



٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٠٨٢٥

٤٧

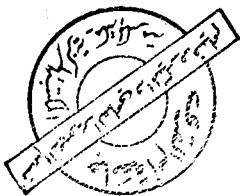
هندسة المعنى
في
السرد الأسطوري الملحمي
« جلدجامش »

٢٨١١٠٠

رسالة دكتوراه « بالعربية »



٨٢٥



إعداد
فتاسم المقداد

إشراف
بروفسور جريج كاسايب

الاهداء

إلى روح جدي ومعلمي الأول:
المرحوم حسن الحوشاني ...
إلى والدتي حيث يتابعان تعليمي ..
إلى زوجتي ، وأطفالي .. المدرسة الأخرى ..
قاسم .

تقديم

منذ بداية هذا القرن ، خصوصاً عند انتشار أعمال ما اصطليح على تسميتهم بمجموعة "الشكائين الروس" ، شهد التحليل النفسي للقصص تطوراً كبيراً . و يعني بأن هذا العمل هو عمل مفقود يهدف في نهاية الأمر إلى تفكيك آليات السرد القصصي .

إن فعالية كهذه لا بد وأن تثير الدهشة باعتبارها تقوم بتوضيح ما أسماه بعضهم ، على سبيل النكتة ، "المطبخ" الأدبي .

إن تطبيق هذا المنهج الجديد على نص محترم [مثل ملحمة حجاجاش] نظراً لقدمه ، وطابعه المقدس ، قد يبدو أمراً خارجاً عن حدود اللياقة ، أو صفيراً للتقاليد ، وذلك لأكثر من سبب .

لكن بحث قياس المقدار ، قد استلزم تجاوز هذه العثرات بهيمنة ، وطريقة قراءته ملحمة حجاجاش ، لم تنل إلمداً من (مجاها الدائم بهذا الأثر العظيم . واستطيع القول بأن دقة تحليلات ونبأته مدحظات المقدار ، قد كشفت عن أكثر من جانب ظل خافياً حتى الآن ، من جوانب هذا العمل الأدبي ، وساهمت في تعزيز الإعجاب اللا مفعول الذي يبديه القارئ الساذج لزراء حجاجاش ، ولاذات من طريق البراهين العلمية .

إن هذا اللقاء بين «الهمشة» وبين التفسير العلمي يتطلب تحديد موقف جديد (زراء النص : إن القارئ

المتقن لا يسلم قياده للعمل الأدبي بشكل أعمى ، بل يبحث
من توضيح الأثر الذي يتركه هذا العمل فيه بشكل
عقلاني ، والحال هذه ، فأول هذا القارئ سيعتد من
قراءة الفصل المكرس لبحث « النعم المؤسسية » ، وما يضيئه
هذا المفهوم ، أي ما نستطيع تسميته بأيد يولوجية
حباجش (التوراة ، الأسطورة اليونانية والقرآن »

أنا معتقدون لفهم المقداد لرأى إصراره على إرضاح خصوصية
الحديث الذاتي ، أي حديث الإلهة عشائر ، في الفصل
الثاني من القسم الثاني ، وكذلك لتعليقاته التي تستند إلى
منجزات أحدث الأبحاث في هذا الميدان ، والتي ما فتئت
تشير النقاش من حولها .

إنَّ فاسم المقداد هو عقل محب للإطبع وقارئ لا يكل . ميزان
إذا أصبحت إليهما ميزة الصرامة اللازم في مجال البحث
العلمي ، شكل مجموعها ضمانات لقيمة هذا الكتاب ، الذي هو ، بلا
شك الأول في نوعه في إلقاء الضوء على جلوس حباجش
العلمية .

جورج كاساي

• بحث في المركز الوطني للأبحاث العلمية (باريس)
• أحد أساتذة علم اللغة ولسانيات التحليل
النفسي في جامعتي السوربون الجديدة وباريس
العلمية .

• يستند السيد كاساي نفا إلى النص الفرنسي لهذا العمل حيث استندنا في شرح
المدقة القائمة بين معرفة حباجش وبين التوراة والأسطورة اليونانية والقرآن .
وفي هذا الكتاب اقتصرنا على الإشارة إلى مفهوم النص المؤسسي ، تأريخ المفهوم
الآخر لفرضة أخرى لأنه يشكل وحده كتاباً مستقلاً [المؤلف] .

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

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

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

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

مقدمة

حينما يستقر الرأي على الحديث عن « علوم إنسانية »
أو بشكل أدق ، عن « علم الأدب » ، فارتأى إدخال المصطلح
المعبر في هذا المجال ، ليصبح مقبولا ، وعليه ألا يثير أية
نوع من أنواع الدهشة أو الاستهجان .
هذه مشرتب عاما ، على وجه التقريب ، وُضعت النقاط الأولى
في بناء هذا الصريح من صروح « العلوم الإنسانية » ونقود به

الأدب

إذا قبلنا المصطلح المعبر في هذا الميدان ، فلو تدبر من قبول
مصطلح « الهندسة » ، على الرغم من أنه ينتمي إلى فرع معرفي

مرتبط « المعنى » « بالهندسة » ارتباطا وثيقا . إذ ينبغي على المرء إدراك
المعنى . إلا بعد أن (يُهندس) ، والهندسة لا تكون كذلك ،
إذا خلت من المعنى . وإلا حاله حاله قوس النصر في باريس ، أو حامي
الأهرامات في مصر . إن لم تكن تتراوح الهندسة بالمعنى .
يجب أن يكون إذا ، لكل هندسة دلالتها ومعناها ، ولا يثبت
مباراة من (مهندسات) أو كتل مجزئة . لا بد لها إذا من ترتيب
منطقي ومنسجم .

إن الهندسة ، انطلاقا من أبسط تعريف لها ، لها فن بناء صريح ما ،
تتطلب التناسق والقدرة على (التؤدة) الانتباه عليها . حيث
يشكل هذا (التؤدة) التماسك الأولي للحساسية الإنسانية مع
العمل (المهندس) . سواء كان هذا العمل فنيا أم أدبيا .

الهندسة هي إعطاء المجرّد شكلاً مادياً. إنها تحقيق الصورة
أو المفهوم الذي يقوم العقل الإنساني بتميزه. ويقوم الفنان
بتطوير نتائج العقل أمام أعيننا، ويقدم لنا العمل فخر قالب
جاري نستطيع رؤيته أو لمسه، فنحس بالتاكيد، بمتعة
اللمس أو برؤية القراءة وعذوبة الإصغاء. إذا كان العمل موسيقياً...
رأى الطفل في بداية تعلمه اللغوي، لا يتلفظ إلا ببعض
الكلمات المعزولة، ككلمة "الكلبة" التي يلفظها الطفل هي عبارة عن
تكثيف لمجموعة أخرى من الكلمات، ذات التركيب القواعدي
المعقد، وذات الدلالة المحددة. كلمات اكتسبها هذا الطفل
من خلال محيطه.

لوبيتيا زمنا طويلاً تحاول أن تكرر أمام طفلها كلمة صوتية
مثل dodo (بالفرنسية) والتي تعني (إذهب للنوم) إذا كان الأب
أو الأم هما صاحب الأمر، و يريد أن أنام، إذا لفظها الطفل
نفسه، فإن هذا الطفل لن يفهم دلالة هذه الكلمة. إذ لا بد
له قبل ذلك، من التمييز لجملة من الأفعال، الحركات، التشبيهات
وما إلى ذلك.

حينما نقول للطفل (دودو)، أو حينما يقولها هو، فإنه بهيئة
يقوم بإرسال أو بتشبيه كلمة بغيره دلالتها فقط. وهي دلالة
لا تظهر إلا عبر سلسلة من المواقف، أو مكتوبة بشكل صحيح، بمعنى
آخر، عبر مجموعة من المواقف مثل "إذهب للنوم لأنه حان وقته"
أو "أريد أن أنام..." الخ.

إن كلمة dodo تشكّل كلاً متماسكاً، ذا شكل خاص، وتغير
خاص. لكنها تشكّل أيضاً، مصحوناً متكاملًا. وبالنتيجة فإن كلمة
من هذا النوع لا يمكن فهمها إلا في إطار ظروف لفظها. ومن هنا
نشأ المصطلح (المعطوف) ENONCIATION في تحليل الحديث، إنما ليس

على معية طفل في مرحلة من السن، كالتي للطفل الذي نتحدث عنه.
ليست الكلمات بدين الشئ، متفتحين في هذا مع ملاحظة إيد
رومان جاكوبسون في هذا الخصوص (١). والمعنى هو محصلته إبداعات
التي تفهمها الكلمات فيما بينها ضمن كل عام متتالية ومنسجم.

• في أي عمل تعليمي يكون اختيار عادة البحث خاصاً إلى
عاملي: ذاتي وموضوعي. واختيارنا للمحبة هيماش ضمن بدوره
إلى هذين العاملين.

لقد قرأت هذه المحبة سابقاً أكثر من مرة، وأذكر أنني
كنت أخطئ منها بعض المقاطع. أما هذه المرة فقد أمست
أني قرأتها لها مختلفة. لن أتحدث مما اختلف فهو قراءتي
لهذه المحبة الآن، فالكتاب كله يتحدث عن ذلك.

أما العامل الموضوعي الذي كان سبباً آخر في هذا الاختيار فاستطيع
تجزيته إلى ما يلي:

١- تعتبر محبة هيماش من أقدم التراث الأدبي الإنساني، وإن
لم تكن أقدمه، إذ يرجع تاريخها إلى النصف الأول من

(١) وقد تذكرون الحكم بالنيابي، في قصة أسفار غوليف؟ الذي قرر، على اعتبار أن
الكلمات ليست سوى دلائل للأشياء، أنه قد يكون ممكناً بالنسبة لرجال أن يحملوا معهم
الأشياء الضرورية للتعبير عن القضايا الخاصة التي قد يشاققون موريا. (جوناثان سويت،
رحلات غوليف، ٣، الفصل الخامس). مع هذا فقد اتضح روبرت عائق، أشار إليه سويت، التي
كان أبيض بارناً فوجياله السخرية، هو أنه في علوم الاتصال «إذا كانت هناك مشاعر الإنسان عامة،
وعديدة الأنواع، فإنه سيظهر نمطاً إلى حد أكبر عليه من الأشياء فوق ظهره». ويرى
نفسه مدتهيار، فتمتة تفهمها من الصعب عن «حدث ماء ينطق الشئ»، وأصعب من ذلك
الحدث عن «هتان» أو عن «هتان غائبة». حتى لو افترضنا أننا قدنا بمجموعة هيماش
العالم كلها، فكيف نغير بالأشياء، بأشياء المتيان كلها موجودة؟»

رومان جاكوبسون: R. JAKOBSON، دراسات في علم اللغة العام، الجزء الأول،

أسس اللغة، منشورات ميموري، ١٩٦٣، ص ١٤.

القرن الثالث قبل المسيح ، ولا يزال محافظة على شكلها التاريخي
والشعري، وعلى معنوياتها الفكرية . وهي عناصر من شأنها جذب
السامع وإثارة اهتمامه .

٢- ملحمة . ملحمة هي جزء رائع من تراثنا العربي . وقد
كان مهمها دراسة هذا الجزء من التراث على ضوء نظريات
النقد الحديث . وعلم اللغة . خصوصاً إذا كانت مقدمة
لنقائمه عربي .

٣- على الرغم من انتماء الملحمة إلى التاريخ القديم ، فإن
الموضوع الذي تعالجه لا يزال حياً ، ولا يزال يشغل مركز
اهتمام الشريحة لها .

٤- أما السبب الأخير فمبتدع في إطار المقامرة . إذ كيف
نطبق منهجية حديثة على نص قديم ؟ على نص كامل ؟
ذلك لأن معظم المبادرات في هذا المجال كانت تقتضي دراسة
وصفات من وجهة البين الأدبي إذا كان بهذه الضخامة .

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

*

* *

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

إن التحليل الذي سنقوم به ، لن يفقد النص الأصلي للبلحمة ،
ولم يقد نصها المكتوب باللغة العربية . سنلجأ إلى النص
أو النصوص المترجمة إلى اللغة الفرنسية (لأبأ ، عازرية) .
ومن هنا صعوبة مهمتنا في هذا المجال . لأن حرية الناقد
في النصوص المترجمة تكون محدودة نظراً لكثرة المشاكل
الناجمة عن عملية الترجمة . ذلك أننا لو « قابلنا النص المترجم
بالنص الأصلي لمضماً بنتائج محزنة ، إذ أن نسبة «الصياح»
في النص المترجم تكون أكبر من نسبة «الفائدة» كما يقول الأستاذ

جورج كاساي G. KASSAI (١) .
هذه أولى النقاط التي لن تكون لصالحنا . فالنص المترجم
هو إلى حد ما « نص جديد » ، وقد لا يترجم من الاعتراف مع السيد
(كاساي) بأن « النصوص تتنفس بشكل مختلف في مختلف
اللغات » (٢) .

إلا أن ذلك لا يعني بأن النص المترجم يفقد تماماً عن
أصله . لكنه بالتأكيد يفقد شيئاً من خصوصيته .
ومع ذلك فإن التحليل النبوي للنصوص بملخصها من إشكالية
الترجمة ، لأنه لا يبررها سوى اهتماماً ثانوياً ، حيث أنه
يبرهن بالشكل العام للنص أولاً .

ينقسم الكتاب إلى قسمين . يتقن القسم الأول الفصول التالية :

الفصل الأول هو عبارة عن نبذة تاريخية تتعلق بالحضارة
أو بالشعب الذي ينتهي إليه نطل قصتنا .
أما في الفصل الثاني فسنبادل هنا فقرة بعض القضايا المتعلقة

(١) كاساي ، ج : ١٩٨٥ ، ص ١١

(٢) كاساي ، ج : ١٩٧٦ ، ص ٤٢٨

بالرمز والعلامة *Signe* بشكل عام لكي نفس أثيراً ذلك
 تحليل ما أسماه بالمعاني الرمزية *INSTANCES SYMBOLIQUES*
 في القصة ، أو تنظيم القصة أو وظائفها ، لأنه بدأ لنا ضرورياً
 التفرع لهذا الموضوع فصورنا ونحن إزاء قصة أسطورية
 مدحمة تشكل أرضاً خصبة لبروز الرموز . وسنشارك في
 هذا الفصل استعراض بعض المفاهيم حول الرمز ، الذي سيأمر
 مساهمة فعالة في عملية إنتاج المعنى العام للقصة .
 وفي الفصل الثالث سنتحدث عن مفهوم الأسطورة ومفاهيم
 الحديث الأسطوري وعن كيفية تحول الأسطورة إلى مدحمة . وهنا
 لابد من الإشارة إلى أننا نتحدث في هذا المجال من خلال
 منها الخاص . إذ أننا نعرف حجم المؤلفات التي كتبت في هذا الموضوع
 في الفصل الرابع حاولنا إرفاق مصطلح جديد من شأنه أن يفي
 لمعالجة المفاهيم التي ليستحقها ، وأن يهيئ إليه اعتباراً كونه
 أساس العديد من النصوص الأخرى التي تأتله ، وهذا المصطلح
 هو مصطلح "النص المؤسسي" .

في القسم الثاني نندخل إلى تحليل تقنية القصة بشكل عام وعلى
 صوره المنسج التي اخترناه لأنفسنا . وفي هذا القسم ، سنقوم ،
 عبر الفصل الأول ، بدراسة الوظائف الموجودة في القصة ، أو
 هيكل آخر ، وعلما أنها الأساسية ، وسنحاول تحليلها ودراسة
 الروابط فيما بينها ، وسندرس فيه مختلف القولات السردية الناشئة
 من القصة .

في الفصل الثاني سنتلقى الضوء على مختلف العلاقات التي تربط بين
 شخصيات القصة ، وسنركز اهتمامنا بشكل خاص على طبيعة العلاقة
 بين حياضين والتكيد . وفي نهاية هذا الفصل سنحاول أن نحلل
 نموذج من الروايات الساتية ، وافترنا لذلك ، حديث عشتار .
 وسنحاول في الفصل الثالث تحليلاً للزمان القصصي ، حيث سنوضح
 الفارق بين زمن القصة *Histoire* وبين زمن السرد أو *Récit*
 .

وفي الفصل الرابع فندرس ظاهرة التكرار وأثارها على البناء العام للرواية . أما موضوع (وجهة النظر) فقد كرسنا له الفصل الخامس و سنتبين فيه تقويمات الشخصيات لبعضها بعضاً . و دور القاص والمؤلف في الحوار القصصي . وأخيراً فصلاً آخر : هو الفصل السادس ، لموضوع الخاتم في القصة ، لكننا لم نتعمق فيه جيداً ، لأنه موضوع يخرج من إطار بحثنا . وقد أوردناه ، في محادثة هنا لعدم إهمال أي عنصر من عناصر السرد .

• قبل أن نرسم الخطوط العامة للمناهج التحليلي الذي سنأخذ به في هذا الكتاب نريد من الإشارة والاعتذار ، في نفس الوقت ، بأن المصاحبات والتأثيرات المعروضة هنا حتى الآن ، والتي هي في قيد التطور ، تبدو بالولائف السردية التي تحدث عنها قدوربير برودرود *propp* في كتابه ، الذي أصبح من المراجع الكلاسيكية في مجال التحليل السردية *NARRATOLOGIE* ، ومن ثم الجيراردية هيرلين مزيماس الذي زادج بين قيل وبرودرود ، وبنويته لقيو شتروس ، وعلم اللغة عند يامسلت *Hjelmslev* ، ليخرج أوليا مدرسة السيميائية المعروفة اليوم . أضف إلى ذلك منصف برميون *BREMOND* الذي عارض فيه منهجية غريماس رغم أنها لها في نفس المدرسة . كما نذكر أيضاً المساهمة الفعالة والمهمة للنقاد المعروفين تودوروف *Todorov* الذي رسم الخطوط الأولى لقواعد السرد القصصي ، فخرصاً في كتابه الشهير : (قواعد الديكاميرون) وكذلك السيرة هيرار هينيت *G. GENETTE* ، وجيليكال *M. BAL* وفيليب هامون *PH. HAMON* وغيرهم . أما رولان بارت *R. BARTHES* ، فلابد لنا القول عنه سوى أنه هو الذي كان السبب في توجهنا لهذا . لأنه كان فوق كل المدارس ، ومفوق كل التأثيرات .

إننا هذه المرة أكبر عبءاً من من المفاهيم والتأثيرات والنظريات

• نريد هنا من التذكير بجهود السيدة (جوليا كريستيفا) في هذا المجال ، والتي اهتمت في كتابها بإدخال التحليل النفسي في أعمالها . ولاريقاي ، هوف ، هامون ، وم . مايتو وغيرهم كثير .

كان لزاماً علينا الافتياع بين التقليد وبين الفكر. فافترنا هذا
الجد الأخير. وبعض أدق فارتنا قد قمنا بدور الغلة، وكون
الزعم على الإلهاد، بأننا أتيينا عسلاً لذيقاً كذول الذي تنتج.
إن صدقنا الأساس في هذا الكتاب، كيهن أولاً في كشف
النقاب عن التنظيم البنوي للجمعة، مستندين في ذلك
على النتائج التي خرجت بها البنوية الفرنسية في هذا الحال.
كأن دون أن تكون بنويين في تحليلنا، ليس لأن البنوية
هي منهمج خاطئ، وإنما لأنها محدودة، كما يقول (برنار بونتييه)
B. POTTIER .

إنَّ النصب لا ينتج نفسه. إنه محتوج. كيهن خلفه هنتج
يخضع بدوره إلى عمليات من شروط الإنتاج.
والنصب ليس ماهية مستقلة، معزولة. إنه النتيجة لطبيعة
لعدة عوامل ترتبط ببعضها بعضاً، ارتباطاً وثيقاً. بعض هذه العوامل
ترتبط بالمؤلف وجماليته الخاصة وبأرائه، لكنها ترتبط بشئ خاص،
برؤيته من العالم المحيط، أما العناصر الباقية فمتعلقة
بالوسط الاجتماعي والثقافي الذي أنتج النص فيه.

بين الأدبي والاعبائي هناك تداخل متحي. وتقضية النص
لا تتعارض على الإلهاد مع ما هو خارج النص، أو مع ما يحيط
به. والحقيقة أنه لا معنى للتحليل، أي تحليل، إذا لم يأخذ
هذه العوامل مجتمعة، بعين الاعتبار.

نحن ندرك تماماً أننا إذا أردنا إشكالية صعبة، لا تزال شير
المدار من صولها: أي إشكالية، هو ندرس النص كنهن بهمل
عن محيطه؟ أم الاثنين معاً؟
وصاً لا ندعي بأننا سنضيف عضراً مبدعاً على ما قبل في
هذا الحال. إن صدقنا بنحصر في تحديد رؤيتنا بالنسبة

هذين الاتحاضين في التحليل . اننا ، ببساطة ستحاول الجمع
بينهما ————— في إطار رؤيتنا الخاصة بهذا الموضوع .
لقد طرأنا على أنفسنا هذا السؤال : إى أى حد سيكون
توضيحا بين هذين الاتحاضين ناجحاً ؟ ونقصد بالاتحاضين مرة
أخرى : النبوية ، والتحليل الماركسي . النبوية التي لا تترك
" المخلص إلا بالنفس ومن مدله فقط " ، والماركسية التي
تترك بحيط النفس أكثر من اهتمامها بالنفس نفسها .

لأن الإيجابية على مثل هذا السؤال ، هي من شأن القارئ .
لكننا نؤكد أننا لن نهمر النفس على قول ما لا يريد قوله ، ولن
نحمله على ما لا يوجب عليه ، ولن نفرض عليه وجهة نظرنا المسبقة .
وبالمقابل ، نأخذنا أن ندفن أنفسنا في النفس - ولكن المؤمنين
بشر القتال ! -

هل هي الانشائية ؟ قد يكون ذلك صحيحاً لو كان للنبوية
منصب واحد وهو أمر غير وارد ، لأن النبوية طريقة عمل
وليست فلسفة أو قواعد ثابتة ومحددة .

على أية حال ، لأن عملنا هذا هو تعبير عن خيار شخصي
توجيه المخططات النظرية المستوحاة من مختلف المناهج
النبوية ، القدرة على الإجابة على ما نسأل إليه
نهر في هذا العمل . ولا نزع أننا أول من يقوم أو يدور
إلى مثل هذه " المصالحات " بين عالم النفس وبين العالم
المحيط به . فقد سبقنا في ذلك (غوردان) ، و(بيير زيمما)
Zimma ، الذي أسف لفشل « المناقشات التوازنية
بين النبويين وبين الماركسيين » إذ لم أدت هذه
النقاشات إلى نتيجة إيجابية لصارت سوسيولوجيا
الأدب علماً للنفس . (من أجل سوسيولوجيا للنفس الأدبي ، ١٠ / ١٨ ص ٤١)

إنَّ طريقتنا في التحليل تعتمد الاستقراء من ناحية والتجريب من
 ناحية أخرى. الاستقراء لأنها تتألف من كل فصل من فصول هذا
 الكتاب هو موضوع خاصك، البراهين، الشخص، التركيز... الخ. غير أننا
 لم نغفل هذه الموضوعات عن بعضها (لأنَّ الضرورة التحليل لأنها ترتبط
 ببعضها ارتباطاً وثيقاً).
 وطريقتنا تجريبية من خلال التزامنا بتقنية النفس ومحاولة
 سبر هذه التقنية ولما ولدت توضح الدلية التي تحملها.

إنَّ اعتبارنا على منظم مثل ملحمته حبجاش ليس بالأمر الهين.
 والأصعب من ذلك محاولة سبر أفكاره على ضوء النظريات
 النفسية والنقدية الحديثة.
 ومن هنا اعتقادنا الحازم بأنَّ هناك أشياء كثيرة ^{لأن} يمكن
 الحديث عنها ولم نتمكن ^{من ذلك} في هذا الكتاب. فكل فصل من فصول
 هذا الكتاب يحتاج في الحقيقة إلى كتاب مستقل.
 ولا نعلم إنَّ علمنا هو النهاية المطلوبة لكنه يبقى محاولة
 في الرقاء ضوء جديد ينضم إلى الأضواء الأخرى التي سُلطت ولا تزال
 تُسلط على ملحمته حبجاش. وكل المحاولات الأولى، بدئية وأن يثير كتاباً بهذا
 غرض البعض ورضى البعض الآخر. لأنَّ نبيح في هذا، فارتدنا نعتبر بأنه قد مرنا شد
 تفتت
 قبل أن نأجِب على نهاية هذه المقدمة لابد وأن نشكر كل
 من ساعدنا في إخراج هذا العمل من الأصدقاء والزملاء.
 وشكري الأساسي يتوجه بشكل أساسي ^{خاص} إلى البروفسور
 جورج كاساي، استاذ اللغويات والصوتيات في كل من جامعتي
 السوربون الجديدة، وباريس السابعة، الذي رافق هذا العمل
 منذ كان فكرة وحققه بروحه إلى غير الوجود لاري.
 كما نشكر البروفسور باتريسي شارود، مدير الدراسات اللغوية
 وتحليل الحديث في جامعة باريس الثامنة عشرة، والاستاذ
 في جامعة السوربون الجديدة.
 أرجو أخيراً أن يكون لزومتي وأولادتي بعض ما أدبت لهم
 من

نبذة تاريخية

قد يبدو الحديث عن الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية التي نشأت فيها ملحمة جبرامش، أمراً خارجياً عن إطار هذه الدراسة. ومع ذلك فإن مقدمة كهذه، قد تكون مفيدة لوضع القارئ في الجو العام للملحمة وتكمل بالتالي صرمة الصنوء التي سنلتقيها عليها. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، هي نوع من الاعتراف الصني بدمج إيماننا المطلق ببحث النص بمفرده من الظروف المحيطة به.

إنّ العلاقة بين الـ (الهاذا)، أي، الظروف التي أنتجت النص وبين الـ (الكيف)، أي، تقنية النص بجداته، هي علاقة وطيدة وأكيدة.

في المدرسة السيميائية المعاصرة (فولفغانغ) هناك من لا يترضى على ضرورة إدخال المرحع التاريخي في التحليل السيميائي.

كن ذلك لا يعني بأننا سنحفظ التاريخي بالنص، إنما سنحاول تقديم هذا الأخير بالأول فقط.

• قلنا أن ملحمة جبرامش ليست نتاج شعب واحد من شعوب بلاد ما بين النهرين القديمة. إنها أروع تعبير عن عقيدة تلك الشعوب. وترجع الملحمة في أصولها إلى الأسطورة السومرية، وانتشرت بعد ذلك في مملكة آشور ومن ثم في مملكة بابل. وتجاوزت هذه الحدود لتصل منقولة أو مترجمة إلى فلسطين وحتى بلاد الاناضول، وبلاد الحبشيين (١).

وبنية الملحمة تؤكد طابعها التجميعي UNIFICATOIRE. حيث أن نسختها الأكاديمية « تشبه من خدك أسسها، صفة من الخطاطب

• تفكر مثلاً السيد كلود كالام (١٩٧٩ -)

(١) لوبا وآخرين : ١٩٧٠، ص ١٤٥

الهندية (أي بعضها بعضاً) على الرغم من تنوعها ، وتتقاطع هذه الخطوط
لتتشكل كل واحد « (٤)

• تقول كتب التاريخ - ما اطلنا عليها طبعاً - انه في النصف الأول من
القرن الثالث قبل عصرنا كان هناك اسهم حجاجاش
على - أسس الملك في مدينة أوروك (الوركاء حالياً) مدينة جنوب بغداد في العراق
تتميز هذه المدينة - الدولة مضاربتها على الأمن ، بمرحلة الانتقال
من الحضارة القروية إلى الحضارة المدنية ، وذلك بفضل الملك
(كموري) الذي قام بإخفاة القرى الواقعة على نهر الوركاء إلى هذه
الآخرية . وفي نفس الفترة قامت مدن مشابهة بالقرب من
نهر الفرات مثل (عمباد ، زابلام ، أوماء ، بارد - طيبريا ، وديغاش)
في الغرب . (و) كاش ، كيش ، شورو بار ، أوروك وأور في غرب (عربي الفرات)
وقد كانت أوروك من بين هذه المراكز ، أكثر الممالك
إشعاعاً وأكثرها تطوراً ، يشهد على ذلك سورها العظيم ،
ومعبد عشتار الذي كان حجاجاش يبنائها ، كما تقول المسمحة ،
مدينت حجاجاش (٥) .
ونتيجة التنافس بين هذه المدن - الدول نشأت حروب
أدت إلى ولادة دكتاتوريات عسكرية .
وقد تميزت مرحلة الحضارة المدنية تلك بجزات ثلاث :
- ملوك السيلاميين معن الفخار .
- اختراع الكتابة .
- تطور فن الهندسة المعمارية .
وقد عثر علماء الآثار على عدد هائل من تماثيل الجيران والرموه
البشرية الأسطورية العائدة لتلك الفترة (٦) .

(٤) دافيد م . . . قصة الطوفان . . . (انظر غاريب في قائمة المراجع) . . .

(٥) لا با . . . (المرجع السابق) ص ١١٩ .

(٦) عمباد ، أ . . . سومر ، أعظم الحضارات ، منشورات قامو ، جنيف ، ١٩٧٧ ، ص ٨٥ .

في نفس ملكهم (ميرابا عيشي)، أول ملك في سلالة أوروك (الوركاء) ونفي عصر حجاباش، شهدت أوروك الازدهار وقوة السلطة. وقد شعر ملك (كيش) بخطرته نزل حجاباش التوسعية. فقام بمواجهة هذا الأخير وأعطاه مهلة لمدة لكي يتسليم ويخضع لسلطته، وأراد فارتد سيمر أوروك، :
 → لكن حجاباش، بعد مرافقة شعبه، رفض الإنذار لموقفه الراسخ، وقرر المقاومة والدفاع عن مدينته. عند ذلك، قام الملك (أجا)، ملك (كيش) بتجميع جيوشه، ومحاصرة (أوروك)، مصادراً لم يستمر طويلاً، نتيجة اتفاق بين الملكين حجاباش وأجا. اتفاق تجزئته ويجهن المؤهزون مصنونه حتى الآن.

ينقصني قرنان بعد ذلك الحصار، ولا نسمع أو نعرف شيئاً عما حدث في أوروك. وفي بداية القرن السادس عشر (قبل المسيح)، نرى أن مدينته (كيش) قد ازدهرت وغطت تماماً على أوروك. وأصبحت مركزاً سياسياً واقتصادياً هاماً. ولستنتج من ذلك أنه إما أن ملك كيش قد قام بتدمير أوروك، أو أن هذه الأخيرة قد انهارت بفعل عوامل أخرى؟

• هناك مكان آخر تذكره الملاحمة، لابد من التوقف عنده بعض الشيء. إنه وهو غايبة الأرض.

في النصف الثاني من القرن الثالث قبل عصرنا، شهدت لبنان، أوبشكي ادق (جبيل) BYBLOS، مجموعة من القولات المدينية. وقام الفينيقيون ببناء عدة دول (أوليفارشيكية) على طول الساحل اللبناني.

وبقي لبنان زمناً طويلاً مكاناً تتنازع الحكومات المصرية، ومكومات يهود مابين الزهرين. ثم جاء الحثيون واستقروا فيه. وهذا من الزمن، انتزعت منهم بعد ذلك الاسكندر الأكبر حوالي (٣٣٣ قبل عصرنا قبل المسيح). أما بقية تاريخ لبنان معروف أو مذكور في الكتب المختصة.

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

حتى وصلت جبيل .
وفي الشرق ، شجر حلوك يلد ما بين النهرين بجاصتهم الماسية
إلى الخشب من أجل صناعة أبواب المعابد والقصور ، بشكل
خاص . ومن هنا دخلت فكرة غابة الارز وحارسها حجابا في
ملحمة جياش .

لذا نظر المرء إلى خريطة الشرق الأوسط فإنه يتأثر ويتساءل عن
الطريق التي سلكها جياش وصديقه للوصول إلى غابة الارز (لبنان) .
نحن نعرف بأن (الدرز) تقع في جنوب بغداد ^{كذلك} بينما تقع جبال لبنان حيث
غابة ^{الارز} على الحدود السورية اللبنانية الحالية . *

بين (أوردك) وغابة الارز ، هناك مسافة (١٦٠٠ كيلومتر) بحسب
السياسة عازرية . تفصل بينهما الصحراء . إذا علمنا بأن
الخيول لم تكن معروفة في ذلك الوقت ، فإننا نستطيع تقدير مدى الجهد
الذي يتكبده الصديقان . وهناك الطريق المعروفة في ذلك الوقت ،
والواقعة بين الهند (عن طريق الخليج العربي) وبين جبيل على ساحل
البحر المتوسط . وأوردك تقع على هذه الطريق .
إذا ، فنعتقد بأن الصديقين لم يسلكا طريق الصحراء ، لأن الملحمة تذكر
بأن الخشب المقطع من غابة الارز ، بعد موت حارسها حجابا ، قد
وضع في معبد الفرات ليصل بالتالي إلى أوردك . ومن هنا
نعتقد أيضا ، بأن آخر نقطة وصل إليها جياش في حملته هذه
كانت في شمال سورية ، وإلا كيف أمكن نقل الخشب إلى نهر الفرات ؟
في كل الأحوال ، لنا هنا مصدر التعقيد في هذا الموضوع ، ونترك
لقد فتنا صديق الرمة .

* تقول الملحمة : « قام جياش والتكيد بضرر حجاب حارس الغابة عن الموت .
فأضرب بصره جبل الشيخ HENNON ولبنان » [عازرية ٨٢١]
وفي مكان آخر تذكرنا الملحمة بأن غابة الارز هذه تقع في منطقة جبيلية ،
أو في الجبال . أريد أن أؤكد هنا غابة جبل الارز ، يقول جياش [عازرية
٥٣] . ومن هنا تأكدنا على أن رمة جياش كانت في لبنان . ويبرز
ذلك عبر نهر الفرات الذي ينبع من كاهنمون ، من تركيا ، ويتجه نحو الجنوب ، ماراً
بأوردك . انظر الخريطة (ص -)

• نهر داجين النهرين - هو النهر الواقع بين نهري دجلة والفرات ، كما هو معروف . وقد كانت منطقة النقاء هذين النهرين ، منطقة استراتيجيّة هبّت اهتمام الحضارات المختلفة منذ القديم وذلك لخصوبة تربتها وبالقرب منها من المستنقعات التي يكون الفيضان الشبيبي في ذلك العصر قد اعتبر مازدا نقطة النقاء نهري دجلة والفرات . منطقة لدنقل إليها أوج البشر (وهذا غاطس عملياً كما نرى) ، وأبالتالي اعتبرها بمثابة الجنة التي أسكنت فيها الآلهة (أودنا - نابيشستيم) السامي الوحيد من الطوفان . هذا المكان الذي تسميه الملحمة (أرض دلمون) تطلق عليه التوراة اسم (اردن) ، والقرآن الكريم (عذون) . على أية حال ، فإن المصادر الثلاثة (ملحمة جياش ، والتوراة والقرآن) تتفق على نعت هذا المكان بالجنة .

« اختيار الملك الجبال الشاهقة ، ومقبر أمكنة تسمى الطهات ، ووصل إلى بستان جميل ، تحمل الأشياء فيه الأعمار الثمينة برون من الفاكهة . وقامت (سيدوري) ، القاطنة هناك ، بتقديم المبرعات الضرورية لسفر إلى الملك » (١)

ونقرأ في التوراة :

« أقام النوح أقاليم بستاناً ← من (اردن) . ووضع فيه الإنسان الذي خلقه ولأن يخرج من (اردن) نهر يروي لبستان » (٢)

في اللغة الآرامية * كلمة (اردنو) تعني (السهل) . وفي اللغة السومرية (الأرض الخصبة) ، و تضيف هذه اللغة إلى معنى هذه الكلمة معنى (المذبة أو الرقة) . ومن هنا لفظة (اردن) في العبرية (وعذون) في العربية .

على أية حال ، فإننا (أرض دلمون) لم تكن خيالاً . وما قلناه فيها

- (١) دافون - بومبياني ، قاموس المؤلفات ، جميعه نشر المصاحف والموسوعات ، ١٩٥٠ ، مادة (ملحمة جياش) . إنطلق إشار إليه هنا نيليف سيفر جياش بعد وفاة انكيود .
- (٢) التوراة : طبعه كولوب ، باريس ، ١٩٦٦ ص ٤ . نذكر هنا أن ملحمة جياش تحمل بين انكيود وأودنا نابيشستيم لأن انكيود هو الذي خلقه الآلهة ، لكنها لم تسكنه الجنة ، وإنما من أسكنته كان أودنا نابيشستيم .
- * هنا لدينا من تقديم دافون البند الأستاذ المستشرق (بوتيرو) للمؤلفات العتيقة التي وصفها لنا في هذا المجال .

منسحق هو في بيان ما كان يمكن أن يتصوره شعب أوروك حول
الهيئة. أرض دلمون هي جزر البحرين الحالية ، وقد كانت
تربتها أكبر الطرق التجارية في تلك الفترة (انظر الخريطة) .
ويؤكد السيد بول غارييلي على هذا ، إذ يقول : « تبين بعض
الأدلة التي تم العثور عليها في المدن السومرية ، والتي مصدرها وادي
المندوس ، وكذلك بعض أور - نانش^١ تبين أن طريق

الخليج الفارسي نحو دلمون (جزر البحرين) كان مزدهراً في العصر
الأكادي .. » (١) .
نسوق هنا كلاً من رملته جاكش إلى دلمون لم تكن مستحيلة .
وقد قام القاص باستثمار المعطيات الجغرافية في قصته .

