الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف /المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والادب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....
رقم التسجيل: 1535091340
رقم التسجيل: 1535101249

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر
بعنوان:

التّجريب المسرحيّ في الرواية العربيّة رواية "بنك القلق"

– لتوفيق الحكيم أُنموذجا –

إعداد الطالبتين:
بن قبي أحلام
براهيمي أمال

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
محمد بوسعيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف المسيلة	رئيسا
عبد الرحمان بن يطو	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مشرفا ومقررا
جلول دقي	أستاذ محاضر – أ–	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية:(2019 -2020)

شكر وتقدير

اعترافا بالفضل وتقديرا للجميل لا يسعني بعد الانتهاء من هدا العمل المتواضع الا ان اتوجه بجزيل الشكر إلى:

من رفعت يدي فلم يخب رجائي، الى الذي سألته فأجاب دعائي إليك يا الله كل الشكر

لقوله تعالى: «**ربي أوزعني أن اشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وان اعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك وأدخلني في عبادك الصالحين**»

سورة النمل الآية 91

وجب علينا التوجه بالشكر العميق الى الاستاذ المشرف " **بن يطو عبد الرحمان**"

على تفضله الاشراف على هدا البحث، وعلى التوجيهات والنصائح المقدمة في تسييره وتيسيره، وعلى تشجيعاته من اجل اتمامه وتمامه

كما نتقدم بفائق الشكر والتقدير الى كل عمال وموظفي كلية الآداب واللغات

وفي الأخير وجب علينا أن نشكر كل من ساهم في انجاز هذا العمل المتواضع من قريب أو بعيد.

إهداء

انطلاقا من قول المولى عز وجل:

بسم الله الرحمن الرحيم

" رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ"

سورة النمل الآية 19

أهديثمرة هذا الجهدإلى الوالدين الكريمين حفظهما الله، وإلى كل أفراد العائلة الكريمة، وإلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل.

فهرس المحتويات	الصفحة
شكر	**I**
إهداء	**II**
مقدمة	أ-ج
الفصل الأول: التجريب في الرواية العربية	
المبحث الأول: نشأة الرواية العربية وتطورها	**05**
مفهوم الرواية	**05**
نشأة الرواية العربية وتطورها	**07**
المبحث الثاني: التجريب الروائي	**09**
مفهوم التجريب	**09**
مفهوم التجريب الروائي	**15**
مظاهر التجريب الروائي	**17**
المبحث الثالث: علاقة المسرح بالرواية	**22**
مفهوم المسرح	**22**
علاقة المسرح بالرواية	**25**
الفصل الثاني: تمظهر التجريب المسرحي في رواية "بنك القلق"	
المبحث الأول: التجريب المسرحي في الرواية	**30**
المبحث الثاني: الوحدات الثلاث في رواية "بنك القلق"	**38**
الوحدات الثلاث عند أرسطو	**38**
وحدة الموضوع	**39**
وحدةالزمان	**41**
وحدةالمكان	**45**
المبحث الثالث: العناصر المسرحية في رواية " بنك القلق"	**51**
الحوار	**51**
الشخصيات	**57**

اللغة	**69**
خاتمة	**77**
قائمة المصادر والمراجع	**80**
الملاحق	**-**

مقدّمة

مقدمة:

إن المتابع للحركة الأدبية يلاحظ في سير التحولات التي مست مختلف أنواعها وأدت إلى تغيرها سواء على مستوى المضمون أو الشكل وتداخل الأنواع الأدبية إحدى هذه التحولات، ففي القديم يدرس كل نوع على حدة أي بمعزل عن الآخر، ومع التطور والحداثة، التي عرفها الأدب تداخلت الأنواع الأدبية وتمازجت .

وتعد الرواية من أهم الأنواع الأدبية قابلية في الاحتواء والتداخل مع الأنواع الأدبية الأخرى، نظرا لمرونتها وخصائصها المميزة لها التي تشترك مع عدة أنواع أخرى هذه الخصائص كخاصية السرد، والشخصيات، والحوار، والتي تشترك معها الدراما والمسرحية في هذه الخصائص وغيرها، مما ساهم في ظهور أنواعا جديدة كالرواية الدرامية والرواية المسرحية (المسرواية) وغيرها، وكان التجريب المسرحي هو الدافع الأساسي لتحريك وتيرة البحث وللإبداع والتطور في الفن الروائي.

وبما أن الرواية جنس أدبي مفتوح قابل للتداخل مع الأجناس الأدبية الأخرى، نجد مجموعة من الروائيين المصريين انخرطت صفوفهم في سياق التجريب المسرحي، ومن بين الروائيين المصريين الذين سعوا إلى التجريب بحثا عن أشكال أدبية جديدة بإمكانها معالجة إشكالات الراهن نجد الروائي " توفيق الحكيم" التي خصصنا دراستنا حول روايته "بنك القلق".

ومن الدواعي والأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع، إلى جانب الدافع الذاتي والمتمثل في ميولنا لفن الرواية وفن المسرحية، هناك دافع موضوعي، وهو الاهتمام بحداثة التجريب المسرحي في الرواية العربية بصفة عامة والرواية المصرية بصفة خاصة، محاولين الكشف عن التقنيات والآليات الجديدة التي مست الرواية شكلا ومضمونا.

واختيارنا للروائي توفيق الحكيم لم يأت بمحض الصدفة وإنما بعد تمعّن وتدبّر كون هذا الأخير عرف بكتاباته المسرحية اكثر منها روائية فكان لابد من محاولة تسليط الضوء على إحدى كتاباته المسروائية.

ومن هنا يطرح البحث مجموعة من الإشكالات أهمها: ما مفهوم التجريب الروائي؟ وما علاقة المسرح بالرواية ؟ هل تمثل رواية " بنك القلق " نموذجا للتجريب المسرحي في الرواية العربية بتقنياته الحداثية ؟

للإجابة عن هذه التساؤلات ضبطنا موضوع بحثنا بالعنوان الآتي: التجريب المسرحي في الرواية العربية رواية بنك القلق أنموذجا.

ولقد اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي لدراسة التجريب المسرحي في رواية " بنك القلق"

وقد قسمنا بحثنا إلى مقدمة وفصلين وخاتمة حسب ماتقتضيه الدراسة العلمية ففي المقدمة عرضنا الموضوع وأسباب اختياره وإشكاليته ومنهجه والخطة المتّبعة، وأهمّ المراجع والمصادر التي استقينا منها المادة العلمية، والصعوبات التي اعترضتنا .

أما الفصل الأول فهو الجانب النظري المعنون بـــ : التجريب في الرواية العربية، حيث تناولنا فيه نشأة الرواية العربية وواقع التجريب، ثم الوقوف عند مفهوم التجريب الروائي إضافة إلى حديثنا عن علاقة المسرح بالرواية .

في حين جاء الفصل الثاني الموسوم ب: تمظهر التجريب المسرحي في رواية (بنك القلق) تناولنا فيه التجريب المسرحي في الرواية، ودرسنا الوحدات الثلاث عند أرسطو.

إضافة إلى أهم العناصر المسرحية على المستوى الشكلي (الشخصيات، الحوار، اللغة) في رواية (بنك القلق).

وقد جاءت الخاتمة لتجمع أهم النتائج المتوصل إليها في هذا الموضوع.

واعتمدنا في معالجتنا لهذا الموضوع على مجموعة من المصادر والمراجع التي أعانتنا أهمها: المصدر الأساس المتمثل في رواية (بنك القلق)، والمراجع التي تمثّلت في:

- تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية لـــ :صبحة احمد علقم .
- التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي لـــ: بوشوشة بن جمعة.
- إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ل: محمد الباردي.
- لذة التجريب الروائي لـــ: صلاح فضل وغيرها من المراجع التي استعنّا منها.

كما أنّ بحثنا هذا لا يخرج عن باقي البحوث التي تعترضها بعض الصعوبات في إعداد الموضوع، ولعل أهم هذه الصعوبات التي واجهتنا كثرة المصطلحات التي تعلقت بالمفهوم المصطلحيّ للتجريب، وكذا الصعوبة في استقاء المادة العلمية المتعلقة بالبحث وفحصها بالدقة.

وما بقي لنا في الأخير إلاّ أن نحمد الله ونشكره على نعمه التي لاتُعَدّ ، كما لايفوتنا أن نتوجه بباقة من التشكرات إلى أستاذنا المشرف بن يطو عبد الرحمن" الذي لولا تعاونه لما خرج البحث إلى الحيز الملموس، فنشكره جزيل الشكر على توجيهاته وصبره معنا والله الموفق .

