الفصل الثالث

"أو أيضاً مغني إلهي"
الأدب الأكادي وبدايات الأدب الإغريقي

من أتراهاسيس إلى "خداع زوس"

منذ إعادة اكتشاف الملاحم الأكادية وملحمة جلجامش على وجه الخصوص، لم تعد نشعر بنقص الارتباطات بين الأفكار العامة لهذه الملاحم و الملاحم الهومرية وخاصة الأوديسة.[1] ويمكن تسليط الضوء على هذه الأفكار العامة من أجل الإثارة، وليس من أجل استعمالها للبرهان على شيء حيث أنه من الممكن إيجاد نفس الموضوعات والأفكار في كل مكان تقريباً. ولذلك عوضاً عن التركيز على الأفكار الفردية، علينا أن نركز على تراكيب أكثر تعقيداً حيث تكون المصادفة التامة أقل احتمالاً كما هو الحال بالنسبة لنظام الآلهة والأفكار الكونية الأساسية و البنية القصصية لمشهد كامل والأوامر الصادرة عن الآلهة بخصوص الإنسان أو التركيبة الخاصة جداً للهجوم و الدفاع. وعندما يتم التأسيس للرابط التاريخي وحقيقة النقل، فإن العلاقات الأخرى بما في ذلك الاستعارات اللغوية، تصبح أكثر احتمالاً حتى ولو لم تكن أشكال الاتصالات كافية بحد ذاتها للقيام بعبء البرهان.

لم يُنْشر أي نص لأية ملحمة أكادية بشكله الكامل و النهائي إلا في عام ١٩٦٩ وذلك للمرة الأولى حيث تم نشر قصة أتراهاسيس "البارز في الحكمة"، ذلك الاسم الذي له دلالته في الأكادية ؛ أو "قصة الجنس البشري" التي تبدأ مع الوضع البدائي المتناقض كما ورد

في السطر الأول "حيث تقف الآلهة في طرق الرجال"[٢]. فحتى ذلك التاريخ لم تُعرف ملحمة أتراهاسيس إلا من خلال بعض الأجزاء التي لا تُبيِّنُ خصائصها كما ينبغي. ويعود تاريخ الطبعة الأولى في ثلاثة كتب إلى زمن آميسادوكا الذي جاء في القرن السابع قبل الميلاد حيث كان ذلك بعد عدة أجيال من حمورابي. وقد نجت أمثلة عديدة من البابلية القديمة من الاندثار بأشكال مجزأة؛ ولقد احتوت مكتبة آشور بانيبال على أجزاء أخرى من طبعات مختلفة قليلاً؛ كما وُجد جزء من نص آخر منقح في أوغاريت. إننا نتعامل إذا مع نص كان متداولاً ومُيسراً لعامة الناس لأكثر من ألف سنة؛ وهو نص مدهش من حيث أصالة أفكاره. يقول النص: "عندما كانت الآلهة في طرق الرجال" ولم يكن البشر موجودين بعد، كان على الآلهة أن تنجز كل الأعمال بنفسها مما أدى إلى تمرد الآلهة اليافعة ضد الآلهة الطاعنة في السن وخاصة إنليل الإله المكلف بالرئاسة. ولحسن الحظ، جاء إنكي الإله المخادع لمساعدتهم حيث عمل هو وأمه الآلهة على خلق رجال ليعملوا كأناس آليين لهم؛ و كان عليهم أن يحملوا عبء العمل. ولكن حالاً "و بعد ٦٠٠ [و ؟] ٦٠٠ سنة" أصبحت هذه المخلوقات كثيرة جداً ومصدر إزعاج للأرض لذلك قررت الآلهة تدميرها. لقد قامت الآلهة بثلاث محاولات، ومن الواضح أن هذه المحاولات كانت متقطعة وثابتة تفصل كل منها عن الأخرى ١٢٠٠ سنة. لقد بدأت هذه المحاولات بإرسال الطاعون ومن ثم المجاعة وأخيراً الطوفان الكبير. وعلى أية حال فإن إنكي إله الأعماق المخادع وبالتحالف مع أتراهاسيس الرجل "المدهش في الحكمة" أفشلا هذه الهجمات؛ فقد أشغل إنكي الآلهة ببعضهم البعض حتى انتهى أتراهاسيس من بناء سفينته أخيراً. وأما الجزء الأخير من النص، كما يمكن رؤيته الآن، وهو طبعة قديمة موازية للوحة الحادية عشر من ملحمة جلجامش، فيحوي قصة الطوفان الشهيرة [٣]، التي هي بدورها أثرت في قصة نوح في الكتاب الأول لموسى. إن نص أتراهاسيس متشرب وبشكل واضح أو بالقليل من التفاؤل الإنساني التهكمي وذلك أياً كانت درجة بعده عن كونه مثالاً للتقوى في العهد القديم. و هكذا فإن الإنسان غير قابل للدمار سواءً أكان يقف مع الإله أو ضده. ويعود السبب في ذلك إلى الأعمال الصعبة التي أوكلت

إليه وعليه أن يتحملها. وأخيراً سأل الإله العظيم إنليل: "كيف نجى الإنسان من الدمار؟" وهو منزعج كما هو حاله (III vi 10)؛ لقد بقي الإنسان على قيد الحياة بدون شك.

يتم التعريف في بداية نص أتراهاسيس بمعبد الآلهة البابليين بشكل منظم حيث أن "والدهم الإله آنو كان ملكاً؛ أما مستشاره فهو المقاتل إنليل؛ وأما رئيس التشريفات فكان نينورتا؛ وكان شريفه إنوكي." لقد تم نسخ هذه الأشعار من ملحمة جلجامش، ولكن ليس الأسطر التالية: لقد أمسكوا بقارورة القسمة من رقبتها. ألقوا الحصص، قامت الآلهة بالقسمة: ذهب آنو إلى السماء". "إله ثانٍ – يوجد فراغ في النص هنا – "أخذ الأرض لرعاياه" و" هُيِّأت المزاليج وحاجز البحر لأنكي البعيد النظر"[٤]. إن إنليل هو أكثر الآلهة حيوية، بالتأكيد ينتمي إلى الفراغ الذي يُنْتِج الثالوث المعتاد من آنو وإنليل وإنكي وهم: إله السماء وإله الريح وإله الماء. و يعود نص أتراهاسيس و بشكل متكرر إلى تقسيم الكون إلى ثلاثة أجزاء موزعة على آلهة مختلفة، وخاصة عندما يتعهد إنليل بفرض حصار تام على عالم الإنسان وذلك عندما يرسل المجاعة[٥]. وفي نسخة أخرى نجد في اللوحة ١٠ أن السماوات قد أوكلت إلى آنو وآداد، إلهي السماء والريح؛ وأُوكِلَت الأرضي إلى سين ونيرجال، إلهي القمر والعالم السفلي. وإنه لمن الواضح أن العالم السفلي يدخل ضمن مفهوم الأرض. أما مملكة إنكي إله الأعماق فثابتة، ليست كالبحر المالح و لكنها كالأرض المحمولة و مياه الينابيع وهذه أيضاً مملكة بوسايدن عند الإغريق.

على أية حالة فإننا نجد في إلياذة هومر تلك الأبيات من الشعر المشهورة والتي غالباً ما يُسْتَشْهَدُ بها؛ ووفقاً لها ينقسم العالم بين الآلهة الهومرية. يقول بوسايدين: "عندما ألقينا القسمة إسْتَلَمْتُ البحر الرمادي كوطني الدائم، سحب حاديس الظلام الدامس، سحب زوس السماء الواسعة ذات الضوء والغيوم، وبقيت الأرض مشاعاً للكل ومعها مساحة واسعة في أولمبيا[٦]".

وتختلف هذه القسمة عن نظام *أتراهاسيس* حيث يتم هنا الإعلان على أن الأرض وجبل الآلهة يجب أن يبقيا تحت سيطرة مشتركة. أما بوسايدين فيُصِرُّ على حقه بأن يسيطر

على سهول طروادة. ومع ذلك فما تزال البنية الأساسية للنصين متشابهة تشابهاً مذهلاً. فهناك ثلاث مناطق متميزة في الكون ألا وهي: السماء وأعماق الأرض والمياه؛ ويوكل أمر هذه المناطق الثلاثة إلى أعلى ثلاث آلهة في المعبد وكلهم من الذكور. كما وقيل إن القسمة قد تمت عن طريق القرعة في كل من المثالين. إن ما سبق هو ليس الممارسة العادية بين آلهة الإغريق؛ وطبقاً لهسيود، فإن زوس قد أزاح بالقوة من سبقه إلى العرش، وهو والده أيضا، ومن ثم طالبته بقية الآلهة أن يصبح ملكهم[٧]. ومن وجهة نظر أخرى، فعندما نتمعن أيضاً في الفقرة السابقة بشيء من التفصيل، سنجدها فريدة من نوعها في الأسطورة الإغريقية حيث أننا عندما نأتي على عَدِّ أجزاء الكون في فقرات أخرى من الملحمة القديمة فإننا نجدها إما ثالوث من سماء وأرض و عالم سفلي، أو من سماء وبحر و أرض، أو حتى من تركيب رباعي يتكون من سماء وأرض و بحر و عالم سفلي؛ ولكننا لا نرى السماء والأرض والعالم السفلي وقد أُوكِلَ أمرهم إلى الأخوة الثلاثة[٨]. وبالإضافة إلى ذلك، فإن ثالوث أولاد كرونوس وممالكهم لا تلعب أي دورٍ آخر عند هومر، و ليست متجذرة في أي مذهب إغريقي. وبالمقارنة مع ما سبق فإن الفقرة المماثلة في نص أتراهاسيس تعتبر أساسية للسرد القصصي حيث تمت الإشارة إليها مراراً وتكراراً.

وقلما نجد فقرة أخرى عند هومر تقترب من *أتراهاسيس* بهذه الطريقة حتى تبدو وكأنها ترجمة للملحمة الأكادية. وفي الحقيقة فإنها ليست ترجمة بقدر ما هي إعادة موضعه لا يزال يظهر من خلالها الإطار الأجنبي. قد يبقى المرء معتقداً بأن هذه صدفة مُضلة. وعلى أية حال تأتي الفقرة في سياق خاص جداً فيما يتعلق بالبنية الكلية للإلياذة حيث ينتمي المشهد إلى الجزء الذي يسميه القدماء "خداع زوس (Dios Apate). وفي الغالب فقد عَلَّقَتْ الدراسات الهومرية على خصوصيات هذا المشهد. فقد وضع البريخت ديهلي قائمة بالخصائص اللغوية ووجد عدة انحرافات عن الاستعمال التقليدي المألوف لصيغ هومر واستنتج بعد ذلك أنه لا يمكن لهذا الجزء من الإلياذة أن ينتمي إلى مرحلة التراث الشفهي، وإنما كان تعبيراً مكتوباً[٩]. وعلى العموم لم يُقْبَل استنتاجه هذا، ولكن لابد من الاعتراف

بأننا نتعامل في هذا الجزء من الإلياذة مع نص لغوي غير عادي و معزول بمحتواه عما حوله ؛ وبطريقة ما فإنه "حديث" للغاية.

والأهم من ذلك كله خصوصية المحتوى التي لاحظها حتى أفلاطون، والتي من المحتمل أن يكون قد لاحظها واستغلها أيضاً من قبل أتباع سقراط[١٠] الذين جاءوا قبل أفلاطون. هذه هي الفقرة الوحيدة في قانون هومر التي يتصدّر فيها موضوع نشأة الكون على وجه غير متوقع أبداً، . تقول هيرا في خطابها الخداع أنها تريد الذهاب إلى أوسينوس، "أصل الآلهة" وتيثيس "الأم". و يُدعى أوسينوس في شعر آخر "أصل الكل" أيضاً. وقد حافظ الثنائي الأول أوسينوس وتيثيس على حقوقهما الزوجية تجاه بعضهم البعض ولفترة طويلة ومن ثم تم انفصالهما وذلك نتيجة لصراع نشب بينهما neika[١١]. إن هذا الوضع يبدو مشابهاً لتوقع إيمبيدوكلين لصراع الكون وذلك عندما وصلت أصول الآلهة إلى نهاياتها. ومن الصحيح أن هيرا، التي عهدناها كاذبة بامتياز، هي التي تقدم لنا هذه الحقائق في القصص الإلياذي. أما الموضوعات العامة فتذهب إلى ما وراء تلك الخطابات. هذا وتُظْهِرُ ذروة هذه الأغنية الهومرية المقدسة في موقع كوني طبيعي وذلك عندما نجد الإله زوس والآلهة هيرا وهما يمارسان الحب داخل غيمة ذهبية على قمة جبل إيدا حيث تسقط من الغيمة نقاط مشعة ؛ إن هذه ليست خاصية هومرية في التجسيم (إعطاء الآلهة صفات البشر). و هكذا فإن تقسيم الكون إلى ثلاثة أجزاء، كما ورد في خطاب بوسيدين في مراحل متأخرة عندما عاد زوس من غفلته، هو الفكرة العامة الثالثة التي وضعت الآلهة في أصل الكون الطبيعي ووظيفته.

وجد أرسطو، الذي سار على طريق أفلاطون، أن مفهوم هومر الأوسيني لنشأة الكون هو البداية الحقيقية للفلسفة الطبيعية وأن هذا المفهوم كان مصدر إلهام لثاليث الذي عادة ما يُعد الفيلسوف الأول. وقد لفت الباحثون الجدد النظر إلى أولئك المصريين والفينيقيين الذين سبقوا فلسفة ثاليث في نشأة الكون المائية دون أن يقللوا من أهمية ملحمة الخلق البابلية Emuna Elish[١٢]. تبدأ الملحمة البابلية على الشكل التالي: "عندما في الأعلى" لم تكن السماء موجودة ولا الأرض في الأسفل، كان آبسو هناك، وكان هناك محيط الماء العذب، وكان هناك "الأول،

الأب"، ومعه تيامات، و ماء البحر المالح، "هي التي حملتهم جميعاً". وكانا "يخلطان مياههما"[١٣]. وصل هذا إلى النهاية عندما جعل إيا Ea آبسو ينام ثم قتله، وعندما هزم ماردوك تيامات في قتال درامي. و بعدها أسس ماردوك الكون كما هو موجود الآن.