تقدم لنا الملحمة بعض المعطيات الاجتماعية التي لها علاقة
بوطيدة جذورها .

- المبادي : كانت تعتبر نمرود عابدين الزرين مراكز اقتصادية
وربانية هامة جداً . ويرى أن هذه المبادي كانت
تمتلك (الكهنة) (الملائكة) ومحترفات ، ومراكز
توزيع (٢) . وكانت لها علاقات تجارية مع الخارج مثل
مصر على سبيل المثال . كما كانت تمتك ببدأ عاملة ونيرة
تستخدمها لتربية العجول والخنازير ، والحمير والخراف ،
ولزراعة الشعير والقمح والبطيخ . كما كانت هذه المبادي
تضخ بديها على الطرق البرية مثل التجارة والحدادة ...
حتى أن الفلاحين كانوا تحت سيطرتها ، وكذلك الرعاة والصيدان .
وبافتتاحها ، فإنها كانت تملك على كل ما من شأنه تأمين
مسيرة مشروع مستقل . وملكها نفهم استعمال الصياد

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

(٢) نفس المرجع .

لربدني وادبه وبالت في أعباء مش عن إنكيدو عندهما رآه في السهل.
وتجدر الإشارة هنا إلى أن هؤلاء الناس لم يكونوا يعملون
لصالح المصالح كعبير ، إنما كعمل ما جوبين لأننا نعتقدون مردأ
من الألفاظ القابلة للمدح (١) .
والحديث عن المصالح لا يثبت وأن يقولنا بالحديث عن الآلهة ،
سيدة هذه المصالح ، باعتبار أن اللال لم يكن سوى مديراً
أو ناظراً ط .

• في اللغة السومرية ، كلمة (دينغير) DINGIR تعني (دفع ، حصف) .
وكلمة • إيلو • LAMMA في الأكادية ، تعني نفس الشيء .
أن « المدح » آتية التي تمثل الفكرة idéogramme والتي تعبر عن
الآلهة ، هو نفس الكلمة التي تشير إلى السماء (أنو) . وهذه العلامة ،
التي تعود نحو أصلها إلى الهيروغليفيّة ، تمثل الكوكب أو النجم . وباللفظ
نزل [أن-ا] (أو-أف-و) ، تعني السهول الغضائي (مرتفع ، مرتفع جداً) (٢)
وبالتحديد ، غارت كلمة (أنو) لم تعد تعني سوى (السماء) ، لأنّها لها دلالة
أخرى هي (السماء المطيرة) أو (المطر) .
ومن هنا جاء اسم كبير الآلهة أنو ، الذي — يسكن في أعلى السموات ،
ويسيطر على جميع الآلهة الأخرى . ويتكون جيشه من الأقوم (كذلك التي
رآها حباش في أصدمه) والتي تدمي بجيش أنو .
هذا الهو لا ينفك الفضاء المقدس (لا سيما يربط إلى الأرض وولايته
مجاله المتميز بالصمت والهدوء ، لا من أجل القيام بنزهة في منطقتهم
من السماء محصورة باسماء هيريق أنو (٣) .
إلى جانب أنو ، هناك آلهة أخرى لا يقل دورها أهمية عن دوره .
وإنهم هم إله الجو أو الطقس ، وجميعه بيده مصائر الناس . وهو
إله العنف والانتقام . ويقال بأنه هو الذي خلق الأرض . إنه
لا يفر أيّ خطيئة من كبتها الواحد من رعاياه ، وهو « عليم » بكل ما يقوم

(١) - غارييلي : المرمج المذكور ، ص ٧٤ .

(٢) - إيلاد هيريسيا M. ELIADE : دراسة في تاريخ الديانات ، الجزء ١ ، ص ٦٦ .

(٣) - غاروليه ، ع ، ص ١٨٥ .

به البشر المسجلة مصائرهم عنده على صحائف من قمار .
والإله إنليل هو المسؤول عن تحطيم البشرية من خلال
الطوفان الذي شارك آلهة آفرون بإحداثه .
• لأن الإله (عبد) يرعد، بينما قام الإله (نرجال) باقتلاع
الدعائم (نيورتا) ففد تكفل بتفجير سدود السماء « [عازريه ، ١٦٤] .

وهناك الإلهة عششتار / إلهة الخصب والحب ، والتي
لها البشر أكبر الحب والتقدير . حيث يقومون ، خلال الطقوس
المكرسة لعبادتها ، بتقديم الأضحية العديدة لها ، إنها تمثل صورة
الإلهة - المم . من . بين عشاقها ، نذكر (دهوزي) ، ذلك
الراعي المقدس ، الذي استقرت طقوس عبادته زمنًا طويلاً . بدلالة آلاؤه منه
استقر الرومان من قبلهم اليونانيون → لعبادته تحت اسم
أدونيس (١) .

إن عششتار ، أو (بانا) ، شقيقة شمش ، إله الشمس ، هي
أيضاً إلهة المطر والصباح ، وفي المعبد المسيحي بإسرها في مدينة
أوروك ، تقوم بممارسة الذات . بنفسها يجتمع الرهبان بالمرأة ، والذكر
بالأنثى ، وحتى هي نفسها ، لانت مستعدة لممارسة الحب مع الإلهة
أوالنجر الذين لانت تمكن من زعمهم . (٢)
وشمش (أوشمش) هو إله العدالة ، وقد قام بمحاكمة أعداء
آشور ذات يوم .

نييورتا ، ابن الإله إنليل ، هو إله الرياح والعواصف ، وإله ربح الخبز
لله القنوت والسدود والري . وهو الذي تقابل ذات يوم مع
(إساج) ، شيطان العالم الأرضي وتقلب عليه .
وشن ، هو الإله - القمر ، والد شمش وعششتار ، وزوجته هي
الإلهة نينجال (السيدة الكبرى) . (٣) .

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

عازريه ، ص ١٩١ .

(٢) سواج ، فرانس : حضارة العقل الأول ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٧٤ .

(٣) عازريه ، ١٩١ - ١٩٢ .

• في زمن النصر كان الملك يقتر بهتابة مدير الدولة كما ذكرنا. وهو يمثل الملك على الأرض ، ويقوم بدور الكاهن والقاضي الأعلى ، يشرف صيانة المعابد SANCTUAIRES والأعمال المتعلقة بها ، كما يشرف على شتى الألفية وأعمال الري . أما الدفاع عن البلاد فهو من شأنه فقط ، الأمر الذي أدى اتساع وتصاعد السلطة الملكية . وهو يمتلك أمة الجيش ، ميليشيات فلاحية على استعداد لمساعدته حين يقرض البلاد لعدوانها (١) .

• أما الحياة السياسية فقد شهدت ، في مراحلها الأولى ، نوعاً من وجود الحكومات الديمقراطية * . هذا جهاتش ، على سبيل المثال يستشير مجلس القضاة ، الذي يفهم مجموعة من الكهنة ورجال الدين ، قبل أن يقرض مبره من عند ملك (لداغاش) .
سب ذلك تحولت الدولة الديمقراطية إلى ملكية عسكرية ، وتساعدت صفة التنافس بين القادة المحليين . وبعد فترة من الاستقرار السياسي والاجتماعي ، شهدت البلاد مرحلة جديدة من الموضى والافتقادات ، سببها الانحدار الاقتصادي . ولما تحول الكهنة إلى طبقة من المستغلين المقتضيين ووضعوا أيديهم على ثروات البلاد .

• كانت العائلة في مجتمع بلاد ما بين النهرين عبارة خلية يرتكز عليها التنظيم الاجتماعي كله . وكانت تمثل شكلاً خصباً ————— لتدرج السلطة السياسية ، أو أن السلطة السياسية كانت تشكل شكلاً هوسفاً لها .
ولأن للذاب الكلمة الفصل فيها ، عاكساً في هذا ، صورة الكاهن ، سيد المعبد الأعلى ، أو صورة الملك الذي يتمتع وعده بكل السلطات .
ولأن للذاب صلاحيات لا محدودة ، لدرجة أنه كان قادراً على بيع

(١) غارييلي ب . مرجع مذکور ، ص ٧٣-٧٤

* حكومة الهند يشرف عليها رجال الدين (الهنود) .

أطفاله دون أن يعترض على ذلك أحد (١). المقابل فإن دور المرأة كان محدوداً جداً إن لم يكن منعدم، ودراسة أنه كان هناك قانون يقول: «إذا قالت المرأة لزوجها، الذي تكرهه» أنت لست زوجي، فلابد من إلحاقها في النهر. وإذا قال زوج لزوجته «أنت لست زوجتي» فلابد أن يدفع فراقاً مقدراً نصف - حاكم من القضاة (٢) ومع هذا، فإن المرأة، عند سن معينة، لا تملك حقاً باعتراف وتقدير المجتمع، مثل نينسون (والدة جياش). وإذا بلغت المرأة مرحلة الأرملة، لانت ترتفع في نظر المجتمع إلى درجة الإلهة، وتطرح حينئذ الرهن لأنها - مما يقال - في هذه المرحلة تكون قد بلغت سن الحكمة والحكمة، والقدرة على استبصار المستقبل، مستقب كافة البشر (انظر دور نينسون والدة جياش).

والقانون الثاني يوضح هذه الدرجة من الاحترام التي ^{لانت} للأُم في ذلك المجتمع، «إذا صرَّح ابن لأُمه: «أنت لست أُمي» لابد من حلق شعر رأسه» (عدمته على أنه أصبح عبداً)، ومن ثم الطواف به في المدينة، وطرده بعد ذلك من البيت (٣). فمحل الأُم، كان وضع المرأة مرضية للتعهد تبعاً لارتباطها بفئة العبيد أو بفئة الرجال الأحرار. في السياسة، لم تكن ظاهرة العبيد معروفة في تلك المجتمعات، وقد تم اكتشاف هذه الظاهرة مع تطور المجتمع، ومن خلال القوانين الهيردية، فمصر مثلاً القوانين المتعلقة بمعاملة المرأة - الأم، والتي أعطيت لها المشال السابق. كان العبيد الأولي هم الأوصال أحراراً، ارتكبوا خطيئة عرقوا بمصر بها فصارت عبيداً. وهناك فئة أخرى تكونت من أسرى الحروب، وتنقسم هذه الفئة إلى طبقتين مميزات (الغني) les seme، وهم العبيد الذين كانت تولى الأعمال المنزلية

(١) - ص ١٦١، مرجع مذكور، ص ١٦١.

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

(٣) - نفس المرجع، ص ١٦٥.

أو إجمال المقتول. والنامرا NAHRA ، وهم أسرى الحرب المقتبسون ،
والذين يشكلون مذبحة القيد .

• أدى اختراع الكتابة على أيدي السومريين ، إلى إنشاء أول
مدرسة في تاريخ العالم . وهكذا فإن الكتابة السومريين
كانوا قد فكروا ، قبل ثلاثة آلاف سنة (قبل المسيح) بموضوع
الدراسة والتعليم ، لدرجة أنهم صنفوا ما يشبه البرامج (١)
وقد اهتمت المدارس في تلك الفترة ، بالتعليم المهني بشكل
خاص . وقد عثر علماء الآثار على صحائف فخارية عليها
كتابات لبعض التلاميذ ، تتحدث عن كلام الأستاذة ، وروايتهم
الحياة المدرسية وحول التلميذ . أما الفتيات ، فقد كن غائبات
عن تلك المدارس السومرية والأكاديمية (٢) .
كان المدرس يُدعى بـ «أب المدرسة» والتلميذ «بأبناء المدرسة» .
وكانه مربي الأستاذة المسؤولين عن الكتابة هي المسماة إيمارية ،
والتي يتوجب على الطالب نقلها فيما بعد ، كان ضالعه ما يسمى بـ (الملكف
بالرسم) و «الملكف باللغة السومرية» . وكان تعليم الفتيات يتم
المادة الأساسية في المدرسة . وفيما بعد اتسع ~~نطاق~~ البرنامج
المدرسي ليقيم الرياضيات ، وعلم النبات ، والقواعد .
هذا دون الحديث عن تطور الهندسة المعمارية المهمة في
بناء المعابد والقصور الخ ..

• لا نعتقد إنشاء في هذه العجالة ، قد وقينا الموضوع حقاً ، بل
فن هنا كدرون من ذلك . لسبب بسيط ، صوابه لم يكن في
نيتنا الدخول التفصيلي في هذا المجال . فلو نحن جؤرعون ،
ولا علماء آثار .

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

(٢) نفس المرجع ، ص ٥٣ .

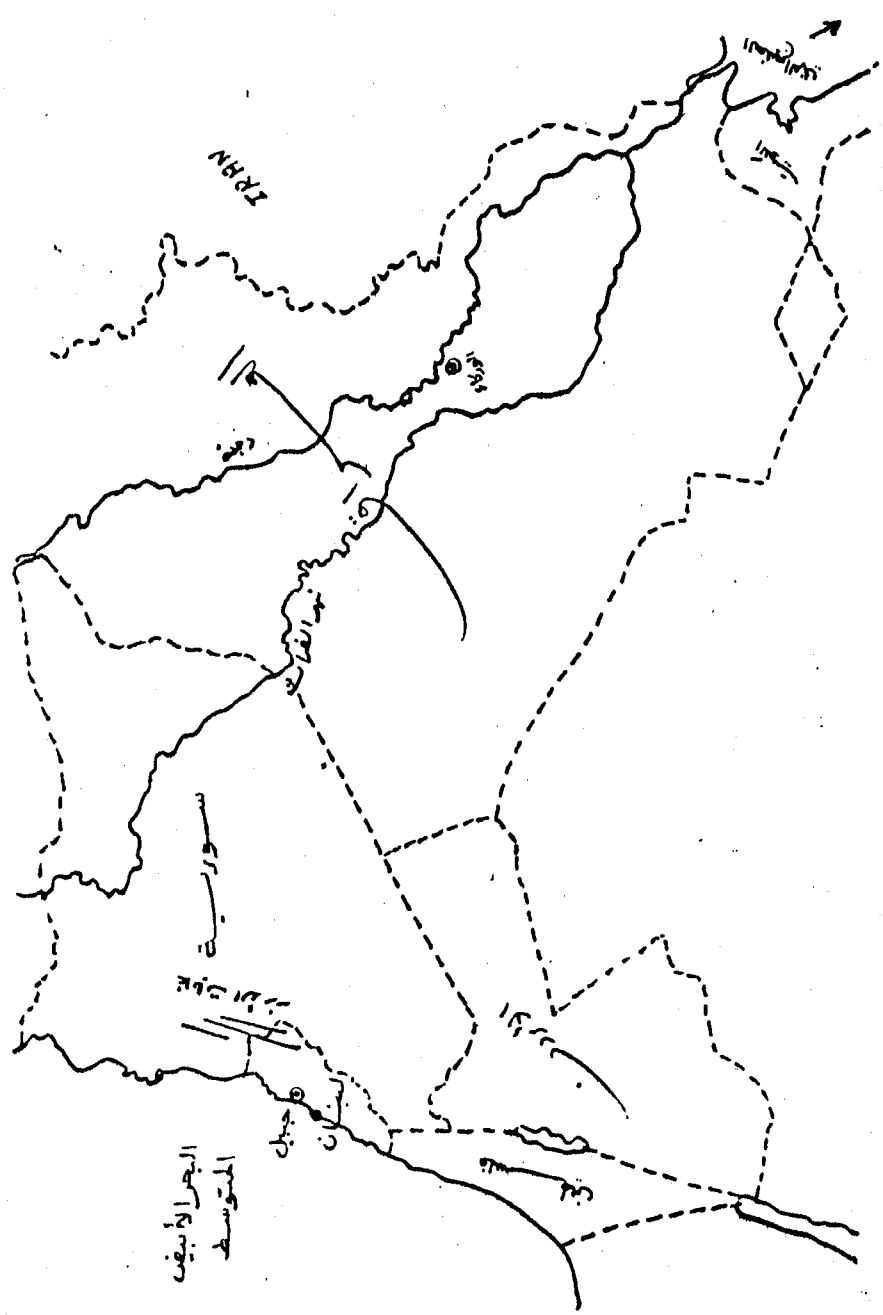
نقد أردنا ، من خلال هذه السبذة السريفة تحضير القارئ
 لما سنقره في الصفحات القادمة ، لهدف التأثير عليه
 إنما فقط لوضع في جو الملحمة ، محاولة منا في
 تنويع مواد هذا الكتاب ، وجعله دراسة شبيهة وأمنية .
 لكن ، لا بد من الإشارة إلى أننا لن نأخذ هذه المقدمات
 التاريخية بعين الاعتبار في ميدان التحليل ، إلا إذا اضطررنا
 إلى ذلك في بعض الحالات .

*
 *

- 24 -



فصل في ترميز الحروف
 ١. الحروف
 ٢. الحروف
 ٣. الحروف



القسم الأول

الفصل الأول

حول الشكالية القراءة

■ تشكل القراءة، مجذاتها، نوعاً من النشاط الفيزيائي والمعنوي في نفس الوقت. كما أنها تشكل فعل التزام مؤقت. إذا كان النص مفروضاً من قبل التزام قبلي، فإن القراءة، في هذه الحالة، تشكل نوعاً من توطيد أو تبرير أو تحقيق هذا الالتزام. وفي كثير من الأحيان، عملية تبادل بين القارئ والمؤلف أو القاص، يسكن به نعت الأمر بقصة أو بقصيدة، أم برواية. إنَّ القارئ يقوم بإخراج النص من الظن، ليبحث فيه لنور والحياة. وبالمقابل، فإنَّ المؤلف، أو النص يسلم أسرارته للقارئ. يتعلق، بكل هذا، بميلية القراءة ^{نوعية} وبعد ^{نوعين} بشكل منها، كما يقول (رولان بارت) BARTHES ^{نوعين} الأول. ■ النص وتجاهل الأعيان اللغة [...] أما الثانية، فهي قراءة تمارس بمثابة وحدة « (١) ». هناك إذاً قراءة « الاستهلاك » قراءة استهلاكية. وأخرى مسؤولية، تعيد ترتيب النص وتنظيمه، قراءة طموحة تحترم تماصليه. الأولى تفرض نفسها على أي نص. لأن، أما الثانية فهي تهتم أكثر بدرجة الثقة التي يتوجب عليها إقامتها مع النص.

(١) - ر. بارت - مجمعة النص، منشورات سوي، ١٩٧٣، ص ٢٢-٢٣.

تشأ قضية الثقة هذه، من طبيعة العلاقة القائمة بين القاص وبين متلقي السرد القصصي NARRATAIRE ، على اعتبار أن هذين الأخيرين يشكلان إحدى وظائف السرد. وما أن يتصل قطبا الاتصال هذين ببعضهما بعضاً (١) متى تتحقق الوظيفة الإفهامية لعملية الاتصال. عند ذلك يمكننا القول إننا أتوصلنا إلى أولى مراحل الثقة المتبادلة بين النص وبين القاص. وتسبق هذه المرحلة، مرحلة أخرى هي مرحلة الاقتراب، أي قبول القارئ للنص، وسندعها بمرحلة القراءة الخارجية، أو قراءة الدال، التي يتم خلالها قياس المسافة الفاصلة بين القارئ وبين النص.

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

وقراءة الدال، هي اقتراب تعريفي، حيث يمر القارئ بمرحلة الدلالات إلى مرحلة الإنسجام والدلالة، ومن الدشك إلى الشكل، من الفراغ إلى المملوء ومن الغياب إلى الحضور. حضور اللغة المنتظمة وحضور الروح في الشكل، كما يقول جان روسيه (٢). الدلالات، الغياب... الخ، كلها مزايا تتلق بالقارئ وليس بالنص. إن ما يحقق انسجام الدلالات، التي يقدح عنه روسيه، هو بالضبط، ذلك التماس الخاص بين النص وبين قارئه.

(١) - ج. روسيه : «مسألة حتم السرد» في كتاب المبادئ، التضياف لجامعة للقراءة
(٢) - ج. روسيه : «الشكل والدلالة» منشورات كورني، ١٩٨٤، ص ٢٥.

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

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

ومع هذا ، فإننا نستمع للحديث عن الشكل وهذا الطرح الذي للنص ،
 الذي يتلفظ المعنى . وسنحاول في هذا الكتاب التركيز على النص
 المترجم - إلى اللغة الفرنسية - للحملة جبجاش . لأن المعنى قد انتقل
 إلى هذا الشكل الجديد ، وهو شكل لغوي مختلف . ربما أن النص المترجم قد
 حافظ على المعنى أو الرسالة المنوارة في النص الأصلي ، فارتد
 التحليل لا يفقد من قيمته الشيء الكثير . لأن ما يقال في لغة ما يمكن
 قوله في لغة أخرى .

على أية حال ، فإن موضوع الترجمة ، لا يشكل قضية ذات أهمية كبرى في مجال
 التحليل البنوي ، إلا إذا أدت هذه الترجمة إلى تغييرات بنوية
 في النص الأصلي ، أي في تفسير مجموع وظائف النص . وعلى هذا
 فإن النص لا يفقد أيًا من خصائصه الأساسية منه شأن معالجة
 كما لو كان شكلاً جديداً يتضمن المعنى الأصلي . وفي التحليل البنوي ، عادة
 لا نأجأ إلى تحليل الناحية السردية فحسب ، إنما أيضاً إلى عناصر هذه
 الخاصية ، أي الشكل الذي يتضمن وجودها .
 والشك ليس فقط ما زله أو خاصه ، إنما هو أيضاً ما يمكن تمييزه
 بواسطة المعنى ، لأن « المشاكل التي تحيا في المكان وفي المادة ، فإنها
 تعيش كذا في المعنى » كما يقول فوسيون (١) .

(١) - د . فوسيون : حياة الأشكال ، منشورات PUF ، الطبعة السابعة .

يتمن للعمل الأدبي، شأنه في ذلك شأن العمل الفني، إعطاء إيمان نوعاً من الانطباع بوجود هذا العمل، لكنه انطباع غامض، وخارج في حقيقة الأمر. حين قرأنا لقصة ما، فإتينا لا تبين مجرد كتابة فوق الورق، جامعة، ثابتة وخالية من الحياة، لأن عملية القراءة نهت فيها الحياة وتحركها، وتعيد إليها حركتها ونشاطها.

مع أن مفارقة حبجاش تكاد تكون مستحيلة، من حيث الواقع، وبالشكل الذي وردت فيه، ومع أن كاتبها، ولطفاً أو إظهاراً غير موجودين، مع معرفتنا لهذا، فإننا نقرأ ونفهم القراءة هذا، يتوشى الجود، ويتحول السكون إلى حركة والموت إلى حياة.

لأن شكل قصة حبجاش ليس فقط مجموع الملاحظات المتعاقبة، إنما هو أيضاً ذلك الفن الدلالي الذي لا يمكن الحصول عليه إلا من خلال تلك الملاحظات هذه، فنحن قمنا بتركيب ملاحظات، أو كلمات شتى:

حبجاش + إله + إنسان + ظالم + ملث + الخ ..

مع بعضها بعضاً، فإن ذلك لا يكفي لفهم البعد الحقيقي، ومعنى هذه التضمينات الكدومية، (وذلك لأننا أن نضيف إليها مفاهيم هذه الكلمات: Connotations:

إله = جنود، لا يحده زمان أو مكان، إلهة المطلقة .. الخ.
إنسان = قنار، صنف، حاكم أو محكوم

استبداد = انعكاس حالة نفسية ما، نظام مخطط له ..
ملث = نفس الصفات الإلهية (إنها على صعيد إنساني).

بافتصار ، إنَّ عملية الترجمة بمعنى الرُّم من سلبياتها ، نـ حافظ على
الشكل الدلالي ، لنفسه ، لأننا نترجم علامات لغة ما إلى علامات
تقابلها في لغة أخرى ، كما يقول رومان جاكوبسون (١) .

في بداية قصة حب جباحش يستشيط القارئ غيظاً رزاء سكون
الملك الاستبدادي ، غيظاً ، سرعان ما ينطفئ وهجه حيناً تنصرف إلى
حب جباحش بشكل أفضل ، وبشكل خاص بعد صداقته مع إنكييدو .
بعد هذا نزاعه في محاضراته الهيئية وفي بحثه عن سر الحياة ،
ويبلغ حزناً أوجعه حيناً يفقد (ثبات المألوف) الذي تصد عليه
من جده (أوتو - نابيشتم) بعد عشاء طويل ، كما تنابنا مشاعر
أخرى تزداح بين مشاعر الشفقة و بين الذهب أو العكس .
هذه الحالات النفسية المختلفة تنشأ عن الشق الأول للقراءة
وهو ما اقتحنا على تسميته بـ قراءة الدال ، حيث لا تخضع مشاعرها
فيه إلى أي نوع من أنواع الرقابة أو العقلانية ، وهما وظيفتان
تنشآن عن الشق الثاني للقراءة ، قراءة المدلول SIGNIFIÉ .

لا بد من الإشارة إلى أن قراءة النص ليست مجرد تلك العنقبة
الثابتة القائمة بين النص وقارئه فقط ، حيناً نقرأ طارئاً
أخافنا عريضة ومتعددة ، وأبعاداً جديدة تنفتح أمامنا ،
ترتبط بموقف واستعداد القارئ المسبقين ، إنما تخضع لتوجيهاته
الاجتماعية والإيديولوجية ، والثقافية . وهو ، شاء أم أبى ، طارئ
له أكثر من خيار . ففضلاً عن تأهيله المعرفي ، هناك قضايا
أخرى تبرز أمامه ، مثل القضايا السنوية ، وقضايا النظرية الأدبية
على سبيل المثال ، والتي لا يستطيع إلا أن يعرضها الأسر الذي

(١) - رومان جاكوبسون : - محاولات في علم اللغة العام ، ج ١ ، منشورات

يجب من القراءة فعلًا مسؤولًا والتزامًا، وليس مجرد استهوان
بشيء.

فمن القراءة يُترجمنا، لأنه يجعل لنا مُنتجين للمعنى، كما
يقول بارت BARTHES، معنى، قد يتواجد خارج النص، لكنه
يقف على علاقة وطيدة به. ولهذا الفهم، فمن القراءة، تفرضه عدة
عوامل اجتماعية وثقافية كما ذكرنا. إنه، بشكل آخر، الانعكاس
الواعي أو اللاوعي لالتزامنا السياسي، سواء كان هذا الالتزام
صريحًا أم ضمنيًا. وهو التزام يؤثر تأثيرًا أكيدًا في توجيه
عملية القراءة. بالتالي، نحن نبعث في النص عما نرغب أن نراه
فيه وليس ما يقوله النص بالفعل. لكن متى كان النص يلتزم بما
فيه!، إننا نقول من حدود التزامنا وعلى ضوئه.

النص بقارئ هو كثر مدفون في خراب لم تطهر يد
وعلى الإنسان بعد. يحدث أحيانًا، في لحظة ما من لحظات
القراءة، أن تدخل الذاكرة (بمعناها المروغ)، وتشيخ بذقلمها
على كائن القارئ، أو على تفكيره، وتجعله ينسى التزامه، تاركًا
أباه وحيدًا أمام النص، مُستقرًا إلى الملاح التخلي أو المنهجي.
وهنا غارت القارئ، قد يسلم أمره لها فتحكم عليه، وهنا أيضًا
تكون القراءة بعيدة عن المعايير الرسمية، لتلعب الذاتية فيها دورًا هامًا.
قد تشكل قضية الذاتية، هذه خطرًا على القارئ الفاضل، لأن
التعانيات الشائعة عن تدخلها — بحسب تعدد — إلى الانزياح، فتدريج
الرؤية، وبسير الأساس ثابوياً، والثانوي أساسيًا،
لذا، يتوجب على القارئ ألا يبتدأ النص بعيد ذريعة لا يرى

فيه سوى ذاته . لأنه ، في هذا الحالة ، قد يسبغ المعنى الناتج ،
شبه معنى ، أو معنى غير حقيقي ، لأن المعنى الحقيقي
لا يتواجد إلا في النص ، ولا يمكنه إلا أن يكون ناجماً عنه ،
لا عن أي تصور مسبق ، والمزاوجة بين الرؤيت القبلية وبين
المعاني التي يحتملها النص ، أو التي يستخرجها القارئ منه ،
كل عملية معقدة تستدعي المذء والتأني .
أخيراً لابد من الإشارة إلى أن قراءة نص قديم مثل ملحمة جلجامش
لا يمكن لها أن تتم ، أو أن تؤدي الناتج المرجوة ، إلا من خلال منظور أو
معايير العصر الذي يعيش فيه الناقد . ولما احتاج إلى بعض الأحيان
للرجوع إلى عصره ، إنَّ الناقد المعاصر (بنيتس بالخير) أو
الأخبار (ملحمة جلجامش في حالتها هذه) ويستوعبه ، لكي يقوم
بالتالي بتحليله .

صحيح إنَّ الملحمة قديمة . وصحيح أيضاً إنَّ العالم قديم .
كَيْنَ علينا أن نتعلم كيف نراه « على حد قول ميرلوبونتي (١) » .
تسير القراءة وفق منهجيتين : الأولى ينطلق من القارئ نحو
النص ، والثاني من النص إلى القارئ . وفي نقطة توافقهما أو
تفصلهما ، يبرز التكوين ، تقويم النص ، إنما يبقى شيئاً ثابتاً ،
هو أنَّ القراءة لا يمكن لها أن توجد إلا بتواجد النص
والتأني معاً . تلك بدققة لابد من التأكيد عليها .

■ يقول تادييه TADIE أن القصة « توجد في كل الأحيان
اللازمة ، كما توجد في كل أشكال التعبير » (٢) . وهو توجد أيضاً في الأسطورة
وفي الفلاحة وفي الحياة ، وفي النهاية .. الخ ، ويؤكد بارت على أن القصة تتغيرت
مع ظهور روايات أي شعب لم ينل من القصة (٣) .

(١) ميرلوبونتي : - الطرقي والدورفي ، منشورات غاليهار ، ١٩٦٦ ، ص ١٨ .

(٢) ج. - ريث تادييه ، - المرر الشري ، PUF ، ١٩٧٨ ، ص ٧ .

(٣) ر. - بارت : مستحدثات العقل البشري للقصص .

حبلا مش هي قصة تصف مغامرات وأعمال كائن خرافي ، أو نصف خرافي ، ظلت ذكره محفورة في الذاكرة والوعي الشعبيين حتى اليوم الذي قام فيه كاتب جرعة بكتابة هذه المغامرات وتشبيها في سجن دائم . مدحمت حبلا مش كي إذا قصة ، وبشكل أكثر دقة ، هي قصيدة سرديّة . Poème narratif

في القصيدة الملحميّة يبقى المنصراخي مسيطراً ، حتى وإن وُجد البطل الذي تتحدث عنه بشكل جزئي على أرض الواقع . إن انتقال قصة حبلا مش من مرحلة الأسطورة إلى مرحلة الملحميّة من طريقت الوعي الشعبي ، قد نجم عن رغبة الشعب في التعبير عن تطلّعه وطمحيته إدراكه للواقع الذي يتجاوز حدود معرفته ، والذي يحاول إيجاز تفسيره معقول له ..

بالنسبة لحبلا مش ، بطل قصتنا ، يصبح الاختصاصية سيرته على حقيقة حدث عاش في بلاد ما بين النهرين قبل ثلث آلاف عام قبل المسيح* . وبفضل أعماله الخارقة ومكتسباته الكبيرة ، انتقل لهذا الملك إلى الأسطورة ومنها إلى الملحميّة . على أية حال ، لن نأول لهذا الدخول في مناقشة النوع الملاحم أو خصائصه ، إنما نذكر فقط ببعض العناصر المتعلّقة بمنهجنا في القليل بهدف الوصول بشكل الملحميّة الذي أتبنا على ذكره نيا سبب . وملحميّة حبلا مش لا تنحصر هنا ، كوثيقة تاريخيّة ، ما يهمنا فيها هو كونها قصة شميّة ، أو قصيدة سرديّة أساسها الأسطورة ، حيث يقوم العامل الأسطوري بتوجيه العامل الشمن . وهو الأمر الذي جدّا (بتادييه) إلى التول بوجود قرابة بين الأسطورة والقصة^(١) ونضيف إلى أنه يوجد بينها علاقة متبادلة أو تشاركيّة ، لأن كل أسطورة

* انظر النبرة التاريخيّة في بداية هذا الكتاب .

(١) تادييه ، مرم عنكر .

تحتوي على قصة هيلما تحتوي القصة على الأسطورة .
 وقبل أن تكون ملحمة حبها حب كذا ، فهي ، كما أشار ، قصيدة
 سردية وتشكل الملاحات التقليدية ، المعروفة مصدر الإيقاع فيها ،
 كالتأنيث ، على سبيل المثال . إنما نيتا الإيقاع هنا من شيء آخر*
 ذلك لأن الماصية الشعرية ليست حكراً على الشعر ، فمثل
 حطت في ذلك أيضاً ، ومن هنا نشر القليل إشوى في الأدب .**
 إن القصة هي طامة انتاليت بين النهاية والقصيدة (١) . ومن
 الطبعي ادبهم الانتقال هذا دفعة واحدة لكي يضي القصيدة إيقاعية
 موسيقتة .

إن ما يتكفل بتأمين الشعرية للملحمة حبها حب ، كقصيدة ، هو التدرج ،
 والتوازن من جهة ، وطبيعة العلاقات التي تربط هذا العنصر اللغوي
 مع ذلك ، وكذلك المحسنات البيعية والبديعية . وهذا لا بد من
 الاعتراف بأن النفس المتزجم يرحل من حذقت إظهار هذه المراتب
 جميع ذلك . فإننا سنحاول أحاسيس الجهد في فصل لاحق .
 مناقشة هذا الموضوع

• • • • •

(١) - تاريخية ، نص المربع السابق ونفس الموضحة .
 من الجدير بالذكر أن أولاد القدماء في بلاد ما بين النهرين كانوا يسهلون إيقاعية
 في الشعر ، وبالتحديد فقد لجأوا إلى وسائل أدبية أخرى لإعطاء انصافهم
 الشعرى إيقاعاً وموسيقاً .
 ** نغم الشعرية LA POSTIQUE

الفصل الثاني

العلامات والرموز

(أساس الفضاء الأسطوري)

تشكل الأساطير بدورها في « حدار الرمز » ، أرضية صالحة
للفتح وهدوء الرموز . لكن الفكر الأسطوري لم يكن له الخيار في الوسط فوق
• هذه الأرضية أو تحت . والرمز لا يشكل وسيلة وإنما غاية . في
المرحلة الأولى لتشكله .

في هذه المرحلة من تطوره لم يكن الفكر الإنساني قادراً على
تمييز الرمز عما يشكك : فالشمس ، مثلاً ، لا ترمز إلى الإلهة ؛ لأنها
الإلهة بذاتها . ونحن نعرف بأن الإنسان القديم كان زمناً
طويلاً يقوم على عبادتها . لأنه كان يعتقد بأنها الإلهة ، الإلهة
لأنه يظن أنها كانت تشكل ، بالسحب ، ماهية حستية ،
لا ترتبط بأية ظاهرة أخرى ، ولأنها كانت أقوى إلهة الطبيعة .
إذ لا يمكن نفيها راجعاً ورموز الإلهة . ولم يظهر التمييز
بينهما إلا بعد أن دخل الإنسان في السيرة المعرفية . وبعد
أن صار يشكل جزءاً منها ، وبعد أن وصل إلى مرحلة
تقدمت استطاع فيها رؤية الرمز كن ، بالسحب ، ذاتية فقط .
لقد كان الرمز دائماً جزءاً من الإنسان ، الذي خلق طبيعته تاريخاً

حسيرة الكثرة يؤمن إيماناً لا يتردد بهذا المظهر أو ذاك من
مظاهر الطبيعة التي لم يكن قد وصل إلى تفسيرها بعد .
لقد كان كل مظهر طبيعي يعني بالنسبة له، ماهية مستقلة ، قائمة
بجدها ذاتها . ولم يتوصل إلى إدراك حدودها إلا عتاشراً . عند
ذلك بدأ يحس بأن الأشياء هي أكثر تقييداً وغرابة مما هي
عليه في الواقع .

على العموم ، تبقى مشكلة الرمز مشكلة معلقة . لأنه ما من
قضية نظرية أثارت الفكر الإنساني ، وأسالت هذا الفكرين
مشاكلها أثارتها مشكلة تفسير الرمز . علماً بأن حدوداً محدودة
من الرموز ، اصطاحت ببعض المجموعات الإنسانية على تفسير حدودها .
وفي كل مرة يطرح فيها حوثية الأسطورة ، سرعان ما يتعد التفسير
بما إلى الماضي ، ولأن الأسطورة لا ترتبط إلا به . وهو تفسير
غير دقيق . ذلك لأن الأسطورة تواكب مسيرة الإنسان ،
في حاضره ، وفي حاضره ، وفي مستقبله .

وهذا الفهم التفسيري للأسطورة ما هو إلا ما يسمى - يرتبط
بالأسطورة ، بجهنم الجهنم ، واللاهوت اللاهوت ، وهو ما لا يمكن
أن ينسجم مع التزيين القائم للأشياء ، وهي نظرة (أرسطية)
تقوم على مفهوم " ما هو مؤكد سلفاً " ، وما هو مثبت وقائم
من وجهة نظر الاتفاق العام .

