الكتابة الميتاروائية و تجليات التمسرح الذاتي:الشخصيات الاشارية في رواية الموت و البحر و الجرذ أنموذجا

Metafiction and the self-staging manifestation: the indicative characters in the novel of the death, the sea, and the rat of FradjLehouar example

الطاهر رو اينية *

كرمان عفاف ♣

تاريخ الإرسال: 2021/02/24	تاريخ القبول: 2021/05/22	تاريخ النشر: 2021/09/15

الملخص:

تقوم كتابة الميتارواية على تجربة الوعي الذاتي للكاتب، الذي يتأسس على ركام معرفي و أدبي يجعله مؤهلا لصناعة نص يحتفي بذاته فهو : ذاتي الانعكاس، و ذاتي التحليل ،و ذاتي التعليق . يدلي بدلوه في القضايا التي تهم الإبداع ، ينظّر و يؤصّل مشرّحا علاقة النص بمنتجه و متلقيه.كما يرسم شبكة من العلاقات التي تربطه بثلّة من النصوص ضمن سياق أنطولوجي.

و يهدف هذا البحث إلى دراسة وفق المنهج السيميائي لطرائق الكتابة الميتاروائية، من خلال تطبيق رؤية فيليب هامون للشخصيات في شقها الأدبي للكشف عن تجليات التمسرح الذاتي، بتحديد الضمائر التي ينبني وفقها نص فرج الحوار الموت والبحر و الجرذ في إطار تمازج النقدي بالإبداعي في الكتابة الميتاروائية.

المؤلف المرسل : كرمان عفاف karaman-afaf@hotmail.fr

*جامعة باجي مختار عنابة tahar_rouainia@yahoo.fr

♣جامعة باجي مختار عنابة karaman-afaf@hotmail.fr

أولا: ما الميتارواية؟ و ما أصولها المعرفية ؟

ثانيا:كيف احتفى فرج الحوار بالتمسرح الذاتي في نصه على مستوى الشخصيات الاشارية ؟

الكلمات المفتاحية: ميتاروية، تمسرح ذاتي، حوارية،مرايا، شخصيات.

Abstract:

The metafiction is based on the experience of the writer between knowledge and literary accumulation.it makes a text characterized by self-reflection , self-analizing, self-commenting.it explains the creativity and the relationship of the text to its producer and its recipient and the process of the text in an ontological context

This research study the metafiction writting s methods with a semiotic approach considiring the vision of Philippe Hamon to characters in their literary part to difine the delf-staging manifestation in the order of pronouns structuring the text of FradjLehouarThadeath.the sea and the rat in the mix of creativity and criticism in the metafiction writing.

First : What is Metafiction ? its origin and cognitive foundations ?

Secondly : How does FadjLehouar manifest the self –staging into the indicative characters ?

Key word :*metafiction.self-staging.dialogism.mirror.characters..*

*** *** ***

1-مقدمة: تاريخ كتابة الميتاروائي :ولدت كتابة الميتاروائي من رحم الأدب الإنساني القديم، وبدأ الاهتمام بها بصفتها ظاهرة نظرية وتطبيقا منذ بدايات القرن العشرين. لكن النقّاد اختلفوا في تحديد أصلها بتعدد مشاربهم، ويمكن إجمالا حصر تاريخ كتابة الميتاروائي في:

-الحوار السقراطي الذي امتاز بطابعه الاجتماعي، و التداولي، و التهكمي، و المتعالم أداته **الإقناع بالحجّة**[1] بصفته حوارا فلسفيا.

- مسرحية الضفادع لأرسطو فانيس التي أصبح فيها المسرح مجالا لتنازع التصورات الجمالية التي تربطه بالمبدع و المجتمع والتاريخ.[2]

-الحوار الأفلاطوني و يهمّنا الجانب الإبداعي ليكون أفلاطون أحق بنسبة الميتاروائي من أستاذه بصفته فنّا فلسفيا أدبيا.[3]

-كتاب"فنّ الشعر"لأرسطو من خلال تقديمه نظرية شاملة للقوانين التي تحكم الإبداعالمحاكاة[4]

-لوكيوس أبوليوس في روايته الحمار الذهبي التي أورد فيها الصعوبات التي واجهها لكتابة نصه.[5]

-أسطورة" نارسيس و إيكو " و هو توجه لندا هتشيون "Linda Hutcheon " التي تعتبره نوعا من التتويج لمسار قطعته الرواية عبر تاريخها الطويل، فهي شبيهة بنرسيس مرّ بمراحل قبل أن يكتشف صورته في الماء، و ينبهر بجماله، وأصبح هذا الوعي قضية مركزية، واختيارا جماليا أملته شروط سوسيوثقافية[6]، فموت نرسيس هو: موت الرواية و نجاة ايكو هو: ما بعد الحداثة اللغوية[7]كما حدّدت معالم فنّ القصة بعد الحداثية بالقصص التأريخي الشارح.[8]

-رواية دون كي شوت التي تعدّ بوابة الرواية الحديثة بكيفية خلق هذه الشخصية. الأمر الذي جعل شلوفسكي "Victor Chklovskin" يكتب مقالا "كيف صنع دون كيخوتة؟"[9].يسجّل فيه استهجانه للنقاد الذين ثاروا حول بطل القصة وخوضه في قضايا الإبداع الأدبي.

