

المثاقفة في رواية "كلاب الجحيم" لإبراهيم الدرغوثي

The Acculturation in the Novel "Dogs of Hell" by Ibrahim al-Darghouthi

* د/بليلى عواطف

belleili Awatef

مخبر التراث والدراسات اللسانية

جامعة الشاذلي بن جديد، الطارف (الجزائر)

Université Chadli Ben Djedid - El-Tarf (Algeria)

a.belleli@univ-eltarf.dz

تاريخ النشر: 2026/03/02

تاريخ القبول: 2025/12/02

تاريخ الإرسال: 2025/09/15

مُلَخِّصُ الْبَحْثِ

يهدف هذا المقال إلى الكشف عن كيفية توظيف الروائي التونسي "إبراهيم الدرغوثي" ظاهرة المثاقفة في رواية "كلاب الجحيم"، باستحضاره المرجعيات الدينية والتراثية والشعبية ضمن بنية سردية مفتوحة، تتفاعل فيها الرموز والثقافات دون أن تفقد الرواية تماسكها الفني أو هويتها المحلية.

تنطلق الدراسة من إشكالية مفادها: كيف تجلت ظاهرة المثاقفة في رواية "كلاب الجحيم" للدرغوثي من خلال الإشارات الثقافية التي وظفها؟ وهل حافظ النص السردى على وحدته الفنية رغم تناصه مع نماذج ثقافية متعددة؟

استندت الدراسة إلى المقاربة الثقافية معتمدة آليات النقد الثقافي لتحليل ظاهرة التناص، وصور التفاعل بين المرجعيات التراثية والعالمية داخل النص السردى.

وقد خلص البحث إلى أن "الدرغوثي" تمكّن من جعل المثاقفة آلية فنية ومعرفية تغني الرواية وتكسيها بعدا إنسانيا مفتوحا على تعدد المرجعيات، مما يجعلها نموذجا للسرد العربي الحديث في تفاعله مع الثقافات الأخرى دون أن يتخلّى عن جذوره المحلية وخصوصيته الجمالية.

الكلمات المفتاحية: المثاقفة، كلاب الجحيم، إبراهيم الدرغوثي.

Abstract:

This article aims to reveal how the Tunisian novelist Ibrahim al-Darghouthi employs the phenomenon of acculturation in his novel "Dogs of Hell," by incorporating religious, traditional, and popular references within an open narrative structure where symbols and cultures interact without the novel losing its artistic coherence or local identity.

* بليلى عواطف a.belleli@univ-eltarf.dz

The study begins with the question: How is the phenomenon of acculturation manifested in al-Darghouthi's "Dogs of Hell" through the cultural references he employs? And does the narrative text maintain its artistic unity despite its intertextuality with multiple cultural models?

The study adopts a cultural approach, employing the mechanisms of cultural criticism to analyze the phenomenon of intertextuality and the forms of interaction between traditional and global references within the narrative text.

The research concludes that al-Darghouthi successfully makes the acculturation an artistic and cognitive mechanism that enriches the novel and gives it a human dimension open to multiple references, thus making it a model for modern Arabic narrative in its interaction with other cultures without abandoning its local roots and aesthetic

Keywords: The Acculturation, Dogs of Hell, Ibrahim al-Darghouthi.



مقدمة:

تشير رواية "كلاب الجحيم" لمؤلفها "إبراهيم الدرغوثي"¹ فضول القارئ، بدءاً من عنوانها الذي يدفعه إلى قراءتها لمعرفة المقصود من "الكلاب"، ولماذا ربطهم الروائي بـ "الجحيم"؟. ولا تتوقف جاذبية الرواية عند عتبة عنوانها، بل تتخطاها إلى متن النص السردي الذي جمع فيها المؤلف عدداً من الثقافات، والأعمال الفنية التي عرفتها الثقافة الإنسانية مع استحضار شخصيات تراثية، وتوظيفها توظيفاً رمزياً، وبذلك تصبح الرواية مجالاً خصباً لدراسة فكرة المثاقفة، وبالبحث في سبل تداخل وتأثير الثقافات في ما بينها سواء كانت عربية أم غربية، قديمة أم حديثة، محلية شعبية أم رسمية.

إن ثراء الرواية بهذا الكم الثقافي المعرفي دفعنا لطرح مجموعة من التساؤلات، أهمها:

- كيف تجلت ظاهرة المثاقفة في الرواية من خلال الإشارات الثقافية التي وظفها الدرغوثي؟

- هل حافظت الرواية على وحدتها الفنية رغم تناسها مع نصوص فنية ونماذج ثقافية متعددة؟

- هل يمكن للقارئ العادي أن يستوعب هذا الزخم الثقافي ويتفاعل معه؟

ونسعى من خلال الدراسة إلى:

- رصد مظاهر المثاقفة في الرواية، وطريقة التفاعل بين الثقافات.

- بيان الوظيفة النقدية للمثاقفة كأداة للاحتجاج على السلطة في النص السردي.

- دراسة الكيفية التي عكس بها النص السردي جدلية الهوية المحلية المنفتحة على الآخر دون فقدان هويته وأصالته.

وتقتضي طبيعة الدراسة التوقف أولاً؛ عند مفهوم المثاقفة، باعتبارها مدخلا نظريا لفهم التفاعل بين الثقافات، ثم تقديم لمحة عن الرواية موضوع الدراسة "كلاب الجحيم"، قبل أن نقف عند أبرز مظاهر المثاقفة في الرواية. أولاً- مفهوم المثاقفة:

ينبغي مصطلح المثاقفة إلى حقل علم الاجتماع والأنثروبولوجيا الثقافية، ويقصد به "العمليات والتغيرات التي تسببها التفاعلات أو الاتصالات المباشرة والمستمرة القائمة بين مجموعات إثنية مختلفة، والتي تحدث اثر اجتياح أو استعمار أو هجرة، وسواء تعلق الأمر بالتبادل أم بالاقتراس أم بالمواجهة أم بالنبد أم بالتمثل أم بالتكيف أم بالتوفيقية أم بإعادة التأويل".²

يتضح مما سبق أن المثاقفة هي عملية مركبة لا تقوم نتيجة التبادل الثقافي فحسب، بل تتعداه لتشمل عدة مستويات من المواجهة والصراع إلى التوفيق والتأويل.

