مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم
الإنسانية
الإصدار الثامن
المجلد (٣) العدد (٣)
٢٠٢٢ (٥٦-٧٠)

جمالية أماكن القتل في رواية اسمي أحمر لأورهان باموق

ندى عبد الدائم الهتاري

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

نشر إلكترونياً بتاريخ: ٢٣ يوليو ٢٠٢٢

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء جمالية المكان في حادثة القتل التي شكلت منعطفا أساسيا في سير أحداث رواية "اسمي أحمر" لأورهان باموق"، خصوصا أنها تكررت ثلاث مرات في أماكن مختلفة، ولكل مكان من هذه الأمكنة وما يحيط بها من سياقات مختلفة دلالات متنوعة تبعا للأبعاد النفسية والفكرية لكل من القاتل والمقتول من جهة، وللمؤلف أورهان باموق من جهة أخرى، وخلصت الدراسة إلى أن الأماكن التي جاءت متزامنة مع حادثة القتل (البئر والبيت والطريق) كانت مشحونة بدلالات مختلفة تتناسب مع السياق الفكري للمقتولين، فالبئر بما فيه من ضيق يتناسب مع ضيق أفق ظريف أفندي وتعصبه الديني اتجاه النقش الإسلامي، والبيت بما يحمله من خصوصية وسرية وأمان جاء مكانا حاضنا لحركة التمرد على أساليب القدماء، أما الطريق وانفتاحه على كل الأمكنة والجهات جاء متناسبا مع حرية النقش التي كان يدعو إليها زيتون بعيدا عن تقليد الإفرنج. وفيما يبدو أن الرؤية الفكرية لأورهان باموق حول فن النقش قد ظهرت من خلال تضافر الأمكنة السابقة مع حادثة القتل وشخوصها، إذ يبدو تعاطف أورهان مع شخصية زيتون، وميله إلى اتجاهه الفكري في فن النقش، فقد حاول عن طريقه أن يبحث عن المكان المأمول الذي من خلاله يحافظ النقاش على أسلوبه الأصيل بعيدا عن التعصب الديني وتقليد الآخر عبر سلسلة من جرائم القتل، وعلى الرغم من جرائم زيتون إلا أن أورهان جعل الأماكن في آخر الرواية متعاطفة معه، وجعل آخر ما تنظر إليه عينا زيتون بعد قطع رأسه هو النقش خانة الذي يدل على مدرسة فن النقش العثماني بأصوله وتقاليده، وهي إشارة أخيرة من أورهان باموق للعمل على استعادة تقاليد فن النقش التي عرفت بها الدولة العثمانية.

Abstract

The study aims to clarify the aesthetic of space in the killing incident which

art of miniature has emerged through the synergy of previous places with the murder incident and its characters, Orhan seems to sympathize with Zeitoun's personality, and his inclination towards his intellectual direction in the art of miniature, as he tried to find the hoped-for place through which the debate preserves its original style away from religious fanaticism and imitating the other through a series of murders. Despite Zeitoun's crimes, Orhan sympathizes with him as we can see it in the final scene, when Zeitoun's head was cut off and he was looking at the Ottoman miniatures with all their origins and traditions, a final sign from Orhan Pamuk to work on restoring the traditions of Ottoman miniature art that was known in Ottoman Empire.

الكلمات المفتاحية: رواية، سرد، اسمي أحمر، المكان الروائي، جمالية المكان، أورهان باموق.

*** المقدمة**

تحكي رواية "اسمي أحمر" لأورهان باموق[1] تاريخ النقش العثماني بطريقة فلسفية بوليسية، وفيها تنعكس اتجاهات الفن والرسم والنقش، وصراع المدارس الفنية بين الشرق والغرب، وعلاقتها بالدين والدولة والسلطة، هذه

constituted a key turning point during the events of Orhan Pamuk's novel "My Name is Red", especially since it was repeated three times in different places. Each of these places and the different contexts that surround them have various connotations depending on the psychological and intellectual dimensions of both the killer and the victim on the one hand, and the author Orhan Pamuk on the other hand. The study concluded that the places that coincided with the killing incident (the well, the house and the road) were fraught with different connotations commensurate with the intellectual context of the murdered. The well, with its narrowness, is commensurate with the narrow-mindedness of Zarif Effendi and his religious fanaticism towards the Islamic inscription. The house, with its privacy, secrecy and safety, came as a place that incubated the movement of rebellion against the methods of the ancients. As for the road and its openness to all places and directions, it was consistent with the freedom of miniature that Zeitoun advocated, far from the Varangians tradition. While it seems that Orhan Pamuk's intellectual vision about the

[1] ينظر: أورهان باموق، اسمي أحمر، ترجمة: عبد القادر عبد اللي، ط2 (سوريا: دار المدى، 2004).

الرواية بأحداثها وشخوصها وتفاصيلها تعكس الكثير من الأماكن الدقيقة وجمالياتها المختلفة.

ويعد المكان من أبرز الملامح الجمالية في تشكيل العمل الروائي، فهو ليس مجرد حيز يحمل أبعادا هندسية، بل غالبا ما يكون مشحونا بأبعاد نفسية واجتماعية وتاريخية وفكرية، والروائي بقدرته الفنية يصوغ أمكنته ليعبر عن القضايا الإنسانية المختلفة.

تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء جمالية المكان في حادثة شكلت منعطفا أساسيا في سير أحداث الرواية، وهي حادثة القتل التي تكررت ثلاث مرات وهي: مقتل ظريف أفندي وإلقائه في بئر، ومقتل زوج الخالة في بيته، ومقتل زيتون على الطريق، فهذا الحدث المركزي جاء مرتبطا بأمكنة مختلفة، ولكل مكان من هذه الأمكنة وما يحيط بها من سياقات مختلفة دلالات متنوعة تبعا للأبعاد النفسية والفكرية لكل من القاتل والمقتول من جهة، وللمؤلف أورهان باموق من جهة أخرى.