وهكذا فإن اختراعات هيرا العرضية تنسجم كثيراً مع بداية أسطورة الخلق البابلية. إن آبسو وتيامات يعادلان أوثينوس وتيثيس كثنائي أصلي لأبوين. وأما تيثيس فهي ليست شخصية نشطة في الأسطورة الإغريقية. وبالمقارنة مع إلهة البحر ثيتيس (التي غالباً ما كان اسمها يختلط مع تيثيس في القديم) فإنها لم تؤسس أية مذهب ولا يملك أحد شيئاً أخراً عنها. ومن الظاهر أن فضل وجودها يعود إلى فقرة هومر فقط. أما كيف حصلت على شرف منصب أم الكل فيبقى غامضاً. والآن تأتي قافية الأسماء لتؤدي دورها أخيراً. إن Ti-amat هي الصيغة العادية المكتوبة في نص أسطورة الخلق البابلية للأم "التي حملتهم جميعاً". أما الكلمة الأكادية التي تقف خلفها هي tiamtu أو tamtu وهي الكلمة العادية للبحر. هذا ويمكن للاسم أن يُكتب بهذا الصوت الزائد في علم التهجئة. و لكننا نجد في *أسطورة الخلق* البابلية الصيغة law(a)tu[١٤] أيضاً. فإذا انطلقنا من Tawtu، سنجد أن Tethys هي نفس النسخة على وجه الدقة. كما ويمكن لإعادة الإخراج المختلفة للأحرف الستية t و th أن يفسد الدقة في استعمال الكلمات. و لقد كتبها سوفيلوس Thethys، وينتج عنها في التهجئة الإغريقية بشكل عادي وآلي Tethys. وفي الحقيقة عرف إيوديموس وهو تلميذ أرسطو أسطورة الخلق من خلال الترجمة[١٥]. و هكذا نجد هنا أنه قد تم نسخ Tiamat لتصبح Tauthe والتي ما تزال أقرب إلى الصيغة التي أعيد تركيبها من Tawu. أما تغيير الصوت الطويل a إلى e باللهجة الأيونية وحتى بالكلمات المستعارة فله ما يوازيه في حالة Kubaba التي أصبحت kybebe؛ وكذلك الأمر في حالة Baal التي أصبحت Belos وفي حالة Mada[١٦] التي عُرِفت Medes. وهكذا يبدو أن البرهان قد اكتمل هنا تماماً؛ فهنا وفي منتصف *الإلياذة* يمكن تحرّي تأثير عملين أكاديين كلاسيكيين حتى من خلال الأسماء الأسطورية.

لا يوجد أدنى شك في أننا نتعامل مع استعارة تعود إلى العصر البرونزي حيث إننا نتعامل، كما يقول مارتن ويست، مع "عناصر شرقية جديدة" لحد ما. ولقد أدت أربعمائة سنة من التراث الإغريقي الشفهي إلى تشويه كبير في عملية التماثل الصوتي. ومن غير الواضح أبداً إذا كانت هناك إمكانية إعطاء أسطورة الخلق تاريخاً قديماً كهذا[١٧]. وهكذا تتوافق هذه المناقشة مع ملاحظات البريخت ديلهي عن الجانب الآخر للشخصية "الفتية" لهذه القطعة الهومرية.

وسيترتب على إثبات خلفية تأثير الشرق على "خداع زوس" ملاحظات أخرى. فإن لأفروديتي ارتباطات سامية على أية حال حيث أن حزامها المزركش (kestos)، الذي استعارته منها هيرا كتعويذة حب، كان شرقياً بطريقة خاصة. وإن قائمة النساء اللواتي أحبهن زوس، والتي رفضها المعلقون القدامى، لها ما يناظرها في تعداد جلجامش لعشاق عشتار[١٨]. وإن أداء الآلهة للقسم المشهور، الذي أُجبِرَتْ الإلهة هيرا على أدائه، والذي ينتهي عند "نهر ستيكس"، إنما هو في الحقيقة قسم كوني حيث يُؤتى بالسماء والأرض والمياه والعالم السفلي ليكونوا شهداء. وبهذه الصيغة الكونية ينتهي تعداد الشهود الربانيين في نص المعاهدة الآرامية الوحيدة التي بقيت على قيد الحياة منذ القرن الثامن والتي تقول: "السماء والأرض وأعماق الينابيع و الليل و النهار[١٩]".

وأما الموضوع الأكثر دقة فهو موضوع التيتان. فقد ذكرت ثلاث فقرات من الفقرات الهوميرية الخمس التي يؤخذ فيها الآلهة السابقون سجناء إلى العالم السفلي في سياق "خداع زوس". أما الفقرتان الأخرتان فتأتيان أيضاً في سياق المشاهد الإلهية وذلك لكونهما إعلاناً رسمياً عن تنصيب زوس أباً للآلهة[٢٠]. ومنذ اكتشاف الإله كوماربي kumarbi، ظهر للعيان المفهوم القديم لسقوط الآلهة الذي يربط الأسطورة الإغريقية بالحثيين و الفينيقيين و البابليين. أما تقديم الدليل وتفاصيله فيبقى أمراً أكثر تعقيداً في الأماكن الإغريقية و كذلك الأمر في مثيلاتها الشرقية. من غير المكن تقريب مفهوم التيتان كمجموعة واحدة في التراث الإغريقي مع الشخصية الخاصة لكرونوس. ومن ناحية أخرى، فإننا نجد بالإضافة إلى كوماربي بطل

أسطورة الحوريين- الحثيين "آلهة قديمة" أخرى يشار إليها دائماً بصيغة الجمع كمجموعة. وإننا نعلم أن إله الطقس، الذي يقابل زوس، قد أبعد الآلهة إلى العالم السفلي[٢١]. وأما الآلهة المتماثلة في بلاد الرافدين فهي "آلهة مهزومة" أو "آلهة مصفدة بالأغلال"، ilani kamuti[٢٢]، إن الإله أو الآلهة المنتصرة قد أبعدوهم تحت الأرض. هكذا يبدو مؤيدو تيامات في أسطورة التكوين، أما في نصوص أخرى فهم "السبعة" الأشرار الذين قيدهم إله السموات. لاحظ أن التيتان في التراث الأورفي هم أولاد السماء و الأرض و لكنهم "قُيِّدو" في عالم الأموات وعددهم سبعة على وجه الدقة[٢٣].

وأما الأهم من ذلك كله، فإن السبعة الأشرار ينتمون إلى مملكة طرد الأرواح والسحر الوقائي. وتقودنا هذه الحقيقة إلى علاقات محتملة أبعد من ذلك حيث تُصْنَعُ الأصنام في السحر الوقائي على أن يكون بعضها ودوداً و الغالبية العظمى منها عدائية ومن ثم يتم تدميرها. وإن المادة الأكثر شيوعاً لصناعة هذه التماثيل في الأكادية هي الفخار titu. وقد وصلت هذه الكلمة إلى الإغريق على شكل titanos أي الجبصين الرملي[٢٤]. ولقد أخذ الكتاب الإغريق المتأخرون هذه الكلمة على وجه التحديد كما هي لتكون أصلاً لاسم التيتان. فعندما هاجم التيتان الطفل ديانوسيس تنكروا بطلاء وجوههم بالجبصين، ومن هنا جاء اسمهم[٢٥]. وعلى أية حال، فإن اشتقاق هذه الكلمة لا ينسجم معطويل؛ الإغريقية لأن أحرف الـ i في Titanes أو Titenes هو حرف طويل، في حين أنه حرف قصير في Titanos. وبما أن الكلمة تحتوي في الأصل السامي على حرف i طويل؛ فإن فرضية استعارة الأصل القديم تصبح مرة أخرى أكثر استحساناً. و هكذا فإن هذه الفرضية ستجعل السياق الشعائري ممكناً. وبذلك يأخذ التيتان اسمهم من رجال الفخار tit-people[٢٦] وذلك لأن المشعوذين الشرقيين اعتادوا أن يصنعوا تماثيل فخارية، وهذه في الأكادية هي salme tit[٢٧]، ليصوروا الآلهة المهزومة المستعملة في السحر الوقائي أو كشهود على أداء القسم. وعلى أية حال فإن هذه الفرضية الجريئة بحاجة إلى مواد خاصة لإثبات صحتها؛ وبذلك تبقى الاحتمالات الأخرى مفتوحة.

قد تكون فرضية النقل الأدبي هي الأفضل. فقد جاءت كلتا الفقرتين الرنانتين بشكل جليّ في "خداع زوس" حيث أننا نجد هنا أن آبسو و تيامات اللذين يخلطان مياههما والآلهة الثلاثة الذين يرمون القرعة لتقسيم العالم قد جاءت من بدايات النصوص الخاصة بأسطورة خلق الكون *وأتراهاسيس*. ولقد كانت هذه نصوص أسطورية معروفة معرفة خاصة ومستعملة مراراً و تكراراً. ولقد ثبت أن هذه النصوص كانت تُستَعْمَلُ في المناهج المدرسية على وجه الخصوص[٢٨]. ففي هذه الحالة يتم التأكيد بشكل طبيعي على الجزء الافتتاحي؛ فسيذكر كثير من الناس القصيدة اللاتينية الملحمية آرما فيرومكو كانو Arma Virumque Cano ، ولكنهم لن يتذكروا الكثير من فيرجيل في أيام المدرسة. ومن المحتمل أن يكون الإغريقي المتحمس للثقافة، حتى وإن لم يكن قد ذهب بعيداً بدراساته، قد تعرض وبوجه الدقة إلى الأجزاء التي سبق ذكرها من الأدب الشرقي "الكلاسيكي" إما مباشرة أو بشكل غير مباشر عن طريق النُسخ الآرامية. لقد تلازم التراث التعليمي مع نقل الأبجدية إلى الإغريق[٢٩] حتى ولو كان على المستوى الابتدائي. و على أية حال فإن قنوات النقل التي يتم أخذها بعين الاعتبار مثل الطقس والأيقونات والأدب لهي قنوات متبادلة حصرياً، ولكنها قادرة على أن تتخطى أو تعيد تأكيد بعضها البعض بعدة طرق مختلفة. ولتكن خاتمتنا كما يمكن أن تكون وهي قد تحمل إلياذة هومر، وعلى الأقل في المرحلة الأخيرة، علامة تأثير الشرق.

شكوى في السماء: عشتار وأفروديتي

سُميت ولأكثر من مرة "أجهزة الآلهة" التي ترافق تسلسل سرد الأحداث في الإلياذة، وبصيغة معدلة في الأوديسة، عنصراً "متأخراً" في تراث الملحمة الإغريقية البطولية[١]. ولقد كان هناك أيضاً إدراك بوجود تناظرات شرقية في هذه المشاهد التي تتدخل فيها الآلهة[٢] على وجه الدقة. وعلى الرغم من أن المسرح المزدوج للأعمال الإلهية والإنسانية، الذي تناوله مؤلف الإلياذة ببراعة، لم يوجد بهذا الشكل الموسع في ملحمة بلاد

الرافدين. إلا أنه ما تزال أتراهاسيس وجلجامش تقدمان الآلهة وهي تتفاعل مع أعمال الناس ومعاناتهم مراراً و تكراراً؛ كما وتجعل الملوك ينتصرون في معاركهم البطولية من خلال الاتصال المباشر مع آلهتهم الحامية لهم.

هنالك لقاء مشهور في جلجامش على وجه التحديد بين الآلهة و الإنسان؛ فعندما قتل جلجامش همبابا ونظف نفسه من وسخ المعركة، "وضعت عشتار عينها على جمال جلجامش" وقالت له: "امنحني من ثمرك!" وقدمت له بضائع رائعة. ولكن الأخير رفضها بازدراء وسرد لها قائمة من شركائها الذين حدث وأن "أحبتهم" لا لشيء وإنما من أجل أن تدمرهم أو تغيرهم نتيجة هذا الحب. وقال لها جلجامش: "إن كُنْتِ ستحبينني، فإنك [ستعاملينني] مثلهم؛ و عندئذٍ:

عندما سمعت عشتار هذا
غضبت عشتار و [اتجهت عالياً] إلى السماء
[تقدمت عشتار إلى أمام آنو، والدها]
وأمام آنتيوم، أمها [و كانت دموعها تسيل]:
["يا والدي! انهال جلجامش عليّ بالإهانات!"]
عدد جلجامش إهاناتي
إهاناتي ولعناتي"
فتح آنو فمه ليتكلم
قال لعشتار العظيمة
"بالتأكيد إنك استفززت [ملك العراق]"
و(هكذا) كرر جلجامش تعداد إهاناتك
إهاناتك ولعناتك"[٣]

قارن بين هذا المشهد ومشهد في الإلياذة[٤]. جرح ديوميدس أفروديتي وسال دمها عندما حاولت الأخيرة حماية إينيس؛ و"لكنها ابتعدت وشعرت بألم رهيب وهي في حالة

هيجان شديد." وبمساعدة الإلهة إريس والإله آريس، تصل أفروديتي إلى أوليمبيا. "ولكن، أفروديتي العظيمة، إرتمت في حضن ديوني، أمها، وأخذت الأخيرة ابنتها بين ذراعيها ومررت يدها عليها، و تكلمت كلمتها و قالت: من فعل بك هذا يا بنتي العزيزة؟" وتجيب أفروديتي "جرحني ابن تيديس وصاحب المبادئ السامية ديوميدس." وتبدأ الأم بتقديم أمثلة أسطورية لتُرَوِّحَ عنها؛ أما أختها أثينا، التي كانت أقل تعاطفاً، فقامت بتعليقات ساخرة؛ وأما زوس الأب فقد ابتسم: "لقد دعا أفروديتي الذهبية وقال لها: يا بنتي إن أعمال الحرب ليست لك! وإنما عليك أن ترعي أمور الزواج اللطيفة...، و بكلمات أخرى: إنها غلطتك لحد ما.

إن المشهدين متماثلان في البنية و صيغة السرد و النظام الأخلاقي إلى درجة مذهلة[٥]. إذ يجرح الإنسان الآلهة وهي بدورها تذهب إلى السماء لتشتكي إلى والدها ووالدتها، و لكنها تحصد تأنيباً رقيقاً من والدها.

وبالطبع من الممكن أن يُسَمَّى هذا سيناريو عالمي من مملكة قصص الأطفال. ويعيد المشهد نفسه في معركة الآلهة في الإلياذة[٦] فيما بعد ولكن مع بعض التغيرات. فبعد أن تضرب هيرا آرتيمس، تتسلق الأخيرة ركبة والدها زوس وتبكي؛ ويجرّها زوس إليه ويسألها ضاحكاً: "من فعل بك هذا؟" وتجيب آرتيمس: "ضربتني زوجتك". إن هذا المشهد من كتاب ديوميدس هو أكثر بساطةً لأن الأبوين يظهران كملاذ أمن؛ فهنا تُبعَد زوجة الأب ويتخذ الأب موقف الكبرياء لحد ما. و بذلك ينسجم هذا المشهد مع المشهد في جلجامش انسجاماً تاماً.

والأهم من ذلك كله هو أن كل الأشخاص الموجودين في المشهدين هم في الحقيقة متطابقون. إنهم إله السماء وزوجته وابنتها المعروفة بآلهة الحب. وعموماً فإن أفروديتي تعادل عشتار؛ ولقد قدمت أفروديتي نفسها إلى رجل قابل للموت آنكيسس، الذي هو والد إينيس، الذي عانى من أثر ذلك قدراً غريباً نتيجة اتصاله بالآلهة؛ وتُعْتَبَرُ هذه حالة أخرى يبني عليها جلجامش لومه لعشتار. ومن المحتمل أن يكون اسم أفروديتي نفسه صيغة إغريقية غريبة لاسم أشتوريث الذي هو بدوره اسم سامي مطابق لاسم عشتار.[٧] وبقوة توازٍ أكثر خصوصية و كما هو واضح لنا فإن أفروديتي لها أم اسمها ديوني تعيش كزوجة لزوس في

أولمبيا، يبدو وكأنه قد تم نسيان هيرا الآن حيث تظهر ديوني هناك في أولمبيا في سياق مشهد ديوميدس فقط. لقد تم منذ القديم عدم تأكيد اختلاف تفسير هيسيود لميلاد أفروديتي والذي يقول إنها جاءت من البحر بعد أن تم خصي أورانوس. أما وجود ديوني فقد أُثبتَ في مذهب دودونا؛ وقد أشار الدارسون إلى الآلهة الميسينية ديويجا[٨]. وعلى أية حال، فقد أُعطِيَتْ والدة أفروديتي هنا اسماً إغريقياً براقاً واضحاً؛ إنه الصيغة المؤنثة من زوس. وإن نظام التسمية هذا لفريد من نوعه في عائلة الآلهة الهومرية حيث يتمتع الزوجان بأسماء خاصة ومركبة. إن لهذه التفاصيل ما يماثلها في النص الأكادي؛ فأم عشتار هي آنتو و هذا الاسم هو الشكل المؤنث العادي والظاهر من آنو، أي السماء. إن هذا الزواج الإلهي للسيد والسيدة سماء مُؤَسَسٌ وراسخ في العبادة و الأسطورة في بلاد الرافدين. ويثبت لنا هومر أنه يعتمد على جلجامش حتى على المستوى اللغوي حيث يصوغ الاسم ديوني كترجمة مستعارة ل آنتو و ذلك عندما يريد إعادة صياغة مشهد مؤثر بين الآلهة. و يمكن النظر إلى هذه الأشياء على أنها مناظرة لعلاقة تيثيس/ تاوتو و لكن على مستوى البنية القصصية والشخصيات الإلهية أكثر منها في الأسطورة الكونية.

