

العلاقات الحميمة في آداب وفنون بلاد الرافدين
Intimate relations in the literature and arts
of Mesopotamia

د. عادل شاكر وهام ^(١)

Dr. Adil Shakir Waham ⁽¹⁾

E-mail: adil1968@coart.uobaghdad.edu.iq

د. جمعة حريز الطلبي ^(٢)

Dr . Jumaah Hariz Altalabi ⁽²⁾

E-mail: jummahhariz@coart.uobaghdad.edu.iq

جامعة بغداد / كلية الآداب ^{(١)(٢)}

University of Baghdad \ College of Arts ⁽¹⁾⁽²⁾

الكلمات المفتاحية: الأدب، الفن، بلاد الرافدين، الحميمة، اللوح، أينا، عشتار.

Keywords: literature, art, Mesopotamia, intimacy, Inanna, Ishtar.

الملخص

حفلت الآداب والفنون الرافدينية بالإشارات والصور المعبرة عن الحياة الجنسية للناس والآلهة، وكان ينظر إلى الرغبة الجنسية على أنها قوة إلهية تضمن استمرارية الآلهة والبشر وجميع الكائنات الحية الأخرى، وهناك عدد من النصوص التي لها محتوى جنسي، وعادة ما تصنف على أنها "أغاني الحب أو أغاني الأعراس" أو "أغاني حب ملكية"، وتتعامل أنواع من الآداب والفنون تعاملاً مباشراً مباشراً مع موضوع العلاقات الجنسية بين الرجال والنساء، وقد صورت الفنون المتنوعة مشاهد العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة بأوضاع مختلفة، مثل وضعية العناق ووضعية الاستلقاء على فراش الزوجية، والممارسة الجنسية مع الشرب بواسطة قسبة أو أنبوب.

Abstract

Mesopotamian literature and arts are full of references and images expressing the sexual life of people and gods, Sexual desire was seen as a divine power that ensured the continuity of gods, humans, and all other sentient beings, There are a number of texts that have sexual content, usually classified as "love songs or wedding songs" or "royal love songs". Some literature and arts deal directly with the subject of sexual relations between men and women. The various arts portrayed scenes of the intimate relationship between a man and a woman in different positions, such as embracing, lying on the marital bed, and sexual intercourse with drinking through a reed or pipe.

المقدمة:

يعد الجنس مادة مشروعة للدراسة التاريخية مثل: الدين أو الاقتصاد أو الهندسة المعمارية أو الطب، وقد وجد التعليم الجنسي في الفن والأدب الرافديني، وكان هناك تعبير ملطف آخر يتعلق بالفعل الجنسي في هذه النصوص الأدبية، وهو "الاستمتاع في حضنك"، ويرى بعض الباحثين أن سكان بلاد الرافدين مثل أي شعب آخر في العالم، وقعوا في الحب بعمق، وهناك أدلة على أن هناك علاقات حميمية بين الرجل والمرأة يعيشون معاً من دون زواج⁽¹⁾.

وترى الباحثة الإنجليزية ليك غويندولين بأن نظام الكتابة المسمارية كان مناسباً بشكل مثالي للأدب بوصفه شكلاً من أشكال الفن⁽²⁾، لذا يشكل النتاج الأدبي الرافديني خطوة خاصة في تاريخ الآداب البشرية وقيمها ومعانيها بأسلوب الخيال والفن⁽³⁾، ويمثل صورة واضحة لإبداعات الشعراء والأدباء عبر العصور ويتوضح ذلك بوساطة مدوناتهم التي تعبر عن واقع حياتهم التي عكسوها بالتشبيهات والنوعت المختلفة والمستخلصة من تجربتهم الأدبية التي تعد حصيلة شعب بأكمله⁽⁴⁾. وتعد النصوص الأدبية المصدر الرئيس للحصول على معلومات حول القيمة الثقافية للحب والعلاقات الحميمية، إذ إن لدينا مجموعة مميزة من القصائد أو الأغاني، وهي تدور حول إلهة الحب والجنس الإلهة أيناونا السومرية (عشتار الأكديّة) وزوجها الإله دوموزي⁽⁵⁾، ويتفق بعض الباحثين مع الرأي القائل أن الأنشطة الجنسية للملك فيما يتعلق بالإلهة أيناونا هي موضوع أدبي خالص⁽⁶⁾، وقد صورت الآداب الرافدينية الجنس بوصفه إحدى الملذات الجسدية التي يجب على البشر الاستمتاع بها في أثناء حياتهم الأرضية القصيرة، إذ أن النشاط الجنسي هو قوة فعالة توحد كل المخلوقات⁽⁷⁾، وغالباً ما تظهر المشاهد الفنية امرأة تشرب الجعة بواسطة أنبوب رفيع من القصب، ورجلاً يرفع كأساً من النبيذ، وهي صور تعبر بشكل ملطف عن قيام الزوجين بممارسة الجنس الفموي مع شركائهم، وأظهرت الأختام الأسطوانية الرافدينية أحياناً رجال ونساء في أوضاع مثيرة جنسياً أيضاً⁽⁸⁾.

العلاقات الحميمية في الآداب الرافدينية:

هناك كثير من النصوص الأدبية السومرية التي تتناول حياة الإلهة أيناونا العاطفية، وتظهر مجموعة النصوص، التي تسمى أغاني الحب أو الأعراس، الإلهة أيناونا على أنها فتاة تنتظر بلهفة أن تتزوج، فهي الشخصية الرئيسية في غالبية هذه النصوص، ولا تتنافسها أية إلهة سومرية أخرى في موضوع المؤلفات الأدبية، مع وجود عدد كبير من الآلهة الإناث في سومر⁽⁹⁾. وقبل عرض كل ما يتعلق بهذه الإلهة ودورها في العلاقات الجنسية الحميمية، نشير إلى نصوص أخرى تعرض إيماءات حميمية واضحة، إذ نقرأ في النص المعروف بالمناظرة بين



الخشب والقصب، وهو نص غنائي إلى حد كبير، وإن كان يعرض المسببات للأمراض بشكل أساس، عن كيف أن الأرض (كي) تكشف عن نفسها بكل بهائها، مثل عروسة شابة، إلى السماء (آن)، الذي مارس الحب معها وصبَّ "سائله" في جسدها:

جعلت الأرض العظيمة (كي) نفسها بهية، وازدهر جسدها بالخضرة،

غطى السماء (آن) المرعى بجاذبيته الجنسية التي (لا تقاوم)، قدم نفسه بفخامة،

أظهرت الشابة النقية (الأرض) نفسها للسماء الصافية،

أظهرت الشابة العذراء (الأرض) نفسها للسماء الطاهرة،

تزاوجت السماء الشاسعة مع الأرض الواسعة،

لقد قذف بذرة الأبطال "الخشب والقصب" في رحمها.

الأرض، البقرة الطيبة، نالت بذرة السماء الجيدة في فرجها.