*** مشكلة الدراسة**

تناول أورهان باموق في روايته (اسمي أحمر) ثيمة أساسية وهي (القتل) التي من خلالها أبان عن فن النقش والرسم العثماني، وهذه الثيمة جاءت مرتبطة بأماكن محددة، ولهذه الأماكن قيمة جمالية تحتاج إلى تحليل ودراسة للكشف عن أبعادها النفسية والفكرية المختلفة، فما القيم الجمالية التي استطاعت حادثة القتل أن تضفيها على الأماكن في الرواية؟ وماهي الأبعاد النفسية والفكرية التي أبانت عنها؟

*** ما يميز هذه الدراسة عن غيرها**

تختلف هذه الدراسة عن الدراسات السابقة التي تناولت رواية "اسمي أحمر" في أنها تركز على جوانب مكانية مرتبطة بحدث معين وهو "القتل"، وتعمل على تحليل هذه الأماكن لربطها بأبعاد نفسية وفكرية متعلقة بالشخصيات، والأماكن عنصر أساسي من عناصر العمل الروائي الذي يشكل مرتكزا محوريا للكشف عن نجاح العمل الروائي خصوصا إذا بني بما يتلاءم مع العناصر الفنية الأخرى، ولهذا فإن ما يميز هذه الدراسة محاولتها التركيز على هذا العنصر المهم وعلاقته بالحدث والشخصيات وما يرتبط بهما.

*** مفهوم المكان وجمالياته**

أ- المكان

المكان في لسان العرب هو الموضع، والجمع أمكنة وأماكن[2]، وهو اسم مكان من كان ويعني الموضع، والمكان يأتي بمعنى المنزلة، واللامكان هو المكان البعيد أو المهجور أو غير المحدد، واسم المكان صيغة مشتقة تدل على مكان وقوع الفعل، وظرف المكان اسم يدل على مكان الحدث مع تضمنه معنى: في[3].

ويصعب تنظير الحيز المكاني للإنسان لأنه يختلف طولا وعرضا، اتساعا وضيقا، علوا وانخفاضا، وللأمكنة مستويات مختلفة، منها ما يشترك فيه معظم الناس، كالرحم الذي يعد الموطن الأول للإنسان، ثم يخرج إلى هذا العالم وقد انفتحت مداركه على أمكنة أخرى كالبيت والمدرسة والشارع، والقرية والمدينة وغيرها، والقبر هو المحطة الأخيرة التي يمكث فيها، وهناك مستوى آخر له صفة القداسة الدينية

[2] لسان العرب (كون)

[3] ينظر: معجم اللغة العربية المعاصر (مكان).

كالمساجد والكنائس والصوامع وغيرها، ومستوى آخر من الأمكنة التي يصنعها الدارسون والمبدعون الذين يتفننون في استخدام الأمكنة مضيفين إليها الشيء الكثير من التحوير أو التغيير أو الاسقاطات أو الرموز والتلميحات[4].

والمكان عند المتكلمين "هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده"[5]، والمكان عند المحدثين هو "وسط مثالي غير متداخل الأجزاء، حاو للأجسام المستقرة فيه، محيط بكل امتداد متناه، وهو متجانس الأقسام. متشابه الخواص في جميع الجهات، متصل، وغير محدود"[6].

وقد ربط ياسين النصير المكان بعلم الاجتماع عندما قال: "للمكان عندي مفهوم واضح، يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه"[7]، ويقول: "المكان في العمل الفني شخصية متماسكة ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية"[8].

أما أيمن عامر فيتناول سيكولوجية المكان، عن طريق ربطه بين المكان وعلم النفس، إذ يرى أن للأماكن خصوصية نفسية، وللمسافات بين الأفراد معان وجدانية، فالإنسان لا يحيا في فراغ، بل يتأثر بكل ما يملأ هذا الفراغ من شخصيات أو أشياء يتفاعل معها[9].

وقد أشار حميد لحمداني إلى المكان في الرواية تحت مسمى الفضاء، ويتخذ عنده أربعة أشكال: الفضاء الجغرافي وهو مقابل لمفهوم المكان الذي يتحرك فيه الأبطال، وفضاء النص المتعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية على مساحة الورق، والفضاء الدلالي الذي يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد مجازي، والفضاء كمنظور، ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي بواسطتها أن يسيطر على العالم الحكائي وحركة أبطاله[10].

وبهذا، فإن المكان في الرواية يحمل خصوصية محددة تختلف عن المكان الجغرافي بأبعاده الهندسية، فالمكان في الرواية هو مكان متخيل يحمل دلالات مختلفة يتحدد معناها بتفاعل الأمكنة مع العناصر السردية الأخرى.

ب– الجمال

ورد في لسان العرب الجمال مصدر الجميل ومعناه البهاء والحسن كما جاء في قوله تعالى: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" (النحل — 6)، ويقال جمله أي زينه، وقال ابن الأثير: "والجمال يقع على الصور والمعاني، ومنه

4 ينظر: جماعة من الباحثين، جماليات المكان، ط2 (المغرب، دار قرطبة، 1988)،5 ومابعدها.

5 الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، ج1، ط1 (لبنان: دار الكتب العلمية، 1983)، 227.

6 جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2 (لبنان: دار الكتاب اللبناني، 1982) 412.

7 ياسين النصير، الرواية والمكان (العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت)، 16 ومابعدها.

8 المرجع السابق، 17.

9 ينظر: أيمن عامر، الإبداع والصراع: إطلالة نفسية على حياتنا اليومية، ط1 (مصر: إيتراك للنشر والتوزيع، 2004)، 124.

10 ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1 (لبنان: المركز الثقافي العربي، 1991)، 62.

الحديث: إن الله جميل يحب الجمال أي حسن الأفعال كامل الأوصاف"[11].

والجمال عند الفلاسفة هو ما يبحث في النفس السرور والرضى، وقد تنسب إليه قيم الجمال والحق والخير، ويظهر الجمال بشكل عام في التناسب والتوازن والانسجام، والعلم الذي يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته يسمى بعلم الجمال[12].

وتختلف المفاهيم الجمالية بحسب المدارس الفلسفية والاتجاهات الفكرية المختلفة، ففي المفهوم الكلاسيكي ينصب الجمال على التناسب المثالي، فالجمال يتكون من ترتيب أجزاء متكاملة في كل متماسك، ويتجسد في الهندسة المعمارية والنحت والأدب والموسيقى، والجمال في الفلسفة المثالية هو عملية تكاملية ومنسجمة بين الطبيعي والروحي أو الحسي والعقلاني، فالجمال وسيلة صعود إلى المطلق أو الروحي، وهناك اتجاهات تربط الجمال مع ما تحدثه من حب أو عاطفة أو لذة أو تحرر من القلق، ومنهم من ينظر إلى الجمال على اعتبار ما يقدمه من منفعة وفائدة، ويردون أي سبب إلى كونه نافع حتى لو كان الشيء ممتعا فهو من وجهة نظرهم أنه ممتع لأنه مفيد[13].

