسها لتكون عاصمة لحكمه، لأنَّها تتوسَّط بين الشَّرق والغرب. وقد توفيَ الإسكندر في بابل. وحافظ خلفاؤه، الذين أُطلِقَ عليهم اسم السُّلوقيِّين، على سياساته. وفي هذه الفترة بدأت تظهر على الثَّقافة البابليَّة بعض تقاليد التَّفكير اليونانيِّ. وشهد هذا الدَّور أيضاً هجرة العقول الرافدانيَّة إلى بلاد الإغريق. وأشهر مثال على ذلك هو المؤرِّخ البابليُّ المعروف بيروسُس (Berossos)، كما يُكتَب في الإغريقيَّة، ويرجِّح ناشرا بقايا أعمالِهِ أنَّ اسمه بالبابليَّة كان «بيل ـ راعيشو» أو (ušu – re – Bel)، أي «بيل راعيه»[103]. وقد كتب بيروسس تاريخ بلاده باليونانيَّة وأطلق عليه عنوان «تاريخ بلاد بابل». وقد ضاع هذا العمل، ولم تصل منه سوى فقراتٍ قليلةٍ مما نقله عنه مؤلِّفون لاحقون.

وزهاء عام 126 ق م، تمكَّن الفرثيُّون، وهم سلالة هندو إيرانيَّة من آسيا، من طرد السُّلوقيين الإغريق من العراق، والحلول محلَّهم. لكنَّهم في الحقيقة كانوا يشعرون بتفوُّق الإغريق ثقافيًّا، ولذلك كان بعض ملوكهم يحمل لقب «محبِّ الهيلينيَّة»، بالإضافة إلى ألقابهم. وامتاز الفرثيُّون بنوعٍ من التَّسامح في الحكم، مما أفضى بالشُّعوب إلى العودة إلى فكرة «دويلات المدن» السابقة. وهذا ما أطلق عليه المؤرِّخون العرب اسم «دول الطَّوائف». وفي هذه الفترة بالذات بدأت تتكمش اللُّغة البابليَّة وتحلُّ محلَّها الآراميَّة، وبقيت قيد التَّداول حتَّى حلَّت محلَّها اللُّغة العربيَّة لغةً للثَّقافة والأدب في عصر الحيرة.

في الفترة الممتدَّة من سقوط بابل على أيدي الأخمينيِّين حتَّى نهاية العصر الفرثيِّ، كانت بلاد الرافدين تتكلَّم لهجة بابليَّة، يُطلِق عليها الباحثون اسم «البابليَّة المتأخِّرة». والشَّيء المؤكَّد أنَّ هذه الفترة كانت حقبة فتورٍ ثقافيٍّ وأدبيٍّ، بعد الصُّعود المتألِّق لهذه اللُّغة، ولا سيَّما في الألفيَّة الثانية مع إبداع الملاحم الكبرى فيها. وقبل أن ينتهيَ القرن الميلاديُّ الأوَّل لفظت اللُّغة البابليَّة أنفاسها الأخيرة، وتوقفت بها الكتابة على ألواح الطِّين. «وهكذا يبدو أنَّ الخطَّ المسماريَّ واللُّغات التي دُوِّنت به في مدى ثلاثة آلاف عام كان في آخر أطواره إلى الاحتضار والموت، وكان آخر ما وصل إلينا قد دُوِّنَ ما بين العامين 74 و75 للميلاد على هيئة تقويمٍ فلكيٍّ»[104].

الأكديَّة والحروف الحلقيَّة

يميِّز دارسو علم اللُّغة بين قواعد اللُّغة وقواعد الكتابة. وهناك أنظمة كتابيَّة مختلفة لتدوين اللُّغات؛ ألفبائيَّة ومقطعيَّة وصوريَّة. تعطي الكتابة الصُّوريَّة في العادة أشكالاً وصوراً مختلفة للكلمات بحيث ترسمُها رسماً، لكنَّها تنطوي على صعوبة تعليميَّة كبيرة، لأنَّها في الغالب تمثِّل لكلِّ مفردةٍ بصورة مناسبة. ومن المرجَّح أن يكون فيها من الصُّور والأشكال بعددِ ما فيها من الكلمات. وتختصر الكتابة المقطعيَّة عدد الأشكال إلى حدٍّ كبيرٍ، لكنَّ العدد يظلُّ كبيراً أيضاً في غالب الأحيان، لأنَّ الكتابة المقطعيَّة تعطي أشكالاً لمقاطع صوتيَّة، ربَّما كانت تتكوَّن من عنقودٍ لفظيٍّ يضمُّ عدَّة أصوات، مثل (لو) أو (با)..إلخ. في حين تمثِّل الكتابة الألفبائيَّة لكلِّ صوت صحيح بعلامة معيَّنة. ولذلك فعدد الأشكال المستخدمة فيها هو في الغالب عدد الصَّوامت أو الأصوات الصَّحيحة في اللُّغة. وهي في المعدَّل العامِّ لا تكاد تزيدُ عن ثلاثين صوتاً صحيحاً. وبالرَّغم من وجود بعض النَّواقص، ولا سيَّما في تمثيل الصَّوائت، فإنَّ الطَّريقة الألفبائيَّة في الكتابة هي الأيسر في التَّعليم من النُّظامين الآخرين. وقد يحصل أن تُكتَبَ لغةٌ من اللُّغات بنظام كتابيٍّ معيَّن، ثمَّ تنتقل منه إلى نظام آخرَ، كما حصل عند تحوُّل التُّركيَّة من التَّدوين بالحروف العربيَّة إلى التَّدوين بالحروف الرُّومانيَّة. لكنَّ هذا الانتقال في الكتابة لا يعني أنَّ اللُّغة تغيَّرت، بل يعني أنَّ نظام الكتابة وحده هو الذي تغيَّر. وفي بعض الحالات كان نظام الكتابة ينطوي على مفارقاتٍ مثيرةٍ، مثلما كان يحصل في العصر الساسانيِّ، حين شاع استخدام نظام كتابة السُّريانيَّة لتدوين الفارسيَّة، فكان الكَتَبة يكتبون كلمة (لخما) الآراميَّة، وينطقونها (نان)، أي خبز، بالفارسيَّة.

في بلاد الرافدين، هناك ما يدلُّ على أنَّ الكتابة المسماريَّة نشأتْ في البداية على شكل كتابةٍ صوريَّة. وأترك العبارة لأحد المختصِّين للحديث عن الانتقال من الكتابة الصُّوريَّة إلى المقطعيَّة. يقول ساكز: «في حقبة أوروك كانت علاماتٌ كثيرةٌ، وبعض العلامات في حقبةٍ جمدت نصر، ما زالت تتمُّ على أصلها الصُّوريِّ. وخلال حقبة فجر السُّلالات، تطوَّرت ممارسة ختم العلامات بقصبة مثلَّثة بدلاً من نقشها على الطِّين. وقد أفضى هذا بأن تتحوَّل الأشكال الصُّوريَّة تحوُّلاً كاملاً لتحلَّ محلَّها علامات تتكوَّن من مساميرَ مطبوعةٍ على اللَّوح. فضلاً عن ذلك، فقد تغيَّر اتِّجاه الكتابة. في الأشكال الأولى، كان اتِّجاه الكتابة الغالب هو أن تنتظم في أعمدةٍ تمتدُّ من الأعلى إلى الأسفل، بدءاً من الجانب الأيمن من اللَّوح. لكنَّ الممارسة سرعان ما تطوَّرت لقلب اللَّوح بزاوية تسعين درجة إلى اليسار، وهكذا صارت تُكتَب العلامات في سطور أفقيَّة تبدأ من اليسار، وتستقرُّ على ظهورها قياساً بشكلها الأصليِّ»[105].

يجادل بعض المختصِّين بأنَّ نظام الكتابة المسماريَّة لم يكنْ من ابتكار السُّومريِّين، بل ابتكرَهُ شعبٌ سبقهم، يسمِّيه بعض الباحثين بـ«الفراتيِّين الأوائل». لكنَّهم لا يستطيعون تقديم أيَّة فكرةٍ أو وصفٍ للغتهم أو أصولهم أو ملامحهم الثَّقافيَّة. ولذلك فهذه المسألة غير محسومة، ولا تعنينا هنا. ما يعنينا أنَّ نظام الكتابة المقطعيَّة المسماريَّ قد تبنَّاه السُّومريُّون ونضج على أيديهم، ثمَّ تبنَّاه الأكديُّون بعدهم، على ما بين اللُّغتين من تفاوت كبير على جميع المستويات؛ الصَّوتيَّة والصَّرفيَّة والنَّحويَّة والدَّلاليَّة. لكنَّه كان يتَّسع لتدوين (1749) مقطعاً لفظيًّا، ويستخدم عدداً من العلامات لا يقلُّ عن (570) علامة[106]. ولكنْ ينبغي التَّنويه بأنَّ عدد العلامات يتعلَّق بمعلوماتنا حتَّى الآن، وأنَّ من الممكن أن تتغيَّر هذه المعلومات بظهور مكتشفات جديدة، كما حصل عندما اكتُشفت آثار «إبلا» وثقافتها، حيث اكتسبنا منها معلومات لغويَّة مهمَّة، سنشير إلى بعضها لاحقاً.

قلنا إنَّ قواعد الكتابة مستقلَّة عن قواعد اللُّغة. وقد يحدث أن تُكتَبَ اللُّغة بصورة، وتُنطق بصورةٍ مخالفةٍ، لا يتوفَّر في الكتابة ما يدلُّ عليها. والباحثون عموماً على وعي بهذه المشكلة، وهم يشيرون عند كتابة قواعد الكتابة إلى أنَّهم يكتبون قواعد الكتابة، لا قواعد اللُّغة. وقد يحصل أحياناً بعض اللَّبس نتيجة الخلط بين الكتابتين. وهذا ما حصل عند تدوين قواعد اللُّغة الأكديَّة، التي استخلصوها من نظام كتابتها المسماريِّ، المستمدِّ في الأصل من نظام كتابة اللُّغة السُّومريَّة قبلها.

وحين استخرج الباحثون عدد الصَّوامت الصَّحيحة في السُّومريَّة، بمعزلٍ عن التَّنوُّعات التي تعتريها، فقد وجدوها ستَّة عشر صوتاً صحيحاً، وإن يكنْ بعضُها يُكتَبُ بطريقةٍ ويُلفظ بطريقةٍ أخرى. وهكذا فإنَّ الأشكال المقطعيَّة التي تقارب (570) علامة كانت تحتوي على (16) صوتاً سومريًّا صحيحاً، وعدداً من أصوات العلل. وهذا أمر معقول تماماً. غير أنَّهم حين استخلصوا الأصوات الصَّحيحة في اللُّغة الأكديَّة وجدوها تسعة عشر صوتاً صحيحاً، أي بزيادة الأصوات المفخَّمة، كالطاء والصاد والقاف، التي أُضيفَتْ إلى الأكديَّة استنتاجاً، ولم يُضيفوا الأصوات الحلقيَّة إلى أيٍّ منهما. وهنا مزج بعضُهم بين قواعد اللُّغة وقواعد الكتابة، فرأى أنَّ اللُّغة الأكديَّة، لا الكتابة المسماريَّة، كانت تنطوي على (19) صوتاً صحيحاً كالتالي: ب، د، ج (وكانت تُنطق قديماً بالجيم الساميَّة القديمة (گ) على الطَّريقة المصريَّة واليمنيَّة الآن)، پ (باعتبارها تنوُّعاً من الفاء)، ت، ك، ط، ق، ز، ش، س، ص، غ، م، ن، ر، ا، وَ، يَ. والصَّوتانِ الأخيرانِ أشباهُ عِلَلٍ.

لكنَّ هذه الأصوات الأكديَّة الصَّحيحة تنقصُها أربعة أصوات أساسيَّة أخرى تتوفَّر في جميع اللُّغات الساميَّة، يمكن أن نسمِّيَها بالأصوات الحلقيَّة، وهي الهمزة (أ)، والعين (ع)، ومخرجُهما من فتحة المزمار في الحنجرة، والحاء (ح) والخاء (خ)، وهما صوتانِ لهويَّان مخرجُهما من أقصى اللَّهاة. يجزم بعض الباحثين بأنَّ هذه الأصوات تغيب عن الأكديَّة، فيما يتحفَّظ آخرون ويقولون إنَّها تغيب عنها بسبب نظام الكتابة المسماريِّ، الذي يخلو من كتابة مقاطعَ تتضمَّنُها. ومن الناحية اللُّغويَّة هذه مشكلة صوتيَّة لا بدَّ من العثور على حلٍّ لها.

من الممكن بالطَّبع أن نفترض أنَّ اللُّغات الساميَّة القديمة كانت تخلو من الحروف الحلقيَّة، لكنَّها بمرور الزَّمن اكتسبتْها. واللُّغة الأكديَّة واحدةٌ من أقدم اللُّغات الساميَّة؛ وبالتالي فإنَّ اللُّغات اللاحقة عليها هي التي عرفت هذه الأصوات، ولم تعرفْها اللُّغة الأكديَّة واللُّغات الساميَّة المعاصرة لها. لكنَّ هذا الافتراض يُواجَهُ بقانونٍ مناهضٍ تماماً، لأنَّ اللُّغات اللاحقة على الأكديَّة كانت تضمُّ هذه الأصوات الحلقيَّة، غير أنَّ بعضها فقدَها مع تعاقب الأزمنة، كما هو الحال في العبريَّة وبعض اللَّهجات الآراميَّة. ومعنى هذا أنَّ الأصوات الحلقيَّة كانت موجودةً منذ القدم، ثمَّ اختفت عن بعضها بالتَّدريج.

ممَّا يدلُّ على قِدَم الحروف الحلقيَّة في اللُّغات الساميَّة أنَّ الثَّقافة الكنعانيَّة في أوغاريت، التي انتعشت في أواسط الألفيَّة الثانية ق م فصاعداً، كانت تستخدمُ نظاماً كتابيًّا مسماريًّا، لكنَّه لمْ يكنْ مقطعيًّا كما في بلاد الرافدين، بل كان خطًّا مسماريًّا ألفبائيًّا، يحتوي على (28) حرفاً صامتاً أو صحيحاً، مثل العربيَّة بعدها تماماً، وبضمنها الحروف الحلقيَّة جميعاً.

من ناحيةٍ أخرى، بعد اكتشاف آثار «إبلا» في سوريا، اتّضح أنّها كانت مدينة يُعتقد أنّ مستوطنيها انحدروا في الأصل من جنوب العراق، وقد ازدهرتْ في منتصف الألفيّة الثالثة ق م. يقول ساكز: «نُقِشَ كثيرٌ من ألواح إبلا باللّغة السُّومريّة، وبعضُها بالأكديّة، وهي تطابق الصِّيغ المعاصرة لها في بلاد الرافدين. لكنّ بعض الألواح تنقل لنا لغةً ثالثةً، هي من المجموعة الساميّة، ويعتبرُها أغلب الباحثين واحدةً من اللّغات الساميّة الغربيّة المميّزة، وهم يسمُّونها باللّغة الإبلاتيّة أو الإبلائيّة. وتوضّح هذه اللّغة كيف يمكن للكتابة المسماريّة أن تتحوَّرَ لتتماشى مع حاجات اللّغات الأخرى في أماكنَ أخر. والعلامات المستعملة هي في الأساس تلك العلامات المستخدمة في السُّومريّة، ولكنْ أُضفيَ على بعضها قيمة نادرة أو غير معروفة حتّى الآن»[107].

من المفاجآت اللُّغويّة أنّ اللَّهجة أو اللُّغة الإبلائيّة، التي عاصرتْ أقدم اللَّهَجات الأكديّة، كانت تنطوي على الحروف الحلقيّة. وقد وجد الباحثُ الإيطاليُّ ألفونسو آركي أنّ اسم الإله «إيا» كان يُكتب في الألواح الإبلائيّة بثلاث طرق: كان يُكتب في النُّصوص السُّومريّة (أنكي)، وفي النُّصوص الأكديّة (إيا)، وفي النُّصوص الإبلائيّة (حيّا). ويكتبُ آركي هذه الكلمة بوضع التَّشديد بين قوسين {Ḥay(y)a}، للإشارة إلى أنّ الاسم يمكن أن يُقرَأ مع التّشديد (حَيّا)، أو مع التّخفيف (حَيا)[108].

وما دامت قوانين اللُّغة لا تتطابق تماماً مع قوانين الكتابة، فإنّنا نستطيع أن نفترض أنّ الأكديّين كانوا يكتبون هذه المفرداتِ وِفق النِّظام المقطعيِّ المسماريِّ الموروثِ عن السُّومريّة، لكنَّهم في الوقت نفسه كانوا ينطقونها بإضافة الصَّوامت الحلقيّة والصَّوامت المفخَّمة على السَّواء، كما كانت تُنطَقُ في لهجتهم المحلِّيَّة. كلمة (صيرو)، مثلاً، كانت تكتب {ṣērū}، بحسبِ النِّظام المقطعيِّ، لكنَّها تُلفظ (صَحْرو) بإضافة حرف الحاء في نطقهم اليوميِّ، وهي النَّظير لكلمة (الصَّحراء) العربيَّة في الصَّوت والدَّلالة معاً. وكلمة (أبوبو) كانت تُكتب {abūbu}، لكنَّها تُلفظ (عبوبو) بحرف العين في لهجتهم اليوميَّة، وهي الكلمة المناظرة لكلمة (عُباب) في اللُّغة العربيَّة.

الملحمة والحكاية البطوليَّة

رأينا في الفصل السابق أنَّه وُجِدتْ حكايات بطوليَّة سومريَّة تتغنَّى بجلجامش، باسمه السُّومريِّ «بلقميس»، كما وُجِدَتْ حكايات بطوليَّة سومريَّة تتعرَّض لرواية ثيمات وموضوعات مشابهة للثيمات والموضوعات في «ملحمة جلجامش»، كما هو الحال مع حكاية «الطُّوفان» السُّومريَّة. على أنَّ هذه الحكايات لا تبيح لنا أن نتحدَّث عن أصلٍ سومريٍّ للملحمة. وهذا ما عبَّرَ عنه عالم السُّومريّات كريمر حين قال: «إذا ما اتَّضح من المادَّة التي في متناول أيدينا أنَّه لا يوجد أصلٌ سومريٌّ للملحمة البابليَّة بكاملها، وأنَّ بعض حوادثها فقط هي التي ترجع إلى نظائر سومريَّة لها، فهل نحن في موقفٍ يمكِّننا من أن نعيِّن هذه الحوادث ونحن متأكِّدون بوجهٍ معقولٍ؟»[109].

وقد وجد كريمر، من خلال المقارنة بين الحكايات البطوليَّة السُّومريَّة عن بلقميس، أو جلجامش كما يسمِّيه، والملحمة البابليَّة، أنَّ الملحمة وإن كانت تستمدُّ بعض الأفعال السَّرديَّة من الحكايات البطوليَّة، لكنَّها تُعيد صياغتها بما يعدِّل من بنائها. نعم، هناك حكايات سومريَّة اختفت عن الملحمة ولم توجدْ لها نظائرُ فيها، مثل حكاية «جلجامش وأكّا»، ولكنْ هناك أيضاً حكايات مشتركة بين العملين، ولكنَّها في الحكاية تختلف عمّا في الملحمة. ومردُّ هذا الاختلاف في رأي كريمر إلى مزاج كلٍّ من الشَّعبين السُّومريِّ والبابليِّ. وبعد تحليلٍ للنُّصوص المشتركة ومقارنةٍ بينها، استخلص كريمر أنَّ الملحمة البابليَّة تنفرد عن الحكايات السُّومريَّة، بحيث يمكن القول إنَّ البابليِّين لم يكونوا مجرَّد نسَّاخ ونقلةٍ عن الأدب السُّومريِّ. يقول كريمر: «خلاصة القول إنَّ هناك جملة وقائع من الحوادث المتنوِّعة التي تؤلِّف «ملحمة جلجامش» البابليَّة ترجع إلى أصولٍ سومريَّة، وهي تدور في الواقع حول شخصيَّة جلجامش وأنَّه حتّى في تلك الحوادث التي لا يوجد ما يعادلها في نظائرها السُّومريَّة، فإنَّ معظم البواعث الفرديَّة يعكس لنا مصادرَ أسطوريَّة وملامحَ سومريَّة. ولكنْ مهما كان الحال، فإنَّ الشُّعراء البابليِّين لم يكونوا بأيَّة حالٍ من الأحوال مجرَّد مستنسخين ومقلِّدين تقليداً أعمى للمادَّة السُّومريَّة. بل إنَّهم في الواقع بدَّلوا وغيَّروا في مضمونها، وكيَّفوا تركيبها وهيأتها إلى درجةٍ جسيمةٍ لتلائم مزاجهم وتراثهم، بحيث لم يبقَ ما يميِّز منها إلّا النَّواة السُّومريَّة الأصليَّة»[110].

غير أنَّ اختصار العلاقة بين الملحمة والحكايات البطوليَّة السابقة بهذا الشَّكل لا يخلو من تبسيط، فهو يريد أن يستكشف كم تدين الملحمة للحكاية البطوليَّة السابقة عليها، وكأنَّها مجرَّد زيادة كمِّيَّة لها. ولعلَّ السُّؤال الأهمَّ يتعلَّق بالملامح الصِّنفيَّة التي أضافتها الملحمة للحكاية البطوليَّة. وإذا كانت الملحمة تستعير عدداً من الحكايات البطوليَّة، فهل تبقي عليها كما هي، بحيث تظلُّ الحكايات البطوليَّة مجرَّد حكاياتٍ مجموعةٍ معاً من الناحية الصِّنفيَّة؟ أم هي تضفي عليها خاصِّيَّة صنفيَّة وأدبيَّة أخرى تتميَّز بها الملحمة؟

قبل كلِّ شيءٍ، يجب أن نعرف أنَّ الملحمة حتّى لو كانتْ بكاملها تجميعاً لعددٍ من الحكايات البطوليَّة السابقة، وهذا افتراضٌ ربَّما لا يوجد إلّا في النُّسخ الشَّفويَّة الأولى في طور ما قبل الكتابة والتَّدوين، فإنَّ تجميع الحكايات يتطلَّب منها أن تقوم بعمليَّات تعديل مستمرَّة للحكايات بحيث تتجاوب مع السِّياق الموحَّد الذي تُصاغ فيه من جديد في الملحمةٍ. والحكايات بطبيعتها ذات أبطال متعدِّدين. ولكنْ لنفترض أنَّ الملحمة اعتمدتْ على عددٍ من الحكايات بطلُها واحدٌ، ولنفترضْ نظريًّا أنَّ هذا البطل هو جلجامش، فهل تتوفر في الحكايات وحدة الفعل السَّرديّ؟ من الواضح أنَّ الحكايات المتفرِّقة تخلو من وحدة الفعل، وحين تجعل الملحمة من جلجامش في الحكايات المتفرِّقة، التي تخلو من وحدة الفعل، بطلاً واحداً، فهي في الحقيقة تخلق بطلاً واحداً في سياق سرديٍّ واحدٍ، ينطوي على وحدة الفعل، بعد أن كان الأبطال متعدِّدين في سياقات سرديَّة مختلفة، وإن كانوا جميعاً يحملون اسماً واحداً. وهذا يعني أنَّ الملحمة لا تكتفي بتوَحيد الأبطال في بطلٍ واحدٍ، بل هي تتطلَّع إلى توحيد السِّياقات السَّرديَّة التي يوجد فيها الأبطال السابقون وصبِّها في إطارٍ سرديٍّ موحَّدٍ.

من ناحيةٍ أخرى، لا توحِّد الملحمة بين الأبطال المتفرِّقين وحسب، بل هي تجعل الشَّخصيّات تعيش في خلفيَّة زمانيَّة وسرديَّة واحدة، وبالتالي تصبُّ الشَّخصيّات وتسبكها في حبكة سرديَّة واحدة. على سبيل المثال، لقد كانت هناك حكاية «الطُّوفان» السُّومريَّة، وهي تمتاز بحبكة مماثلة للحبكة التي ترد فيها حكاية «الطُّوفان» في «ملحمة جلجامش». لكنَّ بطل الطُّوفان السُّومريَّ هو زيسُدرا، في حين أنَّ بطل طوفان الملحمة البابليَّة هو «أوتانَبْشتم». وهذا يعني أنَّ الملحمة أعطت الشَّخصيَّة السُّومريَّة ليس فقط التَّسمية البابليَّة، بل أيضاً الخلفيَّة الثَّقافيَّة البابليَّة معها، وضمَّنتْها في فعلٍ واحدٍ وحبكةٍ منسجمةٍ تلتئم تحتها جميع الأفعال الأخرى. فقد كانت حكاية «الطُّوفان» السُّومريَّة ذات حبكة مستقلَّة ومكتفية ذاتيًّا بموضوعة صغيرة محدودة، ولا علاقةَ لها بحبكةِ أيٍّ من الحكايات البطوليَّة الأخرى. أمّا في «ملحمة جلجامش» فإنَّ المعضلة السَّرديَّة التي واجهها جلجامش بعد موت صديقه أنكيدو جعلتْهُ يتأمَّل في دلالة الموت، ويفكِّر باختلاس لغز الزَّمن، ومعرفة سرِّ الخلود من خلال وصوله إلى جدِّهِ الأكبر أوتانبشتم. وهكذا يغامر جلجامش مغامراتٍ منقطعة النَّظير، ولا سابقة لها في الأدب قبله، محاولاً الوصول إلى أرض الخالدين. وهنا فإنَّ حكاية الطُّوفان البابليَّة ستكون جزءاً من حبكة الملحمة على نحوٍ لم يوجد من قبل، ما دام أوتانبشتم هو الذي يروي حكاية الطُّوفان لجلجامش.

وقد استشعر كريمر فرادة الملحمة البابليَّة بصفتها وحدةً كاملةً، لكنَّه لم يحسن التَّعبير عنها حين وصفها بأنَّها «دراما» قويَّة مشحونة بالأحداث والأقدار تدور حول حياة بطلٍ مغامرٍ متبرِّم بالحياة. ومن وجهة نظر أدبيَّة صرف، فما يصفه كريمر في الحقيقة هو أنَّ البابليِّين انفردوا عن السُّومريِّين بابتكار صنفٍ أدبيٍّ، لم يكن معروفاً قبلهم، ألا وهو صنف «الملحمة». ومن خلال هذا الصِّنف صارت تتوفر بين أيديهم أداة فنِّيَّة أرقى بكثيرٍ من الحكاية البطوليَّة وأعمق تأثيراً، وهي الملحمة، للاحتفال بالبطل الأسطوريِّ وتعميم صورة عنه بوصفه المثل الأعلى الذي يمكن أن يشكِّل نموذجاً يُقتدَى به في التَّنشئة الاجتماعيَّة.

لكنَّ هذا لا يعني أنَّ الملحمة البابليَّة لم تستوحِ الحكايات البطوليَّة السُّومريَّة، بل هي بالتَّأكيد استوحت منها وزادت عليها، بحكم طبيعة الصِّنف الملحميِّ الذي يشكِّل مرحلة متقدِّمة أكثر تعقيداً من الحكاية البطوليَّة. وهكذا نستطيع اعتبار الملحمة مرحلةً مهمَّة من مراحل وعي الذات التي مرَّ بها العقل الأسطوريُّ، لعلَّها لا تقِلُّ أهمِّيَّةً عن اختراع الكتابة. بل يمكن المضيُّ إلى أبعد من ذلك بالقول إنَّ صنف الملحمة، من حيث هو الوسيلة الأدبيَّة لصنع البطل الأسطوريِّ، يفكِّر دائماً بالعبور من الطَّور الشَّفويِّ إلى الطَّور الكتابيِّ، ويمشي مع الكتابة يداً بيدٍ لصنع البطل الأسطوريِّ باعتباره النَّموذج الثَّقافيَّ للمجتمع من جهة، والمثل الأعلى للتَّنشئة الاجتماعيَّة من جهةٍ أخرى.

القِطع البابليَّة القديمة

وصلتنا أغلب الحكايات السُّومريَّة عن بلقميس من الحقبة البابليَّة القديمة. ولكنْ من الثابت أنّها نسخٌ منقولةٌ عن نسخٍ أقدمَ منها. ومن المفترض أنّها جرى تداولها شفويًّا قبل تدوينها بعدَّة قرون. وبفحص العلاقة بين الحكايات البطوليَّة السُّومريَّة والملحمة البابليَّة يبدو أنَّ النُّسخ البابليَّة الأولى لم تعتمدْ على نصوص مكتوبة، بل اعتمدت في الأساس على نصوص شفويَّة، وانتقلت شفويًّا أيضاً إلى الأدب الأكديِّ، وقد حصل هذا الشَّيء في حقبةٍ ربَّما كانت سابقة على الحقبة السَّرجونيَّة. وهكذا يُفترض أن تكون قد وُجِدَت حكايات سومريَّة شفويَّة، وحكايات بابليَّة مشابهة اعتمدتْ عليها واستوحتْ منها دون أن تلتزم بنقل نصوصها كما هي، وفي بواكير الحقبة السَّرجونيَّة كانت الحكايات البابليَّة عن جلجامش متداولةً شفويًّا. غير أنَّ زمن تدوينها لم يبدأ إلّا في الحقبة البابليَّة القديمة، مع النَّهضة الأدبيَّة في إحياء التُّراث، وعلى شكل ملحمة مكتملة الأركان، وليس بصيغة حكايات بطوليَّة متفرِّقة.

يصف تيغاي الوضعيَّة التاريخيَّة لهذه النُّصوص المبكِّرة بقوله: «إنَّ الصِّلة بين مرويّات جلجامش الأكديَّة والحكايات السُّومريَّة أمرٌ تخمينيٌّ. فأوجه الشَّبه اللَّفظيَّة بين الرِّوايات السُّومريَّة والأكديَّة قليلة جدًّا بحيث يستطيع أن يفترض المرء بأنَّ مَن كتب النُّصوص الأكديَّة كائناً من كان لم يطّلعْ أبداً على النُّصوص السُّومريَّة، واقتصر أمرُهُ على السَّماع بموضوعاتها أو خطوطها العامة. والمرجَّح عقلاً أنَّ المرويّات الأكديَّة لم تعتمد على مرويّات سومريَّة مكتوبة، بل اشتُقَّت باستقلالٍ عنها، ربَّما في حقبة سابقة على الحقبة البابليَّة القديمة، من التُّراث الشَّفويِّ نفسه الذي اعتمدتْه النُّصوص السُّومريَّة. وقد أثار هيكر الاحتمال بأنَّ النُّسخ البابليَّة القديمة المعروفة لدينا ربَّما لم تكن أقدمَ الرِّوايات الأكديَّة، ولعلَّ المصادر السُّومريَّة أو نظائرها المبكِّرة قد جرى إقتباسها في الأكديَّة منذ بواكير الحقبة السَّرجونيَّة (أي في القرن الثالث والعشرين وبواكير القرن الثاني والعشرين) أو بواكير الألفيَّة الثانية (2000 – 1800). وفي هذه الظروف، حتّى لو كانت الرِّوايات الأكديَّة الأصليَّة محكمة الالتحام بنماذجها السُّومريَّة السابقة أكثر ممّا يظهر على النُّصوص البابليَّة القديمة التي وصلت لنا، فإنَّ قرون نقلها وتداولها القليلة ربَّما أتاحت للفروق الظُّهور والتَّنامي. مع ذلك من الصَّعب الاعتقاد بأنَّ قروناً متعدِّدة ومتطاولة من نقل النُّصوص قد طمست أوجه الشَّبه بهذه الدَّرجة من العمق»[111].

مع ذلك لم يصلْنا نصٌّ كاملٌ من هذه النُّسخ البابليَّة القديمة، بل وصلتنا ألواحٌ متفرِّقة، جرى استخدامُها لاحقاً لإكمال مناقص النُّسخة المعياريَّة من «ملحمة جلجامش». وهي ألواحٌ تنتمي جميعاً إلى العصر البابليِّ القديم في بواكير الألفيَّة الثانية. ومن أشهر الألواح التي تمثّل الملحمة في هذا الطَّور «لوح بنسلفانيا»، كما يُعرَف، وهو لوح اشترته جامعة بنسلفانيا سنة 1914. ويحتوي مادَّتُهُ على الأفعال السَّرديَّة التي يرويها اللَّوحان (1 – 2) من النُّسخة المعياريَّة من الملحمة. لكنَّ الرِّواية فيه تختلف قليلاً عن رواية النُّسخة المعياريَّة من حيث اللُّغة والأسلوب وسرد بعض الأحداث. وقد استُعمِلَ هذا اللَّوح لترميم بعض النَّواقص في اللَّوح الثاني من الملحمة. ويبدو أنَّ عنوان الملحمة في ذلك الوقت كان «مَن بزَّ الملوك جميعاً» أو «من تفوَّق على الملوك جميعاً». وهو عنوانٌ يختلف عن عنوان النُّسخة المعياريَّة: «هو الذي رأى الخفاء». يبدأ اللَّوح بذهاب جلجامش إلى أمِّهِ، الإلهة ننسون، ليروي لها حلمه وتؤوِّله له. ثمَّ يمارس أنكيدو الحبَّ مع البغيِّ، التي يسمِّيها اللَّوح هنا «شَمْكاتم»، فتقترح عليه الذِّهاب إلى أوروك. ويعمل أنكيدو حارساً ليليًّا في مخيَّم الرُّعاة. ويذهب إلى أوروك حين يسمع أنَّ جلجامش أعطى لنفسه حقَّ اللَّيلة الأولى مع نسائها، وحين كان شباب أوروك يستعدُّون لاختيار واحدٍ منهم يتحدَّى الملك، يتصدَّى أنكيدو لهذه المهمَّة الجريئة. ويصطرع مع جلجامش قبل زفافه إلى إحدى العرائس. وينتهي اللَّوح بإقرارِهِ أنَّ ملوكيَّة جلجامش شرعيَّة ولا غبار عليها[112].

ويأتي اللَّوح الثاني من الألواح التي تنتمي إلى العهد البابليِّ القديم من بواكير الألفيَّة الثانية أيضاً هو «لوح جامعة ييل»، وهو مثل السابق يحمل عنوان «مَن بزَّ الملوك جميعاً». وهو يغطي المادَّة التي يغطّيها اللَّوحان الثاني والثالث من النُّسخة المعياريَّة. وهو مكتوبٌ بخطٍّ يشبه خطّ لوح بنسلفانيا، وربَّما ينتميان إلى الموقع نفسه. وفيه يصير جلجامش وأنكيدو صديقين حميمين، ويذهبان معاً إلى غابة الأرز، حيث يقتلان الوحش المهول «هواوا»، أي خمبابا كما تطلق عليه النُّسخة المعياريَّة. وتنطوي هذه النُّسخة على بعض الاختلاف مع الرِّواية السُّومريَّة، ومع رواية النُّسخة المعياريَّة على السَّواء[113].

وعدا هذين اللَّوحين، هناك كسرةٌ عُثِرَ عليها في نفَّر في ثمانينات القرن التاسع عشر، ويعود تاريخها إلى بواكير القرن الثامن عشر ق م، وتوجد الآن في جامعة فيلادلفيا. ينطوي وجه هذه القطعة على حزن أنكيدو، وينطوي ظهرُها على حوارٍ بينه وبين جلجامش. وهناك أيضاً لوح تمرينٍ مدرسيٍّ من نفّر، عُثِرَ عليه في أواسط القرن العشرين، ويعود تاريخه إلى أواسط القرن الثامن عشر ق م، وهو من محفوظات المتحف العراقيِّ. وينطوي على حلم جلجامش حين كان يقترب من غابة الأرز. وقد استُعمِلَ لإكمال النَّقص في اللَّوح الرابع من النُّسخة المعياريَّة، حيث يفسِّر أنكيدو حلم جلجامش الثالث. وهناك لوحانِ من تل حرمل، وهما الآن في المتحف العراقيِّ، ولعلَّهما تمرينانِ في الكتابة، ينطويانِ على أحلام جلجامش عند اقترابِهِ من غابة الأرز. أمّا لوح جامعة شيكاغو من بواكير القرن الثامن عشر ق م، ففيه يحاولُ جلجامش الاستيلاء على الهالة التي لدى هواوا. ويقتل البطلانِ هواوا وخادمَهُ والقوى السَّبع التي معه. ومن هذه الناحية ربَّما كانت هذه الرِّواية تتماثل من هذه الناحية مع الرِّواية السُّومريَّة المذكورة سابقاً. وهناك لوحٌ آخرُ في المتحف العراقيِّ، ولكنَّه متضرِّر بحيث لا يمكن الاستفادة منه. ولوحٌ يُزعَمُ أنَّه من سُبْتار، في المتحف البريطانيِّ الآن، من المحتمل أنَّه يعود إلى القرن الثامن عشر أو السابع عشر. وهو يحتوي على نبذٍ حول تشرُّد جلجامش بعد مقتل أنكيدو في القفار بحثاً عن سرِّ الحياة الخالدة. ويروي قصَّة لقائه بصاحبة الحانة «شيدوري»، كما يسمِّيها. وفي ذروة انفعاله يدمِّر جلجامش ألواح الاستدلال التي يحملها العبّار «سورسُنابي» (الذي تسمِّيه النُّسخة المعياريَّة «أورشنابي»)، ويسألُهُ عن الموضع الذي يلتقي فيه بـ«أوتانَبْشتم» (أي «أوتانَبْشتم» في النُّسخة المعياريَّة). وينتهي اللَّوح بإرشاد سورسُنابي لجلجامش بأن يقتطعَ بعض أخشاب الأشجار لكي تساعدَهُ في عبور بحر مياه الموت[114].

هنا لا بدَّ من طرح سؤال في غاية الأهمِّيَّة وهو: هل تؤلِّف هذه الألواح المختلفة أجزاءً من نصٍّ واحدٍ؟ أم أنَّها أجزاء متفرِّقة تروي حكايات متقاربة؟ وإذا كانت أجزاءً متكاملة لحكايةٍ أو ملحمةٍ واحدةٍ، فهل يمكنُنا القول إنَّ لها «مؤلِّفاً» نستطيع أن ننسبَها له؟

جواباً عن هذه الأسئلة يقول تيغاي: «لا نستطيع أن نجزمَ ما إذا كانت الرِّواية الأكديَّة من نتاج كاتبٍ واحدٍ أو عدَّة كتّاب. مع ذلك، فنحن نزعم أنَّ الحوادث الأكديَّة المرويَّة عن جلجامش كانت مضمومة الأجزاء إلى بعضها في ملحمةٍ متكاملةٍ واحدةٍ في الحقبة البابليَّة القديمة، وأنَّ الشَّذرات والكِسَر البابليَّة القديمة المعروفة تشكِّل أجزاءً من تلك الملحمة المتكاملة. ونحن نزعم أنَّ اتِّحادها واكتمالها لا يقتصر على عمليَّة التَّجميع، حيث توضع الأحداث المتفرِّقة عن شخصيَّة واحدة آليًّا في مكانٍ واحدٍ في السِّياق، بل هي كما أشار كريمر تنطوي على عمليَّة مراجعةٍ دقيقةٍ. وفي هذه العمليَّة، يجري تعديل الحوادث الأصليَّة وتكييفها بإحداثِ بعض التَّغييرات التي تزيد في تماسكها وتضعُها في خدمة موضوعة معيَّنة تطوِّرُها الملحمة. وتدلُّ خطَّة الملحمة المتكاملة على عملٍ عقلٍ فنِّيٍّ فريدٍ، إذ ينطوي عمل هذا الشَّخص على درجةٍ من الإبداع يستحقُّ معها أن يُعتَبَرَ «مؤلِّفاً»، وليس مجرَّد محرِّرٍ أو جمّاع»[115].

لا يبدو أنَّنا نستطيع الإتِّفاق مع الأستاذ تيغاي حول مفهوم «المؤلِّف» كما يقدِّمُهُ هنا. أوَّلاً لأنَّ المؤلِّف في العصور القديمة، ولا سيَّما تلك التي تنتمي إلى العهد الأسطوريِّ، أو لنقل إلى الطَّور الشَّفويِّ بشكل عام، ليس هو بعينه المؤلِّف في الطَّور العقليِّ أو الكتابيِّ. ففي الطَّور الشَّفويِّ تتولّى التَّقاليد الشَّفويَّة نفسها مهمَّة صقل النُّصوص وتنقيحها وتهذيبها عفوَ الخاطر. وهكذا يقوم المنشد أو الراوي بالدَّور الذي يقوم به المؤلِّف في العصور اللاحقة. وبالتالي يصحُّ القول إنَّ النُّصوص الملحميَّة الشَّفويَّة، التي يستغرق إنتاجُها زمناً طويلاً، مثل «ملحمة جلجامش» و«الإلياذة» و«الأوديسة» و«ألف ليلة وليلة»، لها رواةٌ يُعيدون إنتاجَها باستمرار، ويقومون لها بوظيفة المؤلِّف دون أن يكونوا مؤلِّفين فعليِّين بالمعنى اللاحق للكلمة. وهكذا فإنَّ المؤلِّف النِّهائيَّ لمثل هذه النُّصوص هو أجيالٌ من الرُّواة والمنشدين الذين يحاول كلٌّ منهم إنتاجَ نسختِهِ المثلى من النَّصِّ بما يتفوَّق به على المنشد الذي سبقَهُ.

«حكاية هواوا» الأكديَّة

قدَّمَ فليمنغ وملستاين بقايا لَوحَي بنسلفانيا وييل بطريقة مختلفة إلى حدٍّ ما. إذ لم يعدّا هذه الألواح نسخة أكديَّة من الملحمة، بل رَأيا فيها حكاية بطوليَّة مستقلَّة أطلقا عليها اسم «حكاية هواوا» الأكديَّة. ولقد أشرنا من قبل، عند الحديث عن «حكاية بلقميس وأرض الأحياء» السُّومريَّة، إلى أنَّ «هواوا» هو الاسم السُّومريُّ لحارس الغابة خمبابا. ويبدو أنَّ الحكايات الأكديَّة الأولى كانت قد تبنَّت هذه التَّسمية السُّومريَّة قبل تبنِّي التَّسمية الأكديَّة «خمبابا». وبالنَّظر إلى قدم الألواح وتزامن ظهورها مع أقدم نسخ الملحمة البابليَّة، فقد رأى ناشراها أنَّها تمثّل مرحلة وسطى بين الحكاية البطوليَّة السُّومريَّة عن «أرض الأحياء» و«ملحمة جلجامش» البابليَّة. ورجَّحا أن تتمَّ المقارنة بين النُّصوص

على مستوى تسلسل الأفعال السَّرديَّة، ما دامت النّصوص متقاربة في تواريخها وأزمنتها. وقد استخلص ناشرا الحكاية أنَّ ألواحها التي وصلتنا جميعاً توفر دليلا غير مباشر على وجودها كنصٍّ منفصلٍ قبل الملحمة وبمعزلٍ عنها، غير أنَّها تشكّل المنبع الذي صدر عنه تراث جلجامش الأكديُّ[116].

تبدأ «حكاية هواوا»، كما سبق، برؤية جلجامش حلماً يتمثَّل له فيه شهاب ساقط من السَّماء، وحلم آخرَ يرى فيه فأساً مطروحة، فيذهب إلى أُمِّهِ لتفسِّر له الحلمين. لكنَّ تفسيرها غير واضح لوجود سقطٍ في اللّوح في هذا الموضع. وبعد ذلك يظهر أنكيدو كاملاً في البَرِّيَّة برفقة البغيِّ «شمخة»، ومحاولتها إغراءه بالذّهاب إلى أوروك. ثمَّ تنقل لنا الحكاية كيف مكث أنكيدو مع الرُّعاة في مخيَّمِهم قبل الدُّخول إلى المدينة. وهناك يشتكي له أحد الصَّيّادين من أفعال جلجامش، وانفراده بعرائس أوروك قبل أزواجهنَّ. ممّا يحفِّز أنكيدو على تحدِّي جلجامش والتّصدِّي له، لكنَّه في الحقيقة يعترف لجلجامش بالبطولة. وينتهي اللّوح بتذييل يقول: «اللّوح الثاني، مَن يتفوَّق على الملوك». أمّا لوح بيل فيروي النِّزال بين البطلين وحارس الغابة هواوا، الذي ينتهي بمقتله. ثمَّ يضيف المؤلِّفان كسراً أخرى من الألواح المعروفة باسم «شوين».

لقد رأينا أنَّ أغلب الدارسين يعتبرون النُّصوص أعلاه نسخاً بابليَّة قديمة من الملحمة، غير أنَّ المؤلِّفَينِ لم يَرَيا ذلك، بل هما يعتقدانِ أنَّ هذه النُّصوص تشكِّل في مجموعها حكاية بطوليَّة واحدة، هي «حكاية هواوا» الأكديَّة التي استقت منها الملحمة البابليَّة فيما بعد.

ولعلَّ أهمَّ ما تتكشف عنه هذه النُّصوص هي الصُّورة المختلفة التي تقدِّمُها عن أنكيدو. وقد رأينا أنَّ أنكيدو كان في الحكايات السُّومريَّة خادمَ جلجامش، أي أنَّه كان عبداً، ولم يكن سيِّداً. لكنَّه في هذه الحكاية، أو في النُّسخة الأقدم من الملحمة، انتقل من طور الخادم إلى طور السَّيِّد النَّبيل (awîlum). على أنَّه كان في البداية إنساناً وحشيًّا نما وترعرع في البوادي مع الوحوش حتَّى تمَّ ترويضُهُ وإدخالُهُ إلى المدينة. كانت الحكايات السُّومريَّة تطلق على أنكيدو لقب الخادم، ويطلق أنكيدو نفسه على بلقميس لقب (سيِّدي). أمّا في الحكاية الأكديَّة، فقد صار جلجامش يُنادي أنكيدو بلقب (صديقي). وتستعمل النُّصوص هنا كلمة «عبرو» (ibru)، التي اختار فلمينغ وملستاين أن يترجماها بصيغة (رفيق)، وأشارا إلى أنَّها تعني هنا (رفيق الدَّرب). ومن الغريب أنَّ كلمة «عبرو» المذكورة ترتبط من حيث الاشتقاق اللّفظيُّ بالفعل (عَبارو)، الذي يدلُّ على العناق والضَّمّ. وهذه نقطة سنعود إليها بمزيد من التّدقيق والبحث لاحقاً.

وقد خلص المؤلِّفان في النِّهاية إلى القول: «تطوَّرت «ملحمة جلجامش» قبل كلِّ شيءٍ عن مغامرة هواوا في الجوهر، وقد اتَّخذت هذه الحكاية شكلاً أدبيًّا وسيطاً حين صيغت الرِّواية السُّومريَّة عن هواوا باللُّغة الأكديَّة. وهذا التَّأليف، الذي نسمِّيه بـ«حكاية هواوا الأكديَّة»، يكشف عن منظورٍ مستقلٍّ عن كلٍّ من القصَّة السُّومريَّة السابقة والمادَّة الملحميَّة التي تجمَّعت حولها. ففي «حكاية هواوا الأكديَّة»، لا يأتي أنكيدو من أوروك، بل من البرِّ. وتجعلُ منه هذهِ الخلفيَّة الشَّريك المثاليَّ والدَّليل الهاديَ لجلجامش في رحلتِهِ إلى غابة الأرز الخَطِرة. وأنكيدو نفسه لا ينتمي إلى البرِّ، بل هو يعرف عالم البرِّ وسكّانهُ معرفةً حميمة. وكما في الحكاية السُّومريَّة، فإنَّ الرِّحلة والمواجهة مع هواوا تشكِّل قصَّة منفردة، لا يموتُ فيها في النِّهاية أحدٌ سوى هواوا. وبقيت هذه المغامرة تحظى بالاتِّساع الخارجيِّ المتزايد في حكاية يُعاد النَّظر فيها تركيزٌ في النِّهاية على جلجامش وحده. فالرَّجل الذي يمثِّل الحياة المفعمة بالعنفوان يواجه عقباتِ الموت، ولا سيَّما في خسرانِهِ الشَّخصيِّ الكبير اللاحق، خسران أنكيدو، صنوه الكامل. وعند المراجعة، كان يُعاد صياغة قصَّة جلجامش الأكديَّة الأولى باعتبارها جوهرَ تأليفٍ أطولَ بكثيرٍ، يتركَّز حول مغامرةٍ مشتركةٍ تحتفي ببطلينِ يحضرانِ معاً»[117].

الملحمة في أواخر الألفيَّة الثانية

منذ بواكير الألفيَّة الثانية، كانَتِ الدَّلائل تشير إشارةً قاطعةً إلى وجود الملحمة البابليَّة وانتشارها شعبيًّا باعتبارها الأداة الثَّقافيَّة لصنع البطل الأسطوريِّ في المجتمع البابليِّ. وقد استمرَّ هذا الوضع أيضاً طوال الألفيَّة الثانية. فقد عُثِرَ على كسرتين صغيرتين منها يعود تاريخُهما إلى أواخر الألفيَّة الثانية ق م، ممّا يدلُّ على استمرار كون الملحمة مرجعاً ثقافيًّا متداولاً في البيئة البابليَّة؛ إحداهما من نفَّر، وهي لوحُ تمرينٍ مدرسيٍّ، محفوظ الآن في المعهد الشَّرقيِّ في جامعة شيكاغو. والمظنون أنَّه مكتوب بقلم كاتب متدرِّب فيما بين بواكير القرن الرابع عشر وأواخر القرن الثالث عشر، حين كانت مدينة نفَّر تتمتَّعُ بفترة من الرَّخاء والإحياء الأدبيِّ. ويضمُّ هذا اللّوح مقتطفاً عن خلق الآلهة لأنكيدو، كما ورد في اللّوح الأوَّل من الملحمة البابليَّة.

اللّوح الثاني هو المعروف بلوح أور، وقد عثرَ عليه الآثاريُّ الشَّهير ليونارد وولي في حفريّاته التي أجراها في أور الكلدانيِّين فيما بين سنتي 1922 – 1934. وهو الآن في المتحف البريطانيِّ. ولعلَّ تاريخه يعود إلى القرن الثاني عشر ق م. وهو قطعةٌ شديدةُ القرب من النُّسخة المعياريَّة. وينطوي اللّوح على الحدث الذي يظهر فيه أنكيدو مسجًّى على سرير الموت، يلعن الصَّيّاد والبغيَّ، ثمَّ يبارك البغيَّ، ثمَّ يروي حلمه حول العالم السُّفليِّ. وهكذا فهو قريبٌ جدًّا مما ورد في اللّوح السابع من النُّسخة المعياريَّة.

هكذا يتَّضح أنَّ هذين اللَّوحين، على قصرِهما، ينطويانِ على مادَّة تؤكِّد استمرار وجود الملحمة وبقاءها بوصفها مرجعاً من مراجع المخيال البابليِّ منذ بواكير الألفيَّة الثانية إلى نهايتها. وهكذا علينا أن نلاحظ أنَّنا هنا نتحدَّث عن نصوص من الملحمة لا تنتمي إلى النُّسخة المعياريَّة، التي سيأتي الحديث عنها لاحقاً. على أنَّ هذه الحقبة نفسها صارت تكشف عن انتشار الملحمة البابليَّة ليس فقط في بيئتها المحليَّة، بل في المناطق المجاورة لها، ممّا يعني أنَّ الملحمة لم تعدْ جزءاً من التُّراث البابليِّ وحسب، بل صارت جزءاً من تراث العالم القديم بأسره.

ومن أهمِّ قطع الملحمة التي عُثِرَ عليها خارج البلاد القِطَعُ التي وُجِدتْ في «حتُّوسا»، عاصمة الدَّولة الحيثيَّة في وسط آسيا الصُّغرى، التي تُعرَف اليوم باسم «بوغازكوي». وأقدمُ هذه القطع لوحٌ يعود إلى القرن الثالث عشر ق م، وهو في متحف برلين الآن. ويروي وجه اللّوح حلمَ جلجامش الثاني في رحلتِهِ إلى غابة الأرز. أمّا القفا فمتضرِّر كثيراً، فلم يترجمْهُ المختصُّون، وإن عرفوا فيه حكاية عشتار وثور السَّماء.

وفي بوغازكوي أيضاً، عُثِرَ على قطعةٍ صغيرةٍ أخرى سنة 1983، تنطوي على حكاية اصطحاب البغيِّ أنكيدو إلى مخيَّم الرُّعاة، حيثُ جرى ترويضُهُ وتلقينُهُ تقاليد الحضارة في الأكل والشُّرب. وعُثِرَ على قطعةٍ أخرى في الوقت نفسه، وهي تتحدَّث عن مخاطبة جلجامش لمشيخة أوروك، الذين يحذِّرونه من مغبَّة الإقدام على ما عزمَ عليه. وهناك قطعةٌ رابعةٌ تتعلَّق برواية الحلم الثاني الذي خالط جلجامش وهو في طريقه إلى غابة الأرز.

لقد ترجمَ أندرو جورج هذه القِطَع، وأضافَها في فصلٍ خاصٍّ في ترجمته الملحمة، كما أدرج غاري بيكمان أصولها البابليَّة مكتوبةً بحروف رومانيَّة، وأوردَ ترجمةً أخرى لها. وتكمن أهمِّيَّة هذه القطع ليس فقط في كشفها عن انتشار الملحمة البابليَّة في العالم القديم، بل أيضاً عن كون الملحمة دخلتْ في التُّراث العالميِّ، وصارت الثَّقافات المختلفة تترجمها إلى لغاتها. وفعلاً فقد عُثِرَ في العاصمة الحيثيَّة على بعضِ القِطَع من ترجمة الملحمة البابليَّة إلى اللُّغة الحيثيَّة، وهي التَّرجمة التي شكَّلت وسيطاً لنقل الملحمة إلى الغرب، بما يكشف عن تأثيرها في الأدب الإغريقيِّ بالتَّحديد، كما سنرى لاحقاً في الفصل السادس من هذا الكتاب.

في سوريا، عُثِرَ على قطعتين من «ملحمة جلجامش»، في منطقة تلِّ مسكين على الفرات الأوسط السُّوريِّ، وهما الآن في متحف حلب. وتنتمي كلتاهما إلى أواخر القرن الثالث عشر أو بواكير القرن الثاني عشر، تحمل الأولى بعض الشَّبه مع اللّوح الخامس من النُّسخة المعياريَّة، وتروي الثانية قصَّة عشتار وثور السَّماء، بما يجعلها نظيراً للّوح السادس في النُّسخة المعياريَّة.

وفي موقع تلِّ المتسلِّم، الذي تقع فيه مدينة مجدُّو في فلسطين القديمة، عُثِرَ على قطعةٍ أخرى، من المرجَّح أنَّها تعود إلى زهاء القرن الرابع عشر ق م، وتنطوي على مادَّة مشابهة للمادَّة في اللّوح السابع من النُّسخة المعياريَّة. ويقدِّم وجه اللّوح وصفاً لحلم أنكيدو الثاني الذي يأخذهُ فيه الموت أسيراً ويقودُهُ إلى العالم السُّفليِّ، بينما يروي القفا هبوطه الأخير وموته.

وهناك نصٌّ آخرُ من أوغاريت، أي رأس شمرا على الساحل السُّوريِّ، حيث تقف العاصمة الكنعانيَّة القديمة، وهو نصٌّ لم يترجمه جورج، ولكنَّنا سنعود إلى مناقشته لاحقاً في الفصل السادس من هذا الكتاب.

تزامن الانتقال بالعنوان من النّظر إلى جلجامش باعتباره ملكاً يبزّ الملوك جميعاً ويتفوّقَ عليهم إلى كونهِ مَن رأى الخفاء مع شيوع نسخ الملحمة وانتشارها في العالم القديم بأسره. ويلاحظ الباحثون أنَّ ألواح الملحمة التي عُثِرَ عليها في الفترة اللاحقة على ظهور نسخة سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني تنقسم إلى مجموعتين؛ «تضمُّ المجموعة الأولى لوحين فقط، من نفَّر، ومن أور، وهما يشبهانِ النُّسخةَ المعياريَّة من الملحمة المنسوبة إلى سن ـ ليقي ـ أُنِّيني شَبَهاً كبيراً، وإن كانت توجدُ بينهما بعض الفروق. واستناداً إلى المحتوى والأسلوب، من الصَّعب أن نجزمَ ما إذا كانت هذه الألواح تدلُّ على النَّصِّ مثلما كان قبل تحرير سن ـ ليقي ـ أُنِّيني له، أو بعده مباشرةً»[118].

أمّا المجموعة الأخرى من الألواح فتأتي من خارج بلاد بابل. وقد لاحظ أندرو جورج أنَّ انتشارها تزامن مع صعود المملكة المصريَّة الجديدة وارتفاع نجم الإمبراطوريَّة الحيثيَّة: «في القرن الرابع عشر (ق م)، وفي ذروة العصر النُّحاسيِّ الأخير، حين هيمنَتْ على منطقة شرق البحر المتوسِّط قوىً كبرى تتمثَّل في المملكة المصريَّة الجديدة والإمبراطوريَّة الحيثيَّة، حلَّت اللُّغة الأكديَّة في الشَّرق الأدنى كلِّهِ بوصفها لغة ثقافيَّة للتَّفاهم العالميّ (lingua franca) في الاتِّصال بين الدُّول والممالك. وكان من الطَّبيعيِّ أن يكتب ملوك بابل وآشورَ رسائلهم إلى الفرعون بالأكديَّة، غير أنَّ الفرعون ردَّ عليها بالأكديَّة أيضاً. وترسل الملك الحيثيُّ مع الفرعون بالأكديَّة أيضاً، واستخدم الملوك الصِّغار في سواحل بلاد الشام وسوريا عند الكتابة إلى مواليهم اللُّغةَ نفسها، وإن كانت تتخلَّلُها في الغالب ألفاظٌ كنعانيَّة وحوريَّة. فكانت هذه الأكديَّة تُكتَب بالطَّريقة التَّقليديَّة، أي الكتابة المسماريَّة على ألواح الطِّين»[119]. وهذا يعني أنَّ الكَتَبة في هذه المناطق كانوا يتعلَّمون الكتابة بالأكديَّة، مثلما يفعل الكتبة البابليُّون والآشوريُّون. وإلى هذه الحقبة، يعود انتشار الملحمة في الثَّقافات المجاورة الحيثيَّة والحوريَّة والكنعانيَّة.

النُّسخة المعياريَّة من الملحمة

من حيث التَّعريف، يدلُّ مصطلح «النُّسخة المعياريَّة» (standard version) على وجود نسخة من عمل أدبيٍّ أو قانونيٍّ أو فكريٍّ تحظى بالإجماع من لدن النُّخبة المثقَّفة بوصفها النُّسخة التَّمثيليَّة للعمل. وهذا يعني بالنَّتيجة أنَّ النُّسخة المعياريَّة قد تمَّ اختيارها بين نسخ متعدِّدة أُخرى كانت معروفةً في زمانها، لكنَّها استبعدت لصالح تثبيت النُّسخة المعياريَّة من العمل بوصفها النُّسخة الفضلى. ولا يتمُّ الإقرار بهذه النُّسخة كيفما اتَّفق، بل تتَّفق على معياريَّتها وسلامتها النُّخبة المثقَّفة، التي تعترف بها وتتبنَّاها كنسخة نهائيَّة في مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ أو القانونيِّ أو الدِّينيِّ.

وفي الدِّراسات الكلاسيكيَّة، قبل التَّعرُّف على «ملحمة جلجامش»، كان الباحثون قد تعرَّفوا على كيفيَّة تدوين «العهد القديم»، وملحمتي هوميروس، واستخدموا لهما مصطلح «المعتمد» (canon). ومن المعروف أنَّ اليهود زعموا أنَّ نصوص «العهد القديم» قد أُتلِفت في الأسر البابليِّ، وأنَّهم أعادوا جمعها على امتداد فترة طويلة تمتدُّ من القرن الخامس حتَّى القرن الأوَّل ق م[120]. وفي القرن السادس ق م أيضاً، كان الإغريق قد بدأوا المتاجرة بالرديِّ، واستخدموا العبيد لكتابة نسخٍ معياريَّة معتمدة من ملحمتي هوميروس. ثمَّ اكتملت عمليَّة تنقية الملحمتين في مدرسة الإسكندريَّة.

بالطَّبع لم تكن النَّشرات الأولى من «ملحمة جلجامش» معنيَّة بهذا الجانب التَّوثيقيِّ، بل هي حرصت على تقديم أشمل صورة ممكنة عن الملحمة، وإن جرى ذلك من خلال إعداد نسخة منقولة عن نسخ تنتمي إلى أزمنة مختلفة، وربَّما تنتمي إلى لغات أو لهجات متفاوتة. ومن حسن الحظِّ أنَّ النُّسخ الأولى التي اكتُشفت من الملحمة في مكتبة آشور بانيبال كانت تنتمي إلى النُّسخة التي سيُطلَق عليها فيما بعد اسم «النُّسخة المعياريَّة». لكنَّها كانت نسخةً يتخلَّلها كثير من الثَّغرات والسَّقطات، التي أمكن ترميمُها من نسخٍ أُخرى لاحقاً. وبمرور الزَّمن صار الباحثون يميِّزون النُّسخة التي أعدَّها الكاهن البابليُّ «سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني»، ويعتبرونها النُّسخة المعياريَّة المثلى من الملحمة.

ومنذ ثمانينات القرن الماضي، صار الباحثون يعاملون «سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني» وكأنَّه نظير هوميروس في عصره المبكِّر، لكنَّه في الوقت نفسه توصَّل إلى إعداد نسخة معياريَّة من الملحمة حظيتْ بإقرار الأدباء اللاحقين وقبولهم. وهذا ما عبَّر عنه أندرو جورج بقوله في مقدِّمة نشرته الممتازة للملحمة: «من المعروف على نطاق واسعٍ أنَّ البابليِّين كانوا يعدُّون «سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني» الرَّجل المسؤول عن الملحمة. والدَّليل على ذلك قائمة آشوريَّة جديدة حرَّرها محرِّر متأخِّر كدليل أو فهرس للنُّصوص والمؤلِّفين. وتقرأ الفقرة المخصَّصة لـ«ملحمة جلجامش» فيها كالتالي:

سلسلة جلجامش من فمِ سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني....

وفي هذا النَّصِّ، يدلُّ التَّعبير «من فم» (ša pî) على التَّأليف، وبذلك يشير إلى تراثٍ كانت فيه سلسلة جلجامش تُعدُّ عمل عالمٍ محترفٍ اسمه سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني»[121].

على أنَّ الفحص الدَّقيق لعبارة (شا في سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني) أو «من فم سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني» يكشف أنَّ معنى العبارة يحيل إلى نصٍّ شفويٍّ أكثر مما هو نصٌّ مكتوب. وفي جميع اللُّغات الساميَّة يدلُّ تعبير (من فم فلان) على أقوالٍ منطوقةٍ، لا على نصوصٍ مكتوبةٍ. مع ذلك يبدو أنَّ التُّراث البابليَّ صار يتَّفق على أنَّ النُّسخة المأخوذة عن «رواية» سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني هي النُّسخة التي تحظى بالإقرار بوصفها النُّسخة المثاليَّة أو المعتمدة أو المعياريَّة. ونحن سنعود إلى فحص الحقيقة التاريخيَّة لـ«سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني»، أو الأزمنة المتعدِّدة التي عاشها، ونكتفي هنا بالقول إنَّ المؤلِّف المنحول هو دائماً شخصيَّة «سرِّيَّة» تعيش في أزمنة متعدِّدة، لأنَّها معنيَّة بتهريب «سرٍّ» ثقافيٍّ في قالب أدبيٍّ. وهنا يصحُّ ما استخلصه أندرو جورج حين أشار إلى أنَّ فهارس النُّصوص التي تطرَّقت لذكر سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني يمكن أن تُفهَمَ بطريقتين: «في التُّراث البابليِّ، كان سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني رجلاً أنتجَ سلسلة ألواح جلجامش. ويمكن تأويل هذه المعلومة بطريقتين؛ (أ) أنَّ سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني كان شاعراً أسطوريًّا، مثل هوميروس، نسبتْ له ذاكرة المتأخِّرين تأليف النُّسخة الأولى من القصيدة البابليَّة التُّراثيَّة التي اكتسبت في شكلها الأخير عنواني «سلسلة جلجامش» و«شا نقبا إيمُرو»؛ (ب) أو أنَّه كان عالماً متأخِّراً عُدَّ مسؤولاً عن تثبيت نصِّ «ملحمة جلجامش» بالشَّكل المألوف من نسخ الألفيَّة الأولى. وإذا صحَّ (أ)، فإنَّه يكون قد عاش في بواكير الحقبة البابليَّة القديمة؛ وإذا صحَّ (ب)، فإنَّه عاش في أواخر الألفيَّة الثانية. وفي ضوء معرفتنا الحاضرة، أنا أميل إلى الاعتقاد بصحَّة (أ)... وسواء أكان محرِّر القصيدة يحمل فعلاً هذا الاسم أم لا، ولا يوجد سببٌ يدعو إلى التَّشكيك بذلك، فقد تابعتُ التُّراث البابليَّ في إشارته إلى القصيدة الموسومة «شا نقبا إيمُرو» بوصفها من تأليفه ونظمه»[122].

يُخيَّل لي أنَّ البحث بهذه الطَّريقة يحمِّل «سِن ـ ليقي ـ أُنِّيني» ما لا يستطيع احتماله. فهو لا يكتفي بجعله «مؤلِّف» الملحمة، مثلما كان هوميروس مؤلِّف الملحمتين، كما يعتقد التُّراث الإغريقيُّ القديم، بل يزيد على هوميروس بكونه أنجز للملحمة وجود نسخة معياريَّة يتَّفق الأدباء على الاعتماد عليها. وهذه مهمَّة مضاعفة تبدو لي أشبه بالأسطوريَّة. وفي هذا السِّياق فنحن مدعوُّون إلى إعادة النَّظر في معنى النُّسخة «المعياريَّة»؛ فهل كان إعداد نسخة معياريَّة من الملحمة يرمي إلى توفيرها بين أيدي القرَّاء بصورة مكتوبة، أم كان يرمي إلى شيءٍ آخر؟

من المرجَّح أنَّ معنى «النُّسخة المعياريَّة» في «ملحمة جلجامش» شيءٌ لا يتماثل مع معنى «النُّسخة المعياريَّة» التي أعدَّتْها مدرسة الإسكندريَّة أو التي أُعدَّت قبل ذلك في القرن السادس ق م من ملحمتي هوميروس. وبالتالي فنحن مدعوُّون إلى التَّمييز بين المعنيين، لأنَّ ملحمتي هوميروس دُوِّنتا على الرديِّ، وكان الرديُّ سلعةً للمتاجرة يُجلب من مصر مباشرةً أو عن طريق صور. وكان العبيد يدوِّنون الملحمتين بهدف المتاجرة بهما وبيعهما لأغراض القراءة الخاصة. أي أنَّ مَن يشتري أوراق الرديِّ كان يريد «قراءة» الملحمتين على انفراد، ويتمتَّع بهما. في بلاد الرافدين، لم تكن الكتابة على الرديِّ، بل على ألواح الطِّين. والطِّين كما لا يخفى سلعة مجانيَّة، في وسع أيِّ إنسان أن يغترفه من ضفاف أيِّ نهرٍ أو أيَّة ساقيةٍ يشاء، ممَّا يتوفر في كلِّ قرية ومدينة.

مع ذلك، فإنَّ نقل الملحمة على ألواح الطِّين بالصُّورة التي وصلتنا منسوبةً لسن ـ ليقي ـ أُونِّيني يعني إعداد نسخة معياريَّة منها. على أنَّنا يجب أن نضع نصب أعيننا أنَّ هذه النُّسخة لم تكن بالسُّهولة التي نتخيَّلها، ولا ترمي إلى الهدف الذي تحقَّق مع ملحمتي هوميروس. فنقل نصِّ الملحمة في ذلك الوقت كان يعني أن يحصل الناسخ على أصل الملحمة الذي يريد نقله. وهذا ما لم يكن متوفراً إلَّا في الخزائن الملكيَّة أو الرَّسميَّة. وبالنَّتيجة كان يجب أن يدوِّن نصًّا شفويًّا في هذه الحالة، أي نصًّا ليس بمعياريٍّ، بل هو نصٌّ شفويٌّ آخر. ومن ناحيةٍ أخرى، إذا افترضنا أنَّه تمكَّن من الحصول على نسخة ملكيَّة أو معياريَّة بأيَّة صورة من الصُّور، فإنَّ علينا أن نضع في اعتبارنا أنَّ

عمليَّة التَدوين والنَقل لم تكن ترمي إلى تحقيق «قراءة» فرديَّة، لأنَّ قراءة اثني عشر لوحاً أمر في غاية الصُعوبة، بل هي ترمي إلى «حفظ» هذه الألواح وخزنها كوثائقَ مهمَّة، وربَّما مقدَّسة، وليس إلى قراءتها.

لكنْ إذا كانت النُسخ الأخرى من الملحمة قد وصلتنا في حالة من التَشظّي والنُقصان، فهل وصلت «النُسخة المعياريَّة» كاملةً؟ الجواب أنَّ النُسخة المعياريَّة لم تصل كاملةً، أو بعبارة أدقَّ، لم يعثرْ على جميع أجزائها كاملةً حتى الآن، بل إنَّ هناك أجزاءً منها ما زالت مفقودةً. ومن خلال تقدير عدد سطور كلِّ لوحٍ في ذاته، ومقارنة المفقود منها بالموجود، خلص أندرو جورج في مقدِّمة طبعة بنغوين إلى الاستنتاج: «يتراوح طول الألواح الأحد عشر من الملحمة بين 183 إلى 326 سطراً أو بيتاً من الشِعر، ولذلك كان طول تأليفها بأسرِه في الأصل يشتمل على ما يقرب من 3000 بيتاً شعريًّا. وعلى النَحو الذي تظهرُ فيه الآن، فإنَّ الألواح الأوَّل والسادس والعاشر والحادي عشر وحدَها كاملةٌ إجمالاً. وبمعزل عن السُطور والأبيات المفقودة، التي يمكن استعادتها من خلال الفقرات المماثلة المتكرِّرة في الملحمة، فإنَّ ما يقارب 575 بيتاً شعريًّا ما زالت مفقودةً تماماً، أي أنَّها لم تُستحضرْ بصيغتها النِّهائيَّة. وأكثرُها سطورٌ تضرَّرت بحيث لم يعد بالإمكان الاستفادة منها. وهكذا يمكن القول إنَّ النَصَّ المتوفر منها الآن يشكِّل أقلَّ من أربعة أخماس الملحمة، ويُعطينا نصًّا متماسكاً مترابط الأوصال»[123].

وأعاد الفكرة نفسها بعد ثلاث سنوات في طبعة أوكسفورد حين كتب، وقد قارن بين النُصوص المفقودة والمتوفِّرة، وقدَّر معدَّل سطور كلِّ لوحٍ على انفراد بما يتراوح بين 250 و300 سطر، فقال: «يُعطينا العدد الكلِّيُّ لألواح الملحمة الأحد عشر، بمعزل عن اللوح الثاني عشر المضاف، ما معدَّله 2400 سطر وصَلتْ إلينا من زهاء 3000 في الأصل. ويُستخلص من هذه الأرقام أنَّ عشرين بالمائة فقط من القصيدة ما زالت مفقودةً تماماً؛ وإذا وضعنا نصب أعيننا أنَّ سطوراً كثيرةً نعدُّها متوفرة في أيدينا، وهي متضرِّرة إلى حدٍّ ما، فيمكننا القول إنَّنا نمتلك في أيدينا ثلثي القصيدة حتّى الآن. ومع العثور على مخطوطاتٍ جديدة، سوف تلتئم هذه الثُلمة باستمرار. ومن هنا فبعد قرونٍ، سوف يأتي اليوم الذي يعود فيه النَصُّ كاملاً من جديد»[124].

لكنَّنا إذا كنَّا نفتقر إلى ما يقارب 500 سطر من الملحمة في صيغتها المعياريَّة، فإنَّنا نمتلك تصوُّراً كاملاً عن جميع الأفعال السَرديَّة المتضمَّنة فيها، ما دام الباحثون يرمِّمون المواضع المفقودة من النُسخ أو الرِّوايات الأخرى المماثلة لها. وبالطَبع فإنَّ العثور على السُطور المفقودة يقدِّم لنا صورة دقيقة عن الأحداث في الأجزاء المفقودة، ولا سيَّما فيما يتعلَّق بالتَأويل اللُغويِّ والرَمزيِّ الدَّقيق. وقد شرع الباحثون مؤخَّراً يعيدون النَظر في بعض عباراتها ليستخرجوا منها دلالاتٍ ورموزاً جديدة، لم يروها من قبل.

على امتداد الجزء الأكبر من القرن العشرين، كان الباحثون الأوائل يريدون معرفة أحداث الملحمة وأبطالها، والتَوصُّل إلى السِّياق السَرديِّ لها، ولذلك فقد حشروا أكبر عددٍ من الألواح التي تنتمي إلى حقبٍ مختلفةٍ لمعرفة هذه الأحداث. وكان الهدف من هذا العمل التَرقيعيِّ الذي يفتقر إلى التَحقيق الفيلولوجيِّ السَّليم هو التَوصُّل إلى معرفة شخصيّات الملحمة، وبنائها السَّرديِّ، وتسلسل الأفعال فيها. ولذلك لم يتحرَّج الباحثون الأوائل من إدماج قطعٍ من الألفيَّة الثانية بقطعٍ من الألفيَّة الأولى لغرض تحقيق هذا الهدف. لكنَّ استمرار العثور على قطعٍ جديدة جعل الباحثين يصنِّفون هذه القطع بحسب الحقب التاريخيَّة التي تنتمي لها، وبالتالي يحاولون التَعرُّف على الصُور المختلفة لتطوُّر الملحمة عبر العصور، باستكشاف النُسخ المتعدِّدة التي تنتمي إلى حقبٍ مختلفةٍ. وهذا ما أشار إليه أندرو جورج في الدِّراسة التي كتبها بعد سبع سنوات من صدور نشرته النَّقديَّة: «في عام 2003، تمكَّنتُ من الإلمام بجميع المصادر المعروفة للقصيدة البابليَّة التي كان يُتاح الوصول إليها حينئذٍ. ويمكن استخراج تطوُّر استرداد النَصِّ على امتداد العقود السَّبعة الماضية من عدد المصادر المعتمدة؛ ففي حين اعتمدت نشرة تومبسن على (112) مخطوطة، استفادت نشرتي من (218) قطعة. ويمكن رؤية التَقدُّم في المعرفة من خلال تقسيم المادَّة. فقد أدخل تومبسن المصادر الأربعة من الألفيَّة الثانية، المتوفرة حينئذٍ في نشرته لقصيدة الألفيَّة الأولى. أمّا أنا فقد صنَّفتُ المصادر إلى أربع حقب، وعاملتُ نسخة كلِّ حقبةٍ منها بوصفها طوراً متميِّزاً في تطوُّر القصيدة، مبيِّناً أنَّه ليست هناك ملحمة جلجامش واحدة، بل وصلتْنا أجزاء مختلفة، تتوزَّع على امتداد ألف وثمانمائة سنة من التاريخ»[125].

غير أنَّ جورج نفسه لاحظ أنَّ هناك ما لا يقلُّ عن عشر قطع من الملحمة اكتُشفتْ بعد صدور طبعتِهِ النَّقديَّة، ولا بدَّ أنَّ هناك نسخاً أخرى تمَّ التَّعرُّف عليها بعد أكثر من عشر سنواتٍ على كتابته هذه الملاحظة. ولهذا استأنف الإشارة إلى ضرورة مراعاة النُسخ المكتشفة في تشكيل الصُورة التاريخيَّة للملحمة: «ما زال يتواصل استرداد ملحمة جلجامش، كما يتواصل استرداد الأدب البابليِّ عموماً. ومنذ عام 2003، صار يتوفر ما لا يقلُّ عن عشر قطعٍ من الملحمة. وقد نُشِرَ بعضها. ومن المؤكَّد أنَّ هناك قطعاً أخرى ستظهر وتتجمَّع، لتضيف إلى معرفتنا طرقاً لا غبار عليها، أو مشكوكاً بها، ممّا يقتضي في النِّهاية وجود نشرة نقديَّة جديدة»[126].

هويَّة «سِن ليقي أنِّيني»

قلنا فيما سبق إنَّ الإشارات تزداد إلى شخص اسمُهُ «سِن ــ ليقي ــ أُنِّيني»، باعتباره أقدم مؤلِّفٍ للملحمة. وقد عرَّف به المرحوم طه باقر قائلاً: «أحد جامعي ملحمة جلجامش الذي ورد اسمه في إحدى نسخ المَلحمة على هيئة «سِن ــ ليقي ــ أنِّيني» (Unnini – Leqi – Sin)، حيث العبارة: «طبق سِن ــ ليقي ــ أُنِّيني، كاهن المشمشُو». والمرجَّح أنَّ الصِّيغة التي وصلتْ فيها الملحمة إلينا كانت على يد هذا الكاتب الكاهن من حدود 1250 ق م»[127].

وقبل المصادقة على هذا الرَّأي، لا بدَّ من تفحُّص شيئين؛ الأوَّل معنى اسمِهِ، والثاني زمانُهُ وعصرُهُ. وفيما يتعلَّق باسمه فإنَّه يتكوَّن من عبارةٍ كاملةٍ في مخاطبة الإله سين، ترجو منه أن يقبلَ ويتلقَّى، لأنَّ كلمة «ليقي» مشتقَّة من (lequ) بمعنى التَّلقِّي والقبول، و(أُنِّين) بمعنى الالتماس والطَّلَب[128]، بالإضافة إلى ضمير المتكلِّم. وهي هنا بمعنى الصَّلاة والابتهال. وهكذا فإنَّ اسمه عبارة كاملة تعني (يا سِن، تقبَّلْ ابتهالي). وبالتالي فهو علم مركَّب، ولكنَّه أيضاً يدلُّ على تأدية ابتهالات طقوسيَّة معيَّنة. ومن المحتمل أنَّه يشير إلى وظيفةٍ أكثرَ بكثيرٍ من كونهِ يشير إلى اسم علمٍ.

أمّا ما يتعلَّق بعصر سِن ــ ليقي ــ أُنِّيني فقد تابع جيفري تيغاي، مؤلِّف كتاب «تطوُّر ملحمة جلجامش»، تاريخيَّة هذا المؤلِّف كما تنقلُها النُصوص المسماريَّة، ووجدَ أنَّها تضعُهُ في أزمنة مختلفة: «عزا التُراث الرافدانيُّ هذه الملحمة إلى كاهنٍ رُقيً وتعويذاتٍ اسمه سن ــ ليقي أُنِّيني. وبرغم أنَّ قوائم الباحثين المتأخِّرة، المنقولة في القرن الثاني، تدرجُهُ بوصفه معاصراً لجلجامش (وهذا ما يضعه في مكانٍ ما بين سنتي 2700 و2500 ق م)، فإنَّ هناك دلائل أخرى تقترح أنَّ سِن ــ ليقي ــ أُنِّيني كان يعيش في أوروك خلال الحقبة البابليَّة الوسطى. ويبدو أنَّ هذه الحقبة كانت تدلُّ على نقطة انعطاف مهمَّة في تطوُّر الملحمة. فقد اختفت الأشكال الأكديَّة من الملحمة التي كانت متداولةً عند نهاية هذه الألفيَّة، وحلَّت محلَّها في الألفيَّة الأولى نسخةٌ من الملحمة تمَّ إضفاء المعياريَّة عليها في الأساس حيثما وُجدت ووُصِفتْ بأسلوبٍ مميَّز. أمّا كم عدد المراحل الانتقاليَّة التي اجتازتها الملحمة بين النُسخة البابليَّة الأصليَّة القديمة والنُسخة الأخيرة فأمرٌ لا نستطيع تحديده. على أنَّ من المرجَّح أنَّنا نستطيع أن نستخلصَ أنَّ إنجاز سن ــ ليقي ــ أنِّيني لم يكن يتعلَّق بالنُسخة الأصليَّة، بل بنسخة بابليَّة وسطى مهمَّة، هيَ كما يُفترَضُ في العادة، النُسخة المتأخِّرة، وأنَّه أنتجَها في وقتٍ ما في النِّصف أو الرُبع الأخير من الألفيَّة الثانية»[129].

لكنْ إذا كان هذا الحكم يُرضي المنهج التاريخيَّ ويقنعُهُ، فإنَّه لا يُقنِعُ المنهجَ الأدبيَّ. ونحن نعرف أنَّ مفهوم «المؤلِّف» كان قد مرَّ بأطوارٍ مختلفةٍ من الفهم عبر التاريخ. وهو مفهوم ليس بالقديم نسبيًّا، ولا يصحُّ على النُصوص القديمة، السابقة على عصر العقل بعد ظهور الفلسفة اليونانيَّة. فقد ظهر مفهوم المؤلِّف عند اليونان بدءاً من القرن الخامس قبل الميلاد، بعد انتشار الكتابة، بوصفه البؤرة الدَّلاليَّة لتجميع النُصوص المعزوَّة للكتَّاب المختلفين. أمّا قبل ذلك فلم يكنْ هناك مؤلِّف، بالمعنى الذي نفهمه الآن من الكلمة، بل كان هناك منشدٌ أو راوٍ أو ناسخٌ أو مفسِّر. وكلُّ هذه المفردات تدلُّ على كون الشَّخص ناقلاً للنَصِّ، وليس مبدعاً مبتكراً له. وفي الوقت نفسه تتوفر نسخٌ متعدِّدة من النُصوص سبقتْ كتابته على يَد الناسخ المفترض، ظلَّت تُنقَلُ شفويًّا أو كتابيًّا.

وليس من شكٍّ في أنَّ جميع هذه التَّسميات من الراوي والمنشد والمؤلِّف والناسخ هي تسميات حديثة. وقد يحصل أن يرد اسمٌ في نصٍّ قديم ليس لأنَّه مؤلِّفُهُ، بل لأنَّه الشَّخص الذي تقدَّم به للآلهة طلباً للمثوبة منهم. فهو يذكر اسمه لا باعتباره مؤلِّفاً، كما نفهم الآن، بل باعتباره المسؤول عن إنتاج النَّصِّ أمام الآلهة، وينبغي أن يحظى بنصيبه من

المباركة عليه. ومن ناحيةٍ أخرى، فإنَّ إضافة اسم معيَّن قد يكون استعارةً لتجميع نصوص معيَّنة ذات خصائص صنفيَّة محدَّدة حول اسم معيَّن، دون أن يعني ذلك أنّه فعلا مؤلِّف هذه النُّصوص ومنتجُها.

وفي الواقع فإنَّ الخلط التاريخيَّ لم يكن خاصًّا بسن ـ ليقي ـ أُنِّيني وحده، بل هو عام يشمل منتجي الملاحم القديمة جميعاً. وليس أدلَّ على ذلك من كون هوميروس، الذي يزعم التُّراث الإغريقيُّ أنَّه مؤلِّف ملحمتي «الإلياذة» و«الأوديسة»، كان قد تعرَّض لخلطٍ تاريخيٍّ مشابهٍ، ولكنْ ليس زمنيًّا بل مكانيًّا. يتساءل مؤلِّف كتاب «تاريخ العلم»: «لو أردنا أن نجيب عن السُّؤال: مَن هو هوميروس؟ لم نستطعْ أن نجيبَ بأكثرَ من أنَّ هوميروس هو مؤلِّف «الإلياذة». ويبدو أنَّه ليس هناك من سبيلٍ إلى الإفلات من هذه الدائرة. ومهما يكن الأمر، فإنَّ ذكر هوميروس شاع بسرعةٍ عندما أخذت الحضارة اليونانيَّة تقتربُ من النُّضج، ولم يتطرَّقِ الشَّكُّ إلى أحدٍ في حقيقة وجودِهِ. تخيَّلوه كهلاً كفيف البصر، ينشد أو يُلقي مقطوعاتِهِ، ونسبتْهُ إليها سبعُ مدنٍ يونانيَّة، فزعمت كلٌّ منها أنَّها مسقط رأسِهِ»[130].

لكنَّ اسم هوميروس في حقيقة الأمر كان اسماً عاماً لمنشد الشِّعر اليونانيِّ، ولا يدلُّ على مفهوم المؤلِّف كما نعرفه في الوقت الحاضر. ويشبه أن يكون اسماً استعاريًّا لناقل صنفٍ أدبيٍّ أكثر ممّا هو اسم مؤلِّف تاريخيٍّ. يقول كريغوري ناجي: «صحيحٌ أنَّ أقدم الإشارات المتداولة إلى هوميروس تنسبُ له ليس فقط «الإلياذة» و«الأوديسة»، بل أيضاً ملاحم ما يُسمَّى بالدَّور، مثل «قوبريا» و«الإلياذة الصُّغرى». وفي الواقع فإنَّ مفهوم الدَّور (kúklos) نفسه، الذي غالباً ما يترجم بصيغة الدائرة أو الدَّور، ينبعُ من التُّراث القديم قبل أرسطوطاليس في تطبيق استعارة الدَّور على المجموع الكليِّ للشِّعر الملحميِّ، وكأنَّه كلُّهُ قد كتبه هوميروس»[131].

يدلُّ اسم هوميروس على المنشد. ولا يدَّعيه مختلفُ العصور، مثل سن ـ ليقي ـ أُنِّيني، بل تدَّعيه سبعُ مدنٍ تزعم انتماءَهُ إليها وأنَّه عاش فيها. ويبدو أنَّ اسمه يشير إلى استعارة للصِّنف أكثر ممّا يشير إلى حقيقة تاريخيَّة. ولذلك ربَّما كان اسم سن ـ ليقي ـ أُنِّيني يدلُّ على إنشادِ نوعٍ من النُّصوص الملحميَّة وتداولها أكثر بكثيرٍ ممّا يدلُّ على هويَّة تاريخيَّة لشخصٍ كتبَ الملحمة أو عدَّلها أو حرَّرَها.

الحكايات البطوليَّة الأكديَّة

انفرد مؤرِّخ الأدب الآشوريِّ دياكونوف برأيٍ حول زمان اشتهار «ملحمة جلجامش»، حين جعلها تعود في تاريخها إلى الحقبة الأكديَّة، في زمن حكم نرام سين أو بعده بقليل. لكنَّ أغلب الباحثين يختلفون معه، ويرون أنَّها متأخِّرة عن هذا الزَّمن حتَّى العصر البابليِّ القديم في بواكير الألفيَّة الثانية. ولكنْ عُثِرَ على نصوص آشوريَّة قديمة تنطوي على معارضة ساخرة للنُّقوش الملكيَّة الأكديَّة، يظهر فيها سرجون الأكديُّ وهو يعدو في البرِّيَّة، وقد أضاع أثوابه، وقابل أفعىً، ورأى ظبياً، واستخرج حجراً من الماء. وليس من شكٍّ في أنَّ هذه النُّصوص المرويَّة عن سرجون الأكديِّ مستمدَّة من النُّصوص المماثلة لها في «ملحمة جلجامش»، التي يتشرَّد فيها جلجامش في البرِّيَّة، ويهبط إلى البئر بحثاً عن عشبة الخلود، التي تختلسُها منه الأفعى. ولعلَّ الآشوريِّين استمدُّوها من نصوص مماثلة، كان فيها البطل هو سرجون، لا جلجامش.

يعلِّق بنجامن فوستر حول هذا الموضوع قائلاً: «في **ملحمة جلجامش** يعدو جلجامش في البرِّيَّة، ويخلع عنه ملابسه، ويكتسي بجلود الحيوانات ويقابل صاحبة الحانة (سابيتم)، ثمَّ يغطس في الماء بحثاً عن عشبة الخلود، وتختلسُها منه الحيَّة، ثمَّ تنتهي الملحمة بالاكتفاء ببناء أحجار أسوار مدينته. وما دام أيٌّ من هذه الحوادث لا يرد له ذكر في القصائد السُّومريَّة عن جلجامش، والمعارضة الساخرة أقدم من أيَّة نسخة من نسخ الملحمة، فهذا يدعم رأي دياكونوف بأنَّه وُجِدت قصيدة ملحميَّة من الحقبة الأكديَّة، لكنَّها عن سرجون استعار منها مؤلِّف **ملحمة جلجامش** البابليَّة وأعاد بناء أحداثها. ففي بواكير الألفيَّة الثانية أصلاً، كان يُعتقد أنَّ سرجون، مثل جلجامش، قد ارتحل بعيداً، وقابل الشَّخص الذي بقيَ من حقبة الطوفان، والذي رفعتْهُ الآلهة فوق بقيَّة الجنس البشريِّ. وعلى أيَّة حال، فقد كان سرجون وجلجامش بطلين عظيمين في تراث بلاد الرافدين، ويبدو أنَّ هناك روابطَ حميمة قد جمعت بين أعمالهما»[132].

