جامعة السوربون
كلية الآداب
بـاريـز

٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٨٢٥

٤٧

هندسة المعنى
في
السرد الأسطوري الملحمي
"جلجامش"

٠٠٢٨١١

رسالة دكتوراه "بالعربية"

٨٢٥

إعداد
قاسم المقداد

إشراف
بروفسور جورج كاساي

باريز ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م

الاهداء

إلى روح جدّي ومعلمي الأول:
المرحوم حسن الحوشان ...

إلى والدتي حيث يتابعان تعليمي ..
إلى زوجتي ، وأطفالي .. المدرسة الأخرى ..

قاسم .

تقـــديم

منذ بداية هذا القرن، خصوصاً عند انتشار أعمال ما اصطلح على تسميتهم بمجموعة "الشكلانيين الروس"، شَهِدَ التحليل البنيوي للقصص تطوراً كبيراً. و يعني بأنّ هذا العمل هو عمل معقد يهدف في نهاية الأمر إلى تفكيك آليات السرد القصصي.

إن فعالية كهذه لابدّ وأن تثير الدهشة باعتبارها تقوم بتوضيح، ما أسماه بعضهم، على سبيل النكتة، "بالمطبخ" الأدبي.

إنّ تطبيق هذا المنهج الجديد على نص محترم [مثل ملحمة حبجاميش] نظراً لقدمه، وطابعه المقدس، قد يبدو إمراً خارجاً على حدود اللياقة، أو مغايراً للتقاليد، وذلك لأكثر من سبب.

لكن بحث قاسم المقداد، قد استطاع تجاوز هذه العثرات بمهارة، و طريقة قراءته لملحمة حبجاميش، لم تنل، ولمدة طويلة من إعجابنا الدائم بهذا الأثر العظيم. وأستطيع القول بأن دقة تحليلات ومتابعة مدخلات المقداد، قد كشفت عن أكثر من جانب ظل خافياً حتى الآن، من جوانب هذا العمل الأدبي، وساهمت في تعزيز الإعجاب اللامعقول الذي يبديه القارئ الساذج إزاء حبجاميش، وكل ذلك من طريق البراهين العلمية.

إنّ هذا اللقاء بين «الدهشة» وبين التقصي العلمي يتطلب تحديد موقف جديد إزاء النص: إنّ القارئ

المنتقد لديه قياده للعمل الأدبي بشكل أعمى، بل يبحث عن توضيح الأثر الذي يتركه هذا العمل فيه بشكل عقلاني. والحالة هذه، فإنّ هذا القارئ سيفيد من قراءة الفصل المكرّس لبحث «النص المؤسِّس»، وما يضمّه هذا المفهوم، أي ما نستطيع تسميته بالبرنامج حيجاجش (التوراة، الأسطورة اليونانيّة والقرآن».

إنّنا مدينون لقاسم المقداد إزاء إصراره على إيضاح خصوصيّة الحديث النسائي، أي حديث الإلهة عشتار، في الفصل الثاني من القسم الثاني، وكذلك لتعليقاته التي تستند إلى منجزات أحدث الأبحاث في هذا الميدان، والتي ما فتئت تثير النقاش من حولها.

إنّ قاسم المقداد هو عقل منجب للإبداع وقارئ لبيكل. ميزتان إذا أضيفت إليهما ميزة الصرامة اللازمة في مجال البحث العلمي، شكل مجموعها ضمانة لقيمة هذا الكتاب، الذي هو، بلا شك، الأول في نوعه في إلقاء الضوء على جدليّة حيجاجش العظيمة.

جورج كاساي

* باحث في المركز الوطني للأبحاث العلميّة (باريس)
* أحد أساتذة علم اللغة وسيكولوجيا التحليل النفسي في جامعتي السوربون الجديدة وباريس الثامنة.

* يستند السيد كاساي هنا إلى النص الفرنسي لهذا العمل حيث استخدمنا في شرح العلاقة القائمة بين ملحمة جلجامش وبين التوراة والأسطورة اليونانية والقرآن. وفي هذا الكتاب اقتصرنا على الإشارة إلى مفهوم «النص المؤسس» تاركين المجال لفرصة أخرى لأنه يشكل وحده كتاباً مستقلاً [المؤلف].

PREFACE

Depuis le début de ce siècle et surtout depuis les travaux du groupe connu sous la dénomination de "formalistes russes", l'analyse structurale des récits a fait des progrès considérables. Il s'agit là d'un travail complexe dont le l'objectif dernier est le démontage des mécanismes de la narration. Il est évident qu'une telle activité ne peut manquer d'être démythifiante, puisqu'il s'agit de mettre à jour ce que certains ont appelé avec humour la "cuisine" littéraire.

Appliquée à un texte vénérable à la fois en raison de son ancienneté et de son caractère sacré, cette méthode profane peut paraître irrespectueuse et finalement iconoclaste à plus d'un égard. Or, la recherche de Kassem Almekdad évite adroitement ces écueils. Sa lecture de Gilgamesh n'empêche nullement l'admiration que l'on porte et que l'on continue à porter à ce chef d'oeuvre: je dirais même que par la minutie de ses analyses et la finesse de ses remarques, Almekdad révèle plus d'un aspect jusqu'ici demeuré caché de l'oeuvre et contribue par là à corroborer, par des arguments scientifiques, l'admiration quelque peu irrationnelle que le lecteur naïf éprouve devant Gilgamesh.

Cette rencontre du "frisson" et de l'investigation scientifique détermine une attitude nouvelle vis-à-vis du texte: loin de se laisser aveuglément subjuguer par l'oeuvre, le lecteur éclairé cherchera à rendre compte rationnellement de l'effet qu'elle exerce sur lui. En l'occurrence, ce lecteur éclairé lira avec profit le chapitre consacré à la "subtextualité", à tout ce qui sous-tend ce que l'on pourrait nommer l'idéologie de Gilgamesh, à la Bible, la mythologie grecque et le Coran. Il saura gré à Kassem Almekdad d'avoir insisté dans le chapitre III. de la deuxième partie sur la spécifité du discours féminin, celui de la déesse Ishtar; ses commentaires utilisent les acquis des recherches les plus récentes dans ce domaine tant controversé.

Kassem Almekdad est un esprit curieux et un lecteur infatigable. Ces deux qualités, jointes à la rigueur indispensable en matière de recherche scientifique, garantissent la valeur de cet ouvrage, sans doute le premier à envisager sous cet éclairage la grande épopée de Gilgamesh.

G.Kassai

مقدمة

حينما يستقرّ الرأي على الحديث عن « علوم إنسانية » أو بشكل أدق ، عن « علم الأدب » ، فإنّ إدخال المصطلح العلمي في هذا المجال ، يصبح مقبولاً ، وعليه ألاّ يثير أيّ نوع من أنواع الدهشة أو الاستهجان .

منذ عشرين عاماً ، على وجه التقريب ، وُضِعَت اللبنات الأولى في بناء هذا الصرح من صروح " العلوم الإنسانية " ويتمثل به الأدب .

إذا قبلنا بالمصطلح العلمي في هذا الميدان ، فلابدّ من قبول مصطلح "الهندسة" ، على الرغم من أنه ينتمي إلى فرع معرفي آخر .

يرتبط « العلم » "بالهندسة" ارتباطاً وثيقاً ، إذ يصعب على المرء إدراك العلم إلاّ بعد أن (يُتهندس) . والهندسة لا تكون كذلك ، إذا خلت من العلم . ولا هاهو قوس النصر في باريس ، أو هاهي الأهرامات في مصر ، إن لم تكن تمازج الهندسة بالعلم . يجب أن يكون إذاً ، لكل هندسة دلالتها ومعناها ، ولا لبثت عبارة عن (هرمشات) أو كتل هجينة . لابدّ لها إذاً من ترتيب منطقي منسجم .

إنّ الهندسة ، انطلاقاً من أبسط تعريف لها ، هي فن بناء صرح ما ، تتطلب التناسق والقدرة على (بُؤْرَة) الانتباه عليها . حيث يشكل هذا (التبؤر) التماسّ الأولي للحساسية الإنسانية مع العلم (المهندس) . سواء كان هذا العلم فنياً أم أدبياً .

الهندسة هي إعطاء المجرّد شكلاً مادياً. إنها تحقيق الصورة أو المفهوم الذي يقوم العقل الإنساني بتصميمه. ويقوم الفنان بتطوير نتاج العقل أمام أعيننا، ويقدم لنا العمل في قالب مادي نستطيع رؤيته أو لمسه، فنحس بالتالي، بمتعة اللمس أو بروعة القراءة وهندسة الوصف. إذا كان العمل موسيقياً.

إنّ الطفل في بداية تعلّمه اللغوي، لا يتلفّظ إلا ببعض الكلمات المعزولة. لكنّ الكلمة التي يلفظها الطفل هي عبارة عن تكثيف لمجموعة أخرى من الكلمات، ذات التركيب القواعدي المحدد، وذات الدلالة المحددة. كلمات اكتسبها هذا الطفل من خلال محيطه.

لو بقينا زمناً طويلاً نحاول أن نكرر أمام طفل ما كلمة صوتية مثل dodo (بالفرنسية) والتي تعني (إذهب للنوم إذا كان الأب أو الأم هما صاحبا الأمر، و أريد أن أنام، إذا لفظها الطفل نفسه)، فإن هذا الطفل لن يفهم دلالة هذه الكلمة. إذ لابدّ له، قبل ذلك، من الخضوع لجملة من الأفعال، الحركات، التشبيهات وما إلى ذلك.

حينما نقول للطفل (دؤدؤ)، أو حينما يقولها هو، فإنه بهذا، يقوم بإرسال أو بتثبيت كلمة تُعنيه دلالتها فقط. وهي دلالة لا تظهر إلا عبر سلسلة ملفوظة، أو مكتوبة بشكل صحيح، بمعنى أخر، عبر مجموع مُهندس مثل " إذهب للنوم لأنه حان وقته" أو " أريد أن أنام... الخ".

إن كلمة dodo تشكل كلاً متماسكاً، ذا شكل خاص، وتعبير خاص. كلها تشكل أيضاً، مضموناً متكاملاً. وبالنتيجة فإن كلمة من هذا النوع لا يمكن فهمها إلا في إطار ظروف لفظها. ومن هنا نشأ التيار (الملفوظي) ENONCIATION في تحليل الخطاب، إنها ليس

على صعيد طفل في مرحلة من السن، كالتي للطفل الذي نتحدث عنه.

ليست الكلمة بين الشيء، متفقين في هذا مع مدرسة لبيير رومان جاكوبسون في هذا الخصوص (١). والمعنى هو محصلة العلاقات التي تقيمها الكلمات فيما بينها ضمن كلام متماسك ومنسجم.

• في أي عمل تحليلي يكون اختيار مادة البحث خاضعاً إلى عاملين: ذاتي وموضوعي. واختيارنا لملحمة هيجاهش يعود بدوره إلى هذين العاملين.

لقد قرأت هذه الملحمة سابقاً أكثر من مرّة، وأذكر أنني كنت أحفظ منها بعض المقاطع. أما هذه المرّة فقد أحسست بأنّ قراءتي لها مختلفة. لن أتحدث عمّا اختلف من قراءتي لهذه الملحمة الآن، فالكتاب كله يتحدث عن ذلك.

أما العامل الموضوعي الذي كان سبباً آخر في هذا الاختيار فأستطيع تعزيته إلى ما يلي:

١- تعتبر ملحمة هيجاهش من أقدم التراث الأدبي الإنساني، إن لم تكن أقدمه، إذ يرجع تاريخها إلى النصف الأول من

---

(١) «هل تتذكرون الحكيم بالنيبادي، في قصة أسفار غوليفر؟ الذي قرّر، على اعتبار أنّ الكلمات ليست سوى بدائل للأشياء، أنه قد يكون مجدياً بالنسبة للرجال أن يحملوا معهم الأشياء الضرورية للتعبير عن القضايا الخاصة التي قد تيسّا فيشون مورلي (جوناثان سويفت، رحلات غوليفر، ٣، الفصل الخامس). مع هذا فقد اتضح وجود عائق، أشار إليه سويفت، الذي كان أيضاً بارعاً في مجال السخرية، هو أنه في عموم الاتصال «إذا كانت مشاغل الإنسان خاصة، وحتمية الأنواع، فإنه سيضطر نتيجة لذلك حمل أكبر عدة من الأشياء فوق ظهره». ويبدو نفسه لاستدعاء كمية ثقيلة. من الصعب عن «لحية عاد» يسقط الشيء، وأصعب من ذلك الحديث عن «حيتان» أو عن «حيتان عاشية». حتى لو افترضنا أننا تمكنا بأعجوبة جمع حيتان العالم كلها، فكيف نعبر بالأشياء، إنّ الحيتان كلها موجودة؟».

رومان جاكوبسون: R. JAKOBSON، دراسات في علم اللغة العام، الجزء الأول، أسس اللغة، منشورات مجهول، ١٩٦٣، ص ٤٧.

القرن الثالث قبل المسيح ، ولا تزال محافظة على شكلها التاريخي والشعري، وعلى مضمونها الفكري . وهي عناصر من شأنها جذب الباحث وإثارة اهتمامه .

٢- مقدمة صبا حش هي جزء رائع من تراثنا العربي . وقد كان مهماً دراسة هذا الجزء من التراث على ضوء نظريات النقد الحديث وعلم اللغة . خصوصاً إذا كانت مقدمة لقاسم مذهبي *

٣- على الرغم من انتماء المقدمة إلى التاريخ القديم، فإن الموضوع الذي تعالجه لا يزال حياً ، ولا يزال يشغل مركز اهتمام البشرية كلها .

٤- أما السبب الأخير فيندرج في إطار المعاصرة . إذ كيف نطبق منهجية حديثة على نص قديم؟ على نص كامل ؟ ذلك لأن معظم المحاولات في هذا المجال، كانت تكتفي بدراسة وجه أو أكثر من وجوه العمل الأدبي إذا كان بهذه الضخامة .

تلك هي دوافعنا . أما النتائج فنترك أمر تقويمها وتقييمها للقارئ ، لأنه في النهاية هو المعنى ، وبالتالي فهو الحكم ..

*
* *

---

* هذا العمل هو أساساً أطروحة دافع عنها الكاتب في جامعة السوربون بباريس ونال بموجبها لقب دكتور في اللغويات والصوتيات .

إن التحليل الذي سنقوم به ، لن يعتمد النص الأصلي للملحمة، ولا حتى نصها المكتوب باللغة العربية . سنعتمد على النص أو النصوص المترجمة إلى اللغة الفرنسية (لابا، عازرية) . ومن هنا صعوبة مهمتنا في هذا المجال. لأنّ حرية الناقد في النصوص المترجمة تكون محدودة نظراً لكثرة المشاكل الناجمة عن عملية الترجمة . ذلك أننا نرى « قابلية النص المترجم بالنص الأصلي لمزهبا نتائج محزنة ، إذ أن نسبة «الضياع» في النص المترجم تكون أكبر من نسبة الفائدة » كما يقول الأستاذ جورج كاساي G. KASSAI (١) .

هذه أولى النقاط التي لن تكون لصالحنا . فالنص المترجم هو إلى حد ما « نص جديد » ، ولا بدّ من الاعتراف مع السيد (كاساي) أنّ « النصوص تتنفس بشكل مختلف في مختلف اللغات » (٢) .

إلا أنّ ذلك لا يعني أن النص المترجم ينفصل تماماً عن أصله ، كلا بالتأكيد يفقد شيئاً من خصوصيته . ومع ذلك فإن التلين البنيوي للنصوص يخلصنا من إشكالية الترجمة ، لأنه لا يعيرها سوى اهتماماً ثانوياً ، حيث أنه يهتم بالشكل العام للنص أولاً .

ينقسم الكتاب إلى قسمين . يتضمن القسم الأول الفصول التالية :

الفصل الأول هو عبارة عن نبذة تاريخية تتعلق بالحضارة أو بالشعب الذي ينتمي إليه بطل قصتنا .

أما في الفصل الثاني فسنحاول هنا فحص بعض القضايا المتعلقة

---

(١) كاساي، ج . : ١٩٨٢ ، ص ١١

(٢) كاساي، ج : ١٩٧٦ ، ص ١٢٨

بالرمز والعلامة Signe بشكل عام كي نصل أخيراً إلى
تعيين ما أسميناه بالمحافل الرمزية INSTANCES SYMBOLIQUES
في القصة، أو تنظيم القصة أو فضائها. لأنه بدا لنا ضرورياً
التعرض لمثل هذا الموضوع خصوصاً ونحن إزاء قصة أسطورية
عجيبة تشكل أرضاً خصبة لبروز الرموز. وسنحاول في
هذا الفصل استعراض بعض المفاهيم حول الرمز، الذي سيلعب
مساهمة فعالة في عملية انتاج المعنى العام للقصة.

وفي الفصل الثالث سنتحدث عن مفهوم الأسطورة وخصائص
الحديث الأسطوري وعن كيفية تحول الأسطورة إلى ملحمة. وهنا
لابدّ من الإشارة إلى أننا نتحدث عن هذا المجال من خلال
منهل الخاص. إذ أننا نعرف حجم المؤلفات التي كتبت في هذا الموضوع.
في الفصل الرابع حاولنا ادخال مصطلح جديد من شأنه أن يعطي
للجاحظ المكانة التي يستحقها، وأن يعيد إليه اعتباره كونه
أساس العديد من النصوص الأخرى التي تلته. وهذا المصطلح
هو مصطلح "النص المؤسِس".

في القسم الثاني ننتقل إلى تحليل تقنية القصة بشكل عام وعلى
ضوء المنهاج الذي اخترناه لأنفسنا. وفي هذا القسم، سنقوم،
عبر الفصل الأول، بدراسة الوظائف الموجودة في القصة، أو
بمعنى آخر، وحداتها الأساسية، وسنحاول تحليلها ودراسة
الروابط فيما بينها، وسندرس فيه مختلف التحولات السردية المماثلة
في القصة.

في الفصل الثاني سنلقي الضوء على مختلف العلاقات التي تربط بين
شخوص القصة، وسنركز اهتمامنا بشكل خاص على طبيعة العلاقة
بين هابيل وقابيل. وفي نهاية هذا الفصل سنعمل إلى تحليل
نموذج من الأحاديث النبوية، واخترنا لذلك حديث عشتار.
وسنتناول في الفصل الثالث تحليلاً للزمن القصصي، حيث سنعرض
الفارق بين زمن القصة HISTOIRE وبين زمن السرد أو السرود
RÉCIT.

وفي الفصل الرابع ندرس ظاهرة التكرار وآثارها على البناء العام للملحمة . أما موضوع (وجهة النظر) فقد كرسنا له الفصل الخامس ، سنبين فيه تقويمات الشخوص لبعضها بعضاً ، ودور القاص والمؤلف في الحوار القصصي. وأفردنا فصلاً أخيراً ، هو الفصل السادس ، لموضوع الحلم في القصة ، لكننا ، لم نتوصل فيه جديداً ، لأنه موضوع يخرج عن إطار بحثنا . وقد أوردناه ، في محاولة هنا لعدم إهمال أي عنصر من عناصر السرد .

قبل أن نرسم الخطوط العامة للمنهاج التحليلي الذي سنأخذ به في هذا الكتاب لابدّ من الإشارة والاعتراف ، في نفس الوقت ، بأن المناهج والتيارات المعروفة حتى الآن ، والتي هي في قيد التطور ، بدءاً بالوظائف السردية التي تحدث عنها فلاديمير بروب PROPP في كتابه ، الذي أصبح من المراجع الكلاسيكية في ميدان التحليل السردي NARRATOLOGIE ، ومن ثم الجيراسي بريمان مرجاس الذي مزج بين تحليل بروب ، وتشومسكي لفيو شتروس ، وعلم اللغة عند يلمسلف HJELMSLEV ، ليخرج لنا بمدرسته السيميائية المعروفة اليوم. أضف إلى ذلك منهج بريمون BREMOND الذي عارض فيه منهجية غرماس رغم انتمائهما إلى نفس المدرسة . كما نذكر أيضاً المساهمة الفعالة والهامة للناقد المعروف تزفيتان تودورف TODOROV الذي رسم الخطوط الأولى لقواعد السرد القصصي ، خصوصاً في كتابه الشهير : (قواعد الديكاميرون)

وكذلك السيميولوجية جينيت G.GENETTE ، وميكا بال M. BAL وفيليب هامون PH. HAMON وغيرهم .

أما رولان بارت R. BARTHES ، فليس هناك ما نقوله عنه سوى أنه هو الذي كان السبب في توجيهنا هذا. لأنه كان فوق كل المدارس ، وفوق كل التيارات .*

إزاء هذه العدد الكبير جداً من من المفاهيم والتيارات والنظريات

* لابدّ هنا من التذكير بجهود السميوطيقا (جوليا كريستيفا) في هذا المجال ، والتي اهتمت في أبحاثها بإرهاف التحليل النفسي في أعمالها ، ولاريفاي هوف . هامون ، وم . مايو وغيرهم كثير .

كان التزاماً علينا الاختيار بين التقليد وبين التفرد. فاخترنا هذا الحل الأخير. وبعض أدق قارئنا قد فهما بدور الغلة، رغم الزعم، على الوضوح. بأننا أتينا عملاً جديداً كذلك الذي تنتجه.

إنّ هدفنا الأساسي في هذا الكتاب، يكمن أولاً في كشف النقاب عن التنظيم البنيوي للقصة، مستندين في ذلك إلى النتائج التي حرجت بها البنيوية الفرنسية في هذا المجال. لكن دون أن نكون بنيويين في تحليلنا، ليس لأن البنيوية هي منهج خاطئ، إنما لأنها محدودة، كما يقول (برنار بوتيه) B. POTTIER.

إنّ النص لا ينتج نفسه. إنه منتوج. يكمن خلفه مُنتِجٌ يفتح ببوره إلى جملة من شروط الإنتاج.

والنص ليس ماهية مستقلة، معزولة. إنه النتيجة بطبيعة الحال عوامل ترتبط ببعضها بعضاً ارتباطاً وثيقاً. بعض هذه العوامل ترتبط بالمؤلف وتجاربه الخاصة وبآرائه، كما ترتبط بشكل خاص برؤيته لهذا العالم المحيط. أما العناصر الباقية فتتعلق بالوسط الاجتماعي والثقافي الذي أُنتج النص فيه.

بين الأدبي والاجتماعي هناك تداخل حتمي. وتقديم النص لا يتعارض على الإطلاق مع ما هو خارج النص، أو مع ما يحيط به. والحقيقة أنه لا معنى للتحليل، أي تحليل، إذا لم يأخذ هذه العوامل مجتمعة، بعين الاعتبار.

نحن ندرك تماماً أننا إزاء إشكالية صعبة، لا تزال تثير الكثير من حولها: أي إشكالية؟ هل ندرس النص كنص بمعزل عن محيطه؟ أم الاثنين معاً؟

وهنا لا ندعي بأننا سنضيف عنصراً جديداً على ما قيل في هذا المجال. إن هدفنا ينحصر في تحديد رؤيتنا بالنسبة

هذين الاتجاهين في التحليل . إننا ، ببساطة سنحاول الجمع بينهما في إطار رؤيتنا الخاصة لهذا الموضوع .

لقد طرحنا على أنفسنا هذا السؤال : إلى أي حد سيكون توفيقنا بين هذين الاتجاهين ناجحاً ؟ ونقصد بالاتجاهين ، مرة أخرى : البنيوية ، والتحليل الماركسي . البنيوية التي لا ترى " الخلق إلا بالنص ومن خلاله فقط " ، والماركسية التي تهتم بمحيط النص أكثر من اهتمامها بالنص نفسه .

إنّ الإجابة على مثل هذا السؤال ، هي من شأن القارئ . لكننا نؤكد أننا لن نحمّل النص على قول مالا يريد قوله ، ولن نحمّله مالا يحتمله ، ولن نفرض عليه وجهة نظرنا المسبقة . وكفى المؤمنين شر القتال ! -

هل هي الانتقائية؟ قد يكون ذلك صحيحاً لو كان للبنيوية منهج واحد ، وهو أمر غير وارد ، لأنّ البنيوية طريقة عمل وليست فلسفة أو قواعد ثابتة ومحددة .

على أية حال ، إن عملنا هذا هو تعبير عن خيار شخصي توجهه المعطيات النظرية المستوحاة من مختلف المناهج البنيوية ، القادرة على الإجابة على ما نسعى إليه هو في هذا العمل . ولا نزعم إننا أول من يقوم أو يريد إلى مثل " هذه "المصالحة" بين عالم النص وبين العالم المحيط به . فقد سبقنا في ذلك (غولدمان) ، و(بيير زيما) Zimma ، الذي أسف لفشل " المناقشات التي دارت بين البنيويين وبين الماركسيين " إذ لم أدت هذه النقاشات إلى نتيجة إيجابية لصارت سوسيولوجيا الأدب علماً للنص . (من أجل سوسيولوجيا للنص الأدبي ، ١٠ / ١٨ ، ص ٩١)

إنّ طريقتنا في التحليل تعتمد الاستقراء من ناحية والتجريب من ناحية أخرى. الاستقراء لأنها تعالج عبر كل فصل من فصول هذا الكتاب موضوعاً خاصاً، الوظائف، الشخوص، التركيز.. الخ. غير أننا لم نعزل هذه الموضوعات عن بعضها إلاّ لضرورة التحليل لأنها ترتبط ببعضها ارتباطاً وثيقاً.

وطريقتنا تجريبيّة من خلال التزامها بتقنية النص ومحاولتها سبر هذه التقنيّة ومحاولة توضيح الآلية التي تعمل بها.

إنّ اجتياز عمل ضخم مثل ملحمة حيجاعش ليس بالأمر الهيّن. والأصعب من ذلك محاولة سبر أغواره على ضوء النظريات اللغوية والنقدية الحديثة.

ومن هنا اعتقادنا الجازم بأنّ هناك أشياء كثيرة لا يمكن أن يمسّها الحديث عنها ولم نتمكن في هذا الكتاب. فكل فصل من فصول هذا الكتاب يحتاج في الحقيقة إلى كتاب مستقل.

ولا نزعم أنّ عملنا هو النهاية المطلوبة لكنه يبقى محاولة في إلقاء ضوء جديد ينضم إلى الأضواء الأخرى التي تسلطت ولا تزال تسلّط على ملحمة حيجاعش. ولكل المحاولات الأولى، لابدّ وأن يشوب كتابنا هذا غموض البعض ورفض البعض الآخر. فإن نجح في هذا، فإننا نعتبر أنه قد تحقق.

وقبل أن نأتي على نهاية هذه المقدمة لابدّ وأن نشكر كل من ساعدنا في إخراج هذا العمل من الأصدقاء والزملاء.

وشكري الأساسي يتوجه بشكل خاص إلى البروفسور جورج كاساي، أستاذ اللغويات والصوتيات في كل من جامعتي السوربون الجديدة، وباريس السابعة، الذي رافق هذا العمل منذ كان فكرة وحتى بزوغه إلى حيز الوجود الفعلي.

كما نشكر البروفسور باتريك شارودو، مدير الدراسات اللغوية وتحليل الخطاب في جامعة باريس الثانية عشرة، والأستاذ في جامعة السوربون الجديدة.

أرجو أخيراً أن يكون لزوجتي وأولادي بعض ما أدين لهم به.

نبذة تاريخية :

قد يبدو الحديث عن الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية التي نشأت فيها ملحمة جلجامش، أمراً خارجاً عن إطار هذه الدراسة. ومع ذلك فإن عقدت كهذه، قد تكون مفيدة لوضع القارئ في الجو العام للملحمة وتكمّل بالتالي حزمة الضوء التي سنلقيها عليها. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، هي نوع من الاعتراف الضمني بعدم إيماننا المطلق ببحث النص بمعزل عن الظروف المحيطة به.

إنّ الدقة بين الـ (لماذا)، أي، الظروف التي أنتجت النص وبين الـ (كيف)، أي تقنية النص بحد ذاته، هي عدقة دقيقة وطيدة وأكيدة.

في المدرسة السيميائية المعاصرة (غريماس) هناك من لا يعترض على ضرورة إدخال المرجع التاريخي في التحليل السيميائي *. لكن ذلك لا يعني أننا سنخلط التاريخي بالنص. إنما سنحاول تقديم هذا الأخير بالأول فقط.

• قلنا أن ملحمة جلجامش ليست نتاج شعب واحد من شعوب بلاد ما بين النهرين القديمة. إنها أروع تعبير عن عبقرية تلك الشعوب. وترجع الملحمة في أصولها إلى الأسطورة السومرية، وانتشرت بعد ذلك في مملكة أشور ومن ثم في مملكة بابل. وتجاوزت هذه الحدود لتصل منقولة أو مترجمة إلى فلسطين وحتى بلاد الأناضول، وبلاد الحثيين (١). وبنية الملحمة تؤكد طابعها التجميعي UNIFICATOIRE. حيث أن نسختها الأكادية « تشبه، من حيث أسسها، ضفيرة من الخيطان

---

* نذكر مثلاً السيد كلود كالام (١٩٧٩ -)

(١) لابا وآخرين : ٢٩٧٠، ص ١٤٥

المتضمنة إلى بعضها بعضاً على الرغم من تنوعها ، وتتقاطع هذه الخطوط لتشكل كلاً واحداً .» (١)

تقول كتب التاريخ - ما لاحظناه عليه عنها طبعاً - أنه في النصف الأول من القرن الثالث قبل عصرنا كان هناك اسمه حبجاميش ـــــ على رأس الملك في مدينة أوروك (الوركاء حالياً ، مدينة جنوب بغداد في العراق) تتميز هذه المدينة - الدولة (حضارتها على الأرجح) ، بمرحلة الانتقال من الحضارة القروية إلى الحضارة المدنية ، وذلك بفضل الملك (كموزي) الذي قام بإلحاقه القرى الواقعة على ضفاف الوركاء إلى هذه الأخيرة . وفي نفس الفترة قامت مدن مشابهة بالقرب من نهر الفرات مثل (نعماد ، زاباللام ، أوما ، بادـ طيبريا ، ولوغاش) في الغرب . (وكاش ، كيش ، شوروباك ، أوروك وأور) في الغرب (غربي الفرات) . وقد كانت أوروك ، من بين هذه المراكز ، أكثر الممالك إشعاعاً وأكثرها تطوراً ، يشهد على ذلك سورها العظيم ، ومعبد عشتار الذي قام حبجاميش ببنائهما ، كما تقول الملحمة ، ملحمة حبجاميش (٢) .

ونتيجة التنافس بين هذه المدن - الدول نشأت حروب أدت إلى ولادة دكتاتوريات عسكرية .

وقد تميزت مرحلة الحضارة المدنية تلك بميزات ثلاث :

- طلون السيراميك بدل الفخار .
- اختراع الكتابة .
- تطور في الهندسة المعمارية .

وقد عثر علماء الآثار على عدد هائل من تماثيل الحيوانات والوجوه البشرية الأسطورية العائدة لتلك الفترة . (٣) .

---

(١) دافيد م. : قصة الطوفان ..... (انظر غلاف في قائمة المراجع) .

(٢) لابا ... (المرجع السابق) ص ١٤٩ .

(٣) صمّاد ، أ. : سومر ، أعظم الحضارات ، منشورات فاهو ، جنيف ، ١٩٧٧ ص ٨٥ .

في ظل حكم (ميسابا غيشي) ، أول ملك في سلالة أوروك (الوركاء) وفي عصر حاباماش ، شهدت أوروك الازدهار وقوة السلطة . وقد شعر ملك (كيش) بخطورة نوايا حاباماش التوسعية . فقام بحملة ضد الأخير وأعطاه مهلة محددة كي يستسلم ويخضع السلطته ، وإلا فإنه سيدمر أوروك . . . .

← لكن حاباماش ، بعد موافقة شعبه ، رفض الإنذار الموجه إليه ، وقرر المقاومة والدفاع عن مدينته . عند ذلك ، قام الملك (أجا) ملك (كيش) بتجييش جيوشه ، ومحاصرة (أوروك) ، حصاراً لم يستمر طويلاً ، نتيجة اتفاق تم بين الملكين حاباماش وأجا . اتفاق نجهله ويجهل المؤرخون مضمونه حتى الآن .

ينقضي قرنان بعد ذلك الحصار ، ولانسمع أو نعرف شيئاً عما حدث في أوروك . وفي بداية القرن السادس عشر (قبل المسيح) ، نرى أن مدينة (كيش) قد اندحرت وغطت تماماً على أوروك . وأصبحت مركزاً سياسياً واجتماعياً هاماً . ونستنتج من ذلك أنه إما أن ملك كيش قد قام بتدمير أوروك ، أو أن هذه الأخيرة قد انهارت لبعض عوامل أخرى ؟ . .

• هناك عامل آخر تذكره الملحمة ، لابدّ من التوقف عنده بعض الشيء ألا وهو غابة الأرز .

نحو النصف الثاني من القرن الثالث قبل عصرنا ، شهدت لبنان ، أو بالأحرى أرض (جبيل) BYBLOS ، مجموعة من التحولات المدنية . وقام الفينيقيون ببناء عدة دول (أو ليفاريشيه) على طول الساحل اللبناني .

وبقي لبنان زمناً طويلاً مكاناً تتنازعه الحكومات المصرية ، وحكومات بلاد ما بين النهرين . ثم جاء الحثيون واستقروا فيه ردحاً من الزمن ، انتزعه منهم بعد ذلك الاسكندر الأكبر حوالي (٣٣٣ قبل عصرنا (قبل المسيح) . أما بقية تاريخ لبنان معروف أو مذكور في الكتب المختصة .

لقد بدأت (حضارة البرونز) في الأناضول ، وانتشرت في سورية

حتى وصلت جبيل .

وفي الشرق ، شعر حلوك بمدد ما بين النهرين بحاجتهم الماسة إلى الخشب من أجل صناعة أبواب المعابد والقصور ، بشكل خاص . ومن هنا دخلت فكرة غابة الأرز وحارسها غمايا في ملحمة جلجامش .

إذا نظر المرء إلى خريطة الشرق الأوسط فإنه يختار ويتساءل عن الطريق التي سلكها جلجامش وصديقه للوصول إلى غابة الأرز (لبنان) . نحن نعرف بأن (الفرات) تنبع في جنوب بغداد (كما ذكرنا) بينما تنبع جبال لبنان ، حيث غابة الأرز ، على الحدود السورية اللبنانية الحالية .*

بين (أوروك) و غابة الأرز ، هناك مسافة (١٦٠٠ كيلومتر) تحتوي السير عابر عازرية . تفصل بينهما الصحراء . إذا علمنا بأن الخيول لم تكن معروفة في ذلك الوقت ، فإننا نستطيع تقدير حدى الجهد الذي تكبده الصديقان . وهناك الطريق المعروفة في ذلك الوقت ، والواصلة بين الهند (عن طريق الخليج العربي) وبين جبيل على ساحل البحر المتوسط . و أوروك تقع على هذه الطريق .

إذا ، نعتقد بأن الصديقين لم يسلكا طريق الصحراء ، لأن الملحمة تذكر بأن الخشب المقتطع من غابة الأرز ، بعد عودة جلجامش وغمايا ، قد وضع في مجرى الفرات ليصل بالتالي إلى أوروك . ومن هنا نعتقد أيضاً ، بأن آخر نقطة وصل إليها جلجامش في حملته هذه كانت في شمال سورية ، ولكن كيف أمكن نقل الخشب إلى نهر الفرات ؟ . في كل الأحوال ، لسنا هنا بصدد التعمق في هذا الموضوع ، ونترك ذلك مختصاصيي الرحلة .

---

* تقول الملحمة : « قام جلجامش وانكيدو بضرب غمايا حارس الغابة حتى الموت . ثم قتلوا بصرخته جبل الشيخ HERMON ولبنان » [عازرية ، ٨٠]

وفي مكان آخر تذكر لنا الملحمة بأن غابة الأرز هذه تقع في منطقة جبلية ، أو في الجبال : « أريد أن أصعد لغابة جبل الأرز » يقول جلجامش . [عازرية ص ٥٣] . ومن هنا تأكيدنا على أن رحلة جلجامش كانت لجبل لبنان . ويمكن ذلك مجرى نهر الفرات الذي ينبع ، كما هو معروف ، من تركيا ويتجه نحو الجنوب ، مارا بأوروك . انظر الخريطتين (ص —)

بلاد ما بين النهرين - هي البلاد الواقعة بين نهري دجلة والفرات ، كما هو معروف . وقد كانت منطقة التقاء هذين النهرين، منطقة استراتيجية جذبت اهتمام الحضارات المختلفة منذ القديم ونسج لغز طبيعتها وجمالها . إذاً ، ليس من المستبعد أن يكون الخيال الشعبي في ذلك العصر قد اعتبر هذا الموقع نقطة التقاء نهري دجلة والفرات ، منطقة لا تقصى إليها أرجل البشر (وهذا خاطئ علمياً كما نرى)، وعابت في اعتبارها بمثابة الجنة التي أسكنت فيها الآلهة (أوتا - ناپيشتيم) الناجي الوحيد من الطوفان.

هذا المكان الذي تسميه الملحمة (أرض دلمون) تطلق عليه التوراة اسم (إدن) ، والقرآن الكريم (عدن). على أية حال، فإن المصادر الثلاثة (ملحمة جلجامش، والتوراة والقرآن) تتفق على نعت هذا المكان بالجنة :

" اجتاز الملك الجبال الشاهقة ، وعبر أمكنة تعمها الظلمات ، ووصل إلى بستان جميل ، تحمل الأشجار فيه الأحجار الثمينة بدلاً من الفاكهة . وقامت (سيدوري)، القاطنة هناك ، بتقديم المخدرات الضرورية للسفر ، إلى الملك " (١)

ونقرأ في التوراة :

" أقام الرب الإله بستاناً ←——— من (إدن)، ووضع فيه الإنسان الذي خلقه .... وكان يخرج من (إدن) نهر يروي البستان "(٢).

في اللغة الأكادية * - كلمة (إدنو) تعني (السهل) ، وفي اللغة السومرية (الأرض الخصبة) ، وتضيف هذه اللغة إلى معنى هذه الكلمة مفهوم (اللذة أو الرغبة) . ومن هنا لفظة (إدن) في العبرية و (عدن) في العربية .

على أية حال ، فإن (أرض دلمون) لم تكن خيالاً . وما قلناه بينا

---

(١) لدفون - بوهبيان : قاموس المؤلفات ، جمعية نشر المعاجم والموسوعات ، ١٩٥٧ ، مادة (ملحمة جلجامش) . إلتقط إشارة إليه هنا تيمن سمير جلجامش بعد وفاة انكيدو.

(٢) التوراة : طبعة كولمبو ، باريس ، ١٩٦٦ ص ٢ . نذكرنا أن ملحمة جلجامش تخلط بين انكيدو وأوتا ناپيشتيم لأن انكيدو هو الذي خلقته الآلهة ، لكنها لم تسكنه الجنة ، إنما من أسكنته كان أوتا-ناپيشتيم.