-ربط عبد القادر الجرجاني في نظرية النظم بين "اللغة و الفكر"، وكأنه يبحث عمّن يركّب النص في ذهنه من جديد، كعملية عكسية لما يقوم به المبدع ليصبح بذلك:((**النقد يقارب النص ويكاد يساويه إبداعا**))[10] كما اعتنى حازم القرطاجبني بإخراج النقد من عزلته، فأعطاه جانبا تأصيليا من خلال:((**التخييل والمحاكاة**)) فالشعر لا تعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من تخييل[11]. وإن كانت آراؤه نظرية أكثر منها تطبيقا كما يستدعي الحديث عن كتابة الميتاروائي استحضار تاريخ كتابة الرواية العربية منذ بداياتها الأولىوتحديدا من نهاية القرن التاسع عشر حتى النصف الأول من القرن العشرين، حيث تميزت كتابة الرواية بطابعها التاريخي ((**بحثا عن مادة سردية جاهزة أو توقا إلى اطلاع القراءعلى بعض جوانب التاريخ وتمجيدا لبطولات الأسلاف**))[12]. كما شهدت أربعينيات هذا القرن تنامي الحس الواقعي الاجتماعي، الذي بلغ أوجّه مع نجيب محفوظ في الخمسينيات، ثم بدأت

بوادر التغيير في الواقع الاجتماعي بتفكك الطبقات بعد الحرب العالمية الثانية، وتصاعد الحركة الوطنية، وتدهور أوضاع الجماهير العريضة[13]، ثم تتالت الفجائع من نكبة 1967، وحرب أكتوبر 1973، إلى التطبيع مع إسرائيل 1978[14]ثم حرب لبنان 1982. فوضع الواقع نفسه موضع السؤال.

أفضى هذا الشرخ بين الإنسان وواقعه إلى ظهور اتجاهات جديدة، أطلق عليها ادوار الخراط اسم: **الحساسية الجديدة** في فضاء تسوده الفوضى المصطلحية-فيها:((**أصبحت الكتابة الإبداعية اختراقا لا تقليدا واستشكالا لا مطابقة وإثارة للسؤال لا تقديما لأجوبة ومهاجمة للمجهول لارضى عن الذات بالعرفان**))[15] و يحددها في خمس تيارات هي: تيار التشيئ و التيار الداخلي وتيار استحياء التراث العربي و التيار الواقعي السحري و التيار الواقعي الجديد.

وقد عبّر جميل حمداوي عن مفهوم هذا المفهوم باطلاق مصطلح الميتارواية[16] بقوله :((**هو ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية و نقدا**))[17]و إن الأمر لا يتعلق بالوصف فحسب، بل بخلق ميثاق جديد للتواصل من حيث الانتقال من خطاب القصة إلى قصة الخطاب((**لشرح عملية الإبداع تمظهرا و نشأة و تكونا و تفسيرآلياته وتقنياته الفنية و الجمالية قبل الإبداع و أثناءه و بعده**)).[18]

يقدّم الميتاروائي رؤية ناقدة لذات النص مسائلا تاريخه النوعي.مناقشا تواجده على هامش مقولة الجنس ينظّر ويؤطّر عملية الإبداع بتعال وتغريب. مشرّحا علاقة الكاتب بنصه ومستلبا القارئ، محفزا إيّاه للانطلاق بعيدا في التأويل.ترى ماهي المقولات التي أسهمت في إرساء كتابة الميتارواية بين النقدي والابداعي على الساحتين الغربية والعربية؟و ما ملامح الكتابة الميتاروائية في مستوى تصميم الشخصيات في رواية الموت والبحر والجرذ؟ -البنية المشهدية للتمسرح الذاتي؟

2.المفاهيم العامة لبناء الدراسة: الميتاروائي في الخطاب النقدي

أ. لدى الغرب:

تعدّ لسانيات سوسير " Ferdinand de Saussure" الباعث الأول للمقاربات الجديدة للخطاب الأدبي و النقدي، و ذلك من خلال ثنائيات: الدّال و المدلول، و اللغة و الكلام، والسنكروني و الدياكروني[19]. تليها المدرسة الشكلية ممثّلة في أعمال رومان جاكوبسون الأساسية: الأدبية و القيمة المهيمنة و الوظائف التواصلية[20]، و فلادمير بروب " Vladimir Propp" في مورفولوجيا الحكاية الخرافية[21]الذي أقام فيه نظاما عاما لأدبية الحكاية. ثم تبلورت هذه الأفكار و الرؤى لدى ميخائيل باختين"Mikhail Bakhtine" الذي انطلق بمدّ حواري من بيت الفلسفة الماركسية، بإطلاع جيد على أبحاث الشكلانيين الروس مستقرءا تاريخ الرواية، ومؤصلا لها في عمق الثقافة الشعبية الكرنفالية التهكمية الساخرة "بارووديا "[22] وباعتبار الرواية جنسا متطورا فهي تستطيع فهم الواقع بالإضافة إلى مشكلاتها الجديدة و النوعية والملمح المميز لها هو إعادة التأويل و التقويم المستمرين.[23]

ركّز باختين على اللغة في التنظير لجنس الرواية ليست اللغة النسق ذات البنية الثابتة. إنما اللغة. الملفوظ و الكلمة و الخطاب المحمّلة بالقصدية و الوعي السائرة من المطلقية إلى النسبية[24] و على حياة الكلمة بطابعها الاجتماعي و التاريخي في مجابهة مطلقية اللغة، وباعتبار المتكلم في الرواية كائنا اجتماعيا منتجا للإديولوجيا فهو يشكّل اللغة فنيا، وفي إطار ((**تعدّد الملفوظات والتناص**))[25] احتفى باختين بدوستيوفسكي " Fiodor Dostoievski " خالق الرواية متعددة الأصوات، ومستهجنا الرؤية الأحادية المسيطرة في الأعمال التي يتلاعب بخيوطها المؤلف، لتمرير إيديولوجيا معينة.ليس هذا فحسب بل جعل باختين الحوارية صفة حتى في المونولوج بالانتقال إلى الديالوج[26] و منه إلى البوليفوني معتبرا :((**التوجه الحواريظاهرة مشخصة لكل خطاب**))[27]،ولأهميةعمل باختين رأينا أن نتوقف عند مستويات الحوارية لديه:**حوارية الرواية : تعدد الملفوظات_التناص وحوارية أجناسية وحوارية ميتا لغوية وحوارية قرائية.**ويستمرّ الوهج الباختيني في أفكار جوليا كرستيفا " Julia Kristeva" التي استبدلت مصطلح الحوارية بالتناص. كما سعت جاهدة لفكّ قيد النص من سجن البنوية [28]، بتوجه سيميائي ولعل أهم الأفكار التي طرحتها "إنتاجية النص" التي وضّحتها بقولها[29]:((**أن علاقة النص باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا**

