سرديّة الألوان في قصص يحيى الطاهر عبد الله القصيرة

أ.م.د. محمد محمود حسين محمد (*)

• **ملخص الدراسة:**

تنشغلُ هذه الدراسة بالكشف عن دلالات الألوان وأثرها في تشكيل البِنية السرديّة لقصص يحيى الطاهر عبد الله القصيرة، على المستويين: الموضوعي والفني، ليس بوصفها (الألوان) مؤثرًا بصريًّا يُضْفي على النّص أبعادًا شاعريّة وجمالية، ولكن بوصفها تجربةً إنسانيّةً، تتضمّنُ غايات نفسيّة، واجتماعيّة، وثقافيّة؛ يمكن بواسطتها: **أولًا**: إماطة اللثام عن التّصوّر الفكري الذي عليه وعي القاصّ حول رؤيته لذاته، مُتجسدةً في الأنا الساردة، ثم موقفه من الآخرين سواء أولئك الذين يشاركونه الأوضاع المزرية نفسها، أو أولئك المُنتمِين إلى السلطة، الذين يمثلون له عامل قهر، لا حيلة له في مواجهته إلا بواسطة الخطاب القصصي، الذي يُصبح فيه اللونُ ـ حينئذٍ ـ مُكوّنًا بنائيًّا فاعلًا، يحضرُ المعنى بحضوره، ويغيبُ بغيابه. **ثانيًا**: رَصْد الهيئة الفنيّة التي عليها مكونات هذا الخطاب، خصوصًا: الحدث، والشخصية، والصيغة السرديّة، والمكان، واللغة..إلخ.

لكلِّ هذه الأمور وغيرها، ارتأت الدراسة الحالية أنْ تجعل محور انشغالها هو بيان الآثار الدلاليّة والجماليّة المُترتّبة على التوظيف اللوني في القصص، تلك التي يمكن رصدها بواسطة البحث في طبيعة الروابط التي تكون بين اللون والسّياق القصصي من جهة، وبينه وبين عناصر البنية القصصيّة من جهة أخرى؛ وذلك من خلال الاعتماد على منهجية (السّيميائية السرديّة)، التي تجعل من البحث عن المعنى هدفًا لها، يمكن استنباطه في القصص من تفاعل التراكيب اللفظيّة والسرديّة في آنٍ واحد. بناءً على هذا التصوّر النقدي، جاءت هذه الدراسة في مبحثيْنِ، هما: **المبحث الأول**: دور السّياق القصصي في تعيين الدلالة اللونيّة وتحولاتها الخطابيّة. **المبحث الثاني**: التقنيات السرديّة المُوظّفة لتقديم الدلالة اللونيّة.

• **الكلمات المفتاحية**: يحيى الطاهر عبد الله ـ القصص ـ الألوان ـ السردية ـ السيميائية.

(*) أستاذ الأدب الحديث المساعد في قسم اللغة العربية بكلية الآداب (جامعة سوهاج ـ مصر).

Narrative of Colors in Yahya al-Taher Abdullah's Short Stories

Dr. Mohammed Mahmoud Hussien Mohammed (*)

- **Abstract**

The study reveals the semantics and impact of colors on forming the narrative structure of Yahya al-Taher Abdullah's short stories at the thematic and artistic levels. Colors are examined not only as a visual element that adds poetic and aesthetic dimensions to the text, but- more importantly- as a human experience that encompasses psychological, social, and cultural purposes. First, the study aims to unveil the intellectual conception underlying the narrator's consciousness as embodied in the narrating self and the position toward others, whether those who share one's miserable conditions or those belonging to the authority who represent a source of oppression that one can only confront through narrative discourse. In this discourse, color is an active structural component, where meaning is present when color is present and vice versa. Second, the study identifies the artistic form of the components of this discourse: Action, character, narration, place, language, etc.

Therefore, the present study highlights the semantic and aesthetic impacts resulting from the use of color, which can be observed through the relationship between color and narrative context, on the one hand, and between color and the narrative structure, on the other. It adopts the narrative semiotic approach, which makes the search for meaning its goal, derived from stories through the interaction of verbal and narrative structures simultaneously. Accordingly, the study comprises two themes: (a). The role of the narrative context in identifying color semantics and its discourse transformations; (b). narrative techniques of presenting the color semantics.

- **Keywords**: Yahya al-Taher Abdullah, Stories, Colors, Narration, Semiotics

(*) Assistant Professor of Modern Literature, Department of Arabic Language, Faculty of Arts- (Sohag University- Egypt)

- **مقدمة:**

القارئ لقصص يحيى الطاهر عبد الله* يمكنه أنْ يلمس الحضور القوي للألوان على المستويين: (الموضوعي والفني)، وأنه مما يزيدُ من فاعلية هذا الحضور هو أنّ التعامل مع هذه الألوان انطلقَ في الأساس من كوْنها تجربةً إنسانيّةً، استُثْمِرت لتأدية غايات نفسيّة، واجتماعيّة وثقافية، يمكن معها إماطة اللثام عن التّصوّر الفكري الذي عليه وعي القاصّ حول رؤيته لذاته، وموقفه من الآخرين سواء من أولئك الذين يشاركونه الأوضاع المُزرية التي عاشها، أو أولئك المُنتمين إلى السُّلطة، الذين لم يستطع مواجهتهم إلا بواسطة الخطاب القصصي.

هذا ما يمكن الوقوف عنده، واستخلاص تجلياته من خلال التفاعل القرائي مع المجموعات القصصيّة الآتية (الأعمال الكاملة ليحيى الطاهر عبد الله، دار العين، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٥):

١- مجموعة (**ثلاث شجرات كبيرة تُثمر برتقالًا**)، ومن قصصها التي هيمنَ عليها الحضورُ اللوني: (جبل الشاي الأخضر)، و(الكابوس الأسود)، و(معطف من الجلد)، و(الوارث)، و(محبوب الشمس)، و(ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالًا).

٢- مجموعة (**الدّف والصندوق**)، ومن قصصها: (المهر)، و(الجد حسن)، و(الوشم)، و(الموت في ثلاث لوحات)، و(الدّف والصندوق).

٣- مجموعة (**أنا وهي وزهور العالم**)، ومن قصصها: (الشجرة)، و(أنشودة الطّراد والمطر)، و(فانتازيا..العنف القبيح)، و(الدرس)، و(أنا وهي وزهور العالم).

٤- مجموعة (**الرقصة المباحة**)، ومن قصصها: (الفلسطيني).

٥- مجموعة (**حكايات للأمير حتى ينام**)، ومن قصصها: (من الزّرقة الداكنة حكاية)، و(حكاية الصعيدي)، و(حكاية برأس وذيل).

مع هذا الاستقراء القصصي، تجدر الإشارة إلى أنّه حسب ما اطلعتُ عليه من دراسات تتعلّق بالعالم القصصي ليحيى الطاهر عبد الله؛ فإنني لمْ أقف عند أيّ دراسة توقفتْ بالاستقراء التام والتحليل النقدي الدقيق لبنية اللون في قصص الكاتب، سوى ما كان من لمحات عامة من قِبل دراسة الباحثة المصرية: أسماء خليل، والمعنونة بالكَرْنَكي: "أنسنة المكان في قصص يحيى الطاهر عبد الله"، (دار كيميت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠٢٣م)، والتي تناولتْ موضوعًا رئيسيًّا تمحور حول أثر المكان في تكوين الشخصيّة القصصية، من منظور علاقة الكاتب

بموطنه الأصلي (الكرنك ـ الأقصر)، ولذلك راحتْ تطيلُ الحديث عن ماهية مصطلح أنسنة المكان، وجذوره الإسلامية والأوروبية، وعلاقته بالمذاهب النقديّة، ثم علاقته بمكونات القصة القصيرة، متخذةً من مجموعة: (ثلاث شجرات كبيرة تُثمر برتقالًا) نصًّا مركزيًّا لتطبيق رؤيتها، وضمن هذه المحاور عرضت الباحثةُ لمحات موجزة حول دلالة اللون في المجموعة سالفة الذكر، بوصفه مقومًا من مقومات الأنسنة المكانية، وهو ما يمكن القول معه بأنّ الباحثة لم تتعامل معه (رغم حضوره القوي في المجموعة)، بوصفه بنيةً سرديةً ممتدة عبر الخطاب القصصي من المُفتتح إلى لحظة التنوير كما تقدمها النهاية، ومن ثمَّ النظر إلى أنها بنية لا تقلّ أهمية عن البنى النصيّة الأخرى في تشكيل مقومات العالم القصصي عند يحيى الطاهر عبد الله، وهي في ذلك ـ أيضًا ـ اقتصرت على قصص معينة في المجموعة، مع إغفال قصص أخرى كان للون دورٌ بارزٌ في تشكيلها الدرامي كقصة (معطف من الجلد). كذلك لم تقف عند المستوى التشكيلي للون، من حيث أساليب تقديمه، وعلاقته بمكونات الخطاب القصصي خصوصًا ما يتّصل بالسارد، والصيغة السردية، والافتتاحية السردية، وتحوّلات الشخصية واللغة، وبلاغة التصوير التقابلي..إلخ.

نتيجةً لذلك، انشغلت الدراسة الحالية برصد الجماليات السرديّة والأسلوبية للون، ليس في مجموعة قصصية واحدة، إنما بإضافة أربع مجموعات قصصية أخرى للكاتب؛ كان للتوظيف اللوني فيها فاعليته الموضوعية والبنائية.

هنا، ينبغي لَفْت النّظر إلى أن هناك قصصًا أخرى للكاتب، وظَّفت اللون في بنيتها، مثل: (حج مبرور وذنب مغفور)، و(العالية)، و(إلى الشاطئ الآخر)، و(أغنية العاشق إيليا)، و(حكاية الريفية)، و(حكاية بزخارف)؛ غير أنّ الدراسة لم تقف عند هذه القصص ومثيلاتها، وذلك لسبب رئيسي وهو أنّ توظيف اللون فيها كان توظيفا مُؤقتًا، لا يتعدَّى الموضع السردي الذي احتواه إلى مواضع أخرى، وغالبًا ما كانت وظيفته وظيفة وصفية فقط، تستمد ملامحها من الملمح البصري للون، والذي تتم الإفادة منه في تقريب شكل الشخصية أو لون الملابس التي ترتديها، أو وصف الهيئة التي عليها أدوات المعيشة، دون أن يكون له أي صلة بتشكيل النّسق البنائي للقصة.

هذا، يعني أنّ المعيار النقدي الذي سيحكم مسار الدراسة الحالية في تحديد الدلالة التي عليها اللون يتمثّل في المعنى الذي دارَ في فلكه كما قدمته قصص يحيى الطاهر عبد الله، والذي يمكن رصده من خلال البحث في طبيعة الروابط التي نشأت بين اللون والسياق من جهة، وبينه وبين عناصر البنية من جهة أخرى، بمعنى أكثر دقة: النظر إلى أنّ اللون لا يكتسب مضمونه من حيث هو علامة دالة منحها المعجم اللغوي أو الثقافة المُتعارف عليها في مجتمع ما؛ إنما دلالته هذه المرة ـ حسب تصوّر الدراسة ـ تُسْتَقى من كونه فعلًا سرديًّا مُنْجَزًا من قبل القاصّ، يستمدُّ كينونته من الأوضاع التي عليها التجربة وعناصر تشكُّلها، ولذلك جاز لنا القول بسردية بالألوان عنوانًا لهذه الدراسة.

تحقيقًا للأهداف المنشودة من تبنِّي هذا المعيار النقدي، ارتأتْ الدراسة أنْ تُقارب الألوان في قصص يحيى الطاهر عبد الله من خلال منهجيةِ (السيميائية السرديّة)، التي تجعل من البحث عن المعنى هدفًا لها، وهو ما يتناسبُ مع الهدف المُوسَّع للاتجاه السيميائي عامة*؛ هذا الاتجاه الذي أسهم في اتساع الحقل السيميائي عبر إدخال السرديّات في مجال اشتغاله، والتأكيد على فكرة عدم حَصْر وظيفة العلامة السيميائيّة في المعنى السطحي، إنما هناك معنى أعمق، يمكن رصده من خلال تفاعل التراكيب اللفظيّة والسرديّة في آنٍ واحد*، وهو معنى يختلفُ من قارئ لآخر حسب فهمه وإمكاناته القرائيّة في استكناه النصوص.

بناءً على هذا التصوّر النقدي، جاءت هذه الدراسة في مبحثيْنِ، هما:

المبحث الأول: دور السياق القصصي في تعيين الدلالة اللونيّة وتحولاتها الخطابيّة.

المبحث الثاني: التقنيات السرديّة الموظّفة لتقديم الدلالة اللونية.

ثم كانت **الخاتمة** وفيها عرضٌ لأبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وفيما يلي بيانٌ تفصيليّ لهذيْنِ المبحثيْن:

المبحث الأول: دور السياق القصصي في تعيين الدلالة اللونيّة وتحولاتها الخطابيّة

ارتباطُ اللون بالعواطف الإنسانيّة من منطلق أنَّ الشيء "الأساسي في الألوان ليس ماهية مجردة أو مجسدة في مادة بعينها، بل تتحدد طبيعتها من خلال ما يمكن أن تحيل عليه في وجدان الإنسان، أي إيحاءاتها الثقافية"[١]؛ لهو ارتباط يجعل من القول بأنّه كي نصل إلى الطاقات التعبيريّة التي حُمِّل بها اللون، فإنّ أية مقاربة سيميائيّة له ينبغي لها ألا تتجاهل السياق النَّصي بوصفه الوسيلة الرئيسية لفتح شفرات اللون داخل النص، والتعرّف على دلالاته، فيكون للسياق أثرٌ في صناعة الإشارة اللونية، وتحديد قيمتها الدلالية المُتصلة ببنية العمل جزءًا أو كُلًّا..فما اللون إلا علامة دالة تتضافر مع العلامات اللفظية الأخرى لتشكيل الخطاب في مستوياته الاجتماعية، والسياسية، والنفسية، والإشارة إلى دلالاته في ضوء المتكلم والمخاطب[٢]. بهذا، يُفْهم أنّ معرفة سياق التخييل القصصي ليحيى الطاهر عبد الله؛ تُعَدُّ خطوة أولية في تحديد الدلالة اللونية ووظائفها النصيّة.

مع تفعيل هذه الخطوة، يجد القارئ نفسه أمام سياقٍ تخييلي يستمدّ مادته من عَالَم مُرْبك تتشكَّل أركانه من: المعاناة، والكبت، والتهميش، والاضطهاد سواء النفسي أو المجتمعي، بدايةً من اللحظة التي كان يجلس فيها سارد (يحيى الطاهر عبد الله) وهو طفل صغير إلى جوار جَده، يقول: "تكون الكمات في فمي كخيوط الصوف المغزول: مملوء بالوبر الجاف وقد تشابكت وصنعت أعدادًا هائلة من العقد"[٣]. ولما كبر، صَاحبته الهواجسُ والكوابيسُ ليل نهار في قريةٍ، كلُّ ما فيها يُجْبر على الرحيل. ثم لمّا قرر الرحيل إلى المدينة؛ واجهته بعبوسها وجبروتها، فأصبح غريبًا منبوذًا، مُطاردًا باستمرار.

في حوار معه حول هذا السياق العام يقول يحيى الطاهر عبد الله: "أنا أتكلم عن ذلك المُتخلف اللاواعي غير المدرك المستلب وأتكلم عن عراكه من أجل الحياة وعشقه للإنسانية، ورغبته في تحقيق إنسانيته"[٤]؛ وربما تجليات هذه الكآبة المسيطرة كانت من بين الأسباب التي أَوَحَت لنعيم عطية بأنْ يقول: "إنّ أدب يحيى الطاهر عبد الله يمكن أنْ يُطلق عليه في كثير من الأحيان أدب القسوة"[٥].

من فضاءات هذا السياق المُربك، استمدت الألوانُ دلالاتها، فأصبح ما تتضمنه من إيحاءات صريحة أو ضمنية؛ بمنزلة انعكاس جليّ لحقيقة هذه الذات الإنسانية المُفككة، تلك التي تم توزيع معاناتها عبر السياقات القصصية الآتية:

أولًا: اللون وسياق القهر (الأُسري والمكاني):

من خلال تتبّع الخط الدرامي للقصص يظهر أن الاهتمام بهذا السياق عند يحيى الطاهر عبد الله كان لتحقيق غايتيْنِ: الأولى: تصوير سلبية الوعي الذي عليه أهل القرية وأثرها في تشكيل نفسية السارد/ البطل في كل قصة. الغاية الأخرى: تقديم المكان المُهمش في صورة مرثية ذاتية؛ تعاطفًا وإدانةً في آنٍ واحد؛ وفي كلتا الغايتين كان للون دوره في إبراز الهدف الذي سعى الكاتب لترسيخه في وعي قارئه، على النحو الآتي:

أ) السلطة الأبوية وقهر الطفولة:

في قصة (**جبل الشاي الأخضر**) تبادل اللونانِ: الأحمر والأخضر، الأدوار في التعبير عن فكرة مركزية تتجسّد في قمع رغبات الأبناء في سبيل الاستسلام للسلطة الأبوية متمثلةً في كلٍّ من الجدّ والأب، وهو ما حرصت القصةُ على إبرازه منذ الانطلاقة الأولى لها، وهي ترسم لنا مشهد مراقبة السارد/ الطفل للجمر المُتوهج أسفل الأباريق الصغيرة المملوءة بالماء الساخن، دون أنْ يتفوّه أيّ أحدٍ من أفراد العائلة بأيّة كلمة، ذلك لأن الجَد لم يتكلم بعد. ثم سرعان ما تضعنا القصةُ أمام حدث مُربك كان له دوره في تطور الصراع القصصي، وهو رؤية السارد لأخته نوال وهي فوق ظهر الجاموسة، وقد أمعنت في تحريك ساقيها. ولما كان هذا الفعل بحسب قانون العادات والتقاليد أمرًا يعيب الفتاة، فإن العقاب الذي تعرضتْ له من قِبل الأب كان متناسبًا مع هذا الجُرم الذي ارتكبته، حيث عُلِّقت من عرقوبيها بحبل مشدود إلى وتد، ثُبّت بجدار الغرفة، وراح الأب يُمعن في ضرْبها على وقْع صياح الجد ـ وهو يقلب الجمرـ بأنّ يُطيل في عقابها، ولم يسلم السارد أيضًا من هذا العقاب؛ وذلك لفضْحه أمر أخته على الملأ، يقول: "وكان أبي يصعد ويهبط بكل جسمه كثور مذبوح..كان يرفع يده ويهوي بعصاة لينة رفيعة ويضرب الجسم العاري"(٦).

هذه التنشئة القاسية جعلت اللون الأحمر عند الطفل يُمثّل رمزًا للاحتراق والفناء، وهو رمز يتناسب مع إحدى الصفات المركزية الشائعة عن هذا اللون، من حيث كونه "لون الخطر والممنوع والمجازفة"(٧). بل إن العقاب الذي تعرّض له الطفل فضلًا عن كونه بمنزلة دليل جلي على ضِيق أفق الوعي الأسري وعدم تفهمه مسألة كيفية استيعاب الأبناء نفسيًّا وثقافيًّا؛ فإنه دليل ـ أيضًا ـ على أنّ

توظيف اللون الأحمر لم يكن عشوائيًّا، إنما كان علامةً قدريةً مأساويةً وَسمت هذا الجيل، ولهذا وجدنا عواطف (الأخت الصغرى) تحرص باستمرار على شُرب الشاي الأحمر، وقد كان شائعًا بين أفراد العائلة بأنه يحرق الدم.