الفصل الأول

التجريب في الرواية العربية

المبحث الأول: نشأة الرواية العربية وتطورها

- مفهوم الرواية
- نشأة الرواية العربية وتطورها

المبحث الثاني: التجريب الروائي

- مفهوم التجريب
- مفهوم التجريب الروائي
- مظاهر التجريب الروائي

المبحث الثالث: علاقة المسرح بالرواية

- مفهوم المسرح:
- علاقة المسرح بالرواية

المبحث الأول: نشأة الرواية العربية وتطورها

يزخر الأدب العربي بمجموعة من الأجناس الأدبية السردية وخاصة جنس الرواية وقد شهد عصرنا بروز العديد من النصوص التي تنتمي إلى هذا النوع، وقبل التحدث عن نشأة الرواية لا بد لنا التحدث أولا مفهومها ومدلولها اللغوي والاصطلاحي وعن نشأتها وتطورها.

1. مفهوم الرواية:

الرواية هي جنس نثري شغل الأدباء والنقاد من أجل الوصول إلى مفهوم دقيق وماهية محدودة وقد تناولها العديد من الدارسين واللغويين.

1-1لغة:

جاء في لسان العرب أن الرواية "مشتقة من الفعل روى ويقال رويت على أهلي أروي رية_قال: الوعاء الذي يكون فيه الماء إنما هي المزادة، سهيت رواية لمكان البعير الذي يحملها _ وقيل رويت القوم أرويتهم إذا استسقيت لهم، وقال غيره: الرواء الحبل الذي يرى له على الرواية إذا حكمت المزادتان ويقال رويت على الرواية أروي ريا فانا راو وإذا شددت عليهاالرواء"[1].

وجاءت الرواية في معجم الوسيط بمعنى " يقال روى عليه الكذب، كذب عليه والرواية قصة طويلة حديثا.[2]

من خلال المفهوم اللغوي يتضح أن الرواية تعني الارتواء والاكتفاء من الشيء المادي كالماء وغيره، ومعنويا تعني الكفاية والشبع من فن الرواية.

1-2 اصطلاحا:

أما من الناحية الاصطلاحية فقد تعددت مفاهيم الرواية من دارس لآخر فنجد مثلا "الدكتور عبد المالك مرتاض "عرف الرواية بأنها "عالم شديد التعقيد متناهي التركيب

---

[1]ابن منظور: لسان العرب تحقيق عامر احمد حيدر (مادة روى)، دار الكتب العلمية،الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1424،2003 ه،مج 14، ص 426.

[2]إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية لطباعة والنشر،الجزء الثاني، اسطنبول، تركيا،1960، ص 384.

متداخل الأصول إنها جنس سردي منثور لأنها الملحمة والشعر الغنائي بالأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية".[1]

نستنتج من تعريف عبد المالك مرتاض أن الرواية تعني تداخل واجتماع والتحام مجموعة أشياء وأنها ذات طبيعة سردية.

وهناك من يرى "أن الرواية ما هي إلا حكاية لها صياغة وحبكة فنية، بداخلها أحداث أبطال وشخوص ومتن تقدم بطريقة فيها سبك وحبك ويلعب منطق السببية فيها دورا هاما للوصول إلى خاتمة" [2].

نلمح في هذا التعريف إلى أن الرواية مرتبطة بالشخوص والأحداث والزمن والمشاهد الروائية والسببية والمنطقية التي تحيل عبر التسلسل الذهني من المقدمة إلى الخاتمة.

وتعرف الرواية أنها كلية شاملة موضوعية أو ذاتية تستعير معاييرها من بنية المجتمع تفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة.[3]

وهنا نجدها بمعنى أنها شاملة بمجموعة الموضوعات والأجناس وتعبر عن الفرد والمجتمع بكل تجلياته.

وقد يكون ابسط تعريف لها هو أنها "فن نثري تخيلي طويل نسبيا بالقياس إلى فن القصة".[4]

2. نشأة الرواية العربية وتطورها:

وما يمكن قوله بناء على المعارف السابقة أن الرواية تعني التداخل والتسلسل والالتحام في الأحداث والأفعال في الرواية وغيرها من الفنون النثرية السردية.

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت،دط، 1998، ص 25.

[2] عبد المفتاح عثمان: بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، ط 1، القاهرة، مصر، 1982، ص 11.

[3] عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، تر: غباتاني محمد، دار الحقيقة، دط، بيروت، لبنان، 1970، ص 275.

[4] سمير سعيد مجازي: النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طبية لنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2005، ص 297.

إن المتتبع لسير ظهور الرواية العربية وتطورها يلاحظ اختلاف الآراء حول تحديد البدايات الأولى، فهناك من يذهب إلى الربط بين ظهور الرواية العربية وبين التراث العربي من خلال ما يعرف بالسيرة الشعبية التي عرفت السرد منذ العهود القديمة.[1]

وظهرت أولى الروايات العربية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، كانت منذ نشأتها واقعة تحت تأثير عاملين وهما الحنين إلى الماضي ومحاولة الاندماج فيه مرة أخرى والافتتان بالغرب والخضوع لهيمنته.

ويرى الناقد "مصطفى عبد الغني" أن ظهور الرواية في الوطن العربي ارتبط بعاملين "أحدهما أثر كل من مصر ولبنان في نشأة هذا الجنس الأدبي سواء في درجة التأثر بالغرب والتأثير في الأقطار العربية، أما العامل الآخر هو تطور هذا الفن الروائي ارتبط في ظهوره بتطور الاتجاه القومي العربي ونضجه أكثر من أي عامل آخر".[2]

والمقصود من هذا أن الرواية العربية قد ارتبطت أثناء ظهورها بعاملين هما: الأول التأثر بالغرب، والثاني ارتبط ظهورها بتطور الاتجاه القومي العربي، فالرواية العربية منذ بداية نشأتها كانت مرتبطة بمحاولة إبراز الهوية القومية.

فالكتابات الروائية وحتى القرن العشرين كانت موزعة بين أسلوب المقامات ولغتها الزخرفة ومن ذلك روايات "الهيام في جنان الشام" والتي هي من كتابات سليم البستاني وإحدى الروايات التسعة المنشورة في مجلة الجنان ورواية "مجمع البحرين " لليازجي".[3] وقد فتح من ورائه المجال لعدد كبير من الكتاب فيما بعد وقد كان للمجلات دورا كبيرا في تشجيع هذا الفن وقد ترجم بعض الكتاب روايات فرنسي.

كما يرجع الفضل في ظهورها إلى عاملين أساسيين هما الصحافة والترجمة، فالرواية العربية مرت بمراحل عديدة حتى وصلت إلى النضج والكمال، فأولا ترجمت

---

[1] أحمد السيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1989، ص 23، 24.

[2] محمد هادي، أزاد مونسي، قادر قادري، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، دراسات الأدب المعاصر، السنة الرابعة، شتاء 1391ه، العدد السادس عشر، ص 8.

[3] عزيزة مريدن: القصة الروائية، ديوان المطبوعات الجزائر، دط، 1971، ص 76.

الكثير من القصص والروايات من اللغات الأوروبية إلى اللغة العربية، ثم بنا الأدباء منهجية وأسلوبهم معتمدين على الروايات الغربية وأنشأوا على منوالها روايات على طرازهم وأسلوبهم، وقد بذلت الجهود الأولى في كل من بلدتين لبنان وسوريا، ويقول مصطفى البدوي إن الفترة ما بين 1860 حتى عام 1870 ،تم فيها ترجمة القصص والروايات من اللغات الغربية إلى اللغة العربية على نطاق واسع، أما في مصر فقد مرت الرواية بمرحلتين فأولا ترجمت الأوروبية إلى العربية وثانيا بمرحلة الكتابة الأصلية[1].

وفي عام 1913 صدرت رواية (زينب لمحمد حسين هيكل) وهي نقطة هامة في مسار تطور الرواية العربية لتوفرها على بعض العناصر الفنية ،و خاصة بعد محاولات كل من المازني، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، حيث أصبحت الرواية العربية في هذه المرحلة جنس أدبي قائما بذاته إذ تخلصت مما كان يشوبها من شوائب المرحلة السابقة من حيث اللغة الروائية أو من حيث واقعية الموضوعات ومن هنا أخذت الرواية المصرية تتطور كجنس أدبي حديث " فكانت النموذج الأمثل الذي كان الكتاب يقلدونه ويسيرون في طريقه يقول أهم الروائيين العراقيين وهو محمد أحمد السيد " إن مصر أم العلوم والمعارف أم الكتب والتأليف أم الطبع والنشر".[2]

ومن خلال تتبع نشوء الرواية عند العرب نلاحظ بأن هذا الرأي يقول بأن الرواية فن غربي وما الرواية إلا امتداد للرواية الغربية، وهذا ما يؤكده جورجي زيدان حين يقول:"كان حظ العرب من القصص والشعر القصصي قليلا يجد أن هذا الفن الرواية الاقتباس عن الأجانب فهم الذين جعلوا شأنا عظيما للقصة، اقتبسها عنهم العرب بقواعدها ومناهجها، وحتى موضوعاتها" [3].