مرة أخرى نجد أنفسنا أمام مشكلة تفسيرية ، حول إيجاد أقرب
التعاريف الممكنة للرمز . وهو أمر يكاد يكون مستحيل لأن ما من شيء
من مروج المعرفة إلا ويحاول احتكار الرمز ، ويبيح بأنهم هو الذي قدر
على تفسيره ، مثل علم الفلك ، وتاريخ الحضارة والديانات ، وعلم الإناسة

الثقافة، والفن، وعلم اللغة، والطب، والسياسة الخ...
في خضم هذا السياق نحو تفسير الرمز، كيف يتسنى لعالم
السرد القصصى NARRATOLOGIE أن يجد مكانه؟

الحقيقة أننا نقف إلى خواب قاطع ومنها في على هذا السؤال، لأن القصة
أو السرد القصصى يتطلب أن يتضمن شيئاً فوريته، حيث يتطلب
على نفس حياءه ألا حدود له للبعد والرمز إذا لم ينظر إليه
كمحاكاة ذات بعد واحد أو خيال أو مادية

كأنه باعتبار أن النص بشكل كذا يتشرب بها يحيط به رجا
انتجبه، فإن عليه (النص) أن يستفيد من تجارب مروج
المعرفة إلا لغة الذكر كأي يتم تحليله في أفضل حالاته.

ما هو الرمز؟
وأبها أصح، الذي عن رمز أم عن ظروف رمزية؟ وإذا كانت
هذه الأخيرة موجودة وبين الخريف عنها، فمن كلفنا الإساءة بها
بشكل دقيق؟

قد يقول قائل بأن وظيفة الرمز لا تطرح بهذه البساطة، وهذه
السذاجة. لكن هل هناك ما هو أبسط من الرمز؟
صحيح أنها سبيلها ^{لها} ظاهرة، ومن هنا بدأ تنوع التفسيرات
وتقدمها.

بيرس Peirce الرمز على أنه ما يمثل الإنسان حيث
يشكل طابعه التمثيلي، فاعلمه تسد من يتوهم بتفسيره، ويقول:
«إن كل العلامات، والجمل، والكلمات والعلامات الاصطلاحية الأخرى

تشكل رموزاً (١).

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

أما ف. روسوسير، فيذهب إلى رأي آخر، حيث يعتبر أنه، في حالة الرمز، توجد علاقة طبيعية بين العال والمعلوم^١ لا يمكن أن تُحل محل الميزان، رمز العلاقة، عربة، على سبيل المثال، من خلال المكانة التي يحتلها، يأخذ الرمز قيمة يعترف بها

أعضاء المجموعة الإنسانية وتفرض نفسها عليهم بقوة، كقوة القانون. والفرق بين العلامة *SIGNE* والرمز هو فرق حتمي، وبالتالي لا بد من دراسة الرمز بشكل مستقل، ودون أن نخلط بأي شكل من الأشكال مع العلامة، لأن من شأن هذا الخلط أن يخفي الطبيعة الحقيقية لكل منهما (٢).

العلامة لا تتحقق إلا بالاستناد إلى الواقع الخارجي، ولا يستطيع العقل تنويرها وإدراكها إلا من خلال نظام عام، حيث تقيم^٢ العلامة *signe* علاقات ولهية مع علامات أخرى (النوء الأسر أو الأضداد في نظام اشارات الطرق مثلاً).

لا بد وأن نفرد هذا التقابل بين العلامة *signe* والرمز، بالضرورة، إلى التعرض للمقابلة بين نتيجتهما، أي

الدلالة *SIGNIFICATION* والترميز *Symbolisation*.

الدلالة مصدرها مفهوماً في *CONCEPTUELLE* أما الترميز فينشأ من نظام ميكانيكي. لأنه بين الرمز *Symbolisant*

(١). ش. س. بيرس: كتابات حول العلامة، منشورات سوي، ١٩٧٨، ص ١١.

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

والرموز الـ *Symbolisé* لا تكون العلاقة اعتبارية وإنما سببية .
 وجميع هذا فإن الترميز لا يشمل غاية بعد ذاته ، لأننا لنقف ، مثلاً ،
 عند القول بأن فلاناً هو كلاسد شجاعة ، إذ علينا الاستمرار
 في عملية الصلابة (عدمية كانت أم فكرية) . على هذا ، وليس من الخطأ
 اعتبار الترميز مرحلة حاقلة دالة *PRE-SIGNIFIANT* ، مرحلة
 تشبه مرحلة الترتيب .

إننا يمكن للترميز أن يتعارض مع الدلالة في لحظة حاسنة
 خطوات عملية التفكير التي نمر بها .
 والرمز ذو طبيعة مبهمة يتميز بالمرونة وحرية الحركة ، ولها
 ميزتان . يتميز بها الفهد أيضاً ، لكنهما لا تنطبقان على المجتمع ، لأن
 هذا الأخير يقتضي الالتزام بالإحصاء ، وإلا يكون الفهد عند
 ذلك شاذاً . ولها بحث آخر .

الأمر الثاني بأن القدرة على الإبداع هي من شأن الرمز ، وهو
 رأي يخالف رأي (ليفيل) الذي يرى أن هذه الإمكانية - إمكانية
 الإبداع - هي من شأن العلامة *SIGNE* ، حيث يقول : « إن العقل
 في بحثه عن العلامات ، فهو يؤكد على الرادة ، وتكون من استخدام
 الحدس ، بشكل يكون محدد أكثر حرية فيها لولوج إلى الرمز . (١) »

الرمز لا يشكل أداة معرفة . كما أنه لا ينبو عن واقع آخر ،
 أو عن شيء آخر ، أو عن أشخاص آخرين أو عن أفعال أخرى أو عن أية
 موضوعات إنسانية . الرمز هو المعرفة ذاتها ، وبالتالي لم لا يكون
 الواقع نفسه ! . إذن (دلمون) مثلاً ، لم تكن في ذهن (نسان) بلور
 ما بين النهرين القديمة ، مجرد معاناة للواقع ، إنما الواقع نفسه ، إنما
 لم ضامن يتسرد ويتشبع .

(١) : عن كتاب بوتيجان *PETITJEAN* في كتابه « فلسفة اللغة » ، منشورات

قلنا إنَّ الرموز تعيش فيها ، وتشكل جزءاً منها ، ليس فقط ،
بشكل مجرد ، إنما بشكل مادعي أيضاً . لكل عضو من أعضاء
جسدنا بشكل « مستودعاً » للرموز ، اليدين ، الرأس ،
القدمان .. الخ كلها أعضاء قابضة للتمييز في فئة
الرموز المركبة ، أو المنتجة لها ، تلك التي يتلقاها جهاز
النظر ، وتدرس باعتبارها تعبيراً عن اتصال وصفي أو
رمزي .

هناك نوعان من الحركات الوصفية . بحسب تصنيف (غيمب)
P. GUIRAUD - الحركات الواسعة ، المصنفة ، والحركات
المؤكدة السالبة على الشيء والسؤال أو الأمر . وهناك أيضاً
حركات تعبر عن اتصال تعبيرية (الدوامان المهدودتان مع
المتاح الكندي يعبران عن الصدق والاشكاس (١) .
في عملية الاتصال الرمزي تغير الحركات اتفاقية وليس طبيعية .
اتفاقية كونها ترتبط بنوعية الثقافة السائدة في مجتمع ما من
المعتقدات مثل : إسلام ، حقبة بركرية .. ونحوها ..
غير أن في هذا الاعتبار فطورية من شأنها جرنا إلى حيزين
آخرين ليس مجال بحثها هنا .
الرمز ، إذاً ، لا ينفصل عنا ، خوفاً وحولنا ، لدرجة أننا
« لا نخليج نوم أي بيتي » ولا نقوم بأي انفعال إلا بهتاركة (٢) .

(١) - ب . غيرو : - لغة الجسد . منشورات . هارذا أرف ؟ ١٩٨٠ ، ص ٧٧ .
(٢) - د . بنوا : - العلامات والرموز والأساطير ، منشورات . هارذا أرف ؟ ص ٥٠ .

لقد رافق الرمز مسيرة الإنسان عبر تاريخه وتطوره ، وحافظ
 طيلة هذه الفترة على جوهره الدال ، ففي اللغة اليونانية القديمة
 تدل كلمة *sumbalein* على القراءة دفعة واحدة أو القراءة
 المتعددة بنفس الوقت . هذه القراءة أي الرمز تدل على شبكة
 من العلاقات المتنوعة ، متعقدة بذكر خاصيتين أساسيتين هما
 خاصية التباين وخاصية الوساطة .

في السرد الأسطوري يقوم (الشخص النفسي) بإيجاز عمليتين
 رئيسيتين يقوم (الشخص النفسي) لهذا خلال الأولى بتمثيل الواقع
 المائي ، ومن ثم بتحويله ونسقيده خلال العمدة الثانية
 إذا عالم روساني . بين هاتين العمليتين تتولد مجموعة
 من العمليات الصغرى هي أكبر من أن يقوم المؤلف
 وحده بالتكهن بها ، لذا فهو بحاجة إلى مشاركة المجتمع
 أو إلى الاتفاق الاجتماعي .

ما كان لولادة حجاجش ؛ نينسون أن تدخل في أحداث
 القصة لمكان المؤلف يجهل مكانة المرأة - الأم في
 حياة مجتمع بلاد ما بين النهرين ، باعتبارها تجسد الحكمة
 والمعرفة ، ولها صفات لها مكانة في أحداث الملحمة .
 وتكون العمليات الصغرى (الثانوية) التي أشرنا إليها أسساً
 لرمز نمذ العنصر الذي سيأتي مساهمة أساسية في نمذ
 رمزنا واستيعابنا للفكر الأسطوري بشكل عام .

إن المؤلف يرى، يعيش، ونحو أسوأ الحالات يتحلى أحداث قسمة .
ثم يتعمق بترتيب رؤيته تباً لنظام يرثاه محققاً لشروط تحقق
القيمة . الخراج هو أشبه ما يكون بعملية الترميز codeage .

الرمز هو شكل فارغ نقوم بملئه تباً لثقافتنا وتباً لما تمثلناه
من ^{قوله} الواقع المحيط بنا . وهو - الرمز - لا يفرغ محتواه أو دلالة
ولا يعبء مدونات codes اعتبارية - ثقافية . مدونات تكون
بالغة العمومية ودرجة أنها تتحت بقوة القبول نحو كثير من
الحالات . والرمز لا يبتذل إلى مرحلة التحويلية إلا بعد
حصوله على إجماع الوسط الذي أنتجه .

حبجاشش ، ليس مجرد قيمة معمارية فحسب ، إنه أبنينا . وهذا
هو الأهم ، الرمز الدائم لذلك المكان البشري الباحث أجداً عن سبل الحياة .
والشخصية التي يمثلها حبجاشش يمكن أن تقوم بتبديلها أية
شخصية أخرى ، تحت أي رسم كان ركازاً حقيقياً في العديد من
التجارب الثقافية الأخرى . لكن الأساسي يبقى كما هو ، دون
أن يمتدح أي تغيير ، حبجاشش هو إذاً دور .

الرمز هو درجة متطورة عن الحركة البدائية ، التي صقلت بصير
من انفعال ماء كالخوف ، والاضطراب ، والهنسة . الخ لم توجد هذه الحركة
البدائية . كثرة ما زودت ، بمدونة مختلفة عن الرمز ، باعتبارها
تتكون من دالٍ ومدلول ، بينما لا يتشبه الرمز إلا بالواحد ^{سواء} وعدة
مدلولات .

في الحضارات القديمة ، صقلت الشجرة ، مثلاً ، ترسز إلى القوة ،
فأدى ذلك إلى تقدسها ، ثم سارت ترسز إلى النظام
الكوني بمرحلة . أما بالنسبة (لغروب) ، فإنها ترسز ، للمعاني في

من بين أمجاد أخرى كثيرة ، أنظر مجلة المعرفة السورية ، عدد ١٩٧ ، تموز ١٩٧٨ ، التي تتحدث
عن حبش طاس من الأسطورة والفكر الأسطوري . وأنظر كذلك قائمة المراجع في نهاية هذا
الكتاب . وقد أشرنا إلى هذا الموضوع في فصول (النص المؤسسي) من هذا الكتاب .

إلى العضو التناسلي عند الذكر .

لقد قام مؤلف أو مؤلفوا قصة حبجاش بتحديد بطلها من صفتها كملأ - لمدينة أوروك ، ليجمع عنه اسماً ^{صالحاً} لازمياً ولا مكانياً في نفس الوقت ، أي أنه جعل عنه اسماً لكن زماناً ومكاناً . وفي هذا اعتداء صارخ على ظهور (المسيح) أو تجاوز لها ، وهي عملية ضرورية ، إذ لولاها ، لبقى حبجاش قصة مدفونة في ذاكرة ضائعة في مكان ما من أراضي بلاد ما بين النهرين ! .
وبما أن حبجاش هو أسطورة ، فقد أصبح رمزاً لتوعين من الفخر ، الشرايطوري من جهة والفكر العالي من جهة أخرى .
تارة يستند إلى هذا وطوراً إلى ذاك ، وهو أمر يؤكد الطابع اللزوي للرمز ، ليس على سعيد دلالة وإنما من خلال العلاقة المزروجة والمتناقضة التي يقيمها مع الأشياء . وهنا يكمن سر الإبداع الذي من شأنه أن يكون أساس حيوية العمل الأدبي ، وسبب بقاءه أكبر زمن ممكن في وعي القارئ .

لقد مر حبجاش ، ككل الأساطير ، عبر الواقع إلى التاريخ والتاريخ الذي اختاره ليحول بدوره إلى كلام أو حديث . كلام ، لأن حبجاش يعبر عن مفهوم قابل للترجمة في خطاب (حديث) متكامل من حيث نواحي العلاقات ، الوحدات الجملية والعمليات السهوية المختلفة فيه .
وتحول حبجاش إلى شكل من أشكال الحديث الأسطوري يدخل في مجال البحث العلمي SÉMIOTIQUE الذي نحن بصدده .

تنظيم الفضاء الأسطوري :

في الفضاء الأسطوري تلعب الأمكنة دوراً ثانوياً، لأن الأسطورة لا تستند إلى المكان إلا بمقدار العلاقة التي يقيمها هذا الأخير مع التفسير أو مع الدوايق .
الفضاء، عموماً ، ينشأ عن المزعج ، الذي هو ليس قريباً عن الواقع الذي يشكل مستوياً يفهم بالرموز . وهذا الأمر لا ينطبق على المكان المحدد هندسياً .

في قسمة حجابش ، لا نؤمى تحليل مدينة أوروث من ناحية هندستها الممرانية ، لأن ذلك يتطلب أولاً ، معطيات دقيقة عن المدينة المذكورة ، وهو أمر نفقراً له ، وإنما علينا استنباط أو استنتاج قواعد خاصية ليس نه نبتنا إرغالها في بحثنا هذا .
إن الفضاء الأسطوري ، بالنسبة لنا ، هو مفهوم بلا شكل ، ومعدل . يبحث عن ذاته . وللوصول إلى ذلك الشكل لابد لنا من الانطلاق من المعنى ، على الرغم من قناعتنا بعدم دقة النتائج التي قد نص إليها ، لأن المفهوم الأسطوري محيى لا محدودة من الدلالات .
كما يتون ر . بارت (أساطير ، سوي ، ١٩٥٧ ، ص ٢٠٥) ، الأمر الذي يقود إلى صعوبات مختلفة من التوصل إلى شكل واحد للمعنى الذي تظنون عليه الأسطورة .

بما أن الرمز يجب ترتيبه النسبة في الأسطورة فإننا سنستند إليه ، منطلقين منه ، لكي يتيسر لنا الحديث عن الفضاء الأسطوري ، ومع ذلك نؤيد من الإشارة إلى أن النسبة لا تعتمد في تشكها على الرمز نفسه ، لأن للعلاقات دوراً ^{أولياً} لنا ^{أولاً} .

يحاول القاص ، انطلاقاً من أرضية منبسطة :

(مدينة - سهل)

تنظيم إبعاد المفاش (حجاجش في حماسة استبداده ، الشعب في شكواه الخ) .

وتشكل التهربان المفاشيان في المدينة وفي السهل ، أساس أو نقطة انطلاق الممارسة الضالقة في القصة .

بين المدينة والسهل لا يتم الاتصال بشكل مباشر ، إنما عن طريق طرف ثالث يملك القدرة على الفعل . . . هو ، كما سنرى فيما بعد ، الطرف الديهي ، والذي لا يفتقر سلطان تواجد في نفس مستوى الطرف الأرضي ، هناك وإن لم يتمكن هذا الطرف من ضمان هذا الرباط إلا عن طريق وسائل أخرى مثل البخور الفرجاني ، الخ . من هنا نستطيع القول بأن الملاقاة الأسطورية في قصة حجاجش يتكلم وفق ثلوثية أخوات من العلاقات :

١ - عدوقة شاتوليت - مدينة - آلهة - أسمهان ،

٢ - عدوقة - عائلة (آلهة - سهل)

٣ - عدوقة - فتية (مدينة - سهل) .

تبين العلاقة الشاتوليتية الابتعاد إلى النهاية ، نحو الممحور ، وهي تنفي أيضاً انفتاح الأود نحو الثاني ، فالأشياء مختلفة في شكلها حيناً تنظر إليها من الأعلى لأننا نقرأها بشموليتها ، ونحسك بمنيتها كعاملته . وهكذا يمكن فهم الطبيعة العمومية للحد الديهي بشأن عدوقة حجاجش بشعبه . لقد كان بلعمكان نفعه الآلهة إبداع العقاب الذي تريد المستبد ، دون السحر (الدرس التقليدي) الذي احتل أحداث المأساة . لكن ، كما

قلنا، إن الأشياء، تتخذ شكلاً حقيقياً حينما ننظر إليها من على
أما العذبة، المألوفة فتقوم بتخفيف حدة العام ليطاقت،
أو بالأحرى، ليتناسب مع الخاص. إذ لا بد من نموذج أو عامل
مادي يقوم بهمة التنفيذ لكي يكون مثلاً يجتذبي به.
لتوضيح هذه الأفكار سنحاول أن نقسم السد القصصي إلى
أوضاع ثلاثة، تشكل مجتمعة الفضاء الأسطوري العام للقصّة.

١. الفضاء المغلق

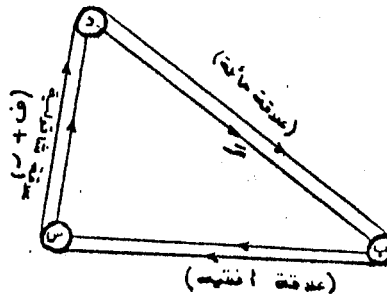
نقصد بالفضاء المغلق، المدينة. على الرغم من أن مفهوم الفضاء
يحد ذاته يقتضي الانفتاح، ومع ذلك فإننا نقول ^{الفضاء} المغلق، لأننا نعتبر
المدينة (مثلاً في ذلك مثل الحائل الزمنية الأرض) مكاناً
مستقلاً عن البناء العام للقصّة، مبدئياً على الأقل ولضرورات التحليل.
إنّ القصّة لا تقدم لنا، بشكل مباشر على الأقل، الكثير من المعلومات
حول مدينة أوروبا. كل ما يمكننا قوله عنها هي أنها تشي فضاءً
مغلقاً يحيط به الأسوار العالية التي يفترض... أنها على اتصال
بالسماء لكي تبقى في تماس دائم مع سادتها (الأعلى)، أي مع
الآلهة عن — طريق ممثليها حجاجهم الذي يجسد عالمين
متناقضين.

مغلق \neq مفتوح

محدود \neq منبسط

إنّ الأعلى، أو عالم الآلهة، هو عالم منفصل عن العالم الأدنى
التي يرتبط به ارتباطاً وثيقاً باستباره يشكل سقفاً لهذا الأخير،
حيث يسحب على سكان الأرضين (المدينة) اختراقه أو حتى معبره

الوصول إليه .
بين الأعلى والأسفل ، هناك عالم تحتله فعاليات الآلهة . وعلى هذا
فإن الحركة في قصة جيجامش تنتقل وفق الشكل المثلي
التالي (١) :



شكل (١)

الحركة التي بدأت في الدائرة (س) تتجه نحو الأعلى (٥) ؛
في المدينة (س) ، يثير فعل جيجامش (ف) رد فعل الشعب (ر) .
ومجموع هذين الفعلين (ف + ر) يثير بدوره رد فعل
ثالث (ر) مصدره الدائرة (٥) التي تمثل اكهما صرنا نفرا ،
التدخل الإلهي في شؤون المدينة .
نلاحظ أن أثر رد الفعل الثالث (ر) هو أثر غير مباشر ،
لأنه وقع على نقطة (دائرة) ثالثة (ب) ، أي السهل . ورد الفعل
هذا يمثل عملية خلق إنشيد في السهل .
إذن ، فالمثلث (ر س ب) يمثل اتجاه الحركة (ف + ر) التي
يقع السهل في نفس المستوى الذي تقع فيه المدينة لأنه ، حينها ، يشكل جزءا من الأرض .
المقابل فإن الآلهة تتلخص التواجد في مستوى مختلف أعلى من المستوى الأول (٥)
لهذا اتخذت الحركة العامة في القصة هذا الشكل المثلي .

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

بني هاتين الدائرتين ، أو هذين المجالين ، يوجد رابط شاقولي
مشارك . سندعو حد من هذين المجالين ، الأول بالأعلى
الذي يمثل مجال الآلهة ، والثاني بالأسفل ويمثل المجال الأرضي .
وعلى الرغم من التناقض بين هذين المجالين إلا أنهما
يتمتضان بعلاقة تجانسية واضحة . الشكل التالي :

الأعلى (السماء، الآلهة)		الأسفل (المدنية...)
مفتوح	≠	مغلقة
لامحدود	≠	محدود
خلود	≠	فساء
خارج	≠	داخل

شكل (٤)

هذا يشكل الأعلى نوعاً من الفضاء . التخيلي ويقابلته الفضاء
الأرضي ، الذي تدور فيه تعارب « الاختبارات الحاسمة » (١) .
عبارة أخرى يشكل المجال الأرضي مُنتجراً للمعطيات التي تنطو
الآلهة لتنفيذها (خلق إنكيدو ، بعد أن رست الآلهة الفاتية من زيف ،
والثور السماوي ، لا يستطيع سما . يستق طعنت إلا فوق الأرض) .

(١) غريغاس أ . ج . - سيميائية النص ، تعاريف عملية ، منشورات سولا ، ١٩٧٦ ، ص ١٤٦ .
مرتبط الاختيار الحاسم بالأداء الذي هو « استخدام وتحقيق الكفاءة » . انظر أيضاً غريغاس
وكورتس ، (قاموس السيميائية) ، منشورات هاشين ، ١٩٧٩ ، صفحات ٤٧ - ٤٧١ .
والمرافقة أو التصديق على الاختيار الحاسم لا تتم إلا في الحيز العلوي .

من المفاهيم الناتجة عن مفهوم (المدينة) والتي صنفناها في
الصفحة السابقة ، نلاحظ أن الأسفل لا يختص بالمدينة
وحدها ، فهو يشتمل أيضا فضائين آخرين لا يقلان بأهميتهما
عن الفضاء الأول وهما السهل وكان تدعى الهزير (أرض دلمون)
أو الحبة التي كان يتموضع القاص . وسنفود إلى بحثهما
بما بعد لأنهما يشكلان المحفلين الرمزيين الآخرين في قصتنا
باعتبار أن المدينة المحفل الأول .

إنَّ المدينة ، باعتبارها تشكل عالما صغريا ، قد حثت دائما ،
بالنسبة لمؤرخي تاريخ الديانات عالما صغريا MICROCOSME أو
مركزا CENTRE تقع فيه القدسية بشكل تام (١) .
ويشتمل لهذا المركز بالنسبة للإنسان فضاء مقدس تمكن الآلهة ،
عبره من الاتصال بالمقربين إليها . وهكذا فقد كان يقوم على
صيانة معبد عشتار في أوروك . مجموعة من السدنة ،
وتشكل إدارته مجموعة من الكاهنات اللواتي استلمن
الحصول على برصاة السماء . ومع ذلك ، فإننا لو قبلنا بفكرة
وجود مركزا مذهبيا من تسميته بمركز العالم وليس بمركز
الأرض فقط . لأن مركز العالم يفهم السماء (الأعلى) ، والجحيم
(الأسفل) لهذا بالإضافة إلى الأرض التي سماها بمركز العالم
UNIVERS .

إنَّ مفهومنا برأي إلياد هو مفهوم بياضية الأرض ، أو بمعنى أدق
بدورها الوسيط ، وهذا أمر لا يتواءم مع مكانة الإنسان مكانا

(١) - إلياد ، ELIAD : الصور والرموز ، غاليليا ، ١٩٥٤ ص ٢٥ .

هذه الأرض وانعكس التوازن فيها .
 بين القبول بأن المركز الذي يتحدث عنه إيلياDE ELIADE يضم
 الأرض والحجيم الذين جعلناهما تحت عبارة الأسفل .
 والمدعش في ملاحظة حجاجش أن الشر لا يبعد عن مراكزه
 الاعتدالية إنما يأتي من السماء التي هي من حيث المبدأ
 مركز الخير . هذه عشقار تقود الثور السماوي إلى الأرض
 ليقيم بتدميرها وقتل ساكنيها ، وهذا (إيلين) يأمر بإذلاع
 الطوفان .

عانت الرعم مما من شأنه تبرير هذين المحدثين، إلا أن الأمر
 يبقيه، إلحداً، عصبياً على القبول .
 اختصاراً، إنما نفق ب (الأسفل) كل الأحكام الأرضية التي تبقى فيها
 حضور إلهيها . ومن هنا اختيارنا
 رمزياً نظراً لعدائتهما الربلية بالسماء مركز القرارات الأساسية
 والمؤثرة في حياة الإنسان .

في أوروك، حينما أراد حجاجش التهرب من هذا القانون،
 قانون الآلهة، وذلك بفرض قانونه الخاص، جاعلاً عدينته
 مركزاً للقرار، فخره بذلك قد وقع تحت استقالة جزئية
 الإلهي من عالم الآلهة، وصار لديه لك من تحجس تبعات
 قناره هذا .

إن أوروك كعدينته هو مفهوم يتشكّل الداخل DEDANS، بل
 ما بينيه هذا المفهوم، فناء محدود، شعور محدود، محاصر،
 تصنيف سلكي على صعيد العهد الخ ..

• يجب ألا ننسى أننا نتحدث هنا عن مفاهيم ذلك العصر .

أن مفهوم الداخل يشكل هنا مناسباً فهو الخصومية:
مثل حبجاش، لاحظ أن لا إلا بالنسبة لمدينة أوروكت،
أو بالنسبة لسكانها، أو، أخيراً بالنسبة لمجموع بنيوي
وأي سواء لفزيته أم لاستمداديتها.
لقد أنتج البنيان الأوروبي بنية معقدة، لا يتأتى لحبجاش
أن يتحدد إلا بالنسبة لها. ومدينة أوروكت ليست فقط بنية
اجتماعية - ثقافية، إنما هي أيضاً بنية هندسية (لأن تعرض لها
في هذا البحث).

في قصة حبجاش، يجد القارئ نفسه إزاء نظام يشمل المدينة
والسهل والجنبة (أرض دلمون)، حيث تشكل كل واحدة منها بنية
تتكون بدورها من عناصر لها في الأثرى مكوناتها الصغيرة.

عالم	نظام
مدينة، سماء، أرض...	بنية
شعب، حطب، معابد (أشياء)	وحدة
منازل، أفراد، سلوك...	عنصر

شكل رقم (٣)

ترتبط المحاور الرمزية الثلاثة ببعضها بعضاً وتستند العناصر
في النظام الذي يشكل في هذه الحالة العالم UNIVERSE،
انظر الشكل التالي:

ولا يمكن فهم مدينة أودوث إلا من خلال الأحداث والأفعال التي يقوم بها من هو السبب في وجودها، إنها مقدار وظيفي له دلالة التي تتدفق مع بعضها فيها لتسام في تكوين المعنى. ونهم المدينة هكذا أو عدم ما توجي به هذه المدينة، يؤكدان، في نفس الوقت، الطبيعة المزدوجة للرمز باعتباره - نظام معرفة مباشرة، يقوم فيه الدال والمدلول بالقاء الانقطاع الطرقي لتمام الأشياء والقاء شفافية الدال الذي لا يكون له فائدة إلا حدما. (١)

٢ - الفضاء المفتوح :

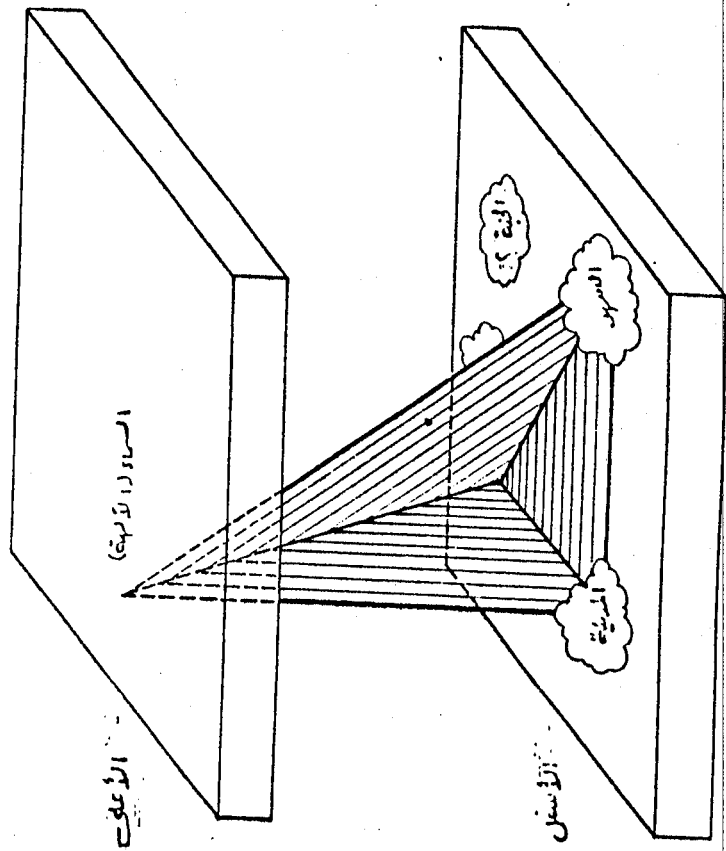
إن يتاح لنا فهم أو إدراك مفهوم الأعلى، أو بشكل أدق (السماء) إلا بالرجوع إلى المفهوم الذي هو أساس تكوينه أي مفهوم الأرض والمدينة الذي أتينا على ذكره في الصفحات السابقة.

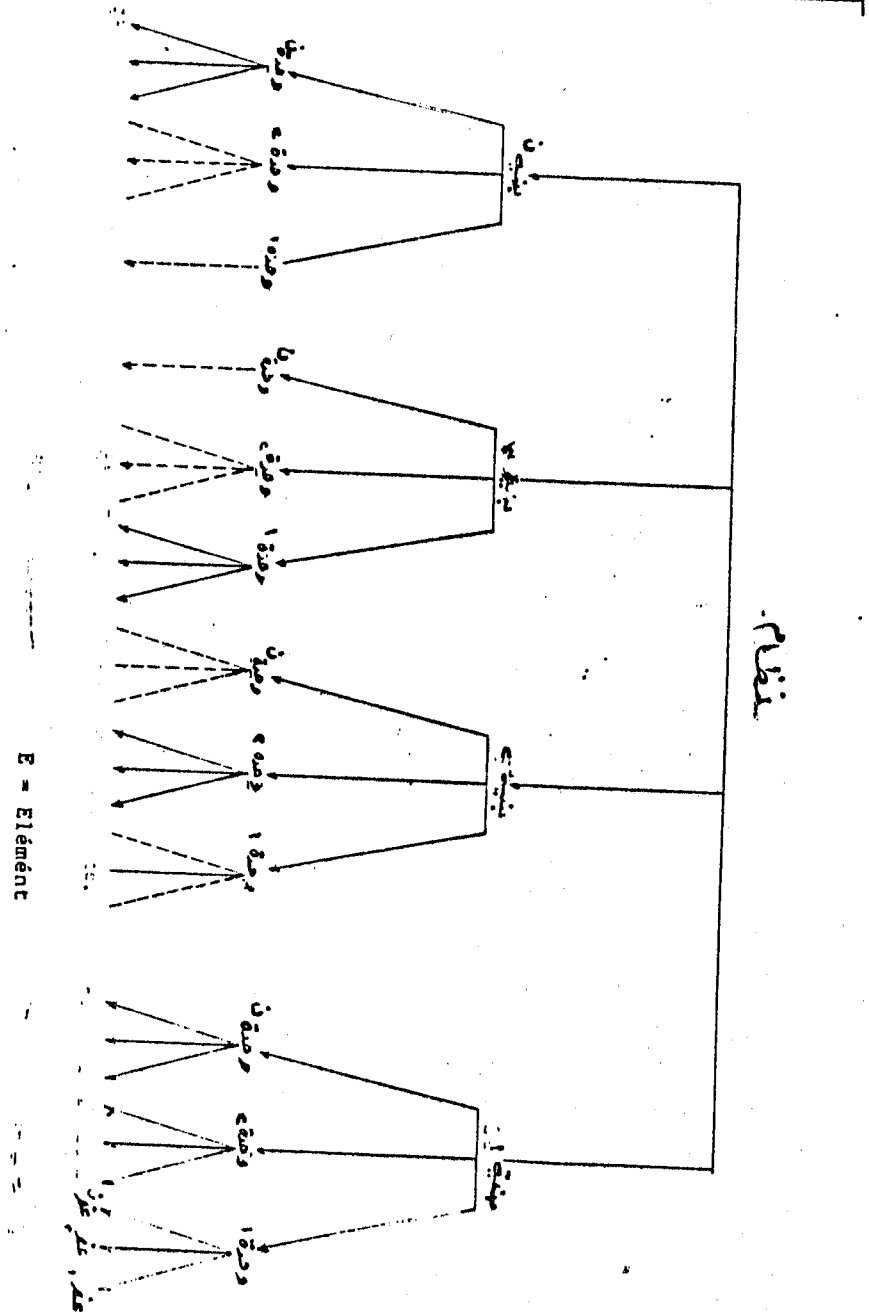
من ناحية أخرى لا يمكن إدراك هذا المفهوم (الأعلى) إلا عبر الطرون التي تتحرك وتمتلك المعنى الذي نحن بصدده البحث عن هندسته.

إن ملخصات جلجامش، ككتبة الدفن الأسطورية - الملحمية، نفس المشغول الإلهية. وحيثما نتحدث عن السماء، فإننا لا نتحدث عنها باعتبارها شكلاً مادياً إنما باعتبارها مظهراً إلهياً محبراً.

والاعتقاد بالآلهة أو بالمقدسات، سواء كان واعياً أم غير واعٍ، مظهر من اختراع البشر. لقد ناحت المعتمات، عبر التاريخ، بثقلها على المجتمعات الإنسانية، في كل زمان ومكان. ووقفت دائماً أمام الإنسان، منذ اختلط هذا الأخير بالوعي الجماعي لتصبح. إنما ليس نقلاً هو السبب الوحيد الذي قاد

(١) - ديوران ج. ١ - الأشكال الأسطورية ووجوه الميثولوجيا.
مكتبات بيج التراسيول، باريس، ١٩٧٩، ص ١٨.





الإنسان للتوجه إلى مجالات معرفية أخرى. بالإضافة إلى هذا لا تلبية
 رغبة في معرفة نفسه ومعرفة العالم المحيط به. رغبة تكونت
 مع مرور الزمن، إلى ضرورة، وحاجة حاسية لإيجاد تفسير
 معقول لوجوده، وبالتالي لتفسير الشرط الإنساني كله.
 " لقد كانت المحطيات الإنسانية ثقافي من محظورات
 ثقافية أخرى، ليست جنسية فحسب إنما حادية أيضا.
 وبشكل خاص شبه روحية. ومعنى الأساطير المتكثف
 "بالإله" ينفي بالقط، إلغاء كل المحظورات الاتفاقية... لكي
 يجل القانون الأخلاقي محلها وذاك لنسجام الوحي الأعلى
 SUN CONSCIENT بأرغبات الجنسية والمادية والروحية " (١).

إنّ الآلهة تستطيع زيارة الأرض، لكنها لا تستطيع سكناها.
 إنما تسعد إلى الأعلى بعد نزول قسير على الأرض لأداء إحدى
 مهامها، زيارة عشتار الأرض مرتين، هدف الأولى إنزال الملوك
 المنتصر حكامهم وامتلاكهم وهدف الثانية معاقبتهم برفضهم أغراضها
 وعمودها.
 ترتبط الآلهة إذن، بالسماء (الأعلى). هذه السماء التي تفقد معناها بغياب
 الآلهة. وهذه العلاقة المتبادلة ليست ^{هي} لعلاقة المحتوي CONTENANT
 بالمحتوى CONTENU، إنما هي علاقة تشمينية IMPLICATION،
 وترميزية SYMBOLISATION، حيث ترمز الأولى للأخرب.
 هذا العالم الإلهي، الذي هو سماء إنسانية، هو بالنتيجة الهبة
 الأخرى التي يكونها الإنسان حول ذاته، وهو الدعامة الأخلاقي يستند

(١) - بول ديبيل - الألوهية (دراسة في الرموز ودلالاته). منشورات

إليها ليسبح على وجوده طابع الشرعية.
وكذلك فإن العلاقة بين الأرض وبين السماء علاقة ارتباط متبادل
في وتضمينية أيضاً. والعلاقة بين الأرض والإنسان من جهة
وبين السماء والإله من جهة أخرى، هي علاقة واحدة هي
قصة حجابنا، كونه سريجاباً من البشر والآلهة. وهو هذا
يتجلى العالم، أي محصلة الشراكة بين الإلهي والأرضي. ومع ذلك،
نكون نلني حجابنا الإلهي حيث هما اللذان سيظهران أمام إلهنا
الإنساني. ولما نلنا الجزء الإلهي فإن الجزء الإنساني يتأكد
ويترسخ من خلال انتصاره في نهاية الأمر، وهو الانتصار
يتجلى بتوصل الإنسان إلى وهي شرطه الوجودي.
والتأكيد على أولوية الإنسان يتبعه تأكيد على أولوية
أخرى هي أولوية الأرض على السماء.
إنَّ العودة إلى المفاهيم التي افترضنا أنها تنتج من الدعي
أي مفاهيم الخنود واللامحدود والمفتوح... الخ تجعلنا نلاحظ
أنه لا يمكن فهم الخنود، مثلاً، إلا بالعودة إلى مفهوم الموت
ولا سيما فهم العالم الآخر إلا بعد إدراكه وفهمه، وبالتالي وهي
عالمنا هذا.
لقد بدأ كل شيء مع الإنسان. أي مع بداية وعيه لأن الأشياء
لأنه موجوده كما هو معروف (الذي أشار إلى وجود هذه الأشياء
ومع بداية وجوده، راجع الإنسان يتكلم العالم الآخر بالشكل الذي
كان ولا يزال يرمي أن يتكلم به عالمه الحاضر. بيد أن هذا
ملاحظة من خلال التنظيم المدرج لمهمات الآلهة، وهذا بدوره
يدل على نوع من تقسيم العمل فيما بينها.

