الجمـــهورية الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

وزارة التعليم العـالي والبحـث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـر

تخصص: (أدب جزائري)

التجلّي الأسطوري وخطاب السّلطة في رواية "جلجامش والراقصة" ربيعة جلطي

مقدمة من قبل:

الطالب (ة): رانية سديرة

تاريخ المناقشة: 13 / 07 / 2020

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الانتماء	الصفة
علي طرش	أستاذ محاضر– أ –	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
أحلام عثامنية	أستاذ محاضر – أ –	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
نور الدين مكفة	أستاذ مساعد – أ –	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ قَالَ هَذَا مِنْ فَضْلِ رَبِّـي
لِيَبْلُوَنِـي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَنْ شَكَرَ
فَإِنَّـمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ
رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ ﴾

الآية [40] من سورة النمل

** تشكّـرات **

بسم الله الرّحمن الرّحيم

قال تعالى: " وإنْ شكرتُمْ لأزيدَنَّكم "

ربّنا أتِمّ لنا نورنا واغفرْ لنا إنّكَ على كُلِّ شيْءٍ قدير

باسمِ اللهِ الذي أهْدَانَا نِعَمَه فأخرجَنَا بهَا مِنَ الظّلماتِ إلى النّورِ لنكونَ خيرَ خلفٍ لخيرِ سلفٍ

والحمدُ للهِ والشّكرُ لهُ الذي وفّقنَا في إتْمامِ هذا العملِ

نتقدّمُ بالشُّكرِ لكلِّ مَنْ أنْهَلَنَا عِلمًا ومعرفةً

وإلى كلِّ مَنْ قدّمَ لنَا يدَ العونِ سواءَ مِنْ قريبٍ أم مِنْ بعيدٍ

في إنجازِ هذَا العملِ المتواضعِ

وإلى كلِّ الأساتذةِ الذين سقوْنَا من نبعِ العلمِ والمعرفةِ طيلةَ مِشوارِنَا الدّراسيِّ

ونخُصُّ بالذّكرِ أستاذتَنَا الكريمةَ المُشرِفة

" أحلام عثامنية "

التي لمْ تبخلْ علينَا بتوجيهَاتِها القيّمةِ لتنيرَ دربَ هذَا العملِ حتّى نُتمَّهُ

والأستاذ الكريم "بومعزة السعيد "لكل إناراته الفكرية المشعة حتى ننه هذا العمل

شكرًا للجميعِ

* رانية *

مقدّمة

تعدّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا على التجريب المتواصل، وقد شهدت من التحول والتطور ما جعلها في بحث لا ينتهي عن جديد الأساليب والأشكال، وقد استطاعت أن تحقق ثراء فنيا كبيرا، لتتجاوز المحلية وتلحق بمصاف العالمية، فقد استثمرت في منابع التراث الجمة التي لا تنضب ولا تنتهي، وبذلك وُسِّم الخطاب الروائي بسمات مختلفة وميزات عديدة.

والرواية الجزائرية من بين تلك الروايات الواعية التي تفطنت إلى أهمية هذا الاستثمار، ولعل ما يميزها هو اشتغالها على مستوى التجلّي في النصوص على التراث الشعبيّ، لكنها في المضمر تشتغل على التّيمات الأسطورية التي تغذيّ ذاك التراث من مثل رواية "الحوات والقصر" لطاهر وطار...وغيرهم، وقد مثلت رواية "جلجامش والراقصة" لربيعة جلطي إحدى الطلائع هذا التوجه الذي أعاد للأسطورة المشرقية رونقها في ظل هيمنة الملاحم والأساطير الإغريقية.

لم تلتزم الرواية النسوية نسبة لمؤلفتها "ربيعة جلطي" بالطرح الأسطوري فقط بل تعدت لتغوص في عمق الجرح الواقعي مصارعة بذلك التخييّلي "الأسطورة" بالتخيّيلي نفسه "السرد" وكليهما يشرح الواقع وسلطوية مختلف الأنساق الثقافية، بدء من الاجتماعية وصولا إلى السياسية منها، دون أن ننسى تلك اللمسة التي يحيكها السرد النسوي في سبيل إعادة الاعتبار للمرأة واقعيا وخطابيا.

وعلى هذا الأساس جاء اختيارنا لهذه الرواية:

- أن الرواية جديدة في الساحة الأدبية من إصدارات 2021.

- الرواية غنية بما يخدم الموضوع.

- قلة الدراسات في هذه الرواية.

عبّرت الروائيّة ربيعة جلطي عن ما تريد بوحه عن طريق مرآة الملحمة المتماهية في عمق الأساطير المشرقية الأولى، وأخرجتها في نسق لغويّ ذو سمة شاعرية جعلنا هذا نتساءل عن : كيفية تجلّي الأسطورة وخطاب السلطة في الرواية "جلجامش والراقصة" ؟

أو بصيغة أخرى :- كيف أستطاع السرد النسوي تناول الأسطورة ؟ وكيف أستطاع عن طريقها فضح خطابات السلطة الشتى؟.

ومن هنا توجهنا بالبحث في الطرح الأسطوري للرواية لأنها تستحق الاهتمام والدراسة، ولعل هدف دراستنا هذا هو إعطاء بعد نقدي وتحليلي مغايير للأسطورة من جهة ومحاولة إخراج السرد النسوي من بوتقة هاجس الذكورة الذي تتغنى به كل السرديات، وكذا سبر أغوار القلم النسوي بخصوص الطرح السلطوي.

أما المنهج المعتمد فهو المنهج التكاملي، وهذا نظرا لطبيعة الموضوع المتناول، الذي فرض علينا تقسيمه إلى فصلين جمعنا فيهما بين ما هو نظري وتطبيقي وتتصدرهما مقدمة، وتليهما خاتمة وملحق، وفهرس للموضوعات.

تناولنا في المدخل المعنون ب"**في الجهاز المفاهيم**" مفهوم الأسطورة والسلطة وكذا الخطاب، والتطرق إلى أهم أنواع الأساطير التي تخدم بحثنا.

أما في الفصل الأول المعنون ب"**البناء الفنّي في رواية جلجامش والراقصة** " تناولنا فيه الجانب الشكلي للرواية من خلال التطرق إلى عتبات هذا النص من عنوان وتصدير وعناوين داخلية يحتويها، وأيضا التطرق إلى الاشتغال الزّماني والمكاني، وكذا خصوصية التشّكيل اللّغوي والسرد الإستبطاني في الرواية.

وفي الفصل الثاني بعنوان "**التشكيل الجمالي في رواية جلجامش والراقصة**" تحدثنا عن مختلف التناصات الموجودة في الرواية على رأسها التناص الأسطوري، ثم الأدبي، ثم الفكري، وتطرقنا أيضا لإبراز سلطة التغيير التي طرحها النص وكذا السرد النسوي في تناوله للأسطورة.

واعتمدنا في دراستنا على بعض المراجع المهمة والخادمة للموضوع، منها:

- لغز عشتار لفراس السواح.

-التخييل التاريخي لعبد الله ابراهيم.

- المعرفة والسلطة لميشال فوكو.

وأنوّه إلى وجود دراسات سابقة قد تناولت كل من الأسطورة والسلطة ولكن في دراسات منقسمة، كل بعيد عن الأخر وارتأينّا الجمع بينهما على مستوى الخطاب، على غرار أن الرواية حديثة الإصدار لم تتناول في دراسات مسبقة.

وكأيّ بحث فقد واجهتنا العديد من الصعوبات لعل من أهمها :صعوبة الحصول على المدونة التي دخلت السوق الجزائرية متأخرة فاستدعى الأمر الانطلاق في البحث متأخرين.

بيد أن هذه الصعوبات هانت كثيرا بفضل من كانت خير عون لنا بعد الله تعالى، الأستاذة الفاضلة "أحلام عثامنية" على ما أبدته من حلم وسعة صدر، وكانت إرشاداتها سديدة، ونقدم لها جزيل الشكر على كل ما قامت به من توجيه لنا.

وفي الأخير لا نزعم أن هذا العمل المتواضع بلغ درجة من الكمال، ولكننا بذلنا قصارى جهدنا محاولين ما استطعنا الإحاطة بهذا البحث، لكننا نأمل أن يكون خادما لكل عمل يسعى إلى دراسة التراث وتوظيفه في العمل الروائي، ونسال الله عزّ وجلّ من قبل ومن بعد التوفيق والسّداد.

المدخل:

في الجهاز المفاهيمي.

1- مفهوم : الأسطورة

2- السلطة

3- الخطاب

4- أنواع الأسطورة.

ـ في مفهوم الأسطورة، السلطة، الخطاب:

1– الأسطورة:

ليس بالإمكان تقديم نسق مفهومي محدد للفظة "الأسطورة "، على اعتبار أن الباحثين في بداية العمل على هذا المصطلح حاولوا إخراجه من دائرة المفاهيم إلى دائرة التعريفات؛ أي محاولة تقديم تعريف جامع مانع يستوفي كل الجوانب الخاصة باللفظة ومتواضع عليه، ولأن العصر يبتغي التداخل المعرفي، ظهرت نظريات فسرت الأسطورة وفق آلياتها، مما أرخى عنان وضع التعريف المانع.

لقد كانت الانطلاقة الأولى لفهم هذا المصطلح من الفضاء المعجمي، فقد جاء في قاموس المحيط « **"السطر "الصف من الشيء كالكتاب والشجر وغيره،"ج"أسطر، وسطور، وأسطار، وأساطير،الخط والكتابة ...والقطع بالسيف ...والأساطير الاحاديث لا نظام لها** ...»[1]، وقد جاء أيضا في معجم الوسيط « **"سطر"الكتاب سطرا كتبه...، والشيء بالسيف قطعه...ويقال "سطر" الأكاذيب، وسطر علينا .قص علينا الأساطير و"الأساطير" الأباطيل والأحاديث العجيبة** ...»[2]، يلقي المدلول المعجمي بدلالته على الاصطلاحي ويثريها لغويا لتنتقل بفعل سياقات ومنهجيات محددة ورؤى خاصة بباحث معين إلى اكتسابها مفهوما خاص.

إنّ اللفظة في المعاجم اللغوية مأخوذة من مادة "س.ط.ر"، والتي أفادت معنيي الكتابة والتدوين من جهة،والفصل من جهة أخرى ،ومن المتعارف عليه أن كل زيادة في المبنى يترتب عليه زيادة في المعنى، ونتيجة الأوزان الصرفية اتخذت اللفظة معنى "القص، والتأليف" وقد حمل هذا المعنى صفة الأباطيل والأكاذيب والخرافات ...وهذا الأخير تواضعت عليه المعاجم تبعا لقوله عزّ و جل﴿**إن هذا أساطير الأولين**﴾[3]، وإذا ما عدنا إلى قوله عزّ وجل، نجد اللفظة لا تتخذ معنى الأباطيل فقط

[1]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، لبنان، بيروت، ط8، (د.ت)، ص47.

[2]– معجم اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر ،ط4، 2004، ص429.

[3]– القرآن الكريم، رواية ورش عن الامام نافع، دار الإمام مالك، (د.ط)، 2015 ، سورة الأنعام، الآية45.

بل تجنح لتدل على معنى التاريخ وأحاديث الأولين؛ أي ما كتبه ودونه الأولون من القرون الأولى قبلهم وصولا إليهم، وهي في هذا الموضع – ضمنيا – تتخذ دلالة السرقة وهنا يمكن القول أنها تحيل إلى التناص بالمفهوم المعاصر .

والملاحظ أن الدراسات الأولى ركزت على المعنى الأول للفظة؛ أي التأليف الخرافي، ولم تعر اهتماما للمعنى الثاني "الفصل " وهذا المدلول يؤدي دورا في إبراز نظام الأسطورة. في الفصل: بمعنى القطع؛ أي وجود جزئيين متكافئين متراكبين ضمن الأسطورة يحملان من التوازن "التشابه " بقدر ما يحملانه من الاختلاف، وإذا ما أسقطنا المعنى الأول على الثاني، نجد أنها تبني على نظام ثنائي، وجود عالمين متوازيين ومختلفين في نفس الوقت ذو معان تتقارب وتتباعد على مستوى السياق والنسق التأليفي؛ أي اللسان باعتباره أية الإنتاج واللغة باعتبارها المنتوج – حسب دي سوسير –.

إذا كانت دراسات دي سوسير تقوم على ثنائيتي اللسان والكلام، فالأسطورة تخلق ثنائيتي اللسان واللغة مجالا للدراسة، ذلك أن مدلول الفصل يقوم على معنى ومعنا مضاد. وعليه فاللفظة معجميا اتخذت دلالات أساسية نجمعها في:

– الكتابة والتدوين.

– الأحاديث الأولى؛ أي تاريخ الأمم السابقة.

– القص والتأليف، ويكون شفهيا أو كتابيا.

– الأباطيل والأكاذيب والخرافات.

– لفصل بين أمرين.

وبالعودة إلى المفهوم الاصطلاحي لها،نجدها تنبني وفق رؤية كل باحث وفهمه لها فهناك من جعله وفق الممارسة الحياتية فاتخذت الطابع العرفي "القانون" من منطلق الأسطورة « **ركن أساسي من**

أركان الحضارة الإنسانية، وتنظم المفتقدات وتعززها وتصون المبادئ الأخلاقية وتقومها وتضمن فاعلية الطقوس، وتنطوي على قوانين لحماية الإنسان »[1]، فقد مثلت ديوان الحضارة الإنسانية الذي يجمع المعتقد والسلوك وبواسطته يضمن الإنسان وجوده، أو الطقوسية في صفة الطابع القدسي "المعتقد". وعلى الرغم من ذلك لا يمكن الجزم أنها ركن أساسي من أركان الحضارة الإنسانية، فبعض الأسطورة لم تعرف الأسطورة وما بنته بعض الحضارات من أساطير قد يوائم مجالها الاجتماعي الخاص بشعبها ولا ينطبق على شعوب وحضارات أخرى.

وهناك من الباحثين من بنا مفهوم الأسطورة تبعا للخصائص المكونة لها « **حكاية مقدسة يلعب أدوارها الآلهة و أنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخلية، بل وقائع حصلت فالأزمنة الأولى المقدسة** ...»[2]، أي أنها ذو طابع قدسي تبعا للألهة والأحداث والزمن، والتي هي خصائص النص الأسطوري في بنائه السردي، وهو ما يميزه عن غيره من النصوص الأخرى خاصة: الخرافة والحكاية .

عمد البعض إلى تقديم مفهومها تبعا للغاية من وجودها بمعنى « **تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل ما اجترحته الكائنات العليا**...»[3]، والحقيقة هنا تحمل الطابع المادي من مخلوقات "خلق"، ومعنوية مرتبطة بالجانب التقديسي لها؛ أي الإيمان .

أن المفهوم الأول للأسطورة انبنى على الزمن الأول للنشأة؛ أي الزمن المرتبط بالوعي القبلي للإنسان، ذاك الوعي الذي جعل الفرد يفتح أعينه على خلق لا يعرف كنهه فحاول تبريره من خلال نصوص تعالت عن صفاته البشرية في طابع عقائدي ورسموا من خلاله الممكن على اعتبار أنهم في الوضع الأول للأسطورة لم يبحثوا عن الغاية فقط بل بحثوا خلف ما هو موجود؛ أي الخلق في زمنه

[1]- قسم الدراسات والبحوث، جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، سلسلة عندما نطق السراة، مملكة البحرين، ط1، 2005، ص 19.

[2]- فراس سواح ، مغامرة العقل الاولى، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط11، 1996، ص 19.

[3]- مرسيا إلياد، مظاهر الاسطورة، ت.نهاد خياط، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا ، ط1، 1999، ص 10.

العدمي وكيف انبثق للوجود بواسطة قوى تفوق قدرتهم، ثم الحاضر؛ أي تم نظمها وفق ما يحكم بينهم من نظم وعلى أساسها أنشؤا الممكن؛ بمعنى ما يجب أن يقوم به الفرد حتى يحمي وجوده ويضمنه في ظل هذا التكوين، من جهة الخوف مما يجهلونه، وعلائقهم الاجتماعية منهجية أخرى.

أن النظريات الحديثة لم تسع إلى فهم الوجود الأسطوري بقدر ما حاولت وضع نقد خاص به، فتعاملت معها على أساس الرموز، وكانت الانطلاقة الفعلية من مفهوم "اللاوعي الجمعي" الذي وضعه "كارل غوستاف يونغ".

يبني يونغ هذا المصطلح انطلاقا من نظرية "داروين"، فالإنسان في مراحله الأولى منعدم الفكر والفطنة تحركه الغرائز البدائية، وان صح القول الحيوانية. والتي تحقق وجوده الفيزيائي "أكل، شرب، تناسل" ثم ما لبثت إن تطورت هذه الغرائز وانتظمت، واتخذت صبغة إنسانية أين حدث شرخ، وانفصال في عقل الإنسان فغاب اللاوعي الجمعي وناب عنه الوعي الجمعي، والانتقال بين اللاوعي والوعي خلق الأسطورة فهي ترسوا على خط الانفصال الذي يخلق حوارا يتحرك فيما بينهما وكان سببا في ظهور خطاب الأسطورة.

لاحظ يونغ هذا اللاوعي الجمعي من خلال مجموعة من الأنماط والخيالات المتكررة بين مرضاه، فعمد إلى جمعها ووصفها ونقدها من ذلك تجلت له الأنماط الأولية، وهي في حقيقة الأمر رموز تفسر سيكولوجيا الواقع الاجتماعي. وفق هذا المنظور قدم "يونغ " تفسيرا منطقي للتاريخ نشأة الأسطورة وعلى أساسه بني النقد الأسطوري والذي استثمرته بعد ذلك نظريات لاحقة.

2- السلطة:

تواردت اللفظة في المعاجم اللغوية بالجذر اللغوي "س.ل.ط" وتشير إلى مدلولات عدّة منها : القوة، القهر، فرض السيطرة، الارتباط بمقاليد الحكم وفرض السلطان ...وغيرها « **فالسلطة في اللغة القدرة والقوة على الشيء والسلطان الذي لإنسان على غيره ... "ج" سلطات هي الأجهزة الاجتماعية التي تمارس السلطة** »[1]، وحسب هذا المفهوم فالسلطة نوعان: هي كل ما يمارسه الفرد من فرض سلطان أو حكم على الغير، أي قدرته على توجيه الأخر، والسلطة الجماعية: والتي تتهيؤ في شكل المؤسسات، بداية بالأسرة كأصغر مؤسسة تفرض سلطة معينة، وكلتاهما تحتكمان للقدرة والقوة والحجة.

يؤدي التفاوت بين الأفراد في مختلف نطاقات الحياة – المنصب، الجاه، النسب، العلم، الشهرة...وغيرها – لخلق ثنائيتي "حاكم ومتحكما فيه"، وعلى أساسهما تبرز مظاهر السلطة، فهي « **إحدى الوظائف الأساسية للتنظيم الاجتماعي للمجتمع، إنها القوة الأمرة التي بحوزتها الإمكانية الفعلية لتسيير أنشطة الناس بتنسيق المصالح المتعارضة للأفراد والجماعات بإلحاق تلك المصالح بإدارة واحدة عن طريق الإقناع والقسر**»[2]، فتظهر السلطة كنتاج اجتماعي الغرض منه الحفاظ على التركيبة الاجتماعية المستقرة عن طريق القوة التي تتجلى في نوعيها :الحوار، الجبر.

تختلف المفاهيم الاصطلاحية للسلطة باختلاف أنواعها، ولا تتحدد في كلياتها وإنما في جزئياتها، على الرغم من ذلك تتفق جلها في كون السلطة هي الوجه الأخر للقوة، ذاك الوجه الذي يحتمل اللين

[1]- جميل صربيا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1978، ج2، ص670.

[2]- ميشال فوك ، المعرفة والسلطة، ت.عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص43.