إلا أنه هناك من رفض هذا الرأي وذلك بقوله أنه لا يمكن أن يصل لون من ألوان الأدب لدى أمة إلى ما وصل إليه فن الرواية العربية الحديثة " فالإنتاج الروائي المعاصر

[1]جورجي زيدان: تاريخ أدب اللغة العربية، ج 4، مكتبة الحياة، بيروت، دط، 1967، ص 573.

[2]مصطفى عبد الغني: الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني لثقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، 1991، ص 22.

[3]جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ص 573.

بلغ من الأصالة حدا يجعله من المذهل حقا أن يكون وليد الكثيرون من هذا الفن مستحدث في أدبنا العربي لا جذور له فنشأة الرواية العربية الحديثة وثيقة الصلة بالتراث العربي"[1].

وليس هذا فقط فهناك بعض الدارسون الغربيون اللذين يقرون بأن الرواية نشأت عند العرب أول مرة.

المبحث الثاني: التجريب الروائي

1. مفهوم التجريب

إن الكثير من المصطلحات الجديدة المتداولة في الساحة الأدبية والنقدية يسودها بعض الغموض، وهذا ينطبق على مصطلح " التجريب "، لذا يجب البحث عن مدلوله من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

1-1 لغة:

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور في قوله: "جرب الرجل تجربة اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة".[2]

والمقصود من مفهوم التجريب لغة عند بن منظور انه مأخوذ من التجربة وهو متصل بالخبرة والمعرفة.

أما في معجم الوجيز، فقد جاء معنى التجربة على أنها: "ما يحصل أولا لتلاقي النقص في شيء وإصلاحه، وفي مناهج البحث هي التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو التحقق من صحته وهي جزء من المنهج التجريبي".[3]

أي أن التجربة ارتبطت بجانب البحث العلمي والمناهج العلمية والأكاديمية، وجاء في معجم الوسيط "جربه تجريبا وتجربة اختبره مرة بعد أخرى، ويقال رجل مجّرَب جُرِّب في الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرِّب عرف الأمور وجرَّبها".[4]

---

[1] احمد السيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، ص 23، 24.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (جرب)، ج 1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1410 ه، 1990م، ص 261.

[3] المعجم الوجيز: مجمع اللغة العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم (باب الجيم)، القاهرة، مصر، 1414 ه، 1994 م، ص 98.

[4] المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، (باب الجيم)، القاهرة، مصر ط1، 1392 ه، 1972 م، ص 114.

من خلال هذا يتبين لنا أن معجم الوسيط ومعجم لسان العرب لابن منظور يلتقيان في نفس المعنى أن التجريب هو سليل التجربة.

نستنتج من خلال هذي المفاهيم اللغوية أن جل المعاجم العربية بقيت محافظة على المعنى ذاته بان التجريب هو تحقيق الخبرة والمعرفة، وجاء أيضا بمعنى التجربة.

1-2 إصطلاحا:

لقد أقيمت دراسات عديدة حول تحديد مفهوم التجريب وذلك كونه مصطلح واسع من حيث دلالاته الفكرية والمعرفية في مختلف المجالات العلمية والأدبية، لكونه يقوم على إدخال عناصر أو تقنيات جديدة على شكل من أشكال الفكر والمعرفة والأدب والفن، وقد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين.

يعرف الدكتور "إبراهيم حمادة" أن التجريب ما هو إلا تجاوز لشكل التقليدي عن طريق الخيال الذي يساعد على الإبداع والتجديد وما يؤكد رأيه هذا قوله "المسرح التجريبي بأنه المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج، أو النص الدرامي، أو الإضاءةأو الديكور، أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي، لا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى حقيقة فنية وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل المبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان".[1]

كما عرفه أيضا الدكتور سعيد يقطين بقوله: "أن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب".[2]

فالتجريب خلق من جدد لا يعرف إلا البحث والاكتشاف والتعبير لذلك يحاول جاهد التخلص من الثبات ويتجاوز الممكن والمستحيل.[3]

---

[1] إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات المسرحية والدراسية، دار الشعب، 1971، ص 134.

[2] سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط 1، 1985، ص 287.

[3] بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر والإشهار، تونس، ط 1، 2003، ص 31.

أي أن التجريب خلق جديد من اجل الاكتشاف والتغيير ويحاول جاهد التخلص من القيم وتحدي المستحيل.

أما الكاتب السوري "ممدوح عدوان" فذهب إلى أن التجريب يمثل في حد ذاته مدرسة ولكن يبحث دائما عن أشكال جديد ومكانة جديدة فانه يسعى إلى التأسيس، هذا بالنسبة للوطن العربي بينما التجريب في البلدان الأخرى فيسعى إلى التجديد ويرتبط بالتعبير الذي يجري في المجتمع.[1]

والتجريب عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على القياس والاختبار، يصدر عن الذات المجرّبة واعية بما تفعل ومقبلة عليه حيث تمتلك الخبرة والدّراية بالأمور المجّربة، أي أنها عملية إخضاع الشيء، أو الظاهرة للتجربة ومتابعتها من اجل دراستها وتقنيتها.[2]

والتجريب في الفنون عبارة عن اقتراحات في مجال الإبداع المختلفة اقتراحات يقصد بها خلخلة ماهو سائد من اجل فتح أفاق جديدة وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل[3].

وقد تعددت مفردات ومصطلحات التجريب فنجدها تتمحور حول المحاولة التجديد التجاوز، كسر المألوف وابتكار قيم جديدة،ورد الدكتور "مدحت أبو بكر" أربعة عشر تعريفا للتجريب نذكر منه :

- التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.
- كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب.
- التجريب إبداع.
- التجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح.
- التجريب مرتبط بتقنية العرض.

---

[1]حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2002، ص 348.

[2]زهير بلفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة متنوري قسنطينة، 2009، 2010، ص 07.

[3]محمد أمنصور: استراتيجية التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط 1، الدار البيضاء، 2006، ص 76.

هذه التعريفات تدور حول مفهوم واحد للتجريب هو تجاوز المألوف في التقنيات المسرحية والبحث عن تقنيات جديدة.[1]

ونجد كذلك الأستاذ "محمد كغاط" في حديثه عن التجريب يوضح له مستويين تجريب عام وآخر خاص يقول: (اقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من أسخيلوس إلى بداية هذا القرن وتجريب كان يتم بطريقة تلقائية إذ أن كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديدا إلى عمله السابق (... .) أما التجريب الخاص فهو العمل الذي تقوم به مجموعة معينة وهي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص والممثل والجمهور).[2]

يحدد الأستاذ من خلال قوله :

أ. **الأول عام:** يعتمد على المحاولات المسرحية التي تمت بطريقة تلقائية عند المبدع في عمله.

ب. **الثاني خاص:** فيقتصر فقط على فئة معينة تسعى إلى التجديد والإبداع في العمل المسرحي.

وفي الشعر نقرأ أن التجريب أساسه أن يخرج المجرّب عن حدود القاعدة المشاعة، انطلاقا منها، أي ينطلق الشاعر من القاعدة المألوفة فالتجريب هو محاولة تجاوز القواعد السائدة انطلاقا من هذي القواعد نفسها.[3]

أما في مجال الرواية فقد تعدّدت مفاهيم التجريب بوصفها أكثر الفنون الأدبية عرضة للتجريب فالرواية التجريبية هي رواية الحرية إذ تتأسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أي سلطة خارج النص

[1] مدحت أبو بكر: التجريب المسرحي آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، البيت الفني للمسرح، القاهرة، 1993، ص 166.

[2] محمد الكغاط: التجريب ونصوص المسرح، مجلة الأفاق، العدد 03 1989، ص 21.

[3] محمد أمنصور: إستراتيجية التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة، ص 76.