عبر المقولات اللسانية الخالصة.أنه ترحال للنصوص و تداخل نصي ففي فضاء نص معين تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى)).إن الممحّص لهذين المبدأين المؤسسين للإنتاجية يساوي بينهما وبين ثنائية: السنكروني والدياكروني كتضافر مزدوج داخل كل نص، بمعنى أن النصوص تنتج بالانطلاق من مجتمعها اللغوي مضافا إليه كل تراكمات النصوص التي تقع في الطريق إليه.كما ربطت تعريفها للميتارواية بحركة التطور الحاصل على الساحة الأدبية بسبب المعارضة بين النص و المعرفة العلمية الصورية:((**فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والايدولوجيا والسياسة و يتطلع لمواجهتها وفتحها و إعادة صهرها و من حيث هو خطاب متعدد ومتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا**))[30]كما أكّدت أن **فرادة** النص[31] لا تتأتى إلا من خلال الاشتغال على اللسان الذي يفترض ضرورة العودة إلى البذرة الأولى التي يتحدد انطلاقا منها أولا ومن خلال التشكيك في قوانين الخطابات القائمة و تقديم أرضية صالحة لإسماع أصوات خطابات جديدة.

و في ذات الاتجاه يقر رولان بارث" Roland Barthes" أنه أمامنا طريق طويل للخروج من تاريخ الأدب إلى علم الأدب بالارتكاز على لسانيات تختص **بالخطاب** في سبيل إرساء معالم نقد جديد مفاتيحه: القراءة والنقد والكتابة، إذ يقول: ((**إن الانتقال من القراءة إلى النقد هو تغيير للرغبة أو هي رغبة ليس في العمل ولكن في لغته الخاصة .ولكن هذا يعيد العمل إلى رغبة الكتابة التي خرج منها**))[32]مركزا على العبورية كسمة من سمات العصر. وهو ما جعله يؤكد في كتابه(S /Z) على ضرورة عبور لغة النّقد وانتقالها من موقع اللغة الثانية إلى موقع اللّغة الأولى ((لغة الأدب)) القراءة.[33]و نظرا للنتاج الفكري المتنوع لهذا الناقد آثرنا أن نسجل له ما يلي :

-الكتابة فعل تضامن تاريخي و له وظيفة العلاقة بين المبدع و المجتمع.[34]

-الكتابة طريقة للتفكّر حول الأدب وليست طريقة لإذاعته و نشره.[35]

-الصراع الذي تخوضه اللّغة الروائية مع اللّغة الواصفة إذ: يمكن للنص أن يشنّ غارة على البنى المقدسة للغة نفسها سواء أكان ذلك معجما أم كان نحوا.[36]

كما اخرج رولان بارث التناص من مأزق الكيفية التي تم بها تداخل النصوص معتبرا إياه ممثلا للذاكرة الثقافية للغة ((**كل نّص هو تناص... وكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة**))[37]و إذا غيرنا الوجهة إلى المسار الفكري الغني والمتنوع لتودوروف "Tzevetan Todorov" من البنوية إلى الشعرية إلى النحو السردي نجده يضرب في صميم الميتاروائي منذ بداياته الأولى البنوية ونخص بالذّكر: مقال مقولات السرد الأدبي حيت يركّز على ثنائية: القصة/ الخطاب أوالكيفيات التي تقول بها القصة ما تقوله العلاقة بينهما في إنتاج المعنى. مكرّسا مبدأ هاما لشعريته و معتبرا ((**الأدب نظام ثانوي يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللغة**))[38]كما بنى تدوروف رؤيته التصنيفية للأدب على مفهوم "**الاحتمالية**"و التي تتحدد في علاقة العمل الأدبي مع النوع الذي ينتمي إليه و مقدار احترامه لقواعده.

إن هذا الجانب التصنيفي الذي لطالما كان موضوع الشعرية منذ بداياتها الأولى – الأجناس- نجده متبلور في نتاج جيرار جينات الذي انطلق من اقتناعه بأن النص ليس أبدا تلك الحالة الانفرادية إلى أن أفضى به الأمر إلى اعتبار موضوع الشعرية هو التفاعل النصي: ((**كل ما يجعله- النص– في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى**))[39]و يقسمه إلى خمسة أنواع[40] هي:

1.التناص: الحضور الفعلي لنص داخل آخر و يتجسد من خلال ثلاث أشكال كبرى هي : الاقتباس، السرقة، الالماع.

2.المناصصة : هي العلاقة التي يقيمها النص مع الكل الذييشكّله العمل الأدبي و قد أفرد له جيرار جينات كتابا عنوانه عتبات ((seuils))

3.الميتانص: هي العلاقة التي شاعت تسميتها ب **((الشرح))** الذي يجمع نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة. **((إنها العلاقة النّقدية في أسمى صورها)).**

4.معمارية النص: و هي علاقة خرساء تماما و لا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر مناص... و هي ذات انتماء تصنيفي خالص.

5.التعلّق النصي: إن النص المتّسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح

نبّه جينات إلى عدم اعتبار هذه الأنواع الخمسة كتقسيمات قطعية منفصلة لا اتّصال بينها، وإنما عدّها كلا متكاملا تجمعها علاقات متعدّدة.

