ملامح تداخل الأجناس الفنّية في روايات أحمد محمود وعبد الرحمن منيف
دراسة مقارنة في الروايتين الإيرانية والعربية

يد الله ملايري * وعبدالكريم جرادات**

ملخص

تسعى هذه الدراسة المقارنة إلى إلقاء الضوء على ملامح حضور الفنون الأخرى في روايات (أحمد محمود) الروائي الإيراني، و(عبد الرحمن منيف) الروائي العربي، وتستخدم الدراسة إنجازات المدرستين الأميركية والسلافية لإبراز نقاط التشابه والاختلاف في تقنيات توظيف الكاتبين لهذه الفنون في نصيهما الروائيين. أما الفنون التي رُصدت ملامحها فهي الفنون التشكيلية (الرسم والنحت)، وفنّ التصوير(السينما والتصوير الفوتوغرافي)، والفنون الإيقاعية(الرقص والموسيقى). وتراءى لنا ـ من خلال الدراسة ـ أنّ الروائيَيْن وظّفا إنجازات هذه الفنون أو تقنياتها ـ في نصّيهما ـ بطريقة انسجم فيها العنصر الرافد مع خطابهما الروائي، ممّا أدّى إلى إثراء رواياتهما وقدرتها على الإقناع في توجيه رسالتها إلى المتلقي.

الكلمات المفتاحية: الرواية الفارسية، الرواية العربية، احمد محمود، عبدالرحمن منيف، الأجناس الفنية، الأدب المقارن.

المقدمة:

تهدف هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على ملامح استخدام (أحمد محمود)[1]، و(عبد الرحمن منيف)[2] إنجازات الأجناس الفنيّة الأخرى في رواياتهما، كما تقارن الدور النصّي الذي يضطلع به كلّ رافد من هذه الأجناس على مستوى الخطاب الروائي لدى الكاتبين، حيث تعتبر هذه الدراسة الأولى في هذا الموضوع ولم يتم التطرق إليه في دراسات سابقة.

إنّ الرواية من أكثر الفنون ديمقراطية وانفتاحاً وتعدّدية، فهي تأخذ من بقيّة الفنون وتعطيها، تشرب ما اختمر في دنان تلك الفنون، وتدير عليها كأس خمرها، فلا بدّ لكلّ فنّ يريد أن يبقى نابضاً بالحياة أن يستفيد من منجزات الفنون الأخرى ويستخدم القوى المؤثرة فيها. وهكذا تنشأ علاقة تبادل بين الأجناس الفنية، ومن هذه العلاقة تنبثق مصطلحات مثل "تداخل الأجناس"، و"النصّ المفتوح"، و"الكتابة عبر النوعية". ويرجع نشوء هذه المصطلحات إلى أنّ الحدود بين

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2014.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران.
* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جامعة آل البيت، المفرق، الأ{دن.

الأجناس لم تعد الآن بالصرامة نفسها والقطع والتحديد التي كانت قائمة في الماضي، بل وصل الأمر إلى درجة سقوط هذه الحدود وتداخل الأجناس[3].

ويشكّل تداخل الأجناس حواراً بين الأجناس ويتوقّف نجاح هذا الحوار على مدى صلة المبدع بالفنون الأخرى، فهناك ممرّات سرّيّة كثيرة ومهمّة بين هذه الأجناس، والمطلوب من المبدع أن يحاول اكتشاف هذه الممرّات ويصل إليها ويسلكها، من خلال تجارب وأساليب متعدّدة[4].

ويجدر الانتباه إلى أنّ تداخل الأجناس لا يعني انتفاء الأجناس، وعلى الرغم من علاقة التبادل بينها فإنّ "النظرة النقدية التحليلية تستطيع في النهاية أن تحدد الانتماء الواسع للعمل الفني المحدد إلى نوع ما"[5]. وجاء هذا الانتباه طمأنة للفنانين الذين يعدّون أي اقتراب من مجال إبداعهم مسّاً بهم ورغبة في احتلال قلعتهم، مما يدعوهم لأن يكوّنوا متراساً، دفاعاً عن تلك القلعة،[6] الأمر الذي يسدّ الباب أمام تقارب الأجناس ومن ثمّ تداخلها الذي يغني كلّ الفنون؛ كما نرى في هذه الدراسة التي ترصد إغناء الرواية، لدى علمين بارزين للروايتين الفارسية والعربية، بمنجزات الفنون الأخرى.

وقد اعتمدت هذه الدراسة إنجازات المدرستين الأميركية والسلافية اللتين تركّزان على نقاط التشابه والاختلاف بين الأعمال الفنية، وتقرّبان الدرس المقارن من الدراسة النقدية عبر تحويله إلى منهج للتذوّق الأدبي[7]. حيث يعرف (هنرى رماك) أحد أكبر المقارنين في امريكا الأدب المقارن بقوله: هو دراسة الأدب خلف حدود بلد معين،ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى، وذلك من مثل الفنون كالرسم والنحت والعمارة والموسيقى[8]، كما أوضح كمال أبو ديب في تعريفه للأدب المقارن بأنه: دراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى مثل الفنون والفلسفة من جهة أخرى"[9]، ويتراءى لنا أنّ استخدام هذا المنهج في الدراسات الأدبية المقارنة يسهم في ترسيخ الحوار الذي يجب أن يتأسّس على التعددية المبنية على الاعتراف بالآخر، بكيانه المستقل وخصوصياته الفكرية والثقافية؛ ولا شكّ في أنّ لمعرفة نقاط التشابه والاختلاف بين "الذات" و"الآخر" ـ التي هي من المرتكزات الأساسية للمدرستين الأميركية والسلافية في الأدب المقارن ـ دوراً أساسياً في الإجابة عن سؤال الهوية الملحّ وفي الاعتراف بالآخر، الذي عبر العلاقة به تتعيّن هوية الذات[10].

قبل الولوج في صلب الموضوع نشير بإيجاز إلى حياة الكاتبين وأهمّ أعمالهما، ثمّ نتوقف عند مفهوم "تداخل الأجناس"، تمهيداً لدراسة تجليات فنون الرسم والنحت والسينما والتصوير الفوتوغرافي والرقص والموسيقى في رواياتهما.

ملامح تداخل الأجناس في روايات الكاتبين:

لم تقتصر حياة الكاتبين الإبداعية على كتابة الرواية بل جاوزتها إلى العوالم الأدبية والفنية الأخرى، بالإضافة إلى أنّهما كانا من متذوّقي بعض الفنون الأخرى.وكان لـ (منيف) ـ إلى جانب إبداعه الروائي ـ صلّة خاصّة بالفنّ التشكيلي، بالإضافة إلى حبّه الجمّ لفنّ الموسيقى. كما كانت تربط (محمود) علاقة وطيدة بفنّ السينما، فكتب عدداً من السيناريوهات، كما كان يعشق الموسيقى والرقص. فانعكست ممارسة الكاتبين للأجناس الفنية الأخرى أو تذوّقهما لهذه الفنون على خطابهما الروائي. ونحاول ـ عبر الفقرات التالية ـ أن نسلّط الضوء على تجليّات هذه الفنون في روايات الكاتبين.

أولاً ـ ملامح الفنّ التشكيلي:

ـ فنّ الرسم:

يوضح الفنان التشكيلي (مروان قصاب باشي) علاقة (منيف) بالفنّ التشكيلي ـ خاصّة الرسم ـ بقوله: "إنّ عبد الرحمن منيف من الكُتّاب القلائل في العالم العربي ممن يهتمون بالفنون التشكيليّة اهتماماً جديّاً، ويحاولون (مطالعتها) والاستفسار الإبداعيّ عنها..."[11]، أمّا عن طريقة (منيف) في الرسم فيقول (قصّاب باشي): "غالباً ما يبدأ عبد الرحمن بالقلم من نقطةٍ يسيّرها بسرعة في خطٍّ متواصل ومستمر، يكتب فيه بدل الكلمة رسمةً بسرعة كبيرة تأتي من شعورٍ باطنيٍّ حافزٍ... وهذه النّقطة ما تكاد تبدأ حتى تنتهي بذلك الخطّ أيضاً مع تركيز كبير. وهكذا تبدو طريقة عبد الرحمن في العمل وتسجيل (الشّيء) مع التأهّب الباطنيّ له، ذات الطريقة التي نادى بها السورياليون في استحضار العمل، وسمّوها بالـ «أوتوماتيكيّة» (dessin automatique) في الفن..."[12]، وأخذ الكاتب في أعماله الأخيرة منحى جديداً ومُختلفاً من ناحية المادّة التي استعملها في الرسم، إذ إنه استبدل القلم بطباشير الفحم العريضة، فسعى من خلالها إلى إعطاء الأعمال أشكالاً جديدةً واستقلاليّة فيما يتعلّق بالحجوم والفراغات ويتقرّب في هذا البناء من الرؤية التكعيبية [13].

