تجلّي تمرُّد (إنانا) في شعر خزعل الماجدي

أ.م.د. أوراد محمَّد كاظم جاسم الباحث. علي عامر جابر ظاهر
كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة بابل

The Revelation of Inana's Rebellion in Kaza'el Al-Majidi's Poetry

Asst. Prof. Dr. Awrad Muhammad Kadhim Jiasim
Researcher. Ali Amir Jabir Dhahir
College of Education for Human Sciences / University of Babylon
Alitajaldeen31@gmail.com a_rose64@yahoo.com

Abstract

Women revolted against men since the end of the old stone age when the control moved to men. During the old stone age, the mother was the controller, accordingly, women throughout the time women tried hardly to regain that status. This theme appears widely in the Sumerian myths like the myths in which Ninkhursag, Inana play role or the females in the Epic of Gilgamish in Babylon. Also such theme in Kaza'el Al-Majidi's poetry.

الملخص

على مرِّ الزمن تمرَّدت الأنثى على الرجل فهي لم تبقَ مستسلمةً له ومنقادةً، وعندَما تدخَّلَ الذَّكَر في كيفيِّة الخلق وتنظيمه محاولاً إقصاءها، وبعد أن تحوَّلت الثقافة إلى الذكر بانتهاء العصر الحجري القديم عندما كانت الأم الأولى هي المسيطرة والمعبودة الوحيدة، بعدَ كلِّ هذا تمرَّدت الأنثى وقاومت الرجل في محاولة منها للعودة إلى النموذج البدئي (نمُو) الأم الأولى، نلاحظ ذلك في عدد من الأساطير المتعلقة بالإناث في سومر، كالأساطير المتعلِّقة بننخورساج، أو بإنانا، أو ببعض النساء أو الرموز الأنثوية في ملحمة كلكامش في بابل لاحقاً. وخزعل الماجدي تمثَّل هذه التمرُّدات في شعره عبر التناص معها، ومحاورتها، لتكون نصوصه متعالقة ومتفاعلة مع الأساطير السومريَّة، ليأتي الكشف عن النسق الثقافي المتحكِّم في هذه النصوص وبالأخص الكشف عن النسق الانثوي، فيأتي العَمَلُ النقدي بادئاً نصِّيَّاً منتهياً ثقافيَّاً، لأستطيع أنْ أسمِّي هذا المنهج بالمنهج (الأسطو–ثقافي).

المقدِّمة

في البداية وقبل الغوص في عرض تجلِّيات ثيمة التمرُّد الأسطوري السومري في شعر خزعل الماجدي لابدَّ من الوقوف على مصطلح التمرُّد والصراع فلسفيَّاً، ثمَّ العروج على تعريف موجزٍ بالإلة (إنانا) وقرينها الإله (دوموزي).

التمرُّد:

تُعدُّ الفلسفة الوجودية أوَّل من نادت بالتمرُّد من أجل الحرية بصورة واعية وبتأسيس جديد ومغاير، والتمرُّد من وجهة نظر ألبير كامو في كتابيهِ (أسطورة سيزيف– الإنسان المتمرِّد) نجده تمرّداً واعياً مستبصراً شجاعاً، فالتمرُّد هو رؤية واضحة لشيء لا عقلاني، وهو تمرُّد متوحِّد، وهو تمجيد للكبرياء (إنَّ مشهد الكبرياء الإنساني لا يضاهيه شيء) الاعتزاز بأن يكونَ في صراع مع واقع أعظم قدرةً، واقع يسحق، ومع ذلك فإنَّ بالإمكان مقاومته، وكامو يركِّز على الوعي بما يتميَّز به من عمق، رغبة الحياة، رغبة الوضوح، أكثر مما يلح على الكبرياء، فليست الكبرياء إلاّ محركاً و وسيلةً لتحمّل المهمة الساحقة بإبقاء الوعي خارج اليومي البليد السخيف. فالتمرُّد عنده ليس تمرُّد الكبرياء فحسب بل هو تمرُّد الوعي الإنساني[١].

في أكثر الأحيان كانت غايةُ التمرُّد هي الحرية التي يقسمها على ثلاثة أنواع رئيسية:

١– حرية الفكر.

٢– حرية القول (وتشمل حرية القراءة، حرية الكتابة، حرية المناقشة).

١ ينظر:كامو والتمرّد،روبير دولوبيّه، تر:سهيل ادريس،دار العلم للملايين،بيروت،ط١، ١٩٥٥ ،ص.١٩

٣- حرية التصرّف.

الحرية بشكل عام هي قدرة على تحقيق الفعل- نظرياً أم علماً- أو بالامتناع عنه انطلاقاً من الإرادة الإنسانية وحدها دون أي تأثير خارجي"[١].

وأضافت حركات التحرُّر النسوية في النصف الثاني من القرن العشرين نوعاً آخر من الحرية وهو (حرية المرأة) في حقها بالسياسة والاقتراع ومساواتها بالرجل حتى أخذت حقها عن طريق تمرُّدها على سلطة الرجل لتنهي- تقريباً- صراعاً دام بينهما آلاف السنين.

الصراع:

الصراع في الأصل هو نزاع بين شخصين يحاول كل منهما التغلُّب على الآخر بقوَّته المادية، ويطلق الصراع مجازاً على النزاع بين قوَّتين معنويتين تحاول كلٌّ منهما أنْ تحُّل محلّ الأخرى، كالصراع بين رغبتين، أو نزعتين، أو مبدأين، أو وسيلتين، وقد يصارع العقل نفسَهُ إذا كان متناقضا في نظره لبعض الموضوعات- كما يرى كانت – حين يصنِّف هذا الأمر تحت عباءة كل تناقض يقع فيه العقل عند بحثه عن أمر غير مشروط [٢].