على أنَّ هناك احتمالاً آخر لتأويل هذه المحاكاة الساخرة. نعم، لقد رُويتْ حكايات بطوليَّة عن سرجون الأكديِّ وحفيده نرام سين، ولكنْ يجب أن نضع نصب أعيننا أنَّ هذه المعارضة الساخرة الآشوريَّة ربَّما لم تكن مستمدَّة من نصٍّ مكتوب، بل من نصٍّ منقولٍ شفويًّا عن جلجامش، وبالتالي من المحتمل أن تكون «ملحمة جلجامش» قد جرى تداولها شفويًّا في الحقبة الأكديَّة فعلا قبل تدوينها في العصر البابليِّ القديم، وأنَّ المعارضة الساخرة هي التي حوَّلت جلجامش إلى سرجون.

لكنَّ هذه المعارضة الساخرة الآشوريَّة ليست النَّصَّ الوحيد الذي يدلُّ على وجود تأثُّر بـ«ملحمة جلجامش» في هذه المرحلة المبكِّرة، بل هناك نصوصٌ أخرى، كما يتَّضح من عدد من الحكايات البطوليَّة، التي تتغنَّى بأمجاد سرجون الأكديِّ وحفيده نرام سين. وقد جمعت الباحثة جوان غودنك وبستنهولز هذه الحكايات ونشرتها في كتاب كبير بعنوان «أساطير ملوك أكد»[133].

من بين الأساطير التي يعرض لها الكتاب أسطورة بعنوان «سرجون البطل المنتصر»، وفيها يتشرَّد سرجون في البرِّيَّة ويصل إلى أوتانبشتم في موطنه البعيد. وفي حكاية عنوانها «سرجون الأسد»، يصل إلى غابة الأرز، كما وصلها جلجامش مع أنكيدو لمحاربة الوحش خمبابا[134]. أمّا حفيده نرام سين فإنَّه يدوِّن أخباره في حكاية عنوانها «نرام سين وجموع الأعداء»، ويكتبها على نصبٍ قائلاً:

افتحْ صندوقَ الألواحِ واقرأ اللَّوح المحفوظ،

الذي نقشتُهُ أنا، نرام سين، ابن سرجون،

وتركتُهُ للأيَّام القادمة[135].

وليس من شكٍّ في أنَّ هذا المفتتح يستوحي من مفتتح «ملحمة جلجامش»:

ابحثْ عن اللَّوح المحفوظ في صندوقِ الألواح النُّحاسيِّ،

وافتحْ مغلاقَهُ المصنوعَ من البرونز،

واكشفْ عن فتحتِهِ السِّرِّيَّة،

تناولْ لوحَ حجرِ اللازورد، واجهرْ بتلاوتِهِ[136].

لقد استعملت الباحثة وبستنهولز كلمة (legend) الإنكليزيَّة لوصف هذه الحكايات، ونحن نؤثر أن نترجمها بصيغة «الأساطير» بدلاً من «الخرافات». وفي مناقشتها للمصطلح وجدت عدداً من الباحثين قبلها قد استعمل لها كلمة (نَرو) البابليَّة، بما يمكن أن نعرِّبَهُ بـ«أدب الأنصاب»، لأنَّ كلمة «نَرو» (narū) تعني في البابليَّة: النُّصب والمسلَّة والنَّقش والأمر الملكيَّ[137]. ووجدت الباحثة أنَّ هناك مَن اعتبر هذا الصِّنف الأدبيَّ نوعاً من السِّيرة الذاتيَّة، لأنَّ أغلب هذه النُّصوص مكتوبة بضمير المتكلِّم. وفي العادة تسجِّل هذه النُّصوص أحداثاً مميَّزة حصلت في زمن حكم أحد الملوك الكبار، بما يوحي بأنَّها نقوش ملكيَّة أصيلة، وهي مكتوبة بضمير المتكلِّم وكأنَّها سيرة ذاتيَّة، وتنطوي على مدخل، ثمَّ سرد، ثمَّ خاتمة. يبدأ المدخل بحديث عن الذات ينقل معلوماتٍ حول أصل الملك، ثمَّ يأتي على ذكر المأزق الذي يتعرَّض له الملك في سياق السَّرد. ولا يزيد السَّرد عن حدثٍ واحدٍ له أهمِّيَّته في حياة الملك. وينطوي السَّرد على رسالة تتَّجه إلى ملوك المستقبل يعبِّر عنها بصورةٍ مباركةٍ أو نبوءةٍ أو لعنةٍ، وهي نصوص

تعليميَّة بطبيعتها، إذ تنصح بتعلم الأخلاق من التَجربة الشَخصيَّة للملك بقراءة ما دوَّنه في نصبه. والأسلوب الذي يشيع على النَصوص أسلوبٌ سرديٌّ بلغة شعريَّة أو شبه شعريَّة. وقد دعت هذه الخصائص أحد الباحثين إلى تصنيف هذه النُصوص بوصفها «سيرة ذاتيَّة ملكيَّة أكديَّة متخيَّلة»[138]. من ناحيتنا في هذا الكتاب سوف نقترح ترجمة كلمة «نَرو» (narū) بوصفها «اللَوح المحفوظ» في الفصل التالي. وبهذا المعنى وردتْ في «ملحمة جلجامش».

من الصَّعب القول إنَّ هذه النُصوص تمثِّل صورة من صور «السِّيرة الذاتيَّة»، وإن كان جزءٌ منها مكتوباً بضمير المتكلِّم. والسَّبب في ذلك أنَّ أدب الأنصاب هنا لا يرمي إلى تقديم صورة شخصيَّة عن حياة الملك، بل إلى تأكيد الدَّور السُلطويِّ للملك من حيث هو الشَّخصيَّة الكبرى في المجتمع. وبالتالي فاستخدام ضمير المتكلِّم لا يدلُّ على السِّيرة الذاتيَّة، بقدر ما يدلُّ على تثبيت السُلطة الملكيَّة والنَظر إلى ضمير المتكلِّم باعتباره ملكاً خاصاً بهذه السُلطة، لا يحقُّ لغيره استخدامه. ويجب أن نضع نصب أعيننا أنَّ تدوين هذه الأنصاب لم يكن في مستطاع الأفراد العاديِّين، بل هو دائماً خاص بعمل المؤسَّسة الدِّينيَّة أو الملكيَّة في المعبد أو القصر أو المدرسة لاحقاً.

من ناحيةٍ أخرى، لا يبدو أنَّ مصطلح «الخرافة» أو «الأسطورة» أو (legend) مناسبٌ لوصف الخاصِّيَّة الصِّنفيَّة لهذه الحكايات. ولعلَّ الأولى أن نصفها بأنَّها «حكايات بطوليَّة» بالمعنى الصِّنفيِّ للكلمة، حيث تُعنى بإبراز دور إحدى الشَّخصيّات الملكيَّة أو القياديَّة الرَّفيعة، وتتَّخذ منها صورة مبالغة فيها لصناعة البطل، وتطالب جمهور المستمعين أو المتلقِّين بتقليده واتِّخاذه نموذجاً أعلى للشَّخصيَّة التَأسيسيَّة في صورتها السَّلبيَّة أو الإيجابيَّة. ويُطلَق على البطل في اللُّغة البابليَّة (قراد) (qurâd) وعلى البطولة (قرادوتو) (qurâdûtu)[139]. وإذا نحن عدنا إلى هذه الحكايات نفسها وجدنا أنَّها تُكثِر على نحو مبالغ من استعمال هاتين الكلمتين، وكأنَّها تصف نفسها بأنَّها «حكاية بطوليَّة».

تتمثَّل أقدم نسخة وصلتْنا من «ملحمة جلجامش» في الألواح البابليَّة من الحقبة البابليَّة القديمة. وهي مخطوطات أرجعَها أندرو جورج، استناداً إلى تحديد تواريخ بعض الاستعمالات اللُّغويَّة فيها، إلى بواكير الألفيَّة الثانية[140]. وبرغم عدم اكتمال نصِّ الملحمة في هذه الألواح، فمن الواضح أنَّها كانت مكتوبةً منذ بواكير الألفيَّة الثانية، وإن لم يصلْنا النَّصُّ الكامل لها.

من ناحيةٍ ثانية، يختلف الباحثون في تحديد التَّواريخ الدَّقيقة لحكم السُلالة السَّرجونيَّة، لكنَّهم يتَّفقون عموماً على أنَّ بدايتها محصورة ما بين عامي 2469 ق م و 2371 ق م[141]، وأنَّ نهايتها كانت مع غزو الگوتيِّين. وفي الوقت نفسه فإنَّ زوال الگوتيِّين تزامن مع استيلاء حاكم أوروك أوتو حيكال على السُلطة (2123 – 2113)[142]. ومعنى هذا أنَّ أقدم نصٍّ مكتوب من الملحمة لا يزيد قِدَمُهُ عن قرنٍ وبضع سنين عن نهاية عصر الگوتيِّين. لكنَّنا نعرف أنَّ تدوين الملاحم يتطلَّب أن تكون قد تمَّ تداولها شفويًّا عدداً من القرون قبل تسجيلها كتابةً للمرَّة الأولى. ولذلك فمن المرجَّح أن تكون الرِّوايات الشَّفويَّة للملحمة قد تشكَّلت على امتداد العهد الأكديِّ وطوال حكم السُلالة السَّرجونيَّة. وفي ضوء هذا التَّداول الشَّفويِّ للملحمة، جرى استيحاؤها واستخراج بعض الحكايات البطوليَّة الخاصَّة بالملك سرجون الأكديِّ وحفيدِهِ نرام سين كبطلين ثقافيَّين مميَّزين، يستمدَّان بعض ملامحهما من صورة جلجامش في الملحمة الشَّفويَّة، التي لم تكن قد كُتِبتْ حينئذٍ.

وحين تمَّ اكتشاف ألواح الحكايات السَّرجونيَّة عاملها الباحثون في البدء باعتبارها نصوصاً تاريخيَّة تروي وقائع ما حصل فعلاً في عهد هؤلاء الملوك. ولكنْ سرعان ما توضَّح لهم أنَّها حكايات «خرافيَّة»، ترمي إلى تمجيد هؤلاء الملوك كأبطالٍ ثقافيِّين للحقب التاريخيَّة. وهكذا اتَّضح أنَّ هذه الألواح كانت نصوصاً «أدبيَّة»، وليست «تاريخيَّة». مع ذلك، فقد كان لهذه الحكايات البطوليَّة تأثيرٌ استثنائيٌّ، لم يتَّضح في ذلك الوقت. فهي قد انتقلت إلى الثَّقافة الحيثيَّة في الأناضول، وعبرها ومن خلالها إلى الثَّقافات الأوربيَّة المختلفة، ولا سيَّما المسينيَّة والإغريقيَّة القديمة. وشيئاً فشيئاً صار يتَّضح للباحثين أثرُ بعضها في ملحمتي هوميروس عن «الإلياذة» و«الأوديسة»، وذلك ما سوف نراه في الفصل الأخير من الكتاب.

ويبدو أنَّ هذا قريب أيضاً ممَّا توصَّل إليه أندرو جورج حين كتب في مقالته المكرَّسة للملحمة بعد عشر سنين من صدور ترجمته، أنَّ النُّسخ البابليَّة القديمة منها تدلُّ على أنَّ الملحمة لا بدَّ أن تكون قد مرَّت بأطوار من الرِّواية الشَّفويَّة قبل الحقبة البابليَّة القديمة، أي منذ العهد الأكديِّ، حين كان الشُّعراء الشَّفويُّون يروونها ارتجالاً، وينشدونها شفويًّا، فلا يمكن الزَّعم بأنَّها تحمل بصمة «مؤلِّف» معيَّن. يقول أندرو جورج: «إنَّ النُّسخة التي تمثِّلها الألواح في جامعتي فيلادلفيا وييل (من الحقبة البابليَّة القديمة) كانت تحمل في اسمها العبارة الافتتاحيَّة «مَن تفوَّق على الملوك جميعاً». مع ذلك نحن لا نعرف ما إذا كانت عناوين النُّسخ البابليَّة القديمة الأخرى تختلف أم لا. ويوحي تعقيد التُّراث المكتوب في القرن الثامن عشر بأنَّ القصيدة حينئذٍ كانت تأليفاً ينتمي إلى أزمنة أقدم؛ وفي ظلِّ غياب مصادرَ مكتوبةٍ أقدمَ، يبدو من المسوَّغ أن نفترض أنَّها مرَّت بتاريخٍ شفويٍّ مبكِّر كانت ترويها فيه أجيال من المغنِّين. ولذلك لا توجد إشارة إلى مؤلِّف واحد ربَّما كان مسؤولاً عن خلق القصيدة الأصليَّة»[143].

في آخر هذا الفصل، يجب ألّا تفوتنا الإشارة إلى نصَّين بابليِّين آخرين هما: ملحمة الخلق والطُّوفان «أترا ــ حسيس»، وملحمة الخليقة البابليَّة «إينما إيلش».

وصلتنا ملحمة «أترا ــ حسيس» في نسخة تتكوَّن من ثلاثة ألواح كُتِبتْ في عهد الملك البابليِّ عمي صادوقا (1646 – 1626). وفي البداية كان يُقرأ اسم ناسخها على أنَّه «كو ــ آيا»، لكنَّ ستيفاني دالي صحَّحت هذه القراءة وجعلتْها «إقبي ــ آيا». وهي نسخة متضرِّرة إلى حدٍّ ما، ولكن أمكن إصلاح نواقصها بنسخة آشوريَّة منقَّحة من العهد الآشوريِّ الأخير، تقع في لوحين لا في ثلاثة ألواح.

تُعنى «أترا ــ حسيس» بموضوعتين في وقت واحد، الأولى خلق الإنسان، بعد أن تمرَّد الآلهة الصِّغار على الآلهة الكبار، وصاروا يتضايقون من أعباء تقديم الخدمات لهم. ولذلك فكَّر الآلهة الكبار بخلق الإنسان «عميلو» أو «أويلو» ليَنوبَ عن الآلهة الصِّغار في تقديم الخدمات للآلهة الكبار. وبعد أن ازداد سكَّان الأرض، وتضاعفت مظالمهم، فكَّرت الآلهة بتسليط الطُّوفان عليهم. ولم ينجُ منه أحدٌ باستثناء «أترا ــ حسيس»، الذي يعني اسمه «الفائق الحكمة»، وهو مثيل أوتانبشتم في «ملحمة جلجامش». ويتماثل هذا الجزء من «أترا ــ حسيس» مع الجزء المناظر له في «ملحمة جلجامش».

وقد لاحظ الأستاذ لامبرت طبيعة البناء الشِّعريِّ في هذه الملحمة بقوله: إنَّ «نصَّنا هذا شعريٌّ، لكنَّه يفتقر إلى القافية والوزن. فالوحدة الأساسيَّة فيه هي السَّطر، وهي وحدة معنويَّة، تتألَّف في هذا النَّصِّ من ثلاث أو أربع كلمات مع بعض الاستثناءات القليلة جدًّا (ولا شكَّ أنَّ الأدوات ذات المقطع الواحد لا تُحسَبُ في هذا الغرض). تجتمع السُّطور في نسخة «كو ــ آيا» في مزدوجات (وهي مرَّة أخرى مسألة معنويَّة)، غير أنَّ بعض الصِّياغات الأخرى لا تلتزمُ دائماً بهذا التَّرتيب»[144].

تختلف «قصَّة الخليقة» أو «ملحمة حينما في الأعالي» أو «سفر التَّكوين البابليّ» عن الملاحم الأخرى اختلافاً كبيراً. فهي ليست بالملحمة البشريَّة، مثل بقيَّة الملاحم، بل هي قصَّة انتصار الإله مردوك على بقيَّة الآلهة في النِّزاع الذي تزعَّمته «تيامت» أفعوان الخليقة الأولى، وكيفيَّة تصدُّره للمجمع الإلهيِّ البابليِّ. ولذلك لا ينبغي أن نفهم كونها «ملحمة» بالمعنى الصِّنفيِّ للكلمة، بل هي عملٌ أدبيٌّ كبير. وبالتالي فكلمة «ملحمة» هنا تُطلَق عليها مجازاً. ويمكن تصنيفها باعتبارها شعراً ترتيليًّا أو «ملحمة ترتيليَّة» (epic – hymno). وقد بذل لامبرت في آخر نشرةٍ وأكملها للقصيدة الملحميَّة جهوداً كبيرة في محاولة استخراج وزن القصيدة. ولكن لا يبدو أنَّه توصَّل إلى نتيجة حاسمة.

تقع «إينما إيلش» في سبعة ألواح، وقد نشرها لامبرت استناداً إلى (86) لوحاً وكسرة، وأضاف إليها عدداً آخر من «أساطير الخلق البابليَّة»، ونشرها في مجلَّد كبير تحت هذا العنوان[145]. وليس من شكٍّ في أنَّ الاطِّلاع على الملحمتين مفيدٌ لمعرفة ما تشتركانِ به مع «ملحمة جلجامش». وقد عدنا إليهما للاستدلال على بعض الإشارات.

هنا نودُّ أن نشير إلى أنَّ هذا العدد الكبير من نصوص الحكايات البطوليَّة لا بدَّ أنَّه خلق في عصره تقاليد لرواية هذه الحكايات شفويًّا. وبالتالي فينبغي أن نضع في تصوُّرنا أنَّ المدوَّنات الناقصة والمتشظِّية التي وصلتنا كان قد سبقها وعاصرها تقليدٌ في قراءتها شفويًّا، بحيث جعلها مادَّة متيسِّرة تحت طلب عددٍ لا يُحصى من المنشدين في

مختلف العصور البابليَّة. وهذا ما لا يتَضح على الإطلاق في النّسخ المكتوبة التي وصلتنا، التي كان الهدف الأكبر منها يتمثّل في حفظ الملاحم والحكايات البطوليَّة كنصوص مقدَّسة أو شبه مقدَّسة، باعتبارها جزءاً من الخزين الرَّمزيّ للثقافة، لا بهدف تسجيل واقعها الأدبيِّ.

الفصل الثالث

تقاليد الأدب الشَّفويّ

في كلِّ مكان وزمان، قديماً أو حديثاً، شرقاً أو غرباً، يتجمَّع أهل القبيلة أو القرية أو المنطقة أو دولة المدينة الواحدة، ويتحلَّقون حول «المغنِّي» أو «المنشد»، ليستمعوا إليه، وهو يروي لهم الحكايات البطوليَّة، مصحوبةً بعزفٍ خفيفٍ على آلة موسيقيَّة وتريَّة، مثل القيثارة أو الرَّبابة أو العود، فيُحسنون الإنصات إلى ما يرويه لهم، بالرَّغم من أنَّهم يعرفون ما يقولُه، وربَّما يحفظونه عن ظهر قلب. ينصتون إلى ما يقوله، ويتفاعلون معه، ويستمعون إليه باحترام، وكأنَّهم يسمعونه للمرَّة الأولى، وإن كانوا على درايةٍ بجميع تفاصيله. هذه هي الصُّورة العامَّة لمشهد رواة الحكايات البطوليَّة في جميع الأزمنة والأمكنة؛ عند السُّومريِّين والبابليِّين قديماً، وعند المغول والأتراك والقرغيز، وسكَّان الأهوار وهم يروون الحكايات حديثاً.

يعرف أهل القرية أو القبيلة أو دولة المدينة، أو إذا شئنا اختيار تسميةٍ شاملةٍ أهل العصبة الاجتماعيَّة، بعضهم بعضاً، لأنَّهم من نتاج بيئة واحدة مشتركة. وفي مواعيد محدَّدة يعرفونها بالضَّبط، يجتمعون لسماع المغنِّي أو المنشد، الذي يعرفونه أيضاً. بل هم يعرفون ما سوف يرويه لهم، وهم على درايةٍ به، مع ذلك يتذوَّقونه وينصتون إليه بجوارحهم، وينفعلون به، ويتعاطفون معه، وكأنَّهم يسمعونه للمرَّة الأولى. سنكرِّس هذا الفصل لبيان آليَّات الأداء الشَّفويِّ في رواية الحكايات البطوليَّة، والجهد الذي يبذلُهُ المغنِّي أو المنشد عند روايتها، والوظيفة الاجتماعيَّة والثَّقافيَّة التي تؤدِّيها الحكاية، وقوالب الإنتاج الشَّفويِّ التي تعتمد عليها.

ولقد كان من طبيعة النُّصوص القديمة أن ترائيَ بأنَّها نصوص «أصيلة»، صدرت من المنابع الإلهيَّة مباشرةً، أو من خزائن الملوك التي بقيتْ محفوظة فيها، أو من صدور مؤلِّفيها المباشرين، الذين اطَّلعوا للمرَّة الأولى على أسرارها. ولهذا السَّبب كانت هذه النُّصوص تزعم «الأصالة» أمام المستمعين إليها وتدَّعيها، وتتنكَّر للتَّحريف وتتبرَّأ منه. وحين تكون لها الصَّدارة الثَّقافيَّة، فإنَّ هذه المزاعم تحظى بالتَّصديق، ولكن بمرور الزَّمن تتعرَّض هذه الثِّقة للاهتزاز، ويبدأ الناس بالتَّشكيك بالأصالة المزعومة لهذه النُّصوص. هذا ما حصل مع ملحمتي هوميروس، اللَّتين بقي الناس يصدِّقون أنَّهما من تأليف الشاعر الإغريقيِّ الأعمى هوميروس، حتَّى أصدر الفيلولوجيُّ الألمانيُّ فردريك أوغست وولف كتابه «المقدِّمة إلى هوميروس» (Prolegomena to Homer) سنة 1795، وحاول فيه أن يكشف أنَّ الملحمتين تنطويانِ على أوجه تناقض كثيرة تدعو إلى التَّشكيك في وحدة تأليفهما. لكنَّ «وولف حرص حرصاً بالغاً ألَّا يدوِّن النَّتائج الدَّقيقة في كتابه. وهو يذكر ما يعنيه حيثما أمكن عن طريق النَّفي أو التَّقريب، فلا يصف هوميروس بأنَّه بدائيٌّ ولا متحضِّر، من حيث هو يختلف عن المغنِّين الذين كانوا يتجمَّعون في الغابات، كما يختلف عن الشُّعراء المتعلِّمين من الحقب التالية. وهكذا لم يتناول وولف الرُّوحيَّة التي كان ينبغي أن يُقرَأ فيها هوميروس، بل الرُّوحيَّة التي أساءت قراءتُهُ في العادة»[146]. ولعلَّ أخطر ما في قراءته أنَّه كان يؤكِّد على دور الذاكرة في حفظ الشِّعر الهوميريِّ.

وعلى امتداد القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، كان كتاب وولف مبعثَ أبحاثٍ متناقضةٍ، يصرُّ بعضها على أنَّ هوميروس لم يكن شاعراً واحداً، بل عدَّة شعراء تعاقبوا على صقل الملحمتين وإخراجهما بصورتيهما النِّهائيَّتين؛ كان هوميروس شاعراً بدائيًّا نظم عدَّة حكايات مبعثرة. ثمَّ جاءت أجيال متلاحقة من الشُّعراء ربطت هذه الحكايات ببعضها، ونظمتْها في حبكةٍ واحدةٍ؛ في حين ذهب آخرون إلى أنَّ هوميروس هو الذي نظم المادة الأولى للملحمتين في عملٍ مكتملٍ من الناحية السَّرديَّة، وأنَّ أجيال الشُّعراء اللاحقة هي التي صقلت العمل المكتمل سرديًّا من الناحية اللُّغويَّة والأسلوبيَّة. وسواء أكانت وسيلة حفظ هذا الشِّعر هي الذاكرة أم الكتابة، فإنَّ النَّتيجة واحدة، وهي أنَّ هذا الشِّعر يمتاز بالأصالة.

وفي القرن العشرين فقط، صارت هذه الأصالة تتعرَّض للفحص النَّقديِّ والتَّشكيك، ما دامت نصوص الملحمتين تكشف عن طبقات زمنيَّة متباعدة. على سبيل المثال، حين قارن جورج سارتون بين ذكر البرونز والحديد في الملحمتين وجد «أنَّ الإلياذة تذكر البرونز أربع عشرة مرَّة، لكلِّ مرَّة يُذكر فيها الحديد، أمَّا في الأوديسة فالبرونز يُذكر أربع مرَّات، لكلِّ مرَّة يُذكر فيها الحديد. وهذه حقيقة لها دلالتها، لأنَّ هذا الفارق لا يمكن أن يكون مقصوداً، إذ ليس من المعقول أن يفكِّر الشُّعراء في هذه النِّسبة العدديَّة، وإنَّما يتأثَّر كلٌّ منهم ببيئته التي يعيش فيها، مع العلم بأنَّ جذور كلٍّ من القصيدتين نبتتْ في عصر البرونز، ولكنَّ هوميروس الثاني كان أكثر معرفةً بالحديد، وأقلَّ معرفةً بالبرونز من هوميروس الأوَّل»[147].

بقيتْ هذه النَّظرة هي السائدة حتَّى توصَّل ملمان باري إلى فكرة «الصِّيغ» أو «القوالب الصِّياغيَّة» (formulas)، وحينئذٍ فقد تغيَّر اتِّجاه مثل هذه الأبحاث من البحث التاريخيِّ حول أصالة النُّصوص، إلى إثبات أنَّ هذه النصوص نفسها تمتاز باتِّباع الصِّيغ والقوالب الجاهزة في إنتاجها. وسواء أكانت نصوصاً مكتوبة أو أعمالاً شفويَّة بقيتْ بلا تدوين، فإنَّها تظلُّ تحتفظ بخاصيَّتها الشَّفويَّة باعتبارها خاصيَّة بنائيَّة في إنتاج النُّصوص. وبالتالي تخضع النُّصوص الشَّفويَّة للصِّيغ والقوالب في إنتاجها نفسه، وتظلُّ هذه الصِّيغ والقوالب محلَّ تنويع لدى أجيال متتابعة من الشُّعراء الشَّفويِّين. وحين يتمُّ تثبيتها كتابةً في نسخة معياريَّة لاحقة، فإنَّ هذه النُّسخة الأخيرة تظلُّ تشفُّ عن النُّسخ الشَّفويَّة التي مرَّت بها في أطوارها المتعاقبة.

بدخول مفهوم «الصِّيغة» أو القالب الصِّياغيِّ على النَّظريَّة الشَّفويَّة فقد تحوَّلت من نظريَّة حول الأصالة التاريخيَّة للأعمال الأدبيَّة، إلى خاصيَّة بنائيَّة في إنتاج النُّصوص. فالنُّصوص الشَّفويَّة بطبيعتها تقوم على الجمع بين قوالب صياغيَّة يحفظها الشاعر الشَّفويُّ، وينتجُها في لحظة قراءته للنَّصِّ، كما سنرى لاحقاً. وبهذه الطَّريقة فهو يعتمد على قوالب صياغيَّة لم يكن هو الذي ابتكرها، أو أوَّل مَن أنتجها، بل أنتجتها أجيال من الشُّعراء السابقين عليه، ويقتصر دوره على الإختيار من هذه النَّماذج المذَّخرة في ذاكرته والتَّنويع عليها بما يتناسب مع السِّياق السَّرديِّ الذي يرويه. وتحمل هذه الصِّيغ بالضَّرورة معها بصماتِ الأجيال السابقة من الشُّعراء، ممَّا يجعل النَّصَّ الشَّفويَّ المرويَّ نصًّا لا من نتاج الشاعر أو المنشد الذي يقرأه وحسب، بل من نتاج الأجيال السابقة أيضاً. وبالتالي يمكن القول إنَّ النَّصَّ الشَّفويَّ يمتاز بالتَّعدُّد بطبيعته، فهو يحمل آثار الشُّعراء السابقين بالإضافة إلى آثار آخر منتجٍ له. وهكذا بدأت النَّظريَّة الشَّفويَّة مع وولف بتبديد قضيَّة «أصالة» الشِّعر الشَّفويِّ، لكنَّها بلغت أوجها في نظريَّة باري ـ لورد، اللَّذين جعلا مفهوم «الصِّيغة» أساس النَّظريَّة الشَّفويَّة، وبالتالي صارت التَّعدُّديَّة جزءاً لا يتجزَّأ من طبيعة هذه النُّصوص نفسها.

الخصائص الصِّنفيَّة

زهاء عام 600 ق م، أعلن المشرِّع الإغريقيُّ والشاعر السِّياسيُّ صولون «أنَّ المغنِّين يُطلقون أكاذيبَ كثيرةً»[148]. وفي الواقع فإنَّ هذه كلمة غامضة، برغم ما أُحيطت به من هالة حين فسَّرت على أنَّها تتَّهم المغنِّين برواية الأساطير الكاذبة. ولكنْ من المرجَّح أنَّه لم يعنِ هذا المعنى النَّقديَّ، بل قصد منها ما قصده أفلاطون في «الجمهوريَّة»، حين اتَّهم هوميروس وهزيود وغيرهما من الشُّعراء بأنَّهم «أعظم رواة القصص الكاذب الذي لا يزال شائعاً بين الناس». لكنَّ مؤاخذاتِهِ عليهم أنَّهم في الأساس يروون الأكاذيب بحقِّ الآلهة ويتطاولون عليها بزعمهم «أنَّ الآلهة تشنُّ الحرب على الآلهة، وأنَّها تنصب الفخاخ، وتحيك المؤامراتِ لبعضها، فتلك قِصص كاذبة يجب ألَّا تقال لحرّاس المستقبل»[149].

ولعلَّ الافتراء على الآلهة بالكذب هو الذي جعل أرسطو يُعطي الملحمة التَّرتيب الثاني بعد المأساة، وهو أيضاً الذي دعاه إلى التَّمييز بين الأدب والتاريخ، حيث يلتزم التاريخ (ممثَّلاً عنده بهيرودوتس) برواية ما حصل فعلاً، في حين أنَّ الأدب (الذي يمثِّله هوميروس) يروي ما يمكن أن يحصل، وإن لم يحصل فعلاً: «إنَّ عمل الشاعر ليس رواية ما وقعَ، بل ما يجوز وقوعُهُ وما هو ممكن على مقتضى الرَّجحان أو الضَّرورة؛ فإنَّ المؤرِّخ والشاعر لا يختلفانِ بأنَّ ما يروِيانِهِ منظوم أو منثور (فقد تصاغُ أقوال هيرودوتس في أوزانٍ فتظلُّ تاريخاً سواء أوُزِنَتْ أم لم توزَنْ)، بل هما يختلفانِ بأنَّ أحدَهما يروي ما وقعَ، على حين أنَّ الآخر يروي ما يجوز وقوعُهُ»[150].

لكنَّ هذه المسألة ليست النُّقطة التي ينبغي البدء بها في تحليل الملحمة. نعم، تنطوي الملحمة على عنصرٍ أسطوريٍّ، والأسطورة بطبيعتها تتكشف دائماً عن غلافٍ تخييليٍّ ومحتوىً تبليغيٍّ، كما بيَّنَّا في مواضعَ مختلفةٍ من أعمالنا السابقة. ففي الأسطورة غلافٌ خارجيٌّ غير قابلٍ للتَّصديق، كأن تنزل النُّجوم من الأعالي، أو تتكلَّم الحيوانات، أو

يهبط البطل إلى العالم السُّفليِّ ويعود منه سالماً. ولعلَ هذا هو ما اعتبره صولون، في تأويل بعض المحدثين، «كذباً» يدَّعيه المغنّون. ولكنْ علينا أن نعرف أوَّلاً أنَّ مقولة الأسطورة ليست بالمقولة الصِّنفيَّة، بل هي مقولة فكريَّة. ولا يصف الإنسان بها إلّا فكر خصومه، أمّا فكره فحقيقة واقعة عنده. وقد يُعزى حدثٌ واحدٌ بعينه إلى بطلين مختلفين، فيكون عند مَن يؤمن بأحد البطلين حقيقةً، وعند من ينكرُهُ أسطورةً. فتصديق الأسطورة لا يتعلّق بصحَّة أحداثها، بل بالإيمان ببطلها أو عدم الإيمان به. ولكي نستبعد هذا العنصر الإيمانيَّ في التَّصديق والتَّكذيب فإنَّنا نقول إنَّ بعض الحكايات (ولا سيَّما ذات الطابع الأسطوريّ) تنطوي على غلافٍ تخييليٍّ ومحتوىً تبليغيٍّ. وينبغي أن يقع التَّركيز على دلالة الأفعال ذات المحتوى التَّبليغيّ.

وهكذا فإنَّ نقطة البداية في تحليل الملحمة صنفيًّا لا بدَّ أن تكون انطلاقاً من متابعة الأفعال ذاتِ المحتوى التَّبليغيّ، أي انطلاقاً من متابعة تسلسل الأفعال السَّرديَّة ووحدات الملحمة البنائيَّة، وليس من غلافها الخارجيّ، أو من معيار التَّصديق أو التَّكذيب. وليس من شكٍّ في أنَّ الملحمة، شأنها شأن أيِّ عملٍ سرديٍّ آخرَ، تحتوي على أبطال وأفعال سرديَّة. ومن هنا فإنَّ أوَّل ما يتبادر إلى الذِّهن عند تحليلها صنفيًّا هو السُّؤال عن نوع الأفعال التي تحدث فيها، وعن مزايا الأبطال التي تُبرِزُها.

يمكن لنا أن نتَّخذ من تعريف أبرامز في معجم تعريفاتِهِ نقطة بدءٍ لنا. يقول أبرامز: «يصحُّ مصطلح الملحمة أو القصيدة البطوليَّة في استعماله الدَّقيق على عملٍ يلبّي في الأقلّ المعايير التالية: فهي قصيدة سرديَّة طويلة حول موضوعٍ كبيرٍ وجدّيٍّ، تُروى بأسلوب رفيع، وتتركَّز حول شخصيَّة بطوليَّة أو شبه إلهيَّة يعتمد على أفعالها مصير قبيلة، أو أُمَّة، أو مصير البشريَّة بأسرها. و«الملاحم التَّقليديَّة» (التي تُدعى أيضاً «الملاحم الأوَّليَّة» أو «الملاحم الشَّعبيَّة») استخلصها فنّان أدبيٌّ من موارد تاريخيَّة أو خرافيَّة كانت قد تطوَّرت في التَّقاليد الشَّفويَّة الشَّعبيَّة حين كان المجتمع يعيش في حقبة التَّوسُّع والصِّراع. وإلى هذه الفئة من القصائد تُعزى «الإلياذة» و«الأوديسة» للإغريقيِّ هوميروس، وملحمة «بيوولف» الأنكلوسكسونيَّة. أمّا الملاحم «الأدبيَّة» أو «الثانويَّة» فكان يؤلفها فنّانون محترفون في محاكاة مقصودة للشَّكل التَّقليديّ. ومن هذا النَّوع قصيدة «فرجيل» اللاتينيَّة «الإينيادة»، التي اتَّخذها ملتون لاحقاً نموذجاً يُحتذى في ملحمته الأدبيَّة «الفردوس المفقود» (1667)؛ ثمَّ صارت «الفردوس المفقود» بدورها، في أثناء الحقبة الرُّومانسيَّة، نموذجاً لملحمة كيتس المتشظية «هايبريون»، وكذلك لملاحم بليك المتعدِّدة، أو الكتب النَّبويَّة»[151].

وقد أدرك أبرامز الخاصِّيَّة الاستثنائيَّة للبطل وأفعاله في الملحمة. ولهذا أشار إلى أنَّ البطل في الملحمة ذو أهمِّيَّة قوميَّة أو حتّى كونيَّة كبرى. فقد كان «أخيل»، بطل ملحمة «الإلياذة»، من نسل حوريَّة البحر «ثيتس»، كما كان «إينياس»، بطل «الإينيادة»، من نسل الإلهة أفروديت[152]. وغنيٌّ عن البيان أنَّهما يتبعان الخطَّ الذي سنَّته «ملحمة جلجامش»، حين جعلت جلجامش ابن الإلهة الحكيمة «نسون». وكذلك تمتاز الأفعال بالارتفاع فوق الشَّرطِ البشريّ. فالبطل أخيل يُبدي شراسةً منقطعة النَّظير في حرب طروادة، ويتمكَّن أودسيوس، بطل الأوديسة، من الهبوط إلى العالم السُّفليّ والعودة منه سالماً. وليس من شكٍّ في أنَّهما معاً يقلّدانِ جلجامش في انتصاره على الوحش خمبابا حارس الغابة، وعلى رحيل جلجامش إلى أرض الخالدين، لمقابلة جدِّهِ أوتانبشتم بحثاً عن الوسيلة التي يقاوم بها الموت.

أغرت النَّزعة البطوليَّة هنا الناقد المجريَّ الشاب جورج لوكاتش في مطلع حياته، فميَّز بين الملحمة والرِّواية، باعتبار أنَّ «الرِّواية هي ملحمة العصر الحديث». وهو افتراضٌ اجتماعيٌّ لا علاقة له بالتَّحليل الصِّنفيّ الذي ندعو إلى تطبيقه. وقد ناقشناه باستفاضة في مكان آخر[153]. وقد عاد الناقد الرُّوسيُّ الكبير ميخائيل باختين إلى هذا التَّمييز، ولكن ليس استناداً إلى الفرضيّات الاجتماعيَّة، كما فعل لوكاتش، بل استناداً إلى الخصائص الصِّنفيَّة. وفي رأي باختين فإنَّ أهمَّ عنصر في الملحمة هو «أنَّ عالم الملحمة هو الماضي البطوليُّ القوميُّ: أي هو عالم «البدايات» و«أزمنة القمم» في التاريخ القوميّ، عالم آباء العوائل ومؤسِّسيها، عالم «الأوائل» و«الأفاضل». والأمر المهمُّ هنا ليس كون الماضي يشكِّل محتوى الملحمة، بل إنَّ الملمح المكوِّن شكليًّا للملحمة، من حيث هي صنف، هو بالأحرى نقل العالم المصوَّر إلى الماضي، بحيث يدخل هذا العالم في نسيج الماضي»[154].

من الواضح إذاً أنَّ الزَّمن الذي يظهر في الملحمة ليس الزَّمن الاجتماعيَّ الراهن، ولا الماضي التاريخيَّ، بل الزَّمن التَّأسيسيُّ المطلق، زمن «غبطة البدايات»، حيث يكون كلُّ شيءٍ محوطاً بلمسة إلهيَّة أو شيطانيَّة من نوعٍ ما. ولذلك لا يمكن للسُّخرية أن تظهر في الملحمة، بل تسخر الملحمة من الشَّخصيّات التي تريد الانتقام منها بتحويلها إلى نماذجَ بدئيَّة للشَّرِّ، كما هو الحال مع خمبابا، مثلاً.

وبالرَّغم من أنَّ الملحمة تحيط الأبطال بفرادة نادرة، وتسمح لهم باجتراح أفعال خارقة أو استثنائيَّة، فإنَّهم يظلُّون بشراً، ولا يكونون آلهةً أبداً. والهدف من هذا الارتفاع بالبطل إلى هذه الدَّرجة الخارقة هو جعل البطل القيمة الأسمى للثَّقافة التي تظهر فيها الملحمة. وحين يتحوَّل البطل إلى اختصار لهويَّة المجتمع، فإنَّه يكون مثلاً أعلى يُحتذى به فيه. وهكذا يكون الدَّور الثَّقافيُّ للبطل دوراً مزدوجاً، فهو من جهة يمثِّل اختصاراً للقيم الثَّقافيَّة والاجتماعيَّة للمجتمع، ويكون من جهة أخرى قدوةً لأفراد ذلك المجتمع، ومثلاً أعلى ينبغي لهم أن يقلِّدوه ويتَّبعوه في أفكاره وقيمه الثَّقافيَّة والبطوليَّة.

الملحمة والتَّنشئة الاجتماعيَّة

يتكوَّن وعي دولة المدينة دائماً على أساس العصبيَّة السابقة، التي كانت أساس تنظيم الجماعة قبل تحوُّلها إلى دولة. وتنتقل معايير القرابة العائليَّة من مجتمع ما قبل المدينة إلى المجتمع المدنيّ. وهكذا «تُعزى المناصب «المدنيَّة» المهمَّة للشَّخصيّات «القبليَّة» البارزة. يُعطى منصب الملك مثلاً للكبير أو الشَّخصيَّة القياديَّة للعصبة، ويُعطى أتباعُهُ الأقربونَ مناصبَ مختلفةً حسب تراتبهم الاجتماعيِّ الجديد في المدينة. وبهذا المعنى نستطيع أن نفهم التَّرابط اللُّغويَّ القويَّ بين التَّسميات التي أُطلِقَتْ على «مجالس المدن» والتَّنظيمات السابقة على المدن»[155]. وقد نستطيع أن نلمس شيئاً من هذا في تسمية المدينة التي أسَّسها سرجون الأكديُّ، لأنَّه أطلق عليها اسم «أكد»، أي «أرض الأسلاف»، اشتقاقاً من (آ) السُّومريَّة بمعنى أرض أو مكان، ومن (جاد) الأكديَّة بمعنى جدّ أو أجداد أو أسلاف.

وقد ذكرنا سابقاً أنَّ الجماعة القَبَليَّة حين تتمكَّن «من تأسيس دولتها، فإنَّها تعمل، شعوريًّا أو لاشعوريًّا، على فرض معاييرها الثَّقافيَّة الخاصَّة، وهكذا يحدث تزامن من نوع ما بين تأسيس دولة جديدة، وتأسيس ثقافة جديدة أيضاً. ونستطيع أن نسمِّيَ تأسيس الثَّقافة الجديدة بـ«الحقبة التَّأسيسيَّة». إذ تعمل الدَّولة الناشئة على فرض لهجتها الخاصَّة في المحلِّ الأوَّل كلغة رسميَّة لدولة العصبيَّة، بصرف النَّظر عن بقاء اللَّهجات الأخرى محكيَّةً»[156]. وفي الفصول السابقة رأينا كيف أفلح سرجون الأكديُّ في بسط اللُّغة الأكديَّة والثَّقافة التي راكمتها ونشأتْ عنها بعد وصوله إلى السُّلطة. وبالتالي تحقَّق الأمران معاً؛ سيادة العصبيَّة الأكديَّة كقوَّة حاكمة، وانتشار اللُّغة والثَّقافة الأكديَّة بشكل عام، مما تطلَّب منه ومن أتباعه أن يعيدوا النَّظر في الثَّقافة السُّومريَّة بأسرها، وأن يطوِّروا الكتابة المسماريَّة من كتابة صوريَّة، ربَّما كانت أقرب إلى الرُّوح السُّومريَّة في عصرها المبكِّر، إلى كتابة مقطعيَّة، كما مرَّ علينا في الفصل السابق.

تستفيد الحقبة التَّأسيسيَّة من التُّراث البطوليِّ السابق عليها، أو هي تخلقه إذا لم يوجد من قبلُ. وإذا كان هناك تراثٌ بطوليٌّ، وكان قد رسَّخ هذا التُّراث قيمه، أو أطلق حكاياته البطوليَّة، فإنَّ مهمَّة الحقبة التَّأسيسيَّة تنحصر في توجيد هذه الحكايات، وطبعها بطابعها، وتكييفها بجعلها نصًّا ملحميًّا متكاملاً، لا يدافع عن الحقب التَّأسيسيَّة التي أطلقت الحكايات البطوليَّة، بل عن الحقبة التَّأسيسيَّة التي تشكِّل في أحضانها. ولا يخفى أنَّ مهمَّة التُّراث البطوليِّ هي صنع البطل الأسطوريِّ المناسب للحقبة الثَّقافيَّة. لكنَّ البطل في حالة جلجامش كان مكتمل القسمات، ولم يكن يتطلَّب من الأكديِّين سوى إعادة تشكيله وتطويعه في ملحمة متواصلة الأجزاء، تنتظم أحداثها في حبكةٍ واحدةٍ، وبطلٍ واحدٍ. وهكذا تعمل الملحمة على تجنيد التُّراث البطوليِّ السابق، الذي أنتجته حقب منقضية لوضعه تحت تصرُّف الحقب التَّأسيسيَّة المتجدِّدة، دفاعاً عن هويَّتها وثقافتها. وبالتالي فالمهمَّة الأولى للملحمة هي صنع البطل الأسطوريّ، الذي تتغنَّى الملحمة بمناقبه ومآثره وفضائله.

لكنَّ هذا الهدف، مهما بدا لنا بسيطاً في الظاهر، فهو هدف في غاية التَّعقيد ومتعدِّد الأبعاد. فالملحمة بهذا المعنى هي وسيلة لتكوين الوعي العصبيِّ للمجتمع في ذلك الوقت المبكِّر، أي أنَّها أداة لتحقيق هويَّة المجتمع في عملٍ فنِّيٍّ وإبداعيٍّ يمتلك القدرة على النَّجاح والانتقال إلى الثَّقافات الأخرى. ومن هنا تأتي خطورته. فالملحمة هي الأداة الأولى لإدراك المجتمع لهويَّته الفكريَّة. لكنَّ كلَّ شيءٍ في هذه الهويَّة يتحقَّق عفو الخاطر، لأنَّ الملحمة ترائي بأنَّها أمر بسيط، وإن كانت في غاية التَّعقيد.

تظلّ الملحمة تكرِّر القيم الثقافيَّة للبطل حتّى يتشبَّع بها أفراد المجتمع الذين يتداولون أحداثها. وهكذا فهي وسيلة من وسائل التنشئة الاجتماعيَّة، لأنّها تطالب الأفراد باحترام قيم البطل وتبنِّي ثقافتِه والالتزام بها، بل تكرارها، إذا تطلَّبت الحاجة. والفرد الذي يتبنَّى هذه القيم هو الفرد الملتزم أخلاقيًّا، لأنَّ هذه القيم هي قيم المجتمع، التي إذا خرج عنها فردٌ من الأفراد فقد خرج عن هويَّة المجتمع ككلٍّ. لكنَّ كلَّ ذلك يحصل تلقائيًّا ودون شعور بالذات. فالفرد الذي يستمع إلى الملحمة لا يستمع إليها إلّا بهدف الإمتاع أو الإشباع أو التَّطهير، بالمعنى الأرسطيِّ للكلمة. لكنَّه يخضع لاشعوريًّا للممارسات والقيم الثَّقافيَّة التي تدعو لها الملحمة وتتبنّاها، وفي تبنِّيه لهذه القيم، يتبنَّى «الهويَّة» الاجتماعيَّة التي تعرضها الملحمة. هنا تتَّضح المهمَّة الخطيرة التي تقوم بها الملحمة من حيث هي أداة من أدوات الإنسان في وعيه لذاته. فكلُّ شيءٍ في الملحمة يتحقَّق تلقائيًّا وبلا وساطة. يستمع الفرد إلى الحكايات لكي يتمتَّع بالاستماع إليها، وإن كان يعرف أغلب تفاصيلها وقد يحفظ أجزاءً منها عن ظهر قلب. لكنَّ المجتمع يُملي عليه في هذا الاستماع وحده نوعاً من «الهويَّة» التي يتلقَّاها ويعتنقها عفو الخاطر أيضاً. وباعتناقه لها فهو يتفاعل لا مع الهويَّة الاجتماعيَّة التي تقرِّرها القيم الثَّقافيَّة للحقبة التَّأسيسيَّة وحسب، بل يتفاعل في الوقت نفسه مع المفاهيم البطوليَّة التي انحدرت إليه من أزمنةٍ ماضيةٍ.

مع ذلك، لا يمكن وصف الملحمة بأنَّها آيديولوجيا ذلك العصر، لأنَّ الآيديولوجيا تتحقَّق من الأعلى، وتُفرَض جاهزةً على أفراد المجتمع، فيقبلُها الأفراد طوعاً أو كرهاً. وعلى النَّقيض من ذلك فإنَّ الملحمة تخلو من أيِّ شكلٍ من أشكال الإكراه، فهي تنمو تلقائيًّا بنموِّ وعي المجتمع لهويَّته وعصبيَّته. وهكذا فالملحمة تلقائيَّة لا إكراه فيها ولا فرض، بحكم كونها شفويَّة الطابع، أي أنَّ الأحداث التي تتنامى فيها تُقرَأ ارتجالاً، وتُغنَّى غناءً، دون تفكير بأيَّة غائيَّة بمعزل عن تحقيق البناء الفنِّيِّ والنِّظام الرَّمزيِّ.

وعلى النَّحو نفسه، لا تنطوي الملحمة على أيِّ عنصرٍ دينيٍّ، وتقع بالكامل خارج إطار الممارسة الطَّقسيَّة. ليس معنى هذا بالطَّبع أنَّها تنتمي إلى مجتمع بلا دين، لكنَّ الوظيفة التي تقوم بها ليست دينيَّة، بل اجتماعيَّة في الأساس. قد يُقال لا يصحُّ هذا الكلام على جميع الملاحم، فهو لا يصحُّ مثلاً على «إينما إيلش». ولكنْ لا يخفى أنَّ «سفر التَّكوين البابليّ» لا يُسمَّى ملحمةً بالطَّريقة نفسها مثل «ملحمة جلجامش»، لأنَّه لا ينطوي على أبطال بشريِّين على الإطلاق، بل الأبطال هناك جميعاً آلهة، ولذلك فإنَّ تسميتها بالملحمة ليست دقيقة أبداً. أمّا الملاحم البشريَّة فتقع خارج إطار الممارسات الدِّينيَّة بالتَّمام والكمال. أضف إلى ذلك أنَّ أبطال الملاحم البشريَّة ليسوا بآلهة، بل هم «أبطال»، أي أناس اعتياديُّون، ولكنَّهم توفرت لهم الفرص للارتفاع فوق مستوى البشر العاديِّين، وإن ظلّوا محكومين بالشُّروط البشريَّة الأخرى، مثل الانكسار والهزيمة، والمرض والذبول، والموت والقتل.

لا تهدف الملحمة، إذاً، إلّا إلى تحقيق هذين الهدفين معاً؛ الهدف الظاهريّ في تحقيق الإمتاع بقصَّة سرديَّة، والتَّأثُّر بشخصيَّة البطل، أو ربَّما تسريب نوعٍ من الانفعال الغامض، هو ما أطلق عليه أرسطو اسم «التَّطهير»؛ والهدف العميق في ترسيخ القيم الثَّقافيَّة بتنشئة أفراد المجتمع على القيم والأعراف التي يتبنّاها بطل الملحمة وينتصر لها. وفي الحقيقة فإنَّ كلا الأمرين يتحقَّقان عفو الخاطر بالتِّكرار. وكثيراً ما يكون الجمهور على معرفة بتفاصيل الحكاية أو أحداث الملحمة التي يستمع إليها، مع ذلك فهو يظلّ مشدوداً إليها مع أنَّه متشبِّع بثقافتها، بحيث لا يستطيع تصوُّر وجود أعراف أخرى تختلف عمّا يوجد فيها، وقد يشكّك بسلامة فكر مَن ينكرها، كما نقل ابن خلدون عن الهلاليِّين، الذين كانوا يروون «السِّيرة الهلاليَّة» في عصره، أنَّهم كانوا يعتبرونها حقائق تاريخيَّة لا يعتريها الشَّك، «يكادُ القادحُ فيها والمستريبُ في أمرها أن يُرمى عندَهم بالجنونِ والخَلَلِ المفرطِ لتواترِها بينَهم»[157].

تعاقب الحقب الثَّقافيَّة

غير أنَّ قوانين نشوء الدُّول تقضي بأنَّ للدُّول أعماراً. تبدأ القوَّة العصبيَّة من كونها عصبة صغيرة نامية، تبقى تتحفَّزُ على حدود الدُّول المستقرَّة بانتظار اللَّحظة المناسبة للانقضاض على الدَّولة القائمة. وحين تتمكَّن من ذلك، فإنَّها تقيم دولتها على أنقاض الدَّولة المتهاوية. وهكذا تعيد إنتاج الميراث الثَّقافيِّ من جديد فيما سمَّيناه بالحقبة التَّأسيسيَّة. ولكنَّها لا تستطيع قبول هذا التُّراث السابق إلّا بعد أن تغيِّر منه ما ترى تغييره ضروريًّا، لكي تطوِّعه بما يناسب أفكارها وثقافتها. وليس من شكٍّ في أنَّ الملحمة هي جزءٌ من هذا التُّراث، الذي قد يحتاج إلى إعادة نظر.

ونحن نعرف أنَّ الملحمة نصٌّ شفويٌّ يُلقى على الناس إلقاءً في الأساس، ولذلك فإنَّه يتأثَّر بالتَّطوُّر اللُّغويِّ الذي تتعرَّض له اللُّغة أو اللَّهجة المحكيَّة. ومن طبيعة الأشياء أن تتغيَّر اللَّهجة، وأن تختفي منها مفردات، وتظهر أخرى بدلاً عنها. يستطيع المرء أن يتخيَّل لهجة آبائِه وأجدادِه قبل مائة سنة مثلاً، ويقارنها باللَّهجة التي يتكلَّمُها ليرى كم اختلفت اللُّغة خلال مائة سنة. هذه هي السُّنَّة اللُّغويَّة الجارية، التي تقضي بأن تتغيَّر اللُّغات دون أن يفطن لتغيُّرها أحد. وسرعان ما ينتقل هذا التَّغيُّر إلى رواية الحكايات الشَّفويَّة، ممّا يتطلَّب من منشدي الملحمة التَّجاوب مع التَّغيُّر اللَّهجيِّ الطارئ وتجديد دماء لغة الملحمة كلَّ حين. ويحصل كلُّ ذلك تلقائيًّا في الاستخدام الشَّفويِّ دون أن يفطن له أحد. وبسبب ندرة النُّسخ المدوَّنة، فلا يتَّضح هذا التَّغيُّر فيها، لأنَّ النُّسخ المدوَّنة لا يجري تدوينها إلا كلَّ خمسةِ قرونٍ كمعدَّل، بهدف الحفظ والخزن، لا بهدف تسجيل التَّحويرات اللُّغويَّة.

لكنَّ الملحمة تتطوَّر في المكان نفسه، مثلما تنتقل في الزَّمان، وتصل إلى ثقافاتٍ أخرى، تترجمها وتتفاعل معها، وقد تعدِّلُها وتتصرَّف بها، وتعطيها حياة جديدة. وفي هذه الحالة لا بدَّ من إحداث بعض التَّغييرات عليها، مما يتطلَّبُهُ السِّياق الثَّقافيُّ الجديد، مثل تغيير أسماء الآلهة، وربَّما أسماء بعض المواضع وما أشبه. ومنذ وقت مبكِّر جدًّا انتقلت «ملحمة جلجامش» إلى الثَّقافات المجاورة، وتُرجمت إلى الأوغاريتيَّة والحوريَّة والحيثيَّة، لكنَّ النُّسخ التي وصلتنا من هذه الثَّقافات غير كاملة. ولذلك فنحن لا نعرف على وجه الدِّقَّة مقدار التَّغييرات التي أحدثتها فيها. نعرف مثلاً أنَّ النُّسخة الحيثيَّة من «ملحمة جلجامش» قد أدخلت أسماء الآلهة الحيثيَّة، وغيَّرتها إلى حدٍّ ما بما يتناسب مع ثقافتهم.

في الحكايات البطوليَّة السُّومريَّة، والنُّسخ الأكديَّة الأولى من الملحمة، كانت رحلة جلجامش وأنكيدو إلى غابة الأرز لمحاربة الوحش خمبابا قد حصلت على جهة الشَّرق، لأنَّ غابة الأرز كانت في عيلام حينئذٍ، أعني في مناطق غرب إيران، التي استوطنها العيلاميُّون. غير أنَّ الأكديِّين نقلوها إلى جهة الغرب في البداية، ثمَّ حين انتقلت الملحمة إلى الحيثيِّين وترجموها، فقد صارت غابة الأرز أو «جبل هواوا»، كما يسمِّيه النَّصُّ الحيثيُّ، بالقرب من جبال طوروس وأمانوس. ومن الواضح أنَّ السَّبب في ذلك هو وقوع هذين الجبلين في منطقة نفوذ الطَّور الحيثيِّ المتأخِّر[158]. ومن المؤسف أنَّ النَّصَّ الأوغاريتيَّ لا يشتمل إلّا على مادَّة موجزة مستمدَّة من اللَّوح الأوَّل من الملحمة، ولا نعرف أين وضع غابة الأرز. فهل كان الأغاريتيُّون يتصوَّرون غابة الأرز وجبل هواوا في أرضهم، أم هم نقلوه إلى موضع آخر؟

في النُّسخة الحيثيَّة من «ملحمة جلجامش»، يكشف الحيثيُّون عن امتعاضهم من اضطهاد جلجامش لأهل أوروك واغتصاب فتياتها. بل إنَّ «إله البحر» الحيثيَّ يتدخَّل، ويوجِّه لجلجامش سهام اللَّعن والتَّوبيخ. وبالإضافة إلى سيدوري، صاحبة الحانة، تظهر شخصيَّة أخرى ذات اسم حيثيٍّ وحوريٍّ، هي «تَهْميزولي»، التي يعلِّق ناشر القطعة الحيثيَّة أنَّها «ليست بالضَّرورة شخصيَّة سيدوري نفسها»[159].

لكنَّ أخطر التَّحدِّيات التي واجهتها الملحمة لم تأتِ من هذه الثَّقافات التَّعدُّديَّة، التي كانت تشترك في تعدُّديَّتها مع الثَّقافة البابليَّة، بل جاءت من أديان التَّوحيد. فأديان التَّوحيد ترفض التَّعدُّديَّة الدِّينيَّة في الملحمة رفضاً مطلقاً، ولذلك فهي لا تستطيع القبول بالأحداث التي تظهر فيها آلهة مثل إيا وعشتار وإنليل وغيرهم. لكنَّها مع ذلك تدرك القيمة الثَّقافيَّة والإبداعيَّة في الملحمة وتحتاج إليها. لقد عاش اليهود في العراق زمناً طويلاً، ربَّما يسبق حتى الأسر البابليّ، ولذلك فقد تعرَّفوا على مظاهر الإبداع في الملحمة في عصورها المختلفة، وتشبَّعوا بأحداثها وفكرها، وإن كانوا رافضين دون شكٍّ لتعدُّد الآلهة الذي تنطوي عليه. ولم يفلح اليهود بإقامة دولة في العراق، لكنَّهم حصلوا على بعض الامتيازات، التي بلغتْ أوجَها بعد تحالفهم مع كورش الفارسيِّ لاحتلال بابل. هكذا عملت الثَّقافة اليهوديَّة على امتصاص الثَّقافة العراقيَّة القديمة، وإعادة إنتاجها بعد تخليصها من عناصر التَّعدُّديَّة الدِّينيَّة. ونحن نعرف أنَّهم استوعبوا التُّراث البابليَّ وأعادوا صياغته بعد أن غيَّروا شخصيَّات الأبطال فيه. ولقد لاحظ أغلب الباحثين مقدار التَّشابه بين أسطورة «مولد موسى» وأسطورة «مولد سرجون الأكديِّ»، كما يرويها «العهد القديم». فضلاً عن ذلك، فإنَّ هناك عدداً من الحكايات اليهوديَّة التي كانت تستوحي «ملحمة جلجامش» وتُعيد إنتاجها بما يتناسب مع الثَّقافة اليهوديَّة. وسوف نكرِّس الفصل السادس من هذا الكتاب لمناقشة آثار «ملحمة جلجامش» في النُّصوص اللاحقة، ولهذا نكتفي هنا ببعض الإشارات السَّريعة.

على المستوى الشَعبيِّ، طوَّر اليهود شخصيَّات مستوحاةً من الملحمة، أشهرُها شخصيَّة «بلوقيا»، الذي ذكر حمزة الأصفهانيُّ أنّه أسطورة مشهورة يتداولها اليهود في بغداد في القرن الرابع الهجريّ. وبالطَّبع فقد انتقلت شخصيَّة بلوقيا إلى كتب «قصص الأنبياء» في حكايات رواها الثَّعلبيُّ، كما انتقلت إلى روايات الكتب الشَّعبيَّة، وفي المقدِّمة منها كتاب «ألف ليلة وليلة». لكنَّ الأمر لا يتوقَّف عند هذا الحدِّ. فبعد نشر محتويات «مخطوطات البحر الميِّت»، التي عُثِر عليها في كهوف قُمران، اتَّضح أنَّ فيها كتاباً عنوانُهُ «سفر الجبابرة»، لم يبقَ منه سوى شذراتٍ قليلةٍ، تحوَّلت فيها شخصيَّة جلجامش من بطلٍ إيجابيٍّ إلى كبير ملائكة الشَّرِّ. والظاهر أنَّ كتاب «سفر الجبابرة» المانويَّ كان ينطوي على تفصيلات مماثلة، إذ وُجِدَ في الشَّذرات المتبقِّية منه اسم «هوبابيش»، أي خمبابا، و«أوتابيش»، أي أوتانبشتم.

سوف نعود إلى تناول هذه المعلومات بالتَّفصيل. غير أنَّنا نشير هنا إلى أنَّ أغلب هذه الأعمال تستفيد من الملحمة بنائيًّا وفنِّيًّا، لكنَّها تعترض عليها عقائديًّا ودينيًّا. ولذلك فهي تضطرُّ إلى حذف ما لا تؤمن به من الملحمة، وهو الجزء المتعلِّق بتعدُّد الآلهة والقيم الدِّينيَّة، لكنَّها تستفيد من وحدات بنائها السَّرديَّة وأسلوب إخراجها للأحداث. سوف نلاحظ، على سبيل المثال، أنَّ «سفر الجبابرة» الغنوصيَّ يستفيد من لغة الملحمة على نحو واضح، لكنَّه في الوقت نفسه يعزو البطولة إلى شخص «أخنوخ» بدلاً من جلجامش، بل وينتقم من جلجامش بجعله كبير ملائكة الشَّرِّ، أي يحوِّله إلى شخصيَّة سلبيَّة من طراز الشَّخصيَّات التي حاربها في ملحمته الخاصَّة.

يمكننا القول بشكل عام إنَّ أثر الملحمة في النُّصوص الأخرى يكون قويًّا حينما يكون الاحتكاك بها مباشراً، وبلا وساطة، وفي هذه الحالة لا تخضع الملحمة إلّا إلى تجويرات جزئيَّة، بعضُها يحصل في الثَّقافة نفسها والبيئة نفسها، ما دام محصوراً بالتَّعديلات الأسلوبيَّة واللَّهجيَّة. ولكن كلَّما ازدادت المسافة الزَّمنيَّة والثَّقافيَّة ازدادت التَّجويرات. في حالة الثَّقافة الأوغاريتيَّة، نستطيع أن نرى أنَّ التَّجوير لم يكن يتعدَّى استدخال بعض العناصر الثَّقافيَّة الخاصَّة. أمّا في حالة أديان التَّوحيد فقد صارت التَّعديلات جذريَّة تماماً، بحيث صارت النُّصوص تستوحي الملحمة، وتستثمر البناء السَّرديَّ للأحداث فيها، وتتعمَّد تشويه محتوياتها الدِّينيَّة، كما نرى ذلك في «سفر الجبابرة» لدى طائفة قُمران.

الإيقاع والنِّظام الصَّوتيّ

من أجل استكشاف العنصر الجوهريِّ في الإيقاع في اللُّغة البابليَّة، ربَّما كان الأولى بنا البدء ممّا يختفي عنها، والتَّعرُّض لنماذج عروض في لغاتٍ أخرى، لا تتوفَّر فيها. ولنسجِّلْ قبل كلِّ شيءٍ معلومةً ضروريَّةً تصلح كمقدِّمة عامَّة، وهي أنَّ النِّظام العروضيَّ في أيَّة لغة يعتمد على النِّظام الصَّوتيِّ فيها. وإذا كنَّا نجهل طبيعة النِّظام الصَّوتيِّ في لغةٍ من اللُّغات، فإنَّنا في واقع الأمر لن نستطيع أن نتوصَّل لمعرفة نظامها العروضيِّ إلّا من خلال التَّخمين العريض الذي لا يكاد يثبت للنَّقد. ولا يخفى أنَّ بعض الباحثين قد غامر بإدراج العروض البابليِّ تحت نوعٍ من عروضٍ يعرفهُ. لكنَّ مثل هذه المغامرات لم تكن سوى تخميناتٍ غير دقيقة. ونستطيع التَّمثيل على ذلك بما استشهد به ألكسندر هايدل حول تصنيف العروض البابليِّ ضمن عروض النَّبر في مقدِّمة كتابه «سفر التَّكوين البابليّ»[160].

وأنظمة العروض المعروفة ثلاثة، نقدِّم للقارئ فكرة شاملة وموجزة عن كلٍّ واحدٍ منها فيما يأتي؛

أوَّلاً: **العروض النَّبريّ**؛ والنَّبر هو الجهد الصَّوتيُّ المبذول في نطق أحد مقاطع العبارة. إذ تتكوَّن كلُّ عبارة، أو حتّى الكلمة المفردة، من عددٍ من المقاطع، وربَّما تخلَّلتها سكتة قصيرة ما، وعند نطقِها يوضع جهدٌ صوتيٌّ على أحد المقاطع، فيكون منبوراً. ويعتمد عروض النَّبر على تنظيم الوحدات المنبورة في علاقتها بالوحدات غير المنبورة. ويمكن القول إنَّ اللُّغات التي يرقى فيها النَّبر إلى المرتبة الفونيميَّة، أي يكون بإمكان النَّبر أن يحدث تمييزاً في المعنى، فإنَّ عروض تلك اللُّغة يعتمد على النَّبر. وفي الأبجديَّة الصَّوتيَّة العالميَّة يُشار إلى النَّبر بعلامة (ˈ). وتوجد في اللُّغة الإنكليزيَّة، مثلاً، كلمات يتغيَّر فيها موضع النَّبر، فيتغيَّر معناها. كلمة (desert)، مثلاً، من شأن تغيير موضع النَّبر فيها وتحويله من مقطع إلى مقطع أن يغيِّر معناها من اسم إلى فعل. وهكذا مع عدد من الكلمات المماثلة. وبالتالي فالنَّبر في الإنكليزية يوصف بأنَّه «فونيميٌّ»، أي من شأنه إحداث تغيير في معنى الكلمة حين يقع على أحد مقاطعها. ويصحُّ هذا أيضاً على لغات مثل الإسبانيَّة والرُّوسيَّة والإيطاليَّة والبرتغاليَّة وغيرها. وفي هذه الحالة، يمكن للنِّظام العروضيِّ في هذه اللُّغات أن يعتمد على نظامها الصَّوتيِّ، وتستطيع هذه اللُّغات استخدام النَّبر كأساسٍ للعروض فيها.

ثانياً: **العروض المقطعيّ**؛ وربَّما يكون هذا النَّوع من الأعاريض أوضحها لدى القارئ العربيِّ، لأنَّه يوجد في اللُّغة العربيَّة. وهنا يكون طول المقطع هو الوحدة الأساسيَّة في هذا العروض. إذ تميِّز هذه اللُّغات المقاطع القصيرة عن المقاطع الطَّويلة. وتكرار أعداد هذه المقاطع هو الذي يشكِّل أساس النِّظام الإيقاعيِّ في هذا العروض. وهنا أيضاً يكون طول المقطع عنصراً «فونيميًّا» يُحدث تمييزاً في المعنى. مثلاً: يختلف معنى كلمة (هَبوا)، التي تحتوي على هاء تتلوها فتحة، وهي مقطع قصير، عن كلمة (هابوا)، وهي هاء متبوعة بالألف، وهي مقطع طويل. ولذلك طوَّرت اللُّغة العربيَّة العروض المقطعيَّ، الذي يعتمد على طول المقطع كوحدة تكراريَّة. وهنا تنبغي الإشارة إلى أنَّ اللُّغتين السُّريانيَّة والعبرانيَّة لم تعرفا العروض المقطعيَّ قبل احتكاكهما بالأدب العربيِّ في المراحل الأولى من تطوُّرهما، بل عرفتاه في العصور الإسلاميَّة بعد التَّأثُّر بالعروض العربيِّ. وفي الأدب العربيِّ، يُطلق على التَّحليل العروضيِّ اسم «فنّ التَّقطيع»[161]، بسبب ارتباطه بالمقاطع القصيرة أو الطَّويلة.

ثالثاً: **العروض التَّكراريّ**؛ حيث يعتمد الإيقاع على تكرار المقاطع بصرف النَّظر عن الطُّول أو النَّبر. وفي هذه الحالة يكرِّر الشَّاعر عدد المقاطع، سواء أكانت طويلةً أم قصيرةً، منبورةً أم غير منبورةٍ، تكراراً ثابتاً في كلِّ بيتٍ أو سطرٍ. ومثل هذا العروض يوجد في الكرديَّة والفارسيَّة وبعض اللُّغات الشَّرقيَّة. وبالإضافة إلى هذه النَّماذج يمكن للُّغة أن تجمع خاصَّتين مع بعض، مثل إضافة المقطع إلى التَّكرار. وحينئذٍ يتركَّب العروض من التَّكرار بالإضافة إلى المقطع، مثلما هو الحال في الأدب الإغريقيِّ القديم.

وعند فحص النَّماذج المتوفِّرة من الشِّعر البابليِّ، استناداً إلى الذائقة والتَّخمين في الأساس، وليس استناداً إلى تسجيلٍ صوتيٍّ من نوعٍ ما، فلا نجد أنَّ أيًّا منها تصحُّ عليه معايير العروض المقطعيِّ أو التِّكراريِّ. ولذلك خلص الباحثون إلى أنَّ الإيقاع في الشِّعر البابليِّ لا يعتمد على «الوزن الكمِّيِّ»[162] بأيِّ شكلٍ من الأشكال. وعلى هذا الغرار، نعرف أنَّ النَّبر لم يحظ أبداً بالوصول إلى المرتبة الفونيميَّة في اللُّغات الساميَّة على العموم. لذلك فمن المستبعد أن يكون العروض البابليُّ قائماً على النَّبر أيضاً.

رابعاً: **عروض إيقاع النَّوازي**؛ والنَّوازي هو إقامة علاقات بين المفردات والعبارات بحيث يقابل بعضُها بعضاً، أو يكرِّره، أو ينوِّع عليه، أو يقترن به. وقد وجد الباحثون المحدثون أنَّ عبرانيَّة الكتاب المقدَّس والأوغاريتيَّة والفينيقيَّة كانت كلُّها لغاتٍ تعتمد على إيقاع النَّوازي، لأنَّها تفتقر إلى العروض الكمِّيِّ، كما لا يرقى فيها النَّبر إلى المرتبة الفونيميَّة. ويصحُّ هذا الحكم بالقدر نفسه على البابليَّة، التي نجهل في واقع الأمر كيفيَّة النُّطق بها إلّا حدساً. وهذا بالتَّأكيد هو ما لاحظه الباحث الكبير أوبنهايم حين قال: «نحن عاجزون عن تحليل العناصر التي تحمل الإيقاع، ولكنْ من الواضح أنَّه يتحقَّق في مرحلتين: إذ يجمع الأبيات المفردة معاً نموذجٌ يسمحُ بإعطاء مزيدٍ من الوزن (والكلمات) للنِّصف الثاني من البيت، وتستخدم بنية المقطوعة التي تربط متواليةَ الأبيات في مجموعاتٍ الوسيلةَ الوزنيَّةَ نفسها لإبراز هذا الجمع. وبهذا الصَّدد كثيراً ما نواجه خروقاً واضحة لا نستطيع وصفها بمفردات التَّقسيم العقليِّ، ولكنْ لعلَّها كانت تُسهم في الإيقاء على شدِّ انتباه المستمع. ولا نستطيع أن نجزم ما إذا كانت هذه الخروق وخروق أخرى غيرها في البنية الإيقاعيَّة كانت تُستخدَمُ لغرضٍ معيَّن، أو مسموحاً بها وحسب، أم يجري تصحيحها عند إنشاد القصيدة بطريقة مناسبة. حيث إنَّ قضايا من هذا النَّوع ترتبط بالدَّور الفونيميِّ للنَّبر والنِّظام الكمِّيِّ لحروف العلَّة في داخل اللُّغة المنطوقة وبتاريخ النَّوع الشِّعريِّ موضوع النِّقاش. فهل كان المقصود منها أن تُنشَدَ إنشاداً أو أن تُغنَّى غناءً، ووحدَها، أم مصحوبةً بآلات موسيقيَّة أم جوقة من المغنِّين؟»[163].

في مقدِّمة كتاب «أترا ـ حسيس: ملحمة الخلق والطُّوفان»، أشرتُ إلى ما استخلصه لامبرت وهايدل حول تقسيم الشِّعر البابليِّ إلى سطورٍ، وتقسيم السُّطور إلى مزدوجاتٍ، والمزدوج إلى كلمات، بأنَّه أمرٌ يتعلَّق بالكتابة وكيفيَّة الرَّسم، لا بالنُّطق وكيفيَّة الإنشاد والقراءة، وقلتُ هناك إنَّ الأمر «لا يتعلَّق بالطَّبيعة «الإنشاديَّة» لهذا الشِّعر، بل يتعلَّق بشكل «تدوينه» وكتابته. والمعروف أنَّ النُّصوص القديمة كانت تغيِّر حتّى من طريقة إملاء الكلمات استناداً إلى المساحة المكانيَّة التي تُكتَبُ عليها. ولذلك فإنَّ شكل «كتابة» هذا الشِّعر لا تتطابق بالضَّرورة مع الآليّات الشَّفويَّة لإنشاده وإلقائه. وحين نحاول تحليل الشِّعر البابليِّ فنحن نجد أنَّه فعلاً يخلو من الوزن والقافية، شأنُهُ في ذلك شأن الشِّعر العبرانيِّ مثلاً، لكنَّه يحتوي في الوقت نفسه على نمطٍ من إيقاعٍ مغايرٍ هو «إيقاع النَّوازي». ويتألَّف إيقاع النَّوازي من جملٍ وعباراتٍ، ذات معانٍ توضَعُ جنباً

إلى جنبٍ، بحيث يوجد بينها نوع من الانسجام والتوازن. ويمكن تنويع صيغه باستعمال «توازي المقابلة»، كما هو الحال في مطلع «أترا – حسيس»، حيث يقابل بين الآلهة والبشر، والعمل والعناء:

حينَما كانَ الآلهةُ مثلَ البشر

يضطلعونَ بالعمل، ويُقاسون الكدَّ والعناء

أو «توازي التَّكرار»، حيث تكرِّر النُّصوص عباراتٍ معيَّنة تتوّع عليها، وهو أسلوب استفادت منه الدِّراسات الحديثة في ترميم النُّصوص وسدِّ ثغراتها، كما في المثال التالي:

(عشرَ سنواتٍ) كانوا يُقاسون الشَّدائد

(عشرينَ سنةً) كانوا يُقاسون الشَّدائد

(ثلاثينَ سنةً) كانوا يُقاسون الشَّدائد

(أربعينَ سنةً) كانوا يُقاسون الشَّدائد

أو باستخدام أنواع أخرى من التَّوازي، ربَّما لا تقلُّ عدداً عن التَّفريعات في استثمار الوسائل البلاغيَّة التي تلجأ إليها البلاغة التَّقليديَّة. لكنَّ استخدام «بلاغة التَّوازي» تظلُّ في الجوهر ملمحاً خاصًّا بالإلقاء والإنشاد، ولا علاقةَ لها بتقسيم القصيدة إلى أبيات أو سطور، وتقسيم السُّطور إلى كلمات. فهذا الملمح الأخير يخضع لمتطلَّبات المساحة المكانيَّة المكتوب عليها سواء أكانت لوحاً طينيًّا أو تمثالاً أو عتبةَ بابٍ»[(164)].

وقد يحسن بنا هنا إيراد بعض الأمثلة على إيقاع التَّوازي من الملحمة. ويجب أن نضع في اعتبارنا أنَّ إيقاع التَّوازي هو ظاهرة لغويَّة في الأساس، وهو ليس بالإيقاع الذي يخاطب الأذن، مثل بقيَّة ضروب الإيقاع، بل هو إيقاع يقترن بالبناء الدَّلاليِّ للملحمة، وتوزيع وحداتها المكوِّنة. إذا كانت الكلمة تركز على التَّكرار، أو إيراد جمل متتابعة تكرِّر المعنى، فهذا يعني أنَّ لدينا التَّوازي بالتَّكرار، أو بالتَّرادف. وفي الواقع فإنَّ مطلع الملحمة وأوَّل جملة فيها تضعُنا بإزاء هذا النَّوع من التَّوازي الذي يعتمد التَّكرار، حيث تبدأ الملحمة في نسختِها المعياريَّة بالقول:

1. ša naq – ba i – mu – ru iš – di ma – a – ti

2. {xxx – ti i – du ú ka la – mu {a – as – su

هو الذي رأى الخفاءَ، وأبصرَ أساسَ البلاد،

{الذي عرف...} كانَ حكيماً في كلِّ شيءٍ.

ويعود في السَّطر السادس من الملحمة إلى استئناف التَّعريف بالبطل:

6. nap – ḫur ne – me – qi ša ka – la – a – mi i – ḫ – uz

7. ni - Şir - ta i - mur - ma ka - tim - ti ip - tu

8. ub - la té - e - ma šâ la - am a - bu - bi

اطَّلعَ على كمالِ الحكمةِ في كلِّ شيءٍ.

رأى الأسرارَ وكشفَ الخفايا،

وعادَ بخلاصةٍ من زمنِ ما قبلَ الطُّوفان.

من الجدير بالذِّكر أنَّ بعض الكلمات تفرض إيقاعها على مقاطع الملحمة بصورة واضحة. في الطَّريق إلى أوتانبشتم، بدءاً من حديث جلجامش مع الرِّجال العقارب حتَّى آخر الكلمات التي يتبادلها مع أور شنابي، يهيمن على كلام جلجامش الإحساس بعظم الجهد وصعوبة المؤونة ومشقَّة الحمل. في البداية كان يتحدَّث عن المخاطر والأعباء التي تحمَّلها مع صديقه أنكيدو في الطَّريق إلى غابة الأرز، ومقتل خمبابا. وبعد موت صديقه، صار يتحدَّث عن معاناته من مواجهة الموت، وصعوبة فقدان الصَّديق. ثمَّ أخيراً عن أرزاء التَّشرُّد في الطَّريق، والأهوال التي قاساها بهدف الوصول إلى أوتانبشتم.

وفي حوار أوتانبشتم مع جلجامش، تهيمن مفردة «الأسرار» ونظائرها، ونعود إلى ما يشبه مطلع الملحمة. وأوَّل كلمة يخاطب بها أوتانبشتم جلجامش تكون عن الأسرار:

9. lu - up - te - ka Gîš - gim - maš a - mat ni - Şir - ti

10. û pi - riš - ti ša ili (dingir) ka - a - ša lu - uq - bi - ka

سأكشفُ لكَ، يا جلجامش، عن أمرٍ خفيٍّ،

سأُطلعكَ على سرٍّ من أسرارِ الآلهة.

في السَّطر التاسع من هذا اللَّوح استعمل أوتانبشتم كلمة (نيصيرتي) أي (سرّ)، التي استعملتها الملحمة في البيت السابع من اللَّوح الأوَّل. ويرى القارئ أنَّنا تصرَّفنا قليلاً في التَّرجمة لنقل تأثيرها الجماليِّ بمعزل عن الحرفيَّة. لكنَّ هناك تكراراً واضحاً بين (أمر خفيّ) و(سرّ من أسرار الآلهة). والحقيقة أنَّ أوتانبشتم يكرِّر هذين السَّطرين بالتَّمام والكمال في السَّطرين (281 – 282) من اللَّوح نفسه:

سأكشفُ لكَ، يا جلجامش، عن أمرٍ خفيٍّ،

سأطلعك على سرٍّ من أسرارِ الآلهة.

أمّا في خطاب الإله إيا مع أوتانيشتم، فقد كان إيا يريد أن يسرِّب خبر الطُّوفان له تسريباً، حتّى لا يُتَّهَمَ بكشف سرٍّ إلهيٍّ لإنسانٍ فانٍ. فخاطب الحائط. وحين سأله أوتانيشتم عن الحجَّة التي يتذرَّع بها للخروج من أوروك، أخبره إيا بأن يعتذر إليهم بأنَّه سوف يغادرهم إلى إيا، لأنَّ إنليل لا يطيقه، وسوف يرسل عليهم فيضاً من الزاد، ووابلاً من العطاء. لكنَّ إيا في حقيقة الأمر لم يستخدم الأسلوب المباشر في عباراته، بل استخدم التَّورية إلى حدٍّ كبير، كما سيتَّضح في الفصل الخامس حين نحلِّل المقطع. ما يعنينا الآن أنَّ إيا استخدم عباراتٍ مليئةً بالتَّوريات، حيث صارت الكلمات تنطوي على معانيَ مزدوجةٍ، فتدلُّ كلمة (كُكُو) مثلاً على الكعك والظُّلمة معاً، وتعني كلمة (شَموت) أو (شَمات) وابل المطر والوبال على السَّواء:

في السَّحَر يُغرقُكم بطبقاتٍ كثيفةٍ من الكَعْك،

وفي الغَسَقِ يُنزِلُ عليكم وابلاً من القمح.

وهنا نرى التَّوازي يتحقق لا عن طريق التَّرادف أو التَّكرار، بل عن طريق التَّورية، التي يستطيع بها إيا نقل رسالة مزدوجة، تعني معنيين متناقضين، أحدُهما إيجابيٌّ يظهر على السَّطح ويخدع المتلقِّي لدى الوهلة الأولى، والآخر سلبيٌّ في الأعماق، لا يفطن له إلّا من يزيل قشرة الكلام الخارجيَّة. ومن يكتفِ بظاهر العبارة يكن المسؤول عن تأويلها وعن خيبته لاحقاً بحصول ما يضادُّها. وعلى النَّقيض من ذلك فالمتأنِّي في تأويل العبارة هو الذي سيتوصَّل إلى دلالتها السَّلبيَّة العميقة، ويتصرَّف بموجبها.

يمتاز إيقاع التَّوازي بكونه مرحلةً وسطى بين الشِّعر والنَّثر. فهو نظامٌ إيقاعيٌّ، لكنَّه ليس بوزنيٍّ، أي ينطوي على إيقاع متكرِّر يعتمد على الدَّلالة، وليس على تكرار وحدات مقطعيَّة صوتيَّة، كما هو الحال في الأنظمة الوزنيَّة المذكورة سابقاً. ومن هنا فهو يمتاز بالازدواجيَّة، لأنَّه يستطيع أن يتصرَّف كشعر، ويكتفي بوحدة السَّطر، كما هو الحال في الشِّعر، وهنا يكون عنصراً إيقاعيًّا انفصاليًّا. لكنَّه من ناحية أخرى، يستطيع أن ينخرط لا في البنية الشِّعريَّة المكتفية بالسَّطر الواحد أو حتّى بالسَّطرين، بل بالوحدة السَّرديَّة المتَّصلة، التي تربط بين الأفعال السَّرديَّة المتعدِّدة. وهنا يكون عنصراً إيقاعيًّا اتِّصالياً لربط الوحدات المتعاقبة في النَّصِّ السَّرديِّ. «وهذه الهويَّة المزدوجة لإيقاع التَّوازي تجعل منه عنصراً شعريًّا ونثريًّا في وقتٍ واحدٍ. لأنَّه يستطيع أن يقوم بوظيفة الانفصال، لتقديم جملةٍ شعريَّةٍ واحدةٍ مكتفيةٍ ذاتيًّا، كما يستطيع أن يقومَ بوظيفة الاتِّصال، لتقديم سلسلةٍ من الجمل السَّرديَّة المترابطة في سياقٍ نثريٍّ. ولهذا يمثِّل إيقاع التَّوازي النَّموذج المثاليَّ لبناء الملحمة. فهو وحدة شعريَّة لإنتاج الجمل المنفصلة، ووحدة نثريَّة لإنتاج الجمل المتَّصلة»[165].

القوالب الصِّياغيَّة

تعود فكرة الصِّيَغ أو القوالب الصِّياغيَّة أو العبارات الجاهزة (formulas) إلى ملمان باري، حين كان عاكفاً على دراسة الشِّعر الملحميِّ الهوميريِّ. كان قد سبقَهُ عددٌ من دارسي شعر هوميروس في الانتباه إلى أنَّ هذه القصائد تعتمد في الأساس على اختيار ألفاظٍ تلائم السِّياق الوزنيَّ للوزن سداسيِّ التَّفعيلات في هذا الشِّعر، بصرف النَّظر عن المعنى الدَّقيق لها. وقد أحسَّ الباحثون بأنَّ الاختيار يقع في العادة، من بين مجاميع الألفاظ وأشكال الكلمات التي تتبادل الحلول محلَّ بعضها، على الكلمات التي تتَّسق مع الاستعمال الوزنيِّ[166]. وكان هذا هو المنطلق لدراسات ملمان باري الخاصَّة بالشِّعر الهوميريِّ، التي خلصَ فيها إلى أنَّ الشاعر الذي يُطلق أمثال هذه القصائد الشَّفويَّة كان يطلقها استناداً إلى ذخيرة كبيرة من القصائد الشَّفويَّة السابقة التي يحتفظ بها في ذاكرته. وبالتالي فالشاعر أو المنشد الذي يؤلِّف مثل هذه القصائد إنَّما كان يستعيد نماذجَ لا حصر لها في ذاكرته، ويختار منها ما يتناسب مع السِّياق الوزنيِّ والموضوع الذي يتحدَّث عنه. وقد أطلق باري على أشكال الألفاظ التي يعتمدُها الشاعر أو المنشد الشَّفويُّ مصطلح «الصِّيغة».

عرَّف باري الصِّيغة بأنَّها «مجموعة من الكلمات التي تُستخدَمُ في العادة تحت شروط وزنيَّة متماثلة للتَّعبير عن فكرة جوهريَّة معيَّنة»[167]. وبالتالي «تقع القوالب الصِّياغيَّة في مجاميع صغرى من العبارات التي يتوافر بينها شبهٌ في الفكرة وفي الألفاظ، وتقع الألفاظ بدورها في مجاميعَ تشترك في نمط أكبر، حتّى تتحقَّق للأداء الصُّورة المثاليَّة بطريقةٍ يبلغها الشاعر المعتاد على هذه الصُّور دون عناء، وهو يؤلِّف القصيدة». ومن هنا فالشِّعر الشَّفويُّ، ما دام يعتمد على الصِّيغ، لا يمكن أن يكون من نتاج شاعرٍ واحدٍ، بل «لا بدَّ أن يكون نتاج شعراء كثيرين على امتداد أجيالٍ متعدِّدة»[168]. وهكذا فحين يعثر شاعرٌ على صيغة معيَّنة تعبِّر عن فكرةٍ في سياق ما، فسرعان ما يتلقَّفُها الشُّعراء الشَّفويُّون الآخرون ويستخدمونها في السِّياق المناسب للقصائد الشَّفويَّة التي يطلقونها. ومعنى هذا أنَّ الشاعر الذي يستخدم الصِّيغ الجاهزة لا يرمي إلى إرضاء الجمهور، كما يتصوَّر ذلك بعض الباحثين، بل إنَّ إنتاج الشِّعر الشَّفويِّ نفسه يتطلَّب اللُّجوء إلى الصِّيغ الجاهزة. وكما عبَّرَ لورد، «فقد أفضى تأكيد التَّعريف لدى باري على الشُّروط الوزنيَّة للصِّيغة إلى إدراك الباحثين أنَّ العبارات المتكرِّرة لم تكن مفيدةً، كما افترض بعضهم، إلى الجمهور وحسب، بل هي أيضاً مفيدة أكثر للمغنِّي أو المنشد في أثناء أدائه السَّريع لحكايته. وبهذه الفكرة الثَّوريَّة تقريباً انتقل التَّركيز إلى المغنِّي أو المنشد وإلى المشكلات التي يواجهها»[169]. ومنذ ذلك الحين، لم تعد الدِّراسة مقصورةً على الشِّعر الهوميريِّ باعتباره النَّموذج الوحيد للشِّعر الشَّفويِّ، بل صار الباحثون يدرسون ملاحم العصور الوسطى في ضوء هذه النَّظريَّة[170]، وكذلك الشِّعر التُّركيِّ، والشِّعر المغوليِّ والأوزبكيِّ والإفريقيِّ وما أشبه.