ج- جمالية المكان

بعد تعريفات كل من المكان والجمال، فإن الدراسة لا تعني بالمكان الحيز الجغرافي أو الهندسي المفرغ من أي دلالة أو معنى، ولا تعني بالجمال ما قد يحققه المكان من تناسب أو انسجام في بنيته الخارجية ليشكل نموذجا هندسيا جماليا نفعيا، بل المعني بجمالية المكان العلاقة التي تربط المكان بالعناصر السردية الأخرى وما يتشكل عن ذلك من خلق للمعاني المعبرة عن الأبعاد الفكرية والنفسية والتاريخية وغيرها

أولا: جمالية المكان في قتل ظريف أفندي: (البئر)

كان البئر في الرواية المكان المركزي للجريمة الأولى، إذ ألقى القاتل (زيتون) شخصية ظريف أفندي في البئر بعد أن هشم رأسه بالحجارة، وذلك على إثر حوار فكري دار بينهما حول حرمة النقش الذي يقومان بعمله مع الأستاذ عثمان، وفيما يلي أبرز الدلالات التي كشف عنها البئر بسماته المختلفة وما يحيط به من أمكنة.

البئر: نقيض القداسة والحياة

البئر حمالة لدلالات عدة بحسب ما يحيط بها من ظروف وما تحاك حولها من قصص، فنراها ترتبط في سياقات عديدة بالقداسة كما هو في بئر زمزم وما حف حولها من ظروف ووقائع لها دلالاتها المرتبطة ضمن خطاب إسلامي أعيدت فيه صياغة الأحداث بما يليق بجد النبي صلى الله عليه

11 لسان العرب (جمل)

12 ينظر: المعجم الفلسفي، مرجع سابق، 409.

13 ينظر: موسوعة ستانفورد للفلسفة، الجمال، ترجمة: مروان محمود، مجلة الحكمة، أكتوبر (2019)، تاريخ الدخول: 2021/4/8 ، متاح على:
/https://hekmah.org/%d8%a7%d9%84%d8%ac%d9%85%d8%a7%d9%84

وسلم[14]، هذه القداسة تشبه أفكار ظريف أفندي التي ترفض الطريقة الافرنجية في النقش لتعارضها مع قداسة الدين، فالحفر في بئر المقدس هو أمر محظور خوفا من أن يندرس الفن الإسلامي بما يحمله من قداسة كما اندرس بئر زمزم و"غار ماؤها لما مضت أيام إسماعيل عليه السلام" [15].

ويرتبط البئر في سياق آخر بالحياة لأن الغاية من حفر الآبار هو طلب الماء الذي هو أساس الحياة، فالبئر لا يحفر في مكان إلا ويدل على حياة كانت بجانبه، كما يرتبط البئر بالأمل في النجاة مهما استغلقت الحلول كما هو في قصة يوسف عليه السلام، إلا أن البئر في رواية (اسمي أحمر) جاء حمالا لدلالات مناقضة، فهو مكان مركزي للموت لا للحياة، ومكان مدنس بالقتل لا مقدس بالماء، ولا سبيل لنجاة المقتول منه.

*** البئر: صناعة الفكر**

البئر "حفرة عميقة يستقى منها الماء"[16] يصنعها الإنسان، ولكل شخصية قتلت في هذه الرواية بئرها الفكري الخاص الذي صنعه الآخرون، فلشخصية ظريف أفندي بئرها الخاص الذي استطاع الشيخ الأرضرومي وجماعته الحفر في أعماقها وتحذير فكرة حرمة النقش الذي يعمل فيه، فهو يقول متأثرا بهم: "إن الرسم الذي تعملونه حرام عظيم، أتعرفون هذا؟ إنه كفر لا يجرؤ عليه أحد، إنه زندقة، ستحرقون في قعر جهنم، لن يهدأ عذابكم، ولن تخف آلامكم، وقد أشركتموني في هذا"[17] فأسقِط نتيجة لذلك في بئر بعد أن هُشِّم رأسه بحجرة، والرأس هو موضع الأفكار وما يحمله الإنسان من وعي.

ويحمل زوج الخالة الذي يعمل عنده النقاشون لإنجاز كتاب السلطان السري في أعماقه بئرا فكريا معارضا للاتجاه الديني، وهو فكر صنعه الآخر الإفرنجي الذي سافر إليه واستقى منه طريقة النقش وفق المنظور، وقد هشم كذلك (زيتون) رأسه بالحقة كما سيتضح ذلك لاحقا.

أما (زيتون) فقد كان متذبذبا في أفكاره، فهو لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء، فهو قاتل كل من ظريف أفندي المنتمي للنقش الإسلامي، وقاتل لزوج الخالة المنتمي للنقش الإفرنجي، ولم يكن رافدا لأي منهما، فله بئره الخاص الذي يتضمن أفكارا تخص الحفاظ على أصالة النقش والنقاشين بعيدا عن التعصب الديني، وبعيدا عن التماهي بالآخر الإفرنجي، لذا حاول في آخر الرواية الهرب برسوماته نحو الشرق بحثا عن أسلوبه الخاص في النقش، وتهشيمه لرأس مناوئيه وإسقاطهم قتلى باختلاف انتماءاتهم الفكرية هي محاولة لإسقاط ما يحملونه من أفكار حفرها الآخرون في أعماقهم.

*** سمات البئر وظريف أفندي**

يعد البئر من أكثر الطرق بدائية التي اتبعها القدماء للحصول على الماء، وقد جاءت البئر في الرواية في مكان ناء، بعيدة عن العمران أو التجمعات البشرية، ولهذا لم يعرف أحد بموت ظريف أفندي إلا بعد عدة أيام، فهو يقول: "الآن أنا ميت، جثة في قعر جب، مضى كثير من الوقت على لفظي

14 ينظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، (لبنان: دار الفارابي، 1994)، 256- 257.

15 المرجع السابق.

16 معجم اللغة العربية (بئر)

17 اسمي أحمر، مرجع سابق، 30.

