

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية ٧٠٣/٢٠٠٠/د

رقم التصنيف الدولي ISSN 1605-9522

البحر



قواعد النشر والتوثيق في المجلة

١. أن لا يزيد حجم البحث عن (٢٥) صفحة (٧٥٠٠) سبعة آلاف وخمسمائة كلمة.
٢. أن لا يكون سبق نشره، أو أرسل إلى مجلة اخرى، وأن يرفق الباحث إقراراً خطياً بذلك.
٣. أن يراعى في البحث ما يلي:
 - الأخذ بالاصول العلمية إحاطة، واستقصاء، وخطوات بحث، والحرص على التوثيق وحسن استخدام المصادر والمراجع.
 - كتابة البحث بلغة سليمة، والعناية بما يلحق به من خصوصيات الضبط، أو الرسم، أو الاشكال.
 - يزود الباحث هيئة التحرير بثلاث نسخ من بحثه مكتوبة على الآلة الكاتبة.
 - يرفق بالبحث ملخص في حدود (٢٠٠) كلمة باللغة التي كتب بها، وآخر باللغة الثانية التي تعنى بها المجلة
 - تدوين التعليقات والحواشي والمصادر والمراجع في آخر البحث.
٤. تخضع البحوث للتحكيم من قبل أساتذة مختصين في الجامعات ومراكز البحوث.
٥. يبلغ الباحث بنتيجة التحكيم خلال ثلاثة أشهر من تاريخ وصول البحث للمجلة، وبموعد النشر إن أجاز البحث من قبل المحكمين.
٦. يزود الباحث بنسخة واحدة من العدد الذي نشر فيه بحثه، وبعشرين فصلاً (مستلة) من بحثه.
٧. أن يلتزم الباحث بأصول التوثيق المعتمدة في المجلة على النحو التالي:
 - تدوين الاحالات المرجعية في نهاية البحث مسلسلة بأرقام تبدأ من الرقم (١)، وتشمل عندما ترد أول مرة: إسم المؤلف كاملاً، والمترجم أو المحقق إن وجد، وعنوان الكتاب أو البحث، والطبعة، ومكان النشر، والناشر، وسنة النشر، والجزء أو المجلد إن كان المرجع كتاباً، وعدد المجلة وتاريخها إن كان المرجع مجلة، ورقم الصفحة.
 - ترتب المعلومات البيلوغرافية إن كان المرجع كتاباً على النحو التالي: المؤلف بدءاً بالإسم الاول فالعائلة او الشهرة، ويليه فاصلة. إسم الكتاب بارزاً بالحرف الأسود متبوعاً بفاصلة. اسم المترجم أو المحقق إن وجد. معلومات النشر، محصورة بين قوسين، على التوالي: مكان النشر متبوعاً بنقطتين، الناشر متبوعاً بفاصلة، سنة النشر، ويلي القوس الأخير فاصلة يتبعها رقم الصفحة.
 - ترتب هذه المعلومات إن كان المرجع مجلة على النحو التالي: المؤلف متبوعاً بفاصلة، عنوان البحث بسين علامتي تنصيص متبوعاً بفاصلة. إسم المجلة بارزاً بالحرف الاسود، عدد المجلة متبوعاً بتاريخها بين قوسين ففاصلة فرقم الصفحة.
 - اذا تكرر ذكر المرجع في حاشيتين متتاليتين دون أن يكون بينهما فاصل، توثق الحاشية بذكر: المرجع نفسه (أو نفسه) بالحرف الأسود متبوعاً بفاصلة فرقم الصفحة. أما إذا كانت الصفحة نفسها من المصدر نفسه، فيذكر الموقع نفسه بالحرف الأسود.
- وإذا تكرر ذكر المرجع في غير حاشية وكان يفصل بين كل حاشية وأخرى مرجع آخر مختلف، توثق الحاشية بذكر اسم المؤلف متبوعاً بفاصلة، فعبارة المرجع المذكور بالحرف الأسود، ففاصلة، فرقم الصفحة.



محرم ١٤٢١ هـ / مارس ٢٠٠٠

المجلد ٤ / العدد ١

رئيس التحرير

أ.د. نزار الـريس

مساعد رئيس التحرير

د. علي حجاج

د. عصام سخنيـني

هيئة التحرير

أ.د. زهير محي الدين

د. راشد سلامة

د. نهال عميرة

د. أسامة علقم

د. رائد قاقيش

أمينة السر

هنادة المومني



المراسلات باسم رئيس التحرير

مجلة البصائر

جامعة البصرة

ص.ب (٩٦١٣٤٣)

عمان (١١١٩٦) - الأردن

الاشتراك السنوي في المجلة

١. الأردن

أ. للأفراد : (٥) خمسة دنانير أردنية

ب. للمؤسسات (١٠) عشرة دنانير أردنية

٢. الخارج :

أ. للأفراد : (١٠) عشرة دولارات أميركية

ب. للمؤسسات (٢٠) عشرون دولارا اميركيا

الصف والطباعة

دار المنهاج للنشر والتوزيع

تلفاكس: ٤٦٥٠٦٢٤ عمان

ترتيب المواد يخضع لاعتبارات فنية، ولا علاقة له بأي اعتبار آخر



المحتويات

- * كم بدت السماء قريبة : مقارنة عصرية د. أحمد الخطيب ٧
- * الرؤية الفنية في أعمال غسان كنفاني الروائية د. حسن عليان ٥٣
- * اتجاهات طلبة كليات الشريعة في جامعات د. محمد عابدين
- الضفة الغربية نحو الدراسة الشرعية د. إبراهيم عوض الله ١٠٥
- * إشكالية التحيز وأحكام القيمة في علم الاجتماع د. كلثم علي الغانم ١٣٣
- * تقويم استراتيجيات التنمية الاقتصادية والاجتماعية المصرية خلال الفترة ١٩٨٢ - ١٩٩٢ د. راشد سلامة ١٥٩
- * جدوى ومجالات تطبيق مفهوم دورة حياة المنتج على قطاع الخدمات - دراسة وصفية/ تحليلية د. بشير العلاق ٢٠٧
- * فهارس البصائر ٢٢٧



كم بدت السماء قريبة !!

