التنصيص الخطابي وراء ملحمة جلجامش وأبعاده التشكيلية
عبر الحضارة العراقية القديمة جوديا وحمورابي أنموذجاً[1]

م. جهينه حامد حساني[2]، أ.د.ستي رقية حاج تبك[3]، و أ.د.غسان طه ياسين[4]

مستخلص البحث:

قُدِّم الشكل على أنه واحد من أهمِّ الوسائل الحضارية الدالّه في حياة الإنسان تواصل خطابه الإنشائي بين مُرسِل، ومرسَل إليه، وهدفه الوعي بما وراء الحدث أكثر من ظاهره السردي، فَقَدَ مضامينه طرحة لحساب الدراسات الوصفية، لذا عملنا وفق الاختصاص الفني على إعادة قراءة الحضارة من خلال نتاجها الشكلي، وعلى ضوء المنهج السيميائي باستنطاق العلامات الإنشائية لأدقّ تفاصيلها الجزئية، ثم تابعنا طريقة تشاكلها داخل النص الواحد، والانفتاح منه وبه عبر مجمل الحضارة العراقية القديمة لثلاثة مصلحين اجتماعيين كل من (جلجامش، وجوديا، وحمورابي) وقد تعالقوا جميعهم في ثلاثة انفتاحات تشكيلية متباحثة حول مفهوم كيفية المحافظة على الحياة ودوامها. وقد حسمت النتيجة لصالح الرؤية الرمزية في عمل الخير قُدم على أنه قيمة الحياة السليمة، وأنها علامة عقدية متفق عليها تواصلت مع مجمل الاديان وخاتمتها الدين الإسلامي؛ فلم تعد بعد هذه الخطابات محددة بفئة أو بمدة أو بعصر معين بل على العكس وجدت منافذها الانفتاحية مع كل الأدوار اللانهاية؛ لأنها أنطلقت من نقطة واحدة متفرعة إلى مجالات متعددة على وفق الحاجات الاجتماعية، تؤكد جزئيتها الأولى بالأشارة المعززة لا المهمشة.

١. الكلمات الدالَّة:

- نص: (Intertext (Intertextuality" هو فسيفساء نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقانات مختلفة، وهو يمتصها ويجعلها من محتوياته؛ لتنسجم مع فضاء بنائه، ومع مقاصده[٥].
- خطاب: "Discourse" هو القوانين الذي لاتشمل إجراءاته اللغوية فحسب بل إنتاجها الاجتماعي وتبادلها أيضاً[٦].
- بعد تركيبي: "Structural Dimensions" هو القدرة على الانضواء داخل مقاطع من علامات أخر[٧].

١. المؤسسات النصية لملحمة كلكامش[٨]:

تُعَدُّ ملحمة "جلجامش" البطولية واحدة من أهم الوسائل الحضارية المعينة على فهم قوانين الحياة وحكمها من جهة، فضلاً عن أنها شاهد على تطلعات وطموح الإنسان إزاء الكون، ولغز الخلود، وعالم الموت، ومابعده من جهة أخرى؛ فخرجت منها الأمثال، والنصائح والعِبر، والعادات، والتقاليد، فضلاً عن المعتقد، والأدعية، والترانيم بوصفها أبعاداً اشتقاقية جعلت من القصة أو الملحمة واجهة أدبية شاملة ينفتح عبرها مرأى عظيم للحضارة العراقية القديمة في كلّ مكان وزمان؛ قدم مرتبتها "عامر سليمان" واعتبرها من بين شوامخ الأدب العالمي حين قال "احتلَّت ملحمة جلجامش منذ أن تعرف عليها الباحثون، وحتى الآن شهرة عالمية واسعة جداً، وعدّت من بين شوامخ الأدب العالمي، وهي أقدم نوع من أدب الملاحم البطولية في تاريخ الحضارات، وهي أطول وأكمل ملحمة معروفة في الحضارات القديمة"[٩].

وقد أطلق عليها "طه باقر" نتيجة لذلك الأوديسة البابلية إذ يقول: "بوسعنا أن نسميها الأوديسة البابلية، من حيث إنها سبقت الأوديسة الهومرية بأكثر من ألف عام وهي تخلد أقدم قصص الأبطال والبطولة وتزخر بالمادَّة الأسطورية والدينية، وذات قيمة ثمينة لما تضفيه إلى معرفتنا بنواحٍ مهمة عن أقدم حضارات بشرية وهي حضارات العراق القديم؛ ومع أن حوادثها تدور على أحوال قوم غابرين، إلا أنها لاتزال مثل الآداب الخالدة الأخرى"[١٠].

تألفت الملحمة من "اثني عشر لوحاً فخارياً"[١١] يحتوي كلُّ لوحٍ على "ثلاثمائة بيت"[١٢] باستثناء اللوح الثاني عشر إذ جاء مشتملاً على "مائة وخمسين بيتاً"[١٣] كُتبت باللغة الأكديّة في العصر البابلي القديم في حدود "القرن الثامن عشر ق. م" وترجع في أصولها إلى عدّة قصص سومرية في سلالة الوركاء الأولى، وتدور أحداثها حول ملكها الخامس "جلجامش"[١٤] لذلك فُتحت الملحمة به وبمدينته، ونقلت لنا في المقدمة طبيعة حكمه، وجبروته فضلاً عن عنفه، وقوته حتى وصلت به الدرجة إلى الاستئثار بالعذاري، ووضع الصبيان في أشقِّ الأعمال؛ فشكا الناس إلى المعبودات؛ لتخلصهم من ظلمه، فاستجابت المعبودات إلى شكواهم، وجعلت له غريماً يدُعى "أنكيدو" ينافسه ويلهيه. طلب "جلجامش" مثول "أنكيدو" أمامه بعدما سمع به عن طريق الرؤى والأحلام، وأرسل له امرأة كي تغويه، وتأسر قلبه فاستسلم "أنكيدو" وعاش معها "ستة أيام وسبع ليالٍ" فأخبرته ببغي "جلجامش" وظلمه لرعيته مما أثار عزيمته ونخوته، فقرر الذهاب إلى "جلجامش" ومصارعته في اجتماعٍ عام. التقى البطلان، وكان الفوز من نصيب "جلجامش" فأقرَّ "أنكيدو" بقوته وصادقه، وعَمِلا معاً على الخير والدفاع عن الناس، وبذا تحوّلت شخصية "جلجامش" إلى شخصية خيرة بعدما كانت شريرة، واعتزم مع صديقه الذهاب لغابة "الأرز" في بلاد الشام، وقتل حارسها "خمبابا" وقد نفَّذَا ماعَزَمَا عليه، ورجعا منتصرين إلى بلادهم حتى بلغت الوركاء الاحتفالات، ونتيجة لذلك أعجبت به المعبودة "عشتار"، وطلبت الزواج منه إلا أن "جلجامش" رفض العرض على الرغم من اهوائه التي أشرنا إليها في مقدمة الموضوع فأبى واستعصم؛ فغضبت عشتار وعّدت ذلك إهانةً لها، وصعدت إلى السماء وشكته إلى أبى المعبودات "آنو" معبود السماء وطلبت منه أن يجعل لها ثوراً مقدساً "ثور السماء".