وتستخدم البحوث والدراسات مصطلحي المثاقفة والتثقاف بالمعنى ذاته، فكلاهما يدل على "تأثر الثقافات بعضها ببعض، نتيجة الاتصال بين الشعوب والمجتمعات، مما كانت طبيعة هذا الاتصال وأهدافه، وإن كانت معظم دراسات الاتصال الثقافي ركزت بالدرجة الأولى، على نوع معين من عمليات التغيير، وهو التغيير الاجتماعي أو تغيير الحياة الاجتماعية، وانعكاس ذلك التغيير على الثقافة".³؛ فمصطلحي المثاقفة والتثقاف يعكسان جوهرًا واحدًا هو التأثير المتبادل بين الثقافات نتيجة الاتصال بين الشعوب.

وفي حقل الأدب المقارن والأدب العالمي "تتطلب المثاقفة حدوث احتكاك مطول بين ثقافتين، ثم تأثير إحدى الثقافتين في الأخرى، أو التأثير الثقافي المتبادل فيما بينهما، بحيث تتعدل المسالك الثقافية والنماذج الثقافية والاجتماعية عند أحد الفرقاء أو عند الاثنين".⁴؛ فالأدب المقارن يؤكد أن شرط حدوث المثاقفة هو الاحتكاك المستمر بين الثقافات ما ينتج عنه تبادل للنماذج الثقافية بين الأطراف المتفاعلة.

ويعود ظهور مصطلح الثقاف في الساحة المعرفية إلى سنة 1936م، حيث أطلق ثلاثة أنثربولوجيين أمريكيين "روبرت ريدفيلد-Robert Redfield"، و"رالف لينتون-Ralph Linton"، و"ميلفيل هيرسكو فيتس Melville Jean Herskovits" تسمية الثقاف على التبادلات المحرصة في ثقافة ما عن طريق احتكاك ثقافة مع ثقافة أخرى.⁵

ويحمل مصطلح المثاقفة دلالات من المعاني المتشابهة فيما بينها بسبب التداخل المبني على التغيير الثقافي الذي نتج عنه شكل من أشكال الاتصال الثقافي مثل الاستعمار، أو المبادلات الثقافية والتجارية، أو الأسفار.⁶ وحدد "عز الدين المناصرة" عددا من المعاني لأشكال هذا المصطلح -المثاقفة- على النحو الآتي:

أولاً: تتم المثاقفة بين طرفين.

ثانياً: تتم المثاقفة بالقوة أو القبول.

ثالثاً: تحمل المثاقفة معنى التعالي عند طرف والدونية عند الطرف الآخر.

رابعاً: تحمل المثاقفة معنى الفترات الانتقالية والصراع بين طرفين (الاستعمار).

خامساً: تحمل المثاقفة معنى الاتصال والتواصل، والانفتاح والتبادل الثقافي الإيجابي.

سادسا: تحمل المثاقفة معنى التأقلم مع ثقافة الآخر، والاندماج فيه، فيساعد ذلك في إضافة عناصر جديدة إلى ثقافة أخرى.

سابعا: قد يؤدي ذلك إلى ازدواجية في الشخصية، حيث تبقى حائرة بين عناصر الهوية الأولى وبين العناصر الجديدة، وقد يفضي ذلك إلى رفض الثقافتين دون طرح البديل، أو يتم الهروب باتجاه ثالث.

ويرى "المناصرة" أن هذه المعاني لا يمكن أن تتناقض مع بعضها بعضاً لكنها تدل على أن المثاقفة يمكن أن تحدث بشكل سلمي أو إيجابي.⁷

ويبقى مفهوم المثاقفة مفهوما نظريا يقوم على مبدأ التداخل والتأثير المتبادل بين الثقافات الإنسانية، ومدخلا أساسيا لدراسة الهوية والانفتاح والتحول الثقافي في المجتمعات المعاصرة، وهو ما تهدف إليه هذه الدراسة التي تبحث عن مظاهر المثاقفة في الرواية كجنس أدبي له حضوره القوي في الساحة الإبداعية، ولما تملكه من قدرة على التعبير عن الحياة وما يكتنفها من تناقضات بطريقة فنية وجالية تصور علاقة الإنسان مع واقعه.

ثانيا-لمحة عن رواية "كلاب الجحيم":

صدرت رواية "كلاب الجحيم" للروائي التونسي "إبراهيم الدرغوثي" سنة ألفين وستة عشر عن دار زينب للنشر بتونس، وجاءت في مائة وسبع عشرة صفحة موزعة على تسعة وثلاثين فصلا قصيرا.

وتأتي هذه الرواية كامتدادا لرواية سابقة للدرغوثي بعنوان " وراء السراب.. قليلا"، مكملة لها في الطرح والاتجاه، وهو ما أشار إليه المؤلف على لسان سارده قائلا: "من المفروض لو اتبعت البناء الكرونولوجي في الكتابة السردية أن أبدأ هذه الرواية الجديدة من حيث انتهى الجزء الأول من ثلاثيتي التي وعدت بها القراء منذ أكثر من عشر سنوات حول بلاد الأهوال والأغوال، وأن أعود إلى خواتيم "و وراء السراب.. قليلا" ليكون تسلسل الأحداث منطقيا وبناء الأزمنة والأمكنة في اتساق مع البدايات، ولكن لعدة اعتبارات لن أبوح لكم بسرّها الآن آليت على نفسي أن أثور على هذا البناء المنطقي، وأن أشغل نفسي وأشغلكم بالفوضى"⁸، فهذا المقطع بمثابة إعلان سردي يخاطب فيه المؤلف القارئ مباشرة، ويهيئه لتقبل رواية تقوم على اللعب بالأزمنة والأمكنة، وتستبدل النظام بالفوضى.

تتناول الرواية أحداث انتفاضة الحوض المنجمي سنة ألفين وثمانية ضد نظام "بن علي" في ولاية قفصة جنوب تونس؛ وما رافقه من قمع واضطرابات اجتماعية، وتبدأ أحداث الرواية بـ "نباح الكلاب" التي توقظ البطل، وتنتهي بالرؤية الغامضة لجيفة الكلاب أمام "صاحب البيت"، وبين نباح الكلاب وموتها؛ ينقل لنا "الدرغوثي" على لسان سارده، معاناة عمال المناجم حيث يستحضر شخصيات ورموز من التراث والثقافات المختلفة، للتعبير عن مأساة الإنسان المهوّر، بأسلوب سردي يجمع بين الواقع والأسطوي، وبين التاريخي والعجائبي.