لكنَّنا نعرف أنَّ الأدب الملحميَّ كان الوسيلة التَّربويَّة لخلق البطل الأسطوريِّ. فالملحمة في الواقع هي أداة المجتمع التَّربويَّة لتنشئة الأجيال على القيم الثَّقافيَّة التي تبشِّر بها الملحمة. ولا تصل هذه الملحمة إلى تحقُّقها الكامل إلا من خلال الآليَّات الشَّفويَّة، ويقع مفهوم «الصِّيغة» في الصَّدارة منها. على سبيل المثال، «كان الإغريق في العصر الهوميريِّ يقدِّرون العبارات الجاهزة لا من أجل الشُّعراء فقط، بل لأنَّ كامل العالم المعرفيِّ الشَّفويِّ والعالم الفكريِّ كانا يعتمدانِ على بناء الصِّيغ الفكريَّة الجاهزة. ففي الثَّقافة الشَّفويَّة، ما أن يتمَّ اكتساب المعرفة حتّى يصير من اللازم تكرارها باستمرار وإلّا فقِدت؛ فصيغ الأنماط الفكريَّة الثابتة كانت لازمةً لتداول الحكمة وبسط الإدارة الفعّالة»[171]. وفي رأي هافلوك، فإنَّ الثَّقافة الشَّفويَّة، كما تتمثَّل في الشِّعر الملحميِّ الذي يعتمد الصِّيغ الجاهزة، كانت هي الأساس في العصر الهوميريِّ عند الإغريق. أمّا في عصر أفلاطون فقد صارت الكتابة تتقدَّم باتِّجاه المعرفة العقليَّة التي تهدِّد ثبات الصِّيغ. ولهذا السَّبب فقد طرد أفلاطون الشُّعراء من «جمهوريَّتِهِ»، لأنَّهم يعتمدون على الصِّيغ الجاهزة الراكدة بوصفها أسلوباً للتَّربية والتَّنشئة الاجتماعيَّة[172].

من الجدير بالذِّكر أنَّ الصِّيغ هي أدوات تعبيريَّة غير قابلة للحصر، ولا يمكن لشاعرٍ واحدٍ أن يُلِمَّ بها جميعاً، بل هو يختزنها في ذهنه عفو الخاطر، ثمَّ يستعيد منها ما يتواءم مع مقصدِهِ في سياق إنشادِهِ وتأليفِهِ. وهكذا فهذه الصِّيغ هي من نتاج أجيال من الشُّعراء، وقد تظلُّ قيد التَّداول عصوراً متطاولة. وهذا ما يجعل من الإحاطة بها أمراً متعذِّراً، ليس فقط للدارس الأجنبيِّ عن اللُّغة، بل أيضاً للشُّعراء الذين يستعينون بها، وينتجون قصائدهم بما يتوافق معها. وقصارى ما يستطيعه هؤلاء الشُّعراء هو أن ينتجوا من محفوظهم في الذاكرة ما يسعفُهم في إنتاج النُّصوص إنتاجاً تلقائيًّا.

قلنا إنَّ الشِّعر الهوميريَّ كان يستخدم الوزن سداسيَّ التَّفعيلات، وكما هو واضحٌ، فهو يلجأ إلى العروض الكمِّيِّ التَّكراريِّ، في حين يستخدم الشِّعر البابليُّ إيقاع التَّوازي كعنصر مكوِّن. وبين الإيقاعين فرقٌ كبيرٌ جدًّا. ففي الحالة الأولى هناك تركيزٌ على إيقاع الكلمات المفردة ضمن قوانين العروض الكمِّيِّ، وفي الحالة الثانية هناك تركيز على إيقاع الأفعال والأحداث السَّرديَّة في الدَّرجة الأولى. مع ذلك، يشترك الشِّعرانِ في استخدام القوالب الصِّياغيَّة والتَّعابير الجاهزة بما ينسجم مع السِّياق.

أشرنا إلى أنَّ من الصَّعب، بل من المستبعد جدًّا، إحصاء الصِّيغ الجاهزة. وفي كتاب تحليليٍّ كالذي بين يدي القارئ، يكفي أن نعطيَ فكرةً عن هذه الصِّيغ، ثمَّ نشير إلى نماذجَ منها. وفي البداية، سأقدِّم للقارئ نموذجاً وجدته متكرِّراً في عملين هما «ملحمة أترا ــ حسيس»، والنُّسخة المعياريَّة من «ملحمة جلجامش». وبعدها أقدِّم للقارئ نماذجَ من الصِّيغ التي أوردها تيغاي باعتبارها أمثلةً على إحداث التَّغييرات في رواية نصوص الملحمة عند الانتقال من نصٍّ أدبيٍّ بابليٍّ قديمٍ إلى نصٍّ بابليٍّ حديثٍ، أو في

النّسخة المعياريَّة. وأرجو أن يضع القارئ نصب عينيه أنّها مجرَّد أمثلة، وسوف تمرُّ أمثلة أخرى غيرها في سياق الكتاب. تصف «ملحمة أترا ـ حسيس» شدَّة عباب الطُّوفان بالقول: (أول إمْر أخو أخاشو):

ú - ul imu - ur a - ḫu a - ḫâ - šu[173]

(لم يَعُدْ يرى الأخُ أخاه)

ويتكرَّر هذا القالب التَّعبيريُّ بعينه في النُّسخة المعياريَّة، المتأخِّرة زمناً عن ملحمة «أترا ـ حسيس» في وصف عباب الطُّوفان أيضاً دون إحداث تغييرٍ يُذكر:

ul im - mar a - ḫu a - ḫâšu[174]

(لم يعُدْ يرى الأخُ أخاه).

وهذا يعني أنَّ هذه العبارة تحوَّلت إلى صيغة ثابتة قادرة على الانتقال بين النُّصوص عند رواية موضوعة عباب الطُّوفان. ووجد تيغاي فروقاً أسلوبيَّة بين رواية الأفعال في النُّسخة البابليَّة القديمة والنُّسخة المعياريَّة من الملحمة، لكنَّنا نستطيع الاستشهاد بها كنماذجَ على الصِّيغ الجاهزة أيضاً. يرد في النُّسخة البابليَّة القديمة:

aš – ši – šu – ma ik – ta – bi – it e – li – ia

(رفعتُهُ فكان ثقيلاً جدًّا عليَّ).

وترد العبارة نفسها مع بعض التَّعديل في النُّسخة المعياريَّة:

aš – ši – šu – ma da – an e – li – ia[175]

(رفعتُهُ فكان قويًّا جدًّا عليَّ).

ويرد في النُّسخة البابليَّة القديمة:

le - qe - e - ma Gilgameš ḫa - Şi - na - am i - na qa - ti - ka

(يا جلجامش، خذِ الفأسَ بيدكَ).

لكنَّها في النُّسخة المعياريَّة:

i - ši Gilgameš ḫa - Şi - in - na i - di - ka[176]

(يا جلجامش، ارفع الفأسَ بذراعِكَ).

ويرد في النُّسخة البابليَّة القديمة:

ana bîtim el - lim mu - ša - bi ša A - nim

(إلى الحرم الطاهر، معبد آنو).

والتَّعبير في النُّسخة المعياريَّة:

a-na bîtim el-lim mu-šab A-nim u Ištar[177]

(إلى الحرم الطاهر، معبد آنو وعشتار).

الملحمة والأمثال السائرة

في كتب الأمثال العربيَّة، غالباً ما يورد جامعو الأمثال الحكايات البطوليَّة، أو الحكايات الوجيزة في ما سمَّيْتُهُ بـ«قصَّة المثل»، ويحرصون على إدراج الأمثال فيها. وبالرَّغم من أنَّ المثل هو الإطار الذي تتدرج فيه الحكاية، فإنَّه يبدو ظاهريًّا وكأنَّه جزءٌ من نصٍّ أكبر بكثير هو الحكاية البطوليَّة التي تستعمله للمرَّة الأولى. وحين درستُ أقدم المصادر التي نقلت حكاية «جذيمة والزَّبّاء وعمرو»، لاحظتُ أنَّ رواية ابن الكلبيِّ هي «أوسع الرِّوايات وأقدمُها، بالإضافة إلى أنَّها تشتمل على عددٍ كبيرٍ من الأمثال التي أدرجَها ابن الكلبيِّ، ونقلها عنه الطَّبريُّ. وتكمن أهمِّيَّة هذه الأمثال في أنَّها في الواقع كانت تشكِّل أساس القوالب الصِّياغيَّة في الطَّور الشَّفويِّ للحكاية»[178]. ويبدو أنَّ استدخال الأمثال في الملاحم والحكايات البطوليَّة لا يختصُّ بالأدب العربيِّ، بل هو يوجد قبل ذلك في الأدبين السُّومريِّ والبابليِّ. وتبيِّن الدِّراسة الفاحصة أنَّ «ملحمة جلجامش» نفسها تنطوي في داخلها على عددٍ من الأمثال التي استطاع الباحثون تأشيرها واستخراجها.

يقول تيغاي: «هناك عددٌ من الفقرات في الملحمة، تحاول فيها إحدى الشَّخصيّات إقناع آخر بشيءٍ ما، فإنَّها تتحدَّث بطريقة تشبه ما في أدب الحكمة من حيث الشَّكل والمحتوى. والمفترض أنَّ هذا أمر واقعيٌّ، حيث يقتبس الناس أمثال الحكمة السائرة لدعم محاججاتهم»[179]. في النُّسخة البابليَّة القديمة من الملحمة المعروفة بـ«لوح جامعة بيل»، حين اقترح جلجامش أن يرتحلا إلى جبل الأرز، اعترض أنكيدو بأنَّ حارس الغابة خمبابا «أنفاسُهُ الموتُ الزُّؤام»، و«زئيرُهُ مثل عُباب الطُّوفان». فردَّ عليه جلجامش قائلاً:

يا صديقي، مَن ذا الذي يستطيعُ أن يرقى إلى السَّماء؟

فالآلهة وحدَهم يعيشونَ إلى الأبد مع «شمش».

أمّا البشر فأيّامهم معدوداتٌ.

وليسَ ما أنجزوا سوى قبضِ ريحٍ[180].

يقول تيغاي إنَّ السَّطر الأوّل في هذه القطعة يردُ بأسلوب مماثل تماماً في النَّصِّ السُّومريِّ لحكاية «بلقميس وأرض الأحياء»، حين يطلب جلجامش من إله الشَّمس أن يأذن له بالقيام برحلتِهِ. لكنَّ «أوتو» لم يأذنْ له في البداية، فقال له جلجامش إنَّه يودُّ القيام بهذه الرِّحلة لأنَّه يعرف أنَّ الإنسان فانٍ وزائلٌ. وقد رأى أناساً تجرَّعوا الموت في مدينته، وهو يعرف أنَّ:

الإنسان، حتّى الفارع الطُّول، لا يبلغ السَّماء،

الإنسان، حتّى عريض المنكبين، لا يغطّي الأرض.

ومن مقارنة الصِّيغتين السُّومريَّة والبابليَّة، يجد تيغاي أنَّ «كون جلجامش استشهد بالمثل في النُّسختين السُّومريَّة والأكديَّة في سياقين متشابهين من الحكاية نفسها يدلُّ على كون النُّسخة الأكديَّة من المثل تعتمد في النِّهاية على الصِّيغة السُّومريَّة. وترد الصِّيغة السُّومريَّة من المثل أيضاً في مجموعةٍ من الأمثال «تعنى بأفضليَّة الموت على الحياة»:

حتّى الفارع الطُّول لا يبلغ السَّماء،

والإنسان، (حتّى) عريض المنكبين، لا يغطّي الأرض،

حتّى أقوى الناس لا يستطيع... نفسه على الأرض.

لذلك دعْ مُتَعَ الحياة تتقضَّى بالبهجة.

في كلٍّ من «جلجامش وأرض الأحياء» و«لوح جامعة ييل» من «ملحمة جلجامش» يجري الاستشهاد بالمثل لتصوير زوال الإنسان، لكنَّ المثل لا يصرِّح بذكر الموت إطلاقاً. ولا تُفهَم منه الإشارة إلى فناء الإنسان إلّا استناداً إلى سياقه في استعمالٍ شعبيٍّ أو حين يرد في مجموعة أمثال، وهذا ما يفترضه استعمال المثل في نصوص ملحمة جلجامش»[181].

يربط هالو هذه الظاهرة باستعمال التَّناص في النُّصوص القديمة. وليس من شكٍّ في أنَّ ذلك صحيح إلى حدٍّ ما. غير أنَّ الأولى في تقديري تسمية الظاهرة بما يتناسب مع كونها نصًّا قديماً. ونحن هنا مع حالة استعارة واقتراض ومقايسة من ألقاب وتسميات استعملتها مصادر سابقة، واستعارتها النُّصوص اللاحقة بسبب تداول صيغ وعبارات جاهزة لدى الكتبة في الثقافة موضوع الحديث. وقد لاحظ هالو نفسه أنَّ «ملحمة جلجامش» في صيغتها البابليَّة القديمة، كانت تحمل عنوان (شاتُر إيلي شَرِّي) أي «مَن تفوَّق على الملوك»، وقد أثْرت هذه الصِّيغة في واحدٍ من أقدم النُّصوص القانونيَّة، ألا وهو «شَريعة حمورابي»، حيث يرد نعت العنوان في خاتمة الشَّريعة بطريقة توضِّح أنَّ شريعة حمورابي تستعيد على نحوٍ جليٍّ هذا النَّعت، وتعيد صياغته: (شَرُم شا إن شَرِّي شاتُرو)، أي «الملك الذي تفوَّق على الملوك»[182].

وحين تحاول عشتار إغراء جلجامش، يردُّ عليها بسرد أخبار عشّاقها السابقين، ومنهم البستانيُّ «إشُللانو» (Ishullanu). وهنا يتطابق ما يقوله النَّصُّ البابليُّ في اللَّوح السادس من الملحمة مع ما يقولُهُ البستانيُّ «شُكلاتُدا» في حكاية سومريَّة عنوانها «إنانا وشُكلاتُدا»:

ماذا ترومينَ منِّي؟

ألم تخبزْ أُمِّي، فآكلَ من خبزِها،

حتّى آكلَ خبزَ الخنى والعار؟

هل يدرأُ كوخُ القصبِ الزَّمْهَريرَ؟[183]

والظاهر أنَّ الجملة الأخيرة (هل يدرأُ كوخُ القصبِ الزَّمْهَريرَ؟) هي صيغة سائرة من مثلٍ سومريٍّ، وهي توفِّر صيغة جاهزة تتكرَّر في النُّصوص البطوليَّة والملحميَّة.

المنشد أم المؤلِّف

من أخطر النَّتائج التي تترتَّب على فكرة الصِّيغ، وكونها نتاج أجيال متعدِّدة من الشُّعراء، هي تغيير مفهومنا عن «المؤلِّف»، الذي يُطلق الشِّعر الصادر وفق هذه الصِّيغ. ذلك أنَّ الراوي أو المنشد الذي يُلقي بأشعاره استناداً إلى الصِّيغ الجاهزة التي أعدَّتْها أجيال من الشُّعراء يستعيد في واقع الأمر ما أطلقتْهُ هذه الأجيال في تاريخها الطَّويل، ويؤلِّف بينها في لحظة إنتاجِهِ لها. وهكذا فإنَّه لا يبتكر هذه الأشعار من خيالِهِ، كما يبدو لدى الوهلة الأولى، بل يستمدُّها من المخزون غير المشعور به في ذاكرته. وهو في الواقع يحفظ عن ظهر قلبٍ عدداً كبيراً من الصِّيغ التي صقلها سابقوه، وجعلوها متيسِّرة تحت الطَّلب. وتقتصر وظيفتُهُ على أن يختار من بين هذه الصِّيغ ما يتناسب مع السِّياق الذي ترد قصيدتُهُ فيه.

لاحظ لورد، وهو يدرس وظيفة المغنِّي، أنَّ المنشد أو المغنِّي لا يستطيع أن يتحدَّث عن أيِّما موضوعٍ بالطَّلاقة نفسها، بل يطلق أغانيَهُ حصراً حول موضوعاتٍ من أنواع محدَّدة، كان قد جمع حولها مادَّة معيَّنة، وتدرَّب عليها، واختزنها في تجربته[184]. وحين يكون المنشد مختصًّا برواية حكاية معيَّنة، فإنَّ من العبث أن نطلب منه رواية حكاية أخرى. والسَّبب في ذلك أنَّ المنشد لا يستطيع أن يروي إلّا الحكاية التي يحتفظ لها بعدد كبيرٍ من الصِّيغ والنَّماذج التي تسمح له بإنشادها عند الحاجة بطلاقة. وبالتالي فإنَّه لا يعتمد على خياله فيما يرويه، بل يعتمد على ذاكرته ومحفوظه، أي على نقل الصِّيغ الجاهزة والتَّنويع عليها في لحظة إطلاقِها. بعبارةٍ أخرى، لا ينقل المنشدُ النُّصوصَ كما هي في ذاتها، بل ينقل تنويعاتٍ عليها بقدر ما يسمح له محفوظه من الصِّيغ التي يختزنُها في ذاكرته من روايات الشُّعراء والمنشدين السابقين عليه. وإذا كان المنشد ذا قدرة استثنائيَّة، فهو يجتهد في تخطّي الرِّوايات السابقة عليه بمراكمة الصِّيغ بطريقةٍ مبتكرة.

هناك في البداية تراثٌ ثقافيٌّ غزيرٌ، يتمُّ نقله من خلال الصِّيغ التي تثبِّتُها وتنوِّع عليها أجيال متعاقبة من الشُّعراء. كلُّ منشدٍ يريد أن يضع بصمته على ما يرويه. وهكذا فهو يستمدُّ الصِّيغ من سابقيه، ويعيد إنتاجَها في لحظة ارتجاله. وقد يعزُّ عليه أن يكرِّر النُّصوص بحذافيرها في زمنين متلاحقين. والسَّبب في ذلك أنَّ التَّقاليد لا تبيح له استعادة النُّصوص، بل استعادة الصِّيغ، التي تنوِّع على هذه النُّصوص. وهكذا تقتصر وظيفة المنشد الملحميِّ أو المغنِّي البطوليِّ على استذكار الصِّيغ والتَّنويع عليها. وبالتالي فهو ليس «المؤلِّف»، بالمعنى الذي نفهمه من الكلمة في تقاليدنا الأدبيَّة المعاصرة.

في التقاليد الشفويَّة، لا يُنظر إلى المؤلِّف بوصفه منتج النّصّ ومبدعه، بل بوصفه الشّخص الذي تمكّن من التوصُّل إلى سرٍّ خاصٍّ يريد نقله. وهذا السّرُّ يوجد في ثنايا ما يرويه. حين يروي أوتانيشتم قصّة الطوفان لجلجامش، يكرِّر عليه مراراً عبارة «سأكشفُ لك يا جلجامش عن سرٍّ خفيٍّ»، كما رأينا. والحقيقة أنَّه يكشفُهُ ليس فقط لجلجامش، بل لجمهور الملحمة بأسره. وهكذا فالراوي الأوَّل الذي يروي الملحمة الشَّفويَّة يكشف عن أسرار مقدَّسة تنتقل عن طريق الصِّيغ والقوالب الجاهزة. ولذلك فتدوين الملحمة يمثِّل انتقالاً بها من المرحلة الشَّفويَّة إلى مرحلة الكتابة، وانتقالاً في الوقت نفسه من المؤلِّف الشَّفويِّ المجهول إلى المؤلِّف المنحول. يقول فراي عن التَّأليف المنحول إنَّه «مرحلة وسطى بين المرحلتين، بل هو أصعبُ فهماً على العقل الحديث. فهو بمعنى أكثر بدائيَّة من الاثنين، وينحدر عن عادة بدائيَّة في اعتبار كلّ ما هو مقدَّس سرًّا لا يجوز نقلُهُ إلّا شفاهاً»[185].

تقتضي التَّقاليد في هذا الطَّور ألّا يبدأ المنشد أو المؤلِّف من «فرديَّتِهِ»، بل من «جمعيَّتِهِ». ولا تصدر النُّصوص التي ينتجها عن مفهوم «السَّببيَّة»، بمعنى ارتباط الأحداث ارتباطاً عقليًّا بحيث يكون الحدث الأوَّل سبباً، والثاني نتيجةً، بل ترتبط بمفهوم «النَّمطيَّة»، أي تبنِّي مثال سابق والاندماج به. وأخيراً فإنَّ «أغلب النُّصوص الأدبيَّة القديمة هي نصوص «مقدَّسة»، أي هي نصوص يتداخل فيها التاريخ بالأدب. وفي هذه الحالة، فإنَّ نسبتها إلى مؤلِّف معيَّن ستجعل منها نصوصاً «مدنَّسة» من تلفيق كاتب معيَّن. وبالطَّبع هذا شيء لا تريدُهُ هذه النُّصوص»[186].

كان الأستاذ طه باقر قد لاحظ أنَّ مفهومنا المعاصر لا يصحُّ على مبدعي النُّصوص الأدبيَّة في الحضارات القديمة: «إذا جاء إلينا بعض النُّصوص الأدبيَّة، وهي مذيَّلة بأسماء أشخاص، فالغالب فيهم أن يكونوا نسَّاخا أو جامعين. وقد يكون بعضُهم، ولا سيَّما في حالة النُّسخ الأدبيَّة القديمة، مؤلِّفي تلك النُّصوص أو منقِّحيها وجامعيها في أشكالها النِّهائيَّة. ولعلَّه يمكن تفسير هذه الظاهرة في إغفال أسماء المؤلِّفين أنَّ القسم الأعظم من النِّتاج الأدبيِّ في حضارة وادي الرافدين قد نشأ ونما على هيئة تراثٍ قوميٍّ شاركت في إنتاجِهِ عدَّة أجيالٍ من الشُّعراء والمنشدين والقصّاصين، ولم يتفرَّد في إنتاجه أديبٌ أو شاعرٌ واحدٌ»[187]. ثمَّ يدرج الأستاذ باقر عدداً من أسماء «المؤلِّفين» القدماء من بينهم سن ليقي أونّيني، ناسخ النُّسخة المعياريَّة من «ملحمة جلجامش».

ينبغي أن نضع نصب أعيننا أنَّ إنتاج النُّصوص الملحميَّة الشَّفويَّة لم يكن على يد شاعرٍ أو منشدٍ واحدٍ، بل على يد أجيال متتابعة من الشُّعراء. وإذا حصل أن ذُكِر اسم شخص بوصفه «مؤلفاً»، فإنَّ ذلك لا يعني أنَّه مؤلِّف العمل، في ضوء معاييرنا الحديثة، بل يعني أنَّ اسم هذا الشَّخص يأتي بوصفه «المنتج» بالمعنى الرَّمزيِّ لمن يصف هذه العوالم التي تقدِّمُها الملاحم. وقد رأينا في الأدب الحديث من يرى أنَّ «هوميروس» لم يكن شخصيَّة حقيقيَّة، بل هو اسم رمزيٌّ لإنتاج الملحمتين الإغريقيَّتين في «الإلياذة» و«الأوديسة». ولذلك فحين يجري الحديث عن «عالم هوميروس»، فإنَّ هذا لا يعني العالمَ الذي عاش فيه هوميروس، بل يعني ببساطةٍ العالمَ الذي وصفته الملحمتانِ المنسوبتانِ إلى هوميروس.

وفي هذا السِّياق لا بدَّ من التَّذكير بأمرٍ آخرَ. فقد صرنا نمتلك الآن ثروةً هائلةً من النُّصوص الأدبيَّة التي أنتجتها الثَّقافة العراقيَّة القديمة، أعني في حقل الأدب تحديداً. وتسمح لنا هذه الثَّروة الأدبيَّة أن نتحدَّث عن تاريخ الأدب في العراق القديم. ولكنْ لا بدَّ من التَّنويه أيضاً إلى أنَّ «تاريخ الأدب الرافدانيِّ» لا يعني أن نستنسخ التَّجربة الممائلة في الأدب الإغريقيِّ بعد ظهور الفلسفة، أو الأدب العربيِّ الإسلاميِّ. فهاتانِ التَّجربتانِ تختلفانِ اختلافاً جذريًّا عن تجربة الأدب العراقيِّ القديم. ومن هنا فعلى دارس هذا الأدب أن يتخلَّى عن الطَّريقة الإغريقيَّة أو العربيَّة في متابعة تاريخ المؤلِّفين وتقسيمهم إلى حقب مختلفة، بل أن ينظر في الأصناف الأدبيَّة والعلاقات الشَّكليَّة بين النُّصوص نفسها. وحينئذٍ ربَّما سمحت لنا الدِّراسة باستكشاف طرقٍ مغايرةٍ في كتابة تاريخ الأدب.

من الإنشاد إلى الكتاب

الملحمة عملٌ أدبيٌّ إنشاديٌّ مسموعٌ، ينمو نتيجة دافعين متزامنين؛ الأوَّل ظهور عصر بطوليٍّ يريد ترويج قيمه، وتسويق شخصيَّة البطل الثَّقافيِّ الذي تدعو الملحمة إلى اتِّخاذه قدوة مثاليَّة؛ والثاني وجود حقبة تأسيسيَّة تحاول توثيق حضورها بوصفها الحقبة الثَّقافيَّة المكوِّنة التي تمثِّلها الملحمة. يحثُّ الدافع الأوَّل على نشر الملحمة وأحداثها وبطلها عن طريق الوسائل الشَّفويَّة، وبالتالي إلى استمرار وجود الملحمة من حيث هي نصٌّ شفويٌّ يُقرأ على الجمهور، لإقناعهم بقيمة المثل البطوليَّة التي تدعو لها الملحمة، والنِّظام الرَّمزيِّ الذي يترتَّب عليها. ويحثُّ الدافع الثاني على إيجاد وسائل كتابيَّة لتثبيت هذه القيم وتوثيقها من أجل إقرانها بالحقبة التَّأسيسيَّة القائمة، وبالتالي إلى نقل الملحمة من الطَّور الشَّفويِّ إلى الطَّور الموثَّق المحفوظ المكتوب.

في طور الإنشاد، تكون الملحمة نصًّا أدبيًّا اجتماعيًّا مرناً، يقبل التَّعديل باستمرار بما يتناسب مع الظَّرف الثَّقافيِّ واللُّغويِّ المتجدِّد. إذا احتاج المجتمع إلى إجراء تعديلٍ لهجيٍّ أو لغويٍّ على الملحمة، فسوف يحصل ذلك تلقائيًّا في سياق القراءة والإنشاد. وإذا احتاج إلى تطوير بعض المواقف أو الأحداث السَّرديَّة لاستدخالها في الملحمة، فسوف يجري ذلك أيضاً على نحوٍ سلس، وربَّما دون أن يفطن إليه أحد. والسَّبب في ذلك أنَّ قراءة الملحمة وإنشادها عملٌ جماعيٌّ، وليس بفرديٍّ، بل لا يتيح للأفراد ملاحظة الفروق الطَّفيفة التي تطرأ على الملحمة مع كلِّ قراءة شفويَّة جديدة. وبالنَّتيجة يظلُّ نصُّ الملحمة نصًّا منفتحاً على التَّعديل والتَّحوير، ما دام نصًّا شفويًّا يوجد في الذاكرة الاجتماعيَّة وفي الصِّيغ والقوالب الجاهزة لإنتاجها. ويظلُّ فعل قراءة الملحمة أو إنشادها عملاً جماعيًّا، وليس فرديًّا. صحيح أنَّ منشد الملحمة ينشدُها مفرداً، لكنَّ الجمهور هو من يتلقَّاها، والقوانين التي تتحكَّم بإنتاجها هي قوانين اجتماعيَّة وليست فرديَّة.

لكنَّ سلطة الحقبة التَّأسيسيَّة، أي المؤسَّسة الحاكمة، تريد تثبيت قيمها وتوثيق انتصارها للإبقاء عليها نموذجاً دائماً. ومن هنا فهي تدعو إلى خلق الآليّات المناسبة لحفظ الملحمة وتسجيل تفوُّقها، بهدف تسجيل تفوُّق المؤسَّسة الحاكمة نفسها. وحينئذٍ تدعو الدَّولة النُّخبَ المثقَّفة إلى تطوير آليّات الكتابة من أجل تدوين أحداث الملحمة. وهو عمل جبّار في حقيقة الأمر، لأنَّه ينطوي على عدَّة أعمال في وقتٍ واحدٍ. الأوَّل إحداث التَّغيير المطلوب على جهة علامات الكتابة نفسها بما يتناسب مع لغة الملحمة وثقافتها الأدبيَّة. ولعلَّ القارئ يتذكَّر أنَّنا أشرنا إلى أنَّ عصر سرجون الأكديِّ، بما هو حقبة تأسيسيَّة جديدة في الثَّقافة الرافدانيَّة، قد شهد إحداث ثورة كتابيَّة، حين نقل الخطَّ المسماريَّ من كتابة العلامات الصُّوريَّة في العصور السُّومريَّة، إلى الكتابة المقطعيَّة في العصور الأكديَّة والبابليَّة اللاحقة. هذا على مستوى آليّات الكتابة نفسها.

على مستوى بناء الألفاظ والأحداث، تظلُّ الملحمة مخلصةً لتقاليد الشَّفويَّة من بعض الأوجه. على سبيل المثال، تظلُّ جميع الملاحم المعروفة خاضعة لقوانين الإنتاج الشَّفويِّ من حيث بناؤها على أساس الصِّيغ الجاهزة. وتتَّسم بجميع مزايا الإنتاج الشَّفويِّ، مثل التِّكرار، حيث تُعاد رواية الأفعال والأقوال في المناسبات المتعاقبة، وارتباط نهاية الفعل السابق ببداية الفعل اللاحق، واستباق النَّتائج. لكنَّها في المقابل تعدِّل في أسلوب بعض العبارات، وتغيِّر بعض المظاهر النَّحويَّة والصَّرفيَّة والدَّلاليَّة بما يتناسب مع اللَّهجة المستجدَّة من ناحية، والمساحة المكانيَّة المتاحة في الكتابة من ناحيةٍ أخرى. وهنا تفرض الكتابة تقاليدها على النَّصِّ الأدبيِّ. في «ملحمة جلجامش» بالذات، توجد عبارات مكتوبة بالسُّومريَّة، لكنَّ الباحثين يقرأونها باعتبارها كلماتٍ أكديَّة، وتوجد تعديلات لغويَّة ولهجيَّة، رصد الباحثون بعض جوانبها، كما فعل تيغاي في كتابه «تطوُّر ملحمة جلجامش»، واقتبسنا بعض الأمثلة منه.

وبرغم أنَّنا مدينون بوصول الملاحم القديمة، وفي المقدَّمة منها «ملحمة جلجامش»، للكتابة والتَّدوين، فإنَّنا يجب أن نحترس من فهم الملاحم باعتبارها أعمالاً كتابيَّة، أو أنَّ النُّصوص الواصلة إلينا هي «كتب» بالمعنى الدَّقيق للكلمة. بل ينبغي أن نضع نصب أعيننا أنَّ مفهوم «الكتاب» قد تغيَّرَ عبر العصور، وليس كلُّ عملٍ مكتوب «كتاباً» بالمعنى الإبداعيِّ الذي نستعمله اليوم. ذلك أنَّنا نطلق اسم «الكتاب» على أعمالٍ متنوِّعة، بعضها ليس بكتبٍ على الإطلاق، وإن كانت أعمالاً مدوَّنة بحروف الكتابة ومقاطعها. إذاً، فلنتَّفقْ على تعريفٍ للكتاب، قبل أن نتفحَّص هذه الأعمال، ولنقلْ قبل كلِّ شيءٍ إنَّ الكتاب هو العمل المجموع على مادَّة ما، مثل الورق أو البرديِّ أو الخشب أو الألواح الطِّينيَّة، لكي يقرأه الجمهور قراءةً فرديَّة، إمّا لأسباب دينيَّة، أو لأسباب حياتيَّة.

إذا طبَّقنا هذا التَّعريف على النُّصوص القديمة، فسنجد أنَّ الجزء الأكبر منها يقع خارجه، ولا يصحُّ عليه. على سبيل المثال، نحن نتحدَّث عن «كتاب الموتى» الفرعونيِّ بوصفه كتاباً. لكنَّنا حالما نطبِّق عليه هذا التَّعريف، نجد «كتاب الموتى» كتاباً بلا قرّاء. فما من قارئ حيٍّ كان يقرأ «كتاب الموتى»، بل كان يُودَع في القبور ليكون دليلاً لروح المتوفى في العالم الآخر. وبالتالي فهو «كتاب» بالمعنى المجازيِّ للكلمة، لأنَّ قرّاءه هم الأموات فقط، وليس الأحياء. وعلى النَّحو نفسه فإنَّ الجزء الأكبر من الكتب

القديمة لم يكن يُقرَأ قراءةً فرديَّة، بل قراءة جماعيَّة. وهذا يعني أنَّ محتويات هذه الكتب لم تكنْ موادَّ «كتابيَّة»، بل هي مواد إنشاديَّة مسموعة. إذا أخذنا مثلا أعمال الأدعية والتَّراتيل ممّا كان يُقدَّم للآلهة، فسنجد أنَّها كانت تُقرأ قراءة جماعيَّة، لا فرديَّة، وبالتالي فهي ليست كتباً بالمعنى الإبداعيِّ الذي نفهمه الآن من الكلمة.

إذاً، ظهر الكتاب بعد أن تحوَّل إلى سلعةٍ للمتاجرة، وصار بوسع مَن يشتريه أن يقرأ ما فيه قراءة فرديَّة. وهنا نسجِّل أنَّ أقدم ظهور للكتاب بهذا المعنى يعود إلى الإغريق في منتصف القرن السادس ق م، مع ملحمتي هوميروس بالتَّحديد. يقول كارل بوبر: «كانت ملاحم هوميروس موجودةً لفترةٍ بلغت ثلاثمائة عام قبل أن تُجمَعَ وتُدوَّنَ لأوَّل مرَّة، ثمَّ تُعرَض للبيع للجمهور نحو عام 550 ق م. لم تكن، جملةً، معروفة جيِّداً إلَّا للرُّواة الهومريِّين. كانت تُنسَخُ على أيدي العبيد المتعلِّمين على ورق برديٍّ مستوردٍ من مصر لتُباع للجمهور. كان هذا أوَّل كتاب يُنشَر. حدث هذا في أثينا، كما تقضي التَّعاليم، بمبادرةٍ من حاكم أثينا: الطاغية بيزيستراتوس»[188].

بالطَّبع نحن نعرف أنَّ هناك أعمالاً لا حصرَ لها دُوِّنت في الثَّقافات القديمة إلى جوار «ملحمة جلجامش»، مثل «ملحمة الخليقة: إينما إيلش»، و«أترا حسيس»، والأدعية والتَّراتيل والأساطير، و«رسائل تلِّ العمارنة»، وغير ذلك كثير. ولكنْ يجب أن نتصوَّر أيضاً أنَّ هذه الأعمال لم تدوَّن بهدف القراءة الفرديَّة، كما حصل في اليونان في منتصف القرن السادس ق م، بل كان الهدف منها توثيق المعاهدات الدَّوليَّة، كما في حالة «رسائل تلِّ العمارنة»، أو حفظ النُّصوص وخزنها، كما في حالة بقيَّة النُّصوص الأدبيَّة. وهكذا ظلَّت هذه الأعمال متاحةً أمام الجمهور للقراءة الجماعيَّة في النُّسخ الشَّفويَّة، ولكنْ جرى حفظها وخزنها في نسخ كتابيَّة، لا بهدف القراءة، بل بهدف الحفظ والخزن. وهنا لا بدَّ أن نتذكَّرَ الفرق بين المصاحف «الخزائنيَّة» أو «الدِّيوانيَّة» التي كانت تحتفظ بها خزائن الملوك والخُلَفاء في نسخ مذهَّبة فاخرة، ليست للقراءة، في حين أنَّهم كانوا يتعبَّدون بنسخ مثل باقي نسخ الناس، تستهلك في القراءة بسرعة. وبالتالي فقد كان الهدف من نسخ المصاحف الخزائنيَّة الاحتفاظ بالمصحف للتَّبارك به، وليس قراءته. ولذلك كانت هذه النُّسخ أطول عمراً من النُّسخ التي تُقرَأ حتَّى تتفتَّت في اليد من طول الاستعمال.

ولقد كان من الأخطاء الجسيمة التي ارتُكبتْ بحقِّ ترجمة «ملحمة جلجامش» أنَّ النَّظريَّة أحياناً كانت تقود التَّرجمة سرًّا إلى جعل الملحمة تتأثَّر في أسلوب كتابتها بالملاحم الهيلينيَّة والرُّومانيَّة التي كُتِبت بعدها بحقبٍ مديدةٍ. ومن المعروف أنَّ أغلب الملاحم الإغريقيَّة واللاتينيَّة القديمة تبدأ بالغناء والإنشاد. تبدأ «الإلياذة» بالقول:

غنِّي لي يا ربَّةَ الشِّعر عن غضبة أخيليوس بن بيليوس المدمِّرة[189].

وتبدأ «الأوديسة» بدايةً مماثلة:

غنِّي لي يا ربَّةَ الإلهامِ، واروي من خلالي قصَّةَ الرَّجل الذي مهرَ في طرُقِ الكفاح[190]..

وعلى النَّحو نفسه تبدأ ملحمة «الإينيادة» لفرجيل:

هذا نشيدي بالحروبِ، وهذا شدوي ببطلٍ[191]...إلخ...

أغرت معرفة هذه البدايات في الملاحم القديمة الباحثين بأن يقيسوا بداية «ملحمة جلجامش» على هذه البدايات، ويتصوَّروا أنَّها تبدأ مثلها بموضوعة الغناء، فكان أن ترجموا مطلعَها ترجمةً مقاربةً:

هو الذي رأى كلَّ شيءٍ،

فغنِّي بذكرهِ يا بلادي[192].

وفي واقع الأمر، لم يكن للغناء ولا للإنشاد أيُّ ذكرٍ في مطلع الملحمة، بل إنَّ المطلع الحقيقيَّ يقول:

هو الذي رأى الخفاءَ،

وخبرَ تخومَ البلادِ.

ولعلَّ مما يثير المفاجأة أنَّ «ملحمة جلجامش»، على النَّقيض من جميع الملاحم اللاحقة، تبدأ من موضوعة الكتابة، وليس من موضوعة الغناء والإنشاد. وهذا ما يحصل حين تدعو الملحمة في ديباجتها المتلقِّيَ إلى البحث عن نصٍّ «محفوظٍ» دُوِّنت فيه مآثر جلجامش:

ابحثْ عن اللَّوح المحفوظ في صندوق الألواح النُّحاسيِّ،

وافتحْ مغلاقَهُ المصنوع من البرونز،

واكشفْ عن فتحتِهِ السِّرِّيَّة.

تناولْ حجرَ اللازورد واجهرْ بتلاوتِهِ،

وستجد كم قاسى جلجامش من العناء والنَّصَب[193].

ولكن لا بدَّ أن ننتبه هنا إلى أنَّ «الكتابة» لم تكنْ ترمي إلى نشر النُّصوص وتيسير قراءتها بتوفيرها أمام عموم القرّاء، بل أن تُدوَّن النُّصوص لكي تُحفَظَ وتُخزَنَ، وكأنَّها رصيدٌ رمزيٌّ مماثل للرَّصيد المادِّيِّ. توضع النُّصوص في الخزائن، لأنَّها «أسرار» مقدَّسة لا تُقدَّر بثمن، يتنافس الملوك والكُبَراء في اقتنائها. وقد أصبح هذا تقليداً متَّبعاً نجده يتكرَّر مع نصوص أخرى. تبدأ الحكاية البطوليَّة المعنونة «نرام سين وجموع الأعداء» بفكرة الحكاية المحفوظة في صندوقٍ أيضاً:

افتحْ صندوقَ الألواحِ واقرأ اللَّوح المحفوظ،

الذي نقشتُهُ أنا، نرام سين، ابن سرجون،

وتركتُهُ للأيَّام القادمة[194].

يُطلق الأدب البابليُّ على مثل هذه النُّصوص لقب «نَرو» أو (naru)؛ وهي كلمة تُترجَم في العادة بصيغة مسلَّة أو نقش[195]، لكنِّي أفضِّل ترجمتها في هذا السِّياق باللَّوح المحفوظ. وقد كانت الملحمة وما شابهها من الحكايات البطوليَّة ألواحاً محفوظةً، تتباهى خزائنُ الملوك بامتلاكها، لما تحمله من قيمة رمزيَّة خاصَّة، وليس بهدف توفيرها

للقراءة الخاصَّة. وحافظت الثقافات التالية في المنطقة على هذا التقليد في إيداع النّصوص الخطيرة في ألواح محفوظة في خزائن الملوك والدُّول. ونحن نجده تقليداً متبعاً في كتاب «كليلة ودمنة»، الذي بقيَ محفوظاً في خزائن ملك الهند حتّى كلّف ملك الفرس حكيمَهُ ببدبا بالسَّفر إليها وإخراجه من هناك وجلبِهِ لخزائن ملك الفرس. ولخطورة العمل الذي أنجزَهُ ببدبا، فهو لم يطلبْ مكافأةً ماديَّةً عليه، بل طلب أن يُدرَجَ اسمُهُ فيه[196]. بل وصل تقليد إيداع الحكايات في صندوق يُحفظ في خزانة إلى «ألف ليلة وليلة». وهذا ما يتكرَّر في عدَّة حكايات، لعلَّ أبرزها حكاية معدَّلة عن «ملحمة جلجامش»، ألا وهي «حكاية بلوقيا»، حيث عثر بلوقيّا الشاب بعد وفاة أبيه، الذي كان وزيراً تقيًّا من وزراء بني إسرائيل بعد عصر النَّبيِّ سليمان، على أوراق في صندوق في إحدى خزائن أبيه، تكشف أنَّ نبيًّا يظهر في آخر الزَّمان اسمُهُ النَّبيُّ محمَّد، فهام به بلوقيا حبًّا، وقرَّر الحصول على آلةٍ يخترق بها لغز الزَّمن، أو على إكسيرٍ يمدُّ في عمره حتّى يصل إلى زمن ظهور النَّبيِّ محمَّد، كما سنرى في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

معنى هذا أنَّ نَسْخَ هذه الألواح الأدبيَّة وتدوينها لم يكن يهدف إلى تسويقها لنشرها وتوفيرها أمام عموم القرّاء، بل كان من أجل حفظها وإيداعها في الخزائن الملكيَّة كنصوص شبه مقدَّسة يُضَنُّ بها على غير أهلها، أي ما لا يُباح الاطّلاع عليه إلّا لنخبةٍ معيَّنة. ولنفترضْ جدلاً أنَّ منشدي ذلك الوقت كانوا يستطيعون الوصول إلى الألواح المحفوظة، أو ألواح «نرو» هذه، فهل كانوا يستطيعون الاستعانة بهذه الألواح عند إنشاد الحكايات شفويًّا على الجمهور؟ من الصَّعب أن نتخيَّل أن يحمل المنشدون هذه الألواح الثَّقيلة، وينقلوها إلى مواطن الإنشاد، خصوصاً وأنَّ أغلبها يكون مفخوراً قد تعرَّض للنار وصار يستعصي حمله. فضلاً عن ذلك فكثيراً ما كان يوصف المنشدون في الثقافات المتنوِّعة بأنَّهم من العميان والمكفوفين. بل إنَّ كلمة (هوميروس) في الإغريقيَّة فسِّرت على أنَّها تعني المنشد الأعمى. وفي التُّراث العربيِّ عُرِف عددٌ من الشُّعراء بلقب «الأعشى»، أشهرُهم «صنّاجة العرب» ومنشدُهم الأعشى ميمون بن قيس.

بقيَتْ مسألة أخيرة لا بدَّ من الإلمام بها. وهي تدلُّ على أنَّ تدوين النُّصوص القديمة لم يكن يجري كيفما اتَّفق، بل كان يخضع لقاعدةٍ ترتبط بإنشاد هذه النُّصوص، أي أنَّ تقسيم هذه النُّصوص المكتوبة والألواح المحفوظة كان يتجاوب مع الجلسات الشَّفويَّة التي كانت تُقرأ فيها هذه الحكايات. ونحن نعرف أنَّ ملحمة الخليقة البابليَّة «إينما إيلش» كُتِبتْ على سبعة ألواح، وكُتبت «ملحمة جلجامش» على اثني عشر لوحاً، وقسِّمت ملحمتا «الإلياذة» و«الأوديسة» إلى أربعة وعشرين كتاباً أو فصلاً لكلٍّ منهما. ولم يكنْ هذا التَّقسيم إلى ألواح وكتب تقسيماً اعتباطيًّا، فيما أرى، بل هو يرتبط بمواقيتَ معيَّنة. فعدد ألواح «ملحمة الخليقة» يتجاوب مع عدد أيّام الأسبوع، وعدد ألواح «ملحمة جلجامش» يتجاوب مع عدد ساعات النَّهار، وعدد كتب ملحمتي «الإلياذة» و«الأوديسة» يتجاوب مع عدد ساعات اليوم الكامل. ومن المحتمل أنَّ تقسيم النُّصوص بهذا الشَّكل كان يعكس مواقيت قراءتها وإنشادها بطريقةٍ ما. لكنَّ أيَّ رأيٍ حاسمٍ في هذا الخصوص يظلُّ قراراً حدسيًّا خالصاً.

أمّا ما يتعلَّق بكيفيَّة إنشاد هذه النُّصوص وشكل قراءتها شفويًّا، فهذه أمور حديثة لا يوجد دليلٌ عليها سوى مقارنتها بما يتوفَّر من نصوص مشابهة في ثقافات أخرى. والمصطلحات التي أُطلقت في وصفها، مثل الملحمة والقصيدة وما أشبه، هي مصطلحات استخدمها الدارسون في العصر الحديث بهدف تصنيفها. أمّا التَّسمية التي كان يطلقُها سكان بلاد الرافدين عليها فهي (أغنية) أو (أغان). يقول لامبرت: «كانت تُسمَّى النُّصوص المشابهة في بلاد الرافدين القديمة «أغانيَ»، ولهذا فقد كانت تُؤدَّى غناءً. أمّا الأسلوب الذي كان يستخدم لغنائها وتأديتها وإلقائها فأمرٌ غير معروف وإن كان من المرجَّح أنَّ الموسيقى كانت تصدر عن أداة وتريَّة»[197].

وفيما يتعلَّق بوجود الآلات الموسيقيَّة الوتريَّة في العراق القديم فقد أثبتت دراسات د. صبحي أنور رشيد أنَّ العود والقيثار كانا موجودينِ في العراق منذ العصر الأكديِّ. وقد قدَّم صوراً ونماذج لعددٍ من الألواح والأختام الأسطوانيَّة التي ثبت وجودها في ذلك الوقت المبكِّر[198]. ويبدو أنَّ سكّان المنطقة اللاحقين أخذوهما من الأكديِّين في فترة لاحقة.

وفي واقع الأمر، لا يوجد أيُّ دليلٍ آثاريٍّ على استخدام العود أو القيثارة في رواية الحكايات البطوليَّة، بل إنَّنا نستنتج ذلك من مقايسة رواية الحكايات المماثلة في الثَّقافات اللاحقة. وقد لاحظ كارل ريكل في دراسة عن «الملحمة الشَّفويَّة» أنَّ العود، من بين الآلات الوتريَّة، يحظى بالأولويَّة لدى منشدي الحكايات. يقول: «يأتي استعمال العود بأشكالٍ وحجومٍ مختلفةٍ في العالمين التُّركيِّ والإيرانيِّ، وهو آلة أداء الملحمة بامتياز. وبمعزل عن العود، يمكن العثور أيضاً على بعض الآلات الوتريَّة الأخرى»[199].

والوظيفة التي تقوم بها الأداة الوتريَّة المستخدمة هي أنَّها تقسم الأنشودة الشِّعريَّة إلى فواصل لحنيَّة، وتشكِّلها في قطعة شعريَّة ـ موسيقيَّة بإضافة استهلالٍ وقفلةٍ لها[200]. زدْ على ذلك أنَّ الطبل يمكن أن يستخدم في بعض الحالات، حيث يشكِّل قرع الطبل أداة مصاحبة للأداء الملحميِّ[201]. وغنيٌّ عن البيان أنَّ الطَّبل كان معروفاً منذ أقدم العصور السُّومريَّة في العراق القديم. وهو يظهر منذ السُّطور الأولى في «ملحمة جلجامش»، مثلما يظهر في اللَّوح الثاني عشر، المضاف إلى الملحمة في النُّسخة المعياريَّة، حسب القراءة التَّقليديَّة، كما مرَّ علينا سابقاً.

نفى لامبرت ضرورة ارتباط المقصد الدِّينيِّ العباديِّ بإنشاد الملاحم، إلّا في حالة «ملحمة الخليقة» التي كانت تُنشَد تحت تمثال الإله مردوك. أمّا «ملحمة أترا ـ حسيس» فأمرُها مجهول تماماً، لكنَّه يستخلص من البيِّنات نتائجَ أرى أنَّها تصحُّ بالدَّرجة نفسها على «ملحمة جلجامش». يقول لامبرت «إنَّ الأداء الشَّفويَّ كان ضرورةً لازمةً، ما دام تعلُّم نظام الكتابة المسماريَّة المجهد يحصر الكتابة في نخبةٍ قليلةٍ من الكتبة المحترفين، ولكنْ لا يوجد سببٌ للافتراض بأنَّ الكتبة وحدهم كان ينشدونَ الملاحم من طراز «أترا ـ حسيس»، سواء أكان ذلك بغرض التَّعليم أو من باب التَّسلية. ولا شكَّ في وجود فئةٍ من رواة الحكايات الأمِّيِّين كانوا يستعيدونَ القوام الأساسيَّ للملحمة في ذاكرتهم. ولهذا يجب أن نفترض وجود تراثٍ شفويٍّ استمرَّ ملازماً لنَسْخ النُّصوص على الألواح الطِّينيَّة، لكنَّنا لا نستطيع أن نعرف الكيفيَّة التي تداخل بها التُّراثان إلّا معرفةً تعتمد على الاستنتاج والتَّأمُّل. وقد يعدُّ وجود نسخ منقَّحة مختلفة اختلافاً واسعاً ناشئاً عن التُّراث الشَّفويِّ، الذي هو أكثر سيولةً وطواعيةً من التُّراث الكتابيِّ»[202].

الفصل الرابع

الوحدات المكوِّنة للملحمة

فلنرجعْ بخيالنا إلى البدايات الأولى في الألفيَّة الثالثة ق م. كانت هناك قلَّة قليلة من المدن التي استطاعَ الناسُ فيها ترويض الحجر، وبناء المعابد وقصور الملوك، وتعلية الأسوار حتَّى لا يهاجمَها الأعداء. لكنَّ بناء القصور والمعابد لم يكنْ سوى خطوةٍ واحدةٍ من خطى كثيرة باتِّجاه بناء الحضارة. إذ ينبغي أن يكون إلى جوارها وجود تجمُّعات سكَّانيَّة معيَّنة، وقوانين مكتوبة أو شفويَّة لتنظيم العلاقات في هذه المدن. وتبلغ الحضارة أوجها مع وجود الكتابة، التي تستعملُها الحضارة للإعراب عن هويَّتها. قبل الكتابة، لم يكنْ هناك تاريخٌ، وبعدها فقط بدأ الزَّمن التاريخيُّ. وفي بلاد سومر بدأت أولى الحضارات فعلاً، حين كان الجزء الأكبر من سكَّان المعمورة ما زالوا يعيشونَ في الكهوف والمغارات، ولا تزيد حياتهم عن كونهم قطعاناً بشريَّة متعايشة تدافعُ عن نفسها بوسائلها البدائيَّة مثل السِّهام والرِّماح المصنوعة من أخشاب الأشجار وعظامِ الحيوانات.

في داخل أسوار دويلات المدن الصَّغيرة في كلِّ مكان، اكتشف الناس أنَّ بالإمكان استعمالَ سلاحٍ جديدٍ هو «الكلمة» المنطوقة. حين يستيقظ أحدُهم في الصَّباح ويحيي جاره قائلاً: كيف الحال؟ فهو لا يسألُهُ عن صحَّته أو عن الأحداث التي حصلتْ في أثناء نومِهِ، بل يقولُ له: أنا سلامٌ معك، فكنْ سلاماً معي. هكذا لم تعدِ اللُّغة مجرَّد وسيلةٍ للاتِّصال، بل صار بالإمكان استعمالها كوسيلةٍ للتَّعبير عن غاياتٍ أخرى. ثمَّ جرَّبوا ربط الكلمات إلى بعضها، ليكوِّنوا منها عنقوداً متسلسلاً من الأفعال السَّرديَّة التي تروي حدثاً ما مثيراً للفضول. وما داموا يؤمنون بمبدأ الاسم وسحر الكلمة، فإنَّ بإمكانهم خلق الأشياء من خلال الكلمات، والاستحواذ عليها عن طريق تسميتها. وهكذا ظهر فنُّ «الشِّعر»، الذي سمَّاه السُّومريُّون «شير»، ومنهم انتقلت هذه التَّسمية إلى مجاوريهم. ودون أن يعلموا، فقد أراد السُّومريُّون امتلاك الأشياء من خلال أسمائها. وإلى جوار الشِّعر صاروا يتعلَّمون كيف يروون الحكايات، بحيث يستطيعون استنساخ مظاهر الطَّبيعة. صاروا يستعيدون الأشياء ويختزِّلونها في فردوس الطَّبيعة الأوَّل، حين كانت الحيوانات تتكلَّمُ، والمخلوقات تتحدَّث بلسانٍ واحدٍ، في عائلة سماويَّة واحدة، يجمعُها ميثاقٌ فردوسيٌّ شاملٌ. ولكنْ حين انشقَّت هذه اللُّغة إلى لغات، وقعت البلبلة، وانفرط شمل العائلة السَّماويَّة، وصار للحيوانات ألسنةٌ، وللبشر ألسنةٌ مختلفة، وآثرت بعض المخلوقات الصَّمت.

في بلاد سومر، ظهرتِ الحكاية البطوليَّة، أي الكلمات التي تستطيع أن تأتلفَ للحديث عن بطلٍ أسطوريٍّ، تمجِّده وتجعلُهُ مثلاً أعلى للمجتمع الذي يروي حكايته. وبرواية الحكاية البطوليَّة، يمجِّد المجتمعُ البطلَ الأسطوريَّ باعتباره التَّعبير عن الهويَّة المجتمعيَّة، لكنَّه يمجِّد نفسه في الوقت نفسه باعتباره المجتمع الذي يقتدي بالبطل في أفعاله البطوليَّة الخارقة، ويطالب أفرادَهُ بالاقتداء به بوصفه الصُّورة المثاليَّة للمجتمع نفسه. ولا نعرف متى حصل ذلك على وجه التَّحديد. ولكنْ من المرجَّح أنَّ المجتمع السُّومريَّ بقيَ يتداول الحكايات الشَّفويَّة طوال الألفيَّة الثالثة، وربَّما بدأ بتدوينها مع نهاية الألفيَّة نفسها، وإن كانت النُّسخ التي وصلتْنا نسخاً متأخِّرة، ولكنَّها منقولة عن نسخٍ أقدمَ منها دون شك.

كان السُّومريُّون هم الذين اكتشفوا أهمِّيَّة استخدام الحكايات البطوليَّة كأداة لخلق البطل الأسطوريِّ، لكنَّهم لم يعرفوا أبداً الملحمة ولم يتوصَّلوا إليها. وحين جاء الأكديُّون، أي البابليُّون الأوائل قبل تشييد بابل، قاموا بما لم يقمْ به السُّومريُّون. لم يكتفوا بالحكايات البطوليَّة المبعثرة، ذات الأبطال المتعدِّدين، والأفعال السَّرديَّة المتناثرة، والحبكات المنفصلة، بل أرادوا توحيد هذه الحكايات وصهرها معاً، بحيث يكون بطلها واحداً، وتنتظم في زمنٍ سرديٍّ واحدٍ، وتجمعُها حبكة واحدة. وحالما جمعوا هذه الحكايات وصقلوها، وجعلوها تنتظم حول حبكة واحدة، من أجل صنع بطلٍ أسطوريٍّ واحدٍ، فقد ابتكروا صنفاً أدبيًّا جديداً، هو بمثابة حدثٍ تأسيسيٍّ لا يقلُّ أهمِّيَّة عن ابتكار الكتابه، أو اكتشاف «العقل» عند فلاسفة اليونان بعد ذلك بقرون متطاولة. وهذا الصِّنف الأدبيُّ هو «الملحمة»، التي ابتكرَها البابليُّون، ويمكن اعتبار ابتكارها حدثاً ثقافيًّا عالميًّا، لما تشكِّله من أهمِّيَّة كبرى في رسم تاريخ وعي الإنسان لذاته، لا من خلال التَّفكير العقليِّ، بل من خلال البناء السَّرديِّ الفنِّيِّ، لدى النَّوع الإنسانيِّ في معرفته ذاته وقدرته على بناء الرُّموز وتشكيلها.

لكنَّ الأفعال السَّرديَّة التي تنطوي عليها الحكاية البطوليَّة تكون في العادة قليلةً، وبالإمكان حفظُها عن ظهر قلبٍ، دون الحاجة إلى تدوينها. أمَّا الملحمة فإنَّ كثرة الأفعال السَّرديَّة وتلاحقَها، مع انتظامها في حبكةٍ واحدةٍ، يغيِّر كثيراً من رواياتها مع كلِّ إنشادٍ من ناحية، ويطالبُ دائماً بضرورة الشُّروع بكتابتها كخطَّة عامَّة في البداية، إن لم تدوَّنْ تدويناً شاملاً. وهكذا تستحثُّ الملحمةُ البيئة الأدبيَّة على إيجاد طريقةٍ مناسبةٍ لكتابتها وتدوينها باستمرار. بالطَّبع يمكنُ تداولها شفويًّا قروناً متتابعةً، ولكنَّها شعوريًّا أو عفو الخاطر تظلُّ تطالب بالكتابة وتستحثُّ عليها.

فالملحمة صنفٌ استثنائيٌّ بطبيعته، يخلق تقاليد كتابيَّة، ويسهمُ إسهاماً هائلاً في إيجاد «المعتمد الأدبيِّ»، أي مجموعة النُّصوص الأدبيَّة التي تشكِّل الرَّصيد الرَّمزيَّ للجماعة والهويَّة السَّرديَّة لها، وتثبِّت له لغة معياريَّة. وبالتالي تصير الملحمة جزءاً مكوِّناً للمجتمع، وإن كان في حقيقته قد تكوَّنَ على أيدي نخبة من المنشدين والمغنِّين والشُّعراء. فهو يحصل على مرتبة التَّقديس أو ما يشبه التَّقديس، بحيث تتركَّز حوله الثَّقافة بأسرها، ويكون وسيلة لترويج هذه الثَّقافة وشخصيَّاتها الرَّمزيَّة. ومن هنا يصبح «البطل» في الملحمة اختصاراً لقيم هذه الثَّقافة من ناحية، ونموذجاً ينبغي أن يُقتَدى به عند أفراد هذه الثَّقافة من ناحيةٍ أخرى.

فلا تقتصر الأهمِّيَّة الثَّقافيَّة للبطل الأسطوريِّ إذاً على كونه الخلاصة الرَّمزيَّة لقيَم المجتمع، بل هو أيضاً الصُّورة التي ينبغي للأجيال اللاحقة أن تحتذيَ حذوَها وتأتسيَ بها في مواقفها الوجوديَّة. ومن التَّبسيط المخلِّ القولُ إنَّ الهدف من الملحمة كان مجرَّدَ عمليَّة دعائيَّة لشخص واحد، بل هي وسيلة ثقافيَّة لتربية المجتمع، وإن كان المجتمع في الأساس هو الذي يبتكرُها. غير أنَّ الملحمة لا تثبِّتُ نفسها إلَّا بعد قرونٍ من التَّكرار والصَّقل والتَّهذيب. وحالما يجري تثبيتُها شفويًّا فإنَّها ستجد أنَّ مرور القرون قد أحدث فيها بعض الفجوات التي تحتاج إلى بعض التَّعديل. ولذلك فالملحمة بحاجة دائمة إلى ما يجدِّد قوَّتها، ويكيِّفُها بحيث تتلاءم مع التَّغيُّر الزَّمنيِّ الحاصل لغويًّا أو أسلوبيًّا أو بنائيًّا.

تخلق الملحمة تراثاً بطوليًّا، وتظلُّ تكرِّره حتَّى تصير تقاليد هذا التُّراث جزءاً أساسيًّا في تصوُّر مجتمع الملحمة عن نفسه وهويَّته. لكنَّ مرور أزمنة معيَّنة على هذه التَّقاليد تفرض إحداث بعض التَّغييرات للتَّلاؤم مع الأزمنة المتغيِّرة. ومن هنا يصبح تعديل الملحمة أمراً ضروريًّا، ولكنْ دون الإخلال بتقاليد التُّراث البطوليِّ، الذي يشكِّل هويَّة المجتمع، بل تكون التَّغييرات محصورةً بحدود الأسلوب اللُّغويِّ أو التَّعديل الطَّفيف في البناء السَّرديِّ.

هكذا تصير هذه النُّصوص التي تروي قصَّة بطلٍ أسطوريٍّ، وصقلتْها أجيالٌ من الشُّعراء المجهولين على مدى قرونٍ، نصوصاً مقدَّسة أو شبه مقدَّسة، لأنَّها تروي قصَّة بطلٍ «رمزيٍّ» يحظى بالتَّقدير من لدن المجتمع. وبالنَّتيجة يحظى الشُّعراء والمنشدون والرُّواة الذين يُعيدون إنتاج هذه النُّصوص بتقديرٍ مماثلٍ من المجتمع. وفي الوقت نفسه، ترتفع نصوص الملحمة من مرتبة نصوص «جماليَّة» خالصة و«أدبيَّة» إبداعيَّة إلى نصوص تشكِّل هويَّة المجتمع الذي يرويها. ولا ينتهي الأمر عند هذا الحدِّ، بل تصبح أيضاً وسيلةً ثقافيَّة لتنشئة الأجيال التالية وتربيتها على تقاليد التُّراث البطوليِّ الذي تحتفي به الملحمة. ولأنَّ «الملحمة» صارت تمثِّل هويَّة المجتمع، فإنَّ أيَّ تشكيكٍ بها أو اعتداء عليها يمثِّل اعتداءً صريحاً على هويَّة المجتمع نفسه. وبالتالي تجعل منها «القداسة» تاريخاً «قدسيًّا» لا يقبل النَّقد والمناقشة، بل يجب القبول به والحرص على صقلِهِ وتهذيبِهِ واعتباره مصدرَ إيحاءٍ لا ينقطع، ونموذجاً للاقتداء والتَّأسِّي عند الأجيال التالية، التي يجب أن تحرص عليه بالطَّريقة نفسها. ومع مرور الأزمنة، تُعيد الأجيال اللاحقة النَّظر في نصوص الملحمة بالطَّريقة نفسها، وتحاول تطويعَها، وإهمال ما لم يعدْ قادراً على الاستمرار منها وتغييره، وبثَّ الحياة في المقاطع الذاوية منها، حتَّى يتمَّ إحياء النَّصِّ، وكأنَّه كُتِبَ لهم للمرَّة الأولى.

فكرة الوحدات المكوِّنة

كان من الملاحظات التي قدَّمها المرحوم عبد الغفار مكّاوي بين يدي إعادة ترجمته للملحمة بعد ترجمة طه باقر أنّه قسَّم الملحمة إلى فصول، لا إلى ألواح، كما هو المعتاد في التَّرجمات الأخرى. يقول مكّاوي: «إذا التفتنا إلى التَّرجمات العربيَّة المتاحة لِجلجامش، وجب علينا أن نرجع الفضل في أوَّل محاولة رائدة لترجمتها للمرحوم العلّامة طه باقر. وقد قام بها لأوَّل مرَّة مع زميله الأستاذ بشير فرنسيس ونُشِرَتْ في مجلَّة «سومر» سنة 1950 قبل أن تَنشَرَ في طبعتها الرابعة سنة 1974. والحقُّ أنَّها هي أيسر التَّرجمات وأقربها للقارئ وأجدرها بأن توصف بأنَّها أدبيَّة وعلميَّة في وقتٍ واحد. فقد اعتمد فيها على الأصل الأكديِّ بجانب ترجمتي شبايزر وألكسندر هايدل، ولم يدَّخر وسعاً في الرُّجوع إلى ترجمة شوت الألمانيَّة في كثيرٍ من المواضع، وذلك بالإضافة إلى المقدِّمة النافعة القيِّمة والتَّعليقات المفيدة الرَّصينة. غير أنَّها قد عدلت عن التَّقسيم الأصليِّ للملحمة إلى ألواح متتالية، واستعاضت عنه بتقسيمها إلى أربعة فصول، فأضرَّت ببنيتها الأصليَّة. كما عمدتُ في كثيرٍ من المواضع المليئة بالفجوات والتَّشوُّهات إلى التَّلخيص وإدماج بعض السُّطور في بعضها وحذف بعضها الآخر وإلغاء التَّكرار الذي يميِّز هذه الملحمة والأدب الشَّعبيَّ بصفة عامة. ولا شكَّ أنَّ العالم المترجم قد أراد بذلك التَّيسير على القارئ بتقديم سياقٍ متَّصل، ولكنَّه أفقده قدراً كبيراً من تكامله ووحدتِهِ الداخليَّة والشَّكليَّة، كما ضيَّع جانباً من أصالتِهِ وجلاله القديم المرتبط بنقاطه وفجواته وفراغاته الكثيرة»[203].

لا شكَّ أنَّ ترجمة طه باقر تظلُّ أفضل ترجمة أدبيَّة للملحمة. لا أقول ذلك لأنَّني اطَّلعتُ عليها في مرحلة مبكِّرة من طفولتي، وبقيتُ أتابعُها في طبعاتها المتوالية وحسب، بل أقول ذلك بعد مقارنتها بالأصولِ المختلفة للملحمة والتَّرجمات المتنوِّعة لها. وهي تظلُّ في تقديري أقرب التَّرجمات تمثُّلاً لروح النَّصِّ الأدبيَّة، وأكثرها إرضاءً للقارئ العربيِّ المعاصر. لكنَّها دون شكٍّ تحتاج إلى إجراء بعض التَّعديل والتَّكييف عليها. غير أنَّ ما يقوله المرحوم مكّاوي يحتفظ بأهمِّيَّته أيضاً. فالمترجم الأدبيُّ يقف أمام النَّصِّ القديم الذي يترجمه متردِّداً بين موقفين؛ فهو إمّا أن يترجمه استناداً إلى النَّظرة الخاصَّة التي كان يعاملُهُ بها جمهورُهُ القديم، وهو في هذه الحالة تقسيم الملحمة إلى ألواح وأعمدة، كما فعل ذلك جميع الآثاريِّين وعلماء اللُّغات القديمة ممَّن تناولوها بالبحث، أو أن يُعنى بتقديمها من وجهة نظر حديثة، أي بإبراز الأحداث الجوهريَّة فيها. وهذا الإجراء الأخير هو الذي اختاره المرحوم طه باقر. فقد قسَّم الملحمة إلى فصول، وأعطى كلَّ فصلٍ عنواناً خاصاً به مستوحى من الحدث الجوهريِّ الذي يصفُهُ؛ الفصل الأوَّل: جلجامش وأنكيدو؛ الفصل الثاني: أسفار جلجامش وأنكيدو ومغامراتهما؛ الفصل الثالث؛ موت أنكيدو وحزن جلجامش عليه وسعيه وراء الخلود؛ الفصل الرابع: قصَّة الطُّوفان كما يرويها «أوتو ـ نبشتم» الخالد إلى جلجامش. ثمَّ أضاف لها ملاحقَ تحتوي على عددٍ من النُّصوص والحكايات البطوليَّة الأخرى المتعلِّقة بالملحمة.

في الإعادة، يُؤثر الآثاريُّون وعلماء اللُّغات القديمة ممَّن درسوا الملحمة الالتزام بالتَّقسيم البابليِّ للملحمة إلى ألواح، وأعمدة في داخل الألواح، مع الاحتفاظ بالتَّكرار الذي يتخلَّل الملحمة، وبيان مواضع الثَّغرات والفجوات فيها. على أنَّ الجيل الأقدم من الباحثين، ولا سيَّما في الأطوار الأولى من اكتشاف الملحمة، كان يرمِّم قطع الملحمة بجمع أجزائها من مختلف الألواح التي لا تنتمي إلى أصلٍ زمنيٍّ واحدٍ، بل إلى أصولٍ زمنيَّة مختلفة. ولا يخفى أنَّ الهدف من هذا الإجراء، الذي بقيَ سائداً على امتداد الجزء الأكبر من القرن العشرين، هو سدُّ الثَّغرات الموجودة في الملحمة، وتقديم سردٍ متواصلِ الأجزاء لها، لا تتخلَّلُهُ الثَّغرات. ومع ازدياد القطع المكتشفة، صار الباحثون يميلون إلى تقديم الملحمة في نموِّها التاريخيِّ، والفصل بين القطع المختلفة، التي تنتمي إلى أزمنة مختلفة، مع إيلاء تركيز خاص على النُّسخة البابليَّة المعروفة بالمعياريَّة، أي نسخة «سن ليقي أونِّيني».

لكنَّ البحث الأدبيَّ يقتضي منّا أن ندرس الملحمة من حيث هي صنفٌ أدبيٌّ ينطوي على بعض الموضوعات أو الثِّيمات التي تشكِّل أحداثاً مستقلَّة في ذاتها، ولكنَّها تنسجم مع بعضها وتتكامل لتَصوغ متوالية أحداث الملحمة ككلٍّ، وربَّما تكرَّرت في عددٍ من الملاحم الأخرى. وإذا ما نظرنا إلى هذه الأحداث نظرة تاريخيَّة، فإنَّنا سنجدها في أغلب الملاحم العالميَّة المعروفة، لكنَّها تتعدَّل وتتكيَّف مع كلِّ ملحمةٍ بما يناسبها. وهكذا يفترض البحث التاريخيُّ الخروج من البحث الوصفيِّ الخالص، نحو رؤية أحداث متماثلة في ملاحمَ أخرى تنتمي إلى ثقافاتٍ وأزمنةٍ مختلفةٍ. ومن هنا فنحن مدعوُّون أدبيًّا إلى استكشاف النَّظائر في الملاحم المختلفة، مما يعبِّر عن موضوعات مشتركة بين الملاحم المتباعدة من ناحية، واستخلاص دلالتها في كلِّ ملحمةٍ على حدة. وبالتالي فإنَّ البحث في «المكوِّنات الموضوعيَّة للملحمة» أو «الوحدات المكوِّنة للملحمة» يقتضي منّا أن نقوم بالبحث على مستويين؛ فمن جهة استخراج الموضوعات المتشابهة بين مختلف الملاحم، وهو بحثٌ تاريخيٌّ تعاقبيٌّ، واستخراج دلالة كلِّ موضوعةٍ في سياقها الخاص من ناحيةٍ أخرى، وهو بحثٌ تزامنيٌّ وصفيٌّ.

وقد سبق لي أن قدَّمتُ في كتاب «ينابيع اللُّغة الأولى» خلاصة لفكرة الوحدات المكوِّنة للملحمة على النَّحو الآتي: «ليس من شكٍّ في أنَّ أيَّ باحثٍ يستطيع أن يجدَ عناصرَ مشتركةً كثيرةً أو موتيفاتٍ سرديَّةً متشابهةً بين أشهر الملاحم التاريخيَّة المعروفة، مثل ملحمة جلجامش، والإلياذة والأوديسة والإنيادة. فمثلاً تشترك جميع هذه الملاحم في وجود حيوان مقدَّس يتمُّ إهدار قداستِهِ، فيتسبَّبُ بإلحاق الدَّمار بأهلِهِ، وهو الثَّور السَّماويُّ في ملحمة جلجامش، وحصان طروادة في الملاحم اليونانيَّة والرُّومانيَّة. كما تشترك جميع هذه الملاحم بوجود فردوسٍ مفقودٍ، هو «جنَّة دلمون» في ملحمة جلجامش، و«نيكيا» اليونانيَّة، أو «غابة أفيرنوس» في الملحمة الرُّومانيَّة. كما تشترك بوجود وسيلة سرديَّة لتخطِّي لغز الزَّمن، سواء كانتْ هذه الوسيلة عشبة الخلود كما لدى جلجامش، أو الغصن الذَّهبيّ لدى أودسيوس وإينياس. ولا يعنينا أن تكون هذه الموتيفات كلِّيَّات إنسانيَّةً عامةً، ينزعُ إليها الإنسانُ بطبيعتِهِ الفطريَّة التَّلقائيَّة، أم كانت نتيجة التقاء حضاريٍّ وتأثر وتأثير، بل يعنينا هنا فقط، أنَّ هذه الموتيفاتِ السَّرديَّة تكشف عن نفسها في سياقات سرديَّة، هي المتواليات الحكائيَّة التي تتعلَّق بكلِّ موتيفة من هذه الموتيفات. هكذا نستطيع أن نقسِّم ملحمة جلجامش، مثلاً، لا إلى سلسلةٍ من الألواح، كما يدرسُها الباحثون الآثاريُّون، بل إلى سلسلةٍ من الوحدات المكوِّنة، التي تشكِّل سلسلةَ المتواليات هذه، وهي تبدأ بـ«أوروك» حيث يرى جلجامش حلماً، تفسِّره له أمُّهُ، وهي حكاية نستطيع أن نسمِّيَها بحكاية الحلم. ثمَّ التقاء الصَّيَّاد بأنكيدو. ثمَّ صراع البطلين الذي ينتهي بصداقتِهما. وصداقتهما التي تُفضي إلى قتل خمبابا والثَّور السَّماويِّ، الذي هو حيوان مقدَّس، يتسبَّبُ قتلُهُ في إغضاب الآلهة التي تقرِّر موت أنكيدو. وعلى إثر موتِ صديق جلجامش الحميم، يبدأ تفكيرُ جلجامش بمقاومةِ الموتِ، وحلم الوصولِ إلى جزيرةِ الخالدينَ لاقتضاض لغز الزَّمن. من هنا يبدأ جلجامش رحلتَهُ إلى «**أرض الأحياء**»، ذلك الفردوس المفقود الذي سيقابل عند حدوده الرِّجالَ ـ العقاربَ، الذين سيدلُّونَهُ على مكان جدِّهِ أوتانبشتم»[204].

في الصَّفحات التالية، سوف نحاول بحث هذه المكوِّنات بحثاً وصفيًّا تزامنيًّا، أي أنَّنا سوف نستخرج من الملحمة ما نعدُّهُ الوحدات الداخليَّة المكوِّنة لها، دون الاستعانة بنصوص الملاحم الأخرى إلَّا لماماً. على أنَّنا سوف نعود في فصلٍ لاحق إلى استخراج المكوِّنات المشتركة مع بقيَّة الملاحم لبحثها بحثاً تاريخيًّا تعاقبيًّا، لمعرفة الطَّريقة التي أثَّرت فيها «ملحمة جلجامش» ببقيَّة الملاحم البشريَّة المعروفة اللاحقة عليها، وخاصَّةً الملحمتين الإغريقيَّتين في «الإلياذة» و«الأوديسة».

اغتصاب نساء أوروك

يمكن اعتبار العمود الأوَّل من اللَّوح الأوَّل من الملحمة، وهو ما كان يسمِّيه المرحوم طه باقر بـ«ديباجة الملحمة»، مجرَّد مدخلٍ ابتهاليٍّ للتَّنويه ببطولات جلجامش. وهكذا فهو لا يشكِّل جزءاً من الأفعال السَّرديَّة للملحمة، بل مجرَّد تهيئة للمتلقِّي لإدخاله في أجواء هذه الأفعال. وتتحدَّث الدِّيباجة عن مناقب جلجامش ومآثرِهِ، وأسوار أوروك ومنعتها، وتستحثُّ المتلقِّيَ للبحث عن الصُّندوق النُّحاسيِّ الذي أُودِعَ فيه اللَّوح الذي يتغنَّى بأمجاد جلجامش، ابن لوكال بندا، والحكيمة العارفة ننسون، الذي سعى لنيل الحياة الخالدة، وغامرَ من أجل الكشف عن لغز الزَّمن. وينتهي العمود بالإشارة إلى أنَّ جلجامش كان ينتسبُ إلى الآلهة بثلثيه، وينتسب إلى البشر بالثُّلث الباقي. وأقدِّم فيما يأتي ترجمة للسُّطور الأولى من العمود الأوَّل، مستمدَّة من ترجمة أندرو جورج في الأساس، مع مراجعتها على الأصل البابليِّ بقدر الإمكان:

هو الذي رأى الخفاءَ، وخبرَ أُسسَ البلادِ،

{هو} الذي اطَّلعَ على الحكمةِ في جميعِ القضايا!

{جلجامش الذي} رأى الخفاءَ، وخبرَ أُسسَ البلادِ،

{الذي} اطَّلع على الحكمةِ في جميعِ القضايا.

{هو} .... في كلّ مكانٍ....

وأدركَ خلاصةَ الحكمةِ عن كلِّ شيءٍ.

رأى ما هو سرِّيٌّ، واطَّلع على المكتوم،

وجلبَ معه حكايةَ ما قبل الطُّوفان.

يبدو أنَّ ديباجة الملحمة لا تتحدَّث حديثَ مَن يروي فعلاً سرديًّا، بل هي تكتفي بتهيئة المتلقِّي للدُّخول في تفاصيل السَّرد، وتخبرُهُ أنَّها ستحدِّثُهُ عن شخصيَّة استثنائيَّة، شخصيَّة اطَّلعت على الخفايا والأسرار الإلهيَّة، وتحدِّثه عن بطلٍ حاول اختراق حدود الزَّمن للوصول إلى أرض الخالدين، حيثُ يقيمُ أوتانيشتم، ذلك البطل الخالد، ويسألُهُ عن لغز الحياة الخالدة. ثمَّ يتمكَّن بعد ذلك من العودة من تلك التَّجربة الفريدة سالماً. والسَّبب في ذلك أنَّ جلجامش لم يكنْ بطلاً مثل سائر الأبطال، بل إنَّ الآلهة حبتْهُ بمنقبةٍ لم يحصلْ عليها سواه، فثلثاه ينتميانِ إلى عالم الآلهة، وثلثُهُ الباقي إلى عالم البشر. وهذا يعني أنَّه يستطيع الوصول بالثُّلثين إلى مناطقَ لا يصلُها إلّا الآلهة، لكنَّه مع ذلك محكومٌ عليه بأن يعيش حياةً بشريَّة فانية، بحكم ثلثِهِ البشريِّ.

ولا يخفى أنَّ متلقِّي النُّصوص الكبرى من هذا النَّوع يعرف ما تمتاز به بعض النُّصوص من وجود حكاية إطاريَّة، كما هو الحال في «ألف ليلة وليلة»، وفي «كليلة ودمنة»، وفي «مخاطبات الوزراء السَّبعة». فهل يمكن اعتبار ديباجة الملحمة في العمود الأوَّل من اللَّوح الأوَّل «حكاية إطاريَّة»؟

في أعمالنا السابقة، عرَّفنا الحكاية الإطاريَّة بأنَّها الحكاية التي لا تكتمل إلّا بعد اكتمال جميع الحكايات الضِّمنيَّة، وتكون بمثابة نموذج لتوليد الحكايات اللاحقة عليها. وفي الواقع، لا يصحُّ هذا التَّعريف على ديباجة الملحمة مطلقاً، إذ لا يوجد أيُّ فعلٍ يُروى في الدِّيباجة من ناحية، كما أنَّها لا تنطوي على أيَّة حكاية ضمنيَّة. مع ذلك، فإنَّ الوظيفة التي تناط بالدِّيباجة تشبه وظيفة الحكاية الإطاريَّة بعض الشَّبه لكونها تتصدَّر العمل وتنوِّه بمناقب البطل. لكنَّ وظيفتها لا تزيد عن كونها إعداداً للمتلقِّي وتهيئة له للدُّخول في جوِّ الملحمة التالي. وهكذا فهي تستعرض الأحداث، لا لكي ترويها، بل لتشيد بالبطل فقط إشادةً في غاية الإيجاز بأسلوب ابتهاليٍّ وطقسيٍّ. فهو البطل الذي عرف أسرار الآلهة، وغامر بالذَّهاب إلى أرض الخالدين، وعادَ منها متوَّجاً بحكمةٍ لا نظير لها، وقد اطَّلع على أسرار الطُّوفان، وخفايا الآلهة. والسَّبب في هذه الفرادة أنَّ الآلهة أعطتْهُ ثلثين إلهيَّينِ يستطيع بهما اجتراح المعجزات الخاصَّة بالآلهة، لكنَّها مع ذلك حرمتْهُ من إمكان نيل الخلود، لأنَّ ثلثه الباقي بشر. وفي هذا الثُّلث الأخير فهو محكومٌ عليه بالموت مثل باقي البشر.

في العمود الثاني يخلق الآلهةُ الكبارُ البطلَ جلجامش، ويجعلونه تامَّ الخلقة، كامل الأوصاف. وتوحي هذه العبارات الافتتاحيَّة في العمود أنَّ الزَّمن الذي يُعنى به هذا اللَّوح هو زمن الآلهة في الأعالي. لكنَّنا سرعان ما نجد أنَّ النَّصَّ يترك الآلهة، ويهبط إلى أوروك ذات الأسوار، ليكشف لنا أنَّ جلجامش «لم تنقطعْ مظالمُهُ عن الناسِ ليلَ نهارَ»[205]. وحالما نهبطمن عدالة الآلهة في الأعالي إلى شوارع أوروك وأسوارها نجد الظُّلم وغياب العدالة. فالبطل جلجامش، الذي أرادتْ له الآلهة أن يكونَ راعيَ أوروك، صار يمارس الظُّلم على الناس. «لم يترك جلجامش عذراءَ لأمِّها، ولا ابنةَ المقاتلِ، ولا خطيبةَ البطلِ».

غير أنَّ اضطهاد جلجامش لأهل أوروك لم يكن ليقتصر على النِّساء والفتيات، بل كان يشمل الأولاد والشَّباب والشُّيوخ أيضاً. وكما أنَّه «لم يتركْ عذراءَ لأُمِّها»، فقد ألحق الاضطهاد بالأولاد أيضاً، «فلم يترك ابناً طليقاً لأبيه». فأيُّ وجه من وجوه المظلمة كان يلحقُهُ جلجامش برعيَّته؟ هل كان يغتصبُ الأولاد مثلما يغتصب الفتيات؟ كلّا بالطَّبع. وتبيِّن القطعة نفسها أنَّ رعيَّته كانت تستيقظ على «أصوات الطُّبول». وكلمة «الطَّبل» المستخدمة في هذا الموضع هي «فكُو» (Pukku)، وهي نفسها الكلمة التي وردت في حكاية «جلجامش وأنكيدو في العالم السُّفليِّ» وفي اللَّوح الثاني عشر من الملحمة، حين هبط أنكيدو إلى العالم السُّفليِّ بحثاً عن الطَّبل. وكان تأويل الباحثين في البداية ينصرف إلى أنَّ جلجامش قد فرض على رعيَّته القيام بأعمالِ السُّخرة. وهذا هو وجه الاضطهاد الذي يشير إليه هذا المقطع. وهناك نصوص أدبيَّة يقترنِ فيها ذكر (فكُو) بـ(مكُو)، ودرجتِ التَّقاليد على ترجمة الكلمتين باعتبارهما الطَّبل ومضرب الطَّبل على امتداد القرن العشرين، وسوف نعود إلى اقتراح ترجمة كلمة «فكُو» بمعنى «الكرة» لاحقاً. وقد ورد في أحد النُّصوص: «يا مليكة المعارك، دعي النِّزال يندلعْ مثل الكرة والمضرب». فكان استخدام الطَّبل والمضرب جزءاً من التَّدريب على الحروب، وهو جزء من ألعاب عشتار المفضَّلة. فكان يُدعى الشَّباب والصِّغار للمشاركة في هذه الحروب والمعارك، ويُدعى الأيتام والأرامل والفتيات للبكاء والنَّحيب لما يرونه من ظلم يحدث أمام عيونهم[206].

مع انتشار الظُّلم والفساد في أرجاءِ المدينة، لم يعدْ أمام الناس من خيار سوى الشَّكوى للآلهة، والاستعانة بها ومناشدتها للخلاص من شرور جلجامش. اجتمعتِ الآلهةُ، وقرَّرت إغاثةَ لهفةِ الناس وتخليصَهم ممّا هم فيه من ضرر. فأوكل الإله «آنو» إلى الإلهة «أرورو»، ربَّة الولادة، أن تخلقَ نظيراً لجلجامش. ونحن نعرف من «ملحمة أترا ـ حسيس» أنَّ الرَّبَّة «نينتو» تخلق الإنسانَ من ترابِ الأرض بعد مزجِهِ بدمِ إلهٍ ذبيحٍ. وتقدِّم «ملحمة أترا ـ حسيس» تفاصيلَ كثيرةً حول «خلق الإنسان»، تناولناها بالتَّحليل في الدِّراسة التي كتبناها في مقدِّمة الملحمة[207]. ولا نجد أيًّا من هذه التَّفاصيل الخاصَّة بخلق الإنسان في هذا الموضع من «ملحمة جلجامش». لكنَّ الآلهة هبطت من الأعالي، والتقطتْ قبضةً من الطِّين، ورمتْها في التُّربة، وخلقتْ منها نظيراً لجلجامش ونِدًّا له، هو البطل أنكيدو، نسل نينورتا، وكانَ متوحِّشاً يعيشُ في البراري مع الحيوانات، ويغطِّي جسمه الشَّعرُ الكثُّ، ويتدافعُ مع الوحوش عند مساقي الماء. ويعني اسمُهُ «أنكيدو» أنَّه مَن خلقه (دو) الإله (أنكي).

في هذا الموضع الافتتاحيِّ من رواية الأفعال في الملحمة، هناك تراسلٌ بين الأعالي والأسافل، بين إرادةِ الآلهة في السَّماء، ورغباتِ الناس في شوارع أوروك والبراري المحيطة بها. في البداية ظهرتِ الآلهة في السَّماء، وقرَّرت خلق جلجامش. وحين صار يضطهدُ الناس في شوارع أوروك، ويُلحقُ بهم من الاستبداد ما يعزُّ عليهم تحمُّلُهُ، لأنَّ الآلهة أرادت له أن يكون بلا نظيرٍ يقاومُهُ، فلجأوا بشكاواهم إلى الآلهة. ومرَّة أخرى، اجتمعت الآلهة في السَّماء، وقرَّرت خلق أنكيدو، نظير جلجامش، وتركتْهُ يرعى مع الوحوش عند مساقي الماء في براري أوروك. هكذا يتَّضح أنَّ هناك حواراً متواصلاً بين الأعالي والأسافل، والآلهة والناس، والزَّمن الفردوسيِّ والزَّمن اليوميِّ. كان جلجامش بلا نظيرٍ، فخلقت الآلهة أنكيدو نظيراً له، ليشغلهُ عن إلحاق الظُّلم بأهل مدينتِهِ.

ما نوع الظُّلم الذي ألحقَهُ جلجامش بأهل أوروك؟ باختصار هو أنَّه أساء توزيع النِّساء في المجتمع، وأعطى لنفسه حقَّ اللَّيلة الأولى، أي حقَّ الدُّخول على العروس قبل عريسها. لكنَّنا نعرف من مصادرَ أخرى أنَّ هذه موضوعةً ملحميَّة تشكِّل مكوِّناً من مكوِّنات الملحمة. في «الإلياذة»، تُختطفُ نساءٌ كثيراتٌ من الأخيِّين، ويُحملْنَ إلى طِروادة، ونساءٌ من طروادة يُحملْنَ إلى خيام الأخيِّين ومضاربهم خارجها. وفي «حكاية طسم وجديس»، يعطي الملك عمليق لنفسه حقَّ اللَّيلة الأولى على نساء جديس، حتَّى زُفت إليه عُمَيرة بنت غفار، فاغتصبَها وأطلقَها، فخرجتْ بدمائها على قومها، وهي تنادي: «لا أحدٌ أذلّ من جديس». ممّا دعا أخاها الأسود إلى قتل الطَّسميِّين فيما سمَّيناه بـ«الوليمة القاتلة»[208]. لكنَّ الحكاية الأشهر في ذلك هي دون شكٍّ الحكاية الإطاريَّة في «ألف ليلة وليلة»، حيث تتسبَّب رؤية الملك شهريار زوجتَهُ وهي تخونُهُ مع عبدٍ من عبيده بإصابته بجرحٍ نرجسيٍّ نازفٍ، فبقيَ يتزوَّج في كلِّ يوم امرأةً، ويقتلها في اليوم التالي، حتَّى تزوَّج خمسمائة امرأة؛ كان يتزوَّج بالمرأة ليلاً، ويقتلُها نهاراً حتَّى لا يُعطيها فرصة خيانته. ولمّا أحسَّت ابنة الوزير شهرزاد بقدرتها على ترويض جرحه النَّرجسيِّ، تطوَّعت للزَّواج منه، ومعالجته برواية ألف ليلة وليلة من الحكايات له. وفي جميع هذه الأمثلة، نستطيع أن نسمِّيَ هذا العنقود من الأحداث بموضوعة «اختطاف حسناء»، أو إذا شئنا «اغتصاب النِّساء». وفي الحالتين يقوم أحد الملوك بالاستئثار بفتاةٍ أو عددٍ من الفتيات في مملكة أو مدينة، ممّا يدعو أهلها إلى التَّجمُّع والاتِّفاق على الخلاص منه بقتله أو محاربته أو ترويض جرحه. وفي «ملحمة جلجامش»، اختار أهل أوروك التَّوجُّه إلى الآلهة، والشَّكوى لهم من ظلم جلجامش، ممّا دعا الآلهة إلى خلق نظيرٍ له يشبهُهُ في القوَّة سيثنيه عن عادة الاستئثار بنساء أوروك.