* هنا لابد من تقديم واجب الشكر للأستاذ المستشرق (بوتيرو) للمعلومات القيمة التي وضعها لنا في هذا المجال.

سنجد هو في مجال ما كان يمكن أن يتصوره شعب أوروك حول الجنة. أرض دلمون هي جزر البحرين الحالية، وقد كانت تمر بها أكبر الطرق التجارية في تلك الفترة (انظر الخريطة). ويؤكد السيد بول غاريلي على هذا، إذ يقول: «تبين بعض الأختام التي تم العثور عليها في المدن السومرية، والتي مصدرها وادي الهندوس، وكذلك نصوص أوروك أنها تبين أن طريق الخليج الفارسي نحو دلمون (جزر البحرين) كان مزدهراً في العصر الأكادي ..» (١).

نسوق هذا كله لأن رحلة جلجامش إلى دلمون لم تكن مستحيلة. وقد قام القاص باستثمار المعطيات الجغرافية في قصته.

• تقدم لنا الملحمة بعض المعطيات الاجتماعية التي لها علاقة وطيدة بمضمونها:

- المعابد: كانت تعتبر في بلاد ما بين النهرين مراكز اقتصادية ودينية هامة جداً. ويروى أن هذه المعابد كانت تملك (الكهنة) (الملانيفاكتورات) ومحترفات، ومراكز توزيع (٢). وكانت لها علاقات تجارية مع الخارج مثل مصر على سبيل المثال. كما كانت تملك يداً عاملة وفيرة تستخدمها لتربية العجول والخنازير، والحمير والخراف، ولزراعة الشعير والقمح والبلح. كما كانت هذه المعابد تضع يدها على الحرف اليدوية مثل النجارة والحدادة ... حتى أن الفلاحين كانوا تحت سيطرتها، وكذلك الرعاة والصيادين، وباختصار، فإنها كانت تملك على كل ما من شأنه تأمين مسيرة مشروع مستقل. وهذا ما نفهم استقلال الصياد

---

(١) : غاريلي، بول: - الشرق الأوسط الأسبوعي، ١٩٦٩، ماذا أعرف؟ ص ٧٠.

(٢) نفس المرجع.

لوبدغ والده وبالتالي فإن هابيل لم يكن سوى صديقاً
وتجدر الإشارة هنا إلى أن هؤلاء الناس لم يكونوا يعيشون
لصالح المعابد . كصبيد ، إنما كعمال ما جورين (كانوا يقتطعون جزءاً
من الأراضي القابلة للفلاحة) (١) .

والحديث عن المعابد لابدّ وأن يقودنا للحديث عن الآلهة ،
سيدة هذه المعابد ، باعتبار أن الملك لم يكن سوى صديقاً
أو ناظراً لها . . . .

• في اللغة السومرية ، كلمة (دينغير) DINGIR تعني (رمح ، مضيء) .
وكلمة • إيلو • Ilu في الأكادية ، تعني نفس الشيء .
إن « العلامة الكتابية التي تمثل الفكرة idéogramme والتي تعبّر عن
الألوهيّة ، هي نفس الكلمة التي تشير إلى السماء (أنو) . وهذه العلامة ،
التي تعود في أصلها إلى الهيروغليفية ، تمثّل الكوكب أو النجم . وبالنظر
لورود [أن (-ا) أو (أت)و] ، تعني السموّ الفضائي (مرتفع ، مرتفع جداً) (٢)
وبالتحديد ، فإنّ كلمة (أنو) لم تعد تعني سوى (السماء) ، لأنّ لها دلالة
أخرى هي (السماء الماطرة) أو (المطر) .
ومن هنا جاء اسم كبير الآلهة أنو ، الذي يسكن في أعلى السموات ،
ويسيطر على جميع الآلهة الأخرى . ويتكون جيشه من النجوم (كتلك التي
رآها هابيل في إحدى) والتي تدعى بجيش أنو .
هذا الإله لا يغادر الفضاء المقدس إلاّ هنيئاً ليهبط إلى الأرض ، ولا يترك
مجاله المتميز بالصمت والهدوء ، إلاّ من أجل القيام بنزهة في منطقة
من السماء محجوزة باسمه ، طريق أنو . (٣)
إلى جانب أنو ، صنعت آلهة أخرى لا يقل دورها أهمية عن دوره .
إنليل هو إله الجو أو النفس ، ويمسك بيده مصائر الناس . هو
إله العنف والدمار . ويقال بأنه هو الذي خلق الأرض . إنه
لا يغفر أي خطيئة يرتكبها الواحد من رعاياه ، وهو عليم بكل ما يقوم

---

(١) : غارلياي : المرجع المذكور ، ص ٦٧ .
(٢) : - إلياد ميرسيا M. ELIADE : دراسة في تاريخ الديانات ، باريس ، ص ٦٦
(٣) . غارديه ، ع . ص ١٨٥ .

ب البشر المسحبة مصائرهم عنده على صحائف من نحاس .
والإله إنليل هو المسؤول عن تحطيم البشرية من خلال الطوفان الذي شارك آلهة آخرون بإحداثه :

« كان الإله (حدد) يرعد، بينما قام الإله (نرجال) بإقتلاع الدعائم ، أما (نينورتا) فقد تكفل بتفجير السدود السماء » [عازريه ، ١٦٤] .

وهناك الإلهة عشتار ، إلهة الخصب والحب ، والتي كانت لها البشر أكبر الحب والتقديس ، حيث يقومون ، خلال الطقوس المكرّسة لعبادتها ، بتقديم الأضاحي العديدة لها ، إنها تمثل صورة الإلهة - الأم ، من بين عشائرها ، نذكر (دموزي) ، ذلك الراعي المقدس ، الذي استمرت طقوس عبادته زمناً طويلاً ، بحيث لاتزال آثارها مستمرّة الرومان ، ومن قبلهم الإغريق ، حيث عرفت بعبادته تحت اسم أدونيس (١) .

إن عشتار ، أو (إنانا) ، شقيقة شمش ، إله الشمس ، هي أيضاً إلهة المساء والصباح ، وفي المعبد المسمى باسمها في مدينة أوروك ، تقوم بممارسة الذات ، بعضها يجتمع الرجل بالمرأة ، والذكر بالأنثى ، حتى هي نفسها ، كانت مستعدة لممارسة الجنس مع الآلهة والبشر الذين كانت تتمكن من إغرائهم . (٢)

وشمش (أوشمس) هو إله العدالة ، وقد قام بمحاكمة أعداء آشور ذات يوم .

نينورتا ، ابن الإله انليل ، هو إله الريح والعواصف ، وإله ريح الجنوب ، إله القنوات والسدود والري . وهو الذي تقابل ذات يوم مع (أساج) ، شيطان العالم الأرضي وتغلّب عليه .

وسن ، هو الإله - القمر ، والد شمش وعشتار ، وزوجته هي الإلهة نينجال (السيدة الكبرى) . (٣) .

---

(١) بيربير PERPÈRE : - مدن الطوفان ، منشورات ، فرانس - أمبير ، ١٩٧٩ ، ص ٧٣ .
عازريه ، ص ١٩١ .

(٢) سواج ، فراس : محاضرة العقل الأول ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٧٤

(٣) عازريه ، ١٩١ - ١٩٢ .

● في زمن النصر كان الملك يعتبر بمثابة مدير الدولة كما ذكرنا. وهو يعيش الملك على الأرض، ويقوم بدور الكاهن والقاضي الأعلى، ويشرف على صيانة المعابد SANCTUAIRES والأعمال المتعلقة بها، كما يشرف على شق الأقنية وأعمال الري. أما الدفاع عن البلاد فهو من شأنه فقط. الأمر الذي أدى اتساع وتصاعد السلطة الملكية. وحصول الملك أعدا الحبشي، جيوشيات فدحية على استعداد لمساعدته في نقرض البلاد لعدوانها. (١).

● أما الحياة السياسية فقد شهدت، في مراحلها الأولى، نوعاً من وجود الحكومات التيوقراطية*. هذا جلياً حتى، على سبيل المثال بستشير مجلس القدماء، الذي يضم مجموعة من الكهنة ورجال الدين، قبل أن يخوض حربه ضد ملك (لاغاش).

بعد ذلك تحولت الدولة التيوقراطية إلى ملكية عسكرية، وتصاعدت حدة التناقض بين القادة المحليين. وبعد فترة من الاستقرار السياسي والاجتماعي، شهدت البلاد مرحلة جديدة من الفوضى والانقلابات، سببها الانحدار الاجتماعي والاقتصادي. وهنا تحول الكهنة إلى طبقة من المستغلين الحقيقيين ووضعوا أيديهم على كل ثروات البلاد.

● كانت العائلة في مجتمع بلاد ما بين النهرين عبارة خلية يرتكز عليها التنظيم الاجتماعي كله. وكانت تمثل شكلاً مصغراً ← لتدرج السلطة السياسية، أو أن السلطة السياسية كانت تشكل توسعاً لها.

وكان للأب الكلمة الفصل فيها، عاكساً في هذا، صورة الكاهن، سيد المعبد الأعلى، أو صورة الملك الذي يتمتع وحده بكل السلطات. وكان للأب صلاحيات لا محدودة، لدرجة أنه كان قادراً على بيع

---

(١) غارسيلي ب، مرجع مذكور، ص ٧٣-٧٤

* حكومة إلهية يشرف عليها رجال الدين (المترجم).

أطفاله دون أن يعترض على ذلك أحد (١) . بالمقابل فإن دور المرأة كان محدوداً جداً إن لم يكن معدوماً ، بدرجة أنه كان هناك قانون يقول : « إذا قالت المرأة لزوجها ، الذي تكرهه « أنت لست زوجي » فإنها تُلقى في النهر . وإذا قال زوج لزوجته « أنت لست زوجتي » ، فعليه أن يدفع غرامة مقدارها نصف - منجم من الفضة » (٢) ومع هذا ، فإن المرأة ، عند سن معينة ، كانت تحظى باحترام وتقدير المجتمع ، مثل نينسون ، والدة جلجامش . فإذا بلغت المرأة مرحلة الأمومة ، كانت ترتفع في نظر المجتمع إلى درجة الإلوهة ، وتستطيع حتى تجاوز الرجل لأنها - حسبما يقال - في هذه المرحلة تكون قد بلغت سن الحكمة والمعرفة ، والقدرة على استبصار المستقبل ، مستقبل كافة البشر (انظر دور نينسون والدة جلجامش) .

والقانون التالي يوضح هذه الدرجة من الاحترام التي/ للأم في ذلك المجتمع ، « إذا صرخ ابن لأمه : « أنت لست أمي » لابدّ من حلق شعر رأسه ، (علامة على أنه أصبح عبداً) ، ومن ثم الطواف به في المدينة ، وطرده بعد ذلك من البيت » (٣) .

في كل الأحوال ، كان وضع المرأة مرضة للتغير تبعاً لتقلبها بفئة العبيد أو بفئة الرجال الأحرار .

في البداية ، لم تكن ظاهرة العبيد معروفة في تلك المجتمعات ، وتم اكتشاف هذه الظاهرة مع تطور المجتمع ، ومن خلال القوانين الجديدة ، خصوصاً تلك القوانين المتعلقة بمكانة المرأة - الأم ، والتي أعطينا عنها المثال السابق .

كان العبيد الأوائل من الأصل أحراراً ، ارتكبوا خطيئة عوقبوا بموجبها فصاروا عبيداً . وهناك فئة أخرى تكونت من أسرى الحروب . وتنقسم هذه الفئة إلى طبقتين متميزتين (النغيم) les geme ، وهم العبيد الذين كانت توكل إليهم الأعمال المنزلية

---

(١) - جمداتي ، مرجع مذكور ، ص ١٦١ .

(٢) - نفس المرجع ، ص ١٦٥ .. لا نعرف إذا كان المقصود بالمنجم هو المنجم المعروف ، أم هو نوع من العملة .

(٣) - نفس المرجع ، ص ١٦٥ .

أو أعمال الحقول. والنامرا NAMRA ، وهم أسرى الحرب المحتجزين ، والذين سيكلون منشأ فئة العبيد .

• أرى اختراع الكتابة على أيدي السومريين، إلى إنشاء أول مدرسة في تاريخ العالم . وهكذا فإن الكتبة السومريين كانوا قد فكروا ، قبل ثلاثة آلاف سنة (قبل المسيح) بموضوع الرئاسة والتعليم ، لدرجة أنهم صنفوا ما يشبه المعاجم (١) وقد اهتمت المدارس في تلك الفترة ، بالتعليم المهني بشكل خاص . وقد عثر علماء الآثار على صحائف فخارية عليها كتابات لبعض التلاميذ ، تتحدث عن كلام الأساتذة ، وعن حول الحياة المدرسية وحول التلاميذ . أما الفتيات ، فقد كنّ غائبات عن تلك المدارس السومرية والأكادية (٢) .

كان المدرّس يُدعى بـ « أب المدرسة » والتلاميذ « بأبناء المدرسة » . وإلى جانب الأساتذة المسؤولين عن الكتابة على الصحائف الفخارية ، والتي يتوجب على الطلاب نقلها فيما بعد ، كان هناك ما يسمى بـ (المكلف بالرسم) و « المكلف باللغة السومرية » . وكان تعليم اللغة يشكل المادة الأساسية في المدرسة . وفيما بعد اتسع البرنامج المدرسي ليضم الرياضيات ، وعلم النبات ، والقواعد . هذا دون الحديث عن تطور الهندسة المعمارية المتمثلة في بناء المعابد والقصور ... الخ ..

• لا نعتقد أننا ، في هذه العجالة ، قد وفّينا الموضوع حقه ، بل نحن متأكدون من ذلك . لسبب بسيط ، هو أنه لم يكن في نيتنا الدخول التفصيلي في هذا المجال . فدونك جوجل ، ولدى علماء آثار .

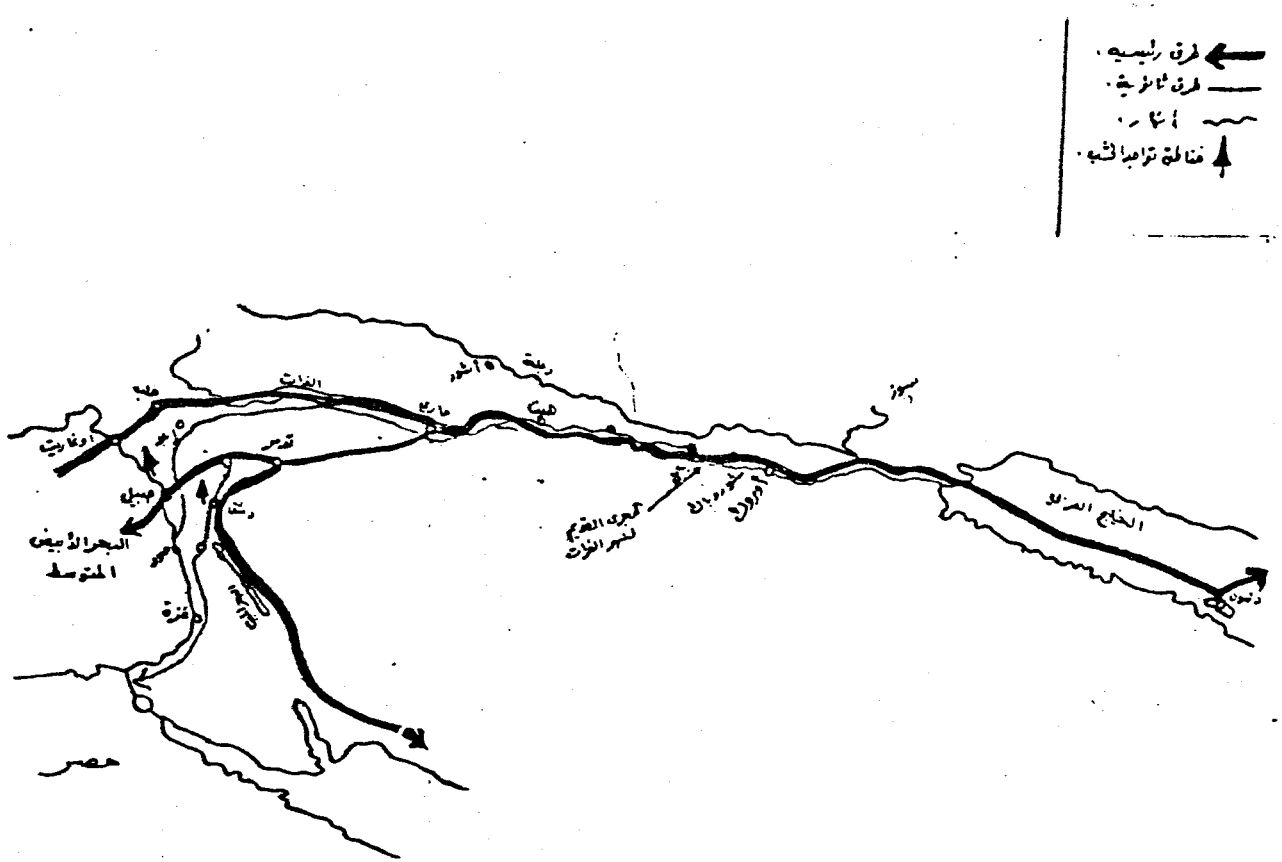
---

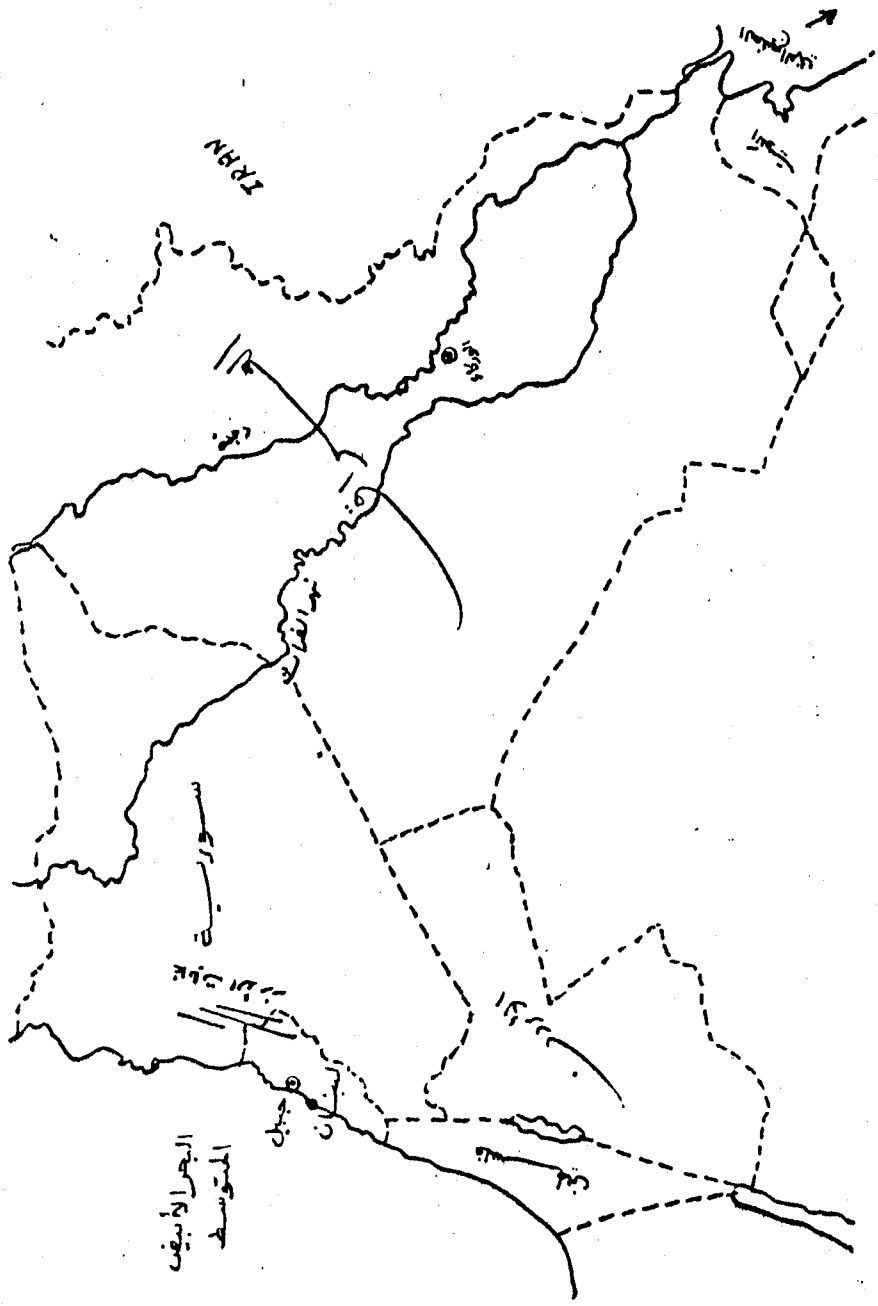
(١) كرامر ، س. ن. ، - التاريخ يبدأ في سومر ، منشورات أرتو ، ١٩٧٥ ، ص ٣٣ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٥٣ .

لقد أردنا ، من خلال هذه النبذة السريعة تحضير القارئ لما سنعرضه في الصفحات القادمة ، بهدف التأثير عليه إيجابا فقط لوضعه في جو المناخ ، محاولة منا في تذويب مواد هذا الكتاب ، وجعله دراسة شيقة وأمينة . لكن ، لابدّ من الإشارة إلى أننا لن نأخذ هذه المعطيات التاريخية بعين الاعتبار في ميزان التحليل ، إلا إذا اضطررنا إلى ذلك في بعض الحالات .

*
* *


طرق رئيسية
طرق ثانوية
أنهار
مضائق تؤدي للشرق
الزيات
البحر الأبيض المتوسط
غزة
مصر
الخليج العربي


IRAN
سوريا
البحر الأبيض المتوسط

القسم الأول

الفصل الأول

حول اشكالية القراءة

■ تشكل القراءة، بحد ذاتها، نوعاً من النشاط الفيزيائي والعصبي في نفس الوقت. كما أنها تشكل فعل التزام مؤقت. إذا كان النص مفروضاً من قبل التزام قبلي، فإن القراءة، في هذه الحالة، تشكل نوعاً من توطيد أو تعميق هذا الالتزام.

وهي، قبل كل شيء، عملية تبادل بين القارئ والمؤلف والنص، بسبب ما تحققه الأخير بقصيدة أم برواية. إن القارئ يقوم بإخراج النص من الظل، ليبعث فيه النور والحياة.. وبالمقابل، فإن المؤلف، أو النص يسلم أسراره للقارئ.

يتعلق، كل هذا، بعملية القراءة حيث نجد نوعين منها، كما يقول (رولان بارت) BARTHES القارئ الأول « يشكل النص وتتجاوز الاعيب اللغة [....] أما الثانية، فهي قراءة تماثل بمثابرة وحدة » (١).

هناك إذاً قراءة لمجرد الاستهلاك، قراءة استهلاكية، وأخرى مسؤولة، تعيد ترتيب النص وتنظيمه، قراءة طموحة تحترم تفاصيله. الأولى تفرض نفسها على أي نص. كان، أما الثانية فهي تهتم أكثر بدرجة الثقة التي يتوجب عليها إقامتها مع النص.

---

(١) - ر. بارت : متعة النص، منشورات سوي، ١٩٧٣، صص ٢٢-٢٣.

تنشأ قضية الثقة هذه، من طبيعة العلاقة القائمة بين القاص وبين متلقي السرد القصصي NARRATAIRE، على اعتبار أنّ هذين العنصرين يشكلان إحدى وظائف السرد. وما إن يتصل قطبا الاتصال هذين ببعضهما بعضاً (١) حتى تتحقق الوظيفة الإفهامية للعملية الاتصالية. عندئذ يمكننا القول إننا قد توصلنا إلى أولى مراحل الثقة المتبادلة بين النص وبين القاص. وتسبق هذه المرحلة، مرحلة أخرى، هي مرحلة الاقتراب، أي قبول القارئ للنص، ونسميها بمرحلة القراءة الخارجية، أو قراءة الدال، التي يتم خلالها قياس المسافة الفاصلة بين القارئ وبين النص.

بيد أن حل هذه المشكلة لا يقودنا بالضرورة إلى فهم النص، لأنه يتوجب علينا، قبل ذلك، المرور بالشق الثاني للقراءة، الذي هو قراءة المدلول التي سيتكفل بتوضيحها، القسم الثاني من هذا الكتاب.

وقراءة الدال، هي اقتراب تعرفي، حيث يمر القارئ بمرحلة الدلالات الى مرحلة الإنسجام والدلالات، ومن الدشكل إلى الشكل، من الفارغ إلى الملآن ومن الغياب إلى الحضور. حضور اللغة المنتظمة وحضور الروح في الشكل، كما يقول جان روسيه. (٢)

الدلالات، الغياب .. الخ، كلها مزايا تتعلق بالقارئ وليس بالنص. إذ ما يحقق انسجام الدلالات، التي يتحدث عنه روسيه، هو بالضبط، ذلك التماس الخاص بين النص وبين قارئه.

---

(١) - ج. روسيه: مسألة متلقي السرد، في الكتاب الجماعي: القضايا المعاصرة للقراءة الشكل والدلالة، منشورات كورتي، ١٩٨٢، ص ٢٥.

(٢) - ج. روسيه: - الشكل والدلالة، منشورات كورتي، ١٩٨٢، ص ٢٥.

كما نقصد بقراءة الدال SIGNIFIANT أيضًا قراءة الشكل، الأمر الذي يؤدي إلى طرح السؤال التالي: إلى أي مدى يمكن للترجمة أن تؤثر في شكل النص المراد قراءته؟.

لا شك أن أي نص مترجم يفقد، خلال عملية الترجمة، عدداً من التركيبية SYNTAXIQUES، لأن النظام النحوي للغة ما لا يتشابه بالضرورة مع النظام النحوي للغة أخرى.

ومع هذا، فإننا نستمر في الحديث عن الشكل، هذا المظهر الخارجي للنص، الذي يخلق المعنى. وسنحاول في هذا الكتاب التركيز على النص المترجم - إلى اللغة الفرنسية - للبحث عن كيفية انتقال المعنى إلى هذا الشكل الجديد، والشكل الذي يختلف. ورغم أن النص المترجم قد حافظ على المعنى أو الرسالة الموجودة في النص الأصلي، فإن التحليل لا يفقد من قيمته الشيء الكثير، لأن ما يقال في لغة ما يمكن قوله في لغة أخرى.

على أية حال، فإن موضوع الترجمة، لا يشكل قضية ذات أهمية كبرى في مجال التحليل البنيوي، إلا إذا أدت هذه الترجمة إلى تغييرات بنيوية في النص الأصلي، أي تغيير مجموع وظائف النص. وعلى هذا فإن النص لا يفقد أياً من خصائصه الأساسية حتى تمكن معالجته كما لو كان شكلاً جديداً يتضمن المعنى الأصلي. وفي التحليل البنيوي، عادة ما نلجأ إلى تحليل الخاصية السردية فحسب، إنما أيضاً إلى تجاوز هذه الخاصية، أي الشكل الذي يضمن وجودها.

والشكل ليس فقط طريقة أو تلخيصاً، إنما هو أيضاً ما يمكن تسميته بواسطة المعنى، لأن «الأشكال التي تحيا في المكان وفي المادة، فإنها تعيش كذلك في العقل» كما يقول فوسيّون (١).

---

(١) - ه. فوسيّون: حياة الأشكال، منشورات PUF، الطبعة السابعة، ١٩٨١، ص ٦٨.

يمكن للعمل الأدبي، شأنه في ذلك شأن العمل الفني، إعطاء القارئ نوعاً من الانطباع بجمود هذا العمل. لكنه انطباع خاطئ، وخادع في حقيقة الأمر. حين قراءتنا لقصة ما، فإننا لا نتبع مجرد كتابة فوق الورق، جامدة، ثابتة وخالية من الحياة، لأنّ عملية القراءة تبعث فيها الحياة وتحركها، وتعيد إليها حركتها ونشاطها.

مع أنّ مغامرة جلجامش تكاد تكون مستحيلة، من حيث الواقع، وبالشكل الذي وردت فيه، ومع أنّ كاتبها، وبطلها أو أبطالها غير موجودين، مع معرفتنا لكل هذا، فإننا نقرأ ونعيش القراءة هذا، يتوشى الجمود، ويتحول السكون إلى حركة والموت إلى حياة.

إنّ شكل قصة جلجامش ليس فقط مجموع المكونات المتعالقة، إنما هو أيضاً ذلك المعنى الدلالي الذي لا يمكن الحصول عليه إلا من خلال تعالق المكونات لذاته.

فلو قمنا بتركيب المكونات، أو الكلمات مثل:

جلجامش + إله + إنسان + ظالم + ملك + الخ..

مع بعضها بعضاً، فإن ذلك لا يكفي لفهم البعد الحقيقي، وعمق هذه التضمينات الكلمية، إذ لا بدّ من أنّ نضيف إليها مفاهيم هذه الكلمات Connotations:

إله = خلود، لا يحده زمان أو مكان، لقوة المطلقة ..الخ.

إنسان = فناء، ضعف، محكوم أو محكوم....

استبداد = انحكاس حالة نفسية ما، نظام مخطط له...

ملك = نفس الصفات الإلهية إنما على صعيد إنساني.

باختصار ، إنّ عملية الترجمة ، على الرغم من سلبياتها ، تحافظ على "الشكل الدلالي" للنص ، لأننا نترجم علامات لغة ما إلى علامات تقابلها في لغة أخرى ، كما يقول رومان جاكوبسون .(١) .

في بداية قصة جلجامش يستشيط القارئ غيظاً إزاء سلوك الملك الاستبدادي ، غيظاً ، سرعان ما ينطفئ وهجه حينما نتعرف إلى جلجامش بشكل أفضل ، وبشكل خاص بعد صداقته مع إنكيدو . بعد هذا نرافقه في مغامراته الرهيبة وفي بحثه عن سر الحياة . ويبلغ حزننا أوجه حينما يفقد (نبات الخلود) الذي حصل عليه من جده (أوتا - نابيشتيم) بعد عناء طويل . كما تتنابنا مشاعر أخرى تتراوح بين مشاعر الشفقة و بين مشاعر الغضب أو العكس . هذه الحالات النفسية المختلفة ، تنشأ عن الشق الأول للقراءة وهو ما اقترحنا على تسميته بقراءة الدال ، حيث لا تخضع مشاعرنا فيه إلى أي نوع من أنواع الرقابة أو العقلنة ، وهما وظيفتان تنشآن عن الشق الثاني للقراءة ، قراءة المدلول SIGNIFIÉ .

لا بدّ من الإشارة إلى أن قراءة النص ليست مجرد تلك العلاقة الثنائية القائمة بين النص وقارئه فقط . حينما نقرأ فإنّ آفاقاً عريضة ومتعددة ، وأبعاداً جديدة تنفتح أمامنا . ترتبط بموقف واستعداد القارئ المسبقين . إنها تخضع لتوجهاته الاجتماعية والإيديولوجية ، والثقافية . وهو ، شاء أم أبى ، فإنّ له أكثر من خيار . فنصادفه عن تأهيله المعرفي ، فنان قضايا أخرى تبرز أمامه ، مثل القضايا اللغوية ، وقضايا النظرية الأدبية على سبيل المثال ، والتي لا يستطيع إلاّ أن يتعرض لها . الأمر الذي

---

(١) - رومان جاكوبسون : - محاولات في علم اللغة العام ، ج 1 ، منشورات مينوي ، ١٩٦٣ ، ص ٧٦ .

يجعل من القراءة فعلاً مسؤولاً والتزاماً، وليس مجرد استهلاك سلبي.

فعل القراءة يُلزمنا، لأنه يجعل منا مُنتجين للمعنى، كما يقول بارت BARTHES ، معنى، قد يتواجد خارج النص، لكنه يبقى على علاقة وطيدة به. ولهذا النص، فعل القراءة، تفرضه عدة عوامل اجتماعية وتفاضلية كما ذكرنا. إنه، بشكل آخر، الانعكاس الواعي أو اللاواعي لالتزامنا السياسي، سواء كان هذا الالتزام صريحاً أم ضمنياً. وهو التزام يؤثر تأثيراً أكيداً في توجيه عملية القراءة. بالتالي، نحن نبحث في النص عما نرغب أن نراه فيه وليس ما يقوله النص بالفعل. لكن حتى كان النص يلتزم بما فيه!. إننا نقرأ من خلال التزامنا وعلى ضوئه.

النص بلا قارئ هو كنز مدفون في خراب لم تطمها يد وعقل الإنسان بعد. حيث أحياناً، في لحظة ما من لحظات القراءة، أن تتدخل الذاكرة (بمعناها المعروف)، وتنبح بثقلها على كاهل القارئ، أو على تفكيره، وتجعله ينسى التزامه، تاركة إياه وحيداً أمام النص، مستقراً إلى المدلول التحليلي أو المنهجي. وهنا تارك القارئ، قد يسلم أمره لها فتتحكم عليه، وهنا أيضاً تكون القراءة بعيدة عن الحمايير الرسمية، للتلعب الذاتية فيها دوراً هاماً.

قد تشكل ذاتية الذاكرة، عبئاً خطراً على القارئ الفاعل، لأن التداعيات الناجمة عن تدخلها — قد تمتد إلى الأبعاد المستنير الرؤية، والمسير الأساسي ثانوياً، والثانوي أساسياً.

هنا، يتوجب على القارئ ألا يبتر النص عبر ذروة الإيرتس

فيه سوى ذاته. لأنّه، في هذه الحالة، قد يصبح المعنى الناتج، شبه معنى، أو معنى غير حقيقي، لأنّ المعنى الحقيقي لا يتواجد إلاّ في النص، ولا يمكنه إلا أن يكون ناتجاً عنه، لا عن أي تصور مسبق. والمزاوجة بين الرؤية التقبلية وبين المعاني التي يحويها النص، أو التي يستخرجها القارئ منه، هي عملية معقدة تستدعي الحذر والتأني.

أخيراً لابدّ من الإشارة إلى أنّ قراءة نص قديم مثل ملحمة جلجامش لا يمكن لها أن تتم، أو أن تؤدي النتائج المرجوة، إلا من خلال منظور أو معايير العصر الذي يعيش فيه الناقد ولقد احتاج (هذا الأخير) أحياناً لبعض الأحيان للرجوع إلى ذلك العصر. إنّ الناقد المعاصر (يختص بالخبر) أو الأخبار (ملحمة جلجامش في حالتنا هذه) ويستوعبه، لكي يقوم بالتالي بتحليله.

صحيح أنّ الملحمة قديمة. وصحيح أيضاً أنّ العالم قديم. لكن علينا أن نتعلم كيف نراه، على حد قول ميرلوبونتي (١).

تسير القراءة وفق منحنيين: الأول ينطلق من القارئ نحو النص، والثاني من النص إلى القارئ. وفي نقطة تلاقيهما أو تماسهما، يبرز التقويم، تقويم النص. إنما يبقى شيء ثابت، هو أنّ القراءة لا يمكن لها أن توجد إلاّ بتواجد النص والقارئ معاً. تلك بديهية لابدّ من التأكيد عليها.

■ يقول تاديه THIBAUDET أن القصة توجد في كل الأجناس الأدبية، كما توجد هي كل أشكال التعبير (٢). وهي توجد أيضاً، في الأسطورة وفي الحكاية وفي الأساطير، وفي الملهاة ... الخ، ويؤكد بارت على أن القصة تبدأ مع ظهور وأنّ أي شعب لم يخل من القصة (٣).

(١) ميرلو بونتي: - المرئي واللا مرئي، منشورات غاليمار، ١٩٦٤، ص ١٨.

(٢) جـ. إ. تاديه: - المرد الشعري، PUF، ١٩٧٨، ص ٧.

(٣) ر. بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، ...

جلجامش هي قصة تصف مغامرات وأعمال كائن خرافي ، أو نصف خرافي ، ظلّت ذكراه محفورة في الذاكرة والوعي الشعبيين حتى اليوم الذي قام فيه كاتب مجهول بكتابة هذه المغامرات وتثبيتها في سجل دائم . فملحمة جلجامش هي إذاً قصة ، وبشكل أكثر دقة ، هي قصيدة سردية . Poème narratif

في القصة الملحمية يبقى العنصر الخرافي حسياً ، حتى وإن تُرجِمَ البطل الذي تتحدث عنه بشكل جزئي على أرض الواقع . إن انتقال قصة جلجامش من مرحلة الأسطورة إلى مرحلة الملحمة عن طريق الوعي الشعبي ، قد نجم عن رغبة الشعب في التعبير عن تمثله وطريقة إدراكه للواقع الذي يتجاوز حدود معرفته ، والذي يحاول إيجاد تفسير معقول له ..

بالنسبة لجلجامش ، بطل قصتنا ، يجمع المؤرخون على حقيقة عيشه في بلاد ما بين النهرين قبل ثلاثة آلاف عام قبل المسيح* . وبفضل أعماله الخارقة ومكتسباته الكبيرة ، انتقل لنا المثل إلى الأسطورة ومنها إلى الملحمة .

على أية حال ، لن نحاول هنا الدخول في مناقشة النوع الملحمي أو خصائصه ، إنما نذكر فقط ببعض العناصر المتعلقة بمنهجنا في التحليل بهدف الوصول لشكل الملحمة الذي أتينا على ذكره فيما سبق . وملحمة جلجامش لدينا هنا ، كوثيقة تاريخية . ما يهمنا فيها هو كونها قصة شعبية ، أو قصيدة سردية أساسها الأسطورة ، حيث يقوم العامل الأسطوري بتوجيه العامل الشعري ، وهو الأمر الذي دعا (بتاديميه) إلى القول بوجود قرابة بين الأسطورة والقصة[1] ونضيف إلى أنه يوجد بينهما عدة نقاط مشتركة أو تشابهات ، لأنّ في أسطورة

---

* انظر النبذة التاريخية في بداية هذا الكتاب .

(١) تاديميه : مرجع مذكور .

تحتوي على قصة مثلما تحتوي القصة على الأسطورة .

وقبل أن تكون ملحمة حبجاجي كزنده ، مهما ، كما أشرنا ، قصيدة سردية وتشكل الملحمات التقليدية ، المعروفة عصر الإيقاع فيها ، كالقافية ، على سبيل المثال . إنها تبتدئ الإيقاع لها من شيء آخر* .

ذلك لأن الخاصية الشعرية ليست حكراً على الشعر ، فالنثر حقه في ذلك أيضاً ، ومن هنا نشوء التخييل الشعري في الأدب .**

إن القصة هي ظاهرة انتقالية بين الروائية والقصيدة (١) . ومن الطبيعي أن يتم الانتقال هذا دفعة واحدة التي تقبع القصيدة إيقاعية موسيقية .