وتخوض تجربة المحض، فلكل واقع مختلف أشكال مختلفة وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها.[1]

إن التجريب في الرواية "يتناول أي شيء فيها وكل شيء، الموضوع والحبكة والأسلوب واللغة والتقنية السردية، لكن أهم ما يميزه انه مغامرة دائمة، تبحث فيها الكتابة وقد حررت من قواعد الشكل ومن قيود المضمون عن عوالم جديدة وأشكال جديدة.[2]

أي أن التجريب يتناول الرواية من مختلف جوانبها، ولا يقتصر على جانب واحد فقط وما يميزه هو انه عبارة عن مغامرة دائمة تقود الكتابة إلى البحث عن الجديد والابتعاد عن القديم والتحرر من قواعد الشكل وقيود المضمون، التجريب ليس مغامرة تنطلق من صفر لتنتهي إلى الصفر، ولكنه منهج جديد، ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام والذاتي والجماعي.[3]

وهناك بعض المفاهيم تقودنا إلى أن التجريب هو تجاوز للمألوف وخرق للسائد وانزياح من الشائع ومحاولة البحث دائما عن جديد سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون فهو إبداع وابتكار جديد يسعى إلى تطوير الرواية العربية ويفيدنا أيما إفادة في مواكبة تطورات الرواية الغربية والعالمية وظهور بمظهر جديد، فالتجريب اعتبر كتقنية سردية جديدة تقود الرواية نحو الجديد وابتعاد عن القديم.[4]

يتضح لنا مما سبق أن التجريب ظهر في الفنون منها: المسرح الشعر والرواية وذلك بأنه هو محاولة تجاوز القواعد السائدة من اجل فتح أفاق جديدة.

فمصطلح التجريب يحتاج إلى تحديد وتميز لأنه من المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات متعددة، وغالبا ما جعل هذا المصطلح قريبا للتجديد ولعل ايميل زولا (1902/1840) هو أول من ربط كلمة التجريب بالرواية في كتابه المعروف (الرواية

---

[1] محمدالباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، د ط، تونس، 2014 ص 291.

[2] باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، 2009، ص 120.

[3] محمد عزام: اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987، ص 401.

[4] سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ص 287.

التجريبية) إلا أن هذا الاستعمال الأول اقتران المشروع إيميل زولا الدرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى العملية في الأدب.[1]

أراد إيميل زولا من ربطه لتجريب بالرواية لان يجعل الرواية مبنية على جمع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل وضعها في نسق روائي.

فمجرد اعتبار التجريب مرحلة انتقالية بين الأدب السائد والمقلد وبين الأدب الكامل يفقد مفهوم التجريب فما فهمه المدني نفسه الكثير من وجهه ويسلبه ابرز خصائص التي حددها في قوله: "التجريب الفني والأدبي غزو للمجهول لا اكتفاء بما هو موجود" والاقتصار على ما هو في متناول اليد".[2]

فالتجريب عند المدني يقوم على البحث الذي يتخطى كل ما هو جديد، ومن هنا يتضح لنا المفهوم الاصطلاحي للتجريب فهو كل ما يتعلق بالانحراف والخروج والتجديد والتفرد وحب المغامرة والقدرة على استيعاب الجديد.

2. مفهوم التجريب الروائي:

لقد تعددت مفاهيم التجريب في الأدب عامة وفي الرواية خاصة كونها فن في جملة تجريبي ولتعدد زوايا النظر إليه لهذا فان: " وجود تحديد التجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب".[3]

وعرفه صلاح فضل على انه: " يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"[4]، فالتجريب بهذه الماهية هو محاولة للتجاوز والتخطي الدائم يبحث عن أدوات جديدة يمكن الأديب وتزيد من قدراته على التعبير عن علاقة الإنسان بواقعه المتغير المستجد: "فالبحث هو الذي يغري الروائي بارتياد التجريب أفقا للكتابة الروائية بغية

---

[1] محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، دبي، دط، 2011، ص 40.

[2] خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، ط 1، 2012، ص 10.

[3] بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999، ص 262.

[4] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط 1، 2005، ص 03.

تحقيق المغايرة للسائد السردي ،مما يكسب هذا النوع من الكتابة الخارقة للنموذج الروائي بعض العلامات الدالة على حداثتها".[1]

إن التجريب في الفن والأدب يقصد به خلخلة السائد والمكرس من اجل فتح أفاق جديدة، وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ وأشكال جديدة للخطاب والتواصل تخالفا لسائد من اتجاهات جمالية وأفكار جديدة ووعي جمالي جديد، هذا ما يدفعنا إلى طرح السؤال: ما علاقة الرواية كجنس أدبي بالتجريب ؟

مما لا شك فيه أن الكثير من النقاد والباحثين يؤكد أن مصطلح التجريب ارتبط بالرواية مع الرواية الطبيعية التي تأسست بعد الجهد النظري الذي قدمه "إيميل زولا" من خلال اعتماده على المذهب العلمي كما اشرنا لذلك سابقا إذ تصبح الرواية مجالا للظواهر ومخبرا يجرب فيه الروائي فرضياته، كما ارتبط التجريب مع التجديد الروائي في الغرب في تلك الأعمال الفنية التي تعتمد التجريب أساسا، والتي بدأت مع فقدان الكاتب الثقة لمؤسسات المجتمع التي فرضت هيمنتها على الإنسان وتزامنا مع تشكيك الفكر الغربي في قدرة اللغة على تمثيل الواقع تمثيلا حقيقيا مما استدعى تغيرات جذرية في بنية الرواية وتقنياتها.

لقد أصبحت الرواية تتسم بنزعة مستمرة إلى التجاوز، وخلق أشكال جديدة تأبى الثبات وتسعى دائما إلى الاختراق وتكسير معايير الجمالية السائدة، باعتبارها عملا لا نهائيا فهي لم تعد خاضعة لقواعد وقوانين ثابتة، وأصبحت دائمة الانفتاح على أفاق جديدة في الكتابة، فالرواية التجريبية هي: "رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص وتخون أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحض، فلكل وقائع مختلفة أشكال مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تنتج فيها هدمها"[2]، لهذا كانت الحرية شبه مطلقة للروائي المعاصر في بحثه ومكاشفته للواقع وإجاباته الصادرة من

---

[1] بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط 1، 2005، ص 07.

[2] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العرية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، ط 1، 2004، ص 291.

الذات هذا ما يؤكده "ألان روب غرييه " احد كبار رواد الرواية الجديدة في فرنسا حيث يقول: "والحقيقة أن قوة الروائي تكمن في انه يخترع، وانه يخترع بحرية دون تقيد بنموذج أو مثل، وذلك ما يميز الرواية الجديدة".[1]

هذه الرواية التي لازمت التحول الدائم التأثر على النموذج ومن ثمة يكون التجريب نقيضا للنموذج وقوانينه الصارمة وهو ما يتيح للروائي الحرية اكبر في إنتاج الجديد، ولقد تطورت الرواية العربية تطورا كبيرا حيث خرج الروائي المعاصر عن الأنظمة القديمة ورفض الأشكال الجاهزة،وتمرد عليها،وذلك بفتح أبواب جديدة للمغامرة والتجريب لتأثره الكبير بالتطور الذي وصلت إليه الرواية الجديدة في الغرب وهذا لم يمنعه من تشكيل رؤيته الخاصة وكتابة رواية عربية تعبر عن مجتمعه وما يمر به من تطورات ربط الكثير من الدارسين والباحثين مفهوم التجريب الروائي العربي بالمغامرة فهو: "حركة مغامرة بين الثبات والمغايرة، وبين النظام واللانظام"[2]، وهذا يعني أن المغامرة ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجاوز والقفز والاختراق السائد.

لذلك يبقى التسليم بحدوث التجريب في الرواية في كل خروج واختراق وقفز عن النموذج في المجهول أمرا غير وارد لأنه يجب أن يتوفر على القصدية والوعي التام والأسس الفنية الناضجة للوصول إلى مستوى الانجاز والتحقيق، والمتتبع للدراسات النقدية التي اشتغلت على التجريب في الأعمال الأدبية سيلاحظ انه على ارتباط وثيق مع مصطلحات أخرى كالحداثة.

3. مظاهر التجريب الروائي:

ارتبط مصطلح التجريب في الرواية العربية بالحركة الواعية والموقف النقدي من الحصيلة الثقافية للأمة، فهو ليس حركة عشوائية مبنية على الصدفة بل هو نتيجة حتمية لتحولات الواقع وتغيراته، إذ يحاول تجاوز وخرق الأشكال التقليدية والبحث عن أشكال جديدة ومغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، "استندت إلى جملة مبادئ تجريبية

[1] ألان روب غربيه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص 39.