تصارع كلا الصديقين مع الثور وقُتل الأخير أي الثور ممازاد غضب عشتار فأخذتْ تلعن "جلجامش" وعمل "أنكيدو" على قطع فخذ الثور ورميه في وجهها وهنا قررت المعبودات موت أحد البطلين لكثرة النذور المُقدّمة لهما وتمجيدهما فضلاً عن بطولاتهم مع "خمبابا" و "الثور السماوي"، فوقع الاختيار على "أنكيدو" دون "جلجامش" على ما يبدو والسبب يعود إلى كون "أنكيدو" عبارة عن إنسان وحيوان في جسد واحد؛ أما "جلجامش" فهو عبارة عن إنسان

ومعبود في جسد واحد؛ وأن أحلام "أنكيدو" كانت عبارة عن كوابيس متشائمة دائما أما "جلجامش" فقد كانت أحلامه بمثابة الرؤى أو البشارة، ولم تكن كوابيس فضلاً عن تصارع "أنكيدو" مع الحيوان فقط في بادئ الأمر؛ لأنه عاش في البراري، أما "جلجامش" فقد كان صراعه أقوى مع الناس، والحيوانات، وقد تصارع جلجامش مع أنكيدو نفسه وغلبه في المدينة، وأن "أنكيدو" هو الذي أغضب عشتار وزادها حزناً على الرغم من استيائها من "جلجامش"، وبذلك وقع الاختيار على أنكيدو للأسباب سابقة الذكر.

دعنا نتأمل في هذه الكارثة إن صحَّ التعبير مع اللوح السابع للأسطورة الذي توالت حوله الكثير والكثير من الصور المجسدة لصراع البطلين مع "ثور السماء" كما في شكل (١. أ) وهو يتكون من سبع وحدات، وهي على التوالي من اليمين إلى اليسار (ب، ت، ث، ج، ح، خ، د).

هنالك نقطة أساسية نجدها تتكرر باستمرار مع أغلب نصوص الملحمة (ستة أيام وسبع ليالٍ) ويمكن اعتبارها وحدة نصّ دلالي (شكلي، ولغوي) أكدت بواسطة متواليها التكراري مشكلة الحدث عبر:-

أ- عاش أنكيدو مع المرأة التي أغوته (ستة أيام وسبع ليالٍ).

ب- حُزن عشتار في اللوح السادس، وموت "أنكيدو" في اللوح السابع.

ت- بكاء "جلجامش" على "أنكيدو" في اللوح الثامن (ستة ايام وسبع ليالٍ).

ث- امتحان "جلجامش" بأن يتخطى الموت الصغير ولاينام (ستة ايام وسبع ليالٍ).

ج- أفاق "جلجامش" من رقاده بعد (ستة ايام وسبع ليالٍ).

ح- علامات النص شكل (أ) سبعة نماذج.

نجد أن للرقم سبعة حضور واضح في الملحمة فضلاً عن تكراره سبع مرات عبر كلتا الدلالتين (الشكلية، واللغوية) وعلى غراره تشاكلت وحدات بناء الأشكال المتضايفة مع رقمي اللوحين (٦، ٨) المتممات للحدث؛ إذ تحاور اللوح (٦) مع غضب "عشتار" أما اللوح (٨) فقد صور حُزن "جلجامش" وبكائه على صديقه مع سبعة نماذج، وهي كالتالي:-

دال (ب) = غزال بري باتجاه اليمين من المشهد يربض قرب "أنكيدو" بدلاً عن "جلجامش" بسبب "نشأة أنكيدو مع الغزلان في البراري"[١٥] تضايفت قرونه مع شكل الرقم العربي (٧) فضلاً عن أن (قدميه الاماميتين الأيمن، والخلفي الأيمن) تضايفا مع شكل الرقم العربي (٧) بالمقابلة، واتحاد الرقبة مع الظهر؛ أما شكل الرقم العربي (٦) فقد تضايف في اتحاد رأس الغزال مع الرقبة من الأمام.

دال (ت) = "أنكيدو" المقاتل أخذ الجانب الأيمن من النّص، وتضايف مع شكل الرقم العربي (٧) سبع مّرات في (تقابل القرنين، وانغلاق تكوين اللعبة مع اليد، وانثناء اليد اليسرى، وتكوين الظهر، وتكوين الحوض، وتكوين الذيل)؛ وتضايف مع شكل الرقم العربي (٨) مرتين في (تراكيب اليد اليمنى، وتعاقد القدمين).

دال (ث)= أداة الحرب تضايفت مع شكل الرقم العربي (٧) أو (٦)، ولكنها تنفتح باتجاه اليمين لا اليسار.

دال (ج)= الأسد وهو البنية المتصارعة مع "أنكيدو" تحاور مع الرقم العربي (٧) في كم من الصور الإنشائية المتشاكلة مع (فكه المفتوح، وتكوين شعره، وتعاقد ساقيه الأماميتين، وتكوين أصابع ساقه الأمامية واليمنَى مفتوحة، وتكوين ذنبه الملتوي بين سبعتين، ووحدات الساق الخلفية اليسرى، الظهر) وتتعاقد ساقيه الخلفيتين عند شكل الرقم (٨).

(أ)[16]

(ب)

(ت)

الشكل (١) اللوح الثامن من ملحمة "جلجامش"

دال (ح) = يتراكب الثور مع شكل الرقم العربي (٧) في كم من العلامات (القدم اليسرى الخلفية، تعاقدالساقين الخلفيتين، والتواء البطن مرتين، وتقابل القرنين، وبنية الظهر) ومع شكل الرقم (٨) في (تعاقد الساقين الأماميتين)، أما الذيل فتحاور مع شكل الرقم العربي (٦).

دال (د) = "جلجامش" تراكب مع شكل الرقم العربي (٧) في (تعاقد اليدين الأماميتين، وشعر اللحية من الأسفل، واليد اليمنى، والتفاف الظهر مع الساق الأيمن مرتين) ومع شكل الرقم العربي (٨) عبر اتحاد القدمين، وشكل الرقم العربي (٦) في (انثناء اليد اليسرى، واتحاد اليد اليمنى مع الجسد).

على منوال ما سبق نجد أن النظام البنائي واحد سواء كان للانسان فبنيته مازالت متناظرة بين "جلجامش، وأنكيدو"، أمَّا مع الحيوان فبقيت أشكاله متقابلة دون تغيير بين رأس الغزال، ورأس الثور من جهة، وبين جسد الأسد وجسد الثور من جهة أخرى؛ وأن البحث في المقابلات، والمناظرات (حيوانية، وإنسانية) ولد مشابهةً جزئية شملت بنية النصّ بأكمله كأن نقول تقابل (نجمة "عشتار" يد الأسد المفتوحة) مثلاً و (آلة الحرب تناظر ذيل الثور) مثلاً كما نجد تناظر قرون (أنكيدو بقرون الثور، وساقي الغزال) نستنتج منها حذف المتشابهات المشتركة، وتقارب الوحدات المختلفة في وحدة متشابهة وهي على النحو الآتي:

أ- (نجمة "عشتار" = دال الأسد) الناتج من حذف (يد الأسد النجمية).

ب- (دال الأسد= دال الثور) الناتج من حذف المشترك البنائي لشكل الرقم (٦) بين (أداة حرب الأسد المتشابهة مع ذيل الثور).

ت- (دال قرون الغزال = دال قرون الثور) الناتج من حذف العامل المشترك بينهما بالمشابهة (دال قرون "أنكيدو").

