نشيد فقصّة فنشيد... في قلب الكتاب: الحركة الكتابيّة-الليتورجيّة في قض ٤-٥ ومز ٦٨[١]

القسّ هادي غنطوس
كلّيّة اللاهوت للشرق الأدنى

مقدّمة

لا تعتبر الليتورجيّا ودراستها إحدى نقاط قوّة وتميّز الإنجيليّين، الذين تتميّز ليتورجيّة معظمهم ببساطتها، وتمحورها حول كلمة الله، الكتاب المقدّس. ولذلك فإنّ هذا البحث يهدف إلى تقديم نموذج لارتباط كتابيّ–ليتورجيّ موجود في الكتاب المقدّس نفسه، وذلك من خلال دراسة العلاقة التي تربط ما بين ثلاثة نصوص كتابيّة مختلفة هي قض ٤، وقض ٥، ومز ٦٨، والتي تقدّم لنا حركة كتابيّة–ليتورجيّة خاصّة ومميّزة وغنيّة موجودة في قلب كتابنا المقدّس نفسه.

١– قض ٤–٥: ما بين النشيد والقصّة

إنّ مَن يقرأ سفر القضاة، لا بدّ وأن يلاحظ مقدار الارتباط الكبير بين الإصحاحَين الرابع والخامس منه؛ فالإصحاح الرابع قصّة نموذجيّة من قصص سفر القضاة تروي أحداث قيادة دبورة وباراق لجيش إسرائيليّ لمواجهة سيسرا قائد جيش الملك الكنعانيّ يابِين الذي كان يذلّ إسرائيل وانتصارهما عليه. في حين أنّ الإصحاح الخامس يتضمّن نشيدًا تتغنّى فيه دبورة ومعها باراق بذلك الانتصار العظيم. وبالتالي فقد اتفق الباحثون الكتابيّون ومنذ فترة طويلة بأنّ هذين الإصحاحَين يتضمّنان نصَّين متوازيَين متشابهَين، ولكن أيضًا مختلفَين،

(١) الاقتباسات الكتابيّة في هذا البحث هي بحسب **الترجمة العربية المشتركة للكتاب المقدّس** الصادرة عن جمعيّة الكتاب المقدّس في لبنان.

أحدهما نثريّ (رواية) والآخر شعريّ (نشيد)، للقصّة نفسها. لكنّ الباحثين من جهة أخرى لطالما اختلفوا ولا زالوا يختلفون في تحديد العلاقة التي تربط هذَين النصَّين ببعضهما من حيث اعتماد أو عدم اعتماد الواحد على الآخر، وتأثّر أو عدم تأثر أحدهما بالآخر، وبالتالي تسلسلهما الزمنيّ[٢]. ولذلك دعونا أوّلاً نبدأ باستعراض نقاط التلاقي والارتباط على المستوى النصّيّ ما بين الإصحاحَين، ومن ثمَّ ننتقل إلى دراسة نوع العلاقة التي تجمعهما ببعضهما البعض.

نقاط الارتباط والتلاقي النصّيّة ما بين قض ٤ وقض ٥

يمكن تقسيم نقاط التلاقي والارتباط على المستوى النصّيّ ما بين الإصحاحَين إلى نوعَين مختلفَين؛ فمن جهة أولى هناك ارتباط واضح في محتوى النصَّين، ومن جهة أخرى، هناك ارتباط واضح في هيكليّة النصَّين وبنائهما الأدبيّ. ففي ما يتعلّق بالمحتوى، هناك ارتباط واضح لا يمكن تجاهله ما بين النصَّين من خلال العديد من نقاط التلاقي والارتباط، ولكن أيضًا الاختلاف، بينهما، والتي دعونا نحاول أن نلخّصها في الجدول التالي (الشكل ١)[٣].

قض ٥	قض ٤
– ملوك كنعان (١٩)	– ملك كنعان في حاصور (٢)
– سيسرا (٢٠)	– سيسرا (٢، ٩، ١٥)
– حرب إلهيّة ضدّ سيسرا (٢٠–٢١)	– معركة ضدّ سيسرا (١٥)
– دبورة: أم في إسرائيل (٧)	– دبورة: نبيّة، قاضية، زوجة (٤–٥)
– الحيدان عن المسالك الصحيحة، طلب آلهة أخرى (٦–٧، ٨)	– عمل الشرّ في عيني الربّ (١)

(٢) A. BRENNER, "A Triangle and a Rhombus in Narrative Structure: A Proposed Integrative Reading of Judges 4 and 5", p. 129.

(٣) PH. GUILLAUME, *Waiting for Josiah: The Judges*, p. 30.

قض ٥	قض ٤
– تطوّع وتضحية لأجل الربّ (٢، ٩)	– دعوة وجمع للمقاتلين (١٠)
– تعنك عند مياه مجدّو (١٩)، نهر قيشون (وادي جزريل) (٢١)	– بين الرامة وبيت إيل في جبل أفرايم إلى قادش نفتالي (٥–٦)، جبل تابور (٦، ١٢، ١٤)، صعننيم عند قادش (١١)، حروشة هاجويم (٢، ١٣، ١٦).
– عشرة أسباط: أفرايم، بنيامين، ماكير، زبولون، يسّاكر، رأوبين، جاد، دان، أشير ونفتالي (١٤–١٨)	– سبطان: زبولون ونفتالي (١٠)
– السموات، والكواكب وحبكها (٢٠–٢١)	– جيوش ومركبات (١٥–١٦)
– ياعيل امرأة حابر القينيّ (٢٤)	– حابر القينيّ (الذي كان هناك صلح بينه وبين يابين)، وامرأته ياعيل (١١، ١٧)
– سيسرا يطلب ماءً من ياعيل فتعطيه لبنًا (٢٥)	– سيسرا يهرب على رجليه إلى خيمة ياعيل (١٥، ١٧) التي تدعوه للدخول للاختباء عندها (١٨) حيث يطلب منها ماءً فتعطيه لبناً (١٩)، باراق يطلب من دبورة مرافقته (٨–٩)
– شدخ رأس سيسرا وتحطيم صدغه وخرقه بالوتد (٢٦)	– خرق صدغ سيسرا بوتد الخيمة (٢١)
– سيسرا يسقط وينطرح مقتولاً بين رجلَي ياعيل (٢٧)	– سيسرا يموت، مقتولاً، خلال نومه (٢١)

الشكل ١: نقاط التلاقي بين قض ٥ وقض ٤

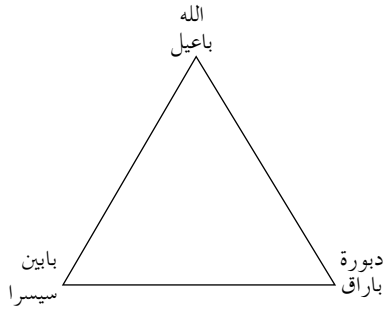
أمّا في ما يتعلّق بالارتباط على مستوى الهيكليّة والبناء الأدبيّ، فإنّ تحليل النصَّين يظهر وجود تقابل كبير في بنيتهما الهيكليّة؛ فتحليل النصّ النثريّ الروائيّ الموجود في قض ٤ يظهر بأنّ بناءه الهيكليّ يأخذ شكل مثلّث مع وجود

شخصيَّتين مرتبطَتَين في كلّ رأس من رؤوسه(٤)؛ فالرأس الأوّل هو الرأس الخاصّ بأبطال إسرائيل، الذي نجد فيه دبورة وباراق، بينما الرأس الثاني فهو رأس أعدائهم، الذي نجد فيه يابين وسيسرا. في حين أنّ الرأس الثالث هو الرأس الخاصّ بالشخصيَّتَين اللتَين تحسمان الصراع ما بين الرأسَين السابقَين، والذي نجد فيه الله وياعيل. وهناك ارتباط في النصّ ما بين الشخصيّات الموجودة في تلك الرؤوس الثلاثة للمثلّث، والتي تمثّل معًا جميع الشخصيّات الفاعلة في القصّة. كما أنّ هناك نوعًا من التوازن والتوازي في الدور الذي تلعبه كلّ شخصيّة من الشخصيّتَين الموجودتَين في كلّ رأس على حدة، حيث أنَّنا نجد في حالة كلّ رأس أنَّ هناك شخصيّة تلعب دورًا أيديولوجيًّا أساسيًّا في خلفيّة القصّة، في حين أنّ الشخصيّة الأخرى تلعب دورًا عمليًّا على المستوى العسكريّ في خدمة الشخصيّة الأولى وبما يحقّق هدفها. وهكذا هناك ثلاث شخصيّات (دبورة، يابين، والله) على المستوى الأوّل، توجد كلّ منهما في أحد رؤوس المثلّث، كما أنّ هناك ثلاث شخصيّات أخرى مرتبطة بها (باراق، سيسرا، وياعيل) على المستوى الثاني، وكذلك توجد كلّ واحدة منها في أحد رؤوس نفس المثلّث. كما أنَّه، في النهاية، من الهامّ هنا أن نلاحظ أنّه، بحسب هذه الهيكليّة، فإنّ جنس الشخصيّات المختلفة ليس له أيّة أهمّيَّة في هذا النصّ، ممّا يعني ضياع الشخصيّات الأنثويّة والدور الهامّ والمميّز الذي تلعبه في هذه القصّة في خضمّ السيطرة الذكوريّة على النصّ، كما على كلّ الكتاب المقدّس (أنظر الشكل ٢ – آ).

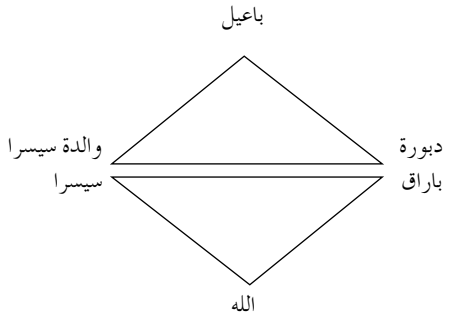
من جهة ثانية، فإنّ تحليل النصّ الشعريّ الموجود في قض ٥ يظهر بأنّه ذو بناء هيكليّ يأخذ شكل مثلّثَين متقابلَين بحيث يصنعان معًا شكلاً معيّنًا، مع وجود شخصيّة واحدة في كلّ رأس من رؤوس كلّ منهما(٥)؛ ففي المثلّث الأوّل، نجد

(٤) A. BRENNER, "A Triangle...", p. 130-131.
(٥) المصدر نفسه، ص ١٣٢–١٣٦.

ثلاث نساء توجد كلّ منهنّ في أحد رؤوسه، وهنّ دبورة، والدة سيسرا، وياعيل التي تقوم بربط الامرأتَين الأخريَين معًا. وتتميّز كلّ واحدة من أولئك النسوة بأنّها تأخذ دور أمّ؛ فدبورة هي أمّ إسرائيل (٥: ٧)؛ بينما والدة سيسرا هي أمّ عدوّ إسرائيل؛ في حين أنّ أمومة ياعيل، التي هي إمرأة غريبة مثل والدة سيسرا، لكنَّها تختار أن تقف في صفّ إسرائيل مثل دبورة، تظهر في الصورة المميّزة ذات الأبعاد الجنسيّة والولاديّة الواضحة التي يرسمها النشيد لموت سيسرا عند قدمي ياعيل في (٥: ٢٤–٢٧). في حين أنَّنا في حالة المثلّث الثاني، الذي هو نوع من المرآة المقابلة للمثلّث الأوّل، نجد ثلاث شخصيّات «مذكّرة» مقابلة توجد كلّ واحدة منها على أحد رؤوسه. وتلك الشخصيّات «المذكّرة» هي باراق، سيسرا، والله، الذي هو حتمًا ليس بذكر أو أنثى، ولكن يتحدث عنه النصّ بصيغة المذكّر. وترتبط كلّ شخصيّة من هذه الشخصيّات الثلاث في المثلّث الثاني بإحدى نسوة المثلّث الأوّل، حيث يرتبط باراق بدبورة، ويرتبط سيسرا بوالدته، ويرتبط الله بياعيل، ويقوم مثلها بربط الشخصيَّتَين الأوَّليتَين المتعاكستَين. وتتميّز هذه الشخصيّات «المذكّرة» الثلاث بأنَّها تلعب دورًا ثانويًّا في هذا النصّ مقارنة بالدور الذي تلعبه في النصّ الموجود في قض ٤. كما أنَّ النصّ الموجود في قض ٥ يقدّم صورة متداخلة ومشوّشة لمعركتَين تجريان على مستويَين يقابلان بعضهما البعض: مستوى عالميّ كَونيّ، ومستوى أرضيّ إنسانيّ. ومن الهامّ أن نلاحظ هنا أنّ الشخصيَّات «المذكّرة» الثلاثة ينتمون إلى المستوى الأوّل، في حين أنّ النسوة ينتمين إلى المستوى الثاني، الأمر الذي يجعلهنّ الأكثر فاعليّة وأهمّيّة على مستوى الصراع الفعليّ في القصّة بحسب هذا النصّ (أنظر الشكل ٢ – ب).



