مجلة منتدى الأستاذ
المجلد: 21 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2025 الصفحات 303- 318

حوارية الخطاب الساخر في قصص السعيد بوطاجين

مجموعة (اللعنة عليكم جميعا) – أنموذجًا –

Dialogism of Satirical Discourse in the Short Stories of Saïd Boutajine: The Collection Damn You All as a Paradigmatic Model

موسى عالم[1]،*

[1] جامعة عبد الرحمان ميرة/ بجاية (الجزائر)، moussa.alem@univ-bejaia.dz

مخبر التأويل وتحليل الخطاب.

تاريخ الإرسال: 2025/03/31 تاريخ القبول: 2025/11/03

الكلمات المفتاحية:
القصة القصيرة؛
التجريب؛
السخرية؛
الخطاب القصصي؛
الحوارية؛

الملخص:

يستهدف البحث كشف حوارية الخطاب الساخر في قصص السعيد بوطاجين بمجموعة "اللعنة عليكم جميعا" أنموذجًا، لتجديد أسلوبية القصة القصيرة عبر تفكيك المركزيات الدينية والسياسية؛ حيث يتساءل: كيف تتجلى السخرية حواريًا؟ وما علاقتها بالبوليفونيا الباختينية والكارنفالية؟ وهل تفضح زيف الخطاب المهيمن؟ ويعتمد المقال المنهج الحواري الباختيني مع تحليل سردي لنماذج مختارة، راصدًا الكاريكاتور والتناص.
يخلص إلى أن السخرية استراتيجية مقاومة تُعيد توزيع الأصوات لصالح المثقف المهمش.

Keywords:
short story,
experimentation,
irony,
Narrative discourse,
dialogism,

ABSTRACT:

This study aims to uncover the dialogism of satirical discourse in Saïd Boutajine's short stories, using the collection *Damn You All* as a model, to renew short story stylistics by deconstructing religious and political hegemonies.
It poses key questions: How does satire manifest dialogically? What is its relation to Bakhtinian polyphony and carnivalization? Does it expose the falsehood of dominant discourse?
The methodology employs Bakhtinian dialogism alongside narrative analysis of selected samples, tracking caricature and intertextuality.
It concludes that satire is a resistance strategy redistributing voices in favor of the marginalized intellectual.

* موسى عالم.

كان ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) من أبرز النقاد الذين أَولَوا السّخرية في الأدب عامّة، وفي الرواية والقصة بشكل خاصّ، اهتماما بالغًا، حيث عالجها من مَنظور نقديّ حواري، واعتبرها من أبرز الأساليب قُدرةً على تخليص لغة الرواية من بُعدها المونولوجي الأحاديّ، ومن ثمّ فالسخرية أسلوب يقع في صلب الحوارية من مُنطَلَق أنّ الكلمة الساخرة تأتي بطبعها حاملةً لصوتين ووعيين متجاذبين ومُشبَّعة بالبعد التناصي. فهل تمكن السعيد بوطاجين من توظيف السخرية توظيفا حواريا، من شأنه أن يعيد النظر في أسلوبية القصة القصيرة وينحو بها منحى التجريب والمغامرة السردية؟

قد يتّخذ القصّاصون والروائيون السخريّة وسيلة لدحض الكلمة الغيرية وتجريدها من سُلطتها ومركزيّتها، من خلال تمثيلها فنيا ومنحها هيئة وحياة جديدتين تُحاكيان الواقع في الكثير من تفاصيله دون أن تُطابقه أو تعيد إنتاجه في صورته الواقعية، بل تنزاح عنه وتضيف إليه بعض العناصر الهزلية التي تفقده جدّيته، ومن ثَمَّ مصداقيته. إنّ العملية أشبه ما تكون بإعادة إنتاج الفنان للكلمة الغيرية في صورةٍ مُتَخَيَّلَةٍ، تبرُزُ فيها كل الاختلالات والتشوُّهات التي كانت متَوارية خلف هالة المركزيّة والنفوذ، ما يؤدّي إلى تغيُّر معادلة الصراع بينها وبين الكلمة المهمّشة، حيث يصير التفَاضُل بقوة الإقناع لا بقوّة المركز.

إنّ العلاقة المتوترة بين الكلمة الآمرة والكلمة المقنِعة هي أبرز مكوّن قصصي يُوفّر للمؤلف مجالا مواتيا لممارسة النقد في أشد صوره حدّة بعيدا عن أعين الرقابة، باعتبار أنّ شخصية المؤلّف تصبح حيادية في ظل ذلك العالم الحواري الذي تكتسب فيه الكلمة الغيرية حريتها وتستعيد فيه الأصوات المغيّبة قوّتها المفقودة في العالم الواقعي، إنّه – بتعبير باختين– عالَم كارنفاليّ يُعاد فيه توزيع الرُّتب والأدوار والمراكز بالطريقة التي تريدها رؤية الفنان، أو بالأحرى، بالطريقة الاحتفالية الهزلية التي تفرضها قوانين الكارنفال، حيث تندثر في لحظات الاحتفال كل التقسيمات والتراتبات السائدة في عالم الواقع، وتزول كل الرتب والمقامات والاعتبارات الاجتماعية والسياسية، ليتأسس في لحظات الاحتفال عالم جديد مقلوب، أساسه المساواة والضحك؛ وهنا تبرز السّخرية كأهم وسيلة تساعد القاص في تسريع عملية الخلق الفني لعالمه القصصي، «ففي تقليد الأساليب، وفي قصّة الرواية، وفي المحاكاة الساخرة تكون الكلمة الغيريّة سلبيّة تماما في يدي المؤلّف الذي يتسلّح بها»[1] فيتّخذها أداة لنقد المواقف والسلوكات من خلال تضخيم الجانب السلبي فيها وجعله بارزا للعيان. ويجري كلّ ذلك في سياق العلاقات الحواريّة التي تجدُ لنفسها المناخ الأنسب في القصّة المتعدّدة الأصوات.

يُعَدّ الأسلوب الساخر الذي سلكه السعيد بوطاجين في قصصه ظاهرةً فارقةً في تاريخ الكتابة السردية الجزائرية المعاصرة، ليس من ناحية غلبته على بقيَّة الأساليب وتَحَوُّله إلى طابعٍ تختص به قصصُه دونَ غيرها من النصوص السردية، بل لكون هذا الكاتب قد سَلَكَ باللغة القصصيّة مَسلكين حواريَيْن ذَوَي أهمية فنية بالغة؛ فقد عمل، من جِهَةٍ، على ربط لغة القصّة بأبعادها الاجتماعية القديمة، وإدخالها في علاقات حوارية مع كل ما هو شعبيّ ضارب في الأصالة والقِدم، مستعينا في ذلك بملكته اللغوية الواسعة وثقافته الشعبية التي حقّقت للعمل الروائي بُعده الكارنفالي الضّارب في أعماق المجتمع؛ وسعى، من جهة ثانية، إلى تحقيق الحيادية لنفسه من خلال تغييب صوته الخاص مقابل

إعلاء صوت المتكلّم، ومنح الكلمات الغَيريّة حريّة الحضور والدخول في جدال حواريٍّ متحرّر من إكراهات الفنّان، ومن إكراهات الواقع وأنظمته المهيمنة، وهو ما أثمر تلك اللغة الأدبيّة المتميّزة بتفَكُّكِها وتعدُّدها وتنوُّعُ أنماطها الكلاميّة، أو اللغة الحوارية اختِصارًا.

يبدو أنّ المقاربة الحوارية هي المدخل الأنسب لتناول الخطاب الساخر في قصص السعيد بوطاجين، بالنظر إلى طبيعة لغته البوليفونية، فالحوارية هي الأكثر استجابة لطبيعة لغته المتعدّدة الأصوات والأقدر على استنطاق هذه التجرِبَة السّردية المتميّزة التي لا يمكن فصلها، بأيّة حال، عن التجارب السردية الحوارية الجديدة التي أحدثت طفرَةً في تاريخ الكتابة الجزائرية المعاصرة، باعتبار أنّ الطابع الحواري الجادّ(*) الذي ميَّزَها لم يَكن عَبَثًا ولم يولَد من فَراغ، بل كان وَليد سياقات اجتماعية وسياسية قاسية مرّت بها الكتابة عامّة خلال العشريات الأخيرة من حياة الأدب الجزائري المعاصر، ومن شأن تفكيك تلك اللغة وفق الآليات الحوارية أن يكون سبيلا إلى الإمساك بدلالاتها الحوارية العميقة من جهة، وتفكيك البنية الاجتماعية المنتجة للخطاب من جهة ثانية.

