

التداخل الأجناسي في رواية "جلجامش والراقصة" لربيعة جلطي:

حدود المحاكاة والخرق

Gender Interference in Rabia Jilti's "Gilgamesh and the Dancer":

The Limits of Imitation and Violation

د. يوسف سعداني*

جامعة جيلالي ليابس،

سيدي بلعباس، (الجزائر)

mhmdsaad548@gmail.com

تاريخ النشر: 2025/09/29

تاريخ القبول: 2025/09/23

تاريخ الاستلام: 2025/06/21

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى مقارنة التداخل الأجناسي في رواية "جلجامش والراقصة" لربيعة جلطي، انطلاقاً من تفكيك الأنساق المضمرّة في نص سردي يحاور الملحمة محاكاة وخرقاً. وفي هذا الصدد، سأشتغل على الانتهاكات الناجمة عن تمثّل بنية الألواح التي يتداخل فيها الشعري والسردى، والسينمائي والموسيقى، وما تنتجه من معنى. وضمن هذا الأفق، سأعمل، أيضاً، على ملامسة الجمالي على صعيد الكتابة الجديدة للمحمة جلجامش من حيث البناء والدلالة؛ وعلاقة البحث عن المعنى بدائرية النص الروائي؛ وميثاق القراءة.

الكلمات المفتاحية: الأجناس، الأنساق، الملحمة، الخرق، المحاكاة.

Abstract:

This research seeks to approach the gender overlap in Rabia Jilti's novel "Gilgamesh and the Dancer," starting from the deconstruction of the implicit systems in a narrative text that engages with the epic through imitation and violation. In this regard, I will work on the violations resulting from the representation of the structure of the panels in which the poetic and the narrative, the cinematic and the musical overlap, and the meaning they produce. Within this horizon, I will also work on touching on the aesthetic at the level of the new writing of the Epic of Gilgamesh in terms of structure and significance, the relationship between the search for meaning and the circularity of the narrative text, and the reading charter.

Keywords Genres; patterns; epic; rags; imitation.

1. مقدمة:

تضعنا رواية "جلجامش والراقصة" لربيعه جلطي أمام نص يمتح من أشكال نثرية وسردية مختلفة، تَمَّحي فيه الحدود بين الشعري والنثري، والمسرحي والملحمي، والموسيقي والمعماري، والمشهدي الذي يؤثته بهاء الرسم وفننة السينما¹، فنصبح إزاء حوارية متعددة الخطابات واللوحات والنصوص الشذرية، وهو ما يجعل صوت جلجامش المهيمن على الحكى ينزاح عن أحاديته، إمّا من خلال بحثه عن عشتار خطيئته الأولى، ومحدد هويته الجديدة التي هي بصدد التشكل؛ أو لأنّها تمثل لغة مغايرة عبر ترهينها في صورة أنثى اسمها "عشيات"؛ كأنّما الرواية نص فسيفسائي تتواشج فيه الأشكال والأصوات والدلالات والأزمنة والفضاءات، يتم هذا الارتحال من خلال دائرة تمتد من زمن جلجامش الباحث عن لغز الموت وشفرة الخلود، إلى زمن جديد، يكتشف فيه ذاته وهويته بعيدا عن الاستغلاق على الذات؛ هو الآن مهدد على تخوم مدينة "وهانة"، ويفكر من مستشفى المجانين عن الآخر في المستقبل.

ولاشك أنّ المتأمل في هذا المآل، سيلاحظ رهانات رواية "جلجامش والراقصة" على مستوى الشكل والمعنى؛ فمثلما ينتهك البطل إكراهات الزمن، ويتحفز على شفا المستقبل، كذلك الرواية تتمنّع على وضعها الأجناسي، المقيد بالمؤشر الأجناسي المثبت على الغلاف أسفل العنوان بخط رفيع أبيض "رواية". وبهذا الصدد، "لا يجد التصنيف الأجناسي مكانه في النص، كما لا يسعى النص، في لحظة انكتابه، أن يضع حدودا أو فروقا. فهو ينكتب بانسراح كامل، ويصبح النص في الكتابة مسرح لقاء وعناق بين أجناس وأنواع...عبرها تستطيع الذات أن تخطّ مصيرها...لم يعد النص يكتفي باستحضار بعض مكونات النص الأدبي، تحديدا، بل سيذهب صوب مدونات أخرى...وهي كلها إمكانات ستعمل الكتابة على توظيفها في أفق فتح النص"² على كتابة عبر نوعية غير متقيدة بشروط الرواية والملحمة. ثم إنّ "تعالى الرواية عن النوع كان يتم بمقتضى ذلك الانفتاح الذي يسمح للرواية باستيعاب كل البنيات وكل النصوص وبمختلف الأنواع المتعارف عليها. فصارت بذلك متأبئة عن أيّ تحديد نوعي."³ ومع ذلك، لن يكون سؤال التأطير الأجناسي هو السؤال المركزي فقط في رواية "جلجامش والراقصة"، وإنّما يهمننا أكثر التفاعل النصي، وهو مساحة اشتغالنا.

2. أسئلة البداية واحتمالات الحكى

تبدأ رواية "جلجامش والراقصة" لربيعه جلطي بالسؤال الباحث عن معنى الوجود والكيونة، حيث اقتزن ذلك بلعبة الضمائر المتلبسة بالحضور والغياب: أنت، أنا، أنت، أنا. ومن الواضح أنّ ضمير المخاطب قد ارتبط مرتين بالاستفهام، في حين بدا السائل حتى الآن مبهما، متواريا، وبلا اسم. "وكأنّ هذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم...يقع بين بين؛ يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور اليهودي المائل في ضمير المتكلم."⁴ ويمكن أنّ نلاحظ، من خلال الحوار الذي افتتحت به الرواية، أنّه تم الخروج

من هذه الوضعية بهيمنة ضمير المتكلم (أنا) على الحكّي؛ ليصبح "جلجامش" مركز الحكاية المنتظرة؛ حكاية الذي رأى العمق؛ ورأى كل شيء. على هذا النحو، أصبح بصدد قصة تحكي ما حدث ما قبل الألواح وما بعدها. بل تكتسب الحكاية خصوصية حين ترتبط بملك رأى كل شيء. ولعل الذي يعزز ذلك تصدير الروائية للبداية بعنوان فرعي، هو أول بيت مقتبس من ملحمة جلجامش: "ما قبل الألواح وما بعدها هو من رأى كل شيء!"⁵ وهذا الأمر يضعنا أمام قصة تمتح مادتها الحكائية من الماضي، وترسم أفقها من الحاضر والمستقبل؛ وهذا يعني أنّ السارد لا يستعيد سيرة ما فحسب، لأنّ المابعد يتجاوز ما وقع، فقد يكون امتدادا له؛ كما يكون تقويضا له؛ وعلى الأقل يعدّله بالإضافة أو بالحذف أو التحوير.

ونستطيع أن ندرك أيضا من خلال العنوان الفرعي أنّ هناك استباقا للزمن الآتي؛ إذ يفترض أن يكون الماقبل/الماضي معلوما، بينما يكون المابعد مغايرا لما دوّن على الألواح، التي قيّدت ما كان شفاهيا. من هنا تأتي أهمية الزمن في النص الروائي؛ زمن دينامي، ممتد، واستشراقي. ولا غرابة أن تتأطر الأحداث بالألواح، فهي حد بين الشفاهي والمكتوب. ومع ذلك، ما نحن بصدد تلقيه لا يرى ما في الألواح من فجوات وتشوهات وطمس. غير أنّ السارد يربك في الوقت نفسه المتلقي عندما يضع هذا الانفتاح موضع تحديد، فيقيّده بالوثوقية "هو من رأى كل شيء!". ومن هنا تتبدى مبدئيا القوة المهيمنة على الحكّي من خلال هذا العنوان الذي يحيل على الاسم الأصلي للملحمة. فـ"هو" ضمير للغائب، يحيل على زمن سابق على زمن الألواح (الكتابة)، بل سابق عليها ولاحق بها، وأنّ له التفرد في رؤية كل شيء؛ ويتأكد من هذا أنّ ما سيحكي سيكون بصوت أحادي؛ كما لو أنّنا لسنا بصدد نص متعدّد الأصوات؛ إذ إنّ الأداة "كل" تجعل الرؤية برمتها محصورة براء واحد.

ثم إنّ هذه الذات الرائية غير مصرح بها، وعلى الرغم من ذلك نلفي بعض المؤشرات التي تخفف من غلواء هذه التعمية، فيؤشر دليل "الألواح" والبيت الأول من ملحمة جلجامش على التناص مع نص تراثي له زمنه المتوهج الموهل في القدم، وفي سياقه الدلالي، كما أنّه أضحي مفتوحا على زمن جديد، وتجربة مختلفة، تسعى إلى تجاوز النمط البدئي للكتابة والحكي. ومع ذلك يتنازع العنوان الانزياح عن السائد (نص الملحمة)، وترسيخ الخطاب الملحمي (استدعاء بيت من ملحمة جلجامش في العنوان الفرعي) على حد سواء. ومن شأن هذه الازدواجية أو هذا التعدد أن "يكرّس إجراء مفتوحا تؤديه كل قراءة حدثية... تنعطف عن محدّدات القراءة المبيتة التي ترهن تأويلها لأجناسية التلقي، حيث يشكل النص بؤرة الصدارة، النص الذي تحدّثه الكتابة لا غير".⁶ لذلك، لا يفتح النص الروائي على عنوان الملحمة فحسب، بل يجلّي من خلال صياغته التقاطب بين جلجامش والراقصة، وبين الإلهي والإنساني. وينطوي هذا الخطاب، أيضا، على اللاتّحديد والتكثيف، وذلك ما نتلمّسه في الدليل الثاني "الراقصة"، في حين نلفي الدليل الأول "جلجامش" محددا، وربّما أحال في النص السردى إلى الإمكانات الدلالية والبنائية التي تتيحها أسئلة رواية ربيعة جلطي.