الشكل ٢ – آ: البنية الهيكليّة لقض ٤



الشكل ٢ – ب: البنية الهيكليّة لقض ٥

وبالتالي فإنّ دراسة البنيّة الهيكليّة لكِلاَ النصَّين تظهر وجود ارتباط واضح ما بين النصَّين، يتمثّل في وجود تقابل، وتشابه، وأيضًا اختلاف في البناء الهيكليّ لكلّ منهما. ففي كلتا الحالتين هناك وجود لإسرائيل من جهة، ولأعداء إسرائيل من جهة ثانية، وارتباط ما بين الجهتَين من خلال طرف ثالث. كما أنَّه في كلتا الحالتَين هناك وجود لشخصيَّتَين مختلفتَين مرتبطتَين، ولدور مختلف تلعبه كلّ منهما في كلّ جانب (دبورة – باراق؛ يابين/والدة سيسرا – سيسرا؛ الله – ياعيل). من جهة أخرى، هناك اختلاف ما بين النصَّين من حيث وجود معركتَين مختلفتَين على مستويَين، كونيّ وأرضيّ، في قض ٥ مقابل معركة واحدة على المستوى الأرضيّ في قض ٤. كما أنّ هناك اختلافًا ما بين النصَّين في الدور الذي تلعبة النساء في كلّ منهما.

وعليه، فإنّ الدراسة النصّيَّة، على مستوى المحتوى وعلى مستوى البناء الهيكليّ لكلا النصَّين، تؤكّد وجود ارتباط واضح ما بين النصَّين الروائيّ والشعريّ الموجودَين في قض ٤ و٥. فالنصَّان يقدّمان نسختَين مختلفتَين ولكن مرتبطتَين في المحتوى والهيكليّة للقصّة نفسها(٦). أمّا ما هي طبيعة ذلك الارتباط؟ وهل اعتمد كاتب أيّ منهم على الآخر؟ فذلك هو ما سنتعامل معه في الجزء التالي من بحثنا هذا.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٣٠.

علاقة القصّة والنشيد ببعضهما البعض

* المواقف المتنوّعة من تلك العلاقة

خلال تاريخ دراسة قض ٤ و٥ كان هناك ثلاثة مواقف رئيسيّة من العلاقة بين هذَين النصَّين المتشابهَين:(٧)

١- هناك مَن اعتبر أنَّ هذَين النصَّين هما نصَّان مستقلاّن لا وجود لأيّ ارتباط حقيقيّ بينهما في ما يختصّ بتأليفهما. فرغم أنّهما يتعاملان مع حدث واحد، إلاّ أنّ كلّ واحد منهما قد تمّ تأليفه بمعزل عن الآخر، وبأسلوب أدبيّ وفكر لاهوتيّ مختلفَين ومستقلَّين تمامًا، ومن ثمَّ قام محرِّرو سفر القضاة بجمعهما مع بعضهما كونهما يتعاملان مع نفس الحدث، والذي يمثّل الجامع الوحيد بينهما. وقد ركَّز الذين تبنّوا هذا الموقف على نقاط الاختلاف بين النصَّين لتأكيد وتبرير موقفهم هذا.

٢- هناك، من جهة أخرى، مَن اعتبر بأنّ النصّ الشعريّ الموجود في قض ٥ بشكله الحاليّ يعتمد اعتمادًا أساسيًّا على النصّ القصصيّ الموجود في قض ٤. فرغم إمكانيّة وجود أساس قديم للقصيدة الموجودة في قض ٥، إلاّ أنّ شكلها النهائيّ الموجود في سفر القضاة يرتكز على النصّ الروائيّ الموجود في قض ٤، وينتقل به إلى أبعاد جديدة تتجاوز الحدث الأصليّ الموجود في قض ٤. ففي الوقت الذي يحصر النصّ الروائيّ نفسه بالتعامل مع حدث موت عدوّ معيّن لإسرائيل على يد امرأة معيّنة، يتميّز النصّ الشعريّ بأنَّه قابل للاستخدام في كثير من المواقف الأخرى في حياة شعب الله.

٣- في حين، من جهة ثالثة، أنّ الموقف الأكثر شيوعًا بين المختصّين في الوقت الحاليّ هو ذاك الذي يعتبر أنّ النصّ الروائيّ في قض ٤ يعتمد على

(٧) PH. GUILLAUME, *Waiting for Josiah: The Judges*, p. 30-34.

النصّ الشعريّ في قض ٥؛ فالدراسة اللغويّة للنصّ الموجود في قض ٥ تثبت أسبقيّة وأقدميّة اللغة الموجودة فيه على تلك الموجودة في النصّ الموجود في قض ٤. كما أنّ قض ٤ يقدّم العديد من التوضيحات والتفاصيل غير الموجودة في قض ٥، سواء في الجزء الأوَّل من القصَّة الذي يدور حول المعركة، أو في الجزء الثاني الذي يقدّم مشهد هرب سيسرا إلى خيمة ياعيل وقتله هناك. وبالتالي فلا شكّ بأنّ كاتب القصّة الموجودة في قض ٤ أراد من خلال كلّ تلك الإضافات التفصيليّة توضيح الحدث الذي تتعامل معه القصيدة. أضف إلى ذلك أنّ هذا الجزء الثاني من القصَّة يبدو بأكمله كنوع من الإضافة على القصَّة الموجودة في قض ٤ التي كان من الممكن أن تنتهي بسهولة مع نهاية مشهد المعركة، لولا اضطّرار كاتب تلك القصَّة لإضافته نظرًا لوجوده في النشيد. وفي النهاية، علينا ألاّ ننسى حقيقة أنّ كاتب قض ٤ يقلّص عدد الأسباط المتداخلة في الحدث من عشرة في النشيد إلى اثنين، هما نفتالي وزبولون، في القصَّة ممّا يشير إلى تأخّر تأليف القصَّة، حيث أنَّ هذا التقليص يهدف إلى تجنّب أيّ تداخل في القصَّة للسامرة وما حولها بعد سقوطها بيد الآشوريّين في سنة ٧٢٠ ق.م.، وبما يتماشى مع أيديولجيّة المملكة الجنوبيّة المعادية للمملكة الشماليّة وعاصمتها السامرة ونظرتها السلبيّة تجاهها، والتي يعكسها الكتاب المقدَّس في أجزاء كبيرة منه.

*** نقاط أساسيّة في فهم العلاقة التي تربط النصَّين ببعضهما البعض**

ممّا لا شكّ فيه بأنّ النصَّين القصصيّ الموجود في قض ٤ والشعريّ الموجود في قض ٥ يرتبطان ببعضهما البعض ارتباطًا وثيقًا يجعل فكرة استقلاليّتهما الكاملة عن بعضهما البعض فكرة ضعيفة ومرفوضة. فلا بدّ من وجود علاقة ارتبط عضويّ ما بين النصَّين منذ بداية تأليفهما وحتّى بلوغهما شكلهما النهائيّ الذي نعرفه في قض ٤ و٥. لكن قبل الانتقال إلى تحديد تلك العلاقة دعونا نستعرض بعض النقاط الأساسيّة في ذلك السياق.

* أوّلاً، من الهامّ أن ندرك أنّ النصَّين الموجودَين في قض ٤ و٥ يمثّلان حالة خاصّة جدًّا ويقدّمان فرصة نادرة لدارسيّ الكتاب المقدّس لدراسة الارتباط بين نصَّين يتحدَّثان عن الحدث نفسه، لا بل ويتحدّثان عنه بنمطَين أدبيَّين مختلفَين: النثر والشعر(٨)، وذلك أمر نادر في الكتاب المقدّس. فرغم وجود عدّة حالات أخرى في كتابنا المقدّس لنصوص مختلفة تتعامل مع نفس الحدث وترويه بطرق مختلفة، وخير مثال على ذلك هو الأناجيل الأربعة الموجودة في العهد الجديد من الكتاب المقدّس، فإنّ النادر والمميّز في حالة النصَّين الموجودَين في قض ٤ وقض ٥ هو كونهما ينتميان إلى نمطَين أدبيَّين مختلفَين. ولعلّ المثال الأقرب أو ربَّما الوحيد المشابه لهذه الحالة في الكتاب المقدّس هو القصَّة التي تتحدّث عن حدث عبور الشعب للبحر في خر ١٤ ومن ثَمَّ النشيد الذي يتغنَّى بذلك الحدث في قض ١٥. ولذلك فمن الهامّ أن نتجنَّب ما نقوم به عادّة في حالة النصوص المتشابهة، حيث نقوم بخلطها كلّها ببعضها وبناء قصَّة واحدة منها، كما هو الحال مثلاً مع قصَّة الميلاد التي نجمعها من نصَّيها المختلفَين في متّى ولوقا، ونبني منها قصَّة واحدة يضيع فيها تميّز كلّ واحدة من هاتَين القصَّتين الغنيَّتَين. ذلك الخلط في حالة قض ٤ وقض ٥ يؤدِّي إلى ضياع النشيد في قلب الرواية، وإلى فقداننا للغنى الكبير الذي يقدّمه وجود كلا النصَّين إلى جانب بعضهما البعض، كما أيضًا يحصل في حالة رواية قصّة عبور البحر في خر ١٤ ونشيد موسى حولها في خر ١٥(٩).

* الدراسة الجغرافيّة للمواقع التي يشير إليها النشيد تشير إلى أنّ النشيد يعود في أساسه إلى أصل إسرائيليّ شماليّ في الفترة ما بين النصف الثاني من القرن العاشر والنصف الأوّل من القرن التاسع قبل الميلاد. الفخر القبليّ لا يزال واضحًا في النشيد، لكن، من جهة أخرى، هناك نوع من الطبقيّة الاجتماعيّة الواضحة

(٨) A. Brenner, "A Triangle...", p. 129.

(٩) المصدر نفسه، ص ١٢٩–١٣٠.

التي يعكسها النشيد(١٠)، في حين أنّ المساحة الجغرافيّة التي يغطّيها النصّ القصصيّ، والتي تمتدّ من جنوب جبل أفرايم (حوالى ٦٠ كم إلى الجنوب من تعنة) حتّى التلال الشماليّة لنفتالي (حوالى ٦٠ كم إلى الشمال من تعنة) تتجاوز بشكل واضح تلك التي تغطّيها القصيدة والمحدودة بوادي جزريل. بالإضافة إلى أنّ الرواية تركّز بشكل واضح على الجبل (جبل تابور) في الوقت الذي تدور فيه أحداث القصيدة في وادٍ(١١).

