

في موضوع مسرح ديبني سومري

بقلم : ايڤون روزنجارتن
Yvonne Rosengarten

تعريب : فهد عكام (١)

نشر ب. م. ويتزل P.M. Witzel ، في
عام ١٩٣٥ ، ترجمة لنص سومري مؤلف من
٤٣٥ سطرا ورسم لهذا النص الذي كان هذا
جنويك H. de Genouilloc قد نشره في عام
١٩٣٠ ، وهو جزء من مؤلف له يخص طقوس
تموز Tammuz ، على أنه لم يضع له
عنوان ، مع أنه عرف العنوان الذي نسبه س.
لانجدون S. Langdon ، الى جزء من النص
نفسه ، ترجمه في عام ١٩١٩ ، وهذا العنوان :
مرثاة في تهدم أور
Lamentation on the Destruction of Ur

وبعد أن جمع س. ن. كرامر S.N. Kramer
عددا كبيرا من النسخ الاخرى المخطوطة ،
وترجمها ، انتهى في عام ١٩٤٠ ، الى ترجمة
جديدة وضع لها العنوان التالي : ندب على تهدم
اور Lamentation over the destruction of Ur
والحقيقة أننا نجد في هذه الترجمة على وجه
الخصوص ندب الربّة نجال Nin - gal
« أم » المدينة وعشيقة اله القمر ، وكذلك ندب
سكان أور بمناسبة كارثة كبرى جعلت المدينة
خرابا يابا ، وقعت قبل حوالي ألفي عام قبل
الميلاد . على أن علماء الآثار الآشورية صنفوا

والبحث مهم لما فيه من دلالة على عراقية
المسرح في منطقة ما بين النهرين ، وقد يكون فيه
ما يلقي ضوءاً جديداً على الاسباب الجوهرية التي
حدثت بالعرب الى اهمال الفن المسرحي .

(١) عن مجلة تاريخ الاديان Revue de
l'Histoire Des Religions
الجزء ١٧٤ ، تشرين الاول - كانون الاول عام
١٩٦٨ ، ١١٧ - ١٦٠ .

فيه أبيات الشكوى البالغ عددها ٣٨٧ (وليس المقصود هنا ، فيما أظن ، ترميما رمزيا) ؛ وتهدف الأبيات الثمانية والأربعون الأخرى الى الحيلولة دون تهدم جديد .

فلفهم النص في مجموعه علينا ان نتبين ، اللحظة التي ندب فيها ، وان كان النحو السومري لا يحدد (١١٩) الماضي والحاضر والمستقبل بدقة حسب تصانيفنا ، وزمن الكارثة الذي يذكرنا به هذا الندب ، والزمن الذي شيدت فيه المدينة من جديد ، والمستقبل الذي تشير اليه الصلاة الأخيرة . وبعبارات أخرى : تهدم المدينة في الماضي البعيد ، وترميسها في ماض أكثر حداثة ، والتعبير عن الالم في الحاضر ، والامنيات المتعلقة بالمستقبل .

والخلاصة ، أن النص اذا ما اعتبر ، كما فعله بعضهم ، وكأنه وثيقة تتعلق بالطقوس الدينية ، فقلب الاله اذ هداً من قبل في حين التكلم ، فان جزأه الاكثر طولاً ، والذي يستدعي الى الذاكرة تهدم أور ليس له من معنى ، وعلى الأقل في شكله الغنائي ، المطبوع بطابع النادرة في آن واحد ، حيث تبدو تفاصيله الكثيرة الغريبة ، وفخامة تعبيره المؤثرة دائماً .

ومن أجل هذه الاسباب كلها ، ان النص الذي يدور الحديث عنه ليس فيما أظن نشيداً يأخذ كثير من أقسامه شكل صلوات طويلة متتالية ، ولا مزموراً مؤلفاً من صوتين اثنين . وقد ظل كريمر في نطاق التخمين اذ حلل أناشيده الاحدى عشرة eleven songs التي يتألف منها ، وأضاف فضلاً عن ذلك أننا لا نعلم شيئاً عن ظروف تلاوته .

النص فيما بعد في صنف الندب Lamentation مما يدعو الى الاضطراب وان لم يكن باطلا .

وقد برهن ب.م. ويتزل نفسه على ذلك حين نشر عام ١٩٤٥ ترجمة جديدة للمؤلف ، بعد اطلاعه على ترجمة س. ن. كريمر ، وأطلق عليها العنوان التالي : الندب على أور Die Klge über Ur (١١٨) مع شرح هيات أن نهمل أهميته . ولكننا نشاهد فيه مظهراً مخيباً ، اذ نعلم أنه لا يمكن تحديد خاتمته تحديداً دقيقاً واضحاً .

وفي الحقيقة ، ان البيت الشعري الاخير من القطعة يعبر عن عرفان الجميل الذي يكنه شعب أور ل نانا Nanna اله القمر وأبي المدينة : أيها الاله ، نانا ، مدينتك المرممة تسمو بك الى المجد بأماديحها .

ومن ناحية أخرى ، ان الأناشيد الأخيرة وتشمل (٤٨ بيتاً) تبدو وكأنها صلاة لاله القمر لثلا يرهق البؤس المدينة من بعد الى آخر الدهر . ولذا فان جاكوبسن Th. Jacobsen كان يميز في عام ١٩٤١ ، بين جزئين مختلفين في النص ، قد يكون ثانيهما خطاباً مهدتاً .

انني لا أظن أن النص غير متلاحم الى هذا الحد ، ولكن علينا أن نفهم طبيعته ومداه . ولنقل بوضوح ، وقبل كل شيء آخر ، ان هذه الصلاة الموجهة الى نانا ، اله القمر ، والتي سنرى فيما بعد محتواها ، ينبغي ألا يخلط بينها وبين « الندب الذي يقصد الى تهدئة قلب » اله ، فهو صلوات فردية ، لا نملك عنها فضلاً عن ذلك غير شواهد غير أكيدة ، صلوات أقيمت بغية ايقاف ألم راهن . وفي الحقيقة ، ان مدينة أور ، كما رأينا ، كانت قد رمت من قبل في الوقت الذي أنشدت

الى « أبيها » الاله نانا ، وصفا لاعمال حربية أعقتها هزيمة ساحقة . وأما القسم الاول فهو تصوير درامي *peinture dramatique* لنتائج كارثة طبيعية أرسلها اله الهواء ، وكان اله النار ظهيرا له في دفعها الى أقصى مداها .

ومع ذلك فقد تتساءل اذا ما كانت كلمة عاصفة قد كتبت وكررت لتدل مجازيا على هجوم أنواع من الاسلحة ؛ واذا ما كان النص ينقل لنا ذكرى ظاهرة طبيعية أو ذكرى معركة ، أو ذكرى الاثنين في آن واحد .

في خلدي أن هذه الفرضية الاخيرة أكثرها تسويفا ، فاذا ما قلبنا النظر عن كتب في هذا القسم ، فان وصف الحرب لا يمكن أن تختلط مادته أي حوادثه المذكورة وصوره المصطنعة بوصف العاصفة نفسها . زد على ذلك أن البيت العاشر بعد المئة الرابعة يشير بعبارات خاصة الى « كائنات سماوية وأرضية » ويلقي عليها تبعة هذا البلاء العظيم . وبما أن هنالك تشوقا عظيما الى تهمد هذه الاحياء السماوية ، فالآلهة ليست بمقصودة هنا على الأرجح ، وانما المقصود هنا شياطين سيئة استخدمها الآلهة لاحداث الخراب من ناحية ، وأعداء ألداء من ناحية أخرى يؤول اليهم أمر الهزيمة والخراب ، (١٢١) فرضوا على السكان قوانين وقواعد لم تكن شائعة بينهم .

ومقصد الشاعر السومري المزدوج يتأكد أيضا حين نعي ما أسماه الآن دورالربة تنجال *Nin-gal* فرائبها الاولى *ses premières lamentations* لا تشير الا الى العاصفة ومساعدتها الشخصية لدى الآلهة الأعلى لايقافها . والربة تلقي هذه المرافعة الاولى بين يدي زوجها ، اله القمر ، مقررة

وقد سمّاه آ. فالكنشتاين *A. Falkenstein* "Komposition Ki-ru-gú" مؤلف " ووضع في عداد النصوص التي لم يحدّد تصنيفها الادبي . وهذا الحكم يعتمد على أن الكاتب السومري أشار في نهاية اللوحة الاخيرة الى قطع أخرى بواسطة تعابير جنسية *génériques* ، ما تزال بالاضافة الى ذلك غامضة في معظمها . وبعض هذه القطع تبدو وكأنها ترايل دينية مقدسة، وأخرى يحددها اسم الآلة الموسيقية التي ترافق الالقاء أو الانشاد .

واذ نشر *GADD* و *C. Kramer* النسخ الاخرى التي وجدت في أور ، فقد أعادا الى الذاكرة النسخ التي جاءت من *Nippur* وأشاروا اليها بعبارة أور الناجبة *Ur Lament* على أنهما قالا بمناسبة الحديث عن سلسلة أخرى من اللوحات الموصوفة ب : نحيب على تهمد سومر وأور *Lamentation sur la destruction de Sumer et Ur* قالا انها تزودنا بمعلومات عن طريقة لكتابة التاريخ .

