الفصل الرابع

أدوات أسلوبيّة

لتجسيد البطوليّ في أساطير الشرق القديم وملاحمه

تمهيد:

يتّصف أدب الشرق القديم بصفات كثيرة تميّزه من آداب الشعوب الأخرى، الصفة الأولى المميزة له هي قدم هذا الأدب قياساً إلى الآداب الأخرى، فالباحثون في شتى بقاع الأرض يجمعون على أن بلاد الرافدين أعطت أقدم أدب عرفته الحضارة الإنسانيّة، ويذهب المغالون إلى القول: إنّ كلّ الآداب الإنسانيّة التي جاءت بعد أدب بلاد الرافدين اتكأت بشكل أو بآخر عليه، على حين ظلّ يحتفظ هذا الأدب بتميّزه من الآداب الأخرى بأصالته، لأنّ هذه الأدب هو نتاج التجربة الفنيّة الإنسانيّة الأولى التي تمكّنت من استخدام أدوات أسلوبيّة كافية لإبداع الأساطير والملاحم، وتجسيد النموذج البطوليّ فيهما، ومن أهمّ هذه الأدوات والأساليب ما يأتي:

أوّلاً: الطبيعة الشفويّة للنصّ الأسطوريّ والملحميّ:

ظلّ الناس يتناقلون أدب بلاد الرافدين شفاهاً عبر تعاقب أزمنة طويلة، وقد كان للشعراء والمنشدين الشعبيين دور كبير في نقل هذا الأدب شفويّاً من جيل إلى جيل حتى تمّت كتابته على الرقم الفخاريّة التي حافظت عليه، وقد اكتشف منها في العصر شيئاً من هذا الأدب الذي وصل إلينا، غير أنّ الطبيعة الشفوية للنصّ الأسطوري أو الملحمي ظلّت أداة إلقائه الرئيسة، أو إيصاله إلى جمهور المتلقّين.

يقول العالم "ساكس": "إنّ الأدب القديم كان شيئاً يقصّ، ولم يكن شيئاً يقرأ بصمت، فقد كان له وجود حقيقيّ فقط عندما يقصّ أمام الجمهور، وإنّه طالما كانت المدينة السومريّة حيّة تماماً فإنّ أدبها كان ينقل شفاهاً من راوية مقتدر إلى تلاميذه إذ لم تكن هناك حاجة لتدوين مثل تلك التآليف."[1].

١- فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، ص: 56.

وفي حديث عن المنشدين يبدو أنّه كان هناك صنفان من المنشدين، الأول كاهن المعبد "الذي كان يقوم بغناء التراتيل، والأناشيد، وعزف الموسيقا في أثناء الطقوس داخل المعبد، وفي أثناء إقامة مراسم الدفن في المقابر. أمّا الصنف الثاني فكان يمتهن أداء الأغاني، وعزف الموسيقى لأغراض دنيوية، سواء في القصر، أو في أيّ مكان آخر، وفي المناسبات الخاصّة والعامّة، وتشير النصوص المسمارية، وكذلك الدمى، والرسوم على الآثار إلى أنّ هذا الصنف من المغنّيين لم يقتصر على الرجال بل شمل النساء أيضاً." [1]

ومن نافل القول التذكير بأنّ هذا الشعر إنّما نضج في الوقت الذي أصبحت "سومر" فيه بلاداً مستقرّة، وبدأت أسس البنيان الحضاري، والسيطرة العسكرية على ما يجاورها يظهران للناس، وهذا أدّى إلى أنّ الملوك كانوا فيما نعتقد يطلبون من المغنّين تأليف أناشيد تمجّد أعمالهم، وتخلّد ذكرهم فيقوم المنشد ببث الفرح في نفوس المدعوّين إلى القصر الملكيّ من أجل إقناعهم وتسليتهم في سهرهم، وممّا يؤكّد ذلك العدد الهائل من النصوص المسماريّة التي دوّنت فيما بعد على الألواح دون أن تذيّل بأيّ اسم لمؤلّف النص. أمّا الاختلاف الذي نجده في بعض النصوص من مثل: تقديم فقرات، أو تأخيرها، أو تغيير بعض أسماء الأبطال الذين ذكروا فيها، فذلك يثبت لنا الطريقة التي تمّ بواسطتها تناقل النصّ عبر الأجيال، مما استدعى تغيير اسم البطل تبعاً للمرحلة التاريخية التي كان النصّ ينشد وقتها.

وقد استدعت الطبيعة الشفويّة للنصّ وجود كورس يساعد المنشد الرئيس للنصّ، فيردّد افتتاحية النصّ، أو يكرّر بعض المقاطع التي تصوّر الفكر المركزيّة في النصّ، من أجل تأكيدها وترسيخها في ذهن السامع المتلقي؛ فالبطوليّ "إيشوم"، يصفه الكورس في ملحمة "إرا وملك كلّ الديار": بـ

ملك كل الديار
خالق الكون
خندرسجا[2][3] ابن الإله إنليل البكر
حامل الصولجان المهيب
قائد ذوي الرؤوس السود

١- المصدر السابق، ص: 57.
٢- خندرسنجا: اسم الإله "إيشوم" ومعناه الصولجان المهيب.
٣- فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، ص: 59.

راعي البشر
إنه الآلهة إيشوم[1]
وكذلك ينشد المنشد المقطع الآتي في مرثية "أور":
من حظيرته ولّى وغاب
في حرمه تنفخ الريح
الثور من حظيرته ولّى وغاب
في حرمه تنفخ الريح
سيّد كل البلاد ولّى وغاب
في حرمه تنفخ الريح
الإله مو - أول - ليل[2] من معبده في نفر
ولى وغاب
وفي حرمه تنفخ الريح.[3]
وبعد تعداد ما حلّ بعدد من الآلهة يردّد الكورس:
في حرمها تنفخ الريح
نواحها يتحسّر
البقرة ذات الفم العارف
لم تعد في حظيرتها
الحظيرة الأميريّة لم تعد قائمة.[4]

الكورس إذاً، هو أداة ضرورة للشعر المنشد شفهيّاً، بوصفه عاملاً مساعداً للمنشد من أجل ترديد لوازم محدّدة تركّز على الفكرة الأساسية التي يدور حولها النصّ، وهو طريقة من طرائق تقديم النصّ وتوصيله إلى الجمهور المستمع.

