التذوقُ الفنيُّ لفن المُنَمْنَمَات من خلال الوصف الأدبي للمُكون التشكيلي: رواية (اسمي أحمر) أنموذجاً(*)

الدكتور بدر المعمري
كلية التربية
جامعة السلطان قابوس

الدكتور زاهر الغسيني
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة السلطان قابوس

الملخص:

تُعدُّ رواية (اسمي أحمر) نتاجًا أدبيًا فريدًا في تناول الفن التشكيلي عامة، وفن المُنَمْنَمَات الإسلامية خاصة، لكونه موضوعًا أصيلًا تدور حوله أحداث الرواية، التي قدّمها الروائي التركي أورهان باموق، الحائز على جائزة نوبل للآداب عام ٢٠٠٦ عن روايته (اسمي أحمر)، وهي الرواية التي نُشرت لأول مرة باللغة التركية عام ١٩٩٨م، ثم ترجمها إلى العربية عام ٢٠٠٠ عبد القادر عبد اللي[١]. وتكمن أهمية هذا العمل في كونها تتجاوز بالنسبة للمشتغلين بالفن التشكيلي عمومًا قراءة العتبات النصية ودلالتها في العمل الأدبي، إذ تُشي هذه الرواية إلى نقطة نقاش مركزية بالنسبة للفن، وهي تحريم تمثيل ذوات الأرواح في الفن الإسلامي، وحجم الصراع بين المدراس الدينية والفنية العثمانية في الحقبة التاريخية التي سبرتها الرواية. إن ما قدمته الرواية يبدو مختلفًا جذريا، سواء من حيث العتبات النصية في عنوانها المتلازم باللون الأحمر بوصفه الأكثر استخدامًا في الرسم الإسلامي، أم من حيث الكم والنوع، إذ تجاوز الكاتب الوصف الاعتيادي التقليدي للأشكال الفنية، إلى توظيف التشخيص البلاغي، الذي أكسب الرواية بُعدًا آخر، حين جعل تلك المُنَمْنَمَات تنطق وتسرد بذاتها. ومن ثَمَّ؛ تأتي هذه الدراسة لتبحث قوة الروائي في عمله الأدبي من زاوية تذوقه الفني، وهو الروائي الذي لم ينتمِ يومًا إلى حقل الفن التشكيلي إلا لكونه متذوقًا، ومدى نجاح المؤلف في استيعاب المكونات التشكيلية لفنون المُنَمْنَمَات الإسلامية.

- **كلمات مفتاحية:** اسمي أحمر، المُنَمْنَمَات، الفن الإسلامي، الأدب الروائي، النصوص الموازية.

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٤) العدد (٨) أكتوبر ٢٠٢٤.**

[١] للرواية طبعتان، الأولى: في ٢٠٠٠م، والثانية في ٢٠٠٤م، والطبعتان معًا صدَرَتا عن دار المدى في دمشق. وسوف يعتمد الباحثان في هذه الدراسة على الطبعة الثانية للرواية، بوصفها الأحدث زمنيًا، التي ظهرتُ بصورة عُولجت من خلالها الإشكاليات التي ظهرت في الطبعة الأولى.

Artistic taste of the art of miniatures through the literary description of the plastic component: The novel (My Name Is Red) as Case Study

Abstract

The novel (My Name Is Red) is a unique literary product in dealing with plastic art in general, and the art of Islamic miniatures in particular, presented by the Turkish novelist Orhan Pamuk, a novel translated into Arabic in 2000 by Abdulkader abdulli. The importance of this work goes beyond for those engaged in plastic art in general to reading the textual thresholds and their significance in the literary work, as this novel points to a central point of discussion for art, which is the Prohibition of the representation of spirits in Islamic art, and the scale of the conflict between religious schools and Ottoman art on this issue. That what the novel presented seems radically different, both in terms of the textual thresholds in its title, which is combined with the red color as the most used in Islamic painting from one angle, or in terms of quantity and type, as the writer went beyond the usual traditional description of art forms, to employ rhetorical diagnosis, which gave the novel another dimension, when he made those miniatures pronounce and narrate themselves from another angle. This study examines the strength of the novelist in his literary work from the point of view of his artistic taste, a novelist who never belonged to the field of plastic art, and the extent of the author's success in absorbing the plastic components of the arts of Islamic miniatures.

Keywords: My name is red, miniatures, Islamic art, fiction literature, parallel texts.

- **المُقدمة والتأطير العام:**

تُعدُّ رواية (اسمي أحمر) من الروايات الأهم للروائي التركي أورهان باموق (مواليد أسطنبول ١٩٥٢)، التي صدرت عام ١٩٩٨ باللغة التركية، وهي اللغة الأم للروائي، ثم تُرجمتْ إلى العربية عبر دار المدى للنشر عام ٢٠٠٠. ولأورهان باموق أعمال روائية أخرى منها: جودة بيك وأولاده، البيت الصامت، القلعة البيضاء، الكتاب الأسود، الحياة الجديدة، إلا أن قيمة رواية (اسمي أحمر) التي تتناولها هذه الدراسة تكمن في كونها تطرقت إلى موضوعات متشعبة جمعت بين التاريخ، والأساطير، والأديان، وعلاقتها بفنون التصوير، ورسوم المُنَمْنَمَات ضمن حيز الدولة العثمانية تاريخيًا. أما من الناحية الجوهرية والضمنية للنص الروائي، فإن موضوع الرواية ذو علاقة بسبر الصراع الديني وعلاقته بحكم الرسم والتصوير في الإسلام، ورفض التجديد بقبول أسلوب الرسم الأوروبي من قبل جماعة متشددة من النقاشين صانعي فن المُنَمْنَمَات. وأشارت فاطمة خليفة (٢٠٠٨) إلى أن الرواية فسَّرتْ خوف النقاشين بالتفصيل من التطرق إلى المحرمات في ميدان الرسم؛ إلا أن السلطان وهو خليفة المسلمين آنذاك، يطلب بنفسه سرًا أن يرسم شخصه بطريقة تناقض كل الأساليب التقليدية القديمة، وأن يتم تقليد أساليب الأوربيين الحديثة من تركيز عليه وعلى صورته عوضًا عن الاهتمام بالمظاهر الثانوية، إلا أن النقاشين رفضوا واحتجوا بعدم قبول فكرة رسم السلطان بحجم كبير وبكل تفاصيله أسوة بما يفعله عبدة الأوثان. إن هذا الرسم الذي أباحه السلطان لنفسه أخاف النقاشين، فاستماتوا للدفاع عن دينهم؛ لأنّ الرسم لا يمكن أن يكون مجسمًا، ويتضمن تشبهًا بذوات الأرواح الحقيقية وفق ما أشارتْ إليه أحداث الرواية.

