تصميم الغلاف والمسكوت عنه في كتابات فاطمة المرنيسي

– مقاربة سيميائية لنماذج مختارة–

Cover Design and Unspoken in the Writings of Fatima Mernissi (Semiotics Approach of Selected Models)

وفاء دبيش[1]*، وردة بويران[2]

[1]جامعة 8 ماي 1945 قالمة، الجزائر، debbiche.wafa@univ-guelma.dz

[2] جامعة 8 ماي 1945 قالمة، الجزائر، bouirane.ouarda@univ-guelma.dz

تاريخ الاستلام: ../../2020 تاريخ القبول: ../../2020 تاريخ النشر: ../../2020

ملخص: تستهدفُ أغلفة الكُتب والدراسات العلمية مصادرة حواس القارئ لغويا وبصريا وإيقونيا، بوصفها خطابًا تتصهر فيه المعطيات البصرية والأنساق اللّسانية، كُلاًّ يدفع القارئ مكاشفة دواخله النصية لمعرفة مدى التناغم والاتفاق بين الغلاف والنص، والبحث في أسباب العناية التي نلحظها في اختيار الكتّاب والروائيين لأغلفة كتاباتهم في وجهيه الأمامي والخلفي، بدءا من اللغة، فالصورة، فاللون، وصولا إلى المتن، ويتوجّب على القارئ حينئذٍ التوقف عندها وقوفا يشبه الوقوف على الأطلال عند شعرائنا القدامى، أو التأمّل في نصب تذكاري أو منحوتة فنية، وذلك لأنّ الأغلفة أشكال تُبطن بين صورها وأشكالها الهندسية وألوانه همسات المبدع بتقلّباته وألغازه الغائرة فيها. وذلك بعدّه فضاءً صوريا وشكليا لا يخلو من دلالة. ومنه نهدف من وراء هذا المقال إلى تكشفّ طبيعة العلاقة بين عتبة الغلاف والنص، من خلال كتابيْن للكاتبة والأديبة فاطمة المرنيسي هما: "سلطانات منسيات"و"شهرزاد ترحل إلى الغرب"، محاولين الإجابة عن سؤال جوهري **مفاده:** ما مدى التناغم بين الغلاف والنص، وما موقع المسكوت عنه من تلك العلاقة.

الكلمات المفتاحية: التصميم الغلافي؛ السيميائية؛ الصورة؛ اللون؛ المسكوت عنه.

Abstract The covers of books and scientific worksare intended to capture the reader's sensations at linguistic, visual, and iconographic levels;since it is a discourse that merges visual data and linguistic patterns.Both prompt the reader to uncover the textual interior to see how harmonious and well-matched the cover and the text are, as well as exploring the reasons behind the elaborate attention that writers and novelists commit to choosing their book covers language, picture, color to the actual content. The reader, therefore, is compelled to contemplate the matter similar to how ancient Arab poets stood by the ruins (Al-Atlal), or reflecting on a memorial or a sculpture. That is because book covers in their several images, geometric shapes, and colors; reflect the susurrations of the

creative soul in all its twists and mysteries. In the sense that, book covers are both a pictorial and formal space never without significance. We seek through this article to explore the nature of the relationship between cover as a para-text and the text itself in Fatima Mernissi's'The Forgotten Queens of Islam' and 'Shahrazad Goes West'. We attempt to answer the following fundamental -question: How harmonious are the cover and the text, and what of the Unspoken from the that relationship? -both frontal and back

Keywords: Cover Design; Picture; Color; Semiotics; Unspoken.

*المؤلف المرسل

. مقدمة:

مثّلت العتبات النصية في النقد السّيميائي للخطاب مدخلا نقديا بالغ الأهمية؛ كونها أولى المؤشرات الدالة على عالمه المعماري والدلالي، وهي آليات بصرية وإيقونية تُغري القارئ وتدفعه بإلحاح نحو اكتشاف بواطنها الرمزية، ففي ظل تناسقها وتكاملها تعمل كل عتبة عملها وتستقلّ بوظيفتها الخاصة في صلب العمل الأدبي، كما تشي بفلسفة الكاتب وانتمائه. ومن ثمة تكمن مهمة الناقد في البحث عن مستويات تعانقها مع المتن ومعرفة مدى التناسق والانسجام بين ما تحيل إليه من مرجعيات فكرية، وثقافية واجتماعية، وما يرمي إليه النص من دلالات تعكس في حقيقة الأمر توجه المبدع وفلسفته في الحياة .

وتأتلف محاور الدراسة في ضوء تصميم الغلاف لرسم صورة تأويلية للتوظيف العلاماتي في النص، ثم محاولة إخراجه المخرج الرمزي المستقطب للتداعي التأويلي في بعده البصري (الصورة، والأشكال، والألوان)، وتشاكله مع النسق اللّساني (العنوان واسم المؤلف ودار النشر) كحقلين مفعمين بطاقات رمزية وتأويلية تكتنز بها تضاريس الغلاف.

تجدر الإشارة قبل كل شيء إلى أنّ النموذجيْن المختاريْن من كتابات المرنيسي قد يُصنّفان في خانة كتب علم الاجتماع، إلاّ أنّ الطابعيْن السردي والحواري الذينْ تنتهجُهما الكاتبة، فضلا عن أسلوبها الأدبي والرمزي، قد ينحون بهما منحى الإبداعات الأدبية ذات البُعدين السوسيولوجي والثقافي، لما يزخران به من قضايا إنسانية تعالج أكثرها حساسية في المجتمع؛ كقضايا المرأة العربية والعنف والتهميش والجنس، وما إلى ذلك من القضايا التي تتبدّى في شكل طابوهات تحاول الباحثة تعْريتها في الكتابيْن.

ولمّا كانت هناك خطابات موازية للنص، تعلن سرّه، وتكشف عن المسكوت عنه؛ كونها المدخل الطبيعي له، ومرشدة القارئ إلى سُبل التواصل معه والانفتاح على طرائقه التنظيمية

والتخييلية... كونها تحمل في طياتها وظيفة تأليفية تحاول كشف استراتيجية الكتابة[1]، فقد شكلت بذلك حضورا بصريًا (إيقونيا) ونصيّا يُصادر المتلقي ويستميلُه نحو اكتشاف عوالم الخطابات المعاصرة مهما كان جنسها، فهي تشي بخصوصية معمارها وتميّز أشكالها، ومن هنا تكمن مهمة الناقد في البحث عن مستويات تعانقها مع المتن ومعرفة مدى التناسق والانسجام بين ما تحيل إليه من مرجعيات فكرية وثقافية واجتماعية، وما ترمي إليه من دلالات في صلب المتن السردي، تعكس في حقيقة الأمر توجه المبدع وفلسفته في التعبير عن المسكوت عنها والمتوارى خلف الصور ومتاهات الخطوط والألوان. وتكمن أهمية هذه العتبات " في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب أو للنص"[2].

ومن هنا تتخذ لوحة الغلاف أهميتها من كونها دالا بصريا موازيا يكتنز بين تضاريسه عديد التأويلات والقراءات، بعدّه حيزا مهمّا في المُنجز النصيّ يشدّ المتلقي ليخاطبه بلغة بصرية في ظلّ جماليات التأويل المؤسّس على كل ما هو إيحائي وملغز، مادةً (الصورة) وروحا (المسكوت عنه) عبر الانفتاح والتراسل بين الغلاف والمتن. وليس غريبا أن نشبّه الغلاف وتفاصيله الدقيقة بذكريات خاصة لكاتب خاص وموضوع خاص، أو أنّه حدس لحظة هاربة وعصيّة على القبض والفهم المباشر، في ظل التداخل بين ما هو بصري وآخر نصي، وما هو إيحائي وأخر ممغنط بجاذبية قصوى للدلالة ، حيث يجد المتلقي نفسه أمام لعبة يحلو له تفكيكها وإعادة بنائها من جديد، بيد أنّ الأمر " يتطلّب شحذا لإرادة القارئ ولقدرته على البناء" [3].