هنالك بعض الملاحظات التي يمكن إضافتها إلى مشهد أفروديتي وعلاقتها بديوميدس. فقد جاء في لائحة السفن أن ديوميدس ينتمي إلى آركوس، وإننا نجد في آركوس طقوساً تنسجم مع السرد القصصي الإلياذي حيث يُحمَل درع ديوميدس في موكب يرفع صورة بالاس أثينا على العربة[٩]. ولكن ديوميدس ينتمي إلى سالاميس في قبرص أيضاً. ويقال إنه كانت هناك أضحية بشرية مقدَّمة إلى ديوميدس وآكرولوس و كانت هذه الأضحية في المعبد الذي تأخذ منه أثينا حصتها في شهر أفروديسيوس؛ وكانت الأضحية تُقْتَلُ بحربة وتُحْرَقْ. وهكذا نجد أن ديوميدس وأثينا و أفروديتي مجتمعون بشراكة غريبة تقوم على القتل بالحربة. ولقد وجد البعض في المحرقة القبرصية ذكرى للممارسة السامية[١١]. وعلى أية حال فإن جانباً من أسطورة ديوميدس، التي تبدو مرتبطة لحد ما بمشهد أفروديتي عند هومر، تشير إلى تلك الجزيرة حيث تمتع الإغريق (الهيلاس)

والساميون الشرقيون بأكثر العلاقات حميمية حيث أحيا الملوك الآشوريون في هذه الفترة الهومرية على وجه الدقة ذكرى سلطتهم عن طريق الكتابة[١٢]. وأما من هذا المنظور فقلما تبدو العلاقة بين الملحمة الهومرية والأكادية مؤثرة.

ومن المهم أن ننظر إلى الاختلافات في وسط هذه الأشياء المتشابهة. لقد ثبت بشكل مؤكد لقاء عشتار بجلجامش من خلال بنية ملحمة جلجامش حيث يشكل هذا اللقاء الرابط القصصي بدءً من موضوع همبابا إلى العمل البطولي الذي يليه وهو اختفاء ثور السماء. لقد دفعت عشتار العظيمة ثور السماء إلى القيام بهجومه وذلك عندما قامت تنفيذ انتقامها؛ وبذلك أعطت جلجامش وأنكيدوا الفرصة ليتغلبوا على الثور ويؤسسوا للأضحية. إن الخلفية الشعائرية لهذا الموضوع واضحة حتى في التفاصيل حيث أن رفض جلجامش لعشتار ينسجم مع ما هو محرم على الصيادين؛ إنه امتناع جنسي يضمن نجاح الصيد. ومن هنا فإن إنكار الحب يتسبب في ظهور الثور[١٣]. إن التغيرات التي تطرأ على عشاق عشتار، كما جاء في لائحة جلجامش، لها معناها ووظيفتها الخاصة، خصوصاً وأن هذه التغييرات هي بالأساس أساطير عما تغرسه الثقافة. وبهذه الطريقة تم كبح جماح الحصان[١٤]. إن ما بقي عند هومر هو الخيط القصصي لنوع المشهد الأدبي الذي تم تقديمه بشكل حذر جداً وذلك لعدم توفر أية وظيفة له وذلك من كل النواحي. أما في إطار الإلياذة، فإن هذا الخيط القصصي له سحره وجماله وميزاته، ولكن ليس له نفس الثقل في السرد أو في ظروف ذات خلفية شعائرية كما هو الحال في الملحمة الأكادية. إن الطريقة التي تم فيها تغيير الشياطين الأكاديين إلى وحوش خيالية هي طريقة ممتعة أكثر من كونها مخيفة وإن تحويل لامشاتو إلى كوركون له ما يناظره على مستوى الشعر الملحمي عن الآلهة.

هذا ويمكننا تتبع تأثير جلجامش في مشهد من مشاهد الأوديسة. تصف الأوديسة في أحد المشاهد شكلاً من أشكال الصلاة التي وضعت علماء التاريخ في حيرة. حدث ذلك عندما تعلم بينيلوبي بالرحلة الخطيرة التي قام بها تيليماكوس ومؤامرة الخُطّاب عليه لقتله؛ وعندها تنفجر بالبكاء والنواح أولاً. ومن ثم وبعد أن تهدأ تغتسل

وتلبس ثياباً نظيفة وتذهب إلى الدور العلوي مع خادماتها وتأخذ شعيراً في سلة وتصلي لأثينا من أجل عودة آمنة لتيليماكوس ومن ثم تنتهي ببكاء متقطع ومجهش[١٥]. إن لكلٍ من سلة الشعير و البكاء (ology) مكانهما المناسب في أضحية الدماء، و إن استعمالهما هنا ليس له نظير في أي مكان آخر؛ ولذلك فقد تحدث الدارسون إما عن "أضحية مختصرة"، وإن لم تكن كذلك فهناك طقس ديني غير معروف لا يُقَدَّمُ فيه الدم، أو أن ما جدث هو شيء من اختراع الشاعر أو من عدم كفاءة منقح القصة[١٦]. ولكن انظر إلى جلجامش؛ فعندما يغادر جلجامش مع إنكيدو مدينته ليقاتل همبابا. فإن أمه "نينسون تدخل غرفتها وتأخذ .... [عشباً خاصاً] و تلبس ثوباً يتناسب مع جسمها وتضع زينة تناسب صدرها... وترش ماءً من إناء على الأرض وعلى الغبار؛ لقد صعدت الدرج وارتقت إلى الدور العلوي وتسلقت السطح وقدمت بخوراً إلى شاماش [إله الشمس] وأحضرت العطاء للآلهة ورفعت يدها أمام شاماش؛ وهكذا تصلي وهي مليئة بالأسى والحزن متمنية عودة آمنة لولدها[١٧]. إن وضع أي أم وهي تصلي من أجل ولدها المغامر ليس أمراً خاصاً. ومع ذلك فإن هذا المشهد من الأوديسة يقترب بتفاصيله كثيراً ليكون ترجمة لجلجامش. وفي الحقيقة إن هذا المشهد أقرب إلى نص جلجامش منه إلى مشهد صلاة أخيل الذي يشبهه في الإلياذة[١٨]. ففي الوقت الذي يبدو فيه هذا المشهد غريباً في الأوديسة، فإننا لا نجد هذه الأشياء غريبة في فقرة جلجامش. يعدّ حرق العود على السطح ممارسة[١٩] سامية معروفة، وإنها أكثر ما تكون مناسبة عندما يتجه المرء إلى إله الشمس. ومن ناحية أخرى فإنه لم يُسْمَعْ عند الإغريق عن مراسيم صلاة النساء في الدور العلوي. ويبدو أن الشاعر كان على دراية بأن حرق العود كان لا يناسب المكان في العالم البطولي لذلك أوجد بديلاً في الجزء الأنثوي في الأضحية العادية ألا وهو رمي الشعير (oulochytai) والتجهّش بالبكاء (ololyge). وهكذا فإن استعمال الشعائر الدينية كفكرة عامة متكررة في السرد القصصي الملحمي له سابقته في التراث الشرقي.

الأرض مكتظة بالسكان

إن المفهوم الأساسي للملحمة البابلية القديمة *أتراهاسيس* لهو مفهوم حديث لحد ما حيث يزداد عدد الناس وتشعر الأرض بالتعاسة بسبب جموع البشر؛ وأما النتيجة فقد تكون كارثة تزيل الإنسان. ومع ذلك فإن الإنسان ينجو من محاولات التدمير. وأخيراً فإن أنجع طريقة وُجدت هي تنظيم النسل. ولتحقيق هذا فإن القصيدة تقدم طريقةً واحدة ألا وهي مؤسسة الكاهنات اللواتي لا يُسْمَحُ لهن بالإنجاب[١].

لقد تم التعبير عن معاناة الأرض حتى بأشعار يعاد تكرارها في بداية كل فصل جديد من أتراهاسيس حيث تقول: "لم يمر ألف ومائتا سنة عندما توسعت الأرض وتزايد عدد الناس. لقد كانت الأرض تخور مثل الثور، فأزعج ضجيج الناس الآلهة؛ وعندها سمع إنليل بهذا الضجيج خاطب الآلهة العظام قائلاً: "لقد أصبح ضجيج الإنسان ثقيلاً عليّ، لقد حُرِمْتُ النوم بسبب ضجيجهم[٢]". ونتيجة لذلك بدأ ينظم لهم مصائب كالطاعون والمجاعة و الطوفان.

لايمكن لهذا الموقف إلا أن يذكرنا بفقرة من نص بارز جداً في بداية الدورة الطروادية، التي تتحدث عن الأسباب النهائية لحرب طروادة، في الملحمة الإغريقية. هذه هي افتتاحية ملحمة سيبريا التي كانت معروفة جيداً في الفترة الكلاسيكية، والتي أُهملت وضاعت فيما بعد. فبينما سبق لهيرودوتس أن شك بأن يكون هومر هو مؤلف هذه الافتتاحية، فإن بيندار ما يزال يقبله كمؤلف لها. وقد تم الاحتفاظ بسطور الافتتاحية على شكل أجزاء على الرغم من شكل النص التالف. وهنا سيتم اقتباس هذه الأسطر لشرح "قرار زوس" الذي مررنا على ذكره في بداية الإلياذة.

وبدأت السيبريا بأسلوب الحكاية الخيالية الأسطورية حيث تقول:

يحكى أنه في أحد الأزمان عندما كان يسير على وجه الأرض
عدد لا يُحْصى من الناس.
اقراغ، اِضْطُهِدُوا؟! عرض صدر الأرض العميق

رأى زوس ذلك وأخذته الشفقة و في أعماق قلبه
قرر أن يحرر كل الأرض المعطاء للطعام من الإنسان
بإشعال الصراع العظيم في حرب الإليان[٣]
يوجد في نفس الشرح التعليقي سرد نثري[٤].

بما أن الأرض كانت مضطهدة بوجود عدد كبير من الرجال، وبما أنه لم يكن هناك رجال أتقياء، فقد طلبت الأرض من زوس أن يُخَفِّفَ عنها هذا العبء. في البداية وعلى الفور أوجد زوس أسباباً لحرب مدينة طيبة الإغريقية التي قُتل فيها عدد كبير من الرجال. وبعدها أوجد أسباب حرب طروادة. وعندما إستشار زوس موموس، هذا ما يسميه هومر "قرار زوس"، كان بإمكان زوس تدمير الناس كلهم بسهام من البرق والفيضان، ولكن موموس منعه من ذلك واقترح عليه إجراءين اثنين وهما: أن يزوج ثيتيس إلى إنسان وأن ينجب فتاة جميلة.

وهكذا وُلد أخيل وهيلين و وُلدت معهم بذور حرب طروادة.

لا يمكن الجمع بين النصّين السابقين بشكل مباشر. ففي الأشعار التي تم اقتباسها، يقدم زوس ردة فعله المباشرة على الأوضاع في الأرض و"ينظر" ويشعر بالرحمة على مصائبها و يخطط فوراً لحرب طروادة. وأما ما تشير[٥] إليه القطعة المقتطفة من سيبريا عند بروكلوس، فإن زوس ناقش تفاصيل أخرى مع ثيمس. وعلى أية حال فإن الأرض في النسخة النثرية ليست شيئاً جامداً وموضع شفقة بل إنها شريك متكلم. وإن أول شيء يتضمنه القرار هو حرب مدينة طيبة حيث جاء هذا القرار بعد نقاش واضح مع موموس. ومن الواضح أننا نتعامل مع نسختين تتحدى كل منهما الأخرى. وفي الحقيقة فإن هناك نسخة ثالثة في نهاية الكاتالوكس Catalogues الهيسيودي؛ وفيها يتخذ زوس قراره لوحده "دون أن يستوعب الآخرون القرار بشكل كامل بعد". لقد كان هدفه إنهاء فوضى الاختلاط بين عالمي الإنسان والآلهة و بذلك يطوي صفحة عصر الأبطال. لقد "سعى لتدمير القسم الأكبر من البشرية" وذلك من خلال مصيبة الحرب[٦]. وطبقاً *لإركا* لهيسيود فإن كلاً من حرب مدينة

طيبة وحرب طروادة تدلان على نهاية عصر الأبطال (١٦٣ - ١٦٥).و إن النص الموجود في الكاتالوكس محفوظ بشكل سيء في هذا الجزء لدرجة أنه لا يمكن استيعابه تماماً ؛ ومع ذلك فمن الواضح أن المصيبة متعلقة بهيلين.

هناك إذاً ثلاثة أشكال متنوعة بشأن مفهوم المصيبة التي تؤثر على الجنس البشري من خلال قرار الإله الحاكم. يفترض أن ينتمي كل من سيبريا و الكاتالوكس، حتى وإن لم يكن بمقدورنا تحديد تاريخهم الدقيق، إلى فترة التاريخ القديم، ولكنه من الصعوبة بمكان تحديد زمن مصدر النسخة النثرية ؛ ومع ذلك فإن هذه النسخة بالذات ترتبط بشكل خاص بنص أتراهاسيس. إننا نجد هنا خطط لمصائب مختلفة، وعلى الرغم من أنها لم تنفذ بعد، إلا أنها ما تزال في طور البحث بأسلوب منظم وأحياناً مثير للدهشة. وإن إحدى هذه الخطط هو الطوفان الذي يبدو أنه كان أقسى الإجراءات. وأما الغريب في الأمر هنا فهو دور موموس، الذي على ما يبدو أنه تشخيص للتأنيب. لقد تم تقديمه هنا كمستشار لزوس وذلك ليقوم برفض المقترحين ليس إلا. ويوجد هنا الكثير من الإبداع الشعري و لكن بقليل من التأثير ؛ ولكن هل لموموس دور في تأنيب الجنس البشري؟ ومما هو أكثر غرابة أننا نجد آبسو"هو الأول، الأب" في بداية إنوما إليش وهو مستاء من ضجة الآلهة الشباب الذين يحرمونه من النوم ولذلك بدء يرسم خططاً ليقتلهم جميعاً، وقد ساعده في ذلك مستشاره مومو الذي "يُعْطي الاستشارة لآبسو[٧]". فهل موموس هو مومو نفسه ؟ إذا كان الأمر كذلك فإن النص الإغريقي يأخذ عدوى الأفكار العامة من أتراهاسيس وإنوما إليش كما هي الحالة جلية في سياق "خداع زوس" أيضاً. ومازال هذا الارتباط المحتمل لا يسمح لنا بوضع هذا النص بشكل آمن في الأدب الإغريقي. فلو أخذنا مثالاً آخر كما في حالة تيفون- تيفويس، فإن النص النثري المحفوظ في مكتبة أبولودورس يزودنا بتماثل مذهل مع الأسطورة الحثية لـ إلويانكاس التنين، والتي من المحتمل أن تكون قد جاءت من مصدر هيليني[٨].