قدمت الأرض نفسها، من أجل الولادة السعيدة لنباتات الحياة⁽¹⁰⁾.

وتصف أسطورة أنكي ونينخورساكا علاقة هذا الإله مع الآلهة الأنثوية وجوانب النشاط الجنسي والخصوبة، إن مكان القصة ليس أريدو، موطن أنكي التقليدي، لكن دلمون، وهي مدينة تشتهر بنبابيع المياه الصافية ومركز تجاري دولي مزدهر⁽¹¹⁾. ويرد فيها:

قذف أنكي نطفه في رحم نينخورساكا،

استقبلت نطفه في رحمها، الحيوانات المنوية لأنكي.

ويتحدث أنكي إلى صديقه المقرب والوزير (السوكال السومري)، إيسمود عن رغبته في ممارسة الجنس مع أية أنثى تغامر بالدخول في منطقتها؛ الأهوار والمستنقعات، وتورد القصة وصفاً كاملاً لممارسته الحب :

عانقها وقبلها،

قذف أنكي نطفه في فرجها،

وتلقت هي نطفه في (فرجها)، نطف أنكي⁽¹²⁾.

ويمارس أنكي بعد ذلك الجنس مع حفيدته (أوتو)، إذ أنه يأمر بستانياً أن يحضر الفاكهة، فيضعها في "حضنه"، ويقترّب من منزل أوتو، وقد أخبرها أنه البستاني وقد أحضر خياراً وتقاحاً

وعنباً ليكن "لك"، وتفتح أوتو، "الملينة بالبهجة" الباب ويقدم لها أنكي هداياه، ويصب " قدراً كبيراً من البيرة"، وأخيراً أصبح قادراً على حملها بين ذراعيه:

عانقها، وأستلقى في حجرها، داعبت فخذيهما، ومسدتها،

عانقها (مرة أخرى)، وأستلقى في حضنها، تضاجع مع الشابة، وقبلها،

قذف أنكي نطفته في رحم أوتو، تلقت نطفته في رحمها، نطفة أنكي⁽¹³⁾.

ويصبح البطل الذكر في أسطورة أخرى الإله أنليل وليس أنكي، ومكان إقامته مدينة نيبور، مقره الرئيس، ففي أسطورة أنليل وننليل تتصح والدته ننليل (نونبارشيگونا)، ابنتها في خطاب قصير، بأن تحذر من "القناة المقدسة"، لأن أنليل (ذي العيون المشرق) سوف يراها هناك، ويبدو أنه كان شاباً وسيماً غير متزوج، ويتربص بالفتيات الصغيرات في أثناء اغتسالهن في القنوات، لذا فإنه لم يخف نواياه حينما وضع عينيه لأول مرة على ننليل بالقرب من القناة⁽¹⁴⁾:

أريد أن أمارس الحب معك، أريد أن أقبلك!.

لكن الفتاة لم تستجب لرغبته، وردت بأن أعضائها ما زالت صغيرة، و "شفتيها" صغيرتين، و "لا يعرفن كيف يقبلن"⁽¹⁵⁾، وعلاوة على ذلك، فإنها ستقع في مشكلة مع والدتها ووالدها، وسيتعين عليها إخبار صديقتها، ولكنه لم يستسلم ولن يحبط، فقد أخبر صديقه نيسكو أنه يرغب في ممارسة الجنس مع "هذه الفتاة الجميلة والرشيقة"، التي لم تمارس الجنس مع أي شخص بعد. ويبدو أنه استطاع أن يقنعها بعد زوده صديقه بزورق صغير أو وسيلة نقل مماثلة، التي تسمح له بتحقيق هدفه، فقد وجد، على أي حال، مكاناً مناسباً⁽¹⁶⁾ :

اتبع الرغبة في ممارسة الحب، اتبع رغبته في تقبيل تلك الشفاه،

وفي أول مرة مارس فيها الحب، وفي أول قبلة له،

أفرغ في داخل فرجها النطفة، (بذرة) سوين (القمر)،

المشرق المسافر وحيداً⁽¹⁷⁾.

ومع أن أنليل يغادر المدينة، لكن ننليل تتبعه، وكانت مصممة على عدم السماح له بالهروب، ويدرك أنليل مطاربتها ويحاول إخفاء مكان وجوده. ويأمر الرجل المسؤول عن إحدى بوابات المدينة بعدم الكشف عن وجوده لننليل، وفعلاً تسأل الآلهة الرجل عن أنليل، لكنه يعطي إجابة مراوغة، ثم تسحب ننليل نفسها وتبدأ بالحديث:

بعد أن قررت في ذهني، وضعت خططي، وكان يملأ منه فرجي الفارغ،

أنليل، ملك كل البلدان، مارس الحب معي،

بما أن أنليل هو سيدك، فأنا أيضاً سيدتك!

وتعتقد الباحثة ليك بأنه إذا كان هذا التفسير صحيحاً، فهو بالفعل تصريح جريء، ويرينا أن ننليل في طريقها لتصبح ملكة المستقبل العظيمة للأيجور، وليست فتاة حمقاء، لكنها تتحمل مسؤولية مجرى الأحداث⁽¹⁸⁾. ومن الواضح أن هذه القصة الجميلة تحفل بالإشارات والصور الحميمية، إذ يبدأ أنليل دائماً بالتعبير عن رغبته، إما لرفيقه نيسكو أو إيسمود:

"هذه الخادمة الجميلة، هل يمكن أن تُقبّل؟"

أو مباشرة للفتاة:

"أريد أن أقبلك، أن أغرس قضيبتي"⁽¹⁹⁾.

ويوجد نص سومري من ارشيفات أبو الصلابيخ يعود تاريخه إلى منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، ويتعلق بعلاقة الحب بين لوغالبادا ونينسون، الذين عرفوا من مصادر لاحقة بوصفهما والدي كلكامش، وقد جاء فيه:

كانت نينسون الملاك الجميل تخرج عجينة الخبز (المخبوز)،

كانت نينسون الملاك الجميل بارعة جداً، وبقيت مستيقظة واستلقت عند قدميه

قام الحكيم لوغالبادا بتمرير ذراعه حول نينسون الملاك الجميل

لم يقاوم الرغبة في تقبيل عينيها، لم يقاوم الرغبة في تقبيل فمها،

وعلمها ممارسة الحب"⁽²⁰⁾.

أينانا (عشتار) سيدة الحب والشبق:

شغلت أساطير أينانا (عشتار) ودوموزي العالم القديم بأكمله وكانت نواة لكل أساطير الحب والجمال حتى عند الأمم الأخرى، وكان للعلاقة الخاصة بينهما ودوموزي في وجهيهما المفرح والمحزن الأثر الكبير في شيوخ قصص الحب عند أشهر عشاق التاريخ والأسطورة في العالم القديم⁽²¹⁾، وقد أشرنا إلى أن الإلهة أينانا هي الشخصية النموذجية في غالبية هذه النصوص ذات الطابع الحميمي. فقد كانت مصدر الخصب: فالماء والزرع والحب والخبز... تتدفق كلها من (ثدييها):

ثدياك سيدتي، حقل معطاء، ثدياك أينانا، حقل معطاء

حقل واسع (يفيظ) بالزرع، حقل واسع (يفيظ) بالحب... (22).