إنَّ الإله (أبو) يقوم على رأس الآلهة ، وهو بمثابة قائد
السلطة التشريعية الإلهية ، وكلمته هي الكلمة الفصل في
كافة القضايا والشؤون الأرضية بشكل خاص ؛
حينما يتجاوز حجباً متى حدوده ، ويفرق في استبدادية لا
مثيل لها ويارس الظلم على شعبه ، فإن (أبو) يتدخل ، على
اعتاب بشكوى هذا الشعب ، ويقوم باستدعاء الإلهة أرورو
وأيامها بخلق عناصر لجلبا حتى علقه تخفف من غلواء
لهذا الأخير ويحد من ظلمه ، وبالتالي ليعم السلام مدينة أرورو .
واختيار الآلهة لهذا الحد ، يعني عدم رغبتها في التدخل
المباشر في شؤون المدينة . لذا فتدخلات إله طريقته
للمباشرة ، وذلك باقتراح خلق إنكليدو الذي سيقيم بدور
الوسيط .

إنَّ الفعل الذي أزمعت الآلهة (الفاعل) على القيام به ، يهدف
إلى تعديل (بالعن الكيميائية) حدة الفعل الاستبدادي الذي يجارسه
حجباً متى . وبدلاً من معاقبة هذا الأخير فإن الفاعل (مالك
القدرة على الفعل) يقوم بتكييف رد فعله بالشكل الذي أشرنا
إليه راجد عن طريق الوسيط) .
وهنا لابد من الإشارة إلى أنَّ هذه القدرة على الفعل ليست
من شأن كل الآلهة ، إذ أنَّ لعان فئت منها تحتل مثل
هذه القدرة ، وأخرى (الآلهة المنقذة) أو (الآلهة الحاصية) الخ .
تختص بلام أخرى لكنها لا تمتلك القدرة على الفعل .
وبناء على ذلك ، يمكننا تصنيف تدرج السلطة الإلهية (في الملمحة) على
الشكل التالي :

- سلطة . تشريعية (رعيها) (أو)
- سلطة تنفيذية : (أورو ، عشائر .. لنيل الخ)
- سلطات حارسية أو حامية

لأن تنظيم المعبد الإلهي بهذا الشكل، يشبه تماماً التنظيم السياسي والاجتماعي الأرمني. فني مدينة أوردك نجد التدرج التالي:

- الملك (القائد الأعلى)
- الجيش والإدارات العامة
- الكهنة التي تقوم بجمع رايها ليعب الناس ..
- خادحات المعبد ..
- .. الخ ..

لذا عندما نرى مفهوم الخلود فزاد يعني . صفته من يعيش في ذاكرة البشر إلى مالا نهاية . كما ينبغي الحياة المستقبلية ..
نلاحظ أن القهيب الثاني يلي القهيب الأول للخلود .
إذا لمكان الخلود مرتبطاً بذاكرة الإنسان لفقد معناه . بسبب
سبب جديد هو أن الإنسان فان .
الحياة المستقبلية تستلزم توقف الحياة الحاضرة في لحظة ما من لحظات سيرورتها ، وبالتالي فإنها تستلزم
توقف حياة البشر . ومن هنا يكون الذاكرة هي المسئولة
عن قضية الخلود هذه .

إن الحياة التي يبنيناها الإنسان في حياته (الحياة المستقبلية)
تتفلس حتماً عن زمن بانيتها لتتشكل ماهية أخرى حاسمة
ومعقدة .

و (اختراعات) فكرة الخلود بشكل شائع على زلاء العقل البشري . لأن
هذا الاختراع يتكرر ^{مبارك} على السؤال الأبدي : لماذا أخلوت ؟ . سؤال يجرد
استحالة تراجع الإنسان أمام العنوش والحيرة التي تحيط به

وبجنياته . عوض لا يزال الإنسان عاجزاً عن حله . لكنه
لم يتراجع أحام المحاولات الدائمة .

٣ - صلة الوصل :

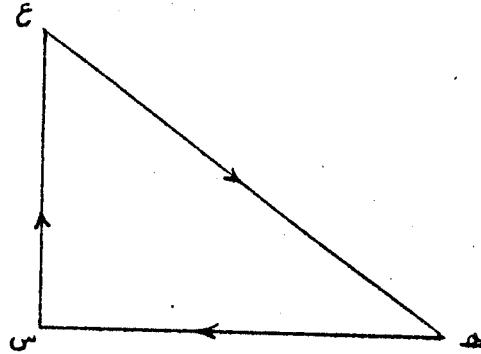
يشكل السهم صلة الوصل بين الأعلى والأسفل حيث يبدأ
وسميلاً بين هذين المحطتين الرمزيين : قامت الإلهة
أرورو بخلق انكيو في السهم ، حينما كلفت بذلك . وهذا الفعل
الذي جعل انكيو من خدومه يلد في السهم ، وليس
في مكان آخر ، هو على ما نفقده فعلاً مفقود .

في السهم ، يتر المولود الجديد (انكيو) في عدة مراحل تعليمية
- تتقدم البنية بتعليمه المشي والمشي وتعوده نحو السلوك
الإنساني في هذا المجال . حيث يتفتح عقله وقلبه .
يقوم البراءة بتربيته الاجتماعية من خلال تفرغها بأكل الخبز
« عنصر الحياة » ، وشرب النبيذ . عادة أكل البود

ويبدو أن سر انكيو بهاتين المرحلتين ، ويبدو أن يقرب
من سلوك الإنسان ينتج إلى حدية أوروك لمواجهة
حياتها . وهذه المواجهة تشكل أولى مراحل دخوله في
الضلال مع واقع الحياة . وهي مرحلة الذئب النهائية .

إذا افترضنا أن انكيو هم عبارة عن أسقاط الذهب
على الأرض ، أو صبي آخر صلة الوصل بين السماء
والأرض ، طائر الشكل الثاني يوضع مدى ارتباط المعاني
الرمزية الثلاثة ببعضها بعضاً ، كما يبين عملية استرجاع

السماة لإنكيدو من طريق المدينة (بكل ما تقترب من مفاهيم ملبة) .

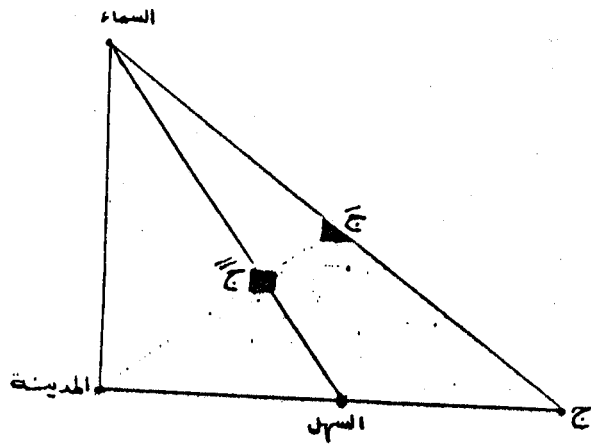


شكل رقم (٥)

تتمثل مرحلة السهل ، على ما يبدو ، تسور سكان بلاد ما بين
النهرين لعملية ولادة وطفولة وبلوغ اللان البشرى .
فالتشابه بين مرحلة السهل وبين مرحلة الولادة والبدائيات
الأولى للتعليم البشرى هو تشابه واضح . فالسهل كما يبرزه من
حرية الحركة ، وعذرية الطبيعة ، وعلاقته المباشرة بالسماة في
حالة تشبه الحالة الفطرية التي يتحدث عنها ج. ديميزيل G.
DUMEZIL حيث يعتبر أن « اللان المعدلات يصبح بطراً . يلد
برولد وحشية (١) ، وهذا ينطبق على إنكيدو بشخصه الكثر
وشكله المعنف ، ومظهره الأقرب إلى مظهر الوحوش . وهو مظهر
سيتحول - كما يقول ديميزيل - إلى مظهر إنساني ، والمثال
عنا ذلك التحوّل الذي أصاب حياة إنكيدو وشكله بعد مساسه
الجنس والرهبة وبعد انتقاله إلى مدينة أوروك .

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

الكنيدو الذي حبلت به السماء رمت ولادته على يد
 نينورتا فهو السهم ، لم يدخل الشكل الانساني الا بعد فترة من
 الترويض . ومن هنا كان السهم يشكل أحد أبواب المدينة .
 بالبرهان : إضافة محض راجع للمختص الرمزية الثلاثة
 السابقة هو الحية أو الأفعى ولصون كما هو وارد في
 القصة كننا استجدناه نظراً .. المشتركة السماء
 والأرض ووقعت على احتداد الخط الواصل بين السهم
 والمدينة ، وعلى نقطة التقاء السماء بالأرض . ونقطة
 إرمكان وجود الحية (في عالم القصة) غير واضحة تماماً .
 والشكل التالي يوضح الأماكن المتعلقة لتواجد هذه الحية .



الشكل رقم (٦)

يمثل المثلث (ج، ج، ج، المدينة) ، الحبر الذي جرت فيه معامرات حبجاش وصديقه الكيدو.

القصة هي عبارة عن حديث أو أحاديث محفوظة مكتوبة. ومن هنا معرفة الحديث عن المربي (كأنه المصريح أو السينا) ، أو عن التمثل بالخيال.

نلاحظ أن الأماكن في القصة هي إما مذكورة بـ (سريع أو مريح منها تلميحاً) ، حيث منتهى المؤلف بها لحساب الشخص الذين لا يتكلمون ، في الواقع ، سوى « كائنات من ورق » . حتى المظهر المادي لهذه الشخصيات هو مرسوم ، إلى حد ما ، لحساب الأفكار التي تحملها هذه الشخصيات. على الرغم من أهمية هذا المظهر ، نظراً لما يشتهر من عظمة لازم .

لإبراز المختبر أو تهديته MATERIALISATION

أو ملحمة حبجاش ، يبدو أن المؤلف قد أراد أن يجعل من مدينة أوروك (ليس) مدينة (من مدن بلاد ما بين النهرين فقط) ، مدينة محدودة المكان والزمان ، إنما مدينة لاحدود لها . مدينة بومكات ولازمان ، مدينة كوشية ، شاماً شاماً شاماً ، أعطائها أو شخصها أبطالاً أو شخصاً كوشيين .

وهذه الصفة تنسجها أيضاً على كل من السهل وأرض دلمون . المكان في قصة حبجاش ليس مكاناً معروفاً ، إنما هو مكان الأفكار العامة التي يسعى المؤلف إلى تطويرها وتفسيرها . الأمر الذي يتورط إلى القول بأن الحديث في قصة هذه ، ليس حديثاً عمارانياً ، ذلك لأن المكان بالمعنى السيميائي ، خصوصاً في قصة هذه ، لا يشكل غاية بحد ذاته ، إنما وسيلة ، أو إطاراً لرسالة أعم وأشمل . رسالة

تعتبر الصفحة عنها أكثر ما يعبر عنها الفعل . ويظهر ذلك
 حبياً في القسم الثاني من القصة : (في الأعلام) . وفي
 الأحاديث المتبادلة بين حبلاش من جهة وبين الرجل العرج ،
 وصاحبة الحانق ، والإله شمش ، وأور شاي ، وأوتنايشتم
 من جهة أخرى . وانطلاقاً من هذا الحديث ، يمكننا تمثيل أوتش
 فضاء القصة بشكل عام ، كما يمكننا انطلاقاً من بعض إشارات
 المعنوية ، تكوين فكرة عن مدينة أوردك وعن السهل وأخيراً
 عن أرف دلمون (الجبنة) .
 لكن لسوء الحظ ، نفس أوغلاي مثل هذه العلامات لا يتيح
 لنا إمكانية تصور مدينة أوردك كأي مدينة أخرى
 محدودة ومرتفعة بدقة . وهو أمر يبيّاه في الفصل السابق

الفصل الثالث

الأسطورة والحديث الأسطوري

الأسطورة هي نظام اتصال، يقوم الحديث على تحريكه .
وهي ، كأي رسالة أخرى ، لا بد وأن تقول شيئاً ما حول شيء
ما . وهذا فهي تخضع حتماً لمقتضيات قوانين الاتصال .
يلد العنصر الأسطوري ^{أحياناً} تقاطع الواقع مع الدوايق ، مع الخيال .
وهو مظهر تتجلى ملامحه ، في بعض الحالات بسهولة ، مثل
حب جحاش للإله والإنسان .
ومع ذلك تشدب القاص أو المؤلف الأسطوري - إذا جاز لنا
تعبير ومورد هذا المؤلف أو القاص - على الطابع الدقيق للعناصر
المكونة للقصيدة الأسطورية ، يشكل بعد ذاته ، أمراً شيراً للإنسان .
إن كون حب جحاش بشراً وإلهاً في نفس الوقت ، هو أمر
يقودنا إلى القول بأن هذا الكائن بالمتأمل ، لا هو بشر
ولا هو إله . و يجب الرغم من هذه المفارقة ، فإن المؤلف
يعيد نفسه في التركيز على الجانب الإنساني فيه : على طابعه ،
ومعانياته ، ومشاعره وألامه ... الخ
لهذه العناصر تشكل مجموعتها عناصر إنسانية وليست إلهية .
ومع أن هذا المظهر (حب جحاش) هو نتيجة المزيج الإلهي في
بإلهي فأنه يتبدد في إطار بشري يظهر عبء المصير

الإلهي . و من هنا يبرز الطابع التلميزي (التوريثي) للحديث الأسطوري حيث يجب القارئ نفسه أمام شكله ليس هو الشكل الذي ينتظر من حيث المبدأ * و هو بالشكل الذي ينبغي عليه أن ينفذ المعبود . و بها أن الحديث هو رسالة وأداة فعل ، فليس من شأنه التقويب تبعاً لأفكار القارئ المسبقة . لأنه يقع على عاتق هذا الأخير توضيح البعد الاستقاري للنص تبعاً لدرجة لدرجة الثقة الناشئة بينهما .

في قصة حجاب مش ، يجد القارئ نفسه بمثابة الشاهد المشدود أمام فنش الاستراتيجية الشكلية التي رسمتها الآلهة . لكنها مع هذا استراتيجية ناجحة في العمق : إن النكود ، الذي يشكل الوسيلة الوحيدة التي طأت إليها الآلهة لحل مشكلة سكان أوروك مع ملكهم ، قد انتخب منه هذه الآلهة . و يبرز من أن يقوم بالدور المناط به ، وهو تخفيف حدة استبداد حجاب مش ، فإنه ، بعد أن يصبح سيداً لهذا الأخير ، يشترك معه في مقامات لا تستر الآلهة على الإطلاق الآلهة التي خلطت هذا المشروع بشغل مختلف تماماً . و حجاب مش الذي يبدو معقوداً و معقوداً على أمره بعد فقره

* هنا يبرز دور اللغة بما هي فعل إخراج حيث يلعب الانجاس في عملية الانتقال . كما يتبين شارودو . فالقارئ باعتباره فاعلاً متبرعاً يبيع عدة افتراضات و فرضية واحدة لهم الحديث . لكنه يكتشف أن منحه قد بني لنفسه سورة تشكل عن بصورة التي أن يتوقع رؤيتها من شوا اللغة لئلا . و ينبغي شارودو فعل اللغة لهذا معقوداً متحولاً متحولاً بين المتدثين (هنا بين النص وقارئه) .

حول أفكار السيميلانتشار شارودو P. CHARRAUDEAU ، انظر كتابه (اللغة والحديث) منشورات هاشوت ، ١٩٨٧ ، والذي نحن نعيد ترجمته إلى اللغة العربية .

لكن كيف تحولت القصة الحقيقية* إلى أسطورة ؟ فاجواب
عليه ليس باليسر . ومع هذا فسنحاول .

إنَّ ما يشكل جزءاً من اليوم يبيع في السوق العجائبي
 نوعاً من الأسطورة التي تنتهي إلى الحيل ، إلى محال
 إلى محال . والثالث يجد الأسطورة حيناً يتم تحول المفاصل
 VECU إلى سرد . وهكذا فإنَّ ما حدث البارحة ^{ميتة} ~~أجسته~~ أن
 يتصور اليوم إلى أسطورة .. الخ .
 والأسطورة لا تنتهي إلى محال " ما فوق الواقع " فقط ، على الرغم من
 أنَّ هذا الجانب يقل مكانته واسعة فيها . إنها تشبه الدلائل
 حينما تهجر الأنا) بهدف المحافظة على توازنه . إنها نتيجة
 الحوار القائم بين الإنسان ، منذ ولادته وبين الكون ، أو كما يقول
 أ. جول JOLLES ، لا عندما يتبدى الكون بشكله أحام
 الإنسان عن طريق السؤال والجواب ، فإنَّ شكلاً ما يتولد .
 وهذا الشكل نسميه أسطورة " (١) .

(١). أننديه جولد الأشكال البسيطة ، منشورات سوي ، ١٩٧٤ ، ص ٨١ .

إنَّ الشَّيْخَ الأَسْطُورِيَّ لِحَبْجَا حَشَّ يَكْتُمُ عِنْدَ عَوْدَةِ البَطْنِ
إِلَى أَوْرُوكَ ، وَهَسَّاهُ فِي بِنَاءِ مَدِينَتِهِ أَسْطُورَتَهُ :
« حَبْجَا عَادَ حَبْجَا حَشَّ ، هَادِئًا ، نَقَشَ فَوْقَ الْحَجَرِ قِصَّةَ
أَسْفَارِهِ » [عازريه ، ١٣] .
هَذِهِ الْكُتَابَةُ فَوْقَ الْحَجَرِ الَّتِي شَهِدَتْ الْخُلُودَ ، كَانَتْ
ضَرُورِيَّةً لِاسْتِكْمَالِ الْأَسْطُورَةِ نَظَرًا لِفُتُورِ « شَهْرٍ لَعْبَانِ »
إِثْنَاءَ قِيَامِ حَبْجَا حَشَّ بِأَسْفَارِهِ . أَمَّا حَوَادِثُ الْجَزْءِ لِذَوِلْ
مِنَ الْقِصَّةِ ، فَقَدْ تَحْتِ تَحْتِ مَرَأَى وَرَسْمِ سَكَاتِ مَدِينَةِ
أَوْرُوكَ . نَدَاحَتُهُ هُنَا إِذَا لَلشَّهْرِ .
أَحْيَا ، إِنَّ الْأَسْطُورَةَ لَا تَنْتَهِي بِالصَّرُورَةِ إِلَى الْمَاضِي وَارْتِهَا
مَدَ تَنْعَلَتْ بِالْحَاضِرِ أَوْ بِالْمُسْتَقْبَلِ كَذَلِكَ .

مِنَ الْحَدِيثِ الْأَسْطُورِيِّ إِلَى الْحَدِيثِ الْمَلْحَمِيِّ :

إِذَا قُمْنَا بِعَمَلِيَّتِهِ اجْتِمَاعًا لِلْمَلْسَمَةِ بَعْدَ حَذْفِ الزُّوَالَةِ وَكَلَّ
تَفَاصِيلِ الْأَحْدَاثِ * نَدَاحَةُ الْفَصَالِ الثَّلَاثَةِ (الَّتِي نَشْكُرُ دَمَاطِرَ الْأَسْطُورَةِ) .

- فِي قَدِيمِ الزَّمَانِ كَانَ يَحْكُمُ مَدِينَةَ أَوْرُوكَ مَلِكٌ ظَالِمٌ مُسْتَبِدٌّ شَتَاةٌ مِنَ الْبَشَرِ وَالشَّيْخِ
الْبَاقِي مِنَ الْأَلِهَةِ . وَلَمَّا لَمْ يَسْتَطِعِ الشَّعْبُ وَضْعَ حَدٍّ لَتَسْلُطِهِ شَكَاهُ إِلَى الْأَلِهَةِ . فَقَامَتِ
هَذِهِ الْأَخِيرَةُ تَجَلَّى مَنَافِسَ لَهُ عَلَيْهِ يَمْدُلُ أَوْ يَنْفِرُ سَلْمَكُهُ . فَذَارَ بَيْنَهُمَا صِرَافَ مَحَبَّةٍ
انْتَبَهَ بِمُضَافَةِ حَمِيَّةٍ بَيْنَ الْمُتَصَارِمِينَ . يَنْطَلِقُ الْعَصِيدَانِ فِي مَخَاصِرَاتٍ لَمْ تَرْضَ
الْأَلِهَةُ . فَقَرَّرَتْ مَمَّا قَبْلَهُمَا بِالْحُكْمِ بِالْمَوْتِ عَلَى الْمُخَلُوفِ الْمَنَافِسِ (الْكَبِيرِ) . وَبَعْدَ
وَفَاتِهِ يَنْطَلِقُ مَدِينَتَهُ (حَبْجَا حَشَّ - الْمَلِكُ) فِي بَحْثٍ لَا يَبِيلُ مِنْهُ عَنْ سَبَبِ الْمَوْتِ
وَالْحَيَاةِ . وَبَعْدَ عَمَلٍ كَبِيرٍ يَبُولُ إِلَى جَدِّهِ الْمُتَقِيمِ عِنْدَ حَقِيقِ الْأَنْهَارِ (الْحَيَّةِ) حَيْثُ أَكُنَتْ
الْأَلِهَةُ لِدَوْرِهِ فِي حَادِثَةِ الطُّوفَانِ . يَتَسَوَّى الْمَلِكُ حَالَهُ لِحَبْجَا . فَيَبْلُغُهُ هَذَا الْأَخِيرُ
عَمَّا كَانَ وَجُودَ نَاتِ الْخُلُودِ . وَبَعْدَ أَنْ حَمَلَ عَلَيْهِ لَمْ يَشَأْ حَبْجَا حَشَّ الْأَسْطُورِيَّةَ
لَوْحَدِهِ . وَانْتَفَرَ حَتَّى بِأَكْلِ شَعْبِهِ مَعَهُ جَنَّةً . إِثْنَاءَ زَمَانٍ فِي طَرِيقِ الْعَرَّةِ ، تَسَلَّتْ
أَقْفُ وَأَكَلَتْ النَّبَاتَ . حَزَنَ الْمَلِكُ كَثِيرًا . وَبَعَادَ (إِلَى حَسْبِ) رَأْسِهِ لِيَقُومَ
بِأَعْمَالِ خَالِدَةٍ لِمَصَالِحِ الْمَدِينَةِ . وَكُنْذَا اسْتِطَاعَ هَذَا الْمَلِكُ أَنْ يَحْصُلَ بِنَفْسِهِ
عَلَى مَالِهِ تَقْدِيمًا لَهُ الْأَلِهَةُ إِلَى الْخُلُودِ . «

١. كثافة الوحدات السردية التي تصف العالم الأسطوري :

هذه الوحدات ، على الرغم من اقتصاديتها اللغوية ، فإنها تخفي قدرة تكاثرية يمكنها الظهور في المستويات الدلالي والشكلي . وهذا يفسر إمكانية تحوّل الأسطورة إلى ملحمة .

في الحديث الأسطوري ، نلاحظ أنّ ملحوظاً واحداً مثل ، استبداده من شأنه إعادة القارئ إلى عالم لا محدود من العلاقات . لأنّ الاستبداد هو تجلٍ لفعل مجرر يقوم بتنفيذه فاعل ، ويتجسّد نتائجه متأثراً PATIENT ما :

س : فاعل (معتدي)

ص : متأثر (ضحية)

ع : يقوم به فعل إزاء استبداد

س (رد فعل الضحية)

ف : نتيجة رد الفعل (تدخل الآلهة)

.....

.....

توضح هذه الطريقة في تركيب الملحوظات ، شكل السر القصص في الأسطورة ، وهو شكل نستطيع تطويره كإشياء وزدث إلى دخال عدد من الملحوظات (الوسيلة) أو (المالقة) ، القادرة على إغناء شكل الأسطورة وعلى إغناء

مماها في نفس الوقت .
وهذه الوحدات هي الوحدات المولدة للمعنى في
الأسطورة .

٤ - فوريت تتابع الأفعال :

تكتنف الوحدات السديّة يقتضي مروراً سريعاً
من وحدة إلى أخرى بسبب صواب العملية الوصفية .

٥ - تدقيق الوظائف :

في الأسطورة المكتوبة كيفي القارئ أن ينقل نظره
على نفس السطر أو على نفس الصفحة لينتقل من
وظيفة إلى أخرى : الشعب يشكو... الأرض تدحرج... الخ
في هذين المنعطفين هناك أكثر من وظيفة لكن دون
تفصيل .

والتدقيق الوظائف في مياهم مساهمة فعالة في اختصار
زمن القراءة .

٦ - إثارة خيال القارئ :

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

٧ - التسامع بين لشخص من الناحية الوصفية :

من المعروف أنّ الاستطارة في الوصف والعمود إلى الجزئيات
التفسيرية أو التبريرية لا ^{من شأنه} تشد الانتباه إلى هذه الشخصيه

أو قل ، إلى هذا الشاهد أو ذاك الخ . بحسب وفي
الأسطورة يتولد عند القارئ الطباع بأن القاص
يولي اهتمامه للمهم أكثر مما يولي له أنتجته .

٦- المظهر المحدود للأسطورة :

لأن الملمح يفقد أهميته من حدود فقد
إبعاده . وبذلك لا تعود القضية قضية هذا
الشخص أو ذاك من شخص الأسطورة .
صحيح أن شخصاً ما اسمه حبجاش ينطلق
بهيئة الملاح ، لكنه \rightarrow ليس سوى مجرد اسم
عم (الجنود عن تكوينه الفيزيوني ، واسم العلم كمن
أن يجد محله أي اسم علم آخر شريطة أن يقوم
بمنش الدور . بالنسبة لمحبجاش ، فإن التركيز بأقاله
هو تركيز على النوع ، النوع الإنساني بأكمله . والأسر
نفسه ينطلق على بقية التنوع وتهيئة الأماكن في لقطة .
ومن هنا تلمح الأسطورة إلى الشهولية ويطلب
عليها الطابع التقليدي .

إن الحديث ، كما يتضح من خلال الشكل المختصر
للملحمة (انظرهاش الصفحة السابقة) يتجه بفقر لغوي

واقصود واضح للأفكار والأحداث .

وبما أن الأسطورة هي تكوين واختصار للكون (الكبير والصغير)
فإنها تشكل أساساً هاماً من أسس تطور الفكر الإنساني .
فلا نستنارنا للملحمة حبجاش إلى أن صغر أشكالها الأسطورية
فإننا بهذه العملية ، لا نسرم سوى بإعادة الأمور إلى

نصاها و إلى نظامها الطبيعي أي البالي . إننا ، بمعنى آخر ، نقوم
بتوضيح مسورها التركيبي AXE SYNTAGMATIQUE والتأكيد عليه ،
على حساب محور كينونال AXE PARADIGMATIQUE . وهذه
التفريق ، تهدف إلى إظهار قدرة الخيال الإنساني على
دمج الصور بالتاريخ .

في عملية الاختصار التي أعطت ذلك الشكل المكثف للملحمة ،
هذا الشكل الذي سنسميه أسطورة ، لاحظنا أن غياب التطور
FOCALISATION هو غياب خارج . لأن التطور (التركيز) ... يظل
إما مجموع الفاعلين ACTANTS أو لا يظل أحداً . وهو لا يظهر
حقيقاً إلا خلال المرحلة التي تتم فيها عملية تحول الأسطورة إلى
ملحمة .

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

- ١- تتحدث الملحمة غالباً عن الماضي القومي لشعب ما من الشعوب .
- ٢- ~~تتحدث~~ تشكل الحكاية الشعبية التقليدية أهم مصادر
الملحمة .

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

وتتبع باختين قائلاً « أن توجه من ينسدر عنه الحديث
الملحمي هو توجه إنسان يتحدث عن ما ينبغي الذي لا يستطيع أن

* مَلْحَمَةُ الْأَسْطُورَةِ EPOPEÏSATION DU MYTHE

- (١) م . باختين ، الملحمة والأسطورة ، مجلة أبحاث عالمية على ضوء لاركسية ، عدد
١٩٧٢ ، ١٩٧٣ . لم أعيد نشر المقالة في كتابه باختين ، علم الجبال
ونظريته الروائية ، غاليليا ، ١٩٧٨ . قام الدكتور جواد شحيد ، الأستاذ في جامعة دمشق
بترجمة النص الأول إلى اللغة العربية .

أن يطالع . وهذا هو الموقف ~~الذي~~ الموقف التقني والمحترم الذي يقيمت
الاحضاد [إزاء حاضيتهم] (المراجع المذكور ، ص ١٤) .

باختصار ، (أن باختباري لا يرى في الحديث الملاحضي سوى ذكراً
للماضي الذي لا علاقة له بالماضي (على الرغم من إشارته لموقف
الأعداد) ، وغير هذا نوع من عدم الدقة ، لأن ما هو السر الذي
يريدنا اليوم الاهتمام بالملاحضة ؟ هل لكونها مجرد تراث ؟
ميتاً لا ، فذلك الاهتمام يخفي أكثر من سبب . ولا أدل على
ذلك جملة الإسقاطات التي نراها للماضي في كتابات اليوم .
وظاهرة الإسقاط هذه تتسع دائرتها يوماً بعد يوم سواء
على صعيد الفرد أم على صعيد المجتمع ، ومن جملة أسبابها
هي أهمها الطرائف المتداخلة ، الفشل الاقتصادي ، الانحدار
الاجتماعي وغير ذلك ..

لا يكون الفعل الملاحضي فعلاً مكتملاً إلا من الناحية التواصلية
GRAMMATICAL أما على الصعيد المفهومي CONCEPTUEL فإنه
يبقى غير مكتمل* .

• بأمثلة كل واحد منا رجالات نظره على الأحداث المكتملة
و أن يطوفها بالتجاربين : من الماضي نحو الحاضر ومن الحاضر
نحو الماضي . وحياتنا تشكل جزءاً من هذه الأحداث تقوم
رؤيتنا بالصور في انقاسها أو بالترير في عكسها .» (١)

إذا اعتبرنا ، مع باختباري ، أن الأسطورة هي أصل الملاحضة ،

• نشير هنا أننا لا نعالج الملاحضة باعتبارها جنس أدبي
فحسب إنما أيضاً وخصوصاً باعتبارها فعالية إنسانية تذكر
دائماً بما كان وبما هو موجود وبما سيكون .

(١) أميل بندينيست ، اللغة والتحرير الإنسانية ، مجلة ريجين ، ١٩٦٦ ، ص ١٠٠
عدد أكتوبر ١٩٦٦

من حيث من السائر عن الكيفية التي توصلت بواسطتها إلى شكلها الملحمي هذا .

بعد أن تشكلت الأسطورة واتخذت شكلها النهائي ، مرت بحملة من التحولات أو من عمليات التولد والتكاثر . وعمليات لغوية - حداثية Linguistico-discursives أصابت المحور التركيبي والمحور الصوري (الذي سميها سابقاً بمحور الإبدال) . وبالتالي فإن عملية تَلَجُّم الأسطورة تشبه تماماً عملية الترسيد في الزراعة .

في الملحمية أول ما يلاحظ ذلك الانفصال الواضح بين القاص أو المؤلف أو الاثنين معاً وبين الملفوظات النصية ÉNONCÉS TEXTUELS ، كبروز عداخات وتعليقات القاص التي لا تستلحق لرحلها تمييز الأسطورة لأن النية لا تزال تسري في الشخصوس الذي يقومون لهم بشخص مسؤوليت التعبير عن أنفسهم . وهكذا يمر التركيز* من مرحلة الضمني إلى مرحلة الصريح .

ونلاحظ من ناحية أخرى عملية تعود كبير . للرحلات السردية إلى مراحل لكونها ورحلاتها الخاصة . فعملية خلق (نكيو (ولادته)* لا تشكل في القصة مجرد عملية تابع أو ذكر فقط . إنها تشكل قصة لوحدها ، عداوته مع البهي ، ومع حيوانات السهل ، ومع النواحيين وأخيراً مع حجاجي كنها تشكل قصة مستقلة يمكن تطويرها وإعطائها عنواناً خاصاً . والنواعل ACTANTS تظهر خلال سير

* التركيز أو التبلور : FOCALISATION : هي العملية التي يقوم بها المؤلف أو القاص ليوحيه الأنظار إلى هذه الشخصية أو تلك من شخص لقصة . وقد أفرزنا لها فصلاً خاصاً في لثاني من هذا الكتاب .

** مع الفارق الكبير بين الخلق والولادة . لن ندخلها في محادثات الفلسفة .

الأفعال . وأخيراً فإننا نستطيع في الملحمة ، متابعة براج
سردية تتطور الاستراتيجيات المختلفة في القصة بموجب
نظام وترتيب .

في الحديث الأسطوري لا يكون القارئ خاضعاً لمقتنيات
التكثيف أو الاختصار ، حيث يكون أكثر حرية في إتاحة المجال
لثباته في الكشف وتصور ما وراء القصة ؛ أي أنه يجد نفسه
مضطراً للقيام بعملين تحليليين هما إعادة البناء والتأمل .

أما في الحديث الملحمي فينقل دور عملية التأمل ، ولا
يكون القارئ حائراً أمام مختلف جوانب التحليل ، ذلك
أن الملحمة قد قالت تقريباً كل شيء ، وما عليه سوى
متابعة الأحداث كما هي واردة ، أو كما يريها القاص .
وسد ذلك يفتح من شأنه التفاعل معها أم لا .

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

حبذا مشرب يسى معاملة شعبه

هذا المثل لا يوضح لنا الطريقة التي تتم بها هذه المعاملة
السيئة ، ولا الوسائل المستخدمة .

في الملحمة ، يتضح المصور التركيبي للغة وتبنيات إليه
عملية من الملاحظات :

« لم يكن حبذا مشرب يترك ولداً لأبيه »

« لم يكن حبذا مشرب يترك ولداً لأبيه »

« لم يكن جبجاش يترك ابنته لمحارب
« أوفياء مخطوبته لطن » الخ

وإن مملوفاً مثل: « لم يكن أحد يضارعه قوة .
يفتخرب بمملوفاً توضح السبب الكامن وراء هذه
القوة الخارقة حيث كان :

« تلهاه من جنس الآلهة ، وتلهاه الآخر
من جنس البشر »

« إنه يشبه التور الموحش »

« أسلحته لا تفهر »

الخ

جاءت هذه المملوفاً لترتبط بالمملوفاً الأول (الأسطوري)
لتوسع مجال القصص ولتتمكن القارئ من إدراك معنى
وتحقيقات ذلك المملوفاً الأول .

* * *

الفصل الرابع

النص المؤسّس

يفضّر الباحث، في كثير من الأحيان، للجوء إلى عملية الاشتقاق أو إلى التركيب أو إلى التوليد اللغوي لاستنباط عبارة جديدة، أو عبارة تنطوي على شيء من الجودة، للتعبير عن مفهوم يقترحه ويود معالجته تبعاً لمعطيات مكوّنه وتبعاً للمرضيات التي يقيم طبيعتها تحليلية على أساسها.

هذا الموضوع يشكّل أحد الصعوم التي تعالجها منها اللغات الحديثة ما دامت اللغات تنبئ اللسان في تطورها وتولي

تبدلاتها.

لن ندخل في هذا المجال الواسع والمثير في بحثنا هذا، إذ ما أكثّر من عملوا ويعملون به.

لقد طأنا هنا إلى اقتراح مصطلح النص المؤسّس أو التحفّاتي، الذي كنا قد اقترحناه باللغة الفرنسية حيث أضفنا إلى الجذر اللاتيني SUB- كلمة TEXTE

* انظر فهرست المجال، على سبيل المثال لا الحصر :

- طرسمان، راجون : الألسنتية العربية (في ثلاثة أجزاء) ، دار الكتاب الثاني (١٩٧٤-١٩٧٥-١٩٧٦)
- الحاج ، كمال يوسف : في فلسفة اللغة ، دار البها ، للنشر ، ١٩٧٨
- زكريا ، ميشال : الألسنتية ، صائر لها وأغداها ، ١٩٨٠
- السامرائي ، إبراهيم : المنظور العمومي ، دار الأندلس ، ١٩٨١
- الصالح ، صفي : دراسات في لغة اللغة ، دار العلم للملايين (ط ٨) ، ١٩٨٠
- العدد (١٧٨) من مجلّة المراجعة السورية : مفهوم اللغة العربية والعصر

نفس . فصار معنا المصطلح الجديد SUBTEXTE أي النص
التحتاني أو النص المؤسس . وصارت الدراسة التي يجب
أن نغني ~~بها~~ بالنصوص المؤسسية ، من حيث المبدأ : LA
SUBTEXTUALITÉ .