من هنا نشأت بين السارد (الطفل) وهذا اللون علاقة تنافر ممتدة؛ لذا كان طبيعيًّا أن تتوقف إفاقته من الغيبوبة التي لحقت به؛ على إيجاد الليمون **الأخضر**، من منطلق أنّ اللون الأخضر "يدل على تجدّد الربيع في الطبيعة، وغالبًا ما يكون رمز البعث أو على الأقل رمز الأمل"[٨]؛ ليعكس هذا اللون ـ حينئذٍ ـ الرغبة في الخلاص من هذا القيد العائلي الذي يخنق الأبناء ويكبّل حريتهم. بذلك يكون التقابلُ بين اللونيْنِ: الأحمر والأخضر، هو تقابل بين وعيين مُختلفين، وهذا ما يزيدُ من فاعليتهما على مستوى الحدث القصصي.

في السياق نفسه، طَوّعت قصة (**الوارث**) اللون لأجل تقديم بعضٍ من ملامح التكوين النفسي السيئ للشخصية، منطلقةً هي الأخرى من وعي طفل صغير وجد نفسه في أوضاع اجتماعية وسلوكيات مُجحفة لا يمكن التأقلم معها، وقد تم تقديمها بواسطة حدثيْنِ رئيسيين: الأول: سيطرة الأخ على مِيراث أُخته، مما ولّد شعورًا بالنفور والاشمئزاز في نفس ابن الأخت. الحدث الآخر: قتل الجَمسي لكلٍّ من زوجته وخولي العزبة، بعدما اكتشف علاقتهما المشبوهة معًا، وما تبع ذلك من إلقاء جثتيهما في الماء؛ لتأكلهما الأسماك والتماسيح.

تفاعل الطفل مع هذيْنِ الحدثيْنِ (الطمع والقتل) نتجَ عنه شعور دائم بالخوف، تم التعبير عنه من خلال فضاء اللون الأسود، والسبب في ذلك المقومات الدلالية التي يتوافر عليها هذا اللون، فهو "لون الموت والعوالم الأخروية وعوالم الكهوف، وهو أيضًا لون الظلمات والجحيم والحزن والحداد"[٩]، ولذلك "لم يأتِ ارتباط التشاؤم باللون الأسود عبثًا، وإنما نتيجة لاستخدامه في بعض المناسبات والمواقف الحزينة أو غير المبهجة"[١٠].

هذه الظلال الشاحبة هي نفسها التي لازمت الطفل في هيئة كوابيس مزعجة، يقول: "كان الهواء الساخن يرقد جامدًا بلا حركة في الجو من حولي..وكان رأس الجمسي يطل من فوق نخلتنا شديد **السواد**...وكان قلبي يتقافز بين ضلوعي..خفت أن يطير بعيدًا عني: حيث القبور وأبي **والأرواح السوداء**"[١١]. وتأكيدًا من القصة على الأثر السلبي الذي تركته هذه الكوابيس، راحت تكررها عبر تساؤلات الأم

التي أصابها الزعر بسبب الحالة المضطربة التي وصل إليها ابنها، تقول: "متى تكف عن هذه الأحلام لتحمي نفسك من **الكوابيس السوداء**"(١٢).

في هذا السياق يمكن الاستئناس برؤية علم النفس للكوابيس، من حيث كونها "تنجح في مهمة لفت انتباهنا إلى مصدر التوتر في الحياة"(١٣)، وكأنّ المعنى العميق للقصة هو استنكار هذه الحالة المُزرية، فكيف لطفل يعيش في واقع كهذا، أن يتحقّق له الاستقرار والطمأنينة. بهذا تتجلى الدلالة اللونيّة في السخرية من هذا الواقع الذي حرَم هذا الطفل من ميراث جده، وأورثه مكانه الخوف والكوابيس، كل ذلك يُمثّل مبررًا للسلوك الذي انتهجه وهو سرقة مطواة جَده من دون علم خاله، ما أوقع الأم في حزن شديد، لحظة تخيّلها المستقبل الأسود الذي يمكن أن يكون عليه ابنها.

من ناحية أخرى، إذا كان الحدث في قصتي (جبل الشاي الأخضر) و(الوراث) وضعنا أمام العلاقة المفككة بين جيل (الأطفال) وجيل الآباء داخل الأسرة الواحدة؛ فإن قصة **(محبوب الشمس)** صوّرت هذه العلاقة في فضاء القرية عمومًا، وذلك بالاتكاء على شخصية محبوب الشمس، وهو طفل قصير، نحيف جدًا، في الخامسة عشرة عامًا من عمره. تتمثّل أزمته في كوْنه **"أبيض شعر** الرأس..وكذلك كان لون حاجبيه"(١٤)، الأمر الذي مَثَّل له عقبة كبيرة في التواصل مع أهل القرية، هؤلاء الذين أمعنوا في السخرية منه. ولما كان غير قادر على النظر نحو الشمس، فقد أطلقوا عليه (من باب التندر) لقب محبوب الشمس بدلًا من عدو الشمس، وفي مصادفة قدرية كأنّ الشمس أرادت الانتقام منهم، غابت عنهم فجأة، فعمّهم الضباب، وعاشوا في نكدٍ وغمٍّ.

عبر هذا السياق الذي تحوّلت فيه دلالة اللون **الأبيض** في الوعي الجمعي من حيث كونه علامة ترمز "في الأغلب إلى الطهارة والنور"(١٥)، إلى كونه علامةً ترمز إلى الشّر والفأل غير الحسن؛ يظهر أن المعنى العميق الذي ربما تسعى القصةُ للتعبير عنه هو استعمال القهر الطفولي كقناع رمزي يشير إلى أوضاع البؤس التي عليها القرية عبر حياتها الممتدة من الماضي إلى الحاضر، تلك الحياة المضطربة التي لا مكان فيها للبياض. هذا ما يمكن استخلاصه من معطيات الألفاظ الصريحة التي وردت على لسان الحاج خليل (والد محبوب)؛ عندما اشتكتْ له الحاجة نفيسة من سوء المعاملة التي يتلقاها محبوب، يقول: "الناس حتلاقي إيه

تنبسط فيه، ما العيشة غم في غم..خليهم يضحكوا على محبوب يمكن لقوا مصايبهم فيه"[١٦]، ولما وجد أن تبريره لم يخفف من حالة الحزن التي عليها زوجته، عمد إلى تقديم تبريره في جوّ من الفكاهة، يقول: "بذمتك يا حاجة، مش برضه راس محبوب شبه لوزة القطن.. شعره **الأبيض** مش فأل خير"[١٧].

ليس هذا فقط، بل إن السياق القصصي بواسطة هذا اللون عمد إلى التوغل أكثر في استجلاء سطحية الوعي الذي عليه أهل القرية، فبدلًا من أن يفكروا في الحكمة الإلهية من خَلْق محبوب على هذه الشاكلة؛ تفننوا في عقاب أنفسهم بالانغماس أكثر في طَمْس كل ما هو جميل نقي من حولهم، يمكن أن يمنحهم أمل إمكانية تغيير حياتهم إلى الأفضل، بدلًا من تناثر الدود ـ بحسب وصف السرد ـ في كل مكان، ليصبح محبوب، بشعره الأبيض في هذه الحالة التي لم يدركها وعي أهل القرية؛ رمزًا باعثًا للتأمل والأمل في واقع لا يمكن له فهْم مثل هذه الإشارات الإلهية.

ب) ثقافة الثأر المتجذرة في الوعي القروي:

في قصة (المهر) يرسمُ لنا الحدثُ مشهدًا عبثيًا لحياة السارد، الذي تجثم على صدره الهواجس، وهو ينتظرُ أسفل النخلات الثلاث انتهاء عُرس حجازي، لكي يتمكّن من قتل شبيب، هذا الذي أغرى والدة هذا السارد فأحبّته، لكن على غير توقعها قَتَل زوجَها وتزوّج بامرأة أخرى، فما كان من هذه الوالدة إلا تحريض ولدها على قتل حبيبها الخائن، وذلك عبر إيهامه بأنَّ قاتل الأب هو عدو ليوم الدين[١٨]، ليكتسي كلّ شيء في نظر السارد بلون السواد: "ليلة تحسب من ليالي الشتاء **الطويلة السوداء** الباردة، وقد طال به الانتظار، هو هنا منذ ولدته أمه، والنخلات الثلاث منتصبات كعفاريت الجن"[١٩]، مستحضرًا في كل لحظة ثقيلة تمرّ به الهيئة المزرية التي عليها والدته: "صوتها كان مهانًا، حافية، **بملابسها السوداء**، وجرح بعنقها"[٢٠]؛ في مشهد لم يطق معه الانتظار، فراح بطريقة هيستيرية يُطلق الرصاص في الهواء؛ كي يتغلب على هذا الصمت المخيف.

ويبدو أن يحيى الطاهر عبد الله قد شَعر بأنّ هذه الأجواء الثأرية بحاجة إلى بيان تفصيلي أكثر، فعمد إلى تقديم قصة أخرى، بعنوان: (**الدّف والصندوق**)، يمكن عدّها نصًّا مُكمِّلًا لقصة (المهر) خصوصًا في بيان ما وقَع في الفترة التي سبقَتْ ذهاب السّارد إلى النخلات الثلاث. في هذه الفترة، يتضح أن هذا السارد اسمه صالح، وأن شبيبًا لم يقتل الأمين (والد صالح) عمدًا، إنّما قتله بطريق الخطأ، غير

أنّ الأم أصرّت على الأخذ بالثأر، مما أدخل صالحًا في حالة من التوتر، أسهمت في إبرازها واستحضارها الألوانُ المتنوعة التي تزامن حضورها مع الأجواء التي صاحبت هذا الإصرار: "صبّ صالح الشاي في الكوب الثاني وقدّمه لأمه. أزاحته بيدها..سقط الكوب وأغرق **السائل الأسود** السجادة وطرفًا من ثوب سعيد. صرخت الأم: باليقين الليلة. ظل صالح صامتًا، أخذ يحدق في لهب الفانوس المعلق بسقف الحجرة، أجهده **البياض القذر**، أزاح بصره فوقع على ثوب **أمه الأسود**، أحسّ بكره لشي ما، لمعت عيناه والتقتا بعيني سعيد. مدّ سعيد ساقه اليمنى وأزاح عنها الجلباب..ثم شدّ سرواله الداخلي الطويل: بانت لفة قماش **صفراء قذرة**...وضحت الطبنجة في الضوء..**سود**اء..بطول ذراع البالغ..برقت ماسورتها في الوسط" (٢١).

في هذا المقطع تتمثل السيادة للون الأسود، الذي يتلاءم مع الواقع المُربك الذي عليه الحدث الثأري والصدى النفسي الذي أوجده: (أحس بكره لشيء ما). وزيادةً في تسليط الضوء أكثر على هذه السيادة، فإن الألوان الأخرى التي غالبًا ما تُقدم في سياق البهجة والنور، كالأبيض والأصفر؛ فرض عليها السياقُ القصصي أن تكون هي الأخرى قذرة تُجهد العين وتُفزعها: (أجهده البياض القذر، بانت لفة قماش صفراء قذرة)؛ وذلك كي تتآزر مع اللون الأسود في تقديم دلالة التردي التي عليها الأسرة.

حالة التوتر هذه، وما صاحبها من صور بصرية قاتمة، انتقلت مباشرة إلى وعي مريم؛ تلك التي لم تكن على وفِاق مع والدتها، وكانت تنتابها مشاعر الخوف على أخيها صالح، خصوصًا بعدما أدركتْ أنّه أذعن لتحريض والدته، مؤكدًا ذلك بالطلقة النارية التي وجهها نحو الكلب، الذي أطلقوا عليه اسم شبيب، ومع اشتداد وطأة الانتظار، سقطت مريم في حالة من الهذيان، صوَّرها السردُ على هذا النحو: "كلُّ حي يسقط والأرواح تطير.. **والظلام** يغرق في **السواد الشديد**..وكانت مريم غير قادرة على الصراخ أو حتى على الحركة"(٢٢).

إنَّ تأكيد قصة (الدف والصندوق) على فكرة أنّ القتل كان خطأ، ومن قبل بيان قصة (المهر) العلاقة التي كانت بين الأم وشبيب (الخائن لعواطفها بحسب تصوّرها)؛ لهي أمور تشير إلى أنّ الانتقام الثأري هو انتقام ذاتي تسعى له الأم، وعلى الرغم من أنّ الأبناء هم ضحايا مثل هذه الأمور التي ليست لهم فيها ناقة ولا جمل؛ إلا أنهم لا يستطيعون رفض هذا الواقع أو مواجهته، والسبب في ذلك هو أنّ

الثأر قد ارتبط بمفاهيم قبلية متوارثة، مثل: العار؛ ترسخت في الوعي الجمعي، مفاهيم عكستها بوضوح عبارات السارد، وهو يُفكر في نتيجة الطلقة التي ستخرج من بندقيته: "تاك، ينتهي السؤال والجواب والقيل والقال والقادم والفائت والمتعة والفرح والألم والعذاب والأم والأب والشعور والانتظار"(٢٣).

ج) ظلال الألوان وسطوة المكان المُهمّش:

في هذا السياق، يُنظر إلى المكان من زاويتين: الأولى: الوصف المادي البائس، وما نتج عنه من نفور ورفض في نفوس قاطنيه. الزاوية الأخرى: ارتباط جغرافية المكان بإنتاج ظواهر ثقافية معينة، ومن ثَمَّ سيطرتها على الوعي الجمعي. عبر السياق القصصي الذي قدَّم هاتين الزاويتين، تشكّلت الدلالة اللونية، التي يسعى لإيصالها وترسيخها في ذهن القارئ.

- **الأثر النفسي (الشاحب) للمكان:**

في قصة (**الكابوس الأسود**)، يُوظَّف اللون بغرض تقديم الصورة البشعة التي عليها القرية، ولا شك في أن للقرية حضورًا خاصًا في وعي يحيى الطاهر عبد الله، يقول في حوار معه:" أنا ابن القرية وسأظل. فتجربتي تكادُ تكون كلها في القرية، والقرية حياة قائمة هي الكرنك في الأقصر، أي طيبة القديمة، وأرى أنّ ما وقعَ على الوطن وقعَ عليها، وهي قريةٌ منسيةٌ منفيةٌ كما أنا منفيّ ومنسي"(٢٤).

إمعانًا في إبراز فداحة هذه الهيئة، راح السارِدُ يتخيّل العزبة التي يُقيم فيها منطقة كبيرة كطائر الرّخ الأسطوري، راقدًا فوق بيضته، ذات الحجم الخرافي الكبير، تُخفي تحتها طبقة ليفية من وبر الجمال، وشعر النساء المتوحشات، وصوف الخراف البرية، وفراء أرانب الجبل وأمعاء التماسيح والقنافذ، مع جوف عميق تسبح فيه أسماك كبيرة وصغيرة وعقارب وأجساد عارية، ودروب غارقة في العتمة، ومواء القطط، ونبْح الكلاب، وعواء الذئاب. هذه الهيئة جعلت السارد يُلخّص موقفه من هذه العزبة في وصفيْن بشعين صدَّر بهما القصة، هما: (الساحة الخراب)، و(المكان القذر).

هذا السياق المُوحش، جعل من اللون الأسود لونًا مهيمنًا، يستمد معانيه من الخراب الذي عليه العزبة، منذ اللحظة التي هبط فيها السارد من القطار، متوجهًا إليها، يقول: "كانت ترقد بيوت العزبة: **كتلة فاحمة** صماء"(٢٥)؛ ثم تدريجيًّا مع كل خطوة يخطوها يضعنا ـ مستعينًا بهذا اللون ـ أمام الأثر السوداوي السيئ الذي

ترسّب في نفسه لحظة إدراكه حقيقة أنه لا فكاك من رؤية هذه المشاهد المُترديّة: "آنئذٍ: أحسّ بأنها **الكوابيس السوداء رفيقة الرعب** ـ حيث يأخذ عالم الشعور والجسد والروح وزنه الثقيل"(٢٦). الإحساس نفسه يصحبه مع تخيّل مشهد مروره عبر الدروب الضيقة المؤدية إلى بيته: "كان محاصرًا بالسكون **والظلمة** والتعب"(٢٧).

مع تطور علاقة النفور والاشمئزاز بين السارد وهذا المكان، راح يقصد منه يُسقط هذا السواد النفسي على كل ما كان يمرّ به من أشياء: "ككل مرة: يستدل بأشجار الصفصاف: **سوداء ملتوية** الأعناق، ودائمًا هي رائحة الماء العطن: تنفذ حادة إلى المعدة"(٢٨)؛ تأكيدًا منه على فكرة أنَّ الأمر لم يكن مؤقتًا وعابرًا، إنما هو قدر لا بد من الاستسلام لسطوته، طالما أنه لا يوجد بديل آخر للعيش فيه.

في مكان مُهمّش كهذا، كيف لمشاعر الحب والأُنْس أنْ تشتعل وتكتمل في نفوس العُشَّاق والحالمين؟! هذا ما انطلقت منه قصة **(الوشم)** التي يُفهم منها أنَّ المكان حسب المنظور التخييلي ليحيى الطاهر عبد الله، لم يترك أيّ مُتنفّس للشخصية كي تحيا حياة كريمة، كما هو شأن (جابر) اليتيم، الذي يلخّصُ السردُ حياته في جملة مكثفة دالة: "ليعرف جابر العمل المهلك القليل القيمة مع أعمامه في العشيرة منذ طفولته ـــ إن كانت له طفولة في حياته"(٢٩)، ولما كبر وجد نفسه هائمًا في عوالم فاطمة؛ ابنة عمه عبد الرسول، غير أن تحقيق الوصال بينهما مرهون بتوفير مهرها، وهو جمل يُقدّمه إلى عمّه، ورغم أنّ هذا قد يبدو مهرًا بسيطًا، إلا أنّ القارئ يُفاجَأ بأنَّ جابرًا بلغ مبلغًا من الفقر لا يستطيع معه تقديم هذا المهر خصوصًا بعدما تنكّرت له عشيرته، فما كان منه إلا أنْ اكتفى بنقش وشم على جلده، على هيئة قلب بداخله جمل، له وجه إنسيّ، ثم انكفأ على نفسه، تحيطه الهلاوس وأحلام اليقظة.

بناءُ القصة من خلال هذيْن الحدثيْن المتداخليْنِ: (الحب، والفقر)، نتجَ عنه أنّ اللون المُوظّف اتّخذ دلالتيْنِ مُتضادتين، فكان اللون المهيمن وهو الأسود على غير الشائع عنه، مطعَّمًا بمعاني الإثارة والإغراء والعشق، وهي معانٍ اكتسبها من ارتباطه بالهيئة الشكليّة التي عليها فاطمة، تلك التي لم يستطع جابر في تخيلاته مقاومة إغراء فتنتها: "كانت البنت فاطمة صاحبة تفانين في تزويق نفسها، فالكحل في عيون حريم وبنات العشيرة **أسود** والكحل في عيني فاطمة **أخضر**. والبنت

فاطمة تلعب بشعرها لعب الحلوة المهرة، فمرة ترميه ضفيرتين **طويلتين سوداوين** خلف ظهرها، ومرة تتركه يتدلى **قُصّة سوداء** فوق الجبهة تُشبك فيها خرزة **زرقاء**، وأحيانا تُطلقه بحرًا **هائجًا أسود**"[٣٠]. هنا يُلاحظ أنّ السرد وظّف اللونين: الأخضر والأزرق، تخفيفًا من وطأة الدلالة التشاؤمية الشائعة عن اللون الأسود، وليصبغا عليه دلالات إغرائية تسهم في اتساع مساحة السرد والكشف عن المسكوت عنه في وعي جابر.