نفسي الأخير. وتوقف قلبي منذ زمن طويل ولكن لا أحد يعرف ما جرى لي غير قاتلي السافل"[18]، وهذا يعني أن هذه البئر مهجورة عديمة الجدوى، لا يستفاد من مائها، فكيف يمكن الموازنة بين سمات البئر التي ظهرت في الرواية وبين ظريف أفندي الملقى فيه؟

إن توظيف أكثر الطرق بدائية في استخراج الماء يشبه ظريف أفندي الذي يتبع طريقة القدماء في النقش ويرفض الحياد عنها لأسباب دينية، والبئر القديمة التي لا جدوى منها أشبه بالأفكار الراكدة القديمة التي يمتنع أصحابها عن التجديد فيها عن طريق الاتصال بالآخر المغاير عنه، وهو الأمر ذاته الذي كان يرفضه ظريف أفندي، فهو لا يقبل الاستفادة من الأساليب الافرنجية في النقش. ولأن ردم بئر نائية لا جدوى منها أسهل من حفر بئر جديد، فإن قتل ظريف أفندي وما يحمله من فكر معاد للنقش الحديث أسهل من الحفر في وعيه من أجل تغيير أفكاره.

ومن جانب آخر، فإن البئر يتميز بمحدودية الأفق، والمساحة، وضيق المكان، وهي سمات تتفق وضيق أفق ظريف أفندي الذي يتمثل في نظرته التعصبية الدينية اتجاه فن النقش، ورفضه الكلي الانفتاح على الآخر والاستعانة بأساليبهم الفنية، وهذا يتناسب مع ضيق المكان الذي ألقي فيه، وهو ذاته يقول: "أشعر بتضييق وكأن العالم كله حشر في داخلي"[19].

ثانيا: جمالية المكان في قتل زوج الخالة: (البيت)

كان زوج الخالة من أهم الشخصيات المركزية التي مثلت حركة التمرد على الفن الإسلامي، فقد استدرج عددا من أساتذة النقش المشهورين ودعاهم إلى تقليد أساليب الإفرنج في النقش والرسم، فهو المسؤول عن كتاب السلطان السري الذي يحمل رسوما له على طريقة الرسامين الإيطاليين، وهذه الطريقة كان يحاربها ويكفرها رجال الدين.

تسلل القاتل (زيتون) إلى بيت زوج الخالة، ودار بينهما حوار حول النقش الذي يقومان به بشكل سري، وتبادلا الحوارات حول الصراع بين كل من الاتجاه الديني والاتجاه الافرنجي في النقش، وانتهى النقاش بتهشيم رأس زوج الخالة بالحقة حتى الموت، فكان بذلك البيت هو المكان الأساسي لحادثة القتل التي ستمثلها الشخصيتان الأساسيتان: القاتل وهو (زيتون)، والمقتول وهو (زوج الخالة).

*** البيت من الألفة إلى الغربة**

البيت بحسب رأي باشلار ليس مجرد حيز جغرافي، بل هو مكان الألفة الذي يشعر فيه الإنسان بالأمان والراحة ويستحضر فيه الذكريات والأحلام، فهو "واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية"[20]، وهي ذاتها صورة البيت الذي كان يعيش فيه زوج الخالة، فكان بيته هو مصدر الأمان والألفة وفيه تستعاد ذكريات الطفولة وأحلامها، ففي هذا البيت عاش كل من شكورة وقرة ذكريات الطفولة إلى أن طرد قرة بسبب اعترافه بحبه لابنة خاله شكورة، ولكنه عاد إلى ذات البيت بعد اثنتي عشرة سنة وتزوج من شكورة التي هربت من تحرش حميها بعد اختفاء

18 اسمي أحمر، مرجع سابق، 7.

19 المرجع السابق.

20 غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط2 (لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984)، 38.

زوجها في الغزو، فها هي شكورة عادت إلى موطن الأمان الذي عاشت فيه طفولتها، كما عاد قرة من جديد إلى ذات الموطن الذي عاش فيه طفولته، فكان بيت زوج الخالة هو مصدر الأمان والألفة لكليهما.

كان بيت زوج الخالة هو مكان حفظ الأسرار، ففيه يحتفظ بكتاب السلطان السري، ويستقبل فيه أشهر النقاشين سرا لإتمام ذلك الكتاب، وفي البيت ذاته كانت تناقش مواضيع النقش والرسم والأساليب الحديثة المتأثرة بالنقش الافرنجي الذي كان يحاربه رجال الدين.

ولأن المكان لا يحمل دلالة ثابتة، بل يتشكل اعتمادا على موقف الشخصيات وأحاسيسها[21]، فقد استحال هذا البيت من الألفة إلى الغربة، ومن الشعور بالأمان إلى الشعور بالخوف، وذلك ابتداء من دخول القاتل خفية، وانتقاله من غرفة إلى أخرى وصولا إلى قلب غرفة النقش عند زوج الخالة العجوز، فتسرب الشعور ذاته إليه، حينما أدرك أنه في مواجهة قاتل في بيت فارغ، فبدا كل شيء في البيت موحش، ومثير للغربة والخوف والظلام، فأصبح البيت حينها ساحة للجريمة، اختلط فيه الدم مع الحبر الأحمر.

وبهذا، فإن البيت جاء في البداية حيزا مكانيا للشعور بالألفة والأمان لكل من زوج الخالة وزيتون، فكلاهما كانا يستخدمان الحيز المكاني نفسه لإنجاز الكتاب السري، إلى أن حدث تصاعد حواري بينهما فيما يخص حرمة ما يمارسانه من نقش، هذا التصاعد في الحوار تبعه تصاعد في المشاعر والأحاسيس، وأصبح المكان يضيق بكليهما، وتحول البيت من كونه مكانا محسوسا إلى مكان يحمل قيما مجردة، يمثلها الصراع بين النقش الإسلامي والنقش الإفرنجي، انتهى بقتل من كان يمثل الاتجاه الإفرنجي في الرسم في عقر داره، وتحديدا في غرفة النقش السري.

*** البيت بين الداخل والخارج**

يمكن تقسيم صورة البيت أثناء حادثة القتل إلى قسمين: داخل البيت وخارج البيت، إذ تبدأ هذه الصورة في التشكل حينما قدم القاتل من الخارج، مارا بالأزقة الضيقة، في جو ثلجي بارد، داخلا من فتحة الباب صاعدا الدرج محدثا جلبة إلى أن وصل إلى غرفة النقش.

صورة خارج المترل تجمع بين الضيق والظلام والبرودة والخوف والجوع، ولكل صورة من هذه الصورة ما يدل عليها، فالضيق جاء من الزقاق الذي كان يسير فيه القاتل، فهو يقول: "عندما أسير في أزقة إسطنبول"[22] "عندما أسير في الزقاق داعسا على الثلج"[23] "وكنت أسير في زقاق الأفندي زوج الخالة"[24]، والزقاق طريق معوج ضيق، "وكلما كان المكان ضيقا، شعر الإنسان بمعان غير مستحبة، لأن الضيق والانغلاق يوحي عادة بالاختناق واليأس، في حين يوحي الانفتاح بالحرية والانطلاق"[25].

