الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمّه لخضر – الوادي

كليّة الآداب واللّغات **قسم اللّغة والأدب العربي**

تقنيات السرد المتعدد في رواية عشر نساء لمارثيلا سيرانو

مذكّرة مكمّلة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطّالبات:

حميدة فرحاتي

عائشة سعدي

سكينة طالبي

إشراف الأستاذة:

د. مريم سالمي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
ميداني بن عمر	د	جامعة الشهيد حمه لخضر. الوادي	رئيس اللجنة
مريم سالمي	د	جامعة الشهيد حمه لخضر. الوادي	مقررا ومشرفا
عبد القادر بليلة	د	جامعة الشهيد حمه لخضر. الوادي	مناقشا

الموسم الدّراسي: 1445هـ/1446هـ-2024م/2025م

كلمة شكر وعرفان

نتقدم بالشكر أولا وآخرا إلى: "**الله** "عز وجل، على جزيل عطائه
وكرمه وإحسانه لما منحنا من قوة وعزم لإتمام رسالتنا هذه.
ونخص بالشكر والتقدير أستاذتنا الفاضلة المشرفة الدكتورة " مريم سالمي" التي كانت
لنا السند القوي في إخراج هذا البحث إلى النور، وإرشادنا بنصائحها وتذليل
ما صادفنا من عقبات بتوجيهاتها وآرائها، فلم تبخل بوقتها وعلمها، وفكرها،
لنخطو نحو الأفضل، فجزاها "الله" عنا كل الجزاء وبارك فيها، وجعلها رشدا
لكل طالب علم، وكرمها بالرفعة ومحبة الناس.
وكما نتقدم بخالص عبارات الشكر والامتنان والتقدير إلى السادة أعضاء اللجنة المناقشة الموقرة،
على تكرمهم وتفضلهم بقراءة هذه المذكرة ومناقشتها، وعلى ما تكرموا به من ملاحظات علمية ونقد
بناء نعتز به ونسعى إلى الاستفادة منه.
ولا يفوتنا أن نشكر أساتذتنا الأفاضل في قسم " اللغة والأدب " ونشكر كل الأسرة الجامعية عمالا
وطلبة، وكل من ساعدنا من قريب أو بعيد، في إنجاز هذا العمل،
وكل من خصنا بنصيحة أو دعاء نسأل" الله" أن يكون هذا البحث
إسهاما منا ولو بقطرة صغيرة في بحر العلم.

مقـــــــدمة

مقـــدمة:

يشهد فن الرواية المعاصرة تطورًا لافتًا من حيث تقنياته وأساليبه السردية، إذ باتت الرواية الحديثة لا تكتفي بسرد خطي بسيط، بل تتجه إلى تكثيف أصوات متعددة وأزمنة متداخلة وأمكنة متنوعة، في محاولة لمحاكاة تعقيد الواقع وتشظي التجربة الإنسانية. وفي هذا السياق، تبرز رواية عشر نساء لمارثيلا سيرانو كنموذج بارز لهذا الاتجاه، حيث تُقدّم لنا عشرة أصوات نسائية مختلفة تتداخل حكاياتهن لتنسج صورة فسيفسائية عن المعاناة، الحب، الخيبة، والبحث عن الذات.

إن السرد المتعدد، بما يحمله من أبعاد تقنية وجمالية، يطرح إشكالات نقدية عديدة تتعلق بكيفية بناء الشخصيات، وتوزيع وجهات النظر، وإدارة التوتر بين الذاتي والجماعي داخل النص. كما يفرض علينا إعادة النظر في المفاهيم التقليدية لوحدة السارد والمنظور، لينفتح النص على تعددية سردية تعكس تعددية العالم.

من هنا تنطلق هذه الدراسة لطرح إشكال رئيسي يتمثل في:

* كيف تجسدت تقنيات السرد المتعدد في رواية عشر نساء لمارثيلا سيرانو ؟ وما أثرها في بناء الدلالة النصية؟

ويتفرّع عن هذا الإشكال الرئيسي عدة إشكالات فرعية، من بينها:

* كيف تُبنى الشخصيات ضمن هذا التعدد السردي، وما أبعادها السيميائية ودور كل من الأزمنة والأمكنة؟

* كيف تساهم العتبات النصية في تهيئة القارئ لتلقي هذا التعدد؟

* ما أثر تعدد اللهجات والديانات في تعميق البعد الثقافي للنص، وكيف يمكن قراءته من منظور نقد ثقافي؟

وللإجابة عن هذه الإشكالات، اعتمدت الدراسة على منهج مزدوج يجمع بين:

المنهج السيميائي: لتحليل بنية الشخصيات، الأزمنة، الأمكنة، والعتبات النصية، باعتبار الرواية نظامًا دلاليًا متكاملًا.

آليات ومقولات النقد الثقافي: لتحليل الأبعاد الثقافية المتعلقة بتعدد اللهجات والديانات في النص، والكشف عن أيديولوجيات كامنة تساهم في تشكيل المعنى.

جاءت دراستنا تحت عنوان: **تقنيات السرد المتعدد في رواية عشر نساء لمارثيلا سيرانو**، أما خطة البحث فقد قُسمت إلى مقدمة، ثلاثة فصول متكاملة، وملحق وخاتمة؛

الفصل الأول بعنوان الرواية وتعددية المفهوم والتجليات، تناولنا فيه تطور الرواية البوليفية ومفهوم تعدد الأصوات وتقنيات السرد المتعدد، مع إبراز السياقات النظرية التي تؤطر هذا الحقل.

الفصل الثاني بعنوان سيميولوجيا العتبات النصية في رواية عشر نساء، ركزنا فيه على تحليل الغلاف، العنوان، التقديم، والفواصل الداخلية، لفهم دور هذه العتبات في توجيه القراءة وتكثيف دلالات التعدد.

الفصل الثالث بعنوان تقنيات السرد المتعدد في رواية عشر نساء – دراسة تطبيقية، وفيه تم تحليل لبنية السرد المتعدد من خلال الشخصيات، الأزمنة، الأمكنة، توزيع وجهات النظر، وتعدد الأصوات، مع تخصيص حيز لدراسة الأبعاد الثقافية (اللهجات، الديانات).

تهدف هذه الدراسة إلى:

* الكشف عن عمق التقنيات السردية المعتمدة في الرواية.
* إبراز كيف يتحول التعدد السردي إلى أداة فنية وجمالية للتعبير عن معاناة النساء وتجاربهن المتنوعة.
* تقديم نموذج تطبيقي يجمع بين التحليل السيميائي والنقد الثقافي في دراسة الرواية المعاصرة.

وقد جاء اختيارنا لهذا الموضوع نظرا لأهمية البحث في التقنيات السردية الحديثة، خاصة في ظل هيمنة الرواية متعددة الأصوات على المشهد الأدبي، إضافة إلى قلة الدراسات العربية التي تناولت عشر نساء من هذا المنظور السيميائي الثقافي.

أما الصعوبات التي واجهتنا فتجلت أساسًا في ندرة المراجع العربية المتخصصة حول الرواية البوليفية بوجه عام، وفي تحدي الربط المنهجي بين التحليل السيميائي والنقد الثقافي بشكل متوازن دون الإخلال بأحدهما.

ومن بين أهم المراجع والمصادر المعتمدة:

* الخطاب الروائي لسعيد يقطين.

* حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء . الزمن . الشخصية)
* نص الرواية الأصلية عشر نساء لمارثيلا سيرانو.
* مجموعة من المقالات والدراسات الحديثة حول الرواية البوليفية وتقنيات السرد المتعدد.

الموافق ليوم : الخميس 2025/5/29

من إعداد الطالبات:

*** حميدة فرحاتي *عائشة سعدي *سكينة طالبي**

الفصل الأول:

الرواية وتعددية السرد: المفهوم والتجليات

1_ تعريف الرواية

2_ أنواع الرواية

3_ مقارنة بين الرواية المونولوجية والرواية البوليفونية

4_ تقنيات السرد المتعدد في الرواية

1. تعريف الرواية:

الرواية هي نوع أدبي نثري طويل، يتناول تجربة إنسانية متخيلة أو مستوحاة من الواقع، ويعتمد على السرد بصفته الوسيلة الأساسية لبناء العالم الروائي. تقوم الرواية على عناصر متعددة كالشخصيات، الحدث، الزمان، المكان، والحبكة، وتتميز بقدرتها على الغوص في أعماق النفس البشرية واستكشاف تعقيدات الواقع الاجتماعي والثقافي. حيث " يعتقد كثير من المنظرين بأن الرواية جنس أدبي ظهر في العصر الحديث، فقد ربط هيجل ظهور الرواية بظهور المجتمع البرجوازي، وفي دراسته للشكل الروائي يقيم تعارضا بين الشكل الملحمي والشكل الروائي، حيث تتميز الملحمة بشعرية القلب، بينما تتميز الرواية بنثرية العلاقات الاجتماعية."[1] انطلاقا من هذا التصور الفلسفي يعتبر جورج لوكاش الرواية جنسا منحدرا من الملحمة حين يعرفها بأنها ملحمة برجوازيه بالنسبة له تمثل بنية الشكل الروائي القطيعة بين الذات والموضوع وبين الأنا والعالم، تبرز هذه القطيعة في الطابع الإشكالي للبطل وفي الطابع المنحط للبحث عن القيم الأصلية فإذا كانت الملحمة تصور الوحدة بين الفرد والعالم، فالرواية على خلاف ذلك تشخيص التعارض النهائي بين الإنسان والعالم وبين الفرد والمجتمع. لذلك يجسد الشكل الروائي بنية جدلية تقوم على التعارض والتناقض ولا شيء فيها يتصف بالثبات"[2].

2. أنواع الرواية:

تتمثل أنواع الرواية في التعرف على الأشكال الروائية لما يمكن للقارئ من الإدراك الواعي لبنية النص الروائي وفهم خصائص شكله، بما يتيح له اقتراح المدخل المناسب لقراءته وذلك أن مقولة النوع تكتب أهميتها الإجرائية في كونها تحدد أفق قراءة النص ومسار تأويله، حيث أن مفهوم النوع الأدبي يوفر للقارئ معرفة مسبقة بخصائص النص والقواعد التي تؤسس جمالياته وأدبيته، تشكل هذه المعرفة بشروط الوعي الأدبي ما يسمى في سيميوطيقا القراءة بالكفاءة الأدبية للقارئ من مقاربة قراءة واعية بشروط النوع

[1] _ ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010، ص15.

[2] _المرجع نفسه، ص16.

الأدبي، ولتحقيق هذه الغاية نقترح تصنيفا للأشكال الروائية توفر للقارئ إطارا معرفيا ومنهجيا في القراءة والتحليل.

"ويقترح هيجل نمذجة للأنواع الروائية تتكون من أربعة أنماط روائية ينبني هذا التصنيف على معيار طبيعة المتخيل الذي تستلهمه الرواية في تشكيل عالمها الحكائي؛ فالمتخيل قد يكون اجتماعيا يستلهم صور الواقعي أو نفسيا يرتكز على الذات وعوالمها أو رمزيا ينزاح عن الواقع ويتخذ الحكاية رمزا للتعبير عن أفكار مجردة أو رومانيا ينأى بالحكاية عن صخب الحياة الإجتماعية والمدنية، وينقلها إلى أماكن منعزلة عن المجتمع تتمتع بالأجواء الشاعرية والرومانسية."[1]

إنطلاقا من المعيار الملفوظ الروائي يميز باختين بين نوعين من الرواية: المونولوجية أو الأحادية والرواية الحوارية، فالملفوظ (الخطاب) الروائي يتميز بخاصية التعدد اللغوي وهو تعدد مشخص اجتماعيا بمعنى أنه يعكس صراعات اجتماعية وإيديولوجية.

1-2. الرواية المونولوجية (الأحادية): يرى ميخائيل باختين أن الرواية المونولوجية لا تقدم رؤية للعالم تكون تابعة من جدل وصراع وجهات نظر الشخصيات، وإنما تعكس رؤية خاصة بمؤلفيها حيث يتبنى رؤية واحدة في تشخيص الواقع وتكون العلاقة بين الكاتب والشخصية الروائية علاقة تحكم وسيطرة، بحيث تفقد الشخصية حريتها واستقلالها لتصبح تعبيرا عن صوت الكاتب وأيديولوجية. وبهذا التشخيص الأحادي تعمل الرواية المونولوجية على نفي وجهات النظر والأفكار المختلفة والأيديولوجيات المغايرة، مما يترتب عنه هيمنة وسيادة وجهة نظر واحدة على الخطاب الروائي هي وجهة نظر الكاتب[2].

ومنه فالرواية الأحادية هي الرواية التي يهيمن فيها صوت واحد؛ سواء أكان صوت السارد أو البطل على السرد، بحيث يقدم العالم الروائي من وجهة نظر واحدة، مع غياب التعدد الحقيقي للأصوات أو الرؤى. أما الرواية الحوارية فتتعدد فيها الأصوات،

[1] _ المرجع السابق، ص 27.

[2] _ ينظر: المرجع نفسه، ص 29.

بحيث يعبر كل صوت عن رؤية مستقلة للعالم، دون خضوع هذه الأصوات لهيمنة صوت السارد أو المؤلف.

2-2 الرواية البوليفونية (الحوارية متعددة الأصوات): من حيث تعريفها

أ لغة: تعرف البوليفونية polyphonie في القاموس الفرنسي Larousse بأنها: " لفظة تتكون من كلمتين: بولي poli: متعدد/ فون phone: صوت" [1]

أما في القاموس الفرنسي Hachette فقد ورد تعريفها بأنها: "مركب متكون من عدة أصوات يلاعبها الموسيقار أو المغني."[2]

ب إصطلاحا: من الناحية الإصطلاحية فقد أخذ المصطلح من الموسيقى، فتتداخل الأصوات في الرواية مثل السيمفونية الموسيقية، حيث تندمج الأصوات في الرواية وتتداخل فتعدد الأصوات الروائية كما عهدنا نقيض الحكي وفق الشكل التتابعي التقليدي، ولكي تكون بالمعنى والدلالة الموسيقية، يجب أن تنطلق الأحداث في تزامنيه واحدة موحدة، ومن خلال تشابك الأصوات وتعارضها وتمازجها تتبلور وجهات النظر الخاصة بكل شخصية، وموقفها مما يجري حولها دون أن تتوحد تلك الأصوات أو يطغى أحدها على الآخر والأصوات هنا تمثل وجهات نظر اتجاه العالم." [3]

أيضا "يعرف جيبر الدبرنس الرواية المتعددة الأصوات بأنها الرواية التي تتسم بتفاعل أصوات عدة أو حالات من الوعي أو الراوي، بشرط ألا تتحد هذه الأصوات أو يتفوق أحدها على الآخر وهي بذلك تقف على النقيض من الرواية المونولوجية، إذ أن الراوي وأحكامه لا تمثل أي سلطة عليا في العالم الروائي التخييلي، وإنما يمثل هذا الراوي مساهمة من بين عدة مساهمات في الخطاب الروائي وهذه المسافة أقل أهمية من تلك التي تقدمها الشخصيات الأخرى في العمل الروائي."[4]

فالرواية البوليفونية إذن، هي مصطلح أطلقه ميخائيل باختين، ويقصد به الرواية التي تحتوي على عدة أصوات سردية متوازنة، لكل منها رؤيته وموقفه ووعيه الخاص، دون أن يخضع أحدها لهيمنة الآخر.

---

[1] _ Dictionnaire francais, petit larousse(libraire larousse) paris l edition1997 p326.

[2] _Dictionnaire francais, Hachette edition 1992,p1278.

[3] _ أمل عبد الكريم أحمد قسم اللغة العربية، مجلة كلية الآداب، جامعة بني سويف، يناير 2023، ص437.

[4] _ جميل حمداوي, شبكة الألوكة دراسات نقدية, https://www.alukah.net/literature_language .

ومنه تعد الرواية فن سردي مفتوح، ومجالًا رحبًا للتعبير عن التجارب الإنسانية المتعددة، ويعد تصنيفها من حيث البناء الصوتي مدخلًا مهمًا لفهم آلياتها الداخلية. فبين الرواية الأحادية التي تهيمن فيها وجهة نظر واحدة، والرواية البوليفونية التي تنفتح على تعددية الأصوات والرؤى، تتبدى قدرة الفن الروائي على تمثيل الواقع من زوايا متعددة، وعلى مساءلة الحقيقة من خلال التعدد والتنوع. ويكشف هذا التباين بين النوعين عن تحولات عميقة في وعي الكتابة ووعي العالم، مما يمنح الرواية طابعها الدينامي والإنساني المتجدد باستمرار.

3. مقارنة بين الرواية المونولوجية والرواية البوليفونية:[1]

البنية السردية المونولوجية (أحادية الصوت)	البنية السردية البوليفونية (متعددة الأصوات)
_ تميل البنية السردية نحو بؤرة الرؤية أو الوعي المركزي للمؤلف الضمني والبطل المركزي.	_تميل البنية السردية للابتعاد عن المركز والاتجاه نحو المحيط باتجاه قوى جذب متعددة نحو الخارج باتجاه الأصوات المتعددة.
_تميل البنية إلى لون من التماسك النسبي والانسجام العضوي.	_تميل البنية الى شيء من التفكك والتراخي الحر الغير منضبط.
_تكشف بنية النص السردي في الغالب عن أسلوب ولغة واحدة.	_تكشف بنية النص السردي عن تعدد في الأساليب واللغات الغيرية يعادل عدد الأصوات السردي.
_ثمة في الغالب راوي ضمني واحد.	_ثمة عادة عدد من الرواة الضمنيين.
_تشجع البنية ظهور العناصر المراتية والفردية في السرد.	_تشجع البنية صعود العناصر الملحمية والدرامية في السرد.
_تتوسل البنية بعناصر شعرية وغنائية جزئية لتعميق شعرية السرد.	_تخلو البنية في الغالب من العناصر الشعرية الغنائية وتميل الى الخلق الموضوعي لتعميق شعرية السرد.
_يتوجه السرد عادة نحو قارئ ضمني واحد ومروي له واحد.	_يتوجه السرد نحو عدد من القراء الضمنيين والمروي لهم بعدد الرواة أنفسهم.
_البنية المكانية محددة ومتعينة ومستقرة نسبيا.	_البنية المكانية غير محددة وغير متعينة وإنما تكون متبدلة ومتنوعة وغير مستقرة.
_تكرس البنية في الغالب اشكالية الفرد.	_تكرس البنية عادة اشكالية العلاقة بين الجماعة.

[1] _ فاضل ثامر, المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى ط 1, ص 47.

4. تقنيات السرد المتعدد في الرواية:

شهد السرد الروائي، خاصة في القرن العشرين وما بعده، تحوّلًا لافتًا على مستوى بنيته وأدواته التعبيرية، كان من أبرز مظاهره اعتماد تقنيات السرد المتعدد بوصفها آلية فنية تعكس تعقيد الواقع وتعدد زوايا النظر إليه. ولم تعد الرواية المعاصرة تكتفي بصوت سردي واحد يهيمن على مجريات الأحداث ويوجه تأويل القارئ، بل انفتحت على تعدد الأصوات والرؤى والزمنيات، بما يحقق تعددية دلالية وشكلية تعكس التفتت المعرفي والوجودي للذات المعاصرة. نبدأ بالتعرض لأهم مقومات ومكونات والسمات الدلالية والفنية والجمالية يمكن حصرها في العناصر التالية:

1. تعدد الشخصيات أو تعدد الأصوات

تحتوي الرواية البوليفية على مجموعة من الشخصيات أو الأصوات التي تتصارع فيما بينها فكريا أو أيديولوجيا، وبالتالي تملك أنماطا من وعي الكاتب وأيديولوجيته الشخصية، هذا يعني أن الشخصيات في الرواية البوليفونية تتمتع باستغلال نسبي ولها الحرية الكاملة في التعبير عن عوالمها الداخلية والموضوعية ولها الحق في الكلمة الصريحة التي يمكن أن تتعارض مع كلمة المؤلف أو السارد أو البطل الموجه من قبل الكاتب، وبهذا يكون دوستويفسكي هو مؤسس الرواية المتعددة الأصوات. لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية، ولهذا السبب فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع فهي لا تذعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ فأعماله يظهر فيها البطل الذي بني صوته بطريقة تشبه صوت المؤلف نفسه في الرواية ذات نمط اعتيادي، إذ إن الكلمة التي يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف.[1] إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته كذلك لا تصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلف، وفي هذا النطاق يقول ميخائيل باختين لقد تم التوصل الى استقلالية الداخلية المدهشة لأبطال دوستويفسكي، هذه الاستقلالية التي لاحظها

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص10–11.

أسكولدوف بوسائل فنية محددة، ولقد تمثل ذلك بالدرجة الأولى، في حريتهم نفسها داخل بنية الرواية اتجاه المؤلف. إن هذا يعني أن البطل يسقط من خطة المؤلف[1].

وهكذا تظهر الشخصيات في الرواية البوليفونية باعتبارها وجهات نظر اتجاه العالم، أو باعتبارها أقنعة رمزية وإيديولوجية ومن ثم فالشخصية الروائية في هذا النوع من الرواية تتسم بثلاث خاصيات؛ تتمثل في حرية البطل النسبية، واستقلاليته، وعلاقته ذلك بصوته في ضوء خطة تعدد الأصوات ولابد أن تكون وجهة نظر الشخصية بمثابة موقف فكري وتقويم يتخذه الإنسان اتجاه نفسه بالذات واتجاه الواقع الذي يحيط به يقول باختين: "لا من يكونه بطله في العالم، بل بالدرجة الأولى ما الذي يكونه العالم بالنسبة للبطل, وما الذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها"[2]، ومن جهة أخرى يتحدث ميخائيل باختين عن الشخصية غير المنجزة وهي الشخصية التي تعيش حالة اللإنجاز واللإكتمال واللاحزم داخل المسار السردي الروائي ويعني هذا أن الشخصية الغير المنجزة هي تلك الشخصية القلقة التي تعيش المعاناة وتواجه تعقد الحياة وهي كذلك شخصية غير مستقرة تلك الشخصية التي تعاني داخليا, وتعيش فضاء العتبة أو فضاء الأزمات والمواقف والأفكار وقد ترتكب هذه الشخصية جنحا للتعبير عن أفكارها, أو للتخلص من أعدائها الأخرين. وبتعبير آخر الشخصية غير منجزة هي الشخصية المهووسة والمريضة نفسيا[3].

1-1 تعريف الشخصية:

يحدد تودوروف مفهوم الشخصية بقوله: " إن قضية الشخصية هي قبل كل شيء كائنات من ورق" ومع ذلك فإن رفض وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمرا لا معنى له وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلا ولكن ذلك يتم طبقا لصياغات خاصة بالتخيل في حين يذهب فيليب هامون إلى حد الإعلان على أن مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضا وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس

[1] _ المرجع السابق، ن ص.

[2] _ ينظر: المرجع، ن ص.

[3] _ جميل حمداوي، شبكة الألوكة, دراسات نقدية https://www.alukah.net/literature_language

الثقافية والجمالية ومن هذه الناحية يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ الأصل سيملئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراء النص. يركز كل من تودروف وفيليب هامون على الجانب اللغوي للشخصية ذلك أن الوظيفة اللسانية والنحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص تختلف عن الوظيفة الأدبية "[1].

1.2 أنواع الشخصيات:

تتعدد معايير تقسيم الشخصيات في العمل الروائي حسب المنظور النقدي التي تتفرع بناء على الخلفيات المنهجية الذي ينطلق منها لدراسة الشخصية، فهناك الشخصية المركزية التي تقابلها الشخصية الثانوية، كما نصادف الشخصية المدورة والمسطحة ونذكر من هذه الأنواع ما يلي:

أ. الشخصيات الرئيسية أو المحورية:

تعد الشخصية الرئيسية محور السرد في العمل الروائي، تدور حولها الأحداث وتتحدد من خلالها مسارات القصة، وهي التي تشكل الرابط الأساسي بين القارئ والرواية. يعرفها حسن البحراوي بقوله: "هي الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة بكل الدلالات التي توحي بما لفظ العقدة والتي تكره وتحب وتصعد وتهبط وتؤمن وتفكر وتفضل خير كما تفضل شر، وتؤثر في سواها تأثيراً واسعاً."[2] أما أبعادها قصد بها " الجوانب المختلفة التي تبنى من خلالها ملامح الشخصية الروائية، وتعطيها عمقها وواقعيتها. لا يمكن توضيح أبعاد الشخصية وكيفية بنائها بالاكتفاء في رسم ملامحها الخارجية وإنما لابد من أن تقترن بفعل يعبر عنها، فالفعل يكشف جوهر الشخصية ويشير إلى علاقاتها بالشخصيات الأخرى، إذن فالأبعاد تظهر بمقدار ما تمده من ملامح الشخصية لتساعد على تصنيفها السلوكي والمواقفي"[3]. حيث تتكون الشخصية من أربع أبعاد وهي:

أ.أ البعد الخارجي: "هو الذي يصف مظهر الشخصية الخارجي، من طبيعة الجنس والملابس وغيرها، وقد تحدد الملامح الخارجية بتحديد عام وقد يكون منفصلاً، ويشمل

---

[1] _ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء . الزمن . الشخصية) الدار البيضاء، المغرب ط2 _2009, ص213-214.