لم يعد الكتاب المعروض للقراءة – ورقياً أو إلكترونيًا– ذلك الكلام المطبوع بين دفّتيْه؛ أي الكلام المعروض بصريا للقراءة وحسْب بل أصبحت العناية تشمل مجموع مظاهره كنتاج أدبي بدءا من الحجم مرورا بنوعية الورق والتقنيات الطّباعية... وانتهاء بالغلاف وتركيبه العلامي البصري (عناوين، وصور، ورسوم، وألوان)... فهو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخْلو من دلالة[4].وعليه يتناول مقالنا هذا المعبر النقدي الحيوي في روايات الكاتبة والروائية المغربية "فاطمة المرنيسي"، التي اشتغلت في رواياتها على قضية العتبات اشتغالاً واضحاً وحيوياً يُمكّننا من مقاربة عتبة الغلاف الذي يعدّ من أبرز الاستراتيجيات الإشهارية والتسويقية للعمل الأدبي؛ من حيث إنّه واجهة لحسن الاستقبال وفيض الإقبال الماثل على واجهتيْ الغلاف الأمامية والخلفية.

2– الغلاف والتصميم الإيقوني:

تُصنّف أغلفة الكتب إلى نوعين أحدهما مباشر والآخر إيحائي؛ فإنْ كان الغلاف المباشر يهدف إلى التداولية القصوى في بساطة أشكاله واتفاقها التصريحي مع مضمون العمل، فإنّ الغلاف التجريدي مشفّر وملغّز يكتسي شعريته من التجريد والغموض كلوحة تشكيلية عصية على القبض، الأمر الذي شدّنا إلى أغلفة كتابات المرنيسي، ولاسيّما منها كتاباها: "سلطانات منسيات" و"شهزراد ترحل إلى الغرب". اللذان يتمتّع الغلاف فيهما بمستوى عالٍ من التدليل اللساني والإيحاء الإيقوني، في ظل التساوق بين الصورة والعنوان، إذْ لا يمكن التوكؤ على تلقي آليتيْ الرسم واللون دونما التفات إلى تلك المضايفة بين نظامين تواصليين (لساني/ إيقوني) عبر التأويل الذي حاز لنفسه على" موقع هام على مفترق الطريق بين اللساني والإيقوني"[5].

1.2. الصورة التشكيلية وأبعادها السيميائية:

عمد الإنسان الأول إلى التعبير عن حياته وبيئته بالصورة قبل التواضع على أشكال لسانية تخط لغته وترسم طرائق تواصله، ولذلك تظلُّ الصورة الوسيلة البدئية لتعلمّ اللّغة لدى الطفل، وهي" أكثر التصاقا بالواقع، وأكثر قدرة على التعبير عنه؛ لأنّها تتميز بجانب مادي ملموس، على خلاف العلامة اللغوية"[6]، وهي اليوم أكثر الأشكال تعبيرا عن المسكوت عنه والمبثوث بين ثنايا النفوس والأذهان، كالكاريكاتير والرسومات الملغزة، حيث تتّكئُ الصورة التشكيلية على التمثيل البصري لموجودات طبيعية مجتلبة من الطبيعة بعديد تجلياتها، كما تستند على التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية بتقلّباتها وتناقضاتها، إنّها تجربة بصرية تضطلع بـ " مجموعة من الرسوم والخطوط والألوان، قد يكون لكل رسم أو خط أو لون مدلوله الخاص"[7]. فإذا ما عدنا إلى قابلية الصورة للتأويل في كتاب" سلطانات منسيات" وجدناها مدخلا مؤسسا لقراءة سيميائية تطرح سؤالا مهمّا مُفاده: هل الصورة التشكيلية حقل خصبٌ تصدق عليه مقولة:" الظاهر عنوان الباطن"؟ أم أنّ الطاهر ما هو إلاّ موجة صغيرة من أمواج بحر الكتابة وحِبرها، هذا سؤال من أسئلة كثيرة قد لا يستقيم لها جواب أو تأويل بمعزل عن مكاشفة المتن وتفاصيله.

نعتقد أنّ التصميم الغلافي في كتاب "سلطانات منسيات" على جاهزية قصوى وقابلية عالية لهذا النوع من القراءة، لاسيما وقد استعانت فيه المرنيسي بالإيقون متجليا في الصورة

التشكيلية المتوسطة غلاف الكتاب، حيث تضمنّت الصورة امرأة جميلة ساحرة زيد على جمالها الربّاني جمالا شكليا صنعه الثوب السلطاني المتأنق والجواهر النفيسة الراقية (الجمال/ التأنق)، وهما العنصران اللّذان صنعا للمرأة ذاكرة في كنف لغة الجسد وبلاغتها، فإذا ما أردنا أن نعطي الصورة عنوانا، فلن نجد غير" السلطانة " أو " الملكة" تعبيرا صريحا ومنطقيا لها.

وههنا نتنبّه إلى وجود تطابق بين الدال (الصورة) وبين المدلول (سلطانات)، ويبدو أن المقصود من وراء الإيقون البصري هو محاولة الكاتبة – على ضوء عتبة الغلاف– الإبحار بالقارئ إلى أعماق التاريخ والتراث، أين تأخذنا المرنيسي إلى عوالم مضيئة من تاريخنا الإسلامي، أدّت فيه المرأة دورا بارزا لا يقلّ أهمية عن دور الرجل في الحكم والسياسة، بيد أنّ التأريخ طوى صفحاتها، وجعها مفعولا فيه بفعل التجاهل والتناسي(منسيات)، وتتساءل المرنيسي عبر هذا الطرح؛ عن الأسباب أو الدوافع الحقيقية التي أدت بالمؤرخين والمهتمّين بالتاريخ الإسلامي إلى طمس الدور النسائي ومحوه من ذاكرة التاريخ، حتىّ بات تاريخا مغمورا لا نكاد نجد له أثرا إلاّ في ذاكرتنا الشعبية التي لغالبا ما اختصرت دور المرأة في صفتي الدهاء والخبث، تقول المرنيسي :" لقد كانت هناك فعلا ملكات عربيات، والشيء الغريب هو هذا النسيان الذي غلّفهن، ما هو الخطر الذي شكّلنه؟ وما هو الاضطراب الذي تسبّبن فيه ؟ إلى حدّ أنّه تمّ العزم على دفنهنّ في الأعماق اللاواعية"[8]، كما حاول التاريخ دائما أن يقرن المرأة – التي أسعفتها الظروف إلى اعتلاء منصة الحكم وممارسة السياسة– بالاغتيالات ودس السموم، وإشاعة الفتن، فـ " ليس الهدف من هذا الكتاب، بشأن الملكات المسلمات ، وصف نساء رائعات في تاريخنا، نساء بدون نقائص ، يتحلّين بكل الصفات، ولا ينهزمن البتة في لعبة السلطة ، سواء تعلّق الأمر بالسياسة أو الحب ...إنّ ما يصنع عظمة

الكائن الإنساني، هو محاولته ليجعل من اعتياديته ونقصه مكسبا ، ويتحدّى القدر والتراتبية التي تدعمه... مقاومات كنّ دائما، ومنتصرات أحيانا ..."[9].