خَلْق أنكيدو واستئناسُهُ

حين تعالتْ شكاوى أهل أوروك من جلجامش وظلمِهِ إلى الآلهة، قرَّرتِ الآلهة أن تشغله عن إلحاق الظلم بأهل مدينتِهِ عن طريق خلقِ نظيرٍ له، ربَّما يظلّ يصارعُهُ ويواجهُهُ حتّى يصرفه عن اضطهاد رعيَّتِهِ. وفعلاً أدَّت الإلهة «أورورو» طقوسَها المناسبة، «فوُجِدَ» أنكيدو على الفور. لم يولدْ ولادةً من أبٍ وأمٍّ، مثلما يولدُ بقيَّة البشر، بل خُلِقَ كبيراً، وأُنزِلَ في الصَّحراء المترامية التي تحيط بأوروك. كان مخلوقاً فارع الطول، كثّ الشَّعر، مفتولَ العَضَلات، يتدافعُ مع الوحش عند مساقي الماء. لقد أرادت له الآلهة أن يكون في صراعٍ دائمٍ مع جلجامش، ليشاغله عن إلحاق الاضطهاد بأهل مدينته.

ذات يوم لمح أحد الصَّيّادين أنكيدو، وهو يمزِّق شباكه، ويُطلق الحيوانات من أسرِها. لكنَّ رؤية أنكيدو كانت مفاجأةً مهولةً عند الصَّيّاد، إذ لم يسبقْ له أن رأى إنساناً أو وحشاً بهَذا الحجم وهذه القوَّة. ترك شباكهُ وفرَّ إلى المدينة. وهناك حدَّثَ أباه بما رآه، فاقترح أبوه ترويض قوَّة أنكيدو عن طريق البغيِّ «شمخة». كانت الخطَّة أن تذهب شمخة إلى البرِّيَّة، وحين ترى أنكيدو، تكشف عن مفاتن جسدِها أمامه. ولن يستطيع أنكيدو مقاومة فتنة المرأة. حتّى إذا أشبعَ منها حاجاتِهِ الجسديَّة، فقد طاقاتِ بدنِهِ وقوى عضلاتِهِ، ولم يعدْ قادراً على اللّحاق بالوحوش التي تعلّم استئناسها، وربَّما أنكرته هذه الوحوش، بعد ممارسته هذا الفعل «الإنسانيِّ». بعبارةٍ أخرى، لم تكن «شمخة» مجرَّد أداة لتحقيق فعلٍ جنسٍ «طبيعيٍّ»، بل هي أداة لفعلِ جنسٍ «ثقافيٍّ» بامتياز. ومع هذا الفعل الثّقافيِّ الإنسانيِّ، ستتخلّى الحيوانات عن أنكيدو، فيضطرُّ إلى الصُّعود إلى المدينة. وهكذا فإنَّ هذا الفعل الثّقافيَّ هو الذي سحب أنكيدو من الصَّحراء إلى المدينة، أو من الطّبيعة إلى الثّقافة، أو من الوحشيَّة إلى داخل أسوار أوروك.

لقد نجحت خطَّةُ الآلهة في استجلاب أنكيدو، ندِّ جلجامش ونظيرِه، إلى داخل أسوار أوروك، ليشاغلَهُ عن إلحاق الاضطهاد بأهل المدينة. وحينئذٍ نعرف أنَّ الصَّيّاد والبغيَّ شمخة لم يكونا سوى أداتين سرديَّتَينِ لاستجلاب أنكيدو. فهما ليسا بالشَّخصيَّتين الرَّئيستين، بل مجرَّد أدوات سرديَّة لإدخال أنكيدو إلى أوروك. وبعدها اختفيا تماماً، ولن يذكرهما المتلقِّي أبداً. من هنا تقتصر وظيفتُهما على أن يرى الصَّيّاد أنكيدو في الصَّحراء، وينقل خبره إلى داخل المدينة، في حين تستدرجه البغيُّ شمخة إلى داخل الأسوار، ولكنْ بعد أن تشقَّ ثوبها نصفين، تغطّيه بأحدهما، لأنَّ المدينة لا تتقبّل العراة، وتعدُّهم حيواناتٍ سائبةً.

في الوقت نفسه كان جلجامش يرى بقلبِهِ في يومِهِ ما تراه عيناه في اليوم التالي. كانت الأحلام الرُّسلَ التي يتلقّاها جلجامش حول قدوم ندٍّ له ونظيرٍ، سيكون بمثابة صديق له. في البداية رأى في حلمه شهاباً ساقطاً من السَّماء، لم يقوَ على زحزحتِه، لكنَّه التقطه واحتضنه وعانقَهُ كما يعانق المرأة. ثمَّ رأى في رؤيا ثانية فأساً مطروحةً في الطَّريقِ فالتقطها وعانقَها كامرأة أيضاً. وحينما ذهب إلى أُمِّهِ الحكيمة ننسون لتفسير حلمَيهِ، أخبرتْه ننسون بأنَّه صديق قويٍّ سيكون عوناً له في الشَّدائد. ونحن سنعود إلى التَّلميحات الجنسيَّة في هذين الحلمين عند تحليل البنية الرَّمزيَّة للملحمة في الفصل التالي، ونكتفي هنا بالقول إنَّ الأحلام كانت عند جلجامش بمثابة إشعارٍ له بما سوف يحصل له في المستقبل القريب.

كان أنكيدو مقتنعاً أنَّه أقوى من جلجامش، لأنَّه إبن البرِّ، وابن البرِّ أقوى ممن نشأ في المدينة. لم يكنْ يتخيَّل أنَّ جلجامش ترعاه إرادة الآلهة. على أنَّه لم يندفعْ إلى المدينة على الفور. ويبدو أنَّه أقامَ له مملكةً صغيرة مؤقتة في البرِّيَّة فيما بين الرُّعاة والصَّيّادين وشمخة على أعتاب أوروك، تهيئةً لدخوله إيّاها. وفي النُّسخة المعياريَّة هنا يوجد نقص وتشويه، لكنَّنا نعرف من النُّسخة البابليَّة القديمة أنَّ أحد سكّان أوروك اشتكى ظلم جلجامش لأنكيدو. فقرَّر هذا الأخير اقتحام المدينة.

وفي الواقع، لا يصلنا مشهد اشتباك البطلين في النُّسخة المعياريَّة، بل يصلنا في النُّسخة البابليَّة القديمة. ولكنْ من الواضح أنَّ أنكيدو اقتحم أسوارَ أوروك المنيعة، وصار الناس يتجمَّعون حوله، وهم يتساءلون: أليس شبيهاً بجلجامش؟:

وقفَ رجالُ أوروكَ {بالقرب منه}،

كانتِ البلادُ تتجمَّع {حوله}.

تدافعَ الجمعُ واحتشدوا حولَهُ،

تطاولَ الأبطالُ لكي يبصروه.

كانوا يقبّلون أقدامَهُ كطفلٍ صغيرٍ؛

وحينَ {توجَّهَ} الرَّجل....

إلى سريرِ «إشخارا»....

وهيَّأوه لجلجامش، والبديل في موضعِهِ.

سدَّ أنكيدو برجلِهِ بابَ بيتِ الأعراسِ،

ولم يسمحْ لجلجامش بالدُّخول.

أمسَكَ البطلانِ ببعضهما في بابِ بيتِ الأعراسِ،

واشتبكا في صراعٍ في الشارع في قلب المدينة[209].

كان الصِّدام مدوِّياً بين البطلين. في السِّير الشَّعبيَّة غالباً ما يوصف صدام من هذا النَّوع بالقول «التقى البَطَلانِ، كأنَّهما جَبَلانِ». كان أنكيدو واثقاً من انتصاره، لكنَّه لم يتوقَّعْ أن يصطدم بجبلٍ من طراز جلجامش. ولهذا فقد فوجئ به. ولم يلبثْ جلجامش أن أسقطَهُ أرضاً، فاعترف أنكيدو بتفوُّقه، وبأنَّ الآلهة هي التي اختارتْهُ. ومنذ ذلك الحين دخل البطلانِ في عقد صداقةٍ لا نظير لها. وصارت هذه الصَّداقة تقتضي منهما أن يشتركا في مغامراتٍ بعيدةٍ تحقّق بطولة كليهما.

الصِّراع مع الوحش

موضوعة «الصِّراع مع الوحش» من أقدم الموضوعات الأدبيَّة، التي تظهر في أقدم أشكال الأدب المدوَّن. وهي تشكِّل بذاتها موضوع حكاية بطوليَّة مستقلَّة. ويبدو لي أنَّ السَّبب في قدمها يعود إلى كونها تطوَّرت عن موضوعة «الصِّراع مع التِّنِّين». وهذه أيضاً موضوعة قديمة تظهر في أغلب أساطير الخليقة الأولى، لأنَّ التِّنِّين في ذاته يحمل في داخله رمزين متناقضين، فهو يرمز إلى الجفاف والعماء في بدء الخليقة، كما يرمز في الوقت نفسه إلى الاحتمال والإمكان. وبالتالي «تصوِّرُ الأساطير في العادة حكمَ التِّنِّين على أنَّه فترة الجفاف والخواء والعماء، لكنَّها تولدُ في الوقت نفسه مصادر الطاقة والحياة والخلق من داخلها. فالتِّنِّين، كما يقول إلياد، لا يرمز إلى الاحتمال والإمكان وحسبُ، بل يرمز أيضاً إلى الجفاف واختفاء المعايير والموت»[210]. ولقد كانت تئامت تتّيناً تصوِّرُهُ النُّقوش والأختام الأسطوانيَّة بوصفه أفعواناً خطيراً. ومن هنا فهي ترمزُ إلى عالم السُّكون والعماء والموت في فترة ما قبل الخليقة، لكنَّها تنطوي في ذاتها أيضاً على إمكان الانتقال والتَّحوُّل إلى شيءٍ آخرَ مناقض تماماً. وهكذا فإنَّ قهر التِّنِّين، وهو في هذه الحالة تئامت على يدِ مردوك، إنَّما يعني تجديد المادَّة التي يتكوَّن منها العالم، والدَّفع بها لتكونَ خلقاً جديداً.

وفي كتاب «من بابل إلى بغداد: التّراث البابليّ في الأدب العربيّ»[211]، وصفتُ هذا التّنّين بأنَّه «تنّين خلق العالم». غير أنَّ هذا التّنّين بدأ يتناقصُ شيئاً فشيئاً، بحيث صار يظهر تنّين آخر، هو ما سمّيتُهُ بـ«تنّين صنع البطل الأسطوريّ». وقد حلّلتُ بعض الأساطير التي يظهر فيها مثل أسطورة «الصّراع بين فِرْسيوس وميدوزا»، والتّنّين في رواية وهب بن منبّه، وتنّين السّيرة الشّعبيّة الخاصّة بالإسكندر ذي القرنين وبعض النّماذج الأخرى. في مثل هذه الأساطير، لا ينقل لنا السَّرد قصّة عن تنّين الخليقة الأولى، بل ينقلُ لنا قصّةً عن صنع البطل الأسطوريّ، الذي يستطيع أن ينتصر على قوى الدّمار والعماء، التي يمثّلها التّنّين. وبالتالي فالتّنّين هنا وحش ضخم. في حين أنَّه في الحكايات الأولى يمثّل قوى الدّمار والعماء، التي تتقلبُ عند القضاء على التّنّين إلى قوىً لتجديد العالم وبعثِهِ بعد اضمحلاله.

لقد عرضنا في الفصل الأوّل من هذا الكتاب المتعلّق بـ«الحكايات البطوليّة السُّومريّة» للحكايات السُّومريّة الخاصّة بالصّراع بين جلجامش (أو بلقميس) وهواوا، كما نشرها صموئيل نوح كريمر، وأعاد نشرها أندرو جورج في طبعتيه لـ«ملحمة جلجامش»، وكذلك كما نشر هذه الحكاية فليمنغ وملستاين في كتابهما المشترك «الأساس الدَّفين لملحمة جلجامش: حكاية هواوا الأكديّة». وقد ذكرنا عند الإشارة إلى هذا العمل الأخير رأيَ الأستاذين في أنَّ نصوص الحكايات الأكديّة عن «هواوا»، أو خمبابا، «تعود إلى الحقبة البابليّة القديمة في بواكير الألفيّة الثانية، أي أنَّ الحكاية البابليّة لاحقة على الحكاية السُّومريّة، وسابقة على الملحمة البابليّة، وبالتالي تشكّل حكاية هواوا الأكديّة عملاً وسطيًّا بين الحكاية السُّومريّة والملحمة البابليّة. وهما يلاحظانِ أنَّ صورة أنكيدو في هذه الحكاية البابليّة تختلف عن صورتِهِ في الحكاية السُّومريّة، كما تختلف عن صورتِهِ في «ملحمة جلجامش». في الحكاية السُّومريّة، يحضر أنكيدو بوصفه خادم بلقميس، وهو يطاوعُهُ مطاوعةً في كلّ ما يقترحُهُ. أمّا في الحكاية الأكديّة، فيحضر أنكيدو بوصفه رفيق جلجامش، وهو يختارُ بإرادتِهِ المشاركة في المغامرة التي يزمعُ جلجامش القيام بها. ومن هنا فإنَّ موضوعة استدراج البغيّ لأنكيدو في «ملحمة جلجامش» يشكّل تطويراً مستقلاً للحكايتين السُّومريّة والأكديّة، لأنَّ أنكيدو كان خادمَ جلجامش منذ البداية في الحكاية السُّومريّة، وصديقَهُ في الحكاية الأكديّة، في حين استدرجتُهُ الملحمة لصداقة جلجامش من البرّيّة إلى داخل أسوار أوروك.

لكنْ بصرف النَّظر عن استقلال هذه الحكاية، واتّخاذها أشكالاً مختلفة في النُّسخ المتعدّدة، فإنَّ اندماجها في الملحمة البابليّة يجعل الحكاية تبدو وكأنَّها جزءٌ لا يتجزّأُ من الملحمة يستمدُّ معناه من السّياق الذي يرد في داخلها. فهي تُبرز قدرة البطلين على اجتراح ما لا يستطيعُهُ الأبطال العاديُّون، لأنَّهما تمكّنا من تحدّي الوحش العملاق حارس الغابة وقتلاه. وبالتالي فهما بطلانِ استثنائيّان لا نظير لهما. لكنَّ مقتل الوحش خمبابا، ثمَّ مقتل ثور السَّماء بعده، ليس بالعمل الذي يمكن أن يمرَّ دون عقوبةٍ. فالآلهة بالتّأكيد تعدُّه انتهاكاً لأوامرها. وهكذا فإنَّها لا بدَّ أن تعاقب البطلين أو واحداً منهما. وقد شاء اختيار الآلهة، كما سنرى، أن تكون العقوبة من نصيب أنكيدو. ولذلك فإنَّ مقتل خمبابا يمثّل الخطوة الأولى باتّجاه الانتقام من أحد البطلين، وهو أنكيدو، وهذا ما تسبَّب في المعضلة النَّفسيّة التي اعترت جلجامش وجعلتْهُ يهيم في البراري، وتكون الباعث له على سفره البعيد في البحث عن الوسيلة التي يقاوم بها الموت، وتمكّنه من اختلاس لغز الزَّمن.

وفي العادة فإنَّ حكايةَ «الصّراع مع الوحش» تضعُ البطل في مواجهة حيوانٍ مهول يشكّل مصدرَ رعب لسواه، ولا يجرؤ أيُّ بطلٍ، مهما بلغت قوَّته واشتدَّ زنده، على تحدّيه. وهكذا فهو يمثّل عقبة كأداء في طريق إثبات بطولة البطل. وحين يتمكّن البطل من تجاوز هذه العقبة، فإنَّه يستطيع الإعلانَ عن بطولته الاستثنائيّة. في «ملحمة جلجامش»، كان خمبابا، حسب التّسمية الأكديّة وليس «هواوا» حسب التّسمية السُّومريّة، يسكن في مكانٍ قصيٍّ في غابة الأرز، وهي غابة مترامية في الشّرق، قبل أن يجعلها الأكديُّون والحيثيُّون بعدَهم في لبنان. لكنَّ جلجامش يصرُّ على تحدّيه، وخلافاً للرِّواية السُّومريّة، التي تجعلُهُ يأخذ معه مجموعةً من شبابِ أوروك، لا يصطحب معه سوى صديقِهِ أنكيدو. فالبطلانِ وحدهما يتحدَّيانِ الوحش المتغطرس، ويشتركانِ في قتله. في البداية طلب خمبابا الإبقاءَ على حياته، على أن يظلّ عبداً لجلجامش ما بقيَ حيًّا، لكنَّ أنكيدو نصح صديقه:

فتح أنكيدو فاه وتكلَّمَ،

{قائلاً لجلجامش:}

يا {صديقي}، لا تصغِ إلى ما يقولُهُ خمبابا،

.....

يا صديقي، خمبابا حارس غابة {الأرز}،

أنْهِهِ، اذبحْهُ، اقضِ على قوَّتِهِ![212]

قد يعتري البطلَ بعضُ الفتور، فيتراجع، وقد يفكّر بالانسحاب أو تقديم بعض التّنازل؛ بل ربَّما تعرَّض لانكسار شديد وهزيمة مرَّة، وخضع لقوَّة بطلٍ أقوى منه، كما يحصل مراراً في السِّير الشّعبيّة. لكنَّ البطل في النّهاية يستطيع أن يحرِّر نفسه من سلطة الفتور، أو أن يتحرَّر من الأسر، ثمَّ ينتصر على الوحش. والهدف من تصوير هذا الفتور أو التّراجع أو الانكسار هو بيان أنَّ البطل إنسان، وأنَّ الوحش خطيرٌ ليس من السَّهل الانتصار عليه. وبالتالي فإنَّ انتصار البطل النّهائيّ عليه يعني أنَّه بلغ الذّروة في البطولة الاستثنائيّة. وهذا هو معنى تردُّد جلجامش في القضاء على خمبابا لولا تشجيع أنكيدو. فقد أدرك أنكيدو أنَّ الخضوع الذي يُرائي به خمبابا هو مجرّد حيلة لخديعتهما حتّى لا يقتلاه. فلم يعدْ أمام الصَّديقين من خيار سوى الانقضاض على الوحش، عارفينِ تماماً أنَّ مقتله ربَّما استفزّ غضب بعض الآلهة. ولا توجد في «النُّسخة البابليّة المعياريّة» المقاطع الخاصّة بمشهد ذبح الوحش خمبابا، إذ يوجد هنا سقط وتهشُّم في الألواح التي تروي القصَّة. ولعلَّ أنكيدو أمسك برأسه، واقتطعه جلجامش. ومن الواضح أنَّ البطلين اشتركا في قتلِهِ، وهما معاً يتحمَّلانِ مسؤوليَّة مصرعِهِ. لكنْ من الواضح أيضاً أنَّ جلجامش هو البطل الحقيقيُّ، في حين يقتصر دور أنكيدو على كونه البطل المساعد.

لكنَّ الاعتداء على حرمة وحشٍ «سماويٍّ» بمعنى ما، ونحن نعرف أنَّ وجودَهُ في غابة الأرز إنَّما هو بأمر الآلهة، ليس بالأمر الهيّن الذي يمكن تجاوزه بسهولة. بالطَّبع بقيت الملحمة تؤكّد بطولة جلجامش على نحو متميّز؛ وحين توالت الانتهاكات: في البداية مقتل خمبابا، ثمَّ الاستهانة بالرَّبَّة عشتار، ثمَّ مقتل ثور السَّماء؛ عندئذٍ اجتمعت الآلهة لتقرّر أيَّ نوعٍ من العقوبة ينبغي أن يلحق بأيٍّ من البطلين.

جلجامش وإغراء عشتار

في اللَّوح السادس من النُّسخة المعياريَّة، بعد أن نظَّف جلجامش شعره الكثَّ، وأرسلَهُ جدائل على كتفيه، وخلع ملابسه البالية واكتسى حلَّةً مزركشة، وضع تاجَهُ فوق رأسه. ولا يقدّم النَّصُّ هنا أيَّة خلفيَّة لوجهة النَّظر، لكنَّه يعلن أنَّ الملكة عشتار كانت تتطلَّع إليه سرًّا. وفي الواقع فإنَّ الكلمة البابليَّة التي يستعملها النَّصُّ لوصفها هنا هي «رُبوتو» (rubûtu)، أي الرَّبَّة أو الملكة الإلهيَّة[213]. هكذا ينتقل النَّصُّ إلى زمنٍ فردوسيٍّ خارج الأزمنة البشريَّة:

رفعَتْ عشتارُ الجليلة عينيها،

ورمقَتْ جمالَ جلجامش (فنادتْهُ):

تعالَ جلجامش، وكنْ عريسي الذي اخترتُ،

وامنحْني ثمرتك، أتمتّعْ بها.

ستكونُ زوجي وأكونُ زوجَكَ.

سأعدُّ لك مركبةً من حَجَرِ اللازوردِ والذَّهَب،

عَجَلاتُها من الذَّهب، وقرونُها من الكهرمان.

ستحلُّ «أسودُ العاصفةِ» محلَّ البغالِ العملاقةِ فيها.

تعالَ إلى بيتنا الذي يعبَقُ فيه عطرُ الأرز.

حين تدخلُ بيتَنا،

ستقبّلُ العتبةُ والعرشُ قَدَميكَ.

سينحني خضوعاً لكَ الملوكُ والحكّام والولاة.

سيقدِّمون لكَ الخراجَ من نتاجِ السَّهل والجبل.

سنلِدُ عنزاتُكَ أثلاثاً، ونعاجُكَ توائمَ.

وحميرُكَ ستفوقُ البغالَ في الحمل.

سيكونُ لخيولِ مركباتكَ الصِّيت المعلَّى في السَّبق،

ولن يصمدَ أمامَ ثيرانِكَ خصمٌ في النِّير[214].

لن يفاجئنا ظهورُ الإلهة على هذا النَّحو المفاجئ في النُّصوص القديمة، فهي تمتلكُ القدرة على اختراق الأزمنة والأمكنة. لكنَّ المقترح الذي تقدِّمه هو الأمر المفاجئ. فجلجامش بطلٌ إنسانيٌّ مثل سائر الناس، وإن يكنْ قد ورثَ ثُلثَين إلهيَّين من أُمِّه، غير أنَّ مصيره مرهونٌ بالثُّلث البشريِّ الذي ورثهُ من أبيه البطل لوگال بندا. في حين أنَّ عشتار إلهةٌ خالدةٌ. مع ذلك تحاول الإلهة الخالدة إغراءَهُ، فتقترح عليه أن يقترنَ بها، ويكونَ زوجَها وتكونَ زوجته. ثمَّ تعرض عليه شتّى صنوف المغريات المادِّيَّة وتعدُهُ برخاءٍ لا يتناهى إذا هو اقترن بها؛ ثروة ماديَّة طائلة، وأبّهة ملكيَّة لا تنتهي، وصيت لا نظيرَ له في هذا العالم، وربَّما في العالم الآخر.

ولعلَّ جلجامش كان قد تصوَّر في دخيلته الأساطير والحكايات التي كانت رائجةً عن هبوط عشتار، ومثيلتها السُّومريَّة السابقة إنانا، إلى العالم السُّفليِّ، والأساطير التي خدعَتْ بها عشّاقها السابقين وأوقعتْ بهم، فألحقَتْ بهم مصيراً منكوداً. من هنا لم يتردَّد جلجامش في التَّساؤل عمّا يقدِّمه لها من خدمةٍ مقابل هذا الرَّخاء الذي تسبغه عليه. هل يقدِّم لها الطَّعام والشَّراب والكساء؟ أيَّة إلهةٍ تحتاجُ إلى كائنٍ بشريٍّ فانٍ ليقدِّمَ لها مثل هذه الخدمات؟ وهل يستطيع هو أن يثقَ بوعودها، وهي التي خدعتْ من قبل حبيبها تمُّوز، وطائر الشَّقراق، والحصان السَّبّاق، وغيرهم ممّن تعدّد الأساطير والحكايات المشهورة حينئذٍ أسماءهم؟ ويختتم جلجامش تساؤله بالرَّبط بين مصيره المتوقع ومصير هؤلاء الماضي: «أإذا أحببتني، ستجعلينَ مصيري مثل مصير هؤلاء؟».

إغراء ربَّة سماويَّة مقابل رفض بطلٍ إنسانيٍّ. هكذا سنفهم نحن المعاصرين هذا الجدال الرَّفيع بين الرَّبَّة عشتار والبطل جلجامش. وبالطَّبع، فإنَّنا سننحاز إلى جلجامش في إعراضِهِ عن الثقة بمواعيد الرَّبَّة الغادرة، لأنَّنا نتصوَّر، ولعلّنا نقلِّد في ذلك أولئك الكتبة المجهولين الذين دوَّنوا الملحمة، أنَّ جلجامش قد أعدَّ لنفسه مصيراً آخر، مصيراً إنسانيًّا مفعماً بالبطولة، التي تحوّله إلى مثلٍ أعلى يُقتدى به لدى معاصريه ولاحقيه. صحيح أنَّ الأحداث سوف تستدعي من جلجامش القيام برحلةٍ لم تتحقَّق حتّى الآن، لكنْ يبدو أنَّه قد هيَّأ نفسه لمصيرٍ بطوليٍّ من نوعٍ آخر، دون انتظار معونةٍ من ربَّة، اشتهرتْ فضلاً عن ذلك بالخديعة والمكر.

لكنَّ آبوش في كتابه «الذَّكر والأنثى في ملحمة جلجامش» قدَّم فهماً مختلفاً تماماً لهذا المشهد الذي ينطوي على اقتراح عشتار ورفض جلجامش. وفي رأيه أنَّ عشتار لا تطلب الزَّواج من جلجامش في هذا العالم، بل في العالم السُّفليِّ، أي أنَّها تستدرجُهُ نحو موتِهِ، على أن يكون هذا الموت مصحوباً باحتفالٍ مهيبٍ يليق ببطلٍ يتزوَّج من إلهة. وهكذا يظهر أنَّ زواج عشتار بجلجامش يعني موتَهُ وانتقالهُ إلى العالم السُّفليِّ، حيث سيتوَّج ملكاً على الأموات. ولذلك يرفض جلجامش. يقول آبوش: «تهبُ عشتار لجلجامش كلَّ مظاهر الشَّرف والسُّلطة والثَّروة. وهنا فهي تنوي خديعة جلجامش؛ وهي تعرض عليه الزَّواج منها وكأنَّه سوف يحصل في هذا العالم، في حين أنَّه في الحقيقة سيُفضي مباشرةً إلى انتقاله نحو العالم السُّفليِّ. وتقتضي هذه الحيلة أن تتقبَّل كلماتُ عشتار أكثر من معنى واحدٍ. وهي تستفيد من مماثلة سلوك حكّام عالم الأحياء مع سلوك حكّام عالم الأموات وطرق تناولها. ويحظى بأهمِّيَّة أكبر، ربَّما تشكِّل صلب الخديعة، وجود مماثلات ذات طبيعة نفسيَّة وطقسيَّة ورمزيَّة بين العرس والمأتم»[215].

في رأي آبوش أنَّ عشتار لا تقدِّم هنا وصفاً لمراسيم الزَّواج، بل لمراسيم الدَّفن والإيداع إلى العالم الآخر. «ولا يتناقض التَّأكيد على الزَّواج والخصوبة مع قراءتنا لكلام عشتار من حيث هو وصفٌ لمأتم؛ بل هي ما ينبغي أن نتوقع العثور عليه. ولعلَّ الغموض المقصود في اقتراح عشتار هو الذي منع القرّاء المحدثين من التقاط هذا المعنى. غير أنَّ جلجامش لم ينخدعْ؛ وقد لاحظ التَّلميحات إلى العالم السُّفليِّ، واستجاب لها استجابةً تناسبها»[216].

حظيَ هذا التَّأويل برضى بعض الباحثين، منهم غندولين ليك في كتابها «الجنس والإيروسيَّة في أدب بلاد الرافدين»[217]. لكنِّي أعتقد أنَّه يصحُّ على أساطير إنانا السُّومريَّة أكثر ممّا يصحُّ على عشتار في الملحمة البابليَّة، فهو ينتمي إلى حقبة موغلة في القدم، ربَّما كانت قد زالت من الوجود مع تدوين «ملحمة جلجامش». غير أنَّ هذا لا يعني أنَّ الملحمة لا تستفيد من التَّلميح إليه. ومن الواضح أنَّ الموضوعة الأساسيَّة للحوار بين الرَّبَّة السَّماويَّة والبطل الأرضيِّ تتمثَّل في محاولة الرَّبَّة ثَنْيَ البطل عن مشروعِهِ في تحقيق بطولته بإغرائه بمشاريع الرَّخاء والرَّفاهية، وإصرار البطل من ناحيته على تأكيد بطولتِهِ باجتراح مغاماراتٍ لا يفكِّر غيرُهُ بخوضها.

ممّا يدلُّ على صحَّة التَّفسير الذي نقدِّمه هنا أنَّنا نجد موضوعة إغراء إلهة للبطل الإنسانيِّ موضوعة تتكرَّر في نصوص الملاحم القديمة اللاحقة على «ملحمة جلجامش». وقد انتبه كثيرٌ من الباحثين إلى أوجه الشَّبه بين عشتار في الملحمة البابليَّة وكيركي في «الأوديسة». يقول دارس الشَّفاهيَّة المعروف ألبرت لورد في مقالٍ له بعنوان «جلجامش وملاحم أخرى» حول الشَّبه بين الإلهتين في الملحمتين البابليَّة والإغريقيَّة: «تتكرَّر الإشارة إلى كيركي بوصفها نظيرة عشتار. وقد صار زواج أودسيوس منها بلا ضررٍ، من خلال هبة هرمس له، لكنَّها حوَّلت الرِّجال الذين معه إلى حيواناتٍ. وقد أنقذ أودسيوس أيضاً من تحوُّله إلى قرين دائم لكاليبسو، التي غالباً ما تعتبر نسخةً أخرى من كيركي، ومرَّة أخرى خلَّصَهُ هرمس، الذي أرسله زيوس لإطلاق البطل من خدرِ عالم كاليبسو»[218].

وهذا أيضاً ما ذهب إليه باحث الأدب الهيلينيُّ ويست في كتابه «إلى الشرق من جبل هليكون: العناصر الآسيويَّة في الشعر والأسطورة الإغريقيَّين»، حيث قدَّم أدلة لغويَّة مستفيضة حول تسميتي كيركي وكاليبسو تردُّدهما إلى السِّياق الشَّرقيِّ والبابليِّ بالتَّحديد[219]. وأنا أتَّفق مع لورد وويست في نظرتهما إلى كيركي باعتبارها استمراراً لعشتار، الإلهة التي تحاول ثَنْيَ البطل عن مشروعِهِ الشَّخصيِّ بإغرائه بالارتباط بها، ولكنَّه يرفض. أمَّا كاليبسو فأرى أنَّها استمرار لشخصيَّة سيدوري، أو شيدوري، لا لعشتار. وسوف أتناول التَّفاصيل في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

ونجد موضوعة محاولاتِ إلهةٍ أو ملكةٍ أو أميرةٍ ثَنْيَ البطل عن مشروعه الشَّخصيِّ في الأسطورة العربيَّة أيضاً في محاولات صَدوف وعُنَيزة، وهما أميرتانِ ثموديَّتانِ بارزتانِ، حاولتا إغراء قُدار، أي ذابح ناقة ثمود[220]. وينبغي التَّذكير أنَّ اسم «قُدار» يعني في العربيَّات القديمة: الجزّار، وهو في تقديري مأخوذ من كلمة «قِراد» البابليَّة بمعنى البطل الصِّنديد. لقد أرادت الأميرتانِ الثموديَّتانِ إغراء قدار بذبح ناقة ثمود، وعرضتا عليه الزَّواج منهما. وبذلك قامتا بدور عشتار وسيدوري معاً. لكنَّنا في الحقيقة نجدُ أنفسنا أمام حكايةٍ اختلطت فيها الأحداث والمستويات الزَّمنيَّة، بحيث لم يعد بإمكاننا تمييز الصِّيغة القديمة منها.

هبوط ثور السَّماء

غضبتْ عشتار من كلام جلجامش، وارتفعت إلى السَّماء، إلى أبيها آنو، وأُمِّها آنتو، واشتكت لهما من تطاول جلجامش عليها. فتساءل أبوها آنو: ألستِ أنتِ من تحرَّشتِ به، فعدَّد مثالبَكِ وفحشاءَكِ؟ فطلبتْ عشتار من أبيها آنو أن يسمحَ لها بإنزال ثور السَّماء، وهو حيوانٌ إلهيٌّ مقدَّس في هبوطه إلى الأرض مغامرةٌ كبيرةٌ. فامتنع أبوها آنو:

فتحتْ عشتار فمَها وتكلَّمت،

قالَتْ لأبيها آنو:

أرجوكَ يا أبي أن تعطيَني ثورَ السَّماء،

لأقضيَ به على جلجامش في مأمنِهِ[221].

وإن لم تعطِني ثورَ السَّماء،

فلأحطمنَّ بوّابات العالمِ السُّفليِّ،

وأقلبنَّها رأساً على عقب.

سأطلقُ الموتى فيلتهمونَ الأحياء،

وأضاعف عددَ الأمواتِ على الأحياء.

أدرِكِ آنو خطورة نزول ثور السَّماء، وحذَّر ابنته بأنَّ هبوطه سيُحدِثُ سبع سنواتٍ عجافٍ تشتدُّ فيها الأزمة، وتستفحلُ الجائحة. فأخبرتْهُ عشتار بأنَّها هيَّأت العلف للحيوانات والطَّعام للنِّساء بما يكفي للسَّنوات السَّبع العجاف القادمة. فوافق آنو على نزول الثَّور السَّماويِّ.

من المقارنة مع النَّماذج المماثلة، نستطيع أن نستخلصَ أنَّ هبوط الحيوان المقدَّس من السَّماء إلى الأرض يحمل في العادة مظهرين متناقضين؛ فهو في البداية يُرائي بأنَّه هِبَة السَّماء إلى الأرض، وبالتالي فهو وعد للناس بالرَّخاء والرَّفاهية. لكنَّ حجمه المهول يتسبَّب في إحداث المجاعات، وجفاف السَّواقي والآبار، واختفاء الأطعمة والأعلاف. فيصير حينئذٍ مبعثَ شؤم للمدينة التي يهبط فيها، ممَّا يستدعي من بعض أفرادها التَّنكُّر له، والتَّفكير بالخلاص منه، والاعتداء على حرمتِهِ وقداستِهِ. وبمقتله تحدث النِّقمة السَّماويَّة على أهل المدِيْنة. وبالتالي يتحوَّل الوعد بالوفرة والرَّخاء إلى وعد بالنِّقمة والبأساء. وهكذا حين اطمأنَّ آنو أنَّ عشتار قد أعدَّت العدَّة لهبوط الثَّور:

وضعَ في يدِها رباط خطمِ ثورِ السَّماء.

فاقتادتْهُ عشتار {...} إلى الأسفل،

وحين وصلَ إلى أرضِ أوروك،

تيبَّست المزارعُ والأهوارُ وأجمات القصب،

وردَ من النَّهر، فانخفضت مياهُهُ سبعة أذرع.

وبخوار ثور السَّماء انفتحَتْ هوَّة،

سقطَ فيها مئةُ رجلٍ من رجالِ أوروك.

وبخوارِهِ الثاني انفتحَتْ هوَّة،

سقطَ فيها مئتانِ من رجالِ أوروك.

وبخوارِهِ الثالث انفتحَتْ هوَّة...[222]

لم يَعُدْ في القوس منزع. ولا بدَّ أن يتصدَّى أبطال أوروك للخطورة الكبيرة التي يمثِّلُها هبوط ثور السَّماء إلى مدينتهم. ولذلك فما كاد الثَّور يخور الخوار الثالث، وفي إحدى النُّسخ الخوار الرابع، حتَّى قرَّر أنكيدو وجلجامش الخلاص من الحيوان المقدَّس. أمسك أنكيدو بقرنيه، واتَّفق مع جلجامش على قتله. رغا الثور السَّماويُّ بوجهه، وأطلق روثَهُ من ذيله. لكنَّ البطلين قرَّرا الصُّمود حتَّى لحظة سقوطِهِ مجندلاً.

استدارَ أنكيدو حول ثور السَّماء،

وأحكمَ الإمساكَ به من ذيله.

وضعَ رجلهُ على مؤخّرة عرقوبِهِ،

ومثل جزّار شجاعٍ وماهرٍ،

غرزَ جلجامش سيفَهُ بين عنقِهِ وقرنيه.

وبعد أن ذبحا ثور السَّماء،

انتزعا قلبَهُ وقدَّماه لشَمَش.

بالطَّبع لن يمرَّ مقتل ثور السَّماء بهذه البساطة. فعشتار كانتِ تتطلَّع إلى البطلين وهما يجندلانِهِ. اعتلَتْ أسوارَ أوروك المنيعة، وصارتِ تصبُّ اللَّعنات على جلجامش، لأنَّه انتهك قداسة ثور السَّماء. وحين سمعَها أنكيدو، قطعَ فخذِ الثَّور السَّماويِّ الأيمن وقذفهُ بوجهها، متوعّداً إيّاها بأنَّه سيفعل بها ما فعله بالثَّور. حينئذٍ أقامت عشتار مناحةً دعت لها بغايا المعبد والمترهِّبات لكي يسكبنَ الدُّموع على الثَّور السَّماويِّ القتيل، عارفةً في دخيلتها أنها لا بدَّ أن تثأر لمقتله بعد حين.

من ناحيتنا نحن، من المرجَّح أن يذكِّرَنا مقتل ثور السَّماء بمقتل حيوان مقدَّس مماثل، يحمل تسمية مشابهة، ألا وهو «سَقْب السَّماء»[223]، أي الفصيل السَّماويّ في الأسطورة العربيَّة الثَّموديَّة قبل الإسلام. ونحن نعرف، من المصادر العربيَّة التي تؤلِّف بين مختلف المصادر الشَّعبيَّة والعالمة، والأدبيَّة والدِّينيَّة، أنَّ ناقة السَّماء عند ثمود كانت هبطتْ في البداية باعتبارها وعداً بالرَّخاء والوفرة، لكنَّها اشتقَت مياهَهم، ودمَّرت زروعَهم وبساتينَهم، وقضتْ على حيواناتهم. فتصدَّى لها بطلانِ مماثلانِ، هما قدار، الذي يعني اسمُهُ في العربيّات القديمة: الجزّار، ونرى أنَّه مشتقٌّ من كلمة (قراد) البابليَّة بمعنى البطل الصِّنديد والجزّار معاً، وصاحبه مصدع الذي اتَّفق معه على الانتقام من الناقة السَّماويَّة، وتقاسما الأدوار بينهما. يقول الطَّبريُّ حول مقتل ناقة السَّماء: «كمنَ لها قدار في أصلِ صخرةٍ على طريقِها، وكمنَ لها مصدع في أصلٍ أُخرى. فمرَّت على مصدع، فرماها بسهم، فانتظمَ له عضلة ساقِها». ويذكر الطَّبريُّ أنَّ حسناواتِ ثمودَ كنَّ يشجِّعنَ البطلينِ للانقضاض على ناقة السَّماء، ويغرينهم بقتلها. فشدَّ قدار «على الناقة بالسَّيف، فكشفَ عنْ عرقوبها، فخرَّت ورغت رغاةً واحدةً تحذّر سَقْبَها، ثمَّ طعنَ في لبَّتِها فنحرَها»[224].

والمثيل الثالث الذي نستطيع ذكره هو «حصان طروادة». وبالرَّغم من أنَّ حصان طروادة لا يردُ له ذكرٌ في «الإلياذة»، فمن الواضح أنَّه كان جزءاً جوهريًّا منها. وقد أشرتُ في كتاب «ينابيع اللُّغة الأولى» إلى أنَّ الطَّرواديين كانوا يقدِّسون الحصان، وحين أبصروا الحصان الخشبيَّ المهول خارج أسوار طروادة، تصوَّروا أنَّه هبة الآلهة لهم، فهدموا أسوار طروادة لاستجلاب حيوانهم المقدَّس، الحصان السَّماويّ الضَّخم، لكنَّ المفاجأة أنَّه كان يحملُ الإغريق الذين أحرقوا طروادة وقضوا عليها[225]. وقد انتهى هبوط الناقة السَّماويَّة في الرِّواية العربيَّة أيضاً بدمار «الحجر»، العاصمة الثَّموديَّة. وقد أشرتُ في الكتاب نفسه إلى أنَّ ستيتكيفتش قد طرح المماثلة بين ناقة ثمود وحصان طروادة طرحاً مثيراً لاستخلاص أوجه التَّشابه السَّرديَّة بين الأسطورتين بقوله: «لكي نعزِّزَ فهمَنا لأسطورة ناقة صالح بوصفها حيواناً طوطميًّا ثموديًّا ينبغي أن نتأمَّلَ في الإمكانيَّة، أو بالأحرى في الدَّليل البيّن، على علاقة نموذجيَّة بدئيَّة بين هذه الأسطورة وأسطورة حصان طروادة. فكلتا الأسطورتين تتكلَّمُ في الأساس عن مدينة أو حاضرة. وكلا الحيوانين: الناقة والحصان، كانا، كلاً على طريقته، هبة سماويَّة، وإن كانتْ هبةً حبلى بالتَّحذيرات. وكان الهدف من كليهما أن ينطويَ على وعدٍ بالخلاص والسَّلام، وأن يحقِّق بُشرى الوفرة الدائمة. لكنَّ الأوَّل منهما كان يحمل في بطنه فصيل الناقة، أو السَّقب، الذي سيجلب القضاء النِّهائيَّ على ثمود، في حين كان الثاني يحمل في بطنِهِ الإغريقَ الذين أحرقوا طروادة وأبادوها. وكان كلاهما ذا حجم مهولٍ على نحوٍ فريدٍ، وفوق كلِّ شيءٍ، كان كلاهما محرَّماً دُنُسَ، وطوطماً استُعمِلَ استعمالاً خادعاً... وهكذا لم يكن من المصادفة أبداً أن يقترحَ «أودسيوس» استخدام حصانٍ لتمريرِ حيلة الإغريق المحتومة. ومن وجهة نظر السَّرد الهوميريِّ والفرجيليِّ، يبدو واضحاً أنَّ السَّبب الذي دعا الطَّرواديين إلى تحطيم الأسوار وجلب هذا «الشَّكل» من الحيوانات إلى مدينتهم أنَّه كان يمثِّل حيوانهم الطُّوطميَّ. وعلى غرار ذلك، ليس من المصادفة أنَّ الحيوان المحرَّم في أسطورتنا العربيَّة، الناقة، إنَّما اختارتْهُ ثمود نفسُها (استناداً إلى بعض روايات القصَّة) ليصبح آيةً على خصامِهم وفتنتِهم. وهكذا فإنَّ الخطر الضِّمنيَّ في طوطمٍ يدافع عنه محرِّمُهُ، ويهدِّده في الوقت نفسه، جليٌّ للعيان في كلتا الحالتين: الطَّرواديَّة والثَّموديَّة»[226].

موت أنكيدو ورثاؤه

كانت الأحلام رسلَ الموتِ الأولى عند أنكيدو. بعد مقتل ثور السَّماء، اجتمعَتِ الآلهة في الأعالي، وقرَّرت الانتقام لمقتل خمبابا وثور السَّماء معاً، إذ لا يمكن أن تمرَّ جريمة قتلهما من دون عقاب. في البداية، اقترح بعض الآلهة قتل جلجامش، لكنَّ إنليل لم يقبلْ، ما دام ثلثا جلجامش ينتميانِ إلى مجمع الآلهة. وهكذا توصَّلتِ الآلهة إلى قرار أن يموت أنكيدو بدلاً منْ جلجامش، عقاباً على ما اقترفهُ البطلانِ من أعمال. كان هذا هو الحلم الأوَّل الذي رآه أنكيدو وقصَّهُ على صديقِهِ جلجامش.

ومنذ ذلك الحين صار أنكيدو يوجِّه اللَّوم إلى باب المدينة الكبير، الذي أغراه بحياةِ الحضارة، وأبعدَهُ عن عالم البرِّيَّة. صار أنكيدو يصبُّ اللَّعناتِ على الصَّيّاد الذي رآه، والبغيِّ التي خدعتْهُ واستدرجتْهُ ونزعتْهُ من طفولته الحيوانيَّة في الصَّحراء. وبالطَّبع فنحن مدعوُّون إلى فهم هذه اللَّعنات لا في ضوء معاييرنا باعتبارها مجرَّد تنفيس عن غضبه، بل في ضوء معاييره حين كانت الكلمات قادرةً على تغيير حقائق الأشياء، وكان بوسع اللُّغة أن تُحدثَ ضرراً فعليًّا في الواقع. حاول جلجامش تهدئته بأنَّ الصَّيّاد والبغيَّ والباب قد كانوا السَّبب في جعله مَثَلاً أعلى في المدينة، يخدمُهُ ساداتها وأمراؤها. ويبدو أنَّ أنكيدو اقتنعَ بكلام جلجامش، فأخذ يكيل المدح للبغيِّ والصَّيّاد.

وحين اشتدَّ المرض بأنكيدو، وهو على فراش الموت، رأى رؤيا ثانية. رأى أنَّه يرى ملاك الموت على شكل طائر. واستخلص من الحلم أنَّ سكّان العالم السُّفليِّ يكتسون بأجنحةٍ من الرِّيش. وهو حلمٌ تناولناه بالتَّحليل في موضعٍ آخرَ من الكتاب، ولا نريد تكراره هنا. بقيَ أنكيدو يعاني سكراتِ الموت بضعة أيّام، حتَّى كان اليوم الثاني عشر، حينئذٍ تأسَّف أنَّه لم يمتْ في ميدان المعركة، بل على سريرِ المرض حتف أنفه. وهذا شعور مؤلم بالنِّسبة إلى بطلٍ كان يتمنَّى أن يكون موتُهُ حدثاً يليق ببطولته. وهكذا لفظ أنكيدو آخر أنفاسِهِ وهو في أحضان صديقه جلجامش.

مع موت أنكيدو، أحسَّ جلجامش بفجيعة الخسارة، وبدأ الحسُّ المأساويُّ يتخلَّل حياته، ويلوِّن نظرته إلى العالم، وكأنَّ أنكيدو لم يكنْ موجوداً إلّا من أجل جلجامش. وبهذا الشُّعور المأساويِّ أطلق جلجامش مرثيَّة أنكيدو، وكأنَّها صرخة احتجاج بوجهِ شيطان الموت المتربِّص به هو شخصيًّا، لا بأنكيدو وحده. والواقع أنَّ موت أنكيدو نزلَ الصاعقة على رأس جلجامش. غير أنَّنا مع ذلك نستطيع أن نتناول رثاء جلجامش له بطريقتين؛ الأولى حين رثاه في المدينة داخل أسوار أوروك، وأراد من الشِّيبة والشَّباب تكريم موت أنكيدو؛ والثاني التَّفكير بموته بطريقة مختلفة، بعد أن هام في البراري والقفار، وأخذ يفكِّر بالموت بطريقة أخرى. داخل أسوار أوروك، خاطب جلجامش الشُّيوخ والشَّباب قائلاً:

اسمعوني، أيُّها الشَّباب، وأصغوا لي،

اسمعوني، يا شيوخَ مدينةِ أوروكَ، وأصغوا لي،

سوف أندبُ أنكيدو،

سوف أنوحُ عليه بمرارةٍ نواحَ المرأةِ الثَّكلى،

فقد كانَ الفأسَ التي بجانبي، واستوثقَ منها زندي،

السَّيف الذي في حزامي، والدِّرعَ الذي يدرأ عنّي الخطوب؛

كان كسوةَ عيدي، وزنَّار بهجتي،

وهبَّتْ رياحٌ شرِّيرة بوجهي واختطفتْهُ منِّي[227].

ثمَّ يشرع جلجامش بتذكُّر ما قاما به من مغامراتٍ في رحلتهما إلى غابة الأرز، والمناطق التي مرّا بها، وكيف قاتلا السِّباع والوحوش، وكيف انتصرا على خمبابا، وجندلا ثور السَّماء. وبهذا الجزء الاجتماعيّ من المرثيَّة، إذا صحَّ التَّعبير، يكون جلجامش قد أوفى بحقوقِ صديقِهِ. فقد اتَّفق مع النَّحّاتين والبنّائين على أن يعملوا تمثالاً له، وأن يدفنوه دفناً يليق بالحياة البطوليَّة التي عاشها.

هنا لا بدَّ من تسجيل كلمة، مهما تكنْ وجيزة، عن موضوعة دفن الصَّديق ورثائِهِ. فقد لاحظ الباحثون أنَّ أغلب الملاحم المعروفة تنطوي على مرثيَّة صديق يفقدُهُ بطل الملحمة، بحيث يمكن القول إنَّ هذه الموضوعة تشكِّل وحدةً متكرِّرة من الوحدات المكوِّنة للملحمة. ولعلَّ «ألبينور» في «الأوديسة» هو المثيل الأبرز لأنكيدو في الأدب الإغريقيّ. كتب ألبرت لورد حول مقدار شبهِهِ بأنكيدو قائلاً: «ألبينور هو أثرٌ من آثار أنكيدو، ويمثِّل موتُهُ في هذا النَّموذج موت الصَّديق الرَّفيق؛ فقد كان أصغر رجال أودسيوس سنًّا. وجاء موتُهُ قبل بدء الرِّحلة إلى أرض الأموات، لكنَّه لا يشكِّل دافعاً للقيام بتلك الرِّحلة، وإن كان موتُهُ يوفر دافعاً للعودة إلى أرض كيركي، من أجل دفنه بالتَّحديد. لقد قُتِلَ الرِّفاق الآخرون، وقُتِل غيرُهم بغرق السَّفينة الأخير، لكنَّ موت ألبينور هو وحده الذي يحظى بالمنزلة الاستثنائيَّة في هذا النَّموذج»[228].

من ناحيةٍ أخرى، لقد ناقشنا في مكانٍ آخر ما ذهب إليه بعض الباحثين حول كون العلاقة بين البطلين علاقة جنسيَّة مثليَّة، وأشرنا إلى استبعاد هذا الافتراض. نعم، لقد كانت هناك إيحاءات جنسيَّة قويَّة في الطَّريقة التي دخل بها أنكيدو في حياة جلجامش، ولا سيَّما في الأحلام التي رآها وفسَّرتها له أُمُّهُ. أمّا هنا برحيل أنكيدو، وانسحابه من العالم، فلا توجد أيَّة إشارة إلى فقدان المثيل الجنسيّ، بل إلى فقدان الصَّديق البطل، الذي يشكِّل رحيلُهُ خسارة حياتيَّة، ودافعاً وجوديًّا للتَّساؤل عن الطَّريقة التي يقاوم بها جلجامش زحف الموت وأخطاره وتحدِّياته.

بعد أن ترك جلجامش أسوار المدينة، وهامَ في الصَّحراء، صار يفكِّر بطريقةٍ أخرى مختلفة تماماً. كان موت أنكيدو هو الباعث له على الحزن والأسى. لكنَّ جلجامش، في مطلع اللَّوح العاشر، بدأ بالتَّفكير بموت أنكيدو، ومنه انتقل على الفور إلى التَّفكير بالموت نفسه، إلى التَّفكير بطبيعة الموت، بإمكان أن يموت هو كما مات أنكيدو:

من أجل صديقِهِ أنكيدو،

بكى جلجامش بكاءً مرًّا، وهو يتجوَّل في القفار:

«أإذا متُّ، سأُلاقي مصيرَ أنكيدو؟

لقد كلكلَ الأسى في أوصالي،

وصرتُ أخشى الموتَ، حتّى همتُ في البراري،

وسلكتُ الطَّريقَ إلى أوتانبشتم، بن أوبار ـ توتو،

مسرعاً بخطايَ إليه»[229].

في هذه النُّقطة بالذات، لم يعد الموت موتَ أنكيدو صديقه، بل هو «الموت» على الإطلاق، ذلك الوحش الشَّيطانيّ، أو ربَّما صحَّ وصفُهُ بوصفٍ لاحق بالوحش الميتافيزيقيِّ الخفيِّ الذي يُفاجئ الأحياءَ خلسةً من حيث لا يحتسبون، الذي يترصَّد بالأحياء وينتظر الانقضاض عليهم. هل الموت فعلاً طائرٌ بجناحين يأتي من عالَم آخر، ويجرِّد الإنسان من ثيابِهِ، ثمَّ يعطيه أجنحةً يطير بها، ويصطحبُهُ طائرين إلى العالم السُّفليّ؟ لو كان كذلك فعلاً، لأمكنَ لِبطلٍ مثل أنكيدو أن يتفوَّق عليه. هل الموت هوَ مفعول الزَّمن في الأحياء؟ مَن يستطيع أن يدلَّهُ على الوسيلة التي يتمكَّن بها من مقاومة الموت؟ ما من أحدٍ يستطيع أن يدلَّهُ على ذلك سوى شخصٍ واحدٍ، أرادت له الآلهة أن ينتصرَ على الزَّمن، لكنَّها حبستْهُ في جزيرة نائية بعيدة، تحيط به العقبات من كلِّ اتِّجاه. وذلك الشَّخص البعيد هو بطل الطوفان «أوتانبشتم»، الذي أُوتيَ الحياة الخالدة.

الرِّجال العقارب أم الحرّاس العمالقة

قلنا سابقاً إنَّ الأصوات الحلقيَّة (مثل الحاء والعين) كانت تُلفَظ في النُّطق البابليِّ، وإن لم يوجدْ ما يدلُّ على كتابتها في النِّظام الكتابيِّ الموروث عن السُّومريَّة، الخالية من هذه الأصوات. وقد قدَّمنا بعض القرائن التي تشجِّع على اعتبار هذه الأصوات كانت منطوقةً في واقع الحياة اليوميَّة، وإن لم تُكتَبْ. وسوف نتناول هنا مثالاً على كلمة أو كلمتين كانت توجد فيهما العين، وإن دأب الدارسون على إغفالها عند الكتابة. وهذه الكلمة هي كلمة (عميلو)، التي تعني «الإنسان»، وجمعُها (عميلوت)، أي الناس. ويبدو أنَّ هذه الكلمة قد مرَّت بأطوارٍ متعدِّدة من التَّلفُّظ، تنوَّعت فيها الدَّلالة وتطوَّرت. إذ يشير المعجم الأكديُّ إلى أنَّها كانت موجودةً في الأكديَّة القديمة بصيغة (عويلو) (awîlu) بمعنى إنسان و(عويلْتو) (awîltu) بمعنى إنسانة أو جارية. لكنَّ معناها تطوَّر بمرور الزَّمن فصارت تدلُّ على الزَّوج والزَّوجة[230]. لكنَّ هذه الكلمة صارت تُنطَق في البابليَّة (عميلو)، والجمع منها (عميلوت). وقد استخدمتْ «ملحمة جلجامش» هذه الكلمة الأخيرة قرينةً بالعقرب لوصف ما اصطلحت عليه الدِّراسة الاستشراقيَّة بأنَّه (عقربو عميلوت)، أو «الرِّجال العقارب». ولا أشكُّ في أنَّ اللُّغة العربيَّة واللُّغات الساميَّة الأخرى قد أخذت من البابليَّة كلمة (عميلوت) هذه، لكنَّها صارت تنطقها بصورة (عمالِيق). وهنا انتقلت دلالتُها من معنى البشر الأسوياء إلى البشر ضخام القامة، وطوال الأعمار، تماماً كما تحوَّلت كلمة (جبر) و(جبرين) في الآراميَّة من معنى الناس الأسوياء إلى معنى البشر ضخام القامة، أي «الجبابرة»، بعد ذلك بعدَّة قرون.

ومن الغريب أنَّ النُّسخة المعياريَّة من الملحمة، في نشرة جورج، لا تستعمل العبارة البابليَّة (عقربو عميلو)، بل هي تستخدم الكلمة السُّومريَّة (girtablilu)[231]؛ ولكنْ من المحتمل أنَّها كانت تنطقُها (عقربو عميلو)[232]. في المقابل أهملت نسخة الكتابة الصَّوتيَّة للنَّصِّ الأكديِّ لدى د. سامي سعيد الأحمد في هذا الموضع المصطلح السُّومريَّ، ونقلته بصيغته البابليَّة بصورة (أقرابو أميلو) بحسب قراءته[233].

بعد الحزن الذي استشعره جلجامش لفقدِهِ خليلَهُ أنكيدو، قرَّر أن يذهب باحثاً عن الشَّخص الذي نجا من كارثة الطُّوفان أوتانبشتم، عساه يدلُّهُ على طريقةٍ يتحاشى بها هذا المصير الزائل. وظلَّت خطاه تسوقُهُ حتَّى وجد نفسه عند قدمي جبل «ماشو». ونستطيع أن نتخيَّل أنَّه جبل أسطوريٌّ لا يختلف كثيراً عن جبل «قاف» في أساطير المتصوِّفة، فهو «الجبل الذي يحرسُ كلَّ يوم شروق الشَّمس وغروبها، والذي تبلغ أعاليه قبَّة السَّماء». جبل «ماشو» إذاً هو آخر منطقةٍ تفصل الجغرافيا السَّرديَّة الأسطوريَّة عن الجغرافيا الواقعيَّة، وبعده يبدأ عالم مختلف، ربَّما لا تنطبق عليه معايير العالم الواقعيِّ التي نعرفها.

في جبل «ماشو» هناك «بوّابة» يحرسُها الرِّجال العقارب، كما تسمِّيهم التَّرجمات المتداولة، أو الحرّاس العمالقة، كما نفضِّل أن نسمِّيَهم. لكنْ إلى أين تفضي هذه البوّابة، التي يحرسها الرِّجال العقارب؟ وأيَّة منطقة هي التي ينتصب جبل ماشو قبل الدُّخول إليها؟ من المؤكَّد أنَّ المنطقة التي توجد وراء جبل ماشو هي منطقة محرَّمة لا يجوز

دخولها لأحدٍ من البشر العاديِّين، بل لا بدَّ أن يكون الشَخص الذي يغامر بالدَّخول إليها «بطلا» ثقافيًّا مميَّزا يستطيع إقناع الحرّاس العمالقة التي يقفون حرَّاسا عند بوّابتها لكي يسمحوا له بالدُّخول إليها.

هنا لا بدَّ أن نتذكَّر أنَّ عدداً من الأبطالِ الثَّقافيِّين كان قد مرَّ بتجربة مماثلة في الوصول إلى منطقة محرَّمة يقف على بوّابتها حرّاس عمالقة، يجب أن يقنعهم البطل الثَّقافيُّ بالعبور، أو ينتصر عليهم، ويمرَّ رَغماً عنهم. وأشهر هؤلاء دون شكٍّ شخصيَّتانِ هما النَّبيُّ موسى، الذي تقول الأساطير الشَّعبيَّة وبعض الكتبِ التي تنقل عنها أنَّه حارب الجبابرة والعمالقة قبل دخوله إلى الأرض المقدَّسة؛ وأودسيوس الذي قتل العملاق السِّكلوبيَّ ذا العين الواحدة، وغرز غصن الزَّيتون الذي يتوكَّأ عليه في عينه الوحيدة، كما تروي لنا ملحمة «الأوديسة».

يقف الرِّجال العقارب، وهو تعبيرٌ حرفيٌّ لا بدَّ أن نترجمه إلى تعبيرٍ مجازيٍّ يدلُّ على «الحرّاس العمالقة»، حرَّاسا متيقِّظين عند حدود منطقة محرَّمة لا يجوز لبشرٍ عاديٍّ أن يتعدّاها. وفي جميع النُّسخ الأسطوريَّة التي يظهر فيها هؤلاء الحرّاس، يجري تصويرهم ببشاعة، فهم ضخام القامة على نحوٍ مفزعٍ، وطوال الأعمار، وذوو طبائعَ متوحّشة بحيث يلقون الرُّعب في قلوب مَن يلتقون بهم. وبالتَّأكيد فإنَّ الهدف من إبراز هذه البشاعة يكمن في تخويف مَن يقترب منهم مَن ناحية، والإشادة بشجاعة البطل الذي لا يتمكَّنون من إعاقته عن مواصلة المضيِّ للوصول إلى ما وراء المنطقة المحرَّمة. وفي العادة فإنَّ أمام البطل خيارين؛ فهو إمّا أن يقنعهم، كما فعل جلجامش، فيسمحوا له بالدُّخول، أو يتحدّاهم وينتصر عليهم، كما فعل أودسيوس وموسى، وهكذا يواصل البطل رحلته بعد تجاوز عقبة الإعاقة التي يمثّلونها.

إذاً حين تبالغ النُّصوص في التَّركيز على بشاعة هؤلاء الحرّاس، فذلك لكي تشيد بالبطل الذي يتحدّاهم وينتصر عليهم، فيمرّ بارادتهم أو رغماً عنهم. وفي هذا الموضع من «ملحمة جلجامش» نجد وصفاً تهويليًّا لهؤلاء العمالقة البشعين، وكأنَّهم عقارب هائلة الحجم:

حين بلغَ {جلجامش} إلى جبل ماشو،

الذي يحرس كلَّ يومٍ شروق الشَّمس،

وتبلغُ أعاليه قبَّة السَّماء،

ويهبطُ أساسُهُ حتّى العالم السُّفليِّ ـ

ويحرسُ بوَّابتهُ الحرّاس العمالقة،

الذين يبعثون الرُّعب والهلع، ونظراتهم الموت،

ويطغى جلالهم المرعب على الجبال،

عند الشُّروق والغروب يحرسونَ الشَّمس ـ

لمّا رآهم جلجامش اصفرَّ وجهُهُ فزعاً ورعباً؛

استعادَ رباطةَ جأشِهِ واقتربَ منهم.

نادى أحدُ الحرّاس العمالقة زوجتَهُ وقال لها:

إنَّ الذي جاء إلينا يكسو جسمَهُ لحمُ الآلهة.

أجابتْ زوجةُ الحارس العملاق زوجَها قائلةً:

أجل، ثُلثاه من مادَّة الآلهة، وثلثٌ من لحومِ البشر[234].

وأعود لكي أختم هذه الفقرة بما ختمتُ به نظيرتها في كتاب «ينابيع اللُّغة الأولى»، حين استخلصتُ أنَّه «لا بدَّ من الانتباه إلى ثلاث خواصَّ سرديَّة تميِّز العمالقة والنَّسانيس والسِّكلوبيِّين والرِّجال العقارب معاً. وهذه الخواصُّ هي أوَّلاً أنَّ الهدف من ضخامةِ أجسادِهم وقبحِ أشكالِهم إنَّما هو لإلقاءِ الرُّعب في قلبِ مَن يقتربُ منهم. وثانياً أنَّهم لا يستوطنونَ في الأماكن المأهولة، بل يسكنونَ في المناطقِ البعيدةِ التي لا يكادُ يصلُها أحد. وثالثاً أنَّ الغاية من قبحِ أشكالِهم ووجودهم في هذه المناطق البعيدة هي أنَّهم حرَّاس منطقةٍ محرَّمةٍ لا يجوزُ دخولُها لغيرِهم. وبالتالي، فكلَّما زَادَ تهويلِ البشاعة في تصوير خلقتِهم، زادت العَقَباتُ أمامَ البطلِ الذي يتحدّاهم بمحاولةِ دخولِ المنطقةَ التي يقفونَ حرَّاسا عليها. وأمام البطل خيارانِ: فهو إمّا أن يسترضيَهم كما فعلَ جلجامش، فيقرُّوا له بأهمِّيَّتِهِ ويسمحوا له بالمرور، أو يتحدّاهم ويقاتلهم، ثمَّ ينتصر عليهم كما فعلَ أودسيوس وموسى، ويمرَّ رغماً عنهم. وهكذا نجد أنَّ تهويلَ صورةِ هؤلاءِ الحرّاس إنَّما هو تهويلٌ في تصويرِ جرأةِ البطل وإقدامِهِ وقدرتِهِ على الإتيانِ بالأفعالِ التي يعجزُ عنها سواه»[235].

حين سمح حرّاس جبل ماشو لجلجامش بالعبور، وفتحوا له بوّابة الجبل، فقد أتاحوا له المغامرة بالدُّخول إلى عالم فردوسيٍّ لا تصحُّ عليه معايير العالم الواقعيِّ الذي نألفُهُ. لقد ترك جلجامش العالم الواقعيَّ وراء ظهره، ودخل حدود عالم أسطوريٍّ بديلٍ يخضع لقوانينَ أخرى مختلفة، كما فعل حسن الصائغ البصريُّ حين ترك حدودٍ المدن المأهولة، ودخل حدود جزيرة واق الواق. مع ذلك، فعلينا أن نتصوَّر أنَّه عالم يظلُّ مخلصاً للقوانين السَّرديَّة، وإن لم نستطعْ احتواءَهُ وإدراجه ضمن قوانين توقّعنا العاديَّة.

ساقية الخمرة السَّماويَّة

رأينا كيف أفضَتِ المقابلة مع حرّاس المناطق المحرَّمة، أي الحرّاس العمالقة بصورة العقارب، إلى الخروج من الزَّمن الفعليِّ للجغرافيا المألوفة، والدُّخول في زمنٍ فردوسيٍّ يخضع لقوانينَ أخرى غير مألوفة لدينا. وقلنا إنَّ جلجامش حين عبر جبل ماشو فقد عبر حدود العالم المعروف، ودخل حدود يوتوبيا الرَّخاء السَّرديِّ، تماماً كما فعل حسن الصائغ البصريُّ في «ألف ليلة وليلة»، حين خرج من الزَّمن الفعليِّ، بدخولِهِ في حدود جزيرة واق الواق. في الحالتين، كان النَّصُّ يضعُ العراقيل أمام البطل، حتّى يثنيه عن رحلته وعن محاولة اقتحام يوتوبيا الرَّخاء. لكنَّ «البطل» لا ينثني بالطَّبع، بل هو يُقدِمُ على تحقيق نبالتِهِ وبطولتِهِ دون تردُّد. أحياناً يضع النَّصُّ البطلَ أمام بعض المغريات التي يمكن أن تشغله، مثل المناظر الطَّبيعيَّة، أو الثَّروات الماديَّة والكنوز المتاحة. ومرَّة أخرى لا ينخدع البطل بهذه المغريات السَّريعة، بل هو يواصل رحلته من أجل الوصول إلى هدفه الأكبر. في «ملحمة جلجامش»، أراد النَّصُّ إغراء جلجامش بجزيرة «تحمل أشجارُها الأحجارَ الكريمة، ولمّا رآها اقتربَ منها، فوجدَ الأشجارَ التي أثمارُها العقيقُ، وتتدلَّى منها الأعنابُ، ومرآها يسرُّ الناظر. ووجدَ الأشجارَ التي تحملُ اللازَورد»[236]. لكنَّ جلجامش لم يكن من النَّوع الذي تخدعُهُ هذه المغريات الصَّغيرة، وتعوقُهُ عن الوصول إلى مبتغاه السامي.

كلما تقدَّم البطلِ في سيرِهِ ازدادتِ العوائق والمغريات. وأخيراً وصل جلجامش إلى سيدوري، صاحبة الحانة الساكنة عند حافة البحر. ولكنْ من هي سيدوري؟ ولماذا هي ساكنة عند حافة البحر في هذه «البلقعة التي لا أنيسَ بها»؟

يجب أن نلاحظ قبل كلِّ شيءٍ أنَّ مصطلح «صاحبة الحانة السَّماويَّة»، سواء أكان بالصِّيغة التي اقترحها هايدل (divine barmaid) أم بالصِّيغة التي اقترحها أندرو جورج بعد أكثر من نصف قرن (keeper – tavern) هو، كما يقول ستيتكيفتش، «مصطلحٌ غير موفَّق شاعت الدِّراسة الفيلولوجيَّة لجلجامش أن تفرضَهُ علينا»[237]. صحيحٌ أنَّ النَّصَّ الأكديَّ يستعمل مفردة «سابيتم»[238]، وهي مفردة تماثل مفردة «السَّبيئة» بمعنى الخمر في العربيَّة. والسَّبّاء والسابئة هي بائعة الخمر[239]، لكنْ علينا أن ننتبه هنا إلى أنَّها ليست بائعة خمرة في هذا المكان المنقطع الذي لا يصلُهُ بشر. بل هي «ساقية خمرة» بالمعنى الفردوسيِّ للكلمة، أي الخمرة السَّماويَّة التي لا تُتاح إلَّا للخالدين.

يمكنُنا أن نعرف هويَّة «ساقية الخمرة السَّماويَّة»، إذا تمعنّا في الطَّريقة التي يقدِّمها النَّصُّ بها. كانت التَّرجمات القديمة تسمِّيها «سيدوري»، وذهب ستيتكيفتش إلى أنَّ هذا الاسم مشتقٌّ من «السِّتر»[240]، بمعنى الاستتار. ومؤخَّراً أثار أندرو جورج أن يقرأ اسمها بصيغة «شيدوري». وفي الحقيقة، فقد صوَّرها نصُّ الملحمة منذ البداية بأنَّها كانت «متَّشحةً بخمار»[241]. لكنَّ هذه العبارة لا تحضر في جميع التَّرجمات، مع أنَّها في غاية الأهمِّيَّة. إذ لماذا تتَّشح ساقية الخمرة الإلهيَّة بخمار، وهي وحدها في هذه المنطقة النائية على حافة البحر؟ من المرجَّح أنَّ الخمار هنا لا يعني الاستتار بسبب نقص في الطَّبيعة، أو افتقار إلى الجمال، بل هو يدلُّ على شيءٍ آخر أكثر خطراً بكثير، ألا وهو النَّبالة والكبرياء. فالخمار هو علامة النَّبالة والسُّموِّ والتَّفوُّق. وقد كانت القوانين البابليَّة لا تبيح لبس الخمار إلَّا للسَّيِّدات النَّبيلات من سليلات العوائل العريقة. ولم يكن يحقُّ للجواري والإماء لبس القناع أو الخمار أو الحجاب. وتسنُّ القوانين الآشوريَّة عقوباتٍ رادعةً للجواري اللَّواتي يتجرَّأن على لبس الحجاب، تصل أحياناً إلى القتل، أو إلى جلد الجارية وجلد من يساعدها خمسين جلدةً، مع صبِّ القير على الرَّأس[242]. وقد بقيَ هذا التَّقليد مستمرًّا في ثقافة المنطقة بأسرها حتَّى بواكير العصر العبّاسيِّ[243].

في البداية لم يكن اللِّقاء ودِّيًّا بين سيدوري وجلجامش. إذ لم تتوقَّع ساقية الخمرة السَّماويَّة أن يتطفَّلَ على عزلتها أحدٌ في هذا المكان المنقطع. زدْ على ذلك أنَّ مرأى جلجامش لم يكن بالمشهد المريح، فهو قد قطع البراري والبحار، وعبر الأزمنة البشريَّة إلى الأزمنة السَّرديَّة، وحمل معه أعباء الهموم والمخاوف لفقدانه صديقه، واحتمال مواجهته هو نفسه هذا المصير المنكود. وحالما رأتْهُ ساقية الخمرة السَّماويَّة، أوصدتْ بابها وأحكمت غلقه بالمزلاج. أراد جلجامش أن يحطِّم الباب بقوَّة ذراعيه، لكنَّه سرعان ما أدرك أنَّه يستطيع إقناعها بفتحه طوعاً، كما فعل مع الحرّاس العمالقة، إذا كشف لها عن هويَّته. غير أنَّ ساقية الخمرة السَّماويَّة لم تتقبَّل كون هذا القادم المغموم الممتقع الوجه، الأشعث الشَّعر، هو البطل الشَّهير جلجامش.

أجابَ جلجامش صاحبةَ الحانةِ وقالَ لها:

كيف لا تذبلُ وجنتايَ ويمتقعُ وجهي،

ويملأ الأسى والحزنُ قلبي، وتتبدَّل هيأتي،

فيصيرُ وجهي أشعثَ كمَن أنهكَهُ السَّفر الطَّويل،

ويلفحُ وجهي الحرُّ والقرُّ، وأهيمُ على وجهي في الصَّحارى؟

وقد أدركَ مصيرُ البشر صاحبي وأخي الأصغر؟

.....

لقد غدا صاحبي الذي أحببتُ تراباً،

وأنا سأضطجعُ مثلَهُ، فلا أقومُ أبد الآبدين[244].

وأخيراً يبدو أنَّ ساقية الخمرة السَّماويَّة تعرَّفت على جلجامش، وأفصحتْ له هي أيضاً عن هويَّتها. وتقول إحدى الرِّوايات البابليَّة القديمة، التي ذكرناها في الفصل الثاني، إنَّ العلاقة بينهما توثَّقت، بحيث رفعتْ ساقية الخمرة قناعَها أمامه، فرأى جلجامش وجهها:

يا صاحبةَ الحانةِ، لقد رأيتُ وجهَكِ،

فلعلَّني لن ألقى حتفي، الذي أخشى منه كثيراً.

قالتْ له صاحبةُ الحانةِ، قالتْ لجلجامش:

يا جلجامش، كم تهيمُ في الأرضِ؟

إنَّ الحياة التي تبحثُ عنها لن تجدَها[245].

لماذا كشفت ساقية الخمرة عن وجهها لجلجامش؟ وكم مكثَ عندها؟ ولماذا يشعر جلجامش أنَّه أفلتَ من الموت بعد أن رأى وجهَها؟

لن نعرفَ مطلقاً كم مكثَ عندها، ولكنْ من المحتمل أنَّه مكث معها فترة طويلة. أمّا السَّبب في شعور جلجامش بالنَّجاة من الموت بعد رؤية وجه ساقية الخمرة السَّماويَّة فيكمن في أنَّها ليست بالمرأة العاديَّة، بل إنَّ جزءاً منها إلهيٌّ. وقد رأينا أنَّها كانت «محتجبةً» بخمار، ورأينا أنَّ الخمار كان علامة التَّميُّز والسُّؤدد. ولذلك فإنَّها حين كشفتْ عن وجهها لجلجامش فقد أرادت له أن يصيبَ قدراً من النَّجاة من براثن الموت. ولعلَّ السَّبب في كشفها وجهها له أنَّها أحبَّتْهُ، واتَّخذت منه عشيقاً لها. وهنا نعرف أنَّ ساقية الخمرة السَّماويَّة كانت امرأة من طراز الإلهة عشتار، ولعلَّها كانت نسخة إنسانيَّة منها في تلك المتاهة النائية.

سنعود في الفصل السادس من هذا الكتاب إلى شخصيَّة ثالثة في التُّراث الإغريقيِّ قلَّدت عشتار وشيدوري معاً، هي «كاليبسو»، التي يعني اسمُها في اليونانيَّة «المحتجبة» أيضاً، وقد عاش معها بطل ملحمة «الأوديسة» أودسيوس طوراً من حياتِهِ في بحبوحة الرَّفاه، كما عاش جلجامش مع ساقية الخمرة السَّماويَّة. لكنَّ أيًّا من البطلين لم يحظَ بالخلود. وفي حالة جلجامش بالتَّحديد، فقد ذكَّرتْهُ شيدوري أنَّ الخلود لن يُتاح لأحدٍ من البشر، ونصحتْهُ بأن يغتنمَ ساعاتِ عمرِهِ، وأن يبدِّد همومه بالتَّمتُّع مع المرأة والطِّفل، واقتناص لذائذ الحياة. فقد استأثرت الآلهة بالخلود، وقدَّرت الموت على البشريَّة. وحين شارفت إقامتُهُ معها على الانتهاء، حذَّرته من مغبَّة المجازفة بعبور مياه الموت، لأنَّ

أحداً قبله لم يغامرْ بذلك. لكنَّ جلجامش لم يكن من النّوع الذي يرتدع بالتّحذير، فهو بطلٌ ثقافيٌّ تحوطهُ مشيئة الآلهة بالرِّعاية والحرص. أرشدته ساقية الخمرة السَّماويَّة إلى حيث يوجد أورشنابي، فهو وحده القادر على عبور «بحر مياه الموت».

الطُّوفان: نازلة الدَّمار الشامل

سوف نعود إلى تحليل رمزيَّة الماء في الملحمة في فصلٍ لاحق، ونريد هنا أن نتناول موضوعة الطُّوفان من حيث هي وحدة ملحميَّة بمعزلٍ عن رمزيَّة الماء في ذاته. ونحن نعرف أنَّ موضوعة الطوفان من الموضوعات التي انتشرت في عموم آداب العالم القديم، وأنَّ الباحثين اختلفوا في تفسيرها، فزعمَ بعضُهم أنَّها مكوِّن نفسيٌّ يصدر عن فيض في داخل الإنسان نفسه، وزعم آخرون أنَّها تردُّد صدى طوفانٍ قديمٍ واحدٍ، أو عدَّة طوفانات متكرِّرة، بقيَتْ عالقةً في ذاكرة الإنسانيَّة. من ناحيتنا هنا ما يعنينا هو موضوعة الطُّوفان كجزءٍ مكوِّن من مكوِّنات الملحمة، أي الموقع الذي يحتلُّهُ الطُّوفان في السِّياق السَّرديِّ لأحداث الملحمة.

وقد سبق أن تحدَّثتُ عن موضوعة الطُّوفان وحضورها في الحكايات البطوليَّة السُّومريَّة، وأشرتُ إلى النُّصوص الثَّلاثة التي تنطوي عليها، وهي: حكاية «زيسُدرا» السُّومريَّة، وهي حكاية قصيرة وصلتْ منها رواية غير كاملة؛ وحكاية «أترا حسيس» البابليَّة، كما تحضر دون شكٍّ في الجزء الذي يرويه أوتانبشْتم عن أخبار الطُّوفان لجلجامش في الملحمة. ويحمل هؤلاء الأبطال أسماء قريبة من بعضها من حيث المعنى. إذ يُرجَّح أنَّ اسم «زيسُدرا» السُّومريَّ يعني «الخالد»، وهو مشابه لمعنى اسم «أوتانَبَشْتم»، الذي أُوتيَ الحياة الخالدة (نَفَشْتو). أمّا اسم «أترا حسيس» فيدلُّ على الحكمة الفائقة التي استحصلها بطل الملحمة البابليَّة المماثل للبطلين الآخرين.

أراد «أوتانَبَشْتم» أن يكشف لجلجامش سرًّا خفيًّا من أسرار الآلهة في حقبة ما قبل الطُّوفان. كانت مدينة شُروبّاك قد شاخَتْ، بحيث صارت المدينة المطلَّة على الفرات بحاجة إلى التَّجديد. فاجتمع الآلهة الكبار قاطبةً: إنليل وآنو ونينورتا وإيا واتَّخذوا قرارهم بإحداث الطُّوفان لكي يكتسح المدينة، ويجتثَّ الخراب الذي عشَّشَ فيها. وحده الإله إيا أحسَّ بخطورة المشروع، فأرادَ تسريبَ الخبر إلى «أوتانَبَشْتم»، لكنَّه لم يردْ تكليمَهُ مباشرةً، بل سرَّب الخبر له عبر كلامه مع كوخ القصب والجدار بحيث يسمعُهُ «أوتانَبَشْتم»:

يا كوخُ، يا كوخَ القصبِ! يا جدارُ، يا جدارُ،

اسمعْ يا كوخَ القصبِ، وافهمْ يا حائطُ،

أيُّها الرَّجل الشُّروبّاكيُّ، يا ابن «أوبار توتو»،

قوِّضِ البيتَ وابنِ لك فُلْكاً.

تخلَّ عن مالك، وانشدِ النَّجاة.

انبذِ الملكَ وخلِّصْ حياتَكَ.

واحملْ في السَّفينة بذرة كلِّ ذي حياة[246].

لم يخاطب إيا «أوتانَبَشْتم» مباشرةً، بل خاطب الحائط، لكي لا يُتَّهمَ بتسريب أسرار الآلهة إلى البشر. وفهم من خطابه «أوتانَبَشْتم» الرِّسالة الضِّمنيَّة. فكان عليه أن يجهِّز السَّفينة حسب التَّفاصيل التي اقترحها الإله. وهنا استخدم إيا مجموعة من التَّوريات والاستعمالات اللُّغويَّة المزدوجة في هذا المقطع، سنعود إليها في فصل لاحق بالتَّحليل الدَّقيق، ونكتفي بالإشارة إلى حدوث الطُّوفان، الذي كان حدثاً مدمِّراً رهيباً، كما أرادت له الآلهة، لم ينجُ منه سوى «أوتانَبَشْتم» ومَن حمل معه في سفينتِهِ. وبعد أن تحقَّقت النَّجاة لهذه النُّخبة، أُطلقَ على السَّفينة التي خلَّصتهم اسم «نصيرت نبشتم»، أي «منقذة الحياة»، وأُطلقَ على الجبل الذي استقرَّت فوقه اسم «نصير»، أي «المنقذ»[247].

قلنا ونعيد القول إنَّ الرَّمزيَّة التي تنطوي عليها موضوعة «الطُّوفان» هي كونها تدلُّ على نازلة دمار شامل تعمُّ البشريَّة، أو تلمُّ بمدينةٍ من المدن أو ثقافةٍ من الثَّقافات. ويبدو في الظاهر أنَّ هذه المدينة أو المجموعة الثَّقافيَّة قد بلغَتْ شيخوختها، وأوشكت على الانطفاء والانتهاء. ولذلك لا بدَّ من وضع حدٍّ لها. وفي الغالب يبدو أنَّ السَّبب الذي يدفع الآلهة إلى اتِّخاذ قرار إلحاق النازلة بهذه المدينة أو الثَّقافة يكمن في عصيانها أوامر الآلهة. وهكذا تتوصَّل الآلهة إلى قرار إحلال الدَّمار الشامل بهذه المدينة أو الثَّقافة، أو البشريَّة بأسرها، بإرسال طوفان مدمِّر عليها.

ونحن نجد هذه النَّيمة بعينها تتكرَّر في عددٍ من الحكايات في مختلف الثَّقافات العالميَّة. ولكنَّنا نقول إنَّ حكاية «طوفان زيسودرا» هي أقدم حكايةٍ تنطوي على فكرة استخدام الطُّوفان دليلاً على «نازلة الدَّمار الشامل» من باب الافتراض وحسب، لأنَّ الثَّقافة السُّومريَّة هي أقدم ثقافة معروفة لدينا، وإلاَّ فإنَّ هذه الحكاية تقوم بالوظيفة نفسها في نصوصٍ أخرى، بابليَّة مثل «ملحمة جلجامش»، ومثل «أترا حسيس»، التي درسناها في عملٍ صغيرٍ مستقلٍّ. بل هي توجد أيضاً في رواية خبر الطُّوفان في «سفر التَّكوين» العبرانيِّ، كما رأينا. وفي النُّصوص الإغريقيَّة، في محاورة «طيماوس» يروي أفلاطون نجاة ديوكاليون وفِرْها من طوفان شامل[248]. وترد لدى المسعوديِّ أسطورة كاملة عن «انهيار سدٍّ مأرب» بوصفه نازلة دمار شامل لا تكاد تختلف عن نازلة الطُّوفان. إذ تتنبَّأ الكاهنة طريفة لعمرو بن عامر بأنَّ السَّدَّ سوف ينفجر، وعليه أن يتَّخذ الإجراء المناسب. فيتظاهر عمرو بن عامر بأنَّ ابنه صفعه، ويقرِّر الخروج مصطحباً معه أبناءَهُ وأقرباءَهُ قبل انهيار السَّدِّ. وهكذا يكون انفجار السَّدِّ نازلة دمارٍ لفئةٍ من الناس، وعلامة تجديدٍ للعالم لفئةٍ قليلةٍ منتخبةٍ[249].

نستخلص من ذلك إذاً أنَّ «نازلة الدَّمار الشامل»، تبدو إنهاءً لحقبة قديمة من جهة، وضخًّا لدماء جديدة في حقبة قادمة من جهة أخرى. ومهما تظاهر الطُّوفان بأنَّه مدمِّر وشامل، فإنَّ الآلهة ستخلِّص بعض الناس من دمارِهِ، وتسمح لهم بمواصلة الحياة، ولكنْ بعد اتِّباع أوامرها. ولهذا أُطلقَ على سفينة «أترا حسيس» اسم «نصيرت نَبَشْتم»، أي منقذة الحياة، وعلى الجبل الذي استقرَّت عليه اسم «نصير»، أي المنقذ، وهكذا تنطوي نازلة الدَّمار الشامل على وجهين؛ فهي من ناحيةٍ دمارٌ لحقبة قديمة، لكنَّها من ناحية أخرى تجديدٌ لدماء حقبةٍ صاعدةٍ، تمثِّلها المجموعة التي تنجو من الطُّوفان الماحق. وقد وجد إلياد في دراساته الكثيرة أنَّ الطُّوفان ثنائيُّ المفعول في حقيقته، لأنَّه يعلن عن شيخوخة العالم من جهةٍ، ويبشِّر بميلادٍ جديدٍ له من جهةٍ أخرى.

يقول إلياد بعد استعراض الآداب العالميَّة المتنوِّعة التي وجدت فيها أسطورة الطُّوفان، «إنَّ من المخاطرة أن نوضِّح أنَّ أسطورةً على هذه الدَّرجة من الانتشار عن طريق ظواهر لم يُعثَرْ لها على آثار جيولوجيَّة. ويبدو أنَّ أغلب أساطير الطُّوفان تشكِّل بمعنى ما جزءاً من إيقاع كونيٍّ: تغمر المياهُ العالمَ القديمَ، الذي يسكنُهُ أناسٌ خطَّاءون، وبعد حقبةٍ من الزَّمن ينبثق عالم جديد من «العماء» المائيِّ. وفي عددٍ كبيرٍ من التَّنوُّعات، ينشأ الطُّوفان نتيجةً أخطاءٍ أو (خطايا طقسيَّة) يرتكبها البشر: أحياناً ينشأ فقط نتيجة رغبة أحد الآلهة لوضع نهاية للحياة الإنسانيَّة. ومن الصَّعب تحديد سبب الطُّوفان في تراث بلاد الرافدين. إذ تُوحي بعض التَّلميحات بأنَّ الآلهة توصَّلت إلى هذا القرار بسبب إخطاء الخطَّائين. ووفقاً لتلميح آخرَ، فإنَّ غضب إنليل تصاعد بسبب «هياج» لا يُطاق صدر عن البشر. على أنَّنا إذا تفحَّصنا الأسطورة التي تعلن في ثقافاتٍ أخرى عن الطُّوفان القادم، فسنجد أنَّ الأسباب الرَّئيسة تكمن في أخطاء الإنسان وشيخوخة العالم. إذ ما دام الكون موجوداً، ويعيش وينتج، فإنَّه يفسد وينحلُّ بالتَّدريج وينتهي بالسُّقوط إلى الاضمحلال. وهذا هو السَّبب في كونه يجب أن يُعادَ خلقه. بعبارةٍ أخرى، يحقِّق الطُّوفان، على صعيد العالم الأكبر ما يؤثِّر رمزيًّا خلال احتفال السَّنة الجديدة: أي «نهاية العالم»، و«نهاية البشريَّة الخطاءة»، لكي يجعل من الخلق الجديد أمراً ممكناً»[250].