يكون المؤلّف في القصص الحوارية قادرا على إخفاء كلمته المباشرة وتبليغ مقاصده العميقة للمتلقّي دون الوقوع في قبضة الرقابة بفضل ما يُتيحه له الجوّ الحواري من تفاعل بين اللغات ومواجهة بعضها بالبعض الآخر، خاصّة إذا تعلّق الأمر بقصص أو بروايات سياسية كالنماذج التي اخترناها للدراسة، فهي أعمال تقع في قلب الأزمات السياسية الحادّة التي مرّت بها الجزائر بعد الاستقلال، وبالأخص فترة العشرية السّوداء التي كانت أكثر دموية وعدائيّة بالنسبة للمثقّف الذي أوكِلَ إليه دورُ الضحيّة الأسهل في معادلة العنف والتضييق السياسيّ.

يُعرَف عن كتابات السعيد بوطاجين اصطفافُها منذ وقت مبكّرٍ إلى جانب المسكوت عنهم والمهمّشين، فقد كان، منذ قصصه الأولى، «يتخّذ من المجتمع والثقافة المقَنَّنَة، موقِفًا مُضَادًّا»[2]، وذلك ما دَأَبَ على تجسيده في كلّ أعماله القصصية، منذُ بداية مَسيرته الإبداعية، مثل مجموعته القصصية (وفاة الرجل الميّت) الصادرة عن منشورات دار الاختلاف سنة 2000، و(ما حدث لي غدا) الصادرة بدورها عن دار الاختلاف سنة 2002، وهما العملان اللّذان بُنيا على أساس التعارض الحادّ بين مواقف أبطالٍ مثقّفين ثوريّين من جهة، ومواقفِ مجتمع تُوَجّهُه منظومة قواعد تستمدّ شرعيتها، غالبًا، من تأثيرات الدين والتقاليد من جهة ثانية. فالدين الذي ما جاء إلاّ ليحرّرَ الإنسانَ من ربقة القهر والعُبوديّة قد يتحوّل إلى وسيلة للقمع والتّضييق على الحريات الفرديّة إذا أُسيء توظيفه، وإلى مَادّة خامّ تزُصُّ بها القوى الاجتماعيّةُ المهيمِنةُ قواعدَها وتُقوّي بها مَركزيَّتَها، «فهي تستعمِل جُملة من الرموز المعبّرة عن وَجهها المزدَوَج في بحثها عن الوحدة الداخلية للجماعة وفي التصدّي للمخاطر الخارجية القائمة والمحتملة.»[3]، بينما تأتي الإجراءات الحوارية، وعلى رأسها السخرية، لتفضح تلك الانحرافات، وتبرز مواضع الاختلال فيها.

أ- أنواع السخرية وأشكال تمثّلها في قصص السعيد بوطاجين:

تنوّعت السخرية في قصص السعيد بوطاجين وتغيّرت وتيرتُها حسب تغيُّر الموضوع وطبيعة الصراع من قِصَّةٍ إلى أخرى، كما تحوّلت إلى شَكْلٍ من أَشكال المقاومة التي وظّفها المؤلّف من أجل التعبير عن سخطه من العيش في فضاءٍ يصولُ فيه التخلّفُ ويجولُ فيه الموتُ والمجازرُ والخَراب.

1- شعرية التمثيل الكاريكاتوري في "اللعنة عليكم جميعا":

وظّف السعيد بوطاجين السخرية في مجموعته "اللعنة عليكم جميعا" على نطاق واسع، فكان هذا العمل الفنّي، من هذه الزاوية، استمرارًا لأسلوبه القصصي المتميّز في التعامل الحواريّ مع التيّارات المَمَثِّلة للمركزيات الدينيّة والسياسيّة التي طَفَتْ إلى سَطح المشهد، وسلبت فئة المثقَّفين والأكفاء حقَّهم الطبيعيَّ في أن يحتفظوا بمراكز الطليعة؛ فقد رَسَمَ شخصياتِه السُلطويّةَ الأولى في قصَّتَيْ «من فضائح عبد الجيب» و«37 فبراير»، مَثَلًا، بطريقة كاريكاتورية مُضحِكة وباحترافية أكبر عن طريق الكلمات، ومن أمثلة ذلك قول السارد واصفا حال الشاعر وهو يُحاور سَجَّانَه:

« –كلانا مَسجون، واللوبيا أفضل من التعذيب بالكهرباء. انظر صدري كيف احترق كأني قاتل النبيّ.....

– أنت مَسجون رائع. الحقيقةَ أقولُ. أعجبتَني كثيرا. لو كان الناس مِثلَك لَأَصبحَ السجنُ حَجًّا. قال السجّان»(4).

لقد اختار السارد الكلمة الساخرة وسيلة لتصوير شخصيتين مُتناقضتين من حيث السلوك أوّلاً، ثمّ من حيث الكلمة ثانيًا؛ تلك الكلمة التي تأتي دَومًا مُحَمَّلةً بازدواجيّة الصوت أو تعدّديته.

فأمّا تصوير سلوك الشخصيّات، فله غايتان: فإذا تعلّق بشخصية مَركزيّة كحارس السجن كانت غايته تقويمُ الشخصية أو تَقويضُ مَركزيّتها، وأمّا إذا تعَلّقَ بشخصيّة المهَمّش (الشاعر)، فالغايةُ منه هي الاحتفاء بها وإسماع صوتها المهَمّش. هذا ما يشي به ظاهر الخطاب القصصي، وأقرَبُ ما تتطلبه حتميّة الصراع بين القوي والضعيف والحاكم والمحكوم على الأقل؛ علمًا أنّ السّارد قد انحاز بالطبيعة إلى الفئة الاجتماعية (المهَمّشة).

وأمّا تصوير الكلمة المتعدّدة الأصوات بطريقة حوارية، فيَظهَرُ في مثل قولِه: (كِلانا مَسجونٌ)، فهذا خطاب حامل لصوتين ونبرتين مختلفتين، يجتمع فيهما الجدّ بالهزل، والضحك بالنقد اللاذع.

نلاحظ أنّ الكلمة في المقطع السابق، حين تَتوَجَّه إلى المتكلّم أو إلى قائلها، يطفو فيها الصوتُ الجادُّ الذي يستهدفُ تَقرير الحقيقة، حقيقة معاناة المثقّف المقموع، والتنديد بها بكشف وسائل التعذيب القاسية التي يُستَقبَل بها في سجنه؛ أمّا إذا توجّهت الكلمة إلى المخاطب (المركز) فتصبح حاملة لصوتين ودلالتين. الدلالتان هما دلالة الجدّ المتمثّلة في التصوير الواقعيّ لحال السّجين، ودلالة السخرية اللاذعة التي ينطق بها الملفوظان الآتيان: (كلانا مسجون) و(لو كان الناس مثلك لأصبحَ السجنُ حَجًّا)، فَهَذان مَلفوظان ظاهرُهما جدّ، وباطنهما هزل وسخرية من سَجَّانٍ جاهلٍ مَحدود الأفُق، يحلم بالحجّ ولا يسعى لأجل بُلوغِه، ويعرف أنّ السجنَ شرٌّ ونقيض للخير (الحجّ) لكنّه مُتَمسّك به، وتلك سُخريةٌ تصوّر لنا، بطريقة فنيّة حواريّة، البَونَ الكبير بين صوتين ووَعيَين اجتماعيين مُتَصادمين منذ الأزل، صوتُ المثقف ووَعيُه المستنير الرافض للعبودية، ووعي الجاهل المكَبّل بقيود الجهل والخُضوع. وإنّها لَصورةٌ نجد فيها عمقَ التجرِبة الإنسانية ماثلاً، يؤكّده بُعدها التناصّيّ الذي يربطها بمعاناة الشاعر الجزائري إبّان الثورة في سجون الاستعمار ووعيه المبكّر بأنّ الكلمة المقنِعَة تبقى دوما هي الأعلى والأولى بالنصر حين ينكشف زَيفُ المركَز، وفي ذلك يقول مفدي زكرياء في قصيدة (الزنزانة رقم 73) التي نظمها وهو رهن سجن بارباروس:

والروح تَعبَثُ بالسجَّان ساخِرَةً أيَّانَ يُدرِكُها، أيَّانَ تَنزَلِقُ

وإنّ التجارب تكتسب صِدْقَها وأصالَتها من كَثرة تكرارها وتحاوُرها خارج حدود الأجناس الأدبية والحِقَب التاريخيّة.