مقاربة عصرية

د. أحمد موسى الخطيب

كلية الآداب - جامعة البتراء

ملخص

يدرس هذا البحث رواية الكاتبة العراقية بتول الخضيرى " كم بدت السماء قريبة !! " في محاولة لاستجلاء ما تحقق فيها من جماليات الرواية العصرية على مستوى التشكيل والرؤية . فيتناول خطابات السرد الرئيسية من تتابع ، وتداخل ، وتواز ، بالإضافة إلى تعدد أصوات الراوي ، وأثر ذلك على لغة الرواية ، ودوره في تعدد الضمائر في لغة السرد . كما يتناول تداخل الأنواع في الرواية ، مثل : السيرة الذاتية ، والشعر ، والفن التشكيلي ، وفن الباليه ، وفن السينما . كما يدرس البحث كيفية رسمها لشخصياتها الروائية ، وكيف وظفت هذا كله ، من خلال رؤية شمولية ، للتعبير عن مجموعة من قضايا الواقع وهمومه الملحة ، وذلك عبر أفق روائي يتسع لهموم إنسان العصر المتمثلة في : قلقه ، وغربته ، واضطرابه ، وخوائه الروحي .

Kam badat assama' qareeba!
(literally : How close the sky seemed to be !!)
A modern Perspective Study

Ahmad Al-Khateeb
Faculty of Arts
The University of Petra

Abstract

This paper critically reviews *Kam badat assama' qareeba!* (literally : How close the sky seemed to be !!) a novel written by Batoul alKhudairi, an Iraqi woman writer. The paper attempts to investigate modern aesthetics in the novel in terms of form and vision: narrative discourse in its sequencing, inter-connection, and parallelism, diverse story-teller voices and its impact on the language of the novel; genre overlap in autobiography, poetry, formative art, ballet and cinema. In the novel approach to characterization, and its expression in real-life issues seen from a modern perspective are also discussed.

سيتناول هذا البحث بالدراسة رواية الكاتبة العراقية بتول الخضيرى (كم بدت السماء قريبة!!)^(١). في محاولة لاستجلاء ما تحقق فيها من جماليات الرواية الحديثة. وإن كانت هذه أول تجربة لها على طريق الإبداع الروائي، إلا أنها استطاعت أن تحقق فيها جملة من ملامح الرواية العصرية، استحقت أن تلفت الأنظار إلى موهبة جديدة تمضي بخطوات وثيقة على هذا الطريق الصعب، تنم عن وعي ودراية بآفاق الرواية الجديدة.

التشكيل

(١) البنية السردية:-

لقد استوعبت هذه الرواية في إطار بنيتها خطابات السرد الرئيسية، وهي: التابع، والتداخل، والتوازي.

- السابع:

ونعني بالتابع توالي المشاهد المركزية وفق ترتيب زمني في إطار تصور محدد، وهذا التصور الذي ينظم حركة المشاهد في تدفقها وتواليها يشكل خط السرد الرئيسي^(٢).

فالرواية تبدأ -خلال عملية استرجاع بطيئة- من لحظة دخول بطلة الرواية إلى المدرسة طفلة صغيرة، مروراً بعلاقتها بصديقتها "خدوجة" والأولاد في قرية الزعفرانية، ثم انتقالها مع الأسرة إلى بغداد، ذلك الانتقال الذي رافق تنامي وعيها، وإحساسها بنضجها المبكر، ثم وفاة والدها وتصفية مشروعه، يلي ذلك مرافقتها لوالدها للعلاج في لندن بعد إصابتها بسرطان الثدي، وحتى وفاة والدها هناك، ودخولها في دوامة الغربة، والوحدة، والضياع، وقد بلغت عامها الثلاثين.

وخلال هذا كله تعرض لمجموعة من التجارب، لعل أهمها تلك العلاقة المتوترة بين والدها العراقي المتمرس خلف عاداته، وتقاليده، وشرقيته، وبين والدتها الإنجليزية التي لم تتنازل عن مفردة واحدة مما ألفته في حياتها بلندن، بعد أن أصيبت بحياة الأمل حين وجدت أن الشرق ليس - كما تصوره أو زين لها قبل الزواج - أسطورياً ساحراً. وبين هذين العالمين المختلفين إلى درجة التناقض الحاد، ولم يستطع أحدهما أن ينفسي الآخر، عاشت طفولتها، وسنوات مراهقتها، حتى وفاة والدها المبكرة الفاجعة.

ولعل من أهم تلك التجارب تعرّفها بالنحات سليم في بغداد، وبآرنو في لندن، ومع الأول عرفت الأمل، الذي سرعان ما اغتالته ظروف الحرب، ومع الثاني عرفت الحمل، والذي أجهضته بعد أن اكتشفت أن آرنو صورة لواقع زائف هناك. هذا بالإضافة إلى نشوب حربي الخليج: الأولى والثانية.

ولا يعني هذا أن التابع للمشاهد المركزية في الرواية قد استأثر بألية السرد دون أن يفسح للتقنيات الأخرى، مثل التداخل، والتوازي، لتشكيل معها بنية هذا العمل المكتملة. كما أن هذا التنوع في تقنيات السرد لم يحل دون تراكم مكونات المادة السردية وفق منطق السببية بين المقدمات والنتائج. فعلاقة الأب والأم المحكومة بتناقضات ثقافتين استمرت فاترة واهية، وأقرب ما تكون إلى الانفصال منها إلى حياة زوجية حقيقية. وانتهت الأم إلى الغربة في العراق ولندن، فهي تقول بعد عودتها إلى موطنها "لم أعد أنتمي إلى هنا، عندما غادرت انكلترا حينها، وقررت أن أحاول الانتماء إلى الشرق، لكن لم أنجح في انتمائي إلى الشرق رغم كل محاولاتي. الآن وقد عدت ثانية، أجدني لا أستطيع الانتماء من جديد إلى موطني الأصلي"^(٣). كما أن علاقة الأم بالطفلة (بطلة الرواية) لم تقم على حب حقيقي، لذا كانت أقرب إلى أييها منها، كما أن الابنة كانت مطالبة باسترضاء ثقافتين مختلفتين، فلم تغلح في الولاء لأي

منهما، فهي تقول لصديقها آرنو في لندن " لست من هنا ولا من هناك، هذه هي المشكلة" (٤).