* الدراسة الأدبيّة للنشيد تُظهر أنّ هناك تنوّعًا في عروضه وبشكل يجعل تحليله الشعريّ أمرًا بالغ الصعوبة والتعقيد(١٢). لكنّ تلك الدراسة تُظهر أيضًا أنّ النشيد يتقسّم إلى خمسة مقاطع رئيسيّة ترتبط ببعضها البعض من حيث اللغة والموضوع(١٣). وفي ذلك السياق من الهامّ أن نلاحظ بأنّ بداية ونهاية النشيد بشكله الحاليّ هما إضافتان تحريريّتان تربطانه بالنصّ الروائيّ، حيث أنّ ٥: ١ تمثّل صلة الوصل ما بين الرواية والنشيد، بينما الجزء الأخير من ٥: ٣١ هو خاتمة لكلا النصَّين معًا(١٤). وأن ننتبه إلى وجود تقابل وتعاكس واضحَين ما بين أمّ سيسرا في الآيات ٢٨–٣٠ ودبورة الأمّ في إسرائيل في الآية ٧، واللتين تشكّلان معًا إطارًا للجسم الأساسيّ للنشيد.

وفي ذلك الإطار فإنّ جميع المفسّرين يتّفقون على أنّ مركز القصيدة هو في اللائحة التي تستعرض أسماء الأسباط في الأعداد ١٤–١٨ من الإصحاح، والتي تعتبر على أنّها المقطع الثالث من المقاطع الخمسة للقصيدة(١٥). ومن الهامّ أن ندرك هنا أنّ هذه اللائحة تعكس أسلوبًا كان شائعًا في الشعر القديم. لكنّ تلك اللائحة

(١٠) E. A. KNAUF, "Deborah's Language: Judges Ch. 5 in its Hebrew and Semitic Context", p. 170.
(١١) PH. GUILLAUME, *Waiting for Josiah: The Judges*, p. 33.
(١٢) R. G. BOLING, *Judges: Introduction, Translation, and Commentary*, p. 106.
(١٣) M. D. COOGAN, "Structural and Literary Analysis of the Song of Deborah", p. 151.
(١٤) R. G. BOLING, *Judges: Introduction, Translation, and Commentary*, p. 105.
(١٥) M. D. COOGAN, "Structural and Literary Analysis of the Song of Deborah", p. 152.

قد شهدت تعديلات مختلفة خلال مراحل تطوّر النشيد المختلفة بحيث أصبح اندماجها في النشيد ككلّ على درجة مقبولة جدًّا من النجاح(١٦). ومن الهامّ أيضًا أن نعرف أنّه، باستثناء هذا المقطع الثالث، الذي يتألّف من لائحة الأسباط، فإنّ المقاطع الأربعة الأخرى من القصيدة تتميّز بدرجة عالية من التكرار الموجود في ما بينها، ومن خلال الارتباط الأدبيّ ما بين مقاطع القصيدة المختلفة(١٧).

من جهة ثانية، هناك أيضًا ارتباط بالموضوع ما بين المقاطع المختلفة؛ فمثلاً، يركّز المقطع الأوّل على عمل يهوه، من جهة، وعمل دبورة، من جهة أخرى. ذلك العمل الإلهيّ يعود للظهور بشكل أكثر تطويرًا في المقطع الرابع. في حين أنّ المقطع الخامس يعمل على تطوير صورة دبورة في المقطع الأوّل من خلال التركيز على امرأة أخرى تقدّم صورة مقابلة لدبورة، وهي ياعيل، التي يتمّ ذكرها في الجزء الثاني من المقطع الأوّل(١٨).

* إنّ أناشيد الانتصار كنمط أدبيّ معروفة في الأدب المصريّ والرافديني، وهناك أمثلة عديدة عليها منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد. وتتميّز تلك الأمثلة بوجود العديد من نقاط التشابه والتلاقي في الشكل والمضمون بينها وبين النشيد الموجود في قض ٥(١٩). من جهة أخرى، فإنّه من الأساسيّ بالنسبة إلينا أن ندرك بأنّ الشعر، وخاصّة شعر البطولة، ورغم احتوائه على إشارات لأسماء وأحداث تاريخيّة، إلاّ أنَّه أبعد ما يكون عن أن يكون تسجيلاً تاريخيًّا حرفيًّا لما قد حصل فعلاً. هذا الشعر لا يسجّل ما حصل فعلاً، لكنّه بالأحرى يعلن ويظهر ما آمن وشعر به أولئك الذين نظموه، سجّلوه، وتغنّوا به(٢٠). وهذه هي الطريقة التي يجب أن نتعامل بها مع نشيد مثل نشيد دبورة، الذي يمثل نموذجًا لهذا النوع من الشعر.

(١٦) أنظر المصدر نفسه، ص ١٦٣–١٦٥.

(١٧) المصدر نفسه، أنظر ص ١٥٤–١٦٠.

(١٨) المصدر نفسه، ص ١٥٦.

(١٩) R. G. BOLING, *Judges: Introduction, Translation, and Commentary*, p. 117.

(٢٠) M. D. COOGAN, "Structural and Literary Analysis of the Song of Deborah", p. 143.

* إنّ الدراسة اللغويّة للنشيد الموجود في قض ٥ تظهر بأنّه يتمتّع بلغة عبريّة ما قبل تقليديّة[٢١]، الأمر الذي دفع الكثير من المختصّين لاعتبار هذا النشيد على أنّه أحد أقدم النصوص الموجودة في العهد القديم. لكنّ الدراسة اللغويّة للنشيد تثبت أيضًا بأنّه، ورغم وجود لغة قديمة فيه، إلاّ أنّه مرّ بتاريخ طويل من التطوّر قبل أن يبلغ شكله النهائيّ الموجود في قض ٥[٢٢]. ولذلك فإنّ الدراسات والأبحاث الحاليّة تختار لكتابة هذا النشيد تاريخًا يتراوح ما بين القرن الثالث عشر والقرنين الرابع أو الثالث قبل الميلاد[٢٣].

* منسّى في النشيد لا زالت تدعى باسمها الأقدم ماكير (٥: ١٤)، ممّا يشير إلى قدم النصّ[٢٤].

* على عكس ما هو متوقّع، لا يبلغ أيّ من النصَّين القصصيّ أوالشعريّ ذروته مع مشهد المعركة، ولكنّهما كلاهما يبلغان ذروتهما في حدث قتل سيسرا في خيمة ياعيل (٤: ١٧–٢٢؛ ٥: ٢٤–٢٧)[٢٥]. وإنّ تحديد البعض لذروة كلا النصَّين الروائيّ والشعريّ في وصف المعركة هو شيء يمكن تفسيره بتأثير الصورة العامّة لكلا النصَّين كنصَّين من المفروض أنَّهما مرتبطان بمعركة معيّنة، بغضّ النظر عن بنائهما الأدبيّ[٢٦].

* في الوقت الذي يقدّم فيه قض ٤ باراق بطريقة سلبيّة على أنّه الشخص المتردّد وضعيف الإيمان في تعاكس مع شجاعة وغيرة دبورة، إسرائيل، وياعيل،

(٢١) PH. GUILLAUME, *Waiting for Josiah: The Judges*, p. 32.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(٢٣) E. A. KNAUF, "Deborah's Language: Judges Ch. 5 in its Hebrew and Semitic Context", p. 167.

(٢٤) PH. GUILLAUME, *Waiting for Josiah: The Judges*, p. 38.

(٢٥) R. H. O'Connell, *The Rhetoric of the Book of Judges*, p. 120.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ١٢٣–١٢٤.

يعطي قض ٥ صفة الخوف والتردّد لإسرائيل نفسها في تعاكس مع شجاعة وثقة دبورة، وأكثر منها ياعيل. لكن في حالة كلا النصَّين، يركّز الكاتب على الصورة السلبيّة،سواء لباراق في النصّ الروائيّ أو لإسرائيل في النصّ الشعريّ، بشكل يفوق بشكل واضح الصورة السلبيّة لسيسرا أو لأمّه. والهدف من ذلك هو منح دبورة وبالطبع ياعيل مجدًا أوضح، وبالطبع كلّ ذلك في سبيل تمجيد الله بصورة أكبر وأوضح.

* إنّ النقطة الأساسيّة للنصّ القصصيّ هي أنّ مَن أعطى النصر لإسرائيل لم يكن دبورة أو باراق، ولكن يهوه شخصيًّا، بشكل غير مباشر، على يد امرأة غريبة. من جهة أخرى، لا تقتضي حبكة النشيد، في شكله النهائيّ، حتّى مجرّد وجود باراق، الذي لا يغيّر وجوده من عدمه أيّ شيء في تلك الحبكة؛ الأمر الذي يرجح إضافة لاحقة لباراق إلى النشيد، وبما يجعله متناغمًا مع الرواية، التي يلعب فيها باراق دورًا محوريًّا وأساسيًّا(٢٧). من جهة أخرى، من الهامّ أن نلاحظ أنّه، ورغم أنّ دبورة هي «الأمّ في إسرائيل» (٥: ٧)، إلاّ أنّ ياعيل، المرأة الغريبة، هي وحدها التي «تبارك على النساء» (٥: ٢٤)(٢٨)؛ فباراق، الذي هو بطل القصّة الأوّل، يأتي في أسفل الترتيب وراء كلّ من دبورة، ومن قبلها ياعيل التي هي البطلة الأولى للنشيد(٢٩). وبالتالي فبطلاَ النصّ القصصيّ يلعبان دورًا ثانويًّا في النصّ الشعريّ، الذي يعطي المرتبة الأولى لـ «امرأة» «غريبة»، وحيث البطل الحقيقيّ هو الله.

* في النشيد، ورغم أنّ قيادة الجيش في المعركة تبدو أنّها تحت إمرة دبورة وباراق (٥: ١٢، ١٥)، إلاّ أنّ النصر الحقيقيّ يحقّقه الله شخصيًّا، وعلى يد ياعيل، البطلة المتوّجة للنشيد. ولذلك فالنصر في النشيد يتحقّق نتيجة للتدخّل

(٢٧) PH. GUILLAUME, *Waiting for Josiah: The Judges*, p. 40.

(٢٨) R. S. KAWASHIMA, "From Song to Story: The Genesis of Narrative in Judges 4 and 5", p. 161.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ١٦١.

الإلهيّ ليهوه الذي تعطيه القصيدة صورة إله محارب(٣٠). وذلك التدخّل الإلهيّ بحسب النشيد هو بهطول أمطار غزيرة، تهطل من السماوات وأجرامها المختلفة من كواكب ونجوم، وتتسبّب بفيضان نهر قيشون وجرفه لجيش سيسرا (٥: ٢٠–٢١)، حيث أنّه، في الشرق الأوسط القديم، كانت الكواكب أو النجوم تعتبر أجنادًا سماويّة، من جهة، كما أنّها كانت تعتبر مصدر المطر، من جهة أخرى، الأمر الذي يفسّر فيضان نهر قيشون وإغراقه لسيسرا وجيشه. ومن الهامّ أن نلاحظ هنا أنّ اشتراك الطبيعة في التدخّل الإلهيّ في الأدب يمتلك جذورًا عميقة في الأساطير الكنعانيّة(٣١)، وأنّ مشهد المعركة في النشيد يتضمّن بعدًا عجائبيًّا واضحًا في جرف نهر قيشون لجيش كنعان دونًا عن جيش إسرائيل(٣٢). كما أنّ ذلك التدخّل الإلهيّ بالأمطار والعواصف يسمح لنا بتفسير سبب ارتجاف الجبال الذي يشير إليه النشيد (٥: ٤–٥)، كنتيجة لتلك العواصف الرعديّة التي كانت تصاحب نزول الآلهة في الشرق الأوسط القديم. وهي نفس الصورة التي نراها في نزول الله على جبل سيناء (خر ١٩: ١٦آ).

* من جهة أخرى، من الهامّ أن نلاحظ أنّ أسماء الشخصيّات الرئيسيّة في النشيد، ومن ثَمّ في القصّة تحمل دلالات رمزيّة هامّة لا يجوز ولا يمكن إغفالها، وتلعب دورًا هامًّا في حبكة النشيد وكذلك القصّة؛ فاسم دبورة يعني «نحلة»؛ واسم لفيدوت يعني «مشاعل» أو «برق»؛ واسم باراق يعني «برق»؛ أمّا اسم ياعيل فيعني «عنزة جبليّة»؛ في حين أنّ اسم سيسرا هو اسم يونانيّ يعني «غطاء (لحاف)» من صوف الماعز(٣٣). ونحن نستطيع أن ندرك أهمّيّة هذ الأسماء إذا

(٣٠) M. D. COOGAN, "Structural and Literary Analysis of the Song of Deborah", p. 161.
(٣١) R. G. BOLING, *Judges: Introduction, Translation, and Commentary*, p. 108.
(٣٢) R. S. KAWASHIMA, "From Song to Story: The Genesis of Narrative in Judges 4 and 5", p. 166.
(٣٣) PH. GUILLAUME, *Waiting for Josiah: The Judges*, p. 36; R. S. KAWASHIMA, "From Song to Story: The Genesis of Narrative in Judges 4 and 5", p. 161-162.