وينقسم الصراع في الدراما على أربعة أقسام رئيسية:

(الصراع الساكن – الصراع الواثب – الصراع الصاعد التدرج – الصراع المرهص أو الدال).

والساكن هو نتيجة لعملية نشوء وتطوُّر طويلة، والصراع الواثب هو الذي يحدث وثباً وبسرعة، والصراع الصاعد يجب أن يرمز إليهِ أولا بواسطة القوى المحتومة.

وقد تنتقل الشخصية بواسطة الصراع من حالة إلى أخرى، والصراع موجود في المحبة والبداءة والعجرفة والبخل وقلَّة الحياء والغرور والدهاء والاحتيال والخجل والمكر والخبث، فالصراع موجود في كل مظاهر الحياة منذ أن يولد الإنسان حتى يموت، فهو موجود في أي شيء وفي كل مكان ولا تستطيع الشخصية الكشف عن ذاتها إلَّا بوجود الصراع [٣].

فكيف إذا تمرَّدت الشخصيةُ (الأنثى) على الأرجل ؟ ألا يخلق هذا التمرُّدُ صراعاً ؟

بلى، فكلُّ صراع ينتج عن تمرِّد، وليس كل تمرُّد ينتج عن صراع بالضرورة.

إنانا:

هي إلهة الحب والرغبة الجسدية والحرب وقد خلع عليها العراقيون القدماء جميع خصائص المرأة: أنوثتها، وطباعها، وعاداتها، فتعددت صورها، فهي مرَّةً إمرأة سهلة ضعيفة تقع فريسة بيد الرجل، ومرَّةً هي فتاة حيرى بين حبيبين (الراعي والفلاح) يتنافسان على حبِّها، ومرة ثالثة بدور فتاة أحبَّت أحداً ثمَّ تنكَّرت له في آخر لحظة فكانت سبباً في شقائه[٤].

وهي – كما يرى الدكتور نائل حنون – ليست إلهة أمومة (الآلهة الأم) بل هي إلهة الحب وحين نزلتْ إلى العالم الأسفل لـمْ تـؤثره علـى الطبيعـة وخصـوبة الإنتـاج أو علـى التوالـد فصـفة الإنجـاب ليسـت مـن صـفاتها، وأنَّ إلهـة الإنجـاب السـومرية هـي (ننخورساج)[٥].

حيث يصفها كريمر بالإلهة الأم [٦]. ولها عدة أسماء في الحضارات القريبة من سومر، فهي في سومر (إنانا) وفي بابل (عشتار)، وفي كنعان (عناة) و(عستارت)، وفي مصر (نوت) و(إيزيس) و(هاتور) و(سيخمت)، وعند الإغريق (ديمتر) و(جيا)

١ أنطلوجيا الوجود ، ايمانويل كانط ، تر: د.جمال محمد أحمد سليمان ،التنوير للطباعة و النشر ،بيروت ، د.ط ، ٢٠٠٩ ، ص٤٢٣

٢ ينظر المعجم الفلسفي ، ج١، د.جميل صليبا ، منشورات ذوي القربى ، مطبعة: سليمانزادة ، ط١، سنة ١٣٨٥، ص٧٢٥

٣ ينظر عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، د.عثمان عبد المعطي ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، لا توجد طبعة ، ١٩٩٦ ، ص٧٧-٨٢

٤ ينظر: عشتار و مأساة تموّز ، د. فاضل عبد الواحد علي ، منشورات وزارة الإعلام ، دار الحرية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٣ ، ص٨٣.

٥ ينظر : عقائد الحياة و الخصب في الحضارة العراقية القديمة ، د. نائل حنون المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص٨٧-٨٨

٦ ينظر: أساطير العالم القديم ، صموئيل نوح كريمر ، تر: أحمد عبد الحميد يوسف ، مراجعة : د. عبد المنعم أبو بكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١ ،د.ت، ١٩٧٤ ، ص٧٧.

و(رحيا) و(أرتميس) و(أفروديت) وفي فرجيا بآسيا الصغرى (سيبيل) وفي روما (سيريس) و(ديانا) و(فينوس) وعند العرب (اللات) و(العزى) و(مناة)، وفي الهند (كالي)، وفي حضارة السلت الأوربيَّة (دانو) و(بريجيت)، كما وتتنوع خصائصها ووظائفها و الطقوس المتعلِّقة بها والتراتيل في كلٍّ من هذه الحضارات، فهي متنوِّعة ومختلفة من ثقافة إلى أخرى فهي ربَّة الحياة والخصب وهي الهلاك والدمار وربَّة الحرب في الليل عاشقة وفي النهار مقاتلة ترعى المواقع وهي الأم الرؤوم الحانية راعية الحوامل والمرضعات الحاضرة أبداً قرب سرير الميلاد وهي البوَّابة المظلمه الفاغرة لإلتهام جثث البشر، وهي ربة الجنس وسرير اللذة وهي من يسلب الرجال ذكورتهم ويخصى تحت قدميها الأبطال، هي القمر وكوكب الزهرة والنور والشعلة الأبدية وهي العتم والظلمة هي القاتلة والشافية والعذراء الأبدية والأم المنجبة وهي البتول وهي البغي المقدَّس وربة الحكمة وسيِّدة الجنون ففيها كل المتناقضات[١]

دوموزي:

هو إله وثيق الصلة بالإلهة (عشتار) (إنانا)، وهو إله سومري، و معاناة الإبن الحقيقي وفي قائمة الملوك الذين حكموا قبل الطوفان، دوموزي الراعي والصياد وبالرغم من ارتباطه بموضوعة الموت والإنبعاث وعلاقته مع عشتار فقد ظلَّ دوموزي شعبياً ولم تكن ديانته من الديانات الرسمية[٢]. و تبيِّن النقوش السومريَّة التي لم تقضِ عليها عوادي الزمان وزوال الدول عدد من القصائد في مدحه دُوِّنت قبل المسيح على الأقلِّ بألفي سنة، ولكن ما من شك في أنَّها كانت قد نظمت قبل ذلك بكثير[٣].