أما فيما يخص السيبريا، فإن نص أتراهاسيس يُظهر الفكرة العامة لاضطهاد الأرض وخطة كبار الآلهة لتدمير البشر، ويظهر هنا إله الطقس وقد بلغ من العمر عتياً، مما لا يشجع المرء على البحث عن بعض "الاختراعات ما بعد الهومرية" في افتتاحية السيبريا[٩]. بالإضافة

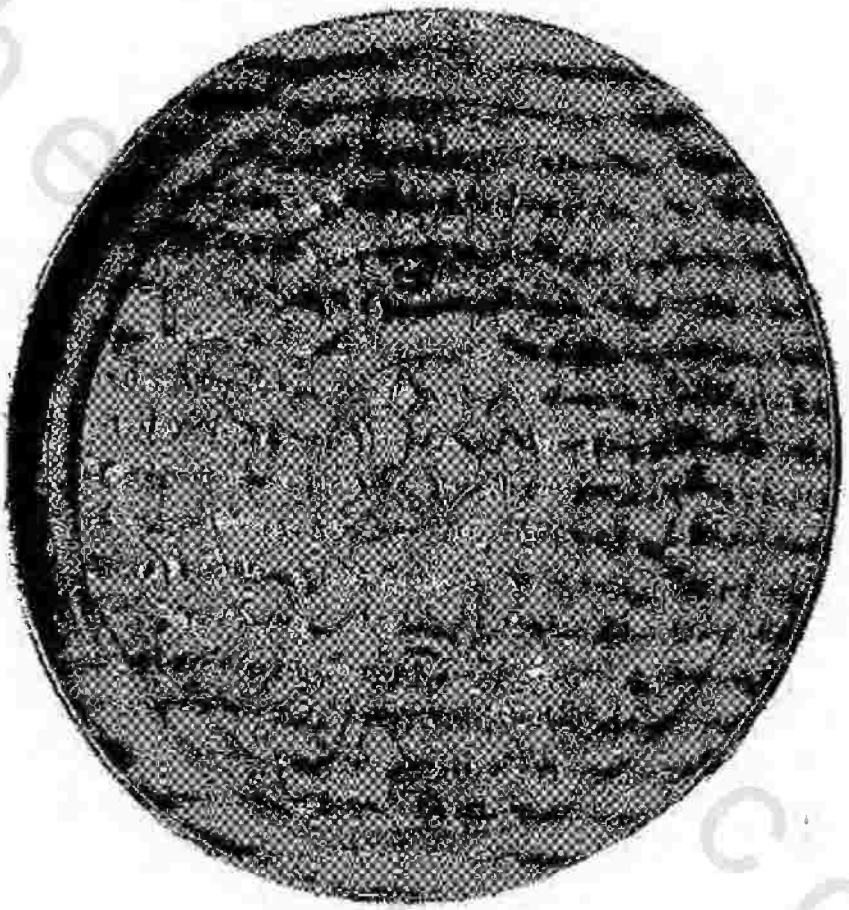
إلى ذلك فهناك إشارة للشرق من الجانب الإغريقي؛ فمهما كنا على درجة من الشك بخصوص المعلومات التي جاءت فيما بعد والتي تقول إن مؤلف قصيدة سيبريا هو ستاسينس القبرصي، فإنه بمقدورنا فهم العنوان الواضح لسيبريا على أنه يشير إلى جزيرة قبرص[١٠]. إن الدليل على أن المحتويات الرئيسة لسيبريا كانت معروفة حوالي العام ٦٥٠ قبل الميلاد على الأقل، جاءنا من تصوير حكم باريس على مزهرية تشيكي[١١]. وعلى أية حال فيفترض أن تشير هذه المشاهدات إلى ذلك العصر عندما كانت قبرص ما تزال رسمياً تحت السيطرة الآشورية على الرغم من قوتها وغناها. وهكذا تظهر نكهة هذه الفترة في قبرص كمزيج من الفخامة الشرقية ونموذج الحياة الهومري. أما المدفونات فمتوفرة بكثرة كما هو حال باتروكلس. ويوجد أثاث شرقي فخم في غرف القبور؛ أما قبل مداخل هذه الغرف، فنجد أحصنة قد ضُحي بها و دُفِنَتْ مع عرباتها، حتى أنه وُجد سيف ذو مسامير فضية تم التعرف عليه وذلك من خلال الكتابة الهومرية[١٢]. لا يقدم كل ما سلف لنا شرحاً عن أسباب استحواذ الموضوع الهومري لحرب طروادة على خيال القبارصة حتى ينتج عنه مخرجات "الملحمة القبرصية"، ولكن هذا في الحقيقة واضح من خلال العنوان الحالي سيبريا. وإن علاقات قبرص مع سورية وبلاد الرافدين في ذلك الزمن لم تكن أقل وضوحاً من علاقاتها الهومرية حيث أن اللوحات التذكارية للملوك الآشوريين قد نُصِبَتْ في كل المدن القبرصية.

ونجد من بين المواضيع الفنية الراقية التي أُنْتِجَتْ في قبرص في هذه الفترة إناءين فضيين مزينين بلوحات منحوتة؛ وإن ما يميز هذه اللوحات هو إطارها الخارجي الذي يشرح قصة مستمرة. تقول القصة: يغادر الأمير المدينة بعربته ليذهب إلى الصيد؛ ثم يترك الأمير عربته وينزل على ركبتيه ليُصَوِّبَ على غزالٍ؛ وبعدها يتابع الأمير حيواناً يُدْمي ويُشَرِّحُ الجثة ثم يقدم عطاءات للإله الذي يُصَوَّرُ على أنه قرص شمس مجنح فوق المشهد. ثم يهاجم رجلاً متوحشاً من الغابات الأمير بحجر، وهنا تأتي أنثى إلهية مجنحة وترفع الأمير بذراعيها وتنقذه؛ وبعد ذلك يصعد الأمير عربته ويطارد الرجل المتوحش و يقتله بفأسه؛ ومن ثم يعود الأمير إلى مدينته. لقد وصلت واحدة من هذه الأواني إلى إيطاليا من خلال التجارة ووُجِدَتْ في قبر

بيرناردیني في برينيستي/ باليسترينا (الشكل رقم ٧)؛ وأما الأخرى فقد تم الاحتفاظ بها على شكل أجزاء فقط[١٣]. وإنه لمن المفترض أن تكون أعمال فنية كهذه قد قدمت للإغريق الحافز لإبداع أسطورتهم الخاصة بهم[١٤]. أما اليوم فإن عكس هذه الفرضية يبدو أكثر جاذبية حيث إن الفنانين الذين زينوا هذه القطع هم فينيقيون في قبرص أو أنهم إغريق مدربون على يد فينيقيين كان هدفهم توضيح حكاية إغريقية كانت "أغنية" متداولة في قبرص[١٥]. ومن الواضح أنه من السهولة بمكان تحويل هذه القصة، التي نستطيع تتبع محتوياتها من خلال رسمها الخارجي، إلى قصيدة هوميرية سداسية القافية، وخاصة تلك التي تتدخل فيها الآلهة لإنقاذ رعاياها: "وهنا فإنه كان من المحتمل أن يموت إينيس، أمير الرجال، لولا أن ابنة زوس لاحظت ذلك بحذاقة....[١٦]". ومن هذا المنظور، فإن الإناء البرينيستي وما يماثله يسمح بظهور فكرة الشعر الهومري في قبرص منذ حوالي العام ٧٠٠ قبل الميلاد.

ولابدَّ لنا من التنويه إلى انعكاس آخر محتمل لأتراهاسيس على الإلياذة. إن إحدى أكثر الأحداث الدرامية منذ بداية القصيدة البابلية هي هجوم الآلهة الدنيا على رئيسهم إنليل؛ إنهم يشعرون بالتعب من القيام بأعمال حفر القنوات المجهد، ولذلك يحرقون أدواتهم ويتجمعون أمام بيت- معبد- إنليل ليبدءوا ثورتهم. وهنا يصاب إنليل بالرعب ويبعث بسرعة برسول إلى آنو في السموات وإلى إنكي في أعماق المياه؛ ويلبي كلاهما نداءه ويقدمان له النصح؛ وتكون النتيجة خلق إنسان آلي[١٧]. ويروي ثيتيس في الكتاب الأول من الإلياذة قصة لا تبدو مختلفة عن القصة السابقة في أي شيء آخر حيث يُخبِرُ "كيف أن الآلهة الأخرى في أولمبيا أرادوا أن يقيدوا زوس"- لم يعط سبباً للثورة؛ لقد عمل ثيتيس كرسول وأحضر بريارييوس - آيكايون الجبار من أعماق البحار الذي جلس بجانب زوس وأرعب الآلهة الأخرى بهيأته المتوحشة[١٨]. إن التماثل بين هذه القصة وبين أتراهاسيس ليس مفصلاً كثيراً وذلك لأن قصص الخلافات بين الآلهة ليست أمراً غريباً. و بما أنه قد سبق توطيد الاتصالات بين النصوص الملحمية الشرقية والإغريقية، فليسمح لنا الآخرون بأن نأخذ الشكل الشرقي بعين الاعتبار حتى ولو في هذه الحالة فقط. ومرة أخرى فإننا نجد أن العنصر الأساسي في قصة أتراهاسيس قد انتقل إلى فكرة عامة متكررة و تجميل غير متصل بالموضوع و بدون سوابق أو نتائج.

وهناك خيوط أخرى تقودنا من أتراهاسيس الماكر إلى أسطورة بروميثيوس ؛ ولكنها ستصبح أقل دقة عندما يتم وضعها في سياق أشكال مؤذية وأكثر شيوعاً.



الشكل رقم (٧). إناء قبرصي من حوالي العام ٧٠٠ قبل الميلاد. وُجدَ في قبر بيرناردیني، بريمتي يتحدث عن مغامرة صيد تتضمن قتال مع إنسان متوحش

سبعة ضد مدينة طيبة الإغريقية

إن التاريخ ولحد كبير هو تاريخ الحرب لأن الحروب تعطي انطباعاً واقعياً. وعادة تم قبول حرب "السبعة ضد مدينة طيبة" على أنها حدث تاريخي حقيقي حدث في أواخر العصر البرونزي؛ ويبدو أن هذا التاريخ هو أقل جدلية من تاريخ حرب طروادة، التي من المفترض أن تكون قد حدثت بعد حرب السبعة بجيل واحد. "فليس هناك سبب للافتراض بأن الحكاية لا تستند إلى حقيقة تاريخية[١]". وعلى الرغم من أن علاقة مدينة طيبة بسقوط بيلوس وميسيني ودمار طرواده VII A هي موضوع جدل[٢] من حيث التسلسل التاريخي، فقد أثبت علم الآثار أن مستوايْ من الدمار قد لحق بمدينة طيبة في نهاية العصر الهيلادي الثالث المتأخر B، أي في القرن الثالث عشر قبل الميلاد. لقد تم ربط دمار طيبة بهجوم الإبيكويين الذين ينتمون إلى نفس جيل الأبطال الذين قاتلوا في طرواده. وهناك افتراض مسبق في لائحة السفن في الإلياذة يفيد بأن طيبة قد دُمرت و أن جزءاً صغيراً من الهايبثيبيا قد تُرك[٣] سليماً. وعادة ما يفترض المرء بأن طيبة ما زالت تقع في آثار القرن الثامن وأن نهوضها وسلطتها القيادية في بيوشا حصلت في فترة لاحقة[٤].

ومن غير المتوقع أن نجد بقايا أثرية لحرب السبعة ضد طيبة، تلك الحرب التي حققت شهرة أدبية أكثر من حرب الإبيكون بكثير. ويقول التراث بأن بوابات طيبة السبع وجدرانها لم تُدَمر في ذلك الوقت، بل على العكس فقد كان الهجوم كارثة على المهاجمين. وإن القصيدة الملحمية التي صوَّرت هذه الأحداث كانت كما هو واضح جوهر دورة طيبة، وإن محتواها قد سبق افتراضه في أكثر من مقطع في الإلياذة، ومن المحتمل أن تكون صيغة "طيبة ذات البوابات السبع" قد أُخِذَتْ من ملحمة مدينة طيبة[٥] على وجه التخصيص.

وهكذا تبرز مشكلة الواقعية هنا. فمن الصعب تصور مدينة بسبع بوابات في العصر البرونزي؛ كما ومن العبث أن نفكر بقصر محصن بالأسلوب الميسيني بسبع بوابات. لقد أعلن ويلاموويتز في العام ١٨٩١ بأعصاب باردة بأن البوابات السبع التي هي في القصة قد أُوجدت من أجل المهاجمين السبعة الموجودين في القصة ليس إلا؛ ورأى بأن هذه البوابات هي سرد

قصصي تطابقي ليس له أي علاقة بالواقع. لقد تم توسيع مساحة المدينة الإغريقية اللاحقة على حساب السهول وتم نتيجة ذلك بناء جدران حولها. وفي الحقيقة فإن الهضبة التي تقع عليها مدينة طيبة الحالية، وهو الجزء المركزي الذي وُجِدَ فيه آثار من قصر ميسيني، تشكل منطقة كبيرة بما هو كاف لمدينة في تلك الفترة. وقد حدد علماء الآثار المحليون في خرائطهم مكان البوابات السبع على حدود تلك الهضبة[٦]. ولم يتم العثور على اكتشافات آثارية مماثلة نتيجة للبناء الدائم والمتزايد. و لقد أصر البعض على أنه كان هناك دائماً وما يزال حتى الآن ثلاثة مداخل للهضبة وليس سبعة مداخل. ويوافق سارانتيس سيميونوكلو في إعادة تحقيقه الحديث والرسمي عن طبوغرافية طيبة بأنه من المحتمل أن يكون للمدينة في العصر البرونزي الأخير ثلاث أو أربع بوابات فقط، و لكنه يقرر على أنها أربع، وبعد ذلك يُرْجِعُ البوابات السبع إلى المستوطنة الأصغر من طيبة التي جاءت في أوائل العصر البرونزي الوسيط؛ وقد وجد ما يؤكد له ذلك فيما كتبه بوسانياس بعد ١٦٠٠ سنة. وبذلك يكون غير مبالٍ بالنتيجة، فإن كان هو على حق، فإن "السبعة" التاريخية المفترضة للعصر البرونزي الأخير لم يكن بمقدورها إيجاد بواباتها السبعة المناسبة. و أخيراً فربما يبرهن هذا التناقض على الشك الموجود عند ويلامويتز.

