مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

**اسم المقال:** العجائبية وثقافة الإشهار: قراءة ثقافية في حكاية أبي القاسم الطنبوري
**اسم الكاتب:** يوسف محمود عليمات
**رابط ثابت:** https://political-encyclopedia.org/index.php/library/9013
**تاريخ الاسترداد:** 2026/11/01 20:49 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
ملتقى الحضارات

# مجلة جامعة الشارقة

دورية علمية محكمة

## للعلوم الإنسانية والاجتماعية




## عدد A

المجلد 16، العدد 2
ربيع الأول 1441 هـ / ديسمبر 2019 م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

ديسمبر 2019م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 16 العدد 2 (A)
https//:doi.org/10.36394/jhss/16/2A/4

# العجائبيّة وثقافة الإشهار: قراءة ثقافية في حكاية أبي القاسم الطّنبوري

**يوسف محمود عليمات**
كلية الآداب - الجامعة الهاشمية
الزرقاء - الأردن

**تاريخ الاستلام: 23-01-2018** **تاريخ القبول: 30-08-2018**

## ملخص البحث:

تختبر هذه القراءة حكاية سرديّة تراثيّة لأبي القاسم الطّنبوري أوردها ابن حِجّة الحَمَوي في كتابه "ثَمَرات الأوراق في المحاضرات".

وقد جاء هذا الاختبار القرائي وفقاً لمنظورين أساسيّين هما:

**الأول:** منظور يسعى إلى تأصيل مفهوم العجائبيّة أو الفنتازيا في ضوء مسار تنظيري يبرز فاعلية الفنتازيا في الدّرس النقدي المعاصر، كما برزت عند عددٍ من النقّاد والنظّرين مثل كاترين هيوم Kathryn Hume، وت.إي.أبتر T.E.Apter، وتزفيتان تودورف Tz-vetan Todorov وغيرهم.

**الثاني:** منظور إجرائي، ويهدف إلى استكناه الأبعاد الوظيفية والنسقيّة التي تنتجها أو تنجزها حكاية الطّنبوري بوصفها نموذج اتصالٍ سردي؛ إذ تتجلى في هذا النّص الحكائي المتواليات السردية الآتية:

الطُّنبوري وفلسفة الإشهار، ورحلة المدَاس الإشهاري: القَرين وسلطة القضاء، والعبور الثقافي / المداسي بين الهاجس والمقاومة، وثقافة التَّبرُّؤ بوصفها مُخاتلة.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تتوصل إلى نتيجة مؤداها أن الحكاية السرديّة التراثيّة قادرة على إضمار الأنساق الثقافية المخاتلة التي تنتج اللاّمتوقع والعجائبي، والتي تطرح كذلك موضوعات وإشكالات وجودية محورها: الصراع الإنساني، وجدليات الموت والحياة، ورؤية العالم.

**الكلمات الدالة**: العجائبية، الفنتازيا، الثقافة، الإشهار، الطنبوري.

# العجائبية وثقافة الإشهار: قراءة ثقافية في حكاية أبي القاسم الطّنبوري

## 1: 1 – تنظير: في مفهوم العجائبية وثقافة الإشهار

## 1: 2 – العجائبية مفهوماً:

تندرج العجائبية في هاته الدراسة في سياق التجلّي الاصطلاحي لمصطلح الفنتازيا Fantasy، وما يمكن أن يثيره هذا المصطلح من أبعادٍ موضوعية تقترن بالخارق والمدهش واللاّمتوقع.

ولابدّ من الإشارة في هذا المقام إلى أنّ المعجميّة العربيّة كانت قد أسّست بعُمْق لدلالة العجائبي والعجائبية في التصوّر الفلسفي عبر إشارة دالّة يكشفها اللسان بقوله: «العُجْبُ والعَجَبُ: إنكار ما يردُ عليك لقلّة اعتياده، والعجيب، كما يرى ابن الأعرابي، النُّظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد، وقصّة عَجَب، وشيءٌ مُعجِبٌ؛ إذا كان حَسَناً جداً، وأعجبه الأمر: سَرّه» (ابن منظور، د.ت، مادة: عَجَب).

تنجدل، إذن، في هذه المقولة المعجميّة جملة خاصيّات تتضمّن وشائج متضامّة تتعلّق، نسقيًّا، بالعجائبية هي: «الإنكار بمعنى الهرب وعدم الاعتراف، وقلّة الاعتياد، والّلا مألوف، والحَسَن السّامي، والسرور/ المتلقي.

وهذه الخاصيّات، كما يبدو، إفراز حتميّ للحدث العجائبي بما فيه من مخاتلات، وانكسارات، وغرائبية، وانفعال أو سرور.

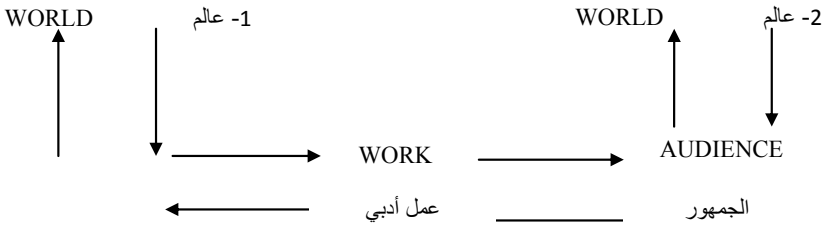
وتفترض النّاقدة كاترين هيوم Kathryn Hume وجود صيغتين أساسيتين مختلفتين تتعلقان بالأدب؛ فالأدب منتجٌ لحافزين هما: المحاكاة Mimesis التي تُلمس بوصفها رغبة في الظهور/ التقليد، لتصِف الأحداث، والنّاس، والمؤسسات، والموضوعات مع بعض الاحتمالات التي يمكن أن يشارك بها الآخرون تجربتك الذاتية؛ ومن ثمّ الفنتازيا Fantasy؛ أي الرّغبة في تغيير المُعطى، وقلب حقيقة الضّجر/ السَّأم، والمسرح، والرؤية، والتّوق لتحقيق شيء ما في الصّور الاستعاريّة التي سوف تجنّب الجمهور الحماية الشفهيّة؛ ولهذا تتجلّى هويّة الفنتازيا، كما يحدّدها تولكن Tolkien بوصفها نشاطاً إنسانياً» (Hume, 1984, p. 20).

وتبيّن هيوم Hume أنّ «الفنتازيا هي انحراف عن واقعيّة الإجماع، كما أنّها دافع فطريّ بالنسبة للأدب، وتبدو جليّة في عددٍ لا يحصى من التقلّبات والاختلافات؛ إنّها انحراف من المخيف إلى الاستعارة» (Hume, 1984, p. 21).

وتقول هيوم أيضاً: «فإنّي أحاول، وفق رؤيتي النقديّة أن أدّعي أنّ كلّ الأدب فنتازيا، أو على الأقلّ الرواية الواقعية، وأدب البيكاريسك Picaresque (أدب الصعاليك) المبكّر في المناسبات، وقصص الهجاء» (Hume, 1984, p. 22). فالفنتازيا، حسب هيوم، مفيدة لكثير من الأدب التعليمي/ المواعظي، بحيث إنها تستطيع أن تشغل انتباهنا واهتمامنا عندما لا نتفق مع المقدّمات المنطقيّة للمؤلّف (Hume, 1984, p.103).

وترى هيوم كذلك أن العجائبية/ الفنتازيا تتوسّط بين الاهتمام التأليفي واستجابة الجمهور؛ فهي تخلق الكثير من الرغبات المؤثرة. (Hume, 1984, p. 150)

وتعتقد هيوم أنّ العمل الأدبي نفسه يمكن أن يصنع مقتضيات منهجيّة تؤثر في المؤلّف، وما يأمل تحقيقه في إبداعه على النحو الآتي (Hume, 1984, p. 150):




وبناء على هذا التوصيف؛ تؤكّد هيوم أنّ «الفنتازيا يمكن أن ترى بشكل مماثل بوصفها فنتازيا الحدث Fantasy of Action، والشخصيّة، أو الفكرة، وأحد هذه المكوّنات الثلاثة يزوّد الوسائط التي من خلالها تقدّم الفنتازيا ذروة التأزّم / العقدة Polt، وفي جميع هذه الأعمال، فإن العالم الفنتازي يولّد الحدث، فالعالم هو الحدَث، وكذلك الفنتازيا» (Hume, 1984, p. 160).

وفي هذا السياق أيضاً يتجلى الخارق The Uncanny؛ ليكوّن مساراً فاعلاً مفعماً بالمفاجآت بوصفه رؤية مفارقة للوقائع؛ إذ تشير كاترين بالسي Cathrine Belsey إلى أنّ «النقطة المتعلقة بالخارق في القصص حيثما تقع أو تحدث؛ فإنها كما يصرّ فرويد Freud تحدث بصورة أكثر شيوعاً في الحياة، إنها تعتمد على تحطيم قانون النوع» (Belsey, 2005, p. 8).

وبما أنّ العجائبية أو الفنتازيا مولّدة للتأزّم، فإنّها «تعرض معنى الهرب من الحقيقة، ولكن الهدف من نطاق الحروب يتمثل بالرغبة في الإنجاز، وإثارة الانفعال؛ فهي كذلك وسيلة للهرب من الافتراضات العُرفية المألوفة، والتوقّعات، ولهذا تكون غاية هذا الهرب

هو توضيح كيفيّة ظهور المخيف/ المروّع، وكيف يحدّد ويُسجن، وكيف هو العالم الإنساني؛ كما أنها تمثّل فرصة لكيفية ظهور الفجوات في معرفتنا» (Apter, 1982, p. 6-7).

ولا شك في أنّ الفجوات المعرفية في الوعي الإنساني تنطوي على إشارات ومحمولاتٍ فكريّة شائكة يمكن وسمها بـ «اللعبة الرمزية The symbolic Game».

ولعلّ هذا الإدراك لطبيعة هذه الفجوات المعرفية هو ما دفع تودورف Todorov إلى افتراض وجود نسقين يتوسّطهما خطّ، في كلا الجانبين، ويمثّلان الفنتازيا الخالصة أو النقيّة وفق الخطاطة الآتية (Rose, 1981, p. 234):

| الفنتازي Fantastic | الخارق un canny – الفنتازي | Fantastic | الخارق Uncanny |
|---|---|---|---|
| العجيب Marvellous | | العجيب Marvellous | |

فالعجائبية إذن، بما هي نصّ منتج للفجوات المعرفية ذات الوظائف النسقيّة، تشكّل رؤية للعلم. ورؤية / رؤى العالم world view / views، كما يطرحها لوسيان غولدمان Lucien Goldmann، هي حقائق تاريخية واجتماعية؛ إنّها كليّات الطّرائق في التفكير، والشعور، والتمثيل، وهي مفروضة، في إطار الظّروف المعطاة، على الوجود الإنساني في سياق وضعيّة اقتصاديّة واجتماعية، وهي مفوضة، بالتأكيد، على المجموعات الإنسانية (Goldmann, 1981, p. 112).

إنّ النصّ العجائبي يجسّد قوة الخيال أو الخيال الخلّاق؛ ولهذا «يشكّل النصّ الخيالي بنيته بوصفه ثيمة/ موضوعة As a theme؛ لأنه من المحال أن يستحضر النصّ الخيالي الحياة الإنسانية دون تحديد هذه العملية الأساسية – أي الموضوعاتية Thematics» (Todorov, 1990, p. 46). ولهذا يرى تودوروف في سياق حديثه عن الأنا العجائبيّة «أنّه بوسعنا تأويل موضوعات الأنا، بوصفها تحقيقاً للعلاقة بين الإنسان والعالم، وبوصفها نسق إدراكٍ حسّيّ واعٍ» (تودوروف، 1993، ص191).

وفي ضوء هذا المعنى، يؤكد كمال أبوديب أثناء حديثه عن «الأدب العجائبي» أو «الأدب الخوارقي» أن «الخيال الخلّاق يخترق حدود المعقول والمنطقي والتّاريخي والواقعي، ويخضع كلّ ما في الوجود، من الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة فقط: هي قوّة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحريّة المطلقة، ويعجن العالم كما يشاء، ويصوغ ما يشاء غير خاضع إلاّ لشهواته ولمتطلّباته الخاصة، ولما يختار هو أن

يرسمه من قوانين وحدود، إنّه الخيال جامحاً، طليقاً، منتهكاً» (أبوديب، 2007، ص8).