تمرُّد إنانا على دوموزي

تمرَّدت إنانا على زوجها دوموزي عبر أسطورة نزولها إلى العالم الأسفل ثمَّ خروجها منه وإدخال زوجها دوموزي بدلاً عنها، فلماذا دخلتْ؟ ولماذا أدخلته بدلاً عنها؟ ولماذا هو بالتحديد؟هذا ما سيجيب عنه تحليلُنا لهذه الأسطورة، الذي سيفيد بالتالي في تحليل شعر خزعل الماجدي.

نزول إنانا إلى العالم الأسفل:

تقرِّر إنانا (ملكة السماء) وإلهة الحب واللذة والحرب والطموح أنْ تنزل إلى العالم السفلي لتكون سيدته في حين أنَّ ملكة العالم السفلي هي (أريشكيجال) أختها وعدوَّتها اللدودة، إلهة الموت والكآبة السومرية، وكانت قد أمرت إنانا وزيرتها (نينشوبور) بأنَّها بعد ثلاثة أيام إنْ عجزت عن العودة فعليها أنْ تقيم عليها نواحاً عند الخرائب في قاعة مجلس الآلهة وأن تذهب إلى نبور مدينة إنليل وتدعو منه أن ينقذها وإذا رفض فعلى نينشوبور أن تذهب إلى أور حيث إله القمر (نانا) لمساعدتها وإذا رفض فعليها أن تذهب إلى أريدو مدينة (أنكي)، عندئذٍ تنزل إنانا إلى العالم السفلي وعند الباب تلتقي برئيس الحرس الذي يطلب معرفة من تكون ولماذا أتت، فتبرِّر له، لكنه يقتادها بأمرٍ من سيِّدته من خلال أبواب العالم السفلي السبعة، وكانت أثناء مرورها بكل باب تُخلع ملابسها قطعة قطعة برغم احتجاجها حتى جيء بها عارية تماماً جاثية على ركبتيها بين يدي أريشكيجال والأنوناكي أي قضاة العالم السفلي السبعة المخيفين، فيثبتون عليها عيونهم عيون الموت فإذا بها تتحوَّل إلى جثَّة تدلّت عندئذٍ من أحد القوائم، وبعد مضي ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ تتقدَّم نينشوبور في جولاتها النواحيَّة عند الآلهة ولم يعنها سوى أنكي فدبِّر خطَّة بكل حكمة ودهاء لإعادتها إلى الحياة، فشكّلَ الكورجارو والكالاتور مخلوقين لا جنس لهما وزوَّدهما (بطعام الحياة) و (ماء الحياة) مع بعض التعليمات والتوصيات في التعامل مع أريشكيجال الذين وجداها مريضة فعرضا عليها ماء من الأنهار وحَبَّاً من الحقول هديةً وقالا: (أعطونا الجثة معلقة من المسمار) نشرا (طعام الحياة) و(ماء الحياة) فانتعشت إنانا، لكن من يدخل (أرض اللاعودة) لا يستطيع الخروج منها إلا ببديل، أُذِنَ لها أن تعود فتصعد إلى الأرض مع عدد من المَرَدة والأشباح سيعيدونها إلى العالم السفلي إن فشلت في تقديم بديل عنها، وبدؤوا بالتجوال في مدن سومر – بمنظر مرعب – بحثاً عن بديل عنها حتى وصلت إلى كولاب وهي مقاطعة في أرك وكان ملك هذه المدينة هو الإله الراعي (دوموزي) الذي كان بدلاً من أن ينوح عليها – وهي زوجته – وقد قاست العذاب والموت، رأته وكانَ يحتفل ويفرح وقد لبس ثوباً نبيلاً و جلس على

١ ينظر: لغز عشتار ، فراس السواح ، دار علاء الدين ، سوريا ، ط٨، ٢٠٠٢ ، ص٢٧-٢٨ .
٢ ينظر: أساطير الآلهة في بلاد الرافدين ، ناجح المعموري ، دار المدى ، لبنان ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص٨٩-٩٠ .
٣ ينظر : أدونيس أو تموز ، جيمس فريزر ، تر : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢ ، ص١٩ .

عرش رفيع، فإذا بإنانا وقد ثار غضبها تنظر إليه (بعين الموت) وتسلِّمه إلى المردة المتلهِّفين غير الرحماء ليعيدوا به إلى العالم السفلي فيموت هناك[١].

ولا يوجد نص واحد يثبت عودة (دوموزي) من عالم الأموات، غير أنَّ فراس السوَّاح يقول: "وهكذا هبط دوموزي إلى عالم عليها مجدداً في أعياد الربيع"[٢] علماً أنه ذكر النص الأسطوري كاملاً وهو لا يحتوي على صعود دوموزي وانبعاثه من العالم السفلي.

وأنا هنا أتابع رأي الدكتور نائل حنون في معرض ردِّه على مقالة كريمر بشأن انبعاث دوموزي من جديد فالأوَّل يؤكد على استمرار إنتاج القطعان بعد موت دوموزي لأنها من مسؤولية الإله لخار/لاهار ومن مسؤولية إله الخصوبة الرئيسي أنكي، ودوموزي مجرَّد إله راعٍ يشرف على الحظائر فقط، ولم تتتهِ الحياة بنزوله وكان النواح عليه مجرَّد تقليد سنوي، فهو لم ينبعث مرَّة أخرى[٣]. إن هذا الخطأ الذي وقع به كلٌّ من صموئيل نوح كريمر وفراس السوَّاح يتبعهم بعد ذالك الدكتور فاضل عبد الواحد علي* مردُّهُ إلى الدراسة المقارنة للأساطير – في أغلب الظن– حيث وجدوا أنَّ باقي النسخ الدوموزية في باقي الحضارات تنبعث كلُّها كـ (بعل الكنعاني، و أدونيس الفينيقي واليوناني، وأوزريس المصري، ويوسف العبراني وخروجه من البئر، والمسيح أيضا وقيامته في أورشيليم) **في حين أنَّ دوموزي السومري لم ينبعثْ وهذا الأمر – التكرار – في الديانة والطقوس والأسطرة لا تكمنُ خطورته في منشأ الأديان وأصولها بل في إصرار الذكر على بعث تموز وعودة الحياة والخصب بالأخص عند الحضارات الذكورية فجعلوه يعود عندهم في حين أنه يموت في سومر.