وقد صُنفت كل أغنية حب، وكل ترنيمة ذكرت أينانا ودوموزي، وكذلك جميع القطع الأثرية ذات المشاهد الجنسية تلقائياً على أنها ذات صلة بطقوس "الزواج المقدس" بهدف إدامة "الخصوبة". ولكن هذه الشعيرة لم تقتصر على الإلهين أينانا ودوموزي، بل يمكن لأي زوجين إلهين أن يقوموا بشعائر العرس الإلهي، مثل الزواج بين إلهي مدينة لكش نينگرسو وبابا⁽²³⁾. وهناك العديد من النصوص السومرية التي تتناول حياة أينانا العاطفية. وهي تسلط الضوء على صفات الإلهة التي ربطها سكان بلاد الرافدين بالأنوثة. إذ أن جمالها وسحرها وفنتتها أجزاء مهمة من هويتها، وكذلك صوتها اللطيف:

أنتِ (أينانا) قد فرضتِ الأنوثة، فأنتِ مليئة بالسحر.

ويتعرف إله الحكمة، أنكي، على أنوثة وصوت أينانا الجميل، الذي يصف السحر الذي أنعمه عليها في أسطورة أنكي وتنظيم العالم. إذ يؤكد أنكي في هذه الأسطورة المعروفة من النسخ التي تعود إلى العصر البابلي القديم، لأينانا أنه جعلها تتحدث بوصفها "امرأة ذات صوت لطيف"، وألبسها ثياب القوة النسائية ووضع كلام المرأة في فمها⁽²⁴⁾.

وتظهر مجموعة من نصوص أغاني الأعراس الإلهة أينانا بوصفها فتاة تتقرب أن تتزوج. وهي تتعلق بالمدة ما بين بداية مرحلة البلوغ وطقوس الزفاف. وترحب بالعريس في الأغاني بعبارات مثل "هو رجل قلبي"، التي قد تشكل قبولها الرسمي لدعوته، إن الإطار الزمني لأغاني الأعراس هو المدة الزمنية بين أول وعي للفتاة بالرغبة الجنسية ويوم زفافها، بمراحل انتقالية تحددتها الخطبة الرسمية والتحضير للاحتفالات⁽²⁵⁾.

إن صورة أينانا التي تنبثق من هذه النصوص هي لفتاة شابة جميلة في أول ظهور لها، منغمسة في ذاتها ومادية، مفعمة بالحيوية والحيوية وعرضة لأحلام اليقظة والحب المثير للفتن. إنها، باختصار، النموذج الأصلي لمرحلة ما قبل المراهقة⁽²⁶⁾.

وأصبح أحد هذه النصوص معروفاً باسم "مانشستر تموز" (Manchester Tammuz) ، وهو محفوظ على ألواح عدة، ويؤرخ من العصر البابلي القديم، ويحوي على تفاصيل الزواج المرتقب بين أينانا ودوموزي، وهناك تباين مثير للاهتمام في النغمة بين الأصوات المختلفة، الذي لم يحدد بشكل مباشر في النص، إذ تعبّر الفتاة عن شوقها لرفقة حبيبها:

"[هو] جلب الفرح إلى الحديقة، أنا الفتاة، أنا السيدة، حيث تكون أنت، يا رجلي؟

[الراعي (؟)] جلب الفرح إلى الحديقة، أنا [الفتاة (؟)] السيدة، حيث تكون أنت، يا رجلي؟



هو جلب البهجة الى حديقة أشجار التفاح، بالنسبة للراعي (؟) التفاح في الحديقة محمل(؟)
بالجاذبية (hi-li)، هو جلب البهجة إلى حديقة الأغاب(27).

وينضم العريس بعد ذلك، بعبارة يُفترض أنها معتادة، تشير إلى إتمام الزواج وربما فض
البكارة والتلقيح:

أوه دعيني أحرث الحقل، دعيني أحرث الحقل(28)!

وتستعد العروس وتعدد مراحل تزيينها المتنوعة (عملية الاغتسال واللبس والاهتمام
بالمظهر):

أنا غسلت نفسي، وفركت نفسي بالصابون، أنا غسلت نفسي في الحوض النقي،

أنا فركت نفسي بالصابون في الإناء الحجري الأبيض،

أنا نعت نفسي بالزيت الفاخر من الجرة الحجرية،

أنا ارتديت رداء الاحتفال، رداء "ملكة السماء"(29).

لهذا أغلقت على نفسي في البيت، طليت عينيوني بالكحل، سويت شعري

حملت خاتماً ذهبياً في إصبعي، وضعت خرزات صغيرة حول رقبتني.

ويرد في أغنية زفاف تقليدية:

الآن نهدي ينتصبان، الآن نما الشعر على فرجي،

نذهب إلى حضن العريس، دعونا نبتهج! أوه يا بابا، دعونا نبتهج بفرجي!

نرقص! نرقص! بعد ذلك سوف يشبعونه، وسوف يرضونه*!

*- وقد ترجم هذا النص الباحث جاكوبسين وأشار أيضاً إلى أنه يمكن استعمال اسم بابا بوصفه
اسم "حيوان أليف" لأينانا، مع اعترافه بأن الأغنية قد تكون مأخوذة من عبادة بابا، إلهة مدينة
لغش، وفي الحقيقة لم يسمي أي أبطال على هذا النحو، فقط بيانات النسخ تعلن أنها أغنية بلابل
من أغاني أينانا، مما لا يعني أنها تتعلق بالضرورة بالإلهة أينانا، وعلى الأقل في العصر البابلي
القديم، كانت بابا اسماً شائعاً للحيوانات الأليفة. ينظر:

Jacobsen, T(1987). Harps that Once...New Haven, London, p.18.

وتشير هذه المشاعر الرومانسية إلى انفصال العشاق مؤقتاً قبل زفافهم. ووجدنا أيضاً قدراً معيناً من العلاقة الحميمة الخيالية في توقع للوقت الذي يقضونه معاً، وتظهر العروس على أنها تتطلع إلى حالتها الزوجية، لأسباب ليس أقلها أنها سوف تستمتع بعلاقات جنسية كاملة خاصة بالبالغين⁽³⁰⁾.

وقد كان الجماع مع الإيلاج الكامل هو الإتمام التقليدي للزواج، وقد سمح للمنى الذكرية المخصبة أن تودع في رحم المرأة، ثم تحدث الحمل، ويبدو أنه كان أيضاً شكل من أشكال الفعل الجنسي الذي كان محرماً على الفتاة غير المتزوجة.