إنّ تجليّات فنّ الرسم تظهر في تلك الرسوم التي زيّن (منيف) بها روايتيه "حين تركنا الجسر" ـ في طبعتها التاسعة و"أم النذور"ـ في طبعتها الأولى. وتشترك رسوم الروايتين في الطغيان الكامل للونين الأسود والأبيض عليها وفي تأكيدِها الحدث والشخصيّة. ونرى في "حين تركنا الجسر" كيف أنّ الروائي يرسم لوحة عن رحلة صيد لـ (زكي نداوي) بصحبة كلبه (وردان) وخلفهما طائر يطير في السماء في الاتجاه المعاكس لاتجاه الشخصيّة وكلبها[14]. وبما أنّ الحدثَ الرئيس في هذه الرواية رحلة ُالصيد، وأنّ الشخصيات الرئيسية هي (زكي)، و(وردان)، والطائرُ

الذي يبحثان عنه، فإنّ هذه اللوحة تسهم في نسج سدى النصّ ولحمته، إذ بالإضافة إلى جمعه حدث الرواية الرئيسي وشخصياتها الرئيسية، فإنّ حركة الطائر في الاتجاه المعاكس لحركة الصيّاد وكلبه، ترمز إلى خطئهما في اختيار الاتجاه المناسب، ويشكّل هذا الترميز استشرافاً لما تؤول إليه عملية الصيد من الإخفاق في نهاية الرواية.

ولم تكتف هذه اللوحة بإضاءة هذه الزاوية من دهليز النصّ المظلم، بل ذهبت أبعد من ذلك إذ عكست بخطوط سوداء شبيهة بأمواج البحر على صدر (زكي) ـ اضطرابَ هذه الشخصية، الذي كان نتيجة الصدمة التي تلقّاها، يوم الهزيمة، يوم أجبر مع رفاقه الجنود على ترك الجسر الذي كان مهيّأً للعبور لكنّه تُرك سدى بعد أن جاءت الأوامر بالانسحاب. كما نرى من خلال هذه اللوحة بدايات تماهي (زكي) وكلبه (وردان)، حيث دخل رأس الكلب في القسم السفلي من جسد (زكي). ويكتمل هذا التماهي في اللوحة التي تلي اللوحة السابقة[15]، إذ يبدو لنا أنّ (زكي) الذي اصطاد السمنتين ينظر إليهما وقد تماهى ـ تماماً ـ في اللوحة مع الكلب. ويعود هذا الإيحاء بالتماهي إلى رسم (منيف) لرأس (زكي) بطريقة يبدو فيها أنّ ضفيرتي شعره المسترسل على أذنيه وكتفيه تشابهان أذني الكلب (وردان).

أما في رواية "أم النذور"ـ وفي إطار تأكيد الشخصية والحدث ـ فنرى كيف تنسجم اللوحاتُ، التي زُيّنت بها الرواية، والأحداثَ والشخصياتَ الروائية انسجاماً يساعد القارئ على تذوّق متعة النصّ وجماله الفنيّ. على سبيل المثال يتخيّل الطفل (سامح) بطلُ الرواية الشيخَ (سليم) الذي يضرب الأطفالَ **"كومة من الرماد، ثم تصور الكومة مبعوجة من وسطها، ولها أذرع، وفي نهاية الذراع اليمنى عصا..."**[16]، عندما يرسم الكاتب هذا المشهد يعقبه بلوحة تصوّر الشيخ كما تخيّله (سامح). واستوت اللوحة على ما هي عليه بفعل استخدام (منيف) طباشير الفحم العريضة التي تجعل اللوحة تقترب من التكعيبية[17]، حسب ما قاله (مروان قصّاب باشي) سابقاً، فثورية اللوحة المعادلة لثوريّة خيال (سامح) تناسب ثوريّة الحركة التكعيبية، أمّا زيادة قوة الشكل والخط والحجم فواضحة، كما أنّ جعل الشيخ كومة مبعوجة من الرماد هو انتزاع لهيبة الشيخ ووقاره في خيال الطفل.

ولم تقتصر علاقة (منيف) بالرسم ـ والحركة التكعيبية بشكل خاصّ ـ في أعماله التي زيّن بها بعض رواياته، بل ولجت هذه العلاقة إلى أعماق النصّ الروائي في بعض رواياته الأخرى. وفي رواية "شرق المتوسط"، التي هي تعرية للقمع وعدم الاعتراف بإنسانية الإنسان، يستعين الكاتب بلوحة "غارنيكا" لـ (بيكاسو) ليكشف عن أشياء أهمّها: 1ـ توفّر الحرية في الغرب وغيابها في الشرق، 2ـ كون الحركة الحضارية تدريجية وتراكمية، 3ـ التزام الفنان، 4ـ تقدّم الغرب وتخلّف الشرق، 5ـ تقصير بعض المثقّفين نتيجة خوفهم. ومن خلال الحوار الذي يجري بين (رجب

إسماعيل) بطل الرواية و(عبد الغفور) ـ الذي يدرس الفنون الجميلة في (مرسيليا) ـ وهما يتطلّعان إلى"غارنيكا"، نكتشف أنّ الثاني يعتقد لو أنّ رساماً في شرق المتوسط رسم هذه اللوحة لضربوه بالحجارة، لأنّ الحضارة سُلّم ليس له نهاية، ويجب على الشعوب أن تبدأ من أول السلّم، وشعبنا لم يكتشف بعد السلّم وكلّ محاولة لإقناعه بغير ذلك خطأ. وعندما يقول له (رجب): إنّ مهمة الفنان استلهام قضايا شعبه ومآسيه وطموحاته، فقد استطاع (بيكاسو) أن يقود ثورة من خلال"غارنيكا"، إذن على (عبد الغفور)أن يسهم في إيقاظ شعبه، يردّ الأخير أنّ (بيكاسو) كان يقود شعباً استوعب الحضارة ونحن نزحف إلى الخلف، نرفض الحضارة ونحاربها وأنا لا أريد أن أدفع الثمن غاليا [18].

ويسجّل للكاتب اختيارُه لـ "اللوحة المذكورة" لأنّ موضوع العملين ـ "شرق المتوسط" و"غارنيكا"ـ متشابه، فكلاهما احتجاجٌ؛ إنّ الأول صرخة احتجاج أمام "ألوان التنكيل التي يتعرض لها صاحب الرأي"[19]، أمّا الثاني فأحد أشدّ أعمال (بيكاسو) الفنية إدانة، وجاء بعد القصف الوحشي الذي تعرضت له بلدة (غارنيكا) الصغيرة، في (إسبانيا) بالطائرات الفاشية. وتمثّل اللوحة أقصى ما أوحى به الرعب الناجم من الدمار في كلّ مكان [20].

وحين ننتقل إلى روايات (محمود) نرى للفنّ التشكيلي ـ خاصّة الرسم ـ دوراً مهمّاً في تكوين بنية الخطاب الروائي. فعلى مستوى استخدام منجزات الفنّ التشكيلي الإيراني، نرى أنّ الكاتب يستخدم في رواية "قصّة مدينة" ثلاث لوحات مهمّة، تحاور تراث الحضارتين الفارسية والإسلامية، ويمسّ جميعها القمع على الصعيدي السياسي والاجتماعي. ويستعين الروائي بهذه اللوحات في كشفه القمع الذي عاناه معارضو الانقلاب العسكري عام 1953، والذي أطاح بحكومة (الدكتور مصدِّق) الوطنية التي كانت تعارض الاستعمار بقدر ما كانت تناضل الاستبداد المتمثّل في بلاط (محمّد رضا) الشاه الإيراني، مما أجبر قوتي الاستعمار والاستبداد على التحالف من أجل التخلّص منها. وكانت هذه اللوحات ـ التي يصفها لنا الراوي ـ معلّقة في المقهى الذي توقّفت عنده شاحنةٌ عسكرية تنقل الراوي (خالد) ورفاقه المناضلين المعتقلين إلى مَنْفاهُم في مدينة (لنگه) النائية، جنوبيّ (إيران). وهكذا يرسم لنا الراويُ اللوحةَ الأولى، لوحة "مجنون"[*20]:

"...قد عُلّقت لوحة (مجنون) على الجدار فوق رأس العجوز. قرفص (مجنون) في الصحراء واحتضن ركبتيه، وهو عارٍ تماماً. انحنى رأسُه ـ بشعره المتجعّد ـ على عنقه الذي يشبه قصب النارجيلة، وقد تحلّقت وحوشُ الصحراء حوله..."[21].

وإذا كانت قصّة (ليلى والمجنون) في التراث الإسلامي تعبيراً عن الظلم الاجتماعي الذي يمارسه نظام قبلي قديم ضدّ العاشقين (ليلى) و(المجنون)، فإنّ استخدام هذه اللوحة التشكيلية، التي أعادت خلق تلك القصّة القديمة في سياق جديد، يعبّر عن الظلم السياسي الذي مورس ضدّ

المثقّفين الذين رأوا في الاستبداد المتحالف مع الاستعمار وأداً لكلّ الطاقات التي من شأنها أن تبني مستقبلاً مزهراً للبلاد، خاصّة الطاقات الشابّة التي يرمز الراوي إلى وأدها، من خلال استعانته بأسطورة إيرانية قديمة هي أسطورة "مصارعة (رُسْتَمْ) و(سُهْرابْ)"، وهي أسطورة أعاد خلقها الشاعر الفارسي الكبير (أبو القاسم فردوسي) في ملحمة الفرس الكبرى "شاهْنامِه". ويرسم لنا الراوي، في الرواية ذاتها، هذه اللوحة كما يلي: **"أرنو إلى لوحة (رستم وسهراب)، ورشف الشاي، قطرة وراء قطرة. قد بَقر (رستم) خصر (سهراب) بالخنجر. تبعثرت الرماح والدروع والسيوف على الأرض"** [(22)].