تهدف المرنيسي عبر روايتها إلى رفع الستار الأسود عن سيرة سبع عشرة سلطانة وملكة في التاريخ الإسلامي، تولين الحكم في دول إسلامية مختلفة اللغات والثقافات؛ كشجرة الدرّ (مصر) وراضية ابنة إلتتمش (الهند) وبلاد فارس واليمن وماليزيا وأندونيسيا وغيرها، ومنهنّ من قُدن الحروب والمعارك وحققن أعظم الانتصارات في ظروف حرجة عبر قصص تبدو أقرب إلى الخيال منها إلى الحقيقة، كقصة شجرة الدر التي توفي زوجها فجأة وكانت البلاد في حرب شرسة حاسمة ضد القوات الفرنسية بقيادة ملكهم سان لوي، أين أخفت خبر وفاة السلطان الصالح أيوب لألاّ تخور قوى الجيش أو يدخله الخوف والاضطراب، وخططت مع قادة جيشها للحرب ومواجهة الفرنسيين الذين حاصروا مصر خلال سنتين بين647 و649 هـ، حتى حققت الانتصار عليهم بأسر ملكهم، وبعد فترة من الصراع على الحكم بينها وبين أحد أبناء زوجها الأقوياء وهو" توران شاه" استطاعت هذه الملكة بذكائها ودهائها الإنفراد بالحكم، في حين " يرى العديد من المؤرخين في ظهور النساء على المسرح السياسي علامة من علامات الساعة في العالم الإسلامي، وقد كان حكم شجرة الدرّ إعلانا عن نهاية العباسيين وسقوط بغداد في يد المغول سنة 656هـ"[10].

تشي تفاصيل الصورة التشكلية للكتاب عن محاولة المرنيسي إلى كشف النقاب عن الحقيقة الغائبة، التي مُفادها ارتباط المرأة الحاكمة بمظهريْن صنَعا لها تاريخا آنيا وتعاقبيا هما: أن تُلْقى خطبة الجمعة، وتُضرب السكة باسمهن[11]، وهنّ خمس عشرة ملكة، منهنّ شجرة الدرّ المصرية، وراضية الهندية، وادشاه خاتون الماغولية، ودولت خاتون الفارسية،

وملكات الجزر، إذ تقول المرنيسي" حكمت الجزر سبع ملكات، ثلاثة منهن في جزر المالديف، وأربع في أندونيسيا"[12].

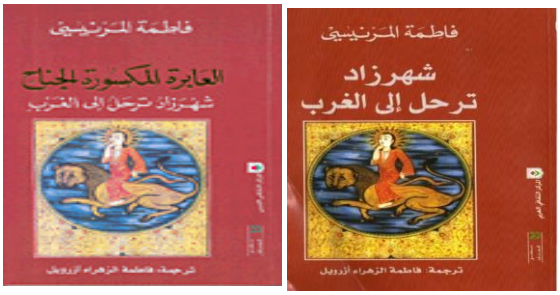
فإذا ما عدنا إلى تفاصيل الصورة التشكيلية، وجدنا المرنيسي مصرّة على إبراز الصورة الحقيقية للمرأة السلطانة، كونها حقيقة يجب الكشف عنها، حيث تُبرز السلطانة أو الملكة التي وصفها المؤرّخون بأبشع الصفات ورموها بالانحراف والتبرج إلى حدّ التشبه بالرجال بأنّها امرأة مسلمة حملت على عاتقها رسالة إنسانية، إنّها أكثر نساء العالم احتشاما وتقيّدا بتقاليد المجتمع وثقافته، فالصورة التي بين أيدينا لامرأة في لباس فضفاض– على الرغم من جاذبيته وجماله– يغطّي كامل جسدها حتّى الأطراف، ويشي بواقع مفاده أنّ السلطانة المسلمة كانت على الدوام رمزا للحشمة والوقار.

كما تُبرز الصورة ذاك الوشاح الأصفر الموضوع على الرأس تحمله المرأة بيدها، وقد وُضع على الوجه للسترة، كما نراه اليوم عند النساء المبرقعات ونساء الحارات الشعبية العربية، ويسمىّ في العامية الجزائرية بـ(العجار)، لنرى للصورة في اكتمال تفاصيلها وأشكالها معنى واحدا مقصده أن السلطانة المسلمة كانت على عكس ما صورها المؤرخون– من خلال بعض النماذج السلطانية– بأنّها متبرجة ومتحرّرة إلى حدّ التشبّه بالرجال، ليس بجامع التحدي والحكمة والقوة، بل لارتدائها لباس الرجال، وتنقّلها متبرّجة في الأسواق التي كانت في الماضي حكرا على الرجل.

على الأرجح فإن فاطمة المرنيسي اعتُبِرتْ مخترقة للمسكوتات الاجتماعية والسياسية، فهي في كتابها "سلطانات منسيات" تناقش علاقة المرأة بالسياسة من خلال سلوك النساء في فترات متباينة من التاريخ، سلاحها الحب والفتنة والجمال والذكاء والثقافة، حيث تُحاول الكاتبة إماطة اللثام عن جزء منسي ومقتطعٍ من التاريخ الإسلامي بُغية الكشف عن أدوار نسائية في الحياة السياسية والاجتماعية العربية، عبر سرد حكايات لا تنسى عن أميرات

وسلطانات، وملكات صنعن التاريخ الإسلامي: ولذلك بقي السؤال في نفس المرنيسي وغيرها معلّقًا " لماذا النسيان ؟ لم لا يريد أحد أنْ يتذكّر بأن هناك نساء عربيات قُدْنَ دولهنّ؟ "[13].

لا تتوقف تساؤلات القارئ لكتابات فاطمة المرنيسي عند هذا الكتاب وحسب بل تتعدّاه إلى كتابها اللغز " شهرزاد ترحل إلى الغرب" ولعلّ أولى محطّاته تتوقف عند طبيعة الرحلة وكيفيتها وزمنها، مع العلم أنّه عنوانٌ محفّزٌ للقراءة بامتياز. وقد جاء غلاف الكتاب" على الطبعة ذاتها بإضافة عبارة " العابرة المكسورة الجناح" باللون الأسود السّميك للإحالة إلى معاني الحزن والأسف على مصير شهرزاد أثناء عبورها حدود الغرب سنة 1704، أين جُرّدت من كلّ ما يميّزها عن غيرها من النساء، علمًا بأنّها في نظر المرنيسي رمزٌ من رموز انتصار المرأة في مواجهة التيار الذّكوري بأجنحة الحكمة والمعرفة، فإذا ما كُسِر الجناح ضاع الهدف من الطيران.



فشهرزاد الأسطورة التي حكَتْ ألف حكاية وحكاية في ألف ليلة وليلة تُمثّل القوة النسائية المنتصرة، في تقدير المرنيسي، فهي تُمارس الإغواء العقلي بدلا من الإغراء الفيزيائي في سرد حكاياتها لشهريار الملك، مستخدمة فصاحة اللسان وعمق البيان وقدرتها على اختراق عقل الرجل باستخدام أساليب الحكي المناسبة في وقتها، قصدَ ترويضه والحدّ من رعونته المفرطة، وبذلك أصبحت شهرزاد محامية الدفاع عن بنات جنسها أمام الرجل، وهي الرسالة

نفسها التي تضطلع بها المرنيسي في كتاباتها. ونحو ذلك تتحول هذه المفكرة المغربية إلى شهرزاد زماننا وتسافر إلى الغرب بحثا عن أسرار تحرر المرأة الغربية في محاولة لفك لغز الاختلاف بينها وبين المرأة العربية، مستمدة قوتها في الإقناع من الثقة بالذّات، ومتأكدة من أنها إنسانة تستثير الإعجاب، وذات ذكاء مذهل، ولاسيّما وهي تقول على لسان مُلْهِمَتِها (الجدّة ياسمين):" عليك أن تركّزي انتباهك على الأجنبي العابر وتحاولي فهمه، فكلّما فهمت أجنبيا عرفت ذاتك أكثر، وكلّما عرفت ذاتك بشكل أفضل تقوت قدرتك على تحصينها، وازدادت حظوظك في الدفاع عن نفسك وإقناع الآخرين بقدراتك واكتساب حبّهم "[14]. ولعلّها مغامرة هي أشبه بمغامرة شهرزاد الحكايات التي أشارت إليها الكاتبة عبر عتبتي الغلاف والعنون في مؤلّفها هذا.