هذا الإغراء، كان هو السبب في أنْ يفكّر جابر في كافة السبل التي تمكنه من توفير ما طلبه عمّه، حتى وصل به الأمر إلى التفكير في السرقة، ما جعله يعيش في هواجس نفسية توقَّع معها ما يمكن أنْ يُلاقيه من قبِل العمدة والخفراء وعسكر السجن، هؤلاء الذين كان اللون أكثر تعبيرًا عن جبروتهم وعنفهم، باعتبارهم التمثيل الجلي للمكان الذي يعيشُ فيه جابر، حينئذٍ تحوّل الأسود من الإغرائية والإثارة الأُنثوية، إلى الدلالة الكنائية القائمة على التهكّم الجمعي، يقول السارد، مُصوّرًا التردي النفسي الذي عليه جابر في تخيّلاته: "ثم يقضي جابر المسكين السنوات **بالسجن المظلم** الرطب الذي يحرسه **عسكر غلاظ شداد** قلوبهم أيضًا غليظة **ومن حجر أسود** كأحذيتهم **السوداء الغليظة**"[٣١].

هذا التحوّل الوظيفي للون دليلٌ جلي على فاعليته، وأنّ توظيفه لم يكن لأجل منح السرد صفات تزيينية بصريّة، إنما كانت له غايتانِ: الأولى: استنطاق المشاعر والأحاسيس (الوجدانية) التي عليها جابر في علاقته بفاطمة؛ التي تُمثّل له حلمًا صعب المنال. الغاية الأخرى: تعرية موقف الكره والنفور من قبل جابر لكلٍّ من العشيرة، وعبد الرسول والعمدة، والخفراء؛ هؤلاء الذين يمثلون القوة القاهرة بالنسبة له.

- **المكان والثقافيّة الشعبيّة:**

في مرحلة تالية من التخييل القصصي لدى يحيى الطاهر عبد الله، فإنه حرص على وضع قارئه أمام حقيقة أنّ المكان المُهمش ـ على المستوى المعرفي ـ غالبًا ما يكون أرضية خصبة لنمو الجهل وغلبة التفكير الخرافي العجائبي؛ وهذا ما جسدته قصص: (الموت في ثلاث لوحات)، و(حكاية برأس وذيل)، و(الجَدّ حسن)، و(حكاية الصعيدي).

ففي قصة (**الموت في ثلاث لوحات**) هناك رغبةٌ عارمةٌ في تأكيد فكرة أنّ كل ما في هذا المكان يدعو إلى النفور، فعدم الاهتمام به والنظر إلى احتياجاته اجتماعيًّا وثقافيًّا، جعله منبتًا للجهل، الذي لا يمكن الخلاص من نتائجه السلبية إلا بالموت، الذي يُمثِّل ـ حينئذٍ ـ علامةً سيميائيةً دالةً تُشير إلى موت الطبيعة الإنسانيّة بكافة مُشتملاتها: المكانيّة والفكريّة. ففي اللوحة الثانية الخاصة بالفتاة (فهيمة)، كان الموت حلًّا ناجعًا، لإنقاذها من آلام الأساليب الشعبيّة التي اتّبَعها حلاقُ الصّحة في علاجها من الحمى، يقول السارد: "فأوقد نارًا وحمى مسمارًا وكوى رأس فهيمة ثلاث مرات، وقال المأمون المدكلم: بذلك أكون قد قتلت الدم الفاسد العكر"(٣٢).

ما يهمنا أكثر هنا هو أنّ اللون كان حاضرًا في تشكيل جزئيات الفضاء المأساوي الذي عليه هذه اللوحات الثلاث؛ كعلامة دالة ـ أولًا ـ على المرض والزوال والفناء، ففي لوحة (الأب) بخيت البشاري، يقول السارد: "رفعت حزينة عنه الغطاء ورأت الوجه وقد شرب الألوان الثلاثة: **الأسود والأصفر والأزرق** ـ فخمنت أنه الموت"(٣٣). هذا الوصف اللوني نفسه قد تصدّر لوحة فهيمة، يقول السارد راصدًا حالة الحزن التي صاحبت الأم نتيجة مرض ابنتها: "وهالها أن رأت وجه ابنتها وقد شرب الألوان الثلاثة: "**الأصفر والأسود والأزرق**، قالت نفسها: هي الحمى المميتة"(٣٤).

إضافة إلى ذلك، فإن أهمية التوظيف اللوني في لوحة فهيمة، تكمن في أنه أشار إلى نوع المرض وهو الحمى المميتة، بينما في لوحة (الأب) اكتفى السرد في بدايته بالإشارة إلى المرض بجملة: "المرض المكروه أقعده من عامين"(٣٥)، ما يجعلنا نظنُّ بأنّ مرض البنت هو نفسه مرض الأب، وأنه بذلك يُتوقّع أنّ الأساليب العلاجية المميتة التي استُخدمت مع فهيمة من قِبل حلاق القرية هي الأساليب نفسها التي استعملت مع بخيت لمدة عامين، ظلّ فيهما مُمدًّا على سرير صنعه من جريد النخل. هذا التوقّع القرائي يزيدُ من فاعلية إشارة اللون في لوحة فهيمة إلى نوع المرض، وأنه (أي اللون) استنطق ما لم يقله السارد في لوحة الأب، من نقدٍ مُوجّه وتهكم من حالة الفقر التي عليها أهل هذا المكان.

إنّ كل شيء في المكان حي ميت، لذلك كان طبيعيًّا أنْ يُقدم الموت في اللوحة الثالثة متناغمًا مع الهيئة التي عليها هذا المكان: "ولكنها ستحتمي بهذا الذي يقف فوق رأسها. وابتسمت حزينة للرجل **الكبير الأسود العاري**"(٣٦)، وأنه رغم وحشية

هذه الهيئة، إلا أنه (أي الموت) كان بمنزلة أداة طمأنينة للأم (حزينة)، لأنه الوحيد الذي سيخلّصها من ملاحقة عيون الجنيات لها، هؤلاء اللاتي بحسب تصورها هن السبب في إصابتها بالحمى، مثل: زوجها وابنتها. فأي حُمّى هذه التي تجعل الشخصية تحِن إلى السواد وتألفه؟ إنّها حمى الواقع ومشكلاته غير المنتهية، تلك التي لم تحتمل الشخصية سطوتها أو مواجهتها، لأنها أفسدت عليها كل ما يبقيها على الحياة، فلم تَعُد قادرة على الحركة: "هناك أيضًا دم فاسد يعكر الدم النقي الذي يحفظ لفهيمة الحياة"(٣٧).

في قصة (**حكاية برأس وذيل**)، يُقَدَّم الفقر ودوره في انتشار الجهل عبر ثنائية الإنسان والحيوان، فقد نصحَ الصاحبُ المُجرّبُ، الذي لم يُعيّن السردُ له اسمًا محددًا في إشارة إلى كثرة هذا النمط من الشخصيات ذات الفكر المغيّب؛ نصحَ جادَ المولى بأنّ علاج زوجته من آلام الروماتيزم هو: "أن تأكل أم شعلان لحم قطة **سوداء**، قطة **سوداء**، وبالبيت قطة بيضاء!!"(٣٨)، ومع إدراك جاد المولى أنه لا يملك المال الذي يعالج به أم شعلان وأنه حرام عليه إذا طلقها، قاده تفكيره بعد طقس طويل من شرب الأفيون إلى تنفيذ هذه النصيحة عبر خطة محكمة، منطلقها أنه لا فرق بين لحم القطة إذا كانت سوداء أو بيضاء: " قال جاد المولى: "ها هو ثمر السنط المر في الماء.. والماء غلى وصار **أسود**..أدلقُ الماء مغليًّا على القطة البيضاء فتدوخ وتصير **سوداء**..ثم أهز أم شعلان فتصحو من نوم وترى القطة **سوداء** فيدخلها اليقين..وبالقضيب وهو من حديد أضرب القطة وأضرب حتى تصير ضعيفة فأذبحها"(٣٩).

لكن على غير المتوقع دخلت القطة في صراع عنيف مع جاد المولى، فخمشته وعضته، فما كان منه إلا أنْ يُطيل في ضربها حتى ماتت، ولأن شرط العلاج هو الذبح ثم الأكل، يفشل العلاج وتنتهي حياة أم شعلان كسيحة، وكأنّ كل شيء في القصة يسعى لتأكيد فكرة أنّ واقع القرية كُتب عليه أن يعيش في ظلام دائم، أو بتعبير السارد: "لكنه ما وقر في النفس من زمان بعيد صنع للجدود كل هذه القبور: وبذلك **خبرنا الغراب الأسود**"(٤٠).

أما قصة (**الجد حسن**)، فتؤسِّس عالمها التخييلي على فكرة ارتباط الوعي الإنسانيّ بالتفكير العجائبي عبر التوحّد مع عوالم ما وراء الواقع، من منطلق أنه ملمح من ملامح تأثير المكان الأثري المتمثّل في المعبد القديم، وهو ما تمّ اختزاله

في تجربة (الجد حسن)، الرجل الذي يربو عمره على الثمانين عامًا، ولديه كثير من الأبناء والأحفاد، الذين يمارس عليهم هيمنته بصفته كبير العائلة، وهو في الوقت نفسه الخبير بالمكان وبكافة تفاصيله، خصوصًا الكنوز المدفونة في الكرنك القديم، تلك التي لم يكن من السهل استخراجها والتنعّم بخيراتها، فقد طُمست بالسحر وحُفظت بالتعاويز التي لا يستطيع فكّ طلاسمها إلا أصحاب الخبرة والدراية بعوالم الآثار، لذلك كانت مصدرًا للوساوس والخيالات التي كانت تنتاب الجد حسن ليل نهار.

مع هذه الوساوس يحضرُ التوظيف اللوني، مُغَلفًا بدلالات التأمّل واستنطاق الوعي المخبوء في الذاكرة الشعبيّة التي يُمثلها الجد حسن، خصوصًا فيما يتّصل بالتماهي مع عوالم ما وراء الواقع، تلك التي يُخيّل له معها بأنّ هناك نقطة سوداء على البُعد، سرعان ما تقترب منه لتتجسد في هيئة جمل أسود، على هذا النحو: "يرى الجد حسن الدور بامتداد الدرب على الجانبين.. ينحني الدرب هناك بعد بيت أحمد الراوي، تبقى ساكنة تلك **الجثة السوداء** الكبيرة الملقاة عند المنحنى حتى ينتهي الدرب: أشبه **بجمل أسود** كبير وقد برك"[٤١]، وفي موضع آخر: "اختفت البيوت بالتدريج، البيوت البعيدة أولًا، ثم تلك القريبة بدأت تختفي، وصار الجمل بمواجهة الجد كبيرًا **وأسود، أغمض الجد عينيه..الكون فسيح لا حدود له**"[٤٢].

هنا اكتسب اللون دلالته الرمزية من المعرفة الصوفية التي ترى "أن الأسود هو لون الوجود الإلهي، أي اللون بمعناه الأصلي، وهو الحاوي كل الألوان، حيث لا يمكن أن تميز لونًا آخر في داخله"[٤٣]؛ ولذلك وجدنا في النص جملًا تدور في هذا الفلك الصوفي: "كل شيء الآن ببكارة الخلق الأولى، وتلمح عين المؤمن النقطة السوداء، تبين صغيرة، تكبر كلما اقتربت للرائي"[٤٤]. ثم تتطوّر هذه العلاقة التأملية مع هذا اللون، ليكون محطة سردية تكشف تدريجيًّا جانبًا من العلاقة التصادمية التي كانت بين الجد حسن، والمغربيّ، هذا الرجل الجشع اللئيم، الذي يأتي في ثوب مُمزق، متنكرًا في هيئة شخص متسول، شكّل للجد حسن كابوسًا مزعجًا، يقول في صورة حديث نفسي: "وهو الوحيد الذي يعرف مكان الكنز الذي ربما دفنه الأجداد أصحاب الحيل الكثيرة. يُغافلك الأفّاق ويقتل حارس الكنز الذي هو من جان ويختفي المغربي فلا تعثر له على أثر"[٤٥].

في نهاية المطاف كل هذه الخيالات تُفضي إلى شيء واحد، لا يمكن لعين الجد حسن أن تنكره أو أنْ تفلت منه، وهو الموت، غير أنه يأتي هو الآخر مُغلفًا بعوالم عجائبية تتناسب مع الفضاء المكاني العام، المُؤسس على الوهم والتّخييل: "وها أنت تطلب النعاس وككل ليلة تطاردك رؤيا الظهيرة (ثلاث أرامل ثلاث شقيقات من بنات الجن، **أرديتهن السوداء** غطت منهن الرأس والقدم..قاعدات هناك تحت أشجار التمر حنة وسط تلال المقابر"(٤٦). مع الموت المُمهد له بعالم الجنيات، يضعنا السردُ أمام تحول درامي لماهية اللون من كونه وسيلة للتأمل والمكر، إلى كونه علامةً دالةً واضحةً على انتفاء الحياة: "هب الجد حسن: الموت يأتي متنكرًا في ثوب النوم الطويل..ولا شيء سوى **ظلام شديد. ظلام بلا** حدود"(٤٧)، ومن ثمّ بقاء الكنوز مدفونة بأسرارها وطلاسمها في صراعها الأبدي مع المغربي ومن على شاكلته.

في الأخير، يهدف التوحّد مع العوالم العجائبية في قصة (**حكاية الصعيدي**) إلى تأدية دلالات اجتماعية مكانية أوسع، مُنطلقةً من حالة هذا الصعيدي الفقير المُعدم، ولما هدَّه التعبُ، نامَ تحت حائط الجامع القديم، لكنه لم يكن يعلم أنّ هذا النوم سيكون هو النوم الأخير له في القرية، حيث يغادر مُجبرًا إلى المدينة، وفيها يذوق عذاب الفقر والجوع، وضرب رجال الشرطة، والصدام مع الحرفيين من أهل المدينة، ثم كانت معاناته الأخيرة مع عمال البنّاء، وما تبع ذلك من فشل حلمه في أن يكون بوابًا لإحدى العمارات.

عبر هذه الرحلة المُضنية، تم توظيف اللون بغرض بيان المفارقة التي عليها الأوضاع في كل من القرية والمدينة، حيث الفقر والانغلاق، وغلبة التفكير الغيبي الخرافي وأعمال الدجل، مُتجسدًا في الجنية التي أجبرت هذا الصعيدي على ترك القرية بعدما تسبّب في موت طفلها. يصف السارد هذه الحالة، فيقول: "صحا على صرخة، فوجدها فوق رأسه تبكي، **تلبس الأسود** وتحمل بين يديها طفلًا ميتًا. قالت: يا فلان يا بن فلانة هل ضاقت بك الدنيا الواسعة فلم تجد غير هذا المكان تزاحمنا فيه أنا وأولادي"(٤٨). في مقابل انفتاح المدينة، مُتجسدًا في اللون الأبيض؛ لون جسد الراقصة، التي كان الناس يتحلقون حولها أوقات أفراحهم وإجازاتهم من العمل: "دعوه مرة إلى حفل ختان أحياه مطرب بأرغول **وراقصة لحمها أبيض**، تدق الصاجات فيقوم ناس ويقعد ناس"(٤٩).

دليل هذه المفارقة المكانية، **أولًا**: انتصار الراقصة لذلك الحرفي من أبناء المدن، الذي راح يتفاخر على الصعيدي: "وعلى كلام الحرفي قعدت الراقصة تعجن لحمها الأبيض وغنى المغني أغنية"[٥٠]، **وثانيًا**: تصوير مشهد تجنّب الصعيدي السهر مع أهله الصعايدة في الليالي المقمرة، والسبب في ذلك، هو استحضاره مشهد الجنية لحظة رحيلة من القرية: "فصرخت فيه: لو لم أكن جنية مؤمنة، بنت جنية مؤمنة، بنت جنيّ مؤمن، لركبت كتفيك **عامين قمريين**، كما تركب الدواب يا دابة"[٥١]. وكأن القصة تريد إبراز فكرة أنّ وعيًّا كهذا يربط مصيره بسطوة آخر غيبي، طبيعي أن يكون مستعبدًا ومنبوذًا في أي مكان يذهب إليه، وأن يكون مصيره الموت، كهؤلاء الصعايدة، الذين ماتوا من قبله، بنوا العمارات ولم يكونوا من أصحابها.

ثانيًا: رمزية الألوان وقمعُ السلطة السياسية:

ربما كان هذا السياق القصصي المبني على أساليب القمع والعنف، وغيرها من الأساليب التعسّفية غير المبررة التي مُورست على الأنا الساردة؛ هو تجلٍّ واضح لتجربة الاعتقال التي تعرّض لها يحيى الطاهر عبد الله في فترة الستينيات، فقد كان ـ كما يذكر محمد بدوي ـ كاتبًا ثوريًّا غير قابل للتكيّف مع من حوله، يلهجُ بآرائه الثورية في المحافل، فاعْتُقِل مع زميله الأبنودي وآخرين في عام ١٩٦٦م، وأُطلِق سراحهم في مارس ١٩٦٧ بعد زيارة جان بول سارتر لمصر في هذا العام[٥٢].

إذا ما تركنا هذا التفسير المؤسَّس على مرجعية واقعية، فإن القارئ لقصص يحيى الطاهر عبد الله، يستطيع بوضوح استنباط هذه الأحداث المربكة وما رافقها من مواقف ثورية رافضة، وذلك من خلال الإشارات التاريخيّة التي كانت تُذْكر بين الحين والآخر، وهو يحدد بطريقة غير مباشرة المساحة الزمنية التي يتحرك فيها تخييله القصصي، كأنْ نجد: "وقال: اترك هذا المكان فورًا، قلت لماذا؟ قال: إنه الجنون ـ وأن الأرض تدور وإننا في ١٩٦٦م، وكنت أعرف، وقال: نحن الذين نطعم الجواد وتحت الحافر يسقط البشر"[٥٣].

عبر هذا الإطار العام، تمّ توظيف الألوان، بهدف إبراز تجليات هذه العلاقة غير المتكافئة بين السارد والسلطة، والغرض الأساسي من ذلك هو فضح سلبية الوعي السلطوي والتهكم من أساليبه القمعية التي سعت بكل السّبل لطمس الحريات.

كلّ ذلك في إشارة واضحة إلى أنّ كل شيء في فترة الستينيات تكاتف لتقييد حرية الفرد اجتماعيًّا وثقافيًّا سواء في القرية أو المدينة، كما هو الشأن في قصة (**معطف من الجلد**)، حيث يكتسب اللون أهميته من استعماله رمزًا ساخرًا يُحيل إلى رجال السلطة وما ينتهجونه من أساليب عنجهية في ملاحقة مَنْ يخالفهم الرأي، كشوقي المطارد ليل نهار، لأنهم يبحثون عنه في كلّ مكان، يقول لحظة تفكيره في صديقه محمد: "قد أبقى عنده لمدة أسبوع حتى أُفكر أو أجد مكانًا آخر ـ ستكون درجة الجنون الذي يطاردني قد هبطت قليلًا"(٥٤).