يعد العنوان هو العتبة الأولى للنص، من خلاله يمنح القارئ مفتاحا لتأويله وفهم مغاليقه، وعنوان الرواية التي بين أيدينا هو "كلاب الجحيم"؛ إذ يتكون من تركيب إضافي (كلاب+الجحيم)، حيث تحمل المفردتان حمولة رمزية تثير فضول القارئ وتدفعه للتساؤل: من المقصود بالكلاب؟، وما علاقتهم بالجحيم؟، فالكلاب هي حيوانات أليفة تتميز بصفتان متناقضتان الوفاء والشراسة. أما الجحيم في الثقافة الدينية، فهو مكان العقاب الأبدي، فالجمع بين الكلاب والجحيم يرمز إلى شخصيات أو قوى اجتماعية ظالمة؛ فالكلاب هنا ليست مجرد حيوانات بل هي رمز للبشر الذين تحولوا إلى أداة

للقمع أما الجحيم فهي رمزا لواقع اجتماعي أو سياسي يعيشه مجموعة من الأفراد، وبهذا يكون العنوان أداة لجذب القارئ حيث يوجهه منذ البداية إلى أن الرواية ستكشف حجما أرضيا جسده قوى متوحشة (الكلاب).

ويفتح "الدرغوثي" روايته بوضع ملاحظة للجمهور القراء مؤكدا على أنها مجرد ملاحظة لا غير؛ يوجه فيها خطابا يحيل به على رمز من رموز الثقافة العربية، يقول فيها: "ماذا لو كتب العرب رواياتهم كما كتب أحمد فارس بن يوسف بن منصور الشدياق روايته الساق على الساق في ما هو الفاريق؟"⁹

وردت الملاحظة بصيغة سؤال (ماذا لو)؛ وكأن الروائي يفترض ويتخيل حالة السرد العربي لو كتب على منوال تجربة "الشدياق" باعتبارها أول محاولة عربية تكسر هيمنة النموذج السردى الغربي، فالإحالة إلى "الشدياق" هنا ليست اعتباطية، بل هي إشارة إلى أن العربي بمقدوره صياغة ذاته وإنتاج سرديته؛ حتى وإن اتسمت بالفوضى والاختلاف عن النموذج الغربي للرواية.

ثالثا-مظاهر المثاقفة في الرواية:

انطلاقا من المفهوم النظري لمصطلح المثاقفة والملمحة التي قدمناها حول أبرز أحداث رواية "كلاب الجحيم"، نصل إلى تتبع أهم المظاهر التي عكست حضور المثاقفة في بنية الرواية وسياقها من خلال:

أ- تداخل الثقافات الشعبية والمحلية بالمرجعيات الدينية:

نقل "الدرغوثي" في روايته مجموعة من المعتقدات والتقاليد الشعبية، إلى جانب نصوص من الثقافة الدينية الإسلامية سواء بمعانيها أم في نصوصها الأصلية، يقول السارد: "رفع هاتفه إلى أذنه، وطلب رئيسه ليخبره بأنه أنجز المهمة في بضع دقائق، وأن الأمور عادت إلى نصابها، وأن لا خوف عليهم ولا هم يحزنون عندما انصبت عليهم الحجارة كوابل من السماء طيور الأبايل كانت ترحم السيارات ومن فيها بقوارير من لهب حوّلت ظلام آخر الليل إلى نهار مشرق وأدخلت الارتباك على خطة رجال الشرطة، فما عادوا يعرفون ما هم فاعلون."¹⁰

إن المقطع السابق غني بالرموز والإحالات الدينية، فعبارة (لا خوف عليهم ولا هم يحزنون) تحيلنا إلى معان من القرآن الكريم في وصف الناجين يوم القيامة، وقد وظفها الروائي بأسلوب السخرية من رجال الشرطة الذين اعتقدوا أنهم في أمان قبل أن تنصب عليهم الحجارة من طيور أبايل، وهنا يستدعي الروائي قصة أصحاب الفيل في (سورة الفيل)، فطيور الأبايل في سياق أحداث الرواية هي رمز للمقاومة الشعبية (الحجارة الملقاة على السيارات ورجال الشرطة)، واستدعاء قصة أصحاب الفيل من خلال هذه اللوحة السردية يعكس صورة المقاومة الشعبية لبطش السلطة الحاكمة.

إن الاهتمام بالثقافة الشعبية لا يكون على المستوى الجمالي فقط؛ إذ تمثل مادة خام لاستنباط أبعاد إيديولوجية واقتصادية واجتماعية وحتى سياسية؛ فـ "لا يهتم العلماء الذين درسوا (الثقافة الشعبية) بالأمور الجمالية، وبدلا من ذلك فإنهم سيمتحنون بالدور الذي تلعبه (الثقافة الشعبية) في المجتمع؛ وهي نقل الرسائل الإيديولوجية المنظمة في الثقافة الشعبية، والأسلوب الذي تنشأ به الثقافة الشعبية، والتأثير النفسي لها على الأفراد، وتصويرها المرأة، وأفراد الجماعة الأخرى العرقية والعنصرية والاجتماعية والاقتصادية في نصوص الثقافة الشعبية وهكذا"¹¹، فعلماء الثقافة الشعبية لا يركزون على الجوانب الجمالية، بل يهتمون بالدور الاجتماعي والايديولوجي لهذه الثقافة، وكيف تؤثر على الأفراد والجماعات.