نستشف من هذه المشابهات، ولاسيما المحذوفة حتمية موت "أنكيدو" لصراع علاماته المتواكبه في النصّ دون "جلجامش" فكانت مستقلّة وبعيدة قدر الإمكان عن الحدث، ونجد أن هنالك وحدة بنائية مشتركة (توأمة) أُسست عليها

نُظم الوحدات الإنشائية بالمزاوجة بين شكلي ("أنكيدو"، والأسد) و ("جلجامش"، والثور) وتتحد جميعها في شكل الرقم العربي (٨) المتشاكل بدوال أرجلهم ويمكن تقديمها على أنها علامة تواصلية بين الدوال الشكلية، والنصية؛ لذا سوف نتوقف عند هذا الدال العربي الرقمي (٨) لدراسة تكملة الحدث الملحمي من اللوح الثامن الذي صّور حزن "جلجامش" وبكائه على فراق صديقه كما قلنا، فكان ذلك الدافع إلى مواصلة البحث عن الخلود بنفسية سوية غير محاربة تحاول أن تثبت بقدر المستطاع وجودها في الحياة الزائلة؛ لذا عزم على الذهاب إلى جده "اوتونبشتم"[١٧] الذي حصل على الحياة الخالدة، وتخلص من الموت فصعد الجبال، وعبر البحار حتى وصل إليه.

تملَّك "جلجامش" العجب لحظةَ لقاء "أوتونبشتم" الضعيف الهيئة الذي لايختلف عنه في شيء؛ تشجع "جلجامش" وسأله عن الخلد، ثم فجأةً يدخل معه في حوار عن وصف "الطوفان" العظيم، وكيف انتهت مكافأته بنعمة الخلود له ولأصحابه الناجين معه من نخبه وأهله، وأصحاب الحرف، وزوجين من حيوانات برية، ووحوشها حملتهم سفينته البحرية التي دامت في عاصفة الطوفان ستة أيام، والمركب العملاق وأغلقت وظلت الأمواج تتقاذف ذلك المركب إلى أن رسَا في اليوم السابع على قمة جبل يدعى "تصير"[١٨] حيث كان الهدوء الشامل.

ذهب باقي البشر إلى الطين باستثناء مَنْ على المركب فإنهم قد خرجوا يتطلعون إلى حدود الأفق نتيجة لذلك أنعمت المعبودات على "أوتونابشتم" بالخلود؛ لانه اي "أوتونابشتم" أنقذ بذرة الحياة على الأرض بالرغم من سخطها في بادئ الأمر عليه، وتسليط الطوفان عليه وعلى اهله لأنهم بغوا عليها حتى الإفاضة، احتاط "أوتونبشتم" بعد ابلاغ المعبود "ايا" الذي أبى قرار المعبودات لذلك أراد "أوتونبشتم" إقناع "جلجامش" بعبث مسعاه فعمل له امتحاناً صغيراً (الموت المؤقت) كي يتجاوز الامتحان الأكبر (الموت الدائم) فطلب منه إلا ينام ستة أيام وسبع ليال فإن استطاع تمكن من عدم النوم الأبدي إلا أن "جلجامش" نام في سبات عميق وظلَّ راقداً سبعة أيام حتى أيقظه "أوتونبشتم".

يئس "جلجامش" وأوشك على العودة الا أن زوجة "أوتونبشتم" أشفقت عليه، وطلبت من زوجها أن يُعطيه فرصة ثانية، وهي الغوص في قاع البحر، للحصول على نبتة الحياة يأكلها كلما شاخ وبالتالي يتجدد شبابه وهي إحدى اسرار المعبودات ففرح "جلجامش"[١٩] فرحاً شديداً، وقرر العودة إلى الوركاء؛ ليحمل النبات ويستعمله متى ما أدركه الموت، فلم يدم فرحه طويلاً، إذ وقعت عليه نكبة شديدة في الطريق نتيجة لإغفاله عن نباته عند اغتساله في البركة فأخذْته الافعى قَدره أي سرقت نبات الحياة؛ لذلك ضَمِنَتْ تجديد جلدها كلَّ سنة، وألاّ يدركها الموت.

طفق "جلجامش" يبكي لضياع آخر أمل له في الحياة الخالدة فرجع خائباً إلى مدينته، وأقرَّ عند وصوله أن العيش والخلود للمعبودات، أما الإنسان فمصيره الموت إلا أنه باقٍ بعمله الحسن الدال عليه؛ لذلك فرح عندما رأى سورَ مدينته العظيمة باقياً لم يبنِ مثله من الملوك الذين سبقوه في الحكم، وهنا يختم الحدث نفسه بالعودة من جديد إلى بدايات النَّصِّ.

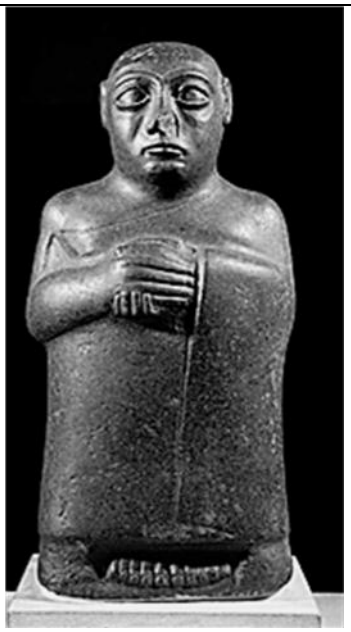
على غرار ما ذُكر سابقاً نجد أن هنالك الكثير من العبر، والمواعظ ضمن أهمية العمل وخلوده المشار إلى "صاحبه المُعبد" بعد موته، وهو نعت يطلق في الحضارات القديمة على الأسلاف، و"جلجامش" أحد الذين انتشرت عبادته على نطاق شعبي بعد موته بسبب أعماله الجلية التي قام بها في حياته، والنفع العام الذي جلبه لجماعته؛ فالسلف المُعبد "جلجامش" لايعني أنه قد دخل مجمع المعبودات السومرية. وهنالك نصوص طقسية من مدينة لجش السومرية ترجع إلى القرن "٢٤ ق. م" تُشير إلى أن القرابين كانت تقدم له باعتباره شخصية معبودة، وفي نهاية فترة "أور الثالثة" اتخذ "جلجامش" في المعتقدات الدينية دور القاضي في العالم السفلي، واستمرَّ في دوره حتى أواخر الألف الأولى قبل الميلاد، ولدينا شواهد كتابيه تُشير الى دور الألعاب الرياضية، إذ كانت تُقام على شرفه في شهر "آب/ أغسطس" من كلَّ عام ويتبارى خلالها الشباب في المصارعة والألعاب الأخرى حتى العصر الأشوري الحديث؛ لذا سَمَّى "الآشوريون" شهر "آب" بشهر "جلجامش"[٢٠].

١. الرموز الاتصالية للحاكم "جوديا " أنموذجاً:

لقد برز دور الرجل مع أدوار الملوك، والكهنة، وحتى مع المعبودات دون المرأة؛ وقد تواكبت دواله العلامية عبر مواضيع متعددة مؤكدة لمضامينها المستوعبة إلى درجة الهضم، والطرح من جديد إلى مجالات الحياة المتواصلة طردياً وحاجات العصر؛ لذلك عمل الفنان الرافديني (العراقي) على تحرير الشكل من دواله الأيقونية المخاطبة للواقع إلى غايات رمزيةٍ ماورائية حملت مضامينها النصية بلغة الأشكال الواسعة، والشاملة حتى الوضوح المستضاف عبر مواضيع عملت على تهميش الماضي دون نسفه بالإشارة إليه مع بعض المحاولات التشكيلية باعتبارها العنصر المؤسس لتكوينها.