هذا السياق المُضطرب استحضر معه لونًا يتفق في تجلياته مع قوة الأزمة التي عليها حياة شوقي، فكان اللون الأحمر بما يحيل إليه من خطر لا يتوقف، صرّحت به القصة مباشرة على لسان شوقي: "كان هناك ـ أمام البوابة المغلقة ــ ثلاثة أشخاص، وبدا لي **الذراع الأحمر** الممتد بعلامة الخطر..كما لو كان مُعلقًا ومتدليًّا من السماء، وبدت لي المسافة بين السماء والأرض قريبة جدًا"(٥٥). نتيجةً لذلك أصبح هذا اللون ــ على امتداد القصة ــ وسيلة من وسائل القهر بشكليه: (الخارجي والنفسي)، ولا سبيل للنجاة منه. هذا ما يمكن فهمه بوضوح من خلال مشهد مراقبة شوقي لابن صديقه محمد في اللحظات القليلة التي أمضاها عنده، يقول: "وكان **الضوء الأحمر يزحف بظلاله**..هناك في الحجرة الأخرى المفتوحة: تعلّقتُ بساق الطفل ـ النائم ـ العارية لأهرب من عينيه"(٥٦).

ويبدو أنّ قصص يحيى الطاهر عبد الله المُتعلقة بالمطاردة الأمنية تحديدًا، تتوالدُ من بعضها البعض، ففي قصتي (**أنشودة الطراد والمطر**) و(**فانتازيا.. العنف القبيح**) يُخيَّل أنه أراد تصوير حالة سارده المُطارَد باستمرار بعدما فشلت محاولات بقائه عند صديقه محمد، فماذا حدث؟

الذي حدث هو أنّ القصتين (مُتشابهتي الأجواء) تشيرانِ إلى أنّ المطاردة لم تتوقف، من قبل النّسور المدربة ــ حسب وصف السرد ــ ورغم ما بذله من محاولات مضنية للهرب، إلا أنهم في النهاية نجحوا في الإمساك به، ثم اقتياده إلى قبو مظلم أسفل الأرض، وهو لا يعلم سببًا واضحًا لملاحقته في كل مكان، فقد كان فقيرًا، يحرص دائمًا على الانتظام في الإيقاع الجماعي العام الساكن الذي لا خطر منه، ولا يعرف من العالم سوى المساحة التي بين قدميه، هذا ما أشارت إليه حركية الألوان التي دلّت بوضوح على أنه كان من ضمن هؤلاء الذين يشعرون بوطأة

النظر إلى الأضواء، لذا فهم يتجنبون النظر إلى أعمدة الإنارة، ويفضلون العيش مع ما يمنحه لهم أسفلت الشارع، هذا الذي أصبح مُعادلًا موضوعيًّا لهذه الشخصية المطاردة، مُوحيًا بانكسارها وإذلالها، كما يشير السرد في (فانتازيا..العنف القبيح): "انتظم في الإيقاع الجماعي: بهدوء كالمعتاد، الأضواء على الأسفلت تلمع..**الأسفلت الأسود،** أعمدة النور واقفة كالرجال..واقفة تسقط الظلال على أرض الشارع المبلول **الأسود الأسفلتي اللامع**"(٥٧). الصورة السردية نفسها في قصة (**أنشودة الطراد والمطر**): "كانت أضواء المدينة تبدو من بعيد ـ في الظلمة ــ كنجوم هاوية بين الأرض والسماء المنطبقتين، وكنتُ أضرب الشارع المبتل بخطوات سريعة وكنت أتابعها وكانت تعود بدق المطر على **الأسفلت الأسود اللامع** مع صوت الماء الهارب للبالوعات"(٥٨)؛ وفي هذا تأكيد لما ذهبنا إليه من القول بأن اللون الأسود في القصتين يرمز إلى الانكسار.

إضافة إلى ذلك، وإمعانًا في التهكم والرفض الصامت، فإنّ قصة (فنتازيا..العنف القبيح) عمدت إلى تقديم اللون في هيئة مفارقة تصويرية تهدف إلى نقد ازدواجية المعايير لدى هذه السلطة، وذلك عبر توظيف مشهد مركزي يلمح بفكرة أنه في حين يعيش الغريب في مصر آمنًا مطمئنًا لا يُلتفت إلى مسالكه الشاذة، تلك التي حمل فيها **اللون الأحمر** هذه المرة دلالات الإثارة والإغراء، من زاوية أنّ "اللون الأحمر يتضمن حرارة وإثارة حسية، وقد أطلق البعض عليه اللون الشهوي"(٥٩)؛ يُنكَّل بأبنائها البسطاء. هذا ما يُفهم من عرض حياة هذين الرفيقين اللذين لا يفترقان أبدًا: العجوز الإيطالي (المُتصابي)، والشاب الجميل ذي الأصول اللبنانية، الذي أطال السردُ في وصف هيئته الجسدية: "الجميل صورة مماثلة للمثل الأمريكي الذي يؤدي دور الدركي في أفلام شركة بارمونت الأمريكية: بنطلون ضيق، إسراف في الحركة وانفعالات حادة وانضباط مفاجئ..من العنق تتدلى سلسلة ذهبية، تنتهي بصليب ذهبي يتأرجح على الصدر العاري..القميص المفتوح. **أحمر أحمر أحمر**.. وياقته طويلة حادة الأطراف"(٦٠).

شعور السارد بالغربة بعد رؤية هذيْنِ الشخصين في البار، الذي احتمى به حتى يتوقف المطر في الخارج؛ جعله يتذكر حياته المضطربة باستمرار، ما دفعه إلى البكاء، والخروج مسرعًا وهو يبصقُ ويُغمغم بقوله: "السفلة"؛ قاصدًا هؤلاء الذين كانوا في استقباله، وكلُّ أمله هذه المرة ألا يُمعنوا في ضربهم وعنفهم.

على صعيد آخر، إذا كان يحيى الطاهر عبد الله في قصة (**الوشم**) قدّم لنا من قبل أثر المكان المهمش في طمس مشاعر الحب المُتدفقة في نفس جابر، فإنه هذه المرة في قصتي (**الشجرة**)، و(**أنا وهي وزهور العالم**)، يضعنا أمام دور القمع السلطوي في تحقق القهر النفسي في بُعده الرومانسي، ومن ثم إسقاط هذا القهر على الأشجار والنباتات والزهور، تصويرًا للانهيار النفسي الذي تعيش فيه الشخصية، ليتخذ اللون مع هذا الإسقاط دلالات رومانسية خاصة، جسدتها قصة (الشجرة)، حيث تم توظيف اللون الأبيض ضمن فضاء التذكّر الذي أُسِّس على علاقة عشق غير مكتملة بين السارد وصديقته التي كانت بانتظاره في الحديقة، وهي لا تعلم أنّ حبيبها قد كُتب عليه الشقاء الأبدي، فهو مطارد باستمرار على الرغم من قطع علاقته بزميله عندما عرف أنه خالف الأوامر وأمسكت به الشرطة، فقد كانت غايته المنشودة هي العيش بسلام مع مَنْ أحب عند تلك الشجرة التي حَفر على ساقها اسميهما، لتصبح رمزًا لحياتهما المستقبلية الصافية التي ينشدانها معًا، يقول: "يا لها من شجرة..جذورها الواضحة فوق الأرض تسعى طالبة لماء العين البعيدة.. **لحاها أبيض ناصع البياض**..**أوراقها الخضراء** تلمع كأنها أجنحة الطير ترف تحت الشمس"(٦١).

ولأنّ حياة هذا السارد مبنية على التحولات غير المتوقعة، كان طبيعيًا أن تشاركه هذه الشجرة التحولات نفسها، فتخلّت هي الأخرى عن عوالم الوجد والحنين، وفضّلت أن تكون علامة على الرثاء الذاتي خصوصًا، وأنّها كانت شاهدةً على اللحظة التي أمسكوا به دون أن يجرؤ على فعل أي شيء: "قالت أذكر يوم أعطتنا ما يعطيه ثدي الأم: **كان لبنًا ناصع البياض**. قلتُ: أذكر..كان **دمعًا ولم يكن لبنًا ناصع البياض**"(٦٢)، وهذا سياق يتلاءمُ مع النتيجة التي وصل إليها في نهاية علاقته بالحياة عمومًا: "حدّثتُ نفسي بصوت خافت يحبه ضميري"(٦٣).

هذا التقابل الدلالي الذي تتأسس عليه قصةُ (الشجرة) من حيث الشعور بالامتلاء العاطفي في الماضي مقابل البؤس والخواء العاطفي في الحاضر، هو نفسه المنظور الذي انطلقت منه قصة **(أنا وهي وزهور العالم)**، يقول السارد: "كنا بالحديقة ـ أنا وهي، وكنتُ طامعًا في علاقة تربطني بها"(٦٤)؛ ولهذا بُنيت هذه القصة كسابقتها، من خلال الرثاء الذاتي بواسطة إسقاط المشاعر والأحاسيس على مكونات الوجود، فتحولت هذه المكونات بتحول الحالة النفسية للشخصية، ففي

مرحلة الحب والذكريات الحالمة بين العاشقين: "وكان بالحديقة شجر مورق، **وحشائش خضراء**، وطير بأجنحة..إنه الربيع، وتلك شمسه اللينة تنفذ من بين أفرع الشجر بشعاع كأنه الفضة"(٦٥). أما بعد فشل هذه العلاقة نتيجة المطاردة: "كان بالحديقة شجر سقط ورقه وحشائش يابسة..إنه الخريف"(٦٦)، وذلك في إشارة إلى الاصفرار والزوال والفناء. هذا التقابل ما بين الربيع والخريف، أو الحياة والموت، هو ما عبّرت عنه درامية انغماس السارد في زهور الحديقة وتقديمها من منظور نفسي تقابلي: **"ثمة زهور سوداء في العالم"..."ثمة زهور بيضاء بالعالم"**(٦٧)، في في محاولة تصوير عبثية الرؤية الذهنية التي أصبح عليها السارد في نهاية رحلته الحياتية.

من ناحية أخرى، وعلى غير المتوقّع، لم يعفِ يحيى الطاهر عبد الله شخصياته المُطاردَة (المقهورة) من تحمّل مسئولية ما حدثَ لها من ذلٍّ وانكسار؛ ذلك لأنّ الدرس الذي ينبغي تعلمه وقد أصبحنا في عصر العلم والتفكير وصلابة المنطق؛ هو ألا نسمح لأنفسنا بأنْ نُخدع. هذه النتيجة التي خلُص إليها وعي هذا الكاتب، تقودنا إلى التفكير في استنكار ضمني مهم، وهو: ما الذي يدعو الشخص المُطارَد باستمرار إلى الاستسلام لمصير هزلي كهذا، قد يُجبره في النهاية إلى الانتحار؛ ليس إلا نجاة من سطوة هذه المُطاردة؟ إجابة سؤال كهذا يمكن استنباطها من وحي التفاعل مع تجربة الشخص المُنتحر التي عرضتها قصة (**الدرس**)، هذا الذي وجد نفسه فجأةً غير قادر على رَفْع مزلاج الباب الحديدي الثقيل، في محاولةٍ منه لفتح الباب من الداخل، ما جعله يقرّر الانتحار، تاركًا ظهره عاريًّا لطلقات الرصاص التي تثقبه من الخلف، وهو لا يدرك أنّ شيئًا واحدًا كان بإمكانه أن ينقذه، وهو: "المواجهة"(٦٨).

هذا السياق الحجاجيّ الضمني الذي يميلُ فيه الكاتب إلى إدانة الوعي السلبي لهذه الشخصية المهزومة، التي كان مُناصرًا باستمرار لقضيتها؛ جعل التوظيف اللوني في قصة (الدرس) يسيرُ في اتجاهيْنِ، **الاتجاه الأول**: بوصف اللون علامة ساخرة تُحيل إلى الشخص السلطوي المُطارِد، هذا الذي تم تقديمه في صورة تتناسب مع أفعال القمع التي كان يقوم بها، وهي صورة الإنسان البدائي الأول أو إنسان العهد القديم، ليس لكونه لا عقل له، بل أيضًا لضخامة جسده التي تُثير الرعب في نفس كل من يراه، ما جعل اللون الأبيض يكتسب وظيفة إحالية جسدية هدفها

السخرية: "بخطواته الواسعة وقدميه الثقيلتين تحملان البدن العظيم وتهرسان أحجار **الجير البيضاء** الرخوة التي تغطي السطح، انظر لحجم القدم. إنها لإنسان بدائي ولا شك"[٦٩]. وإبرازًا لفداحة هذه الصورة الوحشية عمد السردُ إلى تكرارها في صورة خطاب مباشر من قِبل السارد: "الأمر أُلخصه لك في أن الرجل المتوفى أراد أن ينفلت من ظلمة المكان، ومن مطاردة البدائي الواسع الخطوة الكبير القدم: انظر **إلى الأحجار الجيرية المُفتتة** ـ هاك طبع القدم: من هنا إلى هنا. كان المتوفي يجري. وجرى البدائي خلفه مدفوعًا بلذة الطفل ورغبته في المحاكاة"[٧٠].

الاتجاه اللوني الآخر: كونه إحدى العلامات التي مكّنت السارد (الذي اتخذ قناع المُحقق) من التوصل إلى الأسباب الحقيقية التي أدّت إلى وفاة الشخص المطارد والفترة الزمنية التي مرّت عليها، وذلك بعدما عثروا على الجثة وراء الباب الخشبي، فالدم الذي انفجر بغزارة من الجُرح المُميت في الجبهة، ثم جمُد ويبُس حتى صار إلى **"اللون الأسود المُتفحم"**[٧١]؛ لهو دليل على أن هذا المتوفى قد ارتمى بوجهه نحو الباب، وأن الارتماء كان بقوة وعنف، وقد مرّ على الوفاة ما يتجاوز العشر ساعات، والسبب في ذلك هو رغبته في أنْ يفلت من ظلمة المكان موقع المطاردة. وإذا كان هذا المشهد يُصور حركة الدم على الأرض وتبدّل لونه، فإنّ السارد/ المحقق أيضًا راقبَ هذه الحركة في الجسد نفسه، كدليل آخر على صدق ما ذهب إليه من تفسيرات، يقول: "رفع المزلاج الحديدي الثقيل ليفتح الباب الخشبي الثقيل من الداخل انفرجت أصابع اليد في قسوة ـ كما ترى، عروق اليد نافرة وقد حالت إلى **اللون الأزرق** بعد الوفاة"[٧٢]، ليغادر الأزرق في هذه الحالة دلالته النفسية الشائعة عنه، من حيث اعتباره "لون السكينة والطمأنينة والتسامي، ويُقال إنه أحب الألوان عند الناس في العالم أجمع"[٧٣]؛ ثم يصبح بحسب التخييل القصصي علامةً على الانتحار والقتل والموت، فمن المعروف أن لون الدم هو الأحمر وعندما يتحول إلى الأزرق فهذا يعني احتباس الأوكسجين في الدم وفساده[٧٤]؛ وهو ما تشير إليه الجملة المركزية: (عروق اليد نافرة) التي تدل على المحاولات القوية التي بُذلت في فتح الباب.

بهذا يتبين أنّ اللون كان أحد الأدلة التي اتكأ عليها السارد/ المُحقق، أولًا: لإدانة سلوك الشخص المتوفى/المنتحر. وثانيًا، لبيان غباء الشخص (ممثل السلطة)، الذي ما كان له إنجاز مهمته، لولا الفرصة التي قدّمها له هذا المُنتحر، حيث الاستسلام

المطلق، لرصاصات البندقية التي أحرقت ثوبه، وجعلت ظهره كمصفاة بها ألف ثقب.

ثالثًا: الألوان وصورة الآخر العدواني (المُستعمر):

في هذا السياق لم يكن القهر مُمارسًا من قبل أبناء البلد على بني جلدتهم، إنما مُورس من خلال أجنبي غريب كان أكثر قمعًا ووحشية، لذلك ارتأى يحيى الطاهر عبد الله ضرورة توسعة نطاق سياقه التخييلي، من خلال رسم صورة عبثية للهيئة المُخزية التي كان عليها هذا الأجنبي، الذي هدف بكل السّبل إلى طمس هوية مصر، وجعلها مستعمرة تابعة له، كما هو الحال في قصة (**من الزرقة الداكنة حكاية**) التي ترصد موقف الأنا الساردة من الآخر الأجنبي؛ كاشفةً زيف وعيه وألاعيبه الشيطانية التي يبتكرها في الخفاء والعلن، بهدف السيطرة على البلاد واستغلال خيراتها؛ كما فعل الكونت الإيطالي أثناء تواجده في مصر.

مع جشع هذا الكونت وطمعه تم تحميل اللون بمرجعية تاريخية، جعلت وظيفته الأساسية وظيفة استعارية ساخرة؛ وذلك لأنّه لمّا كان اللون الأزرق تحديدًا يُمثل في إيطاليا لون السيادة ويرتبط بالملوك، فهو اللون المفضل لدى الإيطاليين، لأنه يذكرهم بأسرة (سافوي) وما قامت به في القرن التاسع عشر من جهود مُضنية في سبيل توحيد البلاد، لذا عُرف عندهم هذا اللون بأزرق سافوي*، فضلًا على أن "الأزرق يرمز من بين ما يرمز إلى الرغبة في التحكم والقوة"(٧٥)؛ لما كان الحال هكذا، كان منطقيًّا أن تتكئ القصة على هذا اللون تقديمًا للكونت وأعوانه من المرتزقة: "ودسّ رأسه الأصلع تحت **قبعة زرقاء**، وأشار بيده الممسكة بالغليون ـ فهرول نحوه الجندي الأستكلندي بخوذته ذات الريش **الأزرق** وثيابه **الزرقاء الزاهية**...شرب الكونت المحب للشراب زجاجة وهو واقف وزجاجة وهو قاعد على درج المطار..وفرك راحتيه فتحركت باتجاهه **عربة زرقاء** مقفلة، نوافذها تغطيها **الستائر الزرقاء**"(٧٦).

مع تطور علاقة الكونت بالمكان، تطورت الرمزية اللونية، حيث الإحالة إلى الدلالة النفسية الكاشفة عن خباياه وحلمه في السيطرة على النيل، فأصبحت هذه الزرقة كئيبة داكنة: "من شرفة الفندق المطل على النيل أطل الكونت الثمل، ورأى النيل رجالا بثياب الموج **الداكنة الزرقة**، وقد تناثرت حواليهم **النجوم الزرقاء** ـ فهاجت روحه واشتاقت للفعل"(٧٧)، فهذه الزرقة تُصوّر موقف الأنا الساردة من

ناحية، وتحوّل المكان من ناحية أخرى، خصوصًا مع حِرص الكونت في المخطط الذي رسمه على دهان البيوت بلون أزرق، في إشارة إلى جعل المكان مستعمرة إيطالية. ثم لما نجح هذا الكونت في تغييب وعي فئة من أصحاب الأرض، هؤلاء الذين سقطوا في أوهام السيادة وتملّك الأرض، حتى لو كان المانح أجنبيًّا غريبًا، أفرز اللون الأزرق الداكن لونًا آخر عاونه في رسم الصورة العبثية التي جسدها خطابُ الكونت: "لقد وثقتم بي وقد وهبتكم البيوت..وها أنتم أمامي **سادة بحلل سوداء** وأحذية تلمع تتمخطون في مناديل"[٧٨]، فالأسود هنا يُمثل مُعادلًا موضوعيًّا لهذه الفئة الخانعة، يُصوّر استلاب وعيها، واستعباد إرادتها، يقول السارد: "ورفع الكونت كوبه ـ **فرفع الأسافل أكوابهم** وقرعوها كأنهم السادة منذ زمن بعيد"[٧٩]، وذلك في إشارة إلى المصير الأسود الذي ينتظر المكان مع هذا النبت الشيطاني.