ومما يجدر ذكره، في هذا المقام، أنّ الرهان على البداية الحوارية لم يكن اعتباطياً، ذلك أنّها في جوهرها تحفز وتغري القارئ بما تنطوي عليه من أسئلة، فضلاً عن تقديم شخصية جلجامش وإثارة فضول القارئ من خلال تشفير هوية من يحاوره. وهنا تكمن أهمية هذا الحوار الذي خرق السيناريو التناسلي للملحمة جلجامش، فانزاح عن الإخبار في البيت الأول من العمود الأول من اللوح الأول إلى السؤال، وهو بذلك ينتهك بنية وحدة البداية في النص الملحمي. وعلى هذا النحو، نصح أمام افتتاحية خارجة عن المتوقع، ولا تتماشى جمالياً ودلالياً مع البداية المباشرة للنص السابق، وذلك ما نعاينه في المقطع التالي:

" _ أنت الذي رأى كل شيء؟

_ نعم أنا الذي رأيت، وسأرى كل شيء..

_ ومن أنت؟

_ أنا الموقع أسفله. "جلجامش". ملك أوروك العظيم. أنا ابن الملك "لوعالباندا" ثالث ملوك السومريين وابن الآلهة "ننسون". أنا من شقت سمعته قبة آفاق الزمان والمكان، وما تزال. وستبقى. أنا من عثر على عشبة الخلد والنهمها بنهم. أنا الذي رأى كل شيء منذ آلاف السنين. وما زال. وسيظل.⁷ من الواضح أنّ خطاب جلجامش تهيمن عليه سطوة الأنا والثوقية مما حدث ويحدث وسيحدث؛ بل يكشف من خلال اعترافاته بأنّه مستبد طيّب، ومتعثر في العشق، لذلك هو في بحث دائم عن عشتار ليطلب منها العفو، والصفح عن سخافات، وحمافاته نحو الأنتى.

وفي هذه الوضعية البدئية يتحدد البطل الإشكالي من خلال تأكيد أو توضيح ما انطوت عليه الاستفهامات من تساؤلات حائرة: من رأى؟ ماذا رأى؟ من هو؟ وهنا نلاحظ أنّ البداية لا تخرج فقط عن شكلها المؤلف في ملحمة جلجامش، وإنما تفتح المحكي على احتمالات جديدة، من سماتها البعد التداولي مجسداً في صورة الحوار، والاستباق الذي جعل البداية تجمع ما بين المتحقق/الماضي (رأى/ رأيت) والاستشراف (سأرى). ومن هذا المنظور، لن يكون نص "جلجامش والراقصة" استعادة فجأة لما حدث، بل عودة فعلية لجلجامش جديد بحثاً عن أسئلة أخرى. " السؤال بحث. والبحث بحث عن الجذور. إنه الاستقصاء والغوص حتى الأعماق والحفر في الأسس وتقصي الأصول. وهو في النهاية استئصال. هذا الاستئصال الذي يقتلع الجذور هو العمل الذي يقوم به السؤال. وهو عمل الزمان. يتقصى الزمان نفسه ويختبرها في عظمة السؤال،⁸ الذي يتيح لجلجامش/يوسف اختبار الذات والعالم بطريقة أخرى. ومع ذلك، وعلى الرغم من التنازلات التي قدمها للأنتى، والبحث المضني عن عشتار تكفيراً عن اغتصاب عرائس مملكته؛ ظل في بداية النص الروائي تحت وطأة "الأنا"، وسطوة الخلود الإلهي والسلالة العريقة والتاريخ المجيد.

على هذا النحو، توضع عودة جلجامش موضع سؤال وجودي، يتوخى آفاقاً جديدة عبر جسد عيشات الراقصة عطشا وشوقاً؛ وإن أفضت الأحداث اللاحقة إلى نهاية تراجمية نستشرفها سلفاً من تصدير الرواية:

(توشية) بوصفه اقتباسا عن القديس سانت أوغسطين، وهو باللغتين: العربية والفرنسية: " ما الزمن؟ أعرفه إن لم يسألني عنه أحد. وما إن أريد شرحه لمن يطلب مني ذلك، حتى أجديني أجهله تماما." ⁹ وهكذا، يلح التصدير على إشكالية الزمن قبل بداية الرواية انطلاقا من ملفوظ أوغسطين الذي يتأمل الزمن في علاقته بالأبدية بوصفها الحاضر الدائم ¹⁰. ولاشك أنّ ذلك سيجعل الزمن أكثر عمقا وتكثيفا؛ ولاسيما حين تتخذ تجربة جلعامش/يوسف حدودها القصوى على المستوى السردى. إذ إنّ " بداية ونهاية أي شيء يجب أن تكون شيئا لا يبدأ ولا ينتهي... في الأول حيث تظهر مؤقتا، ولا تلبث أن تختفي وفي الآخر حيث تختفي مؤقتا لتعود فتظهر من جديد... فلا بداية بدون نهاية ولا نهاية بدون بداية. يبدأ: أي لا يكون ثم فجأة يصبح موجودا. ينتهي: أي يكون ثم فجأة يكف عن الوجود. مغادرة محطة تقتضي الوصول إلى محطة أخرى. الفروع من مرحلة يعني الشروع في مرحلة تالية." ¹¹ هذا الهوس بالأبدية هو ما نرصده في الخاتمة، حين يتطلع جلعامش إلى العودة من جديد إلى مدينة أورو، ليبدأ مغامرة الصراع والبحث عن سر الخلود. وهذا يعني أننا إزاء حكاية تبدأ ولا تنتهي.

لذلك، لا يتوانى جلعامش في وضع المتلقي أمام ذات من سلالة الآلهة تملك الأبدية، وحكاية تمتد في الماضي إلى آلاف السنين، وهي الآن ستتوغل في الحاضر وفي المستقبل، لتقول الحقيقة الحصرية على لسان جلعامش لعشتار كما لو أنّ جلعامش الجديد في مواجهة عسيرة مع الذات المقدسة، لذلك نلفيه يقلص المسافة مع مخاطب غير محدد، ممّا يكشف وجهه الآخر المختلف، فتحول من محكي عنه إلى ذات حاكية: " تعال أخبرك.. حدث بيننا أمر أسميه سوء تفاهم، أحدث هوة كبيرة بيننا... كنت آنذاك على غرور كبير، فمن أين تأتيني الحكمة لفكّ العقدة سريعا؟!" ¹² ومن ثم، نجد جلعامش يسعى وراء الحكمة لفك عقدة قصته للانطلاق من جديد، لعلّه يتجاوز الحد الرفيع ما بين الرغبة العاشقة الطافحة، والكراهية المدمرة. ويؤكد هذا أنّه بصدد رسم مسار آخر لحياته، من خلال وضعها في نسق خاص، مفتوح على المجهول والتحوّل، حيث إنّ ظل يغيّر اسمه عبر مساره الطويل؛ ولم يعد يحلو له منذ زمن يوسف عليه السلام سوى اسمه الذي يجوب به البلدان، ويغيّر نطقه وموسيقاه حسب لغة كل بلد يدخلها. ومع ذلك يبدو له الاسم قيدا جبريا لحرية الإنسان، حتى أنّ صديقه "أنكيديو" لم يتجرد من التسمية على الرغم من عيشه في الغابة، حيث فقد حرية الاختيار عندما أوقعته الغانية "شمهات" في حبال الغواية والاسم الذي نادته به؛ تماما كأنكيديو الذي روضته البغي في ملحمة جلعامش.

وفي المقابل نلفي جلعامش يؤكد على حريته في تسمية نفسه بيوسف، كما حدد أسبابا مقنعة لذلك، ولعل أهمها التغطية على اسمه الحقيقي، ممّا يجنبه سرد بقية حكايته، وتحاشي تعجب وارتباب من يسأله عن شخصه القادم من التاريخ الموهل في القدم، وأيضا ليسلم من عواقب ماضيه الاستبدادي؛ وعلى الأقل حتى لا يوسم بالجنون والنبوة والعمالة مثلما حدث له في ترحاله حين أخبر أهل البلاد التي دخلها بأنّه جلعامش؛ وانتهى به المطاف في مستشفى الأمراض العقلية المزمنة المجاور لسجن المجرمين الخطيرين. وفي حقيقة الأمر رافقت جلعامش أسماء عديدة في مساره الطويل، وهي أسماء ثانوية مؤقتة، ثم اختار لنفسه كما أشرنا آنفا اسم يوسف منذ زمن

يوسف عليه السلام تعلّقًا بجماله، وقد يتحوّل هذا الاسم نطقًا وكتابةً بحسب لغة البلد الذي يكون فيه. وفي هذا الصدد، نجدد يعلّل هذه التسمية أيضا بوقع موسيقاه على نفسه، ومعايشته لعصر يوسف عليه السلام، وتأثره بشخصيته الفريدة. وإلى جانب ذلك نلفيه يعتبر اسم جلجامش اسما غير سائر في زمن "عشتار/عشيات"، كما أنّه يتيح له تجنب سرد بقية حكايته القديمة.

عندما نتأمل خطاب جلجامش/يوسف العائد من الغياب نجده يخرق حكايته المتداولة، فيعدل ما فيها من أخطاء، ويعيد النظر في قصته التي رواها "سين ليقني أونيني البابلي" الذي وجد توقيعه على النص النموذجي للملحمة جلجامش¹³، فهو لم يمّت، ولم يدفن عند النهر، ولم تقم له جنازة، كل هذه الأخبار لم تكن حقيقة، فالحقيقة الواحدة المسكوت عنها أنّه استطاع تجاوز الاختبارات الصعبة التي وضعها النبي نوح المعروف بالحكيم أوتانبشيتيم؛ ولم يظفر بعشبة الخلود إلّا بعد ستة أيام وسبع ليال دون نوم. ولذلك يمكن أن نقول إنّ هذه المزاعم في نظر جلجامش ناجمة عن القراءات الخاطئة لما جاء في اللوح الأخير. وهذا يعني أنّ جلجامش لا ينطلق من رهن جديد فقط، بل يعيد كتابة حكايته المنتهكة بالتحريف، ويريد تبديد عتمة ماضيه السحيق. وهو بهذا المعنى يسرد حكايته الخاصة بوصفه ساردا مشاركا في الحكى؛ وإن كان في وضع غير مريح، مخوف بالسخرية، والتشكيك، والارتباب، واللايقين حدّ فقد حرّيته.