ويُعَدُّ تمثال الأمير "جوديا" من أهمّ النصوص التي عبرّت عن مضمونها السياسي باعتباره حدثاً اجتماعياً طرح فكرة نُصرة الضعفاء، ومحاربة الفساد عبر ثلاث متواليات صورية شكل (١.أ، ب، ت)؛ تعاضدت جميعها بقواسم مشتركه تكاد تترابط بمعالجاتها الغائية الواحدة بعد الأخرى، حملت دوال ملامح الوجه مدلول الإغاثة، ومساعدة الفقير الشاخص العينينِ، كبرت الأجفان الواعدة بالحماية المقدسة المستظلة بظلية سعف النخيل المحتوي شكلاً حاجباه المتعاقدان عند الأنف واللذانِ يتجهان من خلاله صوب تعبير الشفتين الرقيقتين الناطقتين بعدم ردّ طلب محتاج؛ ويتضايف تكوين وجنتيه الكرويتين مع قصر قامته الممتلئة برأس مغروس مع كتفيه لقصر وغلاظه رقبته؛ ويجزم الآثاريون "بأن تماثيل كوديا جاءت من أصل شخصيته وقد صور نفسه هكذا"[٢١] وقد صنعت أغلبها من مادة حجر "الديروات" الأسود اللون، والأزرق المخضرالذي استورد من خارج العراق وقد واجه بواسطته النحاتون السومريون هذا الحجر الذي يظهر تحديه لهم، وهم لم يجربوه سابقاً، لذا أبدوا الشجاعة والقوة فضلاً عن مهارة الصنع التي تؤكد حبهم وولاءهم لملكهم لدرجة التَّشبيه به.

تبجلت أفكار "جوديا" مع الشكل الأول (أ) عبر لقب "أنسي" يعني "الكاهن الذي يلي الملك في منصبه ويتولى المهام السياسية والدينية معاً"[٢٢]؛ على غرار هذه الرؤية العقدية المفضلة لاسيما عند الملك نفسه أي "جوديا" نستشف كماً من الدلالات العلامية تأبجدت أواصرها الحديثة بخطاب العبادة عند الدخول لحضرة المعبودات، وتأدية مراسيم الموضوعات الاسترضائية اجلالاً، واحتراماً؛ لذلك جرد رأسه من غطائه (الشعر)؛ لذا أطلق عليه لفظ "جوديا حليق الرأس"[٢٣] في تلك المدة من حكمه؛ صور وهو يعقد يديه عند صدره للغرض ذاته مع محاولة ارتدائه لزي الرهبنة البسيط وهو عبارة عن "جلباب يتدلى بشكل مستقيم يدع كتفه وذراعه الأيمن عارٍ وفيه طيات قليلة تحت الابط"[٢٤] ويقف غالباً في حالة اصطفاف مثقل بضخامة قدميه الساكنتين؛ لتمركز ثقل الجسد عليهما.

		
(أ)[٢٥]	(ب)[٢٦]	(ت)[٢٧]

الشكل (٢) دلالات ملك "جوديا"

إنها صورة رمزية وجدت فكرتها عبر البحث عن إرضاء المعبودات ذلك العالم المجرد بإرضاء الناس وتوفير الحياة المستقرّة الآمنة لهم المسترضاة به برضاء المعبودات عنه، فيعمل الملك هنا بوصفه واسطةً تنفيذية لمسايرة عالمهم المعاش وفق القوانين المنصوصة على الملك من المعبودات التي تقع أعباء تنفيذها بأمانة مطلقة لإنصاف الناس وإرضائهم عن ملكهم لذا عمل "جوديا" على تصغير نفسه بكلِّ ما عنده من وسائل مساعدة لخدمة الصالح العام استرضاءً ورضىً؛ فقد جرد نفسه من أدوات العيش حتى من لقبه الملكي كي ينزل إلى تلك الرؤية المطالبة لاستشعار المستوى باعتبارها نقطة حوار أولى ترفعنا إلى مستوى المواضعة العبادية؛ لتحديد ناصيته الادائية أمام المعبودات، وهي نقطة حوار ثانية؛ إذ تجتمع كلتا النقطتين في هدف واحد، أخرج مضمونه النصي الجملي المفعم بتكريم المعبودات له من حبّ الشعب في ثلاث علامات مشاعة نجدها أساسية وتنفتح بمستضافات نصية تعمل على أغنائه أكثر وأكثر عبر متواليات متوالدة في:-

- حذف شعر الرأس ← لغة متواضعة
- حذف الأيدي من صولجان الحكم ← لغة متواضعة ← عقدية
- حذف الزخرفة من الزي ← لغة متواضعة

ثلاث لغات تكاد تكون عقدية وصفت بالتجريد المقرب من عالم المعبودات كما أشرنا سابقاً ونجدها تتحاور مع شكل آخر (ب) بالإغناء المكثف لعلامتين دون واحدة؛ دعنا نتحاور مع علامته الإنشائية قبل المجازية فيما نراه لاستيضاح المعنى بواسطة أحكام نتائجه في صحة القول، وحقيقته المتصلة بين مقابلات المنظار الأول، والثالث في الشكل (أ،ب) أما الشكل (ب) فهو المنظار الثاني المشترك بينهما وهو يعمل على مواصلة أدوار "جوديا" بالمحاورة.

إن البحث في مضامين العدالة الاجتماعية، وحب السلام لإسعاد المجتمع وإحقاق الحق؛ جَعَلَه يعتلي إلى مرتبة الحاكم العدل كي يضع الحدود لتسلط بعض الكهنة وتجاوزهم لضوابط صلاحياته؛ محاولاً بذلك السيطرة على جمع

إيرادات المعابد من الثروة السمكية تلبية لمطالب الناس بحصة المعبد منها، فضلا عن إيرادات صوف الأغنام لازدهار صناعتها النسيجية في ذلك العهد؛ وعملت تلك الأدوار بوصفها وسائط ضاغطة على تحول داله العلامي المجرد من الرأس الحليق الى التتويج المستضاف بعمامة "اليشماغ" وينبني نصّها الخطابي على غرار لفظها في اللغة السومرية على سبيل المثال؛ فإن قلنا "أش ناخ" حمل معنى غطاء رأس عظيم، وأن ذكرناه بلفظ "أش– ساخ" قصدنا به غطاء الكاهن العظيم[٢٨] إذ كان يقوم بالدورين الحاكم، والكاهن أنسي "ENSI".

كونت تلك المقاطع الصوتية رؤية شكلية مزدوجة من مقطعين الأول أسّس مع مفردة القماش الأبيض اللون الطويل وقد لف به مجمل الجزء العلوي من رأسه بشكل دائري حلَّ محل العِمَامة أو الشعر الذي تضايف مع المقطع الثاني باحتوائه للأول فشكل شبكة صيد للأسماك التي صنعت من مادة صوف الأغنام الأسود اللون على الغالب؛ وتلاحم التكوينانِ بلغة رمزية تشير إلى موسم الخير، والثروة المستشفة من دور "جوديا" الريادي عندما دَعَا إلى تطهير الجسد من تلك الأرواح الشريرة، وعلاج النفس من بعض الأمراض ولاسيما (الشياطين).