إن ما يتكفل بتأمين الشعرية لملحمة حبجاجي ، كقصيدة ، هو التوازي والتوازي من جهة ، وطبيعة العلاقات التي تربط هذا العنصر اللغوي في ذلك ، وكذلك المحسنات البديعية والبلاغية . وهنا لابد من الاعتراف بأن النص الملتزم يحرمنا من متعة إظهار هذه الظواهر وهي ذاتها ، فإننا سنحاول ما وسعنا الجهد في فصل لاحق .

مناقشة هذا الموضوع

* * * *

---

(١) - تادييه ، نص المرجع السابق ونفس الصفحة .

* من الطريف بالذكر أن الأدباء القدماء لم يجدوا حائلاً بين النثريين كانوا يهملون القافية في الشعر ، وبالنتيجة فقد لجأوا إلى وسائل أدبية أخرى لإعطاء إنتاجهم الشعري إيقاعه وموسيقاه .

** نقصد الشعرية LA POETIQUE .

الفصل الثاني

العلامات والرموز
(أساس الفضاء الأسطوري*)

تتشكل الأساطير ببعدها في « مدار الرمز » ، أرضية صالحة لانفتاح وبروز الرموز . لكن الفكر الأسطوري لم يكن له الخيار في الوقوف فوق هذه الأرضية أو تحت ، والرمز لا يشكل وسيلة وإنما غاية في المرحلة الأولى لتشكله .

في هذه المرحلة من تطوره لم يكن الفكر الإنساني قادراً على تمييز الرمز عما يمثله ؛ فالشمس ، مثلاً ، لا ترمز لك الإله ؛ إنها الإله بعينه . ونحن نعرف بأن الإنسان القديم ظل زمناً طويلاً يقوم على عبادتها ، لأنه كان معتقداً بأنها الإله ؛ إلهٌ ليس سبيلاً غير أنها كانت تشكل ، بالنسبة له ، ماهية مستقلة ، لا ترتبط بأية ظاهرة أخرى ، ولأنها كانت أقوى الظواهر الطبيعية . وإذاك لم يكن هناك رامز ومرموز إليه . ولم يظهر التمييز بينهما إلا بعد أن دخل الإنسان في السيرورة المعرفية ، وبعد أن صار يشكل جزءاً منها ، وبعد أن وصل إلى مرحلة تتيح له استطاع فيها تلوين الرمز لكن ، بالنسبة لذاته فقط .

لقد كان الرمز دائماً جزءاً من الإنسان ، الذي ظل طيلة تاريخ

حسبرته التجريبية يؤمن إيماناً لا يتزعزع بهذا المظهر أو ذاك من مظاهر الطبيعة التي لم يكن قد وصل إلى تفسيرها بعد.

لقد كان كل مظهر طبيعي يعني بالنسبة له، ماهية مستقلة، قائمة بحد ذاتها. ولم يتوصل إلى إدراك مدلولاتها إلا متأخراً. عند ذلك بدا جيتي بأن الأشياء هي أكثر تعقيداً وغرابة مما هي عليه في الواقع.

على العموم، تبقى مشكلة الرمز مشكلة معقدة، لأنه ما من قضية نظرية أثارت الفكر الإنساني، وأسالت حبر المفكرين مثلما أثارتها مشكلة تفسير الرمز، علماً بأن عدداً محدوداً من الرموز، اصطلحت بعض المجموعات الإنسانية على تفسير مدلولاتها. وفي كل مرة يطرح فيها موضوع الأسطورة، سرعان ما يبتعد التفكير بنا إلى الماضي، وكأن الأسطورة لا ترتبط إلا به. وهو تفكير غير دقيق، ذلك لأن الأسطورة تواكب مسيرة الإنسان، في ماضيه، وفي حاضره، وفي مستقبله.

وهذا الفهم التفسيري للأسطورة، يأبى إلا الماضي، يرتبط بالدراسات، بمفهوم التطور، والتطور، بموضوع العلاقات أن ينسجم مع الترتيب القائم للأشياء، وهي نظرة (أرسطية) تقوم على مفهوم "ما هو مؤكد مسبقاً"، وما هو مثبت وقائم من وجهة نظر الاتفاق العام.

مرة أخرى نجد أنفسنا أمام مشكلة تصنيفية، حول إيجاد أقرب التعاريف الممكنة للرمز. وهو أمر يكاد يكون مستحيلاً لأنه ما من فرع من فروع المعرفة إلا ويحاول احتكار الرمز، ويدعي أنه هو الأقدر على تفسيره، مثل علم النفس، وتاريخ الحضارة والديانات، وعلم الإناسة

الثقافية والنقد الفني ، وعلم النفس ، والطب ، والبيولوجيا والسياسة الخ ..

في خضم هذا السباق نحو تفسير الرمز ، كيف يتسنى لعلم السرد القصصي NARRATOLOGIE أن يجد مكانه ؟

الحقيقة أننا نفتقر الى جواب قاطع ونهائي على هذا السؤال ، لأن القصة أو السرد القصصي يستطيع أن يتضمن رمزاً فورياً ، حيث يتطلب كل نص حيالاً لا حدود له للمعنى والرمز إذا لم ينظر إليه كحالة ذات بعد واحد ، خيالية أو عادية .

لكن ، باعتبار أن النص يشكل كلاً يتشرب بما يحيط به وبما أنتجه ، فإن عليه (النص) أن يستفيد من تجارب فرويد المهمة الآنفة الذكر كي يتم تحليله في أفضل حالاته .

ما هو الرمز ؟

وأيها أصح ، الحديث عن رمز أم عن ظروف رمزية* ؟ وإذا كانت هذه الأخيرة موجودة ، فبأي الطرق نتعرف عليها ، فهل يمكننا الإحاطة بها بشكل دقيق ؟

قد يقول قائل إن دراسة الرمز لا تطرح بهذه البساطة ، أو بهذه السذاجة . لكن هل هناك ما هو أبسط من الرمز ؟

صحيح أنها بساطة ظاهرية ، ومن هنا جاء تنوع التفسيرات وتعددها .

يعرّف بيرس PEIRCE الرمز على أنه ما يمثل الإنسان حيث يشكل طابعه التمثيلي ، فالرمز تحدد من يقوم بتفسيره ، ويقول : « إن كل الكلمات ، والجمل ، والكتب والعلامات الاصطلاحية الأخرى

---

* أو محاضن رمزية ؟

تشكل رموزاً » (١) .

الرمز ، تبعاً لما يقوله بيرس ، هو (إذاً) علامات متنوعة ترتبط ارتباطاً مشوشاً بالشيء الذي تمثله .

أما ف . روسوسير ، فيذهب إلى رأي آخر ، حيث يعتبر أنه ، في حالة الرمز ، توجد علاقة طبيعية بين الدال والمدلول (الأمين) . إن ثقل كل الميزان ، رمز العدالة ، عربة ، على سبيل المثال ، من خلال المكانة التي يحتلها ، يأخذ الرمز قيمة يعترف بها أعضاء المجموعة الإنسانية وتفرض نفسها عليهم بقوة أكثرة القانون . والفرق بين العلامة SIGNE والرمز هو فرق حتمي ، وبالتالي لابدّ من دراسة الرمز بشكل مستقل ، ودون أن نخلطه بأي شكل من الأشكال مع العلامة ، لأنّ من شأن هذا الخلط أن يخفي الطبيعة الحقيقيّة لكلّ منهما (٢) .

العلامة لا تتحقق إلاّ بالاستناد إلى الواقع الخارجي ، ولا يستطيع العقل تفويتها وإدراكها إلاّ ضمن نظام ما ، حيث تقيم العلامة SIGNE علاقات دلالية مع علامات أخرى (الضوء الأحمر أو الأخضر في نظام إشارات الطرق مثلاً) .

لابدّ وأن نجد هنا التقابل بين العلامة Signe والرمز ، بالضرورة ، إلى التعرض للمقابلة بين نتيجتيهما ، أي الدلالة SIGNIFICATION والترميز Symbolisation .

الدلالة مصدرها مفهوماتي CONCEPTUELLE أما الترميز فينشأ من نظام ميكانيكي ، لأنه بين الرامز SYMBOLISHNT

---

(١) . ش . س . بيرس : كتابات حول العلامة ، منشورات سوي ، ١٩٧٨ ص ١٦١ .

(٢) . ت . تودوروف : - مقدمة إلى دراسة الرمز ، في مجلة POETIQUE ، عدد ١١ ، ١٩٧٢ .

والمرموز إليه SYMBOLISÉ لا تكون العلاقة اعتباطية إنها سببية.
ومع هذا فإن الترميز لا يشكل غاية بحد ذاته، لأننا لو وقفنا، مثلاً، عند القول إنّ عدنا هو كالاسد شجاعة، إذ عندها الاستمرار في العملية بالصياغة (حدسية كانت أم فكرية)، على هذا، فليس من الخطأ اعتبار الترميز مرحلة ما قبل دالّة PRÉ-SIGNIFIANT، مرحلة تشبه مرحلة الترقب.

إذا يمكن للترميز أن يتعارض مع الدلالة في لحظة ما من لحظات عملية التفكير التي نمرّ بها.

والرمز ذو طبيعة مزدوجة يتميّز بالمرونة وحرية الحركة، وهما ميزتان يتميز بهما العقل أيضاً، لكنهما لا تنطبقان على المجتمع، لأن هذا الأخير يقتضي الالتزام بالإجماع، ولا يكون العقد عند ذلك شاذاً، ولهذا بحث آخر.

الأمر الذي يعني أنّ القدرة على الإبداع هي من شأن الرمز، وهو رأي يخالف رأي (لميغل) الذي يرى أنّ هذه الإمكانية - امكانية الإبداع - هي من شأن العلامة SIGNE، حتى يقول: «إن العقل في بحثه عن العلامة، فهو يؤكد على إرادة وتمكن من استخدام الحدس، بشكل يكون جهد أكثر حرية فيما لو لجأ إلى الرمز. (١)

الرمز لا يشكل أداة معرفة. كما أنه لا ينوب عن واقع آخر، أو عن شيء آخر، أو عن أشخاص آخرين، أو عن أفعال أخرى أو عن أية مجموعة إنسانية. الرمز هو المعرفة ذاتها، وبالتالي لم لا يكون الواقع نفسه!. آرن (دلتون) مثلاً، لم تكن في ذهن إنسان بلد ما بين النهرين الشديدة، عندما محاكاة للواقع، إنها الواقع نفسه، لو كان يتصوره ويتمثله.

(١): عن كتاب بوتيجان PETITJEAN في كتابه «فلسفة اللغة»، منشورات دولاشو، ١٩٧٦، ص ٣٣.

قلنا إنّ الرموز تعيش فينا ، وتشكل جزءاً منّا ، ليس فقط، بشكل مجرد ، إنما بشكل مادي أيضاً. فكل عضو من أعضاء جسدنا يشكل « مستودعاً » للرموز ، اللسان ، الرأس ، القدمان .. الخ كلها أعضاء قابلة للتصنيف في فئة الرموز الحركية ، أو المنتجة لها ، تلك التي يتلقاها جهاز النظر ، وتدرس باعتبارها تعبيراً عن اتصال وصفي أو رمزي .

هناك نوعان من الحركات الوصفيّة ، بحسب تصنيف (غيهد) P. GUIRAUD - الحركات الواصفة ، المُعيّنة ، والحركات المؤكدة الدالة على النفي والسؤال أو الأمر . وهناك أيضاً حركات تعبّر عن اتصال تعبيري (الذراعان الممدودتان مع انتاح الكفين يعبران عن الصدق والاستقامة (١) .

في عملية الاتصال الرمزي تعبر الحركات ثقافية وليس طبيعية ، ثقافية لكونها ترتبط بنوعية الثقافة السائدة في مجتمع ما من المجتمعات مثل ، إسبانيا ، اليابان ، إنجلترا .. وغيرها ..

غير أنّ في هذا الاعتبار ، خطورة من شأنها جرّنا إلى ميادين أخرى ليس مجال بحثها هنا .

الرمز ، إذاً ، لا ينفصل عنا . كونيا وحولنا ، لدرجة أننا « لا نستطيع فهم أي شيء ، ولا القيام بأي اتصال إلاّ بمساعدته .(٢)

---

(١)- ب . غيرو : - لغة الجسد . منشورات ، ماذا أعرف ؟ ١٩٨٠ ، ص ٧٧ .

(٢) - ل . بنوا : - العلامات والرموز والأساطير ، منشورات ، ماذا أعرف ؟ ص ٥ .

لقد رافق الرمز مسيرة الإنسان عبر تاريخه وتطوره ، وحافظ طيلة هذه الفترة على جوهره الدال . ففي اللغة اليونانية القديمة تدل كلمة SUMBALEIN على القراءة دفعة واحدة أو القراءة المتعددة بنفس الوقت . لهذه القراءة - أي الرمز - تدل على شبكة من العلاقات المتنوعة ، متمتعة بذلك بخاصيتين أساسيتين هما خاصية القياس وخاصية الوساطة .

في السهم الأسطوري يقوم (الشخص النفسي)* بإنجاز عمليتين رئيسيتين يقوم (الشخص النفسي) لهذا حدود الأدنى بتمثل الواقع المادي ، ومن ثم بتحويله وتشييده حدود العملية الثانية إلى عالم روحاني . بين ثنائين العمليتين تتولد مجموعة من العمليات الصغيرة هي أكبر من أن يقوم المؤلف وحده بالتكفل بها ، لذا فهو يحاسبة إلى مشاركة المجتمع أو رفد الانتماء الاجتماعي .

ما كان لوالدة حبجاجي ، نيتسون أن تدخل في أحداث القصة لو كان المؤلف يجهل مكانة المرأة - الأم في حياة مجتمع يدور ما بين المهزين ، باعتبارها تجسد الحكمة والمعرفة ، وهما صفتان لهامتان في أحداث الملحمة . وتتكون العمليات الصغيرة (الثانوية) التي أشرنا إليها أسساً للرمز هذا العنصر الذي يساهم مساهمة أساسية في شعرية مرامنا واستيعابنا للفكر الأسطوري بشكل عام .

---

* أي المؤلف ، والمصطلح لرولان بارت .

إنّ المؤلف يرى، بيقين، وفي أسوأ الحالات يتخيل أحداث قصته، ثم يقوم بترتيبها وإعادة تنظيم بنائها محققاً لشروط تحقق القصة. إخراج هو أشبه ما يكون بعملية الترميز codage.

الرمز هو شكل فارغ نقوم بملئه تبعاً لثقافتنا وتبعاً لما تمثلناه من الواقع المحيط بنا. وهو - الرمز - لا يفرّغ محتواه أو دلالته إلا عبر مدونات codes اجتماعية - ثقافية. مدونات تكون بالغة العمومية، لدرجة أنها تتمتع بقوة القانون في كثير من الحالات. والرمز لا ينتقل إلى مرحلة الشمولية إلا بعد حصوله على إجماع الوسط الذي أنتجه.

سيجاعش، ليس مجرد قصة مغامرات فحسب، إنه أيضاً، وهذا هو الأهم، الرمز الدائم لذلك الكائن البشري الباحث أبداً عن سبل الحياة. والشخصية التي يمثلها سيجاعش يمكن أن تقوم بتمثيلها أية شخصية أخرى، تحت أي اسم كان (كما حدث ذلك في العديد من القصص الثقافات الأخرى)*. لكنّ الأساسي يبقى دائماً هو أن يعترف أو تعترف: سيجاعش هو إذاً دور.

الرمز هو درجة متطورة عن الحركة البدائية، التي كانت تعبّر عن انفعال ما، كالخوف، والغضب أو الرغبة... إلخ. ثم تطورت هذه الحركة البدائية. لكثرة ما ترددت، عدت متميزة عن الرمز، باعتبارها تتكون من دالٍ ومدلول، بينما لا يتضمن الرمز إلا دالاً واحداً وعدة مدلولات.

في الحضارات القديمة، كانت الشجرة، مثلاً، ترمز إلى القوة، فأدى ذلك إلى تقديسها، ثم صارت ترمز إلى النظام الكوني بمجمله. أما المسبحة (الفرويدية)، فإنها ترمز، أيضاً، إلى النظام؟

---

* من بين أعمال أخرى كثيرة، انظر مجلة المعرفة السورية، عدد ١٩٦، تموز ١٩٧٨، التي تحتوي على ملف خاص عن الأسطورة والفكر الأسطوري. وانظر كذلك قائمة المراجع في نهاية هذا الكتاب. وقد أشرنا إلى هذا الموضوع في فصل (النص المؤسس) من هذا الكتاب.

إلى العضو التناسلي عند الذكر .

لقد قام مؤلف أو مؤلفوا قصة جلجامش بتجريد بطلها من صفته كملك لمدينة أوروك ، ليجعل منه إسماً صافياً لا زمنياً ولا مكانياً في نفس الوقت ، أي أنه جعل منه اسماً لكل زمان ومكان ، وفي هذا اعتداء صارخ على الحدود (الممنوح) أو تجاوز لها ، وهي عملية ضرورية ، إذ لولاها ، لبقي جلجامش قصة محدودة في ذاكرة ضائعة في مكان ما من أراضي بلاد ما بين النهرين !.

وبما أنّ جلجامش هو أسطورة ، فقد أصبح رمزاً لنوعين من الفكر : الفكر الأسطوري من جهة والفكر العلمي من جهة أخرى.

تارة يستند إلى هذا وطوراً إلى ذاك ، وهو أمر يؤكد الطابع الازدواجي للرمز ، ليس على صعيد دلالته وإنما من خلال العلاقة المزدوجة والمتناقضة التي يقيمها مع الأشياء . وهنا يكمن سرّ الإبداع الذي من شأنه أن يكون أساس حيوية العمل الأدبي ، وسبب بقائه أكبر زمن ممكن في وعي القارئ .

لقد مرّ جلجامش ، ككل الأساطير ، عبر الواقع إلى التاريخ الذي اختاره ليحوله بدوره إلى كلام أو حديث . كلام ، لأن جلجامش يعبّر عن مفهوم قابل للترجمة في خطاب (حديث) متكامل من حيث تواعي العلاقات ، الوحدات الجملية والعمليات السردية المختلفة فيه .

وتحوّل جلجامش إلى شكل من أشكال الحديث الأسطوري يدخل في مجال البحث العلمي SÉMIOTIQUE الذي نحن بصدده .

* * *

تنظيم الفضاء الأسطوري :

في الفضاء الأسطوري تلعب الأمكنة دوراً ثانوياً، لأن الأسطورة لا تستند إلى المكان إلاّ بمقدار العلاقة التي يقيمها هذا الأخير مع التخييل أو مع الوقائع .

الفضاء، عموماً، ينشأ عن المزج، الذي هو ليس غريباً عن الواقع الذي يشكل مستودعاً يغذّي بالرموز . وهذا الأمر لا ينطبق[٧١] أعلى المكان المحدد هندسياً .

في دراسة حيجامش، لدانوي تحليل مدينة أوروك من ناحيتها الهندسية، لأن ذلك يتطلب أدلة، معطيات دقيقة حول المدينة المذكورة، وهو أمر نفتقر إليه، وثانياً علينا استنباط، أو اتباع قواعد خاصة ليس هو نيتنا إدخالها في بحثنا هذا .

إنّ الفضاء الأسطوري، بالنسبة لنا، هو مضمون بدون شكل، ومدلول يبحث عن دالّه . والوصول إلى ذلك الشكل لا بدّ لنا من إنطلاق من المعنى، على الرغم من قناعتنا بعدم دقة النتائج التي قد نصل إليها، لأنّ المفهوم الأسطوري يحيك لا محدودة من الدلالات كما يقول ر. بارت (أساطير، بيروت، ١٩٥٧، ص ٥٠)، الأمر الذي يقود إلى صعوبات تمنعنا من التوصل إلى شكل واحد للمعنى الذي تنطوي عليه الأسطورة .

بما أنّ الرمز يجد تربته الخصبة في الأسطورة فإننا سنستند إليه، منطلقين منه، لكي يتسنى لنا الحديث عن الفضاء الأسطوري، وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الدراسة لا تعتمد في تشكلها على الرمز وحده، لأنّ للعلامات دوراً[٧٢] في نشأة الموضوع .

يحاول القاص ، انطلاقاً من أرضية منبسطة :

(مدينة ـ سهل)

تنظيم أبعاد المعاش (حبجاش في حماسة استبداده ، الشعب في شكواه ـ الخ) .

وتشكل التجربتان المعاشتان في المدينة وفي السهل ، أساس أو نقطة انطلاق المعاصرة الفضائية في القصة .

بين المدينة و السهل لا يتم الاتصال بشكل مباشر ، إنما عن طريق طرف ثالث يملك القدرة على الفعل ، هو ، كما سنرى فيما بعد ، الطرف الإلهي ، والذي لا يتبنى سلطان تواجده في نفس مستوى الطرفين الأرضيين ، حتى وإن لم يتمكن هذا الطرف من ضمان هذا الرابط إلا عن طريق وسائل أخرى مثل النبي ، الفلاحين ، الخ . من هنا نستطيع القول بأن المكان الأسطوري في قصة حبجاش ينتظم وفق ثلاثة أنواع من العلاقات :

١ ـ علاقة مثالية (مدينة ـ الإله أو سماء) .

٢ ـ علاقة معاشة (الإله ـ سهل)

٣ ـ علاقة أفقية (مدينة ـ سهل) .

تبين العلاقة المثالية الابتعاد إلى النهاية ، نحو المحمود ، وهي تعني أيضاً انفتاح الأرض نحو السماء ، فالأشياء تختلف في شكلها حينما ننظر إليها من الأعلى لأننا نقرأها بشموليتها ، ونحسها بنيتها كاملة . وهكذا يتبين فهم الطبيعة العمرانية للحل الإلهي بشأن علاقة حبجاش بشعبه .

لقد حاول إرهمان نفخ الإلهة إيقاع العقاب الذي تريد بالمستبد ، دون العود (الدرس التقليدي) الذي احتل أحداث المسرحية . لكن ، كما

قلنا ، إنّ الأشياء تتخذ شكلاً مغايراً حينما ننظر إليها من عل.

أما العدرقة المائلة فتقوم بتخفيف حدة العام ليتطابق، أو بالأحرى، ليتناسب مع الخاص . إذ لابدّ من نموذج أو عامل مادي يقوم بمهمة التنفيذ لكي يكون مثالاً يحتذى به .

لتوضيح هذه الأفكار سنلجأ إلى تقسيم السيد القصصي إلى أقضية ثلاثة ، تشكل مجتمعة الفضاء الأسطوري العام للقصة.

• الفضاء المغلق :

نقصد بالفضاء المغلق ، المدينة . على الرغم من أن مفهوم الفضاء بحد ذاته يقتضي الانفتاح ، ومع ذلك فإننا نقول (الفضاء المغلق) ، لأننا نعتبر المدينة (مثلها في ذلك مثل المخافر الرمزية الأخرى) مكاناً مستقلاً عن البناء العام للقصة ، معتمداً على الأمثلة والضرورات التحليل .

إنّ القصة لا تقدم لنا ، بشكل مباشر على الأقل ، الكثير من المعلومات حول مدينة أوروك . كل ما يمكننا قوله عنها هو أنها تشكل فضاءً مغلقاً تحيط به الأسوار العالية التي يفترض : أنها على اتصال بالسماء لكي تبقى في تماس دائم مع سادتها (الآلهة) ، أي مع الآلهة عن ـــــ طريق ممثلها حجاجشي الذي يجسّد عالمين متناقضين :

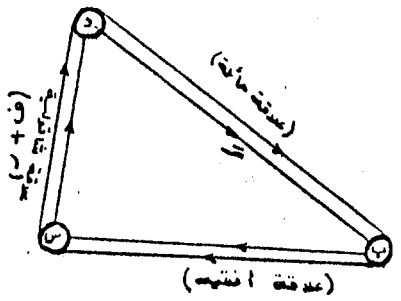
مغلق ≠ مفتوح

محدود ≠ منبسط

إنّ الأعلى ، أو عالم الآلهة ، هو عالم منفصل عن العالم الأدنى لكنه يرتبط به ارتباطاً وثيقاً باعتباره يشكل مستقراً لهذا الأخير ، حيث يسهب على سكان الأسفل (المدينة) اختراقه أو حتى مجرد

الوصول إليه .

بين الأعلى والأسفل ، هناك عالم تحتله فعاليات الآلهة وأشباهها. وعلى هذا فإن الحركة في قصة حجاجاش تنتقل وفق الشكل المثلثي التالي (١) :



شكل (١)

الحركة التي بدأت في الدائرة (س) تتجه نحو الأعلى (د) ؛ في المدينة (س) ، يثير فعل حجاجاش (ف) رد فعل الشعب (ر) . ومجموع هذين الفعلين (ف + ر) يثير بدوره رد فعل ثالث (ر) مصدره الدائرة (د) التي تمثل ، كما عرفنا ، التدخل الإلهي في شؤون المدينة .

نلاحظ أنّ أثر رد الفعل الثالث (ر) هو أثر غير مباشر ، لأنه وقع على نقطة (دائرة) ثالثة (ب) ، أي السهل . ورد الفعل هذا يمثل عملية خلق وتأسيس في السهل .

إذن ، فالمثلث (ر س ب) يمثل اتجاه الحركة (ف + ر) التي

---

(١) يقع السهل في نفس المستوى الذي تقع فيه المدينة لأنه ، مثلها ، يشكل جزءاً من الأرض. بالمقابل فإن الآلهة تشغل التواجد في مستوى مختلف أعلى من المستوى الأول (د) لهذا اتخذت الحركة العائدة في قصة هذا الشكل المثلثي.

انطلقت من الدائرة (س) واستقبلتها الدائرة ( ) لكي تقوم بدورها ، بتحويلها إلى فعل جديد.

بين هاتين الدائرتين ، أو هذين المجالين، يوجد رابط شائع مشترك . سندعو كلاً من هذين المجالين ، الأول بالأعلى الذي يمثل مجال الآلهة ، والثاني بالأسفل ويمثل المجال الأرضي . ر . على الرغم من التناقض بين هذين المجالين إلا أنهما يرتبطان بعلاقة تجانسيّة واضحة. الشكل التالي:

الأعلى (السماء، الآلهة)		الأسفل (المدينة..)
مفتوح	≠	مغلق
لا محدود	≠	محدود
خالد	≠	فنـــاء
خارج	≠	داخل

شـــكل (٢)

هنا يشكّل الأعلى نوعاً من الفضاء التخيلي ويقابله الفضاء الأرضي ، الذي تدور فيه تجارب «الاختبارات الحاسمة» (١)* بعبارة أخرى يشكل المجال الأرضي مُختبراً للعمليات التي تخطط الآلهة لتنفيذها (خلق إنكيدو، بعد أن رست الآلهة الفأس من زيوس ، والثور السماوي، لا يستطيع مجابهة فعلت إلا فوق الأرض).

(١) غريماس أ. ج. - سيميائية النص، تمارين عملية، منشورات سوي، ١٩٧٦، ص٤٦ . يرتبط الاختبار الحاسم بالأداء الذي هو « استخدام وتحقيق الكفاءة ». انظر في هذا غريماس وكورتس ، (قاموس السيميائية) ، منشورات هاشيت ، ١٩٧٩ ، لبسغتان ٥٧٠-٥٧١) والمرافقة أو التصديق على الاختبار الحاسم لا تتم إلا في الحيز العلوي.

لقد أطلق الإنسان اسم الأعلى على السماء ، لأنها ، هندسياً ، تمثل
مثلاً الأعلى بالنسبة له ، ولأنها تشكل ما وراءً يصعب عليه إدراك
خفاياه . وهي لا تحيل إلى عالم يصبو إليه عن طريق التصور أو التخيل .
من الممكن أن تكون هذه التسمية قد جاءت نتيجة الحاجة المتزايدة
لدى الإنسان لكي يحدد نفسه تماماً عندما تتحدد « الأنت » بالنسبة
لـ « أنا » (JE) التي يدركها الإنسان أول ما يدرك . وهذه الأنا (Moi) التي تحيلنا ، في الوقت
الحاضر ، إلى « أنا » الأخرى ، لم تنفصل عن هذه الأخيرة
إلا بعد مرور الزمن ، إذ كانت تشكل معها كلاً واحداً . لم
تمكن الإنسان من إدراك الدونية ، فتسنى له بالتالي رسمها
كما يقول باشلار .

لكي يثبت الإنسان وجوده ويكمل اعترافه بنفسه ، ولكي
يحدد هويته ، فقد انطلق في مغامرة لا نهائية في عوالم التخييل
حتى توصل إلى الحد الأدنى من إدراك ذاته . ولهذا البحث
الصعب قاد الإنسان إلى تحديد MATERIALISATION اللانهاية
والالمفهوم عن طريق الرمز .

إلى يومنا هذا ، يلاحظ أنّ تعابير « مثل » لتقاطب السماء »
أو « سُيُرِدُ إلى أسفل السافلين » هي تعابير لها امتدادها
وجذورها في التاريخ البشري ، ومن هنا مهما
القديم - حيث كانت تستخدم آنذاك أيضاً - ترتبط بمفهومي
الجحيم (الأسفل) أو « النعيم (الأعلى) .

ترتبط الألوهة بالسماء بعلاقة بسيطة ، علاقة مباشرة بين
الرامز والمرموز له . وعلى الرغم من أنّ هذه العلاقة
ليست دائماً سببية ، إذ أنها
قد وصلت ، بحكم الاتفاق ، إلى مرحلة البداهة وبالتالي إلى
مرحلة التأويل .

حول المفاهيم الناتجة عن مفهوم (المدينة) والتي صنفناها في الصفحة السابقة ، نلاحظ أن الأسفل لا يختص بالمدينة وحدها ، فهو يشمل أيضاً فضائين آخرين لا يقلان بأهميتهما عن الفضاء الأول وهما السهل وهكذا تلاقي المتغيرين (أرض ولمون) أو الحبّة التي كان يتصورها القاص . وسنعود إلى مجتمعهما فيما بعد لأنهما يشكلان المحفلين الرمزيين الآخرين في قصتنا باعتبار أن المدينة المحفل الأول .

إنّ المدينة ، باعتبارها تشكل عالماً محيطاً ، قد مثّلت دائماً ، بالنسبة لمؤرخي تاريخ الديانات عالماً صغيراً MICROCOSME أو مركزاً CENTRE تتضح فيه القدسيّة بشكل تام (١) .

ويمثل هذا المركز بالنسبة للإنسان فضاء مقدساً تتمكن الآلهة، عبره من الاتصال بالمقرّبين إليها. وهكذا فقد كان يقوم على صيانة معبد عشتار في أوروك مجموعة من السدنة، وتتكفل بإدارته مجموعة من الكاهنات اللواتي استطعن الحصول على بركة السماء. ومع ذلك، فإننا لو قبلنا بفكرة وجود مركزما فلابدّ من تسميته بمركز العالم وليس بمركز الأرض فقط . لأن مركز العالم يضم السماء (الأعلى) ، والجحيم (الأسفل) لهذا بالإضافة إلى الأرض التي سميناها بمركز العالم UNIVERS .

إنّ قبولنا برأي إلياد هو قبول بثانوية الأرض ، أو بمعنى أدق بدورها الوسيط . و لهذا أمر لا يتعارض مع مكانة الإنسان باعتبار

---

(١) - إلياد م . ELIADE : الصور والرموز ، غاليمار ، ١٩٥٢ ص ٤٥ .

هذه الأرض وباعث التوازن فيها .
بيّن القول بأن المركز الذي يتحدث عنه إلياد ELIADE يضم الأرض والجحيم اللذين جمعناهما تحت عبارة الأسفل .
والمدهش في حضمة حبجاش أنّ الشر لا يصدر عن مراكزه الاعتيادية ، إنما يأتي من السماء التي هي من حيث المبدأ مركز الخير * ، هذه عشتار تقود الثور السماوي إلى الأرض ليقوم بتدميرها وقتل ساكنيها ، وهذا (إنليل) يأمر بإندلاع الطوفان .
على الرغم مما من شأنه تبرير هذين الحدثين، الرائي الأمر يبقى إلى حدما ، عصيّاً على القبول .
إختصاراً ، إننا نعني بـ (الأسفل) كل الأماكن الأرضية التي يتجلى فيها حضور إلهي ما . ومن هنا اختيارنا لمكانين أرضيين هامين رمزياً نظراً لعلاقتهما الوطيدة بالسماء مركز القرارات الأساسية والمؤشرة في حياة الإنسان* .
في أوروك ، حينما أراد حبجاش التهرب من هذا القانون ، قانون الآلهة ، وذلك بفرض قانونه الخاص ، جاعلاً مدينته مركزاً للقرار ، فإنه بذلك قد وقع تحت استقالة جزئية الإلهي من عالم الآلهة ، وصار لزاماً له من تحمل تبعات قراره هذا .
إنّ أوروك كمدينة ، هي مفهوم يمثّل الداخل DEDANS ، بكل ما يتضمنه هذا المفهوم ، فضاء محدود ، شعور محوج ، محاصر ، تضييق سلوكي على صعيد الفرد الخ ..

---

* يجب ألا ننسى بأننا نتحدث ضمن مفاهيم زمن العصر .

إن مفهوم الداخل يشكل مناخاً مناسباً لنمو الخصوصيّة:
مثل حيجامش، لا معنى له إلا بالنسبة لمدينة أوروك،
أو بالنسبة لسكانها، أو، أخيراً بالنسبة لمجموع بنيوي
واع، سواء لمزلته أم لا ستقلاليته.
لقد أنتج البنيان الأوروكي بنية معقدة، لا يمكن لحيجامش
أن يتحدد إلا بالنسبة لها. ومدينة أوروك ليست فقط بنية
اجتماعية - ثقافية، إنها هي أيضاً بنية هندسية (لن نتعرض لها
في هذا البحث).
في قصة حيجامش، يجد القارئ نفسه إزاء نظام يشمل المدينة
والسهل والجبل (أرض دلمون)، حيث تشكل كل واحدة منها بنية
تتكون بدورها من عناصر لها هي الأخرى مكوناتها الصغيرة.

نظام	عالم
بنية ↑	مدينة، سماء، أرض...
وحدة ↑	شعب، جبل، معابد (إنسان)
عنصر	حشائر، أفعال، سلوك...

شكل رقم (٣)

ترتبط المحافل الرمزية الثلاثة ببعضها بعضاً وتستند العناصر
إلى النظام الذي يشكل في نقده الحالة العالم UNIVERS،
انظر الشكل التالي:

ولا يمكن فهم مدينة أوروك إلا من خلال الأحداث والأفعال التي يقوم بها من هو السبب في وجودها، إنها مقدار وظيفي له دلالته التي تتدفق مع بعضها بعضاً لتساهم في تكوين المعنى. وفهم المدينة هكذا أو عدم ما توحي به هذه المدينة، يؤكدان، في نفس الوقت، الطبيعة المزدوجة للرمز باعتباره «نظام معرفة لا مباشرة، يقوم فيه الدال والمدلول بإلغاء الانقطاع الظرفي لعلامات الأشياء وإلغاء شفافية الدال الذي لا يكون له فائدة إلى حد ما.» (١)

٢ - الفضاء المفتوح :

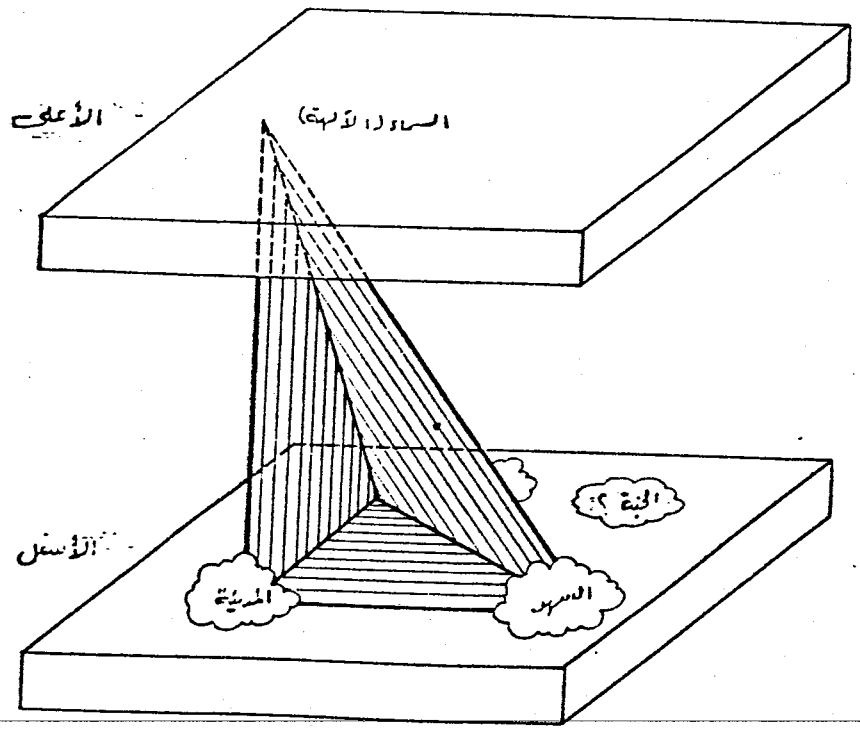
لن يتاح لنا فهم أو إدراك مفهوم الأعلى، أو بشكل أدق (السماء) إلا بالرجوع إلى المفهوم الذي هو أساس تكونه أي مفهوم الأرض والمدينة الذي أتينا على ذكره في الصفحات السابقة.