ما عرفنا بأنّ النحل أو الزنابير وغيرها من الحشرات التي تلسع كانت تعتبر أسلحة أو وسائط مرعبة لإزعاج أعداء الله أو لإعلان غضب الله (خر ٨: ١٦–١٩؛ ٢٣: ٢٧–٢٨؛ يش ٢٤: ١٢؛ إش ٧: ١٨)، في حين أنّ البرق، الذي هو أحد أهمّ مظاهر العاصفة، كان يعتبر أحد أشهر أوجه ظهور الغضب الإلهيّ والأسلحة الإلهيّة لدى مختلف شعوب منطقة الشرق الأوسط القديم التي كانت ترى في العواصف وكلّ ما يترافق بها تجليًّا للغضب الإلهيّ أو على أقلّ تقدير للحضور الإلهيّ والمجد الإلهيّ. ونحن نرى أمثلة عديدة على ذلك في العهد القديم من كتابنا المقدّس (خر ١٩: ١٦؛ مز ١٨: ١٥//٢ صم ٢٢: ١٥). وبذلك المعنى، فإنّ أسماء دبورة وباراق وكذلك لفيدوت هي أسماء ذات ارتباط مباشر بالغضب والرعب الإلهيَّين. ومن الهامّ أن نلاحظ هنا أنّ النشيد يعبّر عن ظهور جبروت الله وسلطانه في العاصفة، سواء في إعلان مجده العام في صعوده من سعير وأدوم (٥: ٤–٥)، أو في محاربته لأعداء إسرائيل في الحدث الرئيسيّ للنشيد والقصّة في المعركة ضد سيسرا (٥: ٢٠–٢١). ومن الملفت للانتباه هنا أنّ البرق والنحل/الزنابير كلاهما يرتبطان بمفهوم إزعاج الله لأعدائه؛ التعبير الوحيد الذي يستخدمه النصّ النثريّ للإشارة إلى دور الله في المعركة (٤: ١٥). كما أنّه من الملفت للانتباه هنا أيضًا أنّ اسم زوج دبورة (لفيدوت) الذي يظهر فقط في القصَّة دون أن يلعب أيّ دور هامّ فيها ودون أن يكون له أيّ وجود في القصيدة يحمل معنى مشابهًا لاسم رفيق دبورة في كلا النصَّين، باراق. من جهة أخرى، فإنّ ياعيل (عنزة جبليّة) تحمل اسم حيوان من الحيوانات التي كانت ترمز للتلاحم والعراك والقوّة في مختلف كتابات الشرق الأوسط القديم ومن بينها الكتاب المقدّس (أنظر، مثلاً، تك ٤٩؛ مز ١٨: ٣٣أ//٢ صم ٢٢: ٣٤أ؛ حب ٣: ١٩). ومن الهامّ أن نلاحظ هنا أن الصور التي يستخدمها مز ١٨ (//٢صم ٢٢) للتعبير عن هزيمة كاتب المزمور لأعدائه بعد أن يجعل الله «رجلَيه» كـ«الأيِّل» (آ ٣٣) تتضمّن «سحقه» لهم و«سقوطهم» تحت «رجليه» (آ ٣٨)، وهي كلّها صور

مستخدمة في القصيدة في مشهد قتل سيسرا على يد ياعيل. بالإضافة إلى ذلك، لعلّه من الملفت للانتباه هنا أيضًا أنّ الصورة التي يعطيها تك ٤٩: ٢١ لنفتالي، أحد السبطَين الرئيسيَّين في قصَّتنا، هي صورة الأيّلة(٣٤). في حين أنّه ربّما أصبح غنيًّا عن القول إنَّ اسم سيسرا يكتسب أهمّيّة خاصّة من حيث ارتباطه بالماعز من جهة (ياعيل)، وبالنوم الذي يتسبّب بموت سيسرا، من جهة أخرى.

* في الوقت الذي تقدّم فيه القصّة صورة واضحة ووصفًا وافيًا للحدث، وبشكل يجعلها كافية بحدّ ذاتها، يقدّم النشيد صورة مبهمة للحدث الذي يدور حوله، وبشكل يجعل القصّة ضروريّة لامتلاك صورة واضحة حول الحدث(٣٥). لا بدّ من أنّ ذلك الواقع يعود لطبيعة النشيد كنمط أدبيّ، لكنّه أيضًا يخدم هدف النشيد بأن يشمل أبعادًا تتجاوز الحدث الأصليّ، ويدعو مستمعيه لاستخدامه في كلّ مرّة يمرّون فيها بأيّ اختبار مشابه. أمّا كاتب النصّ القصصيّ فقد أراد أن يسرد قصّة حدث معيّن بطريقة واضحة ومفهومة تعكس لغة عصره، من جهة، ولاهوته وأيديولوجيّته هو الآخر، من جهة أخرى.

* فالنشيد الموجود في قض ٥ لا يقدّم وصفًا مفصّلاً للمعركة، لكنّه يكتفي بإضاءة بعض المشاهد الهامّة فيها، وبشكل أدبيّ يخدم هدف كاتب النشيد، الذي لا يقدّم بالضرورة رابطًا منطقيًّا بين المشاهد المختلفة، لكنّه، عوضًا عن ذلك، يضعها بطريقة معيّنة تقود القصيدة ككلّ نحو تقديم رسالة لاهوتيّة معيّنة. تلك الرسالة هي باختصار إعلان تدخّل الله المحارب في أوقات الاضطّراب، والذي يتمّ من خلال استخدامه لوسطاء بشريّين يساهمون في تحقيق قصده ونصره، فعمل ذلك الإله المحارب يظهر ويتحقّق بشكل خاصّ في عمل أولئك الذين يحاربون لأجله، ويحقّقون أو يساهمون في تحقيق نصره؛ وبالتالي فأعداء الله هم أعداء

(٣٤) R. S. KAWASHIMA, "From Song to Story: The Genesis of Narrative in Judges 4 and 5", p. 161-163.

(٣٥) المصدر نفسه، ص ١٥٤.

شعبه أنفسهم، وأصدقاءه هم أولئك الذين يسحقون أولئك الأعداء. ولذلك فالنصر النهائيّ في النشيد لا يأتي لا على يد يهوه، ولا على يد إسرائيل، وإنّما على يد امرأة غير إسرائيليّة، سحقت عدوّ إسرائيل ويهوه، وحقّقت النصر الإلهيّ المنتظر كوسيط للإله المنتصر(٣٦).

* وفي النهاية، يتضمّن النشيد، إلى جانب تَغَنّيه بعمل الله في الحاضر، نظرات متعدّدة إلى الوراء، إلى عمل الله في حياة شعبه في الماضي. تلك النظرات، إلى جانب الأبعاد الكوسمولوجيّة الكونيّة لعمل الله، تعطي أرضيّة لدعوة الشعب للتغنّي بهذا النشيد في كلّ مرّة يجابه فيها الشعب موقفًا مشابهًا للموقف الذي يتعامل معه النشيد، والتي تظهر بشكل واضح في آ ١٠–١١.

*** من النشيد إلى القصّة**

كما رأينا أعلاه، تفتقر القصيدة إلى وجود لحمة مترابطة أو إلى حبكة واضحة. لكنّها، عوضًا عن ذلك، وانطلاقًا من طبيعتها الشعريّة، تتألّف من مجموعة من المشاهد المختلفة وشبه المستقلّة، إلاّ في وضعها وراء بعضها البعض. أضف إلى ذلك أنّ القصيدة تفتقر إلى تقديم وصف حقيقيّ لمشهد المعركة بحدّ ذاته، باستثناء رسم صورة تدخّل إلهيّ ضد سيسرا وجيشه. كما أنّ القصيدة تفتقر إلى تقديم تفسير لوجود سيسرا في خيمة ياعيل، أو للطريقة التي تمكّنت فيها ياعيل من قتل سيسرا، الجالس أو الواقف، دون أن يدافع عن نفسه. من جهته يحاول كاتب القصّة أن يتعامل مع كلّ ذلك؛ فالقصّة تبدو وكأنّها إعادة كتابه للقصيدة، وليست إعادة كتابة للتقليد الذي يقف وراء تلك القصيدة. بكلمات أخرى، القصيدة بحدّ ذاتها هي نصّ يروي حدثًا معيّنًا معروفًا في التقليد اليهوديّ بطريقة شعريّة معيّنة، أمّا القصّة فهي إعادة صياغة معيّنة لتلك القصيدة بنصّ نثريّ ينطلق من القصيدة

(٣٦) M. D. COOGAN, "Structural and Literary Analysis of the Song of Deborah", p. 165-166.

ويتعامل مع القصيدة، ويعدّل القصيدة وبما يتماشى مع، ويعبّر عن فكر وأسلوب لاهوتيَّين وأدبيَّين مختلفَين، وبما يحاول ملء الفراغات الموجودة في تلك القصيدة. فالقصّة، وانطلاقًا من طبيعتها الأدبيّة، تتمتّع بحبكة واضحة ولحمة ظاهرة. فدبورة، كبطلة للنشيد، لا يمكن أن تختفي من القصّة لصالح باراق، البطل المختار لكاتب القصة، ولذلك فهي، وليس هو، النبيّة والقاضية في إسرائيل، وهي موجودة معه في قيادة الجيش، لكنّها تتراجع عن أن تكون «أمًّا في إسرائيل» (٥: ٧)، أو المنشدة الحقيقيّة للنشيد (٥: ١٢). كما أنّ إعلان النشيد الواضح لسقوط سيسرا على يد ياعيل وليس باراق أو حتّى دبورة يفسّر في القصّة بإصرار باراق على مرافقة دبورة لهن كنوع من جعلها تتحمّل مسؤوليّة إعلانها النبويّ. في حين تفسّر القصّة وجود سيسرا في خيمة ياعيل بالصلح الموجود بين زوجها ويابين ملك سيسرا. أمّا في ما يتعلّق بقتل ياعيل لسيسرا فإنّ القصّة تفسّر ذلك باستلقاء سيسرا ونومه نومًا عميقًا. أضف إلى كلّ ذلك بأنَّ القصَّة تقدّم وصفًا أكثر وضوحًا لمشهد المعركة، الذي يتراجع فيه دور الله إلى مجرّد «إزعاج» جيش سيسرا «بحدّ السيف» أمام باراق وجيش إسرائيل (٤: ١٥)، أي أنّ كاتب القصّة لم يكتب قصّته اعتمادًا على مجرَّد تقليد معروف، ولكنّه كتبها انطلاقًا من واعتمادًا على نشيد معروف يخلّد ذلك التقليد ويفصل، بشكل أو بآخر، القصّة عن الارتباط المباشر بذلك التقليد(٣٧).

ولذلك فإنّ كلّ مَن يقرأ قض ٤ وقض ٥ لا يستطيع إلاّ وأن يعترف بأنّ النصّ القصصيّ هو النصّ الأكثر وضوحًا والأفضل بناءً، لا بل وأنّه النصّ الذي يقدّم الخلفيّة التي تسمح لنا بفهم الحدث الذي يدور حوله النصّان، والذي لا يمكن من دونه أن نفهم النشيد الموجود في قض ٥، على الأقلّ، بالشكل الذي نفهمه عليه الآن. فمن المنطقيّ جدًّا ألاَّ يذكر النشيد تفاصيل الحدث الذي يتعامل معه

(٣٧) R. S. KAWASHIMA, "From Song to Story: The Genesis of Narrative in Judges 4 and 5", p. 163-165.