جوديا حليق الرأس[٢٩]	**جوديا بغطاء رأس الحكم[٣٠]**	**جوديا بالعِمَامة المعبودية**
جوديا محبك الأيدي للعبادة	**جوديا محبك الأيدي الحكيمة[٣١]**	**جوديا مع زهرة الماء الفوارة**
زي جوديا التعبدي[٣٢]	**زي جوديا الحكيم[٣٣]**	**زي جوديا المعبودي**

الشكل (٣) يوضح العلامات الاتصالية الثلاث لجوديا الحاملة لدلالات (الكاهن، والحاكم، والمعبود)

إن البحث في مضامين الخير والشر عملا على تحرير الدوال الشكلية؛ فبدلاً من النقط السوداء لعقدة شبكة الصيد تحولت مع مرور الوقت إلى تكوين حلزوني يعمل على ترسيخ معتقدهم الأسطوري منذ العهد السومري في العراق؛ وتحول دال زيه المجرد البسيط إلى مجاله الملكي عندما تضايف هو الآخر مع نصّ شعاره المحمول الذي كتب على جلبابه "إني جوديا حاكم مدينة لكش جئت لأخلص الضعيف من القوي، ولن أدع أحداً ينام، وهو جائع"[٣٤] إنها رؤية سياسية محكمة التشخيص تكاد تغلق منافذ الانفتاح الخطابي لغطاء الرأس المتواتر الصراع بين الخير والشر، والحق والباطل، والأبيض والأسود، مع متوالٍ ثالث.

يجد خطابه الدلالي بالمضايفة الشكلية الكبرى عبر دال (ت) تتشاكل بواسطته يدي كوديا المجردة مع إناء الماء الفوار أو المتدفق إلى صدره دلالةً على كثرة العطاء حتى فيضان نهري دجلة والفرات اللذينِ رُمِزَ لهما بثلاثة جداولٍ إلى اليمين، وأخرى إلى اليسار مناصفة دون انقطاع تتساوق حركتهما الموجبة النابضة صوب الأرض لإروائها، وإغنائها بالأسماك التي تقاوم التيار مما يجعل ريادة الحاكم بمعتلى المعبودات نتيجة للأعمال التي قدمها لبلاده جاعلاً منها مركزاً حضارياً لاينافس فبنى فيها القصور، والمعابد، والمرافق ذات النفع العام، فضلاً عن تشجيعه للآدب، والفنون وعمل بواسطتها منتجعات ثقافيه فريدة لأنه رعاها رعاية مباشرة؛ وأهتمَّ بالتجارة الخارجية فقد فتح طريق التجارة مع البحر الأعلى "البحر المتوسط" إلى البحر الأسفل "الخليج العربي" هذا من جانب، ومن جانب آخر نجد أن معنى اسم "جوديا" هو "النبي أي الذي يناديه به المعبود"[٣٥] فضلاً عن كون ولادته كانت نتيجة طقوس الزواج المقدس الذي يتمّ بين "كاهنة من الدرجة العليا تقوم فيه بتمثيل دور معبودة، والخصوبة وبين كاهن يقوم بتمثيل دور معبود الخصب"[٣٦] وقد عملت تلك المضامين على تبليغ دوره بالقوة الروحيه المتعبدة وقاراً، وتملكاً لذلك نُعِتَ العصر "بعصر الحياة أو مصدر المياه"[٣٧] وتتعالق المتشاكلات النصية الثلاث على غرار ماسبق بخطاب تواصلي، ولعبة الحياة في صراع المستديم بين:-

- غطاء الرأس ذو النصوص الثنائية (الخير، والشر).
- الماء الفوار بثنائية نهري (دجلة، والفرات).
- الزي الواعد بثنائية (القوي، والضعيف).

وينفتح هو الآخر في صراع ثالث بين:

- القيم اللونية المشار إليها باللون (الأبيض، والأسود).
- مناصفة الوحدات الإنشائية (اليمين، واليسار).
- مضايفات شعار الملك (الحياة، والموت).

وقد يتداول هو الآخر مع الصراع الرابع بين الجزء العلوي، والسفلي للنصّ عبر كم من الاشتقاقات المستنتجة، ونستطيع بواسطتها تحديد كمٍ آخر لكننا لانودّ الخوض فيه وقد ذكرناه للإشارة إلى مضامينه الموضوعية المؤسسة على غرار دوره الواسط بين العالمين، عالم المعبودات؛ والسفلي عالم الأموات.

٢. الرموز الاتصالية للملك " حمورابي" أنموذجاً:

خرجت الأنظمة الاجتماعية من طورها المنقضب على أفراد الأسرة وأبناء المدينة كما في عصر ماقبل الكتابة إلى مجالات الحياة الواسعة، والمعقدة إن صحّ التعبير من تجارة، وزراعة، واقتصاد، وحتى مجال السياسة... الخ. فباتت تلك النظم، والقوانين القديمة لاتفي بالغرض لمعرفة مالهم، تجاه أنفسهم، ومجتمعهم، وبلدهم لذلك دعت الضرورة إلى بناء قانون يُساهم في تنظيم تلك العلائق بشكل أفضل من السابق؛ وعلية فإن دراسة القانون يمكن اعتبارها إحدى المَزايَا الاجتماعية المهمة التي تعكس صورة المجتمع فالقانون هو نتيجة لتجارب عميقة فهو لا يأتي من اللاشيء أو من اختراع الملك وقد يتصوره البعض على العكس أنه صدى مباشر للحاجات الاجتماعية أوحت المعبودات بتحويل مسألتها أي القوانين إلى الملك بالنيابة لإدارة شؤون البشر كما يعتقدون فكان "الالتزام بها وتطبيقها واحترامها واجباً دينياً

مفروضاً على الأفراد كما كان في الوقت نفسه من واجب الملك نشر العدل وإحقاق الحقّ، ونصرة المظلوم، والاقتصاص من الظالم، فالملك هو الراعي العادل؛ لأنه يمثل المعبودات على الأرض، وإذا لم يحرص على تطبيقها فسيغير المعبود أيا قدره"[٣٨]؛ لذا امتاز الشعب الرافديني بحب القانون، وتطبيقه إرضاءً للمعبودات أولاً، ولسلطة الملك ثانياً.

إن حاجة البحث تتطلب دراسة قانون "حمورابي" أنموذجاً وفقاً لرؤية مأخوذة من الأسباب التالية:

أ- لايقرّ رجال القانون استخدام مصطلح (قانون، تقنين) للمجموعات السابقة لقانون "حمورابي" وهي (أور-نمو، لبت عشتار، وأشنونا) لعدم وجود تقنين حقيقي، فضلاً عن محتواها القليل[٣٩].

ب- يُعدُّ قانون "حمورابي" أكمل القوانين المكتشفة إن لم يكن أقدمها[٤٠].

ت- طبق قانون "حمورابي" في بلاد آشور أيضاً، وهذا يؤكد سلامة أحكامه[٤١].

ث- سبق "حمورابي" النبي "نوح" عليه السلام إلى أرض الرافدين، وجاء بعده "إبراهيم" عليه السلام، وكلتا الرسالتين دعتا إلى الاسلام؛ لذلك قد نجد بعض السمات أو العلامات الدالَّة على التشريعات الإسلامية؛ كمبدأ "السن بالسن، والعين بالعين" المعروف في الشريعة الإسلامية والعبرانية، وبعض شرائع أخر[٤٢].

ج- اعتبر قانون" حمورابي" الأساس في دراسة القانون الشرقي القديم لسنوات عديدة، ولازال يعد أهم وثيقة مكتشفة[٤٣].