[2] محمد ساري: محنة الكتابة دراسات نقدية، منشورات البرزخ، دط، الجزائر، ماي 2007، ص 150.

حداثية، ووظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية، درجت في الرواية العربية وظهرت في ستينيات القرن الماضي".[1]

على الرغم من حداثة الرواية العربية فإنها حققت في العقود الأخيرة تراكما كميا لا يستهان به وتغيرا ملحوظا في الشكل والأسلوب والقالب الفني، وعرفت هذي الرواية عدة مراحل فنية في نشأتها انطلاقا من الأشكال الأولى مرورا الأشكال التأسيسية التي شاعت عند طائفة من الكتاب أواخر القرن الماضي أمثال "الطيب صالح" و"نجيب محفوظ" و"الطاهر وطار" وغيرهم، وصولا إلى مرحلة التجريب التي اتخذ فيها الروائيون العرب مرآة للحداثة والإبداع متكئين على ذلك التزاحم التراثي العربي.

يمثل التجريب في المشهد الروائي العربي عموما إستراتيجية نصية لها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة رؤية وتشكيلا على الرغم من أن هناك من يعتبرها _ الرواية العربية _ رواية تجريبية بطبعها يقول محمد الباردي "أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية، باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي، ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوربية والغربية".[2]

وبالتالي فإننا نجد "محمد الباردي" في قوله هذا يقر بحداثة الشكل الروائي في الموروث العربي باعتبار أن الأمة العربية، قد مارست الشعر على الرغم من وجود بذور لفن القصص في موروثنا السردي، إلا أن رغبة الروائيين العرب تجاوز تلك النصوص الكلاسيكية بتجريب كتابة سردية جديدة لأسباب ذاتية وموضوعية من مثل تأثرهم بالفلسفة الغربية والرواية الفرنسية الجديدة، بالإضافة إلى الاطلاع على النصوص التراثية العربية، هذا إلى جانب تلك التحولات التي عرفها العالم العربي والإسلامي سياسيا وثقافيا واقتصاديا واجتماعيا.

---

[1] ساندي سالم أبو يوسف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 22.

[2] محمدالباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 291.

وعلى اثر هذا التأثر حاول بعض كتاب الرواية أن يلجوا مغامرة التجريب عن وعي بهدف تطوير الرواية العربية سواء على مستوى الشكل أو طرق السرد أو اللغة أو بنية المكان والزمان وتقنيات معالجتها ومن ثم ظهرت أعمال روائية عديدة عبرت عن هذا الاتجاه أمثال الروائيين: عبد الرحمان منيف، إبراهيم صنع الله، إدوارد الخراط، جمال الغيطاني، رجاء العالم، إبراهيم الكوني، عز الدين التازي، إبراهيم الدرغوثي، واسيني الأعرج، الميلودي شغموم، الطاهر وطار، أحلام مستغانمي.[1]

3-1 التجربة الروائية عند إدوارد الخراط:

إن ادوار الخراط من رواد **الحساسية الجديدة** في الرواية العربية الذي تميز بنقلة نوعية في الأشكال والمضامين التقنيات النفسية وطرائق التعبير الإبداعية التي اختزل فيها تقنيات الكتابة السردية الجديدة ولخصها فيما يأتي: "تحطيم السياق الزمني التقليدي المتسلسل والاستغناء عن التوظيف الواقعي مثل الحوار المتقطع . والتركيز تارة على الظاهر المحايد البارد أو الغوص في الداخل المضطرب الجياش وكسر الترتيب السردي وفك العقدة التقليدية، وتدمير سياق اللغة وفتح مغامرة ما تحت الوعي"[2]، حيث جسد هذه المظاهر الفنية في روايته "رامة والتنين" يصعب على المتلقي العادي فهمها نتيجة الغموض السائد فيها وتحاور الأنواع الأدبية فيما بينها وتفاعل صيغها التعبيرية بالإضافة إلى التلاعب السردي.

ونجد رواية " رامة والتنين " قد مثلت منذ صدورها علامة فارقة في المشهد الروائي العربي، شدت إليها النقاد والقراء على السواء،ويرجع ذلك بسبب خروجها عن أفق انتظار القراء والسلطة الثقافية بكل أشكالها وصورها التي تعمل غالبا على تأييد تصور محدد لإبداع وتكريس أشكال معينة في الكتابة.[3]

---

[1] حنان شاوش أخوان: ملامح التجريب في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "لواسيني الأعرج، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية، جامعة "محمد خيضر "، بسكرة، 2014 _2015، ص 34.

[2] عبد الملك اشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ادوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 127.

[3] خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ص 226.

2-3 التجربة الروائية عند إبراهيم الدرغوثي:

ونجد الروائي التونسي إبراهيم الدرغوثي الذي مارس الكتابة التحديثية التجريبية بإجماع النقاد على ذلك لأنه استطاع عبر مسيرته الإبداعية أن يستحدث طريقة خاصة في الكتابة "ذات خصائص متعددة منها الجمع بين الواقع المعيش والأسطوري، والعجيب والمجاوزة بين الأزمة على نحو يفاجئ ويربك".[1]

الغوص في أعماق النصوص الروائية والقصصية نجدها قد نهلت من منابع فكرية عدة تراثية تراوحت بين توظيفه للقرآن الكريم والتوراة وألف ليلة وليلة والحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، وقد جاء هذا التوظيف في روايته الموسومة "بالدراويش يعودون إلى المنفى" وهذا التداخل هو ما جعل "الدراويش نص متعدد الصور والأشكال من حيث البناء".[2]

أما الاتجاه الثاني الذي سلكته رواية التجريب " فقد قامت على المغامرة الشكلية واللغوية، حيث أدرك أصحابها إن التجريب الروائي لا يعدو في جوهره أن يكون لعبة شكلية ولغوية.[3]

وفي هذا الاتجاه يواصل "إبراهيم الدرغوثي" إبداعاته بجملة من الروايات "القيامة"، "الآن"، "رجل محترم جدا"، "كاسك يا مصر"، "الخبز المر"، ناسجا في إبداعاته عوالم عجائبية متفردة من الكتابة الروائية، عابثا فيها بمكونات بنائها السردي المكاني والزماني وعليه فان الزمن في رواية "القيامة الآن" واحد متعدد في الوقت نفسه، هو واحد لان السارد يذوب كل مستوياته في هذا الظرف المبني الذي لا تتغير علامات إعرابه من الماضي والحاضر والمستقبل[4].

---

[1] عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 1999، ص 25.

[2] المرجع نفسه ، ص 25.

[3] بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 13.

[4] عمر حفيظ:التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية ، ص 63.

وفي الأخير يمكن القول بان ما قام به " إبراهيم الدرغوثي " الذي لديه هاجس التجريب والتجديد من خلال كتاباته وإبداعاته الروائية التجريبية، حاول من ذلك استخراج النتائج التي جناها من خلال انخراطه في هذا التيار من الكتابة الجديدة وتوصل إلى أن التجريب مكن الرواية التونسية من تأصيلها داخل المنجز السردي العربي.

3-3 التجربة الروائية عند واسيني الأعرج:

يعلن التجريب لدى واسيني الأعرج القطيعة من انساق السرد التقليدي في نمطها الواقعي، ليمعن في مغامرة مفتوحة على أكثر من أفق كتابة، تجدد نسقها في سيرورة بحث عن المغاير من أشكال السرد وانساق الخطاب ومستويات اللغة، وكانت تستدعي تحولات في جماليات النص السردي، ونكشف رواية "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" عن مظاهر عديدة تنهض مؤشرات دالة على انخراطها ضمن مسالك التجريب.

وقد استثمر عدد من الأغاني الشعبية المغاربية والأمثال قصد تعميق الأبعاد الدرامية للشخصيات والإحداث على حد سواء إلى جانب استثمار الخرافة الشعبية من خلال استحضار حكاية " تفاحة بنت منصور".[1]

ففي رواية " طوق الياسمين "نلاحظ تلك المزاوجة الأنيقة التي أحدثها واسيني الأعرج بين المكون الروائي والمكون السير ذاتي.