## 3: 1 – في ثقافة الإشهار:

يرتبط مفهوم الثقافة بالمهارة في صناعة الممارسات الثقافية التي يبدعها الإنسان؛ وعندما نتحدث عن ثقافة الخارق أو العجائبي؛ فإننا نؤكد، بداهة، حضوراً مكثفاً لمعنى ثقافة المخاتلة في الأحداث العجائبية أو الفنتازية. ولهذا ترى كاترين بالسي Cathrine Bel-sey أنّ «الثقافة عنصر نعيشه بوصفه وجوداً كلاميًّا: إنّه عنصر يجعلنا موضوعاً؛ ولهذا تتألف الثقافة من نطاق اجتماعي كامل للممارسات الدّالة: الطقوس، والقصص، وأشكال الترفيه، وأساليب الحياة، والرياضة، والمعايير، والمعتقدات، والمحرّمات، والقيم، ووفقاً لهذا الإدراك، فإننا دائماً في صلب الثقافة، إنّنا دائماً في اللّعبة ذاتها» (Belsey, 2005, p. 9). وتبدو إشارة بالسي C.Belsey إلى نسقية اللّعب في إطار الثقافة دالّة لا سيّما إذا ما أدركنا أنّ العجائبية تتمحور في تجلياتها السرديّة على قانون اللعب والإشهار.

ولعلّ من نافلة القول أن يستحضر في هذا لسياق تصوّر المعجميّة العربيّة حول مفهوم الشُّهرة؛ إذ يقول اللّسان: «الشُّهرة ظهور الشيء في شُنْعَةٍ حتى يُشهَره النّاس؛ والشّهرة وضوح الأمر، والشهرة، عند ابن الأعرابي، الفضيحة، ورجل شهير ومشهور: معروف المكان مذكور؛ والشّهر: القمر، سمّي بذلك لشُهرَتِهِ وظهوره، وقيل: إذا ظهر وقارب الكمال» (ابن منظور، د.ت، مادة: شَهَرَ).

وانطلاقاً من هذا التصوّر، يبرز الإشهار بوصفه ظهوراً أو ثقافة حضور، إذ «يصبح الإبداع الإشهاري واقعة اجتماعية، وواقعة ثقافية، إذ يتمّ التعبير عن طرق جديدة في الكتابة والتوضيح، وتقنيات جديدة للتعبير، وكلمات جديدة لم تفلح الرّقابة المحافظة في الوقوف في وجهها، وأدرجت كل هذه الطّرق ضمن الأخلاق» (كاتولا، 2012، ص50).

ويرى بيرنار كاتولا Bernard Cathelat أنّ: «الإنجازات الإشهارية الأكثر إبداعية هي مفاهيم حقيقية: أفكار قويّة لقيم مضافة، وهي من طبيعة رمزيّة أو متخيّلة، وليست نفعيّة فقط» (كاتولا، 2012، ص 52).

ويؤكّد كاتولا أنّ: «النجاح الإشهاري التجاري هو مفاهيم دائمة ومرتبطة بتيارات سوسيو – ثقافية صلبة تتماهى مع أساليب حياتيّة مهيمنة وقارّة، وتستند إلى قيم سيكولوجيّة أساسيّة: تعرف كيف تتلاشى، ولكن عرض القيمة المضافة فيها يظلّ واحداً ووفياً وقابلاً للتحديد» (كاتولا، 2012، ص 52).

ويطرح كاتولا في هذا الإطار مقولة دالّة تبيّن فاعليّة / فاعليّات الإشهار ضمن البناء الثقافي، ذلك أنّ «مضمون الإرسالية الإشهارية هو من طبيعة ثقافية بشكل صريح، شهادة على الحضارة، وناطق بالحقيقة، وحارس للأخلاق، وأداة فنيّة، ومعيار شبه رسمي للذّوق الرّفيع، ونموذج للحياة بشكل من الأشكال» (كاتولا، 2012، ص52). ومن هنا، يذهب كاتولا إلى أنّ «الإشهاري يبدو فعلاً باعتباره ممثّلا واعياً أو غير واع لبيداغوجيا اجتماعية، معلماً للموضات، وأستاذاً لأنماط الحياة، ومديراً لوعي سوسيو – ثقافي» (كاتولا، 2012، ص59).

ويؤكّد ريشارد تايلر R.Taylor أنّ "السّمة الأساسية للدّعاية هو وجود الدّاعية، وما لم نستطع أن نتحقّق من وجود رابطة بين الدّاعية والجمهور فلن نستطيع أن نتحدّث عن الدّعاية" (فوليكس، 1986، ص19).

ويوضّح تايلر في هذا السياق أنّ "الدّعاية الاجتماعيّة محاولة للإقناع من الدّاخل تحدث عندما يتقبّل المرء أو يتمثّل الأيديولوجية الاجتماعية والسياسية السائدة في مجتمعه، ويستعملها أساساً لما يقوم به من أحكام خلقية وقيميّة يعدّها هو نفسه عمليّات تلقائية" (فوليكس، 1986، ص21).

ويذهب سعيد بنكراد إلى أنّ «الإرسالية الإشهارية تسعى دائماً إلى تأثيث عالم إنساني يتوسّطه أو يزيّنه كيان متميّز» (بنكراد، 2006، ص57). وبهذا المعنى، كما يقول بنكراد، تتحوّل «الماركة» إلى ميثاق اجتماعي، وثقافي، واقتصادي يحيل على قيم مثل الثقة والتزكية والارتباط والأمانة إلخ (بنكراد، 2006، ص58). ولهذا، وفق رؤية بنكراد، لا يقدّم الإشهار منتجاته في انفصال عن السياقات الثقافية التي تحتضنها، ولا يخاطب المستهلك من خلال ما هو، في ذاته وحاله، بل من خلال ما يحلم أن يكون عليه» (بنكراد، 2017، ص 175).

## 4: 1 – الحكاية الطّنبوريّة: العجائبيّة والإشهار

تجسّد حكاية أبي القاسم الطّنبوري رؤيّة للعالم أو الواقع الاجتماعي الذي تتماسّ معه؛ فغدا الطنبوري وكذلك مَداسُه فضاء لإثارة العجائبي والإشهاري بغية تشكيل رؤية ذاتيّة تجاه أحداث ثقافية، وسياقات معرفيّة تؤجّج الصراع بين رؤى متمايزة، وتنسج أحلاماً وتجليّات سلطوية متنافرة.

لقد تجلّى مداس الطنبوري في هاته الحكاية بوصفه نسقاً عجائبياً وإشهارياً، ولهذا فإنّ «ما تقدّمه الإرسالية الإشهارية ليس منتوجاً، إنّه انتماء إلى قيم تحدّد للفرد وضعاً اجتماعياً يميّزه من الآخرين أو يوهمه بذلك» (بنكراد، 2006، ص9).

إن شهرة الطّنبوري أو قناعه / المداس في هاته الحكاية تشي بحضورٍ فاعلٍ لهما في البنية الثقافية للمجتمع، وفي إطار هذا الفضاء يحضر الطنبوري وقناعه بوصفهما محوراً للتفاعل والتشابك مع قضايا وإشكاليات جوهريّة في المجتمع. وهكذا فإنّ «النصوص السرديّة تجهزنا بأمثلة رمزية كثيرة، إنها تمثل من خلال إنتاج حكايات رمزية جانباً من الصراع الذي مَهَرَ المحضن الاجتماعي والثقافي لتلك النصوص» (إبراهيم، 2001، ص 19).

فالإشهار في هاته الحكاية، إذن، يمثّل «صيغة أخرى من الصّيغ «التطهيريّة» التي تمكّن الذات من الإنتشاء بنفسها عبر المزيد من الانغماس في الوهم»، وبذلك يتجلّى الإشهار، ها هنا، بوصفه «حاضناً للرؤى المسكوكة دائماً، لا وجود فيه لسعادة خارج التصنيفات الاجتماعية المسبقة» (بنكراد، 2017، ص177).

إن المراوغات الفكريّة التي ينجزها الطّنبوري في هاته الحكاية تنطوي على ما يمكن وسمه بـ «الأنساق الخفيّة»، التي توظف العجائبي في صيغته أو صبغته الجماليّة من أجل فرض رؤية ثقافية خاصة أو مسار فكري جدلي بعينه.

ويبدو أنّ هذه الأنساق الجمالية، كما يشير بيير جيرو Pierre Guiraud، تضطلع بوظيفة مضاعفة؛ فبعضها عبارة عن تمثيل للمجهول، وتقع خارج نطاق القواعد المنطقية، وهي أدوات للإمساك باللامرئي، والفائق الوصف، واللامعقول، وهي تمسك، بشكل عام، بالتجربة النفسيّة المجرّدة عبر التجربة العملية للحواسّ (جيرو، 2016، ص81).

ويؤكد جيرو في هذا المنحى أيضاً أنّ «بعض هذه الأنساق يذهب إلى تحديد رغباتنا بإعادة خلق عالم ومجتمع متخيّل، قديم أو مستقبل، يعوّض عن الخسارات والحرمان في العالم وفي المجتمع المعاش» (جيرو، 2016، ص82).

## 5: 1 الإجراء: قراءة في حكاية أبي القاسم الطّنبوري

توصف حكاية أبي القاسم الطنبوري في هاته الدراسة بأنها نصّ عجائبي إشهاري، إذ ينفتح العجائبي والإشهاري على مضمراتٍ نسقية فيّاضة تروم تشريح واقع اجتماعي معقّد يضجّ بالتناقضات وإشكالات الوجود الإنساني، وأبعاد الصراع الهُووي والثقافي (الحموي، 1983، ص ص288-287).

ولهذا تتموضع الأنسَاق المعرفية في هذا النص انطلاقاً من كونه حادثة ثقافية، وواقعة وجوديّة تكرّس بدورها رؤية الذات تجاه المشكل، والمعقد في الفضاء الاجتماعي، وما ينجم عن ذلك من تساؤلات فلسفية ممكنة ومشروعة الطرح حول كنه العلاقة الجامعة

بين المنطلقات الرؤيوية للذات، وما يحيط بها من حركيّات جامحة إلى الحد من نفوذ هذه الذات أو حتى ترسيخ فكرة الاحتكاك، وافتعال التصادم والدخول في فضائها بغية تحقيق مبدأ الإقصاء أو الإلغاء.

ويشكّل «المداس» في هاته الحكاية مداراً نصيًّا وبؤريًّا تتمركز حوله الموضوعات والقضايا التي يثيرها النص الحكائي في بعده النسقي؛ ذلك أن القيمة أو الوظيفة التي يتصدّرها «المداس» في الوعي الثقافي الإنساني تبدو قيمة أو وظيفة مزدوجة؛ فالقيمة الأولى نفعيّة تهدف إلى حفظ الذات المتحركة بدأب نحو مبتغاها /حلمها الوجودي، أي حفظ هذا المسعى الذاتي من الأذى وخطر الآخر؛ والثانية انتهاكية تجاوزية تدوس أو تحقّر بعنفٍ كل شيء يتصادم مع هذه الذات أو يحاول الحد من حركيتها / حركيّاتها.

وفي هذا الإطار، نلحظ أنّ القيمة المضافة إلى الوظيفتين السّابقتين تكمن في عجائبية «المداس» وإشهاريته؛ حيث يحرص السارد المختلف على التوسل بمنطق العجائبية لكي يفارق هذه التصوّرات الجمعية حول الشيء/ المداس، ويجابه ممارسات الوعي الجمعي بالدّهشة الشاغلة والمغايرة للتوقعات.

وبناء على هذا التصوّر، يمكننا تشظية التموقعات أو التمحورات الفاعلة لحضور»المداس» في بنية هاته الحكاية في ضوء متواليات نصيّة ناجزة، لا سيّما إذا ما أدركنا مقولة رولان بارت Roland Barthes حول المتواليات بأنها «تتابع منطقي للنّوى، وعلاقة التّضامن هي التي توحُّد بينها، وأنها تنفتح عندما لا يبقى لكلمة من كلماتها سابق تضامني، وتنغلق عندما لا يبقى لكلمة أخرى من كلماتها أي نتيجة»(بارت، 2014، ص 57). وهذه المتواليات الحكائية هي:

المتوالية السردية الأولى: الطنبوري وفلسفة الإشهار.

المتوالية السردية الثانية: رحلة المداس الإشهاري: القرين وسلطة القضاء.

المتوالية السردية الثالثة: العبور الثقافي المداسي بين الهاجس والمقاومة .

المتوالية السردية الرابعة: ثقافة التبرؤ بوصفها مخاتلة.

تتعاضد هذه المتواليات الساردة لتشكّل مساراً رؤيوياً حول علاقة الذات بواقعها الاجتماعي، بحيث تتدخّل الفنتازيا لتعيد تشكيل هذا الواقع أو تصحيحه وفقاً لرغبات السَّارد المختلف وتصوّراته.

ونلحظ في هذه الحكاية أنّ الفعل الاستبدادي بحلّته الفنتازيّة يكوّن فلسفة في رؤية الذات السّاردة قصد تكريس قانون الإلغاء وحدث التغيير على المستوى الثقافي والاجتماعي.

