

## ابتكار الملحمة

### الأنطر الثقافية والخصائص الصنفية

أوى أوديسيوس ورفاقه إلى كهفٍ مظلم، ولم يكونوا ليتصوروا أنه مأوى عملاق مهول ذو عين واحدة. وحين أسترخى أوديسيوس ورفاقه نائمين، دخل العملاق السكلوبي كهفه، وأوصد بابه بحجر كبير لا يقوى على تحريكه أحد، واستسلم للنوم. وكان بوسع أوديسيوس أن يقتله، حين صحا، بغصن الزيتون الذي يتوكل عليه في عينه الوحيدة، لولا الحجر الثقيل على الباب. فانتظر حتى صحا العملاق، وأزال الحجر عن فتحة الباب، فأغراه أوديسيوس بخمرته التي استطاب العملاق طعمها. ولما شعر أوديسيوس أن ديبب الخمرة سرى في عروقه، أهوى بعصاه على العملاق في عينه الوحيدة، وخرج هو ورفاقه من أسر الكهف المظلم.

يرى الفكر الغربي المتمركز حول العقل، كما يمثله أدورنو وهوركهايمر في كتابهما «جدل التنوير»، أن أوديسيوس كان أول «مستنير» أو «متنور» غربي احتال على العمالقة والآلهة بذكائه وخبثه وانتصر عليها<sup>(١)</sup>. والواقع أن إخراج «التنوير»، وهو مقولة عقلية تنتمي إلى القرن السابع عشر، من سياقه الفكري، وإسقاطه على عصر الملحمة اليونانية يمثل أقصى درجات الإفراط في الفهم الغربي المتمركز حول العقل. ومن وجهة نظر التحليل البلاغي، الذي يتبناه هذا العمل، تنتمي قصة صراع أوديسيوس مع العملاق السكلوبي إلى مجموعة من الحكايات التي تشترك في ثيمة «الصراع مع العملاق»: مواجهة

سعيد الغانمي<sup>(١)</sup>

جلجامش مع الرجال العقارب (وهم في البابلية: عقربو - عميلوت)، صراع يعقوب مع الملاك، صراع موسى مع العمالقة، سفر أخنوخ، سفر الجبابة لدى طائفة قمران، سفر الجبابة المانوي، صراع الصيد مع العفريت الخارج من قمقم الزمن في «ألف ليلة وليلة»... إلخ.

ستنصرف الصفحات التالية إلى قراءة الخصائص الصنفيه والأطر الثقافية للملحمة من حيث هي صنف أدبي. أي أنها تحاول أن تقدم تصوراً عن الخلفية الأدبية والآليات البلاغية التي تولد الملحمة. وبالتالي فهي لا تنطوي على أي تحليل نصي لملحمة جلجامش، لأن مكان هذا التحليل ليس هنا، بل تكتفي بفحص الخصائص البلاغية للملحمة، والأطر الثقافية التي تولدها، وآليات الفهم المناسبة لها.

أن إخراج «التنوير»، وهو مقولة عقلية تنتمي إلى القرن السابع عشر، من سياقه الفكري، وإسقاطه على عصر الملحمة اليونانية يمثل أقصى درجات الإفراط في الفهم الغربي المتمركز حول العقل

### الوحدات التكوينية للملحمة

يكمّن وراء روايات جلجامش شخص حقيقي، عاش بحدود ٢٧٠٠ ق م<sup>(٣)</sup>. ويدرج «ثبت الملوك السومريين» جلجامش بوصفه الملك الخامس في

سلالة أوروك الأولى، وهو يضيف أن أباه كان «للاً»، كاهن «كلاب»<sup>(٤)</sup>. وتستعمل السجلات السومرية ثلاثة ألقاب كانت تطلق على الملك أو حاكم دولة المدينة هي على التوالي (إن) و(لوجال) و(إنسي). والمتفق عليه بين الباحثين الآن أن أقدم هذه الألقاب هو (إن)، الذي يعني حاكم دولة المدينة الذي يجمع في يديه بين السلطتين الملكية والكهنوتية. ولقد كان جلجامش (إن) في حقبة فجر السلالات الثانية من (٢٧٥٠ ق. م.)<sup>(٥)</sup>. وهناك من الوثائق ما يدل على أن حاكم دولة المدينة من نوع (إن) كان يجري تأليهه بعد وفاته. يقول كريم: «ما دام ميسنبادا، مؤسس سلالة أور الأولى، معاصراً أقدم لجلجامش، الذي ربما حكم في زمن زهاء ٢٦٠٠ ق. م.، فقد تم تأليهه قرابة ٢٥٠٠ ق. م.، وكان حكمه قبل ذلك بقرن أو أكثر»<sup>(٦)</sup>. ولعلماء الآثار والمؤرخين أن يختلفوا بشأن هذا «التأليه» وطبيعته، أما الدارس الثقافي فيجب أن يلاحظ أن هذا التأليه، أو ربما «التمجيد»، لم يكن يهدف إلى أكثر من صناعة البطل الثقافي. ولقد أصبح جلجامش نفسه مادة لعدد من الحكايات في الأدب السومري، قبل الأدب البابلي، ترمي إلى جعله بطلاً ثقافياً لحقبة التأسيسية.

يقول المؤرخون إن بوادر النهضة الأدبية بدأت بالسومرية منذ أواسط الألفية الثالثة. «فربما بدأ السومريون للمرة الأولى بتسجيل أعمالهم الأدبية زهاء ٢٥٠٠ ق م، برغم أن أقدم الوثائق الأدبية المكتشفة حتى الآن يعود تاريخها إلى قرابة ٢٤٠٠

ق م»<sup>(٧)</sup>. ومن بين الأدب الذي ازدهر في هذه الحقبة، تبرز خمس قصائد أو قطع أدبية يعود تدوينها إلى حقبة مختلفة لها علاقة بجلجامش، هي على التوالي: «بلجامس وأكا»، و«بلجامس وثور السماء»، و«بلجامس وهووا»، و«بلجامس والعالم السفلي»، و«موت بلجامس». هذا بالطبع فضلاً عن رواية قصة الطوفان في حكاية «زيوسدرا»<sup>(٨)</sup>.

ولكن لا يبدو أن الأدب السومري تمكن من صهر هذه الحكايات في نتاج يتسم بوحدة الفعل، هو ما نطلق عليه «الملحمة» في الوقت الحاضر. بل بقيت هذه الحكايات متناثرة، متفرقة، لكل منها سياقها الخاص. يقول كريم:

«تحيط الشكوك بقضية كون السومريين أول من خلقوا وطوّروا الأدب الملحمي الذي يتألف من حكايات سرديّة

بطولية في الشكل الشعري»<sup>(٩)</sup>. وينصرف كريم بعد ذلك إلى مناقشة ما يسميه بالعصر البطولي، مما لا أريد الخوض فيه هنا. على أنه يخلص إلى القول إن «هناك جملة وقائع من الحوادث المتنوعة التي تؤلف ملحمة جلجامش البابلية ترجع إلى أصول سومرية، وهي تدور في الواقع حول شخصية جلجامش. وحتى في تلك الحوادث التي لا يوجد ما يماثلها من نظائرها السومرية، فإن معظم البواعث الفردية يعكس لنا مصادر أسطورية وملاحم سومرية. ولكن مهما

كان الحال، فإن الشعراء البابليين لم يكونوا بأية حال من الأحوال مجرد مستنسخين ومقلّدين تقليداً أعمى للمادة السومرية. بل الواقع أنهم بدّلوا وغيروا في مضمونها، وكيفوا تركيبها وهيئتها إلى درجة جسيمة لتلائم مزاجهم وتراثهم، بحيث لم يبق ما يميز منها إلا النواة السومرية الأصلية»<sup>(١٠)</sup>.

يصحّ ما يشبه هذا على ملحمتي هوميروس أيضاً. وبرغم كون الملحمتين ظلتا متداولتين شفاهاً قروناً متطاولة، فإن بعض الباحثين يتحدثون عما يقارب ست عشرة أغنية بدائية مجهولة المؤلف هي أساس الإلياذة<sup>(١١)</sup>. بل إن من الباحثين من يدعو إلى أخذ

ملحمة جلجامش نفسها في نظر الاعتبار، ما دام قد عثر على ألواح ترجمتها إلى اللغة الحيثية. وقد كان الحيثيون سكان

طروادة قبل أن يسكنها الإغريق الأيونيون والآخيون. وقد عُثر في بوغازكوي، موقع العاصمة الحيثية القديمة «خاتوساس»، على ثلاث نسخ من ملحمة جلجامش، تمثل إحداها النص الأكدي، والآخران ترجمتان إلى الحيثية والحرورية<sup>(١٢)</sup>.

ويهمُّنا هنا ترجمة هذه المعلومات الآثارية والتاريخية إلى مفاهيم ثقافية وأدبية. وفي كتابي «ينابيع اللغة الأولى»، قدّمتُ فرضية نظرية حول «النوى السردية التكوينية» للملحمة، خلاصتها أن

يقول المؤرخون إن بواذر النهضة الأدبية بدأت بالسومرية منذ أواسط الألفية الثالثة. «فربما بدأ السومريون للمرة الأولى بتسجيل أعمالهم الأدبية زهاء ٢٥٠٠ ق.م.»

تبنّاها. وبالتالي فحين تقوم الملحمة بصهر الحكايات السابقة في حكاية واحدة، فإنها في الحقيقة تطلق زمناً تأسيسياً، وبطلاً تأسيسياً، بحيث يمكننا أن نصف الملحمة، في ذلك العصر المبكر، بأنها الأداة لصناعة البطل الرمزي كشخصية ثقافية، والأداة لصناعة التاريخ القدسي للمدينة التي ينتسب إليها البطل، كما سنرى فيما يأتي.

### الطبقات الزمنية للنص

إذاً تتكون الملاحم القديمة المعروفة من طبقات تأليفية زمنية متعاقبة، تترام حول نواة أو نويات موتيفية، ترجع إلى زمن أقدم. ولكي يحدد الباحثون الطبقات التأليفية المتعاقبة، في الإلياذة والأوديسة، فقد جرّب بعضهم أن يفحص نسبة ورود الحديد في كلتا الملحمتين بالنسبة إلى النحاس أو البرونز. والمفترض أن أبطال الإلياذة والأوديسة عاشوا في زمن سابق على الحديد، وكانت أسلحتهم من النحاس أو البرونز. لكن النتيجة التي وجدها هؤلاء الباحثون أن الملحمتين تختلفان في نسبة توزيع الحديد إلى النحاس بينهما، مما يدل على وجود فاصل زمني بين الملحمتين. يقول سارتون: «أحسن برهان في رأيي على قيام مرحلة زمنية طويلة بين الإلياذة والأوديسة أن الإلياذة تذكر البرونز أربع عشرة مرة، لكل مرة يُذكر فيها الحديد. أما في الأوديسة فالبرونز يُذكر أربع مرات، لكل مرة يُذكر فيها الحديد. وهذه حقيقة لها دلالتها، لأن هذا الفارق لا يمكن أن يكون مقصوداً، إذ ليس من المعقول أن

جميع الملاحم المعروفة تتطوّر حول نويات سردية أو ثيمات معينة، مثل: اختطاف حسناء (زفاف بنات أوروبا) لجلجامش، واختطاف هيلين الأثينية)، وهبوط حيوان مقدس يُقتل بعد ذلك (ثور السماء وحصان طروادة)، والإغراءات التي يتعرّض لها البطل (إغراءات عشتار وسيدوري لجلجامش، وكاليسو وكيركي لأوديسيوس)، ووصول البطل إلى الفردوس المفقود (دلمون ونيكيا)، والصراع مع العمالقة (الرجال العقارب والسكرابين)، والوعد بتأسيس مدينة (أوروبا وإيثاكا)... إلخ. في البداية تجمع الحكايات الشفوية حول هذه النوى السردية، ثم في حقبة لاحقة تتم إعادة إنتاجها وضمّها معاً في عمل أدبي واحد هو الملحمة.

