المجمع **8** (2014/1436)، 245-284

من "إينوما-إيليش" إلى ملحمة جلجامش
أساطير من بلاد الرّافدين (السّومريّة والبابليّة):
تفاصيل جديدة أهملها الميثولوجيّون

محمود نعامنة*

تلخيص:

تبحث هذه المدوّنة أحد أهمّ روافد الثقافة الإنسانيّة ضاربة القدم، الأساطير الأكثر حضورًا في حضارات العالم القديم، والتي راجت في عالمنا المعاصر، بعد التّنقيبات الأثريّة مطلع القرن الحالي في العراق، وقد أثّرت هذه الأساطير على مضامين الآداب المعاصرة وبضمنها الأدب الحداثوي العربي، الذي افتتن بهذه الأساطير، وراح يوظّفها للتّعبير عن معانٍ جديدة. وينبع سحر هذه الأساطير من مضامنها الفلسفيّة، التي حاولت أن تفسّر شكل العلاقة بين الإنسان والكون، أو التصّور الكوزمزغوني للعالم: وجدليّتي الموت والحياة؛ وهذه الأساطير هي: أسطورة الخلق أو التّكوين "إينوما- إيليش، أسطورة جلجامش، وأسطورة هبوط عشتار إلى العالم السّفلي.

مقدّمة

تعتبر الأسطورة رافدًا ثقافيًا مهمًا من روافد الإنسانيّة وحضاراتها المتعاقبة والمتزامنة، فما من شعب من الشّعوب منذ بداية الإنسان العاقل في سومر القديمة حتّى العصر الحالي، إلاّ وله أساطيره كعلامة ثقافيّة فارقة في تاريخ هذه الشّعوب[1]. ولهذه الأسّاطير - أيًا كان نوعها - حضورها وتأثيرها الثقافي، الاجتماعي، السّياسي، والفكري، في التّاريخ[2]. وللأساطير العراقيّة القديمة شهرة مميّزة، ذاع صيتها في العالم المعاصر بعد الكشف عن ألواح الآجر التي تضمّت هذه الأساطير المكتوبة بالأكديّة، ومن أشهر هذه الأساطير:

* محاضر في مراكز تطوير المعلّمين مجد الكروم وسخنين ومدرس في المدارس الثانويّة.

[1] شعراوي، 1982، 171-173.

[2] هلال، د.ت، 215-216.

أ. أسطورة الخلق أو التّكوين "إينوما- إيليش"

تعتبر أسطورة الخلق أو التّكوين البابليّة، أو ما اصطلح على تسميتها باللّغة البابليّة القديمة "إينوما-إيليش"، واحدة من أهمّ أساطير وادي الرّافدين. وقد عُثر على هذه الأسطورة في مكتبة "آشور- بنيبعل" في نينوى في المكتبة الملكيّة عام 1848م أثناء أعمال تنقيب أثريّة. وقد وجد العلماء أنّ هناك أشكالاً عديدة لهذه الأسطورة، ولكن الفكرة فيها عامّة[1]، أمّا بالنّسبة للمدوّنات السّومريّة فلا تسعف الباحثين بأسطورة خاصّة عن خلق الكون، ولكن من المعروف من خلال مقدّمات الأساطير الأخرى أنّ الكون في نظر السّومريّين ظهر من الإلهة السّومريّة الأولى "نمو"، التي صدر عنها كلّ الخلق فيما بعد، فنتج عنها "الآنكي"، الأرض- السّماء، ومنها صدرت كلّ أشكال الحياة[2].

يعود تاريخ كتابة أسطورة الخلق "إينوما-إيليش" البابليّة[3] إلى مطلع الألف الثّاني قبل الميلاد، وهذه الأسطورة تختصر الولادة التّاريخيّة لبابل كدولة ومجتمع وحضارة[4]، كتبت بالأساس لسبب جوهري بسيط، وهو إعلاء صورة الإله مردوخ وتغلّبه على التّنّين تيامات، وخلقه للإنسان كأحد أهمّ مظاهر القوّة لهذا الإله، وبالتّالي فالهدف أظهار علاقة الألوهة بالبشر[5]. تعتبر هذه الملحمة ورقة تاريخيّة هامّة، للتعرّف على فلسفة المشرق القديم، وهو يعايش أوّل مظاهر الحياة، وانتقال الكون من العماء إلى الحياة، وانتقال دور الألوهة من الإله الأوّل إلى دور البشر[6].

---

[1] زيّادة، 1930، 41.

[2] الماجدي، 1998، 111.

[3] حول أسطورة الخلق باللّغة المسماريّة انظر: King, 1902؛ وانظر الملحمة باللّغة المسماريّة مع ترجمتها في: Talon, 2005؛ وانظر الملحمة كاملة مع التّرجمة والتّعليق في: Labat, 1935؛ Ebeling, 1939.

[4] الشّامي، 1991، 66.

[5] زيّادة، 1930، 42.

[6] الشّامي، 1991، 66.

أمّا مضمون الأسطورة فيتحدّث عن فعل الخلق الأوّل، فبعد مرحلة العماء تتحرّك آلهة العماء ويبدأ فعل الخلق، فيصدر السّماء والأرض، وتنجب آلهة السّماء، الماء "إيا"، الذي يغمر الأرض بالحياة، وينجب مردوخ أعظم الآلهة البابليّين الذي يقاتل تنّين العماء ويصرعه ويخلق من أشلائه الإنسان. وبحسب هذه الأسطورة يطلب مردوخ من تيامات إلهة العماء "ألواح القدر"، فترفض وتسلّط عليه "كنجو" تنّين العماء، لكنّه يمزّقه شرّ ممزّق[1]. وهذه الملحمة سمّيت بالملحمة لسبب يختلف عمّا في ملحمة جلجامش، فيغيب الصّراع الدّامي بين الألوهة والبشر، لإنّه لم يكن بشر حتّى ذلك الحين، والصّراع هو صراع بين تعامت ومردوخ الذي تمرّد على الألوهة[2].

ب. أسطورة هبوط عشتار- إنانا إلى العالم السّفلي

إنّ أسطورة "هبوط عشتار إلى العالم السّفلي" نص قديم، مكتوب باللّغة الأكديّة القديمة، عُثر عليه في المكتبة الملكيّة "آشور- بنيبعل" في نينوى في التّنقيبات الأثريّة في بلاد الرّافدين[3]، وحجم هذه النّسخة الأكديّة مائة وأربعون سطرًا وهذا هو النّصّ المتعارف عليه بالنّصّ البابلي. أمّا النّصّ السّومري وهو النّصّ الأصلي والأقدم، والذي يحمل عنوان "هبوط إنانا إلى العالم الأسفل"، فيتألّف من أربعمائة وعشرة أسطر، وإلى الآن هناك إشكال واسع في فهم القصّة الأصليّة، نظرًا للألواح المهشّمة والاكتشافات الجديدة[4].

[1] الماجدي، 1998، 13-23.

[2] دالي، 1991، 275؛ والباحثة ستيفان دالي، عملت في أعمال حفريّات متنوّعة في الشّرق الأوسط، ونشرت ألواحًا بالحرف المسماري عثرت عليها البعثة البريطانيّة للآثار في العراق، كما نشرت كتابًا بعنوان ماري وكارانا (1989) تتوجّه فيه إلى القارئ العام. كما درست اللّغة الأكديّة في جامعة أدنبرة وأكسفورد، وهي حاليًا أستاذة الأشوريّة في معهد العلوم الشّرقيّة في أكسفورد؛ انظر: دالي، 1991، 5.

[3] انظر الأسطورة في: גבאי וויס، 2003، 74- 84.

[4] دالي، 1991، 191.

وإنانا هي الإلهة السّومريّة التي تختصّ بالحبّ والجمال، وعشتار[1] هي الإلهة البابليّة-السّاميّة الشّبيهة بإنانا[2]، من هنا فالأسطورة السّومريّة هي "هبوط إنانا إلى العالم الأسفل[3]". والأسطورة البابليّة هي "هبوط عشتار إلى العالم الأسفل".

وتكمن أهميّة عشتار (إنانا) في كونها إلهة الخصب، أضف إلى ذلك أنّ زوجها تموز-دموزي[4]، كان إله الخصب أيضًا[5]، والخصب أهمّ مرتكز في حياة الإنسان القديم، من هنا اكتسبت هذه الإلهة قداستها، وبالتّالي هذه الملحمة مكانتها[6]، الأمر الذي جعل السّومريّين والبابليّين القدماء يستعيدونها سنويًا عبر الطقوس[7].

---

[1] إنانا السّومريّة إلهة الحبّ والجنس والحرب، وحسب الأسطورة فقد أحبّها مئة وعشرون رجلاً استهوتهم جميعًا، وكانت هذه الإلهة تحكم في مدينة "أوروك"، و"كيش"، وأربيل"، ورمزها الأسد. انظر في ذلك: بارندر، 1996، 36؛ Macall, 1992, 25، وعن شجرة أنساب الإلهة إنانا انظر: Linssen, 2004, 121-122؛ Worlkstein and Kramer, 1817, 1-3؛ وعن أهميّة عشتار - إنانا ومكانتها لدى الحضارتين السومريّة والبابليّة انظر: الشّوّاف، 1997، الكتاب الأوّل، 293- 294. وعن عشتار الكنعانيّة انظر: Cornelius, 2004, 240-244، وفي دراسة موسّعة عن الإلهة عشتار، راجع السّواح، 2002.

[2] الماجدي، 1998، 121؛ وقارن: علي 1986، 108-109، الذي يعتقد أنّ النّصّ الأوّل (المكتوب بالأكديّة أو النّص البابلي)، مكتوب بالأشوريّة، وكتب لأوّل مرّة في نهاية الألف الثّاني قبل الميلاد.

[3] يرى الباحث الميثولوجي العراقي خزعل الماجدي، أنّ العالم الأسفل السّومري ثمّ البابلي من بعده، لم يمثّل ما اصطلح عليه بالجحيم بالمعنى الدّقيق لهذه الكلمة، بل هو عالم له مواصفاته الخاصّة؛ انظر: الماجدي، 1998، 125؛ وربّما يُنظر إلى العالم السّفلي بالجحيم في بعض الثّقافات، وربّما تمثّل إلهة العالم السّفلي في المستوى النّفسي للإنسان القديم، إبليس في الثّقافات الأخرى. عن إبليس في التّحليل النّفسي في العالم القديم والحديث، وعلاقته بالعالم السّفلي القديم انظر الدّراسات التالية: فرويد، 1975؛ العقّاد، 1969.

[4] قارن بين تمّوز/ دموزي، البابلي/ السّومري، وبين بعل الكنعاني في: דרשן, 2009, 84.

[5] يعتقد بعض الباحثين أنّ دموزي هو ملك "الوركاء"، "أوروك"، والذي حكم في حدود 700 قبل الميلاد، وكان هذا الشّخص الذي كتب له أن يُصبح بما يُعرف بالإله دموزي. انظر: علي، 1986، 33-36.

[6] علي، 1986، 19-20.

[7] الماجدي، 2000، 31-32؛ وحول هذه الطّقوس انظر: Linssen, 2004, 120-124.

وملخّص هذه الأسطورة في كلا النّسختين البابليّة والسّومريّة، أنّ تمّوز- دمّوزي، إله الخصب الذي كان ملكًا على أوروك تزوّج من الإلهة إنانا[1]، مات وهبط إلى العالم السّفلي الذي لا عودة منه (عالم الموت)، وحينما بحثت عنه حبيبته بغير جدوى، أيقنت أنّه في عالم الموت، فذهبت تبحث عنه في عالم الموت، لكن "أرشكيجال" -إلهة العالم السّفلي، وشقيقة الإلهة إنانا- تقرّر أن تلقي على شقيقتها الموت، وأن لا تعود للحياة، فتجرّدها من ملابسها وحليها وأقراطها وتاجها، وتجعلها تجتاز أبواب العالم السّفلي السّبعة، بعد ذلك تموت كلّ مظاهر الخصب والنّماء على الأرض، فلا ينبت الزّرع، ولا يحصل العشق بين الأزواج، ولا يركب ثور بقرة، ولا يعاشر رجل امرأة في مضجعها[2]، وتذبل الخضرة وتصفرّ الغابات. وعندما يصل الخبر الآلهة الكبار، يخلقون رجلا جميلا يرسلونه إلى عالم الأموات بدلاً من إلهة الخصب، ويخلقون وحشين يرشّان ماء الحياة على جثّة عشتار، فتفتتن "أرشكيجال" بالرّجل الجميل وتهتمّ لشؤونه، وتخرج إنانا- عشتار إلى الحياة بدلاً منه، وتُردّ إليها حيويّتها، وتعود مظاهر الخصب والنّماء إلى الطّبيعة[3].