كما يمكن تلمس هذا المنطق السببي في مصائر الأبطال جميعاً، وهي مصائر درامية كارثية، فحيناً تكون بالموت، كما حدث للطفلة خدوجة في ظل فقرها، وغياب الوعي والرعاية الطبية. ومثلما حدث للأب المجهد في العمل، المتألم لفشل حياته الزوجية، وإحساسه بعدم إخلاص زوجته له. وكما حدث للأم التي تكاد تقتلها الغربة والفشل، وخيانتها لزوجها، والتي انتهت فريسة لمرض قاتل.

وحيناً آخر تنتهي حياة الأبطال بموت من نوع آخر، وذلك حين تضيع أحلامهم، وتبخر مشاريع حياتهم، كما حدث مع مدربة الباليه وتلاميذها، وبخاصة فاروق وأحمد. وكما آلت إلية حياة النحات سليم. فقد كانت ظروف الحرب وتداعياتها هي السبب في فشلهم وغيابهم.

التداخل:

لم يستأثر التابع الأفقي للمشاهد المركزية في الرواية بتقنية السرد وحده، فلم تدخر الكاتبة جهداً في توظيف صنوف التداخل، التي تضمن لها تناثر مكونات السرد في الزمن. فالرواية المعاصرة تزداد بساطة كل يوم نتيجة كراهيتها للحبكات المعقدة الزائفة. ويذهب سكوت " أن الرواية تكتسب قدراً أكبر من الصدق إذا كتبت دون التماسك المخطط له ببراعة في الحكمة" (٥). وعلى هذا حلت التشكيلات

(Formations) محل الشكل (Form) في الرواية الجديدة (٦).

لقد تعددت صنوف التداخل في روايتها، مثل: تيار الوعي، والمونولوج، والأحلام، والاستدعاء من الذاكرة، والرسائل، والبيانات والتقارير، والبلاغات العسكرية.

وقد خلط بعض الدارسين بين تكنيك المونولوج الداخلي، وبين تيار الوعي، أو تيار الفكر، أو تيار الحياة الباطنية^(٧). لكن الاتجاه السائد اليوم هو أن تيار الوعي ليس اسماً لتكنيك ما، بل اسماً لنوع أدبي. أما تكنيك المونولوج الداخلي، في بعض توظيفاته، فهو أحد التكنيكات التي تستعملها رواية تيار الوعي^(٨).

والرواية موضوع الدراسة ينطبق عليها جانب مهم من معايير رواية تيار الوعي، وذلك في تجردها من الزوائد الاجتماعية والتاريخية، وتخلصها من التشبث بالأحداث الكبيرة والأبعاد البارزة التي تشكل المجتمع، مثل حربي الخليج الأول والثانية، لكنها تقدمها بطريقة غير مباشرة من خلال تقنية التوازي، وتراسل الخارج والداخل. فهي ليست أكثر من مدخل إلى الأحداث الداخلية، لتؤكد على استلاب الشخصيات وغربتها. هذا بالإضافة إلى انشغالها ببعض الأشياء الصغيرة والأمور الهامشية التي لها حضور عميق في وجدان بطلتها المحورية، وبخاصة في علاقتها "بجدوجة" في الفصلين الأولين^(٩).

ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نطلق عليها رواية تيار وعي، لأن القصة من هذا النوع لا تقرأ على أنها أحداث متسلسلة زمنياً، بل سلسلة غير متجانسة من المدرجات.. والكاتب يحاول دوماً أن يوهنا بأننا نجرب بأنفسنا ما يحدث هناك، كمل يطلب منا أثناء ذلك أن ننظر إلى شتيت من الأشياء الطارئة الغريبة، وكأننا في حلم من أحلامنا، حيث تحدث المستحيلات وغير المعقولات^(١٠) لذلك فإن القصة الباطنية كثيراً ما توحى بأنها مضطربة^(١١). ففي هذه الرواية -على الرغم من استخدام صنوف

التداخل بهدف المراجعة في الزمن- يمكن ملاحظة التتابع الأفقي للمشاهد المركزية في إطار تسلسل زمني مجدول مع مستويات من الزمن الأخرى، يبدأ من ذهاب بطلة الرواية إلى المدرسة طفلة صغيرة، وحتى تخرجها في الجامعة، واستقرارها في لندن بعد وفاة والدتها، ولها من العمر ثلاثون عاماً.

وبالإضافة إلى أسلوب تيار الوعي، ودوره في التعبير عن الراوي الداخلي، سعياً إلى مزيد من الاتجاه نحو جوانب أوسع، كما هو الحال عند كتاب الرواية الجديدة، فهناك تكتيك المونولوج الداخلي (الحوار الباطني).

ويقصد به تلك التقنية التي تقدم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات الذهنية بداخلها دون أن تنطق بها الشخصية في كلام مجهور، في اللحظة التي توجد تلك الأفكار أو العمليات في مستوى الوعي، ودون أن تفترض تلك الشخصية أو تتوقع وجود سامع على الإطلاق، ويمكن أن يقدم المونولوج مادة الوعي بترتيب غير منطقي (١٢).

وينهض الحوار الداخلي بالعديد من الوظائف في الرواية الجديدة. فحيناً يأتي عند بتول الخضري موازياً للأحداث الخارجية، منعكساً عنها، كما حدث في تفكيرها بالنحات سليم إبان حرب الخليج الأولى "كيف سأحتفل بأجواء علاقتي بأول رجل يكبرني عشر سنوات، ولا يوجد وقت للأسئلة؟ هل يوجد وقت لعلاقة تحت الدوي؟! كيف نبني وسط أشياء تخرب. إنسان بعد آخر يسقط. الأبنية وبيوت الأهالي. الزمن يسقط. هل سيأخذ يدي بين يديه المتورمتين" (الرواية ص ١٣٦). وتشفع هذا المونولوج -الذي يكشف عن صراعها النفسي، وموقفها من الحرب، وما جرّته على موطنها من ويلات- ببيان عسكري من الإذاعة.

ومثل هذا الحوار في كشفه للبعد النفسي للشخصية، ولصراعها الداخلي الذي يأتي موازياً لما يحدث في الخارج، مع وضوح التطور الذي طرأ على الشخصية -ذلك

الحوار الذي ارتبط بلحظة لقاءها الحاسم مع سليم في بيته "رأسي يدور. أول رجل. عشر سنوات. خائفة أنا وحذرة. لا! المقولة تؤكد أن الحذر والفضول لا يأكلان من صحن واحد. يجب أن أقرر، هل أنا حذرة أم هل أنا فضولية؟ الحرب في الخارج. نحن في الداخل. لا وقت للتعرف البطيء. لماذا أكرر كلماته؟ أين كلماتي؟ هل أغلقت باب الشقة خلفي؟ لدينا ساعة واحدة فقط. يرغب في زيارة والدته هذا المساء... (الرواية ص ١٣٧).