لكن الملحمة ليست مجرد عملية تأليف آلية بين حكايات مبثرة، بل تشكل في ذاتها عملاً إبداعياً كبيراً، يمثل مفصلاً مهماً من مفاصل تاريخ وعي الإنسان لذاته. فبمحاولة الملحمة صهر الأبطال المتعددين في الحكايات المبثرة في بطل واحد، تضطر إلى إنتاج نص واحد يتسم بوحدة الفعل، والأهم من ذلك إخراج هذا الفعل الواحد في إطار زمني واحد، هو في العادة ماضٍ بدئي موغل في القدم، غالباً ما يتخذ بعد ذلك ماضياً تأسيسياً، ليس فقط لبطل الملحمة الواحد، بل أيضاً للمدينة التي تؤسّسها الملحمة، والثقافات اللاحقة التي

أن جميع الملاحم المعروفة تتطور حول نويات سردية أو ثيمات معينة

«العلامات القتالة» عند هوميروس تشير إلى الألواح الموقينية أو إلى الألواح البابلية، فإن نص هوميروس يوحى بالخوف من الكتابة، أكثر ما يوحى بالاهتمام بها. وهو خوف لا يكاد يختلف عن خوف العرب لاحقاً من انسلال الحيات من بين سطور الكتابة.

على النقيض من ذلك، وبالرغم مما شاع خطأً من انطواء السطر الأول من ملحمة جلجامش على موضوع الغناء، فإن الملحمة تبدأ من كونها حكاية مكتوبة على لوح من حجر اللازورد مودع في صندوق نحاسي، بعد أن نقلها جلجامش، وعاد بها من أزمئة ما قبل الطوفان: جاء بأنباء ما قبل الطوفان.

**فبمحاولة الملحمة صهر الأبطال  
المتعددين في الحكايات المبعثرة في بطل  
واحد، تضطر إلى إنتاج نص واحد يتسم  
بوحدة الفعل، والأهم من ذلك إخراج هذا  
الفعل الواحد في إطار زمني واحد**

.....

ابحث عن اللوح المحفوظ في صندوق  
الألواح النحاسي،  
وافتح مغلاقه المصنوع من البرونز،  
واكشف عن فتحته السرية.  
تناول حجر اللازورد واجهر بتلاوته.  
وستجد كم عانى جلجامش من العناء  
والنصب<sup>(١٧)</sup>.

يفكر الشعراء في هذه النسبة العددية، وإنما يتأثر كلٌ منهم ببيئته التي يعيش فيها، مع العلم بأن جذور كل من القصيدتين نبتت في عصر البرونز. ولكن هوميروس الثاني كان أكثر معرفة بالحديد، وأقل معرفة بالبرونز من هوميروس الأول<sup>(١٣)</sup>.

تغيب الكتابة، أيضاً، غياباً مطلقاً عن كلتا الملحمتين. بل إن الملحمتين تبدآن بموضوع الغناء والإنشاد. تقول أول جملة في الإلياذة: «غنّ لي يا ربة الشعر»، مما يدل على أنهما ظلتا تنقلان شفاهاً على امتداد عصور متطاولة. غير أن هناك إشارة واحدة في الإلياذة إلى «العلامات القتالة» يستدل منها على معرفة عصر مؤلفها بنوع من أنواع الكتابة: «أرسله إلى ليكيا وأعطاه علامات مميّة، رموزاً محفورة على لوح مطوي، وأمره بعرضها على والد زوجته أنتيا لعله يهلك»<sup>(١٤)</sup>. ويذهب الجزء الأكبر من الباحثين إلى أن المقصود بالعلامات المهلكة هنا هو الكتابة المينوية أو الميسينية (التي تسمى أيضاً: الموقينية) المعروفة بالكتابة الخطية<sup>(١٥)</sup>. لكن باحث الهيلينيات م. آي. فنلي يستبعد في كتابه «عالم أوديسيوس» هذه الفرضية المشهورة، ويرى أن هناك فاصلاً زمنياً بين عصر هوميروس والعصر الموقيني الذي ازدهر في القرن الثالث عشر ق م. ويرى أن النظر الأوضح للألواح الموقينية يكمن في «ألواح الطين لدى السومريين والبابليين، المكتوبة بخط يختلف تماماً عن الكتابة الخطية ب، بأيدي رجال كانوا يتكلمون لغات لا تربطها صلة بالإغريقية، وكانوا ينحدرون من خلفيات حياتية وتاريخية مختلفة تماماً»<sup>(١٦)</sup>. وسواء أكانت

إلى بلاد الرافدين على نطاق واسع، بحيث أصبحت واسطة شائعة في النقل وفي الحرب وفي جرّ العربات، الأمر الذي أحدث تبدلات جوهرية في أساليب الحرب والقتال وسرعة المواصلات. ويرجح أن الكشيين اقتبسوا استعمال الخيل من الحيثيين في آسيا الصغرى، ومن الحوريين أيضاً. أما ما قبل العهد الكشي فلم تكن الخيول شائعة الاستعمال في العراق، بل اقتصر ذلك على أمثلة قليلة. فقد جاء ذكرها في النصوص المسمارية، ولا سيما من عهد سلالة أور الثالثة (٢١١٢ - ٢٠٠٤ ق م). وقد دعت في هذه النصوص بالمصطلح السومري «أنشو - كُرا» (Anshu-Kur-Ra)، أي «حمار الجبل»، أو «حمار البلد الأجنبي»، ويرادف ذلك في اللغة الأكديّة «سيسو» (Sisu). كما ذكرت الخيول باسمها الأكدي في رسائل مدينة «ماري» الشهيرة في القرنين التاسع عشر والثامن عشر ق م<sup>(١٩)</sup>. والواقع أن نصوص ماري تعتبر أن من المعيب على الملك أن يمتطي حصاناً، والأليق به امتطاء حمار<sup>(٢٠)</sup>.

يرتكب نص ملحمة جلجامش مفارقة زمنية، حين يجعل عشتار تغري جلجامش بالزواج منها مقابل وعودها بزيادة نتاج أغنامه وماشيته، وتعزيز قوة جياده وبغاله. فلا تكتفي الملحمة بجعل الخيول وحدها موجودة في عصر جلجامش، بل تضيف إليها البغال، وهي حيوانات مهجّنة منها، ولاحقة عليها زمنياً: ستكون أنت زوجي، وأكون زوجك. سأعدُّ لك مركبة من حجر اللازورد والذهب،

وفي المقابل، فلا ذكر للحديد في ملحمة جلجامش. في حين أن جميع الأسلحة من النحاس، وكذلك الأدوات، كما هو الحال مع صندوق الألواح النحاسي هنا. لكن هذا لا يعني أن ملحمة جلجامش لا تنطوي على مفارقات زمنية، مثلما رأينا أن ملحمتي هوميروس كانتا تنطويان على مفارقة استعمال الحديد في عصر النحاس. فملحمة جلجامش تنطوي في الحقيقة على مفارقات زمنية مماثلة، لكنها لا تتعلق باستعمال المعادن، بل باستئناس الحيوانات.

من المعروف تاريخياً أن اسم جلجامش يظهر بوصفه حاكماً فعلياً في إثبات الملوك السومريين. ويرجح الباحثون أن زمن حكمه يعود إلى حقبة فجر السلالات الثانية التي تبدأ بعام ٢٧٥٠ ق م<sup>(١٨)</sup>. وفي هذا العصر، كانت حيوانات الركوب والحمل وسحب المركبات العسكرية هي الحمير والحمير الوحشية، كما يظهر ذلك جلياً في الرسوم والمنقوشات، ولا سيما

**في كلام جلجامش مقابلات مضمرة بين مصير صديقه أنكي دو ومصيره القادم. لقد حلت به النازلة، فتحوّل إلى تراب**

«راية أور» المعروفة. ولم يكن قد جرى بعد استئناس الحصان أو إدخاله إلى بلاد الرافدين. بل إن استئناس الحصان في بلاد الرافدين قد جرى في العصر الكشي بحدود ١٥٠٠ ق م. يقول الأستاذ طه باقر: «يرى جمهور المؤرخين أن الكشيين هم الذين أدخلوا استعمال الخيل

بماذا تختلف الملحمة عن بقية الأصناف الأدبية؟ وهل هي مجرد جمع تراكمي لعدد من الأساطير، أم أنها تنطوي على بعض الخصائص الصنفية التي تجعل هذه الأساطير المتعددة كلاً واحداً؟

لغتنا الأصلية، فنحن لا نعيد الكلمات والعبارات التي كنا قد حفظناها شعورياً، بل تنطلق الكلمات والجمل وتندفق من الاستعمال الجاري. ويصحُّ هذا على مغني الحكايات الذي يعمل في قواعده المتخصصة. فهو لا «يستظهر» الصيغ والقوالب، تماماً مثلما لا «نستظهر» نحن كأطفال لغتنا. بل هو يتعلّمها عن طريق الاستماع إليها في أغاني المغنين الآخرين، وعن طريق الاستعمال الجاري تصبح جزءاً من غنائه أيضاً. فالاستظهار فعل شعوريّ لصنع غناء المرء الخاص، أما التكرار فشيء يعده المرء ثابتاً وليس من غنائه الخاص. ويتبع تعلم اللغة الشعرية الشفوية المبادئ نفسها في تعلم اللغة ذاتها، ليس عن طريق التخطيط الشعوري للقواعد الأولية، بل عن طريق المنهج الشفوي الطبيعي»<sup>(٢٣)</sup>.

إذا قبلنا الاكتفاء بمثال سريع لتوضيح فاعلية القوالب الصياغية، مستمدّ من الشعر الجاهليّ، فيمكن الاستشهاد بالتنوعات على العناقيد اللفظية في عبارات جاهليّة تتكرّر في الشعر، مثل: (لعب الزمان)، و(عبث الزمان)، و(طال الزمان)، و(خلت الديار)، و(لعب السيول)، و(أودى السفار). ثم يمكن التنويع على هذا القالب نفسه: (زعم الهمام)، و(سقط النصف)... إلخ.

عجلاتها من الذهب وقرونها من البرونز.  
وستربط لجربها فريقاً من الأسود والبغال الضخمة.

....

وحميرك ستفوق البغال في الحمل،  
وسيكون لخيول مركباتك الصيت المعلى  
في السبق<sup>(٢١)</sup>.

والجدير بالذكر أن الكتابة المسمارية كانت في العادة تضيف علامات تصنيفية تسبق أسماء الأعلام. قبل أسماء الآلهة، مثلاً، تضيف علامة (دنكر)، أي إله، وقبل أسماء الأماكن، تضيف ماتي، وهكذا. في حالة هذه الحيوانات المستأنسة، يضيف النص علامة (إميرو)، أي (حمير)، مما يدل على أن «الحمار» هو الفئة التصنيفية عند الكتبة السومريين والبابليين، وليس «الحصان».