إنّ شعريّةَ السُّخرية وقيمتَها الفنية لَتَبْدُو جَليّة من خلال الموقف الحيادي الذي تبنّاه المؤَلِّف، حيث جانَبَ كلّ أشكال الخطابية وتجنّب الكلمة الأحاديّة الصوت المرتبطة أصلا بمركزيّة الموقف والوعي، واعتمد، بَدَلاً من ذلك، الكلمة الحواريّة الحاملة لصوتين ووعيين متصارعين، تاركًا للمتلقي حريّة الاختيار بعيدا عن سُلطة الخطابات الأحادية. فإمّا أن يختار صوت الوعي الجاذب نحو الهامش ومن ثمّ نحو الحرية، أو يختار صوت المركز، أي صوت الكلمة الآمِرة القاتِل، صوت الجهل الذي يتردد في كلمات سجَّانٍ متكبّر، غير قادر على فهم الكلمات الشعرية التي صَدَح بها الشاعر، لأنّ معرفتَه سطحيّةٌ، لا تتعدّى الأكل والشرب. وقد تعمّد السّارد تغليب الصّوت الساخر النّابذ لسلوك التكبّر، فضخَّم في صورة السجان كلَّ الخطوط والملامح التي تعكس نفسيته المريضة وتفكيره البليد، فالغاية من السخرية في هذا المقام «هي إثارة الضحك الناجم عن مواقف تتعارض مع المعتاد»[5] أو المألوف في عرف الفرد أو الجماعة؛ إنّها نوع من التعالي الذي يمارسه المهمّش على مستوى الخطاب، وهي حركة مقصودة أراد بها ترجيح كفّة الصّراع من أجل التمركُز لصالح المثقَّف الكُفء. ومن هنا فقد اتّخذَ السخرية وسيلة لتقويم السلوك وإعادة توزيع الأدوار بطريقة حوارية يتقابل فيه الحسن والقبيح وجها لوجه في باحة الملفوظ.

ظهرت في "اللعنة عليكم جميعا" صوَرٌ أخرى من السخرية باستخدام أسلوب الرسم الكاريكاتوري كتشبيه بعض الشخصيات بالحيوانات، وهي طريقة كثيرة التردّد في الكتابة القصصية عند السعيد بوطاجين، مثل تشبيه شخصية الشاعر بالضفدع في قصة (وللضفادع حكمة)، حيث يقول السّارد: «وفي الصباح وجدوه مذبوحا وفي فمه حجر، من يومها وأبناؤه الضفادع يقرؤون أشعاره قائلين: قرر، قرر، قرر.»[6]، فقد تعمّد المؤلّف في هذا المقطع وفي مقاطع أخرى كثيرة مُشابِهَة تمثيلَ بعض الشخصيات بالحيوانات، بغرض التقويض لا الإضحاك والهزل، تقويض المناخ الثقافي المظلم الذي لا يتسنى فيه إيصال رسالة الشعر بسبب الغياب التام للذائقة الفنية لدى عامة البشر الذين يتشكّل منهم، حتّى غَدَا الشِعرُ بينهم نَقيضًا لا يَتَجَاوَزُ مَدَاهُ فَمَ قائلِه، والشاعرُ كائنًا غريبًا لا يَجِدُ من يفهَمُ لغَتَهُ.

إنّ تصاعد تيار التطرّف الديني وتَفشّي مظاهر الجهل التي عمّت البلاد خلال العشرية السّوداء وتَسبّبت في إجبار الأديب والفنان إمّا على الصمت، أو الموت، أو العيش مسكونا بأحاسيس العزلة أو الاغتراب، هي ظاهرةٌ اجتماعية، طالما تمّ رصدُها وإدانتُها في كثير من الأعمال القصصية والروائية التي تناولت أحداثُها تلك الفترة، كروايات ياسمينة خضرة وواسيني الأعرج وقصص أديبنا السعيد بوطاجين نفسه، في مثل قصّته (جُمُعة شاعر محلّي) التي صوّر فيها شاعِرًا يَعبُر بعضَ شوارع العاصمةَ يوم الجمعة فيجدها مَدينةً خَلاءً تسكُنها الأشباح والنفايات، بعدما أوكِل أمرُها إلى غير أهله، ممّن عطّلوا العقل وخنقوا الإبداع واستهوتهم مظاهر الجاهليّة الأولى. ومثلها رواية (أحلام الوديعة) و(حارسة الظلال) و(ذاكرة الماء) وغيرها من روايات واسيني الأعرج التي حملت صورة نَمَطية لشخصية المتطرّف،

وصوّرته تصويرا كاريكاتوريا في هيئة إنسان عنيف تارة ومُتخلّف فكريا تارة أخرى، حيث اتُّخِذت السخرية في كل تلك الأعمال وسيلة لتعرية الشعارات الدينية وحتّى الوطنيّة الزائفة.

لم يَحِد السعيد بوطاجين عن أسلوبه السّاخر في نقد الواقع، لكنّه، بالمقابل، كان حريصا على تقديم السخرية بأسلوب حواريّ، يقلّ معه حضور صوت السارد، مُقابل إعلاء قيمة الكلمة الغيرية ومَنحِها المساحة السردية الكافية لتُعبّر بنفسها عن وضعها المزري المثير للضحك، فيكونُ صوتُها صدًى مُعبّرا بطريقة غير مباشرة عن صوت المؤلّف نَفسِه، يَنوبُ عنه ويُغنيه عن السُّفور والاصطدام المباشر مع القوى الجاذبة نحو المركز. وإنّ شعريّة الكلمات الغيرية المُوَظّفة تَوظيفًا حواريًا في الخطابات الساخرة تكمن، في نظري، في ثلاث خصوصيات فنية وجَمالية، الأولى قُدرتُها على الإقناع، فَبِها يكتسب الخطاب مصداقيته؛ والثانية رمزيتُها وطبيعتُها المجازية المحفّزة لروح البحث لدى المتَلقّي، فهي كالمجاز، بها صوت مجازيّ مُتَوارٍ خلف الصوت الظاهر؛ والثالثة قدرتها على التمويه، كما هو الحال في التورية، حيث يحرص المؤلّف على أنْ يُحَمِّل الكلمة الغيرية خطاباته الناقدة ليتقي الصدام أو المساءَلَة.

إنّنا نجد مثل هذا التوظيف الحواري للخطابات الساخرة كثيرَ الحُضور في قصص السعيد بوطاجين، خاصّة عند وصفه لبعض الشخصياتِ السلطوية ذات التوجّه الإسلاميّ، المتَدَثِّرةِ بدِثار الدين شَكلاً ومظهرا، دون أن تلتزم بجوهره وبقيَمِهِ الروحية الحقيقيّة، فلا يجد أنسَب لتصوير تناقضاتها سوى المحاكاة الساخرة، وهي أسلوب حواريّ يقوم «على مبدأين: التشويه والتحويل (déformation.transformation)»[7] كقوله على لسان شيخٍ يمثِّل الطبقة الفاسدة: «ولما سألتُ عابرا شَاسِعًا وَقورًا ربَّتَ على ذَيلِه وأدارَ رأسَه، وبعد هُنَيْهَة علّقَ بكبرياء: لا تَسأل عن الشَّبَب، يبدو أنّك لشتَ آدميا مُتَشَلِّحا بمنطق الشَّمت، أو أنّك قدِمْتَ من شَمَاءٍ أخرى، السّلام عليكم»[8].

لا يقتصر جمال الصورة هنا على دقة التشبيه فيها ولا على بُعدها الكاريكاتوري الجامع بين الإضحاك والنقد اللاذع، بل إنّ تَوظيفَها الحواريّ وبُعدَها التناصّي الضاربِ بدلالاته في عُمق الثقافةِ الإسلاميةِ السّائدة في الأوساط الشعبية هو ما أذكى شِعريَّتَها وبثَّ فيها ما يحتاج إليه فنُّ القصّة القَصيرة من تقنيات سردية، ونقصد بذلك تقنيات التركيز والإيجاز والتّكثيف.

إنّ أوّل ما منح هذه الصورة زَخمًا حواريا هو تناصُّها الواضح مع خِطابَيْ الدّين والفنّ التشكيليّ. أمّا من ناحية الرسم، فهي تُذكّرنا بأوّل صورة كاريكاتورية تمّ إنجازُها في تاريخ الفن التشكيلي، وهي الصورة التي رُسِمَ فيها داروين وقتئذٍ في هيئة مَخلوقٍ برأس إنسان وجسم قرد، وكان ذلك بهدف السخرية من نظرية التطوّر التي صَدَمَ بها النّاس، فاعتبرها الكثيرون وقتئذٍ إهانةً لإنسانيتهم. فكما صوّر الرسّامون داروين في هيئة قرد تهكُّمًا من فكرة التطور المنافية للمنطق، كذلك جَعلَ السعيد بوطاجين للمتكبّر ذيلا، تَهكُّمًا من ادعائه التَّمَيُّزَ عن بقية الناس، فَحطّه إلى مستوى الحيوان، ثمّ شوّه صورَتَه كما شوّه نُطقه فخرجت الكلمات منْ فِيهِ مُشَوّهة كتَشَوُّه سَريرتِه، حيثُ يُضيف إبدال السينِ شينًا زَخمًا تخييليا قويا للمَلفوظ بما يُحِيلُ إليه من دلالات الترفّع والكِبْر والخُيَلاء، وهي صفات تحطّها لغة الكاتب حواريًا إلى منزلة الحيوانية، فيصير لصاحبها ذيلٌ يربّت عليه، ومن ثمّة فإن القاصّ قد اتّخَذ التّمثيل الكاريكاتوريّ وسيلة حوارية حادّة للنقد والتحقير بطريقة فنيّة تُغني الأديب عن الخطاب المباشر.