والسّؤال الذي يُطرح في هذا الصّدد، لماذا نزلت إنانا - عشتار إلى العالم الأسفل؟ قد نجد الجواب واضحًا بحسب القصّة السّابقة للملحمة. لكن هناك حوار جدلي بين النّقّاد حول

---

[1] يرى الباحثون أنّ إنانا من أكثر الآلهة التي دارت حولها الأساطير، سواء في سومر أو بابل أو غيرها من أساطير العالم القديم، وقد اندمجت شخصيّتها بالإلهة الأمّ، وأصبحت رمزًا للألوهة المؤنّثة. انظر: الماجدي، 1998، 125؛ Jacobsen, 1976, 135-140.

[2] هناك نظريّة للبروفيسور كرايمير في دراسته (راجع المراجع المختلفة التي استُعملت له في هذا البحث في فصول مختلفة)، كيف أصبح دموزي الملك إلهًا، يقول أنّ دمّوزي كان ملكًا على الوركاء "أوروك"، ورغبة في توصّل هذا الملك المحبوب إلى الإلهة إنانا وضمان خلوده، فقد جعلوه حبيبًا لإلهتهم إنانا التي مثّلت الخصب والحبّ والنّماء، بذلك يُصبح الملك إلهًا للخصب أيضًا، من هنا ظهرت طقوس الزّواج المقدّس؛ انظر: علي، 1986، 36-37.

[3] انظر: موسى، 1959، 47-48؛ علي، 1986، 112-116؛ Dalley, 1989, 154-163؛ Wolkstein and Kramer, 1817, 52-74؛ 69-7.

طبيعة الهدف الذي نزلت من أجله عشتار - إنانا إلى العالم الأسفل، والذي يقف على رأس هذا الحوار البروفيسور كرايمير وما نشره سنة 1964م، وذلك بعدما حقّق ما عثر عليه من ألواح أثريّة جديدة تحدّثت عن الأسطورة، حيث تُظهر هذه الألواح أنّ إنانا - عشتار كانت سببًا في موت زوجها تمّوز- دمّوزي، فهي التي سلّمته إلى شياطين العالم الأسفل[1]، فكيف إذًا تهبط إليه لتعيده وهي التي سلّمته، وهناك بعض الآراء التي تفترض أنّ هبوط عشتار - إنانا إلى العالم الأسفل، لمقابلة أختها "أرشكيجال"، إلهة العالم الأسفل[2]. وهناك بعض الافتراضات التي ترى أنّ إنانا - عشتار هبطت إلى العالم الأسفل لا من أجل التّضحية لاسترداد حبيبها وزوجها دمّوزي - تمّوز، بل من أجل إطلاق أرواح الموتى المحتجزة هناك[3]، وبكلمات أخرى ذهبت لتثور على الجدب والموت، وسيبقى سبب هبوط إنانا - عشتار إلى العالم السّفلي محور لجدليّة مفتوحة بين الباحثين حتّى الآن[4].

ولا يفوتنا بعض الباحثين الذين يرون أنّ ملحمة "هبوط إنانا- عشتار إلى العالم السّفلي"، تمثّل البعث الذي يعبّر عن الموت الموسمي للنّبات والإنبات من جديد في فصل الرّبيع[5]، وهو المعنى الذي فهمه شعراء الحداثة وعلى رأسهم الشّاعر العراقي عبد الوهّاب البيّاتي (1926-1999م)، الذي وظّف أسطورة "هبوط عشتار إلى العالم الأسفل"، ليعبّر عن معاني الميلاد من خلال الموت، والبحث عن الحبّ والخصب حين تُصبح عشتار رمزًا لهذا الحبّ[6].

وترى هذه الأطروحة أنّ السّومريّين والبابليّين القدماء، ربّما أوجدوا هاتين الأسطورتين ليصفوا من خلالهما عالم الأموات، لا سيّما تفصيل موضوعة الموت التي أرّقت العالم

[1] انظر هذا الافتراض في: علي، 1986، 110-111.

[2] انظر هذا الافتراض في: الماجدي، 2002، 121.

[3] انظر هذا الافتراض في: علي، 1986، 111.

[4] ما زال موضوع السّومريّين، أصلهم ونشأتهم، حضارتهم ولغتهم، من المواضيع الغامضة التي تنتظر ظهور حلول وتفسيرات وأدلّة جديدة؛ انظر: فخري، 1963، 29-30.

[5] موسى، 1959، 47-48.

[6] إطيمش، 1982، 144-145.

القديم، فالأسطورتان بتفاصيلهما جعلتا الإنسان القديم يُخفّف عنه شيئًا من رهبة الموت.

ج. أسطورة جلجامش

يمتاز النّصّ الملحمي الأسطوري عمومًا، وأسطورة جلجامش خصوصًا - في ترجماته المختلفة -، بلغة شاعريّة لها تأثيرها الخاصّ، ممّا قد لا نجده في أيّ نصّ نثري آخر من العالم القديم[1]. وأسطورة جلجامش تتميّز إلى جانب عدد من الأساطير الأخرى، بأنهّا كُتبت من جديد في الفترة البابليّة[2]، على نحو ما رأينا في الأسطورة السّابقة "هبوط إنانا - عشتار إلى العالم الأسفل"[3]؛ وهذه الأساطير كانت في أصلها سومريّة الأصل والفكرة[4]. والأسطورة تتحدّث عن بطل، يكون ملكًا على مدينة "أوروك"[5] القديمة، ولشدّة جبروته وحكمته

[1] السّوّاح، 2001، 12،

[2] هناك بعض الباحثين ممّن يصنّفون أسطورة "جلجامش" ضمن مجموعة أساطير الصّيت. انظر مثلاً: نيّازي، 2007، 18.

[3] حول المصادر السّومريّة للملحمة، انظر: Tigay, 1982, 23-30.

[4] Segal, 2000, 173.

[5] هل جلجامش شخصيّة تاريخيّة أم خياليّة؟ سجال ما زال مفتوحًا إلى الآن، لكن إذا أخذنا النّظريّة التّاريخيّة التي تُطرّق إليها من قبل في الفصل الأوّل، لكان جلجامش شخصيّة تاريخيّة، لكن لشدّة ما أضيف إلى هذه الشّخصيّة من مزايا فوق بشريّة أصبحت أسطوريّة. لكن في الحقيقة لا يوجد نصّ من فترة جلجامش يذكره صراحة، لكن ما يعوّض عن هذا النّقص هو نصّ من فترة أور الثّالثة، يُدعى بالوثيقة السّومريّة المعروفة "بوثيقة ثبت ملوك سومر"، والتي تدوّن العديد من أسماء ملوك عصر السّلالات الأولى في بلاد الرّافدين، الذين ثبت وجودهم تاريخيًا، وهذه الوثيقة تجعل جلجامش الملك الخامس في أسرة ملوك أوروك الأولى التي حكمت بعد الطّوفان، ويضاف إلى هذا نتائج علم الآثار التي ترجّح بناء سور مدينة أوروك في عصر الأسرات الأولى، وهو السّور الذي بناه جلجامش؛ انظر: السّوّاح، 2002، 21-22.؛ وقارن: النّيلي، 2005، 107؛ وهناك بعض الأبحاث الحديثة ترى بجلجامش ملكًا حكم مئة وستّة وعشرين عامًا، وكذلك تسمّي ابنه بأور- لوكال، وكلّ هذا بناء على نصّ يُدعى "نص تمال" الذي يعدّد أسماء الملوك والحكّام. انظر: باقر، 2002، 50-51؛ وعن جلجامش التّاريخي وجلجامش

يبحث عن سرّ الأبديّة، ويبحث عن سرّ الموت والحياة، ويحاول الإجابة عن سؤال لطالما حيّره، لماذا استأثرت الآلهة بالخلود وكتبت الموت على البشريّة. حينها يبدأ جلجامش رحلة طويلة في مشارق الأرض ومغاربها باحثًا عن خلاصه، وبعد رحلة طويلة ومضنية، وصراع مرير مع الآلهة يعود إلى مدينته "أوروك"، ليدرك أنّ الموت من نصيب البشر[1]، وأنّ الإبداع الذي يقدّمه البشر هو الذي سيخلّد ذكراهم[2].

ولا بدّ من اقتباس كلام الباحث الميثولوجي فراس السّوّاح الذي يعلّق على أهميّة الملحمة، ونفاذها عبر الحضارات إذ يقول :

> جلجامش، لم يعد ذلك الملك، الذي عاش في مدينة أوروك السّومريّة في زمن ما السّابقة للميلاد وقصّته لم تعد قصّة فرد معيّن عاش دورة حياة خاصّة به، بمحدوديّتها ومشاغلها الذاتيّة، بل صار رمزًا من رموز الشّكل الإنساني وصارت قصّته حوارًا مفتوحًا[3]حول الشّرط الإنساني[4].

الأسطوري، والفرق والتّداخل بين الشّخصيّتين انظر:George, 2003, 91-136؛ Shabander, 1994, 6-7؛ Kovacs, 1989, 27-28؛ وحول جدليّة "واقعيّة أسطورة جلجامش أو عدم واقعيّتها"، انظر: Katz, 1993, 11-13.

[1] Temple, 1991; Burckhardt, 1993, Oberhuber, 1997.

[2] باقر، 2002، 44؛ الأحمد 1983، 2، 395- 416.

[3] وهذا ما تتبنّاه بعض الدّراسات التي تعتقد أنّ أسطورة جلجامش أثّرت في الأدب الإغريقي القديم مثلاً، والدّليل على ذلك تعدّد مصادر الملحمة واختلاف البلدان التي عثر فيها على بعض هذه النّصوص، كالعراق والأناضول، سوريا، وتل مجيدو في إسرائيل؛ انظر: أحمد، 1997، 12؛ Shabander, 1994, 3-6. والسّؤال الذي يطرح نفسه في هذا الباب، هل تأثّر القدماء بملحمة جلجامش لأنّهم عرفوها عبر الذّاكرة الشّفويّة أم عرفوها مكتوبة؟ على الأقل نشير إلى أنّ العصر الحديث لم يعرف جلجامش وملاحم أرض الرّافدين إلاّ من خلال نصوص مسماريّة عثر عليها مؤخّرًا.

[4] السّوّاح، 2002، 8.

تُعتبر ملحمة جلجامش من أطول الأعمال الأدبيّة وأغناها[1] التي كتبت بالأكديّة المسماريّة[2] التي تروي حكاية البطل الأسطوري جلجامش ذي الملامح فوق الإنسانيّة، والذي يمتلك قدرة غريبة على الصّمود والمغامرة والفرح والحزن[3].

والملحمة عبارة عن نصّ شعري طويل موزّع على اثني عشر لوحًا فخاريًا، وقد وجدت هذه الألواح، في مكتبة آشور- بنيبعل تحت أنقاض القصر الملكي بالعاصمة نينوى[4]، ويدعى هذا النّصّ بالنّصّ المعياري أو الأساسي Standard Version[5]، وذلك لأنّه الشّكل الأدبي الأخير الذي اتّخذته الملحمة بعد فترة طويلة من التّطوّر والتّغييرات[6] دامت قرابة ألف سنة[7].

ويجد الباحثون صعوبة بالغة في استيعاب موضوع ملحمة جلجامش، وذلك بسبب العثور على ألواح جديدة في التنقيبات الأثريّة في العراق[8]، تضاف سنويًا إلى الألواح القديمة، أضف إلى ذلك أنّ هذه الألواح تعود لفترات مختلفة فمنها سومريّة ومنها بابليّة ومنها أشوريّة، والأمر الذي قد يسبّب تعقيدًا في بعض الأحيان وجود بعض الألواح المحطّمة

[1] هناك من يعتبر ملحمة جلجامش من أقدم النّصوص على الإطلاق، وهناك من يدحض هذا الرأي ويجعل نصّ "أخذة كيش"، أقدم نصّ أدبي موجود على الإطلاق؛ وتتشعّب الآراء في هذا الباب. عن نصّ "أخذة كيش"، انظر: نقّاش وزينة، د.ت.