[2] _ المرجع نفسه، ص143.

[3] _ المرجع نفسه، ص 149.

البعد الخارجي الهيكل والبنية الجسمانية، وما يرافقها من مستلزمات تكوين الشخصية، فضلاً عن العمر والاسم الصريح والمهنة وملامح الوجه، وغيرها من المكونات الشخصية الخارجية الظاهرة للعيان، وبذلك تظهر ملامح الشخصية يحتاج إلى الدقة والبراعة في الوصف حتى ترسم الشخصية في مخيلة القارئ"[1] .

ب.أ البعد الداخلي النفسي: و"يشمل البعد الداخلي على نفسية الشخصية وفكرها، فالبعد النفسي لابد من توضيحه من خلال السمات النفسية للشخصية وأنماط سلوكها ودوافعها وأفكارها التي تتحكم بها، ويمكن أن يبرز البعد النفسي للشخصية من خلال عدة أمور منها: الحصار النفسي، الضجر والشكوى والانفعال والبكاء، فقدان الشهية والتعب وعدم التركيز الذهني والقلق والأفكار المزعجة والتشاؤم الاضطرابات الجسمية والشعور بالألم ."[2]

ت.أ البعد الداخلي (الفكري): "إن لتصوير الملامح الفكرية للشخصية أهمية كبيرة من وجهة نظر التكوين الفني إذ تعد السمة الجوهرية لتمييز الشخصيات عن بعضها البعض، وكلما اعتنت بملامحها الفكرية كانت أكثر ديمومة وتميزاً. ويأتي هذا التميز من الدور الفعال الذي تؤديه الشخصية، فإذا جاء وصف الملامح تكشف الحالة الذهنية للشخصية وتبينت ردود أفعالها ودوافعها "[3].

ث.أ البعد الاجتماعي: " فهي ملامح وتكوينات وهواجس ومِؤثرات وتأثيرات ضمن بيئة اجتماعية، وفق عوامل عدة إذ تقدم الشخصية بالاسم أو بلقب أو بصفة أخرى، وتعطي المهنة والوسط الذي تعيش فيه الشخصية بعدها الاجتماعي، إذ إن حركة الشخصية في هذا الوسط يعكس مدى فعاليتها أو خمولها والكيفية التي يحدث بها إنحراف السلوك أو تعديله نتيجة خبرتها في الحياة من التجارب المتعددة"[4].

ومنه تعد أبعاد الشخصية الأربعة الأساس الذي ينبني عليه تكوين الشخصية الروائية، فتتجسد من خلالها ككائن حي يتفاعل مع العالم السردي، كما يتمكن الكاتب

---

[1] _ المرجع السابق، ص 150.

[2] _ المرجع نفسه، ص 170.

[3] _ المرجع نفسه، ص 160.

[4] _ المرجع نفسه، ص 176.

من بناء شخصيات معقدة وعميقة، كما يستطيع القارئ فهم دوافعها وسلوكها وتحولاتها عبر مسار الرواية.

ب. الشخصيات الثانوية:

نلقبها بالمسطحة أيضا، حيث يكون حذفها والاستغناء عنها داخل العمل، بحيث لا يطرأ عليها أي تغيير في إطار الظروف المحيطة، كما أنها تقوم بدور معين ثم تختفي ويكون ذكرها في الرواية نادرا اي يكتفي بوظيفة مرحلية وأحيانا تقوم بدور تكميلي مساعد للشخصية الرئيسية وغالبا ما يتمثل جانب من جوانب التجربة الانسانية. " يمكن اختزالها وتوضيحها بجملة واحدة وهي شخصية بسيطة، إذ يمكن تمييزها بسهولة عند ظهورها فلا تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها العامة"[1].

من خلال دراسة الشخصيات الرئيسية والثانوية، بما تحمله من أبعاد متعددة، يتبين أن لكل منها دورا وظيفيا وجماليا في البناء الروائي.

2. تعدد الفضاء أو الأمكنة:

يرى ميخائيل باختين أن الفضاء الروائي يكتسي من خلال تداخل مكوناته في أحيان كثيرة طابقا رمزيا، فهناك فضاء خارجي وفضاء داخلي وهناك فضاء المغلق والفضاء المنفتح والفضاء الحميمي والفضاء المعادي، بل إن باختين بعد دراسته القيمة لإنتاج دوستويفسكي لاحظ أنه استعمل في رواياته فضاء رمزيا خاصا بعيدا عن الصالونات، وحجرات الأكل وقاعات الاحتفالات وغرف النوم، هذا الفضاء الذي وظفه دوستويفسكي في انتاجه الروائي سماه باختين فضاء العتبة؛ وهو فضاء يتمثل في المداخل والممرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع, كما أنه فضاء يتمثل في الحانات والأكواخ والقناطر والبواخر والسيارات وبعبارة أوضح: إن فضاء العتبة كما يرى باختين يمثل المواقف والأفكار، كما أن الزمن الموجود في العتبة هو زمن أزمة لأنه مشحون بالتوتر والقلق والاضطراب وروح الأسئلة المصيرية " [2]

[1] _ الحمادي علي حمزة مزيان، أساليب السرد في المقتل الحسيني (دراسة تطبيقية)، العتبة الحسينية المقدسة، ط1، ص143,144.

[2] _ جميل حمداوي، شبكة الألوكة, دراسات نقدية https://www.alukah.net/literature_language

فالمكان الروائي إذن، هو المكان اللفظي المتخيل؛ أي المكان الذي تصنعه اللغة خدمة للتخييل الروائي، و "هو مجموعة الأمكنة التي تظهر على الامتداد بنية الرواية مكون بذلك فضاءها الواسع الشامل "[1].

إن المكان الروائي ليس مكاناً واحداً، ولكنه أمكنة متعددة متداخلة وما يستخدمه الروائي إنما يهدف إلى منه هذه الأمكنة من خلال الوعي، وعي المتلقي بها، فالمكان- ببساطة- هو مدى وعينا به ومدى قدرتنا على تمثله ومن ثم يغدر المكان الروائي قراءة النص أو هو قدرة على تلقي النص.[2]

أ. المكان المفتوح: وهو الفضاء الواسع الذي يسمح بحرية الحركة والتنقل دون عوائق واضحة، مثل: الصحراء، البحر، الشوارع... ف "هو حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة ويشكل فضاء رحب وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء المطلق"[3].

ب. المكان المغلق: هو فضاء محدود ومحاصر، مثل: الغرف، السجن أو البيوت المغلقة... فهو "مكان مؤطر بحدود هندسية وجغرافية، ثم يبرز الصراع بين مكان والإنسان الساكن فيه"[4].

ت. المكان الأليف (الصديق): هو مكان ترتبط به الشخصية بعلاقة حميمية وآمنة، كأرض الوطن.. وهو كل مكان عشنا فيه وشعرنا فيه بالدفء والحماية بحيث يشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا.[5]

ث. المكان المعادي (العدوة): مكان يحمل طابعا عدائيا تجاه الشخصية، سواء عبر طبيعتها أو ما يرتبط به من ذكريات وأحداث سلبية. إذ "ثمة أماكن لا يشعر فيها الإنسان بالألفة نحوها بل يشعر نحوها بالعداء وهذه الأماكن إما يقيم فيها الإنسان مرغما كالسجون والمعتقلات ".[6]

---

[1] _ آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص2015.

[2] _ مصطفى الضبع، استراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السرد الغربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 2018، ص53-63.

[3] _ الحمادي علي حمزة مزيان، أساليب السرد في المقتل الحسيني (دراسة تطبيقية)، ص240.

[4] _ المرجع نفسه، ص241.

[5] _ ينظر: المرجع نفسه، ص283.

[6] _ المرجع نفسه ص238.

ومن هنا يتأرجح فضاء العتبة بين الداخل والخارج، وبين المغلق والمنفتح وبالتالي يجسد تمزق الشخصية غير المنجزة، وتأكلها داخل فضاءات الأزمات الخانقة الوسيطة. فالمكان في الرواية يعد أكثر من خلفية للأحداث، بل يتحول إلى عنصر فاعل ومؤثر في بناء الشخصيات وتحريك الحبكة. فمن خلال تلوين الأمكنة بطابعها المفتوح أو المغلق، المعادي أو الأليف، ينكشف العالم الداخلي للأبطال، وتتعمق دلالات الصراع الروائي.

3. تعدد الأزمنة: وهو زمن الحكائي تعاقبي خطي ليس من طبيعته حدوث شروخ فيه، نضع لحظة في الموضوع سابقا أو لاحق حدوثه، وهو زمن يحدد بلحظة النصف وينتهي لحظة توقف الراوي[1]. حيث ينقسم الزمن الحكائي الى عدة أنواع نذكر منها:

أ. الزمن النفسي: هو الزمن الذي يصعب قياس مدته المعلومة، فقد يطول وقد يقصر بحسب الحالة النفسية، التي عليها الشخصية الروائية[2].

ب. تقنية الاسترجاع: هو أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرواية. ونجد الاسترجاع الخارجي وهو الذي يقع قبل بداية الرواية، أما الاسترجاع الداخلي نقصد به الذي يقع في الماضي لاحق لبداية الرواية. وبالنسبة للاسترجاع المزجي فهو "الذي يمزج بين النوعين السابقين "[3].

ت. تقنية الاستباق: هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الامام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد[4].

ث. زمن تركيب الأفعال: فهو زمن يؤثر على ايقاع السرد ويعطيه نوعية معينة. مثلا سرد يتنقل بين الماضي والحاضر قد يخلق شعورا بالتوتر أو الاسترجاع قد يستخدم

---

[1] _ ينظر: المرجع السابق، ص202-203.

[2] _ ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص99.

[3] _ المرجع نفسه، ص104.

[4] _ مها حسن يوسف عوض الله، اشراف محمود السمرة، أطروحة دكتوراه الجامعة الأردنية,2002.

الروائي التنقل بين الأزمنة المختلفة لإنشاء تأثير درامي أو لكشف تفاصيل معينة تدريجيا.

ج. **التلخيص:** أن يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام وشهور أو سنوات مقاطع معدودات أو صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال [1].

ح. **الحذف:** هو تقنية تعمل على تسريع حركة السرد [2]. ويوجد أنواع من الحذف:

أ.ح حذف محدد أو معلن: هو الحذف الذي لا يعلن فيه الراوي صراحة عن حجم الفترة الزمنية المحذوفة، وهو أنواع؛ حذف مقرون بتقنية البياض وهي إحدى تقنيات الفضاء النصي في رواية تيار الوعي، وهو شكلين:

1. تقنية النجيمات الثلاثة (***)[3].

2. تقنية النقط المتتابعة: هي التعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل السطر نتشمل البياض بين الكلمات، الجمل، نقط متتابعة، قد تنحصر في نقطتين أو أكثر (...)، (..).

ب.ح حذف غير محدد: "حذف الأسئلة موجهة من الماضي يمكن التوصيل إليه من خلال الربط البنيوي بين المواقف المتشابهة، مثل: إعطاء أجوبة فقط ".[4]

خ. **المشهد (إبطاء السرد):** "وهو تقنية يقوم فيها الراوي باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية، وعرضها عرض مسرحيا، مركز تفصيليا".[5] " فهو تعبير مباشر ونقل حي للأحداث ووقائع وكذا الشخصيات مشاركة فيها "[6]. ونجد أنواع:

أ.خ مشهد حواري: "يعد هذا النمط بمثابة المرآة التي تعكس صورة الشخصية بمبادئها الطبيعية، فالراوي هنا لا يتكلم بالنيابة عن شخصياته وإنما يفسح المجال أمامها لتحدث

---

[1] _ المرجع السابق، ص221.

[2] _ ينظر: المرجع نفسه، ص125.

[3] _ المرجع نفسه، ص128.

[4] _ المرجع نفسه، ص130.

[5] _ المرجع نفسه، ص133.

[6] _ نهلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وأليات تشكيله الفني قراءة نقدية، دار الفيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،2011م, ص93.

بصورتها، وتوحي بأفكارها عن طريق ما يدور بينها من حوارات درامية في شكل حوار داخلي "[1].

ب.خ. مشهد تصوري: " لا يتحدد شكل المشاهد بالمقاطع الحوارية بل قد يكون هناك مشاهد دون حوار، أي أنها قد تأتي بطريقة تصويرية وشاملة محتوى الموقف المعروض وكأنما تنقل قارئ للوحة فنية كالشيء نقرأها كوصف حالة الشخصية إحساسها" [2].

ت.خ. الوصف: "حسب (جيتين) هو الحصول على نصوص خالصة من الوصف فإن من العسير أن نجد سرد خالص بدون وصف" [3] .

ث.خ. الوصف المكاني: هو وصف يرتبط بالرواية الواقعية بالاستعانة بالمكان ومكوناته للتعرف عن الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصيات.

ج.خ الوصف النفسي: وهو وصف يرتبط برواية تيار الوعي وهي أماكن حاملة لشعور مؤثر بعمق الشخصية وأبعادها [4].

ح.خ. الافتتاحية الروائية: "افتتاحية موجزة، تقع في صفحة واحدة تقريباً على عكس الافتتاحية المطولة التي تتميز بها (عادة) بنية الرواية الواقعية التقليدية "[5].

4. التعددية في أنماط الوعي والأطروحات الفكرية:

تعبر الشخصيات البوليفونية عن أنماط عدة من الوعي، ولا سيما الوعي الأيديولوجي منه فهناك من يملك وعيا زائفا، وهناك من له وعي واقعي عن العالم الذي يعيش فيه وثمة شخصيات أخرى لها وعي ممكن أو تصورات مستقبلية ايجابية مبنية على تغيير الواقع، واستبداله بواقع أفضل بمعنى أن الوعي يتعدد ويتنوع بتعدد الشخصيات وتنوع مصادر ثقافتها، واختلاف منظورتها السياسية والحزبية والنقابية والايديولوجية. لذلك تتعدد أنماط الوعي داخل الرواية البوليفونية، بينما تختفي لصالح وعي الكاتب المهيمن أو لصالح وعي السارد المطلق أو لصالح وعي الشخصية البطلة

---

[1] _ المرجع نفسه، ص 94.

[2] _ المرجع السابق، ص97.

[3] _ المرجع نفسه، ص138.

[4] _ ينظر: المرجع نفسه، ص144.

[5] _ آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص107.

التي تدافع عن وجهة نظر الكاتب، كما يتضح ذلك جليا في الرواية المنولوجية أو رواية ذات الصوت الواحد.[1]

تتضمن الرواية البوليفونية تعددا في الأطروحات الفكرة، مما يجعلها رواية أطروحة بامتياز ولكن رواية أطروحة حوارية وديمقراطية قائمة على الأفكار المتعددة والمواقف الجدلية، واختلاف وجهات النظر وتباين المنظورات الأيديولوجية بمعنى ليس هناك موقف واحد أو فكرة واحدة داخل المحكي الروائي. وغالبا ما تكون هذه الفكرة المهيمنة كما في رواية المنولوجية أو الرواية الاعتيادية و فكرة المؤلف أو السارد الرئيس بل توجد الرواية البوليفونية مواقف متعددة وأطروحات جدلية متعددة، ويعني هذا أن الرواية تتناول فكرة أطروحة معينة وترد تلك الفكرة على لسان البطل أو الشخصيات المحورية في الرواية، وهذه الفكرة هي التي تحدد رؤية الشخصية إلى العالم وموقف إلى العالم وموقف البطل من عالمه ومصيره لذا فالرواية البوليفونية هي جماع الأفكار المتعارضة بقوة، حيث تتصارع وتتناقض جدليا ومن هنا فالمهم ليس هو الأبطال أو الشخصيات, بل المهم الأفكار التي تتقابل تتآلف وتتعارض مع موقف الكاتب أو السارد الرئيس."[2]

وعليه تتمتع الفكرة بحياتها المستقلة داخل وعي البطل أي أن الذي يحيا بصورة خاصة لا البطل بل الفكرة، والكاتب الروائي يقدم وصفا لحياة الفكرة فيه ومن هنا بالذات ينبع التحديد الصنفي لرواية دوستويفسكي بوصفها رواية أيديولوجية."[3]

ومما سبق يتبين لنا بأن الرواية البوليفونية هي التي تقوم على فكرة الأطروحة ونقصد بها بطبيعة الحال الايدولوجيا وللتوضيح أكثر قد تقدم الرواية مجموعة من الأفكار على لسان شخصياتها أيديولوجيا، فكل شخصية تقدم فكرتها وتستعرض أطروحتها ويمكن للكاتب أن يشارك بفكرته وأطروحته إلى الأفكار الأساسية الأخرى للشخصيات.

---

[1] _ شبكة الألوكة _دراسات ومقالات نقدية. الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات د. جميل حمداوي مقالات متعلقة تاريخ الإضافة 2012/03/8, https://www.alukah.net/literature_language

[2] _ مخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التريكي، مراجعة حياة شرارة، دار تويقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص33.

[3] _المرجع نفسه، ص34.

ويعني هذا أن كل شخصية في الرواية البوليفونية لها حرية كاملة ومطلقة في امتلاك مستقل، يعبر عن كينونتها وهويتها وطريقة تفكيرها ومنفصلة عن طريق تفكير الكاتب. وهذا ما يقرب الرواية الأصوات من الرواية الأطروحة ذات الطبيعة الديمقراطية القائمة على الحوارية الذهنية والتعددية الايديولوجية.

5. تعدد الأجناس التعبيرية أو الأدبية:

يعني هذا أن الرواية قد تتخللها أجناس أدبية صغرى أو كبرى كالحكاية الشعبية أو الخرافة أو الأسطورة أو الأمثال أو الشعر أو المسرح أو الرحلة أو الرسالة أو الخطبة... ومن ثم يستند البناء في الرواية البوليفونية إلى دمج العناصر المتناقضة والمتنافرة جدليا داخل إطار سردي متكامل ذي وحدة موضوعية وعضوية، ويعني هذا أنه لابد من ايجاد تعددية سردية وفنية لتركيب العمل الروائي، مثلا مجموعة من الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية وغير الأدبية، فيظهرها داخل بوتقة فنية وجمالية متعددة الأصوات والبنى التركيبية. بالإضافة الى ذلك " فإن تركيب السرد نفسه سواء قدم هذا السرد بواسطة احدى الشخصيات يجب ان يكون التركيب مغايرا تماما لما هو عليه في الروايات ذات الطبيعة المونولوجية. وهكذا، فإن جميع عناصر البنية الروائية عند دوستويفسكي ذات خصوصية كبيرة جدا. أنها تتحدد جميعها بتلك المهمة الفنية الجديدة التي استطاع دوستويفسكي وحده أن يطرحها ويحلها بكل ما تنطوي عليه من عمق وسعة مهمة بناء عالم متعدد الأصوات الى جانب تحطيم الاشكال القائمة للرواية الأوروبية المونولوجية (المتجانسة) في الأصل.

ويعني هذا أن جنس الرواية بمفهوم البوليفوني يحوي مجموعة من الأجناس والأنماط الفرعية التي تتخلل الجنس الرئيس تعضيدا وتركيبا وتأليفا وإنشاء وشعرية وللتوضيح أكثر، كأن تتضمن الرواية قصائد شعرية وأهازيج وموشحات وحكايات وأساطير ونصوصا وصفية سينمائية ولوحات تشكيلية ومقاطع نقدية وخطبا ووسائل وطلاسم السحر والشعوذة والمقالة والتاريخ." [1]

[1] _ المرجع السابق، ن ص.

6. تعدد اللغات واللهجات:

نجد أن تعدد اللغات واللهجات في الرواية أصبح أمر ضروري يستعمله كاتب في روايته كي يعطيها شكلا مميزا؛ فالأمر يتعلق بإدخال لغات الشخصية الروائية، عبر قناة الحوار أو قناة المونولوج هذا الشكل من إدخال التعدد اللغوي مستعمل في جميع الروايات بدون استثناء، لكن بدرجات متفاوتة تبعا لخصائص كل مغاير روائي. فالشخصيات الروائية المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال السرد عن طرق الحوار أن تكسر نوايا الكاتب، وأن تعبر أقوالها وملفوظاتها بالنسبة إليه إلى حد ما لغة ثانية تمارس أقوال الشخصيات الروائية تأثيرها على الخطاب الكاتب فترصعه بكلمات غيرية، وتنضده ترتيبا، وبذلك تدخل إليه تعدد اللغوي، ويتم إدخال تنوع اللغات إلى الرواية عن طريق خطابات الشخوص المباشرة أي من خلال حواراتها، وتكون خطابات وملفوظات الشخصيات الروائية متناثرة على المجري طول الخطاب الروائي وتخلق ما يسميه باختين بالمناطق الخاصة بالشخوص وهي تتكون من أنصاف خطابات الشخوص، ومن مختلف أشكال النقل المستتر لكلام الآخرين ومن إلحاق عناصر تعبيرية بخطاب الكاتب تكون غير خاصة به (نقط التعجب أو الاستفهام أو الوقف) هذه المنطقة هي شعاع الفعل بالنسبة لصوت الشخصية مختلط علي نحو أو آخر بصوت الكاتب. هذا الشكل الخاص بأقوال الشخصيات يؤكد بصورة واضحة دور شخصية عامل تنضيد، لها دائما منطقتها الخاصة ومجال تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها. وغالبا ما يمتد تأثير تلك المنطقة الخاصة إلى ما وراء حدود الخطاب المباشر للشخصية الروائية أي أنه يتجاوز الأغراض الذاتية والنفعية للشخصيات ليصب في بؤرة التعدد اللغوي داخل الرواية.[1]

ومنه يمكن القول بأن التعدد اللغات في الرواية سمة يستخدمها الكاتب كي يثري رصيد الرواية بالنسبة للمتلقي ويزيد من معلومات عن الشخصية الخاصة والعامة.

يتّضح من خلال هذا الفصل أن التحوّل من الرواية الأحادية إلى الرواية البوليفونية لم يكن مجرد انتقال شكلي، بل تطور بنيوي وفكري أثّر في طرائق الحكي وأنماطه، إذ أفرز سردًا متعدد الأبعاد تتداخل فيه الشخصيات، وتتنوع الأزمنة والأمكنة،

[1] ـ ينظر: د. محمد بو عزة، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفونية، ص 50- 51.

وتتفكك فيه أنماط الوعي والخطابات، بما يعكس غنى التجربة الإنسانية وتعقيدها. لقد أتاحت هذه التقنية للكاتب إمكانات أوسع لتمثيل الواقع وإثارة الأسئلة بدل تقديم الإجابات، وهو ما جعل من الرواية الحديثة فضاءً مفتوحًا للتعدد والتفاعل.

الفصل الثاني:
سيميولوجيا العتبات النصية
في رواية عشر نساء

1_ ملخص الرواية

2_ العتبات النصية في الرواية

أ. عتبة الغلاف

ب. عتبة العنوان

ت. عتبة الإهداء

ث. عتبة الإفتتاحية

ج. عتبة الختامية

1. ملخص الرواية:

تدور أحداث هذه الرواية عن تسع نساء إجتمعن عند المرأة العاشرة وهي طبيبة نفسية اسمها (ناتاشا) في منزل بعيد عن ضجيج المدن وسخب الحافلات والأسواق...إلخ وذلك من أجل الإستمتاع بالهدوء النفسي الذي يبحث عنه هؤلاء النسوى بإعتبارهن مريضات نفسياً لدى "ناتاشا"، وبمجرد اجتماعهن في ذلك المنزل الريفي المتفق على الاجتماع فيه يجلسنا مع بعضهن البعض كصديقات أو أخوات بالرغم من اختلاف ثقافتهن وأعمارهن وقصصهن إلا أنهن منسجمات بشكل كبير، وتبدأ كل واحدة منهن برواية قصتها بكل تفاصيلها الحزينة والسعيدة كنوع من التفريغ والتطهير والتنفيس لكل واحدة منهن, تمنح "ناتاشا" الأولوية لأول مريضة عندها وهي "**فرانثيسكا**" فقد قالت في بداية قصتها "أكره أمي. أو أنني أكره نفسي، لست أدري" [1] هذه العبارة تجعل من معاناتها النفسية قديمة وأصعب مما تتصور كيف لإنسان أن يكره أمه ويصل إلى هذه المرحلة من الإعتراف بكرهه لأعظم إنسان من المفترض أن يكون إلا أنها عانت من الفقدان الروحي والفراغ العاطفي والحرمان، رغم وجودها في حياتها منذ الطفولة.

