# توظيف الصورة السردية لتحقيق الأثر العاطفي لدى المتلقي رواية: "الرماد الذي غسل الماء"

**أ. سعيدة بشار**
**منتوري-قسنطينة**

**مقدمة:**

لقد عمل الكاتب في رواية: "الرماد الذي غسل الماء" على تعداد مظاهر الفساد في المجتمع، فتناول الفساد الأخلاقي، والسياسي، والديني عبر سلسلة من المتواليات الصّورية الّتي وظّفت اللّغة لرسم صورٍ سردية تميّزت بالتّضخم النّصي، فرصدت جزئيات الحركة والخطاب، مع تعليقات الكاتب على بعضها وكلّ تلك العناصر مجتمعةً ساهمت في شحن تلك الصّور السّردية بعواطف النّفور والرّفض للمظاهر السّلبية المعروضة، فالصّورة السّردية تُعدّ من التّقنيات الكتابية الأكثر إيحائية، إذ أنّها تُحاكي الأشياء وفق منطق اللاّشعور، وكما قال "جاك فونتاني": "فإنّ العاطفة تُعبّر عن نفسها عن طريق صور"[1]، وهي بذلك تتسرّب من الذّات المبدعة إلى المتلقي الّذي يطاله الأثر العاطفي في شكل صورٍ سردية يمكن أن يتخيّلها عقله، ولكنها بالإضافة إلى قدرتها على رسم صورٍ تخييلية، فهي قادرة أيضا على التّأثير بفضل الشّحنات العاطفية الّتي تحملها بين طيّاتها.

لاحظنا كذلك أنّ أكثر الصّور المعروضة كانت في شكل حواشي عمل الكاتب فيها على تقديم صور الشّخصيات العاملة، بالإضافة إلى المشاهد المصوّرة لأنواع الفساد والّتي امتازت بالتّضخم النّصي، إذ تمّ رصد التّفاصيل الدّقيقة في شكلٍ يشبه الفيلم السّنيمائي.

**ملخص عن الرواية:**

إن القراءة الأولى لرواية: "الرماد الذي غسل الماء" تدفعنا إلى بعض التساؤلات المفتاحية ذلك أن مقدمة الرواية قد كتبت على غير ما هو معتاد على

شكل رسالة عاشقة إلى حبيب مجهول تروي له فيها دون تركيز على شخصية محددة تفاصيل مدينة "عين الرماد"، ويختمها بنعت الرواية على لسان العاشقة "بالقصة"[2]، ثم توقيعها عند الختام بـ: "قلب لا يزال يخفق بحبك"، وبين دفتي البداية والنهاية تدور الأحداث حول قضية تحقيق أمني للبحث عن القاتل الفعلي لجريمة قتل بدأت فصولها حينما وجدت إحدى شخصيات الرواية وهو: "كريم السامعي" جثة ملقية في طريق الغابة، وبعد المعاينات الأولى للشرطة يكتشفون اختفاء الجثة، الأمر الذي يفتح المجال أمام عدة احتمالات كان من ضمنها هروب الجثة، أو إخفاؤها من طرف مجهولين، أو كذب الشخصية حول حقيقة ما رآه، وهو الأمر الذي ورطه في النهاية ليكون المتهم الأول بالجريمة.

تستمر الأحداث بين الشخصيات المختلفة إلى أن تنطلق إشاعة مفادها أن الجثة المختفية قد عادت إلى الحياة عبر هتافات الصغار:

[... وكان الصغار يلهبون الفضاء يهتكون صمته بأصواتهم العصفورية:

_ مقتول يرجع للحياة... مقتول يرجع للحياة... مقتول يرجع للحياة...][3]

[... أكد شهود عيان أنهم رأوا عزوز المرنيني في الأربعين من العمر يتجول في أنحاء المدينة..علما أن عزوز المرنيني كان قد قتل منذ خمس سنوات... وحكم على قاتله بعشرين سنة سجنا ما زال يقضي بقيتها في سجن تازولت بباتنة و.... ][4]

لقد أضافت تلك الإشاعات أحداث الرواية تشويقا، وربطت إليها مشاعر القارئ دون أن تقدم له نهاية واضحة للمسار السردي العام، وعوضا عن ذلك وضعته أمام انفتاح غرائبي رسمت له عدة سيناريوهات ضمتها الحواشي الختامية:

[ قيل أن أبناء المدينة من الفقراء والمساكين والمشردين والمنبوذين قد خرجوا عن بكرة أبيهم فقطعوا عزيزة والجنرال وأتباعهما، ثم أشعلوا النار في كل المدينة فاحترقت كما احترقت روما.