### القوالب الصياغية

ينتج الشاعر الشفوي ما ينتجه من نصوص وقصائد اعتماداً على ما يختزنه ويحفظه من قوالب صياغية تُدعى «الصيغ» (Formulas). والصيغة - كما يعرفها دعاة النظرية الشفوية - هي «مجموعة من الكلمات مستخدمة بانتظام تحت الشروط الوزنية نفسها لتعبّر عن فكرة جوهرية بعينها»<sup>(٢٢)</sup>. وكما يرى القارئ، تنطوي الصيغة على قابلية المحافظة والتجديد معاً. فهي يمكن أن تستخدم كلمات متنوعة من حيث المظهر اللفظي، ولكنها مشروطة بالقالب الوزني والإيقاعي، للتعبير عن فكرة واحدة بعينها. يقول لورد: «حين نتكلم في



**تصنع الملحمة مادتها السردية من جمع  
الحكايات القديمة ونظمها في إطار سلسلة  
واحدة متتابعة**

الوصل: «شا نقبا إمورو»، وهي عبارة كانت تترجمها الترجمات الأولى على امتداد القرن العشرين بصيغة (هو الذي رأى كل شيء). ثم اقترح الأستاذ أندرو جورج ترجمة جديدة لها: (هو الذي رأى الأعماق)<sup>(٢٥)</sup>. تعتمد الجملة الوصفية على إيراد ضمير الوصل (شا: الذي، من)، تلحقه جملة متعلقة به تكون بمثابة شرح له. وإذا كانت اللغة اليومية التوصيلية تكفي بجملة موصولة واحدة، فإن ملحمة جلجامش قد تزيد في تفرعات الجملة الموصولة لتضيف جملة موصولة أخرى معطوفة عليها، أو في داخلها. في تعريف جلجامش بنفسه أمام صاحبة الحانة، يعلن عن هويته قائلاً: أنا جلجامش، أنا الذي قبضت على الثور الذي نزل من السماء، وقتلته، وغلبت حارس الغابة، وقهرت خمبابا. وفي الرد على جلجامش، تعيد صاحبة الحانة الأسلوب نفسه باستخدام الجملة الوصفية التفرعية: أجابت صاحبة الحانة جلجامش وقالت له: إن كنت حقاً جلجامش، الذي قتل حارس الغابة، وغلب خمبابا، الذي يعيش في غابة الأرز، وقتل الأسود في مجازات الجبال،

في كل هذه النماذج يحافظ الشاعر على قالب وزني واحد، ينوع عليه بالفاظ متفاوتة، لكن العبارات الأولى تعبر عن فكرة واحدة. وتشكل فكرة التنوع على الصيغة أو القالب اللفظي نفسه قوام الشعر الشفوي في جميع العصور.

يقول هافلوك: «إن عادة التنوع في إطار الشيء نفسه» عادة جوهرية في شعر هوميروس وتكشف عن المبدأ الجذري لصياغته كما حلله الراحل ملمان باري. إذ يمكن تصوير التقنيّة الشفوية لتأليف النظم باعتبارها تجميعاً للوسائل التالية: أولاً، هناك نمط وزني خالص، يسمح بتوالي أبيات الشعر وفق أطوال زمنية معيارية، بحيث تتكوّن من أجزاء وزنية تتبادل المواقع؛ ثانياً لا بدّ أن يتوفّر زادٌ مستفيض من التأليفات اللفظية أو الصيغ ذات الأطوال المتنوّعة والتركيبات الوزنية المتفاوتة، بحيث تشكّل أجزاء تتناسب مع البيت الوزني، لكنها في ذاتها تتكوّن أيضاً من أجزاء لفظية تتبادل المواقع ومنظومة بحيث يستطيع الشاعر، عن طريق الجمع بين مختلف الصيغ أو جمع أجزاء من الصيغ المختلفة، أن يغيّر من تركيبه بينما يحتفظ بالوزن كما هو»<sup>(٢٤)</sup>.

ولعل أبرز القوالب الصياغية التي تناظر استخدام الصفات والنعوت في الملاحم اليونانية تكمن في استخدام ملحمة جلجامش للجمل الوصفية التي تعتمد على ضمير الوصل («الذي»: في البابلية: «شا»). والحقيقة أن الصيغة المعيارية من الملحمة التي أعدها الناسخ البابلي سن - ليقى - أونيني كانت تحمل عنواناً ينطوي على هذه الجملة الوصفية التي تستعمل ضمير



لتمرير وحدة سردية هي الجملة السردية المتصلة،  
وليست الجملة الشعرية المستقلة.

وهذه الهوية المزدوجة لإيقاع التوازي تجعل منه  
عنصراً شعرياً ونثرياً في وقت واحد. لأنه يستطيع أن  
يقوم بوظيفة الانفصال، لتقديم جملة شعرية واحدة  
مكتفية ذاتياً، كما يستطيع أن يقوم بوظيفة الاتصال،  
لتقديم سلسلة من الجمل السردية المترابطة في سياق  
نثري. ولهذا يمثل إيقاع التوازي النموذج المثالي لبناء  
الملحمة. فهو وحدة شعرية لإنتاج الجمل المنفصلة،  
ووحدة نثرية لإنتاج الجمل المتصلة.

وإذ يستعصي حصر جميع مظاهر التوازي، في هذا  
المسح العام، فإنني أكتفي هنا بمظهرين من مظاهره، هما  
توازي التكرار، وتوازي المقابلة.  
في مقدمتي لمحنة أترا - حسي، أشرت إلى أن

**البطل يصبح اختصاراً لهوية المجتمع  
الذي تؤسسه الملحمة. وهكذا تعنى  
الملحمة بصناعة البطل الرمزي التأسيسي  
الذي يشكل هوية المجتمع الفعلي**

الملحمة استخدمت أسلوب توازي التكرار، عندما  
كانت تحتفظ بلازمة معينة، ثم تنوع عليها:  
(عشر سنوات) كانوا يقاسون الشدائد،  
(عشرون سنة) كانوا يقاسون الشدائد،  
(ثلاثون سنة) كانوا يقاسون الشدائد،  
(أربعون سنة) كانوا يقاسون الشدائد<sup>(٢٨)</sup>.

وأمسك بثور السماء وقتله؟  
فلم ذبلت وجنتاك، ولاح الغم على  
وجهك؟<sup>(٢٦)</sup>

أحياناً تتكرر الجملة الوصفية التفرعية عدة مرات،  
كما في المقطع الذي يصف فيه جلعامش رؤيا هبوطه  
إلى العالم السفلي:

نظر إليّ، وأمسك بي، وقادني إلى دار  
الظلمة.

إلى مسكن إيراكللا،  
إلى البيت الذي لا يرجع منه من دخله،  
إلى الطريق الذي لا رجعة لسالكه،  
إلى البيت الذي حُرِمَ ساكنوه من النور،  
حيث التراب طعامهم، والطين قوتهم.  
وهم مكسوون بأجنحة من الريش،  
ويعيشون في ظلام لا يرون نوراً<sup>(٢٧)</sup>.

تتخلل ملحمة جلعامش سمة صياغية أخرى لا تقل  
أهمية، هي إيقاع التوازي. والتوازي نظام إيقاعي، لكنه  
ليس بنظام وزني. وهذا ما يجعل منه مرحلة وسطى  
بين الشعر والنثر. فهو يمثل أحياناً مفصلاً أساسياً لبناء  
الجملة، مما يسمح بالتالي بالاكتهاء في الجملة في ذاتها  
كوحدة فنية، وبالتالي يشكل التوازي فيها عنصراً إيقاعياً  
انفصالياً، يستطيع المتلقي أن يقتطع معه الجملة كوحدة  
مستقلة. غير أنه، من ناحية ثانية، يشكل عنصراً اتصالياً  
يتيح للمتلقي أن يربط ترادف الجمل الإيقاعية ببعضها  
في بناء أكبر، هو الحكاية، أو النثر الفني السردية.  
وبالتالي لا يشكل إيقاع التوازي سوى وسيلة إخراجية

فلا يرى فيها إلا الموت الذي يرهبه ويخشاه. وعندئذٍ تضع صاحبة الحانة إصبعها على المقابلة الصريحة بين الآلهة والبشر، والموت والحياة:

أجابت صاحبة الحانة جليجامش قائلة:

إلى أين تسعى يا جليجامش؟

إن الحياة التي تبحث عنها لن تجدوها.

فعندما خلقت الآلهة البشر،

قدّرت الموت للبشر،

واستأثرت في أيديها بالحياة<sup>(٣١)</sup>.

### الخصائص الصنفية

بماذا تختلف الملحمة عن بقية الأصناف الأدبية؟ وهل هي مجرد جمع تراكمي لعدد من الأساطير، أم أنها تنطوي على بعض الخصائص الصنفية التي تجعل هذه الأساطير المتعددة كلاً واحداً؟

جواباً عن هذه الأسئلة، أفضل أن أبدأ بالخصائص الصنفية للملحمة كما قدّمها باختين في كتابه «الخيال الحوارية»، ثم أعود إلى مساءلتها في ضوء المقتضيات التي يتطلبها السياق الحاضر. يقول باختين: «تمتاز الملحمة من حيث هي صنف بثلاثة ملامح تكوينية: (١) ماضٍ ملحمة قومي، أو بتعبير غوته وشلر «ماضٍ مطلق»، يقوم بوظيفة الذات في الملحمة؛ (٢) تقليد قومي (وليس تجربة شخصية أو الفكر الحر الذي ينبع منها) يقوم بوظيفة مصدر للملحمة؛ (٣) مسافة ملحمة مطلقة تعزل عالم الملحمة عن الواقع المعاصر، أي عن الزمن الذي يعيش فيه المغني (أو المؤلف

تسمح الملحمة للبطل بإحداث بعض الاختراقات التي تدل على بطولته الخارقة، لكنها لا تصل بهذه البطولة إلى حدّ التأليه أبداً

تلجأ ملحمة جليجامش إلى الأسلوب نفسه، حين يتحدث أوتانبشتم عن سفينته:

كل ما كنتُ أملك حملته فيها:

كل ما كنتُ أملك من فضة حملته فيها،

كل ما كنتُ أملك من ذهب حملته فيها،

كل ما كنتُ أملك من بذور الحياة حملته فيها<sup>(٢٩)</sup>.

وعلى النحو نفسه يؤدي «توازي المقابلة» دوراً أساسياً ليس فقط في البناء السطحي للجمل المنفصلة، بل أيضاً للبناء العميق للجمل السردية المتصلة. يتّضح ذلك في حوار جليجامش مع صاحبة الحانة: إن النازلة التي حلت بصاحبي تقض مضجعي.

آه، لقد غدا صاحبي الذي أحببتُ تراباً.

وأنا سأضطجع مثله، فلا أقوم أبد الأبدان.

فيا صاحبة الحانة، وأنا أنظر إلى وجهك،

أأكون في وسعي ألا أرى الموت الذي

أخشاه وأرهبه؟<sup>(٣٠)</sup>

في كلام جليجامش مقابلات مضمرة بين مصير صديقه أنكيبدو ومصيره القادم. لقد حلّت به النازلة، فتحوّل إلى تراب. فصار جليجامش يتطلّع إلى الحياة،

وجمهوره»<sup>(٣٢)</sup>.

يمكن لهذه الملامح التكوينية الثلاثة أن تقدّم لنا مفاتيحَ مهمّة. فزمن الملحمة ليس زمناً جزئياً على الإطلاق، ولا هو زمن فردي، كما لا يمكن أن يكون حاضراً، بل هو الماضي بالضرورة. وبالطبع لا تتعلّق المسألة بزمن رواية الفعل السردي، بل بزمن الفعل السردي نفسه، أي «غبطة البدايات المثالية الأولى». لأن الزمن في الملحمة هو الماضي التأسيسي المطلق، الذي يكون كل حاضر تكراراً له. وبالتالي يصبح كل زمن سردي آخر نتيجة مترتبة على ما حصل في هذا «الزمن التأسيسي المطلق».