- **المتوالية السردية الأولى: الطنبوري وفلسفة الإشهار:**

ينفتح هذا النصّ منذ بدايته على فعل الحكي الذي يرويه سارد مجهول غير معرّف أو محدّد، وهذا ما يشي به، دلاليًّا، الفعل الماضي المبني للمجهول، والذي يتموضع بين قوسين (حُكي)؛ ليقرّر أنّ حدث الحكاية استثنائي، وإشهاري في الوقت ذاته، بحيث يخترق الحدث الحكائي محدّدات الزّمكان، ليفرضَ تجدّده وديمومته وشهرته بغية تحقيق عجائبيته.

ولهذا، فإننا نلحظ أنّ «صور السّارد تتميّز في الكيفيّة الاستكشافية، بكونها نتاج علمية الاستطلاع التي تتميّز بها طبيعة الموقع؛ إذ تستمدّ محتواها ممّا يقوم عليه هذا الأخير من مسافة متّصفة بالتداخل بين ما هو ثقافي، ومعرفي، وطبع شخصي (ميول، ورغبات، ومقاصد)، وحضور للغير أو الآخر في اختلافهما» (جيران، 2013، ص203).

ويتحدّد الإطار الحكائي في المستهل،كما نلحظ، بثلاثة فضاءات نسقية أولها: زماني «أنه كان..» وثانيهما مكاني «بغداد»، وثالثها إنساني «أبوالقاسم الطنبوري».

فالحكاية، إذن، تنتقل بموضوعها أو حدثها من المجهولية (حكي) إلى المعلوميّة، إذ يتصدّر الزمن الماضوي/ زمن القصّ – الحدث ليكون شاهداً على فعل الكينونة التي تتحقق فيها عجائبيات الحكي التي تتغيّر أيضاً مكاناً أو إطاراً مكانياً معروفاً أو مشهوراً في الوعي الثقافي الجمعي، وهو «بغداد» بوصفها عاصمة أو مركزاً للسياسة والاقتصاد، والحضور (الكثافة) السكّان (ية)، ومن ثم تتوّج هاته الزمانية بالمعرفة الإنسانية «شخص يُعرف بأبي القاسم الطنبوري».

لقد كان الانفتاح على الفضاءين الزماني والمكاني في هذه الحكاية مقتضباً خالياً من سمة الاستغراق، وهو النقيض الذي نلمسه في صورة الفضاء الإنساني «الطنبوري» وعلاقاته؛ إذ كان هذا التضاد بين الاقتضاب «الزمان والمكان» والتمدّد أو التكثيف «الإنسان: الطنبوري» غائياً مفتعلاً؛ ذلك أنّ السّار أراد أن يمركز قناعه في النصّ/ العالم ليكون متحكّماً بالأحداث وموجهاً للرؤى، ومحققاً لفكرة الاستحواذ الثقافي.

ويبدو أن السارد المختلف نزّاع في هذه الحكاية إلى تخليق مبدأ المركزية -Center cism على مستوى الفضاءات الثلاثة: فالكينونة تحقق معنى المركزية من خلال حدث التوكيد «أنّه»، كما أنّ المكان «بغداد» يجلّي مفهوم التمركز المدني/ الحضاري في الوعي الإنساني، بيد أنّ سيرورة الاقتضاب في هذين الفضاءين تجعل من تمركزها شأناً ثانوياً؛

بغيـة تأكيـد المركـز الإنسـاني الـذي يـدور فـي فلكهمـا، ومـن ثـمّ إعـلان أحقيّتـه فـي تشـكيل صـور التمركـز فيهمـا. ويمكـن للفاحـص النسـقي اكتشـاف هاتـه النزعـة نحـو التمركـز الإنسـاني عبـر تفكيـك هاتـه الجملـة الثقافيـة المختلـة «شـخص يعـرف بأبـي القاسـم الطنبـوري».

فالشـخص إشـارة سـيميائية دالـة علـى معنـى الحضـور / الشـخوص أو المثـول أمـام العيـان/ النـاس، وهـو حضـورٌ فحولـي أو ذكـوري، لا يتّسـم بالغرابـة أو الاسـتهجان مـن خـلال تأكيـد حضـوره المعرفـي بيـن الجمهـور «يُعـرف». وفـي هـذا المسـار يؤكّـد بييـر جيـرو أنّ «الأسـماء والكنايـات هـي مـن أكثـر العلامـات بسـاطة، ومـن أكثرهـا كونيّـة فيمـا يتعلّـق بالهويّـة» (جيـرو، 2016، ص100). ويـرى جيـرو كذلـك أنّ «هـذه العلامـات شـديدة الإيحـاء؛ إنهـا تعبّـر عـن الجـلال، والقسـوة، والسـلطة، أو تعبّـر علـى العكـس مـن ذلـك، عـن التّواضـع، ومصـدر هـذه القيـم غالبـاً مـا يكـون فـي رمزيّـة متجـذّرة فـي اللاّشـعور الجمعـي» (جيـرو، 2016، ص108).

وأمـا الكنيـة «أبـو» فهـي تؤكـد قيمـة الأبويّـة الذكوريـة وحقيقـة تمركزهـا فـي الوعـي الإنسـاني؛ وهـذا مـا يشـي، ضمنـاً، أن الأحـداث الفنتازيـة القادمـة تسـتوجب مهـارات ذكوريـة نتيجـة مسـاراتها التدميريـة. فالأبـوة/ الأبويـة، إذن، تتضمـن متلازمتيـن أساسـيتين همـا: القـوة/ السـلطة والرّعايـة.

ووفقـاً لهـذا المنطلـق، تقـرر هاتـان المتلازمتـان حضـوراً أو تماسًّـا بيـن الـذات وآخرهـا/ المجتمـع؛ أي أنّهمـا يتقاسـمان إشـكالات القـدر/ الكينونـة فـي إطـار التحكّـم/ التمركـز الأبـوي «القاسـم: هـو الـذي يقسـم بيـن النـاس حظوظهـم» (ابـن منظـور، د.ت، مـادّة: قَسَـمَ)، وفـي هـذا المعنـى سـيادة وسـلطة»، أي أنّـه يقاسـم الشـعب/ المجتمـع كل شـيء.

وأمـا مفـردة «الطُّنبـوري» فقـد ورد حولهـا فـي اللّسـان مايلـي: الطُّنبـور: الطِّنبـار معـروف، فارسـي معـرب دخيـل، أصلـه دُنْبَـهِ بَـرَه أي يشـبه أَلْيَـة الحَمَـل، فقيـل: طُنْبـور. والطّنبـور: هـو الـذي يُلعـب بـه، مُعـرب وقـد اسـتعمل فـي لفـظ العربيّـة (ابـن منظـور، د.ت، مـادّة: طَنْبَـرَ).

فالبطـل فـي ضـوء هـذا المعنـى يُنسـب إلـى اللّعـب، أي أن الحكـي بمفهـوم آخـر يكـرّس أبويّـة اللّعـب أو سياسـة اللّعـب التـي تحكـم العلاقـة بيـن الـذات والمحيـط، وهـو لَعـب يتّسـم بالحركيّـة الدائبـة التـي لا تتوقـف ممـا يمنحهـا سـمة العجائبيـة المرهقـة والمقلقـة دائمـاً للآخريـن.

وتفضـي المركزيّـة الفرديّـة، كمـا نلحـظ، إلـى صـورة التملّـك/ الاسـتملاك «صاحـب نـوادر وحكايـات»؛ إذ يتماهـى مفهـوم النـادر/ الشـاذ/ النـدرة مـع فكـرة العجائبيّـة التـي يهجـس بهـا السّـارد، ليصبـح هـذا العجائبـي/ النـادر موضوعـاً شـاغلاً للجمهـور، أي أن منتـج العجائـب والحكايـات التـي يقصهـا / يرويهـا الجمهـور يملـك مـا لا يملكـه غيـره مـن البشـر، فهـو ذاكـرة حيّـة لصـوغ الثقافـة الحكائيـة النّـادرة أو البراعـة فـي تشـكيل اللّعـب الحكائـي/ تشـكيل العالـم، إذا

مـا أخذنـا بفرضيّتنـا التـي تؤكـد أن الحكايـة مرتبطـة بمعنـى الوجـود أو الحيـاة ارتباطـاً ذرعيـاً.

إن خاصيّـة التملّـك عنـد أبـي القاسـم الطّنبـوري تبـدو محـدّدة الملامـح مـن خـلال صـورة المـداس «ولـه مَـداس لـه مـدّة سـنين كلّمـا انقطـع منـه موضـع جعـل عليـه رقعـة إلـى أن صـار فـي غايـة الثقـل، وصـار يضـرب بـه المثـل، فيقـال أثقـل مـن مـداس أبـي القاسـم الطّنبـوري».

فالطنبـوري، إذن، يمتلـك «المـداس» الـذي يبـدو مثقـلاً بأعبـاء الحيـاة/ الزمـن «لـه مـدّة سـنين»، أي أن إشـكاليته فـي الوجـود والحضـور هـي إشـكالية زمنيـة بالأسـاس؛ وهـو – أي المـداس القريـن فـي حركيتـه المـوّارة يواجـه قطيعـة أو انقطاعـاً حـادًّا مـع وجـوده أو قضايـا وجـوده «كلّمـا انقطـع منـه موضـع»، ذلـك أن هـذا الانقطـاع – القطيعـة المعرفيـة الثقافيـة تطمـح إلـى إلغـاء الحركيـة وتعطيـل سـيرورتها.

ولأن الـذات الإنسـانية / الطنبـوري ترفـض بدورهـا سياسـة الإلغـاء الزمنـي والإنسـاني التـي تكبـح حلمهـا أو طموحاتهـا؛ فإنهـا، كمـا نـرى، تعمـد إلـى تفعيـل منطـق العمـل أو اسـتحداث القـوة لقهـر الفعـل/ الحـدث الزمنـي، بمعنـى أن الـذات تواجـه مـأزق الزمـن وإحداثياتـه السـالبة بحـدث الإغـلاق/ الإلغـاء «كلّمـا انقطـع منـه موضـع جعـل عليـه رقعـة».

لقـد كان الطنبـوري كمـا يبـدو فـي صـورة المـداس مثقـلاً بصراعـات وهمـوم قاسـية يمليهـا النسـق الزمنـي بامتداداتـه الإنسـانية؛ ولكـن علـى الرغـم مـن أن هـذا الثقـل/ الهـمّ الوجـودي يهـدف، إضمـاراً، إلـى الحـدّ مـن المسـار الفكـري الـذي يـدوس كلّ مـا يجابهـه مـن محـن وسياسـات إقصائيـة، فإنـه يصـرّ علـى المضـيّ قدمـاً بهمومـه ومشـقّاته لكـي يلغـي إرادة الزمـن «إلـى أن صـار فـي غايـة الثقـل».

إن وطـأة الزمـن ومـا تثيـره مـن انفعـالاتٍ فـي حيـاة الطنبـوري تؤهلـه أو تؤهـل قرينـه لكـي يكتسـي حضـوراً إشـهاريًّا مثليًّـا فـي الوعـي الشـعبوي «وصـار يضـرب بـه المثـل فيقـال أثقـل مـن مـداس أبـي القاسـم الطنبـوري». ولعـل الإشـارة المثليّـة، هنـا، تـؤدي وظيفـة نسـقية مـن خـلال قصديتهـا فـي فـرض عجائبيـة المـداس/ القريـن منـذ انقـداح الشـرارة الأولـى للحكايـة. فالصيغـة التفضيليـة «أثقـل...» تفـرض، بدورهـا، تمايـزاً أو تميُّـزا ينمـذج الـذات التـي تتحـدّى قيـود القطيعـة مـع الواقـع والانبتـار عـن قضيـة الانشـغال بهمـوم هـذا الواقـع، بفعـل التجلـي الأسـطوري/ العجائبـي الـذي يتحمّـل فداحـة الزمـن بكليـة غائيّاتـه «صـار فـي غايـة الثقـل».

إنّ انتشـار صـورة المـداس بوصفهـا واقعـة إشـهارية، كمـا تحدّدهـا الصيغـة المثليـة «أثقـل مـن مـداس أبـي القاسـم الطنبـوري»، يجلّـي الطنبـوري مالـك المـداس بوصفـه موضوعـاً للتـداول والحـوار فـي السـياق الاقتصـادي (الحمـوي، 1983، ص287):

«فاتفق أنّه دخل سوق الزّجاج فقال له سمسار: يا أبا القاسم قد وصل تاجر من حلب ومعه حمل زجاج مذهّب قد كَسَد فابْتَعْه منه وأنا أبيعه لك بعد مدّة بمكسب المِثْل مِثْلَين، فابتاعه بستين ديناراً، ثمّ دخل سوق العطّارين، فقال سِمْسار آخر: قد ورد تاجر نصّيبين بماء ورْد في غاية الحُسن والرّخص، ابْتَعْه منه وأنا أبيعه لك بفائدة كثيرة، فابتاعه بِستّين ديناراً أخرى ثمّ جعله في الزّجاج المذهّب ووضَعه على رفّ في صَدْر البيت..».