[2] تبقى ملحمة جلجامش غامضة، وذلك لأنّها مكتوبة بلغة نجعل منها قصصًا دنيويّة زاخرة بالأحداث، ومن ناحية أخرى هناك بعض الملامح فيها تجعلها خيالية وفوق واقعيّة؛ انظر: نيّازي،2007، 8.

[3] انظر: دالي، 1991، 65.

[4] حول هذه الألواح بلغتها المسماريّة الأصليّة كاملة مع ترجمتها للّغة الإنجليزيّة، انظر: Parpola, 2001, 3-67؛ وحول أصل الملحمة، انظر: The British Museum, 1929, 24-25.

[5] انظر النّصّ والملحمة في: Jastrow, 467-517, 1989.

[6] Foster, 2000, 175-176.

[7] السّوّاح، 2002، 33؛ نيّازي، 2007، 5؛ Sabander, 1994, 8-10.

[8] حول الأصول السّومريّة لملحمة جلجامش انظر: Tigay, 1982, 23-37.

كاللّوح الحادي عشر مثلاً[1]؛ لذلك يصعب الإحاطة بكامل الملحمة[2] ومضمونها في فكرة نهائيّة[3].

ونصّ نينوى المذكور أعلاه هو سليل نصّ أقدم منه بكثير دوّن خلال العصر البابلي القديم واستلهم كاتبه عددًا من النّصوص الأدبيّة السّومريّة التي تدور حول جلجامش، وبعض الأخبار المتفرّقة عنه، وحاك من ذلك كلّه، وبطريقة مبدعة، نصّه الذي يُدعى اليوم بالنّصّ البابلي القديم[4].

وهذا النّصّ يتحدّث عن جلجامش ابن الإلهة ننسون، التي حملت به من ملك أوروك[5] المدعو "لوجالباندا"، فجاء الابن ثلثي إله وثلث إنسان (هناك اختلاف في ذلك)، فكان جلجامش متفوّقًا على جميع الرّجال بخصائصه الجسميّة والعقليّة، فحكم أوروك في مقتبل العمر، فتسّلط فيها حتّى اشتكى النّاس لمجمع الآلهة، فتقرّر الآلهة خلق مخلوق عظيم بصورة إنسان تسمّيه "أنكيدو" ليقتل جلجامش، فينشأ أنكيدو في البريّة يرعى مع الغزلان، ويعيش مع حيوانات البرّ. وفي أحد الأيّام يراه صيّاد فيستغرب لأمره ويهرع إلى أوروك ليخبّر مليكها عمّا رآه، عندها يقرّر جلجامش أن يرسل له فتاة حسناء لتزيل عنه وحشيّته، وحين تقترب الفتاة من "أنكيدو"، تبدأ ملامحه بالتّغيّر وسرعان ما تروّضه الفتاة،

[1] حول الألواح المكسورة في ملحمة جلجامش، انظر: Damrosch, 2007, 9-51.

[2] وبسبب هذا التّخبّط، رأى بعض الباحثين أنّ شخصيّة جلجامش سلبيّة، انظر مثلاً: النّصّار، 2002، 6-7. بالمقابل معظم الباحثين يجعلون من شخصيّة جلجامش أسطوريّة مميّزة وإيجابيّة تتّصل بجوانب قوميّة، وهذا ما يؤكّد الخلخلة الحاصلة في فهم النّصّ الملحمي وتفسيراته المختلفة.

[3] دالي، 1991، 65؛ باقر، 2002، 46.

[4] السّوّاح، 2002، 33.

[5] مدينة أوروك تقع على الفرات الأدنى، بقيت بمثابة الحضارة الرّئيسيّة في جنوب وادي الرّافدين، استمرت حضارة أوروك من 3600ق.م – 2900ق.م، وحسب معطيات التّاريخ القديم بلغ عدد سكّانها 50 ألف نسمة، والإلهة إنانا كانت الإلهة الرّئيسيّة لمدينة أوروك؛ راجع: السّوّاح، 2002، 13- 14.

ويقع في حبّها ويتغيّر ليصبح إنسانًا سويًا[1]، وبعدها تصحبه الفتاة ويتّجهان إلى أوروك وهنا يصبح أنكيدو وجلجامش صديقين حميمين بعدما يتصارعان في البداية ويغلب جلجامش أنكيدو. ويقيم أنكيدو بعد ذلك في قصر الملك. وفي أثناء صداقتهما يعيش جلجامش "حالة صوفيّة تأمليّة" يترك الرّعيّة ويتأمّل في معاني الموت والحياة، فيتحدّى الموت ويقرّر أن يخطو خطوة يخلّد فيها اسمه، فيذهب برفقة صديقه الحميم أنكيدو إلى غابات الأرز ويقتل "خمبابا" وحش الغابات الذي كان قد رآه أنكيدو وخاف منه في الماضي. وبعد هذا يعود جلجامش وصديقه مفاخرين سكّان أوروك، فتعجب عشتار بجلادة جلجامش وتطلب منه الزّواج لكنّه يرفض، وترسل له انتقامًا منه ثور السّماء، فيقتل أنكيدو وجلجامش ثور السّماء [2]؛ ونتيجة لذلك تجري الآلهة قرعة لتصفية أحد البطلين، فيقع الخيار على أنكيدو ويصاب بمرض عضال يفتك به، ويحلم جلجامش بموت صديقه أنكيدو[3]، وفعلاً يموت أنكيدو ويحزن جلجامش عليه أشدّ الحزن.

يقرّر جلجامش أن يهيم على وجهه في البراري باحثًا عن سرّ الخلود، يبحث عن أتونابشتم الرّجل الصّالح، الرجل البشري النّاجي من زمن الطّوفان، ليأخذ منه سرّ الحياة التي منحته إيّاه الآلهة، وبعد رحلة مهولة مليئة بالمخاطر والمشقّات يصل جلجامش إلى حانة سيدوري المحطّة الأخيرة قبل بلوغ أتونابشتم، وهي حانة على البحر، تقيم فيها الفتاة الحسناء سيدوري، التي تحاول أن تقنع جلجامش بعبثيّة الخلود وحتميّة الموت، وأنّ عليه أن يفرح ويستغل حياته باللهو والملذّات، فترشده كيف يصل أتونابشتم إلى مكان الرّجل الصّالح، وبعد رحلة خطيرة أخرى يصل جلجامش إلى أتونابشتم، ويأخذ منه نبتة تردّ الشّيخ إلى صباه.

[1] حول الشّخصيّات النسويّة في ملحمة جلجامش وتأثيرها على شخصيّات الملحمة انظر: Azize, 2007, 1-24.

[2] .Kluger, 1991, 111-141

[3] عن هذا الحلم انظر: Major, 2001, 183-206.

يخبر أتونابشتم جلجامش أنّ هذه النبتة عوضًا عن سرّ الأبديّة والخلود، لأنّهما من نصيب الآلهة فقط، والموت من نصيب البشر. يرضى جلجامش بذلك، وفي رحلة عودته ينام بجانب بئر قديمة، وفيما يغطّ في نومه تلتهم أفعى[1] النبتة. يعود جلجامش خائبًا إلى أوروك، ويقرّر أن يبدع في بناء مدينة أوروك كخطوة أخيرة لتخليد اسمه في الحياة[2].

ويمكن وصف هذا العمل الأدبي بالملحمي، لأنّه يبرز مغامرات بطوليّة، يقوم بها شخص معالمه التاريخيّة غير واضحة، مع آلهة يتحكّمون بشؤون البشر، يشاركون في أحداث القصّة، كذلك فإنّ هذا النّصّ الملحمي، يكوّن انطباعًا عند القارئ عن حريّة الإرادة عند الإنسان[3]، التي أحيانًا يحبط بها الإرادة السّماويّة، ويخطّ قدره بنفسه[4].

ولا يوجد ما يشير إلى أنّ الملحمة قد عُرضت على مسرح أو تمّت تلاوتها كجزء من احتفال أو طقوس. ومضمون الأسطورة يحتوي على كثير من الدّلالات السّياسيّة والنفسيّة

[1] وهكذا تفوز الأفعى بسرّ من أسرار الخلود، ومرّة أخرى تكون الأفعى موتيفًا قصصيًا يحرم الإنسان من الحياة الأبديّة، ويمكن مقارنة هذه الأفعى بالأفعى في سفر التّكوين التي حرمت آدم الأوّل من الاستئثار بالحياة الأبديّة. عن فوز الأفعى بالخلود في أسطورة جلجامش، انظر: الماجدي، 1998، 250-251؛ وعن الأفعى في النّصّ التّوراتي ، انظر: **سفر التّكوين**، الإصحاح الثالث، الآيات: 1-7.

[2] انظر التّفاصيل الوافية للأسطورة في: السّوّاح، 2002، 33- 36؛

Heidel, 1946, 5-12; Dalley, 1989, 33-38; George, 1993, 39-135; Jacobsen, 2001, 183-20; Hirsch, 1931; Moran, 2001, 171-182; Raymound, 1994 ،Sandars, 1972.

[3] لجأ الكثير من الشّعراء العرب المعاصرين، إلى إعادة كتابة الملحمة الأسطوريّة "جلجامش" شعرًا، والهدف كما يبدو في أغلب الأحيان تعليمي بحت، يُرجى من خلاله إيصال هذا الموروث الأسطوري إلى القارئ العربي. انظر مثلاً: أبو حسين، 2000؛ وهذا ما فعله الشّاعر اليهودي العراقي أنور شاؤول في ديوان شعره العربي **وبزغ فجر جديد**، الذي أعاد فيه كتابة أسطورة جلجامش بواسطة الشّعر الموزون والمقفّى، فيختار ثلاثة مقاطع من الأسطورة الأصليّة بترجمة سبيزر وساندرز؛ وفي كلّ مقطع يتحدّث عن عنوان مختلف، مثلاً: "الخلود والموت في ملحمة كلكامش"، ص 103-105؛ "كلكامش يتحدّى الآلهة"، ص 105-110؛ "كلكامش يرثي صديقه أنكيدو"، ص 110-114؛ انظر: شاؤول، 1984.

[4] انظر: دالي، 1991، 65. انظر النّصّ الكامل للنّسخة البابليّة في: دالي، 1991، 75-154.

(السّيكولوجيّة) والأخلاقيّة والفلسفيّة، بالإضافة إلى احتواء النّصّ على رؤية متقدّمة في فلسفة التّاريخ الإنساني، وفلسفة الحضارة الإنسانيّة[1]، أضف إلى ذلك أنّ هذا العمل الأدبي يعتبره بعض النّقّاد أوّل إشراقة لنصّ مسرحي منذ أربعة آلاف سنة (برغم ما ذكر سابقًا بأنّه لم يُمثّل على خشبة مسرح)، يتضمّن تقنيّات مسرحيّة ما زالت ماثلة حتّى مسرح اليوم، كتقنيّة الحوار في المسرح الشّعري[2]. كذلك نرى في هذه الملحمة وحدة موضوعيّة، وتدرّجًا للأحداث على شكل سرد قصصي بلغة شعريّة.

لقد افتُتن الشّاعر العراقيّ سعدي يوسف بأساطير بلاده القديمة، وراح يوظّفها استجابة مع ما أملاه عليه التزامه الشّعري، وتعبيرًا عن واقع حياته المعيش، وتحقيقًا لمعانٍ ميتا-شعريّة أخرى؛ ففي المسرحيّة الشّعريّة **عندما في الأعالي** نعثر على تغريبة جلجامش[3]، التي يمكن مقاربتها بالتّغريبة النّفسيّة لسعدي يوسف، حيث يشعر جلجامش بنفسه لا ينتمي لهذا العالم زمانًا ومكانًا، يقول سعدي وهو يقصد نفسه في كلّ الكلام المُحال إلى جلجامش:

> كيف سيهبطُ ليلٌ/ كيف يطلُّ نهارٌ/ وأنا أرقب موتك يدركني/ وكأنّي أنت/ كأنّي أهبط في مملكة الموتى/ وخطاي هناك.../ يا أنكيدو!/ لمَ نسأل إذا جئنا/ لمَ نسأل إذا ضعنا/ والكونُ سؤال...