وتركز قصيدة أخرى على توقع أينانا للعلاقات الجنسية في إطار الزواج. فمن أجل أن تنتهياً لسرير الزفاف تستحم أينانا وترتدي رداءها الضخم، وتبدأ تغني أغنية المديح لنفسها، إذ غنت أغنية لفرجها. وتشير في هذه الأغنية إلى أن:

عريسي سوف يبتهج بي، الراعي دوموزي سوف يبتهج بي⁽³¹⁾.

ويشار في شعر الحب الجنسي إلى حالة الإثارة بالإشارة إلى "بلل" الفرج، كما نرى في نص الزفاف المقتبس أدناه:

"فرجي مبلل، [فرجي مبلل]، أنا ملكة السماء [فرجي مبلل]،

دع الرجل في الأعلى [يضع يده] على فرجي، دع الرجل القوي [يضع] يده على فرجي

أو كما في أغنية البلبل هذه إلى نانايا، إذ تخاطب عشيقها:

"لا تحفر [قناة]، دعني أكون قناتك، لا تحرث [حقلاً]، دعني أكون حقلك،

أيها الفلاح لا تبحث عن مكان رطب، حلوي العزيز، دعني أكون مكانك الرطب⁽³²⁾!

وقد اقترحت الباحثة الستر أن: "البيرة تُستخدم بوصفها استعارة لرطوبة الأعضاء التناسلية للمرأة"، عندما يقال إن "فرجها حلو مثل البيرة"، مع أن الإشارات إلى الحلاوة قد تشير بشكل أكثر تحديداً إلى الذوق، كما في هذا المقطع:

"مثل فمها، فرجها حلو"

أو:

"هبي لي بقعة لذيدة، تحسس لي موضعك الحلو مثل الشراب".

الأمر الذي يثير التساؤل عما إذا كان ينبغي فهم هذه السطور على أنها إشارات إلى اللبس. ولا يوجد دليل قاطع على أن هذه الممارسة كانت من المحرمات⁽³³⁾.

الزواج المقدس:

الزواج المقدس هو شعيرة تكون بين إله وإلهة الخصب كما أشرنا في أعلاه، ويقوم فيها الحاكم أو الملك وكاهنة عليا بتمثيل دور الإله والإلهة في ذلك الاقتران المقدس الذي ينتج عنه احلال الخصب والخير في البلاد، وهناك من يعتقد أن هذا النوع من الزواج كان يمارس من البشر على المستوى التطبيقي، وكان الملوك يمارسون هذه الشعيرة من أجل الحصول على الشرعية، وكان ملوك بلاد سومر يعرفون بأنهم (أزواج أينانا) المحبوبون في كافة النصوص السومرية من عهد (اينمركار) حتى عهود ما بعد الحقبة السومرية، لأنهم على ما يبدو كانوا يُعرفون رمزياً بـ (دوموزي)⁽³⁴⁾.

وكان هذا الزواج يجري في المعبد الرئيس للمدينة في جزء خاص كان يسمى (كيبارو)، وإن وردت إشارات إلى أنه كان يقام في القصور الملكية، فقد قام به أحد ملوك أيسن المدعو أدن-دكان (١٩٧٤-١٩٥٤ ق.م)، وتبدأ القصيدة بخطاب موجه إلى الإلهة أينانا بأن مضجعها في معبدها المقدس (أي-أنا)، في مدينة الوركاء، قد هيئ وطهر، وأن الملك قد أقام لها مذبحاً وأجرى الشعائر المقدسة. ثم تتهيئ الإلهة وتستعد لاستقبال الملك مساءً وتلاطفه وتغازله في حجرة الاضطجاع المقدسة، وتمنحه الحياه السعيدة الطويلة وتهبه شارات الملوكية: العصا، والصولجان، والمحجن⁽³⁵⁾.

وتجرى هذه الشعيرة بوصول موكب الإله الممثل بالملك، وهو في أبهى الملابس والحلل، ويقدم كبير الكهنة الملك إلى عروسه الإلهية في حجرة خاصة، وتستقبله بإنشاد الترانيم والأغاني، وتظهر بواسطتها حبها وهيامها وشوقها للاتصال بالعريس الإلهي، مثلما جاء في القصيدة الغزلية التي يعتقد أنها نظمت بمناسبة عرس رابع ملوك سلالة أور الثالثة المسمى شو-سين:

أيها العريس الحبيب إلى قلبي، جمالك باهر، حلو، كالشهد،

أيها الأسد الحبيب إلى قلبي، جمالك باهر، حلو، كالشهد،

ما الذّ وصالك، فهو حلو كالشهد، لقد أسرت قلبي فدعني أقف بحضرتك،

أيها العريس سيأخذونني إليك إلى غرفة النوم،

لقد أسرت قلبي، فدعني أقف بحضرتك، وأنا خائفة مرتعشة،

أيها الأسد ستأخذ بي إلى غرفة نومك،

يا (شو-سين) الذي يفرح قلب أنليل⁽³⁶⁾.

وهناك قصيدة تبدأ بتغني الكاهنة بجمال شعر رأسها، الذي تشببه بعدة تشبيهات، وإنها زينتة لمناسبة العرس الملكي:

أوه يا حبيبي نظف خصلات الشعر، يا حبيبي نظف خصلات الشعر،

حلوتي، الشجرة التي نمت جيداً، أوه يا حبيبي نظف خصلات الشعر،

أوه يا حبيبي نظف خصلات، مثل نخلة التمر،

أوه يا حبيبي نظف العنق الأشعث - مثل ألياف التمر!

سوف أجعل شو - سين جاهزاً - يظهر نفسه رجلاً مفعماً بالحياة،

شو - سين، الذي [يجذبني] بلا نهاية!

شو - سين الذي لن تتغير جاذبيته أبداً⁽³⁷⁾!

ويبدو أن فكرة الإثارة الجنسية بكونها عرضاً للقوة، فضلاً عن كونها فكرة جمالية، قد طورت في وقت ما في عصر أور الثالثة، وأصبحت حياة الحب للملك شو - سين أسطورية، وموضوع أدب البلاط الملكي⁽³⁸⁾.

ويمكن فهم العلاقة الجنسية للملك السومري مع أينانا إلى حد ما على أنها نتاج الأيديولوجية الملكية، التي ادعت أن السيادة تتمتع بمكانة شبه إلهية، ودمجت في البانثيون بعلاقات قرابة رمزية، لذا عُدَّ اتحاده الجنسي مع أينانا زواجاً، لأسباب ليس أقلها أن النصوص تحدد الملك على أنه دوموزي، الذي يظهر دائماً في أغاني العرس على أنه عريس الإلهة⁽³⁹⁾. وتتسم قصيدة أخرى بأقصى درجات الانغماس والافراط في الاتصال الجنسي، إذ تروي الإلهة أينانا النشوة واللذة اللتين جنتهما من اتصالها بحبيبها، الذي تصفه بأنه أخوها:

جعلني الأخ أدخل إلى منزله،

جعلني أستلقي على السرير المعطر برائحة العسل (أو "الفضفاض").