تتكون هذه الحواريّة من خمس شخصيّات أساسيّة هي: أبو القاسم الطنبوري والسمسار الأول والسّمسار الثاني (تفاعل وحوار)، وتاجر حلب + نصّيبين (الغياب + التمثّل واللاحوار).

فالحوار، إذن، يمثل انفتاحاً على العالم أو على عالم الاقتصادِ تحديداً؛ ذلك أنّ «الحوار، من حيث هو صيغة دراميّة، يجسّد ضرورة حدثاً، وبذلك ينطوي الحوار حتماً على قوّة أخلاقيّة ما، كما أنّ الحوار يمثّل نموذجاً ضمنيًّا للتشارك ووحدة المصالح» (كلاك، 2011، ص59). وينضاف إلى هذا كلّه أنّ «الأفكار التي يتضمنها حدث الحوار كلّه هي أفكار «المؤلّف» لا أفكار المشاركين في الحوار» (كلارك، 2011، ص60).

وتجنح الحكاية، كما نلحظ، إلى الإفصاح عن هوية الشخصيّة الأولى/ الطنبوري نظراً لشهرتها في حين أنها تعمد إلى اللاتحديد في حال الشخصيات الأخرى/ السمسارين + التّاجرين.

فالطنبوري وفقاً لهذا المعنى يحاور أو يفاوض المجهول واللامحدّد/ السمسار؛ لأنّ ثقافة اقتصاد السوق تعتمد، أساساً، على قانون الذكاء / اللّعب – السَّمسرة الذي يغذّي شعور الذات بالوجود أو التفوق عبر قانون الرّبح / المال.

فالدخول، إذن، يشي بحالة اختراق الطّنبوري/ اللاّعب الثقافي لفضاء الاقتصاد/ التجارة ولعبة الإشهار مرّة أخرى؛ إذ يوظف النهج الإشهاري مفهوم الإغراء / العلامة التجاريّة ومصدر الإنتاج/ المكان الإشهاري بوصفها وسيلةً للاحتفاء باللاّعب الداخل / الطنبوري، ومن ثمّ استقطابه للعالم الجديد:

« قد وصل تاجر من حلب ومعه حمل زجاج مذهّب..، قد ورد تاجر نصيبين بماء ورد في غاية الحُسن والرّخص..».

ونلحظ أن الوظيفة الإشهارية للمنتج حسبما يروّج لها السّمسار تمتهن ثقافة الإقناع؛ ذلك أنّ اللّعب مع ذاتٍ مشهورة في الحرص والبخل، وفي مقارعة خطوب الزمن يتطلّب ذكاءً حادًّا في المراوغة والمحاجّة.

ولهذا، فإنّنا نلحظ أن الطنبوري لم ينبهر، أول وهلة، بحدث الترويج «الزجاج المذهّب + ماء الورد» بوصفه مظهراً خارجياً ربّما يحمل في جوانيّته معنى الخداع، بقدر ما استفزّه أو أقنعه عامل الرّبح أو الكسب المضاعف «وأنا أبيعه لك بعد مدّة بمكسب المِثل مثلين، فابتاعه بستّين ديناراً...، وأن أبيعه لك بفائدة كثيرة، فابتاعه بستّين ديناراً..».

وتعزّز صورة الطمع/ الجشع عند الطنبوري في هذا الإطار مسائل فلسفية ترتبط بقضيّة الوجود التي ألمحنا إليها سابقاً؛ ذلك أنّ الطمع في مثل هاته الحالة التي تبدو فيها الذات أحاديّة ومغتربة في مقارعتها سيرورات الزّمن السالب يغدو حدثاً/ فعلاً إيجابياً وضروريًّا؛ فهو يكرس، إشاريًّا، ثقافة الانتصار في عملية اللّعب التجاري (المِثل مثلين + بفائدة كثيرة). كما أن ثقافة الطّمع هذه لا تخلو من مغامرة، ولكنها مغامرة حذرة تعكس صورة البخيل الثريّ الذي يرفض السكونية والثبات، ويمنح ملكيّاته خاصية الحركة والتضاعف والنماء (60 ديناراً صورة 1 = 120 ديناراً (الزجاج) و(60 ديناراً صورة 2= 120 ديناراً (ماء الورد) المجموع 240 ديناراً).

وتكتسي لغة الأرقام في سياسة الاقتصاد، كما تبدو عند الطنبوري، إشارة دالّة إلى صورة النفس التي ترى في كينونتها قيمة مضاعفة ومتسامية في إطار الفضاء الاجتماعي، أي أنّ الطنبوري يموضع الذّات بوصفها ذاتاً مضاعفة ومركزية مضاعفة أيضاً.

فالطنبوري، إذن، يواجه الثّقل / والكساد (أنساق الزمن) باستحداث حلم الثراء والتعدّد، وإلغاء حركية الزمن الآني/ الكائن بالانفلات نحو زمنيّة ماسيكون / المستقبل.

ولا شك في أن هذا الصنيع يكشف للمتلقي صورة للذات التي لا تهدأ حركيتها، ولا تسكن طموحاتها؛ إنها ذات تنشغل بالزّمن الهارب واللامتناهي، مما يجعل منها ذاتاً مسؤولة عن إنقاذ واقعها من الكساد/ الجمود واللاحركة – بفعل شراء الزمن أو الماوراء، إذ يلغي الشراء/ الإنفاق المادّي، هنا، حقيقة المسار العدميّ.

والحوار في هذا المقطع الحكائي تجسيد لفعل الحياة أو تفعيل الواقع الاقتصادي الذي يحمي السوق من الكساد، وتوقّف عجلة الحركة من خلال افتعال سلوك تدميري/ تبذيري ينتشل الخسارة الإنسانية من أتون التلاشي.

إنّ تأسيس حالة التغذية الراجعة «فابتعه منه وأنا أبيعه لك بعد مدّة..، ابتَعْه منه وأنا أبيعه لك بفائدة كثيرة ...»، ينمّ عن صورة التمركز التي تحظى بها الذات / الطنبوري في ثقافة السوق القائمة على قانون التبادل المنفعي، الذي يشي بحسّ حضاري يشغل الفضاء المكاني «بغداد، وحلب، ونصّيبين».

وبهذا تنجز المركزية الطنبورية نفعيّتها بإعادة الروح إلى الجسد، وإنعاش الحراك الاقتصادي الذي يحقق معنى الاستهلاك الصّانع للحياة؛ إذ تتجاوز مهمّة الطنبوري التعهّد بمناوأة هموم/ رقع الوجود من خلال صورة المداس إلى تبنّي هموم أو أحمال الآخرين «ومعه حمل زجاج» بفعل الوسيط الاجتماعي / المروّج الإشهاري «السّمسار» الذي يحقق مبتغاه من خلال إنجاز هذه «الصفقة التجارية».

ومن هنا ندرك أنّ هذا المقطع السردي يعكس مشهديّة التّذاوت أو التحالف الإنساني «الطنبوري + السمسار + التاجر»، والتماهي المكاني «بغداد + حلب + نصيبين»؛ أي أنّ الجهد الإنساني في مثل هذه الحالة يتماهى ويتضامّ من أجل تدمير فاعليات الزّمن، والتغلّب على قدريّة الشقاء.

إن إحداثية الشراء أو ثقافة التّسليع تمحور السلعة «الزجاج المذهّب + ماء الورد» بوصفها قيمة مولّدة نتيجة التبادل المنفعي اللّحظي، ومولّدة للامتوقع السّردي / الحكائي. فالزّجاج المذهّب/ الثمين له بريق خادع عندما يصنع المفارقة أو المفاجأة بكساده، وهذا تحوّل نوعيّ سالب يشي بانتفاء القيمة.

ونتوقّع كذلك أن يكون ماء الورد على الحال ذاته، بيد أنّ الطنبوري المنقذ/ المسؤول يسعى بفعل انشغاله بثقافة التمركز إلى إعادة القيمة للأشياء من خلال تفعيل خاصيّة البذل أو الفداء المالي لدرجة أنّه جعل السّلعة المشتراة «حِمْل الزّجاج + ماء الورد» في صدر بيته، بمعنى أنّه يحاول أن يصنع حالة من الانسجام بين المتناثر الزجاج/ ماء الورد، فيكون هذا المسار صانعاً للوحدة وخالقاً للوظيفة النفعيّة التي تكتسي مكانة ورفعة، إضافة إلى اختصار المسافات المكانية «زجاج حَلب، وماء ورد نصيبين»، وخلق الوحدة المكانية في إطار رحابة الفكر الذاتي أو المركزية الطنبورية حسب إيحاءات الجملة «ووضعه على رفّ في صَدْر البيت».

ولابدّ من الإشارة هنا، إلى أنّ الزجاج المذهب وكذلك ماء الورد ينطويان على خصيصة نسقيّة تتمثل فيما يمكن تسميته بـ «ثقافة الصناعة/ التصنيع». فهذه النسقية توحي أن ثمّة جهداً بشريًّا أسهم في خَلق هذا المنتج الذي لا يخلو انتخابه في هاته الحكاية من محمولات دلالية؛ إذ يحمل الزّجاج، كما نعلم، سمة ضديّة محورها الصلابة والهشاشة في إطار / المنظر الشفّاف، في حين يشي «ماء الورد» بصورة الجهد الإنساني في الاستخلاص والتوليد والتحويل من أجل إضفاء رائحة جميلة في الوجود، وهو ما يعني خلق الماء/ الحياة من رحم الذبول / الموت/ ذبول الورد.

وإذا كان صدر البيت، كما أومأنا، يحيل إشاريًّا إلى فكر الذّات، فإن هذه الذات من زاوية أخرى تبدو قادرة بفعل مركزيتها على جذب المتناقضات واحتوائها في عالمها

الرّحب والمشاغب، فهي مكان/ أو مستودع بؤري للتجارة، والصناعة على حد سواء.

وقد حرصت الذات اللاعبة على تسويق بضاعتها في هيئتها الجديدة لتكتسي علامة / ماركة إشهارية مغايرة ومخاتلة، بمعنى أن الرّائي/ المستهلك يجد نفسه أمام سلعة جديدة عنوانها البرّاق «ماء الورد المذهّب»، إذ يُسهم التناقض بين الجوهر/ الداخل والمنظر/ الخارج «الزجاج المُذهّب»، في استحضار صورة التضاد الذي يضرب بأطنابه في عوالم النفس الطنبوريّة.

تبدو محاولة الطنبوري في تشكل منتجه السّلعي الخاصّ/ المنتج الجديد محاولة جادّة في تكريس معنى الهيمنة المستقبلية على اقتصاد السوق؛ وهي هيمنة واعية تجعل من بيته/ بيت الأفكار مصدراً للفكر الاقتصادي الحرّ. فالجهود الإنسانية كلّها، كما نلحظ، تضع خبراتها الصناعية والتجاريّة في قبضة المستثمر/ الطنبوري الذي يعتقد في قرارة نفسه أنه آب ظافراً بهذا الحدث السّلعي الذي دارت مداولاته في سوق الزّجاج وسوق العطّارين.

- **المتوالية السّرديَّة الثانية: رحلة المداس الإشهاري: القرين وسلطة القضاء**

لعلّ من نافلة القول أن يشار في هذه الحكاية إلى هيكليّتها البنائية المركّبة والمنظّمة والمعقّدة في آن، إذ انفتح القصّ، ترتيباً، منذ بدايته على إشارتين مقتضبتين هما «الطنبوري/ الشخصيّة» و»المداس»، ومن ثمّ تمّ الشروع، تفصيلاً، في هذين العالمين، الأمر الذي يموضع المتلقي في زخم التسآل والانتظار والانفعال.

لقد كانت شهرة الطنبوري الضاربة في آفاق السوق / الاقتصاد، كما كشفت المتوالية النسقية الأولى، سبباً في تأسيس المركزية العجائبية أو عجائبية المركز؛ وهي عجائبية متحرّكة غير قارّة يمتدّ تأثيرها، نسقيًّا إلى القرين / الظّل، وهذا يشي أنّ الانسجام الهرمي في النّص من خلال ترتيب الموضوع: الطنبوري/ المداس كان مفتعلاً من قبل السّارد في ضوء الحديث عن الشخص والقرين / الظّل: المداس.

ويتجلّى المداس في هاته الحكاية بوصفه قريناً وظِلاً في آنٍ؛ ذلك أنّ «حضور القرين من شأنه أن يشكّل تحدًّيا لوجود النَّفس، فهو في الأصل تطفُّل على النّفس، وينصبّ هدفه على تقويض أو إزاحة النّفس الأصليّة» (أبتر، 1989، ص96). كما أنَّ القرين ذاته «يظهر في الأصل بوصفه دفاعاً عن انقراض الذات، إلاّ أنّه يرتبط بالموت، ومن ثمّ فإنّه يمثل موتاً محدقاً» (أبتر، 1989، ص97).