مثل تكرار إنانا /عشتار في باقي الحضارات يدل على نجاح تمرُّداتها المتوالية على الذكر، بالإضافة إلى كونه دلالة على تمثيل العقل المثيولوجي للصراع بين الأنثى والذكر في شخصيتي (إنانا / عشتار، وديموزي/تموز).

فهنا التمرد الذي أفضى إلى إدخال دوموزي إلى العالم الأسفل وهو زوجها وحبيبها، كانت الحجَّة أنَّه لم يحزنْ على موتها ولم ينُحْ عليها وكان في مظاهر فرح واحتفالٍ وعيد يلبس أفضل الملابس. والسبب – كما يذكر د.نائل حنون – أنَّ هذه الحادثة كانت في أواخر شهر آب أو في أوائل شهر أيلول وبما أنَّ دوموزي كان إلها راعياً تكون مسؤولياته رعي الأغنام في بلاد سومر حيث كان للراعي أهمية خاصة فإنَّه كان يعيش عيداً مهماً بالنسبة له في أوائل الخريف حيث موسم التوالد، فكان من البديهي أن يعتلي عرشه بثقة وهو يرتدي ثياباً بهيَّة، وما يؤكِّد ذلك أنه قد ورد في النصوص السومرية ما يشير بوضوح إلى ذلك العيد حيث وصف شهر أيلول بالنص بأنَّه (عيد الإله دوموزي)[٤]. فهل من المعقول أنَّ إنانا لم تسمع بهذا العيد، أو أنَّها تمنع دوموزي من القيام بوظائفه؟ كان السبب الرئيسي هو محاولة إنانا التقليلَ من الدور الذكوري ومحاولة إعادة المجتمع إلى أمومته الأولى، ومحاولة التخلُّص من كل أشكال القوى الذكورية خصوصاً وإنَّه كان حاكماً بارزاً لمدينتها الوركاء[٥].وهي بنزولها إلى العالم الأسفل كانت تحاول السيطرة على ذلك العالم، فطموحها بلا حدود.

تجلِّي تمرُّدات إنانا في شعر خزعل الماجدي

هل تجلَّت نزعة الأم الكبرى في شعر خزعل الماجدي ؟ أو هل تجلَّت تمرُّدات الأنثى في شعره ؟ لماذا وهو رجلٌ ؟ كيف يمكن أنْ يلاحَظَ وجودُ نسقٍ أنثويٍّ عند شاعرٍ رجل ؟ وهل يصحُّ ذلك؟

١ ينظر : أساطير العالم القديم ، د. صموئيل نوح كريمر ،ص٨٧-٨٨- ٩٩ .
٢ مدخل إلى نصوص الشرق القديم ، فراس السواح ، دار علاء الدين ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص١٩٥ .
٣ ينظر: عقائد الحياة والخصب في الحضارة العراقية القديمة ، د. نائل حنون ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص ١٧٦-١٨٠ .
* في كتابه عشتار و مأساة تموز ، الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص١٢٥ ، معتمداً على أعياد الزواج المقدس في نيسان من كل عام .
** وإن إضافة يوسف العبراني إلى النسخ الديموزية بدلالة قيامته من البئر هي من إبداعات الأستاذ ناجح المعموري في حقل المثيولوجيا ، في لقاء معه بتأريخ ٢٠١٤/١٠/١٤
٤ ينظر عقائد الحياة والخصب ، د.نائل حنون ، ص١٥٠- ١٥٢.
٥ السومريون تأريخهم حضارتهم وخصائصهم، صموئيل نوح كريمر ،تر:فيصل الوائلي،دار الحضارات،بيروت،ط١،د.ت،ص١٨٧.

وللإجابة عن السؤالين الأوّلين، سأقوم بعرض النصوص وتحليلها (أسطو ثقافياً) كاشفاً النسَق الأنثوي عنده، وهنا تدخل باقي الأسئلة الإشكاليَّة في مقدار صحة الكشف عن نسَقٍ أنثوي عند رجل ما، ليجيب كارل يونغ من خلال ثنائيَّتِهِ: (الأنيما والأنيموس).

فالأنيما: هو النموذج البدئي المؤنث، والأنيموس: هو النموذج البدئي المذكر، وهما تمثيلان الغريزة الجنسيَّة ودرهما – في نظره – هو(التعويض) فالأنيموس هو العنصر الذكوري اللاواعي عند المرأة، يعوض عند أنوثتها الواعية – العناصر الأنثوية في شخص المرأة المقنَّع – والأنيما هو العنصر اللاواعي في الرجل، فقد نجد أكثر الذكور فحولة، ينطوي في داخله على شخص فتاة خجولة، وأكثر النساء أنوثة تتساكن نفسياً، مع شخص سفَّاح، عنيف في داخلها[١].

فهل كانت الأنيما بصورة واعية عند خزعل أم بصورة غير واعية ؟ ولماذا؟ هذا ما ستجيب عنه تحليلات النصوص.