و بعد أن قطع الميتاروائي أشواطا بين مدّ حواري ثم انتاجي، فشعري ذي توجه لغوي.كان لابد من تحديد موقفه من المجتمع الذي أوجده، و هنا نجد الإجابة لدى بيار فاليري زيماPierre Valéry Zimaمؤسس علم الاجتماع النصي منطلقا من إشكالية :"كيف يستجيب النص الأدبي للإشكالات الاجتماعية التاريخية على المستوى اللغوي؟"[41]

ب.لدى العرب:

لما كان الغموض سيد الساحة النقدية العربية لعقود من الزمن، خاصة أن مرجع دراسة الميتاروائي غربي بامتياز. كان لابدّ لنا من عرض أفكار ناقد يعدّ من أهم النقّاد على الساحة الأدبية. ونخصّ بالذّكر:سعيد يقطين الذي ما فتيء يحلّل و يناقش و يؤصّل للخروج ب "نموذج عربي" للتفاعل النصي مع أشكال التراث، انطلاقا من خماسية جينات و تفعيلها في التراث السردي العربي.معدّدا أسباب العجز في التعامل الايجابي مع المتفاعل النصي .غير سعيد يقطين الرؤية سنة 2010 بمؤلف جديد عنوانه الرواية العربية الجديدة الوجود و الحدود، يضمّنه فصلا كاملا بعنوان: الميتاروائي في الخطاب الروائي الجيّد متّخذا من مقال ليندا هتشيون مرجعا في دراسة ثلاث روايات عربية و مؤطّرا كتابة الميتاروائي في عملية استقرائية حيث اعتبرها:[42]

-بنية جديدة في ثمانينات القرن الماضي تتّسم بأمور متشابهة وأخرى مختلفة.
-تتمحور جلّها حول الذات أو حول الواقع لكنها تشترك جميعا في تأكيد الإيهام بالواقع.
-تبرز هذه النصوص في حقبة جديدة في مسار التحول والصراع الثقافي والاجتماعي.

في حين كرّس محمد محمود الخزعلي[43]البناء النظري الأمريكي في دراسته :الميتاقص و سرد ما بعد الحداثة –دراسة تطبيقية في رواية الحياة في مكان آخر لميلان كونديرا- مستعرضا أراء كلّ من :ويليام غاسWilliam Gass و جون بارت John Barth و باتريشيا وو Patricia Waugh ،إذ عرّفها الأول :بأنها القصة التي تتوافر فيها سمة الانعكاس الذاتي ،أما الثاني فلا يرى فيها سوى: رواية تقلد رواية بدلا من تقليد العالم الواقعي، بينما اعتبرتها باتريشيا وو: تلك الكتابة القصصية التي تقصد بشكل منتظم إلى إثارة الانتباه إلى ذاتها على أنها

صنعة، و لكي تطرح تساؤلات عن العلاقة بين القصّ والواقع. وهي ترى بأن الأعمال الميتاقصية هي تلك الأعمال التي تكشف نظرية كتابة القصة من خلال ممارسة كتابة القصة. وقد بينت باتريشيا وو ثلاثة أنماط من الميتاقص المعاصر:
الأول: الخروج على أحد تقاليد الرواية مثل إبطال دور الراوي العليم.

الثاني: استخدام أسلوب الباروديا أو المحاكاة الساخرة لعمل قصصي معين أو لنمط قصصي معين.

الثالث: نمط خفي من الميتاقص يظهر في أعمال تحاول خلق بنى لغوية بديلة أو ببساطة تستخدم أشكالا قديمة من خلال حثّ القارئ على الاعتماد على معرفته بالتقاليد الأدبية.

و في عرض عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية النص الروائي اشكالية البناء المعرفي لكلمة ميتارواية في ثنايا تصوره للعلاقة التي تربط النّص بالعمل الأدبي معتبرا أن: «**العمل الأدبي هو النّص الكلي و ما ورد بداخله نصوص جزئية، أوصغيرة ولكنها ترابطت فيما بينها فتضافرت من أجل تشكيل هذا النصّ الكلي الذي هو العمل الأدبي**[44]». وهو تصور أقرب إلى الواقع مما لا يدع مجالا للتساؤل.

3.التطبيق النصي:

مثّل تنوع الشخصيات في رواية " الموت والبحر و الجرذ " بنية فسيفسائية متمازجة تنّم عن كم معرفي وحرفية و دراية واسعة بأصول الفن و تقنيات التعبير . إننا إزاء محكي نرجسي أساسه المواجهة: "**هو منّي إليهم جميعا مرآة يتملّون فيها وجوههم**"[45]خاصة أن فرج الحوار لم يترك شيئا للمصادفة، لأنه يؤطّر ويحدّد داخل و خارج غمار الكلم متوجها بعيدا في غياهب السرد ، وهذا التأطير عبّر عن تمظهره وفق ثلاث بنيات في النص :

فرج الحوار : التمهيد و الاهداء

القائل:المعالم الكبرى افتتاح الفصول و اختتامها وحتى ساردا نائبا عن البطل

محمد الجرذ: الرقابة والدراية بتعرجات السرد وانثناءاته

وسنحاول الإلمام بالمحكيات المصغرة و تحديد بنياتها التي تكشف تداخل النقدي بالإبداعي في رسم الشخصيات المكونة لهذا المتن الروائي،و لتحديد ملامح البنية المشهدية للتمسرح ذاتي على الرغم من تشظي المعنى و تشتته في أنحاء المحكي . ولقد تبنينا في ذلك نموذج " فيليب هامون "لدراسة الشخصيات الذي ميز بين ثلاث علامات بنى عليها دراسته للشخصية كعلامة أدبية[46].أفرز هذا التقسيم ثلاث فئات من الشخصيات هي:

1. فئة الشخصيات المرجعية.
2. فئة الشخصيات الإشارية.
3. فئة الشخصيات الاستذكارية

أما عن الشخصيات الإشارية فيعتبرها فيليب هامون: **((دليل حضور المؤلف أو القارئ أو ما ينوب عنهما في النص))**[47] ويعدّ هذا المستوى من أصعب مستويات البحث، خاصة مع فلسفة كتابة الميتاروائي التي تجنح نحو الغموض والفوضى المنظمة من خلال مرايا متعاكسة، في مراة التخييل و الوعي الذاتي للكاتب .فتتيه معالم وجهة النظر التي يعتبرها واين بوث: **((بمعنى من المعاني تقنية أو وسيلة تصبح بوساطتها النهايات أكثر تشويقا))**[48] ولو وقفنا على ملامح وجهة النظر في هذا النص لوجدنا:

فرج الحوار-خارج –كائن حقيقي/القائل-داخل –خارج-كائن ورقي عام /محمد الجرذ-داخل-كائن ورقي خاص/بربارا-داخل-خارج-كائن ورقي يتحدى ورقيته.