ويلاحظ الدارس كثافة اللغة، واختصار الجمل، واحتشاد الحوار بالأسئلة. وقد جاء هذا متسقاً مع حركة النفس وإيقاعها المتسارع، وهي تتخذ قراراً مصيرياً، وتنتقل من وعي إلي وعي. وقد ساعد هذا المتلقي على ملاحظة أثر الحدث الخارجي في تشكيل العالم النفسي الداخلي للشخصية.

وقد يأتي الحوار الداخلي عندها لرصد التطور الذي يطرأ على وعي الشخصية. ونلاحظ ذلك في نهاية الفصل الأول. وهي تتحدث عن طفولتها مع خدوجة "أفكر. الربيع في مزرعة المشمش، لولاه لكانت طفولتي مع خدوجة ترايبية كلها. ليس فقط بسبب العواصف الرملية التي كانت تهجم صيفاً وأنا معها أثناء العطلة، لكن أكثر لون يحضر حين أذكرها هو لون التراب. مياه النهر الطينية، أوحال السواقي، بيوت اللبن المرقع بالقش.. (الرواية، ص ٣٤).

وقد يعكس المنولوج عندها بعداً نفسياً للشخصية، تصور فيه هواجس الوحدة، وما يتصل بها من قلق وخوف يتنامى ويكبر ليصبح كابوساً مفرعاً (الرواية: ص ٦٩).

كما وظفت الكاتبة تقنية الأحلام والكوابيس لمزيد من الإضاءة الداخلية للشخصية المحورية، ولتكريس منحى التشكيلات في بناء روايتها،

تخلصاً من الحبكة التقليدية المعقدة، وذلك لما لهذه التقنية من قدرة على العصف بالزمان والمكان.

فحيناً يأتي الحلم عندها تحقيقاً لرغبتها في كسر حدة حلقات الغربة التي استحكمت حولها في لندن، وذلك حين تفاقم مرض والدتها في خطّ مواز لتردي الأوضاع في موطنها، فيأتي الحلم ختاماً للفصل الثامن، لينقلها إلى عالمها الجميل في بغداد (الرواية، ص ١٨٩).

وحيناً يأتي الحلم قريباً من عالم الكوايبس، فينهض بدور مهم في التعبير عن مشاعر الكره التي تكنّها (لميلي) صديقة أمها، وأخت (ديفيد) عشيق أمها (الرواية، ص ٤٨)، ويلاحظ في هذا الحلم كيف تعاورت تيار السرد الضمائر الثلاثة (المتكلم، والغائب، والمخاطب).

ونجدها تستخدم تقنية الحلم إمعاناً في تناثر مكونات السرد في الزمن، فنراها تنتقل من بيان عسكري، إلى رسالة من صديقتها، إلى صوت المحلل السياسي، الذي استدعى حديثه عن الأطفال الأسرى مخزون ذاكرتها في صورة حلمية، التقت فيها الصغير "حسن الملعون"، وهو يرقص بشيئه الصغير وقد نبع فجأة تحت دشاشته، وقد سألته عن صديقة طفولتها "خدوجة"، ونلاحظ فيه مراوحتها بين ضمير المتكلم وضمير الغائب (الرواية، ص ١٣٤).

وقد يتداخل عندها الحلمى والكابوسى معاً، مؤدياً وظيفة الحلم السابق. فهو كابوس مفزع يبدأ بعد قراءة رسالة مخيفة من صديقتها ببغداد، وأقل ما جاء فيها أنّ النساء هناك يرددن: يا رب الستر في الموت.. الستر في الموت. فتدخل في حلمها الكابوسى لتخرج منه إلى واقع مفزع، فأمرها تصرح لسقوط شعرها نتيجة للعلاج الكيمايى (الرواية ص ١٨٩) وهكذا يتداخل الحلمى بالكابوسى بالواقعى.

وتمثل تقنية الاسترجاع أو الاستدعاء من الذاكرة جزءاً مهماً في الرواية الجديدة، يحقق لها تلك الحركة التماوجية في الزمن، بالإضافة إلى ما نهضت به في هذا السبيل التقنيات التي سلف الحديث عنها.

ففي الوقت الذي يحرص فيه الكاتب على رصد المسار الأفقي للحدث الروائي، يستدعي الماضي باستمرار في إطار التقنية الحديثة، التي تنظر إلى الزمن بوصفه لحظة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي مناسباً في تيار الحاضر وفي غير نظام. وهذا يرتبط بالحياة الداخلية للشخصية" (١٣).

فالملاحظ أن التذكّر عند بتول الخضير يبدأ من خلال كلمة تسمعها (الرواية ص ١٤٣)، أو من خلال مشاهدة شخص ما (الرواية ص ١٠٩)، أو من خلال موقف معين (الرواية ص ٦٤، ١٢٠، ١١٥).

وقد كان تركيزها في استخدامه يتمحور على الرغبة في الانتقال بتيار الزمن من الحاضر إلى الماضي، فالعودة إلى الحاضر، من خلال تلك الاختراقات المفاجئة، التي تجرد سير الحدث، "وهو تجميد يكشف ويفسر ويضيء" (١٤) وبخاصة عندما يطول مشهد التذكر (الرواية ص ١٢٠). وقد تنقلنا بهذه التقنية من الزمن الحاضر إلى المستقبل، ثم تعود بنا إلى الماضي فالحاضر (الرواية ص ٦٩). وربما دفعتها تقنية التماوج بالزمن إلى العودة إلى الماضي، ثم المضي إلى زمن غائم ممتد (الرواية ص ١٢٠). فبعد أن استدعت منحوتات سليم في مرسمه أحداث الأمس المرتبطة بمعارك الجبهة في ديزفول-الشوش، خرجت من هذه إلى تأمل المنحوتات في المرسم ووصفها، فهي لم تعد إلى الزمن الحاضر، وإن كانت المنحوتات تعبيراً عن هم الراهن، فلجأت إلى تقنية التراسل مع الفن التشكيلي على امتداد ثلاث صفحات. وزمن الفن - كما نعلم - زمن ممتد، لا ينتمي على نحو حاسم إلى واحد من الأزمنة الثلاثة "القطعة الأولى

كانت لوليد حديث بالحجم الطبيعي. يمتد من بطنه جبل سري، يربطه بمشيمة منحوتة على شكل خوذة حرب. القطعة الثانية كانت لأم ترضع طفلها. بدلاً من تكورات هديها الأملسين، توجد خوذتان خاكيان بمثابة الصدر المرضع "...