والملاحظ أنّ جلجامش/يوسف ظل يرفع صوته على الرغم من اختفائه وراء اسم يوسف المستعار. ومع ذلك يمكن أن نتبيّن بجلاء هيمنة العجائبي على البداية، ممّا يعني امتداد العالم الأسطوري الملحمي في الرواية. ويعمد هذا البناء، أيضا، إلى توظيف قصص فرعية تتخلل القصة الإطار؛ وغالبا ما يقوم السارد جلجامش من خلالها بخرق السيناريو التناسلي للملحمة الأصل، وتبديد الأوهام التي شوهت المرويات، والأحداث، والرؤية للعالم. وإذا كان الحكى يبدأ من الآن؛ فإنّ الحكايات الفرعية التي يستدعيها جلجامش مرتبطة بالماضي، ولاسيّما ما رصدناه منها في البداية؛ إذ لاحظ الانتهاكات التي طالت بعض المرويات، ومن ثم يمارس دور السارد الأمين، فيعيد تقديم الأخبار من منظوره. وهذا الفعل هو نوع من استرداد وترسيخ الحكاية المحوّلة؛ أو زعزعة على الأقل للحكاية السائدة.

إذن، إنّ السارد جلجامش يستعيد أخبارا قديمة لينسخ بها أخبارا راهنة، وهو بذلك يربطها بالسياق الجديد الذي ينشده. ولذا، فهو ينقطع عن السرد، ويوجه للمتلقّي خطابه الناقد، وينخرط في تعديل وتصحيح الحكايات الفرعية. وفي هذا الصدد، نلفيه يعلن بأنّ الحكيم أوتانبشيتيم هو النبي نوح الذي نجت سفينته من الطوفان العظيم، ووعد بحكي حكاية الطوفان بتفاصيلها كما رواها له؛ ولذلك ألمح سابقا إلى سوء فهم اللوح الثاني عشر، الذي يكون قد أضيف إلى الملحمة "على هيئة ملحقة" لا يتصل بها اتصالا عضويا، لا من حيث المبنى ولا من حيث المعنى.¹⁴ ولاسيّما ما تعلق بالحكم على أنكيديو بالبقاء في العالم السفلي مع الموتى، وهو الذي مات في اللوح السابع. وصرح أيضا بملايسات مختلفة عن حصوله على عشبة الخلود والتهامها بسرعة، بل لم تسرقها منه الحية عند النهر.¹⁵ ويضيء جلجامش منطقة معتمدة من أسطورة أوليس، فتبدو مغايرة للنص الأصلي، حيث لا تتعرف

عليه زوجته "بنيلوب" لتغيّر مظهره، ولم تسلم له نفسها إلاّ بعد تحديد مكان مضجعهما، المحفور في جذع الشجرة.

ويتكرر الخرق كذلك على مستوى القصص الديني، فتتغير قصة هابيل وقايل جذريا من خلال ترهين زمن قصتهما داخل مستشفى المساجين المنغلق على المفكرين والأدباء والفنانين والعباقرة والحكماء، وعندئذ نكتشف أنّ قايل التوأم الشاعر الفيلسوف قد قتل في الحرب، وهو الحالم غير الخبير بشؤونها، ولذلك حزن هابيل الفلكي لمقتله، وثار على صنّاع الحرب وعلى الحكام الطغاة، ولم يكذ يوقظ الناس من سباتهم حتى زج به في المستشفى/السجن بتهمة الجنون. ثم تتشح نهاية الحكاية بسواد الموت، حين يتماهى الأخوان "اشفين" الممجدين في أناشيد "المبهارات الهندية" بالأخوين هابيل وقايل في السماء بوصفهما ضحية للحاكم المستبد.¹⁶ ولا مانع في هذا السياق أن تحافظ عناصر من الملحمة الأصلية على طبيعتها كما هو الحال مع عشبة الخلود، التي لم تفقد فعاليتها، حين قهرت حقنة "جو" القاتلة، وتجدد بسحرها جلعامش الأسير.¹⁷ بل سيكون لها فتح آخر في نهاية الرواية حينما ترمم رأسه المتهشم بعد سقوطه من شرفة الطابق الثالث.¹⁸ وكما نرى، فإنّ جلعامش يرفض حكايته المتداولة بين الناس، ويمجد حرجا في الإفصاح عن ذاته، ويجهد نفسه في إقناع أهل المدينة بالحقيقة ضمنا؛ ومن في المستشفى/السجن صراحة. وهنا، نستطيع القول بأنّ مسار جلعامش الجديد لم يتحرر من الإكراهات القديمة، ولذلك فهو مقيد الحركة في سجن المجانين. وفي هذا الفضاء المغلق يختبر جلعامش ويلات الاستبداد، فيتحول من مستبد إلى ضحية، ويبقى مشروع إصلاح ما مضى معلقاً؛ إذ لم يستطع أن يعبر من وضعية الالتباس إلى وضعية الحركة والتغيير في الوقت نفسه. لذا، التحوّل المأمول لم يحدث حتى الآن؛ إذ إنّ الحركة الفارقة ما زالت تستشعر ما سيأتي؛ وهي مقيدة بقيد مزدوج: الانتظار من جهة، والبحث عن عشتار من جهة أخرى. وهذا ما تكشفه المقاطع التالية:

" زج بي في مبنى محاط بأسوار عالية... إنّه مبنى لمستشفى للأمراض العقلية المزمنة... ثم دوى صوت إغلاق بابه خلفي. الباب الحديدي العملاق. كأنه إلى الأبد. كان علي أن أنتظر.. فقط أن أنتظر.¹⁹

" — وماذا بعد؟! لأنتظر إذن.. ماذا سأخسر؟! لا شيء؛ فالوقت الممتد ينتظري. ومر الزمن بهم، وكأنّه ربع يوم... انتظرت حتى مات الحراس والأطباء والنازلون جميعهم، وجاء آخرون، وشاخوا ثم ماتوا.²⁰

" — أين أنت يا عشتار؟.. إني أشعر بالوحدة في هذا المفصل من الزمن. في أي جسد يا ترى تسكنين الآن؟ استجبي يا أمي ننسون. استجب يا إله السماء آنو. خفّفا عني عبء البحث العشوائي؛ فالأرض الواسعة تضيق عليّ.

..وأما عن عشتار.. فلتعلم يا جلعامش أنّها تتكور في رحم جديد من بلاد "أوران الشرق".²¹

ومن هنا يصبح جلعامش على حافة الانتظار، وترداد هذه المكابدة حين يغتدي منتظراً ومنتظراً من أجل إنتاج حكايته في أفق زمن آخر. ومن الواضح أنّه انتظار طويل، ممتد، عجائبي، لا يقاس بالزمان التاريخي، وعلاقته

بالمستقبل أكثر من الماضي والحاضر. وتبدد الانتظار، بالطبع، مرهون بموت جيلين، وهو أيضا مؤطر بموت معتقلي مستشفى الأمراض العقلية/السجن لأهميته الخاصة في ميلاد الحكاية التي لم تنجز بعد. ففي هذا الفضاء الموازي للخارج/مدينة الاستبداد يستعيد جلجامش هويته المقنعة، وتسقط الحدود بين يوسف وجلجامش، وبين هوية الماضي والحاضر، وبين المستبد والضحية. وذلك ما نعاينه في قول جلجامش: " الحق يقال.. هناك، لم أشعر بالملل لحظة قط؛ فقد كان من يطلقون عليهم صفة "الحمقى" .. النازلون معي في المستشفى يستمعون إلى حكاياتي بكل إعجاب. بل كثيرا ما يستزيدوني للمرة الألف وأكثر بإصرار منهم يسعدني ويرضيني... - هيا آتنا تفاصيل التفاصيل من فضلك يا يوسف...! يا يوسف، أرجوك أن تروي لنا من جديد علاقاتك بالفاتنة عشتار... هيا! حكاياتي تبهرهم وتسليهم وترفعهم نحو عالم مواز يسعدهم."²² وبمعنى آخر، فإنّ فضاء العزل والجنون هو حد للتخلص من حالة الانفصام ولو مؤقتا، وأيضا لاستعادة التوازن المصادر في عالم مقلوب العلاقات: الخارج عاقل، مروّض، شبحي، والمسجون متمرّد، مهتمّش، مسفه ومجنون. وهكذا، يصبح جلجامش أمام ثلاثة حواجز مانعة لحركته: السجن، الجنون(الحمق)، والقناع الاسمي الذي اضطلع بوظيفتين متداخلتين: إخفاء الهوية لتسهيل انسيابية الحكاية، ورحلة البطل الباحث عن عشتار من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى زمن، ويسهم الإخفاء أيضا في إبطاء سيرورة الحكاية نفسها من خلال ما يعتورها من التباس وتكتم وإدانة لجلجامش وسخرية من أسطوريته المحيطة، الفائضة بالحمولة الميثولوجية، وبأصداء التاريخ الشائنة. وهنا تكمن معضلته؛ فهو من جهة ينأى ظاهريا عن أسطورته المربعة، ويتكرّر لنفسه من جهة أخرى أسطورة جديدة مهجنة ذات بعدين: ديني نقي(يوسف عليه السلام)، وواقعي رومانسي(حب عيشات/عشتار). ولذلك نتساءل هنا: هل يستطيع جلجامش/يوسف أن ينجز مهمته من داخل أبعديته؟ وهل بوسعه أن يواجه هذا الزمن القاهر بالحكي؟