أو:

في البيت حيث ننام، حيث يتدفق العسل، دعنا نستمتع بجاذبيتك الجنسية اللطيفة⁽⁴⁰⁾!

وإن الجماع المفرط معه قد أنهك قواه فتضرع لها أن تحرره، من قبضتها، وإنه سيأخذ بها إلى أبيه لتكون عريسه. والمرجح أن الإله (تموز) هو الذي ذكر في القصيدة بأنه أخوها، والإله (أنكي) (أيا) أبوه⁽⁴¹⁾.

لقد استخدم "العسل" كثيراً لوصف المتعة الحسية. وكانت عبارة "تذوق نبتة العسل" تعبيراً ملطفاً شائعاً عن الجماع. ويُساوى الحبيب هنا بالإحساس الذي يجلبه - أطرافه ذاتها كانت "العسل"; ولكنها "تجلب الحلاوة"، متعة النشوة الجنسية. وتمتد الاستعارة من النشاط ("فعل الشيء الجميل") والسمات الشخصية ("الذين كانت أطرافهم عسل") إلى الموقع⁽⁴²⁾.

العلاقات الحميمية في الفنون الرافدينية:

صورت الفنون الرافدينية عدد من المشاهد المرتبطة بالعاطفة والجنس والعلاقة الحميمية بين الرجل والمرأة، فقد ظهرت هذه المشاهد على الأختام بنوعها المنبسط والأسطواني، فضلاً عن الألواح والمنحوتات والتماثيل. وقد أظهرت تلك المشاهد حالة الاتصال بين الرجل والمرأة في وضعيات مختلفة، مثل وضعية العناق ووضعية الاستلقاء في سرير، ومن الواضح أنها تمثل حالة غزل أو ممارسة جنسية حميمية بين الشخصين المصورين، وقد مثلت عملية الاتصال الجنسي على عدد من الأختام المنبسطة والأسطوانية والألواح الفخارية، وكانت بأوضاع مختلفة، منها عملية الولوج من الدبر مع شرب الخمر بواسطة قسبة أو أنبوب⁽⁴³⁾.

ويعتقد بعض الباحثين أن الأشكال البشرية العارية المستقلة على الأسرة والمنفذة على الألواح الفخارية لها علاقة بالإلهين أينا (عشتار) وحبيبها الإله دوموزي، استناداً إلى قصائد الحب والغزل التي تشير إلى قيام هذه الإلهة بتهيئة سريرها واستعدادها للقاء حبيبها وزوجها دوموزي، كما أشرنا في أعلاه.

وتعد الحياة الجنسية للإلهة أينا (عشتار) جزءاً أساسياً من طبيعتها، فهي تجسد الجمال والحب والرغبة الجنسية والسلوك الجنسي، وتركز العديد من النصوص على السمات الأنثوية لها، ففي تراثيل المديح لثدييها وفرجها، تركز أينا على الصفات الجسدية التي تحددتها بيولوجياً على أنها أنثى، وصورت الإلهة في الفنون المرئية في بلاد الرافدين بشكل أنثوي مثير باستمرار⁽⁴⁴⁾.

وقد أشرنا إلى بعض النصوص التي تصور هذه الإلهة وتظهرها بوصفها نجمة المساء، وكأنها عاهرة تدخل حانة في المساء، أو تجلس عند بوابة الحانة. وترتبط بوابة الحانة بعاهرة دنيوية في التأليف الأدبي المعروف بلعنة أكد، إذ كانت إحدى نتائج لعنة الإلهة أن: "العاهرة سوف تشنق نفسها عند بوابة الحانة الخاصة بها"، وترتبط الحانات والبغايا في النصوص الأكديّة أيضاً، وربما يكون سبب هذا الارتباط هو العلاقة بين السكر والجنس التي عرفت واستغلت في العصور القديمة مثلما هو الحال في عصرنا. ويرى بعض الباحثين أن هذه الألواح تشبه إلى حد كبير إعلانات الحانات: "نمارس الجنس والبيرة والموسيقى، تعال واستمتع!!"، وتشير الباحثة جوليا أسانتي إلى لوح من تل أبو حطب يحمل مشهد جماع جنسي وشراب، ربما أنه ركب على جدار خارجي لحانة/بيت دعارة، إذ أن الثقوب فيه عملت حينما كان الطين ما يزال مبللاً في الجزء

العلوي الأيسر وفي الجزء السفلي من المنتصف، ومن المفترض أنه كان هناك ثقب في الجزء العلوي الأيمن أيضاً، لكن حافة اللوح مكسورة، لذا فإن هذا اللوح لا يترك مجالاً للشك في أن بعض المشاهد المثيرة جنسياً قد وضعت على سطح عمودي في معرض دائم أو شبه دائم "، وقد تساعد وظيفة الإعلان في تفسير تشتت الألواح المثيرة جنسياً في "مساكن". فهل كانت "الإعلانات" تهدف إلى تشجيع العزاب من الشباب على زيارة "النقاط الساخنة" المحلية؟ وهل يصورون التجمعات الاجتماعية التي يراها المعبد؟ وهل الجماع الجنسي نوع من العلامات التجارية لعشتار/ أينا؟ وهل الألواح تعلن عن بيع الجنس؟ ربما لا يملك أحد أجوبة محددة عن مثل هذه الأسئلة (45).

وتقدم الألواح الجنسية من العصر البابلي القديم " صوراً لرجال ونساء في حالة الجماع أو عناق قبل الجماع، أو النساء بمفردهن في المواقف المثيرة "، ومنها (الشكل رقم: ١) الذي يمثل كرسي من الفخار، الذي يحمل مشهد بالنحت البارز لرجل وامرأة يتقابلان في وضعية حميمية، ونفذ مثل هذا الموضوع على أختام منبسطة من عصر الوركاء في مشهد عناق، وقد استمر تنفيذ مثل هذه المشاهد في عصور لاحقة، ومنها تمثال من نفر في معبد أي - ننا لرجل وامرأة في وضعية عناق، وهما جالسان ويؤرخ من نحو ٢٦٠٠ ق.م (46)، وعثر كذلك على لوح فخاري من تلو من ١٨٠٠ ق.م، يمثل رجل وامرأة واقفين في وضعية التقابل، وهو يطابق الشكل المشار إليه أعلاه، وكذلك يقارن الشكل مع ما عثر عليه في أور لمشهد نحت بارز على لوح فخاري لرجل وامرأة يجلسان على كرسي يعود للعصر البابلي القديم (47).