وهذا هو ذاته شعور القاتل، فهو يشعر بالاختناق نتيجة لممارسته النقش بشكل يختلف عن طريقة القدماء، فهو يحمل في ذهنه أفكارا جدلية فنية جعلته يرفض الانفتاح على

21 ينظر: فؤاد أحمد عزام، بناء المكان في الخطاب السردي، مجلة المجمع، ع2 (2010)، 205.

22 اسمي أحمر، مرجع سابق، 227.

23 المرجع السابق

24 المرجع السابق

25 ينظر: أحمد طالب، السرد القصصي وجماليات المكان، مجلة الموقف الأدبي، 13.

نقش الآخر المخالف عنه، فالقاتل قادم من الأزقة باحث عن الحقيقة وعن الطريق المستقيم في النقش بعيدا عن الطرق المعوجة التي يمارسها زوج الخالة والنقاشون سرا.

وفي اللحظة التي يسير فيها القاتل في الزقاق، كان الثلج يتساقط فهو يقول: "عند المساء كان يخيم الظلام، ويندف الثلج وكنت أسير في زقاق الأفندي زوج الخالة"[26]، وتصوير الطبيعة عند بعض الكتاب يكون عاملا مؤثرا في الحوادث والشخصيات، ووسيلة لإبراز المفارقات المؤلمة، وقد يكون توظيفها تمهيدا لحوادث قد تقع فيما بعد، فالطبيعة قد تنبئ بالحوادث وتمهد لها، وقد تضلل نفسية الشخصية أو القارئ بما سينتابها من شعور بعد ذلك[27].

والشتاء عند باشلار "يضيع معالم الشارع، ويكتم الأصوات ويمحو الألوان"[28]، فصورة خارج المترل هي صورة باردة لا لون فيها، وهي صورة قاتمة ومؤلمة تشبه جسد زوج الخالة بعد أن هشم القاتل رأسه بالحقة، فضيع معالم وجهه، وتركه جثة باردة بلا لون، غير قادر على الصراخ والاستنجاد قائلا: "صرخت بقوتي كلها وبألمي فخرج الصراخ كأنه عواء....، فهمت أنه في ظلمة المساء لن يسمع أحد هذا اللون في الأزقة الخاوية"[29].

كانت الكلاب ونباحها من أكثر الصور التي تتردد خارج البيت، فعندما اقترب القاتل من البيت "بدأت الكلاب في الخارج عند باب الحوش تنبح مسعورة"[30]، وكلما كانت تزداد رغبة القاتل في القتل يزداد نباح الكلاب خارج المترل فيقول: "وأشعر أنني واقع تحت سيطرة شيطان اندس داخلي في الوقت نفسه بدأت الكلاب تنبح عند باب الحوش الخارجي بجنون وكأنها تشتم رائحة الدم"[31].

وبما أن خارج المترل محمل بصور قاتمة (الزقاق/ الثلوج/ الكلاب)، فمن المنطقي أن يكون داخل البيت هو مصدر الأمان من هذا كله، فهو الذي يحمي الإنسان من الظلام ومن البرودة ومن الخوف، "فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا، إنه البيت يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض"[32].

وقسوة المكان خارج البيت تجعل الإنسان ميالا للترع إلى قلب بيته حيث الأمان والألفة والدفء والنور والذكرى، ولكن بمجرد دخول القاتل إلى البيت، يتحول البيت إلى صورة مشابهة لما هو في الخارج، ويبدأ كلا من القاتل والمقتول باستحضار الصور ذاتها التي كان يضج بها خارج المترل، فصورة الثلج يستعيدها زوج الخالة مع الذكريات بعد أن ضرب بالحقة قائلا: "فيما بعد انتبهت أن ذكرياتي بيضاء ناصعة مثل الثلج الذي في الخارج، رأسي

26 المرجع السابق

27 ينظر: محمد يوسف نجم، فن القصة (لبنان، دار بيروت، 1955)، 106 ومابعدها.

28 جماليات المكان، مرجع سابق، 61.

29اسمي أحمر، مرجع سابق، 254.

30 اسمي أحمر، مرجع سابق، 239.

31 المرجع السابق، 239.

32 جماليات المكان، مرجع سابق، 38.

ينبض ألما داخل فمي"[33]. ويستحضر كذلك صوت الكلاب قائلا: "ما سكتت الكلاب حتى الآن"[34].

وصورة داخل البيت لدى القاتل لا تختلف عن خارجه، فهو مكان مظلم بارد يقول: "عندما تحدث جلبة ندرك أن المكان مظلم تماما ولكنني أدركت أن المكان بارد"[35]. ويقول مخاطبا زوج الخالة: "يندف الثلج في الخارج من جديد.. أين الجميع هذا المساء؟ لماذا تركوكم وحيدين في البيت وذهبوا؟ حتى إنهم لم يشعلوا لكم شمعة"[36].

وبهذا فإن البيت في اللحظة التي كانت تقع فيها جريمة القتل، كان كل من القاتل والمقتول يعيشان الأجواء النفسية ذاتها، وأصبح داخل المترل صورة مطابقة لما هو في الخارج، فاستحضار صور خارج المترل إلى داخل المترل عكس صورا من الخوف والرعب والظلام.

ثالثا: جمالية المكان في قتل زيتون: (الطريق)

اقتحم النقاشون (فراشة/ لقلق/ قرة) المكان المهجور الذي يسكن فيه زيتون لإجباره على الاعتراف بجرائم القتل، وحدث بينهم عراك ونقاش طويل، استخدم فيه النقاشون العنف والتهديد بالقتل، وانتهى الأمر باعتراف زيتون بذلك، ولكنه في آخر المطاف قلب موازين القوى مهددا النقاشين بالسلاح، فاستطاع على إثر ذلك أن يجمع صرته وذهبياته ودفتر نماذجه ورسوماته للهرب بها إلى الهند لممارسة النقش على طريقة الأساتذة القدماء من جهة ولأن سلطان الهند ينثر ذهبا ومحبة أكبر من جهة أخرى، وفي طريق الهرب يعترضه حمو شكورة ويقطع رأسه بالسيف وسط الطريق ظانا أنه من جماعة قرة الذين اقتحموا بيته، وبهذا فإن المكان الأساسي الذي برزت فيه حادثة القتل الثالثة هو الطريق المؤدي إلى الميناء.