وأمّا التناصّ الثاني مع الخطاب الدينيّ، فيتجلّى في لَفظ (الشّلام عليكم)، فتلك تحيّة الإسلام التي تحَوّلت في هذا المِلفوظ القَصصيّ إلى ما يشبه لفظ (السلام) بالعِبريّة، حيث تُنطَق الكلمة: (شلوم). وليس التناص هُنا اعتباطيًا بل هو ازدراءٌ فنّيّ حواريّ لشخصية المتكبّر، حيث أُلحقت به صفة النّفاق والتذبذُب بين الأديان، وصفة التشَبُّه باليهود، وتلك صفة تَلقى ازدراءً راسخا في المتَخَيّل الجمعي للمجتمع الجزائري الذي أُحيطت فيه شخصيةُ اليهودي عبر التاريخ بكلّ مَعاني الخُبث والخداع. ومن هنا فإنَّ السخريّة في هذا المقام، قد جَمَعت بين كونها آلية حوارية تعمل على إضفاء التعدّد والتنوّع اللغويّين على القصّة، وكونها أداةً فنّيةً فَعَّالَةً للنقد العنيف الحادّ، بل هي غالبًا ما تُعبّر عن ردّة فعل عنيفة للقمع والتّهميش.

لقد تمكّن السعيد بوطاجين في مجموعته القصصية "اللعنة عليكم جميعا" من بناء نموذج حواري، قامت فيه الكلمة الساخرة بمَهمّة التحطيم الفني للكلمة السلطوية وتقويض مركزيتها، مستعينا في ذلك بملكته اللغوية الواسعة وثقافته الشعبية التي حقّقت للعمل القصصي بُعده الكارنفالي الضّارب في أعماق المجتمع.

أمّا من حيثُ البناء القصصي، فقد أوجزَ المؤلّف بفضل التصوير الكاريكاتوري الحواريّ مساحةً واسعة من الوصف في كلمات قليلة، كانت مُشبعةً بروح الحوار الداخليّ الذي مَنَحَ للكلمة القَصَصية حياةَ أخرى ودلالاتٍ اكتسبتها من علاقاتها المتَشعّبة مع العناصر المكوّنة لثقافة الإنسان؛ وهنا تستوقفُنا الطبيعة الإسفجية التي تَمَيَّزَت بها لغة الكاتب، حيث تمكّنت من امتصاص عديد اللغات والأجناس الأدبية وغير الأدبية، ليس امتصاصا تَراكُميّا، بل امتصاصا حواريا تَفاعُليّا تَتَكثَّف به الدّلالة ويوجَزُ به التعبير، ما يَمنح القاصَّ إمكانيةَ التعامُلِ بأريَحية مع ضيق الحيّز الذي يُوَفّرُه له فنّ القصّة القصيرة.

2- السخرية وتقويض المركزيات في "اللعنة عليكم جميعا":

حاول السعيد بوطاجين في أن يُوظِّفَ السخريّة في هذه المجموعة القصصية لمحارَبةَ المركزيات الجديدة غير الشرعية التي فرضت نفسها بالقوة واحتكرت مركز القرار، ولم يكن سَعيُه هادفًا إلى تقويض المركز أو خلق مركزيات جديدة مُتَصالحة مع الهامش وتَجَنَحُ إلى القَبول برؤيته وتصوراته المتحرّرة للحياة فَحسب، بل كان يسعى لتحقيق ذاته الفنية دون أن يُبديَ تَحَيُّزا فاضحا لفئة معينة، فأسند المهمّة إلى الكلمة السّاخرة المقنِعة ذات الطابع الحواري، والتي تستمدّ قوّة الإقناع من علاقاتها الحوارية أوّلا، ومن سِماتِها الكارنفاليّة ثانيا، ومن حقيقة أنّها كلمات غيريّة، لا تخضع بشكل مُباشر لِسُلطة المؤلّف ثالثا.

إنّ العلاقات الحوارية في القِصص التي بين أيدينا تَربو في بعض المقامات وتَخبو في أخرى، تشتدُّ وتَقوى في مقامات معيّنَة كحالات التأمّل الواعي والحوارات الهادئة، حيث يتسنى للكاتب اتخاذ موقف حياديّ من الكلمة، باستعمال وسائل أسلوبية تتيح له تكسير لغته وتحريفها حتّى لا تبدو مُباشرة أو أحادية، مع تشييد لغة حوارية يتحدث فيها عن نفسه بلغة الآخرين، ويتحدّث عن الآخرين من خلال لُغته الخاصّة به. بينما تَضعُفُ تلك العلاقات في حالات أخرى كلحظات الانفعال وبعض الحوارات الدّاخلية، حيث تُغرق الكلمة القصصية في الذاتية فتطغى عليها النبرة الغنائية والصّوتُ الوحيد.

إنَّ الكلمة المقنِعَة في لغة السعيد بوطاجين ليست حِكرًا على فئة خاصة كالمثقفين والمهمّشين فحسب، بل هي كلمة قد تصدر من الشخصيات المركزية نفسها لتُعبّر عن ازدواجية المواقف لديها، فخلف كلّ كلمة آمرة يَصدَح بها المركز يربض صوتٌ مُقنِعٌ مُرتَبط بفطرة الإنسان وجوهرِه المتمسّكِ بالانعتاق، وإنّ من أرقى وظائف اللغة الحوارية وأكثرها دلالة على حياديَّةِ المؤلِّف الحفرُ في أعماق الإنسان لاستثارة جوهر الخير الكامن فيه؛ وذلك أسلوب كثيرُ التردّد في قصص السعيد بوطاجين، ومن أمثلته الحوار الوارد في قصّة (ظلّ الروح) بين البطل والإرهابيّ، حيث تحضُر الكلمات المقنِعَة على لسان الإرهابيّ (المِلَثّم) نفسهِ الذي انتظر أفراد جَماعته حتى انصرَفوا ليصارح الأستاذ (البطل) بأنّه أحد تلاميذه السابقين، في مَشهَد تجسّدت من خلاله حيادية المؤلّف وتَرَفّعتْ فيه الكلمة الحوارية عن الانحياز غير المشروط إلى فئة دون أخرى. يقول السارد: «وفجأة اقترب منّي وعانقني مرتعشًا. تفاجأَتِ الأسرة والشجر والحجر وزغردت الدنيا، سمعت حمارا ينهق طَرَبًا، بلغة امرئ القيس أو شكسبير...

– كيف أقتلك يا مُعلّمي؟ قال بصوت خافت خَجول. »[9].

إنها لغة تعمل على الحفر في أعماق النفس البشرية بَحثًا عن ذلك الصّوت الإنسانيّ المغَيّب الكامن فيها، من أجل بَعثِه واستنطاقه ومحاوَرَته بوصفه صوتا مُقنِعًا كامل الوجود، كانت آلة السلطة المضادّة (سلطة التطرُّف) تَحرص على إسكاته خوفا من أن يمسّ بأهمّ أُسس مركزيتها القائمة على التشويه والتّنميط الإعلامي للآخر. ولعلّ من أهمّ غايات اللغة الحوارية إزالة الصور النمطية التي كانت سببا في تشويه الفكر وإذكاء الصراعات القاتلة بين مختلف الإيديولوجيات والطبقات الاجتماعية والسوسيولكتات. ولقد أفلَح المؤلّف، بفضل روح الجِدال والعلاقات الحوارية التي تخلّلت خطابه القصصي، من تجسيد حوارٍ هادئ، تَوارى فيه صوتُه الخاصّ مُقابل فسحِ المجال واسِعًا أمام الأصوات الغيريّة كي تتجادل وتُبدي ما لديها من قُوّة إقناعٍ؛ في مناخ حواري، هو الأنسَب لبُروز الكلمات المقنِعة وتحرُّرها من إكراهات المركز.