واذا ما كانت العبارات المستعملة : مؤلف هام في توضيح التاريخ *historiographically significant composition* لم تقل كذلك بمناسبة الحديث عن [النسخ المسماة] أور الناجبة "Ur-Lament" فذلك لان هذه النسخ ، لا تشتمل ، اذا ما نظر اليها لاول وهلة ، على كثير من الاشارات *références* الى التاريخ . فبیت واحد يذكر شعب سو *Su* والعيالامين في عملهم التخريبي ، ومع ذلك ، يمكن اعتبار القسم الثاني من نحيب المدينة الموجه

باخفافها الذريع .
 وحين تتجه اليه للمرة الثانية بخطاب بلغ فيه التعبير عن الالم أقصى مداه ، لان البؤس وصف بدياً وصفا يقوم على المقابلة بينه وبين الازدهار ؛ تصور الصور الاحتلال والنفي في الذهن : فتحن هنا وجها لوجه مع شرور انسانية أثارها الاناسي ، وظفرت قطعاً برضى الآلهة .
 ومع ذلك ، فأنا لا أظن أن المؤلف الذي يذكر بخراب أور وانبعاثها انما هو مؤلف يبغي وصف التاريخ حقا : فليس الحدث فيه سوى ذريعة ، كما كانت معركة سلامين Solamine عند اسخيلوس Eschyle . وأنا أذكر بمسرحية الفرس "Les Perses" عن قصد لا بغيرها من المآسي الاغريقية مهما تكن ، لان مرثي كسر كس Xerxès ومرثي جوقة المؤمنين chosur des Fidèles مشاوري الملك الكبير Grand Rai تقبل دون أي شك الموازنة بينها وبين المرثي السومرية من حيث الشكل والنعمة . واسخيلوس اذ يخرج بؤس الفرس في مسرحية انما يريد على الأرجح الاشادة بقيمة الاغريق ومجدهم ، واثارة الاعجاب بهم . والاشعار السومرية توحى بخصوصة ، ويسرني أن أذكر ذلك هنا ، بكلمتي الرعب والرحمة الغاليتين على بوالو Boileau وعلى لا بروير La Bruyère . على أن العناصر الغنائية في الحالتين ، تغير من صورة النادرة التاريخية : التأثير هو المراد قبل كل شيء آخر . ومن ناحية أخرى ، ان المسرح الاغريقي اذ هو أيضا خير من معجزاتنا أو أسرارنا ، المثلة

في القرون الوسطى Moyen Age ، (١٢٢) يسغفنا في تمثيل « التمثيليات » representation Sumériennes من ممارسة الشعائر الدينية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، مهما تكن هذه « التمثيليات » مشبعة بروح الدين في الموضوع وفي التعبير عن العواطف ، وفي الغيرة التي تعبر عنها .
 لنقرأ من جديد صلاة بنات دناؤوس Les Danaïdes لرب الارباب زوس Zeus (٢) ، وصلاة جوقة من المسنين لزوس ولأثينا Athéna وآرتميس Artémis ولسواهم من الآلهة المبتهل اليهم وفق درجاتهم في الاهمية (٣) ، فأنا نقبل في الحال أنه من الممكن ألا تكون الصلاة السومرية لاله القمر ، كي يعصم مدينة أور من خراب جديد ، شعارا من شعائر الدين . وأن ذلك هو خاتمة منطقية متلاحمة لتصوير مآسي الماضي في مجرى التاج « المسرحي » . أما مرثي الشعب ومرثي الرببة ننجال Nin-gal ، الكثير العدد ، فانها ، كما رأينا ، ليس لها من معنى ، بعد ترميم المدينة ، لو لم يكن المقصود بها « لعبة » تمثل . هذه الفرضية تتحاشى التساؤل فيما اذا كان السومريون ينشدون هذا المؤلف الشعري بمناسبة مضي عام على ذكرى خراب أور ، أو بمناسبة عودة تمثال الالهة ننجال ، الذي يحتمل أن يكون الاعداء قد اختطفوه .
 أما ظهور présence الالهة ننجال على مشهد مسرحي ، أفليس هو أكثر اثارة للدهشة ، حتى ولو تجسدت الالهة بكاهنة عظيمة ، خلال حفلة خاصة بالطقوس الدينية ؟ على أنها قابلة

(٣) سوفوكل ، أوديب ملكا Odipe Roi

(٢) اسخيلوس ، الضارعات Les suppliantes

للتنبيه ، من حيث النسب أو سواء ، مما لا أريد حتى أن ألمح اليه ، بظهور هيفايستس Héphaistos أو هرمس Hermès^(٤) ، أو بظهور أثينا Athéna وهي تحاور أوليسس Ulysse^(٥) . هذا في أيامنا الراهنة .

ومع ذلك فمن قراءة مطلع النشيد الثامن ، الذي كثرت ترجماته كما كثر مؤلوله ، يعن في بالي السؤال المنسوب الى الرعية المتحدثة الى الالهة ، والجواب التالي : « انها المدينة المعبرة عن ذاتها بوساطة الجوقة »^(٦) : جوقة ، على غرار جوقات المآسي الاغريقية ، تتحدث ، وترتل ، وتعني ؛ جوقة تمثل العمل ، وتفسره ، تصف أحيانا لعب الممثلين وتسخط عليهم ؛ جوقة هي صوت الحس السليم والخلق الكريم ، تتسلط على الضمير العام ، ولكنها بالاضافة الى ذلك كله ، تشير في تنبؤها بالمستقبل sa prescience^(٧) وعلمها بالقدر الحتمي الوقوع ، تشير على الالهة بما لا ندحة لها عن فعله .

وعليه فقد غدا النص السومري عندي متلاحما واضحا ، ان لم يكن ذلك في تفاصيله كلها ، فعلى الأقل في مجموعه ، (١٢٤) من حيث طبيعته وتأليفه . وبعض المقاطع الغامضة منه اتخذت معنى جديدا . وقد قادتني النظرية التي لا أجرؤ على التأكيد بأنها تشتمل على الحقيقة ، الى ما سأحاول تلخيصه هنا من نتائج .

ان خواطري ، كما يرى ، لا تتفق وخواطري ويتزل الا جزئيا . اذ يبدو أن فكرة « تمثيل طقسي (Litturgischen Festspiele) قد سته مسأ رقيقا ، ولكنه يوحي ، بدون أن يقيم دليلا يذكر ، بأن الالهة قامت بمهمة المضحى خلال عيد رافقته التضحية capferfest .

وهو يتحدث من ناحية أخرى عن « جوقة المرائي في الجمهور Klagechöre des Volkes ويصطنع أيضا ، خلال تحليله ، الكلمات : Trowrechöre ندب ، Chorgesang نشيد ، أو Chöre جوقة فقط ، بدون أن يحدد بوضوح الدور الذي ينسبه الى المغنين في الجوقة (١٢٣) . انه يفترض ، فيما أظن ، تدخلهم كلما قدم النص ضروبا من التكرار ، واللازمات ، والمقاطع الغنائية بما ليس فيه غموض .

على أنه لا يقول ، بمناسبة النشيد "Chont" الثالث ، كيف تعبر المدينة الناحية عن ذاتها بطريقة مادية محسنة ، وهو يسمي ، بمناسبة النشيد الثامن ، هيئة المعبد "Le personnel du Temple" ليحدد بدقة ، مع شيء من الاحتياط ، الضمير النكرة

(٧) أنظر اسخيلوس ، آغا ممنون Agamemnon ، ٢٣٧ ، « وعليه ، فمن الذي انطق لسان الشيطان في شفاهنا ، ان لم يكن شخصا غير مرئي ، في توقعه للمستقبل » .

(٤) اسخيلوس ، برميثوس المكبل بالاعلال Prométhée enchaîné ، ١٥٣ ، ١٨٩ .

(٥) سوفوكل ، آجاسك Ajasc ، ١٠ ، وما يليها .

(٦) أو بوساطة رئيس الجوقة .

نجد في رأس نسخة نيور Nippur بالروح الديني ، حتى حين تبدو لنا مادية وعامة .
 بصفة مهدى اليه ، اسم الهة الكتابة والآداب
 الجميلة Bebles Lettres نيدابا Nidaba ، (يرافقه
 أولا ، حسب النسخ ، اسم زوجها جاني Ga-Ni
 لا اسم نانا ، اله القمر ، الذي يتتجب بين يديه
 زوجه وشعبه . وقد يكون من المغربي أن نرى في
 هذا الحدث برهانا على أن ما نقرؤه انما هو كتاب
 أدبي وليس بكتاب ديني . على أن من الأرجح
 أن الكاتب لم يهد عمل النسخ الذي قام به الا
 الى معلمته . فالاعمال السومرية ، كما هو طبيعي
 في دولة تقوم على الحكم الالهي ، مشبعة كلها
 بالروح الديني ، حتى حين تبدو لنا مادية وعامة .
 وليس من السهل علينا كثيرا أن نفهم لم
 شُرّف آلهة هذا الشعب والاهاته بصفات الثور
 الوحشي والبقرة - رمزي الثروة والقوة ؟ -
 ولم سميت معابدهم على سبيل المجاز اسطبلات أو
 حظائر . ومطلع النص يخص اله الهواء انليل
 Enlil (حرفيا : سيد الهواء) ، وأربعة أشعار
 لا أقل توضح ما أقول . ويبدو أننا نطلق من
 الظلمة الى النور ، ومما هو ممعن في السرية الى
 ما هو ممعن في الدقة ، بوساطة نوع من التدرج
 لمستند يد العناية :

- (١) عن اسطبله تواري ؛ في حظيرته تهب الريح .
- (٢) الثور الوحشي ، عن اسطبله تواري ؛ في حظيرته تهب الريح .
- (٣) السيد تواري عن البلاد كلها ؛ في حظيرته تهب الريح .
- (٤) الاله موليل Maullil ، تواري عن محرابه في نيور Nippur ؛ في حظيرته تهب الريح .