عماداً على ما سبق كان لابدّ لصورة الغلاف –حتى تُنتج دلالة – أن تنضوي ضمن نسق معين يمنحها القدرة على ذلك؛ على اعتبار أن الصورة تعني تحويل التجربة الكتابية داخل العمل إلى تجربة بصرية. إذْ نجد" داخل اللوحة الفنية (لوحة الغلاف) مجموعة من الرسوم والخطوط والألوان، قد يكون لكل رسم أو خط أو لون مدلوله الخاص، ويجب على هذه الأنساق مجتمعة أن تخرج لنا دلالات ترتكز إلى خلفية ثقافية، وتعبر هذه الدلالات عن تجربة واقعية"[15] غالبا، وهو ما نجده عند الكاتبة في استعارتها لاسم "شهرزاد" للتدليل على أهدافها من الكتاب في تيار الانتصار للمرأة وقضاياها.

وتستند الصورة التشكيلية من أجل إنتاج معانيها على المعطيات التي يوفرها التمثيل الإيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة من وجوه، وأجسام، وحيوانات، وعناصر مجتلبة من الطبيعة، ونجدها ماثلةً في تلك العلامات والخطوط والألوان التي لا يمكن مقاربتها إلا من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي نشأت فيها، إنْ على صعيد التأويل الجمعي الذي يؤطره، وإنْ على صعيد المتخيل الاجتماعي والرمزي اللذيْن يمتح منهما.

فإذا ما عدنا إلى تلك الصورة المتوسطة غلاف الكتاب فإنّنا نجد الدلائل الإيقونية والكتابية تسير في خطية زمانية متوازية كالعملة ذات الوجهين، لا ينفصل أحدهما عن الآخر، فصورة المرأة الممتطية حيوانا شرسا قويا يحاكي شكلة تلك الحيوانات التي نقشها الإنسان البدائي على الحجارة وجدران الكهوف، ليَشي بالزمن المغرق في الماضي حدّ الأسطورة أو الخرافة، فعندما نتحدّث اليوم عن شهرزاد فكأننا نتحدّث عن شخصية حقيقية في حين أنّها شخصية ورقية من صنيع التراث والمحكي الشعبي، وقد تحوّلت إلى معينٍ تراثيٍ تتكئ إليه زاوية الرؤية النسائية من حيث تخترق به حدود المكان والزمان إلى فضاء أكثر وعيا وإشراقا، فقد" استطاعت شهرزاد أن تجعل الزمن عند شهريار وعيا داخليا لا قوة خارجية منفصلة يحين موعدها عند الغروب مثلا، أو في منتصف الليل، أو قبل الشروق، أو ما شابه ذلك"[16].

فقد كانت الياسمين على حدّ تعبير كمال (جار فاطمة ورفيقها)، وهي امرأة أمية لا تعرف الكتابة والقراءة أكثر تحرّرا من المرأة المتعلّمة، وعبّرت عن ذلك بحكاياتها الشعبية المحرّفة والمناهضة لسطوة الرجل؛ كتلك القصة التي حفظتها المرنيسي عن ظهر قلب وأوردتها في روايتها (المرأة التي تلبس كسوة الريش) التي حرّفت الجدة اسمها من (حكاية الحسن البصري) إلى اسم أنّثت فيه الحكاية وجعلت من المرأة صاحبة القرار إلى جعل الرجل (حسن) تعيسا وفاقدا لطعم الحياة بأن حرّفت أيضا نهايتها وطارت المرأة الكنز إلى أرض (الواق واق) وولداها من زوجها (الحسن البصري) بعد أن وجدت أجنحتها التي سرقها زوجها منها وخبّأها بعيدا دونما عودة[17].

وقد وضعت الياسمين في هذه الحكاية يدها على جرح الرجل المكنون وهو الخوف الدائم من هجر النساء لهم، لذلك كانت الجدّة تصرّ على فاطمة بأن تجهد للحفاظ على أجنحتها

لألا يقع لها ما وقع للمرأة التي تلبس كسوة الريش، فتنزاح الحكاية عن الحقيقة لتفقد مصداقيتها نحو التحريف، ولعلّ الصورة المتوسطة صورة الغلاف، ما هي إلاّ صورة لشخصية انفصمت إلى وجهين كما هي العملة أحدهما وجه أسطوري ورقي(شهرزاد)، والآخر حاضر حقيقي (المرنيسي)، والقاسم المشترك بينهما هي "مزايا استراتيجة ثلاث : تتمثل الأولى في المعرفة الواسعة، و تتجسد الثانية في القدرة على التشويق وشد الانتباه ، وأما الثالثة فهي الهدوء والقدرة على التحكم في النفس رغم الخوف .

قد تعبّر الصورة عن كل ما قلنا وأكثر إذا ما نظرنا إليها كصورة لها قصة وعنوان يحكمه مكان وزمان، فأمّا القصة فهي العنوان ذاته" شهرزاد الحكايات"، وأمّا المكان والزمان فوحدتان لا تتحقّقان إلاّ عبر الحكايات كما هي الصورة لا تكتمل دون انتمائه إلى كلّ هو النص، هو الحاكم على أنّها شهرزاد الحاضر بلباسها المغربي التقليدي المحتشم، وشمس الحكمة التي تزين رأسها ككسوة الريش (زوجة البصري) وبياض البشرة البادي في وجهها وأطرافها الموحي بصفاء السريرة وجلاء الثقة، التي قد تُخفي وراءها خوفا وقلقا تزرعهما غياهب الرحلة في دائرة مغلقة تتوسط مربّعا من منمنمات وأشكال مسبوكة النقش بلونه الذهبي الزاهي، الذي قد يوحي بالدوامة أنّاء الإبحار ضد التيار، وقد يومئ إلى الانشغال الدائم بالأسئلة التي لا تفتأ تبحث لها عن جواب " هل ستظلّ تلك الملكة التي تتوفر على سلاح البلاغة، أم أنّها ستفقد لسانها على الحدود"[18].

هي المرنيسي شهرزاد الحاضر تحاول عبر فطنتها وسعة حيلتها وضع يدها على جرح رجل الحاضر إلى جعل المرأة على الدوام سجينة الحريم، هي الكلمة التي باتت لغزا يحيّر الخطاب بين ما هو شرقي وآخر غربي، لتشدّ الرحال كما أوصتها الياسمين لإيجاد حلول لألغازها الكثيرة وتساؤلاتها المتزايدة عبر محطات رحلتها إلى الغرب قائلة " إنني أعتقد في الواقع بأن القدرة على توسيع مداركي بواسطة الأسفار والعلاقات الإنسانية شيء ممتع، بل

رائع"[19]، كما كانت رحلة شهرزاد ألف ليلة وليلة منذ سنة 1704 مع" أنطوان كالاند" عبر قارب الترجمة من ميناء بلاد فارس إلى بلاط فرساي بباريس مدمّرة في تقدير الكاتبة؛ حيث فقدت لسانها وذكاءها وعادت إلى بدائيتها امرأةً خانعة للعنف الجسدي والتطرف الجنسي، وهو الهاجس ذاته الذي يبعث على القلق والخوف في نفس الكاتبة.