وأمّا عن السمات الكارنفالية فنقول إنّ الكلمة الساخرة في الخطابِ القَصصيّ، مَحلّ دراستِنَا هذه، تستمدّ بعض قوّتها من طبيعتها الكارنفالية فعلاً، فهي تصدُر من وراء أقنعة تَزول خلفها الرُّتَب الاجتماعية ويتساوى كلُّ مَن يرتادُ ساحَتها قيمَةً ومَكانةً، تَمامًا مثلما هو الحال في الكارنفال، حيث يعيش الناس حياةً مَقلوبَةً، تُتَبادَلُ فيها الأقنعة والأدوار، في عالَمٍ معكوس، تُلغى فيه جميع أشكال التمايز بين الناس ويُقْلَبُ نظام الألقاب والمراكز الاجتماعية، فيصير الرّفيع وَضيعًا والوَضيع رَفيعا، في لَحظات احتفالية، تَمَّحي فيها الحواجزُ والفَوارقُ بين المشاركين في الاحتفال بشكل غريب، يعاكس الواقع كليًّا.

تمكّن المؤلّف في بعض المقاطع القصصية من خَلْق جوٍّ كارنفاليّ ساخرٍ، صوّر من خلاله جانبا من مُعَاناة المثقَّف خلال العشرية السوداء، حين اختلط الحابل بالنابل وصار الجميع يرتدي لباسا رسميا مُتَشابها ويقيم حواجز التفتيش، بينما يقف المهَمَّشون بين المطرقة والسندان، مُرتَبِكين مُلتَزِمين الصمتَ قَسرًا، فنقرأ في قصّة (ظلّ الروح) قولَ البَطل (المعلّم): «في ذلك اليوم ارتبكت الذاكرة وهبلت. لم نكن نعرف وجهتنا. المتاع.. الشاحنة.. الحصار. الحصار المضادّ. الحَواجز.. الحواجز المزيّفة.. الخُطَب.. الخُطب المقلوبة. كانت اللعبة مُضحكة وقاتلة»[10]. أضفى

المؤلّف على هذا المشهد القصصي الساخر جوّا كارنفاليا مشحونا بنبرات ناقدة حادّة، فهو مُضحك لكنّه قاتل. مُضحك من حيث وُجود الأقنعة التي ساوت بين رَجُل الأمن والإرهابيّ من حيث المظهر، فلم يَعُد التفريق بينهما مُمكِنًا؛ تماما كما يتبادل المشاركون في الكارنفال الأقنعة فيما بينهم، فيصير الخادم ملكًا والملك ذئبا أو كائنا آخر. وهو جوٌّ قاتِلٌ من حيثُ أنّ الأقنعة كانت حكرا على القُطبين المركزيّين المتَمثِّلَين في كلّ من السلطة والإرهابيين، واللَّذَين اصطفّا — بالرغم من العداوة التي بينهما – في خندَق واحد، وصار كلٌّ منهما يمارس من جِهته سلطتَه على المهمّش/ المعلِّم المثقف، الذي لا يملك قوّة يحمي بها حِماهُ ولا قناعًا يمَوّه به الآخر، فكلّ الأقنعة التي استُحضرَت في الملفوظُ كالسّلاح والبدلة العسكريّة الرّسمية هي حكر على المركز، لا يجرؤ على حملها إلاّ رجال الدّولة والإرهابيون، ومن ثمّ يُمكن القولُ "إنّ هذا الوَصف يستند بأكمله إلى الاقترانات الخُلفية (Oxymoron: اجتماع لفظتين متناقضتين)، وإلى العلاقات غير المتكافئة الكارنفالية، وهو مُفعم كلّه بالتحقيرات، وبالحطّ من الشأن، وبالرموز الكارنفالية جنبًا إلى جنب مع الاتجاه النَّتورالي الفَظّ"[11]. وهكذا فإنّ كلمة المعَلِّم قد تشبّعت داخليا بروح جدالية، وساعدتها نبرتُها الكارنفالية على استعمال سُلطة اللغة لمقاومة الصوت المركزي في ظلّ افتِقاد المهَمَّش القدرةَ العملية على المقاومة؛ ففي فضاء الكارنفال تتلاشى المراكز وتزول الرتب الاجتماعية، لذا فهو فضاءٌ ملائمٌ للتّنصّل من سلطة القوانين التي تحتمي بها قوى المركز عادةً، ما يفتح الباب أمام الكلمة المقنعة لتمارس حقّها في النقد والتجريح، حيث يطال التدنيس في هذا الجوّ الحواري الذي تخلقه الكلمة الساخرة كلّ الهيئات المقدّسة فيُفقِدها قداستَها ويزيل عنها هالة السلطة غير الطبيعية التي اكتسبتها بفَضل القوّة لا بعامِل الإقناع. وإنّ السخرية في القصّة هي أداة بيد الفنّان، تُمكّنُه من خلق عالم غريب شبيه بعالَم الكارنفال، غير «أنّ الغرائبية الجديدة ليست "خرافية" بل "اختراقية"، إنها نصوص تشبه عصرها جدًّا بلا توازنات ولا توافقات، أو قل هو التوازن والتوافق الغريب. غرابة تصدم المألوف فيك كلّ مرة»[12] إنّه عالَم قصصيّ كارنفالي مقلوب، استقال فيه القضاة الحقيقيون، وحلّ محلَّهم أناس متطرّفون غامضون بهيئات غريبة، يلبسون أقنعة لإخفاء هوياتهم ولإخافة الآخرين.

وجَديرٌ بنا التذكيرُ في هذا المقام بأنّ البُعدَ الحواريَّ في القصّة قد يكون أضعفَ ممّا هو عليه في الرواية، لأنّ الحيّز الزمنيّ والمكانيّ للقصّة ضيّق، لا يسمح للشخصيات بالتعدّد ولا بحرية الحركة والكلام، ومن ثمّ فإنّ السّارد غالبًا ما يَحتكرُ الكلمةَ، ويتَّخذُها مادّة شعريّةً، يَبثُّ فيها مواقفَه ووعيَه الخاص بطريقةٍ مباشِرة، فتُصبح كلمة مونولوجيةً بامتياز. ذلك وضعٌ كثير التَواتُر في الحوارات الداخلية التي تتخَلّل قصص السعيد بوطاجين، حيث يسترسلُ السّارد في التعبير عن مواقفه وأحاسيسه الذاتية بأسلوب سوريالِيّ، يقف على بَرزَخ بين الوعي واليقَظة. يقول الكاتب في قصّة (فَصلٌ آخر من إنجيل متّى) على لسان البطل وهو يصف شُعورَه بالجوع: «كان الجوعُ يَثِبُ في مملكتي والغرفة عنقودُ فَراغ يتدلّى في البال، هاه، خُذْهُ قطعةَ هواء تَعبُر أمامي مرتجِفةً، أمضي وراءها خَبَبًا وأُمسكها من ساقيها، وعليّ أن أتصوّرَها عنزة متنكِّرة في هيئة طائر مَثَلاً... »[13].

تجسّدت في هذا المقطعُ أهمّ قيمة دَعا إليها روادُ المذهب السّوريالي، ألا وهي التحرّر من إملاءات العقل، والتعبير عن حالات اللاوعي، وإطلاق العنان للانثيالات العاطفية المغرِقَة في الغَرابة والخَيال المجَنّح، فقد بَدَت

الكلمات شِعرًا صادرا من ذات المؤلف، تغلُبُ عليه الغنائية والصوت الوحيد المستفرِد بتوجيه المواقف وأشكال الوعي، بينما غابت فيه الكلمة الغيرية فلم تلتفت إليها كلمَةُ المؤلّف، ولم يكُن لها حضورٌ فعليٌّ، كَطرف مُشارك في ذلك الجدل الخفيّ المفعَم بالحركة وبالتصادم الحادّ بين الأصوات والنوايا، الذي يُفتَرَض أن يسودَ في الخطابات السردية الحوارية. غير أنّنا، وبقليل من التَمَعُّن في هذا المقطع السردي، سنكتشف أنّ روح الجدال تسكُن أعماقه، فهو يعكس لحظة تَحَرُّر اختَلَسها المتَكلّم ليمارس لعبَةَ البَوح في غفلة من أعين الرّقابة، ويكشف بطريقة مُوارِبَة الوجه السلبيّ للمركز من خلال رَصد ما يتعرض له ضحاياه من المثَقَّفين المهَمّشين، من جوع وخَوف وحِرمان، وبالتالي فالخطاب هنا هو مونولوج مَسكون بروح الجدال، ومشحون بالظواهر المشبعَة بالعلاقات المتوتّرة تُجاه كلمات الآخرين، والتي اعتَبرها باختين السبيل الأمثل للتّقَرُّب من الإنسان الداخلي والاختلاط معه حواريًا.