في هذه الشّطرات يرثي جلجامش صاحبه أنكيدو، الذي مات وهو يصارع المرض الذي ألقته الآلهة عليه، ويقع في حلّ من أمره، يشعر بغربته وهو يدرك أنّ الموت مصيره المحتوم، والكون يُصبح سؤالاً صعبًا. والكلام بلا شك مُحال إلى سعدي يوسف يقول، إنّ الشّاعر العراقي المعاصر (ورمزه في القصيدة جلجامش) يغترب نفسيًا أيضًا وهو يبحث عن خلاصه، ولا يرى شيئًا حوله سوى الموت يتربّص له.

---

[1] أحمد، 1997، 11؛ باقر، 2002، 42-43.

[2] نيّازي، 2007، 23؛ النّصّار، 2002، 10.

[3] انظر المقطع الشّعري في: يوسف، 1992، 112-113.

وفي نفس المسرحيّة يقول سعدي[1] :

كيف تعرّفتِ عليّ/ وأنا أشعثُ، أغبرُ، مسفوعُ الوجهِ/ ثيابي الجلد/ وبيتي النّأي؟

يقول جلجامش الذي يحاور سيدوري صاحبة الحانة، كيف تعرّفت على هويّتي، وأنا أشعث أغبر ووجهي محروق من وهج الشّمس؟ وثيابي بخلاف البشر غريبة، جلود الحيوانات البريّة، وحياتي الأخيرة كانت تغريبة وبُعد، فكيف إذًا تعرّفت عليّ؟ وفي هذا الحوار اعتراف من قبل جلجامش بتغريبته، فبيته النّأي والبعد، ويبدو عليه وعثاء السّفر والتّيه. ومن السّهل بمكان إحالة الكلام إلى سعدي يوسف الذي يتحدّث عن حياته، إذ يقول مستعملاً رموز أسطورة جلجامش، أنا أشعث أغبر من كثرة أسفاري، وبيتي التشريد الدائم، فهل يا تُرى سيعرفني بلدي بعد هذا الغياب الطويل. وهنا يظهر سعدي كأنّه المخلّص، فهو عائد إلى بلده ليشارك في التضحية بكلّ معانيها من أجل العراق. إنّ هذه النظرة شاعت في العالم العربي، فقد رأى العرب بالشيّوعيّين المثقّفين الثوريّين مخلّصين لهم وخصوصًا في العراق؛ وسعدي يوسف واحد من هؤلاء الشّيوعيّين.

وفي مقطع آخر من نفس المسرحيّة نقرأ:

أيّ فتى هذا!/ كم كانت رحلته مرعبة هوجاء.../ خاض وحول الموتى/ واجتاز جبال الشّمس/ وأرض العقرب/ والغابات المسكونة/ وبساتين الفاكهة الذهبيّة.../ أيُّ رياح ألقته هنا؟/ أيُّ هواجس أطلقت البدنا/ من محبسه خلف الأسوار

في هذه الشّطرات يشرح الملاّح - الذي يعبر بجلجامش البحر، نحو الرّجل الصالح النّاجي من الطّوفان أتونابشتم والذي استأثر بالحياة - قصّة جلجامش المثيرة، يقول عن جلجامش بأنّه كان مغتربًا على طول الطريق، عانى الأمرّين في رحلته، فأيُّ هواجس أطلقت بدنه

[1] يوسف، 1992، 114، 15.

ليجتاز المسافات بعيدًا عن بلده، وهذه الهواجس ما هي إلاّ التّغريبة النفسيّة التي عاناها جلجامش وعلى رأسها سؤال الموت. وحين نُحيل الكلام إلى سعدي يوسف، نستطيع سماع العراقيّين يسألون أنفسهم، لماذا اغترب سعدي في منافي العالم، ما الذي دفعه إلى أن يخرج من "خلف الأسوار= العراق".

وحين نقرأ النّصّ الأصلي لأسطورة جلجامش الموازي لقصيدة سعدي هذه، نلاحظ استفادة سعدي من المقطع التّالي من الأسطورة[1] :

انتابني هلع الموت حتّى همتُ في البراري/ يثقل صدري خطب أخي/ أهيم في البراري كلّ حدب وصوب/ يثقل صدري خطب أخي/ مالي من هدأة، ومالي من سكون/ فصديقي الذي أحببت صار من تُراب/ وأنا أفلا أرقد مثله وأفيق أبدًا/ همتُ أطوف البلاد والأصقاع/ عبرت شعاب الجبل الصّعبة/ قطعت جميع البحار/ من النوم العذب لم ينل وجهي كفافًا/ أبليت جسمي بالتّطواف، وسكن الوجع مفاصلي/ حتّى وصلت بيت فتاة الحان وثيابي ممزّق

في هذه السّطور من النّص الأصلي للأسطورة يقول جلجامش، الذي يشرح عن رحلته، إنّه انتابه خوف الموت في هيامه في البراري، بسبب موت صديقه أنكيدو، فهيم في مشارق الأرض ومغاربها، لا يهدأ له بال، ولا تحصل له سكينة، فصديقه قد غدا ترابًا، وخوفه أنّه سيرقد مثله، لذلك يشرح جلجامش لماذا خاض الصّعاب، وعبر قمم الجبال والبحار، لم يخلد للنوم مرّة، حتّى وصل فتاة الحان سيدوري بهذه الحال السيّئة. وفي هذا المقطع من الأسطورة، يشرح جلجامش لأتونابشتم عن الأهوال التي لاقاها في سبيل بلوغه، لكي يبحث عن خلاصه.

ومرّة أخرى نرى سعدي يوسف يلتزم أحيانًا في توظيف الفكرة من النّص الأسطوري، فيوظّفها كاملة كما هي، وأحيانًا يوظّف أفكارًا مقتطعة، وبعدها يلائم هذا التوظيف

[1] راجع: السّوّاح، 2002، 213-214.

لفكرته التي أراد أن ينقلها للقارئ، كفكرة اغترابه مثلاً، وهذا هو المعادل الموضوعي بعينه، حيث أصبحت الأسطورة معادلاً موضوعيًا في هذا الصّدد، فقد أقام سعدي معادله الموضوعي، بعد أنّ طوّع الأسطورة التي يقتبسها لتنطق بتغريبته في العصر الحالي.

وفي مسرحيّة **عندما في الأعالي** الشّعريّة، نلمح أيضًا، جانبًا من الالتزام القومي[1] لدى سعدي يوسف، تحت شعار "لكي تحيا يجب أن تموت"، وهذه الفكرة هي فكرة البعث العراقي الذي ساد منذ السّتينيّات وحتّى الآن (برغم زوال الحُكم البعثي اليوم)، ومع أنّ سعدي يوسف لم يكن بعثيًا، بل شيوعيًا ماركسيًا كما هو معروف من خلال سيرته الحياتيّة، إلاّ أنّه تأثّر على الأقل من هذا الفكر الحزبي- القومي الذي ساد في العراق، يقول في المسرحيّة:

> سيدوري: آلهة الكون أرادت هذا/ أن نحيا لنموت/ وتبقى آلهة الكون مخلّدة/
> جلجامش: هل هذا عدل يا سيدوري/ سيدوري: سنّة هذا الكون/ قبلناها أم لم نقبل[2].

ففي هذا المقطع الشّعري، تظهر أسطورة جلجامش، ونلاحظ أنّ المتحدّث هو جلجامش (الكلام مُحال طبعًا إلى سعدي يوسف) حيث يقول في هذا المقطع، الذي يحاور فيه سيدوري سيّدة الحانة في طريقه إلى أتونابشتم، إنّ الأنسان يجب أن يموت. وهذا الموت كما يبدو خلاص للآخرين، فربّما قصد سعدي يوسف أنّ موت الأبطال والمتحدّين، قد يبعث الحياة في الآخرين، إذًا لا بدّ من الموت. إنّ هذه النّظرة تؤكّد أنّ سعدي ملتزم بقضايا قومه، فهو يرى بنفسه مخلّصًا على طريقة الماركسيّين، ومستعدًا أن يموت لأجل بلده كي يحيا الآخرون.

---

[1] عن الالتزام في الشّعر العراقي، انظر: حمزة، 2006.

[2] انظر المقطع الشّعري في: يوسف، 1992، 115.

وفي مقطع آخر من المسرحيّة السّابقة، يقتنع البطل الأسطوري جلجامش أنّ موته خلاص وحياة للآخرين، ما دام جنس البشر مستمرًا، وهذا الكلام محال طبعًا إلى الشّاعر سعدي يوسف، الذي أراد القول إنّ الشّعر والإبداع مستمرّان حتّى بعد موت الشّاعر، يقول:

جلجامش: كنت أفكّر أنّ الموت عدوّ شخصيّ لي/ أنّ حياتي ليست إلاّ سنواتي/ لكنّي آمنت الآن/ بأنّ حياتي والموت هما الوجهان/ وأنّ حياتي باقية ما دام الإنسان/ وأنّ العالم لن يفنى/ فالوجهان هما الوجهان[1].

في هذه الشّطرات يقول جلجامش إنّه كان يعتقد أنّ الموت عدوّه الشّخصي، لكن بعد الآن حياته ما هي إلاّ أيّامه التي يعيشها، وأنّ العالم لن يفنى بالموت، مادام جنس الإنسان يعمّر في الأرض[2]. وهذا هو صوت سعدي أيضًا، الذي يؤمن أنّ صوته الشّعري لن يخبو، طالما هناك إنسان يقرأ هذا الشّعر.

وعلى طول المقطع الأوّل من مسرحيّة **عندما في الأعالي** تردّد الجوقة المقطع التّالي:

هذه الآلهة كلّها/ وسواء لها/ منزل في الأرض/ أو مخرج في السّماء/ هذه الآلهة/ كلّها لا تطاق[3]

في هذه الشطرات يقول جلجامش، إنّ الآلهة كلّها لا تُطاق، وسواء كان لها معبد في الأرض أو في السّماء، فكلّها لا تُطاق. ويرفض جلجامش كلّ الآلهة، ويصبُّ غضبه عليها، تمامًا كما يصبُّ الشّاعر سعدي يوسف غضبه على كل رجالات السّلطة في العراق. فهم لا يُطاقون بكلّ الأحوال، وكما يبدو سياساتهم واحدة، ونهجهم واحد، وفي هذا الرفض جانبٌ من الالتزام.

[1] انظر المقطع الشّعري في: يوسف، 1992، 123- 124.

[2] يرى بعض النقّاد أنّ الالتزام شوّه الفكرة الفنيّة الشّعريّة أحيانًا، وذلك لأنّ الشاعر أجبر على توجيه معانيه لخدمة قضايا الالتزام انظر في ذلك: اليوسفي ،1995، 60؛ العلاّق، 1987، 92- 93؛ المناصرة، 1999، 129.

[3] يوسف، 1992، 22، 35، 45.

من هنا فالالتزام في الشّعر العربي المعاصر هو رؤية كونيّة لا تنحصر في تقديم نموذج أسطوري جاهز، أو تصوّر نهائي لحالة معيّنة، أو خطاب يحيل إلى مرجعيّة تاريخيّة فحسب، بل نموذج للتّعبير عن حالة العصر المستعصية عبر ربط الحاضر القومي بالماضي البعيد، وهذا ما تميّز به سعدي يوسف عن غيره من الشّعراء العرب المعاصرين، فقد أسّس لتوظيف الأسطورة ليعبّر من خلالها عن الالتزام، فكانت الأسطورة عند سعدي وجهة نظر تشرح فكرة الالتزام، لا العكس، أن تنقاد الأسطورة إلى القصيدة ليثبت الشّاعر بها التزامه.