والتعصب ويفرضه التنظيم الاجتماعي لقدرتها على« **التأثير في الأشخاص ومجريات الأحداث باللجوء إلى مجموعة من الوسائل تتراوح بين الإقناع والإكراه** »[1]

تقوم السلطة على إرادة التغيير والحفاظ، والمقصود بالتغيير: قدرة التوجيه نحو الأسوء أو الأحسن، ويكون على مستوى الأشخاص والأحداث، والحفاظ على هذا التغيير بما يلائم مصالحها ومحاولة فرض تلك المصالح على الأفراد إما: بالحجة المهيئة بالأسباب وبالقسر .

السلطة في مفهومها تخضع لسمة التأرجح في وظيفتها، بين الحفاظ والإخضاع ؛أي ضمان تراتبية العلائق الاجتماعية، وقد خرجت يذلك لتكون علاقة فردية اجتماعية في نفس الوقت، وكذا الإخضاع عن طريق استعمال مختلف الوسائل لتحقيق هذه التراتبية مع مراعاة ما يخدم مصلحتها.

السلطة تاريخيا خضعت لمجموعة من المؤسسات – حسب فوكو ومكيافيللي – في بداية تكوينها وترسخها كقوة أمرة لا تنسلخ عن الممارسة الاجتماعية، بداية كمؤسسة تنظيمية تفرض ما يجب وما لا يجب، وهذا نجده في الحضارات القديمة القائمة على المعتقدات الأولية – الأنماط الأولية حسب يونغ –، المؤسسة الدينية مثلت البذرة الأولى للسلطة المتحكمة في الفرد والمجتمع وتتعدى لتفرض سلطتها على المؤسس نفسه،ونقصد مؤسس الأديان – حسب مكيافيللي – والتي انعكست في الانتاجات الأدبية ولعل أهمها الأسطورة والتي بنيت على سلطة الخير والشر التي خلقت في حضن السلطة الأبوسية؛ أي سلطة الأب الأكبر الموجه واتخذت طابع الجبر، في المعتقدات القديمة ونظام الجماعة يقوم على ثنائية "الأمر والنهي" الذي خلق صراع الآلهة، وقد ترادف هذا المفهوم والمصطلح الذي طرحه فرويد "الثقافة" على « **مجموعة الانجازات والإنشاءات التي تبعد حياتنا عن حياة أسلافنا الحيوانيين والتي تخدم غرضين :حماية الإنسان من الطبيعة وتنظيم الصلات فيما بين البشر**»[2]؛ إذ يرى أن الكون تأسس وفق زمنين منفصلين، الأول يرجع إلى زمن بداية الخلق وهو زمن

[1]- المرجع السابق، ص44.

[2]- سيغموند فرويد، الطوطم والتابو، ت.بو علي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1983، ص16.

"الأسلاف الأوائل" وبحسبه يخضع للمفهوم الداروينى لنشأة الخلق ذو طبيعة لاواعية، والزمن الثاني هو زمن البشرية، زمن الوعي ويعبرون عنه في انتاجاتهم بمقتل الإله "كرونوموس" واستولاء "زيوس" على عرش الآلهة ولحظة الانتقال من الأول إلى الثاني أنشأة السلطة – الثقافة حسب فرويد – التي هي « **عملية طويلة نابعة من الشعور بالذنب الذي أحس به الأبناء نتيجة قتلهم لأبيهم**»[1]

تبعا لهذا التطور الواعي نشأت المؤسسات السلطوية الأخرى، وقد ركز مكيافيللي على مؤسسي هذه السلطات، والسعي من أجل خلق ذات حرة بالمفهوم الديكارتي – عقلا وجسدا – من العسير تقفّي الانطلاقة الفعلية للسلطة في تاريخ البشرية، أهي مرتبطة بوجود الإنسان الأول؟ أم هي موجودة قبله مع بداية الخلق؟ ترى بعض الدراسات أنها بدأت مع الفكر التصوري، والمقصود خروج الإنسان من بوتقة الغرائز واصطدامه بالمظاهر الطبيعية التي خلقت له تصورا غيبيا أوليا؛ أي وجود عالم غيبي مواز كعالمه، ثم بعودته لهيكله الفزيولوجي لاحظ ثنائيتي، "العقل/الجسد" مما أكد له فكرة العالمين الأول يجسده الثاني على اعتبار أن الجسد تجسيد للعقل « **إن العقل يشكله الجسد، فإنه ليس حرا بصورة جذرية ذلك أن الأنسقة التصورية البشرية الممكنة محدودة كذلك الأشكال الممكنة للعقل** »[2]، وانطلاقا من سلسلة العلائق السببية بنى تصورا للعالم الأول حسب إمكانيات الثاني وحمله من القوة والقدرة ما يجعل الثاني خاضعا له، على اعتبار محدودية التصور العقلي فجعل له ذلك، فالانطباعات التصورية الأولى حددت له وجود سلطة بداية من نفسه، الطبيعة، ثم السماء وصولا إلى بناء عالم غيبي يجسد هذه السلطة ولا أدل على ذلك من ثنائيتي "الزمن والمكان "، لاحظ الإنسان الأول أسبقية الزمن على المكان انطلاقا من المظاهر الطبيعية قبل وبعد نشوئها؛ أي الزمن الفاصل لتجسد الظاهرة مثل : سقوط المطر .

[1]– المرجع السابق، ص 15.

[2]– جورج لايكوف، مارك جونسون، الفلسفة في الجسد– الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي –، ت.عبد المجيد حجفة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص 39.

أدى التصور الأول إلى اتخاذ السلطة النمط الفردي، ونتيجة التراكمات الفكرية وتطورات الوعي وصيرورته عبر العصور استطاع الإنسان إخضاع السلطة وجعلها في متناول يديه وخرج بها عن نطاق تصرفها إلى نطاق تصريفها والتحكم بها وتشكيلها كيفما شاء بما تخدم مصالحه.

3- الخطاب:

تناولت المعاجم اللغوية لفظة "الخطاب "في جذرها اللغوي "خ.ط.ب"، وقد جاءت بمعان شتى نتيجة التغيرات التي تطرأ على هذا الجذر من بينها: الشأن، مراجعة الكلام، والتكلم، أو التحادث، والرسالة وأحيانا الحكم البين تبعا لقوله عزّ وجل﴿**وشددنا ملكه وأتيناه الحكمة وفصل الخطاب** ﴾[1].

ارتبط مفهوم "الخطاب" عند العرب بدلالة "الكلام" والذي يدل على المعنى نفسه عند أهل اللغة، أما بالمفهوم الغربي ارتبط في بداياته فلسفيا بمعنى المقال عند أفلاطون، ثم "بالمنهج "في عصر النهضة، ثم اتخذ الطابع الفلسفي المعرفي ، فالخطاب عنده « **ليس وعيا يسكن مشروعه في الشكل الخارجي للغة، ليس الخطاب لغة تضاف لها ذات تتكلمها،بل هي ممارسة لها أشكالها الخصوصية من الترابط والتتابع** »[2] ، فالخطاب عنده تداع حر في غياب القصدية وسلطة الشكل ويظهر عن طريق الممارسة فهو « **ليس موقعا تقتحمه الذاتية الخالصة ،بل هو فضاء لمواقع وأنشطة متباينة للذوات**»[3]، تبعا لهذا المفهوم يصبح الخطاب مجالا للحوار وقائما على التواصل غير أن مفهوم هذا التواصل واقعا في مجال تناقض الأنشطة والمواقع للذوات المتحدث؛ أي لا يظهر الخطاب عن طريق الكلام بقدر ما يظهر في أفعال هذه الذوات، كما أنه يرى أن الخطاب ذو منطق، فهو لا ينشأ عبثا بل في مجموعة أنساق مؤسساتية حيث « **يجب أن تكون للملفوظة فحوى، وسند وموقع وتاريخ**»[4].

وعليه يترادف الخطاب بالرسالة في مضمونها المعنوي وهذا يستدعي الجانب المادي ؛أي عناصر التواصل التي تمنح للخطاب منطقا مرتبطا بالخارج وفي نفس الوقت يحمل ذات فردية.

---

[1]- القرآن الكريم ،برواية ورش عن الإمام نافع، سورة "ص"، الآية 16.

[2]-ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ص 20.

[3]- (م.ن)، (ص.ن).

[4]- ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ص 21.

4- أنواع الأساطير:

إن الأسطورة كونها عملية إخراج الدوافع الداخلية في شكل موضوعي أدي إلى اجتماعها حول هدف واختلافها حول موضوع، وهذا الاختلاف انسحب على تصنيفها ونشأتها، فالأسطورة بحسب البعض لم تنشأ فقط نتيجة ممارسة دينية أو قصور في اللغة المستخدمة من قبل الإنسان البدائي بل تنتمي إلى العالم الواقعي هدفها تحقيق غايات واقعية عملية لها ارتباطات شعبية. اختلف الباحثون في تفسير الأسطورة بربطها بالحدث الديني، أو التاريخي أو اللغوي، أو الطبيعي ...هذه الاختلافات التفسيرية طرحت أنواع عدة من الأساطير ولعل أهمها :

الأساطير الطقوسية: « **وتمثل الجانب الكلامي لهذه الطقوس، ولم تكن الأسطورة تحكى من أجل التسلية، ولكنها كانت أقوالا تمتلك قوى سحرية، بحيث أنها تسترجع الموقف الذي تصفه، ومن ثم أطلق على هذا النوع الأسطورة الطقوسية** »[1]، ارتبطت بالاحتفالات الدينية التي يقوم بها الإنسان البدائي، فهي « **كل أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي ...فالطقس يميل أساسا من خلال تكرار واستدامة القواعد التي يثبتها إلى تكريس ديمومة الحدث الاجتماعي أو الأسطوري الذي أوجده** »[2]، فالطقس يحتكم إلى الديمومة والتكرار للحدث الاجتماعي مثل طقوسية أسطورة "أوزيريس" « **فقد كان أفراد الشعب يحيّ بعث اوزيريس عن طريق رفعهم لشجرة ميتة تمثل شجرة الجميز التي نبتت حول صندوق أوزيريس. كما كانت النساء تضعن تمثالا لأوزيريس ويلقي به في النيل إحياء لذكرى طرحه في الماء** »[3]، فالأسطورة تحصيل حاصل للطقس المرتبط بالدين وبمرور الزمن تفقد معناها وغاياتها، وتصبح مجرد إجراءات وممارسات مغيبة القيمة الإيمانية لكنها تحمل دلالات، فالأسطورة هي المفهوم الموضح لطقس ديني متوارث.

---

[1]- نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، مصر، (د.ط)، ص16.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص.ن.

[3]- نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير الشعبي، ص 16.

– **أسطورة النشوء /التكوين:** أو ما تعرف بالأساطير "الاتيولوجيا" وهي أساطير تعليلية تفسر وجود الظواهر؛ أي « **أنها تصور لنا كيف خلق الكون** »[1]، ولتأمل الإنسان البدائي في هذه الظواهر التي بدت له غريبة فسرها عقله وبدت قريبة لأسلوب حياته فقد « **تكونت في أولى مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون** »[2]، مثل أسطورة التكوين البابلية، غير أن نبيلة إبراهيم ترى أن أسطورة التكوين مخالفة لمفهوم الأسطورة التعليلية، فالأولى تفسر نشأة الكون والثانية تفسر ظاهرة طبيعية « **ومن ثمة فهو يخلق حكاية أسطورية تشرح سر وجود هذه الظاهرة** »[3]، مثل أسطورة "الفاصوليا"، والأسطورة « **تمسك بخيوط بعض هذه الظواهر الكونية المتعددة في واحدة وفي حدث كلّي واحد** »[4] .

– **الأساطير الرمزية/الحضارية:** « **هي صيغة سردية لتلك الرموز النموذجية الأصلية بوجه عام والتي تشكل معا رؤيا مترابطة عما يعرف الإنسان ويعتقد** »[5]، هي أساطير تقوم على نظم السرد/ الحكي للأساطير الأصلية، تمثل في عمقها رموزا لفكر الإنسان ووعيه اتجاه ما يعرفه و ما يعتقده، وتعد هذه الأساطير ذات أبعاد رمزية تطرح مجموعة من الأفكار الاجتماعية، الدينية، الأخلاقية، بلغة رمزية مثل أسطورة "بسيشي ووكيوبيد ".

– **أسطورة البطل المؤله:** هو مزيج من بشر وإله مهمته « **تنظيم الكون والمحافظة على الظواهر الطبيعية التي تعود على الإنسان بالخير** »[6]، فهو يحمل صفات إلهية تجعله يحاول الوصول إلى معاني الآلهة « **لكن صفاته الإنسانية تشده إلى العالم الأرضي** »[7]، وهو يعيش بصورة مختلفة من

---

[1]– نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير الشعبي، ص 17.

[2]– رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي ، منشورات جامعة باجي مختار، ص12.

[3]– نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير الشعبي، ص18.

[4]– (م.ن)، (ص .ن).

[5]– بول ديكسون، الأسطورة والحداثة، ت.خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1998، ص58.

[6]– نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير الشعبي، ص 21.

[7]– (م.ن)، (ص.ن).

حضارة لأخرى ومن حكاية لأخرى يقوم بأعمال بطولية تقربه من الصفات الإلهية على الرغم من ذلك يتصف بالخصائص البشرية، لأنه نص إله ولا يتعدى على ذلك مخافة اللعنة الإلهية الأبدية التي تتناسب وطبيعة التمرد ولأنها شكل من أشكال التعبير الشعبي ساهم في تنظيم العقل البشري وتشكيل معارفه في مختلف المجالات حتى أضحت رمزا ينتقل من كونه نصا إلى كلمة يستحضرا رؤى جامعة وهذا ما نستشفه في رواية "جلجامش والراقصة".

الفصل الأول:

البناء الفني لرواية "جلجامش والراقصة"

أولا- خطاب العتبات النصية: 1- العنوان.

2- التصدير.

3- العناوين الداخلية.

ثانيا- الاشتغال الزماني والمكاني .

ثالثا- خصوصية اللغة الشاعرية والاستبطانية.

أولا: خطاب العتبات النصية:

يعد خطاب العتبات ثان مقوّم من مقومات المكونة ل"المتعاليات النصية أو التعالي النصيّ"، وتتعلق الأنماط الخمسة " التناص، المناص، المتناص، النص اللاحق، النص الجامع "، لتشكّل جسر عبور نصيّ وفق نسيج علائقي، ويتعلق خطاب "العتبات" بشعرية النص الموازي أو المناص، حيث يقارن "جينيت" في هذا الصدد بين مصطلح "عتبات والحد" « **يتعلق الأمر هنا بالعتبة أكثر من الحد أو الحدود أو بتعبير بورخيص– بخصوص المقدمة – المباحة التي تسمح لكل واحد بالدخول أو الخروج** »[1].

إن خطاب العتبات النصية تختص بمجموع العناصر التي تجعل من النص كتابا [2]، وتقتضي دراستنا بناء على ذلك، الوقوف على العنصر الأول "العنوان " :

1– عتبة العنوان:

يمثل العنوان عتبة رئيسة في تحديد العمل الأدبي فهو: « **علامة تضطلع بدور الدليل، دليل القارئ إلى النص سواء على المحتوى الإشاري أو التأويلي** »[3]، إذ هو العتبة الأولى التي من خلالها يلج القارئ إلى النص، وبذلك يمثل نصا موازيا للنص الأصلي وقيمته مرهونة به .

وعنوان رواية "جلجامش والراقصة"، لا يخلو من تركيب مشوّق ومدهش يدفع لتقصيه وإشغال الفكر في فهم مقصديته، فليس غريبا على الروائية هذا النمط من العنونة فقد سبق لها مثل هذه التسميات التي تحمل أبعادا ودلالات فكرية التي تدعوا للتساؤل، فالعنوان يبرز في النصف الأسّفل للغلاف باللون الأصفر أسفل اسم مؤلفه، ويشغل حيزا معتبرا منه وبما أن « **العنوان بمثابة الرأس**

---

[1]– لعمور زاوي ، في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، مجلة المصطلح ، العدد 6 ، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان ، ص150

[2]– نبيل منصور، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1، 2007، ص 25.

[3]– خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان ، دار تكوين للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط1 ،2007، ص15.

للجسد، والنص تمطيط له، وتحوير إما بالزيادة أو الاستبدال أو النقصان أو التحويل»[1]، وقد أدى العنوان دورا إغرائيّا من حيث وقعه، ذو السمة الشّاعرية، ولونه المستقطب المستفز "الأصفر/الذهبي"، بالإضافة وتضافره وألوان الغلاف التي تحتوي راقصة بلباس رقص شرقيّ أحمر بين العتاقة والإغراء، وهنا يبرز السؤال: لماذا ركّزت الروائية في الغلاف على الراقصة دون العنصر الأول "جلجامش " ومحاولة إعطائه بعدا مصورا أيضا ضمن الغلاف؟ ومن هنا تبرز الموضوعية والإخبارية حسب "جينيت" التي تستدعي فضول القارئ إلى تقصي مجريات النص، ولأن العنوان علامة سيميائية دالة فهو يلقي بشراكه ليوقع المتلقي في فخ نقده وتأويله « **فهو علامة نصية تسعى إلى الكشف عن ملامح المجهول المنتظر (النص) وتخلق جوا من الألفة يستأنس بها القارئ قبل أن ينخرط في رحلة استكشاف النص والتسلل إلى ردهاته الداخلية»**[2]، وعليه فقد حقق عنوان الرواية هذه العلاقة التواصلية بداية من صيغتها اللسانية ذو الشقين "جلجامش " والذي يعتبر اسم علم، ولفظة "الراقصة" التي تعد اسم فاعل وصولا إلى الأبعاد الدلالية له.

يطرح العنوان في بعده الدلالي مجموعة من التناقضات المبنيّة على الاختلاف المؤدي للتفاعل المشكّل للمعاني التي تظهر وتختفي تبعا للقارئ، من بينها فكرة الصراع، فالشق الأول من العنوان يتصارع مع الثاني وقد حققته أداة الوصل حرف العطف "الواو". فيتضافر النسق السيميائي في الغلاف والدلالي لبناء المعاني الموازية للنص منها :

-الأسطوري والواقعي: يحيل العنوان دلاليا إلى فكرة الأسطورة أو الملحمة من خلال اسم العلم جلجامش، إذ تتقاطع سبل الأسطورة كجنس والرواية كجنس مضاد على اعتبار أن الرواية تحيل إلى الواقعية على غرار لفظة "الراقصة " الأشد التصاقا بالواقع – أي الخصائص الواقعية للرقص-، ويحيل

[1]- جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 25، ع3، الكويت ،1997، ص107.

[2]- عبد المالك شهبون ، العنوان في الرواية العربية ، دار محاكاة للنشر والتوزيع ، دمشق ،سوريا ، ط1، 2011 ، ص 15.

الجزء الأول من العنوان على المعلوم من الأمر على غرار الثانية التي تجنح إلى الحركات المعبّرة فهي رمزية أكثر منها مباشرة، فيظهر نوع من الصّراع إلى السطح بين المعلوم والمجهول.

تنفتح الرواية على ملحمة جلجامش في ألواحها الاثني عشر، مستنزفة إياها خالقة منها نمطا سرديا يتناوب بين الملحمي تارة من خلال الشخصيات والواقعي تارة أخرى من خلال الفضاء المكاني وشخوص أخرى بطبيعة الحال، هذا التناوب خلق حوارية أعمق بين الخطاب الأسطوري/الملحمي بعيدا عن نسقه النصّي والخطاب الرّوائي القريب من الوقائع الإنسانية، وعبر الفعل العجائبي تتحول الممارسة الروائية إلى ضرب من الأسطورة تحمل يقين الإنسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

وبعيدا عن شكل الصّراع "الملحمي/الأسطوري" والواقعي المطبوع في الغلاف بدء من تصدّر لفظة جلجامش الجانب العلوي ثم تلحقه في الأسفل لفظة الراقصة المتبوعة بحرف العطف "واو"، اتخذ العنوان الشكل الجدلي؛ أي خلقه عالمين تجسّده ملحمة جلجامش بكل خصائصه المثالية المقدسة والمدنسة على اعتبار أن الحياة الدنيا لعب ولهو والرقص سيمياء معنون لها. فتخضع اللفظتين لجدلية المقدس والمدنس، وبذلك تصبح اللفظة الأولى عتبة لا نلج فيها فقط إلى المتن الحكائي بل إلى نصوص أخرى تتّخذ طابع القدسية التي تتطرحها اللفظة في حد ذاتها بغض النظر عن الألواح الأشورية هي الأخرى، فيخرج جلجامش عن كونه نصا ملحميا ليتخذ صفة الخطاب معبرا عن العالم في أبعاده الثلاثة :المكان، الزمان، والحدث. أمّا اللفظة الثانية فهي تنزاح كدلالة معبرة عن الواقع، فتتضافر اللفظتين وتتناوبان في طرح الواقع والعجائبي تارة بين المعلوم وتارة بين المجهول في شكل جدلي تتألف فيه المعان أحيانا وتختلف أحيانا كثيرة .