تصنع الملحمة مادتها السردية من جمع الحكايات القديمة ونظمها في إطار سلسلة واحدة متتابعة. وبهذا الجمع، لا بدّ أن تركز على «بطل» واحد للحكايات المبعثرة، التي كانت كثرة من الأبطال تشكّل محتوى موادها المتفرّقة. وحين تجمع الملحمة هذه الحكايات في إطار فعل سردي واحد مترابط الأجزاء، فهي تجمع معها الأبطال والشخصيات أيضاً، وهكذا يكون هناك بطل واحد لسلسلة الأفعال المتفرّقة. وبالتالي فإنّ أهمّ ملمح يميّز الملحمة هو «صناعة البطل الرمزي».

وبما أن الزمن الفعلي والسردي لهذا البطل الرمزي ليس هو الزمن الواقعي، بل زمن غبطة البدايات، فإن هذا البطل يصبح اختصاراً لهوية المجتمع الذي تؤسّسه الملحمة. وهكذا تعني الملحمة بصناعة البطل الرمزي التأسيسي الذي يشكل هويّة المجتمع الفعلي. وهنا تختلف الملحمة عن الأسطورة في كون الأسطورة غالباً

ما يكون أبطالها من الآلهة، أو من الشخصيات المؤلّهة على نحو ما. في حين أن أبطال الملحمة بشر عاديون من حيث البنية، لكنهم قادرون على الإتيان بالأفعال الخارقة

بماذا تختلف الملحمة عن بقية الأصناف الأدبية؟ وهل هي مجرد جمع تراكمي لعدد من الأساطير، أم أنها تنطوي على بعض الخصائص الصنفية التي تجعل هذه الأساطير المتعددة كلاً واحداً؟

بفعل وجودهم في الزمن التأسيسي. على سبيل المثال، تصور «ملحمة جلجامش» جلجامش نفسه بأن «ثلاثه إله وثلاثه بشر». وقد وجدت إحدى الناقدات العراقيات أن في هذه العبارة تأليهاً لجلجامش، وهو بهذا يختلف عن أوديسيوس الذي يظل بشراً بالكامل<sup>(٣٣)</sup>. أعتقد أن هذا الفهم غير صحيح، وأن جلجامش وأوديسيوس من طينة واحدة. فقد كان القدماء يتصورون أن في الإنسان عموماً، وليس في جلجامش وحده، عنصراً إلهياً. نعم تزيد الملحمة من جرعة الألوهية لدى جلجامش، ولكن لا بهدف تأليهه، بل بهدف صنع البطل الرمزي التأسيسي. وفي آخر الملحمة ينتصر العنصر البشري في جلجامش على العنصر الإلهي الخالد، حين تختلس منه الأفعى عشبة الخلود، وبذلك تحرّمه إلى الأبد من الظفر بالحياة الخالدة.

إذاً فالبطل في الملحمة ليس إلهاً، بل هو إنسان خارق يستطيع الإتيان بما يعجز عنه سواه، مثل وصول

جلجامش إلى أرض الخالدين لمقابلة جدّه أو تانبشتم، أو هبوط أودسيوس إلى العالم السفلي. وبفعل كونه «بطلاً» إنسانياً، فإن البطل لا يستطيع الاحتفاظ بفرصة الخلود، ولا يستجيب، طوعاً أو كرهاً، لإغراءات البقاء الأبدي. ولذلك أخفقت محاولات فتنة عشتار لجلجامش، تماماً مثلما ستخفق بعد ذلك محاولات فتنة كاليبسو لأودسيوس.

تسمح الملحمة للبطل بإحداث بعض الاختراقات التي تدل على بطولته الخارقة، لكنها لا تصل بهذه البطولة إلى حد التأليه أبداً. ومن هنا تجعل الملحمة من الشخصية الرئيسة فيها بطلاً نموذجياً لصورة المدينة أو الحقبة التي تؤسسها. تبدأ ملحمة جلجامش بموضوعة أسوار أوروك، وتنتهي بها، وكأن جلجامش يتماهى بأوروك. وهي تريد من إنسان المدينة الاعتيادي أن يقلد البطل في بطولته، وأن

يُخلص لها مثلما أخلص بطل الملحمة لمدينته. وبالتالي فتمجيد البطل هو تمجيد للحقبة التأسيسية للملحمة، وليس لشخص البطل في ذاته. وزمن الملحمة هو زمن اجتماعي، وليس فردياً.

تختلف بعض الفنون الأخرى عن الملحمة في استخدام الزمن الحاضر. على سبيل المثال، تضطر الرواية إلى استعمال الزمن الحاضر، لأنها معيّنة بالتفاصيل اليومية، وهذا ما يجعل من الرواية مادة متعدّدة الأصوات، تنطوي في أغلب الأحيان على عنصر

السخريّة. وتشارك الملهاة مع الرواية في السخريّة، التي تغيب عن الملحمة، لترفعها عن التفاصيل اليومية من جهة، وبعدها عن الزمن الحاضر من جهة ثانية. والسبب في هذا أن السخريّة تتطلب الدخول في التفاصيل اليومية المعاصرة. والحال أن الملحمة معيّنة بالانصراف نحو الماضي التأسيسي الذي يمنعها من رؤية ما هو واقع. لكن هذا لا يعني أن الملحمة لا تنطوي على شخصيات تجري السخريّة منها، بمعنى أنّها تذكّمها وتنتقدّها، وكثيراً ما تنتقم منها. غير أن هذه الشخصيات يتم تصويرها منذ البداية بوصفها شخصيات مضادة، أو ربما جاز لنا وصفها بأنها شخصيات «شيطانية». وبالتالي فالملحمة ترتفع بالسخريّة من مستواها اليومي المعيش إلى مستوى أسطوري مثالي، وترتقي بالشخصيات الملهاوية التي تعبث بها من مستوى الكائنات الإنسانية اليومية إلى نماذج خارقة للشخصيات الشيطانية.

في ملحمة جلجامش، يتحقّق النموذج الشيطاني في شخص «خمبابا»، حارس غابة الأرز الفطيع، الذي يعتزم جلجامش مهاجمته، فيحاول شيوخ أوروك ثنيه عن الشروع في هذه المغامرة الخطرة:

يا جلجامش أنت ما زلت شاباً، وقد حملك قلبك مدى بعيداً.  
وأنت لا تعرف عاقبة ما أنت مقدم عليه.  
إننا سمعنا عن خمبابا أن بنيته غريبة مخيفة.

### تصنع الملحمة مادتها السردية من جمع الحكايات القديمة ونظمها في إطار سلسلة واحدة متتابعة

فمن ذا الذي يصمد إزاء أسلحته؟  
والغابة تمتد عشرة آلاف ساعة مضاعفة  
في كل الجهات.  
فمن ذا الذي يستطيع أن يوغل في داخلها؟  
وأما خمبابا فزئيره عباب الطوفان،  
وينبعث من فيه شواظ النيران، ونفسه  
الموت (الزؤام)،  
فعلام رغبت في الإقدام على هذا  
الأمر؟<sup>(٣٤)</sup>

لا يجري تصوير خمبابا بوصفه شخصية ملهاوية، بل  
بوصفه شخصية شيطانية ونموذجاً بدئياً للشر. والغريب

**البطل يصبح اختصاراً لهوية المجتمع الذي تؤسسه  
الملحمة. وهكذا تعنى الملحمة بصناعة البطل الرمزي  
التأسيسي الذي يشكل هوية المجتمع الفعلي**

أن هذا الطابع الشيطاني الذي اكتسبه حارس الغابة  
في ملحمة جلجامش ظلّ يلزمه على امتداد القرون.  
فخمبابا بقي يمثل الشيطان البدئي الذي يقف عند التخوم  
في جميع الثقافات التي تأثرت بالثقافة العراقية القديمة.  
فهو يظهر في الأدب الروماني باسم (كومبابوس)، كما  
يظهر في الشذرات الصغدية من «سفر الجبابرة» المانوي  
باسم (خوماميش)، ويبدو أن هذا الاسم المانوي هو  
الذي انتقل إلى العربية بصيغة (الهامة)، وهي كلمة  
تظهر في أولى خطب «نهج البلاغة»، كما تظهر في  
المخطط الذي رسمه الشهرستاني لتصنيف المقولات

المانوية في كتابه «الملل والنحل».

وتنطوي الملحمة أيضاً على موضوع «الرحلة».  
وهي في الغالب رحلة يقوم بها البطل مخترقاً تخوم  
المكان، كما يحصل في الإلياذة أو «ألف ليلة وليلة»  
أو السير الشعبية، أو رحلة في الزمان، كما حصل مع  
جلجامش وأوديسيوس. لكنها أيضاً ليست الرحلة  
«الشطارية»، لأنها لا تعنى بالتفاصيل اليومية، كما أنها  
ليست الرحلة «الشامانية»، في الأقل كما نظر لها إلياد.  
وفي رأي إلياد أن رحلة الشامان تهدف إلى تقليص  
الفجوة بين السماء والأرض، إذ ترتبط رمزية الصعود  
بأسطورة الزمن البدئي حين لم تكن الروابط بين  
السماء والأرض، والآلهة والبشر، ممكنة  
وحسب، بل سهلة وفي متناول البشر<sup>(٣٥)</sup>.

بعبارة أخرى، لا يحاول الشامان أن يقوم  
برحلة في الزمان أو المكان، بل يحاول  
أن يقلد الزمن البدئي الذي كانت تحدث  
فيه هذه الرحلة. وبالتالي فهو يعرف أنه لا يستطيع أداء  
الرحلة إلا عن طريق أداء الطقوس السابقة التي يستعيد  
بها الزمن الأولي. ومن خلال تكراره لهذه الطقوس،  
يستطيع المراءة برحلة تقلد الرحلة البدئية الأولى.  
فالشامان بحاجة إلى تراث ملحمي أو أسطوري سابق  
عليه يسمح له بتقليد رحلة سابقة. وهذا شيء مختلف  
عن رحلة الملحمة، التي هي الرحلة التأسيسية التي  
تحلم بتكرارها رحلات الشامان.

### السببية والتنميظ

حين كان أرسطو يبحث في «الطبيعة»، كان يريد

ولذلك فإن ترجمة «العلل الأربع» لا تخلو من تضليل. فالعلل الأربع في الحقيقة هي لماذا يوجد الشيء ويكون ما هو عليه»<sup>(٣٦)</sup>.