وتجلت قوة "واسيني الأعرج" التجريبية أكثر في روايته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية" التي حاور فيها ألف ليلة وليلة| ذلك العمل التراثي السردي العظيم، رغبة منه في استرداد تلك التقاليد السردية العربية لهذا تعد أعمال واسيني الأعرج الروائية من الأعمال الإبداعية المفعمة بالتجديد والتجريب على كل المستويات من حيث اللغة والمواضيع والشخصيات، فالمطلع على رواياته يتذوق تلك الجدة التي كسرت رتابة وجمود اللغة العادية، انطلاقا من التراث وعطاءاته الممتدة، حيث يسافر في أعماله دوما في مركبة الزمن إلى الماضي مستشعرا آثار التراث الأدبي معانقا بذلك الحاضر، متطلعا إلى المستقبل[2].

---

[1] بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 33، 34.

[2] حنان شاوش أخوان: ملامح التجريب في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية، جامعة " محمد خيضر "، بسكرة، 2014 _2015، ص 42.

ونخلص في الأخير بأن واسيني الأعرج من بين الروائيين والكتاب المبدعين جعل للرواية الجزائرية الجديدة الدولية منها والعربية والعالمية على غرار الروايات الجديدة الأخرى.

نستنتج من خلال ما سبق حول واقع التجريب في الرواية العربية أنه كان نتيجة التطور الاجتماعي والتاريخي الذي شهدته البلاد العربية، بحيث نجد أن الروائيين العرب وجدوا ضالتهم بواسطة هذه التقنية الفنية التي تسعى إلى تقويض النمط والنموذج والسعي وراء كتابة جديدة مفتوحة على جميع الأجناس الأدبية، لذا فكان لكل روائي عربي تجربته التي تميزه عن غيره من المبدعين.

المبحث الثالث: علاقة المسرح بالرواية

يعدّ المسرح والرواية من الأجناس الأدبية الواسعة الانتشار، ولهذا يمكن عدها من المرتكزات الأساس في بناء فكر الإنسان وتطور مدركاته واتساع الأفق المعرفي مما يجعل من الرواية محط الأنظار للدراسة والتفسير والنقد، وتتشارك وتتقارب صفات بين المسرح والرواية لتحدد نوع كل جنس أدبي متهما بشكل مغاير عن النوع الآخر إلا انه ليس بمعزل عن نظيره في الجنس الأدبي المغاير، أن يشارك في الصفات العامة، وقد يتقارب من الصفات الخاصة وذلك بنسب، ولقد أولى علماء الأدب أهمية قصوى لدراسة المسرحية والرواية في تحليلاتهم، لكن بشكل منفصل، وعلى الرغم من اختلاف نظرتهم إلى مفهوم الرواية والمسرح، إلا أنهم اجمعوا على أنهما من أهم حقول الحياة الأدبية

1. مفهوم المسرح:

1-1 لغة:

ورد في القرآن الكريم عدة مواضع لمادة (س.ر.ح) التي منها المسرح قوله تعالى: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" النحل 60.

"تسرحون": (تخرجونها إلى المرعى بالغداة)[1]،قوله تعالى أيضا: "فتعالين أمتِّعكنَّ وأسرِّحكنَّ سراحا جميلا" الأحزاب 28 ،أسرحكنّ أي أفارقكن، سراحا جميلا أي من دون مغاضبة ولا مشاتمة[2].

يحمل المسرح هنا دلالة مزدوجة الأولى دلالة مادية تتمثل في المكان الذي يرعى فيه الغنم، والثانية دلالة معنوية تتضمن معنى المفارقة والابتعاد، " فالمسرح مرعى السرح وجمعه مسارح، وفي حديث "أم زرع": له ابل فليلات المسارح، وهو جمع مسرح أي الوضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي، وقيل تصفه بكثرة الإطعام وسقي الألبان، أي أن إبله على كثرتها لا تغيب عن الحي ولا تسرع في المراعي".[3]

---

[1] محي الدين الدرويش: إعراب القران وبيانه، دار اليمامة ودار بن كثير، دمشق، ط7، 1999، ج4، ص 220.

[2] عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1999، ص 13.

[3] ابن منظور: لسان العرب، (باب السين) مادة سرح، ج3، دار المعارف، القاهرة، دط، 1981، ص 1984.

يتوافق هذا المعنى مع ما ورد في " أساس البلاغة للزمخشري "في مادة سرح" سرح الصبيان والدواب، وسرح إليه رسولا وفلان يسرح في أغراض الناس أي يغتابهم "[1]، فالمسرح في بدايته حمل معنى المكان الذي تغدو إليه الماشية، أما في العصر الحديث(بعد ظهوره كفن) أصبح المسرح "صاله" أو قاعة معدة للعرض المسرحي لتمثيل الروايات يظهر عليه الممثلون ورغم عدم التشابه بين المعنيين إلا أن كليهما يحمل معنى الإمتاع والترويج.

1-2 اصطلاحا:

يعد المسرح من المصطلحات المستعصية لأنه من ناحية مصطلح غربي ومن ناحية أخرى فان هذا الفن وافد جديد دخيل علينا ولذلك اختلف النقاد في تحديد مفهومه فهناك من يعرفه بما يتضمنه من هياكل بما يجري فيه من أحداث ويرى "انه عبارة عن رواية تمثيلية تجري حوادثها على المسرح لخشبة غي قاعة أو شارع، ويحضر لها جمع من الناس وهي قصة فنية حوارية مأساوية أو هزلية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به ويضمن الكاتب فيها أفكاره وتصوراته"[2]، والمسرحية أو الدراما من الفنون التي عرفها الإنسان منذ أقدم العصور وهي ترتكز على الحدث أو الفعل وهناك من يرى أن المسرح علاقة جماعية فنية تتطلب مواهب وطاقات وأناس كثيرون[3]، فهو يضم بين جنبيه الهياكل المسرحية وتجهيزاتها من جهة والنص المسرحي والممثل من جهة أخرى.

---

[1]ابو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، مادة _ س_ر_ح ،ج1، دار الكتب العلمية بيروت،ط1،1998، ص 848.

[2]عبد الرحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2013،ص 11.

[3]خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الطوبريس،المغرب، ط1، 2002، ص 38.

وقد ورد في المعجم المسرحي أن المسرح "شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة وهو يستخدم للدلالة على شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدي أو الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى"[1]، وهكذا" تشكل العناصر الثلاث (الجمهور _ الممثلون _ الفراغ المسرحي) المكونات الأساسية التي لا يصبح للمسرح وجود بغياب أي منها"[2]فهي تكمل بعضها البعض.

ومن النقاد من يعرف المسرح بالنظر إلى الغاية التي يرمي إليها فيرى "انه وسيلة وأداة توجيه ووعظ وحث وإقناع وقادر على إحداث الصدمة لدى المتلقي وتعتمد فكرة العرض المسرحي على غريزة التواصل حيث يحضر المشاهدون لمناظر الممثلين ويتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار والحركة عن خبرة إنسانية"[3]،فالمسرح يجمع بين جنبيه العناصر الثلاثة (الممثل، المتفرج، الفضاء المسرحي) من خلال التواصل فيما بينهم، وهذا التواصل هو ما ينتج لنا المسرحية التي يعرفها"عدنان بن ذريل" بقوله: "واصطلاحا هي نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية يحاكون أدوارهم استنادا إلى حركاتهم على المسرح وأيضا حواراتهم فيما بينهم فيها ولحادثة إنسانية هي متحققة كلها أو بعضها متحقق ويجوز أن يكون جزء منها متخيلا أو ممكن الوقوع وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية أو الانتقاد أو العظة أو التثقيف"[4]،حسب موضوع المسرحية.

فهي أدب يراد به التمثيل والمسرحية قصة لا تكتب لتقرا فحسب، وإنما هي قصة تكتب لتمثل وهي تختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث

---

[1] فيولا سبولين: الارتجال للمسرح، ترجمة: د سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار ،القاهرة، مصر، ط2،1999، ص 48.

[2] خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، ص 38.

[3] المرجع نفسه، ص 38.

[4] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012،ص 8-9.