وفي موضع آخر، ينقل الشّاعر سعدي يوسف صورة متردية عن واقع العراق، وفيه يشدّد سعدي على أنّ أزمة العراق واحدة باختلاف التاريخ، فكلّ الأزمات في كلّ العصور هي أزمات العراق، وكلّها تُعيد نفسها في كلّ زمان، يقول

وفي ديوان **حياة صريحة**، وفي قصيدة يعنونها سعدي يوسف ب"الحانة الأولى"، يقول[1]:

> حانة سيدوري/ عند البحر تمامًا/ لا تبعد غير ذراعين عن الماء/ (البحر هنا يهدأ)/ لكن الأمواج ترشرش أحيانًا باب الحانة/ رش... رش/ وطوال اللّيل توشوش.../ طول العمر توشوش/ يأتي الملاّحون إلى حانة سيدوري/ والفلاّحون...نعم!/ (كانت أوروك تفيض ثراءً)/ والحانة كانت وشوشة ووساوس/ كانت تعبر أسوارًا/ وبحارًا/ وبحيرات/ وتغلغل من أبواب مغلقة/ وثياب مقفلة الأزرار/ وآذان لم تسمع سوى تراتيل الكاهن/ حانة سيدوري/ تكتب في أوروك رقيم سؤال/ سيظلُّ سؤالاً/ سيدوري ليست ساقية/ هي ماثلة حقًا بين دنان الخمر/ ورائحة البحّارة/ والمرتحلين/ وماثلة حقًا بالنهرين إلى الملك المتنكّر/ (كانت عرفته...)/ لكن لسيدوري أبّهة امرأة المعبد/ يأتي النّاس إليها من آخر عالمهم/ من أسوار مدائنهم/ من قصباء قراهم/ والنّاس إليها يستمعون/ أمّا الخمر/ فليست غير تضرّج خدّ/ ورفيف فم/ وبريق عيون.../ حانة سيدوري

[1] يوسف، 2001، 56-59.

باب البحر/ وحانة سيدوري: البابُ إلى ما لا يُغلق/ والباب إلى ما لا يُفتح/ حانة سيدوري/ الباب إلى بيت المجنون...

في هذه القصيدة، يوظّف سعدي يوسف الأسطورة العراقيّة القديمة، مُعيدنا بذلك إلى ملحمة جلجامش وحواره مع سيدوري سيّدة الحانة، نقرأ في النّصّ الأصلي لملحمة جلجامش الأسطوريّة (وهو كما يبدو النّص الموازي الذي استفاد منه سعدي يوسف):

سيدوي فتاة الحان (القاطنة عند حافّة البحر)/ التي تسكن (.. ..)/ صنعوا لها إبريقًا، صنعوا لها راقودًا من ذهب/ المتّشحة بخمار و (.. ..)/ اقترب جلجامش (.. ..)/ وقد كسته الجلود/ ولكنّه يحمل في جسده طينة الآلهة/ في فؤاده أسى/ ووجهه كمن ضني بسفر طويل/ ناداها جلجامش، نادى فتاة الحان:/ "أي فتاة الحان ماذا رأيت حتّى أوصدت بابك/ حتّى أوصدت بابك وأحكمت مزلاجه/ سأحطّم بابك وأهدم البوّابة"/ التي تسكن (.. ..)/ (تكرار): صنعوا لها إبريقًا، صنعوا لها راقودًا من ذهب/ المتّشحة بخمار و (.. ..)/ اقترب جلجامش (.. ..[1])/ وقد كسته الجلود/ ولكنّه يحمل في جسده طينة الآلهة/ في فؤاده أسى/ ووجهه كمن ضني بسفر طويل/ ناداها جلجامش، نادى فتاة الحان[2].

وفي عودةٍ للقصيدة أعلاه، نجد أنّ سعدي يوسف، يلمّح إلى أنّ مدينة أوروك كانت بخير، عندما تركها جلجامش باحثًا عن سرّ الحياة (كانت أوروك تفيض ثراءً، والحانة كانت وشوشة ووساوس)، وربّما أراد القول إنّ العراق بكلّ فتراته التاريخيّة كان بخير، قبل أن يتشرّد أبناؤه في المنافي. يقول سعدي إنّ سيدوري ما زالت هي هي، لا تتغيّر، تسكب الخمر

[1] هذه النّقاط تعني كلمات غير واضحة في اللغة الأكديّة لنصّ الملحمة الأصلي، وقد تعذّرت قراءتها على العلماء، من هنا ترك هذا التشوّه فراغًا، يثير جدلاً بين علماء الأساطير، حول الماهيّة الصّحيحة للكلمات النّاقصة.

[2] راجع المقطع الكامل في: السّوّاح، 2002، 203-208.

وتضلّل البحّارة المارّين عبر بحرها، فلماذا إذًا الخروج من أوروك، أي الخروج من العراق، ما دام السلطة المضللّة هي هي، لا تتغيّر بظلمها وتعسّفها.

ومسرحيّة عندما في الأعالي تُصنّف ضمن ما يُسمّى بالمسرحيّة النّفسيّة[1]، وقد لجأ سعدي يوسف إلى المسرحيّة النّفسيّة، انطلاقًا من إيمانه بأنّ مثل هذا النّوع من المسرحيّات، كفيل بأن يزرع في نفوس قرّائه أسس الرّفض والثّورة بطريقة نفسيّة ناضجة، وبشكل درامي غير مباشر، - بعيد كلّ البعد عن الإثارة التي عهدناها في المسرحيّة التّقليديّة - ويحرّك بطريقة نفسيّة جميع القوى والغرائز والميول[2]. وفي ديوان **كلّ حانات العالم من جلجامش إلى مراكش**، يقول سعدي[3]:

المشهد الأوّل

(حانة سيدوري على البحر. أعناب معرّشة، سيدوري تشبه عشتار تمامًا)

جلجامش: (يدخل. شعره طويل. أشعث. ملابسه جلود غير مشذّبة. وجهه سفعته الشّمس. إنّه يشبه أنكيدو البريّة):

سيدوري: (تنهض لاستقباله):

أهلاً بالقادم من سفرٍ قاسٍ وطويل/ إجلس/ فأنا لك روحٌ/ والحانة راح

جلجامش: (يجلس):

ففي المشهد المسرحي الأوّل من المسرحيّة، نرى أنّ ثمّة حانة عند البحر، وصاحبتها سيدوري، وهي فتاة تُشبه الإلهة عشتار. وهذه المعلومات تُعرض من خلال مشهد مسرحي، وهذه المشاهد قد تمهّد لتنقل لنا الحدث إلى داخل الشّخصيّات.

والأمر ذاته يتكرّر في المشهد الثاني، حين يدخل جلجامش، يرتدي الملابس المصنوعة من جلد الحيوان (دلالة على جلافته وقسوة رحلته)، منفوش الشّعر، وجهه مسفوع من كثرة

[1] عن المسرحيّة النّفسيّة انظر: عايني، 1979؛ عشري، 1992.

[2] عن نشر المسرحيّة النفسيّة لمعاني الرّفض والثّورة، انظر: الدّالي، 1999، 211.

[3] يوسف، 1992، 114.

ما تعرّض للشّمس في سفره الطويل. وربّما تجهّزُنا المعلومة التي وظّفها سعدي يوسف في هذا الباب، - وهي أنّ ملامح جلجامش تشبه ملامح صديقه أنكيدو- من جديد لندخل إلى نفسيّة هذا البطل، الذي اجتاز الصعاب وصولاً لحانة سيدوري. وستكون الفرصة مواتية لنا بعد ذلك لنفهم طبيعة الصراع الذي يعيشه جلجامش، وبالتّالي سنفهم السّلوك النفسي غير المتّزن عند جلجامش.

يصل جلجامش من سفره الطويل، وعليه تبدو إمارات السّفر، وهو يُشبه أنكيدو حين كان وحشًا في البريّة، أشعث أغبر، وترحّب به سيدوري صاحبة الحانة، وهي تعرف أنّه قادم من سفر طويل (ربّما من ملامحه، وربّما أنّها تعرف حقًا أنّ جلجامش سيصل إليها في رحلته)، وتقدّم له نفسها، وتقدّم الحانة بخمرها وسقايتها له[1].

إنّ هذا المشهد أيضًا يجعلنا نتجهّز لحواريّة بين جلجامش وسيدوري. ويبدأ الحوار المسرحي بين الشّخصيّتين، وفيه تدعو سيدوري جلجامش للراحة بعدما كابده من مشاق السّفر الطّويل، وتؤكّد له أنّ حانتها وروحها في خدمته، فيجلس جلجامش.

ومرّة أخرى نُشاهد بعضًا من التقنيّات الكتابيّة واللّغويّة التي يوظّفها سعدي يوسف في هذا المقاطع المسرحيّة الشّعريّة، لتساعدنا في فهم منظومة المسرحيّة النفسيّة، ومن بين هذه التقنيّات، تقنيّة المشهد التي يعرض سعدي يوسف من خلالها معلومات قد لا ينقلها الحوار، ويمكن أن يكون المشهد وسيلة لفهم البعد الداخلي للشّخصيّة المطروحة. ومن بين هذه التقنيّات أيضًا تقنيّة الحوار.

وفي المقطع التالي من المشهد الأوّل، يقول سعدي[2] :

ما أجمل هذي الحانة/ ما أحلى الأكواب/ وما أبهى دالية الأعناب...

سيدوري : (مبتسمة):/ وأنا

جلجامش: كانت كلماتي عنكِ

[1] المشهد الأساسي يتفرّع إلى مشاهد فرعيّة، وكلّ فرع سأسمّيه مشهدًا أيضًا.

[2] يوسف، 1992، 115.

سيدوري: عجيب...

لم يتبدّل جلجامش

في هذه الشطرات يتحدّث جلجامش لسيدوري، يقول لها ما أجمل أكواب الحانة، وما أبهى العنب، فتسأله سيدوري ماذا عنّي ألستُ جميلة أنا أيضًا، فيقول جلجامش قصدتك أنت في كلامي، فتتعجّب سيدوري وتقول لم يتبدّل جلجامش. وكأنّ القصيدة توحي بدهاء جلجامش الذي يحبّ الجمال والنساء، فها هو يتغزّل بسيدوري صاحبة الحانة، وسيدوري تعلّق بقولها أنّ جلجامش لم يتغيّر، ما زال يحبّ الحياة ويسعى لتخليدها. كما ونلاحظ في هذه الشطرات غياب الحدث بمعناه التقليدي، فالسّرد يستمرّ، لكن بغياب الحدث المتسلسل.

وفي هذه الشطرات يقف جلجامش مستغربًا من جمال حانة سيدوري، أكواب الخمر، ودالية العنب. ويبدو أنّ هذه التفاصيل غير موجودة في النّصّ الأصلي للأسطورة، الذي استفاد منه سعدي. إنّ هذا الاستغراب لدى جلجامش يدلّل على نفسيّته المتعبة، ويبدو أنّه مرهق إلى حدّ أنّه لم ير ملذات من قبل، ولم يشرب خمرًا من قبل. وحين تبتسم سيدوري وتسأله ماذا عنّي - تقصد أليست هي الأخرى جميلة - يجيبها جلجامش إنّه قصدها هي ولم يقصد ما قاله حرفيًا في قوله. فتتعجّب سيدوري أنّ جلجامش ما زال هو هو لا يتغيّر. ومن خلال هذا الرّد الذي لا يبني فكرة كاملة عن صفة جلجامش الذي لا يتغيّر، نستطيع أن نتنبأ بدهاء جلجامش.

إنّ هذا التعجّب الذي يطرحه جلجامش في الشّطرات أعلاه، يساعدنا في الاقتراب من الشّخصيّة ومحاولة فهم نفسيّتها، وسنلاحظ أنّ جلجامش، ولشدّة ما عاناه من جوع ومشقّة وصعاب، (على المستوى الفيزيائي على الأرض رحلة متعبة، وعلى المستوى النفسي أسئلة الموت المعقّدة)، يرى الأشياء جميلة، ويشعر بشيء من الارتياح.

وإذا عُدنا إلى النّص الأصلي لملحمة جلجامش، نجد أنّ سعدي يوسف استفاد من أفكار معيّنة، وأمّا الأفكار الأخرى فحوّرها عن الأصل، لكي يعبّر عن معانيه التي قصدها، نقرأ في النّصّ الأصلي للملحمة[1] :

سيدوري فتاة الحان، القاطنة عن حافة البحر/ التي تسكن (نصّ مشوّه)/ المتّشحة بخمار/ اقترب جلجامش/ وقد كسته الجلود/ ولكنّه يحمل في جسده طينة الآلهة/ في فؤاده أسىً/ ووجهه كم ضُني بسفر طويل/ نظرت فتاة الحان عن بعد/ وقالت في سرّها هذه الكلمات/ مناجية نفسها:/ إنّ هذا الرّجل لقاتل/ ترى أين يتّجه/ فلمّا دنا أغلقت بابها/ أوصدت بابها أحكمت مزلاجها/ سمع جلجامش صوت الإغلاق/ ناداها جلجامش، نادى فتاة الحان/ أي فتاة الحان، ماذا رأيت حتّى أوصدت بابك/ سأحطّم بابك وأهدّ البوّابة/ إذا كنت جلجامش الذي قتل حارس الغابة/ فلماذا ضمرت وجنتاك واكتأب وجهك؟/ لماذا توجّع منك القلب وتبدّلت الملامح؟/ لماذا استقرّ الكرب في فؤادك؟/ فوجهك اليوم كمن ضُني بسفر طويل/ وقد لفح وجهك الحرّ والقرّ/ تهيم على وجهك في القفار.