نظرًا لأن المتلقّين والمتغنّين الأصليّين به كانوا، ولا شكّ، يعرفون الأحداث والشخصيّات التي يشير إليها الشاعر، وبالتالي كانوا قادرين على فهم القصيدة وكناياتها ورموزها. لكنّ كاتبيّ سفر القضاة في ما بعد واجهوا المشكلة نفسها التي نواجهها نحن اليوم، وهي الجهل بكلّ ذلك، ولذلك قاموا بتقديم حلّ لتلك المشكلة من خلال استباق النشيد بصياغة القصّة النثريّة التي تتحدّث عن معركة خاضها باراق ودبورة ضدّ سيسرا، وذلك بهدف تقديم خلفيّة لفهم النشيد على أساسها(٣٨). إنّ ذلك، بالإضافة إلى العوامل اللغويّة والأدبيّة التي أشرنا إليها أعلاه، والتي سنشير إليها لاحقًا، يرجِّح بشكل شبه مؤكّد أسبقيّة النشيد على القصّة، التي تعتمد عليه إلى أبعد الحدود.

فالدراسة اللغويّة للنصّ الموجود في قض ٤–٥، تقترح بأنّ النسخة الأقدم من نشيد دبورة يمكن أن ترجع إلى جماعة كانت تعيش في محيط وادي جرزيل في نهايات الألف الثاني قبل الميلاد، حيث تشهد رسائل تلّ العمارنة على معارك وحروب متعدّدة بين سكّان مدن السهل، من جهة، وسكّان الجبال، من جهة أخرى. وفي ذلك السياق، الأهمّيّة الخاصّة التي يحصل عليها سبط زبولون في النشيد، حيث يذكر مرّتين وبشكل إيجابيّ للغاية في كلّ منهما (١٤، ١٨)، تقترح بأن ذلك النشيد كان يتذكّر بشكل خاصّ انتصار سكّان زبولون (منطقة هضبيّة تقع ما بين وادي جرزيل وجبال أفرايم) على سكّان سهل جرزيل(٣٩). نحن نستطيع أن نرى إشارة واضحة لذلك في ما يعلنه النشيد عن «نزول» شعب الربّ إلى «الأبواب»، أبواب المدن العظيمة للسهل (١١)(٤٠). في المرحلة اللاحقة من تطوّره، ومع تحوّله إلى نشيد لكلّ إسرائيل وليس فقط لزبولون، انتقلت النسخة المطوّرة من النشيد في القرنين التاسع أو الثامن قبل الميلاد إلى

(٣٨) M. D. COOGAN, "Structural and Literary Analysis of the Song of Deborah", p. 144.

(٣٩) PH. GUILLAUME, *Waiting for Josiah: The Judges*, p. 37-38.

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٣٨.

البلاط الإسرائيليّ في السامرة. تلك الفترة هي الفترة التي يجب أن تكون قد شهدت دخول الكثير من الصور العامّة المتعلّقة بالربّ وعمله في حياة شعبه، كسعير وسيناء (٤–٥)، إلى النشيد. بعد ذلك لا بدّ من أن تكون تلك النسخة قد انتقلت من هناك، بشكل منطقيّ أيضًا، إلى مكتبة بيت إيل في القرنين الثامن أو السابع قبل الميلاد، في فترة ازدهار تلك المكتبة، بعد سقوط المملكة الشماليّة بيد الآشوريّين. وهناك شهدت تلك النسخة تطويرات عديدة، من جهة، واستخدمت تلك النسخة كمصدر لـ قض ٤، الذي كتب في تلك الفترة، وهي الفترة التي بدأت فيها كتابة سفر القضاة، من جهة ثانية، الأمر الذي يبرّر تقليص عدد الأسباط المتداخلة لتجنّب أيّ تداخل للسامرة وما حولها بعد سقوطها بيد الآشوريّين. كما أنّه يبرّر تموضع دبورة بالقرب من بيت إيل في جنوب بنيامين (٤: ٥)[٤١]. وتلك الفترة هي الفترة التي شهدت معظم التعديلات التي أجراها النصّ القصصيّ على النصّ الشعريّ. كما تمّ في تلك الفترة أو ليس بعدها بكثير نسخ جزء من النشيد من قبل كاتب مز ٦٨، الذي هو مزمور انتصار يتغنّى بسلطان يهوه، كما سنرى لاحقًا. وقد شهد النشيد، ومن بعده الرواية، الكثير من التغييرات والتعديلات خلال مراحل تطوّرهما العديدة تلك أنّهما أخذَا شكلهما النهائيّ الذي نعرفهما به حاليًّا مع التحرير النهائيّ لسفر القضاة في نهايات القرن الرابع أو حتّى بدايات القرن الثالث قبل الميلاد. لكن في النهاية، قض ٤–٥، بشكله الحاليّ، لا يزال يحمل آثارًا لغويّةً للنسخة الأصليّة للنشيد، كما لمختلف مراحل تطوّره وتطوّر النصّ الروائيّ تلك[٤٢].

وبالتالي، فالنصّ القصصيّ الموجود في قض ٤ حول المعركة التي قاد فيها باراق ودبورة جيشًا إسرائيليًّا لهزيمة جيش يابين ملك كنعان بقيادة سيسرا إنّما هو مؤسَّس ومبنيّ على النشيد الذي يخلّد انتصار يهوه على أعداء شعبه، والذي مرّ

(٤١) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٤٢) E. A. Knauf, "Deborah's Language: Judges Ch. 5 in its Hebrew and Semitic Context", p. 170.

بمراحل عديدة من التطوّر حتّى وصل إلى شكله الحاليّ. وخلال رحلة تطوّره، لم يقم النصّ القصصيّ بنسخ النشيد كما هو، لكنّه أجرى الكثير من التعديلات، وعلى مستويات مختلفة، بما يعكس لاهوت كاتب هذا النصّ وأسلوبه. وتلك التعديلات التي يجريها النصّ القصصيّ على النشيد هي في معظمها تؤكّد ما قلناه حول أسبقيّة وأقدميّة النشيد على القصّة، التي تعتمد عليه اعتمادًا كليًّا في بنائها. ودعونا في ما يلي نشير إلى أهمّ تلك التعديلات:

– يتخلّى النصّ القصصيّ عن الصور الكونيّة الأسطوريّة للقصيدة، من ارتعاد للجبال وتقطير للسحب وهجوم للكواكب وفيضان للأنهار، ويستبدلها بصور معركة تقليديّة بين جيش سيسرا، من جهة، والجيش الذي يقوده باراق برفقة دبورة(٤٣)، من جهة ثانية. ولذلك يتراجع دور الله في القصّة من كونه المحارب الحقيقيّ في المعركة إلى لاعب ثانويّ فاعل في خلفيّة القصّة، ولكنّه يعمل فقط من خلال وسائطه البشريّة، ويتلخّص دوره في «إزعاج» الأعداء، الذي هو أيضًا فعل رئيسيّ في مواجهة المصريّين في قصّة عبور البحر (خر ١٤: ٢٤)(٤٤).

– تتراجع دبورة في النصّ القصصيّ من كونها «أمًّا في إسرائيل» (٥: ٧) إلى نبيّة وقاضية وزوجة لفيدوت (٤: ٤–٥)(٤٥). ويقوم النصّ النثريّ من خلال ذلك بتخفيض دورها وإبراز دور باراق البطل الرئيسيّ للنصّ القصصيّ، وبما يتماشى مع تطوّر كتابة سفر القضاة بعد دخول النشيد إليه، حيث لم يكن بإمكان كاتب النصّ القصصيّ تجنّب ذكر دبورة، لكنّه حاول في الوقت نفسه تخفيض دورها لحساب دور باراق وبما يحقّق فكره الذكوريّ. وفي ذلك السياق، فإنّ إصرار باراق على اصطحاب دبورة معه يسمح للنصّ النثريّ بالمحافظة على بطلتَي النصّ

(٤٣) PH. GUILLAUME, *Waiting for Josiah: The Judges*, p. 34.

(٤٤) R. S. KAWASHIMA, "From Song to Story: The Genesis of Narrative in Judges 4 and 5", p. 165.

(٤٥) PH. GUILLAUME, *Waiting for Josiah: The Judges*, p. 34.

الشعريّ، اللتين لا يمكن لكاتب النصّ النثريّ تجنّبهما أو إلغاءهما بسبب شهرتهما الواسعة التي أمّنها لهما النشيد، ولكن دون المسّ بالدور القياديّ لباراق. كما أنّ ذلك الإصرار استُخدم من قبل كاتب الرواية كسبب لتبرير مقتل سيسرا على يد امرأة غريبة بدلاً من يد قائد جيش إسرائيل(٤٦).

– تضيف القصّة، من جهة أخرى، تفاصيل كثيرة إلى مشهد قتل سيسرا على يد ياعيل؛ ولعلّ أهمّ تلك التفاصيل هي تلك المتعلّقة بضرب ياعيل لرأس سيسرا، النائم عوضًا عن أن يكون واقفًا هنا، بوتد الخيمة(٤٧)؛ فمثلاً في الوقت الذي يبدو فيه مشهد قتل سيسرا في النشيد وكأنّه يصوّر قتل ياعيل لسيسرا بوتد الخيمة وحده أثناء شربه للبن الذي قدمّته له، يصوّر مشهد القتل في النصّ النثريّ ياعيل وهي تدقّ الوتد بالميتدة في رأس سيسرا خلال نومه. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ كاتب القصّة يفسّر هرب سيسرا إلى خيمة ياعيل بمعاهدة للصلح بين حابر القينيّ زوج ياعيل ويابين ملك حاصور، ولذلك يؤكّد بأنّ سيسرا قد هرب إلى خيمة «حابر القينيّ» (٤: ١٧). كما أنّه يفسّر قدرة ياعيل على قتل سيسرا بنومه نتيجة لتعبه (٤: ٢١)، ويؤكّد بأنّ ياعيل كانت تقف بباب الخيمة عند استلقاء سيسرا، ومن ثمّ نومه (٤: ٢٠). من خلال كلّ ذلك يحاول أن يقدّم تفسيرًا لهرب سيسرا إلى خيمة ياعيل، ومن ثمّ قدرة ياعيل على قتله يتجنّب فيه احتماليّة وجود علاقة حميميّة بينهما؛ الإمكانيّة التي تتركها القصيدة متاحة، لا بل ومحتملة.

– هناك نوع من الأمومة في مشهد وجود سيسرا في خيمة ياعيل في القصّة، حيث تنادي ياعيل على سيسرا الخائف وتطمئنه، تضعه في السرير، تغطّيه باللحاف، وتسقيه لبنًا (٤: ١٨–١٩). من الممكن أن نرى في هذه الأمومة مقابلاً للأمومة الموجودة في علاقة دبورة بباراق (٤: ٦–٨)،(٤٨) وبديلاً عن صورة والدة سيسرا الموجودة في النشيد والتي تلغيها القصّة.

(٤٦) المصدر نفسه، ص ٣٩ – ٤٠.

(٤٧) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٤٨) R. S. KAWASHIMA, “From Song to Story: The Genesis of Narrative in Judges 4 and 5”, p. 166.

– من جهة أخرى، فإنّ النصّ القصصيّ، وعلى الرغم من إضافته للعديد من التفاصيل، كما رأينا أعلاه، يقوم بإلغاء عدد من التفاصيل الأخرى، كما هو الحال مثلاً مع تدخّل الطبيعة في المعركة، أو مع الأسباط المشاركة في المعركة، أو مع أمّ سيسرا وكلّ مشهد القصر المرتبط بها (٥: ٢٨–٣٠)؛ فكما رأينا أعلاه، يلغي النصّ القصصيّ البعد الكونيّ للمعركة، من جهة، ويقوم، من جهة أخرى، بتخفيض عدد الأسباط المتداخلة في الحدث من عشرة في النشيد إلى اثنين فقط في النصّ القصصيّ. كما أنّه يقوم، من جهة ثالثة، بإلغاء شخصيّة والدة سيسرا ومشهد القصر المرتبط بها.