الموت والخلود والبطل الثّقافيّ

حين اختلسَتِ الأفعى عشبة الخلود من جلجامش، ولم يتدخَّلْ أورشنابي، وهو يراها تلتهمُ جهود رفيقه، أصبح من الواضح أنَّ السَّرد قد أكمل رسالتَهُ، وأنجز وظيفتَهُ، وأفهمَ مستمعيه معنى الموت والخلود، ومعنى أن يوجد البطلُ الثّقافيُّ، الذي يتحقَّق على يديه إفهام الآخرين أنَّ الموت مقدَّرٌ على البشريَّة، وأنَّ الخلود من نصيب الآلهة وحدهم. غير أنَّ البطل الثّقافيَّ يستطيع أن يلتحق بزمرة الآلهة، ليس عن طريق نيله الخلود منهم، أو حصوله على عشبة الخلود السِّحريَّة، بل عن طريق تحقيق كمال نبالتِهِ، وذروة بطولتِهِ، بخلوده السَّرديِّ في ذاكرة أهل مدينته وثقافته، وبذلك يصير عندهم المثل الأعلى للبطولة والإيثار والنَّبالة.

وقد رأينا كيف جعل تسلسل الأحداث جلجامش يفكِّر بالموت. فقد أرادتِ الملحمة أن تربطَهُ برباطٍ وثيق من الصَّداقة مع أنكيدو. لكنَّ جرأة البطلين وإقدامَهما أغضبَ الآلهة عليهما بعد مقتل خمبابا، والإساءة إلى عشتار، ثمَّ مقتل ثور السَّماء. فكان لزاماً الانتقام من أحدهما. ولمَّا كان ثلثا جلجامش من مصدرٍ إلهيٍّ، فقد آثرتِ الآلهة أن تقع العقوبة على كاهل أنكيدو. وهكذا فجعَ جلجامش بموتِ صديقِهِ. رثاه رثاءً مراً، وطلبَ من نحّاتي المدينة عمل تمثالٍ له. وكان هذا هو الوجه الاجتماعيّ للوفاء الذي يستلزمُهُ رحيل الصَّديق. ثمَّ تشرَّد في الفيافي والقفار. وربَّما كان هدفه في البداية أن يفكِّر بموت صديقه، لكنَّ تأمُّلاتِهِ انسربت خلسةً من التَّفكير بموت صديقه، إلى التَّفكير بحقيقة الموت، ثمَّ أخذته إلى التَّفكير بموته هو شخصيًّا حين تساءل: ألا يمكنُ أن أقابلَ مصيراً مماثلاً؟

وفي تاريخ الثَّقافة العراقيَّة القديمة، كان الموت موجوداً قبل خلق الإنسان. وقد لاحظ هايدِل «أنَّ الموت وُجِدَ في عالم الآلهة حتَّى قبل خلق العالم، كما يمكنُنا أن نستخلص ذلك من أحاديث آبسو، ومُمُّو، وتيامت. ونحن نعرف من ملحمة «حينما في الأعالي»، اللَّوح السادس: 120، أنَّ إله الموت، الذي يدعوه السُّومريُّون «أوغَا» (Uggae)، كان موجوداً أصلاً ويمارس الحكم قبل خلق الإنسان. وفيما يتعلَّق بموت الإنسان، فهو لا يُعزى لخطيئةٍ ما ارتكبها الإنسان. بل على العكس تماماً، فقد خُلِقَ الإنسان وفقاً لقصَّة الخليقة البابليَّة المذكورة بعد خلطه بدم «كنغو» (Kigu) الشِّرِّير، ولذلك كان الشَّرُّ جزءاً مكوِّناً له منذ بداية وجودِهِ»[251]. وبعد خلق الإنسان، صار الموت قدراً مقدَّراً عليه، في حين أرادت الآلهة الاحتفاظَ لنفسها بالحياة الخالدة. وهذا ما اتَّضح مراراً في الملحمة، ولا سيَّما في خطاب سيِّدة الحانة السَّماويَّة.

هكذا فهم جلجامش، إذاً، وفهمَ معه جمهور الملحمة، ومَن ينتسبون إلى ثقافتها، أنَّ من العبث الاحتجاج على الموت، فهو قدرٌ مقدَّر. «مع ذلك، لم يُفهَم الموتُ بوصفه النِّهاية المطلقة للحياة، أو حتَّى بوصفه ما يُفضي إلى القضاء الكامل على الحياة الواعية. بل كان يعني بالأحرى انفصال الجسد عن الرُّوح، بحيث يبلى الجسد، وتنتقل الرُّوح من نمط حياة أو وجود إلى آخر؛ وفي حين يُودَع الجسد ليرتاح في التُّراب، تهبط الرُّوح إلى العالم السُّفليِّ لكي تقيمَ هناك إلى الأبد»[252].

هنا نعرف أنَّ حياة الإنسان «نَفَش» (napašt)، عند البابليِّ، كانت تعني الفترة الممتدَّة بين الميلاد والموت. لكنَّ أنكيدو لم يُولدْ ولادةً، بل هو خُلِقَ كاملاً، وقد نعاه جلجامش بكونِ أمِّهِ ظبيةً، وأبيه حمارَ الوحشِ. ولعلَّه رآه وحشاً برِّيًّا بلا ذاكرة مثل سائر الحيوانات. مع ذلك فقد كان موتُهُ سبباً لتفكير جلجامش بمعنى الحياة ومعنى الموت، وبالتالي سبباً لتفكيرِهِ بالوسيلة التي يستطيع بها تجاوز معضلة الموت. ولكنْ عبثاً! فالآلهة وحدَها هي التي تعيش ذلك الزَّمان الممتدَّ بلا نهاية. وحين نقول ذلك فنحن لا نسقط مفاهيمنا على القدماء، بل إنَّ البابليِّين أنفسهم، وفي الملحمة بالذات، تحدَّثوا عن مفهوم «الأبد»، أو «داريتو» (daritu)، أي «الدَّهر». فالآلهة تعيش إلى الأبد، أو «دار دور»، أو «ما دارَ الدَّهرُ».

وحين اختلست الأفعى عشبة الخلود من جلجامش، فهي في الواقع لم تقرِّرْ سوى البرهنة على وجود النَّواميس الإلهيَّة، التي لا تبيح الخلود إلّا للآلهة. وفي هذه اللَّحظة ذهب جهد جلجامش عبثاً: «من أجل مَن يا أورشنابي كلَلْتُ يداي؟ من أجل مَن إستنزفتُ دمَ قلبي؟». لقد اتَّضح له تماماً أنَّ الخلود لن يُتاح له مهما غامر بالوصول إلى أرض الخالدين. وهنا نلاحظ المجد العظيم الذي حظيَ به جلجامش. فقد سلك الطَّريق إلى المتاهة الكبرى من أجل الالتقاء بجدِّهِ الخالد، وقابل في الطَّريق الحرَّاس العمالقة، الذين هم أشبه بعقاربَ جهنَّميَّة، وهم وقوفٌ على أبواب الأرض المحرَّمة التي لا يدخلها البشر. ثمَّ قابل ساقية الخمرة السَّماويَّة، ولبثَ عندها زمناً، وهو يفكِّر بعبور بحر مياه الموت الذي يفصل أرض الفانين عن أرض الخالدين. وتمكَّن فعلاً من عبورِهِ، وقابل أوتانبشتم، وروى له هذا الأخير أسرارَ الآلهة، وحدَّثَهُ بأخبار الطُّوفان. والأهمُّ من ذلك كلِّهِ أنَّه دلَّهُ على عشبة الخلود. مع ذلك لم تسمحْ له الآلهة أن يتمتَّعَ بالتهامها لينضمَّ إلى زمرة الخالدين، بل سلَّطت عليه الحيَّة التي اختلستها منه. لكنَّ جلجامش أُوتيَ نوعاً آخر من الخلود، ليس هو الخلود الفعليّ، بل نوعٌ آخر منه. ما الخلود البديل الذي أُتيح لجلجامش؟

إنَّه باختصار: خلود البطل الثَّقافيِّ. ولكن ماذا يعني البطل الثَّقافيُّ في تلك الحقبة المبكِّرة من تاريخ الفكر البشريِّ؟ ببساطةٍ، يعني البطل الثَّقافيُّ أنَّ الشَّخصيَّة التي تمجِّدُها الملحمة أو الحكاية البطوليَّة قد تجاوزتِ الشَّرط البشريَّ الاعتياديَّ، وصار بوسعها الانتقال بين العوالم، بل صار يمكنُها الوصول إلى أرض الخالدين والعودة منها. والأهمُّ من ذلك أنَّه صار يفكِّر بتثبيت النَّواميس الطَّبيعيَّة وتصحيح الأخطاء الاجتماعيَّة. ومن هذه الناحية يتحوَّل البطل إلى شخصيَّة مثلى وأسوةٍ يُقتَدَى بها للمجتمع الذي تتغنَّى الملحمة بمناقبِهِ فيه. وهكذا تدعو الملحمة أفراد المجتمع إلى الاقتداء بالبطل وجعلِهِ الصُّورة المثاليَّة للأفراد في سلوكه ومواقفه.

في آخر الأمر، أدركَ جلجامش أنَّ الموت مقدَّر على البشريَّة، ولا خلاص منه، وأنَّ الخلود من نصيب الآلهة وحدهم. وبالطَّبع هو ليس بإلهٍ، بل بطلٌ وحسبُ. لكنَّه وإن استحال عليه الحصول على الخلود الفعليِّ، فهناك خلودٌ آخر يستطيع أن ينالَهُ، وذلك هو خلود الصِّيت في ذاكرة المجتمع الذي يعيش فيه. ونستطيع في هذه المرحلة من بحثنا أن نسمِّيَ هذا النَّوع من الخلود بخلود البطل الثَّقافيِّ، وسوف نسمِّيه لاحقاً بالخلود السَّرديِّ. وفيه يكون الخيار المتاح أمام البطل الثَّقافيِّ، بعد استعصاء الإفلات من الموت، واستحالة نيل الخلود الفعليِّ، هو أن يقرَّ بقدريَّة الموت، ويفكِّر بالإبقاء على صيتِهِ حيًّا في ذاكرة شعبه بالأعمال العظيمة التي يحقِّقُها والتَّضحيات التي ينجزها. وحينئذٍ فإنَّه سيبقى حيًّا حياةً رمزيَّةً بوصفه المثل الأعلى في ذاكرة شعبِهِ، مهما تطاول الزَّمان، وتعاقبت الأجيال.

الفصل الخامس

تحليل البنى الرَّمزيَّة

يختلف هذا الفصل عن الفصل السابق في موضوعتِهِ. فقد ركَّز الفصل السابق على الأبنية السَّرديَّة التي تشكِّل قوام الملحمة من الناحية التَّكوينيَّة. ولعلَّ القارئ يذكر أنَّنا قلنا إنَّ بعض الثِّيمات والموضوعات تتماثل من حيث حضورها في نصوص الملاحم القديمة، مع وجود بعض التَّنوُّعات التي يتطلَّبُها البناء الفنِّيُّ للملحمة. مع ذلك كان اهتمامنا ينصبُّ على الأبنية المشتركة في الملاحم المتفرِّقة مع مراعاة الاختلاف الجزئيِّ فيما بينها. وبالطبع فقد اقتصر حديثنا على «ملحمة جلجامش» بالتَّحديد. على أنَّنا سوف نعود إلى بعض أوجه الشَّبَه التي تشترك بها الملاحم القديمة في الفصل الأخير من الكتاب.

تختلف موضوعة هذا الفصل في أنَّه لن يتناول العناصر الفنِّيَّة في بناء الملحمة، بل هو يهتمُّ في الأساس بالعناصر الرَّمزيَّة والثَّقافيَّة التي تندرج في «ملحمة جلجامش» على وجه الحصر. وليس بخافٍ أنَّ العناصر الثَّقافيَّة والرَّمزيَّة لا تتماثل في الملاحم، بل إنَّ لكلِّ ملحمة ثقافتها الخاصَّة ونظامها الرَّمزيَّ الذي يوجد فيها عفو الخاطر، وربَّما تفاعل معه أفراد مجتمعها الأصليِّ وعاشوا الفروق الثَّقافيَّة الموجودة فيها دون أن يشعروا بها. فالعناصر الثَّقافيَّة والرَّمزيَّة في الغالب تشكِّل هويَّة المجتمع، حتَّى وإن كان المجتمع لا يرى هذه الهويَّة على نحوٍ ملموس ومشعورٍ به، بل هو يعيشها لاشعوريًّا كثقافة تحيط به، وتغلِّف وجوده، ولا يستطيع التَّفكير خارج إطارها.

في هذا الفصل سوف نركِّز على الأبنية الثَّقافيَّة والرَّمزيَّة في الملحمة، التي تكوِّن محتواها الثَّقافيَّ اللاشعوريَّ لدى مجتمعها. وبالتَّأكيد هذا شيء يختلف عن العناصر الفنِّيَّة المتعلِّقة بالبناء السَّرديِّ للملحمة ووحداتها المكوِّنة التي ناقشناها في الفصل السابق، الذي تحدَّثنا فيه عن الأبنية السَّرديَّة. ويكمن جوهر الخلاف في أنَّ الأبنية السَّرديَّة في العناصر التَّكوينيَّة هي عناصر تنقلها الموضوعات البنائيَّة من حيث ترتيب الأفعال السَّرديَّة، في حين أنَّ الأبنية الثَّقافيَّة والرَّمزيَّة تعتمد على الموضوعات الفكريَّة التي كانت تشكِّل المرجعيَّة الثَّقافيَّة للملحمة، وهي في الغالب مرجعيَّة ثقافيَّة غير شعوريَّة، لأنَّها أبنية ثقافيَّة تلقائيَّة، يعيشها المجتمع في أعماقه، دون أن تتَّضح له على المستوى السَّطحيِّ الظاهر.

هو الذي رأى الخفاء

كانت الألواح البابليَّة القديمة من «ملحمة جلجامش» تحمل عنواناً بالبابليَّة هو (شوتُر إيلي شَرِّي)، أي (مَن بزَّ الملوك جميعاً)، أو (مَن تفوَّقَ على الملوك جميعاً). وكما يرى القارئ، فهو عنوان يركِّز على الجانب الملكيِّ من جلجامش، واعتباره ملكاً، لكنَّه ملكٌ مميَّز تفوَّق على جميع الملوك.

غير أنَّ هذا العنوان تغيَّرَ في النُّسخة التي اشتهرتْ باسم «سن ـ ليقي ـ أُنِّيني»، فصار (شا نَقْبا إمُرو). وعلى امتداد القرن العشرين، كانت كلمة (نَقْبا) هنا تُقرَأُ بالجيم الساميَّة (نَگبا)، وتُترجَمُ العبارة بصيغة (هو الذي رأى كلَّ شيءٍ). بهذه الطَّريقة ترجمها شبايزر، وهايدل، وكوفاتش، ودالي، وطه باقر، ومكَّاوي. لكنَّ الأستاذ أندرو جورج هو الذي صحَّحَ هذه القراءة، وأعاد كتابة الكلمة بحرف القاف، فجعلها (نَقْبا)، وترجم العبارة بصيغة (هو الذي رأى الأعماق)، أي (He who saw the Deep). وتابعه في ذلك د. نائل حنُّون في ترجمتِهِ للملحمة، لكنَّه جعلها (هو الذي رأى المنبع).

وبالنَّظر إلى اختلاف الباحثين الآثاريِّين في قراءة كلمة (نَقْبا) بالقاف أو الجيم، وإعطائها معنيين مختلفين؛ (كلّ شيء) أو (مياه الأعماق)، فإنَّ أيَّ باحثٍ لغويٍّ سوف يتصوَّر وجود كلمتين مختلفتين، لأنَّ القاف فونيم مستقلٌّ عن فونيم الجيم في اللُّغة البابليَّة. غير أنَّ المعجم البابليَّ لا يُشير إلى وجود كلمتين، بل إلى كلمةٍ واحدةٍ هي (نَگبو)، ويُعطي معناها كالتالي: (نَگبو: في الأكديَّة القديمة والبابليَّة والآشوريَّة الجديدة: مياه الأعماق، الأصل، منبع النَّهر؛ وهو مصطلحٌ يرمز إلى الإله «إيا»؛ وفي البابليَّة: الكلّ وكامل الحكمة)[253].

لا يعبأ الآثاريُّ بالانتقال من القاف إلى الجيم، فهو معنيٌّ باستخلاص المعنى وحسب. أمَّا عند اللُّغويِّ فهذا الإنتقال يمثِّل مشكلةً حقًّا؛ إذ هل يشكِّل القاف هنا تنوُّعاً صوتيًّا من تنوُّعات الجيم؟ وكيف ارتبطت بالكلمات التي تظهر فيها القاف في اللُّغات الساميَّة الأخرى، مثل النَّقب والتَّنقُّب؟ لا يمكن التَّوصُّل إلى نتيجة قطعيَّة في ذلك. مع ذلك، اختارت التَّرجمات الأولى المعنى البابليَّ للكلمة، أي الكلّ والكامل والقوام، وترجمتْها بصيغة (كلّ شيءٍ). والأستاذ أندرو جورج هو أول من خرج على إجماع المترجمين، واختار المعنى الأكديَّ القديم، وترجم الكلمة بصيغة (الأعماق).

وليس من شكٍّ في أنَّ ترجمته صحيحةٌ لا غبارَ عليها. لكنِّي أودُّ الإشارة إلى أنَّنا يجب ألّا نفهمَ الكلمة بمعناها الحرفيِّ هنا، بل بمعناها المجازيِّ. فالفكر الأسطوريُّ لا يستطيع التَّعبير عن المعنى المجازيِّ إلّا من خلال المعنى الحقيقيِّ. ولا يقصد النَّصُّ في هذه الحالة أنَّه رأى الأعماق ومنابع المياه رأي العين، بل يقصد أنَّه عرفها ونفذ ببصرهِ إليها، لا من حيث هي مياه، بل من حيث هي غائبة خفيَّة مستترة، لا يراها الإنسان الاعتياديُّ ببصرهِ الحسِّيِّ. وهكذا فالبطل جلجامش تطلَّع ببصرهِ، فرأى ما لا يُرى، وعرف ما لا يُعرَفُ. ومن هنا فالأولى ترجمة الكلمة بمعنى (الخفاء). وبذلك تكون ترجمة العبارة الكاملة: (هو الذي رأى الخفاء)، وعرف ما لا يمكن أن يعرفَهُ غيرُهُ، لأنَّه بطلٌ أسطوريٌّ خارقٌ.

كان هذا رأيي الشَّخصيُّ الذي توصَّلتُ إليه من خلال القراءة اللُّغويَّة الفاحصة لنصوص الملحمة، وكتبتُهُ في كتاب «فاعليَّة الخيال الأدبيِّ». لكنِّي مؤخَّراً عثرتُ على ما يشير إلى أنَّ بعض الباحثين المشتغلين بهذا الأدب كانوا قد اقترحوا قراءةً مماثلةً، كما فعل أوبنهايم، وترجموا كلمة (نَقْبا) المذكورة بصيغٍ أخرى مثل (الحكمة العميقة)، أو (الأسرار)، أو (الأشياء الخفيَّة) أو (الخفايا). غير أنَّهم اقترحوا أن تدلَّ هذه الكلمة على حكمة ما قبل الطُّوفان (لام أبوبو أو عُبوبو) وأسرار اطِّلاع جلجامش عليها بعد زيارتِهِ جدَّهُ[254]. والحال أنَّ الكلمة تدلُّ على (الخفاء) عموماً، بمعنى الخفايا التي لا تُتاح معرفتُها إلّا للبطل الأسطوريِّ أو الشامان الذي يتمكَّن من التَّنقُّل بين العوالم. وبالتالي فالكلمة لا تدلُّ على معرفة مخصوصة في داخل النَّصِّ، بل هي استعمالٌ مجازيٌّ في هذا الموضع، ولكنَّه مجازٌ لا يتحقَّق إلّا عن طريق المعنى المجسَّد.

وهناك خاصيَّة أسلوبيَّة تمتاز بها النُّصوص الشَّفويَّة يمكنها أن تدلَّ دلالةً قاطعةً على أنَّ كلمة (نَقْبا) هنا تعني الخفاء، وهي الظاهرة التي نستطيع تسميتها بـ«التَّكرار بالتَّرادف». فمن طبيعة النُّصوص الشَّفويَّة أن تكرِّر العبارات، ولكنْ بعد إجراء بعض التَّعديلات الأسلوبيَّة عليها، باستعمال مفردات مرادفة للمفردات التي تريد تأكيدها. في الشِّعر الجاهليِّ تتكرَّر عبارات مثل (لعب الزَّمان) و(عبث الزَّمان). فيتغيَّر الفعل ويبقى الفاعل واحداً، مما يكشف أنَّ الفعلين (لعبَ) و(عبثَ) فعلانِ مترادفان. يمكن للشاعر أن يقول (مكارمُهُ تأبى)، ثمَّ يكرِّر العبارة بصيغةٍ أخرى فيقول (سماحتُهُ تأبى). ونحن نستخلص أنَّ هذا التَّكرار هو تكرار بالتَّرادف، لأنَّ لـ«السَّماحة» و«المكارم» معنىً متماثلاً. في ديباجة «ملحمة جلجامش» نردُ عبارة أخرى مماثلة تماماً لعبارة (شا نَقبا إمُرو)، تكرِّرُها باستخدام هذه التِّقنيَّة الأسلوبيَّة. ففي السَّطر الخامس من الدِّيباجة ترد عبارةٌ تكرِّر هذه العبارة عن طريق استعمال التَّرادف حين تقول ما نصُّهُ (نيصيرْتا إمُرو كتيمْتو). هنا نجد الفعل السابق نفسه (إمُرو) {:رأى}، ولكنَّه يردُ مصحوباً بمفعولٍ به مختلفٍ هو (نيصيرتا)، وتأتي بعد الفعل لفظة (كتيمتو)، التي يمكن اعتبارها نعتاً مقطوعاً، لأنَّها ليست منصوبةً كالمفعول، بل هي مرفوعةٌ. ولا خلاف بين العارفين باللُّغة الأكديَّة على أنَّ كلمة (نيصيرتا) تعني (الأسرار)، وأنَّ كلمة (كتيمتو) تعني (المكتومة) من مادَّة (كتامو)[255]. وقد ترجم المرحوم طه باقر هذا السَّطر كالآتي: (لقد أبصرَ الأسرارَ وكشفَ عن الخفايا المكتومة)[256]. ويتَّفق جميع مترجمي الملحمة على هذا المعنى، وإن لم تكن العبارة خاليةً من التَّصرُّف، وتقتضي الدِّقَّة أن تترجمةً حرفيَّةً: (رأى الأسرار المكتومة)، لبيان صيغة التَّكرار بالتَّرادف. وبالتالي بوسعنا القول إنَّ (نَقْبا) و(نيصيرتا) كلمتانِ مترادفتانِ، تدلُّ الأولى منها على الخفاء، والثانية على الأسرار.

من «الطَّبل» إلى «الكرة»

جرَتِ العادة منذ مطلع القرن الماضي حتّى أواخر الثمانينات بفهم كلمة (فكو) (pukku) البابليَّة ونظيرتها (ellag) السُّومريَّة على أنّهما تعنيانِ «الطبل». وهكذا تَرجمَتِ الكلمتانِ في أوَّل «ملحمة جلجامش»، وفي اللَّوح الثاني عشر، المضاف إليها، على أنَّهما «الطَّبل». وفي مقالةٍ كتبها ثوركيلد جاكوبسن بعنوان «ملحمة جلجامش: نظرة رومانسيَّة ومأساويَّة»، صدرت سنة 1990، لاحظ جاكوبسن أنَّ هاتين الكلمتين تدلّان، حيثما وردتا، على شيءٍ ما يتدحرج، واقترح أن تُترجما بكلمة (قرص). ولمّا كانت كلمة (فُكُّو) قد وردتْ في مطلع «ملحمة جلجامش» في سياق اضطهاد جلجامش لأهل أوروك، فقد نقلتْها التَّرجمات الأولى جميعاً بصيغة «الطَّبل». جاء في ترجمة المرحوم طه باقر:

وعلى ضَرَباتِ الطَّبل تستيقظ رعيَّتُهُ[257].

وتابعته التَّرجمات العربيَّة جميعاً، بما فيها التَّرجمات الصادرة مؤخَّراً ويُفترض أنَّها اعتمدت مراجع حديثة. أمّا جاكوبسن في مقالته المذكورة فقد افترض وجود لعبة سومريَّة أكديَّة على شكل قرص من الصُّوف يشبه الكلية أو الفاصوليا في مظهره الخارجيّ، يتمُّ دفعه بمضرب يشبه مضرب الهوكي، يُقال له «مَكُّو»، وبالسُّومريَّة (E – AK)، نحو هدف الفريق الخصم. وهكذا إذا افترضنا أنَّ هذه اللُّعبة كانت تتوقف ليلاً، وتُستأنَفُ في الصَّباح التّالي، فعلينا أن نتخيَّل كيف كانت وضعيَّة شباب أوروك، بعد أن كان جلجامش يُثخِنُهم بالجراح والخدوش والرُّضوض[258]. ولا خلاف بين الباحثين على إعطاء كلمة «مكّو» معنى المضرب أو الصَّولجان.

لكنَّ باحثاً آخر، هو كوبر، اعترض عليه في مقالٍ نشره سنة 2002 بأنَّ كلمة (فكُّو) ينبغي أن تدلَّ على شيءٍ كرويٍّ ودائريٍّ يتدحرجُ. ولا يتوفَّر هذا في القرص. بل الأولى أن تترجمَ الكلمة بوصفها «كرة». وترجم السَّطر المتعلّق بها من حكاية «جلجامش وأنكيدو في العالم السُّفليّ» كالآتي:

شُغِفَ جلجامش بلعب الكرة، ولَعِبَها في الساحة العامة[259].

ومنذ ذلك الحين فصاعداً، صارت التَّرجمات الحديثة تنقل الكلمة بصيغة (الكرة) بدلاً من (الطَّبل). بل إنَّ «المعجم الأكديّ الوجيز» نقل كلمة (فُكُّو) على أنَّها «حلقة من الصُّوف أو كرة، كان يُلعَبُ بها مع «مَكُّو» أي مضرب»[260]. واختفت كلمة «الطَّبل» عن شرح معنى الكلمة تماماً. وهكذا ترجمها أندرو جورج في ترجمته لملحمة جلجامش بطريقة مختلفة تماماً عن التَّرجمات السابقة:

لم يكنْ له نظيرٌ، ولا يصدُّ سلاحَهُ شيءٌ،

يظلُّ رفاقُهُ واقفين على أقدامِهم في لَعِبِ الكرة[261].

وفي البيت الثامن من اللَّوح الثاني عشر، اختفى الطَّبل أيضاً، وظهرت «الكرة» التي تدحرجَتْ إلى العالم السُّفليّ، فسارع أنكيدو إلى تهدئة مشاعر جلجامش، وأخبره بأنَّه يتطوَّع للنُّزول إلى العالم السُّفليّ لغرض جلبها وإعادتها:

سألَ أنكيدو جلجامش:

لمَ تبكي، يا مولايَ؟ ويضطربُ فؤادُكَ؟

اليومَ سأنزلُ بنفسي لأصعدَ لكَ بالكُرةِ من العالم السُّفليّ،

سأجلبُ لكَ بنفسي المضربَ من العالم السُّفليّ.

أجابَ جلجامش أنكيدو:

إذا كنتَ ستهبطُ إلى العالمِ السُّفليّ،

فينبغي لكَ أن تستمسكَ بوصاياي؛

لا ينبغي لكَ أن تلبسَ رداءاً نظيفاً،

لأنَّهم سيعدُّونكَ غريباً!

لا ينبغي أن تدهنَ رأسَكَ بالزَّيت الفاخر،

لأنَّهم سيتجمَّعون حولَكَ بسبب عطرِهِ[262].

لا يجب أن نستغرب وجود الكُرة في ذلك الوقت المبكّر. فهي موجودة في كثيرٍ من الآداب القديمة، موجودة في الأدب العربيّ، وجاء وصفُها في الشِّعر الجاهليّ. قال عمرو بن كلثوم:

يُدَهْدونَ الرُّؤوسَ كما يُدَهدي

حزاورةٌ بأيديها الكُرينا

أي يدحرج فتيانُ قومه الرُّؤوس كما يدحرج الفتيانُ الكراتِ بأيديهم. وشبَّهت ليلى الأخيليَّة قطاةً تدلَّت على فراخها بالكرات:

تدلَّتْ على حُصٍّ ظِماءٍ كأنَّها

كراتُ غُلامٍ في كساءٍ مُؤَرْنَبِ[263]

أي مدَّت رؤوسها على فراخها الصَّغيرة كما يمدُّ الفتيان الذين يرتدون ملابس فراءٍ أيديَهم ورؤوسَهم لكي يضربوا الكراتِ بالصَّولجان.

من ناحيةٍ أخرى، فقد عُثِرَ على صورٍ كثيرةٍ للكرات في تراث المايا بما يدلُّ على أنَّ آلهة المايا كانت تلعب برؤوس البشرِ وكأنَّها كرات. وهي قسوة تذكِّر بقسوة عشتار، وما كان يمارسُهُ جلجامش على أهل أوروك من اضطهاد. والأهمُّ من ذلك عثور الباحثين مؤخَّراً على عددٍ من الكرات الطّينيَّة المجوَّفة، في أنحاء مختلفة من بلاد الرافدين،

وما زالت الأبحاث فيها قيد الدِّراسة.

ما يعنينا هنا أنَّ الرَّمزيَّة التي نبحث عنها هي رمزيَّة أدبيَّة، وليست أثريَّة. وفي الأرجح فإنَّ الكرة تحظى بهذا التَّمييز لأنَّها تستطيع التَّحليق إلى الأعلى، كما تستطيع أن تتدحرجَ إلى الأسفل. وبهذا فهي تستطيع أن تنتميَ إلى العالم العلويِّ، كما تستطيع التَّدحرج والانحدار إلى إلعالم السُّفليِّ بسهولة. لكنَّها في الحالتين لا تستطيع الارتفاع أو الهبوط بذاتها، بل لا بدَّ أن يركلها أحدٌ لترتفع، أو يركلها لتتدحرجَ باتِّجاه العالم السُّفليِّ. وهكذا يجب أن يتوفر لها مَن يدفعها ويُخرجها من العالم الذي تنتمي له، لكي تستجيبَ له. ولكن مَن يستطيع المغامرة بدخول العالم السُّفليِّ لإخراج كرةٍ منه؟ من يجرؤ على البقاء في الأرض التي لا عودة لسالكها من أجل أن يدفعَ كرةً إلى الأعلى ويعيدَ لها انتماءَها إلى العالم الأرضيِّ؟

داخل الأسوار وخارجها

منذ السُّطور الافتتاحيَّة الأولى من الملحمة، تطالعُنا ثنائيَّة خفيَّة لا يكادُ يلحظُها أحد بين كلمتي «دورو» (dûru) و«صحرو» (Şeru). وهما كلمتانِ تحتاجانِ إلى بعض الشَّرح. فـ«دورو» هي الكلمة التي تدلُّ على الأسوار والجدار والمدينة وحائط القصب والقلعة والحصن[264]. ولعلَّها مشتقَّة من دوران السُّور حول الأحياء السَّكنيَّة في المدينة. وهكذا تمثِّل هذه الكلمة روح المدينة وجوهرها، وكلَّ ما يقع فيها، ويشكِّل خلاصة قوانينها وأحيائها. وبالتالي فإنَّ «دورو» هي الأسوار التي تحيط بالمدينة وتستوعبُها، لكنَّها أيضاً روح المدينة وجوهرُها وقوامُ وجودِها وخلاصة القوانين السائدة فيها.

خارج أسوار المدينة، تمتدُّ «صحرو» أو «صيرو»، وهي الكلمة التي رجَّحنا أنَّها كانت تُنطَق بالحاء، وإن لم تُكتَبْ بالكتابة المسماريَّة. ولا شكَّ أنَّها تدلُّ على الصَّحراء والبرِّيَّة والأرض القفراء الجرداء، أي باختصار على كلِّ ما يمتدُّ خارج أسوار المدينة، ويمثِّل النَّقيض المباشر لها في كلِّ شيءٍ. وقد وردت هذه الكلمة في السَّطر (11) من ديباجة الملحمة بالشَّكل التالي حسب قراءة الأستاذ أندرو جورج:

[ú-pi-šú dûra(bad) ša uruk (unug)ki su-pú-ri][265]..

والسَّطر هو التاسع في قراءة د. سامي سعيد الأحمد:

{أو شيبيش دووري شا أوروك سوبوري}[266].

وترجمته لدى الأستاذ أندرو جورج بما معناه:

بنى أسوارَ أوروكَ المنيعة.

وفي ترجمة د. سامي الأحمد:

وشيَّد سور أوروك الخارجيَّ (و) السِّياج.

في المقابل، تأخَّر ورود كلمة «صحرو» كثيراً، لأنَّ كلمة «دورو» هي الأساس. في البداية يجري الحديث عن أسوار المدينة وما يقع فيها وناسها ومؤسَّساتها المختلفة. أمَّا ما يقع خارجها فلا بدَّ أن يتأخَّر قليلاً، لأنَّ وظيفة الأسوار في الأساس تكمن في حماية المدينة من مخاطر الخارج، ولا سيَّما العراء الذي يمتدُّ على أطرافها. ولذلك يتأخَّر الحديث عن «صحرو» حتَّى يُفاجأ الصَّيَّاد بوجود أنكيدو وهو ينقضُ حبال الصَّيَّاد في أرجاء الصَّحراء المترامية. وهكذا يتحدَّث الصَّيَّاد عن حيوانات الصَّحراء والأشغال التي تجري فيها. ومنذ ذلك الحين تبدأ المقارنة الخفيَّة بين المدينة داخل الأسوار والصَّحراء أو العراء الذي يترامى خارجها.

وأوَّل مسألة تتراءى لدى النَّظرة الأولى هي أنَّ داخل الأسوار حضارةٌ وبناء، وأنَّ خارج الأسوار طبيعةٌ وعراء. داخل الأسوار، هناك الأبنية والقصور والمعابد، التي تتباهى كلُّها بكونها مبنيَّةً من الآجرِّ المفخور، الذي صنعه سكَّان المدينة بأنفسهم، وبعضها من النُّحاس الذي يتلامع ويأتلق. أمَّا خارج الأسوار، فلا يوجد سوى التِّلال، التي ينصبُ فيها الصَّيَّادون فخاخَهم لاصطياد الحيوانات، عندما تتجمَّع بالقرب من مساقي الماء. لا شيءَ خارج الأسوار يشي بالحضارة، أو يكشف عن أيِّ مظهرٍ من مظاهر ترويض الطَّبيعة سوى محاولات الصَّيَّادين نشر شباكهم للإيقاع بالحيوانات. ويمكن القول إنَّ العراء الذي يمتدُّ أمام البصر لا يمثِّل سوى الوحشيَّة والبربريَّة التي لم يروِّضْها الإنسان بعد.

يقوم أساس العلاقات المدنيَّة داخل الأسوار على التَّعرُّف. فأفراد المجتمع يعرفُ بعضُهم بعضاً معرفةً مباشرةً. ويعني التَّعرُّف الألفة والتَّفاهم والتَّوافق على تبادل القوانين الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة والثَّقافيَّة والاقتصاديَّة. وهذا يشكِّل النَّقيض تماماً لما يحصل خارج الأسوار، حيث لا توجد سوى الحيوانات التي تتبادل الجهل والعداء، لا المعرفة والتَّفاهم. والحيوانات في البرِّيَّة إمَّا صائدة أو مَصيدة. ولذلك يذهب الصَّيَّادون نحوَها لاقتناص الطَّرائد. وقد فوجئ الصَّيَّاد في «ملحمة جلجامش» وهو يرى أنكيدو للمرَّة الأولى، لأنَّه لم يستطع أن يتخيَّل وجود إنسان في القفر، ولعلَّه تصوَّرَهُ حيواناً بصورة إنسان. وهكذا نقلَ خبرَهُ إلى أبيه، وطلب منه أبوه أن ينقل خبره إلى الملك جلجامش. وحينئذٍ تمَّ الاتِّفاق على ترويض وحشيَّة أنكيدو بالتَّعرُّف على مفاتن البغيِّ «شمخة»، أي أنَّ الجنس المهذَّب هو الذي نقل أنكيدو من طور البربريَّة الهائمة في الصَّحراء إلى طور الإنسان المكتمل الرُّجولة والبطولة في داخل أسوار أوروك.

وفضلاً عن الأبنية والقوانين والمعرفة والاستئناس، هناك أيضاً الملابس والأزياء. في المدينة يحتفي الناس بالأزياء والملابس احتفاءً استثنائيًّا. ولعلَّ القارئ يتذكَّر المقطع الذي يذكر كيف تزيَّنَ جلجامش بعد عودتِهِ مع أنكيدو من غابة الأرز في إثر مقتل الوحش خمبابا، حين ارتدى حلَّةً مزركشةً، أغرَتْ عشتار نفسَها بمراودتِهِ عن نفسِهِ. على النَّقيض من ذلك تبدو القفراء عاريةً تماماً، ويبدو سكَّانها عرايا لا يسترُهم شيءٌ أيضاً. ففي الصَّحراء، تتعرَّف الحيوانات على بعضها بعريها، لا بملابسِها. وكذلك كان وضع أنكيدو هناك، إذ كان ينتمي إلى عالم الحيوان بعريِهِ، لأنَّه لم يكن يعرفُ الملابس بعد:

يكسو جسمه الشَّعرُ الكثُّ،

وشعرُهُ مضفورٌ جدائلَ مثل المرأة،

ضفائرُ شعرِهِ ناميةٌ مثل سنابل «نصابا»،

لا يعرفُ بشراً ولا بلاداً.

ويكتسي بالشَّعر مثل إله الحيوانات[267].

علامة أنكيدو الفارقة حين كان في البرِّيَّة أنَّه كان عارياً ينتمي إلى عالمِ الحيوان، لا إلى عالم الإنسان. ولذلك أغرتْهُ البغيُّ شمخة بانكشافها عاريةً أمامه، أي أغرتْهُ بالتَّجرُّد عن الملابس، التي هي عالِم المدينة والحضارة، والانتماء إلى عالم الطَّبيعة الحيوانيَّة والعُرْي. وبعد أن قضى أنكيدو ستَّة أيَّام وسبع ليالٍ مع شمخة، أراد أن يعود إلى حياته

المألوفة في الصَّحراء. لكنّه لم يستطعْ، فقد فقدَ البراءة الحيوانيَّة إلى الأبدِ. في البداية أنكرتهُ الحيوانات، ثمَّ خذلته ركبتاه عن اللحاق بها. وحين عاد إلى حيث تقف شمخة، كان من الواضح أنَّ خياره الوحيد صار أن يرافقها إلى عالمها، وأن يتخلّى عن عالمه. وهكذا اقترحت عليه شمخة أن تأخذهُ إلى أسوار أوروك، حيث «يلبسُ الناسُ أبهى الحُلل»، وحيث «يعيشُ جلجامش الكامل الحول والقوَّة». صوَّرت له خيلاؤه أنَّه يستطيع الانتصار على جلجامش، لأنَّ مَن «ولدَ في الصَّحراء هو الأشدُّ والأقوى». اقتنع أنكيدو بفكرة منازلة جلجامش وتحدِّيه لكنَّ دخول المدينة ليس كالعيش في الصَّحراء. لا بدَّ له أوَّلاً أن يتخلّى عن قانون العري الذي لازمه هناك. وهكذا أدركت شمخة أنَّه لن يستطيع دخول المدينة عارياً، «فشقَّتْ ثوبها شقَّين، ألبستْهُ بواحدٍ منهما، واكتسَتْ بالثاني». وبهذه الطَّريقة استدرجتْه وسحبتْه من الانتماء إلى عالم الحيوان، حتّى أفلحَتْ أخيراً في إيصاله إلى أوروك، ولكنْ بعد أن تعلّم لبس الثِّياب. لأنَّ المدينة لا يمكن أن تقبل إنساناً عارياً، بل سوف تعدُّه «حيواناً» على الفور، ولن تسمح له بالدُّخول.

رمزيَّة الأحلام المقدَّسة

هناك عدَّة أحلام في «ملحمة جلجامش»، لكنَّنا سنكتفي منها بثلاثة أحلام تتعلَّق بأنكيدو. ومن المفارقات أنَّ هذه الأحلام لا توصِّل رسالةً بخصوص أنكيدو نفسه، بل بخصوص جلجامش. في البداية هناك حلمانِ يراهما جلجامش نفسه، في بداية الملحمة، يتحدَّثانِ، بعد أن فسَّرتهما له أُمُّهُ الحكيمة ننسون، عن صديقٍ له ندٌّ قويٌّ؛ وحلمانِ آخرانِ يراهما أنكيدو يتنبَّآنِ له بموته قبل موتهِ بقليل.

في الحلم الأوَّل، ما كادت البغيُّ تخبر أنكيدو أنَّ جلجامش سوف يراه في الحلم، حتّى حصل ذلك فعلاً، وكأنَّ الوقائع تستجيب للرُّؤى وتتطابق معها على الفور، ربَّما بسبب مفعول مبدأ الاسم:

قبل أن تهبطَ من التِّلال،

سيراكَ جلجامش في أحلامِهِ وهو في أوروك.

وفعلاً نهضَ جلجامش ليقصَّ رؤياه على أُمِّهِ قائلاً لها:

«يا أُمِّي، في اللَّيلةِ الماضيةِ رأيتُ حلماً؛

أطلَّتْ كواكبُ السَّماء فوق رأسي،

ومثل الشُّهُب النازلة من السَّماء بقيتْ تتساقطُ بالقرب منِّي.

التقطتُ واحداً منها، لكنَّه كان ثقيلاً فلم أقوَ عليه،

أردتُ أن أزحزحَهُ، فلم يتزحزَحْ.

وقفَ أهلُ أوروك بالقربِ منه.

وتجمَّعوا حولَهُ، وصاروا يتدافعون لرؤيتِهِ،

احتشدَ أبطالُ المدينة بالقربِ منه.

كانوا يقبِّلون قدميه مثل قَدَمي طفلٍ صغيرٍ؛

أحببتُهُ وضممتُهُ وعانقتُهُ كامرأة.

التقطتُهُ ووضعتُهُ عند قدميكِ،

وجعلتِهِ أنتِ نظيراً لي»[(268)].

كانت الحكيمة ننسون، أُمُّ جلجامش، إلهةً عارفةً تحسن تعبير الرُّؤيا، فأوَّلتْهُ وأخبرتْهُ أنَّه «صديق قويٌّ يأتي إليكَ، يسعفُ صديقه، وهو أقوى مَن في البلاد». بعد ذلك رأى جلجامش رؤياً ثانية؛ رأى فأساً مطروحةً في أحد شوارع أوروك، وقد تجمَّع الناس حولها كتجمُّعِهم حول الشِّهاب من قبل. وبعد أن شقَّ عليه محملُها، كما في الحلم الأوَّل، رفعَها وضمَّها وعانقَها كامرأة. وحين ذهب إلى أمِّهِ، لكي تعبِّر له هذه الرُّؤيا، أخبرته أيضاً:

«يا بُنيَّ، إنَّ الفأسَ التي رأيتَ رجلٌ،

سوف تحبُّهُ محبَّةَ الزَّوجة، وتضمُّهُ وتعانقُهُ مثلها،

وسوف أجعلُهُ نظيراً لكَ.

صديقٌ قويٌّ يسعفُ صديقَهُ،

وهو أقوى مَن في البلاد،

قوَّته كمثل شهابٍ ساقطٍ من السَّماء»[(269)].

من الواضح أنَّ الأحلام تريد أن تخبر جلجامش بمولد أنكيدو في البرِّيَّة. ولكنْ هل ولدَ أنكيدو فعلاً؟ ألم يخلقْهُ الآلهة خلقاً مكتملاً في البريَّة دفعةً واحدة؟ نحن نعرف كيف ولدَ جلجامش، ونعرف نسبه الطَّويل أيضاً؛ أبوه لوگال بندا بن إنمركار، وجدُّهُ الأعلى أوتانبشتم، وأمُّهُ الحكيمة العارفة ننسون. ولكنْ مَن هو أنكيدو؟ يدلُّ اسمه في السُّومريَّة على مقطعين الإله (أنكي) و(دو) (du)، أي يخلق. وتقول رواية الملحمة إنَّ الإلهة أورورو خلقتْهُ خلقاً دون ولادةٍ. أخذتْ قبضةً من الطِّين ورمتْها في البرِّيَّة. وهكذا وُجِدَ أنكيدو كبيراً، لم يعرفْ طفولةً قطّ. وحين كان على فراش الموت، خاطبه جلجامش قائلاً: «يا أنكيدو، إنَّ أُمَّكَ ظبية، وأبوكَ حمارُ الوحش»[(270)]. وبالطَّبع لا ينبغي أن نأخذ هذا النَّسب مأخذ الجدِّ. فجلجامش كان يريد أن ينسبه للبرِّيَّة. وهو نفسه لا يعرف الانتماء إلى أبٍ أو أُمٍّ، بقدر ما يعرف الانتماء إلى الصَّحراء نفسها.

وهكذا حين يخبر النّصُّ جلجامش بوجود شخصٍ سوف يكون نظيراً له، أو صديقاً مخلصاً، فإنَّ الحلم في هذه الحالة لا يتعلق بأنكيدو بقدر ما يتعلق بجلجامش نفسه. فما يقولُهُ الحلم لجلجامش هو أنَّك ستحظى بصديقٍ تتّخذه معيناً لك، ويمكن الاعتماد عليه، وإن شقَّ ذلك عليك في بداية الأمر. وبالتالي فإنَّ هذا الحلم لا يقول شيئاً عن تغيُّر مصير أنكيدو، بل عن المفاجأة التي تنتظر جلّجامش نفسه بعد التّعرُّف على أنكيدو، واتّخاذه صديقاً.

وهناك حلمانِ آخرانِ يراهما أنكيدو، ويعرف منهما أنَّه مقبل على الموتِ قبل موتهِ بقليل. وخلافاً للحلمين السابقين، يتعلَّق هذانِ الحلمانِ باختفاء أنكيدو عن أفق حياة جلجامش. يرى أنكيدو في الحلم الثاني منهما طائراً يشبه الطائر زو، ذا جناحين، يجرِّدُهُ عن ملابسه، ويكسوه جناحين، ويطير به إلى العالم السُّفليّ. وهناك يكتشف أنكيدو أنَّ نزلاء العالم السُّفليّ جميعاً يكتسون بأجنحةٍ من الرِّيش. وقد حلَّلنا هذا الحلم عند حديثنا عن استعارة «الأجنحة الطائرة»، وقلنا إنَّه يصوِّر لنا وظيفة الأجنحة. وهنا نلاحظ أنَّ هذا الحلم هو كسابقيه يرتبط بحياة جلجامش، لا أنكيدو. صحيح أنَّه يتحدَّث عن موت أنكيدو، ولكنَّه لا يميتُهُ إلّا لكي يجعل من موته القضيَّة التي تشغل بال جلجامش، وتكون بالتالي محرِّضاً له على القيام بمغامرته بحثاً عن افتضاض لغز الزَّمن، واستكشاف سرِّ الخلود في رحلتِهِ إلى جدِّهِ القصيِّ أوتانبشتم.

يمكننا القول إنَّ الأحلام التي عرضنا لها من الملحمة، برغم كونها تتحدَّث عن مولد أنكيدو أو خلقه، وموتِهِ من حيث الظاهر، فإنَّ موضوعتها في الأساس هي حياة جلجامش نفسه. أي أنَّ أنكيدو لا يوجد إلّا بوصفه بطلاً ثانويّاً معيناً أو مساعداً للبطل الأوَّل الذي هو جلجامش. وهكذا لا يُعنى السَّرد بتكوين أنكيدو وموته إلّا باعتباره جزءاً من حياة جلجامش البطل. ومن هنا فسردُ هذه الأحلام في الملحمة لا ينصرف إلى سرد حياة أنكيدو باعتباره بطلاً بمعزلٍ عن جلجامش، بل بكون بطولتِهِ لا تظهر إلّا لتكون في خدمة بطولة جلجامش، وجزءاً منها.

في مادَّة (الأحلام عند البابليّين) في «موسوعة الدِّين والأخلاق»، الصادرة في بواكير القرن الماضي، لم تكن هذه الموسوعة تعرف اسم أنكيدو، بل أطلقت عليه اسم «إيابانى»، وهي الصِّيغة البابليَّة من اسمه السُّومريّ (أنكي ـ دو)، أي (أنكي يخلق). واسم (أنكي) في البابليَّة هو (إيا)، وتعني (باني) (يخلق) بالبابليَّة. وبالتالي فهذه التَّسمية هي نقلٌ حرفيٌّ من اسمه السُّومريّ، ربَّما نقلاً عن جورج سمث. والمؤكد أنَّه لم يعد أحدٌ يستعملها على الإطلاق. مع ذلك، أشارت هذه الموسوعة إلى أنَّ «التَّكهُّن بالأحلام (oneiromancy) كان يدرسه البابليُّون بذلك النَّوع المبالغ فيه من الانصراف إلى التَّفاصيل التي تتَّصف بها. والنُّصوص الرَّسميَّة المتعلِّقة بتأويل الأحلام تلاحظ كلَّ صغيرةٍ وكبيرةٍ، مهما تكنْ شاذةً أو مستبعدةً، ممّا يطرأ على خيال النائم. وهذه النُّصوص، أو «كتب الأحلام»، ممّا يُرجَّح أنَّه كان مجموعاً في عملٍ واحدٍ، وضمَّنها الملك آشور بانيبال في مكتبته في نينوى، وكانت تشكِّل المنجم الذي استمدَّ منه آتمدروس موادَّ الكتب الخمسة التي شكَّلت كتابه عن التَّكهُّن بالأحلام»[271]. وقد نشر باحث الآشوريّات أوبنهايم «كتاب الأحلام الآشوريّ» فعلاً، وجعله ملحقاً ببحثه عن «تفسير الأحلام في الشَّرق الأدنى القديم»[272].

على أنَّ الدِّراسة التي قدَّمها مرسيا إلياد حول الأحلام يمكن أن تكون ذات فائدة كبيرة لنا في تحليلنا هنا. وهو يرى أنَّ تجارب الدُّوار والأحلام والانتشاء غالباً ما تدلُّ على حالة البلوغ، أي أنَّها «تحوّل الفرد من طور ما قبل الاختيار المدنَّس إلى اختصاصيٍّ بالشَّأن المقدَّس. وبالطَّبع فإنَّ هذا النَّمط النَّشوان من التَّجربة يكون دائماً وفي كلِّ مكانٍ مصحوباً بإرشادٍ نظريٍّ وعمليٍّ من لدن المعلِّمين الكبار»[273].

نستطيع أن نستخلصَ ممّا سبق أنَّ الأحلام هنا، بالرَّغم من كونها تتحدَّث عن خَلْق أنكيدو ومماته، فإنَّها لا تتناوله بذاته، بل كبطل مساعدٍ لجلجامش. وبالتالي فإنَّ وجود أنكيدو بكامله مسخَّر من أجل جلجامش. وهكذا فهذه الأحلام تشكِّل جزءاً من السِّياق السَّرديّ للملحمة، ولا تؤدِّي أيَّة وظيفة نفسيَّةٌ أو اقتصاديَّة، بمعزل عن وظيفة تحويل المدنَّس إلى مقدَّس، أي أنَّها تحوّل ما هو أرضيٌّ وعاديٌّ في حياة أنكيدو إلى وظيفة سماويَّة واستثنائيَّة في حياة جلجامش.

أنكيدو والجنسيَّة المثليَّة

في عام 1930، نشر باحث السُّومريّات الشَّهير ثوركيلد جاكوبسن، وكان حينئذٍ في السادسة والعشرين من العمر، مقالةً من بواكير المقالات عن «ملحمة جلجامش» بعنوان «كيف اضطهد جلجامش أهل أوروك؟». وقد ارتأى جاكوبسن في هذه المقالة أنَّ جلجامش كان يضطهدُ شباب أوروك بأعمال السُّخرة في بناء الأسوار، كما كان يضطهد النِّساء بحقِّ اللَّيلة الأولى. غير أنَّ استدراج البغيِّ شمخة لأنكيدو أخلَّ بهذه السُّنَّة. وتتكشف الأحلام التي رآها جلجامش، قبل مقدم أنكيدو متنبِّئةً به، عن نسبةٍ كبيرةٍ من الإيحاءات الجنسيَّة، التي تدلُّ على أنَّ العلاقات القادمة بينهما ستكون علاقاتٍ جنسيَّةً مثليَّةً. وهكذا تكون الآلهة قد خلقتْ أنكيدو لكي تشغل جلجامش عن اضطهاد أهل أوروك بالانصراف إلى ممارسة الجنسيَّة المثليَّة، التي ظلَّ يمارسُها مع نظيره البطل أنكيدو القادم من البرِّيَّة.

وقد كتب جاكوبسن بعد ذلك دراستين أُخريين عن الملحمة البابليَّة، لم يتعرَّضْ في أيٍّ منهما إلى هذه الفرضيَّة؛ أولاهما مقالتُهُ الطَّويلة المكرَّسة للملحمة في كتابه «كنوز الظَّلام» (1976)[274]، والثانية بعنوان «ملحمة جلجامش: نظرة مأساويَّة ورومانسيَّة»، نُشِرَت في كتاب «التَّشبُّث بالكلمات» (1990)[275]. والظاهر أنَّه تخلَّى عن هذه الفرضيَّة وأهملها. لكنَّ هذه الفرضيَّة صارت تُغري عدداً من الباحثين الجدد بالعودة إليها والاستيحاء منها. وهكذا كتب «كوبر» مقالته «الرِّفقة في بلاد بابل: جلجامش وأنكيدو والجنسيَّة المثليَّة في بلاد الرافدين»، ثمَّ كتبتْ مقالات أخرى في الاتِّجاه نفسه. وبلغتْ هذه الفرضيَّة ذروتها في كتاب سوزان أكيرمان «حين يعشق الأبطال: الغموض الإيروسيُّ في حكايات جلجامش وداود» (2005)[276]. على أنَّنا هنا لن نُعنى بحكايات داود دون شكٍّ، بل سينصرف اهتمامنا إلى مناقشة الفرضيَّة الخاصَّة بعلاقة جلجامش وأنكيدو.

رأينا سابقاً كيف حلمَ جلجامش حلمَينِ مترادفين، فسَّرتهما له أُمُّهُ بأنَّهما مجيء صديقٍ يكون نظيراً له. رأى في الحلم الأوَّل كوكباً سقط من السَّماء، كأنَّه شهابٌ، فحاول رفعَهُ، فلم يستطعْ زحزحتَهُ. اجتمعَ حوله أهل أوروك، فانحنى عليه وضمَّهُ وعانقَهُ كامرأة. وفي المرَّة الثانية رأى فأساً في أحد شوارع أوروك. وحين روى الحلم لأمِّهِ لكي تفسِّرَهُ له، أخبرتْهُ الحكيمة العاقلة ننسون قائلةً: «يا بُنيَّ، إنَّ الفأسَ التي رأيتَ رجلٌ، سوف تحبُّهُ محبَّةَ الزَّوجة، وتضمُّهُ وتعانقُهُ مثلها، وسوف أجعلُهُ نظيراً لك».

وحين نمعن النَّظر في الأفعال والمفردات التي استخدمَها جلجامش، واستخدمتْها أُمُّهُ بعده، فسنجدها مفرداتٍ تُستَعمَل في السِّياقات الجنسيَّة بين الرَّجل والمرأة على نحو صريح. فقد استعمل النَّصُّ البابليُّ الفعلين (رامو) و(خَبابو)، وكلاهما فعلٌ يدلُّ على العلاقة بالمرأة. يعني الفعل (رامو) و(رِامو) الحبَّ بمعناه العامّ، أي حبَّ أيِّ شخصٍ، وفي الوقت نفسه ممارسة الحبِّ، حتّى فيما بين الحيوانات[277]. وهو يدلُّ على الحبِّ الدائم والملاطفة والعناق. والجدير بالذكر أنَّ نصَّ الملحمة استخدم هذا الفعل (رامو) في موضعين آخرين؛ لوصف العلاقة بين البغيِّ شمخة وأنكيدو، ولوصف العلاقة التي ربطتِ الإلهة عشتار بعشّاقها السابقين[278]. نعم، ورد بصورة حياديَّة، في مثل تسمية «ترام سين»، حفيد سرجون الأكديّ، بمعنى «محبوب سين». لكنَّه في الأغلب يدلُّ على الحبِّ الجنسيِّ.

والفعل الثاني الذي يتكرَّر في حلمَي جلجامش هو الفعل (خَبابو)، ويقابله (الحبّ) في العربيَّة. ويدلُّ في البابليَّة على المعانقة والضَّمِّ والاحتكاك. وفي الواقع فإنَّ هذا الفعل (خبابو) ينطوي على إيحاءات جنسيَّة من الصَّعب إغفالها، ولا سيَّما إذا عرفنا أنَّه ورد في اللَّوح الأوَّل من الملحمة، حين مارستِ البغيُّ شمخة فتونها الاستعراضيَّة مع أنكيدو[279]. وقد ورد فيها بصيغة «إخبوبو إيلي صَعْريشو»، أي «عانقها وضمَّها بحبِّهِ»، بحسب إحدى التَّرجمات، أو «ضمَّهُ حبُّها وعانقَهُ»، بحسب قراءة ثانية[280]. غير أنَّ دلالة الفعل تبقى واحدةً، ألا وهي أداء الفعل الجنسيِّ المتبادل.

ولا تتوقَّف الإيحاءات الجنسيَّة في الحلمين عند هذا الحدِّ. فالنَّصُّ يصرِّح بأنَّ جلجامش التقط الفأس كامرأة، وتصرِّح أمُّ جلجامش أيضاً بأنَّه «سيحبُّهُ محبَّةَ الزَّوجة». والعبارة التي تستخدم هنا في الحالتين هي (أرامشو كي أشَّتي)[281]، أو (كيما أشَّتي). وتعني كلمة (أشَّتو) المرأة أو الزَّوجة. وتقابلُها في العربيَّة كلمة «أنثى». وهكذا تفسِّر الحكيمة ننسون حلم جلجامش بالفأس بأنَّه سيقابل صديقاً نظيراً له «يحبُّهُ محبَّةَ الزَّوجة».

ومن المؤكّد أنَّ هناك تلمحياتٍ جنسيَّة أخرى لا يتّسع المجال لمناقشتها هنا جميعاً، مثل الفعل (نَشاقو) (našâqu)، أي يقبّل، والفعل (إدحرو) (edêru)، أي يضمُّ[282]، ممّا يستطيع القارئ العودة إلى المصادر لاستكشافها، ولا سيَّما في كتاب «حين يعشق الأبطال». وقد ذكرنا من قبل علاقة كلمة «عبرو» (أي صديق) بالفعل «عَبارو»، بمعنى يعانق ويضمُّ.

وفي الوقت الحاضر، صار بعض الباحثين يميل إلى استخدام مصطلح «جنسيَّة العَتَبة» (liminal sexuality)، وهو مصطلحٌ مأخوذٌ من مفردة (limen) اللاتينيَّة بمعنى العتبة. وقد استُخدِمَ في الأنثروبولوجيا في الأساس بمعنى الغموض أو الخطأ في منتصف عمليَّة أداء الطقس ممّا يجعل المشاركين عاجزين عن إتمامِهِ كما هو، فيعدلون إلى إجراء آخر يستمرُّ الطقس وفقه قبلَ الوصول إلى العتبة النِّهائيَّة. ويمثّل هؤلاء الباحثون على ضروب الجنسيَّة العتبيَّة في العراق القديم بالخصيان والمثليِّين والبغايا[283]. وعلى أيَّة حال، لا يبدو لي هذا الاتّساع الاصطلاحيُّ ذا جدوى، ما دام الهدف النِّهائيُّ منه هو وصف الجنسيَّة المثليَّة، كما هو الحال في علاقة جلجامش بأنكيدو في رأيهم.

ولا يعنينا هنا الاتِّساع الاصطلاحيُّ، لكنَّنا نودُّ أن نعود إلى النُّقطة التي تركها جاكوبسن، لا في مقالة الثَّلاثينات، بل في كتابته عن الملحمة في عمله «كنوز الظَّلام». فهذا العمل فيما يبدو لا يتخلّى على نحو مطلق عن رأيه الأوَّل، بل هو يحافظ عليه نوعاً ما، وإن كان يجعل من جلجامش صبيًّا يعيش في فترة طفولة ممتدَّة. ولعلَّه اعتبره تعبيراً عن عصره الذي يمثّل عنده طفولةً البشريَّة.

في الخلاصة التي انتهى إليها كتاب «كنوز الظَّلام» يقول جاكوبسن: «على امتداد الملحمة، يبدو جلجامش صبيًّا شاباً يتشبَّثُ في بقائِهِ على تلك الحالة، ويرفض مبارحتها إلى البلوغ كما يمثّله الزَّواج والمعاشرة الزَّوجيَّة. ومثل بيتر بان لباري، لا يريد أن يكبر. كان لقاؤه الأوَّل بأنكيدو رفضاً للزَّواج لصالح تفضيل صداقة الصِّبا، وفي حكاية ثور السَّماء يرفض بعنفٍ لا موجبَ له تقريباً اقتراح الزَّواج من عشتار. ممّا يجعلها تلقي عليه أُخذة الكارثة والموت. وحين يموت أنكيدو، فهو لا يمضي للبحث عن صحبةٍ جديدةٍ عن طريق الزَّواج، بل يمضي في رحلة خياليَّة نحو مأمن الطُّفولة»[284].

بدت هذه الملاحظة لمتابعي جاكوبسن وقرَّائِهِ وكأنَّها عودة إلى الفرضيَّة التي أطلقَها في الثَّلاثينات عن جلجامش وتخلّى عنها، حيث كانت العلاقة التي تربط بين جلجامش وأنكيدو علاقة عاشقين مثليَّين. ولكنْ يبدو لي أنَّ جاكوبسن يرمي إلى شيءٍ آخرَ، وهو أنَّ جلجامش بقيَ يتصرَّف وكأنَّه طفل لم ينضجْ بعد، لأنَّه يمثّل طفولة العقل البشريّ. وبالتالي فإنَّ الحضارة التي ينتمي لها هي حضارة المغامرات الأولى، كما عبَّر عنها الكتاب الذي اشترك جاكوبسن في تأليفِهِ مع آخرين: «ما قبل الفلسفة: دراسة في الأساطير والمعتقدات البدائيَّة». وهنا أريد أن أُعيد النَّظر في هذا الموقف، ولكنْ بعد أن أسحبَهُ خارج تأويل جاكوبسن، الذي يريد حصره بكون جلجامش يمثّل طفولة الجنس البشريّ، الذي لم ينضجْ بعد، وهو ما لم يقلْهُ بصريح العبارة، وكذلك خارج تأويل القائلين بالعلاقة المثليَّة بين البطلين، وكأنَّ الملحمة مجرَّد تأبيد للعلاقات المثليَّة.

ليس من شكٍّ في أنَّ أنكيدو كان يمثّل الجنسَ الطَّبيعيَّ حين كان هائماً في الصَّحراء، أي أنَّه كان بلا جنسٍ ثقافيٍّ. غير أنَّ لقاءه بالبغيِّ شمخة علَّمه معنى «الجنس الثَّقافيِّ»، حين علَّمه «فنَّ سحر المرأة». وليس من شكٍّ في أنَّ أحلام جلجامش كانت تحمل إيحاءاتٍ جنسيَّةً صريحةً، ولا سيَّما في استعمالها المفردات التي استعملتْها الملحمة لوصف المشاهد الجنسيَّة في مواضعَ أخرى مثل الفعلين «رامو» و«خبابو». ولكنْ ينبغي في هذا الموضع أن نكشف عن الطَّبقات الزَّمنيَّة التي تتخلَّل الملحمة. فهناك في واقع الأمر أكثر من أنكيدو واحد تجتمع صورتُهُ في هذا الموضع، في حين يبقى جلجامش محتفظاً بهويَّته البابليَّة بوصفه بطل الملحمة.

وقبل أن أواصل الحديث عن صور أنكيدو المتراكبة في هذا المشهد، أودُّ تذكير القارئ بحكاية «جزيرة النِّساء» الخالية من الرِّجال في السِّيرة الشَّعبيَّة لسيف بن ذي يزن، وفي قصَّة حسن الصائغ البصريِّ في «ألف ليلة وليلة». ولا يخفى أنَّ هذه الجزيرة تخلو من الرِّجال تماماً، وهناك في المقابل «جزيرة الرِّجال» التي تخلو من النِّساء تماماً على النَّحو نفسه. ومعنى هذا أنَّ هاتين الجزيرتين تمثّلان الإخلال بالجنس الطَّبيعيِّ لصالح الجنسيَّة المثليَّة. وقد روت الجنِّيَّة عاقصة لأخيها الملك سيف بن ذي يزن «الأسطورة التي تسبَّبت في فصل مجتمع النِّساء عن مجتمع الرِّجال في تاريخ هذه المدينة. وهذا ما يُسنِدُ للملك سيف مهمَّة تصحيح هذا الخطأ الأسطوريِّ في تاريخ المدينة فيما بعدُ، وإعادة مؤسَّسة الزَّواج لها، لتلتحمَ المدينتانِ في مدينةٍ واحدةٍ»[285]. ونستطيع أن نستخلص بالنَّتيجة أنَّ وظيفة البطل الأسطوريِّ في السِّيرة الشَّعبيَّة أو الملحمة تكمن في تصحيح أخطاء الأسطورة التي يحدث فيها اختلال في موازين المجتمع الثَّقافيَّة أو الطَّبيعيَّة.

من الناحية القانونيَّة، تحرِّم القوانين الآشوريَّة «اللُّواط» تحريماً باتاً، وتفرض عليه عقوبات مشدَّدة. إذا اتُّهم رجل رجلاً باللُّواط، ولم يستطع إثبات التُّهمة، فيُجلَد خمسين جلدةً، ويعاقب بأعمال السُّخرة لمدَّة شهر كامل، ودفع مبلغ معيَّن؛ أمّا إذا لاط بصاحبه، و«ثبتتْ عليه التُّهمة، فيُلاط به ويُخصى»[286]. غير أنَّ بعض الباحثين يستشهد باعتراض جاكوبسن في مقالته الأولى في الثَّلاثينات بأنَّ ما تحرِّمه القوانين الآشوريَّة من العصر الوسيط لا يصحُّ على الحقب القديمة السُّومريَّة أو الأكديَّة[287]. فضلاً عن ذلك، فالقوانين العراقيَّة القديمة السُّومريَّة أو البابليَّة أو الآشوريَّة لا تساوي بين الحرِّ والعبد. وفي الأرجح فقد كانت تسمح باللُّواط بالعبيد، ما داموا في الأغلب من أسرى الحروب، كما تسمح بالتَّسرِّي بالإماء. وفي هذه النُّقطة بالذات علينا أن نميِّز بين صورتي أنكيدو السُّومريَّة والبابليَّة. فأنكيدو السُّومريُّ لم يكن رجلاً حرًّا، بل يظهر في جميع الأساطير والحكايات السُّومريَّة بصفته «خادماً» لجلجامش، أي أنَّه عبد، يصحُّ عليه ما يصحُّ على بقيَّة العبيد. في حين أنَّ صورة أنكيدو في الملحمة البابليَّة هي صورة رجلٍ حرٍّ، وبطل نظير لجلجامش، ويصحُّ عليه ما يصحُّ على بقيَّة الأحرار.

هكذا يمكنُنا القول إنَّ الحكايات التي تنطوي على أخطاء اجتماعيَّة لا بدَّ أن تتضمَّن طبقتين زمنيَّتين؛ الأولى أقدم زمناً من البطل الأسطوريِّ وسابقة عليه، وهي التي يحصل فيها الخطأ الطَّبيعيُّ أو الثَّقافيُّ، والثانية هي الطَّبقة الزَّمنيَّة الخاصَّة بالبطل الأسطوريِّ الذي يصحِّح هذا الخطأ. في حكاية «جزيرة النِّساء» التي ذكرناها، كانت الطَّبقة الزَّمنيَّة الأولى قد ارتكبتْ حماقة فصل مجتمع النِّساء عن مجتمع الرِّجال، وألغت مؤسَّسة الزَّواج. وبذلك أجبرت المجتمع النِّسويَّ والمجتمع الذُّكوريَّ على ممارسة الجنسيَّة المثليَّة. لكنَّ تصحيح هذا الخطأ التاريخيِّ جرى على يد الملك سيف بن ذي يزن، الذي أعاد للمجتمعين المنفصلين سنَّة مؤسَّسة الزَّواج، وبذلك خلَّصهما من الاختلال الثَّقافيِّ والطَّبيعيِّ. وقد حصل هذا في طبقة زمنيَّة لاحقة على طبقة الاختلال.

في الملحمة البابليَّة أيضاً يوجد تراتبٌ حكائيٌّ تلتقي فيه صورتانِ مختلفتانِ لأنكيدو؛ الصُّورة الأولى والأقدم هي صورة أنكيدو في طوره السُّومريِّ حين كان خادماً، أي عبداً، وربَّما كانت هذه الصُّورة تنكشف عن بعض خصائص الجنسيَّة المثليَّة. من ناحيةٍ أخرى، يحتفظ جلجامش بنوعٍ من الهويَّة الزَّمنيَّة، فهو جلجامش واحد، لكنَّ النَّصَّ يفرض عليه الرِّوايات السُّومريَّة الخطأ بهدف تصحيحها، أي الرِّواية التي كان فيها أنكيدو ما زال عبداً وخادماً. ومن هنا تأتي الأحلام ذات الإيحاءات الجنسيَّة بأنكيدو، الحلم الأوَّل المتعلّق بالشِّهاب، والحلم الثاني المتعلّق بالفأس. لكنَّ جلجامش هو البطل الثَّقافيُّ الذي يريد أن يحرِّر أنكيدو من عبوديَّتِهِ، ويحوِّله إلى بطلٍ استثنائيٍّ قادرٍ على قتل حارس الغابة خمبابا، وثورِ السَّماء، بسبب بطولتِهِ المفرطة. وفي هذه الحالة فإنَّ البطل الثَّقافيَّ جلجامش يحرِّر أنكيدو نفسه من صورته السُّومريَّة التي تنتمي إلى طبقة زمنيَّة سابقة، ويجعله حرًّا نبيلاً وبطلاً صنديداً من خلال اصطحابه معه في معاركه الكثيرة وحروبه البطوليَّة المتعدِّدة. وبالتالي فجلجامش البابليُّ يصحِّح الخطأ السابق عليه في صورة أنكيدو السُّومريَّة، وهي صورة ربَّما كانت تشوبُها بعض مظاهر المثليَّة، ويسحبه معه إلى عالم البطولة المثاليَّة.

اللَّذَّة الحسيَّة ونصيحة سيدوري

بعد أن حاولت صاحبة الحانة السَّماوية منع جلجامش من التَّطفُّل على عزلتها، لم تيأس من ثنيِهِ عن مشروع إقدامه على اقتحام أرض الخالدين. ولهذا فكَّرت بطريقةٍ أخرى غير محاولة إغلاق الباب بوجهه، وتلك هي محاولة ثنيِهِ بالحسنى والنَّصيحة عن عدم الإقبال على متاهة أرض الخلود. ومن هنا ألقت بنصيحتها عن محدوديَّة المشروع البشريِّ، وضرورة انغماس البشر في اللَّذَّة اليوميَّة السَّريعة المتاحة لهم نهباً لهم عن التَّطفُّل على أرض الخالدين الذين تختارهم مشيئة الآلهة. ومن حيث التَّوثيق النَّصِّيِّ، تغيب هذه النَّصيحة عن «النُّسخة المعياريَّة» من الملحمة، وتظهر بدلاً من ذلك في لوحٍ يُعرَف باسم «لوح سبَار». غير أنَّها تمتاز بدرجة كبيرة من الأهمِّيَّة، لأنَّها في الواقع يمكن أن تُفهَمَ بطرق مختلفة. ويحلو لي هنا أن أقتبسَ نصَّ نصيحتها لجلجامش من التَّرجمة المطعَّمة بالشِّعر التي قدَّمها الأستاذ عبد الغفَّار مكَّاوي:

إلى أينَ تمضي يا جلجامش؟

إنَّ الحياةَ التي تبحثُ عنها لن تجدَها!

فعندما خلقتِ الآلهةُ البشرَ،

قدَّرتْ للبشرِ الموتَ،

واستأثرتْ في أيديها بالحياة.

(أمّا) أنت يا جلجامش فاملأْ بطنَكَ،

متِّعْ نفسَكَ ليلَ نهار!

واجعلْ أيَّامكَ أعياداً،

ارقصْ والعبْ ليلَ نهار!

نظِّفْ أثوابَكَ واغسلْ رأسَكَ،

وتحمَّمْ بالماءِ!

احنُ على الصَّغير الذي يمسكُ بيدك،

ودَع الزَّوجة تفرحُ في أحضانِكَ.

هذا هو حظُّ البشر[288].

لقد فُهمت هذه الأبيات فهماً سطحيًّا بحسب الدَّلالةِ القريبة الظاهرة فيها. وهكذا اعتُبرت تصريحاً بفلسفة البابليِّين في اللَّذَّة الحسِّيَّة. فكأنَّ صاحبة الحانة كانت تعبِّر عن فكر البابليِّين في استحثاثها جلجامش على الاهتمام باللَّذَّة الحسِّيَّةِ المباشرة في تناول أطايب المأكل والملبس، والبحث عن المتعة الحسِّيَّة واغتنام اللَّحظة الحاضرة، وتكريس الوجود للاحتفال بالحياة في مُتعِها ولذائذِها في الرَّقص واللَّعب، وتنظيف الأثواب، وتجريب مختلف المتع العابرة التي تستدعيها الحياة اليوميَّة من العناية بالصَّغير حتى التَّمتُّع بأحضان الزَّوجة. وربَّما كان هذا الفهم يتجاوب مع الصُّورة التي نقلها هيرودوت عن البابليِّين، وذكر فيها أنَّهم كانوا منغمسين في الشَّهوات الحسِّيَّة، وأنَّ البابليّات كنَّ يعرضْنَ أنفسهنَّ على الغرباء.

ولكن لا تقتصر الدَّلالة العميقة التي تخفيها هذه الدَّلالة السَّطحيَّة على الدَّعوة إلى الاهتمام باللَّذَّة الحسِّيَّة السَّريعة، بل تزيد على ذلك كثيراً. لقد رأينا كيف أنَّ صاحبة الحانة لم ترغبْ في وصول جلجامش إليها، وأوصدت الباب بوجهه. والسَّبب في ذلك أنَّها تشكِّل آخر محطَّة في جغرافيا الوصول إلى الأرض المحرَّمة بعد الحرّاس العمالقة، وقبل بحر مياه الموت. ولهذا فهي تحذِّر جلجامش من مغبَّة الإقدام على اقتحام الأرض المقدَّسة، التي لا يُتاح الوصول إليها إلا للأبطال الخالدين. وهكذا تكشف «النُّسخة المعياريَّة» عن موضوعة استحالة وصول الفانين إلى أرض الخالدين، حين يطلب جلجامش من صاحبة الحانة أن تساعده في عبور البحر، الذي هو دون شكٍّ بحر الظُّلمات، والموت الأسود. لكنَّها تخبره بأنَّ ذلك لا يتاح إلا للآلهة الخالدين:

والآن يا صاحبةَ الحانةِ، أينَ الطَّريق إلى أوتانَبَشتم؟

ما هي علامتُهُ؟ دلِّيني، دلِّيني على علامته!

لأعبرنَّ البحرَ إليه لو استطعتُ،

فإذا أعجزَني ذلك همتُ على وجهي في البرّيَّة!

قالتْ له صاحبةُ الحانةِ، قالت لجلجامش:

لم يوجد أبداً هذا المعبرُ يا جلجامش،

وما من أحدٍ أمكنَهُ، منذ القدم، عبور البحر[289].

أرض الخالدين من طينةٍ أخرى مختلفة، توجد في طريقها العوائق المستحيلة التي تقف حائلاً دون الوصول إليها. بعد الحرّاس العمالقة الشَّبيهين بالعقارب، جاءت صاحبة الحانة، وحذَّرت جلجامش من المجازفة باجتياز بحر الموت، الذي هو آخر عائق دون الوصول إلى جزيرة الخلود، التي ينحلّ فيها لغز الزَّمن. فما تريده صاحبة الحانة في الحقيقة هو ثنيُ جلجامش عن مواصلة الرِّحلة في مشروعٍ ربَّما كان يحمل نهايته، ولعلَّه يخاطر فيه بحياته. تريد صاحبة الحانة منع جلجامش من الخوض في بحر مياه الموت، لأنَّ عبوره مستحيل، لا يُتاح إلا للآلهة الخالدين، والرُّجوع منه مستحيل، لا يُتاح إلا للأبطال الذين تقع عليهم مشيئة الآلهة. وهكذا فالدَّلالة العميقة لهذه السُّطور هي إلحاحها على كون هذا العبور فوق بحر مياه الموت للوصول إلى جزيرة الخالدين لا يُتاح للبشر العاديِّين، لأنَّ جزيرة الخالدين جزيرة محرَّمة لا يمكن لبشر عاديٍّ أن يصل إليها. وبالتالي فوصول جلجامش إليها يعني اجتيازه بحر الظُّلمات، وتمتُّعه بزمن الآلهة.

لكنَّ جلجامش لم يكن من النَّوع الذي تثنيه النَّصيحة عن مغامرة الوصول بمشروعه إلى نهاياته القصوى. وهكذا حين اطمأنَّت صاحبة الحانة إليه، دلَّته على المكان الذي يقبع فيه أورشنابي، ذلك الملاح الذي سيساعده في عبور هوَّة الفناء. ينصحُهُ باقتطاع الأخشاب من الغابة المجاورة لتساعدهم في خوض غمرات العوم فوق الماء القاتل. ويفلح الاثنان في الوصول إلى جزيرة الخالدين. لكنَّ صورة أورشنابي تتوقَّف عن الحضور هناك، وكأنَّه بقي ينتظر عند حدود المكان، حتّى يعود به إلى أدراجه في طريق العودة، بعد الحصول على عشبة الخلود.

استعارة الأجنحة الطائرة

لا تنتمي الطيور ذات الأجنحة في «ملحمة جلجامش» إلى حيوانات البرّيَّة الأخرى، ولا إلى حيوانات المدينة داخل الأسوار، بل هي عالمٌ بينيٌّ، إذ هي تستطيع الانتقال بين العوالم، أو من العالم المألوف إلى عالم آخر، حسبما تشاء الطائر في اللّغة الأكديَّة هو «إصُورتو» (iṢṢûrtu). وأنا أرجِّح أنَّ هذه الكلمة كانت تُنطق بحرف العين، أي (عصُورتو). وإذا نحن تتبَّعنا المواضع التي تظهر فيها الطيور ذات الأجنحة في «ملحمة جلجامش»، فسنجدها في الأساس في ثلاثة مواضع تحظى جميعها ببعدٍ أسطوريٍّ وحكائيٍّ؛ الأوَّل حين يتحدَّث جلجامش عن عشّاق عشتار الذين غدرتْ بهم، ومِنهم طائر الشَّقراق؛ والثاني في حلم أنكيدو بسكّان العالم السُّفليِّ، الذين كانوا جميعاً يكتسون بأجنحةٍ من الرِّيش؛ والثالث هو حين يُطلق أوتانبشتم ثلاثة طيورٍ لكي تستكشف له انحسار مياه الطوفان.

في الحالة الأولى، حين عدَّد جلجامش على عشتار أسماء عشّاقها المغدورين، ذكرَ من بين هؤلاء من تسمِّيه التَّرجمة العربيَّة طائر الشَّقراق:

لقد رميتِ[290] طائرَ الشَّقراق المرقَّش،

ولكنَّكِ ضربتِهِ وكسرتِ جناحَهُ،

وها هو يحطُّ في البساتينِ هاتفاً: «جناحي»[291].

يسمِّي الأصل الأكديُّ هذا الطائر بـ«أَلَلّا» (allalla). وهي كلمة تعني نوعاً من الطُّيور. لكنَّ هذه التَّسمية نفسها تدلُّ في المعجم الأكديِّ على نعتٍ توصف به الآلهة، وهو (القدير)[292]. ومعنى هذا أنَّ الأسطورة كانت تنظر إلى طائر الشَّقراق قبل أن يقعَ في حبِّ عشتار بوصفه إلهاً قويًّا، أو في الأقلِّ بوصفه كائناً ينتمي إلى عالم الآلهة. لكنَّهُ حين خضعَ لحبِّها، كسرتْ جناحه وأطاحتْ به، وحطَّمت كبرياءَهُ، حتّى صار طائراً كسير الجناح، لا يقوى على الطَّيَران، ولا يستطيع الرُّجوع إلى عالمه البعيد، بل يحطُّ في البساتين مقعداً مَهيضاً، وهو ينادي «جناحي.. جناحي»، أو في البابليَّة «كَفِي» (kappi). وهكذا حرمَ حبُّ عشتار طائر الشَّقراق من موهبة التَّحليق والطَّيران، ومنعه من العودة إلى عالمه، وحكمَ عليه بالحبس في بساتين العالم الأرضيِّ، نادباً شاكياً من ضعف جناحيه عن حمله إلى موطنه العُلويِّ البعيد.

في اللَّوح السابع من الملحمة، حين يوشكُ أنكيدو على الموت، يرى رؤيا يقصُّها على صديقه:

يا خلِّي، رأيتُ اللَّيلة الماضية رؤيا،

كانتِ السَّماءُ ترعدُ، فاستجابَتْ لها الأرض.

وعندما كنتُ واقفاً بينَهما،

ظهرَ أمامي شخصٌ مكفهرُّ الوجه،

كان وجهُهُ مثلَ طيرِ الصاعقة «زو».

يداه كبراثنِ الأسد، ومخالبُهُ كأظافر النَّسر،

استمسَكَ بشعري، وقوَّتُهُ فوقَ طاقتي.

ضربتُهُ فتراجعَ إلى الخلف، مثل حبلِ القفز،

ضربَني وقلبَني، كما ينقلبُ مركبُ الخشب.

ومثلَ ثورٍ وحشيٍّ قويٍّ انقضَّ عليَّ،

سمَّمَ..... جسدي.

«أنقذْني يا صديقي»...

لكنَّكَ كنتَ خائفاً منه.

(ثغرة صغيرة)

ضربَني، وقلبَني إلى حمامة.

أوثقَ جناحيَّ مثل جناحي طائرٍ،

وقادَني أسيراً إلى بيت الظُّلمة، إلى مسكن «إيراكلا»؛

إلى البيتِ الذي لا يغادرُهُ مَن دخلَهُ،

إلى الرِّحلة التي لا عودةَ لسالكها،

إلى البيتِ الذي حُرِمَ ساكنوه من النُّور،

حيثُ التُّراب طعامُهم، والطِّينُ قوتُهم.

وهم مكسوُّونَ كالطَّير بأكسيةٍ من الرِّيش،

ويعيشونَ في ظلامٍ لا يرونَ نوراً[293].

رأى أنكيدو نفسه في الحلم معلقاً بين الأرض والسَّماء، عاجزاً عن الانتماء إلى أيٍّ منهما. بعبارةٍ أخرى، رأى نفسه ميتاً لا يستطيع أن ينتميَ إلى عالم الحياة ولا إلى العالم السُّفليِّ. وفجأةً ظهر له وجهٌ مكفهرُّ الملامح كأنَّما هو الطائر زو. والطائر «زو» في الأساطير السُّومريَّة والبابليَّة هو الطائر القادر على الانتقال بين العوالم بسبب امتلاكه الأجنحة. ولم يكن الوحش الذي رآه سوى وحش الموت نفسه، جاء ليسوقهُ من عالم الأحياء إلى عالم الأموات. في البداية جرَّدَهُ من ملابسه، ثمَّ حوَّله إلى طائرٍ له جناحان، وأخذه إلى العالم السُّفليِّ الذي لا رجعةَ منه. وهناك رأى أنكيدو سكّان العالم السُّفليِّ، وتبيَّنَ له أنَّهم جميعاً مكسوُّون كالطُّيور بأجنحة من الرِّيش، يعيشون في ظلامٍ لا يرون نوراً.

ينقل لنا أنكيدو في هذا الحلم فكرةً عن سكّان العالم السُّفليِّ في تصوُّر العراقيين القُدَماء. إذ يبدو سكّان العالم السُّفليِّ جميعاً مكسوِّين بأجنحةٍ من الرِّيش. لكنَّ ارتداءهم أجنحة الرِّيش في الحقيقة يبدأ من واقع ما قبل الموت. في لحظة الموت، يدخل ملاك الموت وله وجه الطائر زو، أي أنَّه مجنَّحٌ أيضاً مثل الطائر زو، الذي يمتلك القدرة على الانتقال بين العوالم. يجرِّد مَن يموت من ملابسه، ويكسوه بأجنحةٍ من الرِّيش، لكي يصطحبَهُ معه إلى العالم السُّفليِّ. وهناك يتَّضح على الفور أنَّ جميع سكّان العالم السُّفليِّ يرتدون الأجنحة. وهكذا فالأجنحة هنا هي الوسيلة السِّحريَّة للانتقال بين العوالم، وبلبسِها ينتقل الشَّخص من عالمٍ إلى آخر على المستويين الأفقيِّ والعموديِّ. وملاك الموت نفسه هو طائرٌ مجنَّح شبيهٌ بالطائر زو، لكي يستطيع عبور البرازخ الفاصلة بين العوالم المتعدِّدة.

وفي اللَّوح الحادي عشر، حين كانت سفينة أوتانبشتم معلَّقة بين الأمواج، لا يعرف أين سينتهي به المصير، إلى عالم الحياة أم إلى عالم الظُّلمة، مثلما أشارتْ نبوءة «إيا» المواربة، كان بحاجةٍ إلى معرفة مدى انحسار الطُّوفان. أطلق حمامةً (summu)، لكنَّها حين لم تجدْ مكاناً تستقرُّ فيه بين الأمواج المتلاطمة، عادتْ إليه؛ جرَّب طائراً آخر هو السِّنونو (sinuntu)، وحين لم يجدْ موضعاً خالياً عاد إليه أيضاً؛ فلم يبقَ أمام أوتانبشتم سوى إطلاق الغراب (erêbu)، (وأشير عرضاً إلى أنَّني لا أستبعد أنَّ الكلمة كانت تُنطق بالعين سابقاً، أي عريبو). فذهب الغراب ولم يعدْ. وحينئذٍ عرف أوتانبشتم أنَّ المياه انحسرتْ في بعض المواضع.

لماذا اختيرَ الغراب ليكون دليلاً لنجاة سفينة أوتانبشتم؟ في الأرجح أنَّ الغراب في ذلك الوقت المبكِّر كان رسول الأنباء الطَّيِّبة. وتكشف مادَّة (erêbu) في المعجم البابليِّ عن معانيَ متعدِّدة كثيرة جدًّا.

على أيَّة حال، كنتُ سابقاً عند تحليل «حكايات الزَّوجة الطائرة» في «ألف ليلة وليلة» قد وجدتُ أنَّ استعارة الأجنحة الطائرة هي وسيلة سرديَّة للعبور بين العوالم البعيدة أفقيًّا وعموديًّا[294]. ويبدو أنَّ استعارة الأجنحة الطائرة قديمة قِدَماً مفرطاً بحيث تظهر في «ملحمة جلجامش» وبالدَّلالة نفسها التي تظهرُ فيها في الكتب المتأخِّرة، أي كوسيلة سرديَّة للعبور بين العوالم الأفقيَّة والعموديَّة.

المياه القاتلة والمياه الباعثة

نصحَتْ صاحبةُ الحانة جلجامش أن يذهبَ إلى أورشنابي، ويصطحب معه الصُّور الحجريَّة، التي تسهِّل لهما عبور مياه الموت. غير أنَّه اندفع إلى الغابة، وفي ذروة غضبه، أهوى على الصُّور الحجريَّة وحطَّمَها. ولمَّا رآه أورشنابي وتعرَّف عليه، أخبرَهُ بجليَّة الأمر: «يا جلجامش، يداك هما اللَّتانِ منعتاك من عبور البحر، لأنَّك حطَّمت الصُّور الحجريَّة وأتلفتَها. وإذا تحطَّمت صور الحجر، فلا يمكننا العبور»[295]. مع ذلك، هناك احتمال أخير ربَّما يفلح، وهو أن يقتطع جلجامش مائة وعشرين مردياً، ويجدِّفا بها حتَّى يتمكَّنا من عبور «بحر مياه الموت» أو «مي موتي» أو (mê mûti).