إن السبعة أنفسهم مجموعة غريبة حيث تختلف أسماؤهم باختلاف النسخ، وإنه لمن المستحيل أن يعاد تركيب أقدم نسخة على أية درجة من الثقة. وإنه من غير الواضح أيضاً فيما إذا كان أدراستوس، الذي هو قائدهم المحرض على المغامرة، وبولينيكس، وهو ملك طيبة المنفي، يجب أن يدخلا في تعدادهم[٧]. إن بعض الأبطال السبعة، الذين نعرفهم من خلال إسكيلس، لهم قصتهم و شخصيتهم الخاصة بهم بما في ذلك المتنبئ أمفياروس، الذي أسس معبده وعقيدته فيما بعد[٨]، وتيديس والد دياموديس الخالد. أما الآخرون فيظهرون كشخصيات تساهم بملء القائمة. وأنها لبدعة بائسة لشاعر متردد أن يدعو أحدهم إيتوكلوس Eteoklos وهو يعني بذلك إيتوكليس Eteokles الذي هو شقيق بولينيكس. وأما السبعة فقد كانوا موجودين. وأما الأسماء مثل بولينيكس وإيتوكليس فلها معانيها حيث أنها

تدل على هذه الحرب. إنها أسماء تخبر عن "كفاح مرير" مقابل "عظمة حقيقية"؛ والمعتدي مقابل حامي المدينة. ولكن من المستحيل المطلق أن تكون هذه الحرب وأسماء القادة أشياء تاريخية، أي أن تكون أشياء حدثت بصدف متزامنة. إن هذه الأسماء لأشياء مبتكرة، وإن المقصودة منها أن تفي بغرض محدد.

لقد قادت هذه الاعتبارات واعتبارات أخرى إيرنست هاولد إلى أطروحة متطرفة قدمها في عام ١٩٣٩، ولكنها لم تجد صدى يُذكر منذ ذلك الحين وحتى الآن. ادعى هاولد في أطروحته أن حكاية السبعة المهاجمين، الذين تم صدهم لحسن الحظ، بقيادة أدراستوس "الذي لا يمكن لأحد أن ينجو منه" وهو على حصانه السحري، إنما هي أسطورة بحتة في جوهرها. لقد كان هؤلاء في الأصل سبعة شياطين، وإنهم "نار من جهنم". وأخبرنا هيرودوتس أن أدراستوس يخون حالته الجهنمية حتى من خلال الجوقات التراجيدية التي كرمته في سيكيون. كما وأخبرنا بأن حصانه آريون، المولود من إرينيس، هو حصان جهنمي و بإن أتباع ادراستوس هم سبعة شياطين من العالم السفلي بما في ذلك تيديوس المتشبع بغرائز أكل لحوم البشر[٩]. و هكذا فقد تم فيما بعد و بشكل ثانوي تحويل أسطورة العالم السفلي إلى ملحمة بطولية وتم ربطها بمدينة طيبة الحقيقية. و بذلك أوجدت هذه الحالة "تاريخاً" تم قبوله بهذه الطريقة وبشكل مباشر في كتاب *كيمبرج للتاريخ القديم*.

إن ما لم يعرفه هاولد هو أن قصة هجوم الأشرار السبعة، الذين جاءوا من العالم السفلي بقيادة إله مخيف، كانت في الحقيقة قصة موجودة في صيغة نص ملحمة أكادية؛ إنها قصة إرّا إله الطاعون. لقد طبعت الملحمة الأكادية لأول مرة و بشكل يُفتَرَضُ أنه كامل في عام ١٩٥٦، ثم ظهرت نسخة منقحة في عام ١٩٦٩[١٠]. وإنها لعمل فريد من نوعه وذلك لكونها من عمل شاعر واحد اسمه كابتي - إيلاني - ماردوك، الذي يُعَرِّفُ عن نفسه في نهاية النص. يقول الكاتب بأن الإله إرّا نفسه قد نزّل عليه نص الملحمة كاملاً بينما كان في حلم. وبالمقارنة مع أتراهاسيس، فإن هذا العمل يعتبر "يانعاً" لحد ما حيث تم تأريخه في القرن التاسع أو الثامن قبل الميلاد[١١].

قدم كابتي - إلاني - ماردوك السبعة (Sibitti) على أنهم أولاد السماء والأرض؛ وعلى أنهم "أبطال لا مثيل لهم" - تستعمل هذا العبارة كصيغة - و أنهم مخيفون للغاية. وقد أوكل الأب آنو إلى كل واحد منهم "قدراً" تدميرياً خاصاً به. لقد طلبوا من إرّا إله الحرب و الطاعون أن يدمر البشر. ويترك ماردوك، أعلى الآلهة البابليين، عرشه ويتخلى عن العالم ليواجه دماره. وتبدأ الشعوب الأجنبية بغزو بابل ويواجهون جميعاً هجوماً شنّه السبعة. ويعلو الصراخ من كل حدب وصوب: "لقد قُتِلَ إرّا". ومن ثم هَدأ الإله، الذي عرض قوته التي لا تقاوم، وانسحب، وانسحب معه السبعة قبل أن يدمر البشر نهائياً. وتخلص الملحمة بالدعاء بالمباركة لأرض أكاد و بالمديح للإله الجبار.

إن ما سبق هو ملخص موجز لقصة تعبيرية معقدة. و لا يمكن الإدعاء بأن هذا النص هو ببساطة و سهولة النسخة الأصلية كما افترض هاولد. ولكن هناك تناظرات واضحة: فالسبعة "الأبطال لا مثيل لهم"؛ و يُستعمل في النص عددهم و أسماء كل واحد منهم كما ويستعمل أيضاً إلههم الذي يرأسهم و الذي لا يقاوم؛ كما وأن هناك هجوماً وخطراً عظيماً؛ وأخيراً فهناك الانسحاب الذي يعني نجاة الناس المهددين بالموت. ولكن هناك فرق هام بين النسختين الإغريقية و البابلية، ففي حين تركز القصة الإغريقية على مدينة طيبة؛ فإن العمل يدور في إطار العالم بأجمعه في القصة البابلية. و في حين يجمع الشاعر البابلي الطاعون والحرب، فإن القصة الإغريقية تصور معركة بطولية بحتة.

تعدّ إرّا ملحمة غير عادية لأن النص الأدبي أخذ وظائف سحرية على الفور. و بدا وكأنه مناسب لخدمة الشكل الأسطوري من أجل رد الهجمات التي قام بها إله الطاعون، وبذلك يؤدي دوره كصيغة تعويذية. ولقد كُتب النص أو الأجزاء التي سبق ذكرها على شكل رُقًى (تعويذات) لبلوغ الحماية من المرض[١٢].

وفي الحقيقة فإن الأشرار السبعة معروفون في دائرة نصوص التعويذات الأكادية في مجموعات مختلفة[١٣]. وأحياناً كانوا يوصفون في قوائم منفردة و يُعْطَونَ أسماء شيطانية مختلفة مثل: asakku و namtaru و utukku و alu و etemmu و gallu و ilu limnu (إله الشر)[١٤]،

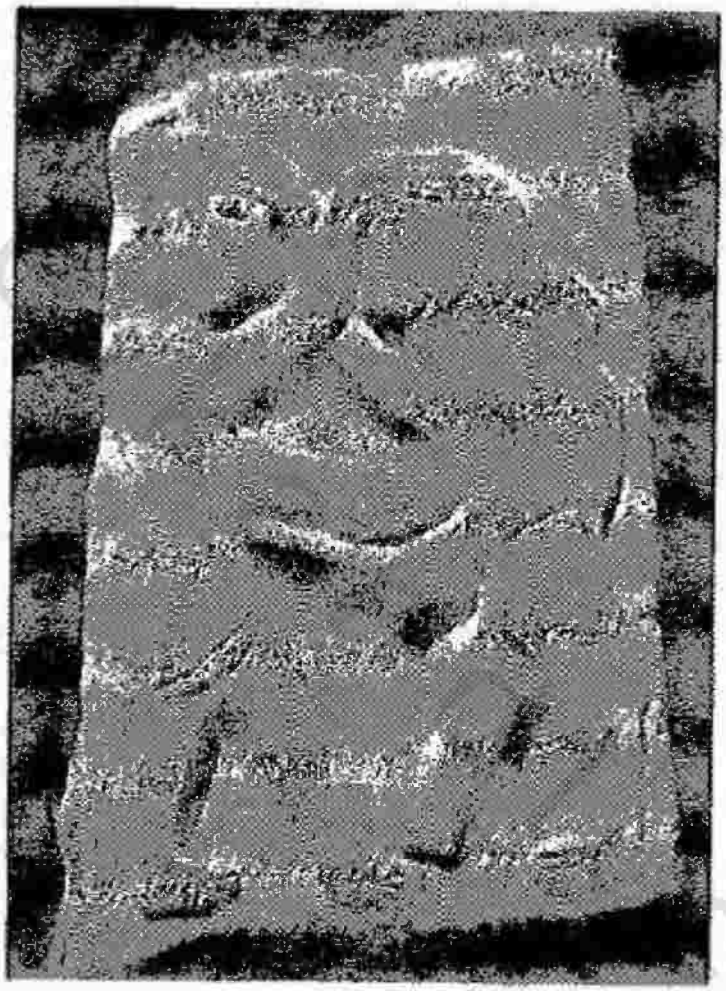
ولكن هناك أيضاً الريح الجنوبي والتنين العظيم والقط الكبير والثعبان والوحش الطيني والزوبعة و الريح الشريرة[١٥]. إن الشيء الثابت الباقي هو عددهم و الذي غالباً ما تتم إعادته بشكل إجباري ؛ "إنهم سبعة، إنهم سبعة". إنهم يعيشون في أعماق الأرض ويخرجون من الأرض[١٦] ؛ إنهم "يقتلون" إنهم يجلبون كل أنواع الأمراض ؛ إنهم السبعة الذين يهاجمون إله القمر ويسببون خسوف القمر. و لحسن الحظ، فإن لدى الكهنة من طاردي الأرواح، أرواح قوية مساعدة تعمل على إبطال تأثيرهم.

ومن بين النصوص التي تحتوي على السبعة هناك نص تعويذي من سلسلة Bit meseri أي "بيت محروس بأرواح الحماية"[١٧]. ويتعامل هذا النص أيضاً مع الشفاء من المرض حيث يتم تصوير قوى الشر في المرض بالسبعة، إنهم السبعة "ذو الأجنحة المخيفة". وهكذا يتم تصوير السبعة في الطقوس بتماثيل صغيرة و لربما يُرْسَمون على الجدران. "لقد وضعت صورة الـ نيركال عند رؤوسهم" ؛ أما الـ نيركال فهو إله العالم السفلي وإله الطاعون ووظيفته قريبة من وظيفة إرّا. ومن ثم يتم تسميه شكلين توأمين غير عاديين حيث تُوضع صورتين "لتوأمين تم إحضارهما معاً" عند رأس المريض واحدة على اليمين و واحدة على اليسار. يقوم "التوأمان المصنوعان من الجبس بمقاتلة كل منها الآخر" ؛ و هناك في منتصف الطريق توأمان متشابهان مصنوعان من الإسفلت على أطر الباب على اليمين و اليسار ؛ وبالإضافة إلى ذلك يُوضَع الآلهة إيا وماردوك كحراس على اليمين واليسار من وسط الباب. إن استعمال التماثيل وإنتاجها لمصلحة خاصة ومن ثم تدميرها ليس بعادة غير شائعة في ممارسات طرد الأرواح[١٨]، وأما التوأم فقد ظهر في هذا السياق الخاص فقط. و هذا يتطلب تعويذة الـ "سبعة الذين توضع أمامهم صورة نيركال". ومن ثم يلتفت طارد الأرواح إلى "الآلهة السبعة الذين يحملون أسلحة" ويطلب منهم أن يدمروا الأعداء وقوى الشر للحفاظ الحياة.

هنالك إذاً سبع مخلوقات مخيفة على رأسهم إله الوباء والموت، وهنالك سبعة مقاتلين يفترض أنهم سيقهرون الشر ؛ وبالإضافة إلى ذلك فهناك توأمان يقاتل كل منهما الآخر عند المدخل[١٩]. إن هذا الوضع قريب بشكل غير اعتيادي للسبعة ضد طيبة كما جاء

وصفهم عند أسكليس حيث عددٌ سبعة أشرار مهاجمين مخيفين يقودهم شخص اسمه "الذي لا يمكن النجاة منه"؛ ويقف في وجه هؤلاء السبعة الأشرار سبعة أبطال مسلحين، وتدور المعركة الحاسمة بين الأخوين اللذين سيتقاتلان و يقتل كل منهما الآخر على البوابة السابعة.

وبالإضافة إلى ذلك فهناك جسر تصويري واضح من الشرق إلى الغرب حيث يظهر من بين اللوحات المنحوتة في قصر تل حلف و كذلك كاريشيميش و زينسيرلي، التي هي أمثلة هامة عن الفن التذكاري للمملكة الحيثية الثانية. إنها لوحات مصفوفة جنباً إلى جنب وفيها أسود وغرانين (حيوانات خرافية نصفها أسود ونصفها نسور) وتوأمان حقيقيان من الرجال يمسك كل واحد منهما بالآخر من غرته و يهاجم كل منهما الآخر بسيفه في آن واحد (الشكل رقم ٨). إن هذا المشهد التصويري يماثل تصاوير إتيوكليس وبولينيكس في القتال الأخوي المتبادل الذي أصبح مشهوراً في إتروريا منذ حوالي العام ٦٠٠ وما بعد[٢٠]. ولكن لم تُعرف روابط وسيطة بينهما؛ ويبقى الاحتمال هو أنه كانت هناك لوحات نحتية معدنية ولكنها ضاعت. وبدلاً من الصور هناك على أية حال نص من فلسطين يمكن له أن يسدّ الفراغ؛ إنه من الكتاب الثاني لصموئيل. يقول النص إنه خلال الحرب الأهلية بين خلفاء شاؤول (الملك الأول لإسرائيل) وبين داوود أدت الأحداث إلى نزال بين اثني عشر مقاتلاً من كل جانب تم اختيارهم بعناية. "ولكن ما حصل هو أن أمسك كل واحد منهم بغرّة خصمه وغرز سيفه بخاصرته وبذلك سقط الجميع أمواتاً"[٢١]. لقد تم مقارنة هذه الحادثة بالقتال بين الـ هوراتي والكيُورياتي في التراث الروماني[٢٢]. أما في الأسطورة الإغريقية فيظهر الأَخَوان الجباران أوتوس وإفيالتيس المعروفان باسم ألواداي؛ كانا لن يقهرا لولا أنهما أصابا بعضهما بالصدفة وذلك عندما كانا يصوبان على غزالة قفزت من بينهما[٢٣]. إن الخيال الأسطوري يُصر و يعناد على تصوير أكثر الأحداث التي لا يحتمل وقوعها على أنها وقعت فعلاً. وبذلك يبدو هذا الخيال وكأنه مثال للفناء المطلق الذي يعيد إحياء ذاته. إننا لا نجد غرباء منخرطين في الأحداث، ولكننا نجد أن الصراع يُنهي نفسه بنفسه. ويحتمل أن يكون هذا السبب قد جعل الأتروسكانيين يرون أنه من المناسب لهم أن يستعملوا هذه الصورة بشكل متكرر كإشارة



الشكل رقم (٨). حجر منحوت من قصر كوزانا – تل حلف، من القرن التاسع قبل الميلاد، يظهر فيه توأمان يقاتل كل منهما الآخر.