ومن الواضح أن أرسطو كان يتصور وجود تلازم ضروري بين السبب والنتيجة، أو العلة والمعلول الذي يترتب عليها، وحينما توجد العلة، يوجد المعلول تلقائياً كنتيجة لها. لكن هذا الفهم جوبه بالنقد من فيلسوفين متباعدين زماناً ومكاناً، وهما الغزالي وهيوم. ابتداءً الغزالي نقده بملاحظة دعوى «الاقتران» الضروري بين السبب والمسبب. وفي رأيه أن الاقتران هو الذي يوحى لعقل الإنسان بوجود ضرورة التلازم. فالنتيجة تحدث عند حدوث السبب ذهنياً في عقل الإنسان، لكن هذا لا يعني أن وجودها يتوقف على وجود السبب. وبالطبع كان الغزالي يعرف ويتوقع أن

وتنطوي الملحمة أيضاً على موضوع «الرحلة». وهي في الغالب رحلة يقوم بها البطل مخترقاً تخوم المكان، كما يحصل في الإلياذة أو «ألف ليلة وليلة» أو السير الشعبية، أو رحلة في الزمان، كما حصل مع جلجامش وأوديسيوس

يُعرض عليه بدليل «التجوز»، كما قال ابن رشد، أي إمكان تحوّل كل شيء إلى أي شيء. وهو يردّ على هذا الاعتراض بأن «استمرار العادة بها مرة بعد أخرى يرسّخ في أذهاننا جريانها على وفق العادة الماضية ترسّخاً لا تنفك عنه»<sup>(٣٧)</sup>. فالسببية في رأي الغزالي هي قانون في العقل الإنساني، وليس في طبيعة الأشياء الخارجية. ولا شك أن الدافع لديه إلى نقض هذا القانون كان إفساح المجال لوجود المعجزة، بالمعنى الحرفي للكلمة كما

التوصل إلى الأسباب، أو العلل، التي تقف وراء وجود الأشياء. فقد كان يتصور أن الأشياء لا تحدث مفردة، بل ضمن نسق أو سلسلة من الحوادث التي تحيط بها. إذ «لم يكتف أرسطو، مثل أفلاطون، بمعرفة كيف يقع الشيء، بل كان يريد أن يعرف لماذا يقع أيضاً، وكان مقتنعاً أيضاً بأن الأشياء على العموم تحدث لتحقيق غرض ما، لكنه كان معنياً أكثر من أفلاطون بمعرفة «كيفية» الأشياء و«عليتها» أيضاً. وهو يصنّف «كيفية» الأشياء و«عليتها» تحت عناوين أربعة. وهذه العناوين هي «العلل الأربع» الشهيرة، أي الأسباب الأربعة التي تفسر أن الشيء الجزئي الذي تحقق في الوجود هو هذا الشيء بالتحديد وليس سواه. وهي: (١) العلة الماديّة، أي المادة التي يتكوّن منها الشيء، (٢) العلة الفاعليّة، وهي الموجود الفعلي الضروري لإيجاد الشيء

المادي، وأحياناً القيام بعملية تحقّق في الوجود، (٣) العلة الصوريّة، وهي كما قلنا من قبل صورة الشيء التي تعطيه وجوده المشخص، فتجعله هذا الشيء وليس سواه، (٤) العلة الغائيّة، وهي الغاية أو الغرض الذي تحقّق من أجله الشيء. ومن بين جميع هذه العلل الأربع، تشكّل «العلة الفاعلية»، أي المحرّك وبادئ عملية التغيّر، وربما «العلة الغائية» أيضاً، أي سبب وجود الشيء، العلتين المطابقتين لما نسمّيه السبب،

تتصورها الأديان.

## هل كان هذا الطوفان المذكور في أثبات الملوك وفي القصص والأساطير حدثاً تاريخياً واقعياً ومتى وقع؟

علاقين: الزمانية، وهي ترتيب الأفعال بحسب انتظامها الزمني، كأن يكون الفعل (أ) سابقاً والفعل (ب) لاحقاً، والثاني المنطقية، وهو أن يكون الفعل (ب) نتيجة مترتبة على الفعل (أ)<sup>(٤١)</sup>. في جملة بسيطة مثل «فتح الرجل الباب وخرج»، فإننا ننتج جملة سردية تتكون من فعلين (أ) فُتح الرجل البابَ، (ب) الخروج. والعلاقات بينهما هي علاقات ترتيب منطقي وزماني. فلا يُعقل مثلاً أن يكون خروج الرجل سابقاً على فتحه الباب، كما لا يعقل أن يخرج الباب مغلق.

لكن هذه السببية الأدبية ليست هي السببية العقلية التي تحدث عنها أرسطو في كتاب «الطبيعة». فهذه السببية تتسع للخوارق والمعجزات، وتسمح للنجوم بأن تهبط على الأرض، وللحيوانات والأحجار بأن تتكلم. وكان أرسطو يدرك ذلك تماماً. ولهذا ميّز بين التاريخ والأدب (متمثلاً في الملحمة) باعتبار أن التاريخ يتناول ما «وقع فعلاً»، بينما يتناول الأدب «ما يمكن أن يقع».

من الناحية اللغوية، ليست السببية، بمعنى اقتران حدثين يكون أولهما سابقاً زمانياً ومنطقياً على الآخر، من ابتكار أرسطو، وإن كان أرسطو أول من تحدث عن «العلل الأربع». فالسببية توجد ما دامت توجد في اللغة أداة استفهام دالة على السبب مثل «لم» و«لماذا».

وبلغة تكاد تكون مطابقة للغة الغزالي، ينتقد هيوم قانون السببية، لا من أجل إثبات المعجزات، بل من أجل بناء العلم الحديث. فهو يرى «أن العلة شيءٌ كثر بعده تكرار شيء آخر حتى أن حضور الأول يجعلنا دائماً نفكر في الثاني. وعلى ذلك تعود علاقة العلية إلى علاقتي التشابه والتقارن، فهاتان العلاقتان هما الأصليتان، وعلاقة العلية مجرد عادة فكرية من نوعهما. وما يُزعم لها من ضرورة ناشئ من أن العادة تجعل الفكر غير قادر على تصور اللاحق وتوقعه إذا لم يتصور السابق»<sup>(٣٨)</sup>. يقول هيوم بصريح العبارة: «فهدفني من عرض هذه الحجج بهذه العناية إنما يكمن في جعل القارئ يحسُّ بحقيقة فرضيتي: وهي أن استدلالاً لنا جميعاً حول الأسباب والنتائج مستمدة من العادة، لا من سواها»<sup>(٣٩)</sup>.

حين طبّق أرسطو فكرة السببية على النصّ السردى، تسامح بوجود تعددية من نوع ما في سرد الفعل الواحد. فينفرد هوميروس في رأيه عن الشعراء الآخرين، الذين كانوا ينظّمون قصص الآلهة والأبطال، لأنه «حين نظم الأوديسة، لم ينظم كلّ ما اتفق لأوديسيوس، كما صابته بجرح في البارناسوس أو ادعائه الجنون عند احتشاد الجمع، فإن إحدى هاتين الحادثتين لا تتبع الأخرى بالضرورة أو بمقتضى الرجحان؛ ولكنه نظم الأوديسة حول فعل واحد»<sup>(٤٠)</sup>. يفكر أرسطو هنا بما يمكن أن نسّميه السببية السردية. وقد توصل التحليل السردى حديثاً إلى أن تتابع الأفعال السردية يتيح لنا أن ننظمها في



من الآية الأولى من هذا المزمور. أحياناً لا تكون العلاقة إلا ضمنية. القطع الثلاثون الفضية وحقل الفخاري في قصة يهوذا موجودة في زكريا (١١: ١٢-١٣)؛ والبعث في اليوم الثالث مذكور في هوشع (٦: ٢)؛ ومعاناة العبد الصالح في إشعياء (٥٣) تكمن وراء رواية «الآلام»؛ ونبوءة «عمانوئيل» في إشعياء (٧: ١٤) ترتبط بالتجسد. وحتى في أكثر الفقرات مذهبية لا تُقدّم المفاهيم المسيحية كمذاهب جديدة، بل كتحققات لمفاهيم «العهد القديم». وهكذا فإن بديهة بولس المركزية: «أما البار فبالإيمان يحيا» (رومية ١: ١٧) هي اقتباس من حبقوق (٢: ٤) [والبار بإيمانه يحيا]»<sup>(٤٥)</sup>. ونكتفي هنا بالحديث عن الصفة التنيطية في

**التمييز بين الماضي الفعلي والماضي القدسي هو الذي يجعل بعض النصوص القديمة عصية على الفهم الحديث ومتناقضة أحياناً**

رواية قصص «الطوفان» البابلي. ففي «إثبات الملوك»، ترد أقدم إشارة إلى حصول طوفان مدّمر مروّع اجتاحت مدينة «شروباك». ويبدو أن جسامته هذا الطوفان هي التي جعلت سكان بلاد الرافدين القدماء يؤرخون به في القصص والأساطير، ويجعلونه حداً فاصلاً بين عهدين متميزين في التاريخ. وبسبب الأهمية الكبيرة التي يوليها أهل هذه البلاد لهذا الطوفان، فقد انشغل المؤرخون والآثاريون المحدثون متسائلين: «ترى هل كان هذا الطوفان المذكور في أثبات الملوك وفي القصص

حين يسأل تموز وغيزيدا أدبا: «لم تتدثر بكساء الحداد يا أدبا؟»<sup>(٤٢)</sup>، فهما يفكران بالسببية. وحين تسأل صاحبة الحانة جلعامش: «لم ذبلت وجنتاك ولاح الغم على وجهك؟»<sup>(٤٣)</sup>، فهي تفكر بالسببية. وحين يسأل أوديب الخادم الذي سلمه صغيراً للراعي: «لم دفعته إلى هذا الشيخ؟»<sup>(٤٤)</sup>، فقد كان يفكر بالسببية.

مع ذلك، لم تظهر «السببية» بهذا المعنى العقلي في النصوص الأدبية القديمة، بل ظهرت سببية من نوع آخر، هي ما يسميه نورثروب فراي بـ«التنيط». والتنيط هو تكرار حدث لاحق لحدث سابق عليه بحيث يكون نموذجاً له. في التنيط حدثان يسبق أحدهما الآخر، وهو المثل، ويتأخر ثانيهما، وهو الممثل. والعلاقة بينهما

هي، كما في السببية، علاقة اقتران زمني ومنطقي، ولكنها زمانية سرديّة ومنطقية سرديّة أيضاً. وقد طبّق فراي التنيط على دراسة الكتاب المقدس، ووجد أن جميع أحداث «العهد الجديد» تعيد رواية وقائع سابقة في «العهد القديم»، بحيث

يمكن القول إن «العهد الجديد مخفي في العهد القديم، والعهد القديم مكشوف في العهد الجديد». يقول فراي: «ينظر مؤلفو «العهد الجديد» إلى «العهد القديم» باعتباره مصدراً يستبق الأحداث في حياة المسيح. وغالباً ما يتم التلميح إلى هذه الأحداث، فيعتبر هذا مصدراً. وهكذا فإن الصليب، وثقب يدي يسوع ورجليه، وهزء العابرين به، وكون قدميه لم تكسرا على الصليب، هي ذات صلة بفقرات في المزمور (٢٢). وتوسّل يسوع الكبير وهو على الصليب: «إلهي، إلهي، لماذا تركتني؟» هو اقتباس

الأدبية التأثيرية ما لم يكن كل واحد منها مثلاً لنفسه وممثلاً للآخر. بعبارة أخرى، تنجح هذه النصوص بقدر ما تقوم على آلية الترميز، أي أن تجد الشخصية الأسطورية، أو البطل الثقافي للحقبة التأسيسية، تحققها في الماضي في بطل رمزي سابق، تكرر صياغته في نص أدبي جديد، يطمح في الوقت نفسه إلى أن يتخذ بطلاً ثقافياً في حقبة تأسيسية لاحقة. فالترميز يسمح للبطل الثقافي، أو لنموذجه ما دام لا يوجد فرق في هذا الطور بين البطل والنموذج، أن يكون موجوداً في

والأساطير حدثاً تاريخياً واقعياً ومتى وقع؟ وهل كان طوفاناً واحداً أو عدة طوفانات تكرر حدوثها، فاختير أشدّها وأعنفها ليكون حداً فاصلاً بين عهدين من تاريخ البلاد؟ وهل إن الطوفان المذكور في إثبات الملوك هو نفسه الوارد في ملحمة جلجامش والقصاص الأخرى المماثلة؟ ثم هل وجدت في أثناء التحريات التي أجريت في مدن العراق القديمة آثار أو أمارات على طوفان أو طوفانات؟ وهل إن هذا الطوفان الذي اشتهر في حضارة وادي الرافدين هو الطوفان المذكور في الكتب المقدسة ولا سيما التوراة؟<sup>(٤٦)</sup>