اهتمت مجمل القوانين السابقة، واللاحقة لقانون "حمورابي" في الحضارة الرافدينية "العراق" فضلاً عن الشرائع السماوية "بأمور العدالة"[٤٤]، لذا ثبتها "حمورابي" في حكمه، وجعلها أول الأمور، عَمل على إثباتها أمام أعين شعبه على مسلته المعروفة بـ"مسلة حمورابي" لأجل حمل رعيته قدر المستطاع على الاستقامة، فالعدالة تعني في اللغة الأكدية "الشيء المستقيم"[٤٥]، وأمرهم بتدبر قراءتها "عسى أن توضح لهم مسلتي شكواهم، وعسى أن يفهموا شكواهم، وعسى أن يرتاح قلبهم"[٤٦]؛ صنعت المسلة الشكل (٤.أ) من مادة "حجر الديروايت"[٤٧] الأسود اللون، وبلغ ارتفاعها "٢٢٥سم" وقطرها "٦٠سم" ويعود تاريخها إلى القرن "١٨ ق. م"[٤٨]؛ تحاورت وحداتها الخطابية ومدلولاتها النصية عن طريق ثلاثة نماذج أساسية الشكل (ب، ت، ث) يتفرع كل نموذج منها إلى ثلاثة نصوص تشكلت هي الأخرى بغاياتها مع البنية العامة فتعمل على تخصيص مقولتها وأقضابها بدلاً من انفتاحها ثانيةً وثالثةً... الخ إذ تكون العملية على النحو الآتي:

شكل (ب): مثل بنية معبود الشمس "أوتو- شمش" حمل مدلول العدالة، والحق تحاور مضمونه الخطابي عبر ثلاثة دلائل ثنائية المبنى في الجهة اليمنى من المسلة بواسطة:-

شكل (ب١)= غطاء الرأس المقرن + خروج أشعة الشمس من كتفه.

شكل (ب٢)= الصولجان + الحلقة.

شكل (ب٣)= دكة المعبد (مقعد جلوس المعبود) + الجبل (يطأ المعبود بقدميه).

شكل (ت)= مثل بنية المتعبد "الملك حمورابي" في الجانب الأيسر من المسلة حمل مدلول العدالة على ضوء ثلاث علامات متواصلة مع:

شكل (ت١)= غطاء رأس الملك الشبيه بغطاء الملك "جوديا" لكنه أصغر بقليل.

شكل (ت٢)= رفع الملك يد العدالة، والعبادة (اليمنى) إلى الأعلى صوب الفهم؛ علامة وجدت مضمون العبادة.

شكل (ت٣)= وقوف الملك منتصباً بزي العباده أو مايقارب لباس "جوديا" المتعري الكتف، والذراع الأيمن مع طيات قليلة

تتحد كلتا البنيتين المتعادلتين عند قمة المسلة المقببة بمعالجات إنشائية متناظرة في جزء ما مع دراسة طيات الأردية ذات الحزوز العميقة التي تعمل على خداع العين بوهم وجود فراغ أو مايعرف بالمنظور "بنية أبعاد ثلاثية على مساحة ذات بعدين"[٤٩] قدمت "بطريقة النحت الناتيء" (البارز) من جهة وتكاد تكون مختلفة في جزء آخر مع الأوضاع الحركية بين جلوس المعبود، ووقوف الملك، فضلاً عن اختلاف الانشائية للمعبود، إذ كانت تصور بمنظاري

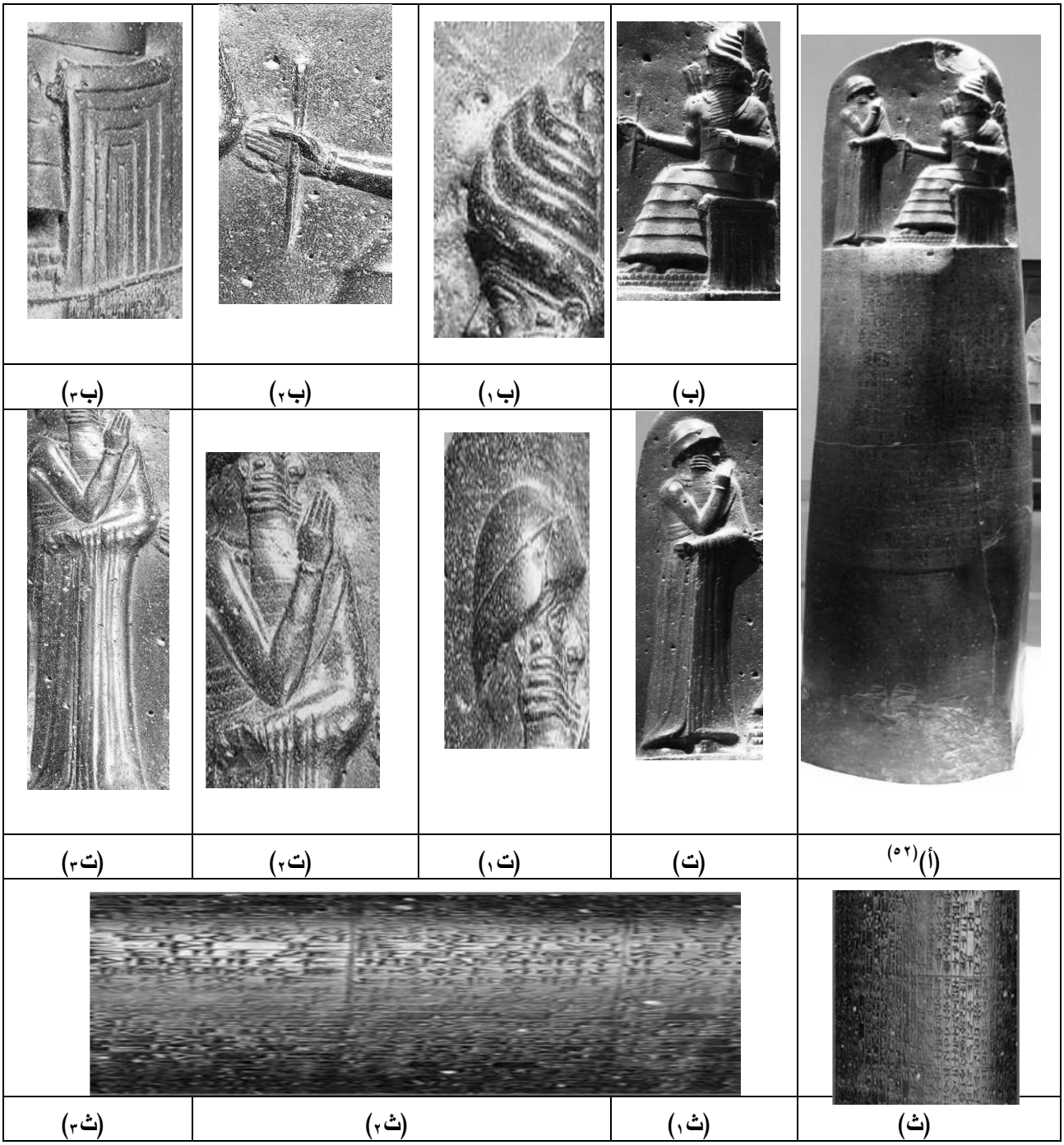
جانبيه (غطاء الرأس، والرأس مع اللحية، والملامح، والقدمين)، وأمامية (اليدين، والجسد) أما الملك فبنيته الإنشائية جانبية فقط من جهة أخرى ولدت لنا كلتا الجهتين نظامين يتواصلان مع سوابقهما من الأنساق الشكلية:-

الأول: استنتج من وحدة الشبه بالمناظره دال المتعبد (الملك) مع دال المعبود (شمش) على الرغم من تمايزها إلا أنهما متناغمان غير متنافرين، وقد حاول كلّ منهما قدر الإمكان إثبات علائقها المتفارقة.