ثانياً: البطوليّ والبنية السردية:

يتميّز أدب الشرق القديم باعتماده على السرد في مقدّمة نصوصه، والسرد هنا ضرورة حكائيّة احتاج إليها مقدّم النصّ، لأنّها تجذب وتحث المتلقي على الإنصات، وتهيّئه نفسياً وذهنياً، إذ ثمّة حكاية تلقى على مسمعه، تحتاج منه التنبّه لمعرفتها، وإدراك فحواها الفكريّ، وتذوّق فنّها الجماليّ في آن، إضافة إلى حصوله على المتعة الذاتية المتأتية من الأدوات الفنيّة التي تتوالى إيقاعاتها على

١- فاروق إسماعيل، إرا وملك كل الديار، ص: 58، ط1، دار جدل، حلب، سوريا، 1998.
٢- شكل من أشكال التعبير عن اسم الإله إنليل إله الهواء
٣- الشواف، وأدونيس، ديوان الأساطير، ص: 386.
٤- الشواف، وأدونيس، ديوان الأساطير، ص: 391.

obeikandl.com

مسمعه، ولذلك كان من الطبيعي أن يلتزم الشاعر صيغاً محدّدة لطريقة عرض محدّدة، توائم بين الحكائيّة والإنشاد. وعليه، كان استخدام مقدّم النصّ للسرد أداة فنيّة لازمةً بالضرورة، بوصف الحكاية السرديّة أداة فنيّة فعّالة من أدوات تقديم ما في النصّ من فكر وفنّ:

تبدأ أسطورة الخليقة بالحكاية السرديّة، لتقوم بإخبارنا عن الحال الذي كان عليه الكون، في وقت ما:

بينما في الأعالي
لم تكن السماء قد سمّيت بعد
والأرض اليابسة في الأسفل
لم يكن أطلق عليها أيّ اسم
وحدهما أنو الأول والدهم
والأم تيامات والدتهم جميعاً
كانا معاً يمزجان
مياههما
آنذاك
لم يكن أيّ من الآلهة قد ظهر بعد
ولم تكن أطلقت عليهم أسماء
ولم تكن مصائرهم قد قرّرت بعد[١]

وتبدأ "ملحمة جلجامش" بالحكاية السرديّة الآتية:

هو الذي رأى كلّ شيء فغنّى بذكره يا بلادي
وهو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من عبرها.[٢]

هذه المقدمة أو هذا الاستهلال، هو الذي يدفع المتلقي إلى التنبّه والتساؤل عن هذا الشخص: من هذا البطل الذي بدأنا نشعر بحالة من التماهي بيننا وبينه؟ لا لأننا بدأنا نشعر أنه يشبهنا وحسب، ولكن لأننا نتوقّع أيضاً أنّه باستطاعتنا أن نقوم بكلّ ما قام به.. أي: إنّ السرد في النصوص يقوم بتحضير ذهنية المتلقي، وإثارة فضوله الإنسانيّ المتعطش للمعرفة، والراغب بالوقوف على ماهيّة القصّة، وجزئيات الحدث الذي يدور حوله النص.

١- الشواف، وأدونيس، ديوان الأساطير، ص: 116-117.
٢- طه باقر، ملحمة جلجامش، ص: 75.

obeikandl.com

ثالثاً: البطوليّ والبنية الشعريّة:

لقد خضع الشعر في أدب بلاد الرافدين لنظام خاص من التأليف، والنظم، والإيقاع، ولعلّ الخصيصة المهمّة التي تميّز هذا الأدب كانت أداة الإيقاع الذي يمكن أن نسميه تجاوزاً بالعروض أو بموسيقا الشعر؛ فالإيقاع أداة فنيّة من الأدوات الفنيّة البارزة في أدب بلاد الرافدين، وذلك نظراً إلى ارتباط نشأة الشعر بالموسيقا الناتجة من الحركات الرتيبة الموحّدة لأعضاء الجسد الإنسانيّ أثناء العمل ذي الأداء الروتيني الرتيب، من مثل حركات: هزّ الأم أرجوحة طفلها لينام، أو نبش التربة وفلاحتها، أو الحصاد، أو جرّ قارب صيد، أو رقص ديني.. ولا ريب في أنّ الإيقاع الناتج عن حركات الجسد أثناء العمل لم ينحصر في الأعضاء المتحرّكة، وحسب، ولكنّه كان متوغّلاً أيضاً، في أعماق النفس الإنسانيّة شعوريّاً وذهنيّاً مستغرقاً إيّاها. وعليه، فإنّ النصّ الشعري المعبّر عن موقف ما، هو سياق إيقاع الكلمات الموائمة للموقف، والقائمة عضوياً على الصورة الفنيّة والذهن.

وهذا الإيقاع في أساطير الشرق القديم وملاحمه، قد استدعى من مؤلّف النصّ كلمات محدّدة تتناسب مع الموقف الذي يريد تصويره، ففي اللحظات التي كان المؤلّف يتحدث فيها عن الحرب كان من الطبيعي أن يأتي إيقاع الكلمات التي توحي بالقوة، والبطش، والجبروت، وحين يكون الموقف مأساويّاً يأتي إيقاع الكلمات التي تناسب التعبير عن المأساة، فتأتي الكلمات موسقة بعاطفة حزن المؤلّف، لذلك تكون هادئة بسيطة، توصل الموقف المأساويّ إلى نفوس السامعين، فتثير حزنهم، وتخلق تعاطفهم، وتقنعهم تلقائيّاً باتخاذ موقف موحّد تجاه الموضوع المقدّم إليهم:

من حظيرته ولّى وغاب
في حرمه تنفخ الريح

وفي حديث "جلجامش" عن موت "إنكيدو"، صديقه الحبيب، كانت الكلمات الموسقة تجعل قلب المتلقي يتفطّر حزناً، وتجعله أكثر انسجاماً وتعاطفاً مع الحدث:

من أجل إنكيدو خليلي وصاحبي أبكي
وأنوح نواح الثكلى
إنّه الفأس التي في جنبي وقوّة ساعدي
والخنجر الذي في حزامي
وفرحتي وكسوة عيدي
وقد ظهر شيطان رجيم وسرقه منّي.[1]

١- طه باقر، ملحمة جلجامش، ص: 13.

وفي رثاء مدينة "أور":

تحطّمت أور
ووقع أهلها فريسة الأعداء
أور في داخلها موت وفي خارجها موت
تحطّمت أور
بفعل السلاح مثلما يتحطّم إناء فخار.[1]

وتتجلّى براعة تصوير المؤلف للعمل البطوليّ الشعري حين يستطيع اختيار الحديث عن موضوعات ذات مضامين محددة، قادرة على التأثير في السامع، وعلى خلق تعاطفه مع الحدث.

إن تمثّل أحدنا للشاعر الرافدي، ومحاولتنا تقليده في إلقاء بعض أجزاء النصوص، التي كان يلقيها في المعابد أو البلاط الملكي، أو في الاحتفالات الشعبية، ذلك كلّه يجعلنا نشعر بأهمية الإيقاع الشعري الموجود في النصّ، حيث نلحظ الشعرية فيه، والموسيقا الهادئة التي تبثها كلماته عبر تعبيرها عن حتميّة الموت الذي ينتظرنا:

يا جلجامش أي شيء تسعى إليه
الحياة التي تنشدها لن تجدها
حينما خلقت الآلهة البشرية
قدرت الموت على البشرية
وضبطت الحياة بأيديها.[2]

ويبدو أنّ مؤلّف النصّ حين كان يريد أن يقصّ علينا رحلة البطوليّ المعرفية، كان يحرص على وحدة المعنى، وتسلسل الحدث، وانسجام المضمون، وهو يستخدم في سبيل ذلك، أحياناً، طريقة عرض مقطعين: الثاني يوضح معنى الأول ويؤكّده، كما في "ملحمة جلجامش"؛ حيث يعتبر المقطع الثاني رجع وصدى للمقطع الأول، (جواب، وقرار):

صرخت عشتار كامرأة في الولادة
انتحبت سيّدة الآلهة بصوت شجي

هذا.. ونكتفي بما عرضناه من مزايا الشعريّة في النصّ الأسطوريّ والملحميّ كفاية المقام.. ونذكر الباحثين بوجود عدّة مزايا أخرى تقتضي البحث..

١- فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، ص: 357.
٢- طه باقر، ملحمة جلجامش، ص: 34.

وقد أشار أكثر من دارس إلى أن مزايا شعريّة النصّ لا يمكن التنبه لها أو إدراكها إدراكاً تاماً، إلا في صورتها الأصلية، وإنّ الترجمة تفقد النص كثيراً من شعريّته.[1]

رابعاً: البطوليّ وأسلوب التكرار:

تتميّز النصوص الشعريّة السومريّة والبابليّة على حد سواء بظاهرة الإعادة والتكرار، وذلك يعزى إلى أنّ الشعر في مراحله الأولى كان يصدر عن آليّة الإبداع الشفويّ المباشر، فيما أطلق عليه مصطلح الارتجال. ويتمّ حفظه، واسترجاعه، وتبادله اعتماداً على الذاكرة، ومن هنا كان إلقاؤه الإيقاعي عاملاً أساسيّاً في إبداعه، وحفظه، واستحضاره، وتبادله، وكان أسلوب التكرار أداة فنيّة لازمة حتماً للحفاظ على الشعر وبقائه، أثناء عمليّات الإبداع، والاستحفاظ، والاستحضار، والتنقيح.. ما دامت الأداة الفاعلة فيه متمثّلة بالآليّة الشفويّة.

كان الشاعر يعيد البيت أو المقطع مرة وأخرى أثناء برهة زمنيّة لتستكمل عمليّة إبداعه الشفويّ، إنتاج البيت الجديد، أو المقطع الجديد، أو استحضار البيت التالي من القصيدة المخزّنة في ذاكرته، أو إعادة إنتاجه بما يلائم الموقف الظرفي.. وقد تقوم الجوقة (جماعة الكورس) بمهمّة التكرار أثناء الاحتفالات فتتيح للشاعر، أو الراوي، أو المنشد، أو جمهور المستمعين الوقت اللازم لبداية جديدة.

ولا تزال هذه الأداة التكراريّة مستخدمة في آليّة الإبداع الشفويّ في كثير من أنواع الشعر والغناء حتّى وقتنا الحاضر، ونجد ذلك في الاحتفالات المخصّصة لسماع الشعر النبطي في العراق ودول الخليج العربي، وفي الاحتفالات المخصّصة للزجل في لبنان وسوريا، وفي احتفالات الأغاني الشعبيّة، والقدود، والموشحات، والأناشيد، والتراتيل الدينيّة، وغيرها، حيث تهيّئي الجوقة باللازمة الموسيقيّة المناخ اللازم لكلّ من الجمهور والمؤدّي الفردي إلى مقطع جديد. وعلى أي حال، "فالتكرار كما هو معروف يمكن أن يتّخذ أشكالاً مختلفة، وبقدر ما يتعلق الأمر بالشعر السومريّ، فالملاحظ أن الشاعر يكرر أحياناً في بيتين متتاليين العبارات نفسها، والغرض من هذا التكرار هو توكيد المعنى"[2] على أضيق تقدير، وممّا تجدر الإشارة إليه هنا "أنّ الباحثين المحدثين أفادوا منه

١- ينظر: فاروق إسماعيل، إرا وملك كل الديار، ص: 154.
٢- فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، ص: 68.

فائدة كبيرة، في الاستعانة به لإكمال مواطن كثيرة قد انحرفت نصوصها في ألواح الطين."[1]

وعليه يمكن القول: إن التكرار سمة من سمات الشعر الشفويّ الإنشادي: "حيث كان المنشد يستعين بالتكرار، ليستعيد إلى ذاكرته ما سينشده من أبيات تالية"[2] على أن التكرار في الأساطير والملاحم ينقسم إلى قسمين:

1- التكرار اللفظي:

ونعني به إعادة الكلمة الواحدة أكثر من مرة في المقطع الواحد، وهذه الأداة التكرارية اللفظيّة تفيد في التركيز على المعنى المفرد للكلمة، وتأكيد وصول إيحائها النفسي المعنوي (رسم صورية شعورية) الذي ينبعث منها إلى جمهور المستمعين؛ ففي مطلع أسطورة الخلق والتكوين تتكرّر كلمة (بعد) أكثر من عشر مرات في مقطع لا يزيد على عشرة أسطر، فالإلهين: الأب "أبسو" والأمّ "تيامات":

كانا معاً يمزجان
مياههما
فلا منابت القصب كانت قد تكتلّت بعد
آنذاك لم يكن أيّ من الآلهة قد ظهر بعد
لم تكن مصائرهم قد قرّرت بعد.[3]

إنّ كلمة (بعد) توحي للمتلقي بهدوء السكون المرعب، وتوقّع ما يليه؛ كالسكون الذي يسبق العاصفة، ففي اللحظة التي قرّرت الآلهة فيها البدء بعمليّة الخلق، لم يكن إلا سكون مطلق، هدوء، لا شيء يثير الضجة، هذا الهدوء الذي تعيش فيه الآلهة هو السبب الرئيس الذي سيدفعها فيما بعد إلى أن تقرّر التخلص من مخلوقاتها البشرية التي دمرت السكينة والهدوء، وأثارت بصخبها ضجر الآلهة، وحرمتها من النوم. فالكلمة كانت تؤكّد الحالة الساكنة التي كانت الآلهة عليها، ولذا استطاعت أن تعبر عن أهمية ما تتميّز به الآلهة، وعن عظمة إحساسها بالضجر من الضجيج، لأنّ الأصل في حياتها كان السكون والهدوء.

وحين يكون مؤلّف النص في موقف نسج القصّة حول شخصيّة رئيسة، سيكون لها دور مؤثر في صنع الحدث، يشرع بتكرار الاسم ليثير اهتمام المتلّقي، ويثبّته في ذاكرته، ويهيئه لاستقبال أقواله وأفعاله على أرضيّة ما قد رسخ في

١- طه باقر، ملحمة جلجامش، ص: 28.
٢- المصدر السابق، ص: 29.
٣- الشواف، وأدونيس، ديوان الأساطير، ص: 118-119.