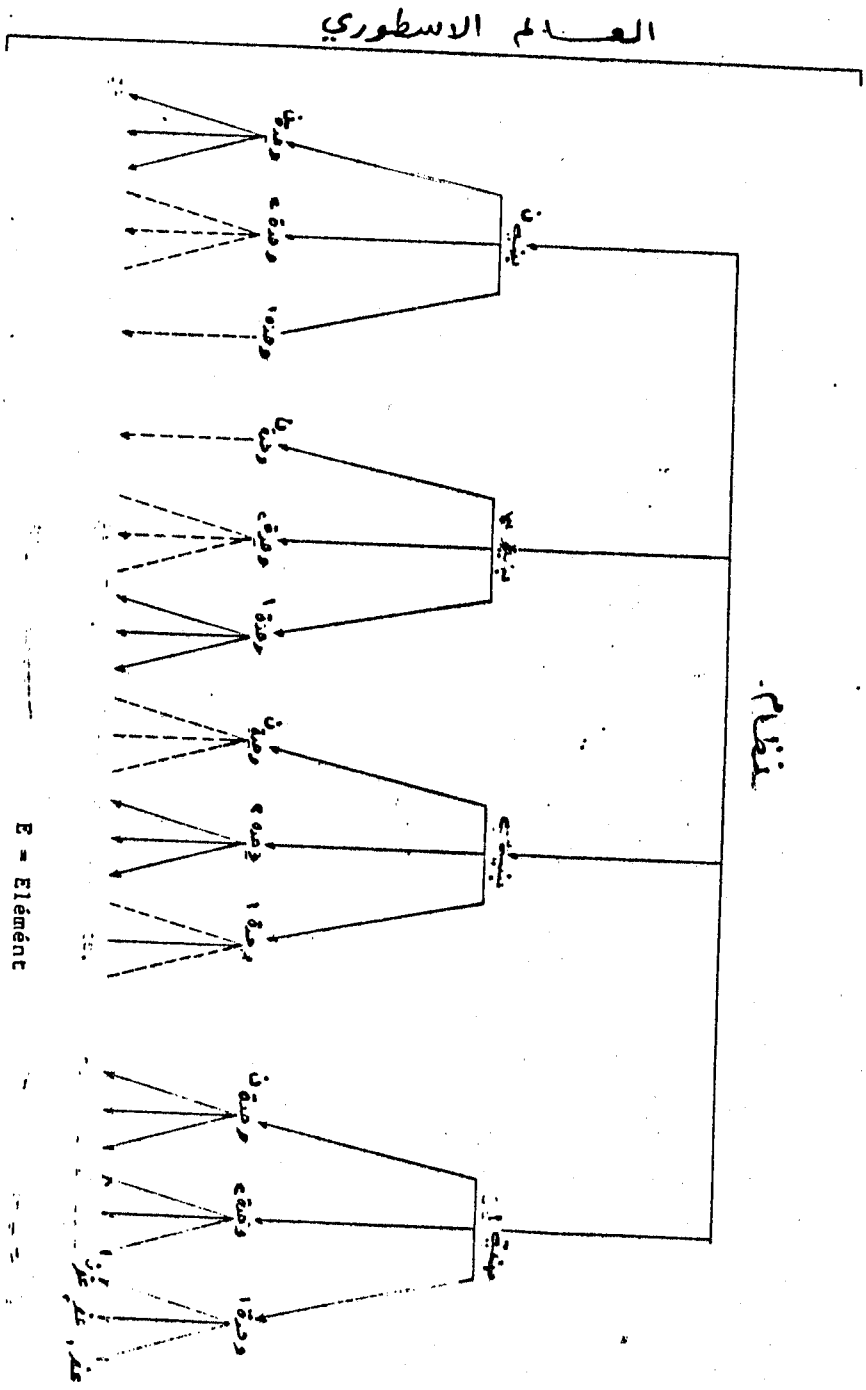
من ناحية أخرى لا يمكن إدراك هذا المفهوم (الأعلى) إلا عبر الظروف التي تحركه وتمنحه المعنى الذي نحن بصدد البحث عن هندسته.

إن ملحمة جلجامش، كتلة النصوص الأسطورية - الملحمية، تفيض بالنصوص اللاهوتية. وحينما نتحدث عن السماء، فإننا لا نتحدث عنها باعتبارها شكلاً هادياً إنما باعتبارها مظهراً إلهياً مجرداً. والاعتقاد بالآلهة أو بالمقدسات، سواء كان واعياً أم غير واعٍ، نابع من اختراع البشر. لقد ناضلت المخترعات، عبر التاريخ، بثقلها على المجتمعات الإنسانية، في كل زمان ومكان. ورقمت دائماً أمام الإنسان، منذ اختلط هذا الأخير بالوعي الجماعي للمجتمع. إنها ليس نقلاً هو السبب الوحيد الذي قاد

---

(١) - ديوران ج. : الأشكال الأسطورية ووجوه العمل الأدبي. منشورات بيبليوتيك التراسيوان، باريس، ١٩٧٩، ص ١٨.


الأعلى
السماء (الآلهة)
الأسفل
الجنة ؟
المدينة
الجحيم


العـــالم الاسطوري
E = Elément

الإنسان للتوجه إلى مجالات معرفية أخرى . بالإضافة إلى هذا فإن لديه رغبة في معرفة نفسه ومعرفة العالم المحيط به، رغبة تحولت مع مرور الزمن، إلى ضرورة، وحاجة ماسة لإيجاد تفسير معقول لوجوده، وبالتالي لتفسير الشرط الإنساني كله .

" لقد كانت المجتمعات الإنسانية تعاني من محظورات ثقافية أخرى، ليست جنسية فحسب إنما مادية أيضاً، وبشكل خاص بشبه روحيّة . وهذه الأساطير المتكشف بالرموز تبني بالضبط، إلغاء كل المحظورات الثقافية ... لكي يجد القانون الأخلاقي مجالها وزمنه لانسجام الوعي الأعلى SUR CONSCIENT بالرغبات الجنسية والمادية والروحيّة " (١) .

إنّ الآلهة تستطيع زيارة الأرض، لكنها لا تستطيع سكناها . إنها تصعد إلى الأعلى بعد نزول قصير على الأرض لأداء إحدى مهامها . زيارة عشتار للأرض مرتين، هدف الأول إنزال الملك المنتصر حبيباً وعشيقاً، والهدف الثاني معاقبته برفضه انزالها وعرضها .

ترتبط الآلهة إذاً بالسماء (الأعلى) . هذه السماء التي تفقد معناها بغياب الآلهة . وهذه العلاقة المتبادلة ليست علاقة المحتوي CONTENANT بالمحتوى CONTENU ، إنما هي علاقة تضمينيّة IMPLICATION ، وترميزية SYMBOLISATION ، حيث ترمز الأولى للأخرى . هذا العالم الإلهي، الذي هو صناعة إنسانية، هو بالبديهة الصورة الأخرى التي كونها الإنسان حول ذاته، وهو الدعامة الأخرى التي يستند

---

(١) . بول ديفيل : الأوديسة (دراسة في الرمز ودلالته) . منشورات بايو، ١٩٧١، ص ٤٧ .

إليها ليسبغ على وجوده طابع الشرعيّة.
وكذلك فارغ العلاقة بين الأرض وبين السماء علاقة ارتباط متبادل، بل وتضمينية أيضاً. والعلاقة بين الأرض والإنسان من جهة، وبين السماء والإله من جهة أخرى، هي علاقة واضحة في قصة سيجاميش، كونه نسيجاً من البشر والألهة. وهو بهذا يشبه العالم، أي محصلة الشراكة بين الإلهي والأرضي. ومع ذلك، فإن ثلثي سيجاميش الإلهيين هما اللذان سيبقيان أمام إنكيدو الإنساني. وإنهيار الجزء الإلهي فإن الجزء الإنساني يتأكد ويترسخ من خلال انتصاره في نهاية الأمر، وهو انتصار يتجلى بتوصل الإنسان إلى وعي شرطه الوجودي.
والتأكيد على أولوية الإنسان يتبعه تأكيد على أولوية أخرى هي أولوية الأرض على السماء.
إنّ العودة إلى المفاهيم التي افترضنا أنها تنتج من الأعلى أي مفاهيم الخلود واللامحدود والمفتوح .. الخ تجعلنا نلاحظ أنه لا يمكن فهم الخلود، مثلاً، إلاّ بالعودة إلى مفهوم الموت ولا يمكننا فهم العالم الآخر إلاّ بعد إدراك وفهم، وبالتالي وعي عالمنا هذا.
لقد بدأ كل شيء مع الإنسان. أي مع بداية وعيه (لأنّ الأشياء لا تبدأ موجودة كما هو معروف) الذي أشار إلى وجود هذه الأشياء. ومع بداية وجوده، راح الإنسان ينظم العالم الآخر بالشكل الذي كان ولا يزال يرغب أن ينتظم به عالمه الحاضر. يدل على هذا، ما نلاحظه من خلال التنظيم المتدرج لمهمات الألهة، وهذا بدوره يدل على نوع من تقسيم العمل فيما بينها.

إنّ الإله (زيوس) يقوم على رأس الآلهة ، وهو بمثابة قائد السلطة التشريعيّة الإلهيّة ، وكلمته هي الكلمة الفصل في كافة القضايا والشؤون الأرضيّة بشكل خاص :

حينما يتجاوز حبجاحش حدوده ، ويغرق في استبداديته لا مثيل لها ويمارس الظلم على شعبه ، فإن (زيوس) يتدخل ، على أعقاب شكوى هذا الشعب . ويقوم باستدعاء الإلهة أورورو ويأمرها بخلق منافس لحبجاحش علّه يخفف من غلواء هذا الأخير ويحد من ظلمه ، وبالتالي ليعمّ السلام مدينة أوروك . واختيار الآلهة لهذا الحل ، يعني عدم رغبتها في التدخل المباشر في شؤون المدينة . لذا فقد لجأت إلى طريقة لا مباشرة ، وذلك باقتراح خلق إنكيدو الذي سيقوم بدور الوسيط .

إنّ الفعل الذي أرغمت الآلهة (الفاعل) على القيام به ، يهدف إلى تعديل (بالمعنى الكيميائي) حدة الفعل الاستبدادي الذي يمارسه حبجاحش . وبدلاً من معاقبة هذا الأخير فإن الفاعل (مالك القدرة على الفعل) يقوم بتكييف ردّ فعله بالشكل الذي أشرنا إليه (الحل عن طريق الوسيط) .

وهنا لابدّ من الإشارة إلى أنّ هذه القدرة على الفعل ليست من شأن كل الآلهة ، إذ أنّ هناك فئة منها تمتلك مثل هذه القدرة ، وأخرى (الآلهة المنفذة) أو (الآلهة الحاضنة) .. الخ . تختص بمهام أخرى لكنها لاتمتلك القدرة على الفعل .

وبناء على ذلك ، يمكننا تصنيف تدرج السلطة الإلهية (في الملحمة) على الشكل التالي :

- سلطة تشريعية (زعيما أو)
- سلطة تنفيذية (أورو، عشتار.. إنليل الخ)
- سلطات حارسة أو حامية

إنّ تنظيم المعبد الإلهي بهذا الشكل، يشبه تماماً التنظيم السياسي والاجتماعي الأرضي. ففي مدينة أوروك نجد التدرج التالي:

- الملك (القائد الأعلى)
- الجيش والإدارات العامة
- الكهنة التي تقوم بتنظيم شؤون الناس..
- خادمات المعبد...
..الخ.

إذا عدنا إلى مفهوم الخلود فإنّ معنى، صفة من يعيش في ذاكرة البشر إلى مالانهاية، كمعنى، الحياة المستقبلية.. نلاحظ أن التعريف الثاني يلغي التعريف الأول للخلود، إذ لو كان الخلود مرتبطاً بذاكرة الإنسان لفقد معناه، لسبب بسيط جداً، هو أن الإنسان فان.

الحياة المستقبلية تستلزم توقف الحياة الحاضرة في لحظة ما من لحظات سيرورتها، وبالنتيجة فإنها تستلزم توقف حياة البشر. ومن هنا لا تكون الذاكرة هي المسؤولة عن قضية الخلود هذه.

إنّ الحياة التي يبنيها الإنسان في سبيل (الحياة المستقبلية) تنفصل حتماً عن زمن بانيها لتشكل ماهية أخرى خاصة ومجردة.

و(اختراع) فكرة الخلود يشكل شاهداً على ذكاء العقل البشري. لأنّ هذا الاختراع يتكون أمام السؤال الأبدي: لماذا الموت؟ سؤال يجدد استحالة تراجع الإنسان أمام العوز والحيرة التي تحيط به

وبجنباته . غموض لا يزال الإنسان عاجزاً عن حله. لكنه لم يتراجع أمام المحاولات الدائمة .

٣ - صلة الوصل :

يمثل السهم صلة الوصل بين الأعلى والأسفل مشكلاً بذلك وسيطاً بين هذين المحفلين الرمزيين : قامت الوليمة أرورو بخلق انكيدو في السهل ، حينما كلفت بذلك . و هذا الفعل الذي جعلت انكيدو من خلقه يلد في السهل ، وليس في مكان آخر ، هو على ما نعتقد فعلاً مقصود.

في السهل، يمرّ المولود الجديد (انكيدو) في عدة مراحل تعليميّة

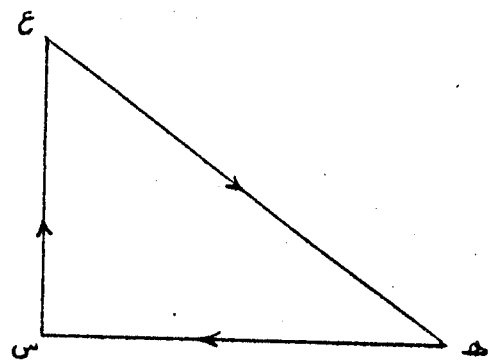
- تتعهد البقر بتعليمه الحب والحنين وتقوده نحو السلوك الانساني في هذا المجال ، حيث يتفتح عقله وقلبه ،

- يقوم الرعاة بتربيته الاجتماعيّة من خلال تعريفه بأكل الخبز « عنصر الحياة » ، وشرب النبيذ « عادة أهل البلاد »

وبعد أن يجد انكيدو بهاتين المرحلتين ، وبعد أن يتهرب من سلوك الإنسان يتجه إلى مدينة أوروك لمواجهة حبجامش . وهذه المواجهة تشكل أولى مراحل دخوله في الصدام مع واقع الحياة . وهي مرحلة النضج النهائية .

إذا افترضنا أن انكيدو هو عبارة عن اسقاط الهب على الأرض ، أو جسر آخر صلة الوصل بين السماء والأرض ، فإن الشكل التالي يوضح مدى ارتباط المحاور الرمزية الثلاثة ببعضها بعضاً ، كما يبين عملية استرجاع

السماء لإنكيدو عن طريق المدينة (بل ما تقترب من عناصر طبيعية) :

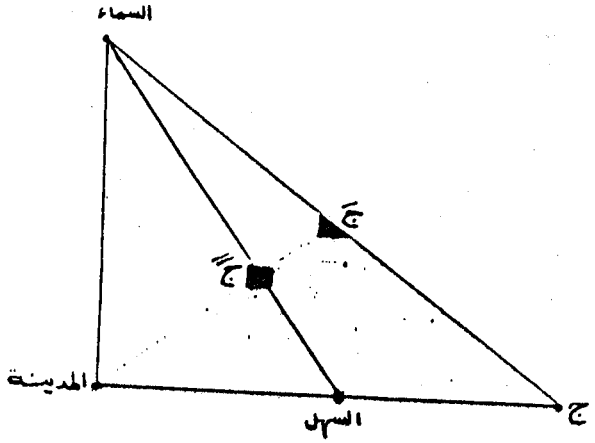


شكل رقم (٥)

تمثل مرحلة السهل ، على ما يبدو ، تصور سكان بلاد ما بين النهرين لعملية ولادة وطفولة وبلوغ الكائن البشري . فالتشابه بين مرحلة السهل وبين مرحلة الولادة والبدايات الأولى للتعليم البشري هو تشابه واضح . فالسهل بما يوفره من حرية الحركة ، وعذرية الطبيعة ، وعلاقته المباشرة بالسماء في حالة تشبه الحالة الفطرية التي يتحدث عنها ج. ديميزيل G. DUMEZIL حيث يعتبر أن « الكائن أصبح كائناً بشرياً بعد أن كان بزواله وحشيّة (١) ، وهذا ينطبق على إنكيدو بشعره الكث وشكله المخيف ، ومظهره الأقرب إلى مظهر الوحوش . وهو مظهر سيتحول - كما يقول ديميزيل - إلى مظهر إنساني . والمثال على ذلك الثور الذي أصاب سيادة إنكيدو وشكلت بعد مصارعته البنى والريادة وبعد انتقاله إلى مدينة أوروك .

(١) . ج . ديميزيل ، الأسطورة والملحمة ، ج ٢ ، منشورات غاليمار ، ١٩٧١ ، ص ٨٠ .

الكبير الذي حملت به السماء وتمت ولادته على يدي نيبورتا في السهل ، لم يدخل الشكل الإنساني ، إلاّ بعد فترة من الترويض . ومن هنا كان السهل يشكل أحد أبواب المدينة . بالإضافة إلى ضافة محفل رابع للمحافل الرمزية الثلاثة السابقة هو الجبل أو الأرض والجبل كما نعلم وارد في القصة كنا استبعدناه نظراً .. المشتركة السماء والأرض ووقوعه على امتداد الخط الواصل بين السهل والمدينة ، وعلى نقطة التقاء السماء بالأرض . ونقطة إمكان وجود الجبل (في عالم القصة) غير واضحة تماماً . والشكل التالي يوضح الأماكن المحتملة لتواجد هذا الجبل :



الشكل رقم (٦)

يمثل المثلث (ج ، ج ، المدينة) ، الحيّز الذي جرت فيه مغامرات حبجاجش وصديقه الكبير.

القصة هي عبارة عن حديث أو أحاديث مشفوهة أو مكتوبة. ومن هنا صعوبة الحديث عن المرئي (كما في المسرح أو السينما) أو عن التمثل بالخيال.

نلاحظ أن الأماكن في القصة هي إما مذكورة بشكل سريع أو ملمح منها تلميحاً. حتى منحى المؤلف بها لحساب الشخوص الذين لا يشكلون، في الواقع، سوى «كائنات من ورق». حتى المظهر المادي لهذه الشخوص هو مُهمل، إلى حدما، لحساب الأفكار التي تحملها هذه الشخوص. على الرغم من أهمية هذا المظهر، نظراً لما يشتمل من عمق لدى بعض الروايات المجرّد أو تجديته MATERIALISATION.

في ملحمة حبجاجش، يبدو أنّ المؤلف قد أراد أن يجعل من مدينة أورروك ليس مدينة من بين بلاد ما بين النهرين فقط، مدينة محدودة الأماكن والزمان، إنما مدينة لا حدود لها. مدينة بلا مكان ولا زمان، مدينة كونيّة، تماثل مثلما سيشكل أبطالها أو شخوصها أبطالاً أو شخوصاً كونيين.

وهذه الصفة تنسحب أيضاً على كل من السهل وأرض دلمون. المكان في قصة حبجاجش ليس مكاناً معروفاً، إنما هو مكان الأفكار العامة التي سعى المؤلف إلى تطويرها وتفسيرها. الأمر الذي يقودنا إلى القول بأن الحديث في القصة هذه، ليس حديثاً عمرانياً، ذلك لأن المكان بالمفهوم السيميائي، ليس موضوعاً في قصتنا هذه، لا يشكل غاية بحد ذاته، إنما وسيلة، أو إطاراً لرسالة أهم وأشمل. رسالة

تعتبر اللغة عنها أكثر مما يعبر عنها الفعل . ويظهر ذلك جليًا في القسم الثاني من القصة : (في الأحلام) في الأحاديث المتبادلة بين حبجاش من جهة وبين الرجل العجوز وصاحبة الحانة ، والولد شمش ، وأمور شنابي ، وأمونا بيشنيم من جهة أخرى. وانطلاقاً من هذا الحديث، يمكننا تمثل أو تخيل فضاء القصة بشكل عام ، كما يمكننا ، انطلاقاً من بعض العلامات اللغوية ، تكوين فكرة عن مدينة أورورك وعن السهل وأخيراً عن أرض دلمون (الجنة).

لكن ، لسوء الحظ ، نقص أو غياب مثل هذه العلامات لا يتيح لنا امكانية تصور مدينة أورورك كأية مدينة أخرى محدودة و موصوفة بدقة . وهذا أمر بيّناه في الفصل السابق.

* * *

الفصل الثالث

الأسطورة والحديث الأسطوري

الأسطورة هي نظام اتصال، يقوم الحديث على تحريكه. وهي، كأية رسالة أخرى، لابدّ وان تقول شيئاً ما حول شيء ما. وبهذا فهي تخضع حتماً لمقتضيات قوانين الاتصال. يلعب العنصر الأسطوري دوراً هاماً في تقاطع الواقع مع الأوهام، مع الخيال. وهو عنصر تمكن معرفته، في بعض الحالات بسهولة، مثل حبجاميش (الإله والإنسان).

ومجهود تشديد القاص أو المؤلف الأسطوري - إذا جاز لنا تصور وجود هذا المؤلف أو القاص - على الطابع الدرامي للعناصر المكونة للقصة الأسطورية، يشكل بحد ذاته، أمراً مثيراً للانتباه. إن كون حبجاميش بشراً وإلهاً في نفس الوقت، هو أمر يقودنا إلى القول بأنّ هذا الكائن بالمقابل، لا هو بشر ولا هو إله. وعلى الرغم من هذه المعادلة، فإن المؤلف يجهد نفسه في التركيز على الجانب الإنساني فيه: على طباعه، ومغامراته، ومشاعره وآلامه ...الخ

هذه العناصر تشكل مجموعها عناصر إنسانية وليست إلهية. ومع أن هذا البطل (حبجاميش) هو نتيجة المزج الإنساني بالإلهي، فإنه يتصرف في إطار بشري يسيطر عليه الشعور

الإلهي . و من هنا يبرز الطابع التلميحي (التوراتي) للحديث الأسطوري حيث يجد القارئ نفسه أمام شكل، ليس هو الشكل الذي ينتظره من حيث المبدأ* وهو بالشكل الذي ينبغي عليه أن يفيض المضمون.

وبما أن الحديث هو رسالة وأداة فعل، فليس من شأنه التقولب تبعًا لأطر القارئ المسبقة. لأنه يقع على عاتق هذا الأخير توضيح البعد الاستعاري للنص تبعًا لدرجة الثقة التي تربطه بمبلغها.

في قصة حبجاجش، يجد القارئ نفسه بمثابة الشاهد المشدوه أمام فشل الاستراتيجيّة الشكلية التي رسمتها الآلهة. كلها هي هذا استراتيجيّة ناجحة في العمق:

إنّ الكبير، الذي يشكل الوسيلة الوحيدة التي طالبت إليها الآلهة حل مشكلة سكان أوروك مع ملكهم، قد انتدب لهذه الآلهة. وبدلاً من أن يقوم بالدور المناط به، وهو تخفيف حدة استبداد حبجاجش، فإنه، بعد أن يصبح سريعًا لهذا الأخير، سيشترك معه في مغامرات لا تستر الآلهة على الإطلاق؛ الآلهة التي خططت لهذا المشروع بشكل مختلف تمامًا. وحبجاجش الذي يبدو مقهورًا ومغلوبًا على أمره بعد فقده

---

* هنا يبرز دور اللغة بمعاني فعل إزاح حيث يلعب الالتباس في عملية الانتقال، كما يقول شارودو. فالقارئ إعتباره فاعلاً مفسراً يتبع عدة اقتراحات أو مرشحة واحدة لفهم الحدث. لكنه يكتشف أن منعطفه قد بنى لنفسه صورة تختلف عن الصورة التي كان يتوقع رؤيتها من خلال اللغة قليلاً. ويسمي شارودو هذا اللغة لهذا معنى معقولاً متبادلاً بين المتحدثين (هنا بين النص وقارئه).

حول أفكار السيد إتريك شارودو P. CHARAUDEAU انظر كتابه (اللغة والحديث) منشورات هاشيت، ١٩٨٣ والذي نحن بصدد ترجمته إلى اللغة العربية.

ثبات الخلود ، هو الرابح والمنتصر في حقيقة الأمر، لأنه ربح
وفي شرطه الإنساني ، أو أنه جعل الإنسان يفي شرطه.

تنتهي قصة حيجامش إلى حيان الأسطورة الكونية
باعتبارها لا تتحدد لا بالزمان ولا بالمكان.
أما في الوقت الذي نظمت فيه أو كتبت فيه ، فقد
كانت تعتبر حتماً قصة حقيقية ، باعتبارها ترجع أحداثاً
حقيقية (بالنسبة لأبناء ذلك العصر على الأقل).

لكن كيف تحولت القصة الحقيقية* إلى أسطورة ؟ فالجواب
عليه ليس بالهين . ومع هذا فسنحاول .

إنّ ما يشكل جزءاً من اليومي يندرج في الرئي الجماعي
نوعاً من الأسطورة التي تنتمي إلى الخيال ، إلى مجال
اللا محتمل . والدارس يجد الأسطورة حينما يتم تحول المُعاش
VECU إلى سرد . وهكذا فإنّ ما حدث البارحة (يمكنه أن
يتحول اليوم إلى أسطورة .. الخ .

والأسطورة لا تنتمي إلى مجال « ما فوق الواقع » فقط ، على الرغم من
أنّ هذا الجانب يحتل مكانة واسعة فيها . إنها تشبه الـ(أنتَ)
حينما تحجب الأنا) بهدف المحافظة على توازنه . إنها نتيجة
الحوار الدائم بين الإنسان ، منذ ولادته وبين الكون ، أو هو - كما يقول
أ. جول JOLLES ، لا عندما يتبدى الكون بشكله أمام
الإنسان عن طريق السؤال والجواب ، فإنّ شكلاً ما يتولد .
وهذا الشكل نسميه أسطورة"(١) .

---

* هذا إذا كان هناك قصة حقيقية .

(١) . أندريه جول : الأشكال البسيطة ، منشورات سوي ، ١٩٧٢ ، ص ٨١ .

إنّ الشكل الأسطوري لحبجاعش يكتمل عند عودة البطل إلى أوروك ، ومساهمته في بناء مدينته أسطورته :

« حينما عاد حبجاعش ، هادئاً ، نقش فوق الحجر قصة أسفاره » [عازيه ، ١٣] .

هذه الكتابة فوق الحجر والتي شهدت الخلود ، كانت ضرورية لاستكمال الأسطورة نظراً لغياب « شهود العيان » أثناء قيام حبجاعش بأسفاره . أما حوادث الجزء الأول من القصة ، فقد تمت تحت سراي وسمع سكان مدينة أوروك . فلا حاجة هنا إذاً للشهود .

أخيراً ، إنّ الأسطورة لا تنتمي بالضرورة إلى الماضي ، إنها قد تتعلق بالحاضر أو بالمستقبل كذلك .

من الحديث الأسطوري إلى الحديث الملحمي :

إذا قمنا بعملية اختصار للملحمة بعد حذف الزوائد وكل تفاصيل الأحداث ، نلاحظ الفصائل التالية (التي تشكل عناصر الأسطورة) .

• في قديم الزمان كان يحكم مدينة أوروك ملك ظالم مستبد ثلثاه من البشر والثلث الباقي من الآلهة . ولما لم يستطع الشعب وضع حد لتسلطه شكاه إلى الآلهة . فقامت هذه الأخيرة بخلق منافس له علّه يعدل أو يغير سلوكه . فنشأ بينهما صراع عنيف انتهى بصداقة حميمية بين المتصارعين . ينطلق الصديقان في مغامرات لم ترض الآلهة ، فقررت معاقبتهما بالحكم بالموت على المخلوق المنافس (انكيدو) . وبعد وفاته ينطلق صديقه (حبجاعش - الملك) في بحث لا سبيل منه عن سرّ الموت والحياة . وبعد عناء كبير سهل إلى جده المقيم عند ملتقى الأنهار (الجنة) حيث أسكنته الآلهة لدوره في حادثة الطوفان . يتسلّم الملك حياله لجده ، فيدله هذا الأخير على مكان وجود نبات الخلود . وبعد أن حصل عليه لم يثنه حبجاعش الاستئثار به لوحده ، وانتظر حتى يأكل شعبه معه منه . أثناء عودته في طريق العودة ، تسللت إحدى الأفاعي وأكلت النبات . حزن الملك كثيراً . وعاد إلى مسقط رأسه ليقوم بأعمال خالدة لصالح المدينة . وهكذا استطاع هذا الملك أن يحصل بنفسه على عالم تقدمه له الآلهة أي الخلود . » .

١. كثافة الوحدات السردية التي تصمن العالم الأسطوري :

هذه الوحدات ، على الرغم من اقتصاديتها اللغوية ، فإنها تخفي قدرة تكاثرية يمكنها الظهور في المستويين الدلالي والشكلي. وهذا يفسّر امكانية تحوّل الأسطورة إلى ملحمة .

في الحديث الأسطوري ، نلاحظ أنّ ملفوظاً واحداً مثل « استبداد » من شأنه إعادة القارئ إلى عالم لا محدود من العلاقات . لأنّ الاستبداد هو تحيل لفعل مجرد يقوم بتنفيذه فاعل ، و يتحمل نتائجه متأثر PATIENT ما :

س : فاعل (معتدي)

ص : متأثر (ضحيّة)

ع : يقوم بعد فعل إزاء استبداد س(رد فعل الضحية)

ف : نتيجة رد الفعل (تدخل الآلهة)

. . . . .

. . . . .

توضح هذه الطريقة في تركيب الملفوظات ، شكل السرد القصصي للأسطورة . وهو شكل نستطيع تطويره كما نشاء وذلك بإدخال عدد من الملفوظات(الوسيطة) أو (المالئة)* القادرة على إغناء شكل الأسطورة وعلى إغناء

* CATALYSES

معناها في نفس الوقت .
وهذه الوحدات هي الوحدات المولّدة للمعنى في الأسطورة .

٢- فورية تتابع الأفعال :

تكثيف الوحدات السردية يقتضي سرداً سريعاً من وحدة إلى أخرى بسبب غياب العملية الوصفية .

٣- تداخل الوظائف :

في الأسطورة الكلاسيكية كيفي القارئ أن يلقي نظره على نفس السطر أو على نفس الصفحة لينتقل من وظيفة إلى أخرى : الشعب يثير... الآلهة تتدخل... الخ في هذين الملفوظين هناك أكثر من وظيفة لكن دون تفصيل .
والتداخل الوظائفي يساهم مساهمة فعّالة في اختصار زمن القراءة .

٤- إثارة خيال القارئ :

يكون القارئ حرّاً ، إما في الاستسلام لخياله في الفهم وقراءة ما بين السطور أو الاكتفاء بالخبر المقدم إليه أو المفروض عليه .

٥- التساوي بين الشخوص من الناحية الوصفيّة :

من المعروف أنّ الاستطراد في الوصف والعبور إلى الجزئيات التفسيرية أو التبريرية يشدّ الانتباه إلى تلك الشخصيات

أو تلك ، إلى هذا المشهد أو ذاك .. الخ . بحيث وفي الأسطورة يتولد عند القارئ انطباع أن القاص يولي الاهتمام للمعنى أكثر مما يوليه لمن أنتجه .

٦- المظهر اللامحدود للأسطورة :

إنّ المكان يفقد أهميته من خلال فقد ابعاده ، وبذلك لا تعود القضيّة قضية هذا الشخص أو ذاك من شخوص الأسطورة .

صحيح أنّ شخصاً ما اسمه حبجاش ينطلع بمهنة الملك ، لكنه ← ليس سوى مجرد (اسم علم) يعبّر عن تكوينه الفيزيولوجي . واسم العلم يمكن أن يحل محله أي اسم علم آخر شريطة أن يقوم بنفس الدور . بالنسبة لحبجاش ، فإنّ التركيز إنما هو تركيز على النوع ، النوع الإنساني بأكمله . والأمر نفسه ينطبق على بقية الشخوص وبقية الأماكن في القصة .

ومن هنا تطمح الأسطورة إلى الشموليّة ويغلب عليها الطابع التعليمي .

إنّ الحديث ، كما يتضح من خلال المثال المختصر للملحمة (انظر هامش الصفحة السابقة) يتميّز بفقر لغوي واقتصاد واضح للأفعال وللأحداث .

وبما أنّ الأسطورة هي تكثيف واختصار للكون (الكبير والصغير) فإنها تشكل أساساً هاماً من أسس تطور الفكر الإنساني . فإذا استعرضنا لملحمة حبجاش إلى أصغر أشكالها الأسطورية فإننا ، بهذه العملية ، لا نقوم سوى بإعادة الأمور إلى

نصابها و إلى نظامها الطبيعي أي البدائي . إنها ، بمعنى آخر ، تقوم بتوضيح محورها التركيبي AXE SYNTAGMATIQUE والتأكيد عليه ، على حساب محورها الدلالي AXE PARADIGMATIQUE . وهذه التعريفة ، تهدف إلى إظهار قدرة الخيال الإنساني على دمج الصور بالتاريخ .

في عملية الاختصار التي أعطت ذلك الشكل المكثف للملحمة ، هذا الشكل الذي سنسميه أسطورة ، لاحظنا أن غياب التبؤر FOCALISATION هو غياب خادع . لأن التبؤر (التركيز) .. . بطل إنما مجموع الفاعلين ACTANTS أو البطل أحداً . وهو لا يظهر جلياً إلا خلال المرحلة التي تتم فيها عملية تحول الأسطورة إلى ملحمة* .

في كتابه « الملحمة والأسطورة » يشير باختين*(١) BAKHTINE إلى ثلاث خصائص أو (سمات مؤسسة) للملحمة :

١- تتحدث الملحمة غالباً عن الماضي القومي لشعب ما من الشعوب .

٢- تشكل الطابة الشعبية التقليدية أهم مصادر الملحمة .

٣- في الملحمة يكون العالم الملحمي منقطعاً عن الزمن الحاضر .

ويتابع باختين قائلاً « أن توجه من يسرد عنه الحديث الملحمي هو توجه إنسان يتحدث عن ماضيه الذي لا يستطيع أن

---

* مَلْحَمَةُ الأسطورة EPOPÉISATION DU MYTHE .

(١) - م . باختين : الملحمة والأسطورة ، مجلة أبحاث عالمية على ضوء الماركسية ، عدد ٧٦ ، ١٩٧٣ . ثم أعيد نشر المقالة في كتاب باختين « قلم الجمال ونظرية الرواية » غاليمار ، ١٩٧٨ . قام الدكتور جميل شحيد ، الأستاذ في جامعة دمشق بترجمة النص الأول إلى اللغة العربية .

أن يطالب . وهذا هو الموقف التقي والمحترم الذي يقفه الأحفاد [إزاء ماضيهم] (المرجع المذكور، ص ١٤) .

باختصار، إن باختين لا يرى في الحديث الملحمي سوى ذكرى الماضي الذي لا علاقة له بالحاضر (على الرغم من إشارته لموقف الأحفاد) وفي هذا نوع من عدم الدقة . لأنّ ماضي السرّاذي يرخصنا اليوم الاهتمام بالملحمة ؟ هل لكونها مجرد تراث ؟ حتماً لا ، فمدى الاهتمام يخفي أكثر من سبب . ودليل على ذلك جملة الإسقاطات التي نراها للماضي في كتابات اليوم . وظاهرة الإسقاط هذه تتسع دائرتها يوماً بعد يوم سواء على صعيد الفرد أم على صعيد المجتمع ، ومن جملة أسبابها من أهمها الهزائم المتلاحقة ، الفشل الاقتصادي، الانحطاط الاجتماعي وغير ذلك ..

لا يكون الفعل الملحمي فعلاً مكتملاً إلا من الناحية القواعدية GRAMMATICAL أما على الصعيد المفهومي Conceptuel فإنه يبقى غير مكتمل*

« بإمكان كل واحد منا إحالة نظره على الأحداث المكتملة وأن يطوفها باتجاهين : من الماضي نحو الحاضر ومن الحاضر نحو الماضي . وحياتنا تتشكل جيداً من هذه الأحداث تقوم رؤيتنا بالصعود في اتجاهها أو بالنزول في عكسه . » (١)

إذا اعتبرنا، مع باختين، إن الأسطورة هي أصل الملحمة،

---

* نشير هنا أننا لا نعالج الملحمة باعتبارها جنساً أدبياً فحسب إنما أيضاً وخصوصاً باعتبارها فعالية إنسانية تذكر دائماً بما كان وبما هو موجود وبما سيكون .

(١) إميل بنفينيست : اللغة والتجربة الإنسانية ، مجلة ديوجين ، ١٩٦٦ ، ص . عدد خاص [illegible] اللغة .

من بدّ من التساؤل عن الكيفيّة التي توصلت بواسطتها إلى شكلها الملحمي هذا .

بعد أن تشكلت الأسطورة و اتخذت شكلها النهائي ، مرّت بجملة من التحوّلات أو من عمليات التولد والتكاثر . وعمليات لغوية - حديثيّة LINGUISTICO-DISCURSIVES أصابت المحور التركيبي والمحور الصرفي (الذي سميناه سابقاً بمحور الإبدال) . وبالتالي فإن عمليتي تَلْحُم الأسطورة تشبه تماماً عملية الترقيد في الزراعة .

في المرحلة الأولى يتوسط زمن الانفصال الواضح بين القاص أو المؤلف أو الاثنين معاً وبين الملفوظات النصيّة ÉNONCÉS TEXTUELS ، كبروز مداخلات وتعليقات القاص التي لا تستطيع لوحدها تمييز الأسطورة لأن الحياة لا تزال تسري في الشخوص الذين يتوهمون لهم بشيء من مسؤوليّة التعبير عن أنفسهم . وهكذا يمرّ التركيز* من مرحلة الضمني إلى مرحلة الصريح .

وندخل من ناحية أخرى عمليّة تحول كبير للوحدات السرديّة إلى مراحل تلو الأخرى وحداتها الخاصة . فعمليّة خلق (تكيدو (ولادته)** لا تتشكل في القصة مجرد عمليّة تلميح أو ذكر فقط . إنها تتشكل قصة لوحدها ، علاقته مع البقر ، ومع حيوانات السهل ، ومع الملاحين وأخيراً مع حيواناتها كلها تشكل قسماً قصيراً مستقلاً يمكن تطويرها وإعطاؤها عنواناً خاصاً . والفواعل ACTANTS تظهر خلال سير

---

* التركيز أو التبؤر : FOCALISATION : هي العمليّة ... التي يقوم بها المؤلف أو القاص ليوجه الأنظار إلى هذه الشخصية أو تلك من شخوص القصة . وقد أفردنا لها فصلاً خاصاً في ... لث في من هذا الكتاب .

** مع الفارق الكبير بين الخلق والولادة . لن ندخل هنا في متاهات الفلسفة .

الأفعال . و أخيراً فإننا نستطيع في الملحمة ، متابعة برامج سردية تتطور الاستراتيجيات المختلفة في القصة بموجب نظامها وترتيبها .

في الحديث الأسطوري لا يكون القارئ خاضعاً لمقتضيات التكثيف أو الاختصار ، حيث يكون أكثر حرية في إتاحة المجال لخياله في اكتشاف وتصور ما وراء القصة ؛ أي أنه يجد نفسه مضطراً للقيام بعمليتين تحليليتين هما اعادة البناء والتمثل .

أما في الحديث الملحمي فيتقلص دور عملية التمثل ، ولا يكون القارئ حائراً أمام مختلف جوانب التحليل ، ذلك أن الملحمة قد قالت تقريباً كل شيء ، وما عليه سوى متابعة الأحداث كما هي واردة ، أو كما يرويها القاص . وقد دربك بنيتن من شأنه التفاعل معها أم لا .

لا بد من الإشارة هنا إلى أننا لا ننفي دور القارئ حتى ولو كان كل شيء موضحاً أمامه . إنما نقصد القول أن دوره يتقلص :

جلجامش يسير معاملة شعبه

هذا الملفوظ يوضح لنا الطريقة التي تتم بها قصة المعاملة السيئة ، ولا الوسائل المستخدمة .

في الملحمة ، يتسع المحور التركيبي للغة وتضاف إليه جملة من الملفوظات :

" لم يكن جلجامش يترك ولداً لأبيه "

" لم يكن جلجامش يترك ولداً لأبيه "

« لم يكن جلجامش يترك ابنةً لمحارب
« أو فتاة محظوظة لطل » . الخ

وإن ملفوظاً مثل: « لم يكن أحد يضارعه قوة »
يفتقر بملفوظات توضح السبب الكامن وراء هذه
القوة الخارقة حيث كان :

. تلثاه من جنس الآلهة ، وثلثه الآخر
من جنس البشر »
. إنه يشبه الثور المتوحش »
. أسلحته لا تقهر . »
الخ .