الثاني: استنتج من وحدة اختلاف الشكلين بمركزية دور المعبود المحددة من شعاره (الصولجان والحلقة) اللذان يقعان في منتصف المشهد تقريباً بين متطلعي شكل (ب) للمعبود نحو اليسار، أو شكل (ت) نحو اليمين.

والآن دعنا نتحاور مع النموذج الأخير وهو الثالث من المسلة شكل (ث): مثل خطابه الدلالي بالكتابة المسمارية لـ "٢٨٢" مادة قانونية صنفت في "٤٤" حقل خرب الجزء السفلي منها لأسباب غير معروفة يرجع "عامر سليمان" الى "العلاميين الذين نهبوا المسلة"[٥٠]؛ قدمت المسلة بأسلوب أدبي أقرب إلى الشعر في ثلاثة أجزاء[٥١]:-

الشكل (ث١) = مقدمة المسلة/ ذكر فيها ألقاب الملك :حمورابي" ونسبه فضلاً عن انجازاته العسكرية، والعمرانية.



الشكل (٣) مسلة حمورابي ودلالاتها الخطابية

الشكل (ث٢) = متن المسلة/ اشتملت على قانون "حمورابي" ونذكر محاوره فقط في رقم المادة القانونية، وموضوعها:-

- **المادة (١-٥) تباحثت مع إدارة العدالة.**
- **المادة (٦-١٢٦) درست جرائم الأملاك، والأرض والبيوت، والتجارة والوكلاء.**
- **المادة (١٢٧-٢١٤) اهتمت بأمور النساء، والزواج، وأملاك العائلة والأرث فضلاً عن الاعتداء والإيذاء.**
- **المادة (٢١٥-٢٧٧) حددت أجور أصحاب المهن، ومسؤولياتهم، فضلاً عن معدل أجور الحيوانات.**
- **المادة (٢٧٨-٢٨٢) عالجت قضايا تملك الرقيق وبيعه.**

ترك حمورابي بعض القضايا العامة والمهمة دون معالجة لأنها كانت تحتكم من قبل الأعراف الاجتماعية الثانية المطبقة بوصفها قانوناً، بل قد تغلبه لقوتها وسريان مفعولها، وعدم اندثارها وبقائها ومن أمثالها القتل العمد، والخيانة العظمى، واختطاف الأشخاص، وبعض قواعد البيع.

شكل (ث٣) = خاتمة المسلة/ تحدثت بلغة شبيهة بنصوص قانون المسلة عن شرعية تلك القوانين ونسبتها إلى "حمورابي" مع بيان الهدف منها، وكيفية الاستفاده منها.

١. النتائج:

أ- دارت مجمل النصوص الخطابية لملحمة جلجامش حول مفهوم ديمومة الحياة (الخلود) المتحققة (بعمل الخير) الدال؛ ونجدها تتعمم في رؤاها الإشارية مع دوال جوديا، وحمورابي حتى بدت تلك الرؤية علامة مهيمنة على مجمل نصوص الحضارة العراقية القديمة، ومع نصوص الديانات السماوية؛ لذا يمكن تقديم هؤلاء الأشخاص على أنهم مصلحون اجتماعيون هدفهم البناء الاجتماعي.

ب- حمل جلجامش مضمونه عبر ثلاث محاولات دلالية متناقضة بدءاً من (الشر، والخير، ثم العبودية) في دال شكلي واحد عَارٍ ومجرد عن الزي باستثناء حزام الخصر= قوة في الماضي، حمل جوديا مدلولات الحياة المتواضعة الصاعده بدءاً من دوال (الكاهن، الحاكم، العبودية) كما شملت تلك الرؤى صورة الملك حمورابي في (الاستقامة، والعدالة، والتعبيد) ونستشف من خلال الجمع الدلالي أن الحياة قائمة على صراع متحد بين الشر والخير.

Intertext Discourse behind the Epic of Gilgamesh and Its Images Dimensions through the Ancient Iraqi Civilization:

Gudea and Hammurabi Case Study

Juhaena Hamid Hasani *

Siti Rugayah Hj. Tibek *

Prof. Dr. Ghassan Taha Yaseen*

Abstract

The shape has been depicted as one of the most significant civilizational means which functions in human life, in terms of linking “senders” and “receivers” within the art of structural speech. It aims at making an awareness of what lies behind the event more than its apparent narrative, as it focuses more on descriptive manifestations at the expense of the actual content. For that reason, we worked on the re-interpretation of civilization, in accordance with the specialty of art, through its more graphic output, and in the light of the semiotic approach. We examined the structural signs in extremely precise detail of the partials, and then followed its uniform pattern within each single text, thus making way for the whole of the ancient Iraqi civilization in the form of three social reformers (Gilgamesh, Judea, and Hammurabi). These reformers share three works of fine art on the concept of how to maintain life and durability. The resulted concept was decided in favor of a symbolic approach towards good deeds, which were represented as the overall value of a sound life, and agreed upon as a common symbol of world religions, of which Islam is the seal. These various forms of expression are no longer restricted to a certain time, age, or category of people. On the contrary, their influence has expanded to all sorts of expressive fields, to an unlimited extent, as they started at a single point before expanding in accordance with social needs.

الهوامش

١- العمل هو جزء من مشروع بحث لنيل درجة الدكتوراه تحت الكتابة، وينشر لأول مرة في هذه المجلة لتعضيد الدراسة

٢- مدرس في كلية التربية/ جامعة واسط وحاليا طالبة دكتوراه في معهد البحوث لآسيا الغربية/ الجامعة الوطنية الماليزية.

٣- أستاذه في كلية الدراسات الإسلامية، وعميد معهد البحوث لآسيا الغربية/ الجامعة الوطنية الماليزية.

٤- أستاذ في قسم الآثار/ جامعة الموصل سابقا ويعمل حاليا في الجامعة الإسلامية في ماليزيا/ قسم التاريخ والحضارة.

٥- للمزيد راجع: محمد . بلاسم، ٢٠٠٨م، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، أطروحة دكتوراه فلسفة منشورة، عمان: دار مجدلاوي، ص١٦.

٦- شولز. روبرت،١٩٩٤م، السيمياء والتأويل، م: سعيد الغانمي، عمان، دار فارس للنشر والتوزيع، ص٢٤٥.

٧- إيكو. أمبرتو، ٢٠٠٧م، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، م: سعد بنكراد، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص٥٦.

٨- تم استنتاج العرض من خلال استقراء المصادر التالية: باقر.طه،١٩٥٠م، ملحمة جلجامش، مجلة سومر، بغداد: مدرية الآثار القديمة العامة، المجلد ٦، ١: ٤٥، ٤٩، ادزارد. د، ٢٠٠٠م، قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين، م: محمد وحيد الخياط ، حلب: الأهالي، ١: ٨٩، ٩٢، السواح. فراس، ١٩٩٦م، جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، دمشق: دار علاء الدين، ص٣٣، ٣٨.

٩- سليمان. عامر، ١٩٩٣م، العراق في التاريخ القديم موجز التاريخ الحضاري، جامعة الموصل: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،٢: ٢٧٤.

١٠- باقر،١٩٥٠م، ملحمة جلجامش، مجلة سومر، ص ٤٥، ٤٩.

١١- السواح، ١٩٩٦م، جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، ص٣٣.

١٢- كريمر. س. ن، ١٩٨٠م، هنا بدأ التاريخ حول الأصالة وادي الرافدين، م: ناجي المراني، الموسوعة الصغيرة (٧٧)، دار الجاحظ، بغداد، ص٩٣.