وإذا كان الاسترجاع قد جاء هنا متداخلاً مع الفن التشكيلي، فنجده في مواضع أخرى يأتي ملتجماً مع الحلم (الرواية ص ١٤٣). كما نجد متآزراً مع تيار الوعي والمونولوج الداخلي (الرواية ص ٦٩). كل هذا من أجل إضاءة أكثر لعالم الشخصية المحورية من الداخل، ولتنشر مكونات السرد في الرواية في سلسلة من التشكيلات، تمرّداً على البيئة الكلاسيكية المحكمة.

وتقنية الرسائل ليست جديدة في الرواية العربية "فقد يستعين الكاتب أحياناً بأسلوب (الرسالة) ليكتب به القصة كلها أو جزءاً منها، من أجل أن يوهم القارئ أن ما يقصه قد حدث بالفعل" (١٥) ولكن بتول الخضيرى توظف هذه التقنية منذ بداية الفصل الرابع تكريساً لمنحها في التفكيك المدروس لبناء روايتها، محاولة المزج بين العديد من الأصوات الساردة، حتى لا يظل صوت الروائي، الذي يؤدي في الوقت نفسه دور الشخصية الرئيسية، هو الصوت الوحيد المهيمن، فنجدها تخلي المكان لوسيط آخر مثل الرسائل، والبيانات والبلاغات والتقارير العسكرية، ونشرات الأخبار والأناشيد والأغاني الوطنية.

وقد عرضت علينا ضمن تيار السرد رسائل من شخصيتين ثانويتين مهمتين في الرواية، الأولى شخصية حبیبها النحات سليم، والثانية مدربة الباليه (المدام). وقد نهضت رسائلهما بدور مهم في إضاءة نفسيهما من الداخل،

بالإضافة إلى دورها في تعرية الواقع وإدائته، ودورها في تقنية التوازي التي اعتمدت عليها كثيراً في بناء روايتها.

وكما كان يأتي التذکر اختراقاً لزمن السرد ومكان الحدث، كذلك جاءت تلك الرسائل متجاوزة أو متداخلة مع تقنيات أخرى، إمعاناً في تفتيت الحدث، وتماوج الزمن والانتقال من مكان إلى آخر.

فرسالة سليم الثانية جاءت بعد بيان عسكري، وقبل حديث المحلل العسكري، الذي يلاحقها كالكابوس، وبعد حديث المحلل العسكري حُلْم واستدعاء من الذاكرة. وهي رسالة تبدو قصيرة، لكنها غاية في الكثافة والدلالة على استلاب الفنان وإحباطه، في أسلوب يفيض مرارة وسخرية، "... فأنا ما زلت في نعمة تنفيذ مناضد عسكرية، دون نقاش. لكن إشاعة أهل القلم تقول إنهم سيوكلون إلي مهمة نقل جثث إلى المدينة" (الرواية ص ١٤٢). وتطول رسالته الثالثة إليها (الرواية ص ١٤٣)، والتي تقطع قراءتها بالرد على مكالمة هاتفية من (المدام)، ويبدو أن الطول كان مقصوداً؛ لأن الأزمة التي تشكلت في الرسالة السابقة آذنت بانفجار في الرسالة التالية، التي أوّمت إلى موت (الفنان) بداخله، ونمت عن احتمال إجهاض علاقته بها، فهو لم يعد صالحاً للفن ولا للحياة. لذا جاءت رسالته الرابعة والأخيرة ضمن منظومة من النهايات لكثير من الأحداث المهمة، اختتمت بها الفصل الخامس من روايتها، ومنها أنه قد سافر إلى الشمال حيث أهله، وأنه يخطر لها صراحة بطي ما بينهما من علاقة: "حلقي يا صغيرتي، فهذا هو وقتك. أما أنا فسأبقى. سأملك في مكان تعلمت فيه كل فنون قتل الوقت ... اعبري إلى هناك. ارحلي بعيداً .. طوّفي في البلاد . انجني ... لعلك تجدين تسوية عادلة مع النفس" (الرواية ص ١٥١).

وبلغت رسائل المدام إليها خمساً، امتازت بطولها، وتركيزها على وصف ما تغفله وسائل الإعلام من حياة العراقيين في ظل حرب الخليج الثانية. وقد افتعلت بتول هذه التقنية لتقييم حالة من التواصل والتراسل بين مكائها في لندن بعد سفرها لعلاج والدتها هناك، وبين موطنها في العراق، ونجحت في هذا الجزء من روايتها في توظيف الرسائل لإحكام تقنية التوازي بين تفاقم مرض الأم، واستفحال السرطان في جسدها، وإخفاق العلاج الكيميائي، وغرق البطلة في حالة من الغربة والإحباط، وبين تردي الأوضاع في موطنها على نحو دراماتيكي مثير للفرع والجنون: "انفجار سيارات بالجملة .. شاب يبحث عن أصابعه وسط الركام. كلب يحمل إحدى قوائمه بين فكّيه. أكثر الناس يتساقطون بسبب سكتة قلبية من الهلع الدائر" (الرواية ص ١٦٨).

ورسائلها الأخرى لا تقل عن هذه في تصويرها الفنتازي لواقع الحياة العراقية في ظل الحرب والحصار من بعدها^(١٦). وليس هناك أمرّ وأقسى من تلك العبارة التي ختمت بها روايتها، واستشهدت بها من آخر مكالمة للمدام "نحن نأكل الخرا بالإبرة، لا الأبرة تشيل، ولا الخرا يخلص".