نستحضر في هذا السياق مقطعا سرديا يمزج فيه "الدرغوثي" بين الثقافة الشعبية والإيحاءات الدينية؛ يقول السارد: "بعدما استحوذت قوات هولوكو الجوية على العلبة السنية التي سخرها زعيم الجان وخبأ فيها صفية عدنان فارس الفرسان جيء براق، فوضع علبة الثقاب على كدس من التراب، وبدأ يهيمهم ويغمغم ويدعو بالجاوي والبخور وبالويل والشبور وعواقب الأمور حتى تحولت القاعدة إلى دخان، وقد اشتعلت فيها النيران فعلاً صوته بالفرقان:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ:

﴿ قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ (1) اللَّهُ الصَّمَدُ (2) لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ (3) وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ (4) ﴾

... والشيخ يقرأ القرآن وسور البرهان، ويعيد القراءة، يتمم الآيات مرة، ويرتل مرات.¹²

تذكرنا شخصية هولوكو بالرمز التاريخي "هولوكو المغولي" الذي أنهى الحضارة الإسلامية بتدميره لبغداد، وتوظيفه في نص الرواية يحيل للسلطة المتعسفة سواء أكانت استعمارية أم محلية، بينما تمثل العلبة السنية أسرار السلطة. أما استحضار الروائي لمجموعة من الطقوس الشعبية مزجت بين السحر الشعبي، والتلاوة القرآنية هي مفارقة تعكس ازدواجية الثقافة الشعبية بين الاعتماد على التعزيمات القديمة، والاستعانة بالنص القرآني بتلاوة سورة قرآنية (سورة الإخلاص)، فالمقطع ليس مجرد محاكاة إنما هو نقد لسلطة قاهرة تشبه هولوكو، واستدعاء للتراث الشعبي والنص القرآني كأداة للاحتجاج والمقاومة، وهو في الوقت ذاته مزج بين المقدس الديني (القرآن) والمهندس (السحر والدخان).

إن إدراج المثل في نص الرواية لا يقتصر على وظيفته البلاغية؛ بل تحول إلى أداة نقدية استغلها الروائي لينقل التراث الجماعي وينتقد الوضع الاجتماعي، يقول السارد: "ولما انتهيت من القراءة وتمعت في المعاني، وعرفت الفريق الجاني قررت التريث قبل أن يقع الفأس على الرأس، ويعينني الندم ساعة".¹³ فالمثل الوارد في المقطع من الأمثال الشائعة في التراث العربي يستخدم للتحذير من التسرع، ووجوب الحذر قبل فوات الأوان، فالمثل هنا أصبح جسراً للمثاقفة بين التراث والكتابة الأدبية المعاصرة ليمنح الرواية طابع المحلية، وفي الوقت ذاته بعداً إنسانياً عالمياً؛ لأن هذا المثل له ما يماثله في الثقافات الأخرى.

يظهر مما سبق التداخل العميق بين الثقافة الشعبية والمرجعيات الدينية؛ حيث أدرج الروائي نصوصاً من القرآن الكريم إلى جانب الأمثال والحكم الشعبية، وقدم لنا صورة عن الطقوس الشعبية ممزوجة بالممارسات الدينية، ليتجول نصه السردى إلى مساحة يلتقي فيها المقدس بالمتداول اليومي.

ب- المزاجية بين الأسلوب المقامي والسرد الحديث:

تتداخل رواية "كلاب الجحيم" مع عدد من النصوص التراثية في إطار تناص يمنحها طابعاً من التنوع والجدية الثقافية، إذ عمد "الدرغوثي" إلى جمع ثقافات مختلفة في نص سردي واحد، فجاء نصه الروائي أشبه بتناصات متعددة ليقدم للقارئ عملاً سردياً قائماً على المثاقفة، ومستهدفاً إياها في الوقت ذاته، ويتجلى ذلك بوضوح في أحد المقاطع الذي ورد تحت عنوان "المقامة الفسفاطية"، يقول السارد: "قال الراوي: حدثنا بركان بن الشيخ سنان عن والده الحاج شعبان رحمه الله وبدر ثراه، وكان مقرباً من صاحب قلم السلطان، قال: إن شرارة انتفاضة العياط في بر الفسفاط قد بدأت من بلاد عين أم العرائس التي أنشأها فرنجة آخر الزمان في أطارق البلدان".¹⁴

يستهل الروائي المقطع السابق على منوال أسلوب المقامة (يقول الراوي، حدثنا)، وهو أسلوب يعيد إلى الأذهان طريقة القص العربي القديم والمرويات الشفوية، وتؤكد هذه السمة من خلال تكرارها في أكثر من موضع داخل الرواية، وعمد الروائي إلى ربط الماضي بالحاضر عبر شخصية "بركان بن الشيخ سنان" وروايته عن والده مشيرا إلى الفضاء المكاني (عين أم العرائس)، ويقدم هذا الفضاء باعتباره مرجعا دلاليا يحيل على الانتفاضة في الجنوب التونسي. كما ورد في نهاية المقطع عبارة (فرجة آخر زمان) ما يوحي بأثر الاستعمار الأوربي الذي أسس مدن صناعية في المنطقة، ومن ثم؛ فإن مزوجة الروائي بين الأسلوب المقامي التراثي والواقع الاجتماعي المحلي تجسد صورة عن مثاقفة مزدوجة الأبعاد: صراع الذاكرة الشعبية مع مخلفات الاستعمار، وتوظيف لغة سردية أدبية تكرس التراث للتعبير عن الواقع.

ويعود الروائي إلى التراث البلاغي العربي القديم ليستلهم منه تقنياته وأساليبه، وفي هذا السياق نورد المقطع الموالي: "وكان هذا الديوان على طول الزمان لا يمسه إلا فنان يقدر أخباره ولا يبيع أسرارها إلى الوسواس الحناس حتى يوم الناس هذا حيث تداوله عليا أساء الكياسة والفراسة والنجاسة والجساسة والسياسة والعساسة".¹⁵ يأتي هذا المقطع مشحونا بالإيجازات البلاغية حيث يعكس تداخل واع بين التراث البلاغي العربي القديم والواقع السياسي الاجتماعي المعاصر، ويبرز ذلك من خلال التراكيب القائمة على الجناس (الكياسة/الفراسة/ النجاسة/ الجساسة/ السياسة/العساسة) التي تعكس روح البلاغة العربية القديمة، وتوظفها في سياق جديد جعلها تتحول إلى أداة لغوية نقدية كاشفة عن ممارسات استبدادية معاصرة.