تدريجيًّا في سياق الموقف من الآخر العدواني يتجاوز وعي يحيى الطاهر عبد الله فكرة تصوير هموم الشخصية المصرية في فضائي (القرية والمدينة)، كما خَبرها وعاينَ تجاربها عن قُرب؛ يتجاوزها إلى تصوير هموم شخصيات (عربية) أخرى أكثر تهميشًا وبؤسًا، تعيشُ منفيّةً خارج حدود وطنها، وتحتاج هي الأخرى إلى من يتبنّى قضاياها ويُمسك بأحلامها وتطلعاتها، وهذا إنْ دلَّ فإنّما يدلُّ على وعيه بقضايا أُمته العربية، خصوصًا في فترة الستينيات، التي ارتبطت في الأذهان بفكرة الصراع مع الآخر العُدواني، متمثلًا في الكيان الإسرائيلي.

من هذا المنطلق العربي القومي نراه يتوحّد مع حياة الفلسطينيين، الذين أُجبروا على تَرْك موطنهم؛ ليعيشوا لاجئين على تخوم البلاد المجاورة لهم، كما هو شأن (أسرة حمد) التي لم يبقَ لها من ذكرياتها مع موطنها سوى ثلاث شجرات برتقال، مغروسة في يافا، تنتظر عودة كل من الأم، والطفلة (عزة) والشاب (جاسم). عبر هذه الشجرات الثلاث، قدَّم يحيي الطاهر عبد الله تصوراته من خلال حدثيْنِ متقابليْنِ: الأول: يرسم فيه صورة مُشرقة لأصحاب الأرض، الذين يغمرهم أمل العودة. الحدث الآخر: مرتبط بصورة هذا الكيان الغاصب، الذي تمت الكناية عنه بجملة: "الغرباء من كل بلد جاءوا..وما زالوا هناك الغرباء"[٨٠].

هذا السياق التفاؤلي الذي عمّ خطاب الأم كما قدَّمه الحدث الأول، المرتبط بحلم العودة؛ هو الذي جعل الألوان تنحو منحىً تفاؤليًّا غنائيًّا، فراحت مع طفلتها تغني وتحلم بعودة جاسم من مصر ومعه السلاح، الذي سيُخرج أولئك الغرباء، ومن ثَمَّ

الذهاب إلى بيتهم والعيش إلى جوار الشجرات الثلاث؛ لتكتسي الألوان مع هذا الغناء بكلّ ما من شأنه جلْب السعادة والطمأنينة، على هذا النحو: "لن تنامي معي..ستكونين كبيرة..لي سرير ولك سرير..(ستكون) لسريرك **ملاءة بيضاء**..وكذلك لسريري **ملاءة بيضاء**..

قالت الطفلة معترضة:

ـ **ملاءة خضراء** يا ماما.

وافقت الأم:

ـ بسوق بلدتنا **ملاءات خضراء**.

قالت الطفلة بفرح:

وثياب **خضراء** يا ماما!!

قالت الأم منساقة ومشجعة لفرحة ابنتها:

ـ في بلدتنا سوق به ثياب **خضراء وحمراء وصفراء**.

قالت الطفلة:

خضراء وحمراء يا ماما!!

غنت الأم وهي تصفق الواحدة:

خضراء خضراء

وصفراء أيضًا وحمراء

خضراء وحمراء

صفراء وخضراء

ورددت الطفلة مع أمها..وغنتا معًا"(٨١).

أيضًا يكشفُ هذا الغناء الثنائي عن أنّ إحدى الدلالات المركزية للألوان في هذه القصة، تتمثل في الإحالة إلى فكرة تجذّر المكان (سوق فلسطين الكبيرة) في وعي الأم، ما يعني أنه لا مفر من أمر العودة، ولذلك جاءت هذه الصورة اللونيّة (المغنَّاة) مع تطور الحدث مقرونةً بصورة لونية أكبر، وهي صورة الفجر الساطع، الذي يحيل إلى نقاء أصحاب هذه الأرض وبهائهم وصدقهم: "وهمسَتْ: **لفجر كهذا الفجر الذي أراه: يدخل بالضوء الفضي**..طاهرًا ونقيًّا كحقي كيافا.. الحق طاهر والفجر نقي كحقي كيافا..وكذا القلب منا طاهر والحق والعدل نحن..ألسنا كذلك يا إلهي؟"(٨٢).

في مرحلة مُتقدمة من الصراع مع الكيان الإسرائيلي، تأتي قصة (**الفلسطيني**)، لتنتهج المسار نفسه الذي سلكته قصة الشجرات الثلاث، غير أنّها عمدت هذه المرة إلى استحضار صورة هذا الكيان من خلال الطائرة التي يستخدمها وسيلة لقتل أصحاب الأرض ومن ثَمَّ إرغامهم على تركها. وإمعانًا في تصوير قبحه، وسوء أساليبه القمعية، فإنّ المقاومة هذه المرة لم تكن من شخصيات كبيرة في السّن كما كان سابقًا، إنما كانت من طفل صغير، كان في بداية خطواته الحياتية يرتمي باستمرار في حضن أمه يلتقم ثدييها، خوفًا من أصوات هذه الطائرة، التي تحمل في جوفها قنبلتين: إحداهما ناسفة والأخرى حارقة، غير أن هذه الأم لم تتنازل عن فكرة أن يكون ابنها امتدادًا لأجداده وآبائه المقاومين، فدهنتْ ثدييها بعصير ثمرة الحنظل المُرة، كي لا يعود إليها مرة أخرى، ثم لاحقًا ما كان منه إلا صُنع لعبة على هيئة طائرة، ما إنْ رأتها طائرة المُحتل إلا وأصابها الزعر والانزعاج.

هنا يمكن القول: إن إصرار القصتيْنِ على توظيف الوعي الطفولي في علاقته بهذا الكيان المحتل؛ لهو أمر يشير إلى ضرورة الإبقاء على فكرة المقاومة وغرسها في نفوس الأجيال تباعًا؛ كشفًا لزيف هذا المحتل وخداعه، هذا الخداع الذي جسده اللون في تحوله عن دلالته الأكثر شيوعًا عنه، من خلال علامتين: الأولى: **خيط الدخان الأبيض** [٨٣]، الصادر من الطائرة التي لم تُطق فكرة اللعب، فدخلت في صراع مع تلك اللعبة التي صنعها الطفل الصغير المقاوم. هنا كان طبيعيًا أن تسخر السماء من طبيعة لونها الذي عُرفت به دائمًا، حيث "السمو والتعالي والجنوح إلى التحليق بعيدًا عن ماديات الكون وشروره"[٨٤]. فإذا كان الأبيض قد صار مرتبطًا بالإحالة إلى العدو المحتل، الذي يعمد إلى طمس هذه البراءة الطفولية، كان طبيعيًا أنْ يصبح الأزرق إشارة إلى الخداع (العلامة الثانية): "قالت السماء للمتعال الجالس على العرش: سيدي..لقد رأيت بعيني الكبيرة **الزرقاء الكبيرة المُخادعة** تلك..كل ما يجري"[٨٥]، والسبب في هذا التحول هو أنها تُظلل أمثال هؤلاء المحتلين الغاصبين، بل ربما كان دخان طائراتهم هو السبب في إفساد الهيئة الحقيقية التي عليها هذه السماء. مع ذلك مهما كانت المؤثرات، فلن تستطيع هذه السماء إخفاء حقيقة:" ولكنه فلسطيني.. وأنا فلسطينية"[٨٦]، وفي هذا تأكيد جلي لفكرة المقاومة وضرورة التشبث بالأرض.

- **مجمل القول:**

هكذا، من خلال التحليل السياقي لمجمل القصص، لوحظ أنّ التوظيف اللوني كان ملازمًا (في الغالب) للشخصية القصصية، ولذلك اكتسب منها دلالاته المأساوية والتشاؤمية، والضبابية التي كانت عليها أوضاع هذه الشخصية. كذلك، فإنه مع هذا السياق المُمتد يتبين أن يحيى الطاهر عبد الله في غالب الأحوال لم يخرج عن النّسق الثقافي الشائع للون، من حيث إشارة الأسود ـ مثلًا ـ إلى الخوف والشؤم؛ وإحالة الأحمر إلى الخطر؛ والأخضر إلى الأمل والتجدد والخصوبة..إلخ؛ والسبب في هذا الصنيع هو أن الإطار الدلالي للتجربة النصيّة هي التي فرضت على وعي الكاتب هذا التوظيف، فتعبيره عن دلالات القهر والثأر والظلم والجبروت وغيرها من تلك التي تخلق جوًّا ضبابًا؛ هي التي حفزته وأجبرته على اختيار اللونين: الأحمر والأسود بدلالتهما الشائعة، هادفًا إلى تحقيق شيئيْنِ: **الأول**: تعزيز الدلالة الاجتماعية والثقافية المتضمنة في الفكرة القصصية المقدمة، والتي سخّر لها السارِدُ كل الوسائل الجمالية (ومن ضمنها الألوان)؛ لإبرازها واستحضار تجلياتها في ذهن المتلقي. **الشيء الآخر**: الرغبة في منْح التجربة صبغة شاعرية تخيلية من خلال توظيف اللون في سياق فنتازي درامي.

هذا التأويل لا يمنع من القول بأنّ هناك تحولًا دلاليًّا طرأ على الألوان في أكثر من قصة، وكان مرجعه ـ أيضًا ـ إلى السياق، وما ارتبط به من غايات ساخرة من ناحية وتأملية من ناحية أخرى، فوجدنا في مجموعة من القصص اللون الأسود يحيل إلى الإغراء والتأمل الصوفي؛ والأبيض يحيل إلى الشّر والفأل غير الحسن، والأزرق يرمز للخداع في إشارة إلى التهكم من أفعال المستعمر الأجنبي.

المبحث الثاني: التقنيات السرديّة المُوظفة لتقديم الدلالة اللونيّة

إذا كان المبحث الأول قد تعلَّق باستكشاف الدلالات الرمزيّة التي تضمنتها الألوان أو ما يُطلق عليها بتعبير السيميائيات المستوى الأيقوني؛ فإنّنا هنا في المبحث الثاني سنحاول استكشاف جماليات المستوى التشكيلي[٨٧]، الذي يتّصل بالتقنيات الفنية التي استُعملت في القصص لإبراز الصورة اللونية وتحولاتها الخطابية.

أولًا: أسلوب تقديم اللون:

لما كان اللون مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بتجربة الشخصية في القصص كما عرضنا في المبحث الأول، فإنّه بنائيًّا تجسَّد بنفس الوسيلة التقديمية التي استحضرَ بها يحيى الطاهر عبد الله هذه الشخصيةَ، فرأينا اللون صادرًا تارةً من وعي الشخصية مباشرةً، راصدًا اضطرابها واتزانها دون وسيط خارجي، كاشفةً بنفسها عبر ضمير المتكلم عن نوازعها وما تشعر به في علاقتها بالحدث المُقدم في كل قصة خصوصًا ما يتصل بقصص المطاردة، كأن نرى في قصة (معطف من الجلد)، قولها وهي تُسقط مشاعرها على كل ما يُحيط بها: "كنتُ أنظر إلى لسان **الضوء الأحمر** وهو يلعق ساق الطفل العارية"(٨٨). وتارةً أخرى رأيناه (اللون) مُقدمًا بواسطة السارد العليم بكل شيء (نيابةً عن الشخصية)، ويتم التعبير عنه قوليًّا بواسطة ضمير الغائب، الذي معه تكون "ذات السارد وصورته ربما يتواريان خلف الخطاب السردي أو يبتعدان عنه، فيبرز الموضوع"(٨٩)، كأنّ نجد هذا السارد ـ على سبيل المثال ـ في قصة (محبوب الشمس) يتكفّل بتقديم حالة الحزن التي عمّت الجميع، نظرًا للوضعية السيئة التي أصبح عليها القطن بعد غياب الشمس عن القرية: "وتحت الجميزة..كان مسعود خفير الجمعية التعاونية مستلقيا على ظهره وعيناه معلقتان **بالفضاء الأسود الكريه** المسقوف بالهباب"(٩٠)، وفي موضع آخر، يعرض حالة محبوب وموقفه النفسي من هذه الوضعية المزرية: "وجلس على الأرض وانتزع عودًا يابسًا من القطن ومضى ينثر **الورق الأصفر**..واختلطت الكلمات والصور، نظر إلى فوق وتحجرت عيناه تعلى صدر السماء.. وكسا نور عينيه **ضباب كثيف**، دب قلبه وشاط صدره من الغيظ"(٩١).

وفي (الدف والصندوق) يُقدم السارد العليم بواسطة اللون حالة الخالة التي باتت مسكونة بالثأر لزوجها: "اقتربت من النار أكثر وأخذت تزحف، وهي تتراجع بعيدة عن النار شعرت بخوف يهزّها: ستصبح عجوزًا. أغمضت عينيها: **اللون الأسود** ثقيل، رائحة الخبيزة قوية، طرحتها **السوداء شديدة** القتامة، فخذان شاحبان هرب منهما الدم"(٩٢).

هذا النسق السرديّ التقديميّ سواء أكان الذاتي عبر ضمير المتكلم، أم الموضوعي بواسطة ضمير الغائب؛ يكشف عن شيء مهم وهو أنّ اللون عند يحيى الطاهر عبد الله تجسد في القصص من خلال **صورتيْنِ**: **الأولى**: اللفظية الصريحة

المتعارف عليها: الأسود، الأحمر، الأخضر..إلخ، ومن ثمّ تطويعها حسب طبيعة السياق القصصي، كما في إحالة اللون الأسود بلفظه إلى مشاعر الخوف التي عليها السارد في اللحظة التي اقتاده فيها الرجل القصير الأبجر(رمز السلطة) إلى القبو: "هبط الدرجات الست وبلغ مدخل القبو، شعر بالرطوبة وشم رائحة الرطوبة، وانهزم بصره أمام تماسك **اللون الأسود**"(٩٣). كذلك في قصة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا) نجد اللون حاضرًا بلفظه في وصف حالة الأم عندما تذكرت موت زوجها بسبب الجوع والمرض، ومع ذلك ظلّت تنظر إليه بوصفه رمزًا للنضال والمقاومة: "وحدثتْ نفسها: هو حمد..أتى كالعادة في الأوان، وقت يغطى **الزهر الأبيض** أشجار البرتقال هناك في يافا.. من يافا يأتي حمد قويا كما كان في يافا"(٩٤).

الصورة اللونية الأخرى: ذِكْر اللون بألفاظ مُوحية تدلّ عليه، وقد كان لهذه الصورة حضورُها القوي على المستوى البنيوي؛ لأنها ارتبطت بتشكيل البعد الدرامي المضطرب الذي كانت عليه الشخصية، ومن ثَمّ تمّ منح هذه الصورة طابعًا أقرب إلى الغنائية المجازية، كما في (جبل الشاي الأخضر)، فلما تطور الصراع في القصة وظهر الدم بسبب ضرْب الأب للطفل، حرص السرد على تقديم هذا الدم بإحالته اللونية (الأحمر) في صورة جمل وأوصاف قوية تدل عليه، فوجدنا: "ولم أعد منتبهًا للدم يطفر حارًا من جانب فمي"(٩٥) ، وفي موضع ثانٍ: "كان الدم يسيل من جانب فمي ولا يتوقّف وكان ساخنًا"(٩٦)، وفي موضع ثالث: "والدم كان يشخب من الجسد العاري(٩٧).

كذلك نجد الأمر نفسه في (الكابوس الأسود)، حيث حضور اللون الأسود بألفاظ شاحبة تعبر عنه، كما في وصف السارد للمكان على هذا النحو: "واستقام كائن العراء الخرافي: وقد غطاه قوس الأفق الرمادي بعمامة **خلت من الأقمار والنجوم**..وتحت قدميه كان يمتد فرش المكان القذر ينشع بالبول ونطف الغرائز الوضيعة"(٩٨)؛ فجملة (خلت من الأقمار والنجوم) تحمل إشارة إلى الظلمة وما عليه المكان من سواد يتناسب مع الكابوس الأسود الذي عليه واقع هذا المكان. الوصف نفسه في قصة (المهر)، حيث ذكر اللون بأوصاف تدل عليه وتتناسب مع سياق المأساة التي نتجت عن الثأر، كما في تصوير لحظات ترقّب السارد لاقتناص الفرصة التي يقتل فيها شبيبًا بعد انتهاء العرس: "وذلك الهم الغامض الحاد كسيف

السلطان... **الظلمة شديدة التماسك، والسماء تبدو جوفاء ولها وجه مجذوم** وقد **خلت من قمر** كما **توارت نجومها المعتادة خلف السحب الخفيفة الداكنة**"[٩٩].

إنّ تكرار اللون بصورتيه السابقتين: (اللفظية، وغير اللفظية)، إنما كان لتأكيد المعنى الذي يريد يحيى الطاهر عبدالله إبرازه في كل قصة، ما يعني قصدية التوظيف اللوني، وأنه مرتبط بدلالة السياق وتحوّله؛ أي ليس فقط مَنْح النص بُعْدًا بصريًّا يمكن أن يزيد من شاعريته ومستواه التخييلي، إنما أصبح (اللون) وسيلة بنائية يتأسس عليها المنظور الفكري الذي يسعى الكاتب لتقديمه، وأنّ ما يحدث لهذا المنظور من تحولات يؤثر أيضًا في طريقة تشكيل اللون وهو ما يزيد من فاعليته ودراميته؛ دليل ذلك أنه في قصة (الموت في لوحات ثلاث)، ساير اللون بصورتيه السابقتين الحدثَ، واكتسب منه صفاته التعبيرية، كما في تصوير مشهد رحيل بشاري في اللوحة الأولى، ففي لحظات احتضاره، وجدنا: "**ضوء شمس ما قبل الغروب الأصفر** اللين يغمر أرض وحوائط الفناء الضيق"[١٠٠]، في إشارة إلى ظهور مقدمات زواله عن الدنيا، ثم بعدما تحقق الموت وجدنا الانسحاب إلى عوالم السواد، بما يدل عليها من صفات: "سقط **الظل الثقيل** على الفناء فجأة....وظنت فهيمة من غفلتها أن الشمس سقطت هناك خلف جبل الغرب"[١٠١]؛ ما يشير إلى أن حركة اللون كانت مقدمةً حسب تحولات الشخصية في علاقتها بالحدث.