إن الأمر يبدو متشعبا خاصة أن قارئ الرواية يكاد يتيه بين سطورها مرددا من يتكلّم؟

أطّر فرج الحوار نصه، وأثّثه بعتبات وتعليمات لم يترك بها شيئا لمحض المصادفة أو الخيال. ثم اتخذ شكلا ثانيا تأرجح بين داخل النص وخارجه وهو القائل، إنه ناظم خارجي في المعالم الكبرى محددا لبنيات النص مفتتحا الفصول وخاتمها، انه يستعير شهرزاد الليالي " **وهنا أدرك الجرذ الصباح فسكت عن الكلام المباح**"[49]كما أخذ على عاتقه مهمة الحكي في الفصل الخامس لما حُمَّ الجرذ و اشتد هذيانه. إن هذا الرسم لهذه الشخصية الشاهدة وغير المشاركة في سريان الأحداث منحها بعدًا تراثيا. وهنا نتعجّب من كيفية اعتناء فرج الحوار بموقعية هذه الشخصية ممثلة بالمرويات الشفوية الإنسانية. إنّه أكثر

قربا من الكلّ كمحكي وقريب كذلك بشكل خاص من المؤلف يحمل لواءه ويملك كلمته.أما بنسبة لشخصيتي : محمد الجرذ و بربارا ، فإنهما قد اتخذا شكلا غريبا و مميزا. إذ نجد أن التمسرح الذاتي سيد الموقف بلا منازع. و لم يكن فرج الحوار سبّاقًا هذا النوع من الكتابة، إنما استوحى ذلك من كتَّاب غربيين سبقوه إلى ذلك من مثل :**جان جاك روسو(1712–1778)** الذي ارتكز في عمله الاعترافات على:**((قانون اللغة الذي يعمل كقوة الموت في قلب الكلام الحي سلطة رهيبة لدرجة أنها تفتتح إمكانية الكلام بقدر ما تهددها))**[50].إن الأفكار الثائرة التي تبناها روسو في عمله هذا أساسية في تحليل شخصيتي الجرذ و بربارا. اذ يقول جاك دريدا في دراسته لروسو:**((العملية التي تجعل الكتابة تنوب عن الكلام هي نفسها التي تضع القيمة محل الحضور، و أنا حاضر لا يعرف أحد أبدًا قيمتي ! أنا أتخلى عن حياتي الحاضرة ووجودي الحالي والملموس لكي يمكن التعرف عليّ في مثالية الحقيقة والقيمة مخطط معروف جدًا. الحرب هنا بداخلي وبواسطتها أريد أن أرتفع فوق حياتي محتفظًا بها في الوقت نفسه. كي أستمتع بالاعتراف بي والكتابة هي الظاهرة التي تتخذها هذه الحرب))**[51]

إن وجهة النظر المبنية بالحرب تلغي مسافات وحواجز كثيرة بين: المؤلف والقائل والجرذ. وإن كان هذا الأخير ساردًا وبطلاً مشاركاً في الأفعال فإن طغيان ال " أنا " هو من صميم تعالي ونرجسية المؤلف الذي بثّها في روح كائنه الورقي: **" أعرف فوق ما تعرفين"**[52] إن تساوي الجرذ مع بربارا لغويًا وما انجرّ عنه من سجال، جعل الكتابة تنحو منحا خطيراً إذ إن: **((الكتابة خطيرة حينما يقدم التمثيل نفسه من خلالها و كأنه الحضور و العلامة و كأنها الشيء نفسه. وهناك ضرورة قدرية كامنة في آداء العلامة نفسه، لأن يعمل النائب على نسيان وظيفته نائباً ويسعى لأن يبدو و كأنه امتلاء للكلام، بالرغم من أنه لا يفعل شيئا سوى أنه يعوض عدم كفاية هذا الكلام وعجزه))**[53] إن خروج بربارا من ورقيتها ومواجهتها للجرذ منحها بعدًا رمزيًا ، أنه لا يوجد في الحارة من يواجهه و يتحدّاه لغويًا. فأصبح السجال شرق-غرب تراث عرابي-ثقافة أجنبيةيخرج من بؤرة شعوب ما بعد الاستعمار محققا امتلاءً لغويًا.

محمد الجرذ شخصية ورقية من الدرجة الأولى/بربارا شخصية ورقية من الدرجة الثانية.

إن البطل الحقيقي في هذا النص هو اللغة. وما يبينه هنا هو تحول مركز الاهتمام عن الشخصيات وأفعالها. إذ نجد تداخلاً في الحديث بين الشخصيات في استعمال الضمائر وإسناد الأفعال كما هو موضح بالمثال الآتي:

" ألا يكفي يا أميرة أنهم قطعوا كل ما يمكن أن يقطع؟ حتّى البحر قطعوا عليه سبيل الغضب و جاءوا بسلاسل و أغلال كثيرة وشديدة كبّلوه بها. سلاسل خفيّة ولكنها شديدة المراس عتيدة.

