القراءة الثقافية للنص الروائي الجزائري
– قراءة في رواية دم الغزال لمرزاق بقطاش–

د.أحلام بن الشيخ
جامعة قاصدي مرباح –ورقلة–

ملخص المداخلة:

تعتمد القراءة الثقافية للمنجز الأدبي على العلاقة الضمنية للدلالات الثاوية ضمن هذا الخطاب انطلاقا من مستوياته الفنية و مدى ارتباطها في شكل منظومة ثقافية وجمعية ولغوية.. تتسلل في شكل أنساق ثقافية، و تتمكن القراءة الواعية وحدها من استجلاء أبعادها فطبيعة الانتقال التدريجي من الإطارين التاريخي و الثقافي إلى النص الأدبي بسننه و ما يقتضيه تتيح فهم المعنى و ما طرأ عليه من تغيرات، هي أفق مفتوح للقراءات، تختلف لتحقق إنجازات معرفية أثناء القراءة. و على هذا الأساس يختزل نص رواية دم الغزال لمرزاق بقطاش شبكة من العلاقات الثقافية المعرفية والجمعية تؤطرها مستويات فنية جمالية تجعل القراءة الثقافية مثيرة من حيث تحفيزها لتوظيف كل ما يمكن أن يمتلكه المتلقي من توجّهات ثقافيّة لقراءة النص الأدبي في سياقاتها المعرفية المختلفة، وكذا تحديد موقعها في النظرية النقدية المعاصرة.

مدخل:

يرسم النقد الثقافي اتجاها جديدا في نقد ما بعد الحداثة، "ويطرح فنسنت ليتش مصطلح (النقد الثقافي) بهذا الاسم تحديدا و يجعله رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، حيث نشأ الاهتمام بهذا الخطاب بما إنه خطاب"[1]، و في هذا إحالة إلى النسق بكونه مركزا في عملية التحليل، منطلقا من القراءة التي تفعّل منطق الفكر ضمن النص مركّزة على بعدين أساسيين هما: التفاعل مع مرجعية النص الثقافية من جهة، و الوعي الفردي للمبدع من جهة ثانية، مستخدما "المعطيات النظرية و المنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ و السياسة و المؤسساتية، من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي"[2].

فما يتميز به هذا النقد أنه يعتمد على النسق و يعمل على "رصد حراك الإنسان وفاعليته في إبداعاته و إنجازاته بتخطيطات ذكية، و دوافع عقلية، و مواقف فكرية، ونوازع شعورية متنوعة ومعقدة تصدر عنها و تقاس بها جميع اهتمامات الإنسان وعلاقاته وإنجازاته: مادية كانت أم معنوية"[3].

النقد الثقافي و مسارات التحول في نقد ما بعد الحداثة:

يقدّم الغذامي مبررات التحول في منطق الفكر النقدي المرتبط بمسمّى ما بعد الحداثة متبنيا فكر رينو حين يعتبر أن "ما بعد الحداثة هي ردّة فعل على إخفاقات المشروع الحداثي المتمثل بالعلم الحديث"[4]، مفسرا ذلك بعودة الحداثيين إلى رد الاعتبار لما هو عرفي و قدسي أو خاص وعقلاني بما في ذلك " الانطباعات البشرية الأساسية كالعواطف و الانفعالات و الحدس و الانعكاسات النفسية

والتأمل، والتجربة الذاتية والعادات الخاصة، و ما إلى ذلك كالعنف الذاتي و الولع الروحي و كل ما هو ميتافيزيقي أو سحري، مع تقدير للوجدان الديني و التجربة الروحانية."[5]

و تتجلى أبرز مسببات ظهور النقد الثقافي فيما حدده الغذامي باختصار في النقاط التالية، و التي ترسم بذاتها أبرز مسببات التحول الفكري في العملية النقدية برمتها:[6]

- ظهور شكوك و تساؤلات فكرية تعتبر أن الحداثي منجز لم يحقق الكفاية و لم يصب في الوصول إلى المأمول و المتوخى.
- أن الحداثة وجهت اهتمامها للمركزية الثقافية مما جعل العالم يدور في قطب واحد واعتبار ما عداه متخلفا بدائيا.
- حصر الحداثة في مجال ذهني ضيق لا يمح للثقافات الأخرى و النظريات الأخرى.. بوجود فاعل و إيجابي.