وعلى الرغم من نجاح فرانثيسكا في حياتها الدراسية والعملية وحتى الزوجية في الظاهر وإنجابها للبنتان واعتبارهن كل حياتها وحب زوجها لها وتظاهرها بالسعادة في حياتها إلا أن معاناتها من فقدان حنان وحب وصحبة الأم خلق في نفسها فراغاً وفجوة روحية عميقة وجرحاً يلازمها أينما كانت وحلت ثم يمنح دور رواية قصتها إلى "**مانيه**" التي منحها الله جمالاً ربما كان سبباً في مرضها وقلقها من الزمن والعمر والمستقبل والمجتمع، همها الوحيد هو الشهرة والتميز بين نساء العالم، وها هي "**خوانا**" أو "**خواني**" التي أصبحت أماً في عمر الثامنة عشر نتيجة للعلاقة المحرمة (دون زواج) حسب معتقداتنا نحن كمسلمات خوانا نفسها تعترف بذلك بطريقة غير مباشرة فتقول "إنني أم

1. مارثيلا سيرانو، تر: صالح علماني، عشر نساء دار بلومز بري ـ مؤسسة قطر للنشر مؤسسة قطر، ط1، 2013, ص17.

عازبة مثل أمي التي لم تتزوج قطُّ. كان لها رفيق، وهو ليس أبي، عاشا معاً وكل شيء..." [1] وهذا نوع من تصريح منها

غير مباشر على نبذها وكرهها لهذه العلاقات وتعتبرها ظلم للأنثى والمرأة وتوريطها وتحميلها للمسؤولية كاملة أكثر من الرجل.

أما إذا انتقلنا إلى الشخصية الرابعة "سيمونا" التي ترفض فكرة كون المرأة لا تستطيع العيش والنجاح دون الرجل انضمت إلى الحزب اليساري الذي يسعى إلى تحقيق المساواة في الحقوق بين الرجل والمرأة.

"**وليلى**" التشيلية فلسطينية الأصل عاشت في المهجر مع عائلتها ركزت على والدتها في بداية حديثها فقد كانت ضحية هذا التسلط الذكوري فلم تهتم بنفسها وحالها، حتى آخر يوم في حياتها تقول عنها "لم تستطع أن تمرض إلا اثنى عشر ساعة, كما لو أن مصيرها قد تقرر منذ يوم ولادتها"[2] بعدها فارقت الحياة، بعد حياة قاسية، هذا ما دفعها إلى البحث عن عمل تقول بعيداً عن ما عملت والدتها فدرست واجتهدت وأصبحت صحافية، فالصحفي كما نعلم يبحث عن إظهار الحقيقة وتتبع المستور وكشف وإظهار الظلم الحاصل في العالم نحو الفئة الضعيفة المهمشة في العالم.

والقضية الفلسطينية من أشهر القضايا التي تتعرض للظلم من جميع بلدان العالم، يتعرض الشعب الفلسطيني إلى القتل والاضطهاد والظلم والنهب وسرقة أراضيهم والعالم لا يبالي يتفرج بأقفال من صمت من حديد.

ذهبت "ليلى" إلى فلسطين حتى تمارس عملها كصحفية لكنها للأسف نالت من الظلم ما جعل حياتها سواد في سواد فقد تعرضت إلى اغتصاب جماعي من قبل ثلاثة جنود إسرائيليين، وخلف عن هذا الاغتصاب طفل مجهول الهوية والأحزن من ذلك أنه نسل العدو، وسمته "أحمد" وحاولت أن تتأقلم مع هذه الحياة ولكنها لم تستطع ودخلت في حالة نفسية متصارعة حائرة كلها تسائل رمى بها إلى إدمان عن الكحول "الخمر" اتخذتها وسيلة للنسيان والهروب من واقعها الحزين.

[1] _ المصدر السابق, ص92

[2] _ المصدر نفسه, ص189.

"لويسا" إمرأة ترعرعت في الريف الجنوبي في قرية في مقاطعة "نيوبلي"عرفت قريتها بالأمية تقول عنها "ولم يكن هناك من يعرف القراءة والكتابة"[1] كانت الكنيسة هي المعلمة والمربية لكل الفئات آنذاك والكهنة هم القدوة والمنقذين من الذنوب والجحيم، عاشت في عائلة فقير فلاحية حيث ترعى الأبقار والعُجول والأحصنة تعرفت إلى "كارلوس" وأحبتهُ منذ أول لقاء بينهما وأحبها، كانت تحب التكلم معه والاستماع إلى كلامه وأحاديثه المعارضة للكنيسة والواقع السائد في تلك القرية، تزوجت لويسا حبيبها كارلوس وأنجبت بنتين منهُ لكن شاء القدر وفرق العسكر بينهما تقول لويسا في حزن "أخذوا مني "كارلوس" كنت في الحادية والثلاثين وكان هو في الثالثة والثلاثين. حدث ذلك في نوفمبر. بعد شهرين من الانقلاب العسكري" [2] انتظرت لويسا كارلوس لمدة ثلاثون عاماً بحثت عنه في المعتقلين والمفقودين لكن دون جدوى بقيت الحسرة والشوق والحنين لزوجها تعصر قلبها في صمت حزين من شدة حزن لويسا على كارلوس اصابها المرض الخبيث (السرطان) كبرت في السن ومازالت تفكر وتحن إلى حبيبها وزوجها كارلوس لم تتقبل فراقه إطلاقاً.

جواد لوبي ذات عمر التاسعة عشر عاماً الأصغر من بينهن تعيش حياة الأغنياء في منزل واسع وفسيح تمتلك غرفتها الخاصة ،كانت حياتها تخلو من الحيوانات ، تتوفر في منزلها أنواع وسائل الراحة ووسائل تكنولوجيا كما تقول أن والدها يعمل في استراد قطع غيار الآلات وأمها لا تعمل ولا تقوم حتى بمهام المنزل لأن فيه خادمتان مقيمتان فيه يقومان بكل المهام المتعلق بالمنزل، أما عن بطلتنا فقد كانت معاناتها مختلفة عن بقية النساء فهي تملك معدل ذكاء مرتفع جداً يجعلها دائمة التفكير في كل شيء، تقول "دماغي يعمل بسرعة إلى حدّ لا أتمكن معه من فهم كمية الأمور التي تمر فيه. إنه يسبقني دوماً ويجعلني آكل الكلمات" [3] كما أن الأفضع من ذلك والأعظم أنها تقول بأنها "سحاقية" بمعنى أنها "مثلية" تفضل ممارسة الجنس مع المرأة دون الرجل وهذا بلغ قمة الشذوذ الجنسي والانفصام،وشمل كل الأمراض النفسية.

---

[1] _ المصدر السابق, ص 219.
[2] _ المصدر نفسه, ص 230.
[3] _المصدر نفسه, ص 249.

ننتقل إلى "**آندريا**" التي توجهت إلى مهنة الصحافة مثل ليلي ولكن تختلف عنها في الاحداث التي صادفتها خلال مشوارها الصحفي لأنها بدأت كمقدمة في قناة وبعد سنتين أصبحت تقرأ نشرة الأخبار إلى أن حصلت على برنامج خاص بها وهكذا تطورت تدريجياً في مهنة الصحافة كأي صحفي ناجح إلى أن أصبحت مشهورة جداً فاحشة الثرى، لكن للأسف هذه الشهرة والثرى كانت سبباً لمخاوفها وتعاستها وانعدام الراحة والأمان بسبب المؤمرات والمكائد والتهديدات التي أرسلت إليها من قبل الخصوم ،إلى أن وجدت نفسها في (تايلند) تتأمل وتمارس البوذية بحثا عن الآمان والاطمئنان.

"**آناروسا**" عمرها ثلاثون عاماً تعيش في الجهة الجنوبية من (الفلوريدا) من أسرة تتكون من أب وأم وأخت وأخ (ميسورة الحال)، تعرضت للتحرش من قبل جدها كبرت وانتقلت من سنة إلى سنة وهي تتسائل لماذا حدث لي هذا لماذا أنا بالذات هل الرب ساخط عني كانت متدينة وتحب الذهاب إلى الكنيسة مات والديها في حادث سير وهي في عمر الخامسة عشر تحملت مسؤولية أختها رغم الحالة النفسية المنهكة التي كانت تعيشها إلا أنها تجاوزت كل ذلك.

وأخيراً "**ناتاشا**" التى كلفت مساعدتها التي كانت برفقتها لسنوات طويلة حسب قولها فهي تعتبرها المعلمة القدوة الحكيمة.

"ناتاشا" تنحدر من عائلة يهودية عاشت حياة صعبة في الحرب مع النازية في إبادتهم لليهود دون رحمة في جمعات بكل الوسائل حرقاً ورمياً بالرصاص... إلخ

كانت لها أخت أكبر منها من علاقة غير شرعية من إمرأة أخرى قبل أمها حيث فرقتهما ظروف الحرب والهجرة إلى الأرجنتين في سبيل تحسين ظروف العيش، فقدت أمها في عمر الواحد والعشرين بالمرض الخبيث، تقوم "ناتاشا "برحلة في البحث عن أختها (حنة) حيث قضت عمرها وهي تبحث عن أختها وأخيراً تجدها في فيتنام عجوزاً طاعنة في السن تكاد أن تموت.

الجميل في هذه الرواية مشاركة الطبيبة النفسية "ناتاشا" قصتها بكل تفاصيلها المرة والحلوة مع الأخريات، كنوع من التواضع والكشف عن المستور كان هذا محفز لهن من أجل تجاوز هذه المراحل من حياتهن والتطلع لمستقبل مشرق، كما أن فكرة التحدث والبوح بما يثقل صدورهن يشفي النفس ويكسبها الراحة وإعادة الاعتبار لهذه الروح التي

نالت من الأذى النفسي والجسدي الذي اوصلها إلى حالة الإنهيار وافقدها الثقة بالنفس وعدم التفائل بالحياة. تصريح منها الغير مباشر على نبذها وكرهها لهذه العلاقات وتعتبرها ظلم لأنثى والمرأة وتوريطها فيها وتحميلها للمسؤولية أكثر من الرجل.

أما إذا انتقلنا إلى الشخصية الرابعة "سيمونا" التي ترفض فكرة كون المرأة لا تستطيع العيش والنجاح دون الرجل انضمت إلى الحزب اليساري الذي يسعى إلى تحقيق المساواة في الحقوق بين الرجل والمرأة.

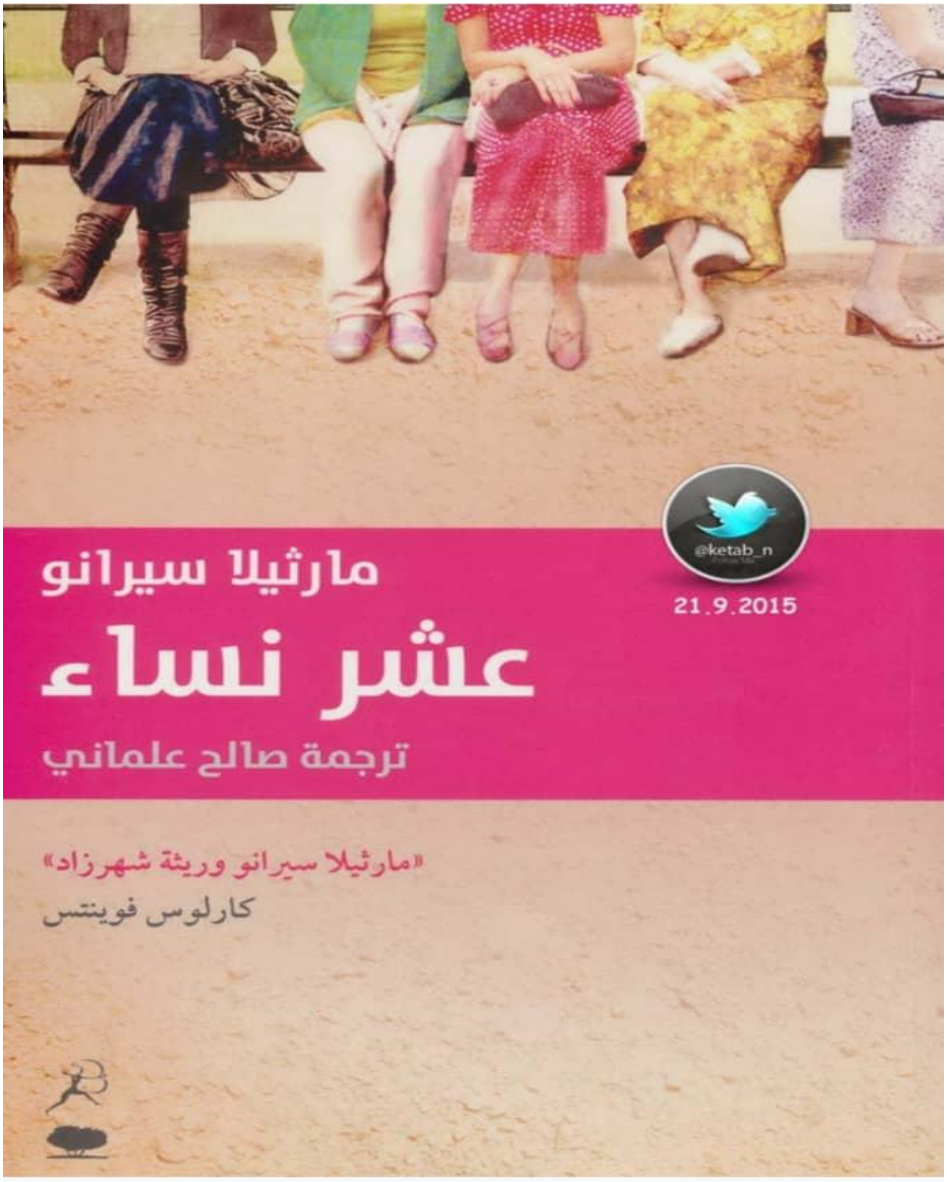
2. العتبات النصية في الرواية:

تعد العتبات النصية مفاتيح أولية تساعد القارئ في تكوين نظرة مسبقة عن النص، وتسهل عليه عملية الولوج إلى غمارة وفك شفراته ورموزه الغامضة. فهي أحد مفاتيح الجوهرية لفهم العمل الأدبي، فهي تؤسس لعملية التلقي وتكل بوابة الدخول إلى العالم التخييلي للرواية. ومن بين هذه العتبات عتبة الغلاف؛ إذ يشكل نصا بصريا وسيميائيا يتفاعل مع بنيات الرواية الداخلية.

أ. عتبة الغلاف الرئيسي:

هي إحدى المكونات الخارجية للنص الأدبي، تقع في منطقة عتبات النص كما حددها جيرار جينيت، وتعد المدخل الأول للنص، حيث تبرز عناصر الهوية النصية. فعتبة " الغلاف أيقونة على الكتاب أو أي مطبوعة أخرى لأنه أول شيء تقع عليه العين قبل تصفحه، ولما له من تأثير في جذب القارئ، ودور ما يحتويه من صور وألوان، فهو العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي لذلك أصبح محل عناية واهتمام الكتاب الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية الى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية."[1]

[1] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي والمركز الثقافي العربي، الرياض، ط1، 2008، ص 133.



أ.أ عتبة الغلاف الأمامي:

يعد الغلاف الأمامي في رواية عشر نساء لمارثيلا سيرانو كمرآة تمهيدية تنسجم بشكل عضوي مع تقنيات السرد المتعدد المعتمدة داخل المتن، مما يضفي على الصورة الخارجية بعدًا تأويليًا أعمق. فغلاف رواية "عشرة نساء"، كان مناصا بارزا لافتا لانتباه القارئ، فهو يحمل أيقونة دلالية مصاحبة للصورة، والألوان، واسم المؤلف، ودار النشر. وفي هذه الدراسة نقوم بتحليل عتبة الغلاف الأمامي لرواية عشر نساء لمارثيلا سيرانو (ترجمة صالح علماني) من خلال منظور نقدي–سيميائي يُعنى بقراءة العناصر البصرية واللغوية، وربطها بالدلالات الرمزية والموضوعية للرواية.

ب.أ الصورة:

في الجزء العلوي من الغلاف، نرى صورة لنساء جالسات جنبا إلى جنب على مقعد، لكن اللافت أن الصورة لا تُظهر وجوههن، بل تقتصر على الجزء السفلي من أجسادهن (الأرجل والأحذية). وهذه التقنية البصرية تحمل دلالات متعددة، أولها طمس الهوية الفردية لحساب التعدد السردي؛ إذ أن تغييب الوجوه يوحي بأن الرواية لا تتناول النساء كأفراد فقط، بل كأصوات جماعية تعبر عن تجارب النساء في العموم. ثانيا التأكيد على التنوع والطابع الجمعي إذ تجسد الصورة طيفا متنوعا من النساء من خلال اختلاف الملابس، الألوان، وضعيات الجلوس ما يعكس تنوع الشخصيات في الرواية واختلاف خلفياتهن الاجتماعية والثقافية والنفسية. كما أن وضعية الجلوس توحي بالتأهب للحكي أو الاعتراف، وهو ما ينسجم مع مضمون الرواية التي تقوم على الاعترافات الجماعية ضمن جلسة علاج نفسي.

ت.أ الألوان:

يغلب على الغلاف اللون الزهري بدرجاته، وهو تقليديًا لون يرتبط بالأنوثة، لكنه هنا يوظف ليس للتكريس النمطي، بل لخلق حالة من التواطؤ الجمالي بين الغلاف ومحتوى الرواية الذي يحفر في أعماق الذات الأنثوية. أما الخلفية الرملية المحايدة تمنح الغلاف شيئًا من التوازن، وتجعل الصورة والعنوان يبرزان أكثر[1].

ث.أ العنوان:

"**عشر نساء**" هو عدد محدد + نوع جنسي فالتركيبة الاسمية تعطي إحساسًا بالحصر، فهي تركيبة عددية تحصر الأصوات في عشر شخصيات، وهو ما يعكس بدقة تقنية السرد المتعدد التي تتوزع بين عشر نساء، لكل واحدة سردها الخاص وحكايتها المتفردة وكأن الرواية تركز على عشر حالات تمثل طيفًا من التجربة النسائية. أما البعد الرمزي للعدد عشرة نجد أن العشرة تُحيل إلى الاكتمال أو التمام، ما يمكن قراءته على أنه تمثيل لتجربة نسائية مكتملة من الألم، والانكسار، والتمرد، والبحث عن الذات. كما يمتاز العنوان بالاختزال والتجريد؛ فهو لا يقدم أسماء، بل يصنف الشخصيات تحت مظلة "نساء"، مما يضفي طابعًا رمزيًا على الرواية.

[1] – ينظر: جيرار جينيت، عتبات: عتبة النص، تر: محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيداء، 2007، ص 45-50.

ج.أ اسم الكاتبة وترجمة علماني:

اسم مارثيلا سيرانو مكتوب بلون أبيض على خلفية وردية، بما يوحي بالوضوح والصفاء. فهي كاتبة تُعرف في أميركا اللاتينية بمناصرتها لقضايا المرأة. ووجود اسم صالح علماني في الغلاف له ثقله أيضًا، بما أن الترجمة الجيدة تضمن عبورًا جماليًا وفكريًا للنص من لغته الأصلية إلى العربية.

ح.أ العناصر الإضافية – اقتباس كارلوس فوينتيس "مارثيلا سيرانو وريثة شهرزاد":

هذا القول يستدعي ألف ليلة وليلة بوصفها تراثًا سرديًا نسويًا قائمًا على الحكي كنجاة؛ والربط بين سيرانو وشهرزاد يسلّط الضوء على دور الحكاية والاعتراف كآلية للمقاومة والبقاء. فالكاتبة تُؤسس لمفهوم الحكي كخلاص، وهو جوهر العمل، حيث تنجُ النساء من قهر المجتمع والأسرة والذات عبر البوح والاعتراف والعلاقة بين شهرزاد والنساء العشر تمثل انتقالًا من الراوي الوحيد إلى رواة متعددين ينسجون عالَمهم بشهاداتهم.[1]

خ.أ رمز العصفور الأزرق (تويتر):

وجوده يحمل طابعًا حديثًا يوحي بأن الرواية ليست منعزلة عن الحاضر، بل يمكن أن تُقرأ كصوت معاصر متفاعل مع الوسائط الجديدة، كما أن التاريخ (21-9-2015) قد يشير إلى تاريخ صدور أو نشر أو تداول.[2]

عتبة الغلاف الأمامي لا تُقدّم تمهيدًا بصريًا فحسب، بل تقوم بوظيفة سيميولوجية تمهيدية؛ النساء العشر اللاتي لا نراهن بوجوههن على الغلاف سنراهن وجهاً لوجه في داخل الرواية، عبر الاعترافات والسرد الذاتي[3]. فالخلفية المحايدة تسمح للمتلقي بإسقاط تأويلاته على الشخصيات دون أحكام مسبقة.

العنوان والصورة والملاحظة النقدية تشكل ثلاثية دلالية تختصر: النسوية – التعدد – الحكي بوصفه خلاصًا.

---

[1] – ينظر: مارثيلا سيرانو، الغلاف الأمامي لرواية عسر نساء.

[2] – المصدر نفسه.

[3] – ينظر: يوسف وغليسي، عتبات النص الروائي، دار الهدى، الجزائر، 20، ص35.

في الأخير يمكن القول إن عتبة الغلاف الأمامي تشكّل بوابة دلالية غنية، تُهيّئ القارئ للدخول إلى عالم نسوي متشعب، قائم على البوح والتعدد الصوتي. فالغلاف يمارس نوعًا من التعميم الرمزي، فكل امرأة في الصورة تمثل "امرأة ما" نعرفها أو نكونها.

د.أ علاقة الغلاف الأمامي بتقنية السرد المتعدد:

الصورة على الغلاف لا تُظهر بطلة واحدة، بل مجموعة غير مسماة من النساء، فهي تعد تعبيرًا بصريًا عن تعددية الأصوات السردية داخل الرواية، حيث تنفرد كل امرأة بسرد قصتها بضمير المتكلم، دون هيمنة صوت سردي كلي. كما أن الغلاف لا يكتفي بالتمثيل البصري، بل يُمهد نفسيًا وذهنيًا القارئ لتلقي رواية غير تقليدية، تعتمد على التوازي والتقاطع بين قصص النساء التي تتلاقى في جلسة علاجية لتكوّن كل واحدة منها وحدة سردية قائمة بذاتها. إذ رغم تشابه وضعيات النساء في الصورة، إلا أن الرواية تُبيّن أن وراء كل "جلسة" حكاية متفرّدة. هذا التوتر بين التماثل الظاهري والتمايز الداخلي يعكس بذكاء بُنية الرواية السردية: وحدة الشكل الخارجي وتعدد الجوهر الداخلي.

فالغلاف لا يُقدّم فقط تمثيلًا تصويريًا للشخصيات، بل يُسهم في خلق أفق انتظار لدى القارئ، مبني على التوقع بالتعدد والتنوع. العلاقة بين الغلاف وتقنية السرد المتعدد عضوية لا شكلية، حيث إنّ الغلاف يُجسّد مبدأ "تعدّد الحكايات داخل الحكاية"، وهو جوهر التقنية المعتمدة في العمل[1].

وفي الأخير نستنتج أن عتبة الغلاف في رواية عشر نساء ليست مجرد واجهة جمالية، بل نص بصري/سيميائي موازٍ للنص السردي، يحمل علامات التعدد والانقسام والبوح، ويُهيئ القارئ لبنية سردية تقوم على الأصوات النسوية المتقاطعة. ومن هذا المنطلق، فإن قراءة الغلاف تُغني تأويل الرواية، وتمنح بعدًا سيميولوجيًا لتقنية السرد المتعدد، حيث تتحوّل الصورة إلى خطاب يوازي النص.

[1] – المرجع السابق، ص 37.

Twitter: @ketab_n

أ.ب عتبة الغلاف الخلفي:

تعد العتبة الخلفية في الكتاب جزءًا أساسيًا من البنية الموازية للنص، إذ تقدم معلومات تمهيدية للقارئ وتوجه أفق انتظاره. وهي لا تقل أهمية عن الغلاف الأمامي، بل تشكل امتدادًا تعبيريًا، يمزج بين التعليق النقدي، التقديم الموضوعي، والدعاية التسويقية. ففي رواية عشر نساء، تتفاعل هذه العتبة الخلفية بانسجام تام مع خاصية السرد المتعدد، لتُمهّد لقارئٍ ينتظر حكايات شفهية متعددة، تنطلق من جلسة اعتراف جماعية نسائية[1].

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص 74.

الصورة الخلفية تستكمل مشهد الجلوس النسوي الظاهر على الغلاف الأمامي، لكن بتشكيلة مختلفة قليلاً، مما يوحي بـ "استمرارية الجلسة". أما بالنسبة للألوان المهيمنة فهي الوردي والبنفسجي، وكلها ألوان أنثوية، دافئة، وموحية بالحميمية والانكسار والاعتراف.[1]

كما نجد التقديم النقدي في أعلى العتبة "عندما تقرأ مارثيلا سيرانو، تحدق في عيون كل نساء العالم. أرتورو بيريز ريبيرته "[2]. هنا يرفع مستوى التلقي إلى بعد كوني وعالمي، ويقترح أن تجربة النساء في الرواية تتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية لتصبح نموذجًا إنسانيًا عامًا. فيظهر الاقتباس وكأنه شهادة على نجاح تقنية التعدد الصوتي، إذ تصبح كل امرأة مرآة لكل القارئات.