**– حاشية89:**

قيل أن الولي الصالح قد بعث إلى الحياة، وإن منبع العين قد تدفق رمادا أسودا حارا الأيام والليالي حتى ردمها، وقتل كل من فيها، ولم ينج منها إلا من نجاه الله.

**-حاشية 90:**

عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرماد فلم يجدوا لها أثرا فأجزموا أنها لا تعدو أن تكون قصة نسجت خيوطها مخيلة أحد الأدباء ثم نشرها إلى الناس لتكون عبرة لهم ولأبنائهم من بعدهم][5].

**1/ ماهية الصورة السردية:**

إن الحديث عن الصورة السردية يستلزم بداية تحديد مفهومها، وذلك لتفادي أية ملابسات بينها وبين غيرها من الصور الفوتوغرافية، والسينمائية والزيتية، وما إلى ذلك، فإن كانت هذه الصور المغايرة التي تم ذكرها صور بصرية، فإن الصورة السردية التي نحاول تلمس معالمها غير بصرية، فالسرد كما هو معروف إنجاز غير بصري، ولكنه مع ذلك يُعد وسيلة الإنسان "في التخييل وتظهير المتخيل"[6]، فالألفاظ التي يرتكز عليها السرد تلتبس بذهن القارئ لترسم فيه صورا لا يمكن فصلها في أية حال عن المرجعيات الواقعية، الحسية، المجردة، وحتى المرئية واللامرئية.

إن الصورة السردية في الرواية كثيرا ما تبدو "وكأنها تستلهم تقنية الكاميرا السينمائية في تصوير الأشياء وتمثيلها للنظر"[7]، وذلك لتركيزها على التفاصيل الدقيقة، ومن الكتّاب الذين اعتمدوا على هذه التقنية في إبداعاتهم نجد المصري "نجيب محفوظ" الذي تقول عنه الناقدة المصرية: "سيزا قاسم": "تتصف الصورة السردية عند نجيب محفوظ بخصائص تجعلها أقرب إلى ما يسمى في التصوير السينمائي بالـ: "Close up " أو التصوير عن قرب، وما يميز هذا الأسلوب من التصوير عن غيره، هو الوقوف عند التفاصيل الدقيقة والإيماءات الخاطفة"[8]، ومثل هذا التصوير الذي يلجأ إليه الكاتب كثيرا ما يوظف لإبراز "تدفق انفعالات داخلية، تختلج في نفسية الشخصية، إنه بمعنى آخر رديف سبر الأغوار الداخلية للشخصية وهي تنفعل تحت تأثير حدث ما"[9]، ويوظف في الوقت ذاته لإحداث التأثير في نفسية القارئ الذي يتلقى انفعالات الكاتب من خلال انفعالات الشخصيات التي يتابعها في حركاتها وسكناتها وعواطفها، وكثيرا ما لجأ الكاتب كذلك إلى تقديم صور سردية عن الشخصيات موظفا هذه التقنية للوصول إلى التأثير العاطفي المطلوب لدى القارئ ليجعله

ينفر من بعض الصفات والمظاهر السلبية، وكان ذلك في عدد من الحواشي التي لعبت دور وثائق تعريف خاصة بالشخصيات أو الأحداث.

**2/ تجليات أنواع الفساد المختلفة في صور سردية:**

**أ/ الفساد السياسي:**

لقد لجأ الكاتب إلى إبراز صور من الفساد السياسي أمام القارئ بتوظيف تقنية الوصف الذي عمد في المثال الأول إلى تتبع تحول إحدى المباني الضخمة في مدينة "عين الرماد" في المرحلة الكولونيالية، ثم لاحقا في مرحلة ما بعد الاستقلال ليتحول في الختام بقرار سياسي إلى ملهى ليلي، ووكر لكثير من المظاهر الفاسدة، وأما في المثال الثاني فقد أبرز فيه الكاتب سبل وصول بعض الشخصيات المنحطة إلى مراكز الحكم والسلطة، واللعب السياسية التي احترفوا قوانينها.