هذه الأسباب جميعا لم تورث سوى عجز الفكر الليبرالي في المجتمعات الأوروبية غير العجز بجميع أشكاله مما انسحب سلبا على الموقف الثقافي، مما جعل عملية التفكير في إحلال خطاب جديد غير ذاك الخطاب المتقوقع السائد و الذي أسهم في نمو وعي نقدي جديد ،"إذ يمارس الخطاب النقدي القائم كمؤسسة و كانحيازات، و يقتحم الآفاق الأخرى التي لم يكن أحد يراها"[7].

إجراءات القراءة الثقافية للنص الروائي:

تنبعث استراتيجية قراءة النص ثقافيا من خلال ما يخفيه النسق الثقافي، مواجها بالقناعات الإيديولوجية المعتمدة على قراءة تبنى في منطلقاتها على نظريات القراءة في النقد الحداثي، وما بعد الحداثي، محاولة تجاوز البحث في علاقة النص بالثقافة التي أنتجته، إلى كشف النص من زاويا أخرى، تعنى بجدل الثقافي مع الأدبي، بين ما هو حاضر في النص الأدبي، و ما يستدعيه من ثقافة(مضمرة)، لكن القراءة الثقافية للنسق لا تتحقق إلا انطلاقا من تحديد وظيفية النسق، هذا الأخير الذي يجب أن تتوفر فيه الصفات التالية:[8]

1-حضور نسقين في آن أحدهما ظاهر و الثاني مضمر.

2-يكون المضمر نقيضا للعلني، و إن لم يتحقق ذلك لا مجال لدراسة النص ثقافيا.

3-يتم استهلاك النص بوصفه جميلا.

4-جماهيرية أو شيوع و انتشار النص حتى يحظى بمقروئية عريضة، و ينفتح على التأويل.

وفق هذا المنظور يقترح الدكتور عبد الفتاح أحمد يوسف تفريع آليات القراءة من المعطيات التالية:

-1- النص الأدبي بوصفه "دالاً"على الثقافة:

بما أن النص وعاء يختزل الواقع و ظروفه و ما يتحكم فيه من إرث حضاري، فهو يسعى بلغته الأدبية إلى زحزحة المعنى الذي يفضي بالضرورة إلى تنوع و ثراء القراءة ومن هنا ينتقل القارئ من التعامل مع النص الأدبي على أنه خطاب ثقافي ينحصر ضمنه الأدب و الفن و الجمال و التاريخ والسياسة، لا لكونه نصا أدبيا محصورا في قيمه الجمالية الأدبية، حيث بنى النقد الأدبي مشروعه في

الاشتغال على طبيعة علاقة النص مع إنتاج الدلالة في تمييزه بين نوعين من الدلالة هما: الدلالة الصريحة الظاهرة والدلالة الضمنية الثاوية بين السطور، حيث تزداد أدبية النص كلما ازدادت قدرته على إنتاج الدلالة الضمنية، وهناك توازن عددي أو إنشائي بين الدلالتين إذ قد نجد دلالة ضمنية واحدة تنتظم نصا كاملا أو مجموعة من النصوص أو الأعمال كالرواية مثلا أو النوع الأدبي كالشعر العذري و قد تقتصر على جملة واحدة كالمثل. بينما الدلالة الصريحة ترتبط بالجملة النحوية و بشروط التوصيل اللغوي و حدوده[9]. و بالتالي تثار فكرة النظر إلى المصطلح بوصفه دالا يخضع للمؤثرات الثقافية التي ينضوي تحتها.