وأما ما يحيرنا أكثر فهو السؤال الذي يتناول الدور الذي تلعبه تعويذة من هذا النوع في ملحمة تتحدث عن البيوشين في طيبة. وعلى الفور يتبادر إلى الذهن أجوبة كثيرة. لقد عاشت بيوشيا فترة تأثير الشرق أيضاً؛ إنها تقع على مقربة من يوبا التي كانت مركز التجارة بين الشرق والغرب في القرن الثامن قبل الميلاد. وإن الرسومات البوئيشية تحتوي على أقدم التصاوير الأسطورية التي نعرفها عند الإغريق بما في ذلك حصان طروادة بالإضافة إلى تصوير هرقل وهو يقاتل الثعبان ذا الرؤوس السبعة منذ حوالي العام ٧٠٠ قبل الميلاد. ومن الواضح أن هذه الفكرة العامة تتعلق بالشرق السامي كما هو الحال في قتال الأسد[٢٤]. وإن كان بمقدورنا الاعتماد على لائحة السفن كدليل على الفترة الهندسية أو فترة التاريخ القديم الأولى، فإننا سنجد أن طيبة كانت مكاناً مهجوراً وأن هايبوثيبيا قد حلت محلها. و لقد بقيت هضبة كادمن مهجورة حتى تم إعادة بنائها و بذلك سمحت لبعض الآثار الميسينية بأن تبقى كأثر مقدس مثل "بيت قدموس". ومن المسلم به أن يكون المتنبئون موجودين في بداية جديدة كهذه. كما و يُظْهر بروز التنبؤ بالكبد و تكرار حدوث إيداعات التأسيس بأن المختصين من الشرق كانوا على دراية بكيفية التفوق على المتنبئين بالطيور[٢٥] من أهل المهنة الأصليين. ومما سلف فإن كل المعطيات الموجودة لدينا تسمح لنا بأن نتأمل الفكرة التي تقول: لكي يتم إبعاد قوى الشر عن أساس أي بناء جديد، فإن المهاجر صاحب المهنة نفذ أشكالاً من طقوس Bit meseri؛ وأن الشاعر، وبإلهام إلهي قدّم أنواعاً مختلفة من الغناء، أخذ حبكة المهاجمين الأشرار السبعة والحماة السبعة و التوأمان كما تم تصويرهم في التماثيل و وضع الخط المركزي للأغنية الملحمية التي تقول: في أقدم الأزمان كانت هناك مدينة اسمها طيبة و ذات مرّة هاجمها الأشرار السبعة ولكنها صدتهم جميعاً حتى أن الأخوين أبناء الملك قتلا بعضيهما على بوابتها في آن واحد. ومن غير المذهل أن تكون تفاصيل التراث المحلي مثل أمفياروس وتيديس، والأهم من ذلك كله، أوديب والأب الغريب للأخوة الذين قتلوا بعضهم بعضاً من نسج خيال الشعر.

وهناك أيضاً إمكانية أخرى؛ فالمرض مشكلة عالمية، والأوبئة لا تقف عند حدود اللغة. كان هناك جدل بشأن حدوث جفاف مدمر عند الإغريق حوالي نهاية القرن الثامن[٢٦]، ولكن هذا غير مؤكد. فالمجاعة والطاعون يمشيان يداً بيد ويوجدان مبررات للمرء كي يسعى وراء غير المألوف و الجري وراء العلاجات الأجنبية و تقديم الفرصة للمهاجر المتمرس. ومثلما وصل أسكيلاتاس إلى أنافي، هناك احتمال بأن يكون بعض الناس، وبتأثير الممارسات السحرية في بلاد الرافدين، قد مكثوا في بويشيا وتحولوا إلى ممارسة مهنة كتابة أشكال من الأغنية البطولية من دون أن يعرفهم أحد. ولقد طُرِحَ التساؤل، اعتماداً على الحكم القائم على التصوير التاريخي القديم، لماذا كانت أسطورة طيبة أكثر شعبية عند الأتروسكانيين مقارنة بالإغريق؟ وأما الجواب الذي أُعْطِيَ فيعزي السبب إلى الدور الذي لعبه المتنبئون والعرافون في هذه الملحمة[٢٧]. ولربما يكون في طيات الـ ثيبايد Thebaid الضائعة آثار أكثر لهذه الاهتمامات مقارنة بما يمكننا تمييزه اعتماداً على الأجزاء القليلة المبعثرة المحفوظة.

إن كانت قصيدة *السبعة ضد مدينة طيبة* هي من إبداع فترة تأثير الشرق، فَيُفْتَرَضْ أنها ما تزال تحقق نجاحاً كبيراً و انتشاراً سريعاً. وحتى في الأزمنة القديمة فإن النجاح والانتشار لا يستغرق أكثر من بضع سنين. كما يحتمل أن يكون تركيب موضوع القصيدة الطروادي مع ثيديوس / ديوميدس قد حصل بسرعة قصوى. وتفترض الإلياذة وجود موضوع مدينة طيبة حتى وإن لم يكن النص المكتوب الذي جاء إلى مكتبة الأسكندر فيما بعد موجوداً بالضرورة. ويبدو أنه تم اكتشاف قبر قديم جداً في إليوسس وتم إعادة تأهيله من جديد كمكان للتعبد لمجموعة من الأبطال في نهاية الفترة الهندسية. ويفترض أن يكون هذا القبر هو القبر الذي تم تسميته فيما بعد قبر السبعة وذلك على الرغم من عدم وجود أي دليل مباشر لتحديد هوية هذا القبر[٢٩]. وهذا يضع لنا حدوداً لتأريخ الشهرة التي اكتسبها موضوع طيبة. من المحتمل أن يكون النص من الإلياذة قد جاء من النصف الأول للقرن السابع[٣٠].

ويبقى الكثير غامض وغير مؤكد لنا حتى بعد نهاية "عصور الظلام". ومن المنطق أن نعتمد على الأدلة التي تشير إلى الاتصالات المحتملة. ويتوجب على كل من يعارض الفكرة

القائلة بأن السبعة ضد طيبة هي نَسَبٌ، ولو لحد ما، إلى بلاد الرافدين، فعليه أن لا يُغْفِلْ الفكرة وهي أنه يجب القبول بالأصل المتشابه لهيدرا (ثعبان مائي) ذي الرؤوس السبعة وكذلك الحكماء السبعة. وقد عرف الآراميون سبعة آلهة و سبعة شياطين في القرن الثامن.

أسلوب وموقف مشتركان في الملحمة الشرقية و الإغريقية

ما أن بدأت النصوص الأسطورية من هاتوسا و أوغاريت تشدّ انتباه الدارسين الكلاسيكيين، حتى تم البدء بجمع الأشياء المتناظرة من حيث الفكرة العامة وفن السرد القصصي عند هيسيود و هومر، وتم التطرق أحياناً إلى مواد من بلاد الرافدين. وقد قدمت ليكيا آشيلي ستيلا مؤخراً لائحة مُوَسَّعَة عن الأشياء المتماثلة[١]؛ كما أنها دافعت بقوة عن العصر البرونزي بصفته جسراً ثقافياً. إلا أن المقارنات بحد ذاتها لا توفر مؤشرات محددة لاستعارة مبكرة أو متأخرة، وفي الحقيقة فإنها لا توفر دليلاً عن أي استعارة مطلقاً بالمقارنة مع فرص التطور الموازي. وعلى أية حال فإن عدم التأكد من تاريخ التأثير يجب أن لا يصرف انتباهنا عن الاعتراف بالحجم الكبير لهذه التناظرات.

وبمعنى من المعاني فإن الملحمة الإغريقية قائمة بذاتها، بالطبع، وتزدهر بنفسها. إن النظام المتكرر استعماله، الذي اكتشفه و شرحه ميلمان باري على أساس وظيفته الضرورية في التراث الشفهي، مرتبط باللغة الإغريقية[٢]. فمن وجهة النظر هذه يصبح هومر نموذجاً مثالاً للتراث الشفهي[٣]. و بالمقارنة فإن الملحمة الشرقية، على الأقل في بلاد الرافدين، تستند إلى تراث ثابت من الكتابة ومدارس من الكتابات تمتد لأكثر من ألفيتين. ولقد تم ضمن هذا التراث نسخ اللوحات ثم إعادة نسخها مراراً وتكراراً، كما وتم أحياناً ترجمة هذه اللوحات ضمن الأنظمة المسمارية.

ولذلك يتوقع المرء أن يواجه مبادئ من الأساليب مختلفة كلياً بين الشرق والغرب. وأما المرء الذي يهمه النظر إلى كلا الجانبين فسيصاب بدهشة بسبب التشابهات بينهما. وقد تمت الإشارة إلى أهم هذه التشابهات منذ زمن بعيد؛ وسنأتي على ذكر جزء من القائمة.

نجد في كلتا الحالتين، بإن كلمة "الملحمة" تعني الشعر السردي الذي يستخدم شكلاً طويلاًوأبيات شعر طويلة تعمل على إعادة نفسها بشكل غير محدود و دون تقسيم الأبيات إلى مقاطع شعرية. أما فيما يخص المضمون، فإن أحداث القصة تدور حول الآلهة والرجال العظام في الماضي وغالباً ما يتفاعل الآلهة و الرجال. وإن العنصر الرئيسي الذي يميز الأسلوب هو الألقاب السائدة والتراكيب الشعرية المتكرر وأبيات الشعر المتكررة والمشاهد النمطية.

تبدو الألقاب دائماً وكأنها الشيء الخاص الذي يميز الأسلوب الهومري؛ فنحن معتادون على "زوس مُجَمِّع- الغيوم" و"أوديسيوس ومستشاريه الكُثُر" و"أوديسيوس ومعاناته الكبيرة". أما في الملحمة الأكادية، فإن للشخصيات الرئيسية ألقابها التي تميزها أيضاً. فالإله الرئيسي إنليل غالباً ما يظهر على أنه "البطل إنليل"[٤]، ويظهر بطل الطوفان "الإله الفاضل البعيد"[٥] ويظهر السبعة الخطرون في ملحمة إرّا "أبطال لا مثيل لهم"[٦]. وبطريقة مشابهة فإن الملاحم الأوغاريتية تحتوي على تراكيب متكررة مثل بعل "راكب الغيوم" و"أنات العذراء" و"دانيال الملائكي"[٧]. أما ما يبدو ذا صبغة هومرية أكثر فهو تخصيص مقاتل له وظيفة "العارف في المعركة".[٨] وإنه ليس من الواضح تماماً لماذا تكون "عشيقة الآلهة" "بارعة في الصراخ"؛ ومن غير الواضح أيضاً للإغريق أنفسهم لماذا كاليبسو وكيركي هما "آلهتان مخيفتان تستعملان الكلام". وليكن ما كان فإن الشاعر الملحمي لا يستطيع أن يعمل بدون الألقاب: فالأرض هي "أرض عريضة"، وإله السماء يمكن أن يسمى "أبُ الآلهة والرجال[٩]". فالألقاب إذاً هي شيء تجميلي حيث أنها ليست ضرورية للسياق الحقيقي للوضع القائم؛ وأنه لم تتم صياغتها من أجل هذا الوضع بشكل خاص. فهذه الألقاب، بالإضافة إلى أشياء أخرى، تساعد ولدرجة كبيرة على ملء نصف بيت الشعر.

إن ما هو ملفت للنظر في تراكيب الشعر المتكررة هي المقدمة المعقدة من الكلام المباشر. وإن الاستعمال الحي للكلام المباشر و تصوير مشاهد بكاملها كحوار هو، في الحقيقة، إحدى خصوصيات هذا الجنس الأدبي. كما وإن التراكيب المتكررة في الأكادية وبترجمة حرفية هي: "جهزَّ فمه وتكلم إلى ... قال [الكلمة][١٠]". وهكذا يتم التعبير عن المعنى

البسيط لكلمة *تكلم* بثلاثة مترادفات - تماماً كما هو في التركيب الهومري المتكرر المشهور "رفع صوته وتكلم الكلمات المجنحة". وربما من الأوضح أن نرى أن الشخصيات في جلجامش "تتكلم إلى قلبها" بينما هي تتأمل الوضع الجديد: "بعد أن تشاور قلبها تكلمت، في الحقيقة أخذت مشورة مع نفسها" - ويتبع ذلك كلام مباشر[١١]. و بطريقة مشابهة فإن أبطال هومر يتكلمون إلى قلوبهم "أنفسهم ذو القلب العظيم" أو إلى "قلوبهم". وبينما يكون جلجامش مسافراً، فإنه دائماً يقدم لنا اليوم الجديد بنفس التركيب المتكرر و هو "قليلاً من شفق الصباح انبثق[١٢]"؛ وهذا يذكرنا بسطر هومر المشهور الذي يقول: " ولكن عندما تظهر آلهة الصباح ذات الأصابع الزهرية والتي ولدت بشكل مبكر". ومن الطبيعي أن يسير السرد من يوم إلى يوم، ولكن ليس من الطبيعي أن يستخدم تراكيب متكررة نمطية لشروق الشمس وغروبها؛ وهكذا فإن التوقف و الحركة هما تقنية خاصة تم استعمالها في جلجامش وهومر.

ومن بين الأشياء التي أُعيدت و التي تغطي التسلسل العام لأبيات الشعر، هناك خاصية تلفت الانتباه وهي التوافق اللغوي الدقيق بين الأوامر والتنفيذ وبين تقديم التقرير وإعادة التقرير. وبما أن أنظمة الكتابة في بلاد الرافدين كانت تستخدم أحياناً الألواح الخشبية فإنها كانت تستعمل أحياناً علامة "كرر"، الشيء الذي لم تتقبله الكتابات الهومرية .

ومن بين المشاهد النمطية، فإن مشهد اجتماع الآلهة هو الأبرز حيث يوجد عند الأكاديين تعبير ثابت لهذا المشهد وهو puhur ilani. كما ونجد نفس الوضع في اللغة الأوغاريتية، ونجد بأن المشهد المتصل بذلك قد تم تطويره في الحثية في أغنية أوليكومي[١٣]. أي غالباً ما يُتَخَذُ قرار عند اجتماع الآلهة بإيفاد رسول إلى الخارج؛ و هذا القرار هو أمر طبيعي و جدير بالملاحظة.

تُعتبرُ التشبيهات وسيلة شائعة في الملحمة الأكادية والشعر المتصل بها؛ ولكن يجب تقديم التفاصيل هنا[١٤]. إن ما يبدو أكثر ظهوراً للعيان هو أنه تم تجريب أكثر أشكال الفن السردي تعقيداً في *جلجامش*، وهو النص الأطول و الأعلى مرتبة، وكذلك هي الحال في *الأوديسة* على وجه الخصوص. ففي اللوحة الحادية عشر من *جلجامش*، التي هي جزء من

عمل بعيد ولكن له أثره الخاص، فإن الطوفان العظيم يدخل ضمن الكلام المباشر للإله البعيد أونابيشتيم. وقد تم وضع العمل الثنائي الذي من المفترض أن يجمع إنكيدو وجلجامش في بداية الملحمة وذلك بطريقة معينة بحيث يتتبع السرد القصصي مغامرات إنكيدو وكيفية تحوله إلى حياة الحضارة أولاً؛ ومن ثم يقص علينا الترتيبات التي قام بها جلجامش للقاء أنكيدو من خلال الكلام المباشر الذي تقدمه بائعة الهوى إلى أنكيدو (I v 23-vi 24). وهكذا فإن حتى فن السرد القصصي لشاعر *الأوديسة* أيضاً ليس بمعزل عن غيره تماماً؛ فهنا يضع الشاعر معظم مغامرات أوديسيس في صيغة الشخص الأول المتكلم، وهو أوديسيس نفسه وذلك في خلال حديثه مع الفيئيشيين. كما وأنه يصمم كذلك حبكة مزدوجة ليحضر أوديسيس وتيلماكوس مع بعضهم بعضاً. وقد لفت هذا التشابه بين بداية جلجامش والأوديسة انتباه القراء أيضاً. وإن ما يسترعي الانتباه هو البطل الذي تجول في عالم واسع ورأى أشياء عدة دون الإفصاح عن اسمه قصداً[١٥].