ولهذا، فقد «كان القرين عند قدماء المصريين ضامناً للأنا ضدّ التدمير والضّياع، وكانت النّفْس الخالدة من ثمَّ أوّل قرين للجسم، بينما ينظر المحلّلون النفسيون إلى القرين، في الوقت نفسه، بوصفه علامة إخفاق في الاتّصال مع الواقع، وعلامة إخفاق في التصالح والتّواصل مع الذات» (الوهيبي، 2014، ص171).

وأمّا تجليّات المداس بوصفه ظلاً فإنها تبدو مفتوحة بلا ضفاف في هاته الحكاية؛ لأن «الظلّ لا يظهر إلاّ في فضاء بصريّ، ولا بدّ من ضوء ليتحقق حضوره في هذا الفضاء؛ كما أنّ كلّ تفكير بالظّلّ سيأخذ في الحسبان مسألتين مهمّتين: الأولى تتعلّق بفكرة الانعكاس، وما يترتّب على الانعكاس من رؤى ذات علاقة بالامتداد والتضاعف والتناسل، وما ينطوي تحتها من أمور ذات صفة أفقية ترتبط في النهاية بفكرة الحركة والزّمن، والثانية تتعلّق بالأصل والفرع» (الوهيبي، 2014، ص171).

## تقول الحكاية (الحموي، 1983، ص ص 288-287):

«ثمَّ دَخل الحمَّام بِغَلَس[1]، فقال له بعض أصدقائه يا أبا القاسم: أشتهي أن تغيّر مَداسك، فإنّه في غاية الوحاشة، وأنت ذو مال. فقال: السّمْع والطاعة. ولمّا خَرَجَ من الحمّام ولبِسَ ثيابَه وجَدَ إلى جانب مداسِهِ مداساً جديداً، فلبسه ومضى إلى بيته، وكان القاضي دخل الحمّام يَغْتسل، ففقد مداسه، فقال: الذي لبس مداسي ما ترك عِوَضَه شيئاً، فوجدوا مداس أبي القاسم؛ فإنّه معروف، فكبسوا بيته فوجدوا مداس القاضي عنده، فَأُخذ منه وضُرِبَ أبو القاسم وحُبس وغُرِّم جملَة مالٍ حتّى خَرجَ من الحبس، فأخذ المداس وألقاه في الدّجلة[2]، فغاص في الماء، فرمى بعض الصيّادين شبكة فطلع فيها المداس، فقال: هذا مداس أبي القاسم، والظّاهر أنّه سَقَط منه، فحَمله إلى بيت أبي القاسم فلم يَجِدْه، فرماهُ من الطِّاق إلى بيته، فسَقَطَ على الرَّفّ الذي عليه الزّجاج، فتبدّد ماء الوَرْد، وانكسَرَ الزَجاج. فلمّا رأى أبو القاسم ذلك لَطَمَ على وجْهِهِ وَصَاح: واافقْراه! أفقَرني هذا المداس؛ ثمّ قام يَحفِر له في اللّيل حُفْرةً، فَسَمعَ الجيرانُ حسَّ الحُفرة، فظنّوا أنّه نَقْبٌ، فشكوْه إلى الوالي، فأرْسل إليه من اعتقلهُ، وقال له: تَنْقُبُ على النّاس حائطهم، اسجنوه، ففعلوا، فلم يخرج من السّجن إلى أنْ غُرّم جُملة مال، فأخذ المداس وَرَماه في مُسْتراح الخانِ[3]، فَسَدّ قَصَبةَ المُستراح، وفاض، فكشف الصّناع ذلك حتى وقفوا على مَوْضع السّد، فوجدوا مداسَ أبي القاسم، فَحملوه إلى الوالي، وحكموا له ما وقَعَ، فقال: غرّموه المصروف جُملةً، فقال: ما بَقيتُ أفارق هذا

(1) الغَلَسُ: ظُلمة آخر اللّيل إذا اختلطت بضوء الصّباح.

(2) الدّجلة: نهر دِجلة.

(3) الخان: فندق صغير كان المسافرون ينزلون فيه، ويتركون دوابَّهم لعناية خَدَمِه.

المداس، وغَسَله وجعله على السَطح حتى يجفّ، فرآه كلب ظنّه رِمَةً[1]، فحمله وعبر به إلى سطح آخر، فسَقط على امرأة حامل، فارتجفتْ وأسقطت ولداً ذكراً، فنظروا ما السّبب، فإذا مداس أبي القاسم، فرفع إلى الحاكم، فقال: يجب عليه غُرَّة، فابتاع لهم غلاماً وَخَرجَ، وقد افتقَرَ، ولم يَبْق معه شيء..».

تنفتح عملية العبور/ الدخول الثانية لأبي القاسم الطّنبوري «ثمّ دخل الحمَام بغلس..» على عوالم وفضاءات إنسانية حواريّة جديدة تسمح للقرين/ المداس بالحركة الثائرة الهدّامة.

ويتحيّن دخول الحمّام بما هو مكان الشعبيّ عام يقصده الناس للاسترخاء وتجديد الحيوية وقت الغَلَس، إذ تضفي مفردة «الغلس» على حدث العبور الجديد والمتحوّل من الاقتصادي أو الطبقي الباذخ إلى السياسي الشعبوي – تضفي منحى ضديًّا يتوازى فيه الظّلام مع الإشراق.

ولا غرو في أنّ هذه الجدلية: الظلام والإشراق توحي منذ البداية بتوقّع الجدليّ والإشكالي في حدث العبور الثاني للشخصيّة؛ بحيث يغدو الحوار كذلك قلقاً محمَّلا بالمفاجآت المدهشة.

لقد كانت نصيحة بعض الأصدقاء/ طبقة الخلاّن من خلال أسلوب الحوار الذي يشي بعلائق إيجابية أو روحيّة بين المتحاورين بمثابة صندوق باندورا/ صندوق المداس الذي ينبجس منه الشّر الذي يملأ الفضاء الإنساني بالشقاء[2] (نعمة، 1994، ص175).

ومن اللافت للنظر أنّ أبا القاسم الطّنبوري يصدع في العبورين الأول والثاني لسلطة المحاور/ النّظير نتيجة الضّغط الإقناعي؛ إذ أسهمت الحوارية الأولى في خضوع الطنبوري لضاغط الدّعاية والإشهار، في حين توقعه الحوارية الثانية في المأزق نفسه:

«فقال له بعض أصدقائه يا أبا القاسم: أشتهي أنْ تغيّر مداسك، فإنّه في غاية الوحَاشة، وأنت ذو مال. فقال: السّمع والطاعة».

وتنحصر حركيّات الطنبوري، كما يبدو، في المتواليتين السرديّتين بين جدليتي الدخول والخروج، فهو يدخل إلى الدنيا/ العالم – المجتمع بعفويّة تامّة دونما تخطيط، ويخرج منها/ منه باللاّمتوقّع، وهذه نزعة إنسانية تشرّح واقع الإنسان/ الطبقات الاجتماعية في ظل مفهوم القدَريَّة.

---

(1) الرِّمة: العظام البالية.

(2) باندورا Pandora: معبودة يونانيّة، وهي سيّدة النِّعم، ومنها خرجت الأمراض والأوبئة والشّرور. وكلمة باندورا تعني هبة الجميع لأنها ذات مواهب، إذ منحتها "أثينا" مخادعة الأنثى، ومنحها "أبولو" موهبة الغناء. ينظر: حسن نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهمّ المعبودات القديمة، ص 175.

على أيّة حال، يوصف المداس، إشهاريًّا، في الوعي الاجتماعي بالقتامة والوحشة على حدّ تعبير السّارد، وهي قتامة مرفوضة في المجتمع تَصِمُ صاحبها/ الطنبوري بالعيب والنقص، وهو ما يقرّه ويعترف به الطنبوري «فقال: السمع والطّاعة»، مما يشي أن الطنبوري يدرك حقيقة النقد الاجتماعي الحادّ تجاه هذا المداس، ولكنّه يواجه هذا النقد بالمراوغة والإصرار.

لم يكن خروج الطّنبوري من «الحمام» سارًّا وموفّقا بل كان ممهداً لعامل المفاجأة واللاّتوقّع، إذ إن عملية «لَبْس الثياب» ذاتها تشي بمعنى التجدّد والانفتاح على وقائع جديدة تجسّدت شرارتها الأولى برغبة الطّنبوري أو قصديّته بالتخلّص من مداسه القديم/ المثقل بالأحداث الضّخمة، واستبداله بمداسٍ جديد ينفتح من خلاله على واقع جديد وعالم صِفريٍّ خالٍ من التعقيدات والهموم؛ وكانَ هذا الانفتاح المفتعل حاضراً بقوّة عَبْر الأَصطدام بالمؤسسة القضائية عندما استحوذ الطنبوري على مداس القاضي/ رمز السلطة القضائية وهرمها:

«ولمّا خَرَجَ من الحَمَّام وَلَبسَ ثيابه وجد إلى جانب مداسه مداساً جديداً، فلبسه وقضى إلى بَيْته، وكانَ القاضي دَخَل الحمّام يَغْتسل، فَفَقَدَ مداسه، فقال: الذي لَبِسَ مداسي ما تَرَك عِوَضه شيئاً..».

لقد خرج الطّنبوري من فضاء الشعبوية/ الحمَّام + بعض الأصدقاء إلى فضاء السّلطة/ القاضي، وكأنه بِفعْلته هاته / سَلْب المداس يحرّم على السلطة دخول الفضاء الشعبي، أي أنّه يقمع حريّتها وينتهك خصوصيتها بالتواصل مع آخرها، مثلما يطمح إلى التّلبّس بلوسها، ومن ثمّ تأسيس سلطة جديدة يكون هو محورها، وهذا ما تبرهنه حركة المسار السّردي «فلبِسَه ومضى إلى بيته»، بحيث يصبح بيت الطّنبوري مرّة أخرى مركزاً للاقتصاد والتجارة والقضاء.

فالخروج، إذن، يُعلن بداية الاشتباك والصّراع بين الطّنبوري/ إمبراطور الاقتصاد والمقسِّم بين الناس «وأنت ذو مال» مع مؤسسة القضاء التي تقضي بين الناس، إذ يرمز الاعتداء على مداس القضاء، بما هو إشارة للفكر والحركة والحيويّة إلى دونية هاته المؤسسة في رؤية أبي القاسم الطّنبوري، وكأنّه أحرج السلطة القضائية، وجعلها متبرّمة أمام الجمهور، مسلوبة الإرادة ومجرّدة من الملكية والفكر، كما يلمح صوتها بذلك «الذي لَبِسَ مداسي ما ترك عوضه شيئاً..».

ولا شك في أنّ اشتباكات الطّنبوري مع المؤسّسي على تعدّد صيغه وتمثيلاته تُضمر إحالة دالّة إلى السّارد المشفّر/ النّسقي الذي ينجز هاته الحكاية/ الحكايات ويحرّكها بين دفّتي كتاب، ونعني به هنا ابن حِجّة الحَمَوي صاحب كتاب ثمرات الأوراق في المحاضرات.

لقد خاض ابن حِجّة الحَموي صراعاً ثقافياً ومعرفياً وأيديولوجياً مع مثقفي عصره، حتى إنّ هذا الصراع أسهم في إثارة حفيظة السلطة السياسية عليه، وجعله يخسَر مكانةً مرموقة ذات انفتاحٍ غير محدودٍ في عصره.

وترد الإشارة التاريخية في هذا السياق بوصفها قيمة نسقية تحدّد طبيعة الرّجل الإشكالي/ ابن حِجّة الحموي؛ إذ إنّه «لمّا توفيّ الملك المؤيّد حدث بين ابن حجة الحموي (ت 837هـ) وبين بعض أدباء عصره ما يحدث بين الأدباء عادة من تنافس وتحاسُد، فأكثروا من هجائه، وما زالوا به حتّى أخرجوه من مصر فرجع إلى وطنه حماة سنة 830هـ» (الحموي، 1983، ص12).

وانطلاقاً من هاته الإشارة الفاعلة يمكننا أن نكتشف صورة التطابق أو التماهي بين ابن حجّة الحموي والطّنبوري ومداسه في الحكاية؛ ذلك أن الهجاء الذي ناله ابن حجّة من مناوئيه لا يختلف عن هذا النّقد الجارح الذي يواجهه الطّنبوري ومداسه في بنية الحكاية؛ لا سيّما أن ابن حِجّة نفسه أشار في تقدمه كتابة إلى اتّكائه على عامل التَّورية عندما قال: «فإنّي ورَّيتُ بتسمية هذا الكتاب بثمار الأوراق، عالماً أنّ قطوفه لم تَدْنُ لِغيرِ ذوي الأذواق» (الحموي، 1983، ص15).