إنّ (محمود) أعاد خلق هذه اللوحة ـ روائياً ـ ليرسم قتل المشروع الإيراني الشابّ المتمثّل في حركة (مصدّق) الوطنيّة التي كانت امتداداً للثورة الدستورية (1906) على يدي مشروع سلطوي "أبويّ". كما أراد الكاتب ـ من خلال اللوحة أن يركّز على الدور الهامّ الذي اضطلعت به القوى الأجنبية الاستعمارية في الإطاحة بالفكر الإيراني الحديث المتمثّل بحركة (مصدّق)، فيرمز صراع القريبين المتنكّرين ـ الوالد (رستم) وولده الشابّ (سهراب) بمؤامرة الأجنبي في الملحمة، إلى صراع بين جيل قديم وجيل جديد، ونتيجة الصراع قتل الجديد على يد القديم.

أمّا اللوحة الثالثة التي يطلعنا عليها الراوي في "قصّة مدينة" فهي لوحة "خيام كربلاء أو اغتراب الحسين": **"طول لوحة (خيام كربلاء أو اغتراب الحسين) أكثر من ذراعين. على خلفية اللوحة، دخلت الخيام في ضباب رمادي. رفع الإمامُ حسين (عليَ الأصغر) على ذراعيه ... فتحت الملائكة أجنحتها، فوق رأس الإمام، تنظر بعيون قلقة. على بعد، في السماء الرمادية، يبتلع تنينٌ أسود الشمسَ الملطّخة بالدماء"** [(23)].

إنّ طريقة استخدام الألوان في هذه اللوحة الروائية كفيلة بالتعبير عن حالة الاضطهاد التي أراد الروائي فضحها من خلال روايته، فاللون الرمادي يشير إلى حالة الاغتراب والاضطهاد التي عاشها الإمام الحسين وأنصاره، التي تعادل فنيّاً ـ في الرواية ـ اغتراب المثقّفين بعد انقلاب عام 1953 في (إيران). كذلك يرمز لون التنين الأسود إلى سواد الواقع الذي يقتل المعارضين ويلطّخهم بالدماء، وهذا ما حصل للضباط الذين أعدموا ـ في الرواية ـ نتيجة معارضتهم للانقلاب العسكري. وترمز اللوحة ـ بمجملها وضمن النصّ الروائي ـ إلى شبح القمع الذي جثم على صدر (إيران) بعد ذلك الانقلاب.

ويُسجّل للروائي أنّه تمكّن من خلال اللوحات الثلاث السابقة أن يُظهر للمتلقي روح الثقافة الإيرانية بعد الإسلام، التي تتكوّن من التراثين الإيراني والإسلامي، كما تمكّن من رسم المثلّث

المحرّم في الشرق ـ وهو مثلّث الحبّ والدين والسياسة ـ والقمعِ الذي يُذيقه المجتمعُ والسلطةُ الشرقيان لكلّ من اقترب من هذا المثلّث وأراد المسّ بسلطة من يحتكر الحبّ والدين والسياسة.

ويشترك الكاتبان في توظيفهما فنّ الرسم من أجل الكشف عن الموضوعات السياسية في رواياتهما، كما يشتركان في استخدامهما منجزات هذا الفنّ ـ مثل لوحات "غارنيكا" و"مجنون" و"اغتراب الحسين" و"رستم وسهراب" ـ بطريقة تناسب الموضوعات التي تعالجها رواياتهما، غير أنّ هناك نقطة افتراق بين الكاتبين، وهي أنّ (منيف) ـ ونتيجة ممارسته الفعلية لفنّ الرسم ـ زيّن بعض رواياته ببعض رسومه، لكنّ (محمود) لم يفعل ذلك لأنّه لم يخض مجال الإبداع التشكيلي، كما أنّ المرجعية لدى (منيف) غربية، في حين أنّ مرجعية (محمود) تراثية وإسلامية.

ـ فنّ النحت:

يبرز فنّ النحت بروزاً لافتاً في رواية "أرض السواد" لـ (منيف)، إذ نرى أنّ الكاتب يترجم علاقته بالفنّ التشكيلي من خلال خلق شخصية النحّات (ذنون الحاج حسين). وهذا الرجل ـ الذي يحمل باستمرار كتباً وله معرفة بلغات كثيرة[24]ـ **"يصنع من الغضار تماثيل تحاكي التي كان يُعثر عليها أثناء التنقيب، خاصة في أور".**[25] وأبرز هذه التماثيل ـ على مستوى النصّ ـ ذلك الذي يهديه (ذنون) لـ (سيفو المحمود) إحدى أهمّ الشخصيّات الروائية التي لها علاقات حميمة مع عائلة (الحاج صالح العلو) التي تصبح ـ بعد استشهاد ابنه (بدري)ـ محورَ ما يمكن تسميّته "جبهة شعبيّة" لمؤازرة (داود باشا) في حركته الإصلاحية المناهضة للاستعمار. ويصف الراوي التمثالَ بأنّه**"عبارة عن شخص يرفع يده اليسرى فوق جبينه، في محاولة لاتقاء الشمس، وكأنه يحدّق إلى نقطة بعيدة في الأفق" [26].**

إنّ هذا التمثال يرمز إلى مواجهة الاستعمار ـ المتمثل في الرواية بالإنجليز ـ وإلى نظرةٍ طموحٍ للمستقبل. وكان الإنجليز يفتخرون بأنّ الشمس لا تغرب في إمبراطوريتهم، فلعل الشمس ـ هنا ـ تشير إلى الاستعمار الإنجليزي، ترمز محاولة اتقائها إلى محاولة اتقاء الإنجليز، أمّا التحديق في نقطة بعيدة في الأفق فيمكن أن يدلّ على نظرة متأمّلة تطمح إلى المستقبل، كما أنّ صنع التماثيل ـ ومن بينها التمثال المذكور ـ من غضار دجلة يدلّ على وطنيّة حركة (داود باشا) الإصلاحيّة في العراق. ويعظم الدور النصّي الذي يضطلع به التمثالُ، عندما يقدّم (سيفو) التمثالَ إلى (بدري)، قبل استشهاده.[27] وبانتقال التمثال إلى بيت (الحاج صالح) تتكوّن النواة الأولى لعلاقة الفنّان (ذنون) ببيت (الحاج). وتتوطّد هذه العلاقة عندما ينتقل (ذنون) من بستانه في (الأعظمية) ـ إثر الدمار الذي لحق به نتيجة َالفيضان ـ إلى (بستان المتولي) حيث سكنه (الحاج صالح) بعد استشهاد ابنه (بدري). وتبلغ هذه العلاقة ذروتها في نهاية الرواية عندما دفع (ذنون) **"باب**

البستان ودخل بهدوء. كان راغباً في أن يرى الحاج صالح وأن يرى تماثيله... اتجه إلى التماثيل أولاً. رأى أم قدوري تهيئ عقوداً من الياسمين، وما إن تنتهي من خرزها، حتى تقول، وهي تناول الحاج عقداً جديداً:

ـ وهمين هذا خلص...

ويستدير الحاج نصف دورة ويلتقط العقد ويعلّقه على أحد التماثيل. كانت التماثيل مطوّقة، معظمها، كلها، بعقود الياسمين" [28]!

ويرى (مروان قصّاب باشي) في هذا المشهد الفنيّ الرائع، "احتفاليةً كبيرة ورمزاً للانتصار ـ انتصار النهر والأرض، وانتصار الإنسان على نكبات الماضي والحاضر وأملاً للمستقبل".[29] وتتجلّى صوابيّة هذا التأويل، عندما نعرف أنّ هذا المشهد جاء بعد هروب الإنجليز الذين كانوا أهمّ حجر عثرة أمام حركة (داود باشا) من بغداد.

ثانياً ـ ملامح فنّ التصوير:

وإذا اختلف النصّ المنيفي عن النصّ المحمودي بصلته الوثيقة بفنّ النحت، فإنّ الثاني يتميّز بصلته الوطيدة بفنّ التصوير أو "فنّ الضوء"[*29] بشكليه السينمائي والفوتوغرافي.

ـ فنّ السينما:

عن علاقة (محمود) بالفنّ السابع تجدر الإشارة إلى أنّه انجذب إلى هذا الفنّ منذ طفولته، كما هي حال الكثير من الإيرانيين في انجذابهم إلى السينما الإيرانية التي فرضت نفسها اليوم في جميع المهرجانات الدولية بفضل استقلاليتها ونضوجها وجرأتها [30]. ونتيجة هذا الانجذاب شاهد الكاتب في شبابه الأفلام الصامتة وأول فيلم إيراني ناطق وهو "البنت اللوريّة" [**30] (1933)[31]، وساقه هذا الانجذاب إلى الافتتان بممارسة فنّ السينما، بحيث كان يتمنّى أن يصبح مخرجاً سينمائياً، لكنّ ظروفه المعيشية حالت دون تحقيق هذا الحلم، يقول الكاتب: "كنتُ أريد أن أصبح مخرجاً سينمائياً. كنت أحبّ السينما حبّاً جمّاً. لو كانت الظروفُ مواتية، أو كانت ظروفي مواتية لأصبحت ـ دون أدنى شكّ ـ سينمائيّاً... كنت أقصد المغادرة إلى خارج البلاد من أجل دراسة السينما، لكنّني لم أتمكّن".[32] على الرغم من التحديات بقي حبّ السينما في وجود الكاتب لينعكس في ممارسته كتابة مجموعة من السيناريوهات ومن أهمّها " الساحة الترابية"و "الأولاد الكرام"، اللتان تعالجان موضوعات سياسية بلغة فنيّةٍ ساخرة، كما انعكس هذا الحبّ المدعوم بمطالعة تاريخ السينما على نصوصه الروائية، حيث يعتقد بعض النقاد أنّ الكثير من هذه النصوص جاهزة للعرض على الشاشة الفضيّة[33].