3- تعدُّد اتجاهات السخرية:

شَغَلَت الكلمة الساخرة قسطا وافرًا من الخطاب القصصي في "اللعنة عليكم جميعًا"، وتعدّدت ألوانها بين محاكاة ساخرة ورسم هزلي كاريكاتوريّ، ما أضفَى على الخطاب القصصيّ مُسحَة من الخفّة والتنوّع والتجديد الأسلوبي وأزالَ عنه ثِقَلَ الرتابة التي قد يلمسها القارئ في الكثير من الأعمال السردية التي أنتجت خلال النصف الثاني من القرن العشرين بالجزائر، حيث غَدت عديد القضايا السياسية والاجتماعية التي طَفَت إلى سطح اهتمام كُتّاب القصة والرواية بالجزائر وقتَئذٍ، كالتهميش والتطرّف الدينيّ، تتكرّر وتعيد إنتاج نفسها بشكل مُملّ، تَثاقَلت بموجبه خُطى التجديدِ، تَجديد الرؤية وتَجديد الأسلوب.

وظّفَ السعيد بوطاجين السخرية في مَواضع كثيرة من قصصه باعتبارها آليَةً حوارية، لا تستهدف الإضحاكَ فَحسب، بل تَروم إثارة الجَدَلِ وزرعَ بُذور الحوار في الخطاب القصصي، فغدا الأسلوب السّاخر على يَدَي هذا الفنّان اتّجاهًا تَجريبيًّا جديدا، عرفه فنّ القصّة القصيرة بالجزائر، وطريقَةً مُبتَكَرَة في الكتابة القصصية، تَرمي إلى بَعث دينامية جديدة في العلاقة التي تربط بين القاصّ والقارئ أوّلا، وبين عموم المتَلَقّين فيما بينهم ثانيا، وبين المتلقي والخطاب الأدبي من جهة ثالثة، ما يؤديّ بالضرورة إلى تقويض مركزية الخطاب بمجرّد خلخلة مقام الكلمة الآمرة فيه. فَدَورُ الكلمة في الساخرة القصّة قد صار حواريا بامتياز، إنّها كلمة جامحة، تأبى السّير في اتجاه واحد والاكتفاء بالمعنى المفرَد والوعي الوَحيد، فتَراها تلتفت إلى كلّ طرف يَعنِيه الحوار، سَعيًا منها إلى إثراء المعنى وبَلورة أشكال جديدة من الوعي. ولعل الفضلَ في خلق هذه الدينامية الحوارية يَرجِع، في نظرنا، إلى تَمَكُّن القاص من توظيف اثنتين من أهمّ الآليات الحوارية، هما مسرحة الصراع والالتفات الحواري إلى الكلمة الغيريّة.

أ- مَسرَحة الصراع بين المركز والهامش: حوارية العرض الدرامي للحدث القصصي:

تستمدّ الكلمة الساخرة قوَّتها الإقناعيّة من صِدقها وبُعدِها الإنسانيّ. إنّها تنبع من فطرة سليمة وفكر راقٍ؛ عكس الكلمة الآمرة التي تَصدر من نفس مَريضة اغترّت بزُخرُف الجاه والسُلطان، ففقدت كل مقوّمات وُجودها من معايير فِكريّة وقِيَمٍ روحية، مقابل التشبُّث بعنصر وحيد هو القوّة التي صارت بالنسبة إليها غايةً تنشُدُها ووسيلة تدير بها دواليب الحكم، ولُغةً تتواصل بها مع الآخرين. لذا فبمجرّد دخولهما مَعًا إلى باحة الملفوظ، يتراجع نشاط

الكلمة الآمرة وتفتُر قوّتُها أمام الكلمة المقنِعة لعدّة أسباب منها أنّها تصير عرضة للوصف (النتُرالي بتعبير باختين) الذي يُعَرّي حقيقتَها ويكشف وَهَنَها، فضلا عن تَعَمُّد القاصّ توظيفَ واحدةٍ من أبرز تقنيات السرد الحواريّة، وهي تقنيّة العرض الدراميّ للأحداث التي تُتيح للمؤلّف البقاء على مَسافة من جميع الأصوات والكلمات؛ ومن أمثلة ذلك، الحوار الآتي بين شخصيَّتَي (فرانز كافكا) والضابط، والذي تمّت مَسرَحَتُه – أي الحوار– بإتقان، حيث أُلقِيَتْ الكلمة الآمرة في خضمّ الملفوظ القَصصي لتُواجه الكلمة المقنعة وهي مُجَرّدة من سُلطَتها ونُفوذها، في سياق يُوهمُ بالحياد التام للمؤلِّف، ويفتح الباب واسعا أمام الوصف الحاد بعيدا عن أعين الرقابة:

«كانت حركتُه الاحتفاليّة توحي باليُسر. إذ كلّما أنهى فكرةً بشقّ النّفس، راح يتهادى هازئا بالجميع، ظانا أنّه مِحْوَرُ الكون...، تنَهّدَ وتنَحنَح قائلاً: من له سؤال مهمّ؟

– أنا يا حضرة. ردّ فرانز كافكا. الذين يأكلون اللحم دائمًا، ويأخذون أراضي الفقراء دائما، ويعبُرون القارات العشر دائمًا، ودائما في صفّ القضايا الرابحة، الخونة، المرَدَة، القَتَلَة... كيف نسميهم؟ هل هم خلفاء؟

– حيٍّ العَلَمَ وانبَطِحْ. أجابه في غِلظة.»[14].

تندرج تقنية مَسرحة الحوار في باب التداخل الحواري بين الأجناس الأدبية، وهي آلية تَكشِف أنّ القصّةَ مِثلُ الرواية، جنسٌ إسفنجي مُنفتح على عديد الأجناس الأدبية، السردية منها غير السرديَّة، بَيدَ أنّ المسرَح بشكل خاصّ هو أبرز الفنون التي تُفِيد منها القصّة الحوارية، حيث تستمدّ منه الكلمةُ القصصيّةُ قوَّتَها وحياديتها، بل إنَّ العرض الدرامي للأحداث والحوارات من شأنه توسيع مجال حوارية القصّة ليشمل المتَلقي باعتباره طرفًا أُنيطَتْ به، دون غيرِهِ، مَهَمّةُ التلقّي الحواري للخطاب القصصي.

وبالعودة إلى المقطع الحواري السابق، نقف على مشهد شبيهٍ بالمشاهد التي تُؤَدَّى على خشبة المِسرح في غياب تام لمؤلفها، فيقوم الممثلون بتفادي تبِعات النقد المباشر عن طريق تمثيل الواقع ومحاكاته بطريقة تزيح الستار عن حقيقته وجوهره الحقيقيَين. فمجرّد تسمية بطل القصّة باسم الروائي التشيكي فرانز كافكا(*) قد أعطى لشخصية المهّمّش حمولة دلالية متعدّدة الأبعاد، تجمع بين المعاناة الإنسانية والغموض والرقيّ الفكري، كونه روائيا ومُفكّرا مثيرا للجدل، فالبطل (كافكا)، إذَن، شخصية حوارية بامتياز، لأنها تُحيل برمزيتها إلى جميع السوسيولكتات الواقعة خارج دائرة المركز. وهنا نلاحظ أنّ هذا الوصف الإيجابيّ الحاد يقابله في الجانب الآخر وصف سلبي أكثر حدّة لشخصية الضّابط، وَصفٌ مُوارِبٌ غيرُ مُباشر لقوى المركز من (الخونة والقتلة) المستأثرين لأنفسهم بمُتَع الحياة، وَصفٌ يعضُدُه التمثيل الدرامي الحواري لمشهد الصراع والمواجهة بين النقيضين، حيث تتصادم الكلمة الآمرة بالكلمة المقنِعة الصادرة من صوت البطل (فرانز كافكا)، ويدفعُهما الصراع مُرغَمَتين إلى الكلام، فتَنضَحُ كلُّ واحدة من الشخصيتين المتناقضتين بما في جوفها من جمال أو قُبح، بينما يُعفِي السارِدُ نَفسَه من مَهَمّة النقد المونولوجي المباشر. وفي الحالتين، نلاحظ أنّ البعد الحواري قد تغلغل بعمقٍ في الخطاب الساخر عند السعيد بوطاجين، وأنّ السخرية قد تجاوزت مهَمَّة الإضحاك لتصير وسيلة للنقد الجاد ولتعرية الكلمة الآمرة.