ذهنه عنه، ومن ثمّ يعرّفه إلى أهميّة دوره، وتفصيل الصفات والطبائع التي يتحلّى بها، من مثل تكرار اسم "تيامات"

أثاروا قلق تيامات
وحين أحدثوا الجلبة جعلوا داخل قلب تيامات يضطرب
لم يتمكّن أبسو من إخماد ضجيجهم بينما بقيت تيامات هادئة
عند ذلك عمد أبسو إلى مناداة مومو تعال ولنذهب لمقابلة تيامات
توجها إليها وهما جالسان أمام تيامات
فتح أبسو فمه وقال: لتيامات
تصرفاتهم تزعجني
أنا لا أرتاح نهاراً
وفي الليل لا أنام
أريد إفناءهم وإلغاء نشاطهم
لكي يستعاد الهدوء
ولكي نتمكن من النوم يا تيامات[1]

فالاسم "تيامات" وهي الإلهة التي ساهمت في عمليّة الخلق، والتي سيدور حولها قصّ الملحمة، تّم التركيز عليها في النص، من أجل تنبيه وعينا على أهمية الدور الذي ستؤديه، والأحداث التي ستسهم في صنعها، والفكرة التي يعمل من أجل إيصالها إلينا، إنها رمز والرمز كما قلنا يحمل طاقة تخيّلية من جهة، ويحمل طاقة إيحائية من جهة أخرى، وهو الهدف النهائي للتكرار اللفظي في نصوص أساطير الشرق القديم وملاحمه. الأمر ذاته ينطبق على افتتاحية "ملحمة جلجامش"، فحين يقرّر مؤلف النص لفت انتباهنا على أن الملحمة سيكون محورها شخص واحد، يشكّل الجوهر الفكريّ للملحمة، والنموذج البطوليّ للجماعة الإنسانيّة، يكون تكرار ضمير الغائب (هو) أمراً لا مفر منه، إذ يهدف إلى تأكيد وسم البطوليّ بسمات تميزه من الآخرين، وأنّ هذا الذي يحمل الصفات المميزة ويملك المقدرة الإلهيّة، فـ "هو" يتميز بالمعرفة، والحكمة، ونفاذ البصيرة، والقوة، والتأمّل، والبحث عن الحقيقة.. ثمّ يأتي وصف هذا الضمير في نهاية المقطع بأنّه "جلجامش":

هو الذي عرف كلّ شيء فغنّي بذكره يا بلادي
هو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من عبرها
هو الحكيم العارف بكلّ شيء

١- الشواف، وأدونيس، ديوان الأساطير، ص: 112-119، ج2.

إنّه المقدم في الطليعة
وهو كذلك في الخلف ليحمي أخوته وأقرانه
هو الذي فتح مجازات الجبال
من ذا الذي يضارعه في الملوكية
من غير جلجامش من يستطيع أن يقول: أنا الملك.[1]

2- التكرار المقطعيّ:

أمّا التكرار المقطعيّ في أساطير الشرق القديم وملاحمه، فثمة أغراض كثيرة له، يتمثل أهمّها بـ:

أ) منح المنشد فرصة لاستحضار المقطع التالي، الذي سينطق به إنشاداً، وهذه سمة من السمات الشفوية للنص، نمثّل لها بتكرار عدة ألفاظ في مقطع واحد:

في حرم الأقدار **شت ولادة** الآلهة الأكثر ذكاءً
في وسط **الأبسو شت ولادة مردوك**
في قلب الأبسو شت ولادة مردوك[2]

التكرار المقطعي هنا يمنح المنشد فرصة للتذكر من ناحية، ومن ناحية ثانية يشير إلى مهابة المكان، وأهميّة الخصيصة البطوليّة التي يتحدّث عنها وهي مقّدرة من الآلهة، وإلى الأسس النفسيّة والجسديّة التي ترتكز إليها شخصيّة البطل؛ فالبطل المنوط به إعادة التوازن للكون يتمتّع بمواصفات خاصّة، لأنّ الآلهة منحته قدرات جعلته متفرّداً، وهذا التفرّد هو الذي سيحمّله فيما بعد أعباء تنفيذ رغبات الآلهة من جهة، وتحقيق أحلام الناس وأمانيهم من جهة أخرى.

ب) القدرة التصويريّة للحدث: وهي الغرض الثاني التي يجسدها التكرار المقطعي، وتتمثل بتكرار الدلالات الإيحائية التي ترسّخها في الحالة النفسية للمتلقي، فحين يتكرّر مقطع على هذه الشاكلة:

من حظيرته **ولّى وغاب**
في حرمه تنفخ الريح
الثور **من حظيرته ولى وغاب**
في حرمه تنفخ الريح

١- طه باقر، ملحمة جلجامش، ص: 75-77.
٢- الشواف، أدونيس، ديوان الأساطير، ص: 123-124، ج2.

سيد كل البلاد **ولى وغاب**
في حرمه تنفخ الريح
الإله مو أول ليل من معبده
ولى وغاب في حرمه تنفخ الريح.[1]

يسير النص سيراً هادئاً، وهو يردد (ولّى وغاب) (في حرمه تنفخ الريح) هذا الإيحاء المتكرّر يرسخ في الحالة النفسيّة المتصاعدة للمتلقي دلالة تساعده على إدراك حجم المأساة التي وقعت على المدينة، فالإله "إنليل" الذي ترك المدينة وغاب عنها لم يقم بدوره في حمايتها، ولذا فإنّ الأعداء جعلوا المدينة تذروها الرياح، وعلى توضيح صورة الحالة التراجيديّة التي وصلت إليها أحداث القصّة، وفداحة الحدث الجلل، وينبه على أنّ الكارثة التي وقعت، كانت لأنّ الحامي (البطوليّ) المكلّف بجلب الأمان، والازدهار للمدينة، كان قد تخلّى عن مهمّته، ولم يقم بواجبه.

وعليه، تجد الإشارة إلى أهميّة التكرار، والدور الذي يؤديه في النصّ، وإلى تأكيد أهمية الشخصيّة في التكرار اللفظي، وتأكيد أهميّة الحدث في التكرار المقطعي الذي يمنح المنشد وقتاً لتقديم المقطع الذي سيقوم بإنشاده، ويمكّن قدرته الإبداعيّة على تصوير الحدث، وهذا التكرار بشقّيه اللفظي، والمقطعي سمة من سمات شفويّة الشعر.

خامساً: البطوليّ والصورة الفنيّة:

ننظر إلى الأسطورة بوصفها حكمة للقدماء، قدّمت إلينا بشكّل رمزي، وقد صيغ هذا الشكل ضمن قالب أدبيّ مادته الأساسية الصورة الفنية، لذا فإن الإشارات الواردة في النصّ (الرموز)، لا يمكن لنا فهمها فهماً دقيقاً، والتعاطف معها دون وساطة الصورة التي تستطيع أن تعرفنا إلى الفكر الذي أراد لنا المبدع إدراكه، وتمنحنا قدرة على تخيّل العالم المحيط، وتأمّل هذا المحيط المنتج للفكر.

وإذا كانت غاية الفنّ هي الذهاب بالمتلقّي عبر التعبير النهائيّ إلى فهم اللانهائي، فإنّ شعريّة النصّ الملحميّ الأسطوريّ، لا تكمن في رسم صور فنيّة ما وحسب، ولكن في طريقة توظيفها داخل النصّ أيضاً.

١- الشواف، أدونيس، ديوان الأساطير، ص: 386-387، ج2.