*** اتساع الطريق وضيق الزقاق**

قبل وبعد كل جريمة قتل يرتكبها زيتون يخرج هائما على وجهه بين الأزقة، تائها فيها، وكل الأشياء المحيطة بها من أماكن وأصوات تعج بدلالات الخوف والضيق والترقب والظلام، كالثلوج ونباح الكلاب، وأنين البيوت، والأبواب والنوافذ المغلقة، وكلها انعكاسات نفسية تعبر عن تخبط القاتل وقلقه الفكري، وضيق أفقه المعرفي، فهو يقول: "لا أستطيع الجلوس في البيت، والخروج إلى الزقاق، ولا الوقوف في الزقاق، فأمشي في الزقاق الآخر، ثم أمشي في الزقاق الذي بعده"[37] ويقول في موضع آخر: " كفاني التجول في أزقة إسطنبول أربعة أيام بعد أن قتلت ذلك المسكين"[38].

ولكن بعد اعتراف زيتون بجرائمه يتحول الزقاق وما فيه إلى أشياء أكثر حميمية تحنو عليه وتتعاطف معه، فيقول:-

"كلاب إسطنبول كلها، وأشجارها المظلمة والشرفات العمياء والمداخن السوداء والمكبرون المجتهدون التعساء الذين يهرعون إلى صلاة الصبح. والأشباح التي كانت تنظر إلى

33 اسمي أحمر، مرجع سابق، 255.

34 المرجع السابق، 243.

35 المرجع السابق، 228.

36 اسمي أحمر، مرجع سابق، 239.

37 اسمي أحمر، مرجع سابق، 25.

38 المرجع السابق، 26.

بعداء عندما كنت أسير في الأزقة بعد أن التائت يداي بالدماء، وصارت تنظر إلى بحميمية منذ اعترافي بجريمتي وقراري بترك مدينة حياتي"[39].

وهذا التعاطف لم يتأت إلا بعد أن أفصح بشكل صريح عن اتجاهه الفكري في فن النقش، حيث إنه يرفض تقليد الإفرنج، ليس رفضا دينيا كظريف أفندي، ولكنه رفض لفكرة التقليد الأعمى الذي يؤدي إلى فقدان أسلوب النقاش الخاص به. فهو يدعو إلى تميز النقاش في رسمه من خلال توقيع يتفرد به، ولذا أراد أن يشيح بوجهه باتجاه الهند التي توفر له هذه الخصوصية مع مال كثير، ومن هنا يبدأ الزقاق بالانحسار في الظهور، وتبدأ الطرق أمامه بالانفراج، فيخرج بعد ذلك إلى ساحة رحبة تحمل دلالات جديدة نحو الرغبة في الحرية والانطلاق.

*** الطريق وتعدد الأزمنة**

يرتبط المكان بالزمان ارتباطا وثيقا، فمن الصعوبة الفصل بينهما، "فطبيعة النص الأدبي مهما اختلف جنسه إنما يدور في إطار أفعال تتم من خلال أحداث وأزمنة يستوعبها حيز مكاني، فالزمان يكسب المكان هويته ومكانته"[40].

يتجاذب زيتون في طريقه إلى الميناء والسفينة التي ستبحر به نحو الهند ثلاثة أزمنة مختلفة، يعرضها بشكل مكثف، زمن ماض، وزمن حاضر، وزمن مستقبلي، وهذه الأزمنة الثلاثة كلها جاءت متزامنة مع الأماكن التي مر بها زيتون في طريقه إلى الميناء، ذلك التزامن أضفى تغيرات شكلية ودلالية على الأماكن الموجودة على الطريق، فالطريق هو حياة المدينة "الدائبة الحركة، ولولب بعدها الحضاري، لامتداده طاقة على مد الخيال، ولانعطافاته تحولات في الزمان والمكان"[41].

مر زيتون بالأماكن التي كانت تشكل له فيما مضى ذكريات قديمة حميمية، كالبيت الحجري الذي قضى فيه أول ليلة في إسطنبول، ودكان الساعاتي، ودكان بائع البلور الذي كان يشتري منه الزجاجات والكؤوس لينقش عليها، واستحضر الأماكن التي لها علاقة مباشرة مع فن النقش قائلا:" واندستت في بيت حجري قديم وسط الخضرة. هذا هو البيت الذي كنت آتي إليه كل ثلاثاء أيام كنت تلميذا لحمل حقيبة الأستاذ عثمان وحافظة صفحاته وعلبة أقلامه ومسند كتابته ماشيا رواءه على مسافة خطوتين لأصطحبه إلى النقش خانة، لم يتغير شيء هنا، ولكن شجرات الدلب التي في الزقاق وفي الحديقة كبرت إلى حد كبير بحيث تبعث في النفس الإحساس بالعظمة والقوة والغنى.

...، وسيطر علي هوس رؤية أقواس بناء النقش خانة الذي قضيت فيه خمسة وعشرين عاما للمرة الأخيرة، وهكذا عبرت من الطريق الذي كنت أعبره أيام الثلاثاء وراء الأستاذ عثمان عندما كنت تلميذا، ومن زقاق أوكتشولر الذي يعبق برائحة الإهلامور المسكرة في الربيع، ومن أمام المخبز الذي كان يشتري منه معلمي الفطائر ...، ومن الطريق الصاعد الذي تصطف فيه أشجار الصنوبر والكستناء ...، ومن أمام دكاكين السوق الجديدة المغلقة... ومن أمام الحلاق الذي يبادله معلمي التحية كل صباح، ومن طرف البستان

39 اسمي أحمر، مرجع سابق، 590.

40 حافظ محمد جمال الدين، شعرية المكان والزمان، مجلة علامات، ج52، م13 (1425)، 54.

41 الرواية والمكان، مرجع سابق، 114.

الفارغ الذي يأتي إليه البهلوانات كل صيف ينصبون خيمتهم ويقدمون عروضهم" [42].

هذه الأماكن التي استحضرها زيتون في طريقه تشكل له ماضيا زال وانتهى، وهو ماض مرتبط بفن النقش وأصالته، لذلك جاءت الأماكن مفعمة بالحركة والحياة، إشارة إلى ما كان عليه النقش سابقا، وما كان يمتاز به من فرادة وخصوصية، كان زيتون حينها يشعر بالانتماء والحميمية اتجاه فن النقش الأصيل الذي اعتاد عليه، فشاركته الأمكنة وما فيها من طبيعة وحيوانات وجمادات وأشخاص المشاعر ذاتها.