أكثر من ذلك، فإن الأمر لم يقتصر فقط على تفاعل اللون مع كلّ من الحدث والشخصية وما يطرأ عليهما من تحولات مقصودة، إنما لوحظ ـ أيضًا ــ أنّ هناك تماسكًا واتساقًا بنيويًّا بين بقية مكونات الخطاب القصصي والصورة اللونية، خصوصًا ما يتّصل بالافتتاحية القصصية، والتركيب اللغوي؛ وذلك على النحو الآتي:

- **انسجام اللون مع الافتتاحية القصصية:**

يشير الانسجام الدلالي بين اللون والافتتاحية إلى قصدية السياق في التأكيد على إيصال المعنى المُضمّن في اللون، وأنّ كلَّ شيء في القصة مسخر لبيان هذا المعنى، فعلى سبيل المثال في (أنشودة الطراد والمطر) نجد الافتتاحية تشير إلى ما سيأتي من واقع مُتردٍ جعل الغلبة للون الأسود، هكذا: "كان المطر مازال يسقط، كان أقل حدة مما كان، وكان المطر ممتلئًا بالرطوبة تمامًا.. وكذلك باطن الأرض، وكانت السحب الدكناء تعد بالمزيد"[١٠٢]، فجملة (السحب الدكناء تعد بالمزيد) التي

مثلت جملة مركزية في الافتتاحية إنما هي إسقاط مباشر على حالة السارد المُطارد باستمرار، بعدما اجتمع كل شيء على النَّيل منه والإمساك به: "جريتُ في الأرض الخلوية الواسعة، كانت الأرض مجدورة بمئات الحفر التي تحولت إلى برك صغيرة من الوحل"[١٠٣]. وفي افتتاحيتي كلّ من (المهر):" تحت النخلات الثلاث ـ كعفاريت الجن، كان يرقب الطريق"[١٠٤]، و(الدف والصندوق): "سمكة ميتة كانت طافية فوق سطح الماء ـ فجأة ـ انقضّ طائر نهري. حملها بين مخالبة وطار"[١٠٥]؛ هناك تناسب مع الأجواء التي صاحبت حضور اللون الأسود في علاقته بسياق الثأر (في القصتين) وما لازمه من خوف وزعر في نفوس الشخصيات.

أما افتتاحية (الدرس)، فقدمت فكرتها من خلال استدعاء مقاطع قصصية أخرى، تم التفاعل معها واستثمارها بحيث تخدم الفكرة التي يسعى الكاتب لتقديمها: "ماذا يعني هذا، إنه فخ دون ريب، لنستمر في اللعب بحذر"[١٠٦]، وهذا مقطع نطق بها جوليان في (الأحمر والأسود...لستاندال)، وبقراءة متن قصة الدرس يظهر جليًّا أن هناك علاقة واضحة بين الأجواء التي تفيض بها هذه العبارة وبين الأجواء المأساوية التي عليها المنتحر إثر مطاردته، وأنّ عنوان (الأحمر والأسود) منصوص عليه في الافتتاحية عن قَصْد، يفسر ذلك صدى هذين اللونين في القصة، حيث الأحمر وارتباطه بحدث الانتحار وجرح الجبهة ثم تدفق الدم بغزارة، إلى جوار الأسود، حيث ظلمة المكان التي كانت دافعًا للمنتحر إلى الهروب من سطوتها، نجاةً من طلقات الرصاص التي تلاحقه. بهذا يكون اللونان قد لخصا المصير الذي أصبحت عليه حياة هذا المنتحر.

- **انسجام اللون مع بنية التركيب اللغوي:**

هذا الانسجام الذي وجدناه بين اللون و(الافتتاحية) بوصفها عنصرًا مهمًا من عناصر بناء القصة، سرعان ما انسحب ليلقي بظلاله على تشكيل الجملة اللغوية سواء المنطوقة من قبل الشخصيات المحورية أو المنقولة على لسان السارد، وهذا أمر لافت للنظر في جميع القصص، يمكن تتبعه مثلًا في (جبل الشاي الأخضر)، حيث لوحظ أنّ هناك تناغمًا وانسجامًا لفظيًّا بين الدلالة التي عليها المحتوى اللوني وبين الجملة اللغوية التي شكَّلَ جزءًا من بنيتها، كأنْ يقول على لسان الطفل: "يصرخ باعتقاده القاطع بأنني أبول على نفسي أثناء نومي برغم أنني لم أعد طفلًا..

ينسب ذلك لحبي للنار المشتعلة.. وولعي **بالجمر الأحمر** المتوقد.. عيون الجميع تتلحقني..تظل تتسلقني.. أحسها تكوي مني الجنبين..تتوالى الحروق وتأكل جسمي ويتوالى اللسع الحار..وأنفجر باكيا"[١٠٧]، فارتباط الأحمر بحالة الثورة والزعر التي كان عليها الأب، أملى على السرد وضع هذا اللون في تركيب لغوى يتناسب مع هذه الحالة، فوجدنا جملًا دالةً، مثل: (تظل تتسلقني وتكوي مني الجنبين وتأكل جسمي، ويتوالى اللسع الحار)، وكلها تتناسب مع الدلالة التي عليها اللون الأحمر.

كذلك في قصة (المهر) هناك تلاؤم بين التركيب اللغوي واللون الأسود المهيمن في القصة: "الرطوبة والعتمة والخفاش، والراهب والوحش والنبي والروح يسكنون الكهف، الإنسان سر الرب"[١٠٨]، وفي موضع آخر: في البيت يُطفأ المصباح، وتظل تصرخ في العتمة، تكون عارية، وفي الصمت يدور الهمس: شبيب هناك"[١٠٩]، وفي موضع ثالث: "لم يكن يسمع شيئًا ولم يكن يرى سوى سطح أسود فظ، شدّ بندقيته على كتفه، داس على الزناد بقسوة وانطلقت أربع رصاصات"[١١٠].

أما في قصة (الكابوس الأسود)، فيتسع هذا الانسجام من خلال تطعيم التركيب اللغوي بصور عجائبية أقرب إلى واقع الأساطير، وهو ما انعكس على تشكيل الصورة اللونية، التي تم تمريرها بواسطة الأسود، الذي هو وليد منظر البشاعة والرعب الذي عليه هيئة شخصيات العزبة، يقول السارد: "وأجساد لرجال ونساء وأطفال معلقة شعورهم بأفرع شجرة الحشيش النورانية السحب: تنفث من مسامها الأبيض الرمادي الأسود الترابي المُغبر على الرحم الكبير الفاغر ينز بالدم والقيح والصديد وترعى داخله الديدان، وتحوم حوله الغربان ناهشة ناعقة"[١١١]، ومع تطور الحالة النفسية السيئة للسارد تطورت معه هذه الصورة العجائبية، فاتشحت هي الأخرى بالسواد من كل جانب، يقول: "شعر بالخوف لأنه مخمور ووحيد، تذكّر حكاية الفتى المُغترب العائد من حرب الحواديت: يطلب موطنه البعيد الخيالي..تفرقت الطرق أمام عينيه..**أغمضها مادًا يده لجنيات الطريق**. هناك في **الكهف الأسود**: التفت حول جسده الأفعى العملاقة ملكة ملكات الجان وظلت تنهشه"[١١٢].

ثانيًا: استثمار الطبيعة في تشكيل الدلالة اللونية:

للطبيعة حضور ملموس في قصص يحيى الطاهر عبد الله، وهذا ما يمكن إدراكه ـ للوهلة الأولى ـ من خلال قراءة عناوين كثير من هذه القصص، كما في:

(جبل الشاي الأخضر، ومحبوب الشمس، وثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا، وأنا وهي وزهور العالم، والشجرة، وأنشودة الطراد والمطر)؛ وأنّ هذه الطبيعة اصطبغت بالدلالة نفسها التي عليها السياق القصصي الذي استحضرها، مُسْتَمِدةً أبعادها وشعريتها من المنظور النّفسي السّوداويّ المُضطرب الذي عليه شخصيات يحيى الطاهر عبد الله، والتي بَدَتْ في كثير منها مهزومة مسحوقة.

أما فيما يتعلق بصلة الطبيعة بالتشكيل اللوني، فيمكن النظر إليها من زاوية أنها مثَّلت مصدرًا رئيسيًّا استقى منه الكاتب ألوانه ودلالاته، كالشمس، والقمر، والنجوم، والسماء، والليل، والزهور والأشجار؛ فكانت وظيفتها في هذه الحالة إبراز الدلالة اللونية وتقريبها للذهن، ثم مع تطوّر الحدث، أخذت هذه الوظيفة بُعدًا شعريًّا استعاريًّا، تحقّق من خلال إسقاط انفعالات الشخصية ومواقفها على عناصر الطبيعة، فأصبح الحديث عن هذه العناصر وما صاحبها من ألوان متنوعة هو بمنزلة الحديث عن هذه الانفعالات والمواقف. هذا ما نجده ـ على سبيل المثال ـ في قصة (الوارث)، حيث التأثّر السلبي بمشاهد الواقع المُروّعة، كالثأر والظلم، هو الذي جعل الطفل يفزع باستمرار راسمًا لأمه هذه الصورة اللونية، يقول: "صرختُ وانغرستُ أكثر في حضن أمي، قلتُ: هي **غيوم سوداء** وكثيفة تتحرك أمام مقلتي العين ولا يعود الإنسان يرى"(١١٣). الصورة نفسها في قصة (محبوب الشمس)، حيث جسدت الطبيعة في تفاعلها اللوني، المصير المُربك الذي أصبح عليه أهلُ القرية، عندما عمّهم الخوف على مصير القطن، الذي كانوا ينظرون إليه على أنه الأمل المُخلص لهم من العَوز الذي يعيشون فيه، يقول السارد: "واستمرت ضحكات السخرية تُطارد محبوبًا..شيء واحد وهو الذي أخرس الألسن وأمات الابتسامة..عندما غابت الشمس عن محبوب وعن القرية..والتف **الضباب الأسود بالسماء كالعليق الحشري** بجذوع النبات..وأعواد القطن منتصبة جافة من الحياة"(١١٤).

كذلك في قصة (الوشم)، تزامن تصوير الطبيعة في مستواه المأساوي الكئيب مع حالة الفَقد والاغتراب التي أصبح عليها جابر، بعدما تخلّى عنه الجميع وقرروا عدم مساعدته في الزواج من فاطمة؛ ليجد نفسَهُ هائمًا على نفسه إلى غير وجهة محددة. هنا سعت عناصر الطبيعة بألوانها لرسم إطار عام لحالة الفقد هذه، يقول السارد: "غابت شمس الصيف الكبيرة خلف تلال الغرب، ومازال الأُفق الغربي يحترق،

وكان لأشجار الأثل ذات **الزهر الأصفر** النامية على حافتي التركة **ظلال سوداء** تتماوج فوق صفحة الماء العكر. وفجأة أسقط الليل **خيمته السوداء الثقيلة**، وثبت أوتادها في الأرض. ظهر في السماء **هلال صغير ونجوم قليلة متباعدة خافتة الضوء**، ومن مكان بعيد مجهول سمع صوت طائر مجهول أشبه بصرخة أم فقدت وليدها الوحيد"(١١٥).

وحالة حزينة في (الموت في ثلاث لوحات) ليست بعيدة عن حالة جابر، حيث كان للطبيعة وما صاحبها من مؤثرات لونية، دورها الفاعل في تجسيد الفقر الذي عليه المكان الذي تعيش فيه، وما لازمه من شعور دائم بالغربة، خصوصًا بعد موت كل من زوجها وابنتها، حيث أصبح البيت وكل ما يؤدي إليه مُوحشًا يستمد وحشيته من الدروب المؤدية إليه، يقول السارد: "بين الدروب الضيقة المُتعرجة المحاطة بتلال القبور الراقدة.. كانت حزينة تدب وشجر التمر حنة تحت هبات الريح الخفيفة لا يكف عن إمطارها **بالزهر الأصفر اليابس**، كانت تسلك طريقها وسط المقابر محاذرة مُتطيرة من هول ما يمكن أن يصيبها فيما لو داست على عظام ميت..وجاهدت حزينة جهاد الأنثى الضعيفة لتطرد الخيالات **والمخاوف السوداء**"(١١٦).

وفي (حكاية برأس وذيل) تُقدَّم الطبيعة بألوانها السوداوية في قالب من الأوهام والتخيلات التي لازمت جاد المولى نتيجة شربه المتكرر للأفيون، كما تكمن أهميتها في أنها وضعتنا أمام الخطة التي سيتبعها في علاج زوجته من أمراضها، ففي هذه الأوهام كان جاد المولى "بليل أسود يمسك بجذع شجرة سنط سوداء يهزه لتساقط الثمار السوداء المرة فيجمعها بعد ضنى من أرض سوداء متشققة ويهرول في طرقات سوداء حتى يبلغ داره"(١١٧). في هذا المشهد حمل اللون الأسود دلالة مركزية وهي التلميح بالمصير السوداوي الذي ستكون عليه حياة جاد المولى، حيث يفشل التداوي الشعبي في علاج زوجته من مرضها المزمن، وتصبح حياته مُرّة مرارة الثمار السوداء التي جمعها من الأرض السوداء المتشققة.

تتطور علاقة الطبيعة بالألون في مضامينها الإنسانية الموجهة من قبل الكاتب في قصة (أنا وهي وزهور العالم)، فنتيجة استمرار مطاردة السلطة للسارد، وعدم استقراره في مكان آمنٍ كغيره من البشر؛ باتت لديه درجة عالية من تشوش الذهن وضبابية الرؤية، حيث لم يَعُد قادرًا على تحديد ما يريد، وأصبح في وضعية توهان

دائم، عبرت عنها الطبيعة، التي اكتسبت ألوانها وصفاتها من هذا التشوش والاضطراب النفسي، ففي اللحظة التي كان كلّ شيء يدعو إلى الحياة، فللشجر رائحة، وللأرض رائحة، ولشعر الحبيبة رائحة؛ نرى السارد يقول: أحب الموت وكلما أجدني على حافته أحب الحياة.. أودُّ لو أمتلك **زهرة سوداء..ثمة زهور سوداء** بالعالم**..ثمة زهور سوداء"**[١١٨]. ثم في الوقت الذي يغمره الخريف (الموت) نجده يحب الحياة: "أودّ لو أمتلك **زهرة بيضاء**. ثمة **زهور بيضاء** بالعالم..ثمة **زهور بيضاء"**[١١٩]، في كلتا الحالتين نحن أمام "التقاء يرتبط بالخواء"[١٢٠]، وكأن القصة ــ ضمنيًّا ــ تسعى لإدانة هؤلاء الذين يتسببون بأفعالهم القمعية في أن يعيش الإنسان في حالة مثل هذه، تؤسس على التشتت والارتباك الدائمين.

ثالثًا: النهايّة القصصيّة وبلاغة التقابل اللونيّ:

قولنا بالتقابل اللوني، يفرض علينا ـ أولًا ـ الإشارة إلى أنّ هناك لونينِ في القصة: أحدهما: لون مركزي يصطبغ بالدلالة التي عليها موضوع الحدث الرئيسي: قهر، فقر، مطاردة، مقاومة..إلخ. أما اللون الآخر: فهو لون طارئ/خاطف، يظهرُ فجأة في لحظة الختام، وغالبًا تختلف ماهيته باختلاف سياق كل قصة عن الأخرى. هذا الظهور الطارئ بدلالته المغايرة للأجواء التي كان عليها مسار الحدث الرئيسي، هو الذي يمنحُ السرد سمة التقابلية في بُعْديها: (الموضوعي والجمالي)، وغالبًا ما كانت دلالة هذا اللون الطارئ دلالة تفاؤليةً، تبعث الأمل لاحقًا، وتعكس الرغبة العارمة في التخلص من مآسي الواقع الذي ترزح فيه الشخصيات، وكأنّ يحيى الطاهر عبد الله، لم يرد لتخييله القصصي أن يكون سوداويًّا محضًا. هنا يمكن القول: إن هذا التقابل السردي اللوني، يمثل شكلًا من أشكال مواجهة هذا الواقع؛ رغبةً في إثبات الذات، حتى وإن كانت هذه الذات غير متكافئة مع قوة القهر الموجّهة نحوها. يقول محمود أمين العالم حول سياق المقاومة عند الكاتب: "إن إرادة التحدي والتعبير والثورة في عالم يحيى الطاهر عبد الله، هي حلم ودعوة في ظلّ محاصرة خانقة سوداء ولكنها تعبر عمّا يتفجر داخل هذا العالم من معاناة ونقد ورفض وإدانة وتطلع إلى عالم آخر"[١٢١].

ففي (الكابوس الأسود)، للتخفيف من قتامة المنظر البشع الذي عليه العزبة كما أحسّه السارد: "أحس بأن روحه منهكة، وأنه فعلا مضطهد"[١٢٢]، لم يكن منه

في نهاية الرحلة إلا استحضار مشهد عرسه وما كان يلفه من مشاهد الصفاء والنقاء والهدوء، يقول: "الفتيات داخل الهوادج يحدثن قلوبهن بالبعيد القريب المخبوء: سريًّا وغامضًا ومدهشًا، يسبق القافلة حصان العروس **الأبيض**..يلفها **البياض** المحلي بالترتر: يشرق ضاحكًا **للقمر الضاحك في الأعالي**، يقود **القمر** القافلة إلى الشمال ـ حيث هو العريس"[١٢٣]. هنا يظهر أنّ اللون الأبيض يُمثل شكلًا من أشكال الحنين إلى الماضي، وأداةً لمواجهة الكابوس الذي يحيط به في كل مرة يعود فيها من سفره إلى العزبة، مارًّا بدروب ضيقة ووحلة، لتصبح هذه الحالة البيضاوية مقابلًا للأوضاع المزرية التي عليها واقع العزبة التي عبرت عنها التحولات التي طرأت على زوجة السارد عندما استحضرها في طريقه، وكانت سببًا لاستدعاء لحظة العرس: "يمكنه أن يغمض عينيه ويراها تحت لمبة الغاز..جالسة تنفخ نار الكانون، بوجهها الدخاني وعينيها الدامعتين"[١٢٤]، وهو ما يدل على أنّ اللونين في تقابلهما يسهمان في تقديم التحول الذي أصبحت عليه حياة المكان والشخصية معًا.

كذلك في (معطف من الجلد) حَمَل اللون الأخضر دلالة الأمل المؤقت التي شعر بها شوقي لحظة اتخاذه قرار مغادرة شقة صديقه محمد، بعدما أدرك أنه لا يستطع إيواءه، فهو الآخر مُراقب من قبل رجال السلطة، هؤلاء الذين تم اختزالهم من قبل في اللون الأحمر، هذا ما صوّره مشهد رحيل شوقي وهو يقف عن باب الشقة مُودعًا: "كنتُ أنظر إلى الوشم الأخضر على صُدغه وكأنني أتعلق به"[١٢٥].

وفي قصة (المهر)، تمثل التقابل اللوني في اللون الأبيض، الذي تجسّد في لون الحمار الذي يركبه شبيب، والذي بأخذ الثأر منه، سيتخلص الساردُ من الكوابيس السوداء التي تلاحقه خصوصًا في علاقته بوالدته، التي سيثبت لها أنه ابن (الأمين) وليس (ابن تفيدة)، وهذا هو السبب في تكرار السرد لمفردة الحمار أكثر من مرة، وفي إحداها كان مقرونًا ببياض النهار، يقول: "تاك وينتهي كل شيء..يموت شبيب..تاك..لحظة..يسقط **الحمار الأبيض**"[١٢٦]، وفي موضع آخر: "تاك وينتهي كل شيء..**والحمار الأبيض** في الظلمة شديد الوضوح.. **وبياض النهار قادم**"[١٢٧].