إنّ المشاهد أساس بناء القصّة بشكل عامّ والقصّة الدراميّة، والسينمائية منها، بشكل خاصّ. لذلك تقدّم (ليندا سيجر) مجموعة تقنيّات للحفاظ على الحركة في المشاهد السينمائية من أهمّها ما يتعلّق بقوة اندفاع النصّ، وتسلسل المشاهد، وكيفية استخدام المشاهد.وقبل أن نرى تجلّي هذه التقنيات في روايات (محمود)، يجب أن نشير إلى الأهميّة التي يوليها الكاتب للمونتاج، هذه التقنية التي كانت ـ ولا تزال ـ من الأهميّة بحيث كانت تبدو ـ قبل السينما سكوب ـ وكأنّها العنصر الأساسيّ في الكتابة السينمائية [34]. والمونتاج عبارة عن "سلسلة من المشاهد القصيرة التي تعطي عموماً قدراً من المعلومات في المشهد. وغالباً ما تكون بدون حوار، وذلك بالرغم من أن بعض أنواع المونتاج قد تتضمن سطراً أو سطرين منطوقين"[35]. كثيراً ما يستخدم (محمود) هذه التقنية السينمائية، وعن استخدام الكاتب لهذه التقنية، نكتفي بالقول إنّ كلّ رواية من رواياته عبارة عن مجموعة من المشاهد المعروضة التي تشكّل بنية النصّ الروائيّ. على سبيل المثال إنّ رواية "مدار درجة الصفر" بأجزائها الثلاثة لا تقدّم الأحداث المهمّة التي سبقت انتصار الثورة الإسلاميّة إلاّ عن طريق رسم المشاهد التي رُصفت بعضها إلى جانب بعض.

ونتوقف الآن عند ملامح التقنيات التي تقترحها (ليندا سيجر)، في نصوص (محمود) الروائية عبر تقسيم هذه التقنيات إلى الفقرات الآتية:

1. قوة اندفاع النصّ Momentum: وتحدث هذه القوة عندما يقود مشهد إلى المشهد الذي يليه، وذلك المشهد يقود إلى مشهد تالٍ، بحيث نستطيع القول إنّ بذور المشهد اللاحق متضمّنة في المشهد السابق.[36] وتنبع قوة الاندفاع، في الغالب، من نقاط الفعلPoint Actions ونقطة الفعل هي "حدث درامي يؤدي إلى ردة فعل. وغالباً ما تسبب ردة الفعل هذا فعلاً آخر... ويمكننا أن نعرف نقطة الفعل، كفعلٍ يتطلب استجابة"[37]. ونرى في رواية "الجيران" أنّ "فعل" مغادرة الوالد إلى الكويت نتيجة كساد سوق عمله يستدعي "ردة فعل" تتمثّل في اضطرار ابنه (خالد) إلى العمل في مقهى (أمان آقا)، وإنّ ردّة الفعل هذه تسبّب تعرّفه، عن كثب، بعض أحداث تأميم النفط الإيراني، كما أدّت مصاحبته لرفاق لعبه، الذين حطّموا زجاج بيت شرطيّ، إلى أخذ (خالد) المراهق إلى مركز الشرطة. وأدّت هذه "الردّة" إلى "فعل" تعرّفه على (بندار) pendar المعتقل السياسي. وسبّب هذا "الفعل" بدوره تعرّف (خالد) "مكتبةَ المجاهد" على مركزَ نشاطات التنظيم السياسي الذي اعتقل (خالد) لاحقاً بتهمة الانتساب إليه.

ونرى أيضاً في رواية "مدار درجة الصفر" ـ وبطريقة أكثر دراميّة وتطوّراً ـ أنّ "فعل" التهام سمكة قرش لـ (بابان) شقيق (باران) يجلب "ردّة" فعل اضطرار الأخير إلى ترك دراسته والعمل في صالون (يارْوَلي) للحلاقة، و(يارولي) حلاق يسوقه حرصه على جمع المال إلى عمالة جهاز المخابرات. والعمل عند (يارولي) كـ"ردة فعل" يزوّد النصّ بمجموعة من الأفعال والردود الأخرى

تسهم في خلق مشاهد تصوّر ما شهدته (إيران) إبان الأحداث التي أسفرت عن انتصار الثورة الإسلامية عام 1979.

2. كيفية استخدام المشاهد: تقترح الكاتبة (ليندا سيجر) مجموعة من الأفكار التي يجب أن تؤخذ في الحسبان وقتَ إبداع المشهد من أهمّها: ضرورة عرض الفعل والامتناع عن التحدّث عنه، استخدام المشهد لتوجيه المتلقي، جعل مشاهد الشرح(Exposition) بصريّة دراميّة [38].

ـ تبنّي العرض والامتناع عن التحدّث: أصبح موضوع لغة السينما موضوعاً إشكاليّاً، حيث إنّ طائفة من المنظّرين السينمائيين يرون أنّ الفيلم هو كتابة بالصور، وأنّ لغة السينما عبارة عن الكتابة القديمة التي تعبّر عن الفكرة بالصورة، في حين أنّ طائفة أخرى يعتقدون أنّ عصر السينما الجديد عصرُ الكاميرا ـ القلم، إذ إنّ السينما ستنزع نفسها شيئاً فشيئاً من طغيان المرئي، من مفهوم الصورة من أجل الصورة، لكي تصبح وسيلة للكتابة تضارع مرونة ومهارة اللغة المكتوبة[39]، ومع ذلك تدعو (ليندا سيجر) إلى بذل ما يمكن بذله من أجل الامتناع عن التحدّث، وإعطاء العرض(Show) الأولويّة. "يدور الفيلم حول الفعل (Action)...وبدلاً من أن تتحدّث عن الجريمة... أو عن لقاء بين عاشقين، فإنك تحقق المباشرية (Immediacy) إذا عرضت الجريمة وأظهرتها" [40].

وفي رواية "الجيران" ـ بدلاً من أن يقول الراوي إنّ التفاوت الطبقي والحكومة العسكرية حالا دون علاقة حبّ بينه وبين (سيه جشم)siyah cheshm ـ يرسم المشهد التالي: **"تملأ قامة (سيه جشم)[40]* المتناسقة ذاكرتي... لبست فستاناً قصيراً. استرسل شعرها الناعم على كتفيها... أمدّ يدي إليها فتمدّ يدها إليّ. تصل رؤوس أصابعنا إلى بعضها. فجأة تنتصب الأوراقُ الرُمحيةُ لشجيرة نخل فُرشت على الأرض.وتلسع رؤوس الرماح الحادّة أصابعنا. تنسحب(سيه جشم). تنزلق بهدوء. وتبتعد. فتغيب."** [41].

وفي رواية "مدار درجة الصفر" بدلاً من أن يقول الراوي إنّ (باران) احتلم واغتسل، يرسم لنا المشهد التالي:" **خرج (باران) من الغرفة وفوطة الحمام مربوطة بخصره. نظرت (خاور) إليه نظرة مريبة. رأت أنّه ذهب إلى الحوض. غرغر الماء. رطب أذنيه وثُقبي أنفه بأنامله، ودخل الحوض. وقفت (بي بي حكيمه) أمام الغرفة ونظرت إلى (باران). اهتزّت شفتا (باران): «الواجب» وانغمس في الماء"** [42].

ـ استخدام المشهد لتوجيه المتلقي: في النصوص الدراميّة ثمّة أوقات نحتاج فيها أن نضيف مشاهد تأسيسية ليعرف المتلقي أين مكان، الحدث أو ليدرك نوع العلاقة التي تربط

العناصر بعضها ببعض. والمشهد التأسيسي مختصر في الغالب.[43] وفي روايتي "مدار درجة الصفر" و"الجيران"، نجد أنّ افتتاحيّة الروايتين من أهمّ المشاهد التأسيسية فيهما. ففي الرواية الأولى يحيل التهامُ سمكة القرش لـ (بابان) إلى جانب الجسر المتلقيَ مباشرة إلى (أهواز)، حيث نهر(كارون) وأسماك قرشه المخيفة. وافتتاحية "الجيران" ـ بالإضافة إلى طرحها الدرامي المباشر لموضوع القمع ـ تنقلنا دون وسيط إلى أحد الأمكنة الرئيسة في الرواية، وهو البيت الكبير الذي تسكنه عدّة عائلات متجاورة. أمّا المشهد التالي من رواية "قصّة مدينة" فيجعل المتلقيَ يعرف أنّ الشاحنة التي تنقل (خالد) وزملاءه المعتقلين وصلت إلى المعتقل: **"وتوقّفت الشاحنة بهزّة هادئة. رُفع الشادر عن خلف الشاحنة. فُتحت جنازير الباب... ثمّ نزل الحرّاسُ، مَثنىً، من الشاحنة وهم يقفزون. لم يكن يخرج صوت من أيّ شخص ومن أيّ مكان. كانت أنظارنا مشدودة إلى جدار رفيع أسود كان قد انتصب أمام باب الشاحنة"** [44].