بعد ذلك ينتقل زيتون إلى وصف ما آلت إليه الأماكن في اللحظة التي كان يسير فيها باتجاه الميناء هربا إلى الهند، فصور الأماكن خربة مدمرة، تضج بصور الموت والفناء بعد أن كانت تضج بالحياة حينما كان النقش حيا يعبر عن ثقافة المكان وثقافة النقاش، فيقول:" خرجت من التكية وسط نوع من الصمت الذي يقطع أنين قرة. ابتعدت عن الحديقة الرطبة الطينية وعن الحي المظلم شبه راكض ...، لم يكن ثمة أحد في المقهى الذي تحطم وأحرق، ولا في بيت الحسناء شكورة التي تمنيت لها من قلبي كله أن تسعد مع زوجها ...، كان باب النقش خانة الثقيل مغلقا، لم يكن أحد عند الباب أو في الرواق ذي الأقواس الذي يعلوه، لم أستطع النظر سوى لحظة إلى النوافذ العلوية المغلقة التي كنا نتفرج على الأشجار منها عندما نصل إلى حدود الانفجار من الملل"[43].

الصمت والأنين والظلام وتحطم المقهى وإحراقه، وتعاسة الحسناء شكورة، وإغلاق باب النقش، والنوافذ العلوية كلها إشارات إلى ما آل إليه النقش من دمار حتى أصبح مفرغا من جمالياته، والسبب في ذلك يصرح به زيتون قائلا: "إقدام النقاش على تقليد الأساتذة الإفرنج دون الحصول على مهارتهم يجعله أكثر عبودية، أريد الهرب من هذا الوضع"[44].

وبعد أن أشار زيتون إلى دلالات الأماكن في الماضي الجميل، ثم ماحل بها في الوقت الحاضر من دمار، بدأ يشير إلى المكان المأمول الذي يود الذهاب إليه قائلا: "ستبحر السفنية التي ستأخذني إلى نقش خانة أكبر بعد أذان الصبح. وفي ذلك الوقت سيذهب إليها آخر مركب من ميناء قدرغة"[45]، ويقول في موضع آخر: "تخيل الحياة الرائعة التي سأعيشها من مهاراتي الرائعة في الهند"[46]. وهنا يتسع المكان باتساع الزمان، فيشير إلى السفينة التي ستبحر به نحو مكانه الجديد الذي سيمارس فيه حريته الفنية ليكون له توقيعا خاصا به، فالسفينة هي رمز للنجاة أي النجاة من تقليد الافرنج الذي يسيء إلى النقش.

ومن الملاحظ حضور البحر في وصف المكان المأمول. والبحر في المتخيل يمثل حقلا من الظلمات، وعمقه يغدو في مستوى التخييل بمثابة كون سفلي يشيع العدم، وكل ما يمثل من الناحية الجغرافية مساحة مائية يقوم في الميثولوجيا الإغريقية مقام ما يؤسس للعبور إلى العالم السفلي، والبحر رمز مفتوح على معاني الموت والغموض، وهو مخزن الشكوى

42 اسمي أحمر، مرجع سابق، 590 - 592.

43 اسمي أحمر، مرجع سابق، 589 - 592.

44 المرجع السابق، 585.

45 اسمي أحمر، مرجع سابق، 598.

46 المرجع السابق، 591.

ومستودع السر، فهو يدفن الأسرار مثلما تدفن الأرض الموتى، والبحر بالنسبة إلى الأحياء مثل القبر بالنسبة إلى الأموات[47].

وفي اللحظة التي كان يتجه فيها زيتون نحو البحر استعدادا للرحيل، يعترضه القاتل في الطريق بشكل مفاجئ، فتتحقق دلالات البحر القاتمة، فيقطع القاتل يده التي هي أداة النقش، ويفصل رأسه عن جسده، يقول زيتون: "لسقوط رأسي وسط الطين لم أستطع رؤية قاتلي ولا الصرة المليئة بالرسوم الحاوية ذهبياتي والتي أريد التمسك بها بقوة. صارا خلف رأسي من طرف التلة المؤدية إلى البحر وميناء قدرغة الذي لن أصل إليه أبدا"[48]. إن مكان سقوط الرسم هو الطريق المؤدي إلى المكان المأمول الذي يعلي من قيمة النقش والنقاشين، ولكن سقوط الرسم متزامنا مع سقوط أحد رؤوس النقاشين المهرة في الطريق ذاته هو سقوط لأصالة النقش، ثم يصف زيتون أخر ماشاهدته عيناه قائلا: "الطريق يصعد بشكل خفيف إلى الأعلى. جدار النقش خانة، وسورها، وسقف وسماء ...، سينظر رأسي الماثل وسط الطين على مدى سنوات إلى هذا الطريق الحزين الصاعد"[49]، وهنا يتوقف الزمن بتوقف رأس زيتون نحو طريق خانة النقش وهو المكان التقليدي الذي فيه يمارس النقاشون الفن على طريقة القدماء، وفيه يتمثل النقش العثماني بأساليبه وطرقه التي تميز بها.

هذه الصورة المخيفة التي صورها باموق لمقتل زيتون، والأماكن التي صورها إبان ذلك، هي المخاوف التي تعتري مستقبل النقش العثماني، وقد عبر زيتون عن ذلك قبل حتفه للنقاشين قائلا: "لم يعد لنا مكان نحن النقاشين الذين نريد أن نعيش بمهاراتنا وشرفنا...، إذا حاولنا تقليد الأساتذة الإفرنج كما أراد المرحوم زوج الخالة والسلطان سيمنعنا الخوف الحق الذي في داخلنا حتى وإن لم يكن هنالك أمثال ظريف أفندي والأرضرومين، لن نستطيع الاستمرار إلى النهاية"[50].

هذه النهاية التي انتهى إليها زيتون برأسه الملقى في منتصف الطريق الذي لم ينته، هو ذاته طريق النقش الذي توقف في المنتصف، فلا هو الذي حافظ على إرثه الذي عرف به القدماء، ولا هو الذي استطاع أن يحسن تقليد نقش الآخر الإفرنجي، فانتهى النقش العثماني مقطوع الرأس عن الجسد، ولا زال الطريق إلى المأمول مجهولا.