– الفوقي والتحتي :

العنوان يطرح فكرة الفوقيّ والتحتيّ في سلسلة دلالات متصارعة ف"جلجامش" تحيل إلى الفوقيّ والتي تطرح معان من مثل: السلطة، المؤسّسة، الذّكورة، المركزّية، الفكر القبلي ...، ولفظة "الراقصة" تحيل إلى التحتيّ بمعاني: المرأة، الشّعب، الفن، اللامركزّية، الفكر البعدي ...، وتتصارع الدلالتان الأخيرتان في خطاب واع عن كينونة الفوقي بالنسبة للتحتي والعكس صحيح.

إنّ قصدّية التفسير من خلال صيغة اسم الفاعل "الراقصة " أنزلت الفوقيّ إلى مطاف الصراع التحتّي وألزمته بخصائصه إضافة إلى ما يحمله من خصائص فعلية – الحركات– ذات المقصدية ينبّؤ عليها الخطاب الروائي. فتتألف الدلالتان على مستوى الذكورة والأنوثة، وتختلفان على مستوى الصراع الذي يدور بينهما .

لقد صعّدت اللفظة الثانية من العنوان من الدلالة التحيّة المرتبطة أيّما ارتباط بالغلاف الذي يحتوي على الراقصة، مخرجة إياها من لحظة التبعية إلى لحظة فرض السلطة على الجنس والمتن وجلجامش في حد ذاته على اعتباره يمثّل الدّلالة الذّكورية أين تنقلب موازين السلطة من الفوقيّ إلى التحتيّ، ولعل هذه الأخيرة استطاعت إبراز المرجعيّة الدينية والتي ارتبطت منذ القدم بالرقص والموسيقي فقد عدّتتها الحضارات منذ القدم« **شكلا من أشكال الكمال (صوفيا وفلسفيا وعمليا) ومنذ القدم لخص في معتقد love is god and god is music** »[1]، فالموسيقى هي الوجه الأخر للدين والرقص هو صلة الوصل بين الاثنين، وتطهيرا للارتقاء إلى الذات الإلهية .

واللفظة تخرج عن مدلولها اللساني لتصبح مصطلحا صوفيا مشتقا من فكر جلال الدين الرومي فهو يرى « **أن الأرواح التي تكسّر قيد حبس الماء والطين وتتخلص منها تكون سعيدة القلب، فتصبح راقصة في فضاءات عشق الحق لتكون كالبدر في تمامه، فأجسادك راقصة لا**

[1]– كمال يوسف علي ، دراسة في دور الموسيقي في تعميق مفاهيم التعايش بين الحضارات ، مجلة الفن المعاصر، أكادمية الفنون، العدد 11و12 ،2011 ، ص150.

تسل عن أرواحها ولا تسل عمّا ستحول منها »[1]، فالرقص لحظة التحرّر من الهيئة الحسّية البشرية التي هي مزيج من ماء وطين، لتعلو إلى مطاف الرّقص أي حرية الأرواح خارج نسق الزمان والمكان فتصبح متراقصة بحرية وعبثية وجدية تقودها إلى الحق.

[1]– عامر محمد حسين ،الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة " المولودية أنموذجا "، مجلة بابل للدراسات الإنسانية ، العدد3، ص 85.

2- التصدير :

يعد التصدير كممارسة حداثية خاصة في الكتابة الروائية توضع على رأس العمل الرّوائي فهو يمثل « **حركة ثقافية تقيم علاقة بين نصين :نص السارد والنص المستشهد به** »[1]والنص المستشهد هو ذلك النص الذي يورده كاتب ما لغيره من المؤلفين لغرض توضيحي، أو سيكولوجي بحيث « **يصعد الحساسية والانفعال لدى القارئ** »[2]؛ أي تصعيد حساسية التلّقي لدى القارئ، والتصدير تكمن أهميته "في من قاله"، فغالبا ما يرتبط باسم المؤلف الذي يلقي بضلاله على النص الروائي.

والملاحظ على هذا المتن الروائي أن السّارد قد افتتح نصه بتصدير للفيلسوف اللاهوتي "**سان أوغستين**" وإلى جانب هذه التصديرات فقد تناولت مجموعة من الاستحضارات الشّعرية والموقّعة باسم الروائية.

لقد مثل التصدير هو الأخر نصا موازي للمتن الروائي لابد من الوقوف على حيثياته ومقاصده حتى تنفتح مدارك الرواية، فهو يمثل رؤية مجازية مكثفة الرواية ككل .

يفتتح تصدير الرواية معنّونا ب"توشيح "مما يخلق مفارقة جمالية، فعادة التوشيح مرتبط بالشعر وهو في الأصل من الفنون البديعية « **وهو أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته ومعناه متعلقا به حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف أخره وبانت له قافيته** »[3].

[1]- نبيل منصور ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1، 2007، ص36.

[2]- المرجع نفسه ، ص 61.

[3]-أسعد جواد يوسف ، التوشيح ، دراسة بلاغية في تقنيات الأسلوب القرآني ، جامعة القادسية ،كلية الآداب، ص4؛ينظر :قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 167.

ويتعدى هذا الفن إلى النثر ولا يقتصر على الشعر فقط، وفي النثر« **بشرط أن يكون المعنى المتقدم بلفظه، من جنس معنى القافية والسجعة بلفظه، أو من لوازم لفظه** »[1]، وهو ذو بنية موسيقى إقاعية في الشعر، وسجعيّة في النثر، والتوشيح في الأصل اللغوي مرتبط بالوشاح وطريقة لفه حول الرقبة أو المنكبين (الرّداء)، فينزاح بمفهومه هذا في الخطاب الروائي عن بنيته الإرصادية كفنّ بديعي ليوشح المتن الحكائي والخطابي معا، أي يلفه من كل الجوانب من بدايته إلى نهايته، والتوشيح عادة كفعل يلقي بالدفئ؛ أي المعنى والدلالة على الخطاب ككل وهنا يترادف والتصدير دلاليا .

وإذا كان يلقي بدلالته داخل النص وخارجه مسيّجا كيان الخطاب الروائي "جلجامش والراقصة "، فهو يستنزف "التصدير " كاقتباس استشهادي، موشحا المتن السردي دلاليا في كلياته وجزئياته .

يلتزم التوشيح الصيغة السّجعية أو اللازمة – أحد اللوازم الدالة على اللفظة –على غرار التوشيح في رواية "جلجامش والراقصة " فهو اقتباس مباشر لا يخضع للسجع أو اللوازم <<**ما الزمن؟ أعرفه إنّ لم يسألني عنه أحد. وما إن أريد شرحه لمن يطلب مني ذلك، حتى أجدني أجهله تماما** >>[2]، يستهّل التوشّيح بسؤال فلسفي، عن ماهية الزمن "**ما الزمن ؟**" الزمن في صيغته التجريدية والمادية من خلال " أعرفه /أجهله " الذي طرحه في عمقه الفلسفي، أي أعرفه معرفة روحية من خلال الذات بعيدا عن الأخر، وأجهله في إطار الأخر، فالمعرفة إذا وجودية ميتافيزيقية "روحية "والجهل بالزمن ما هو إلا جهل بتجسيده المادي الحسيّ وما "اللغة /اللسان" إلا ذاك التجسيد الذي يتعسر به معرفة الزمن. والجهل هنا يبرز دلالة "اللبس "، فمن العسير تحديد ماهية الزمن إن لم نحدد نشأته، ولفظة أعرفه تحيل إلى الحياة؛ أي الزمن المعيش، ولأنه يعيشه فهو يحس به في نفسه من تغيرت وتطورات تنطلق من نفسه " كجسد وروح " وتذهب لتتعدّي إلى الأخر، إذا ما أريد شرحه يصبح

[1]– المرجع السابق ، ينظر :أبو الهلال العسكري ،كتاب الصناعتين ، ص 397.

[2]– ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، ص7.

مجردا يجهل به، وعليه تصبح المعرفة الذاتية بعيدا عن اللغة كتجسّيد محسوس للزمن، وعليه يصبح الزمن مجرد حالات شعورية مرتبطة بالإنسان لا تتعدى غيره في تحديد حدوده الحسية.

ينفتح الطرح الفلسفي في التصدير على المتن الحكائي في شكّل سردّي يخضع لمساءلة الحدث السردي لإبراز فكرة الزمن المتجسّد من خلال الإحساس والمعايشات الممتدة على يد الشخصيات بداية من العنوان "جلجامش والراقصة" فليس من الغريب أن يتألف العنوان ووقع الملحمة من العنوان إلى المتن الحكائي، إذ يعدّ التصدير المتوشّح بدلالة الزمن همزة وصل بينهما ولأن الرواية حسب أرغون « **تخرج من رحم الجملة الأولى** »[1]، ذلك أنها تقدم « **نفس الرواية وإيقاعها وأحيانا موضوعها** »[2]، وبذلك تنفس التوشيح فالمتن السردي فلسفيا من خلال بؤرة الزمن المتصارعة على مستوى العنوان وانعكاسه في النص بعد ذلك، ومدّه بعبق شعريّ من خلال لغته التي أحيت الرّوح الملحمية الأشورية القديمة .

لقد تبوأر الزمن وفق التصدير على مستوي شخصية جلجامش التي تقود الحدث السردي باعتباره "البطل المؤله "؛ أي نصف إله ونصف بشر، وتنصّيف الشخصية بهذا الشكل يبرز على مستواها: المقدس (الروح)، المدنس (الجسد)، وهذه الثنائية تحيل على الفضاء المكاني دلاليا، الواقع الذي يخضع التدنيس/الزيف، والروحي الذي يخضع للتقديس والخاصيتين تمثلان الزمن، فالزمن هو جلجامش والعكس صحيح، وعليه تنفتح مدارك الشخصية على جدلية الزمان والمكان .

تتأثث التصديرات الأخرى ضمن المتن الحكائي مسرحيا وشعريا، فيتناوبان في رسم مكثف للأحداث السردية، ولعل ما يذكر من تصديرات شعرية يطرح في بعده الفلسفي الشعري والجدول الأتي يوضح ذلك:

[1]- عبد الملك أشهبون ، البداية والنهاية في الرواية العربية ، دار رؤية للنشر والتوزيع ، ط1، 2013، ص 98، ينظر Ralandbovrneuf: ،L'UNIVERS DU Roman، p45 .

[2]- م.ن، ص.ن .

العنوان	التصدير الشعري	الصفحة
لوح آدم	تبا لها .. ما أصعبها لوثة الحب ..	ص37
اثنتان في واحدة..	لست نصفك يا مجنون.. ألا ترى كلّك .!؟	ص90
د.ع	اتبعني .. سآخذك بعيدا .. حيث تدور السماء حول الأرض .!	ص 163
لوح يوسف	قال الغد للبارحة: -سبقتني .. قال البارحة : -لا عليك يا أخي نحن بارحتان .	ص176
د.ع	الوقت يمر هكذا تقول سائر اللغات.. فهل رآه أحد يا ترى ،يمر	ص 185
أنا الجميل جلجامش	الحب ينبوع الوسامة .. والكراهية ، تورث العاهات.	ص197
طريق الماء..طريق الحنين	على مهل .. تربّي نار لوعته . على مهل .. تعصر قفاف الكرز لتطفئها .	ص233

د.ع	يغرقان في عناق نوم .. مثل نون تحضن بحرص شديد نقطتها.	ص236

تتموضع الأشعار بشكل جداري أقرب منه إلى التصدير؛ إذ تظهر أحيانا متعلقة بعناوين وأحيانا أخرى بلا عناوين .

تطرح الجداريات الشعرية ثنائية "الحب/الزمن " في بعديهما الفلسفي ما نلحظه في التصدير الخاص "بلوح آدم " الذي يشير إلى "الخطيئة الأولى "، "أنا الجميل جلجامش "الذي يدل على التطهير، "فالحب " يحمل في عمقه خطيئة وتطهيرا لها، والزمن الذي يتعلق بالوقت الذي يشير إلى التاريخ والزمنين القبلي والبعدي من خلال ثنائيتي "الغد والبارحة /السماء والأرض " وارتباطها بجلجامش، إن جدلية الزمن في المتن الحكائي تساءل الحضارات من خلال الملحمة في شكل تاريخي وديني معتمدة على: العتاب، الذنب، ولحظات الانكسار والشوق والوجد والاستذكار التي تبرز المساءلة التاريخية /الدينية .

3- العناوين الفرعية :

إلى جانب العنوان الرئيس للرواية، تناولت الرّوائية مجموعة من العناوين الفرعية تراوح عددها تسعة وثلاثين عنوانا، والعناوين الداخلية، فالروائيّة عمدت إلى التكّثيف العنونيّ واللا منطقية التي تحمل الطابع الشعري وأحيانا طابع الأمثال، غير أنها في بعضها اعتمدت التناص مع الألواح الأشورية في إحدى عشر لوحا معنونا في روايتها وقد زاوجت مع المعروف من العناوين الكلاسيكية التي تعتمد اسم البطل، أو المكان، أو البلد والعبارات الطويلة .

وفي خضم الكثافة العنوانّية الداخلية تغيب الصيغة الفصلية والمبحثية للرواية، وتظهر الألواح الإحدى عشر مبرزة النسق الحدثي للرواية وكذا العنوان الأصلي بداية من « **ما قبل الألواح وما بعدها** »[1]، معنونا بعنوان فرعي أسفله « **هو من رأى كل شيء** »[2]، وهنا تشير إلى الألواح الأشورية التي تناولت ملحمة بلاد الرافدين "جلجامش" ما قبلها؛ أي التاريخ المرصود في تلك الألواح، وما تناولته من أخبار وصولا إلى ما بعد الألواح وهو ما تطرّقت إليه الرّواية مما لم يذكر فيها – أي الألواح – والعنوان يطرح فكرة الزمن القبلي والبعدي .

والزمن القبلي هو الزمن البدئي الذي سطّرته الألواح في وعيه وروحانيته ونظمه، زمن الألوهية والزمن الطبيعي، أما البعدي هو الزمن الاضمحالي المضاد للأول والمسائل له، ولعل الزمنين يطرحان فكرة الحقيقة قبل الألواح وبعدها؛ إذ تعد كمعادل رمزي للتاريخ، أي مساءلة التاريخ من منطلق الشخصية الملحمية جلجامش، الذي في بعده الأسطوري نصفي إله وبشر، هي ذي الألواح التي اتصفت بهذا التقسيم فقد مثلت الحد الفاصل بين الألوهية والبشرية، بين الحقيقة المطلقة (المقدّسة)، والحقيقة النسبية(المدنّسة)، فالألواح تحاور الزمنين من خلال شخص جلجامش المغامر في الألواح آن ذلك وفي الرواية الآن، ثم ليتناص مع العنوان الفرعي والعنوان الداخلي مع الملحمة، وتطرحه الرواية في

[1]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، ص 9.

[2]- م.ن، ص.ن.

صيغة تساؤلية تعجبية « **هو من رأي كل شئ** »[1]، مساءلة الصيغة الخبرية في الملحمة « **عن الذي رأى كل شيء**»[2]، تجزم الملحمة في صيغتها الإخبارية أن جلجامش هو من رأى كل شيء أي وصل إلى غمد الحقيقة وينعكس على الحقيقة التاريخية والحقيقة الدينية باعتبار أن "الغيب"اكتمال المعرفة عن كل شيء، يغوص عنوان اللوح الأول للرواية فيتعلق بالحقيقة الفلسفية الصوفية التي تصل للإشراق في نهاية الرواية مع أخر عنوان "الرقصة الأخيرة" تطرح الملحمة الجلجامشية قيما أخلاقية رفيعة أهمها :الخير، الشر، الموت، الحياة، في شخص جلجامش وسعيه وراء الحرية، التي قدمها وفق منظور صوفي بحت بدء من اللوح الأول ثم المسلك الأول مع "لوح أدم" أي رحلة النزول إلى الحس و خروجه من دائرة تاريخية الألواح وسلوكه المسلك الزمني الواقعي عن طريق المشاركة، مشاركة قصة خلوده مع "أدم" صديقه الذي مثل رؤية حسية بالنسبة لجلجامش، ثم تبدأ الرحلة الحسية لاكتشاف الذات العليا والحرية من المادة إلى الروح في« **لوح مدح ولهانة، لوح رحيل العروس، لوح ولهانة** »[3]، لتبدأ مرحلة الاهتداء والخلاص مع « **لوح يوسف المخلص ولوح يوسف** »[4]، ولما كان الجمال مرادفا للذات الإلهية فقد عبّر اللوحان عن وحدة الوجودّية المطلقة والتأمل في هذا الكون لا من حيث الخلق فقط بل من حيث الأحداث أيضا في « **لوح سطوة الذاكرة** »[5]، لتتجلى في لوح طاووس، تلك الذات الإلهية في جمالها وتعدد ألوانها التي يطرحها الطاووس ومغرياته ليصل في النهاية إلى الذهول الذي يعتريه الجنون "لوح في حكمتك شيء من جنوني وفي جنوني كثير من حكمتك "، لتنتهي هذه الرحلة بالإشراق في "الرقصة الأخيرة " وتكتمل رحلة جلجامش وبحثه عن الحرية والحقيقة متوصّفة في عشتار ومحاولة تصحيح خطئه الذي ابتدأ قبل الألواح ليختم بعد هذه الألواح.

[1]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ،ص 9.
[2]-م.ن، ص 9.
[3]-م.ن، ص 85-100-105.
[4]-م.ن، ص 113-176.
[5]- م.ن، ص 204.

والألواح ليست وصفا لرحلة صوفية فقط إنما هي رحلة للوعي والارتقاء فهو في مرتبة تجمع بين العبد والإله، ولا تتجلى هذه المرتبة إلا في الموت. وما خلود جلجامش إلا وجه أخر للموت في الرواية، ورحلة الوعي من عمق الموت، موت الإحساس البشري وسلطة الزيف وإعادة تصحيح الحقيقة التاريخية والدينية والصوفية في رحلة البحث عن عشتار والتفاعل مع الشخوص ذات السمة الواقعية قد حققتها .

وبعيدا عن النظرة الصوفية تطرح الرواية خطابا مدنسا على اعتبار أن الملحمة تمثل كتابة « **خطابا استبدادي ...لا تفسد أو تقمع أو تشوّه المعنى الحقيقي لأنه ما من معنى حقيقي يقع عليه الإفساد** »[1]، على غرار الرواية والسرد الذي يمثل قرينا موازيا للملحمة يعيد صياغتها في نسق تساؤلي طرحه السرد، بطريقة صوفية ومن ذلك فقد أخرجت الألواح السردية المدنس إلى مطاف المقدس من خلال التناص مع شخوص الأنبياء من مثل: أدم عليه السلام، يوسف عليه السلام، وعيسى عليه السلام ... وغيرهم، فالكتابة هي التي تمنح بعدا سيميولوجيا للغة « **فاللغة ضرب من الكتابة** »[2]، فالألواح مثّلت حدا فاصلا يمنح الماقبل (الزمن القبلي) حقيقة وتاريخا موثقا ومرتكزا مدللا الزمن لتصبح الكتابة هي التجسيد الفعليّ للصوت وإعادة الكينونة المفقودة وتوثيقها وتمثّل الملحمة والأساطير مركزية الخطاب الزمن القبلي، لتفنده مساءلة ما بعد الألواح أي ما بعد التسميات التي تقّر في عمقها حقائق ولغة تخضع للتماثل والاختلاف على مستوى العناوين الداخلية .