ولا تقل التقارير، والبلاغات، والبيانات العسكرية، ونشرات الأخبار^(١٧)، والأناشيد، والأغاني الوطنية^(١٨) عن التقنيات السابقة في تعدد الأصوات الساردة، وفي مرواحة الزمان والمكان، وفي تحقيق تلك البنية المفككة المحسوبة القائمة على مجموعة من التشكيلات. وهناك فرق كبير بين التفكك عند جيل الرواد، فهو تفكك يدل على عدم الخيرة، أما التفكيك عند الجيل المعاصر "إنما هو تفكيك مقصود محسوب، يعكس مجتمعا قلقاً مزدحماً بالناس والأحداث والأنباء المتضاربة، التي تؤدي إلى انفعالات متناقضة في اللحظة

الواحدة" (١٩) ولا نستطيع أن نغفل أثر ما يقع من تطورات أدبية وفنية في الغرب، بالإضافة إلى محاولة هذا الجيل للتمرد على الأشكال الأدبية السابقة إثباتاً لوجوده (٢٠).

هكذا استطاعت بتول أن تؤكد لنا أنه لا تنقصها الخبرة ولا موهبة التركيب، حين استطاعت أن توظف هذه التشكيلات من خلال رؤيتها الموحدة، لتقدم بالتالي رواية متقنة. وهذه سمة الصنعة الممتازة "ألا يكون هناك شيء تافه إن لم يكن بالغ الضرورة" (٢١). ويبدو أن مهارتها قد خانتها حين شغلت نفسها - على امتداد بضع صفحات - بتصوير تفاصيل عزاء جارهم (أبو نضال)، وكان بإمكانها الاستغناء عن هذا التوثيق الفولكلوري دون أن ينال بناء الرواية أدنى خلل. (الرواية ص ٨٢-٨٦).

التوازي

كان التوازي أحد أنظمة السرد الرئيسية، التي اعتمدت عليها الكاتبة في بناء روايتها بالإضافة إلى التابع والتداخل، وفيه تتزامن المشاهد والعناصر الحكائية، مما يساعد على تفجير المفارقة، وإضاعة الموقف، ورسم الشخصيات من الداخل.

ونظراً لاعتمادها على أسلوب المقابلة والمقارنة في الفصول الأولى، متخذة منه سبيلاً لرسم عالم شخصياتها، وبخاصة شخصية كل من الأب والأم، لهذا نلاحظ غياب نظام التوازي فيها، فلا نكاد نظفر بنموذج منه إلا في نهاية الفصل الثالث (الرواية ص ٨٧).

أما في سائر الفصول فيصبح التوازي الخطاب السردي السائد، وبخاصة في الفصل الخامس، الذي افتتت فيه الكاتبة بتوظيف هذا النظام. وعلى امتداد تلك الفصول توظف الكاتبة إمكانات التوازي الفنية، حيث نراها تتجاوز مع التقنيات الأخرى، التي سبق الوقوف عندها. فنراها في مواضع عديدة تتخذ منها وسيلة لإضاءة عالم شخصياتها من الداخل: فضيق الأم بجياتها، وقلقها المتصاعد الذي بلغ مداه، وآذن بانفجار، يتوازي مع صوت طبول حرب الخليج الأولى، التي أخذت تتعالى من خلال البيانات العسكرية، وأوشكت على الانفجار بين لحظة وأخرى. وهكذا، ومن خلال جدلية الخارج والداخل، يصبح الخارج مجسداً للداخل، أو يصبح مرآة له. (الرواية ص ٩٢-٩٤).

ويتجلى التوازي عندها في تلك اللحظة التي دخلت فيها مرسوم صديقها سليم، فأخذت في تأمل منحوتاته، التي شككت في مجموعها إدانة للواقع الذي أفرزته الحرب، ويقطع لحظة التأمل تحليل عسكري مسموع يطوف بين القطع الفنية. عندئذ تقول لصديقها: المنحوتات تعبر عما يدور في الخارج، فيرد عليها: نعم، الخارج يقتل الداخل.

وإذا كان التوازي هنا قد أضاء الداخل، فقد كشف موقف الشخصية من الحرب أيضاً، وقدم رؤية تشاؤمية مفزعة لعبثية تلك الحرب. (الرواية ص. ١٢٢).

وينهض التوازي بدور مهم في تصوير صراع الداخل للبطل، وذلك حين التقت صديقها سليم في شقته لأول مرة، فجعلت من البيان العسكري الذي يهبط عليهم من شبك الشقة خطاً موازياً لما يمور في الداخل من

تساؤلات "نعم، فبعد أن وصلت الحرب إلى هذه المرحلة، لا يهم متى تنتهي
... (الرواية ص. ١٣٣).

وقد وظفت التوازي ثانية لموقف مشابه، حين التقت البطلة صديقها
في لقاء حاسم بشقته، لكنها مزجته في هذا الموضوع بتقنية المنولوج الداخلي
"... الحرب في الخارج، نحن في الداخل... (الرواية ص ١٣٧).

كما أسهم التوازي في إضاءة موقف بعض الشخصيات من الحرب.
ففي الفصل الرابع يتوازي تصاعد وتيرة الحرب مع إصرار معلمة الباليه (المدام)
وعنادها على تكوين فرقة للباليه على الرغم من الصعوبات البالغة التي
تواجهها. فهي بإصرارها تدين تلك الحرب واغتيالها لعناصر الجمال في الواقع،
وإشاعتها للقبح فيه.

وحين تطول الحرب، ويملّ الناس إيقاعها البطيء، تملّ فرقة الباليه
رقصاتها المكررة التي اجترتها هنا وهناك (الرواية ص. ١١٢).

وفي موقف آخر تصف الكاتبة صورة جندي بئس أسير، بدت على
شاشة التلفزيون، وقد تمزق جسده بين سيارتين تشده كل منهما في اتجاه
مخالف، ثم تنقلنا تَوّاً إلى صورة صديقها سليم، وقد جلس في الزاوية البعيدة
من بيته، وهو يبكي ويدخن بشراهة، بعد أن حطم نصف تماثيله، وحين
اقتربت منه قال لها: "في الماضي كنت أعرف في حياتي شعوراً، يسمونه إشراقه
الإبداع، أما الآن، فلا أجد غير دقائق انتعاش قصيرة في صراع مع الزمن يشبه
صحوة الموت (الرواية ص. ١٤٦).

وحيثما آخر توظّف التوازي لتفجير إحدى مفارقات روايتها. وذلك
حين قدمت لنا بياناً عسكرياً يتحدث عن انتصارات هائلة للقوات المسلحة،
لتجعل من هذا البيان خطأ موازياً لهزائم الأم ونحساتها: حيث فقدت الزوج،

والحبيب ديفيد، والصحة، والأمل. فأسلوب التوازي هنا أسهم بقوة في تفجير المفارقات. فالقراءة الحقيقية الصحيحة للبيان العسكري إنما تأتي من خلال الحدث الموازي له (الرواية ص. ١٤٠).