**من اللافت أن السومريين والبابليين كانوا يحرصون عند نسخ ألواحهم على الإشارة إلى أن اللوح «نقل طبق الأصل» بقلم الناسخ الفلاني في زمن حكم الملك الفلاني**

الماضي بصورة «ممثل»، وأن يوجد في المستقبل بصورة «مثل». ولذلك فالتشابه بين «زيوسدرا» و«أترا - حسيس» و«أوتانبشتم» لا يعود إلى تشابه واقعي فعلي يمكن التحقق منه، على غرار ما يحصل في البحث الأركيولوجي عن الطوفان، بل هو تشابه يكمن في الطبقات الداخلية لبلاغة هذه النصوص. لأن كل بطل فيها يريد أن يكون «مثلاً» لحقبة تأسيسية لاحقة عليه، ولا يستطيع أن ينجز هذه المثالية، ما لم يثبت قبل ذلك أنه يتابع «ممثلاً» أقدم في حقبة تأسيسية سابقة. وبالتالي فإن فاعلية الشخصية الأدبية للبطل الأسطوري لا تكمن في الأفعال والإنجازات التاريخية، بل في مقدار نجاحه

في المقابل توجد ثلاثة نصوص أدبية أو أسطورية لتصوير قصة الطوفان البابلية. أحدها أسطورة سومرية، بطلها «زيوسدرا»، ومن المرجح أن هذا الاسم يعني «الخالد». والثانية ملحمة «أترا - حسيس»، وبطلها أترا - حسيس نفسه، الذي يرجح أن اسمه يعني «البالغ الحكمة» أو «المتناهي في الحكمة». والثالثة هي اللوح الحادي عشر من ملحمة جلجامش، وبطل الطوفان فيه هو «أوتانبشتم»، التي تعني في البابلية «من أوتي الحياة الخالدة». وعلى النحو نفسه، يمكننا أن نتساءل: هل تمثل هذه النصوص الثلاثة تصورات مختلفة لطوفان واحد، أم لطوفانات مختلفة؟ وهل هذه الشخصيات الثلاث أسماء مختلفة لبطل واحد، أم لأبطال ثلاثة؟

من وجهة نظر التحليل البلاغي، فإن الخاصية «الترميزية» لهذه النصوص هي التي تجعل منها متشابهة. وسواء أكانت هذه الشخصيات الثلاث مختلفة، أم مجرد أسماء مختلفة لشخصية واحدة، فإنها لا تحقق فاعليتها

بها معه، تركها عند حافة البئر، ونزل للاستحمام في مياهه. لكن الأفعى اللثيمة أتت واختلست منه فرصة الخلود وإمكان الاحتفاظ بالشباب الأبدي:

أبصر جلعامش بئراً باردة المياه.

فورد فيها ليغتسل في مائها.

فشمت الحية شذى (نفس) النبات،

فتسللت واختطفت النبات،

ثم نزعت عنها جلدها.

وعند ذاك جلس جلعامش وأخذ يبيكي،

حتى جرت دموعه على وجنتيه.

وكلم «أور-شبابي» الملاح قائلاً:

من أجل من يا «أور - شبابي» كلت يداي؟

من أجل من استنزفت دم قلبي؟

لم أحقق لنفسي مغنماً.

أجل، لقد حققت المغنم إلى أسد

التراب<sup>(٤٧)</sup>.

منذ ذلك الحين، أصبحت الأفعى قادرة على تغيير جلدها. فنبته الخلود التي حصل عليها جلعامش صارت من نصيبها، بدل الإنسان. وتستمد الأفعى خطورتها ليس فقط من كونها هي التي حرمت جلعامش ورهطه من فرصة الشباب الأبدي، بل أيضاً من حضورها الخطر في الزمن البدئي، وليس من وجودها الضعيف في الزمن الفعلي. فالأشياء التي تحضر في الزمن البدئي قادرة على استرداد هويتها البدئية، وحينئذ تصبح الأفعى الضعيفة الحاضرة أمام أيّ فلاح «أفعواناً» بدئياً مرعباً على نحو جَلَلٍ.

في تكرار مثل أعلى سابق يضيفي الشرعية والتنميطية معاً على نمطيته الأدبية.

## التاريخ القدسي والتاريخ الفعلي

تترتب على كون «النمطية» تعطي تفسيراً لتكرار الحاضر للماضي نظرةً مختلفة للماضي نفسه، أو لموضوع «التاريخ». إذ ما دامت أحداث الحاضر تستمد تفسيرها ومعقوليتها من أحداث الماضي، فإن التاريخ بوصفه أحداث الماضي لا يكتسب معناه من كونه «حدثاً» مجرداً عارياً حصل في الماضي، بل يكمن معناه في كونه حدثاً «قدسياً» حصل في الزمن البدئي المطلق. فالتاريخ ليس ما حصل في الماضي الفعلي، بل ما حصل في الزمن البدئي. وتحظى الأشياء التي حصلت في زمن غبطة البدايات الأولى بهالة قدسية، لأنها أحداث يمكن أن تتكرر فاعليتها الخطرة في الزمن الفعلي الحاضر. وهكذا يضرب التاريخ القدسي حول الأحداث التي حصلت فيه سياجاً من الجلال والتحريم يجعلها قابلة لأن تتكرر في كل حين. على سبيل المثال، يعرف أيّ فلاح سومريّ أو بابليّ أنّ الأفعى كائن زاحف ضعيف، يستطيع أن يقضي عليه بفأسه، أو حتى بقدمه إذا كان يتعل حذاءً، لكنه مع ذلك يظلّ عنده كائناً مقدساً خطراً، يريد أن يتحاشى قداسته وشروعه معاً، لأنّ الأفعى كائن كان له حضوره الخطر في الزمن البدئي الذي تصوّره ملحمة جلعامش. فبعد أن استخرج جلعامش عشبة الخلود من أعماق البحر، وترفع عن تناولها وحده، مفكراً بحملها إلى أهل أوروك لإشراكهم

طرق فهم له، تتجارب مع أركان المثلث الدلالي في الكلمة والتصور والشيء. يعطينا التركيز على الكلمة ومبدأ الاسم تصوراً عن التاريخ، لا بوصفه تتابعاً للأحداث الفعلية التي حصلت في الزمن الفعلي، بل بوصفه تتابع الأحداث القدسية التي حصلت في الزمن البدئي، وهذه الأحداث تشكّل قوام التاريخ الماضي، وأساس وجود الأحداث الفعلية اللاحقة. فلا تتحقّق الأحداث الفعلية إلا بقدر ما تكون ظلالاً لها، ومحاكاة لسياقها، وتكراراً لتتابعها.

لكنّ عصر الفلسفة العقلية والتركيز على محور

**برغم الأصول الشفوية للملحمة، فإن بناءها  
نفسه يضمّر في داخله نيّة التحول إلى  
كتاب**

التصور قدّم أيضاً مفهوماً مغايراً عن تاريخ آخر تمكن تسميته بالتاريخ «الخبري»، أي رواية «ما وقع فعلاً». وبسبب الطبيعة الروائية للماضي الواقعي، واستحالة استرداد الأحداث الماضية، فإن رواية أحداث الماضي تظلّ خبراً تتداوله الذاكرة، وهو خبر يخضع لسلطة العقل، وبالتالي فالتاريخ هو «أخبار» عن الماضي. والخبر - كما يقول أرسطو نفسه - هو ما يكون قابلاً للتصديق أو التكذيب. والعقل وحده هو معيار التمييز بين الأخبار الصحيحة والأخبار الباطلة. وقد بقي هذا الفهم للتاريخ الخبري فاعلاً منذ عصر أرسطو حتى العصر الحديث.

وهذا التمييز بين الماضي الفعلي والماضي القدسي هو الذي يجعل بعض النصوص القديمة عصيّة على الفهم الحديث ومتناقضة أحياناً. مثلاً، يقدّم «ثبّت الملوك السومري» أرقاماً فلكية تصل إلى عشرات القرون لسلاطات الملوك الذين حكموا قبل الطوفان، بينما تبدأ الأرقام بالتناقص مع الملوك الذين حكموا بعد الطوفان مباشرة. ولكنها عندما تصل للملوك الفعليين تقدّم أرقاماً واقعية ممكنة لسنوات حكمهم. وأوّل ما يسترعي الانتباه في هذه الإثبات أن الملوكية لديها هبطت من السماء مرّتين، هبطت في المرة الأولى قبل الطوفان، ثم هبطت للمرة الثانية بعده. والملاحظ أن التهويل ينصبّ على الجزء المتعلّق برواية أزمنة حكم الملوك الذين يقرب زمنهم من زمن هبوط الملوكية<sup>(٤٨)</sup>.

لقد مرّ علينا سابقاً تمييز أرسطو بين «الملحمة» و«التاريخ»، الذي يرى فيه أن الملحمة تصف «ما يمكن أن يقع»، في حين يصف التاريخ «ما وقع فعلاً». والحال أن أرسطو لا يصف الملحمة هنا بقدر ما يصف «التاريخ القدسي» الذي تصوّره الملحمة. يريد أرسطو أن ينزع الطابع القدسي عن الملحمة بترويض أحداثها عقلياً بهدف السيطرة عليها، وإدراجها في خانة ما يمكن أن يقع. أما من وجهة نظر الملحمة نفسها، أي من وجهة نظر مبدأ الاسم الذي يشكل الخلفية الثقافية لمجتمع الملحمة، فإن التاريخ الفعلي لا يستطيع أن يوجد إلا بفضل التاريخ القدسي. فالتاريخ القدسي هو قوام التاريخ الفعلي وأساس وجوده.

هنا نكون بإزاء ثلاثة تصورات عن التاريخ، وثلاث

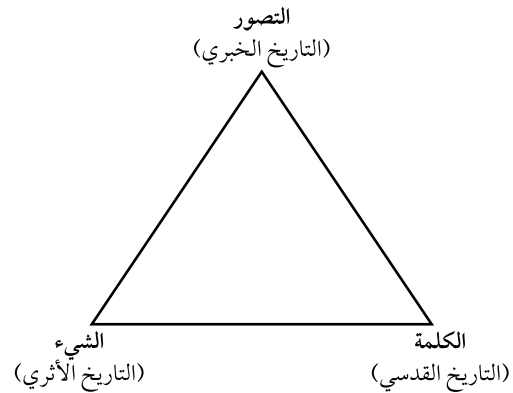
القديم، فإنه كتاب يصف وقائع التاريخ القدسي. ولعلّ نصوص الملاحم الأولى كانت مجرد شواهد يستعين بها الرواة الشفويون، لكنها بالتأكيد أحدثت أثرها الإبداعيّ الفذّ في تطوّر مفهوم النثر الفنّي المتّصل.

ومن الغريب أن الكتاب السومري أو البابلي يشبه الكتاب في عصر الطباعة، من حيث هو منتج مادي، في خصائصه الصنفية. ذلك أن كل نسخة من أي كتاب في عصر الطباعة «أصبحت تعد من الناحية المادية شيئاً طبق الأصل، على غير ما كانت عليه الكتب المخطوطة، حتى عندما تقدم النص نفسه. والآن مع الطباعة، لم تعد أي نسختين من الكتاب نفسه تقولان الشيء نفسه فقط، بل هما نسختان متطابقتان، وقد دعا هذا الموقف إلى استخدام البطاقات التعريفية»<sup>(٤٩)</sup>.