إن التناص الحاصل بين الألواح الأشورية والألواح السردية، فيخرج المتن الحكائي بهذه الألواح كدلالة من ماديتها الحسية والطينية إلى هيئتها القدسية؛ أي ردّها إلى طبيعتها المحفوظة "اللوح المحفوظ"؛ أي كتاب البدء، إعادة حقيقة الوجود إلى البدء زمن الحق.

[1]-أيان ألموند ،التصوف والتفكك درس مقارن بين إبن العربي وديريدا ، ت.حسام نايل ، المركز القومي للترجمة ، ط1، القاهرة، مصر،2011، ص 66.

[2]- م.ن،ص.ن.

تطرح الرواية مسارات متشعبة عبر تسعة وثلاثين عنوانا تتقارب وتتباعد من حيث الاستعمال إلا أنها ركنت إلى الألواح لعرض مسارين متوازيين يتبعهما السرد من بدايته إلى نهايته، وهذا التوازي يقوم على الألواح في تأرجحها بين ما بعد والعودة إلى ما قبل، وبذلك تحيل الألواح إلى تناص ديني غرضه الإنقاض والاستذكار والتغيير في نفس الوقت، على اعتبار أنها تسري على وقع الذاكرة أي التأمل "البحث عن الحقيقة " بين القبلي والبعدي، فالألواح تبحث عن مركزية جديدة ترسوا إليها في مسار الوعي (التاريخ والدين).

ثانيا :الاشتغال الزماني والمكاني في الرواية :

يعد الزمان والمكان من أهم بنيات السرد في الرواية، كونهما يعمقان الإحساس بالحدث والشخصيات، فالزمن في رواية "جلجامش والراقصة" يخضع للمفارقات، فالرواية تمتد على مدى تسعة وثلاثين عنوان وإذا ما جمعناها كلها نجدها تتوزع – حسب الأصوات – إلى أربع مقاطع: جلجامش/ يوسف، عيشات/عشتار، أنكيدوا، الراوي .

يهيمن صوتي جلجامش والراوي على السرد، فهما تارة يستعملان ضمير "أنا " المتكلم فيغيب الراوي ويوازي ومعرفة الشخصيات وأحيانا يتخذ الراوي موقع العليم الذي يقدّم الأحداث ويستل الكلام من لسان الشخصيات فيتحكم بظهورها واختفائها. وعلى هذا يتأسس الزمن الذي« **يحضر في هذا الوعي في شكل ذكريات وحوادث ولحظات جميلة وأخرى حزينة** »[1]، تقوم الرواية على الزمن الملحمي لجلجامش؛ إذ تنطلق منه لتؤسّس زمن السرد والذي بدوره يكون مبهما خارج نطاق الزمن الفيزيولوجي يحتكم لزمن الطبيعة "الليل، الفجر، الصباح..." وهلمّا جرا من الفوالك من "كواكب، نجوم، حسوم ..."التي تحشدها الروائية ضمن المتن الحكائي مما يزيد من غموض الزمن، والملاحظ على الزمن في المتن السردي أنه يطول ويقصر. يطول إذا ما ركن السرد إلى "جلجامش" الذي يستعيد ويستوقف السرد تارة، مستذكرا حبه وولهه بعشتار وندما شديدا على رفضه لها، وتارة واصفا ما حولها من أحداث متعلقة بشخصيات من مثل: أدم « **علمت أن أدم كان طالب علم مجتهدا ،له أصدقاء وزملاء وحياة عامرة بالبحث والمثابرة...**»[2]، عمي عبدطا« **شيوخهم معدودون على أصابع اليد الواحدة، يحظون باحترام الأغلبية لحكمة استقوها من تجاربهم وامتداد أعمارهم "الشيخ عبد القادر الطاهر" مثلا...يختصرون اسمه الطويل هذا وينادونه عمي "عبدطا" ...عمي عبدطا لم يمر على وجوده فوق الأرض سوى قرن تقريبا. ثمانية وتسعون عاما**

[1]– سعيد بن كراد، الزمنية واحتمالات السرد مجلة علامات 36، (د.ط)، (د.ع)، ص5.

[2]–ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة، ص 38.

بالتدقيق.»[1]، طاووس « **طاووس وحيدة أبويها، يقطن ثلاثتهم في شقة بالطابق الأول. إنها تمر بجسر المراهقة المتأرجح أو تكاد تجتازه..تبدوا مدللة أمها "خوخة" المرأة الجميلة الأمازيغية.**»[2]، مريومة، والقاضي ...وغيرهم، فكلهم يحضرون ويغيبون تبعا لسلطة جلجامش في السرد، وعليه لا يمكن الإمساك بخيوط الزمن التي تغيب كلما أو عزّنا السرد له فهو يعترف أنّه مستقر في الزمن منذ البداية منذ أول توقيع أقرّه في مطلع الرواية مرورا باستقرار عواطف الغربة التي تتماهى وغربة الشخصيات من أدم، وعيشات الغريبة التي لم تتقبلها عائلة سي سعيد بينهم، وعشتار نفسها التي أضحت غريبة في جسد عيشات ناهيك عن الشخصيات الأخرى التي تعيش غربة المكان و نوستالجا الحنين ذاك الرابط الذي يجمع شتات الزمن وشكله في إحساس كل شخصية وتدور كلها لتعود إلى لسانيّ "جلجامش والراوي" في السرد « **إنني لم أعد وحدي غريب الزمان والمكان** »[3]، على غرار الزمن الذي يطل من البداية يلاحقه من الملحمة مرورا بالزمن السردي وصولا إلى زمن القصة. فالزمن الملحمي هو ذاك الزمن الأشوري لجلجامش الذي يعاد استدعاؤه في المتن الحكائي، أما السردي منه فهو زمن البحث عن عشتار، على غرار زمن القصة إذ هو مرتبط بمجموع القصص التي تناولها الزمن السردي، وقد تعددت الأزمنة القصصية إذ نجد منها ما يرتبط بحياة عيشات وكيف انتهى بها الأمر في الماخور، كما نجد أيضا منها ما ارتبط "مهشيد" مربية عيشات وكذا كل من خوخة أم طاووس المغربية التي انتهى بها الحال في ولهانة بعد زواجها هناك، وهناك أيضا مريومة التي تقضي معظم حياتها في تنظيف العمارة ورصّد أحوال الناس فهي عليمة بداخل وخارج و بشقق عمارة "دي موسي"... وغيرهم وتظهر هذه القصص في سياق استرجاعي إذ يستحضر السرد الشخصيات في زمنها الآني ثم يسلط الضوء على حيثيات ماضيها حتى يجعلها تعيش غربة زمكانية تتماهى وشخصية جلجامش،وإذا ما عدنا إلى شخصية "عشتار/عيشات" نجدها تتخذ موقع المشاهد

[1]- ربيعة جلطي ،جلجامش والراقصة ،ص 159.

[2]- م.ن ، ص 220.

[3]- م.ن ، ص 88.

من الأحداث برمتها ولا تحرك ساكنا وإنما تترك المجال للراوي في أن يتحكم في خطابها. يعمل الزمن السردي والقصصي وفق تقنيات السرد التقليدية من استباقات واسترجاعات تخص رؤية جلجامش ومعايشته للأماكن والأشخاص التي احتك بهم هذه الوظيفة تفكك الزمن الملحمي المرتبط بالشخصيات: جلجامش، عشتار، أنكيدوا، إذ يعيد الاسترجاع خلق أنكيدوا من جديد في زمن أخر ليتحلّ بعجائبية لم يحظ بها في الملحمة الأشورية، وناهيك عن أن الزمن السردي حطم اللوح السادس المتعلق بعشتار وجلجامش وأعاد بنائه ضمن نسق أخر؛ إذ يعد اللوح الفاصل في الأحداث وعلى إثره تقع معظم التغيرات اللاحقة على جلجامش، فالسرد انطلق من تلك النقطة الفاصلة وكانت" عشتار " وهي تتخفي من جسد لأخر مقصاة من جسدها الأصلي الذي هو بحوزة الإله الأكبر "آنو"« **وجسدك أنت يا عشتار ؟أين هو؟ تركته بين يدي الإله آنو، هو من يقرر لماذا ومتى أستعيده**»[1]، هذا الاستحواذ على الجسد الأصلي يبرز غياب القيمة الأنثوية التي تقررها الولادة الأولى على الهيئة الأولى فالأب الأكبر قيد حرية عشتار وجعلها تنسلخ في الأجساد البشرية تبحث عن ما يتمم كمالها الأول. وهذا الانسلاخ تجسيد أخر للزمن الذي ما يفتؤ يتغير بتغير الأجساد وكذا المكان، وعليه لا يمكن الإمساك بالزمن في هذه الرواية إلا عن طريق المكان والجسد اللذين يفرضان تصورا فزيولوجيا للزمن عن طريق المعايشة .

تبرز الأمكنة في المتن الحكائي بصيغتيها "الانفتاحية والانغلاقية " وأحيانا يغيب المكان والزمان وتسبح الشخصيات في فضاء اللغة فقد حطم الزمن السردي مركزّية الزمن وأتاح الفرصة للمكان ليبرز نفسه كمركز هو الأخر ينافس الزمن فخلق ما يعرف ب"الماكزمانية السردية" التي تعمل وفق توافق زماني ومكاني لا يمكن الفصل بينهما .

"فالمصحة العقلية " كأول فضاء مكاني ينطلق من السرد؛ إذ ينغلق المكان على جلجامش ليثبت مرة أخرى امتداده الزمني عن طريق الشخوص التي يستمتع برفقها بطرح عالمه الملحمي فلا

[1]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، ص 92.

يتخذ له هوية مظلّلة تحت أيّ اسم من الأسماء وإنما يظل جلجامش ملك أوروك الذي امتدد به الخلود ليبحث عن عشتار ويعبر لها عن وجده وأسفه، والملاحظ على المصحة أنها تجمع أشخاصا يتلاءمون وجلجامش من « **فنانون وفلاسفة وكتاب وحكماء، أدخلوهم هذا المستشفى للتخلص منهم، لكن ليس للسبب نفسه، لم يدعوا أنهم مثلي ملوك، وأنهم خالدون، ولكنهم كانوا ينتخبون أفكارا مغايرة ومعارضة خطيرة** »[1]، إذ يبحث المكان عن علاج لهم من مختلف الأفكار التي تهدد الأخر(السلطة)، فالقاسم المشترك بينهم هو بحثهم عن الحقيقة والعدالة فانتهى بهم الأمر بين جدران مسيّجة بباب يشبه سور أوروك على حدّ قول جلجامش .

تعمل المصحة كسجن نفسي لهذه الشرائح التي تبتغي التنوير، ليبرز المكان سلطة المجتمع البطريكي التي تنهي نفسها بنفسها في سبيل الحفاظ على الحكم. وينطلق المكان مرة أخرى إلى الماخور الذي يشكل هو الأخر سجنا جسديا ليس للمرأة فقط وإنما للرجل أيضا، فينغلق الماخور على الأجساد ويتساوى فيه الكل في شكل فضاءات تحضر فيها الأجساد كعلامة وتغيب فيه الدلالات التي تمثل المسكوت عنه. يسكت الماخور عن الكلام المباح عندما يسيطر الجسد على المجال السردي فتظهر سلطة المادة للوجود وكيف تكون على حساب القيمة التي تضمحّل شيئا فشيئا إلى أن تبرز عيشات في ماخور "القايد الزين" قيمة كلّلت بالزواج للاعتراف بها وبذاك يعيد السرد النسوي الاعتبار للزواج كقيمة عدت قبلا قهرا للمرأة ويصبح طوق نجاة لها وبطاقة تعريفية تثبت حضورها الفعلي لا كمادة تشبع الشهوة وإنما كقيمة أنثوية. ثم تعود من جديد لتغيب لصالح أسرة سي سعيد الرافضة لعيشات فاضحة بذلك المجتمع النسويّ الذي يستغل بعضه البعض لتحقيق مطامع شخصية« **لم يكن جزافا اختيارها الشخص الذي أهدته عيشات الساحرة. بعد شهر فقط، تسلمت عتروسة المافيا جواز سفرها الدبلوماسي من يد سي سعيد** »[2]، ثم "ولهانة" التي تنفتح فيها مدارك عشتار وتغيب عيشات ولا يبقى منها سوي الجسد، إن انتقال فكرة القيمة إلى الجسد كان نتيجة معايشات عيشات لظروف

[1]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، ص 26.

[2]- م.ن، ص 82.

أفقدتها الإيمان في الوجود فتركت العنان لعشتار لتصعد وتعيد هيّئة الدمار والحرّية التي تعلوها كأم كبرى "ألهة في جسد بشرية" وعلى مستوى ملهى "آرّاي" تتحرر عشتار بالرقص فتتلون بألف حركة غوائية من حركات الرقص التي تقوم بها، فعشتار تبوح بسلطة الأعراف الشرقية على المرأة التي تراها من الملحمة الأولى غواية لا تسمن ولا تغن من جوع .

ثالثا: خصوصية اللغة الشاعرية والسرد الاستبطاني :

لعل ما يلاحظه القارئ لأول وهلة على المتن الحكائي تلك اللغة الشاعرة التي تتميز بها الرواية، سواء على مستوى التقديم، أو من حيث سرده للأحداث، المتوالية التي تطرح وجدانية المشاعر كونها تصور ذاك الألم الكبير الذي يعتري جلجامش اتجاه عشتار الآلهة، وسعيه الكبير لإصلاح الأمور من خلال لغة تتسم بإيقاع شعريّ يتماهى ووقع الملحمة فهي لغة واهمة تبرز تلون الشخصيات، فنجد تشظّيات لمختلف التناصات الدينية والشعرية وحتى الفلسفية مما أكسب الرواية غموضا، بالرغم من بساطة الحدث المتناول وهذا يشير إلى الشخصية الأنثوية التي تبتغي الغموض وعدم الاستقرار على أرضية واحدة فهي في كل مرة تظهر بشخصية مختلفة كعشتار التي تظهر وتختفي، تصمت وتنفجر، تدمر وتداوي، فانعكست هاته الشخصية على الطرح اللغوي فاتسم بالغموض ومحاولة الابتعاد عن كل ما هو بسيط فذاك يجعلها أكثر عرضة للانكسار فتتخفى وراء شعرية اللغة التي تمدها بإيقاع تتمايل خلفه، وهذا إلى جانب مختلف المقطوعات الشعرية التي تناولتها الروائية ضمن المتن الحكائي، ومن العجيب أن ينعكس هذا التلوّن الشخصياتي على رسم الشخوص الذكورية فها هو جلجامش الذي نجده يحمل أكثر من شخصية يظل يتجاذب أطراف الحديث معها منسلخا عن كيانه تاركا نفسه تمشي والتيّار لذلك اعتمد لنفسه اسما يحقق له الانتماء بين الناس .

وإذا ما عدنا إلى المستوى الاستبطاني، نجد المتن الحكائي يركّز بشدة على هذا الجانب الذي يبرز تشتّت الذوات وتيهها ومحاولة رسوها إلى بر الأمان عن طريق العثور عمّا يكمل نقصها وتشوهها، فالسرد الاستبطاني في الرواية يقوم على مستوى الفواصل الإنشائية التي تبطئ من حركية السرد وتترك العنان للشخصية لتبوح، وقد استحوذ عليه جلجامش على جله إن لم نقل كله لحاجته أن يترك لذاته الأصلية أن تطفوا ولو قليلا إلى الوسط وأن تحرّك ساكنا وتخرج من هذا الامتداد الزمني "الخلود" الذي أصبح لعنة تصاحبه .

يضع السرد الاستبطاني المتن الحكائي في محاور تشكّل رؤية للواقع فهذيان جلجامش بعشتار يجعله في مستوى الإنشاء "البوح /العاطفة" التي تحول قضايا الحياة إلى موضوعات فكرية في ذهنه، فتطرق إلى الحكام وطريقة تواجدهم بين الشعب « **حكام هذا الزمن،يخافون من شعوبهم ،يتنقلون في سيارات مدرعة بنوافذ غامقة اللون، تحرسهم سيارات مصفحة ودراجات نارية صاخبة .لا يراهم أحد من شعوبهم ولا يرون أحدا .اللعنة.**»[1]، وعلى غرار الطرح السياسي، فجلجامش يبوح على ذات المستوى ببعض الأحداث التاريخية المدمّرة، منها اجتياح المغول « **أخذني الحنين إليها في القرن الثالث عشر...سوى حوافر جيش هولاكو القادمة من جهة آسيا، عبر الطريق الحرير. غزا المغول بغداد الجميلة تلك، فقتلوا كثيرا، وأبادوا، ورأيت بين الرؤوس رأس الصوفي فريد الدين العطار**»[2]، وكذا حرب الطروادة المدمرة وروح الأندلس كهزيمة مدوّية فالذّات وغيرها من الأحداث التاريخية، فهي على الرغم من قلتها إلا أنها تبرز ذكورية التاريخ وهمجية المجتمع البطريكي الذي يفرض سيطرته بقوة الحرب والتدمير ويسعى فقط إلى طمس الأخر الغريم الذي يراه ندا يستطيع أن يدمّره وهذا الإسقاط ينسحب حتى على المرأة التي كانت في الزمن الأسطوري سيّدة الكون لتستحوذ بعد ذلك على الخطاب الأب الأكبر الذي يورث صراع العروش والتي خلقت معهم ولم تكن في حكم المجتمع الأموسي.

وإذا ما عدنا إلى السرد الاستبطاني الأنثوي، نكاد نجده منعدما لاستحواذ الراوي على الطرح الذي يقيد حرية "عشتار/عيشات" فالبوح هذا التقييد يخنق الصوت الأنثوي السردي الذي لطالما صرخ بقسوة الذكر اتجاه ولا يذكره إلا بضعفه مستغلا إياه، فيبرز السأم من واقع لا يتغير لذلك فهو ينطلق وفق محور تاريخي يعتمد على الذاكرة الأسطورية الذي تتحرك بطريقة عكسية تنطلق من "الحاضر/الواقع" لترجع إلى الماضي أي العمق لتعيد الزمن البهيّ للمرأة في سلطتها المعنوية. فالإخفاقات المتكررة للمرأة في الواقع في سبيل حريتها الجسدية والذاتية "القيمة" جعلتها تعيش عبئ

[1] – ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، ص 242.

[2] – م.ن، ص 106.

النقص فتتخفي خلف مختلف الشخصيات التي تتحول مع كل موقف تماما كاستبدالات عشتار للأجساد .

الفصل الثاني:

التشكيل الجمالي في رواية "جلجامش والراقصة"

أولا- تمضهرات التناص من الأثر الفني إلى الأثر الجمالي:

1- التناص الأسطوري.

2- التناص الأدبي.

3- التناص الفكري:- الفكر الديني.

-الفكر الأوغستيني.

ثانيا- سلطة التغيير من المركزية إلى اللامركزية.

ثالثا- السردي النسوي من أسطرة الواقع إلى واقعية الأسطورة.

أولا: تمظهرات التناص من الأثر الفني إلى الأثر الجمالي:

يعد التناص استثمار للنصوص السابقة وجمعها وإعادة تركيبها في شكل نص أخر، إن التناص هو قراءة ثانية للنصوص السابقة وفق النص الحاليّ؛ أي انفتاح نص على آخر .