1- التجسيد والتشخيص:

فنحن لا نستطيع أن ننظر إلى الصورة المجسّدة في الأسطورة على أنّها مجموعة من الوساوس يلقيها المبدع على كاهلنا من أجل أن نتدثّر بها، بل نحن أمام مجموعة من الترانيم غايتها إحاطتنا بهالة من القدسيّة الجماليّة، تشكّلها مجموعة من الصور الجزئيّة، مجموعة بعضها إلى بعضها الآخر، لتشكّل الصورة المشهديّة التي بواسطتها يقوم المبدع بإيصال فكرته إلى المتلقّي.

فبواسطة الصورة نعثر على تجربة المبدع، ونشعر بمعاناته، وآلامه، وبواسطتها نتعرف إلى أفكاره، وميوله الجماليّة والذاتيّة، وبذلك يشكّل هذا التنوّع الذي هو أساس المشهد الجماليّ تواتراً في المعاني يكوّن لنا ذلك النهر من الخيالات التي تثار في داخل كلّ منّا.

فالتجربة الإبداعية الشعريّة كما نعتقد هي تجلّيات إنسانية في صور، والصورة التي ندرسها ليست مجموعة من الزخارف، والألوان ترصدها عيوننا وأفئدتنا، وليست مجرد أشكال لا حياة فيها، لكنّها وسيلة إيصال واتصال بين المبدع والمتلقّي، وهي لبّ العمل الفنّي، وبعده الجماليّ، وقيمتها تأتي من قدرتها على إثارة هذا الدفق من النشاط الذهنيّ الجماليّ، ودفعه نحو مجالات أرحب من تلك التي تختزنها مجموعة الكلمات التي يتشكّل منها النصّ الإبداعي.

إنّ جماليّتها فيما نعتقد تكمن في حريّتها التي لا تحدّها حدود، ونحن في دراستنا لا نتوقّف عند آراء البلاغيّين العرب، والفلاسفة المسلمين والغربيّين، فقد عرضها د. صبحي البستاني في كتابه الصورة الشعرية في الكتابات الفنية،[1] وإنما سنقوم بدراسة الصورة الفنيّة عبر الوظيفة التي تؤدّيها في النصّ.

ننظر إلى الصورة على أنّها الوعاء الذي يقدّم بواسطته المبدع أفكاره، وهي إحدى وسائله التعبيريّة، التي يعكس عبرها واقع الناس، وطرائق تفكيرهم، إنّها طاقة مضمونها ينبض في داخلنا بأفكار، ويثير علامات حسيّة مرتبطة بأشياء واقعية مألوفة ومحسوسة، وهي في جزئيتها لا تشكّل مثالاً جماليّاً إنما كليّة العمل الفنيّ هي التي تمثل الجمال، فعبر تضافر العناصر الجزئيّة تتشكّل الصورة الكليّة التي هي إحدى الوسائل التعبيريّة الفنيّة الجوهريّة لنقل التجربة الإنسانيّة، بواسطة الإشارات التي تقدّمها من داخل النصّ؛ هذه الإشارات تشكّل حالة جذب للمتلقّي، لأنّها تعتبر مفاتيح لأبواب النصّ المغلقة، تمكّن المتلقّي من التفاعل معها، ويجب

١- ينظر: صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابات الفنية، ص: 29، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 1986.

أن تتّسم الصورة الفنيّة باعتقادنا بالوحدة والانسجام، فلا يمكن لمجموعة من الصور المتنافرة أن تقدّم المشهد الكلّي بشكل جميل وفنّي، لأنّ الانسجام هو الذي يجعل التطابق بين الصورة، والعاطفة، والفكرة التي تؤدّيها منطقيّاً ومقبولاً، ويجعل شعور المتلقّي ينسجم مع هذه القدرّة التعبيريّة.

هكذا يستطيع المبدع إيصال كلّ أفكاره عبر إيحاءات يقدّمها النصّ، ويقوم المتلقّي بتفسيرها وفهمها، ومن هنا يمكن القول: إنّ الصورة هي الشكّل الفنّي الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات، وهي تعمل على تنقية التجربة الإنسانيّة وإيضاحها، وكلّما كانت الصورة أكثر عظمة، ازدادت معرفتنا عمقاً بمضامين الأعمال الفنية الإبداعية، لأنّها إحدى وسائل المبدع التي بواسطتها يقوم بتقديم أفكاره، وهي تقوم بأداء دور معرفي حين تضعنا أمام المشهد كي ندركه بحواسنا جمعيها، ويصحّ القول: "إنّ الشعر يسير على قائمتي الصورة".[1] أو إنّ الشعر تفكير بالصور.

لنتأمّل هذا المشهد الحواريّ بين الآلهة في أسطورة الخليقة:

فتح أبسو فمه وقال لتيامات
تصرّفاتهم تزعجني
أنا لا أرتاح نهاراً
وفي الليل لا أنام
أريد إفناءهم وإلغاء نشاطاتهم
لكي يستعاد الهدوء ولكي نتمكّن نحن من النوم

تيامات:

لماذا تريد أن نهدّم بأنفسنا
ما نحن صنعناه، نعم تصرفاتهم بغيضة جداً
فلنتحلّ بالصبر والتسامح

مردوك:

أَخْمدْ إذاً يا أبي هذا النشاط الكثير الشغب
لكي ترتاح نهاراً وفي الليل لكي تنام
ابتهج أبسو وانفرجت معالم أسراره
أحاط بذراعه عنق مومو (مردوك)
الذي جلس على ركبتيه
وقبله أبسو.[2]

وفي ملحمة جلجامش:

١- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابات الفنية، ص: 30.
٢- الشواف، وأدونيس، ديوان الأساطير، ص: 120-121.

سار إنكيدو إلى الأمام وخلفه المرأة
ولما دخل أوروك ذات الأسواق الواسعة
تجمّع الناس حوله
تجمهر الناس حوله وقالوا عنه:
إنه مثيل لجلجامش في البنية
ولكنّه أقصر قامة وأقوى عظما
.....
تلاقيا في موضع سوق البلاد
سدّ إنكيدو الباب بقدميه
منع جلجامش من الدخول
أمسك أحدهما بالآخر
تصارعا وخارا خوار ثورين وحشيّين
حطّما عمود الباب وارتجّ الجدار.[1]

إنّنا هنا أمام صور مشهديّة تتسم بالكثافة، هذه الكثافة هي التي مكّنت المبدع من التواصل الذهني مع المتلقي وأثارت دهشته، كما أنّ شعريّتها وواقعيّتها جعلتها أكثر جمالاً، وأكثر تأثيراً؛ أي: تحقّقت وظيفة الصورة عبر إثارتها للانفعال والتواتر مع النصّ، وقد زادت إيحائيّتها من جمالها.

وهي حين اتكأت على إبراز السمات الشخصيّة للبطل، وصوّرت حالته، وحال الناس حوله، والحالة الاحتفاليّة به، واستطاعت أن تدفع بالصورة إلى أقصى درجات الواقعيّة حين برز أمام المتلقّي مشهد إما عاشه وإمّا شاهده وإمّا مرّ به.