2- تتبع تحولات المعنى:

ينجح المبدع من خلال ما يفتعله من انزياحات معنوية في تحويل الأفكار من حالتها الثقافية إلى الحالة الأدبية الجمالية، المرهونة بالقراءة الواعية، الساعية إلى فك الشفرات وبالتالي العلاقات التي تنجم عن عملية التحويل إلى الصيغة الأدبية، و منه إنتاج الخطاب النقدي. و منه يتميز السياق الثقافي للنص بالدينامية لتعددية المعنى وعدم ثبات اللفظ.

3-بحث العلاقة بين عناصر الثقافة النسقية والنص:

تحمل عملية التحول من العنصر الثقافي إلى الأدبي ازدواجا في الدلالة – فالعنصر الثقافي يحتفي بدلالته الخاصة منعزلا، ثم يتعلق بدلالة جديدة ضمن النص الأدبي تحيل هذا العنصر الثقافي إلى أثر يمكن تقفّيه نقديا من خلال البحث في علاقة الانعكاس المعروفة بين الواقع والنص. فالقراءة الثقافية تسعى لكشف المجهول داخل النص من خلال عملية الجمع بين السياقات اللغوية و الاجتماعية، و من خلال القراءة التي " يتحقق بها وجود العمل الأدبي، الكاتب لا يقرأ ما يكتبه في معنى القراءة المقصودة من الخلق الفني، لأنه في قراءته لعمله لا يكتشف جديداً، وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ، وهي التي لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب، لأنه في عمله ذاتي دائماً القارئ هو الذي يضفي على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة".[10] ومن ثمّ يصبح الناقد قادراً على هدم مكونات البنية النصية، أو حتى الحالة الثقافية، وإعادة تركيبها في تسلسل و تدرج متواصل و لا محدود..

رواية دم الغزال، المنجز و البعد:

تقوم رواية دم الغزال على حركة صراع متواصلة خلال أجزائها الثلاثة بين عناصر إنسانية ذات رؤى ثقافية مختلفة و متعارضة مما ينعكس على تمثّل المتغيرات في الرواية و من ثمّ تصبح مفاهيم الهوية و الآخر نسبية و متغيرة وملتبسة بهذين السياقين. إن الدراسة في محورها الخاص بالرواية والعنف تسعى إلى الربط بين الرواية ومجمل مظاهر العنف، فيمكن التعرّف على سياق النص من خلال العلاقة المشتركة بين المعطيات الثقافية وصياغة اللغة من خلال اجتماعهما معا في سياق دلالي داخل النص.

تمحورت الرواية حول تيمة الموت، من خلال محكيات منفصلة و متداخلة في آن تتوزع على النحو التالي:

1-محكي العنف و الصراع: العنف لغة: "هو ضدّ الرفق، و هو عنيف مع الشيء أو الشخص إذا لم يكن رفيقا به، و في الرفق من الخير ما في العنف من الشر. و أعنف الشيء: أخذه بشدّة، واعتنف الشيء: كرهه وجهله و أنكره، و التعنيف التوبيخ والتقريع و اللوم".[11] فالعنف عموما إكراه جسدي أو نفسي كفيل بإثارة الرعب و الفزع إلى حد الموت. و رواية دم الغزال تنقل واقع العنف الجسدي والنفسي و اللفظي الذي يسكن فضاءات اجتماعية عديدة، حيث تصف الرواية، عالما عارما بالعنف والقسوة حين شكل الدم مكونا أساسيا من مكونات النص، فقد امتلأت الرواية بصوره، متخثرا منتشرا في الفضاء، مائلا إلى السواد...، و لأنه ارتبط بالغزال فإن " الغزال هو رمز الحرية والمواطن الجزائري البريء لا يريد سواها والدم رمز القتل، و كذلك هناك فكرة شائعة لدى الإرهابيين، يشير لها النص و لا يذكرها صريحة، وهي أن الإرهابيين يحبون شرب دم القتلى"[12]، إن استثارة حاسة الخوف هنا تنبعث من مجرد الجهر به معادلا لكل معاني الموت و الهلاك "ومجرد كتابة كلمة الدم على الورق ينبغي أن تكون كافية لكي تشكل فنا قائما بذاته. و لذلك فأنا عندما أتحدث عن نفسي أصدر عن تجربة مريرة، عن خديعة، و عن تشويه لما تعارفنا و تواضعنا عليه وعن وعن وعن..."[13] ، لم يكن بقطاش الإنسان يرتجي غير الحرية و العدالة مطلبا في هذه الحياة شأنه في ذلك شأن أي إنسان عادي، و حقه هذا مشروع لا جدال حوله لكن هناك من يظن العكس، أو يعتقد بأن حياة الآخرين رهن لإشارته، تلك الإشارة التي أطلقها رصاصة يقتلع بها روح بقطاش لم تكن لتسلِّم هدفها إلى الأخرى لأن قدرة إلهية تحكمت بها وغيرت اتجاهها، تاركة أثرا بليغا صعب تناسيه أو نكران وجوده.