1- التناص الأسطوري :

– على مستوى الشخصيات:

تبرز تناصية الرواية مع الأسطورة بداية من الشخصيات، إذ لا يمكن القول أنها تقاطعت مع الأسطورة بقدر ما قامت عليها، فقد بنيت رواية "جلجامش والراقصة " على ملحمة جلجامش مستلهمة الشخصيات من حيث الحضور الاسمي: جلجامش بطل الملحمة والرواية، عشتار آلهة أسطورية وفي الرواية كذلك، أنكيدوا صديق جلجامش الذي يعود إلى الحياة في الرواية وفي نفس الدور في الملحمة، الآلهة "ننسون" أم جلجامش، الإله الأكبر "آنو" والد عشتار ...وغيرهم. فتتمازج العجائبية بالشخصيات ولكنها تخضع للخصائص الواقعية أي سمة "الاختفاء"، وتبرز على مستوى الشخصيات ثنائية "الحضور والغياب" بالنسبة للعنصر الخوارقي .

وقد تناصت الرواية مع الشخصيات الأسطورية لتعبّر عن اللامركزية التي يعيشها الفرد في العصر الحالي وموت الايدولوجيا التي أدخلته في حالة تيه، عن ذاته، ووجوديته، وغاياته، ولتعيد قراءة الخطاب الملحمي الأشوري وفق مغامرة تتجاوز حدود مملكته المكانية والزمانية، بقدر ما أصبحت تبحث عن الحب كعنصر مواز للخلود، أما الخلود فما هو إلا إحالة للحرية التي يسعى خلفها جلجامش حرية التمرد على الحياة والموت في نفس الوقت وقد وجد ذلك في وجده اتجاه عشتار التي عبرت عن الوحدة المطلقة، وهدفه الصوفيّ الذي يرى به الذّات الإلهية ويطرق باب المطلق « **أنا المطلق أسفله "جلجامش"ملك أوروك العظيمة ابن الملك لوغالباندا ثالث ملوك السوماريين وابن الآلهة "ننسون". أنا من شقت سمعته قبة الزمان والمكان ...أنا الذي رأى كل شيء من**

آلاف السنين وسيظل »[1]، « **هذا أنا، على الرغم من جبروتي وسلطاني وقوتي، ما من شيء غلبني سوى سلطة القلب سوى الصداقة والحب. أنا في العشق متعثر الحظ** »[2]، وبما أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى – حسب الغذامي – فالشخصيات الأسطورية في هذه الرواية لا تكتفي بنسقها الملحمي إنما تنزاح لتتناص مع شخصيات أخرى تمايزت بين الأسطورية في حدّ ذاتها والدينية في بعد أخر « **لأن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها**»[3]، فالشخصيات لم تتوقف عند عنصرها الملحمي فقط إنما طوعت الشخصيات الدينية في مدلولها القدسي لتصبح رداء صوفيا وجوديا لها .

لقد أخرجت الملحمة الجلجامشية الشخصيات الدينية من مركزيتها هاته، لتعيد رسم الملامح الوجودية في شكل دائرة حياتية مركزها الإنسان، لتسبح في فضاء السماء؛ أي الألوهية ذلك أن «**كلّ شخصية تراثية تتضمن قيمة دلالية ثابتة لا يستطيع المبدع تغييرها في توظيفاته الفنية**»[4]، فتتم عملية التناص من خلال تلاقح سيمات الشخصيات بالمسند إليها فنجد :

جلجامش +أدم = يتلاحمان في قيمة "الخطيئة"الدلالية

جلجامش +يوسف= يتلاحمان في قيمة الحلم غير المكتمل ،الحب ،الوجودية ،دلاليا .

عيشات/عشتار+حواء= يتلاحمان في قيمة "اللعنة" دلاليا التي أخرجت أدم من الجنة والتي دفعت بجلجامش للسعي وراء عشبة الخلود .

[1]– ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2021، ص 9.

[2]– م.ن ، ص10.

[3]– محمد خطابي ، لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1991، ص17.

[4]– أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، العيئة المصرية للكتاب ، (د.ط)، 1999، ص190.

فتضافرت العناصر الأسطورية والدينية في بناء وعيّ الشخوص في الرواية هي صورة "الإنسان" بعناصره الثلاث: ماء، وطين ونور، والنور هو العنصر الذي يبحث عنه منذ الأزل والمتوّصف في "عشتار/عيشات"، فهي الوجه الأخر للدين عندما تجتمع العناصر الثلاث تتحرر الروح وتبلغ منتهى الملائكية وتعود إلى مقامها الأول "الجنة"المهبط والمآل، فجلجامش صورة ثنائية أدم "الخطيئة/الماء" الذاكرة المتكررة "في كل فرد وبشر، ذاكرة الروح والخطيئة، أما الطين" المحسوس /اللعنة"، لعنة الخطيئة التي بموجبها هبط أدم إلى الأرض ورحلة سفره للبحث عن عشتار لتصحيح هذا الخطأ وتحرير الذات فهو الأول الذي عايش الخلق وتعايش معه والذي سيرى نهايته "الإنسان".

جمعت شخصية جلجامش بين البطل الملحميّ والبطل النقيض (البطل المتأزم) الذي يعيش حالتين: حالة البطولة في البحث عن التطهير وحالة التأزم والتيه « **أين أنت يا عشتار؟ إني أشعر بالوحدة في هذا المفصل من الزمن، في أي جسد يا ترى تسكنين الآن؟ استجيبي يا أمي ننسون؟ استجب يا إله السماء آنو خففا عنّي عبئ البحث العشوائي؛ فالأرض الواسعة تضيق عليّ**»[1]، والتطهير الذّي يبحث عنه جلجامش ما هو إلا "الفكرة" التي تشرق في النفس والعقل وتصبح بمثابة مرشد مصحح لمسار العلاقة الجدلية بين التاريخ والدين .

– على مستوى الاقتباسي:

لقد أثرى التناص الاقتباسي للأسطورة المتن الحكائي، فهو يظهر ويختفي تبعا للشخصية المحورية "جلجامش " ليثبت أن الرواية لم تقم على الملحمة فقط، إنما تستمد منها لغتها وشعريتها اللوحية ، فالاقتباس « **يمثل الدرجة العليا لهذا الحضور النصّي، حيث يعلن النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر**»[2].

[1]– ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة، ص 36.

[2]– عصام حفظ الله واصل ، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دارغيداء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1, ص78.

يعلن النص الغائب حضوره بداية من العنوان "جلجامش" مما يدفعنا للتساؤل لماذا أدرجت الروائية الشواهد الملحمية ضمن السرد، إذا كان النص الغائب يفرض وجوده منذ العتبة الأولى العنوان؟ حتى نجيب على هذا التساؤل لابد من تقصي طبيعة هذه الاقتباسات حتى يتسن لنا فهم سلطة النص الغائب في المتن الحكائي .

تستدعي الرواية خطابين مزدوجين متعلقين بشخصيتي "عشتار وجلجامش" ويبرز خطاب عشتار بداية

«تعال يا جلجامش .لتكن عريسي

هبني ثمارك هدية

كن زوجا لي وأنا زوجتك

سأهبك عربة من الازورد والذهب

عجلاتها من ذهب وقرونها من كهرمان

تشد إليها عفاريت العاصفة بغلا عظيما

وأهديك بيتا ملفوفا بشذى شجر الأرز

تقبل قدميك منصته والعتبة

ولك ينحني الملوك والحكام والأمراء

بين يديك يضعون غلال السهل والجبل

وستضع عنزاتك التوائم بالثلاثة ،ونعاجك بالمئنى

سيبز حمارك إثقال البغال

وسرعة خيولك تطبق الآفاق شهرتها

وثيرانك لن يكون لها تحت النير نظير[1]»

فقد حاولت الروائية أن تستدعي هذا الخطاب مسرحيا من خلال التقديم الذي يسبق حضوره والمتعلق بشخصية "آدم "صديق جلجامش – ضمن المصحة العقلية – وقد اخرج من لسان عشتار ليبوح به جلجامش« **يتململ آدم على كرسيه المتحرك،يتوقف عن مضغ البطاطا المسلوقة. ينتظر بشغف جنوني وبعينين لامعتين، ما سيلي. تلك اللحظة اللذيذة التي تبوح لي فيها عشتار بحبها وتدعوني لفراشها ...أحاول أن أقلد صوتها الأنثوي** .»[2]وهذا التأثيث المسرحي لم يكن عبثا، بل ساهم من خلال الاقتباس، بجعل الرواية تنتحل صفة "النص الغائب" إذ يبرز المقطعين وكأنهما مؤديان على خشبة المسرح، والبطل بعتاقته إما من خلال تصرفاته أو اسمه مؤديا لهما، مستذكرا إياهما وفق نفس نادمة وحسرة مطمورة مغمورة بشيء من الغرور والكبرياء، يتحكم جلجامش بالطروحات الثلاث "الملحمي، الروائي، المسرحي" فالرواية تشتغل على الملحمة والتي بدورها تطرح نفسها في جو مسرحي وفق أبعاده الثلاث:

الموضوع:جلجامش وعشتار

الممثل :جلجامش

الجمهور: آدم

1- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة، ط1، ص48-47.

2- م.ن، ص47.

– الموضوع وعلاقته بالاقتباس:

لقد اندمج النصين "الملحمي والروائي" وفق آلية الاشتغال المسرحي والغرض من ذلك طرح نص آخر مبهم الانتماء، فلا هو يعود للألواح الاثني عشر ولا هو يعود للسرد الروائي وقد طرحته وفق نمط نثري، على الرغم من أن الشخصية الرئيسة أشارت لكونه يعود للألواح غير المعروفة « **ثم واصلت بحركات تعبيرية وصوت متهدج تلاوة لوح من ملحمتي لم يعرفه أحد على الأرض** »[1]

جمع التأثيث المسرحي بين النمطين "النثري" في طول نفسه، و"الشعري" في لحته الإيقاعية، فالأول يطرح البعد التاريخي والثاني يحيل للبعد الديني، وهذا على مستوى الشكل، وإذا ما غصنا في عمق الإقتباسين نجد أن جلجامش تناول خطاب عشتار وهذه سابقة من أمرها فعادة الشخصيات الروائية تستدعي هذه النصوص على غرار جلجامش الذي هو جزء من الملحمة وأعاد طرح النصين الأول « **الخاص بعشتار والثاني الخاص به**

وأنا ما الذي اجنيه أن تزوجتك

أعطيك زينا، ثيابا فاخرة

خبزا طعاما

ما أنت؟

أنت مثل بيت خارجي لا يصدر ريحا .

لا يمنع عاصفة

مثل قصر عظيم يتحطم فيه الأبطال

[1]– ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة، ص 46.

مثل فيل عظيم يرمي عنه حليه

كالقطران أنت تبلل من يحملها

كالحذاء تزل به قدم منتعله »[1]

فالخطابان يتصارعان على مستوى المضمون، عشتار التي تطلب الاندماج عن طريق الزواج، وتعد بالاستقرار والاطمئنان على المستويين "المادي والمعنوي "، وجلجامش الذي يرفضه ويتمرد عليه ويتعالي عليه .

يطرح الخطاب العشتاري حرية المرأة للمساءلة والنقد هذه الحرية التي تفرض نفسها على جلجامش وتدعوه إليها وخطاب الذكورة وسلطته من خلاله، وعليه يجسد الخطابات الصراع الأموسي والأبوسي "الحضارات".

جلجامش يعي منذ البداية عمق هذا الاندماج الذي تدعو إليه عشتار "التبعية"، وعشتار ما هي إلا الوجه الأخر للقدر أي قدر جلجامش فصراعه للقدر أدي به إلى الخطيئة التي جعلته يؤسّس خطابا نثريا مصححا للأول "الملحمة /الشعر" واستعمالها للنثر بدل الشعر للأنه خطاب مغاير يستدعي شكلا مغايرا للتصحيح .

يطرح اللوح المبهم الذي تلاه جلجامش عتابا نفسيا اتجاه نفسه لرفضه عشتار أي الانسياق القدري، وعليه فهو يمثل خطابا تفكيكا للدين من خلال تفكيك عشتار كآلهة أم للكون "البعد الشكلي" والتاريخي من خلال تفكيك الخطاب الآشوري وإعادة إنتاجه في شخص جلجاش الخالد "المضمون" والجمع بين الشكلين أعاد الخطابين إلى هيئتهما الأولى "الطقوسية" « **أواصل القول**

[1]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، ص 50-51.

أمسرحه وكأنني فوق خشبة مسرح بحجم السماء»[1]وينفتح بذلك الفضاء المكاني لكليهما جلجامش وأدم على المسرح والذي بدوره ينفتح على المعبد الذي تؤدى فيه الطقوس.

- على مستوى الإحالة :

لم تكتف الرواية بالتناص الاقتباسي بل تعدت إلى الاحالي منه، وهو اقل حضورا من الأول، وهذا ما نجده فالمتن الحكائي، إذ نجد صورة لأسطورة الثور السماوي محوّرة« **اقترب النمر السيبيري الضخم مني، اقترب كثيرا. لست ادري لماذا جلست القرفصاء فجأة، كمبارز يضع سلاحه ذليلا أمام خصمه المنتصر. هواء ساخن يخرج من انفه وفمه المفتوح، يلهب عنقي ورقبتي** »[2]، فقد تماهت صورة النمر السيبيري والثور السماوي الذي تصارع معه في الملحمة، والمعروف عنه قدرة نفث اللهيب وإثارة الرعب والفزع وإهلاك الزرع والبشر، وقد وأسقطت هذه الملامح على النمر السيبيري الذي أراد إهلاك جلجامش ولكنه لم يستطع نتيجة عشبة الخلود فمثلما كان يخضع للألهة قديما فقد خضع لقوة التجدد والخلود لدى جلجامش مستنزفا بذلك قدرته على التدمير وتماهيه وتلك القدرة في التساوي؛ فمثلما يدمر الثور السماوي /النمر السيبيري، يستطيع جلجامش إعادة الانماء والتطور وإصلاح ما تم إفساده "فعل ورد فعل " بينهما، وفي صورة أخرى نجدها تطاوع الملحمة الطروادية "الالياذة" « **الحقيقة إن القايد الزين لا تمنح عتروسا لمافيا هذه الهبة لوجه الله، ولكنها تخشي بقاء عيشات عندها، وتتشاءم من جمالها الطاغي الذي لابد أن سيسبب تنافسا مريعا بين زبائنها الأقوياء، بل ربما سيفجر الحكومة نفسها، ويحدث حربا ديبلوماسية حاقدة**»[3] تلتق صورة التنافس وتنافس الآلهات في الملحمة الطروادية التي اسفرت بحرب كان سببها إنياس/عيشات "وجها الشوءم" فإنياس كان نذير شؤم بالنسبة لعائلته الملكية، وعيشات هي الأخرى وجه شؤم بالنسبة للقايد الزين فيلتقيان كلاهما في النحس ويختلفان في الجنس وخلف كل منها رغبة

[1]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقص ، ص 48.
[2]- م.ن ، ص 137.
[3]- م. ،ص 75.

الألهة في الانتقام "أفروديت/عشتار"، ويستدعي المتن الحكائي في موضع أخر صقر برومثيوس« **قبلتني مرة أخرى مثل طفل، واشارت بإصبعها، فخرج صقر بجناحين شفافين، حين تسرح كفها، يتعاظم إلى أن يصير عملاقا** »[1]، لقد ذابت صورة الصقر المعذّب في صورة الصديق المنقذ، فكلاهما مرافق، غير أن الأول يتخذ صفة العقاب، والثاني يحمل صفة الهبة الإلهية .

نلتمس تكثيفا إيحاليا للأسطوريات في المتن الحكائي، على مستوى الشخصيات والأحداث، ولعل مردّ ذلك الألواح الاشورية التي عدت الأسبق ظهورا من غيرها، وهي اللبنة الأولى التي ترضع منها مختلف الملحمات الأخرى "التناصية بين الملامح"، فالحصان الطروادي ما هو إلا نسخة معدلة عن الثور السماوي، وحرب الطروادة ما هي إلا نسخة أخرى عن حرب الألهة "عشتار" و جلجامش وإلحاقها الضرر بمملكة "أوروك"، والصقر مأخوذ من حلم انكيدوا، فإذا كان الصقر قد حمل أنكيدوا وألقى به في الهاوية هالكا، فالرواية جسدت الماء/ الذاكرة التي أعادته إلى الحياة وهو الأخر صورة أخرى لأسطورة "العنقاء" الولادة من العدم/ الرماد ، فالعدم هو الوجه الأخر الرماد وهو بدوره سيمياء للموت، وعليه فأنكيدوا الأول صورة للإنسان الحيوان، والثاني صورة للإنسان الروحي "المرشد". فالأسطوريات تلتقي وتختفي في نقطة معينة وتجتمع لتؤسس ملحمة جديد لكل من "عشتار/جلجامش".

لقد أخرج النسق الفني للتلاقح الأسطوري فكرة المطاوعة وأخرجها من إشعاعها المرتبط بالمتن الحكائي ليشع على الملحمة في حد ذات لثبت "الرواية /السر" كنص غائب في عمق التناص الملحمي الجلجامشي.

[1]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، ص68.

2- التناص الأدبي :

تناصت الرواية والمصادر الأدبية بداية مع ملحمة جلجامش في عنصر « **نعم أنا رأيت ، وسأرى كل شيء...**» [1]، إذ اقتبست الروائية هذا المقطع من بداية الملحمة «

هو الذي راى كل شيء فغني بذكره يا بلادي

وهو الذي خبر جميع الأشياء وفاد من عبرها »[2]

وأيضا «**عن الذي رأى كل شئ إلى أقاصي العالم ،**

عن الذي عرف البحر وخبر كل الجبال »[3]،

كل الترجمات بالنسبة للمقطع الأول من الملحمة تحتوي تتناول لازمة تتكرر" هو الذي رأى" وإتباعها بكل شيء على إختلاف بسيط بين بعض الترجمات، وقد تناولتها الرواية وفق التساؤل« **أأنت الذي رأى كل شيء**»[4]، وهو يعكس مفهوم الاستفهام من الملحمة في عمقها الأسطوري والتاريخي .

وقد تناصت الرواية في نفس الوقت مع مسرحية بعنوان« **هو الذي رأى كل شيء** »[5]، وقد تناولت المسرحية نفسها ملحمة جلجامش، وهذا ما يفسر حضور الروح المسرحية في الرواية .

وبحسب ذلك يتحرر جلجامش من قيود الألواح مؤكدا على بلوغه المعرفة التي تخترق قبة الزمان والمكان؛ أي الماضي والحاضر والمستقبل، فكمال المعرفة يتجسد فيه، وكمال المعرفة لا يظهر إلا عند

---

[1]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، ص 9.

[2]- فراس سواح ، جلجامش، دار سومر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1، قبرص، 1987، ص 64-65.

[3]- م.ن، ص.ن.

[4]-ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، ص 9.

[5]- فراس السواح ، هو الذي رأى، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2016.

الموت، وبذلك يخرق هذه الخاصية ينسبها لنفسه فهو امتداد لموت الأسطورة التي تحمل في عقم عجائبيتها حكمة تلخص الكون، وقد اعتبرت الازمة المتكررة توقيعا معينا في الألواح/التاريخ، واستعملت لفظت "أسفله" لتبرز الامتداد الزماني بين الألواح والرواية وربما تكملة أخرى لتلك الألواح " تأكيد فكرة الرواية كامتداد للملحمة حسب هيغل "

وفي موضع أخر تتناص الرواية وقصة ألف ليلة وليلة، خاصة في تيمة "فض البكارات" « **الشيء الوحيد الذي لا أجرؤ على روايته له، هو فضي بكارات عرائس المملكة قبل دخول عرسهن عليهن**»[1]، والتي تخترق بدورها النص الملحمي فجلجامش نفسه معروف عنه فض بكارات العرائس ليلة عرسهن، وهو ماأثار حفيظة الشعب ضده، وأستحضروا أنكيدوا ندا له ليرفع عنهم بلاءه ويكف عنهم تسلطه، فجلجامش يخرق عرف الدخول الذي يحتاج الزواج إذنا له، على غرار شهريار الذي يحتجّ بالزّواج ليبرز تسلطه على الجنس الأنثوي كسبب لمعاناتهم « **هنا أيضا ينتقمون من النساء. من فكرة الموت التي تعذبهم، يرون في الأنثى سبب مأساتهم. كلما شاهدوا جسدها يتذكرون أنهم طردوا من داخله أبشع طرد. خرجوا من جوفه لا يدرون إلى أين سيلجئون من جديد، عندما تنتهي مدتهم وصلاحيتهم في الحياة** »[2]، فتفكك الملحمة النسق الاجتماعي الزواج عن طريق فض البكارات التي تخلق من الزواج وهما أسطوريا يقيد المرأة بحسب الأعراف الذكورية الواضعة له وهذا الفض هو انتهاك للوجود اتجاه المرأة وسخط ضد الوجود من قبل الرجل، ويرتبط هذا الفض بالسلطة التي تتحكم في ذلك على اعتبار أن المجتمع رحم يتمخض فيه التغيير. وعليه فالتناص يصبح آلية لتفكيك الخطاب الواقعي القائم على القمع والخروق المتعددة في صلبه والوقوف من صلب الأسطوريات التي سعوا إلى تدعيم وجودها لفرض السيطرة، فتألف المتن الحكائي والملحمة والطرح المسرحي الذي بدوره تألف وألف ليلة وليلة من حيث إنتاج الدلالة كل هاته التناصات تسعى لمعرفة الحقيقة وإبرازها عن طريق طرح "التاريخي".