ـ جعل مشاهد الشرح بصريّة دراميّة: تفترق الرواية عن السينما في زمن الوصف، إذ يطول زمن الوصف في الرواية ويقصر في السينما على نحو يستطيع معه الفيلم أن يحصر في كادر واحد لا تستغرق مشاهدته بضع ثوان ما يملأ صفحاتٍ تستغرق قراءتها أضعافاً زمنية.[45] ويستخدم (محمود)هذه التقنية السينمائية في كثير من رواياته. وفي رواية "قصّة مدينة" يركّز الراوي ـ الشخصية عدسته على مشهد يتلو إعدام الضبّاط المعارضين لحكومة الانقلاب تركيز مخرج كبير، وبدلاً من الاسترسال في الكلام عن دور الأمريكيين في الانقلاب العسكري عام 1953، يرسم المشهد التالي: **"إنّ العسكريَيْن اللذين لبسا ملابس بلون التراب، لا يختلفان عن بعضهما. إنّ الفرق الوحيد بينهما هو لون شعرهما: كهرمانيّ شاحب وأحمر غامق. يتكلّم أحد العسكريين... صوته رفيع. لا يتكلّم الفارسية"** [46].

والواضح أنّه لو لم يكن (محمود) على دراية كاملة بفنّ السينما وتقنياته لما يتمكّن من أن يسجّل هذا المشهد التاريخي الذي يمكن نقله عبر الشاشة الفضّية إلى المتلقي دون أيّ تحوير فيه. ولا شكّ في أنّه كان بإمكان الكاتب أن يخصّص رواية كاملة لهذا التدخّل الأميركي. ولم يكتف (محمود) بوضع إصبعه على ما قام به الأمريكيون، بل ركّز عدسته على ما قام به الروس أيضاً ضدّ الشعب الإيراني. ونراه في "الأرض المحروقة" يرسم ببضع ثوانٍ معدودة، مساعدات الروس العسكريّة للنظام العراقي السابق في حربه مع إيران: **"اليوم ـ من الساعة العاشرة حتى الثانية عشرة والنصف ـ قصف العدو المدينة بالمدافع البعيدة المدى. قبيلَ الظهر سُمعتْ أصوات الطائرات مرة أخرى. كانت الطائرات على ارتفاع عال، حيث كانت تُرى بصعوبة. كان علينا**

أن نشحذ آذاننا حتى نتمكّن من سماع صوتها. كان للطائرات بريقٌ أزرقُ خاطفٌ يخالط زرقة السماء. بدت وكأنّها طائرات (توبولوف)" [47].

إنّ (محمود) يستخدم تقنيات الفنّ السابع ليعبّر بلغته المتميّزة عن همومه السياسية والاجتماعية. كما أن وفرة الحوارات في رواياته تعود إلى صلته الوطيدة بفنّ السينما وإبداعه في مجال كتابة السيناريو. ففي المسح الذي أجريناه لروايتي "التيه" لـ (منيف) و"مدار درجة الصفر" لـ (محمود) ـ وكلاهما جمع صوت المؤلف بصوت الراوي ـ رأينا أن عدد الجمل الحوارية[47*] في الأولى حوالي 1290 جملة، وفي الصفحات الـ 607 الأولى والمساوية لصفحات"التيه"من الثانية حوالي 4100 جملة، يعني ما يعادل أكثر من ثلاثة أضعاف الجمل الحوارية في رواية "التيه"، علماً بأنّ هذه الرواية من أكثر روايات (منيف) اهتماما بتعدد الأصوات والحوار.

ـ فنّ التصوير الفوتوغرافي:

لم يقتصر استخدامُ (محمود) "اللغةَ البصريّة" على توظيف التقنيّات السينمائية، بل استخدم أيضاً لغة الصورة الفوتوغرافية. وفي كلّ رواياته بدءاً من "الجيران"، وانتهاء بـ "شجرة تين المعابد "، تأخذ الصورة الفوتوغرافيّة على عاتقها مسؤوليّة جسيمة في توجيه النصّ نحو هدفه، على مستوى الخطاب الروائي.

وكي نتذوّق جمال هذه الأقوال البصريّة "المحتملة"، نستشهد بالصورتين في روايتي "العودة" و"الإنسان الحيّ". وفي رواية "العودة" يصف الراوي ـ وهو يصطحب (شاسب) الذي قد عاد من السجن والمنفى ـ صورة تدلّ على سياسة حكومة الانقلاب العسكري عام 1953، في ترويج ثقافة استهلاكية مبتذلة في البلاد: **"كانت ملابس الناس قد تغيّرت، سلوكهم قد تغيّر. كانت صورة ُملوّنة لامرأةٍ عاريةٍ قد ملأت واجهةَ السينما بكاملها. كانت المرأة قد استلقت على رمال شاطئ البحر. كانت رجلها اليمنى قد تلوّت من ناحية الركبة" [48].**

ويمكن القول إنّ هذه الصورة التي وضعت على واجهة السينما. وهي من أكثر الأمكنة تأثيراً في النصّ المحمودي ـ طُرحت في نصّ "العودة" لتشدّ من أزره في تعبيره عن التغيير المدمّر الذي اجتاح البلاد ـ بعد الإطاحة بحكومة الدكتور (مصدّق) الوطنيّة، عام 1953. بقوة البترودولارات التي كانت تأتي معها بثقافة الاستهلاك، وهي الثقافة التي تروّج مقولة " أنا أستهلك، إذن أنا موجود"، دون أن تكون للعمل والإنتاج أية قيمة في هذه الثقافة.

وفي رواية "الإنسان الحيّ". التي تجري أحداثها في العراق ـ ترسم الصورة التي يقدّمها (حنطوش أبو نواس)، بطل الرواية، ماهيّة الديكتاتورية التي هي من أهمّ اهتمامات النصّ المحمودي. ويقول (حنطوش): **"أتى الغارسون بحلاوة (طنطاني)** [48*]**. أكلتُ الحلاوة مع الشاي وبدأتُ بقراءة الجريدة. كانت صورة (الرفيق المهيب الركن) موجودة أيضاً. على الصفحة الأولى. شواربه تبثّ بريقاً ساطعاً، تمنّيت من أعماق قلبي لو كحلتُ بها عينيّ لتزيد ضوءهما"**[49].

ثالثاً: ملامح الفنون الإيقاعية:

ـ الرقص والموسيقى[49**]**:

يضطلع فنّا الرقص والموسيقى بدورٍ هامّ في حياكة نسيج النصّ في روايات (محمود) و(منيف). ويوظّف الروائي الإيراني هذين الفنّين في غالب نصوصه الروائية، من "الجيران" إلى "شجرة تين المعابد"، لكنّ هذا التوظيف يتمتّع بأهميّة أكبر في روايتي "الجيران" و"قصّة مدينة". ونرى في رواية "الجيران" أنّ الراوي يسترجع ـ وهو في السجن ـ مشهداً يتداخل فيه العنفُ ضدّ المرأة إيقاعَ الرقص والموسيقى: **"... يرتفع صوت الطبل... ارتفعت ألسنة النار تحت القِدْر... اجتاح صوت المزمار والطبل كلّ الحارة... تشتدّ عروق عنق (رحيم خَرَكْچي)... ترمي (صنم) بنفسها وسط الحلبة، وتبدأ بالرقص... يغلي الماء في القدر... يقتحم صوت الطبل والمزمار سبع حاراتٍ...ازداد صوت الطبل قوّة ... اشتدّ غليان الماء في القدر... يصرخ (رحيم). يعلو صوت المزمار... تستمرّ (صنم) في الرقص. الأطفال يصفقّون. الآن احتضنت ألسنةُ النار القدرَ تماماً. تصفع (رضوان) بيديها صدرَ (رحيم). تتطاير فقاقيع الماء الكبيرة من أمكنتها وتنفجر متسلّقةً جدران القدر... لا تستقرّ (صنم) في مكانها. ترقص وتدور. ضربات الطبل المرتفعة تؤذي الآذان... تبلّلت (صنم) بالعرق من الرأس إلى القدمين. تورّد وجهها. ترقص نشيطة سريعة على إيقاع المزمار والطبل. يحرّك (رحيم خَرَكْچي) الشبك. تخدش (رضوان) وجهها. تعلو المياه في القدر وتنسفح. يضرب (رحيم) بشبكه على صدغ (رضوان). تنطرح (رضوان) على الأرض. تطفئ مياه القدر ألسنة النار؛ بدت(رضوان) وكأنّها ماتت منذ سنين.وتستمرّ ضربات الطبل في انفجارها، و(صنم) ترقص؛ ويرتفع صوت المزمار..."**[50].

ونرى في المشهد ـ الذي شوّهنا جمالياته بحذف كثير منه ـ توازيَ مجموعةٍ من الحركات: حركة الماء نحو الغليان فالانسفاح، وحركة النار من الاشتعال إلى الانطفاء، وحركة (رحيم)

المتعصّب غضباً على زوجته (رضوان) وقتلها. وتبدأ كلّ هذه الحركات الثلاث وتتطوّر نحو الأوج، على إيقاع الطبل والمزمار والرقص. وتشكّل هذه المجموعة كلّها مقطوعة المشهد الذي يتراءى لنا أنّ الكاتب يريد أن يقول من خلاله إنّ التطوّر نحو الأفضل لن يحصل مادام هناك تعصّب ينتج الظلم ضدّ المرأة ويقتلها عندما يغضب عليها، وكأنّ المرأة ليس لها كيان إنساني مستقلّ عن الرجل يستدعي احترامها والاعتراف بها. ويجد هذا القول ما يؤيّده عندما نعرف أنّ رواية "الجيران" تتمحوّر حول محورين أساسيين هما نهوض حركة (مصدّق) الوطنية، ونوعان من القمع، القمع الذي يمارسه نظام الشاه ضدّ المعارضين الداعمين لـ (مصدّق)، والقمع الذي يمارسه المجتمع ضد أبنائه وخاصّة ضدّ المرأة.