مركز تحقيقات كالمبيوتر علوم راسدي

ولابد من ثلاثين من الأشعار المماثلة ، لها
 اللازمة نفسها في الشطر الثاني ، لاستحضار
 لائحة من آلهة المدن الرئيسة والاماكن المقدسة في
 سومر Sumer والاهاتها ، (١٢٥) « أو ما يعني
 ذلك أن الآلهة هجرت المدينة ؟ » كلا ، فالعبارة
 كتبها اسخيلوس Eschyle ، ولم يكتبها الشاعر
 السومري .

وغير مستحيل أن يكون لدى السومريين
 رئيس جوقه Chef de Coeur أيضا . ومن الممكن ،
 ولكن لا شيء يؤكد ذلك أن يكون شخصية من
 الشخصيات نطقت الشطر الاول من كل بيت ،
 بينما كررت الشطر الثاني وهو اللازمة : « في
 حظيرته تهب الريح » جوقه من الجوقات ، أو أن
 يتنح من خلال هذه المقدمة ، أن خراب
 مدينة أور أدى الى خراب البلاد بأكملها . ومع
 ذلك ، فالعودة الى التفكير في حالة الخراب ، في
 تعبير شعري ليست مرادة دون سواها . فالتية ،
 على صعيد الغنائية أولا ، تنجبه الى اعداد الازهان ،

تكون الجوقة قد تشاطرت النص على هذا المنوال ، بانقسامها الى فئتين *deux demi-choeurs* وفي الحقيقة، اذا ما افترضنا أن جوقة واحدة أنشدت الايات الثلاثين الاولى ، فاننا لا ندري على أي لسان نضع جوابها *Le contre-chant* Le الوارد في الايات ٣٧ - (٣٨) * وقد يعترض بأن منشدا واحدا في وسعه أن ينطق بجميع الاصوات . ليكن ذلك ، ولكننا لا نعلم عن ذلك شيئا يخص النص الذي نتحدث عنه . فضلا عن ذلك ، ان هذا قد لا يغير شيئا من طبيعة المؤلف : لان ممثلا واحدا يستطيع أن يتلو أي مأساة ، بدون أن يفقدها ذلك كونها مسرحية من المسرحيات .

وإذا ما كان هذا المنشد ناديا اسمه جالا *gala* باللغة السومرية ، وكالو *Kālu* في الأكادية وافترض أنه كذلك بحجة أن الشيد الذي تعرض له مكتوب بلغة سومرية معروفة باسم امسال *eme-sal* ، فان ذلك يطرح قضية أخرى ليس في وسعي أن أتجاسى التعرض لها .

واني لا ذكر بدياً بأن كلمة *emessallu* ترجمت حالياً « بنعومة الطعم » وذلك في وصف الملح . (١٢٦) فاللغة *eme-sal* قد يراد بها نتيجة لذلك ، اللغة الجميلة أو النبيلة ، وقد لا تكون لغة النساء فحسب ، كما اعتقد لامد طويل .

“*Lú eme-sal*” هو رجل يتحدث حديثاً متقناً .

ويبدو لي ، خلاف ذلك ، أن اللغة السومرية الاخرى المسماة *eme-ku* قد تكون اللغة الاساسية ، أي لغة العوام . ومن الصعوبة بمكان أن نفهم لم لفظه *gashan* (سيدة أو سيد ؛ فالالفاظ السومرية ليس لها جنس اذا لم تحدد بمحدد خاص) تبدو أعظم شأناً من *nin* (سيد أو سيدة) ؛ ولم تبدو لفظه *umun* أعظم شأناً من *en* (سيد) ، ولم تبدو لفظه *mulu* (رجل أو امرأة) أعظم شأناً من *lú* ؛ ولم تبدو *Mauulil* أعظم شأناً من *Enlil* (اسما اله الهواء) .

على أن *l'eme-sal* في معظم الاحوال ، أسهل لفظاً من *gar: l'eme-ku* تليق فانتهم الى *mar* (وضع) ؛ و *gāl* انتهت الى *mal* (فعل الكون) ؛ *gish* انتهت الى *mush* (غابة) ؛ و *niğ* الى *nem* (شيء) ؛ *Shag* الى *Sháb* (قلب) ؛ و *dúg* الى *Zeb* (جيد) ؛ و *gé* الى *dé* ، وهلم جرا .

وكذلك ان الالفاظ *eme-sal* تكتب في معظم الاحيان كتابة صوتية ، وكأنها تقضي من القارئ تفكيك المقاطع : فالالفاظ *Mau-ul-lil, ga-sha-an, ù-mu-un* تكتب بمساعدة ثلاث اشارات ؛ والالفاظ *sha-ab, Zé-eb* ، أو *shà-ab* ، بمساعدة اشارتين (١٢٧) . لقد عن في خاطري للسبيين اللذين حددتهما على هذا المنوال ، ان *l'eme-sal* تيسر الترتيل أو الغناء ، و *l'eme-ku* هي ، كما يوحي بذلك الاشتقاق ، اللغة الاساسية ، أي لغة الحديث ، المصطنعة أيضا في نطاق الادب ، ولكن لاهداف أخرى . والقافية الداخلية تعرف سبيلها أيضا في *eme-ku* .

والجزء الاخير *gú* (نقرة) كلمة مركبة
تعني احناء الرأس •

والطابع اللفظي لكلمة *ru-gú* ، وقد أطالتها

كلمة *da* ، في التعبير *gish-gi-gál-ki-Ru-da-kam*

الذي يحل أحيانا محل *gish-gi-gál-bi*

لا يبدو لي مبرهنا قط • فباستحضار المعنى العادي

لكلمة *da* (١٢٩): « هو في جانب ال » يمكن أن نفهم

حرفيا : « النشيد المجاب ، النشيد المجاور » أي :

« التالي » عوضا عن « النشيد المجاب » •

يضاف الى ذلك ، أنه اذا كانت كلمة

ki-shub-gú تعني ماديا « تحية » ، فقد يكون

قريبا للحق أن *gish-gi-gál* تدل على حركة

أخرى ، تعلن « النشيد المجاب » *le contre chant*

وعليه فالجذر *gi* يتضمن فكرة « عطف »

tourner ؛ وكلمة *gish* ، التي تعني

« خشب » *bais* ، تستحضر الى الـذهن

رئيس الطبالين ، أو عصا رئيس الفرقة

الموسيقية ، واتجاه العصا ربما كان

يأمر الجوقة بالانزياح عن مكانها لانشاد النشيد

المجاب ، مما يمثّل حركة معروفة ، لدى

الأغريق ، حين تخلف جملة الاشعار المجاوبة

l'antistrophe مجموعة من الاشعار سبقتها

؟ *la strophe*

ومهما يكن من أمر ، فمن الملاحظ أن كل

جزء من المؤلف - أكان مشهدا أم عملا ؟ - يلقي

الضوء على مقصد المؤلف ، وتركيب النص

وطرائق النطق به • والانشيد المجاوبة تحدد ما

لتكن قيمة الفرضية ما تكن • فمما لا شك

فيه ، على الاقل ، أن ندب الالهة تنجال لتهدم أور

قد روفق بالموسيقى • والاشارة الى ذلك يقدمها

البيت السادس بعد الثمانين (ASXII)

« السيدة » بعد أن وضع عود الاغاني الشعبية

أرضا من أجل تأسفها •

ويمكن أن يستبطن من ذلك ، فيما يبدو ،

(١٢٨) أن ما سبق لم يكن الا مرتلا •

لنعد الى البيت السادس والثلاثين ، فاذا كان

السومريون لا يشيرون الى الشخص المتكلم ، فهم

يشيرون باعتناء الى نهاية كل قسم من أقسام

المؤلف ، بمساعدة أعداد تدل على الترتيب ،

وعلماء الآثار الآشورية ما يزالون على شيء من

التردد والحيرة في قراءة الاشارات التي تسبق

الرقم الدال على الترتيب *ki-shub-gú* او

ki-ru-gú ومعناه • والاكديون كانوا يترجمونها

بـ *shêru* : "Chant" نشيد أو جزء من

نشيد ، ولكن من المحتمل أن يكون ذلك ناجما

عن انزلاق المعنى ، لان الكلمة السومرية المركبة

تبدو دالة ، مهما تكن القراءة المختارة ، على

حركة الجسم •

والمقصود ، في رأي أ. فالكنشتاين

A. Falkenstein عمل من شعارات الدين يرافق

النص المنشد (احناء الرأس خضوعا أو سلاما أو

الجنو على الركب) • وأرى فيه عن طوع مجرد

تحية من قبل الممثلين ، متطابقة في ذلك مع ترجمة

حرفية لكلمة *ki-shub-gú* • والحقيقة أن

كلمة *shub* ، يمكن أن تعني « خفض »

labānu • وتكون مع اشارة المجرد *Ki*

تحدده على العموم ، ملخصة ما قيل ، وكأن ذلك وعليه ، فالآلهة ، اذ هجرت البلاد ؛ فان من أجل نظارة جاؤوا متأخرين ، أو ساهين عما نشيد الثاني يبدأ بابتها إلى المدينة ؛ وحسب نصوص مسمارية اللغة في اللوفر TCLXVI, 40 يسمعون .

(٤٠) أيتها المدينة ، نحيب مر بدا ، من أجل انتحابك !

(٤١) انتحابك ، المر في الحقيقة ، أيتها المدينة ، بدا !