من اللافت أن السومريين والبابليين كانوا يحرصون عند نسخ ألواحهم على الإشارة إلى أن اللوح «نُقل طبق الأصل» بقلم الناسخ الفلاني في زمن حكم الملك الفلاني. كما كانوا يضيفون «البطاقات التعريفية» لسلاسل الألواح المتّصلة، مثل ملحمة «إنوما إيلش»، ومثل ملحمة جلجامش نفسها، التي كانت تعرف بأنها سلسلة (شانقبا إمورو)، أي (هو الذي رأى الخفاء). بل توصّلوا إلى نظام متقن في ترتيب الألواح في المكتبة (أي «إي - دُبا»، أو «بيت الألواح»)، وصلت بعض نماذجها لنا<sup>(٥٠)</sup>.

على أن ادّعاء الناسخ أنه نقل النص «طبق الأصل» أمر تكذّبه الشواهد الباقية التي تدلّ على اختلاف النسخ اختلافاً كبيراً. وقد يستغرب القارئ إذا عرف أن عدد

وفي أواخر القرن التاسع عشر، صار يتبلور مفهوم مختلف عن التاريخ بوصفه «أثراً»، استفاد من تطوير «الفيلولوجيا» وكيفية قراءتها للوثائق داخلياً وخارجياً من جهة، ومن تقنيات الأركيولوجيا (أو علم الآثار) الذي صار ينكبّ على مخلفات الماضي لفحصها واستنطاقها علمياً من جهة أخرى. وبسبب الطابع العلمي لهذا التاريخ «الأثري» فإنه يركّز على محور المرجع أو الشيء، ويحاول فحصه وفق المعطيات التي تقدّمها العلوم الحديثة.



## الملحمة والكتاب

على النحو نفسه يمكن القول إن العقل الأسطوري أنتج مفهومه الأول عن الكتاب مرتبطاً بالملحمة. صحيح أن الملاحم تتكوّن في العادة في بيئة شفاهية، لكنها سرعان ما تتحول إلى نصّ مكتوب لتدوين صناعة البطل الرمزي. ولكون الكتاب الذي تنتجه الملحمة نصّاً واحداً حول بطل تأسيسي واحد، فإنه يمتاز بوحدة الفعل، ولكونه يروي وقائع ما حصل في الزمن البدئي

لكل كتاب، يدعى كل فصل منها كتاباً، وأعطى كل فصل من الفصول الأربعة والعشرين اسم حرف من الحروف اليونانية. ويشكك الباحثون في أن عصر هوميروس كان يعرف الكتابة، فضلاً عن معرفته بالأبجدية. والمظنون أن هذا التقسيم قد جرى في أثينا في القرن السادس، أو في مدرسة الإسكندرية. ويُعتقد أن التقسيم بهذا الشكل كان يهدف في الأصل إلى جعل قراءة الملحمة عملاً ممكناً في يوم واحد، حيث تستغرق قراءة كل فصل ساعة كاملة بسرعة الحديث الاعتيادي.<sup>(٥٤)</sup>

وخلافاً لملمحتي هوميروس، يعرب نص ملحمة جلجامش عن نفسه بوصفه عملاً منقوشاً منذ الصفحة

**خلافاً لملمحتي هوميروس، يعرب نص ملحمة جلجامش عن نفسه بوصفه عملاً منقوشاً منذ الصفحة الأولى**

الأولى، في البداية يزعم أن جلجامش نفسه «نقش في نصب من الحجر كل ما عاناه وخبره». ثم بعد عصر جلجامش تحوّل ذلك النصب إلى «لوح محفوظ في صندوق الألواح النحاسي». لكن الصيغة المعيارية من الملحمة مكتوبة في اثني عشر لوحاً طينياً. وكان اللوح الثاني عشر بالتحديد يمثل إضافة محيرة، لأن أنكيبدو يظهر فيه وهو ما زال حياً، بعد أن مات في اللوح السابع. ثم وجد فيه الباحثون ترجمة شبه حرفية لقصة سومرية حول هبوط أنكيبدو إلى العالم السفلي<sup>(٥٥)</sup>. ولذلك يقف منه أغلب الباحثين موقف الحيرة والتردد،

الألواح التي وصلتنا من ملحمة جلجامش يزيد على ثلاثة وسبعين لوحاً<sup>(٥٦)</sup>. وإذا وضعنا في حسابنا عدد الألواح الضائعة والألواح التي لم تكتشف بعد، فإن العدد يرتفع إلى حد كبير. ويمكننا هنا أن نقارن الملحمة بمقامات الحريري، التي لا تزيد عدد النسخ الواصلة إلينا منها من مختلف الأزمنة على عدد أصابع اليدين بكثير. مع ذلك، فنحن نعرف أن الحريري وضع توقيعه على سبعمائة نسخة من كتابه<sup>(٥٧)</sup>. أما إذا قرناها بالإلياذة، فإن أقدم طبعة منها صدرت في فلورنسا عام ١٤٨٨ م، ولا ترقى أقدم نسخة مخطوطة من الكتاب إلى أبعد من القرن العاشر الميلادي<sup>(٥٨)</sup>.

على أن كثرة هذه الألواح الطينية لملمحة جلجامش لا يعني أن هذه الألواح كانت تقرأ في مناسبات معينة، فهذا أمر يبدو مستبعداً وغير عملي للغاية. والمعتقد أن كتابتها كانت تهدف إلى التمرين على حفظها، لغرض إعادة إنتاجها شفويًا، أو إيداعها في المكتبات الملكية أو المدرسية. وهكذا تظل الملحمة نصاً يراوح بين الشفوية والكتابية، ويمثل مرحلة وسطى بين المرحلتين. وهذه المرحلة الوسطى هي التي شهدت أولى صناعات النصّ القدسي، الذي يروي تاريخ الزمن البدئي، مما يسمح لنا أن نصف الملحمة بأنها «الكتاب القدسي» الذي أنتجه العقل الأسطوري في طور التملل بين الشفاهية والكتابية.

وبرغم الأصول الشفوية للملحمة، فإن بناءها نفسه يضمّر في داخله نية التحوّل إلى كتاب. في حالة كتابي هوميروس، تمّ تقسيم الكتابين إلى أربعة وعشرين فصلاً

متسائلين: «لماذا أضيف هذا اللوح إلى الملحمة؟ ومتى أضيف؟»<sup>(٥٦)</sup>.

فعلاً، لماذا أضيف هذا اللوح إلى الملحمة، بعد أن اكتملت أحداثها؟ ففي اللوح الحادي عشر، عاد جليجامش إلى أوروك، بعد أن أخفق مسعاه في الحصول على نبتة الخلود، ولكن أيضاً بعد أن أفلح نص الملحمة السردية في صناعة البطل الرمزي. ولعل من المفيد هنا أن ننتبه إلى أن نص الملحمة يبدأ بالحديث عن أسوار أوروك في اللوح الأول، وينتهي في اللوح الحادي عشر بالحديث عن أسوار أوروك أيضاً. مما يعني أن صناعة البطل الرمزي تستغرق أحد عشر لوحاً. مع ذلك، شعر ناسخو الملحمة أنهم بحاجة إلى إضافة «ملحق»، كما يعبر د. عبد الغفار مكاوي. ألا يمكن أن يكون ناسخو الملحمة قد أرادوا جعلها في اثني عشر لوحاً لتستغرق قراءتها نهائياً كاملاً، مثلما أراد ناسخو ملحمة هوميروس لهما أن تستغرق يوماً كاملاً؟

قد يقال إن الناسخين ما كانوا بحاجة إلى إضافة فصل خارج عن نص الملحمة لإحداث توافق بين زمن قراءتها وعدد الألواح. لكن هذا الاعتراض عصري جداً، وعقلي جداً، ولا ينطبق على الملاحم القديمة نفسها. ويكفي هنا أن نتذكر أن أهم حدث في «الإلياذة» على الإطلاق، وهو دخول طروادة عن طريق حيلة الحصان الخشبي، يغيب عن جميع فصول الإلياذة، ولا يظهر إلا عرضاً في تلميحات الأوديسة، مما يعني أن ناسخها أهملوا إدخال هذا الحدث، مع أهميته، مراعاة للتقسيم إلى أربعة وعشرين فصلاً<sup>(٥٧)</sup>.

مع تطوّر صناعة الورق في مصر ولبنان، وما رافق ذلك من تطور في مفهوم النشر الفني لدى الإغريق، دخلت صناعة الكتاب، ولا سيما بعد عصر أفلاطون، في طور جديد هو الطور الذي يصحّ وصفه بأنه «الكتاب العقلي»، الذي صار يرأى باستخدام اللغة العقلية، بمعزل عن الحيل البلاغية التي كان يلجأ إليها الكتاب القدسي في العقل الأسطوري. ومع تطور تقنيات الطباعة الحديثة، وازدهار العلوم الدقيقة، وصل الكتاب الحديث إلى طوره الأخير في «الكتاب الوصفي». ومن يدري، فلعلّ الكتاب الإلكتروني في عصر الإنترنت يبشّر بمرحلة أخرى في تطوّر الكتاب لا نتخيّلها في عصرنا الحاضر.



## الهوامش

- ١ - سعيد الغانمي: كاتب ومترجم عراقي يقيم في أستراليا. له أكثر من خمسين كتاباً ما بين مترجم ومؤلف. من أعماله المؤلفة: المعنى والكلمات، أقنعة النص، الكنز والتأويل، منطق الكشف الشعري، مائة عام من الفكر النقدي، ملحمة الحدود القصوى، خزانة الحكايات، العصبية والحكمة، ينابيع اللغة الأولى. كما ترجم إلى العربية كتاباً عدة منها العمى والبصيرة لبول دي مان، نظرية التأويل لبول ريكور، المدونة الكبرى: الكتاب المقدس والأدب لنورثروب فراي، السيمياء والتأويل لروبرت شولز، العرب والغصن الذهبي لياروسلاف ستيفتش... إلخ.
- ٢ - ماكس هوركهايمر وثيرودور أدورنو: جدل التنوير، ترجمة: د. جورج كتورة، دار الكتاب الجديد، ص ٦٩ وما بعدها.
- ٣ - ساكنز: البابليون، ترجمة: سعيد الغانمي، ص ٦٣.
- ٤ - طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ص ٣٠٧.
- ٥ - ساكنز: البابليون، ص ٨٠.
- ٦ - S. N. Kramer, The Sumerians, p. 50.
- ٧ - كريم: السومريون، ص ١٦٨.
- ٨ - أستخدم هنا العناوين الحديثة للنصوص كما أعطاها لها الأستاذ أندرو جورج في ترجمته الحديثة للمحمة جلجامش الصادرة عام ١٩٩٩. وكان الأستاذ كريم قد ترجمها في كتابه «السومريون»، كما ترجمها المرحوم طه باقر. وتجدر الإشارة إلى أن السيدة ستيفاني دالي في كتابها «أساطير من العراق القديم»، ص ٤٨، تعتقد أن اسم بلوقيا، المستمدة قصته من ملحمة جلجامش كما بينت في كتابي «الكنز والتأويل، مستمد من اسم «بلجامس». كما يمكن القول إن «المهمة» في الأدب المانوي المكتوب في
- العربية مستمدة من «هواوا».
- ٩ - كريم: السومريون، ص ١٨٣.
- ١٠ - كريم: من ألواح سومر، ترجمة: طه باقر، ص ٣٢٣.
- ١١ - الإلياذة، الترجمة العربية، طبعة المجلس الأعلى للثقافة في مصر، المقدمة ص ٢٤.
- ١٢ - انظر: ماكوين: الحيشون، تيمس وهدسن، ص ١٤٩. ويجد الباحثون في الأدب الحيشي، وهو أدب مكتوب بلغة هندو أوروبية، أنه حتى حين يتبنى المصطلحات الحيشية، فلا يزيد عن كونه تكراراً لصيغ الأدب البابلي. انظر: غورني: الحيشون، ط بنغوين، ص ١٧٠.
- ١٣ - سارتون: تاريخ العلم ١/ ٢٩٥.
- ١٤ - الإلياذة، الترجمة العربية، ص ٢٧١.
- ١٥ - انظر: تاريخ العلم، ١/ ٢٩٢، ومقدمة الإلياذة، ص ٣٠.
- ١٦ - M. I. Finley, The World of Odysseus, p. 167.
- ١٧ - باقر، ملحمة جلجامش ص ٦٧، أندرو جورج: ملحمة جلجامش في طبعة بنغوين، ص ٢، النص الأكدي المنشور في ترجمة سامي سعيد الأحمد، ص ٣٤.
- ١٨ - ساكنز: البابليون، ص ٨٠.
- ١٩ - طه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ص ٤٥٤.
- ٢٠ - ساكنز: البابليون، ص ١٧٢. والجدير بالذكر أن الأستاذ بول كريواتشك يرى في كتاب حديث صدر عام ٢٠١٠ بعنوان «بابل: بلاد الرافدين ومولد الحضارة»، أن إدخال الحصان إلى البيئة العراقية حصل في عصر سرجون الأكدي، وهو يستشهد على ذلك بصورة ختمين أسطوانيين يصوران فارسين يمتطيان