وترسم "قصّة مدينة" ما حلّ بـ (إيران) بعد هزيمة مشروع (مصدّق) الإصلاحي نتيجة غفلة المجتمع، وتحالف الاستبداد والقوى الاستعمارية. في المشهد التالي ـ من هذه الرواية ـ يرسم الراوي هجوم الناس على معسكرٍ أعدم فيه الضباط المعارضون للانقلاب العسكري الذي أطاح بحكومة (مصدّق) الوطنية. فنرى كيف ترقص امرأة على إيقاع الحزن والغضب: "...**هاجم جمع غفيرٌ بشكل مكثّف على بوابة المعسكر... كأنّ امرأة شابة ترقص أمام الجمع الذي تداخل عويلهم. لبست المرأة جلابية حرير زهرية تصل إلى كعبيها. يبدو أنّها لبست ملابسها المنزلية ولم تجد فرصة لتبديلها بملابس أخرى. المرأة نحيفة وطويلة القامة. قد رفعت يديها.أصبح شعرها الطويل مجعّداً. تقرع الأرض برجليها... كلّ الجنود يتركون مواقعهم في المعسكر ويهجمون إلى بوابته... قدّ عدد من الرجال قمصانهم من قُبُل وبانت صدورهم... المرأة التي لبست جلابية حرير لا تزال ترقص، تدور حول نفسها، تلتفّ الرياح بجلابيتها الزهرية. تصفّق، تُبعثرُ شعرها وتصرخ... يزداد عدد الناس في كلّ لحظة. يُغمى على المرأة الراقصة. يحتضنها الرجلان ويختفيان في زحمة الجماعة**" [(51)].

وحين ننتقل إلى النصّ المنيفي نجد للرقص والموسيقى أهميّة قصوى في روايتي "مدن الملح" و"أرض السواد". ففي (مدن الملح) تنغص دقّاتُ طبل(صالح الرشدان) على (المحملجي) دعوةً كبيرة أقامها لوفد أميركي جاء إلى (موران) لتسليح الجيش المواراني. وهذه الدّقات ونغمها من الأهميّة بحيث لا يتذكّر المتلقّيُ (صالح). وهو من أهمّ معارضي حكومة (موران) ومثقّفها النفطي ومهندس قمْعها (المحملجي) ـ إلاّ ويتذكّر معه صوت هذه الشخصيّة حين تغنّي برفقة دقّات الطبل:" **بشّر القاتل بالقتل والسارق بالفقر**"[(52)].

ويعظم الدور الذي يضطلع به فنّا الرقص والموسيقى في "أرض السواد"، فنجد راقصة اسمها (نجمة) تتلألأ في سماء النصّ وتصبح إحدى أهمّ شخصيّاته، ليس لأنّها تطيّر عقل (بدري

صالح العلو) ـ أهمّ شخصيّة في الرواية ـ فتجعله يُدخل عنصر الحبّ في معادلة السياسة، في أهمّ انعطافة حياته، فحسب، بل لأنّها تساعد الكاتب في طرحه لقضية انتهاك حقوق المرأة في الرواية. في المشهد التالي نرى (نجمة) وهي ترقص على لحن أغنية شعبية يغنّيها (الملا كمال) المغني الكركوكي، وهي أغنية يرقص الناس على لحنها في عيد النوروز، حسب قول الراوي:" **...حين اندفعت نجمة إلى الحلبة فقد اشتعل الجو كله. كان جسدها يضيء، يتفجر، يحرك الحواس كلها... وإذا كان الملاّ كمال يتقدم ويتأخر، وكأنه يراقصها ويحرضها لتدع جسدها يقول كل شيء، فما اكتنزه ذلك الجسد مع الأيام، وتراكم الخبرة وتوالي المران، جعله يتحرك بطريقة كأنه كتلة واحدة، ومجموعة أجزاء في آن، فالفخذ، من الركبة وحتى الخصر، حين يهتز، يُظنُّ أن أمواجاً داخله تخضّه، ترجّه، ثم فجأة يستعاد بتوقفه المفاجئ، لينضم إلى الصدر والرقبة، كما تنضم الأنغام والأصوات بحيث يصعب تجزئتها أو فرزها مرة أخرى**" [(53)].

ولا يختزل احتضان النصّ للغناء والموسيقى في "أرض السواد" بمثل هذا المشهد، فالمغنّي (ثامر المجول)،" **ذلك الجنوبي الذي امتحن صوته، وهو يغني للماء، بين القصب، في الليالي المليئة بالنجوم**"[(54)]، كان أمل البغداديين في مواجهة صعوبات الحياة وأحزانها، قبل أن يختطفه منهم قائد قوات (داود باشا). وعدوه عميل الإنجليز لاحقاً ـ (سيد عليوي). وكان أهل (بغداد) يجدون " **بعض العزاء أن ثامر لا يزال بينهم، وانه يغني حزنهم. ويعتبرون أن الحياة مهما ضاقت أو قست، فهناك من يستطيع أن يلتقط اللحظات المضيئة التي تجعل تلك الحياة أقل صعوبة...(و) حين اختطف سيد عليوي ثامر... قال الكثيرون إنّ بغداد ضاقت ثم أظلمت.**"[(55)] ويخبرنا الراوي على لسان (هايني) معاون القنصل البريطاني في (بغداد) بطريقة (ثامر) في الغناء، وكلام (هايني) في علاقة تناصّ مع ما يقال عن الفيلسوف الفارابي بأنّه كان يضحك المستمعين بلحن ويبكيهم بآخر، ويقول (هايني): "**فإذا تعب هذا الملك من الحزن، وأراد أن يوقفه، فإنه كالساحر يفعل ذلك. إذ ما كان يدندن بلحن جديد، حتى ينقلب الجو كله، وأولئك الذين كانوا غارقين في لجّة الحزن، يتحولون فجأة إلى بشر من نوع آخر، يهزجون ويرقصون، ولا يترددون في أن يغنوا معه...**" [(56)].

ونرى مزج الروائيين بين لغة الرواية ولغتي الرقص والموسيقى في التعبير عن همومهما الاجتماعية والسياسية، مما يؤدّي إلى إنتاج نصّين مفعمين بالحيوية والحركة. ولا شكّ أنّ توظيفهما للرقص والموسيقى ـ وكذلك الفنون الأخرى ـ في رواياتهما يزيد في قوّة النص في

مجال إيصاله الرسالة المطلوبة إلى المتلقي، فالاستعانة بلغات الفنون الأخرى تعطي دفعاً قوياً للغة الرواية، مما يضفي عليها جمالاً وحيوية.

خاتمة البحث:

حاولنا في هذه الدراسة أن نلقي الضوء على ملامح تداخل الأجناس في روايات الروائي الفارسي (أحمد محمود) والروائي العربي (عبد الرحمن منيف). ورأينا في ضوء ما تقدّم أنّ الكاتبين أغنيا رواياتهما بالاستعانة بالفنون الأخرى. وجاء هذا الإثراء على شكلين: الأوّل توظيف إنجازات الأجناس الأخرى في النصّ الروائي،حيث رأينا أنّ (منيف) استعان بلوحة "غارنيكا" فأغنى بها نصّ "شرق المتوسط"، واستخدم (محمود) لوحات "مجنون"، و"رستم وسهراب"، و"اغتراب الحسين" في "قصّة مدينة"؛ والثاني توظيف تقنيات الفنون الأخرى، وهذا ما رأيناه في روايات (محمود)، حيث أغناها بتقنيات السينما.

ويشترك الكاتبان ـ خاصّة في استخدامهما إنجازات الفنون الأخرى ـ في أنّهما استخدما هذه الإنجازات منسجمة مع الرسالة التي تريد كلّ رواية من رواياتهما توجيهها إلى المتلقي، فتنسجم اللوحات الآنفة الذكر مع رسالة روايتي "شرق المتوسط"، و"قصّة مدينة". كما أنّ مشاهد الرقص والموسيقى المستخدمة في "أرض السواد"، و"مدن الملح" لـ (منيف)، و"الجيران"، و"قصّة مدينة" لـ (محمود) تندمج في بناء هذه الروايات وتسعفها في إيصال رسالتها إلى المتلقي. كما أنّ استخدام الصور الفوتوغرافية في النصّ المحمودي وتوظيف الأعمال النحتية في النصّ المنيفي يشدّان من أزر هذين النصّين في إبلاغ رسالتهما.

يشترك أيضاً الروائيان في استخدام فنون أخرى من أجل التعبير عن الهموم والهواجس السياسية التي تختلج في أعماقهما، فوجدنا أنّ هذين الكاتبين ـ المنشغلين بما تعانيه منطقتنا من المشاكل والتحديات ـ يوظّفان فنون الرسم والنحت والتصوير الفوتوغرافي والسينما والرقص والموسيقى، من أجل فضح الاستعمار والاستبداد والقمع وكبت الحرّيات وانتهاك حقوق الإنسان،ضمن روايات أخذت على عواتقها مهمة إسقاط ورقة التوت عن هذه المشاكل والتحديات.