يترامى «بحر مياه الموت» قبل الوصول إلى أرض الخالدين، وهو يهدِّد لا بإغراق مَن يفكِّر بالعوم فيه وحسبُ، بل بامتصاص حياة كلِّ مَن يفكِّر بملامسته. فهو بحر مياه موتٍ، لا يمكن لأحدٍ أن يعوم فيه، أو أن تمسَّ يداه مياهَهُ. فهو فاصلٌ قاتلٌ للحيلولة دون الوصول إلى أرض الخالدين، بحيث لا ينجحُ في اجتيازه إلَّا مَن تسمح له هذه الأرض نفسها. وهناك وسيلة سحريَّة لعبوره، وهي «الصُّور الحجريَّة»، التي ما زالت طبيعتُها مجهولةً لدى الباحثين، لكنَّ جلجامش دمَّر هذه الصُّور السِّحريَّة، ولم يعدْ أمامه من طريق لاجتياز مياه الموت إلَّا باقتطاع مائة وعشرين مردياً، يجدِّف بها مع الملَّاح أورشنابي، حتَّى يصلا إلى الجانب الآخر، حيث تتراءى لهم من بعيدٍ حدود أرض الخالدين. وفعلاً فقد قطع البطلانِ جلجامش وأورشنابي مسافة بحر مياه الموت تجديفاً، حتَّى أفلحا أخيراً في الوصول إلى أرض الأحياء الخالدين.

وبعد أن التقى جلجامش ببطل الطُّوفان أوتانبشتم، وبقيَ معه عدَّة أيَّام، روى له فيها قصَّة الطُّوفان وغيرها، مما تطرَّقنا إليه سابقاً، بلغتْ رحلتُهُ نهايتها، فطلب أوتانبشتم من أورشنابي أن يأخذَهُ للاغتسال وتنظيف نفسه. وفي هذه الأثناء عاتبتْ زوجُ أوتانبشتم زوجَها، بأنَّ جلجامش قطع كلَّ هذه المسافة ثمَّ يعود يائساً يجرُّ أذيال الخيبة، لم يظفرْ منه بشيءٍ. حينئذٍ نادى أوتانبشتم على جلجامش وقال له:

سأكشفُ لكَ، يا جلجامش، عن أمرٍ خفيٍّ،

وأخبركَ بسرٍّ من أسرارِ الآلهة،

يوجدُ نباتٌ مثل الشَّوك،

يخزُ يدَكَ حين تريدُ التقاطَهُ.

ذهب جلجامش إلى حيث يوجد النَّبات في أعماق المياه، وربطَ إلى قدميه أحجاراً حتَّى تهوي به إلى قرارِ البحر، حيث توجد عشبة الخلود. التقطَها، وفكَّ الأحجار عن قدميه، وارتفعَ إلى سطح المياه، حيث كان أورشنابي ينتظرُهُ. فخاطبه جلجامش قائلاً:

يا أورشنابي، إنَّ هذا النَّبات هو عشبةُ الحيويَّة،

وعن طريقِهِ يستردُّ الشَّيخ عنفوانَهُ.

سآخذُهُ إلى أوروك المنيعة،

وأُطعمُ شيخاً من هذا النَّبات لتجريبِهِ،

وسيكون اسمُهُ (يعود الشَّيخ إلى الشَّباب)[296].

وفي واقع الأمر، فإنَّ الكلمة التي ترجمناها بالعنفوان هنا هي في البابليَّة (napaštšu)، أي نَفَشْتُهُ، أي الكلمة نفسها التي تدلُّ على النَّفس والحياة والحياة الخالدة. غير أنَّ مسعى جلجامش أخفقَ، كما نعلم. فقد وضع هذه العشبة فوق فتحة بئرٍ نزل ليغتسل فيه. لكنَّ الحيَّة كانت له بالمرصاد، فاختطفَتْ منه عشبة الخلود، وانسلَّتْ هاربةً.

هنا نلاحظ ما لم نلاحِظْهُ من قبلُ، وهو أنَّ أرض الخالدين محفوفةٌ بنوعين من المياه؛ عند الدُّخول إليها هناك «المياه القاتلة»، التي تهدِّد كلَّ من يفكِّر بالاجتراء عليها بالموت، وهذا ما يمثِّله بحر مياه الموت. وعند الخروج منها توجد «المياه الباعثة»، التي تعِدُ من يفلحُ في زيارتها بالحصول على عشبة الخلود ومكافأة نيل الحياة الخالدة.

لكنَّ شرط الخلود في الحقيقة شرط مستحيل. ولذلك اختلست الحيَّة عشبة الخلود من جلجامش. حينئذٍ جلس جلجامش وهو يبكي ويقول لأورشنابي: «من أجلِ مَن يا أورشنابي كلَّتْ يدايَ؟ من أجل مَن استنزفتُ دمَ قلبي»؟

على أنَّنا في هذه النُّقطة بالذات ينبغي أن نعرفَ أنَّ النَّصَّ صار يُخفي عنَّا شيئاً ما. إذْ لماذا يغتسل جلجامش في هذه البئر، وقد عاد أصلاً من أرضٍ تحيطُ بها جميع أنواع المياه؛ المياه القاتلة في مدخلها، والمياه الباعثة في نهايتها؟ لقد كانت رحلة جلجامش تجري في خضمِّ أنواع مختلفة من المياه، فلماذا يغتسل في البئر؟ إذا افترضنا أنَّه هبط إلى البئر، لا للاغتسال، بل للتَّطهُّر الطَّقسيِّ بعد انتهاء رحلة أسطوريَّة حصل في نهايتها على أسباب الحياة الخالدة، فلِمَ يبخلُ على نفسه ولو بتناول جزءٍ من العشبة؟ وأخيراً فقد كان برفقة أورشنابي، حين هبط إلى البئر، ولا بدَّ أنَّ أورشنابي لمحَ الحيَّة وهي تختلس عشبة الخلود، فلِمَ لمْ يمنعْها؟ من الواضح أنَّ النَّصَّ يريد أن يمنعَ جلجامش من الحصول على الخلود الفعليِّ مهما كان الثَّمن. لقد حصَّنه من التَّأثُّر بالمياه القاتلة عند دخوله، لكنَّه أيضاً منعَهُ من الاستفادة من المياه الباعثة بعد خروجِهِ.

حيَل «إيا» اللُّغويَّة وتورياته

حين سرَّب إيا خبرَ الطُّوفان الذي تزمع الآلهة تسليطَهُ على أهل أوروك، ونصحَ أوتانَبَشتم ببناء السَّفينة استعداداً لامتصاص صدمة الحدث، وأعطاه مقاييسَ بنائها، سألَهُ أوتانبشتم عن الحجَّة التي يتذرَّع بها إلى أهل أوروك، إذا سألوه عن سبب مغادرتِهِ لهم. فاقترحَ عليه إيا أن يعتذرَ لهم بأنَّ إنليل يبغضُهُ ولا يطيقُهُ، فلا يقوى على البقاء معهم، بل هو يريد الهبوط إلى الآبسو، أي إلى مياه الأعماق، حيث يوجد مولاه إيا[297]. وأورد فيما يأتي ترجمة هذا المقطع كما وردت عند الأستاذ طه باقر:

فتحَ «إيا» فاه، وقالَ لي، مخاطباً إيَّاي، أنا عبده،

قُلْ لهم هكذا: إنِّي علمتُ أنَّ إنليل يبغضُني،

فلا أستطيع العيشَ في مدينتكم بعد الآن،

ولن أوجِّهَ وجهي إلى أرضِ إنليل وأسكنَ فيها،

بل سأهبطُ إلى الآبسو،

وأعيشُ مع إيا.

لكنَّ إيا أرادَ ما هو أكثر من ذلك، أراد أن يظلَّ أهلُ أوروك رازحين تحت وطأة كارثةِ الطُّوفان التي سوف يصبُّها إنليل فوق رؤوسهم. ولذلك يستأنف إيا ملمِّحاً إلى موقف إنليل منهم وما يهيِّئُهُ لهم. وأنقل من ترجمة طه باقر نفسها المقطع المكمِّل في القطعة:

وأنتم سيُمطِرُكم بالوفرةِ والفيضِ،

ومن مجاميعِ الطَّير، وعجائبِ الأسماكِ،

وستُملأُ البلادُ بالغلالِ والخيراتِ،

وفي المساءِ سيمطرُكم الموكَّل بالزَّوابع بمطرٍ من قمحٍ[298].

غير أنَّ هذا الموضع بالذات ينطوي على إشكالٍ لاهوتيٍّ. إذ هل يجوز لإلهٍ أن يكذب، ويدَّعيَ على إلهٍ آخرَ شيئاً لم يقلْهُ ولم يصدرْ عنه؟ لا بدَّ أنَّ جمهور الملحمة القديم وكتبتها الأوائل قد تبادر إلى أذهانهم هذا السُّؤال المتعلِّق بجوازِ كذبِ الآلهة أو احترامهم لما يصدر عنهم من كلام. غير أنَّنا نعرف من أحوالٍ مشابهةٍ في ثقافات أخرى أنَّ مطلقي النُّبوءات يتحاشون الكذب بقدر الإمكان عن طريق استخدام لغةٍ تتضحُ بالتَّوريات، وتحتال بالتَّلاعب على الألفاظ. وربَّما كانت الملحمة تلجأ إلى استخدام التَّورية بالطَّريقة نفسها، ولكنَّها تخفى علينا. وفي واقع الأمر فقد كرَّسَ مارتن ورثنغتن كتاباً كبيراً بعنوان «ازدواجيَّة إيا في قصَّة الطُّوفان في ملحمة جلجامش»[299]، شرح فيه شرحاً لغويًّا مستفيضاً السُّطور القليلة التي تحدَّث فيها إيا مع أوتانبشتم. وهو يرى أنَّها سطور تضجُّ بالتَّورية وأسلوب التَّلميح والانطواء على معنيين سلبيٍّ وإيجابيٍّ. وسوف نكتفي منها بتقديم بعض العيِّنات هنا بما يقرِّبُها من القارئ العربيِّ، ونركِّز على نحو خاص على السَّطر الأخير السابق في ترجمة المرحوم طه باقر. ويحسن في البداية إيراده بصيغته البابليَّة مكتوباً بالحرفين الرُّومانيِّ والعربيِّ:

ina šêr kukkî ina lilâti

ušaznanakku nûši šamût kibâti

إنا شير كُكِّي إنا لِلاتي

أُشَزْنَنَكُّو نوشي شَموت كِباتي

وخلافاً لجميع التَّرجمات المتداولة لهذا السَّطر، فسوف أقترح ترجمةً تختلف قليلاً بما يتناسب مع الشَّرح الذي أورده أدناه:

في السَّحَر يُغرقُكم بطبقاتٍ كثيفةٍ من الكَعْك،

وفي الغَسَقِ يُنزِلُ عليكم وابلاً من القمح.

وقد لاحظ مارتن ورثنغتن أنَّ هناك تقفيةً داخليَّة بين (لِلاتي) و(كِباتي). لكنَّ النَّصَّ ليس بشعرٍ منظوم. إذ «من المعروف تماماً أنَّ القافية والوزن الكمِّيَّ ليسا بالسِّمات السائدة في الأسلوب الشِّعريِّ البابليِّ. مع ذلك يرى ناثان واسرمان أنَّ هناك «مزدوجاتٍ مقفاةً» في الرُّقى البَّابليَّة القديمة وقلَّةٍ من النُّصوص الرَّمزيَّة الأخرى، بينما تصرُّ إريكا رايِنر بأنَّ الرُّقى ربَّما كانت قريبة من أسلوب الشِّعر الشَّعبيِّ (الشَّفويِّ في أغلبه): ويمكن العثور على بعض الشِّعر العامِّيِّ وقد تخفَّى وكأنَّه مندرج في نصوص سحريَّة مثل التَّعويذات. وقد تشبه هذه الحالة نظيرتها في الأدب الإيطاليِّ الحديث: إذ لا يستخدم الشِّعرُ الإيطاليُّ الاعتياديُّ عروض النَّبر الكمِّيِّ في العادة (وإن استخدم القافية في الغالب)، في حين تستخدم التَّهويدات أو أغاني الأطفال (تمثيلاً) هذا الأسلوب بكثرة»[300].

وبالتَّأكيد يعرف القارئ أنَّني لا أميل إلى الاستعانة بنظائر في الآداب الأوربيَّة، بل أودُّ تذكير القارئ بظاهرة أدبيَّة كانت معروفةً في البيئة الشِّعريَّة والأدبيَّة العربيَّة قبل الإسلام، ألا وهي «سَجْع الكهَّان». ولا يخفى أنَّ سجع الكهَّان يتطابق تماماً مع نصوص الرُّقى البابليَّة. إذ يشتمل كلاهما على نوع من التَّقفية، وهي السَّبب في تسميته

بالسَّجع، لكنّهما يخلوانِ معاً من عروض الكمِّ النكراريِّ، أي أوزان الشعر العربيِّ كما اقترح قوانينها الفراهيديُّ، ويقتصر الإيقاع فيهما على إيقاع التوازي كما عُرِف في الآداب القديمة: السُّومريَّة والبابليَّة وغيرها. ويشتركانِ أيضاً في خاصِّيَّة أخرى يمكن أن نسمِّيَها بـ«التَّوصيل الإيحائيِّ»، أي عدم التَّصريح بقول الأشياء بوضوح مباشر، بل التَّعبير عنها بلغة موارية تمتاز بالازدواجيَّة، وتقبل التَّأويلات المتعدِّدة. ولذلك تُكثِرُ مثل هذه النُّصوص من استعمال وسائل التَّنميط الصَّوتيِّ مثل الجناس والتَّورية والتَّرادف وما أشبه من وجوه التَّلاعب بالألفاظ. وهي تنقل في الغالب نبوءةً لا تريد التَّصريح بها على نحوٍ معلن، بل تكتفي بتهريبها خفيةً بما يسمح للمتلقِّي بالتقاط عدَّة معانٍ ملتبسة، عليه أن يختار المعنى الأنسب له، ويتحمَّل بالتالي نتيجة اختياره. وبالنَّتيجة فنصوص النُّبوءات والكهانة والرُّقى لا تريد التَّصريح المعلن، بل تكتفي بالتَّلميح الخفيِّ، وعلى من يتلقَّاها أن يغامر بتأويلها ويتحمَّل نتيجة مغامرته.

سوف تركِّز قراءتنا على السَّطر الذي أوردنا ترجمته. وتنبغي الإشارة إلى أنَّه سطر واحد في الكتابة المسماريَّة، وإن نقلته أغلب التَّرجمات بسطرين، لإبراز المقابلة والطِّباق بينَ ما يحصل في السَّحر، أو الصَّباح في أغلب التَّرجماتِ، وما يحصل في الغسق، أو المساء في أغلب التَّرجمات. ولنبدأ بكلمة «شير» التي تدلُّ على الصَّباح. لقد أشرتُ سابقاً إلى كلمة «صيرو» (Ṣêrû)، ورجَّحتُ أنَّها كانت تُنطَق (صحرو)، وأتناول الآن كلمة أخرى تشبهها تماماً، وهي كلمة «شيرو» (šêrû)، التي تعني الفجر أو الصَّباح. وأنا أرجِّح أنَّ نطقها البابليَّ كان بالحاء أيضاً، أي (شحرو)، وأنَّ ما يقابلها في العربيَّة هو «السَّحَر». وتدلُّ الكلمة البابليَّة على نجمة الصَّباح في الوقت نفسه.

ترد كلمة «شير» في عبارة كاملة هي «شير كُكُّو»، وتعني كلمة (كُكُّو) في الظاهر (الكعك). وقيل كلُّ شيءٍ، قد يشكِّك بعض الناس بعروبة كلمة «الكعك»، معتقدين أنَّها مأخوذة من كلمة (cake) الإنكليزيَّة وما شابهها من مفردات غربيَّة حديثة. لكنَّ هذا اعتقاد خاطئ. فالكلمة قديمة في العربيَّة ربَّما منذ العصر الجاهليِّ. وقد ورد في الشِّعر قول أحدهم: «يا حبَّذا الكعك بلحم مثرود»[301]. وذهب أدي شير إلى أنَّها مأخوذة من الفارسيَّة. قال: «الكعك: تعريب كاك، وهو خبز يُعمَلُ مستديراً من الدَّقيق والحليب والسُّكَّر»[302]. وهذا أيضاً غير صحيح، لأنَّ كلمة (كعك) مأخوذة من كلمة (كُكُّو) البابليَّة، بمعنى الكعك المخبوز[303]. ويرى بعض الباحثين أنَّ هذه الكلمة البابليَّة (كُكُّو) مشتقَّة من كلمة (گوگ) (gúg) السُّومريَّة، وهي نوعٌ من الكعك الذي يُعمَلُ من الطِّحين والتُّمور، ويُضاف له أحياناً الزَّبيب وغيره. وفي الأرجح فقد كان نوعاً من الخبز المحلَّى بما يُشبه المعمول أو «الكليجة» العراقيَّة. وقد ورد في أحد النُّصوص البابليَّة القديمة بيت شعرٍ يتغزَّل فيه أحد الشُّعراء بحبيبته: «اسمُكِ يملأ الفمَ مثل الكعك (kukku) المعمول من الزَّيت والزُّبدة»[304].

والمعنى الإيجابيُّ الأوَّل لعبارة (شير كُكُّو) الذي سيفهمُهُ أهل أوروك منها هو أنَّ إنليل سوف يُغدِقُ عليهم وفرةً من الخبز والكعك في السَّحر. لكنَّ هذا المعنى خادعٌ تماماً، لأنَّه يُخفي تحته معنىً آخر مناقضاً. فكلمة (كُكُّو) لا تعني الكعك وحسب، بل تعني أيضاً «الظُّلمة». ولهذا فإنَّ على أهل أوروك أن يتمعَّنوا في العبارة جيِّداً، لأنَّ الوعد بالوفرة والعطاء يُخفي تحته وعداً متنكِّراً بالظُّلمة وتراكمها فوقهم. ولهذا السَّبب لم نترجم العبارة ترجمة حرفيَّة، بل نقلنا معنى الظُّلمة في عبارة مماثلة: «في السَّحَر يُغدِقُ عليكم بطبقاتٍ كثيفةٍ من الكَعْك».

نأتي الآن إلى الجزء الثاني «وفي الغَسَقِ يُنزِلُ عليكم واباً من القمح». يقول ورثغتن إنَّ المعنى القريب لكلمة (ليلاتي) هو المساء، وهي تماثل كلمة (ليل) العِبريَّة. وما دامت قد سبقتها كلمة (شحر) أي السَّحر، فهي ستسحب ذهن المتلقِّي وتدفعُهُ إلى اختيار معنى المساء في المفردة. لكنَّ كلمة (ليلاتي) تدلُّ في الحقيقة لا على اللَّيل وحده، بل على أوَّل ظلمتِهِ، أي على الغسق الذي يحلُّ بعد انسحاب آخر أنوار الشَّمس. وهذا هو معنى الغسق في اللُّغة العربيَّة. فالغسق هو أوَّل ظلمة اللَّيل إذا غاب الشَّفق[305]. والغاسق هو القمر. وفي البابليَّة ترتبط كلمة (لِلاتي) بكلمة (ليلاتي) التي هي صيغة الجمع من (لِليتو) بالتَّأنيث، و(ليلو) بالتَّذكير، بمعنى شياطين الغسق الواقبة التي تفاجئُ الناسَ من حيث لا يحتسبون. وقد أوضح ورثغتن أنَّ إناث شياطين (لِليتو) وذكور شياطين (ليلو) هم أنواع من الشَّياطين كان من المعتقد منذ فترة طويلة أنَّ البابليِّين يفكِّرون بأنَّهم اشتقاق من كلمة (ليل) السُّومريَّة. ولهذا السَّبب لم نترجم كلمة (ليلاتي) هنا بالليل، بل فضَّلنا ترجمتها بـ«الغسق»، لأنَّها تنطوي في داخلها على معنى شياطين الغسق الواقبة، التي تفاجئ الناس. وهكذا ترائي العبارة على المستوى السَّطحيِّ بأنَّ إنليل سوف يرسل عليهم الكعك والخبز والهناء. لكنَّها في الحقيقة تُخفي تحتها معنىً آخرَ، لأنَّ إنليل سوف يُرسل عليهم طبقاتٍ متراكبةً من الظُّلمة التي يحملُها الطوفان.

بقيت العبارة الأخيرة وهي (شَموت كِباتي)، وهي أيضاً عبارة مركَّبة تنطوي على معنيين متناقضين، أحدُهما ظاهر قريب، وهو معنى إيجابيٌّ، والآخر خفيٌّ بعيد، وهو معنى سلبيٌّ. المعنى القريب والإيجابيُّ الذي يتوقعه المتلقِّي لدى الوهلة الأولى في عبارة «شموت كِباتي» هو «سيل من القمح» أو «مطرٌ من الحنطة»، كما تنقلها أغلب التَّرجمات، أو «وابل من القمح»، كما أفضِّل أن أترجمها. والمقصود أنَّ الإله إنليل سوف يُنزِلُ عليهم مطراً من الحنطة، يغمرُهم فيه بالوفرة والعطاء. هذا هو المعنى الظاهر القريب.

أمّا المعنى البعيد والسَّلبيُّ فهو أنَّ هذه العبارة يمكن أن تعني (مطراً كالقمح)، وقد كان القمح حينئذٍ أكبر حجماً. بعبارةٍ أخرى، كان إيا يشعرُهم بأنَّ إنليل سوف يرسل عليهم مطراً ثقيلاً مدراراً لا يتوقف، ربَّما يشقُّ عليهم ويُهلِكُهم. لكنَّ المعاني السَّلبيَّة في الكلمتين ما زالت ممكنة. فكلمة (شموت) في المعجم الأكديِّ تعني المطر والمدرار والشُّؤبوب. لكنَّها تنطوي على جناسٍ مع عبارة (شا موت)، حيث تعني (شا) ضمير الوصل الممائل لـ«ذو» الطائيَّة التي هي ضمير وصل يلازم حالة واحدة. وتعني «موت» يُميت أو يُهلك. وهكذا تعني عبارة (شا موت) الكاملة (الذي يقتُل أو يُهلِك). وبهذا يكون معنى عبارة (شا موت كِباتي) «المطر الذي يُميت أو يُهلك». وقد اخترنا أن نترجمها بعبارة (وابل من القمح)، لأنَّ الوابل هو «المطر الشَّديد الضَّخم»، الذي ينتهي بالوبال، وهو الشِّدَّة والثِّقل والمكروه[306]. واخترنا كلمة (قمح) بدلاً من (الحنطة)، لأنَّ القمح يرتبط لاشعورياً بـ(القمع). وكلمة (كِباتي) نفسها لا يقتصر معناها على المطر، بل هي تدلُّ أيضاً على معنى المعاناة والمكابدة. فكلمة (kibtu) (أو القمح) ترتبط بالفعل (كباتو)، أي المعاناة والمكابدة من الأرزاء والأمراض[307]. وهكذا فالرِّسالة التي يُطلقها إيا، معبِّراً بها عن مقاصد إنليل، هي رسالة مزدوجة، ظاهرُها الرَّحمة وباطنُها العذاب. في معناها القريب تَعِدُ أهل أوروك بأنَّ إنليل سوف يرسل عليهم مظاهر الرَّخاء والوفرة، لكنَّها في معناها البعيد تحذِّرُهم من أنَّه سوف يُهلِكُهم ويُرسل عليهم ما يميتُهم ويدمِّرُهم.

لكي يتحاشى «ايا» المأزق اللاهوتيَّ في اتِّهام الآلهة بالكذب، فلا بدَّ له من استعمال أسلوب التَّورية، أي تحريك الكلام على مستويين متناقضين أحدُهما سطحيٌّ ظاهرٌ، يمكن أن يخدع المتلقِّي لدى الوهلة الأولى، وثانيهما خفيٌّ باطنٌ، يحتاج إلى التَّأويل والاستخراج والتَّأمُّل. ويُعفيهِ هذا الأسلوب من ركوب الكذب، لأنَّه الأسلوب المتَّبع في النُّبوءات والرُّقى، وهو جزءٌ من طبيعة اللُّغة. وبالتالي لا يقع الاتِّهام بالكذب على عاتق الآلهة، بل على كاهل اللُّغة نفسها، التي تمتاز بالاستعمال المزدوج. أمّا الإله فقد نطق بالمستويين معاً، السَّطحيِّ والعميق، وكان على متلقِّي كلامه أن يتمعَّن فيه ويفسِّره بالطَّريقة المناسبة، لا كما يشتهي ويريد. ومن هنا فأسلوب التَّورية وحده هو الذي يستطيع صياغة التَّعبيرين المتناقضين، وليس على الإله من حرجٍ إذا ما كلَّمَ أتباعَهُ بهذا الأسلوب، بل يقع اللَّوم كلُّهُ على مَن يتلقَّى هذا الأسلوب ويستعجل بقبول مستواه السَّطحيِّ الظاهر وحده.

الموت الفعليّ والخلود السَّرديّ

برحيل أنكيدو، تبدأ معضلة جلجامش. فرحيلُهُ لم يكن لدى جلجامش مجرَّد فقدان صديق عزيز، بل تدلُّ المراثي التي أطلقَها جلجامش أنَّ أنكيدو عنده كان أكثرَ من ذلك بكثير. كان «فأسه التي بجنبِهِ». وعلينا أن نفهم هذه العبارة بمعناها القديم، حين كانت الدَّوالُ والمدلولات تتعانق في مبدأ الاسم، وحين كانت «الفأس» هي «البأس» والقوَّة، حيث يتداخل المجرَّد، الذي هو «البأس»، مع المجسَّد، الذي هو «الفأس». أيضاً كان أنكيدو عند جلجامش الفرحة والبهجة وكسوة العيد. وبفقدان أنكيدو أحسَّ جلجامش بأنَّه خسرَ كلَّ شيءٍ، خسر قوَّتَهُ وسندَهُ وفرحتَهُ وحبورَهُ. خسرَ أفق الأمل الذي كان يحيا من أجلِهِ. صار يرجع بذاكرتِهِ إلى الأماكن التي مرّا فيها عند المسير إلى غابة الأرز، حين كانت في بلاد عيلام، قبل انتقالها إلى ساحل المتوسِّط بعد انتقال الأدب البابليِّ إلى الحيثيِّين. يستعيد ذكرياتِهِ على نهر «أولي»، أو «أولاس»، أو الكارون، وكيف قاتلا معاً الوحش خمبابا، وكيف ذبحا ثور السَّماء في أوروك:

لتبْكِكَ ذَكَواتُ التِّلالِ والجبالِ،

ولترْثِكَ المراعي مثل أمّك!

وليحزنْ عليكَ خشبُ السَّرو والأرز،

الذي خُضنا غمرتَهُ في غضبتنا!

ليبكِكَ الدُّبُّ والضَّبعُ والنَّمِرة والأيّل وابن آوى،

والأسدُ والثَّور الوحشيُّ والغزال والظَّبي وحيواناتُ البرّ!

وليبكِكَ نهر «أولَي» المقدَّس، الذي مشينا على ضفافِهِ بشيقٍ!

ليندبْ عليك الفراتُ المقدَّس، الذي كنّا نستقي منه ونريقُهُ!

لينُحْ عليكَ شبابُ أوروك المنيعة،

مَن أبصروا معركتَنا، ونحن نذبح ثورَ السَّماء[308].

برحيل أنكيدو لم يخسرْ جلجامش صديقاً عزيزاً وحسبُ، بل قطعةً من نفسه، وربَّما جاز لنا القول بتعبيرٍ عصريٍّ، لم يدرْ في خَلَده وخَلَد الأجيال اللاحقة عليه إلّا بعد قرون، خسرَ «أناه» الأخرى. ومع الخسارة الأسطوريَّة للصَّديق، غالباً ما يتشرَّد البطل، ويهيمُ على وجهه في البوادي والقفار، ربَّما للاختلاء بنفسِهِ الباقية له، أو ربَّما للتَّفكير بمصيره المأساويِّ المنتظر. وحينئذٍ بدأ الموت يتطلَّع إليه من وراءِ موتِ صديقِهِ. بدأ يفزعُ من الموت ويخشى أن يُلِمَّ به كما ألمَّ بأنكيدو: «أفلا يكون مصيري مثل أنكيدو؟». هنا نلاحظ أنَّ الخشية من الموت عند جلجامش لم تكن خشيةً من الذَّهاب إلى العالم السُّفليِّ، وهو البطل الذي اجترح الأفعال الخارقة، ولا حتّى خشيةً من زيارة الطائر المجنَّح الذي يتمثَّل به الموت، كما رأينا في حلمِ أنكيدو، بل هي في الحقيقة الخشية من المصير البشريِّ، من انطفاء المشروع البشريِّ نفسه، كما يمثِّلُهُ الموت.

وفي حوار جلجامش مع صاحبة الحانة السَّماويَّة، الذي استشهدنا به من قبل، يُفضي لها جلجامش بمكنون صدره. يخبرُها أنَّ الموت أفزعَهُ حتّى هام في الصَّحارى، وتشرَّد في القفار. وبدأت تساورُهُ الهواجس بأنَّه سوف يلقى المصير نفسه، فيضطجع مثله (أبد الآبدين)، كما تقول ترجمة المرحوم طه باقر، أو «مدى الأبد» (all eternity)، كما تقول ترجمة أندرو جورج، أو «دور دار» (dur dar)، كما يقول النَّصُّ البابليُّ للملحمة، وهي عبارة يحلو لي أن أترجمها: «ما دارَ الدَّهر». عند هذه النُّقطة تصارح ساقية الحانة السَّماويَّة جلجامش بجليَّة الأمر، في مقطعٍ سقط من النُّسخة المعياريَّة، كما سبق القول، ولكنَّه يرد في النُّسخة البابليَّة القديمة، وتضيفُهُ أغلب التَّرجمات في هذا الموضع من الملحمة حول عَجَبِ صاحبة الحانة من تشرُّد جلجامش في الفيافي والقفار، بحثاً عن هدفٍ لا يمكن الوصول إليه: «إلى أينَ تمضي يا جلجامش؟ إنَّ الحياة التي تبحثُ عنها لن تجدها، فعندَما خلقَتِ الآلهةُ البشرَ، فقد قدَّرَتِ الموتَ على البشريَّة، واستأثرَتْ في أيديها بالحياة».

هنا تسرِّب لنا صاحبة الحانة المقارنة بين «الموت» (mutu) و«الحياة» (balâṭu) أو «بَلاطو». منذ البدء قرَّرت الآلهة أن يكون الموت نصيبَ البشر، وتكون «بلاطو» أو الحياة الخالدة من نصيب الآلهة. وهكذا تعني كلمة «بَلاطو» هنا الخلود والبقاء والرَّفاهية والبُلهنية، أي على الدَّوام وما دام الدَّهر، كما جاء في النَّصِّ السابق. وهذا على النَّقيض تماماً من البشر الذين أرادتْ لهم أن تكون أيَّامهم معدودةً على وجه هذه الأرض. وهكذا تعني هذه الخلاصة أنَّ الموت هو مصير البشر، وأنَّ الخلود نصيب الآلهة وحدهم. هذا هو القدر النِّهائيُّ الذي لا سبيل إلى الخروج منه، مهما حاول المرء، حتى لو أُتيح له الحصول على إكسير الحياة الخالدة.

يتَّضح، إذاً، أنَّ نقيض الموت في الثَّقافة البابليَّة ليس الحياة بمعنى «النَّفس» (napaštu)، وهي الكلمة التي استخدمتْها الملحمة في الأجزاء الأولى منها، بل (balâṭu) «بَلاطو»، أي «الخلود»، ممّا يعني أنَّ الآلهة تمتلك حياتين؛ «بلاطو»، أو الحياة الخالدة، و«نَفْسْتم»، وهي نَفَسُ الحياة. ولعلَّ البشر في تصوُّر السُّومريِّين والبابليِّين في المقابل كانوا يمتلكون نوعين من الموت، كما يقول لامبرت: «حين يستعملُ السُّومريُّون والأكديُّون معاً كلمةً واحدةً ومترادفةً للتَّعبير عن «الموت»، فهم في الحقيقة يميِّزون بين نوعين من الموت؛ موتٍ طبيعيٍّ يُنهي أيّام البشر، وموتٍ عنيفٍ لا يُستثنى منه الآلهة أنفسهم. وإذ لا يميِّز الأدبانِ على المستوى اللُّغويِّ بين الموتين، وحيث يكون شرحُ أحدِهما متداخلاً ومتضافراً مع شرح الآخر، فإنَّ التَّمييز بينهما تمييزٌ جوهريٌّ من دونه لا يمكن الإلمام بفكرة لاهوت الموت لديهم»[309].

بالطَّبع يجب أن نضع نصب أعيننا أنَّنا حين نتحدَّث عن اللاهوت في هذا الطَّور المتقدِّم من الزَّمن، فنحن لا نعني اللاهوت العقليَّ كما عرفَهُ الإغريق، بل نعني اللاهوت الطَّبيعيَّ المبكِّر، أي طريقة التَّفكير الدِّينيَّة الأولى التي كانت قائمةً على أساس مبدأ الاسم. وعلى أيَّة حال، فقد أدركَ جلجامش أنَّ المصير البشريَّ أمرٌ لا مهرب منه. فالموت حاصلٌ في نهاية طريق الكائن البشريِّ. وهنا أيضاً يجب أن نعرف أنَّ جلجامش لا يعني الموت بالمعنى الأنطولوجيِّ المجرَّد، أي المفهوم الوجوديّ للموت، بل يعني الموت من حيث هو قدرٌ لازمٌ، لأنَّ الآلهة استأثرتْ في أيديها بالخلود، ولم تسمحْ للبشر إلّا بالبقاء أسارى ربقة الموت المتربِّص بهم.

أدرك جلجامش، إذاً، أنَّ الموت قدرٌ لا خلاصَ منه، وأنَّ الخلود حلمٌ مستحيلٌ لا سبيل إلى نيله. ولذلك أقرَّ في النِّهاية بحصول الموت الفعليِّ، لكنَّه مع ذلك لم يستسلمْ لفراغ النِّهاية. والحقيقة أنَّ السُّومريِّين والبابليِّين لم يعرفوا فكرة فراغ النِّهاية. إذ كما يبقى في اعتقادهم شيءٌ ما من الإنسان هو شبحُ الحيِّ «حِطِمُّو»[310] (eṭimmu)، كذلك يوجد نوعٌ آخر من الخلود يمكن أن يناله المرء، يختلف عن «بَلاطو»، ألا وهو الخلود السَّرديُّ، خلود الأحاديث والذكر، كما يسمِّيه الشِّعر العربيُّ قبل الإسلام. لقد سرقتْ منه الحيَّة عشبة الخلود، وبذلك جرَّدته من آخر أملٍ في الوصول إلى الحياة الخالدة. ولعلَّه حينئذٍ اقتنع أنَّ الموت قدرٌ مقدَّرٌ، وأنَّ الخلود الفعليَّ أمرٌ مستحيلٌ، أمّا الخلود السَّرديُّ فهو الخيار المتاح أمامه. ولذلك قرَّر فور وصولِهِ إلى أوروك أن يصطحبَ معه أورشنابي إلى أسوار أوروك، ويبيِّن له متانة هذه الأسوار. وهنا يتَّضح أنَّ الملحمة انتهتْ بالنُّقطة التي بدأت بها، ألا وهي الحديث عن أسوار أوروك. وعند الانتهاء إلى الحديث عن الموضوعة التي بدأتْ بها الملحمة يبدو أنَّ جلجامش اقتنعَ باستحالة نيله الخلود الفعليَّ، لكنَّه يستطيع أن يتمتَّع بالخلود السَّرديِّ، خلودِ ذكرِهِ في ذاكرة أهل أوروك، الذين أراد أن يشركَهم معه في عشبة الخلود. وبهذه النِّهاية يسلِّم جلجامش بالحقائق التي أوضحَها له كلام الحرّاس العمالقة وساقية الخمرة السَّماويَّة وكلام أورشنابي وأوتانبشتم حول استحالة حصول البشر على الخلود الفعليِّ.

الفصل السادس

«ملحمة جلجامش» والآداب اللاحقة

كان الإغريق القدماء ممّن عاصروا «الإلياذة» و«الأوديسة» يُطلقون على النُّصوص القادرة على الانتقال من عملٍ إلى آخر اسم «الكلمات المجنَّحة». وهذا يعني أنَّ للنُّصوص، كما للطيور، أجنحةً تطير بها. لكنَّ طيرانها يعتمد في الغالب على القوالب الصِّياغيَّة، التي تفحَّصنا جانباً منها في الفصل الثالث من هذا الكتاب. في هذا الفصل سنجد فعلاً أنَّه ما من نصٍّ في العالم القديم استطاع أن يطيرَ وينتقل في الحضارات القريبة والبعيدة في المكان، والمعاصرة والنائية في الزَّمان، مثل «ملحمة جلجامش». فالكلمات في «ملحمة جلجامش» تمتلك أجنحةً تطير بها، لتحلق في مختلف الثَّقافات. وحين تطير الكلمات فإنَّها تصير مألوفةً، مثل الطُّيور، يعرفها أهل الثَّقافة التي تحلق في أجوائها. وبسبب ألفتها فهم لا يفطنون إلى أنَّها طيور انتقلت إليهم من بيئة أخرى. سنتابعُ في هذا الفصل أثر «ملحمة جلجامش» في الثَّقافات التي احتكَّت بالثَّقافة البابليَّة، والثَّقافات التي ابتعدت عنها في الزَّمن، ولم تحتكَّ بها مباشرةً، لكنَّ الكلمات المجنَّحة انتقلت إليها من خلال بيئةٍ وسيطةٍ أخرى.

ونحن نعرف بالتَّجربة أنَّ بعض النُّصوص تتراكم فوقها طبقات زمنيَّة متعدِّدة، تشبه الطَّبقات الأثريَّة وإن لم تتطابق معها، وأنَّ بالإمكان الكشف عن هذه الطَّبقات الزَّمنيَّة بفحصها، وإزالة الغبار عنها، وكأنَّنا في هذه الحالة نقوم بعمليَّات فحص مشابهة لعمليَّات فحص الكاربون، التي يجريها الباحثون لمعرفة زمن اللَّقى. لكنَّ الباحث الأدبيَّ يعمل على لقىً خلقتها الكلمات، وبالتالي ينتمي الكاربون الذي يفكِّر به إلى قوانين أدبيَّة وثقافيَّة، وليس إلى قوانين الموادِّ التي تخضع لها اللَّقى والأحجار. فبعض الكلمات المجنَّحة تستعير ريشها من عصور متفاوتة، وربَّما من ثقافات متعدِّدة. وهكذا تكون مهمَّة الباحث أن يتفحَّص ريشها ليعرف هل تنتمي جميعاً إلى ثقافة واحدة، ولغة واحدة، أم أنَّها مستمدَّة من ثقافات أخرى، وليعرف أيّها ينتمي إلى أيَّة لغة أو أيَّة ثقافة أخرى، وهل استعارتها من تلك الثَّقافة مباشرةً، أم بوساطة ثقافة أخرى.

سوف نقسِّم التَّأثير الثَّقافيَّ إلى نوعين؛ تأثير مباشر، حين يحصل الاحتكاك بين ثقافتين متجاورتين زماناً أو مكاناً، وتأثير بالوساطة، حين لا يوجد احتكاك مباشر بين الثَّقافات، مع ذلك ينتقل تأثير إحداهما إلى ثقافة أخرى ليست على حدودها الزَّمانيَّة أو المكانيَّة، أو ليست على أيٍّ منهما، وبالتالي لا تنتقل النُّصوص إلى الثَّقافات البعيدة انتقالاً مباشراً، بل عبر وساطة ثقافة أخرى، ربَّما تدخلُ عليها بعض التَّعديلات.

حين يكون الاحتكاك بين الثَّقافات مباشراً، فما ينتقل هو النُّصوص. وتستطيع النُّصوص أن تحتفظ بكثيرٍ من خصائصها الدالة عليها. في الفصل الأوَّل من هذا الكتاب، رأينا الحكايات البطوليَّة السُّومريَّة، وكان من الواضح أنَّ البابليِّين، الذين اختلطوا بالسُّومريِّين وتداخلوا معهم، استفادوا من هذه الحكايات البطوليَّة السُّومريَّة، واستدخلوها لتكوين صنفٍ أدبيٍّ جديدٍ، هو صنف «الملحمة». وبذلك تفاعل البابليُّون مع النُّصوص السُّومريَّة، وجنَّدوها لإيجاد عملٍ أدبيٍّ جديدٍ مبتكرٍ. مع ذلك، بقيت النُّصوص السُّومريَّة واضحة الحضور في العمل البابليِّ. وهكذا يمكن القول إنَّ الكلمات المجنَّحة السُّومريَّة صارت تحلق في أجواء البابليِّين الجديدة عليها، واستطاعت أن تتكيَّف معها، حتَّى اقترنت بها، وخلقت تقاليدها الخاصَّة بمعزل عن التَّقاليد السُّومريَّة السابقة عليها.

يصحُّ الشَّيء نفسه على الملحمة البابليَّة حين انتقلت إلى ثقافاتٍ أخرى، واحتكَّت بها، وتفاعلت معها. غير أنَّ تفاعلها معها كان واضحاً إلى درجة كبيرة بحيث يمكن القول إنَّ الثَّقافة الجديدة «ترجمت» النُّصوص البابليَّة، ولكنَّها عدَّلت فيها في الوقت نفسه وكيَّفتها بما ينسجم مع تقاليدها الفنِّيَّة والثَّقافيَّة والدِّينيَّة. وقد يحصل في بعض الأحيان أن تستدخل الثَّقافة المتلقِّية فيها بعض الظَّواهر الثَّقافيَّة التي لم تكن موجودةً في الأصل. على سبيل المثال، لم يكن لدى البابليِّين إله للبحر. لكنَّ الحيثيِّين حين نقلوا «ملحمة جلجامش»، وكان عندهم إله خاص للبحر، يحظى بالأهمِّيَّة الدِّينيَّة والعباديَّة، جعلوه يقابل جلجامش ويلعنه. وهذا ما تحوَّل لدى الإغريق في ملحمة «الإلياذة» طراداً حقيقيًّا بين بوسايدن، إله البحر عندهم، وبين أودسيوس، كما سنرى لاحقاً في هذا الفصل، حين نتابع كيفيَّة تعامل الثَّقافات المجاورة للثَّقافة البابليَّة، مثل الكنعانيَّة الأوغاريتيَّة والحيثيَّة والحوريَّة، مع «ملحمة جلجامش» البابليَّة.

لكنَّ الثَّقافة البابليَّة لم تنطفئ ولم تنسحب من الوجود إلّا بعد أن خلَّفت وراءها تقاليد ثقافيَّة رسَّختها في بيئتها، وبقيتِ حيَّةً تتوارثها البيئات المجاورة التي تأثَّرت بها. وكانت هذه التَّقاليد من القوَّة بحيث تحوَّلت إلى تقاليد عالميَّة، وانتقلت إلى سائر الثَّقافات الأخرى، بما فيها تلك التي لم تحتكَّ بالثَّقافة البابليَّة احتكاكاً مباشراً، بل من خلال وساطة ثقافةٍ أخرى. في حالة «ملحمة جلجامش»، انتقلت تقاليد الملحمة، وليس فقط النُّصوص، إلى الثَّقافات اللاحقة عليها، مثل الإغريقيَّة والعبرانيَّة والهلنستيَّة والغنوصيَّة وصولاً إلى الثَّقافة العربيَّة، فتأثَّرت بها الثَّقافات وتفاعلت معها. غير أنَّ كلَّ واحدة من هذه الثَّقافات كانت تحاول تكييف الملحمة، وإدخال بعض التَّعديلات عليها، بما تقتضيه بيئتها الخاصَّة. وهكذا تتعرَّض أسماء الأعلام والأفعال السَّرديَّة وترتيب الأفعال والوظائف إلى شيءٍ من التَّعديل والتَّحوير. لكنَّ التَّقاليد في هذه الحالة، لا النُّصوص، هي التي تظلُّ حيَّة، وتشي بمقدار التَّأثير الذي تدين به للملحمة الأصليَّة.

غير أنَّ التَّحويرات المتتالية التي تتعرَّض لها النُّصوص تجعل المسافة بينها وبين النَّصِّ البابليِّ للملحمة تبدو بعيدةً جدًّا، بحيث يشقُّ التَّوصُّل إليها لدى الوهلة الأولى. بل هي تتطلَّب نوعاً من الحفر، الذي يستطيع أن يزيح القناع عن طبقات التَّحويل المتراكمة، حتى ينكشف قناع النَّصِّ الأوَّل. وكما أشرنا، فما لدينا هنا تقاليد تنتقل، وليس نصوصاً معيَّنة بذاتها. ولعلَّ القارئ يتذكَّر ما قلناه في الفصل الثالث من هذا الكتاب من كون التَّقاليد لا تبيح له استعادة النُّصوص، بل استعادة الصِّيغ، التي تنوِّع على هذه النُّصوص. وسنبدأ في الفقرات التالية من أنماط الاحتكاك المباشر، ثمَّ نتابع الملحمة في التَّقاليد الأدبيَّة الإغريقيَّة والعبرانيَّة والغنوصيَّة والعربيَّة في «ألف ليلة وليلة» تحديداً.

جلجامش في أوغاريت

في القرن الثالث عشر ق م، كان الأدب البابليُّ قد توصَّل إلى النُّسخة التي يُطلق عليها الباحثون اسم «النُّسخة البابليَّة المعياريَّة» من «ملحمة جلجامش». وهي نسخةٌ تنطوي على بعض الاختلاف مع «النُّسخة البابليَّة القديمة» التي سبقتْها. وكانت «ملحمة جلجامش» في هذا العصر قد خرجتْ من حدود المحليَّة، وتحوَّلت إلى نصٍّ عالميٍّ تتداوله الثَّقافات المجاورة للثَّقافة البابليَّة، وفي المقدَّمة منها الثَّقافة الكنعانيَّة في أوغاريت، أي راس شمرا، على الساحل السُّوريِّ من البحر الأبيض المتوسِّط. وقد عثر الباحثون على لوحٍ كنعانيٍّ صغيرٍ في منتصف التِّسعينات، يمثِّل نصًّا مستقىً من مدخل «النُّسخة البابليَّة المعياريَّة». وقد وصف أندرو جورج، ناشر «ملحمة جلجامش» في صيغتها الكاملة المثلى في آخر القرن الماضي محتوى هذا اللَّوح بقوله: «تمَّ العثور على لوحٍ كاملٍ عن نصٍّ حول جلجامش، يُقال إنَّه بوضعيَّة ممتازة، في عام 1994 في راس شمرا على الساحل السُّوريِّ، التي هي موقع مدينة أوغاريت القديمة في مبنى وُصِفَ بأنَّه «بيت أورتينو». ويعود تاريخُهُ إلى القرن الثاني عشر في الأبعد، ومن المرجَّح أنَّه مأخوذ من يد كاتبٍ تلميذٍ أو من معلِّمِهِ. وما زال هذا اللَّوح ينتظر النَّشر، فلا تتوفر تفاصيلُ عنه عدا كونَهُ نصًّا يحمل تأليفاً أصيلاً يستفيد من حوادث منتخبة من قصَّة جلجامش. وإذا كانت الحال كذلك، فلا يبدو أنَّه مصدرٌ أساسيٌّ للملحمة البابليَّة، بل بالعكس يبدو نصًّا مستمدًّا من أصلٍ سوريٍّ محليٍّ»[311].

غير أنَّ الأستاذ أندرو جورج لم ينشرْ ترجمة اللَّوح الأوغاريتيِّ في نشرته للملحمة، معتذراً بأنَّه لم يطَّلع عليه. بل نشره بعد ذلك بسبع سنوات في عام 2007، في عملٍ مستقلٍّ. وقد استعار ترجمته منه غاري بيكمان، في كتابه «جلجامش الحيثيّ». ومنه أقدِّم فيما يأتي ترجمة النَّصِّ إلى اللُّغة العربيَّة:

هو الذي رأى الخفاءَ، وأُسسَ البلاد،

الذي عرف الطُّرقَ الصَّحيحة، كان حكيماً في كلِّ شيءٍ.

جلجامش، الذي رأى الخفاءَ، وأُسسَ البلادِ،

الذي عرف الطرُقَ الصَّحيحة، كانَ حكيماً في كلّ شيءٍ.

تفحَّصَ الأقداسَ جميعاً.

عرفَ الحكمةَ برمّتِها.

هو الذي سلكَ الطَّريق البعيدة لأُثُر نَبْشْتي،

عبرَ المحيطَ، البحرَ الخضمَّ، إلى حيث يسطعُ شَمَش.

ونقلَ أخبارَ الأوائلِ ممّا قبل الطُّوفان.

قطعَ طريقاً بعيدةً، وكانَ مرهقاً موجوعاً.

وقد نُقِشَ لوح محفوظ (لوصف) جميع ما عاناه.

لم يسمحْ جلجامش للعروس الشابة أن تذهبَ إلى {أحضان} زوجها.

هو الثَّور الوحشيُّ، وهنَّ أبقارُهُ.

كانت «عشتار» تستمعُ إلى نحيبِهنَّ بلا انقطاعٍ.

ووصلتْ صيحاتُ الألمِ إلى سماءِ «آنو».

أيُّها الفذُّ بين مشاهيرِ الملوكِ، الظافر بالمنزلة (الرَّفيعة)،

أيُّها البطلُ، يا ذرِّيَّة أوروك، أيُّها الثَّور الهائج،

جلجامش، يا من عُرِفتَ بالرِّفعة،

أيُّها البطل، يا ذرِّيَّةَ أوروك، أيُّها الثَّور الضاري.

اعلُ، يا جلجامش، أسوارَ أوروكَ، وتمشَّ حولها!

تفحَّصْ أسسَها، وتلمَّسْ رصَّ أحجارِها!

افتحْ صندوقَ خشبِ الأرز،

ارفعْ مغلاقَهُ النُّحاسيَّ،

أخرِجْ لوحَ اللازورد واجهرْ بقراءتِهِ:

«أليستْ أحجارُهُ من الآجرِّ المفخور؟

ألم يضعِ الحكماءُ السَّبعة أسسَهُ؟

المدينة ميلٌ مربَّع، والبساتين ميل مربَّع، وحفرة الطِّين ميلٌ مربَّع.

حجمُ أوروكَ ثلاثة أميالٍ مربَّعة ونصفٌ».

تصارعَ جلجامش بدوره مع خمسينَ رفيقاً (نداً)،

وكان كلَّ يومٍ يُجهز على الشَّباب.

بسلوكِهِ الفظِّ كان يكرُّ على شبابِ أوروك.

طالتْ ظفائرُ شعرِهِ مثل (سنابل) إلهة القمح.

والتمعَتْ أسنانُهُ مثل شمسٍ ساطعةٍ.

كان يتجمَّلُ بشعرٍ مثل الصُّوف الأزرق.

كان قوامُهُ أحدَ عشرَ ذراعاً طولاً،

وعرضُ صدرِهِ أربعة أذرعٍ.

وقدمُهُ ثلاثةُ أذرعٍ، وساقُهُ بطول قصبةٍ،

وثلاثةُ أذرعٍ لحيةُ خدَّيه[312].

يعلق غاري بيكمان على هذا النّصّ بقوله: «إنّ أوجه الشّبه مع السُّطور الافتتاحيَّة من اللوح الأوّل من «النّسخة البابليَّة المعياريَّة» واضحة وضوحاً مباشراً. والأهمُّ أنّها تتضمَّن الإشارة إلى صندوق الألواح الذي كانت تُحفَظ فيه الملحمة، والتَّوصية بالصُّعود إلى أسوار أوروك، وهي التَّوصية التي تشكّل الجزء الأوّل من الحكاية الإطاريَّة التي يكملها جلجامش بدعوته اللاحقة في اللّوح الحادي عشر لأورشنابي بأن يصعد إلى تحصينات المدينة. ويدلّ هذا ليس فقط على كون نصّ أوغاريت مستمدًّا من «النّسخة البابليَّة المعياريَّة»، بل على أنَّ هذه النُّسخة قد اكتسبت جميع ملامحها الجوهريَّة في منتصف القرن الثالث عشر ق م»[313].

ونستطيع من ناحيتنا أن نستخلصَ أنَّ ذيوع «ملحمة جلجامش» في الثَّقافة الكنعانيَّة كان من الانتشار بحيث تحوَّل إلى تمرين يؤدِّيه طالب مبتدئ. وهذا يعني أنَّ الملحمة لم تعدْ مجرَّد عملٍ أدبيٍّ طارئٍ يشكّل الخلفيَّة الثّقافيَّة لدى البابليِّين، بل هي صارت عملاً يغذّي الخيال الأدبيَّ في الثّقافات المجاورة، ومنها الكنعانيَّة.

من جهةٍ أخرى، يشكّل هذا المدخل للملحمة قطعة مستمدَّة من الملحمة البابليَّة، ولكنْ بعد استدخال بعض التَّعديلات الأسلوبيَّة الطَّفيفة عليها، وكأنَّ ما يقوم به هذا الكاتب هو نوعٌ من التَّكييف الأدبيِّ للقطعة، حتّى تتجاوب مع الأدب الكنعانيِّ. لكنَّ النَّصَّ مع ذلك احتفظ بكون جلجامش ينتمي إلى أوروك، أي إلى الثّقافة البابليَّة، لا الكنعانيَّة، وحافظ على الآلهة التي ظهرتْ فيها، وليس على الآلهة الكنعانيَّة.

ثالثاً، نحن نعرف أنَّ «ملحمة جلجامش» كانت أقدم نصٍّ ينطوي على فكرة إيداع الذَّخيرة الأدبيَّة في صندوق، هو في الملحمة صندوقٌ نحاسيٌّ. وقد تابعَها بعد ذلك عددٌ من النُّصوص من أبرزها «الأسطورة الكوتيَّة عن نرام سين». لكنَّ النَّصَّ هنا حوَّل الصُّندوق النُّحاسيَّ إلى صندوق مصنوعٍ من خشب الأرز، المناسب للبيئة الكنعانيَّة.
والجدير بالذّكر أنَّ «حكاية بلوقيا» في «ألف ليلة وليلة»، التي تستوحي من «ملحمة جلجامش» أيضاً، قد جعلتْ والد بلوقيا، الملك التَّقيَّ دانيال، أودع الأوراق التي تشير إلى ظهور النَّبيِّ محمَّد في آخر الزَّمان في صندوق مماثل وتركَهُ في خزانتِهِ، حتّى عثرَ عليه بلوقيا، فكان السَّبب في خروجه راحلاً بحثاً عن الوسيلة التي يخترق بها الزّمن للوصول إلى عهد النَّبيِّ محمَّد.

الصِّيغة الحيثيَّة من جلجامش

الحيثيُّون هم الشَّعب الذي عاش في الأناضول، وكان يتكلَّم لغة هندو أوربيَّة، وأسَّس له مملكةً في «كوسارا» قبل سنة 1750 ق م، ثمَّ «كانيش» زهاء (1750 – 1650 ق م)، حتّى تمكّن من تأسيس إمبراطوريَّة تنتشر في عموم الأناضول زهاء 1650 ق م. واشتهر الحيثيُّون بصهر الحديد، حتّى نُسِبَت إليهم أنواعٌ من الرِّماح والأسلحة، يُقال لها «الخَطِّيَّة» في الآداب القديمة، بما فيها الأدب العربيُّ. ولكنْ بقيت ثقافتهم في الأساس معبراً لانتشار الثّقافات الشّرقيَّة، ولا سيَّما البابليَّة، واتِّجاهها نحو الغرب في العالم الأوربيِّ[314].

استخدم الحيثيُّون الكتابة المسماريَّة لتدوين ثقافتهم. ويبدو أنَّ «ملحمة جلجامش» كانت من أوائل النُّصوص التي انتقلت إلى الثَّقافة الحيثيَّة. فقد عُثِر على بعض القطع البابليَّة منها، ممّا يُعتقد أنَّها نسخ منقولة عن النُّسخة البابليَّة القديمة. كما عُثِر على قطعٍ تحتوي على ترجمة لها باللُّغتين الحيثيَّة والحوريَّة. وسينحصر كلامنا فيما سيأتي على النُّسخة الحيثيَّة من «ملحمة جلجامش»، كما نقلها الأستاذ غاري بيكمان.

غير أنَّ ما وصلنا من النُّسخة الحيثيَّة من «ملحمة جلجامش» يمتاز بالقصر، قياساً إلى الملحمة البابليَّة الطَّويلة، بحيث لا يكادُ يغطّي ما وصل منها مادَّة لوحٍ واحدٍ أو لوحين في الأكثر. وهي تختلف في بعض تفاصيلها حتى عن الصِّيغة البابليَّة التي عُثِر عليها في العاصمة الحيثيَّة «حاتوسا» نفسها. فهي تتضمَّن حذفاً لكثيرٍ من المَشاهد الموجودة في النَّصِّ البابليِّ، وزياداتٍ أيضاً لم تكن موجودةً فيه.

وأوَّل فرق يقابلنا بين الصِّيغتين البابليَّة والحيثيَّة أنَّ جلجامش لم يولدْ لأبيه لوكال بندا وأُمِّهِ الحكيمة ننسون، بل هو خُلِقَ خلقاً مكتملاً منذ البداية. وبالنَّتيجة يتمُّ الاستغناء عن الأحداث الّتي تظهر فيها ننسون، وبخاصَّة الأحلام التي تؤوِّلها لابنها جلجامش بخصوص صداقته لأنكيدو. ومن المحتمل أنَّ ذلك خاص بهذه النُّسخة، لأنَّ هناك ما يدلُّ على أنَّ الإغريق عرفوا نسب جلجامش، كما سوف نرى لاحقاً.

ويبدو أنَّ الثَّقافة الحيثيَّة أرادت تكييف الملحمة وطبعها بطابعها، ولذلك تغيب الإشارة إلى أسوار أوروك، وتحضر الآلهة الحيثيَّة بدلاً من الآلهة السُّومريَّة والبابليَّة في كثيرٍ من الأحيان. والظاهر أنَّ الثَّقافة الحيثيَّة كانت تستنكر اغتصاب جلجامش لبنات أوروك، ولذلك وصفت هذا الفعل بأنَّه (أبان أرْحا) (appan arḫa)، الذي يقول المختصُّون بالحيثيَّة إنَّه يعني «الجُرم المكتوم».

ولعلَّ من أبرز الفروق بين النُّسختين البابليَّة والحيثيَّة أنَّ جلجامش حين هامَ في الأرض بعد مقتل أنكيدو، مرَّ ببحرٍ. ولا يخفى أنَّ هذا البحر هنا ليس «بحرَ مياهِ الموت»، كما هو الحال في النَّصِّ البابليِّ، لأنَّه يأتي في النُّسخة الحيثيَّة قبل لقاء صاحبة الحانة. وهكذا فهو مكانٌ بالمعنى الحرفيِّ، شأنه شأن الجبل والصَّحراء من الأمكنة التي مرَّ بها جلجامش في النُّسخة البابليَّة. والمفاجأة التي تحصل في هذا البحر أنَّ جلجامش يسجد لإله البحر معترفاً بأهمِّيَّته، غير أنَّ إله البحر يرفض جلجامش ويلعنه. وتأتي بعد ذلك فجوات في النَّصِّ. ولكي أنقل للقارئ تصوُّراً دقيقاً عن تسلسل الأفعال هنا، فأنا أفضِّل أن أترجم المقاطع من (9 – 12) نقلاً عن النُّسخة الحيثيَّة:

لكنْ {حين} بلغَ جلجامش إلى البحر، سجدَ للبحر، {وقال للبحر}: «عساكَ تعيش طويلاً، أيُّها البحر العظيمُ، {وعسى أن يعيشَ طويلاً} أتباعُكَ الذين ينتمونَ لك». لعنَ البحرُ جلجامش، {...} وآلهة الأقدار.

{...} البحر {...} إلى جانب {البحر}... بعد ذلك {...} بيديه {...}.

{قال} إلهُ القمر البطلُ {لجلجامش}: «اذهبْ واصنعْ من هذين الأسدين اللَّذين ذبحتَهما، واجعلْهما صورتين لأجلي! وانقلْهما إلى المدينةِ! خُذْهما إلى معبد إله القمر».

ولكنْ مع انبلاج الفجر، كان جلجامش {...} يهيمُ مثل {...}. وحين بلغَ {البحر؟..}، كانت صاحبة الحانة سيدوري جالسةً أمامَ {مقعدٍ ذهبيٍّ}، وخابيةٌ من الذَّهب {تتنصبُ أمامَها}[315].

توجد بعض النُّصوص الأسطوريَّة منها حكاية عنوانها «تيليبينو وابنة إله البحر»[316]، يبدو منها أنَّ إله البحر يحتلُّ موقعاً مميَّزاً في المجمع الإلهيِّ عند الحيثيِّين، وهو بالتَّأكيد إله غريب على بنية الملحمة البابليَّة. وإذا نحن اعتبرنا هذا النَّصَّ وسيطاً لفهم نصوص الملاحم اللاحقة، إذ يُفترض أنَّ الدَّور المسند للثّقافة الحيثيَّة أنَّها وسيط ينقل الثّقافة البابليَّة وآدابها إلى الثّقافة الإغريقيَّة اللاحقة عليها، فإنَّ إله البحر عند الإغريق، أي بوسايدن، قام بدورٍ مشابهٍ في ملحمة «الأوديسة». في الملحمة البابليَّة كانت جميع الشَّخصيّات التي قابلها جلجامش تحاول ثنيَهُ عن مواصلة البحث عن أرض الخالدين، لأنَّ أحداً لم يصلْها قبلهُ. ويمكن أن نتوقَّع أنَّ إله البحر عند الحيثيِّين كان يريد القيام بالمهمَّة نفسها، أي مهمَّة إعاقة جلجامش عن الوصول إلى أرض الخالدين. لكنَّ إله البحر الحيثيَّ لا يكتفي بهذه المهمَّة، بل هو «يلعن» جلجامش. وحينئذٍ ينبغي أن نتذكّر المكائد والضَّغائن التي وضعَها إله البحر الإغريقيُّ بوسايدن في طريق بطل ملحمة «الأوديسة» أودسيوس. ويرى كثير من الباحثين أنَّ حقد إله البحر بوسايدن ضدَّ أودسيوس قد بدأ منذ حرب طروادة. وقد سلّط بوسايدن من المتاعب على رأس أودسيوس ما أرهقَهُ وورَّق عليه صفاء عيشه، بحيث أضاع الطَّريق إلى موطنِهِ، وساقه في دروبٍ غريبةٍ خطرةٍ. لكنَّ أودسيوس، مثل جلجامش قبله، تمكَّن من اجتياز جميع المصاعب، وعاد منها منتصراً إلى إيثاكا. سلّط بوسايدن على أودسيوس الرِّيح في خضمِّ البحر، فساقتْهُ إلى بحارٍ مرعبةٍ، خسرَ فيها أصدقاءه وبحّارته، وتعرَّض لمختلف صنوف الأرزاء، لكنَّه لم يستسلمْ. ولعلَّ أقسى الجزر التي أجبره بوسايدن على الدُّخول إليها يتمثّل في جزيرة العمالقة السّكلوبيِّين، ذوي العيون الواحدة. وهنا أيضاً يبدو أنَّ نصَّ الأوديسة يحافظ على مكائد بوسايدن ضدَّ أودسيوس، لأنَّه يجعلها قبل لقائه

بكاليبسو، وبعد خروجه من جزيرتها أيضاً. ولا نشك في أنَّ الإضافة الحيثيَّة على «ملحمة جلجامش» حول «إله البحر» هي التي ازدهرت وتفتَّحت في ملحمة «الأوديسة»، بحيث بقيت تشكِّل صلب العلاقة بين أودسيوس وإله البحر الذي يطاردُهُ محاولاً الانتقام منه.

«أغنية جلجامش» الحوريَّة

في كتابها الهام «من الحيثيِّين إلى هوميروس: الخلفيَّة الأناضوليَّة للملحمة الإغريقيَّة القديمة»، الصادر سنة 2016، أي قبل ثلاث سنوات من صدور كتاب «جلجامش الحيثيّ» (2019)، بقيتْ ماري باخارو تصرُّ على تسمية النُّسخة الحيثيَّة من «ملحمة جلجامش» باسم «أغنية جلجامش» الحيثيَّة. ولا يكمن سبب ذلك في الإشارة إلى هذا الصِّنف بكلمة (شير) السُّومريَّة التي تدلُّ على الغناء فقط، بل يكمن أيضاً في اختلاف النُّسخ المتعدِّدة من هذه الأغنية ـ كما تسمِّيها ـ بحيث يصعب التَّوصُّل إلى ما نسمِّيه بالنُّسخة المعياريَّة. وفي رأي باخارو أنَّ القطع المتعدِّدة التي عُثِرَ عليها في أماكنَ مختلفةٍ، ويعود بعضُها إلى الحقبة الحيثيَّة الجديدة، وبعضها الآخر إلى أواخر الحقبة الجديدة، تجعلنا «واثقين أنَّنا أمام نسخ متعدِّدة، بل أمام صيغ متعدِّدة، من «أغنية جلجامش» سجَّلها أو استخدمها أناسٌ مختلفون وتداولوها على امتداد أكثر من جيل. ومثلما يتَّضح أنَّ العلاقة بين النُّسخ البابليَّة الوسطى في بوغازكوي والنُّسخ الأخرى السابقة أو اللاحقة من «ملحمة جلجامش» لا يمكن وصفُها بأنَّها مخطوطات أصول، كذلك يتبيَّن أنَّ الصِّيغ الحوريَّة والحيثيَّة ليست مجرَّد ترجمات لنصٍّ أكديٍّ ثابتٍ، بل هي تتنوَّع في نقاط ضئيلة أو جليلة على السَّواء، لمراعاة اهتمام الجمهور الغربيِّ. وهذا ما يُشير إلى تراثٍ سرديٍّ في شرق الأناضول وشمال سوريا شبه مستقلٍّ عن مناقب البطل السُّومريِّ، وهو تراثٌ ينتمي إلى صنفٍ حوريٍّ حيثيٍّ عن الأغنية السَّرديَّة»[317].

ترى باخارو أنَّ هناك صنفاً مستقلاً تمَّ تطويرُهُ في التُّراث الأدبيِّ الحوريِّ الحيثيِّ ينتمي إلى «الأغنية السَّرديَّة». وفي واقع الأمر، فهناك ما لا يقلُّ عن ستَّة نصوص في الأدب الحوريِّ صُنِّفت على اعتبار أنَّها «أغان»، أي ضمن صنف الأغنية السَّرديَّة، بمعزل عن حكايات جلجامش الحوريَّة والحيثيَّة[318]. والجدير بالذِّكر أنَّ الصِّيغة الحيثيَّة من «أغنية جلجامش» تبدأ بما يُشعِر أنَّها نَصٌّ غنائيٌّ إنشاديٌّ: «أتغنَّى بمدح جلجامش البطل».

ولا يتوقَّف الأمر عند النُّصوص الحيثيَّة، بل هو يشمل عدداً من القطع الحوريَّة، عُرِفت باسم «أغنية جلجامش» الحوريَّة، و«أغنية هواوا» الحوريَّة. وتحمل الكسرة الخامسة منها، التي تعود إلى القرن الثالث عشر ق م، عنوان «اللَّوح الرابع من هواوا، غير مكتمل». وبالرَّغم من أنَّ بيكمان أدرج الكتابة الصَّوتيَّة للنُّصوص الباقية من هذه الألواح بالحروف الرُّومانيَّة، فإنَّ المختصِّين يتَّفقون على أنَّ ترجمتها شبه مستحيلة[319]. لكنْ من الواضح أنَّ هذه الألواح تذكر صاحبة الحانة باسم «شيدوري»، ثمَّ تُعطيها اسماً لا يُستبَعد أنَّه حوريٌّ: «نهميزولي»، وتربطها بشخصيَّات سرديَّة تظهر في أساطير حوريَّة أخرى.

كان فليمنغ وملستاين، في كتابهما «الأساس الدَّفين لملحمة جلجامش»، قد أطلقا نظريَّة حول وجود ملحمة بابليَّة قديمة تتعلَّق بهزم جلجامش لهواوا، نشأت بمعزل عن «ملحمة جلجامش»[320]. وهذا أمر غير مستبعد على الإطلاق، فالحكايات تنمو بطرق متقاطعة أحياناً، بحيث تنفلت عن أصولها التي صدرتْ منها، وتستقلُّ عنها، وقد تعود إليها. وهذا ما نراه في كثير من حكايات «ألف ليلة وليلة»، التي يحدث أن توجد كحكايات مستقلَّة صغيرة في البداية، ثمَّ تندرج فيها، ثمَّ تستقل عنها كأعمال منجزة بذاتها. ترى باخارو أنَّ «أغنية جلجامش» الحوريَّة تقدِّم دليلاً جديداً على دعم هذه النَّظريَّة في وجود حكاية هواوا بمعزل عن الملحمة. لكنَّ الأمر الأهمَّ الذي استخلصته باخارو من تحليل هذه الأغاني والحكايات أنَّ التُّراث الحوريَّ والحيثيَّ قد طوَّر أدباً شفويًّا خاصاً بجلجامش، واستطاع أن يحوِّله إلى بطلٍ عالميٍّ يجد فيه الجمهور الغربيُّ، ولا سيَّما الإغريقيّ اللاحق، مادَّة يمكن تطويعها لخلق نصوص جديدة. تقول باخارو: «بدل التَّنوُّع في نسخ قصص جلجامش التي عُثِرَ عليها في حاتوسا على وجود تراثٍ شفويٍّ حيٍّ ثنائيِّ اللُّغة يقوم على أساس تراث بلاد الرافدين، ولكنَّه يُعاد تشكيلُهُ ليرضيَ الجمهور الغربيَّ، ولكي ينسجم مع التُّراث الأسطوريِّ الحوريِّ ـ الحيثيِّ. إذ كان تراث جلجامش منفتحاً على إعادة التَّشكيل بأيدي شعراء أفراد كانوا يرغبون في إرضاء وجهة نظر معيَّنة والحصول على تعاطف جمهورهم الخاصِّ، وهي عمليَّة عُثِرَ على نظائرَ لها في التَّقاليد الملحميَّة الشَّفويَّة في أنحاء العالم الأخرى أيضاً. وهكذا فإنَّ «النَّصَّ الذِّهنيَّ» لم يكن يقتصر على عمل الكتبة المتعلِّمين، وإن كان سبيلنا الوحيد إليه من خلال هؤلاء الكتبة»[321].

سرد أوصاف الآلهة

أشرنا سابقاً إلى أنَّ أفلاطون كان ينتقد الشُّعراء الشَّفويِّين لإنتاجهم نصوصاً تنطوي على أفعالٍ تدلُّ على مخاتلة بعض الآلهة لبعضهم الآخر. وكان من رأيه أنَّ هذه النُّصوص لا يصحُّ تداولها، لأنَّ الآلهة أسمى أخلاقاً مما تدَّعيه هذه الأساطير. وفي واقع الأمر، فإنَّ رأي أفلاطون هذا يمثِّل انقلاباً فكريًّا في مسيرة اللاهوت الأسطوريِّ، لأنَّه يصوِّر لنا مراجعة الفكر العقليِّ الدِّينيِّ الناشئ، وهو يتفحَّص اللاهوت الأسطوريَّ السابق عليه. بعبارةٍ أخرى، يقدِّم لنا نقد أفلاطون لهذه الحكايات لاهوتاً عقليًّا للمرويَّات القديمة، يعيد النَّظر في اللاهوت الأسطوريِّ السابق عليه، ويريد مراجعته عقليًّا.

أمَّا في التَّفكير البابليِّ والإغريقيِّ قبل سقراط وأفلاطون، فكانت الآلهة تحيك المؤامرات ضدَّ بعضها، وتتبادل الخداع والكذب. في حكاية «أَدَبا»، يستدعي آنو، إله السَّماء، أَدَبا إليه، ويخبره بأنَّ آنو سوف يبعث في طلبه، وينصحُهُ بأن يلبس ملابس الحداد، ليرائيَ أمام الإلهين الميتين حديثاً تمُّوز وغيزيدا بأنَّه ارتدى ملابس الحداد من أجل موتهما، فيشفعان له عند آنو[322]. وفي «ملحمة جلجامش»، رأينا سابقاً أنَّ الآلهة كانت تجتمع في الأعالي لاتِّخاذ أيِّ قرار بخصوص الأرض. اجتمعت مثلاً حينما قرَّرت إرسال الطُّوفان على البشر. لكنَّ إيا انفرد بمحاولة إخبار أوتانبشتم بما سوف يحدث، ليحذِّره من الوقوع في الكارثة. ولذلك خاطب الحائط وأنذرَهُ بقرب حصول الطُّوفان. وحينئذٍ سأله أوتانبشتم عن العذر الذي يقدِّمه لسكَّان المدينة إذا سألوه عن سبب رحيله ومفارقته لهم. فأشار عليه إيا أن يتذرَّع بأنَّ إنليل لا يحبُّهُ، ولذلك سوف يغادر المدينة إلى الأعماق، إلى منطقة إيا. هكذا نفهم نحن القرَّاء أنَّ الآلهة اتَّخذت موقفاً من البشر كلِّهم. لكنَّ إيا انحاز لصالح أوتانبشتم، وقرَّر الاحتيال على إرادة الآلهة بتزوير الحجج، واستخدم لذلك أسلوب التَّورية، كما رأينا في الفصل الخامس. وبموقفه هذا، فقد جعل الآلهة يختلفون، فيقف قسمٌ منهم مع إفناء البشر، ويقف قسمٌ آخر، وهو إيا نفسه، مع الإبقاء على بعضهم والانحياز له. ولم يكتفِ إيا بذلك، بل هو قوَّل إنليل ما لم يقلْهُ، وادَّعى ما لم يحصل، وإن اتَّبع أسلوب التَّورية، تحاشياً للكذب الصَّريح. وقد يمكننا أن نسمِّي هذا المشهد باسم «الاحتيال على إنليل».

في الكتاب الرابع عشر من «الإلياذة»، تختلف الآلهة الإغريقيَّة فيما بينها بالطَّريقة نفسها، فيقف قسمٌ منهم مع الآخيِّين، في المقدَّمة منهم هيرا، ويقف قسمٌ آخر مع الطُّرواديين، وفي المقدَّمة منهم أفروديتي، فتقرِّر هيرا الاحتيال على كبير الآلهة زيوس ومحاولة تحييده وصرفه عن الانتصار للطُّرواديين. فتطلب من إله النَّوم هيبنوس أن يلقيَ برقاه المنوِّمة عليه. لكنَّه يعتذر بأنَّه لا يستطيع هذا إلَّا إذا طلبه منه زيوس نفسه. فتعِدُهُ بأنه سوف تزوِّجه من أجمل الجميلات التي تولَّه بها عشقاً. ثمَّ تذهب صوب زيوس. فيطارحها هذا الغرام منتشياً بلذَّة حبٍّ فريدٍ. ولم يكد يغمض عينيه حتَّى داهمه هيبنوس إله النَّوم بمكيدته. فخرَّ في سبات عميق. فذهب هيبنوس صوب بوسايدن، وأخبره بأنَّه يستطيع الآن الانحياز إلى الآخيِّين، وأن يشنَّ الحرب على الطُّرواديِّين بضراوة[323].

يسمِّي الباحثون هذا المشهد باسم «الاحتيال على زيوس»، الذي يمثِّل كبير آلهة الإغريق، كما يمثِّل إنليل كبير آلهة بلاد سومر وأكد. وليس من شكٍّ في أنَّ المشهد في «الإلياذة» أكثر تعقيداً من مشهد اجتماع الآلهة في «ملحمة جلجامش» من الناحية البنائيَّة، لكنَّ المشهدين متماثلانِ في الوظيفة، فهما يصوِّرانِ انحياز الآلهة إلى مجموعة من الناس ضدَّ غيرها، واللُّجوء إلى الحيلة لخداع كبير الآلهة وصرفه عن الانحياز لإحدى الجهتين.

وهناك ظاهرة يتَّسم بها السَّرد في «ملحمة جلجامش»، وهي أنَّ الأحداث البشريَّة التي تجري في الأسافل تتخلَّلها أحداث إلهيَّة تجري في الأعالي، بحيث يبدو وكأنَّ الأحداث الإلهيَّة هي التي تقود الأحداث البشريَّة وتوجِّهُها. ففي المفاصل الحاسمة من السَّرد، تجتمع الآلهة لتتَّخذ قراراً وتحسم اختياراً معيَّناً. بعد شكاوى أهل أوروك من ظلم جلجامش، اجتمعت الآلهة في السَّماء، وأجمعتْ على خلق نظيرٍ مثيلٍ له هو أنكيدو، وبعد مقتل ثور السَّماء، اجتمعت الآلهة وقرَّرت موت أنكيدو. وهكذا تجتمع الآلهة في

الأعالي بحيث يبدو أنَّ سرد الأحداث الإلهيَّة هو الذي يوجِّه الأحداث الأرضيَّة والبشريَّة. وهذه التقنيَّة بعينها موجودة في الملحمتين الإغريقيَّتين، لكنّها في «الإلياذة» بالتَّحديد أكثر حضوراً ووضوحاً.

وفي الواقع فإنَّ نموذج إنانا السُّومريَّة أو عشتار البابليَّة هو نموذج نستطيع أن نعثر على نظائرَ له في الأدب الإغريقيّ. ويمكننا أن نشير إلى الصِّيغة العامَّة لهذا النَّموذج في وجود بطلٍ إنسانيٍّ يقع صريع المكابدة نتيجة حبِّه إلهةً أنثى. والمثال الأبرز على ذلك في الأدب الإغريقيّ هو قصَّة حبِّ أنخيس، والد البطل إينياس، للإلهة أفروديت. فقد انكشفت أفروديت لأنخيس، فتعلَّق بها، وتوسَّل إليها ألّا تتركه يذوي لعلمه بأنَّ من يقع في حبِّ إلهةٍ لا بدَّ أن تحلَّ به كارثة أو يُقتل[324]. وهنا تكرِّر «الإينياذة» ما جاء في اللَّوح السادس من «ملحمة جلجامش».

لكنَّ أوجه الشَّبه بين الملحمة البابليَّة والملحمة الإغريقيَّة لا تتوقَّف عند هذا الحدِّ، بل كان بإمكان الإلهات أن يتزوَّجن بشراً، وينجبنَ منهم «أبطالاً» خارقين، يتَّسمون بالقدرة على اجتراح ما لا يفعلُه الأبطال سواهم، لكنَّهم بشر وليسوا خالدين. ونحن بالطَّبع نعرف أنَّ جلجامش نفسه، الذي كان أبوه ملكاً بشريًّا هو لوگال بندا بن إنمركار، ونعرف أنَّ أمَّهُ الحكيمة العارفة ننسون، التي تنتسب إلى أرومةٍ إلهيَّةٍ. وقد ذهب بعض الباحثين إلى أنَّ نسب جلجامش الخليط من البشريّ والإلهيّ يتقاصر عن أبطال الإغريق، الذين يمثّلون البطولة البشريَّة الخالصة. وهكذا ينتمي ثلثا جلجامش إلى مصدرٍ إلهيٍّ، وثلثه الآخر إلى مصدرٍ بشريٍّ، ممّا يجعل نسبة الألوهيَّة فيه أكبر بكثير. وهذا الكلام غير صحيحٍ على الإطلاق.

فعلى النَّحو نفسه، ينحدر أخيل من أرومةٍ بشريَّة من جهة أبيه، بيليوس، لكنَّ أُمَّهُ كانت الحوريَّة الإلهيَّة ثيتيس. «واستناداً إلى إحدى الأساطير، فقد وُلِدَ أخيل في أعماق البحر، ثمَّ وضعته أُمُّهُ على الشاطئ، الذي كثيراً ما كان يعود إليه لاستدعاء أُمِّهِ. ويُقال إنَّ أُمَّه أنجبت عدَّة أولاد، لكنَّها تركتهم في أعماق البحر، لترى هل يخلدون أم يموتون، فلم يعش منهم أحدٌ سوى أخيل نفسه[325]. ومعنى هذا أنَّ أخيل يقلِّد جلجامش في هذه الناحية، فهو مثله من أبٍ بشريٍّ وأُمٍّ إلهيَّة. وهذا ما يصحُّ أيضاً على إينياس، الذي كان ابن أنخيس الطَّروادي، وابن فينوس (أي أفروديت حسب التَّسمية الإغريقيَّة) من جهة الأمّ[326]. فكانت تجري في عروقِهِ أيضاً دماءٌ إلهيَّة. ولعلَّ الأولى بنا أن نضع كون البطل البشريِّ ابن إلهة سماويَّة ضمن مخطَّط أعمّ، نستخلص منه أنَّ هذا الشَّخص سيكون «بطلاً» خارقاً، يستطيع أن يجترح من الأفعال ما يعجز عنه غيرُهُ، ولكنَّه في المقابل لن يحظى بالخلود الذي يتمتَّع به الآلهة. وقد سنَّت «ملحمة جلجامش» هذا النَّموذج للمرَّة الأولى.

من عشتار إلى أفروديت

لا أشكُّ في أنَّ القارئ يتذكَّر كيف أرادت الإلهة عشتار إغراء جلجامش، وحاولت إقناعَهُ بالارتباط بها، لكنَّ جلجامش أعرض عن إغرائها، بل أساءَ إليها، وصوَّب نحوها من الإهانات ما جعلها تغضب، وترتفع إلى السَّماء، لتشكوَ إلى أبيها «آنو»، وأمِّها «آنتو»، جراح الكلمات التي أصابها بها جلجامش. وحينئذٍ أخبرَها أبوها بأنَّها كانت البادئة بالتَّحرُّش به واستفزازه. وقد رأينا أنَّ من الباحثين من رأى أنَّ عشتار لم تكن تريد جلجامش عشيقاً لها في هذا العالم، بل كانت تريدُهُ زوجاً لها في العالم السُّفليّ، أي أنَّها كانت تريد استدراجه إلى موته ومقتله. ولكنْ بصرف النَّظر عن هذا التَّأويل، فإنَّ سياق ترتيب الأحداث السَّرديَّة هنا ينطوي على محاولة إلهة الحبِّ والجمال عشتار البابليَّة إغراء البطل الإنسانيِّ جلجامش، ولكنَّه يصدُّها ويعرض عنها ويهينُها، فترتفع إلى أبيها إله السَّماء وقرينته أُمِّها.

في الكتاب الخامس من «الإلياذة» يوجد ما يكرِّر هذا المشهد تكراراً يسترعي الانتباه. فبعد أن جندل ديوميديس إينياس في ساحة الحرب، وأراد الانقضاض عليه والاستيلاء على غنائمه منه، وسحب خيوله إلى مخيَّمات الآخيِّين، أشفقتْ عليه إلهة الجمال والحبِّ أُمُّه أفروديت، وهبطت لإنقاذ جثَّتِهِ. لكنَّ ديوميديس رآها وقد اختلطت بالجموع، مدركاً أنَّها ليستْ من آلهة الحروب، فسدَّد إليها ضربةً برمحِهِ، جرحتْ ظاهر يدها الرَّقيقة، ومزَّقت ثوبها الإلهيَّ الجميل. ولم يكتفِ ديوميديس بذلك، بل إنَّه سدَّد إليها إهاناتٍ تذكِّر بالإهانات التي سدَّدها جلجامش لعشتار، حين قال: «ابتعدي، يا ابنةَ زيوس، عن ساحة الحرب والضَّرب؛ ألا تكفيكِ غواية النِّساء الضَّعيفات؟ أمّا إذا اقتربتِ من ساحة الحرب، فتذكَّري أنَّكِ ستصابينَ بالهلع من مجرَّد سماع اسمها، ولو من بعيدٍ»[327].

هرعَتْ لنجدتها بقيَّةُ الآلهة، وضمَّدت جراحها، فطلبتْ من أخيها آريس أن يقدِّم لها خيوله السَّماويَّة لكي ترتفع بها إلى سماء «الأوليمبوس»، شاكيةً من الظُّلم الذي ألحقَهُ بها ديوميديس. وفي السَّماء كانت أُمُّها أوَّل من قابلتها. ويستخدم النَّصُّ الهوميريُّ هنا لتسميتها لقب «ديوني»، وهو لقبٌ أثار فضول علماء الهيلينيّات. يقول محرِّر الكتاب العربيّ: «لم تُذكر ديوني (Dione) عند هوميروس إلا في هذا الموضع». وحين تساءلت أُمُّها عمّن جرحَها، قالت أفروديت: «جرحَني ديوميديس بن تيديوس، لأنِّي كنت أحمل ابني الحبيب إينياس، أحبَّ البشر إليَّ بعيداً عن ساحةِ الوغى»[328]. وهكذا تروي لها أُمُّها عدداً من الحكايات عن اعتداء البشر على الآلهة. وكان تعليق أبيها زيوس مشابهاً لتعليق آنو أبي عشتار من قبل: «لم تُعهَدْ إليكِ يا طفلتي شؤون الحرب، وعليكِ متابعة أمور الزَّواج المحبَّبة. أمّا كلُّ تلك المهامِّ فهي من شأن آريس السَّريع واثينا»[329].

في كتاب «الثَّورة التَّشريقيَّة: تأثير الشَّرق الأدنى في الثَّقافة الإغريقيَّة في بواكير العصر القديم»، كرَّس عالم الهيلينيّات ولتر بيركرت عدداً من الصَّفحات لتحليل هذا المشهد وبيان أنَّه متأثِّر بالمشهد البابليِّ المماثل في «ملحمة جلجامش». وهو يلاحظ بالطَّبع أنَّه يمكن أن يكون مشهداً نموذجيًّا عن غضب بعض الآلهة من البشر، والارتفاع للشِّكاية منهم في السَّماء. لكنَّه يذهب إلى أنَّه ليس بمشهدٍ نموذجيٍّ، بل يرى أنَّه يتعدَّى ذلك بكثير. فأفروديت لم تنزلْ عبثاً لتخليص جثَّة إينياس، بل إنَّه كان ابنها فعلاً، لأنَّها ارتبطتْ بعلاقة حبٍّ مع أبيه أنخيس (Anchises) من قبل. ولذلك فهي من هذه الناحية تشبه عشتار أيضاً.

يرى بيركرت أنَّ أفروديت نفسها من أصول شرقيَّة، فاسمها (Aphrodite) مشتقٌّ من أصول ساميَّة غربيَّة هي «عشتريت» أو (Ashtorith)، الذي يتطابق بدوره مع اسم عشتار. وينتبه إلى الصِّياغات اللُّغويَّة أيضاً، حيث يسمِّي النَّصُّ الهوميريُّ أمَّها «ديوني»، ولا شكَّ أنَّها الصِّيغة المؤنَّثة من اسم «ديون»، أي زيوس. غير أنَّ هذه التَّسمية غريبة ومثيرة للفضول في اللُّغة الإغريقيَّة. يقول بيركرت: «إنَّ نظام التَّسمية هذا فريدٌ في تسمية عوائل الآلهة الهوميريَّة، حيث يتمتَّع الإلهان المقترنان بحمل أسماء معقَّدة خاصَّة. لكنَّ لهذا الأمر ما يماثلُهُ في النَّصِّ الأكديّ، لأنَّ أمَّ عشتار يُطلق عليها «آنتو»، وهي صيغة التَّأنيث من «آنو»، أي السَّماء. وهكذا يوجد سيِّد وسيِّدة مقترنانِ في السَّماء. وهو نظامٌ راسخٌ في عبادات بلاد الرافدين وأساطيرها. وهنا يبدو أنَّ هوميروس يعتمد على «ملحمة جلجامش» حتَّى على المستوى اللُّغويّ، فقد صاغ اسم ديوني واقترضه من اسم آنتو، ووضعه في مشهد مثير بين الآلهة»[330].