الأمر نفسه في (أنشودة الطراد والمطر)، ففي حين يحيل اللون الأسود على المُطاردة التي كانت تلازم السارد، والتي ألقت بظلالها القاتمة على كل شيء، حيث كان الجو في كل مرة مليئًا بالسحب الدكناء التي تنذر بالخطر، وكانت الشوارع مُظلمة، تعيق السارد دائمًا في تحديد مسارات اتجاهاته؛ نجد اللون الأبيض في نهاية

القصة يُحيل إلى الهدوء والتقاط الأنفاس، مع تمكّن السارد من المراوغة والهرب، ثم النجاة والشعور بالانتصار، مما أعاد إليه شيئًا من التوازن النفسي مرة أخرى، يقول: "لم يكن أي من الرجال خلفي. مسحتُ الطين العالق بحذائي، وبقيَتْ تلك الارتعاشة بأطرافي وبالداخل، كان المطر قد كف، وكان الحجر الذي **جلست فوقه شديد البياض** وقد غسله ماء المطر"(١٢٨).

- **الأحلام وتفاؤلية التقابل اللوني:**

الشيء اللافت للنظر هو ارتباط التقابل اللوني في كثير من القصص **بتقنية الأحلام**، حيث شكلَّت هذه الأحلام بعوالمها الإنسانية التفاؤلية المبهجة ثنائيةً ضديّةً مع الواقع المتردي، محققةً بذلك الوظيفة الأساسية للحلم، من حيث كونه يسهم "في تحقيق التوازن النفسي للإنسان، لكونه ينجح في إيجاد منفذ يتم من خلاله تصريف الأفكار والمشاعر المزعجة"(١٢٩). ففي (جبل الشاي الأخضر) رغم أنّ السارد (الطفل) في القصة كان سلبيًّا، وهو أمر فرضته طبيعة المرحلة العمرية له، إلا أنّ القصة لم ترغب في جعل الصراع الأسري محسومًا دائمًا لصالح الجد والأب، إنما عمدت إلى الانتصار لهذا الطفل ومَنْ يمثلهم، وذلك من خلال توظيف الحلم الذي شكَّلَ له عالمًا ورديًّا بديلًا قد يتحقق يوما ما. ولما كان السياق العام للقصة يدور حول القهر الذي مارسه الأب خاصة على (الطفل وأخته نوال)، فإن مادة الحلم تشكلّت من هذه الثلاثية، يقول الطفل مُصورًا ما انتابه من مشاعر حالمة في الغفوة التي لازمته إثر عقاب أبيه له: "كنتُ أدرك أنني سأنام وكنتُ عطشًا.. وكنتُ أدرك أن أحلامًا كثيرة ستأتي.. وكانت كلّ الأصوات قد غابت.. وربما كانت نوال تئنّ بصوت واطئ..واطئ ولا يمكنني أن أسمعه.. ولا يمكنني أن أسمع خطو قدميه الحافيتيْنِ تنغرسان في الرمل الساخن الجاف..وقد هبط من فوق ظهر ناقته "عاتكة"..وبلغ الجبل وصعده.. يجمع من حوافيه أعشاب **الشاي الأخضر.. الخضراء**.. ويأتي معه أيضًا بحبات **الليمون الخضراء**"(١٣٠). ربما حضور هذه الثلاثية في هذا المشهد الحلمي فيه تأكيد لفكرة أنّ القصة تُجسد الصراع غير المتكافئ بين جيلي الآباء والأبناء، وهو صراع نتج عن أن هناك تقاليد وعادات فرضها وعي القرية والتزم بها الكبار طويلًا، لا ينبغي التمرد عليها. من هنا فإن الإصرار على تكرار اللون الأخضر هو تأكيد على الرغبة في التحرر من قيد هذه السلطة الأبوية.

في (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالًا) قد يقال: إن اللون الأحمر مرتبط بالقتل والدم وغيرها من الصفات التي تتناسب مع سياق الحديث عن العدو المحتل في القصة، غير أنّ الأم قد حرصت على عدم تلويث براءة وعي طفلتها، وعملت باستمرار على ربطها بوطنها، وأنّ أخيها سيعود ليأخذهما إلى فلسطين، لتشتريا معًا من السوق ثيابًا زاهية (خضراء وحمراء)، فما كان من الطفلة إلا استنكار مجيء اللون الأحمر إلى جوار الأخضر، غير أن الأم قصدت عدم الالتفات لذلك وراحت تكرر هذين اللونين في هيئة أغنية مبهجة قاما بتأديتها معًا، هنا لم يكن من السرد في نهايته إلا تأكيد استنكار الطفلة، فربط الأحمر بدلالة الخوف والزعر، ليكون مقابلًا لأجواء الهدوء والطمأنينة التي حاولت الأم رسمها باستمرار لهذا اللون، فراح (السرد) يُصور عبر الحلم مشهدًا عبثيًّا لعزة في رؤيتها للطيور الحمراء، تلك التي جعلتها تستيقظ فزعةً: "وفي الحلم كانت الشمس الحمراء تقذف الرمال الصفراء بالظلال الحمراء..كانت الرمال حمراء وكذا التلال، وكانت هناك مياه حمراء وثياب حمراء وطيور حمراء كثيرة لها أجنحة حمراء ترف في الفضاء الأحمر ثم تهبط لتلتقط بمناقيرها الحمراء أشياء حمراء..كانت هناك أشياء حمراء كثيرة تهبط من أجلها الطيور وترف بأجنحة حمراء في الفضاء الأحمر الأحمر"(١٣١).

بخلاف ما سبق، نجد التقابل اللوني في (الدف والصندوق) اتخذ أبعادًا أُنثوية، حيث يُصور الرغبة الداخلية التي تملّكت مريم وهي تأمل عودة أخيها، وألا يقدم على أخذ الثأر، فهو الوحيد الذي تطمئن له في ظل علاقتها المضطربة بأمها وابن خالتها سعيد، الذي ربط مهر زواجهما بقتل شبيب، حينها يمكن لخالته أنْ تخلع السواد (اللون المهيمن على القصة). هنا جاء الحلم ليحقق لها ما كانت تصبو إليه من آمال: "عاد الوهج الأحمر يضئ الكون من جديد.. أمسكها من الخلف..بكلتا ذراعية القويتين..لامس صدره ظهرها..كان يغطيه الشوك..وهي معه ـ كان يتدحرجان..كانت الهوة عميقة ومعتمة وغائرة في الجوف.. كان الأفق بسمائه **الزرقاء** وقمره البارد **ونجومه اللامعة** منطبقا على أحراش الأرض ورملها الحار..لم تعد خائفة- حيث هما يتدحرجان..ظلت تضحك في جلجلة وجهه الآن - بان واتضح..إنها تعرفه"(١٣٢).

في قصص أخرى، عمدت إلى انفتاح عوالمها التخييلة خصوصًا في مستواها اللوني؛ تقاطعت تقنية الأحلام مع **استدعاء شخصيات تراثية** تم توظيها بطريقة

تخدم الفكرة القصصية المقدمة، كما في قصة (محبوب الشمس)، فمع تطور مأساة أهل القرية نتيجة غياب الشمس، وإدراكهم أنّ الهم واقع بهم لا محالة، لم يكن من محبوب إلا الانغماس في أحلام اليقظة، يعيش فيها حالة من التجلي والتأمل، اختلط فيها الماضي بالحاضر لخدمة غايات قصصية آنية، فراح السارد يستحضر (حكاية الشاطر حسن)، ومنها يمكن رصد الحالة المزرية التي بات عليها أهل القرية، وكل أملهم في أنْ يروا البياض الذي سخروا منه طويلًا في شكل شعر محبوب، ولم يكتشفوا قيمته إلا بعد غيابه عنهم: "دار رأسه كالمرجيحة.. وبدت الدور لعينة كمقابر الموتى..دارهم قبر يحمل أعز الناس (أمه وأبوه)، (أبوه) ميّت حي ككل الناس.. في حاجة إلى رمانة يحملها (الشاطر حسن) من (جزيرة الجان)..و(الرمانة) كنز كالقطن لو تفتح عنه اللوز..متى يرجع (الشاطر حسن) من (جزيرة الجان) ..وعلى كتفه (الرمانة)..(رمانة) تحمل كل لوز الدنيا..والشرط اللوز بخيره"[١٣٣]، ثم يزداد توحّد محبوب مع رمانة الشاطر حسن، فيستعيد معها أغنية القمر الشعبية برمزيتها وعفويتها: "يفتش عن الرمانة وتتدفق شلالات الخير..ويتناثر حب الرمان..يحتضن (الرمانة) ويدور معها من الشرق إلى الغرب، حيث تغيب..ويدور بها كل دروب القرية..تزفه طبول الصبية بنداءاتهم الحلوة (يا أخت **القمرة** طلي..طلي يا حلوة طلي)[١٣٤].

الصنيع السردي نفسه في قصة (الجد حسن)، حيث نجد التقابل اللوني متحققًا بواسطة اللون الأخضر، متجسدًا في توظيف شخصية الخضر ـ عليه السلام ـ ففي تفسير هذا اللقب، ذكر ابن كثير مجموعة من الأقوال المأثورة منها ما رواه البخاري من حديث أن النبي ﷺ، قال: إنما سمي الخضر لأنه جلس على فروة بيضاء فإذا هي تهتز من خلفه خضراء"، وقيل: إنما سمي الخضر لأنه إذا صلى اخضرّ ما حوله، وأنّ موسى ويوشع ـ عليها السلام ـ لما رجعا يقصانِ الأثر وجداه على طنفسة خضراء على كبد البحر وهو مسجي بثوب قد جعل طرفاه من تحت رأسه وقدميه[١٣٥].

هنا في القصة تم استحضاره بواسطة تأملات الجد، فكانت عينا الخضر جوهرتين تلمعان، مقابل عيني المغربي الماكرتين اللتين تلمعان عند رؤية المال، وفي هذا تقابل بين عالم الروح والمادة، حيث النقاء الذي حرص النصّ على وضع الجد حسن فيه، وبين عالم المادة والجشع متمثلًا في المغربي. وحول صورة

الخضر كما رسمتها القصة، يقول محمد أبو الفضل بدران: "ونلمح هنا أن الكاتب لا يجدّد في صورة الخضر أو وظائفه وإنما إلى حد كبير يتفق مع التراث الوصفي للخضر، بيد أنه جدّد في عقد موازنة بينه وبين المغربي"[١٣٦]؛ يدل على ذلك اختلاف الخطاب اللغوي الذي اتبعه الجد حسن في طبيعة الرد الذي تخيله في حالة لقائه الشخصيتين، ففي حين نراه يقول مع المغربي: "يغافلك الأفاق ويقتل حارث الكنز"[١٣٧]، وفي موضع آخر: "وإن كان المغربي فساومه.. إن قال النصف قل الربع"[١٣٨]؛ نراه يقول مع الخضر عليه السلام: "الخضر جواب آفاق ولا تراه سوى عين المؤمن"[١٣٩]، وفي موضع آخر: "وإن كان الخضر يا جد حسن قل له: معذرة يا مولاي وقبّل كفيه وأمطرهما بدموع الندم"[١٤٠]؛ ما يعني أن توظيف الخضر ـ عليه السلام ـ أسهم في إثراء الخطاب اللغوي وتنوعه في القصة، فضلًا على تنوع فضائها الدلالي.

من هذه الملاحظة اللغوية الدلالية يمكن في الأخير القول بشيء من التوسع: إنه من خلال تتبع التقابل اللوني المتجسد عبر تقنية الأحلام تحديدًا، فإن أهمية هذه الأحلام إضافةً إلى تصويرها التحولات النفسية والاجتماعية التي طرأت على الشخصية القصصية، وأنّها قدمت إدانة ضمنية من قبل السرد للواقع الذي يقبع في خلفية هذه الأحداث التي تتشكل حسب معطياته الاجتماعية، فإن أهميتها الفاعلة في علاقتها بالتقابل اللوني تتمثّل في مستواها الجمالي الفني، لأنها أسهمت في تنويع الخطاب اللغوي، خصوصًا في توافر اللغة الشعرية (المجازية) التي زادت من درامية السرد وخفّفت من حدة واقعيته المجردة، فاللون الأسود الذي يعكس تصورًا واقعيًّا يعبر عن الفقر كما قدمته قصة (الوشم) ـ على سبيل المثال ـ أوجد لنا صورًا سردية[١٤١]، مثل: (أحواض الماء النتنة ـ السجن المظلم الرطب ـ عسكر غلاظ شداد قلوبهم) في مقابل اللون الحلمي الأخضر (في القصة نفسها) الذي ألزم السرد بوضعه ضمن حقل لغوي يتناسب مع دلالته، فوجدنا الرومانسية الغنائيّة التي تجمع فاطمة بجابر وهي تشتم عرقه الأخضر، يقول السارد مصوّرًا هذه الحالة الحلمية: "كان جابر عاريًا كما ولدته أمه، مُسندًا ظهره على شجرة السنط المائلة، وبعين العاشق رأى فاطمة تأتي وترف الحجر وتأخذ قميصه وتشم رائحة عرقه الأخضر تحت الإبطين، ومضت تغسل القميص بيديها وها هو يسمع رنين الأساور الزجاجية الملونة" [١٤٢].

إن سياق الاخضرار هنا يجعلنا نميل إلى الظنّ بأنّ فاطمة، ربما تعكس الحلم الذي يسعى الفقراء لتحقيقه، حلم الرخاء والتخلص من بؤس الواقع، الذي كُتب عليهم، لتصبح ـ حينئذٍ ـ رمز الجمال والنقاء، ولذلك فإن فاطمة في هذه القصة ينبغي ألا تقرأ في سياق فقر جابر فقط، إنما ـ أيضًا ـ تُقرأ في سياق جمل سردية، مثل: "وفكر جابر في الخفراء الذين يمسكون اللصوص وقال إنهم عميان، لو عرفوا فاطمة لصار لهم بصر وصارت لهم قلوب غير مظلمة..أما العمدة فهو عجوز محب للمال ولحم الطير والحيوان والبشر- كيف لا ترى عيونه جمال فاطمة فيتزوجها"[١٤٣].

كذلك في (الدف والصندوق) عكست اللغة المجازية الجانب المخبوء في الوعي الأنثوي لمريم، في هيئة حلم تشكلت مكوناته من حركتها وهي تسبح في نهر، وفجأة طَفَت صابونة على سطحه، فغمرها فرحٌ طفولي، حيث ساعدتها رغوةُ هذه الصابونة في **إزالة السواد** القابع على ثدييها، ومع خروجها من الماء، كان في استقبالها أحدهم، أمسكها من الخلف بذراعيه القويتين ثم راحا يتأرجحان والأُفق فوقهما يزيّن لحظتهما بسمائه الزرقاء ونجومه اللامعة، مما جعل الخوف يزول من قلبها. هذا المشهد الحلمي الورديّ كان بمنزلة فعل مضادٍ للخوف الذي لازمها في واقعها لحظة إدراكها إصرار أخيها على الخروج من البيت؛ طلبًا للثأر، لتظل على أمل انتظاره، حتى لا يتركها لقمة سائغة لسعد الذي يتربص بها. هنا يُخيَّل أن استغراق السرد في **ذكر الأوصاف الجسدية** التي كان عليها سعد، تلك التي قُدِّمت بواسطة اللغة اللونية: "حين يبتسم سعيد يبدو أبله وخام ولم يدخل دنيا، قالت له: **وشك محروق**"[١٤٤]، وفي موضع آخر: "حولت تفيدة بصرها عن صالح وظلت تكنس المكان..ارتدت أمام ساق سعيد العارية: **سمانة الساق سمراء** ومنتفخة وهناك جراح راقدة كوزغة ملساء..شعيرات **كثيفة وسوداء**"[١٤٥]؛ إنما كانت هذه الأوصاف لأجل إضاءة مشاعر الحب، تلك التي حُرمت منها مريم، وعوضتها في الحلم بواسطة استحضار علاقتها بصالح الذي أزال عنها الخوف والرعب: "قالت له وهي تضحك إنها كانت خائفة"[١٤٦]، وهذا دليل جلي على أن التقابل اللوني بواسطة الحلم كما أسهم مؤقتًا في إعادة التوازن النفسي للشخصية، أسهم ـ كذلك ـ في تنويع الحقل اللغوي للقصة.

- **الخاتمة:**

من خلال ما طُرح في المبحثيْنِ السابقيْنِ، اللذين حاولا قراءة التوظيف اللوني في قصص يحيى الطاهر عبد الله، على المستويَيْنِ: الدلالي والجمالي يمكن استخلاص النتائج الآتية:

أولًا: أن للألوان حضورًا واعيًّا في قصص يحيى الطاهر عبد الله، خصوصًا في علاقتها بالتجربة الحياتية التي عليها الأنا الساردة في كلّ قصة، وأنّه من فضاءات هذه التجربة في فزعها وزعرها، استمدّت هذه الألوان قيمها التعبيرية، فأصبح ما تتضمنه من إيحاءات صريحة أو ضمنية، بمنزلة تصوير جلي لمعاناة هذه الأنا المهزومة نفسيًّا واجتماعيًّا، وهي معاناة ممتدة تم التعبير عنها عبر سياقات مركزية؛ على رأسها: القهر الأُسري، وسطوة المكان المُهمش، والتهكم من الأساليب القمعية التي عليها وعي السلطة، وأخيرًا، فضْح الصورة الانتهازية الاستعمارية التي عليها الآخر العدواني.

كل ذلك وغيره، يعني أنَّ القيمة الجمالية للون تتمثّل في كونه إحدى العلامات التي تُحيل بصورة مباشرة إلى تقديم الوعي الذي عليه شخصيات يحيى الطاهر عبد الله، وهو أمرٌ يزيد من فاعلية الحضور اللوني في القصص، بانسحابه من كونه علامة بصرية إلى كونه علامة نصيّة دراميّة تكتسبُ دلالتها حسب السياق السردي الذي احتواها، ولذلك لم نجد حضور اللون محصورًا في مقطع سردي مستقل، إنما كان حاضرًا على امتداد السرد القصصي من بدايته إلى نهايته، مُرافقًا لحركة الشخصية وانفعالاتها؛ لذلك جاز لنا في هذه الدراسة القول بسردية اللون.

كذلك لُوحظ عدم ارتباط الألوان بفئة اجتماعية دون أخرى، حيث نجدها مرتبطةً بكل من الطفل والرجل والمرأة على حدّ سواء، مع اختلاف الدلالة التعبيرية، مما أدى إلى تنوع فضاءاتها الدلالية، فالأخضر ارتبط في الغالب بتصوير الأوضاع التي عليها الوعي الطفولي راصدًا أحلامه وتطلعاته المنشودة لاحقًا، بخلاف الألوان: الأسود، والأحمر، والأصفر، والأزرق، التي تزامنت مع حضور الرجال والنساء، راصدةً قمة المأساة التي بلغتها حياتهم، وأنه لا سبيل من مغادرة هذه الحياة، فكان نشدانهم الدائم للموت، وهذا يشير إلى فاعلية التوظيف اللوني، ودوره في تشكيل السردية القصصية، خصوصًا في إشارته إلى الفوارق الاجتماعية والفكرية التي عليها الشخصيات القصصية.