في مجموعة أطلس شرقي (١٩٨٨) وفي (نص دمُّوزي)، يقول:

"**دخل دموزي نفق ساحة التحرير وضاع بين الألبسة والبضائع، كان مقرَّراً أن يحقنَ الشوارعَ بطلعِهِ وخضابِهِ ولكن مراسم التطهيرِ والاغتسال فغرت فمَهُ (غَسْلُ الجسد، غسلُ الفم، وضع العطر في منابت الشعَر، قص الشعر وتلوينه)، تلهَّى بها ونسيَ وظيفة الإخصاب.**"[٢]

يذكِّرنا هذا النص بنزول إنانا إلى العالم الأسفل، لأنّها أرادت السيطرة عليه، ثمَّ خروجها وإنزال دموزي مكانها.

يبدأ النص بنزول دموزي إلى (نفق ساحة التحرير) لا إلى العالم الأسفل، كما أنَّ ضياعه هناك يدلُّ على عدم رجوعه من ذلك (النفق) العالم مرَّة أخرى، وهو إله الخصوبة السومري.

وباستلهامه لهذه الأسطورة التي أفضت إلى بقاء دموزي في النفق / العالم الأسفل. أرى انتصارَ الأنوثة العشتارية في فكر الماجدي، فهو لم يخرجه من العالم الأسفل لأغراضٍ ثقافية.

وفي (نص عشتاري) من نفس المجموعة، يقول:

"**أمنحكَ الآن الخاتم الحلوَ..أمنحكَ الشالَ الحلوَ، أمنحكَ الحذاءَ الأحمرَ الورد، أمنحك فنَّ الخلوةِ، أمنحكَ الفطنةَ والبركة، أمنحك السوط، أمنحك المشط الذي يجعلُ الشعرَ الأسودَ، أمنحكَ الكأس المترع دائماً، أمنحك الكتب المحلّاة بالحرام، أمنحك البكاء أثناء عمل الحب، أمنحك اللذة القاسية، أمنحك الطبول و الأعلام، ولا أمنحك نفسي.**" [٣]

على الرغم من أنَّ النص هو بعنوان (نص عشتاري) وعشتار بابلية، إلَّا أنَّها نسخة من إنانا بطموحها بوظائفها بديانتها لم يتغير سوى الاسم فقط، وكأنَّ عشتار هنا التي حازت على نواميس الحضارة تعطي كل شيء للذكر تعطيه كلَّ النواميس بلا مقابل، لكنها لا تعطيه نفسها، على عكس ما تذكره كتب المثيولوجيا عنها بكونها ضعيفة منقادة لأيٍّ كانَ، في محاولة منه لتعضيد دور المرأة وفرض سطوتها وقوَّتها الروحية والنفسية، أو رُبَّما لأنَّ شخصية إنانا/عشتار الطموحة والمحاربة أسقطت نفسها بوعي أو لا وعي على النص، في كلّ الأحوال فإنَّ خزعل جعلها (لا تعطي نفسها) أبداً، كناية عن اعتداده بالأنثى ككل، رُبَّما لانصهاره مع مفاهيم الحداثة سسيولوجياً، أو لطفح الأنيما عنده، في الحالتين يتجلَّى عنده النسق الأنثوي. وما يؤكد وجود الأنيما عنده هو نص (مركب با.. المركب الذي يؤدي إلى النقطة)، ففي النهاية يقول: "**الأنيما في داخله تتضح وتمنحه قوّة مقدّسه.**

أنثى الكون شجرةُ روحه.

الرجلُ المكتملُ يتحوّل إلى امرأة."[٤]

---

١ ينظر: يونغ و اليونغيون و الأسطورة ، ستيفن .إف ووكر ، تر: جميل الضحاك ، مكتبة الأسد ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د.ت ، ٢٠٠٩ ، ص٧٠ .

٢ الأعمال الشعرية ، ج١ ، خزعل الماجدي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط١ ،٢٠٠١ ص٦٤-٦٥.

٣ الأعمال الشعرية ، ج١ ، خزعل الماجدي ، ص٦٥-٦٦.

٤ الأعمال الشعرية ، ج١ ، خزعل الماجدي ، ص٧٥.

فهو يعترف بوجود الأنيما عنده، بلْ يفتخر بذلك لأنَّ لا رجولة بلا صبغة أنثوية، بل إن هذه الأنيما هي التي تجعل منه كائناً مقدَّساً، ولا سمو ولا تقديس لأي كائن إن لم يكنْ جزءٌ منه أنثى، فأيُّ نسقٍ أنثوي يظهرُ بعد هذا ؟

ثم يذكر الماجدي الإله الشاب القتيل (دموزي) بلفظة (الراعي)، يقول:

"كم شهق الراعي مصعوقا بشهواتك

متحوّلاً إلى تراب بين يديك "[١]

بإشارة منه إلى مصيره المأساوي على يدها، وليس هو فحسب "ومازالوا الرجال ينكسرون (بقصبتكِ) –كما يقول– فإنانا هنا عصيَّة على الرجال متمرِّدة، وبالرغم من كونه لم يتلاعب بالأسطورة (إنانا ودوموزي) بإطارها العام لكنَّه جعل دوموزي يتحوَّل إلى تراب بين يديها، فالآلية هنا تختلف لأنَّه لم يُقْحَمْ إلى العالم الأسفل، كذلك تحويلها (في القصيدة) إلى (ليليث) الشيطانة الجميلة التي تسكن القفار، فإنانا لم تتحوَّلْ في أي نص مثيولوجي إلى ليليث، وشتَّانَ بين الإثنتين، ونقطة الإلتقاء بينهما هي الجمال والإغواء فقط، لكنَّ سؤاله

"من قال أنك تحوّلتِ إلى شيطانةٍ تجوب القفار؟

من قال أنكِ اختفيتِ "[٢]

هو سؤالٌ مجازيٌّ يخرج لمعنى النفي الضمني فهي إمرأةٌ لا شيطانة ولا مغوية ولا تختفي أبداً، المرأة عند الماجدي خالدة ووجودُها قبل ماهيَّتها دائماً، ليتحقق وجود الرجل نفسه برؤية سارترية بامتياز. أما قصيدة (البنت الغجرية) من مجموعة (مخطوطات غجريَّة)، تلك البنت التي شربت معه وأغرته وفي الصباح تركته وحيداً يتبخَّر، كأنه الماء / أنكي وكأنّها إنانا وقد أخذت منه كلَّ شيء.