و بالعودة إلى مضمون الرواية نلفي عناوينها منقسمة على النحو التالي:

أ-الفصل الأول (و ما قتلوه و ما صلبوه):

يحمل العنوان خاصية تناصية تحيل إلى المسيح كدلالة ضمنية على معنى الخلاص إن محمد بوضياف في نظر المؤلف كما الجزائريين جميعا هو المخلص لهذا المجتمع و الذي سيخرجه من محنته، لكن يد الغدر طالته، فضاع الأمل برحيله.

يعرض الروائي في بداية النص تفاصيل تشييع الرئيس الراحل، واقفا عند الحدود الدالة على فكرة الموت والتآمر و الخديعة، مستخدما إشارات رمزية ترتبط بالموقف. ويتجاذب ذهن بقطاش شخصية القاتل و كل صور التخفّي التي يستطيع استغلالها، فبالنسبة إليه كل من قام على جنازة المغفور له، أو حضرها أو اجتهد في تقديم عبارات العزاء والنعي لم يكن إلا جزءا من السلسلة الإجرامية التي أرادت منذ البداية أن تضعه في قبره، و يوظف المشهد السردي فيما يشبه العقد الثقافي والتواطؤ المعرفي على المؤامرة فالتنمذج الثقافي النسقي كان في الواقع نموذجا سلوكيا، فاستحضار واقعة اغتيال جون كنيدي يمثل رسوخ ثقافة القتل السياسي التصفية الجسدية و إن تعرضت مع الايديولوجيا، الواقع،... ثم إن اغتيال بوضياف هو اغتيال لمشروع سياسي كامل كان يحمله الرجل، لا بد أنه لم يرق لمن كان يستحوذ على النظام خلف الستار،شأنه شأن ما حدث لكينيدي الذي اعتبرت سياسته مارقة -باللفظ

السياسي– أي خارجة عن القانون والعرف الأمريكي، كانت سياسته لتكلف أجيالا قادمة – في نظر من أجهز عليه– التأخر في جميع المجالات.

عاش بقطاش خلال هذا الجزء من الرواية صراعا فكريا مبعثه سؤال محيّر لطالما حيّر الجزائريين جميعا، كيف لهذا المجاهد الرئيس الذي وقف حياته في السنين العجاف –سنين الظلم والاضطهاد– فداءا لاستقلال البلاد أن يصبح طرفا في لعبة الخديعة، ويرتضي له الدمار والخراب؟ هل أحسّ الرجل أو فقه الوضع حتى تمت تصفيته؟ ويتوقف بقطاش في هذا الجزء عند هذه التساؤلات الضمنية ليجيب عنها في سياق الفصل الثاني من الرواية، حين يدرك الأديب ما به من علّة لكنه و رغم الخسارة الكبيرة يخرّ صاغرا، فما باليد حيلة في ظل واقع مبيّت.