انا لا نستطيع ، لولا معرفة السومرية ، أن نقيم موسيقى الابيات والفن الشعري الذي نسقت بوحى منه العبارات والمقاطع Syllables (١٣٠) ويرى ب . م . ويتزل في هذا المقطع الشعري

واذ آخذ أمثلة ، مرة أخرى ، من المأساة الاغريقية ، وبخاصة من جوقة تمثل المدينة متميزة عنها كل التميز ، وتحدث عنها قائلة « مدينتي » ، « مدينتنا » ، « هذه المدينة » ، أضع البيتين ٤٠ و ٤١ عن طوع في دور الجوقة السومرية . ولكن ينبغي التنبه إلى البيتين التاليين اللذين يتحدث فيهما عن الآلهة بصيغة الغائب :

(٤٢) مر ، في الحقيقة ، ندب مدينتها المقدسة المهذمة !

(٤٣) مر ، في الحقيقة ، ندت مدينتها أور المهذمة !

ومع أن فعل الكون ليس بمعبر عنه ، لابد لنا من أن نفهم ، فيما أعتقد : « مرأ في الحقيقة ، سيكون ندب . . . » (١٣١) لأنه نطق بهذا الندب من البيت ٦٥ - ٧٠ ، على وجه التحديد . أما البيتان ٤٢ و ٤٣ ، فليس لهما من معنى إلا في فم الجوقة ؟ مدينتها ، مدينة الآلهة ، يعني من جهتها : « مدينتنا » . وفي هذه الشروط ، يمكن لرئيس الجوقة أن ينطق بالبيتين السابقين . وبهذه المناسبة ، أذكر بالأوامر التي أعطاها رئيس الجوقة إلى أعضائها : « هيا بنا ، أيها الفرس ، لنأخذ أمكتنا . . . » ، « ولنوجه إليها (يريد الملكة) نحن الموجودين هنا تحياتنا الواجبة علينا نحوها . . . » أو أيضا : « تنظمن أيتها الأسارى ، وفق الترتيب نفسه الذي حدد فيه داناؤوس Danaos نكل منا مرافقتها المسجلة في مهرها » . وقد يمكن أن نقبل أيضا أن الجوقة مقسومة إلى قسمين وأن أحد القسمين نطق بالبيتين ٤٠ و ٤١ ، والثاني بالبيتين ٤٢ و ٤٣ . والبيتان ٤٤ و ٤٥ يكرران البيتين ٤١ و ٤٣ ، ولكن ربما أغفل أحدهما أو الاثنان في بعض النسخ . أما من جهة البيتين التاليين ، اللذين سأشرحهما الآن ، فبوسع المختصين أن يرجعوا

أن يكون اله القمر هو الذي يندب • فانما أمانه
ندب النادبون ، واليه توجه المبتهلون • لقد
اعتبر ضمناً ، وكأنه موقف البلوى ، وهو وحده
القادر على حماية المدينة اذا ما كان سكانها أهلاً
لهذه الحماية •

ان البيتين ٤٦ و ٤٧ اذ يعبران باختصار عن
نصبة شعب أور الماضية bis repetita placent
سيكرران لا مرة فحسب ، بل مرتين ، قبل
نهاية النشيد الثاني •

واذا ما طرحنا من الشهيدين الاولين
الاشعار التي تدل على نهايتهما ، والاشعار التي
تدل على النشيد المجاوب • لكل منهما ، فان عدد
الاشعار فيهما حسب طبعة ASXIII هو
٣٧ للاول و ٣٥ للثاني • وعلى تعدد الآلهة اللائي
هجروا محاريبهم في النشيد الاول يجيب في
الثاني ، ذكر الاماكن المقدسة التي ينبغي أن تعبر
عن خزائهم على الطريقة الانسانية (١٣٣) • فالغنائية
le lyrisme السومرية ، كما نرى ، تفيد مما
اصطلح عليه ، كما تفيد من الرمز والصورة •
واللازمة : « ندب مرّ نطق به من أجل
ندبك ! » تكرر تكراراً مضجراً •

ولكن الشاعر اعتباراً من البيت ٦٥ ، يحيط
بموضوعه عن قرب ، الشكل يتغير والمدينة تعبر
بندبها عن الشدة المادية والشقاء المعنوي لمدينة
منهزمة ومحتلة • وبعد تهدم المبد ، نقرأ في
مستهل النشيد الثالث ، غرقت المدينة في الدموع ؛
ثم خراب البلاد ، ضاعفت أور نحيبها •
وأما ، السيدة المقدسة ، العاهلة ، الالهة

الى ترجمات مختلفة • الفعل mu-um-kúsh-ú
(تنهد ، أن) لا يظهر ، بمعناه الحرفي ، في أي
منها • والكلمة (ga-sha-an-zu) المتخذة
موضوعاً قد ترجمت بـ Herrin ، سيدة Herr
سيد أو Lord سيد • والتعبير mulu-ér-re
فهم وكأنه يدل على من يذرف الدمع أو يندب •
وقد نسب الى اله القمر مباشرة وكأنه صفة خاصة
به ، وبصفة غير مباشرة حين اعتبرت حليلته
وكانها تابع له •

ورئيس الجوقة ، حسب فرضيتي ، كان
ينطق بالبيتين ٤٦ و ٤٧ (ASXII, p. 22) موجهاً
الخطاب الى الجوقة التي تشخص المدينة
الجزينة (١٣٢) : « ندبك ^(٨) مرّ ، في الحقيقة ، فحتى
متى ، بعض الناس ينتحبون أمام السيد Seigneur ؟
وفي الحقيقة ، اذا ما غزر من جهة استخدام
mulu كعائد لما هو بارز ، فاننا نجدده مستخدماً
أيضاً كضمير نكرة بما لا يقبل شكاً (وعلى سبيل
المثال : « ما من شخص يدل اليه ») أو دالاً على
أناس يذرفون العبرات أو يندبون : « وهؤلاء
الناس يتفجعون أمامي » •

ومن ناحية أخرى ، وبسبب التوازن الذي
لا يفتأ السومريون حريصين عليه في مثل هذه
الحال ^(٩) ، ليس بمقبول أن يعود البيت ٤٦ الى
ننجال الذي يدل عليه لفظ ga-sha-an
العاهلة ، في حين أن نانا سمي في المكان نفسه من
البيت التالي •
وأخيراً ، انه مما يخالف المعنى العام للمؤلف

(٩) انظر ما قبل صفحة ١٢٤ •

(٨) يعني ندب المدينة •

من المرات : me-li-o-a (يا ويلتاه !) ،
يدل على شدة الالم وبلوغ الانفعال أقصى مداه .
ولا يؤتى بالكلام ، في هذه اللحظة ، بل يؤتى
فبله بالأشعار ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ ، مصورة أشد
ايماءات اليأس سيرورة بين الناس : « انها تنزع
شعرها كما انتزع العشب x باليد + صدرها
تدقه بجمع يدها النقية ، وتصرخ « وا مدينتاه ! ،
« عيناها مفروقتان بالدموع ؛ انها تبكي بدموع
سخية » .

هذه الطرائق ملاحظة في كل مكان من
المأساة الاغريقية + واليكم على سبيل المثال كلمات
رئيس الجوقة عارضة خروج ايسمن Ismène
« ولكن ها هي ذي ايسمن تخرج + الدموع التي
تسكب من عينيها تنبئ عن جبا لاختها .
سحابة تجلل جبينها ، وتشوه محياها المصطنع
بلون الارجوان الدموي ، وتفترق ملامحها
الوسيمة بمطر من الدموع » .

والجوقة بأكملها ، في موطن آخر (١٣٥) ،
هي التي تشرح ما يجري ، لدى دخول هرقليس
Héraclès محمولا على محفة : « ولكن ها هي
ذي فرقة من الغرباء المجهولين ، أواه ! عجا ،
انهم يحملونه على حيطه ! وما داموا يمضون
بخطي وثيدة خرساء ، فقد يظن أنهم يحملون
قريبا من الأقباء . وا أسفاه ! هذا الذي
يحملونه لا ينس بنت شفة ، (١١) .

ويحدث أيضا أن يصف رئيس الجوقة
الايماءات قبل دخول الشخصيات الى المشهد .

ننجال ، لا تبدأ حزننا الا في البيت ٨٨ . على أن
الجوقة أيضا هي التي تعد ، فيما أعتقد ، لدخولها
الى المشهد بثمانية من أبيات الانتقال واصفة ،
شيئا فشيئا وبدقة ، سلوك زوج اله القمر ، حتى
تسمى في سبيل بلادها : « اليه تولت ، بسبب
مدينتها (المتهدمة) ؛ دموع ألمها الفياضة كالسيول
تسح ، الى الرب Seigneur ، بسبب معبدها
المتهدم ، تولت ؛ دموع ألمها الفياضة كالسيول
تسكب . . . » « بسبب معبدها المتهدم ، اقتربت
منه وستتحب توأ بمرارة » .

واذ ذاك بيتان (II ٨٦، ٨٧) يحملانا على
رؤية تمثيل المشهد "yèu de scène" : « السيدة ،
بعد أن وضع عدد الاغاني الشعبية (١٠) أرضا من
أجل حزننا (١٣٤) ، ندب يملأ المحراب ، على
طريقة طفل ينطق مذعورا » .