"شربنا فخلعتْ قميصها وتدلتْ أفاعي

شعرها على صدرها و ظهرها، امتلأت

كفوفي بكؤوس جسدها، وكؤوس الخمرة

وكؤوس الهمس وكؤوس النار، كان

جسدها مثل البلور وله رائحة حنطة،

...

في الصباح كان العرس قد انتهى وكان

أهلها الغجر يلمُّون أغراضهم، وكانت

هناك زجاجة خمر كبيرة فارغة وقمر كبير

نائم وسماء واسعة مغمضة العينين أمَّا

هي فكانت بينهم تحرضهم بنشاط على

الرحيل، وحين رحلتْ لم تلفت حتى إلى

مخزن القش

أمّا أنا فكنتُ أتبخّرُ بصعوبة "[٣]

هكذا هي المرأة دائماً، جميلة، وقاسية، ومُحبَّة، ومجنونة، وقويَّة، ومتمرِّدة، تختصرها إنانا لتكون– كما قلتُ – لتكونَ نموذجاً بدئياً يوازي نموذجَ (الأم الكبرى).

١ م.ن، ص٢٧٥.
٢ الأعمال الشعريَّة، ج١، ٢٧٥
٣ م.ن، ص٦٨٧-٦٨٨.

فدوموزي أحد نماذج الذكور الذين وقعوا بحبِّها، ويصوِّر الشاعر جحيميَّتَهُ المحتومةَ في (سادنات الأقدار) من مجموعة (خواتم الأفعى):

"**قالت الأولى، وهي تنزع الريشَ من عمامتها:**

تعالَ انظرْ، أيامكَ معها قليلة، ستذهب

بكَ إلى حقول الجحيم وقد لا تعود، وإنْ

عدتَ فستعود محترقاً ومدمّى. أنظرْ

وراءك وأمامكَ وتبصّرْ فيما أنت

مقدمٌ عليه.

قالت الثانية، وهي تفرش أمامي صحيفةً ملوّنة:

هنا تقع على وجهكَ وهنا ينكسر ذراعكَ

الأيسر وهنا تضرب نبضات قلبك

وفوق هذا السرير تفقد الذاكرة، وعند

هذه الأعمدة تسقط في الجبِّ، وقرب

هذه الضفاف يشيب رأسُكَ، وهناكَ

ستتوجّع من ألم غدرها، وهنا ستسرق

أموالك."[١]

في تماهٍ مع أسطورة إنانا ودموزي وكيفيَّة اقتياده إلى العالم الأسفل عن طريق المَرَدَة والشياطين بعد أنْ اختارته إنانا ليكون بديلها يفترض الشاعر وجود ثلاث ساحرات يتنبأنَ بمصيره قبل وقوع الحادثة، في إضافة منه على الأسطورة السومريَّة، مازجاً ذاته بذات دوموزي – كعادته – لكنَّه رغم هذه التحذيرات يبقى أسيراً لحبِّ المرأة، حتَّى لو كانت هذه هي نهايته التي ستكون بالفعل، ويدخل بيتها في إشارة منه لانتصار الحبِّ وانَّه الخلاص رغم كلِّ شيء.

"**صعدتُ على سلَّمِ بيتها، المخصص لقطع الكروم**

وأعدتُ الريشَ والصحيفة والكرة ونزلتُ.ودخلتُ

إلى بيتها

السادنات كنَّ يغزلنَ بمغازلهنَّ ويبكينَ "[٢]

وإنانا تحمل بصورة أو بأخرى ذاتاً أنموسيَّةً بداخلها – في بعض الأحيان– تتعاظم وتعلو فتسبب القوَّة والقسوة التي تحملها فتترحَّل إلى الكثير من النساء، وجاء هذا نتيجة تمرُّها الدائم:

"**في قلبكِ الثعبان: الأنيموس تبعكِ**

يفترسُ الأنثى التي فيكِ

ويخرج عارياً

من شقِّ جرّتِكِ العتيقة"[٣]

وفي تماهٍ آخرَ مع دوموزي يقول في قصيدة (وكان أنْ صنعَ النايَ بعد قصِّ الشياه فانفطرت رائحة البخور وربطتها بالجبال) من مجموعة (السومريّة أحلام في اتضاح جحيمها وفراديسها العالية):

١ الأعمال الشعرية،ج٢،خزعل الماجدي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص٦١٤-٦١٥.
٢ الأعمال الشعرية،ج٢،ص٦١٧ من القصيدة نفسها.
٣ م.ن ، ص٦٤٩ من المجموعة نفسها.

"قالوا له تعذَّبْ

قال في جحيمها

وقال لم أكف يوماً عن البكاء وأنا فوق تلالها أشوصُ

سلّاتي كلّها في بحرِها المزبد.