سامي سعيد الأحمد	هو الذي رأى كل شيء وخبر.. البلاد	دار الجيل، ص ٣٧
عبد الغفار مكاوي	هو الذي رأى كل شيء في تخوم البلاد	أبولو، ص ٦٤
مورين كوفاتش	هو الذي رأى كل شيء، سأجعله معروفاً (?) في البلاد	جامعة ستانفورد، ص ٣
ستيفاني دالي	عمن أوجد الأشياء كلها، [سأروي] للبلاد	ط أكسفورد، ص ٥٠
أندرو جورج	هو الذي رأى الأعماق، [حيث] أسس البلاد	ط بنغوين، ص ١

وكما يرى القارئ، تختلف الترجمات في موضعين؛ الأول هو كلمة (نقبا)، التي تؤثر أغلب الترجمات قراءتها على أنها (نغبو): (nagbu) أي المجموع، أو كل شيء، وينفرد جورج بترجمتها (الأعماق) اشتقاقاً من (نقبو): (naqbu): المياه الجوفية. والثاني هو المقطع (لوشه - إيدي)، الذي تختلف فيه الترجمات اختلافاً كبيراً، فيقرأه شبازير ومكاوي المصدر (إيدو): (iddu): أي التخم، والحد، والنهاية، بينما يقرأه آخرون من (إيدو): (idu)، أي يعرف، أو يدرك، أو يخبر، ومن هذا المصدر يُشتق الفعل (شودو): (šudu)، بمعنى يصرح أو ينادي أو يهتف. لكن قراءة جورج تنفرد أيضاً باشتقاقه من (أشو): (ušú) بمعنى (أساس).

والذي أراه، بعد دراسة متأنية لهذا المقطع، أن (نقبا) هنا لا تعني (كل شيء)، لأنها ليست اشتقاقاً من (نغبو)، بل من (نقبو)، كما

جوادين. غير أن الجوادين بلا أسرجة ولا أعنة، مما يعني عدم استخدامهما في النقل أو الحمل أو للأغراض العسكرية، انظر:

Paul Kriwaczek, Babylon, Mesopotamia and the Birth of Civilization, London, 2010, p. 117.

٢١- باقر، ص ١١٢، جورج، ص ٤٨، الأكدي، ٢٨٠.

٢٢- أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، ص ٨٠.

23 - Albert Lord, The Singer of Tales, p. 36.

24 - E. A. Havelock, Preface to Plato, p. 92.

٢٥- أجدني مضطراً إلى إعادة النظر في مطلع ملحمة جلجامش، الذي كان على امتداد العصور «البطاقة التعريفية» للملحمة. وهو مفتتح يرد في نصه البابلي بصيغة (شا نقبا إمورو لوشه - إيدي مآتي). وأورد فيما يلي مختلف صيغ ترجمته كما ترد في نصوص الترجمات الكاملة التي اطلعت عليها للملحمة:

المترجم	النص	المصدر
شبازير	هو الذي رأى كل شيء إلى نهاية البلاد	الشرق الأدنى القديم، ص ٣٩
ساندرز	كان هذا الرجل الذي عرف الأشياء جميعاً	طبعة بنغوين، ص ٥٩
طه باقر	هو الذي رأى كل شيء فغني بذكره يا بلادي	طبعة المدى، ص ٧٥

- ابن إسحاق، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ١/ ١٣٦.
- ٣٧- الغزالي: تهافت الفلاسفة، ص ١٩٦.
- ٣٨- يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، بتصرف، ص ١٧٥.
- 39 - Bertrand Russell, A History of Western Philosophy, p. 671.
- ٤٠- الشعر لأرسطو، ترجمة: شكري محمد عياد، ص ٦٢.
- ٤١- روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، ص ١١٠.
- ٤٢- سفر التكوين البابلي ص ٢٠٨.
- ٤٣- ملحمة جلجامش ص ١٣٨.
- ٤٤- مسرحيات سوفوكليس ص ٢٤١.
- ٤٥- نورثروب فراي: المدونة الكبرى، الكتاب المقدس والأدب، ترجمة: سعيد الغانمي ص ١٤٩- ١٥٠.
- ٤٦- طه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ص ٣٠٠.
- ٤٧- باقر، ص ١٦٩، مكاوي، ص ٢٠٧، الأكدي، ص ٥١٣.
- ٤٨- تشبه هذه الأرقام التهويلية الأرقام الواردة في الكتب المقدسة وفي ملحمة جلجامش حول رواية أحداث الطوفان. وهذا ما دفع بعض الباحثين الذين فهموا هذه الأرقام فهماً حرفياً إلى تقديم نظريات فلكية وجيولوجية لتفسيرها. وقد ذهب فيلكوفسكي إلى أن مسارات الكواكب قديماً كانت تختلف عن مساراتها الحالية، مما كان يستدعي أطوالاً زمنية مختلفة أقصر للسنين والشهور والأيام. وقد كتب عدة كتب في هذا الاتجاه منها كتاباه: «عولم متصادمة»، و«أرض في جيشان». وهما كتابان كثيراً ما يعود إليهما الباحثون عن المطابقات الجيولوجية والفلكية للأرقام الواردة حول الطوفان في ملحمة جلجامش. وفي منظور هذا الكتاب، فإن هذه الأرقام لا تحتاج إلى تفسيرات ذات طبيعة جيولوجية أو فلكية، بل إلى تفسيرات تأويلية للتمييز
- أنها لا تعني (الأعماق) بمعناها الحرفي. صحيح أن المعنى الحرفي لهذه الكلمة هو الأعماق أو المياه الجوفية، لكنها هنا ترد بالمعنى المجازي. فالفكر الأسطوري لا يستطيع التعبير عن المعاني المجردة إلا عن طريق المعاني المجسدة. وبالتالي فالكلمة هنا مجاز يدل على الأعماق الخفية التي لا تُرى، فالأعماق هنا مجازية وليست حرفية، والمقصود بها عالم الخفاء المنقب المستتر الذي لا يُرى. لكن جلجامش نفذ ببصره إليها كبطل ثقافي مميز، فرأى ما لا يُرى. ولذلك أقترح أن يكون مفتتح الملحمة ومطلعها: (هو الذي رأى الخفاء، وخبر تخوم البلاد). وبالطبع فقد استخدمت الملحمة للأعماق كلمة أخرى، كما استخدمت لعالم الخفاء مصطلحاً آخر، في خطاب أوتانبشتم مع جلجامش، هو «أما نيسيرتي» (أي: الكلمة الخفية أو السرية).
- ٢٦- طه باقر، ص ١٣٨.
- ٢٧- باقر، ص ١٢٧، الأكدي، ص ٣٣٩.
- ٢٨- سعيد الغانمي: ملحمة أترا - حسييس، ص ٣٠.
- ٢٩- مكاوي، ص ١٩٢، باقر، ص ١٥٨، الأكدي، ص ٤٧٨.
- ٣٠- باقر، ص ١٤٢، مكاوي، ص ١٧٢.
- ٣١- باقر، ص ١٤٢، مكاوي، ص ١٧٣، الأكدي، ص ٤١٤.
- 32 - M. M. Bakhtin, The Dialogic Imagination, p. 13.
- ٣٣- هي السيدة بديعة أمين في كتابها (في المعنى والرؤيا: دراسات في الأدب والفن).
- ٣٤- باقر، ص ١٠٠، مكاوي، ص ٩٦، الأكدي، ص ١٧٨.
- 35 - Mircea Eliade, Shamanism, Archaic techniques of Ecstasy, p. 492.
- ٣٦- آرمسترونغ: مدخل إلى الفلسفة القديمة، ترجمة: سعيد الغانمي، ص ١١٧، وأرسطوطاليس: الطبيعة، ترجمة: حنين

54- The Oxford History of the Classical World, p. 51.

٥٥- طه باقر، ص ١٨٦.

٥٦- مكاوي، ص ٢١١.

٥٧- قد يقال إن ملحمة الخليقة البابلية «حينما في الأعالي» مكتوبة على سبعة ألواح، وهو ما لا يتطابق مع هذا التقسيم. وبالرغم من أن ملحمة «حينما في الأعالي» هي ملحمة خاصة بإله، وليس ببطل مثل جلجامش، فإن من الثابت أنها كانت تنشد في اليوم الرابع من الاحتفال بالسنة الجديدة، الذي يستغرق أحد عشر يوماً. وهناك إشارات إلى تأديتها غناء أو تمثيلاً في يوم آخر غير محدد في هذا الاحتفال. وبالتالي فمن المحتمل إن إنشادها كان يستغرق سبعة أيام (أو سبع ساعات في سبعة أيام)، من اليوم الرابع إلى اليوم الحادي عشر. وكما يقول ألكسندر هايدل، فهذه المعلومات تعتمد على التخمين الخالص. انظر: سفر التكوين البابلي، ص ٣٣.

بين «التاريخ القدسي»، الذي يتصف بالتهويلات بهدف إضفاء القداسة، و«التاريخ الفعلي»، الذي يريد أن يتطابق مع الوقائع بقدر الإمكان. انظر مثلاً:

Robert M. Best, Noah's Ark and the Ziusudra Epic, 1999.

David Fasold, The Discovery of Noah's Ark, 1990.

وانظر حول أثبات الملوك السومريين: ساكز: البابليون، ص ٩٠، وطه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ص ٢٨٧ وما بعدها.

٤٩- أونج: الشفاهية والكتابية، ص ٢٢٩.

٥٠- انظر صورة رفوف المكتبات الطينية التي كانت تحفظ فيها الألواح في كتاب «البابليون».

٥١- جورج: مقدمة ترجمته للمحمة جلجامش، ص ٢٧.

٥٢- معجم الأدباء ٤/ ٦٠٠.

53- Martin Mueller, The Iliad, p. 179.