ونستطيع أن نميّز مواطن التشابه والاختلاف بين المقطعين الشّعريّين المسرحيّين السّابقين، وبين هذا النّص الأسطوري، فبداية المشهد تصف جلجامش بأوصاف تطابق تلك التي في الأسطورة، أمّا عن استقبال سيدوري لجلجامش فهذا غير موجود في الملحمة، وعن معرفة سيدوري لجلجامش فهذا معاكس تمامًا للملحمة، وعن تعجّب جلجامش من الحانة وعن حديثه عن النّساء، فهذا أيضًا غير موجود في الملحمة. إذًا لماذا ينقل سعدي يوسف بعض التفاصيل أحيانًا كما هي في الملحمة الأصليّة، ويغيّر بعضها في أحيان أخرى كثيرة؟ تكمن الإجابة في ملاءمة سعدي يوسف المعاني للقصد الذي أراده، من هنا تكون الأسطورة في

[1] انظر: السّوّاح، 2002، 203- 206.

شعره ليست توظيفًا عابرًا فحسب، بل ترمي إلى معانٍ جديدة معاصرة، وإحداها خدمة المسرح النفسي في هذا الباب. وفي المقطع التّالي من المشهد الأوّل نقرأ[1]:

جلجامش: كيف تعرّفت عليّ/ وأنا أشعث أغبر، مسفوع الوجه/ ثيابي الجلد/ وبيتي النأي؟

سيدوري: لن تخطئك امرأة يا جلجامش!/ (تقدّم له كأسًا)

جلجامش: (يرتشف قليلاً) لكنّي أخطأت امرأةً...

سيدوري : أيُّ امرأة يا جلجامش؟

جلجامش: تلك المدعوّة في الألواح "حياة"

سيدوري: ما زلت عنيدًا/ لم تتعلّم من دمعة أنكيدو

في هذه الشّطرات يستغرب جلجامش من تعرّف سيدوري عليه، وهو في حاله الرّثة، فتردُّ سيدوري إنّ أيّ امرأة ما كانت لتخطيء جلجامش، وحين تقدّم له كأسًا من النبيذ، يرتشف منه ويقول لها، ما فاتني إلاّ امرأة واحدة، فتسأله سيدوري من هي هذه المرأة، فيجيبها جلجامش – رمزًا - الحياة. وهنا لا بدّ أن نقول إنّ ثمّة أحداث ناقصة، أو بكلام آخر، ثمّة أنصاف دوائر في هذا الكلام تسدّ مسدّ الحدث، فمثلاً هناك نصف دائرة وهي قول جلجامش "لكنّي أخطأت امرأة"، ونصف الدّائرة الثاني غائب، وتقديره الجمل التي جاءت في النّصّ الأصلي لملحمة جلجامش في العمود الأوّل والثاني منها وهي:

هو الذي رأى كلّ شيء إلى تخوم الدنيا/ هو الذي عرف كلّ شيء وتضلّع بكلّ شيء../ لا يتركُ جلجامش ابنًا لأبيه/ ماضٍ في مظالمه ليل نهار/ وهو الرّاعي لأوروك المنيعة/ هو راعينا القوي الوسيم/ لا يتركُ جلجامش بكرًا لأمّها/ ولا ابنة لمحارب أو صفيّة لنبيل[2].

[1] يوسف، 1992، 118.

[2] راجع هذا المقطع في : السّوّاح، 2002، 109-111.

ويظهر من خلال النصّ الأصلي للأسطورة، أنّ جلجامش لم يترك بكرًا إلاّ وتزوّجها عنوة، فكيف إذًا لا تعرفه سيدوري؟ وفي كلام جلجامش في المقطع السّابق ما يؤكّد تخبّطه النفسي الأوّل، الذي قد نشعر به، وهو أنّ ثمّة امرأة وهميّة صرعت جلجامش، بعد أن صرع كلّ نساء الدنيا، وهذه المرأة هي الحياة التي سوف تصرعه، من هنا لا بدّ لنا أن نندمج كليًا في نفسيّة البطل، لنتابع نفسيّته المتوتّرة من "عقدة الموت".

وفي المقطع التّالي من المشهد الأوّل نقرأ[1] :

جلجامش: أنكيدو علّمني أن أسأل

سيدوري: عمَّ.

جلجامش: عن معنى امرأةٍ تدعى في الألواح "حياة"/ وهي الموت/ الموت صريعًا/ قذرًا، مغتصبًا/ وقبيحًا.

في هذا المقطع الشّعري، يحاور جلجامش سيدوري صاحبة الحان، يقول لها أنّ صديقه أنكيدو علّمه أن يسأل عن امرأة واسمها الحياة، والموت. ويبدو أنّنا سنلاحظ المستوى النفسي لجلجامش، الذي لا يستطيع حتّى أن يتلفظ بمفردة الموت، وحين يلفظها مجبرًا وهو يشرح لسيدوري، يلفظها متقطّعة، ليؤكّد فظاعتها ورهبتها.

وهنا تتوضّح صورة العقدة أكثر، لكن ما زالت الأحداث غير متكاملة، فهناك أحداث غائبة، نعثر عليها بالضّرورة في النّصّ الأصلي للملحمة، تتحدّث عن موت أنكيدو الذي لقّن جلجامش درسًا في الحياة، وينعتُ جلجامش الموت بالقبح والقذارة ممّا يساعدنا على فهم نفسيّته المتعبة حدّ الإرهاق والتخبّط من فكرة الموت.

وفي المقطع التّالي من المشهد الأوّل نقرأ[2] :

[1] يوسف، 1992، 114.

[2] يوسف، 1992، 114.

سيدوري: ستحار طويلاً يا جلجامش/ وتسير طويلاً/ وستلقى الأهوال/ وتعبر الأحوال/ ولكنّك، يا جلجامش، سوف تعود إلى/ الحانة/ كي تلقاني/ فأنا لك روح يا جلجامش/ والحانة راح

في هذه الشّطرات تحاور سيدوري صاحبة الحانة جلجامش، تقول له إنّه سيتوه طويلاً وهو يبحث عن أسئلة الموت، وسيلاقي الصّعاب، ولكن في نهاية المطاف سيعود إلى الحانة، ففيها راحته وسكينته.

مرّة أخرى يظهر غياب أنصاف الدوائر (الأحداث) وحضور الأنصاف الأخرى، خصوصًا حينما تحاول سيدوري أن تقنع جلجامش وافد الحانة، بأنّ حيرته ستطول وأسفاره كذلك، طالما فكّر في الموت وأهواله، وسيعود خالي الوفاض إلى الحانة. وكأنّ سيدوري تلمّح إلى عبثيّة رحلة جلجامش. إذًا تسلسل الحدث بالمعنى التقليدي غائب تمامًا. ومفردة الحيرة لا تخلو من مستويات نفسيّة هي الأخرى، وربّما تمنحنا قربًا من فضاء شخصيّة جلجامش وهو يعيش حيرته.

وفي المقطع التالي من المشهد الأوّل نقرأ[1] :

كل خبزك يا جلجامش/ وافرح ليل نهار/ وارقص/ والعب/ ليل نهار/ اغسل وجهك/ واسبح في الماء/ ودلّل طفلك/ ولتُبهج زوجتك الحلوة في أحضانك/ يا جلجامش...

في هذه الشّطرات يقول سعدي يوسف، إنّ سيدوري صاحبة الحانة، تحاول أن تقنع جلجامش المرتبك أن يمارس ملذات الحياة، أن يرقص ويلعب ويسبح، ويلاعب طفله، ويدلّل زوجته في حضنه.

[1] يوسف، 1992، 121.

وليس لنا إلاّ أن نتأمّل في صورة جلجامش وهو يُصغي إلى وقع هذا الكلام. ولا بدّ لنا أن نعود إلى النّص الأصلي لملحمة جلجامش، لنعثر هناك على مشابهة كبيرة جدًا، بين المقطع الشّعري وبين الأسطورة، يبلغ حدّ الاقتباس المباشر، نقرأ في الأسطورة[1] :

إلى أين تمضي يا جلجامش؟/ الحياة التي تبحث عنها لن تجدها/ فالآلهة لمّا خلقت البشر/ جعلت الموت لهم نصيبًا/ وحبست في أيديها الحياة/ أمّا أنت يا جلجامش، فاملأ بطنك/ افرح ليلك ونهارك/ اجعل من كلّ يوم عيدًا/ ارقص لاهيًا في اللّيل والنّهار/ اخطر بثيابٍ نظيفة زاهية/ اغسل رأسك وتحمّم بالمياه/ دلّل صغيرك الممسك بيدك/ وأسعد زوجك بين أحضانك/ هذا نصيب البشر في هذه الحياة.

في هذا المقطع من الأسطورة، تُقنع سيدوري جلجامش بعبثيّة رحلته في البحث عن الخلود، وتدعوه لتبنّي البديل عوضًا عن ذلك، ويكمن هذا البديل في الإقبال على كلّ مباهج الحياة، كتدليل الأبناء والزوجة، والتمتّع بنعمة الطّعام والشّراب.

وفي المقطع التّالي والأخير من المشهد الأوّل نقرأ[2] :

جلجامش: سيدوري، لا بدّ من الرّحلة...

سيدوري: أين؟

جلجامش: إلى أوتو – نَبِشتِم، الرّجل النائي...جدّي/ دُلّيني يا سيدوري

سيدوري: سأرى./ إن مرّ الملاّح بنا...

(نهاية مشهد)

في هذه الشّطرات يحاور جلجامش سيدوري صاحبة الحانة، ويقول لها إنّه لا بدّ له وأن يرحل للبحث عن الخلاص، فتسأله سيدوري إلى أين ترحل، فيُجيب إلى الرجل الناجي من

[1] راجع: السّواح، 2002، 201-202.

[2] يوسف، 1992، 114.

الطوفان أتونابشتم، والذي يسكن في مكان ناءٍ، ويطلب جلجامش من سيدوري أن تدلّه على مكانه، وتعده سيدوري أنّها ستساعده إن رأت ملاّحها يعبر في الجوار.

ولا بدّ لنا أن نلاحظ إصرار جلجامش على المُضي قدمًا في البحث عن خلاصه، سيتّجه إلى أتونابشتم الرّجل الصالح الناجي من الطوفان، والذي يعرف سرّ الخلود. إنّ هذا الأصرار لا نعثر عليه في النّصّ الأصلي للملحمة، وهذا الإصرار يجعلنا نتماهى نفسيًا مع جلجامش.

وفي النّصّ الأصلي من الأسطورة نقرأ النّصّ الموازي للمقطع الشّعري السابق، والذي يبدو أنّ سعدي استفاد منه[1] :

> والآن أين الطريق إلى أتونابشتم يا فتاة الحان؟/ أين اتّجه؟ أواه كيف المسير؟/ لأقطعنّ البحر إن استطعت/ وإلاّ سأبقى هائمًا في البراري/ أبدًا لم تُعبر هذه المياه/ ولم يقدر قادم من بعيدٍ على قطع هذه البحار.

وسعدي يوسف في مقطعه الشّعري أعلاه، يجعل الرّحلة إلى أتونابشتم مُختصرة وسهلة، وهذا تغيير للنّص الأسطوري الأصلي، وهذا التغيير الذي عمد إليه سعدي، جاء ليؤكّد حضور فكرة المعادل الموضوعي الخاصّ بسعدي يوسف، فقد عمد سعدي يوسف إلى إسقاط بعض تفاصيل الأسطورة الأصليّة وتحريفها أحيانًا، وذلك ليلائم معاني الأسطورة لمعانيه الخاصّة.

ونقرأ في المشهد الثّاني[2]:

المشهد الثّاني

> (كوخ قصب. أوتو- نبشتم شيخ طويل نحيف، دقيق الملامح. المكان يُشعرُ بالقداسة. حركة موج خفيفة. أصوات طيور مائيّة).
>
> جلجامش: (يدخل مع الملاّح) جئت أخيرًا، يا جدّي...

[1] راجع: السّوّاح، 2002، 207.

[2] يوسف، 1992، 124- 125.