وعلى أية حال، ظل جلجامش قبل وبعد السجن يستدعي الماضي كما أشرنا إلى ذلك آنفا حتى يصحح تشوهات ماضي حكايته في حاضره الأبدي. والشيء المهم الآن هو أن يجد عشتار، فهي الوحيدة التي ستعطي الحكاية هويتها السردية؛ والطريف أنّها ستعود في خلق جديد، فالיום هو رحم تكورها. ولن يكون هذا الميلاد الجديد صدفة، ذلك أنّه يضعها هي أيضا أمام اختبار صعب، ولاسيما ما تعلق بعبء الذاكرة؛ وجراح الماضي الموجود بالقوة من خلال الألواح والذكريات والمرويات والتخييل العجائبي، والشذرات الشعرية المنثورة بحسبان في جسد الحكاية. ثم إنّ عشتار/عيشات هي كذلك قناع للولادة الجديدة المتجددة، والعلاقة بينهما لا تقوم على التماثل فقط، بل أيضا على التناسخ، فالجسد الجميل هو الذي تحل فيه عشتار متجاوزة الفناء، وتظل تتجدد بلا حدود، وفي تخلق دائم عابر للأزمنة. ولعل أهم ما وسم عشتار في الزمن الولهاني هو ازدواجية التسمية، فأصبح اسمها "عيشات"، ما يحيل على تشاكل صوتي(عشتار/عيشات) ومعنوي؛ إذ يشير الاسمان إلى الحياة²³ والعيش(عائشة/عيشة). ومع ذلك، " فإنّ قصة الحياة تستمر وهي تعيد تصويرها جميع القصص الخيالية والحقيقية التي ترويها ذات ما عن نفسها. وإعادة التصوير هذه هي التي تجعل الحياة نفسها رداء تنسجه القصص المروية."²⁴

ولهذا السبب انطلق جلعامش الذي رأى كل شيء من نقطة نهاية الملحمة الأصلية؛ ليحفر من جديد في الأعماق لعلّه ينفذ إلى الحقيقة التي ظلت مخفية؛ وفي الواقع لم تعد محتجبة بالنسبة إليه الآن، لقد أدرك المعنى المحتجب، وبمرور الزمن أعاد النظر في سيرته بأسرها متجاوزا كل الممنوعات والمحرمات، ولم يكف عن الترحال الشاق من أجل إصلاح ظلمه للمرأة.

3. النهاية واللامتناهي

عند هذه التخوم تبدى لنا الإمارات الأولى لتحولات جلعامش، فعين تنازله عن البطولة المطلقة، وانخراطه في معركة وجود قلقلة، واختبار فقدان الفجائي، والتصدي لمستقبل حكايته المجهول بطلا وساردا وقناعا هائما على وجهه بين خرائب ورماد الأرض، وفسح المجال أمام التعدد الصوتي: جلعامش/يوسف، عشتار/عشيات، وأنكيدو/ظل أنكيدو، وشخصيات أخرى. وأحسب أنّ هذه المؤشرات تؤهله من غير شك على توسيع انفتاحه على الآخر، وإيغاله في أقصى تجربته الجوهرية اللامتناهية. لتتذكر أنّ جلعامش قد ألح عديد المرات في البداية على أبديته، وهذا يعزز فكرة اللانهاية لديه، ويكفي أن نستحضر في هذا المقام استعداده في نهاية الرواية للعودة إلى كوكب الأرض كما لو أنّه يتطلّع إلى ليلة أخرى من صلب زمن لامتناه. وهذا الأمر يعني أننا بصدد نص دائري الحكيم، له تحليلات على صعيد البناء والدلالة. وفي هذا الصدد، يمهر جلعامش البداية بنزوله على الأرض وسجنه في مستشفى الأمراض العقلية، ثم تتوالى الألواح/الحكايات الفرعية إلى أن تصل الحكاية الإطار إلى ذروتها، التي يجسدها اللوح الأخير "الرقصة الأخيرة".

وهكذا، تطالعنا "الرقصة الأخيرة" بنهاية فجائية، ممّا يهيئ المتلقي لاستقبال حكاية جديدة هي الآن تتشكل في رحم الانتظار. وتغدو حكاية جلعامش من هذا المنظور مندورة إلى الأبدية؛ فقد كانت وستبقى تبحث عن وهج المعنى من منطلق الانبعاث والتجدد؛ وليس من باب الاستنساخ. فما بعد الألواح لم يكن مثل ما قبل الألواح، إذ يكتشف جلعامش في كل طور من أطوار رحلته لا نمطية قصته، ويصدم بالمفاجآت والخيبات والانتقادات، ولكّنه يظل بؤرة الحكيم. ومع هذا، ينسحب صوته مؤقتا، وبالأحرى يخفت في الخاتمة، ويصبح أنكيدو في وضع المتكلم المهيم على مقطعي النهاية، وهما في الواقع عمودان للوح الأخير. وكما بدأت البداية بالسؤال انتهت أيضا بالسؤال؛ غير أنّ هذه المرة كان جلعامش هو مصدر التساؤل بعدما كان في البدء هو موضوع السؤال. وذلك ما نستشفه من المقطع التالي: " - ما الذي يحدث في الخارج يا أنكيدو؟ همهم جلعامش. ثم لم يترك لي فرصة الكلام.. صحيح أنّ جلعامش صديقي وأخي وأحبه، لكن به الصفات السيئة للملوك والزعماء والحكام. يظنون أنهم يفهمون كل شيء وبسرعة، ويكفي من القلادة ما يحيط بالعنق، وأنّ التفاصيل مجرد هوامش وإطناب. في حين يحتاج المعنى أحيانا لتفصيل صغير كي ينقلب إلى عكس مرماه - لو يعلمون- هل لجلعامش استشعار بالحدث؟ وإلا كيف لي أن أختصر له اللحظة قرونا مرت في توقّع حدوث هذه الكارثة العظيمة." ²⁵

إذن، نستطيع أن نتبين أنّ أنكيديو هو المتحكم في مقاليد الحكيم سردا ومنظورا، كما أنّه قد أغفل كلام جلجامش، ويبدو أنّه حذف يحيل على فترة زمنية طويلة: "لم يترك لي فرصة الكلام"، وعلى الرغم من أنّ المدة الزمنية المحذوفة غير محددة، إلّا أنّها تمثل فجوة مسكوت عنها، ويكشف ملفوظ أنكيديو عن وقوعه تحت إكراهات قاهرة، دفعته قسرا إلى الصمت، وهذا يعني وجود خطاب غائب لا نعرف فحواه؛ وإذا شئت هناك خطابان متضادان مضمّران بالقوّة؛ خطاب أنكيديو المقموع، وخطاب جلجامش المغيّب عمدا. بيد أنّ الخطاب الأول هو الذي نسمعه، بينما يصبح الخطاب الثاني موضع انتقاد وقدح لما فيه من سيئات ونقائص، رغم أنّ ثلثي صاحبه إلهي؛ الذي يعني صراحة انتهاك سنن النص الملحمي الأصلي، إذ أقر أنكيديو بصداقته لجلجامش كما تقول قصة الملحمة، ولكنّه في هذا المضمار يكشف حقيقة صديقه، يجرده من لباسه الأسطوري، ويصبح معارضا له. ويتضح من خلال ذلك بعض أوجه الخرق، التي رصدناها سابقا. ومهما يكن الأمر فقد قدم أنكيديو جلجامش في صورة مغايرة، إذ أبرز جانبه الإنساني الخطأ، ولاسيما أنانيته المفرطة، وادّعاء النباهة المطلقة، وبحته عن المعنى بمنأى عن وهج التفصيل.

وفي هذا المنظور انزياح آخر عن الصورة السائدة لجلجامش وأنكيديو على حد سواء؛ فالذي رأى كل شيء واستكشف العوالم العجيبة والمستحيلة، لا يعرف الآن كل شيء، ولا يستطيع استشراف الكارثة العظيمة. ويعمد أنكيديو، في الوقت نفسه، إلى تلطيف هذا القدح حين ينجح نحو تأكيد أنّ ما يحدث في الخارج ليس غريبا عن جلجامش ما دام هو من رأى كل شيء، وكان شاهدا على إفساد الأرض. وهكذا انطوى اللمز على ذم صريح، لأنّ الأمر لا يتعلق فقط بما اقترفه البشر في هذا الكوكب المتفسخ؛ وإنّما تعود المسؤولية إلى الحكام والملوك. وهكذا يكون أفق الحكاية/ملحمة جلجامش والراقصة هو النار لتعقيم الجراح المتعفنة، تماما كما الماضي السحيق حين طهرها الطوفان. يتضمن، ما تقدم، مبدئيا، ملمحين لخطاب أنكيديو: السخرية من سليل الآلهة، وانتهاك الصورة المقدسة لصديقه، وإن لم يصل هذا الخرق إلى التشويه، فهو لا محالة خدش خطير، لأنّه يمس النموذج المقدس الجبار.

إذا نظرنا إلى العمود الثاني من اللوح الأخير لا نجده ينفصل عن العمود الأول، ذلك أنّه يجيب عن سؤال جلجامش: ما الذي يحدث في الخارج؟ الإجابة تأتي على لسان أنكيديو، إذ إنّ زمام الحكيم بيده. هنا، في الخاتمة خرق لبداية الرواية التي هيمن فيها صوت جلجامش، أنكيديو هو الذي يرى، يعرف، ويتكلم. وهي رؤية بانورامية ملتقطة من الأعلى: "أقف في الشرفة إلى جانب جلجامش في الطابق الثاني. أرى أول ظهور لعلامات الخطر الداهم الذي أشار إليه الإله آنو. الحرارة ترتفع فجأة بقوة وعنّف، وينقص الهواء في الجو... تقل نسبة الضوء وتتضاءل الرؤية. جلجامش في حالة ذهول... وهؤلاء الذين جاؤوا بسواطيرهم تلك الليلة اندهشوا عندما شاهدوه في الشرفة.. والناس.. الجميع يعدون نحو البحر.