- **مادة الدراسة:**

ارتكزت هذه الدراسة على بعض النصوص المُختارة من الطبعة الثانية من الرواية التي صدرت عام ٢٠٠٤ عن دار المدى، وكان عدد صفحاتها ٦٠٥ صفحات، من القطع المتوسط.

- **منهجُ الدراسة:**

تُصنَّفُ رواية (اسمي أحمر) ضمن الروايات التاريخية، وعليه؛ فقد ارتضتْ هذه الدراسة المنهج التاريخي والاستقرائي؛ لقدرتهما على استقراء ظاهرة تاريخية ما، وفهمها من خلال السجلات والمدونات في فترات زمنية مختلفة، وبما يُوسع مدارك الباحث، ويمده بالمعلومات الوفيرة والدقيقة. ويُعدُّ الفحص والتقويم من إجراءات المنهج التاريخي، إذ كانت تلك الإجراءات ذات أهمية بالغة في بحث سمات الفنون العثمانية والأوربية باختلاف المصادر والتحليلات المرافقة لها، حيث تتطلب البيانات والمعلومات التاريخية القديمة تمحيصًا وتمعنًا، خاصة في ظل وجود تناقضات وبعض المُغالطات في الكتب والمراجع التي استعرضت تلك السمات الفنية في الفنون العثمانية والأوربية على حد سواء.

ونظرًا لأن البحوث ذات المرجعيات التاريخية تتعرض مناهجها عادة إلى التشكيك؛ فإن الدراسة الحالية ركَّزت على تلافي عيوب هذا المنهج؛ لضمان المصداقية العلمية والدقة التأريخية، إذ حاول الباحثان التعامل بحذر مع البيانات والمعلومات التاريخية التي هي عبارة عن أحداث ووقائع مرَّت وأصبحت مجهولة المصادر أحيانًا، والتحقق من بعض مصادر المعلومات التاريخية، والاعتماد عليها كونها شواهد وقرائن، لتجنب الوقوع في بعض السلبيات، والبُعد عن تعميمات النتائج التي قد تؤدي إلى تقويض الإنتاج العلمي لهذه الدراسة.

- **أسئلة الدراسة:**

تهدف الدراسة إلى استعراض دور التشكيل في تكوين صور رواية (اسمي أحمر)، ودور الموازنة بين الفن التشكيلي والجانب اللغوي، ويتمثل السؤال الرئيسي للدراسة في الآتي:

إلى أي مدى كان نصُّ رواية (اسمي أحمر) مُلمًا بتقنيات الفن التشكيلي وإنتاج اللون الأحمر؟

وينبثق من السؤال الرئيسي السؤال الفرعي: هل هناك ارتباط دلالي بين عنوان النص الروائي ومضمونه؟

- **الدراسات السابقة:**

ممَّا لا شك فيه أن الدراسات الأكاديمية التي استعرضت أبحاثًا ترتبط بمواد روائية أدبية تقل مقارنة بالمقالات الأدبية غير المحكمة التي حاولت دراسة تلك الروايات، ولم يكن وضع رواية (اسمي أحمر) مختلفا عمومًا عن باقي النتاج الأدبي والدراسات الأكاديمية المرتبطة به. ومع ذلك؛ فقد تيسر للباحثين الحصول على دراسات عِلمية مُحكمة، حاولت دراسة جوانب ثقافية واجتماعية في رواية (اسمي أحمر)، منها: دراسة فريد كجولو (٢٠٠٣)، وتُعد من أوائل الدراسات التي استخدمت رواية (اسمي أحمر) كحالة دراسية، وقد سلطت الدراسة الضوء على فكرة الاختلافات، والسرد البصري ووجهات النظر بين الشرق والغرب استنادًا إلى المحور الرئيس للرواية. وجاءت دراسة ننيج ستي آسية (٢٠١٣) الموسومة بـ: (الحقائق الاجتماعية في قصة اسمي أحمر لأورهان باموق: دراسة بنيوية)، وتناولت الحقائق الاجتماعية في المجتمع التركي إبان مرحلة الدولة العثمانية، وهي الحيز الزماني للعمل الأدبي. ومن الدراسات أيضًا: (رواية أورهان باموق "اسمي أحمر" وفنية التخاطب الفردى للشخصيات عبر العناوين) لسريعة سليم حديد

(٢٠١٥)، وتناولت أهم سمات الرواية وتفردها، والمتمثلة في طريقة تخاطب الشخصيات، وعالجت فهم القارئ لطريقة السرد من قبل الكائنات الحية والجمادات على السواء. وركَّزت دراسة (صراع الشرق والغرب في رواية "اسمي أحمر" لأورهان باموق: نظرية الصراع ليويس ألفريد جوسير) للباحث خطيب الأمم (٢٠١٧)، على طبيعة الصراع بين الشرق والغرب، بمقارنة قائمة بين محتوى الرواية وبين نظرية ليويس ألفريد جوسير. وضمن كتاب نقدي خصص لدراسة روايات أورهان باموق جاءت دراسة سويونج كيم (٢٠٠٩) مخصصة لنقد رواية اسمي أحمر، وركزت الدراسة على الجوانب الفنية للنقوش والرسوم في العصر العثماني، والصراع الديني الذي صاحب الاتجاهات الفنية كما تحدثت الرواية.

والمُلاحظ من الدراسات المُشار إليها أعلاه، أن معظمها استعرض محتوى الرواية قد تمَّت بواسطة دارسي اللغات عمومًا، فركَّزت على الجوانب السردية واللغوية، مما جعل حظ الصور والمشاهد محدودًا في أغلب الأحيان. فعلى سبيل المثال جاءت دراسات نهايت أرسلان (٢٠١٣) لتركز على اللغة التي حاول من خلالها أورهان باموق تصوير المرحلة التاريخية التي تحدثت عنها الرواية. ولكون ترجمات الرواية من لغتها الأم قد يكون متباينًا عن المحتوى المقصود في لغة العمل الروائي الأصلية، فقد تعرَّضت لهذه الجزئية العِلمية دراسة أميرة إيريس (٢٠١٩)، إذ قابلت عددًا لا بأس به من المترجمين الذين ترجموا الرواية. ورغم التحدي الماثل في أن معظم الدراسات التي استعرضت الرواية قد تمت عبر دارسي اللغات والآداب، مقابل قلة دراسات أجراها باحثون منتمون إلى حقل الفنون التشكيلية، لكن بعض دارسي اللغات انبروا إلى دراسة الجوانب الفنية في الرواية، منها: دراسة مها قحطان سليمان (٢٠٢٢)، التي حاولت سَبْر صورة الفنان في هذه

الروايـة، وروايـة أخـرى اختارتهـا الباحثـة كنمـوذجين دراسـيين فـي تلـك الدراسـة، وكـان نمـوذج فـن عصـر النهضـة مرتكـزًا محوريًـا فـي تلـك الدراسـة متمثلاً في الإنتاج الفني للفنان مايكل انجلو.

وبـالنظر إلـى التكـوين العِلمـي والتخصصـي للبـاحثين فـي هـذه الدراسـة، الأول لـه اهتمامـات فـي (الخـزف – التربيـة فنيـة – الفـن التشـكيلي – الحـرف اليدويـة)، والثـاني لـه اهتمامـات فـي مجـال التفاعـل بـين الثقافـات، والأدب العربـي وعلاقتـه بالثقافـة الأوربيـة، وهمـا تخصصـان متلازمـان فنيًـا وأدبيًـا، وبوصـف العمـل الروائـي متمـاثلًا مـع العمـل الفنـي، إذ يُمـارس الروائـي الرسـم بريشـته اللغويـة أشـبه بالفنـان؛ ليتـرجم الروائـي إحساسـه وصـراعه مـع الواقـع فـي تحفـة أدبيـة وفنيـة فريـدة؛ فإنـه يؤمـل مـن الدراسـة الحاليـة أن تُمثـل إضـافة لمجـال الدراسـات البينيـة Interdisciplinary Studies التـي تتـداخل فيهـا التخصصـات، وتتشـابك فيهـا الحقـول المعرفيـة، بوصـف العلاقـة بـين العلـوم هـي علاقـة تكامليـة وشـمولية، ويتضـح ذلـك فـي هـذه الدراسـة مـن خـلال التقـاء المتخصـص بـالفن مـع المتخصـص باللغـة والأدب، بهـدف التكامـل المعرفـي بـين التخصصـين، لإيجـاد بنـاء عِلمـي ضـمن إطـار أشـمل لموضـوع الدراسـة الحاليـة، التـي تُمثـل أيضًـا إضـافة عِلميـة للدراسـات التـي حاولـت النظـر فـي الفنـون التشـكيلية مـن خـلال الأدب الروائـي **اعتمـادًا على النسخة العربية المترجمة** من رواية اسمي أحمر.

- **استقراء الصورة البصرية في العنوان بوصفه مكونًا للنصوص الموازية في رواية (اسمي أحمر)**

قـد تبـدو الصـورة النمطيـة للقـارئ أن قـراءة الـنص الأدبـي تتجـاوز التركيـز علـى الأمـور الشـكلية الخارجيـة فـي مقـدمتها العنـوان، بوصـفه مـن مُكمـلات العمـل الأدبـي فقـط، لكـن الاسـتقراء النقـدي يتجـاوز ذلـك، إذ يجـب أن تنطلـق نظرتنـا للعنـوان تحديـدًا فـي العمـل الأدبـي مـن كونـه

(نظامًا سيميائيًا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فكَّ شفراته الرامزة) (شقروش، ص٢٧١). ولكون النصوص الموازية لا يُقصد بها النص الأدبي نفسه؛ المُتمثل في العمل الروائي (اسمي أحمر)، بل إلى استقراء الشكليات الخارجية، التي تتضمن دلالات محددة مرتبطة بمرجعية يتضمنها العمل الروائي، ويأتي في مقدمتها (العنوان) الذي يواجه المتلقي والقارئ قبل دخول النص الروائي، وهذا يعني أن الصورة البصرية والنصَّ الموازي المتمثل في عنوان الرواية (اسمي أحمر) تمثلان وظائف دلالية وجمالية، بما يُمكن من فهم خصوصية العمل الأدبي، الأمر الذي يستوجب الوقوف عند العنوان لكونه المدخل الأول لمعالم النص الروائي، وسبر أغواره.

ولكون الألوان تُمثل فضاءً من التأويل والإسقاطات النفسية؛ فإن استقراء التوظيف اللوني في العمل الروائي يبقى مجرد محاولات تأويلية من الباحثين في هذه الدراسة للربط بين دلالة اللون ومضمون النص الروائي، في ظل ما يُسمى بـ (العنوان المُلوَّن) "الذي يتشكَّل كُليًا من اللون الذي تمتد دلالته إلى المتن، نظرًا للعلاقة التلازمية بين المتعاليات ونصوصها" (الزواهرة، ص١٥٢)، ومن ثَمَّ؛ ولكون الخبر في الجُملة العربية هو عَينُ المبتدأ، بمعنى: أن الخبر هو المبتدأ نفسه، سواء قلنا (اسمي أحمر) أو (أحمر اسمي)، فهذا يعني أن الخبر هو المحمول والفائدة، والمبتدأ هو الموضوع، وبالتالي؛ فإن العلاقة بين المبتدأ والخبر في الجُملة العربية ترتكز على الدلالة والوظيفة المعنوية، إذ تتمثل وظيفة المبتدأ في التحدث والإخبار عنه، في حين تتمثل وظيفة الخبر في التحدث عن المبتدأ والإخبار عنه؛ ليكون الخبر هو الجزء الذي يستفيده المتلقي والقارئ؛ فإن الربط الدلالي في عنوان الرواية بين المبتدأ (اسمي) والخبر المتضمن لرمزية اللون الأحمر – دون بقية الألوان – يحمل بُعدًا سيميائيًا، ويمنح النص الروائي قدرة من

الإيحاء والتأويل، ومن خلال هذا الإيحاء والتأويل يسعى الباحثان في هذه الدراسة إلى تقديم فرضيات دلالية لتوظيف اللون الأحمر في رواية (اسمي أحمر)، إذ يبدو للوهلة الأولى – من وجهة نظر الباحثين في هذه الدراسة – أن توظيف اللون الأحمر يُنبئ بأن النص الروائي يتعلق بصراعات ومعارك تُلطخها الدماء، إلا أن وجهة نظري الباحثين في هذه الدراسة تميل إلى أن توظيف اللون الأحمر ينطلق من التكوين الثقافي والمرجعي للروائي أورهان باموق، وارتباط الأحمر بالصورة الذهنية للون الأحمر في ثقافة بلده من جهة، وسعي أورهان باموق إلى ممارسة أسلوب إغرائي لاستقطاب القارئ، وجذب المتلقي إلى عمله الروائي من جهة أخرى، مما يؤكد أن إثبات الدلالة اللونية يستحيل دون قراءة دلالات الألوان في كل ثقافة وطنية، لاستكناه الصورة النمطية لديها تجاه لون دون آخر، إذ تتباين مثلًا رمزية اللون الأحمر من كونه لون الدم والصراعات والقتل في ثقافة، إلى لون الفرح والسعادة في ثقافة أخرى، لذا؛ يُقدم الباحثان هنا استقراءً للأبعاد الدلالية، والإيحاءات التأويلية للون الأحمر انطلاقًا من قراءة مرجعية هذا اللون في الثقافة التركية، بوصفها بلد الروائي، وذلك وفق الآتي:

الإيحاء التأويلي الأول: سياسي: تؤكد قراءة الحضور الدلالي للون الأحمر في الثقافة التركية أن قيمة هذا اللون لم تتراجع في الأعلام التي مَرَّت على الدولة العثمانية، ويُشير اللون الأحمر في العلم التركي اليوم إلى دماء الشهداء الأتراك التي سُفكت في حرب كوسوفو الأولى خلال الفترة من ٢٨ فبراير ١٩٩٨ إلى ١١ يونيو ١٩٩٩م. إضافة إلى ذلك؛ تتضح قيمة اللون الأحمر السياسية في مطلع النشيد الوطني التركي: (لا تخف، فلن تنطفئ تلك الراية الحمراء التي ترفرف بفخر في هذا الفجر الرائع). (عدنان ٢٠٢٢). وبهذا الإيحاء السياسي، وانطلاقًا من أن الألوان تحمل دلالات نفسية وانفعالية تنعكس على النص

الأدبي، يتَّضح الارتباط الضمني بين رمزية اللون الأحمر ومَقصدية أورهان باموق في اختيار هذا اللون تحديدًا في سياق وصف الحالة التي يئن تحت وطأتها العالم الإسلامي، الذي يُدان بصفة الإرهاب التي لازمته عالميًا، وأشار باموق إلى ذلك في (اسمي أحمر): "أشعر عندما أُلوِّن أنني أقول لذلك العالم: كُنْ، فيُصبح العالم بلوني دمويًا. مَنْ لا يرى يُنكر، ولكنني موجود في كل مكان". (رواية اسمي أحمر، ص ٢٧٧). أما **الإيحاء التأويلي الثاني: فهو إيحاء اجتماعي**، ويبدو بعيدًا عن مقاصد أورهان باموق في (اسمي أحمر)؛ لأن الإيحاء الاجتماعي للون الأحمر ينطلق من واقع ارتباطه المتلازم في المجتمع التركي بمناسبات الأفراح والأعراس، إذ ترى الثقافة المجتمعية التركية في اللون الأحمر تفاؤلًا باستقرار عاطفي، لهذا؛ تشدُّ العروس شريطًا أحمر ليلة زفافها ظنًا بأنه يحميها من الشر. ويتمثل **الإيحاء التأويلي الثالث** لتوظيف رمزية اللون الأحمر، في الدلالة اللغوية، لكون الألوان "من أغنى الرموز اللغوية التي توسع مدى الرؤية في الصورة، وتساعد على تشكيل أُطرها المختلفة، بما تحمل من طاقات إيجابية وقوى دلالية، وبما تحدثه من إشارات حسية وانفعالات نفسية في المتلقي..." (شنوان، ص٥)، وبالتالي؛ يكثر استخدام اللون الأحمر في الأعمال الأدبية، نتيجة تباين دلالاته، حيث يحمل دلالة ترميزية، لكونه مرتبطًا بالدماء والحقد والتوتر، يقابله ارتباطٌ بالعواطف والمشاعر الرومانسية.

ومن ثَمَّ؛ ومن خلال ما أُشير إليه أعلاه؛ يتثبَّتْ لنا أن الألوان تُشكل مكونًا أساسًا في بنية النص الروائي، ويؤكد استقراء الصورة البصرية للعنوان أن هناك ارتباطًا دلاليًا بين توظيف اللون الأحمر في عنوان الرواية بوصفه مُكونًا للنصوص الموازية في (اسمي أحمر)، وبين مَقصدية أورهان باروق في مضمون نصه الروائي، وقد يكون الإيحاءان التأويليان: السياسي واللغوي هما الأقرب – وفق نظرة الباحثين في هذه

الدراسة – إلى توظيف باموق للون الأحمر في عمله الروائي؛ لكون الرواية تتناول أحداثًا ذات علاقة بالدولة العثمانية، مرتكزة على فنون: الرسم، النقش، والزخرفة، ومدى تشكل الصورة الذهنية في المجتمع التركي آنذاك عن الرسم، وبالتالي؛ فإن اختيار رمزية اللون الأحمر في العنوان لم يكن اعتباطًا، بل جاء متوائمًا مع فكرة العمل الروائي، إذ عكس اللون الأحمر عند أورهان باموق واقع الفن التشكيلي الإسلامي أيام الدولة العثمانية التي تخضع للون الأحمر دون بقية الألوان، فجاء هذا اللون مُحملًا بدلالات وتأثيرات نفسية تكشف صراعات الذات النفسي للفنانين إبَّان فترة الحكم العثماني، فمع أن قيمة التعبير في العمل الفني تتمثل في كونها العملية الإبداعية التي يتمكن الفنان عن طريقها من بثِّ حياته الخاصة في صميم المادة (إبراهيم، ص ص ٩٦، ٩٧)، فإن الدولة العثمانية أجازت فن الرسم بشرط عدم المطابقة مع الواقع، لكون الخلق حَكرًا على البارئ المُصور سبحانه وتعالى، وهو الأمر الذي أخضع الفنانين إلى صراعات نفسية ذاتية مع الواقع السياسي آنذاك.

تصورات الكاتب لمشاهد المُنَمْنَمَات في رواية (اسمي أحمر):

وَرَدَتْ كلمة (المُنَمْنَمَات) في المعاجم العربية بمعنى: نَمْنَمَ الشيءَ: نَقَشَه وزخرفه، والمُنَمْنَم هو المُزخرف المُرقَّش. (المُعجم الوجيز، ص٦٣٦)، والمُنَمْنَمَات هي تصاويرٌ دقيقةٌ، وكثيرًا ما تكون للصُّور الشخصية فوق ورق أو قطع من العاج، بُدي في رسمها منذ عصر النهضة". (عكاشة، ص٢٩١). وتتمثلُ وظيفة المُنَمْنَمَات في إعادة عرض مضمون النص بشكل مرئي، من خلال وظيفتي: رسم النص وتأويله، من خلال صور تجعل المفاهيم المُدرجة أكثر إفادة، لكنها في الوقت ذاته تُقيد القارئ، وتدفع به نحو مسارٍ مُحدد في القراءة، وبالتالي تحدُّ من قدرات التخيل لديه. (فونتانا، ص٧). وسعيًا إلى محاولة فهم رؤية الأديب في قراءة

المشاهد الفنية البصرية؛ فإن ذلك يستوجب الدخول إلى النصوص وقراءتها وتمحيصها؛ اعتمادًا على فهمنا المسبق لأدوات الفن التشكيلي شكلًا ومضمونًا. وقد جاء نموذج رواية (اسمي أحمر) الأكثر ملائمة للقيام بهذه الدراسة، نظير ما يتضمنه هذا العمل الروائي من نصوص بالغة العمق حول الفن التشكيلي في مجتمع يربطنا به تاريخ مشترك متمثل في الثقافة الإسلامية العثمانية. إلا أنه لا يمكننا أن نقطع شوطًا كاملًا في أجزاء الرواية جميعها، لطولها أولًا، وتشعب مساراتها ثانيًا. وبالتالي؛ فقد وقع اختيار الباحثين على واحدٍ من أهم الفصول التي تناولت الفن الشكيلي بشكل عميق، فكان الفصل ٣١ أنموذجًا لفهم التذوق الفني لدى السارد الأدبي، إذ يرى الباحثان أنه يمكن الخروج من دراسة ذلك الفصل بسماتٍ تتمثل في الآتي:

١- تقنية عين السمكة في تصوير المشهد الفني:

تكمن قيمة المُنَمْنَمَات في كونها تتيح إمكانية التوسط بين النص والقارئ، ففي الوقت الذي تتوسط فيه العبارة وحدها مع الكاتب؛ فإن يمكن للمُصور أن يتوسط عبر الصورة أيضًا: إذ تأخذ التصاوير وظائف التعليم والحكي في الوقت ذاته. (فونتانا، ص٧). وبقراءة الفصل الحادي والثلاثين، الموسوم بـ (اسمي أحمر)، يتَّضح أن الكاتب قدَّم أنموذجًا وصفيًا عميقًا لمشاهد المُنَمْنَمَات من خلال إطلاق العنان لبقعه زخرفية صغيرة حمراء في قفطان أبي قاسم الفردوسي مؤلف الملحمة الإيرانية المشهورة (الشاهنامة)؛ لتتحدث نيابة عن الكاتب في وصف المشهد، إذ جاء النص كالتالي: "كنت هناك على قفطان الفردوسي. كنت على جراب نشاب بطل الشاهنامة الأسطوري رستم عندما ذهب باحثًا عن حصانه المفقود في البلاد البعيدة، وفي الدماء التي سالت من العملاق الأسطوري عندما قسَّمه بسيفة الرائع إلى قسمين.. إلخ" (رواية اسمي أحمر، ص ٢٧٣).

وقد صادف عام ٢٠٠٦ أن قدَّم الفنان عادل عديلي عملاً فنيًا يُصور مشهد البطل الفارسي رستم (شكل ١)، ولا تتوافر معلومات حول وجود صلة بين نص أورهان باموق في هذا الجزء من الرواية وتصور عادل عديلي لمشهد رستم وهو يشطر الوحش الأسطوري إلى نصفين، لكن استحضار نص أورهان باموق برفقة المشهد المُصوَّر لعادل عديلي يجعل منه نصًا مباشرًا واضح المعالم، ومرتبطًا بالعمل التصويري، وقد يكون الأمر مقبولًا إذا كان الفردوسي قد تحدَّث عن اللون الأحمر في قفطان البطل الأسطوري رستم، فحينها يمكننا الفهم بأن الروائي أورهان باموق، والرسام عادل عديلي نقلا ما تحدث عنه الفردوسي. ومن خلال المسح حول المُنَمْنَمَات، فقد توافرت مجموعة من المُنَمْنَمَات الفارسية القديمة التي صوَّرت مشهد رستم مع الوحش الأسطوري، وقد ظهر القفطان الذي يرتديه البطل بألوان مختلفة غير الأحمر.

إن الروائي في المشهد المذكور لرستم كان يظنٌّ أن الإبداع البصري ينطلق من الضيق إلى الاتساع، وأن الصور الجمالية في المشهد لن تكتمل روعتها إلا بتقدير الأحجام الضخمة، وإقحامها في المشاهد، إذ إن المتحدث عبارة عن جسم صغير جدًا لا يُرى بالعين، ويلتصق حينًا بالقفطان، وحينًا بجراب السهام، ويحكي لنا الحدث ودراما المشاهد دون أن يلمحه أحد. إن هذا الحاكي يرى أيضًا كل شيء من حوله عملاقًا كبيرًا، فطالما أنه كان جزءًا صغيرًا في قفطان، فإنه سيرى الوحش الأسطوري، ورستم وحصانه بحجم الجبال غالبًا. لقد ظهرت تقنية عين السمكة في تصوير المشاهد جليًا في نصوص باموق عمومًا، وفي هذا الفصل من العمل الروائي بوجه الخصوص، وهي تقنية بالنسبة إليه لعبت دورًا محوريًا للتلاعب بالقارئ وجذبه إلى الأساطير من خلال تأثير الأحجام، فقد مثَّلت النقطة الحمراء دور عدسة خفية ناقلة للأحداث دون أن يتمكن من رؤيتها أحد، وبقراءة النص في الفصل

٣١، يتَّضح أن المتكلم يُشبَه تمامًا عدسة عين السمكة التي صُممت لتعطي حقل رؤية (Angle of view) واسع يصل إلى ١٨٠ درجة. إن النقطة الحمراء المتحدثة في المشهد تشبه العدسة التي تسجل كامل نصف الكرة الذي يقابلها، دون أن يراها أحد.

شكل ١: مشهد البطل الفارسي رستم يشطر الوحش، لوحة للرسام عادل عديلي، ٢٠٠٦.

٢- التأثير الأنثروبولوجي والثقافي في فهم اللون ودلالاته:

في الفصل ذاته يُقدم أورهان باموق تعريفًا وجدانيًا ونفسيًا للألوان، وقد أراد أن يقدم ذلك على لسان بقعة اللون الأحمر ذاتها، فجعلها تنطق واصفة نفسها بالقول: "أنا أسمعكم تقولون: ماذا تعني الكينونة لونًا؟ اللون هو لمس النظر، وموسيقى الطرشان، وكلمة الظلام؛ لأنني أسمع كلام الأرواح مثل صفير الرياح من كتاب إلى كتاب، ومن شيء إلى شيء. على مدى عشرات آلاف السنين أستطيع القول إن ملامستي تشبه ملامسة الملائكة. جانب مني هنا يخاطب أعينكم، وهذا جانبي

الثقيل، وجانب آخر في الهواء يخفق بجناحيه مع نظراتكم، وذلك هو جانبي الخفيف" (رواية اسمي أحمر، الفصل ٣١، ص ٢٧٤). يتضح جليًا هنا فهم الروائي لطبيعة الألوان في الفنون عمومًا، وفي فن المُنَمْنَمَات على وجه الخصوص. وهو كما تبيَّن ناتجٌ عن مراحل بحثية عميقة قام بها أورهان باموق في الفنون الإسلامية والتصوف وغيرها كما رأى ابراهيم فرغلي في تحليله للكاتب والرواية (فرغلي، ٢٠٠٧).

لقد وصف باموق اللون الأحمر بصفات وجدانية نفسية في هذا الفصل ترتبط بهذا اللون ارتباطًا استثنائيًا، ممَّا جعل نصوص الروائي تنمُّ عن فهم عميق للمحتوى الفني والتعبيري لهذا اللون، إذ وصفة على لسان البقعة الحمراء:

- "داخلي يغلي، أنا قوي، أدرك أنني مميز، وأنكم لا تستطيعون مقاومتي" (ص ٢٧٤).
- "أنا أطرح نفسي في الوسط، ولا أخاف الألوان الأخرى أو الظلال" (ص٢٧٥).
- "كم هو جميل ملء سطح ينتظرني بحرارتي المظفرة! تبرق العيون عندما أفرش في مكان ما، وتتأجج النزوات، وترتفع الحواجب، وتتسرع خفقات القلوب" (ص ٢٧٥).

ووفقًا لما أُشير في معرض الحديث عن التوظيف اللوني للأحمر في عَتبة العنوان في هذه الرواية؛ فقد مثَّل اللون الأحمر جُملة من التناقضات في تاريخ الحضارات، فتارة يُمثل لوم الغضب، وأخرى لون النزوات والحب، وتارة لون ثوري متمثلاً في معظم أعلام الدول الاشتراكية، ولكنه في مقابل ذلك كان قرينًا لملابس النبلاء الارستقراطيين الممتثلين للسلطة. لقد قدم باموق اللون الأحمر بالتناقضات ذاتها التي ذكرناها في نصوصه، إلا أنه كان أكثر ميلاً لسمات النزوات، والعنف، والدماء، والفوقية، وغيرها من السمات ذات

الملامح السلبية. إلا أنه لا يمكن الجمع بين تلك السمات لتصبح سمات تشملها مجموعة واحدة، فاللون الأحمر مرتبط بالدماء شكلاً، لكن ارتباطه بالنزوات والفرح لا يمكن تبريره بالشكل، بل بالثقافة. وعليه؛ فإن هناك مؤثرين واضحين شكَّلا تصور الروائي حول اللون الأحمر، فكان أحدهما الثقافة، والآخر الارتباط الشكلي المتشابه. فكما يشير لوبروتون (٢٠١٠) أنه إذا ما طُلب منَّا الإجابة عن التساؤل: ما الذي يعنيه لون ما كاللون الأحمر، أو الأزرق، أو الأسود، أو الأزرق؟، فإننا نذهب للإشارة إلى أشياء مُلوّنة على تلك الشاكلة، فهو كل ما نقدر عليه، فقدرتُنا على توضيح الدلالات لا تسير أبعد من ذلك (لوبروتون، ٢٠١٠)، وهذا ما جمع بين رأي لوبروتون وتصور باموق حول الألوان، إذ ارتكز تصور باموق لبعض الألوان على فكرة الإشارة إلى المشابهات عند رغبته في توضيح دلالات الألوان.

لقد أصبحتْ الثقافة الخاصة بكل شعب من شعوب العالم كما يظهرها لنا علم الأنثروبولوجيا مؤثرًا في فهم تلك الشعوب للألوان وتصنيفاتها ودلالاتها. وقد كانت دراسة (الأبعاد الثقافية للألوان: مقاربة أنثربولوجية) التي قدَّمها ديفيد لوبروتون (٢٠١٠) وترجمها فريد الزاهي، نموذجًا لتلك الدراسات التي حاولت تمحيص أثر الأنثروبولوجيا والثقافة في دلالات الألوان، واختتم الأدلة الكثيرة التي استعرضها في تلك الدراسة بقوله: "الإنسان الذي ينظر لألوان العالم لا يهتم أبدًا بالمعطيات الفزيائية أو الكيميائية أو البصرية. إنه يكتفي بالرؤية، ويتجاهل اللاوعي الثقافي الذي يتشرَّب به نظره. فما كان يبدو بسيطا في البداية، أي: المقارنة بين إدراكات الألوان، صار يبدو ذا تعقد لانهائي؛ لأن الناس لا ينظرون للأشياء نفسها تبعًا لانتمائهم الاجتماعي والثقافي. إن مركز جاذبية تسْمية الألوان لا يوجد في الألوان نفسها، وإنما في معطيات الثقاف". (الزاهي، ٢٠١٩).

٣- إنتاج اللون والبحث التاريخي:

أوردَ أورهان باموق نصًا يصف من خلاله على لسان اللون الأحمر طريقة إنتاج ذلك اللون، فبدأ اللون الأحمر متحدثًا في النص الروائي بقوله: "اصمتوا، واستمعوا إليَّ لأحكي لكم كيف صرت أحمر رائعًا...الخ" (باموق، اسمي أحمر، ص ٢٧٥). ثم يُسهب اللون الأحمر حديثه، ليصف بدقة متناهية كيفية إنتاج اللون الأحمر في الحضارة العثمانية إبَّان الحيز الزماني للرواية. وفيما يلي عبارات تختصر عملية إنتاج اللون الأحمر من ذلك النص:

- "يأخذ النقاش الخبير بالألوان أفضل ديدان القرمز المجففة ... ويضعها في (هاونه)، ويطحنها حتى تصبح ناعمة جدًا" (ص ٢٧٥). أوضح نص باموق هنا واحدة من أهم تقنيات صناعة اللون الأحمر القرمزي في الحضارات ممثلًا في طحن ديدان القرمز، التي تُسمى علميًا (Dactylopius coccus)، وبعد أن تُطحن يُستخرج منها مادة الكارمين الطبيعي (حمض الكرمنيك)، وتستخدم في وقتنا الحاضر لإنتاج الملونات الصناعية للأغذية ذات المصادر الطبيعية، بعد أن تم وضع الكثير من القوانين الدولية لمنع المُلونات التي لا تأتي من مصادر طبيعية. وتختلف المصادر في بداية إنتاج اللون الأحمر من ديدان القرمز بين الحضارة الهندية وحضارات أمريكا الجنوبية، الا أن باموق قدَّم الهند وجعلها الخيار التاريخي الذي أخذت منه الحضارة العثمانية تقنيتها منه (راجع نص الرواية ص٢٧٥). وخلافًا لذلك؛ ترى الدراسات التاريخية اليوم أن البدايات الأولى لهذه التقنية كانت من أمريكا الجنوبية، إذ فُسرتْ الرسومات التي أظهرت شعوب البيرو وغيرها من دول أمريكا اللاتينية لفترة طويلة من الزمان على أن تلك الشعوب كانت تجمع الديدان القرمزية للأكل، ومع مرور الزمن

تبيَّن أن جمعها كان لأسباب تتعلق بصناعة اللون الأحمر لصباغة الاقمشة (Cochineal Red Dye) (شكل ٢).

شكل ٢: صورة من كتاب علمي لجوز انطونيو دي ألزات راميريز (José Antonio de Alzate y Ramírez)، وصدر عام ١٧٧٧م، ويُظهر عملية جني حشرة الديدان القرمزية لإنتاج اللون الأحمر.

- "يأخذ منها خمسة دراهم، ويأخذ درهمًا من العشبة الصابونية، ونصف درهم من اللوتور" (ص ٢٧٥): يتضح من خلال وصف باموق استخدامه لوحدة الدرهم التي تعادل (٣,١٧) غرامًا، وبالتالي؛ فإن عملية حساب الكميات في وصفة باموق تكون ١٥,٨٥ غرامًا من مسحوق الديدان القرمزية، و(٣,١٧) غرامًا من العشبة الصابونية التي تسمى عِلميًا (Saponaria officinalis)، وغرام ونصف تقريبًا من مادة اللوتور، التي

تُضاف اليوم في معاجين الأسنان لمنع نزيف اللثة.

- "صب ثلاث حقاق ماء في قِدر، ووضع العشبة الصابونية في الماء، وغلاها على النار. بعد ذلك أضاف اللوتور إلى الماء وحرَّك المزيج" (ص ٢٧٥): استخدم باموق هنا وحدة القياس (حقاق)، إلا أن اللفظة العربية حقاق (مفردها حقة)، جاءت في المعجم بمعنى وعاء صغير ذو غطاء يُصنع من عاج أو زجاج أو غيرهما، وربما وقع مترجم النص هنا في مأزق عدم توضيح الكمية للقارئ الشغوف بمعرفة الوصفة.

ومن ثَمَّ؛ من خلال مجموعة الأمثلة المُشار إليها آنفًا، يتبيَّن مدى الرغبة في تأصيل البحث التاريخي وتقنيات إنتاج الزمن التي حاولت الرواية التركيز عليها، وربما كانت الترجمة أيضا قد لعبت دورًا استثنائيًا في اختيار المصطلحات الموازية للمرحلة التاريخية ذاتها، وفي الحالتين معًا، لا يمكن أن ننكر حجم الجهد والعناء الذي استنزفه الروائي أولًا، والمترجم بدرجة ثانية في هذا الشأن.

إن استقراء العمل الروائي بأكمله أولًا ثم التركيز على فصل واحد ثانيًا، يُعطي مؤشرًا من وجهة نظر الباحثين عن التصور العام للنص الروائي، وفيما يتعلق بإجابة سؤال الدراسة الأول حول مدى وجود تقارب وارتباط دلالي بين مَقصدية أورهان باروق في توظيف اللون الأحمر في عنوان الرواية، بوصفه مكونًا للنص الموازي في رواية (اسمي أحمر)، فقد أكَّد استقراء الصورة اللونية للعنوان، أن هناك ارتباطًا دلاليًا بين توظيف اللون الأحمر في عنوان الرواية (اسمي أحمر) ومَقصدية أورهان باروق في مضمون نصه الروائي، ويرى الباحثان أن الإيحاءين التأويليين: السياسي واللغوي هما الأُقرب في مسوغات توظيف أورهان باموق للون الأحمر في عمله الروائي؛ لكون الرواية تتناول أحداثًا ذات علاقة بالدولة العثمانية، ومدى تشكل الصورة

الذهنية في المجتمع التركي آنذاك عن الرسم، فعكس اللون الأحمر عند أورهان باموق واقع الفن التشكيلي الإسلامي أيام الدولة العثمانية التي تخضع للون الأحمر دون بقية الألوان، وجاء الأحمر مُحملًا بدلالات وتأثيرات نفسية تكشف صراعات الذات النفسي للفنانين إبَّان فترة الحكم العثماني، التي أجازت فنَّ الرسم بشرط عدم مطابقته للواقع، لكون الخلق حَكرًا على البارئ المُصور سبحانه وتعالى، وهو الأمر الذي أوقع الفنانين آنذاك في صراعات نفسية ذاتية مع الواقع السياسي العثماني.

المراجع العربية:

١. إبراهيم، زكريا، (١٩٧٣)، الفنان والإنسان، مكتبة غريب، القاهرة.
٢. الأمم. خطيب (٢٠١٧)، صراع الشرق والغرب في رواية "اسمي أحمر" لأورهان باموق: نظرية الصراع ليويس ألفريد جوسير، جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية، ملانج، إندونيسيا.
٣. باموق. أورهان (٢٠٠٠)، أسمي أحمر، دار المدى، دمشق، سوريا.
٤. تقرير: العلم التركي، ليس مجرد قطعة قماش، أحمد عدنان، ١٤ أغسطس ٢٠٢٢م، الرابط الإلكتروني: https://tr.agency/news-161448، تاريخ الاسترجاع: ٢٥ مارس ٢٠٢٣م.
٥. الزاهي، فريد، (٢٠١٩)، الأبعاد الثقافية للألوان (مقاربة أنثربولوجية) ديفيد لوبروتون، نقلًا عن: https://mana.net/2-7/، تاريخ الاسترجاع: ١٠ مايو ٢٠٢٤.
٦. الزواهرة، ظاهر محمد، (٢٠٠٨)، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن.
٧. سريعة سليم. حديد (٢٠١٥)، رواية أورهان باموق "اسمى أحمر" وفنية التخاطب الفردي للشخصيات عبر العناوين، الموقف الأدبي، مج ٤٤، ع ٥٣٥، ص ١٨٩-١٩٢.
٨. شقروش، شادية، (٢٠٠٠)، سيميائية العنوان في ديوان (مقام البوح) لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر.
٩. شنوان، يونس، (١٩٩٩)، اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، الأردن.
١٠. عكاشة، ثروت، (١٩٩٠)، المعجم الموسوعي للمصطلحات

الثقافية، مكتبة لبنان، بيروت.

١١. فرغلي. إبراهيم، (٢٠٠٧)، أورهان باموق إطلالة عربية تركي يعلم أوربا كتابة الرواية، مجلة العربي، ع ٥٨٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

١٢. فيتوريا، ماريا فونتانا، (٢٠١٥)، المُنمنمات الإسلامية، ترجمة. عز الدين عناية، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، مصر تونس.

١٣. مجمع اللغة العربية (١٩٨٠)، المعجم الوجيز، القاهرة.

١٤. ننيج ستي. آسية (٢٠١٣)، الحقائق الاجتماعية في قصة اسمي أحمر لأورهان باموق: دراسة بنيوية، جامعة سونان جونونج جاتي الإسلامية، باندونج.

المراجع الأجنبية:

1. Anadolu-Okur, N., Halman, T. S., Parla, J., & Kim, S. (2009). My Name is Red: a Miniaturist's Novel. In *Essays interpreting the writings of novelist Orhan Pamuk: The Turkish winner of the Nobel Prize in literature*. Essay, the Edwin Mellen Press.
2. Arslan, N. (2013). The Dialogical Process in My Name is Red. *International Journal of Central Asian Studies, 17*.
3. Çiçekoglu. Feride (2003), Difference, Visual Narration, and "Point of View" in My Name Is Red, The Journal of Aesthetic Education, Vol 73, issue 3, pp. 124-137.
4. ERİŞ, E. (2019). Habitus and Translators: Orhan Pamuk's My Name is Red. *Journal of Translation Studies*, (27).
5. WittgensteinL. Margaret, A. G. E., & Granel Gérard. (2010). *Remarques sur les couleurs*. T.E.R.