ب- شعرية **التمثيل الساخر للكلمة الآمرة:**

تتعدّد اتجاهات الكلمة الساخرة في (اللعنة عليكم جميعا) بتعدّد قُطبي التواصل المحرّكين لدينامية الحوار، المرسل والمتلقّي، من حيث انتماءاتهما الطبقية والاجتماعية، باعتبار أنّ الكلمة في القصّة الحوارية، مثلما هو الحال في الرواية، تحمل سمات المتكلم وهويته الاجتماعية والثقافية، أيًّا كان ذلك المتكلّم، لكنها تلتفت، بالمقابل، إلى الغير لتُحاورَه وتنتقدَه وتُعرّي حقيقته؛ فقد تستهدف السخرية المهَمَّشَ لتعضُد كلمته المقنعة، وقد تستهدفَ بالحوار بعض المركز يات بُغية تقويض الكلمة الآمرة ودحض ادّعاءاتها. وهذه نماذج وعيّنات من المركزيات التي استهدفتها الكلمة السّاخرة حواريًا:

أ- التفكيك الكارنفالي لصوت المركز:

تنبُع الكلمة الساخرة في لغة السعيد بوطاجين من الفكر وتنقل الحقيقة دون تزييف، لذا فهي تكتسبُ قوّة الإقناع من جميع الأبعاد العقلية والروحية التي يستمدّ منها أبطالُه إنسانيتَهم، حيث نجدُها تلتَفت إلى الأدب وغيره من الفنون حينًا وإلى الدين حينًا آخر، فهي تسبح في جوٍّ حواريٍّ، تَستَقي من مكوّناته حياتَها وقوَّتَها. بينما لا تجدُ الكلمةُ الآمرة سندًا لها في الخطاب القصصي سوى قوَّتَها المادية المستَمدّة من هيمنة المركز، سواء أكان ذلك المركز سياسيا أم روحيا أم اجتماعيا. إنّها تؤمن بالنقل لا بالعقل وبالإكراه لا بالإقناع، وتحسن تزييف الخطابات بما يعزز مركزيتها. ولنا في قصّة (وللضفادع حكمة) خير مثال على التصوير الحواري الساخر للحوارات المحتدِمة بين الكلمتين، الآمرة والمقنِعة، حيث يوظِّفُ القاصُّ تقنية تداخل الأجناس، فيسرد قصّة نقيق الضفادع في شكل حكاية شعبية عجائبيّة ترويها الجدّة (نانا)، ما أضفى عليها بُعدًا كارنفاليا زاد من مصداقيتها وقُدرتها على تعزيز التفاعل الحواري لدى المتلقّي. لقد جَعلَها قصةً ممتدّة بجذورها إلى عمق ثقافة المجتمع ومعتقداته، تأصيلاً لها وتَصديقًا، بأسلوب حواري رمزيٍّ رَفيع. بطَلُها ضفدَعٌ يُدعَى (سُليمان البوهالي)، والبُهلولُ في اللغة من الأضداد، فهي تعني (السيّد المرِح الجامع لصفات الخير)، و(المعتوه، الأحمق، المجنون). والعامّة تنطقها خَطَأً بَهْلُول (بفتح الباء)، وهي صِفةٌ، يجتمع فيها، في اللغة الشعبية، الوَجهان اللَّذان يحيا بهما كل فَنَّان في المجتمعات المتخلفّة، فهو صوتُ العَقل والحِكمة في أَعْيُن النُخبة، بينما يحرص المركز على تقديمه للعامة في صورة ضفدع مَعتوه. لذا فحين تسألُ شخصيّة الطّفل ببراءَةٍ عن حقيقة أبناء البوهالي، يُجيبها صوتُ الحكمة صَادِرا من الجدّة ليكشف لها عن حقيقة التناقض الدلالي المتغلغل في عمق الكلام البشري:

«- ومن هم أبناء سليمان البوهالي يا نانا؟ سَأَلتُها بمزيج من الحبّ والحسد.

- الضفادع ياولدي، أجابت ببُرودة. يُرَدّدون ما خَلَّفَه أبوهم، الكنزَ الذي أهمَلَهُ الناس وراحوا يَجْرُونَ وراء المال ناسين اللهَ والصوابَ.»[15]. فسليمان البوهالي، من وِجهة نَظَر الهامش، شخصية خيّرة وصوتُها صوتُ العقل والتعاليم الدينية السمحة، وهي مثال للكلمة المقنعة التي تتغلغل في وعي الطبقات المهمّشة حيث تسود القيم الروحية والفِطرة السليمة، لذا فهي تَحظى بوصف جادٍّ، تغيب عنه النبرة السّاخرة. أمّا في أعين المركز، فالبوهالي مصدرُ تهديد تُجَنَّدُ له آلة الإعلام قبل الإعدام، تُشوَّه صورتُه وتُحَوّر كلمتُه قبل أن يُكبَتَ صوتُه. غير أنّ حضور

الكلمة السّاخرة في سياق السرد الحواري مافَتِئَ يكشف زَيف الكلمة الآمرة حين يَعرِضُها في صورة كاريكاتورية ساخرة، تجتمع فيها أكثر العناصر تَعَارُضًا وتنافُرًا، فنقرأ على لسان شيوخ القرية وهم يعاقبون سليمان البوهالي:

«– خذ.. زِدْ له.. اقتُل الكافر تتطهَّر. الشيوخُ الأشاوس ومشتَقّاتهم، بقايا داحس والغبراء في الفتح الأعظم، الثّأر الأسطوريّ يتفتّح....»[16].

إنّ مَهمَّة التعبير الساخر في العمليّة السرديّة هي في الغالب نقلُ الحقيقة كما هي، وكشف ما قد يلحقُها من تَزييف، ورسم الواقع بتفاصيله الفَظَّة، مُجرَّداً من الأقنعة التي تصنعها له الاعتبارات والتقديرات الاجتماعية، والتناقضات التي تُخفيها الشعارات الوهمية، فتَظهر صورة المركز الذي يُمثّله أعيان القرية مُشَوّهةً، فهم يَدَّعُون الإيمان فيقتُلون البوهالي بِكُفره، وبالمقابل يأتون بأفعال الجاهلية من قتلٍ وثأرٍ وحميّةٍ، ويتشبَّهون بداحس والغبراء.

يُعتبر التمثيل الساخر للخطاب الآمر من مَنظور حواريّ، إذَن، تَفكيكًا سرديا وتشريحًا جادًّا لوضع إنساني مُختلّ، يتوارى(•) خلف الوجه الهزليّ المضحِك، لذا فإنّ الكلمة الساخرة ما فتِئَت تكشف عن بعدها الحواريّ التناصيّ العميق من خلال الالتفات إلى كلمات الآخرين، ساعيةً إلى تصويرها تصويرا مِرآويا، يتَخَطّى ظاهر الكلام ليُمسكَ بجوهره، ويتجاوز وَهْمَ الاستِواء سَعيًا منه إلى بُلوغ موطن الخَلَل في الكلمة الغيريّة عمومًا، وتلك الصادرة من المركز وأقطابه المتعددة بشكل خاص، كشكل من أشكال التفاعل الحواريّ المثمر.

ب– تشخيص إيديولوجيات التطَرُّف:

يقول ميخائيل باختين في معرض حديثه عن تمظهرات الوعي في الخطاب الروائي: «الكلمة هي الظاهرة الإيديولوجية بامتياز»[17]، فالكلمة في القصة كما في الرواية هي صورة لوعي المتكلّم، والالتفات نحوها هو التفاتٌ صوبَ الإيديولوجيا الكامنة فيها، ومن ثمّ فإنّ الحديث عن السخرية كوجهٍ من أوجُه الالتفات وكإجراء حواريّ تمّ توظيفُه سرديا سيصير بَحْثًا في الأبعاد الإيديولوجية العميقة المحركة لدواليب الصراعات السائدة في عالم القصة، وتمثيلاً فنيا لأشكال الوعي المنتجة للخطاب القصصي.

لقد ألّف السعيد بوطاجين نُصوص المدَوّنة في سياق تاريخي مُتأزّم، شهدت فيه الجزائر تنامي إيديولوجيا التطرف الديني كنوع جديد من التمركُز الذي طفا على أنقاض الإيديولوجيا اليسارية واليمينية اللّتين كان تتقاسَمَان السّوادَ طيلة فترة ما بعد الاستقلال إلى غاية ثمانينات القرن الماضي، ففي ذلك السياق الجديد المشحون بالعنف والإرهاب صار صوتُ السلطة المتحالفة مع التيار الديني هو الأعلى في باحة حوار أحاديّ الاتجاه، مُقابل تَغييب قسري شبه تامٍّ لصوت المثقَّف، وصارت الكلمة الآمرة تُفرِغُ إلى المكوّن الديني لتستمدّ منه بعض شرعيتها وقدرتها على الإقناع، وهي تعلَم أنَّ التبريريات الدينية مَرِنَة، سهلة التغلغل في وجدان العامّة. وفي ظل هذا الصراع غير المتوازن بين المثقف والسّلطة، تَبرُز الكلمة الساخرة أداةً بِيَد الأوّل، يوظّفها سرديًّا لتَعرية الخطابات الآمِرة وكشف مواطن الزيف فيها من خلال مُقابَلَة بعضِها بالبعض الآخر حِواريا، مَعَ تَمكين القاصّ من التواري خلف الكلمات الغيرية التي يتّخذها مطية لتمرير خطاباته وتحقيق غاياته الفنية. وضمن هذا السياق السردي نقرأ في قصة (ظلّ الروح) مقطَعًا من حوار دار بين الإرهابي والبطل، حيث يسأل الأوّل الثاني:

«– هل رأيتم أبناء الكلاب؟ قال المُلَثَّمون.