[1]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة، ص42.

[2]- م.ن ،ص 172.

وفي صورة أخرى من التناصات يستدعي المتن السردي الشعر العربي القديم مع بعض التحويرات التي تطرأ عليه « **وإن يوسف لتأتم الهداة به...كأنه علم في رأسه نار** »[1]، وفي الأصل « **وإن صخرا لتأتم الهداة به ...كأنه علم في رأسه نار**»[2]، والبيت في الأصل للشاعرة الجاهلية "الخنساء" والتي أقامته في مدح أخيها صخر، وقد استحضر هذا البيت في رواية لمدح يوسف/جلجامش عند انتخابه كمرشح للرئاسة.

أحال التناص على تكامل الأجناس الأدبية من خلال الاشتغال على تيمات متقاربة بين الملحمة والقصص وإعادة تدويرها فالرواية على مستوي جلجامش /شهريار، وإهمال تيمة شهرزاد التي أثثتها الرواية ماديا إذ أطلقت كاسم مكان "قبو" أي تحفظ الأشياء التي انتهى استعمالها « **بل يجتمعن بشكل منتظم في القبو، أو "صالون شهرزاد" كما كانت تسميه ...مكان واسع أنيق مفروش بالزرابي والبسط النادرة والأفرشة التقليدية الوثيرة ووسائد الحرير،...السقف والجدران والأبواب كلها مغطاة بمادة حاجزة للصوت بحيث لن يمكن أن يتسرب الضجيج من المكان مهما علا وارتفع** »[3]، هذا المكان الذي يضم أشباه شهرزاد من النساء اللواتي قمعن من إبداء ذواتهن كقيمة فعالة تغير في ظل السيادة الخطاب الذكوري .

لقد استطاع التناص بهذه الطريقة من أن يجعل من الرواية نصا غائبا لصالح الاستحضارات هذا الغياب أثبت نفسه كحضور على مستوى المتن الحكائي مبرزا السرد النسوي كنسق مضمر يعلن انتفاضته من خلف الصمت وشق طريقه عبر أول خطاب يعلّي من السلطة الذكورية "الملحمة الجلجامشية".

[1]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة، ص315.

[2]- حمدّو طماس، ديوان الخنساء، دار المعرفة للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص94.

[3]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة، ص 190.

3- التناص الفكري :

أ- الفكر الديني :

يظهر التناص في المتن الحكائي مع الفكر الديني، الذي نتلمسه على مستوى الشخصيات، كأول عتبة نلحظ فيها روح التشّكيل الديني .

على مستوى الاقتباس :

يظهر الاقتباسي بشكل صريح مع شخصية البطل جلجامش الذي اتخذ لنفسه أسما من أسماء الأنبياء يترادف واسمه الملحمي من حيث الوقع ويختلف معه من حيث الفعل "شخصية يوسف عليه السلام "« **رافقتني أسماء عديدة خلال مساري الطويل لضرورة التعايش إلى أن بلغت زمن يوسف الابن الحادي عشر من أبناء يعقوب الاثني عشر،يوسف بكر رحيل، وحين رأيت بأم عيني ما كان عليه من جمال عظيم، وما أوتي من شطر الحسن، ومنذ ذلك الزمن لا يحلوا لي سوى اسمه** »[1]، يعترف جلجامش بإعجابه الشديد بشخص يوسف عليه السلام لما تركه من أحداث مميزة بقت راسخة في ذكرياته، فيوسف في بعده الديني يجسد روح التوحيد التي تجمع الديانات ككل رغم اختلاف دعاتها ومسمياتها، وهو الدين السمح الذي لابد من تتبعه قولا وفعلا واسما .

تتقاطع شخصية جلجامش ويوسف عليه السلام في عدة نقاط يمكن جمعها في :

- تيمة الصفات : تجتمع الشخصيتين في المتن الحكائي على المستوى الفيزيولوجي، فكلاهما كان على حسن وشدة فالجمال كان سببا في نصب المكائد لهما، فقد تلقى يوسف سلسلة من الأحداث نتيجة كيد من طرف النساء وكذلك جلجامش الذي كادت له الآلهة عشتار.

[1]- م.ن ، ص 11.

أما على مستوى الأحداث، فتتقاطع الشخصيتان بدء من الملحمة وصولا الى الرواية، فنجدها على مستوى شخصية طاووس التي راودته عن نفسه رغم صغر سنها، وهي الوجه الأخر لمراودة عشتار لجلجامش .

- **تيمة المراودة**:تتقاطع الشخصيتان في تيمة المراودة عن النفس والتي تأتي تلقائيا من الجنس الأخر، بداية مع عشتار ثم طاووس وكليهما تشظي لشخص زليخة فعلى أعقابهما تطرأ تغيرات في حياة كل من جلجامش ويوسف، فنجد يوسف نتيجة لمراودة زليخة يدخل السجن وبذلك يخرج الدين من الرعاية السلطوية التي كان يحظى بها، وكذلك جلجامش الذي يخرج من الرعاية الإلهية ليواجه قدره ضده قدره فهو بذلك خضوع التاريخ لسلطة الإنسان، فالأول يدخل السجن وأعتبر خائنا والثاني يلج المصحة العقلية وأعتبر مجنونا، و كلهما حضي بالصداقات على مستوى المكان الذي تواجدا فيه، ومن ذات المكان انطلقا نحو رسم قدرهما فيوسف أضحى عزيز مصر وجلجامش أضحى مرشحا للرئاسيات لكن غايته الأصلية إيجاد عشتار وتصحيح خطئه ولا يتأتي ذلك إلا بعودتهما إلى حالة الخطإ الأولى.

- **تيمة الحلم /النبوءة /الرؤية**: تنبني أحداث الشخصيتين على تيمة الحلم، التي بموجبها يتحدد مصير كليهما، فالقصص القرآني افتتح سورة يوسف عليه السلام بحلم راوده في شكلي نبوة/رؤية صالحة،« **يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين** »[1] غير الحلم مجرى حياة يوسف وعلائقه الأسرية، فقد اصطفى ليكون نبيا، كذلك جلجامش الذي يبدأ التغير في حياته من حلم يراوده عن أنكيدوا الذي يصارعه وتتخذه الآلهة بعد ذلك أخا له يعينه في كل خطوة من حياته، فجلجامش أصطفي منذ البداية ليحمل أعباء الحرية الإنسانية، ثم تظهر تيمة الحلم من جديد ليعيد تصحيح مسار جلجامش من اللعنة إلى الهداية و التطهير، فأنكيدوا الذي يجتث من

[1]- سورة يوسف، الآية 04.

عمق حلمه الملحمي الذي آل به للموت ليبعث من جديد بين يدي الآلهة "ننسون" كهدية مرشدة "لجلجامش" ليصل به إلى "عشتار" .

فالترادف من حيث الوقع بين جلجامش ويوسف عليه السلام كان على مستوى التيمات، أما من حيث الفعل فهما يختلفان في كون يوسف انصياع لقدره الذي رسمته له الرؤية دون نزاع، على غرار الحلم الجلجامشي الذي احتفى بمواجهة ما رصده له القدر في شكل صراعات بطولية أدي به فالنهاية أن ينال لعنة الخلود، ومعاودة ظهور الحلم ما هو إلا تطهيرا للمسار القدري الذي يحتاج لقوة تتنبأ بما يمكن الحدوث كنوع من الاستشراف المستقبلي وارتبط الحلم من جديد بأنكيدوا الذي مثل له في الأول لعنة وفي الأخيرة خلاصا.

-شخصية آدم عليه السلام :

تبرز تناصية جلجامش وأدم عليه السلام في :

- تيمة الخطيئة:إذ كليهما أكل من مما لا يجب أكله، فأدم أكل من الشجر المحرم وكان ذلك سببا في هبوطه من الجنة؛ أي مما هو سام إلى ما هو أدنى، وجلجامش الذي أكل عشبة الخلود التي جعلته يعايش كل ما هو أدنى ليبلغ الأسمى وبذلك أضحى سرمديا يتيم الزمن والمكان، ويشترك كليهما في المسبب "الغواية" والتي أصلها المرأة، فهبوط أدم سببه غواية الحب من طرف حواء، ولعنة جلجامش سببها غواية انتقام عشتار، وتشترك الغوايتان في الشهوة وتختلفان بين حواء وعشتار .

- **تيمة البحث عن الأخر** :تجتمع الشخصيتان في البحث عن النصف الأخر؛ أي عن المرأة، فأدم وحواء في نزولهما متفرقين سعا أحدهما لإيجاد الأخر، وكذلك جلجامش الذي سعى إلى إيجاد عشتار « **ومع ذلك لن يعلم أبدا أنني قضيت مئات السنين في البحث عنه، نحن كما تعلمين**

نتمنع، نهوى أن يفعل العاشق المستحيل من أجلنا »[1]، فالأول لتصحيح خطئهما اتجاه الله، والثاني لتصحيح خطئه اتجاه عشتار؛ أي إحداث التكامل بين الخطاب الأموسي والأبوسي.

[1]-ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، ص 98-99.

ب- الفكر الأوغستيني :

يظهر التناص مع الفكر الأوغستيني بداية من التصدير الذّي يعيد إدراجه في المتن الحكائي بعد ذلك مرتبطا كذلك بشخص "جلجامش "« **الزمن؟...أعرفه إن لم يسألني عنه أحد ,وما أريد شرحه لمن يطلب منّي ذلك، حتى أجهله تماما**»[1]، وهو يعترف أن هذا الاقتباس يتحدث عنّه، فجلجامش هو الزمن السرمدّي الذّي يحسه ولا يمكن أن يعبر عنه .

طرحت الرواية بعض أفكار القديس أوغستين ولعل أهمها :

- **فكرة المدينتين:** تتأثر الرواية بفكرة مدينة الله التي يطرحها أوغستين في كتابه الذي يحمل نفس العنوان، وقد تناولته الرّواية بداية من العنوان "جلجامش والراقصة" الذي يبرز عبئ مستواهما "عالم المثل وعالم الإحساس "

تتيح تركيبة العنوان إلى طرح التساؤل حول لفظة "الراقصة" التي هي إشارة لشخصية "عشتار/عيشات "، وتتخذ مكان "الوظيفة" في المتن الحكائي، والتي على مستواه تبرز ثنائية المحسوس وعالم المثل "لأغستين "فقد « **جعل مدينة الارض هي المختبر والمجال الذي يفرز مدينة الله، فلولا مدينة الأرض الزمانية ما وجدت مدينة الله الخالدة** »[2]، تشكل اللفظة الإحساس المتعلق بالجسد، وقد ارتبط هذا المحسوس بالمرأة فطبيعة شكلها تنتج غواية وشهوة، وقد اعتبرت منذ القديم سيمياء الأرض،التي تعطي وتحضن وتعاقب ولعل كمال الدلالة في الفعل لا في الاسم دفع بالروائية لاختياره بدلا من "عشتار". فكليهما ذو خصائص إلهية – عشتار و جلجامش – فعلى أي مستوى يتصارعان ؟، إذ يحدد العنوان صراع "الفعل والسكون " وهو الذّي يحدد الدلالة لكل من الفعل الراقصة والسكون جلجامش .

[1]- زينب محمود الخضيري ، لاهوت التاريخ عند القديس أوغستين ، دار قياد للطباعة والنشر ، (د.ط)، القاهرة ، 1997 ، ص 109.

[2]- م.ن، ص.ن.

– **الفعل** :الراقصة تمثل الوظيفة الأثر الدافع لحضور جلجامش في المتن الروائي، فعشتار كانت سببا في تشكيل شخصية جلجامش الروائية الحالية والماضية "الملحمة "، وقد مثلت الحركة والتغيير والتي ترادف العالم الأرضي بتغيراته وتحولاته وامتداداته الزمنية بين الماضي والحاضر والمستقبل، والرقص تغيير مستمر لا يركن للسكون أبدا من حركة إلى أخرى كذلك هي "عشتار" التي لا تركن إلى جسد واحد، بل في تغيير مستمر من شكل إلى أخر متخلية عن جسدها الأصلي مطوّعة الجسد البشري وما هي إلا إحالة إلى الأمم والحضارات التي تتغير بتغيير البشر، ولا تقوم لها قائمة دون النزاع والصراع وقد مثلت "عشتار" الكأس التي يشرب منها جميع البشر عن طريق فعل الغواية .

لقد حررت شخصية "عشتار/عيشات" المحسوس وبثت فيه الحياة عن طريق "الصراع " والامتثال عند مشرب واحد كان نقطة الانطلاق والانتهاء "المرأة " منبع الحياة.

– **السكون** :جلجامش يمثل العالم الذي يدخل في سلسلة مغامرات نتيجة السعي إليها، وهو في ترحال مستمر، هذا الترحال السرمدي لا بداية له ولا نهاية له لأنه خالد والخلود الوجه الأخر للسكون، فعلّى الرغم من محاولته الشتى للتغيير إلى أنه في الأخير يركن إلى خلوده / سكونه في طبيعته الجديدة. ولا يتحرك إلا بقرار خارجي .

– عادة ما يكون عالم الله مرتبطا بالآلهة فهو عالم غيبي ساكن في الذهن يخضع للحضور والغياب حسب الإيمان به، إلا أن الرواية طرحته تبعا لخاصية الخلود إلا أنه عاجز عن التغيير. وتغيير واقعه الذي أضحي فيه غريبا، وتسقط صفة الألوهية على العالمين ليتخذ/صفة "المجتمع" المتأسّس على عاتق المرأة والرجل، فالرجل يمثل السلطة الذّكورية الساكنة التي تخضع للأموسّية "عشتار". المتغيرة من شكل إلى أخر متّخذة صفة المحسوس المادة، فالرواية تعيد التركيبة الاجتماعية إلى نصابها، أو بالأحرى تعرّي المطمور من الخطابات الذّكورية من خلال سلسلة الأفعال التي تحوم بعشتار : البغي، الزواج، المرقص ...وغيرها .

إن تماثل الشخصيتين على مستوى الألوهية والخلود أبرز قدرة الثاني علة التحكم في الأول، وعليه تتأسس فكرة المدينتين عند أوغستين، على الرغم من أن الفكرة ذات عمق عقائدي مؤسّسة لتبرز اللاهوتية التاريخية حسب فلسفته إلا أن السرد أخرجها من قوقعة اللاهوت ليطرح البعد التاريخي الرّمزي أي تاريخية المعتقد إن صح القول .

فأوغستين يفسّر المعتقد عن طريق التاريخ؛ أي من الواقعي إلى الدين،على غرار الطرح السردي الذي ينتقل من "المعتقد/الدين" إلى طرح التاريخ وتغيراته. ومن ذلك :

– معالجة فكرة التغيير عن طريق استحضار "النار" كحدث يبرز التطهير والنار مرادفا ل"يوم الحساب " الذي يدفع إليه كل شخص، وقد طرح على مستوى عمارة "ألفريد دي موسي " التي تضم شرائح متعددة من المجتمع، بغض النظر عن ذلك، فهي تطرح صراع النار والماء، من منطلق التعديل والاجتثاث « **تلتهم النيران العلقة بثيابهم أجسادهم...**»[1]، « **وإذا كان سكان المدينة بطريقة عفوية يهرعون نحو البحر شيئا فشيئا. تهرب مياهه تتبخر، أين بحر ولهانة؟ جف مثل غيره من البحار والمحيطات والأنهار والسواقي والبرك** »[2].

فالماء يمثل الذاكرة، التاريخ الذي لا يغيب يعدل وينقد لكنه يبقى على حاله مثله مثل طوفان نوح الذي غسل الأرض من الكافرين ولم يجتثه من منبعهم كان بمثابة تسوية الأرض لم يستحقها؛ أي التاريخ يكتبه من ينتصر فالنهاية، وعلى غرار النار التي تحرق وتعقم الجروح فقد راح فكرة النار في الرواية لتعيد التآم الجروح "؛ أي انكسار الماضي وهزائمه التي ستغيرها طوفان النار" التي خلفها الطوفان الأكبر وعلى إثره سيسوّي كلا الخطابين النسّوي والذّكوري المسألة بينهما وسيتكاملان.

[1]–ربيعة جلطي ، جلجامش والراقص ، ص 331.

[2]– م.ن ، ص 332.

ثانيا :سلطة التغيير من المركزية إلى اللامركزية :

تستفز الرواية تراتبية المجتمع "الذكر، الأنثى" من خلال طرحهما وفق النظام الأسطوري التي تتصارع سرديا على مستوى :الزمن (المضمحل)، المكان (المؤسس للمحكي)، الشخصيات (المزدوجة بين الملحمة والواقع)، المتواترة بشكل تراتبي تغيب فيها الحبكة الدرامية التي نحسّها على مستوى السرد الاستبطاني ليجد المتلقي نفسه أمام بناء أسطوري « **قاعدته : التمزيق، وقمته الترتيب** »[1]، يعيد المتن الحكائي تمزيق الملحمة الجلجامشية من خلال خطاب التحرر المطلق الذي أسسه جلجامش ضمن الملحمة اتجاه القدر .

تعود بنا الروائية للتركيز على شخصية جلجامش في بعديها الإلهي والبشري، غير أنها تحرره من كيان الموت، وتطرحه ضمن صيغة الأبدية "الخلود التام " الذي يمثل دورة الحياة بقطبيه السالب والموجب، فهي تقوم على تخوم « **الفقدان الشديد لليقين المنطقي والوجودي الذّي يتجلى في تقنية الهدم واللا حسم والذاتية وفي نفس الوقت تسعى الذات إلى إعادة البناء والتركيب رمزيا**»[2]، يعيد جلجامش تركيب ذاته بعد تناوله عشبة الخلود في المتن الحكائي مسطرا الواقع بعيدا عن أسطورية الملحمة، فصفاته البطولية ونخوته السلطوية، صراعه ضد قوى الشر تزول وبذلك يهدم السرد ثنائيتي "الخير والشر "؛ أي يعيد جلجامش رصد الواقع ونقده من خلال تصوير واقع سقوط القيم وخاصة الثنائية.

[1]- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة ، دار لوراق للنشر والتوزيع ، ط1،الأردن ، 2011 ، ص 45.

[2]- بيتر بروك ، الحداثة وما بعد الحداثة، ت.عبد الوهاب علوب ، منشورات المجمع الثقافي ، أبوظبي ،ط1، 1995، ص31.