تُظْهِرُ *جلجامش*، التي مهدت لظهور الإلياذة، وعلى وجه الخصوص بعض القيم الأخلاقية الإنسانية التي تتحدث عن فناء الإنسان، وهو الموضوع الرئيسي لقصيدة جلجامش حيث جاءت في كلمات القصيدة نفسها عبارة "قدر الإنسانية"، (simatu awilutim) وهذا يعني الموت وذلك بخلاف حياة الآلهة، التي استطاع أوتنابيشتم كسبها لنفسه. و هكذا يصل جلجامش إلى نتائج بطولية قبل أن يبدأ قتاله مع همبابا حيث يقول: "الآلهة ومعهم شاماش [إله الشمس] يجلسون إلى الأبد، أما بالنسبة للبشر، فإن أيامهم معدودة... ولكن أنت هنا، أنت تخاف الموت؟ ... سأذهب أمامك... إن كنت سأسقط بنفسي، فدعني أخلد اسمي[١٦]". وهكذا ولأن الإنسان يُحرم من الخلود على وجه الدقة، فكل ما يبقى له هو أن يكسب الشهرة من خلال المغامرة بالموت. وبخلاف مفهوم البشر الذين هم عرضة للفناء، فإن مفاهيم الشهرة، التي تبقى على قيد الحياة بعد الموت و العظمة التي لا تفنى (Kteos aphthiton)، مغروسة في إلياذة الإغريق: "نعم، يا صديقي العزيز! إذا نجونا من هذه الحرب فإننا سنعيش إلى الأبد دون أن يظهر علينا الكبر في السن، خالدين، وعندها

فلن أقاتل في الصفوف الأمامية... أما الآن، وبما أن شياطين الموت تقف أمامنا على أية حال... دعنا نذهب ! سواءً سنجلب المجد إلى إنسان آخر أو أن إنسان ما سيهبنا المجد" - هذا هو هومر[١٧]. إن هذه الرؤية العميقة لحدود وضع البشر لم تؤد إلى الحذر في العلاقة مع الآلهة على أية حال. وبعيداً عن هذا، فقد يحدث ثوران عدائي. ويرمي إنكيدو بالساق الخلفية لثور السماء على عشتار ويصرخ: "إن أمسكت بك، سأفعل بك مثل هذا[١٨]". ويقول أخيل إلى أبولو الذي خدعه[١٩]: "في الحقيقة سأنتقم إذا امتلكت القوة."

إن الإنسان ضعيف ومُتغير. وتقول إحدى أشهر المقاطع في *الأوديسة*[٢٠] إن "النظرة العميقة إلى الإنسان الفاني هي من هذا النوع، إنه مثل اليوم الذي يأتي فيه أب الآلهة والإنسان". وسنجد بشكل عملي جملة متطابقة مع ما سبق عن فناء البشر في التعبير الأكادي: سأمدح إله الحكمة: "إن نظرتهم العميقة تتغير مثل النهار و الليل. فعندما يجوع البشر يصبحون جثثاً، و عندما يُتخمون يصارعون آلهتهم[٢١]".

من الممكن إجراء مقارنات أقرب عن مشاهد حربية حقيقية. إن إحدى هذه الأمثلة البارزة هي القصيدة المصرية عن رمسيس الثاني في معركة قادش حيث يجد البطل نفسه وحيداً بين أعدائه، ويصلي لوالده الإله، و يسمعه الإله، وعندئذٍ يهاجم البطل أعداءه ويقتلهم[٢٢]. هذا ويوجد نص آخر بنفس المعنى في سجلات تاريخ سينا شيريب حيث يشير هذا النص إلى معركة هالولي في عام ٦٩١ قبل الميلاد. يخبرنا النص كيف أن ملكاً كان يلبس درعه و يصعد عربته وبمساعدة إلهه يهزم أعداءه؛ وهكذا أخيراً "إن جيادي التي تقفز على قدميها ومجهزة للركوب تندفع إلى جداول من الدماء وكأنها جداول أنهار؛ وعجلات عربتي، التي تغلب الشر والشيطان، كانت تطقطق بالدماء والأوساخ.[٢٣]" لاحظ النعوت السائدة حيث يتم أيضاً تصوير الملك الآشوري وهو يقاتل من عربته التي تنتمي إلى العصر البرونزي تماماً مثل رمسيس المصري. وهذا يذكرنا و بقوة بالإلياذة التي تقول: "وهكذا بقيادة أخيل الشجاع فإن حوافر جياده قد داست على الجثث و الدروع معاً وبدأ الدم يطقطق في محاور العجلات و السكك حول المقعد الذي كانت تتناثر عليه نقاط الدم من حوافر الجياد..."

لو فكر المرء بتاريخ النص الآشوري فقد تعجبه الفكرة بأنه قد وصل مغنّي إغريقي إلى بلاد آشور ومعه بعض المرتزقة، وإنه قد ألّف هذه الأغنية بمناسبة معركة هالولي؛ ونظراً لأن هذه الأغنية قد أعجبت الملك فقد أدخلها ضمن سجلات التاريخ الرسمية لتشكل بذلك تبايناً غريباً بينها وبين القائمة المملة و السخيفة السائدة عن الحرب و النهب والسلب.[٢٤] لقد حان الوقت لإجراء بحوث أكثر تنظيماً في هذا الجنس الأدبي. وعلينا أن لا ننسى في هذا السياق "أغنية ديبورا و باراك"، التي تحتوي على "معركة النهر[٢٥]" كواحدة من بين الأحداث المثيرة.

وعلى الرغم من أن تفاصيل بعض العلاقات الأخرى بين الشرق و الغرب قد تبدو مذهلة، فإنها بقيت غامضة. وهذا ينطبق على "كلمة شجرة و حجرة" التي تظهر في أوغاريت وعند جيريميا وهومر وهيسيود. ويبدو أنها متصلة بأسطورة أصل الإنسان كما جاءت في العهد القديم و الأوديسة، ولكنها تُستَعْمَلُ كقول أقل وضوحاً في أوغاريت و *الإلياذة* وهيسيود[٢٦].

مما هو أقل إثارة للدهشة أن تظهر نفس الفكرة التي قد تم التأسيس لها في بلاد الرافدين، والتي مفادها أن الأرض تصبح مباركة في ظل حكم ملك خيّر، عند هومر وهيسيود حيث يقول: "تنبت الأرض محاصيلها و تعطي الأشجار ثمارها وتنتعش الحيوانات و"ينتعش الناس بظل حكمه" إنه الملك الخيّر. قارن آشور بانيبال وهو يتأمل نفسه من خلال تعليلاته حيث يقول "بما أن الآلهة... جعلتني برأفة آخذ مقعدي على عرش والدي، الذي أنجبني، فإن آداد (إله الطقس) قد فتح سيل من الأمطار وفتح إيبا ينابيعه ونمت سنابل المحاصيل خمسة أذرع... وانتعشت ثمار الحقول... وحملت الأشجار ثماراً كثيرة جداً وأنجبت الماشية بنجاح. لقد كان هناك خيرٌ كثير في فترة حكمي؛ لقد فاض كل شيء عن الحاجة[٢٧]" خلال سنواتي.

دعنا نكتفي بهذه التناظرات، وإنه من الصعوبة بمكان فصل الأسلوب عن المحتوى. وبالنسبة للعناصر الأسلوبية فإنه يصعب تقديم البرهان عن طريق الاعتماد المباشر، إذ أن لكل لغة قوانينها وحياتها الخاصة بها. وأما بالنسبة لهومر، فليس بمقدورنا أن نؤكد وجود عناصر إضافية "يانعة" مقارنة بالتراث الملحمي الأقدم الذي يحمل المزايا التي تخالف المفاهيم

الأسطورية التي جاءت في سياق "خداع زوس" وافتتاحية *سيبريا* أو *السبعة ضد طيبة* التي تم التطرق إليها حتى الآن. و بالنسبة لأسلوب مشاهد المعركة، فإننا نصل وبالتأكيد إلى العصر البرونزي من خلال تقرير رمسيس. مازلنا نتكلم ضمن حقيقة أننا نعمل ضمن مجالات حضارية متصلة زماناً ومكاناً بشكل من الأشكال؛ أما الإصرار عل تطورات مستقلة عن بعضها البعض تماماً، وعلى أشكال من الموازاة التي حصلت بمحض الصدفة فإن ذلك سؤال يحتاج إلى إجابة كبيرة. كما يتوجب على المرء أن يحسب العلاقات المتعددة التي يجب أن توضع على كل من الخلفية الإنسانية العامة و النزعات العامة للتطورات التاريخية الاجتماعية. وكذلك فإنه بالإمكان إعادة إحياء ما كان في الحقيقة ميراثاً للعصر البرونزي من خلال تقديم محفزات جديدة. قد يكون الأمر نوعاً من العدوى حيث نجد بالإضافة إلى الكلمة الإغريقية التقليدية المستعارة لكلمة أسد وهي leon، كلمة أخرى مثل lis ذات النسب السامي الفلسطيني الواضح والتي تم تبنيها في التشبيهات الهومرية[٢٨]. وعلى أية حال فإن الدليل الشرقي يقدم موادً هامة لا يمكن إغفالها عند القيام بتفسير هومر. وهكذا فمن المفترض أن يضع هذا الاستنتاج حدوداً معينة لأي تقييم يعتمد بشكل محض على التراث البطولي "الهندو - أوربي".

ومن المحتمل أن يكون قد تم تأسيس أول مكتبة إغريقية حيث كُتبت *الإلياذة* على أربع وعشرين (؟) لفافة جلدية وتأسيس مكتبة آشور بانيبال العظمى في نينوى، الذي حكم من عام ٦٦٨- ٦٢٧ قبل الميلاد، قد حدث تقريباً في نفس الوقت. وحتى هذه لا يمكن أن تكون قد تمت بمحض الصدفة التامة حيث أن الشرق السامي كان يحمل راية القيادة الثقافية حتى ذلك التاريخ.

الحكايات

قابل الناس النوع الذي يتناول حكاية الحيوانات بازدراء منذ نهاية عصر التنوير، ومع ذلك فإن هذه الحكاية هي واحدة من أكثر الأشكال الخاصة والثابتة في الأدب الشعبي[١]. قد يُؤخَذُ المرء بالمغريات فينزلها إلى مرتبة الحكاية الشعبية وبالتالي إلى شكل شفهي عام

منتشر. ولكن الأبحاث المفصلة، وخاصة على نطاق القرون الوسطى وواكير الحكايات الحديثة، تُظْهِرُ بين الحين والآخر أنه هذه الحكاية كانت عبارة عن مقتطفات أدبية مكتوبة. ولقد كانت ترجمات ومقتطفات عيسوب وتوسعات أخرى مسؤولة عن انتشار هذه القصص. وفي الحقيقة فأن الحكايات قد دخلت إلى التراث الشعبي الحي من خلال تجارب الأطفال على مستوى المدارس الابتدائية؛ وبذلك أعاد العاملون في هذا الحقل اكتشافها وكأنها كانت تنتمي دائماً إلى حكمة الناس الشفهية، إلا نقائها الأدبي فإنه يرجع إلى الماضي البعيد.

إنَّ اسم عيسوب، الذي ارتبطت به المجموعة الأساسية لحكايات الحيوانات الإغريقية، هو ليس البداية؛ فقد عُرِفَ منذ قديم الزمان أنَّ حكايات الحيوانات لم تكن موجودة عند المصريين[٢] فحسب، بل عند السومريين و الأكاديين[٣]، وكان عند العبريين[٤] نوع من حكايات النباتات على أقل تقدير. لقد كتب هيرمان ديلز عن "الحكايات الشرقية بلباس إغريقي" في وقت مبكر يعود إلى أوائل ١٩١٠. لقد كان حينها يتعامل مع نص كاليماكوس المُكْتَشَفُ حديثاً والذي يقدم حكاية "الغار وشجرة الزيتون" كحكاية تعود إلى "الـ ليديان القدماء[٥]". و أما بابريوس، الذي نظم حكايات عيسوب بقالب شعري، فيقول بوضوح، في بداية كتابة الثاني بأن هذا النوع من "الأسطورة" هو من إبداع "السوريين" القدماء منذ زمن نينوس وبيلوس. ولقد كان عيسوب أول من سرد هذه الحكايات إلى "الأبناء الهيلينيين". هذا وقد تم استعمال نينوس (أي نينوى) وبيلوس كمصطلحات منذ تأريخات كتيسياس للدلالة على المنطقة الآشورية. ولقد كان بابريوس يكتب في سوريا أو كيليكيا لأمير صغير؛ فهو يعرف الموضوع الذي يتحدث عنه، حتى ولو لم نكن بوضع يمكننا من أن نبرهن على مصادره لمقولته هذه. ومن أجل التأكيد فهناك حقيقة تقول بأنه قد تم ترجمة قصة أحيقار من اللغة الآرامية إلى اللغة الإغريقية وبذلك أصبحت جزءً من كتاب *حياة عيسوب*؛ ويحتمل أن يكون ذلك قد حصل في زمن بابريوس فقط؛ وأما إشارة كاليماكوس إلى "الـ ليديان القدماء" فتدل على الاتصال بالشرق في فترة التاريخ القديم[٦].

وبالنسبة لنا فقد بدأت الحكاية الإغريقية مع حكاية/ينوس ainos "الصقر والعندليب" (Erga 203- 212). وقدم بعد ذلك آركيلوكس حكاياته ذات الجاذبية الأخلاقية بصيغة مثيرة و عدائية. ونعرف الكثير عن قصيدته التي تقدم حكاية "النسر و الثعلب"؛ وهدفها واضح جداً ألا وهو تحذير المتعالين أو المتعجرفين و المجرمين من الناس من الانتقام الذي قد يقوم به حتى الضعيف يوماً ما. تقول الحكاية بأنَّ الثعلب والنسر أبرما اتفاقية، ولكنه في يوم من الأيام أكل النسر صغار الثعلب وأخذ يتهكم عليه من أعالي عشه الذي لا يمكن الوصول إليه، وهنا نادى الثعلب زوس حامي "المتعالين" و"المتواضعين" - يأتي الجزء هنا في القصيدة بصيغة الكلام المباشر - ويأتي بعد ذلك العقاب[٧]. هذا وقد لوحظ لفترة طويلة أن النص الأكادي يحتوي على نفس القصة تقريباً. وهذه ليست بحد ذاتها حكاية مستقلة في النص الأكادي، بل جاءت كمقدمة لأسطورة إيتانا الذي طار في السماء ممتطياً نسراً. في هذه الحالة، فإن النسر والثعبان هما من يُبرما اتفاقاً وقدبدءا بجمع الطعام و يتقاسمه إلى أن يقترف النسر إثم الغضب و يأكل صغار الثعبان. وهنا يلجأ الثعبان إلى إله الشمس شاماش و يناديه بكلام مباشر على أنه الوصي على العدالة. ثم يأتي بعد ذلك العقاب بفضل مكر الثعبان[٨]. ومن المُسَلَّمُ به أن شكل الانتقام مختلف في النصين، وقد تم وضع الثعبان بدلاً من الثعلب. هذا وتحتوي قطبية الثعبان-النسر على تراث رمزي مرموق إلى ذلك الحد الذي قد يجعله النموذج الأصلي[٩]. وعلى أية حال فإننا لا نتعامل مع حالة ترجمة. ومع ذلك فإن القاسم المشترك بين النصين هو ليس الفكرة الأساسية و لا تسلسل الأفكار العامة المتكررة ولا الاتفاقية الغريبة ولا الاعتداء والانتقام فحسب، وإنما هو الوسيلة الأدبية التي هي الكلام المباشر في النداء العاطفي إلى إله السماء كوصي على الحق ومعاقب لأولئك الذين يتجاوزونه. وعلى حد علمنا فإن صلاة من هذا النوع لم تكن شائعة عند الإغريق في زمن آركيلوكس، بينما كان إله الشمس يقوم بواجباته الطبيعية عند الشرقيين. وأنه لأمر عجيب لا يمكن نسيانه وهو أن تجعل الحيوان ينطق بدعاء مقدس في كل من النصيين الأكادي والإغريقي. هنا، وعلى سبيل التذكير، فإنه غالباً ما تم تصوير إيتانا على الأختام الشرقية وهو محمولاً إلى السماء على أجنحة النسر. وهذا يسهل علينا قبول الفرضية التي تقول بأن أسطورة اغتصاب زوس لكانيميدي وهو متنكر كنسر قد تأثرت

بهذه التصاوير[١٠]. إن ما سلف لا يقدم لنا شرحاً عن كيفية معرفة أركيلوكس بنص بلاد الرافدين، ولكن ظهرت رابطة أخرى مفاجأة لأركيلوكس حيث إن قصيدته الجديدة الموجودة في مكتبة كولون للورق البردي تستعمل القول المأثور الذي يقول: "الكلبة المستعجلة تحمل صغار كلاب عميان نتيجة لعجلتها[١١]". يظهر هذا القول المأثور في رسالة ملكية من مملكة ماري[١٢] قبل ألف سنة فِعْلِيَّةٍ من مجيء اركيلوكس. إنه بمقدورنا أن نسمي هذا تراثاً شعبياً يعمل على حقائق في علم الأحياء، ولكن يجب أن نعترف بتراث الحكمة الذي يتخطى الحواجز اللغوية والثقافية وخاصة في أشكال حكاية الحيوان. فهنا لا يمكن استبعاد الاتصال الأدبي المباشر في حالة نص إيتانا مطلقاً؛ فقد كان اركيلوكس على دراية باللفافات الجلدية من النموذج الفينيقي - الآرامي[١٣].