– ألَمْ تسمعوا. ردَّ مُلَثَّم آخر.

– نَظَرتُ من حولي فلم أجد سوى كلب واحد اسمه سعيد. كلب ولو نطَقتَها بالعِبرية أو بأيّة شَبَكَةٍ من العلامات. كلُّ فرقة بمنطقها ووسخها وأمبراطوريتها وربّها»[18].

يُلخّصُ هذا المقطع وضع المثقف (سعيد) الذي يقع بين مطرقة السلطة وسندان المتطرّفين، فلا يَبقى أمامه إلاّ أن يَتَشيَّأَ أو تُسلَبَ منه إنسانيتُه، فيصبحُ كلبًا يُداسُ عليه بكلّ اللغات، وتَستَعْلي عليه كلُّ الفِرَق المتناحرة التي ليسَت إلاَّ أوجُهًا مُتَعدَدة لشيء واحد اسمُه المركَز. ولعلَّ اللافتُ في هذا المقطع توظيف المؤلّف التوريَّةَ لخلقِ فضاءٍ حواريٍّ تتصادم فيه الرؤَى وأشكال الوعي الطبقي المختلفة، فجمع في هذا المحسّن المعنويّ بَعض الجماليات الثقافية للمصطلح إلى جانب الجماليات الشكلية التي رُسِمَت له في البلاغة القديمة. أمّا التوظيف البلاغي فيتجلى من خلال دلالة التعبير الساخر على معنيين: معنى قريب مُتمثّل في التسلية والإضحاك، ومعنى بعيد أخضَعَه المؤلّف لاختياراته الخاصّة فجعَلَه دالا على النقد الجادّ وتقويض مركزية الآخر. وأمّا من المنظور الثقافي فإنّ تشبيه الغير بالكلب تَهَكُّمًا منه واستِصغَارًا له، إنّما يصدر من تصنيفات ثقافية مُضمَرة تنظر بعين الازدراء لهذا المخلوق.

وظّفَ السعيد بوطاجين السخرية في مجموعته القصصية (اللعنة عليكم جميعا) توظيفا حواريا، فلم تعُد وَسيلة للإضحاكَ فَحسب، بَل تَفكيكًا سرديا وتشريحًا جادًّا لوضع إنساني مُختلّ انسدّت فيه أبواب الحوار والنقد. لقد غَدَت السخريّة في هذا المنجَز الفنّيّ آليَةً سردية أسهمت في تشييد صورة اللغة في القصة، ونَحَت بها مَنحى التّجريب القصصي عبر السّعي إلى تأصيل هذا الفنّ وربطه بالموروث السردي العربيّ وعَبرَ إثارة الجَدَلِ وزرعَ بُذور الحوار في الخطاب القصصي، حيث تغلغل البُعد الحواري بعمقٍ في الخطاب الساخر راسما مَعالم اتّجاه تَجريبيّ جديد شقّ هذا الفنّان مَسالكه الأولى في مسار السرد القصصي العربي المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع:

باختين ميخائيل، شعرية دوستيوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

باختين ميخائيل، مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008.

السعيد بوطاجين، "اللعنة عليكم جميعا"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.

شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008.

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

مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبار)، قسنطينة، الجزائر، المجلد 4، العدد 01، 2016.

مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبار)، قسنطينة، الجزائر، المجلد 20، العدد 01، 2024.

Mikhail Bakhtine, ésthétique et théorie du roman, Tradui de russe par Daria Olivier, gallimmard, Paris, France.

محمد الخطابي، فرانز كافكا...الكاتب الذي ملأ الدنيا وحير الناس. /فرانز–كافكا–الكاتب–الذي–ملأ–الدنيَا–و/ https://www.alquds.co.uk/، تاريخ المعاينة، 12–03–2025.

الهوامش والإحالات:

1) – باختين ميخائيل، مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008، ص94.

*) – يستخدم باختين مصطلح "السخرية بجدّ" للدلالة على السخرية الفنية ذات البعد الحواري، عكس السخرية غير الفنية التي يقصد بها الضحك والمتعة.

2) – شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008، ص 58 .

3) – عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص31.

4) – السعيد بوطاجين، "اللعنة عليكم جميعا"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص 40

5) – نوال بن صالح، 2016، غواية المضحك، بحث في المثل الشعبي الساخر، مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبار)، قسنطينة، الجزائر، المجلد 4، العدد 1، ص340.

6) – (اللعنة عليكم جميعا)، ص 18.

7) – نوال بن صالح، 2016، غواية المضحك، بحث في المثل الشعبي الساخر، مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبار)، قسنطينة، الجزائر، المجلد 4، العدد 1، ص341.

8) – (اللعنة عليكم جميعا)، ص18.

9) – (اللعنة عليكم جميعا)، ص93–94.

10) – (اللعنة عليكم جميعا)، ص84–85.

11)– ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986 ، ص203.

12)– هند سعدوني، 2024، (غرائبية الرواية والنص المختلف في رواية "أعوذ بالله" للسعيد بوطاجين)، مجلة منتدى الأستاذ، المجلد 20، العدد 01، ص27.

13) – (اللعنة عليكم جميعا)، ص11.

14) – (اللعنة عليكم جميعا)، ص70–71.

* **فرانز كافكا** ((بالألمانية: Kafka Franz)) (1924– 1883)، كاتب تشيكي وُلد في براغ، ظهر ككاتب إشكاليّ أحيط بجوّ سوداوي، حيث طُبعَت حياتُه بالعزلة والمرارة. من أشهر أعمال كافكا قصة بعنوان (Die Verwandlung) أو «المسخ» التي تتناول قصة بائع يسافر ليجد نفسَه فجأةً قد تحول إلى كائن على شكل حشرة قبيحة مُرعبة. تحمل أعمال كافكا في طياتها بذرة الموت، والموت عنده هو الجانب السلبي والقسري للحياة. وهو لا يَسلب المرء حياته وحسب، بل يسلبه حريته كذلك، وهكذا تصبح الحياة غارقة في هوة الفراغ والسوداوية، وفي متاهات التفاهة، والعبث، كما أنها تغدو غير ذات مدلول.

يُنظَر: محمد الخطابي، فرانز كافكا...الكاتب الذي ملأ الدنيا وحيّر الناس. /فرانز–كافكا–الكاتب–الذي–ملأ–الدنيَا–و/
تاريخ المعاينة، 12–03–2025، الساعة: 23.30. https://www.alquds.co.uk/

15) – (اللعنة عليكم جميعا)، ص 102–103.

16) – (اللعنة عليكم جميعا)، ص108.

●) – تُعتبر السخرية من مَنظور حواري مفهومًا متاخما لمصطلَحي التورية البلاغية والتورية الثقافية مَعًا، فهو يقع في موضع تقاطعهما. فالسخريّة أقرب إلى التورية البلاغية من حيث خضوعها لمبدأ الوعي والقصدية. فالمعنى البعيد في التورية البلاغية يكون مَقصودا عن وعي، ما يحَوّل الأسلوب إلى مَحض لعبة جَمالية، وكذلك الأمر في السخرية حيث تَكون وظيفة النقد والتقويض التي يمارسها الخطاب ضمنيا بمثابة المعنى الذي يقصده المؤلّف. بينما تلتقي السخريّة

مع التورية الثقافية من حيث وجود معنيين أحدهما قريب ظاهر والآخر بعيد نَسَقيّ مُضمر. حيث يمكن اعتبار الوجه الساخر المضحك للكلمة هو المعنى الظاهر، أمّا التصوّرات الثقافية وأشكال الوعي المتضَمَّنَة في الكلمة الساخرة فهما الدلالة المضمَرَة المسكوت عنها.

17) – Mikhail Bakhtine, ésthétique et théorie du roman, Tradui de russe par Daria Olivier, gallimmard, Paris, France, 1978, P 32.

18) – (اللعنة عليكم جميعا)، ص81-82.