هناك بعض المصطلحات القريبة أو حتى المرادفة لهذا المصطلح
الذي نقرضه مثل INTERTEXTUALITÉ الذي يتقدمه الأمريكي
ريفاير RIFATERRE وعدم من الساتين الفرنسيين . كما يوجد
المصطلح الذي اقترحه ج . جينيت HYPOTEXTUALITÉ GENETTE .
كلنا لاحظنا أن هذين المصطلحين لا يعبران تماماً عن فكرتنا
أخذين فكرة ابن ^{نفس} الذي يقول « يسمى الشيء الواحد
بالأسماء المختلفة ، نحو السيد والمهندس والحسام . والذي نقوله
في هذا أن الاسم واحد هو السيد ، وما بعده من الألقاب صفات ،
وبعضها أن كل صفة منها تعيناها غير معنى الأخرى »
ولكن يعتبر أن هذين المصطلحين المتعارفين اليها ، هما مرادفان
ينفصهما للتعبير عن فكرتنا ما سنشير إليه .
إن العلاقة بين ملحمة حجاج مش . وبين النصوص
الأخرى (مثل الأدبسية ، التوراة ، وبعض النصوص القرآنية) (١)
الشبه بها أو التي أخذت منها هي علاقة محاكاة أو تحريف
للسبب الأصلي وأدائها حق الشايع والاشارة ما متداك .
وبدقة حجاج مش . تلك النصوص ليست مجرد عملية . فهم القارئ
للعلاقات القائمة بين عمل ما وبين أعمال أخرى سابقة

* أوردته الدكتور صبيح الصالح في كتابه (دراسات في فقه اللغة) ص ٢٩٦ .

ويقال المصطلح المصطلح

(١) أشار إلى هذا الموضوع ، أي حول علاقة ملحمة حجاج مش . بالآداب العالمية
السيد فراس سواح / في كتابه (مفارقة القرآن الأولى) ، وتوسع في دراستها في
مقالات له المعروفة عدد

أو لحقته « كلما يقول رينيه (١) NITATENNE .

هذه العلاقة ليست علاقة تبادل لاسبب بسيط جداً ،
 هو ان ملحمة حجاجش لم تأخذ من تلك النصوص
 أو لم تأثر بها ، وهذا يدري بيرو من السذاجة بجهان
 مجرد الكلام على ذلك ! .

إننا لانعرف أجمالاً مكتبة سلفت ملحمة حجاجش
 تأثرت بها هذه الأخيرة . نقل ما وجد قبلها - حول الموضوع
 الذي نتحدث عنه طبعاً - كان عبارة عن شذرات لا تشكل
 في أي حال من الأحوال نصاً متماسكاً وموحداً .
 إذاً لابد من القول بأن هذه الملحمة تشكل نصاً
 تأسيسياً ، مشرعاً ، أو نصاً مؤسساً قامت عليه
 أو استعارت منه النصوص اللاحقة في آداب الحضارات
 الأخرى أو الشعوب الأخرى .

هذه النصوص انطلقت من حجاجش ، أو لتقريباً لشرحته ،
 سرقتها ولصحت وأدى هذا لفرعها أنها نتاج حضارتهم - سنتشي
 من النصوص القرآنية التي ظلت أمينة وساقية حوادث
 التاريخ وأصبحت لأصحابها -

إذاً هناك ^{منهجا} النص الجمعي والنصوص المتداخلة) يبرز التبادل والتداخل
 بين النصوص لأن النص المؤسس لا يظل على مثل هذا المفهوم .
 وهذا نفوذ موجود نص ثامن لأن ذلك يعني سلطة ، ودور

- ٨٤ -

نصف أول . والثاني لا يجوز له في حال غياب الأول . تماماً
كالمادة الفاعلة بين الأرقام في متسلسلة حسابية .

* * *

- ٨٥ -

القسم الثاني

تمهيد:

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

إن اد لماذا وال كيف هما مفهومان متكاملان
ولا يمكن بحث الواحد دون التطرق إلى الآخر منهما.
ولمجرد القول بأن هناك منتج ما يتودنا بالضرورة
إلى البحث أو إلى التساؤل عن المنتج.
في هذا الجزء سنحاول إذاً تحليل التقنية التي
استخدمها المؤلف (أو المؤلفين) على أساسها. كما سنحاول
البحث عن القواعد السردية التي هو سبب استخدام
أجزاء النص مع بعضها بعضاً، والتي تقع عليها مسؤولية
بشكل كبير المعنى.

الفصل الأول

الوظائف

١. وظائف اللغة ووظائف القصة ،
الوظيفة هي التي تخلص من الغاية التي تلمس وراء استخدام
الشيء. والشرا هنا ، هو النص . وهي كذلك التي تخلص من الدور الذي
تقوم به القصة بالنسبة للأجزاء المكونة لها .
والوظائف هي السرد القصصي هي انعكاس لوظائف اللغة
بشكل عام مثل : وظيفة الاتصال أو المصالحة بين البشر ،
وتبادل الرسائل (التوقي) فيما بينهم ، الوظيفة التعبيرية التي
تهدف إلى من خلالها المتكلم لنفسه ولغيره لكي يعبر عن
ذاته دون الاهتمام بدور فعل الآخرين ، أو تأكيد وجوده
أمام نفسه وأمام الآخرين (هارتينبه) ، الوظيفة المحالية
وهي محور الظيفتين التعبيرية والاتصالية .
ويضيف عالم النفس بوهلر BÜHLER إلى هذه الوظائف
وظيفة النداء التي من شأنها زج المحقق مباشرة في
فعل الاتصال باعتباره أن الرسائل تعنيه مباشرة . ووظيفة العمل ،
التي تروج إلى إف المعنوي المرحلي أي إلى ما نتحدث عنه .
أما جاكوبسون فيضيف إلى هذه الوظائف :
الوظيفة الانفعالية EMOTIVE والتي تتركز على المرسل .
الوظيفة المرجعية REFERENTIELLE ، وتتركز على السياق .

- الوظيفة الاستيعابية IMPRESSIVE ، وتتركز على الميزان البصري (الملمعي).
- الوظيفة التسموية (الإنشائية) poetique ، وتتركز على الرسالة بعد ذاتها.
- لكن يجب ألا يفهم أن هذه الوظائف هي مستقلة بل هي متداخلة في الرسالة الواحدة بحيث أن تبرز وظيفة أو أكثر.
- أما بالنسبة للبنيوية فإن الوظيفة هي العنصر الضروري لتكوين البنية ، ~~التي~~ الذي يلمس الشكل طابع البنية هو كون الأجزاء تقوم بوظيفة ما .
- أما على صعيد القصة ، وهذا ما يبرهنه لنا ، فإن الوظيفة هي تلك الرحلات التركيبية التي تبقى ثابتة طيلة القصة ، وعلى الرغم من تنوع مكوناتها ، وحيث يشكل تناسلها محور القصة (بروب) .
- ويعتبر بروب PROPP أن هذا المفهوم (مفهوم الوظيفة) من شأنه تكوين مبدأ تنظم بمرجعية القصة ، وبشكل يقطع الطول صاعدا لتحديد السرد القصصية .
- وفي تحليلنا لقصة حليما مشي ، فإننا سنستند إلى مفهوم بروب هذا ، وقبل الشروع في عملية التحليل ، لابد من القيام بفرد الوظائف ، أي الأجزاء الأساسية والثابتة في القصة . ومن أجل ذلك سندرس تلك نتائج القصة ونحدد هذه الوظائف .
- وذكر الإشارة أن القصة العامة تنقسم إلى عددين الدليل السنية التي يشكل مجموعها قصة حليما مشي . سقاول هذا استنتاج ه غامر هذه الفصل الصغيرة .

١- قيمة الكيدو :

١- الخلق أو الولادة .

ب- ترويض الكيدو بواسطة الجيو والفلدين .

ج- تقوم الجيو بتحصين الكيدو نفسياً للدقة حجباً مش .

٢- قصة الصراع بين الكيدو وحجباً مش :

أ- تحريمون اليوم الكيدو للدقة حجباً مش (هذا المقطع ينقل

التمتد المنطقية للمقطع السابق . أو هو نفس المقطع (ج) في (١٥٠)

ب- نتيجة الصراع : (أحد الاحتمالات التالية) :

• انتصار الكيدو .

• أو انتصار حجباً مش .

• التعادل (للاغلب ولا مغلوب) .

٣- الاحتمال الأول :

إذا انتصر الكيدو فإتأ نجب أنفسنا ، ليس فقط ،

أحلام تغير في مجيب الأحداث ، (نما أيضاً) إذا

قصة أخرى مختلفة . عند ذلك نساود الحاداً

لم تقم الآلهة بهذه العملية عند البداية ووفرت علينا

فناو متابقة أحداث لاحقاً طاً ؟ .

إذا ، هذا الاحتمال غير وارر لأنه يتناقض مع

الاستراتيجية التي وضعها الآلهة لحل مشكلته

أوردك .

■ الاحتمال الثاني :

إذا ما انتصر جبرائيل على خصمه ، فإن
هذا الخضم إما أن يموت أو أن يضعف .
لكن استراتيجية الآلهة لاتريد إنهاء الموضوع
هنا لحدث هاتين النقطتين . فلو مات انكيور ،
لاستقر مبرر خلقه . ربما أن الآلهة لكي بحاجة
هذه العلية ، إذا لا يمكن أن يكون فعلها
عشياً . وكذلك الأمر بالنسبة لإضعاف انكيور .
إنها لاتريد ذلك ، لأنها أرحمته ليقوم بدور
أهم هو الحد من استبداد جبرائيل . إذا
كيف سيتمكن انكيور الضعيف من أداء مهمته كهذه؟!

■ الاحتمال الثالث :

هو الاحتمال المعقول لأنه تناسبهما مع
مخلق البداية في القصة أو هي أول عنصر من
عناصر برنامجها السري .

■ قصة المقاتلة :

- ١- تنازل جبرائيل عن انتصاره .
- ب- المفارقات
- ب- رهانة الآلهة .
- ج- العقاب

٤ - قصة (مزمع) البحث عن سر الحياة :

- أ - حجاج مش يكتشف الحقيقة المرة : حقيقة الموت والحياة .
- ب - ينطلق حجاج مش في البحث عن سر الخلود وسر الحياة والموت .
- ج - حجاج مش في الطريق إلى جده .
- د - الجد يعلّي حجاج مش هذا السر .
- هـ - حجاج مش يفقد السر .

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

١ - الإهانة

٢ - الإكلاءة

هذا الموضوع يثلب تدخل الآلهة باعتبارها
تمثل الطرف المنصف . غير أنها ستقوم بمطابقة
المسيئ إلى العور إنما ترى حلاً آخر لغزله (أكتيود) .

٣ - الطرف المنصف

٤ - المنافس

بين هذا المنافس وبين المسيئ (حجاج مش)
ينشب صراع يؤدي إلى الصلابة .
تقول القصة أن كل من شذّر ، المنصفين
كان يبحث عن سديت (تازريه) ٣١ و ٣٢ ، و بالنسبة
لحجاج مش ر ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ .

٥ - الأعداء (حجاج مش يبحث عن صديق) .

٦ - التكبر (يبحث عن صديق) .

٧- الصراع .

٨- الصداقة .

بعد مضي فترة من الزمن على هذه الصداقة
يبدأ الضعيف بالتسبب إلى الكبير . فيفتح
عليه حبيباً مش بالقيام ببعض المفاخرات ، وهذا
من حيلة ما تهدف إليه الترويج عن الكبر .
كن هذه المفاخرات تسبب إلى الكبر .

٩- المفاخرات .

١٠- البهانة في سببها (في الكبرياء) .

بعد هذه البهانة تظهر الكبرياء ^{ليس} بلا إشارة
فرداً متعظاً إنما باستمرارها معاً فيكون ذلك
الامر هذه المرة يمسها في بلذات

١١- الدساعة .

١٢- العقاب .

حيث يؤدي هذا العقاب إلى انكم بالموت
على الكبر . وسببها حبيباً مش طيبة الموت
رابعة .

١٣- الموت .

١٤- البحث عن السر .

١٥- الحصول على السر .

١٦- اصطلاح السر

١٧- العودة

لكي تشكل هذه القائمة دليل من أن شئنا إلهيا محبوبين

١- مجموعة المساعدين - ~~المساعدون~~ التي ساعدت لإدخال النور

إلى المدينة مثل الصيارم البقي والمجهول

٢- مجموعة المساعدين - المعارضين : التي ساعدتها حبش

إثارة النور إلى المدينة مثل الرجل الغريب وزوجته صاحبة

الحانة ... الخ

إذا أنشينا نظرية جديدة من هذه الملاحظات نرى أنها أن هناك

ما يشبه القواعد بينها . شيء تموزت هذه الملاحظات من سورين أو

سورين - يرين . والعرضة أريد يكون لنا أن تكون هذا القواعد

١ (أ)	٢
أ- إلهانة ...	أ- إلهانة ...
ب- اختلال التوازن	ب- توازن حالة
ج- هوية	ج- ولادة
د- بحث عن السر	د- بحث عن صديق
هـ- الحصول على السر	هـ- الحصول على الصديق
و- الألفى لم يجد السر	و- الألفى لم يجد الصديق
ز- فقدان السر (النات)	ز- فقدان الصديق
ح- مساعدون - معاونون (لديهم)	ح- مساعدون - معاونون (لديهم)
ط- عودة	ط- رحيل
ي- معرفة	ي- جيل

شكل رقم (٧)

رث قراءة سهجة للوحة السابقة تبين لنا أربعة أنواع
من الصداقات :

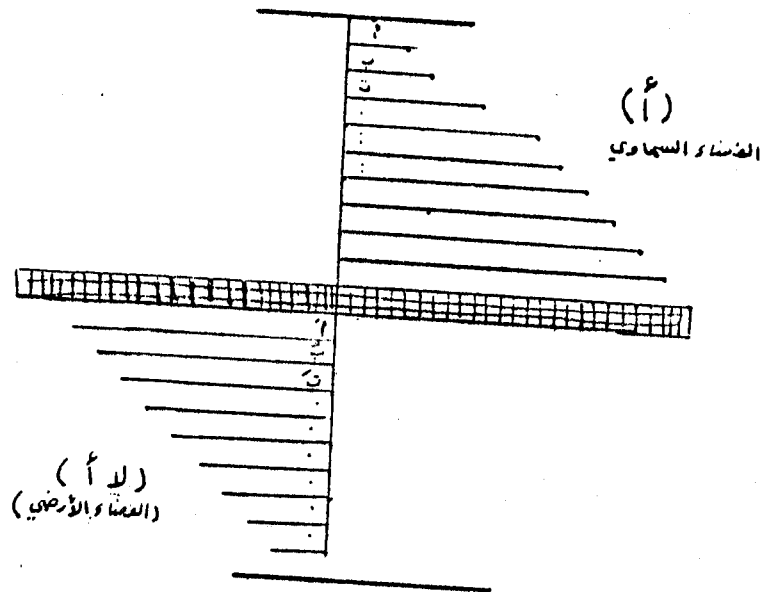
١- صداقات تناقض :

شعب	≠	آله
توازن	≠	اختلال توازن
ولادة	≠	موت
رحيم	≠	عودة
حزين	≠	معرفة

على الرغم من هذا التناقض بين العناصر المكونة للعالم الأول (البشر)
وبين تلك العناصر المكونة للعالم الثاني (آلهة) ، فإننا نلاحظ
أن هناك توازناً أو توازناً وتطبيقاً .
فالبشر نحو العالم الأول يجادلون من حيث الوظيفة والآلهة
في العالم الثاني . ~~وهنا~~ ليس المهم هنا جوهر أحد الفاعلين
أو المصيرين المتناقضين - المتوازين ، آلهة / بشر ، توازن / اختلال
توازن ، ولادة / موت الخ . لكن المهم هو الدور الذي يلعبه
كل منهما . ولهما من هذه الناحية متوازنين .

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

وعبارة أخرى فإن القصة تتعصور أو تتعبد على قسجين
سجنى الأول، أو المرحلة الأولى بمرحلة ما قبل الكبدو والثانية
بمرحلة ما بعد الكبدو أو إذا شئنا الاختصار (قبل، بعد).
لأن الأحداث تتطور وتأخذ أبعاداً جديدة بعد مجيء
الكبدو. أما دور حجاجش فهو تتمتع لما بدأه الكبدو..
اللوحة الثالثة تبين المستويين اللذين تدور فيهما
أفعال وأحداث القصة، وهو عبارة عن اختصار للوحدات
التي استخرجناها في الصفحات السابقة.



شكل رقم (٨)

۴۔ علاقہ قات مسببہ :

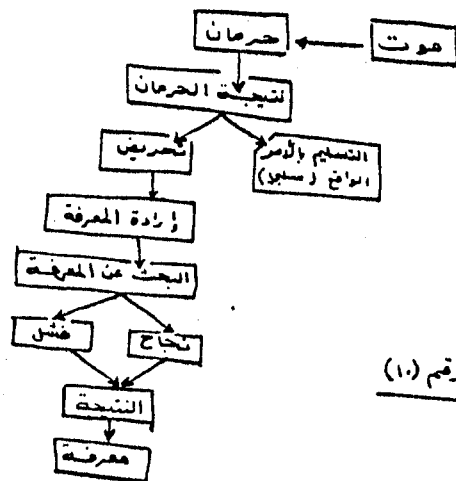
```

graph TD
    1[1. تحديد الموضوع] --> 2[2. تحديد المشكلة]
    2 --> 3[3. صياغة الفرضية]
    3 --> 4[4. اختيار المنهج]
    4 --> 5[5. جمع البيانات]
    5 --> 6[6. تحليل البيانات]
    6 --> 7[7. استنتاج النتائج]
    7 --> 8[8. إعداد التقرير]
    8 --> 9[9. تقديم التقرير]
  
```

شکل رقم (۹)

إذا كان لابد من تفسير هذا الشكل فإننا نقول أن
الفعل (١) قد أدى إلى ظهور رد فعل (٢) . حيث نشأ
عنهما تدخل طرف ثالث (٣) (المنصف) ، الذي لجأ
إلى حل من شأنه أن يكون مقبولا لدى الطرفين
(١) و (٢) أي خلق منافس للمضطهد (٤) . وهذا لابد
من وقوع فعل المناقسة (التنافس) الذي يفرغ
على كل من الطرفين السعي وراء الربح في لذا زاهما
يرحلون نحو (صراع) عنيف يؤدي إلى نتيجة إما تكون
سلبية أو إيجابية . وهو نتيجة لا تشبه بالعمق
نقطة الانحداف على الرغم من التشابه الشكلي بينهما .

ونلاحظ في الشكل (٩) أن نتيجة الصراع كانت إيجابية
باعتبار أن صداقة وطيدة قد تمكنت عن ذلك الصراع .
ويشكل موت إنكيو فيما بعد فعل فراق أو حرمان قد تكون
نتيجته إما سلبية أو إيجابية أيضا :



شكل رقم (١٠)

يتبين الشكل رقم (١٠) مختلف المراحل التي اجتازها حببامش
حتى نهايته بجثته عن سر الخلود (المعرفة). والتدبير التي توصل
إليها تنطوي على وجهين : ^{واجبات} ~~استراتيجية~~ باعتبار أن
حببامش قد استطاع التوصل إلى وهي شفهة الإنسان في
محققاً بذلك نجاحاً معزباً ~~بمستوى~~ النوع الإنساني
بشكل عام. وهي سلبية على الصعيد الفردي لأنه فشل
في الاحتفاظ بنبات الخلود.

أما بالنسبة للتكتيك (الاسري) فإنه قد فشل ، لكنه
كأن ناجحاً على المدى البعيد (استراتيجياً) :
بعد عودة حببامش من أرض دلمون نراه وقد عدل عن
سلوكه الاستبدادي و تحول إلى عدل يهتم بإنجاز
الأعمال الخالدة بالنسبة له وبالنسبة لشعبه أيضاً ،
مثل بناء سور أوروك ، ومعبد عشتار ...

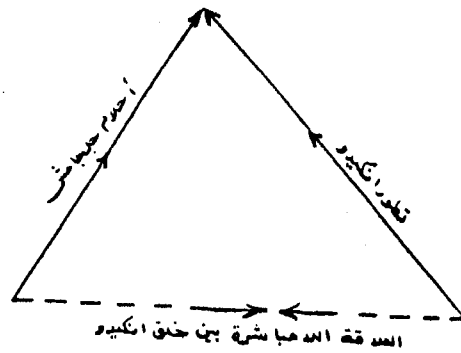
٣- العلاقات الزمنية

لن نتناول هنا بالتفصيل ما يخص زمن السر
القصصى إذ أننا أقرنا له فصلاً مستقلاً في
الصفحات اللاحقة.

نشير هنا فقط إلى أن زمنية الأفعال Actions
ترتبط ارتباطاً وثيقاً بسببها (سببها). ومع هذا
فإننا نلاحظ أن توالي الأحداث قد لا يخضع دائماً
لقانون السببية هذه ، في الوقت الذي كان عليه

انكيو يكر (معتوباً) في السهل، نرى أن جباحش، كان يرى في المدينة، وفي نفس الوقت، أحدهما تتعلق ببيت الطفل-الرجل (انكيو). ولهما طفلان يمسكون في مكانين مختلفين، بعيدين عن بعضهما لكنهما يتعلقات بنفس الموضوع.

يقن في البداية أنه لا توجد علاقة مباشرة بين الفعلين (تطور انكيو في السهل، وأحلام جباحش في المدينة) نظراً لأنهما يتطوران بشكل مستقل ويخضع كل منهما لنظام زمني مختلف (على الرغم من أنهما سيفتحيان إلى نفس النتيجة فيما بعد). صحيح أنه، في هذه اللحظة بالذات من تطور الأحداث، أنه لا توجد بينهما علاقة السبب بالمسبب، لكن هناك احتمال قوي وشبه أكيد لأن تتلاقى خطوط هذه الأحداث (أو هذين الحدثين على وجه الدقة):



شكل رقم (١١)

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

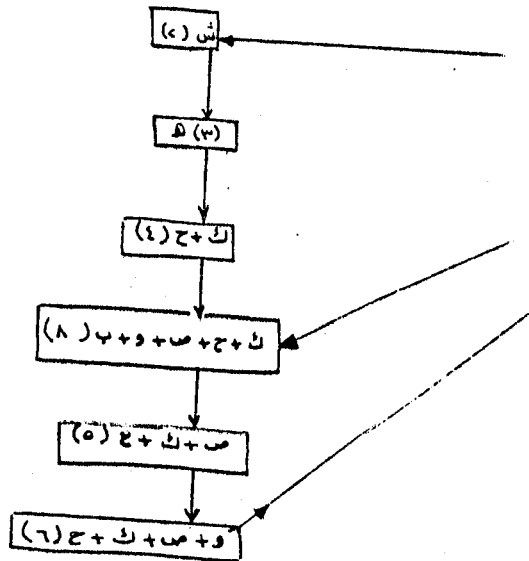
التحويلات السردية :

يفترض مفهوم التحول أو التغير وجود أشكال
أساسية « من ناحية » ، « وأشكال مشتقة منها » من
ناحية أخرى . وهما أننا افترضنا وجود مثل هذا التحول
مبدئياً ، إذ أن وجود تحول أو ظروف تحول أو بواسط
في القصة - قصة حجب مثل - نستطيع أن نميز التحويلات
التالية :

- ١- تحويلات مركبة : حيث يتحول المحمول الأساسي
PRÉDICAT DE BASE مباشرة إلى محمولات
أخرى . ولا يستلزم الوضع الذي وضعنا فيه
القاص في بداية القصة سوى المدة اللازمة
لطرح السؤال : لماذا يوجد مثل هذا الوضع ؟ .
ونتحول هذا المحمول الأساسي يأتي فوراً
إذ نجد أنفسنا في وضع آخر ، أي أمام
محمول آخر .
كأن تحول المحمول الأساسي هذا لا يعني أنه

قد اختلفت في رأيي على العكس، وازالة
سيرة... دون ثناء، ليتشكل من جديد
محور...

- ١٣ (١) يسبق إلى (ش)
١٢ (٢) يتدخل لأن (ج) يسبق إلى (ش)
٢ (٣) يقوم بخلق (ك) لأن (ج) يسبق إلى (ش)
أن الماحول الأول لا يحتوي إلا على
٤ (٤) واحد هو (ج).
٣ (٥) يعيش في السهل مع (ح)
٢ (٦) يرى (ك) مع (ج) في السهل.
٢ (٧) يخبر (و) بأنه رأى (ك) مع (ج) في السهل.
٢ (٨) يكلف (ص) بإبلاغ (ج) بأنه قد رأى (ك) مع
(ج) في السهل.
٢ (٩) يرسل (ب) لتزويده (ك)...



→ (١) ح

شكل رقم (١٤)

١٣ - محمول أساسي ، ج - حجابش ، ش - شعبا ،
 د - آلهة ، ث - الكيد ، ح - جليات السهد ، ص - إسياد ،
 ب - البنو

- ٤٢ = تحول معرفة (الآلهة نفر أن ج)
 ٣٣ = تحول توفيقو
 ٤٢ = محمول جديد نشأ عن المحمول السابق
 ٥٢ = تحول معرفة
 ٦٣ = تحول (بدعي)
 ٧٣ = تحول (بدعي)
 ٨٢ = تحول معرفة وفعل

وهناك أنواع أخرى من التحولات سنجد تحليلاً
 لبعضها في مختلف الفصول اللاحقة بسبب ارتباطها
 ببعضها في تلك الفصول -
 وبالنتيجة فإن هذا التحليل يميلنا فكرة عن شكل
 القصة من خلال تولد الجمل أو العبارات أو المعاني
 مما يستلزمها .

الفصل الثاني

علاقات الشخص

أوليات :

تستعمل القصة بوضع القارئ في حالة أولية تتميز بوجود عنصرين يرتبطان بالشخصية الرئيسية : حبلا مش ويتعلقان بتكوينه الفيزيولوجي والثقافي المعنوي .

- ١ - التناقض في المكونات المادية لهذه الشخصية (أوله + بشر)
وتكون من هذا النوع ينطوي بالضرورة على بعض العناصر الدلالية ، والتي نترجمها ، على الصعيد السيميائي SEMIOTIQUE كالتالي :

خلود ← موت (فناء)

محسوس ← حاد

- ٢ - السلوك الاستبدادي لحبلا مش ، والذي لانفهم له أي مبرر في بداية القصة .

* SEME : هي أصغر الدلالية على صعيد المضمون . كعبارات أو PHÈME
هي أصغر الوحدات الدلالية على صعيد التعبير EXPRESSION
والمجموع السيميائي تشكل الـ SÈMÈME .
مثلاً ، السيميائي المكونة لفردية ما لا طاولة هي :
(أ ، من الطاولة - جوانب الطاولة - الأذراع - السطح -
تستخدم لفائدة ... الخ ...)

إذا تممنا في نفس القصة فإننا نكتشف بأننا لم يؤدي
سلوك حجاجش الاستبدادي إلى ثورة شعبية كما أنه
لم يثر غضب الآلهة بالمقابل .

لقد اكتفى الشعب بالشكوى ، بالأنين الخافت ، وبالتمهل
الخجول . أما الآلهة فلم تتدخل إلا بعد سماع شكوى
الشعب ، فنجأت إلى حد « إصديحي » أو « حسام » إذا
جاز لنا التعبير . وعلى الرغم من استبداد حجاجش ، فإننا
نلمس أن الشعب حافظاً يهيم ويوجب بأفعاله .

« رأي أوروك ، الراعي ، الرحيم ... الخ » [عازية ، ١٧] .
وهنا يبدو أن الآلهة لم تنجأ إلا إلى حد ينعدم
مع طبيعة رد فعل الشعب على سلوك حجاجش . هذا الشعب
الذي يبدو وكأنه يقول : إن ملكنا لم يكن ملك جيد !
هذا الخنوع الفاضح ، والاحتجاج المكبوت إنما يعبران
عن اتفاق جماعي حول نظام قائم ، مؤسس بقدرته ،
وراسخ لا تستطيع الإرادة الإنسانية تغييره .

ويبدو أن تغيير هذا النظام ليس من شأن البشر ،
بل إن الشعب لم يلجأ إلى أمية وسيلة جزئية
للتخلص من الاستبداد . حتى أن الآلهة لم تتبع
وسيلة مباشرة لإعادة التوازن بين الملك وبين
رعيته ، ربما لأنها لا تريد أن تجعل من إنساليب
(الثورية) سابقة من شأنها التأثير على دعائم
السلطة القائمة ، سلطة الكهنة .. وبالتالى سلطنة

البلهية .

على أية حال ليس في نيتنا معالجة هذا الموضوع ، لأنه لا يدخل في نطاق بحثنا هذا . على الرغم من أننا قد أشرنا إلى بعض جوانبه في بعض تقديمنا لقصة حبجاش ومن خلال وضعها في سياقها التاريخي - إيجي - إيثيopi .

هل نجرؤ على القول ، والحال هذه ، بأن هناك اتفاقاً ضمني بين الآلهة من جهة وبين الشعب من جهة أخرى ؟ أو هل يمكن القول بوجود التزام معين من قبل الأطراف الثلاثة المعنية (الملك ، الشعب ، الآلهة) بعدم تجاوز حدود معينة تحسب إطار نظام الحكم القائم ؟ ..

إنَّ الجواب على هذين السؤالين ، كما قلنا ، يتجاوز إطار هذا البحث . ومع ذلك فإننا سنحاول ، مستعدين إلى معطيات القصة فقط ، سبر العلاقات القائمة بين تلك الأطراف علنا نجيب ، بشكل أو بآخر على شيء من هذه التساؤلات .

قلنا أن شخصية حبجاش تكاد تسهر على مجمل القصة . باعتبار أن حبجاش يشكل البطل الرئيسي فيها . لكن لابدَّ من الإسراع بالقول هنا ، أن حبجاش ليس بطلًا رئيسيًا إلا من خلال الشخصيات الأخرى ، ومن خلال عمقته بكل واحد منها . ومن هنا نقول أنَّه لابدَّ من إعادة النظر بهمهمهم

الطبي الرئيسي في القصة .
 لا يتبر من اعتبار أنه لا توجد شخصية رئيسية في القصة
 وأخرى ثانوية لأن الشخص تشكل حتى مع الأشياء :
 الديكور ، الجرافيا ، باختصار كل العناصر الحسية والجمالية ،
 كلها تشكل أبطالاً رئيسيين . حيث يكون كل منها رئيسياً
 في حيزه . وأقل التفاصيل أهمية تحمل مكانة هامة
 وحتى أساسية في كل عمل فني أو أدبي (لنذكر هنا قطعة
 المادون التي أرحت مارسيل إلى عوالم بعيدة ومختلفة
 عن عالمه الحاضر) (١) .

على أية حال ، فأول الوقت لا يزال حكراً للحدث عن حجاجش
 كبطل رئيسي . ونكتفي بالقول أن حجاجش يطبع القصة
 بطابعه ، أولاً لأنه يحمل اسمه (منحمة حجاجش)
 على الرغم من اسمها الأصلي هو (هو الذي رأى كل شيء)
 في المرحلة الحالية من تحليل المدقات الشخص . إن
 نعتبر أية واحدة منها كشخصية مكتملة ، لأنها قدمت اكتملت
 تدريجياً من خلال القراءة أو من خلال القارئ . ومن هنا ، فإننا
 لن نتكلم من معالجة حجاجش إلا على ضوء المعطيات
 الحديثة - السردية DISCURSIVO-NARRATIVE ، التي سنعبر
 عليها من خلال قراءتنا للقصة .

إذا افترضنا بأننا قد أنهينا عملية القراءة الآن ، فإننا
 نلاحظ أن حجاجش يشكل ، في الحقيقة عمودها الفقري

(١) مارسيل بروست - في البحث عن الزمن الضائع (١) في جوار سوان (منشورات غاليمار
 ١٩٥٦ ، ص ٦٨) والمركلة المطلق الذي يقص فيه بروست (أوماسيل في
 الروايات كبرى البنية العام من خلال ناس الشان ، ص ٦٩) .

ترجمنا العنوان (DU CÔTÉ DE CHEZ SWAN) في جوار سوان ، وليس (باتجاه سوان) كما رأى إيسر
 الياس بدوي في ترجمته لرواية بروست (وزارة الثقافة) . ومن شأن العنوان ليدل على
 الحركة ، لأنها على المكان و DU CÔTÉ DE تنو (AUX ENVIRONS) ، أي
 بجوار ... اقتضى التنويه .

هذا مع الأخذ بعين الاعتبار بأن هذا اليهود يتكون من فقرات .
حججهم هو اسم علم تساءلت الأسماء الأخرى واندمجت
فيه ليخرج بالنتيجة شخصية متكاملة . هذا بالإضافة إلى
مساهمة العناصر القصصية الأخرى التي أنفست مصبوتة وشكله
النهائيتين .

ولولا شكواي شعب أوروكل لما عرفنا باستبداد حججهم ، ولولا
تدخل الألهة لما عرفنا على انكيدو ، ولولا الصراع لما نشأت
الصداقة بين انكيدو وحججهم ، ولولا الفجر لما التقى
حججهم بـ انكيدو ، ولولا الصياد لبقى انكيدو ضالاً مع
حيوانات السهل لا يدري أحد بوجوده سوى الألهة .
هذا التشابك الملائقي لا يتبدل وأنه قد تم بموجب
آلية معينة .

التكامل والصفة التمثيلية :

لا تحدثنا القصة ، في بدايتها ، إلا عن صفات حججهم
الوطئية . فهو لا تفسرنا ، على سبيل المثال ، كيف صار حججهم
نسبياً إلهياً وبشرياً في نفس الوقت ، ولا تذكر لنا شيئاً
عن مولده ، عن أبيه أو عن أمه .
يجب القارئ نفسه فحياً ، أمام نوع من القوة المطلقة
ووضع زاخر بالعنف والحركة : فتيات ونساء تقتصب ،
شباب يساقون مكرهين إلى الحرب ، وحمل صنديق ، مستبد ،
نتحلي به هذه الجوقة . كما يجب القارئ نفسه

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

من ناحية أخرى أمام نوع من الضعف المطلق (الشعب).
 أمام الاستبداد من جهة والإذعان من جهة أخرى.
 أمام الإلهي فهو مقابل البشري.
 وعلى الرغم من اختلال (حوار بين القوى) بين الطرفين،
 حبشاش، والشعب، فإن الطرف الضعيف (الشعب)
 يبقى محبباً للملك كما ذكرنا. وعلى الرغم من إساءات هذا
 الملك فإن الشعب لا ينسى أنه (الملك) المنقذ، الرائي،
 الساهر على أحوال رعيته. فإن كان في هذا شيء من
 التناقض فالقصة مؤهلة عنه. إذاً :

« حبشاش هو ملك طيب لكنه مستبد »

هذا المخطط يلخص، تقريباً، ما ذكرناه :

(٨ - حبشاش، طه، طيب، م، مستبد) .

$$\boxed{\text{ج} = \text{ط} + \text{م}}$$

فإذا لاحظنا $\boxed{\text{ج} = \text{ط}}$ فقط ، فمن يكون هناك
 أي مبرر لأن يقوم الشعب برفضه ، لأن الحالة ستكون
 صائبة ، والصدقة بين الملك وشعبه هي على خير ما يرام .
 أما إذا كان (ج = ط + م) في نفس الوقت ، فأن
 في الأمر إشكالا ما . تناقض كبير ، وهو كما سنرى ،
 يشكل الأساس الذي يقوم عليه التنظيم الدلالي للقصة كلها .
 حبشاش يمارس فقط استبداده يتحمل نتائجه **PATIENT**

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

كان حجاباش قبل التعرف على انكيدو يعيش مرحلة
تسميها السيميائية SEMIOTIQUE بمرحلة القدرة على
الفعل *POUVOIR - FAIRE* والتي تتجلى بشكل واضح في
ممارسته الاستبدادية . لكنها قدرة محدودة لأنَّ قدرة
الآلهة تظل أكبر منها . رجع هذا ، فأولَّ قدرة حجاباش
هي الذكورية في حيلتها .

حينها أرادت الآلهة فارنها فاصت بالفعل فوراً ، وهكذا
تبين أن قدرة حجاباش هي قدرة ضعيفة أو حتى لاوجود
لها تقريباً أمام القدرة الإلهية .

أما انكيدو فهو عبارة عن محاولة لتهدية MATERIALISATION
المجرد ABSTRAIT وللتأثير على الامتياز ليصبح متغيراً ،

حفنة من الطين + نفخة الهبة ← لأن بشري (انكيدو)

لكي لا يقوم القاص بخيانة النسق المنطقي لترتيب الأشياء
فإنه لم يضع انكيدو في المدينة مباشرة ، إنما وضعه في
السهل بمصحبة الحيوانات المتوحشة ، وكلّما يتمكن من الدخول
إلى المدينة تدريجياً .