-كيف عرفت يا جرذ؟

-عرفت وكفى يا عم حسن. ومن لم يعرف أن البحر شُدَّ وثاقه؟ "[54]

تبرز بطولة اللغة من خلال مواجهة النصوص لبعضها البعض: العادات والمعتقدات والنص الديني ونصوص أدبية، وهو ما يعلي من الوظيفة الإنشائية لهذا النص. بالإضافة إلى أن الحديث في هذه الرواية حديثان حديث الجثة الذي يتحول من جريمة قتل في رواية بوليسية إلى وضعية لغة الشعوب العربية التي اقتلعت وشوّهت و قتلت بأيادي الاستعمار الأجنبية. حديث البحر، بحر اللغة الذي أصبح خاملاً كسولاً يهادن الأعداء. لا مكان فيه لسمكة واحدة.

إن إكسسوارات القص تجاوزت وجودها اللفظي وتعدّته إلى خصائص منوطة باللغة وحدها، فقد استغنت الرواية عن واقعها المعيش بواقع أدبي وتعاملت معه بحذر مسهمة في إيقاظ القارئ من سباته. وتقريب النّص منه **" لن أقدر حتى ينهض السامع من سباته"**[55]

أسهمت البنية الفسيفسائية لهذا النص في تشكيل توزع خاص للضمائر إذ نجد:

1.2.ضمير المتكلم "أنا"– المخاطب " أنت".

إن توازي وجهة النظر في رواية الموت والبحر والجرذ مع نص الاعترافات لجان جاك روسو يضعنا أمام سؤال الجنس. و إن كانت السيرة الذاتية جنسا من الدرجة الثانية كما يعتبرها ثلّة من الدارسين فإن جيرار جينات يعتبرها: ((**الجنس الأدبي المثالي... لأنه يتضمن بطريقة تركيبية إلى حد ما المعيار المتناقض و الثمين عندي لفنية لا إرادية**))[56]إن الأجناس التي أفرزها جدل المتخيل والواقعي جعلت التصنيفات عديدة والتعريفات

متعددة. لكن الأساس في هذا التوجه فيليب لوجون الذي اعتبر هذا النوع من النصوص: **((في صنف رواية السيرة الذاتية وسأطلق هذا الاسم على كل النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد انطلاقًا من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها أن هناك تطابقًا بين المؤلف والشخصية في حين أن ينكر هذا التطابق أو على الأقل اختار أن لا يؤكده))**[57] لذا فعلاقة المشابهة بين المؤلف و الشخصية هي ما يقرر انتماء النص لهذا النوع دون غيره. و ليس ببعيد عن هذا التصنيف يجازف محمد الداهي مؤصلا لهذا النوع من النصوص في خانة: **السيرة ذاتية الذهنية التخييلية.**[58] فمن التاريخ إلى السيرة الى السيرة الذاتية إلى السيرة الذاتية الذهنية تختلف من حيث التمظهرات فمنها ما هو فهرسي ومنها ما هو تخييلي و منها ما هو ترجمي.

وأيًّا كان التصنيف فإن الأهم هي علاقة التشابه التي تجمع: المؤلف بالقائل ومحمد الجرذ. ومظاهرها في نصنا ما يلي:

-صيغ هذا القول ما بين جويلية 1978 وسبتمبر 1983 بحمام سوسة- تدل على تساوي المؤلف مع القائل

-مهمة الحكي في الفصل الخامس: الحمّى والهذيان تسند للقائل بدلا من محمد الجرذ-تدل على تساوي القائل مع محمد الجرذ

لذا نجد: المؤلف يساوي القائل يساوي محمد الجرذ مع فروقات نسبية وتشكيلات فرعية.

القائل: تراث شفوي عربي/المؤلف: تجابهه ثلاث قوى /محمد الجرذ كاتب لهموم العصر/سيرة ذهنية/الكتابة الغربية

ولقد تبنّى المؤلف التمسرح الذاتي ليبرز ضمير " الأنا " وما يقتضيه من تواجد لـ " أنتَ – أنْتِ ". إن التكلم بضمير " أنا " يقتضي مستمعاً مشاركاً (شخصية) في الأحداث أو غير مشارك (قارئ). وهذا القارئ بالرغم من كونه غير مشارك في الأحداث لكنه عايشها. إن عدم وجود فواصل بين محمد الجرذ والكتابة جعل منه شخصية ورقية أو بالأحرى تعيش جزءًا من ورقيتها، بمحاذاة شخصية بربارا ويزجّ بالقارئ رغماً عنه في غمار الكلم تحت وقع

صدمة الكتابة وتوجهات الميتاروائي ليكوّن آراء فاعلة، فيما بعد في عالمه المعيش عن كتابة جديدة تملّكته وأسهمت في الرقي بذوقه وفكره. وكما أشرنا في المدخل. إن أسلوب الحوار ليس جديداً في هذا النوع من الكتابة بل إن السجال اتخذ مظاهر فنية ذات أبعاد تعليمية منذ بداياته الأولى، وهو ما توخّاه كتاب الثمانينات في ترسيخ أركان كتابة جديدة والتأصيل لها في الآن ذاته.

بالمقابل نجد تملّك الكتابة في فصل الاعتراف من طرف " بربارا " جعل الضمير " أنتِ " حائزاً على أفضلية ما.

بربارا:تروي فصل الاعتراف كراوية بدلا من محمد الجرذ ثم مظهري الصمود و الإعتراف برمزية فائقة.

تبدو مضاهاة النموذج العربي "الكاتب" للكتابة الأجنبية ((الرواية الأجنبية)) وسجالها معها وإن أبدت هذه الأخيرة عجرفتها أمرا محوريا في هذه الرواية. لذا فإن محاصرة الجرذ لبربارا وسقوطها على يديه بأن خرجت من النص في فصل الاعتراف. جعل فرج الحوار يشي بأن المواجهة مع الغرب أخذ ورد ثم تفوّق وهو ما يأمله. فيتحقق النص وفق هذا التصور كرسم شجرة جذورها ثقافة عربية ونقد بنّاء ومعاصر (السياق التفاعلي) أغصانها تمتد في الآفاق مستفيدة من الظلال الأجنبية وتفوقها.