جاءت هذه الملفوظات لترتبط بالملفوظ الأول (الأسطوري)
لتوسع مجال التصلة ، ليتمكن القارئ من إدراك معنى
وخلفيات ذلك الملفوظ الأول.

* * *

الفصل الرابع

النص المؤسس

يضطر الباحث، في كثير من الأحيان، للجوء إلى عملية الاشتقاق أو إلى التركيب أو إلى التوليد اللغوي لاستنباط عبارة جديدة، أو عبارة تنطوي على شيء من الجدة، للتعبير عن مفهوم يقترحه ويود معالجته تبعًا لمعطيات فكره وتبعًا للمرتضيات التي يقيم طريقة تحليله على أساسها.

هذا الموضوع يشكل أحد الهموم التي تعاني منها اللغات وستبقى ما دامت اللغات تشبه الكائن في تطورها وفي تبدلاتها.

لن ندخل في هذا المجال الواسع والمثير في بحثنا هذا، إذ ما أكثر من عملوا وما يزالون به*.

لقد لجأنا هنا إلى اقتراح مصطلح النص المؤسس أو النص التحتاني، الذي كنا قد اقترحناه باللغة الفرنسية حيث أضفنا إلى الجذر اللاتيني SUB- كلمة TEXTE

---

* انظر فيما يلي على سبيل المثال لا الحصر:

- طحان، رجيون: الألسنية العربية (في ثلاثة أجزاء)، دار الكتاب اللبناني (١٩٧٤-١٩٧٥، ١٩٧٣)
- الحاج، كمال يوسف: في فلسفة اللغة، دار الهدى للنشر، ١٩٧٨
- زكريا، ميشال: الألسنية، عبارتها وأعلامها، ١٩٨٠
- الساسراني، إبراهيم: التطور النحوي، دار الأندلس، ١٩٨١
- الصالح، صبحي: دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين (ط ٨) ١٩٨٠
- العدد (١٧٨) من مجلة المعرفة السورية: خصص للغة العربية والعصر

نص . فصار معنا المصطلح الجديد SUBTEXTE أي النص التحتاني أو النص المؤسِس ، وصارت الدراسة التي يجب أن تعنى بالنصوص المؤسسة ، من حيث المبدأ : LA SUBTEXTUALITÉ .

هناك بعض المصطلحات القريبة أو حتى المرادفة لهذا المصطلح الذي نقترحه مثل INTERTEXTUALITÉ الذي يستخدمه الأمريكي ريفاتير RIFATERRE وعدد من الباحثين الفرنسيين . كما يوجد المصطلح الذي اقترحه ج . جينيت GENETTE HYPOTEXTUALITÉ .

كنا لاحظنا أن هذين المصطلحين لا يعبران تماماً عن فكرتنا آخذين بفكرة ابن [illegible] الذي يقول « يسمى الشيء الواحد بالأسماء المختلفة ، نحو السيف والمهند والحسام . والذي نقوله في هذا أن الإسم واحد هو السيف ، وما بعده من الألقاب صفات ، ونضيف أن كل صفة منها تضمنا لما غير معنى الأخرى »*

ولكن نعتبر أن هذين المصطلحين المشار إليهما ، هما مرادفين يخصصهما للتعبير عن فكرتنا ما سنشير إليه .

إنّ العلاقة بين ملحمة حيحاش وبين النصوص الأخرى (مثل الأوديسه ، التوراة ، وبعض النصوص القرآنية) (١) الشبيهة بها أو التي أخذت عنها هي علاقة محاكاة أو تحريف للنص الأصلي وإعادتها حق انتاجه والاثراء ما تملكه .

وسرقة حيحاش تلك النصوص ليست مجرد عملية . فهم القارئ للعلاقات القائمة بين عمل ما وبين أعمال أخرى سبقته

---

* أورده الدكتور صبحي الصالح في كتابه (دراسات في فقه اللغة) ، ص ٢٩٦ .

(١) أشار إلى هذا الموضوع ، أي حول علاقة ملحمة حيحاش بالآداب العالمية السيد فراس سواح في كتابه (مغامرة العقل الأولى) ، وتوسع في دراستها في مقالات له بالمعرفة عدد

أو لحقته » حسبما يقول ريفاتير (1) RIFFATERRE .

هذه العلاقة ليست علاقة تحاكاة لسبب بسيط جداً ، هو أن ملحمة حيجاش لم تأخذ من قبل النصوص أو لم تتأثر بها . وهذا يدعونا بدون أي تردد إلى الجزم بمكان وجود القدم على ذلك !.

إننا لا نعرف أعمالاً مكتوبة سبقت ملحمة حيجاش تأثرت بها هذه الأخيرة . فكل ما وجد قبلها - حول الموضوع الذي تتحدث عنه طبعاً - كان عبارة عن شذرات لا تشكل في أي حال من الأحوال نصّاً متماسكاً وموحداً .

إذاً لابدّ من القول بأن هذه الملحمة تشكل نصاً تأسيسياً ، مشرعاً ، أو نصّاً مؤسساً قامت عليه أو استفادت منه النصوص اللاحقة في آداب الحضارات الأخرى أو الشعوب الأخرى .

هذه النصوص انطلقت من حيجاش ، أو لنقل بصراحة ، سرقته وادعى مؤلفوها أنها نتاج حضارتهم - باستثناء بعض النصوص القرآنية التي ظلّت أمينة وسايرت حوادث التاريخ وأحداثها لأصحابها -

إذا كان هذا النص الجمعي (النصوص المتداخلة) يفرض التبادل والتداخل بين النصوص فإن النص المؤسس لا ينطوي على مثل هذا المفهوم . وعندما نقول بوجود نص ثان فإن ذلك يعني بساطة ، وجود

نص أول . والثاني لا وجود له في حال غياب الأول . تماماً
كالعلاقة القائمة بين الأرقام في متسلسلة حسابية .

* * *

القسم الثاني

تمهيد:

لقد حاولنا في الجزء الأول من هذه الدراسة شق طريق نحو تقنية القصة بشكل عام، وقصة حيجامش بشكل خاص. وذلك بوضعها في إطارها الاجتماعي - الثقافي من ناحية، ودراسة بعض العناصر التي لها علاقة داخلية وخارجية مع مضمونها، بعبارة أخرى، يشكل الجزء الأول أداة لماذا، أما هذا الجزء فسيكون محاولة لدراسة الكيف، أي كيف تقول هذه القصة ما تريد قوله.

إن أداة لماذا وأداة كيف هما مفهومان متكاملان ولا يمكن كبت الواحد دون التطرق إلى الآخر منهما. ولمجرد القول بأن هناك منتوج ما يقودنا بالضرورة إلى البحث أو إلى التساؤل عن المنتج.

في هذا الجزء سنحاول إذاً تعيين التقنية التي اتبعت المعنى (أو المعاني) على أساسها. كما سنحاول البحث عن القواعد السببية التي هي سبب انسجام أجزاء النص مع بعضها بعضاً، والتي تقع عليها مسؤولية بناء وإبراز المعنى.

الفصل الأول

الوظائف

• وظائف اللغة ووظائف القصة :

الوظيفة هي الجواب عن الغاية التي تكمن وراء استخدام الشيء . والشيء هنا ، هو النص . وهي كذلك البحث عن الدور الذي تقوم به القصة بالنسبة للأجزاء المكونة لها .

والوظائف في السرد القصصي هي انعكاس لوظائف اللغة بشكل عام ش : وظيفة الاتصال أو المواصلة بين المرسل والمتلقي، وتتناول الرسائل (اللغوية) فيما بينهم ، الوظيفة التعبيرية التي يتجلى من خلالها المتكلم نفسه وليشبه كي يعبر عن ذاته دون الاهتمام بردود فعل الآخرين ، أو تأكيد وجوده أمام نفسه وأمام الآخرين (هارتينيه)، الوظيفة الجمالية وهي مجموع الوظيفتين التعبيرية والاتصالية .

ويضيف عالم النفس بوهلر BÜHLER إلى هذه الوظائف وظيفة النداء التي من شأنها زج المتحدث مباشرة في فعل الاتصال باعتبار أن الرسالة تعنيه مباشرة . ووظيفة التمثيل ، التي ترجع إلى المضمون المرجعي أي إلى ما نتحدث عنه .

أما جاكوبسون فيضيف إلى هذه الوظائف :

- الوظيفة الانفعالية EMOTIVE والتي تتركز على المرسل .
- الوظيفة المرجعية REFERENTIELLE ، وتتركز على السياق .

- الوظيفة الانطباعية IMPRESSIVE ، وتركز على المرسل إليه (المتلقي)
- الوظيفة الشعرية (الإنشائية) ، Poetique ، وتركز على الرسالة بحد ذاتها .

لكن يجب ألا يفهم أن هذه الوظائف هي حكر على الرسالة الواحدة بحيث أن تبرز وظيفة أو أكثر .

أما بالنسبة للبنيويين فإن الوظيفة هي العنصر الضروري لتعريف البنية ، الذي يملي الشكل طابع البنية حركون الأجزاء تقوم بوظيفة ما .

أما على صعيد القصة ، وهذا ما يهمنا هنا ، فإن الوظيفة هي تلك الوحدات التركيبية التي تبقى ثابتة طيلة القصة ، رغم الرغم من تنوع مضمونها ، وحتى يشكل تتابعها محور القصة (بردب) .

ويعتبر بروب PROPP أنّ هذا المفهوم (مفهوم الوظيفة) من شأنه تكوين جبراً تنتظم بموجبه القصة ، ويشكل نقطة انطلاق صالحة لتحديد السرد القصصي .

وفي تحليلنا لقصة حيجاش ، فإننا سنستند إلى مفهوم بروب هذا . وقبل الشروع في عملية التحليل ، لابدّ من القيام بعزل الوظائف ، أي الأجزاء الأساسيّة والثابتة في القصة . ومن أجل ذلك سنعمد إلى تقطيع القصة وتحديد هذه الوظائف .

وتجدر الإشارة أن القصة العامة تنقسم إلى عدد من القصص الصغيرة التي يشكل مجموعها قصة حيجاش . سنحاول هنا استخراج عناصر هذه القصص الصغيرة .

١- قصة انكيدو :

أ- الخلق أو الولادة .

ب- ترويض انكيدو بواسطة البغي والفدعين .

ج- تقوم البغي بتحضير انكيدو نفسياً لمقابلة حبجامش .

٢- قصة الصراع بين انكيدو وحبجامش

أ- تحريض البغي انكيدو لمقابلة حبجامش (هذا المقطع يتخذ التسمية المنطقية للمقطع السابق . أو هو نفس المقطع (ج) في (ص١))

ب- نتيجة الصراع : (أحد الاحتمالات التالية) :

. انتصار انكيدو

. أو انتصار حبجامش .

. التعادل (لا غالب ولا مغلوب) .

■ الاحتمال الأول :

إذا انتصر انكيدو فإننا نجد أنفسنا ليس فقط أمام تغيّر في مجرى الأحداث ، إنما أيضاً إزاء قصة أخرى مختلفة . عند ذلك نتساءل : لماذا لم تقم الآلهة بهذه الحيلة منذ البداية ووفرت علينا عناء متابعة أحداث لا معنى لها ؟ .

إذاً ، هذا الاحتمال غير وارد لأنه يتناقض مع الاستراتيجية التي رسمتها الآلهة لحل مشكلة أوروك .

• الاحتمال الثاني :

إذا ما انتصر حبجاحش على خصمه ، فإنّ هذا الخصم إما أن يموت أو أن يضعف. لكن استراتيجية الآلهة لا تريد انهاء الموضوع عند إحدى هاتين النقطتين . فلومات انكيدو، لانتفى مبرر خلقه . وبهذا فالآلهة هي صاحبة هذه الحيلة ، إذاً لا يمكن أن يكون فعلها عبثياً . وكذلك الأمر بالنسبة لإضعاف انكيدو. إنها لا تريد ذلك ، لأنها أرسلته ليقوم بدور أهم هو الحد من استبداد حبجاحش . إذاً كيف ستتمكن انكيدو الضعيف من أداء مهمته كهذه؟!

• الاحتمال الثالث :

هو الاحتمال المعقول لأنه تتناسب تماماً مع خلق البطة في القصة أو هي أول عنصر من عناصر برنامجها السردي.

٣ • قصة الصداقة :

أ- تنازل حبجاحش عن انتصاره.

ب- المغامرات

ب- إهانة الآلهة .

ج- العقاب .

٤- قصة (رقم ٢) البحث عن سر الحياة :

أ- حبجاش يكتشف الحقيقة المرّة : حقيقة الموت والحياة .

ب- ينطلق حبجاش في البحث عن سر الخلود (سر الحياة والموت .

ج- حبجاش في الطريق إلى جده .

د- الجد يعطي حبجاش هذا السر .

هـ- حبجاش يفقد السر .

بعد هذا العرض نأتي إلى وظائف القصة التي سنتبعها ، تبعاً لورودها في القصة على الشكل التالي :

١- الإهانة

٢- الإساءة

هذا الموضع يتطلب تدخل الآلهة لإنقاذها
تمثل الطرف المنصف . غير أنها لا تقوم بمعاقبة
المسيء بل تقوم إنما ترد حقاً آخر بعينه (التكبر) .

٣- الطرف المنصف

٤- المنافس

بين هذا المنافس وبين المسيء (حبجاش)
ينشب صراع يؤدي إلى المسابقة .
تشير القصة أن هذا من تلاميذ المنصف
كان يبحث عن سيده (ناذر ج ، ٣١ و ٤٣) ، وبالنسبة
لحبجاش (ص ٢٥ ، ٢٦) .

٥- الإحداث (حبجاش يبحث عن صديق) .

٦- التكبر يبحث عن صديق .

٧- الصراع .

٨- الصداقة .

بعد مضي فترة من الزمن على هذه الصداقة يبدأ الضجر بالتسرب إلى أنكيدو، فيقترح عليه حينما هش بالقيام ببعض المغامرات، لعلها من جملة ما تهدف إليه الترويح عن أنكيدو. لكن هذه المغامرات تستدعي غضب الآلهة.

٩- المغامرات .

١٠- الإهانة لـ عشتار إلهة الحب .

بعد هذه الإهانة تظهر الآلهة عشتار إلهة الحب غرفاً منتفخاً إياها باعتبارها معاقبة، لأن الأمر هذه المرة يمسها هي بالذات

١١- الإساءة

١٢- العقاب .

حيث يُردي هذا العقاب إلى الحكم بالموت على أنكيدو وسواسية سبباً من حتمية الموت والحياة .

١٣- الموت

١٤- البحث عن السر .

١٥- الحصول على السر .

١٦- ضياع السر

١٧- العودة .

لكي تكتمل هذه القائمة لابد من أن نضيف إليها مجموعتين :

١- مجموعة المساعدين - المعارضين التي ساعدت إدخال الصيد إلى المدينة مثل الصياد ، البغي ، المجهول .

٢- مجموعة المساعدين - المعارضين : التي ساعدتها حيباش إخفاء سره عن الرجل الغريب وزوجته ، صاحبة الحانة ، ... الخ .

إذا أعطينا نظرة سريعة على هذه الوظائف نرى أن هناك مايشبه التعادل بينها . حيث تتوزع هذه الوظائف على مجموعتين أو ثلاث مجموعات . والمجموعة الثالثة يمكن أن تتوحد مع إحدى المجموعتين .

م	م (تابع)
أ- إهانة ..... شعب	أ- إهانة ..... آلهة
ب- خيانة صاحبة .	ب- اختلال التوازن
ت- وديعة	ج- موت
ث- بحث عن صديق .	ح- بحث عن السر .
ج- الحصول على الصديق .	خ- الحصول على السر .
ح- الآلهة تأخذ الصديق	د- الآلهة تأخذ السر .
خ- فقدان الصديق .	ذ- فقدان السر (النبات)
د- مساعدون - معارضون (بشر)	ر- مساعدون - معارضون (بشر)
- رحيل	- عودة
- حزن	- معرفة .

شـــكل رقم (٧)

إنّ قراءة سريعة للوحة السابقة تبين لنا أربعة أنواع من العلاقات :

١- علاقات تناقض :

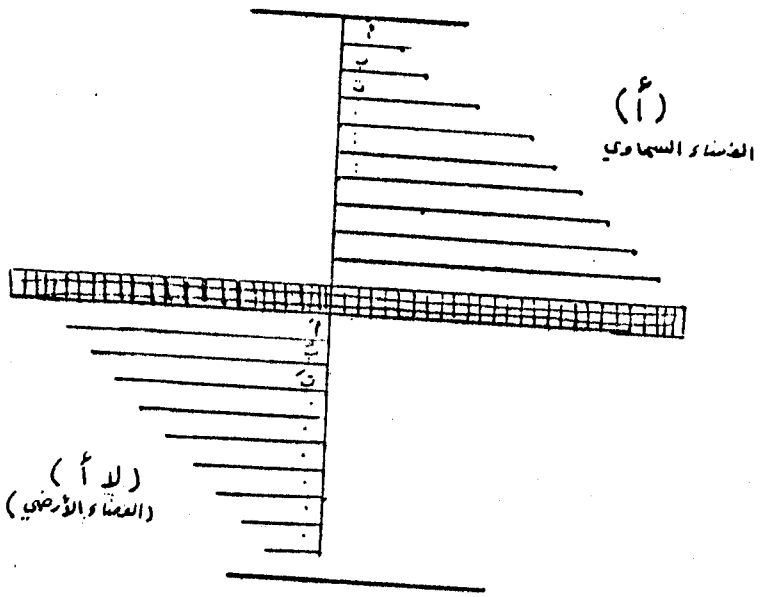
شعب	≠	آلهة
توازن	≠	اختلال توازن
ولادة	≠	موت
رحيل	≠	عودة
حبّ	≠	معرفة .

على الرغم من هذا التناقض بين العناصر المكونة للعالم الأول (البشر) وبين تلك العناصر المكونة للعالم الثاني (الآلهة) ، فإننا نلاحظ أن هناك توازناً أو توازياً وظيفياً .

فالبشر في العالم الأول يعادلون من حيث الوظيفة الآلهة في العالم الثاني . طبعاً ليس المهم هنا جوهر أحد الفاعلين أو العنصرين المتناقضين - المتوازيين ، آلهة / بشر ، توازن / اختلال توازن ، ولادة / موت الخ . لكن المهم هو الدور الذي يلعبه كل منهما . وهما من هذه الناحية متوازيين .

ويتضح من خلال ذلك أنّ نظام القصة يرتكز على دعامتين أساسيتين يتسع وينشأ عنهما حالات مختلفة . هاتان الدعامتان هما السر الذي يتمثل في ثبات الخلود والصداقة آخذين بعين الاعتبار كافة الظروف التي سبقتها والتي نجمت عنها .

وبعبارة أخرى فإن القصة تتمحور أو تتمدد على قسمين رئيسيين الأول ، أو المرحلة الأولى سرحلة ماقبل انكيدو والثانية سرحلة مابعد انكيدو أو إذا شئنا الاختصار (قبل ، بعد) . لأن الأحداث تتطور وتأخذ أبعاداً جديدة بعد مجيء انكيدو . أما دور حبجاهش فهو تنتهي لما بدأه انكيدو . المرحلة التالية تبيّن المستويين اللذين تدور فيهما أفعال وأحداث القصة ، وهي عبارة عن اختصار للوظائف التي استخرجناها في الصفحات السابقة :



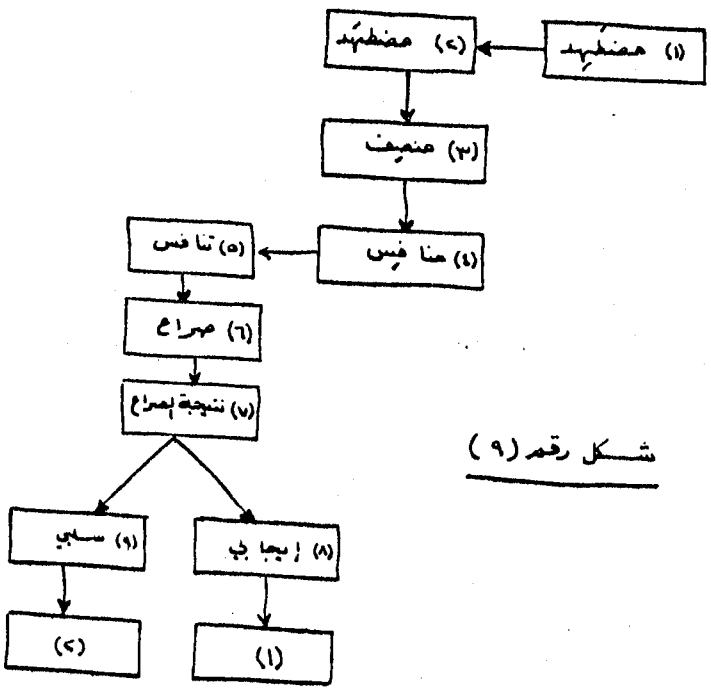
شكل رقم (٨)

إن كل وظيفة (أو وحدة) من الوظائف (أو الوحدات) السردية التي قمنا باستخراجها تحتل مكاناً هاماً في القصة لا يمكن نزعها عنه. إذ فعلنا ذلك لاختلف التركيب العام للقصة أو لأصبحت قصة ثانية مختلفة. وقد أعطى التسلسل المنطقي لهذه الوظائف شكلها الذي لا زالت تحتفظ به حتى الآن.

وهذه الوظائف تخضع إلى عدد معين من العلاقات أشرنا إلى واحدة منها (علاقات التناقض).

٢- علاقات سببيّة:

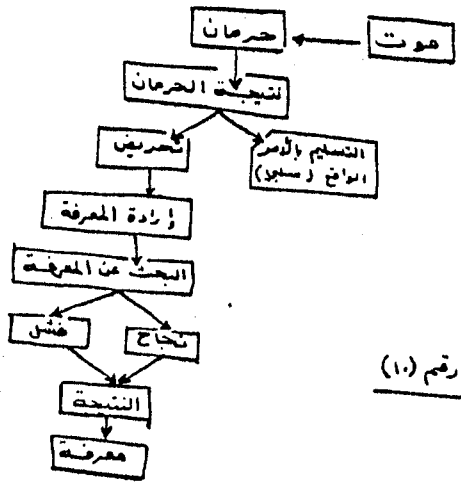
نوجز هذه العلاقات على الشكل التالي:



شكل رقم (٩)

إذا كان لابدّ من تفسير هذا الشكل فإننا نقول أنّ الفعل (١) قد أدى إلى ظهور رد فعل (٢) ، حيث نشأ عنهما تدخل طرف ثالث (٣) (المنصف) ، الذي لجأ إلى حل من شأنه أن يكون مقبولاً لدى الطرفين (١) و (٢) أي خلق منافس للمتطرفين (٤) . وهنا لابدّ من وقوع فعل المنافسة (التنافس) الذي يفرض على كل من الطرفين السعي وراء الربح ، لذا نراهما يدخلون في (صراع) عنيف يؤدي إلى نتيجة إما تكون سلبيّة أو إيجابيّة . وهي نتيجة لا تشبه بالعمق نقطة الانطلاق على الرغم من التشابه الشكلي بينهما .

ونلاحظ في الشكل (٩) أن نتيجة الصراع كانت إيجابيّة باعتبار أن صداقة وطيدة قد تمخضت عن ذلك الصراع . ويشكل عموم إنكيدو فيما بعد فعل فراق أو حرمان قد تكون نتيجته إما سلبيّة أو إيجابيّة أيضاً :



شكل رقم (١٠)

يبيّن الشكل رقم (١٠) مختلف المراحل التي اجتازها حيجامش حتى نهايته بحثه عن سر الخلود (المعرفة). والنتيجة التي توصل إليها تنطوي على وجهين : إيجابية، باعتبار أنّ حيجامش قد استطاع التوصل إلى وعي شرطه الإنساني محققاً بذلك نجاحاً معززاً للنوع الإنساني بشكل عام. وهي سلبيّة على الصعيد الفردي لأنّه فشل في الاحتفاظ ببنات الخلود.

أما بالنسبة للتكتيك الإلهي فإنه قد فشل، لكنه كان ناجحاً على المدى البعيد (استراتيجياً) :

بعد عودة حيجامش من أرض دلمون نراه وقد عدل عن سلوكه الاستبدادي و تحول إلى ملك يهتم بإنجاز الأعمال الخالدة بالنسبة له وبالنسبة لشعبه أيضاً، مثل بناء سور أوروك، و معبد عشتار...

٣- العلاقات الزمنيّة :

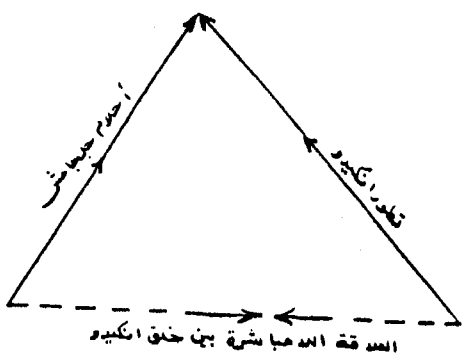
لن نتناول هنا بالتفصيل ما يخص زمن السرد الخصصي إذ أننا أفردنا له فصلاً مستقلاً في الصفحات اللاحقة.

نشير هنا فقط إلى أن زمانية الأفعال ACTIONS ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمسبباتها (مسبّبيتها). ومع هذا فإننا نلاحظ أنّ تتالي الأحداث قد لا يخضع دائماً لقانون السببية هذه، في الوقت الذي كان فيه

، تكبير بكبر (عضوياً) في السهل، نرى أن حبجاجش، كان يرى في المدينة، وفي نفس الوقت، أحلاماً تتعلق بزيت الطفل-الرجل (انكيدو). وهما فعلان يحصلان في مكانين مختلفين، بعيدين عن بعضهما لكنهما يتعلقان بنفس الموضوع.

يتبين في المباشرة أنه لا توجد علاقة مباشرة بين الفعلين (تطور انكيدو في السهل، وأحلام حبجاجش في المدينة) نظراً لأنهما يتطوران بشكل مستقل ويخضع كل منهما لنظام زمني مختلف (على الرغم من أنهما سيفضيان إلى نفس النتيجة فيما بعد).

صحيح أنه، في هذه اللحظة بالذات من تطور الأحداث، أنه لا توجد بينها علاقة السبب بالمسبب، لكن هناك احتمال قوي وشبه أكيد لأن تلتقي خطوط هذه الأحداث (أو هذين الحدثين على وجه الدقة):



شكل رقم (١١)

وعلى هذا فإن العلاقات الزمانية في القصة تبدو مستقلة عن بعضها بعضاً من حيث التفاصيل، لكنها ترتبط ببعضها ارتباطاً وثيقاً على صعيد البنية العامة للقصة، كما سنرى ذلك لاحقاً.

التحولات السردية:

يفترض مفهوم التحول أو التغير وجود أشكال "أساسية" من ناحية، و"أشكال مشتقة" منها من ناحية أخرى. وبما أننا افترضنا وجود مثل هذا التحوّل فلابدّ إذاً، من وجود "محوّل" أو ظروف تحوّل أو بواعث في القصة- قصة حبجا مثلاً- نستطيع أن نميّز التحولات التالية:

١- تحولات مركبة: حيث يتحول المحمول الأساسي PRÉDICAT DE BASE مباشرة إلى محمولات أخرى. ولا يستمر الوضع الذي وضعنا فيه الناس في بداية القصة سوى المدة اللازمة لطرح السؤال: لماذا يوجد مثل هذا الوضع؟. وتحوّل هذا المحمول الأساسي يأتي فوراً إذ نجد أنفسنا في وضع آخر، أي أمام محمول آخر.

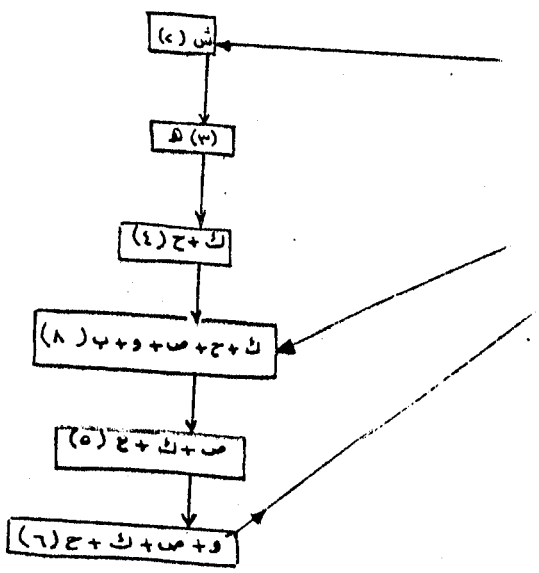
لكن تحول المحمول الأساسي هذا لا يخفي أنه

قد اختفى شيئ ، بل على العكس ، إذ أنه
سيرتد ... ول ثان ، ليشكل من جديد
محمو ... ثم :

١٢ — ...) يسعى إلى (ش)
١٣ ...) يتدخل لأنّ (ج) يسعى إلى (ش)
١٤ ...) يقوم بخلق (ك) لأنّ (ج) يسعى إلى (ش)

إن المحمول الأول لا يحتوي إلا على
... Tablet واحد هو (ج) .

١ ...) يعيش في السهل مع (ح)
٢ ...) يرى (ك) مع (ح) في السهل
٣ ...) يخبر (و) بأنه رأى (ك) مع (ح) في السهل
٤ ...) يكلف (ص) بإبلاغ (ج) بأنه قد رأى (ك) مع
(ح) في السهل .
٥ ...) يرسل (ب) لتعويض (ك) ...



شكل رقم (١٧)

١٣ ← محمول أساسي ، ج ، حيجامش ، ش ، شعب ،
ه ، آلهة ، ك ، الكبير ، ح ، حيوانات السهل ، ص ، الصياد ،
ب ، البنو

٢٣ ، تحول معرفة (الآلهة نفرأن ج.....)
٣٣ ، تحول توضيحي
٤٣ ، محمول جديد نشأ عن المحمول السابق.
٥٣ = تحول معرفة
٦٣ ، تحول إبدالي.
٧٣ ، تحول إبدالي.
٨٣ = تحول معرفة وفعل.

وهناك أنواع أخرى من التحولات سنجد تحليلاً لكل منها في مختلف الفصول اللاحقة بسبب ارتباطها بمضامين تلك الفصول.
وبالنتيجة فإن هذا التحليل يعطينا فكرة عن تشكل القصة من خلال تولد الجمل أو العبارات أو المعاني مما يسبقها.

* * *

الفصل الثاني

علاقات الشخوص

أوليات :

تستهل القصة بوضع القارئ في حالة أولية تتميز بوجود عنصرين يرتبطان بالشخصية الرئيسية : حبجاحش ويتعلقان بتكوينه الفيزيولوجي وبالتأثير المعنوي :

أ - التناقض في المكونات المادية لهذه الشخصية (إله + بشر) وتكوين من هذا النوع ينطوي بالضرورة على بعض العناصر الدلالية ، والتي نترجمها ، على الصعيد السيميّ SÉMIQUE كالتالي :

خلود ≠ موت (فناء)

محسوس ≠ مادي

ب - السلوك الاستبدادي لحبجاحش ، والذي لانفهم له أي مبرر في بداية القصة .

---

* SEME : هي أصغر الدلالية على صعيد المضمون . كما أنّ الـ PHÈME هي أصغر الوحدات الدلالية على صعيد التعبير EXPRESSION . ومجموع السيمات تشكل الـ SÉMÈME . مثل : السيمات المكونة لقدمة ما لاطاولة هي : (أرجل الطاولة - جوانب الطاولة - إدراج - السطح - تستخدم للقراءة ... الخ ...) .

إذا تمعّنا في نص القصة فإننا نكتشف بأنه لم يؤدِّ سلوك حبجاجش الاستبدادي إلى ثورة شعبية ، كما أنه لم يثر غضب الآلهة بالمقابل .

لقد اكتفى الشعب بالشكوى ، بالأنين الخافت ، وبالتململ الخجول . أما الآلهة فلم تتدخل إلا بعد سماع شكوى الشعب ، فلجأت إلى حل « إصدحي » أو « صالم » إذا جاز لنا التعبير . وعلى الرغم من استبداد حبجاجش ، فإننا نلمس أنّ الشعب ما فتئ يحبه ويحترمه ، فعبارة « راعي أوروك ، الراعي ، الرحيم ... الخ » [عازرية ، ٧] . وهذا يبدو أنّ الآلهة لم تلجأ إلا إلى حل يبدو « في حد ذاته » هي طبيعة رد فعل الشعب على سلوك حبجاجش . هذا الشعب الذي يبدو وكأنه يقول : إنّ ملكنا ظالم لكنه ملك جيد ! . هذا الخضوع الظاهري ، والاحتجاج المكبوت إنما يعبران عن اتفاق جماعي حول نظام قائم ، مؤسس تقليدية ، وراسخ لدرجة استحالة الإرادة الإنسانية تغييره . ويبدو أنّ تغيير هذا النظام ليس من شأن البشر ، بدليل أنّ الشعب لم يلجأ إلى أية وسيلة جذرية للتخلص من الاستبداد . حتى أنّ الآلهة لم تتبع وسيلة مباشرة لإعادة التوازن بين الملك وبين رعيته ، ربما لأنها لا تريد أنْ تحمل من أساليب (الثورية) سابقة من شأنها التأثير على دعائم السلطة القائمة ، سلطة الكهنة ، وبالتالي السلطة

البلهية .
على أية حال ليس في نيتنا معالجة هذا الموضوع ، لأنه لا يدخل في نطاق بحثنا هذا . على الرغم من أننا كنا قد أشرنا إلى بعض جوانبه في معرض تقديمنا لقصة حبجاش ومن خلال دراستها في سياقها التاريخي - الاجتماعي - الثقافي.

هل نجرؤ على القول ، والحال هذه ، بأن هناك اتفاق ضمني بين الآلهة من جهة و بين الشعب من جهة أخرى ؟ أو هل يمكن القول بوجود التزام معين من قبل الأطراف الثلاثة المعنية (الملك ، الشعب ، الآلهة) بعدم تجاوز حدود معينة تحفظ إطار نظام الحكم القائم ؟! ..
إن الجواب على هذين السؤالين ، كما قلنا ، يتجاوز إطار هذا البحث . ومع ذلك فإننا سنحاول ، مستندين إلى معطيات القصة فقط ، سبر العلاقات القائمة بين تلك الأطراف علنا نجيب ، بشكل أو بآخر على شيء من هذه التساؤلات .

قلنا أن شخصية حبجاش تكاد تسيطر على مجمل القصة ، باعتبار أن حبجاش يشكل البطل الرئيسي فيها . لكن لابد من الإسراع بالقول هنا ، أن حبجاش ليس بطلاً رئيسياً إلا من خلال الشخوص الأخرى ، ومن خلال علاقته بكل واحد منها .
ومن هنا نقول أنه لابد من إعادة النظر بمفهوم

البطل الرئيسي في القصة .

ولابد من اعتبار أنه لا توجد شخصية رئيسية في القصة وأخرى ثانوية لأن الشخوص تشكل خليط من الأشياء : الديكور ، الجغرافيا ، باختصار كل العناصر الحية والجامدة ، كلها تشكل أبطالاً رئيسيين . حيث يكون كل منها رئيساً في حيزه . وأقل التفاصيل أهمية تحتل مكانة هامة وحتى أساسية في كل عمل فني أو أدبي (لنتذكر هنا قطعة المادلين التي أرجعت مارسيل إلى عوالم بعيدة ومختلفة عن عالمه الحاضر) (١) .

على أية حال ، فإن الوقت لايزال مبكراً للحديث عن حبجاش كبطل رئيسي . ونكتفي بالقول أن حبجاش يطبع القصة بطابعه ، أولاً لأنها تحمل اسمه (ملحمة حبجاش) على الرغم من اسمها الأصلي الذي (هو الذي رأى كل شيء) في المرحلة الحالية من تحليلنا للدقات الشخوص ، لن نعتبر أية واحدة منها كشخصية مكتملة ، إنما عندما اكتملت تدريجياً من خلال القراءة أو من خلال القارئ . ومن هنا ، فإننا لن نتمكن من معالجة حبجاش إلا على ضوء المعطيات الحديثية - السردية DISCURSIVO-NARRATIVES والتي سنعثر عليها من خلال قراءتنا للقصة .

إذا افترضنا بأننا قد أنهينا عملية القراءة الآن ، فإننا نلاحظ أن حبجاش يتشكل ، في الحقيقة عبورها المقروء

---

(١) مارسيل بروست ، - في البحث عن الزمن الضائع (١ ، في جوار سوان) منشورات غاليمار ١٩٥٤ ، ص ٦٨ وما بعد . وانظر كذلك المقطع الذي يقص فيه بروست (أوصاف في الرواية كيف انبجست العوالم من خلال كأس الشاي ، ص ٦٩) .

ترجمنا العنوان (DU côté de chez SWAN) في جوار سوان ، وليس (باتجاه سوان) كما رأى إلياس بديوي في ترجمته لرواية بروست (وزارة الثقافة) . ذلك لأن العنوان لايدل على الحركة ، إنما على المكان ، تعني (AUX ENVIRONS) ، أي بجوار ... اقتضى التنويه .

هذا مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ هذا الجهود يتكون من فقرات . جلجامش هو اسم علم تساءت الأسماء الأخرى والدمجت فيه ليخرج بالنتيجة شخصية متكاملة . هذا بالإضافة إلى مساهمة العناصر القصصية الأخرى التي أغنت مضمونه وشكله النهائيين .

لولا شكاوى شعب أوروك لما عرفنا باستبداد جلجامش ، ولولا تدخل الآلهة لما تعرفنا على انكيدو ، ولولا الصراع لما نشأت الصداقة بين انكيدو وجلجامش ، ولولا الغيرة لما التقى جلجامش بانكيدو ، ولولا الصياد لبقي انكيدو عائشاً مع حيوانات السهل لا يدري أحد بوجوده سوى الآلهة .

هذا التشابك العلائقي لابدّ وأنه قدم بموجب آلية معينة .

التكامل والصفة التمثيلية :

لو تحدثنا القصة ، في بدايتها ، إلاّ عن صفات جلجامش الوهمية . مثلاً لو تفسرنا ، على سبيل المثال ، كيف صار جلجامش نسيجاً وحيداً وبشراً في نفس الوقت ، ولا تذكر لنا شيئاً عن مولده ، عن أبيه أو عن أمه*

يجد القارئ نفسه فجأة ، أمام نوع من القوة المطلقة ووضع زاخر بالعنف وبالحركة : فتيات وشباب تغتصب ، شباب يساقون مكرهين إلى الحرب ، وعمل صنديد ، مستبد ، تتحيل لدرء هذه الجوقة . كما يجد القارئ نفسه

---

* بالطبع ، نحن نعرف الآن هذه التفاصيل ، لكن ليس عن طريق القصة بحد ذاتها .