وكما هو ماثل على صورة الغلاف، فإن اسم الشخصية المحورية (شهرزاد) ترد في العنوان، وبذلك يكتسب وضعا ممتازا في بنية النص، كونه اسم لشخصية أوجدتها الحكاية وخلّدتها الكتابة، ولاسيّما أنّه جاء على الغلاف منفردا بخط عريض قصد الإبراز والإشهار، ربّما لأنّه بات علامة عالمية وتجارية مسجّلة تجذب إليها القرّاء، لاسيما عبر التشويق الممارس على العنوان مبتدأ يبدو جوابه ملغّما بالألغاز الدّاعية إلى فك رموزه بالتواصل الحاصل بين شهرزاد والرحيل إلى الغرب، فما نوع الرّحلة يا ترى وما هي أهدافها؟ أسئلة كثيرة قد لا نعرف لها جوابا إلاّ بدخول عالم النص وتكشّف تشكيلاته وفصوله.

هو سؤال تطرحه الكاتبة في مؤلفها هذا لتضع القارئ في دائرته باحثا عن إجابته بين العتبة والنص، ولعلّها أفصحت عن جانب كبير من الجواب من خلال مواقفها الجريئة في الكتاب، وهي تعرّي المسكوت وتكشف المضمر من الخطاب، بيْد أنها تركت جزءا منه حبيس التلميح والصمت من خلال تصميم الغلاف عبر الصورة بأشكالها وألوانها على دفتيْ الكتاب بوجهيه الأمامي والخلفي، ولاسيّما من خلال الألوان وتوزيعها.

2.2. تصميم الغلاف والتشاكل الإيقوني اللّوني:

استعملت الألوان كما استعمل الخط والحركة والإشارة في الرمز الفني التشكيلي، وربما كان اللون من أهم الأشياء التي استخدمت كرمز يمكن له أن يتحرّك كتعبير تأويلي، أو علامةً كاشفة لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية، أو واسطة للتعبير عن العواطف

الإنسانية، على اختلاف نزعاتها ودوافعها[20]. فدلالات الألوان في الثقافة العربية عميقة الحضور، من حيث واكبت الحياة العربية في بيئاتها المختلفة وسايرت متطلباتها الحضارية عبر تاريخها الطويل. وعلى صعيد الاستخدام الإيقوني للطاقة الإيحائية التي يتمتّع بها اللون في ميدان الكتابة ، فإنّ" التعبير بالألوان كثيرا ما يكون وسيلة من وسائل التعبير الرمزي لما لها من إيحاءات خاصة"[21]. ولمّا كان اللون أحد أبرز العناصر الجمالية في الفنون، فقد كان موضوعا مهما، له أولويته وسلطته على مختلف الفنون، فهو يشكّل مادة ثرية، ومعينا زاخرا تستمدّ منه الإيحاءات والرموز أبعادها الجمالية، كيانا إبداعيا فاعلا في رسم معالم النص وتوجيه خطابه في أي مادة يدخل في تكوينها إذ" من المستحيل أن ندرك الشكل إدراكا تاما إلاّ بحضور اللون، وذلك لأنّ اللون هو انعكاس لأشعة الضوء على شكل الشيء الذي ندركه، ويعدّ اللّون الجانب الظاهري للشكّل "[22].

يشكّل اللّون المعدن الخصب والمثمر للصورة الفنية والتشكيلية، لاسيما إذا ما تعلّق بخطاب موجّه لغاية في نفس صاحبه. وهي ذات الرسالة التي أرادت الكاتبة أن تعبّر عنها من خلال الألوان المسقطة على الصورة والغلاف في كتابها، من حيث جاء اللون الأسود الحالك المغلّف نصوص المرنيسي، للدلالة على محاولة المؤرخين طمسَ تاريخ ذهبي صنعته سلطانات مسلمات، ستاراً أسود أُنزل ليغطيّ الحقائق، فهو لون يوحي بالتغييب والإخفاء، إذ " يمتصّ الضوء ولا يعيده، إنّه يستحضرُ قبل كلّ شيء السديم والعدم "[23].

إنّ هذا السواد الذي غرقت في عتمته الحقيقة وتاه في قعره السحيق نورُها، ليَجُرُّ ذهن القارئ إلى تأويل ما يُلوِّحُ به الأسود من دلالات الفراغ والخواء والإقصاء، نعم" هو لون العقوبة والإدانة" [24] ولكن المتَّهمات تبقِينَ بريئات حتّى تثبت إدانتُهنّ، إنّه إذن ثوب الحداد الذي غلّفت به المرنيسي محتوى الكتاب، ومرامي الكتابة النسائية. وتزداد دلالة السواد إشعاعا إذا ما التفتنا إلى مركز الصورة ومحورها، أين تبدو المرأة السلطانة في عباءتها

السوداء، التي تغطيّها من رأسها إلى قدميها، إشارةً إلى الخضوع والانحسار داخل بوتقة الحريم،" لهذا قيل أيضاً إنّ لبس المرأة للأسود في المناسبات الحميمة (الخاصة)، يعني الاستسلام والانقياد للرجل، كما أنّ لبسه في المأتم خضوع للقدر والله في حكمه"[25].

إنّ السواد الأعظم للون الإدانة بالإخفاء والتهميش لَيَرسُم حدود القيد في مربّع النسيان والزوال لأخبار السلطانات، ولأجل ذلك جاء اسم الكاتبة ومترجمتها بلون أبيض ناصع يشي بهدف الكاتبة إلى رفع السواد وكشف المستور من الحقيقة الغائبة في اللاّوعي الذكوري، ولاسيّما المؤرخين المحدثين، الذين معهم" سنشهد شيئا أكثر مهارة ،إنه إلغاء التفاصيل بشكل تام...إنّها [المرأة أو الملكة] نموذج يجسد الانهيار الذي يتهدد الدول."[26]، فيما يرمز اللون الأصفر الذهبي للثوب والوشاح إلى " صفة القدرة عند الأمراء، والملوك والأباطرة."[27] وشعاراً لسلطتهم،" فالأصفر لون الأبدية، كما الذهب معدنها"[21]، الذي لا يتغيّر، ولا يقبل التلوّن بأي لون بعكس الفضّة أو النحاس، فهو اللّون الأكثر دفئاً وبوحاً، والأكثر تأجّجاً واتقاداً بين الألوان، ويصعُب إخماده أو تخفيفه، بل إنّه يتجاوز دائما الطوق الذي يتوخّى احتواءه[28].

وقد يوحي الأصفر الذهبي الذي اختارته الكاتبة لوناً لعنوان كتابها بالبروز والتجلي على ساحة السواد،" ففي الموروث العربي الإسلامي، قد يمثّل الأصفر الذهبي العقل والحكمة"[29]، وهما صفتان طالما اتخذتهما المرنيسي سلاحاً للدفاع عن حقوق المرأة في كتاباتها. ولعلّ اختيار المرنيسي للأصفر لا يكتملُ تدليله إلاّ بارتباطه بالأسود" نقيضاً له ومكمّلا في آن، وينفصل الأصفر عن الأسود فور عملية تمايز الفراغ"[30]، ثمّ إن نقطة التمايز في الصورة تتعيَّن في الوسط (المركز)، كالشّمس التي تنفصل عن الغيوم السوداء مُعلنةً بروزها وانتصارها على ساحة الصراع الأبدي. وهي الغاية الدلالية التي تبتغي المرنيسي إيصالها عبر هذا التشاكل بين اللونين. كما لا نغْفل ذلك اللون الأحمر الذي يغطي يديّ المرأة من

كفّها وحتى ظهر اليد كالحنّاء، للإيحاء بحقيقة لا تنكرها الكاتبة مُفادها أنّ الملكات المسلمات مثلُهُنّ مَثَلُ الرجال، حارين واصطبغت أيديهن بالدماء لغاية الحفاظ على الحكم، فقد"مارست النساء الاغتيال السياسي حين تدعو إليه الحاجة، معتمدات على وسائل أكثر قساوة، كالخنق، أو دسّ السم عوض القتل بالسيف، ومن ثم، فإن الفرق بين ممارسة الرجال وممارسة النساء هنا، لا يتعدّى التفاصيل التقنية "[31].