– ما الذي يمكن فعله يا أنكيديو...؟؟ يصرخ في وجهي

- لا شيء!! كم أضحى طيب قلب هذا الملك جلعامش.²⁶

عند هذا الحد يكون جلعامش قد فقد سلطته المعرفية، وهو في وضعية اختلال وذهول، يتساءل عما يمكن فعله، ولا يحظى بالإجابة المنجية، بل يصدمه أنكيديو بالنفي "لا شيء!!"، وهنا لا يستطيع تجاوز وضع الكارثة التي ألح إليها من قبل الإله أنو، مما يعضد خطاب أنكيديو الذي يدين مأزق جلعامش، وطيبة قلبه الطارئة. ويجدر بنا أن نشير إلى أنّ هذه النتيجة قد ارتبطت برؤية كارثية للنهاية، فأصبحت اللوحة/اللوحة متحركة من الأعلى نحو الأسفل فالأعلى: ارتفاع الحرارة، نقص الماء في الجو، تبخر المياه، قبة البخار تغطي الآفاق، تقترب من خلف البحر، تحجب سماء المدينة، تهوي فوق البنايات والشوارع والأزقة، يتقلص الضوء، تتضاءل الرؤية، تخرج الأدخنة من الشرفات والنوافذ، يخرج السكان بوجوه حمراء وثياب جافة بحثا عن قليل من الهواء، بينما جلعامش في دائرة النار مذهول، يصرخ من الوجع، ويكي بحرقه. يهرع سكان مدينة ولهانة نحو بحرهما، تنسحب مياهه رويدا رويدا، تتبخر، يجف، وتجف البحار والمحيطات والأنهار والسواقي والبرك. وتستحضر هذه المشهدية صورة العالم السفلي (عالم الأموات) في اللوح الثاني عشر من ملحمة جلعامش

ويتيسر لنا هنا أن ندرك أيضا الوجه الإنساني لجلعامش من وجهة نظر أنكيديو الثانية المتحركة، وكلاهما يجسد في الوقت نفسه الخرق والمطابقة في آن. وفي الواقع يتم ذلك على صعيد واحد، بالتداخل بين مستويين متواشجين ضمن حكي أنكيديو، الذي لم يفقد احترامه لصديقه، الذي لم يبق متقوقعا داخل قدسيته واستبداده، ولم يعد بوسعه فقد معنى أبعديته الذي طارده عبر الأزمان وسط هذا الجحيم. كان عليه أن يبحث عن حبيته؛ وليس من قبيل الصدفة أن يصرخ حين ناداها باسم "عیشات" في المرة الأولى، وأن يصيح عندما ناداها باسم "عشتار" في المرة الثانية، كان في الطابق الثاني، وكانت في الطابق الثالث²⁷، لم يتمالك نفسه من المفاجأة وهوى على الشارع الملتهب. والأكثر أهمية هنا، اختبار خلوده من خلال ترميم رأسه المهشم بعشبة الخلود، وحفاظه على حبه على نحو مضاعف يتكشف من خلال تعلقه بعیشات/عشتار، وتضحيته بنفسه، وهو الذي أهاها في زمن الملحمة الأصلية. إذ يبدو تأثيرها واضحا في مسار ومصير شخصيات رواية "جلعامش والراقصة"، فكان على جلعامش وعشتار وأنكيديو الرحيل نحو مجرة أخرى بأمر صارم من أنو ونسون اللذين تجلّيا لهما من ندف الضباب. "إنّ الإله (أنو) يقوم على رأس الآلهة، وهو بمثابة قائد السلطة التشريعية الإلهية، وكلمته هي الكلمة الفصل في كافة القضايا والشؤون الأرضية بشكل خاص.²⁸ بينما تنهض الآلهة عشتار بسلطة تنفيذية، وهي مغادرة الكوكب المهجور الخالي من الحياة.

على هذا النحو، تنغلق وتنفتح في آن القصة في النهاية، ويتحول الحكي من صيغة المتكلم المفرد (أنكيديو) إلى صيغة الجمع، فبعدما اصطنع ضمير المتكلم (أنا) في "الرقصة الأخيرة"/الخاتمة، يحسم الأمر في المقطع الأخير إلى ضمير المتكلم (نحن)، ويظهر من خلال لعبة الضمائر هذه، أنّ المسألة لا تتعلق فقط بالتنوع على مستوى الشكل السردى، وإنما تخص منطق الملحمة الذي ينتهك بطريقة عكسية الجنس الروائي، لذلك رصدنا حضورا

ملموسا للآلهة في مدينة ولهانة المحروقة والميتة، وهي عندما تحدد مسار الحكاية بعدم عصيان أوامرهما، فإنها تغلقها بنويا، وترتب لها مصيرا جديدا، في فضاء فجائعي، كارثي، خرب ومفحم، وهنا نعاين بجلاء المفارقة بين فضاء البداية الذي اتسم بالانغلاق (مستشفى الأمراض العقلية/السجن)، وفضاء الخاتمة الذي جسّد الفناء لمدينة ولهانة الكونية.

ثم إنّ التنظيم الفضائي داخل الرواية يقودنا إلى ارتباط الفضاء السماوي بالخلاص، فهو طريق إلى مجرة جديدة، بالنسبة إلى جلجامش وعشتار وأنكيدو، ومن الأعلى تبدى لهم الكوكب كرة نار تتناهى في الصغر، وقبل اختفائه انتبهت عشتار إلى بقع خضراء لم تحترق، ولم تكن سوى غابات الأرز، التي صدت النيران. وأمام ألق هذا المؤشر يراهن جلجامش على مغامرة جديدة؛ وهي مغامرة لا تخفي العلاقة الوطيدة التي تربطه بذاكرة الملحمة الأصلية، وعندما نتأمل ملفوظه نجده يوحى لنا بأنه سيعود إلى نقطة البدء: العودة إلى مدينة أوروك، الذهاب إلى غابة الأرز، ومصارعة حارسها خمبابا.

" - لا بد أننا سنعود إلى أوروك ذات زمن يا أنكيدو، ثم نذهب إلى غابة الأرز ونصارع خمبابا من جديد. قال جلجامش.

- لكن الثور السماوي لن يخطئكما معا هذه المرة. ردّت عشتار.²⁹

وفي السياق نفسه، نتحدث عشتار عن المستقبل وكأنّه الماضي. إذ تتوعد جلجامش وأنكيدو بالثور السماوي الهائل، وتؤكد على تحقق انتقامها. وهذه المرة ستأتي الكارثة من السماء؛ كما لو أنّ البطلين لم يقتلا الثور. " وهكذا، نلاحظ أنّ المسافة بين "المادة الحكائية" كشيء منته وتام، والخطاب المرن للقصّة كيف أنّها واهية جدا. كل شيء يقدم لنا وكأنّه يعاش الآن. هذه الآن كإشارة زمنية خطابية (كتابية) نجدها مهيمنة بشكل مركزي، وما اللعب الزمني الذي نجده بشكل خاص في [جلجامش والراقصة] إلا خير دليل على ذلك.³⁰ ومن ثم، سيتوقع المتلقي أنّ أيّ حكاية جديدة يختبرها جلجامش ستتدثر بالواقع إيهاما؛ ولكنّها في نهاية المطاف تؤوب إلى المرجع الملحمي؛ فيصبح بصدد بنيتين متواشجتين ومتعارضتين في آن. وهكذا، نستطيع أن نفهم الانتهاكات والخروقات التي انطوت عليها الرواية، فثمة سلطة قبلية لقوانين وضوابط جنس الملحمة، سعت الروائية إلى تقويضها إلى حد قدح موقف جلجامش المتعالي من عشتار/الأنثى المهانة، وتقديم رؤية مغايرة للعالم، التي ستؤدي بالضرورة إلى رؤية جمالية عن البحث المضني عن المعنى في عالم يحترق ويتفجر بلا جدوى؛ وإن طالعنا المحكي بتحويلات الوعي والذات لدى جلجامش عبر تجربة يتجاذبها الجنون والحب والصدقة والرقص والتضحية والموت.

ولذلك نستطيع القول أنّ الرواية لم تكن في معظمها مقيدة بالمحاكاة، إذ استطاع جلجامش أن ينجز مشروعه، ويعثر على عشتار بعدما اقتحم مسالك الغواية والحنّة والفجعية. ولربما يكون العنوان الرئيسي للرواية طافحا بهذه الدلالات. ذلك أنّ الصيغة الاسمية "جلجامش والراقصة" تحيل إلى أنّ الشخصية هي موضوع النص الروائي، ومحور انشغالها الموضوعاتي والجمالي، ولكنّها لا تنسخ نص الملحمة، ولا تتمركز حول شخصية جلجامش

وحده، فالمعنى إذن مشتت بين قطبين إذا ما احتكنا إلى دليلي العنوان: **جلجامش والراقصة**. وهذا يعني أنّ جلجامش لا يحتكر الحكيم، فالذي رأى كل شيء في اختبار عسير، تشاركه الراقصة مقام الحكيم حضوراً أو تحفيزاً؛ وإذا كانت **(الواو)** العاطفة تعطف اسم الراقصة على اسم جلجامش، فهي لمطلق الجمع، في حين يبدو دليل **(الراقصة)** مكثفاً ودينامياً؛ فمن جهة هو/هي اسم فاعل يقاسم جلجامش الفعل؛ بل يحركه بحثاً عن الأنثى التي ظلمها في الزمن الغابر، ويتماها في الراقصة أيضاً شخصيتان ضاربتان في الأسطورة والواقع: **عشتار وعيشات**؛ ولاغربة أن تتبادلا الأدوار شرط أن تعيش كل منهما تجربتها الخاصة. وهذا يعني أنّ الأنثى قد استعادت حضورها وذاتها بشكل مضاعف؛ وهي في الجوهر استعادة للمعنى المقموع. وهذا ما جعل الروائية ربعة جلطي تتسرب إلى النص الروائي بوصفها أنثى مواجهة الذكر عامة، وجلجامش بخاصة، وتترك توقيعها الشعري بخط أسود بارز:

" اثنتان في واحدة.. "

لست نصفك يا مجنون..

ألا ترى كلّك؟

ربعة³¹

ولاشك أنّ هذه العملية التداولية للعنوان، قد وضعتنا "على عتبات أفق تأملي لدورة العنوان التواصلية، ودورانه التداولي، وحركيته السيميائية، وحراكه التأويلي".³² فلهذا، لا نفهم دلالة العنوان الرئيسي بعيداً عن علاقته بالنص الروائي، أو منفصلاً عن جنس الملحمة، كما أنّ القارئ المنتج لا يمكنه أن يتكاسل أمام احتمالية القراءة، المفتحة على الفراغ والصمت والتعدد والحو.