كما نجد "أنتَ" متمثلة في شخصية العمّ حسن تومئ بأن محمد الجرذ ليس منشغلا بهموم الكتابة فحسب بل له علاقة مباشرة مع واقعه (الاجتماعي، والتاريخي، والسياسي، والديني). إذ يعد عمّ حسن من أقرب الشخصيات للبطل على البعد النفسي والأدبي (الحضور).

مثّل الانكفاء على الذات ورؤيتها للواقع وللكتابة الجزء الأساسي في هذا النص، لكن الحوار بين **أنا** و**أنت** لم يخل من ثالث: **هو**، الذي بدا تواجده ضروريا حيث أخذ تمظهرات ثلاثة هي:

1.عبّر ضمير الغائب عن القاتل و المقتول، باعتبار الجريمة اللغز الأول الذي بني عليه النص، إذ تقول بربارا لمحمد : "**القتيل من صلبك و صلب هذه الأرض فماذا تنتظرون مني؟**"[59] وفي موضع أخر يقول محمد : " **ترى هل ضبط الجاني أخيرا ومن هو؟**"[60]

2.منح ضمير الغائب متنفسا للحكي و مسهلا لسريان الأحداث بحسب ما يراه رولان بارث : ((**لولا ضميرالغائب لعجزنا عن إقامة الرواية أو تسببنا في تدميرها**))[61]. و مثاله في الرواية :"-**كم عمره؟**

-من؟

-والدك....ما لك يا محمد؟

-دهرونيف ...عمره من عمرالأوثان يا بربارا بربك لا تكثري من الأسئلة

-ومع ذلك لا يزال متين العود صلب البناء

وتفرست فيه بعين فاحصة فغض والدي نظره حياء زأر أبي محنقا

-أبعدها عني..ابعد عني هذا الشيطان ياشقي"[62]

3.عبّر ضمير الغائب عن دلالات ونصوص غائبة تحملها ذاكرة الكاتب لأنه حسبما يعتبره رولان بارث:((**أكثر من تجربة أدبية انه فعل إنساني يربط الإبداع بالتاريخ و الوجود**))[63].وهو ما يتوافق مع طبيعة كتابة الميتارواية.

2.2.الضمير"نحن" / الضمير أنتم:

استعمل فرج الحوار الضمير نحن برمزية فائقة. إذ نجده في عنوان الجزء الأول من الفصل الثاني ممثلاً في: **نحن والبحروالكلم**. إن المطابقة البسيطة مع العنوان تجرّنا إلى ثلة من المعاني لم ينكرها النص هي:الموت/نحن.البحر/بحر اللغة. الجرذ/الكلم /الحكي.

إن أوّل التحديات التي رسمها فرج الحوار في نصه هي الهروب من براثن الواقعية نظريا، لكن الضمير "نحن" لم يستطع الانفلات وعدم البوح بالملامح الواقعية للمجتمع نسبيا.

إن الكتابة الميتاروائية تقرّ على لسان محمد الجرذ:"**قد حاولت أن أجرّد لساني من لعنة الانتساب إلى الجماعة ولعنة الحديث عن النفس من خلال لغة الجماعة فاعترض سبيلي الخوف وظننتني و اقع في أحبولة الوحشية إذ أنا قطعت بيد شجاعة وريد العروة الوثقى**"[64]على أنّ ضمير "نحن" جمع "أنا-أنت–هو–هم–هن" وكل ما يحمل هوية عربية خلافا ل "هي" الأجنبية.إنها تحثّه على الكتابة. إنّه يرى الخلاص في مضاهاتها والانتصار عليها."**آن لي أن أكسر القلم فقد أفلتت بربارا من قبضته. آن لي أن أمزق أوراق الحكاية التي هجرتها بربارا** "[65]

كما أن القارئ (أنتَ – أنتم) حاضر في كل خطاب موجه لكنّه يطفوا رمزا في حديث عم حسن:"**و أنتم ماذا تنظرون؟ ... ما أثقل طباعكم يا مسلمين يا مؤمنين !**"[66]إنّ هذا الركود والسلبية والانقياد والصمت والرضوخ ترجمه البحر في قوله للجرذ:"**كل الذين جاؤوا قبلكاستمعوا إلى رسالتي خافضي الرؤوس**"[67]. ليصبح الجرذ لسان حال تجمعه الروائي. إنّه سينتصر بكتابة نص معجزة مغيراً كثيراً من الأطر الإبداعية، ومحققاً ما يعجز عنه الجميع في تقريب للقارئ من النص والارتقاء به.

4.الخاتمة :

شكّل تكسير عمودية السرد في الشخصيات الاشارية الحدث من حيث الانتقال المفاجئ من الضمائر وتداخل الحكي، ليبزغ الأنا دليل نرجسية المؤلف –الراوي العليم-وما فيه من استدراج واضح للقارئ وفق الضمير أنت. فاستغنت الرواية بواقعها الأدبي عن كل الوقائع وأرادت أن توقظ السامع من سباته بمواجهة النصوص ببعضها وإبراز بطولة النص، وقد مثّل هذا الشقّ ركاما أدبيا صاغ منه المؤلف بدراية واسعة محكيات مصغرة مثّلت التيه والمحنة في مجابهة تاريخ الكتابة، كما صاغ فرج الحوار علاقة محمد الجرذ بخليقته الورقية بربارا بكثير من الحرفية حيث عبّرت عن انفصال حقيقي للخيال مع الفكر المنطقي. ترى هل غير فرج الحوار رؤيته ومواقفه لبعض القضايا الأدبية والفكرية من خلال نتاجه

الإبداعي؟ وكيف يبررها؟ وهل هناك استمرارية ودفع لهذا النوع من الكتابة أم هي كتابة عرضية ومؤقتة صنعها التيه والشرخ على المستويين الواقعي والإبداعي؟

1: احمد يوسف: بلاغة المحكي و منطق الحوار في حواشي الكتابة و هوامشها، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، عدد 23جانفي 2009، ص8.