والطريقة الفنية نفسها مستخدمة لادخال
ندب ننجال الثاني بين يدي اله القمر : « لقد
هدموا المعابد المقدسة بالمعول والشعب انتحب .
لقد جعلوا من المدينة أثرا بعد عين والشعب
انتحب . سيدتها تصرخ بقسوة : « أواه !
وامعدي ! » تصرخ بشدة : « أواه ! وامدينتي ! »
ومن أجل مزيد من الدقة أضيف : « السيدة ،
على معبدها المتهدم ، تندب ندبا عنيقا . الاميرة ،
على محرابها المتهدم في أور تصرخ صراخا مرا » .
وأخيرا ، ان الجوقة تصف للمرة الثالثة ،
فيما يخيل الي ، مواقف الالهة ، حين تلقي
سلسلة من الابيات ، نداء البدء المتكرر فيها كثيرا

(١١) سوفوكل Sophocle ، التراقيات
Les Trachiniennes ، ٤٩ .

(١٠) أنظر ما قبل صفحة ١٢٧ .

وقد استخرجت بمناسبة الحديث عن الرسول وايتوكل Etéocle العبارات التالية : « في اسرعه يمضي متمجلا خطو قدميه اللتين تحملانه » ، و « في اسرعه ، هو أيضا ، غدا لا يتحكم بخطواته » (١٢) .

والمؤلف الآن النشيد الثالث في المؤلف السومري ، خطاب الالهة المتحدثة عن نفسها بصيغة المتكلم يرد في الايات ما بين ٨٧ و ١٣٤ . انها تتحدث عن رعبها أمام العاصفة الثائرة ، ونكتشف في مناجاتها ارتكاسات امرأة ، وأم ، وربة ، على الرغم من الاقوال المعادة ، والتفخيم ، والصور المحيرة بعض الاحيان . انها تبقى بادىء ذي بدء في ملجأ من الملاجئ ، لا يعرف الكرى اليها سيلا وكأنها امرأة أخذ منها الذعر كل مأخذ . ولكن انتحاب البلاد يرد اليها الشجاعة لتؤدي « واجبها الاسروي » وكأنها بقرة ترعى عجلها « انها تنطلق لنجدة المدينة وقد غدت قاعا صفتفا . وحين تداهما العاصفة ، تستجد بقدرتها الالهية ؛ وتأمرها بالعودة الى السهب . . . ومع ذلك ، فقوة الكلمة لا تسيطر على

العناصر الغنيمة في تعصبها على المعابد ، فتسحقها ، وتحولها الى بيوت من الدموع . واذا ذاك تعبر الالهة عن مرارة الالم ، على أنها ليست هي التي تنطق بالجملة المؤلفة للنشيد المجاب (١٣٦) : « أور غرقت في الدموع ، وفي الحقيقة ، ان نسخة UETVI, 2, 137, 12, 13 تشتعل على بيت اضافي بصيغة الغائب : « من المؤكد ، أن الدموع جرت في أور . مدينتها هدمت ، وقوانينها اختلت » .

والالهة في النشيد الرابع ترافع من جديد مرافعة لابد لزوجها اله القمر من أن يستمع اليها . واذا لم تستطع ، بنفسها وحدها ، حمل العاصفة على التراجع ، فقد مضت تبحث ، كما تقول ، عن آن An اله السماء ، وانليل Enlil اله الهواء ، آملة أن تظفر منهما بالأمر الذي يرد الاشياء كلها الى نصابها . على أن رجاءها الاول لا يظفر من الآلهة العظام الا بالصمت . وبعد الرجاء الثاني ، تأمر الآلهة في غير شفقة بتهديم أور والايقاع بسكانها في مجزرة من المجازر . وتختتم الالهة دفاعها بمرارة وهي تقول : « بما أنني نقلت اليهم كل ما في وسعي قوله ، فقد نأوا بي عن مدينتي ، ونأوا بمدينتي أور عني . كلمة الاله آن قطعية . والاله انليل Enlil لا يغير ما نطق به فمه » .

وبعد الاعتراف باخفاق كامل أيضا ، لا تستطيع الالهة الا أن تغادر المشهد . على أنه ينبغي أن نبين أنها ليست هي التي تنطق بالنشيد الخامس ، أي قصة البلوى العظيمة التي أرادها للمدينة اله الهواء ، يظاها في ذلك اله النار . لنمضي أولا الى النشيد السادس الذي نقرأ فيه ، بعد وصف درامي لتشتت الاسر نتيجة للحرب : « الرؤوس السوداء » تهيم على وجهها في الريح

وإذا ما قبلنا أن الجوقة نطقت بالنشيد
الاول والثاني أو أن نصفها توزعا النطق بهما .
أو أن رئيس الجوقة والجوقة توزعا هذا
النطق^(١٤) ، فلا بد من أن نفترض ، ومضمون
اللازمة يضيف هنا قرينة اضافية ، أن النشيد
الخامس والسادس نطقا على هذا المنوال .
فالشعب بنفسه عبر عن آلامه فيهما ، حتى
يظفر من الاله نانا ، المأخوذ بما حلَّ بمدينته من
بؤس ، بمعارضة ارادة الهي السماء والهواء
العظيمين .

النعم يتصاعد ، الشكاوى تغدو أقدر على
تمزيق النفس (١٣٨) ، على الرغم من وصف نتائج
الكارثة الموضوعي ككل الموضوعية وأسلوب
النشيد الخامس ثابت منذ البيت الاول : « الاله
موليل Mulil دعا العاصفة والشعب انتحب »
وخلال ثلاثين من الايات ذكرت العاصفة - لتقوم
على العموم بوظيفة الموضوع في مطلع الايات -
خمس عشرة مرة . ومن الملاحظ أيضا أن
الرياح المؤذية ، ونيران العاصفة والحرائق (لان
اله النار ، جييل Gibil ، ضم قبائحه الى
قبائح اله الهواء) وصفت بما يطابق الواقع
- وليس فقط بالنسبة الى الموضوع المعالج ، الذي
يخص أساسا مدينة أور - وكأنها دمرت بلاد
سومر بأسرها . وكلمتا Kanam, ki-EN-Gi
اللتان تصوران ذلك ، تتكرران عشر مرات .

كما كانت في وطنها . لم يكن بد لسيدة المدينة
من أن تغادرها كعصفور هارب . كان لابد للالهة
تنجال من مغادرة المدينة كعصفور هارب » .
اننا نعلم ، من جهة أخرى (١٣٧) ، منذ البيت
الثاني من النشيد أن الحديث يدور أيضا عن
الاله نانا بصيغة الغائب : « مدينة الأب ، مدينة
الرب نانا ، غدت عرصة من العرصات » . ونقرأ
أخيرا ، على أثر هذه العبارة ، كما نقرأ في آخر
البيت التالي : « والشعب انتحب » .

وعليه ، فهذه اللازمة هي لازمة النشيد
الخامس ، وتكرارها يطبع القطعة ، أي النشيد
الخامس والسادس بطابع الوحدة ، مع أن اسمي
نانا وتنجال لم يذكر قط في النشيد الاول منهما .
والعبارة الشاهدة بألم الشعب اذ توجد في
النشيد المجاوب للنشيد الخامس (البيت ٢٠٦)
تبدو منذ بدء هذا النشيد . وقد أوردها الكاتب
عشرات المرات خلال أبيات متتالية ، ثم أوردها
بين حين وآخر ، كما لو كان ذلك بغية التذكير
بتكرارها ، حتى نهاية النشيد السادس ، ولكي
نفهم معنى ذلك كله ، لا مندوحة لنا عن أن نتذكر
أن لازمة النشيد الاول كانت تصف المحارب
المسلّم طعمة للريح^(١٣) (Iil) ، وأن لازمة
النشيد الثاني كانت نداء للنحيب ، وأن النشيد
الثالث والرابع اللذين نطقت بهما الالهة أو
أشدتهما لا يحتويان من ذلك شيئا .

الصفحات ٦١ وما يليها) فهو يروي بوساطة
رئيس الجوقة ، والجوقة انطلاق الجيش الى
الحرب . وفي اغامنون Agamemnon ان الجوقة
هي التي تقص طويلا الحالة المأساوية لاسطول
الاتحاد ، وتضحية اينجيني Iphigénie (الصفحة
٢٢٠ وما يليها) .

(١٣) قد لا تعبر الصورة عن اجتياح
الامكنة المقدسة فحسب ، بل عن قدرة سيّد
الرياح Enlil-Mulil .

(١٤) أنظر ما قبل صفحة ١٢٥ ،
اسخيلوس Eschyle (في الفرس Les Perses

ومدينة أور لم تذكر الا في البيت الاخير قبل
النشيد المجاب ، وباستخدام كلمة مدينة في
الآيات ١٨٥ ، ١٩٩ و ٢٠٠ .

وتهدم المدينة يعقبه تهدم هياكلها وتهدم
مجلسها . ويستولي الاعداء أخيرا على أقدس
شيء ويدمرونه : الجبل المحرم ، والمعابد
المقدسة .
وخلاف ذلك ، ان النشيد السادس ، كما
سنرى ذلك فيما بعد ، يصف المعركة في داخل
المدينة . وهذا سبب هام ، فيما يخيل لي ، لثلا
نرى في العاصفة رمزا للحرب .