إنّ ما يجسّده موقف "جلجامش" من الموت هو ما يقوم به كلّ منّا أمام المشهد ذاته:

إنكيدو يا صاحبي وأخي الصغير
تغلّبنا معاً على الصعاب وارتقينا أعالي الجبال
قهرنا خمبابا الساكن في غابة الأرز

١- طه باقر، ملحمة جلجامش، ص: 93-94.

فأيّ سنة من النوم هذه التي غلبتك وتمكّنت منك
لكن إنكيدو لم يرفع عينيه
جسّ قلبه فلم ينبض
عند ذلك برقع صديقه كالعروس
وأخذ يزأر حوله كالأسد
وصار يروح ويجيء أمام الفراش وهو ينظر إليه
مزّق ثيابه الجميلة ورماها كأنها أشياء نجسه.[١]

أمام مشهد الموت وما يحمل من ألم، ومعاناة، وخوف، وقلق، استطاع المبدع أن يقرّب بواسطة الصورة التجربة الإنسانيّة بتجسيده ما يحدث في الواقع فعبر الصورة الفنيّة "يجسّد الشعراء رؤاهم، فالرؤيا تجربة مع المستقبل بواسطة الواقع عن طريق الذات المبدعة."[٢] حيث تجسّد تجربة الفنّان، وتبلور رؤاه، وتعمّق إحساسه بالأشياء، وتساعده على تمثّل موضوعه تمثّلاً حسياً."[٣] والصورة هنا ساعدت على إخصاب العمل وإغنائه، وهي بحدّ ذاتها تشكّل سموّ القصيدة وحياتها.[٤]

كما استطاعت الصورة في النصّ السابق إلى جانب الصور الأخرى أن تشكل "سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة، بحيث تعكس الموضوع وهو يتطوّر بأوجه مختلفة، وهي لا تعكس الموضوع وحسب، ولكنّها تكسبه الحياة أيضاً."[٥]

والصورة الفنيّة، في الحقيقة، تستطيع أن تجعل الروح محسوسة مرئيّة: ففي أسطورة موت "تمّوز" وعودته تجعلنا الصورة القاتمة، نتيجة تصويرها موت البطل، نشعر بحزن عميق، ونحسّ بالألم الذي يعتصر قلب الأخت الوفيّة؛ فعبر تجسيد المشهد تبدو الصورة مخيفة حين صورّت فزع البطل، وخوفه، ومحاولة الفرار دون جدوى. إنّ هذا المشهد الذي يمثل أعلى درجات الحوار هو ذات المشهد الذي يجعل المتلقّي مكتئباً وخائفاً من مواجهة المصير الذي يواجهه البطل:

عند ذلك وعيناه غارقتان بالدموع
صعّد دمّوزي شكواه
وا حسرتاه أنقذت أختي حياتي
ولكن صديقي تسبّب بموتي

١- طه باقر، ملحمة جلجامش، ص: 131.
٢- عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ص: 22، ط1، دار دجلة، القامشلي، 1994.
٣- المصدر السابق، ص: 21.
٤- ينظر: دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي، ص: 20، ط1، منشورات وزارة الإعلام العراقية، 1982. بتصرّف.
٥- المصدر السابق، ص: 90-91. بتصرّف.

أحاط به الشياطين وطوّقوه
أوثقوا يديه
وكبّلوا رجليه[1]

إنّ الألم الذي تقدّمه هذه الصورة هو الذي يجعلنا أكثر انسجاماً معها وإحساساً بها، حيث استطاع المبدع عبر الصورة أن يعبّر عن موقف فكريّ، تلخّص بعدم رغبة الإنسان في مواجهة المصير الذي انتهى إليه "تمّوز".

وهو حين يقوم بتصوير عودة "تمّوز" من العالم الأسفل، عالم الخواء، والموت، والفزع، يبرع في رسم المشهد الاحتفاليّ المقام احتفاءً بعودة الإله، فيقدّم لنا موقفاً فكرياً آخر، يعبّر بواسطته عن إيمان عميق بحتميّة انتصار الحياة على الموت؛ وهو ما يؤكّده هذا التعبير عن الفرح بعودة الإله والزهو به، والابتهاج بقدومه، وعودته من عالم اللاعودة:

عندما يصعد تمّوز
سوف تصعد معه المقرعة الزرقاء
والحلقة الحمراء
وسوف يصعد لمواكبته النائحون والنائحات عليه
وحتى الأموات سوف يصعدون
لاستنشاق روائح التبخير الذكية.[2]

لقد استطاعت الصورة تجسيد المشهد وكأنّه يحصل واقعاً، وهي وبواسطة تماسك المشاهد المتتالية، شكّلت حالة دفعت بالمتلقّي إلى تأمّل الصورة، ووعيها، وإدراكها، والإيمان بأنّ ما حصل للبطل، هو ما سيحصل له، وأنّ معاناة البطل هي معاناة كلّ منّا.

ومن هنا يمكن القول: إنّ قيمة توظيف الصورة ضمن النصّ الإبداعي لا تأتي من بعدها الدلاليّ وحسب، وإنّما أيضاً، تتجاوزه إلى البعد الجماليّ المتأتي من هذه القدرة على تصوير اللاشعور الجمعيّ للمجتمع الإنسانيّ، ومن قدرة استدعاء فضاءات تخيّلية، تُسهم الرموز في إثارة الانفعال تجاهها، ولذلك فإنّ رمزيّة الصورة التي يتشكّل منها النصّ، تعبّر عن فلسفة كاملة للعصر الذي أنتج فيه النصّ، والبعد الفكريّ والاجتماعيّ للجماعة التي أنتجته، وقد استطاع مبدع

١- الشواف، وأدونيس، ديوان الأساطير، ص: 31، وما بعد، ك4.
٢- المصدر السابق، ص: 198.

النصّ الملحميّ لملحمة جلجامش أن يعبّر عن ذلك حين صوّر عرض "عشتار" على "جلجامش" الزواج منه:

أيّ خير سأناله لو أخذتك (زوجة)
يا امرأة كالباب لا يسدّ ريحاً ولا يحمي من عاصفة
أنت ما أنت إلا الموقد الذي تخمد ناره في البرد

على هذه الصورة استطاع البطوليّ، وعلى الرغم من كلّ الإغراءات التي قدمت له، أن يدرك عظمة المهمّة الملقاة على عاتقه، وإنّ الطريق الواجب عليه سلوكه لا يسمح له أن ينخرط بالملذّات، فهو منذور لأشياء أعظم وأجلّ، وهو يبحث عن أشياء ذات معنى أكثر عمقاً، وأدقّ دلالةً، ولذا بدت إشارته إلى عرض الأنثى الذي لا يمكن الركون إليه واضحة، فهي لا تستطيع أن تقدّم له في رحلته المعرفيّة أيّ فائدة، هذا فضلاً عن عرقلتها لمسيرته أيضاً، فهي إذاً عامل عرقلة، لا عامل دفع باتجاه إنجاز المهمّة.