نقرأ في الصفحة العاشرة:

***_ "يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة، تحضنه أشجار الصنوبر والفلين من كل حدب وصوب كقلب محاط بالأضلاع.. كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة.. وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزراعة.. وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوله إلى ملهى يؤمه كبراء القوم وساداتهم، ولا يدري الناس لماذا سماه هذا الجنرال ملهى الحمراء؟ أنسبة للون الجدران الخارجية الأحمر؟ أم للون الخمرة وحمرة لياليها؟ أم نسبة لقصر الحمراء الذي شيده الأجداد بالأندلس؟ وضيعوه بين الخمرة والجواري؟ والغالب هو السبب الأول، لأن سيادة الجنرال كان شبه أمي، وبالتالي لاعلاقة له بالأندلس وحمرائها، وادعت بعض الألسنة أن الرجل انتهازي لا يحمل أية رتبة عسكرية"*** [10].

إذن فقد كان ملهى الحمراء قبل أن يصبح كذلك أيام الاحتلال الفرنسي بيتا لحاكم المدينة، وقد وصف الكاتب موقعه في جوف الغابة بين الأشجار المختلفة، ومعلوم أن وصف المكان أو الفضاء كما يسميه بعض الدارسين من العناصر الأساسية التي يقوم عليها النص الروائي، وتتنوع إستراتيجيته "في كونه إطارا يشتمل على أحداث، فالحدث الروائي لا يقدّم إلا مصحوبا بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، وبين كونه فاعلا ومؤثرا في أحداث القصة تربطه بها علاقة جدلية، ويتسع مفهوم الفضاء ليشمل البيئة الطبيعية والصناعية

بمختلف أنماطها ووظائفها، والشوارع وكل الأماكن التي تعيش فيها الشخصيات الروائية"[11].

لقد تحول ملهى الحمراء بعد الاستقلال إلى مركز لبحوث الزراعة، وأصبح بعد القرار السياسي الذي تنازلت به الدولة عن ملكيته لصالح أحد الجنرالات المتقاعدين، والذي حوّله دون أن يردعه أحد إلى ملهى ليلي أصبح وكرا يؤمه سادة القوم ووجهائهم، ومحلا لبيع الذمم والأعراض.

إذا أدخلنا عنصر العواطف إلى الفضاء الجغرافي فإننا نكتشف أن التوظيف المكاني يكون تابعا أو ناتجا عن حضور عاطفي شديد يركّز عليه بسبب دلالة معينة يحملها في ذاته"[12]، والملهى محل الانحطاط الإنساني الذي يتناسب مع نوعية الشخصيات التي ترتاده كما "يستغل ذاك الحيّز لإبراز الممارسات المنحرفة التي تحفل بها مثل تلك الأماكن كتجارة المخدرات والدعارة أو القمار وغيرها"[13]، ومن خلال هذا التوظيف تبرز أهمية هذه التقنية الوصفية للوصول إلى تحقيق النفور لدى القارئ تجاه تلك الشخصيات المعنية، والممارسات التي تحدث هناك.

نطلع في المثال الثاني إلى الأساليب الملتوية التي يلجأ إليها بعض الأشخاص الذين لا يمتلكون المؤهلات اللازمة للوصول إلى كراسي الحكم عبر تلاعبات سياسية تمكنوا من قواعدها لتحقيق مصالحهم، ونلاحظ أن الكاتب قد أبرز فساد هؤلاء وممارساتهم عن طريق وضع إحدى الشخصيات أمام القارئ وكأنه يطلع على تفاصيل تحركاته، ووصمه باسم: "الدابة":