وبهذا فإن اختلاف دلالات الطريق وما يحيط به من أمكنة تبعا لتعاقب الأزمنة عليه قد يكون إشارة من أورهان باموق لتاريخية النقش العثماني، إذ ابتدأ فنا أصيلا جميلا يتميز بخصوصية فنية حتى بدأ يتخلله التعصب الديني، ودعوات تقليد الإفرنج، ففقد النقش بذلك أصالته وجماليته وأسلوبه الذي عرف به، أما مستقبل هذا النقش فهو مستقبل غامض طويل واسع ومخيف كالبحر.

*** الخاتمة**

ظهرت ثلاثة أماكن رئيسة متزامنة مع حادثة القتل وهي: البئر والبيت والطريق، وكل واحد من هذه الأماكن

47 ينظر: بسمة عروس، المكان واللامكان: فضاءات الكتابة وفضاءات المتخيل في رواية يابنات الإسكندرية لإدوارد الخراط، مجلة الخطاب، يونيو (2016)، متاح على: https://platform-almanhal-com.sdl.idm.oclc.org/Reader/Article/97743-

48 اسم أحمر، مرجع سابق، 593.

49 اسمي أحمر، مرجع سابق، 585.

50 المرجع السابق، 586 ومابعدها.

كان مشحونا بدلالات مختلفة تتناسب مع السياق الفكري للمقتولين، فالبئر بما فيه من ضيق يتناسب مع ضيق أفق ظريف أفندي وتعصبه الديني اتجاه النقش الإسلامي، والبيت بما يحمله من خصوصية وسرية وأمان جاء مكانا حاضنا لحركة التمرد على أساليب القدماء، أما الطريق وانفتاحه على كل الأمكنة والجهات جاء متناسبا مع حرية النقش التي كان يدعو إليها زيتون بعيدا عن تقليد الإفرنج.

كما أشارت الأماكن بشكل عام إلى عدد من الدلالات النفسية التي كانت تحيط بالشخصيات، فالبئر بسماته الشكلية والفنية عكست مشاعر الضيق والإحباط والقلق والخوف وهي تتناسب مع مخاوف كل من القاتل والمقتول، القاتل الذي يخشى على فن النقش من التعصب الديني، والمقتول الذي يخشى على الفن من تقليد الإفرنج.

أما البيت فقد تحول من مكان للألفة إلى مكان للغربة، وصار صورة مطابقة لما في الخارج من صور الخوف والتخبط، وهي مشاعر تتناسب مع مشاعر القاتل زيتون وخوفه من أن يفقد النقاش أسلوبه بسبب تقليد الآخر، وتتناسب كذلك مع مشاعر المقتول زوج الخالة وتخوفه من فشل كتاب السلطان القائم على تقليد أساليب الإفرنج.

أما الطريق بما فيه من أمكنة فقد عكس مشاعر الحنين نحو أساليب النقش القديمة، كما عكس شعورا بالأمل نحو مستقبل جديد ينتظر فن النقش بعد أن تعرض للخذلان من نقاشين آخرين، وهذه المشاعر جاءت تتناسب مع المقتول زيتون الذي بقي رأسه المقطوع باتجاه جدار النقش خانة، وفكره معلق باتجاه الميناء أملا في إثبات أسلوبه الخاص في النقش في بلاد الهند.

وأخيرا، قد يمكن الوصول إلى الرؤية الفكرية لأورهان باموق حول فن النقش من خلال تضافر الأمكنة السابقة مع حادثة القتل وشخوصها، وما عكسته من دلالات فكرية ونفسية مختلفة، إذ يبدو تعاطف أورهان مع شخصية زيتون، وميله إلى اتجاهه الفكري في فن النقش، فقد حاول عن طريقه أن يبحث عن المكان المأمول الذي من خلاله يحافظ النقاش على أسلوبه الأصيل بعيدا عن التعصب الديني وتقليد الآخر عبر سلسلة من جرائم القتل، وعلى الرغم من جرائم زيتون إلا أن أورهان جعل الأماكن في آخر الرواية متعاطفة معه، وألقى برأسه المقطوع في مكان مفتوح على الطريق المؤدي إلى حرية النقاشين المهرة، وجعل آخر ما تنظر إليه عينا زيتون هو النقش خانة الذي يدل على مدرسة فن النقش العثماني بأصوله وتقاليده، وهي إشارة أخيرة من أورهان باموق للعمل على استعادة تقاليد فن النقش التي عرفت بها الدولة العثمانية.

*** المراجع**

ابن منظور، محمد (1414) لسان العرب، ط3، بيروت: دار صادر.

باشلار، غاستون (1984) جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط2، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

باموق، أورهان (2004) اسمي أحمر، ترجمة: عبد القادر عبد اللي، ط2، سوريا: دار المدى.

الجرجاني، الشريف (1983) كتاب التعريفات، ج1، ط1، لبنان: دار الكتب العلمية.

جماعة من الباحثين (1988) جماليات المكان، ط2، المغرب: دار قرطبة.

جمال الدين، حافظ محمد (1425) شعرية المكان والزمان، مجلة علامات، ج52، م13.

صليبا، جميل (1982) المعجم الفلسفي، ج2، لبنان: دار الكتاب اللبناني.

طالب، أحمد (2005) السرد القصصي وجماليات المكان، مجلة الفيصل الأدبية، مج1، ع2.

عامر، أيمن (2004) الإبداع والصراع: إطلالة نفسية على حياتنا اليومية، ط1، مصر: إيتراك للنشر والتوزيع.

عروس، سمة (2016) المكان واللامكان: فضاءات الكتابة وفضاءات المتخيل في رواية يابنات الإسكندرية لإدوارد الخراط، مجلة الخطاب، متاح على: https://platform-almanhal-com.sdl.idm.oclc.org/Reader/Article/97743

عزام، فؤاد أحمد (2010) بناء المكان في الخطاب السردي، مجلة المجمع، ع2.

عجينة، محمد (1994) موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، لبنان: دار الفارابي.

قاسمي، فرزانة وصاعدي، أحمد (2016) جماليات المكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي: دراسة تحليلية، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ع1، س7.

لحمداني، حميد (1991) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، لبنان: المركز الثقافي العربي.

موسوعة ستانفورد للفلسفة (2019) الجمال، ترجمة: مروان محمود، مجلة الحكمة، تاريخ الدخول: 2021/4/8، متاح على: https://hekmah.org/%d8%a7%d9%84%d8%ac%d9%85%d8%a7%d9%84/

نجم، محمد يوسف (1955) فن القصة، لبنان، دار بيروت.

النصير، ياسين (د.ت) الرواية والمكان، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.