وهناك فكرة عامة متكررة أكثر جاذبية تبدو وكأنها شعبية وأدبية في نفس الوقت موجودة في كلٍ من الأدب الأكادي وعند الاغريق القدماء فيما بعد. إنها قصة العشبة التي تستعيد الشباب. ضاعت من الإنسان لأن الثعبان أكلها. هذه هي النهاية الدرامية لرحلة أوتنابيشتم في جلجامش حيث كان البحث عن شيء ما من أجل تجنب الموت هو الحافز لرحلات جلجامش. ولكن ذهب كل شيء أدراج الرياح في النهاية. ولقد أشار أوتنابيشيم إلى كيفية إحضار جلجامش لعشبة الشباب الأبدي من أعماق البحار. ويفعلها جلجامش وينطلق إلى بيته و معه العشبة النفيسة التي وجدها؛ ولكن و بينما هو يستحم في نبع بارد، يأتي الثعبان الذي تجذبه رائحة النبات ويأكل العشبة. وبعدها يُبَدِلُ الثعبان جلده القديم - يسمي الإغريق جلد الثعبان هذا gera أي الكبر بالسن. ولا يملك جلجامش إلا أن يندب حظه على ما أضاع[١٤]. وأما في النسخة الإغريقية فإن زوس يعطي الإنسان عقاراً ضد الشيخوخة كمكافأة له بسبب إبلاغه عن بروموثيُس؛ و يُحْمَلُ العَقار على الحمار؛ ويصل الحمار إلى نبع يريد أن يشرب منه، ولكن الثعبان يمنعه من الوصول إلى الماء حتى يعطيه الحمار كل ما يحمل على ظهره. وهكذا يصبح بمقدور الثعبان أن يعيد الشباب لنفسه بينما يترك الإنسان صفر اليدين. تظهر هذه القصة في عمل إيبكس[١٥] من بين مجموعة الأعمال الإغريقية التي نمتلكها. وهكذا فقد كانت القصة معروفة عند الإغريق في فترة التاريخ القديم.

يميل المرء هنا إلى الاعتقاد بالتقاليد الشفهية في السرد القصصي في هذه المرحلة ؛ ولكن الأفكار الأساسية والتجربة الإنسانية وراء هذه القصة قوية التأثير وسهلة الإدراك حيث إن بنية وتفاصيل إبيكيس تختلف عن بنية وتفاصيل جلجامش ؛ فهناك سياق آخر وحافز آخر وحيوان آخر يدخل القصة كحامل للمادة التي تصنع المعجزة. أما تبديل الثعبان جلده فهذه حقيقة بيولوجية، تميل الثعابين لأن تكون قرب الماء في الأسطورة الإغريقية كما في الطبيعة. ومع هذا كله فإن الثعابين الحقيقية لا تتغذى على الأعشاب والعقاقير. ومع أنه لا يمكن البرهنة على أن هذه القصة قد هاجرت مباشرة من جلجامش إلى إبيكوس، فمع ذلك، فإن الإطار العام لفترة تأثير الشرق واتصالات الإغريقية بحكايات الحيوانات في بلاد الرافدين على وجه الخصوص جعلت قصة ضياع الخلود عنصراً آخر في الأفق الثقافي المشترك بين الشرق والغرب.

السحر و نشأة الكون

ويبقى لنا أن نتأمل إلى أي مدى تتشابك خيوط الاتصال التي تتبعناها هنا حيث إن الصور والممارسات والحكايات الأسطورية متصلة كلها بعضها ببعض بشكل متبادل. كما ويمكن أن يكون للأختام و قطع المجوهرات والرقى استعمال دنيوي بالإضافة إلى استعمالها السحري. وعلى أية حال فإن إعادة التفسير قد تُنْتِجُ أشكالاً أسطورية بحتة من رموز الحماية بحيث تصبح لامشاتو هي نفسها كوركون[١]. و كذلك فمن الممكن للأفكار الأسطورية العامة أن تنشأ من صور كتلك التي تصور الحروب مع الأسد والثعبان ذي الرؤوس السبعة و بذلك تتحول هذه إلى حكايات عن مغامرات هرقل في منطقة نيميا وليرنا[٢] ؛ وتتحول حكاية أخرى عن المعركة مع الثعبان المتوحش لتصبح من أعمال بيرسيوس[٣] ؛ ويتم ربط تصوير موت أغاميمنون بصور همبابا[٤]. وبهذه الطريقة يتم إلقاء نظام ذي معان أصيلة على مواد أجنبية وذلك من أجل تعديله وتثبيت الأسطورة البطولية الإغريقية. وهكذا يبرهن التفسير الخاطئ على أنه شيء إبداعي، ولكنه لا يزال يتبع أثر الأشكال التي تم تبنيها.

والحقيقة المعروفة للجميع هي أن الأسطورة وشعيرة السحر يؤثران على بعضيهما[٥] بشكل كبير حيث تتجه التعويذات السحرية إلى استعمال القصص الأسطورية كأمثلة سابقة قادرة على التنبؤ بالنتيجة، وبذلك تساعد التعويذات على تحقيق أهدافها. ويصح هذا المفهوم على التعويذات بدءاً من فيدا Veda وصولاً إلى بعض التعويذات الألمانية القديمة، ولكن ذلك ليس خصوصية يقتصر وجودها على التراث الهندو أوربي؛ إذ تقدم نصوص بلاد الرافدين أمثلة لا تقل أهمية؛ فهناك أسطورة صياد السمك آدابا الذي حطم أجنحة الريح الجنوبية بسحره والذي تم استدعاؤه إلى السماء نتيجة لفعلته هذه. وفي النسخة الآشورية لهذه الأسطورة تتحول في النتيجة إلى تعويذة ضد المرض الذي يُفْتَرَضُ أن تسببه هذه الرياح الجنوبية. وتنتهي قصيدة إرّا باسترضاء إله الحرب والمرض، و بذلك يكون النص قد كُتِبَ على رقية سحرية لتحقيق الحماية ضد المرض[٦]. كما ويُستَعْمل خلق الإنسان، كما جاء في أتراهاسيس، كنص سحري يساعد على إنجاب الأولاد أيضاً؛ وتتحول حكاية التغلب على الجفاف التي وردت في نفس النص إلى تعويذة لإنزال المطر[٧]. ويخبرنا نص تعويذي آخر كيف أن إله القمر سين قد ضاجع عذراء بينما كانت على صورة بقرة وكان هو على صورة ثور؛ وبهذه الطريقة ينجب الإله أولاداً، ومن ثم يقدم يد المساعدة ليجعل الولادة سهلة. ومن الواضح أن هذه هي الأخرى طقس سحري شفاف لولادة الأطفال أيضاً. وهكذا تعيد هذه القصة للأذهان أسطورة زوس وإيو IO التي تحولت إلى بقرة وقصة ولادة إبافوس التي تمت عن طريق اللمسة المساعدة لوالده (epaphon)[٨]. كما وأن هناك أيضاً نصوصاً عن نشأة الكون تستعمل ضد الصداع ألم الأسنان.

يجتمع التأمل، من خلال هذه الطريقة، بالممارسة في منظور نشأة الكون حيث يتوجب إيجاد أو إعادة إيجاد نظام جديد وملائم من أسسه. يشير المرض والألم إلى أن خطأً ما قد وقع، لذلك على المرء أن يبدأ من جديد ومن البداية. و لقد أصبحت ملحمة نشأة الكون إنوما إليش وبشكل رسمي جزءً من الاحتفال في بداية السنة عند البابليين وذلك لإعادة بناء النظام العادل المقدس بما في ذلك امتيازات الإله ومدينته[٩]. وهذا يعني تنفيذ الفكرة نفسها التي يجربها الساحر

وهو يحاول الوصول إلى أصل مرضٍ بعينه ضمن الإطار الواسع والكبير للمدينة التي هي مركز العالم. وعلى أية حال فإن الأدب "العالي" يلتقي في الشرق مع التعويذات العملية على مستوى واحد، إذ إن الكهنة الممارسين للمهنة هم الذين يسيطرون على النصوص الأدبية أيضاً؛ وهذا ما نراه من خلال وجود مكتبات للكهنة في أوغاريت وإيمار و سلطانتيبيه[١٠].

وبالعودة إلى الحضارة الإغريقية، مما نحن عليه فإننا نجد اتحاد الجانب المزدوج لممارسة التطهير والأسطورة التأملية في الأورفيزم (دين إغريقي غموضي قديم) بشكل خاص[١١]. فهناك الكهنة المهاجرون المتسولون و مذاهبهم التي يزدريها أفلاطون[١٢]. وهناك الأسطورة الجدلية المشهورة التي تقول بأن أصل الإنسان جاء من رماد التيتان الذين مزقوا ديونيس إرباً إربا؛ وهذا هو السبب وراء حملنا في أنفسنا عنصر التمرد والعنصر السماوي[١٣]. و يمكننا رؤية الرابط بين الأسطورة الشعائرية و أسطورة الجنس البشري من خلال وظيفة الشخص الملهم المداوي حيث يسأل المريض بإلحاح عن السبب الذي يمكن أن يكون مصدر الإصابة و "من أين نشأت و من أين يمكن أن يكون أصل الشر و أية آلهة يجب أن يسترضي لتقديم الأضحية لها عسى أن يجد المريض الفرج من معاناته[١٤]". أما الجواب فيجب أن يكمن في مكان ما في الماضي؛ و هكذا فإن المتنبئ إبيمينيديس "لا يتنبأ عن المستقبل وإنما عن الماضي[١٥]". وأما الجواب الأعم الذي يمكن أن يُقدّم والذي يمتد إلى ما هو أبعد من الحالة الفردية، فهو تفسير وجود الإنسان كنتيجة لجريمة قديمة و كعقوبة ناتجة عن "غضب" ضارب في القدم والعظمة الإلهية. وهكذا يحدد إيمبيدوكليس، الذي هو متنبئ مهاجر ومداوي يعود إلى حقبة متأخرة وهي القرن الخامس، نموذج حياته مع أساسيات الوجود الإنساني حيث يقول: أنا هنا، "منفي عن الآلهة و تائه[١٦]".

وبالنسبة لدارسي الكلاسيكية فإن حقيقة أن أسطورة الخلق الديونيسي-الأورفي، كنص ظاهر، موجود فقط في أوليمبيودورس أي في القرن السادس بعد الميلاد، قد أثارت الشكوك كثيراً على أنه "اختراع حديث". ومما هو أكثر إثارة للدهشة أن الأشياء الأكثر موازاةً قد جاءت في الحقيقة من نصوص أسطورية من بلاد الرافدين وأن هذه النصوص

ترجع إلى الألفية الثانية قبل الميلاد. تُصوِّرُ إنوما إليش خلق الإنسان من دم الإله المتمرد الذي أدانه حكم الآلهة الأخرى. وتقدم النصوص الأخرى أشياء متنوعة عن هذا الموضوع[١٧]. وإن الأمر الأكثر دهشة هو أن نسخة خلق الإنسان التي وردت في أتراهاسيس تقول: يجب أن يُمزج لحم و دم الإله بالطين (tit) "وذلك لأن الإله و الإنسان يمكن أن يمزجا بالطين كلياً... فليكن هناك روح من لحم الإله: دعه يعلن أن الحي [الإنسان] هو علامة له، وبالتالي لن يُنْسى، ولتكن هناك روح[١٨]". إن الكلمة التي تم ترجمتها كـ "روح" هي etemmu التي لو تشير في سياق آخر إلى روح الميت التي هي عرضة لعملية طرد الأرواح[١٩]. من الواضح أن هناك نقطة خاصة وتأملية في هذه الفقرة من أتراهاسيس لابد من الوصول إليها على الرغم من أنه ثبتت صعوبة ذلك. هناك تفسير محتمل هو أن "لحم الآلهة" في داخل الطين يريد أن يقدم لنا معنى مفاده أن الروح موجودة في المخلوق الحي وفي الشبح الذي يبقى بعد الموت، " لضمان أنه لن يُنسى". وبالمقارنة بالطين فإن ذلك مازال يُسمى أساسيات علم الإنسان المزدوج قبل مجيء هومر بألف سنة. ينشيء "الله" الحياة و "الروح" في شكل ما من المادة؛ إن هذا المفهوم يعبر عن وجود العناصر المتضادة التي مُزِجَتْ بعنف و لكن "بشكل كامل" في حدث الخلق. ولا توجد مفارقة تاريخية بأن ينسب المرء معرفة مشابهة لهذه المعرفة للأورفيين في بدايات التاريخ القديم؛ هذه المعرفة التي تؤكد وجود عنصر إلهي في الإنسان تركه الإله الذي قُتل في عملية الخلق البدائية. كما ويمكن أن تكون هناك روابط مباشرة[٢٠]. وبالطبع فإن أسطورة ديانوسيس الأورفية ليست ترجمة من أي نص شرقي، ولكن يمكننا أن نتخيل جيداً نشوء تراث مستمر عبر "عائلات" أولئك الكهنة والمتنبئين المتجولين الذين أصبحت الأسطورية عندهم شيئاً عملياً، لا بل شيئاً ضرورياً. وهذا يبرهن مرة ثانية على أن الصلات بين الشرق والغرب ذهبت تجاوزت الاتصالات والاستعارات العرضية وقد وصلت أحياناً إلى مستوى الأفكار الأساسية على مستوى الإنسان.