ويظهر في لوح من مدينة تلو، يؤرخ من أوائل الألفية الثانية قبل الميلاد، مشهد جماع بين رجل وامرأة من الخلف (الشكل رقم: ٢)، إذ تشرب الأنثى وهي منحنية للأمام الجعة بواسطة قصبه أو أنبوب الشرب من جرة، ربما ترمز إلى حالة الربط بين استهلاك الكحول والنشاط الجنسي مثلما أشرنا في أعلاه (48)، وكان هذا النوع من المشاهد، الذي يتمثل بممارسة الجنس من الدبر وشرب الخمر بواسطة أنبوب من جرة، قد ظهر منذ أقدم العصور على طبقات أختام منبسطة وأسطوانية من عصر السلالات المبكرة، إذ يظهر في طبقات أختام عثر عليها في مدينة أور من عصر السلالات المبكرة (الشكل رقم: ٣)، وربما تؤكد هذه بأن النشاط الجنسي لم يكن غريباً على المعبد، إذ نلاحظ فيها أن النشاط الجنسي فوق مدخل المعبد في أعلى اليسار، في حين تظهر في أعلى اليمين العلاقة بين الموسيقى والجنس (49).

وعثر على تمثال لامرأة ورجل في مدينة آشور من العصر الآشوري الوسيط (الشكل رقم: ٤)، وقد صورت المرأة مستلقية على دكة قرايين، وكانت قد مثلت بجسم رشيق، لكن ملامح وجهها غير واضحة، وقد وضعت يدها اليسرى على فخذهما، الذي يمسك به الرجل بيده اليمنى،

الذي صور واقفاً بوضعية جانبية، وقد أمسك بمعصمها الأيمن بيده اليسرى المرفوعة عالياً، وقد صورت ساقها وهي مرفوعة وقد وضعتها على كتفي الرجل، وقد مثل العضو الذكري في وضعية إيلاج في العضو الأنثوي، وربما يمثل المشهد عملية الزواج المقدس التي تجري في المعبد، التي سبق وأن أشرنا إليها، وهذا واضح من دكة المذبح، وربما يكون الرجل كاهناً يمارس مع الكاهنة العليا⁽⁵⁰⁾.

وعُبر في فنون بلاد الرافدين عن الارتباط بين الموسيقى والجنس في تصوير الموسيقيين، ذكوراً وإناثاً على حد سواء، وهم يعزفون عراة بل وقيمون علاقات جنسية في أثناء العزف على آلاتهم، كما نشاهد ذلك على لوح طيني من مدينة سيبار، يحمل مشهد الشرب مع ممارسة جنسية حميمة بين رجل وامرأة (الشكل رقم: ٥)⁽⁵¹⁾، وعادة ما تعزف النساء على الطبول والرجال يعزفون على العود؛ والشكلين كليهما كانا غير محتشمين. وقد دفع شعر المرأة الطويل المنقوش بشكل غير عادي أحد الباحثين إلى اقتراح أن هذه قد تكون من فئة (كيزيرتو=kezertu)، وهنّ فئة من النساء اللواتي اعتقدنّ أنهنّ عاهرات. فإذا كانت صور الموسيقيين العراة على الألواح البابلية القديمة أو التطعيمات من العصر الآشوري الوسيط تصور ممارسة أداء فعلية وليست مجرد رمز لحساسية الموسيقى، فمن الصعب تخيل أن الموسيقيين لم يكونوا متاحين أيضاً للخدمات الجنسية. وقد لوحظت أيضاً، الهيئات الغريبة، التي قد تكون مرتبطة بأصول الأسر لبعض الموسيقيين: فالرجل العاري في (الشكل الرقم: ٦) لديه رأس حليق، لكن عنده أربع ضفائر طويلة⁽⁵²⁾.

ومن أبرز الألواح الرافدينية لوح الجماع ومشهد شرب الجعة، إذ يُمارس مع النساء من الخلف، وهن يشربن الخمر بواسطة قصبه أو أنبوب من جرة. وتصور لوحة من أشجالي (من دياللي) رجل أنيق يشرب من جرة في أثناء عملية الجماع، وفي مثال آخر من لارسا هناك جماع جنسي، في حين يعزف كل المشاركون على آلة موسيقية، ويفيد الباحث موري أن ارتباط الجرار بأنابيب الشرب جنباً إلى جنب مع الأزواج المتصلين جنسياً له تاريخ طويل. ولا تحمل الألواح نقوشاً كتابية ولا يرتدي الرجال والنساء المتصلون جنسياً رموزاً (مثل الخوذات ذات القرون) المرتبطة بالآلهة. وتفسر الباحثة جوليا أسانتي، الأعمال الأدبية المثيرة جنسياً، على أنها رسوماً توضيحية لمآثر أينانا/ عشتار الجنسية"، ويصف الباحث موري، ختماً أسطوانياً مبكراً من الألفية الثانية قبل الميلاد من تل حلف، ويقوم فيه: "زوجان بالجماع أثناء الشرب من الأنابيب، وعلى أحد الجانبين صورة فوق حيوان، ربما" إلهة عارية⁽⁵³⁾.

وصور على لوح فخاري مشهد حميمي آخر لرجل وامرأة (الشكل رقم: ٧)، إذ نشاهد عليه رجل عارٍ يضاجع سيدة من الدبر، وهي تشرب الجعة من جرة بواسطة قصبه أو أنبوب، ويمسك

الرجل بكتا يديه ورك المرأة، التي كانت بوضعية الانحناء وبقدمين مفتوحتين⁽⁵⁴⁾، ويتكرر المشهد نفسه على لوح فخاري آخر (الشكل رقم: ٨)، بمشهد جماع بين رجل عارٍ، وهو يمارس الجنس مع امرأة عارية، فهو من المشاهد، التي تجسد العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة، التي ظهرت على كثير من الألواح من العصر البابلي القديم⁽⁵⁵⁾.

ومع تكرار هذا النوع من المشاهد الحميمة، التي تقترب بعملية شرب الجعة بواسطة أنبوب رفيع من القصب، أو برفع كأس من النبيذ: فهل يشرب المشاركون الجعة والنبيذ فقط؟ يرى بعض الباحثين أن هذه الصور هي تعبير ملطف للتعبير عن قيام الزوجين بممارسة الجنس الفموي مع شركائهم. فقد عثر على كل هذه الألواح في المعابد، والقبور والمنازل مما يجعل من الصعب التعميم حول الغرض من استعمالها، وحتى وقت قريب جداً، اعتقد علماء الآثار أن هذه اللوحات كانت مخصصة لعشتار إلهة الحب، ويعتقد بعضهم الآخر أنهم استعملوها لإبعاد الأرواح الشريرة، وأظهرت الأختام الأسطوانية البابلية أحياناً رجال ونساء في أوضاع مثيرة جنسياً أيضاً⁽⁵⁶⁾.