إن المدخل الذي اختاره الروائي لعمله ممثلا بالعنوان الأول و الافتتاحي (و ما قتلوه وما صلبوه) يرسم أفق توقع المتلقي بجلاء لكنه يحدث ترسيمة تستوقف العقد الثقافي في مجموعة تقاطعات وتضادات توجه الجانب الموضوعي للسيرة، لكونها مرحلة الخديعة سياسيا و اجتماعيا ولما لها من أثر بارز في حياته النفسية والثقافية.

ب–الفصل الثاني (منطقة الأنبياء):

الفصل الثاني حمولة دلالية ثانية عن فكرة الدم و الموت، لكنها هذه المرة تخص أديبا كاتبا يصارع ورما في المخ في منطقة تدعى منطقة الأنبياء، جعلها بقطاش ترتبط بأهم ما يمكن للأديب أن يحتاجه أو يعتز به، لأنها منطقة اللغة و الكلام والإبداع كيف لهذه المنطقة التي هي أهم ما يمتلك الروائي أن تستأصل؟. تظهر صراعات هذا الأديب جلية مع كل مظاهر الإسكات القصري الذي تحاول الجماعات المتطرفة ممارسته على المثقفين الجزائريين، مستخدمة القتل وسيلة لمن لا يرضخ لها، و ما استئصال منطقة الكلام و اللغة والإبداع إلا موت روحي مباشر، لا يقل قيمة عن موت الجسد " أعترف أن الورم السرطاني لم يستأصل كليا من دماغي، و لكن العالم في حاجة إلى الأشياء وإلى كشوف جديدة، و الأورام السرطانية تساعد في تحقيق مثل هذه الكشوف. و لذلك أنا أتمنى أن تتورم أدمغة المجتمع كله و تستأصل أورامها في نفس الوقت لكي تكون قادرة بعد ذلك على الإتيان في سبيله الآن أي من أجل إرساء دعائم علم جديد، علم الجنازات و ما يتصل به من أخلاقيات عالية"[14]. لا تتوقف مشهدية الموت عند المربع الذي دفن فيه بوضياف، إن علم الجنازات الذي يحيطنا به بقطاش علما هو علم سياسة القتل أو القتل المقنن فيما تلوح بع كلمة العلم فلكل علم سننه، ثم عن الأخلاقيات فهي لا تلبث أن تنفصل عن مشهديات العزاء و التأبين حين نجدها فعلا متعارفا في الكينونة المسلمة كما المسيحية و غيرها خاصة و إن كان المتوفى رئيسا أو رمزا سياسيا معروفا في البلاد، إنها ثقافة تشييع الجنازات بأتمِّ ما للكلمة من معنى. إن مشكلة هذا البطل صراحته العارية من معاني الخوف، هذه الصراحة التي تلوّح بالحقيقة، إنها صراحة لا تحرك في رؤوس البغي والعدوان طرفة عين، حيث باتت أفكارهم واقعا يتعايشون معه كما يتعايش الفقير مع فكرة تأمين رغيف الخبز وشربة الماء، و هي الصراحة ذاتها التي تجلت قسماتها في استباحة دم بقطاش في وضح النهار كما قتل بوضياف في وضح النهار و في

حضور حاشد، هو ذات الحضور الذي صوّره بقطاش و قاتله يشهر المسدس و يضعه قبالة وجهه،... يا له من مشهد مرعب !!

ج-الفصل الثالث (مرزاق بقطاش):

تعزف سمفونية الموت آخر مقاطعها في هذا الفصل، إنها المحطة الختامية التي يصرح فيها الروائي بالهدف الذي ألفت لأجله الرواية عارضا مقومات بيئته و دينه معتبرا إيّاها جذورا لا يمكنه بحال التخلي عنها و لو كانت الروح ثمنا. و تنتهي فكرة الموت في نهاية الفصل برجاءاته للأم الرؤوم بألا تقسى على أبنائها مهما كانت أخطاؤهم " أيتها الجزائر العظيمة، لا تكوني متصلبة معي و لا مع إخوتي من أبنائك في الأزمنة الحاضرة، في الأزمنة القادمة"[15].