الذكور والطقس الإرخاني

- لا تزيد هنا الغوص في المناقشات الفلسفية والتكنولوجية
هذا المفهوم . نشير فقط إلى التشابه بين العملية التي
تمت بها ولادة الذكور أو خلقه ، وبين عملية ولادة
الكائن البشري عموماً :
- قيام الإلهة نيورتا بالنفخ في حفة الطين ، هو فعل يشبه
الفعل الجنسي ، أو دخول الحيوان المفقود لرجل في بويضة
المرأة .
- وضع الذكور في الطبيعة (السهل) يقابل وضع الطفل قبل
الدخول في الحياة الاجتماعية .
- تقوم أيم الذكور الجنس ، أما الفلاحون والصياد
فيتكفلون عادات الناس وتعاليمهم . بعد هذا تبقى
المحبة ، وهو مرحلة هامة في حياة البشر كما
هو من هناك لقاءه بجلجامش .
- تلد أيم من الصراع بين جلجامش والذكور .
- الولادة كموث ، من يديهموت .
- لنستقر الآن في جلجامش قبل المداخلة :
أيم من جلجامش والذكور قبل تدفنيهما :

جلجامش قبل المداخلة

- بسيد المدينة المطلق .
- يهيم على سكانها .
- قوت له حيل لها .
- ينحدر من أصل إلهي .
- جميل شكلاً .
- أمه تشعل دليلاً ومساعدته .
- يبحث عن صديق .

■ انكيدو قبل الصداقة :

- سهل المطلق .
- يهيئ على حيواناته .
- ينحدر من أصل إلهي .
- غير جميل .
- البقي تشكل دليلاً ومساعدته .
- يبحث عن صديق .

وبمقارنة هذين الوصفين ، نستطيع استخلاص العناصر التي تكونها وتكون الظروف المحيطة بكل واحد منهما :

هدنية	≠	سهل	←	+	≠	-
إنسان	≠	حيوان	←	+	≠	-
قوة	=	قوة	←	+	=	+
الوصية	=	الوصية	←	+	=	+
إلهة	≠	بقي	←	+	≠	-
صداقة	=	صداقة	←	+	=	+

مما سبق نخلص إلى القول أنه بين الشخصيتين (انكيدو وجلباش) تكامل أكيداً ، نظراً لأن ظروف كل واحد منهما تساعد في تحقيق هذا التكامـل . وبالتالي فإن العناد بينهما يشكل نتيجة ختمية لمسبق .

الوقائع المفترضة والمسا همة الاخبارية :

إذا أعدنا صياغة الملفوظات القاعدية أو الموضوعاتية
Thématiques . هذا الجزء من القصة ، أو ، شكل أدق
تلك الملفوظات المتعلقة بهججهاش والتكيد وبالأسية ، يكون
لدينا ،

- ١- الحدث يسبق معاملته شعبه
- ٢- الشعب يتكو أمره للآلية
- ٣- الآلية تخلق منافساً للملك

إذا بقنا في هذه الملفوظات ، فإننا نلاحظ أن هناك عنصراً
مشاركاً بين كل اثنين منهما ، وهو عنصر يتغير تبعاً للحدث الجديد .
الموضوع THÈME في الملفوظ (١) يصبح تعليقاً RHÈME في
الملفوظ رقم (٢) . والتعليق في في الملفوظ (٣) يتحول بدوره
إلى موضوع في الملفوظ رقم (٤) .
هذه الظاهرة ، التي اهتم بدراستها علم اللغة النصي
linguistique TEXTUELLE ، تشكل أساس التدرج الموضوعاتي
أو تحليل هذا التدرج (١) .
لقد وضع لنا الملفوظ (١) ما يقوم به الملك ، باعتباره مؤثراً
AGENT يؤثر على طرف آخر ندعوه بالمؤثر PATIENT* .
ومن هنا يمكن اعتبار هذا الملفوظ (١) بمثابة نقطة انطلاق

(١) دانيس ف . F. DANES : حول البنية الدلالية والموضوعاتية للرسالة ، في

علم اللغة والسميولوجيا ، مجلة تنشر أعمال مركز الأبحاث اللغوية
والسميولوجية (ليون) ، عدد ١٩٧٨/٥ ، وهو عدد كرست موضوعات

لدراسة علم اللغة النصي TEXTLINGUISTIK ، ص ١٧٩ - ٢٠٠ .
* : ليس السبق شاردو PATIENT بالمتنوع ، وهذا المتنوع يكون سلبياً (إيجابياً) . تفسير لما نشه !

أو بمثابة عنصر قاعلي لازم للبحث على القيام بالبحث عن خبر جديد . قادر على التدخل أو الانخراط إلى العنصر القاعدي لبشكل فعلياً RHÈME على الموضوع الذي نتحدث عنه ، أو ما تحدثنا عنه ، أي رد فعل المفعول المتأثر إزاء عنصر المؤثر :

(١) م — فعل — ت

(٢) م (ت) — فعل — ت

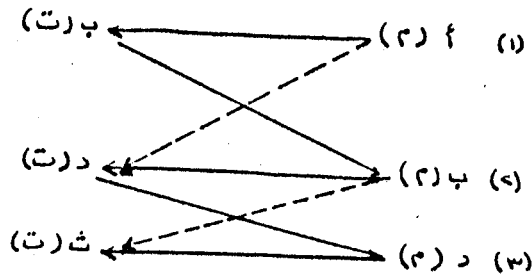
(٣) م (ت) — فعل — ت

الخ ...

حيث م = موضوع ، ت = تعلق

وهذا الشكل يكون النفس ، أي نفس ، أي من التحويلات التي نطرق على الملفوظ الأساسي . وهو تشبه إلى حد كبير القواعد التوليدية عند شومسكي التي تنتج الإنسان إنتاج من اللغة كلها . وعلى صعيد القيمة أو السرد الاصطلاحي ، هي القاعدة أو القواعد التي تسمح للقاص بإنتاج عمل القصة : وهذا التدرج الأفقي (دون الحديث عن التدرج العمودي الذي يتألف قضايا بشكل وحادة المصنوع ، الآن على الأقل) في تكوين النفس لا يتم إلا عن طريق الإشراف * IMPLICATION . إذا نظرنا إلى ترتيب الملفوظات السابقة بشكل آخر ، أي :

* كاساي ج . G. KASSAI ، حول علم اللغة النحوي ، في مجلة علم اللغة ، مجلد ١٥ ، زمرة ٥ / ١٩٦٦ ، ص ١٤٣ .



نلاحظ أن :

(ب) هو أقل مرتين قيمة من (أ) و (د) :
 إن (ساءة طرف لطرف ثان ، يظفر هذا الطرف الأخير ،
 في حال لم يتمكن من المقاومة ،
 وسائل دفاعية أخرى (كالشكوى في حالة شعب أوردل
 هنا) .

ملاحظات :

- ١- إن الملاحظات الثلاثة التي استعرضناها
 هي محملة قراءة دلالية للمقاطع القصصية
 التي أخذت منها .
 - ٢- إن انطوائنا من الدلالي إلى البنيوي يوضح
 علاقة المعنى بأية بنية يكتسبها أي شكل ، وهي
 علاقة (شراكة مشتركة ، وليست علاقة توازي .
- من هنا نلحظ أن المعنى يستلج يتبين من شأنها هو باستقامة
 البنية (الصيكل) بأن يكتسب معنى ما .

هذا النوع من البناء اللغوي يهدف تفحص أدق الجوانب
البنوية للقصيدة ، وهو يقودنا أيضاً ، إلى تفحص
دقيق لوحدها الأكثر تعقيداً .

إذا تابعنا تحليل المفعولات الثلاثة السابقة ، (نما على صعيد
٣ آخر ، نلاحظ أن المفعول الأول يتوحد على مؤثر (ج) وتأثر (ش) .
في المفعول الثاني يتحول المؤثر (الفاعل) إلى ملتمس
SOLLICITANT ونحصل على عنصر جديد هو الملتمس SOLLICITÉ :

شخص ملتمس ← شئ ملتمس → شخص ملتمس
ش ش م هـ
أو : حيث ، (ش = شئ ، ش م = شئ ملتمس ، هـ = ملتمس)

كما نعرف بأن الشئ الملتمس هنا ليس له طابع حادي بل معنوي .
وهكذا فإن (هـ) ترد بالإيجاب على الالتماس الضمني (ش)
وذلك بخلق (الكيد) .
في المفعول (٣) ، نرى أن (ك) أو الكيد يفقد خصوصيته ،
ماهيته بسبب اندماجه بالمؤثر أو الفاعل (ج) ، لكي يشكل
معها بفعل هذا الإندماج مؤثراً جديداً :

مؤثر + متأثر ← مؤثر جديد (ن)

(٥) - ك يصبح صديق (ج) .

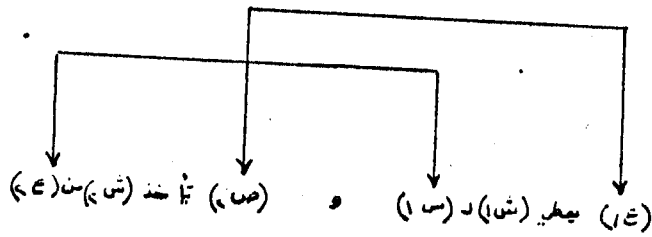
* ليس بالضرورة أن يكون الملتمس أو الملتمس من البشر فقط

٦- يتحدى الصديقان الآلهة . وهنا تصبح (هـ) هنا شراً جديداً .

مؤثر جديد (ن) ≠ هنا أثر (هـ)

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

هذه القوالب المختلفة والمتعلقة بالمثلثين ACTEURS الأثرية ج، هـ، ن، تشكل ما يسمى بعملية التبادل ECHANGE ، الآلة تعطي شيئاً ما لجباحش وتأخذ منه شيئاً آخر



هكذا نجد المفاهيم الثلاثة (مؤثر ، متأثر ، شيء) من شأنها توضيح السببية الفعلية . وهنا كيفي تحديد المحمول كي يتوقع الدور أو الأدوار المتجانسة (١) .

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

(١) م. هاتيو : ممثلو القصة ، في مجلة poétique ، عدد ١٩ ، ١٩٧١ (ص ٣٥٧ - ٣٦٧) .

نشير هنا إلى أننا لم نأخذ عن (هاتيو) سوى شكل التسمية ولم نشأ الدخول في أبحاث بحثه العام حول هذا الموضوع . بسبب أن بحثنا هذا لا يدخل في هذا الترتيب . أدراك من تيارات تحليل السرد القصص ، على الرغم من أنه مستوحى منها بشكل عام .

المدقة بينهما هي ، في نفس الوقت ، محور العلاقات التي تربطها
ببقية شخوص القصة . والشكل التالي يختصر ما أشرنا
إليه :

حلجاش			
علاقته	- الصياد . - والد الصياد .	- البني - والد حليجاش	- الرجل القريب - صاحبة الحانة - أم شناي
	تحذير (ثامني لا تصاد وبالتالي اللقاء بين الكهنة وبين حليجاش)	دعوة	المساعدون - المعارضون أو (من لا سلطة لهم)
أوتو نايشين	كشف		

شكل رقم ()

* * *

إن يكتمل هذا الفصل حول العلاقات بين الشخوص ، إلا بالحديث
عن شخصية هامة ، كان لها أثر كبير في سير أحداث القصة .
نقصد الإلهة عشتار .
لقد كان بذهننا الحدث من بقية الشخصيات النسائية في
القصة في فصل خاص . لكننا أشرنا الحديث على كل واحدة منها
في إطار السياق الذي وردت فيه . فقد تحدثنا عن (نينسون) في

في معرض حديثنا عن حبجاش (الذي لازلنا في صدر حديث عنه) وببينا مختلف جوانب علاقتهما به. كما أتينا على الدور المحدود والمهام جزء في نفس الوقت الذي قامت به البهي. وقد كان بالإمكان أن ننحو نفس المنحنى فيما يتعلق بعشطار. وافرادنا هذه الفقرة بالحديث عنها به مبرراته حيث سنحاول، من حدود حديثها، إلقاء بعض الضوء على حديث المرأة وطبيعتها بشكل عام - نحو تلك الفترة بالطبع -.

عشطار وحديث المرأة - الإلهة :

بعد النصر الذي حققه حبجاش وانكيرو على حارس غابة الأرز (حمايا) ، تبرز عشطار كشخصية جديدة على مسرح الأحداث. ولم يكن ظهورها مفاجئاً بقدر ما كان حديثها هتيراً للدهشة والانتباه. نجد امرأة هفتونة بحبجاش. لماذا؟ هذا ما سنحاول التعرف عليه.

لم تكف عشطار بالتصريح عن إعجابها بحبجاش ، بل ذهبت إلى حد عرض نفسها عليه كزوجة ؟ كعشيقة ؟ أم أنها أرادت الاستئثار بجسده للحظة عابرة ؟.

إذاً بعد انتصاره على حمايا « غس حبجاش شعره المتسخ ، ونظف عصابة رأسه ورد هيفيته إلى ظهره . ألقى بمديسه المتسخة واستبدلها بثياب نظيفة ، وانتفج بحلبه ولبت منزله حول خصره . وحينما اعتم قلنسوته لم تستطع الإلهة عشطار مقاومة جماله ، فهفت بصرها نحوه »

[لأبأ ، ١٨١]

هذا المقطع يشير إلى التغير الذي أصاب جلبامش على الصعيد
الشكلي، على الأقل. أما بالنسبة لقوته التي لا تتنازع، فقد وضعنا
القاسم في صورتها منذ البداية، على الرغم من أن هذه القوة
قد أخذت بعداً جديداً هو تقدم الآلة.
إذاً هناك تغير طرأ على عالم جلبامش :

تغير لباس ————— تغير عالم

اللباس الجديد والنظف والأنيق يتطلب من الديدس التكيف مع
مقتضيات هذا الشكل الجديد. فإذا كان اللباس جديداً وظيفياً
فدعنا لا ندسه للتعرض إلى كل ما من شأنه توسيع هذا اللباس.
والرافعة تتطلب عدم الجلوس كيفما كان .. الخ ..
وهذا كله يؤدي إلى تغير في طبيعة الحديث - حديث من محل
هذا الشكل الجديد، فلباس والمكان لهما تأثير مؤكد على
سلوك الإنسان (لأن جلبامش صار لنا إنساناً حائثاً (المائة)
إذاً فإن تغير اللباس يؤدي إلى تغير في عالم الفرد - ولذا كان ذلك
موقعنا - .

الالتفات باللباب يؤثر على الحركة ويجعلها بطيئة، كما أن إقلنسوة
تسمح حاملها من الوثاق بأية حركة عنيفة وإذا سقطت من على
رأسه وأدت إلى خلعها الشكل العام للتحض.
وفي مقابل هذا التغير في عالم جلبامش فإذن تغيراً قد أصاب
عالم عشقار أيضاً. ونهتس ذلك من حدود حديثها - في بدايته -
على الأقل، حيث نلاحظ أننا نراء امرأة فقط، وليس إلهة :

• تقال يا جلبامش وكن زوجي

• امنحني ثمرة جسدك

• وكن زوجي لأني أريد أن أكون زوجتك »

إذا عرفنا أن الزواج - تبعاً لمفهوم شعوب بلاد ما بين النهرين - الإلهي لم يكن سوى زواجاً عابراً وموسمياً ، نستطيع أن نفهم بعد ودلالة رفض جبجاشف لعرض عشقته (١) .

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

لنعد إلى النص ، أو إلى حديث عشقته ، على وجه الخصوص .

يخبرني المشهد على صعيد إلهي ، أو في إطار إلهي .

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

كان قبل هذا للملاحظ دخول عشقته الخاطئ في الحديث ، أو الذي يخلو من كل دبلوماسية ورمزية يفترض توفرهما في كائن محترم مثل عشقته . إنها تطلب منه أن يكون زوجها

(١) - « كان معبد بل في بابل ، يقوم على شكل هرم يطل على المدينة بأبراجه الثمانية وطوائفه الثمانية المتراكبة فوق بعضها بعضاً . في الطابق العلوي كان يرتفع معبد معبد منسج الأرجاء يضم سريراً تغطيه الأرائك والأغصان المورقة الزائفة ، وإلى جانبه طاولة من ذهب . لم يكن يرى فيه أحد أثناء الليل أو أثر للبشر على امرأة كان الإله يقام بها - تبعاً لما يرويه الكتبة الكلدانيون - من بين نساء بابل . وكان يقال بأن الإله كان يترك بنفسه إلى المعبد أثناء الليل ، وكان ينام ينام في ذلك السرير الضخم . وباعتبار أن هذه المرأة كانت زوجة الإله ، فإنه يحرم عليها إقامته أي نوع من العلاقات مع البشر . هذه المرأة التي كانت تشارك الإله فراشه ، صانت بوشك ، إحدى زوجات مردوخ الإله المدينة الرئيسي » .

عن فراتر ج . الذهب الذهبي ، ج ١ ، منشورات روبرت دوفون ١٩٨١ ، ١٩٨٢ . الطبعة الأولى منه كانت قد نشرتها المكتبة الشرقية

(بول غنتز) عام ١٩٢٧ و ١٩٢٥ .

لا لسبب إلا لأنها هي ترسيد ذلك ، دون التأكد من
مشاعر جميعنا تجاهها .

وهناك سؤال آخر يطرح على ذهن من قامو بثمرة الجسد هذه
التي تريد أن تتمتع بها عشتار ؟ هل هي أجن حالي الجسد ؟
ثم هل هناك عضو أجن من الآخر في جسد الإنسان ؟ على أية
حال تبقى المسألة نسبية .

وإذا ما استرسلنا في التساؤل ، وهذا من حق القارئ ، وبالتالي
الباحث ، لقد تناسلنا الأجوبة المحتملة إلى أن عشتار
جاءت تبحث عند جميعنا من غرض جنسي .

وفي هذا المجال ، يخطر ببالي ما هو متداول في الميادين العامة
أو في بيضيات أو في إحداها على الأقل - لأن التعميم في هذا
يفترض البحث والتأكد - من الاستخدام الضمني CONNOTATIF
لفظة ثمرة . إنما قبل ذلك ، نورد ما نقوله بعض المعاجم

حول معنى هذه اللفظة . يقول روبير « الثمرة تعني الطفل باعتباره
نتيجة لامرأة أو نتاجاً لارتباط جنسين مختلفين » أو هي تعني ، ببساطة ،
« علاقة » وكذلك في المصباح ، بحسب قاحوس المنجد . وفي
المصباح أيضاً - القريب من اللغة الأكاديمية - لغة الملحمة - أن
ثمرة السوط تعني « العقدة الموجودة في طرف السوط تشبهاً في
الهيئة والتدلي » .

لنحاول الآن جمع الكمالي التي للثمرة والتي استعرضناها أعلاه :

- ثمرة الجسد - أجن أعضاء الجسد
- الثمرة - الطفل بما هو نتاج لأم
- ثمرة - علاقة
- ثمرة السوط - عقده في طرفه تشبهاً في الهيئة والتدلي

أضف إلى ذلك محافظة بعض الصفات عن المعف
الجنسي للثمرة وتشبيهها بالعضو التناسلي عند الذكر.
وإذا استشرينا فرويد S. FREUD في هذا، طارنا
جلبع مؤكداً لاستنتاجنا بأن الثمرة في سياقها
هنا تدققي سوى قضيب الرجل.

ولامحاج، على عاصفته، للاستهجان أو الاستغراب،
فكر كتب التاريخ تجو على أن عشتار هي إلهة اللذة
العابرة - وإلهة أشياء أخرى طبا - لكننا لم ولن
نحاج إلى التاريخ أو كتبنا لتأكيد صحت وجهته
نظرنا. فالنفس بعد ذاتة يقول بها فيه الكفاية
هون هذا الموضوع، ونفقو حديث مشقار على وجه
الخموص.

رأى الملقوظين، « امنحوا ثمرة جسدك » و « كوي
اتمنع بها » بشكلان ركيزتين موحيتين، حيث ينبثق
الإيحاء من المحاج الدلالي أو من جوهر المصنوع.
والتشابه بين الملقوظين العلامتين « ثمرة » من ناحية،
و « قضيب الرجل » من ناحية أخرى - أو قضيب الحيوان -
هو تشابه صكين، باعتبار أن لفظة « ثمرة » من شأنها
إعطاء نوعين من المعلومات:

- ١- معلومات تصنيفية، حيث إن الثمرة تنطبق على
كل أنواع الثمار المعروفة.
- ٢- معلومات تصنيفية، وهنا توجد عدة تفسيرات:

- معنى المصروف التناسلي عند الذكر (إنسان أو حيوان)
- معنى « الحرارة الشعورية »
- معنى القوة أو الجمال .. الخ باعتبار أن الأمر هنا يتعلق بهنوتج الحسد .

ولكن تحصيل عشتار على ما تريد ، فإنها تقوم بعملية مقايضته أو مبادته (بالمعنى الاقتصادي للعبارة) ، فهي تقدم جلباحش الثروة والجاه و كل ما من شأنه إغراء أقوى إرادة بشرية .
وهي تقدم المادي مقابل الحصول على المعنوي .
ومع ذلك فإن جلباحش يرفض هذا المعنى و هذه المقايضة ،
لوعيه لطبيعتة الثقافية بين المستويين المادي أو الأخلاقي
ومستوى السون . لأنه يرفض المصنوع للمعادلة و
اشباع غريزة مقابل تقديم بضاعة

هذه اللعبة لم تخدم جلباحش لأنه - كما سنرى - يدرك
أبعادها ونتائجها . إنه لأطبيعة عشتار ، إذ يقول لها :
« أنت باب غير ممكن لا يقوى على صياح »
« أنت قريبة تلوث حاملها »
« أنت كذب خضار يهدم البود والأسرقات »
« كما يهدم الأعداء »
« أنت حذاء بهن محتذيه »

[لأيا ، ١٨٢]

هناك إذا معرفة مسبقة من قبل المؤلف INTERPRETATION بنوايا المؤلف (عشار)

Énonciateur أو كما يسميه بارتيز شاردو PCHARRAUDEAU
 معرفة اللفظ والملازم لبعضهما بعضاً أو «صفة البانية لبعض» (١)
 لقد تقدمت عشائر باقتراح - هو في الحقيقة أكثر من اقتراح، إنه
 أمر - كانت تتوقع - على ما يبدو - رد فعل إيجابي من قبل حجاجش
 - المؤول - لكن ذلك لم يحدث، لأنه كانت تنقصها معرفة من
 وهيت إليه الحديث.

لقد رفض حجاجش مرض عشائر لأنه يعرف أيضاً مصير
 من خدمتهم بنفس الطريقة، أو بما يشبهها. مزي ما أن تشيع
 رعبتها منهم حتى تقولهم أو بالأحرى تمسخهم، أما
 صورة حيوانات أو مجازات.

• لقد أوديتش تموز، عشيق شيايب، إلى الشكوى والبلاء،
 • واحببت الطير ذوالألوان الجميلة ثم ضربته وحطمت جناحيه،
 • احببت الأسد ... وحفرت حوله سبع حفرة..
 • احببت الحصان، فسلطته عليه السوط، وحكمت عليه
 • بالركض مسافة سبعة أمكنة مضاعفة.
 • احببت الراعي فمزقته وحولته إلى ذئب،
 • وأنا، إن احببتش، فسكون مصير، مصير هؤلاء..

[لديا، بتصرف، ١٨٤٠، ١٨٤]

بعد هذا، من الطبيعي أن يأتي رد حجاجش بارتيز. لكن
 مشنار لم تنه عنها مثل هذه الإهانات. ففترت الانتقام
 من حجاجش، لكنها فشلت في ذلك أيضاً.

(١) شاردو ب. مرجع مذكور سابقاً، ص ٤٤.

لقد حاولت بمشاور القيام بدور المؤثر INFLUENCEUR . ولكني
تعلم ففائدة أكثر إلى هذا التأثير فقد كانت إلى نوع
واحد من أنواع التأثير الذي تجلب باستخدام وسيلة
الترغيب أو المبادلة ، غير تاركة لجلجاش - ولها أيضا .
أي مجال للخيار .

على ما يبدو أنها كانت واثقة من نجاح رهانها ، أو
من قدرتها على التأثير على جلجاش . لكن خسرت
الرهان ، وتحولت بذلك من حالة الاعتقاد بإمكانية
القدرة على فعل أي شيء إلى حالة الفشل والمهانة ،
الامر الذي دفعها إلى الانتقام ، لكنه كان انتقاماً
فاشلاً أيضاً نتج بطريرية .

*

* *

الفصل الثالث

الزمن في السرد القصصي

في نص مترجم يكون الزمن القواعدي *TEMPS GRAMMATICAL* من شأن اللغة المصنفة. اللغة التي أتقن إليها النص الأصلي. ومع أن النص الأصلي يحافظ على نظامه الدلالي، فإنه يستعير من اللغة المصنفة تراكيبها وقواعدها. لذا، من الآن فصاعداً، فإننا سنتحدث عن الزمن في اللغة الفرنسية في كل مرة نشير فيها إلى الزمن القواعدي. حتى لو شئنا معالجة هذا الموضوع، أي موضوع الزمن القواعدي في لغة الملحمة (الأكادمية)، فإن ذلك لن يقدم أو يؤخر شيئاً فيما يتعلق بطبيعة تحليلنا للقصة. لأنه ليس هذا الزمن سوى قيمة ثابتة بالنسبة لتتابع الأحداث أو بالنسبة لمعنى القصة بشكل عام. سنلاحظ، على سبيل المثال، أن الإشارات الزمنية، لا ترتبط ولا تشير إلى أية لحظة محددة في السرد. وفي غياب التحديد التاريخي الذي من شأنه حصر التدرج السردية، فإن اللجوء إلى الزمن القواعدي لا يضيف أية معلومات هامة. وهذا الأمر لا يعيق، أبداً، بأننا نقلل من شأن من دور هذا الزمن في توضيح الوقائع السردية. على هذا، فإننا سنحاول التحدث على الزمن التاريخي *TEMPS HISTORIQUE* عوضاً عن الحديث على الزمن القواعدي،

نفس هذا نص الملحمة المترجم إلى اللغة الفرنسية.

بدون أن يبيننا ذلك من الحديث على هذا الأخير في الوقت
المطلوب ، وفي الأمكنة التي نفتقد بأن الحديث عنه فيها ، من
شأنه إغناء التحليل ولربما بعض العناصر الدلالية الطامعة
في القصة .

وإن العتبات الزمنية في قصة أسطورية ، مثل قصته
حليجاشي ، لا يمكن إدراكها إلا منسوبة للعتبات المكانية ،
لأننا نفتقد مع (كاسيرر) بأنه « لا يوجد أي تمايز واضح بين
هاتين العتبتين [الزمانية والمكانية] » ، حيث أن كل توجه في
الزمن يفترض توجه في المكان . ولا تمايز التحديدات
الخاصة بمفهوم الزمانية TEMPORALITÉ إلا بمقدار تحقق
هذا المكان بمقدار ما يعطي لنفسه من وسائل التعبير » (١)

يبدو أنه ليس من الممكن حساب الزمن الأسطوري تبعاً
لتسلسل اللحظات أو الساعات أو السنوات . ولا يمكن فهمه فهماً
دقيقاً إلا من خلال نتائجه . نحن نجهد ، مثلاً ، كم من الوقت
احتاجت (نيبورتا) لخلق الكيدو ، كما نجهد كذلك مدة إقامة
هذا الأخير في السهل قبل تعرفه إلى حليجاشي أو إلى بعض
الشخص الأخرى . فإذنا كان الزمن يؤثر على الفعل ، فإثر
أثر الفعل أُلهم من فترة ديمومته (في القصة الأسطورية) .
في الفصل الذي عالجت فيه مسائل الرمز والمخاض الرمزية ،
والذي أردناه ، في الواقع ، دراسة لغة الفضاء الأسطوري ،
لاحظنا غياب كل تحديد مكاني . فالدروب التي تسلكها الشخص
تكاد تكون مصحّية ، لا عرض لها ولا طول ، إنها تبدأ في
نقطة لا يمكن تحديدها ، إلا في خيال القارئ ومن خلال
تمثلات لأدروك أو للسهم أو للسماء .

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

« حينما سمع أنو شكاه أحد أدوك المتكررة ،
استدعى الإلهة الكبرى أدوك وقال لها : أنت التي
« خلقت حجابي ، خلقتي الآن من يدي مني
« حسارة القلب ، ولينا في الواحد الآخر . ولتغش
« أدوك بسلام » [لبا ، ١٥٠ - ١٥١] .

« حينما رآه (انكيو) الصياد ... قال لأبيه »
[لبا ، ١٥١] .

نلاحظ في هذين المثالين أن المؤلف أو القاص لا يشد على
الزمن بعد ذاته ، بل على نتائجها . لابت أن شكاه أحد
أدوك قد استمرت زمناً طويلاً ، شهراً أو حتى عدة سنوات .
والإلهة لم تستجب لهذه الشكاوى فوراً ، إذ لا بد وأنما
احتاجت لزمن معين لتقرير خلق انكيو . كما احتاجت الإلهة
أدوك إلى زمن مماثل لتضع حجابها ، انكيو على الأرض .
إن القصة تهتم باليسر بالقرائن نحو النهاية
من أجل تحقيق الفعل :

« حينما سمع استدعى
« حينما رآه ... قال لأبيه »

نحن نعرف بأن والد الصياد لم يكن قريباً من ابنه في السهول
لذا طأته الإرب قد مرر بالمخاض عميق : الله الدهشة ، والخوف
أولاً .. ثم العودة إلى حيث يسكن والده .. ولذا نرى هالذي
دار بين هذا الصياد وبين نفسه أثناء العودة .. الخ .
وزن ، فهذه فالتحفة لم توقف عند المراحل اللازمة لتحقيق

الفصل (المفقود هنا صوفى الإبريق : الإبريق الصياد لوالده ، وثانياً قيامه بالإبريق جلباً على جاره آه بناء على طلب والده) .

بشكل عام ، تتميز القصة بإيقاعين زمنيين (تيف ، ص) :
١- إيقاع سريع : يميز الأحداث منذ بداية القصة ولغاية مرحلة المداقة .

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

ويكثف القول بأن السمة الغالبة على الزمن في القصة هي سمة الدوامية ، الزمن الدواقي ، ينسجم مع المظهر الدواقي لفضائها ، ومع المدينتين التي يحيط بالأماكن التي تدور فيها الأحداث .

« سلكا الطريق ... » [لبا ، ١٥٣]
لها أي طريق ؟ أين يبدأ ؟ أين ينتهي ؟ ما هي طبيعتها ؟
لا أحد يعرف .

« تبها الدرب ... » [نفس المرجع ، نفس الصفحة]
أي درب ؟ ...

تتميز القصة عموماً بوجود مثل هذه الدروب والطرق ،
كأن القارئ يجد حائلاً بتفاصيلها ، ويجزى حق عن تحديد أماكنها .
على ما يمكن معرفته عنها هي كونها عامة ، أو كونية لازمة
ولامكان لها .

حتى أو رولت ، المدينة ، كلاً لا حظاً سابقاً ، هي مدينة غامضة
تتألف من أشخاص تحتويها وتلفظ عليها على الرغم من كونها مركز

انطلاق الكثير من الأحداث .

لقد ألح القاص كثيراً على ما يسمى في تحليل السرد القصصي

«البيئات الحدودية» ، فـ «البيئة» مثل : الصباح ، مساء ،

وفي القصة مثل : السهر ، المدينة ، السماء الخ ..

وهذا أمر يؤكد مرة أخرى هذه الطابع الفاض والشعبي ،

وبالتالي ، الطابع الأسطوري للقصة ، إذ يدخل تقريباً لكل

شيء في إطار الحام والبأس والمعاناة .. الخ -

والوظيفة منسبة في القصة ، تؤدي إلى خلق حالات

نفسية متنوعة ، ولا تقدم للقارئ أي تعديل لأية واقعة

أدعى حدث من الناحية التاريخية .

وقصة حبها ، تختلف من غيرها من حيث تسلسل الأحداث

وتسلسلها نحو بيتها .

ولاشك أن الزمن المروي *TEMPS RACONTÉ* لا يرتبط تماماً

بالزمن المعاش *VÉCU* ، الذي يضاف بدوره إلى الزمن الراوي

RACONTANT . وفي قصتنا نلاحظ وجود ثلاثة محاور زمنية ،

أو ببساطة ثلاثة أزمينة :

أ - الزمن الذي جرت فيه الأحداث فعلاً أو تصوراً .

والذي عاشت فيه الشخصيات حقا مراتها والأحداث

التي مرت بها بعداً عن تدخل الراوي ، وبعداً عن

أي شاهد معين .

ب - الزمن الذي يروي فيه أحد أبطال القصة أحداث

القصة . حبجاش هنا هو هذا الراوي ، حيث قام

في نومها طبعاً .

بعد عودته من سفره كتب على الحجر قصة أسفاره إشافة
[لأب، ١٢٩] . ويكون بذلك قد قام برؤيته تجربته الذاتية.

٣- زمن يتوهم فيه رواية ثان برؤية الأحداث ، مستوحياً
ذلك من الراوي الأول :

الأحداث تجري على الطبيعة ← رؤية أول ← رؤية ثان

سرد قصصى

عموماً في السرد الذي يتم من خلال وجهة نظر القاص AUCTOR ، تكون
العلاقة بين القصة وبين الفعل السردي ، علاقة بقدسية ،
أو لاحقة . حيث تبدأ لحظة السرد بعد انتهاء القصة ، وهذا
يرتبط بالزمن الأول الذي تحدثنا عنه والذي نقرجه تسميته بالزمن
الحر ، حيث دارت الأحداث قبل أن يؤم أحد بروايتها .
لوغلت حلقة حجاجش من الاستهلال لما عرفنا أنه كان
يرصد على القاص وضعنا لمجودة الأحداث لولم يتم حجاجش
بنفسها على الحجر . وهذه هي السمة التوقعية PROLEPSE
الوحيدة في قصتنا ، إذ لو لم نأخذ السرد القصصى ، والقصة
يقعان في نفس المستوى الزمني .

لداية التكرار ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمن أو بالأزمان المستعمدة
في القصة . ومما أننا قد خصصنا الفصل اللاحق لمعالجة هذه الظاهرة ،
فإننا نكتفي هنا بالإشارة إلى ما هو علاقة بالزمن خصوصاً ذلك
النوع من التكرار الذي يتميز بأن نقوم برؤيته ما حدث مرة واحدة
في المرة واحدة أو أكثر .

١- « لا يترك ، حجاجش ، وبدأ لأبيه ...
هذه الجملة تكرر حتى السطر الثامن عشر مرتين بحرفيتها [لأب، ١٥٠]

ج - على اعتبار لقائه بالكتابة نلاحظ أن الطباعات إصداً تكرر ثلاث مرات.

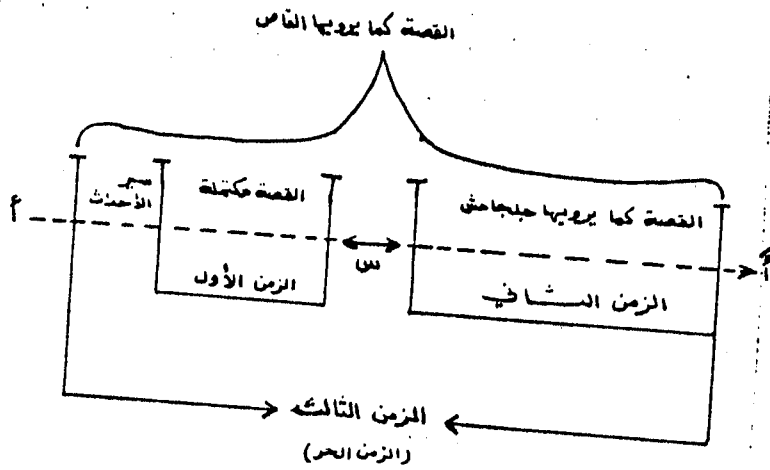
بشكل عام نلاحظ أن الفعل الذي يقع في الحقيقة، مرة واحدة نراه يتكرر في السرد مرتين على الأقل. وهو تكرر يتوافق تماماً مع تكرار الأحداث...
إن لجوء القاص إلى هذه الطريقة يبقيه أحياناً في أفكار الشخص. إنما على حساب القارئ.

المشهد

«المشهد» هو الذي يدور فيه الحوار بين الشخص، أو هذا الفضاء الذي تعبر فيه هذه الشخص عن أفكارها آراء بعضها بغيرها. والمشهد اصطلاحاً يحقق التساوي من حيث المدة DUREE بين المسرور RECIT وبين القصة HISTOIRE (١).
في السرد المشهدي يصعب التأكيد على أن المسافة بين القاص وبين القارئ من شأنها أن تقلش. ومن الوهم الاعتقاد بمقولة ضياع بقاص الذي هو المسؤول الأول عن تنظيم الفعل السرد ACTE NARRATIF، لكن القضية تبقى مرتبطة بدرجة إمكانية هذا القاص على أن يجعلنا نصدق هذا الوهم.
في حلججهمش، صحيح أن الأحداث قد رويت كما وقعت لأن تدخلت INTERVENTIONS تكاد تكون مختمرة إلى أقصى درجات الاختصار. والحوار في القصة كالحوار بين ممثلين على خشبة المسرح بحضور ملقن SOUFFLEUR مختبئ في مكان ما من أرجاء المسرح.
وبكاد السرد هنا يقتصر إلى الوقفات PAUSES التي لا نجد فيها لتعليقات القاص سوى أشراً محدوداً، ولا تؤثر بشكل أو بآخر على نظام القصة الزمني. حتى إن لاحظنا وجود ما يشبه هذه الوقفات فإن دورها يقتصر على إمداد فراغ وليس لقطع تسلسل الأحداث أو الأفعال.

(١) - ديورتيه وبلزان DUNORTIER ET PLAZANET : من أجل قراءة المسرد القصصية، منشورات ديون وريكيلو (باريس، بروكس)، ١٩٨٠، ص ٩٥.