أ- جلجامش ومركزية القيم :

يبتدئ النص بتوقيع من الشخصية المحورية « **أنا الموقع أسفله "جلجامش " ملك أوروك العظيم** ...»[1]، يعد التوقيع بمثابة إعادة إثبات الوجود من طيات النسيان وسرمدية الزمن، وكأن السرد يعيد جلجامش من براثن الموت الهووي الذي تتعرض له الأسطورة ولكن في حلة جديدة وفق ما يلاءم الأرضية الواقعية، على اعتبار أن التوقيع هو الوجه الأخر للكتابة تفكك خطاب "الصوت " الذّي احتل موقعا مركزيا ردحا من الزمن؛ إذ « **لا تشير الكتابة إلا إلى اللا مسافة الكائنة من وراء المرأة ولا تتعداها إلى اللا مسافة الكائنة من وراء الوجود**»[2]، فالتوقيع صدى للكتابة التي هي بمثابة مرآة تبرز الاختلاف المرجئdifférance، الذي « **ينتمي إلى مسافة غريبة بين الكلام والكتابة**»[3]، يصرح جلجامش إثر التوقيع بطبيعته التي ينتشلها من الضياع الزّمني ليعيد تنصيبها من جديد وهذا الانتشال فالحقيقة ما هو إلا الحجر الأول لإعادة نظام القيم من جديد، فجلجامش ذو الطبيعتين الخالدتين يسائلهما في المتن الحكائي وفق فقيمتي الخير"الإلهي" والشر "البشري"، إذا فهو يفكك القيمتين في مسار سفره الذي يمثل زمن سقوطهما هذا الزمن التائه الذّي هو إنعكاس للواقع، ويمثلان دورة الحياة لذلك اتسم جلجامش بالخلود" على الرغم من احتفاظه بجزئه البشري فهو يقوض مركزية الأسماء في الواقع على اعتبار"لكل امرئ من اسمه نصيب"، « **بعد ذلك كله تجدهم يتشابهون جميعا في عشقهم للأسماء، فلا يتركون أحدا فيهم حرا دون اسم يدل عليه... وهكذا ...منذ البدء يعتدي على حريتك. حتى مجيئك إلى الحياة ليس بإرادتك** »[4]. وعلى هذا

[1]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة، ص 9.

[2]- أيان ألموند ، ت.التصوف والتفكك، درس مقارن بين ابن عربي وديريدا ، ص 75.

[3]- م.ن، ص.ن.

[4]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة، ص13.

يبرز غياب حرية الاختيار في الوجود والاسم (دلالة) وحضور عبثية الخلق على حد قول محمود درويش « **إنّا خلقنا غلطة في هذا الزمن** »[1] .

يعكس جلجامش القيم المضمحلة في الواقع على اعتبار أنه يمثل القيم الجامعة التي سبق أن عاشها في الزمن الملحمي فأصبحت تراتيل يتغني بها بين سطور الكتب، وهو في هذا الهدم ينطلق من الحرب ليبرز دور مركزية الواقع في تدمير الأرض والنسل، فهو يندد بدور الذي يزكّيه "العرق والدين والمال" في تقهقر حضارة الرجل ودمارها على اعتبار أن « **السلام لا يسجل اسم حاكم ما في ألواح التاريخ الخالدة** »[2]، فجلجامش لا شعوريا يحطم مركزية الدين والسلطة المستبدة فهو في زمن ما كان يمثلهم، وهو يسافر في المتن الحكائي يندد محاولا التغيير من طباع السلطة والحكم التي تبتغي الامتداد التاريخي/الوجودي، ولكن عبس فقد رميّ بالجنون والحمق، فالاختلاف المرجئ يقع على مستوى تركيبة الشخصية الجلجامشية التي بموجبها يظهر وجه السلطة الساعي إلى تحسين، ويضمر أسطورية الأفعال المشينة التي تحتكم لها السلطة لضمان بقائها. وعليه يفضح جلجامش المجتمع البطريكي الذّكوري الذي يسعى إلى ضمان وجوده بناء على سلطة الدم، على عكس المجتمع الأموسي الذي يحرر طاقة النمو والتغيير من رحم الطبيعة /الشعب، ثم يعيد المتن الحكائي تركيب تكاملية المجتمع عن طريق شخصية أنكيدوا، كيف يخرج من طوره الحيواني "الصراع" عن طريق البغي همشات التي روضت الحيوان الذي بداخله وأدخلته طور الحضارة حتى استطاع مصارعة جلجامش وأن يصبح أخا له «**كورت الآلهة أرورا كمشة الطين، ولما خلق أنكيدوا، ولما أغوته الغانية همشات، وجاءت به إليّ، ولما غضب مني تصارعنا ولما تصالحنا، ولما تصادقنا ...**»[3]، ويعيد المتن الحكائي إرسال أنكيدوا إليه مرشدا لا مصارعا من أسلوب القوة إلى أسلوب الحوار حتى يمهد له الطريق نحو عشتار .

[1]- محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون، الأهلية للنشر والتوزيع، (د.ط) ، 1964، ص27.

[2]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة، ص251.

[3]- المرجع نفسه ، ص 251.

ب- عشتار ومركزية الجسد:

تنسلخ عشتار حواريا في المتن الحكائي بين "عيشات، الراوي، جلجامش "، فنجد صوتها خافتا شبه منعدم؛ إذ يظهر معظم الوقت بفعل حافز من الأصوات الثلاثة الأنفة ذكرها، لقد سمح لها هذا الغياب بالهيمنة على الخطاب الروائي عن طريق تحريك المسار الحدثي في الرواية، فتتهدم الصورة العشتارية وتشتّت الأم الكبرى عبر المحكي وكأنها تغيب شيئا فشيئا لغياب شكلها الأول الأسطوري " فقدان العجائبية المرتبطة بالهيئة الجسدية" لتستعيدها في النهاية « **كانت عشتار تقف في الشرفة بجسدها الإلهي، ووجهها الباهر وزينتها ...على الشرفة في الطابق الثالث، تقف عشتار بكامل فتنتها وقد ارتدت جسدها الأصلي ذا الحسن المعتق. القادم من عمق آلاف الأعوام** »[1]، فتتشتت عشتار على مختلف المستويات الخطابية التي تطرحها الأصوات الثلاثة فجلجامس من خلالها يثير قضية "الجسد المستهلك"، فعشتار التي عرضت نفسها زوجة على جلجامش ورفضها محتجا على دناءة جسدها الذي يدمر لا يثمر «

أنت مثل باب خارجي لا يصدر ريحا

لا يمنع عاصفة .

مثل قصر عظيم يتحطم فيه الأبطال ...

كحذاء تزل به قدم منتعله.>>[2]،

ثم ترتبط بعد ذلك بالماخور الذي يخضع جسدها "عيشات" لتصبح وسيلة ترفيه بين يدي الرجل عشتار من خلال الجسد البشري عيشات تستهلك كمادة تدر الأرباح على من يمتلكها بدء بالقايد الزين، ثم عتروس المافية، وصولا إلى السّي السعيد الذي يضمر وراء غطاء ولهه اتجاه عيشات

[1]-ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، ص 317.

[2]- م.ن، ص 51.

الجميلة الحظ الذي تجلبه له في تجارته، فتضمحل القيمة العشتارية شيئا فشيئا وتغيب ولا تبدي أية مقاومة وتظل تراقب من الأعماق مكبّلة بالرغبات البشرية مبرزة دلالة « **الجسد المدجن الذي ينتظر أي إشارة كي يتبع المشير إليه** »[1]، وتظل تتشظى خالقة صورة مختلفة عن عشتار الملحمية لتؤذي جارحها، ثم شيئا فشيئا تبدأ الشخصية العشتارية بالتجمع مانحة القيمة الأنثوية للوجود؛ أي المرأة كقيمة بعيدا عن المادية، وانطلاقا من الجسد وهذا ما منحته لها الرّفض كفعل تلتئم فيه الروح والجسد معا لتكوين الإنسان، فالجسد العشتاري يصارع ليتحرر لا ليثبت وجوده .

ج- تقويض المركزية الدينية :

يفكّك المتن الحكائي المشروع الإلهي على مستوى البلبلة والحيرة، فالنّص واقع في شباك الحيرة والتقويض ما هو إلا عملية صبر أغوار هذا النص واكتشافه وتفسير هاته البلبة دون إلغائها؛ فالله هو المفكك الأول و المتشظي الأول للعوالم والبشر. وعليه فالله « **يفكك نفسه أيضا :واسم العلم الله (المعطى من الله) ينقسم في اللسان ليدل أيضا على "الحيرة" بشكل محير، فالحرب التي أعلنها الله (على الساميين) ثارت أولا داخل اسمه، وتشقق، فصار ثنايا وتكثر معناه: الله يفكك نفسه** »[2]، وهذا التفكّك ينقسم على شخصي "أنكيدوا وعشتار" ويتناولهما وفق الطرح الصوفي؛ إذ تتجلى صورة الوحدة المطلقة في كليهما والوجد اتجاههما هو تلك الحيرة التي تعتل الشخص اتجاه " الحق، الله" وهي نفسها التي اعتلّت جلجامش اتجاه صديقه أنكيدوا فيظل يبحث عنه في مختلف الأشخاص الذين يلتقي بهم ثم ليتغير في وجهته نحو "عشتار " والمعروف على المتصوفة التشبّب والتغزّل "بالله " باسم المحبوبة، فتنتاب الحيرة جلجامش فهو بالرغم من القرب من كليهما إلا أنه يظل بعيدا عنهما .

[1]- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة فالرواية العربية الحديثة ، ص74.

[2]- أيان ألموند ،التصوف والتفكيك درس مقارن بين إبن عربي ودريدا ، ت.حسام نايل ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ط1، 2011، ص 100.

يتفكك الحق على مستوى الشخصيات أولا ثم على مستوى الآلهة "ننسون" التي تمثل وجها أخرا للمعرفة التي تهيؤ للمريد في سعيه نحو الإشراقات الإلهية هذا الحق الذّي يمثل نقدا للسلطة وبحثا عن الكمال ولا يحدث إلا في تمازج عشتار وجلجامش في النهاية، هذا التمازج الذي يمثل ويخضع "للتبادل الرّمزي " بين عشتار وجلجامش وأنكيدوا، فتتوزع مركزية "الحق" باعتبارها مدلولا دينيا على الشخوص الحكائية، ثم على مستوى الزمن؛ إذ يضحى الترددا لصدى الحق /الله بين الزّمن المقدّس الذّي يشير إليه الآلهة في تعامله مع جلجامش والزمن المدنس في احتكاك جلجامش بالواقع .

إن تفكيك الحق يمثل تفكيك السلطة الأحادية التي لا تسع لفرض السلطة والقوة ودفع الشخصيات إلى الانقياد تعسفيا، بل تخلق مسارا قدريا يشابه المبني السردي يسعى فيه كل فرد إلى تحقيق التماهي في الهدف المنشود "الحق " الذي يعلي من شأنه، وينزع بالسلطة الأحادية إلى سلطة الحرية والتصرف والتي تأخذ من يد جلجامش الملحمي، ليعاد البحث عنها في شق جلجامش كشخصية روائية، من مركز القوة إلى مركزية انقياد، وتحول هاته القوة إلى يدّ صديقه أنكيدوا المدعم من طرف أمه "ننسون" آلهة المعرفة، فهو يمثل المرشد المثقف الذّي أتى من عمق المعرفة ليبرز الطريق لجلجامش حتى يتكشف له الحق ويعيد تصحيح الخطيئة الأولى، وهي إعادة عشتار من جحيم والجحيم هو انسلاخات عشتار المتعددة في أجساد النساء، وكأنها تسلخ ثيابها باحثة عن الكمال الأول لجسدها، من الاعتراف والذاتية من جديد في ظل الرفض الذّي قوبلت به منذ زمن بين يدي جلجامش، فمثّل ثورة تنويرية اتجاه التمازج الرّوحي الذي طالبت به عشتار "ثورة العقل واللوغوس " باعتباره قوة مشددة متسلطة على الرغم من الأفكار النبيلة التي تحلّى بها .

ويعد تيه جلجامش ذاك الطريق المسدود الذّي وصل إليه العلم اليوم إن صح القول فهو لا يفتئ – الراوي – يذكر بمختلف الحروب والصراعات والأسلحة الفتاكة التي دمرت الأرض وخربتها وطرحت جثث أنكيدوات نحو الدود ليأكلها « **– آه يا أنكيدو..إني أرى شعوبا كاملة من جثث**

أنكيدوات »[1]، فسلطة العقل والعلم كرست الحروب، على عكس السلطة الروحية المتكاملة بين الجسد والروح التي همها القضاء على الشر لا بشر، ويكون ذلك بإصلاحه وفق قوى متكافئة أي سلطة (جلجامش)، والسلطة المضادة (أنكيدوا).

تمثل عشتار الخطاب الديني المشتّت بين الشخصيات والزمن والمكان في حدّ ذاته الذّي يفرض التحول جسديا وعقليا، فسلطة المكان هي الأخرى تفرض التكيف، فقوّضت المركزّية الدينية عن طريق اللّسان الذكوري المتوهم بسلطته. وبذلك حرّرت المفكك من سلطة الأحادية وألبسته رداء التكامل المزدوج، فكل أحادي في نظر الخطاب الجلجامشي هو عبارة عن ثنائية متكاملة يعبر عنها الصراع التناقضي وبذلك هدّم وشتت وأعاد بناء تركيب ثان لمركزية أخرى، فتختلف المسميات والأصل واحد .

[1]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، ص 65.

ثالثا :السرد النسوي من أسطرة الواقع إلى واقعية الأسطورة:

على الرغم من ثورية السرد النسوي اتجاه كل نسق اجتماعي وثقافي يكرّس الذكورة ويمجد العنف والضغط والقهر ضد المرأة، سعت معظم الكتابات النسوية التي أصبح هاجسها فضح مختلف القضايا التي تتجاوزها كنسق معبر عنه ب"الأخر " لتزرع "الأنا" من جديد وتقتحم جدران الصمت والنسيان لتبرز قدرتها « **على صياغة فهم للعلاقة مع الرجل ضمن مجال السؤال الثقافي ،ومن منطلق الوعي بالشروط المحددة لواقع العلاقة (رجل/ امرأة)** »[1]، فالرواية خرجت من نطاق طرح القمع الأنثوي الذّي تعيش فيه لتعطيه مطلق القدسية والصفات الكمالية من ألوهية وجمال، "فعشتار" تلك الرغبة الجامحة التي تعتزل عالمها وتلتصق بعالم البشر و"تصمت" لتصبح ملاحظة على مختلف الممارسات التي تصيب "عيشات" أين تنقلب على إثرها موازين العنف والقهر ضد المرأة من الرجل إلى المرأة نفسها، عيشات التي تعيش جسدا بلا روح دون تأثر بالرغم ما يلحق بها من أذى من قبل عائلة زوجها "سي سعيد"، و"خدوج" التي بسببها أجهضت، ولا تكتف بذلك فقط بل استأصلوا رحمها (موطن الأنوثة)، فالرحم حياة وقوة للمرأة واستأصاله يعدّ وأّدا جديدا لها تبعا لمجتمع وعصر جديد .

عيشات دخيلة على عائلة منغلقة محافظة لا تأبى الغريب بينها، فسعوا بكل جهدهم إلى القضاء على نسلها حتى لا تختل الرابطة بينهم، فدمروا طبيعتها في "الإنجاب" « **أجهضت عيشات حملها بعد فترة من زواجها بسبب شراب أعشاب هيأته لها "خدوج" لمقاومة البرد** »[2]،« **ثم إن الدكتور "فتحي " وهو يجري العملية لعيشات صرّح أنه اكتشف ورما خبيثا في رحمها مما اضطره حفاظا على حياتها أن يستأصل الرحم من جذوره ...كانت دوما تبتسم وكأن شيئا لم**

[1]- السعيد ضيف الله، فطيمة بلبركي، تمرد الأنا ومدارات كراهية الآخر في السرد النسوي الجزائري المعاصر رواية (تاء الخجل) لفضيلة فاروق أنموذجا، مجلة طبنة للدراسات العلمية الأكاديمية، المركز الجامعي بريكة، م03، ع02، 2020، ص 209.

[2]- ربيعة جلطي ، جلجامش والراقصة ، ص 122.

يكن »[1]، وبذلك يصبح جسد عيشات حلبة صراع، تتصارع فيها القيم باستمرار، "قيم الذكورة" بدأ من الماخور الذّي يرى فيها إلا تحقيقا لأغراض مادية وإشباعا للرغبات وصولا إلى "قيم الأنوثة" التي تمارس سلطتها الجديدة في ظل التغيير الذّي يصيب المجتمع النسوي الذّي يسعى للاعتراف به، هذا الجسد الذّي منذ البداية يطرح "يتيما " بعيدا عن الأهل وعن عيشات نفسها التي تعيّ منذ البداية ازدواجية الهويّة التي تعيش فيها وتحاول هي نفسها التمرد عليها بعقد اتفاق معها، لا تزال تبتسم عيشات بالرغم من الآلام التي تعرضت لها، لأنها لا زالت تؤمن بالوسط الذّي تعيش فيه ذاك الإيمان الذي يجعلها مرتبطة ب"عشتار" ويختفي صوتها لصالح عشتار، التي تصعد للسطح وتترك العنان لذاتها للتحرك ونفض الغبار عن جسد "عيشات "المستهلك في ظل عائلة لا تؤمن ب"التغيير" وتظل تنغلق على نسلها حدّ الموت، هذا الانغلاق الذّي يبرز أنساقا مضمرة تظل تحتكم لإيمان المخلّص.

يأسّطر السرد النسوي الواقع من خلال "عشتار" التي تظهر وكأنها تنزل إلى عالم الجحيم متخلية عن حللها وزينتها ولباسها لصالح أختها "أريشكيجال" آلهة العالم السفلي التي تغلق عليها داخل هذا الجحيم، فتنحصر عشتار داخل جسد عيشات كنوع من اتفاق متبادل، كما حدث معها في المرة الأولى مع أختها وبذلك يصبح جسدها الجحيم الذي تحاول أن تلملم فيه شتات ذاته بعد أن رفضت من قبل "جلجامش"، فهي كلما نزلت لصالح الذكورة تغوص وتغرق لصالح الجسد حتى أضحت منعدمة القيمة اتجاه عيشات "القيمة الإلهية" يعادل جلجامش صورة حبيبها "تموز" الذّي تخلت من أجله عن السيادة لتعيده إلى السطح غير أن الرواية تعكس الأقطاب وتحتفظ بفكرة النزول "فّجلجامش /تموز" من مخلّص إلى مخلّص لعشتار. فالأسطورة في الأصل مبنية على اختفاء فصل الربيع ومعاودة ظهوره من جديد نتيجة مساعدة عشتار .

إلا أنها في الرواية تعيد بعث المرأة كقيمة لا بد من تحريرها من براثن الدين "الخطيئة الأولى" ، التاريخ "عكس أقطاب ملحمة جلجامش من خلال اعترافه بذنبه، الجسد "فكرة التشيؤ" مؤسّسة

[1]- ربيعة جلطي ،جلجامش والراقصة،ص129.

بذلك أسطرة للواقع الذي تتجلى على مستواه أوجه عشتار وتتشتت فنجد« **عشتار القمر، عشتار العذراء، عشتار البغي المقدسة،عشتار السوداء وسيدة الأسرار**»[1]، فكلما عرض المتن الحكائي هذه الأوجه التي تتفرق على شخوص الرواية من ذلك "المجدوب" الذّي يقضي سبعة أشهر مجنونا يهذّي بملحمة جلجامش وخمسة أشهر أخرى سليم العقل وبذلك يظهر وجها من وجوه عشتار "سيدة الجنون"،و كذا عيشات العذراء التي تزوجت سي سعيد بالرغم من عيشها في الماخور، وعشتار القمر التي تتوصّف بالأعاجيب التي تحوم حول عيشات بحالات القمر، وعشتار السوداء التي تختم السرد بصعودها نحو جسدها وطوفان من النار يلتهم الأرض، فهي تدمرها بقدر ما هي رمز للخير فهي رمز للانتقام والشر، والجنون بلا حدود، وبذلك تتأسطر حالات الواقع العبثية من خلال القيم المتصارعة والتي تظهر في الشخصيات من أمثال :جلجامش، عيشات، خدوج، المجدوب ، وتختفي على مستواه مضمرات تلك الأوجه. والمتن الحكائي يعيد طرح الواقع من خلال العودة إلى زمن الإشراق الأسطوري كنوع من التنفيس للنفس من جهة يحقق لها سلطة التغيير التي تمنحها لها القدرة الإلهية في عكس أقطاب الواقع من واقع متشائم انتهازي إلى أخر متكامل إيجابي، وبذلك استطاع المتن السردي من اللعب على وتر الأعاجيب والأسطورة وجعلها مرآة عاكسة للواقع والخروج بالنص من واقع الكتابة إلى أرضية الأسطورة.