2: حسن يوسفي:المسرح و المرايا:شعرية الميتامسرح و اشتغالها في المسرح العربي و الغربي،ص77. موقع اتحاد كتاب المغرب: www.unecema.net

3: سعد صائب:مرايا أدبية،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،دط،1997،ص43.

4: أرسطو:فن الشعر،تر:ابراهيم حمادة،مكتبة الانجلومصرية،دط،دت.

5: حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، مخطوط مذكرة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2009، ص 14.

6: حسن يوسفي: المسرح والمرايا: شعرية الميتامسرح واشتغالها في المسرح العربي والغربي، ص22.

7: احمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص44.

8: بيتر بروكر: الحداثة ومابعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي أبو ظبي، الامارات، ط1، 1995، ص360.

9: فيكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 48.

10: محمد رضا مبارك: مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، مجلة فصول، عدد65، القاهرة، مصر، خريف 2004-2005، ص111-112.

11: المرجع نفسه، ص116.

12: فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة قدموس الثقافية، دمشق، سوريا، دط، 2007، ص9.

13: ادوار الخراط: الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993،ص10.

14: بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المؤلف، ط1 ،1999، ص366.

15: ادوار الخراط: الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993 ،ص11-20.

16:أول من اطلق هذا المصطلح هو محمد الباردي في كتابة الشهير سحر الحكاية الراوي و المروي و الميتاروائي في اعمال إلياس خوري مركز الرواية العربية، ، قابس، تونس، ط1، 2004.

17: جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص5. : www.alukah.net

18: المرجع نفسه، ص5.

19: فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: صالح القرماوي وآخرون، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، دط، دت.

20: رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية،تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

21: فلادمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم بن حسن وسميرة بن عمو، دار شراع، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

22: ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1998، ف3.

23: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط1 ،1987، ص16.

24: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

25: المرجع نفسه، ص15.

26: نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي: التناصية النظرية و المنهج، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2010 ، ص106-107.

27: تزيفتيان تدوروف: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر:فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، لبنان، ط2، 1996، ص5.

28: جوليا كرستيفا : علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص14.

29: المرجع نفسه، ص5.

30: المرجع نفسه، ص13

31: المرجع نفسه، ص8-9

32: رولان بارث: نقد وحقيقة ، تر: منذر العياشي ،، مركز الإنماء الحضاري ،حلب ،سوريا، ط1، 1994 ، ص98 ،ص118.

33:نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي:التناصية النظرية و المنهج، ص148.و ينظر كذلك: رولان بارث: نقد و حقيقة ، تر :منذر عياشي ،ص 78 .

34: رولان بارث: الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 2002، ص21.

35: المرجع نفسه، ص23.

36: رولان بارث: لذة النص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، سوريا، ط 1، 1992، ص61.

37: رولان بارث: نظرية النص، تر:محمد خير البقاعي، ضمن دراسات في النص و التناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا ، ط 1 ، 1998، ص38.

38:تزيفتيان تدوروف:الشعرية،تر:شكري المبخوت و رجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط 1،1987،ص31.

39:Gérard Genette :Palimpsestes :la littérature au second degré, Seuil, Paris, France, 1982,

تبنيت ترجمة سعيد يقطين للمصطلحات .كما استندت إلى ترجمة محمد خير البقاعي للتعريفات بعد اطلاعي على عدة دراسات

40: محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ص125.ص127،ص129.ص130.ص128

41: عماد الشارف: السوسيو نقد من الجدلية المادية نحو علم اجتماع النص عن : www.mohamadrabeea.com /books/book1-333-Doc

42: سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود،دار رؤية، القاهرة،مصر، ط1، 2010،ص206.

43: محمد محمود الخزعلي: الميتاقص و سرد ما بعد الحداثة دراسة تطبيقية في رواية الحياة في مكان أخر لميلان كونديرا، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة ، الجزائر، عدد29، ديسمبر 2011.

44:عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط3، 2015، ص141.

45 : فرج الحوار: الموت والبحر والجرذ، دار الجنوب، تونس، دط، 1985، ص27.

46: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، دط، دت، ص26-27.

47: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص30.

52: Wayne C. Booth : distance et point de vue essai de classification, poétique du récit, éditions du seuil, 1977, p 87.

49: فرج الحوار: الموت والبحر والجرذ، ص126.

50: جاك دريدا: في علم الكتابة، تر: أنور مغيث و منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط2 ، 2008، ص263، 264.

51: المرجع نفسه، ص285.

52: فرج الحوار: الموت والبحر والجرذ، ص126.

53: جاك دريدا: في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، ص288.

54: فرج الحوار: الموت والبحر والجرذ، ص83.

55: المصدر نفسه، ص213.

56: جيرار جينات: من العمل إلى النص، تر:غسان السيد،ص82.

57: فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق و التاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان، ط1، 1994، ص37.

58: محمد الداهي: شعرية السيرة الذهنية: محاولة تأصيل، دار رؤية، القاهرة،مصر، ط1، 2008 ، ص57.

59:فرج الحوار:الموت و البحر و الجرذ،ص63

60: المصدر نفسه، ص73

61:رولان بارث: الكتابة في الدرجة الصفر،تر: محمد نديم خشفة، ص46

62:فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، ص68-69

63:رولان بارث: الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، ص47

64: فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، ص96.

65: المصدر نفسه، ص67.

66:المصدر نفسه، ص133.

67:المصدر نفسه، ص104.