إنّنا والأمر على هذا النحو، إزاء جلجامش مختلف، يصبح مرشح الحزب العتيق "قوى التكتل والعمل" للانتخابات الرئاسية، ويؤثر على نفسه ظل أنكيديو، فيتخلى عن الخلود لكي لا يبقى صديقه مخلداً في عالم الأموات، ويعيشان سوياً ثلاثمئة سنة في سعادة؛ غير أنّ شرط الآلهة هذا كان مجرد كذبة اختلقها أنكيديو ليتأكد من صدق صداقة جلجامش؛ وأسّر في نفسه هذه الكذبة التي لن تتحقق عبر الموت، ولا تنتهي في الأزل. " ولئن كانت إشكالية جلجامش المركزية تكمن في مواجهة الموت، ولئن كانت هذه الإشكالية نفسها قد انتهت به إلى القول... إنّ الخلود الحقيقي يكمن فيما يعود بالنفع على الجماعة، فإنّ إشكالية... البحث عن ذاته وعن معنى لوجوده تنتهي به إلى القول إنّ الوصول إلى هذه الذات وتحقيق ذلك المعنى مرتبطان باستنهاض الفرد لقواه المعنية بالجماعة أيضاً، أي بما يمكنه من البقاء الدائم بين رحاب العالم."³³ ومع ذلك، يتّضح لنا أنّ جلجامش يتغيّر، ولكنّه مشدود إلى منطق الملحمة/الأسطورة، هو بصدد رحلة قادمة، إلّا أنّها غير محددة، ظلت موسومة بالغموض والالتباس؛ إذ وضعتنا نهاية الرواية أمام احتمالين، أولهما مضمّر، وثانيهما صريح معلق.

وتبعاً لذلك يؤشر وقوف النيران من ناحية على عتبات غابات الأرز على رغبة دفينية في العودة إلى كوكب الأرض الذي تقاوم خضرته الزوال؛ في حين يكشف من ناحية أخرى يقين جلجامش بالرجوع إلى أوروك، وقتل المارد "خنبابا" عن الحنين إلى فضاءات الألفة الحميمة المرتبطة بالجذور والترحال والمغامرة. ونلاحظ، هنا، أنّ الاستشراق الثاني لم يراود جلجامش إلاّ حينما تمّ تضيق الرؤية السماوية لكوكب الأرض المحترق النابضة بقعه الخضراء متحدية أحزمة النار المستعرة.

من الواضح أنّ هذه المشهدية التي تعتمد على تقنية التصغير تتماشى مع استراتيجية النهاية، التي تضيق بصريا علامة من جهة على المشهد الأخير، ومؤشرا من جهة أخرى على ابتعاد الراي المتعدد "يبدو لنا... فنظرنا... فرأينا..."³⁴ عن كوكب الأرض الذي يقاوم الاحتراق. وهكذا، فإنّ السارد " يقف على مسافة بعيدة من بصره ويحاول في لقطة شاملة أن يحيط علما لا بالمكان كله فحسب، بل بالزمان برمته أيضا. وهذا الطموح الأسطوري يجعل واقعيته الحديثة ذات مذاق ميتافيزيقي واضح."³⁵ وهذا الانصراف يجعل مركز الرؤية يتحول من الخارج/المرئي إلى الداخل/اللامرئي؛ حيث يشوي فضاء الألفة المفتوح على السكنينة والتيه على حد سواء.

ومن الجدير بالملاحظة أنّ هناك تحوّلا آخر في هذا المشهد الختامي على صعيد الزمن؛ حيث تغلق الوحدة على الحاضر؛ وفي الوقت نفسه تنفتح على المستقبل " سنعود، نذهب، نصارع." وهذه الوضعية الختامية تجعلنا إزاء عتبة جديدة للحكاية؛ ممّا يشي أنّها مغامرة جماعية جديدة، وإن بدت في الحوار الذي ختمت به الرواية تكرارا لقصة جلجامش كما أطرّتها الملحمة. وحتى لو افترضنا حدوث ذلك، فإنّ هذا الماضي المستعاد فعلا، ستطاله انتهاكات حكاية جديدة في زمن آخر، تتناسخ فيه عشتار باسم متجدد، وكذلك جلجامش. ولاشك أنّ هذه الخروقات والاستشرافات التي استندت إليها رواية "جلجامش والراقصة" ستجعل الدائرة أكثر انفتاحا على ما سيأتي.

4. الألواح كتابة جديدة

عمدت الرواية ربيعة جلطي في رواية "جلجامش والراقصة" إلى كتابة ثانية للملحمة جلجامش من خلال البنية القائمة على الألواح، التي يجسد فيها كل لوح قصة في ذاتها، مقطعة إلى أعمدة، وأحيانا تنخرط الروائية/الساردة في اللعبة السردية بومضاتها الشعرية الموقعة باسمها. وفي هذا الفضاء المتخيّل المستعار أيضا من الفن التشكيلي يحاور جلجامش حكايته انطلاقا من مستويين متداخلين، فمن جهة يمنح إلى السرد المؤسّطر حين يحكي ما حدث له في الماضي ولو بشكل مقتضب، في صورة أخبار وشذرات يسلط من خلالها الأضواء على هذه المرويات، التي طالها من منظوره التحريف والتشويه والتلاعب، وتأتي بصيغة الماضي، ومن جهة أخرى يصطنع السرد الآني، فيرتبط زمن القصة بالحاضر؛ ولكنه ظل في بعض المواقف ملتبسا بالأسطوري والعجائي، كما هو الحال مع زمن سجن جلجامش الذي وسمه بالتمدد، بل ظل يهجس بقدومه من الشرق والزمن القديمين،

ولكن تبدّد لاحقا شعوره بالغربة في الزمان والمكان رويدا رويدا. وتبيّن ذلك بوضوح عندما يوغل في عمق حاضر حكاية البحث عن عشتار، إلّا أنّ ظلال الماضي البعيد ظلت تحيم على الحكّي؛ فتحفز حركيته مرة، وتبطئه أو تعلّقه مرة أخرى. وامتداد الماضي في الحاضر بهذا الشكل الملّح " يظهر لنا إلى أي مدى يسهم هذا التداخل في إبراز العلاقات الزمنية التي تأخذها القصة بالخطاب على صعيد الشخصية المحورية. إنّ هذا الماضي سيظل ثقيلا وحاضرا في آن معا.³⁶ وفي هذا السياق ندرج الألواح في إطار هذا الزمن الذي يأبى أن يكون منتهيا في زمن دائري لا ينصاع إلى السكون والانغلاق.

وعلى هذا النحو، يؤكد جلعامش أنّ ألواح الملحمة الاثنا عشر هي المصدر الأصلي لقصته، ولم يعترض على صحة اللوح الثاني عشر الذي يتعارض مع مضمون اللوح السابع، ولكن يقر بوجود ثغرات وبياضات في الملحمة بسبب ما لم تتضمنه من تفاصيل، أو ما سقط منها أثناء الكتابة والتأريخ، ولهذا هي حكاية السارد نفسه، وهو الذي يرويها الآن بلسانه، سالمة من النقصان والزيادة والتحريف والعبث، ولذا لم يكتف السارد بمحتوى الألواح الطينية، بل راح يسد المسكوت عنه بوصفه شاهدا وفاعلا، ولهذا ألفيناه ينزع إلى النبع الأول، ويعمد إلى السرد الاستذكاري، فيغدو الحكّي شفاهيا موسوما بوهج خاص، ومحكوما بخطاب الأنا المتعالية بشطريها الإلهي والملكي. وحتى يضيفي جلعامش مصداقية على خطابه، يتواصل في مستشفى الأمراض العقلية مع آدم، لأنّه شفرة دينية تحيل على الخليفة في الأرض، ولكن في الرواية يصبح عنصرا طارئا في بنية قصة جلعامش الجديدة، لذلك عندما يضطلع بوظيفته يموت محتنقا في غرفته بالبطاطس المسلوقة التي سدت حلقه. هكذا، بدا مرويا له، يتفاعل مع وقائع حكاية جلعامش السابقة، الذي أكد أنّه يرويها له/لنا بأمانة. وعبر هذه الأنا/المرأة الممزقة والمتشظية نرى ونسمع تفاصيل ذاكرة جلعامش، الذي يشبه في وحدته آدم الذي أضاع جنته. ومن صلب الفاجعة، والزمن الذي أصبح لديه كالعدم، " يتعاضم شغف آدم لمعرفة المزيد. يسأل عن أدق التفاصيل التي لم تحتو عليها الألواح الاثنا عشر، أو التي سقطت منها خلال الكتابة والتأريخ. يحدث أن أخبره بوقائع لم يسجلها كاتب الدولة في قصري، ولم يصفها النساخ، ولم يحرفها بعد آلاف السنين هواة الآثار والمكتشفون للألواح فيما بعد، والعابثون بها، والمترحمون لها... أصبح آدم يعرف عن وقائع مملكة أوروك وتاريخها، أكثر من أيّ أحد على هذه الأرض. يتفاعل مع أحداث حكاية حياتي السابقة، وكأنّها تحدث الآن أمام عينيه.³⁷ وهكذا، يذهب جلعامش إلى أقصى حد في سبيل تحيين حكايته أمام متلق متفاعل، وسعيد بما يسمعه من أحداث، يناقشها، ويعلق عليها باهتمام بالغ. ولا يخفي، أيضا، جلعامش متعته الكبرى، ولاسيما حين يتذكر وقائع من قصة وجوده لم تكن في الحسبان. ونسجل أنّه كثيرا ما كان يخرج عن المألوف في سرد سيرته الذاتية، فلا يتقيّد بما دُوّن في الألواح، ويبدأ بسرد حكايات الحب والعشق المفتون بها آدم.