أوتو- نبشتم: وكيف وصلت إلينا يا جلجامش؟

جلجامش: أوصلني الملاّح/ عبرنا في قاربه بحر الموت

أوتو- نبشتم: وأين رأيته

جلجامش: في حانة سيدوري

أوتو- نبشتم: هي أغوته إذًا، حتّى يأتي بك!/ قلبي حنّ عليه...

في هذه الشطرات من المشهد المسرحي، يصل جلجامش في رحلته إلى أتونابشتم، يدخل جلجامش برفقة الملاّح الذي نقله في الماء، ويقول جلجامش لأتونابشتم، ها قد وصلتُ أخيرًا يا جدّي، فيحاوره أتونابشتم ويسأله كيف وصلت إليّ، فيجيبه جلجامش بواسطة قارب الملاح الذي عبر به بحر الموت، ويسأل أتونابشتم وأين عثرت على الملاح، يجيبه جلجامش في حانة سيدوري، فيعلّق أتونابشتم إنّ سيدوري هي التي أغوت الملاح حتّى يعبر بجلجامش بحر الموت، فيردّ الملاح، إنّ قلب الملاّح قد رقّ على جلجامش.

هذا المقطع من المشهد الثاني يذكّرنا بصورة أتونابشتم، ملامحه تبعث على ارتياح القارئ، وينعته الشاعر بالشّيخ، كلمة تبعث على القداسة والطمأنينة، ولا يكتفي الشّاعر بذلك، بل يُعطي للمكان قدسيّة معيّنة: "المكان يُشعرُ بالقداسة"، ونتجهّزُ نفسيًا عبر حركة الموج وأصوات الطيور، لنتماهى إلى أقصى الحدود مع شخصيّة أوتانبشتم، لنستنتج أنّ جلجامش كان على حقّ في بحثه الدؤوب عن هذا الشخص الصالح. وحين يصل جلجامش إلى أتونابشتم، يتنازل عن كبريائه ويشعر بالخنوع خصوصًا حين يناديه "جدّي". إنّ هذا الخنوع يجعلنا ندرك مدى تخبّط هذه الشّخصيّة، التي تجتمع فيها المتناقضات، قوّة وبأس وإصرار ويأس وخنوع.

وإذا عُدنا إلى النّصّ الأصلي للأسطورة، نجد أن سعدّي يقدّر طبيعة سرّ الحوار الذي دار بين جلجامش وأتونابشتم في البداية، ويقدّر سعدي يوسف كيف كان هذا اللقاء في بدايته، ويلجأ سعدي يوسف إلى الافتراض والتّقدير، نظرًا للتشوّه الحاصل في النّصّ الأصلي

للأسطورة، فهناك سطور مهشّمة غي واضحة، وهناك مقطع كامل غير موجود أصلاً في الملحمة، والذي يروي كيف كان استقبال أتونابشتم لجلجامش، نقرأ في الملحمة[1]:

....ثمّ أردف جلجامش قائلاً له، لأتونابشتم/ وها أنذا آت إلى أتونابشتم، المدعو بالقاضي/ همت أطوف البلاد والأصقاع/ عبرت شعاب الجبال الصعبة/ قطعت جميع البحار/ من النّوم العذب لم ينل وجهي كفافًا/ أبليت جسمي بالتّطواف، وسكن الوجع مفاصلي/ حتّى وصلت بيت فتاة الحان وجسمي ممزّق/ قتلت الدبّ والضبع والأسد والفهد والنّمر والأيل والوعل/ حيوان البريّة وطرائد الفلاة./ بلحومها اغتذيت، وبجلودها اكتسيت/ (....نص مشوّه) فليختموا بوّابتها بالزّفت والقار (...نص مشوّه)/ (...سطران مشوّهان)/ فقال له أتونابشتم، قال لجلجامش/ (...عدّة أسطر مشوّهة)

وقبل بداية هذا المقطع الأسطوري، كان هناك تشويه في الأسطر أيضًا. في هذا المقطع من الأسطورة يشرح جلجامش لأتونابشتم رحلته المضنية التي اجتاز فيها المحن والصّعاب من أجل الوصول إليه. وقد اختار سعدي يوسف أن يملأ التشوّهات الحاصلة في النّصّ الأسطوري، بلقاء جميل بين جلجامش وأتونابشتم، فينعت جلجامش أتونابشتم بالجدّ، ولا ندري ماذا سنسمّي ذلك في الأدب، حيث يتماهى سعدي يوسف نفسه مع شخصيّة أتونابشتم، ربّما لأنّه يملك جوابًا عن سؤال يؤرّق جلجامش، وربّما لأنّ سعدي يبحث عن خلاصه أيضًا بطريقةٍ ما، من هنا يشغل المستوى النفسي حيّزًا كبيرًا في المقاطع الشّعريّة أعلاه.

وفي المقطع التّالي يقول سعدي يوسف[2]:

[1] راجع: السّواح، 2002؛ 213، 216؛ وانظر نفس المقطع والسّطور المشوّهة في: دالي، 1991، 130-131.

[2] يوسف، 1992، 127.

أوتو- نبشتم: إذهب يا جلجامش واغتسل الآن/ وهاك رداءً منّي فالبسه/ وعد كي نطعمَ شيئًا/ وتحدّثني...

(يخرج جلجامش والملاّح، بينما يظلّ أوتو- نبشتم يفكر)

أيُ وقتٍ هذا!/ كم كانت رحلة مرعبة هوجاء.../ خاض، وحول الموتى/ واجتاز جبال الشّمس/ والغابات المسكونة/ وبساتين الفاكهة الذهبيّة

في هذه الشّطرات يدعو أتونابشتم جلجامش أن يغتسل، وأن يرتدي ثوبًا جديدًا، وحين يذهب جلجامش للاغتسال، يسائل أتونابشتم نفسه، كم هو الوقت الآن، ويبدو أنّه لا يقيم اعتبارًا للوقت، ويسأل نفسه متعجبًا من عظمة جلجامش، الذي وصل إليه بعد رحلة من المخاطر.

ومرّة أخرى هناك أنصاف أحداث مغيّبة، نقرأها في النّصّ الأصلي للملحمة، وفيها تفصيل لشخصيّة أتونابشتم، وهو رجل ناج من طوفان أغرقت به الآلهة البشر، نقرأ في الملحمة الأصليّة[1] :

فقال له جلجامش، قال لأتونابشتم:/ "انظر إليك يا أتونابشتم/ شكلك عادي، وأراك مثلي/ نعم شكلك عادي، وأراك مثلي/ قد صوّرك لي جناني بطلاً على أهبة القتال/ لكن ها أنت مضطجع على جنبك أو قفاك/ فقل لي، كيف صرت مع الآلهة ونلت الحياة/ فقال له أتونابشتم، قال لجلجامش:/ جلجامش سأكشف لك سرًا خبيئًا/ واطلعك على سرّ من أسرار الآلهة/ شوريباك مدينّة أنت تعرفها .. (هنا تبدأ أسطورة الطوفان)

وملخّص الحديث أنّ أنصاف الدوائر (الأحداث)، سببها النصوص الغائبة، والتي ترتبط بنصوص غائبة أخرى، كما في المثال السّابق، فملامح شخصيّة أتونابشتم مرتبطة بقصّة

[1] انظر: السّوّاح، 2002، 217- 218.

الطوفان، وهذا التخبّط ينعكس أيضًا في الصّراع النفسي الذي تعيشه الشّخصيّة في هذه المشاهد المسرحيّة.

وفي مقطع شعري آخر في مسرحيّة **عندما في الأعالي** الشّعريّة يقول سعدي يوسف[1] :

عندما في الأعالي/ لم تكن زُرقة أو سماء/ عندما في الدّواني/ لم تكن لمسةُ الأرض/ كان العماء/ العماءُ/ العماءُ/ لم يكن غيرُ ماء

يقول سعدي في هذه الشّطرات إنّه في البدء، وحين كانت الآلهة في الأعالي، لم تكن ثمّة أرض ولا سماء، ولم تكن الدّواني أيضًا، والدّواني ضدّ الأعالي وهي كناية عن العالم الأرضي ومكوّناته وعلى رأسها الإنسان. وكان الكون يسوده العماء.

في هذا المقطع الشّعري الذي يشكّل بداية مسرحيّة **عندما في الأعالي**، يُفترض أن يتحدّث الشّاعر عن أسطورة الخلق البابليّة والتي يسمّيها باسمها صراحة **عندما في الأعالي** "إينوماإيليش". لكن ثمّة إشكال هنا، عن أيّ خلق يتحدث سعدي يوسف في هذا المقطع؟ عن الخلق البابلي؟ أم الخلق الدّيني الإسلامي؟ أم الخلق التّوراتي؟ وبكلام آخر ما هو التناص المقصود أهو أسطوري أم ديني بمستويات مُختلفة؟

يبدو من خلال هذا المقطع الشّعري أنّ البداية تتحدّث عن الأسطورة البابليّة، وخصوصًا أنّ البداية تتّفق مع بداية النّصّ الأصلي في الأسطورة. لكن حين نصل إلى كلمة العماء تتغيّر الفكرة، فلم تتحدّث الأسطورة البابليّة عن العماء، بل نجد هذا المصطلح في النّصّ الفلسفي الدّيني الإسلامي، الذي تحدّث عن خلق العالم، وعن حالة العماء الأولى[2]، وكذلك تذكّرنا عبارة "لم يكن غير ماء" بنظريّة الخلق التّوراتيّة في **سفر التّكوين** حيث نقرأ هناك[3]:

[1] انظر: يوسف، 1992، 11.

[2] راجع مثلاً كتاب **شجرة الكون** لمحيي الدّين بن العربي، حيث يتحدّث عن ذلك على طول الكتاب: ابن العربي، 1967.

[3] انظر: أسفار العهد القديم، **سفر التّكوين**، 3.

في البدء خلق الله السّماوات والأرض. وكانت الأرض خربة وخالية. وعلى وجه الغمر ظلمة/ وروح الله يرفّ على وجه المياه....

كذلك لا بدّ أن تذكّرنا هذه الجملة المذكورة في المقطع الشّعري السّابق، بالآية القرآنيّة[1]: "هو الذي خلق السّموات والأرض في ستّة أيّام وكان عرشه على الماء. والسّؤال الذي يُطرح، أي تناص قصد سعدي يوسف؟

وسعدي يوسف يدعو القارئ والشّاعر المعاصرين على حدّ سواء، أن يطّلعوا على هذا الخلط الثقافي. وبطبيعة الحال يظهر نتيجة لذلك المحور الثّالث، وهو "من الحاضر إلى الماضي"، فالنصّ يعود بالقرّاء أدراجهم إلى النّص الأسطوري والتوراتي والقرآني، ليطّلعوا على طبيعة النّصّ الذي استقى منه سعدي تناصه.

وفيما إذا قاربنا التناص في المقطع الشّعري السّابق بمصطلحات النّاقد الفرنسي جيرار جينيت[2]، نجد أنّه يقترب من نوع ملحقات النّص أو المناصيّة 'La Paratextualite، وهنا يعيّن الشّاعر عبر تناصه لجملة "عندما في الأعالي"، عنوان ملحمة الخليقة "إينوما إيليش".

وفي مقطع شعري آخر يقول سعدي يوسف في وصف هبوط عشتار إلى عالم الأموات:

عشتار (تطرق الباب): افتح يا خازن/ افتح باب البيت/ حيث الدّاخل لا يخرج/ افتح يا خازن/ افتح هذا الدّرب/ حيث السّالك لا يرجع/ افتحه وإلاّ حطمت مزاليج الباب/ وأيقظت الموتى

في هذه الشطرات يقول سعدي يوسف إنّ الإلهة عشتار تصرخ غاضبة، تُطالب الخازن بفتح باب العالم الأسفل، والطريق المؤدّي إليه، وهما المكانان اللّذان إذا ارتادهما السالك لا يرجع، فهما طريق الموت. وتقول عشتار إذا لم تفتحوا لي أبواب الموت سأحطم المزاليج

[1] انظر الآية في **القرآن الكريم**، سورة هود، الآية 7.

[2] عن التّناص بشكل عام انظر: أبو شريفة، 1993؛ بقشتي، 2007؛ مناصرة، 99؛ سعدي، 2005؛ شقيرات، 1987؛ وعن التّناص عند جينيت انظر: جينيت، 1985.