لم يكن استحضار "الدرغوثي" للتراث العربي القديم ومصادره في نصه السردية على سبيل التقليد، بل بوصفه أداة لتأويل الواقع والكشف عن أبعاده الرمزية، يقول السارد: "فالجميع قد مر من هنا، من بابل الجديدة التي زرعها الفرنسيون في هذه المهمة القفر المسكون بالضفادع والأفاعي وبنات آوى، وبأجناس مختلفة من البشر من كل الدنيا، وبشق الربع الخالي حدث عنه الجاحظ في كتاب الحيوان، ولكنه وجد بشحمه ولحمه في هذه البلاد، وبالعاريت الطائرة والجن الأزرق الذين سمعنا عنهم في حكايات الست شهرزاد".¹⁶

يصف السارد في المقطع السابق مدينة بابل الجديدة، والحيوانات التي تسكنها عبر صور مستمدة من نصوص تراثية قديمة ليحول الفضاء الواقعي إلى فضاء ذي طابع أسطوري، وقد استعان في ذلك بكتاب (الحيوان للجاحظ)، وهو من أهم مصادر التراث العربي "يحتوي ثروة علمية ولغوية وأدبية هامة متعلقة بالحيوان وطباعه وسلوكه وغرائزه، وغالبا ما كان المؤلف يخرج عن الإطار العلمي للكتاب إلى مواضيع وفوائد وحتى النوادر أحيانا، ما يضيف إلى الكتاب نفسا أدبيا يزيد القارئ فكرة ومعرفة، ولعله قصد بذلك الترويح عن القارئ".¹⁷ ومن خلال هذا التوظيف، تبرز أحد مظاهر المثاقفة حيث يتحول المكان الواقعي إلى فضاء أسطوري أقرب إلى المسرح الماورائي، وذلك عبر استدعاء الحيوانات بوصفها رموزا دلالية تجعل نص الرواية ثريا ومفتوحا أمام قراءات نقدية متعددة.

ويتجلى في ثنايا نص رواية "كلاب الجحيم" حضور مكثف لشخصيات رمزية متعددة المشارب؛ سياسية وأدبية وتاريخية، عربية وأعجمية، ويضفي هذا الحضور بعدا ثقافيا عميقا على الرواية؛ إذ يضع القارئ العربي أمام ضرورة الانفتاح على مجموعة من المرجعيات المعرفية المتنوعة التي لا غنى عنها لفهم النص وتفكيك رموزه، فالدرغوثي يستحضر أسماء وأعلاما مثل: (هولاكو، بانكسي، الجاحظ، الهمذاني، الشدياق...). كما يوظف أنماط تراثية كالمقامة، السير، الخطب،

ومن هنا تتجسد صورة المثاقفة حيث لا يظل القارئ سلبيا بل يشارك في العملية السردية من خلال تحفيزه على البحث واكتشاف خلفيات هذه الشخصيات والأنماط، وفهم سياقاتها التاريخية والثقافية.

يتضح لنا أن "الدرغوثي" قد استثمر في بناء روايته أدوات سردية تراثية، وهو ما أضفى على السرد طابعا تشويقيا جعل النص مفتوحا على التأويل والتفكير، وبالموازنة مع ذلك تحاكي الرواية في بنيتها الخط الغريبي الحديث للرواية من حيث تقسيمها إلى فصول. وبذلك تبرز الرواية كنموذج للتفاعل بين الموروث الثقافي العربي القديم وأشكال السرد الروائي المعاصر.

ج- التداخل بين الثقافة (الشعبية /الرسمية، العربية/الغربية):

إن الثقافة الرسمية هي ثقافة ترزعهما الدولة، على عكس الثقافة الشعبية التي يتم إنتاجها داخل البيئة الشعبية حيث "تكتسب الثقافة الرسمية صفاتها الرسمية نتيجة لكونها من إنتاج أفراد من صفوة خاصة، يتوفرون على الإنتاج الثقافي الذي تتبناه الشرائع الاجتماعية المهيمنة، ترعاه وتقدمه على أنه الثقافة القياسية الحقة، وهي ثقافة رسمية؛ لأن هذه الشرائع الاجتماعية المهيمنة تكفل لها الوسائل والمؤسسات النظامية الرسمية التي تعمل على تدعيمها وبسطها، وتضمن توصليها وإغنائها"¹⁸

مما سبق يمكننا القول أن موقف الثقافة الرسمية هو موقف متعال يسعى إلى إقصاء وتهيميش الثقافة الشعبية، وفي هذا الإطار يصور المقطع السردى الموالي الصراع الثقافي بين السلطة كمصدر للثقافة الرسمية والشعب كمصدر للثقافة الشعبية المحلية؛ يقول السارد: "ونجأة علا صوت فوق هذا الضجيج لحكيم الزمان يطلب من القوم الأمان قبل أن يقول: أسكتوا يا كلاب، وافهموا هذا السباب، فهذه رسالة لأم القرى من أبناء الأعمام والأخوال من المعتصمين والعمال تطلب منا أن نرفع معهم راية الرجال، وأن نسكت أصوات الجبال، فهلتموا هلموا لمجد الزمن، لقد صرخت في عروقنا الدماء نموت نموت وبجيتا الوطن."¹⁹

يوثق المقطع السابق انتفاضة عمال المناجم حيث يستعير الروائي الشعارات، والأهازيج الشعبية التي تردد في التظاهرات الشعبية (نموت نموت وبجيتا الوطن)، ويحولها إلى خطاب سردي ينتقد فيه السلطة الحاكمة، فالرواية انتقلت من السرد إلى الخطاب الذي يحاكي صوت الشارع، وبذلك يمزج النص بين الحقيقة التاريخية (انتفاضة المناجم في قفصة)، وبين البناء التخيلي الأسطوري (حكيم الزمان، أصوات الجبال).

وتعد الأغنية الشعبية كجنس من أجناس الأدب الشعبي مرآة عاكسة لأمال الناس وآلامهم، كما تحمل بين طياتها شفرات ثقافية تعبر عن الذات الشعبية، وتنقل تجاربها النضالية، وفي هذا المقام نستشهد بمقطع سردي وردت فيه أغنية شعبية للفنان القفصي الملتزم "الأزهر الضاوي"، يقول السارد: "ثم احتملوا الجثمان على عربة ذهبية نزلت من السماء، وطاروا وهم يسبحون ويهللون:

يا شهيد الخبزة رجعت

يا شهيد الخبزة ثور

طالعة من قبرك وردة

تنادي الشعب ايجيك ايزور."²⁰

مزج "الدرغوثي" بين الواقعي والأسطوري؛ فالشهاد في الخيلة الشعبية رمز للخلاص الجماعي، وخروج وردة من قبره توحى بالأمل والحياة بينما حمل جثائه على عربة ذهبية نزلت من السماء توحى بالقداسة والخلود، وهنا تلتقي عناصر التراث المحلي (الأغنية الشعبية) والخطاب السردى المعاصر (الرواية) ليجسدا البعد الثقافى للموروث المحلي.