وبالاختصار ، ان الوصف في خلال
النشيد الخامس والسادس يمضي مما هو عام
الى ما هو خاص : البلد خرب ، والمدينة هدمت ،
والمعابد قوضت . والسيدة التي تبدد معبدها ،
وهي الالهة نجال ، تصرخ : « وامعدي ! »
« وامدينتي ! »^(١٥) ، والنشيد المجاب ، بين
النشيد السادس والنشيد السابع ، يذكر
تحت شكل آخر بضروب الشكوى التي
تحدثنا عنها منذ حين . ومع ان
هذا الذي ذكر لا يتم الا ما سبق ذكره من
شرح ، فانه أبرز لانه يقوم بدور النقلة بين
النشيد السادس والنشيد السابع ، حيث تعاود
الربة الكلام بصيغة المتكلم ، وتعود ، فيما أعتقد ،
الى المشهد . ولذا فان الجوقة ترينا اياها ، في
مطلع هذا النشيد السابع ، في البيت ٢٥٥ ،
٢٥٦ ، صارخة نادية على ما حل بمعدها من
دمار ، وعلى محرابها في أور الذي لعبت به يد
البي^(١٦) . والتصوير مؤثر . ولا أستطيع أن
أمنع نفسي من أن أذكر هنا (١٤٠) شرح رئيس الجوقة
بعد ابتهاج كاساندر Cassandre الى أبولون
Appolon : « صيحتها المفجعة لا تزال تضرع

ومع ذلك ، ان التمييز بين الخرائب التي
أحدثتها العاصفة في البلاد ، وخرائب الحرب في
المدينة ينبغي ألا تؤخذ بعين الاعتبار بشيء كبير
من الصرامة : فمن الواضح أن العاصفة تجتاح
المدينة أيضا وأن هزيمة أورتمس البلاد
بأكملها . ولذا فمن العسير أن نقول اذا ما كان
اسم السلاح mush-búr-ra ، المذكور في
البيت ١٩٥ من النشيد الخامس ، قد اصطنع
بمعناه الخاص أو كصورة من الصور . ولذا ،
فان النشيد السادس بخاصة ، يلمح ست مرات
الى البلاد ، وثلاث مرات الى العاصفة .

على أن كلمة مدينة واسمها أور يبدوان فيه
ثلاث عشرة مرة (١٣٩) . زد على ذلك أن الشاعر يعدد
بين البيت ٢١٢ والبيت ٢١٨ الاجزاء المختلفة
للمدينة : الجدران ، والابواب الكبيرة ، والجادات
الواسعة ، والثوارع الكبيرة ، والطسوق ،
والساحات التي تقام فيها الالعب والاعياد ،
والمنازل ، والفرائس الموجودة فيها ، وقد ذكر
منها أعضاؤها المبعثرة ، ودمها وجثتها بشيء من
القسوة ، ذبحت بالاسلحة : وهذه الفرائس

(١٦) المكان ذاته .

(١٥) أنظر ما قبل صفحة ١٣٤ .

الشكوى ، ويعود الشاعر الى موضوعات كان قد استخدمها من قبل في النشيد الثالث والرابع . وقد قطعت الجوقة على ننجال نجواها مرتين اثنتين، فيما أظن (١٤١) . وهذه الجوقة ، كما أشرت الى ذلك من قبل ، تصف ايماءات الشخصية في الايات : ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ (١٩) ، ومن البيت ٣١١ الى البيت ٣١٤ ، تؤول هذه ايماءات قائلة : « في هذا المكان ، وبسبب مدينتها المهدمة ، اقتربت منه ؛ دموعها تنسكب كالسيول من الالم . بسبب معبدها المهدم ، مضت الى السيد ؛ دموعها تنسكب كالسيول من الالم . بسبب معبدها المهدم اقتربت منه ؛ دموعها . . . من الالم (وهلم جرا) . بسبب مدينتها المهدمة ، اقتربت منه ؛ دموعها . . . من الالم (وهلم جرا) » . « وفي هذا المكان » . . . (ki-ba, 1, 311) هذا التتم يسمح بأن تصور أن النظارة كانوا يرون تطور الشخصية التي تمثل الالهة . ولكن عمن أي مكان يدور الحديث ؟ عن المعبد ؟

é-ur^s-ur^s-ra المسمى في اليتين ٣٠٩ و ٣١٠ ؟ أو عن مكان غير محدد يفترض أن يكون اله القمر موجودا فيه على الرغم من تهمم المدينة والمعابد ؟ وأكاد لا أجرؤ على الكتابة أن الجوقة كانت تدل هكذا على المشهد الذي كانت تبدو فيه والالهة . ومع ذلك فقد يكون ذلك الفرضية الأيسر . . .

وتبدأ الالهة شكواها من جديد في البيت ٣١٥ : « يا ويلتا ! يا قدر مدينتي » ، أريد أن أهتف . « قدر مدينتي مر ، وا عجبا ! » . . .

الى الاله الذي ليس له مكان في أناشيد الالم « (١٧) » . وأخيرا ، بعد صراخ تكمس Tecmesse : « يا حسرتا ! يا حسرتا علي ! » ، يأتي شرح رئيس الجوقة : « انما أرى الزوجة ، الاسيرة ، الفقيده تكمس ، غارقة في الحزن » (١٨) .

ونذب ننجال الثاني يشتمل على ٧١ بيتا . وذلك النذب الذي يشغل النشيد الثاني والثالث لا يخفى أنه من الطول نفسه (٨٠ بيتا) . وفي النشيد السابع ، يمكن أن نميز أيضا خطابين مختلفين ، ومتساويين على وجه التقريب من حيث عدد الايات .

والشاعر بعد أن ذكر بلعنة الاله أن ودخول الاله انليل في العمل ، يعبر بدياً ، عن تهمم المدينة وبؤس السكان ، مصطنعاً أسلوب التضاد . وفي الحقيقة ، لم يبق شيء مما يشهد بسعادة شعب : فالحيوانات غدت لا تظفر بالعضاية ، والقنوات جفت ، والارض لا تنتج شيئاً ، والفضة والحجارة الكريمة سرقت ، والرجال والنساء نفوا أو كبلوا بالاصفاد . « وتقول الآلهة في الختام : أيها الاله نانا لم يبق أثر لأور ، ولم يبق لي أن أظل خليفة لك » .

وحيث بدأ النذب بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة : « معبدي تهمم ، ومدينتي مقوضة الاركان » . ومع أنني السيدة المقدسة ، فان مدينتي غدت مدينة غريبة « . . . يا ويلتا ! أين أخلد الى الراحة ؟ وأين أقف على القدمين » . والربة تكرر حتى الشبع هذه الضروب من

(١٩) أنظر ما قبل صفحة : ١٣٤ ، والمراد بهذه الشخصية الربة ننجال (المعرب) .

(١٧) اسخيلوس ، آغا ممنون ، ٢٤٩ .
(١٨) سوفوكل ، آجاكس ، ٤١ .

قدر معبدي مر « (١ ، ٣١٦) • والبيت ٣٢١ ، أي شيء ؟ هدمت ... » •
 وهو ذو تجريد فلسفي تماما ، يأتي بفكرة
 جديدة : « يا ويلتنا ! بناؤك كان خداعا • وتهدمك
 مر ! » وتفكير من السنخ ذاته ، يعبر عنه (١٤٢) اليتان
 ٣٢٤ و ٣٢٥ يطرح ، في رأينا قضية دينية هامة ،
 لا مندوحة لنا من معالجتها هنا • فهدم المدينة ،
 في الحقيقة ، يبدو فيه مرا وبخاصة لان سببه
 مجهول •
 على أن كلمة سبب التي أصطنعها هنا لفقدان
 ما هو أجدود منها ، قابلة للتأويل ؛ لان السومري
 يقول حرفيا : « آن (البيت ٣٢٤) ... الذي كانت
 مدينته مبنية ، وغدت في غير مكانها ، وهدمت « من
 أجل أي شيء ؟ » ؛ وهدمت وخربت من أجل
 UET VI, 133, 70

^٤Nanna lú-eri-eri-zu nam-tag-li ú-mu-e-du (g)

أيها الاله نانا ، أهل مدينتك ، حررهم من اثمهم ! « (٢١)

سواء أترجمنا كلمة nam-tag بكلمة
 اثم pèché أو غلطة foute ، أو عقاب
 Châtiment ، فان هذه العبارة تضع موضع
 الجدل ، كما سنرى ، طائفة من تبعات سكان
 المدينة ، بمناسبة الجائحة التي كابدتها المدينة •
 انها تتيح لنا أن نفهم أن تهدمها كان عقابا نالته
 عن استحقاق • كيف نفهم ، في هذه الشروط
 التساؤل السومري : « من أجل أي شيء »
 ؟ le pour quoi

والمقطع اللاحق shé الذي يتضمنه لفظ
 والذي يعبر (EK: a-na-sh(è) ta-a-ash

(٢١) أنظر ما بعد ، ١٥٢ ، ١٥٥ •

(٢٠) أنظر ما قبل ١٣٦ ، وما بعد : ١٤٨

أور وذبح أهلها ، أيمن لها أن تقوم بهذه المهمة ، وتحقق ، في تخميننا ، ما يمكن وما يجب أن يقود الى نظام الاشياء القديم ؟ وما أصل هذا الصوت القوي الذي يرجو الالهة بصيغة الامر ؟

ليس هو صوت الاله نانا (١٤٤) . انما هو صوت المدينة كما عرف ذلك من قبل ، ولكن ليس المقصود بذلك ، استفتاء شعبيًا plebiscite ، كما كان يعتقد ، فينبغي ألا يغيب عن الاذهان أنه حين كتب النص السومري ، وحين أصغى اليه ، وربما حين أخرج على المسرح ، كانت المدينة قد أعيد بناؤها من جديد . وعليه ، فمن الواضح للسامعين جميعا أن الآلهة لم تشأ خراب المدينة الى الابد . فانما قدر لأور الخراب كما قدر لها الترميم . ومعرفة هذا القدر تمنح قوتها كلها الى كلمات المدينة التي تعبر عنها الجوقة ، فيما أعتقد ، أو رئيسها .

وكما هو الحال في المأساة الاغريقية ، وربما بسبب المشابهة بين الديانة السومرية والديانة الاغريقية (٢٥) ، ان لعب الضرورة le jeu de la nécessité ، التي لا لبس في عجز الأشخاص عن الفرار منها ، هو أقوى نابض في التوتر الدرامي .