وأوقظ الموتى من سباتهم. وفي هذا المقطع الشّعري يظهر تناص أسطورة "هبوط عشتار إلى العالم السّفلي"، ويظهر ذلك مطابقًا مع النّصّ الأصلي للأسطورة، وخصوصًا حين تهدّد عشتار بتحطيم أبواب العالم الأسفل، وحينها يخرج الأموات من عالمهم ليعيثوا في الأرض فسادًا.

لكن ما يجعل هذا التّناص صعب التأويل، هو استعمال سعدي يوسف لكلمة خازن الأبواب، وهذا يذكّرنا بالنّصّ الدّيني الإسلامي في وصفه لخازن الجنّة، وهذا الوصف كثيرًا ما ردّدته الأحاديث النبويّة مثلاً في الحديث الصّحيح التّالي[1]: "آتي باب الجنة يوم القيامة فأستفتح فيقول الخازن من أنت ؟ فأقول: محمد ، فيقول: بلى أمرت أن لا أفتح لأحد قبلك". ومرّة أخرى نتساءل هل التناص ديني أم أسطوري في هذا المقطع الشّعري، أم كلاهما معًا؟ ويبدو أنّ الإجابة، بكون منظومة التّناص مميّزة عند سعدي يوسف.

لقد أصبح واضحًا بما فيه الكافية، أنّ سعدي يوسف وظّف الأساطير العراقيّة القديمة وخصوصًا الأساطير الثلاثة التي جاء ذكرها في الفصول النظريّة السّابقة - أسطورة "جلجامش"، أسطورة "إينوما-إيليش"، أسطورة "هبوط عشتار إلى العالم السّفلي"، ليعبّر عن همومه القوميّة والوطنيّة.

[1] انظر الحديث في: مسلم، 2001، حديث رقم 292.

قائمة المصادر والمراجع

أ. المراجع بالعربيّة

1. أبو حسين، فهد. **جلجامش، ملحمة شعريّة**. بيروت : د.ن. 2000.
2. أبو شريفة، عبد القادر، قزق حسين لافي. **مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبي**. عمّان: دار الفكر، 1993.
3. أحمد، محمّد خليفة حسن. **الأسطورة والتّاريخ في التّراث الشّرقي القديم، دراسة في ملحمة جلجامش**. القاهرة : عين للدّراسات، 1997.
4. الأحمد، سامي سعيد. **المدخل إلى تاريخ العالم القديم**. الجزء الثّاني. بغداد : د.ن. 1983.
5. إطليمش، محسن. **دير الملاك، دراسة نقديّة في الشّعر العراقي المعاصر**. بغداد : منشورات وزارة الثّقافة والإعلام، 1982.
6. بارندر، جفري. **المعتقدات الدّينيّة لدى الشّعوب**. ترجمة : إمام عبد الفتّاح. القاهرة : مكتبة مدبولي، 1996.
7. باقر، طه. **ملحمة كلكامش**. بغداد : دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، 2002.
8. بدوي، محمّد. **دراسات في الشّعر والمسرح**. الإسكندريّة : الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1979.
9. بقشي، عبد القادر. **التّناص في الخطاب النّقدي والبلاغي**. الدّار : إفريقيا الشّرق، 2007.
10. جينيت، جيرار. **مدخل لجامع النّص**. ترجمة: عبد الرحمن أيّوب. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة، 1985.
11. دالي، ستيفاني. **أساطير من بلاد ما بين النّهرين**. ترجمة : نجوى نصر. أوكسفورد - نيويورك : دار جامعة أوكسفورد، 1991.

12. زيّادة ، نقّولا. **المقدّمة في سبيل البحث عن الله**. بيروت : الأهليّة للنّشر والتّوزيع، 2002.

13. زيّادة، نقّولا. "أسطورة الخليقة البابليّة"، **المقتطف** 77 (1930)، 41- 46.

14. السّوّاح، فراس. **جلجامش، ملحمة الرّافدين الخالدة**. دمشق : منشورات علاء الدّين، 2002.

15. السّوّاح، فراس. **الأسطورة والمعنى**. ط.2. دمشق : دار علاء الدّين، 2001.

16. السّعدني، مصطفى. **في التّناص الشّعري**. الاسكندريّة : منشأة المعارف، 2005.

17. الشّامي، علي. **الفلسفة والإنسان**. د.م : دار الإنسانيّة، 1991.

18. الشّقيرات، أحمد عودة الله. **الاغتراب في شعر بدر شاكر السّيّاب**. د.م : دار عمّار، 1987.

19. الشّوّاف، قاسم. **ديوان الأساطير**. الكتاب الأوّل. قدّم له وأشرف عليه : أدونيس. ط.1. بيروت : دار السّاقي، 1997.

20. العايني، يوسف. **التّجربة المسرحيّة**. بيروت : دار الفارابي، 1979.

21. عشري، أحمد. **البطل في مسرح السّتينيّات**. القاهرة : الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1992.

22. العقّاد، عبّاس محمود. **إبليس**. بيروت : دار الكتاب العربي، 1969.

23. علي، عبد الواحد فاضل. **عشتار ومأساة تمّوز**. بغداد : دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، 1986.

24. علي، عوّاد. **غواية المتخيّل المسرحي**. الدّار البيضاء : المركز الثّقافي العربي، 1997.

25. فخري، أحمد. **دراسات في تاريخ الشّرق القديم**. القاهرة : المكتبة الإنجلو-المصريّة، 1963.

26. فرويد، سيجموند. **إبليس في التّحليل النّفسي**. ترجمة : جورج طرابيشي. بيروت: دار الطّليعة، 1999.

27. فرويد، سيجموند. **التّحليل النّفسي والفنّ**. ط.2. ترجمة : سمير كرم. بيروت: دار الطّليعة. 1979.

28. الماجدي، خزعل. **المعتقدات الأموريّة**. عمّان : دار الشّروق، 2002.

29. الماجدي، خزعل. **ميثولوجيا الخلود**. عمّان : الأهليّة للتّوزيع والنّشر، 2002.

30. الماجدي، خزعل. **أدب الكالا أدب النّار**. بيروت : المؤسّسة العربيّة للدرّاسات والنّشر، 2000.

31. الماجدي، خزعل. **متون سومر**. بيروت : مؤسّسة ياقوت. ط. 1. 1998.

32. الماجدي، خزعل. **إنجيل بابل**. عمّان : الأهليّة للنّشر والتّوزيع، 1998.

33. = الماجدي، خزعل. **إنجيل سومر**. عمّان : الأهليّة للنّشر والتّوزيع، 1998.

34. الماجدي، خزعل. **بخور الآلهة**. عمّان : الأهليّة للنّشر والتّوزيع، 1998.

35. الماجدي خزعل. **الدّين السّومري**. عمّان : دار الشّروق، 1998.

36. المناصرة، عزّ الدّين. **هامش النّصّ الشّعري**. الأردن : وزارة الثّقافة، 1999.

37. موسى، سلامة. **حريّة الفكر وأبطالها عبر التّاريخ**. بيروت : دار العلم بالملايين، 1959.

38. نقّاش، ألبير فريد هنري. زينة، حسيني. **أخذة كيش**. د.م : شركة المطبوعات للتّوزيع والنّشر، د.ت.

39. النّصّار، إبراهيم. **ملحمة كلكامش**. أبو ظبي : المجمع الثّقافي، 2002.

40. نيّازي، صلاح. **فنّ الشّعر في ملحمة كلكامش**. دمشق : دار المدى، 2007.

41. النّيلي، عالم بسيط. **ملحمة جلجامش والنّصّ القرآني**. بيروت : دار المحجّة البيضاء، 2005.

42. هلال، محمّد غنيمي. **الأدب المقارن**. القاهرة : دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، د.ت.

43. **التّوراة، أسفار العهد القديم**. ترجمة : فانديك والبستاني. شتوتغارت : دار الرّجاء، 1991.

44. **المعجم الوجيز**. القاهرة : مجمع اللّغة العربيّة، 1995.

ب. المراجع العبريّة

1. גבאי, אורי. וייס, תמר. המיתולוגיה הבבלית. תל- אביב : מפה הוצאה לאור, 2003.
2. דרשן, נגה וגיא. המיתולוגיה הכנענית. ב.מ : מפה הוצאה לאור, 2009.

ت. المراجع بلغات أجنبيّة أخرى

1. Azizi, Joseph. *Gilgames and the world of Assyria*. Leuven: Peeters, 2007.
2. Burckhardt, George E. *Gilgamesch Ein Erzahlung aus Dem Alten Orient*. Im insel - Verlag zu leipzhg, 1933.
3. Claude, Levi-Strauss. *Anthropologie Stucturale*. Paris, 1958.
4. Cornelius, Izhak. *The Many Faces of the Goddess*. W.p :
5. Dalley, Stephanie. *Myths from Mesopotamia*. Oxford, New York : Oxford university press, 1989.
6. Damrosch, David. *The buried book: the loss and rediscovery of the great Epic of Gilgamesh*. New York: H. Holt, 2007.
7. Ebeling, Erich. *Die Siebente tafel des Akkadischen Veltschopfungs*
8. Foster, Benjamin R. *The Epic of Gilgamesh*. NewYork, London: Norton and Company, 2001.
9. George, Andrew. *The Babylonian Gilgamesh Epic*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
10. Heidel, Alexander. *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallel*s. Chicago: The University of Chicago Press, 1946.
11. Hirsch, Hans. *Gilgamesh Epos und Era lied.* Wien: Institus fur Orientalistik der Universitat, 1931.
12. Jacobsen, Thorkild. "The Gilgamesh epic", *The epic of Gilgamesh* (2001), 183-206.
13. Jacobbsen, Thorkild. *The Treasures of Darkness*. London and New Haven: Yale University Press, 1976.
14. Jastrow, Morris. *Babylonia and Assayria*. Boston: w.p, 1898.

15. Jeremias, Alfred. *The Babylonian Conception of Heaven and \Hel*. London: David Nutt, 1902.
16. Katz, Dina. *Gilgamesh and Akka*. Groningen, The Netherlands: STYX Publications, 1993.
17. King, L. W. *The Seven Tablets of Creation*. London : Luzac and Co, 1902,
18. Kluger, Rivkah Scharf. *Gilgamesh*. Daimon Verlag, 1991.
19. Major, Hillary. "Gilgamesh remembers a dream", *The Epic of Gilgamesh* (2001), 219-221.
20. Kovacs, Maureen Gallery. *The Epic of Gilgamesh*. Stanford: Stanford University Press, 1989.
21. Labat, Rene'. *Le poe'me Babylonien de la Creation*. Paris: librairie D'ame'rique et D'orient, 1935.
22. Lambert, W.G. *Enuma Elis*. Oxford: Clarendon Press, 1960.
23. Larue, Gerald. *Ancient Myth and Modern Man*. U.S.A: Library of Congress, 1975.
24. Linssen, Marc. *The Cults of Uruk and Babylon*. Leiden: Brill, 2004.
25. Moran, "William. The Gilgamesh Epic", *the Epic of Gilgamesh* (2001)171-182.
26. Oberhuber, Karl. *Das Gilgamesch Epos*. Wissenschaftliclte Buchgesellschaft Darmstadt, 1977.
27. Parpola, Simo. *The standard Babylonian Etana epic: cuneiform text, transliteration, score*. Helsinki : Neo-Assyrian Text Corpus Project, 2001. , glossary, indices and sign list
28. Sandars, N.K. *The Epic of Gilgamesh*. New York : penguin Books, 1972.
29. Segal, Robert A. *The Orizing About Myth*. Massachusetts: Massachusetts University, 2000.
30. Shabandar, Sumaya. *The Epic of Gilgamesh*. Lebanon: w. p. 1994.

31. Talon, Philippe. *State Archives of Assyria Cuneiform Texts, Enuma Elis*. University of Helsinki: Institute for Asian and African Studies, 2005.
32. Temple, Robert. *The Who Saw Everything, A Verse Translation of the Epic of Gilgamesh*. London: British Library, 1991.
33. Tigay, Jeffrey H. *The Evolution of the Gilgamesh Epic*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1982.
34. Wolkstein, David. Kramer, Samuel Noah. *Innana*. NewYork: Harper, n.d.
35. The British Museum. *The Babylonian story of the deluge and the epic of Gilgamish: with an account of the Royal libraries of Nineveh*. London: Trustees of the British Museum, 1929.