

النقد الثقافي والأنساق المضمرة، قراءة في المنهج والأسلوب – نماذج

مختارة من رواية شهلا العجيلي

Cultural Criticism Implicit Patterns and: A Reading of Classes and Style - Selected Versions of Shahla Al-Ajili's Novel

محمد عبد الفتاح مقدود* (1)

جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر، الجزائر

m.mekedoud@univ-mascara.dz

مخطاري عبد الله (2)

جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر، الجزائر

m.abdellah@univ-mascara.dz

تاريخ النشر: 2025/12/26	تاريخ القبول: 2025/12/03	تاريخ الإرسال: 2025/10/19
-------------------------	--------------------------	---------------------------

الملخص بالعربية:

تروم هذه الورقة البحثية مكاشفة الأنساق الثقافية للنص الأدبي، حيث تكشف عن مقاصد الأنساق المنطوية تحت غطاء المنهج والأسلوب سواء أكان ذلك متجلياً أو مضمراً، وهو المبتغى من وراء قراءة رواية "صيف مع العدو" لشهلا العجيلي، إذ اخترنا الاطلاع على مخبوء الرواية طمعاً في الكشف عن بعض الأنساق الثقافية المتخفية وراء بنية النص الأدبي، من منطلق تأثير تفاعلاتها اللغوية الأسلوبية، لمعرفة مدى توجيهها نحو الأنساق الثقافية من خلال الأساليب الإقناعية المستخدمة لتمير خطاباتها، من أجل تحقيق أهدافها وبلوغ غاياتها، موحيةً إلى أنماط وسلوكيات قابلة للتواصل والتبادل الثقافي، مستخلصة بذلك رموز التواصل الجماعي وشفراته حتى يتسنى لها استثمارها وتمثيلها.

رواية "صيف مع العدو" هي نوع من السيرة الذاتية لروائية، تحاكي واقع ثلاث نساء، والتي يتعرف القارئ بالعودة إليها على مئة عام من تاريخ المنطقة والرقعة العربية وما حولها عبر سرد التحولات

* محمد عبد الفتاح مقدود

الاجتماعية والقضايا الوجدانية وكثرة الحروب، فالنص مُفعم بالمعاني المضمرة التي تسردها الروائية، ولكن تُوجَّهها بشكل غير مباشر للقارئ، وكونها رواية ممتعة، قدّمت سرداً جاذباً مع سلسلة من الحكايات التي تتحدّث عن شخصيات لا رابطاً حقيقياً بينها وبين موضوع الرواية، وقد احتوت رواية "صيف مع العدو" للكاتبة والأكاديمية شهلا العجيلي على كثير من المحطّات الخاصّة، حيث تنتقل بقارئها إلى مدينة الرقة السورية خلال الحرب وسيطرة "الدواعش" على المدينة، حيث ارتكبوا فيها الكثير من الجرائم؛ مروراً بـ "كولن الألمانية" فهناك ملجأ بطلّة الرواية "لميس" التي تخترق المكان والزمان بحكايات وذكريات تجعل القارئ يقف أمام ثلاث حكايات تختلف زمنياً ويتمّ تناولها من خلال راوية/ساردة واحدة، هي "لميس" التي تعدّ شاهدة على جيلين مختلفين، وعلى سيرة ثلاث نساء، و ثلاثة أجيال، وذاكرة حرب، وآثار نفسية مدمّرة.

الكلمات المفتاحية: النقد؛ الأدب؛ الثقافة، الخطاب، السرد، الأنساق، الإضمار.

Abstract:

This study examines the cultural systems embedded within the literary text, focusing on the implicit structures that function beneath its narrative techniques and stylistic choices. Through a close reading of Shahla Ujayli's *A Summer with the Enemy*, the research seeks to uncover the cultural patterns concealed in the novel's narrative fabric, analyze their linguistic and stylistic interactions, and evaluate how they shape the text's discursive and persuasive strategies. By revealing these underlying frameworks, the study highlights the novel's capacity to suggest modes of behavior, articulate forms of cultural exchange, and employ collective symbols and communicative codes in constructing its meanings. The novel is approached as a work that incorporates autobiographical dimensions, portraying the intertwined experiences of three women whose stories reflect nearly a century of social, emotional, and historical transformations in the Arab region. Through these overlapping narratives, Ujayli presents a detailed account of shifting cultural norms, recurring wars, and the psychological burdens that accompany them. Although many events are narrated directly, the text simultaneously conveys deeper messages in subtle and indirect ways, contributing to its narrative richness. *A Summer with the Enemy* further distinguishes itself through its movement across different temporal and geographical spaces. The narrative transports the reader from war-ravaged Raqqa during the period of ISIS control to the German city of Cologne, where the protagonist Lamis finds refuge. As narrator and witness, Lamis connects the stories of three women across two generations, offering insight into memory, identity, and the enduring impact of conflict on individual and collective consciousness.

Keywords: Criticism; Literature; Culture; Discourse; Narrative; Patterns; Implicitness.

مقدمة:

قدّمت المقاربات والدراسات النقدية للنصوص الأدبية عدة تغيّرات وتطوّرات أيديولوجية واجتماعية بحسب ما هُيئ لها من النضوج ضمن المسارات الثقافية ومما أُتيح لها من التطور العلمي والمعرفي المتعدّد في ظلّ نموّ الحسّ النقديّ لدى الدارسين من رجيل لآخر، خاصّة في الدراسات الصادرة عن العالم الغربيّ، إذ نلاحظ في قراءات وأبحاث هذا الأخير ظاهرة "النقد الثقافي" الذي ميّز ما بعد الحداثة، وكذلك اعتبر من أحدث الاتجاهات والمدارس النقديّة أو المعرفيّة في التعاطي مع نتاج الأدب، كونه يشغل على التثاقف الموجود داخل العمل الأدبيّ، والذي من خلاله تتجلّى سطوح إدراكية جديدة للسياقات المقصودة.

يُعرّف النقد الثقافيّ بأنه مجموع القوانين والسلوكيات المنبثقة من نمط حياة الفرد والجماعة، وقد نال اهتماماً واسعاً لكونه أحد فروع النقد التي تُعنى بالثقافة، وتبحث في بنية الذهن الاجتماعيّ، كما تدرس العلاقات المتوارثة من العادات والتقاليد التي يعكسها المجتمع.

ومن بين تصوّرات النقد الثقافيّ ما قدّمه آرثر آيزنجر، الذي يرى أنّ النقد الثقافي ليس مجالاً معرفياً قائماً بذاته، بل هو نشاط فكري متحرك، إذ يقوم نقاد الثقافة بتطبيق المفاهيم والنظريات ضمن تراكيب متنوعة ومتبادلة على مجالات متعددة، تشمل الفنون الرفيعة، والثقافة الشعبية، والحياة اليومية، إضافةً إلى عدد كبير من الموضوعات المتصلة بها، ويؤكد آيزنجر أنّ النقد، في جوهره، عملية متداخلة ومتراصة ومتعدّدة الأبعاد، لا يمكن حصرها في نطاق معرفي ضيق¹.

أمّا في السياق العربيّ، فإنّ مفهوم هذا المصطلح يتخذ دلالات وإشارات متعدّدة؛ فالنقد الثقافيّ، كما يُستشفّ من جوهره، هو مجموعة من الأنشطة الفكرية والسلوكيات الاجتماعية التي يعتمدها المثقّف وسيلةً لاستقراء موضوع دراسته استقراءً شاملاً، ومنهجاً في بناء تفكيره والتعبير عن مواقفه تجاه التحوّلات والسمات الثقافية، وبهذا المعنى، يمكن القول إنّ النقد الثقافيّ يُعدّ آلية للكشف عن الحقائق المستمّدة من الواقع، استناداً إلى ممارسات اجتماعية واضحة ومعبرة².

وقد تبنّى عبد الله الغدامي هذا المنظور، إذ يرى أنّ النقد الثقافيّ هو "فرع من فروع النقد النصويّ العام، وأحد علوم اللغة ومجالات الألسنية، يُعنى بتحليل الأنساق المضمرّة التي يحتويها الخطاب الثقافي بكل مظاهره وتجلياته، ويشمل ذلك ما هو غير رسمي وغير مؤسّساتي، إلى جانب ما هو رسمي ومؤسّساتي على حدّ سواء، وذلك بالنظر إلى الدور الذي يؤديه كلّ منهما في تشكيل الوعي الجمعيّ للمستهلك الثقافيّ"³.

هكذا يأخذ هذا الأخير مجاله في رؤية عربية جديدة داخل الثقافة العربية، وبالتالي تمّ تحديد مفاهيم مختلفة من ناقد لآخر، ويرى عبد الله الغدامي أن النقد الثقافي يمثل آلية تحليلية تهدف إلى تفكيك الأنساق الثقافية العربية التي تركز التجزئة وتعمق الفجوة بين مكونات الأمة الفكرية والسلوكية، ويذهب الغدامي أبعد من ذلك حين يعتقد أنّ هذه الأنساق تغرس في جسد الأمة نزعات التعصب والانتماءات الضيقة، وتغذي العنف والقسوة تجاه المختلف، ومن هذا المنطلق، يؤكد أن توظيف النقد الثقافي وآلياته يتيح لنا إحياء قيم الاحترام والتسامح في شخصية الإنسان العربي المسلم المعاصر، لتعود إلى صفاتها الأولى كما كانت في نشأتها المرتبطة بالقرآن الكريم وسيرة الرسول الأعظم ﷺ⁴.

يتبين من مجمل هذه التصورات أنّ النقد الثقافي يقوم على دراسة أنظمة الخطاب والتعبير النصي، ويمنح أهمية بالغة لدور المؤسسات العلمية والثقافية بمختلف أنواعها، لما تؤديه من وظيفة توجيهية في تشكيل الخطاب وإرشاد المتلقين نحو أنساق فكرية وجمالية تسهم في بناء الذوق العام وصياغة الوعي الفني والعقلي، لتغدو معياراً يُحتذى ويُقاس عليه.

وإذا تأملنا خصوصية هذا الحقل النقدي، كما أشار إلى ذلك الحلفاوي بعلي، نلاحظ أنه لا يقتصر على الفن والأدب فحسب، بل يتجاوزهما إلى بحث دور الثقافة في نظام الحياة، من خلال تفاعلاتها مع الأبعاد الجمالية والأنثروبولوجية، وتتجلى أهميته ليس فقط في كشفه عن الجوانب السياسية والاجتماعية، بل أيضاً في كونه يُسهم في تشكيل الأنظمة والأنساق والقيم والرموز التي تحدّد وعي الإنسان بها، ومن هنا تتضح الصلة الوثيقة بين النقد الثقافي والأنثروبولوجيا الرمزية المقارنة⁵، لهذا وكما تطرقنا سابقاً نجد أن الهدف الرئيسي في النقد الثقافي هو وعي الإشكالية بجميع أشكالها المركبة والمعقدة من ناحية، و تفسير السياقات الفكرية الموجودة فيها من خلال إطار ما هو ظاهر في حد ذاته من ناحية أخرى، لأن الدراسات الثقافية ليست نظاماً ينطبق على آليات معينة وإنما هي مصطلح تجميعي لمحاولات عقلية تستمر وتختلف من محتوى إلى آخر.

ومن زاوية مغايرة تكشف علىه النجار جانباً آخر من خصوصية النقد الثقافي، تقدّمه بوصفه ممارسة نقدية متقدمة ودقيقة صارمة، تُعنى بالبحث في علل الخطاب وتعمل على تفكيك الأنساق المضمرّة الكامنة فيه، سواء في الخطاب الشعري أو في الخطاب الديني، وترى النجار أنّ هذه الأنساق هي التي طبعت ذاتنا الثقافية والإنسانية بطابع من العيوب النسقية التي ما زلنا نتحرّك ضمن شروطها ونستجيب لمتطلباتها حتّى اليوم⁶.

ارتسمت لعتبة العنوان أهمية خاصة بين العتبات النصية الداخلية والخارجية، وذلك من حيث الموقع والأهمية والدلالة على النص، فاحتلت مجاًلاً كبيراً من الاهتمام على مستويين: مستوى الخطاب

النقديّ ومستوى الخطاب الأدبيّ، فنجد النقاد في الغرب قد اشتغلوا بظاهرة العنوان منذ عام 1968 وتعمّقت الدراسات المتعلّقة بهذا الجانب لدرجة أنّهم أطلقوا عليه "علم العنوان"، أمّا على مستوى الخطاب الأدبيّ فتأثّر لأهميته القصوى من حيث كونه علامة إشهارية وكذلك كونه يمثّل عنصراً سلطوياً منظماً للقراءة، وأيضاً لكثرة الأعمال الأدبية وغازرتها في الوقت الحاليّ، فقد اهتمّ المبدعون به اهتماماً جماً، ونوّعوا في ابتكار العناوين من أجل إثارة اهتمام القارئ ولفت نظره وكسر أفق توقّعه، ولذلك انتقى الكتاب في اختيار عناوين مختلة وغامضة لأعمالهم الإبداعية تختلف بحسب الاستراتيجيات التي يتبعها الكتاب في بناء عناوينهم وابتكارها، والتي قد تكون مرتبطة بمقصديّة معيّنة وأيديولوجية خاصّة بال كاتب، وهكذا أضحي للعنوان خطاب له أدبيّته وشعريّته وطاقته اللامحدودة على إنتاج الدلالة.

وفي هذا البحث ندرس خطاب العنوان لوعي الحكيم عند الروائية شهلا العجيلي في روايتها "صيف مع العدو"؛ وجاء اختيارنا لهذه الروائية دون غيرها لأنّها اتّبعت استراتيجية موحّدة في كلّ رواياتها، حيث استمدّت عناوينها من واقع الحياة وألمها، جلّها من وضعية اجتماعية وثقافية، تحاول هذه الدراسة الإجابة عن مجموعة من الأسئلة منها، ما دافع الروائية وراء توحيد هذه الاستراتيجية؟ هل ترتبط بمقصديّة معيّنة وبأيديولوجية خاصّة بالروائية؟ وهل مثّلت عناوينها رسالةً أو خطاباً موازياً للنصّ نفسه؟ ما آليّة اشتغال عتبة العنوان داخل النصّ؟ وما مدى فعالية استخدام عناوين فصلية داخل الرواية؟.



تُعَدّ عتبة العنوان المحور الأساسي الذي يدور حوله العمل الإبداعيّ، وهذا ما يصرّ المبدع أن يشيد عليه دلالات النصّ السطحية والعميقة، فيلتزم باستتقاق عتبة العنوان قبل الغوص في أعماق المتن الأدبيّ، وتأسيساً على ما قدّم تأتي هذه القراءة البحثية لاستخراج النسق المضمّر في عتبة عنوان "صيف مع العدو".

يحمل عنوان رواية «صيف مع العدو» للكاتبة السورية شهلا العجيلي دلالات رمزية تعبّر عن الوأد المعنوي الذي يقيد المرأة داخل الأسرة العربية المشبعة بثقافة الحرية المزعومة والفحولة الذكورية، ومن خلال قراءة العنوان، يمكن استشفاف أفكار مضمرة ومعانٍ خفية تكشفها الرواية عبر تصوير دقيق

ومحكم لحياة شخصياتها، فهي تروي حكاية ثلاثة أجيال من عائلة واحدة تعيش في مدينة بشمال سوريا، حيث تتداخل الرومنسية مع الخيال التاريخي لتشكل رواية ناضجة تُروى من منظور تجربة الحب الأول.

أما على مستوى الشخصيات، فإنّ الرواية تكسر الصور النمطيّة الغربيّة عن المرأة العربية المسلمة، وبخاصّة تلك التي تنظر إليها ككائن ضعيف يحتاج إلى الحماية من واقع متسلّط، فالعجيلي تقدم نساءها بوصفهن كائنات معقدات، متنوعات، وحيويات، يعشن حيوات غنيّة بالتجارب والمفارقات.

وتبدأ الرواية من تحت قبة كاتدرائيّة في كولونيا، لتأخذ القارئ في رحلة تمتدّ إلى قصص الحرب العالميّة الثانية وما قبلها، وأحياناً إلى الحرب الروسيّة العثمانيّة في أواخر القرن التاسع عشر، قبل أن تعود بنا إلى الشرق الأوسط من خلال قصّة الجدة كرمة، التي كانت تعمل في فرقة بدعيّة مصابني، لتشكل بذلك خيطاً رمزياً يصل بين التاريخ، والذاكرة، والهويّة الأنثويّة في سردٍ تتجاوز فيه الواقعية مع الحلم، والتاريخ مع الحاضر⁷، ونُبصر من خلالها الحياة في فلسطين والشام ومصر وفي القلب منها مدينة الرقة في سوريا.

تُسرّد الرواية بدايةً مع "الجدة كرمة" التي أنجبت نجوى أمّ لميس و نجيب خالها، و نجوى تنجب لميس فنكون أمام ثلاثة أجيال، لميس تنتقل بنا في سرد أحداث حياتها داخل الرواية إلى أن استقرت النهاية في كولونيا في ألمانيا، فبين التاريخ والبلاد وبين الماضي والحاضر من خلال سردها أو حكايات شخوص روايتها، نجد لكل من شخصيات الرواية عالمها وأصدقائها رغم تعدّدهم في الرواية، فالرواية تسيطر على موضوعها ولا تتناثر بك كما يتناثر الأحياء ليس خلف آمال، ولكن من جراء إحباط و رعب وحصار وخيانة... عائلتها تظهر ابتداء من الجدة إلى الأب والأم والخال وأصدقائهم وأصدقائها، وأكثرهم حضوراً صديق طفولتها "عبود" الذي ينتهي إلى تشيكوسلوفاكيا، والذي عاشت على ذكرى إثم لم يحدث معه حين أقنعها وهما طفلان أن يرتدي هو جوب أمّها القديم في رأسه ويطلّ على جدتها من النافذة ليخيفها فيجدانها في الصباح قد ماتت، وقرب نهاية الرواية حين تقابل عبود مرة أخرى خارج البلاد تصرخ لأنّها لا تتسى ما فعله، بينما الحقيقة أنّ الجدة ماتت بشكل طبيعيّ وليس الأمر أكثر من صدفة. ثمّ تتكشف الأحداث لاحقاً حين نكتشف أنّ الأمّ طردت الأب من غرفة "أحلام" بعد أن أصيب بجلطة أثناء علاقتها الحميمة، سارعت إلى نقله إلى المستشفى مدعيةً أمام الأطباء أنّه كان برفقتها، وظلّ الأمر سريّاً ومكتوماً إلى أن انفجرت الأمّ في وجه الجدة كاشفة الحقيقة المخبأة.

وبعد تعافي الأب، لم تعد الأمّ إلى البيت، لتتحول حياة الأسرة إلى جحيم يوميّ، وبعد عامٍ كامل، سافر الأب إلى اليونان ليلتحق بأخيه فارس، وقد ودّع ابنته واحتضنها قبل الرحيل، ثمّ عاش هناك

ثماني سنوات قبل أن يفارق الحياة في الغربية⁸، لم يعد هناك مكان للبشر إلا بلاد العدو، وتنفد لميس أو "لولو" كما كانوا ينادونها وهي طفلة أمها في الطريق، تموت تحت القصف وبين الألغام من جيل الوسط "نيكولاس الألماني" الذي وفد إلى الرقة ليقوم برصد السماء في الموقع الذي يحاكي المرصد الفلكي العربي "البتاني" الذي عاش بين أنطاكية والرقة في القرن الثالث الهجري، وصحح الكثير من أوهام بطليموس عن الأبراج والنجوم وحركة الأرض⁹، يبني نيكولاس مرصداً و يصبح محور اهتمام وحب النساء بمن فيهم أم لميس نفسها التي خانها زوجها؛ و الخيانة حديث يتجدد مع كارمن في ألمانيا بعد قصة حبها في سوريا لبسام الفلسطيني واكتشاف خيانتها أيضاً، وفي هذا الصدد تقول الراوية: "الخيانة حديثة النساء كأنه مصير"¹⁰.

تُكمل شهلا العجيلي الحكي بالتفاصيل الصغيرة للمكان وتقصد أكثر بالتفاصيل الصغيرة في العالم العربي و بالأخص "عالم النساء" حتى تظن أنها تدنو من الواقعية الجديدة التي سادت في أوروبا في الستينيات حين صار للمكان دور في البطولة، لكن هنا رغم حضور المكان الطاعي والمفردات الصغيرة لا تشعر بانفصال بين الأشياء والشخوص، لكنها تصبح جزءاً من الشخوص في تأليفها الروحي رغم أنها كثيراً ما تميز الناس فيما يدور حول الأزياء والزينة والطور وما إلى ذلك من عالم النساء، على عكس ما يراه الرجل في تركيزه على المباني والطرق والحدائق ومباريات كرة القدم، وكل ما يجعل من الحياة حياة رغم ما يبدو من مأس وراء الشخصيات القادرة على التجاوز والنجاة، هي إذن اللغة التي تتميز بها شهلا والتي تصوّر بها انهماك/ هطول السرد.

تمشي شهلا مع كلّ شخصية أحياناً وحدها فتحكي تاريخاً لها ولما حولها ثم تعود إلى الحاضر، وهذا الأسلوب عندها لا يسبّب أي ارتباك للقارئ، بل على العكس، فحينما تحكي إحدى الشخصيات أو تتحدث عنها تأخذ مساحة كبيرة بضمير المتكلم الذي تستخدمه الكاتبة في ما تحكيه لميس، وهنا تشعر بأنك انتقلت إلى لغة أخرى غير لغة البطلة الساردة، وتؤكد شهلا العجيلي كما أكدت من قبل في رواياتها تعدد لغات الشخوص، لتكون الرواية محفلاً لها، وليس مجرد حكاية يحكيها الكاتب من الخارج.

يُلاحظ أن ضمير المتكلم، بصيغتي «أنا» و«نحن» هو الضمير المهيمن على مجمل فصول رواية «صيف مع العدو»، لا سيما في الحكايات السبع التي تشكّل بنيتها السردية، هذا الحضور الكثيف لضمير المتكلم ليس مجرد اختيار لغوي، بل هو خيار فني ودلالي يعكس نزعة ذاتية وإنسانية عميقة، تتخللها تأملات فلسفية حول الوجود، والزمن، والعلاقة بالآخر، إلى جانب تناوب بين نبرات النفاؤل والتشاؤم.

فالساردة -سواء كانت الجدة أو كارمن أو لميس- تُقدّم لنا من خلال وعيها الداخلي وتجربتها الفردية، ممّا يمنح الرواية منظوراً شخصياً متعدّد الطبقات، أمّا شخصية نيكولاس، فهي تمثّل المحرك التحويلي الذي يعيد ترتيب علاقة البطلات بذواتهنّ وبالعالم من حولهنّ، فيتخذ السرد عبرها طابعاً استبطانياً يتقصّى أعماق النفس البشرية وتتناقضاتها، وفي مقطع دالّ من الرواية تقول الساردة: "سَلَمِينِي نفسك الآن! وتذهب وكأنّها ترعاني أو تريد أن تريني العالم بطريقة عجيبة، فأنسى عبود وأصير أقوى منه، وأسبق منه، إذ أتجاوز وأنا على صهوة الجواد صور الواقع المتلاحقة، وأتخلّص منها وأرميها، وأوقن أنّني ألامس المستقبل، وأنّني قد خلفت العالم ورائي، وما دمت أخلفه ورائي فهذا يعني أنّ كلّ ما ينتمي إليه صار متجاوزاً"¹¹.

هذا المقطع يلخّص جوهر التجربة الوجودية في الرواية، إذ تتحوّل اللّغة إلى فعل تحرّر، وتتجسّد الذات الأنثوية في صورة فارسية على صهوة جوادها، تندفع إلى الأمام لتتقطع مع الماضي وما يمثّله من قهرٍ وألم، إنّها لحظة انعتاق رمزية تعبّر عن رغبة المرأة في تجاوز قيود الواقع، لا عبر التمرد الصاخب، بل من خلال الفعل السرديّ ذاته الذي يصبح أداةً لإعادة كتابة الذات.

كما تتجسّد شéhلا العجيلي في جعل ضمير المتكلم وسيلة لتكثيف الوعي الجمعي للمرأة العربية، حيث تتداخل الأصوات الفردية لتصوغ صوتاً واحداً يعبر عن تجربة أنثوية مشتركة تمتدّ عبر الأجيال، وهكذا يتحوّل السرد إلى مساحة للروح والتعبير، وإلى مرآة تتقاطع فيها الذاكرة الشخصية مع الذاكرة الجماعية، في مزيج من الشعرية والاعتراف والتأمل الفلسفيّ الذي يمنح النصّ عمقه الإنسانيّ والجمالي¹²، تنتقل بها الروائية بين الشخصيات العابرة في لغة تجسّد أُمَامَك مثل: "أبو ليلى الذي حين يُسأل لماذا تزوجت أربع نساء"¹³، يجيب: "لأرضي أعمامي الأربعة وأتركهم وأعيش بعيداً، فلا أميز بينهم ولا أظلمهم"¹⁴! والرواية لا تبتعد عن الحياة السياسية والثقافية فنُصِر كيف أسر خالها نجيب وما جرى له وغير ذلك من أحداث، فتروي الرواية عالمًا لا ينحاز إلى رؤية سياسية، لكنّ أحداث هذا العمل الكبير "صيف مع العدو" فيها سمات الملحمة الثورية، وهي أكبر من أن تكون شهادة على عصر بل هي تمثّل مذهلاً لهذا العصر؛ تحتاج الرواية إلى دراسة أكبر لا يتسع لها المقال لكن المتعة التي حصلنا عليها فائقة، وبين الصفحات تتناثر مقولات حاسمة لرؤى الكثيرين وهم في تحدي أغوار الحياة، ولا نجد العجيلي بعيدة عمّا تقرأ وترى، بل نجدها تتوقّف لحظات لتتأمل كيف صنعت الحياة أبطالاً حكماً ببساطة مدهشة.

بالارتكاز على ما يقوم عليه النقد الثقافيّ وعند محاولة تطبيق القراءة النسقيّة على رواية "صيف مع العدو" وعندما نقارب ارتباط عناوين الفصول السبعة: جريمة صامته، سجلّ عائلي، رائحة المهجر، ليالي

المقطورة القديمة، يوم تقاحة، رجل كارمن الثلاثة و بيج بانغ، ومن خلال معرفة أحداث الرواية كما أشرنا سابقاً فإنّها ترتبط بالعصور السبعة: عصر جاهلي، عصر صدر الإسلام، الأموي، العصر العباسي، عصر الضعف، والعصر الحديث... سنجد في كلّ قصّة ترويتها الجدة وكأنّها تستحضر عصرًا من العصور؛ وفيه حدث يستدعي الالتفات والانتباه والوقوف عنده وقفة متأمل ثقافي ومفكّك نقدي، إلّا أنّ الجدة تترك جمهورها راغباً بسماع المزيد على الدوام وذلك عندما تنهض قبل أن تكمل جملتها لتحرك القهوة الموقدة على النار، ما يزيد من أجواء التوتر في الرواية.

من خلال لفظة "صيف" التي يحملها عنوان الرواية، يمكن للقارئ أن يستشعر أنّ هذا الفصل ليس مجرد إطار زمني للأحداث، بل هو رمز مكثف للحياة والتحوّل والذاكرة في آنٍ واحد، ففي ثمانينيات القرن الماضي، نرى لميس -بطلة الرواية- تمتطي صهوة جوادها بالقرب من نهر الفرات، وسط البادية السورية المترامية الأطراف، وتحلم بمستقبل جريء لا يراود إلا الفرسان الأحرار. ترمز الخيل هنا إلى الرغبة في التحرّر والقدرة على تجاوز القيود العائليّة والاجتماعيّة، كما تشير ضمناً إلى رغبة لميس في تجاوز أمها نفسياً ورمزياً، وهو ما يفسّر توتر العلاقة بينهما.

بعد سفر الأب من سوريا وعدم عودته، وجدت لميس نفسها في علاقة مأزومة مع أمها، التي ظلّت أسيرة عشق طفوليّ لأستاذ جامعيّ ألمانيّ يدعى نيكولاس، وهو ذاته «العدو» الذي يرمز إليه عنوان الرواية، ومع ذلك، تتخذ لميس موقفاً غامضاً تجاهه؛ إذ بدأت تتصرّف كمرشدة محلية ترافقه خلال إقامته في المدينة، قبل أن يرحل بعد انتهاء أبحاثه، تاركاً خلفه أثراً عميقاً في نفسيهما، غير أنّ القدر يعيد وصل الخيوط بينهما حين تضطرّ لميس وأمها للاستعانة به بعد سقوط مدينتهما الحبيبة، ليجد لهما طريقاً إلى ألمانيا، في مشهد يعكس مفارقة التعلّق بالعدو والتحالف معه في وجه القدر.

أمّا من الناحية الزمنية، فإنّ تتبّع تواريخ الأحداث في الرواية يكشف عن ارتباطها الدائم بفصل الصيف، وكأنّ هذا الفصل يمثل الزمن الرمزيّ للتحوّل والانكسار والبعث، إذ تقول الساردة في أكثر من موضع: "صيف عام 1982م... صيف تموز 2006م... صيف عام 1977م" وهذا التكرار المقصود لللفظة الصّيف يمنح النصّ إيقاعاً زمنياً دائرياً، يربط الماضي بالحاضر، والذاكرة بالحلم، والحبّ بالحرب، فالصيف عند شهلا العجيلي ليس مجرد زمنٍ للأحداث، بل هو زمن الوعي والصدمة والتبدّل، حيث تتفتح الجراح مثلما تتفتح الذكريات، ويغدو الحرّ ناراً رمزيّة تصهر الذات في سبيل ولادتها الجديدة¹⁵، فلفظة صيف دلالاتها واقعيّة من عنوان الرواية الخارجيّ، وهذا دليل الربط بين عتبة العنوان الخارجيّة وبين متن فصول العناوين الداخليّة، فالقارئ من خلال التمتّع بالقراءة يتتبّع كلّ الأحداث التي عاشتها البطلة في صيف عام...، فالعنوان الخارجيّ للرواية يحمل عدّة وظائف منها:

1. **الوظيفة الإيحائية:** تحيل إلى أنه عنوان يثير الدهشة والفضول والانفعال لتشابك عنوان الصّيف والعدو وإلى علاقتهما المتوافقة في نصّ الرسالة والتي تُظهر معاناة لميس وعائلتها في الصّيف بسبب الاحتلال (داعش).
 2. **الوظيفة التعيينية:** العنوان الخارجي للرواية يثير انتباه القارئ و يقدّم له معرفة أو إشارات في فهم مغزى النصّ، فهو يسعى إلى تحقيق أكبر مردودية ممكنة، فهو عنوان تأثريّ عند تلقّي النصّ بفعل خاصّيته التثقيفية الموجهة للقارئ.
 3. **الوظيفة الوصفية:** واضحة وحاضرة في الرواية، وهي تدفع صاحب الرواية "شهلا" إلى سنّ الشّفرة اللغوية والتمثّلة في مصطلح "صيف مع العدو" حتّى يصف بها مضمون النصّ اللغويّ وبالتالي تجلّت الوظيفة الوصفية في العناوين السبعة الداخلية للرواية.
 4. **الوظيفة الإغرائية:** تعدّ هذه الوظيفة أكثر الوظائف حضوراً في الرواية، إذ يتّسم فيها العنوان بالتشويق حول مضمون النصّ، فهي إشهار للنصّ حتّى يثير المتلقّي بعنوان مغري لحدسه وفضوله فيقبل القارئ على قراءة النصّ.
- فالعنوان الخارجي للرواية توافّق مع مضمون متن الحكّي للعناوين الداخلية، فشعلا العجيلي تطرح أفكاراً كثيرة ومتنوّعة في روايتها لتدع القارئ يستخرج المعنى الخفيّ، المعنى الآخر للحكي في آن واحد، ما علاقة الصيف بالعدو؟.
- أول عنوان داخليّ اتّسم بـ: **جريمة صامت** والقارئ لهذا الفصل يرى أن هناك جريمة من خلال محتوى القصيدة تصف حكايات لميس مع عبود في زمنين؛ زمن النهاية و زمن البداية، نقول: "عبود مد ذراعه ليغلق النافذة المختبئة وراء ستارة قصيرة... أجفلتني حركته المبالغة رغم أنّه اقتربها بسلاسة سينمائية وذلك حرّك جذعه إلى الأمام قليلاً، لتتمكّن أصابعه من الوصول إلى حافة النافذة، لكنّ ذقنه نقرت أعلى جبيني... طفولتي البعيدة"¹⁶، وتضيف أيضاً: "اعتذر عبود عن ازعاجي وطواني مجدداً بين ذراعيه لأكمل نومي..."¹⁷، ثم تنقلنا إلى خيالها في حياتها عندما كانت صغيرة: "كنت يوم تزوّج خليل بشرى، في العاشرة، وعبود يكبرني بسنتين، وكنا نلعب كما في ليالي الصّيف معظمها مع أولاد الحارة حين وصلت الزّفة"¹⁸.
- فالمعنى الخفيّ للمعنى الجريمة في هذا الفصل للرواية اثنان، الأول قتل سنّ الصغر والثاني اعتقاد لميس وعبود أنّهما قتلا الجدّة كرمة في قولها: "لقد قتلنا جدّتي، أنا وعبود قتلنا جدّتي، قال الطبيب إنّها أصيبت بسكتة قلبية، وقلت لنفسي بسبب الخوف لا شكّ، نحن مجرمان، أنا مجرمة قتلّت جدّتي التي ربّنتي، إنّها لحمي ودمي! كانت تتناديني بحبيبتي، وروحي، ونظر عيني! و تسبّبت لأمي بحزن كبير،

أذاها إلى الأبد، ولم أسامح نفسي عليه يوما، و لم يقلّ أسفي من الزمن، وكنت خلال السنوات كلها التي عشناها بعد جدتي كلما وجدت أمي واجمة، تذكّرت جريمتي وانطويت"¹⁹.

وجاء العنوان الثاني للفصل ب: **سجل عائلي**، ويبدو أنّ هذا العنوان قدّم وظيفة إغرائية، لأنّه لفت انتباه القارئ من خلال الرواية حول لميس وعائلتها في الرقة وماضي الجدّة كرمة تتحدّث: "كانت جدتي راقصة في فرقة (بديعة مصابني) الاستعراضية الشهيرة"²⁰، ثمّ تروي زواج الجدّة كرمة بالآغا قائلة: "خرجت جدتي بملء إرادتها من ذلك العالم الصاخب الملّون، وركبت سيّارة البونتياك الزرقاء باتجاه الرقة، بلدة صغيرة وبعيدة وتغطّ في ظلام دامس... وجدت كرمة في الآغا إبراهيم ذلك العلويّ المحير، المعايير التي فقدتها بغياب أبيها جميعا الثراء والأصل والوسامة والحنان... عاشت معه سعيدة... حماها جدي من فكرة العار التي تصم الرقصات وتصير في البلدات الصغيرة، مثل الرقة، سلسلة من الحكايات الأماسي المسلية"²¹.

وتكمل حديثا عن مارية وصافية وقصّة حبهما مع أزواجهما: "تزوجت في عمر السادسة عشر من عمرها بعد قصّة حبّ مع أحد أبناء عمومتها، وأنجبت عشرة، سبعة أولاد وثلاث بنات..."²²، وعليه ضحكت العمّة صافية ضحكة هادئة، وأخذت دورها في استحضار ذكريات الحبّ، حبّ زوجها حسن²³، فدلالة عنوان سجلّ عائليّ تيمّنه حياة عائليّة وكيف تعرفوا على بعضهم البعض وعن زواجهم فالجدّة كرمة تروي حكايات لثلاثة أجيال، يحكمها الحبّ والتفاهم وتكوين عائلة مستمرة...

بينما عنونت الفصل الثالث في متن الرواية ب: **رائحة المهجر**، هذا العنوان يحمل للقارئ الحيرة والتساؤل؛ ماهي رائحة المهجر؟ وما معناها؟ إنّ حالة التساؤل هذه تكون في بداية الأمر لا أكثر، فأثناء القراءة لمحتوى العنوان نقرب من سرد وقائع واقعية مؤلمة حيث تعرف لميس "أنّ أمّها كانت تحبّ عمّها فارس، كان بينهما وبين عمي فارس قصّة حبّ مغيبّة"²⁴، لكنّه يخونها واختار امرأة استطاع أن تطلق رجولته فتزوّجها وسافر معها إلى اليونان²⁵، وتكمل أيضا في قولها: "أعتقد أنّها رائحة المهجر، رائحة تنتجها المرأة حين يستبدلها الرجل بأخرى"²⁶، وأصبحت نجوى: "متروكة من قبل رجلين شقيقتين، لكنّ جسدها ذوي، وصارت له رائحة غريبة، لم أعد بحاجة إلى صوت أو صورة لأميّز حضورها في مكان ما..."²⁷، فهذا الفصل يحمل عدة معاني خفية تشير إلى معنى الحبّ الصادق والكاذب ومعنى الانتقام بسكوت، وتكشف الخيانة الصوت والصورة، كل هذا جاء بعنوان رائحة المهجر.

والفصل الرابع موسوم ب: **ليالي المقطورة القديمة** وهنا توضح الروائية بعد قراءة مستوى العنوان الخارجي للرواية أنّ هناك تقاربا بين العنوان والرواية، حيث تضمّنت سرد وقائع حدثت في تلك المقطورة بين: "نيكولاس ولميس ونجوى... كانت هناك مقطورة قديمة أعاد ترميمها من جديد: استأجرها من كبير

المنطقة... ثم سَلَّمها لصاحب أفضل محلّ في المدينة الصناعيّة فرَغها وركَّب نوافذ جديدة وطلاها...²⁸ وليلاً: "كنا نستعدّ أمّي وأنا لمغادرة المقطورة ليلاً"²⁹، ومعنى هذا يشير إلى الاهتمام والحرص والاكتراث والاستكشاف والاستطلاع والتحري.

أمّا الفصل الخامس عنوانه: **يوم التفاحة**، وإشارة أكثر أنّ لونها الأحمر، هنا صورة طاغية بارزة للوظيفة الإغرائيّة كدليل على اعتماد الراوية على خطوة، وهي استفزاز القارئ، تجعله حائراً ما مقصدها بيوم التفاحة؟ والمعنى الخفيّ لهذا الفصل نجده في نهايته حينما تقول: "أخرج من جيب فانيست... فوق جلابيته تفاحة مثل الجوهرة صفراء لامعة لها عليه نقطة حمراء أخرجها بهدوء مثل جوهرة... منذ شهرين لم نرى فاكهة... قسمها إلى أربعة وأعطى كلّاً منّا قطعة جلسنا هو وأمه وأنا وأمّي... يقضم ربع تفاحته بصمت، لم تسمع أصوات القضم منذ وقت بعيد"³⁰، وهذا إشارة إلى معنى الحرمان، الاشتياق، الحنين، الهلع، الحرب، والاشتواء.

ورغم أنّ الروائيّة عنونت روايتها هذه بعنوان لافت ومشوّق ومغر لقراءة الرواية الصادرة في خضم لهيب أحداث الثورة السوريّة وسيطرة الأعداء والمحتلّين على سوريا، بدءاً من داعش وانتهاء بروسيا وأمريكا وإيران وتركيا، إلّا أنّنا حقّاً نلمس تطابقاً بين مضمونها وعنوانها الخارجيّ والداخليّ، فالروائيّة تتجاهل جميع الأعداء في الرواية باستثناء واحد، وهو نيكولاس الذي تتحدّث عن أفعاله في مدينة الرقة وقصة حصاره للمدينة، فتسرد لنا كل ذلك ببضعة صفحات.

لقد تألّمت الروائيّة وشعرت بالحزن ولكن ليس بسبب الثورة كما ادّعت في الرواية حين قالت: "مياه كثيرة مرّت تحت جسرّي الفرات القديم والجديد، وحلّ الخراب بسبب الثورة، وفوضاها والقصف المستمرّ لأماكن تجمع الفصائل التي تعددت"، فبدت وكأنّها تجهل أو تتجاهل المسبّب الحقيقيّ لكلّ هذا الدمار والقتل والتخريب المكشوف والظاهر، وربّما تتحامل على من قام بالثورة، ولم يكن يعنيه من كلّ ما حصل في سوريا إلّا تدمير جزء من الرقة وتهجير بعض سكانها، وتطرف داعش... فوعي الحكي لهذه الرواية تجعل القارئ له فضاء يلتبس فيه الحياة وطريقة عيش مجموع الناس في سوريا هناك الصمت خيانة، وأيضا كلّ الوطن العربيّ أي تاريخه.

خاتمة:

إنّ ما نستنتجه من هذه الدراسة حقّاً؛ أنّ الروائيّة تعبّر عن رؤيتها للواقع الاجتماعيّ والسياسيّ بحريّة تامّة دون أن يسأل أحد لماذا كانت رؤيتك للأحداث بهذا الشكل أو ذاك؟ أو أن يفرض عليها رأياً محدّداً؟ لكنّ الروائيّة تريد من القارئ استخراج كلّ نسق خفيّ لمعنى الحكي الموجد في دلالة عنوانها الخارجيّ والداخليّ، إذ المثقّف يجب أن يكون مسؤولاً تجاه قضايا شعبه ووطنه أخلاقياً وإنسانياً، لا

منفصلاً ولا مزوراً أو صامتا عما يمتّ للإنسان بصلة، إذ تصبح بذلك كلماته دون جدوى وذات مضمون فارغ، ولا بدّ لنا هنا من الإشارة أيضاً إلى أنّ روايتها ركّزت على الصّدق الفنّي والموضوعيّة والدقّة بل والتناسق والمتانة في حبك العلاقات ونسجها كون الرواية واقعاً مكتفياً مضاف إليه الفنّ إلا أنّ تصويرها للحراك الثوريّ السوريّ واضح منذ عام 2011 وحتى تاريخ كتابتها الرواية، أضف إلى ذلك معظم رؤاها المتعلقة بالحركة السياسيّة والاجتماعيّة، وكشف ضبابيّة موقفها من النظام السوريّ ومن الثورة التي لا تزال جذوتها متشابكة تحت رماد التآمر والتزوير والخيانة والقتل والألم الداخليّ والخارجيّ.

وفي الختام تعد رواية "صيف مع العدو" لشهلا العجيلي رواية تتجاوز الفصول الأربعة لتكون حياة عصرنا؛ رواية تتميز بفهم صاحبيتها للأدب والبشر والتاريخ، وبناء العمل الفني الذي لا شك بذلت فيه الكثير من الجهد، كل هذا لتحريك وعي القارئ والنهوض به إلى مستقبل واع مثقّف كاشف للمستور وفتاح لباب المعرفة، وهكذا كان السرد في رواية "صيف مع العدو" معنياً بإنتاج الموت أكثر من عنايته بإنتاج الحياة، سواء أكان هذا الموت تقديرية أم متحققة.

الهوامش:

- ¹ ينظر: سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971م، ص111.
- ² ينظر: سمير خليل، النقد الثقافي في الدراسات النقدية العربية، مجلة الأفاق العربية، 2011، ص13-14.
- ³ عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز العربي الثقافي، بيروت، ط1، 2012م، ص31.
- ⁴ ينظر: نقلا عن: عليّة النجار، الأنساق المضمرّة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، مجلة كلية التربية السياسية، ع83، جامعة بغداد، 2011، ص04.
- ⁵ ينظر: حنفاوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن المنطلقات المرجعيّات المنهجيات، دار العلوم العربية، بيروت، 2007م، ط1، ص15.
- ⁶ ينظر: عليّة النجار، الأنساق المضمرّة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، 2011، ص10.
- ⁷ شهلا العجيلي، صيف مع العدو، ص57.
- ⁸ شهلا العجيلي، صيف مع العدو، ص104.
- ⁹ ينظر: المصدر نفسه، ص111-112.
- ¹⁰ يُنظر: المصدر نفسه، ص114-115.
- ¹¹ المصدر نفسه، ص128.
- ¹² المصدر نفسه، ص122.
- ¹³ ينظر: المصدر نفسه، ص122.
- ¹⁴ ينظر: المصدر نفسه، ص213.

- 15 المصدر نفسه، ص 11.
- 16 المصدر نفسه، ص 13.
- 17 المصدر نفسه، ص 14.
- 18 المصدر نفسه، ص 40.
- 19 المصدر نفسه، ص 57.
- 20 المصدر نفسه، ص 66-67.
- 21 المصدر نفسه، ص 76.
- 22 ينظر: المصدر نفسه، ص 78-79.
- 23 المصدر نفسه، ص 96.
- 24 المصدر نفسه، ص 97.
- 25 المصدر نفسه، ص 105.
- 26 المصدر نفسه، ص 104.
- 27 المصدر نفسه، ص 115-116.
- 28 المصدر نفسه، ص 117.
- 29 المصدر نفسه، ص 210.
- 30 المصدر نفسه، ص 210.