1- فراس السواح ، لغز عشتار ، جار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط8، 2002، ص431-432.

خاتمة

وبعد الطواف في ثنايا الرواية يمكن أن نبرز مجموعة من النتائج التي توصلنا إليها في ختام دراستنا:

- عبّر التناص الأسطوري عن حالة التشظّي التي تعيشها مركزية المجتمع في الواقع عن طريق فقدان الإيمان الذي جسدته عشتار/عيشات.

- تناصت الرواية مع الملحمة الآشورية واستطاعت أن تخرجها من حلقة العجائبية التي تحوم بها .

- حفلت الرواية بشخصيات تتصارع على مستوى الداخل، من ذلك جلجامش الذي يؤنبه ضمير الرفض اتجاه عشتار، وعيشات التي تتصارع مع عشتار حول الوجود وإبراز الذات وعشتار نفسها التي تفقد نفسها كقيمة لصالح الجسد البشري /عيوب الانسلاخ من الذات.

- استطاعت الرواية أن تفرض جدلية الواقعي والتخييّلي على مستوى العتبات كخطاب أول يسعي لطرح تفكيك للتاريخ التقليدي الذي يخلق وهما يقيد العقول خاصة إذا ما ارتبط بالمجتمع الذّكوري الذي يحاول فرض هيمنته عن طريق القوة التي يجسدها بالحروب ومختلف التطورات التي تكرّس هيمنة العقل بإفناء الأخر.

- استطاع جلجامش أن يجسد سلطة القوة التي تسعي إلى الخلود عن طريق نظام الديمقراطية التي اعتبرت جلجامش نفسه أنّه أول من سنّه، وبذلك فقد عبّرت عن الطريق المسدود الذي وصلت إليه، ناهيك عن كل الظلال المسّكوت عنها التي طرحت ضمن المصحة العقلية التي ولج إليها جلجامش .

- استطاعت رواية "جلجامش والراقصة" أن تقدم طرحا صوفيا عن رحلة الذات نحو الحق/الله، فجلجامش الذي يسعى إلى ملاقاة عشتار ما هو إلا ذاك الوجد الذي يعيشه المريد في ظل الوصول إلى الوحدة المطلقة والتجلي الإلهي أين تصبح الموجودات تشظّي

لذوات الله وهذا ما حققه المتن الحكائي، أين استطاع أن يفجر كمونية "عشتار" كالآلهية من عجائبية التصرفات إلى جمالية الغواية التي تثيرها كأم كبرى للكون .

– سعت الرواية عن طريق الإشعاع الملحمي إلى تفكيك بعض المركزيات منها : مركزية التاريخ الذي لا ينسب إلا للمنتصر، وكذا مركزية الدين كقيمة فقدت أصالتها وإيمانها في ظل الماديات، وفق هذا الطرح يمكن القول أنها أعادت الاعتبار حتى لطرح الفلسفي الذي هيمنت عليه الجدليات المادية.

– طرحت الرواية مفهوما مغايرا للزمن عن طريق تشتّيت وحداته الثلاث :الحاضر الذي أصبح ماضيا ومثلته صياغة الغائب للحاضر في الرواية، الماضي الذي يعيش ضمن الحاضر ومثلته الشخصيات الملحمية القديمة التي تتعايش مع الواقع وشخصيات تكافئها في الوجود، وكذا المستقبل عن طريق الانتقال العجائبي الذي يحدث ما بين عشتار وجلجامش كلما تحيّنت فرصة اللقاء بينهما. وبذلك ذابت هذه العناصر وبنيت ضمن الزمن المعيش الذي يجمع الإحساس والشعور والرغبة في نفس الوقت أي "الإنسان "كمرادف للزمن .

– استطاع السرد النسوي من أن يعيد الاعتبار للمرأة وحقها في العيش كقيمة جسدية أولا ثم كقيمة ذاتية معا، عن طريق تعريضها للتشتيت الذي يقوم على الانسلاخ ،فكل مرة تنسلخ فيها عشتار تنفقد قيمة الجسد المقدس التي تحوم حولها في ربّة الغواية، ومن جانب أخر تفقد قيمتها الإيمانية في هدفها ومسعاها فتغيب وتترك العنان لحرية الجسد البشري لتقرير المصير .

– طرحت الرواية فكرة اللاهوت التاريخي التي تعد تناصا مع الفكر الأوغستيني، وتسعى من خلاله لتحرير المرأة من ذكوريّة التاريخ التي ألصقت بها الخطيئة الأولى وجعلتها سببا في المعاناة التي تعيشها البشرية الآن، وقد جعل المتن الحكائي هذا تبريرا لعنجهية الممارسات الذكورية ضد المرأة كسبب للموت الذي يتكرر في كل فرد.

ملحق

– ملخص الرواية:

تتناول رواية "جلجامش والراقصة" ملحمة جلجامش انطلاقا من اللوح السادس، إذ تبدأ بتوقيع من طرف البطل الملحمي جلجامش الذي يعرّف بنفسه في السطور الأولى ابن الملك لوغالباندا، والآلهة ننسون، ثم يتطرق إلى حبه عشتار التي على طول المسعى الروائي يبحث عنها لتصحيح الخطأ الذي فعله اتجاها أين قابلها بالرفض عندما طلبت من الزواج، فجلجامش الذي أكل عشبة الخلود من عند أوتنابشتيم وزوجته، انطلق في رحلة تيه في أقاسي العالم وفي كل مرة يصل فيها إلى منطقة ما يعرف نفسه على أنه جلجامش ملك أوروك الفانية، ليرمى بالجنون ويلج المصحة العقلية ويلتقي هناك بمجموعة من الرجال يتفاوتون في العلم فمنهم العلماء، والفنانون والحكماء وغير ذلك وكلهم استأنسوا فكرة أنه ملك من مملكة أورك الآتية من عمق الملحمة القديمة، ليستأنس بآدم صديقه الذي يرى فيه روح أنكيدوا الضالة، فأدم طاب العلم المثقف المقعد جن بعد أن تركته صديقته إيفا بعد علاقة حب طويلة لترتبط بصديقه، ثم لتمرّ السنين ويموت كل من في المصحة وتقصف ولا يبقى منها غير الباب الصامد كسور أوروك العظيمة، لتأتي إليه أمه ننسون ذات حلم وتوقظه وتطلب منه ارتحال إلى ولهانة البقعة الوحيدة الآمنة في العالم وتمنحه ظلا كورته بين أيديها في شكل نسر أطلقت عليه اسم ظل أنكيدوا ليحمله ويكون عونا له في طريق البحث عن عشتار/عيشات التي ولدت في أقصى الشرق ومات والداها إثر حادث لتأخذها مهشيد وتربيها على حس الأنوثة العميق ليحدث أن تأخذها غانية معروفة باسم "الزين القايد" لكنها لم تتركها عندها خوف من فتنة جمالها التي تحدثه، فباعتها لعتروس المافية في مضرم أين أعجب بها تاجر كبير من عائلة عريقة تتاجر بالحرير "سي سعيد"، فأخذها مقابل الباسبور الدبلوماسي، وتزوجها وأخذها إلى وسط عائلته التي لا تعترف بالدّخلاء عليهم ومنذ الوهلة الأولى مكروا بها وحاولوا إبعادها عن المنزل، فاستغلوا غياب السّي سعيد وعمدوا إلى إسقاط

جنينها واستئصال رحمها وقد ساعدها أنكيدوا في الخروج من تلك البقعة وأخذها إلى عمارة بشارع "ألفريد دي موسي" لتسكن مباشرة فوق جلجامش وتمتهن مهنة الرقص في ملهى" آراي بالقاعدة "وجلجامش الذي كان يحس بقربها منه والذي تقرب من كل سكان العمارة وكان يظل يحب مشاهدتهم من على شرفته التي يرى أنها عالم بأكملها، وتبقى حرارة الشمس تتزايد وتتزايد إلى أن تدق ناقوس الخطر ويرجع الإله أنو جسد عيشات لها، ونزلت إلى شرفة جلجامش ليفاجأ من حضورها ويسقط على رأسه ويتهشم غير أنه يرجع إلى طبيعته بفعل عشبة الخلود، ويلتحم الحبيبان ويخرجان من هذا الكوكب، الذي يحترق حتى النهاية ولا يبق منه إلا غابة الأرز خضراء تسرّ الناظرين .

– ربيعة جلطّي في سطور[1] :

ربيعة جلطي الزّرهوني، شاعرة وروائية جزائرية، من مواليد الجزائر عام 1954، نالت شهادة الدكتوراه في الأدب المغاربي الحديث، وحاليا أستاذة الأدب المعاصر بالجامعة المركزية في الجزائر العاصمة، كاتبة ومترجمة، لها العديد من المجموعات الشعرية ومن أهم شعراء جيل السبعينات متزوجة من الكاتب أمين الزاوي، وأول أعمالها الروائية "الذروةّ " ب2010. ترجمت شعرها للسان الفرنسي على يد الشاعر المغربي عبد اللطيف اللعبي كما ترجم لها رشيد بوجدرة أمالا أخرى .

– أعمالها:

الذروة2010، نادي الصنوبر 2012، عرش معشق 2014، حنين بالنعناع2015، عازب حي المرجان2016.

تضاريس على وجه غير باريسي، التهمة، شجر الكلام، كيف الحال، حديث في السر، بحار ليست تنام، حجر حائر، النبية – تتجلى في وضح النهار– .

[1]– WWW.Kataranovels.COM، على الساعة 18:30، يوم2021/60/11.

– ملخص ملحمة جلجامش :

تتناول ملحمة جلجامش ملك أورك جلجامش الذي هو خامس ملوك السومايين وابن للآلهة ننسون آلهة الشمس، فهو نصف إله ونصف بشر، وهو يظهر بداية على أنه ملك غير محبوب بين شعبه بسبب ممارساته الشنيعة اتجاههم ولعل أهمها فض بكارات عرائس ممكلته ليلة عرسهن قبل عريسهن، وهذا ما أثار حفيظة الشعب اتجاه فدعو الإله الأكبر أن يكف عنهم بلاه فطلب الإله من الآلهة أرورا أن تكوّر رجلا من الطّين يغطي الشعر الكثيف جسده تجابه قوته قوة جلجامش، يعيش في البرية مع الحيوانات ويحدث أن يشاهده جلجامش في حلمه فيفزع منه فيخبر بذلك أباه فيشير عليه بأن يرسل له غانية تغريه من معبد عشتار، حتى يستطيع السيطرة عليه وتغيب الملامح الحيوانية فيه، غير أنه أغرم بها ولم يستطع الرجوع للعيش مع الحيوانات، فاتجه نحو أوروك أين حدث صراع بينه وبين جلجامش ورغم تقارب القوة بينهما إلا أن جلجامش استطاع التغلب عليه، واتخذته بعد ذلك الآلهة ننسون ابنا لها وأخا لجلجامش ثم خرجا في مهمات لمصارعة الشر، واتجاها نحو غابة الأرز التي يحكمها خامبابا الذي طغى على الإله أنوا، واستطاعا التغلب عليه وقتله، ويحدث أن تعجب عشتار به أثناء استحمامه في مياه البحيرة في طريق الرجوع، وطلبت منه الزواج ولكنه رفضها معايرا إياها، ما أثار غضبها وأطلقت سراح الثور السماوي بطلب من الإله أنوا، فعاث في أوروك فسادا وأستطاع كلا من جلجامش وأنكيدوا التغلب عليه، ليحدث أن تغضب عشتار أكثر وتنتقم من جلجامش بجعل الموت يأخذ أنكيدوا، فتأثر لذلك جلجامش جدا ورثاه مدة سبعة أيام وسبع ليال حتى بدأ الدود يخرج من أنفه. ما دفعه ذلك للبحث عن أوتنايشتيم ليأخذ منه سرّ الخلود وبعد رحلة طويلة يغيب فيها عن الزمان والمكان استطاع ملاقاته والحصول عليها، غير أنه في أثناء الرجوع وهو يستحم أتت أفعى والتهمت العشبة وخاب بذلك مسعاه .

قائمة المصادر

والمراجع

*- القرآن الكريم، رواية ورش عن الامام نافع، دار الإمام مالك، (د.ط)، 2015.

*- المصادر:

1- ربيعة جلطي ،جلجامش والراقصة، منشورات الاختلاف،الجزائر،2021 ، ط1،

*- المراجع باللغة العربية:

1- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، العيئة المصرية للكتاب ، (د.ط)، 1999.

2- حمدّو طماس، ديوان الخنساء، دار المعرفة للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، دمشق، ط1، 2004.

3- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، دار تكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2007 .

4- زينب محمود الخضيري، لاهوت التاريخ عند القديس أوغستين، دار قياد للطباعة والنشر، (د.ط)، القاهرة، 1997.

5- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

6- عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ينظر :L'UNIVERS DU Roman ،Ralandbovrneuf.

7- عبد المالك شهبون، العنوان في الرواية العربية، دار محاكاة للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

8- فراس السواح، جلجامش، دار سومر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، قبرص، 1987.

9- فراس السواح، لغز عشتار، جار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط8، 2002.

10- فراس السواح، مغامرة العقل الاولى، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط11، 1996.

11-قسم الدراسات والبحوث، جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، سلسلة عندما نطق السراة، مملكة البحرين، ط1، 2005.

12- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، دار الوراق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2011.

13- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 1999.

14- محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون، الأهلية للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ب)، 1964.

15- نبيل منصور، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007.

16- نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط).

***- المراجع المترجمة:**

1- أيان ألموند، التصوف والتفكك درس مقارن بين ابن العربي وديريدا، ت.حسام نايل، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، .

2- بول ديكسون، الأسطورة والحداثة، ت.خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1998.

3- بيتر بروك، الحداثة وما بعد الحداثة، ت.عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، ط1، 1995.

4- جورج لايكوف، مارك جونسون، الفلسفة في الجسد-الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي-، ت.عبد المجيد حجفة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

5- سيغموند فرويد، الطوطم والتابو، ت.بو علي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا، ط1، 1985.

6- مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ت.نهاد خياط، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1999.

7- ميشال فوكو،المعرفة والسلطة، ت.عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

*- المعاجم:

1- جميل صربيا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1978،ج2

2- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، لبنان، بيروت، ط8، (د.ت).

3-معجم اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

*- المجلات والمقالات:

1- أسعد جواد يوسف، التوشيح، دراسة بلاغية في تقنيات الأسلوب القرآني، جامعة القادسية،كلية الآداب، ص4؛ينظر :قدامة بن جعفر، نقد الشعر.

2- السعيد ضيف الله، فطيمة بلبركي، تمرد الأنا ومدارات كراهية الآخر في السرد النسوي الجزائري المعاصر رواية (تاء الخجل) لفظيلة فاروق أنموذجا، مجلة طبنة للدراسات العلمية الأكاديمية، المركز الجامعي بريكة، م03، ع02، 2020.

3- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25،ع3، الكويت،1997.

4- رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، (د.ع)، (د.ط).

5- سعيد بن كراد، الزمنية واحتمالات السرد مجلة علامات، (د.ط)، ع 36.

6- كمال يوسف علي، دراسة في دور الموسيقي في تعميق مفاهيم التعايش بين الحضارات، مجلة الفن المعاصر، أكادمية الفنون، العدد 11و12، 2012.

7- عامر محمد حسين، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة " المولودية أنموذجا"، مجلة بابل للدراسات الإنسانية، العدد3.

8- لعمور زاوي، في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، مجلة المصطلح، العدد 6، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان.

*- المواقع الإلكترونية:

- WWW.Kataranovels.COM، 18:30، 2021/60/11 .

فهرس الموضوعات

فهرس المحتويات

الفهرس	الصفحة
مقدمة	أ-ج
مدخل: في الجهاز المفاهيم.	5-17
1-في مفهوم الأسطورة، السلطة، الخطاب :	5-14
- الأسطورة.	5-8
- السلطة.	9 - 12
- الخطاب.	13-14
2- أنواع الأسطورة:	15- 17
- الأساطير الطقوسية.	15-16
- أسطورة النشوء /التكوين.	16
- الأساطير الرّمزية/الحضارية.	16
- أسطورة البطل المؤله.	17
الفصل الأول: البناء الفني في رواية "جلجامش والراقصة".	19-40
أولا- خطاب العتبات النصية :	19- 32
1- عتبة العنوان:	19- 23
- الأسطوري والواقعي.	20 -21
- الفوقي والتحتي.	22-23
2- التصدير	24- 28
3- العناوين الداخلية.	29 - 32
ثالثا- الاشتغال الزماني والمكاني في الرواية.	33-37
ثالثا- خصوصية اللغة الشاعرية والسرد الاستبطاني .	38- 40
الفصل الثاني : التشكيل الجمالي في رواية "جلجامش والراقصة".	42-50
أولا -تمضهراتالتناص من الأثر الفني إلى الأثر الجمالي:	42-60
1-التناص الأسطوري:	42 -49
- على مستوى الشخصيات	42- 44

– على مستوى الإقتباس.	46-44
– الموضوع وعلاقته بالأقتباس.	47- 49
– على مستوى الإحالة.	49- 50
2- التناص الأدبي.	50 -53
3- التناص الفكري:	54- 60
– الفكر الديني :	54- 57
•على مستوى الأقتباس.	54-57
-الفكر الأوغستيني:	58- 60
•فكرة المدينتين.	58-60
ثانيا- سلطة التغيير من المركزية إلى اللامركزية:	61-67
أ- جلجامش و مركزية القيم .	61-63
ب- عشتار ومركزية الجسد .	63-65
ج- تقويض المركزية الدينية.	65- 67
ثالثا- السرد النسوي من اسطرة الواقع إلى واقعية الأسطورة.	68-70
خاتمة	72-73
ملاحق:	75-78
-ملخص الرواية	75-76
– الروائية في سطور	77
-ملخص ملحمة جلجامش	78
قائمة المصادر والمراجع	80-83
قائمة الفهرس	85- 86

ملخص

تعد الأسطورة من أبرز انشغالات التناص التي تناولتها الروايات على إختلاف طروحاتها، وقد شكلت حيزا معتبرا في الأعمال الأبية من أمثال روايات "الطاهر وطار" وغيرهم. ويلجأ إليها الروائي لطرح قضايا مختلفة تنطلق من الواقع لتصب في صلب الأساطير، وأحيانا العكس صحيح، تأسطر الأساطير المستحضرة الواقع، وقد إستطاعت رواية"جلجامش والراقصة" أن تحيّي قدسية الواقع للمركزيات المختلفة التي خلفت فردا مشتّتا تائها يبحث عن المطلق والوجود، مثل جلجامش، وقد سعت من خلفة الرائية لتحطيم القوالب المادية وإعادة الإعتبار للزمن الروحي لتحقيق التوازن. فجاء هذا العمل معنونا ب"**التجلّي الأسطوري وخطاب السلطة في رواية جلجامش والراقصة**".

Summary :

Mythis one of the mostprominentpreoccupations of intertextualitythat have been dealtwith in variousnovels, and it has formed a significantspace in patriarchalworkssuch as the novels of “Al-TaherWatar” and others. The novelistresorts to it to presentvarious issues that stem from reality and pour into the core of myths, and sometimes the opposite istrue. The evokedmyths trace the reality, and the novel “Gilgamesh and the Dancer” was able to revive the sanctity of reality for the differentcentralitiesthatleft a scattered and lostindividualsearching for the absolute and existence, like Gilgamesh, and has Frombehind the visionary, shesought to break the materialmolds and reconsider the spiritual time to achieve balance. This work came under the title "The Legendary Transfiguration and the Discourse of Authority in Gilgamesh'sNovel and the Dancer".