حينما شملت أوروبو في خلق النكيد ، قام القاص برواية هذه العملية الحادثة ، الملكية أي أنه قام بتحويل الفعل الماضي إلى كلام .
وحينما اتقن الصياد بل نكيدو في السهل ، فقد قام بترجمة حركات هذا الأخير إلى لغة LANGUAGE ، جعلنا ننقل من خلالها صورة هذا المخلوق .
وبما ختمنا ، فإن الشكل التالي يوضح عملية سير الزمن في المسرد :



- ١- سير الأحداث : يعيش الشخصوس تجربتهم قبل أن يقرأ أحد يسرد هذه التجربة .
- ٢- القصة مكتلة : لدى عودة حبيباش إلى أوروبو .
- ٣- س : الزمن اللازم ليتمكن حبيباش من كتابة قصته على الحجر .
- ٤- انتهاء السلسلة على الحجر .

- ٥- المحور ٢- أ = يحدد الاتجاه الزمني للقصة .
 ٦- الزمن الأول = ويشمل القصة أثناء سير أحداثها
 واكتمالها الفعلي .
 ٧- الزمن الثاني : يشمل اللحظة التي بدأ فيها حجاجنا
 بكتابة قصة أسفاره على الحجر ، والتي
 تشمل في نفس الوقت ، بداية إخراج القصة
 سردياً .
 ٨- الزمن الثالث : حيث يقوم القاص الثاني برؤية كل من
 القصة والسرد معاً .

*

*

*

الفصل الرابع

وظائف التكرار

و التكرار الظاهري يخفي العديد من
المعاني .^{*}

أشرنا سابقاً إلى أن قصة حبجاشش ، في أصلها ، هي عبارة
عن مجموعة من الأناشيد ، تشكل قصيدة حلمية .
على الرغم من غياب القافية فيها ، فإن إيقاعيتها Rhythmicité
تقوم على أساس آخر غير القافية .
على أية حال فإن القافية ليست هي السمة الوحيدة التي تحقق
موسيقية وشعرية اللغة أو القصيدة ولذا ، فإننا نتجامل
في هذا النشر الشعري أو الشعر الحر اللذان يفتقدان إلى إيقافية .
تبعاً لآراء الاختصاصيين في لغات بلاد ما بين النهرين القديمة ،
مثل السيد دولياغر بول DELIAGRE ، فإن الإيقاع في اللغة
الأكادية لا يستند ، من حيث المبدأ (إلى مبدأ الشائبة « (١)) .
ويقول السيد طه باقر ، أن القصيدة في ذلك العصر كانت تنقسم
إلى وحدات ، تتكون الواحدة منها ، من بيتين ، يكون معنى البيت
الثاني ، عموماً ، مشابهاً لمعنى البيت الأول ، أو مختلفاً عنه أو مكمل
له ، (٢) . و يضيف بأن هذه الصورة هي شائعة في قصة حبجاشش (٣) .

* (١) إيفان فوناج FOMAGY ، اللغة الشعرية ، في عدد ديجون ، ١٩٦٦ ، غاليا ، والمختص
لغتنا اللغة ، ص ١١٠ .

(١) دولياغر ، البجور الشعرية في الملحمة السالسية ، مقالة نشرت في مجموعة الدراسات التي
أشرف عليها السيد بول غاريلي (حبجاشش وأسطورته ، ص ١٢٥ - ١٥٠)
انظر قائمة المراجع (غاريلي) .

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

(٣) نفس المرجع السابق .

حيث نلحظها ، بشكل خاص ، بعد موت (مكيدو) في هولوجات
حججاش الفارق في الألم والحيرة ،

- صديقي الذي كنت أحبه جداً
- صديقي الذي خاض معي كل التجارب
- مكيدو ، الذي كنت أحبه جداً
- الذي خاض معي كل التجارب
- رحل حيث مصير البشر
- إني أبكيه ليل نهار

[لوبا ، ٢٠٠٤]

لا بد من الإشارة في هذا الفصل ، إلى أننا قد حددنا لأنفسنا خط
سير ، سنحاول الالتزام به ، وهو معالجة ظاهرة التكرار التي بد لنا
بشكل خطي في الفصل السابق . هذه الظاهرة التي تتميز بها
قصتنا بشكل واضح ، محاولين دراسة آثارها السردية ،
مبتدئين من كل اقتراب APPROCHE تحليلي يصعب علينا حوض
غماره بعزل عن النص الأصلي .
حتى وإن تميز الجنس الأدبي الملاحى عموماً بظاهرة التكرار هذه ،
فإنها ، في قصة حججاش ، تؤدي وظيفة أكثر تميزاً .
بالإضافة إلى الوظيفة الإيقاعية للتكرار فإنه يلعب دوراً هاماً
في بناء المعنى ، ذلك لأن الكلمات أو المقاطع التي تتكرر في
رسالة ما تختلف في دلالاتها بحسب موقعها في هذا الملفظ أو ذلك .
فاللفظة أو المقطع المتكرر ، يتسع ويكبر ويكتسب أبعاداً جديدة
تتغير القيام بوظيفة وصية وتأكيذية (١) .
ومرر قصة حججاش سنوقف عند نوعين من أنواع
التكرار ، هما :

(١) سبها مي ، ه : أشكال الأسلوب ، سلسلة ماذا أعرف ؟ ١٩٨٨ ، ص ٥٧ .

(أ) تكرار الكلمات أو التكرار اللفظي.

(ب) تكرار المقاطع أو التكرار المقطعي.

نذكر هنا أيضاً بأن الألفاظ أو المقاطع المكررة ليست هي نفسها الواردة في النعم الأصلي (الأصلي أو العربي) ، وهذا أمر طبيعي .
وإذاً حاجته مكررة في النص الفرنسي هو أثر المقاطع والألفاظ الأصلية أو معادلاتها . وقد وعينا إلى الأثر السلبي الذي قد تركته هذه القضية على طبيعة التحليل . ربما ستفاد تجاوزه من خلال الملاحظة التي التزمنا بها منذ البداية .

• يظهر تكرار الألفاظ في عدة أشكال . فهناك مثلاً تكرار لفظة واحدة نحو بداية عدة ملحوظات ، ANAPHORE :

- ١- لتبكيك قم الجبال والمنساب
 - ٢- لتبكيك زيت الأرض
 - ٣- لتبكيك الدببة ،
 - ٤- لتبكيك الضع والنمر والأيل والتعب
 - ٥- لتبكيك (عولدي) المقدس .
 - ٦- لتبكيك الخراف ... «
- [لا با ، ١٩٥]

إن حب جامش يريد في هذا ، إشراك المهاد (٢١ ، ٥) ، والحيوان (١٣ ، ١)
والشجر (٦) في أحزانه ، يريد منها أن تبكي ، هي أيضاً ، صديقه
الراحل ، انكيو . إنه حب جامش يريد أن يجبل من حزنه حزناً
شامداً ، كونيّاً .
فمن الكلمات الحرة والمهادات ، هو معنوية بهذا المعنى : موت انكيو .

ولاعجب في ذلك ، فقد خلق من الجهاد (الاجر المشوي) ، ثم من
نفحة (السهة) (نيورتا) . وبعد ذلك جاءت الحيوانات (في السهل)
لتقوم أول خطاه بعد اكتمال خلقه .

لأن انكيدو، الذي هو تجسيد هذه الأشياء وهذه الكائنات
يستحق منها شيئاً من الحزن، إن لم يكن الحزن كله . أما حجامش
فحزنه يجب ان يفهم من حزن ان موت انكيدو هو موت
حجامش في نفس الوقت .

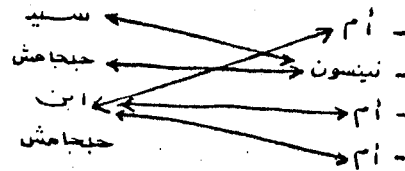
٧ - نينسون ، الحكيمه ... قالت لسيدھا

٨ - أم حجامش ، الحكيمه ... قالت لاسيھا

٩ - أم حجامش .. قالت . لحيجامش

١٠ - أم حجامش ... قالت لحيجامش

أو باختصار :



في مجموعة الملاحظات السابقة نلاحظ أنَّ التكرار اللفظي الذي يبدو
ظاهرياً بواقعية ، يخفي في العمق دلالة كبيرة ، إذ يبين لنا
ثلاثة أنواع من العلاقات أو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات
الواحد :

١ - علاقة قرابة : أم — ابن

٢ - علاقة موافق بالسلطة : نينسون — سيد

٣ - علاقة تساوي (مواطنة) : موافق — موافق

أم حبجاش في نفس الوقت مواطنة عادية. وهي في مكان آخر
هي مستشارة الملك الذي هو أيضاً ابنها.
وهذه الشخصية، حينما تقوم بنفسه أحلام حبجاش (٨٤٧، ٨٤٩، ٨٥٠)
فإنها تؤدي ثمرات وطائفة مختلفة، أو نفس الوطنية إنما بأشكال
مختلفة. لكننا نقول بأن هذه الشخصية تؤدي ثمرات وطائفة مختلفة،
نفس البرزخية. أما مصنفون الأحلام فيبقى ثابتاً جعفر عن المكانة الاجتماعية
التي يحتلها المولود.

في طريقه إلى أوتا-نابيشتم، باحثاً عن سر الخلود، يطلب حبجاش
من صاحبة الحانة أن تدله على الطريق.

"قولي لي ماضي الوسيلة لمعرفة الطريق"
"الوسيلة لمعرفة الطريق قولها لي."
[دباء، ٢٠٥]

في البداية قد لا يرى القارئ أي اختلاف بين الملقطين من ناحية
الدلالة، بل ربما يلاحظ أن الفرق بين تشكيلهما واضح.
في الملقط الأول يندرج حبجاش على المصنوع من صاحبة الحانات
على إمكانية القول، ونستند في هذا إلى كون أن القاص قد وضع
الملقظ (قولي لي) في بداية الجملة.
أما في التوزيع الثاني لنفس الجملة فيبين أن وضع اللفظة (وسيلة)
في البداية يؤكد على أن حبجاش قد حمى على إمكانية القول من
قبل صاحبة الحانة، وما هو يتاجر الاستفسار عن العنصر الثاني في
في طلبه، أي (الوسيلة).
بحسب قواعد علم اللغة النحوي:

الموضوع : قولي لي يتحول إلى تعليق
والتعليق في الملقط الأول يتحول إلى موضوع (وسيلة)

وهذا تنتقل الأولى في الملفوظ الثاني إلى مكان ثانوي في الملفوظ الأول. أما الاختلاف الثاني فيتبع من خلال النبرة أو الأداء. حيث يتلخى القارئ مدحظة أن حبجاشش الواثق من نفسه، الملك، والقادر - برأيه - على التأثير بها حبة الحانة بها إلى صفة الأمر، لكنه أمر يتبعين التأول في نفس الوقت. أما في الملفوظ الثاني، فإنه يعود إلى وفي وضعه الحاضر، فيتبع متعديته مباشرة في صورة ما يبحث عنه (الوسيلة). وهذا يتحول النبر من صاعد (في الأول) إلى هابط (في الثاني). ما يؤكد ذلك طوره إلى نوع من التوسل في الملفوظين التاليين.

وإذا أمكن سأجتاز البحر
وإذا لم يكن ذلك ممكناً، فسأضج في الصحراء.

في هذا النوع من الأحاديث تتنوع المشاعر أو الحالات النفسية وتزاح بين الشعور بالضعف المطلق وبين الشعور بالقوة المطلقة. حكما يتبين لحديث كهذا إعطاء القارئ فكرة عن طبيعة وطابع القاص نفسه، الذي يحاول هنا، على ما يبدو، الاستعجال به (القارئ) نحو النتيجة التي يسعى إليها. بعد موت لا تكيدو، ينطلق حبجاشش باحثاً عن سر الحياة. مرنا نعرف هذا ونعرف أيضاً بأن حبجاشش قد التقى أثناء بحثه بعدد من الشخصيات التي ساعدت بتسهيل مهمته وتوجيهه نحو الطريق المؤدية إلى مقر أوتانا-نايششتيم. وفي كل مرة كان حبجاشش يتعرف إلى حيلة من التساؤلات من قبل هذه الشخصية أو تلك. سنحاول هنا استعراض هذه الأسئلة ومن خلالها قراءة أجوبة حبجاشش. في البداية، يلتقي حبجاشش بالرجل - العنكب - وليد الأول، ويسأله:

« لماذا سلكت هذا الدرب الطويل ؟
 ولماذا قصدتني ؟
 ولماذا اجتريت الأنهار والمسالك الصعبة ؟
 أريد أن أعرف إلى أين يقودك طريقتي هذا ؟ »

[ليل ١٩٩]

وبعد مرافقة مقنعة ، يتجهن حجاجات من الحصول على مساعدة
 الرجل العقيم . ومن ثم يتابع طريقته . ويتلقى بمصاحبة الحانث
 التي تفرح عليه تقريبا ، نفس الأسئلة السابقة . وبعد أن تقدم
 له المعون ، يتابع طريقته مرة أخرى حيث يلتقي أورا - شناج
 الذي يقوده بعد لأي إلى حيث أوتنا - نابيشتم .
 وكلما اقترب من هدفه ، كلما كانت الطريق مخيفة ، وهذا
 الخوف الذي يمتد قلب حجاجات ، نستطيع ملاحظة من خلال
 التكرار :

« عندما وصل إلى ... » مكررة ١١ مرة
 « محببة هي الكلمات ... » (٨ مرات)
 « لم يعد باستطاعته رؤية أي شيء ... » (٧ مرات)

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

(٥) ...	أ / ب / ت / ث / ١
(٦)	أ / ب / ت / ث / ١
(٧)	أ / ب / ت / ث / ١
(٨)	أ / ب / ت / ث / ١
(٩)	أ / ب / ت / ث / ١
(١٠)	أ / ب / ت / ث / ١
(١١)	أ / ب / ت / ث / ١
(١٢)	أ / ب / ت / ث / ١
(١٣)	أ / ب / ت / ث / ١
(١٤)	أ / ب / ت / ث / ١
(١٥)	أ / ب / ت / ث / ١

هذا هو الشكل العام لترتيب الملفوظات التي أشرنا إليها . لماذا نلاحظ ؟
 نلاحظ أن البيتين الأوليين يبدأ كل واحد منهما وينتهي بنفس اللفظة .
 (١ ٢)
 والأبيات (٣، ٤، ٥، ٦) تبدأ بنفس اللفظة (ب) وتنتهي بلفظة
 أخرى (أ) متكررة في نهاية كل بيت من هذه الأبيات .
 وإذا قمنا هذه الملفوظات العشرة فارتنا نلاحظ بأنها تنهي
 جميعا بنفس اللفظة (أ) .. بعد هذا ألا تشكل هذه اللفظة نوعاً
 من القافية ؟

كل مرحلة من مراحل الطريق التي سلكها جليجامش وصف ورلاية
 معنية ، ونتيجة معينة تختلف عن السابقة على الرغم من تكرار
 أحد الملفوظات .

« حينما وصل إلى مسافة فرسخين مضاًعين »

ماذا يرى ؟

« عميقة هي المياه »

و هكذا دواليك .. كلما تقدم حجاجنا في طريقه تولد عنده شعور جديد ، و لاحظ بان النور كان يخبو تدريجياً . هل هو شعوره بالفضول أم يقرب الخلد ؟ سئى ذلك .

« حينما وصل إلى مسافة فرسخين مضاعفين

(١) أطلق صرخة

« حينما وصل إلى مسافة تسعة فراسخ

(٢) أحس بريح الشمال

« حينما وصل إلى مسافة أحد عشر فرسخاً

(٣) بان الشجر

« حينما وصل إلى مسافة اثنا عشر فرسخاً

(٤) وجد نفسه في إضياء التل

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

[لماذا ، ٢٠١]

إن المتدقق لطوات حجاجنا هذه يلاحظ كم هو بسيطة .. بطر قاتق . و مع ذلك فهو بطر يثير الخوف والقلق ، و يدفع نحو التساؤل .. أهو اكتشف أم الاكتشاف ؟ أهو الخوف من القربة الأولى ؟ أم هو الخوف من رمي الذات ؟ ..

إن تكرار المفعول (بعد ما وصل إلى) يتفق تماماً وينسجم

مع الحالة النفسية التي يعيشها حبجاش في هذه اللحظات الصعبة.
انه يقف ، يتردد !. وصل يستمعون غير الراضين بسلامته خطاه ؟
غير الراضين من سلامة الطريق ؟ ..

إنَّ الانتقال مع حبجاش عبر هذا النفق المظلم ، المخيف
والفاصل بين عالمين ، عالم الجبن وعالم المروءة ، عالم الفناء
وعالم الخلود ، هذا الانتقال يشترط الرعب في نفس القارئ أيضاً ،
ويجعله يعيش على أعصابه ، يقبض النفس ، ينتظر المزاج على
أحر من الجبر ..

لم يصرخ حبجاش إلا حين وصوله إلى الفرسخ الثامن ، أي
بعد أن توطأ وغاص في لجة الظلمات . وهو في هذه
اللحظة بالذات لا يستطيع العودة ويخشى من الاستمرار .
إنَّ نقطة العودة هذه يشكل مواجهة مخيفة مع المجهول ،
ومع الشك بالذات وبالآخر . لكن من هو ، أو ما هو الآخر هنا ؟ ..
إن صرخة حبجاش هذه هي تعبير عن الأسف ! ...
إنه المخاض حتماً ...

وتبدأ رياح الشمال بالتسلل إلى وجهه ، تداعبه ، تشمره بأنه
لا يزال هناك . إنها رياح الهلاك . خلاص سيحقق مع
بروح الفجر . ويبرز الفجر ، ويعود حبجاش إلى نفسه
من جديد .. إنه لا يزال في عالم الأحياء - الفانين : عالم البشر
هناك كن قدومه بدأت تلج عالم الخلود : بهستان الأشجار
الحبيب . لهذا هو عالم الخلود ؟ كافي بحبجاش
بشأن نفسه .
ومع ذلك فاوله يتابع ...

نفوذ الآن إلى الأسباب الثلاثة التي قدسها حبجاش من خلال
أحوبته لمسامحه في اجتياز الطريق : الرجل العزب ، وصاحبة
الحانة ثم أور شنابي وأخيراً أوتانا . نأبشتيم .
لنحظ أن هذه الأحوبة لا تتغير على صعيد الشكل ، أما على

صعب المصنوع فيكنا استخلاص ما يلي :

- ١- خوف جرجاش من الموت .
- ٢- رغبته في الطور .
- ٣- الفراغ الفاني الذي تركه في نفسه موت صديقه .

إن تحليل سريعاً لهذه المبررات التي دفعت جرجاش إلى مغامرته هذه ، من شأنه توضيح الشك في الأجوبة من جهة واختلاف معهودتها من جهة أخرى .
سنلاحظ أن كل جواب يتميز عن الآخر بحسب نظرة جرجاش وتقويمه لمكانته متحدثه :

- ١- لا يحصل الرجل - العقرب من جرجاش إلا على جواب موجز . إذ يشرح له خوفه من الموت الذي أصاب صديقه . هذا الموت الذي كان السبب في التغير الذي أصاب جسده .
- ٢- كما نلاحظ أن موقف جرجاش من هذا الرجل - العقرب كان موقفاً حيادياً ، غير مكثف .
- ٣- ومن ناحية أخرى ، فإن الرجل - العقرب لا يتردد كثيراً في إعطاء جرجاش المعلومات المطلوبة ، ربما لأنه كان يعرف بأن جرجاش سيقترض حذو طريقه إلى مشاق وصعوبات كبيرة قد تشيخه عن عمره .

- ٤- أما جواب جرجاش لصاحبة الحانة فينتوي على بعض التحيين . حيث يبررها أدق تفاصيل الأسباب التي دفعته لركوب المغامرة . كما يبلغ في شرحه لزمته وأساها .

ويقسم جواب جباحش إلى صاحبة الحانته إلى جزئين أو بالأحرى
إلى نتيجة وسبب. ويكون صياغتهما كالي:

« إذا كنت في هذه الحالة » (نتيجة)

« وذلك لأني الخ » ... وسبب »

وهذا النوع من التركيب المذموم يبين أهمية الموضوع من جهة
وأهمية الفقيه من جهة أخرى (النتيجة والسبب).
ومن الملاحظ أن جباحش قد اعتمد في جوابه هذا (بهاً
بهاً). كما أن إلى الاسترسال جيباً لصاحبة الحانته حتى تهزته
والله. وبالنتيجة فأون جباحش قد حصل من صاحبة الحانته
على ما يريد.

٣- في جوابه على تساؤلات أور-شاني ، توفي مؤلفه
أوتا-نايشتم ، يقوم جباحش ، هذه المرة ، بإرخال
عنصر جديد على أجوبته التي استعرضناها . حيث يقوم
بمعرفة كبرياء البحار ، ورفع شأن هذه المهنة الملية
بالخاطر والمتسمة بالطول والحرارة . الأمر الذي
يلب روراً إيجابياً ومساعداً في حصوله على
مساعدة هذا البحار الفتي ، الذي يقوم بهرافقة في مركبه
إلى حيث أوتا-نايشتم .



الفصل الخامس

المنظور السردى

(وجهة النظر)

يعتبر جيرار جينيت G. GENETTE الناقد والسيماي المعروف من أولئك الذين قاموا بإدخال مصطلح التركيز 'FOCALISATION' أو وجهة النظر 'point de vue' في مجال تحليل السرد القصصى حيث جعل منه مرحلة هامة من مراحل التحليل ومعالجة صنف ما يسمى بصيغة المسرد 'Mode du RECIT' (١). ومن قبله جارت الناقدة فرانسواز روسوم-غنون ، في كتابها (نقد الرواية) معالجة نفس الموضوع تحت اسم المنظور السردى ، PERSPECTIVE NARRATIVE (٢) وهو الاسم الذى ارتأيت الأخذ به في دراستي هذه.

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

هذا القاص مستبصر بالضرورة بمشاهداته على القصة ، لأنه هو صانعها ، ومقولها تبعاً لمفاهيمه وتبعاً لطبيعته رؤيته لتكون وللحياة .

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

وفي أغلب الأحيان يقوم القاص بالتعبير عن وجهة نظره عن إحدى شخصيات قصته . لكن وجهة نظر القاص ليست هو التي نراها فهو المقام الأول هنا . إنما وجهات نظر الشخصيات حول بعضها بعضاً .

(١) جينيت ج . ١ - أشكال ، ٣ ، منشورات سولي ، ١٩٧٤ ، ص ٢٠٦ وحاصلاً .
(٢) غنون ف . - ١ - نقد الرواية ، غاليمار ، ١٩٧٠ ، ص ١١٤ وحاصلاً .

إن هذه الوسائل تتيح لنا تكوين فكرة عامة عن القصة ، وتبين لنا مدى تفاعل القاص مع شخصيات قصته . (١) وهنا وسيلة تصل بنا إلى أكثر الفايات طوبحاً ، كما يقول بوث BOOTH (١) . وهذه الفايات ليست سوى اكتشاف أو تحسين الأثار التي يتركها النص في أعماق القارئ .

بالعنا في الملاحظة عدد لداس به من الصفات التي يسميها القاص على حجبها من متابع المعرفة ، الكيم ، ربح التجربة والمخافة ، الملك العظيم ، بافي اسوار اوروك الخ . لكن القاص لا يتأثر بالحدث لوحده . إذ نراه ينسحب من دور المطلق تماماً كـ شخصيات مهمة القبريين نفسها أو من غيرها . لكنه قبل أن « يستقبل » من دوره التسجيلي هذا ، نراه وهو يختصر صفتون القصة في الاستهلال ، وهو ليس إلى القارئ ، إنما إلى ما يسمى بـ NARRATAIRE الذي يقع مكانه ، مباشرة ، بعد الأنا الخاصة بالقاص ، والمتفرد بها هو « البود » :

« أريد ، للبدور أن أروي قصة لهذا الذي ... »
إن القاص لا يتوجه بحدثه إلى حلق محدد ، إنما إلى كل المتلقين المحتملين . إنه يخاطب العالم بعمق آخر من أولئك القادرين على الاندماج في أحوالهم من شخصياتها .

هذا « القارئ الخيالي » LECTEUR FICTIF ، حسب جيرالد برينس G. PRINCE « أحد القاصير الأساسيين »
سرد قصصه (٢) . وهو - أي القارئ الخيالي - كل عملية تسجيل في النص ، والذي يشكل جزءاً من عملية السرد ، ندعوه « القارئ الداخلي » ، قارئ مسجل . وهو على أية حال ، ليس نفسه متلقي الأروبي ، لأنه

(١) بوث ، البعد ووجهة النظر ، مجلة (بوبيتيل) ، عدد ٤ ، ١٩٧٠ ، ص ٥١٤ .
(٢) برينس ج . : مقدمة لدراسة متلقي السرد القصص ، مجلة (بوبيتيل) ، ١٩٧٣ ، ص ١٩٦ .

مدمج فيه أصلاً. إنه إحد وظائف القصة» (١)

في كل سرد قصصى هناك المؤلف AUTEUR ، وهو كما نعرف إنسان من لحم ودم جلس وراء مكتبه وكتب بهيشته أحداث قصته أو روايته ، له اسم معروف وحلان معين. يمكن اللقاء به فيه . وهناك أيضاً الراوى أو القاص NARRATEUR أو الرواة . وقد يكون هذا القاص أحد شخصيات القصة كما ذكرنا . يحدث أحياناً بأن يدمج الراوى بالمؤلف حيث يصعب التمييز بينهما (الغريب لأبي حامى) . وأحياناً أخرى يتفرقان فوالف مراعى القصة أو الرواية أو يلتقيان في مراعى أخرى . والحالة الأخيرة هي التي لا يلتقي فيها المؤلف بالقاص ، حيث يورى كل منها دوره على انفراد كما هي الحال في قصة حجاجش .

من يقيم علينا قصة حجاجش ؟

من هو مؤلفها ؟

بينا يسهل علينا الإجابة على التساؤل الأول ، فإون في الإجابة على الثانية صعوبة كبيرة .

راوى حجاجش هو كما قلنا شخصيات القصة . كن كيف تزوي

هذه الشخصيات قصتها ؟ وما هو تصنيفها لبعضها بعضاً ؟ ..

● إن حجاجش ، بالنسبة لأهالي أروك ، هو ملك ظالم ، مستبد كلفه في نفس الوقت راع حكيم . كن أصلاً أخرى ، ينقها إلينا القاص ، نقوم حجاجش على أنه مقامر متهور ، خمره بعد قتله

(١) روسيه ج ، نو كتاب فننايا القراءة (مروج مذكور) ص ٢٣ .

لجارس غابية الأبرز (حبابا)، وبدر البصانة التي رصها لليلة
عشتار.

هنا، من هو الطرف الذي يمتلك المعلومات أكثر عن الطرف
الأخر؟ أم حجاباش؟
القصته تقدم لنا وجهة نظر شعب أوروك حول حجاباش
كأنها لتوضح أبدأ وجهة نظر هذا الأخير في شعبه. السهم
إلا إذا اعتبرنا الحادثة التالية نوعاً من التقييم الضمني
لشعب أوروك من قبل حجاباش، الذي رفضه لكل
نات الخلود دون أن يشاركه شعبه في ذلك...
إننا نفتقد بأن الشعب، بحسب العموي، يعرف عن حجاباش
أكثر مما يعرف هذا الأخير عن نفسه وعن شعبه. بل إن
هذا الشعب كل يعتبر حجاباش حكماً طيباً على الرغم من استبداده.

● يقول (نكيديو لصديقه حجاباش،

«نعم، لقد أنجبتك أمك... كأننا فريداً... فحق لك أن

ترفع رأسك فوق رؤوس كل الأزواج الآخرين.

«وخصتك إنليل بأهلك من دون سائر البشر...»

[لوبا، ١٦٥]

هذه هي وجهة نظر (نكيديو) حجاباش. وهي من نوع الاحترام
والتقدير الذي يفتقر في نفس (نكيديو) منذ صراعه معه.

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

و يقف القاص ملتزماً بدور المراقب أو الم سجل في بعض الأحيان ، وتسمى
 هذه الحالة ، قصة سلوكية BEHAVIOURIST ، أي أن
 القاص يكتب بوصف سلوك الشخصيات أو وصف أشكالها
 الخارجية .

لكن ، قصة حبها حتى لا تندرج ضمن هذا الإطار فقط . لأننا نجد أن القاص
 في بعض الحالات يدمج في حشاه وأحاسيس شخص قصة :

• وتعلم (التي) هذا المتوحش [الكيد] البريء

ما بين المرأة تعليمه .

[غازية ، ٤٩]

وفي مكان آخر ، يعرف القاص بأن « عقل الكيد » قد تقف نتيجة علاقة
 بالجنس .

في المثال الأول ، كيف يعرف القاص بأن الكيد هو بريء ؟ إن لم يكن
 يعرف الطريقة والسبب من أجله قاضت الآلهة بخلقه ؟

ثم كيف يعرف القاص بأن الكيدو كان يبحث عن صديق [غازية ، ٣١] ؟
 لو لم يكن يعيش داخل هذه الشخصية و يفهم حنوناتها ؟

• تنهض الدموع من عيني حبها حتى ويقول :

• نعم سأسلك درباً ماسكاً قط

• وفي أحسن حتى ومهيتة

• فأزاً حافتر في وعدت سييما

• سوف أنتج ، أيها الولد شمس ، بالسعادة التي

• أدين لك بها .

• وسأجلس فوق كل العروش .

[لأب ، ١٦٧]

من الذي يتحدث هنا ؟ أ هو حجاجاش أم القاص ؟ أم كلاهما معاً ؟

هذا يندمج القاص بالشخصية كانت يحدث من خلالها ، مستفيداً من ذلك في استعمال الأحداث وإعطاء صورة أخرى عن حجاجاش ، صورة لم نعرفها عنه بعد ، صورة الضعيف والشك .

بشكل عام ، لا نفتقد أن أحداث القاص وتعليقاته لا تمنح القارئ أبداً ، من الاستقرار في معاشقة جوهر الأحداث ، لأن النسبج العام لقصتنا هذه يندرج في إطار « القول هو الفعل » *Quand dire c'est faire* أي أنه لا وجود للكلام المجاني لأنه يقرن دوماً بالفعل .

ولا تظهر تدخلات القاص إلا فيما تنقطع كل أشكال الحوار ، أي منها تفيد الشخص من أمينا . لكن غلباً هذا لا يعطي انقطاعاً عن الفعل ، ذلك لأنها تمارسه في مكان آخر . والقاص لا يجل محل شخصياته . إنه يدرج ويعرض النقض في بعض الحالات . والتركيز في قصة حجاجاش لا يقتصرون على الأشخاص فحسب ، إنما يتجاوزهم ليشمل الأشياء ، لكن فصوصاً ، الأفكار . يجب القارئ نفسه في البداية متجهاً بانتباه نحو قضايا حالتيه . قلاد تكون معزولة لكنها سرعان ما ترتبط ببعضها . حالة حجاجاش ، حالة ، شعب أدرون ، حالة انكبدو... الخ .

وهكذا فإن السرد القصصي يبدأ من الخارج وينتهي بالداخل . يبدأ بالمادكي ، ويؤدي إلى المعبر (فكرة الحياة والموت) ، وأخيراً ينطلق من الفردي لينتهي بالجماعي . ويسهل التحقق من هذا التحول إذا تتبعنا تطور الأحداث . في البداية يكون القارئ فكرة غامضة ، غير دقيقة عن حجاجاش ،

• كتاب أوستين المترجم إلى الفرنسية تحت هذا العنوان (منشورات سوي) ١٩٧٠ .
 HOW TO DO THINGS WITH WORDS
 العنوان الأصلي :
 ١٩٦٢, Oxford University Press.

وشعب أوروڤ ديشكل أكثر من حجة بهدف الوصول إلى
 فلسفة أخرى ، تماماً مثلما في ذلك مثل انكيدو ، الذي
 ولد ومات لينتبه حكامه إلى سر وجوده ..
 إذا تركنا الاستهلال جانباً ، فإن الأسلوب في القصة ، هو
 أسلوب مباشر . والحديث المباشر بسيط سيطرة تامة على
 مجرى / طراف السرد ، حيث يلاحظ أن هذا الحديث هو مسبق
 دلائل بملفوظات تنسب إلى تعاليمه ، مثل (قال ، يقول ، شرح .. الخ)
 وفي هذا الأسلوب إعطاء المؤلف ، رأيه في المقام ، من تحمل
 أية مسؤولية إزاء الأحداث ، وبالتالي إزاء نتائجها .
 لكن ذلك لا يعني أنه كان محايداً .

*

* *

الفصل السادس

أوجه الرسالة في الحلم

يعتقد بعض المختصين في ثقافة وتاريخ شعوب بلاد ما بين النهرين القديمة، بأن تلك الأحلام الواردة في قصة حبل جاش من نوع (الأحلام - الرسائل) RÊVES - MESSAGES ، إنما (أحلام - رموز) لأن ، الحلم - الرسالة لا يرد دائماً في إطار اصطلاحى حتمى... والرسالة المنقولة هي رسالة ملفوفة بكلمات واضحة ومعروفة (١).
بما لا تكون الرسالة في (الحلم - الرمز) ملفوفة « بعبارة واضحة بشكل مباشر » بل على العكس ، فإن الحلم يرى مجموعة من الأفعال والحركات أو الأحداث العقلية لا يكون أبطالها محددين ، مثل الآلهة والنجوم أو الأشياء الأخرى (٢).
لقد نشأ الحلم في قصة حبل جاش ، أو عند حبل جاش بالتحديد ، نتيجة خطر كان يهدد أهله كإنسان ، ونتيجة عجزه أمام إيجاد حلول مناسبة فالتفت إلى نفسه.
على أعقاب المفارقات التي قام بها نشأت عند حبل جاش مجموعة من الأحلام تندمج في إطار ما سميناه بالأحلام - الرسائل .
والحلم الثاني الذي رآه أكدبه ، من ناحية أخرى ، يبين ما ذهبنا إليه :
« كان في الليل وشمس مجتمعين .

(١) أوتيهيلم د. - الأحلام في الشرق الأوسط ، في كتاب : الحلم والمعتقدات الإنسانية ، وهو كتاب أشرف على إعداده روجيه حضاياو ، ج. ١ ، باريس ، ١٩٦٧ ، ص ٣٢١ .
عالمجار ، ١٩٦٧ ، ص ٣٢١ .

(٢) نفس الرمز السابق .

« يقول أنو لـ إنليل »
« لماذا قتل [حباجش] إنكيدو؟ »
« ولماذا قتل حباجش؟ »
« ولماذا أن يوت ذن الذي قام إقتل أرز الجبال »
[لاباء ١٨٧-١٨٨]

وتروي بقية الحلم المناقشة التي دارت بين الآلهة بخصوص من يجب أن يهوت ، حباجش أم إنكيدو؟ . وأخيراً يقع الاختيار على إنكيدو .
لذا الحلم يشكل رسالة واضحة أو تنبيهاً . حيث تظهر فيه الشخصيات على حالها . وعنى الحلم واضح لا يحتمل أي لحوء إلى هذه النظرية أو تدل على من نظريات التحليل النفسي ، لدرجة أن حباجش نفسه قد قام بتفسيره .
وفي الحالتين فإن الحلم يتعني رسالة . وكون هذه الرسالة ضمنية أم صريحة ، فإن ذلك لا يفتقر من طبيعته أو دور حصون الحلم التوقفي أو التحذيري .
من حلم حباجش الأول والذي يقوم بهرده لأمة نينسون ، نستخرج العناصر التالية :

- تسقط نجمة من سماء أنو وتستقر بين قدي حباجش على شكل صخرة .
 - يحاول حباجش زرعها عبثاً .
 - يجتمع سكان أوروك مرها ويقومون بتقبيلها .
 - يقوم حباجش بتقبيلها كالو كانت زوجته .
 - بعد ذلك يضمها إلى عند قدي أمه .
 - تقوم الأم بجل الصخرة مساوية لابنها .
- وفي حلم ثان يرى حباجش بدلاً من الصخرة ، فأساً مطروحة فوق الأرض .

أما بقية الحلم فتستشهد الحلم السابق .
بعد أن قامت أم حجابا حشيت بتفسير هذين الحامين ، يعرب
حجابا حشيت من رغبته في الحصول على صديق .

« هل يكن لي ، بمشيلة الإله الأكبر ، إيليل ، الحصول
على صديق وأنا صبي ؟ »

[لبا ، ١٥٦]

وهي أمنية تتسجم مع أهمية الكيد في هذا المجال .

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

[لبا ، ١٥٦]

ومع أننا لا نريد الدخول في متاهات التفسير الغريب لموضوع الأعلام
إلا أن الحديث في هذا المجال لابد وأن يقودنا إلى الاسترشاد ببعض
آراء هذا العالم الكبير في هذا المجال .
عندما نأخذ من الحلم نرى في إطار التفسيرات التقليدية للأعلام . تلك
التفسيرات التي تقول بأن الأعلام « تحس كواشف من عند الآلهة والجن » (١)
ومن المعروف أن مدرسة فرويد قد وضعت حداً لمثل هذه التحليلات .
وأدلت الحلم في مجال الدراسة العلمية . كان هذا لا يفي بأننا
سنحاول تفسير الحلم تبعاً لنظرية التحليل النفسي عند فرويد أو غيره .
إن علم حجابا حشيت ، أو الكيد ، له علاقة بحياة البقعة * .
فإذا عرفنا بأن حجابا حشيت يعرف بأن جيش أنو ، الإله الأكبر ، هو
جيش يحكم من نجوم السماء ، وإذا علمنا بأن أنو هو أكبر
الآلهة بله سيدهم ، لاستطعنا القول بأن حجابا حشيت لم يكن يبحث عن

(١) فرويد س : تفسير الأعلام ، ترجمة الأستاذ مصطفى صفوان ، دار المعارف بمصر .