لقد قمنا بانتقاء بعض مواضع هذا الأسلوب السردي، لاعتماد الكاتبة عليه كثيراً في النصف الثاني من روايتها، فقد جعلت من رسائل المدام، وما حفلت به من أخبار واقع الحياة المتردي في العراق، خطأ موازياً لتدهور صحة الأم في لندن، ولتفاقم مرضها. فكأن الحرب والحصار سرطان يتغلغل كلَّ بَيِّ الوطن، ولن يتركه إلا جثة هامدة، تماماً مثل جسد الأم المتهالك تحت وطأة مرض السرطان (٢٢).

(٢) الراوي:

ويسلمنا الحديث عن تقنيات السرد إلى الحديث عن موقع الراوي، ولا يعني ذلك تحديد راوٍ بعينه، فهذه فرضية غير واردة في دراسة الرواية الحديثة، حيث لا يستأثر راوٍ معين برواية قصة ما "فالقصة الواحدة قد تحتوي على أكثر من نوع من الرواة، كما أن الراوي قد يتلون في داخل القصة الواحدة، فيبدل ثوبه من حين إلى آخر، فيبدو سافراً مرة، ويختفي مرة أخرى، ويتحدث بضمير المتكلم مرة، وبضمير الغائب مرة أخرى، وليست هناك أية ضوابط تحتم على الروائي أن يتخذ طريقة واحدة أو نمطاً واحداً، فلاكتفاء بصيغة روائية واحدة، أو المزج بين صيغتين أو أكثر مكفولة لحرية الكاتب ولأسلوبه في العرض" (٢٣).

وعلى امتداد روايتها بدا المنظور الذاتي هو العنصر الأبرز، مع الأخذ في الاعتبار أنه في نصف الرواية الأول كان العنصر السائد، نظراً لتساؤل

المسافة بين الراوي والشخصيات، وبخاصة شخصية البطل المحورية للرواية، لذا استأثر ضمير المتكلم بهذا الجزء، وغدت الرواية كأنها ضرب من السيرة الذاتية، حيث يصبح الراوي واحداً من الشخصيات، يمتزج موقعه بمواقعها، ويصبح الزمان الذي يتحدث فيه هو عينه زمانها الذي تتحرك خلاله "وفي الوقت الذي يتولى فيه الراوي فعل القصة فإنه يشارك الشخصيات في صناعة الأحداث، ويتزاحم معها في صراعها مع الزمان، أو يشهد هذا الصراع ويراه بعينه" (٢٤).

والراوي المشارك غالباً ما يروي الأحداث بضمير المتكلم، مما يكسب الرواية الثقة، والحرارة، والمصداقية، وروح الذاتية. وقد ينعكس ذلك على وصف الراوي لبعض المشاهد، فيأتي الوصف مشحوناً بالموقف النفسي المأزوم، ومحملاً بدلالات رمزية مهمة. ولنأخذ مثلاً وصفها للطفل الذي رآته في الكافتيريا بعد أن قررت إجهاض نفسها والتخلص من الجنين الذي يربطها بصديقها "آرنو"، حيث تقول: "حدث كل شيء بسرعة ونظام. انتظرت لمدة ساعة في الكافتيريا. أرقب طفلاً يلهو بقدرح شراب فاتح يغمس فيه البسكوت. تتكسر البسكوتات في يده، تغوص على شكل كتل عجينية إلى القعر. استمتع بالتجربة. راح يرمي المزيد منها حتى أفرغ العلبة. تهيأ لي البسكوت جنباً في كحول حافظ. ثم يد لرجل خمسيني تستقر على المائدة قرب الطفل. أعرف هذه التجاعيد جيداً. رفعت بصري نحوه، فإذا به برمشة عيني، قد أدار لي ظهره في طريقه مغادراً الغرفة. كانت تلك يد أبي" (الرواية ص. ١٩٣).

وفي هذه اللغة السردية المعتمدة على استخدام ضمير المتكلم (أنا)، فإن الكاتبة تسعى إلى إبراز الذات الساردة للراوي، وتحويلها إلى محور لعالمها

الروائي، "وهذا الإجراء يجعل العالم المروي عالماً نسبياً ذاتياً منظوراً من جانب واحد فردي، بل يعمل على جعله ذا طابع رومانسي" (٢٥) كما يجعل المتلقي لتجربتها يتعلق بها أكثر "متوهماً أن المؤلف، فعلاً، هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية" (٢٦).

واصطناع ضمير المتكلم شكل سرديّ متطور، نشأ مواكباً لازدهار أدب السيرة الذاتية، كما نشأ عن ازدهار حركة التحليل النفسي التي كان تأثيرها عميقاً في الفكر والفن في الغرب، لذا عدّ اصطناعه في الفن الروائي ضرباً من المناجاة، لما له من قدرة على التوغل في أعماق النفس البشرية (٢٧).

وكثيراً ما يتجاوز ضمير المتكلم والمخاطب في لغتها السردية، وبخاصة في الجزء الأول من روايتها، حيث جعلت من أيها مخاطبها، أو قل شاهداً وشريكاً، "بيتنا، أو ما يطلق عليه أصحابك في العمل بيت الخير، غرف تتداخل فيها أصوات. صوتك العميق الذي يشبه بشرتك الداكنة - وقد سألك أحدهم في إحدى المناسبات إن كنت قد استعرتها من سوق الهنود - يشتبك مع صوت أُمي عندما تنفعل... (الرواية ص ٢٠).

ويذهب منظرو الرواية الفرنسية إلى أنّ ضمير المخاطب الأحدث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة، وأنّ الروائي الفرنسي ميشال بيطور أشهر من استعمله في روايته "العدول" (٢٨). لكن الحقيقة أنّ ضمير المخاطب ليس جديداً في تاريخ السرد الإنساني، فقد اصطنعه الراوي في ألف ليلة وليلة مثلاً، إنما المعاصرون هم الذين حاولوا إعطائه وضعاً جديداً، مستغلين حميميته السردية، باعتباره ترجمة لضمير "الأنا" من جنس لغته "أو كأنه هو المائل

والحاضر والشاخص، ولكن بواسطة معادل لغوي آخر، وكان المسألة لا تعدو

كونها لعبة سردية ذات مضمون واحد مهما تعددت أشكالها" (٢٩).