وترصد القراءة الفاحصة في هاته المتوالية تضادًّا واضحاً في موقف الطنبوري إزاء أزمتين: تمثّل الموقف الأوّل وهو إيجابي بانفعال الطّنبوري تجاه الأزمة الاقتصادية / التجاريّة التي أقبل على حلّها بالبذل/ الشراء، بينما جسّدت أزمة السلطة القضائية / مداس القاضي موقفاً سالباً غير مبالٍ، إذا لم يعوّض الطنبوري السّلطة في تلاعبه عن فقدها أو خسارتها.

فالطنبوري في الأزمة الأولى يعي جيِّدا أنّ القيمة الإشهارية في التبادل التجاري/ الاقتصادي ذات جدوى يفيد منها المشترك الجمعي برمّته بوصفه إشهاراً شعبيًّا، بينما تبدو المنفعة في الأزمة القضائية ذات منحى فردي استبدادي، بمعنى أن السلطة فرديّة ترفض التشاركيّة؛ وقد بدا هذا الإدراك واضحاً في موقف القاضي لحظة غياب المداس؛ إذ إنّه لم يستحوذ على مداس الطنبوري أو ينتفع به إشارة، ضمنية، منه إلى احتقاره لإيحاءات الفضاءات الطنبورية المنتقدة شعبوياً والمُتعبة والمثقلة بالأعباء» فوجدوا مداس أبي القاسم...».

ولهذا، فإن عملية اغتسال الطنبوري ومن ثمّ خروجه من الحّمام، وكذلك الاستبدال تجسد محاولةً للاغتسال والتخلّص من واقع انتقاديّ مؤرّق، وتحوّل من الشّعبوي إلى السلطوي؛ في حين تميط عملية اغتسال السلطة القضائية عن ذهاب / فقدان الهَيْبة والحُرْمة الفكرية التي أضحت عُرْضة للسّلبْ والنّهب.

ونلحظ بعد هذا التّناوش بين الطّنبوري والمؤسّسة القضائية الكيفية التي يسهم فيها المداس الإشهاري «فوجدوا مداس أبي القاسم، فإنّه معروف...» بما هو نسق للفكر الطّنبوري بتوليد ثقافة العِقاب؛ إذ يصبح العقاب أو الانتقام أداةً لإعادة التوازن في عالم السلطة القضائية؛ ومن ثمّ إظهار قوّتها التي زلزلها صنيع المتجاوز/ الطنبوري:

«فَكَبسُوا بيتّه فَوَجدوا مداسَ القاضي عنده، فَأُخِذَ مِنْهُ وضُرِبَ أبو القاسم، وحُبِسَ وغُرّم جُملة مَالٍ حتّى خرجَ مَنَ الحبْسِ..».

تبدو حركة الانقضاض والبحث عن المداس السلطوي المفقود عنيفة من قِبَل حرّاس القضاء كما تشي دلالة الفعل «فكبسوا...»؛ إذ تتجّه هذه الحركة بوصفها حدثاً تدميريًّا نحو المركز/ البيت الطّنبوري؛ وبهذا يصبح الفضاء الطنبوري موقعاً لسلسلة من الإجراءات العقابية هي «الكَبْس، والسّلْب المضادّ «فأخِذَ منه...»، والضرب/ الإهانة «وضُرب أبوالقاسم، والحَبْس، والتّغريم وحُبِسَ وغُرّم جملة مال..».

لقد واجهت السلطة القضائية عنف الطّنبوري بصورٍ متعدّدة من الحصار والعُنفِ المضاد، في إشارة دالة إلى أنّ عقاب السلطة يجب أن يكونَ رادعاً لمن تسوّل له نفسه بارتكاب أيّة جريرة بحقّها.

- **المتوالية السردية الثالثة: العبور الثقافي/ المداسي بين الهاجس والمقاومة الشعبويّة:**

إذا كانت عمليّة السّطو على مداس القاضي، وإخضاع هذا المداس بما هو نسق للفكر المضادّ يضمر افتعالاً مقصوداً بسجن هذا الفكر في إطار المركزية الطّنبوريّة/ البيت، فإن عملية تحرير هذا الفكر واستعادته تكلّف الذّات السّارقة / المهيمنة ثمناً فادحاً، وألواناً من العذاب.

ولا شك في أنّ إحساس الطّنبوري بشعور القمع والتّعذيب وانتهاك حرمة المركزية الفكرية المقدّسة من قبل السّلطة جعله يدرك حقيقة اللّعنة التي سببها المداس/ القرين اللّعين، الأمر الذي أجبره على اتخاذ قرار عقابيّ بحق هذا الظلّ/ القرين الذي أساء أو مسّ الصورة الإشهارية للبطل: «حتّى خَرَجَ من الحَبس، فأخذ المداس وألقاهُ في الدّجلة، فَغَاص في الماء، فرمى بعض الصيّادين شبكة فطلع فيها المداس، فقال: هذا مداسُ أبي القاسم، والظّاهر أنّه سقط منه، فَحَمله إلى بيت أبي القاسم فَلَم يَجدْه، فَرَماه من الطّاق إلى بَيْته، فَسَقط على الرّفّ الذي عليه الزّجاج، فتبدَّد ماء الوَرْد، وانكسَرَ الزّجاج. فلمّا رأى أبو القاسم ذلك لَطَمَ على وَجْهِهِ وصاح: وافقراه! أفقرني هذا المداس...» (الحموي، 1983، ص ص287 – 288).

تتصاعد الإشكاليات التي يثيرها المداس وتتكثّف أصداؤها في المجتمع، حتى إن المتلقي يضحي أمام مفهوم «مداس الأزمة أو أزمة المداس».

وقد كانت الأزمة السياسية لهذا المداس/ الفكر مع مؤسسة القضاء نقطة البداية لعجائبية المداس وشهرته؛ فهذا المداس اللّعوب الذي يكتسي سمات صاحبه النفسيّة والوجوديّة يصبح بمعنى أكثر دقّة قناعاً لمالكه، وهو يمارس اللّعبة ذاتها ولكن بصورة أكثر تدميراً للواقع.

إن انفصال الطنبوري عن مداسه/ قناعه القرين ما هو في الحقيقة إلا حيلة نسقية يتوارى خلفها الطنبوري ويتوسّل بها لإظهار نزعته الثوريّة على قضايا زمنه أو حتّى على ذاته.

فالعقاب المتنوّع الذي فرضته السلطة القضائية، كما نلحظ، يولّد في ثقافة المداس الثّوري/ الرافض عقوبات متعدّدة تهدف إلى خلخلة مركزيّة الأشياء أو الموضوعات. ولهذا، فإنّ حدثَ الإغراق بوصفه عقوبة يحاول من خلالها الطنبوري التخلّص من فكره المؤرّق والمشكل تبوء بالفَشل، بل إنّ هذا المداس/ الفكر يتبنّى فلسفة العقاب ذاتها لتكون آليَّة لتدمير مركزية الذات، ورفضاً لسياسة الخضوع. فالمداس/ القناع يرفض قانون الموت/ الإغراق ويؤمن بفكرة الحياة نهر الحياة/ النجاة» فأخذ المداس وألقاه في الدّجلة، فغاص في الماء، فرمى بعض الصيّادين شبكةً فطلع فيها المداس...».

فالإغراق، إذن، في هاته الحكاية سيرورة لانبثاق الحياة، والولادة، والتجدّد؛ إذ إن خروج المداس من رحم الماء ضرب من الإصرار على الديمومة والوجود الفكري، ومن ثَمَّ تأصيل ثقافة المركز وتأسيسها بفعل القوّة.

وبناء على هذه الفكرة، فإننا نجد أنّ ولادة المداس من خاصرة الموت، في المتوالية ذاتها، يقترن بحدثٍ تدميري عقابي؛ إذ تشكل حركة الصيّاد في حَمْل المداس نحو المركز/ بيت الطّنبوري فعلاً مؤسِّسا لفكرة الثورة ضدّ الثروة؛ وهذا ما حدث عندما بدّد المداس المشروع الاقتصادي، مما جعل الطّنبوري يعيش على الحافّة ويهوي إلى القاع «فتبدّد ماء الورد، وانكسر الزجاج...، لطم على وجهه وصاح: وافقراه!».

ولا شك في أنّ هذا الحدث المأساوي يضمّن في نسقيّته رسالةً تحذيريّة لأيّ نموذج سلطوي أو شعبيّ يحاول أن يقتلع جذور هذا الفكر المداسي الحرّ أو يلغيه؛ فهو فكرٌ منفلتٌ يتجاوز الحدود، ويتسامى على منطق التقييد أو التحديد، كما أنّه فكرٌ يهدّد صاحبه الذي حاول التخلّص منه بفعل الضغوط المؤسسيّة، فكيف يكون، إذن، صنيعه مع الآخر والمختلف؟

إن انهيار الاقتصاد / الثّروة في إطار المركزيّة الطنبورية أثار حفيظة الطنبوري، وجعله يفكّر في ابتداع طرائق جديدة للتخلّص من هذا المداس/ الفكر المستبدّ، فيمضي السّارد المختلف في خلق صيغة أخرى للخلاص يجسّدها قوله (الحموي، 1983، ص288):

«ثمّ قام يَحفِرُ له في اللّيل حُفرَةً، فَسَمِعَ الجيرانُ حسَّ الحُفرةِ، فظنّوا أنّه نقْبٌ، فَشَكَوْهُ إلى الوالي، فأرسَل إليهِ من اعتَقَلَهُ، وقالَ له: تَنْقُبُ على النَاسِ حائِطَهم، اسجنوه، ففَعلوا، فَلَم يَخرجْ مِنَ السِّجن إلى أنْ غُرِّمَ جُملة مالٍ...».

يشكل الحَفر في هذا المقطع السرديّ إشارة إلى الموت أو اليُتم في سياق ثقافة الحفر المعرفي داخل الأعماق. ونلحظ أنّ عملية الوأد على الطريقة الجاهلية تتخذ الزمن اللّيليّ مداراً للخلاص من المداس؛ ولا غرابة في ذلك إذ يتماسّ الحضور الدّلالي للموضوعين المداس/ الليل ومعاني الظّلمة، والوحشة، والأرق، والغياب.

ولكن هذا المداس/ الفكر العجائبي يرفض أن تنطفئ إشهاريّته في الوعي الإنساني، ويتمسّك بإهاب الانبعاث والحياة؛ إذ يُقيّض له من يعطّل هذه الجناية أو الجنازة الليليّة من قبل الشّعبيّ/ الجيران «فسمع الجيران حسّ الحُفرة...».

ويولّد طقس الحفر/ العزاء، كما نلحظ ثقافة التّوريط؛ إذ يتحقّق في هذا الإطار المثل السائر «من حفر لأخيه / قرينه حفرة وقع فيها».

ومن هنا يبدو استنفار الشعبي/ الجيران فضاء لحماية / إجارة هذا المداس/ الفكر من الزّوال؛ ويتحمّل صاحبه / الطّنبوري مسؤولة البقاء، إذ أصبح الطنبوري في ظلّ هذا التصرّف في دائرة الاتّهام، الأمر الذي يجعله مستأهلاً العقوبة؛ ويدفعه إلى التشابك مع السلطة السياسية الحاكمة التي تعتقله وتوجّه إليه تهمة التجاوز والاختراق وانتهاك حرمة الشعبيذ «فشكوه إلى الوالي...، وقال له: تنقب على الناس حائطهم...». ولهذا «يشكل السّجن بهذا المعنى انتقالاً من الخارج إلى الدّاخل، من العالم إلى الذّات، إنّه محاولة تدمير الكائن بحرمانه من مجال تحرّكه، مع تجريده من جميع أشيائه» (علاّم، 2010، ص 170).

إنّ اتهامّ الطنبوري باختراق الشعبيّ ناجم عن تصوّر قارّ في الذّهنية الفكرية حول شخصية الطنبوري التي تتخذ الدّخول / الاختراق ثقافةً لإثبات قدرة الذات؛ فيحكم عليه بالسّجن والتغريم / سجن العقل، وتدمير الثروة، في حين يظلّ المداس منفلتاً متحرِّرا ومؤذناً بخلق المزيد من حالات التأزيم:

«فأخذ المداس وَرَماه في مُستراح الخَان، فَسَدّ قصبة المُستراح، وَفَاض، فكشف الصّناع ذلك حتّى وقعوا على مَوْضِع السَّدّ، فَوَجدوا مداس أبي القاسم، فَحملوه إلى الوالي، وحَكَوا له ما وَقَع، فقال: غرّموه المصروف جُملةً..».

تنشغل الموالية الآنية بإحداثية الدّنس بوصفها عقاباً؛ إذ يؤدي الصّراع المحتدم بين الطنبوري وقناعه إلى الإمعان في الإساءة إليه، إذ نلحظ في هذا الجانب أن الإغراق لا يكون نَهْرِيًّا بل يضحي دَنَسِيًّا «ورَماه في مُستراح الخان»؛ أي في مكان المسافرين العابرين مما يعزّز من دونيّة هذا المداس الذي يحاول أن يجعله الطنبوري لحظة عابرة في حياته بعد أن أثقل كاهله بالمصائب والجنايات.