ط ٤ ، ١٩٦٩ ص ١٤٤ .

« لأسباب عديدة منها كوننا لا ندرك معرفة النظرية الفرويدية معرفة دقيقة أولاً ، وثانياً
لأن مجال بحثنا هنا يخرج من إطار التحليل النفسي ، وبمصرعة أكثر ، فإننا نفترض بأن
هذا الفصل لم يقدم له في مجال ليس مجاله . كان ما اضطرنا إلى ذلك هو دور
الأعلام الحام في قسم لاديس من أحداث القصة . لذا فإننا نطلب العذر من المختصين

أي صديق . إن الصديق الذي يبحث عنه يجب أن يكون من صلبه الآلهة ، قوياً مثله ، وعظيماً مثله ، وهذا لو كان أحد جنود أنو الكبير .

ولأن حجاجاش على علم بوجود إنكيو في السهل . لكن الذي لا يزال يجده هو هل يمكن لهذا الواقد الجديد أن يكون صديقاً له ؟

حينما تقوم بنيسون أم حجاجاش بتفسير هذا الحلم ، فإن هذا الأخير يطعن للنتيجة الإيجابية ، ومن هنا كان عدوله عن الإيماء على خصمه (إنكيو) حينما اصطدما في صراع عنيف . وعلى الرغم من لا واقعية العناصر المكونة لهذا الحلم ، إلا أنها على مدققة أكيدة هي الواقعة - واقعة القصة - لأن الحلم «حق» بأرق تفاصيله حيث شكل المحاكاة . ففي كل مرة يقوم الحلم بتقريب عشرين من بعضهما بعضاً ، فانه يفتن بذكر وبعد عذقة وطيبة ، من نوع خاص ، مع ما يشهدها في فكر الحلم » (١)

لم يتمكن حجاجاش من زعزعة الصخرة إلا بعد أن قلبها ، أي بعد أن أدخل فيها شيئاً من الحرارة الإنسانية . وهذا يقابل الشاهد الذي لم يشأ حجاجاش فيه الإيماء على خصمه إنكيو والصخرة . أما تجميع أهل أوروك حول الصخرة ، وتقيلهم لها فهو تغير من رعبهم نحو التخلص من الجانب الاستبدادي في سلوك حجاجاش . كما نلاحظ ، فإن هذه الأعلام ، هي عبارة عن أعلام «مسبقة الصنع» ، إذا جاز لنا التعبير ، صاغها المؤلف بما يتناسب مع أهدافه في تكميل السرد القصصي . والقاص على ما يبدو - لم يوص علينا أعلامه هو من خلال إعارتها لهذه الشخصية أو تلك من شخصيات القصة . إنها هنا ، تنصر من عناصر القصة ، لا تدخل حياة القاص فيها على الإطلاق .

(١) فرويد ، عن ، ميخائيل صفوان ، في كتابه : الدوي وكنبه ، منشورات سوي ،

هذا ندمنا أن وهي حجاجش قام بالبحث مما هو بحاجة إليه ، مما يريد
أو يشتهي في الخلق . أو أن هو حامل الوعي بمجاري التأكيد أو تأكيد
حماسته في حالة الوعي عبر اللاوعي .
إن حجاجش قد أصبح بصورة انكيو الذي لم يتق به بعد ، لدرجة
أنه صار يراه في أهدمه . وتقوم البغوة هنا بلربوخ انكيو بأن
حجاجش يرى هذا الأخير الآن في أهدمه :

« قبل أن تأتي من أهدم السهل ،
« فإني حجاجش ، في أهدم ، كان يرى أهدماً
« تتعلق به . »

[لاء ، ١٥٦ - ١٥٥]

يكننا القول هنا ، وعلى ضوء الملاحظ السابق ، بأن حجاجش كان
ينتظر .. لكن . من لأن ينتظر انكيو بالذات ؟ .. لا نفكر ذلك .
إن حجاجش كان ينتظر ما يجده : انكيو ، وما يجمله :
أي الصلابة .

إن أهدم حجاجش بغير بصورة عامة عن مجموع حشاه وأحاسيسه
التي لا تزال مشوشة إزاء وضع معين . وهذا الوضع هو : من
حجاجش هو ذاتة . وهذه الأهدم ليست فقط عبارة عن إشباع
رغبة ما نحو نفس حجاجش ، لكنها أيضاً إشباع طامعة معرفية
وحجاجش في أهدمه لهذا يشبه رسالة من ذاتة ولذاته .
وهو أمر يصعب عليه تفسيره ، لذا فإنا نراه يلجأ إلى
والدته لحل هذا الإشكال .
وفي عام حجاجش الثاني ، رأت لينسون إلى الناس رمز الإنسان ،
وهو كذلك بالنسبة لفرود *

إن لغة الخلق هنا تترجم فكرة حادسية (ومورد انكيو ، الحاجة إلى صديق)

* نغمد رغبة حادسية .

* ليس شاماً الإنسان ، إنما عضوه التناسلي . وهو في الزينة نفس الشيء ..

إلى فكرة مجردة . وقد يعني هذا بأن الخالم يلجأ إلى إغلاء
 رغباته وإدخالها في عوالم خالصة من كل (تدنيس) .
 بهذا المعنى ، فإن الخالم يتكلم بارتباطه بحدث شديد
 العلاقة على الخالم فيفرقه لفرعاته من القلق . وهذا لا يمكن
 الخالم من التخلص من هذا العناء فإن سلوكه يتخذ منحنى
 غير عادي (استبدادها بمش في بداية القصة) . وهذا يكون
 للحلم وظيفة إفرغية .

*
* *

مشروع خاتمة

ذكرنا سابقاً أنَّ غالبية المحدثين في تاريخ وأدب حضارات
عابرين الهزلي القديمة، يجمعون على أنَّ حلقة جبرائيل ليست
تتبع هذا الشعب أو ذاك من شعوب تلك الحضارات .
على هذا فإن كل ثقافة من ثقافات تلك الشعوب قد تركت
بصمتها على الملحة ، دون أن يتأثر بناء المصلحة العام . وفي
هذا حنسنها . يكون أي تناقض سواء فيما يتعلق بالشكل أم
المضمون .
وهذا لا يخلو عن مبادئ القليلة المتكففة جوانب القصة ، تناقض
العناصر المكونة لها ، وتأسفها وانسحابها . والتأمل في إطار نظام
سردى متقدم .
إنَّ وحدة أجزاء النص الأدبي هو نتيجة تضاعف مكوناته
المتكففة . فإن قلنا بأن قصة جبرائيل هي عمل تقليدي (كلاسيكي)
لذلك لأنها بقيت محافظة على مقوماتها والتعبير التي كانت بها
وتطوراتها ، واضعنا بها بالتالي أنه سطرها المعروف .
هذا قصة شعب بومبيده حاكمه . ولأسباب تاريخية - اجتماعية
وثقافية فإن هذا الشعب لم يتطور / يجادل لمشكلته بنفسه ، لأنه
كان مقتنعاً بأنَّ لا حل إلا بعبء الآلهة . هياكلته الهني والأمر .
كأن العامل الإنساني يبقى أساسياً حتى وإن كان الحد الزلالي بعبء
الآلهة . هذا جبرائيل ، على الرغم من ثلثه الزلالي فإنه يهدف للبشر ، ويأله
حبيبهم . وهذه الآلهة بعد ذاتها لم تفرض حلولها بشكل مباشر .
لأنها من طريق البشر .
تبرز وحدة الهيئتين السردية للقصة هنا ، من خلال انسحاب عناصرها
في برنامج سردى منطقي يتميز بالمراميل التالية :

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

٣- حل أو عدل مقترحه (نجاح أو فشل).

٤- العقدة .

٥- النتيجة

هذه الاستراتيجية المنطقية تشكل عاملاً هاماً في الحفاظ على وحدة وتماس العمل السردى . في كل ما ترتبط الظواهر ببعضها بعضاً ، ينعكس طبيعة العلاقات الداخلية التي تحكم بهذه الظواهر وتوحيدها .

• إن أي عمل أدبي ، ينبثق من خطاب النسلان والذات .
 ينشأ من بعض ثلاثة عناصر أساسية هي : الإنسان ، واللغة ، والمعنى .
 ونسب الذكرة ، إذا كان العمل الأدبي شعوياً .
 يقوم الإنسان بالقراءة . إنه يحلل الأفكار ويملك تقنيات الأرقام .
 أما اللغة فتتسم بخاصة ، ينظمها ويرتبها تبعاً لفكره وثقافته .
 أما المعنى فمدامان ثابت له . فهو تارة ينعج عن نفسه وطوراً يتهرب ، تبعاً لطبيعة مكانه في التركيب اللغوي وتبعاً لكفاءة إلقاء .
 هذه الكفاءة التي تشكل عاملاً هاماً في النسب ثقة النص ،
 وإبلى في قارئها تشكل أحد المخرج الأساسيين ، إن لم تكن المخرج الوحيد الذي يدل على المعنى أو المعاني .

في قصتنا ، ونحو كل قصة أخرى ، هناك بالضرورة المعنى أو المعاني التي أرادها القاص أو المؤلف . إنما يحدث في كثير من الأحيان ، أن معان أخرى تبرز أثناء عملية التحليل أو القراءة .

وقد تنتمي هذه المعاني كلها ، عندها ينبثق جرم دلالي راسخ يشكل البعد الحقيقي أو المعنى المعقول ؟ للقصة .

من المعنى ، في بعض الأحيان ، البنى القائمة به . إلا أن جزء من المعنى ، أو على الأقل واحد من جملة معاني النص . ويعبر هذا عن حصة من الأسباب أوها أرضية القارئ الفكرية والثقافية .

أنَّ التَّفَوُّعَ فِي رُؤْيَا وَصِيَّةٍ لِلْعَامِّ بِحَرِّ مِنْ شَأْنِهِ الْإِسَاءَةُ إِلَى
الْعَمَلِ الْأَدَبِيِّ، ذَلِكَ لِأَنَّهَا تَفْرِضُ عَلَيْهِمْ مَهَازِبَ لَا يَحْتَمِلُهَا، وَتَقْنَعُ بِقَاعًا
مِنَ السَّيِّئِ الْمُتَعَبِّو السَّيِّئِ.

باريس، تشرين الثاني، ١٩٨٣.

انتهى



قائمة المراجع باللغات الأجنبية

نشبت لنا معظم المراجع التي ساعدتنا ، بشكل مباشر أو غير مباشر ،
في ميعة أنظار هذا الكتاب . وهي وإن لم تبرز عددية في
صفحات الكتاب ، إلا أن أثرها قائم في كثير من الأفكار التي كونها
حول هذا الموضوع .
وهي مرتبة أولاً حسب اسم المؤلف ، ويليه تاريخ النشر ، وأخيراً
دار النشر ، ومظهرها صادر في فرنسا ، هذا بعض الكتب الأخرى التي صحت في بلدان أخرى
وقد أشرفنا إلى ذلك .

- 1- AUZIAS M., 1974 - Le structuralisme, Seghers.
- 2- ADAM J.-M., 1976 - Linguistique et discours littéraire, Larousse.
- 3- ABOU DIB K., 1979 - Dialectique de la manifestation et de
l'immanence (en arabe), Khaldoun, Beyrouth.
- 4- ALTHUSSER L., 1965 - Pour marx, Maspéro.
- 5- AMIET P., 1971 - Les civilisations antiques du Proche-Orient,
Que sais-je?
- 6- AMIET P., 1960 - Le problème de la représentation de Gilgamesh
dans l'art in CARELLI.
- 7- ARISTOTE, 1979 - Poétique, les belles lettres (1^e éd., 1932).
- 8- ATSUSHIKO YOSHIDA, 1978 - L'épopée (coll.) in littérature et genres
littéraire, Larousse.
- 9- AUERBACH E., 1968 - Mimesis, Callimard.
- 10- AZRIE A., 1979 - L'épopée de Gilgamesh (traduction et adaption
en langue française), Berg international.
- 11- BALIBAR E. et L. ALTHUSSER, 1968/1980 - Lire le capital, 2 vol.,
Maspéro.

- 12 - BAQER T., (s.d.) - L'épopée de Gilgamesh (Traduction de l'akkadien en arabe), Bagdad.
- 13 BARTHES R. 1957 - Mythologies, Seuil, Points.
- 14 " 1970 - S/Z, Seuil, Points.
- 15 " 1970 - Par où commencer? in Poétique N° 1.
- 16 " 1966 - Analyse structurale du récit in Communications 6
- 17 " 1970 - Analyse structurale des récits in recherches de sciences religieuses, T 28, 1.
- ↑
- 18 " 1977 - Le plaisir du texte, Seuil
- 19 " 1973 - Analyse textuelle d'un conte d'Edgar POE in CHABROL cf. Supra.
- ↓
- 20 BAKHTINE M., 1978 - Esthétique et théorie du roman, Gallimard.
- 21 " 1970 - La poétique de Dostoïevski, Seuil.
- 22 BESSIERE I., 1974 - Sémantique, A. Collin.
- 23 BOUDON P., 1981 - Introduction à une sémiotique des lieux, les presses universitaires de Montréal et Klincksieck.
- ↑
- 24 BAL M., 1977 - Narration et focalisation in poétique, 29.
- 25 BANFIELD R., 1973 - Le style narratif et la grammaire des discours direct et indirects in Change, 16-17.
- 26 BLOIS J. et M. BAR, 1974 - Principes d'analyse structurale, Didier Bruxelles.

- 27 - BATAILLE G., 1973 - Théorie de la religion, Gallimard/idées.
- 28 - BOHL D., 1960 - La métrique de l'épopée babylonienne, Gilgamesh et sa légende, in GARELLI.
- 29 - BLANCHOT M., 1955 - L'espace littéraire, Gallimard/idées.
- 30 - BOURNEUF R. et R. OUILLET, 1972 - L'univers du roman, PUF(1^{re} éd.).
- 31 - CALAME Cl., 1979 - Discours mythique et discours historiques dans trois textes de Pausanias in DEGRES N° 17, pp. C1 - C30.
- 32 - CASSIRER E., 1973 - Langage et mythe, Minuit.
- 33 - " 1972 - La philosophie des formes symboliques, t.2 la pensée mythique, Minuit.
- 34 - CHOMSKY E., 1980 - Le langage et la pensée, PBP.
- 35 - CAILLOIS R., 1938 - Le mythe et l'homme, Gallimard/idées, préfacée par l'auteur en 1972.
- 36 - CAILLOIS R. et G.E. von GRUNEBAUM (sous la direction de:), 1967
- 37 - " - le rêve et les sociétés humaines, Gallimard.
- 38 - COHEN M., 1971 - Matériaux pour une sociologie du langage, I, Maspéro.
- 39 - " 1978 - Matériaux pour une sociologie du langage, II, Maspéro.
- 40 - COHEN J., 1966 - Structure du langage poétique, Flammarion.
- 41 - CORNEILLE J.-P., 1976 - La linguistique structurale, Larousse.
- 42 - Colloque (de cerisy): 1978 - Prétexte: BARTHES, 10/18.
- 43 - " " 1982 - Problèmes actuels de la lecture, Bibl. des signes, Clancier-Guenaud.

Collectifs (ouvrages) :

- trimestre,
- 44 1981 - Lecture de "Le desert des Tartares de Buzzati",
Belin, Collection DIA.
- 45 1975 - Psychanalyse et sémiotique, 10/18.
- 46 1976 - Une initiation à l'analyse structurale, cahier
évangile, N°16, Mai.
- 47 1979 - Rhétorique, sémiotique, 10/18.
- 48 1979 - Sémantique de la poésie, Seuil, Points.
- 49 1978 - TEXTLINGUISTIK, Revue du Centre de Recherches
Linguistique et Sémiologiques de LYON, 5.
- 50 1977 - La critique littéraire, Que sais-je?, PUF.
- 51 1972 - Essais de sémiotique poétique, Larousse.
- 52 1979 - Espace et imaginaire, Presse Universitaire de
Grenoble.
- 53 COURTES J., 1976 - Sémiotique narrative et discursive, Hachette.
- 54 COQUET J.-Cl., 1972 - Sémiotique littéraire, éd. universitaires,
E.U.
- 55 COQUET J.-Cl. et Al., 1982 - Sémiotique, l'école de Paris,
Hachette.
- 56 CHABROLE et Al., 1973 - Sémiotique narrative et textuelle,
Larousse.
- 57 CHAUVEAU G.-P., 1971 - Problèmes théoriques et méthodologiques en
analyse du Discours, langue française, N°9,
3 - 21.
- 58 CHARAUDEAU P., (1971-1973) - "L'analyse lexico-sémantique" (I, II,
III) chaires de lexicologie, N°18, 20,
23 - Didier-Larousse.

- 59 CHARAUDEAU P., 1972 - Sens et signification, cahiers de lexicologie N°21, Didier-Larousse.
- 66 " 1978 - Les conditions linguistiques d'une analyse du discours. Thèse reproduite par l'Université de Lille III.
- 61 " 1983 - Langage et discours, éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique), Hachette.
- 62 COHN D., 1981 - La transparence intérieure, Seuil.
- 63 DELAS D., 1977 - Poétique/Pratique, CEDIC.
- 64 DE MAURO T., 1971 - Une introduction à la sémantique, Payot.
- 65 DIEL P., 1966 - Le symbole dans la mythologie grecque, PBP.
- 66 " 1971 - La divinité (le symbole et sa signification), PBP.
- 67 " 1975 - Le symbolisme dans la Bible, PBP.
- 68 DAVID M., 1960 - Le récit du déluge et l'épopée de Gilgamesh, in Gilgamesh et sa légende (cf. GARELLI)
- 69 DUMEZIL G., 1971 - Mythe et épopée, II, Gallimard.
- 70 DALLENBACH L., 1976 - Intertexte et auto-texte in Poétique, N°27.
- 71 DUBOIS J., 1969 - Énoncé et énonciation in Langage, 13.
- 72 DUMORTIER J. et F. PLAZANET, 1980 - Pour lire le récit, Deboeck-Duculot (Paris-Bruxelles).
- 73 D'Entreverne (groupe d') 1979 - Analyse sémiotique des textes, PUL.
- 74 DUCROT O., 1980 - Les mots du discours, Minuit.
- 75 " - Le structuralisme en linguistique, Seuil, Points.
- 76 DANON-BOILEAU L., 1982 - Produire le fictif, Klincksieck.
- 77 DURAND G., 1981 - Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas (8ème éd.).

- 78 DURAND G., 1976 - L'imagination symbolique, PUF (3^{ème} éd.).
- 79 " 1979 - Figures mythiques et visage de l'oeuvre, Berg international, coll. l'île verte.
- 80 DELACROIX M. et W. GEERTS (éditeurs), 1980
- 81 " - Les chats de Baudelaire, PUN(Belgique) et PUF.
- 81 ELIADE M., 1952 - Images et symboles, Gallimard/Tel.
- 82 " 1963 - Aspects du mythe, Gallimard/Idées.
- 83 " 1975 - Traité d'histoire des religions, PBP.
- 83 EVANS-PRITCHARD E.E., 1971 - La religion des primitifs, PBP.
- 84 FAY J.-P., 1972 - Théorie du récit, Savoir-Herman.
- 85 FAGES J.-B., 1968 - Comprendre le structuralisme, Regard-Privat.
- 86 " - Comprendre BARTHES, Pensée-Privat.
- 87 FREUD S., 1925 - Le rêve et son interprétation, Gallimard/Idées.
- 88 " 1969 - Interprétation des rêves (traduction arabe);
éd. Darel Maa'ref bimasr (1^{re} éd. 1958).
- 89 " 1979 - Introduction à la psychanalyse, PBP.
- 90 FOSSION A. et J.-P. LAURENT, 1981 - Pour comprendre les lectures
nouvelles, De Boeck(Bruxelles) et Duculot(Paris)
- 91 FORESTER E.M., 1981 - Aspects of novel, PInguin Books (1^{re} éd. 1927).
- 92 FOWLER R., 1977 - Linguistics and the novel, Methuen & Co. Ltd.,
London.
- 93 FROMM E., 1953 - Le langage oublié, PBP.
- 94 FAUCILLON H., 1981 - Vie des formes, PUF (7^{ème} éd.).
- 95 FRAZER J.-J., 1981 - Le rameau d'or⁽¹⁾, Laffont.
- 96 FITCH B., 1981 - Narrateur et narration dans l'étranger d'A. Camus.
archives des lettres modernes N° 34 (2^{ème} éd.).
- 97 " 1972 - L'étranger d'Albert Camus, Larousse.

- 98 GARELLI P., 1971 - Le Proche-Orient asiatique, PUF.
1960 (études recueillies par :)
99 " - Gilgamesh et sa légende, Klincksieck.
- 100 GENETTE G., 1972 - Figures III, Seuil
- 101 " 1982 - Palimpsestes, Seuil.
- 102 " 1983 - TRANSTEXTUALITE in le magazine littéraire N°192,
février, 40-41.
- 103 GARDIN P., 1974 - Les analyses du discours, Delachaux et Niestlé.
- 104 GREIMAS A.J., 1966 - Sémantique structurale, Larousse.
- 105 " 1970 - Du sens, Seuil.
- 106 GLAESON H.A., 1969 - Introduction à la linguistique, Larousse.
- 107 GUIBAULT A. et Al., 1981 - Symbolisme inconscient et symbolisme du
langage in revue française de psych-
analyse, t. XLV, Jan./Fevr., PUF.
- 108 GUIRAUD P. et P. KUENTZ, 1978 - La stylistique, Klincksieck.
~~Guiraud P.~~
- 109 " 1980 - Le langage du corps, Que sais-je?, PUF.
- 110 HAMON Ph., 1972 - Mise au point sur les problèmes de l'analyse du
récit, in le français pratique, 2.
- 111 " 1974 - Analyse du récit; éléments pour un lexique, in
le français moderne, 2.
- 112 " 1971 - "Le Horla" de Guy de Maupassant : essai de des-
cription structurale in littérature, N°4, déc.
- 113 HENAUULT A., 1979 - Les enjeux de la sémiotique, PUF.
- 114 HJELMSLEV L., 1971 - Essais linguistiques, Minuit.

- 115 HAMDANI A., 1977 - Sumer, la plus grande civilisation, Famot, Genève.
- 116 HALTE J.-F., 1977 - Pratique du récit, CEDIC.
- 117 HOMERE, 1931 - Odyssée, A.Colin/L. de poche.
- 118 " 1965 - ILLIADE, G/F.
- 119 HEUBECK A., 1960 - Betrachtungen zur Genesis des homerischen Epos, in Gilgamesh et sa légende.
- 120 HARDING E., 1976 - Les mystères de la femme, PBP.
- 121 IZARD M. et P.SMITH, 1979 (essais d'anthropologie réunis par:) - la fonction symbolique, Gallimard.
- 122 " " " "
- 123 JAKOBSON R., 1977 - Huit questions de poétique, Seuil/Points.
- 124 " " 1963 - Essais de linguistique générale, I, Minuit.
- 125 " " 1973 - Essais de linguistique générale, II, Minuit.
- 126 JUNG C., 1982 - L'homme à la découverte de son âme, PBP.
- 127 " " 1964 - Essai d'exploration de l'inconscient, Conthier.
- 128 JUNG C. et KERENY, 1980 - L'essence de la mythologie, PBP, (4^e éd.)
- 129 KASSAI G., 1970 - L'indirect dans la "princesse de Clève" in Les lettres nouvelles, mai-juin, 124-132.
- 130 " " 1973 - Quelques recherches sur le style in, La Linguistique, vol.9, fasc.2, 131-140.
- 131 " " 1973 - Forme de phrase et forme de récit dans "l'immortalité" in, Les lettres nouvelles, sept.-oct., 143-171.
- 132 " " 1975 - De quelques aspects psycho-linguistiques du discours d'animation, in Langue française, 26, 93-101.
- 133 " " 1976 - Documents et Discussions à propos de la linguistique du texte, in La Linguistique, vol.12, fasc.2, 120-128.

- 134 KASSAI G., 1976 - La relation thème-propos en Hongrois et en français, in *Contrastes*, A2, 93-97.
- 135 " 1977 - Quelques aspects de la néologie à propos de la "Précellence du langage français" d'Henri Estienne, in *le français moderne*, 45, 57-63.
- 136 " 1979 - Langage et psychanalyse, in *les cahiers du C.I.S.L. éd. de l'Université de Toulouse*.
- 137 " 1982 - Une lecture de la CASADA INFIEL de F.García Lorca, in *Contraste*, N°3, mai, 59-65.



- 138 KRISTEVA J., 1968 - Problèmes de la structuration du texte, in *Théorie d'ensemble*, Seuil.
- 139 " 1966 - *Sémiotikè*, Seuil/Points.
- 140 " 1981 - (rééd.) *Le langage est inconnu*, Seuil/Points.



- 141 KUENTZ P., 1972 - *Parole/Discours*, in *langue française*, 15
- 142 LEVI-STRAUSS Cl., 1974 - (rééd.) *Anthropologie structurale*, Plon.
- 143 " 1973 - *Anthropologie structurale*, Deux, Plon.
- 144 LEPSCHY G.C., 1976 - *La linguistique structurale*, Pbp.
- 145 LOTMAN I., 1973 - *La structure du texte artistique*, Callimard.
- 146 LOTMAN I. et Al., 1974 - *Travaux sur le système du signe*, Complexe, Bruxelles.
- 147 LYONS J., 1970 - *Linguistique générale*, Larousse.
- 148 " 1978 - *Eléments de sémantique*, Larousse.
- 149 " 1980 - *Sémantique linguistique*, Larousse.

- 150 LARIVAILLE P., 1974 - L'analyse (morpho)logique du récit in, Poétique, 19.
- 151 LABAT R. et Al., 1970 - Les religions du Proche-Orient asiatique, Fayard Denoël.
- 151 LINTVELT J., 1981 - Essais de typologie narrative, J.Corti.
- 152 LEENHARDT J. et P. JOSA., 1982 - Lire la lecture, Le sycomore.
- 153 MOUNIN G., 1971 - Clefs pour la linguistique, Seghers.
1970 - Introduction à la sémiologie, Minuit.
- 154 MARTINET A., 1978 - Eléments de linguistique générale, A.Colin.
↓
- 155 MAINGUENEAU D., 1976 - Analyse du Discours, Hachette.
- 156 " 1981 - Approche de l'énonciation en linguistique française, Hachette.
- 157 MALMBERG B., 1977 - Signes et symboles, Picard.
- 158 MACHEREY P., 1980 - Pour une théorie de la production littéraire, Maspéro.
- 159 MILLET L. et M. D'AINVELLE, 1972 - Le structuralisme, Psychothèque.
- 160 MAHMOUDIAN M., 1982 - La linguistique, éd. Seghers.
- 161 MATHIEU M., 1974 - Les acteurs du récit, in Poétique, 19.
- 161 MARIN L., 1973 - Utopiques : jeux d'espace, Minuit.
- 162 MANCEL Y. - De la sémiotique textuelle à la théorie du "roman" : Celine, in Dialectique N°9.
- 163 MITTERAND H., 1980 - Le discours du roman, PUF.
- 164 NIEL A., 1976 - L'analyse structurale des textes, E.U.

- 165 ORTIGUE E., 1962 - Le discours et le symbole, Aubier.
- 166 ORECCHIONI S., 1977 - La connotation, PUF.
- 167 " 1980 - L'énonciation, A. Colin.
- 168 PERPERE J.-Cl., 1979 - Les cités du Déluge, France-Empire.
- 169 PROPP V., 1970 - Morphologie du conte, Seuil/Points. (1^{re} éd. 1965)
- 170 PIAGET J., 1980 - Le structuralisme, Que sais-je?, (1^{re} éd. 1953).
- 171 PERROT J. et M. LOUZON, 1974 - Message et apport d'information, in
Langue française, 21.
- 171 PERROT J., 1980 - La linguistique, Que sais-je?, 11^e éd.
(1^{re} éd. 1953).
- 171 POUILLON J., 1966 - Essai de définition (du structuralisme), les
temps modernes, 246.
- 173 PEIRCE Ch. S., 1978 - Ecrits sur le signe, Seuil.
- 174 RASTIER F., 1973 - Essais de sémiotique discursive, Mame.
- 175 REY A., 1976 - Théories du signe et du sens, Klincksieck.
- 176 RIFFATERRE M., 1979 - La production du texte, Seuil.
- 177 " 1980 - La trace de l'intertexte, in la pensée, N°215.
- 178 " 1971 - Essais de stylistique structurale, Flammarion
- 179 RUWET N., 1967 - Introduction à la grammaire générative, Plon.
- 180 ROBINS R.H., 1973 - La linguistique générale (une introduction),
A. Colin.
- 181 RICOEUR P. et Al., 1980 - La narrativité, CNRS.
- 182 RICOEUR P., 1977 - La sémantique de l'action, CNRS.
- 183 ROUSSET J., 1979 - Forme et signification, J. Corti (8^{ème} tirage).
- 184 RICARDOU J., 1967 - Problèmes du nouveau roman, Seuil.

- 185 SAFWAN M., 1968 - Le structuralisme en psychanalyse, Seuil/Points.
 186 " 1982 - L'Inconscient et son scribe, Seuil.



- 187 SEBAG L., 1964 - Marxisme et structuralisme, PBP.
 188 SUMPF J., 1971 - Introduction à la stylistique du français, Larousse.
 189 SUHAMI H., 1981 - Les figures de style, Que sais-je?
 190 TODOROV T., 1965 - Théorie de la littérature (texte des formalistes russes), Seuil.
 191 " 1967 - Littérature et signification, Larousse.
 192 " 1978 - Symbolisme et interprétation, Seuil.
 193 " 1978 - Poétique de la prose, Seuil/Points. (1971, 1^{re} éd.
 194 " 1968 - Poétique, Seuil/Points.
 195 " 1972 - Théories du symbole, Seuil.
 196 " 1972 - Introduction à la symbolique in Poétique II.
 197 " 1970 - Introduction à la littérature fantastique, Seuil.
 198 TADIE J.-Y., 1978 - Le récit poétique, PUF.



- 199 TESNIERE L., 1982 - Eléments de syntaxe structurale, Klincksieck (1^{ère} éd. 1959).
 200 VARGA KIBEDI, 1978 (présenté par :) - Théorie de la littérature, Picard.

- 201 VAN DIJK T. et Al., 1973 - Essais de la théorie du texte, Galilé.
- 202 VERNANT J.-P., 1981 - Mythe et pensée chez les grecs I, Maspéro
(1^{re} éd. 1965).
- 203 VERNANT J.-P. et P. VIDAL-NAQUET, 1981 - Mythe et tragédie, FN/
Fondation.
- 204 VAN ROSSUM-GUYON F., 1970 - Point de vue ou perspective narrative
in Poétique 4.
1970 - Critique du roman, Gallimard.
- 205 " "
- 206 WENRICH H., 1973 - Le temps, Seuil.
- 207 ZIMMA P., 1978 - Pour une sociologie du texte, 10/18.
- 208 " 1973 - Goldmann, Psychothèque, E.U.
- 209 " 1980 - L'ambivalence romanesque, le sycomore.
- 210 ZEITOUN J. et Al., 1979 - Sémiotique de l'espace, Denoël-Conthier.
- 211 ZUMTHOR P., 1983 - Introduction à la poésie orale, Seuil.
- 212 YUEN REN CHAO, 1970 - Langage et système symbolique, Payot.

Dictionnaires et Encyclopédies.

- 213 Collectif, 1973, Dictionnaire de linguistique, Larousse.
- 214 CHEVALIERS J. et A. GHERBRANT, 1969, Dictionnaire des symboles,
Seghers.
- 215 DUPRIEZ B., 1977, Gradus (dictionnaire des procédés littéraires)
10/18
- 216 FONTANIER P. 1979 Les figures du discours, Flammarion.

- 217 GREIMAS A.J. et J. COURTES, 1979; Sémiotique, dictionnaire raisonné
Hachette.
- 218 GALISSON R. et D. COSTE, 1976; Dictionnaire de didactique des
langues, Hachette.
- 219 POTTIER B. (sous la direction de:) 1973; Le langage, centre d'étude
et de promotion culturelle.
- 220 TODOROV T. et O. DUCROT, 1972; Dictionnaire encyclopédique des
sciences du langage, Seuil/Points.
- ↑
↓
- 221 - MARIAN B., 1972; Encyclopédie des mystiques, t.3, Seghers.
- 222 - ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, 22 Tomes, édition de 1980.

مراجع باللغة الصربية (بدون ترتيب أبجدي)

- ١- د. زكريا، ميشيل ، الألسنية (علم اللغة أكتي) ، بيروت ١٩٨٠
- ٢- البريف ، بريف سامي ، ما الشعر العظيم ؟ اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨١
- ٣- بن ذريق ، عدنان ، اللغة والاسلوب . اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٠
- ٤- بن ذريق ، عدنان ، اللغة والبنية . اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨١
- ٥- الحاج ، كامل ، ديري ، فلسفة اللغة ، دار النهار ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٨
- ٦- د. معلوف ، الامين ، مدقة أفرويتا المعبرة ، القانونية البنائية للتأليف والنشر ، ١٩٧٩
- ٧- خوري ، الياس ، دراسات في نقد الشعر . دمشقي ، بريد ، ١٩٧٩
- ٨- د. فان ، محمدي ، الأساطير والمزاجات عند العرب ، دار الحداثة ، ط ٣ ، ١٩٨١
- ٩- خرطيل ، سامي ، أسطورة الملاح ، دار ابن خلدون ، بيروت ١٩٧٩
- ١٠- الحرابي ، يوسف ، البنية النصية الحضارية في الشرق المتوسطي القديم ، دار النهار ، ١٩٧٨
- ١١- الصادق ، يوسف ، المفاهيم والألفاظ في فلسفة الحرية ، دار العربية للكتاب - ليبيا - تونس ، ١٩٧٦
- ١٢- منيف ، شوقي ، النقد ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦١
- ١٣- عبدالحكيم ، شوقي ، الفولكلور والأساطير العربية ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ١٩٧٨
- ١٤- الفكر العربي ، عدد ٢٥ ، ١٩٨٢ (نظرية الأدب والنقد الأدبي ، ٢) ، معهد الأبحاث العربية ، بيروت
- ١٥- دول ، بجدي ، ك . هدد ، ما بين الشهرين ، ترجمة ماون ، لوري ، دار البعث ، بيروت ، ١٩٧١
- ١٦- فون ، ديري ، ف . المطالعة المرافقة ، ترجمة د. نبيلة إبراهيم ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٥
- ١٧- أبو ديب ، كمال ، جدلية الخفاء والتجني ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩
- ١٨- د. هنا ، الباب ، جعفر ، المرحز في شرح ديواني الامام ، دار الجليل ، دمشق ، ١٩٨٠
- ١٩- فرساج ، فراس ، طبعة جياش ، أثرها في الثقافة القديمة ، في لجنة لفرقة لفرقة ، عدد ، ١٩٧٨ ، ١٩٧٧
- ٢٠- لسواج ، فراس ، مطالعة العقل الأول ، دار الحكمة ، بيروت ، ١٩٨١
- ٢١- عبد ربه ، عبد الحافظ ، بحوث في قصص القرآن ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٢
- ٢٢- د. سميد ، خالدة ، مركبة الابداع ، دار العودة - بيروت ، ١٩٧٩
- ٢٣- الصالح ، مصطفى ، دراسات في فقه اللغة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٨ ، ١٩٨٠
- ٢٤- د. السمرائي ، إبراهيم ، التطور اللغوي التاريخي ، دار الاندلس ، بيروت ، ١٩٨١

- ٤٤ - ويك ر. وارن أ. ، نظرية الأدب (ترجمة محمد الدين صبيحي) ، منشورات
الجلسة الأدبية لرعاية الفنون والآداب ، دمشق ، ١٩٧٠
- ٤٥ - الربيعي ، محمد ، دراسات في اللغة والأدب والحضارة ، (قسم أول) ، مؤسسة
الرسالة ، ١٩٨٠
- ٤٦ - القرآن الكريم .
- ٤٧ - الخشروم ، عبدالرزاق ، الفريجة في شعر الجاهلي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٠
- ٤٨ - المقداد قاسم (ترجمة) : مقدمة إلى قليل الحديث ، المعرفة ، شتات ، ١٩٨١
- ٤٩ - المقداد قاسم (ترجمة) : ما السيميائية ، المعرفة ، عدد ٤٣٥ ، ١٩٨١
- ٥٠ - المقداد قاسم (ترجمة) : الأدب شكلاً أيديولوجياً ، المعرفة ، ١٩٨٢



المحتوى

- * تقديم بقلم البروفيسور جورج كاساي ()
* مقدمة ()
* نسبة تاريخية ()

القسم الأول

- الفصل الأول : المفاهيم حول إشكالية القراءة... ()
الفصل الثاني : العلامات والرموز..... ()
الفصل الثالث : الأسطورة والميثاق الأسطوري... ()
الفصل الرابع : النص المؤسس ()

القسم الثاني

- تقديم ()
الفصل الأول : الوطائف ()
الفصل الثاني : عذابات الشخص ()
الفصل الثالث : الزمان ()
الفصل الرابع : وطائف القرار ()
الفصل الخامس : المنظر السري ()
الفصل السادس : أوجه الرسالة في الخلق ()

مشروع خاتمة

- * قائمة المراجع (باللغتين الفرنسية والانكليزية) ()
* قائمة المراجع باللغة العربية ()
* المحتوى ()