ومن ثمّة يرمز اللون الأحمر إلى الدم بالقتل، والنار الموقدة جذوة الحروب والفتن على أيدي النساء وكيدهنّ، لاسيّما وقد فقدت يدُ الأنوثة رقّتها ونعومتها واكتست لون الإجرام والانتقام، ولذلك جاء الأحمر تعبيرا عن خطر المرأة إن تربّصت، وشرّها إن توعّدت على حدّ تعبير المثل العربي: أظهر له العين الحمراء؛ كنايةً عن التهديد والتوعّد لردع الخطر الذي يتهدد السلطانات وسلطتهنّ " فهو أحمر إشارات المرور، وحجرة العمليات"[32]، ثمّ إنّه اللون الوحيد الذي ذابت فيه مساعي سلطانات الإسلام، وبه اشتُهِرْن وعُرِفْن في التاريخ وذاكرة الرجل، الأمر الذي يثير حفيظة الكاتبة بسبب التعميم الذي يضع المرأة دائما بين معقوفتي؛ القتل والخيانة ما أودى بجهود سلطانات عربيات أو مسلمات إلى هاوية النسيان والتغييب.

فإن كان اللون الأحمر في علاقته بغلاف هذا الكتاب ومتنه، فإنّه ذو أبعاد سيميائية مغايرة لما سنراه في كتابها " شهرزاد ترحل إلى الغرب" فما تلك الدلالات يا ترى؟

يكاد اللون الأحمر الأرجواني والكاسح غلاف الكتاب "يثير روح الهجوم والغزو، والشجاعة والافتنان والثأر."[33] وهو معنى يجرّنا إلى صورة موازية تبدو لنا فيها الكاتبات العربيات وهن يحملن القلم أمثال المرنيسي كأنّهن يخرجن إلى حرب يُردن استعادة أندلس الحكاية التي تأسست دائما على استهزاء السلطة الذكورية واختصار حضور المرأة في حكم مؤدّاه؛ الحكْي شغل النساء. لكنه دور كثيرا ما أحسنت تأديته فكان –في تقدير الكاتبة دواءً يقيها الظلم الشهرياري المعاصر.

كما أنّ تكثيف اللّون الأحمر الأرجواني ومحاولة طمسه لتجليات صورة المرأة الشرقية التي تظهر في بشرتها البيضاء، قد يُفهم منه مدى صعوبة فهمها عقلاً يفكّر ويتدبّر، ويمثل هذا الضباب الأبيض محاولة تبدو يائسة خلف ذلك اللون الأحمر الداكن المكثف، خصوصًا إن عرفنا بأن اللون الأحمر في ارتباطه بلون النار ومادة الشيطان، كان يرمز دائما في العرف الشعبي إلى الغواية والشهوة الجنسية[34]، حيث آل البياض الموحي بالنقاء والصفاء والحكمة، إلى الرمادية بفعل النار التي أحرقت مساعي شهرزاد المعرفية وحوّلتها إلى رماد أذرته رياح الترجمة (الرحلة إلى الغرب)، فقد "جُرّدت شهرزاد من ذكائها حين غادرت الشرق وعبرت الحدود إلى الغرب...أي من كل ما يشكّل هويتها متمثلا في الأساس من ذكائها، والواقع أنّ الغربيين لم يأبهوا إلاّ بمشاهد المغامرة والغرام في ألف ليلة وليلة، وانحصر هو الأخر في الزينة ولغة الجسد "[35].

ويتوسط هذا الاحمرار المشبّع على واجهتي الغلاف صورة مربّعة الشكل توحي على ما يبدو بالانتشار وسعة المكان، تشبّعت هي الأخرى باللون الأصفر المذهّب والمزدهي بأزهار حمراء صغيرة كما هي طريقة فن المنمنمات التي عادة ما تتوسّطها صور نساء" يرتدين قمصانا ثقيلة، وغالبا ما يمتطين خيولا سريعة ويتسلحن بأقواس وسهام، في تلك المنمنمات التي تصور نساء يستحيل ضبطهن أو التحكم فيهن"[36]، إلاّ أنّها في صورتنا امرأة ترتدي لباسا تقليديا موحيا بالأصالة المغربية، ملون بالأحمر البارد المزدهي بالأصفر كما هي المنمنمات لتشي عبر التطابق، بمعنى العراقة والعودة إلى إرثنا العربي المتناغم والجميل، وما هو غائب عن المعتاد هو تلك الأسلحة التي ربّما اختلفت آلاتها وانزاحت عن سيطرة اليد إلى سيطرة العقل والمنطق، هو انزياح تفسّره الشمس المتّقدمة بالعلم والحكمة المزينة رأس المرأة في الصورة بعيدا عن زينة الجوهر والياقوت التي عادة ما صوّرت عليها أميرات،

وماركيزات، ودوقات أوربا في صور أشهر فنانيها، بينما ما جاء على صورة الغلاف يعكس بجدّ صلابة وشجاعة يمليها اللون الأحمر المغطيّ جسد المرأة، بينما يرتبط الأزرق الفاتح والمحيط بها في شكل دائرة بالماء والسماء، فهو مناسب للهدوء والبرودة"[37]، وقد يعكس هذا اللون الثقة والبراءة والشباب، ويوحي بالبحر الهادئ، والمزاج المعتدل، أما الأزرق العميق (في اختلاطه بالأسود الباهت) فيدل على الشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة يمكن تأديتها[38]، وهي الرسالة التي تتغيا المرنيسي في ضوء شهرزاد إيصالها بدفاعها المستميت عن حقوق المرأة في الخروج وتكشّف العالم الخارجي، والاستعاضة عن الحجاب المكاني المفروض عليها (الحريم) بوشاح العلم والمعرفة.

إن ما تقدم من قراءة في النماذج المختارة من كتابيْ المرنيسي لتصدُقُ عليها مقولة "عبد المالك مرتاض" حين قال " إنها لا تدّعي الفهم الدقيق والصحيح للنص، وإنما هي تسعى، وتلك غايتها المرسومة، إلى تقديم قراءة مفتوحة؛ أي إنها تقترح قراءة واحدة من بين قراءات يمكن أن يقرأ بها النص المعروض للتحليل."[39]

3. التصميم الغلافي والنسق اللساني/ العنوان:

يكتسي العنوان طبيعة مرجعية كونه يحيل إلى النص، كما أن النص يحيل إليه ، ومن ثم فإن العنوان لا يوضع عبثا على الغلاف، وإنما يكون بمثابة مفتاح إجرائي يمدنا بمجموعة من التصورات والافتراضات التي تساعدنا على فك طلاسم النص، وتسهيل مهمّة الدخول إلى عوالمه، وتتشكّل هذه العتبة من نوعين من التواصل : لساني؛ تمثّله الحروف والكلمات، ورمزي سميائي تعكسه الألوان والخطوط، حيث يتضمن خطاب العنونة ذلك النظام المعقّد والمتشابك بإحالاته بدءا بالغلاف وصولا إلى النص (المتن)، ومنه تبدو عتبةً تربط دواخل الكتاب بخارجه، ولذا كانت دراسة العناوين حافلة بالاختلافات التي انبثقت عن أنظمة التصنيف لبنيتها.

وقد حظي العنوان باهتمام السيميائيين والنقاد، حتّى أنهم أكّدوا على أنّه" العنصر الموسوم سيميولوجيا في النص، بل ربما كان أشد العناصر وسما."[40]، ولما كان العنوان يختصّ بالعناية الأولى في أيّ عمل –مهما كان جنسه أو غايته– فقد شبّهه" جاك دريدا Jacques Derrida "بالثّريا التي تحتل بعدا مكانيا مرتفعا يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص."[41] وهو عند محمد مفتاح "بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه"[42] النصوص وأبعادها الدلالية.