كما عملت الصورة في بعدها الإنساني على تمكين خيال المتلقّي، حين دفعته إلى البحث عن أعمق جذر معرفيّ اختبأ خلف كلمات البطوليّ؛ أي: إن الرمزيّة هنا كانت مصدراً من مصادر الإدهاش في النصّ. وعبر هذه الصورة نستطيع أن نستنبط الموقف الفكريّ الذي أراد مبدع النصّ إيصاله، وعبّر عنه بطريقة رمزيّة، فكانت الصورة الإطار الذي عبّر المبدع بواسطته عن أفكاره، وفي أسطورة "أنزو وسرقة ألواح القدر":

كان "إنليل" يستحمّ في مياه مقدّسة في حضوره
كانت عيناه تحدّقان في سروج قوّة إنليل
تاجه الربّاني، رداء ألوهيّته
لوح الأقدار في يديه، حدّق أنزو.
وعقد عزمه لاغتصاب سلطة إنليل
سوف آخذ لوح الأقدار لنفسي.[1]

إننا أمام صورة رمزية تصوّر محاولة من أولى المحاولات الإنسانيّة للإفلات من قبضة القدر، وأخذ الإنسان زمام أموره بنفسه والسيطرة على مقدّراتها، ولذا تجلّت قيمة هذه الصورة حين أدرك الشاعر واقع الإنسان والأزمة التي يعيشها مع وجود قوى أكبر منه، وأكثر قدرة وقوّة في التحكّم بمصيره، وما عليه إلا أن يكون في سعي دائم من أجل كسر هذه القيود، ومواجهة حياته

١- ستيفاني دالي، أساطير من بلاد ما بين النهرين، ص: 253.

ومصيره بنفسه. إنّها رحلة البحث عن المعرفة، وتحقيق الذات، وهي الفكرة الأسمى التي حاول مبدع النصّ إيصالها إلى المتلقّي. لقد منحتنا رمزيّة هذه الصورة مفاتيح دخول إلى ردهات المبدع المظلمة من أجل اختبار مدى قدرتنا على فهم أعمق للتجربة الإنسانيّة بمعناها الشموليّ.

وتجسّد لنا صورة وصف "مردوخ" أعلى الصفات الجماليّة التي كانت سائدة في عصر إنتاج النصّ، والتي يجب أن يتّصف بها البطل المنوطة به فيما بعد مهمّات من طبيعة خصائص البطل، فـ "مردوخ":

لم يرضع قط. سوى الأثداء الإلهيّة
والمرضعة التي ربّته ملأته بحيويّة فائقة:
طبيعته طافحة
ونظرته ساطعة
كان رجلاً كاملاً منذ ولادته
إنّه أكثر روعة من بقيّة الآلهة
ويفوقهم في كلّ شيء
تكوينه لا مثيل له، ومدهش شكله
من المحال تصوّره لا أحد يحتمل النظر إليه.[1]

لقد قدّمت لنا الصورة الموقف الجماليّ الشكليّ من البطل الكامل الخلق والخلقة، وهو النموذج المثاليّ الواجب توفّره، ولأنّه يتمتّع بهذه الميزات الاستثنائيّة يمكن أن تناط به مهمّة إعادة النظام، والأمن، والطمأنينة.

وقد ظهر الموقف الفكريّ واضحاً للمبدع حين أكدّ قيمة النموذج الجماليّ البطوليّ، واستثنائيّته ودفعنا للإعجاب به، وأقنعنا بتقبّل الفكرة التي سيدافع عنها؛ وهي محاربة كلّ من يحاول الإخلال بالنظام، وبثّ الفوضى، وهي تشبه الصورة التي رسمت لـ "جلجامش" البطل القويّ كثور وحشيّ، وهو متكوّن من ثلث بشريّ والثلثان الباقيان هما هبة إلهيّة. إذاً هو أيضاً شخصيّة متميّزة لمهمّة متميّزة؛ وبذا بدت عظمة الصورة وبتلك القدرة الإيحائيّة التي تجلّت فيها، وعليه فقد استطاعت أن تسهم في دفعنا كمتلقّين إلى إدراك أعظم الظلال التي يمكن أن يكون المبدع قد أخفاها.

2- الصورة الحسيّة:

أبصرت المرأة المارد
الآتي من قلب الصحراء
(فأسرّ لها الصياد) هذا هو أيّتها المرأة فاكشفي عن نهديك

١- الشواف، وأدونيس، ديوان الأساطير، ص: 124-125، ك2.

اكشفي عن عورتك لينال من مفاتن جسمك
لا تحجمي بل راوديه وابعثي فيه الهيام
علّمي الوحش الغرّ فنّ وظيفة المرأة
ستنكره حيواناته التي ربيت معه في صحرائه
إذا حفي بك وانعطف بحبّه إليك.[1]

لقد تشكلت الصورة الحسية في أساطير الشرق القديم وملاحمه إمّا عن طريق استخدام المبدع لألفاظ تدلّ على الحسيّة (النهد، والعورة، والمرأة،..) أو عن طريق رسم المشهد الحسيّ (راوديه، وابعثي فيه الهيام..).

فبواسطة رسم المشهد الإنساني، وبيان دور المرأة، وأثرها في حياة الإنسان الذكر، استطاع مؤلّف النصّ ببراعة فائقة تصوير هذا الدور ولاسيّما حين قدّم لنا فكرته مرسومة بريشة فنّان، فصوّر لنا الأشياء التي تخالج نفسه، ويريد أن يعلّمنا إيّاها، فاختار هذه الطريقة لإيصالها إلينا، وهي شكل من أشكال التعبير يمكن أن تؤثر فينا بشكل أكبر، ممّا لو قدّمت لنا فكرة المبدع بشكل مباشر.

وعليه، فإنّ عظمة التجربة الإبداعيّة وعمقها تكمن في تلك القدرة على كشف خفايا النفس الإنسانيّة، على الرغم من اتكائها على الصورة بوصفها وسيلة اتصال فنيّة بين المبدع والمتلقّي، وقد كانت إيحائيّة الصورة الحسية نتيجة فنيّة حتمية لاتساع خيال المبدع، الذي استطاع حمل كلّ منّا إلى عوالم خياليّة، ورسم فضاء من أحلام متّسعة، ممّا أدّى إلى تحقيق أحد أهداف استخدام الصورة المنجز في ضرورة أن تكون فاعلة في النصّ ومؤثّرة في المتلقّي.

وفي تصوير "مردوخ" نجد الآلهة أنفسهم قد قدّموا له الإجلال:

وأقسموا يميناً على أنفسهم
أقسموا على الماء والزيت
ولمسوا صدورهم
وبهذا خوّلوه وجوب ممارسة ملكيّة الآلهة.[2]

وهنا تبرز لنا قيمة الصورة الحسية؛ حين استطاعت أن تقدّم لنا الأشياء التي نعرف قيمتها وطعمها، (الماء والزيت)، وهي التي دفعت حواسّ كلّ منّا إلى العمل على إيضاح المراد من هذه الصورة. وعليه، فقد استمدّت هذه الصورة فعاليّتها من تلك القدرة الكبيرة على إثارة التداعيات النفسية، التي نشأت عبر إدراكنا لجلال المشهد، وجماله أيضاً، إضافة إلى ما سيترتّب عليه من نتائج حتميّة للفعل الذي قامت به الآلهة، وهي تمنح الإله "مردوخ" السلطات الكاملة.