والملاحظ أن ضمير الغائب كان الأقل حضوراً. ولعل طبيعة التجربة كانت تستدعي ذلك، باعتبار ضمير الغائب يحيل إلى الخارج باستمرار، وهذه الرواية كانت بحاجة إلى شكل سردي ينحو إلى الداخل، فاصطنعت ضمير المتكلم وصنوه ضمير الغائب.

ولا يعني وجود الراوي الظاهر تقليدية الرواية، نظراً لسيطرة هذا النوع من الرواة وانتشاره في الأدب العربي القديم، والأدب الشعبي، فالراوي الظاهر المسيطر لم يمت في القصة العربية في العصر الحاضر.

والملاحظ أن الكاتبة قد أفسحت كثيراً للراوي الخفي في الجزء الثاني من روايتها، ليحل محل الراوي الظاهر، وذلك من خلال الأناشيد، والتقارير والبيانات العسكرية ونشرات الأخبار، والرسائل، بالإضافة إلى اتساع مساحة الحوار الخارجي، وتعدد مشاهد تيار الوعي. وكان لوجود هذا الراوي أثره الواضح - كما سنرى - على لغة الرواية.

ولعل "بتول" قد وفقت في ذلك أيما توفيق، بعد أن انتقلت بطلنة روايتها من مرحلة الطفولة الساذجة في الجزء الأول منها، إلى مرحلة الإدراك والوعي فيما تلا ذلك، حيث أرادت أن تعبر عن إنسان العصر المأزوم المحبط "الذي اكتشف أخيراً أنه مجرد ترس في آلة ضخمة يعجز عن فهم أسرارها، وهي تسوقه دون رغبة منه إلى نهاية محتومة لا يمكن الفكك منها، هي الموت" (٣٠) وربما كان ذلك وراء حصار الموت بكل أشكاله وألوانه لأبطال روايتها، الذين عجزوا عن السيطرة على الأحداث، وغدوا ريشة في مهب الريح، وأصبح وعيهم مجرد وعاء لأحداث مهمة. كما كان وراء تخلصها من

بطء الإيقاع اللغوي الملحوظ في النصف الأول من روايتها، وذلك باستخدام لغة أسرع إيقاعاً. كما أسعفها أيضاً في التخلي -على نحو واضح- عن ذاتها البارزة، وما أسبغته من نسبية ذاتية على عناصر عالمها المروي، لتصبح أكثر موضوعية وواقعية.

وفي إطار سعيها إلى تعدد الأصوات في روايتها، يطل علينا بين الحين والآخر الراوي العليم بكل شيء، وما يتميز به من قدرة فائقة على استبطان الشخصيات والغوص في دخائلها وأسرارها الدفينة، مما يجعل الأسلوب المصاحب له أسلوباً تحليلياً، يهتم بالبواطن أكثر من اهتمامه بالظواهر، وهي تميل إلى أن يكون الراوي العليم بكل شيء سلبياً محايداً موضوعياً، يكتفي بنقل العالم القصصي دون أن يتدخل بالنقد أو التقويم، فهو مجرد كاشف عن الحقيقة التي يعرفها فحسب (٣١).

ويبدو ذلك جلياً في مجموعة كبيرة من التقارير والبيانات العسكرية، بدءاً من الفصل الرابع وحتى نهاية الرواية، ومثل ذلك تلك الرسائل التي تلقتها من صديقتها (معلمة البالية) على امتداد الفصول الأربعة الأخيرة. ويمكن تلمّس ذلك في وصفها الحسي لبعض الأمكنة (٣٢)، وهيئات بعض الشخصيات (٣٣). ولنستمع إليها وهي تصف شارع "همر سميث" في لندن حيث أقامت فور وصولها مع أمها المريضة إلى هناك، فهي تقول: "ألقيت نظرة عمودية. أرقب المارّة، تلمع قبعاتهم البلاستيكية ومعاطفهم الشمعية، ينتقلون بين أشجار تيبست كأنها مكانس أوروبية غرست بالمقلوب، موزعة بانتظام على الرصيف. أغصانها مثل أيد تحشبت أصابعها إلى أعلى، ففر المطر المنهمر من بين العيدان، تصدّه حذبات المظلات الفسفورية الملونة. بائعة الورد

تدخل نباتاتها إلى المحل. إحدى اللافتات تعلن عن افتتاح مدرسة تعليم قيادة السيارة للرهبان والراهبات .. إعلانات أخرى: الإيدز أسبابه ومخاطره. كيف تسوق متحف الشمع؟ هل تشعر بالوحدة؟ ما رأيك برفيق يختاره لك الكمبيوتر؟ كيف تتخلصين من حملك بدون ألم" (الرواية ص ١٥٢).

وحين نتأمل هذا الوصف نلاحظ أن الراوي العليم المحايد لا ينقل الحدث أو الشيء نقلاً مطابقاً لوجوده المادي الملموس فحسب، بل ينقله من خلال ملامسته لنفوس الشخصيات المحيطة بالحدث أو الشيء الموصوف.

(٣) تداخل الأنواع الأدبية:

لم يعد التمييز بين الأنواع الأدبية ذا أهمية في كتابات معظم الكتاب المعاصرين، فالحدود بينها تُعبر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج، فالأنواع "لم يعد لها ثباتها القديم، وأصبح كل نص جديد كأنه نوع في ذاته، ولم يعد من السهل أن تجمع مجموعة من النصوص لتقول إنها تنتمي إلى نوع أدبي واحد" (٣٤).

وهذه القضية ما زالت مثار جدل، فالتفكيكيون يعملون على هدم مفهوم "النوع الأدبي"، ويررون عدم تحديد النوع بالطريقة نفسها التي يبررون بها عدم تحديد الدلالة عموماً. ويعمل نقاد ما بعد الحداثة على محاولة العمل بلا نظرية للنوع، مستخدمين مصطلحات مثل "النص" و "الكتابة"، عامدين إلى تجنب التصنيفات النوعية. ونجد من يذهب إلى القول بأن "كل نص يستند إلى جملة خصائص تسمح (بتنوعه)، وإدراجه ضمن نوع أدبي عام، مهما بلغت درجة انتهاكه للقواعد الأولية لذلك النوع" (٣٥).