عمادا على هذا الطرح، يتمتع العنوان هو الآخر بجاهزية عالية للقراءة والتأويل؛ كونه مبنيٌ كما يبدو في كتاب" سلطانات منسيات" على علاقة جدلية بين السلطة والنسيان، وانبثقت عن التنافر الدلالي الذي يؤسس للغموض والتخييل وذلك عائد إلى طاقته التخييلية ولاسيّما من خلال قلّة كلماته المعبّرة، إذْ كلّما كان العنوان مختصرا اتسعت دلالته وقويت طاقته الدلالية وامتدت فضاءاته الإيحائية وانفتحت آفاقه الرمزية كونه يقوم على التكثيف والرمز والاقتصاد اللّساني، فلطالما كانت السلطة معادلا موضوعيا للتذكر والشهرة، بيد أنّها ارتبطت في عنوان الغلاف بالنسيان والضياع المفضي إلى التهميش، لا لشيء إلاّ لأنّهنّ جمع مؤنث سالم، آلت السلامة في النهاية إلى الانكسار في اتصالها بـ " ات" الدالة على الجمع المؤنث، وأخصّت في المقابل" فُعلان/ سلطان" بالوصف الدال على الثبوت والاستمرارية لصالح الرجل/ الذكر، ولمّا كانت " النون والسين" قاسما مشتركا بين" النساء" والنسيان (نساء/ منسيات)، كانت الحروف الأصلية لكلمة " ذَكَرٌ " العنصر الأساسي للفعل الثلاثي المجرد تذكّر/ تفعّل، ما يشي بالتكرار والمداومة على الفعل (التذكّر). كما تفضي العلاقة بين " منسيات" الواقعة صفة للموصوف"سلطانات" إلى التجاهل والتناسي، كيف لا والمبتدأ (هنّ باختلاف أسمائهن وثقافاتهن) وُضعن في دائرة الخفاء والاستتار، ألا ترى أنّ

الصفة (منسيات) لبستْ ثوب اسم المفعول على أنّها اسم مشتقّ من الفعل المبني للمجهول، لوصف من يقع عليه الفعل من فاعِلَيْن اجتمعا على الذكورة (الرجل/ التاريخ)، وتلكم دائرة الصراع التي تدور حولها عجلة الكتابة المرنيسية.

وإذا ما نظرنا إلى الجانب الإيحائي من عنوان الكتاب لوجدناه تعبيرا يثير الدهشة والغرابة وينجرّ عنه السؤال تلو الآخر: من هن السلطانات اللواتي دخلن دائرة النسيان، هل التنكير الحاصل على اللفظتين يعني الاستثناء والأقلية، أم يفضي إلى الاختصاص والتهميش للجزء دون الكل، من المسؤول وراء ذلك؟ وما الدافع إليه؟ أسئلة لا تنضب ما لم نجد لها بالمتن جوابا يُشفي فضولنا وتطفّلنا.

وإدراكاً من المرنيسي لمكانة العنوان وأهميته في رسم معالم النص، فقد عملت على اختيارها بما يناسب الهدف والغاية، في علاقة تكاملية تلازمية بين العنوان ومتن الكتاب، فأول ما يلفت انتباهنا حول عنوان كتاب المرنيسي"شهرزاد ترحل إلى الغرب"، هو كتابته على الغلاف بخط غليظ وكبير بالمقارنة مع اسم الكاتب والمترجم ودار النشر، وذلك إيذانا بظهوره وبروزه عتبةً دالة، وما يثير الانتباه أكثر ذلك اللون الرمادي الذي اصطبغ به عنوان الكتاب، وهو من الألوان المحيرة التي تنبعث منها مشاعر القلق وعدم الوضوح في آفاق النفس،كما أنّه من ألوان الدهاء والمكر؛ فكما توسّلت شهرزاد مع شهريار بالدهاء والمكر لإنقاذ نفسها وبنات جنسها من المَلك المُنتقم، فالمرنيسي بدورها جعلت من اللون الرمادي سهما مصيبا لب الحقيقة الغائرة بين نيران الكذب والخيال الذي أحرق مساعي شهرزاد المعرفية وحوّلها إلى رماد أذرته رياح الترجمة (الرحلة إلى الغرب)، ما جعل الحقيقة غامضة وضبابية، ولعلّ اللون الرمادي دليل صارخ على ذلك، كما إنّ لتموقُع العنوان في الأعلى وسط الغلاف الأحمر الأرجواني لدلالة على الاستلاب والاستغلال والاحتراق؛ فالرحلة لم تترك منها إلاّ الرماد ورذاذ الحقيقة، ولقد أفلَتْ شمسها وغابت وراء الغروب في التضاد

الحاصل بين الشرق والغرب المتوازي مع الشروق والغروب؛ فكما برز اسم شهرزاد وظهر على عتبات الموت والدم، ها هي اليوم تعود ليغيب نورها على فتيل نار الاحتراق بالأحمر الذي يلُفُّ العنوان. وقد يُصْدم المتلقيّ بهذا اللون الذي لطالما ارتبط بالرغبة والعاطفة البدائية، كما قد يشير إلى الممنوعات التي تتخلل المجتمع، وقد يحيل الأحمر إلى القتل والخيانة، اللذان ارتبطا دائما باسم "شهرزاد" وحكاياتها، بيْدَ أنّ العنوان في الكتاب يمثل الحلقة الغائرة في مركز الإبداع، فقد يشي بالتحفيز؛ عبر محاولة الكاتبة تشويش الفكر بالغموض الذي يلُفّ العنوان، فقد عمد المبدعون لاختيار العناوين التيماتية "Thématiques"التي تختزل عملهم الإبداعي وتوحي بمضمونه عبر الرمز والإيحاء.

وقد تتمثل الوظيفة الثانية في الإغراء الممارس على القارئ عن طريق المشاكلة المزدوجة والعجيبة بين الماضي والحاضر حينا، وبين العنوان والعلاف حينا أخرى، وهو لغز يفتح أكثر من باب على السؤال، من هي شهرزاد اليوم ؟ ما موقعها من الماضي؟ وما موضع الصراع بين الواقع والخيال؟ أيمكن أن تكون المرنيسي أو غيرها شهرزاد الحاضر؟ ما علاقة شهرزاد بالرحلة؟ وما نوعها وما الهدف منها ؟ أهي رحلة العودة، أم هي رحلة التيه والغربة؟ هي أسئلة يخطها الإغراء الخطابي ويدق ناقوسها العنوان.

ينزع عنوان الكتاب نزعة ابستمولوجية " تكسر هيمنة المباشرة، وتؤسس لمعان متقاطعة بين ما هو ظاهري وما هو باطني؛ إذ يغذّي القراءة ويشحذ التأويل، باعتباره علامة ثقافية ومعرفية، ودليلا يحقق للنص جنسه ضمن المؤسسة الأدبية" [43]، إذ يتكون المركب الاسمي "شهرزاد ترحل إلى الغرب" من اسم مبتدأ (شهرزاد) والخبر الواقع جملة فعلية (ترحل) إضافة إلى المتعلق بالمخبر عنه (إلى الغرب ← شبه الجملة)، كون الإخبار عن حال المخبر عنه متصل بالمتعلق عبر فعل الرحلة الحاضرة، وهنا تتحول الرحلة إلى تأريخ جديد ومغاير لواقع شهرزاد الفرس والعرب على السواء، وما هو إلاّ شكل من أشكال التغييب

وهيمنة التحريف، فالغرب كان على الدوام مغيّبا لكل ما له علاقة بالمعرفة، ولمّا مثلت شهرزاد المعرفة والذكاء، تحولت في رحلتها إلى امرأة لا أكثر من ذلك، ولعلّ لون خط العنوان (الرمادي) لدليلٌ صارخ لاحتراق الحقيقة وتكريسٌ لأهداف الرحلة (الترجمة)، فالعنوان إذن " دال إشاري وإحالي يلمّح إلى تداخل النصوص، استنساخا، أو استلهاما، أو تحاورا"[44].