المتعاقبة وتتخذ الأشخاص وسيلة في التعبير عن الإحداث وتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار".[1]

2. علاقة المسرح بالرواية:

هناك من النقاد من يفرق بين المسرح والمسرحية ويرى أن "المسرحية تشير إلى النص المسرحي القابل لأن يمثل، أما المسرح فهو النص المسرحي ممثلا على خشبة المسرح ومعروضا على الجمهور بأدوات الدراما المسرحية وشروطها"[2]، ولكن هذا لا يعني أن احدهما يستغني عن الآخر فالمسرح مثله مثل غانية تغتر بجمالها وزينتها بينما المسرحية (الدراما) مثلها مثل عجوز أشيب يمتلئ حكمة واتزانا، وقد يبدو الاتفاق بينهما عسيرا إلا في العمل الجدي البحت إلا انه يجب الانسجام بينهما معا في اتصال واتحاد لأنه دون ذلك لا يتحقق العمل المسرحي الرفيع، والمسرحية وحدها من غير حياة المسرح وأهلها تعدو أن تكون أحاديث تقليدية عادية تماما كالأحاديث التي يقراها المرء في كتاب أو يسمعها وهي تلقى عليه في رتابة من الأداء كالإلقاء المدرسي والمسرح وحده من غير أداتها لأولى (المسرحية) لا يعدو أن يكون حركات بهلوانية سخيفة لاسيما إذا تكررت على وتيرة واحدة، لكن المسرحية والمسرح يتحدان ويتزاوجان في انسجام عندما تكون المسرحية نابضة بالحياة وليدة العقل والعاطفة والخيال ويكون المسرح حيا نابضا بالحيوية يعبر عن قوة واعتداد فالتعاون بين المسرحية والمسرح ضروريان لإيجاد فن مسرحي[3]، لأنه لا وجود لمسرح دون مسرحية ولا وجود لنص مسرحي دون تجسيده على المسرح.

إن المسرح مثله مثل الرواية نوعان أدبيان، أولهما واسع في التاريخ وقديم قدم الحضارة البشرية، وثانيهما من احدث الأنواع وأكثرها انتشارا، إلا أن العلاقة بينهما علاقة استعارة، إذ استعار نقاد الرواية معظم مصطلحاتها وتقنياتها التصورية من

---

[1] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1980، ص 11.

[2] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الادب المغاربي المعاصر، ص 21.

[3] حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 2006، ص 38.

المسرح، واستخدموها لدراسة الرواية كنوع حديث من اجل الوصول إلى فهم تقنيات التصوير الروائية وآليات الترتيب والوصل بين الأحداث، ذلك أن المسرح نوع كتابي قبل كل شيء و"أدب رفيع مثله مثل سائر فنون القول كالشعر والرواية وغيرها، كما يجمعها الإيمان بان دون النص المسرحي الذي يحمل قيما فكرية ونوعية رفيعة لا يمكن أن تقوم لفن المسرح قائمة"[1]، أي أن المسرح يعتمد أولا على اللغة المكتوبة قبل أن يجسد على الخشبة.

وهناك عدة مصطلحات خاصة بالمسرح، استعملها النقاد لرصد الأبيات الفنية للرواية ودراسة هذا النوع الأدبي الحديث، ومن هذه المصطلحات المشهد والديكور واللوحة والإشارات الركحية والحوار والمونولوغ ومساجاة الذات الشخصية [2]، فهذه المصطلحات خاصة بالمسرح وقد استعارها النقاد لدراسة الرواية، لان الرواية تعتمد مختلف القوالب التي تبنى عليها النصوص المسرحية كما يمكن أن تحتوي على عدة مواقف وصفية ومشاهد ولوحات ولمحات حوارية تجسد مواقف معينة وتبرزها من خلال هذه الآليات المسرحية، فالحوار "أداة تفسير وإيضاح"[3] مثله مثل المشاهد واللوحات، ويعد الحوار إحدى الصيغ المعتمدة في صوغ النص الروائي ويشغل في العادة حيزا اقل مما يشغله السرد والوصف، لكن هناك بعض النصوص الروائية اعتمدت الحوار صيغة مهيمنة في بنائها كبنك القلق (1966) لتوفيق الحكيم، والأشقياء والسادة (1971)، والحفاة وخفي حنين (1971) لفارس زرزور، وملف الحادثة (1974) لإسماعيل فهد إسماعيل، والياقوتي (1977) لعبد البني لحجازي، ولكع بن لكع (1979) لإميل حبيبي، ونيويورك

[1] سمير سرحان: دراسات في الأدب العربي، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 03.

[2] محمود درابسة: نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية، المؤتمر الدولي 12، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009، ص 591.

[3] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص 41.

(1980) ليوسف إدريس، وإمام العرش (1983) لنجيب محفوظ، وقبعتان ورأس واحد (1991) وفاصلة في آخر السطر (1995) لمؤنس الرزاز[1].

ولعل تلك الهيمنة لصيغة الحوار دفعت الحركة النقدية للحديث عن الرواية عن حوارية إذ تناول الناقد عادل أبو شنت روايتي فارس زرزور السابقتين في مقال تحدث فيه عن تلك الرواية وخصائصها فرأى أنها تعتمد تقنية واحدة تقوم على أساس تسجيل أقوال الشخصيات التي يتخيلها الكاتب في ذهنه،ومن خلال تسجيل هذه الأقوال، يتمكن الكاتب من عرض الشخصيات التي يتخيلها الكاتب في ذهنه، ومن خلال تسجيل هذه الأقوال الشخصيات تلتقط لتقديم مواقف الشخصيات وآراءها إزاء أحداث معينة، ومن أهم مميزات الرواية الحوارية (في الغالب) غياب الملامح الخارجية للشخصيات وغياب التجسيد الفعلي للأزمنة والأمكنة ويأتي هذا نتيجة أن القارئ يسمع أقوال الشخصيات فقط ويتعرف على الأحداث من خلال تلك الأقوال دون الاهتمام بزمانها ومكانها، مما يقود إلى تراجع عنصر السرد والوصف عن ساحة نص الرواية الحوارية، لذلك لغياب موضوعي السرد والوصف[2]، وإن كتابة من هذا النوع هي عملية مزاوجة بين الرواية والمسرحية وقد أطلق عليها النقاد فيما بعد اسم المسرواية.

واللافت للنظر هو أن أسماء كتاب هذه الأعمال المسرواية نجدهم ممن تكتبوا للمسرح، نظروا له كتوفيق الحكيم، ويوسف إدريس ومجيب محفوظ، مما يقودنا إلى التساؤل عن سبب توجه هؤلاء إلى هذا الشكل الروائي، الذي يطمح الحوار فيه أن يكون بديلا مهيمنا على السرد.

يقول يوسف إدريس ملخصا رؤيته ورؤية زملائه من الكتاب في الشكل: "أنا اصنع أعمالا لا يستطيع أن تضع لها لافتات أو عناوين سريعة، ونحن تعودنا في عالمنا العربي

---

[1]صبحة احمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية _ الرواية الدرامية انموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 54.

[2]عادل أبو شنب: فارس زرزور الرواية الحوارية، المعرفة، العدد 146، دمشق، سوريا، 1974، ص 149_150.

أن نقاوم لُب الأشياء، هذا يكتب قصة قصيرة، وهذا يكتب رواية، وآخر يكتب مسرحية، الموضوع في الحقيقة موضوع رؤية الكاتب صاحب رؤية هذه الرؤية يضعها الكاتب في أشكال متعددة، ولا ينتقل له قوالب "[1]. فيوسف إدريس يؤكد أن هذا التوجه تحكمه رؤية كل كاتب لا غير، وعلى أساس هذه الرؤية يختار الأشكال أو القوالب التي يفرغ فيها رؤيته الخاصة.

وأن يوسف إدريس يلح على أن الرؤية الجديدة للواقع، هي التي فرضت القوالب الأدبية الجديدة، فان بعض النقاد يصرون على أن الرغبة في تقليد الغرب، ومحاولة تحطيم قالب الرواية التقليدية كانت وراء ظهور المسروائية.[2]

والحق أن كل عمل مسروائي له مشروعيته الخاصة، التي يستمدها من خصوصية التعبير لدى كل روائي ونظرته للواقع.

[1] جهاد فاضل: حوار مع يوسف إدريس أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب ،ليبيا، دط، دت، ص 282.

[2] وليد الخشاب: عندما تلجا الرواية للمسرحية "عن المسروائية"، فصول، مجلد 12، العدد 1، القاهرة، مصر، 1983،ص 61.

الفصل الثاني

تمظهر التجريب المسرحي في رواية "بنك القلق"

المبحث الأول: التجريب المسرحي في الرواية

المبحث الثاني:الوحدات الثلاث في رواية "بنك القلق"

- الوحدات الثلاث عند ارسطو
- وحدة الموضوع
- وحدة الزمان
- وحدة المكان

المبحث الثالث: العناصر المسرحية في رواية " بنك القلق"

- الحوار
- الشخصيات
- اللغة

المبحث الأول:التجريب المسرحي في الرواية:

حينما أصدر توفيق الحكيم مسروايته"بنك القلق"[1]عام 1966، لم يدهش قراءة أو نقاده بمثل هذا النوع الفني، فقد لاحظوا سعيه الدؤوب وراء أشكال فنية، تضيف جديدا إلى الفن الذي يكتب فيه فتحدث عن لغة وسطى في المسرح لا تجافي الفصحى، ولا تهبط إلى ابتذال العامية، وكتب مسرحا للقراءة لا للتمثيل، وزاوج بين المسرح المعقول واللامعقول في مسرحيته" يا طالع الشجرة "، فضلا عن زيادة مميزة له في فن الرواية عند حديثنا عن روايته عودة الروح"1933،التي تسبق هذا العمل بما يقارب الثلاثة عقود قضاها قارئا ومتأملا في الأدب الأوروبي، الذي يبهره منذ سفره إلى فرنسا للدراسة [2].