ويفضي عقاب التدنيس الأحادي، ها هنا، إلى جعله عقاباً جمعيًّا شمولياً ذا منحىً فيضي انطلاقاً من مقولة «الجزاء من جنس العمل: فَسَدّ قصبة المُستراح وفاض...».

لقد عكّر تدنيس المداس «نلحظ المنحى الاشتقاقي: المداس/ الدّنس «صفو هؤلاء العابرين وراحتهم، كما أنّه أفسد ذلك العالم أو المشروع الحلم الذي حرص الطنبوري على بعث رائحته الزكيّة «ماء الورد»، برائحة منفّرة أي باصطفاء واقع مقزّز يبعث على مغادرة المكان / الخان والارتحال عنه.

ويولّد الدّنس في هذا المقطع أيضاً معنى القداسة، إذ تجسّد القداسة في طيّاتها فكرة الحماية؛ فالمداس المدنّس، كما نرى، يكتسب الشهرة والتقديس من خلال حماية طبقة الصنّاع، وهي إحالة معرفية إلى الثقافة والخبرة والاكتشاف والحضارة داخل المجتمع «فكشف الصّنّاع ذلك..».

وفي هذا المآل، إشارة دالّة إلى أنّ تدمير المداس الثقافي أو المعرفي لم يكن كليًّا؛ وذلك لكي تترك مسافة الصراع بين السياسي/ الوالي والثقافي دائمة ومستمرّة، ولكي يكون ثمن هذا الثّقل المعرفي/ المداسي باهظاً، وكأنّ الطّنبوري يخسر في كلّ حين ثروته وماله في سبيل الحركية المعرفية التي لا يقرّ لها قرار «فحملوه إلى الوالي ...، فقال: غرّموه المصروف جُملة..».

يمكن وسم مداس الطّنبوري في هاته الحكاية بأنّه مداس الأزمات، فالأزمة، كما نلحظ، تتناسل من الأزمة، والعقاب يولّد عقاباً مضاعفاً ولا متوقعًا، ولعل هذا هو الباعث على إشهارية المداس وعجائبيته.

ووفقاً لهذا المنطق، فإننا نلحظ أنّ السّارد يفرض «عقدة التّابو» عند المداس بوصفها حدثاً بؤريًّا، بحيث يغدو المداس المحرّم منفلتاً على الدّوام من قيود الزّمن. وكما يؤكّد سيغموند فرويد Sigmund Freud فإن "عقوبة التعدّي على تابو ما تترك لمؤسسة جوّانيّة، فعّالة تلقائياً، فالتّابو المنتهك ينتقم لنفسه" (فرويد، 2016، ص 53). كما أنّ الأشخاص والأشياء، الذين هم تابو، يمكن تشبههم، كما يرى فرويد، بأشياء مشحونة كهربائياً، وهم موضع قوة رهيبة تنتقل باللّمس وتتمخّض عن ويلات (فرويد، 2016، ص 54).

وتبدو مسارات التأزيم التي يحدثها المداس حاضرة منذ بداية الحكاية إلى منتهاها «الثّقل والوحشة في المتخيّل الجمعي، والاصطدام بالمؤسسة القضائية، وتعكير صفو النهر/ الحياة، وتدمير المشروع الاقتصادي للطنبوري، وإيذاء الجار، وسدّ المجرى/ إحضار التدنيس، والرعب الأنثوي/ الموت الذكوري»، كما يرتبط هذا التوالد المكثف للأزمات بإجراءات عقابية تتراوح بين السّجن والتعزيم للجسد الذي ينتمي إليه المداس/ الفكر.

فالغياب الذي يراه الطنبوري ضرورة لمداسه، إذن، يُسهم في إحداث الشهرة والحضور؛ بل إن ثقافة الرّعب والموت التي يحدثها المداس تبرهن قوّة الحياة؛ يقول السّارد (الحموي، 1983، ص 288):

«فقال: ما بقيتُ أفارق هذا المداس، وغَسَلَه وجَعَله على السّطح حتّى يجفّ، فرآه كلّب ظنّه رِمَة، فحملَهُ وعبر به إلى سطح آخر، فَسَقَط على امرأةٍ حاملٍ، فارتجفتْ وأسْقَطَت ولداً ذكراً، فنظروا ما السّبب، فإذا مداس أبي القاسم، فرُفِعَ إلى الحاكم، فقال: يجبُ عليه غُرَّة[1]، فابتاعَ لهمْ غلاماً وخرج، وقد افتَقَر، ولم يَبْق معه شيء...».

من اللافت أنّ المداس أصبح شاغلاً للمجتمع / طبقة الصنّاع مثلما هو شاغل لصاحبه؛ فالصنّاع، مثلاً، يحملون هذا المداس «فحملوه إلى الوالي»، وهو حِمْل يشي بحقيقة الثّقل ومعنى الحماية، والأمر ذاته نجده عند الطنبوري الذي يقوم بغسْل المداس، وهو فعل يضمُر، نسقيًّا، طقساً تطهيرياً للفكر من العناء والدّنس «الغرق المدنّس»، ومن ثمّ تتويجه بالرفعة والسموّ بعد الرحلة إلى القاع وفضاء الدّنس «وغسَلَه وجعله على السّطح حتّى يجفّ..»، ممّا يمنح المداس أسطورّية من نوع خاص، ذلك أن «الأسطورة مستحيلة، لكن ما يمكن لها أن تقدّمه للقراءة باستمرار، هي الفوضى نفسها: فقد تعطي العبث دلالة ما، وتحوّل العبث إلى أسطورة» (بارت، 2012، ص245).

وعلى الرغم من أنّ صنيع الطّنبوري مع مداسه في هذا المشهد يدلّ على صورة من الاستسلام، والرغبة الجارفة في إلغاء التوتّر والعقاب؛ فإن الحظّ أو القدر سيّان يفرضان أن يكون سوء الطّالع، وكذلك الحركيّة المستفزّة للمداس مستمرّة ودائمة.

ولكن هذا الهدوء/ الصّمت يخفي في طيّاته واقعة صادمة عندما يختتم المداس رحلته السندبادية المشاغبة والعبثية في عالم وفضاءات مختلفة ومتضادّة بتكريس ثقافة الانتقام بالموت؛ إذ تتجاوز حركة المداس سطح الذات/ بيت الطّنبوري إلى سطح الآخر/ الاجتماعي عبر الوسيط/ الكلب الذي يظنّه رمّة بالية؛ فتسهم هاته الحركة في إرهاب النموذج الإنساني الأنثوي «فسقط على امرأة حامل فارتجفت...»؛ مما يؤدي إلى ولادة

(1) الغُرّة: دِيَة الجَنين، وتكون عَبْداً أو أمَة.

المـوت عوضـاً عـن الحيـاة الذّكوريـة «وأسـقطت ولـداً ذكـراً...».

فالسـارد فـي هـذا المقطـع يحـرص أن يكـون الضحيّـة فحْـلاً لا أنثـى، حتّـى يكـون الوقْـع / الخبـر أبلـغ أثـراً، ولتكـون الكفّـارة / الديّـة مؤثـرة فـي اسـتنزاف الثـروة. ونلحـظ أيضـاً أنّ النسـقيّة تتجلّـى فـي هـذا السـياق لتؤكـد طبيعـة الصّـراع الثقافـي بمـا هـو صـراع أيديولوجـي؛ فالإسـاءة تنتقـل مـن الثقافـة المتعاليـة/ المـداس، ويحملهـا وسـيط أو رمـز ثقافـي فـي المخيـال الجمعـي/ الكَلْـب: رمـز التناقضـات: الوفـاء والحمايـة والغـدر؛ لتكـون سـهماً قاتـلاً أو ثقافـة شـفريّة قاتلـة لثقافـة مشـبعة تاريخيًّـا ووجوديًّـا بالسّـمة الفحوليـة، كمـا تبـدو فـي الثقافـة العربيـة التـي تنتشـي وتلـذّ بالتناسـل الذكـوري / الفحولـي.

فالثقافـة المداسـية، إذن، تعبـر حـدود الحمايـة للثقافـة الفحوليـة / الاجتماعيـة، وتجهـض مشـروع ولادتهـا ونضجهـا واكتمالهـا؛ وتسـتبدل المركـزي الفحولـي بالثانـوي المملـوك/ العبـد أو الأمـة الـذي يتحمّـل دِيـة أو تبعـات هـذه الخطيئـة المدمّـرة والمرعبـة، التـي توصلـه إلـى مرحلـة الفقـر والإعـدام «فرفـع إلـى الحاكـم، فقـال: يجـب عليـه غُـرّة، فابتـاع لهـم غلامـاً وخـرج وقـد افتقـر..».

- **المتوالية السردية الرابعة: ثقافة التبرّؤ بوصفها مخاتلة:**

لقـد واجـه الطنبـوري ألوانـاً مـن الشـقاء والعـذاب بسـبب مداسـه/ فكـره؛ ممـا يشـي برؤيـة عميقـة ودالّـة فـي هاتـه الحيـاة محورهـا أو فحواهـا أنّ المثقّـف الحـرّ أو المختلـف يتحمّـل عبـر سـيرورة التاريـخ الإنسـاني أوزار الفكـر والثقافـة فـي خضـم أحـداث الوجـود، حتّـى إن حـاول التبـرّؤ أو التنـازل عـن هـذا المسـار الفكـري.

ولهـذا يمكـن أن نرصـد أبعـاد التبـرؤ مـن المـداس فـي نهايـة الحكايـة مـن خـلال قـول السّـارد (الحموي، 1983، ص288):

«فأخـذ المـداس وجـاء بـه إلـى القاضـي وحكـى لـه جميـع مـا اتّفـق لـه فيـه، وقـال: أشـتهي أن يكتـب مولانـا القاضـي بينـي وبيـن هـذا المـداس مبـارأة بأنـه ليـس منّـي ولَسْـت منـه، وإنّـي بـريء منـه[1]، ومهمـا فَعلـه يؤاخـذ بـه ويلزمـه، فقـد أفقرنـي، فضحـك القاضـي ووصلـه بشـيء ومضـى وانتهـى».

ينفتـح مصيـر المـداس فـي النهايـة علـى مـا كان عليـه المصيـر فـي البدايـة أمـام المؤسسـة القضائيـة؛ وفـي سـياق هاتـه المحاكمـة يُعلـن الطنبـوري شـهوته فـي الانسـلاخ عـن قناعـه / قرينـه بفعـل سياسـة التبـرؤ «أشـتهي أن يكتـب مولانـا القاضـي بينـي وبيـن هـذا المـداس مبـارأة...».

(1) المُبارأة: الانفصال، وهي ا تّفاق الرجل وامرأته على الانفصال والهَجْر دون تنازُع.

ويبدو أنّ هذا التبرؤ كان نسقيًّا؛ إنّه تبرؤ حَذر يجعل حركيّات المداس وعجائبيّاته ممتدة، ولا متناهية، ولا متوقّعة «ومهما فعله يؤاخذ به ويلزمه».

وفي هذا الاعتراف يقين وشهوة مضمرة لدى الطّنبوري بأن يكون مداسه الفكري والأيديولوجي محطِّما ومغيِّرا لأيّ فكرٍ مضادّ؛ على الرغم من أنّه – أي المداس أجهز على مركزية صاحبه بكلية تجلياتها، وهذا ما تشي به الصرخة الأخيرة أو النشيج الأخير للطنبوري «فقد أفقرني...».

وأمّا ضحك القاضي في سياق التبرؤ، فإنه علامة نسقيّة أيضاً على مباركته هذا الموقف الأيديولوجي وكأنّه يتبناه ويعجب به، وليكون الوصل المادّي للطنبوري بمثابة إشارةٍ لتجدّد الذات الطنبورية، واستعادة المركزيّة، وانفتاح العجائبي على أحداث عجائبية لا تنتهي؛ لتأخذ مسارات إشهارية فائقة وفائضة بلا عقاب.

## 4: 1 تركيب ونتائج:

شكّلت حكاية أبي القاسم الطّنبوري بفعل سِمَتها العجائبيّة والإشهارية نصًّا مفتوحاً تتناسج في بنيته أفكار وأنساق وأيديولوجيات ناجزة.

وقد تمكّن السّارد المشفّر في هاته الحكاية من بناء عالم ثقافي خاصّ يتعارض في طروحاته ومساراته الفكرية مع السّلطوي والشعبوي على حدّ سواء؛ فهو عالم حيويّ متحرّك ومنفلت من أية قيودٍ وأعراف مؤسسيّة؛ إذ تسمح له الحركيّة المورّارة بتجاوز شروط الثقافة المضادّة وقوانينهما بغية تكريس مركزيّته وسلطته.