من ناحية أخرى أمام نوع من الضعف المطلق (الشعب).
أمام الاستبداد من جهة والإذعان من جهة أخرى.
أمام الإله نحو مقابل البشر.
وعلى الرغم من اختلال (موازين القوى) بين الطرفين،
جيجامش، والشعب، فإن الطرف الضعيف (الشعب)
يبقى محبباً للملك كما ذكرنا. وعلى الرغم من إساءات هذا
الملك فإن الشعب لا ينسى أنه (الملك) المنقذ، الراعي،
الساهر على أحوال رعيته. فإن كان في هذا شيء من
التناقض فالقصة مسؤولة عنه. إذاً:

« جيجامش هو ملك طيب لكنه مستبد »

هذا الملفوظ يلخص، تقريباً، ما ذكرناه:

ج = ط + م

(ج = جيجامش، ط = طيب، م = مستبد).

فإذا كان ج = ط فقط، فلن يكون هناك
أي مبرر لأن يقوم الشعب بدفعين، لأن الحالة ستكون
هادئة، والعلاقة بين الملك وشعبه هي على خير ما يرام.
أما إذا كان (ج = ط + م) في نفس الوقت، فإن
في الأمر إشكالاً ما. تناقض كبير، وهو كما سنرى،
يشكل الأساس الذي يقوم عليه التنظيم الدرامي للقصة كلها.
جيجامش يمارس فعلاً استبدادية يتحمل نتائجه هنغول PATIENT

لا يبدو سوى رد فعل سلبي كما رأينا . وهكذا يبقى الوضع على حاله ، أي أنّ الملك يستمر في إساءة معاملة شعبه ، حتى ظهور انكيدو ، الذي سيساهم في تغيير مجرى الأمور ، وتبدأ بالتعرف على حبجاميش بشكل أفضل .

كان حبجاميش قبل التعرف على انكيدو يعيش مرحلة تسميها السيميائية SEMIOTIQUE بمرحلة القدرة على الفعل POUVOIR - FAIRE والتي تتجلى بشكل واضح في ممارساته الاستبدادية . لكنها قدرة محدودة لأنّ قدرة الآلهة تظل أكبر منها . ومع هذا ، فإنّ قدرة حبجاميش هي الأكبر في محيطها .

حينما أرادت الآلهة فإنها قامت بالفعل فوراً . وهكذا تبين أن قدرة حبجاميش هي قدرة ضعيفة أو حتى لاوجود لها تقريباً أمام القدرة الإلهية .

أما انكيدو فهو عبارة عن محاولة لتهدية MATERIALISATION المجرد ABSTRAIT والتأثير على اللامتغير ليصبح متغيراً :

جبلة من الطين + نفخة إلهية ⟵ كائن بشري حي (انكيدو)

لكي يقوم القاص بإنجاز النسق المنطقي لترتيب الأشياء فإنه لم يضع انكيدو في المدينة مباشرة ، إنما وضعه في السهل بصحبة الحيوانات المتوحشة ، وكي يتمكن من الدخول إلى المدينة تدريجياً .

انكيدو والطفس الإدخالي :

لدزيد هذا الغوص في المناقات الفلسفية والاتنولوجية
هذا المفهوم . نشير فقط إلى التشابه بين العملية التي
تمت بها ولادة انكيدو أو خلقه ، وبين عملية ولادة
الكائن البشري عموماً :

- قيام الإلهة نينورتا بالنفخ في حفنة الطين ، هو فعل يشبه
الفعل الجنسي ، أو دخول الحيوان المنوي للرجل في بويضة
المرأة .
- وضع انكيدو في الطبيعة (السهل) يقابل وضع الطفل قبل
الدخول في الحياة الاجتماعية .
- تقوم ا[illegible] بهم انكيدو الجنس ، أما الفلاحون والصياد
فيتكفلون[illegible] عادات الناس وتقاليدهم . بعد هذا تبقى
المجا[illegible] لآخرين ، وهي مرحلة هامة في حياة البشر كما
هو ح[illegible] من صناع لقاءه بجلجامش .
- تلد ا[illegible] ة من الصراع بين جلجامش وانكيدو .
- الولادة [illegible] لموت ، من يلد يموت .

لنستعرض الآن [illegible] ة من جلجامش وانكيدو قبل تدقيقهما :

■ جلجامش قبل الصداقة :

- سيد المدينة المطلق .
- يهيمن على سكانها .
- قوته لا مثيل لها .
- ينحدر من أصل إلهي .
- جميل شكلاً .
- أمه تشكل دليلاً ومساعداً له .
- يبحث عن صديق .

■ انكيدو قبل الصداقة :

- سيء السهل المطلق .
- يهيمن على حيواناته .
- ينحدر من أصل إلهي .
- غير جميل .
- التي تشكل دليلاً ومساعداً له .
- يبحث عن صديق .

وبمقارنة هذين الوضعين ، نستطيع استخلاص العناصر التي تكونهما وتكون الظروف المحيطة بكل واحد منهما :

هدنية	≠	سهل ←	+	≠ −
إنسان	≠	حيوان ←	+	≠ −
قوة	=	قوة ←	+	= +
الوصية	=	الوصية ←	+	= +
إلهة	≠	بغي ←	+	≠ −
صداقة	=	صداقة ←	+	= +

مما سبق نخلص إلى القول أنه بين الشخصيتين (انكيدو وحجاش) تكاملاً كبيراً ، نظراً لأن ظروف كل واحد منهما تساعد في تحقيق هذا التكامل . وبالتالي فإن اللقاء بينهما يشكل نتيجة حتمية لما سبق .

الوقائع المفترضة والمساهمة الاخبارية :

إذا أعدنا صياغة الملفوظات القاعدية أو الموضوعاتية Thématiques . هذا الجزء من القصة ، أو ، بشكل أدق تلك الملفوظات المتعلقة بمجلجامش والكبود والآلهة ، يكون لدينا :

١- الملك يسيئ معاملة شعبه
٢- الشعب يشكو أمره للآلهة
٣- الآلهة تخلق منافساً للملك

إذا بحثنا في هذه الملفوظات فإننا نلاحظ أن هناك عنصراً مشتركاً بين كل اثنين منهما ، وهو عنصر يتغير تبعاً للحدث الجديد. الموضوع THÈME في الملفوظ (١) يصبح تعليقاً RHÈME في الملفوظ رقم (٢) . والتعليق في في الملفوظ (٢) يتحول بدوره إلى موضوع في الملفوظ رقم (٣) .

هذه الظاهرة ، التي اهتم بدراستها علم اللغة النصي LINGUISTIQUE TEXTUELLE ، تشكل أساس التدرج الموضوعاتي أو تسلسل هذا التدرج (١) .

لقد وضح لنا الملفوظ (١) ما يقوم به الملك ، باعتباره مؤثراً AGENT يؤثر على طرف آخر ندعوه بالمتأثر PATIENT* .

ومن هنا يمكن اعتبار هذا الملفوظ (١) بمثابة نقطة انطلاق

---

(١) دانش ف . F. DANEŠ : حول البنية الدلالية والموضوعاتية للرسالة ، في علم اللغة والسيميولوجيا ، مجلة تنشر أعمال مركز الأبحاث اللغوية والسيميولوجية (ليون) ، عدد ٥ / ١٩٧٨ ، وهو عدد كرّست موضوعاته لدراسة علم اللغة النصي TEXTLINGUISTIK ، ص ١٧٩ - ٢٠٠ .

* : يغير السبب شاردة PATIENT بالمنتفع ، وهذا الانتفاع يكون سلبياً أو إيجابياً . تفسير المناقشة !

أو بثابة عنصر قاعدي يلزم البحث على القيام بالبحث عن خبر جديد هو قادر على التدخل أو الانضياف إلى العنصر القاعدي ليشكل تعليقاً RHÈME على الموضوع الذي نتحدث عنه، أو ما تحدثنا عنه ، أي رد فعل المتأثر إزاء ضغط المؤثر :

(١) م ـــ فعل ـــ ت

(٢) م (ت) ـــ فعل ـــ ت

(٣) م (ت) ـــ فعل ـــ ت

الخ ...

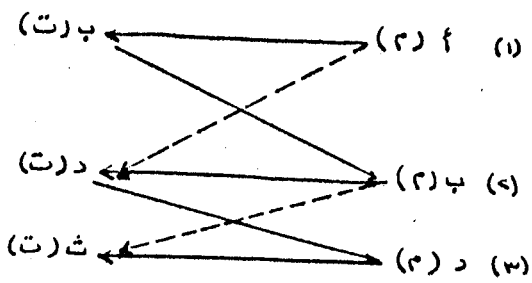
حيث م = موضوع ، ت = تعليق .

وبهذا الشكل يكون النص، أي نص ، أي من المتواليات التي تطرأ على الملفوظ الأساسي . وهو تشبيه إلى حد كبير القواعد التوليدية عند تشومسكي التي تتيح للإنسان إنتاج جمل اللغة كلها ، وعلى صعيد القصة أو السرد القصصي هي القاعدة أو القواعد التي تسمح للقاص بإنتاج جمل القصة : وهذا التدرج الأفقي (دون الحديث عن التدرج العمودي الذي يعالج قضايا بشكل وحادة المضمون ، الآن على الأقل) في تكوين النص لا يتم إلا عن طريق الإشراك IMPLICATION *.

إذا نظرنا إلى ترتيب الملفوظات السابقة بشكل آخر ، أي :

---

* كاساي ج. G. KASSAI ، حول علم اللغة النصي ، في مجلة علم اللغة ، مجلد ١٢ ، ملزمة ٢ / ١٩٧٦ ، ص ١٦٣ .



نلاحظ أن :

(ب) هو أقل مرتين قيمة من (أ) و (د) :
إن إساءة طرف لطرف ثان ، يضطر هذا الطرف الأخير، في حال لم يتمكن من المقاومة ، للجوء إلى وسائل دفاعية أخرى (كالشكوى في حالة شعب أو دول هنا) .

ملاحظات :

١- إنّ المعطيات الثلاثة التي استعرضناها هي محصلة قراءة دلالية للمقاطع القصصية التي أخذت منها.

٢- إن انطلاقنا من الدلالي إلى البنيوي يوضح علاقة المعنى بأية بنية يكتسبها أي شكل. وهي علاقة اشراكية مشتركة ، وليست علاقة توازي.

من هنا نرى أن المعنى سيتطلع يتبنين هنا هو باستطاعة البنية (الشكل) بأن تكتسب معنى ما .

هذا النوع من البناء اللغوي يهدف تفحص أدق الجوانب البنيوية للقصة ، وهو يقودنا أيضاً ، إلى تفحص دقيق لوحداتها الأكثر تعقيداً .

إذا تابعنا تعيين الملفوظات الثلاثة السابقة ، إحداها على صعيد آخر ، نلاحظ أن الملفوظ الأول يحتوي على مؤثر (ج) و متأثر (ش) . في الملفوظ الثاني يتحول المؤثر (الفاعل) إلى ملتمِس SOLLICITANT و نحصل على عنصر جديد هو الملتمَس SOLLICITÉ :

شخص ملتمِس ⟵ شيء ملتمَس ⟵ شخص ملتمَس*

أو : ش ⟵ ش م ⟵ هـ

حيث ، (ش = شيء ، ش م = شيء ملتمَس ، هـ = شخص)

كما نعرف بأن الشيء الملتمَس هنا ليس له طابع مادي بل معنوي . وهكذا فإن (هـ) ترد بالإيجاب على الالتماس الضمني (ش) وذلك بخلق (انكيدو) .

في الملفوظ (٣) ، نرى أن (ك) أو انكيدو يفقد خصوصيته ، ماهيته بسبب اندماجه بالمؤثر أو الفاعل (ج) ، لكي يشكل معه بفعل هذا الاندماج مؤثراً جديداً :

مؤثر + متأثر ⟵ مؤثر جديد (ن)

(٥) - ك يصبح صديق (ج) .

---

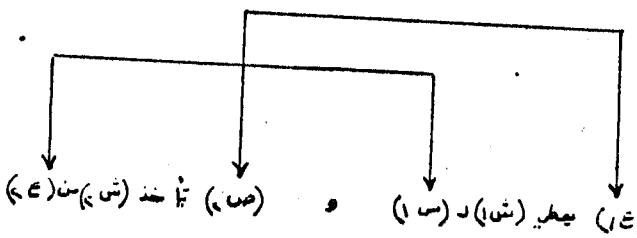
* ليس بالضرورة أن يكون الملتمِس أو الملتمَس من البشر فقط

٦ - يتحدى الصديقان الآلهة . وهنا تصبح (د) متأثراً جديداً .

مؤثر جديد (ن) ≠ متأثر (د)

في الملفوظ رقم (٦) يعود المتأثر إلى وضعه أو دوره الأساسي ليصبح من جديد مؤثراً . وتستمر أحداث السرد في سيرها المعروف .

هذه الأدوار المختلفة والمتعلقة بالممثلين ACTEURS الثلاثة ج ، د ، ن ، تشكل ما يسمى بعملية التبادل ECHANGE : الآلهة تعطي شيئاً ما لحجاجش وتأخذ منه شيئاً آخر



هذا نحدد المفاهيم الثلاثة (مؤثر ، متأثر ، شيء) من شأنها توضيح السببية الفعلية . وهنا تكمن تحديد المحمول كي نتوقع الدور أو الأدوار المتجانسة (١) .

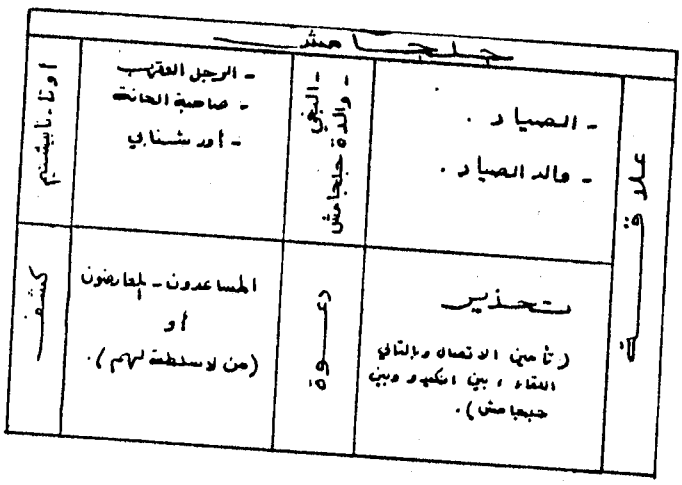
نكتفي إلى هنا بتحليل هذا النموذج من نماذج العلاقات القائمة بين الشخوص . حجاجش وإنكيدو يشكلان محور القصة ، وبالتالي فإن

---

(١) م. هانيو : مشاكل القصة ، في مجلة Poétique ، عدد ١٩ ، ١٩٧٤ (ص ٣٥٧ - ٣٦٧) .

نشير هنا إلى أننا لم نأخذ عن (هانيو) سوى شكل الترسيمة ولم نشأ الدخول في أبحاث بحثه القائم حول هذا الموضوع . بسبب أن بحثنا هذا لا يدخل في هذا النوع من نظريات تحليل السرد القصصي ، على الرغم من أنه مستوحى منها بشكل عام .

العلاقة بينهما هي في نفس الوقت ، مجمل العلاقات التي تربطهما ببقية شخوص القصة . والشكل التالي يختصر ما أشرنا إليه :



شـــكل رقم ( )

* * *

لن يكتمل هذا الفصل حول العلاقات بين الشخوص، إلا بالحديث عن شخصية هامة، كان لها أثر كبير في سير أحداث القصة .

نقصد الإلهة عشتار .

لقد كان بإمكاننا التحدث عن بقية الشخصيات النسائية في القصة في فصل خاص . لكننا آثرنا الحديث عن كل واحدة منها في إطار السياق الذي وردت فيه . فقد تحدثنا عن (ننسون) في

في معرض حديثنا عن حبجاش (الذي لازلنا في صدد الحديث عنه) وبيّنا مختلف جوانب علاقتها به. كما أتينا على الدور المحدود والهام جداً في نفس الوقت الذي قامت به البغي.

وقد كان بالإمكان أن ننحو نفس المنحى فيما يتعلق بعشتار. وارفرادنا هذه الفقرة للحديث عنها له مبرراته حيث سنحاول، من خلال حديثها، إلقاء بعض الضوء على حديث المرأة وطبيعته بشكل عام - لو تلك الفترة بالطبع -.

عشتار وحديث المرأة - الإلهة:

بعد النصر الذي حققه حبجاش وانكيدو على حارس غابة الأرز (خمبابا)، تبرز عشتار كشخصية جديدة على مسرح الأحداث. ولم يكن ظهورها مفاجئاً بقدر ما كان حديثها مثيراً للدهشة والانتباه. نجد امرأة مفتونة بحبجاش. لماذا؟ هذا ما سنحاول التعرف عليه.

لم تكتف عشتار بالتصريح عن إعجابها بحبجاش، بل ذهبت إلى حد عرض نفسها عليه: كزوجه؟ كعشيقة؟ أم أنها أرادت الاستئثار بجسده لبضعة ساعات؟.

إذاً بعد انتصاره على خمبابا «غسل حبجاش شعره المتسخ، ونظف عضلات رأسه ورد ضفيرته إلى ظهره. ألقى بملابسه المتسخة واستبدلها بثياب نظيفة، والتفّ بجلبابه وشدّ منزره حول خصره. وحينما اعتمّ فتنسوته لم تستطع الإلهة عشتار مقاومة جماله، فهفت ببصرها نحوه...»

[لدبا، ١٨١]

هذا المقطع يشير إلى التغير الذي أصاب حبجاجش على الصعيد الشكلي، على الأقل. أما بالنسبة لقوته التي لا تضارع، فقد وضعنا الفاص في صورتها منذ البداية، على الرغم من أن هذه القوة قد أخذت بعداً جديداً هو قدري الألهة.

إذاً هناك تغير طرأ على عالم حبجاجش:

تغير لباس ⟵ تغير عالم

اللباس الجديد والنظيف والأنيق يتطلب من الدبس التكيف مع مقتضيات هذا الشكل الجديد. فإذا كان اللباس جديداً ونظيفاً فلا مجال للدبس للتعرض إلى كل ما من شأنه توسيخ هذا اللباس. والإناقة تتطلب عدم الجلوس كيفما كان .. الخ ..

وهذا كله يؤدي إلى تغير في طبيعة الحديث - حديث من يحمل هذا الشكل الجديد. فاللباس والمكان لهما تأثير مؤكد على سلوك الإنسان (لأن حبجاجش صار هنا إنساناً عالمة (العالمة) إذاً فإن تغير اللباس يؤدي إلى تغير في عالم الزي. ولو كان ذلك مؤقتاً -.

الالتفاف بالجلباب يؤثر على الحركة ويجعلها بطيئة، كما أن القلنسوة تمنع حاملها من الإتيان بأية حركة عنيفة وإذا سقطت من على رأسه وأدت إلى خلخلة الشكل لعام للشخص.

وفي مقابل هذا التغير في عالم حبجاجش فإن تغيراً قد أصاب عالم عشتار أيضاً. وليس ذلك من خلال حديثها - في بدايته - على الأقل، حيث نلاحظ أنها ترثاء امرأة فقط، وليس إلهة:

« تقال يا حبجاجش وكن زوجي

« امنحني ثمرة جسدك

« وكن زوجي لأني أريد أن أكون زوجتك »

إذا عرفنا أن الزواج - تبعاً لمفهوم شعوب بلاد ما بين النهرين - الإلهي لم يكن سوى زواجاً عابراً ورمزياً ، نستطيع أن نفهم بُعد ودلالة رفض حبجاعش لعرض عشتار (١) .

وإذا عرفنا أيضاً أن حبجاعش ، مثل أوروك هو محصلة اتصال جنسي بين الآلهة وبين البشر ، لأدركنا أبعاد حديث عشتار ، وبالتالي رفض حبجاعش .

لنعد إلى النص ، أو إلى حديث عشتار ، على وجه الخصوص . يجري المشهد على صعيد إلهي ، أو في إطار إلهي .

والملاحظة الثانية هي أن حديث عشتار هذا ينتمي إلى مستويين ، مستوى جنسي ومستوى سلطوي . سنرى ذلك .

لكن قبل هذا لنلاحظ وجود عشتار الحاضرة في الحديث ، أو الذي يخلو من كل دبلوماسية ورصانة يفترض توفرهما في كائن محترم مثل عشتار . إنها تطلب منه أن يكون زوجها

---

(١) - « كان معبد بل في بابل ، يقوم على شكل هرم يطل على المدينة بأبراجه الثمانية وطوابقه الثمانية المتراكبة فوق بعضها بعضاً . في الطابق العلوي كان يرتفع معبد معبد منسق الأرجاء يضم سريراً تغطيه الأثاث والأعطية الجوخية الرائعة . وإلى جانبه طاولة من ذهب . لم يكن يرى فيه أحد إثناء الليل أي أثر للبشر عدا امرأة كان الإله فيتارها - تبعاً لهيرودت الكهنة الكلدانيون - من بين نساء بابل . وكان يقال بأن الإله كان ينزل بنفسه إلى المعبد أثناء الليل ، وكان ينام في ذلك السرير الضخم . ومن اعتبار أن هذه المرأة كانت زوجة للإله ، فإنه يحرم عليها إقامة أي نوع من العلاقة مع البشر . هذه المرأة التي كانت تشارك الإله فراشه ، كانت بوشك ، إحدى زوجات مردوخ (الإله المدينة الرئيسي) » .

عن فرازار ج . الغصن الذهبي ، ج ١ ، منشورات روبير لافون ١٩٨١ ، ١٩٨٣ . الطبعة الأولى منه كانت قد نشرتها المكتبة الشرقية (بيد غنتنر) عام ١٩٢٧ و ١٩٣٥ .

لا لسبب إلا لأنها هي ترسيد ذلك ، دون التأكد من
مشاعر حبجامش تجاهها .
وهناك سؤال آخر يخطر على الذهن هو ماهي ثمرة الجسد هذه
التي ترسيد أن تتمتع بها عشتار ؟ هل هي أجمل ما في الجسد؟
ثم هل هناك عضو أجمل من الآخر في جسد الإنسان ؟ على أية
حال تبقى المسألة نسبية .
وإذا ما استرسلنا في التساؤل ، وهذا من حق القارئ ، وبالتالي
الباحث ، لقادتنا كل الاجوبة المحتملة إلى أنّ عشتار
حاولت تبحث عند حبجامش عن غرض جنسي .
وفي هذا المجال ، يخطر ببالي ما هو متداول في اللهجات العامية
أو في بعضها ، أو في إحداها على الأقل - لأن التعميم في هذا
يفترض البحث والتأكد - حول الاستخدام الضمني CONNOTATIF
لكلمة ثمرة . إنما قبل ذلك ، نورد ما تقوله بعض المعاجم
حول معنى هذه الكلمة . يقول روبير « الثمرة تعني الطفل باعتباره
نتاجاً للأم أو نتاجاً لاتحاد جنسين مختلفين » أو هي تعني ، ببساطة ،
« علاقة » وكذلك في العبرية ، بحسب قاموس المنجد . وفي
العبرية أيضاً - القريبة من اللغة الأكادية ، لغة المحكمة - أنّ
ثمرة السوط تعني « العقدة الموجودة في طرف السوط تشبيهاً في
الهيئة والتدلي » .
لنحاول الآن جمع المعاني التي للثمرة والتي استعرضناها أعلاه :

ثمرة الجسد = أجمل أعضاء الجسد
الثمرة = الطفل بما هو نتاج لأم
ثمرة = علاقة
ثمرة السوط = عقده في طرفه تشبيهاً في الهيئة والتدلي

أضف إلى ذلك محافظة بعض اللهجات على المعنى الجنسي للثمرة وتشبيهها بالعضو التناسلي عند الذكر.

وإذا استشهدنا بفرويد S. FREUD في هذا، فإننا نجانبه مؤكداً لو استندنا حينها بأن الثمرة في سياقها هنا لا تعني سوى قضيب الرجل.

ولا مجال، على ما نعتقد، للاستهجان أو الاستغراب، فكل كتب التاريخ تجمع على أنّ عشتار هي إلهة اللذة العابرة - وإلهة أشياء أخرى طبعاً - لكننا هنا لم ولن نلجأ إلى التاريخ أو كتبه لتأكيد صحة وجهة نظرنا. فالنص يجد ذاته يقول بما فيه الكفاية حول هذا الموضوع، ونعني حديث عشتار على وجه الخصوص.

إنّ الملفوظين: «امنحني ثمرة جسدك» و«لكي أتمتع بها» يشكلان ركيزتين موحيتين، حيث ينبثق الإيحاء من المجال الدلالي أو من جوهر المضمون.

والتشابه بين الدالين المعجميين «ثمرة» من ناحية، و«قضيب الرجل» من ناحية أخرى - أو قضيب الحيوان - هو تشابه ممكن، باعتبار أن لفظة «ثمرة» من شأنها إعطاء نوعين من المعلومات:

١- معلومات تقييدية، حيث إن الثمرة تنطبق على كل أنواع الثمار المعروفة.

٢- معلومات تضمينية، وهنا توجد عدة تفسيرات:

- معنى العضو التناسلي عند الذكر (انسان او حيوان)
- معنى « الحرارة الشعورية »
- معنى القوة أو الجمال ..الخ باعتبار أنّ الأمر
هنا يتعلق بمنتوج الجسد .

ولكي تحصل عشتار على ماتريد ، فإنها تقوم بعملية مقايضة أو صيارفة (بالمعنى الاقتصادي للعبارة) ، فهي تقدم لجلجامش الثروة والجاه وكل ما من شأنه إغراء أقوى إرادة بشرية . إنها تقدم المادي مقابل الحصول على المعنوي . ومع ذلك فإن جلجامش يرفض هذا العرض وهذه المقايضة ، لرغبته لطبيعة التناقض بين المستويين الجمالي أو الأخلاقي ومستوى السوق . إنه يرفض الخضوع للمعادلات :

أشياء غريزة مقابل تعريم بضاعة

هذه اللعبة لم تخدع جلجامش لأنه - كما سنرى - يدرك أبعادها ونتائجها . إنه بعد أن يرفض عشتار ، إذ يقول لها :

« أنت باب غير محكم لا يقوى على صدر ريح
« أنت قرية تلوث حاميها
« أنت كبير حصار يهدم البوب والأسوار
« كما يهدم الأعداء
« إنت حذاء يفقد محتذيه »

[لدبا ، ١٨٢]

هناك إذاً معرفة مسبقة من قبل المؤول INTERPRETAN بنوايا المرفوظ (عشتار)

Énonciateur أو كما يسميه باتريك شارودو P.CHARAUDEAU
جمعرفة اللافظ والمؤول لبعضهما بعضاً أو « الصفة الباثية للمعنى » (١)
لقد تقدمت عشتار باقتراح - هو في الحقيقة أكثر من اقتراح، إنه
أمر - كانت تتوقع - على ما يبدو - رد فعل إيجابي من قبل حبجامش
- المؤول - لكن ذلك لم يحدث، لأنه كانت تنقصها معرفة من
وجهت إليه الحديث.
لقد رفض حبجامش عرض عشتار، لأنه يعرف أيضاً مصير
من خدعتهم بنفس الطريقة، أو بما يشبهها. فهي ما أن تشبع
رغبتها منهم حتى تحولهم أو بالأحرى تمسخهم إما في
صورة حيوانات أو عجادات:

« لقد أرديت تموز، عشيق شبابك، إلى الشكوى والبكاء،
« وأحببت الطير ذو الألوان الجميلة ثم ضربته وحطمت جناحيه،
« أحببت الأسد ... وحفرت حولك سبع حفر..
« أحببت الحصان، فسلطت عليه السوط، وحكمت عليه
« بالركض مسافة سبعة أكنة متتابعة.
« أحببت الراعي فضربته وحولته إلى ذئب،
« وأنا، إن أحببتك فستكون مصيرك، مصير هؤلاء ».

[لاباء، بتصرف، ١٨٣، ١٨٤]

بعد هذا، من الطبيعي أن يأتي رد حبجامش بالرفض. لكن
عشتار لم تهن عليها مثل هذه الإهانة. فقررت الانتقام
من حبجامش، لكنها فشلت في ذلك أيضاً.

---

(١) شارودو ب، مرجع مذكور سابقاً، ص ٤٩.

لقد حاولت عشتار القيام بدور المؤثر INFLUENCEUR . ولكي تعطي فعالية أكثر إلى هذا التأثير فقد كانت إلى نوع واحد من أنواع التأثير الذي تجلى باستخدام وسيلة الترغيب أو المبادلة ، غير تاركة لحلجامش - مطلقاً - أي مجال للخيار .

على ما يبدو أنها كانت واثقة من نجاح رهانها ، أو من قدرتها على التأثير على حلجامش . لكنها خسرت الرهان ، وتحولت بذلك من حالة الاعتقاد بإمكانية القدرة على فعل أي شيء إلى حالة الفشل والمهانة ، الأمر الذي دفعها إلى الانتقام ، لكنه كان انتقاماً فاشلاً أيضاً توّج بالطريقة .

*

* *

الفصل الثالث

الزمن في السرد القصصي

في نص مترجم* يكون الزمن القواعدي TEMPS GRAMMATICAL، من شأن اللغة المصنفة. اللغة التي انتقل إليها النص الأصلي. ومع أن النص الأصلي يحافظ على نظامه الدلالي، فإنه يستعير من اللغة المصنفة تراكيبها وقواعدها.

لذا، من الآن فصاعداً فإننا سنتحدث عن الزمن في اللغة الفرنسية في كل مرة نشير فيها إلى الزمن القواعدي. حتى لو شئنا معالجة هذا الموضوع، أي موضوع الزمن القواعدي في لغة المعجمة (الأكاديمية)، فإن ذلك لن يقدم أو يؤخر شيئاً فيما يتعلق بطبيعة تحليلنا للقصة. لأنه ليس لهذا الزمن سوى قيمة ثانوية بالنسبة لتتابع الأحداث أو بالنسبة لمعنى القصة بشكل عام.

سنلاحظ، على سبيل المثال، أن الإشارات الزمنية، لا ترتبط ولا تشير إلى أية لحظة محددة في السرد. وفي غياب التحديد التاريخي الذي من شأنه حصر التدرج السردي، فإن اللجوء إلى الزمن القواعدي لا يضيف أية معلومات هامة. وهذا الأمر لا يعني، أبداً، بأننا نقلل من شأن من دور هذا الزمن في توضيح الوقائع السردية.

على أية حال، فإننا سنفضل التحدث على الزمن التاريخي TEMPS HISTORIQUE عوضاً عن التحدث على الزمن القواعدي،

---

* نقصد هنا نص المدونة المترجم إلى اللغة الفرنسية.

دون أن يمنعنا ذلك من الحديث على هذا الأخير في الوقت الملائم ، وفي الأمكنة التي نعتقد بأن الحديث عنه فيها ، من شأنه إغناء التحليل وإبراز بعض العناصر الدلالية الهامة في القصة.

إنّ العلاقات الزمنيّة في قصة أسطورية ، مثل قصة جيجامش ، لا يمكن إدراكها إلا منسوبة للعلاقات المكانيّة ، لأننا نعتقد مع (كاسيرر) أنه « لا يوجد أي تمايز واضح بين هاتين البعدين [الزمانية والمكانيّة] . حيث أن كل توجّه في الزمن يفترض توجهاً في المكان . ولا تتمايز التحديدات الخاصة بمفهوم الزمانيّة TEMPORALITÉ إلاّ بمقدار تحقّق هذا المكان وبمقدار ما يعطي لنفسه من وسائل التعبير » (١)

يبدو أنه ليس من الممكن حساب الزمن الأسطوري تبعاً لتسلسل اللحظات أو الساعات أو السنوات . ولا يمكن فهمه فهماً دقيقاً إلا من خلال نتائجه . نحن نجهل ، مثلاً ، كم من الوقت استغرقت (نينورتا) لخلق الكبير ، كما نجهل كذلك مدة إقامة هذا الأخير في السهل قبل تعرفه إلى جيجامش أو إلى بعض الشخوص الأخرى . فإذا كان الزمن يؤثر على الفعل ، فإنّ أثر الفعل أهم من فترة ديمومته (في القصة الأسطورية) . في الفصل الذي عالجنا فيه سمات الرمز والمحاض الرمزية ، والذي أردناه ، في الواقع ، دراسة عن الفضاء الأسطوري ، لاحظنا غياب كل تحديد مكاني . فالدروب التي تسلكها الشخوص تكاد تكون مجهّلة ، لا عرض لها ولا طول ، إنها تبدأ في نقطة لا يمكن تحديدها ، إلاّ في خيال القارئ ومن خلال تماثلها للأردنة أو للسهل أو للسماء .

---

(١) كاسيرر ، ارنست . - فلسفة الأشكال الرمزية ، ج ٢ ، الفكر الأسطوري ، منشورات مينوي ، ١٩٧٢ ، ص ١٣٥ .

« حينما سمع أنو شكاوى أهل أوروك المتكررة ،
استدعى الإلهة الكبرى أورو وقال لها : أنت التي
« خلقتِ حبجاش ، اخلقي الآن من يضارعه في
« جسارة القلب ، وليبار في الواحد الآخر . وليتعش
« أوروك بسلام » [لوبا ، ١٥٠ - ١٥١] .

. . .

« حينما رآه [انكيدو] الصياد ... قال لأبيه »
[لوبا ، ١٥١] .

قد نحظ في هذين المثالين أنّ المؤلف أو القاص لا يشدد على الزمن بحد ذاته ، بل على نتائجه . لا بدّ أن شكاوى أهل أوروك قد استمرت زمناً طويلاً ، شهوراً أو حتى عدة سنوات . والآلهة لم تستجب لهذه الشكاوى فوراً . إذ لا بدّ وأنها احتاجت لزمن معين لتقرير خلق انكيدو . كما احتاجت الإلهة أورو إلى زمن مماثل لتضع انكيدو على الأرض . إنّ القصة تهتم بالإسراع بالقارئ نحو النهاية ، لذلك تحقق الفعل :

١) حينما سمع ..... استدعى ..
٢) حينما رآه ... قال لأبيه .

نحن نعرف أن والد الصياد لم يكن قريباً من ابنه في السهل لذا فإنّ الابن قد مرّ بخبرات عصيبة : الدهشة ، والخوف أولاً . ثم العودة إلى حيث يسكن والده .. ولا ندري ما الذي دار بين هذا الصياد وبين نفسه أثناء العودة .. الخ .
إذن ، فهنا فالقصة لم تتوقف عند المراحل الداخلة لتحقق

الفصل (الفصل هنا هو فصل الإبداع : إبداع الصياد لوالده ، وثانياً قيامه بإبداع جلجامش بعد ٥٢ بناء على طلب والده) .

بشكل عام ، تتميز القصة بإيقاعين زمنيين اثنين هما :

١- إيقاع سريع : يميز الأحداث منذ بداية القصة ولغاية مرحلة الصداقة .

٢- إيقاع بطيء : وتتسم به بقية أحداث القصة ، الأمر الذي يعطي انطباعاً بتوقف الزمن خلال هذا الجزء من القصة ، أو على الأقل ، بمروره بشكل الزاحف .

ويمكننا القول بأن السمة الغالبة على الزمن في القصة هي سمة اللامحدودية ، الزمن الواقعي ، ينسجم مع المظهر الواقعي لفضائها ، ومع الأماكن التي يحيط بالأماكن التي تدور فيها الأحداث .

« سلكا الطريق ... » [لوحة ، ١٥٣]

إنما أي طريق ؟ .. أين يبدأ ؟ ، أين ينتهي ؟ ما هي طبيعته ؟ لا أحد يعرف .

« تبعا الدرب ... » [نفس المرجع ، نفس الصفحة]

أي درب ؟ ...

تتميز القصة عموماً بوجود مثل هذه الدروب والطرقات ، كأن القارئ يفترض جاهدة بتفاصيلها ، ويعجز حتى عن تحديد أماكنها . كل ما يمكن معرفته عنها هي كونها عامة ، أو كونية لا زمان ولا مكان لها .

حتى أوروك ، المدينة ، كما لاحظنا سابقاً ، هي مدينة غامضة تكاد الشخوص تحتويها وتطفو عليها على الرغم من كونها مركز

تطلق الكثير من الأحداث .

لقد ألحّ القاص كثيراً على ما يسمى في تحليل السرد القصصي «الإمكانات الحدودية» ، مثل : الصباح ، المساء ، وفي القصة مثل : السهل ، المدينة ، السماء الخ ..
وهو إنما يؤكد مرّة أخرى على الطابع الغامض والشمولي ، وبالتالي ، الطابع الأسطوري للقصة ، إذ يدخل تقريباً ، كل شيء في إطار الحلم والتأمل والمعاناة .. الخ -
والوظيفة هنية في القصة ، تؤدي إلى خلق حالات نفسية معينة ، ولا تقدم للقارئ أي تحديد لأية واقعة أو أي حدث من الناحية التاريخية .
وقصة حبجا ، تختلف عن غيرها* من حيث تسلسل الأحداث وانسيابها نحو نهايتها .
ولا شك أنّ الزمن المروي TEMPS RACONTÉ لا يرتبط تماماً بالزمن المعاش VÉCU ، الذي يضاف بدوره إلى الزمن الراوي RACONTANT . وفي قصتنا نلاحظ وجود ثلاثة محاور زمنية ، أو ببساطة ثلاثة أزمنة :

أ- الزمن الذي جرت فيه الأحداث فعلاً أو تصوراً . والذي عاشت فيه الشخصيات حاضراتها والأحداث التي مرّت بها بعيداً عن تدخل الراوي ، وبعيداً عن أي شاهد عيان .
ب- الزمن الذي يروي فيه أحد أبطال القصة أحداث القصة . حبجاش هنا هو هذا الراوي ، حيث قام

---

* في نوعها طبعاً .

بعد عودته من سفره كتب على الحجر قصة أسفاره لشاقة [لدبا، ١٤٩] . وكون بذلك قد قام برواية تجربته الذاتية.

ثم - زمن يقوم فيه راوية ثان برواية الأحداث ، مستوحيًا ذلك من الراوي الأول :

الأحداث تجري على الطبيعة ← راوية أول ← راوية ثان

سرد قصصي

عمومًا في السرد الذي يتم من خلال وجهة نظر القاص AUCTOR ، تكون العلاقة بين القصة وبين الفعل السردي ، علاقة بُعدية ، أو لاحقة . حيث تبدأ لحظة السرد بعد انتهاء القصة ، وهذا يرتبط بالزمن الأول الذي تحدثنا عنه والذي نقترح تسميته بالزمن الحر ، حيث دارت الأحداث قبل أن يقوم أحد برواياتها . لو خلت ملحمة حيجامش من الاستهلال لما عرفنا أنه كان يصعب على القاص وضعنا بصورة الأحداث لولم يقم حيجامش بنقشها على الحجر ، وهذه هي السمة التوقعية PROLEPSE الوحيدة في قصتنا ، إذ لولاها لاعتبرنا السرد القصصي ، والقصة يقعان في نفس المستوى الزمني .