ويحمل أحد الألواح مشهداً جنسياً يتمثل في حالة حميمة بين رجل وامرأة مستقلقيان على سرير، ربما يكون مغطى بشرشف أو لحاف (الشكل رقم: ٩)، ومن الواضح أنهما عاريان ويلتحمان في وضعية عناق ووصال حميمة، فقد صورت المرأة في الجانب الأيمن من السرير وهي تمد يديها ممسكة بها الرجل وتسنده إحدى قدميها باستقامة على الحافة اليسرى للسرير من الوسط لتتسجم مع وضعية العناق بينهما، في حين صور الرجل في الجانب الأيسر من السرير وكأنه في عملية ادخال لممارسة الجماع، يتجه نحو اليمين وهو يمد يده نحو المرأة ممسكاً بها، وقدمه اليمنى ممدودة على نحو مستقيم إلى الأسفل، في حين يضع فخذه الأيسر تحت ورك المرأة⁽⁵⁷⁾.

الخاتمة:

حفلت المخلفات الأدبية والفنية الرافدينية بكثير من الإشارات والصور المعبرة عن الحياة الحميمة في المجتمعات بلاد الرافدين، ومن الواضح أن سكان هذه البلاد كانوا يستمتعون بحياتهم العاطفية والجنسية، وقد عبروا عن عواطفهم هذه بنصوص أدبية صريحة وصورة مكشوفة تبين عدم تحرجهم من عرض هذا النوع من المشاعر، وكانت حياة الإلهة أينا (عشتار) محور الكثير من النصوص الأدبية، فهي الشخصية الرئيسية في غالبية هذه النصوص، ولا تنافسها أية إلهة أخرى.

إذ كانت مضامين كثير من أغاني الحب والأعراس التي صورتها النصوص الأدبية قد مثلت على كثير من المخلفات الفنية من الأختام (المنبسطة والأسطوانية)، والألواح والمنحوتات والتماثيل.

الأشكال



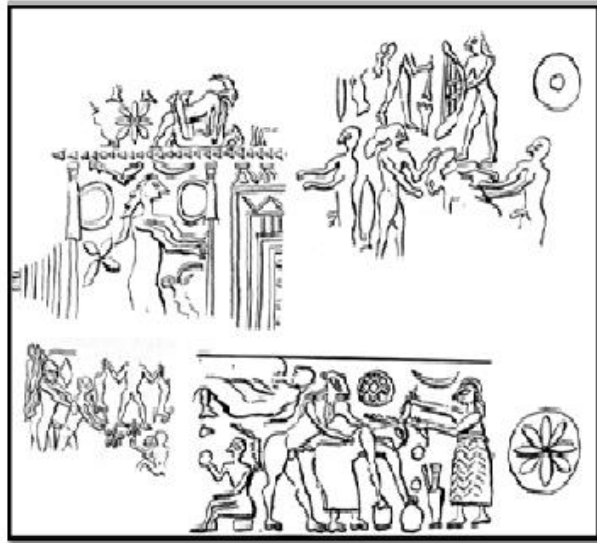
الشكل رقم ٢



الشكل رقم ١



الشكل رقم ٤



الشكل رقم ٣



الشكل رقم : ٦



الشكل رقم : ٥



الشكل رقم : ٨



الشكل رقم : ٧



الشكل رقم : ٩

الهوامش والمصادر:

- (1) - شيبستر، ماريا وآخرون، الجنس في العراق القديم، ترجمة: د. جمعة الطلبي، (بغداد، ٢٠٢٢)، ص ٥٩، ٦٢.
- (2) - Leick ,G(2015).Too young – too old? Sex and age in Mesopotamian literature. (in).(ed).Masterson, M. Sex in Antiquity.Pp.80ff.
- (3) - باقر، طه، ملحمة كلكامش، (بيروت، ١٩٩٨)، ص ١٤.
- (4) - الأسود، حكمت بشير، أدب الرثاء في بلاد الرافدين في ضوء النصوص المسمارية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة (الموصل، ٢٠٠٢)، كلية الآداب، الآثار القديمة، ص ٢٤.
- (5) - كريم، صموئيل نوح، السومريون، تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم، ترجمة: فيصل الوائلي، (الكويت، ١٩٥٦)، ص ٢٠٤ وما بعدها.
- (6) - Gelb,I.J(1060). The name of the goddess Innin. Journal of Near Eastern Studies(J.N.E.S),Vol,19,p.72-79.
وكذلك ينظر: علي، فاضل عبد الواحد، عشتار ومأساة تموز، (بغداد، ١٩٩٩)، ص ٥٩ وما بعدها.
- (7) - تحفل ملحمة گلگامش بكثير من الإشارات والصور الجنسية، لا سيما اللوح الأول، ينظر: باقر، طه، ملحمة كلكامش، (١٩٩٨)، المصدر السابق.
- (8) - شيبستر، ماريا وآخرون، (٢٠٢٢)، المصدر السابق، ص ٦٠.
- (9) -Milroop, M.van der, 1992 ,Society and Enterprise in Old Babylonian Ur.Berlin,p.213-216/ Greengus, S.(1969). The Old Babylonian Marriage Contract. Journal of the American Oriental Society ,Vol, 89,p.532.
- (10) - Leick ,G(1994).Op.cit,p.18.
- (11) - Langdon ,S(1915).Sumerian Epic of paradise ,The Flood and fall the man.London,p.8-12.
- (12) - Alster, B(1978). Enki and Ninhursag ,’Ugarit Forschungen .Vol,10,p.17/ Kramer, S.N. and Maier, J(1989). Myths of Enki, the Crafty God. New York, Oxford,p.210.
وكذلك ينظر: باقر، طه، (١٩٧٦)، المصدر السابق، ص ٨٨-٩٠. كريم، صموئيل نوح، من ألواح سومر، ترجمة: طه باقر، (بغداد- القاهرة، ١٩٧٣)، ص ٢٤٠ وما بعدها.
- (13) - Leick ,G(1994).Op.cit,p.34-35.
وكذلك ينظر: كريم، صموئيل نوح، (١٩٧٣)، المصدر السابق، ص ٢٤٠-٢٤٩.
- (14) - علي، فاضل عبد الواحد، سومر أسطورة وملحمة، (بغداد، ٢٠٠٠)، ص ٩٣. وكذلك ينظر: السعدي، حسين عليوي عبد الحسين، الإله أنليل في بلاد الرافدين في ضوء النصوص المسمارية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد (٢٠٠٩)، كلية الآداب، قسم الآثار، ص ١٧٤.
- (15) - Leick ,G(1994).Op.cit,p.281,Note,4.
- (16) - سلامة، أسامة (٢٠١٥)، أساطير سومر وبابل، القاهرة، ص ١٤.
- (17) - Jacobsen ,T(1987). Harps that Once: Sumerian Poetry in Translation. New Haven, London, p. 114.
- (18) - Ibid, 175-176/Leick ,G(1994).Op.cit,p.44.
- (19) - Kramer, S. N(1969). The Dumuzi-Inanna Sacred Mariage Rite: Origin, Development. Leiden, p. 51/ Leick ,G(1994).Op.cit,p.50.