يقول بقطاش في إحدى مقالاته:" لا بد من بعض الذاتية. أيها الإخوة القراء، فأنا لا أكتب إلا في الذاتيات منذ وعيت على الكتابة"[16]، و عليه لا يمكن فصل هذه السيرة بالمعنى الحرفي للكلمة عن مجمل أعمال مرزاق بقطاش الروائية، لأنه قدّم من خلالها خلاصة تجربته مع الموت و ما اختزنته له الحياة وكذا أبرز من خلالها علاقة الإنسان بالمكان في سياقاتها الاجتماعية و الثقافية والحضارية و التاريخية..، لذا يمكن النظر إلى سيرة دم الغزال بوصفها أحد مؤثرات التكوين النفسي وتجلياته روائيا" أنا مرزاق بقطاش من ضمن المشيعين. الظروف السياسية شاءت أن أكون واحدا منهم مع أنني لست بالسياسي، وأكره السياسة والسياسيين، و لا أرى الخير فيهم أبدا حتى و لو كانت نيات البعض منهم حسنة"[17].

لقد قدمت الرواية ظاهرة الإرهاب من خلال حبكة روائية تصّور تجربة الخوف التي عاشها السارد كما عاشها الجزائريون، فكان المحكي فرصة لإلقاء نظرة على الواقع ووضع صورة واضحة المعالم عن مصير المخلصين من الساسة و المثقفين والمبدعين.

أما على مستوى خطية الكتابة ففي الوقت الذي كان يحاول فيه الروائيون العرب الخروج من أسر الكتابة التقليدية أو مما سمّي بالتسجيلية في الكتابة الروائية، نجد البعض الأخر يصر على الاستراتيجيات التي أصبحت تعد اليوم تقليدية، فالمونولوجية وهيمنة الصوت الواحد و الوصف التقريري و الصيغة السير ذاتية والموضوعة الاجتماعية والسياسية والشخصية مما يطبع روايات بقطاش. إنه يؤسس عالما سرديا متحفظا محافظا، لا يهوى التجريب ولا يستسلم إلى القواعد التي تفرض عليه، لا يحب المغامرة؛ لأن الرواية في منظوره وببساطة "تجربة حياتية عميقة وليست تنظيرا يضعه هذا أو ذاك...ومجرد كتابة كلمة دم على الورق ينبغي أن تكون كافية لكي تشكل فنا"[18]، لأن الأزمة تسبق المتخيّل لتصنع منها علاقة حياة بالحياة. و يعتبر بقطاش أيّة كتابة رمزية حطا من شأن اللغة "هل اللغة مجرد رمز من الرموز؟ الرمز في مفهومي ليس إلا حركة من الحركات، ومثل هذه الحركات لا تحدث إلا حين تتعطل اللغة لسبب من الأسباب"[19].

و تمثلت من خلال النص شبكة العلاقات الخارجية- مع المحيط و الأوضاع السائدة والداخلية ضمن الأسرة بأفرادها: الأم، الزوجة، الأخ، البنت،..بما يعزز فكرة الخوف والألم من بداية الرواية إلى آخرها،

ومنظور الآخرين إليها، كما تجد لنفسها حضورا قويا في النص الروائي الواقعي[20]، وتتيح مشهدية التواصل الاجتماعي (حيرة البنت، أسف الممرضات، دهشة الأطباء، تكاتف الجيران...) صورة مختصر لطبيعة المجتمع الجزائري الذي لا تنتمي إليه كل مظاهر التعصب والتطرف الديني، و الذي يستهجن علنا وضمنيا كل ما حدث في تلك الفترة.