١- طه باقر، ملحمة جلجامش ص83-84.
٢- ستيفاني دالي، أساطير من بلاد النهرين، ص: 312.

نهضت الصورة الحسيّة هنا بوظيفتين أساسيّتين، الأولى: تمثلت بالشرح، والتعليل، والتوضيح؛ لكي نعرف النتيجة النهائيّة لقرار الآلهة، وتمثلت الوظيفة الثانية بالتزيين والتزويق عبر استخدامها للكلمات المناسبة لوصف المشهد الجليل؛ وهو الموقف الذي اتّسم بالإجلال، والإكبار، والاعتراف بقيمة منجز الإله "مردوخ"، وبذلك استطاع المبدع بواسطة الصورة الحسيّة، والتي هي استثمار دائم لكلّ المدركات الحسيّة الموجودة في العالم الذي يحيط بنا، يقدّم لنا أشياء بسيطة محسوسة، منحت المشهد المعبّر عنه كثافة وديناميّة، وبذلك تجلّت قيمة الصورة أيضاً بوصفها وسيلة من وسائل المعرفة لم يكن بالإمكان الحصول على المعرفة دونها، وهي؛ أي: الصورة الحسية، أسهل فهماً، وأعظم تأثيراً من الصورة المجازية.

3- الصورة المجازيّة:

تنطوي الصورة المجازيّة على جميع مفردات علم البيان المتعلّقة بالصورة الخياليّة، من تشبيه، ومجاز، واستعارة، وكناية، بوصفها مصطلحات مستخدمة في دروس البلاغة المعروفة، وهي تهدف إلى تحقيق أمرين معاً، الأوّل: الاحتراز بها عن العقيد المعنويّ؛ أي: عن أن يكون الكلام غير واضح الدلالة على المعنى المراد، والأمر الثاني: تجميل النصّ وجعل المتلقّي لا يعيش في علاقة مباشرة مع الواقع، ذلك أنّ الواقع المادي يتراجع كلّما تقدّم النشاط الرمزي الإنساني، وهنا يمكن القول: إنّ الفنّ ليس محاكاة للواقع وحسب، ولكنّه اكتشاف له أيضاً، ولذلك قيل في شرح معنى كلمة البيان: "البيان": لغةَ الكشف، والإيضاح، والظهور.

من المؤكّد أنّ مياه الفيضان غمرت "أنزو":

مياه آلهة أبسو المقدّسة
حبلت به الأرض الفسيحة
وولد من صخور الجبال[1]

إن منح الأرض هذه القدرة على الولادة وتشبيهها بالمرأة التي تلد، هو إعطاء البطل بعداً إنسانياً، وولادته من صخور الجبال إضفاء لصفة القوّة والجبروت على الشخصيّة البطوليّة، هكذا كان إعطاء البطوليّ هذه الصفات تقديماً منطقيّاً سنتوقّف التي ستقوم بإنجاز أعمال قادمة يخبرنا النص عنها عبر تتابع صوره؛ إذ استطاع أن يقدّم البطل المتميّز من البداية لكي ندرك الإمكانيات الذاتيّة، والنفسيّة، والجسديّة التي يتصف بها، وهي التي تخوّله القيام بالفعل الذي يشكّل محور النصّ. فالصورة المجازية هي تحريض للفعاليّة الذهنيّة، واستثارة للقدرات العقليّة، والأفكار المختزنة داخل الذات الإنسانيّة:

دخل حارس البوابة وقال لـ أريشكيجال

١- ستيفاني دالي، أساطير من بلاد النهرين، ص: 252.

هاهي هنا شقيقتك عشتار
عندما سمعت أريشكيجال هذا
شحب وجهها كالشجرة الطرفاء المقطوعة
ودكنت شفتاها كحافة إناء الكونينو
ما الذي أتى بها إليّ، ما الذي حرّضها ضدّي.[1]

تستطيع الصورة المجازية، في النصّ السابق، دفعنا لتخيّل الحال التي آلت إليها آلهة العالم الأسفل "أريشكيجال" حين سمعت بقدوم أختها "عشتار" آلهة الحب، والعشق، والانتقام؛ صدمت فهرب الدم من وجهها فأصبح لونه شاحباً كلون الشجرة الطرفاء التي قطعت، وانقطع عنها نسغها فظهرت سكرات الموت على ملامحها، ومالت شفتاها إلى السواد كلون السخام الذي يتثبّت على حافة إناء الكونينو، فبدت خائفة متردّدة، وهو تشبيه أراد بواسطته مبدع النصّ أن يصوّر لنا حالة آلهة العالم الأسفل وخوفها من جانب، وتفاجئها، وذهولها لقدوم أختها غير المتوقع بالنسبة إليها من جانب آخر.

كما استطاعت الصورة هنا أن تقوم بدور التمهيد لتقبّل الصورة التالية، إذ إنّ هذين الخوف والتردّد ينبعان أيضاً من طبيعة الأوامر التي يجب أن تخضع لها "عشتار" فيما بعد؛ وهي تنازلها عن كلّ ما يدلّ على ألوهيّتها، ومكانتها، ومغامرتها من أجل أن تعيد من أحبت إلى الحياة التي أصبحت بائسة، وقاتمة، ومخيفة دون وجود "تموّز" معها.

ومنذ أن نزلت "عشتار" إلى العالم الأسفل، أيّ: عالم اللاعودة، حلَّ الجدب، والقحط، والفناء بالطبيعة:

لم يركب ثور بقرة
ولم يخصّب حمار أتاناً
ولم يخصّب رجل فتاة
نام الشاب في مخدعه الخاص
ونامت الفتاة بصحبة رفيقاتها.[2]

إنّ رمزيّة الصورة وإيحائيّتها شُكِّلتا من هذه الحكائيّة التي قدّمها لنا النصّ السابق، فاستطاعت أن تنوّر رموز الصورة لدرجة بدا معها المشهد أكثر توهّجاً حين سما بنا على أجنحة الخيال للتفكير برمز لم يعد مجرد علامة اصطلاحيّة أو

١- ستيفاني دالي، أساطير من بلاد النهرين، ص: 194.
٢- ستيفاني دالي، أساطير من بلاد النهرين، ص: 196.

إشارة بلاغيّة، ولكنّه محاولة من محاولات مماثلة الواقع، وفهمه، والاتحاد به، وهكذا غدت الصورة أداة من الأدوات التي يتعّرف الإنسان بواسطتها إلى ما يحيط به من جديد، ويعيد اكتشافه.

ونختم بالقول: لقد شكّلت الصورة الفنية في أساطير الشرق القديم وملاحمه إحدى أدوات التوصيل التي يعتمد عليها المبدع فنيّاً، وجماليّاً، وفكريّاً من أجل إيضاح فكرته للمتلقّي والتفاعل معها، فيستطيع جذبه، وشدّ انتباهه إلى النصّ الذي يحمل فكره.

obeikandl.com