ظاهرة التكرار ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالزمن أو بالأزمان المستخدمة في القصة . ورجاءنا قد خصصنا الفصل اللاحق لمعالجة هذه الظاهرة ، فارتأينا نكتفي هنا بالإشارة إلى ما هو علاقة بالزمن خصوصًا ذلك النوع من التكرار الذي يتميز بأن تقوم برواية ما حدث مرة واحدة مرة واحدة أو أكثر :

١ - " لديترك ، حيجامش ، ولدًا لأبيه ..."

هذه الجملة تتكرر حتى السطر الثامن عشر مرتين بحرفيتها [لدبا، ١٥]

٣- على أعقاب لقائه بإنكيست نلاحظ أن انطباعات إصباد تتكرر ثلاث مرات.

بشكل عام نلاحظ أن الفعل الذي يقع في الحقيقة، مرة واحدة نراه يتكرر في السرد مرتين على الأقل. وهو تكرار يتوافق تماماً مع تكرار الأحداث.

إن لجوء القاص إلى هذه الطريقة يبقيه أحياناً إلى الأبد الشخوص، إنما على حساب القارئ.

المشهد:

" المشهد هو الذي يدور فيه الحوار بين الشخوص، أو هو الفضاء الذي تعبر فيه هذه الشخوص عن أفكارها أثناء نبضها نبضاً. والمشهد يصطدماً يحقق التساوي من حيث المدة DURÉE بين المسرود RECIT وبين القصة HISTOIRE ".(١)

في السرد المشهدي يصعب التأكيد على أن المسافة بين القاص وبين القارئ من شأنها أن تتدنى. ومن الوهم الاعتقاد بمقولة غياب القاص الذي هو المسؤول الأول عن تنظيم الفعل السردي ACTE NARRATIF، لكن القصية تبقى مرتبطة بدرجة إمكانية هذا القاص على أن يجعلنا نصدق هذا الوهم.

في حبلجامش، صحيح أنّ الأحداث قد رويت كما وقعت لأن تدخلات INTERVENTIONS تكاد تكون مختصرة إلى أقصى درجات الاختصار. والحوار في القصة كالحوار بين ممثلين على خشبة المسرح بحضور ملقن SOUFFLEUR مختبئ في مكان ما من أرجاء المسرح.

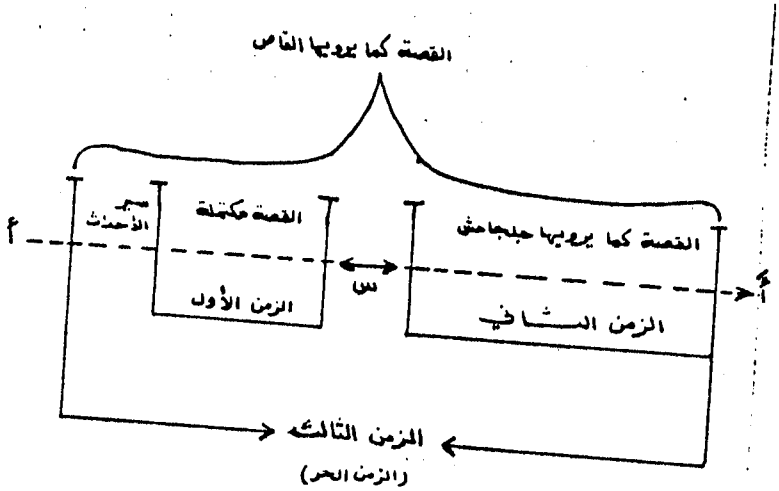
وبكاد السرد هنا يفتقر إلى الوقفات PAUSES التي لا نجد فيها لتعليقات القاص سوى أثراً محدوداً، ولا تؤثر بشكل أو بآخر على نظام القصة الزمني. حتى إن لاحظنا وجود أمثال هذه الوقفات فإن دورها يقتصر على [illegible] إعداد فراغ وليس لقطع تسلسل الأحداث أو الأفعال.

---

(١)- ديبورتيير وبيدزانيه DUNORTIER ET PLAZANET : من أجل قراءة المسرود القصصي، منشورات ديبوك و ريكيلو (باريس، بروكسل)، ١٩٨٠، ص ٩٥.

حينما شهدت أوروبا في خلق "نكيبو" ، قام القاص برواية هذه العملية الحادثة ، الحكيمة أي أنه قام بتحويل الفعل الماضي إلى الحاضر . وحينما التقى الصياد بل "نكيبو" في السهل ، فقد قام بترجمة حركات هذا الأخير إلى لغة LANGAGE ، جعلنا نتمثل من خلالها صورة هذا المخلوق .

وبلا خصاء ، فإن الشكل التالي يوضح عملية سير الزمن في المسرود :



١- سير الأحداث : يعيش الشخوص تجربتهم قبل أن يكرر أحد نبرة هذه التجربة .

٢- القصة مكتملة : لدى عودة حبجاش إلى أوروك .

٣- س : الزمن اللازم ليتمكن حبجاش من كتابة قصته على الحجر .

٤- انتهاء الكتابة على الحجر .

٥- المحور أ - أ = يحدد الاتجاه الزمني للقصة .

٦- الزمن الأول = ويشمل القصة أثناء سير أحداثها واكتمالها الفعلي .

٧- الزمن الثاني : يشمل اللحظة التي يبدأ فيها حليجاهش بكتابة قصة أسفاره على الحجر ، والتي تشغل في نفس الوقت ، بداية إخراج القصة سرديًا .

٨- الزمن الثالث : حيث يقوم القاص الثاني برواية كل من القصة والسرد معًا .

* * *

الفصل الرابع

وظائف التكرار

« التكرار الظاهري يخفي العديد من الخفي . »*

أشرنا سابقاً إلى أن قصة حيجاعش ، في أصلها ، هي عبارة عن مجموعة من الأناشيد ، تشكل قصيدة ملحمية . على الرغم من غياب القافية فيها ، فإن إيقاعيتها RYTHMICITÉ تقوم على أسس أخرى غير القافية .

على أية حال فإن القافية ليست هي السمة الوحيدة التي تحقق موسيقية وشعرية اللغة أو القصيدة وإنما ، فإننا نتحاصل في هذا النثر الشعري أو الشعر الحر اللذان يفتقدان إلى القافية . تبعاً لآراء الاختصاصيين في لغات بلاد ما بين النهرين القديمة ، مثل السيد دوليا غر بول DELIAGRE ، فإن الإيقاع في اللغة الأكادية « يستند ، من حيث المبدأ إلى مبدأ الثنائية » (١) . ويقول السيد طه باقر ، أن القصيدة في زمن العصر كانت تنقسم إلى وحدات ، تتكون الواحدة منها ، من بيتين ، يكون معنى البيت الثاني في عمومه ، مشابهاً لمعنى البيت الأول ، أو مختلفاً عنه أو مكملاً له » (٢) . ويضيف أن هذه الصورة هي شائعة في قصة حيجاعش (٣)

---

* إيفان فوناج FONAGY : اللغة الشعرية ، في عدد ديوجين ١٩٦٦ ، غاليمار ، والمخصص لقضايا اللغة ، ص ١١٠ .

(١) دوليا غر ، البحور الشعرية في الملحمة البابلية ، مقالة نشرت في مجموعة الدراسات التي أشرف على جمعها السيد بول غاربالي (حيجاعش و أسطورته ، ص ص ١٤٥ - ١٥٢) انظر قائمة المراجع (غاربالي) .

(٢) باقر ، طه : انظر قائمة المراجع ، ص ٧ .

(٣) نفس المرجع السابق .

حيث نجد هنري ، بشكل خاص، بعد موت إنكيدو ، في هوموزوجات جلجامش الثائرة في الألم والحيرة :

- صديقي الذي كنت أحبه جداً
- صديقي الذي خاض معي كل التجارب
- إنكيدو ، الذي كنت أحبه جداً
- الذي خاض معي كل التجارب
- رحل حيث مصير البشر
- إنني أبكيه ليل نهار .

.... [لوبا ، ٢٠٤]

لابدّ من الإشارة في هذا الفصل، إلى أننا قد حددنا لأنفسنا خط سير ، سنحاول الالتزام به ، وهو معالجة ظاهرة التكرار التي بدأنا بسحب خيوطها في الفصل السابق. هذه الظاهرة التي تتميز بها قصتنا بشكل واضح ، محاولين دراسة آثارها السردية ، مبتعدين عن كل اقتراب APPROCHE تحليلي يصعب علينا خوض غماره بمعزل عن النص الأصلي.

حتى وإن تميّز الجنس الأدبي الملحمي عموماً بظاهرة التكرار هذه، فإنها ، في قصة جلجامش ، تؤدي وظيفة أكثر تميّزاً . بالإضافة إلى الوظيفة الإيقاعية للتكرار فإنه يلعب دوراً هاماً في بناء المعنى ، ذلك لأنّ الكلمات أو المقاطع التي تتكرر في رسالة ما تختلف في دلالاتها بحسب موقعها في هذا الملفوظ أو ذاك. فالملفوظة أو المقطع المتكرر ، يتسع ويكبر ويكتسب أبعاداً جديدة تتطلب القيام بوظيفة وصفية وتأكيدية .(١)

وفي قصة جلجامش سنتوقف عند نوعين من أنواع التكرار ، هما :

---

(١) سيهامي ، م : أشكال الأسلوب ، سلسلة ماذا أعرف؟ ١٩٨١ ، ص ٥٧ .

١) تكرار الكلمات أو التكرار اللفظي.

٢) تكرار المقاطع أو التكرار المقطعي.

نذكر هنا أيضاً بأن الألفاظ أو المقاطع المكررة ليست هي نفسها الواحدة في النص الأصلي (الأكادي أو العربي)، وهذا أمر طبيعي. إذ ما نجده مكرراً في النص العربي هو أثر المقاطع والألفاظ الأصلية أو معادلها. وقد وعينا إلى الأثر السامي الذي قد تتركه هذه القضية على طبيعة التحليل، ربما سنحاول تجاوزها من خلال المنهجية التي التزمناها منذ البداية.

■ يظهر تكرار الألفاظ في عدة أشكال. هناك مثلاً تكرار لفظة واحدة نحو بداية عدة ملفوظات، ANAPHORE :

١- لتبكيك قمم الجبال والمنحدر
٢- ليبكيك زيت الأرض
٣- لتبكيك الدببة،
٤- ليبكيك الضبع والنمر والأيل والثعلب
٥- ليبكيك (عولاي) المقدس.
٦- ليبكيك الحرّاث ... "

[لابا، ١٩٥]

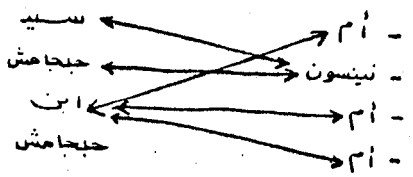
إنّ حبجامش يريد في هذا إشراك الجماد (١٧١، ٥)، والحيوان (٤٣) والبشر (٦) في أحزانه، يريد منها أن تبكي، هي أيضاً، صديقه الراحل، انكيدو. إنه (حبجامش) يريد أن يجعل من حزنه حزناً شاملاً، كونياً. تلك الكائنات الحية والجمادات هي معنية بهذا الموت، موت انكيدو.

ولا عجب في ذلك ، فقد خُلق من الجماد (الآجر المشوي) ، ثم من نفحة إلهية (نينورتا) . وبعد ذلك حاولت الحيوانات (في المستهل) التقوّر أول خطاه بعد اكتمال خلقه .

إنّ انكيدو ، الذي هو تجسيد هذه الأشياء وهذه الكائنات يستحق منها شيئاً من الحزن ، إن لم يكن الحزن كلّه . أما حيجاميش فحزنه يجب أن يُفهم من خلال أن موت انكيدو هو موت حيجاميش في نفس الوقت .

٧ - نينسون ، المكيمة ... قالت لسيدها
٨ - أم حيجاميش ، الحكيمة ... قالت لابنها
٩ - أم حيجاميش .. قالت لحيجاميش
١٠ - أم حيجاميش ... قالت لحيجاميش

أو باختصار :



في مجموعة الملفوظات السابقة نلاحظ أنّ التكرار اللفظي الذي يبدو ظاهرياً بدون قيمة ، يخبئ في العمق دلالة كبيرة ، إذ يبيّن لنا ثلاثة أنواع من العلاقات أو الأدوار التي يقوم بها الشخص الواحد :

١ - علاقة قرابة : أم ـــ ابن
٢ - علاقة مواطن بالسلطة : نينسون ـ سيد
٣ - علاقة تساوي (مواطنة) : مواطن ـ مواطن

أم حبجاش هي في نفس الوقت مواطنة عادية . وهي في مكان آخر هي مستشارة الملك الذي هو أيضًا ابنها.
وهذه الشخصية ، حينما تقوم بتفسير أحلام حبجاش (٧، ٨، ٩، ١٠) فإنها تؤدي نفس الوظيفة إنما بأشكال مختلفة ، أو نفس الوظيفة إنما بأشكال مختلفة ، لكننا نقضي القول بأن هذه الشخصية تؤدي ثلاث وظائف مختلفة، لنفس الرؤية . أما مضمون الأحلام فيبقى ثابتًا بمعزل عن المكانة الاجتماعية التي يحتلها المؤول.

في طريقه إلى أوتا-ناپيشتيم ، باحثًا عن سر الخلود ، يطلب حبجاش إلى صاحبة الحانة أن تدله على الطريق :

" قولي لي ماهي الوسيلة لمعرفة الطريق "
" الوسيلة لمعرفة الطريق قولها لي ."
[لوحة ٥، ٢٠]

في البداية قد يرى القارئ أي اختلاف بين الملفوظين من الناحية الدلالية ، بينما يلاحظ أن الفرق بين شكليهما واضح .
في الملفوظ الأول يشدد حبجاش على الحصول من صاحبة الحانة على امكانية القول ، ونستند في هذا إلى كون أن القاص قد وضع الملفوظ (قولي لي) في بداية الجملة .
أما في التوزيع الثاني لنفس الجملة فيبين أن وضع اللفظة (وسيلة) في البداية يؤكد على أن حبجاش قد حصل على امكانية القول من قبل صاحبة الحانة ، وهاهو يتابع بالاستفسار عن العنصر الثاني في طلبه ، أي (الوسيلة) .
بحسب قواعد علم اللغة النصي :
الموضوع : قولي لي يتحول إلى تعليق
والتعليق في الملفوظ الأول يتحول إلى موضوع (وسيلة)

وهكذا تنتقل الأولوية في الملفوظ الثاني إلى ما كان ثانوياً في الملفوظ الأول.

أما الاختلاف الثاني فيتضح من خلال النبرة أو الأداء. حيث يستطيع القارئ ملاحظة أن حبجاعش الواثق من نفسه، الملك، والقادر - برأيه - على التأثير بمحاسبة الخانة يميل إلى صيغة الأمر، لكنه أمر يتضمن التأول في نفس الوقت. أما في الملفوظ الثاني، فإنه يعود إلى وعي وضعه الحاضر، فيضع متحدثه مباشرة في صورة ما يبحث عنه (الوسيلة). وهكذا يتحول النبر من صامد (في الأول) إلى هابط (في الثاني). ما يؤكد ذلك لجوءه إلى نوع من التوسل في الملفوظين التاليين:

« إذا أمكن .... سأجتاز البحر
« وإذا لم يكن ذلك ممكناً، فسأضيع في الصحراء »

في هذا النوع من الأحاديث تتنوع المشاعر أو الحالات النفسية وتتزاوج بين الشعور بالضعف المطلق وبين الشعور بالقوة المطلقة. كما يمكن لحديث كهذا إعطاء القارئ فكرة عن طبيعة وطابع القاص نفسه، الذي يحاول هنا، على ما يبدو، الاستعجال به (القارئ) نحو النتيجة التي يسعى إليها.

بعد موت إكيدو، ينطلق حبجاعش باحثاً عن سر الحياة. ضمناً نعرف هذا. ونعرف أيضاً بأن حبجاعش قد التقى أثناء بحثه بعدد من الشخوص التي ساعدت بتسهيل مهمته وتوجيهه نحو الطريق المؤدية إلى مقر أوتا-ناپيشتيم. وفي كل مرة كان حبجاعش يتعرض إلى جملة من التساؤلات من قبل هذه الشخصية أو تلك. سنحاول هنا استعراض هذه الأسئلة ومن خلالها قراءة اجوبة حبجاعش.

في البداية، يلتقي حبجاعش بالرجل - العقرب، وليه الأول، ويسأله:

« لماذا سلكت هذا الدرب الطويل ؟
« لماذا قصدتني ؟
« ولماذا اجتزت الأنهار والمسالك الصعبة ؟
« أريد ان أعرف إلى أين يقودك طريقك هذا؟

[لدبا ، ١٩٩]

وبعد مرافعة مقنعة ، يتمكن حبجاش من الحصول على مساعدة الرجل العقرب . ومن ثم يتابع طريقه ويلتقي بصاحبة الحانة التي تطرح عليه تقريبًا نفس الأسئلة السابقة . وبعد أن تقدم له العون ، يتابع طريقه مرة أخرى حيث يلتقي أورشنابي الذي يقوده بعد لأي إلى حيث أوتا-نابيشتم.

وكلما اقترب من هدفه ، كلما كانت الطريق مخيفة ، وهذا الجو المرعب الذي يعيشه قلب حبجاش ، نستطيع رصد حالته من خلال التكرار :

« عندما وصل إلى ... » مكررة ١١ مرة
« عميقة هي الظلمات ... » (٨ مرات)
« لم يعد يا ستطاعته رؤية أي شيء ... » (٧ مرات)

وهذا التكرار نجده في كل مقطع وصفي جديد. وإذا عدنا إلى النص واستخرجنا الملفوظات المكررة ، ومن ثم أعطينا لكل واحد منها حرفاً فاوننا نخرج بالترتيب التالي :

أ / ب / ت / أ /	... (١)
أ / ب / ت / أ /	.... (٢)
/ ب / ت / أ /	.... (٣)
/ ب / ت / أ /	..... (٤)
/ ب / ت / أ /	..... (٥)
. / ب / ت / أ /	..... (٦)
/ ث / أ /	..... (٧)
/ ث / أ /	..... (٨)
/ ج / د / أ /	..... (٩)
/ أ /	..... (١٠)

هذا هو الشكل العام لترتيب الملفوظات التي أشرنا إليها . ماذا نلاحظ ؟!
نلاحظ أن البيتين الأوليين يبدأ كل واحد منهما وينتهي بنفس اللفظة .

(أ .... أ)

والأبيات (٣، ٤، ٥، ٦) تبدأ بنفس اللفظة (ب) وتنتهي بلفظة أخرى (أ) متكررة في نهاية كل بيت من هذه الأبيات.
وإذا تفحصنا هذه الملفوظات العشرة فإننا نلاحظ بأنها تنتهي جميعها بنفس اللفظة (أ) .. بعد هذا ألا تشكل هذه اللفظة نوعاً من القافية ؟

كل مرحلة من مراحل الطريق التي سلكها جلجامش وصف ودلالة معينة ، ونتيجة معينة تختلف عن السابقة على الرغم من تكرار أحد الملفوظات :

« حينما وصل إلى مسافة فرسخين مضاعفين »

ماذا يرى ؟:

« عتمة هي الظلمات »

وهكذا دواليك .. كلما تقدم حبجامش في طريقه تولد عنده شعور جديد ، ونلاحظ بأن النور كان يخبو تدريجياً . فهل هو شعوره بالفشل أم بقرب الخلاص؟ سنرى ذلك .

« حينما وصل إلى مسافة فرسخين حضا عينين
أطلق صرخة ..... (١)

« حينما وصل إلى مسافة تسعة فراسخ
أحس بريح الشمال ..... (٢)

« حينما وصل إلى مسافة أحد عشر فرسخاً
بان الفجر ..... (٣)

« حينما وصل إلى مسافة إثنا عشر فرسخاً
وجد نفسه في إضاءة التام.... (٤)

« عند ذلك اتجه إلى البستان لينظر الأشجار الحجرية ...(٥)

[لوحة ، ٢٠١]

إن المتمعن لخطوات حبجامش هذه يلاحظ كم هي بطيئة .. بطئ قاتل . ومع ذلك فهو بطئ يثير الخوف والقلق ، ويدفع نحو التساؤل .. أهو الكشف أم الاكتشاف ؟ أهو الخوف من التجربة الأولى؟ أم هو الخوف من رحلة الذات ؟ ..

إن تكرار الملفوظ (عندما وصل إلى .....) يخلق تماسكاً وينسجم

مع الحالة النفسية التي يعيشها حبجاش في هذه اللحظات الصعبة.
إنه يقف ، يتردد !. وهل يستعجل غير الواثق بسلامة خطاه !؟
غير الواثق من سلامة الطريق ؟..

إنّ الانتقال مع حبجا هش عبر هذا النفق المظلم ، المخيف والفاصل بين عالمين عالم الجهل وعالم المعرفة ، عالم الفناء وعالم الخلود ، هذا الانتقال يثير الرعب في نفس القارئ أيضاً ، ويجعله يعيش على أعصابه ، مقبوض النفس ، ينتظر الخروج على أحرّ من الجمر..

لم يعرف حبجا هش إلا حين وصوله إلى المرسخ الشاهق ، أي بعد أن تورّط وغاص في لجة الظلمات . وهو ، في هذه اللحظة بالذات لا يستطيع العودة ويخشى من الاستمرار.

إنّ نقطة الاعوجاج هذه يشكل مواجهة مخيفة مع المجهول ، ومع الشك بالذات وبالآخر. لكن من هو ، أو ما هو الآخر هنا ؟..
إن صرخة حبجا هش هذه هي تعبير عن ..... الأسف !...
إنه المخاض حتماً....

وتبدأ ريح الشمال بالنسلال إلى وجهه ، تداعبه ، تشعره بأنه لا يزال هناك . إنها بداية الخلاص . خلاص سيتحقق مع بزوغ الفجر . ويبزغ الفجر ، ويعود حبجا هش إلى نفسه من جديد .. إنه لا يزال في عالم الأحياء - الفانين : عالم البشر ... لكن قدميه بدأت تلج عالم الخلود: بستان الأشجار الحجرية . أهذا هو عالم الخلود ؟! كأني بحبجا هش يسأل نفسه .

ومع ذلك فإنه يتابع ...

نعود الآن إلى الأسباب الثلاثة التي قدمها حبجا هش من خلال أجوبته لمساعديه في اجتياز الطريق : الرجل العقرب ، وصاحبة الحانة ثم أور شنابي وأخيراً أوتانا بيشتيم.

نلاحظ أن هذه الأجوبة لا تتغير على صعيد الشكل ، أما على

صعب المضمون فيمكننا استخلاص مايلي :

١- خوف جدجاميش من الموت .
٢- رغبته في الخلود .
٣- الفراغ القاتل الذي تركه في نفسه موت صديقه .

إنّ تحليلاً سريعاً لهذه المبررات التي دفعت بجلجاميش للهجرة إلى مغامرته هذه، من شأنه توضيح التشابه الشكلي في الأجوبة من جهة واختلاف مضمونها من جهة أخرى.
سنلاحظ أن كل جواب يتميّز عن الآخر بحسب نظرة جلجاميش وتقويمه للمكانة المتحدث :

١- لا يخص الرجل - العقرب من جلجاميش إلاّ على جواب موجز. إذ يشرح له خوفه من الموت الذي أصاب صديقه ، هذا الموت الذي كان السبب في التغيّر الذي أصاب جسده .
كما نلاحظ إن موقف جلجاميش من هذا الرجل - العقرب كان موقفاً حيادياً ، غير مكترث .
ومن ناحية أخرى ، فإن الرجل-العقرب لا يتردد كثيراً في إعطاء جلجاميش المعلومات المطلوبة ، ربما لأنه كان يعرف بأن جلجاميش سيتعرض خلال طريقه إلى مشاق وصعوبات كبيرة قد تثنيه عن عزمه .

٢- أما جواب جلجاميش لصاحبة الحانة فينطوي على بعض التميّز . حيث نجدها أدق تفاصيل الأسباب التي دفعته لركوب المغامرة. كما يبالغ في شرحه لحزنه وأساه .

وينقسم جواب حبجاش إلى صاحبة الحانة إلى جزئين أو بالأحرى إلى نتيجة وسبب، ويكون صياغتهما كالآتي :

« إذا كنت في هذه الحالة ... » (نتيجة)

« فذلك لأني ..... الخ » ... « سبب »

وهذا النوع من التركيب اللغوي يبيّن أهمية الموضوع من جهة وأهمية المتلقي من جهة أخرى (النتيجة والسبب).

ومن الملاحظ أنّ حبجاش قد اعتمد في جوابه هذا إتباعاً بعلياً. كما لجأ إلى الاسترسال هيّئاً لصاحبة الحانة مدى تهزّمه وألمه. وبالنتيجة فإن حبجاش قد خلص من صاحبة الحانة على ما يريد.

٣- في جوابه على تساؤلات أور-شنابي، نوتي سفينة أوتا-نابيشتيم، يقوم حبجاش، هذه المرّة، بإدخال عنصر جديد على أجوبته التي استعرضناها. حيث يقوم بإغداقه كبرياء البحار، ورفع شأن هذه المهنة الجليلة بالمخاطر والمتسمة بالبطولة والجرأة. الأمر الذي يلعب دوراً إيجابياً ومساعداً في حصوله على مساعدة هذا البحار المتقي، الذي يقوم بمرافقته في مركبه إلى حيث أوتا-نابيشتيم.

الفصل الخامس

المنظور السردي
(وجهة النظر)

يعتبر جيرار جينيت G.GENETTE الناقد والسيميائي المعروف من أوائل الذين قاموا بإدخال مصطلح التركيز FOCALISATION أو وجهة النظر Point de vue في مجال تحليل السرد القصصي حيث جعل منه مرحلة هامة من مراحل التحليل وعالجه ضمن ما يسميه بصيغة المسرود Mode du RECIT (١). ومن قبله جاءت الناقدة فرانسواز روسوم-عنون ، في كتابها (نقد الرواية) معالجة نفس الموضوع تحت اسم المنظور السردي ، PERSPECTIVE NARRATIVE (٢) وهو الرسم الذي ارتأينا الأخذ به في دراستنا هذه.

من المعروف أن القصة ، أية قصة ، لا تروى نفسها ، وهذا بديهي ، إذ لابد لها من راوية أو قاص يعرف الآخرين بها.

هذا القاص سيترك بالضرورة بصماته على القصة ، لأنه هو صانعها ، ومقولبها تبعاً لمفاهيمه و تبعاً لطبيعة رؤيته للكون وللحياة.

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن كل شخصية من شخصيات القصة تكون لنفسها رأياً أو وجهة نظر حول الشخصيات الأخرى.

وفي أغلب الأحيان يقوم القاص بالتعبير عن وجهة نظره عبر إحدى شخصيات قصته. لكن وجهة نظر القاص ليست هي التي سنهتم بها في المقام الأول هنا. إننا وجهات نظر الشخصيات حول بعضها بعضاً.

---

(١) جينيت ج. - أشكال ، ٣ ، منشورات سوي ، ١٩٧٢ ص ٢٠٦ وما بعدها.

(٢) عنون ف.-ر. - نقد الرواية ، غاليمار ، ١٩٧٠ ، ص ١١٤ وما بعدها.

إنّ هذه الوسيلة تتيح لنا تكوين فكرة عامة عن القصة ، وتبيّن لنا مدى تفاعل القاص مع شخصيات قصته . إنها وسيلة توصل بنا إلى أكثر الغايات طموحاً ، كما يقول بوث BOOTH (١). وهذه الغايات ليست سوى اكتشاف أو تحسس الآثار التي يتركها النص في أعماق القارئ .

يلاحظ في الملحمة عدد لا بأس به من الصفات التي يسبغها القاص على جيجانتس مثل : متبع المعرفة ، الحكيم ، رجل التجربة والمغامرة ، الملك العظيم ، بانى إسوار أوروك .. الخ .

كما أنّ القاص ، لا يستأثر بالحديث لوحده . إذ نراه ينسحب من دور الممثل تاركاً لشخصيات مهمة التعبير عن نفسها أو عن غيرها . لكنه قبل أن « يستقيل » من دوره التسجيلي هذا ، نراه وهو يختصر مضمون القصة في الدستهلال ، متوجهاً ليس إلى القارئ ، إنما إلى ما يسمى بمتلقي السرد NARRATAIRE الذي يتبع مكانه ، مباشرة ، بعد الأنا الخاصة بالقاص ، والمتلقي هنا هو « البرد » :

« أرسيه ، للبرد أن أروي قصة لهذا الذي ... »

إنّ القاص لا يتوجه بحديثه إلى متلقٍ محدد ، إنما إلى كل المتلقين المحتملين . إنه يخاطب العالم بمعنى آخر كل أولئك القادرين على الاندماج في أحداث القصة لدرجة تجعلهم لا من شخصياتها .

هذا « القارئ الخيالي » LECTEUR FICTIF ، حسب جيرالد برينس G.PRÈNCE « أحد العناصر الأساسية لعملية سرد قصصي » (٢) . وهو - أي القارئ الخيالي » كل المستجل في النص ، والذي يشكل جزءاً من عملية السرد ، تدعوه إلى القارئ الداخلي ، قارئ مستجل . وهو على أية حال ، ليس نفسه متلقي الأدبي ، الأنه

---

(١) بوث : البعد ووجهة النظر ، مجلة (بويتيك) ، عدد ٤ ، ١٩٧٠ ، ص ٥١٢ .

(٢) برينس ج . : مقدمة لدراسة متلقي السرد القصصي ، مجلة (بويتيك) ، ١٤ ، ١٩٧٣ ص ١٩٦ .

سندمج فيه أصلاً. إنه أحد وظائف القصة» (١)

في كل سرد قصصي هناك المؤلف AUTEUR ، وهو كما نعرف إنسان من لحم ودم جلس وراء مكتبه وكتب بريشته أحداث قصته أو روايته ، له اسم معروف وعنوان معين يمكن الاتصال به فيه. وهناك هـ أيضاً الراوي أو القاص NARRATEUR أو الرواة. وقد يكون هذا القاص أحد شخصيات القصة كما ذكرنا.. يحدث أحياناً أن يندمج الراوي بالمؤلف حيث يصعب التمييز بينهما (الغريب لألبير كامو). وأحياناً أخرى نلتقي نحو بعض مواضع القصة أو الرواية أو بتقنيات في مواضع أخرى.

والحالة الأخيرة هي التي سنلتقي فيها المؤلف بالقاص ، حيث يؤدي كل منهما دوره على انفراد كما هو الحال في قصة حيجاش.

من يقص علينا قصة حيجاش ؟

من هو مؤلفها ؟

بينما يسهل علينا الإجابة على التساؤل الأول ، فإن في الإجابة على الثاني صعوبة كبيرة.

راوي حيجاش هو ، كما قلنا ، شخصيات القصة . لكن كيف تروي هذه الشخصيات قصتها ؟ وما هو تصنيفها لبعضها بعضاً ؟ ..

● إن حيجاش ، بالنسبة لأهالي أوروك ، هو ملك ظالم ، مستبد لكنه في نفس الوقت راعٍ حكيم. لكن أصواتاً أخرى ، ينقلها إلينا القاص ، تقدم حيجاش على أنه عاهر متهتك ، خصوصاً بعد قتله

---

(١) : بروسيه ج ، في كتاب ، قضايا القراءة (مرجع مذكور) ص ٢٣.

لحارس غابة الأرز (خمبابا) ، وبعد الإهانة التي وجهها للإلهة عشتار .

هنا ، من هو الطرف الذي يمتلك المعلومات أكثر عن الطرف الآخر ؟ أهو شعب أوروك أم حبجاعش ؟

القصة تقدم لنا وجهة نظر شعب أوروك حول حبجاعش كما لو توضح أبداً وجهة نظر هذا الأخير في شعبه . المهم الآن إذا اعتبرنا الحادثة التالية نوعاً من التقييم الضمني لشعب أوروك من قبل حبجاعش ، الذي رفضه لأن بنات الهوى دون أن يشاركه شعبه في ذلك !..

إننا نفتقد بأن الشعب ، بجسده العضوي ، يعرف عن حبجاعش أكثر مما يعرف هذا الأخير عن نفسه وعن شعبه بدليل أن هذا الشعب ظل يعتبر حبجاعش حكماً طيباً على الرغم من استبداده .

● يقول إنكيدو لصديقه حبجاعش :

« نعم ، لقد أنجبتك أمك ... كائناً فريداً .. فحقّ لك أن
« ترفع رأسك فوق رؤوس كل الأزواج الآخرين .
« وخصّتك إنليل بالملك من دون سائر البشر ... »
[لوحة ، ١٦٤]

هذه هي وجهة نظر إنكيدو بحبجاعش . وهي من نوع الاحترام والتقدير الذي تمتزج في نفس إنكيدو منذ صراعه معه .

● كلما تقدمنا في قراءة السرد القصصي نكتشف بأن المنظور السردي أو التركيز ينتقل من المستوى الداخلي نحو المستوى الخارجي .

و يبقى القاص ملتزماً بدور المراقب أو المسجل في بعض الأحيان ،وتسمى القصة في هذه الحالة ، قصة سلوكيّة BEHAVIOURISTE ، أي أنّ القاص يكتفي بوصف سلوك الشخصيات أو وصف أشكالها الخارجية .

لكن ، قصة حبجاش لا تندرج ضمن هذا الإطار فقط .إذ نا نجد أن القاص في بعض الحالات يندمج في حشاش و أحاسيس شخوص قصته :

« وتعلّم (البجع) هذا المتوحش[انكيدو] البريء
ما يمكن للمرأة تعليمه »
..... [عازريه ، ٢٩]

وفي مكان آخر ، يعرف القاص بأن « عقل انكيدو » قد تفتّح نتيجة علاقته بالبجع .

في المثال الأول ، كيف عرف القاص بأن انكيدو ضرير؟ إن لم يكن يعرف الطريقة والسبب من أجله قامت الآلهة بخلقه؟
ثم كيف يعرف القاص بأن انكيدو كان يبحث عن صديق[عازريه ،٣١] لو لم يكن يعيش داخل هذه الشخصية و يفهم مكنوناتها ؟

تنهمر الدموع من عيني حبجاش ويقول :
« نعم سأسلك درباً ماسلكت قط
« إني أحبها حتى وحيدته
« فإذا ما فقدتها في وحدة سيئة
« سوف أتمنى ، أيها الولد بشمش ، بالسعادة التي
« أدين لك بها ،
« و سأجلس فوق كل العروش »
[لابا ، ١٦٧]

من الذي يتحدث هنا ؟ أهو حيجاميش أم القاص ؟ أم كلاهما معاً ؟ .

هنا يندمج القاص بالشخصية كلتا يتحدث من خلالها ، مستفيداً من ذلك في استعجال الأحداث و إعطاء صورة أخرى عن حيجاميش ، صورة لم نعرفها عنه بعد ، صورة الضعف والشك .

بشكل عام ، لا نعتقد أن مداخلات القاص وتعليقاته لا تمنع القارئ ، أبداً ، من الاستمرار في معايشة جوهر الأحداث ، لأن النسيج العام لقصتنا هذه يندمج في إطار «القول هو الفعل» Quand dire c'est faire ؛ أي أنه لا وجود لكلام المجاني لأنه يقترن دوماً بالفعل .

و لا تظهر تدخلات القاص إلا حينما تنقطع كل أشكال الحوار ، أي حينما تغيب الشخوص عن أعيننا . لكن غياب هذا لا يعني انقطاعها عن الفعل ، ذلك لأنها تمارسه في مكان آخر . والقاص لا يحل محل شخصياته . إنه يحفظ و يعوض النقص في بعض الحالات .

والتركيز في قصة حيجاميش لا يقتصر على الأشخاص فحسب ، وإنما يتجاوزه ليشمل الأشياء ، لكن خصوصاً ، الأفكار .

يجب القارئ نفسه في البداية متجهاً باتجاهه نحو قضايا حالاتية تكاد تكون معزولة لكنها سرعان ما ترتبط ببعضها : حالة حيجاميش ، حالة ، شعب أوروك ، حالة انكيدو ... الخ .

و هكذا فإن السرد القصصي يبدأ من الخارج و ينتهي بالداخل . يبدأ بالمادي ، و يؤدي إلى المجرد (فكرة الحياة والموت) ، و أخيراً ينطلق من الفردي لينتهي بالجماعي .

و يسهل التحقق من هذا التحول إذا تتبعنا تطور الأحداث . في البداية يكون القارئ فكرة غامضة ، غير دقيقة عن حيجاميش ،

---

* كتاب أوستين المترجم إلى الفرنسية تحت هذا العنوان (منشورات سوي) ١٩٧٠ .
العنوان الأصلي : HOW TO DO THINGS WITH WORDS
1962, Oxford University Press.

وشعب أوروك لديشكل أكثر من حجة بهدف الوصول إلى غاية أخرى، تماماً مثلما في ذلك المثل السومري، الذي ولد وعاش ليتبنّاه حيواناً إلى حين وجوده..

إذا تركنا الاستهلال جانباً، فإن الأسلوب في القصة هو أسلوب مباشر. والحديث المباشر يسيطر سيطرة تامة على مجمل أطراف السرد، حيث نلاحظ أن هذا الحديث هو مسبوق دائماً بملفوظات تسمى (تصاليح، مثل: قال، يقول، شرح ..الخ). وفي هذا الأسلوب إعفاء للمؤلف، وإثبات في الوقت، من تحمل أية مسؤولية إزاء الأحداث وبالتالي إزاء نتائجها. لكن ذلك لا يعني أنه كان محايداً!.

*

* *

الفصل السادس

أوجه الرسالة في الحلم

يعتقد بعض المختصين في ثقافة وتاريخ شعوب بين النهرين القديمة، بأن جميع الأحلام الواردة في قصة حبجاعش من نوع (الأحلام - الرسائل) RÊVES - MESSAGES ، إنها (أحلام - رموز) لأن الحلم - الرسالة « يرد دائماً في إطار اصطدامي متعب... والرسالة المنقولة في رسالة ملفوظة بكلمات واضحة ومفهومة » (١). بينما لا تكون الرسالة في (الحلم - الرمز) ملفوظة « بعبارات واضحة بشكل مباشر » بل على العكس، فإن الحالم يرى مجموعة من الأفعال والحركات أو الأحداث المختلفة لكيون أبطالها محددين، مثل الآلهة والنجوم أو الأشياء الأخرى (٢)

لقد نشأ الحلم في قصة حبجاعش، أو عند حبجاعش بالتحديد، نتيجة خطر كان يهدد أمنه كإنسان، ونتيجة عجزه أمام إيجاد حلول مناسبة لحالته النفسية.