لا يخفى أنَّ مشهد إغراء عشتار لجلجامش في الملحمة البابليَّة أكثر تعقيداً بكثير، وأقوى تماسكاً من الناحية السَّرديَّة من مشهد إساءة ديوميديس لأفروديت في «الإلياذة». في الملحمة البابليَّة يرتبط المشهد ببقيَّة الأحداث في الملحمة، فهو يأتي بعد انتصار جلجامش وأنكيدو على خمبابا وقتلهما إيّاه. وحين سبَّها وأهانها، ارتفعت إلى السَّماء، وطالبت أباها بالموافقة على إنزال ثور السَّماء. وبعد هبوط الثَّور السَّماويِّ إلى أرض أوروك، قتلهُ البطلانِ الصَّديقان، ممّا أغضب الآلهة، وبناءً عليه قرَّرت معاقبة أنكيدو بموته. وكان موت أنكيدو هو الباعث الذي دعا جلجامش إلى البحث عن لغز اختلاف الزَّمن. وهكذا فمشهد إهانة جلجامش لعشتار يدخل في نسيج بناء الملحمة ككلٍّ، ويلتحم ببقيَّة الأفعال فيها. وعلى النَّقيض من ذلك، فإنَّ المشهد المقابل في «الإلياذة» عن إهانة ديوميديس لأفروديت يأتي عرضاً، ولا يتداخل مع بقيَّة الأحداث على الإطلاق، بل يمكن للقارئ الاستغناء عنه وتجاوزه، دون أن يكون ذلك عائقاً لاكتمال الفعل السَّرديّ في الملحمة. والسَّبب بالطَّبع هو أنَّ ديوميديوس ليس بالبطل الرَّئيس في «الإلياذة»، مثلما هو جلجامش في ملحمتِهِ.

يدرك بيركرت دون ريب أوجه الفروق بين المشهدين في الملحمتين، ولذلك يعلِّق: «ما بقيَ لدى هوميروس هو الخيط السَّرديُّ من مشهدٍ صنفيٍّ، تمَّ إبرازه بعناية، لأنَّه على العموم بلا وظيفة، وله فتنتُهُ ومزاياه الجماليَّة في إطار سياق الإلياذة، لكنَّه لا يحمل الوزن نفسه في السَّرد أو في الخلفيَّة الطَّقسيَّة كما في الملحمة الأكديَّة»[331].

ثور السَّماء وحصان طروادة

في العصر التاريخيِّ الذي عاشَ فيه جلجامش الفعليُّ، لم تكنِ الخيول قد دُجِّنت بعدُ، وكانت الحيوانات المستعملة في الأحمال ومركبات المعارك هي الحمير. مع ذلك، ذكرتِ الملحمةُ الخيولَ والبغال، وجعلت عشتار تَعِد جلجامش بأنَّ مركباتِهِ سوف تسحبُها الخيول والبغال. وهذه بالطَّبع مفارقة زمنيَّة، من الواضح أنَّها أُدخِلت على الملحمة بعد تدجين الخيول في زمن لاحق[332]. وبالتَّأكيد لم تكن الثِّيول حيواناتٍ مقدَّسة في بلاد الرافدين القديمة، بل كان «الثَّور» هو الحيوان الطوطميُّ الذي يحظى بالتَّقديس رمزيًّا، إن لم يكن فعليًّا. ويستطيع القارئ أن يلاحظ موقع الثَّور في رؤية سكَّان بلاد الرافدين في ذلك الوقت. فهم ينظرون إلى البطل القويِّ لديهم باعتباره ثوراً، وإلى جمال عيون الحسناوات باعتبارها عيونَ ثيرانٍ، وما أشبه، ممَّا يدلُّ على كونهم ينظرون إلى الثَّور بوصفه حيوانهم الطوطميَّ المقدَّس.

وكما أوضح رينيه جيرار، فإنَّ خطورة المقدَّس تكمن في أنَّه ينكشف عن ازدواجيَّة صريحة، فهو إمَّا أن يكون قتيلاً أو قاتلاً، جلَّادا أو ضحيَّة، وعداً بالشِّراء أو نذيراً بالفناء[333]. أحياناً يُرائي بأنَّه يمكن أن يكون وعداً بالثَّراءِ لمدينةٍ من المدن، التي يهبط فيها، لكنَّه لا يكاد يمرُّ بأرضها حتَّى يدمِّر حياة أهلها، ويتحوَّل إلى مصدر تهديدٍ لهم. وحينئذٍ يفكِّرون بقتله والخلاص منه، فتكتمل اللَّعنة، ويحلُّ بهم انتقام الآلهة.

حين أهان جلجامش عشتار، ارتفعت إلى أبيها آنو في السَّماء مغضبةً، وطلبتْ منه إنزال «ثور السَّماء». وهي لم تطلبْ منه ذلك الطَّلب إلَّا لمعرفتها موقعَ ثورِ السَّماء في تصوُّر أهالي أوروك، وإمكان انكشافه عن أمرين متناقضين، يستبعد كلٌّ منهما الآخر. أدرك أبوها آنو خطورة هبوط الثَّور، والنَّتائج التي يمكن أن تترتَّبَ على نزوله إلى الأرض، لكنَّها أقنعته بأنَّها مهَّدت لذلك ما يلزم. وحين ظهرَ ثور السَّماء في أرض أوروك للمرَّة الأولى اعتقد الناس أنَّه مكافأة السَّماء لهم، ووعدها إيَّاهم بالثَّراء والبحبوحة. لكنَّه ما كاد يلامس أرض المدينة حتَّى بدأ بإهلاكهم واستئصال زروعهم وأشجارهم ونخيلهم ومساقيهم وأولادهم. وفي أوَّل خوار له قتل مائة شخص، ثمَّ مائتين، ثمَّ ثلاثمائة. وحينها صار لزاماً الخلاص من ثور السَّماء المقدَّس.

رأينا من قبل كيف انقضَّ البطلانِ جلجامش وأنكيدو على ثور السَّماء، وتشاركا في قتلِهِ. وضع أنكيدو رجله على عرقوب الثَّور، وأمسكه من ذيله، واندفع جلجامش إليه بسيفه، وطعنه بين العنق والقرنين. وهكذا جندلَ البَطلانِ ثور السَّماء. وحين جندلاه فقد اعتدَيا على المقدَّس. فكان لا بدَّ أن تجتمع الآلهة لتقرِّر على أيٍّ منهما ينبغي أن تقع العقوبة. وفعلاً اجتمعت الآلهة، وقرَّ قرارها على أن يموت أنكيدو، لأنَّ في جلجامش عنصراً إلهيًّا، تنحاز له الآلهة، ولأنَّها سرًّا تدَّخر له أن يكون البطل الثَّقافيَّ الموعود.

ونظير ثور السَّماء في «ملحمة جلجامش» هو حصان طروادة في «الإلياذة»، لأنَّه هو الحيوان المقدَّس عند الطَّرواديِّين فيما يبدو. لكنَّ المفارقة التي أثارت دهشة الباحثين أنَّ موضوعة حصان طروادة، مع كونها الوسيلة التي تمَّ بها اقتحام أسوار طروادة المنيعة، مناعة أسوار أوروك في «ملحمة جلجامش»، لم يردْ لها ذكر في «الإلياذة» المتوفرة بين أيدينا اليوم، في حين يتكرَّر التَّطرُّق إليها في «الأوديسة». ويرى لاتيمور، مترجم «الإلياذة» إلى الإنكليزيَّة، أنَّ هذا الغياب عائد إلى كون هذه الأحدوثة لاحقة على «الإلياذة»، بل لاحقة على التُّراث الهوميريِّ بأسره[334]. لكنَّ باحثين آخرين يقدِّمون سبباً آخر لإغفاله، لأنَّ اللُّجوء إلى حيلة الحصان الخشبيِّ لاقتحام أسوار المدينة العصيَّة على المحاربين يعني أنَّ أيًّا من أبطال الأخيِّين لم يكنْ «فاتح» طروادة، بل إنَّ فتحها جرى من خلال الحيلة. ولهذا السَّبب تمَّ استبعاد هذه الموضوعة من «الإلياذة»[335]. ومن المحتمل أنَّها كانت موجودةً فيها، غير أنَّ مُدوِّني «الإلياذة» هم الذين استبعدوها أو أغفلوا إدراجها.

في الزَّمن التاريخيِّ الذي يُفترض أنَّ أحداث الإلياذة حصلتْ فيه، كان قد تمَّ تدجين الحصان، وشاع استعمالُهُ في عموم أرجاء العالم القديم. مع ذلك يمكن تقسيم الموقف منه إلى موقف الطَّرواديِّين من جهة، وموقف الأخيِّين من جهة أخرى. ومن المرجَّح أنَّ الأخيِّين أيضاً غيَّروا موقفهم من الحصان في فتراتٍ لاحقةٍ أيضاً. وقد لاحظ الأستاذ بورا أنَّ الأخيِّين الذين صوَّرهم هوميروس كانوا قليلي الخبرة باستعمال الخيول. إذ يتعجَّب جمهور هوميروس من «رجل يعرف كيف يمتطي الخيول، وكيف يثبُ من حصانٍ إلى آخرَ. وباستثناء أودسيوس وديوميديس في ظلِّ ظروفٍ خاصَّة جدًّا، فإنَّ أبطال هوميروس لا يمتطون الخيول»[336].

من ناحيةٍ أخرى، كان الإله الإغريقيُّ بوسايدن يحمل «لقب هيبيوس (Hippios)، أي إله الخيول. وكان هو نفسه يتَّخذ شكل حصانٍ في بعض الأحيان. وقد عُبِدَ بهذه الصُّورة في كثيرٍ من أنحاء بلاد الإغريق، ولا سيَّما في أركاديا، حيث رُوِيَت قصَّة عن كيفيَّة لقائه بديميتر حين كانت تتجوَّل بحثاً عن بيرسيفون. تابعَها، ولكي تفلت منه قلبتْ نفسها إلى فَرس. فردَّ بأن حوَّل نفسه إلى حصان، ووثبَ عليها بتلك الصُّورة. والمفترض أنَّ هذه القصَّة رُوِيت لكي تفسِّر إعطاء بوسايدن لقب (Hippios)، وكذلك لكي تفسِّر وجود صورة خشبيَّة قديمة لديميتر على شكل امرأةٍ لها رأس حصان في منطقة فيغاليا في أركاديا»[337]. لكنَّ الأرجح أنَّ هذه الصُّورة عن بوسايدن متأخِّرة عن عصر هوميروس ولاحقة عليه.

في المقابل، كان الطَّرواديُّون يعتبرون الحصان حيواناً مقدَّساً. وتدلُّ الأوصاف التي أطلقَها عليهم هوميروس نفسه أنَّهم كانوا يعدُّونه حيوانهم الطَّوطميَّ. وقد وجد دارسو الهيلينيَّات أنَّ هوميروس أشار إلى المنزلة الكبيرة التي يحظى بها الحصان لدى الطَّرواديِّين في النُّعوت التي أطلقَها عليهم. «يُطلق على الطرواديِّين لقب «مروِّضي الجياد» 21 مرَّة، في حين يُمنح هذا النَّعت نفسه لقائدهم هكتور. ويستند هذا الأمر إلى الوقائع. فالمدن السادسة والسابعة في «حصارلك»، التي تقابل طروادة هوميروس، غنيَّة بعظام الجياد. وليس من شكٍّ في أنَّ الطَّرواديِّين كانوا يربُّون الجياد في سهلهم الغنيِّ، الذي أصبح في السَّنوات الأولى من القرن العشرين مزرعةً لتربية جياد السُّلطان عبد الحميد الثاني. ويصحُّ هذا النَّعت على الطرواديِّين بقدر ما يصحُّ على الأخيِّين نعت مدرِّعي السِّيقان. ولا بدَّ أنَّ لكلا النَّعتين تاريخاً قديماً جدًّا حين كان أهلوه يستحقُّونه بفضل التزامهم المتميِّز به»[338].

من المرجَّح إذاً أنَّ «الحصان» كان أيضاً الحيوان الطَّوطميَّ لدى الطَّرواديِّين. وكان الأخيُّون يعرفون ذلك معرفةً جيِّدة. وحين استعصى عليهم اقتحام أسوار طروادة، لجأوا إلى حيلة «الحصان الخشبيِّ». وقد تعمَّدوا جعله كبيراً، ليتَّسع لأكبر عددٍ من المحاربين في بطنه من جهة، وليخدع الطَّرواديِّين بضخامته من جهة ثانية، لأنَّهم سوف يتصوَّرونه هبةً من الآلهة لهم. وفعلاً فقد تصوَّر الطَّرواديُّون الحصان هبةً سماويَّة لهم، فسحبوه إلى داخل أسوار مدينتهم التي عزَّ على الأخيِّين اقتحامها. ولكنْ لأنَّ المقدَّس ينكشف دائماً عن وجهين متناقضين، يَعِد بالثَّراء، ويفاجئ بالفناء، فقد ظهر أنَّ الحصان الخشبيَّ كان يخفي في داخله المحاربين الذين فتحوا أسوار طروادة للجيش الآخيِّ ليقتحمَها ويفتكَ بأهلها.

هذا هو التَّفسير الذي نقدِّمه لحصان طروادة من حيث هو حيوان مقدَّس تُنتهَك قدسيَّتُهُ، فيتحوَّل إلى مصدر للإبادة والفتك. لكنَّ له تفسيراً آخر كنَّا قد أشرنا إليه في أعمالنا السابقة، حينما كنَّا نتحدَّث عن موضوعة «الاقتحام المتنكِّر»، وهو تفسير لا يتناقض مع هذا التَّفسير، بل يكمِّله وينسجم معه. فحين يشقُّ على الخصوم اقتحام مدينة معيَّنة، بسبب مناعة أسوارها، يلجأ الغزاة إلى موضوعة «الاقتحام المتنكِّر». في حكاية مصريَّة قديمة، لم يستطع القائد المصريُّ مهاجمة مدينة يافا القديمة، فتظاهر بالانسحاب، تاركاً وراءه عدداً من التَّوابيت، التي زعم أنَّه وضع فيها ثرواته. وحين أخذها أهل يافا إلى داخل مدينتهم، اتَّضح أنَّها كانت تخفي محاربين، فتحوا أبواب المدينة أمام قائدهم المصريِّ. وتظهر هذه الموضوعة أيضاً في عددٍ من الحكايات الأخرى، أشهرُها اقتحام قصير مدينة الزَّبَّاء تدمر من خلال إخفاء الرِّجال تحت أكياس البضائع على ظهور الجمال. وكذلك في حكاية «علي بابا والأربعين حرامي» في «ألف ليلة وليلة»[339].

جلجامش وأودسيوس

بين جلجامش وأودسيوس في «الأوديسة» أكثر من وشيجة سرديَّة واحدة. وسنحاول في هذه الفقرة استكشاف بعض أوجه الشَّبه السَّرديَّة والتَّأويليَّة بينهما. ولعلَّ أبرز صور التَّماثل بينهما يكمن في «التَّشرُّد» والتِّيه الذي تعرَّض له كلاهما. فبعد أن حقَّق جلجامش وأنكيدو انتصارَهما على الوحش خمبابا، وصارا لا يتردَّدانِ حتَّى في تهديد الإلهة عشتار، وقتل ثور السَّماء، ألمَّ الموت بأنكيدو، وترك جلجامش لا يعرف متى يواجه المصير نفسه. وهكذا قرَّر القيام بما لم يقمْ به أحدٌ قبله، وهو أن يبحث عن الوسيلة التي يقاومُ بها مفعول الموت. فتشرَّد في الفيافي والقفار، والسُّهول والجبال، والمشرق والمغرب، بحثاً عن هذه الوسيلة. لقد كان تشرُّده تيهاً وضياعاً، ربَّما لكي يتوصَّل إلى خصوصيَّة وجوده. لكنَّه في الحقيقة اصطبر على هذا الضَّياع والتَّشرُّد، بل استطاع أن يحوِّله إلى انتصار مذهل، حين تمكَّن من الوصول إلى جزيرة الخالدين، والالتقاء

بأوتانيشتم والحصول منه على بعض الأسرار الإلهيَّة. وبالتالي عاد جلجامش منتصراً من رحلتِهِ، لأنَّه استطاع أن ينضمَّ إلى زمرة الخالدين، دون أن يعبأ بالبقاء معهم. ومن هنا فقد زار العالم الآخر، وعاد منه منتصراً.

على النَّحو نفسه، كان أودسيوس قد خرج من طروادة يزهو بانتصاره على أعداء الآخيِّين، لكنَّ غضب بوسايدن منه ظلَّ يطاردُهُ، ويدفع سفينته في كلِّ اتِّجاه. كلَّما أراد الاقتراب من إيثاكا، وجد نفسه يبتعد عنها. فكانت رحلته في البحر رحلة ضياعٍ وتشرُّد، فقد فيها رجالهُ وأصدقاءه، واحتمل فيها أنواع الأرزاء، وصنوف المتاعب، وحارب المخلوقات العجيبة، حتَّى تمكَّن، مثل جلجامش قبله، من زيارة العالم السُّفليِّ، والعودة منه سالماً. وهكذا لا يختلف تشرُّده عن تشرُّد جلجامش. وبالطَّبع لم يكن هناك بحرٌ في «ملحمة جلجامش» بمعزلٍ عن بحر مياه الموت، ولم يعرف البابليُّون إله بحرٍ يغضب منهم. على النَّقيض من ذلك، كان أودسيوس ضحيَّة غضب إله البحر عند الإغريق بوسايدن. كلَّما تخلَّص أودسيوس من معضلةٍ، اضطرَّه بوسايدن إلى الانغمار في معضلةٍ جديدةٍ، حتَّى كأنَّ مغامرات أودسيوس هي نتيجة انتقام بوسايدن منه. وهنا أيضاً نلمس تقليده لجلجامش، ولكنْ ليس تقليد جلجامش البابليِّ، بل جلجامش الحيثيِّ. فالحيثيُّون هم الذين كانوا يتعبَّدون لإله البحر، ويخضعون لمشيئتِهِ، ويحتلُّ لديهم موقعاً مميَّزاً بين آلهتهم. وقد رأينا في بداية هذا الفصل أنَّهم عدَّلوا في الملحمة البابليَّة، بحيث جعلوا جلجامش يقابل إله البحر، الذي لم يكنْ راضياً عنه، بل لعنَهُ وتمنَّى له الضَّياع. ومن المرجَّح أنَّ المنشدين الإغريق الأوائل استمدُّوا فكرة انتقام إله البحر من جلجامش الحيثيِّ، وحوَّلوها إلى غضب بوسايدن من أودسيوس.

ولكنْ ماذا يعني أن يتشرَّد ملكٌ من الملوك؟ علينا أن نفهم «التَّشرُّد» بمعناه القديم. حين يتشرَّد ملكٌ فهذا معناه أنَّه يتخلَّى عن المُلْك، ويصير مثل أبسط إنسان من رعيَّته، يتحمَّل ما يتحمَّلونه من أعباء، ويغامرُ بما يغامرون به من مخاطرَ. وفي واقع الأمر، فهو يدخل في حالة أفولٍ وتيهٍ، يصعب أن يخرج منها الداخل إليها، ويتعسَّر عليه إيجاد منفذٍ يستطيع منه أن يستنشقَ هواء الحرِّيَّة من جديد. ونحن نعرف عشرات الأمثلة عن تشرُّد الملوك: سرجون الأكديِّ، نرام سين، أوديب، هرقليس، عمرو بن عديّ، النُّعمان بن المنذر، وغيرهم. لكنَّ البطل في جميع هذه الحالات ينتصرُ على قوى الظَّلام والموت التي تتشبَّث به، ويعود إلى الحياة مزهوًّا بانتصاره الخارق. فقد قام برحلة إلى عالم الخفاء، الذي لم يعدْ منه أحدٌ قبله، لكنَّه عاد منتصراً. وهكذا فإنَّ حكاية «التَّشرُّد» لا تضيِّع الملك إلا لكي تجعله بطلاً استثنائيًّا، يستطيع أن ينتصر على قوى الخفاء والظَّلام في التَّشرُّد.

لكي يصل جلجامش إلى جزيرة أوتانيشتم، كان عليه أن يعبر حدود العالم المعروف، ويخترق زمنه الاعتياديَّ، من خلال مروره ببحر مياه الموت أو «مي موتي» (mê mûti). والمرور بمياه الموت لا يعني فقط الخروج من الجغرافيا المألوفة، بل يعني أيضاً الخروج من الزَّمن المألوف إلى زمنٍ آخر يخضع لقوانينَ مغايرة. وفي ذلك المكان والزَّمان فقط استطاع جلجامش أن يظفر بلقاء أوتانيشتم، ويحصل منه على أسرار ما قبل الطُّوفان، وضمناً على الأسرار التي تدَّخرها الآلهة من مستقبل زاهر أو نصب وكدح. ومثل جلجامش، عبر أودسيوس نهر العالم السُّفليِّ، «ستيكس» (Styx) بمياهه المسمومة، لكي يصل إلى حيث تتجمَّع الأرواح في العالم السُّفليِّ. وهناك رأى أباه وأمَّهُ، ورأى العرَّاف الأعمى تيريزياس. ولعلَّه عاد منهم بأسرار الماضي والمستقبل مثلما عاد جلجامش من لقاء أوتانيشتم. ومرَّة أخرى يثبت البطل الثَّقافيُّ في صورة جلجامش وأودسيوس معاً أنَّه يستطيع أن يتحدَّى حاجز الموت ويعبره. فبحر مياه الموت ونهر ستيكس مخلوقان من مادَّة واحدة هي الموت. وقد برهن البطلان معاً أنَّهما قادران على المرور ببحر الموت واختراقِ عالمِهِ، دون أن يتمكَّن الموت منهما، بل ظلَّا على قيد الحياة. وفازا بالحصول على نبوءةٍ لم يظفر بها أحدٌ سواهما، ثمَّ عادا من العالم السُّفليِّ منتصرينِ مغتبطينِ.

وقد لاحظ «ويست» التَّشابه بين عبور مياه الموت لدى البطلين قائلاً: «تعود سفينة أودسيوس أدراجها من شاطئ العالم السُّفليِّ في هاديس، متابعةً تيَّار الأوقيانوس، «في البداية عن طريق التَّجديف، ثمَّ بدفع النَّسيم العليل إيَّاها». والمفهوم أنَّه ما من نسيمٍ بالقرب من أرض الأموات، فهل تردُّد الأوديسة هنا صدى مياه الموت، حيث كان على أور شنابي وجلجامش أن يتوفرا على المرادي لدفع مركبِهما؟»[340].

وحين حطَّ رجال أودسيوس رحالهم في جزيرة كيركي، أحسَّت بهم الساحرة الماكرة، وقلبتْهم إلى خنازير، بمن فيهم صديقه الأصغر سنًّا بين الرِّجال ألبينور. لكنَّ واحداً منهم أفلت من هذا المصير، وذهبَ إلى سفينة أودسيوس، وطلب منه أن يتحاشى المواجهة مع كيركي. غير أنَّ أودسيوس لم يكن من النَّوع الذي يتراجع بالطَّبع. ولقد ساعده هرمس بأن أعطاه العشبة التي يتجنَّب بها سحرَ كيركي ومكائدها. واستطاع أودسيوس إقناع كيركي بإعادة بحَّارته إلى وضعهم الإنسانيِّ بمن فيهم ألبينور. وظلَّ جميع الرِّجال يتمتَّعون بمشاهد جزيرتها الساحرة، حين اتَّخذ منها خليلته. وقد وعدتْ كيركي أودسيوس بالسَّماح له بالعودة إلى إيثاكا، لكنَّه قبل ذلك يجب أن يزور العالم السُّفليَّ. فرح الرِّجال جميعاً. وتجرَّع ألبينور من الخمور ما لا يطيقُهُ جسده الشاب. وحين كان يحاول النُّزول من سطح سكنى كيركي، فقد وعيَهُ، وخرَّ من أعلى السَّطح ميتاً. ولم يشعرْ أودسيوس ورفاقه بموت ألبينور. ولكن حين تجمَّعت حول أودسيوس أرواح الأموات، ظهرتْ له روح ألبينور، وتوسَّل إليه أن يدفنَهُ دفناً يليق به.

هنا نعرف أنَّ ألبينور هو النُّسخة الإغريقيَّة من أنكيدو في «الأوديسة». وكما رثى جلجامش أنكيدو رثاءً مرًّا، فقد عاد أودسيوس إلى جزيرة كيركي لكي يتولَّى دفن جسد صديقِهِ بما يليق به من تكريم. يقول لورد معلقاً على المماثلة بين الشَّخصيَّتين: «ألبينور هو أثر من آثار أنكيدو، وفي هذا النَّموذج يمثِّل موته موتَ الصَّديق؛ كان أصغر رجال أودسيوس وأينعَهم. ويأتي موتُهُ تماماً قبل الرِّحلة إلى أرض الأموات. لكنَّه لا يكون دافعاً للرِّحلة، وإن يكن دافعاً للعودة إلى جزيرة كيركي تحديداً لدفن جثَّتِهِ. وقد قُتِل صحابة آخرون لأودسيوس، قبله وبعده، حتَّى غرقت السَّفينة في النِّهاية، لكنَّ موت ألبينور وحده هو الذي يحتلُّ الموقع المميَّز في ذلك النَّموذج»[341].

والشَّبه البارز الآخر هو الوسيلة التي وصلَ بها جلجامش إلى استطلاع الأرواح في العالم السُّفليِّ، في اللَّوح الثاني عشر من الملحمة، وكذلك في حكاية «جلجامش وأنكيدو والعالم السُّفليُّ». توسَّل جلجامش بالآلهة ولكنْ لم يشفقْ عليه أحدٌ منهم. أشفقَ عليه إيا وحده، وطلب من نركال أن «يفتحَ ثقباً في الأرض، كي تتسلَّل منه روح أنكيدو، ويتبيَّنَ أخاه عن نظام الأرض»[342]. وعلى نحوٍ مماثلٍ، نصحتْ كيركي أودسيوس بأن يحفرَ حفرةً في الأرض، تتسلَّل منها أشباح الأموات. وهكذا رأى أباه وأمَّهُ وصديقَهُ الحميم ألبينور.

وفي نهاية الرِّحلة عاد كلا البطلين إلى مدينتِهِ؛ عاد جلجامش إلى أوروك، وعاد أودسيوس إلى إيثاكا، ليحتفل كلٌّ منهما بانتصاره. كان جلجامش قد اقتنع تماماً باستحالة الخلود الفعليِّ، وإمكان الخلود السَّرديِّ، خلود الأحاديث والذِّكر والأعمال العظيمة؛ واقتنعَ أودسيوس أيضاً بأنَّ الخلود الحقيقيَّ هو خلود الذُّرِّيَّة التي تواصل إنتاج قيم النَّبالة التي عاش البطل وماتَ من أجلها. وسنرى فيما يأتي أوجه شبه أخرى بين البطلين.

الصِّراع مع العملاق السِّكلوبيّ

ربَّما كان القارئ يتذكَّر أنَّنا ميَّزنا في الفصل الثالث من هذا الكتاب بين موضوعة «الصِّراع مع الوحش»، التي ناقشنا فيها صراع جلجامش وأنكيدو مع الوحش خمبابا، وبين موضوعة «مواجهة العمالقة»، المتمثِّلين في الملحمة بالرِّجال العقارب أو الحرَّاس العمالقة كما سمَّيناهم. ويحسن بنا أن نضيف هنا أنَّ موضوعة «الصِّراع مع الوحش» هي موضوعة سومريَّة قديمة، ربَّما كانت امتداداً لفكرة الصِّراع مع التِّنِّين في أسطورة الخليقة. وقد مرَّت علينا نماذج سومريَّة لحكايات الصِّراع مع هواوا، وحش غابة الأرز، حين كانت ما زالت في بلاد عيلام. وفي المقابل، فإنَّ موضوعة «الرِّجال العقارب» قد أُدخلت إلى الملحمة البابليَّة للمرَّة الأولى. وقد أشرنا إلى أنَّ «الرَّجل العقرب» كان من بين المخلوقات الأولى قبل خلق الكون والإنسان، التي أوجدتها «تئامت» لمحاربة البطل مردوك في ملحمة «إينما إيلش». وهكذا فإنَّ «ملحمة جلجامش» هي التي خلقت موضوعتين منفصلتين؛ إحداهما «الصِّراع مع الوحش»، الذي يمثِّله خمبابا، والثانية «الصِّراع مع العملاق»، الذي يمثِّله الرِّجال العقارب. تأتي الموضوعة الأولى في بدايات الملحمة جزئيًّا، بعد تعرُّف جلجامش على أنكيدو، وكان خمبابا فيها مثالاً أعلى للشَّرِّ؛ في حين تأتي الموضوعة الثانية قبل انتهاء الملحمة وقبل وصول جلجامش إلى صاحبةِ الحانة. وكان الرِّجال العقارب فيها حرَّاساً مسالمين، تعرَّفوا على البطولة الثَّقافيَّة لدى جلجامش، وسمحوا له بالمرور مغتبطين. ومن الضَّروريِّ أن نكرِّر التَّذكير بأنَّ كلاً من خمبابا والرَّجل العقرب يقف حارساً على منطقة محرَّمة لا يجوز دخولها إلَّا للبطل الثَّقافيِّ.

وعلى خلاف ذلك، تلتقي الشَّخصيَّتان في شخصيَّة واحدة في «الأوديسة»، عندما يقابل أودسيوس العملاق الككلوبيَّ أو السِّكلوبيَّ في الكتاب التاسع، أي قبل منتصف الملحمة. وفي واقع الأمر فهو يحمل بعض أوجه الشَّبه من كليهما معاً. وهكذا يشترك العملاق السِّكلوبيُّ مع الوحش خمبابا والعقرب العملاق في كون هؤلاء الثَّلاثة معاً

ضخام الأجسام بصورةٍ مبالغ فيها، ومشوّهي الخلقة، ويقفون جميعاً حرّاسا على منطقة محرَّمة لا يجوز دخولها لغيرهم.

كانت غابة الأرز في النُّصوص السُّومريَّة تقع في بلاد عيلام، ثمَّ رأى بعض الباحثين أنَّها انتقلت إلى جبال أمانوس بتأثير الأكديِّين والحيثيِّين، لأنَّها واقعة في مناطق نفوذهم. وتنصُّ «النُّسخة المعياريَّة» على نحو صريح بأنَّها تقع في «لِبْنانو»[343]. ويمكن القول إنَّها مكانٌ رمزيٌّ أكثر منها موقعاً جغرافيًّا. وعلى النَّحو نفسه، يقف الرِّجال العقارب حرَّاساً على بوّابة جبل «ماشو»، فلا يسمحون لأحدٍ بعبورها، وبعدهم مباشرة وصل جلجامش إلى صاحبة الحانة. ويستوطن العملاق السِّكلوبيُّ في كهفٍ كبيرٍ، وكأنَّه يقف حارساً هو الآخر على منطقة محرَّمة لا يجوز عبورها. وبعده مباشرةً وصل أودسيوس إلى حيث كانت تعيش الساحرة الإلهيَّة كيركي.

من حيث الرَّمزيَّة أيضاً هناك بعض المشتركات. فالغابة ترمز إلى الظُّلمة والضِّياع والتِّيه، ولكنَّها بالإضافة إلى ذلك ترمز إلى الحلم والخيال في الوقت نفسه. والكهف يرمز إلى الخلق والوجود المتجدِّد، ولكنَّه يرمز أيضاً إلى الظُّلمة والموت واحتمال الاختناق والاندثار والدَّفن. وهكذا تشترك الغابة والكهف معاً في كونهما من الرُّموز التي تحمل رمزيَّات متناقضة، تنطوي على الحياة والموت، على الضِّياع والوجود، على الظَّلام والنُّور. وتتكثَّف رمزيَّة كلٍّ منهما بوجود عملاق مهولٍ في أحدهما. وهناك نداء من داخل الغابة أو الكهف يدعو البطل إلى الاقتحام والتَّحدِّي. في ترجمة هايدل للملحمة البابليَّة، وقف جلجامش وأنكيدو متعجِّبين أمام غابة الأرز مترددِّين بين إغراء الدُّخول والخوف من المغامرة. كانا مأخوذين بجمال المشهد، بارتفاع الغابة وسموق أشجارها. «رأيا جبل الأرز، موضع سكنى الآلهة». وكأنَّ كلَّ شيء كان يدعوهما إلى الدُّخول. وبالتالي فالبطل الداخل إلى أحدهما يخاطر بأن يضيع ويتلاشى، ويموت ويختفي؛ أو بالعكس، بأن يولد من جديد، ويتحوَّل إلى مخلوقٍ منتصرٍ قادرٍ على تجاوز المحن وتخطي العقبات.

أوَّل شيء تجدر ملاحظته هو أنَّ «العملاق» لا يوجد إلا في المناطق النائية التي لا يصلُها أحد على الإطلاق، أي أنَّه بعبارة أخرى، يقف حارساً على منطقة محرَّمة، لا يجوز أن يتطفَّل عليها أحد. ولهذا فهو لا يوجد في مكان قريب، أو حتَّى في مكان منعزل وحسب، بل يوجد في المناطق النائية التي لا يصل إليها مخلوق، لأنَّ المنطقة التي يوجد فيها هي منطقة محرَّمة، يمكن أن تفضيَ إلى منطقةٍ أخرى تخرج بمن يصل إليها من حدود الزَّمن الإنسانيِّ إلى زمنٍ آخرَ أسطوريٍّ أو مجهولِ الملامح.

الأمر الثاني أنَّ التَّهويل في تصوير بشاعة العملاقة لا يرمي فقط إلى إلقاء الرُّعب في قلب مَن يقترب منهم، بل يرمي إلى التَّهويل في قدرة البطل وإمكان انتصاره على الوحوش الغريبة مهما كانت قوَّتها وبشاعتها. وبالتالي كلَّما زاد التَّهويل في رسم صورة مرعبة لهؤلاء، زاد التَّهويل في رسم بطولة البطل وقدرته على تدمير أعدائه وفرض إرادته عليهم، بل على كونه مصحوباً بإرادة إلهيَّة تريد له أن يسحق أعداءَهُ، ويدمِّر خصومه، لكي يفرض بالنَّتيجة قيمه ورموزه كبطل مميَّز.

مع ذلك، لا يقف العملاق في تلك المنطقة النائية المفضية إلى المنطقة المحرَّمة من تلقاء ذاته، بل هو يقف هناك حارساً بأمر الآلهة. يقول لورد مقارناً بين عمالقة الملاحم البابليَّة والإغريقيَّة وملحمة «بيوولف» المتأخِّرة عنهما: «كان خمبابا مقدَّساً عند إنليل، إله العواصف، وكان بوليفيموس من حيث هو ابن بوسايدن يتمتَّع بأصلٍ إلهيٍّ جزئيًّا؛ أمَّا غريندل فلم يكنْ له إلهٌ حامٍ صريح، لكنَّه كان ينحدر من نسل قايين، قاتل أخيه ابن آدم. ولقد كان قتل خمبابا فعلَ تدنيسٍ دفع أنكيدو حياتَهُ ثمناً له، وجعل التَّسبُّب بعمى بوليفيموس بوسايدن لا يكلُّ عن مطاردة أودسيوس»[344]. في الحالتين يتسبَّب قتل العملاق أو إصابتُهُ بالعمى، وهو قتلٌ رمزيٌّ بطبيعة الحال، بغضب الآلهة، ويدفعها إلى الانتقام، ويترتَّب عليه أن يخسر البطل بعض أصدقائه المخلصين. ونحن نعرف أنَّ جلجامش وأنكيدو قتلا خمبابا، في حين سمح الرِّجال العقارب لجلجامش أن يعبر بوّابة جبل ماشو، دون أن يشتبكوا معه، لأنَّهم اقتنعوا بالمهمَّة النَّبيلة التي يقوم بها. وهكذا يتَّضح أنَّ الفعل الهجوميَّ الشَّرس لا يكون إلَّا من نصيب الحارس الشِّرِّير.

وكما رأى القارئ، بالإضافة إلى العملاق السِّكلوبيِّ والوحش خمبابا، تناول ألبرت لورد الوحش «غريندل»، الذي قابله «بيوولف» في ملحمته، ممَّا لا يعنينا هنا، ووجد أنَّ هذه النُّصوص جميعاً تهتمُّ بإبراز حجم العملاق من جهة، وإصابته في عينيه من جهةٍ أخرى. في «ملحمة جلجامش»، كانت التَّرجمات القديمة، في حالة الصِّراع مع خمبابا، تؤكِّد على إصابته في عينيه. نقرأ في ترجمة هايدل: «هبَّت ثمانية رياح، ضربتْ وجه هواوا في عينيه»[345]. أمَّا في ترجمة جورج فالصِّيغة تختلف قليلاً: «ثلاثة عشر ريح هبَّت عليه، فادلهمَّ وجهُ خمبابا»[346]. وواضحٌ من التَّسمية أنَّ العبارتَين مأخوذتانِ من نسختين تنتميانِ إلى زمانينِ مختلفين. مع ذلك فلا شكَّ أنَّ الرِّياح المتعدِّدة التي هبَّتْ بوجه الوحش العملاق أعمتْ عينيه، وتركتْه يتخبَّط. وعلى النَّحو نفسه، سقى أودسيوس العملاق السِّكلوبيَّ من الخمرة التي استطابَ طعمها. ثمَّ طعنه بغصن الزَّيتون الذي يتوكَّأ عليه في عينه الوحيدة، وتركه يتخبَّط في عمايته[347]. وحين يشير لورد إلى عين العملاق غريندل في «بيوولف»، ويتذكَّر عيني خمبابا والعملاق السِّكلوبيِّ، يقول: «في العين، أو العينين، لدى ذكور الوحوش، شيءٌ ما خاصّ، قوَّة ما خارقة. وفي حالتي خمبابا وبوليفيموس يبدو أنَّه كان من الضَّروريِّ القضاء على تلك القوَّة»[348].

بالطَّبع هناك أمثلة أخرى على الصِّراع مع العمالقة في مختلف الآداب العالميَّة الأخرى، وهي يمكن أن تكون مستمدَّة من «ملحمة جلجامش» بالطَّريقة نفسها، لكنَّها لا تعنينا هنا، ما دام بحثنا محصوراً بأوجه الشَّبه مع الملحمة اليونانيَّة، ولا سيَّما «الأوديسة» بالتَّحديد.

كاليبسو وكيركي

في «ملحمة جلجامش»، تختلف شخصيَّة الإلهة عشتار عن شخصيَّة ساقية الخمرة السَّماويَّة سيدوري، أو شيدوري، اختلافاً واضحاً، ولكلٍّ منهما موقعُها الذي يترتَّب على ما قبله، ويمهِّد للحدث التالي له. ظهرت عشتار لجلجامش بعد أن عاد من رحلته إلى غابة الأرز، وبعد أن أحرزَ انتصاره على الوحش خمبابا. وقد حاولت إغراءَهُ للاقتران بها، لكنَّ محاولتها أخفقتْ، ربَّما لأنَّ جلجامش لم يكن يثقُ بها، بسبب ما اشتهرت به من الإيقاع بأحبَّتها السابقين. وحين اشتدَّ الحوار بينهما وتعالت نبرتُهُ، ارتفعت عشتار إلى أبيها آنو، وطلبتْ منه إنزال ثور السَّماء للانتقام من جلجامش وصديقه أنكيدو. وكان آنو يعرف خطورة نزول ثور السَّماء إلى أرض أوروك. ونحن نعرف النَّتيجة، فقد قتل البطلانِ ثور السَّماء المقدَّس. وهكذا يأتي إغراء عشتار لجلجامش بين حدثين؛ الأوَّل بعد مقتل خمبابا، ويكون نتيجةً له، والثاني قبل مقتل ثور السَّماء، ويكون سبباً له.

أمَّا اللِّقاء بسيدوري فيأتي بعد ترك جلجامش للحرَّاس العمالقة بصيغة عقارب، وقبل عبور مياه الموت، متَّجهاً إلى جزيرة أوتانبشتم. لقد سمحَ له الحرَّاس العمالقة بعبور بوّابة ماشو، لكي يعبر إلى طريق مشرق الشَّمس، ويدخل في أرض أسطوريَّة تحكمها قوانين مغايرة لقوانين العالم الواقعيِّ. وهناك التقى بسيدوري، التي كانت ساقية خمر سماويَّة، وظيفتها أن تثنيَ المتطفِّلين عليها عن مشروع المضيِّ قدماً لدخول جزيرة أوتانبشتم. فكانت تسقيهم الخمرة السَّماويَّة، دون أن تبيحَ لهم رؤية وجهها، فلا تنزع عنها خمارَها إلا بعد أن تثق بالشَّخص الداخل إليها. وعلينا أن نتذكَّر أنَّ اللِّقاء بينها وبين جلجامش لم يكنْ ودِّيًّا في البداية، فقد أوصدتِ الباب بوجهه، وأراد من جهته كسر الزُّجاج واقتحام عزلتها، غير أنَّه تريَّث. وبعد تردُّدٍ اقتنعت بشخصيَّته، ورفعتْ خمارها عن وجهها له، فتمتَّع برؤية وجهها الإلهيِّ. وبالرَّغم من أنَّها وجَّهت النُّصح له بضرورة الانصراف عن محاولة اختراق الزَّمن، فإنَّها بالنَّتيجة سمحتْ له، وأرشدته إلى الملاح أورشنابي. وهكذا كان لكلِّ إلهةٍ من الإلهتين، عشتار وسيدوري، شخصيَّتُها المستقلَّة عن الأخرى، وموضعها في السِّياق السَّرديِّ الخاصِّ بها.

على النَّقيض من ذلك، فقد عامل نقَّاد الأدب المعاصرون شخصيَّتي كيركي وكاليبسو في «الأوديسة» بوصفهما شخصيَّة واحدة، أو نسختين متماثلتين من شخصيَّة واحدة. ويجد هؤلاء النُّقَّاد أنَّ كلًّا منهما أخذت من صفات عشتار وسيدوري معاً. وهكذا نجد بعض خصائص عشتار وسيدوري معاً لدى كيركي، كما نجد خصائص الاثنتين معاً لدى كاليبسو. يقول لورد وهو يتحدَّث عن تماثل شخصيَّتيهما واشتراكهما مع نظيرتيهما البابليَّتين: «غالباً ما يُشار إلى كيركي بوصفها نظيرة عشتار. وقد أفرغت العشبة التي أعطاها هرمس لأودسيوس «الزَّواج» بها من ضرره، لكنَّها حوَّلت رجاله إلى حيواناتٍ. كما مُنِعَ أودسيوس أيضاً من أن يكون قرين كاليبسو الدائم، وهي التي تُعدُّ غالباً نسخة أخرى من كيركي، وأيضاً على يد هرمس، الذي أرسله زيوس لإطلاق أودسيوس من ارتهانه في جزيرتها. بقيَ أودسيوس أسيراً مرغماً عند كلتا الإلهتين، وكان هدفهما في الإبقاء عليه رهين العالم الآخر يحبطهُ البطل بمعونة إلهيَّة. وعلى خلاف عشتار، لا تتمرَّد الإلهتانِ كيركي وكاليبسو لكون البطل يهزأ بهما، بل تقبلانِ تدخُّل هرمس وزيوس»[349].

وعلى النّحو نفسه يقول «ويست» عن التداخل بين شخصيَّتي كيركي وكاليبسو: «في سياق طواف أودسيوس وتجواله، يبقى في ضيافة سيِّدتين متماثلتين؛ كيركي وكاليبسو. وتُدعى كلتاهما بالإلهة، لكنَّها تعيش وحدها (مع الجواري والخادمات) في جزيرة غنّاء في مكانٍ قصيٍّ من العالم، لا يكاد يزورها أحدٌ من الآلهة أو البشر. كلتاهما ودودتانِ، بل محبّتانِ، وتريدانِ مساعدة أودسيوس للعثور على طريقه بعد أن بقيَ مع كلّ واحدةٍ منهما مدَّةً من الزّمن. وغالباً ما عدَّهما الشُرّاح الهوميريُّون بديلتين متماثلتين بطريقةٍ ما»[350].

ولنبدأ بشخصيَّة كاليبسو، ما دام أودسيوس يلتقي بها أوّلاً في الكتاب الخامس من «الأوديسة». أوّل ما يربطها بسيدوري أنَّ اسمها كاليبسو يعني (المحتجبة)، وقد رأينا في الفصول السابقة أنَّ صاحبة الحانة السَّماويَّة كانت متَّشحةً بخمار، لكنَّها أباحت لجلجامش أن يتطلّع إلى وجهها. وتماماً مثلما نصحتْ سيدوري جلجامش بأن يقتطعَ أخشاب المرادي من الغابة لكي يدفع بها القارب الذي يعبر من خلاله نهر الموت، فقد طلبتْ كاليبسو من أودسيوس أن يذهبَ إلى الغابة ليقتطعَ منها من الأشجار ما يسعفُهُ في بناء طوفٍ أو قاربٍ. وقد وجد ويست أنَّ رحلة جلجامش فوق مياه الموت استغرقتْ منه سبعة عشر يوماً، وهذه بعينها هي المدَّة التي استغرقتها رحلة خروج أودسيوس من كاليبسو حتّى وصل إلى جزيرة الفايشيين[351]. لكنَّ كاليبسو أحبَّت أودسيوس وأرادت الاقتران به، وحين أخبرَها أودسيوس بتعلّقه بزوجتِهِ بنيلوب، تساءلت قائلة: «أأنا أقلُّ منها فتنةً؟، أم أقلُّ إغراءً؟ أم أقلُّ جمالاً؟ هل يمكن لامرأةٍ فانيةٍ أن تضاهيَ إلهةً بالرِّفعة والصُّورة؟»[352]. لكنَّ أودسيوس أعرض عن حبِّها، كما أعرض جلجامش عن حبِّ عشتار. ومثلما انحاز الإله إنليل لجلجامش، وحماه من غضب الآلهة بعد مقتل ثور السَّماء، فقد تدخَّل زيوس كبير الآلهة، وأرسل الإلهَ هرمس، طالباً من كاليبسو إطلاق سراح أودسيوس.

تجمعُ كيركي أيضاً بين صفات عشتار وصفات سيدوري معاً. وقد رأى ويست أنَّها حتّى من حيث صياغة اسمها مثيلة إلهة الشَّمس البابليَّة «آيا». لكنَّنا لن ننشغل بهذا الموضوع. وفي الأوديسة، لا توصف كيركي بأنَّها صاحبة حانة، لكنَّها كانت تخدِّر الضُّيوف الذي يصلون إلى منطقة سكناها بتقديم شراب مخدِّر لهم. وقد أعطى هرمس لأودسيوس عشبةً تبطل مفعول هذا الشَّراب. وبذلك نجا أودسيوس من مكيدتها. وكما أراد جلجامش اقتحام باب سيدوري وتحطيمه، هدَّد أودسيوس باقتحام سكنى كيركي بالعنف. ومثلما دلَّت سيدوري جلجامش على الطّريق إلى أوتانبشتم، دلَّت كيركي أودسيوس على طريق عودتِهِ إلى إيثاكا، لكنَّها نصحته بأن يقوم قبل ذلك بزيارة إلى العالم السُّفليِّ للحصول على مشورة العرّاف الأعمى تيريزياس.

لكنَّ كيركي كانت تشبه عشتار في بعض خصائصها الأخرى. فهي معروفة بالمكر بمحبِّيها مثل عشتار. والأهمُّ من ذلك أنَّها كانت تقلبُ ضيوفها إلى حيوانات. حين عدَّد جلجامش مساوئَ عشتارَ عليها، ذكرَ منهنَّ أنَّها مسختْ أحدهم ذئباً، وآخر ضفدعاً. وكانت كيركي أيضاً تقلب ضيوفها إلى حيوانات، وتتجمَّع الأسود والذئاب في باحة دارها. ولذلك كان يُطلق عليها «سيِّدة الحيوانات»، كما أُطلِق هذا اللّقب على عشتار قبلها.

من خلال هذه الأمثلة السَّريعة يمكنُنا القول إنَّ الرِّوايات الشَّفويَّة عن عشتار وسيدوري كانت قد اختلطت في «الأوديسة». ولسنا ندري هل حصل ذلك الاختلاط لدى الحيثيِّين أو الحوريِّين، أم حصل لدى الإغريق أنفسهم. لكنَّنا نستطيع القول إنَّ الرِّوايات الشَّفويَّة للملحمة هي التي سمحتْ بتداخل الوظائف بين شخصيَّتي عشتار وسيدوري، مما سمح بالتالي بالتّداخل بين شخصيَّتي كاليبسو وكيركي.

الحكايات السَّرجونيَّة والإلياذة

تحدَّثنا في الفصل الثاني من هذا الكتاب عن كون الثَّقافة الأكديَّة قد بدأت مع وصول سرجون الأكديِّ إلى السُّلطة، وتكوينِهِ إمبراطوريَّة مترامية الأطراف، وقد تابعه أبناؤه وأحفاده في المحافظة على هذه الإمبراطوريَّة، ولا سيَّما حفيده نرام سين. وتعرَّضنا في آخر ذلك الفصل إلى مجموعةٍ من الحكايات البطوليَّة التي تدور حول شخصيَّتي سرجون الأكديِّ وحفيده نرام سين. وسنتناول هنا علاقة هذه الحكايات البطوليَّة التي تفتّحت في بلاد بابل في البداية، ومقارنتها بالأحداث المماثلة في «ملحمة جلجامش»، ثمَّ استعراض أشكال انتقالها إلى الثّقافات المجاورة، ولا سيَّما الحيثيَّة والحوريَّة، بعد أن تراكم حولها تراثٌ شفويٌّ؛ وأخيراً نتابع انتقال هذا التُّراث الشَّفويِّ إلى الإغريق، ونستكشف دوره في ملحمة «الإلياذة».

قلنا سابقاً إنَّ الحكايات البطوليَّة السَّرجونيَّة متأثِّرة بمناخ «ملحمة جلجامش»، فهي تجعل سرجون ونرام سين يتشرَّدانِ، ويغامرانِ بالرَّحيل إلى غابة الأرز، كما فعل جلجامش. بل يبدو أنَّ نرام سين قد حافظ على تراث «اللّوح المحفوظ» الذي تشير إليه ديباجة «ملحمة جلجامش». إذ تتصلُ إحدى حكايات نرام سين على كونه كتب حكايته في «لوح محفوظ» (نرو)، وأودعَهُ في صندوق، كما أودعتْ حكاية جلجامش من قبله. ويبدو أنَّ هذه الحكايات البطوليَّة، المتأثِّرة بروحيَّة ملحمة جلجامش وحكاياته، كانت من القوَّة والانتشار بحيث إنَّها سلكت طريقين في وقت واحد؛ الأوَّل تدوين هذه الحكايات على ألواحٍ وصلنا عدد منها؛ والثاني ازدهار هذه الحكايات شفويًّا، وانتقالها إلى الثّقافات والبلدان المجاورة. تقول ناشرة هذه الحكايات: «لقد كان أبرز إنجازات تراث السُّلالة الأكديَّة يتمثَّل في الخرافات الشَّعبيَّة التي شاعت على نطاق واسع عن ملوك هذه السُّلالة. إذ ظلَّت أعمالهم تتألّق في خيال جميع الثّقافات المجاورة، موحيةً بخرافاتٍ مماثلةٍ يجري تداولها ليس فقط في الأكديَّة، بل أيضاً في السُّومريَّة والحيثيَّة. فقد كانت مآثر ملوك السُّلالة الأكديَّة تُروى وتُعاد رواياتها على امتداد أجيال متتابعة، ومع كلّ رواية جديدة يجري تضخيمها وتنميقها. وسرعان ما تحوَّلت هذه السِّيرة الشَّعبيَّة (saga) وأبطالها إلى موضوعٍ سائرٍ في التُّراث الشَّعبيِّ، ثمَّ في الأدب، مباشرةً بعد انتهاء الأحداث نفسها. وصارت تُضاف إليها موضوعات شعبيَّة من طراز موضوعة الطِّفل الذي يتخلّى عنه والداه، وفي الوقت نفسه، كان يجري باستمرار تبسيط القِصص ومراجعتها. كان يتمُّ ضغط مآثر السُّلالة بأسرها ومناقبها وتُعزى إلى شخصيَّتين بارزتين من الشَّخصيّات الخمس في السُّلالة ــ وهما سرجون مؤسِّس السُّلالة (زهاء 2310 ــ 2273 ق م)، وحفيده ووريثه الثالث نرام سين (زهاء 2246 ــ 2190 ق م)»[353].

أكملت ماري باخ□ارو□ا بحث ويستنهولز، فاهتمَّت بالتَّقاليد التي أحدثتها هذه الحكايات البطوليَّة في التُّراثين الحيثيِّ والحوريِّ، والكيفيَّة التي انتقلت بها إلى التُّراث الشَّفويِّ الإغريقيِّ في عصر ما قبل هوميروس في كتابها الكبير والهام «من الحيثيِّين إلى هوميروس: الخلفيَّة الأناضوليَّة للملحمة الإغريقيَّة القديمة». وقد تابعت باخ□ارو□ا أثر هذه الحكايات الأكديَّة في البيئة الحيثيَّة. وبعد فحص النُّسخ الحيثيَّة من حكاية «سرجون، ملك المعركة»، التي عُثِرَ عليها في حاتوسا، عاصمة الحيثيِّين، وجدت أنَّ مادَّتها الخرافيَّة الأساس قد تعرَّضت لتعديلات حرَّة. «وفي أفضل النُّسخ السِّتّ الحيثيَّة المحفوظة جيِّداً (وليس فيها ما هو سليمٌ تماماً) يمكن تأشير بعض الفروق مع نسخة العمارنة، وتتعلّق أهمُّ التّغييرات بإضافة الأحلام. فقد أُرسل حلمٌ من الأحلام لسرجون للشُّروع بالعمل، بينما أُرسل حلمٌ زائفٌ إلى نور ــ دَغال، مثل الحلم الذي أُرسل لأغاممنون في الكتاب الثاني من «الإلياذة»، تعدُهُ فيه الإلهة عشتار بالنَّصر في المعركة. وتوحي مثل هذه الفروق وإن كانت هذه النُّصوص من نتاج الكتبة على سبيل المسامرات في الأرجح، بأنَّها تعتمد على تراثٍ شفويٍّ مَرِنٍ وطيِّعٍ كان معروفاً لدى حلقات الكتبة»[354].

لقد رأينا في الفصول الماضية أنَّ آليَّة إرسال الأحلام كانت موجودةً على نحو متميِّز في «ملحمة جلجامش»، وبالذات أحلام سحق خمبابا والانتصار عليه. لكنَّ الحلم الزائف في هذه النُّسخة الحيثيَّة يُرسَل إلى نور دَغال، وهي شخصيَّة معدَّلة عن شخصيَّة حوريَّة اسمها «نَور ــ تاخي»، وبالتالي فهي تسمية حوريَّة لسرجون الأكديِّ. وهنا يُرسَل إليه حلم زائف، تماماً كما أُرسِل حلمٌ زائفٌ إلى أغاممنون في الكتاب الثاني من «الإلياذة»، ممّا يعني أنَّ النُّسختين مستمدَّتانِ من نسخ شفويَّة أقدم منهما، يتلقّى فيها البطل حلماً بالانتصار، ثمَّ يظهر أنَّه حلم زائف ينتهي بهزيمته.

وباستعراض أوجه الشَّبه بين حكايات نرام سين وتراث جلجامش تجد باخ□ارو□ا أنَّ تراث الحكايات الشَّفويَّة عن نرام سين اختلط بالحكايات الشَّفويَّة عن جلجامش وتفاعل معها. «هكذا يتباهى نرام سين بقتل ثورٍ وحشيٍّ، كما قتل جلجامش وأنكيدو ثور السَّماء؛ ويتباهى البطلانِ بالسَّيطرة على غابة الأرز، ويتباهى نرام سين بقطع أشجار الأرز لبناء المشاريع كما فعل جلجامش. وبدورها تبدو قصَّة مآثر جلجامش متأثِّرة بالإنجازات الأسطوريَّة للملوك السَّرجونيِّين، ففي النُّسخة الأكديَّة من الملحمة جرى نقل موقع جبال الأرز، موطن هواوا، إلى الغرب، حيث كان نرام سين يريد الوصول إلى أشجار الأرز الخاصَّة به، في جبال أمانوس الممتدَّة بين شمال سوريا إلى شمال شرق الأناضول، في حين كانت تقع في الحكاية السُّومريَّة عن «جلجامش وهواوا» على جهة الشَّرق، في إيران»[355].

ممّا يدلّ على وجود تراثٍ شفويٍّ حيثيٍّ عن سرجون وحفيده نرام سين هو وجود طقس من العصر الحيثيّ الوسيط عن سرجون وورثته، وكذلك شخصيّات أخرى من الأغنية الحوريّة الحيثيّة، تُشير إليهم باسم (شَرِّينا) أي «الملوك المؤلّهة»، وعدد آخر من الأغاني الحيثيّة، التي تدلّ دلالة قاطعة على انتقال التُّراث السَّرجونيّ إلى الحيثيّين شفويًّا. والظاهر أنَّ هذا التُّراث هو الذي انتقل إلى الأدب والتُّراث الإغريقيَّين في عصر ما قبل هوميروس.

وفي رأي باخ□ارو□ا فإنَّ أبرز شخصيَّة يتَّضح فيها تأثير التُّراث السَّرجونيّ والحيثيّ والإغريقيّ معاً هي شخصيَّة «هكتور» في «الإلياذة». وكثيراً ما يُشار إلى هكتور باعتباره البطل الحقيقيَّ، أو في أقلّ تقدير البطل الطِّرواديَّ المضادَّ لأخيل في «الإلياذة». لكنَّ رسم ملامحه فيها يدلّ على أنَّه كان يقلّد نرام سين في «الأسطورة الگوتيَّة عن نرام سين». وترصد باخ□ارو□ا عدداً من المشابهات بين البطلين في الحكايات السَّرجونيَّة والإلياذة. وترى أنَّ الوسيط أو المرحلة الوسطى التي انتقلت عن طريقها حكايات نرام سين إلى الأدب الإغريقيّ هو الرِّوايات الشَّفويَّة والأغاني التي كانت متداولة في الأوساط الحيثيَّة والحوريَّة. وفي هذا السِّياق يحظى نصٌّ يطلَقُ عليه «أغنية الإطلاق» بالأهمِّيَّة بوصفه الوسيط الشَّفويّ. وتخلص باخ□ارو□ا إلى القول «إنَّ النُّصوص التي وُجِدَت في حاتوسا ويمكن أن تتكشف عن نظائر مع الأسطورة الإغريقيَّة جاءت في نهاية الأمر من بيئة شفويَّة. زِدْ على ذلك أنَّ طمس الهويَّة الخاصَّة بنرام سين، شأنها شأن هويَّة جلجامش، يدلّ على أنَّ التُّراث السَّرديَّ الذي تمَّ تطويره لفترة من الزَّمن كان يخلو من الاتِّصال بتراث بلاد الرافدين.. بل إنَّ صنف الأغنية السَّرديَّة السُّوريَّة الأناضوليَّة المشابهة له وعُثِرَ عليها في حاتوسا هي منبع أهمّ قصص الملحمة الهوميريَّة والهسيوديَّة»[356]. وفيما يتعلق بحكاية هكتور وعلاقتها بأساطير نرام سين، فتقول باخ□ارو□ا: «ما أقترحُهُ أنَّ الشُّعراء حافظوا على هيبتهم من خلال الزَّعم بمعرفة القصص المميَّزة عن الماضي أو الأماكن النائية حتّى بواكير عصر الحديد، واستمرُّوا في نشر تنويعات الخطوط القصصيَّة التي عُزِيَتْ للملوك السَّرجونيِّين في الملحمة الهوميريَّة أيضاً، وإن تأثَّرت شخصيَّتا سرجون ونرام سين الفرديَّتان، وقصَّة هكتور بالتَّحديد مستمدَّة في الأساس من الحكاية العامَّة المنسوبة لنرام سين، أي حكاية ملك يعجز عن تأويل النُّبوءات تأويلاً صحيحاً، وبالتالي يكون مسؤولاً عن دمار مدينتِهِ»[357].

«سفر الجبابرة» القُمْرانيّ والمانويّ

في منطقة البحر الميِّت، وبالقرب من كهوف قُمران، كان أحد الصِّبيان الرُّعاة الأردنيِّين يرعى أغنامه في منتصف القرن الماضي. فجأةً تسلَّقت معزاة صفحة الجبل، ودخلتْ في أحد الكهوف. لحقها الصَّبيُّ، لكنَّه وهو يحاول إخراجها من الكهف اصطدمَ بشيءٍ ما. تحسَّسه وأخرجه، فكان كتاباً قديماً على شكل «ملفوفة» (scroll). تسرَّب الخبر، وبيعت بعض المخطوطات، وأجرت الحكومة الأردنيَّة بعض التَّقييات، التي أودعت نتائجها في المتحف في القدس. واتَّضح أنَّ هناك عدَّة كهوف تحتوي على جرارٍ فيها عدد كبير من الملفوفات، بعضها مهشَّمة، وبعضُها في حالة مقبولة. وبعد حرب حزيران، وضعت الحكومة الإسرائيليَّة اليد عليها، ولم تسمحْ بالتَّصرُّف بها إلّا بعد إكمال البحث الفيلولوجيّ في مطلع التِّسعينات.

في الفترة المحصورة بين اكتشاف المخطوطات وتسريب بعضها ومطلع التِّسعينات، أُطلِقت عشرات النَّظريّات حول الفرقة التي كتبت هذه المخطوطات، وأُلِّفت مئات المجلَّدات التي تناقش هذه النَّظريّات المتضاربة. كانت تتوفر بعض الإشارات الكلاسيكيَّة إلى طائفةٍ يُطلق عليها اسم «الأسينيِّين»، كانوا يعيشون في هذه المنطقة، ولهم عقائد خاصَّة بهم، ولذلك ذهب بعض الباحثين إلى مطابقتهم بالطائفة التي كتبت هذه المخطوطات. وذهب باحثون آخرون إلى أنَّهم كانوا من المسيحيِّين الأوائل. وحين عُثِرَ على شذرة صغيرة تشير إلى ظهور مَن ادَّعى أنَّه «ابن الله»، تمَّ تضخيمُها، وكُتبت عنها عشرات الدِّراسات التي اعتبرتها إشارة للسَّيِّد المسيح. وبعد نشر المخطوطات الكاملة، نُشرتْ شذرة أخرى من المصدر نفسه، اتَّضح منها أنَّ الإشارة هنا إلى أنطيوخوس الرابع، الملك السّلوقيّ الذي احتلَّ القدس، ودنَّس الهيكل، وأراد تنصيب تمثال له أو لزيوس في قدس الأقداس، وادَّعى أنَّه ابن الإله زيوس، ممّا تسبَّب في إيقاد ثورة المكابيِّين.

ولغات المخطوطات هي العبرانيَّة والآراميَّة والإغريقيَّة. ولم تفلحْ أيَّة محاولة في تحديد تاريخٍ دقيق لها. كانت الطائفة تستعمل تسمياتٍ رمزيَّة عامَّة، فهم يسمُّون أنفسهم «أبناء النُّور»، ويسمُّون كبيرهم «الصالح الإلهيَّ»، أو «من يعمل بالقانون»، أو «كنيسة الله»، وما شابه ذلك من مصطلحات رمزيَّة تنطبق على الجميع ولا تنطبق على أحدٍ بذاته. لكنَّ الرَّأي العام بين الباحثين الآن هو أنَّ الطائفة التي تركت هذه المخطوطات أو الملفوفات هي طائفة يهوديَّة غنوصيَّة، بمعنى أنَّها لم تكن تدعو إلى عقيدة يهوديَّة قويمة، بل كانت تنطوي على بعض الآراء المأخوذة من مناخ الغنوصيَّة الثَّقافيّ الذي ساد في عموم أرجاء العالم حينئذٍ. ومن المرجَّح أنَّ تاريخها كان في القرنين الأوَّلين قبل الميلاد والقرنين التاليين بعده[358].

يبدو أنَّ التُّراث الرافدانيَّ كان من بين الرَّوافد التي غذَّت تفكير «طائفة قمران» أو «طائفة البحر الميِّت»، كما صارت تسمَّى في نموذجها المعياريّ. فقد عُثِرَ فيها على نصوص تؤكِّد مقدار تغلغل هذا التُّراث فيها، وإن كانت تستخدمه بطريقة سلبيَّة. ومن أهمِّ النُّصوص التي تدلّ على اطِّلاعها على هذا التُّراث النَّصُّ الذي كان يُطلق عليه اسم «صلاة نبونيد»، وصار يُدعى لاحقاً باسم «شفاء الملك نبونيد». ونبونيد كما هو معروف هو آخر ملكٍ كلدانيٍّ حكم بابل قبل سقوطها بيد كورش الفارسيّ. تتحدَّث الكسرة عن إقامة الملك «نبوناي»، كما تسمِّيه، في تيماء حين اتَّخذها عاصمةً لحكمه بدل بابل لمدَّة عشر سنوات.

«كلماتُ صلاة نبونيد، ملك بابل، الملك العظيم، حين أُصيب بالتهاب شديدٍ بأمر الإله في تيماء. أنا نبونيد، أطاح بي داءٌ عياءٌ لازمَني سبعَ سنين. ولأنَّني تغيَّرتُ وتوحَّشتُ، فقد صلَّيتُ للإله الأسمى، فغفرَ لي ذنوبي. وجاءني أجنبيٌّ يهوديٌّ مِن أبناء المنفى وقال: أعلنْ عن توبتك، واكتبْ هذه القِصَّة، وانسب المجد والعظمة لاسم الإله الأسمى. وعندئذٍ سجَّلتُ بنفسي أنَّني أطاحَ بي داءٌ عياءٌ، حين كنتُ في تيماء، بأمرِ الإله الأسمى. وحينئذٍ لمدَّة سبع سنين بقيتُ أصلّي لآلهة مصنوعة من الفضَّة والذهب والنُّحاس والحديد والخشب والحجر والطِّين، لأنَّني كنتُ أعتقد أنَّها كانت آلهةً فعلاً»[359].

على أنَّ ما هو أهمُّ من ذلك بكثير هو نشر الشَّذرات المتبقِّية من كتاب «سفر الجبابرة» لدى هذه الطائفة. ومما يؤسف له أنَّ ما تبقَّى من هذا الكتاب هو شذرات متناثرة، لا تكاد تدلّ على شيءٍ إلّا بصعوبة كبيرة. والظاهر أنَّ الغنوصيَّة في ذلك العهد كانت قد نشرتْ فكرة «الأراكنة»، أي جمع «أركون» (archon)، وهي كلمة يونانيَّة معناها الحاكم الأرضيّ، لكنَّ الغنوصيَّة استخدمتها بمعنى الهداة الرُّوحيين الذين يتحكَّمون بروح العصر. وقد نقلت الغنوصيَّة تأثيرها إلى جميع الطَّوائف والأديان الموجودة حينئذٍ بما فيها اليهوديَّة. وهكذا ظهرت اليهوديَّة الغنوصيَّة، التي استثمرت التُّراث القديم، وأعادتْ كتابته بما ينسجم مع عقائدها، لا سيَّما فيما يتعلَّق بتراث «أخنوخ».

كان «سفر التَّكوين» (5: 22) قد أشار إلى أنَّ أخنوخ قد عاش 365 سنة قبل الطُّوفان، «وسار أخنوخ مع اللَّه، ولم يوجدْ، لأنَّ اللَّه أخذه». بعبارةٍ أخرى، ارتفع أخنوخ عن الوجود الأرضيّ، وتحوَّل إلى كائن رمزيٍّ قادرٍ على الحضور حيثما يريد. ولهذا السَّبب اعتبرتْه الغنوصيَّة «أركوناً»، أي هادياً روحيًّا يتحكَّم بالحقبة التي يعيش فيها. ويصحُّ أن يوصف بالمصطلح اليونانيّ (aion) «الأيون»، أي صاحب العصر والأوان.

من طبيعة الأشياء أن تحاول الحقب الثَّقافيَّة اللاحقة مراجعة النَّظر في التُّراث السابق، وأن تعيد بناءَهُ بما ينسجم مع أفكارها وعقائدها الجديدة. ومن المرجَّح أنَّ الغنوصيَّة اليهوديَّة أرادت أن تعيد النَّظر في التُّراث الرافدانيّ بحيث تعدِّله بما يتماشى مع أفكارها الجديدة. من هنا تهتمُّ الفقرات المتبقِّية من كتاب «سفر الجبابرة» القمرانيّ بالتُّراث العراقيّ، ولا سيَّما في «ملحمة جلجامش». ويبدو أنَّ خلاصة الكتاب تكمن في أنَّ الجبابرة كانوا يعيشون في فترةٍ ما قبل الطوفان. وقد تكاثروا باختلاطهم مع الوحوش والبهائم المختلفة، ولمّا كثر الفساد، وزاد الشَّرُّ بافتراس الجبابرة لهم، أراد الله إهلاكهم والقضاء عليهم بإرسال الطوفان الماحق لإغراقهم. ومن خلال حلم رآه أحد الجبابرة، أحسَّ بما سيحدث لهم، وذهب إلى الجبابرة الآخرين بحثاً عمّن يفسِّر له هذا الحلم. وهكذا يجتمع الجبابرة لمناقشة إمكان الحرب مع قوى السَّماء. لكنَّ المفاجأة أنَّ كبير أراكنة الشَّرِّ في «سفر الجبابرة» القمرانيّ يُدعى «جلجامش»[360].

برغم حالة التَّفتُّت التي وصلنا بها كتاب «سفر الجبابرة» القمرانيُّ، فمن الواضح أنَّه ينطوي على موضوعاتٍ مشتركة مع «ملحمة جلجامش»، أهمُّها الطُّوفان، وأهمِّيَّة الأحلام والرُّؤى، وهبوط البهائم والوحوش السَّماويَّة على الأرض، وموقع ألواح الكتابة. وبرغم أنَّ الفقرات الباقية من الكتاب تشفُّ عن أسلوبٍ ملحميٍّ ربَّما يكون متأثِّراً بالملحمة نفسها، فإنَّ دور البطولة في الكتاب يُنسَب إلى «أخنوخ»، في حين يُنسَب دور البطولة المضادَّة إلى جلجامش. وهكذا يتحوَّل جلجامش إلى شخصيَّة من الشَّخصيّات

التي حاربها في ملحميّةِ الخاصَّة. غير أنَّ الطوفان الذي يحضر في «سفر الجبابرة» ليس طوفان أوتانبشتم، بل طوفان نوح. ومَن يفسِّر الأحلام ليس «ننسون» الحكيمة العارفة، بل أخنوخ الكاتب الشَّهير المؤمن الموحِّد. وليست الوحوش الهابطة هي خمبابا وثور السَّماء، بل الجبابرة والأراكنة، وفي المقدَّمة منهم جلجامش نفسه. وحينئذٍ ننتبه إلى أهمٍّ خاصِّيَّة من خواصِّ الكتاب، وهي أنَّه يستمدُّ وحداته البنائيَّة المكوِّنة من «ملحمة جلجامش»، لكنَّه يُفرغها من مضمونها الدِّينيِّ القديم، ويضخُّ فيها مضموناً موحِّداً جديداً. وبالتالي فإنَّه يجرِّد الأبنية السَّرديَّة القديمة من محتوياتها التَّأويليَّة السابقة ويبثُّ فيها روحاً جديدة. وهذا ما سمَّيناه في مكان آخر بتكييف المادَّة الأسطوريَّة القديمة للتَّطابق مع مضمونٍ آيديولوجيٍّ ودينيٍّ جديدٍ[361].

وما من ريب في أنَّ البيئة العراقيَّة كانت أمسَّ اتِّصالاً بتراث جلجامش من البيئة الفلسطينيَّة. والمتوقَّع أنَّ «سفر الجبابرة» المانويَّ، الذي أشار ابن النَّديم إلى أنَّ «ماني» نبيَّ بلاد بابل في مطلع العصر الساسانيِّ كتبه بالآراميَّة[362]، كان ينطوي على معلوماتٍ تستوحي من «ملحمة جلجامش» أكثر من «سفر الجبابرة» القمرانيِّ، بحكم كونه ينتمي إلى البيئة التي ازدهرتْ فيها الملحمة. والمؤسف أنَّ هذا الكتاب وجميع كتب ماني الأخرى التي كانت موجودة بالآراميَّة والعربيَّة قد فقدت إلى الأبد. ولكنْ أمكن استرداد بعض الشَّذرات المتفرِّقة منه من نصوص فرثيَّة وصغديَّة وآسيويَّة أخرى. ولم يُعثرْ فيها على اسم جلجامش، كما هو الحال في «سفر الجبابرة» القمرانيِّ، بل عُثِرَ على اسم «هوبابيش»، الذي هو صيغة من اسم «خمبابا»[363]، واسم «أتامبيش»، الذي هو تصرُّف باسم «أوتانبشتم»[364]. وليس من شكٍّ في أنَّ «سفر الجبابرة» المانويَّ كان يضيف بعض التَّفاصيل المتعلِّقة بهاتين الشَّخصيَّتين في روايته للحكاية الغنوصيَّة نفسها، ممَّا هو أشدُّ اتِّصالاً بـ«ملحمة جلجامش».

بقيَ أن أشير إلى احتمال آخر لم يتناوله البحث والتَّحليل في أيِّ عملٍ من قبل، وهو أنَّ «كاماش النَّهريَّ»، الذي يتكرَّر ذكره في كتاب «الفلاحة النَّبطيَّة» بوصفه مؤلِّفاً في الزِّراعة[365]، ليس من المستبعد أن يكون جلجامش نفسه بعد أن نُسِبت إليه أعمال ومؤلَّفات زراعيَّة. وقد رجَّحتُ أنَّ قوثامي، مؤلِّف هذا الكتاب، قد عاش في القرن الثاني، وتوفيَ في الرُّبع الأوَّل من القرن الثالث قبل احتلال الساسانيِّين للكرخة. وكاماش هو الصِّيغة المختصرة من اسم جلجامش، وقد رأينا في الفصل الأوَّل من هذا الكتاب أنَّه كان له مزار يُعبَدُ فيه على ضفَّة النَّهر.

جلجامش في «ألف ليلة وليلة»

تتوسَّط «حكاية بلوقيا» سلسلة حكايات «ملكة الحيَّات» في «ألف ليلة وليلة»، إذ هي الحكاية الثانية التي تردُ بين حكايتي «حاسب كريم الدِّين»، و«حكاية جانشاه». والجامع الوحيد بين هذه الحكايات هو شخصيَّة ملكة الحيَّات، لأنَّها تروي هذه الحكايات لحاسب كريم الدِّين، الذي لم يرَ أيًّا من الشَّخصيَّات الأخرى. وقد وصفنا هذه الحكايات سابقاً بأنَّها تستعمل تقنيَّة «الحكاية في داخل الحكاية»، وأنَّها أشبه بلعبة الصَّناديق الصِّينيَّة. إذ لا تكتمل الحكاية الإطاريَّة إلَّا بعد اكتمال الحكاية الضِّمنيَّة في داخلها.

ومنذ مطلع «حكاية بلوقيا» تضعنا في مواجهة قضيَّة البحث عن وسيلة لاختراق لغز الزَّمن. فبعد موت أبيه الملك اليهوديِّ في مصر، تزوَّجَ أهل المدينة بلوقيا سلطاناً عليهم خلفاً لأبيه. «فاتَّفق في بعض الأيَّام أنَّه فتح خزائن أبيه ليتفرَّجَ فيها، ففتح خزانةً من تلك الخزائن، فوجدَ فيها صورة بابٍ، ففتحَهُ ودخل. فإذا هي خلوة صغيرة، وفيها عمود من الرُّخام الأبيض، وفوقه صندوق من الآبنوس. فأخذه بلوقيا وفتحَهُ، فوجدَ فيها صندوقاً آخر من الذَّهب ففتحه، فرأى فيه كتاباً، ففتح الكتاب وقرأه، فرأى فيه صفة محمَّد (ص)، وأنَّه يُبعَثُ في آخر الزَّمان، وهو سيِّد الأوَّلين والآخرين. فلمَّا قرأ بلوقيا هذا الكتاب، وعرف صفاتِ سيِّدنا محمَّد (ص)، تعلَّق قلبُهُ بحبِّهِ»[366].

لا يمكن إغفال التِّقنيَّة التي تبدأ بها «حكاية بلوقيا»، وهي تقنيَّة إيداع الحكاية في صندوقٍ محفوظٍ. وإذا كان القارئ يتذكَّر، فقد رأينا سابقاً أنَّ «ملحمة جلجامش»، وكذلك حكاية نرام سين بعدها، لجأتا إلى هذه الوسيلة السَّرديَّة، التي كان البابليُّون يسمُّونها «نَرُو»، واقترحنا لها تسمية تقنيَّة «اللَّوح المحفوظ». فقد أُودِعَتْ حكاية جلجامش، وحكاية نرام سين أيضاً، في لوح محفوظ، ليرى من يطَّلع عليهما مقدار ما عانياه من المكابدة والنَّصب في سبيل تحقيق القيم التي آمنا بها. ويتبنَّى «حكاية بلوقيا» لهذه التِّقنيَّة، فإنَّها ستقول إنَّها لا تبتعد عنهما زمنيًّا، ولا في العناء والنَّصب، ولا في التَّشرُّد ومحاولة البحث عن وسيلة للقفز فوق المسافات الزَّمنيَّة.

دفعه انشغاله بحبِّ النَّبيِّ محمَّد، الذي لم يظهر بعد وسوف يظهر في آخر الزَّمان، إلى التَّجوال في أنحاء العالم القديم بحثاً عمَّن يدلُّهُ على الوسيلة التي يعبر بها البحر الزَّمنيَّ الفاصل بينهما. وفي إحدى الجزر قابل في طريقه ملكة الحيَّات. ثمَّ تركها واتَّجه نحو القدس. وهناك التقى بعفَّان، وهو «رجلٌ تمكَّن من جميع العلوم... وقد وجد في كتاب عنده أنَّ كلَّ من لبسَ خاتم سليمان انقادتْ له الإنس والجنُّ والطَّير والوحش وجميع المخلوقات». كان يعرف أيضاً بوجود نوع من العشب يتيح السَّير على الماء، دون أن تتبلَّل به أقدام السائر. لكنَّ الوصول إلى هذا العشب غير ممكنٍ إلَّا عن طريق ملكة الحيَّات، التي التقاها بلوقيا عرضاً في طريقه.

كان عفَّان يريد الحصول على خاتم سليمان، ويعرف أنَّه لن يصلَ إليه إلَّا إذا عبر الأبحر السَّبعة، ولا يستطيع عبورها إلَّا حين يمتلك عشب السَّير على الماء، ولا يمتلك هذا إلَّا عن طريق ملكة الحيَّات. حينئذٍ يقترح صيغة مقايضة رهيبة على بلوقيا: «ثمَّ إنَّ عفَّان قالَ لبلوقيا: اجمعْني على ملكةِ الحيَّات، وأنا أجمعُكَ على محمَّدٍ (ص)، لأنَّ زمانَ مبعثِ محمَّد بعيدٌ. وإذا ظفرْنا بملكةِ الحيَّات، نحطُّها في قفصٍ، ونروحُ بها إلى الأعشابِ التي في الجبالِ، وكلُّ عشبٍ جُزْنا عليه وهي معَنا ينطقُ ويخبرُ بمنفعتِهِ، بقدرةِ اللهِ تعالى. فإنِّي قد وجدتُ عندي في الكتبِ أنَّ في الأعشابِ عشباً كلُّ مَن أخذَهُ ودقَّهُ، وأخذَ ماءَهُ، ودهنَ به قدميه، ومشى على أيِّ بحرٍ خلقَهُ اللهُ تعالى لم يبتلَّ له قدمٌ. فإذا أخذْنا ملكةَ الحيَّات تدلُّنا على ذلك العشبِ. وإذا وجدْناه نأخذُهُ ونَدقُّهُ، ونأخذ ماءَهُ، ثمَّ نطلقُها إلى حالِ سبيلِها، وندهنُ بذلك المِلءِ أقدامَنا، ونَعدِّي الأبحرَ السَّبعة، ونصلُ إلى مدفنِ سيِّدِنا سُليمان، ونأخذُ الخاتمَ من إصبعِهِ، ونحكمُ كما حكمَ سيِّدُنا سُليمان، ونصلُ إلى مقصودِنا. وبعدَ ذلك ندخلُ بحرَ الظُّلماتِ، ونشربُ من ماءِ الحياةِ، فيُمهلُنا اللهُ إلى آخرِ الزَّمانِ، ونجتمعُ بمحمَّدٍ (ص)»[367].

لقد وصفتُ هذه الخطَّة من قبل بأنَّها «خطَّة رهيبة تبدأ بطموح بسيطٍ في الظاهر، ولكنَّها تنتهي بمحاولة اختلاس لغز الزَّمن والظَّفر بالخلود. يبدو أنَّ البداية تتعلَّق بمقايضة بسيطة؛ اجمعْني بملكة الحيَّات، أجمعْكَ بمحمَّد. لكنَّ هذه المقايضة تُخفي في داخلها مشروعاً خطيراً. فملكة الحيَّات مخلوقٌ موجودٌ، ومهما كان صعباً، فإنَّه معاصرٌ لهما، في حين أنَّ النَّبيَّ محمَّداً لم يتحقَّقْ زمنيًّا بعْدُ. ولذلك فالخطوات الخفيَّة في هذه المقايضة أنَّ الحصول على ملكة الحيَّات يُفضي إلى الحصول على عشبِ المشي على الماء، ويُفضي هذا إلى عبور البحار السَّبعة، والوصول إلى مدفن السَّيِّد سليمان للحصول على خاتمه. وإذا حصلا على الخاتم أطاعَهما مردَةُ الجنِّ، وصار بوسعهما بلوغ نبع الحياة مثل الخضر. وحينئذٍ يستطيعُ بلوقيا لقاء النَّبيِّ محمَّد، ما دام يستطيع التَّحكُّم بالزَّمن»[368].

كمنَ بلوقيا وعفَّان لملكة الحيَّات، واستدرجاها إلى طبق في قفصٍ أعدَّاه لأسرها. واصطحباها إلى حيث توجد الجزيرة التي توجد فيها الأعشاب الناطقة بمنافعها. وهنا تعلَّق ملكة الحيَّات تعليقاً ينتمي إلى مناخ «ملحمة جلجامش»: «لو أخذْتما من العشبِ الذي كلُّ مَن أكلَهُ لا يموت إلى النَّفخة الأولى، وهو بين تلك الأعشاب، لكان ذلك أنفعَ لكما من هذا الذي أخذتماه، فإنَّه لا يحصل لكما منه مقصودٌ». هنا يتَّضح أنَّ ملكة الحيَّات كانت تعرف بوجود «عشبة الخلود»، مع ذلك فقد اكتفت بدور أوتانبشتم الذي دلَّ جلجامش على موضعها، ولم تفكِّر بتناولها هي نفسها، مع أنَّها تعلم أنَّها ستواجه مصيراً مأساويًّا في آخر «حكاية حاسب كريم الدِّين». وفي هذا الموضع لا بدَّ أن نفطن إلى أنَّ عفَّان تحدَّث عن «نبع الحياة»، بينما تحدَّثت ملكة الحيات عن «عشبة الخلود» أو «النَّبات الذي لا يموتُ آكلُهُ». ومصدر حكايات «نبع الحياة» هي التَّعديلات الكثيرة الحاصلة على أساطير الإسكندر ذي القرنين وحكاياته. أمَّا مصدر «عشبة الخلود» فهو «ملحمة جلجامش» بالتَّحديد، ولا وجود له في غيرها.

بعد أن استحصل البطلان على عشب السَّير على الماء، أطلقا ملكة الحيَّات فعلاً، واستأنفا طريقهما لعبور الأبحر السَّبعة، والسَّير باتِّجاه المغارة التي يرقد فيها السَّيِّد سليمان. علَّم عفَّان بلوقيا بعض العزائم والرُّقى التي ينبغي أن يواصل قراءتها في أثناء محاولته اختلاس خاتم السَّيِّد سليمان من إصبعه. بقيَ بلوقيا عند باب المغارة يقرأ ويدعو، بينما تقدَّم عفَّان صوب الجسد المسجَّى على السَّرير. لكنَّ الأماكن المحرَّمة غالباً ما تكون محروسةً بطريقةٍ لا يتوقعها المتطفِّل عليها. فجأةً ظهرت حيَّة عملاقة وأنذرت عفَّان بالهلاك إن هو لم يتراجع. وبالطبع لم يتراجع. «ففنخثُ عليه الحيَّة نفخةً عظيمةً كادت أن تحرق ذلكَ المكان، وقالت: يا ويلك، إن لم ترجعْ أحرقتُكَ. فلمَّا سمعَ بلوقيا هذا الكلام من الحيَّة طلعَ من المغارة. وأمَّا عفَّان فإنَّه لم ينزعْ من ذلك، بل تقدَّم إلى السَّيِّد سليمان، ومدَّ يده ولمسَ الخاتم، وأراد أن يسحبَهُ من إصبع السَّيِّد سليمان، وإذا

بالحيَّة نفختْ على عفّان فأحرقتْهُ، فصار كومَ رمادٍ»[369]. ومن الواضح أنَّ المصير المنكود الذي انتهى إليه عفّان كان بسبب تطاوله على حرمة المكان المقدَّس، وأنَّ نجاة بلوقيا حصلتْ احتراماً لمقصده النَّبيل في رؤية النَّبيِّ محمَّد.

في «ألف ليلة وليلة» هنا يوجد مقطع يدلُّ على كرامة بلوقيا ومنزلتِهِ الكبيرة، دون أن يعنيَ ذلك أنَّه نبيٌّ من الأنبياء، كما هو الحال في كتب «قصص الأنبياء»، كما سنرى. فقدِ هبط جبريل لإنقاذ بلوقيا من ورطتِهِ، واعتذر بلوقيا من جبريل بأنَّ عفّان أغراه بالوصول إلى «ماء الحياة» لكي تتسنَّى له مقابلة النَّبيِّ محمَّد. فينصحه جبريل بضرورة الذّهاب إلى حال سبيلِهِ، لأنَّ زمان النَّبيِّ محمَّد بعيد. ثمَّ «ارتفع جبريل إلى السَّماء من وقتِهِ». بعبارةٍ أخرى، لا يرتقي بلوقيا في «ألف ليلة وليلة» إلى منزلة النُّبوَّة، بل يبقى مجرَّد بطلٍ ثقافيٍّ وحسب.

والآن لماذا تجمع هذه الحكاية بين «نبع الحياة» و«عشبة الخلود»؟

من المعقول أن نفترض أنَّ الحكاية تنطوي على طبقاتٍ زمنيَّة متعدِّدة، وتجمع بينها تلقائيًّا. وليس من شكٍّ في أنَّ «عشبة الخلود» مستمدَّة من مصدرٍ يستقي من «ملحمة جلجامش» مباشرةً أو بالوساطة. أمّا «نبع الحياة» فيحيل إلى حكايات الإسكندر ذي القرنين. ويبدو أنَّ حكايات ذي القرنين هي حكايات قديمة، ربَّما كانت قد تجمَّعت منذ العصر السّلوقيِّ بإجراء بعض التَّعديلات على النُّصوص الأدبيَّة الرافدانيَّة، وهي التي حوَّلت «نبتة الحياة» التي حصل عليها جلجامش من أعماق البئر، ونقلتْها إلى البئر نفسها، وبالتالي إلى «النَّبع» الذي توجد فيه «عشبة الحياة». وبمرور الزَّمن ظلَّت هذه الحكايات تنتقل في الأزمنة والثَّقافات، حتّى وصلت إلى «ألف ليلة وليلة»، التي جمعت بين تسميتين تنتميانِ إلى طبقتين زمنيَّتين مختلفتين.

في عصر «ملحمة جلجامش»، كان بالإمكان استخدام «استعارة الأجنحة الطائرة» لقطع المسافات المترامية، مع ذلك لم تلجأ الملحمة لهذه التَّقنيَّة. وفي عصر «ألف ليلة وليلة» صارت توجد وسائل سرديَّة أكثر تعقيداً، هي ما سمَّيتُهُ بـ«آليّات التَّسخير السَّرديِّ»، مثل الحصان الطائر وفرس الأبنوس، وطاقيَّة الإخفاء، وغير ذلك. وقد بقيَ بلوقيا يسيح في البلدان، ويتنقَّل بين الأرجاء، بعد أن عبر البحار السَّبعة، وصارت كلُّ أرض تسلمه إلى أرض أخرى في جغرافيا أسطوريَّة نائية، حتّى مرَّ بأرض شدّاد بن عاد، التي يحكمُها الملك صخر. فأعطاه الملك صخر فِرساً أسطوريَّة، هي واحدة من وسائلِ التَّسخير السَّرديِّ المذكورة، نقلتْهُ حتّى صار بإمكانه الالتقاء بفتىً رآه يبكي بين قبرين، فروى له حكايته، وهي حكاية جانشاه، التي حلَّلناها في غير هذا المكان. ولمّا كانت الحكايات متداخلةً، فقد جاءت حكاية جانشاه تقاطع حكاية بلوقيا، فلا تنتهي هذه الأخيرة إلّا بعد نهاية الأولى. مهما يكن الأمر، فلم يكن في وسع بلوقيا الخلاص من تلك الجغرافيا الأسطوريَّة إلّا من خلال الاستعانة بالإرادة الإلهيَّة التي يمثّلها حضور الخضر[370].