وإذا ما التفتنا إلى الطبعة الثانية للكتاب نفسها نجد بأن العنوان الرئيس في الطبعة السابقة يتحوّل إلى عنوان فرعي لعنوان رئيسي هو " العابرة مكسورة الجناح " ؛ فالمكسور الجناح في عرفنا الشعبي العربي هو المسكين والمظلوم، الذي يدعو حاله للشفقة والحزن، وما المكسورة الواقع عليها فعل الكسر (اسم المفعول/ المكسورة) ههنا إلّا امرأة فقدت قدرتها على التحليق والطيران، لمّا انكسر جناحها عنصرا أساسيا لفعل الطيران، أين تنتقل الأدوار من الفاعلية (العابرة) إلى المفعولية (المكسورة). فهذا الحادث الملمّ بشهرزاد هو ولا ريب بداية الرحلة ومنتهاها، لا لشيء إلاّ لأنّ الهدف استحال لغير مراد من الراحلة، ههنا ينكشف سر العنوان، من حيث إنّ الجناح ما هو إلاّ لسان شهرزاد الذي قُطع عند الحدود، فاندثرت معه الحكمة والمعرفة والذكاء مع قارب الترجمة لكالاند، تقول الكاتبة:" هل ستظلّ تلك الملكة التي تتوفر على سلاح البلاغة أم أنّها ستفقد لسانها على الحدود؟، شيء واحد وأكيد، هو أنّنا نعرف كيف عبرت الحدود إلى باريس سنة 1704."[45]

إنّ الفتنة والجاذبية في عناوين الكاتبة كامنة في التشظي الدّلالي الذي يبعث بشهرزاد الماضي لتأتي من غياهب الزمن الشرقي الأسطوري، وترحل نحو الغرب مانحة لشخصها عالما جديدا اختلف عمّا عرفناه وطالعناه، ولذلك كان" الانزياح في العنونة غواية تبعث في نفس المتلقي قلقاً سيميولوجيا، لا يمكن التخلص منه إلاّ بالوقوف على النص، ولعل سبب هذا القلق السيميولوجي هو حرقة الأسئلة التي يثيرها العنوان"[46]

4. خ

1

اتمة:

مارست الكاتبة في كتابيها من طريق التصميم الغلافي إمتاعا إيقونيا أسهم إلى حدّ بعيد في الكشف عن مراميها المبثوثة في المتن، وقد ارتكزت على فاعلية الغلاف بدءا من الصورة التشكيلية بخطوطها وأشكالها الهندسية وصورها المجتلبة من واقع الحياة وتقلباتها لعبّر رمزيا عن كل ما قصدت إليه في مسيرة الدعوة إلى حقوق المرأة ومشقة البحث عن كينونتها في مجتمع ذكوري بامتياز. كما أسهمت الألوان بقسط وافر في التدليل عن فحوى الكتابين ومقاصد صاحبتهما من خلال استخدام الألوان في إطار اندراجهما ضمن مؤسسة اجتماعية وثقافية وتراثية توحي بتموقعها علامةً لا يستقيم العمل دونها. ولعل جاهزية العنوان عبر التغييب يثبت فاعلية وجوده علامةً أيقونيةً مرئيةً، إنجازها بصريٌ وإنتاجها تأويليٌ بالدرجة الأولى أكثر مما هو إنجاز لغوي وصفي. لذا فإنّ تحسس القارئ للعنوان للوهلة الأولى يكون تحسّسا بصريا– حيث ينمّي هذا الإدراك البصري تلك الوظيفة الإغرائية ذات الطبيعة التجارية، ويستدرج القارئ لاقتناء هذه المدونة.

5. قائمة المراجع:

[1] حسن محمد حمّاد: تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، دراسات أدبية، الهيئة المصرية للكتاب، ص56.

[2] عبد الرزاق بلال: مدخل الى عتبات النص – دراسة في مقدمات النقد العربي القديم – إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء، المغرب، 2000 ، ص23،24.

[3] فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكاليات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص58 .

[4] ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص6.

[5] عبد المالك أشهبون: صورة الغلاف في الرواية العربية (من سلطة المرجع إلى جماليات التشكيل)، مجلة البحرين الثقافية، ع 25، 2006، ص133.

[6] سيزا قاسم: القارئ والنص– العلامة والدلالة– المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص209.

[7] سعيد بنكراد: السميائية (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمان، الرباط، المغرب، 2003، ص35.

[8] فاطمة المرنيسي: سلطانات منسيات (نساء حاكمات في بلاد الإسلام ، تر: فاطمة الزهراء أزرويل، ط1، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك، 2000، ص 169.

[9] المصدر نفسه، ص133.

[10] فاطمة المرنيسي: سلطانات منسيات، ص137.

[11] المصدر نفسه، ص107.

[12] المصدر نفسه، ص164.

[13] المصدر نفسه، ص167.

[14] فاطمة المرنيسي: شهرزاد ترحل إلى الغرب، تر: فاطمة الرهراء أزرويل، ط3، نشر المركز الثقافي العربي، بيروت، والفنك، الدار البيضاء، 2010، ص 6.

[15] سعيد بنكراد : السميائية (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمان، الرباط، 2003، ص35.

[16] محمد شاهين: آفاق الرواية –البنية والمؤثرات–، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص42.

[17] شهرزاد ترحل إلى الغرب، ص10، 11.

[18] المصدر نفسه، ص77.

[19] المصدر نفسه، ص40.

[20] ينظر: كلود عبيد: الألوان– دورها، تصنيفها، مصادرُها، رمزيتُها، ودلالاتها– مراجعة وتقديم: محمد حمود، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2013، ص40.

[21] محمد بن عبد الله بن أية: الألوان في ودلالتها السياسية والاجتماعية والنفسية (رسالة دكتوراه)، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، بغداد، 1995، ص209.

[22] عياض عبد الرحمان الدوري: دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2003، ص37.

[23] كلود عبيد: الألوان – دورها، تصنيفها، مصادرُها، رمزيتُها، ودلالاتها – ص68.

[24] المرجع نفسه، ص64.

[25] المرجع نفسه، ص66.

[26] سلطانات منسيات، ص65.

[27] كلود عبيد: الألوان، ص 109.

[28] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[29] المرجع نفسه، ص107.

[30] المرجع نفسه، ص111.

[31] المرنيسي: سلطانات منسيات، ص 63.

[32] كلود عبيد: الألوان– دورها، تصنيفها، مصادرُها، رمزيتُها، ودلالاتها– ، ص73.

[33] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ط2، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1997، ص154.

[34] ينظر: المرجع نفسه، ص212.

[35] فاطمة المرنيسي: شهرزاد ترحل إلى الغرب، ص80.

[36] المصدر نفسه، ص31.

[37] رياض عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1983، ص261

[38] أحمد مختار عمر: اللغة واللون ، 1997، ص183.

[39] عبد المالك مرتاض: التأويلية بين المقدس والمدنس، عالم الفكر، مج 29، ع1، الكويت، ص269.

[40] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص3.

[41] سلمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، فؤاد التكرلي نموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003، ص15.

[42] محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط2، 1990، ص72.

[43] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب،2005، ص06.

[44] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر (مجلة)،ع3، أفريل،1981، ص79.

[45] فاطمة المرنيسي : شهرزاد ترحل إلى الغرب، ص 77.

[46]عبد القادر رحيم: علم العنونة –دراسة تطبيقية– ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2010، ص234.