١٣- باقر،١٩٥٠م، ملحمة جلجامش، مجلة سومر، ص ٤٣.

١٤- باقر.طه، ٢٠٠٩م، مُقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، لبنان: الفرات للنشر والتوزيع،١:٣٤١.

١٥- السواح، ١٩٩٦م، جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، ص٣٣.

١٦- ياسين، غسان طه، ٢٠١٠ م، دراسات في التاريخ القديم والآثار، الجامعة الإسلامية العالمية في ماليزيا: قسم التاريخ القديم والآثار، ص ٣٠٥.

١٧- هو نوح الطوفان البابلي الذي تضمنته قصة الطوفان. للمزيد راجع: بوستغيت. نكولاس، ١٩٩١ م، *حضارة العراق وأثاره*، ترجمة سمير عبدالرحيم الجلبي، بغداد: دار المأمون، ص١٣١.

١٨- ربما يوازي هذا جبل الجودي الذي أستوت عليه سفينة نوح فى سلسلة جبال ارارات. قال تعالى " وقيل يا أرض ابلعي مآءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجوديّوقيل بعدًا للقوم الظالمين"، هود ١١: ٤٤.

١٩- اسم جلجامش يعني (الذي في المقدمة) وكذلك يعني (الرجل الذي ينشيء شجرة) يعتقد أن أصل الاسم السومري كان (بيلكا – مس) الذي يعني (العجوز الذي لم يزل شاباً) مؤلف من عدة مقاطع قد تعنى رجل يؤسس أسرة جديدة. للمزيد راجع: الماجدي. خزعل، ١٩٩٨م، *انجيل سومر*، ،ط١، لبنان: الاهلية، ص٢١١، باقر،١٩٥٠م، ملحمة جلجامش، *مجلة سومر*، ص ٤٥.

٢٠- السواح، ١٩٩٦م،*جلجامش ملحمة الرافدين الخالده*، ص٣٢، ٣٣.

٢١- الهلالي. حسين، ٢٠٠٧م، *جذور الفن السومري تماثيل كوديا تحتل مكانتها بين فنون العالم*، ١-٣.

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=120139 [١٠ ابريل ٢٠١١].

٢٢- عكاشة. ثروت،د.ت، *الفن في العراق القديم سومر وبابل وآشور*، بيروت: مطبعة فينيقيا، ص ٢٨٤.

23- Clay،1980، p30

٢٤- بارو.اندرية، ١٩٧٧م، سومر فنونها وحضارتها، م:عيسى سلمان و وسليمطه التكريتي، بغداد: دار الرشيد، ص٢٠

25- Clay. Jean& Josette Contreras،1980،*The louvre،Press:Lausanne*،p30.

26- Burney. Charles،1977،*From village to empire an introduction to near eastern archaeologo*،Britain:Phaidon Press Limited،p86.

27- Woolley. C.Leonard،1965،*The Sumerians*،New York:London،p 88.

٢٨- الغريري. قيس جواد علي، ٢٠٠٩م، *اليشماغ العراقيا ابتكره السومريون ونقوشه السود تعويذه*، ١-٢.

http://hamu.ba7r.org/t133-topic [١١ أبريل ٢٠١١]

29- Clay،1980، p31.

30- New York:Harry n. Abrams،p:125. Janson.H.W،1991،*History of art*، p4،

31- Sasson. Jack m ،1995،*Civilizations of the ancient near east*، New York:Simon،4:2592. 32- Wolff. Walther،1989،*The Herbert history of art and architecture early civilizations Egypt Mesopotamia the Aegean*، Britain: British library،p115.

33- Bartz. Gabriele، 2001، *Art & Architecture the Louvre*، London: n p، p68، Editor. General، 1970، Larousse encyclopedia of prehistoric and ancient art، London: Academie francaise، p66.

٣٤- صاحب. زهير،د. ت، تماثيل جوديا مأثرة عراقي، *أتجاهات*، ١-٣.

http://www.ittijahat.com/zuhayr_sahib/zuhayr_article_2.htm [٣١ أيار ٢٠١١]

٣٥- لقد أوحي الى "جوديا" بالحلم فكانت الأحلام إحدى وسائل الاتصال بالمعبودات للمزيد راجع: الأعرجي. ستار جبر حمود، ٢٠٠١ م، *الوحي ودلالاته في القرآن الكريم والفكر الإسلامي*، لبنان: دار الكتب العلمية، ص٢٠.

٣٦- الهلالي، ٢٠٠٧ م، *جذور الفن السومري تماثيل كوديا تحتل مكانتها بين فنون العالم*، ١-٣.

٣٧- الهلالي، ٢٠٠٧م، *جذور الفن السومري تماثيل كوديا تحتل مكانتها بين فنون العالم*، ١-٣.

٣٨- سليمان، ١٩٩٣م، *العراق في التاريخ القديم موجز التاريخ الحضاري*، ،٢: ١٨٤.

٣٩- ساكز. ١٩٧٩م، ص٢٢١.

٤٠- للمزيد راجع: سليمان، ١٩٩٣م، العراق في التاريخ القديم موجز التاريخ الحضاري، ،٢: ٢٠٠،

٤١- للمزيد راجع: سليمان، ١٩٩٣م، العراق في التاريخ القديم موجز التاريخ الحضاري، ،٢: ٢٠١،

٤٢- للمزيد راجع: مسعود. جمال عبدالهادي محمد & وفاء محمد رفعت جمعه، ١٩٩١م، تاريخ الملّة المسلمة الواحدة منذ أقدم عصورها وحتى القرن السابع قبل الهجرة في مصر والعراق،مصر: دار الوفاء، ص٢٢٤، ٢٣١.

٤٣- ساكز.هاري، ١٩٧٩، عظمة بابل موجز حضارة وادي دجلة والفرات القديمة،م: عامر سليمان، العراق: المطبعة، ص٢٣١.

٤٤- ساكز. ١٩٧٩م، ص٢٢٢.

٤٥- ساكز. ١٩٧٩م، ص٢٢٢.

٤٦- ساكز. ١٩٧٩م، ص٢٣٢.

٤٧- مورتكارت. انطوان، ١٩٧٥م، الفن في العراق القديم، م الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد: مطبعة الاديب،ص ٢٦٣.

٤٨- للمزيد راجع: بارو، ١٩٧٧م، سومر فنونها وحضارتها، ص٢٠١، سليمان، ١٩٩٣م، العراق في التاريخ القديم موجز التاريخ الحضاري، ٢: ٢٠١.

٤٩- عكاشة، د.ت، ص ٣٤٨.

٥٠- سليمان، ١٩٩٣م، *العراق في التاريخ القديم موجز التاريخ الحضاري*، ٢: ٢٠١.

٥١- استنتاج العرض من استقراء المصادر الآتية: سليمان، ١٩٩٣م، العراق في التاريخ القديم موجز التاريخ الحضاري، ٢: ٢٠١، ٢٠٢، ساكز. ١٩٧٩م ، ص٢٣١، ٢٣٦، سليمان. توفيق، ١٩٨٥م، دراسات في حضارات غرب أسيا القديمة، دمشق: دار دمشق، ص ١٨٨، ٢٧٧.

52- Bartz، 2001، p136.

* Institute of West Asian Studies (IKRAB): Universiti Kebangsaan Malaysia.

* Institute of West Asian Studies (IKRAB): Universiti Kebangsaan Malaysia.

* Department of History and Civilization: International Islamic University Malaysia.

۱۷

.