ويستعين الروائي بالثقافة المحلية لينقل لنا لوحة سردية تعبر عن الحياة اليومية لعمال المناجم، يقول السارد: "روائح براريد الشاي الأحمر والأخضر وقطع الخبز اليابس وبقايا الثريد...وأشعار الثورين الجدد، وإذا الشعب يوما أراد الحياة، ونموت نموت وبجنا الوطن، وأعلام تونس ورايات فلسطين والعراق ولافتات الاتحاد العام التونسي، وصور جيفغارا ولينين وستالين".²¹

يجمع المقطع السابق بين الرموز الحسية (الروائح والطعام)، والسياسة (الأشعار، الأعلام، الشعارات، الصور)؛ فذكر براريد الشاي والخبز والثريد يعكس الثقافة الغذائية الشعبية التونسية. أما إدراج جزء من بيت شعري ل"أبي القاسم الشابي" (إذا الشعب يوما أراد الحياة) يمثل رمزا للأدب الوطني المقاوم، بينما تشير صور (جيفغارا ولينين وستالين وأعلام فلسطين والعراق) إلى التشابه بين النضال التونسي المحلي، وحركات التحرر العالمية؛ فالمثاقفة هنا تقوم على لقاء بين الثقافة الشعبية المحلية (الغذاء، الروائح، الشعر الوطني) والثقافات الثورية العالمية (الثوري الغربي والشرقي) باستلهم تجارب الآخر لدعم الهوية الوطنية.

ويستدعي "الدرغوثي" الثقافات التي عرفتها المنطقة، وفي مقدمتها الثقافة العثمانية، ليقم من خلالها مقارنة بين الماضي والحاضر، يقول السارد: "عن وزير المينة، عن وزير الميسرة، عن خزندار صاحب السكة والدنيا، قال: إن خزائن السلطة البهية والدولة العلية تخسر كل يوم من الآتاوات المترتبة على ديوان التراب أكثر من ألف ريال ذهباً جزاءً فوضى العوام وشراذم الظلام، وطالب بتعميم هذا الخبر في كل الجرائد المقروءة وفي الإذاعات المسموعة والمرئية، اللهم قد بلغت".²²

إن استخدام ألفاظ مثل: (خزندار، خزائن السلطة، الدولة العلية، الآتاوات، ديوان، ريال) تحاكي أسلوب المراسلات العثمانية، فهذه المثاقفة بين الثقافة اللغوية العثمانية الرسمية وبين اللغة الإعلامية الحديثة (الجرائد المقروءة، الإذاعات المسموعة) تخلق مفارقة زمنية؛ فحسارة الدولة بسبب فوضى العوام وشراذم الظلام هي تحميل للشعب مسؤولية تدهور الأوضاع الاقتصادية بينما تغيب مساءلة أطراف الفساد في السلطة ما يكشف استمرارية الذهنية القديمة في خطاب الدولة الحديثة. وتوظيف المصطلحات العثمانية دلالة على الممارسات القهرية، وكأن حكم الزمن العثماني مازال يحتم على الحاضر التونسي.

ويربط "الدرغوثي" المحلي بالعالمي من خلال فصل في روايته عنونه بـ "بانكسي" في الرديف، وذلك باستدعاء رمز فني معاصر "بانكسي"، وإدخاله في حبكة روايته، وكيف جسّد هذا الفنان الغربي أحداث الانتفاضة بفنه، يقول السارد: "إن الصور والكتابات التي انتشرت في كل مكان كانت مرسومة ببخاخات التلوين بأيادي فنانين نسبهم إلى فن الشارع، تسللوا لهذه القرى في غفلة من رقابة المخبزين وعاثوا في الأرض فسادا بالرسوم والتلوين، وقال إن من بينهم رسام انجليزي مشهور بارع في هذا الفن كأنه تتلمذ عن الجن اسمه بانكسي يحضر كلما غاب الرقيب، ولا يعترف بالهلال والصليب، دينه كما يقول الحرية ومعبده في البرية".²³

تخضر شخصية "بانكسي" في المقطع السابق بوصفها رمزا للفن الثوري والتمرد على الأوضاع بما يحمله من سمعة عالمية في فن الشارع، فإدماج فنان غربي أنجلزي في سياق أحداث محلية تونسية هو مظهر من مظاهر المثاقفة الفنية، أي التقاء الثقافات في مكان واحد (استخدام فن الغرافيتي كأداة احتجاجية)؛ فاستلهم شباب الحوض من الفنان لم يكن تقليدا للغرب، بل تلاقا هدفه الربط بين معاناة عمال الجنوب التونسي وتجارب عالمية للرفض والتمرد عبر إحالة عالمية لفنان بريطاني كرمز لفن مجهول ثائر على التقاليد المهينة (كأنه تتلمذ عن الجن)، فهو أشبه بالكائن الأسطوري ما يجعل القارئ يتلبس بين المتخيل والواقعي.

يتجلى التداخل الثقافي في الرواية من خلال تعدد المرجعيات التي يوظفها "الدرغوثي"؛ إذ يستحضر الثقافة الشعبية كالأغنية الشعبية ويوازنها مع الثقافة الرسمية بما تحمله من شعارات سياسية مرتبطة بالسلطة، كما تنفتح الرواية على الثقافة العربية عبر توظيف الأشعار والأمثال، في حين يحضر البعد الغربي من خلال رموز عالمية كجيجفارا وبانكسي وغيرها، وهذا التنوع في الثقافات يعكس حركية المثاقفة، ويجعل من رواية "كلاب الجحيم" فضاءا للتفاعل الثقافي.