الجوقة ، في المسرح الاغريقي ، كما نعلم ، تعظ وعظا خلقيا ، وتقدم النصائح ، وتعطي الاوامر . وهي التي تدعم في مأساة حملة الطعام

AS XII, 329

« وا معبدي ! » ، لقرأ في

« وا مدينتي ! وا معبدي ! »

حسب رواية (AS XII, n. 505) أهى أيضا الالهة التي تتكلم ؟ لقد رأينا فيما قبل (٢٢) أن الجوقة تنطق بالنشيد المجاب للنشيد الثالث ، النشيد الاضماري الذي توضحه نسخة أور . فمن المنطقي أن نفترض أنه كان كذلك بعد النشيد السابع . فينبغي اذاً أن تضمّر : « تصرخ » (im-me) بالعودة الى البيت ، ٣٠٠ : « وا مدينتاه ! تصرخ » والى الرواية الاخرى « وا مدينتاه ! » « أريد أن أصرخ » الرواية التي تقتضي « قالت » مضمرة .

والنشيد الثامن هو من جميع الجهات المقطع

الاساسي le passage-clé الذي يثير السيل لفهم الاثر السومري . ففي الحقيقة ، كان الكلام حتى

الآن يدور عن الالهة بصيغة الغائب ، أو أن الربة تلقي خطابا بصيغة المتكلم . والابيات ٣٣١ ، ٣٣٢

الواردة مباشرة بعد ندبها الثاني ، تدل باستخدام ضمائر الخطاب على أن الخطاب يتوجه اليها . ولفهم ما قيل ، لا ندحة لنا عن أن نضع في الذهن أنه سيطلب اليها ، مع موافقة الالهين An

و Enlil ، (٢٣) المأمولة ، أن تعود الى مدينتها

وتمارس فيها سيادتها (٢٤) ، ان منطقتنا ليدهش لهذا بعض الدهش : أيمن للالهة التي أفصاها عن مدينتها هؤلاء الآلهة العظام الذين قضوا بتدمير

(٢٥) أنظر ر. جستان R. Jestin ، الفكر

الديني السومري في اطاره L'esprit religieux

sumérien dans son cadre

(٢٢) الصفحة : ١٣٥ .

(٢٣) أنظر ما بعد ، ١٤٨ .

(٢٤) أنظر ما قبل ، ١٢٣ ، وما بعد ،

الى الآلهة Les Choéphores- وهي مع ذلك ليست
مكونة الا من نساء أسراوات ضعيفات - ارادة
أورست Oreste والكتر Electre ، بحكم
حاجتها الى العدالة ، حين يتسرب الوهن الى
شجاعتهما أمام بشاعة الجريمة^(٢٦) . « فيقول
رئيس الجوقة Le coriphée ^(٢٧) الى

أورست Oreste والآن ، أما وقد سمت ارادتك
لتضع الفكرة في حيز التنفيذ ، فيها الى العمل !
وكن برهانا على ما يريد القدر » .

وعلى وجه من الدقة أكبر أيضا ، ان فنيات اللغة ، لفهم الايات من ٣٣١ وما يليه .

(٣٣١) أيتها السيدة ، هوذا ما يشعر به قلبك ، هوذا ما آلت اليه حياتك !

(٣٣٢) أيتها الربة جاشانجال Gashangal ، هوذا ما يشعر به قلبك ، هوذا ما آلت اليه
حياتك !

(٣٣٣) أيتها السيدة المقدسة ، أنت يا من هدمت مدينتك ، انما أنت التي غنيت على
هذا المنوال !

(٣٣٤) أيتها الربة جاشانجال Gashangal ، أنت يا من صيرت مدينتك أثرا بعد عين ،
هوذا ما يشعر به قلبك !

(٣٣٥) بعد تهدم مدينتك ، انما أنت التي غنيت على هذا المنوال !

(٣٣٦) بعد تهدم معبد مدينتك ، هوذا ما يشعر به قلبك !

(٣٣٧) اذ غدت مدينتك غريبة ، انما أنت التي غنيت على هذا المنوال !

(٣٣٨) اذ غدا معبدك بيتا من الدموع ، هوذا ما يشعر به قلبك !

ونهايات الايات نفسها تبدو ثانية بعد بضعة أشعار .

(٣٤٥) اذ آلت مدينتك الى خرائب ، فانما أنت التي غنيت على هذا المنوال !

(٣٤٦) اذ تصدع قلب معبدك ، فهو ذا ما يشعر به فؤادك !

(٣٤٧) اذ لعبت الريح في أور والمحراب ، فانما أنت التي غنيت على هذا المنوال !

(٢٨) سوفوكل ، الكتر ، ١٩١ .

(٢٩) ١٤٧ وما يليها .

(٢٦) اسخيلوس ، حملة طعام الموتى ،

٢٩٦ - ٢٩٨ .

(٢٧) المصدر نفسه ، ٣٠٠ .

(٣٤٨) اذ عري كاهنك چودوج gudug من شعره المستعار الخاص بالندور ، هوذا ما يشعر به قلبك •

وهذا البيت الاخير ، يعني أن شعائر ننجال غدت لا تقام وكذلك اليتان التاليان ، وتتوجه الجوقة حينئذ بالخطاب الى الاله نانا ، وتفيض في الموضوع عنه : لم يبق من شعائر ، لم يبق من أعياد ، لم يبق من هدايا ؛ القنوات والشوارع غدت غير مصانة • وصورة البؤس ، ما تزال ، كما رأينا ذلك من قبل (٣٠) ، صورة السعادة المتقوضة •

والمقطع يبدأ ب جاشان مو gashan-mu

« وا سيدتاه ، مدينتك » ••• في النسخة

AS XII • والبيت الملائم من UET VI, p. 139, 17 على أنه لابد بخاصة من أن نلاحظ أنه اذا كانت طقوس اله القمر غدت لا تقام ، فانه لم يذكر في أي مكان أنه ترك ، كالربة ، مدينته

(٣٧٢) قريميد معبدك المقدس يهتف ، مثل الاناسي : « أين أنت اذا ؟ »

(٣٧٣) وا سيدتاه ، لقد خرجت ، في الحقيقة ، من معبدك ، وأخرجت من مدينتك • والطابع السلبي (١٤٧) للعمل تؤكد النسختان في البيت التالي :

(٣٧٤) (AS XII) وعليه فالى متى ، تبعدين عن مدينتك ، وكأنها عدو ؟

(٢١) (UET VI, p. 139) وعليه فالى متى ، تبعدك مدينتك ، وكأنك عدو ؟

أليس من الواضح أن تبعة الربة ، في هذا النفي ، لم يعبر عنها أكثر من تبعة المدينة ؟ الجملتان لا تسجلان الا حدثاً وطده الآلهة العظام ، في وقت ما ، أعني الانفصال بين ننجال ومدينة أور • وتبادل التعبير مصون في البيت ٣٧٥ ومقابله ٢٢ • ولذا فان البيتين ٣٧٦ و ٣٧٧ ينبغي ألا يؤولا وكأنهما ضربان من اللوم ، بل توصف حالة للاشياء قيمية بالحسرة وبالاصلاح :

« ومع أنك سيدة تحب مدينتها ، فقد هجرت مدينتك • ومع أنك الام الربة جاشانجال Gashangal ، المحبة لشعبها ، فقد هجرت شعبك » •

ولكي يقع القدر ، لابد للربة الآن من العودة الى معبدها ، أعني الى حيث مكانها الطبيعي • والصور التي تلقي الضوء على دلالة هذه العودة الضرورية ، الدلالة المعبر عنها من غير فعل ، بواسطة اللاحقة post-position « نحو » vers

هذه الصور تترجم بالحاح الحب السومري القائم على حسن الترتيب عند الناس والآلهة :

(٣٧٨) أيتها الأم ، أيتها الربة جاشانجال ، Gashangal مثل ثور اذهبي الى اسطبلك ؟

مثل خروف اذهبي الى حديقتك المسورة ...

(٣٨٠) مثل طفل صغير اذهبي الى غرفتك ، أيتها المرأة الشابة اذهبي الى معبدك . (١٤٨) .

على أن هذه الحركة ليست بالنسبة الى الربة أكثر حرية من هجران المدينة . فلا بد للالهين أن Enlil وانليل من أن يسمحوا أن واحد .

(٣٨١) في وسع أن ملك الآلهة أن يقول : « يكفيك ما عانيت اذا »

(٣٨٢) في وسع موليل ، ملك البلدان ، أن يحدد على هذا المنوال مصيرك .

(٣٨٣) لتعد مدينتك من أجلك الى مكانها . مارسي سيادتك .

(٣٨٤) لتعد أور من أجلك الى مكانها . مارسي سيادتك .

وعلى هذا المنوال ينتهي النشيد الثامن . لما وقع من بؤس طالما وصف لم يبق له أثر فيها : والنشيد المجاب يلخص الكارثة بكلمة : « قوانيني » (٣١) وما تزال المدينة هي التي تتكلم : من الملائم تحاشيه من الآن فصاعدا اذا ما أقيمت والنسخة UET VI, p. 139 تظهر ذلك مع أنها مشوهة . والجوقة ، فيما أقدر ، تتوجه بالخطاب الى الربة وتقول : « قوانينها (قوانين المدينة) التي عمها الاضطراب ، لتوطد من جديد في سبيلك » .