إن الرواية وسيلة من وسائل اختراق الصمت و الانتقال التدريجي من فعل الصدمة التي تمثل خيبة توقع هي أكبر من أن يحتملها الإنسان، لذلك أضحى متلقيها صريع ضدين في آن هما: الصديق/العدو، الذين ضاع تحديد معالمهما، و كذا منطق التآلف الذي أصبح منطقا للجحود. لقد ساد هذا المعنى في الفصول الثلاثة للرواية، ذلك أن كل ما أسس لتحقيق الاستقرار و الثبات تصيبه هزة ما تقلب الواقع رأسا على عقب وتقف دلالة المواجهة موقفا صريحا توطر السرد وتدفعه إلى اختزال المواقف الثقافية الراسخة في كينونة المجتمع الجزائري معتمدة على العقد الثقافي و ما هيَّأه من تقاطعات ضمن النسق لتلفي حالة الانهيار المعنوي نتيجة حتمية لكل خديعة مؤسسة فكريا، الخديعة الأولى اغتيال الرئيس محمد بوضياف، الخديعة الثانية اغتيال الفكر والمحصلة اغتيال الكيان والهوية والثقافة و التاريخ والحرية، مجسدا في محاولة اغتيال مرزاق بقطاش و هي الوحدة التي تجمع النسق وهكذا تستثار الاستجابة الداخلية وتوجَّه الرؤيا لتوحي بالمعاني الممكنة بعد أن تخضع النفس إلى احتمالات النص.

إن العلاقات التي تربط أطراف الصراع في الرواية تدفع إلى خلق أنساق من خلال معطى ثقافي، بلاغي و جمالي، تستوجب نقدا ثقافيا، ففرصة التجلي و الوضوح فرصة أخرى للانغلاق على دلالات و فجوات نصية تمنح القارئ فرصة للتدخل واكتشاف أبعاد ثقافية و حقائق اجتماعية حين لا يمكن أن ينفصل الروائي عن النسيج الثقافي الخاص و يحاول نقله بعين الفنان الذي تتحكم فيه نوازعه، فهذا النص يتوزع بين دلالة ظاهرة تجعل القارئ يتبنى موقفا ضد التطرف و القتل وبين دلالة مضمرة تحتاج وقفة متأنية تكشف تأويلها وواحد منها أن اغتيال الفكر أبشع من اغتيال الجسد.

الهوامش و الإحالات:

[1]– عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:03، 2005، ص:31.

[2]– نفسه،ص:31–32. (نقلا عن V.L eitch ;Cultural Criticism.09.).

[3]– عبد القادر الرباعي، **تحولات النقد الثقافي**، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، ط :01، 2007، ص:15.

[4]– عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**،ص:39

[5]–نفسه،ص :39.(نقلا عن: Rosenau ,P.M :Post–Modernism And The Social Sciences ,Princeton University Press, Princeton, 1977)

[6]–ينظر: نفسه،ص:41،40.

[7]– نفسه، ص:41.

[8]– نفسه، ص:77،81.

[9]– ينظر:عبد الله الغذامي، **الخطيئة و التكفير**،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص:125–132.

[10]– . سارتر، **ما الأدب؟**، ترجمة محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب (2000.م) ص 72– 73.

[11]– ابن منظور(أبو الفضل عمر بن مكرم)، **لسان العرب**، مادة(ع ن ف)، دار صادر، بيروت،1900/1400، ج:04،ط:00،ص: 3132.

[12]– عبد الله العنزي سعاد، **صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة**، دار الفراشة للطباعة و النشر، الكويت، ط:2010،01، ص:264.

[13]– بقطاش مرزاق، **دم الغزال**، منشورات القصبة، الجزائر،(د.ط)، 1996، ص:27.

[14]–الرواية، ص:142.

[15]– الرواية، ص:158.

[16]– مرزاق بقطاش، **أبجديات**، منشورا وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007 ج:02، ص:45

[17]–الرواية، ص :14.

[18]–الرواية، ص :113.

[19]– مرزاق بقطاش، **أبجديات**، ص:45.

[20] – ينظر: الرواية.