- (20) - Jacobsen ,T(1989). Lugalbanda and Ninsuna. Journal of Cuneiform Studies.Vol,41,N,1,p. 71-72/ Biggs, R.D(1971). Inscriptions from Tell Abu Salabikh .Chicago.p.20-21.
- (21) - معدى، الحسيني الحسيني، الأساطير السومرية، (القاهرة، ٢٠١٢)، ص ١١٧.
- (22) - علي، فاضل عبد الواحد، (١٩٩٩)، المصدر السابق، ص ١٩.
- (23) - Kramer، S.N(1983). The Weeping Goddess: Sumerian Prototypes of the Mater Dolorosa. The Biblical Archaeologist, Vol. 46, No. 2,p.69-80.
- (24) - شيستر، ماريا، (٢٠٢٢)، المصدر السابق، ص ١٣-١٤. وكذلك ينظر: كريم، صموئيل نوح، (١٩٥٦)، المصدر السابق، ص ٢٣٣ وما بعدها.
- (25) - Leick ,G(1994).Op.cit,p.66-68.
- (26) - شيستر، ماريا، (٢٠٢٢)، المصدر السابق، ص ٨٦.
- (27) - Alster, B(1972). Dumuzi's Dream=Mesopotamia 1. (Copenhagen.p.23/ Alster,B(1992). The Manchester Tammuz. Acta Sumerologica. Vol,14,p.23-24.
- (28) - Leick ,G(1994).Op.cit,p.75.
- (29) - Jacobsen ,T(1987) .Op.cit,p.16-18/ Alster, B(1985).Sumerian Love Songs. Revue d'assyriologie ,Vol,79,p.146-152/ Kramer, S.N(1963). The Sumerian Sacred Marriage Texts. Proceedings of the Society of Biblical Archaeology.Vol,107,p.407-409.
- (30) - Castellino, G.R(1976). Šamaš Hymn: A Note on its Structure. in Kramer (Alter Orient und Altes Testament 25) (Neukirchen-Vlyun): p.71-74.
- (31)- Alster ,B(1993).Two Sumerian Short Tales and a Love Song Reconsidered. Zeitschrift für Assyriologie .Vol,82,p.24 .
- Ibid,p.20/ Alster , B(1975). Studies in Sumerian Proverbs(= Mesopotamia 3) (Copenhagen).p.13.
- (33) - Alster, B(1993).Op.cit,p.13/ Leick ,G(1994).Op.cit,p.94.
- (34) - Kramer, S.N(1969).Op.cit,p53-54/ Frankfort,H(1948).Kingship and Gods.Chicaga.p.330/ Collins .Paul(1994). The Sumerian goddess Inanna (3400-2200B.C).Papers from the Institute of Archaeology 5. London,p.103-118/ وكذلك ينظر: كريم، صموئيل نوح، (١٩٥٦)، المصدر السابق، ص ٣٧٤.
- (35) - باقر، طه، المصدر السابق، (١٩٧٦)، ص ١٩٧. وكذلك ينظر: علي، فاضل عبد الواحد، (١٩٩٩)، المصدر السابق، ص ١٠٢ وما بعدها.
- (36) - كريم، صاموئيل، نوح(١٩٥٦)، المصدر السابق ، ص ٣٦٥-٣٦٦.
- (37) - Kramer, S.N(1963). The Sumerian Sacred Marriage Texts', Proceedings of the Society of Biblical Archaeology (London),Vol, 107, P.508-521/ Jacobsen, T(1987).Op.cit,p.91-92.
- (38)- Leick ,G(1994).Op.cit,p.109.
- (39) -Alster, B(1993).Op.cit,p.18/ Leick ,G(1994).Op.cit,p,111. وكذلك ينظر: علي، فاضل عبد الواحد(١٩٩٩). المصدر السابق، ص ١٠٨ وما بعدها.
- (40) - Alster, B,(1 993). On the Interpretation of "Inanna and Enki, Zeitschrift für Assyriologie".Vol, 64,p.22.
- (41) - باقر، طه، (١٩٧٦)، المصدر السابق، ص ١٩٩-٢٠٠.

- (42) -Alster, B,(1 993). On the Interpretation...Op.cit,p.22/ Leick ,G(1994).Op.cit,p.124.
- (43) - الزيايدي، عادل شاكر، المرأة في فنون بلاد الرافدين، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم الآثار، (٢٠١٨)، ص ٥٠-٥١. وكذلك ينظر: أبو السعود، صلاح، تاريخ وحضارة أرض الرافدين سومر-أكد-بابل-آشور، (القاهرة، ٢٠١١)، ص ١٥٤.
- (44) - Pryke, Louise(2017). Ishtar. London, New York, p.31/ Winter, Irene(2010). On Art in the Ancient Near East: From the Third Millennium BCE .Leiden :Brill.p.202.
- (45) - Cooper, J.S(2016).The Job of Sex: The social and economic role of prostitutes in ancient Mesopotamia. USA,p.220-222/ Assante, Julia.(2002). Sex, Magic and the Liminal Body.(in) Parpola, Simo and Robert M. Whiting (eds.). (2002). Sex and Gender in the Ancient Near East.Vol,2, CRRAI 47. Helsinki: The Neo-Assyrian Text Corpus Project .p.32.
- (46) - الأسود، حكمت بشير، أدب الغزل ومشاهد الإثارة في الحضارة العراقية القديمة، (بغداد، ٢٠١٢)، ص ٣٢٣.
- (47) - الزيايدي، عادل شاكر (٢٠١٨)، المصدر السابق، ص ٢٤٩.
- (48) - Leick ,G(1994).Op.cit,p.130ff,Plate,6.
- (49) - Cooper, J.S(2016). Op.cit,p.224/ Cooper, J.S(2008). Incongruent Corpora: Writing and Art in Ancient Iraq.(in). conography without Texts ,ed. Paul Taylor. Warburg Institute Colloquia 13. London-Turin: The Warburg Institute/Nino Aragno Editore.p.69-94.
- (50) -Black, J & .Green(2000) .A .Gods,Demons and Symbols,of Ancient Mesopotamia .London, P,152, Fig,124.
- (51) - Barrelet, Marie-Thérèse(1968).Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique.Paris.Fig,591.
- (52) Cooper, J. S(2006). Prostitution .RIA,Vol,11,p.19.
- (53) - Cooper, J.S(2016). Op.cit,p.220/ Assante, Julia(2007). The Lead Inlays of Tukulti-Ninurta I: Pornography as Imperial Strategy. (in). ncient Near Eastern Art in Context: Studies in honor of Irene J. Winter by her students ,eds. Jack Cheng and Marian H. Feldman. Leiden: Brill Publishers,p.387.
- (54)-Parpola, Simo and Robert M. Whiting (eds.). (2002).Op.cit,p.29,Fig,2.
- (55) - الزيايدي، عادل شاكر (٢٠١٨)، المصدر السابق، ص ٢٥٨.
- (56) - LPryke, Louise(2017). Op.cit,p.31.
- (57) - Parpola, Simo and Robert M. Whiting (eds.). (2002).Op.cit,p.40,Fig,8.