***"أول من أوحى لمختار الدابة بالترشح هو الخبطة، وضمن له رضى الكبار عليه.. وما هي إلا أيام حتى كان مختار الدابة يجتمع مع الجنرال ثم مع عزيزة ليلقى لديهما القبول التام.. واشترط الخبطة أن يكون نصير الجان الثاني في ترتيب القائمة، واستطاعوا ملء القائمة بأسماء أخرى.. ممرنين ومعلم وإمام وموظفين و... وأستاذ جامعي وجد نفسه في ذيل القائمة، وكلف بالقيام بالحملة الانتخابية، أما مختار الدابة فكان يقول دائما: أنا أمي حقيقة ولا عيب فقد كان رسولنا الكريم أميا غير أني أفهم في السياسة وسأخرج عين الرماد من أزمتها كما أخرج رسولنا الناس من الظلمات إلى النور...***

**وحده فاتح اليحياوي تصدى لهذه القائمة، ووحده ظل يحرض الناس ضدها دون أن يفلح وتهافت الناس يوم الانتخاب على الصناديق مانحين أصواتهم لمختار الدابة، ووجد فاتح اليحياوي نفسه منبوذا.. ثم وجد نفسه أمام الشرطة متهما بالتحريض على الشغب"[14].**

لقد جمع الكاتب لشخصية مختار الدابة صفات الأمية والجهل والطمع والفساد وتدني الأخلاق التي أهلته بمساعدة شخصيات أخرى تقاسمه تلك الصفات إلى رئاسة البلدية، وكل ذلك إظهارا للفساد السياسي الذي تحفل به مدينة عين الرماد التي تمثل صورة مصغرة للفساد العام، وبالتالي فإن هذه الشخصية قد تحولت إلى علامة دالة على الفساد، إذ أنها "تحوّل إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص"[15] مع إبراز علاقاتها كذلك مع الشخصيات الأخرى المشابهة لها من جهة، والمخالفة لها من جهة أخرى.

**ب/ الفساد الديني:**

لقد لجأ الكاتب إلى إبراز الفساد الديني من خلال تقديم صورة لشخصية تدعي التدين من جهة، وتأتي بنقيضه من جهة أخرى، ووسمها باسم: "الشيخ حشحوش"، وهو اسم غير شائع ولا موظف في قائمة الأسماء الجزائرية، ولكن التسمية في حد ذاتها ذات دلالة تحمل بين طياتها المتناقضات التي تنطبق على كثيرين ممن يمكن وصفهم "بالحاج حشحوش"، "لقد صارت الشخصية بداية مع الأبحاث اللسانية والسيميائية ليست مقولة سيكولوجية تحيل على كائن حي، أو مقولة تخص الأدب وحده _كما يقول "فيليب هامون"، ولكن على عكس ذلك أصبحت علامة ويجري عليها ما يجري على العلامة"[16]، وعليه فقد تم توظيف صورة تلك الشخصية لإبراز الفساد الديني:

***"والحاج حشحوش وجهان لعملة واحدة، مثلما يسعى للمسجد ويتصدر الصف الأول، ومثلما يحج كل عام وينفق على الفقراء والمساكين الملايين من ثروته الطائلة، يسعى أيضا إلى مجالس اللهو التي يقيمها المسئولون والأثرياء أمثاله، فيعربد، ويلهو، ويدفع من ماله لمن يحتاجهم عونا له، وهو دائم الترديد لقول بديع الزمان الذي لم يحفظ من دراسته غيره:***

***اعمل لرزقك كل آلة  لا تقعدن بذل حاله***

***وانهض بكل عزيمة  فالمرء يعجز لا محاله"[17]***

نلاحظ من خلال الصورة التي جمعت متناقضات تلك الشخصية أنها لم توظف في شكل حاشية إلا لرسم معالم طبقة من الذين يدعون التدين، ويمارسون نقيضه من جهة، ومن جهة أخرى عملت تلك الصورة على إرساء مشاعر النفور والرفض لدى القارئ لذلك النوع من الزيف والنفاق الذي تمتاز به تلك الفئة، وتجعله يرفضها في شخصية الرواية، وفي الشخصيات المشابهة لها في الواقع، الأمر الذي يحقق نوعا من البرمجة اللاشعورية.