د- حضور الثقافة العجائبية:

إن العجائبي عالم له حدوده وعناصره وجاليته، فالعجيب "لا يشبه الواقع بل يجاوزه دون اصطدام وصراع رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين، وتباين صفاتها فقارئ الحكايات العجبية كالف ليلة وليلة، يتعاش مع السحرة والعالمقة والجان فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها الآخر، وهو من بداية القصة يترك عالمه الواقعي وينتقل بالفكر إلى عالم آخر، مسلما بقوانينه ومنطقه. ففي حكايات الجان لا يثير حضور الجني وعمله وطاقته وطاعته لملك المقمق استغراب شخصيات القصة ولا قرائها بسبب تواطؤ القارئ مع ما يخالف منطقته، وتحليه مؤقتا عن حسه النقدي، وقبوله بدخول اللعبة الفنية".²⁴

يعتمد "الدرغوثي" أسلوبا سرديا يمزج فيه بين الواقع والخيال العجائبي، ويتجلى ذلك من خلال المقطع الذي يقول فيه السارد: "هذا الرائي الملعون الخارج من بلاد العفريت يتلون في صور كثيرة، ويتعدد ما شاء له التعدد، ويطوي المسافات طيا، ويسافر في المكان والزمان... حتى أنه بمقدوره أن يكون مئات الأشخاص في لحظة واحدة أو أن يتحول من ذكر إلى أنثى، ومن طفل إلى شيخ أو من عصفور إلى نمر ومن شحاذ إلى ملك، وأنت فاغر فاك تستعبد بمولك إذ يكتفيه أن يطلب من ملك الجن برقان أيا العجائب طلبا، فيستجيب له في اللحظة والساعة".²⁵

يكشف المقطع البعد العجائبي في الرواية، حيث يوظف "الدرغوثي" شخصية (الرائي الملعون)، شخصية خيالية خارقة لها القدرة على التحول المستمر وفي شتى الصور، وتجاوز حدود المكان والزمان (من ذكر إلى أنثى، من طفل إلى شيخ، من عصفور إلى نمر...) ما يعكس فكرة تعدد الهويات، فالسارد هنا يخاطب القارئ مباشرة، وكأنه يضعه داخل التجربة (وأنت فاغر فاك)، فالمقطع في مجمله يرمز للأفكار والإيديولوجيات التي تتخذ وجوها كثيرة بهدف السيطرة سواء بالاستعانة بقوى خفية أم بالغواية.

وتؤدي الرواية أدوارا مختلفة؛ كالمثاقفة والتسلية والتربية والتعليم. كما أنها تعكس الواقع وتمثل ذوق الجمهور، وهي تستعين في ذلك بمجموعة من العناصر الأدبية كالأسطورة والخرافة والعجائبية التي تتمتعها سحرا خاصا، وتزيد من تأثيرها؛ فتخلق عالما ميثولوجيا شغوفًا لكل ما هو خارق سحري وعجيب حيث يتزاوج فيه الأدب الروائي بالأدب الهامشي،

والحقيقي بالحلم الإنساني القديم الذي يغلب عليه حب الاستكشاف والمغامرة، وهذا الإحساس القلق استدعى كل ما هو غير مألوف وعجيب في الرواية.²⁶

ألبس الروائي نصه السردى عباءة العجائبي للكشف عن معانٍ متوارية تحت بنيتهِ الروائية؛ في هذا السياق نستحضر مقطعا يصف فيه كائنات غير طبيعية تجمع في شكلها بين الإنسان والحيوان، يقول السارد: "في تلك الليلة حدث ما لم يكن في الحسبان ولم يتوقعه الحدثان، حطت في الساحة طيور عجيبية لم تر على طول الزمان، كانت في أشكال مختلفة قريبة في صورها من طائر البوم، ولكنها تحمل وجوه آدمية، وكانت تصرخ بأصوات مفزعة وبلغة عربية فصيحة: أسقوني.. أسقوني.. أسقوني من دم قاتلي."²⁷

يظهر المقطع قدرة الروائي على توظيف العجائبي لتجسيد الصراع الاجتماعي والسياسي، إذ تتحول الطيور العجيبة إلى رموز للقهر والمقاومة، وصرختها بلغة عربية فصيحة يحول المشهد إلى فضاء رمزي يجمع فيه بين المرجعيات الشعبية واللغة الفصيحة.

وابتكر "الدرغوثي" من خلال روايته عالما مشحونا بالرموز، يتجاوز فيه الواقعي بالعجائبي، والتاريخي بالأسطوري، ويتزاوج فيه السرد بالخيال الشعبي ما منح نصه سحرا خاصا جعله قادرا على استدعاء عناصر العجيب لترميز هذا الواقع، وبذلك تتحول المثاقفة في الرواية من مجرد تفاعل ثقافي إلى آلية فنية وفكرية تكشف عن واقع ما بعد الاستعمار، وعن التحولات التي أصابت المجتمع العربي نتيجة الاحتكاك بالثقافات الأخرى، دون أن يفقد النص جذوره في التراث الشعبي والوجدان الجماعي التونسي.

خاتمة:

في ختام دراستنا لظاهرة المثاقفة في رواية "كلاب الجحيم" لـ "إبراهيم الدرغوثي"، يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية:

- اتسمت رواية "كلاب الجحيم" بثرائها فنيا وثقافيا، حيث تحول النص السردى إلى ميدان تتنازع فيه العديد من الثقافات العالمية مع التراث العربي القديم والثقافة المحلية.
- تجلت المثاقفة في ثنایا النص السردى؛ إذ لم يطرحها الروائي بشكل مباشر بل تجسدت من خلال أربعة عناصر تمثلت في:

- تداخل الثقافة الشعبية المحلية بالمرجعيات الدينية.
- المزاجية بين الأسلوب المقامي والسرد الحديث.
- التداخل بين الثقافة (الشعبية / الرسمية، العربية / الغربية).
- استحضار الثقافة العجائبية.

- مزج الدرغوثي في روايته بين التخيل والواقع، بين المقدس والمدنس، بين المحلي والكوني، ما جعلها تتجاوز حدود السرد التاريخي إلى مقام رمزي-تأويلي مفتوح على قراءات شتى، وقد أظهرت المثاقفة هنا ليست فقط كفعل فني، بل كخطاب مضاد يستعيد الهامش ويمنحه سلطة السرد، ويواجه ثقافة القمع بثقافة التخيل والتحرر.