ويختلف كلّ كاتب عن الآخر في استخدامه الفنّ الذي كان له فيه يد. فيتميّز نصّ (منيف) في استضافته الرسوم التي رسمها الكاتب، كما يتميّز هذا النصّ باستعانته بفنّ النحت، في حين أنّ النصّ المحمودي يتميّز باحتضانه التقنيات السينمائية نتيجة علاقة الكاتب الإيراني الوطيدة بفنّ السينما وممارسته لكتابة السيناريوهات، كما يتميّز نصّه باستضافته عديداً من الصور الفوتوغرافية. كما يختلفان ـ أحيانا ـ في المرجعية التي يستندان إليها في استخدامهما الفنون الأخرى، فـ (منيف) يستخدم مرجعية غربية (غارنيكا)، في حين أنّ (محمود) يستخدم مرجعية تراثية .

أخيراً يجدر الانتباه إلى أنّ الكاتبين يشتركان في كثيرٍ من همومهما السياسية والاجتماعية، ولعل مردّ هذا الاشتراك إلى القرابة الثقافية والجوار الجغرافي والظروف الاجتماعية القريبة الموجودة في المنطقة. ومن هذا الاشتراك انبثق النصّان المنيفي والمحمودي، فجاءا على شكل نصّين قريبين على مستوى الهموم التي تشغلهما.

The Features of Arts Interference in Ahmad Mahmuod's Novels and Abdul Rahman Munif's Novels A comparative Study between the Persian Novel and the Arabic Novel

Yadollah Malayeri, *Department of Arabic Language and Literature, Tehran University.*

AbelkAreem Jaradat, *Department of Arabic Language and Literature, Al al-Bayt University, Mafraq,Jordan.*

Abstract

This comparative study endeavors to shed the light on the presence of other multi-art features in the works of the Persian novelist (Ahmad Mahmuod) and the works of the Arabic novelist (Abdul Rahman Munif), utilizing the achievements of the American School and the Salafian School to highlight the similarities and differences in the technical use of such arts by the two novelists. Plastic Art (painting, sculpture), Portraiture (the cinematography, photography), Rhythmic Art (dancing and music) were the assigned and monitored arts in this study. This attempt shows that the two novelists apparently used and applied these aforesaid arts and the arts' techniques in their works, in a way that kept harmony between the side feeder and their delivering novelistic speech, which enriched their works and their persuasive message directed to the addressee.

Keywords: Persian Novel, Arabic Novel, Ahmad Mahmoud, Abd Al-Rahman Munif, Multi-Arts, Comparative Study.

قدم البحث للنشر في 2013/4/17 وقبل في 2014/2/16

الهوامش

1 - وُلد الروائي الإيراني (أحمد محمود) في مدينة (أهواز) جنوب غربيّ (إيران) عام 1931 وعاش في هذه المدينة حتى عام 1965حيث غادرها إلى (طهران)، وأقام في العاصمة الإيرانية إلى أن أسلم الروح عام 2004. له عدّة مجموعات قصصية وعدد من السيناريوهات؛ ورواياته "الجيران" (1974)، و"قصّة مدينة" (1981)، و"الأرض المحروقة" (1982)، و"مدار درجة الصفر" (1994)، و"الإنسان الحي" (1998)، و"العودة" (2003)، و"شجرة تين المعابد" (2004).

2 - أبصر (منيف) النور عام 1933 في (عَمّان) من والدة بغدادية ووالد نجديّ. وبقي في هذه المدينة حتى عام 1953 عندما أنهى دراسته الثانوية. وتنقّل بين عدّة دول عربية وغير عربية. ووافته المنيّة عام 2004 في دمشق. من أعماله غير الروائية، "الكاتب والمنفى"، و"الديمقراطية أولاً..الديمقراطية دائماً"، و"لوعة الغياب"، و"رحلة الضوء"، و"سيرة مدينة: عمّان في الأربعينات"، و... ورواياته: "الأشجار واغتيال مرزوق" (1973)، و"قصة حب مجوسية" (1974)، و"شرق المتوسط" (1975)، و"حين تركنا الجسر" (1976)، و"النهايات" (1977)، و"سباق المسافات الطويلة" (1979)، وخماسية "مدن الملح" (1984. 1989)، و"الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" (1991)، و"أرض السواد" (1999)، و"أم النذور" (2005)، كما كتب رواية "عالم بلا خرائط" (1982) بالاشتراك مع (جبرا إبراهيم جبرا)، وللكاتب عدد من المجموعات القصصية صدرت ـ مثل رواية أم النذور- بعد وفاته.

3 ـ انظر: إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، القاهرة: دار شرقيات، ط 1، 1994، ص13.

4 ـ انظر: عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط 3، 2001، ص 306.

5 ـ إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، ص 12.

6 ـ انظر: عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 306.

7 ـ د.غسّان السيّد، الحرية الوجودية بين الفكر والواقع، دمشق: دار الرحاب، ط2، 2001، ص 28. 33. وفىكتور مكسىموفىتش جىرمونسكي، علم الأدب المقارن شرق وغرب، تر: غسان مرتضى، حمص، سوريا، د. منشورات، ط1، 2004، ص 11.

8 - حسام الخطيب،آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً،دمشق: دار الفكر،ص50.

9 - أحمد زلط، الأدب المقارن نشأته وقضاياه واتجاهاته، الحكاية الخرافية أنموذجاً، هبة النيل العربية، 2005، ص48.

10 ـ برهان غليون،"الثقافات والحضارات: بين الحوار والصراع"، الآداب،3/4- 2000، ص 48 بتصرّف.

11 ـ انظر مقدّمة مروان قصّاب باشي على(عبد الرحمن منيف، سيرة مدينة: عَمّان في الأربعينات، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء:المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط 3، 2006)، ص 19.

12 ـ المرجع السابق، ص 24ـ 25.

13 ـ انظر: المرجع السابق نفسه، ص 30.

14 ـ عبد الرحمن منيف، حين تركنا الجسر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء:المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط 9، 2006، اللوحة التي تلي ص 24.

15 ـ المصدر السابق، اللوحة التي تلي ص 52.

16 ـ عبد الرحمن منيف، أم النذور، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء:المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط 1، 2005، ص92.

17 - التكعيبية من أهمّ الحركات التي ظهرت في الرسم في القرن العشرين على أيدي رسّامين كبار وعلى رأسهم (بابلو بيكاسو) Pablo Picasso و(جورج براك) Georges Braque. ومن أهمّ سمات هذه الحركة التي تعدّ من أكثر الحركات ثورية في مجال الرسم الشكلاني منذ القرن الخامس عشر، تقليلُ قوة اللون من أجل زيادة قوة الشكل والخط والحجم من جهة، وانتزاعُ هيبة الإنسان المرسوم ووقاره وأهميته من جهة أخرى، كما أنّ الرسام التكعيبي يعمد إلى تجزئة الأشياء حتى تناثرها وإبادتها مع التزام حدود تمنعه من دخول عالم الفنّ التجريدي.

انظر: جي . إي . مولر وفرانك ايلغر، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون، د.ط، 1988، ص 79.

18 ـ انظر: عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، تونس: دار الجنوب للنشر، سلسلة عيون المعاصرة، 1983، ص 202ـ 203.

19 ـ د. الرشيد بوشعير، مساءلة النصّ الروائي في أعمال عبد الرحمن منيف، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، د.ط، 2004، ص 58.

20 ـ انظر: جي . إي . مولر وفرانك ايلغر، مئة عام من الرسم الحديث، ص 83.

*20 قد اعتمدنا في جميع الإحالات إلى روايات (أحمد محمود) على النصّ الفارسي لهذه الروايات. يذكر بأنّ رواية "الجيران" للكاتب الإيراني ترجمت إلى العربية، لكنّنا راجعنا إلى النسخة الفارسية لهذه الرواية، كما أنّ الباحث هو الذي قام بترجمة جميع المقبوسات المترجمة من الفارسية.

21 ـ أحمد محمود، قصة مدينة، طهران: معين، ط2001،6،(1382هـ .ش)، ص 574. [الفارسية]

22 ـ المصدر السابق، ص 575.

23 ـ المصدر السابق نفسه، ص 557.

24 ـ انظر: عبد الرحمن منيف، أرض السواد، ج 2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط 3، 2002، ص 127.

25 ـ المصدر السابق، ص131.

26 ـ المصدر السابق نفسه، ص 139.

27 ـ المصدر نفسه، ص 184.

28 ـ المصدر نفسه، ج3، ص 307.

29 ـ انظر مقدّمة مروان قصّاب باشي على(عبد الرحمن منيف، سيرة مدينة: عَمّان في الأربعينات)، ص 29.

*29 عنوان كتاب للدكتور ماهر راضي، يدرس فيه فنّ التصوير بنوعيه السينمائي والفوتوغرافي.

30 ـ انظر: جافية مارتان ونادر تكميل هومايون، "مفارقات إيرانية"، ترجمة: محمد ياسر منصور، مراجعة: ليلى بدر، الثقافة العالمية، ع 141، مارس ـ أبريل 2007، ص 132 و133.

**30 اللوريّة منسوبة إلى "لور" ـ في الفارسية لُرLor ـ وهي طائفة من أكبر الطوائف الإيرانية تسكن مناطق واسعة من غرب (إيران) وجنوبها وجنوب غربها. ويتكلّم أفراد هذه الطائفة الآريّة المسلمة بلهجة من لهجات اللغة الفارسية تسمّى "اللهجة اللوريّة" ويمكن اعتبار هذه اللهجة جسر التواصل بين اللغة الفارسية الرسميّة في (إيران) واللهجة ـ أو اللغة الكرديّة.