نقرأ في موقع آخر صورة أخرى للفساد الديني المتمثل في توظيف الدين لتحقيق أهواء النفس ومصالحها، إذ أن الراغبين في الزواج مرارا اعتمدوا على الفتوى الدينية التي تجيز تعدد الزوجات لإضفاء الشرعية على رغباتهم، ودعّم ذلك التيار إمام المسجد الذي صنّف ذلك النهج في خانة إحياء السنة، ولسنا بهذا التقرير نعارض التشريع الديني، وليس هذا بموقعه، ولا نحن بأهله، وإنما طريقة التوظيف التي أتى بها من كانت بأنفسهم حاجة هي الإشكال القائم، والذي تناوله الكاتب كذلك في إحدى الحواشي عند عرضه لأساليب هؤلاء في صورة أشبه ما تكون بالكاريكاتورية:

**"من أكثر الكلمات التي شاعت بين أغنياء مدينة عين الرماد، الزواج على سنّة الله ورسوله، حتى أن إمام المسجد الجامع اتخذ موضوع تعدد الزوجات محورا لدروس متتالية وكان يصر أن ذلك يدخل في إطار "من أحيا سنتي بعد فساد أمتي فله أجر شهيد.."[18]**

يتضح أمام القارئ أن الإشكال ليس في التشريع الديني، وإنما في التوظيف الشخصي له وذلك ما يطبعه بعواطف النفور ضد ذلك التوظيف، وضد الشخصيات التي مارسته سرديا والأشخاص الذين يمارسونه واقعيا.

**ج/ الفساد الاجتماعي:**

لقد اختار الكاتب أن يصف الفساد الاجتماعي في مدينة عين الرماد موظفا شخصيات نسائية، باعتبارها الأكثر ضعفا في المجتمع، والأكثر تعرضا لظلمه كذلك، أولاها عانت الإهمال من المجتمع الذي تعيش فيه، وكان من المفروض أن يحميها خصوصا وأنها فاقدة لعقلها، إلا أن الذي حدث هو أن الإهمال العام والمتشارك فيه جعل منها فريسة سهلة لذئاب الشوارع التي انقضت عليها دون رحمة، وظلت وحدها تعاني دون وعي نتائج ذلك التهاون حتى فارقت الحياة يرما أمام الأعين اللامبالية:

***- "كان الليل بهيما.. يغط في ربعه الأخير.. وكان الجميع قد اندسوا داخل قوقعاتهم كحلازين بليدة.. وحده الخبطة كان يذرع الأزقة وقد اشتد سعاره، يتمرغ على الأرض كبهيمة أصابها الجرب.. يصيح في مسمع البيوت الصماء كالفحل الذي ضيع أنثاه.. يضرب رأسه ويديه بالجدران التي بدأت ترتعش بردا.. اجتاز الساحة الكبيرة وولج الحديقة العامة.. تناثرت أمامه قطط تكومت في مدخل البوابة، تغلغل في أحشائها يملأ منخريه هواء ككلب صيد يتحسس فريسته.. على ضوء القمر لملم جسد أطرافه تحت شجرة عرشت***

***على الأرض.. اقترب منه وقد التمعت عيناه.. اتسعت حدقتاه ومنخراه.. قام الجسد من مكانه واستوى قبالته.. تقهقر خائفا ثم انسحب بين الأشجار.. لحق به وقد اشتد سعاره.. وثب عليه أسدا ينقض على فريسته.. صاحت فتيحة الطارتا مرعوبة، حاصرها بنبال الرعب ومخالب الترهيب.. بسطها أرضا تقيأ فيها حماقته.. انبطح على ظهره كبهيمة وغاص في نوم عميق.***

***بعد أشهر لاحظ الناس انتفاخ بطن فتيحة الطارتا غير المألوف قال علي الخضار:***

***- سبحان الله مجنونة! تحبل مجنونة زانية***

***علق دعاس الحمامصي:***

***- فتيحة الطارتا قطة كبيرة، تعرف كيف تقتل ولا تعرف كيف تحبل؟***

***وبعد أشهر رأى الناس صباحا فتيحة الطارتا مضطجعة كالميتة في بركة دم وبالقرب منها وليد صغير يسبح في غيبوبة***

***حمل المهتمون الأم والطفل إلى المشفى، حين علم عمار كرموسة بالخبر قال لمراد لعور:***

***-حتى المجنونات لم يسلمن من مخالب الكلاب، وما ذنب الصغير؟" [19]***

لا يمكن لقارئ هذه الصورة إلا أن يتفاعل معها بعواطف الإشفاق والاستنكار والاحتقار والكره كذلك، وهي عواطف على تناقضها قد ساهمت في إرسائها تفاصيل الصورة التي تحدثت عن مسار الشخصية: "فتيحة".