غير أنّ الحب بينهما ينقطع في لحظة دراميّة فارقة، وهنا تتّضح بجلاء اللعبة السردية التي ينهض بها آدم المقعد على كرسي متحرك، إذ يفتح أفقا جديدا لحكاية البحث عن عشتار، والاعتذار إليها. إلّا أنّ هذه اللعبة

تجَلَّى في الوقت نفسه حكايتين اثنتين متوازيتين ومتعارضتين في آن معا. فجلجامش وآدم كلاهما صاحب حكاية، فالأول يرتحل في الزمان والمكان بحثا عن عشتار التي جرح حبها بقسوة، في حين أصبح الثاني العاشق في مستشفى المجانين معاقا بسبب صدمة نفسية، إذ تركته حبيبته "إيفا" ببرودة، وسافرت مع صديقه الحميم، ثم جاء به أعمامه الثلاثة إلى المصححة العقلية بعد وفاة والديه، لحرمانه من الإرث. إذن، هي حكاية حب ذات مسارين متعاكسين في المصير: حب دمره استبداد الماضي (جلجامش)، وهو الآن بصدد محاولة الإنقاذ؛ وحب ضيَّعته خيانة الأنثى (إيفا/حواء).

ويمكن بهذا الصدد أن نلتمس في هذه الحكاية المضمنة خرقا آخر للقصة القرآنية، ويقوم أساسا على التحويل؛ فتصبح الأنثى/حواء خائنة بالمطلق. وبذلك تنتفي المسافة بين النص السابق والنص اللاحق، ويصبح النص المتعلق منتهكا للنص المتعلق به (النص الديني)، مما يقدم لنا خطابا مضمرا عن الأنثى المنفلتة. لذلك المشابهة بين النصين/القصتين لا تتجاوز حدود التسمية، ووفق هذا المنظور يكون جلجامش قد اتخذ من حكاية آدم ذريعة لتبرير تصرفه مع عشتار، فـ"إيفا" هي أيضا خانت حبيبها، ونسجت محنته وموته على الرغم من أنه ظل متعلقا بها.

ومما يزيد في فعالية استثمار حكاية آدم، هو تجاوز وظيفتها حدود اللعبة السردية، التي تدين الأنثى/حواء الخائنة في الحاضر، والتي تحمل مسؤولية هبوط آدم إلى الأرض حين زينت له أن يأكل من الشجرة المحرمة. وهكذا، تكون الخطيئة القديمة مستمرة؛ وإن تنازل جلجامش مؤقتا من علياء ألوهيته، وخفض جناحيه لعيشات الراقصة المسكونة بإلهة الحب. وما يلفت النظر، هنا، هو الوضع المزري للإنسان مجسدا في مصير آدم الفجائي، الذي عصى ربه، وهبط من الجنة؛ وإن ارتبطت هذه المحنة لدى الروائية بمس من جنون الحب وحماقته مثلما صرّحت في بداية "لوح آدم":

"تبأ لها.."

ما أصعبها لوثة الحب.!

ربيعة³⁸

وهكذا، يمكن أن نعتبر سحر الحب وعجائبه بؤرة جامعة بين جلجامش وآدم، وإن كان مرادفا في التجربتين للخطيئة، والظلم، والاحتقار، والاعتراف، وطلب الصفح. وبالفعل، إنه حالة ملتبسة، وذاكرة منتهكة بالخروقات والأوشام الرمزية. ولئن كان جلجامش يبحث عن عشتار، وهو يشعر بالوحدة؛ فإنّ آدم في هذا الزمن المفصلي هو أيضا وحيد، صامت، منتهك بالسهو، متحسر على الخيانة، ويتحرك بصعوبة على كرسيه المتحرك لإصابته بشلل نصفي؛ فكلاهما يكابدان الفقد المرير، كما لو أنّ الأنثى في نهاية المطاف هي سبب شقاء الرجل. والطريف أن تتوطد بينهما الصداقة في مستشفى المجانين، بل يصف جلجامش هذه العلاقة بالشجرة المثمرة.³⁹ والمفارقة، بهذا الصدد، أنّ الاقتراب من الشجرة المحرمة، والأكل من تفاحها هو الذي أبعد آدم من

الجنة. إذن، إنّ اختبار الشجرة وحده الذي غيّر قدر آدم، لا محالة، وأخرجه وحواء من النعيم، ليعيش بألم الوحدة والضياع والفراغ.

غير أنّ تفاحة آدم تحضر كذلك في صورة استعارة عصيّة على التفسير بالنسبة إلى جلجامش؛ الذي لم يفهم قط شهية آدم المفتوحة لأكل البطاطس المسلوقة في العلن والخفاء. ثمّ إنّّه لا يهدأ إلّا حين تقدم له الطباخة طاطا مريام البطاطس المخبأة تحت منزرها، ظنا منها أنّها تهدئ أعصابه، ولا تكتمل سكينته إلّا عندما يجلس مع جلجامش تحت شجرة الأرز. ولا بد من الإشارة إلى أنّ شجرة الأرز⁴⁰ لها صلة وثيقة بالنص الأصلي؛ فوجودها لا ينفصل عن الملحمة. لكن يبدو أنّ آدم غير قادر على التحرر من المحذور، ومن الشجرة الممنوعة.

ويمكن أن نتبيّن مفارقة أخرى حين يشيد بجلجامش/يوسف غارس الشجر الجديد، الذي يحرقه حكام الأرض.⁴¹ ثمّ تنتهي الصداقة بغضب آدم من أجل عشتار المظلومة. وبعد وقت قصير يموت مختنقا بالبطاطس المسلوقة⁴². وتتأكد مأساوية الإنسان عندما لا يأبه به أحد؛ باستثناء دموع طاطا مريام. إنّ كل ذلك يوضح رمزية البطاطا، التي تؤشر من جهة على البؤس المرصود في لوحة "أكلوا البطاطا" للفنان الهولندي فنسنت فان غوخ، وتحيل البطاطس من جهة أخرى على "تفاح الأرض" بوصفه من أسمائها القديمة. إنّ الروائية بهذا الصنيع تفتح سيرورة التلقي والكتابة على أعماق الثقافي والديني والمعرفي والاجتماعي والجمالي.

ومع ذلك لم ينفك جلجامش يتملص شيئا فشيئا من إكراهات الماضي، ومكابدا في الآن ذاته صراع هذا الماضي، والحاضر في ذاته. غير أنّ الاسم الشخصي سيصبح من وجهة أخرى مفتاحا لفهم مسارات ومفاصل الحكاية التي تنجز. وفي هذا الإطار، يتلقى جلجامش إشارات من الآلهة عن مكان تواجد عشتار لعلّه يخرج من شتاته، ويحقق وعده لآدم بالاعتذار إلى عشتار. ولاشك أنّ هذه الرحلة الطويلة لم تخل من التحولات المتدرجة والمتنامية نحو تصور جديد للذات وللعالم؛ يتحرر من خلاله جلجامش من أنموذج المرأة/الإلهة اللعوب، سرير الغواية الجامحة، والأنوثة الجبارة المشتعلة. وهذا التغيّر لا علاقة له بتنازل نصف الإله إلى الإلهة، وإنّما هو تحوّل من منطق التعالي والاستحواذ إلى الشراكة والحوار. وينم ذلك عن تبشير تفكيك الثقافة الأبوية والرؤية الذكورية المهيمنة بأبعادها الثقافية والاجتماعية على الأثني، ولو كانت إلهة. "فإنّ موقف جلجامش وانكيدو من الإلهة عشتار قد سجل في زمن بلغ فيه الصراع الديني بين الديانة الأمومية القديمة والديانة الذكرية الجديدة، أوجه. فملحمة جلجامش من أولها إلى آخرها، هي ملحمة الذكر الفاتح الذي يني ويشيد."⁴³ لذلك يحيد جلجامش عن هذه الرؤية في زمن "ولهانة: أوران/وهران"، ممهورا بسطوة الخلود، والحن والحروب، واكتشاف الذات، ومراجعتها عبر الاستبداد والحروب، وفض بكاكات عرائس المملكة، وترسيخ الديمقراطية. ثمّ إنّ ترحاله عبر الأسطورة والفضاءات والأزمنة قرّبه أكثر من أسئلة الناس، وحماقات الحياة المقصيّة في خلوده. إنّّه الآن، من هنا يبدأ، من الزمن، من الموت، من الفكر، ومن خلوده. وهذا يعني أيضا أنّ موقع الرؤية قد تغيّر. ولعل ذلك ما جعل جلجامش في بحث

دائم عن عشتار المتلبسة بعيشات الراقصة، فتعبر من الواقع/الماخور إلى الأسطورة من جديد، وتتعلم على يديه "طاووس" الموسيقى الطافحة بالأنوثة والذهول والشفافية.

من الواضح أنّ الروائية ربيعة جلطي تتقصّد ترسيخ هذه الرؤية المضادة؛ لأنّها تحضر في النص الروائي بوصفها مؤلفة الرواية وشخصية أنثوية مشاركة في الحكى من خلال كتابة شذرية، تكون شذراتها متباعدة وأحياناً متقاربة، داعمة لخطاب الأنثى، وتأتي بلغة شعرية مكثفة، متوهجة، متصدرة الألواح، أو تتوسطها مستقلة بذاتها في فضاء نصي خاص، كأنّها الوميض أو البرق الذي يثقب ليل الفاجعة، ومكتنزة برؤيا متحفزة تهيم المتلقي لاستقبال اللوح الجديد، أو تقدح المعنى الذي تنبثق منه هالات تفيض على الألواح التي تبدو في الظاهر متشظية؛ ولكنّها في العمق بناء يستعير من الملحمة ألواحها، وينتهك عددها في الآن ذاته، لترسم الطريق إلى عشتار/عيشات في عالم متاهي ومجازي ينتصر للأنثى عبر تجربة ذكورية مغايرة. ولذلك كان عليها إمّا أن "تكرّس ذاتها للتعبير عن الهوية الأنثوية التي جرى محوها من طرف الثقافة الأبوية، فتكون كتابة شاذة تتمحّل التعبير عن موضوع لا وجود له، فلا قيمة لها لكونها تفترض وجود هوية غير مؤكّدة في مسار التاريخ، أو أنّها تستجيب لشروط الثقافة الأبوية في عملية التمثيل...ولهذا فأول وظيفة للكتابة الأنثوية هو تغيير مسار تلقي الثقافة الأبوية من خلال إثارة الشك حول قصورها في تمثيل عالم المرأة." ⁴⁴ هكذا، إذن، تؤثّر ربيعة جلطي الرواية ببرقياتها وألواحها التي تأبى أن تكون مجرد زخارف؛ لأنّها تعبّر راهن الحكاية برؤيتها للعالم ولأفق مغامرة جلجامش؛ بل تذهب أبعد من ذلك حين تجسد الموقف الجمالي للكتابة الأنثوية عبر نص تتداخل وتتضايّف فيه الرؤى والأجناس الأدبية.