- إن تنوع الإشارات الثقافية زمنًا (الماضي/الحاضر)، وأما (الإنس/الجن، العرب/العجم)، وفنونا (الشعر، المقامة، الخطب)، ارتبطت بالرسالة الجوهرية للعمل الروائي، وهو الانتفاضة الواقعية التي قادها عمال المناجم ضد الظلم والقهر والتهميش، وهو ما دفع بالروائي إلى التعبير عنها بعيدا عن المراقبة السياسية باستدعاء نماذج ثقافية من الواقع والخيال لرفض الوضع الذي يعيشه عمال المناجم.

- نجح الدرغوثي في توظيف مفهوم المثاقفة في روايته بوصفها آلية سردية ورمزية فاعلة، لا تقتصر على التداخل الشكلي بين المرجعيات، بل تنخرط بعمق في إنتاج معنى جديد متجاوز للحدود الثقافية الضيقة، فقد شكلت المثاقفة بين الرموز الدينية والموروث الشعبي، وبين الشكل التراثي والبنية الروائية الحديثة، بعدا جماليا ودلاليا سمح للنص بأن يكون منصة مقاومة ثقافية ضد العنف الرمزي والمؤسسي الذي تمارسه السلطة.

هوامش

¹ - الروائي إبراهيم الدرغوثي: قاص وروائي ومترجم تونسي ولد بتوزر في 21 ديسمبر 1955، نائب رئيس إتحاد الكتاب التونسيين، له مجموعة من القصص القصيرة والروايات، ينظر: إبراهيم الدرغوثي، 2016م، كلاب الجحيم، ط1، تونس، دار زينب للنشر والتوزيع، ص1.

² - جيل فيريول، 2011م، معجم مصطلحات علم الاجتماع، ترجمة: أنسام محمد الأسعد، ط1، بيروت، دار الهلال، ص29.

³ - عيسى شماس، 2004م، مدخل إلى علم الإنسان، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص146.

⁴ - فريدريك معتوق، 1998م، معجم العلوم الاجتماعية، بيروت، أكاديميا أنترناشونال، ص20.

⁵ - حسن إياس، 2008م، الثقافة بين الكوني والخصوصي، ط1، دمشق، دار الفرق للطباعة والنشر والتوزيع، ص405.

⁶ - سليم محمدي ومحمد الصالح خرفي (2025م)، أسئلة المثقف والثقافة في النقد الجامعي الجزائري المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، المجلد:14، العدد:02، ص20.

⁷ - عز الدين المناصرة، 1996م، المثاقفة والنقد المقارن-منظور إشكالي-، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص73.

⁸ - إبراهيم الدرغوثي، كلاب الجحيم، ص12.

⁹ - المصدر نفسه، ص6.

¹⁰ - المصدر نفسه، ص17.

¹¹ - سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، بيروت، دار الكتب العلمية، ص114.

¹² - إبراهيم الدرغوثي، كلاب الجحيم، ص63.

¹³ - المصدر نفسه، ص67.

¹⁴ - المصدر نفسه، ص27.

¹⁵ - المصدر نفسه، ص80.

¹⁶ - المصدر نفسه، ص13.

¹⁷ - عمارة فاطمة الزهراء (2019)، كتاب الحيوان للجاحظ أول موسوعة علمية عربية في علم الحيوان، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة حسبية بن بوعلي، الشلف، المجلد:11، العدد:01، ص133.

¹⁸ - عبد الحميد حواس، 2005م، أوراق في الثقافة الشعبية، ط1، القاهرة، شركة الأمل للطباعة والنشر، ص155-156.

- إبراهيم الدرغوثي ، كلاب الجحيم ، ص 41.¹⁹
- المصدر نفسه، ص 38.²⁰
- المصدر نفسه، ص 30.²¹
- المصدر نفسه، ص 39.²²
- * بانكسي: فنان انجليزي مشهور يعتبر من أهم رسامي فن الجرافيتي في العصر الحديث، ينظر: إبراهيم الدرغوثي، كلاب الجحيم، ص 47
- المصدر نفسه، ص 47-48.²³
- ²⁴لطيف زيتوني، 2002م، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي-انجليزي-فرنسي)، ط1، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ص 87.
- إبراهيم الدرغوثي ، كلاب الجحيم ، ص 43.²⁵
- ²⁶ينظر: يرولان بورنوف، ريال اوتيليه، 1991م، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، ص 11-12.
- إبراهيم الدرغوثي ، كلاب الجحيم ، ص 57.

27

قائمة المراجع:

1. إبراهيم الدرغوثي، 2016م، كلاب الجحيم، ط1، تونس، دار زينب للنشر والتوزيع.
2. جيل فيريول، 2011م، معجم مصطلحات علم الاجتماع، ترجمة: أنسام محمد الأسعد، ط1، بيروت، دار الهلال.
3. حسن إياس، 2008م، الثقافة بين الكوني والخصوصي، ط1، دمشق، دار الفرق للبطاعة والنشر والتوزيع.
4. سليم محمدي ومحمد الصالح خرفي (2025م)، أسئلة المثقف والثقافة في النقد الجامعي الجزائري المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، المجلد: 14، العدد: 02، ص من 15 إلى 28.
5. سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، بيروت، دار الكتب العلمية.
6. عبد الحميد حواس، 2005م، أوراق في الثقافة الشعبية، ط1، القاهرة، شركة الأمل للطباعة والنشر.
7. عز الدين المناصرة، 1996م، المثاقفة والنقد المقارن-منظور إشكالي-، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
8. عمارة فاطمة الزهراء (2019م)، كتاب الحيوان للجاحظ أول موسوعة علمية عربية في علم الحيوان، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة حسنية بن بوعلي، الشلف، المجلد: 11، العدد: 01، ص من 130 إلى 136.
9. عيسى شماس، 2004م، مدخل إلى علم الإنسان، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
10. فريدريك معتوق، 1998م، معجم العلوم الاجتماعية، بيروت، أكاديميا.
11. لطيف زيتوني، 2002م، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي-انجليزي-فرنسي)، ط1، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون.
12. يرولان بورنوف، ريال اوتيليه، سنة 1991م، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية.