دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد 45، العدد 3، 2018

قراءة سيميائية لأنظمة الألوان في نماذج قصصية

*خولة محمد الوادي**

ملخص

تتوازى العلامات غير اللفظية – بوصفها طرائق سيميائية – مع العلامات اللفظية في المعالجة السيميائية، ولا تستقيم المعالجة السيميائية بالأنظمة اللغوية وحدها، بل تمتد لتشمل – أيضاً – الأنظمة السيميائية الأخرى الخاضعة للوظائف الأساسية في العملية الاتصالية التي تحدد العلائق بين الدوالّ والمدلولات، مثل: العلامات المرئية والتشكيلات اللونية وغيرها من العلامات الأيقونية التي تتميز بطبيعتها الذاتية وديناميتها الخاصة، ويتحقق فيها عنصر التشابه، حيث يتطابق الدالّ والمدلول. وتستجلي المعالجة للنصوص القصصية أنظمة الألوان بوصفها شكلاً من أشكال التواصل الاجتماعي ذي الدلالة غير اللفظية، فتركز الدراسة– في مشروعها السيميائي– على التجاوز من الدلالة الظاهرية المباشرة إلى الدلالة الضمنية الإيحائية، فيتحول فيها الدالّ إلى دالٍّ ثانٍ ينطوي على مدلولات لا متناهية. وعليه، تعتني السيميائية بدراسة أنظمة دلائلية ترتبط بإيحاءات أكثر غنىً ومعانٍ أكثر عمقاً، لتتوالد دوالّها في سيرورة غير منتهية. وتتوافر النصوص القصصية على صيغ غير لفظية وكل ما يندرج ضمن الدلائل العرفية أو الطبيعية، ومنها الألوان التي تعدّ جزءاً لا يتجزّأ من مجمل المنظومة السيميائية. ويتمّ الاستدلال إلى معانيها التضمينية أو الإيحائية من خلال إيجاد صلات تماثلية أو علائق تجاورية بين البنى النصيّة وعناصرها البنائية بفعل التحولات.

الكلمات الدالة: السيميائية، العلامات الأيقونية، العلامات التصويرية، الرموز.

المقدمــة

تتميّز السيميائية المرئية – بوصفها إحدى أشكال السيميائية الحسية – عن السيميائيات الأخرى، ولا سيّما السيميائية اللغوية، في مدى تحقق العلاقة التماثلية ما بين الدالّ والمدلول. غير أنه توجد صلة بين اللغة والمرئيات، من خلال قدرة اللغة الفعالة على إعطاء الأشياء مسمياتها وإضفاء تشكلاتها ومنح ملامحها المميزة، فتبقى "اللغة هي مادة الأدب الأولية.. وهي بمثابة الجوهر المادي، شأنها في ذلك شأن اللون في الرسم، والحجارة في النحت، والصوت في الموسيقى" (لوتمان، 1993).

وبذلك، تقيم السيميائية علاقة تفاعلية بين اللغة والأنظمة المرئية، فثمة صلة حقيقية قائمة بينهما، تتبين في المعالجة السيميائية التي يتكىء فيها السيميائي على مفاهيم لغوية في دراسة الموضوعات السيميائية الأخرى، مثل: المركب والنظام، والاستبدال والتجاور، والتزامن والتعاقب، والوحدات الدلالية.. لذا تتعاضد اللغة والسيميائيات الأخرى في إبراز الدلالات والكشف عن مقاصدها. وينظر يوري لوتمان في مقالته المعنونة بـ "اللغة بوصفها مادة أولية للأدب" إلى اللغة بوصفها منظومة علاماتية تحتوي على علامات اصطلاحية، نحو: الفنون الكلامية (الشعر والنثر) والمرموزات غير اللفظية والإشارات والحركات الجسدية، وعلامات تصويرية Figurative Signs أو علامات قرائنية Iconic Signs مثل: العلامات البصرية والسمعية والموسيقية والتشكيلية.. إلخ. وكلها تشكل منظومة تواصلية تحقق – بدورها – التفاعل مع المحيط الاجتماعي والسلوك الإنساني. وهذه الصيغ غير اللفظية أو الصيغ المصاحبة للغة تتحدد عبر خطابات أخرى تخرج عن الإطار اللغوي (Eco, 1985). وعلى الرغم من أن السيميائية المرئية لدنّ رولان بارت تتركز في دراسة دلالات الأشكال وأنظمة التواصل بمعزل عن مضمونها (بارت، 1996). فإن السيميائية المرئية هي جزء لا يتجزأ من السيميائية التواصلية، أو ما يسمى بسيمياء الإبلاغ التي تعدّ من أهم روافد السيميائية، حيث تدمج بين الإشارات الحسية والأنظمة العلاماتية المتمازجة التي توظّف مواد مختلفة: الصوت والصورة واللون والحركة والكتابة.. وبين الأنساق الدلائلية التي تتكىء إلى النظرية التواصلية، إذْ يلجأ إليها أولئك الذين يرسلونها ليتقبلها آخرون (Tomas, 1985).

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حفر الباطن، المملكة العربية السعودية. تاريخ استلام البحث 2016/02/28، وتاريخ قبوله 2016/09/10.

© 2018 عمادة البحث العلمي وضمان الجودة/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

وتهتم سيميائية الإبلاغ بالصياغة الدلائلية عبر قناة الاتصال التي تقوم بفك شيفرات المدونة وتفسير دلالاتها. وتجمع سيميائية الإبلاغ بين الصيغ اللفظية Verbal والصيغ غير اللفظية Unverbal، وكل ما يندرج ضمن الدلائل العرفية Conventional والطبيعية Natural والنوعية Sinsign التي تتمثل في الدليل الخطي والدليل الأيقوني والدليل الحركي (Tomas, 1985).

وكما أن اللغة من العلامات التوليدية التي تتدرج ضمن العناصر البنائية التي يتنظم بها النص الأدبي، كذلك الصيغ المصاحبة للغة، مثل: النظم الاجتماعية والتقاليد السلوكية والطقوس والعقائد والفنون التمثيلية والتشكيلية وغيرها من مكونات ثقافة أي مجتمع. وكلها تعد جزءاً لا يتجزأ من مجمل المنظومة السيميائية، فتتشكل في النص الأدبي بفعل التحولات Transformations (Morris, 1964) ليتم الاستدلال إلى معانيها التضمينية أو الإيحائية، وليس الاقتصار فقط على المعاني التعيينية أو الأولية، من خلال إيجاد الروابط النصية بين عناصرها البنائية. فـ "لا تعني السيميائية اللغة فحسب، بل تشمل أنظمة أخرى تتعلق بصلب الحياة الاجتماعية، نحو: أنظمة ألفبائية الصم والبكم والطقوس الرمزية وآداب السلوك والإشارات الحربية والأطعمة والملابس والأدوات والأشياء وغيرها" (Greimas, 1990).

وتُسمّى الصيغ اللفظية بالأنساق المنمذجة الأولية Primary Models Systems، بينما تتدرج الصيغ المصاحبة للغة ضمن الأنساق المنمذجة الثانوية التي تتبنى – أصلاً– على الأنساق الأولية. والأنساق الثانوية هي أدوات تقوم بوظيفة معينة تتركز في توصيل الدلالات الكامنة التي تنطوي عليها والاستدلال بها للتوصل إلى المعاني الكامنة، فهي صيغ ذات دلالة معينة تشمل الدين والمعتقدات القديمة والأساطير والفنون واللباس والحليّ وممارسة الطبخ والزخارف والأشكال والتواصل اللمسي وسنن الذوق والشم والحواس السمعية والبصرية وأنماط الأصوات والأمزجة الصوتية (الضحك، البكاء، التنهدات، الأوامر..) وحركات الأجسام والأوضاع الجسدية والسيمياء الطبية وعلاقة الأعراض بالأمراض والإشارات والأبجديات والأنساق الخطية وغيرها من العلامات المصاحبة للغة والنماذج الثقافية التي ينتجها الإنسان ليقتنيها ويستعملها (Eco, 1976).

ولأن سيمياء الإبلاغ تكتنه الإشارات والعلامات والدلالات والرموز Symbols المنبثقة من النظام الاجتماعي ليتمّ عبرها الإبلاغ إلى المجتمع، فإن أنظمة الألوان جزء لا يتجزأ من السيميائية الاجتماعية التي تستقي دلالاتها من بعض الأشكال والأنظمة مثل: الصور والرسومات والألوان وعلامات الطرق والإيماءات والحركات والأصوات والأعراض المصاحبة للحالات الجسدية (Halliday, 1978).

والألوان هي علامة، حيث إن العلامة كيان يجمع بين الدالّ بوصفه عنصراً حسياً (حاضراً) وبين المدلول بوصفه عنصراً معنوياً (غائباً). (تودورف، 1984) تتصف "بجوهر ذي طبيعة مزدوجة: ففي الوقت الذي منحت للعلامة تعبيراً مادياً محدداً يؤلف جانبها الشكلي، فإنها تمتلك، في حدود كل لغة، بذاتها، معنى محدداً أيضاً، يؤلف مضمونها" (لوتمان، 1993). وهي أيضاً ذات وظيفة سيميائية تتميز بتشاكلاتها تارة، وبتلاؤمها تارة أخرى.

ومن البدهي أن للعلامة معيّناً، أي أن العلامة ذات موضوع يطابقها، بمعنى أن الموضوعات تمتلك خصائص تتلاءم والعلامة التي تتضمنها، ويستطيع المؤوّل أو الشخص المفسِّر أن يدرك مقومات العلامة وعناصرها. ولا يعني ذلك أن العلامة تحيل إلى موضوع واقعي، أو إلى موجود حقيقي، بل تمتلك طبيعة ذاتية وسمة نوعية بقدر ما تحيل إلى دلالات غير منتهية. وبذلك يتبين أن للعلامة تعييناً، وهو مصطلح سيميائي لا غنى عن الارتكاز إليه في وسم العلامة. ويعرّف شارل موريس (Morris, 1964) الدلالة اللامنتهية بأنها تلك السيرورة التي على أساسها يشتغل شيء ما كعلامة، إما بوصفها أيقونة؛ وهي العلامة النوعية التي تنطوي على طبيعة ذاتية، وإما بوصفها مؤشراً، وهي العلامة المنفردة التي تتسم بحقيقتها، وإما بوصفها رمزاً؛ وهي العلامة العرفية التي يصطلح عليها. ويعتمد تقسيم شارل موريس على تصنيف بيرس للإشارات، وهذا التصنيف قائم على درجة المماثلة أو المخالفة بين الموضوعة الخارجية وتجلياتها وأشكالها، فالإشارة – عند بيرس – إما أن تكون رمزاً ليدل على الشيء بفعل قانون التواضع أو الاصطلاح، مثل: الميزان رمز العدل. وإما أن تكون صورة لتدل على إشارة محددة إلى موضوعها بمقتضى طبيعتها الداخلية، وبموجب علاقة مشابهة بين الدالّ والمدلول، مثل: صورة القبعة التي تدلّ على القبعة. وإما أن تكون قرينة وهي التي تدل على علاقة المجاورة بين الإشارة والشيء المشار إليه، مثل: الغيوم التي تدلّ على المطر. والعلامة التصويرية Figurative أو الأيقونية Iconic هي علامة ذات علاقة تماثلية بين المشار والمشار إليه، أي بين الشكل والمضمون أو الدالّ والمدلول، بسبب المشابهة القائمة بين الشيء والواقع الخارجي (لوتمان، 1993).

وتتحدد العلامة الأيقونية بموضوعها الذاتي أو بديناميتها الخاصة بفضل تفاعلها مع الواقعة الخارجية، لما تتسم الأيقونة بدرجة التشابه العالية بين العلامة والواقع الخارجي، وتتشكل

عبر المستويات النصية عند وصف مشهدي ما أو رسم ملامح شخصية ما. وإن للعلامات الأيقونية علاقة تفاعلية مع العالم الطبيعي، شأنها شأن العلامات السيميائية الأخرى، غير أن العلامة الأيقونية تميزها صفات تمكنها من أن تكون علامة ذات علاقة نوعية ثقافية؛ فثمة علامات تجمع بين طبيعتها الذاتية وبين إحالتها الثقافية، فتأتي الألوان – بوصفها علامات أيقونية – لتعادل العنصر المجسم والمقوم المادي كما هو في الواقع. وتندرج أنظمة الألوان ضمن العلامات التي تتولّد عن المجتمع والإنسان والفكر، وتقترن باللغة والسلوك معاً، وبالتالي تتجسّد في قوالب لغوية لتعبر عن بنى مفهومية ومنطقية ذات عناصر جمالية تعبيرية، فتوسم بأنها بنيات توالدية تنطوي على معانٍ وأفكار ورموز بهدف إبلاغ رسالة ما، فهي علامات إيحائية دالّة على المضامين الكامنة فيها.

وبذلك تعدّ الألوان علامات دالّة، حيث تكتسب دلالاتها من السياق الثقافي، فيتفنّن المبدعون – الرسامون والأدباء على حد سواء – في توظيفها لأغراض تعبيرية وإيحائية، فتتشكل أنظمة الألوان في عناصر بنائية حيث ينتظم بها النص الإبداعي، لا سيما وأن الألوان هي علامات ذات مقومات متجانسة، بفضل قدرتها على الإحالة المرجعية أولاً، وقابليتها لتفسير دلالاتها ثانياً (Morris, 1964). وهكذا يصبح اللون مقوما تعبيرياً من جهة، وموصلاً لرسالة معينة من جهة أخرى.

وتتأتى أهمية العلامات اللونية من كونها منظومة إنسانية ذات علاقة تفاعلية؛ لأنها تتوافر على إشارات تقوم بمهمة التواصل البشري، وفي الآن ذاته، تظهر أهميتها في احتوائها على دوالّ تتحد مع بعضها، وتنبثق منها مدلولات هي بمثابة علامات سيميائية، تتميز بكينونتها المخصوصة عن غيرها لأداء وظيفتها التي تتجسد حال اندراجها في نسق متكامل، فتكتسب خصوصيتها وتميزها لدنّ اندغامها في النصّ. ولا يتم استقراؤها إلا بإنفاذ عملية التأويل الجامعة بين الإدراك المباشر والاستدلال الكلي. وتبقى المعالجة السيميائية لأية منظومة نصيّة منوطة بقدرة المتلقي على استكشاف البنى العميقة والدلالات المضمرة، وبراعته في إيجاد المعاني الخفية التي تزخر بها الإشارات أو الأيقونات أو الرموز المندرجة في بنية النص، ومحاولة زحزحة الثابت أو التقليدي أو المألوف.

ولأن النصوص القصصية بنى سردية تقترن بمظاهر الحياة الاجتماعية وأشكالها، فلم تعد مجرد بنى لغوية مغلقة، بل هي مفتوحة انبثاقاً من فكرة أن المنظومة السيميائية تجمع بين النظام اللغوي وأنظمة أخرى. وهذه الفكرة تؤكد مقولات سالفة أطلقها علماء اللغة، وفي مقدمتهم بينفست الذي يرى أنه لا توجد سيميائية مستقلة عن النظام اللغوي، على نحو سيميائية الصوت والصورة واللون، بل تستعير ملامحها من النظام اللغوي (Todorov, 1979)، فكل نظام سيميائي يمتزج باللغة. وعليه، فإن النصوص القصصية تنطوي على العلامات – بمختلف أنواعها وتقسيماتها المختلفة – وتتفاعل جميعها في علاقات تماثلية أو تعارضية حسبما تنتظم في وحدات النص وفي تتابع متصل. ومنها الأنظمة اللونية التي تنبثق من المرئيات، لتتجسد في المنظومة السيميائية، ثم تجيء لخدمة النص القصصي عندما تُصاغ في تشكيلات مرئية وتندرج في المتواليات السردية التي تنتظم في بناء كلي. وبذلك تستحيل أيقونات دالّة ذات دلالات إيحائية ومعانٍ ترميزية تضاهي الدوالّ بصيغها الشكلية ومقوماتها المادية، وكلها تتفق في خصائصها الجوهرية الثابتة والمتغيرة، وهذا ما أسماه غريماس بالتشاكل اللوني الذي عرّفه محمد مفتاح بأنه سلسلة تركيبية ذات ملامح تماثلية أو تجانسية تجسدها ألفاظ منضوية في وحدات دلالية تتسم بسمات مخصوصة (مفتاح، 1986). فهي أشبه بلوحات تشكيلية يهيمن عليها المكوّن اللونيّ المقترن بدلالات وترميزات تعبر عن معانٍ أكثر عمقاً وإيحاءً، وتتوالد عنها – في سيرورة غير منتهية – مدلولاتها الجديدة.

ولأن المقاربة السيميائية هي المعالجة الأكثر عمقاً في تحليل الأنظمة اللونية، حيث تجمع السيميائية بين الأيقونة والإشارة والرمز فيما يتعلق باللون، فإن المقاربة السيميائية تستجلي الأنظمة اللونية – بوصفها شكلاً من أشكال التواصل الاجتماعي – فتركز، في مشروعها السيميائي، على استجلاء الوظيفة السيميائية للألوان التي تتميز بتشاكلها أو تباينها، وفق مدلولاتها المتضمنة فيها، فهي علامات قادرة على التعبير أولاً ثم الإبلاغ ثانياً؛ لأنها مقترنة – في الأصل – بفكر المجتمع وثقافته. ولعل أهم ما يميز السيميائية قدرتها على اكتناه العلامات المنبثقة من المنظومة المجتمعية، مثل الماهية اللونية التي "تعضد دلالتها من خلال اقترانها برسالة لسانية، بحيث يرتبط جزء من الرسالة الأيقونية بصلة بنيوية أو علاقة تبادلية من النظام اللغوي" (بارت، 1987).

التمثيل الترميزي للون

يمكن تمييز صيغتيْن سيميائيتيْن تتعلق بالأنظمة اللونية المدرجة في البنية السردية، لتتجاوز – بذلك – المستويات المعنوية الأولية أي المعاني المباشرة إلى المعاني الثانية أي المعاني التضمينية أو الإيحائية Connotation، التي يتحول فيها الدالّ إلى دالّ ثانٍ ينطوي على مدلولات غير متناهية من خلال إيجاد علائق تبادلية بين الدوالّ والمدلولات، سواء أكانت صيغاً تماثلية أم تعارضية، وفق مبدأي الاتصال أو الانقطاع، فتتمثل صيغة التماثل في مدى اتصال الدالّ بمدلوله، بينما

تتمثل صيغة التعارض في انقطاع الدالّ عن موضوعه، لينشأ التداعي الدلالي الذي يتجسد في حال انقطاع اللون عن حقيقته، بحيث لا يتطابق والتلوين الطبيعي (بارت، 1989).

ولكلّ نصٍّ ممارسة دالّة تزخر بدوالّها وما تفضي إلى مدلولاتها، فيتوافر النص القصصي على الألوان، لكونها وحدات لغوية رمزية، تنتظم – بدورها – في بنية النص في تتابع متصل. فثمة خاصية أساسية تتميز بها البنية السردية المحمّلة بالترميزات، تتمثل في قدرتها على عدّ اللون ملفوظاً لغوياً مصطبغاً برؤية أيديولوجية، وبذلك تتحول الألوان من أنظمة غير لغوية مرتبطة بالتواصل الإنساني إلى ملفوظات سردية قادرة على التمثيل الأيديولوجي والتشكيل الجمالي في آن.

واللون – قبل اندراجه في البنية السردية وتشكيله نصياً – يبقى معزولاً عن الواقع الخارجي، ومجرداً من أية قيمة اجتماعية، فاللون يقع بعيداً عن أية علاقة بإدراك الواقع، وتبقى له بنيته الداخلية وطبيعته الذاتية التي قد "تحددت في ضوء قوانين الطبيعة، وليست لها أية صلة بالعلاقات الاجتماعية أو الأيديولوجية" (لوتمان، 1993).

بيد أن قيمة الألوان تتجسد في مدى اندراجها في المنظومة الإنسانية التي تنبثق منها وتنتمي إليها، وقدرتها على التمثيل الأيديولوجي والتوظيف الرمزي. وخير نموذج دالٍّ على التمثيل الأيديولوجي في قالب ترميزي، قصة "الأخوات الحزينات" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته، ففي القصة، تتميز الأيقونة اللونية بعلامة متجسدة في قوامها المادي، لتعبر – بشكل خالص– عن الموضوعة التي تحيل إليها، ويتجلّى ذلك في النص القصصي، ولا سيّما القصص الترميزية، وبذلك تتأسس البنية السردية ذات المضمون الترميزي على علاقة التماثل بين نظاميْن متغايريْن بفعل التآصر الذي يعقده القاصّ بين اللون والحركة الناشئة عن تطور الحدث السردي، وذلك بطريقة الاستدلال الإشاري، حيث يلفي القارىء الترميزات الأيديولوجية من خلال التجسيدات اللونية التي تُرمز إليها عبر الوصف السردي للشجرات اللواتي يرمزن إلى الواقعة المتجسدة في الاحتلال. فهنّ "خمس أخوات متشحات بالسواد، اجتمعن إلى بعضهن في حلقة، وكأن القمر يسطع في كبد السماء. فابتدرتهنّ الكبرى بالقول: إيه، يا أخواتي العزيزات! كيف نقضي السهرة هذه الليلة؟ أنقضيها في الحدب والندب أم في استعادة الذكريات؟ فأجبن بصوت واحد: نفضل الرأي الأخير، فلقد بحّ صوتنا، وجفّ الدمع في مآقينا" (صدقي، 1953). وفي القصة ذاتها، نجد ذلك التلازم المنطقي بين الحدث واللون والهيئة؛ فالزوجة الحزينة تتّشح بالملاءة السوداء لمّا تفقد زوجها حزناً عليه، كذلك الأسنان السوداء التي تدلّ على المرأة العجوز التي غضّتها السنون. كذلك أم الممرضة جوليا التي استشهدت في حيفا إبّان احتلال المدينة، في قصة "ممرضة من فلسطين" من مجموعة "الشيوعي المليونير" لـ نجاتي صدقي، وقد اتشحت بالسواد، فكأنها تحمل في صدرها كتاباً طافحاً بالمآسي والنكبات: "وفي هذه اللحظة دخلت القاعة أم السيدة غ.. تتشح بالسواد مثل ابنتها جوليا، وتحمل في صدرها كتاباً طافحاً بالمآسي والنكبات، ولكنها أمّ بكل ما تتضمنه هذه الكلمة من معاني التضحية، والحب، والحنان" (صدقي، 1963). ليدلّ على أن اللون الأسود ذو دلالة قاتمة.

ولأن الأيقونة Icon هي العلامة التي تشير إلى الموضوعة المعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة، فإن العلامة الأيقونية هي العلامة التي تتميز بطبيعتها الذاتية وديناميتها الخاصة، بما تنطوي على ترميزات هي بمثابة المؤوّلات. وعليه، فإن التوظيف الرمزي للدوالّ يضفي على مدلولاتها دلالات أخرى، تكون مغايرة لكينونتها الحقيقية أو إحالاتها المرجعية (Todorov, 1979).

وإذا كان عنوان قصة "الحجارة المشرّبة بالحمرة"، لنجوى فرح قعوار يدلّ على التوظيف الرمزي للون من أجل التمثيل الأيديولوجي للواقعة السياسية، فإن القصة – في مجملها – تنبني على الوظيفة السردية التي تنجزها الأيقونة السيميائية المتمثلة في الألوان، لا سيما وأنها تتفق – في خصائصها ومقوماتها – مع الموضوعة التي تمثلها، فاتسمت الألوان بملامح تماثلية أو تجانسية، حيث تقرن الشخصية السردية بين دماء الشهداء وحجارة القدس المشرّبة بالحمرة، وهذه المشابهة اللونية تتجسد من خلال الألفاظ المنضوية في وحدات دلالية توسم بخصوصيتها الأيديولوجية. إذْ يدلّ التوظيف الرمزي للألوان على ارتباط الشهيد بمدينته حيث نبت منها كما الحجارة التي راحت تستغيث بأبنائها النابتين منها، للدفاع عنها والحيلولة دون احتلالها: "أنا ابن القدس، أحببتها وعشت فيها أكثر سني حياتي، ولي فيها بيت أبتنيه كما فعل الكثيرون من حجرها الوردي، من حجرها الذي تظهر فيه العروق الحمراء، وعندما رأيت ابني يسقط مضرّجاً بدماه، رأيت حجارة القدس المشرّبة بالحمرة؛ إنها حجارة من دماء شباب وشهداء ومجاهدين، وهي اليوم تخاطبكم لتسعفوها.. إنّ منها حجارة من دماء شباب وشهداء ومجاهدين، وهي اليوم تخاطبكم لتسعفوها.. إنّ منها تطلّ عزيمة الشباب وبراءتهم، تذكركم بعظمتها وقدسيتها، وتطالبكم بألا تنسوها، وكل الذين ماتوا من أجلها..." (فرح، 1979).

والإنتاجية هي إحدى العمليات السيميائية التي تحيل علامة أيقونية على علامات أخرى، فهي قادرة على خلق فضاء متعدد

الدلالات تتلاقى ضمن المغزى الكلي، وهذه العلامات تفضي إلى سلسلة متصلة من الدلالات نتيجة ارتباطها ببعضها واندماغها في بنية سردية كلية. وعليه، فإن الإجراء السيميائي لقصة "ثوار" لغريب عسقلاني، لم يكن بمعزل عن الإنتاجية النصية القادرة على خلق دلالات متعددة منبثقة من موضوع واحد، فيتحقق الانسجام بين الدلالات المتعددة، ليحيل إلى موضوع خارجي ذي كينونة حقيقية وحدث واقعي، ومن ثم يستحيل النص متعدد الدلالات إلى بنية متماسكة بفعل التحولات المستمرة لهذه العلامات الأيقونية الواردة في قصة "ثوار"؛ عندما راح السارد يصف ليلة احتلال القرية، هذا الوصف الذي يهيمن فيه اللون الأسود ليقرنه بحدث الاحتلال: "الشمس زال سلطانها عن الأرض، والظلام الهاجم بدأ يلفّ الحقول بأرديته شديدة السواد، وصراصير الليل بدأت مهمتها عنيدة مثابرة كعادتها، وهو جالس وعيناه على الأفق البعيد رغم الظلام المتكاثف، ونفسه موزعة يمتزج فيها الخوف بالقلق، يحاول جاهداً أن يطرد من خياله أفكاره قاتمة السواد، وأنه لا يسمح لتلك الذكرى المرعبة بأن تتسرب إلى نفسه، ولكن ما حوله كان يدفعه إليها دفعاً" (عسقلاني، 1962).

ومن خلال هذا التناغم الدلالي بين الأيقونات اللونية وموضوعاتها الذاتية من جهة وإحالاتها الخارجية من جهة أخرى، يتبين أن البنية السردية تنهض على الالتحام العضوي بين الأيقونة اللونية وبين النسيج النصي الذي يتسم بتماسكه وانتظامه بفعل تسلسل أحداثه وتلاحقها من أجل خدمة الوصف المشهدي لحدث احتلال القرية: "الوجوه الحمراء المنتفخة التي تهبط القرية بعد يوم أو يومين من إطلاق رصاصة فيها، والكلاب السوداء الضخمة تسعى بين يدي الخيول، ولا تتسلق إلى أكتاف رجل بعينه دون بقية الناس، ورجال القرية يُحشرون زُمراً في رقعة البيدر الضيقة، وأطفال القرية ونساؤها يتكدسون في مسجد القرية..." (عسقلاني، 1962). ومن هنا، تتميز شخصية الآخر بملامح مخصوصة وهي مغايرة تماماً لشخصية الذات، أثر الرؤية الأيديولوجية والواقع السياسي والحدث التاريخي. لكنّ – في الوقت ذاته – تندرج العلامات الأيقونية ضمن منظومة كلية حيث إنها جزء لا يتجزأ من نظام متصل، فالنصّ ذو إنتاجية قادر على خلق فضاء متعدد الدلالات تتلاقى – كلها – ضمن المغزى الكلي.

ومن البدهي أن كل العلامات التي تتضمنها الأيقونة اللونية ليست إحالة لموضوع واقعي، فلا تحيل العلامات في قصة "وانهار الجدار" من مجموعة "الخبز المر" القصصية لماجد أبو شرار، على شيء موجود وجوداً حقيقياً، بل هي علامات تضمينية لحالة نفسية، فتغتدي البنية السردية نصاً فسيفسائياً، حيث تتركز التشكيلات اللونية والقرائن البصرية في النسيج السردي، إذْ يقرنها القاص بالأعراض المصاحبة لمرض إحدى الشخصيات السردية، فيأتي توظيفها ملائماً للحالة الشعورية التي تعتري المريض المتألم. وإن هذه الألوان الواردة في البنية السردية تتراكب تراكباً متناغماً مع العناصر المكونة للأيقونات اللونية – وإن كانت متخيلة – فتتشاكل معاً من جهة، وتتشاكل مع الحالة الشعورية من جهة أخرى، لتنبثق تلك اللوحة الفنية بكل أبعادها وحجومها وأشكالها، وكلها تعبر عن الحالة النفسية لدى الشخصية التي راحت – بدورها – تتحدث عن تجربتها مع المرض. وكلما تستغرق الشخصية في وصف تجربتها، يعمد القاص – في صياغته اللغوية – إلى سلب الأشياء كينونتها الحقيقية، ومنها السمة اللونية، وفي الوقت ذاته، يسبغ القاصّ سمات لونية أكثر كثافة: "الورقة الزرقاء بخطوطها البيانية الصاعدة إلى الحقيقة المرعبة.. عبثاً تحاول عيونكم الحنونة استجداء الخطوط شيئاً من الهبوط.. إنها في صعودها جدّ صارمة.. شجرة التوت بأغصانها الخضراء الوارفة.. لعينة هي هذه الأغصان.. إنها تلف رقبتي المعروقة الهزيلة المشتغلة.. تلفها بنزق لتعصر آخر ما فيها من حياة.. والشلال الأبيض ماؤه حميم ورذاذه رماد حار.. والصبي الصغير بكومة الخس القابعة أمامه تهزأ بي.. ما عاد لون الخس أخضر.. إنه بلا لون.. تفاهة كالحة تلون عيني وقشعريرة مرارة تهزّ جسدي المنهوك.. أترك يدي.. إنها تشتعل وجوفي يمور.. انظر إلى الخط الصاعد، فهو يبين لك جهنم التي تسكن جسدي ولا تفسد علي لحظات الصفاء التي أعيشها.." (أبو شرار، 2001). وهذا التضادّ الدلالي في الأيقونة اللونية قد ينشأ بفعل انقطاع الدالّ عن موضوعه، فيحدث تداعياً دلالياً فيما يقترن باللون لدنّ الانقطاع الحادث بينه وبين حقيقته، فلا يتطابق اللون والتلوين الطبيعي (بارت، 1989).

ثم يمضي القاصّ في تشخيص الأشياء وتجسيمها وإضفاء العنصر اللوني عليها: "كل شيء واضح كحبة كرز حمراء تبتسم من على خدرها الأخضر الرائع.. حبات اللوز الخضراء.. أحبها.. أود أن أتحسس خضرتها المخملية.. لكنها ترتعش.. تسير.. تتعانق لتكون هرماً هائلاً قاعدته في الهواء ورأسه ينغرس في صدري.." (أبو شرار، 2001). وبذلك تكمن وظيفة الأيقونة اللونية في القيمة الذاتية التي تنطوي عليها، وليس في الإبلاغ فحسب. وبالتالي، تجسد قيمة جمالية بفعل طبيعتها المخصوصة ومقوماتها التي تميزها عن غيرها.

وإذا كان التشخيص السردي للأشياء أحدث قلباً معنوياً وتغايراً شكلياً، فإن الدلالات المنبثقة من الأيقونات اللونية تنزاح عن حقيقتها، فتصير الخفافيش غير مرهوبة من الشخصية

التي تغطيها حبات المطر؛ لأنها مصابة بمرض عضال ينمو وينتشر بنموّ الورود وانتشارها، وتصير أغصان التوت المرتبطة بها حبال جلاد، لتتبىء بقرب ساعة النهاية: "ما عادت خفافيش الظلام ترهبني.. حبات المطر تدق زجاج النافذة بإصرار.. تغيظني هذه الحبات.. إنها تضرب جدران قلبي المحتضر.. تدغدغه.. تعبث به في ساعة موته.. لكن خوراً لذيذاً يسري الآن في أوصالي.. إنه يطرد الألم.. يجتثه.. وألف ألف برعم ورد تنمو في جسدي المشتعل.. تشرب من دمي وتقتات على لحمي المهترىء.. وتكف الحبات عن دق الزجاج.. وتذوب الدغدغات الناعمة وتعود أمواج الألم.. فإذا براعم الورد أشلاء محطمة مهروسة.. والأرض الصلبة عجينة عفن.. وأغصان التوت حبال جلاد، وهرم اللوز الأخضر لازال منغرساً في صدري.. والصبي يهزأ بي، والخس بلا لون.. والماء حميم، والرذاذ رماد حار، والهاوية تبتسمن والدنيا تظلم.. (أبو شرار، 2001).

بيد أن القاص يمنح الأشياء أشكالها الحقيقية وسماتها اللونية التي اتسمت بها في واقعها، خاصة إذا ما تعلقت بالشخصيات، وما يصدر عنها من أفعال وما لها من تأثيرات إيجابية أو سلبية. "لا أستحق دمعة غالية تنزّ مع أخاديد وجهها الأبيض النبيل.. العجوز القمىء يتوكأ على عصاه ويتمتم كلمات بلا معنى وحبات مسابحه سوداء كالحة.. أبعدوه عني.. إنه يغرس عصاه في عيني.. عصاه مشروخة الطرف، تعشش القذارة في شقوقها.. الصفاء يسبح من قلبي إلى عيني.. لا تدعوه يغتال هذا الصفاء" (أبو شرار، 2001).

بيد أن التناقض اللوني يبرز في الفضاء السردي عينه، في أكثر من موضع في قصة "النجار الصغير" من مجموعة "الخبز المر" القصصية، "يذوب سواد الليل في أنفاس النهار الجديد"، "فهناك عدة مقالٍ يتدلّى سواد معدنها مع بياض الحائط المغبش" (أبو شرار، 2001). وتبقى القراءة السيميائية لأنظمة الألوان في النماذج القصصية منوطة بقدرة القارىء على تلقي الإشارات واستكشاف المضمرات، ويظل الإنجاز القرائي رهناً بمحاولة إبراز الدلالات من خلال زحزحة النص عن سكونيته إلى ديناميته، فتحيل القارىء إلى خالق لهذه الدلالات التي تحتويها النصوص القصصية التي هي أشبه بلوحات تشكيلية يهيمن فيها المكوّن اللوني، حيث يعدّ وحدة دلالية تنصهر في البنية السردية. وبفعل التحويلات السيميائية التي تخضع لها الأيقونة اللونية تصبح – بدورها – علامة مولّدة لمعانٍ أخرى أو مدلولات مغايرة، لكنها تتفاعل جميعها في علاقات متصلة، أكانت متماثلة أم متعارضة، لتنتظم في البنية السردية.

ويمكن تتبع المكون اللوني في قصة "لماذا يغضب البحر؟" للإيراني عبر رصد العلاقات المتواشجة بين العناصر النصية والوحدات الدلالية التي تؤلف البنية السردية، حيث تستهوي ألوان القوارب الشخصية، لا سيما وأن الألوان تتشابه والكوائن الطبيعية: "كان إعجابه بهذه المراكب يفوق حد الوصف، فهذه فلوكة نظيفة بيضاء ناصعة البياض كأنها حمامة تطفو على وجه الماء، وتلك أخرى زرقاء بلون السماء، وثالثة برتقالية، ورابعة يمتد على جانبها طوق أحمر وآخر أزرق وثالث أخضر.. وكانت هذه الألوان تفتنه.." (الإيراني، 1962).

ويتجلّى هذا التداخل اللونيّ في قصّة "ماذا حدث للأطفال؟" للإيراني، لمّا يرسل أبو محمد بصره – مرة بعد مرة – على امتداد شاطئ العجمي أو شاطئ المنشية في مدينة يافا، فلا تقع عينه إلا على ملابس الأطفال في العيد، حيث تشبه "سهلاً منبسطاً تزاحم فيه النبت والزهر بمختلف الشكول والألوان، وقد تداخل الأحمر بالأصفر بالأخضر بالأزرق، ورقّت حواشي هاتيك الألوان رفيف الورود إبّان ازدهارها الربيعيّ المونق" (الإيراني، 1971). فالألوان هي علامات إيحائية ذات وظائف سيميائية تتميز بتشاكلها وتلاؤمها، فهي دوالّ على مضامين وتعبيرات قادرة على الإبلاغ؛ لأنها مقترنة بفكر المجتمع وثقافته. وهذا التمازج اللوني يتناغم – بجلاء – في قصة "ماذا حدث للأطفال؟" التي تُوسم بأنها لوحة فسيفسائية من ألوان تتشاكل مع الطبيعة المسلوبة من جهة، وتعبر عن قضية اجتماعية، وهي الفقر، من جهة أخرى.

ولإحداث التأثيرات اللونية المنبثقة من المنظومة الثقافية، لا بدّ من التجسيد اللوني للمظاهر المادية للأشياء، لإبراز الفروق اللونية فيما بينها، والتعبيرات اللونية دلالة على تحقيق التواصل بين الفرد ومجتمعه، والمحتوى الدلالي الذي ينطوي على الترميزات المتجسدة في الخطوط والأشكال والحروف.. ومن هنا، تتعالق الخطوط مع أشكالها وألوانها، لتتلاءم مع دلالاتها المتواشجة معها (Eco, 1985). فالشخصية في قصة "تمزق" لماجد أبو شرار، تتخيل الحروف السوداء في رسالة العم التي يحثّ فيها ابن الأخ العودة إلى يافا بعدما تركها إلى القاهرة، خاصة بعد مرض أمه، وبمجيئه سيبعث فيها القوة والصحة: "تلك الحروف السوداء التي تخيلها حمراء لاهثة تبعث النار المدمرة في دمه، واليأس الغاضب في قلبه، والتمزق الحزين في نفسه" (أبو شرار، 2001).

وتكثر الألوان في البنى السردية، كوظيفة أساسية في البناء السردي، إذ تعدّ نظاماً إشارياً رمزياً دالاً، وتقنية جمالية تكشف عن انطباعات وملامح وصفات وطبائع إنسانية، والألوان التي تتكاثر في النصوص السردية هي الأسود والأبيض، والأسمر،

والأحمر، والأزرق والأخضر والأصفر، والرمادي. فاللون الأسود يرتبط بالكآبة والحزن والتشاؤم والموت من جهة، ويرتبط بالفقر والبؤس والشقاء والقسوة والألم من جهة أخرى، فالأيام السوداء التي أمضتها الشخصية في قصة "الأفق وراء البوابة" من مجموعة مجموعة "أرض البرتقال الحزين" القصصية لـ غسان كنفاني، بسبب ابتعادها عن مدينتها وعائلتها، وفقدان الأخت الصغيرة، مما جعلها تحمل قدراً أسود مثقلاً بالمآسي والأحزان، وبصطبغ الطريق، طريق الارتحال والخروج من يافا، باللون الأسود في قصة "أرض البرتقال الحزين" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته، ويتجسد اللون الأسود في الظلام والعتمة حينما حل الليل –على النازحين من أرضهم– الذي يشير إلى الخوف والضياع والمصير المجهول: "إن الليل شيء مخيف.. والعتمة التي كانت تهبط شيئاً فشيئاً فوق رؤوسنا، كانت تلقي الرعب في قلبي.. مجرد أن أفكر في أنني سأقضي الليل على الرصيف كان يستثير في نفسي شتى المخاوف.. ولكنه خوف قاسٍ جاف.." (كنفاني، 1987).

بينما الكائن الأسود الذي انبثق من تراب الأرض في قصة "الأخضر والأحمر" من مجموعة "أرض البرتقال الحزين" القصصية، فقد اصطبغ باللون الأسود القاتم لون الأرض الصلدة، إلا أن قلبه كان شديد البياض، لما يرمز إلى النقاء والطيبة والعطاء: "كان ضئيل مثل عقدة الأصبع، أسود اللون، قاتماً كالليل، إلا أن قلبه كان شديد البياض، كان الشيء الأبيض الوحيد في الجسد الضئيل وكان بوسع المحدق إلى الصدر الأسود أن يراه ينتفض، كمنقار عصفور قزم، داخل تلك الضلوع المتشابكة السوداء.." (كنفاني، 1987). والأيقونة اللونية المندرجة ضمن الدلائل التعاقدية والأمارات الاصطلاحية، توصف بأنها إحدى العلامات الفارقة التي تميز بين المدلولات المنبثقة منها أو القرائن الدالة على الدوالّ أو الموضوعة التي تعبر عنها الأيقونة اللونية، بما توسم من طبيعة ذاتية في حال انفرادها، وخصوصية جمالية في حال اندراجها في سياق معين.

وقد ارتبط اللون الأسود بالموت في قصة "عطش الأفعى" من مجموعة "عالم ليس لنا" القصصية لـ غسان كنفاني، إذ صدمت السيارة السوداء الطفل، وقد أخذ الزيت الأسود يلعق دمه، كأفعى سوداء تتعطش لموته: "تسللت الأفعى السوداء بطيئة قاسية كريهة، وغاصت في بحيرة الدم الصغيرة، ثم أخذت تلعق الشراب الأحمر بلسان رفيع طويل" (كنفاني، 1987). ويقترن اللون الأسود بالحقد والنكران في قصة "كفه وذراعه وأصابعه" من المجموعة القصصية نفسها، فالقط الأسود الصغير حقود ناكر أناني، بينما القط الأبيض الكبير، ضعيف وطيب ومعطاء، كالرجل المتوحد وابنه الناكر له. ويجسد الثوب الأسود الذي تلبسه سبيكة أخت محمد علي أكبر في قصة "موت سرير رقم 12"، الفقر المدقع والبساطة والقناعة.

بينما زوجة الشهيد ترتدي في قصة "أرض من حجر وزعتر" من مجموعة "شرفة على الفاكهاني" القصصية، الأسود حزناً على زوجها الذي استشهد أثر الغارة الصهيونية، ليصير اللون الأسود علامة الحزن والوجوم والبكاء والتأمل الصامت: "تستلقي زوجة الشهيد على الفراش، بين نوبات البكاء الشديد التي ذهبت بقوتها، وحولت جسدها إلى حطام من عظام مفككة. تصرخ، تقول: كيف. لماذا؟ والغيبوبة تداهمها بين فترة وأخرى فتهبّ صوبها النساء، حاملات ماء الزهر، والكولونيا، يدلّكن بها صدغيها ووجها المحتقن، زوجة الشهيد وهذه هي العلامة. الأسود هو العلامة، وهو يتصاعد من جميع الاتجاهات، مع تمتمات النساء الداعية إلى الهدوء والانتظار. بغتة، يشقّ نحيبها الفضاء ويتكاثرن حولها محاولات التخفيف عنها. الانتظار! هل في الموت أيّ انتظار؟ تنتقل نظراتها المطفأة بين زوايا الغرفة، الأثاث المتقشّف القليل، والخزانة ذات الدرفتين، مثقلة السطح بالحقائب والشنط، الكراسي المتحلقة حول السرير، فوقها نساء وفتيات وفتيات يرتدين الأسود، الوجوم، والتأمل الحزين الصّامت" (بدر، 1989).

بيد أن التوظيف الرمزي للدوالّ قد يضفي على مدلولاتها دلالات جديدة مغايرة لدلالتها الحقيقية؛ على نحو اللون الأبيض الذي يشير إلى دلالة تناقضية، إذ يتصل بالمرض والموت، حيث السرير الأبيض الذي يموت فوقه محمد علي أكبر في قصة "سرير رقم 12"، والغطاء الذي يتدثر به في المشرحة، والغرفة البيضاء التي تشير إلى المرض والألم والجراح والبتر، مثل الطفلة نادية في قصة "ورقة من غزة" من مجموعة "أرض البرتقال الحزين القصصية لـ غسان كنفاني، التي تعاني من آلام وجراح أثر فقدانها لساقها، والصوت الأبيض الذي يرتبط بالمرض والإرهاق والإعياء الشديد. ويضفي اللون الأبيض إشاراته على الأزياء، فالعباءة البيضاء الشفافة التي يتمناها محمد علي أكبر، تدل على الثراء والغنى والتفاخر، بينما الحطة البيضاء التي أخفى بها السيد علي جرحه الطويل، تشير إلى العار والخزي والخجل، والسترة البيضاء التي يرتديها أبو سليم تدل على البساطة والنقاء والطيبة، إلا أن المعاطف البيضاء تجسد معاني الهزيمة والاستسلام. بينما يغزو الشعر الأبيض رؤوس الأطفال من هول ما رأوا في الحرب اللبنانية، كما وصفت القاصة في قصة "شرفة على الفاكهاني" من المجموعة القصصية الموسومة

بالعنوان نفسه في مذكرات الحرب الأهلية في لبنان: "أيار 73. مدافع الدبابات ورمايات الرشاشات على مخيم شاتيلا. لم تكن هناك ملاجئ في المخيم.. والناس يتدارون بمداخل البنايات والمستودعات. في الليل، السماء نجوم خضراء وحمراء، والبرق والرعد حيث لا برق ولا رعد، بل رماية مدافع ورشاشات. كنا نركض ونتعثر، ونحن نحمل الطفلين وعلب الحليب وأكياس الملابس والحفاضات.. وبدؤوا يقصفون المخيمات بالطائرات. انزويتُ في ركن مع الطفلين، والبناية تهتزّ وكأن الدوي المتعاقب صار زلزالاً يخسف السماء والأرض. في صبيحة اليوم التالي، وأنا أعطي ربا الحليب، لحظت شعرة بيضاء في وسط رأسها. لم أجرؤ على التصديق بأن الشيب يغزو شعر الأطفال" (بدر، 1989).

الإحالة الواقعية للون

تتكاثر الألوان المتألقة، مثل الأحمر والأخضر والأصفر والأزرق، وترتبط بالطبيعة كزهر الحنون الأحمر، والزهرة الصفراء، واللوز الأخضر، واللؤلؤ الأزرق، وترتبط بالملابس، كالطاقية الملونة بألوان خضراء وحمراء وصفراء، والرداء الأخضر والبنطال الأحمر، والحرير الأزرق.. واللون الأحمر يشير إلى الجمال والإبهار والطبيعة، بينما اللون الأصفر يرتبط بالمرض والشحوب، واللون الأزرق يدل على الرقة والهدوء والصفاء، واللون الأخضر يرتبط بالأرض والنبات والزرع وما يتصل بها، كالدود الأخضر والجراد.

ويشير اللون الرمادي إلى الكآبة والشيخوخة والقدم والخلاء.. مثل الشارع الرمادي، والشعر الرمادي.. بينما الألوان غير الصريحة هي التي تنبعث من الأشياء والمجسمات والطبيعيات في قصص غسان كنفاني القصيرة، حيث تبث ألواناً للناظر إليها، وهي التي توحي بضيائها أو ظلمتها أو توهجها أو شحوبها، مثل النهار والليل، والضوء والظلام، والبحر والسماء واللؤلؤ، والمحار والذهب واللهب والأفق والشجر والزهر، فالنهار يرمز إلى الضياء والإشراق، والظلام والليل يرمزان إلى السواد الشديد، والبحر يشير إلى الزرقة، والذهب يرمز إلى الاصفرار، والتراب والصحراء: "لقد بدأ الهجوم قبل منتصف الليل"، "كانت السماء شبه مضاءة بقنابل اللهب"، "وكانت الشرارات تلتمع في الأفق راسمة خطوطا مقطعة منتهية بضوء ساطع"، "هذا الحنّون لقد كنا نفتش داخله عن حشرات ملونة لطيفة"، "أزرع فوق التراب الندي باقة حنون"، "كانت لؤلؤة كبيرة مدورة مزرقة بهدير محيط مجهول"، "شجيرة توت بري تنبت كل ربيع خلف الصخرة"، "كان الظلام مخيماً بقسوة، وكان لهب أحمر في نهاية الأفق"، "كان الجو غائما باردا".

وتجئ الألوان الزاهية في قصة "موت سرير رقم 12" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان نفسه، على نحو اللون الأصفر أو البنفسجي لتكون قرينة للذبول والشحوب والذويّ والتلاشي، وللمرض والهزال وامتقاع اللون في أحايين كثيرة، بينما يندر مجئ اللون الأصفر للدلالة على المواقف السعيدة والمناظر الجميلة. فاللون ذو وظيفة سيميائية تتميّز بتلازمها مع المرض المزمن: "عدتُ أحدّق إلى الوجه النحيل الأصفر والعيون الراعبة الواسعة والشفاه التي ترتجف كبحر من مياه بنفسجية" (كنفاني، 1987).

وتتركز التشكيلات اللونية والقرائن البصرية الدالّة عليها في النسيج السرديّ لقصة "وانهار الجدار" من مجموعة "الخبز المر" القصصية لماجد أبو شرار، إذْ تتمثل في الأعراض المصاحبة لمرض الشخصية السردية ماجد، فيأتي توظيفها ملائماً للحالة الشعورية التي تعتري المريض. وإن هذه الألوان الواردة في البنية السردية تتراكب تراكباً متناغماً مع الموادّ المستمدة ألوانها – وإن كانت متخيّلة – لتتشاكل معها من جهة، وتتشاكل مع الشعور الناتج عن المرض من جهة أخرى. فتنبثق تلك اللوحة اللونية بكلّ أبعادها وحجومها وتخييلاتها في الأشكال المتجسدة فيها: رسم القلب، الجهاز المعالج، الدواء. وكلها تعبر عن الحالة النفسية لدى الشخصية المريضة التي تتحدث عن تجربة المرض، فيجيء ذلك ليتساوق مع الألوان المصاحبة للحالة المرضية، وبذلك تُسلب الصفة اللونية للشكل الحقيقي حينما يرتبط بشجرة التوت أو نبت الخسّ، وما يتعلق بهما من قرائن وإشارات دالّة على القبح والتفاهة والسخرية، في حين أن اللون الكالح يكتسب كثافته اللونية: "الورقة الزرقاء بخطوطها البيانية الصاعدة تشير إلى الحقيقة المرعبة.. عبثاً تحاول عيونكم الحنونة استجداء الخطوط شيئاً من الهبوط.. إنها في صعودها جدّ صارمة.. شجرة التوت بأغصانها الخضراء الوارفة.. لعينة هي هذه الأغصان.. إنها تلفّ رقبتي المعروقة الهزيلة المشتعلة.. تلفّها بنزق لتعصر آخر ما فيها من حياة.. والشلال الأبيض ماؤه حميم ورذاذه رماد حارّ.. والصبي الصغير بكومة الخسّ القابعة أمامه تهزأ بي.. ما عاد لون الخسّ أخضر.. إنه بلا لون.. تفاهة كالحة بلون عينيّ" (أبو شرار، 2001).

ثمّ يمضي السارد في القصة ذاتها في تشخيص الأشكال وتجسيمها وإضفاء العناصر اللونية عليها، وإن كانت مغايرة لحقيقتها: "كلّ شئ واضح كحبة كرز حمراء تبتسم من على خدرها الأخضر الرائع.. حبّات اللوز الخضراء.. أحبها.. أودّ أن أتحسّس خضرتها المخملية.. لكنها ترتعش.. تسير.. تتعانق.. لتكوّن هرماً هائلاً قاعدته في الهواء ورأسه ينغرس

في صدري.." (أبو شرار، 2001). وبذلك يمنح الأشكال الحقيقية سماتها اللونية، ولا سيّما فيما يتعلق بالشخصيات نفسها، وما يصدر عنها من أفعال أو تأثيرات إيجابية أم سلبية: "لا أستحقّ دمعة غالية تنزّ مع أخاديد وجهها الأبيض النبيل.. العجوز القميء يتوكأ على عصاه ويتمتم بكلمات بلا معنى وصارت مسابحه سوداء كالحة.. أبعدوه عني.. إنه يغرس عصاه في عيني.. عصاه مشروخة الطرف تعشّش القذارة في شقوقها.. الصفاء يسبح من قلبي إلى عيني.. لا تدعوه يغتال هذا الصفاء" (أبو شرار، 2001).

وتنزاح الدلالات الناشئة عن القرائن المقترنة بالأنظمة اللونية، عن معناها الحقيقي، فتصير الخفافيش – مثلاً – غير مرهوبة من الشخصية التي تغيظها حبات المطر؛ لأنها مصابة بمرض عضال ينمو وينتشر لنموّ الورود وانتشارها، وتستحيل أغصان التوت المتعلقة بها جبالاً صلدة؛ لتنبئ بقرب ساعة النهاية: "ما عادت خفافيش الظلام ترهبني.. حبات المطر تدقّ زجاج النافذة بإصرار.. تغيظني هذه الحبات.. إنها تضرب جدران قلبي المحتضر.. تدغدغه.. تعبث به في ساعة موته.. لكن خوراً لذيذاً سرى الآن في أوصالي.. إنه يطرد الألم.. يجتثه.. وألف ألف برعم ورد تنمو في جسدي المشتعل.. تشرب من دمي وتقتات علي الحمى المهترئة.. وتكف الحمى عن دقّ الزجاج.. وتذوب الدغدغات الناعمة وتعود أمواج الألم.. فإذا براعم الورد أشلاء محطمة مهروسة.. والأرض الصلبة عجينة عفن.. وأغصان التوت جبال جلاد، وهرم اللوز الأخضر لا زال منغرساً في صدري، والصبي يهزأ بي، والخس بلا لون، والماء حميم، والرماد رماد حار، والهاوية تبتسم، والدنيا تظلم" (أبو شرار، 2001). ومن هنا تتحدد الأيقونة اللونية وفق مبدأ التعارض وليس التماثل بين دلالة اللون الحقيقية والسردية.

التشاكلات والتباينات اللونية

ويمكن تمييز الأيقونة اللونية التي تتجاوز فيها المستويات الأولية إلى المعاني العميقة عندما ترتبط الأيقونة اللونية بالتشكيل المرئي حيث يندرج في المتواليات السردية، ففي قصة "مفازة الخوف" من المجموعة القصصية المعنونة بـ "زعتر التل" لـ أحمد عودة، يعمد القاصّ إلى تتبّع التشاكلات والتماثلات بين العناصر السردية والأنظمة السيميائية التي تفضي إلى تبيان الدلالات المضمرة في بنية النص. ويتجسّد هذا التشاكل اللونيّ – من خلال التماثل في التشكيل والتركيب – بفعل علاقات التجاور المعنوي بين الأيقونة اللونية وبين الشخصية التراثية،: "مثل هذا المكان لا يعرف النور. بإمكانك أن تغوص في بطون التاريخ، فتتعرّف إلى وجوه عنترة، وتشمّ رائحة عرقه، وتسمع همهماته وهو يقاتل الأعداء بالسيف. لو أن أمك الآن معك لأطلعتها على سخف حكاياتها عن الغيلان واللصوص وقطّاع الطرق" (عودة، 1979).

ومن هنا، يتم التشاكل اللوني بين الواقعة وبين الشخصية التي تُستحضر في البنية السردية، من خلال اقتران الحدث اليومي بالملامح المميزة للشخصية التاريخية ذات الكينونة الحقيقية، وتكون معزولة عن الشخصيات الحكائية الموروثة التي تثير الخوف والفزع لدى الطفل، وذلك من خلال استحضار شخصية عنترة بن شداد في قصة "مفازة الخوف"، تلك الشخصية التي تتميز ببطولتها وشجاعتها، محاولاً محاكاتها بملامحها الجسدية المخصوصة، دون أن يتضامّ معها في نزوعها المسلكي: "طلا وجهه بصبغة حذائه، ووقف أمام المرآة، قابله عنترة بن شداد سمحاً تقطر من ملامحه طيبة نادرة. عنترة متواضع على الرغم من كلّ بطولاته الخارقة. قال له: 'أنا بشر مثلكم، وقد تسبون لوني أحياناً'. بالعكس أعجبه لونه" (عودة، 1979). والطفل يحاول أن يستمد القوة من شخصيته التاريخية دون أن يفارق واقعه المرير الزاخر بمشاكل أسرية، فيتغلب على خوفه وقلقه: "غداً بإمكانه أن يطفئ النور وأن يفتح نوافذ غرفته وأن يجوس خلال الظلمة يصارع الغيلان واللصوص وقطّاع الطرق بيديْه المجردتيْن. نبتت في هاتيْن اليديْن قوة عجيبة تخوّله أيضاً أن يوجه إلى كل من والديه صفعة قوية لا يعودان بعدهما إلى الشجار" (عودة، 1979).

غير أنه ما يلبث أن يخور أمام الواقع السئ والحقيقة المرة: "لما تحول عن المرآة، هرب عنترة، وغاضت الحرارة من دمه، فارتعشت يداه. ولما وقف أمام والديه جردته عيونهما الأربع من ثيابه فترك البيت" (عودة، 1979). بيد أن الطفل يعمد إلى استحضار صورة الشخصية التي تتميز بشجاعتها، ليستمد منها القوة والصلابة والثبات: "تصطدم عيناه بظهر الأستاذ، وهو يرسم على اللوح الأسود خارطة للمعركة. يغيب الأستاذ ويغيب الطلبة. والخارطة تتلاشى، ولا يبقى من اللوح غير لونه الأسود. عنترة بن شداد بلونه المميز وبقسماته الوادعة يقول في تواضع مطلق: 'أنا أنتصر لأني أصبر" (عودة، 1979).

ولأن هذه الدراسة تهدف إلى استقصاء الأنظمة السيميائية والمكونات الصورية، ومنها المكون اللوني، فلا بد من إبراز الإشارات الكامنة في النصوص القصصية، ولا يتم ذلك إلا بالفهم العميق لطبيعة العلاقة القائمة بين الدالّ والمدلول. ويمكن للعلامة الأيقونية أن تتجسّد في البنية السردية من خلال مشابهتها مع الواقع الخارجي، فتتحدّد العلامة بكينونتها الكلية أو بديناميتها الخاصة بفضل طبيعتها الذاتية. وهذا ما يلفيه أيّ قارئ لنص "منشور سري إلى القراء" من المجموعة القصصية

المعنونة بـ "بيت أخضر ذو سقف قرميدي" لرشاد أبو شاور، حيث يرمز العلم الأخضر إلى دلالتيْن متعارضتيْن؛ فهو رمز زيتون فلسطين.

ولدى قراءة قصة "عازف الأرغول" لرشاد أبو شاور، يتبين أن العلامة الأيقونية يمكنها أن تتجسد في البنية السردية من خلال مشابهتها مع الواقع الخارجي، فتتحدد العلامة بالعلاقة القائمة بين دالّها ومدلولها من جهة، وبفضل طبيعتها الذاتية وديناميتها الخاصة من جهة أخرى، ولاسيّما هذه التشاكلات اللونية التي يتمّ تجسيدها من خلال الحدث السياسي، فينشأ التطابق بين اللون الذي ينطوي على ملامحه المميزة وسماته المخصوصة، وبين الحدث المهيمن في البنية السردية الذي يحيل عليه في الواقع الخارجي. لذا، يمكن استخلاص جملة من التشاكلات التي تزداد بروزاً كلما استغرق القاصّ في اصطناع السرد الحدثي: "كانت الليلة ظلماء، لكن ألسنة النار المتلاحمة تأججت تحت قدر الشاي الكبير، فجعلت الأرض تُضاء بلونٍ قانٍ يتداخل في الظلمة، فيبيدها تارة، وتارة تخفت.." (أبو شاور، 1992). فالعلامة تكون ثرّة بما تحمله من معانٍ متماثلة أو مختلفة إذا ما اقترنت بسياقٍ محدد أو بنسق خارجيّ أو بمقصدية المنشئ أو تأويل القارئ. وبذلك، تحيل العلامات إلى معانٍ أو مضامين بفعل تعالقها مع علامات أخرى وَفق نظام متماسك في البنية السردية، أو بفعل قابليتها للقراءة وللتفسير وفكّ شفراتها. وهذه العلامات الأيقونية التي تتعالق – جميعاً – تتركّب لتشكّل مفهوماً كلياً، بحيث تتدرج في منظومة دلالية أو تركيبة قادرة على إحالتها إلى سياق بعينه، أو مرجعية مرتبطة أشد الارتباط بثقافة المنشئ من جهة، ووعي المتلقي من جهة أخرى.

ويمكن للعلامة الأيقونية أن تتجسّد في البنية السردية من خلال مشابهتها مع الواقع الخارجي، فتتحدّد العلامة بكينونتها الكلية أو بديناميتها الخاصة بفضل طبيعتها الذاتية. وهذا ما يلفيه أيّ قارئ لنصّ "منشور سريّ إلى القراء"، حيث يرمز العلم الأخضر إلى دلالتيْن متعارضتيْن؛ فهو رمز زيتون فلسطين وعلم التفاوض مع الآخر، وهذا اللون يتغاير – أصلاً – مع اللون الأخضر في إشارة المرور مثلاً، لينطوي اللون – هنا – على علاقات متباينة. وفي المقابل، يقوم القاصّ بإنتاج معنى ثانٍ مغاير للمعنى الأول للأيقونة اللونية، ويأتي متلازماً ضمن التعبير عن المحتوى الأيديولوجي، وبذلك يرمز اللون الأخضر إلى زيتونة فلسطين وإلى علم الوساطة العربية في الوقت ذاته، فينطوي اللون الواحد على عناصر متغايرة نتيجة اندراجه في المنظومة السردية ذات المحتوى الأيديولوجي: 'جاء العلم الأخضر العربي، علم الوساطة.. أخضر بلون زيتون فلسطين، أخضر بلون مائدة المقامرة'.

وفي قصة "حلم فلسطيني" من مجموعة "بيت أخضر ذو سقف قرميدي" القصصية، يحدث القاص رشاد أبو شاور تجاورات لونية للعناصر المتباينة، فيضفي على الأشياء المتنافرة ملامح لونية متماثلة، رغم معارضتها في واقعها وحقيقتها: "الليل زرقة رمادية، عتمة تتناثر بين القبور.. إنهم يصعدون من الأرض مثل أشجار كبيرة تتكون في لحظات.. زخات رصاص غير محدد الجهة. الطفلان رآهما جيداً. سبحا في الهواء، وحلقا فوق رأسه، ثم دارا ببطء، وكانا ينزان دماً، وصار للفضاء لون دام أغبر.." (أبو شاور، 1992). فـ لليل البهيم زرقة رمادية من شدة الظلمة والكآبة التي تبعثها القبور المتناثرة.

وفي القصة ذاتها يقارب القاص بين الأيقونات اللونية التي تتفق في خصائصها ومقوماتها، فتتجاذب وتتآلف، من أجل إبراز القصدية الدلالية المتجسدة في وصف الحرب على المخيم الفلسطيني، بلغة تشخيصية: "مرقت قذيفة تئزّ مارقة على ارتفاع منخفض فوق البيوت المحاذية للمقبرة.. ارتمينا بسرعة، وحين رفعت رأسي رأيتها على بعد حوالي مترين، نصفها الأعلى يتوهج ويتطاير منه الشرر والدخان ونصفها الآخر هامد أزرق رمادي. وامتلأت السماء فوق باللون الأصفر، ومرقت رصاصات حمراء متلاصقة راسمة خطاً متقطعاً ووراءها صوت هادر ببطء.. ماع الضوء الأصفر في السماء.." (أبو شاور، 1992). فالضوء الأصفر الذي ينزّ عن القذائف التي تنهال على بيوتات المخيم، حيث يصير لون الفضاء دامياً أغبر. والدخان ينعقد في السماء ليشكّل سقفاً من اللون الأسود الكثيف، فتنقشع السماء – في الصباح – عن لون رماديّ بعد أن خمدت الحرائق، وتتبدّى السماء أشدّ شحوباً.

ولكي يتحقق الاندماج الكلي بين الأيقونة اللونية والموضوعة الخارجية في البنية السردية، فإن القاصّ رشاد أبو شاور في قصة "بيت أخضر ذو سقف قرميدي" يتكىء إلى التشاكلات اللونية من خلال المزاوجة بين الحدث الذي يرتكز عليه البناء السردي، وبين الإحالة النصية إلى الموضوعة المدرجة ضمن البنية السردية، بغية إبراز الغاية الكامنة في إنشاء البينة السردية القائمة على الأحداث التفصيلية: "وضعا الدفتر أمامهما على العشب، أخرجا من جيوبهما قطع التلاوين الشمعية. بدأت أصابعهما تضغط بالألوان الشمعية على الورق.. رسما بيتاً بالأخضر والأحمر، جدارية خضراء، أما سطحه فأحمر بلون القرميد الذي يغطي أسقف بيوتات أريحا.. قالت له: يجب أن نعمل للبيت سوراً من الأشجار. رسما بالأخضر أشجار برتقال كثيرة، عليها برتقال كثير.. وهذه شجرة

نخيل لأنك تحب هذه النخلة التي تجلس تحتها. قال لها: وهذه عصفورة لها ريش أشقر.." (أبو شاور، 1992).

ومن هنا، يتحقق التشاكل اللوني بين المنظومة السردية والإحالة النصية التي ترتكز إليها البنية السردية باستمدادها للوقائع السياسية والأحداث الحقيقية، عبر الكيفية الحدثية التي يتم – من خلالها – المطابقة بين الشيء بكينونته الحقيقية، وبين الشيء بكينونته المصطنعة، وقد تجسد – ذلك – في الأيقونة الصورية، غير أن التشاكل اللوني في التجسيد الأيقوني امتد إلى حيز أكثر اتساعاً، يشمل موطن الانتماء حيث القرى التي شرد منها الطفل، وموطن اللجوء حيث المدينة التي شرد إليها، وهي أريحا. فقد رسم الفتى والفتاة لوحة مستمدة ملامحها من البيئة المعيشة حيث يقطنون في مخيم اللجوء في أريحا؛ لأنهم يجهلون بيئاتهم الأصلية التي شرّدوا منها، فتخيّلا هذه الطبيعة الصامتة، ففيها يهيمن اللون الأخضر الدالّ على النماء والخصب. ولما اندلعت حرب حزيران، كان الطفلان يعدوان فوق سطح الجبل، ثم حامت الطائرات الصهيونية فوقهما وألقت ما في جوفها من قذائف، ثمّ استقرّا متجاورَيْن: "كانا مثل برتقالتيْن ذابلتيْن، لحمهما التصق بالأشجار، تناثرت التلاوين، طارت ورقة مرسوم عليها بيت أخضر ذو سقف قرميديّ" (أبو شاور، 1992).

ويجهل الطفل اللاجئ فهد في قصة "الأشجار لا تنمو على الدفاتر" لرشاد أبو شاور، ماهية شجرة البرتقال حتى يتمكّن من رسمها، وإذا رسمها مقلّداً رسم أستاذ الرسم، فإنه يتخيّلها كائناً حقيقياً يحادثها ويطلب منها أن تكبر، لكنه يصدم لدنّ معرفته أن الأشجار لا تنمو على الدفاتر، بل في التراب. لذا أدرك أن الأشجار المرسومة على الدفاتر ليست أشجاراً حقيقية، وعليه قرر أن يحصل على الأرض لزراعة أشجار البرتقال، ويبني بيتاً بجوار بيت جده الذي هدمه الصهاينة: "قال الأستاذ: – سأرسم لكم شجرة برتقال. أخذ الأستاذ يرسم بالطباشير الملونة شجرة برتقال ذات أوراق خضراء كثيرة، عليها فاكهة جميلة. – إيه يا أطفال، ولكن أشجار البرتقال لا تنمو إلا في تربة خاصة. وقال له والده: الأشجار لا تنمو في أيّة أرض، الأشجار تمرض إذا نقلت من أرضها، وأحياناً تموت فوراً.." (أبو شاور، 1992).

ويجيء الحيّز السردي المقترن بواقعة سياسية حيث تحيل المكان أكثر كآبة، إلا أن المكان في قصة "الكناري والبحر"من مجموعة "شرفة على الفاكهاني القصصية" للقاصة ليانة بدر، يزداد جمالاً بما تُضفى عليه من عناصر لونية تحيله مكاناً حميمياً أشدّ التصاقاً بساكنيه، فمازالت هياكل بنايات قديمة "تشير إلى جمالها في الماضي. حجارة سوداء، وأعشاب وحشية داكنة الخضرة تنبت من بين شقوق المتاريس الرملية. تتعمشق على الحيطان، وتمتدّ. تسرح وتمرح في الشوارع الخالية" (بدر، 1989).

وإذا كانت الألوان علامات إيحائية دالّة على مضامينها، فإنها ذات وظائف سيميائية حال اندراجها في البنية السردية، لذا، تحاول ليانة بدر في قصة "ألوان" الإفادة من التقنيات التشكيلية في صياغتها للرموز اللونية، فقد كانت الطفلة مأخوذة بالألوان السائلة من أصابع أمها الممسكة بفرشاة الرسم، وتتعجب من ألوان أمها الفنانة، 'كيف تنفرش على القماش، تتجسم، ثم تتخلّق بين أحضان الجبل الراسخ شيئاً فشيئاً!!'. ويتجسّم الشيء المرسوم – بكل ما يختزنه من ملامح شكلية – ليغدو كتلة لونية من وجهة نظر الطفلة– فحبة الباذنجان – كما تراها – هي تلك: "الحبة البدينة ذات المعطف الكحلي المائل إلى السواد، والطاقية الخضراء التي أمست دائرة فحم قاتم على الورق" (بدر، 1991).

إن اللوحة التي أنجزتها الشخصية في قصة "ألوان" تفيض طاقة بصرية ولونية وحركية، ثم تُمزَجُ بالترميز الديني، حيث تندمج المعالم المكانية المختزلة في اللوحة مع المعالم المكانية الحقيقية المرتبطة بحادثة دينية، فيتلاشى غموض اللوحة أمام الرائي، أكان سارداً أم قارئاً، لتجسد اللوحة ملامح المكان النفسية والاجتماعية والدينية بدقة متناهية عبر المشاهدة الآنية أو بفعل الاستذكار. وهذه اللوحة مبثوثة فيها التدرجات الليلكية الآخذة في الانتشار المكاني كلما استغرق الرائي في التطواف في أرجاء الحيز التشكيلي، حيث تتماثل الصخور الجرانيتية للجبل المواجه للمدينة، فتتلاشى – بذلك – مغاليقها، عندها يدرك الرائي أن الجبل المقصود هو جبل قرنطل المواجه لأريحا، وهو الجبل ذاته الذي اقترن بتجربة السيد المسيح التي عاش تفاصيلها أربعين يوماً، يجرب فيه الشيطان نقاء المسيح، وهذا ما تضمنته اللوحة المنجزة خلال أربعين يوماً.

ويعتمد الوصف اللوني على إدراك العلاقات القائمة بين الألوان والشخصيات والأحداث، فتتلازم جميعها في حيّز واحد حيث الجبل الذي يتسم بسمة لونية تتميز بانتشارها وامتدادها، وبذلك تتماسّ الأشياء وتجتمع في لوحة أريحا التي رسمتها الأم: "تثيرها اللوحة بعد غياب خمسة عشرة عاماً. كانت أجنحة الطيور تحلق في فضاء أريحا، وخيوط الدوالي الغضة تتسلق حافة الطريق، والنمل يسير في طوابير تحت أشجار الدخان بثمارها البيضاء، وكباشيل الذرة على حالها مثل مراوح خشبية، أما غصون الأشجار فكانت تتمايل مختلطة بطعم الريح ورائحة المياه الجوفية التي تصب في البستان.." (بدر، 1991).

وكلما راحت الشخصية تغوص في اللوحة وتتحسس جمال

الحيز التشكيلي الذي جمع بين الألوان والحركات والروائح والأصوات.. استغرقت في ماضيها المقترن بالحيز الحقيقي: "كان جسمها ينحلّ آنذاك إلى ذرات نورانية دقيقة من الرغبة القاسية في الدخول إلى فضاء اللوحة، تغمض عينيها، تمسّ أطراف العلّيق.. وتتشبّع برائحة العبهر الطائش على أسيجة البلدة الريفية، ثم تعود إلى حيث هي.." (بدر، 1991). وواضح أن هذه الرموز تتدرج ضمن سيرورة غير متناهية من الدوالّ التي تنتظم فيما بينها بفعل التوليد السيميائي، وبذلك تكون هذه الرموز قادرة على الانضواء ضمن بنية تمنح النسق قابلية توليد الدلالات عبر الإنتاجية غير اللسانية المتمثلة في أيقونة اللوحة الفنية، نظراً لما تعدّ العلامة كياناً موحداً يجمع بين عناصر متآلفة أم متعارضة وَفق مبدأي الاتصال Connection أو الانقطاع Disconnection. فتغرق اللوحة في رمزيتها، إذْ تنفصل العلاقة عن الواقع الخارجي، لترتدّ إلى كينونتها، وتستغرق في ذاتها.

وفي قصة "ألوان" من مجموعة ليانة بدر القصصية "جحيم ذهبي"، تسأل الشخصية عن مدى ملاءمة الألوان وانسجامها مع ملامحها الجسدية ومزاجها الذاتي وحالتها النفسية، وهي تجرّب ظلّ الجفون البنيّ تارة والفضيّ تارة أخرى، فأجابتها صديقتها: "البني يعطي عمقاً أكبر، إلا أن الفضيّ يلتمع بالفرح على عينيك الحزينتين" (بدر، 1991). بيد أن الألوان تتقلب – وفقاً للحالة النفسية – بتبدّل المكان حينما تتنقل الشخصية في مواطن الشتات، حيث يتغير لون البحر الأزرق إلى اللون الرصاصي القاتم حال مغادرة الفتاة بيروت لتستقرّ في البلد المتوسطي الواقع في شمال إفريقيا، وهي تحسّ أن الباخرة التي تبحر بها قد انزلقت على المياه الثقيلة.

وفي قصة "حالة طوارئ" (بدر، 1991) من مجموعة "جحيم ذهبي" القصصية للقاصة نفسها، تستذكر الشخصية – سريعاً – ملامح الوجه الغائب عنها، فكأن الذكرى ملتصقة بها، لدنّ رؤيتها للستائر المخططة بالأخضر والأحمر المنسوجة بلمعات عرضية غزلتها أنوال شعبية، وقد تراءى من بين ثقوبها لون السماء الكحلي، مما تقترن الذكرى بالوطن الذي غاب فجأة، حيث ارتحلت فجأة دون ترقب أو توقع. والألوان البهيجة دالّة إشارية لجمال الوطن الغائب في ذاكرتها السحيقة، بينما اللون الكحلي إشارة أخرى مناقضة إذْ ترتبط بهذا الواقع الحزين المفارق للزمن المقترن بالوطن وحميميته.

وتطفح الشهادة الموسومة بـ "حمّى الورد" للقاصّة ليانة بدر بتشاكلات وتباينات قائمة بين الأنظمة السيميائية، فتمنح الانزياحات الأسلوبية والتراكمات الدلالية النصّ خصوصية جمالية، ولا سيما فيما يتعلق بالتشاكلات اللونية التي تخصّ المكان الحقيقي. ولعلّ هذا التشاكل يبرهن على قدرة القاصّة على التشكيل اللوني في رسم لوحة ثرّة بأوصاف مكانية: "في أريحا.. تبخرت سحب البكاء التي لازمتني عند بوابة مندلبوم.. بغتة أُخذْتُ برشاقة النخيل وتأوّد سعفه. نسيت كل ما أعرفه، ولم أعد أذكر إلا الفرح وسط تدفق قنوات المياه المشتعلة بضوء لؤلؤي أزرق، وأمام انبساط سهول الغور التي لا توحي بأنها تخفي وراء أكماتها عذابات مستعرة.. كانت الطير، وأزهار الليمون، والورد الجوري الأحمر كائنات أريحا التي استُوطنت منذ آلاف الأعوام، وكانت تغطي على البؤس الذي يطوّقها. ومنذ أن عرفت خطى طفولتي الطريق إليها أصبتُ مثل غيري بحمّى الورد.. وتذوّق طعم الشاي بالنعناع البري النابت على ضفاف آلاف الأقنية المتفرعة على التربة الخصبة، مثل شرايين في جسد هائل الضخامة.. ما هي علائم هذه الحمّى؟ إنها انجذاب الروح إلى خفقة جناح الطائر أسود المنقار أزرق الريش على الشجر المقابل. عبادة الطبيعة، والهواء الطلق. انطلاق متواصل وراء أسراب الفراشات الصفر.. والتعلق الغريب ببلورات الملح التي تعكس ألوان قوس قزح في أثناء تحليقها في الفضاء، وانزياح العين دوماً صوب السماوات المفتوحة على الكواكب وباقات النجوم" (بدر، 1998). فيزخر النص بهذا التكثيف الدلالي والثراء اللغوي.

ويفترق الحيّزان الحميميان: القدس وأريحا في تدرجات ألوان العناصر المكانية أو تمازجها: "القدس بالنسبة لي هي تدرجات الأبيض والأسود. الحبّ الأول، والفرح، والاختناق بكاء، وطيوف المنامات، ونبرات الصحبة والوداد والعائلة والأصدقاء.. أريحا هي ترددات البرتقالي والأحمر في (زهر اللهب المشتعل) وعلى أشجارها الخضر. وهي أصفر النارنج اللامبالي بالفصول، والشفق القرمزي في عناقيد البلح وكل ما بينهما، وهو كثير ومتموج. في هذه الثنائية تمضي حياتي.. كل ما يتضمنه هذا العيش من صلابة كالصخر، وما هو أشبه بقوة الحجر المتماسك مع بعضه رغم تشققات الزمن ينتمي إلى نشأتي في القدس. وكل التماعات الضوء المتدرجة الخارجة من موشور الألوان القزحية، أو من بنفسج الشعاعات الغسقية، إنما هو من تلك الواحة التي أنشأتها مراكب الشمس النحاسية المحمرة بالسخونة والقيظ: أريحا" (بدر، 1998).

ومن هنا تتبين براعة القاصة في مزج الألوان وتأليفها، لتبرز ملامح مميزة وصفات مخصوصة بالمكان الحقيقي، حيث إن القدس تجمع بين السواد والبياض، للاستدلال على حياديتها. فبينما يدلّ اللون الأبيض على اجتماع الألوان كلها، فإن اللون الأسود – في المقابل – دالّ على غياب الألوان كلية.. وبذلك، تكشف الألوان ما لم تبينه الموضوعة ذاتها.

ومثلما تتحد الألوان في القدس، فإنها تتنوع في أريحا، فثمة تشاكلات دلالية بين الأنظمة السيميائية، نحو التركيب المتجانس بين الضوء واللؤلؤ وقنوات المياه واللون الأزرق، والترددات اللونية للوني البرتقالي والأحمر في الزهر، والتجاذب الطبيعي بين اللون الأحمر والورد الجوري، والانسجام الذاتي بين المقوم المادي والأيقونة اللونية، مثل الشجر الذي ينفرد باللون الأخضر، والشفق الذي يصطبغ باللون القرمزي، والنارنج الذي يغلب عليه اللون الأصفر. كذلك ما توسم به الكوائن بصفات فيزيائية مرتبطة بالألوان، نحو الشعاعات البنفسجية، وأشعة الشمس النحاسية المحمرة بالسخونة والقيظ..

ويبدو التشاكل اللوني منسجماً ومتآلفاً، وقابلاً للانتشار والامتداد، والتقارب رغم التباعد، والائتلاف رغم الاختلاف، فقد تجاذبت الألوان مع مقوماتها المادية، نحو الأحمر والبرتقالي في الزهر، والأصفر في الشفق.. مما يتجلى ذلك الانسجام بين الأنظمة اللونية والعناصر الطبيعية. في حين أن التباين اللوني يكمن في العناصر المادية الموجودة في القدس، حيث يتجسد هذا التباين في اللونين المتغايرين: الأبيض والأسود، فيستحيل الحيّز إلى البياض الخالص الذي يعني الضوء الساطع فيرتبط بفترة النهار، وإلى السواد الحالك الذي يعني الظلام الدامس فيرتبط بفترة الليل. وبذلك يفقد الحيّز الكامن في ذاكرة القاصّة – تنويعاته اللونية التي يتميز بها الحيز الحاضر، حيث السكنى الحالية، ليبقى الحيز القديم مجرد ذكرى غارقة إما في الأفراح وإما في الأتراح، وهي ذكرى ممتدة بامتداد الذكريات الماضية، فيتميز الحيّز بانحصاره ومحدوديته مقابل الحيّز ذي التنويعات اللونية التي تتميز بانتشارها وائتلافها. ويمكن – بذلك – إدراك العناصر الأيقونية للأنظمة اللونية في "حمّى الورد" من خلال إحالتها الدلالية إلى التجربة الإنسانية من جهة، ومن خلال اشتمالها على الأنساق الدالّة على ملامح التشكيلات اللونية من جهة أخرى.

وتحيل العمليات السيميائية علامات مخصوصة – بوساطة تحولات مستمرة – على علامات أخرى أو على سلسة أخرى من العلامات، كما أنها تبرز المدلولات المتعينة، وتحدد المضامين المقصودة. كذلك الأيقونة اللونية التي توصف بأنها دلائل تعاقدية (اتفاقية) وأمارات اصطلاحية وعلامات فارقة تميزها المدلولات المنبثقة منها أو القرائن الدالة على الدوالّ أو الموضوعة التي تعبر عنها الأيقونة اللونية، بما توسم به الأيقونة اللونية من طبيعة ذاتية في حال انفرادها، وخصوصية جمالية في حال اندراجها في سياق معين. فاللون الأزرق هو اللون المقيت لدى الشخصية اللاجئة في قصة "زمن الغياب"، إذْ يثير النفور والكراهية، وقد ارتبط به هذا اللون الدالّ على اللجوء والتشرد والفقر، فهو لون الأونروا، لذا، يحمل اللون دلالة سلبية: "من أين جاء أولئك الدوليون الذين يحذفون الأولاد بأصابع اللبان من شقوق سياراتهم المسرعة؟ يرفعون نفس العلم الذي يتربع على أغلفة دفاترك.. يمتطي سارية مدرستك.. مركز التموين.. تراهم يلبسون الأزرق، قبعاتهم زرقاء، ضحكاتهم زرقاء، نظراتهم زرقاء، سماء مخنوقة بالأزرق.. سحاب تفحّ زرقة.." (العيلة، 2000).

أما إذا قُرئت قصة "الخيط الأبيض" من المجموعة القصصية المعنونة بـ "حيطان من دم" لـ زكي العيلة، فإن العلاقة بين العناصر السردية والأنظمة اللونية تصبح متباينة لاقترانها بالحركات والأفعال والأمكنة والأزمنة المتوازية مع اللغة المدونة أو الشفاهية والمؤشرات الضميرية والظروف الزمانية والمكانية: "صوت خشن يدبّ المكان.. ثلج أسود يعبر دفعة واحدة.. تتحامل على قدميْك المنفوختيْن.. تواجه الباب الحديدي المقفل.. دربكات.. أحذية ثقيلة.. كوّة تُفتح.. تُغلق بعنف لثوانٍ.. تنهشك نظرات حادة.. تبحلق في الحيطان الواطئة.. ثمّة شقوق.. خربشات هنا.. خربشات هناك" (العيلة، 1990). وهنا تقوم العلاقة المتباينة بين المرموزات، ليدلل على شدة الحدث الأليم ووطأته على الشخصية المنكوبة، فلا يكون الثلج أبيض، بل أسود، لتضامّ الدلالات السلبية التي ينطوي عليها الموقف، مما تسبّب الظروف القاسية من البرد الشديد والظلام الطاغي والتعذيب المستمر حيث يتميز بها الحيز المكاني الضيق.

ويتجسد التعالق بين الملفوظ السردي والآية القرآنية في النصّ، عبر الاتكاء على المؤشرات الضميرية والظروف الزمانية والمحددات المكانية، كما أنه يتجسد في التباينات اللونية، لتتبين الواقعة الأليمة التي تتأثر بها الشخصية المتوحدة مع السارد ذاته، باستخدام المؤشر الضميري ذي الصيغة الخطابية، ليعقد القاصّ – بذلك – حواراً أحادياً بين الشخصية وذاتها، بوصفها سارداً للأحداث. وبذلك يهيمن اللون الأسود بخصوصيته ذات الملامح السلبية، للحالة النفسية التي تعتري الشخصية والظروف الدائرة حولها: "وحدك في الغرفة.. يتوارون خلف الشقوق.. وراء القصارة.. يرصدون أنفاسك.. عصر الدمامل.. لا هواء.. لا ماء.. لا سماء.. لا أسماء.. لا يعقل أن تمر الليلة دون سهرتها المعتادة.. يقصدون ترويعك.. ضعضعتك.. يشحذون أنيابهم.. يتشممون دمك.. ينتظرون لحمك.. اعتدت أساليبهم.. اعتدت عصورهم.. اعتدت أنيابهم.. المسلح كما يسميه الشباب اعتدته.. السهرة كما يطلقون عليها اعتدتها.. أيام.. قرون.. من الوقوف المتواصل مشدوداً من معصميْك.. الكيس قطعة من رأسك.. لا تعرف الأمس من

اليوم.. لا تميز الليل من النهار.. الخيط الأبيض من الخيط الأسود.. ظلام مفاجئ.. ارتباك.. اختناق.. دوران.. طير أسود بمنافير مسنونة.." (العيلة، 1990).

وفي قصة "إيقاع الطبل" من المجموعة القصصية المعنونة بـ "موت لا أعرف شعائره" لمفلح العدوان، تتجلى أيقونة الألوان التي يستحضرها القاصّ وكأنه يستغرقها استغراقاً، ليضفي على بنيته السردية ترميزاً دلالياً وإيحاء جمالياً، لترصد المواقف وردود الأفعال من خلال الرؤية البصرية من ناحية، والرؤية الأيديولوجية من ناحية أخرى. وعليه، فإن العلامة المقترنة بالأيقونة اللونية في قصة "إيقاع الطبل" هي عنصر دلالي يستمد ملامحه من خلال انتظامه في نظام اجتماعي ما.. كما هي العلامات الصورية أو الأيقونية التي تفترض تعبيراً وحيداً لكل دلالة يرتبط بها بصورة طبيعية وقابلة للإدراك، مثل الضوء الأخضر الذي يعني حرية المرور، والضور الأحمر الذي يعني حظر المرور في الإشارة الضوئية، مثلما هي ألوان الإشارة الضوئية التي تجسدت – بوصفها مكوناً نصياً – في البنية السردية. فاللون الأخضر يعني (سرْ) من خلال انتظامه في نظام علاماتي محدد، وهو نظام إشارات المرور، بينما يشكل اللون الأحمر علامة مولّدة ذات عناصر دالّة تنتظم في إطار مرجعي. والإشارة الضوئية – كما يصفها يوري لوتمان – هي علامة اصطناعية (عرفية) تندرج ضمن المنظومة الإشارية التي تخدم المنظومة البشرية وتنظم النشاطات الإنسانية (لوتمان، 1993). وأيضا تستمد الأيقونة اللونية في قصة "إيقاع الطبل" – لكونها إحدى الأنظمة الاجتماعية – دلالاتها من التفاعلات القائمة بين النص والمجتمع، فيلجأ القاصّ إلى آلية الاستدلال الإشاري في انبناء النص القصصي، حيث يتم اقتران الألوان بالشخصيات والأحداث، للتوصل إلى المعاني التضمينية. فثمة إشارات سيميائية تتعلق بأنظمة معينة تفضي إلى دلالات متعينة، وهي الأنظمة التواصلية: مثل: الحركة والصوت واللون والرؤية البصرية والإيماءة واللباس والخطوط. فيبتدىء القاصّ بإشارة سيميائية تقرن بين اللون واللباس والشخصية، إذْ يرمز اللون الأسود – في دلالته الأولية – إلى الحكمة والرهبة والحزم في اتخاذ القرارات: "دائما يرتدي القضاة عباءات سوداء.. لماذا؟!". ومن جهة أخرى، يقرن القاصّ بين الإشارة الضوئية والواقع الخارجي: "ردّد الهاجس عدة مرات، وهو ينتظر تبدّل اللون في الإشارة الضوئية". وتعدّ الإشارة الضوئية مقوماً مادياً وكياناً ماثلاً في الواقع، بحيث تنطوي على تبدل الألوان وتراوحها، تبعاً للتقلبات السياسية.

ولأن الألوان في النص القصصي أنظمة سيميائية مهيمنة، فإنها توسم بأنها مرئيات ذات تكثيفات حسية تقوم بعلاقة حوارية مع المرجعية الخارجية، من خلال تمثيل الواقع ذاته، أو من خلال التعبير عن أفكار ذاتية، خاصة وأن الألوان تنبثق من الحياة وتتمحور حولها: "أية سلطة يملكها اللون حتى بات طقساً يمسك بزمام الحياة في كل الأمكنة؟! نفرح إذْ نرى قوس قزح، ويقترن البياض بالكفن أو بالقماط، بينما الأخضر رداء الأتقياء، والأحمر نبيذ أو إشارة ضوئية" (العدوان، 2004). وقصة "إيقاع الطبل" غنية بدلالاتها وترميزاتها التي تتوالد في سيرورة غير متناهية وفق عملية التوليد السيميائي، فتأتي الألوان دوالَّ تعينية بمجرد ورودها في البنية السردية، غير أنها تستحيل مدلولات تضمينية، لما تستمد من مقومات بفعل التوليد السيميائي للدوالّ. ويتبين ذلك من خلال قلق إحدى الشخصيات أو مللها من هيمنة لون ما، بما ينطوي عليه المرموز اللوني من سرّ هائل، فيتوضح من خلال الملفوظ السردي: "لقد طال الانتظار، ودم الإشارة لم يتغير.. فكر وهو متحجر داخل سيارته بانتظار أوامر اللون: ثمة سحر في اللون، وهناك تميمة وراء سره!" (العدوان، 2004). وراح القاصّ يقرن بين اللون الأسود ذي المعنى الكئيب والدلالة السلبية، وبين الحالة النفسية للشخصية التي تشعر بالوحدة والوحشة: "شعر بوحدته بين سواد الإسفلت، وبرودة الحديد، فالتصق أكثر بالمقعد حين فاجأته ذكريات هذا المكان.." (العدوان، 2004).

وكما أن العلامات اللفظية التي تندرج ضمن الوحدات البنائية لها دورها الفعال في تحديد العلاقات بين العناصر السردية في النص القصصي، كذلك الصيغ المصاحبة للغة، وهي التي ينتظم بها النص القصصي، مثل: النظم الاجتماعية والأعراف والقيم والتقاليد السلوكية والطقوس والعقائد والفنون الأدائية والتشكيلية والرموز اللونية والإشارات السيميائية (الحركة، الصوت..) وغيرها من مكونات ثقافة المجتمع والمنظومة الإنسانية.. وكلها تعد جزءاً من مجمل النظام السيميائي، فتندغم جميعها في بنية سردية منسجمة ومتآلفة تجمع بين توليفات متعددة من التماثلات والتناقضات القائمة بين المرموزات، لتعبر عن تشاؤم الفرد وسوداويته إزاء وضع سائد وواقع راهن، بلغة المفارقة ونبرة السخرية: "قال العرّاف: لماذا يرتدي القضاة عباءات سوداء؟ خربش الرسام بالفحم على بياض ورقته وهو يجيب ضاحكاً: – حداداً على أرواح المتهمين! انتشى الكاتب، معلناً بصوته، وبحركات إيمائية طقوس المحاكمة بدءاً من افتتاحها، وانتهاءً بالحكم على المتهمين، بارتداء البدلات الحمراء!" (العدوان، 2004). وهذه المرموزات اللونية تعبر عن معانٍ أكثر عمقاً من التعابير اللفظية ذاتها، بسبب قدرتها على التمثيل الجمالي للواقع الحي، فيتكىء القاصّ إلى نمط خاص من التعبير المجازي القائم على

الإيحاء والتكثيف والترميز، للدلالة على التململ والترقب والانتظار المقيت والتطلع إلى واقع أفضل: "لون الإشارة، ما زال، قانٍ.. كنا آنذاك ثلاثة.. وكنا في ذات المكان، بانتظار حلول شجرة الإشارة وإيناعها ورقاً أخضر، يتيح لنا التسلل ببركته نحو الآتي من الدرب.. كنا ثلاثة في السيارة، وعيوننا ترقب تغيرها، كأنا نعاين معجزة ستأتي، أو رسولاً سينطق بالرسالة! الصوت ارتفع، فانكسر كأس صمتنا.." (العدوان، 2004). غير أنه ما يلبث أن يتبدد الحلم ويتلاشى، نتيجة حدث مفاجيء – وإن لم يكن غير مألوف لدى الشخصيات – يتمثل في بروز السلطة وظهورها، فيتواكب مع الحدث تلك الحركات المصاحبة للتعابير اللفظية، مثل: الصوت، والابتسامة، والنظرة.. وهي التي تتميز بسطوتها وهيمنتها كما هي هيمنة الشخصية وسطوة الحدث: "الصوت ارتفع، فانكسر كأس صمتنا.. تهشم جلال مراقبة زجاج اللون! متقطعاً أتى ضجيج الصافرة، فالتفتنا باتجاهه.. رافقه لون إضاءة دوّار، وسرب سيارات تنبيء بموكب الرئيس.. مر بجوارنا، فابتسم لنا.. ابتسمنا، بعفوية، له. كان نظرة واحدة فقط.. وتجاوزنا.. لم يتوقف مثلنا، بل اخترق سلطة لون الإشارة، وبقينا نرقب!" (العدوان، 2004). وهذا يصدق – أيضاً – على الشخصيات السردية التي تهيمن بحضورها وطغيانها على الفعل السردي، من خلال غلبة الحركات المتعلقة بها لتدلّ على ملامحها المخصوصة وسلوكياتها المتعينة، تتبيّن في الحوارية القائمة على تعدد الأصوات وتباين الرؤى، فالعراف يعتمد – في استكناه نبوءته – على الأفعال، والرسام يلجأ إلى الألوان في رسم الواقع، والكاتب يصطنع خطوطاً ليبرز أفكاره: "قال الرسام: 'هل أستطيع اللعب بالنار؟'.. أما الكاتب فقد ردّد استهجانه مما رأى: 'لو انتظر قليلاً.. فقط حتى يرش الزجاج لونه الثاني.. قليلاً.. هل كان ينقص من مقامه شئ؟!'.. بهيبة الرائي، أجاب العراف: 'دائماً صخب الصوت، وجعجعة الضجيج، تُصادر سلطة اللون!!'.. ثم أشار للرسام أن يمارس غواية اللعب بالنار" (العدوان، 2004).

وتنزع البنية السردية إلى التجسيد الذي ينبيء بمدى المماثلة أو المخالفة بين الأيقونة اللونية وبين الواقعة الخارجية، وسرعان ما اتسمت الأيقونة اللونية بغير ملامحها الأصلية، كما هي الأفعال التي تبدلت ملامحها، فراحت تتسم بسلبيتها لدنّ اقترانها بالسلطة من جهة، وتمثيلها للحالة النفسية من جهة أخرى: "تغير السواد.. بدّل الإسفلت جلده، فاقداً إرث عتمته، حين ساحت عليه ينابيع السائل الأخرى.. مرة أخرى، صعقنا التبدل الجنائزي! صمتنا.. ودم الرئيس أوقف الجميع" (العدوان، 2004). وقد أفضى النص إلى نهاية أليمة وحدث مأساوي تعبر عنه الأيقونة اللونية – بما ترمز إليه من دلالات الموت والغياب الأبدي – التي اندغمت، كلية، في البنية السردية، ويتم ذلك عبر تكرار المشاهد الوصفية، وهيمنة الألوان الرامزة: "القضاة، كانوا يلبسون بدلاتهم السوداء.. اللون الأحمر، مرة ثانية.. كان على الشهداء أن يلبسوا بدلات بلون دم الرئيس تكفيراً عن رؤيتهم لحظة غيابه" (العدوان، 2004). فيأتي اللون الأسود مناقضاً لدلالاته المعهودة، كما وردت في الاستهلال السردي، بحيث تحولت المدلولات من معانيها الأولية إلى معانيها التضمينية، فصار اللون الأسود يعني الظلم والاستبداد، ويشير اللون الأحمر إلى الموت تكفيراً عن ذنب لم تقترفه أي من الشخصيات. بينما يجيء اللون الأخضر بوصفه مقوماً مادياً – في البدء – ليتبدل من مجرد كونه تجسيداً مادياً إلى مدلول معنوي، لما اكتسب معاني تضمينية هي الفرح والأمل والتفاؤل والاستبشار بالخير وبواقع أفضل. بيد أن النهاية السردية المليئة بالمفارقات، تسلب اللون الأخضر معانيه الإيحائية، فتتشابه مع غيره من الألوان ذات الملامح السلبية: "وصمتت الموسيقى، حين ارتفع صوت المذيع معلناً تعيين الرئيس الجديد فرحنا، كأن المذياع بعثنا مرة أخرى.. وتابع العراف ضربه على الطبل.. شعرت بالغبطة حين تغير اللون.. الأخضر، دالية تسرّ الناظرين!! تابعت المسير.. واستمر إيقاع الطبل في ذاكرتي" (العدوان، 2004). ليستدلّ القاص – بذلك – على استمرار الحياة المعهودة، وتكرار الواقع السيء، وتماثل السلطة الاستبدادية، وإن تباين الرمز السلطوي.

ويمكن المزاوجة بين الموضوعة الترميزية والأيقونة اللونية، من خلال رصد العلاقات الطبيعية بين البحر وما يماثلها من كوائن أخرى، وبين اللون الأزرق، بعد اقترانهما في كثير من الملامح الفيزيائية.. كما يتبين ذلك في المقطع الاستهلالي لقصة "أوركسترا" لسميحة خريس، وقد تجسدت هذه المزاوجة الدلالية في صياغة جمالية وتعبيرات مجازية ودلالات إيحائية، فجاءت اللغة شاعرية تفيض جمالا وحيوية: "البحر أزرق.. والأزرق مهاجم شفيف.. البحر يحكي.. نمرُّ أمامه.. ندخل فيه.. نتبلل.. نلعب بالموج.. ولا نسمع صوته، اغمض عينيك.. إنك في حضرة البحر.. اسمع. أول ما تسمع.. اصطفاق الريح على سطح الماء.. قادمة كجحافل خيل.. صخب مشبوب، وقع قوائم فرس بري على أرض صوّان. ثم صدر الرمل.. خشخشة أساور طفلة تبني قصراً على الشاطيء.. ثمة دندنة ناعمة.. أغاني أم تهدهد طفلها.. وينطفيء الزبد، ويتعانق الماء والرمل. تخبو الأصوات وهلة.. تنوس.. تنوس ثم تنحبس مثل الفجر.. تتدفق مهلى.. خيل تجري.. صخب.. أشواق.. خشخشة.. دندنة.. تتآلف أنغاماً..

والنسيم يمازجها.. البحر يعزف. إنك في حضرة البحر.. اغمض عينيك.. هل تسمع ما أسمع؟!!" (خريس، 1996). وبذلك قد تحقق التوازي النصي بين القرائن السيميائية عبر الوشائج المتناظرة بين الدلالات المكانية والعناصر اللونية، فكان مدلول البحر يكافئ مدلول الأزرق في شفافيته وكثافته، وفي هدوئه وصخبه، وفي صمته وهديره. ويمثل اللون الأبيض نسقاً من الإيحاءات المستمدة من الحيّز المكاني، ومن ثَمَّ فهو يُجلي جملة من العناصر الجزئية التي تتقاطع مع طبيعة التكوين اللوني، فكان اللون الأبيض مكافئاً لمدلول الحيّز السلبي، بينما غابت الألوان الأخرى وامّحت: "الحجرة شديدة البياض.. إلا أن ذلك لم يكن مبهجاً، حملقتُ في السقف المنخفض، وخيّل لي أن الألم عاودني، الأبيض منتشر.. تتسع.. وألوان تلوح كخيالات.. " (خريس، 1996).

وتصوغ القاصة في قصة "يوم" لـ سميحة خريس، بنيتها السردية التي تنطوي على الأنظمة اللونية، نتيجة قدرتها الفائقة على التقاط المحسوسات والمرئيات، إذْ إن المرئيات اللونية هي بمثابة دوالّ تثير معاني إيحائية، وليست مجرد تراكمات لفظية، بل هي رموز دلالية تفضي إلى مدلولات غير متناهية، فاللون ليس مجرد شيء يُذكر لذاته، بل يقترن بملمح نصي يكشف عن المضمون السردي بطريق المجاورة أو المخالفة. والقصة تميل إلى المماثلة المشهدية من خلال التجاور الشكلي والدلالي بين المرموزات اللونية وما يماثلها من عناصر الطبيعة. وبذلك تتجسد التماثلات في التشكيلات المكانية والمكونات الطبيعية والعناصر الحسية والحركية: "البيوت تنسحب من خلفي.. تابعت سيري.. والآن أنا في قلب الغابة، الحشائش غطاء الأرض ويفاجئني نهر.. والأخضر هنا زاهٍ فسفوري". ويتميز هذا المقطع السردي من قصة "يوم" من مجموعة "أوركسترا" القصصية، بالتماسك الدلالي بين الترميزات اللونية والعناصر الطبيعية في أحياز متباينة، يتحقق عبر الانسجام العضوي بين القرائن السيميائية، ليدلّ على التواشج المائي باللوني لعنصر الماء ومرموز اللون، فهذه المتواليات السردية التي تنزاح عن الوصف السردي للماء، تتشارك لتصوغ لوحة جمالية متكاملة: "صفحة الماء تستوقفني دائماً.. الماء في الخليج أزرق صريح.. وفي بيروت أبيض صاخب، وفي النيل بني كئيب.. وهنا أخضر.. جزء من الطبيعة. وكنت أظنّ أن الماء الأخضر لا بدّ آسن. وها هو يجري رائقاً يثلج الصدور، يشق الغابة ويتعرج كما تفسح له الأشجار.. له صوت وخرير يتناغم مع هسيس الشجر.. ضباب بنفسجي يجتاح الأفق ثم يتعلق فوق وجه الماء الأخضر.. والعشب النديّ يناديني.." (خريس، 1996).

الخاتمة

لأن النصّ ممارسة دالّة تزخر بدوالّها وما تفضي إلى مدلولاها، فإن النصوص القصصية تتوافر على الألوان بوصفها وحدات لغوية تنتظم – بدورها – في بنية النصّ وفق تتابع متصل. وثمّة خاصية أساسية تنطوي عليها البنية السردية حيث تتمثل في قدرتها على عدّ الرمز اللوني ملفوظاً سردياً متجسداً في النصّ ليحقق التواصل الإنساني، وبذلك تكون المرموزات الناشئة عن ذلك التوظيف الحسي للألوان، محملة برؤية أيديولوجية ذات وظيفة سردية تمكنها من أن تحيل هذه الرموز الثابتة إلى دلالات متغيرة. وإذا كانت المرموزات اللونية – في حقيقتها – حسية غير لفظية، فإنها قادرة على التمثيل الأيديولوجي والإثراء الدلالي في آن. فاللون يكون – قبل اندراجه في البنية السردية وتشكيله نصياً– معزولاً عن الواقع الدائر والسياق الخارجي، مجرداً من أية قيمة اجتماعية، تبقى له بنيته الداخلية وطبيعته الذاتية التي "تحددت في ضوء قوانين الطبيعة، وليست لها أية صلة بالعلاقات الاجتماعية أو الأيديولوجية"

(لوتمان، 1993)، إن لم يندرج اللون في المنظومة الإنسانية التي تنتمي إليها وتنبثق منها.

1. ومن جهة أخرى تتكىء المعالجة السيميائية إلى التوظيف الرمزيّ للدوالّ، لإضفاء، على المدلولات، دلالات جديدة ومغايرة لدلالاتها الحقيقية أو المرجعية. ولأن النصّ ذو إنتاجية، فإنه قادر على خلق فضاء متعدد الدلالات، حيث تتلاقى العلامات اللفظية وغير اللفظية، ومنها العلامات الأيقونية – وتحديداً الألوان – ضمن منظومة كلية متصلة، وتتجسد في قصص نجاتي صدقي وسيف الدين الإيراني وغسان كنفاني ونجوى قعوار ورشاد أبو شاور وماجد أبو شرار وأحمد عودة وزكي العيلة وغريب عسقلاني وليانة بدر ومفلح العدوان وبسمة النسور.

المصادر والمراجع

ـــــــــ (1962) ما أقل الثمن، د.ن، ط1، بيروت. ص 160.

ـــــــــ. (1989) المعنى الثالث، ترجمة عزيز يوسف المطلبي، س 9، ع 2، بغداد: مجلة الثقافة الأجنبية. ص33.

ـــــــــ. (1963) الشيوعي المليونير، ط1، بيروت: دار الكاتب العربي. ص17.

ـــــــــ. (1987) مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، ط2، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية. ص28.

ـــــــــ. (1989) شرفة على الفاكهاني، ط1، القاهرة: دار الثقافة الجديدة. ص 27، 104.

ـــــــــ. (1990) حيطان من دم، القدس: منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين. ص79.

ـــــــــ. (1991) جحيم ذهبي، ط1، بيروت: دار الآداب. ص8-16، 34.

أبو شاور، ر. (1999) الأعمال القصصية، ط1، بيروت – عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – دار الفارس للنشر والتوزيع. ص 81-83، 105، 113-1134، 146.

أبو شرار، م. (2001) الخبز المر، ط2، رام الله: منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية. ص22-26، 54، 73-76.

الإيراني، م. (1971) أصابع في الظلام، ط1، عمان: وكالة التوزيع الأردنية، عمان. ص 68.

بارت، ر. (1996) أسطوريات، ترجمة قاسم المقداد، حلب: مركز الإنماء الحضاري. ص250.

بدر، ل. (1991) حمّى الورد، ع 54، رام الله، مجلة الكرمل. ص186

تودورف، ت. (1984) العلامة، ترجمة خليل الدامون، ع 30-31، بيروت: مجلة الفكر العربي المعاصر. ص167.

خريس، س. (1996) أوركسترا، ط1، عمان: دار الكندي. ص7، 24، 32.

صدقي، ن. (1953) الأخوات الحزينات، ط1، بيروت: الاتحاد العربي للكتاب والصحفيين الفلسطينيين. ص22.

العدوان، م. (2004) موت لا أعرف شعائره، ط1، دار أزمنة. ص 37-42.

عسقلاني، غ. (1962) ثوار، مجلة الأفق الجديد، ع 11، س 1، آذار، بيروت. ص 33-34.

عودة، أ. (1979) زعتر التل، ط1، عمان: منشورات رابطة الكتاب الأردنيين. ص 126، 135-136.

العيلة، ز. (2000) بحر رمادي غويط، ط1، القدس: منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين. ص 30.

فرح، ن. (1979) عهد من القدس، ط1، بيروت: الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين. ص81.

كنفاني، غ. (1987) الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ط3، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية – مؤسسة غسان كنفاني الثقافية. ص 129، 368

لوتمان، ي. (1993) اللغة بوصفها مادة أولية للأدب، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ك2 – شباط، ع1-2، بغداد: مجلة الأقلام. ص123.

مفتاح، م. (1985) تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناصّ، ط1، بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص19-24.

Eco, U., (1976) A Theory of Semiotic, Bloomington – London. P 14.

Eco, U., (1985) Producing Signs: On Signs, Oxford. P 157, 176-183

Greimas, A, J., (1990). The Social Sciences: A Semiotic View, Tr: Paul J.Perron and Frank H. MinneapoliS. P178.

Halliday, M.A.K., (1978) Language as Soual Semiotic, London. P 110.

Morris, C., (1964) Signification and Significance, Massachusettes. P 12.

Morris, C., (1964) Signs Language and Behavoir, NewYork. P 218, 215.

Todorov, T., (1979) Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, Tr: Catherine Porter., Oxford. P 86, 91.

Tomas, A. S., (1985) Pandora's Box: On Signs, Oxford. P 451.

Semiotic Reading for Colour Schemes in Models of Narratives

Khawla M. Alwadi*

ABSTRACT

The nonverbal marks, as semiotic methods, parallel with the verbal marks in semiotic analysis. Semiotic analysis uses both linguistic and semiotic systems which cover the main functions of communication process identifying the relations between connotations and significance such as visual marks and colour shapes and other iconic signs. The analysis of narrative texts illustrates the colour schemes as a means of non- verbal social communication. The study, therefore focuses, in its semiotic project, on the transformation from denotation to connotation in which the implicature contains endless number of connotations. Thus, semiotics studies the indicative systems connected with rich overtones and deep meanings. Narrative texts are full of nonverbal formulas and conventional connotations which include colours. The semiotic analysis depends on the use of connotations to add new connotations far from their real ones. Colours are indicative systems which have semiotic functions and include specific contents with ideological and social meanings which achiev communication between the writer and his society. Colours are markers that are able to express and communicate as it pairs with the ideas of people and their culture. The productive texts are able to create space with multi-connotations in which verbal and nonverbal connotations converge together with the whole unity. This can be embedded in the stories of Nagatti Sadqi, Seif Aldean Alirani, Gasann Alkanfani, Najwa Qwair, Rashad Abo Shawer, and Majed Abo sharer, Ahmed Oadah, Zaki Alailah, Garib Alasqalani, Leianah Badr, Meflah Alodwani and Basmah Alnswr.

Keywords: Semiotic, Iconic Signs, Figurative Signs, Symbols.

* Depratment of Arabic Language, Faculty of Arts, Hafr Al-Batin University, Kingdom of Saudi Arabia. Received on 28/02/2016 and Accepted for Publication on 10/09/2016.