إنّ شهرة الطّنبوري وكذلك مداسه/ قناعه أحدثت إرباكاً فوضويًّا في المجتمع، إذ أدّى هذا الإشهار إلى الصّراع مع ثقافة / ثقافات اجتماعيّة جامدة تمحورت تصوّراتها عن الطنبوري/ المداس في إطار تصوّرات فكرية أحاديّة جامدة تستند إلى النّقد السّالب والكراهية.

ومن أجل إلغاء هذا الواقع الصّادم؛ فإن السّارد يفتعل العجائبية في حكايته لتكون حدَثاً نسقيًّا يؤرق الثقافة المضادة، ويُعلي شأن الذات.

ولهذا، فقد صنعت الشهرة بوصفها حدثاً مؤدلجاً في بنية الحكاية عجائب/ عجائبياتٍ أفقدت الطبقات الاجتماعية المتغايرة توازنها، وأثارت انفعالاتها، مما جعل من «أزمة المداس» أو «مداس الأزمة» حضوراً شعبيًّا ممتدًّا على الرغم من تبرّؤ صاحبه أو تبرّمه.

ولاغرو في أنّ السمات الخارقة التي يتزيّا بها المداس الثقافي / الأيديولوجي أسهمت في منحة ديمومة البقاء، على الرغم من تلك الإجراءات العقابيّة التي مورست بحقّه أو حق صاحبه، انطلاقاً من تصوّرات اجتماعية ترى في عجائبية المداس وشهرة صاحبه حدثاً جُرميًّا يمكن أن ينتج ما لا يُتوقّع من المفاجآت.

**وتخلص القراءة الثقافية في حكاية أبي القاسم الطنبوري إلى النتائج الآتية:**

- أنّ العجائبية وثقافة الإشهار من الطروحات النقدية والفلسفية التي ما زالت تكتسي حضوراً فاعلاً على المستويين النظري والإجرائي في الدراسات النقدية المعاصرة.
- قدرة النقد الثقافي على اكتناه الأنساق الثقافية المضمرة في بنية الخطاب الأدبي بشكل عام بُغية الكشف عن المسكوت عنه في الخطاب؛ ومن ثمّ إضاءة الموضوعات المستترة في لغة المـاوراء.
- إن حكاية أبي القاسم الطنبوري، بوصفها نصًّا ثقافياً، تنطوي على العجائبي والإشهاري، بحيث يفضي هذا المعطى الجمالي المخاتل إلى رؤى، وتصوّرات، وتشكيلات موضوعيّة غير متوقّعة في بنية الحكاية.
- تبرهن القراءة الثقافية في هذه الحكاية، أن لغة النصّ الحكائي (السردي العربي القديم) تمتلك طاقة مجازية وإيحائية تسمح للقراءات المنهجيّة الحداثية وما بعدها بارتيادها، ومن ثمّ الكشف عن جماليات المعاني والأنساق المضمرة.
- تمكنت حكاية أبي القاسم الطنبوري من خلال متوالياتها السرديّة من طرح مفاهيم وجدليات ورؤى فلسفيّة تبرهن أن هذا النصّ الحكائي القديم، عبر لغته وأنساقه الثقافية، قادر على إنتاج الموضوعات والإشكاليات ذات البعد الإنساني؛ وكأنها طروحات إنسانية معاصرة.

## قائمة المصادر والمراجع:

### أولاً: العربية


1. أبتر . ت. إي. (1989). أدب الفنتازيا: مدخل إلى الواقع، ترجمة: صبّار سعدون السّعدون، ط1. بغداد، دار المأمون للتّرجمة والنّشر.
2. إبراهيم، عبدالله. (2001). التلقّي والسياقات الثقافية: بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، كتاب الرّياض، العدد 93، الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفيّة.
3. ابن منظور. (د.ت). لسان العرب، المجلّد الأوّل، والمجلّد الرابع، والمجلّد الثاني عشر، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت.
4. أبوديب، كمال. (2007). الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العَظَمة وفن السّرد العربي، ط1. بيروت وأكسفورد، دار الساقي بالاشتراك مع دار أوركس للنّشر.
5. بارت، رولان. (2012). أسطوريّات: أسطرة الحياة اليوميّة، ترجمة: قاسم المقداد، ط1. دمشق، دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع.
6. بارت، رولان. (2014). مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عيّاشي، ط1. دمشق، دار نينوى للدراسات والنّشر والتوزيع.
7. بنكراد، سعيد. (2017). بين اللّفظ والصّورة: تعدّدية الحقائق وفَرجة الممكن، ط1. بيروت والدّار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
8. بنكراد، سعيد. (2006). سيميائيات الصورة الإشهاريّة: الإشهار والتمثّلات الثقافيّة، ط1. الدار البيضاء، أفريقيا الشّرق.
9. تودوروف، تزفيتان. (1993). مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصّديق بوعلام، ط1. الرّباط، دار الكلام.
10. جيران، عبدالرحيم. (2013). علبة السّرد: النّظريّة السّرديّة: من التقليد إلى التأسيس، ط1. بيروت وبنغازي، دار الكتاب الجديد المتحدة.
11. جيرو، بيير. (2016). السيميائيات: دراسة الأنساق السيميائية غير اللغويّة، ترجمة: منذر عيّاشي، ط1. دمشق، دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع.
12. الحَمَوي، ابن حِجَّة. (1983). ثمرات الأوراق في المحاضرات، شرحه وضبطه: مفيد محمّد قميحَة، ط1، بيروت، دار الكتب العلميّة.
13. علّام، حسين. (2010). العجائبي في الأدب: من منظور شعريّة السرد، ط1. بيروت والجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف.
14. فرويد، سيغموند. (2016). الطّوطم والتّابو، ترجمة: بوعلي ياسين، ط2. اللاّذقيّة، دار الحوار للنّشر والتوزيع.
15. فوليكس، أ. ب. (1986). الأدب والدّعاية، ترجمة: موفّق الحمداني، ط1. بغداد، دار الشؤون الثقافيّة العامّة.
16. كاتولا، بيرنار. (2012). الإشهار والمجتمع، ترجمة: سعيد بنكراد، ط1. اللاّذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع.
17. كلارك، تيموثي. (2011). المعتمد الأدبي في التفكيك: هيدجر، بلانشو، دريدا، ترجمة وتقديم: حسام نايل، مراجعة: محمد بريري، عدد 1931، ط1. القاهرة، المشروع القومي للترجمة والمركز القومي للتّرجمة.

18. نعمـة، حسـن. (1994). موسـوعة ميثولوجيـا وأسـاطير الشـعوب القديمـة ومعجـم أهـمّ المعبـودات القديمـة، بيـروت، دار الفكـر اللّبنانـي.
19. الوهيبـي، فاطمـة. (2014). الظّـلّ: أسـاطيره وامتداداتـه المعرفيّـة والإبداعيـة، ط2. القاهـرة، ونجـران، مؤسسـة أروقـة للدراسـات والترجمـة والنّشـر، ونادي نجـران الأدبي.

**Translated Arabic References:** **ترجمة مصادر ومراجع اللغة العربية:**

1. Abtar. T. A. (1989). *Literature of Fantasia: An Introduction to Reality*, Translated by Sabbar Saadoun Al-Saadoun, 1st ed.. Baghdad, Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing.
2. Ibrahim, Abdullah. (2001). *Receptions and Cultural Contexts: Research on the Interpretation of the Literary Phenomenon*, Riyadh Book, No. 93, Riyadh, Al-Yamamah Press Foundation.
3. Ibn Mandhour. (D T). *Tongue of the Arabs*, Volume I, Volume IV, Volume XII, Beirut, Dar Sadir for Printing and Publishing, and Dar Beirut.
4. Abu Deeb, Kamal. (2007). *The Literature of Miracles and the Mysterious World in the Book of Greatness and the Art of Arabic Narrative*, 1st ed. Beirut and Oxford, Dar Al Saqi in association with Orex Publishing.
5. Barthes, Roland. (2012). *Myths: The Rulings of Daily Life*, Translated by Qasim al-Miqdad, 1st ed. Damascus, Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution.
6. Bart, Roland. (2014). Introduction to Structural Analysis of Stories, Translation: Munther Ayashi, 1st ed.. Damascus, Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution.
7. Pinkrad, happy. (2017). Between the word and the picture: the multiplicity of facts and the degree of possible, 1st ed.. Beirut and Casablanca, Arab Cultural Center.
8. Ben Krad, Saeed. (2006). *Semiotics of the Advertising Image: Publicity and Cultural Representations*, 1st ed. Casablanca, East Africa.
9. Todorov, Tzvetan. (1993). *Introduction to the Literature of Miracles*, translated by Siddiq Boualem, 1st ed.. Rabat, Dar Al Kalam.
10. Jeeran, Abdul Rahim. (2013). The Narrative Theory: From Tradition to Establishment, i. Beirut and Benghazi, United New Book House.
11. Guiraud, Pierre. (2016). *Semiotics: the Study of Non-linguistic Semiotic Systems*, translated by Monther Ayashi, 1st ed. Damascus, Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution.
12. Al-Hamawi, Ibn Hujja. (1983). *The fruits of Lecture Papers*, explained and edited by Mufid Mohammed Qumaih, 1st ed., Beirut, the House of Scientific Books.

13. Allam, Hussein. (2010). *The Literature of Miracles: From the Poetic Narrative Perspective*, 1st ed. Beirut and Algiers, Arab Science House Publishers, and Publications of Difference.
14. Freud, Sigmund. (2016). *Totem and Taboo*, translated by Bouali Yassin, 2nd ed.. Lattakia, Dar Al-Hiwar for publishing and distribution.
15. Folks, A. B. (1986). *Literature and Propaganda*, translated by Mowaffaq al-Hamdani, 1st ed. Baghdad, House of General Cultural Affairs.
16. Catola, Bernard. (2012). *Publicity and Society*, Translated by Said Ben Krad, 1st ed. Lattakia, Dar Al-Hewar for Publishing and Distribution.
17. Clark, Timothy. (2011). *Reliable Literature: Heidegger, Blanchot, Derrida*, translated and presented by Houssem Nayel, Review: Mohamed Prairi, No. 1931, 1st ed.. Cairo, National Project for Translation and National Center for Translation.
18. Ni'ma, Hassan. (1994). *Encyclopedia of Mythology and Legends of Ancient Peoples and the Dictionary of the Most Important Ancient Idols*, Beirut, House of Lebanese Thought
19. Al-Wahibi, Fatima. (2014). *Shadow: its Myths and its Cognitive and Creative Dimensions*, 2nd ed. Cairo, Najran, Arwaqa Foundation for Studies, Translation and Publishing, and Najran Literary Club.experience. Arab Foundation for Studies and Publishing - Beirut. 1st ed.

**ثانياً: الانجليزية:**

Apter, T.E. (1982). Fantasy Literature: An Approach to Reality, The Macmillan Press Ltd, London and Basingstoke.

Belsey, C. (2005). Culture and the Real: Theorizing Clutural criticism, Routledge: Taylor and Francis Group, London and New York.

Brooke – Rose, Ch. (1981). Arhetoric of the unreal: Studies in narrative and structure, especially of the fantastic, Cambridge university press.

Goldmann, L. (1981). Method in the Sociology of Literature, Translated and Edited by: William Q. Boelhower, U.K., Telos Press Ltd.

Hume, K. (1984). Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in western Literature, Methuen, New York and London.

Todorov, T. (1990). Genres in Discourse, Translated by: Cathrine Portor, New York, port Chester, MeLbourne, Sydney.

# Fantasy and Publicizing Culture: A Cultural Reading in Abi-Al-Qasim Al-Tanbouri's Tale

**Yousef Mahmoud Olaimat**

Faculty of Arts - The Hashemite University

Zarqa - Jordan

## Abstract:

This reading analyzes a narrative folktale by Abi Al-Qasim Al-Tanbori compiled by Ibn-Hajeh Al-Hamwi in *Lessons Fruits in Lectures*. This reading uses two basic perspectives: first, a perspective that endeavourers to establish the concept of fantasy in light of a theoretical dimension that underlines the significance of fantasy in the modern critical text as used and adopted by a number of critics and theorists such as Kathryn Hume, T.E. Apter, and Tzvetan Todorov …etc. The second one is an empirical perspective that aims to favor the functional and symmetrical dimensions Al-Tanbori's tale contains, described as an example of narrative communication, in which we see consecutive narrative stories, such as AL-Tanbori and publicizing culture, as well as the publicized cultural journey: authority and comradeship, the cultural passage between obsession and resistance, and the denial culture of deception. The significance of this study lies in its emphasis on the central role of folkloric narrative in being able to conceive the cultural implications that yield the exotic and the sublime, which can also carry existential issues and problematics centred on human conflict, controversies of life and death, and universal vision.

**Keywords:** Marvellous, Fantasy, Culture, Advertising, Al-tanboury.