وعليه فاننا نفهم معنى الانقسام بين هذين النشيدين الاولين والنشيد الثالث . على أن الانقسام المشار اليه بين النشيدين التاسع والعاشر غير قابل للتفسير في رأينا ، ما لم نفترض أن النشيد التاسع جاء على لسان الجوقة أو نصفها ، وأن النشيد العاشر ، جاء على لسان رئيس الجوقة أو النصف الثاني من الجوقة . ولولا فرضية التأثير المسرحي المقصود لبدا امتداد الايات بين

البيت ٣٨٨ والبيت ٤٠٦ وحيد الشكل • وهذا المقطع يذكر ، باختصار ، أضرار العاصفة الماضية ، وحتى العواصف التي اجتاحت البلد مجتمعة ، أعني أضرار العاصفة السماوية الكبيرة ، وتلك التي لطخت الطقوس ومجالس التشاور (٣٢) •
 وصف هذه العاصفة التي لم تعرف أما ولا أبا ، ولا زوجة ، ولا أطفالا ، ولا أختا ، ولا أخا ، وكانت تخضع لاوامر الاله انليل •
 ولا بد لنا من الوصول الى البيت ٤٠٧ لكي نعرف أن الخطاب يتوجه الى الاله نانا ، وأن وصف العاصفة ليس بموضوع ندب اضافي • فهو يتحدث بعباراته مضمون الصلاة التي لا بد من الجواب للنشيد التاسع • والنشيد العاشر يتابع قبولها :

(٤٠٧) أبانا ، أيها الاله نانا • ألا ترتفع هذه العاصفة عن مدينتك •

(٤٠٨) على شعبك « رؤوس سوداء » أفلا تستمر رعايتك •

(٤٠٩) على العاصفة ، كالمطر التي تسقط من السماء ، ألا تعود الى هذا المكان •

(٤١٠) كائنات السماء والارض التي هيمنت على « رؤوس سوداء » •

(٤١١) تقوضت بكليتها في هذا اليوم •

والنشيد المجاب يختم الحديث قائلا : « لتهدأ هذه العاصفة في المستقبل وكل ما يتجم عنها »
 ومهما يكن من شيء ، فان صلاة استعطاف تترافقها الهدايا تتبع صلاة التضرع (٣٤) • ولكي تقذ المدينة لابد في الحقيقة ، من أن يظل الناس

المدينة والمعد ، كما نفهم ذلك ، بنينا اذا من جديد ، ولكن ما من جملة ، ما من كلمة تقول ذلك بجلاء قبل البيت ٤٢٣ ، ومخرجو المسرح أو السينما عندنا ليوحون بذلك بتغيير

الاطار le décor قبل النشيد التاسع • وما من شيء يؤكد أن السومريين لم يستخدموا هذه الطريقة ••• ومن ناحية أخرى ، يبدو ، كما

لان البيت ٤٣٠ من نص نيبور Nippur غير كامل وأن نسخة أور (UET VI, p. 139, 71) ترممه لنا ، وسرى ذلك فيما بعد

وغضب اله القمر ، الذي لم يكن حتى الآن المسماة eme-ku (٣٣) •

(٣٣) أنظر ما قبل ، ١٢٦ •

(٣٤) أنظر ما قبل ، ١٢٢ •

(٣٢) السطران ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، أنظر ما

قبل ١٣٩ •

موضوع الحديث ، يسمح ، في الحقيقة ، بتفسير مضمون جزء كبير من نصنا : ان له مكانا محددًا في تسلسل الاسباب والنتائج (١٥١) •

وبسبب هذه العاطفة ، التي أثارها بوضوح سلوك سكان أور السوء ان الكارثة الفادحة التي أنزلها بهم الالهان آن وانليل تقع عليهم بصورة حتمية ولسبب من الاسباب (٣٥) • وعلى الأرجح ان من صنع هذا الغضب أن تنجال انفضت بصلاتها مرتين عن هذين الالهين العظيمين اللذين لا يقهران • وكان من ذلك أن نذبها ونذب المدينة توجهها بالخطاب الى زوجها نانا •

وغضب الرب كان ، كما نخمن ذلك ، مخيفا كما كان مدهوشا مما حل بمدنته من تبيد ، ومحروما من طقوسه • انه ينصاع طائعا ، بكل تأكيد ، ويسمح الآلهة الكبار حيثذ ، كما رأينا ، بعودة السلام والترميم الى المدينة • ولكن ذلك نفسه غير كاف • فلا بد أيضا لكائنات السماء والارض المؤذبة ، التي سحقت « الرؤوس السوداء » بأوامر من انليل ، من أن يوقف ايذاؤها ، فتقوض أو تحبس (٣٦) ، ولا بد للاله نانا أخيرا من أن يساعد شعبه ليغدو خيرا مما كان وعليه فان اله القمر يتميز بخصائص رب الاسرة الطيب الذي يحب كل الحب ويعاقب أشد

العقاب • ولا يدهشنا اذا ما اعتبرت وساطة الربة تنجال ، أنجع الوساطات • ولكي نختم الحديث ، لير كيف عبر عن الصلاة الاخيرة ل نانا ، وكيف « مثلت » فيما أعقد • فبدؤها - أنا هنا ، باستثناء الايات الثلاثة الاخيرة من نسخة UET VI, p. 139 بالبيت الثامن والستين (٣٧) • والنداء والامر وأحيانا التمني اصطلفت في الايات : ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ٧٤ و ٧٥ • ولكن البيت الواحد والسبعين حيث يوجه الخطاب الى الاله بصيغة الغائب يقطع الصلاة : « أنت يا من تنطق بالصلاة ، أستطيع تهدئة قلبه ! » •

وبما أن الامنية التي يعبر عنها هي أمنية المدينة كلها (١٥٢) ، فانه ليدو لي بوضوح أنه جاء على لسان الجوقة ، ومن الأرجح أيضا ان الجوقة تصرخ صراخا حادا « أيها الاله نانا ، مدينتك المرممة ، تسمو بك الى المسجد بأماديحها » وذلك في بيت يختم « المسرحية » كلها • واذا فمن كان يتلو الصلاة ؛ ربما كان رئيس الجوقة ؛ ومن الأرجح أكثر فأكثر أنه ممثل يمثل المقدس المكلف من قبل الرب بقبول الهدايا التي يجلبها الشعب • وخاتمة لهذا البحث سنقرأ الايات التالية و « الاخراج » الذي يتضمنه النص فيما يخيل الي :

الجوقة

(٦٢) « الرؤوس السوداء » التي طردت تخر ساجدة تغفر الوجه أمامك !

(٦٣) عبرات المدينة التي قلب عاليها سافلها ، ذرفت حقا أمامك •

(٣٥) أنظر ما قبل ، ١٤٢ •
 (٣٦) البيتان ٤١١ ، ٤١٢ •
 (٣٧) أنظر ما بعد ١٥٢ ، حيث أقدم ٥٩ •

ترجمة للمقطع المفسر هنا ، اعتبارا من البيت ٦٢ ، وتسويقا لهذه الترجمة اعتبارا من البيت ٥٩ •

- (٦٤) أيها الاله نانا ، اتعدو مدينتك المرممة الآن متألقة زاهية من أجلك .
 (٦٥) لتكن رفيعة الشأن ، كالنجمة النقية ؛ فستضي في طريقها أمام عينك .
 (٦٦) أيها الرب ، رجال مدينتك يحملون اليك عطاياهم ،
 (٦٧) وهذا الذي يقدم الهدايا سوف يصلي لك *
 (دخول هذا الرجل)

المقدس

- (٦٨) أيها الاله نانا ، يا من تشفق على بلدك ،
 (٦٩) أيها السيد الاله آشمبابار ^(٣٨)ASH-im-babbár ، حين أعطف قلبك بكلماتي ،
 (٧٠) أيها الاله نانا ، حرر أناسي مدينتك من انهم !

الجوقة

- (٧١) أنت يا من تنطق بالصلاة ، أفي وسعك أن تهديء قلبه !
 (٧٢) أنظر بعين الرضا هذا الذي يقدم الهدايا والحاضرين من أبناء مدينتك (١٥٣) .
 (٧٣) أيها الاله نانا ، يا من نظرته الرحيمة تهج جميع القلوب ،
 (٤٣٣) قلوب هذا الشعب الفاسدة ، أفي وسعك ، أن تردها كلها الى الطهارة !
 (٤٣٤) قلوب أبناء بلدك ، أفي وسعك أن تجعلها طيبة !

الجوقة

- (٤٣٥) أيها الاله نانا ، مدينتك المرممة ، تسمو بك ، بأماديحها ، الى المجد .

ليس مما يشابه الحقيقة في قليل ، كما لم يكن طقسا من طقوس الدين ، وأن يختار رأينا ، أن الشيد الحادي عشر قيل على لسان المنشد واحد . بالاختصار ، يبدو لي أن من الممكن أن يكون النص السومري قد مثل ، وقد مثلته جوقة قابلة الى الانقسام الى فئتين ، ورئيس جوقة ، في الارجح ، وعازفان على الصولو Solistes يقومان بدور الربة نتجال والمقدس في الشيد الاخير . وليس بمرفوض في هذه النظرية أن يعتبر التمثيل وكأنه عمل ديني ، ان

الممثلون من هيئة المعبد ، فالربة والمقدس يمكن أن يكونا كاهنة وكاهنا . فمما لا ريب فيه أن المجتمع السومري لم يعرف التمييز الذي يحدث في أفكارنا وفي ما نعاني من أعمال بين الامور الدنيوية والامور المقدسة . ويبدو هذا ظاهرا في « مسرحه » كما هو ظاهر في المسرح الاغريقي الذي طالما رجعت اليه في تضاعيف البحث .