ثانيًا: على مستوى التقنيات السردية التي استُعْمِلت في تشكيل الدلالة اللونية؛ لُوحظ أنه لما كان اللون مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بتجربة الشخصية القصصية، فإنّه تجسَّد بنائيًّا بنفس الوسيلة التقديمية التي استحضرَ بها يحيى الطاهر عبد الله الشخصيةَ، فرأينا اللون صادرًا تارةً من وعي الشخصية مباشرةً، راصدًا اضطرابها واتزانها، وتارةً أخرى رأيناه (اللون) مُقدمًا بواسطة السارد العليم بكل شيء، نيابةً عن شخصيات القصة. نتج عن ذلك أن تمظهر اللون في صورتين رئيستين: الأولى: اللفظية الصريحة المتعارف عليها: الأسود، الأحمر، الأخضر..إلخ. الصورة الأخرى: ذِكره بصفات موحية تدل عليه، وقد كان لهذه الصورة حضورها القوي على المستوى البنيوي، لأنها ارتبطت بتشكيل البُعْد الدرامي المضطرب الذي كانت عليه الشخصيات، ومن ثَمَّ تم منح هذه الصورة طابعًا أقرب إلى الغنائية المجازية؛ وأنّ تكرار اللون بصورتيه؛ (اللفظية، وغير اللفظية) على مستوى القصص، إنما كان لتأكيد المعنى الذي يريد يحيى الطاهر عبدالله إبرازه في كل قصة، ما يعني قصدية التوظيف اللوني، وأنه مرتبط بدلالة السياق، وليس فقط لأجل منح النص بُعْدًا بصريًّا يزيد من شاعريته ومستواه التخييلي، إنما أصبح (اللون) وسيلة بنائية يتأسس عليها المنظور الفكري الذي يسعى الكاتب لتقديمه، وأن ما يحدث على هذا المنظور من تحولات يؤثر أيضًا في طريقة تشكيل الصورة اللونية.

إضافة إلى تفاعل اللون مع كلّ من الحدث، والشخصية وما طرأ عليهما من تحولات مقصودة؛ لوحظ ـ أيضًا ـ أنّ هناك تماسكًا واتساقًا بنيويًّا بين بقية مكونات الخطاب القصصي والصورة اللونية، خصوصًا فيما يتّصل بالافتتاحية القصصية، والتركيب اللغوي؛ ما يُعزز من القول بأنّ كل شيء في القصة كان مُسخرًا لإبراز الدلالة اللونية.

كذلك مثّلت الطبيعة مصدرًا رئيسيًّا استقى منه الكاتب ألوانه ودلالاته، فكانت وظيفتها أولًا: إبراز الدلالة اللونية وتقريبها إلى الذهن، ثم مع تطور الحدث، أخذت هذه الوظيفة أُفقًا شعريًّا استعاريًّا، تحقّق من خلال إسقاط انفعالات الشخصيات ومواقفها على عناصر الطبيعة، فأصبح الحديث عن هذه العناصر وما صاحبها من ألوان متنوعة، هو بمنزلة الحديث عن هذه الانفعالات والمواقف.

في الأخير، عمد الكاتب إلى إحداث فعل الدهشة والإثارة، عبر توظيف المفارقة اللونية في نهاية معظم القصص، وقد اعتمدتْ هذه المفارقة على تقنيات أساسية في

تقديم عوالمها؛ أهم هذه التقنيات كانت تقنية الأحلام، التي شكلَّت بعوالمها الإنسانية التفاؤلية المُبهجة ثنائيةً ضديّةً مع الواقع المتردي المسيطر على القصص.

- **قائمة المصادر والمراجع:**

* **يحيى الطاهر عبد الله (١٩٣٨ ـ ١٩٨١م):**
وُلد القاصّ المصري عبد الفتاح يحيى الطاهر محمد عبد الله في قرية الكرنك، من أعمال مدينة الأقصر بمحافظة قنا في صعيد مصر. ينتمي أبوه إلى عائلة من المزارعين، لكنه جاورَ بضع سنين في الأزهر، ثم عادَ إلى قريته ليعمل معلمًا للغة العربية والدين في مدرستها الابتدائية. وقد تيتّم يحيى مُبكرًا، إذ ماتت أمه وهو بَعْدُ طفل، فقامت خالته بالعناية به، وما لبثت أنْ صارت زوجة لأبيه. لم يحظ يحيى بتعليم جامعي، إذ تخرج في مدرسة الزراعة المتوسطة، لكنه أحبّ القراءة منذ صغره، بتأثير من أبيه الشيخ، ولعل هذه القراءة كانت ذات طابع ديني، ولكنها سرعان ما تحولت إلى الأدب، فشغف يحيى بالعقاد والمازني، واختلطت الثقافة الحديثة فيها بالثقافة الشعبية. التقى بالشاعرين: أمل دنقل، والأبنودي في قنا عام ١٩٥٩م، وتكونت صداقة بينهم، ظلت قائمة إلى آخر يوم في حياة يحيى. وقد كوّن الثلاثة ما يُشبه الجماعة الأدبية. وفي عام ١٩٦١م كتب يحيى قصته الأولى (محبوب الشمس) التي نُشرت في مجلة الكاتب بتقديم مُشجع ليوسف إدريس، ثم أتبعها قصته المتميزة (جبل الشاي الأخضر)، وفي سنة ١٩٧٠م صدرت له المجموعة القصصية الأولى، بعنوان: (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا)، ثم في عام ١٩٧٤م كانت المجموعة الثانية، بعنوان: (الدف والصندوق). (**للمزيد: يُنظر ترجمة** يحيى الطاهر عبد الله، بقلم محمد بدوي ضمن: قاموس الأدب العربي الحديث، إشراف وتحرير: حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م، ص٨٥٦ ـ ٨٥٧).

* يرى جوزيف كورتيس، أن السيميائية تضع هدفًا لها، وهو استكشاف المعنى، وأنّ هذا يعني أولًا أنها لا يمكن أن تُختزل فقط في وصف التواصل وحده، الذي يتحدد بإيصال رسالة من باثّ إلى مستقبل: (يُنظر: جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية. ترجمة: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون ـ بيروت، منشورات الاختلاف ـ الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م، ص٥٥).

* في هذا الصدد يُشير غريماس إلى أنّ الدلالة لا يتم توليدها أولًا بإنتاج الملفوظات وتأليفها داخل الخطاب؛ إنما مرتبطة في مسارها بالبنيات السرديّة، التي تنتج الخطاب الدال، المتمفصل إلى ملفوظات. (أ.ج. غريماس، سيميائيات السرد، ترجمة وتقديم عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٨، ص١٠٤)

[١]) سعيد بنكراد، تجليات الصورة: سميائيات الأنساق البصرية، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء ـ بيروت، ط١، ٢٠١٩، ص١٧٦ـ ١٧٧.

[٢]) يُنظر: عدي عدنان محمد، اللون في الرواية العراقية من منظور مدرسة باريس السيميائية، دار دجلة الأكاديمية للتأليف والنشر والترجمة، سلسة دراسات سيميائية، بيروت، ط١، ٢٠١٩، ص٣١.

[٣]) يحيى الطاهر عبد الله، جبل الشاي الأخضر، من مجموعة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا)، الأعمال الكاملة، دار العين للنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٥م، ص٣٥.

[٤]) حاوره سمير غريب، مجلة خطوة، دار ماجد، القاهرة، العدد الثالث، (د.ت)، ص٦٠

[٥]) نعيم عطية، زهور العالم..وعالم الدهشة، مجلة خطوة، مرجع سابق، ص١٠٨ ـــ ١٠٩

[٦]) جبل الشاي الأخضر، مصدر سابق، ص٣٧.
[٧]) سعيد بنكراد، تجليات الصورة، مرجع سابق، ص١٨٠.
[٨]) فيليب سيرنج، الرموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سورية، ط١، ١٩٩٢، ص٤٢٢.
[٩]) سعيد بنكراد، تجليات الصورة، مرجع سابق، ص١٨٠.
[١٠]) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م، ص٢٠١.
[١١]) الوارث، من مجموعة (ثلاث شجرات تثمر برتقالا)، مصدر سابق، ص٥١.
[١٢]) المصدر السابق، ص٥١.
[١٣]) ستانلي كربنر، وجوزيف ديلارد، التفسير الإبداعي للأحلام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد: ٤٨١، ط١، ٢٠٢٠م، ص١٠٢.
[١٤]) محبوب الشمس، من مجموعة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا)، مصدر سابق، ص٥٦.
[١٥]) فيليب سيرنج، الرموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة، مرجع سابق، ص٤٢٠.
[١٦]) محبوب الشمس، مصدر سابق، ص٥٧.
[١٧]) المصدر السابق، ص٥٧.
[١٨]) المهر، من مجموعة (الدف والصندوق)، ص١٠٤
[١٩]) المصدر السابق، ص١٠٣.
[٢٠]) المصدر السابق، ص١٠٤.
[٢١]) الدف والصندوق، من مجموعة (الدف والصندوق)، ص١٤٦.
[٢٢]) المصدر السابق، ص١٤٩.
[٢٣]) المهر، مصدر سابق، ص١٠٤.
[٢٤]) حاوره سمير غريب، مجلة خطوة، مرجع سابق، ص٥٩
[٢٥]) الكابوس الأسود، مصدر سابق، ص٣٩.
[٢٦]) المصدر السابق، ص٣٩
[٢٧]) المصدر السابق، ص٤٠.
[٢٨]) المصدر السابق، ص٤٠.
[٢٩]) الوشم، من مجموعة (الدف والصندوق)، ص١٢٣.
[٣٠]) الوشم، مصدر سابق، ص١٢٣.
[٣١]) المصدر السابق، ص١٢٤.
[٣٢]) الموت في ثلاث لوحات، من مجموعة (الدف والصندوق)، ص٤٠.
[٣٣]) المصدر السابق، ص١٣٧
[٣٤]) المصدر السابق، ص١٣٨
[٣٥]) المصدر السابق، ص١٣٧.
[٣٦]) المصدر السابق، ص١٣٩.
[٣٧]) المصدر السابق، ص١٣٨.
[٣٨]) حكاية برأس وذيل، من مجموعة (حكايات للأمير حتى ينام)، ص٢٥٦.
[٣٩]) المصدر السابق، ص٢٥٧
[٤٠]) المصدر السابق، ص٢٥٧
[٤١]) الجد حسن، من مجموعة (الدف والصندوق)، ص١١٠.
[٤٢]) المصدر السابق، ص١١١.

[٤٣]) كلود عبيد، الألوان: دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٣، ص٤٨.
[٤٤]) الجد حسن، مصدر سابق، ص١١١.
[٤٥]) المصدر السابق، ص١١٣.
[٤٦]) المصدر السابق، ص١١٣ ـ ١١٤.
[٤٧]) المصدر السابق، ص١١٤.
[٤٨]) حكاية الصعيدي، من مجموعة (حكايات للأمير حتى ينام)، ص٢٥٢.
[٤٩]) المصدر السابق، ص٢٥٤
[٥٠]) المصدر السابق، ص٢٥٤
[٥١]) المصدر السابق، ص٢٥٢
[٥٢]) ينظر: محمد بدوي، قاموس الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٨٥٦ ــ ٨٥٧.
[٥٣]) معطف من الجلد من مجموعة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا)، ص٤٤.
[٥٤]) المصدر السابق، ص٤٥.
[٥٥]) المصدر السابق، ص٤٣.
[٥٦]) المصدر السابق، ص٤٤.
[٥٧]) فنتازيا..العنف القبيح، من مجموعة (أنا وهي وزهور العالم)، ص١٦١.
[٥٨]) أنشودة الطراد والمطر، من مجموعة (أنا وهي وزهور العالم)، ص١٥٧.
[٥٩]) خالد محمد عبد الغني، سيكولوجية الألوان، دار الوراق للنشر والتوزيع، سلسلة علم نفس الفن (٢)، الأردن، ط١، ٢٠١٥م، ص٢٧.
[٦٠]) فنتازيا..العنف القبيح، مصدر سابق، ص١٦٠
[٦١]) الشجرة، من مجموعة (أنا وهي وزهور العالم)، ص١٥٣.
[٦٢]) المصدر السابق، ص١٥٣ ـــ ١٥٤.
[٦٣]) المصدر السابق، ص١٥٣.
[٦٤]) أنا وهي زهور العالم من مجموعة (أنا وهي وزهور العالم)، ص١٧٠.
[٦٥]) المصدر السابق، ص١٧٠.
[٦٦]) المصدر السابق، ص١٧٠.
[٦٧]) المصدر السابق، ص١٧٠.
[٦٨]) الدرس، من مجموعة (أنا وهي وزهور العالم)، ص١٦٩.
[٦٩]) المصدر السابق، ص١٦٧.
[٧٠]) المصدر السابق، ص١٦٨.
[٧١]) المصدر السابق، ص١٦٧.
[٧٢]) المصدر السابق، ص١٦٧.
[٧٣]) سعيد بنكراد، تجليات الصورة، مرجع سابق، ص١٨٢.
[٧٤]) ينظر: كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٢، ص٥٦.
* أزرق سافوي، يُنظر: موسوكة ويكيبديا الحرة: تاريخ الدخول: ١٨ /٩/ ٢٠٢٥م:
https://en.wikipedia.org/wiki/Savoy_blue
[٧٥]) خالد محمد عبد الغني، سيكولوجية الألوان، مرجع سابق، ص٢٧.
[٧٦]) من الزرقة الداكنة حكاية، من مجموعة (حكايات للأمير حتى ينام)، ص٢٣٥.
[٧٧]) المصدر السابق، ص٢٣٥.

[٧٨]) المصدر السابق، ص٢٣٥.
[٧٩]) المصدر السابق، ص٢٣٥.
[٨٠]) ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا، من مجموعة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا)، ص٨٩.
[٨١]) المصدر السابق، ص٩١ ـ ٩٢.
[٨٢]) المصدر السابق، ص٩٧.
[٨٣]) الفلسطيني، من مجموعة: (الرقصة المباحة)، ص٢١٨.
[٨٤]) سعيد بنكراد، تجليات الصورة، مرجع سابق، ص١٨٢.
[٨٥]) الفلسطيني، مصدر سابق، ص٢١٨.
[٨٦]) المصدر السابق، ص٢١٨.
[٨٧]) حول المستويين: الأيقوني والتشكيلي للصورة، يُنظر: سعيد بنكراد، تجليات الصورة، مرجع سابق، ص١٢٩، وما بعدها.
[٨٨]) معطف من الجلد، مصدر سابق، ص٤٥.
[٨٩]) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٣٤.
[٩٠]) محبوب الشمس، مصدر سابق، ص٥٧.
[٩١]) المصدر السابق، ص٥٩.
[٩٢]) الدف والصندوق، مصدر سابق، ص١٤٣.
[٩٣]) فنتازيا.. العنف القبيح، مصدر سابق، ص١٦١.
[٩٤]) ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا، مصدر سابق، ص٩٥.
[٩٥]) المصدر السابق، ص٢٨.
[٩٦]) المصدر السابق، ص٣٧.
[٩٧]) المصدر السابق، ص٣٧.
[٩٨]) الكابوس الأسود، مصدر سابق، ص٣٩.
[٩٩]) المهر، مصدر سابق، ص١٠٤.
[١٠٠]) الموت في ثلاث لوحات، مصدر سابق، ص١٣٧.
[١٠١]) المصدر السابق، ص١٣٧.
[١٠٢]) أنشودة الطراد والمطر، مصدر سابق، ص١٥٧.
[١٠٣]) المصدر السابق، ص١٥٧.
[١٠٤]) المهر، مصدر سابق، ص١٠٣.
[١٠٥]) الدف والصندوق، مصدر سابق، ص١٤٢.
[١٠٦]) الدرس، مصدر سابق، ص١٦٧.
[١٠٧]) جبل الشاي الأخضر، مصدر سابق، ص٣٥.
[١٠٨]) المهر، مصدر سابق، ص١٠٤.
[١٠٩]) المصدر السابق، ص١٠٥.
[١١٠]) المصدر السابق، ص١٠٥.
[١١١]) الكابوس الأسود، مصدر سابق، ص٤٠.
[١١٢]) المصدر السابق، ص٤٠ ـ ٤١.
[١١٣]) الوارث، مصدر سابق، ص٥١.
[١١٤]) محبوب الشمس، مصدر سابق، ص٥٧.
[١١٥]) الوشم، مصدر سابق، ص١٢٥.

[١١٦]) الموت في ثلاث لوحات، مصدر سابق، ص١٣٩.
[١١٧]) حكاية برأس وذيل، مصدر سابق، ص٢٥٦ ـ ٢٥٧
[١١٨]) أنا وهي وزهور العالم، مصدر سابق، ص١٧٠.
[١١٩]) المصدر السابق، ص١٧٠.
[١٢٠]) لطيفة الزيات، الواقع والأسطورة في أنا وهي وزهور العالم، مجلة خطوة، مرجع سابق، ص٩.
[١٢١]) محمود أمين العالم، تأملات في عالم يحيى الطاهر عبد الله، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الثامن، أغسطس، ١٩٩١، ص٤٧.
[١٢٢]) الكابوس الأسود، مصدر سابق، ص٤٠.
[١٢٣]) المصدر السابق، ص٤١.
[١٢٤]) المصدر السابق، ص٤١.
[١٢٥]) معطف من الجلد، مصدر سابق، ص٤٦.
[١٢٦]) المهر، مصدر سابق، ص١٠٤.
[١٢٧]) المصدر السابق، ص١٠٤.
[١٢٨]) أنشودة الطراد والمطر، مصدر سابق، ص١٥٧.
[١٢٩]) ستانلي كربنر، وجوزيف ديلارد، التفسير الإبداعي للأحلام، مرجع سابق، ص٧٩.
[١٣٠]) جبل الشاي الأخضر، مصدر سابق، ص٣٨.
[١٣١]) ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا، مصدر سابق، ص٩٤.
[١٣٢]) الدف والصندوق، مصدر سابق، ص١٥٠.
[١٣٣]) محبوب الشمس، مصدر سابق، ص٥٨.
[١٣٤]) المصدر السابق، ص٦٠
[١٣٥]) للمزيد حول ترجمة الخضر عليه السلام، يُنظر: ابن كثير، البداية والنهاية، مكتبة الصفا، القاهرة، الجزء الأول، ط١، ٢٠٠٣، ص ٢٩٥.
[١٣٦]) محمد أبو الفضل بدران، الخضر في التراث العالمي، دار المعارف، القاهرة، ط١، ٢٠٢١، ص١١٧ ـ ١١٨.
[١٣٧]) الجد حسن، مصدر سابق، ص١١٣.
[١٣٨]) المصدر السابق، ص١١٣.
[١٣٩]) المصدر السابق، ص١١٣.
[١٤٠]) المصدر السابق، ص١١٣.
[١٤١]) الوشم، ص١٢٤.
[١٤٢]) المصدر السابق، ص١٢٦.
[١٤٣]) المصدر السابق، ص١٢٤.
[١٤٤]) الدف والصندوق، ص١٤٥.
[١٤٥]) المصدر السابق، ص١٤٧.
[١٤٦]) المصدر السابق، ص١٥٠.