31 ـ انظر: محمد تهامي نجاد، السينما الإيرانية، طهران: مكتب البحوث الثقافية، ط 2،1999،(1380هـ .ش)، ص 32. [الفارسية]

32 ـ خسرو باقري، " حوار مع أحمد محمود"، مجلة چيستا، س 20، ع 4 و5، 2000(1381 هـ . ش)، ص 312.[الفارسية]

33 ـ انظر: فيروز زنوزي جلالي، المطر في الأرض المحروقة: نقد روايات أحمد محمود، طهران: تنديس، ط 1،2007(1386هـ . ش)، ص 284.[الفارسية]، وأيضاً: گلستان، ليلي، حكاية الحال: حوار مع أحمد محمود، طهران:معين، ط1،2001،(1383هـ .ش)، ص20 و85 و126.[الفارسية]

34 ـ انظر: هنري آجيل، علم جمال السينما، ترجمة: إبراهيم العريس، دمشق: منشورات وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما، سلسلة الفن السّابع، ع 86، 2005، ص 165. للمزيد راجع الفصل العاشر من هذا الكتاب ص 165 ـ 175.

35 ـ انظر: ليندا سيجر، القواعد العلمية والفنية لكتابة النصوص الدرامية السينمائية والتلفزيونية والمسرحية، ترجمة: أديب خضور، دمشق: سلسلة المكتبة الإعلامية، ع 34، 2008، ص 111.

36 ـ انظر: المرجع السابق، ص 84.

37 ـ المرجع السابق نفسه، ص 85.

38 ـ المرجع نفسه، ص 108. 113.

39 ـ انظر: هنري آجيل، علم جمال السينما، ص 153 .163.

40 ـ ليندا سيجر، القواعد العلمية والفنية لكتابة النصوص الدرامية السينمائية، والتلفزيونية، والمسرحية، ص 108. 109.

40* Siyah Cheshm اسم شخصية نسائية في الرواية معناه "ذات العينين السّوداوين".

41 ـ أحمد محمود، الجيران، طهران: أمير كبير، ط 1979،3(1357هـ . ش)، ص 418.[الفارسية]

42 ـ أحمد محمود، مدار درجة الصفر، ج 1، تهران: معين، ط 1، 1994(1372هـ . ش)، ص 80 ـ 81. [الفارسية]

43 ـ انظر: ليندا سيجر، القواعد العلمية والفنية لكتابة النصوص الدرامية السينمائية والتلفزيونية والمسرحية، ص 110.

44 ـ أحمد محمود، قصة مدينة، ص 163.

45 ـ انظر: د. جهاد عطا نعيسة، " تأملات في الرواية والسينما"، الملحق الثقافي لجريدة الثورة، ع 533، 26/ 12/ 2006، ص 4.

46 ـ أحمد محمود، قصة مدينة، ص 523.

47 ـ أحمد محمود، الأرض المحروقة، طهران: معين،ط 6، 2003(1382هـ .ش)، ص 288.[الفارسية]

*47 المقصود بـ "جملة حوارية"، هنا، تلك الجملة أو الفقرة التي بدأت في الروايتين بـ "ـ".

48 ـ أحمد محمود، العودة، طهران: معين، ط7، 2004(1383هـ . ش)، ص 150.[الفارسية]

*48 طنطناني نوع من الحلويات.

49 ـ أحمد محمود، الإنسان الحي، طهران: معين، ط 1،1997،(1376هـ . ش)، ص 11.[الفارسية]

**49 ما يبرّر المجيء بالرقص والموسيقى معاً هو اشتراكهما في عنصر الإيقاع، فالإيقاع عنصر من عناصر الموسيقى الخمسة، وهي: "الإيقاع" و"اللحن" و"الهارموني" و"اللون النغمي" و"البناء الموسيقي"(انظر: سيغموند سبيث، "موسيقا الجاز والحداثة"، ترجمة: محمد أنس حمادة، الحياة الموسيقية، ع17، 1998، ص 24)، أما "الرقص" فهو "تطور اتحاد اللغة كمعنى مع الواقع الإيقاعي".(د.غزوان الزركلي، "لمحة عن تاريخ الرقص: مدخل إلى فن الباليه"،الحياة الموسيقية، ع30، 2003، ص 55.)

50 ـ أحمد محمود، الجيران، ص 245ـ 246.

51 ـ أحمد محمود، قصة مدينة، ص 527.

52 ـ عبد الرحمن منيف، مدن الملح، ج 2 (الأخدود)، ص 526.

53 ـ عبد الرحمن منيف، أرض السواد، ج 2، ص 46.

54 ـ المصدر السابق، ج 1، ص367.

55 ـ المصدر السابق نفسه، ص 368.

56 ـ المصدر نفسه، ص381.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر الفارسية:

محمود، أحمد، **الأرض المحروقة**، طهران: معين، ط 6، 2003 (1382هـ.ش). [الفارسية].

محمود، أحمد، **الإنسان الحي**، طهران: معين، ط1، 1997، (1376هـ.ش). [الفارسية].

محمود، أحمد، **الجيران**، طهران: أمير كبير، ط3، 1979 (1357هـ.ش). [الفارسية].

محمود، أحمد، **العودة**، طهران: معين، ط7، 2004 (1383هـ.ش). [الفارسية].

محمود، أحمد، **قصة مدينة**، طهران: معين، ط6، 2001، (1383هـ.ش) [الفارسية].

محمود، أحمد، **مدار درجة الصفر**، (ثلاثة أجزاء)، طهران: معين، ط1، 1994 (1372هـ.ش). [الفارسية].

المصادر العربية:

منيف، عبد الرحمن، **أرض السواد** (ثلاثة أجزاء)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط 3، 2002.

منيف، عبد الرحمن، **أم النذور**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط 1، 2005.

منيف، عبد الرحمن، **حين تركنا الجسر**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط 9، 2006.

منيف، عبد الرحمن، **شرق المتوسط**، تونس: دار الجنوب للنشر، سلسلة عيون المعاصرة، 1983.

منيف، عبد الرحمن، **مدن الملح**، ج2 (الأخدود)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط 10، 2003.

المراجع العربية:

آجيل، هنري، **علم جمال السينما**، ترجمة: إبراهيم العريس، دمشق: منشورات وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما، سلسلة الفن السّابع، ع 86، 2005.

بوشعير، الرشيد، **مساءلة النصّ الروائي في أعمال عبد الرحمن منيف**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، د.ط، 2004.

جيرمونسكي، فيكتور مكسيموفيتش، **علم الأدب المقارن شرق وغرب**، تر: غسان مرتضي، حمص، سوريا، د. منشورات، ط1، 2004.

الخراط، إدوار، **الكتابة عبر النوعية**، القاهرة: دار شرقيات، ط 1، 1994.

الخطيب، حسام، **آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً**، دمشق: دار الفكر، ط 1، 1999.

زلط، أحمد، **الأدب المقارن نشأته وقضاياه واتجاهاته**، الحكاية الخرافية أنموذجاً، هبة النيل العربية، ط 1، 2005.

سيجر، ليندا، **القواعد العلمية والفنية لكتابة النصوص الدرامية السينمائية والتلفزيونية والمسرحية**، ترجمة: أديب خضور، دمشق: سلسلة المكتبة الإعلامية، ع 34، 2008.

السيّد، غسّان، **الحرية الوجودية بين الفكر والواقع**، دمشق: دار الرحاب، ط2، 2001.

غليون، برهان ، **الثقافات والحضارات: بين الحوار والصراع**، دمشق: الآداب، 3/4- 2000.

منيف، عبد الرحمن، **الكاتب والمنفى**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط3، 2001.

منيف، عبد الرحمن، **سيرة مدينة: عَمّان في الأربعينات**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط 3، 2006.

مولر، جي . إي وفرانك ايلغر، **مئة عام من الرسم الحديث**، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون، د.ط، 1988.

المراجع الفارسية:

جلالي، فيروز زنوزي، **المطر في الأرض المحروقة: نقد روايات أحمد محمود**، طهران: تنديس، ط1، 2007 (1386هـ.ش)، ص 284. [الفارسية].

كلستان، ليلي، **حكاية الحال: حوار مع أحمد محمود**، طهران: معين، ط1، 2001، (1383 هـ.ش). [الفارسية].

نجاد، محمد تهامي، **السينما الإيرانية**، طهران: مكتب البحوث الثقافية، ط2، 1999، (1380هـ.ش). [الفارسية].

الدوريات:

باقري، خسرو، "حوار مع أحمد محمود"، **مجلة جيستا**، س 20، ع 4 و5، 2000 (1381 هـ.ش) [الفارسية].

الزركلي، غزوان، "لمحة عن تاريخ الرقص: مدخل إلى فن الباليه"، **الحياة الموسيقية**، ع30، 2003.

سبيث، سيغموند، "موسيقا الجاز والحداثة"، ترجمة: محمد أنس حمادة، **الحياة الموسيقية**، ع17، 1998.

مارتان، جافية ونادر تكميل همايون، "مفارقات إيرانية"، ترجمة: محمد ياسر منصور، مراجعة: ليلى بدر، **الثقافة العالمية**، ع 141، مارس ـ أبريل 2007.

نعيسة، جهاد عطا، "تأملات في الرواية والسينما"، **الملحق الثقافي لجريدة الثورة**، ع 533، 26/ 12/ 2006.