وكان قد صنع الناي بعد قصّ الشياه فانفطرت رائحة البخور وربطتها بالحبال، فأخذ الناي فربطه إلى عنقه"[١]

فعنوان المجموعة نفسه ينبئ صراحةً عن ثنائية الجحيم والجنَّة في المرأة، وفي القصيدة يتعذَّب الشاعر في جحيمها لا في العالم الأسفل، وإنَّ في حبِّها تكمن المردة والعفاريت والشياطين لا في العالم الأسفل بدلالة أنَّ شخصية القصيدة الرئيسية هي صاحب الناي أي الراعي دوموزي، لكنَّ الشاعر هنا لم يكن دموزي كعادته كان راوياً من الخارج في القصيدة، والأنثى تلك الأنثى التي يتعذَّب بها العشَّاق/الرجال، على مرِّ الزمان وما يعزّز الروح الأنيميَّة عنده قصيدة (تمثال إفلاطون في غرفتها متى تكفُّ عن استدراجي) من المجموعة نفسها:

"وحين لامستكِ كان أمري في عماءٍ فتحرَّكتُ فكان فوقي الهواء وتحتي الهواء وقلتُ فلتطوفي معي الأيام.

كيفَ وصلتِ لي

آثار دمي دلَّت عليَّ أم لهاثي..

- **تتبَّعت القطع الممزَّقة لكبدكَ ووصلتُ إليكَ.**

تستغيثُ بي وتطلب الموسيقا، أنوارها بنيتُها وكنتُ أستقبل سبطَ نورها على الصحف والأحجار هل هناكَ امرأة تشبهها؟

تمثال إفلاطون في غرفتها

متى تكفُّ عن استدراجي

دمع يدي على قرون الثور أو في المراوح التي تعصف بالمياه قضت طفولتها مع الصيَّادين ورضعت من الأشجار

كلُّ زينتكِ في ساقيكِ..تركضينَ مثل غزالة وتتعصَّبينَ بالتعاويذ تصاويري على الجدران والمراعي

....

صرخات الشعوب المقهورة تخرج في كتاباتي ويخرج معها ولعي برماد الحضارات، طبول الشرق تسكنها بنادق الغرب

.. مشهدٌ صامت يفضح الإنسان "[٢]

إنَّه/ها (نمُّو) الإلهة البدئية الأنثى، البحر الأوّل، العماء الساكن، الأوروبوس، وحين لمس الأنثى تحرَّكَ، أصبح مُنتِجاً للهواء (إنليل) لكنَّه يعود للديموزيَّة القابعة في أعماقه، في أعماق كلِّ رجلٍ باعتبار أنَّ دموزي نموذجٌ بدئيٌّ، يعود له بدلالة الدماء والموت واللهاث (من جرَّاء الهرب ركضاً) وقطَعِ كبده الممزَّقة وهو الذي رضع من الأشجار فهو الإله النباتي الشاب، وهي الأنثى التي تقتله في سومر وبابل وباقي الحضارات التي تحاورت مع هذه الأسطورة.

ثم يعود – مرّةً أخرى– لإنانا و زوجها (دوموزي) ليحاكي أسطورة دخوله المؤلمة للعالم الأسفل بدلاً عنها:

"ناي رجلٍ مفلوج الرأس تبحث عنه زوجته لتسلّمهُ الشياطين و هو من بلدةٍ لبلدةٍ يختبيء.. عنزاته لحاها مضرجةٌ بالتراب و مشجب أكوابه مكسور."[٣]

تتبعه المَرَدَةُ أينما هرب واختبأ ثم تمسكه وتضربه، ونايه يدُلُّ على كونه دموزي، وزوجته هي (إنانا)التي دلَّتْ المَرَدَة والشياطين عليه، لا وجود للرجل في عالم إنانا الطموحة.

١ الأعمال الشعرية،ج٢،خزعل الماجدي، ص٨٠٧

٢ الأعمال الشعرية،ج٢،ص٨١١-٨١٢

٣ الأعمال الشعرية ، ج٣، خزعل الماجدي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت، ط١ ، ٢٠٠٨،ص٢٤٢ .

"تُسّمي سومرُ الحريّة (أمارجي) وتعني الرجوع إلى الأم.. أي التخلّص من الأب.. ذلك يعني الرجوع إلى الرحم.. حيث الفردوس لا أحد يملك شيئاً.. كلّها في طريقها للزوال.. ماذا سيبقى ؟ الكلمات المكتوبة هي الكائنات الحيّة.. أمّا نحن فأتعسُ من الحجر "[١]

فالمرأة في سومر ذات الطابع الأمومي – على الأغلب – هي الحريَّة بذاتها (أمَّارجي)، وهذا ما تطمح إليه الثقافة العالميَّة منذ الستينات إلى الآن.

وفي نص (حيَّة ودرج) يذكر علاقة نفق ساحة التحرير بالعالم الأسفل ودخول دموزي فيه، وربط كل هذا بالإنسان العراقي الكاسب الذي عانى الأمرَّين في هذا النفق فكان بالنسبة إلى (العراقي) كجحيم دموزي:

"في ساحة التحرير خرج ديموزي من النفق ودخلت
أخته في النفق المقابل..حين دخل كانوا يشوون تكَّة
وكباب وكان هو يبيع الخرز وصور الممثلات
والأختام، ماشات شعره صفراء وتحت أصابعه الوسخ.
أكل وارتاح وشرب لبناً ومسح فمه بكمّه ثمَّ جرَّ
خلفه شبكة الصيد، يقولون أنَّه كان صيَّاد سمك
طيِّبٍ..مرة صاد سمكةً لبطت في يده فأحبَّها وأحبَّته
ونام معها، لكنَّها حنَّت إلى العالم القديم وراحت
للبحر ونزلت للعالم الأسفل وجرَّته معها."[٢]

وفي شتاء العراق يغرق هذا النفق بماء الأمطار فيصوِّره خزعل صيَّاداً ماهراً يصيدُ الأسماك من هذا النفق الممتلئ بالماء لكن هذه السمكة شبيهة بإنانا، فقد (أحبَّها وأحبَّته ونام معها) ثمَّ أدخلته إلى العالم الأسفل، لكنَّها هنا دخلت وجرته معها، ليسَت كإنانا التي دخلت ثمَّ خرجتْ وأدخلته بديلاً عنها، بل لأنَّ الماء هو مكان تلك السمكة الطبيعي، والشاعر في بعض الأحيان يكسر هذا النسق، أو يتحول عنه في جعل إنانا الغاضبة هي أمريكا نفسها فيدينها بما أنَّ نص (حيَّة ودرج) كُتِبَ مباشرةً بعد حرب ١٩٩٠.