تحدث الكاتب في مثاله التالي عن امرأة أخرى عانت من ظلم المجتمع الذي دفعها لسبب فاقتها إلى العمل في دار البلدية، وإن كانت قد سلمت من مثل مصير الضحية الأولى إلا أنها لم تسلم من مصير مأساوي آخر لازمها إلى أن فارقت الحياة أيضا في سيناريو مختلف عن الأول، إلا أنها تشترك معها في مرارة العيش وسط مجتمع فاسد لا يرحم:

**_ "مذ دفع الفقر بسليمة إلى البلدية منظفة وهي تتعرض للتحرش الجنسي، من الموظفين، ومن قبل شيوخ البلدية خاصة.. في سواد عينيها الكبيرتين.. وفي ألق ملامح وجهها الأسمر.. وفي امتلاء جسدها.. وفي رخامة صوتها فتنة لا تقاوم.. ولكنها أبدا ظلت كبرياء يرفض أن يُدنس.. وظلت إعصارا من الرفض الصامت.. بقدر ما تتفانى في إتقان عملها بقدر ما تحمل بغضا لكل الزيف الذي راح يعشش حولها، ويمد لنفسه سيقانا وأذرعا، ولكل الرماد الذي ظلت تمطر به سماء المدينة وتهب به رياحها" [20]**

**خاتمة:**

إن الصورة السردية رغم حريتها المؤقتة، فإنها سائرة إلى التقعيد حالها حال غيرها من الصور السينمائية والفوتوغرافية، و"في هذا الصدد يبقى سياق الجنس السردي تجريدا صوريا متعاليا إلى أن يتماهى بالحضور النصي، وبهذا تنتج النصوص المختلفة معايير بلاغية حاضرة على جهة الحرية، تؤسس نسق التنامي والجدل الصوريين، وهي غير المعايير الذهنية "للجنس الأدبي" الحاضرة على جهة الضرورة واللزوم"[21]، وعليه فإن مقاربتنا في هذه المداخلة لا تعدو أن تكون محاولة للتقرب من مفهوم الصورة السردية في إبداع اخترنا أن يكون تحت مجهرها لنفهم عوالمه من جهة، ومعالمها كذلك من جهة أخرى، إذ أن "استيضاح تشكلات الصور السردية البليغة لا ينبغي أن ينفصل عن كشف الإطار الذهني الذي أبدعها في لحظة بذاتها، وفي جغرافيا معرفية معينة، ومن ثمّ فإن مهمة ربط الصور الروائية_مثلا_ بمرجعياتها الذهنية، يمكن أن تشكل مبحثا مختلفا، وخطوة تكميلية"[22]، وهو ميدان آخر يفتح المجال لدراسات أخرى ستثري الحقل السيميائي من جهة، والأدب الجزائري من جهة أخرى.

**الهوامش:**

1 - Jacques Fontanille, jacques.fontanille@unilim.fr, **Sémiotique des passions**, à : Saida Bechar : mellon272000@yahoo.fr, 13-2-2008.

2 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، دت، ص 251.

3 – نفسه، ص 244.

4 – نفسه، ص 245.

5 – نفسه، ص 250.

6 – شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية(في الرواية والقصة والسينما)، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 09.

7 – نفسه، ص 26.

8 – سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 118.

9 – عبد اللطيف محفوظ، وظيفة السرد في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص 58.

10 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2010، 10.

11 – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 125.

12 – سعيدة بشار، سيمياء الانتماء في رواية: "الانطباع الأخير" لـ:"مالك حداد"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو،2010، ص 83.

13 – نفسه، ص 87.

14 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 153.

15 – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 220.

16 – نفسه، ص 217.

17 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 169.

18 – نفسه، ص 141 .

19 – نفسه، ص 74–75.

20 – نفسه، ص 108–109.

21 – شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية (في الرواية والقصة والسينما)، ص 130.

22 – نفسه، ص 130.