– وهكذا، فكاتب القصّة يختار أن ينهي نصّه بطريقة تختلف تمامًا عن تلك الموجودة في نهاية القصيدة؛ فعوضًا عن المشهد الخاصّ بأمّ سيسرا في قصرها في كنعان (٥: ٢٨–٣٠)، يختتم كاتب القصّة قصّته بمجيء باراق إلى خيمة ياعيل وتأكّده من مقتل سيسرا (٤: ٢٢). من خلال ذلك يحقّق كاتب القصّة عدّة أهداف في الوقت نفسه؛ فهو، من جهة، يعلن موت سيسرا بشكل صريح، عوضًا عن إعلانه الضمنيّ في نهاية القصيدة. كما أنّه يتجنّب إدخال شخصيّة جديدة إلى نصّه، وهي شخصيّة أم سيسرا، مع كلّ ما قد يسبّبه مثل هكذا إدخال من صعوبات في القصّة على مستوى المضمون والشكل والبناء الأدبيّ. بالإضافة إلى أنّه من خلال ذلك يثبت تحقّق إعلان دبورة وتأكّد باراق من ذلك بنفسه(٤٩).

إذا ما أخذنا كلّ ذلك بعين الاعتبار فإنّ النصَّين الموجودَين في قض ٤ وقض ٥ يقدّمان لنا رسالة لاهوتيّة هامّة وغنيّة في فهمنا لكتابنا المقدّس وتعاملنا معه. فهذان النصَّان يقدّمان لنا مثالاً هامًّا لحركة لاهوتيّة داخل الكتاب المقدَّس من نصّ ليتورجيّ إلى نصّ كتابيّ. فالنشيد الموجود في قض ٥ هو، كما رأينا أعلاه، نصّ ليتورجيّ بامتياز. فهذا النشيد هو نشيد انتصار، وأناشيد الانتصار هي أناشيد

(٤٩) المصدر نفسه، ص ١٦٧–١٦٨.

دينيّة ليتورجيّة تغنّى من خلالها الناس بعمل آلهتهم في حياتهم، وكرّروها في عباداتهم واحتفالاتهم الدينيّة المختلفة. وهكذا، فالنشيد الموجود في قض ٥ هو نشيد دينيّ تغنّى فيه الشعب، وخلال مراحل طويلة من تاريخه، بعمل الله في حياته، بطريقة أدبيّة ولاهوتيّة غنيّة تطوّرت وتغيّرت بتطوّر حياة شعب الله وتغيّر ظروفه. ومن خلال تضمّنه لنصّ قصصيّ يعتمد على ذلك النشيد الليتورجيّ ويعدّله ويقف معه جنبًا إلى جنب كجزء من أحد أسفار كتابنا المقدّس القانونيّة، يقدّم لنا الكتاب المقدّس حركة هامَّة جدًّا من الليتورجيّا إلى كلمة الله، من جهة، ويقدّم لنا نموذجًا هامًّا لتطوّر كتابة نصوص الكتاب المقدَّس من جهّة أخرى. فنشيد دبورة بشكله الحاليّ الموجود في قض ٥ يقدّم لنا مثالاً نموذجيًّا لما يجب أن يبدو عليه الآن أيّ نصّ عبريّ يعود إلى القرن العاشر قبل الميلاد في حالة حفظه ونقله وتطويره في قلب التقليد الكتابيّ(٥٠). كما أنّ النصّ القصصيّ، ومن خلال تحويله لعناصر النشيد إلى شخصيّات، تُبنى حولها حبكة تلك القصَّة وأحداثها المختلفة، يؤكّد الطبيعة الأدبيّة لروايات الكتاب المقدَّس، وبالتالي نصوصه المختلفة(٥١)، ويظهر لنا بأنّ قصص الكتاب المقدَّس قد انطلقت أساسًا من شخصيَّات معيَّنة، وليس العكس(٥٢). فهذان النصَّان يقدّمان وجهَي عملة مختلفَين، ولكن متكاملَين، لنفس الحدث. وهما يقدّمان اختبارَيهما المختلفَين لذلك الحدث بأسلوبَين أدبيَّين مختلفَين، ولاهوتيَّين مختلفَين، ونظرتَين مختلفتَين لطريقة تدخّل الله وعمله في حياة شعبه(٥٣)، الأمر الذي يظهر لنا مقدار التنوّع والغنى الكبيرَين الموجودَين في الكتاب المقدَّس، وضرورة تجنّبنا لأيّ تفسير

(٥٠) E. A. KNAUF, "Deborah's Language: Judges Ch. 5 in its Hebrew and Semitic Context", p. 180.

(٥١) R. S. KAWASHIMA, "From Song to Story: The Genesis of Narrative in Judges 4 and 5", p.168.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ١٦٩.

(٥٣) A. BRENNER, "A Triangle...", p. 137.

حرفيّ أو تعامل أصوليّ مع ذلك الكتاب ونصوصه المختلفة. لكنّ الهامّ بالنسبة إلينا الآن هو أنّ تلك الحركة الهامّة والمميّزة من نصّ ليتورجيّ إلى نصّ قصصيّ، والتي يقدّمها لنا قض ٥ وقض ٤، لن تقف عند هذا الحدّ، لكنّها ستتابع طريقها، وبشكل نادر ومميّز جدًّا في الكتاب المقدّس، لتلعب دورًا أساسيًّا هامًّا في تأليف نصّ ليتورجيّ آخر موجود في قلب الكتاب المقدّس نفسه، وهو مز ٦٨.

٢- مز ٦٨ وقض ٤-٥: ما بين النشيد-القصّة والنشيد

بعض النقاط الأساسيّة الخاصة بالمزمور ٦٨

دعونا، قبل التطرّق إلى العلاقة ما بين مز ٦٨، من جهة، وقض ٤-٥، من جهة أخرى، نلقي نظرة سريعة على بعض النقاط الهامّة والأساسيّة الخاصّة بهذا المزمور الغنيّ.

* ينتمي مز ٦٨ إلى الكتاب الثاني أو المجموعة الثانية من المزامير (مز ٤٢-٧٢)، وهو، كما جميع مزامير الكتاب الثاني، ينتمي إلى ما يسمّى بالمزامير الإلوهيّة أو الإلوهيميّة، أي المزامير التي، وعلى العكس من بقية المزامير، تستخدم اسم «إلوهيم» (أي الله) لله أكثر بكثير من استخدامها لاسم «يهوه» (أي الربّ؛ مز ٤٢-٨٣)؛ وبالتالي، فالاسم المسيطر لله في هذا المزمور هو اسم «إلوهيم» أي الله.

* من الصعب جدًّا تحديد تاريخ كتابة المزمور بشكله الحاليّ، ومراحل تطوّره المختلفة التي مرّ بها قبل بلوغه هذا الشكل، ولا يمكننا الوصول إلى الكثير من النتائج في ذلك السياق اعتمادًا على الدراسات اللغويّة والنصّيّة. لكنّ انتماء هذا المزمور إلى مجموعة المزامير الإلوهيّة أو الإلوهيميّة يقترح بأنّه، وإن كان يمتلك تقليدًا يعود إلى مراحل قديمة ومختلفة، لم يأخذ شكله الحاليّ إلاّ في مرحلة الحكم الفارسيّ وما بعدها (ما بعد ٥٣٩ ق.م.)، وهي المرحلة التي شهدت تطوّر تلك المجموعة. ومن جهة أخرى، فإنّ انتماء هذا المزمور إلى الكتاب الثاني أو

المجموعة الثانية من المزامير يعني بأنّه من المزامير الأقدم نسبيًّا في سفر المزامير والتي كانت قد أصبحت قانونيّة قبل مرحلة كتابة مخطوطات البحر الميت، أي قبل سنة ١٠٠ ق.م. وفي ذلك السياق، فإنّ ذكر مصر وكوش (الحبشة أي أثيوبيا) وتقديمهما للهدايا لله (آ ٣٢) يقترح بأنّ المزمور قد مرّ بمرحلة هامّة وأساسيّة في تاريخ تطوّره في مرحلة الحكم الفارسيّ، وخاصّة خلال فترة حكم كمبيزيس في نهايات القرن السادس وبدايات القرن الخامس قبل الميلاد، والذي كان الملك الفارسيّ والرافديني الأوّل الذي تمكّن من احتلال مصر ووادي النيل ومنح نفسه لقب فرعون. لكن ممّا لا شكّ فيه بأنّ المزمور لم يأخذ شكله النهائيّ إلاّ في مرحلة متأخّرة حوالى نهاية القرن الثاني قبل الميلاد، وهي المرحلة التي تمّت فيها قوننته، حيث أنّه، كغيره من نصوص الكتاب المقدّس، كان مفتوحًا للتغيير والتعديل والإضافة حتّى مرحلة قوننة النصّ، والتي كان يبلغ عندها ذلك النصّ شكله النهائيّ الموجود في الكتاب المقدّس.

* يتضمّن مز ٦٨ الكثير من الكلمات والصيغ اللغويّة النادرة أو الفريدة، الأمر الذي دفع العديد من الباحثين لاعتبار أنّ هذا المزمور يعاني من أخطاء وخسارات ومشاكل لغويّة وأدبيّة عديدة، أو لاعتبار أنّ هذا المزمور هو مجموعة من الأجزاء المختلفة غير المترابطة المجموعة مع بعضها البعض. لكن كيف يمكننا اعتبار أنّ كلمة ما هي غير صحيحة إذا كانت لا تظهر في أيّ موضع آخر في العهد القديم العبريّ، الأمر الذي ينطبق على ما لا يقلّ عن خمسة عشر كلمة وتعبيرًا لغويًّا في هذا المزمور(٥٤)؟ في كل الأحوال، يعتبر هذا المزمور احد أصعب المزامير الموجودة في الكتاب المقدّس من حيث الترجمة والبناء اللغويّ. من جهة أخرى، يتميّز هذا المزمور بوجود موضوع واحد يسيطر عليه ويوحّده بشكله النهائيّ، وذلك الموضوع هو تمجيد الله.

(٥٤) M. E. TATE, *Psalms 51-100*, p. 170.

* فالمزمور ٦٨ هو مزمور يتمحور بشكل كامل حول الله وخلاصه العظيم. وهو يستخدم في ذلك السياق ستّة أسماء مختلفة، بالإضافة إلى عدّة ألقاب وصفات وتعابير للإشارة إلى الله وإعلان مجده.

* تقدّم آ ٢–٤ صورة تقليديّة نموذجيّة لمعنى أن «يقوم الله»؛ فعادة ما يستخدم الفعل العبريّ קום (قوم) في سياق الحديث عن قيام الله للدينونة (مز ٣: ٨؛ ٧: ٧؛ ٩: ٢٠؛ ١٠: ١٢؛ ١٧: ١٣؛ ٤٤: ٢٧؛ إش ١٤: ٢٢؛ ٣٣: ١٠؛ إر ٢: ٢٧؛ صف ٣: ٨؛ إلخ)(٥٥). قيام الله ذاك يجلب عادة نتيجتَين مختلفتَين، ولكن مترابطتَين: حيث يتشتّت ويتبدّد ويباد أعداؤه، والذين ما هم إلاّ أعداء المؤمنين به، في حين يفرح ويحتفل الأبرار أمامه. بالطبع نحن نستطيع أن نرى هنا التشابه الواضح مع بعض النصوص الأوغاريتيّة التي تعلن أنّه، عندما يصدح الإله بعل بصوته في السموات، فإنّ أعداءه يذوبون من الرعب والخوف(٥٦). لكنّنا نستطيع أيضًا أن نرى التشابه الواضح مع النشيد الموجود في قض ٥.

* يمكن أن ترى آ ٧ كتلخيص لكلّ قصّة الخروج، حيث نستطيع أن نرى فيها إشارة إلى الخروج من الأسر والتيهان في البرّيّة بسبب التمرّد، وكذلك الاستقرار بعد التشرّد.