"دعي البلدان تبتهجْ
...
دعي المراعي تخضّرْ
...
دعي الحروب تنتهي
دعي الوردَ... دعينا في شعاب الكوخ نمرحْ
دعينا بإنانا يا حبيبتي "[٣]

وفي قوله: **"خدرٌ لذيذٌ بعد أوَّل كأسٍ.. رغمَ أنَّ الدمَ يتساقطُ من السماء."**[٤]

هي ملأت الآبار بالدم، ولكنَّها هنا تجعل الدم يسقط من السماء (القصف بالطائرات).في كلتا الحالتين الإنسان العراقيُّ هو من يموت.

١ م.ن،ص٢٥٢-٢٥٣.
٢ الأعمال الشعرية،ج٣،ص١٣٩
٣ الأعمال الشعرية ، ج٣، ص١٩٥-١٩٦
٤ م.ن،ص١٩٧

خلاصة ونتائج:

١- وجود أغلب أساطير التمرُّد السومرية في الجزء الأول من أعمال خزعل الماجدي والتي تحتوي المجاميع (أطلس شرقي– فيزياء مضادة – قصائد الصورة – أناهيت – اسمعي رمادي اسمعي موسيقا الذهب – مخطوطات غجرية). علماً أنَّ توزيع المجاميع الشعرية على الأجزاء كان حسب تقارب موضوعاتها لا حسب تسلسل إصدارها، لذا كان عنوان مقدمة الجزء الأول هو (الشعر الشرقي) فكان هذا الجزء مليئاً بأساطير الشرق.

٢- بسبب ما ذُكر سابقاً وبعد الملاحظة والتمحيص وجدنا أنَّ شعر خزعل لا يحوي الأسطورة فقط بل كلِّ العادات الشرقية القديمة وطقوسها ودياناتِها بما فيها من سحرٍ، وعرافة، وتراتيل، ورقى، وطلاسم، وكذلك تناصَّاته مع الأمثال السومرية والأدب الرافديني بصورة عامة، مع تكرار وازدواج لغوي، واستباق النتائج – في بعض الأحيان، أي أنَّه يتعالق – أحياناً – مع الأدب الرافديني أسلوبيَّاً.

٣- يتمثَّل الشاعر أساطير بلاد الرافدين أكثر من غيرها (فارسيَّة – سوريَّة –كنعانيَّة –فينيقيَّة – مصريَّة – إغريقيَّة– رومانيَّة)

٤- في أغلب قصائده ومقطوعاته التي يذكر فيها المرأة، أو الأساطير المتعلِّقة بالمرأة و بالأخص (إنانا – ننخورساج) يتعالى النسق الأنثوي بصورة عامَّة، والأمومي بصورة خاصة.

٥- لم يخرج الشاعر عن هذا النسق سوى في مقطوعتين من نص (حيَّة ودرج) و قد ذكرتا آنفاً.

٦- بعد إجراءات هذا المبحث، أستطيع إجتراح نموذجين بدئيين جديدين للنماذج البدئية اليونغية هما: نموذج (دموزي/تموز) الإله القتيل، ونموذج (إنانا/عشتار) الإلهة المتمرِّدة.

المصادر والمراجع:

أوّلاً: الكتب

١– أدونيس أو تموز، جيمس فريزر، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٢

٢– أساطير الآلهة في بلاد الرافدين، ناجح المعموري، دار المدى، لبنان، دمشق، ط١، ٢٠٠٦

٣– أساطير العالم القديم، د. صمؤيل نوح كريمر، تر: أحمد عبد الحميد يوسف، مراجعة: د. عبد المنعم أبو بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٧٤

٤– الأعمال الشعرية، ج١، خزعل الماجدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١

٥– الأعمال الشعرية، ج٢، خزعل الماجدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥

٦– الأعمال الشعرية، ج٣، خزعل الماجدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨

٧– أنطلوجيا الوجود، إيمانويل كانط، د.جمال محمد أحمد سليمان، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ٢٠٠٩

٨– السومريون، صمؤيل نوح كريمر، تر: فيصل الوائلي، مكتبة الحضارات، بيروت، ط١، د.ت.

٩– عشتار و مأساة تموّز، د. فاضل عبد الواحد علي، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية، بغداد، ط١، ١٩٧٣

١٠– عقائد الحياة و الخصب في الحضارة العراقية القديمة، د. نائل حنون المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢

١١– عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، د.عثمان عبد المعطي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، لا توجد طبعة، ١٩٩٦

١٢– كامو والتمرّد، روبير دولوبيَّه، تر: سهيل إدريس، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٥٥

١٣– لغز عشتار، فراس السوَّاح، دار علاء الدين، دمشق، ط٨، ٢٠٠٢

١٤– مدخل إلى نصوص الشرق القديم، فراس السواح، دار علاء الدين، دمشق، ط١، ٢٠٠٦

١٥– المعجم الفلسفي، ج١، د.جميل صليبا، منشورات ذوي القربى، مطبعة: سليمانزادة، ط١، سنة ١٣٨٥

١٦- يونغ واليونغيون والأسطورة، ستيفن.إف ووكر، تر: جميل الضحاك، مكتبة الأسد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د.ت، ٢٠٠٩

ثانياً: اللقاءات الخاصة

١- لقاء مع الأستاذ الباحث المختص بالمثيولوجيا ناجح المعموري بتأريخ ٢٠١٤/١٠/١٤