أما بالنسبة للتحليل المضمون النصي للفقرة التقديمية، نجد أن النص يُفتتح بالحديث عن تعدد وتنوع الشخصيات، في تأكيد مبكر على إحدى الركائز الفنية في الرواية: تفكيك وحدة الصوت السردي، وتقديم حكايات نساء متغايرات "تسع نسوة لا يعرف بعضهن بعضًا، وطباعهن مختلفة تمامًا... بكسر أغلال الصمت"[3]. هذا التجميع لا يلغي الفردانية، بل يبرزها، وهذا ما تعززه بنية الرواية القائمة على السرد الفردي لكل امرأة.

كما تكشف العتبة الخلفية عن البنية العامة للرواية: عشر نساء في جلسة علاج نفسي جماعي، حيث يتحول الفضاء العلاجي إلى فضاء سردي محايد ومنتج "... بصحبة عاشرة، تسرد كل منهن قصة حياتها للأخريات..."[4] يُفكك الفضاء الخاص ليصبح عامًا، وتُكسر الحدود بين العتمة الداخلية والنور الخارجي عبر الاعتراف.

ونجد تفكيك للصمت عبر الحكي في مقولة " لن تطيب إلا عندما يبدأن بكسر أغلال الصمت..."[5] هنا الجملة تنبني على استعارة علاجية وسردية؛ الشفاء النفسي

[1] – مارثيلا سيرانو، الغلاف الخلفي لرواية عسر نساء.

[2] – المصدر نفسه.

[3] _ المصدر نفسه.

[4] – المصدر نفسه.

[5] – المصدر نفسه.

مشروط بعملية الحكي، أي أن السرد ليس وسيلة فنية فحسب، بل وسيلة نجاة. فالصمت يُقدَّم كعقبة وجودية، والسرد كأداة تحرر منه، مما يعكس البعد العلاجي للسرد المتعدد.

فتخلق الرواية توترًا بين الفردانية والجمعية، بين الصوت الخاص والصدى العام. هذا التوتر يُشكل العمود الفقري لتقنية السرد المتعدد، حيث تتلاقى الفروقات داخل وحدة وجدانية. فعلى الرغم من التعدد الفردي، تجمع النساء أحاسيس إنسانية مشتركة، ووحدة الشعور وتعدد التجربة "كل واحدة منهن تحمل عبئًا من الخوف والشك..."[1]

يختتم النص بسيرة مختصرة ذاتية رمزية للكاتبة " ولدت مارثيلا سيرانو عام 1951 في تشيلي..."[2]، مما يُضفي بعدًا واقعيًا على التجربة الروائية الكاتبة نفسها امرأة، وكاتبة نسوية، وذات تجربة متعددة الثقافات. هذا يُقوّي التواشج بين المؤلفة ونصها، ويمنح الرواية صدقية وجدانية تنعكس على الغلاف الخلفي.

ومنه فإن عتبة الغلاف الخلفي في رواية عشر نساء لا تؤدي دورًا تواصليًا فقط، بل تشكل امتدادًا سرديا سيميولوجيًا لبنية الرواية ذاتها. فهي تؤكد على خاصية السرد التعددي بوصفه تقنية فنية ونفسية على السواء. وقد تم توظيف هذه العتبة لتكون مقدمة تمهيدية، تعكس المضامين الجوهرية للرواية: الاعتراف، الألم، التضامن، وكسر الصمت. وبهذا تتحول العتبة الخلفية من مجرد إعلان إلى نص حواري يوازي النص الروائي.

ب. عتبة العنوان:

يعد العنوان أول العتبات النصية التي يلتقي بها القارئ، وهو بمثابة المفتاح التأويلي الأول للدخول إلى عالم الرواية. وقد وصفه جيرار جينيت بـ "العنصر المرفق" الذي يؤثر في تلقي النص ويوجهه. إن العنوان، من منظور سيميائي، ليس مجرد لافتة اسمية بل علامة لغوية محمّلة بدلالات ثقافية ونصّية وظيفتها الإغراء والإيهام والتوجيه والتأطير.

ويري لوي هويك أن كل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان، ويقدم له تعريفا أكثر دقة وشمولا في كتابه "سمة العنوان " بقوله: " مجموعة العلامات

[1] – المصدر السابق.

[2] – المصدر نفسه.

اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، نشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[1],

وفي رواية عشر نساء نجد العنوان يتألف من تركيب بسيط يتكون من: عدد + اسم جنس مؤنث.

عشر: عدد محدد؛ عددٌ مفرد مؤنث مرفوع، يحمل دلالة إحصائية دقيقة، ويضفي على العنوان طابعًا واقعيًا مفهوما، وهو أيضا عدد يقاس به وهو رقم مميز ومن أقوى الأرقام وهو رقم قيادي.

نساء: اسم جمع يدل على فئة اجتماعية محددة (النساء)، جمع تكسير مؤنث مجرور بالإضافة. مما يحيل مباشرة إلى قضايا النوع الاجتماعي، ويؤسس لأفق انتظار نسوي لدى القارئ. وهو أيضا يدل على مجموعة من إناث، وتعود أيضا تسمية لكثرة ثرثرة.

الإضافة النحوية (عشرُ + نساءٍ): توحي بعلاقة عضوية بين العدد والمعدود، وكأن "العشر" لا تكتمل إلا بـ "النساء"، أي أن التحديد العددي ليس عشوائيًا بل وظيفيٌّ داخل البنية، أموجود في رواية.

هذه البنية تُنتج على مستوى التلقي دلالة الجمع ضمن التفرقة، فكل امرأة من العشر لها قصتها، لكنهن جميعًا يشكّلن كيانًا سرديًا متكاملاً. كما أن العنوان يتشكل من مركب إضافي ثنائي (عدد + معدود)، فإن الرواية تتشكل من بنية سردية ثنائية أيضًا:

المرأة الواحدة = قصة فردية.

العشر جميعًا = تجربة جمعية.

وهنا يتحول الإعراب من وظيفة لغوية إلى مؤشر بنيوي على تنظيم الرواية. وهو أيضا يبين هيكل الذي بنت عليه الرواية. فنحن أمام تركيب اسمي بسيط، لكن هذا التبسيط لا يعني فقرًا دلاليًا، بل يدل على كثافة رمزية قائمة على الإيجاز. فالعلامة اللغوية هنا تتبني على إحصاء عددي (عشر): يحيل على الحصر والتحديد، لا على التعميم، ما يضفي خصوصية على التجربة السردية. وتأنيث العدد والمعدود: يعكس

[1] – ينظر: عبد الحق بلعابد، سعيد يقطين، عتبات (ج جينيت من النص إلى المناص)، دار عربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008م، ص 67.

تماهياً شكلياً ودلالياً مع العالم الأنثوي الذي تشيده الرواية، حيث كل عنصر في العنوان (عددًا ومعدودًا) ينتمي إلى الحقل الدلالي للأنوثة.

أ.ب إعراب "عشر نساء":

عشرُ: اسم عدد مبني في محل رفع بدل أو مبتدأ حسب السياق، وهو مضاف.

ويمكن اعتباره في بعض السياقات نعتًا محذوف المنعوت، أي: "حكايات عشرُ نساءٍ"، لكن في العنوان هو في الغالب مبتدأ محذوف خبره تقديره: "عشر نساءٍ اجتمعن" أو "عشر نساءٍ في الرواية".

نساءٍ: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة في النطق والمقدّرة في الرسم (لأنه جمع تكسير).

ونقول إن الكاتبة اختارت العنوان بعناية جيدة لي يناسب الموضوع الرواية قلب وقالب ويكون دالاً على ما يوجد فيها دلالة بينةً.

فالعنوان هنا يتسم بالإيجاز الكثيف، ويعتمد على الاقتصاد اللغوي الذي يثير الفضول: لماذا عشر نساء؟ من هن؟ ما الرابط بينهن؟ هذا التكوين يُحدث تشويقًا ناتجًا عن الإبهام النسبي الذي لا يُكشف إلا بقراءة الرواية كاملة. ففي هذه الرواية جاء العنوان ترجمة على ما يوجد فيها، فهي تتحدث عن عشرة نساء مختلفة أعمار وأجناس وثقافات لسرد كل واحدة قصتها التي عاشتها.

أما بالنسبة للبعد الدلالي للعنون فنجده يحمل عدة دلالات نذكر أهما[1]:

_ الدلالة العددية فالعدد "عشر" ليس محايدًا دلاليًا، بل يشير إلى الاكتمال والتعدد دون إفراط. العدد عشرة في الثقافة الغربية غالبًا ما يدل على الكمال (كما في الوصايا العشر أو الدرجات النهائية)، مما قد يوحي بأن هؤلاء النساء يشكلن نموذجًا مكتملًا لمجموعة نسائية تمثل شريحة واسعة من النساء سواء كانت خاصة أو عامة.

_ والدلالة الجندرية فكلمة "نساء" تضع المتلقي في مواجهة مع عالم أنثوي خالص، وتوحي منذ الوهلة الأولى أن القصة تدور حول قضايا المرأة، تجاربها، معاناتها، وهوياتها المتعددة. هذه الكلمة تُحمّل العنوان شحنة إيحائية قوية تدفع باتجاه قراءة نسوية

[1] – ينظر: عز الدين المناصرة، المقدمات والعتبات النصية، دار مجدلاوي للنشر، 2–10، ص 85–88.

للنص. ويعني أن العنوان هنا يبين نوع الجنس المطلوب سواء من جهة قارئ او موجود في رواية.

وأيضا الدلالة الاجتماعية والنفسية؛ إذ أن العنوان يحيل إلى نوع من التعددية في الأصوات النسائية، ويقترح منذ البداية أن الرواية ستكون فضاءً لإسماع أصوات متنوعة من النساء، وهو ما يتحقق بالفعل عبر تقنية الاعترافات التي توظفها الرواية واستعداد للبوح بما عاشوه بكل راحة واستمتاع به كراحة للنفس.

أما الوظائف السيميائية للعنوان نجد منها[1]:

أ.الوظيفة الإغرائية: يثير العنوان فضول القارئ لمعرفة من هنّ هؤلاء النساء؟ ما الذي يجمع بينهن؟ وماهي قصتهن؟

ب.الوظيفة التنبؤية: يمهد العنوان لبنية الرواية المعتمدة على تعدد الشخصيات. فكل شخصية تتحدث عن نفسها بنفسها.

ت.الوظيفة الإيحائية: يوحي العنوان بأن الرواية تتناول قضايا نسائية عميقة مثل العنف، الهوية، الاكتئاب، والتحرر، وتسليط ضوء على طبقة مهمشة في المجتمع ومعاناتها

ث.الوظيفة التوجيهية: يوجه أفق التلقي نحو انتظار موضوعي ذي طابع إنساني واجتماعي نسوي.

أما البعد الثقافي للعنوان، فهو ينفتح على ثقافات متعددة من عدة جهات منها:

_ من جهة، يحيل على تقليد سردي شائع في الأدب اللاتيني، حيث تُروى القصص من خلال شهادات متعددة، أي تجربة شخصية.

_ من جهة أخرى، يعكس التوجه العالمي المتزايد نحو تمثيل النساء في الأدب، خاصة المهمّشات منهن.

ففي الثقافة اللاتينية – كما في العربية – للعدد "عشرة" دلالة على الكمال أو الاكتمال. فإذا كانت الجملة الاسمية "عشرُ نساءٍ" تعني نحويًا التركيب الاسمي البسيط،

[1] – ينظر: فيليب هامون، تر: عبد الكريم المنجوري، مدخل إلى العنوان النصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص145-150

فإنها على المستوى الثقافي والسيميولوجي تحيل إلى اكتمال طيف نسائي متنوع، وهو ما تعكسه الرواية عبر شخصياتها المختلفة في السن، الطبقة، التجربة، والمصير.

العلاقة بين العنوان والمتن:

يتحقق العنوان داخل النص من خلال البناء الدرامي الذي يعتمد على عرض تجارب عشر نساء في جلسة علاج جماعي، كل واحدة تروي حكايتها الخاصة، مما يجعل من العنوان عنصرًا بنيويًا لا فقط جماليًا. فالعنوان لا يوحي فحسب بل يتجسد سرديًا، ليكون عنوانًا محققًا داخل النص وليس فقط معلّقًا عليه.

ونقول إن عنوان "عشر نساء" ليس مجرد تركيب لغوي بل علامة دلالية متعددة الطبقات، تفتح النص على قراءات سوسيولوجية ونفسية وجندرية. إنه عنوان إشكالي يجمع بين البساطة الشكلية والعمق الدلالي، ويؤسس لفضاء سردي يتجاوز حكايات الأفراد ليصل إلى وعي جمعي أنثوي متشظٍّ ومقاوِم.

ت. عتبة الإهداء:

تُعدّ عتبة الإهداء من العتبات المرافقة للنص، التي تُطل القارئ على الدافع الشخصي أو العاطفي الكامن خلف الكتابة، وهي بمثابة خطاب خاص موجه إلى شخص معيّن، لكنه في الوقت ذاته يُحمّل دلالات مفتوحة للقارئ العام. وفي هذه الرواية، يُمثّل الإهداء لحظة حميمة ومكثفة تعبّر عن العلاقة العاطفية التي تجمع الكاتبة بشخصية مهداة إليه الرواية.

نص الإهداء: "إلى هوراسيو سيرانو، لذكراه."[1]

توجّه مارثيلا سيرانو الإهداء إلى والدها الراحل، هوراسيو سيرانو، وهي بذلك تربط النص الروائي بحالة من الحداد والوفاء والحنين. ويعبّر الإهداء المختصر والبليغ في آنٍ معًا عن توق داخلي للاحتفاظ بذكراه ضمن فعل الكتابة، وكأنّ الرواية لا تُكتب فقط بوصفها عملًا فنيًا، بل أيضًا فعلًا من أفعال التذكر، والتخليد. تتناول عشر نساء حيوات نسائية مختلفة ومتشظية، تتقاطع في الألم، والوحدة، والرغبة في الفهم والمصالحة مع الذات. وإهداء الرواية إلى الأب الراحل يطرح تساؤلًا غير مباشر حول غياب الرجل،

[1] – رواية عشر نساء لمارثيلا سيرانو, ص5.

ودور الأب، وحضوره الرمزي في حياة المرأة الكاتبة، مما يضفي على الرواية أفقًا سيكولوجيًا عميقًا يتجاوز الحكايات النسوية إلى بنية الفقد والذاكرة.[1]

يُمهّد هذا الإهداء لقراءة الرواية في ضوء موضوعاتها العاطفية والإنسانية، كما يخلق انطباعًا أوليًا حول حساسية الكاتبة تجاه الروابط العائلية والذاكرة الشخصية، ما يربط بين الذاتي والروائي في بناء النص.

أ.ت الوظيفة النفسية والجمالية للإهداء:

نفسياً: يُشكّل الإهداء نوعًا من الطقوس الرمزية التي تعيد تشكيل علاقة الكاتب بالفقيد، فالإهداء يصبح تعبيرًا عن الحب، والتقدير، والحزن، في آن. أما جماليًا: الاختزال الشديد ("لذكراه") يجعل الإهداء أقرب إلى قصيدة نثرية، تفتح المجال للتأمل والتأويل دون أن تفرض عاطفة مباشرة على القارئ.

إذا كانت عتبة الإهداء توجَّه عادة إلى شخصية ذات مكانة وجدانية لدى الكاتب، فإنّ اختيار مارثيلا سيرانو أن تُهدي روايتها "إلى هوراسيو سيرانو، لذكراه" لا يمكن فصله عن طبيعة الرواية نفسها، بوصفها عملًا قائمًا على تعدد الأصوات، والبحث عن الهوية وسط شظايا الألم النسوي. وهنا يمكن إبراز العلاقة من عدة زوايا:[2]

ب.ت الإهداء كبؤرة ذاتية تقابل التعدد السردي: بينما تنفتح الرواية على تعدد الحكايات النسائية، التي ترويها تسع نساء من خلفيات وتجارب مختلفة، يُشكّل الإهداء لحظة أحادية، شخصية، ومكثفة تمثّل صوت الكاتبة وحدها، قبل أن تُفسح المجال لأصوات النساء. هذه المفارقة تُبرز كيف ينطلق التعدد من مركز شعوري شخصي عميق (الحداد على الأب)، وكأنّ الفقد الفردي هو مفتاح للدخول إلى آلام جماعية.

ت.ت الإهداء بوصفه صدى لفكرة الغياب: يمثّل الأب في الإهداء حضورًا غائبًا، وهي الفكرة التي تتردد كثيرًا في الرواية من خلال غياب الأزواج، الأهل، الأمان، أو حتى الذات. والسرد المتعدد في الرواية ما هو إلا محاولة لاستعادة ما غاب أو ما جُرح، تمامًا كما أن الإهداء هو محاولة لاستعادة ذكرى الأب عبر الكتابة.

---

[1] – https://www.revistaeyn.com/especiales/mujeres-desafiantes/marcela-serrano-cambio-el-mundo-y-ese-cambio-no-ha-hecho-mas-que-favorecernos-LX9734296

[2] https://www.revistaeyn.com/especiales/mujeres-desafiantes/marcela-serrano-cambio-el-mundo-y-ese-cambio-no-ha-hecho-mas-que-favorecernos-LX9734296 -

ث.ت من التخصيص إلى التعدد: الإهداء موجَّه إلى شخص واحد محدد (الأب)، في مقابل تعدد الشخصيات داخل المتن السردي. هذا التوتر بين التخصيص والتعدد يعكس بُنية الرواية نفسها: هي مكرّسة لفرد، لكنها تحكي عن تسعة أفراد آخرين، وعن جراحهم وصراعاتهم، مما يجعل النص يتحرك بين البعد الذاتي والبعد الجماعي.

ج.ت البنية الحوارية: إذا اعتبرنا أن السرد المتعدد عند سيرانو يخلق فضاءً حواريًا تُسمع فيه، أصوات عديدة دون صوت مهيمن، فإن الإهداء في بدايته يشير إلى مصدر الصوت المؤسس: الأب. وقد نفهم من ذلك أن هذا الحضور الرمزي للأب هو ما هيّأ الكاتبة نفسيًا لإنتاج نص يقوم على التفاعل بين الذوات النسوية، وكأن فقد الأب أطلق مشروع الإصغاء إلى "الآخرين".

ح.ت الإهداء كمرآة للهوية المتشظية: الرواية تُبنى على تفكك الهويات وتعددها، والإهداء يُمكن تأويله كجزء من محاولة الكاتبة لترميم هويتها الخاصة من خلال الاستناد إلى جذورها (الأب)، ومن ثم الانطلاق إلى ذوات نسائية متكسّرة أخرى تحاول كلٌّ منها استعادة صوتها المفقود.

ومنه يُضفي الإهداء إلى والد الكاتبة بُعدًا حميميًا على النص، ويشكّل لحظة مكثفة تُمهّد لفضاء سردي متشظٍّ ومتعدد، تُسمع فيه أصوات متباينة تنبع من الألم، كما ينبع الإهداء من الحنين. وبهذا، يُمكن اعتبار الإهداء مدخلًا شخصيًا لصوغ جماعي، وصوتًا واحدًا يُمهّد لأصوات عديدة، في انسجام تام مع جماليات السرد المتعدد في الرواية

ث. العتبة الافتتاحية:

العتبة الإفتتاحية في الرواية هي " إفتتاحية موجزة، تقع في صفحة واحدة تقريباً على عكس الإفتتاحية المطولة التي تتميز بها (عادة) بنية الرواية الواقعية التقليدية "[1]. وهنا في هده الرواية "عشر نساء" لمارثيلا سيرانو، الافتتاحية مطولة تكون في خمس صفحات لتجسيد بداية واقع الحاصل.

[1] – آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيقية، ص107.

وتمثل العتبة الافتتاحية في رواية عشر نساء مدخلًا بنيويًا ووظيفيًا إلى العالم التخييلي، إذ لا تُقدَّم بوصفها مجرد مقدمة سردية، بل بوصفها تمهيدًا نفسيًا وفكريًا يعكس طبيعة التجربة التي ستنخرط فيها الشخصيات، ويتورّط من خلالها القارئ.

نجد أن الرواية هنا لديها مقصدية مباشرة أي أنها تخلو الرواية من أي تصدير أو اقتباس أدبي فلسفي، وهو غياب يُقرأ سيميائيًا على أنه رغبة من الكاتبة في الانخراط المباشر في الحكي، دون وسائط أو موجهات، وكأنَّ السرد نفسه يُمثل التصدير. هذا الاختيار يعكس أيضًا جوهر الرواية بوصفها مساحة اعتراف حرة، لا تحتاج إلى سلطة اقتباسيه خارجية تمنحها شرعية.

نجد في هذه الرواية العتبة السردية الأولى تتمثل في الجلسة العلاجية وتتجسد في بداية الرواية بلقاء جماعي تنظمه "ناتاشا"، المعالجة النفسية التي جمعت تسع نساء مختلفات في الأعمار والطبقات والمصائر لتبادل الحكايات. تأتي الافتتاحية بصوت الراوية، إما بضمير المتكلم أو بأسلوب السرد الموضوعي، لتصف الجو النفسي المشحون والانتظار المشوب بالحذر والتوتر، نجد ذلك في: " (مجنونات ها هن مجنونات آتيات)[1] سيقول ذلك عمال المكان وهم يترصدون من خلف الأشجار "ناتاشا" لا تعرف جيدا ما الذي يبهجها أكثر"[2].

وفي هذه العتبة دورًا تأسيسيًا مهم، فهي لا تُعرّف الشخصيات بالتفصيل، بل تكتفي بتقديم الإطار الزمني والمكاني والنفسي الذي ستتكشّف داخله الحكايات، تُبنى مناخات الثقة المشروطة، والخوف من البوح، والترقب، وهي كلها مشاعر ترسم طبيعة العلاقات بين النساء، وتؤسس لاحقًا لهندسة الاعترافات، وهي أيضا تعني نظرة شاملة وعامة عن الجو الذي يدور في داخل الرواية وهي بمثابة تهيئة معنيين "لرواية والقارئ" معا.

تدل هذه العتبة على أنها وصف "مسرح اعترافي" يجسد في الجلسة الجماعية بداية درامية قائمة على المسرحة السردية، إذ تُشبه المسرح الداخلي المغلق الذي تُضاء فيه الأنفس لا الوجوه.

---

[1] – مارثيلا سيرانو، تر: صالح علماني، عشر نساء، دار بلومز بري ـ مؤسسة قطر للنشر مؤسسة قطر، ط1، 2013، ص 9.

[2] – المصدر نفسه، ص 9.

ونجد هنا الشخصيات تدخل تباعًا، لا كممثلات، بل كناجيات من حيوات متكسّرة، ولكلٍّ منهن قصتها الخاصة. نجد ذلك في: "النساء يمشين بشيء من الترنح متقدمات باتجاه البيت"[1].

ويتمثل الفضاء المكاني (منزل ناتاشا) يبدو محايدًا، ويمثل مكان جديد بالنسبة لكي يبحون بكل ما مربهم في حياتهم لكنه يتحول إلى مكان مقدّس سرديًا، لأنه سيحتضن أكثر اللحظات حميمية في حيوات النساء. ويتمثل الزمن السردي في هذه الرواية يبدأ من لحظة اللقاء لكنه يُفتح مباشرة على الأزمنة الماضية لكل شخصية، ما يمنح الافتتاح قيمة بوّابة إلى الذاكرة ويبرز أهمية الكبرة في سرد.

ولهذه العتبة أثر كبير على المتلقي، وهنا يبدأ القارئ الرواية كما لو أنه يخترق جلسة خاصة جدًا، ليس من موقع المراقب فحسب، بل من موقع الشاهد المشارك عاطفيًا والمتأثر نفسيا من الرواية، وهذا الانخراط المبكر في الجو النفسي الداخلي للشخصيات يجعل من كل اعتراف لاحق امتدادًا طبيعيًا لما تأسس في العتبة، كما أنه توجد الإشارة للتعدد الصوتي الذي يتوعد به المشهد الافتتاحي، يُهيّئ القارئ لاستقبال أصوات نسائية مختلفة قد تتقاطع أو تتباعد، لكنها جميعًا تندرج في إطار الألم الأنثوي أو تجارب الأنثوية مؤلمة[2].

وفي أخير نقول إن العتبة الافتتاحية في عشر نساء لا تكتفي بوظيفة التقديم، بل تُعد بمثابة عتبة نفسية وجمالية وفكرية، تُؤسس للعلاقة بين النص والقارئ من جهة، وبين الشخصيات ونفسياتها من جهة أخرى. هي فضاء تأسيسي لأصوات ستحكي لاحقًا وجوهًا من المعاناة، وتبحث عن المعنى وسط التشظي، في رواية تختار أن تُصغي للداخل قبل أن تصدر حكمًا خارجيًا.

ج. العتبة الختامية:

تُعدّ العتبة الختامية من العناصر البنائية المهمة في أي نص روائي، إذ تُسهم في تثبيت المعنى، أو إعادة تأويله، أو حتى زعزعته. فهي النقطة التي يُغلق عندها النص

[1] – المصدر نفسه، ص10.

[2] – ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، 1992، ص 125–129.

سرديًّا، لكنها تظل مفتوحة تأويليًا. في رواية عشر نساء، تُشكّل الخاتمة لحظة تكثيف دلالي ومشهدًا نهائيًا تتقاطع فيه أصوات النساء، بعد أن روت كل منهن قصتها الفردية.

والعتبة الختامية هي آخر مقطع سردي أو تأملي يظهر في النص، وتُعرف بوظيفتها في ربط أجزاء الرواية، وإعادة ترتيب منظور القارئ حول الأحداث. فحسب جيرار جينيت، فإن النهاية ليست فقط "خاتمة الحكاية"، بل أفق تأويلي يُعيد تشكيل مجمل الخطاب السردي[1].

نجد بنية العتبة الختامية في رواية عشر نساء، ليست ختامية لشخصية واحدة، بل تُبنى على لحظة جماعية تتشارك فيها النساء نظراتهن، عواطفهن، تواصلهن بعد البوح وأيضا لتكملت مسارهن في الحياة.

تُختتم الرواية بصورة مركّبة، حيث "يخرجن من العيادة سويًا، وهنّ يضحكن أو يبكين بصمت نجد ذلك في: "لقد ودعت كل واحة منهن... تصوب نظرها إلى النساء اللاتي يصعدن واحدة فواحدة ألي سيارة الكبيرة."[2]

انغلاق مفتوح، فالرواية لا تُغلق بشكل قطعي، بل تفتح على أفق استمراري نجد ذلك في: "وأخيرا تقول وهي تبتعد عن النافذة: جميعنا في نهاية المطاف، بطريقة أو أخرى، لدينا القصة نفسها التي يمكن أن نرويها"[3]. وهنا نجد هذه القصص تتكرر كثير وتتشابها، وأن أي شخص لديه قصة يرويها وتزال القصص مستمرة لا تنتهي. فالعتبة الختامية تُخاتم النص، لكنها لا تُقفل دلالته، بل تدفع القارئ لإعادة قراءة ما سبق على ضوء هذه الجملة.

كما نجد استخدام عبارات جامعة مثل: "نحن"، "معًا"، "نساء"، يمنح الخاتمة طابعًا جماعيًا نسويًا يوحد الشخصيات ويختزل التجربة.

يُستثمر المشهد البصري الأخير (خروج النساء إلى الشارع) كرمز للخروج من العزلة إلى التآزر، ومن الحكي الفردي إلى الفعل الجماعي. نجد ذلك في: "تصوب نظرها إلى النساء اللاتي يصعدن واحدة فواحدة ألي سيارة الكبيرة"[4].

---

[1] – جيرار جينيت، عتبات: عتبات النص، ص27.

[2] – مارثيلا سيرانو، ترجمة صالح علماني، عشر نساء، ص 381.

[3] – المصدر نفسه، ن ص.

[4] – المصدر نفسه، ن ص.

عكست الرواية تحوّل كل شخصية من الألم إلى الإدراك، ومن العزلة إلى المواجهة، فجاءت النهاية لتُكلّل هذا التحول لا بنهاية مأساوية، بل بفتح باب التشافي. فتضع الخاتمة القارئ أمام ضرورة إعادة النظر في كل القصص التي سمعها، باعتبارها ليست حكايات انكسار فقط، بل أيضًا إمكانيات للبدء من جديد، أو بتغير طريقة العيش أو إعادة النظر في الحياة.

وتُراعي العتبة الختامية إيقاع الرواية، حيث تبدأ الرواية بجلسة جماعية في مركز علاجي، وتنتهي بالخروج منه، في بنية دائرية تُغلق الحدث زمنيًا، لكنها تُفتحه معنويًا. فالفضاء بوصفه علامة؛ مشهد الخروج من العيادة يتم في فضاء حضري مفتوح (الشارع، المدينة)، بعد أن كانت الشخصيات محصورة في غرفة مغلقة، لكن فكر وعقل شخصية كان مفتوح وطلق يجول في كل الأنحاء.

وهذا التحول في الفضاء يرمز إلى انتقال من الداخل إلى الخارج، ومن المكبوت إلى المُعلَن فالجسد كعلامة تحوّل؛ تتغير حركة الجسد في النهاية: من الانكماش (جلوس، صمت، بكاء) إلى الحركة (خروج، ضحك، نظرات متبادلة). هنا الجسد لا ينطق بالكلمات، بل بالرموز: هوية جديدة، مصالحة، تمرد ناعم.

الصوت الجماعي كعلامة نسوية؛ في العتبة الختامية، تذوب الحدود بين الشخصيات، وتعلو "نحن"، كصوت جمعي يرمز إلى تلاقي الألم والخلاص. فنهاية رواية عشر نساء ليست مجرد حدث أخير، بل لحظة شعرية ومجازية، تكثّف الرؤية النسوية للكاتبة وتُضفي العتبة الختامية نغمة من الأمل على سردية محمّلة بالمعاناة، وتعيد تعريف فكرة النهاية بوصفها إمكانية بداية.

تُشكّل العتبة الختامية في عشر نساء لحظة حاسمة تُنهي فيها الكاتبة سيرة البوح الفردي، لتُعلن انبثاقًا جماعيًا جديدًا، من خلال بنيتها المنفتحة، ووظيفتها التأويلية، ودلالاتها السيميائية، تُقدّم الخاتمة تجربة جمالية غنية، تتجاوز حدود الرواية إلى التعبير عن قضايا نسوية، وجودية، وإنسانية.

خلاصة الفصل:

بعد دراسة عتبات الغلاف والعنوان والافتتاحية والختامية في رواية عشر نساء لمارثيلا سيرانو، يمكننا أن نصل إلى عدد من الاستنتاجات المهمة:

أولاً، إن العتبات السردية في رواية عشر نساء تسهم بشكل كبير في تشكيل المعنى الكلي للعمل، من خلال ربط العنوان بالغلاف والافتتاحية والختامية بأسلوب سردي يربط بين الأبعاد الرمزية والإنسانية. من خلال هذه العتبات، يتمكن القارئ من الانخراط في عالم الرواية بطريقة أكثر عمقًا وتفصيلًا، مما يجعل دراسة هذه العتبات أمرًا حيويًا لفهم البنية السردية وتحديد أهداف الرسالة الأدبية التي تسعى مارثيلا سيرانو إلى إيصالها.

ثانيا، عتبة الغلاف تبرز كأداة رمزية تحمل دلالات كثيفة وموجهة، حيث يكشف العنوان "عشر نساء" عن تعدد الأصوات النسائية وتنوع التجارب التي تُروى عبر فصول الرواية، مما يفتح المجال لاستكشاف الهويات المعقدة للنساء في سياقات اجتماعية متعددة. كما أن تصميم الغلاف نفسه يلعب دورًا أساسيًا في جذب انتباه القارئ، ليؤكد على الطابع الشخصي والإنساني العميق الذي تحمله الرواية.

ثالثا، العنوان ليس مجرد تحديد للعمل الأدبي، بل هو بمثابة مفتاح لفهم محتواه. فهو يعكس الصراع الداخلي للنساء العشر اللاتي يجسدن صورًا متعددة للتجربة النسائية، ويشير إلى التعددية والإختلاف في الهوية والوجود. العنوان يعمل على تحفيز القارئ على التفاعل مع النص بنظرة تساؤلية، فهو لا يقتصر على كون الرقم "عشر" حصرًا للنساء، بل ينبه إلى فكرة التعدد والتنوع في تجاربهن.

أما بالنسبة إلى الافتتاحية، فقد كانت بداية النص بمثابة تمهيد للمسار السردي الذي ستسلكه الشخصيات في الرواية. تركز الافتتاحية على تقديم فكرة الانكسار النفسي والوجودي لكل واحدة من النساء، مما يضع القارئ أمام رحلة شاقة نحو الوعي الشخصي والتحرر الداخلي. من خلال هذه الإفتتاحية، تُمهد سيرانو للغوص في أعماق النفس البشرية، بعيدًا عن الأطر التقليدية لسرد الشخصيات.

وأخيرًا، فإن الختامية تحمل عنصرًا مفتوحًا يغلق بعض الدوائر التي بدأتها الرواية، ولكنه يترك في الوقت نفسه القارئ في حالة من التأمل العميق حول الأفق الذي

يمكن أن تتوجه إليه حياة هؤلاء النساء. هذا الأسلوب في الغلق يترك مساحة للتفسير الشخصي ويشجع على التفكير النقدي المستمر حول معاني النهاية وتداعياتها، مما يعكس بوضوح أسلوب سيرانو في خلق نصوص تدعو إلى إعادة النظر في مفاهيم الهوية والتحرر.

الفصل الثالث:

البنية السردية المتعددة في رواية عشر نساء مقاربة تطبيقية

1. تعدد الشخصيات
2. تعدد الأزمنة
3. تعدد الأمكنة
4. تعدد اللهجات والديانات في رواية عشر نساء
5. تعدد الأجناس الأدبية في رواية عشر نساء

تُعد رواية عشر نساء لمارثيلا سيرانو نموذجًا سرديًا غنيًا يُجسِّد تعددية الأصوات والتجارب، ويكشف عن تعقيدات الذات الأنثوية في سياقاتها المتعددة. لقد اختارت الكاتبة تقديم شخصياتها العشر ضمن فضاء اعترافي تحكمه جلسة علاج نفسي، مما أتاح تنويع زوايا النظر، وتعدد مستويات السرد، وفتح المجال أمام اختلاف الأزمنة والأمكنة والخلفيات الاجتماعية والدينية.

في هذا الفصل، نسعى إلى مقاربة هذه التعددية من خلال قراءة تطبيقية للرواية، نستجلي فيها وجوه تنوع الشخصيات واختلافها، وتعدد الأمكنة التي تتحرك فيها، والأزمنة التي تستعيدها أو تتنبأ بها، فضلًا عن التباين في اللهجات والتجارب الدينية، والتداخل بين الأجناس الأدبية من سيرة واعتراف ورسالة.

إن هذا التعدد لا يُعدّ مجرد تقنية سردية فحسب، بل يعبّر عن رؤية إنسانية عميقة تتبناها سيرانو، حيث تسعى إلى تأكيد وحدة الألم النسوي رغم اختلاف السياقات، وتُبرز كيف أن التنوع يمكن أن يُنتج حوارًا داخليًا وخارجيًا يُفضي إلى الفهم والمصالحة مع الذات والآخر.

تنقل السرد في رواية عشر نساء بين فضاءات متنوعة، داخلية وخارجية، واقعية ومتخيلة، مما يعكس امتداد تجارب الشخصيات عبر جغرافيا متعددة المستويات. فالمكان في هذه الرواية لا يُعد مجرد خلفية للأحداث، بل يصبح شريكًا فاعلًا في تشكيل الهوية والتجربة، حيث ترتبط الأمكنة بالذكريات، الصدمات، والانتماءات، وتلعب دورًا حاسمًا في صياغة مسارات الألم والخلاص.

يمثل تعدد الشخصيات في الرواية تجليًا لفكرة التعدد داخل الوحدة؛ فكل امرأة من النساء العشر تمثل وجهًا من وجوه الأنوثة المعذبة، وتحمل حكاية مختلفة تجتمع كلها في إطار لقاء علاجي تشرف عليه المعالجة النفسية ناتاشا. وعليه، تنفتح الرواية على عوالم متباينة: من العنف الأسري، إلى التهميش الاجتماعي، إلى البحث عن الذات والهشاشة الوجودية، ما يجعلها نصًا غنيًا بالمعاني والدلالات.

1. تعدد الشخصيات:

يُعدّ تحليل تعدد الشخصيات هنا مدخلًا مهمًا لفهم كيف تُبنى الهويات المتعددة سرديًا، وكيف تتقاطع تجارب النساء المختلفة لتشكّل مرآة للمجتمع بأسره. كما يسمح هذا التعدد بالكشف عن استراتيجيات سردية وفنية مثل تعدد وجهات النظر، والانتقالات الزمنية، وتوزيع الأدوار السردية بما يعزز تعاطف القارئ واندماجه.

من خلال هذه الدراسة التطبيقية، سنسعى إلى تحليل حضور بعض الشخصيات العشرة، مع التركيز على بنيتها النفسية والإجتماعية، وشخصيات الرئيسية والثانوية في قصة كل شخصية:

أ. ناتاشا: ناتاشا تمثل في رواية عشر نساء نموذجًا لما يُصطلح عليه بالشخصية المحورية، وهي شخصية رئيسية لا من حيث كثافة الحضور الحكائي فقط، بل من حيث الدور البنيوي الذي تلعبه في تنظيم وتوجيه مسارات السرد. فهي لا تسرد تجربتها في البداية مثل بقية النساء، بل تتخذ موقعًا وظيفيًا وإشرافيًا، بصفتها المعالجة النفسية التي تجمع النساء وتمنحهن الفضاء الآمن للتعبير عن ذواتهن. ومع ذلك، فإنها تحمل في ذاتها هشاشة داخلية تتكشف تدريجيًا، مما يمنحها عمقًا إنسانيًا ويحولها إلى شخصية دائرية مركبة وفق تصنيف فورستر، تتطور وتتكشف طبقاتها مع الزمن السردي، اجتمع عندها النساء التسعة وبدأت كل واحدة منهن تعرض حياتها، وتعد شخصية ناتاشا شخصية رئيسية في الرواية حيث روت قصتها من طرف مساعدتها بعد سماعها لهن " أظن أنكن جميعكن ترغبن في سماع قصة نتاشا لأنها كمعالجة نفسية تفتقر إلى جرأة فعل ذلك"[1].

أ.أ البُعد الخارجي لشخصية ناتاشا: تظهر ناتاشا في الرواية كامرأة ناضجة ذات حضور قوي وهيبة مهنية واضحة. توصَف ملامحها بدقة تجمع بين الصرامة والنعومة، ما يعكس تناقضًا بين صلابتها كمعالجة وبين حساسيتها كإنسانة. لباسها متقن وعملي، يكشف عن وعيها بأهمية الصورة في علاقتها بالمرضى، إذ تحرص على إظهار اتزان ظاهري يخفي هشاشتها الداخلية. مظهرها الخارجي يوحي بالسيطرة والنظام، وهي

[1] – المصدر السابق، ص349.

إشارات تتعزز من خلال تفاصيل حركتها، حديثها، وتعاملها مع المحيطين بها، خصوصًا في البيئة العلاجية.

ب.أ البُعد النفسي: ناتاشا شخصية مركّبة تعاني من صراعات داخلية عميقة. خلف هدوئها الظاهري، تكمن شخصية قلقة، مثقلة بذكريات الطفولة والتجارب الأسرية القاسية، خاصة علاقتها المعقدة بوالدها. يظهر عندها صراع بين حاجتها إلى الشفاء الذاتي وبين مهنتها كمعالجة نفسية تسعى إلى شفاء الآخرين. تشعر أحيانًا بالاغتراب عن ذاتها، وبحاجة دائمة إلى إثبات جدارتها رغم نجاحها. هذه الأبعاد النفسية تجعلها شخصية مأزومة، تعاني من الانشطار بين الشخصي والمهني، بين الرغبة في السيطرة والخوف من الانهيار الداخلي.

ت.أ البُعد الاجتماعي: على المستوى الاجتماعي، تمثل ناتاشا نموذجًا للمرأة المستقلة والفاعلة في مجتمع يواجه تحديات متعددة. هي صوت من أصوات الطبقة الوسطى المثقفة التي تسعى إلى تقديم دور فاعل في معالجة الأزمات الاجتماعية والنفسية. رغم هذا، تعاني من علاقات شخصية معقدة، سواء مع أسرتها أو مع محيطها، ما يعكس هشاشة العلاقات الإنسانية المعاصرة. علاقتها بالنساء العشر في الرواية تمنحها بعدًا رمزيًا بوصفها نقطة التقاء لمآسي نسائية متشابهة، وكأنها تمثل الأم الكبرى أو "الراوية" التي تحتضن روايات هؤلاء النساء.

ث.أ البُعد الرمزي: تتجاوز شخصية ناتاشا بعدها الفردي لتكتسب أبعادًا رمزية أعمق: فهي تمثل في الرواية "الذات المعالجة" التي تبحث عن خلاصها في خلاص الآخرين. كما أنها تجسد فكرة "المعالجة المجروحة"، أي المعالجة التي تحمل ندوبًا تجعلها أكثر قربًا من فهم معاناة مرضاها. ومن هذا المنظور، تظهر ناتاشا كرمز لصراع الإنسان مع ماضيه ومحاولة تطهير الذات عبر مواجهة الألم وجهاً لوجه. في هذا السياق، تصبح شخصيتها انعكاسًا للسؤال الوجودي الأوسع عن الهوية، الفقد، والتصالح مع الذات.

1. الشخصيات الرئيسية: هي عناصر بنائية مركزية في العمل السردي، تُحرّك الحدث وتؤثر في بنيته، وتُعبّر من خلال تطورها وتحولها عن القضايا والموضوعات الجوهرية للنص.

1.1 مساعدة ناتاشا: تمثل المساعدة الشخصية الملاصقة لناتاشا، وهي مرآة لعلاقة القوة والرعاية في حياتها المهنية. حضور هذه الشخصية يكشف عن حاجة ناتاشا إلى نظام وترتيب في محيطها، كما يسلّط الضوء على التوترات بين الشخصية القوية والاعتمادية، بين المهنية والإنسانية. تظهر المساعدة أحيانًا كظل تابع وأحيانًا كصوت ناقد خفي، ما يساهم في إبراز هشاشة ناتاشا خلف واجهتها الصلبة. وهي من استقبلت النساء التسعة حيث تقول "شعرت بمتعة كبيرة لرؤيتكن في الحديقة تتبادلن الحديث بحماسة، كما لو أنكن تعرفن بعضكن بعضا طوال حياة بكاملها، ناتاشا تستريح الآن، وستأتي فيما بعد لتودع حضرتكن. وهي من ستروي قصة ناتاشا"[1].

1.2 رودي: وهو والد ناتاشا، شخصية الأب في حياة ناتاشا تحمل ثقلًا رمزيًا ونفسيًا كبيرًا "ينحدر من أسرة متواضعة لم يكن جميع اليهود أغنياء كان يحب تذكيرنا به أنه ابن نجار ورث عنه مهارته الحرفية المشغلة " وأيضا " كان يروق لرودي والد ناتاشا، أن يروي لنا كيف رأو دوره في مينيسك وصول تلك الوحدات الخاصة من المدنيين والمحامين.. مهمتهم قتل اليهود. " وفي قولها: "وقد صار عجوزا وأرادت ناتاشا أن تستمتع به وتقضي معه آخر فترة طيبة من حياته تقاسما البيت"[2].

1.3 مارلين: تمثل مارلين شخصية معقدة في حياة ناتاشا، إذ تتجلى فيها صورة "الأخرى" التي تزاحم ناتاشا على موقعها كابنة. تفتح هذه الشخصية بابًا للتأمل في مفهوم الغيرة والتهميش والشعور بالخيانة على مستوى العلاقات الأسرية. حضور مارلين يكشف عن تشابك العلاقات النسائية في الرواية، ليس فقط كتحالفات بل أيضًا كصراعات ضمن فضاء الأنوثة الواحدة "وهي حبيبة رودي أب ناتاشا حيث قامت معه علاقة غير شرعية وأنجبت طفلة اسمها حنة، ثم تزوجت مارلين من استقرا طي دون علمه"[3].

[1] – المصدر السابق، ص348.

[2] – المصدر نفسه، ص350.

[3] – المصدر نفسه، ص351.

1.4 حنة: وهي اخت ناتاشا ابنة مارلين من رودي أب ناتاشا وهي من العلاقة المحرمة قبل زواجها من ارستقراطي التي جعلته يعتقد أن الطفلة ابنته، وحين رجعت مارلين بعد مدة وعلى الرغم من أن الكبار كانوا يسعون جاهدين لإخفاء ما يحدث عنهما"[1].

1.5 أم ناتاشا: تظهر شخصية أم ناتاشا في الرواية كعنصر محوري، رغم أن حضورها قد يبدو هامشيًا أو غير مركزي في بعض المقاطع. غير أن تأثيرها يتبدّى بعمق في تكوين ناتاشا النفسي والاجتماعي، لتصبح الأم بمثابة "الظل الثقيل" الذي يرافق الابنة في كل مسارات حياتها "وهي الامرأة التي تزوجها رودي بعد انهاء علاقته المحرمة من مارلين فهي امرأة بائسة قرر "رودي" أب ناتاشا الزواج بها فكان قرارا عقلانيا أكثر منه غراميا"[2].

2 الشخصيات الثانوية:

وهي التي يمكن حذفها أو الاستغناء عنها داخل العمل، بحيث لا يطرأ عليها أي تغيير في إطار الظروف المحيطة كما أشرنا في المدخل سابقا حيث وردت أمثلة كثيرة في الرواية على الشخصيات الثانوية منها:

2.1 صديقاتها: "وهن من تعرفت عليهن أثناء الدراسة بالجامعة من مختلف البلدان"[3].

2.2 الطبيب: "وهو الذي تحدث مع ناتاشا أثناء الاحتفال أخبروه انهم يحتفلون بعيد ميلاد ناتاشا"[4].

2.3 جورجي مورستا كي: " وهو المغني شاب يوناني"[5].

2.4 جاك هنري: "وهو زوج ناتاشا طبيب اعصاب سألته بارتباك حين عرفت أين يسكن، كان جوابه الوحيد قوله إنه طبيب أعصاب جيد"[6].

من خلال دراسة شخصية ناتاشا، المعالجة النفسية التي تشكّل العمود الفقري لرواية عشر نساء، اتّضح أن بنيتها النفسية والاجتماعية والثقافية لا يمكن فصلها عن

---

[1] – المصدر نفسه، ص361.

[2] – المصدر السابق، ص351.

[3] – المصدر نفسه، ص361.

[4] – المصدر نفسه، ن ص.

[5] – المصدر نفسه، ن ص.

[6] – المصدر نفسه، ن ص.

الشبكة المعقدة من الشخصيات التي أحاطت بها وشكّلت جزءًا جوهريًا من كيانها. فقد كُشف عبر تحليل الشخصيات الرئيسية والثانوية– مثل الأم، الأب، الأخت، الحبيبة، والمساعدة—عن تأثيرات عميقة ومتراكبة أسهمت في بناء شخصية ناتاشا وفي توجيه مسارها المهني والإنساني.

برزت ناتاشا، رغم موقعها كمُعالجة، كشخصية مأزومة داخليًا، تحمل ندوب الماضي وصراعات الهوية والانتماء، ما يجعلها تعبيرًا مكثفًا عن معاناة المرأة في مجتمع معقّد. وقد كشفت الدراسة أن الشخصيات المحيطة بها لم تكن مجرد عناصر داعمة للسرد، بل لعبت دورًا بنيويًا في إبراز هشاشتها الداخلية وتعميق أبعادها الإنسانية.

ب. ليلى: شخصية الخامسة في الرواية، وهي المرأة الفلسطينية التي تتعرض للاغتصاب على يد ثلاثة جنود إسرائيليين، تُمثل في الرواية وجهًا مركّبًا للألم؛ ألم الجسد المغتصب وألم الأرض المستلبة. إن قرارها بإنجاب الطفل وتسميته أحمد، على الرغم من كونه ابن عدوّها، يكشف عن تعقيد الشخصية وعن صراع داخلي يتجاوز حدود الشخصي إلى الجماعي.

أبعاد شخصية ليلى:

أ.ب البعد الخارجي: ليلى توصف كامرأة ذات ملامح شرقية، تعكس مظهر المرأة الفلسطينية المقاومة رغم الهشاشة الظاهرة. جسدها يحمل ندوبًا نفسية وجسدية، تشهد على قسوة التجربة التي مرت بها، بينما يظهر في مظهرها اليومي حرصٌ على الاحتفاظ بهويتها الوطنية والدينية، ما يجعل جسدها ذاته ساحة مقاومة.

ب.ب البعد النفسي: تعيش ليلى صراعًا داخليًا حادًا بين رغبتها في نسيان ما حدث وبين مسؤوليتها تجاه الطفل الذي أصبح جزءًا من كيانها. تشعر بعارٍ مقيم، لكنها في الوقت ذاته تختبر شعورًا بالتمرد من خلال قرارها الصعب بإنجاب ابن العدو، وكأنها تعيد تعريف النصر والهزيمة. تعاني من اضطرابات ما بعد الصدمة، تعكسها نوبات الخوف والكوابيس، لكنها تجد ملاذًا في الحديث مع ناتاشا، المعالجة النفسية، التي تساعدها في إعادة بناء ذاتها المحطمة.

ت.ب البعد الإجتماعي والسياسي: ليلى تمثل نموذجًا للمرأة الفلسطينية التي تقع ضحية مضاعفة: ضحية الاحتلال وضحية مجتمع محافظ يرى في جسد المرأة شرفًا جماعيًا.

قرارها بإنجاب الطفل يمثل خرقًا للقواعد المجتمعية ويثير جدلًا أخلاقيًا وسياسيًا حول معنى المقاومة. في علاقتها مع محيطها، تتأرجح بين القبول والرفض، بين التضامن أحيانًا والنبذ أحيانًا أخرى، ما يعمّق أزمتها الشخصية.

ث.ب البعد الرمزي: ليلى ترمز إلى فلسطين ذاتها، الأرض المغتصبة التي رغم الألم، ما زالت تلد الحياة. ابنها أحمد يصبح رمزًا معكوسًا للصراع، فهو يحمل دم العدو لكنه ينشأ في كنف المقاومة، في استعارة قوية للتشابك بين القهر والوجود، وبين العدو والمقاوم داخل فضاء واحد.

1_ الشخصيات الرئيسية:

الجنود الثلاثة الإسرائيليون: يمثلون القسوة العارية والعنف المؤسسي. شخصياتهم تفتقد التعقيد النفسي وتظهر في الرواية كرموز وحشية تعبر عن الاحتلال في أكثر صوره فجاجة، ما يجعلهم أكثر قربًا من أيقونات الشر " كانوا ثلاثة جنود إسرائيليين. اقتربوا مني فوراً لاستجوابي"[1].

1_1 أمي: شخصية أم ليلى معقدة تجمع بين الألم والحب والخوف من الفضيحة. تمثل الأم صوت الضمير الجمعي، تحب ابنتها لكنها تخشى المجتمع أكثر مما تخشى ألم ليلى نفسها، ما يعكس أزمة الأمومة تحت ضغط العادات والتقاليد.

1_2 ابن العم وأصدقاؤه: هؤلاء يمثلون الخط الأول من الدعم المقاوم. شخصياتهم تعبر عن التضامن الذكوري الإيجابي، وتؤكد أن المقاومة ليست فقط فعلًا سياسيًا، بل أخلاقيًا وإنسانيًا.

1_3 إيرلندا سندلر (المرأة البولونية): شخصية محورية تمنح الرواية بعدًا عالميًا للمعاناة. قصتها المشهورة تربط معاناة ليلى بمعاناة نساء أخريات تحت أنظمة قمعية، ما يخلق جسرًا من التضامن بين النساء ضحايا العنف عبر العالم.

2_ الشخصيات الثانوية:

2.1 الشعب والناس: يمثلون الجماعة الصامتة التي تتأرجح بين التعاطف والنبذ، صوت الأغلبية التي تراقب وتحكم أحيانًا من دون وعي بعمق الألم "فبمعيشتي وسط

[1] – المصدر السابق، ص194.

الأسرة وذلك الشعب بدأت أفهم الذاكرة كشكل من أشكال المرض... لقد كان يؤمن بكل نزاهة أن تلك هي الطريقة لتعليم الناس، نقطة وانتهى"[1].

2.1 حماس: تظهر كفاعل سياسي يحمل تناقضات المقاومة والسيطرة الاجتماعية "طلبتُ منهم أن يقبلوني عضواً في حماس"[2] لجئت إليها بعد حادثة الاغتصاب.

إن شخصية ليلى، مع كل تعقيداتها، تقود القارئ إلى فهم أعمق لتقاطع العنف السياسي مع العنف الجندري، وتجعل من الجسد الأنثوي ميدانًا للهيمنة والمقاومة في آن. الشخصيات المحيطة بها، سواء الرئيسية أو الثانوية، تساهم في بناء شبكة سردية تكشف عن تعقيد المشهد الفلسطيني والإنساني، وتعمّق من فهم تعددية الأصوات التي تُحيل الرواية إلى فسيفساء من الحكايات المتشابكة. وهكذا، تتجلى عشر نساء كرواية لا تروي فقط حكاية نساء منفصلات، بل تصوغ من أصواتهن ملحمة جماعية للألم والقوة والانبعاث.

ت. شخصية مانييه: هي شخصية ثانية تقدَّم مانييه في الرواية كامرأة ذات طموحات قوية لكنها تحمل جراحًا خفية تعود إلى طفولة مضطربة وعلاقات متشابكة. تمثل مانييه نموذج المرأة التي تواجه مصيرها بالعناد والتحدي، لكنها، في العمق، تظل تبحث عن اعتراف وتقدير لم تجدْهُ في محيطها الأول "ولدت في الثلاثينيات في حقبة مدهشة للنساء في أوروبا إنها فترة ما بين الحربين"[3]، وكانت من فتاة الأرياف فهي كانت تتعلم في المدرسة وكانت تمثل في الأعمال المسرحية اتي تقدمها " وليس بنات الريف من أمثالي. ففي كييوتا حيث ولدت ..... وفي المدرسة، كنت أبرز في الأعمال المسرحية التي تقدمها"[4].

كانت تحب تمثيل كل الأدوار، وكانت ملكة جمال كييوتا ومس كيلبوي "وكنت أحب أداء كل أدوار.....كنت ملكة جمال "كييوتا" و"مس كيلبوي"[5].

أبعاد شخصية مانييه:

---

[1] – المصدر نفسه، ص191–194.

[2] – المصدر السابق، ص194.

[3] – المصدر نفسه، ص55.

[4] – المصدر نفسه، ص57.

[5] – المصدر نفسه، ص56.

أ.ت البعد الخارجي: توصف مانييه بأنها امرأة جميلة ذات حضور قوي، تعتني بمظهرها بشكل يعكس إصرارها على إبراز قوتها وثقتها أمام العالم. مظهرها الأنيق جزء من قناع يخفي داخله هشاشة حقيقية. جمالها ولباقتها يعكسان شخصية تفرض حضورها أينما ذهبت.

ب.ت البعد النفسي: تعاني مانييه من صراعات داخلية متجذرة في علاقاتها العائلية وتجاربها العاطفية الفاشلة. تحمل شعورًا دفينًا بعدم الكفاية، رغم نجاحاتها الظاهرية. شخصيتها تتسم بالازدواجية؛ قوة خارجية تعكس إرادة صلبة، يقابلها داخلٌ هشٌّ متعطش للحب والاحتواء. حديثها مع ناتاشا يكشف عن توتر عميق بين ما تريده فعلاً وما تجبرها الظروف أن تكون عليه.

ب.ت البعد الاجتماعي: مانييه صعدت من بيئة متواضعة إلى مواقع متقدمة في العمل والمجتمع، ما جعلها تحمل وعيًا مزدوجًا: وعي الطبقة البسيطة التي أتت منها ووعي الطبقة الجديدة التي أصبحت جزءًا منها. علاقاتها الاجتماعية متشابكة بين الطموح الشخصي والتزاماتها العائلية والمجتمعية.

ت.ت البعد الرمزي: ترمز مانييه إلى صورة المرأة التي تحاول الصعود وسط عراقيل المجتمع الذكوري، وتجسّد فكرة النضال الفردي في وجه القهر البنيوي. مانييه تمثل الصراع بين الأنوثة كقوة ناعمة والطموح كقوة صلبة، وبين التصالح مع الذات والبحث المستمر عن تقدير الآخر.

1_ الشخصيات الرئيسية:

1.1 روثيو: كان أحد زبائن البوسكو وكانت مانيه تذهب هناك أعجبت به وكانت دائما تذهب إلى نفس منضدته "كان شاعر اشقر الشعر له نظرة داهية لا يفتح أبداً عينه اليسرى بكل اتساعها وكانت أسنانه بدأت تصفر قليلاً بفعل التبغ ..... كان يحمل سيجارة على الدوام .... وهو طويل القامة جداً... كان روثيو موهوباً ونظم عشرات القصائد... وكتاب... لمانيه وكتب باسمها "[1].

2_ الشخصيات الثانوية:

[1] – المصدر السابق، ص58–60.

2.1 نورما ديزموند: كان لها فيلم بقصة حياتها تقوم بدور البطولة (جلوريا سوازين) وديزموند هي ممثلة عظيمة في سينما هوليوود الصامتة، عملت في عشرات الأفلام وهي كبرت تريد أن تعود للتمثيل لكنها يتجاهلها جميع المخرجين والمنتجين الذين كانوا يمنحون أدوار لأنها لم تعد تنفعهم وهي ترفض تجلى ذلك في:"يستند الفيلم إلى قصة (نورماديزموند) .... لأنها لم تعد تنفع"[1].

2.2 مديرة المدرسة: هي التي ساعدت "مانييه" لتصبح ملكة جمال لأنها لاحظت لديها ما يكفي لأنها أكثر حيوية، وكانت امرأة بعيدة النظر وصديقة أماند الابارك والداعيات إلى حق التصويت للنساء، وهي التي تدبرت الأمر مع أسرة "مانييه" كي تذهب إلى سنتاغوا لتدرس المسرح تحت إشراف أحد كبار مخرجي تلك الحقبة، و ذلك في: "وهكذا تدبرت هي الأمر مع أسرتي كي ذهب إلى "سنتياغو" وأدرس المسرح تحت إشراف أحد كبار مخرجي تلك الحقبة "[2].

2.3 الخالة: كانت تعيش عندها "مانييه" في سنتياغوا لكي تدرس المسرح، نجد ذلك في: "عشت في بيت خالة لي وتبدل لي لون الحياة"[3].

الأم (والدة مانييه): كانت أمها خياطة نجدها في " لقد طانت أمي خياطة "[4].

2.4 الأب (والد مانييه): كان الأب رئيس عمال البناء نجدها في: "وكان أبي رئيس عمال البناء"[5].

ومنه إن تعدد الشخصيات لا يُعد فقط تقنية سردية، بل استراتيجية فنية وإنسانية تسعى من خلالها مارثيلا سيرانو إلى تفكيك مفهوم الذات الفردية لصالح ذات جماعية، تُعيد فيها كل امرأة كتابة قصة الأخرى، في عملية سردية تضامنية تُجسّد فكرة الشفاء الجماعي. ومن هنا، تظهر ناتاشا كجزء من هذا التعدد، تكتمل صورتها فقط حين تُقرأ في سياق شبكة العلاقات التي تربطها بالآخرين.

2_ تعدد الأزمنة:

---

[1] – المصدر السابق، ص56.

[2] – المصدر نفسه، ص57..

[3] – المصدر نفسه، ص61.

[4] – المصدر نفسه، ص55.

[5] – المصدر نفسه، ن ص.

2.1 زمن داخلي: هو الزمن الذي يختبره الشخصيات داخل الرواية يمكن أن يتضمن الذكريات، والأفكار والمشاعر، وكيف تتفاعل الشخصيات مع الأحداث بناء على تجاربها الشخصية حيث ورد في الرواية أمثلة عن الزمن داخلي تظهر في قولها:" وعندما حبلت، إنه حادث كما تصفه هي كان آخر ما تفكر فيه أن تصير أمًا " وأيضا " شعرت بمتعة كبيرة لرؤيتكن في الحديقة تتبادلن الحديث بحماسة، كما لو أنكن تعرفن بعضكن بعضا طوال حياة بكاملها. فكرت في "آناكارنينا" وفي ان جميع النساء السعيدات يتشابهن، والتعيسات يتشابهن وكل واحدة على طريقتها"[1].

2.2 زمن خارجي: وهو الزمن الذي تشغله الأحداث في السرد بشكل عام، وهو يشير الى تسلسل الزمني للأحداث كما يحدث كما في العالم الخارجي حيث ورد ذلك في الرواية عدة أمثلة في قصة ناتاشا: " في يوم بلوغها الخامسة والعشرين من العمر رتب لها أصدقاؤها المقربون مفاجأة فقد دعوها الى أشد الأمكنة بعدًا عن روتينها في المدينة "[2] وأيضا " وفي بداية السبعينات حين كان جان كريستوف طفلا قررت ناتاشا أن زواجها من جاك هنري قد انتهى لقد انتهت العاطفة هكذا كان حكمها ".[3] وأيضا " إنها تنظر اليوم إلى ذلك الزمن بحنين عذب وتلين نظرتها حين تتذكره، كما لو أنه في تلك العينين الزرقاوين _الواسعتين جدا_ تبحر السكينة متداخلة مع الحنان والصرامة. مثلها هي نفسها"[4]، و" تبدو حنة في حوالي خمسين من العمر لها وجه أبيض وصاف مثل ناتاشا"[5]

2.3 زمن تركيب الأفعال: فهو زمن يؤثر على ايقاع السرد ويعطيه نوعية معينة. مثلا سرد يتنقل بين الماضي والحاضر قد يخلق شعورا بالتوتر أو الاسترجاع قد يستخدم الروائي التنقل بين الأزمنة المختلفة لإنشاء تأثير درامي أو لكشف تفاصيل معينة

[1] – المصدر السابق، ص362.

[2] – المصدر نفسه، ص360.

[3] – المصدر نفسه، ص365.

[4] – المصدر نفسه، ص347

[5] – المصدر نفسه، ص383.

تدريجيا حيث ورد في الرواية كثيرا من الأمثلة: "كانوا ينتقلون ليلا من بيت إلى بيت، يخرجون اليهود من فراشهم."[1]

2.4 زمن نفسي: يظهر لنا نموذج عن زمن نفسي مونولوجي "داخلي" بحيث تنظر الشخصية إلى الحاضر وتسترجع الماضي بطريقة تتحسر على الحياة التي عاشتها " حين أرى بناتي يرتدين خرقتين ويشعثن شعورهن للذهب إلى الحفلة، أتساءل لماذا ولدتُ في زمن خطأ إلى ذلك الحدّ (لا أعرف أبداً متى يمضين بالبيجاما ومتى يكنَّ بملابس الخروج، فهن يبدون في الحالة نفسها)."[2]

يظهر لنا زمن نفسي في قوله " وكانت قد مضت سنوات على ابتعادي عن خلفيتي الثقافية وأحكامها المسبقة"[3].

يظهر لنا وجود زمن نفسي يحمل مشاعر داخلية فهي تحدث نفسها عن لذة كانت في يوم ما رعباً فتقول "وجه المنقار، يوم المنقار، لا يهمني الأمر مقدار منقار، إلى آخره، إنها تفتنني ... كلمة دقيقة للإشارة إلى ما تعنيه"[4]، ويظهر لنا زمن نفسي أيضا "وفي فترات الخطوبة تُمسك الأيدي فقط، وبعد بعض الوقت تأتي القبلات" [5] هذا الزمن دلّ على الاثارة والشعور الذي ليس فيه زمن محدد بالرقم أو الساعة فهو يباغت النفس.

كما نجد في مواقع أخرى من الرواية " حين كانت ناتاشا على وشك إكمال السنة الحادية والعشرين من عمرها توفيت أمها بسرطان الرئة "[6]، وأيضا " مازلت احتفظ بصفاء الذكرى التالية: كانت الدروس في الجامعة قد بدأت للتو ولم أكن أعرف أحدًا، ولا أدري مع من أتبادل لحديث... خبر سماع ناتاشا بأن حنة أختها وهذا الخبر، لم يكن فجأة وحسب وإنما صدمة عاطفية كانت تتذكرها من دون خطأ.... لم تكن ناتاشا قادرة

[1] – المصدر نفسه، ص350.

[2] – المصدر السابق، ص146.

[3] – المصدر نفسه، ن ص.

[4] – المصدر نفسه، ص147.

[55] – المصدر نفسه، ص149.

[6] – المصدر نفسه، ص358.

على تحمل نفسها من التأثر والرغبة في الانطلاق فورا للقاء بأختها "[1]، " موت رودي كان الحدث مؤلم بالنسبة لناتاشا حيث أصبحت تساءل نفسها هل كان الحدث في هذه الحالة موت رودي أم الدكتاتورية العسكرية؟ المؤكد هو أنه وقع في حياة ناتاشا انقلاب هائل وكان ان ظهرت تشيلي آنذاك في الأفق"[2].

2.5 تقنية تسريع السرد من خلال الخلاصة والحذف:

- **الخلاصة: (التلخيص)** هي سرد موجز وتلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض فيه. مثال نماذج: "ضقتُ ذرعاً من كوني شاهدة على كيف أن النساء يتخيلن عن كل شيء من أجل الاحتفاظ برجلهن إلى جانبهن"[3] لخصت لنا معاناتها ومعاناة جميع النساء من أجل إرضاء صنف الرجال في شكل استرجاعي مبسط ومفهوم وواضح. وأيضا "وصدقني أنه يمكن العيش من دون هذا الرمز"[4]. الرمز هنا دلّ على الرجال واستباق توقع لحياة النساء من دون هذا الرمز.

كما نجد خلاصة (تلخيص) أيضا في "وصلنا متأخرات وكنا آنذاك نعيش في ظل دكتوريه عسكرية"[5] في هذه الفقرة لخصت واختصرت شئين يحملنا مجموعة من الأحداث والوقائع التي لم تذكر بالتفصيل حيث ربطت تأخرهن بالنظام الظالم الذي ساد في بلدهن في تلك الفترة كنوع من السيطرة والكبت على هذه الفئات الهامشية.

في هذه الخلاصة (تلخيص) واسترجاع لما حدث وجرى من معارضة ومقاومة من أجل تحقيق الغاية من نضالهن وذلك في " إلى العاملات الأمريكيات اللاتي رفضن العمل واقفات في مصنع، إلى " سيمونا دي بوفور"، إلى " دوريس ليسنج"، إلى " مارلين فرنتش" وباختصار، بفضل آلافٍ وآلافٍ وآلاف أخريات"[6].

---

[1] – المصدر نفسه، ص ص363.

[2] – المصدر نفسه، ص389.

[3] – المصدر السابق، ص141.

[4] – المصدر نفسه، ن ص.

[5] – المصدر نفسه، ص142.

[6] – المصدر نفسه، ص143.

وأيضا حذف ضمني يظهر بين فقرتين وذلك في المثال التالي "بفضل آلاف وآلاف أخريات" (* * *)[1]، "بالإنجليزية، وهي لغة استخدمها بكثرة في التفكير والعمل" هذه الخلاصة (تلخيص) تختصر نوع الطفولة التي عاشت فيها في كلمة ترمز إلى الطفولة السعيدة كشخصية تمنح السعادة أو ترمز إلى سعادة الأطفال المثال "وكانت طفولتي كل ما يمكن لشخصيات "ديكنز " ان تحسدني عليه... سمعتُ الأحاديث السياسية منذ طفولتي المبكرة"[2]، كمية الآراء والأفكار والتوجهات السياسية التي كانت تسمعها.

الحذف الضمني آخر والمتمثل في النجوم"(***) "، وهي دلالة تعود على السنوات ويوجد أيضاً في صفحات أخرى 104وأخرى107، وآخر نجده في:" النجوم ***"[3].

الحذف: تقول من عمرها "لي من العمر واحد وستون عاماً، درستُ علم الاجتماع في الجامعة الكاثوليكية "هنا تحدد عمرها بكل دقة وبذلك يكون حذف معلن (محدد)،

ومثال آخر للحذف في نفس الصفحة، تقول: " أمضيتُ أكثر من نصف حياتي في النضال من أجل مساواة المرأة في الحقوق"[4] في هذه الفترة لم تحدد فيها المدة بالأرقام بل أعطتها بالتقريب (نصف حياتي) أي نصف عمرها وبذلك يصنف إلى حذف غير معلن (غير مجدد) بفترة معينة.

يظهر لنا حذف من نوع آخر "تغيير قواعد السلطة... مهمة جبارة!"[5] هذا حذف غير معلن بحيث تلك النقاط (...) تخفي وراءها الكثير من الحوادث والتفاصيل التي لم يتم ذكرها.

---

[1] – المصدر نفسه، ن ص.

[2] – المصدر السابق، ن ص.

[3] – المصدر السابق، ص104.

[4] – المصدر نفسه، ص141.

[5] – المصدر نفسه، ص142

نجد حذف غير معلن (غير محدد) في "ولدتُ في أسرة ميسورة، كبيرة العدد ومترفة"[1]. يظهر الحذف عندما لم يحدد عدد أفراد الأسرة وأكتف بتصنيف هذه الأسرة أنها ذات عدد كبير.

يظهر حذف معلن (محدد) في قولها ص 144 "خلال اثنتي عشرة سنة كنت أركب كل صباح الترولي الكهربائي"[2] هذا الحذف حدد فيه المدة الزمنية التي مارست فيها الشخصية وعاشت هذه الحالة ب اثنتي عشرة سنة وهي في فترة حددت (بالصباح) بنفس الحال بركوبها الترولي الكهربائي.

حذف غير معلن (غير محدد) في قولها "وباختصار... كنا نصوم كثيراً "[3] تدل ثلاث نقاط على حذف الكثير من التفاصيل المهمة (...) التي لم يتم ذكرها. يظهر لنا فيما يلي حذف غير معلن (غير محدد) في "إنها تفتنني... كلمة دقيقة للإشارة إلى ما تعنيه!"[4].

حذف معلن (محدد) "في تلك الأثناء كنت أدرس السنة الثالثة من علم الاجتماع، وبالتالي كنت في حوالي العشرين من عمري"[5] حدد فيها الفترة الزمنية. يظهر الحذف في قولها "من أجل الوصول إلى الرقصة العاشرة ليتمكن من الرقص معي! يا للفظاعة! أما القبيحات...فيكوين"[6].

تقول في هذه العبارة " إنني أتساءل ... لم يكن المصطلح موجوداً" [7] هذه الحذف بمجرد قراءته يعبر عن غموض لا يتضح إلا بقراءة ما قبله.

2.6 إبطاء الزمن: المشهد والوصف

هذا المقطع يمثل الوصف، وذلك في شكل حوار داخلي (مونولوجي) تقول فيه " كم تحولت إلى كلمة قبيحة، مشيطه سيئة الاستخدام، فاسدة، مبتذلة. كان أمراً أساسيا

---

[1] – المصدر نفسه، ن ص.

[2] – المصدر نفسه، 144.

[3] – المصدر السابق، ن ص.

[4] – المصدر نفسه، 147.

[5] – المصدر نفسه، ن ص.

[6] – المصدر نفسه، ص149.

[7] – المصدر نفسه، ن ص.

وشديد البساطة: المقامرة من أجل حياة أكثر إنسانية"[1] في هذا الحوار الداخلي يظهر لنا في البداية الإساء التي تعرض لها هؤلاء النسوة من أجل الدفاع عن أفكارهم ونوع الإساءات الي تعرض لها هؤلاء النسوة من أجل الدفاع عن أفكارهم ونوع الإساءات التي وقفت ضدهم ثم تحولت هذه الإساءة إلى تضحية وهنا المشهد: وصفي استشرافي سيء خطط له ولكنه لم يتم ولم يقع تقول فيه " لم نتمكن من الخروج إلى الشارع رافعين حالات الصدر في يد والمقصات في اليد الأخرى"[2]. ونجد مشهد آخر تقول فيه: " وصلنا متأخرات إلى الحفلة. لم يكن العالم قد تعولم بعد"[3] مشهد تصف فيه تأخرهن على الحفلة المقامة من أجل تحقيق غايتهن المنشودة.

مشهد فيه وصف تقول: "وحين أرى الآن أبّاً شاباً يحمل طفلة رضيعة بين ذراعيه، ويقدم لها الطعام في حديقة خلال ساعات الدوام المكتبي، أبتسم وأشعر برغبة في سؤال زوجته، بالهمس في أذنها: أخبريني أيتها المحظوظة هل تعرفين لماذا يمكنك حضور اجتماع بينما يتولى زوجك الاهتمام بالطفل؟ الفضل في ذلك يعود إلى كل امرأة ناضلت قبلك، إلى أمكِ التي تعرضت للضرب"[4] تصف فيه كمية المشاعر التي تعبر عن النصر والانجاز والنجاح في تحقيق المساواة في الحقوق مع الطرف المسيطر عليهن في كل المجالات.

مشهد واضح في قولها: "كنت أركب كل صباح الترولي الكهربائي، كان يروقني إيقاعه وأن له مسكات معلقة، مشهد بديع من طفولة أبناء جيلي"[5]، يظهر هذا المشهد واضحاً مغموراً بمشاعر دفينة منذ الطفولة.

كما نجد مشهد دلَّ على سلطة الأب على الابن وهو مشهد استشرافي لشيء غالب في الحدوث " كما لو أن كل أبٍ قد قال لكل ابن من أبنائه: أنت لا تنتمي إلى نفسك فقط لا تنس ذلك"[6].

---

[1] – المصدر نفسه، ص142.

[2] – المصدر السابق، ن ص.

[3] – المصدر نفسه، ص142.

[4] – المصدر نفسه، ن ص.

[5] – المصدر نفسه، ص144.

[6] – المصدر نفسه، ص145.

أما الوصف نجد أيضا في مواضع عدة: "عند الجلوس إلى المائدة في موعد تناول الطعام كان الحديث يدور ويمكن للجميع أن يعبروا عن آرائهم "[1]. هنا وصف للحالة التي يكون عليها جميع الأسرة عند الاجتماع في موعد تناول الطعام.

ووصف واضح في قولها "وصفنا ب "الورعات" جميعنا كنا ورعات. لا نفعل شيئاً سوى الصلاة، والاحتفال بالمناسبات كافة: شهر مريم، الصوم الكبير، وباختصار.... كنا نصوم كثيراً ونشارك في تناول خبز القربان كل يوم تقريبا"[2]. وضحت في البداية الصفة التي وصفنا بها ثم وصفت سبب إعطاءهن هذا الوصف (الورعات). وتقول أيضا: "وقد قلص ذلك في ذكائي"[3] هنا وصف دقيق لحالة الذاكرة حالة منغلقة ومحصورة في حدود وأفكار معينة وواحدة لا بديل لها وهذا بحد ذاته يعبر عن تقييد العقل وفقدانه للحرية التفكير والتحرر في أفكاره.

يظهر لنا وصف في "ولم يكن للعالم من وجود خارج محيطنا. وهو محيط ساحر"[4] وهذا وصف ساحر للمكان أي السحر يحقق جميع المطالب والأمنيات.

مشهد وصفي يظهر في "وكان اللباس واللغة مثالين جيدين على ذلك. فدائما، كنا نمضي بملابس لائقة. لم تكن النساء معتادات آنذاك على لبس بنطلونات، وإنما كُن المشد الخالي من أية إثارة جنسية"[5] هذا مشهد تسترجع فيه وتصف الحياة التي كانت عليها الانثى في تلك الفترة الزمنية من طفولتها.

يظهر المشهد في "وحول ضيق ثقافتنا وبلا بلا بلا، ياله من غبي لا يتمتع بأي قدر حس المزاح!"[6] تصف فيه مدى ثقل دم الحبيب وغبائه وجديته المبالغ فيها.

تقول في وصفها "كانت الرقصات تخضع لأنظمة صارمة: عدة سنتمترات تفصل بينه وبينكِ"[7] أردت أن تقول رغم الحفلات والمواعيد والرقصات إلا لا يوجد حياة بدون حدود وقوانين معتادة عليها لا تتجاوز.

---

[1] – المصدر نفسه، ص143.

[2] – المصدر السابق، ص144.

[33] – المصدر نفسه، ن ص.

[4] – المصدر نفسه، ن ص.

[5] – المصدر نفسه، ص145.

[6] – المصدر نفسه، ص147.

2.7 المشهد الحواري: كانت "فرانثيسكا" في السادسة من عمرها تخاصمت مع صديقتها "فيرونيكا" لأنها لم تدعوها إلى عيد ميلادها وهي صديقتها المقربة، رجعت باكية للمنزل وتحدثت مع أمها، نجد ذلك في:

" أمي: ماذا أصابك؟

. أنا: تخاصمت مع "فيرونيكا".

. أمي: وهل السبب مهم؟

. أنا: لم تدعني إلى عيد ميلادها، وأنا التي كنت أظن أنها صديقتي وأنها تحبني.

. أمي: لا أحد يحب أحد يا بنيتي، من الأفضل أن تعرفي ذلك منذ الآن"[1].

ونجد مشهد آخر وهي تبحث عن قطها ومعاناتها مع قطها الذي تحبه ومتعلقة به: "في كل ليلة أقف في وسط الشارع وأبدأ بمناداته..... أن أثبته بين ذراعي"[2].

وفي مشهد حوار آخر بين الأم وفرانثيسكا لما بدأ جسمها بالنمو، ذهبت إليها ولم تعر هذا الموضوع الاهتمام وانصدمت بذلك وبكت، نجد ذلك في: "قولي لأبيك أن يعطيك نقود.... فانفجرت في الضحك ... وعادت إلى قرائتها"[3].

وفي مشهد حواري آخر، وهو حوار بين فرانثيسكا وأبوها لما رجعت أمها إلى نيويورك وترجونا ألا نبحث عنها سألته: " هل من كلمة وداع لي في الرسالة؟

. أجابني أبي من دون حماسة.

. أجل.

. واستنتجت أن قوله مجرد كذبة مشفقة"[4].

2.8 الاسترجاع:

إسترجاع داخلي: نجد الاسترجاع عند "فرانثيسكا" يبدأ من يوم ولادتها، وتبدأ في الحديث عن عائلتها الأساسية ونجد ذلك في: "ولدت في بيت أبي..."[5]، وهذه الصفحات

---

[7] – المصدر نفسه، ص149.

[1] – المصدر السابق، ص24–25.

[2] – المصدر نفسه، ص 22.

[3] – المصدر نفسه، ص25.

[4] – المصدر نفسه، ص44.

[5] – المصدر نفسه، ص23–29.

تروي فيها "فرانثيسكا" عن حياتها مع أمها وأبيها وأخوها ومدرستها وصديقاتها ونفسها ومعاملة أمها لها وهي تتذكر وتحكي وتسترجع ذكرياتها الحسنة والسيئة.

ويوجد استرجاع آخر لجدتها وحياة جدتها تبدأ من أمها وأبوها إلى حياتها، هي ثم زوجها وهو الجد الذي حملت منه أم "فرانثيسكا" وولدتها ولم تهتم بها وربتها مرضعة وكانت جدتها تلعب القمار ومات أبوها (أب الجدة) ثم أمها ثم زوجها وهي تسترجع حياتها كاملة ونجدها في الصفحات التالية:(29،30،31،32)، وكله استرجاع للذاكرة لحياة جدتها وكيف كانت الجدة تعامل ابنتها وهي أم "فرانثيسكا" لكي تفهم سبب معاملة أمها لها.

وفي استرجاع آخر، نجد أن أم "فرانثيسكا" لم تعرفها ولم تتحدث معها في الهاتف: "جرت الأثناء واقفة، ظلت ثابتة في ذاكرتي، كانت تمضي نهاية الأسبوع في بيت أخت زوجها .....صوت أمي تقول أن فرانثيسكا تتصل بي؟ لست أعرف أحد باسم فرانثيسكا!".[1]

وفي استرجاع آخر: "أتذكر ذلك الزمن على أنه زمن عدم مبالاة غريبة وجديدة في انعدام محبة الأم.....يجعلني أتراجع وأظهر بعد المبالاة لحماية نفسي"[2].

في البداية حديث خوانا نجد استرجاع "ولكن كل شيء تبدل منذ عام بسبب سوزي، كان لدي إحدى جاراتنا محل السري في بيتها..... أساعدها وأحب مساعدتها... ذات ليلة منذ سنوات طويلة استيقظت فجأةً قرابة منتصف الليل، ورأيت النور الذي بجانب ..... كان لدي في اليوم التالي عرض مسرحي في المدرسة حيث سأؤدي دور ساحرة المحبة في سندريلا .....قالت لي إن الثوب معار لأخرى .....حولتها وأنا نائمة إلى بلوزة جنية أنيقة"[3]. واسترجاع آخر هو أن خوانا تسترجع وتتذكر قصة صديقاتها، نجدها في: "هنالك امرأتان قريبتان مني تذكراني في نفسي"[4]، واسترجاع

[1] – المصدر السابق، ص42.

[2] – المصدر نفسه، ص43.

[3] – المصدر نفسه، ص91-95.

[4] – المصدر نفسه، ص101.

آخر: "في شتاء أحد الأيام منذ سنوات، رجعت من العمل حوالي الساعة .... لامتحان الرياضيات"[1].

3. تعدد الأمكنة:

في رواية عشر نساء تكتسب الأمكنة دورا محوريا في التعبير عن تجارب النساء المتعددة، والناجمة عن العنف، التهميش، الاغتراب، البحث عن الذات... وهي تقوم على بنية تعددية الصوت، والتي تبرز علاقات معقدة ومتشظية بين الشخصيات وفضاءاتها. وينفتح التحليل هنا على أربع ثنائيات مكانية مركزية.

3.1 الأمكنة المغلقة:

أ. المدرسة: هي مؤسسة تعليمية يتعلم فيها التلاميذ الدروس لمختلف العلوم، في رواية تعددت دلالاتها فأحيانا تمثل الفضاء الأول للاحتكاك بالعالم، وتارة مثلت الحلم، ومرة فضاء اجتماعي يتقاطع فيه الأمل والإقصاء. وجدت فرانثيسكا في المدرسة روحها وصديقاها واجتهدت فيها وكانت فيها بطلة كرة السلة وتدرس وتتعلم فيا وكلها أمل لتغير حالها لكي تحبها أمها يعني هو أملها، وهو أيضا يدل على حيوية ونشاط بالنسبة لي فرانثيسكا، ونجد ذلك في: "كنت أمارس النشاطات نفسها كالأخريات، أنقلب كثيرا نحو العالم خارجي، نحو صديقاتي، نحو فتيان المتوددين، نحو المدرسة، نحو الرياضة"[2]. وأيضا: "تحولت إلى أفضل لاعبة كرة سلة في المدرسة"[3]. أما خوانا فكانت لا تحب المدرسة "وكنت أذهب ماشية إلى المدرسة"[4].

بالنسبة لسوزي فالمدرسة هي مكان مغلق ومعادي، كانت تقرأ جيداً ثم ذهبت إلى رحلة في المدرسة تغيرت حالتها وكانت تقرأ سنة الثالثة متوسط، نجدها في: "استعدت سوزي طويلاً للرحلة الدراسية في السنة الأخيرة في المدرسة.....وقد انتهت بنيلها درجات عالية"، ثم تركت المدرسة كانت السنة الأخيرة وأصبحت تذهب للعلاج: "إنها كان عليها أن تتركها، فهي في العلاج دوماً"[5].

---

[1] – المصدر نفسه، ن ص.

[2] – المصدر السابق، ص40.

[3] – المصدر نفسه، ص26.

[4] – المصدر نفسه، 112.

[5] – المصدر نفسه، ص 123.

ب.أ البيت: في رواية عشر نساء لا يمثل البيت نموذجا ثابتا، ولا يحتفظ بدلالة الأمان والانتماء، بل يعاد تأويله؛ فنجده مسرحا للعنف، وأيضا مملكة ذكورية تقهر فيها تحت سلطة الأب، ثم الزوج... تحكي خوانا عن منزلها الذي اشتروه وانتقلوا هروباً من حيهم القديم الذي أصبح مكتظاً بسبب السيارات، وهو موجود في شارع مايبو "انتهى الأمر في مايبو". وكانت جدرانه غير سميكة وسقفه قصير: "ولكنني أتمنى لو أن جدران بيتنا في مايبو أسمك قليلاً وسقوفه أعلى قليلاً وفيه مزيد من الضوء وبضعة أمتار مربعة أخرى... ويوجد فيه غرفتان فقط، واحدة لأمها والأخرى لسوزي وخوانا تتنقل بينهم في النوم، نجد ذلك... نحن لدينا غرفتان فقط.... حسب الحاجة والظروف"[1]. كما تصف الشقة التي تتمنى وتحلم بشقة مثلها " وهي توجد بقرب صالون الحلاقة الذي تعمل فيه خوانا لها أبواب خاصة على الامتداد الأربع والعشرين ساعة لا تشعر فيها بالخوف دافئة في الشتاء ومكيفة في الصيف، لها شرفات عالية، والغرف مضيئة وفسيحة، نجد ذلك في: "لها أبواب خاصة... وفسيحة"[2].

وفي موضع آخر نجد فرانشيسكا تصف بيتها "ولدت فيه فرانشيسكا وعاشت فيه معا أبويها وأخوها، وهو الذي كبرت فيه وتألمت فيه من حيث قلة إهتمام من طرف الأم وتجاهلها"[3]. وبالنسبة أنا روسا هو المكان الذي تقنط فيه حيث تسرد في قولها "على الرغم من صغر بيتنا إلا انه كان فخر أبوي لأنه ملك خاص، ثم الحصول عليه بفضل مساعدة للمعلمين وكانت الأقساط هي أكثر دفعة مقدسة من المبالغ تدفع كل شهر"[4].

ت.أ العيادة: وهي منشأة يشغلها طبيب أو مجموعة أطباء لعلاج المرضى، يمكن أن تكون العيادة جزء من المستشفى كما يمكن أن تكون مستقلة، وفي الرواية على رغم من أنها مكان مغلوق إلا أنها مفتوح رمزيا إذ تمثل الخلاص بعد صمت طويل. "يمتع ناتاشا، فتسألني أحيانا عند وصولي إلى العيادة الى من كرست معاناة اليوم أو الأسبوع فأروي لها لحل شيء بكل تفاصيله"[5].

---

[1] – المصدر السابق، 93-94.

[2] – المصدر نفسه، ص92.

[3] – المصدر نفسه، ص221.

[4] 0 المصدر نفسه، ص326.

[5] – المصدر نفسه، ص318.

3.2 الأمكنة المفتوحة:

أ. المدن والدول: تمثل المدن في الرواية مراحل نفسية؛ ماض وحاضر، استعمار ونجاة، مركز وهامش... فهي قد تجاوزت مفهومها الجغرافي:

ب. بوينس آيرس: هي عاصمة الأرجنتين تقع على الساحل الجنوبي الشرقي للقارة الامريكية وتعد أكبر مدينة في الأرجنتين " المرة الاخيرة التي كنت فيها في بوينس آيرس، وتحت عنوان القائمة التالية: رهاب، توتر، اكتئاب، إدمان، مشاكل شخصية، نوبات هلع، علاج الأزواج، تقلبات التعليم"[1].

ت. تشيلي: دولة في أمريكا الجنوبية تقع غربي المخروط الجنوبي في أمريكا الجنوبية حيث تقول: " كل هذه السنوات التي أمضيتها إلى جانبها في تشيلي كانت أشبه بهدية "[2]، هي بلد الأم والتي تحمل دلالة الانتماء والطفولة، لكنها بالنسبة لناتاشا ليست حضنا، بل موطن الجرح الأول؛ إدمان الأم، العنف، الفقر...

ث. سنتياغو: هي دولة وهي مكان التي ولدت فيه فرانثيسكا وعاشت فيه وتزوجت وأنجبت وعاشت فيها مختلف مشاعرها المتنوعة، ويكون حركة المرور فيه صعبة، نجد ذلك في: "بعد العذاب حركة المرور البرازية في سنتياغو"[3].

ج. موناكو: هو مكان مفتوح تعيش فيه الجدة وذلك في: "تركت أمها في باريس وذهبت لتعيش في موناكو. استقرت هناك في حجرة في فندق على مقربة من كازينو"[4].

ح. أنوفا جاستا: هو مكان مفتوح تعيش فيه عمات فرانثيسكا نجد ذلك في: "وأخوات أبي كن سيدات مملات وريفيات يعشن في أنتوفا جاستا"[5].

خ. باريس: مكان استقرار الجد والجدة وهروبهما من الثورة ومن الشيوعية، ونجد ذلك في: "واستقرا في باريس... أسرة جدتي لم تهرب من نازيين، وإنما من الشيوعين"[6].

---

[1] – المصدر السابق، ص30.

[2] – المصدر نفسه، ص348.

[3] – المصدر نفسه، ص25-26.

[4] – المصدر نفسه، ص30.

[5] – المصدر نفسه، ص30.

[6] – المصدر نفسه، ص27.

كما نجد ذكر العديد من المدن والدول مثل ألمانيا، اسبانيا، فلسطين، النرويج، أوروبا... عبر تعدد المدن والبلدان، تستدعي الكاتبة أكالا رواية مختلفة؛ كالهروب، الاغتراب، التعافي، الانتماء، الألم.... فكل فاء يفتح نمطا جديدا من التمثيل السردي.

د. الطرق والشوارع: مكان عام مفتوح مخصص لكل الفئات البشرية يغلب عنه الازدحام الدائم، يكون في أغلب الأحيان شاهداً على جميع الأحداث:

ذ. شارع العيادة: غالبا ما يظهر في أكثر من حكاية، يصل بين بيوت الشخصيات وعيادة العلاج الجماعي، ويصبح فضاء يلتقي فيه صوت ناتاشا بالمرضى.

ر. **طريق العودة إلى البيت:** في حكايات عدة، يسير السارد على خط الرجعة نفسه، لكن بعيون مختلفة؛ فبينما تراه إحداهن طريق نجاة، تراه أخرى طريق استحقار...

تكرر إشارات الطرق والشوارع ليس مجرد فاء جغرافي، بل شبكة سردية تتيح تداخل الأصوات وتكشف تعدد المسارات التي تسلكها كل امرأة.

ز. **شارع "بروفيدنثيا":** جاء في "أحد الأيام كنت أمضي مع أمي في شارع بروفيدنثيا، كنا ذاهبتين للتسوق"[1]، فالشارع مكان عام ومفتوح يقصده جميع الناس دون استثناء.

س. شارع بييل: مكان أليف وهو مكان مفتوح، ولدت فيه خوانا، وكان حياً، لطيفاً، هادئاً وسيارات لا تمر إلا نادراً وفي ساعات الحر تظل النساء طيلة الوقت خارج البيوت، والليالي هناك هادئة ساكنة ويوجد شجر على الناصية: "ولدت في شارع بييل... لقد كان حياً لطيفا... كان متجراً على الناصية يبيعنا بالدين... سيارات لا تمر .....هادئة ساكنة"[2].

3.3 الأمكنة الأليفة: من الفضاءات الأكثر ظهور في النص، بحيث يرتبط كل منها علاقة انتماء وعاطفة وذاكرة لدى الشخصية الساردة:

أ. الحجرة: هي مكان خاص وأليف بالنسبة لفرانثيسكا، وهي غرفة التي كانت متنفس لها تجد فيها راحتها، حتى أنها تخيلت فيها ملاك وسماتها أم وتبوح لها ما في داخلها وعن أفكارها وتحدثها في غرفتها، وهذه الغرفة لديها دلالة نفسية في نفس فرانثيسكا؛ فهي

[1] – المصدر السابق، ص147.

[2] – المصدر نفسه، ص91-92.

ترتاح فيها ومع ملاكها وهذه غرفة بمثابة كاتمة أسرارها "كانت تعيش في حجرتي ولا نتبادل حديث إلا في الليل، أحدثها عن يومي"[1].

في مقطع سردي آخر نجد في حجرة لنحيل في جرار سيارات الأجرة، كانت تلتقيان فيها خوانا والنحيل وعاشا فيها وكانت خوانا تجد فيها غايتها "كانت لديه حجرة مخصصة له في الجرار.....واشتريت فراشاً جميل"[2].

ب. الكازينو: هو مكان أليف خاص بالجدة تقمر فيه وتذهب إليه في الليل وكان كزينو مثل بيتها وتجد راحتها فيه، ونجد ذلك في: "كانت الكازنيوهات فتنتها والمكان الذي تشعر فيه أنها في بيتها"[3].

3.4 الأمكنة المعادية:

تتحدد علاقة الإنسان بالمكان بما يجده فيه من دواعي الفرح، أو دواعي الرفض. والمكان المعادي يكتسب سمات العداء عبر التجارب المؤلمة، التي شعر الانسان خلالها بالمعاناة. ولا يمكن أن يتسم المكان بسمة العداء بشكل مطلق فقد يكون المكان أليفا عند شخص ومعاديا عند شخص آخر والمكان المعادي له علاقة بالحالة النفسية[4].

ولقد وردت أمثلة في الرواية أماكن عداء تتمثل في قولها: " لم يكن أبواي من محبي التنقل ولم يكن أحد ممن في البيت يذهب إلى الناصية، لم نكن في عائلتنا أناسا من محبي السفر، حتى أنني لم أجتز الحدود قط وأكاد لا أعرف مدن بلادنا نفسها... وبعد صخب والتحضير قرر أبواي السفر الى لينباريس ليزورا عمة كانت عرابة أبي ولم يكن قد رآها منذ سنوات، وقررا أن يبقيا هناك خلال نهاية الأسبوع ... "[5].

---

[1] – المصدر نفسه، ص27.

[2] – المصدر نفسه، ص124.

[3] – المصدر السابق، ص30.

[4] – ينظر: حمادة تركي زعيتر . جماليات المكان في الشعر العباسي كلية التربية جامعة تكريت، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص231.

[5] – مارثيلا سيرانو، تر: صالح عمراني، عشر نساء، ص335.

أ. هانوي: أسماها العرب سابقا لوقين كانت عاصمة فيتنام الشمالية منذ عامي 1946 و1976 "وهو المكان الذي مات فيه زوج حنة منذ سنوات... كان أول عمل قام به بالطبع فور وصوله إلى هانوي أن ذهب إلى زيارة السفارة الروسية"[1].

ب. الفيتنام: جمهورية اشتراكية في جنوب شرقي آسيا على خليج تونكيك وبحر الصين عاصمتها هانوي " ستسافر إلى الفيتنام ولن تعود إلا بعد أن تكون قد دفنت عظام حنة"[2]، وأيضا" قصفت المدينة بوحشية ولم يبقى شيء قائما ...كيف لم يمت جميع سكانها "[3].

ت. صحراء أتاكاما: وهي صحراء في تشيلي بأمريكا الجنوبية وتوصف بأنها الصحراء المزهرة مع تفتح بذور وبويصلات مقاومة للطقس السيء وتحولها الى أزهار كل بضعة أعوام خلال فصل الربيع حيث كانت أندريا تميل في العيش فيها وهو الأمر الذي يعكس نفسية البشر من الطبيعي العيش في المدن لقضاء العطل حيث نجدها في رواية "الصحراء أرغب في التحدث عن الصحراء وحسب صحراء "أتاكاما". إنها الشيء الوحيد في ذهني. الصحراء الأشد قحولة في العالم.[4]"

ث. نيويورك: ولاية من ولايات متحدة مكان معادي بنسبة لأسرة فرانشيسكا فهي مكان ضياع عقل الأم وتغيرها للأسوء بسبب مصادقتها لصديقتها "فانيسا"، ومكان حزن وانعدام الراحة وكان أيضا في أخير مكان تشردها " ففي نيويورك يمكن لإحدانا أن تنسي نفسها، إنها مكان خطير"[5]. وأيضا:" لقد كنت أبكيه في كل يوم من تلك الحياة في نيويورك ربما ما جرى في تدهور حالة أمي عندما بدأت تبدي انعدم الحياء... واعتقد أبي أن نيويورك هي مدينة خطيرة بالفعل"[6].

---

[1] – المصدر نفسه، 2381–382.

[2] – المصدر نفسه، ص389.

[3] – المصدر نفسه، ص350.

[4] – المصدر السابق، ص300.

[5] – المصدر نفسه، ص38.

[6] – المصدر نفسه، ص38–42.

ج. بيت فانيسا: هو مكان معادي بنسبة لي فرانثيسكا ففيه شاهدت فلم عن أمها وهي متشردة وانصدمت وهربت وصورة أمها في ذهنها ولم تستطع فعل شيء "طلبت من فانيسا أتوقف الفيلم... هربت من ذلك البيت ومن تلك المرأة "[1].

ح. منزل لوديس: هو مكان معادي، كانت سوزي تعامل معاملة سيئة من قبل الأب والإخوة حتى قررت الهرب "إما إلقاء نفسها في أقرب نهر، أو الهرب من البيت"[2].

4. تعدد الأجناس الأدبية في الرواية عشر نساء:

تُعدّ رواية عشر نساء لمارثيلا سيرانو نموذجًا روائيًا حديثًا يشتغل على كسر الحدود الأجناسية وتذويب الفوارق بين الأشكال التعبيرية المختلفة. فهي رواية لا تكتفي بالسرد الكلاسيكي، بل تنفتح على أجناس أدبية متنوعة، ما يخلق تراكبًا نصيًا ثريًا ويدفع القارئ إلى إعادة النظر في تصنيف العمل الروائي ذاته. وتندرج هذه الدراسة ضمن مسعى الكشف عن أثر هذا التعدد الأجناسي في بناء المعنى، وتشكيل الرؤية السردية، وتوسيع دائرة التلقي.

يعني تعدد الأجناس الأدبية في النص الروائي المعاصر تداخل أنماط تعبيرية مختلفة داخل بنية العمل، كالسرد الروائي، والمذكرات، والحوار المسرحي، والخطابات، والسيرة الذاتية، مما يخلق نصًا "هجينا" يتميّز بالمرونة والانفتاح.

ويشير باختين إلى هذا التعدد بوصفه "تعدّدية صوتية" تتجلى في تنوّع الأشكال الخطابية وتعدد المرجعيات الثقافية داخل النص الواحد، مما يجعل الرواية جنسًا أدبيًا جامعًا. تجليات تعدد الأجناس في رواية عشر نساء فيما يلي:

أ. الحكي السيري:

كل من الشخصيات التسع تروي قصتها من زاوية سيرة ذاتية، حيث تستعيد لحظات الطفولة، الصدمات، العلاقات، والانكسارات. يتجلى هذا النوع في أقوال الشخصيات مثل: "والمرات التي أضبطت فيها نفسي، حين كبرت، أفعل ذلك، كنت أمقت نفسي وأؤنبها من دون رحمة."[3] وأيضا "الشلل هو من حالاتي كثيرة التواتر

[1] – المصدر نفسه، ص50.

[2] – المصدر نفسه، ص134.

[3] ـ مارثيلا سرانو، ترجمة صالح علماني، عشر نساء، ص29.

وأطلق تسمية "شلل" على الحياة اليومية ".[1] هذا التناول السيري يمنح الرواية طابعًا اعترافيًا، أقرب إلى جنس السيرة الذاتية، مما يجعل القارئ يتماهى مع الألم النسائي المتشظي.

ب. اليوميات: تستحضر بعض الشخصيات تفاصيل دقيقة ليومياتها، وكأنها تكتب لنفسها أو للقارئ، بأسلوب تأملي حميمي مثل: "الاستيقاظ باكرا كل يوم، وايصال الصغيرات إلى مدرسة، والمرور عاى صالة الرياضة، وممارسة تمارين لياقة لثلاثة أرباع ساعة، والذهاب إلى المكتب، واستخدام تروي في النقاش مع محامي الشركة....."[2] هذا الأسلوب يُقحم القارئ في مساحة داخلية تتجاوز السرد التقليدي، وتقارب كتابة اليوميات.

ت. الحوار المسرحي: اللقاء العلاجي الجماعي الذي يؤطر الرواية يُكتب على هيئة حوارات متوالية، أشبه بمشهد مسرحي دون تدخل مباشر من الراوي، مما يضفي على الرواية طابعًا دراميًا واضحًا، مثل:

"(أمي): ماذا أصابكِ؟

(أنا): تخاصمتُ مع "فيرونيكا ".

(أمي): وهل السبب مهم؟

(أنا): لم تدعُني إلي عيد ميلادها .... وأنا التي أظن أنها صديقتي، وأنها تحبني ...

(أمي): لا أحد يحب أحدًا يا بنيتي، من أفضل أن تعرفي ذلك منذ الآن."[3]

هذا النوع من الحوار المسرحي يخلق تفاعلاً صوتيًا متعددًا، ويمنح النص طابعًا أدائيًا.

ث. المناجاة والاعترافات: بعض الشخصيات تتكلم كأنها في حالة اعتراف نفسي داخلي، وهو أسلوب يقترب من المناجاة المسرحية، ويكسر التسلسل السردي لصالح البوح الفردي، مثل:

"لقد حسدته مرات كثيرة".

---

[1] ـ المصدر نفسه، ص 20.

[2] ـ المصدر نفسه، ص20.

[3] ـ المصدر السابق، ص 24-25.

"لقد كرهته جدا لأنه مات، أكثر مما كرهته وهو حي ولكنني توصلت إلى التعرف على هذا الشعور الآن".[1]

"لم أخبر أحدًا أني تمنيت موت أمي، لكنني اليوم أقولها بصوت عالٍ."

ج. الرسائل والمراسلات: في بعض المقاطع، تظهر اللغة الخطابية كما في الرسائل، خاصة حين تخاطب الشخصيات غائبًا أو تستدعي ماضيًا برسالة غير مكتوبة، مثل:

هنا "سيمونا "تقول لي زوجها "أوكتافيو" الذي هجرته: "كي أقول له دوما إنني ألحظ وجوده، وأنني ممتنة للحياة لأنه معي "[2]

"لو كنت تسمعني الآن، لقلت لك إنك كنت خيبتي الأجمل."

فتعدد الأجناس يجعل الرواية غير نمطية، ويدفع القارئ إلى إعادة ترتيب مواقفه القرائية، خاصة أن كل شخصية تُجبره على إعادة بناء العالم من زاويتها. وبفضل تعدد الأجناس، تتعدد الأصوات، فتتجلى النسوية لا كأيديولوجيا موحدة، بل كفسيفساء من التجارب الشخصية، مما يثري المنظور الإنساني العام. تنتمي عشر نساء إلى الرواية المعاصرة التي تذيب الحدود مع الأجناس الأخرى، وتؤكد أنّ الرواية جنس أدبي متحوّل كما يقول تودوروف.

تُشكّل رواية عشر نساء فضاءً نصيًا معقّدًا، تتقاطع فيه عدة أجناس أدبية، مما يجعلها نموذجًا سرديًا غنيًا للتحليل الأدبي. فبفضل هذا التعدد، تخلق مارثيلا سيرانو نصًا مفتوحًا على التأويل، قادرًا على احتواء هشاشة النساء وقوتهنّ في آن، وتقديم صورة بانورامية للأنوثة في أزمنتها المتداخلة.

5. تعدد اللهجات والديانات في رواية عشر نساء:

موضوع تعدد اللهجات والديانات في رواية عشر نساء لمارثيلا سيرانو يعدّ من المحاور المهمة لفهم البعد الثقافي والاجتماعي في الرواية، إذ إن الشخصيات تأتي من خلفيات متباينة دينيًا ولسانيًا وثقافيًا، مما يعكس التنوع داخل المجتمع التشيليني اللاتيني، كما يثري بنية الرواية صوتيًا وثقافيًا.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 34.

[2]- المصدر نفسه، ص 165.

وتُظهر رواية عشر نساء تمثيلات متباينة للهويات الفردية والجماعية من خلال تنوع الشخصيات في أصولهن الجغرافية، وانتماءاتهن الدينية، واختلاف طرائق تعبيرهن اللسانية. هذا التعدد يعكس رؤية الكاتبة للهوية لا كعنصر ثابت، بل ككيان متحرك يتقاطع فيه الاجتماعي والروحي واللغوي. وتسعى هذه الدراسة إلى تحليل أثر تنوع اللهجات والديانات في الرواية، من حيث دلالته الفنية والاجتماعية والثقافية.

الشخصيات تتحدث بأساليب لغوية مختلفة، بعضها شعبية وأخرى مثقفة، مما يعكس تفاوت الخلفيات الاجتماعية؛ مانيه ولدت في ريف وهي فقيرة: "وليس بنات الرياف من أمثالي. ففي كيوتا حيث ولدت، كانت النساء يتولون شؤون البيت ويقمن بأعمال مأجورة للمساعدة في الاقتصاد المنزلي وحسب، ماكان متوفرا لنا حقا هو التعليم الأساسي."[1]

وأيضا في عبارة أخرى " فاقترحت عليها أن نصنع دبق. نظرت إلي كما لوأنني أتكلم الآرمية . ألاتعرفين ماهو الدبق! شرحت لها أنه عجينة تحضر من الدقيق ....."[2]

ويوجد أيضا لويسا التي تنحدر من الريف تقول: "أنحدر من الجنوب من القرية يخترقها نهر "إتاتا" في مقاطعة "نيوبلي" ... لقد ترعرعت في الريف، فأنا ابنة فلاحين ... مرت أيام والشهور، والسنون. وكان كل شيء، من السماء إلى أسفل، يبعث على الحزن. وكامرأة ريف طيبة ظللت متشابكة الذراعين، هذا ما نفعله في الريف."[3] اللهجات هنا تظهر كمرآة للطبقة والانتماء الاجتماعي.

في المقابل، ليلى – ذات الخلفية الطبقية العليا – تستخدم لغة أكثر رصانة ومفردات تحليلية نفسية وفلسفية. ليلى ولدت في تشيلي وهي غنية: "أنا صحفية، درست في جامعة تشيلي... أبي رجل مبادر .....زوفي العشرين من عمره فتح دكان أقمشة خاص به، وهو اليوم رجل أعمال في مجال النسيج يملك متجرا فاخرا في جادة

[1] ـ مارثيلا سرانو، تر: صالح علماني، عشر نساء، ص 56.

[2] ـ المصدر السابق، ص58.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 238.

إنديبندنثيا ... واخترت دراسة شيء لا علاقة له بأسرة مثل الصحافة... وعلى الرغم من تفهمي لكل شيء، إلا أنني أظن أنه يمكن للنسيان أن يكون نعمة مباركة"[1].

فشخصيات الرواية لا تنتمي فقط إلى تشيلي، بل هناك نساء من أصول بيروفية وأرجنتينية، ومهاجرات، مما يظهر في تعبيراتهن المختلفة، التي تُمزج أحيانًا بالإسبانية العامية والمصطلحات المحلية الخاصة بكل بلد.

مثلًا، شخصية المهاجرة، تستخدم مفردات بيروفية، مما يعكس "الآخر" اللغوي داخل الرواية "هي لورديس مهاجرة بيروية تقوم بأعمال التنظيف في صالون... فأجابتني بأنها لا تعرف... لورديس" مهاجرة، ولكنها غير شرعية... تقول إنها تعيش في غرفة بائسة ولكنها تقول إنها لم تكن في حياتها أحسن حالا قط مما هي عليه الآن ".[2] ويوجد أيضا ليلى عربية مهاجرة: "عربية أصل، وأنتمي إلى جيل ألمهاجرين الثاني في تشيلي ".[3]

كم نجد توظيف التعدد اللهجي فنيًا، إذ يجعل الخطاب أكثر حيوية وقربًا من الواقع. يخلق تمايزًا صوتيًا بين الشخصيات، ويعزز التعدد الصوتي في النص حسب مفهوم باختين.

وهنا في الراوية يحس قارئ في نفسه وهو يقرأ الرواية أن الأصوات شخصيات مختلفة وهو يقرأ ويحس بالانفعالات شخصية وهي تتكلم بي تواتر متناوب مختلف يتنوع من حزن أو قلق أو فرح أو تمني وحلم وهذا كله يكون في تنوع لهجات التي تحددها شخصية وتصل إلى القارئ ويسمح له بتمييز موقع كل امرأة داخل نسيج المجتمع، أي أن اللغة تؤدي دورًا سيميائيًا في تأطير الهوية.

أما بالنسبة لتعدد الديانات تمثل الرواية فسيفساء روحية، فالكثير من الشخصيات نشأت في بيئة كاثوليكية محافظة، حيث تُفرض قيود أخلاقية صارمة على المرأة، ما يخلق صراعًا بين الإيمان والتجربة. نجد شخصية سيمونا من عائلة متدينة ودرست في جامعة كاثولكية: "درست علم الاجتماع في الجامعة الكاثوليكية، وأنا من ذوي التوجه

[1] ـ المصدر نفسه، ص188-191.

[2] ـ المصدر نفسه، ص123-135.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 187.

اليساري، أمضيت أكثر نصف حياتي في النضال من أجل مساواة المرأة في الحقوق ".[1] وأيضا " وفي المدرسة كنا ما يمكن وصفنا "الورعات"".[2]

وفي موقع آخر من الرواية نجد آنا روسا كانت من عائلة متشددة في دين وقوانين وهذا ما يقلقها: "ولكن ماذا نفعل، أسرة مقدسة لأنها هويتنا، فحتي لو كانت سجنا تظل هويتنا على الدوام... ومازلت اليوم كاثوليكية يحبها الرب وتلتزم بكل وصية من وصاياه، مما يجعلني أفكر في أنه ليس إجباريا أن تكون إحدانا شديدة التكلف مثلما كانت أمي كي يحبها الرب".[3] تعكس هذه العبارة أزمة نساء الرواية مع سلطة الدين التقليدي، خاصة فيما يتعلق بالجسد والحرية والعلاقات.

نجد في قصة ناتاشا "ينحدر رودي من أسرة متواضعة لم يكن جميع اليهود أغنياء هذا ما كان يحب تذكيرنا به، أبن نجار ورث عنه مهارته الحرفية ومشغله ومع أنه تلقى في أسرته تربية دينية ودرس التلمود والنصوص المقدسة في مراهقته، إلا أنه بلغ سن الرشد وقد تحول، في أعماقه إلى ملحد. وهذا ما جعل نظرة " ناتاشا" إلى الحياة مثل نظرة "رودي"، أكثر اتساعا وعلمانية من أقربائها وجيرانها. لم يكن الدين هو ما ربطها إلى شعبها. ولهذا السبب، ليس من المستغرب أن يكون حب حياته امرأة من الأغيار[4].

كما نلمس حضور المعتقدات البديلة والتصوف، فبعض الشخصيات تلجأ إلى الروحانيات، كوسيلة للشفاء، أو تمارس طقوسًا غير أرثوذوكسية، كأشكال من الطب الروحي أو الطاقة، مما يشير إلى بحث عن خلاص خارج المنظومات الدينية الرسمية مثال ذلك نجدها في شخصية فرانشيسكا لم كانت تعاني من إحساس عدم اهتمام أم لجأت إلى تصور صورة ملاك لإعطائها صفة أم لكي تغطي نقصها نفسي وروحي: "لجأت إلى صورة ملاك .....وأنا بحاجة إلي أم. عندئذ فقررت أن يكون ملاكي أنثي.

[1] ـ مارثيلا سرانو، ترجمة صالح علماني، عشر نساء،دار بلومز بري، ص141.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 144.

[3] ـ المصدر نفسه، ص330-331.

[4] – المصدر السابق، ص350.

دعوتها. وكانت ملاكي حارسة رائعة..... كانت تعيش في حجرتي ولا نتبادل حديث إلا في الليل. أحدثها عن يومي".[1]

تظهر حالات صريحة من التمرد على الدين، أو على الأقل من الشك، وتبرز خاصةً في شخصيات تعرضت للعنف أو الفقد، حيث يتلاشى الإيمان التقليدي، مثال: "ليلي كانت تتحرر من أي تعصب إسلامي أو كاثوليكي على حد قولها (ولحسن الحظ أنني تمكنت من تجاوز العصبين الإسلامي والكاثوليكي على سواء، وكنت أؤمن فقط بوجود حضور أعلي". وأيضا "لقد درست في مدرسة خاصة، وكانت تربيتي علمانية ـ مثل إخواتي كلهم".[2] هذا الموقف يُظهر تحوّلات روحية عميقة، ويجعل الرواية ساحة صراع داخلي حول المعنى والقدَر.

أما التقاطع بين الدين والهوية الجندرية يظهر عند بعض الشخصيات التي تربط بين معاناتها كامرأة وموقعها داخل النظام الديني الأبوي، ما يفتح الرواية على نقد ضمني للمؤسسات الدينية بوصفها أدوات للهيمنة الذكورية. كما يُساهم التعدد في خلق رواية "موزاييكية"، حيث يُعاد إنتاج التجربة النسوية من زوايا مختلفة، ويعكس تشظي الهوية المعاصرة، خاصة في مجتمعات ما بعد الاستعمار، حيث اللغة والدين يُصبحان فضاءين للصراع وإعادة التعريف. ويمنح الرواية بعدًا أنثروبولوجيًا، يجعلها أكثر من مجرد عمل أدبي؛ بل مرآة لواقع اجتماعي وثقافي متنوع.

يندرج تعدد اللهجات والديانات في عشر نساء ضمن استراتيجية سردية واعية، تروم تقديم نماذج نسائية تمثل طيفًا واسعًا من التجارب والانتماءات. ويُعد هذا التعدد شكلاً من أشكال مقاومة التجانس الثقافي، وتأكيدًا على أن الهويات، مثل النصوص، متعددة، متشظية، ومفتوحة على التحول.

[1] ـ المصدر نفسه، ص27.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 190.

خلاصة الفصل:

بعد هذه الدراسة التطبيقية لتقنيات تعدد السرد في رواية عشر نساء لمارثيلا سيرانو، يتّضح أنّ الكاتبة اعتمدت بنية سردية مركّبة تزاوج بين تعددية الأصوات وتعددية الرؤى، ما أضفى على النص ثراءً دلاليًا وتنوّعًا في مستويات التلقي.

فمن خلال استحضار شخصيات متباينة الخلفيات الاجتماعية والنفسية، وزمنيات متقاطعة بين الماضي والحاضر، وأمكنة تتوزع بين الخاص والعام، استطاعت سيرانو أن تخلق فسيفساء سردية تعبّر عن التجربة الأنثوية في أبعادها المتعددة.

كما أن تنوّع اللهجات والديانات جاء ليكرّس تعددية الهوية الثقافية والاجتماعية للشخصيات، معبّرا عن واقع متشظٍّ يعكس صراعات داخلية وخارجية. وإذ برزت أنماط الوعي المختلفة لدى كل شخصية كآلية لتعميق منظورها الخاص للحياة، فإن هذه التقنيات مجتمعة.

أكّدت قدرة الرواية على محاكاة واقع إنساني معقد، جاعلة من التعدد السردي أداة لتفكيك القضايا الكبرى المتعلقة بالهوية، العنف، الحب، والانكسار. وهكذا تبرز رواية عشر نساء نموذجًا سرديًا حديثًا يستثمر إمكانات تعدد السرد لإعادة تشكيل العالم الروائي من منظور نسوي نقدي، يمنح الصوت لكل امرأة على حدة دون أن يفقد النص وحدته العضوية.

خـــــاتمة

خـــــاتمة:

في الأخير نستنتج:

تعد الرواية البوليفية، وخاصة في نماذجها المعاصرة، تميل بقوة إلى توظيف تعددية الأصوات والسرد المتعدد كخيار جمالي يعبّر عن التعددية الاجتماعية والثقافية والسياسية. كما أن تقنية السرد المتعدد ليست مجرد تكرار لأصوات متجاورة، بل هي بناء معقد تتداخل فيه الذوات الساردة في شبكة سردية تعكس تشظي العالم الداخلي والخارجي للشخصيات.

من خلال دراسة العتبات النصية (العنوان، الغلاف، الإهداء، الافتتاحية، والختامية)، نجد أنها أدت دورًا محوريًا في توجيه القارئ إلى طبيعة النص المتعددة الأصوات، وساهمت في خلق أفق توقع يهيئ لتلقي رواية موزعة على عشرة تجارب فردية متشابكة. كما كشفت الدراسة عن كيفيات ترميز العتبات لهوية النص وفتحها لدلالات اجتماعية وثقافية تتجاوز حدود الحكاية.

وفي الفصل التطبيقي الثاني، الذي حلّل تقنيات السرد المتعدد داخل الرواية، تم الوقوف على آليات توزيع الأصوات السردية وتعدد وجهات النظر، وكذلك على البنية الزمنية والمكانية المتشابكة التي تعكس تعددية التجربة النسائية. وأبرزت الدراسة كيف تسهم تعددية اللهجات والانتماءات الدينية في تعميق البعد الثقافي للنص، حيث تحضر الرواية كفضاء للتقاطع بين تجارب شخصية فردية وهويات جماعية متمايزة.

من خلال هذه النتائج، يمكن القول إن رواية عشر نساء تشكّل نموذجًا مركبًا لرواية الأصوات المتعددة، وتُثبت أن التقنيات السردية الحديثة قادرة على تجسيد عمق التجربة الإنسانية المتنوعة والمأزومة، خاصة حين تكون الشخصيات من خلفيات ثقافية واجتماعية متباينة.

كما خلصت هذه الدراسة إلى أن تقنية السرد المتعدد في عشر نساء ليست مجرد أداة سردية، بل هي رؤية جمالية وأيديولوجية تهدف إلى منح الصوت لمن لا صوت لهن، وإعادة الاعتبار للتجارب النسائية المهمشة في مجتمعات تهيمن عليها الذكورية والتفاوتات الاجتماعية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1. مارثيلا سيرانو، تر: صالح علماني، عشر نساء دار بلومز بري ـ مؤسسة قطر للنشر مؤسسة قطر، ط1، 2013.

ثانيا: المراجع

1. أمل عبد الكريم أحمد، قسم اللغة العربية، مجلة كلية الآداب جامعة بني سويق يناير 2023.

2. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفأس للنشر والتوزيع، ط 2 2015.

3. الحمادي علي حمزة مزيان، أساليب السرد في المقتل الحسيني (دراسة تطبيقية)، الطبعة الأولى، العتبة الحسينية المقدسة (1102).

4. جيرار جينيت، عتبات: عتبة النص، تر: محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، 2007.

5. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء . الزمن . الشخصية)، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2009.

6. حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي كلية التربية جامعة تكريت، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

7. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، 1992.

8. عز الدين المناصرة، المقدمات والعتبات النصية، دار مجدلاوي للنشر، 2-10.

9. عبد الحق بلعابد، سعيد يقطين، عتبات (ج جينيت من النص إلى المناص)، دار عربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008م.

10. فيليب هامون، تر: عبد الكريم المنجوري، مدخل إلى العنوان النصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

11. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010.

12. مصطفى الضبع، استراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السرد الغربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2 2018.

13. ميخائيل باختين, شعرية دوستفيسكي, ترجمة جميل نصيف التريكي مراجعة حياة شرارة دار توبقال للنشر , المغرب,ط1 ,1986.

14. محمد بو عزة، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفونية، ص 50- 51.

15. محمد الصفراني, التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1959-2004)، النادي الأدبي والمركز الثقافي العربي، الرياض، ط1، 2008.

16. نهلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وأليات تشكيله الفني قراءة نقدية، دار الفيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،2011م.

17. يوسف الإدريسي، عتبات النص الروائي، دار الهدى، الجزائر.

18. فاضل ثامر, المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للنشر والتوزيع ط 1, 2004.

ثالثا: مذكرات وأطروحات:

1. مها حسن يوسف عوض الله، اشراف محمود السمرة، أطروحة دكتوراه الجامعة الأردنية,2002.

رابعا: مواقع الكترونية:

1. https://www.revistaeyn.com/especiales/mujeres desafiantes/marcela-serrano-cambio-el-mundo-y-ese-cambio-no-ha-hecho-mas-que-favorecernos-LX9734296.

2. د. جميل حمداوي, شبكة الألوكة _دراسات ومقالات نقدية. الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات, مقالات متعلقة تاريخ الإضافة 2012/03/8, https://www.alukah.net/literature_language

خامسا: المراجع باللغة الأجنبية:

1. Dictionnaire français, petit Larousse (libraire Larousse) paris l'Edition. 1997.

2. Dictionnaire francais, Hachette edition, 1992.

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان.....

مقـــدمة:..... **أ. ب**

الفصل الأول: الرواية وتعددية السرد: المفهوم والتجليات

1. تعريف الرواية:..... **5**

2. أنواع الرواية:..... **5**

2.1 الرواية المونولوجية (الأحادية):..... **6**

2.2 تعريف الرواية البوليفونية:..... **7**

أ. لغة:..... **7**

ب. اصطلاحا: **7**

3. تقنيات السرد المتعدد في الرواية:..... **10**

1: تعدد الشخصيات أو تعدد الأصوات:..... **10**

1.1 تعريف الشخصية:..... **11**

1.2 أنواع الشخصيات:..... **12**

2: تعدد الفضاء أو الأمكنة:..... **14**

3: تعدد الأزمنة: **16**

4: التعددية في أنماط الوعي والأطروحات الفكرية:..... **18**

5: تعدد الأجناس التعبيرية أو الأدبية:..... **20**

6: تعدد اللغات واللهجات:..... **21**

الفصل الثاني: سيميولوجيا العتبات النصية **في رواية عشر نساء**

1. ملخص الرواية:..... **24**

2. **العتبات النصية في الرواية:**.....**28**

أ. عتبة الغلاف الرئيسي: **29**

أ.أ عتبة الغلاف الأمامي: **33**

ب.أ عتبة الغلاف الخلفي: **32**

ب. عتبة العنوان:.....**35**

ت. عتبة الإهداء:.....**39**

ث. العتبة الافتتاحية: **41**

ج. العتبة الختامية: **43**

خلاصة الفصل: **46**

الفصل الثالث: البنية السردية المتعددة في رواية عشر نساء مقاربة تطبيقية

1. تعدد الشخصيات: **50**

2. تعدد الأزمنة:.....**58**

3. تعدد الأمكنة: **68**

4. تعدد الأجناس الأدبية في الرواية عشر نساء:.....**74**

5. تعدد اللهجات والديانات في رواية عشر نساء:.....**76**

خلاصة الفصل: **81**

خـــاتمة: **84**

قائمة المصادر والمراجع:.....85

فهرس الموضوعات:.....**88**

ملخص المذكرة بالعربية : **90**

ترجمة الملخص باللغة الإنجليزيـة**: 91**

ملخص المذكرة:

تتناول هذه الدراسة تحليل تقنيات السرد المتعدد في رواية "عشر نساء" لمارثيلا سيرانو، بهدف فهم كيفية توظيف هذه التقنيات، لتشكيل بنية الرواية وتعزيز دلالتها، من خلال تحليل العتبات النصية مثل: العنوان ، الغلاف، الإهداء، الإفتتاحية والختتامية _ سنستكشف التقنيات السردية المتنوعة, بما في ذلك تعدد الشخصيات والأمكنة والأزمنة، وكذلك تنوع الأجناس واللهجات والديانات. سنغوص في قصص الشخصيات حيث تروي كل واحدة تجربتها الفريدة لتنتهي بقصة المعالجة النفسية على لسان مساعدتها من أجل الغوص في العلاج النفسي الذي يمكن أن يكون نقطة الإجتماع لجميع القصص. تجدر الإشارة إلى أننا إعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج السيميائي و النقد الثقافي الذي ساهم بشكل كبير في توضيح بنية الرواية بشكل فريد.

كلمات إفتتاحية: تقنيات السرد المتعدد، عشر النساء ، الرواية ، البوح ، الكلام ، العلاج النفسي.

The summary:

This study has to do with the analysis of the various techniques of narration in " Ten women" novel written by Marcela Serrano, it also seeks to comprehend the process manipulated by the author for these techniques, in order to come up with the novel's structure, as well as to reinforce the author's connotations, also to spread the perspectives in the theoretical side, then to go on applying this sort of study on " Ten women" novel, achieving so by going through some essential thresholds such as: Title, cover, dedication, opening and closing. Afterwards, we tackled a variety of narrative techniques by extracting them which were represented in characters, places and time diversities, as well as the diversity of races and dialects, where we went through every single character telling a story of her/his own, as to dive into the psychotherapy which can be the meeting point for all stories. It's worth mentioning that we adopted in this study the semiotic approach, the cultural criticism that significantly contributed to uniquely illustrating the novel's structure.

Key words: The various narrative techniques, women, novel, disclosure, talk, psychotherapy.