* يقدّم المزمور في آ ٨–١١ صورة شاملة جدًّا لنتائج «خروج» الله قدّام شعبه وبشكل يرتبط بمجمل الطبيعة. ومن الهامّ أن نلاحظ هنا أنّ آ ٩–١٠ ترسمان صورة تقليديّة نموذجيّة لفهم ووصف العواصف الرعديّة وارتباطها بالآلهة في الشرق الأوسط القديم. كما أنّهما تستخدمان لغة مشتركة مع العديد من نصوص ظهور وإعلان المجد الإلهيّ في العهد القديم، حيث العواصف والزلازل والبروق والنار هي عناصر تستخدم لوصف التأثير الكونيّ للظهور والتدخّل الإلهيَّين(٥٧)،

(٥٥) M. E. TATE, *Psalms 51-100*, p. 175.

(٥٦) M. DAHOOD, *Psalms II (100-51)*, p. 68.

(٥٧) M. E. TATE, *Psalms 51-100*, p. 177.

بما في ذلك النصّ الموجود في قض ٥. كما أنّه من الهامّ أن ندرك هنا أنّ الثلج (آ ١٥) هو أحد الظواهر الطبيعيّة المرتبطة بالحضور والتدخّل الإلهيَّين في الشرق الأوسط القديم.

* تقدّم الآيتان ٢٢ و٢٤ صورة عنيفة جدًّا لله الذي يسحق رؤوس أعدائه ويغسل رجليه بدمائهم. لكنّ فكرة سحق الإله لرؤوس أعدائه كانت صورة شائعة(٥٨)، وفكرة غسل المنتصر لرجليه بدماء أعدائه المهزومين بشكل احتفاليّ هي صورة وتعبير هامَّين في الشرق الأوسط القديم(٥٩). أضف إلى ذلك أنّ هذه الصور ما هي إلا نقل للصور الموجودة في نشيد دبورة حول ما تفعله ياعيل بسيسرا، ولكن مع وضع الله في مركز الحدث عوضًا عن خلفيّته.

* من الهامّ أن نلاحظ أنّه ومن خلال تقديمه الشعريّ لصورة انتقال الله من باشان وسيناء إلى أورشليم يقدّم لنا مز ٦٨ صورة لانتقال الله من كونه إلهًا يعيش في الجبال المعزولة إلى إله يقيم في وسط شعبه ويدخل حياتهم.

* بقي أن نقول هنا بأنّ آ ٣٣ تقدّم نموذجًا واضحًا للصورة العالميّة لله في مز ٦٨، وأنّ كاتب الرسالة إلى الأفسسيّين قد تبنّى آ ١٩ ونسبها إلى يسوع المسيح (أف ٤: ٨).

نقاط التلاقي والارتباط ما بين مز ٦٨ وقض ٤–٥

لقد أشار الباحثون منذ زمن بعيد إلى وجود تشابه واضح ما بين مز ٦٨: ٨–١١، من جهة، وقض ٥: ٤–٥، من جهة أخرى، لا بل إلى وجود تطابق لغويّ شبه كامل ما بين قض ٥: ٤–٥ ومز ٦٨: ٨–٩، ولكن مع وجود بعض الاختلاف «المقصود» بينهما، في وصفهما لخروج الله قدّام شعبه والآثار

(٥٨) M. DAHOOD, *Psalms II (100-51)*, p. 144.

(٥٩) M. E. TATE, *Psalms 51-100,* p. 182.

العظيمة لذلك التجلّي الإلهيّ. ذلك التشابه وشبه التطابق بين النصَّين كانَا ولا يزالان مثار بحث ونقاش بين الباحثين الذين اتخذوا مواقف مختلفة بشأنهما. فالكثير من المفسّرين لا يهتمون بهذا التشابه والارتباط ما بين مز ٦٨، من جهة، وقض ٤–٥، من جهة أخرى. في حين أنّ مفسّرين آخَرين يرون فيه مثالاً على استعمال نماذج أدبيّة معيّنة ومعروفة من قبل كتّاب مختلفين ومستقلّين عن بعضهم البعض، أي أنّ كاتب مز ٦٨، من جهة، وكاتبي قض ٤–٥، من جهة أخرى، قاموا كلّ على حدة وبدون أيّ اعتماد أحدهما على الآخر، باستخدام صيغ أدبيّة متداولة وشائعة للتعبير عن فكرة صادف أنّها كانت مشتركة بينهما. لكن هناك، من جهة ثالثة، مَن يرون في هذا التطابق علامة على ارتباط أدبيّ هامّ ونادر جدًّا في قلب الكتاب المقدَّس؛ فهم يعتبرون أنّ كاتب مز ٦٨ قد اقتبس نشيد دبورة، الذي ولا بدّ كان معروفًا بالنسبة إليه، وأعاد استخدامه كأحد مصادر نشيده الخاصّ. وهؤلاء الباحثين يعتبرون بأنّ كاتب المزمور الذي تأثّر بالنشيد، وبنصّ قض ٤–٥ بشكل عامّ، اقتبس الجزء الخاصّ بإعلان الظهور الإلهيّ بشكل شبه حرفيّ. وهم يبرّرون موقفهم هذا بحجّة أنّه ليس من المستغرب أن يقوم كاتب مز ٦٨ باقتباس هذا الجزء طالما أنّ كلّ المزمور يتمحور حول عمل الله وعظمته(٦٠).

لكن من الهامّ جدًّا أن ندرك هنا أنّ نقاط التلاقي والارتباط ما بين مز ٦٨ من جهة وقض ٤–٥، من جهة أخرى، لا تقتصر على ذلك الجزء المتعلّق بإعلان الظهور الإلهيّ، ولكنّها تتجاوز ذلك بشكل واضح ومهمّ، كما هو مبيّن في الجدول التالي (الشكل ٣).

(٦٠) M. D. COOGAN, "Structural and Literary Analysis of the Song of Deborah", p. 161.

مز ٦٨	قض ٤–٥
– إنشاد وترتيل (١، ٥)	– إنشاد وترنيم (٥: ١، ٣)
– هرب أمام الله (٢، ١٣آ)	– هرب أمام الربّ (٤: ١٥، ١٧)
– تبديد وإبادة الله لأعدائه (٣)	– إبادة لأعداء الربّ (٤: ١٦، ٢٤؛ ٥: ٣١)
– دعوة لمباركة الله (٥، ٢٧، ٣٣)	– دعوة لمباركة الربّ (٥: ٢، ٩ب–١١)
– إخراج للأسرى (٧)؛ أسر وسبي (١٩)	– قيادة للأسرى (٥: ١٢ب)
– خروج الله أمام شعبه، وصعوده (٨، ١٩)	– صعود الربّ (٥: ٤)
– الأرض ترتعش والسماء تقطر وتمطر أمام وجه الله (٩–١٠)	– الأرض ترتجف والسماء تمطر والجبال تتزلزل أمام وجه الربّ (٥: ٤–٥)
– مباركة للنساء (١٣ب)	– مباركة لياعيل بين النساء (٥: ٢٤)
– قسمة للغنيمة (١٣ب)؛ تقديم هدايا للربّ من قبل غرباء (٣٢)	– حديث عن قسمة لغنيمة (٥: ٣٠)
– بين الحظائر (١٤)	– بين الحظائر (٥: ١٦)
– ألوف من المركبات (١٨)	– تسع مئة مركبة حديد (٤: ٣، ١٣)
– سحق الله لرؤوس أعدائه (٢٢)	– سحق رأس سيسرا (٤: ٢١؛ ٥: ٢٦)
– موت أعداء الله عند رجليه (٢٤آ)	– موت سيسرا عند رجلَي ياعيل (٥: ٢٧)
– مواكب الله (٢٥)	– الكواكب ومداراتها (٥: ٢٠)
– بنيامين، يهوذا، زبولون ونفتالي (٢٨)	– أفرايم، بنيامين، ماكير، زبولون، يساكر، رأوبين، جاد، دان، أشير ونفتالي (٥: ١٤–١٨)؛ زبولون ونفتالي (٤: ١٠)
– جبل باشان (١٦، ٢٣)	– جبل تابور (٤: ٦، ١٢)
– سيناء (١٨)	– سيناء (٥: ٥)

الشكل ٣: نقاط التلاقي والارتباط ما بين مز ٦٨ وقض ٤–٥

العلاقة التي تجمع مز ٦٨ بـ قض ٤–٥: نشيد–قصّة فنشيد

هذا العدد الكبير من نقاط التلاقي والارتباط ما بين مز ٦٨ وقض ٤–٥ يقترح بشكل واضح وجود اعتماد كبير لأحدهما على الآخر، وبالتالي اعتماد المزمور على القضاة نظرًا لقوننته، وبالتالي بلوغه شكله النهائيّ في مرحلة لاحقة لتلك الخاصّة بـ قض ٤–٥. وعلى الرغم من أنّ العديد من نقاط التلاقي والارتباط تلك هي صيغ أدبيّة عامّة، لكنّ عدد تلك النقاط يقترح بأنّ كاتب المزمور كان يشير إلى النصَّين الموجودَين في قض ٤ و٥، ويرتكز عليهما في بناء مزموره(٦١).

لكنّ كاتب مز ٦٨ لا يقتبس قض ٤–٥ بشكل حرفيّ، ولكنّه يقوم باجراء تعديلات عديدة، حتّى في أكثر الأجزاء تشابهًا وتطابقًا بينهما. فممّا لا شكّ فيه أنّ كاتب مز ٦٨ قد تأثّر بالنصَّين الموجودَين في قض ٤ و٥ بشكل عامّ، وبنى عليهما معظم أجزاء مزموره، كما هو موضّح في الجدول أعلاه؛ وممّا لا شكّ فيه بأنّ كاتب المزمور قد اقتبس قض ٥: ٤–٥ بشكل شبه حرفيّ في آ ٨–١١، ولكن حتّى في هذا الجزء قام كاتب المزمور بإجراء عدد من التعديلات الهامّة. فمثلاً، من الهامّ أن نلاحظ أنّ كاتب المزمور يستبدل خروج الربّ «من سعير» (قض ٥: ٤) بخروجه «قدّام شعبه» (مز ٦٨: ٨)؛ يستبدل صعود الربّ «من صحراء أدوم» (قض ٥: ٤) بصعوده «في البرّيّة» (مز ٦٨: ٨). وينجح كاتب المزمور من خلال ذلك بجعل الصورة التي يتغنّى بها المزمور أكثر عموميّة، من جهة، وترتبط ارتباطًا وثيقًا بالفكر اليهوديّ التقليديّ الذي كان يعتبر أنّ يهوه قد صعد من برّيّة النقب إلى الشمال ليكون إلهًا لإسرائيل، من جهة ثانية(٦٢).

(٦١) المصدر نفسه، ص ١٦٢.

(٦٢) E. Lipinski, “Juges 5:4-5 et Psaume 68:8-11”, p. 200-201.