على إثر عقب المحاولات التي قام بها نشأت عند حبجاعش مجموعة من الأحلام تندمج في إطار ما سميناه بالأحلام - الرسائل.

والحلم التالي الذي رآه الكبير، من ناحية أخرى يبين ما ذهبنا إليه :

« كان إنليل وشمش مجتمعين.

---

(١) أوبنهايم ل. - الأحلام في الشرق الأوسط، في كتاب : الحلم والمجتمعات الإنسانية، وهو كتاب أشرف على إعداده روجيه كايوا و ج. غرونيبوم، منشورات غاليمار، ١٩٦٧، ص ٣٢١.

(٢) نفس المرجع السابق.

« يقول أنو لإنليل ،
« لماذا قتلت [حبحاش وتكيدو] الثور السماوي ؟
« ولماذا قتلت خمبابا ؟
« ولابدّ أن يموت ذلك الذي قام بإقتلاع أرز الجبال ».
[لايا ، ١٨٧ - ١٨٨]

وتروي بقية الحلم المناقشة التي دارت بين الآلهة بخصوص من يجب أن يموت ، حبحاش أم إنكيدو ؟ . وأخيراً يقع الاختيار على إنكيدو.

لهذا الحلم يشكل رسالة واضحة أو تنبيهاً . حيث تظهر فيه الشخصيات على حالها . وهكذا الحلم واضح لدرجة أن لجوء إلى هذه النظرية أو غيرها من نظريات التحليل النفسي ، لدرجة أن حبحاش نفسه قد قام بتفسيره.

وفي الحالتين فإن الحلم يتضمن رسالة . وكون هذه الرسالة ضمنية أم صريحة ، فإن ذلك لايغيّر من طبيعة أو دور مضمون الحلم التوقعي أو التحذيري.

من حلم حبحاش الأول والذي يقوم بسرده لأخيه نينسون ، نستخرج العناصر التالية :

- تسقط نجمة من سماء آنو وتستقر بين قدمي حبحاش على شكل صخرة.
- يحاول حبحاش زحزحتها عبثاً .
- يجتمع سكان أوروك حولها ويقومون بتقبيلها .
- يقوم حبحاش بتقبيلها كما لو كانت زوجه .
- بعد ذلك يضمها !؟ عند قدمي أمه .
- تقوم الأم بجعل الصخرة مساوية لابنها.

وفي حلم ثان يرى حبحاش بداً من الصخرة ، قائماً مطروحة فوق الأرض.

بعد أن قامت أم حبجاجش بتفسير هذين الحلمين ، يهرب حبجاجش من رغبته في الحصول على صديق :

« هل يمكن لي ، بمشيئة الإله الأكبر ، إنيل ، الحصول على صديق وناصح ؟ »

[لوبا ، ١٥٦]

وهي أمنية تنسجم مع أهمية التأكيد في هذا المجال :

« بينما كانت النبي تحدثه ،
« قبل كلماتها ، ونوى ،
« كان يبحث عن صديق ... »

[لوبا ، ١٥٦]

ومع أننا لا نريد الدخول في متاهات التفسير الفرويدي لموضوع الأحلام إلا أنّ الحديث في هذا المجال لابدّ وأن يقودنا إلى الاسترشاد ببعض آراء هذا العالم الكبير في هذا المجال .

عندما نتحدث عن الحلم يدخل في إطار التفسيرات التقليدية للأحلام . تلك التفسيرات التي تقول بأن الأحلام « تحمل كوامن من عند الآلهة والجن » [1] ومن المعروف أن مدرسة فرويد قد وضعت حداً لمثل هذه التحليلات ، وأدخلت الحلم في مجال الدراسة العلمية . لكن هذا لا يعني بأننا سنتعامل تفسير الحلم تبعاً لنظرية التحليل النفسي عند فرويد أو غيره .

إن حلم حبجاجش ، أو إنكيدو ، له علاقة بحياة اليقظة .*

فإذا عرفنا بأن حبجاجش يعرف بأن جيش أنو ، الإله الأكبر ، هو جيش مكون من نجوم السماء ، وإذا علمنا بأن أنو هو أكبر الآلهة بلا منازع ، لاستطعنا القول بأن حبجاجش لم يكن يبحث عن

---

[1] فرويد س : تفسير الأحلام ، ترجمة الأستاذ مصطفى صفوان ، دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٦٩ ص ٤٤ .

* لأسباب عديدة ، منها كوننا لا ندعي معرفة النظرية الفرويدية معرفة دقيقة أولاً ، وثانياً لأن مجال بحثنا هنا يخرج عن إطار التحليل النفسي . وبصراحة أكثر ، فإننا نفترض بأنّ هذا الفصل هو اقتحام لنا في مجال ليس مجالنا . لكن ما اضطرنا إلى ذلك هو دور الأحلام الهام في قسم لا بأس به من أحداث القصة . لذا فإننا نطلب العذر من المختصين

أي صديق . إنّ الصديق الذي يبحث عنه يجب أن يكون من صلبة الآلهة ، قوياً عنده ، وعظيماً عنده ، وحينذا لو كان أحد جنود أمن الكبير !

وكان حجاجش على علم بوجود إنكيدو في السهل . لكن الذي لا يزال يجهله هو هل يمكن لهذا الوافد الجديد أن يكون صديقاً له ؟ .

حينما تقوم نينسون أم حجاجش بتفسير هذا الحلم ، فإن هذا الأخير يطمئن للنتيجة الإيجابية ، ومن هنا كان عدوله عن الإجهاز على خصمه (إنكيدو) حينما اصطدما في صراع عنيف . وعلى الرغم من أن واقعية العناصر المكونة لهذا الحلم ، إذ أنها على علاقة كبيرة بشخصية الواقع - مادة القصة ، لأن الحلم « حتى بأدق تفاصيله يمثل شكل المحاكاة . ففي كل مرة يقوم الحلم بتقريب عنصرين من بعضهما بعضاً ، فإنه يضمن بذلك وجود علاقة وطيدة ، من نوع خاص ، مع ما يشبههما في فكر الحلم » (١)

لم يتمكن حجاجش من رهبة الصخرة إلاّ بعد أن قبلها ، أي بعد أن أدخل فيها شيئاً من الحرارة الإنسانية . وهذا يقابل المشهد الذي لم يشأ حجاجش فيه الإجهاز على خصمه انكيدو (الصخرة) . أما تجمع أهل أوروك حول الصخرة ، وتقبيلهم لها فهو تعبير عن رغبتهم في التخلص من الجانب الاستبدادي في سلوك حجاجش . كما نلاحظ ، فإن هذه الأحلام ، هي عبارة عن أحلام « مسبقة الصنع » ؛ إذا جاز لنا التعبير ، صاغها المؤلف بما يناسب مع أهدافه في تحليل السرد القصصي . والقاص على ما يبدو - لم يقص علينا أحلام هو من خلال إعارتها لهذه الشخصية أو تلك من شخصيات القصة . إنها هنا ، عنصر من عناصر القصة ، لا دخل لحياة القاص فيها على الإطلاق .

---

(١) فرويد ، عن ، مصطفى صفوان ، في كتابه : اللاوعي وكائنه ، منشورات سوي ، ١٩٨٤ ، ص ــ ١٠٧ .

ضا نلاحظ أن وعي حيجاجش قام بالبحث عما هو بحاجة إليه، فما يرغبه
أو يشتهيه في الحلم. أو أنّ هذا عامل الوعي يحاول التأكيد أو تأكيد
حاجته في حالة الوعي عبر اللاوعي.
إن حيجاجش قد أصبح بصورة انكيدو الذي لم يلتق به بعد، لدرجة
أنه صار يراه في أحلامه. وتقوم البغي هنا بإبلاغ إنكيدو بأن
حيجاجش يراه هذا الأخير الآن في أحلامه:

« قبل أن تأتي من أعماق السهل،
« فإن حيجاجش، في أحلامك، كان يراك أحلاماً
« تتعلق بك ».

[لوحة ١٥٤ - ١٥٥]

يمكننا القول هنا، وعلى ضوء الملفوظ السابق، بأن حيجاجش كان
ينتظر.. لكن. لمن كان ينتظر إنكيدو بالذات؟ .. لا نعتقد ذلك.
إن حيجاجش كان ينتظر ما يجسده إنكيدو، وما يحمله:
أي الصداقة.
إن أحلام حيجاجش تعبر بصورة عامة عن مجموع مشاغله وأحاسيسه
التي لا تزال مشوشة إزاء وضع معين. وهذا الوضع هو: جهل
حيجاجش بوعي ذاته. وهذه الأحلام ليست فقط عبارة عن إشباع
رغبة ما* في نفس حيجاجش، لكنها أيضاً إشباع لحاجة معرفية
وحيجاجش في أحلامه هذا يبعث رسالات من ذاته ولذاته،
وهو أمر يصعب علينا تفسيره، لذا فإننا نراه يلجأ إلى
والدته لحل هذا الإشكال.
وفي عالم حيجاجش الشاني، رأت نينسون أمّ الناس رمز الإنسان،
وهو كذلك بالنسبة لغروبيد**.

إن لغة الحلم هنا تترجم فكرة عادية (وجود انكيدو، الحاجة إلى صديق)

---

* نقصد رغبة عادية.
** ليس تماماً الإنسان، إنما عضوه التناسلي، وهو في الزنجية نفس الشيء..

إلى فكرة مجرده . وقد يعني هذا أن الحالم يطمح إلى إعلاء رغباته وإدخالها في عوالم فانتازية من كل (تدنيس) . بهذا المعنى ، فإن الحلم يتصل بارتباطه بحدث مشحون الوطأة على الحالم فيفرقه فوعالمه من القلق . وحينما لا يتمكن الحالم من التخلص من هذا العبء فإن سلوكه يتخذ منحى غير عادي (استبدادي مثلاً في ممارسة السلطة) . وهنا يكون للحلم وظيفة إفراغية .

*

* *

مشروع خاتمة

ذكرنا سابقاً أنّ غالبية المختصين في تاريخ وآداب حضارات
العالم الشرقي القديمة، يجمعون على أنّ ملحمة جلجامش البيئة
نتاج هذا الشعب أو ذاك من شعوب تلك الحضارات.
على هذا فإن كل ثقافة من ثقافات تلك الشعوب قد تركت
بصماتها على الملحمة، دون أن يتأثر بناء الملحمة العام، وبقيّة
أجزائها بشيء من أي تناقض سواء فيما يتعلق بالشكل أم
بالمضمون.

وقد لاحظنا عبر محاولتنا التحليلية لمختلف جوانب القصة، تناغم
العناصر المكونة لها، وتناسقها وانسجامها وارتباطها في إطار نظام
سردي متكامل.

إنّ وحدة أجزاء العمل الأدبي هي نتيجة تضافر مكوناته
المختلفة. فإن قلنا بأن قصة جلجامش هي عمل تقليدي (كلاسيكي)
فذلك لأنها بقيت محافظة على مقوماتها والتي التزمت بها
وبتطوراتها، وأضفت بها بالتالي إلى نمطها المعروف.

إن قصة شعب بمظهره هاكم. ولأسباب تاريخية - اجتماعية
وثقافية فإن هذا الشعب لم يستطع إيجاد حل لمشكلته بنفسه، لأنه
كان معتقداً بأنّ الحل يبدأ الآلهة فعاصية الموت والدهر.
لكن العامل الإنساني يبقى أساسياً حتى وإن كان الحل النهائي بيد
الآلهة. هذا جلجامش، على الرغم من ثلثه الإلهي فإنه يتصرف كالبشر، وينال
مصيرهم. وهذه الآلهة بحد ذاتها لم تتعرض حلولها بشكل مباشر،
إنما من طريق البشر.

تبرز وحدة البنية السردية للقصة هنا، من خلال انسجام عناصرها
في برنامج سردي منطقي يتميز بالمراحل التالية:

١- وجود مشكلة.
٢- البحث عن حل لهذه المشكلة.

٣- حل أو حلول مقترحة (نجاح أو فشل).
٤- العقدة.
٥- النتيجة.

هذه الاستمرارية المنطقية تشكل عاملاً هاماً في الحفاظ على وحدة وتماسك العمل السردي. في كلٍّ منها ترتبط الظواهر ببعضها بعضاً، بفضل طبيعة العلاقات الداخلية التي تتحكم بهذه الظواهر وتوجهها.

● إن أي عمل أدبي، بنجم عن مخالب النسيان والاندثار يتضمن بفضل ثلاثة عوامل أساسية هي: الإنسان، واللغة، والمعنى، وتصنيف الذاكرة، إذا كان العمل الأدبي شفوياً.
يقوم الإنسان بالقراءة. إنه يحل الألغاز ويملك تقنيات الأرقام.
أما اللغة فتتسلم مفرداتها، ينظمها ويرتبها تبعاً لفكره وثقافته.
أما المعنى فمكان ثابت له. فهو تارة يفصح عن نفسه وطوراً يتهرب، تبعاً لطبيعة مكانه في التركيب اللغوي وتبعاً لكفاءة القارئ.
هذه الكفاءة التي تشكل عاملاً هاماً في اكتساب ثقة النص، وإلا في فإنها تشكل أحد المفاتيح الأساسية، إن لم تكن المفتاح الوحيد الذي يدل على المعنى أو المعاني.
في قصتنا، وفي كل قصة أخرى، صار بالضرورة المعنى أو المعاني التي أرادها القاص أو المؤلف. إنما يحدث في كثير من الأحيان، أنّ معان أخرى تبرز أثناء عملية التحليل أو القراءة.
وقد تتقبل هذه المعاني كلها، عندما ينبثق جميع دلالي واضح يشكل البعد العميق أو العمق المعقول؟ للقصة.
من الممكن، في بعض الأحيان، أن يعني القارئ نفسه إلا على جزء من المعنى، أو على معنى واحد من جملة معاني النص. ويعود هذا إلى جملة من الأسباب أهمها أهمية القارئ الفكرية والثقافية.

إن التوقيع على رسالتي وصية للعالم كله من شأنه الإساءة إلى
الأدب، ذاته لأنها تعرض عليه هدفاً لا يحتملها، وتمنع إشعاعه
من السير المتجرد للسلم.

باريس، تشرين الثاني ١٩٨٣

أدونيس

قائمة المراجع باللغات الأجنبية

نثبت هنا معظم المراجع التي ساعدتنا، بشكل مباشر أو غير مباشر، في صياغة أفكار هذا الكتاب. وهي وإن لم تبرز عددية في صفحات الكتاب، إلا أنّ أثرها قائم في كثير من الأفكار التي كوّناها حول هذا الموضوع.

وهي مرتبة أولاً حسب اسم المؤلف، وبعدئذ تاريخ النشر، وأخيراً دار النشر. ومعظمها صادر في فرنسا، عدا بعض الكتب الأخرى التي صدرت في بلدان أخرى وقد أشرنا إلى ذلك.

1- AUZIAS M., 1974 - Le structuralisme, Seghers.

2- ADAM J.-M., 1976 - Linguistique et discours littéraire, Larousse.

3- ABOU DIB K., 1979 - Dialectique de la manifestation et de l'immanence (en arabe), Khaldoun, Beyrouth.

4- ALTHUSSER L., 1965 - Pour marx, Maspéro.

5- AMIET P., 1971 - Les civilisations antiques du Proche-Orient, Que sais-je?

6- AMIET P., 1960 - Le problème de la représentation de Gilgamesh dans l'art in CARELLI.

7- ARISTOTE, 1979 - Poétique, les belles lettres (1e éd.,1932).

8- ATSUHIKO YOSHIDA, 1978 - L'épopée (coll.) in littérature et genres littéraire, Larousse.

9- AUERBACH E., 1968 - Mimésis, Callimard.

10- AZRIE A., 1979 - L'épopée de Gilgamesh (traduction et adaption en langue française), Berg international.

11- BALIBAR E. et L. ALTHUSSER, 1968/1980 - Lire le capital, 2 vol., Maspéro.

12- BAQER T.,(s.d.) - L'épopée de Gilgamesh (Traduction de l'akkadien en arabe), Bagdad.

13 BARTHES R. 1957 - Mythologies,Seuil,Points.

14 " 1970 - S/Z, Seuil, Points.

15 " 1970 - Par où commencer? in Poétique N° 1.

16 " 1966 - Analyse structurale du récit in Communications 8

17 " 1970 - Analyse structurale des récits in recherhces de sciences religieuses, T 28, 1.

18 " 1977 - Le plaisir du texte, Seuil

19 " 1973 - Analyse textuelle d'un conte d'Edgar POE in CHABROL cf. Supra.

20 BAKHTINE M., 1978 - Esthétique et théorie du roman, Gallimard.

21 " 1970 - La poétique de Dostoiveski, Seuil.

22 BESSIERE I., 1974 - Sémantique, A.Collin.

23 BOUDON P., 1981 - Introduction à une sémiotique des lieux, les presses universitaires de Montréal et Klincksieck.

24 BAL M., 1977 - Narration et focalisation in poétique, 29.

25 BANFIELD R., 1973 - Le style narratif et la grammaire des discours direct et indirects in Change, 16-17.

26 BLOIS J. et M. BAR, 1974 - Principes d'analyse structurale, Didier Bruxelles.

27 - BATAILLE G., 1973 - Théorie de la religion, Gallimard/idées.

28 - BÖHL D., 1960 - La métrique de l'épopée babylonienne, Gilgamesh et sa légende, in GARELLI.

29 - BLANCHOT M., 1955 - L'espace littéraire, Gallimard/idées.

30 - BOURNEUF R. et R. OUILLET, 1972 - L'univer du roman, PUF(1^e éd.).

31 CALAME Cl., 1979 -Discours mythique et discours historiques dans trois textes de Pausanias in DEGRES N° 17, PP. C1 - C30.

32 CASSIRER E., 1973 - Langage et myhte, Minuit.

33 " 1972 - La philosophie des formes symboliques, t.2 la pensée mythique, Minuit.

34 CHOMSKY E., 1980 - Le langage et la pensée, PbP.

35 CAILLOIS R., 1938 - Le mythe et l'homme, Gallimard/idées, préfacée par l'auteur en 1972.

36 CAILLOIS R. et G.E. von GRUNEBAUM (sous la direction de:), 1967

37 " - le rêve et les sociétés humaines, Gallimard.

38 COHEN M., 1971 - Matériaux pour une sociologie du langage,I, Maspéro.

39 " 1978 - Matéraiaux pour une sociologie du langage, II, Maspéro.

40 COHEN J., 1966 - Structure du langage poétique, Flammarion.

41 CORNEILLE J.-P., 1976 - La linguistique structurale, Larousse.

42 Colloque (de cerisy): 1978 - Prétexte: BARTHES, 10/18.

43 " " 1982 - Problèmes actuels de la lecture, Bibl. des signes, Clancier-Guenaud.

Collectifs (ouvrages) :

44 trimestre,
45 1981 - Lecture de "Le desert des Tartares de Buzzati", Belin, Collection DIA.
46 1975 - Psychanalyse et sémiotique, 10/18.
47 1976 - Une initiation à l'analyse structurale, cahier évangile, N°16, Mai.
48 1979 - Réthorique, sémiotique, 10/18.
49 1979 - Sémantique de la poésie,Seuil, Points.
50 1978 - TEXTLINGUISTIK, Revue du Centre de Recherches Linguistique et Sémiologiques de LYON, 5.
51 1977 - La critique littéraire, Que sais-je?, PUF.
52 1972 - Essais de sémiotique poétique, Larousse.
1979 - Espace et imaginaire, Presse Universitaire de Grenoble.

53 COURTES J., 1976 - Sémiotique narrative et discursive, Hachette.
54 COQUET J.-Cl., 1972 - Sémiotique littéraire, éd. universitaires, E.U.
55 COQUET J.-Cl. et Al., 1982 - Sémiotique, l'école de Paris, Hachette.
56 CHABROLE et Al., 1973 - Sémiotique narrative et textuelle, Larousse.
57 CHAUVEAU G.-P., 1971 - Problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du Discours, langue française,N°9, 3 - 21.
58 CHARAUDEAU P., (1971-1973) - "L'analyse lexico-sémantique" (I,II, III) chaiers de lexicologie,N°18,20. 23 - Didier-Larousse.

59 CHARAUDEAU P., 1972 - Sens et signification, cahiers de lexicologie N°21, Didier-Larousse.

60 " 1978 - Les conditions linguistiques d'une analyse du discours. Thèse reproduite par l'Université de Lille III.

61 " 1983 - Langage et discours, éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique), Hachette.

62 COHN D., 1981 - La transparence intérieure, Seuil.

63 DELAS D., 1977 - Poétique/Pratique, CEDIC.

64 DE MAURO T., 1971 - Une introduction à la sémantique, Payot.

65 DIEL P., 1966 - Le symbole dans la mythologie grecque, PbP.

66 " 1971 - La divinté (le symbole et sa signification), PbP.

67 " 1975 - Le symbolisme dans la Bible, PbP.

68 DAVID M., 1960 - Le récit du déluge et l'épopée de Gilgamesh, in Gilgamesh et sa légende (cf. GARELLI)

69 DUMEZIL G., 1971 - Mytha et épopée, II, Gallimard.

70 DALLENBACH L., 1976 - Intertexte et auto-texte in Poétique, N°27.

71 DUBOIS J., 1969 - Enoncé et énonciation in Langage, 13.

72 DUMORTIER J. et F. PLAZANET, 1980 - Pour lire le récit, Deboeck-Duculot(Paris-Bruxelles).

73 D'Entreverne (groupe d') 1979 - Analyse sémiotique des textes, PUL.

74 DUCROT O., 1980 - Les mots du discours, Minuit.

75 " - Le structuralisme en linguistique, Seuil, Points.

76 DANON -BOILEAU L., 1982 - Produire le fictif, Klincksieck.

77 DURAND G., 1981 - Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas (8ème éd.).

78 DURAND G., 1976 - L'imagination symbolique, PUF (3ème éd.).

79 " 1979 - Figures mythiques et visage de l'oeuvre, Berg international, coll. l'Ile verte.

80 DELACROIX M. et W. GEERTS (éditeurs), 1980

81 " - Les chats de Baudelaire, PUN(Belgique) et PUF.

81 ELIADE M., 1952 - Images et symboles, Gallimard/Tel.

82 " 1963 - Aspects du mythe, Gallimard/idées.

83 " 1975 - Traité d'histoire des religions, PbP.

83 EVANS-PRITCHARD E.E., 1971 - La religion des primitifs, PbP.

84 FAY J.-P., 1972 - Théorie du récit, Savoir-Herman.

85 FAGES J.-B., 1968 - Comprendre le structuralisme, Regard-Privat.

86 " - Comprendre BARTHES, Pensée-Privat.

87 FREUD S., 1925 - Le rêve et son interprétation, Gallimard/idées.

88 " 1969 - Interprétation des rêves (tradcution arabe); éd. Darel Maa'ref bimasr (1re éd. 1958).

89 " 1979 - Introduction à la psychanalyse, PbP.

90 FOSSION A.et J.-P. LAURENT, 1981 - Pour comprendre les lectures nouvelles , De Boeck(Bruxelles) et Duculot(Paris

91 FORESTER E.M., 1981 - Aspects of novel, Pinguin Books (1eéd.1927).

92 FOWLER R., 1977 - Linguistics and the novel, Methuem & Co. Ltd., London.

93 FROOM E., 1953 - Le langage oublié, PbP.

94 FAUCILLON H., 1981 - Vie des formes, PUF (7ème éd.).

95 FRAZER J.-J., 1981 - Le rameau d'or (I), Laffon.

96 FITCH B., 1981 - Narrateur et narration dans l'étranger d'A.Camus archives des lettres modernes N° 34 (2èmeéd.).

97 " 1972 - L'étranger d'Albert Camus, Larousse.

98 GARELLI P., 1971 - Le Proche-Orient asiatique, PUF.
1960 (études recueillies par :)
99 " - Gilgamesh et sa légende, Klincksieck.
100 GENETTE G., 1972 - FiguresIII, Seuil
101 " 1982 - Palimpsestes, Seuil.
102 " 1983 - TRANSTEXTUALITE in le magazine littéraire N°192, février, 40-41.
103 GARDIN P., 1974 - Les analyses du discours, Delachaux et Niestlé.
104 GREIMAS A.J., 1966 - Sémantique structurale, Larousse.
105 " 1970 - Du sens, Seuil.
106 GLAESON H.A., 1969 - Introduction à la linguistique, Larousse.
107 GUIBAULT A. et Al., 1981 - Symbolisme inconscient et symbolisme du langage in revue française de psychanalyse,t.XLV, Jan./Fevr., PUF.
108 GUIRAUD P. et P. KUENTZ, 1978 - La stylistique, Klincksieck.
~~GUIRAUD P.~~,
109 " 1980 - Le langage du corps, Que sais-je?, PUF.
110 HAMON Ph., 1972 - Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit,in le français pratique,2.
111 " 1974 - Analyse du récit; éléments pour un lexique, in la français moderne,2.
112 " 1971 - "Le Horla" de Guy de Maupassant : essai de description structurale in littérature,N°4,déc.
113 HENAULT A., 1979 - Les enjeux de la sémiotique, PUF.
114 HJELMSLEV L., 1971 - Essais linguistiques, Minuit.

115 HAMDANI A., 1977 - Sumer, la plus grande civilisation, Famot, Genève.

116 HALTE J.-F., 1977 - Pratique du récit, CEDIC.

117 HOMERE, 1931 - Odyssée, A.Colin/L. de poche.

118 " 1965 - ILLIADE, G/F.

119 HEUBECK A., 1960 - Betrachtungen zur Genesis des homerischen, Epos, in Gilgamesh et sa légende.

120 HARDING E., 1976 - Les mystères de la femme, PbP.

121 IZARD M. et P.SMITH, 1979 (essais d'anthropologie réunis par:)

122 " - la fonction symbolique, Gallimard.

123 JAKOBSON R., 1977 - Huit questions de poétique, Seuil/Points.

124 " 1963 - Essais de linguistique générale, I, Minuit.

125 " 1973 - Essais de linguistique générale, II, Minuit.

126 JUNG G., 1982 - L'homme à la découverte de son âme, PbP.

127 " 1964 - Essai d'exploration de l'inconscient, Gonthier.

128 JUNG G. et KERENY, 1980 - L'essence de la mythologie, PbP, (4è éd.)

129 KASSAI G., 1970 - L'indirect dans la "princesse de Clève" in Les lettres nouvelles, mai-juin, 124-132.

130 " 1973 - Quelques recherches sur le style in, La Linguistique, vol.9, fasc.2, 131-140.

131 " 1973 - Forme de phrase et forme de récit dans "l'immortalité" in, Les lettres nouvelles, sept.-oct., 143-171.

132 " 1975 - De quelques aspects psycho-linguistiques du discours d'animation, in Langue française, 26, 93-101.

133 " 1976 - Documents et Discussions à propos de la linguistique du texte, in La Linguistique, vol.12, fasc.2, 120-128.

134 KASSAI G., 1976 - La relation thème-propos en Hongrois et en français, in Contrastes, A2, 93-97.

135 " 1977 -Quelques aspects de la néologie à propos de la "Précellence du langage françois" d'Henri Estienne, in le français moderne, 45, 57-63.

136 " 1979 - Langage et psychanalyse, in les cahiers du C.I.S.L. éd. de l'Université de Toulouse.

137 " 1982 - Une lecture de la CASADA INFIEL de F.Garcia Lorca, in Contraste, N°3, mai, 59-65.

138 KRISTEVA J., 1968 - Problèmes de la structuration du texte, in Théorie d'ensemble, Seuil.

139 " 1966 - Sémiotikè, Seuil/Points.

140 " 1981 - (rééd.) Le langage cet inconnu, Seuil/Points.

141 KUENTZ P., 1972 - Parole/Discours, in langue française, 15

142 LEVI-STRAUSS Cl., 1974 - (rééd.) Anthropologie structurale, Plon.

143 " 1973 - Anthropologie structurale, Deux, Plon.

144 LEPSCHY G.C., 1976 - La linguistique structurale, PbP.

145 LOTMAN I., 1973 - La structure du texte artistique, Gallimard.

146 LOTMAN I. et Al., 1974 - Travaux sur le système du signe, Complexe, Bruxelles.

147 LYONS J., 1970 - Linguistique générale, Larousse.

148 " 1978 - Eléments de sémantique, Larousse.

149 " 1980 - Sémantique linguistique, Larousse.

150 LARIVAILLE P., 1974 - L'analyse (morpho)logique du récit in, Poétique, 19.

151 LABAT R. et Al., 1970 - Les religions du Proche-Orient asiatique, Fayard Denoël.

151 LINTVELT J., 1981 - Essais de typologie narrative, J.Corti.

152 LEENHARDT J. et P. JOSA., 1982 - Lire la lecture,Le sycomore.

153 MOUNIN G., 1971 - Clefs pour la linguistique, Seghers.
1970 - Introduction à la sémiologie, Minuit.

154 MARTINET A., 1978 - Eléments de linguistique générale, A.Colin.

155 MAINGUENEAU D., 1976 - Analyse du Discours, Hachette.

156 1981 - Approche de l'énonciation en linguistique française, Hachette.

157 MALMBERG B., 1977 - Signes et symboles, Picard.

158 MACHEREY P., 1980 - Pour une théorie de la production littéraire, Maspéro.

159 MILLET L. et M. D'AINVELLE, 1972 - Le structuralisme, Psychothèque.

160 MAHMOUDIAN M., 1982 - La linguistique, éd. Seghers.

161 MATHIEU M., 1974 - Les acteurs du récit, in Poétique, 19.

161 MARIN L., 1973 - Utopiques : jeux d'espace, Minuit.

162 MANCEL Y. - De la sémiotique textuelle à la théorie du "roman" : Celine, in Dialectique N°9.

163 MITTERAND H., 1980 - Le discours du roman, PUF.

164 NIEL A., 1976 - L'analyse structurale des textes, E.U.

165 ORTIGUE E., 1962 - Le discours et le symbole, Aubier.

166 ORECCHIONI S., 1977 - La connotation, PUF.

167 " 1980 - L'énonciation, A.Colin.

168 PERPERE J.-Cl., 1979 - Les cités du Déluge, France-Empire.

169 PROPP V., 1970 - Morphologie du conte, Seuil/Points.(1re éd.1965)

170 PIAGET J., 1980 - Le structuralisme, Que sais-je?, (1re éd. 1953).

171 PERROT J. et M. LOUZON, 1974 - Message et apport d'information, in Langue française, 21.

171 PERROT J., 1980 - La linguistique, Que sais-je?, 11è éd. (1re éd. 1953).

172 POUILLON J., 1966 - Essai de définition (du structuralisme), les temps modernes, 246.

173 PEIRCE Ch. S., 1978 - Ecrits sur le signe, Seuil.

174 RASTIER F., 1973 - Essais de sémiotique discursive, Mâme.

175 REY A., 1976 - Théories du signe et du sens, Klincksieck.

176 RIFFATERRE M., 1979 - La production du texte, Seuil.

177 " 1980 - La trace de l'intertexte, in la pensée, N°215.

178 " 1971 - Essais de stylistique structurale, Flammarion

179 RUWET N., 1967 - Introduction à la grammaire générative, Plon.

180 ROBINS R.H., 1973 - La linguistique générale (une introduction), A. Colin.

181 RICOEUR P. et Al., 1980 - La narrativité, CNRS.

182 RICOEUR P., 1977 - La sémantique de l'action, CNRS.

183 ROUSSET J., 1979 - Forme et signification, J.Corti(8ème tirage).

184 RICARDOU J., 1967 - Problèmes du nouveau roman, Seuil.

185 SAFWAN M., 1968 - Le structuralisme en psychanalyse, Seuil/Points.
186 " 1982 - L'inconscient et son scribe, Seuil.

187 SEBAG L., 1964 - Marxisme et structuralisme, PbP.
188 SUMPF J., 1971 - Introduction à la stylistique du français, Larousse.
189 SUHAMI H., 1981 - Les figures de style, Que sais-je?
190 TODOROV T., 1965 - Théorie de la littérature (texte des formalistes russes), Seuil.
191 " 1967 - Littérature et signification, Larousse.
192 " 1978 - Symbolisme et interpétation, Seuil.
193 " 1978 - Poétique de la prose, Seuil/Points. (1971, 1re éd.
194 " 1968 - Poétique, Seuil/Points.
195 " 1972 - Théories du symbole, Seuil.
196 " 1972 - Introduction à la symbolique in Poétique II.
197 " 1970 - Introduction à la littérature fantastique, Seuil.
198 TADIE J.-Y., 1978 - Le récit poétique, PUF.

199 TESNIERE L., 1982 - Eléments de syntaxe structurale, Klincksieck (1ère éd. 1959).
200 VARGA KIBEDI, 1978 (présenté par :) - Théorie de la littérature, Picard.

201 VAN DIJK T. et Al., 1973 - Essais de la théorie du texte, Galilé.

202 VERNANT J.-P., 1981 - Mythe et pensée chez les grecs I, Maspéro (1re éd. 1965).

203 VERNANT J.-P. et P. VIDAL-NAQUET, 1981 - Mythe et tragédie, FN/ Fondation.

204 VAN ROSSUM-GUYON F., 1970 - Point de vue ou perspective narrative in Poétique 4.

205 " 1970 - Critique du roman, Gallimard.

206 WENRICH H., 1973 - Le temps, Seuil.

207 ZIMMA P., 1978 - Pour une sociologie du texte, 10/18.

208 " 1973 - Goldmann, Psychothèque, E.U.

209 " 1980 - L'ambivalence romanesque, le sycomore.

210 ZEITOUN J. et Al., 1979 - Sémiotique de l'espace, Denoël-Gonthier.

211 ZUMTHOR P., 1983 - Introduction à la poésie o ale, Seuil.

212 YUEN REN CHAO, 1970 - Languge et système symbolique, Payot.

Dictionnaires et Encyclopédies.

213 Collectif, 1973, Dictionnaire de linguistique, Larousse.

214 CHEVALIERS J. et A. GHERBRANT, 1969, Dictionnaire des symboles, Seghers.

215 DUPRIEZ B., 1977, Gradus (dictionnaire des procédés littéraires) 10/18

216 FONTANIER P. 1979 Les figures du discours, Flammarion.

٢١٧ GREIMAS A.J. et J. COURTES, 1979; Sémiotique, dictionnaire raisonné Hachette.

٢١٨ GALISSON R. et D. COSTE, 1976; Dictionnaire de didactique des langues, Hachette.

٢١٩ POTTIER B. (sous la direction de:) 1973; Le langage, centre d'étude et de promotion culturele.

٢٢٠ TODOROV T. et O. DUCROT, 1972; Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil/Points.

٢٢١ - MARIAN B., 1972; ENcyclopédie des mystiques, t.3, Seghers.

٢٢٢ - ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, 22 Tomes, édition de 1980.

مراجع باللغة العربية (بدون ترتيب أبجدي)

١- د. زكريا، ميشيل: الألسنية (علم اللغة الحديث)، بيروت ١٩٨٠

٢- البيطار، بديع سامي: عالم الشعر العظيم؟ اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١

٣- بن ذريل، عدنان: اللغة والاسلوب. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠

٤- بن ذريل، عدنان: اللغة والدلالة. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١

٥- الحاج، كامل يوسف: في فلسفة اللغة، دار النهار، بيروت، ط٢، ١٩٧٨

٦- د. معلوف، إميل: صدفة أفروديت المهجورة، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، ١٩٧٩

٧- خوري، الياس: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ١٩٧٩

٨- د. خان، محمد عبد: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، ط٣ ١٩٨١

٩- خرطبيل، سامي: أسطورة الحلاج، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٧٩.

١٠- الحوراني، يوسف: البنية الانسنية الحضارية في الشرق المتوسطي الاسيوي القديم، دار النهار، ١٩٧٨

١١- الصديق، يوسف: المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس، ١٩٧٦

١٢- حنيف، شوقي: النقد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٤

١٣- عبدالحكيم، شوقي: الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٨

١٤- الفكر العربي، عدد ٢٥، ١٩٨٢ (نظرية الأدب والنقد الأدبي، I)، معهد الانماء العربي بيروت

١٥- دولاندبورت ل.: بدر ماين النهرين، ترجمة عادل الخوري، دار الرواد، بيروت، ١٩٧١

١٦- فون ديرلاين ف.: الحلاج المزاقية، ترجمة د. نبيلة ابراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥

١٧- أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩

١٨- د. دلي الباب، جعفر: المرجع في شرح ديوان الاعشى، دار الجيل، دمشق، ١٩٨٠

١٩- الزواوي، فراس: ملحمة جلجامش وأثرها في الثقافة القديمة، في مجلة المعرفة السورية، عدد ١٩٧، ١٩٧٨.

٢٠- الزواوي، فراس: مغامرة العقل الأولى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١.

٢١- عبد ربه، عبدالحافظ: بحوث في قصص القرآن، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٢

٢٢- د. سعيد، خالدة: حركية الابداع، دار العودة - بيروت، ١٩٧٩

٢٣- الصالح، صبحي: دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت ط٨، ١٩٨٠

٢٤- د. السمرائي، ابراهيم: التطور اللغوي التاريخي، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١

٢٤- ويليك ر. وارين أ. ، نظرية الأدب (ترجمة محي الدين صبحي) ، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق ، ١٩٧٢

٢٥- الربداوي، محمود ، دراسات في اللغة والأدب والحضارة ، (قسم أول) ، مؤسسة الرسالة ، ١٩٨٠

٢٦- القرآن الكريم .

٢٧- الخشرم ، عبدالرزاق ، الغربة في الشعر الجاهلي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٢

٢٨- المقداد قاسم (ترجمة) : مقدمة إلى تحليل الخطاب ، المعرفة ، شباط ١٩٨١

٢٩- المقداد قاسم (ترجمة) : مالينوفسكي ، المعرفة ، عدد ٢٣٥ ، ١٩٨١

٣٠- المقداد قاسم (ترجمة) : الأدب شكلاً ايديولوجياً ، المعرفة ، ١٩٨٢

* * *

المحتوى

* تقديم .... بقلم البروفيسور جورج كاساي
* مقدمة ..... ( )
* نبذة تاريخية ..... ( )

* القسم الأول
  - الفصل الأول : المقارنة حول اشكالية القراءة ... ( )
  - الفصل الثاني : العلامات والرموز ..... ( )
  - الفصل الثالث : الأسطورة والمرئي الاسطوري ... ( )
  - الفصل الرابع : النص المؤسس ..... ( )

* القسم الثاني
  تمهيد ..... ( )
  الفصل الأول : الوظائف ..... ( )
  الفصل الثاني : عتبات النصوص ..... ( )
  الفصل الثالث : الزمن ..... ( )
  الفصل الرابع : وظائف التكرار ..... ( )
  الفصل الخامس : المنظور السردي ..... ( )
  الفصل السادس : أبعاد الرسالة في الفلم ..... ( )

* مشروع خاتمة .....
* قائمة المراجع باللغتين الفرنسية والانكليزية .. ( )
* قائمة المراجع باللغة العربية ..... ( )
* المحتوى ..... ( )

* * *