قلنا إنَّ التَّشرُّد كان سمةً مميِّزة لجلجامش. وفي الحقيقة فإنَّ التَّشرُّد سمة تميِّز جميع الأبطال في «حكايات ملكة الحيّات»، بل في أغلب حكايات «ألف ليلة وليلة» المأساويَّة، وأحياناً الملهاويَّة أيضاً. لكنَّ تشرُّد بلوقيا بالتَّحديد يشبه تشرُّد جلجامش وتطوافه في البلدان، لأنَّه مثله كان يبحث عن الوسيلة التي يتمكَّن بها من اختراق حاجز الزَّمن للوصول إلى عصر النَّبيِّ محمَّد ومقابلته. وإذا كان جلجامش قد وصل إلى عشبة الخلود وأضاعَها، فإنَّ بلوقيا مرَّ بعشبة الخلود، ولعلَّها نادتْ عليه بمنفعتها مثل سائر الأعشاب، لكنَّه لم يعبأ بندائها. وكما أفلح جلجامش بالوصول إلى الجزيرة النائية التي يقيمُ فيها بطل الطّوفان أوتانبشتم، فقد أفلح بلوقيا أيضاً في الوصول إلى الجسد المسجَّى للسَّيِّد سليمان، الذي يمثِّل بطل الحقبة التَّأسيسيَّة التي كان يعيش بلوقيا في مناخها.

على أنَّنا لا نستطيع اعتبار عفّان صديق بلوقيا، كما كان أنكيدو صديق جلجامش. صحيحٌ أنَّ مصير عفّان المأساويَّ كان درساً لبلوقيا، لكنَّه لم يكن صديقه، مثلما كان أنكيدو صديق جلجامش. ولم يتحوَّل موتُهُ البشع إلى دافعٍ للبحث عن الخلود، بالعكس، كان درساً أخلاقيًّا في ضرورة معرفة تواضع المشروع البشريّ. مع ذلك نستطيع القول إنَّ «حكايات ملكة الحيّات» كانت تنطوي على مثيلٍ لأنكيدو، ليس في حكاية بلوقيا، بل في حكاية جانشاه. لقد أحبَّ جانشاه الجنِّيَّة الحسناء شمسة، واستطاع أسرَها وإقناعها بمصاحبته إلى كابل عاصمة أبيه. لكنَّها أرادت منه أن يغامر بالوصول إليها لخطبتها مثل الفرسان، فتركته عائدةً إلى أهلها ليبحث عن قلعة «جوهر تكني»، حالما حصلتْ على أجنحتها الطائرة. وخاض جانشاه رحلةً مريرةً في محاولته الوصول إليها في جغرافيا أسطوريَّة، تستوحي بعض المشاهد من الملحمة البابليَّة، وتحضر فيها شتّى أنواع الأساطير، حتّى تمكَّن أخيراً من الوصول إليها. وحين كانت شمسة تسبح في بركة ماءٍ هاجمها وحشٌ بحريٌّ وقضى على حياتها. وحينئذٍ بنى جانشاه قبراً لها في المكان، وبنى لنفسه إلى جوارِهِ قبراً آخر، وقرَّر قضاء بقيَّة عمرِهِ باكياً بين القبرين في مرثيَّةٍ لا نهاية لها.

لقد تابعنا مصادر حكاية بلوقيا المخطوطة في أعمالنا السابقة[371]، ووجدنا في المخطوطات التي روت حكايتَهُ مخطوطاتٍ تتطابق مع رواية «ألف ليلة وليلة»، ولكنَّها تتخلَّى عن تقسيم الحكاية إلى اللَّيالي مثل بقيَّة النُّصوص. وشككنا بهذه المخطوطات، إذ من المحتمل أنَّها انتُزعت من «ألف ليلة وليلة»، وليس العكس. كما وجدنا من ناحيةٍ أخرى مخطوطاً آخر، يختلف عنها اختلافاً كبيراً، ومن المحتمل أنَّه ينطوي على مادَّة قديمة. لكنَّ زمن نسخه متأخِّر، ولذلك لم نستطع التَّوصُّل إلى نتيجة قطعيَّة من هذه المخطوطات. لكنَّ الشَّيء الأكيد أنَّ هذه الحكاية كانت تُروى على نطاق واسعٍ ومتداول، قبل أن تدخل في نسيج «ألف ليلة وليلة»، غير أنَّها لم تكن جزءاً من كتب الأساطير والخرافات، بل جزءاً من كتب «قصص الأنبياء»، التي بيّنّا أنَّها تقع في إطار السَّرد التّاريخيّ.

من أين استقى كتاب «ألف ليلة وليلة» حكاية بلوقيا إذاً؟

نجد هذه الحكاية نفسها، وإن يكن بأسلوب أكثرَ إيجازاً، وأحداثٍ أقلَّ اتِّساعاً، في كتاب «قصص الأنبياء»[372] للثَّعلبيِّ. وهذا الكتاب مذكور في «ألف ليلة وليلة»[373]، لكنَّ اسم المؤلِّف تصحَّف فيه إلى الثّعالبيّ، لأ الثّعلبيّ. وإذا أردنا أن نتساءل عن المصدر الذي نقل منه الثّعلبيُّ هذه الحكاية، فنحن نجد مؤلَّفاً آخر ذكرها، هو الخركوشيُّ في كتابه «شرف المصطفى»[374]. أمّا مصدر هذين المؤلِّفين في الحكاية فأمرٌ لا نستطيع الجزم به. مع ذلك، فنحن نمتلك دليلاً نصِّيًّا على أنَّ حكاية بلوقيا بالتَّحديد كانت حكاية يتداولها اليهود في بغداد في القرن الرابع الهجريّ. وقد تحدَّث حمزة الأصفهانيُّ عن بعض الأساطير المتداولة بين الشُّعوب في المنطقة حينئذٍ، وذكر منها «أحاديث لقمان بن عاد عند العرب، وأحاديث عوج وبلوقيا عند الإسرائيليِّين»[375]. فهل قام بعض الكتّاب العرب بإعادة كتابة هذه الأسطورة اليهوديَّة، وحوَّرَها ليجعل بلوقيا نبيًّا من الأنبياء بعد أن كان بطلاً أسطوريًّا؟

يمكننا القول إنَّ المصادر اليهوديَّة هي التي استوحت «ملحمة جلجامش» مباشرةً أو من خلال نصوص موسوطة لا نعرفها الآن، وأحدثت فيها بعض التَّحويرات، بما يتناسب مع العقائد اليهوديَّة، وبذلك وفرت المادَّة الأساسيَّة من الحكاية بين أيدي المسلمين. ثمَّ حصلت الخطوة الثانية على أيدي المسلمين، ليجري تحوير الحكاية مرَّة أخرى بما يتناسب مع الحقبة الإسلاميَّة، فجرى تحويل بلوقيا من بطلٍ أسطوريٍّ إلى نبيٍّ من أنبياء الحقبة اليهوديَّة.

في «ملحمة جلجامش»، استطاع جلجامش الوصول إلى عشبة الخلود، غير أنَّه لم يردْ أن يجرِّبَها منفرداً، فوضعها عند حافَّة البئر الذي وجدها فيه، وصار يغتسل ويتطهَّر من أدران رحلته المائيَّة الطَّويلة. وحينئذٍ تسلَّلت الحيَّة، واختلست العشبة الخالدة منه. وكان أورشنابي معه، لكنَّه لم يشأ منعَ الحيَّة من انتزاع كنز جلجامش من بين يديه. في حكاية بلوقيا، ذهب بلوقيا وعفّان إلى جزيرة الأعشاب بصحبة ملكة الحيّات، التي تنوبُ هنا عن الحيَّة في الملحمة. وهناك صارت الأعشاب تنطق بمنافعها، ولا شكَّ أنَّ عشبة الخلود كانت من بينهنَّ. لكنَّ ملكة الحيّات لم تصارح البطلين بها إلّا بعد أخذِهما عشبة السَّير على الماء. فكأنَّها بطريقتها انتزعتْ منهما هذا الكنز أيضاً، حين لم تخبرْهما به إلّا بعد فوات الأوان.

مرَّ بنا في الفصل الأوَّل من هذا الكتاب أنَّ جلجامش في الأدب السُّومريِّ لم يكن يحمل هذا الاسم البابليَّ، بل كان يحمل اسم «بلقميس». والظاهر أنَّ هذا الاسم انتقل إلى بعض الآداب الأخرى، كالأدب الحوريِّ. غير أنَّ التَّسمية التي شاعت هي التَّسمية البابليَّة «جلجامش». وكانت الأعمال تصدر باسم جلجامش، حتّى وإن كان المدوَّن فيها اسم «بلقميس». وهكذا شاعت تسمية «جلجامش»، وانطفأت تسمية «بلقميس» السُّومريَّة. ولكن يظلُّ من المرجَّح أنَّ بعض النُّصوص وصلت إلى الآداب المتأخِّرة وهي

تحمل تسمية «بلقميس»، أو تسمية قريبة منها. ويبدو أنَّ الأدب العبرانيَّ استمدَّ اسم «بلوقيا» من إحدى هذه التَسميات. وهذا ما استنتجتهُ باحثة البابليّات ستيفاني دالي، حين كتبتْ في مقدّمة ترجمتها لـ«ملحمة جلجامش» قائلةً: «تحمل «حكاية بُلوقيا» عدداً من أوجه الشَبَهِ مع «ملحمة جلجامش»، يستعصي اعتبارها مجرَّد مصادفاتٍ. تجري أحداث القصَّة حين كانت اللُغة الإغريقيَّة لغة مكتوبة، أي بعبارة أخرى في عصور ما قبل الإسلام. ينطلق بلوقيا الملك الشابُّ (الذي يبدو أنَّ اسمه صيغة تحبُّب من اسم «بِلْقميس» السُومريّ أو الحوريّ) مع صديقٍ له حميم بحثاً عن الخلود، من أجل الحصول على خاتم سُليمان (كبديلٍ عن أحدوثة خمبابا). ويموت صديقُهُ ميتةً قبلَ الأوانِ قبلَ لحظة ظفرهما بما يسعيانِ من أجله. وتُفضِي أسفار بلوقيا اللاحقة به إلى ممرٍّ خفيٍّ (كما حصل مع جلجامش في اللوح التاسع) حتّى يصل أرضَ مملكةٍ تحمل أشجارُها أغصانَ الزُمُرُّد وثمارَ الياقوتِ (جلجامش، اللوح التاسع)، ثمَّ يلتقي الملك صخر الذي يحكم مملكة قصيَّة، وظفرَ بالخلودِ بطريقةٍ لم تعدْ ممكنةً أمام بلوقيا، بشربه الماء من نبع الحياة التي يحرسُها الخضر (أي الحكيم المسلم الذي يمثّل أتراحسيس نموذجَهُ الأعلى قبله بكثيرٍ)، فيروي الملك صخر لبلوقيا تاريخ العالم المبكّر (اللوح الحادي عشر، 10 – 197). وبلمحة بصر، يعود بلوقيا في رحلة روحيَّة إلى موطنه الأوَّل. وقد استعملت القصَّة التَنبُّؤ بمجيء النَبيِّ محمَّد»[376].

الخاتمة

«ملحمة جلجامش» واختلاس لغز الزَّمن

على امتداد ستَّة فصول، ناقشنا «ملحمة جلجامش» منذ أن كانت مجموعةً متفرِّقة من الحكايات البطوليَّة في الثَّقافة السُومريَّة، تُعنى بأبطالٍ مختلفين، وتنطوي على حبكات متعدِّدة، ثمَّ كيف انتظمت هذه الحبكات الكثيرة في العهد البابليِّ في حبكة واحدة، بطلها شخص واحد، هو جلجامش نفسه، لتخلق صنفاً أدبيّاً مستحدثاً، أُطلق عليه لاحقاً اسم «الملحمة». وتابعنا الملحمة منذ أن كانت نسيجاً شفويًّا، يهتمُّ بخلق بطلٍ ثقافيٍّ للحقبة التَأسيسيَّة، ويستحثُّ جمهوره على تدوينه وكتاباته، وتحويله إلى نصٍّ ثقافيٍّ تلقائيٍّ، يفهم به المجتمع ذاته، ويحيط من خلاله بهويَّتِهِ. وترصَّدنا علاقة كلٍّ ذلك بما سمَّيناه بالمكوِّنات السَرديَّة للملحمة، وهي مكوِّنات كرَّستها «ملحمة جلجامش»، وجعلت الملاحم اللاحقة تتابعها فيها. وتناولنا الخلفيَّة الثَقافيَّة التي تتكشف عنها الملحمة في كثيرٍ من أبنيتها الرَّمزيَّة. وعرضنا في الفصل الأخير جوانب من التَأثير النَفَاذ لـ«ملحمة جِلجامش» في الملاحم والآثار الأدبيَّة اللاحقة عليها. وعلى امتداد هذه الفصول كنَّا نحاول تقديم نظرة خاصَّة للملحمة تخلُصُها من الرُؤية الاستشراقيَّة التي تنظر إلى الثَقافات القديمة بوصفها طفولة البشريَّة، لا بوصفها أعمالاً تأسيسيَّة سبقت التَفكير العقليَّ عند اليونان، وبناء الأنساق الفكريَّة لديهم وفي العصر الغربيِّ الحديث كذلك.

أدَّت «ملحمة جلجامش» دوراً ريادِيًّا في تاريخ وعي الإنسان لذاته، لا يقلُّ خطورةً إن لم يزد بكثير، عن الدَّور العقليِّ الذي أدّاه الفكر الفلسفيُّ في وعيه لذاته منذ ظهور الفلسفة اليونانيَّة. وقد بيَّنَّا في غير هذا الكتاب أنَّ الثَّقافة العراقيَّة القديمة حرصتْ على بناء نسق سرديٍّ، هو البناء الفنِّيّ للملحمة والوحدات المكوِّنة لها والحكايات البطوليَّة. وهذا على عكس ما فعلته الفلسفة اليونانيَّة، التي اهتمَّت ببناء نسق فلسفيٍّ عقليٍّ، وحداته الأساسيَّة هي المفاهيم، لا الأفعال السَرديَّة. غير أنَّ «ملحمة جلجامش» بالتَّحديد استطاعت التَوصُّل إلى استكناه مفهوم «الزَّمن» بطريقة تقترب كثيراً من حدود الفلسفات الأنطولوجيَّة الحديثة له، ولا سيَّما في الفلسفة الوجوديَّة الألمانيَّة عند مارتن هيدغر.

قد يعترض أحد بأنَّ عصر جلجامش لم يكن يعرف مفهوم «الزَّمن»، وهذا اعتراض في غير موضعه تماماً. فعصر جلجامش لم يكن يعرف الزَّمان بالمعنى العقليِّ، أي كما فهمه أرسطو بوصفه مقدار الحركة في السابق واللاحق، لكنَّه كان يعرفه بالمعنى الوجوديِّ الذاتيِّ. وقد مرَّ بنا عددٌ من الألفاظ التي تدلُّ على الزَّمان في اللُغة البابليَّة القديمة، مثل «نَفَش» (الحياة) و«بلاطو» (الخلود) و«دور دار» (أي ما دار الدَّهر)...إلخ. وكان جلجامش يعيش «الزَّمان» كتجربة وجوديَّة داخليَّة، بقدر ما عاشها كمفهوم يتربَّص به ويهدِّد حياته. وهكذا نظر إلى الزَّمان بوصفه الفترة الممتدَّة بين المولد والممات. ومن المفارقات أنَّ «ملحمة جلجامش» وُجدت في عصر ما قبل العقل، بالمعنى المركزيِّ الذي روَّجه الفكر الغربيُّ، أي في عصر ثقافة مبدأ الاسم. لكنَّها في الوقت نفسه تتطلَّع إلى أكثر الأفكار الفلسفيَّة والعقليَّة حداثةً، أي النَّظر إلى المشروع البشريِّ بوصفه وجوداً في الزَّمان. وهذا الفهم بعينه هو الفهم الأنطولوجيُّ للزَّمان عند هيدغر، الذي اعتبره قوام التَأمُّل الفلسفيِّ، الذي ينظر إلى الخلود أو الأبديَّة، «لا بوصفها «آناً» ساكناً، ولا تتابعاً من الآنات تلتفُّ حول ما لا يتناهى، بل «الآن» الذي ينعطف على ذاتِهِ، وهل ذلك سوى الجوهر الخفيِّ «للزَّمان»؟ إنَّ التَفكير بالوجود، أو إرادة القوَّة بوصفها عودة أبديَّة، أي التَّفكير بأصعب أفكار الفلسفة يعني التَّفكير بالوجود بوصفهِ زماناً»[377]. والحقيقة أنَّ المفاجأة المذهلة في مشروع جلجامش أنَّه يبدو في الظاهر مشروعاً بدائيًّا، لكنَّه في حقيقته تتويج لمفهوم الإنسان عن الزَّمن في آخر تصوُّراته الوجوديَّة. إذ يرى هيدغر أنَّ الفترة المحصورة بين الميلاد والموت، أي الزَّمن الإنسانيّ، هو جوهر المشروع البشريِّ، وأنَّ الفلسفة الأصيلة هي الفلسفة التي تُعنى بهذا المشروع. ولقد أدرك جلجامش في ملحمته أنَّ الزَّمان هو الأفق الذي يتطلَّع منه الوجود الإنسانيُّ. في البداية كان خوفه بعد موت صديقه أنكيدو قد جعله يفكِّر بالموت بشكل عام، ثمَّ طفق يفكِّر بموته هو شخصيًّا، وصار يبحث عن وسيلة يحاول بها تجنُّب هذا المصير اليائس الذي ينتظره الموت في نِهايته. ولقد أفلح في الحصول على إكسير الخلود، لكنَّه بقيَ مخلصاً لمشروعه البشريِّ الزائل، فلم يسارع إلى التهام عشبة الخلود، بل آثر أن يتناولها معه أهل أورك كلّهم.

على المستوى الشَّخصيِّ، كانت «ملحمة جلجامش» دافعاً لي للكتابة بطرق سابقة كثيرة. وكنت أعرف أنَّه سيُساء فهمي لدى بعض القرّاء من ذوي العقول المنحرفة. وفعلاً بمزيج من الماركسيَّة الإستالينيَّة الرَّثَّة والنَّرجسيَّة الكريهة، انتقدني فلاح رَحيم نقداً لا يستطيع استيعاب نفسه إلا بلغة التَّرجمة الاستشراقيَّة العرجاء في مقال سمّاه «سعيد الغانمي ومعضلة جلجامش». وهو يعتقد أنَّني ألجأ لجلجامش هرباً من وقائع التاريخ وتفصيلاته. ولستُ أريد أن أردَّ عليه في هذه الخاتمة، لكنَّ أكثر ما أحزنني في كتابته هو النَّظرة الاستعلائيَّة في احتقار الثَّقافة العراقيَّة قديماً وحديثاً، وبنرجسيَّة قلَّ نظيرها في تاريخ الإنتاج الأدبيِّ، في مقابل وَلَهٍ مَرَضيٍّ بالثَّقافة الغربيَّة في أبشع صورها وأشكالها. ولعلَّ تناقضه يصل إلى ذروته في تمجيد الثَّقافة الغربيَّة تمجيداً سطحيًّا أعمى في دعوته للاهتمام بـ«الكوميديا الإلهيَّة» لدانتي، ذلك العمل البغيض الذي وضع الإسلام والمسلمين في الدَّرك الأسفل من «جحيمه». لكنَّ عذر فلاح أنَّه لم يطَّلع عليه إلا في التَّرجمات العربيَّة التي تحذف هذه المقاطع. ويخيَّل لي بعد صدور هذا الكتاب أنَّ فلاحاً سيقول لقد قلت لكم إنَّ سعيد الغانمي يعاني من عقدة نفسيَّة اسمها «معضلة جلجامش».

وأخيراً، مثلما ينبغي التَّحذير من المركزيَّة الغربيَّة، ينبغي التَّحذير من المركزيَّة المضادَّة في الانتماء للعراق القديم انتماءً يتجاوز الهوَّة الزَّمنيَّة التي تفصلنا عن ثقافته. إذ يخلط بعض الكتَّاب هويَّة العراقيِّين المعاصرين بهويَّة السُومريِّين والبابليِّين. وهذا كلام لا معنى له على الإطلاق. لأنَّ هويَّة السُومريِّين والبابليِّين تمَّ التَّعرُّف عليها في العصر الحديث بالمجرفة والفأس، ولم تكن تشكِّل أيَّ حيِّز في الذاكرة الثَّقافيَّة للعراقيِّين. وعلى النَّحو نفسه، يدعو بعض العرب المعاصرين إلى إحياء الهويّات القديمة لبلدانهم بالطَّريقة نفسها. وفي الواقع فإنَّ الذاكرة الثَّقافيَّة للعرب المحدثين ترتبط بآخر العهود التي احتكُّوا بها، وهو العهد العثمانيُّ بكلِّ ما خلَّفه من بشاعة وآثار مدمِّرة في هذه المجتمعات. ولذلك لا بدَّ من التَّمييز بين الهويَّة، بمعنى العناصر الحيَّة في الذاكرة الثَّقافيَّة، وبين الاستيحاء، بمعنى استثمار بعض العناصر الثَّقافيَّة لتحريك السُّبات الفكريِّ في طورٍ من الأطوار. وإنّي لأتمنَّى أن أتمكَّن من بيان تفاصيل ذلك في عملٍ فكريٍّ قادم بعنوان «الهويَّة والمنهج».

المصادر والمراجع

المصادر العربيَّة والمعرَّبة

-الأحمد، سامي سعيد (مترجم): **ملحمة جلجامش**، دار الجيل، بيروت، دار التربية، بغداد، 1984.

-أدي شير: **الألفاظ الفارسيَّة المعرَّبة**، مكتبة لبنان، بيروت، 1980.

-أرسطوطاليس: **في الشِّعر**، تحقيق وترجمة: شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

-أفلاطون، **الجمهوريَّة**، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.

-**ألف ليلة وليلة**، جزءان، بعناية: عبد الرحمن الشَّرقاوي، بولاق، 1251 للهجرة، مصوَّرة مكتبة المثنى ببغداد.

-بوبر، كارل: **بحثاً عن عالم أفضل**، ترجمة: د. أحمد مستجير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

-الثعلبي، أبو إسحاق: **قصص الأنبياء المسمَّى عرائس المجالس**، دار الفكر، بيروت، 2000، وطبعة المركز الأكاديمي للأبحاث، كندا، تحقيق: د. محمد الكواز، 2019.

-حمزة الأصفهاني: **تاريخ سني ملوك الأرض والأنبياء**، دار مكتبة الحياة، بيروت، بلا تاريخ.

-حنون، نائل: **اللغتان السومرية والأكدية**، المركز الأكاديمي للأبحاث، 2016.

-حنون، نائل: **المعجم المسماري: معجم اللغات الأكدية والسومرية والعربية، ج 1**، بغداد، 2001.

-حنون، نائل: (مترجم) **ملحمة جلجامش**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2017.

-الخركوشي: **شرف المصطفى**، تحقيق: نبيل بن هاشم الغمري، دار البشائر الإسلامية، 2003.

-رشيد، فوزي: **الشرائع العراقية القديمة**، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.

-رشيد، صبحي أنور: **الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية**، دار الحرية، بغداد، 1975.

-سارتون، جورج: **تاريخ العلم**، دار المعارف بمصر، 1976.

-ساكز: **البابليون**، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2009.

-ستيتكيفتش: **العرب والغصن الذَّهبيّ**، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005.

-سليمان، عامر: **اللغة الأكدية: البابلية ـ الآشورية: تاريخها وتدوينها وقواعدها**، الدار العربية للموسوعات، 2005.

-سوفوكليس: **من الأدب التمثيلي اليوناني**، ترجمة: طه حسين، دار العلم للملايين، 1986.
-الطبري: **جامع البيان في تأويل القرآن**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بلا تاريخ.
-طه باقر: **مقدَّمة في أدب العراق القديم**، بغداد، 1976.
-طه باقر: **مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة**، بغداد، 1973.
-طه باقر: **ملحمة جلجامش**، دار المدى، دمشق، 2001.
-الغانمي، سعيد: **حراثة المفاهيم**، دار الجمل، بيروت، 2010.
-الغانمي، سعيد: **فاعليَّة الخيال الأدبيّ**، منشورات الجمل، بيروت، 2015.
-الغانمي، سعيد: **من بابل إلى بغداد: التراث البابلي في الأدب العربي**، دار الرافدين، بيروت، 2023.
-الغانمي، سعيد: **مفاتيح خزائن السرد**، دار الرافدين، بيروت، 2021.
-الغانمي، سعيد: **خيال لا ينقطع: قراءة في «ألف ليلة وليلة»**، دار الرافدين، بيروت، 2022.
-الغانمي، سعيد: **أترا ـ حسيس: ملحمة الخلق والطوفان**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008.
-الغانمي، سعيد: **ينابيع اللغة الأولى**، ط2، منشورات الجمل، 2016.
-فراي، نورثروب: **المدونة الكبرى: الكتاب المقدس والأدب**، ترجمة: سعيد الغانمي، كلمة، أبو ظبي، 2009.
-فورغيليوس (فرجيل): **الإينيادة**، ترجمة: محمود علي الغول، كلمة، أبو ظبي، 2015.
-كريمر، صمويل نوح: **من ألواح سومر**، ترجمة: طه باقر، بغداد والقاهرة، 1957.
-المسعودي: **مروج الذهب**، دار صادر، بيروت، 2010.
-المفضل الضبي: **أمثال العرب**، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الرائد العربي، بيروت، 1981.
-المفضل الضبي: **المفضَّليّات**، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، طبعة مصورة عن طبعة دار المعارف، بيروت، بلا تاريخ.
-مكاوي، عبد الغفار (ترجمة): **ملحمة جلجامش**، أبولو، القاهرة، 1997.
-مكاوي، عبد الغفار: **جذور الاستبداد: قراءة في أدب قديم**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994.
-ابن منظور: **لسان العرب**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بلا تاريخ.
-الناشئ الأكبر: **مسائل الإمامة ومقتطفات من الكتاب الأوسط في المقالات**، تحقيق: يوسف فان

إس، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت، 2003.

-ابن النديم: **الفهرست**، تحقيق: رضا تجدد، ط2، طهران، 1973.

-هايدل، ألكسندر: **سفر التكوين البابلي: قصة الخليقة، ترجمة**: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، 2007.

-هوميروس: **الإلياذة**، مراجعة: أحمد عتمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.

-ابن وحشية (ترجمة): **الفلاحة النَّبطيَّة**، تحقيق: توفيق فهد، دمشق، 1993.

المصادر الأجنبيَّة

-Abrams, M.H., A Glossary of Literary Terms, 5th Edition, Florida, 1988.

-Abusch; Male and Female in the Epic of Gilgamesh, Eisenbrauns, 2015.

-Allegro, John*;* Dead Sea Scrolls, Penguin, 1964.

-Ackerman, Susan; When the Heroes Love, Colombia University Press, 2005.

-Archi, Alfonso; Ebla and its Archive, De Gruyter, 2015.

-Bachvarova, Mary; From Hittite to Homer*,* The Anatolian Background of Ancient Greek Epic, Cambridge, 2016.

-Bakhtin; The Dialogic Imagination, University of Texas Press, 1981.

-Beckman, Gary; The Hittite Gilgamesh, The Journal of Cuneiform Studies, America, 2019.

-Black and Green; Gods*,* Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia, The British Museum Press, 1992.

-Bottéro, Jean; Mesopotamia*:* Writing*,* Reasoning*,* and The Gods, The University of Chicago Press, 1992.

-Bowra; Tradition and Design in The Iliad, Oxford, 1963.

-Bowra, C.M., Heroic Poetry, London, 1952.

-Burkert, Walter; The Orientalizing Revolution*;* Near Eastern Influences on Greek Culture in the Early Archaic Age, Harvard University Press, 1992.

-Chadwick, Munro and Chadwick, Nora; The Growth of Literature, Cambridge University Press, 1986.

-Cooper, Jerrold; Buddies in Babylonia, in Riches Hidden in Secret Places, Eisenbrauns, 2002.

-Crystal, David; A Dictionary of Linguistics and Phonetics, Basil Blackwell, 1985.

-Crystal, David; Linguistics, Penguin, 1971.

-Gadd; The Cities of Babylonia, in The Cambridge Ancient History, vol. 1, 2A, Cambridge, 1980.

-Dalby; Rediscovering Homer, Norton & Company, 2006.

-Dalley, Stephanie, Myths from Mesopotamia*,* Creation*,* the Flood*,* Gilgamesh*,* and Others, Oxford, 1998.

-Davies and Others; The Complete World of The Dead Sea Scrolls, Thames & Hudson, 2002.

-Eliade, Mircea, Shamanism*,* Archaic Techniques of Ecstasy, Arkana, 1989.

-Eliade, Mircea, A History of the Religious Ideas, The University of Chicago Press, 1981.

-Fleming and Milstein*,* The Buried Foundation of the Gilgamesh Epic, The Akkadian Huwawa Narrative*,* Brill, 2010.

-Gadotti*,* Alhena, Gilgamesh*,* Enkidu*,* and the Netherland*,* and the Sumerian Gilgamesh Cycle, de Gruyter, 2014.

-George, Andrew, The Epic of Gilgamesh, translated with an introduction, Penguin, 1999.

-George, Andrew; The Babylonian Gilgamesh Epic, Oxford, 2003.

-George, Andrew; The Epic of Gilgamesh, in The Cambridge Companion to The Epic, Cambridge University Press, 2010.

-George, Black and Postgate, (ed.) A Concise Dictionary of Akkadian, Wiesbaden, 2000.

-Girard, René; Violence and The Sacred, Continuum, 2005.

-Gurney; The Hittites, Penguin Books, 1952.

-Guthrie; The Greeks and Their Gods, Methuen, 1950.

-Hallo, William; Proverbs Quoted in Epic, in Lingering Over Words, Scholars Press, 1990.

-Hastings, James (ed.); Encyclopaedia of Religion and Ethics, vol. 5.

-Havelock, Eric; Preface to Plato, Harvard University Press, 1963.

-Heidel, Alexander; The Babylonian Genesis, The University of Chicago Press, 1951.

-Heidel, Alexander; The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels, The University of Chicago Press, 1949.

-Hoffner; Hittite Myths, Society of Biblical Literature, 1998.

-Homer, The Iliad, translated by Robert Fitzgerald, New York, 1974.

-Homer, The Iliad, translated by Lattimore, University of Chicago Press, 1973.

-Homer: The Odyssey, trans. by: R. Fitzgerald, Oxford University Press, 1994.

-Jacobsen, Thorkild; The Harps That Once... Sumerian Poetry in Translation, Yale University Press, 1987.

-Jacobsen, Thorkild; The Sumerian King List, University of Chicago Press, 1973.

-Jacobsen, Thorkild; The Gilgamesh Epic: Romantic and Tragic Vision, in Lingering Over Words, Scholars Press, 1990.

-Jacobsen, Thorkild; The Treasures of Darkness, Yale University Press, 1976.

-Kerényi; The Heroes of The Greeks, Thames & Hudson, 1959.

-Kermode, Frank, The Canon, in The Literary Guide to the Bible, Collins, 1987.

-Kovacs; The Epic of Gilgamesh, Stanford University Press, 1989.

-Kramer, S. N.; The Sumerians, Their History, Culture and Character, The University of Chicago Press, 1963.

-Kramer, S. N.; From the Tablets of Sumer, The Falcon Wing Press, 1956.

-Steven Roger Fischer; A History of Writing, Reaktion Books, 2001.

-Lambert, W. G., Babylonian Wisdom Literature, Oxford University Press, 1960, reprinted by Eisenbrauns, 1996.

-Lambert; Babylonian Creation Myths, Eisenbrauns, 2013.

-Lambert; The Theology of Death, in Death in Mesopotamia, edited by Alster, Copenhagen, 1980.

-Lambert and Millard; Atra – Ḫasis; The Babylonian Story of the Flood, Oxford, 1969.

-Lord, Albert, The singer of Tales, Harvard University Press, 1960.

-Lord, Albert; Epic Singers and Oral Tradition, Cornell University Press, 1991.

-Lord, Albert; Gilgamesh and Other Epics, in Lingering over Words, Scholars Press, 1990.

-Parry, The Making of Homeric Verse, The Collected Papers of Milman Parry, Oxford, 1971.

-Penglase, Charles; Greek Myths and Mesopotamia, Routledge, 1994.

-Plato; The Collected Dialogues, Princeton University Press, 1982.

-Pritchard, James (ed.), The Ancient Near East, Princeton University Press, 2011.

-Pryke, Louise; Gilgamesh; Routledge, 2019.

-Foster; The Age of Agade, Routledge, 2016.

-Leick, Gwendolyn; Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature, Routledge, 1994.

-Leick, Gwendolyn; The Babylonians, An Introduction, Routledge, 2003.

-Leick, Gwendolyn; Mesopotamia, The Invention of the City, Penguin Books, 2001.

-Leick, Gwendolyn; Who is Who in The Ancient Near East, Routledge, 1999.

-Macqueen; The Hittites and their Contemporaries in Asia Minor, Themes and Hudson, 1986.

-Mueller, Martin; The Iliad; George Allen & Unwin, 1984.

-Nagy, Gregory, Homeric Questions, University of Texas Press, 1996.

-Oppenheim, Leo, Ancient Mesopotamia, The University of Chicago Press, 1977.

-Oppenheim, Leo, The Interpretation of Dreams in the Ancient Near East. Transactions of the American Philosophical Society, 46(3): 177 373 –, Philadelphia, 1956.

-Ong, Walter; Orality and Literacy, Methuen, 1982.

-Reeves, John; Jewish Lore in Manichaean Cosmogony, Studies in The Book of Giants Tradition, 1992.

-Reichl, Karl; The Oral Epic, From Performance to Interpretation, Routledge, 2022.

-Reiner, Erica; A Linguistic Analysis of Akkadian, Mouton, 1966.

-Roux, Georges; Ancient Iraq, Penguin Books, 1992.

-Saggs; Civilization Before Greece and Rome, Batsford Ltd, 1989.

-Saggs, Babylonians, British Museum Press, 1995.

-Saggs, The Greatness That Was Babylon, London, 1988.

-Sanders; The Epic of Gilgamesh, Penguin Books, 1964.

-Smith, George; The Chaldean Account of Genesis, revised and edited by A. H. Sayce, London, 1880.

-Tigay, Jeffrey; The Evolution of the Gilgamesh Epic,Bolchazy – Carducci Publishers, 1982.

-VanderKam; The Dead Sea Scrolls Today, Eerdmans, 1994.

-Vanstiphout, Herman, Epics of Sumerian Kings, The Matter of Aratta, Society of Biblical Literature, 2003.

-Verbrugghe and Wickersham; Berossos and Manetho, Introduced and Translated, The University of Michigan Press, 2001.

-Virgil; The Aeneid, translated by Robert Fitzgerald, Harvill Press, 1984.

-Virgil; The Aeneid, translated by Bernard Knox, Penguin Classics, 2006.

-West; The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth, Oxford, 1997.

-Westenholz, Joan Goodnick; Legends of the Kings of Akkade, the Texts, Eisenbrauns, 1997.

-Wise, Abegg and Cook (ed.), The Dead Sea Scrolls, A New Translation, San Fransisco, 1996.

-Wiseman; New Discoveries in Babylonia about Genesis, 7th Edition, 1958.

-Wolf, Friedrich August; Prolegomena to Homer, 1795, translated and edited by Graften, Most, and Zetzel, Princeton University Press, 1985.

-Woolley,Sir Leonard; The Sumerians, The Norton Library, (1927) 1965.

-Woolley,Sir Leonard; Ur of the Chaldees, Penguin Books, A Pelican Book, 1938.

-Woolley,Sir Leonard; Ur: The First Phases, The King Penguin Books, 1946.

-Worthington, Martin; Ea's Duplicity in the Gilgamesh Flood Story, Routledge, 2020.

-Ziolkowski, Theodore; Gilgamesh Among Us, Cornell University Press, 2012.

فهرس الأعلام

(أ)

-آبسو: 211.
-آبوش: 187، 188.
-آتمدروس: 229.
-آركي، ألفونسو: 95.
-آريس: 273.
-آشور بانيبال: 11، 109.
-آنتو: 190.
-آنو: 52، 56، 57، 177، 190، 191، 207، 269، 273، 276، 287.
-أبرامز: 130.
-أتاربي: 12.
-أتامبيش: 298.
-أتراحسيس: 12، 52، 123.
-أخنوخ: 138، 296، 297.
-أخيل: 130، 160، 271، 272، 293.
-أدبا: 269.
-أدورنو: 20.
-أدي شير: 249.
-أرسطو: 74، 129.
-أرورو: 177، 179، 227.
-إزدبّار: 12، 13.
-الإسكندر: 55، 90، 301، 302.
-الأسود بن غفار: 178.
-الأعشى ميمون بن قيس: 163.
-أغاممنون: 292.
-أفروديت: 270، 271، 272، 273، 274.

-أفلاطون: 54، 128، 209، 269.
-أقهات: 16.
-أكيرمان، سوزان: 230.
-ألبينور: 196، 281، 282.
-إلياد: 182، 209، 229.
-ألينا غادوتي: 64، 66، 74.
-إنانا: 56، 57، 58، 64، 65، 68، 187، 188، 271.
-أندرو جورج: 15، 17، 25، 56، 59، 60، 61، 62، 64، 66، 69، 70، 72، 106، 107، 109، 110، 111، 113، 120، 121، 122، 174، 198، 203، 216، 217، 220، 222، 223، 253، 260، 286.
-أنطيوخوس الرابع: 295.
-أنكيدو: 12، 50، 56، 57، 58، 59، 60، 61، 63، 66، 67، 68، 69، 71، 100، 101، 103، 104، 105، 106، 136، 151، 172، 174، 177، 178، 179، 180، 181، 183، 184، 185، 192، 194، 195، 196، 197، 199، 211، 212، 220، 223، 224، 225، 227، 228، 229، 231، 235، 236، 239، 242، 252، 253، 265، 270، 274، 276، 279، 282، 283، 286، 311.
-أنكي: 55، 64، 67، 68، 70، 71، 177.
-إنليل: 52، 60، 72، 83، 137، 145، 194، 207، 210، 246، 249، 270.
-إنمركار: 35، 36، 43، 44، 45، 46، 48، 49، 74، 75، 227.
-أوبنهايم: 30، 141، 229.
-أوبيرت: 28.
-أوتانبشتم: 52، 55، 72، 97، 101، 123، 131، 138، 144، 145، 155، 172، 174، 175، 197، 199، 207، 208، 212، 227، 238، 242، 244، 247، 269، 279، 281.
-أوتابيش: 138.
-أوتو: 59، 60، 65، 67، 151.
-أوتو حيكال: 85، 121.
-أودسيوس: 20، 47، 131، 173، 189، 194، 196، 200، 201، 206، 259، 266،

277، 279، 280، 281، 282، 283، 284، 286، 288.
-أوديب: 280.
-أورشنابي: 101، 144، 206، 212، 239، 243، 244، 255، 262، 281، 287، 305.
-أور-زبابا: 79، 81.
-أور-نمو: 50، 51.
-إيا: 55، 137، 145، 207، 208، 242، 245، 247، 251، 269، 282.
-إيبال بي أيل: 86.
-إيتانا: 12.
-إينياس: 130، 173، 271، 272، 272.
(ب)
-باختين، ميخائيل: 131.
-باخفاروفا، ماري: 267، 268، 291، 292، 293.
-باري، ملمان: 127، 128، 146.
-بلقميس: 17، 56، 57، 58، 59، 60، 61، 63، 65، 66، 67، 68، 70، 71، 95، 96، 98، 104، 182، 306.
-بلوقيا: 17، 138، 162، 298، 300، 301، 302، 303، 305، 306، 307.
-بليك: 130.
-بوبر، كارل: 159.
-بوبل، آرنو: 52.
-بوتيرو: 36.
-بورا: 41، 277.
-بوسايدن: 259، 266، 270، 277، 280.
-بيركرت: 273، 274، 275.
-بيروسيس: 12، 90.
-بيزيستراتوس: 159.
-بيكمان: 106، 260، 262، 264، 267.

-بيل راعيشو: 90.

(ت)

-تئامت: 12، 123، 182، 211، 283.

-تشادويك: 40، 41.

-تموز: 48، 51، 187، 269.

-تيريزياس: 281، 289.

-تيغاي: 58، 68، 99، 102، 114، 149، 151، 152، 158.

-تيليبينو: 265.

(ث)

-الثعلبي: 138، 305.

(ج)

-جاكوبسن، ثوركيلد: 50، 79، 219، 230، 233، .

-جانشاه: 47، 298، 303، 304.

-جذيمة: 150.

-جلجامش: 12، 17، 20، 35، 36، 43، 48، 49، 50، 51، 55، 56، 66، 68، 70، 71، 72، 73، 81، 95، 96، 97، 99، 100، 101، 103، 104، 106، 117، 121، 131، 133، 136، 137، 138، 144، 151، 152، 153، 155، 161، 172، 173، 174، 176، 177، 178، 179، 180، 181، 183، 185، 186، 187، 188، 192، 194، 195، 196، 197، 199، 200، 201، 202، 204، 205، 206، 210، 212، 213، 217، 221، 224، 226، 227، 228، 229، 230، 231، 233، 234، 235، 236، 237، 238، 243، 245، 252، 253، 254، 255، 259، 262، 263، 264، 265، 266، 270، 271، 272، 273، 275، 276، 279، 280، 281، 283، 286، 289، 292، 297، 305، 306، 309، 310، 311.

-جورج سمث: 11، 12، 13، 229.

-جيرار، رينيه: 275.

(ح)

-حاسب كريم الدين: 46، 298، 299.

-حسن الصائغ البصري: 47، 202، 234.
-حمزة الأصفهاني: 138، 305.
-حمورابي: 85، 86.
-حنون، نائل: 216.
(خ)
-الخركوشي: 305.
-الخضر: 303، 306.
-خمبابا: 12، 58، 100، 103، 131، 136، 138، 144، 151، 174، 183، 184، 194، 196، 211، 224، 252، 274، 279، 283، 286.
-خيستروس: 12.
(د)
-داراب: 55، 56.
-دالي، ستيفاني: 122، 216، 306.
-داود: 230.
-دياكونوف: 117.
-ديبارا: 12.
-ديلي تلغراف: 11.
-ديوكاليون: 54، 209.
-ديوميديس: 272، 273، 274، 275، 277.
(ر)
-راينر، إريكا: 248.
-رِموش: 83.
-رو، جورج: 29.
-ريكل، كارل: 164.
-ريم سين: 86.
(ز)
-الزباء: 150، 279.

-زيسودرا: 52، 54، 55، 70، 71، 72، 97، 207، 208.
-زيوس: 189، 270، 273، 274، 288، 295.
-زيولكوفسكي: 13.
(س)
-سارتون، جورج: 127.
-سامي سعيد الأحمد: 25، 199، 223.
-ساكز: 35، 37، 49، 53، 80، 92، 94.
-سايس: 11.
-ستيتكيفيتش: 193، 203.
-سرجون الأكدي: 48، 55، 79، 80، 81، 82، 117، 118، 121، 132، 137، 158، 231، 280، 290، 291، 292، 293، 294.
-سن ليقي أُنّيني: 107، 109، 110، 111، 114، 116، 156، 172، 216.
-سورسنابي: 101.
-سوفوكليس: 47.
-السيد الحميري: 204.
-سيدوري: 12، 137، 189، 190، 203، 265، 268، 287، 288، 289، 290.
-سيف بن ذي يزن: 48، 234.
-سيفيل: 52.
-سين: 114.
(ش)
-شبايزر: 171، 216.
-شكلاتُدا: 153.
-شمخة: 103، 179، 180، 224، 225، 230، 231، 234.
-شمسة: 304.
-شمش: 59، 151.
-شمشي أدد: 85، 86.
-شَمْكاتم: 100.

-شهرزاد: 178.
-شهريار: 178.
-شوت: 171.
-شولجي: 51.
-شيدوري: 101،

(ص)

-صالح: 193.
-صبحي أنور رشيد: 164.
-صخر: 303، 306.
-صدوف: 189.
-صولون: 128، 129.

(ط)

-الطبري: 150، 193.
-طريفة، الكاهنة: 54، 209.
-طه باقر: 24، 25، 53، 114، 155، 156، 171، 172، 174، 216، 218، 219، 246، 247، 253.

(ع)

-عشتار: 12، 56، 57، 58، 64، 65، 106، 107، 137، 153، 177، 185، 186، 187، 188، 190، 191، 192، 206، 211، 221، 224، 233، 239، 240، 271، 273، 274، 275، 276، 279، 287، 288، 290.
-عفان: 300، 302، 303.
-علي بابا: 279.
-عمر: 204.
-عمرو بن عامر: 54، 209.
-عمرو بن عدي: 280.
-عمرو بن كلثوم: 221.
-عمليق: 178.

-عميرة بنت غفار: 178.
-عمي صادوقا: 122.
-عنيزة: 189.
(غ)
-غادامر: 20.
-غيزيدا: 269.
(ف)
-فان إس: 204.
-فانستيفاوت: 43، 74.
-الفراهيدي: 248.
-فراي: 155.
-فرجيل: 130، 160.
-فرنسيس، بشير: 24، 171.
-فليمنغ، دانيال: 61، 103، 104، 183، 268.
-فوستر: 117.
-فيلوكتيتس: 47.
-فينوس: 12.
(ق)
-قدار: 189، 193.
(ك)
-كامبل تومبسن: 15، 24، 113.
-كاليبسو: 189، 206، 266، 288، 290.
-كرستال، ديفد: 31، 32.
-كريمر، صموئيل نوح: 27، 31، 39، 40، 43، 44، 49، 52، 56، 57، 58، 60، 61، 65، 68، 69، 70، 72، 73، 95، 96، 98، 102، 183.
-ابن الكلبي: 150.
-كنغو: 211.

-كوبر: 219، 230.
-كورش الفارسي: 87، 89، 137، 295.
-كوفاتش: 216.
-كيتس: 130.
-كيركي: 189، 196، 281، 282، 284، 288، 290.
(ل)
-لاتيمور: 276.
-لامبرت: 19، 52، 123، 142، 164، 165، 254.
-لقمان بن عاد: 305.
-لورد: 128، 147، 154، 189، 196، 282، 285، 286، 288.
-لوگال بندا: 43، 44، 45، 46، 48، 50، 74، 75، 187، 227، 264.
-لوگال زاكيزي: 79، 80، 81.
-لوكاتش: 131.
-لوقيانوس السميساطي: 72.
-ليك، غندولين: 188.
-ليلى الأخيلية: 221.
(م)
-مانشتوسو: 83، 84.
-ماني: 298.
-مردوك: 12، 123، 182، 283.
-المسعودي: 54، 209.
-مسكياكننا: 50.
-مصدع: 193.
-مكاوي، عبد الغفار: 19، 20، 171، 216، 236.
-ملتون: 130.
-ملستاين، سارة: 61، 103، 104، 183، 268.
-موسى: 199، 200، 201.

-ميلارد: 52.

(ن)

-ناجي، كريغوري: 116.
-الناشئ الأكبر: 204.
-ابن النديم: 298.
-نرام سين: 84، 85، 117، 118، 121، 162، 231، 263، 280، 290، 291، 292، 294.
-نبونيد: 87، 295.
-النعمان بن المنذر: 280.
-ننسون: 57، 100، 180، 226، 232، 264.
-نمرود: 13.
-نهميزولي: 137، 268.
-نَوَرتاخي: 292.
-نوردغال: 292.
-نينتو: 177.
-نينورتا: 207.

(هـ)

-هالو: 152.
-هايدل: 24، 53، 139، 142، 171، 203، 211، 216، 284، 286.
-هرمس: 189، 282، 288.
-هزيود: 40، 128.
-هكتور: 278، 293، 294.
-هنكس: 28.
-هواوا: 58، 59، 60، 61، 100، 101، 103، 182، 283.
-هوبابيش: 138، 298.
-هوركهايمر: 20.
-هوغو، فردريك: 19.

-هوميروس: 15، 20، 74، 108، 109، 110، 111، 116، 121، 126، 127، 128، 129، 130، 146، 156، 159، 163، 273، 274، 275، 277، 278، 291، 293.
-هيباباني: 12، 13.
-هيدغر: 310.
-هيرا: 270.
-هيرودوت: 129، 237.

(و)

-ورثنغتن، مارتن: 247، 250.
-وولف، فردريك أوغست: 126، 128.
-وولي، ليونارد: 28، 53، 72، 105.
-ويست: 189، 281، 288، 289.
-ويستنهولز، جوان غودنك: 118، 291.

(ي)

-يوسف: 46.

هوامش

(1) George Smith; *The Chaldean Account of Genesis*, Revised and Edited by A. H. Sayce, London, 1880.

وعن حياته راجع النبذة التي كتبها وايزمان: مكتشفات جديدة في بلاد بابل عن سفر التكوين، ط1 (1936)، ط7 (1958)، ص 21؛

P. J. Wiseman; *New Discoveries in Babylonia about Genesis*, 7th Edition, 1958, p. 21.

(2) Theodore Ziolkowski; *Gilgamesh Among Us*, Cornell University Press, 2012, p. 13.

(3) د. عبد الغفار مكاوي: جذور الاستبداد: قراءة في أدب قديم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994.

(4) ملحمة جلجامش، ترجمها عن الألمانية: د. عبد الغفار مكاوي، ط 2، أبولو، القاهرة، 1997.

(5) ساكز: البابليون، ص 30.

(6) Leonard Woolley; *The Sumerians*, The Norton Library, (1927) 1965.

(7) Georges Roux; *Ancient Iraq*, Penguin Books, 1992, p. 80 - 81.

(8) طه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، بغداد، 1973، ص 61.

(9) Leo Oppenheim; *Ancient Mesopotamia*, The University of Chicago Press, 1977, p. 49.

(10) Samuel Noah Kramer; *The Sumerians, Their History, Culture and Character*, The University of Chicago Press, 1963, p. 306.

(11) David Crystal; *Linguistics*, Penguin, 1971, p. 191 - 192.

David Crystal; *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Basil Blackwell, 1985, p. 11.

(12) ساكز: البابليون، الترجمة العربية، ص 72.

(13) سعيد الغانمي: من بابل إلى بغداد: التراث البابلي في الأدب العربي، الفصل الثامن، ص 225 وما بعدها.

(14) Jean Bottéro; *Mesopotamia: Writing, Reasoning, and The Gods*, The University of Chicago Press, 1992, p. 79.

(15) Saggs; *Civilization Before Greece and Rome,* Batsford Ltd, 1989, p. 69.

(16) Ibid, p. 70.

(17) Steven Roger Fischer; *A History of Writing*, Reaktion Books, 2001, p. 52.

(18) صمويل كريمر: من ألواح سومر، ترجمة: طه باقر، بغداد والقاهرة، 1957. وانظر: الأصل الإنكليزي:

Samuel Noah Kramer; *From the Tablets of Sumer*, The Falcon Wing Press, 1956.

(19) صموئيل كريمر: من ألواح سومر، ص 353، والأصل الإنكليزي، ص 241.

(20) *The Growth of Literature*, vol. 1, p. 2.

(21) *The Growth of Literature*, vol. 1, p. 18.

(22) Bowra; *Heroic Poetry*, p. 5.

(23) كريمر: من ألواح سومر، ص 343. وانظر: الأصل الإنكليزي، ص 235. وفي كتاب (الآلهة والشياطين والرموز في بلاد الرافدين القديمة)، ص 107 أن (إمدوگد) (Imdugud) هو التسمية السومرية للطائر (أنزو) (Anzu) في الأكدية. انظر:

Black and Green; *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, The British Museum Press, 1992, p. 107.

(24) Herman Vanstiphout; *Epics of Sumerian Kings*, Society of Biblical Literature, 2003, p. 113.

(25) سعيد الغانمي: خيال لا ينقطع: قراءة في «ألف ليلة وليلة»، ص 228.

(26) Vanstiphout; *Epics of Sumerian Kings*, p. 99.

(27) سعيد الغانمي: خيال لا ينقطع، ص 212.

(28) سوفوكليس: من الأدب التمثيلي اليوناني، ترجمة: طه حسين، دار العلم للملايين، 1986، ص 333 فما بعدها.

(29) سعيد الغانمي: من بابل إلى بغداد: التراث البابلي في الأدب العربي، الفصل الرابع، ص 111 وما بعدها.

(30) ساكز: البابليون، الترجمة العربية، ص 92، الأصل الإنكليزي ص 60.

(31) *The Sumerian King List*, p. 170.

(32) طه باقر: المقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ص 307.

(33) يُنظر في تحليلها: سعيد الغانمي: من بابل إلى بغداد: التراث البابلي في الأدب العربي، الفصل الثامن، ص 225 وما بعدها.

(34) Saggs; *The Greatness That Was Babylon*, p. 33.

(35) Kramer; *The Sumerians,* p. 141.

(36) Kovacs; *The Epic of Gilgamesh*, p. xxvii.

(37) طه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ص 308.

(38) Gadd; The Cities of Babylonia, in *The Cambridge Ancient History*, v. 1, p. 2A, p. 112.

(39) Jacobsen; *The Treasures of Darkness*, p. 210.

(40) Pritchard (ed.); *The Ancient Near East*, p. 25.

(41) Lambert and Millard; *Atra* - Ḫasis*; The Babylonian Story of the Flood*, Oxford, 1969, p. 138.

(42) Ibid, p. 139.

(43) طه باقر: مقدمة في أدب العراق القديم، ص 174.

(44) طه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ص 300.

(45) ساكز: البابليون، ص 64.

(46) Alexander Heidel; *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels*, The University of Chicago Press, 1949, p. 268.

(47) Plato; *The Collected Dialogues*, Princeton University Press, 1982, p. 1157.

(48) المسعودي: مروج الذهب (صادر) 2/74.
(49) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، ص 390.

(50) Andrew George; *The Epic of Gilgamesh*, p. 169.

(51) كريمر: من ألواح سومر، ص 316 – 317.

(52) Tigay; *The Evolution of the Gilgamesh Epic*, p. 24 - 25.

(53) من الجدير بالذكر أن اسم «هواوا» السومري انتقل إلى العالم القديم بأسره، فهو في الأكدية «خمبابا»، وفي الأدب المانوي الصغدي «هومامیش» أو «هوبابیش»، وفي الأدب المانوي العربي «الهُمامة»، وفي الأدب اللاتيني «كومبابوس».

(54) Andrew George; *The Epic of Gilgamesh*, p. 150.

(55) كريمر: من ألواح سومر، ص 315 – 316.

(56) Thorkild Jacobsen; *The Harps That Once… Sumerian Poetry in Translation*, Yale University Press, 1987, p. 345.

(57) كريمر: من ألواح سومر، الترجمة العربية، ص 320، الأصل الإنكليزي ص 219.

(58) Andrew George; *The Epic of Gilgamesh*, p. 144.

(59) في قراءة الأستاذ كريمر: الطائر أم دوجد، المذكور سابقاً عند الحديث عن حكاية لوكال بندا البطولية.
(60) في ترجمة الأستاذ كريمر: استقرت في وسطها الشيطانة ليليث، انظر: من ألواح سومر، ص 325.
(61) كريمر: من ألواح سومر، ص 326.
(62) أندرو جورج: ملحمة جلجامش البابلية 2/771.
(63) وردت مفردة (خادمه) في الترجمات العربية، ولا توجد في الأصل البابلي الذي أثبته الأستاذ جورج، وفي الأرجح فهي إضافة من مصدر وسيط متأخر.
(64) كريمر: من ألواح سومر، ص 330.

(65) Tigay; *The Evolution of the Gilgamesh Epic*, p. 35.

(66) Tigay; *The Evolution of the Gilgamesh Epic*, p. 28.

(67) Louise Pryke; *Gilgamesh*; Routledge, 2019, p. 180.

(68) كريمر: من ألواح سومر، ص 319. وانظر الأصل الإنكليزي، ص 219.
(69) تبدأ السنة البابلية في شهر نيسان. ولذلك فترتيب الشهور فيها: نيسان، أيار، حزيران، تموز، آب.

(70) Andrew George; *The Epic of Gilgamesh*, p. 196.

(71) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، ص 139.

(72) Sir Leonard Woolley; *Ur of the Chaldees*, Penguin Books, p. 47.

Sir Leonard Woolley; *Ur: The First Phases*, The King Penguin Books, p. 24.

(73) من ألواح سومر، الترجمة العربية، ص 324.

(74) Herman Vanstiphout; *Epics of Sumerian Kings; The Matter of Aratta*, Society of Biblical Literature, Atlanta, 2003.

(75) مفاتيح خزائن السرد، ص 68.

(76) Alhena Gadotti; *«Gilgamesh, Enkidu, and the Netherland» and the Sumerian Gilgamesh Cycle*, De Gruyter, 2014, p. 23.

(77) Georges Roux; *Ancient Iraq*, p. 147.

(78) Jacobsen; *The Sumerian King List*, p. 179.

(79) طه باقر: مقدمة في الحضارات القديمة، ص 362.

(80) Foster; *The Age of Agade*, p. 31.

(81) Leick; *The Babylonians, An Introduction*, p. 27.

(82) Leick; *Mesopotamia, The Invention of the City*, p. 95.

(83) ساكز: البابليون، ص 102.
(84) المصدر نفسه، ص 104.
(85) المصدر نفسه، ص 107.
(86) سعيد الغانمي: من بابل إلى بغداد: التراث البابلي في الأدب العربي، الفصل الخامس، ص 142.

(87) Westenholz; *Legends of the Kings of Akkade*, p. 33 - 148.

(88) سعيد الغانمي: ينابيع اللغة الأولى، ط2، ص 33.
(89) سعيد الغانمي: فاعلية الخيال الأدبي، ص 93.

(90) Leick; *Mesopotamia, The Invention of the City*, p. 97.

(91) طه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ص 366.

(92) Gadd; *The Cambridge Ancient History*, Vol. I, Part 2A, p. 437.

(93) Ibid, p. 438.

(94) Foster; *The Age of Agade*, p. 10.

(95) Gadd; *The Cambridge Ancient History*, Vol. I, Part 2A, p. 440.

(96) طه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ص 367.

(97) Gadd; *The Cambridge Ancient History*, vol. I, Part 2A, p. 440.

(98) Foster; *The Age of Agade*, p. 10.

(99) Westenholz; *Legends of the Kings of Akkade*, p. 173 - 331.

(100) ساكز: البابليون، الترجمة العربية، ص 149.
(101) المصدر نفسه، ص 162.

(102) طه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ص 69. وانظر أيضاً:
د.عامر سليمان: اللغة الأكدية: البابلية ـ الآشورية: تاريخها وتدوينها وقواعدها، الدار العربية للموسوعات، 2005.
د. نائل حنون: اللغتان السومرية والأكدية، المركز الأكاديمي للأبحاث، 2016.

Erica Reiner; *A Linguistic Analysis of Akkadian*, Mouton, 1966.

(103) Gerald Verbrugghe and John Wickersham; *Berossos and Manetho, Introduced and Translated*, The University of Michigan Press, 2001, p. 13.

(104) طه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ص 607.
(105) ساكز: البابليون، ص 114.
(106) نائل حنون: المعجم المسماري، ص 165.
(107) ساكز: البابليون، ص 118.
(108) سعيد الغانمي: من بابل إلى بغداد، الفصل السادس. وينظر:

Alfonso Archi; Ebla and its Archive, De Gruyter, 2015, p. 656.

(109) كريمر: من ألواح سومر، ص 314.
(110) المصدر نفسه، ص 323.

(111) Tigay; *The Evolution of the Gilgamesh Epic*, p. 41.

(112) Andrew George; *The Epic of Gilgamesh*, p. 101.

(113) Ibid, p. 108.

(114) Ibid; p. 123.

(115) Tigay; *The Evolution of the Gilgamesh Epic*, p. 42.

(116) Daniel Fleming and Sara Milstein; *The Buried Foundation of the Gilgamesh Epic, The Akkadian Huwawa Narrative*, Brill, 2010, p. 112.

(117) Fleming and Milstein; *The Buried Foundation of the Gilgamesh Epic*, p. 111.

(118) مقدمة أندرو جورج، ص 25.
(119) المصدر نفسه ص 26.

(120) Frank Kermode; The Canon, in *The Literary Guide to the Bible*, p. 601.

(121) George; *The Babylonian Gilgamesh Epic*, p. 28.

(122) George; *The Babylonian Gilgamesh Epic*, p. 30.

(123) مقدمة أندرو جورج لطبعة بنغوين، ص 28.
(124) مقدمة طبعة أوكسفورد، ص 419.

(125) George; The Epic of Gilgamesh, in *The Cambridge Companion to the Epic*, p. 3.

(126) Ibid, p. 3.

(127) طه باقر: مقدمة ملحمة جلجامش، ص 25.

(128) المعجم الأكدي الوجيز، ص 180، وص 423.

(129) Jeffrey Tigay; *The Evolution of the Gilgamesh Epic*, USA, 2002, p. 13.

(130) جورج سارتون: تاريخ العلم، دار المعارف بمصر، 1976، 1/288.

(131) Gregory Nagy; *Homeric Questions*, University of Texas Press, 2002, p. 38.

(132) Benjamin Foster; *The Age of Agade*, p. 209.

(133) Joan Goodnick Westenholz; *Legends of the Kings of Akkade, the Texts*, Eisenbrauns, 1997.

(134) Ibid, p. 101.

(135) Ibid, p. 301.

(136) ورد هذا النص في ملحمة جلجامش، ترجمة طه باقر، ص 76، وترجمة أندرو جورج ص 2، وترجمة ستيفاني دالي ص 51، وترجمة نائل حنون ص 74. لكنه يغيب عن بعض الترجمات الأخرى. وقد وُضِع في مقدمة الترجمة الحيثية نقلاً عن النسخة الأوغاريتية. انظر:

Gary Beckman; *The Hittite Gilgamesh*, The Journal of Cuneiform Studies, America, 2019, p. 3.

(137) *A Concise Dictionary of Akkadian*, p. 242.

(138) *Legends of the Kings of Akkade*, p. 19.

(139) من المرجح أن هذه الكلمة البابلية قد انتقلت إلى العربية بصيغة (قُدار) بمعنى البطل والجزار، وقدار هو أيضاً ذابح ناقة ثمود.

(140) Andrew George; *The Babylonian Gilgamesh Epic*, Oxford, 2003. vol. 1, p. 159.

(141) ساكز: البابليون ص 100.

(142) المصدر نفسه، ص 125.

(143) Andrew George; The Epic of Gilgamesh, in *The Cambridge Companion to The Epic*, Cambridge University Press, 2010, p. 4.

(144) Lambert, *Atra - Hasis; The Babylonian Story of The Flood*, Oxford, 1969, p. 6.

وانظر حولها أيضاً: سعيد الغانمي: أترا ـ حسيس: ملحمة الخلق والطوفان، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008.

(145) Lambert; *Babylonian Creation Myths*, Eisenbrauns, 2013.

Alexander Heidel; *The Babylonian Genesis*, The University of Chicago Press, 1963.

ألكسندر هايدل: سفر التكوين البابلي: قصة الخليقة، ترجمة: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، 2007.

(146) Friedrich August Wolf; *Prolegomena to Homer*, 1795, translated and edited by Graften, Most, and Zetzel, Princeton University Press, 1985, p. 33.

(147) جورج سارتون: تاريخ العلم، ط. المعارف، 1/295.

وقد طبقتُ هذه الطريقة على استئناس الحيوانات وتدجينها في «ملحمة جلجامش». إذ عاش

جلجامش في حقبة ما قبل استئناس الخيول، حين كانت حيوانات الحمل والركوب والحروب هي «الحمير». لكن الملحمة جعلت عشتار تغري جلجامش، ليس فقط بالخيول، بل أيضاً بالحيوانات المهجنة منها وهي البغال، مما يعني أن الملحمة كتبت بعد عصر استئناس الخيول وترويضها، وتوليد البغال منها، وأن هذه الزيادة لاحقة على عصر جلجامش. انظر: سعيد الغانمي: فاعلية الخيال الأدبي، ص 114.

(148) Dalby; *Rediscovering Homer*, Norton & Company, 2006, p. 122.

(149) أفلاطون: الجمهورية، ترجمة: فؤاد زكريا، ص 247.

(150) أرسطوطاليس: في الشعر، ترجمة: د. شكري محمد عياد، القاهرة، 1967، ص 64.

(151) Abrams; *A Glossary of Literary Terms*, p. 51.

(152) Ibid, p. 52.

(153) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، ص 296.

(154) Bakhtin; *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, 1981, p. 13.

(155) سعيد الغانمي: ينابيع اللغة الأولى، ط1، ص 30.

(156) المصدر نفسه ص 30.

(157) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، ص 197.

(158) Beckman; *The Hittite Gilgamesh*, p. 5.

(159) Ibid, p. 52.

(160) هايدل: سفر التكوين البابلي، ترجمة: سعيد الغانمي، ص 32، الأصل الإنكليزي، ص 16.

(161) ينظر كتاب «فن التقطيع الشعري والقافية» للدكتور صفاء خلوصي.

(162) Martin Worthington; *Ea's Duplicity in the Gilgamesh Flood Story*, 2020, p. 228.

(163) Oppenheim, Leo, *Ancient Mesopotamia*, The University of Chicago Press, 1977, p. 252.

(164) سعيد الغانمي: أترا ـ حسيس: ملحمة الخلق والطوفان، المقدمة الثانية، ص 31.

(165) سعيد الغانمي: فاعلية الخيال الأدبي، ص 120.

(166) *The Making of Homeric Verse*, Introduction, p. xx.

(167) Albert Lord; *The Singer of Tales*, p. 30.

(168) *The Making of Homeric Verse;* p. 330.

(169) Albert Lord; *The Singer of Tales*, p. 30.

(170) Albert Lord; *Epic Singers and Oral Tradition,* Cornell University Press, 1991, p. 147.

(171) Walter Ong; *Orality and Literacy*, Methuen, 1982, p. 24.

(172) Eric Havelock; *Preface to Plato*, Harvard University Press, 1963, p. 47.

(173) Lambert; *Atra* - Ḫasis*, The Babylonian Story of the Flood*, Oxford, 1969, p. 95.

(174) George; *The Babylonian Gilgamesh Epic*, V. 1, p. 711.

(175) Tigay; *The Evolution of The Gilgamesh Epic*, p. 58.

(176) Tigay; *The Evolution of The Gilgamesh Epic*, p. 59.

(177) Tigay; The Evolution of The Gilgamesh Epic, p. 60.

(178) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، ص 179.

(179) *The Evolution of the Gilgamesh Epic*, p. 163.

(180) تيغاي: تطور ملحمة جلجامش، ص 164، وانظر النص في كتاب: الأساس الدفين لملحمة جلجامش، ص 137، وانظر ترجمته العربية لدى طه باقر، ص 98.

(181) تيغاي: تطور ملحمة جلجامش، ص 165.

(182) William Hallo; Proverbs Quoted in Epic, in *Lingering Over Words*, p. 206.

(183) آبوش: الذكر والأنثى في ملحمة جلجامش، ص 36 وما بعدها، وهالو: الأمثال المقتبسة في الملحمة، ص 212، وانظر نص الترجمة العربية لدى طه باقر، ص 114.

(184) Lord; *Epic Singers and Oral Tradition,* p. 77.

(185) نورثروب فراي: المدونة الكبرى: الكتاب المقدس والأدب، ص 333.

(186) سعيد الغانمي: فاعلية الخيال الأدبي، ص 73.

(187) طه باقر: ملحمة جلجامش، المقدمة، ص 24.

(188) كارل بوبر: بحثاً عن عالم أفضل، ترجمة: د. أحمد مستجير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 129.

(189) الإلياذة، الترجمة العربية، ص 119، ترجمة: ريتشارد لاتيمور، ص 59، ترجمة: روبرت فتزجيرالد، ص 11.

(190) الأوديسة، طبعة أوكسفورد، ترجمة: روبرت فتزجيرالد، ص 3.

(191) الإينيادة، الترجمة العربية، ص 3، ترجمة: روبرت فاغلس، ص 47، ترجمة: روبرت فتزجيرالد، ص 3.

(192) ترجمة: طه باقر، ص 75.

(193) طه باقر، ص 76.

(194) Westenholz; *Legends of The Kings of Akkade*, p. 301.

(195) *A Concise Dictionary of Akkadian*, p. 242.

(196) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، ص 178.

(197) Lambert; *Atra - Hasis*, p. 7.

(198) د. صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية، ص 56 وما بعدها.

(199) Karl Reichl; *The Oral Epic, From Performance to Interpretation*, Routledge, 2022, p. 143.

(200) المصدر نفسه، ص 144.
(201) المصدر نفسه، ص 145.

(202) Lambert; *Atra - Hasis*, p. 8.

(203) عبد الغفار مكاوي: ملحمة جلجامش، المقدمة، ص 58.
(204) سعيد الغانمي: ينابيع اللغة الأولى، ط 1، ص 317.
(205) طه باقر، ص 78.

(206) Dalley; *Myths From Mesopotamia*, p. 126; Cooper; Buddies in Babylonia, in *Riches Hidden in Secret Places*, p. 79.

(207) سعيد الغانمي: أتراحسيس: ملحمة الخلق والطوفان، ص 49.
(208) سعيد الغانمي: ينابيع اللغة الأولى، ط1، ص 326، ومفاتيح خزائن السرد، ص 75.
(209) أندرو جورج (أوكسفورد) 1/563.

(210) Mircea Eliade; *A History of Religious Ideas*, Vol. 1, p. 145.

(211) سعيد الغانمي: من بابل إلى بغداد، التراث البابلي في الأدب العربي، الفصل الثاني.
(212) جورج (أوكسفورد) 1/611.

(213) *A Concise Dictionary of Akkadian*, p. 306.

(214) جورج (أكسفورد) 1/619، (بنغوين) ص 48، طه باقر ص 111، دالي ص 77، مكاوي ص 128.

(215) T. Abusch; *Male and Female in the Epic of Gilgamesh*, Eisenbrauns, 2015, p. 25.

(216) Ibid, p. 26.

(217) Gwendolyn Leick; *Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature*, Routledge, 1994, p. 259.

(218) Albert Lord; Gilgamesh and Other Epics, in *Lingering over Words*, Scholars Press, 1990, p. 375.

(219) M. l. West; *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, 1997, p. 404.

(220) ينظر حول حكاياتهما: تفسير الطبري، (ط. إحياء التراث) 8/267.
(221) حرفياً: في موضع سكناه.
(222) جورج (أوكسفورد) 1/627، (بنغوين) ص 51، هايدل، ص 53، كوفاتش، ص 54، دالي، ص 81، سبايزر (الشرق الأدنى القديم) ص 53، ساندرز، ص 86، طه باقر، ص 117، سامي الأحمد، ص 313، مكاوي، ص 135، حنون، ص 155.
(223) تكرر ذكره بهذا الاسم في الشعر الجاهلي. قال عبدة بن الطبيب:

رغا فوقهم سقب السماء فداحضٌ

بشكته لم يستَلَبْ وسليبُ

المفضليات ص 395. وانظر أيضاً: ينابيع اللغة الأولى، ص 345.
(224) الطبري: جامع البيان 8/268، قصص الأنبياء للثعلبي ص 173.

(225) ينابيع اللغة الأولى، ص 349.
(226) العرب والغصن الذَّهبيِّ، الترجمة العربية، ص81.
(227) أندرو جورج: الملحمة (أوكسفورد) 1/655.

(228) Albert Lord; Gilgamesh and Other Epics, in *Lingering Over Words*, p. 375.

(229) أندرو جورج: الملحمة (أوكسفورد) 1/667.

(230) *A Concise Dictionary of Akkadian*, p. 31.

(231) George; *The Babylonian Gilgamesh Epic*, vol. 1, p. 668.

(232) الجدير بالذكر أن «الرجل العقرب» كان من بين المخلوقات التي أوجدتها «تئامت» لمحاربة الإله مردوك قبل خلق العالم في أسطورة الخليقة البابلية «إينما إيلش». جاء في السطر (142) منها:
خلقت الأفعوان، والتنين، و«لخامو»
والأسد العظيم، والكلب المسعور، والرجل العقرب.
انظر: ألكسندر هايدل: سفر التكوين البابلي، الترجمة العربية، ص 42، والأصل الإنكليزي، ص 24.
وهنا أيضاً لا يستعمل النص البابلي المصطلح البابلي (عقربو عميلو)، بل يستعمل الكلمة السومرية (gir-tab-lu-ulu). انظر:

Lambert; *Babylonian Creation Myths*, Eisenbrauns, 2013, p. 58.

(233) سامي سعيد الأحمد: ملحمة جلجامش، ص 386.

(234) George; *The Babylonian Gilgamesh Epic*, vol. 1, p. 669.

وانظر: طه باقر، ص 134.
(235) سعيد الغانمي: ينابيع اللغة الأولى، ط 1، ص 388.
(236) طه باقر، ص 137.
(237) ستيتكيفتش: العرب والغصن الذهبي، الترجمة العربية، ص 219، الأصل الإنكليزي، ص 148.
(238) المعجم الأكدي الوجيز، ص 309.
(239) لسان العرب، مادة (سبأ)، 6/136.
(240) ستيتكيفتش: العرب والغصن الذهبي، الترجمة العربية، ص 221، الأصل الإنكليزي، ص 149.

(241) Heidel, p. 71, George, p. 76.

(242) د. فوزي رشيد: الشرائع العراقية القديمة، ص 195.
(243) يقول المعجميون: القناع ما تغطي به المرأة رأسها.. وفي حديث عمر رضي اللّه عنه أنه رأى جارية عليها قناع، فضربها بالدرة وقال: تتشبهين بالحرائر؟ وقد كان يومئذٍ من لبسهنَّ.

(لسان العرب، مادة «قنع»، 11/322). ويبدو أن الحجاب بقي علامة على النبالة والسؤدد طوال العصر الأموي. ولهذا يتخيل السيد الحميري، الكيساني العقيدة، أن ظهور المهدي سيفضي إلى نزع الحرائر الأمويات أقنعتهنَّ، بحيث تظهر أقراطهنَّ، علامةً على فقدان النبالة وانحطاط المنزلة، فيتبادل الثائرون عليهن القرعة:

وذاك إذ الحواصنُ مبرزاتٌ

حواسرَ لا يوارينَ الخِداما

يجيل بصحن سوق دمشقَ منا

عليهنَّ المجيلون السهاما

يبيت المعرسون بلا مهورٍ

لهم حلٌّ وما ركبوا حراما

الناشئ الأكبر: مسائل الإمامة، تحقيق: فان إس، ص 28. وقد صححتُ القراءة الشوهاء في الأصل استناداً إلى مخطوطة الكتاب. والخدام: حلقة القرط.

(244) طه باقر، ص 141.

(245) George, p. 124. See also:

Abusch; *Male and Female in the Epic of Gilgamesh*, p. 109.

(246) طه باقر ص 155.

(247) ترد مفردة «نصير» في المعجم الأكدي الوجيز بمعنى «الحامي»، انظر ص 244.

(248) Plato; *The Collected Dialogues*, Princeton University Press, 1982, p. 1157.

(249) المسعودي: مروج الذهب (صادر) 2/74.

(250) Mircea Eliade; *A History of the Religious Ideas*, The University of Chicago Press, 1981, vol. 1, p. 63.

(251) Alexander Heidel; *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels*, p. 138.

(252) Ibid, p. 139.

(253) *A Concise Dictionary of Akkadian*, p. 231.

(254) Tigay; *The Evolution of the Gilgamesh Epic,* p. 143.

(255) *A Concise Dictionary of Akkadian*, p. 153, 255.

(256) طه باقر: ملحمة جلجامش، ص 75.

(257) طه باقر، ص 78.

(258) Jacobsen; The Gilgamesh Epic: Romantic and Tragic Vision, in *Lingering Over Words*, p. 234.

(259) Jerrold Cooper; Buddies in Babylonia, in *Riches Hidden in Secret Places*, p. 78.

وانظر ترجمة أخرى مماثلة لدى غادوتي في كتابها «جلجامش وأنكيدو والعالم السفلي»، ص 157:

Alhena Gadotti; *Gilgamesh, Enkidu, and the Netherworld and the Sumerian Gilgamesh Cycle*, p. 157.

(260) المعجم الأكدي الوجيز، ص 278.
(261) أندرو جورج (أوكسفورد) 1/543، (بنغوين)، ص 4.
(262) أندرو جورج (أوكسفورد) 1/729.
(263) انظر: لسان العرب، مادة (كرو)، 12/82 – 83.
(264) المعجم الأكدي الوجيز ص 62.
(265) طبعة أوكسفورد، 1/538.
(266) ملحمة جلجامش، دار الجيل، ص 34.
(267) جورج (أوكسفورد) 1/545، (بنغوين) ص 5، طه باقر، ص 79، مكاوي، ص 68. وهكذا ورد السطر الأخير في ترجمة جورج في بنغوين، أما في أكسفورد فهو: يكتسي بإزار مثل شكّان، ولدى طه باقر: ويلبس لباساً مثل سموقان.
(268) أندرو جورج (أوكسفورد) 1/553، طه باقر، ص 87.
(269) أندرو جورج (أوكسفورد) 1/557، طه باقر، ص 88.
(270) طه باقر ص 129.

(271) *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, edited by; James Hastings, vol. 5, p. 34.

(272) Oppenheim; *The Interpretation of Dreams in the Ancient Near East*. Transactions of the American Philosophical Society, 46(3): 177 - 373, Philadelphia, 1956.

(273) Mircea Eliade; *Shamanism: Archaic Technique of Ecstasy*, Arkana, 1964, p. 33.

(274) Jacobsen; *The Treasures of Darkness,* Yale University Press, 1976.

(275) Jacobsen; The Gilgamesh Epic, in *Lingering Over Words*, 1990.

(276) Susan Ackerman; *When the Heroes Love*, Colombia University Press, 2005.

(277) المعجم الأكدي الوجيز، ص 279.
(278) أندرو جورج (أوكسفورد)، 1/623.
(279) أندرو جورج (أوكسفورد)، 1/549.
(280) أندرو جورج (أوكسفورد)، 1/549. والصَّعر في العربية: الميل.
(281) أندرو جورج (أوكسفورد)، 1/553.
(282) رأيي الشخصي أن الحاء كانت هنا جزءاً من لفظ الكلمة، ويقابلها في العربية الدَّحر والدُّحور، بمعنى الإبعاد والتبعيد. ولا شك أن دلالة الكلمة انقلبت في العربية إلى النقيض، لأنها في البابلية كانت تدل على الضم والتقريب والالتحام.

(283) Gwendolyn Leick; *Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature*, Routledge, 1994.

Susan Ackerman; *When the Heroes Love*, Colombia University Press, 2005.

(284) Jacobsen; *The Treasures of Darkness*, p. 219.

(285) سعيد الغانمي: خيال لا ينقطع: قراءة في ألف ليلة وليلة، ص 274.
(286) د. فوزي رشيد: الشرائع العراقية القديمة، ص 188.

(287) Cooper; Buddies in Babylonia, in *Riches Hidden in Secret Places*, p. 82.

(288) مكاوي ص 173، طه باقر ص 142، الأحمد ص 416، حنون ص 195، وتغيب هذه النصيحة عن ترجمة ألكسندر هايدل، كما تغيب عن نشرة ستيفاني دالي للنسخة المعيارية، وتحضر عن نسخة سبار في ترجمة أندرو جورج (بنغوين) ص 124، (أوكسفورد) 1/279.

(289) ألكسندر هايدل ص 74، مكاوي ص 174.

(290) رمت هنا من مادة (رامو)، أي أحببتِ.

(291) جورج (أوكسفورد) 1/621، طه باقر، ص 113.

(292) المعجم الأكدي الوجيز، ص 12.

(293) جورج (أوكسفورد) 1/645، (بنغوين) ص 61، طه باقر، ص 127، مكاوي ص 148.

(294) سعيد الغانمي: خيال لا ينقطع: قراءة في ألف ليلة وليلة، ص 276.

(295) طه باقر، ص 146.

(296) جورج (بنغوين) ص 98، (أوكسفورد) ص 723، طه باقر ص 168، مكاوي ص 205.

(297) جورج (أوكسفورد) 1/705، (بنغوين) ص 89، هايدل، ص 84، كوفاتش، ص 98، دالي، ص 110، شبايزر (الشرق الأدنى القديم) ص 64، ساندرز، ص 106، طه باقر، ص 156، سامي الأحمد، ص 519، مكاوي، ص 190، حنون، ص 211.

(298) طه باقر، ص 156.

(299) Martin Worthington; *Ea's Duplicity in the Gilgamesh Flood Story*, Routledge, 2020.

(300) Worthington; *Ea's Duplicity in the Gilgamesh Flood Story*, p. 228.

(301) لسان العرب، مادة (كعك)، 12/111.

(302) أدي شير: الألفاظ الفارسية المعربة، ص 136.

(303) المعجم الأكدي الوجيز، ص 165.

(304) Worthington; *Ea's Duplicity in the Gilgamesh Flood Story, p. 204.*

(305) لسان العرب، مادة (غسق)، 10/69.

(306) لسان العرب، مادة (وبل)، 15/202.

(307) المعجم الأكدي الوجيز، ص 139. ويقابل الكلمة في العربية (الكَبَد)، أي العناء والمكابدة التي خُلق فيها الإنسان.

(308) أندرو جورج (أوكسفورد) 1/653، طه باقر، ص 130.

(309) Lambert; The Theology of Death, in *Death in Mesopotamia*, edited by Alster, Copenhagen, 1980, p. 65.

(310) أرجح وجود الحاء في أصل الكلمة البابلية، وبهذا فهي تشترك مع الجذر (حطم) في العربية الذي يدل على ما يتبقى من الأشياء بعد انكسارها وييباسها وذبولها، مثل الحطام والحطيم والحطمة والحاطوم. انظر: لسان العرب، مادة (حطم).

(311) Andrew George; *The Epic of Gilgamesh*, Penguin, 1999, p. 139 - 140.

(312) Gary Beckman; *The Hittite Gilgamesh*, Lockwood Press, 2019, p. 4.

(313) Ibid, p. 4.

(314) J. G. Macqueen; *The Hittites and their Contemporaries in Asia Minor*, Themes and Hudson, 1986.

O. R. Gurney; *The Hittites*, Penguin Books, 1952.

(315) Gary Beckman; *The Hittite Gilgamesh*, p. 51.

(316) Hoffner; *Hittite Myths*, Society of Biblical Literature, 1998, p. 26.

(317) Mary Bachvarova; *From Hittite to Homer, The Anatolian Background of Ancient Greek Epic*, Cambridge, 2016, p. 64.

(318) Hoffner; *Hittite Myths*, p. 40 - 65.

(319) Beckman; *Hittite Gilgamesh*, p. 23.

(320) Fleming and Milstein; *The Buried Foundation of the Gilgamesh Epic*, Brill, 2010.

(321) Bachvarova; *From Hittite to Homer*, p. 76.

(322) هايدل: سفر التكوين البابلي، ص 208.
(323) الإلياذة، الترجمة العربية، ص 497.

(324) Charles Penglase; *Greek Myths and Mesopotamia*, Routledge, 1994, p. 144.

(325) Kerényi; *The Heroes of The Greeks*, Thames & Hudson, 1959, p. 318.

(326) الإينيادة، الترجمة العربية، ص 21، ترجمة: فتزجيرالد، ص 20، ترجمة: فاغلس، ص 68.
(327) الإلياذة، الترجمة العربية، 242.
(328) الإلياذة، ص 243.
(329) المصدر نفسه، ص 245.

(330) Walter Burkert; *The Orientalizing Revolution; Near Eastern Influences on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Harvard University Press, 1992, p. 98.

(331) Ibid, p. 99.

(332) سعيد الغانمي: فاعلية الخيال الأدبي، ص 114.

(333) Girard; *Violence and The Sacred*, p. 265.

(334) Homer; *Iliad*, trans. by Richard Lattimore, The University of Chicago Press, 1973, p. 24.

(335) Martin Mueller; *The Iliad*; George Allen & Unwin, 1984, p. 30.

(336) Bowra; *Tradition and Design in The Iliad*, Oxford, 1963, p. 121.

(337) Guthrie; *The Greeks and Their Gods*, Methuen, 1950. P. 95.

(338) بورا: هومر، ص 20، نقلاً عن: العرب والغصن الذهبي، ص 149.
(339) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، ص 76.

(340) West; *The East Face of Helicon*, p. 417.

(341) Lord; Gilgamesh and Other Epics, in *Lingering Over Words*, p. 375.

(342) ملحمة جلجامش، ترجمة: مكاوي، ص 217.

(343) طبعة أوكسفورد، ص 595.

(344) Lord; Gilgamesh and Other Epics, in *Lingering Over Words*, p. 377.

(345) Heidel; *The Gilgamesh Epic*, p. 49.

(346) George; *The Babylonian Gilgamesh Epic*, p. 609.

(347) Homer; *The Odyssey*, translated by Fitzgerald, p. 171.

(348) Lord; Gilgamesh and Other Epics, in *Lingering Over Words*, p. 377.

(349) Lord; Gilgamesh and Other Epics, in *Lingering Over Words*, p. 375.

(350) West; *The East Face of Helicon*, p. 404.

(351) West; *The East Face of Helicon*, p. 411.

(352) Homer; *The Odyssey*, p. 96.

(353) Westenholz; *Legends of the Kings of Akkade*, p. 3.

(354) Mary Bachvarova; *From Hittite to Homer; The Anatolian Background of Ancient Greek Epic*, p. 173-174.

(355) Ibid; p. 175.

(356) Ibid, p. 198.

ويمكن للقارئ العودة إلى كتاب سعيد الغانمي: من بابل إلى بغداد: التراث البابلي في الأدب العربي، الفصل الثامن، ص 240، لمزيد من التفاصيل عن علاقة حكايات نرام سين بهكتور في الإلياذة.

(357) Ibid, p. 167.

(358) John Allegro*; Dead Sea Scrolls*, Penguin, 1964.

Davies and Others; *The Complete World of The Dead Sea Scrolls*, Thames & Hudson, 2002.

(359) *Dead Sea Scrolls; A New Translation*, trans. by Wise, Abegg and Cook, Hodder & Stoughton, 1996, p. 266.

VanderKam; *The Dead Sea Scrolls Today*, Eerdmans, 1994, p. 140.

(360) انظر في ترجمة الفقرات الباقية من الكتاب: سعيد الغانمي: حراثة المفاهيم، الملاحق، ص 187 – 195.

(361) حراثة المفاهيم ص 108.

(362) ابن النديم: الفهرست، ص 399.

(363) John Reeves; *Jewish Lore in Manichaean Cosmogony, Studies in The Book of Giants Tradition*, 1992, p. 76.

(364) Ibid, p. 121, 123.

(365) انظر تمثيلاً: الفلاحة النبطية 2/1063.

(366) ألف ليلة وليلة، ط. بولاق، 1/ 660.

(367) المصدر نفسه، 1/662.

(368) سعيد الغانمي: خيال لا ينقطع: قراءة في ألف ليلة وليلة، ص 219.

(369) المصدر نفسه، 1/ 664.

(370) المصدر نفسه، 1/ 704.
(371) انظر: مفاتيح خزائن السرد، ص 126، وخيال لا ينقطع: قراءة في «ألف ليلة وليلة»، ص 236.
(372) الثعلبي: قصص الأنبياء، ط. دار الفكر، ص 354، وط. المركز الأكاديمي للأبحاث، ص 549.
(373) ألف ليلة وليلة، 1/454؛ وقد نقل منه، وسمى مؤلفه «الثعالبي»، وأشار إليه في معرض حديثه عن شداد بن عاد. ونص الأصل الذي نقل منه في «قصص الأنبياء» ص 165، بتصرف.
(374) الخركوشي: شرف المصطفى 1/137.
(375) حمزة الأصفهاني: تاريخ سني ملوك الأرض والأنبياء، ص 50.

(376) Dalley, *Myths from Mesopotamia,* p. 48.

(377) Martin Heidegger; Nietzsche, Vol. 1, 1980, p. 20.