5. خاتمة:

حقاً أنّ هذه الدراسة قد اهتمت أكثر بالتداخل الأجناسي في رواية "جلجامش والراقصة" لربيعة جلطي؛ فحاولت أن تلامس حدود المحاكاة والخرق ليس فقط من خلال التقاطعات التقنية والشكلية والدلالية؛ وإنّما أيضاً من خلال انفتاح القراءة على القراءة، والكتابة على الكتابة. ذلك أنّ العنوان نفسه يقود أساساً إلى التعلق النصي بين الرواية والملحمة، ولكن سرعان ما يصبح عقد التلقي موضع مساءلة ومراجعة، فيكتشف القارئ أنّه ليس بصدد نص محصّن بالمحاكاة، ولا الاحتفاء بالاشتغال المحكوم بالنص السابق. ولهذا، نلّف الرواية كتابة جديدة للألواح لا تقتنع بالبداية من حيث انتهت الملحمة، ولا يكون رهاؤها استكمال ما لم نقله فحسب؛ بل تجاوز ترهين حكاية عشتار في صورة أنثى اسمها "عيشات"؛ يبحث عنها جلجامش على تخوم الارتحال والجنون.

وعلى هذا النحو، وضعت البداية المتلقي أمام أسئلة واحتمالات طالت الوجود المتلاشي، والمحكي نفسه/ألواح الرواية. لعل السعي الدؤوب إلى خرق السيناريو التناسلي لملحمة جلجامش، هو ملمح لافت ينم عن رغبة ملحة في تفكيك النص الأصل، وإن كان الميثاق الأجناسي يعني الروائية من خلال حضور مستوياته بشكل ما. لذلك، وعلى الرغم من التجربة القاسية لجلجامش، بدا مشدوداً إلى منطق الملحمة/الأسطورة. وإن كانت هذه التجربة قد عمّقت وعيه الإنساني نحو المرأة/الحياة؛ فإنّها مع ذلك لم تحرّره من سلطة الآلهة، واختياراتها الآنية

والمستقبلية. وفي هذا النطاق، ألفينا محكي جلعامش عن الماضي مؤسطراً؛ بينما بعض محكي سيرته الذاتية يخضع إلى مخيلته؛ فيسد الثغرات، ويعدل المرويات، ولا يتقيّد بما جاء في الألواح. ومن هنا، نتبيّن بوضوح أنّ الأمر يتعلق بكتابة جديدة تنهض على رؤية مضادة، وكتابة معارضة تتجاوز المساكنة والتماهي بين "عشتار" و"عشيات" في جسد واحد؛ جسد حكاية لا تتوانى في السفر عبر الأجساد، التاريخ، المعرفي، والتخييل..

6- الهوامش:

- ¹ ربيعة جلطى، جلعامش والراقصة، منشورات الاختلاف، ط.1، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 1442هـ-2021م، صص. 37، 48، 68، 77، 90، 149، 150.
- ² صلاح بوسريف، حدائث الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، ط.1، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص.223
- ³ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط.1، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1433هـ-2012م، ص.78
- ⁴ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 240، الكويت، ديسمبر 1998، ص.163
- ⁵ ربيعة جلطى، جلعامش والراقصة، ص.9
- ⁶ ناصر سطمبول، شعريّات النّص ووثوقيّات الأجناس، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2020، ص.176
- ⁷ ربيعة جلطى، جلعامش والراقصة، ص.9
- ⁸ مورييس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي، عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط.1، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص.9
- ⁹ ربيعة جلطى، جلعامش والراقصة، ص.7
- ¹⁰ بول ريكور، الزمان والسرد، الحكمة والسرد التاريخي ج1، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية: جورج زيناقي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط.1، بيروت، لبنان، 2006، صص. 23_62
- ¹¹ سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، بيروت، لبنان، 1980، صص. 8، 9.
- ¹² ربيعة جلطى، جلعامش والراقصة، ص.10
- ¹³ سين ليقى أونيني البابلي، ملحمة جلعامش، تر: أنور غني الموسوي، دار أقواس للنشر، ط.1، بابل، العراق، 1441، ص.6
- ¹⁴ عبد الغفار مكاوي، ملحمة جلعامش، تر: عبد الغفار مكاوي، مراجعة: عوني عبد الرؤوف، جامعة الكويت، الكويت، 1994، ص.214
- ¹⁵ ربيعة جلطى، جلعامش والراقصة، ص.32

- 16 المصدر نفسه، صص. 20، 21، 26، 27، 28.
- 17 المصدر نفسه، ص. 34.
- 18 المصدر نفسه، ص. 333.
- 19 المصدر نفسه، صص. 22، 23.
- 20 المصدر نفسه، ص. 24.
- 21 المصدر نفسه، ص. 36.
- 22 المصدر نفسه، ص. 25.
- 23 فراس السواح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط. 8، دمشق، سورية، 2002، ص. 110.
- 24 بول ريكور، الزمان والسرد، الزمان المروي، ج 3، تر: سعيد الغانمي، مرا: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط. 1، بيروت، 2006م، ص. 371.
- 25 ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص. 329.
- 26 المصدر نفسه، صص. 331، 332.
- 27 المصدر نفسه، ص. 332.
- 28 قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر، ط. 1، دمشق، سوريا، سنة 1984، ص. 73.
- 29 ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص. 334.
- 30 سعيد يقطين، افتتاح النص الروائي، النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، ط. 2، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2001، صص. 56، 57.
- 31 ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص. 90.
- 32 عبد الحق بلعابد، فتوحات روائية، قراءة جديدة لمنجز روائي عربي جديد، ابن النديم للنشر والتوزيع، ط. 1، الجزائر، دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت، لبنان، 2015، ص. 66.
- 33 نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الأملية للنشر والتوزيع، ط. 1، الجزائر، 2010، صص. 189، 190.
- 34 ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص. 334.
- 35 فضل صلاح، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط. 2، مصر، 1995، ص. 184.
- 36 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط. 3، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1997، صص. 151، 152.
- 37 ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، صص. 43، 44.
- 38 المصدر نفسه، ص. 37.
- 39 المصدر نفسه، ص. 38.

⁴⁰ المصدر نفسه، صص. 39، 44.

⁴¹ المصدر نفسه، ص. 43.

⁴² المصدر نفسه، ص. 58.

⁴³ فراس السواح، كنوز الأعماق، قراءة في ملحمة جلجامش، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، ط. 1، نيقوسيا، قبرص، 1987، ص. 262.

⁴⁴ عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبويّة، الهويّة الأنثويّة، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. 1، بيروت، لبنان، 2011، ص. 104.

7. قائمة المراجع:

1_ إبراهيم عبد الله، السرد النسوي، الثقافة الأبويّة، الهويّة الأنثويّة، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (بيروت، لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011).

2_ أونيني سين لقي البابلي، ملحمة جلجامش، تر: أنور غني الموسوي، دار أقواس للنشر، (بابل، العراق: دار أقواس للنشر، 1919_1441هـ).

3_ بلانشو موريس، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي، عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، (الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، 2004).

4_ بلعابد عبد الحق، فتوحات روائية، قراءة جديدة لمنجز روائي عربي جديد، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، ناشرون، (الجزائر: ابن النديم للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان: دار الروافد الثقافية، ناشرون، 2015).

5_ بوسريف صلاح، حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، (الدار البيضاء، المغرب: أفريقيا الشرق، 2012).

6_ جلطي ربيعة، جلجامش والراقصة، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، (الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان: منشورات ضفاف، 1442هـ-2021م).

7_ الحاج شاهين سمير، لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (بيروت، لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980).

8_ ريكور بول، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي ج1، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية: جورج زيناقي، دار الكتاب الجديد المتحدة، (بيروت، لبنان: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006).

9_ ريكور بول، الزمان والسرد، الزمان المروي، ج3، تر: سعيد الغانمي، مرا: جورج زيناقي، دار الكتاب الجديد المتحدة، (بيروت، لبنان: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006م).

10_ سطمبول ناصر، شعريّات النصّ ووثوقيّات الأجناس، دار القدس العربي، (وهران، الجزائر: دار القدس العربي، 2020).

- 11_ السواح فراس، كنوز الأعماق، قراءة في ملحمة جلجامش، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، (نيقوسيا، قبرص: سومر للدراسات والنشر والتوزيع، 1987).
- 12_ السواح فراس، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، (دمشق، سورية: دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، 2002).
- 13_ صالح نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الأملية للنشر والتوزيع، (الجزائر: دار الأملية للنشر والتوزيع، 2010).
- 14_ صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، (مصر: عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، 1995).
- 15_ مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، 240، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر 1998).
- 16_ المقداد قاسم، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر، (دمشق، سوريا: دار السؤال للطباعة والنشر، 1984).
- 17_ مكايي عبد الغفار، ملحمة جلجامش، تر: عبد الغفار مكايي، مراجعة: عوني عبد الرؤوف، جامعة الكويت، (الكويت: جامعة الكويت، 1994).
- 18_ يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، 2001).
- 19_ يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبيين)، المركز الثقافي العربي، (بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي، 1997).
- 20_ يقطين سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، (بيروت، لبنان: الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر: منشورات الاختلاف، 1433هـ_2012م).