كما أنّ علينا أن نلاحظ أنّ كلا النصَّين يشتركان في إعلان أنّ «السماوات قطرت»، لكنّهما يختلفان في عدّة نقاط ترتبط بهذا الإعلان؛ فالنشيد الموجود في قض ٥ يقدّم نوعًا من التكرار، وربَّما الشرح لهذه العبارة من خلال وضع عبارة موازية تعلن بأن «كذلك السحب قطرت ماء». في حين أنّ المزمور يكتفي بوضع الجملة الأولى، لكنّه يضيف إليها عبارة «أمام وجه الله»؛ التعبير الذي يستخدمه النشيد في جملة أخرى كسبب لتزلزل الجبال. وربَّما يكون من الهامّ أن نشير هنا إلى وجود عدد من النصوص المختلفة في الشرق الأوسط القديم التي تتضمّن ثلاثيّ الطبيعة المشترك في قض ٥: ٤–٥ ومز ٦٨: ٨–١١ (الأرض، السماء، والجبال)، وتقدّمه في إطار إعلان وظهور للمجد الإلهيّ[٦٣]، كما إلى وجود نفس الأمر في عدد من النصوص الكتابيّة الأخرى مثل أش ٤٤: ٢٣؛ ٤٩: ١٣[٦٤]. ومن جهة أخرى، نحن نجد السحب الموجودة في المقطع نفسه من سفر القضاة (قض ٥: ٤–٥)، والوحيدة المستثناة من جميع النصوص الأخرى، في ثلاثيّ آخر للطبيعة موجود في بقايا نصّ مصريّ قديم يجمع السحب، كما في نصّنا هذا، مع السماء والأرض[٦٥]. ومن الممكن تفسير إضافة السحب لثلاثيّ الطبيعة التقليديّ من خلال عبارة «السحب قطرت» في قض ٥: ٤–٥ كنوع من الشرح والتفسير للعبارة غير الواضحة التي تعلن بأنّ «السماء قطرت»، والتي تستخدم للسماء، في حالة قض ٥، فعلاً مختلفًا عمّا هو معتاد في النصوص الأخرى[٦٦]. لكن من الهامّ أن ننتبه هنا إلى نقطة هامّة أخرى، وهي وجود فارق واضح ما بين نصَّي بحثنا هذا، وكلّ النصوص الأخرى، الكتابيّة وغير الكتابيّة، التي تتضمّن أحد ثلاثيَّي الطبيعة اللذَين أشرنا إليهما للتوّ. لكنّ الفارق الواضح هو أنّ كلّ تلك النصوص الأخرى، الكتابيّة وغير الكتابيّة، تتبع ترتيبًا مختلفًا تضع فيه

(٦٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٨٦–١٨٧.
(٦٤) المصدر نفسه، ص ١٨٧–١٨٨.
(٦٥) المصدر نفسه، ص ١٨٩.
(٦٦) المصدر نفسه، ص ١٩٠.

السماء قبل الأرض، عوضًا عن الأرض قبل السماء، والذي هو الترتيب الموجود في نصّي بحثنا هذا، ليصبح الترتيب في كلّ النصوص الأخرى على الشكل التالي: السماء، الأرض، الجبال/السحب. يمكن تفسير ذلك الترتيب المعكوس الموجود في كلا نصّي بحثنا هذ بأنّ كاتب قض ٥: ٤–٥ كان قد عكس ذلك الترتيب ووضع الأرض قبل السماء ليتماشى ذلك مع تغنّيه بخروج الربّ من سعير وسيناء، وليس نزوله من السماء(٦٧)، وهي الصورة التي تسيطر على النصوص الأخرى. من جهته، كاتب مز ٦٨: ٨–١١ حافظ على ذلك الترتيب الموجود في قض ٥: ٤–٥ عند اقتباسه لها، بسبب تأثّره بها، من جهة، ولتماشي ذلك مع فكرة صعود يهوه من البرّيّة، التي يتبنّاها كاتب المزمور، من جهة ثانية.

بالإضافة إلى ذلك، دعونا نشير هنا إلى أنّ الأسباط المذكورة في مز ٦٨: ٢٨ هي بعض الأسباط المذكورة في قض ٥: ١٤–١٨، مع حذف معظمها، ولكن مع الابقاء على زبولون ونفتالي، السبطَين المذكورَين في قض ٤: ١٠، وعلى بنيامين، مع إضافة يهوذا. يمكن تفسير ذلك بارتباط المزمور بأورشليم (٦٨: ٣٠)، عاصمة مملكة يهوذا، بسبطَيها، يهوذا وبنيامين، وبالتالي حذفه لجميع الأسباط الأخرى التي تنتمي كلّها إلى المملكة الشمالية، التي كانت في حالة عداء طويل مع مملكة يهوذا، ما عدا سبطَي زبولون ونفتالي، السبطَين الوحيدَين الموجودَين في بقض ٤ من سلسلة الأسباط الموجودة في قض ٥، والمرتبطَين بالتالي ارتباطًا وثيقًا بـ قض ٤–٥، التي تشكّل الأساس الذي اعتمد عليه كاتب مز ٦٨ في كتابة مزموره.

ومن جهة أخرى، من الهامّ جدًّا بالنسبة إلينا أن نلاحظ أنّ كاتب مز ٦٨ يستخدم في آ ٨–١١، كما في كلّ مزموره، اسم «إلوهيم» (الله) للإشارة إلى الله عوضًا عن اسم «يهوه» (الربّ) الموجود في قض٥: ٤–٥، كما في مجمل قض ٤–٥. وببساطة يعود ذلك التغيير بشكل أساسيّ إلى حقيقة كون مز ٦٨ ينتمي إلى ما

(٦٧) المصدر نفسه، ص ١٨٨.

يُسمَّى بالمزامير الإلوهيميّة (مز ٤٢–٨٣) التي تستخدم اسم «إلوهيم» لله بشكل يفوق إلى حدّ كبير استخدامها لاسم «يهوه». ورغم حقيقة أنّه من الواضح أنّ استخدام اسم «إلوهيم» هو عمل تحريريّ لاحق، لأنّ هذا الاسم يكسر وزن الشعر، على العكس من اسم «يهوه»(٦٨)، إلاّ أنّ ذلك الاستخدام ساهم في إعطاء المزمور أبعاد عالميّة وشموليّة تتجاوز تلك التي كان يتمتّع بها نشيد دبورة ومن بعده النصّ القصصيّ المرتبط به.

لكن، في النهاية، علينا أن ندرك بأنّ كاتب مز ٦٨، ومن خلال اقتباسه لنشيد دبورة، يقوم برفض موضوع ذلك النشيد وتعديل فكره اللاهوتيّ ليقدّم فكره اللاهوتيّ الخاصّ؛ فكاتب المزمور يرفض وجود أيّ دور فاعل لأيّ كائن آخر غير الله، الذي هو وحده من يحقّق النصر، ولذلك فهو وحده من يستحقّ التمجيد، في حين أنّ دور إسرائيل ينحصر في المشاركة في تمجيد ذلك الإله(٦٩).

اعتمادًا على كلّ ما سبق، نحن نستطيع أن نقول بكلّ ثقة إنّ هناك ارتباطًا واضحًا ما بين مز ٦٨ وقض ٤–٥، لا بل إنّ معظم مز ٦٨ هو إعادة كتابة شعريّة ولاهوتيّة لـ قض ٤ و٥؛ فالمزمور ٦٨ يبني على قض ٤–٥ ويعيد كتابتهما بأسلوب أدبيّ وفكر لاهوتيّ مختلفَين. وبالتالي، فإذا ما كان قض ٤ هو بمثابة مدراشٍ على نشيد دبورة الذي تمّ تطويره في قض ٥، فإنّ مز ٦٨ هو بمثابة مدراش على الاثنين معًا. وهكذا، ومن خلال كلّ ذلك، فإنّ العلاقة ما بين مز ٦٨ وقض ٤–٥ تقدّم مثالاً آخر لحركة كتابيّة–ليتورجيّة أخرى، ينتقل فيها نصّ كتابيّ هامّ ليكون أساس نصّ ليتورجيّ هامّ في حياة شعب الله. وتكتسب تلك الحركة الكتابيّة–الليتورجيّة أهمّيّة خاصّة إذا ما تذكّرنا بأنّ المزامير هي نصوص ليتورجيّة هامّة لليهود كما للمسيحيّين بمختلف أطيافهم وتنوّع ليتورجيّاتهم وطقوسهم.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

(٦٩) M. D. Coogan, “Structural and Literary Analysis of the Song of Deborah”.

خاتمة

يقدّم لنا هذا البحث نموذجًا خاصًّا وفريدًا لحركة كتابيّة–ليتورجيّة نادرة في قلب الكتاب المقدّس نفسه؛ فقد حاولت أن ألقي بعض الضوء على التطوّر التاريخيّ والأدبيّ لنصّ ليتورجيّ هامّ في العهد القديم، هو نشيد دبورة الموجود في قض ٥، وانتقاله إلى نصّ كتابيّ يشكّل الأساس لنصّ كتابيّ آخر، هو النصّ القصصيّ الموجود في قض ٤، والذي يتحوّل بدوره ليكون القرينة والخلفيّة التي يقرأ ويفهم ذلك النشيد على أساسها. ومن ثمّ حاولت أن ألقي بعض الضوء على المرحلة الثانية التي يشكّل فيها هذان النصّان المرتبطَان الموجودان في قض ٤ و٥ أساس كتابة نصّ ليتورجيّ هامّ آخر، هو مز ٦٨، الذي يبني عليها وينتقل بهما إلى أبعاد لاهوتيّة وليتورجيّة جديدة. وحاولت من خلال كلّ ذلك أن أقدّم نموذجًا للغنى الكتابيّ والليتورجيّ الموجود في قلب كتابنا المقدّس نفسه. ولعلّه يكون من المثير أن نشير هنا إلى أنّ تلك الحركة الكتابيّة–الليتورجيّة الموجودة في نصوص بحثنا هذا لا تقف هنا، ولكنّها تستمرّ بالانتقال إلى أبعاد جديدة. فمن خلال نسب آ ١٩ في مز ٦٨ إلى يسوع المسيح، يقدّم لنا كاتب الرسالة إلى الأفسسيّين صورة أخرى للارتباط المتبادل للنصوص المختلفة في كتابنا المقدّس واعتمادها على بعضها البعض في حركة مستمرّة ولامنتهية من تطوّر الأدب واللاهوت الكتابيَّين، والتطوّر الكتابيّ الليتورجيّ لحياة شعب الله.

المراجع

BOLING, R. G., *Judges: Introduction, Translation, and Commentary*, (The Anchor Bible, vol. 6A, New York – London – Toronto – Sydney - Auckland: Doubleday & Company, Inc., 1975, p. 92-120.

BOTTERWECK, G. J., H. RINGGREN, HELMER & H.-J. FABRY (eds.), *Theological Dictionary of the Old Testament, vols. 1-15,* Grand Rapids, Michigan / Cambridge, U.K.: William B. Eerdmans Publishing Company, 1974-2006.

BRENNER, A., "A Triangle and a Rhombus in Narrative Structure: A Proposed Integrative Reading of Judges 4 and 5", *Vetus Testamentum* 40/2 (1990) 129-138.

BRENTON, L. C. L (SIR), *The Septuagint with Apocrypha: Greek and English,* Grand Rapids, Michigan: Zondervan Publishing House, Regency Reference Library, 1851 (Newly Reprinted).

COOGAN, M. D., "Structural and Literary Analysis of the Song of Deborah", *Catholic Biblical Quarterly* 40/2 (1978) 143-165.

DAHOOD, M., *Psalms II (51-100): Introduction, Translation, and Notes,* The Anchor Bible, vol. 17, New York: Doubleday & Company, Inc., 1968, p.130-152.

ELLIGER, K. & RUDOLPH, W. (chief eds.), *Biblia Hebraica Stuttgartensia* (4th ed). Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1990.

GUILLAUME, PH., *Waiting for Josiah: The Judges, JSOT*. Supplement 385, London, New York: T & T Clark International, 2004.

KAWASHIMA, R. S., "From Song to Story: The Genesis of Narrative in Judges 4 and 5", *Prooftexts* 21/2 (2001) 151-178.

KNAUF, E. A., "Deborah's Language: Judges Ch. 5 in its Hebrew and Semitic Context", In: DIETRICH, M. & O. LORETZ (eds.), *Alter Orient und Altes Tetament: Veröffentlichungen zur Kultur und Geschichte des Alten Orients und des Alten Testaments,* Münster: Ugarit-Verlag, 2005, p. 167-180.

KOEHLER, L. & W. BAUMGARTNER, *The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament,* vols. 1-5, Leiden, New York/Boston, Köln: E.J. Brill, 1994-2000.

LIPINSKI, E., "Juges 5:4-5 et Psaume 68:8-11", *Biblica* 48/2 (1967) 185-206.

O'CONNELL, R. H., *The Rhetoric of the Book of Judges,* Leiden, New York, Köln: E.J. Brill, 1996.

TATE, M. E., *Psalms 51-100*, Word Biblical Commentary, vol. 20, Dallas, Texas: Word Books, 1990, p. 159-186.

WEST, D. R., "The Lion and the Serpent", *Ugarit-Forschungen* 35 (2004) 709-717.