تنفتح مسرواية الحكيم على سارد بضمير الغائب، يمتاز بأنه كلي العلم، يغرف القارئ بشخصيات المسراوية وسلوكها، ويروي شيئا من سير الأحداث وتطورها، ثم ينتهي إلى مشهد مسرحي كامل، يعود في نهايته إلى فصل سردي وهكذا إلى أن تتم فصول المسرواية العشر.

تذهب صبحة علقم طريقة الحكيم في المزاوجة بين السرد والحوار إلى أنها طريقة ليست جديدة، فقد لوحظت حسب رأيها مثل هذه المزاوجة في روايته الأولى" عودة الروح"، ففيها صفحات كاملة من السرد تتلوها صفحات من الحوار[3]، لذلك يرى أحد الدارسين ان جدة قالب هذا النوع من الأعمال لا ينبغي أن تصرف الدارس عن النظر في العمل ذاته[4].

تروي مسرواية الحكيم هذه قصة شابين كانا زميلين في دراسة الحقوق، لكنهما أخفقا في الحصول على الشهادة الجامعية، كما أخفقا في تأمين حياة كريمة لهما، وانتهيا إلى

---

[1]صدرت لأول مرة عام 1966 عن دار المعارف في مصر، وقد أطلق عليها العديد من النقاد لقب مسرواية مثل: فؤاد دوارة، وعبد القادر القط، وغالي شكري.

[2]صبحة احمد علقم: تداخل الجناس الأدبية في الرواية العربية.الرواية الدرامية أنموذجا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،عمان،الاردن،ط1،2006،ص75.74.

[3]المرجع نفسه،ص134.

[4]عبد القادر القط:في الأدب العربي الحديث،دار غريب،القاهرة–مصر،ط1،2001،ص329.

الإفلاس لأسباب متباينة، فالأول أخفق بسبب عقله المتوهج الذي لا يكف عن التساؤل، والذي أودى بصاحبه إلى المحاكم الشرعية بين زواج وطلاق ونفقة وصدق ومؤخر.

ويخطر ببال "أدهم" صاحب العقل المتوهج والخيال الحاد فكرة مجنونة، وهي تأسيس بنك رغم إفلاسه.

"**أدهم:** أتعرف من هو أول ابتكر فكرة البنك ؟

شعبان: من هو ؟

أدهم: مفلس عبقري .مثلي ومثلك... البنك الذي سنفتحه سيتعامل في القلقكما تتعامل البنوك الأخرى في صرف النقود .إنها تقرض وتقترض في نفس الوقت..والفرق هو مكسبنا.

نحن أيضا سنعالج ونتعالج في نفس الوقت نعالج بأجر كبير ونتعالج بأجر أصغر والفرق هو مكسبنا"[1].

ونلحظ هنا أن أدهم لا يكتفي بذكر الفكرة، بل يوضح منهجيتها، فبنك القلق المقترح يعالج الناس من القلق، داء العصر الذي يصاب به الأغنياء والفقراء على حد سواء، وفي مقدوره أن يعالج كذلك أصحاب الفكرة من قلقهما.

ويشرعان في بحث سبل إخراج هذه الفكرة إلى حيز الوجود ؛ المكان، والإعلان عن تأسيس البنك... الخ، ويلخصان إلى أن تكون شقة أدهم المتواضعة هي مركز البنك، ويتولى شعبان شؤون الإعلان في الشوارع وأمام الأكشاك العامة.

وفي الأيام الأولى لبدء عمل البنك يزورهما منير عاطف، وهو إقطاعي قديم، ويعرض عليهما الانضمام إلى المشروع شريكا ممولا، فيقدم لهما مكتبا محترما في شارع معروف، فيرحبان بذلك.

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، مكتبة القاهرة ، القاهرة–مصر،دط، دت،ص29.28.

و يكثر مع الأيام رواد هذا البنك، ونرى فيهم نماذج مختلفة من القلق، بعضها ذو طابع شخصي، وبعضها الآخر ينطوي على تذمر ذي طابع سياسي، ويبدوا أن هذا الشكل من القلق كان هدف الشريك الممول لأسباب سياسية سرية غير معروفة، ولا تظهر بوضوح في المسراوية، لذا يقرر الصديقان إبلاغ الشرطة لمراقبته، وتنتهي المسراوية التي ترصد بشكل خفي أزمة الديموقراطية والحرية في المجتمع العربي.

"**شعبان:** اليوم دخلت حجرة مكتب مقفلة وعثرت في أحد أدرجة...على علب فارغة لأشرطة تسجيل، هي بالطبع تسجيلات الركوردر والموضوع هنا في حجرته، وإذا بهذه التسجيلات تباع ويقبض ثمنها على دفعات... في هذه الورقة مطالبة بإثبات عناوين الأشخاص المهتم بأمرهم... أنا أذكر أنه من النوع الذي يبدوا عليه التذمر... يظهر أننا اشتركنا في نشاط مريب"[1].

وقد وفق الحكيم توفيقا واضحا في اختيار فكرة مسراوية (البنك) بما يوحيه هذا المكان من تنوع في نوايا زبائنه ووجهات نظرهم، أسهم في تدعيم بنية العمل الفنية القائمة على التنويع في الأسلوب سردا أو حوارا، والنهوض بالأحداث عن طريق رسم الجوانب الفكرية المختلفة العامة للشخصيات وسلوكها، دون الوقوف عند تفصيلاتها، وهذا النهج الذهني هو عماد أسلوب الحكيم في مسرحه[2].

فوالد أدهم مزارع بسيط يعمل في أرض عادل بك عاطف، ووالد شعبان يملك ورشة صغيرة بعد أن كان عاملا في السكة الحديدية والاثنان خاب أملهما في ولديهما "أدهم وشعبان" اللذين لم يفلحا في مواصلة تعليمهما، ويظهر أدهم أكثر ثقافة ومعرفة والتزم بالمبادئ الاشتراكية من شعبان الذي وجد الحياة في أحضان النساء، فانتقل من وحدة إلى أخرى.

---

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 217.216.

[2]–صبحة احمد علقم: تداخل الأجناس الادبية في الرواية العربية، 136.

"**شعبان:** أنا اشتراكي ماية في الماية !...وإن كنت بيني وبينك لا أعرف ما هي الاشتراكية ؟!

أدهم: وأنا اشتراكي من سياسي إلى راسي .أكثر منك .وأعرف جميع المذاهب"[1].

مما عرض أدهم للسجن والاعتقال أكثر من مرة .أما منير عاطف الذي حقق حلم شعبان وأدهم في البنك فهو إقطاعي ابن إقطاعي، وشقيق عادل بك الذي يملك معظم أراضي قرية أدهم والقرى المجاورة، يظهر منير عاطف في النص موقفا عدائيا خفيا من ثورة الاشتراكية يوليو 1952 يظهر في النص بقوله:

"على فكرة يا أستاذ أدهم نسيت أسألك... ما هو موقفك السياسي... هل أنت مع النظام ؟

أدهم:وأنت ؟

منير: أنا...أنا طبعا مع النظام... اشتراكي.

أدهم:برجوازي اشتراكي.

منير:تمام"[2].

ويظهر الحوار كذلك العديد من الشخصيات، عملاء البنك، وهؤلاء العملاء قلقون من التبدلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

ولعل هذا القلق السائد في الرواية يوحي بأن البناء الاشتراكي الذي ساد مصر بعد شورة يوليو 1952 في طريقة للانهيار والسقوط، كما القوالب الأدبية التقليدية الجامدة التي تمضي إلى زوال، ونجد في مشهد افتتاح الرواية خير دليل على ما نذهب إليه: "وقف أدهم سليمان قرب أحد الأبواب يشاهد مع المشاهدين. وكان قد دخل إلى الصالة... خلسةلم يكون مظهره يوحي بأنه ممن يستطيعون حجز كرسي أو مائدة في هذا المكان...على أن رأس أدهم سليمان مشغول الآن بفكرة طرأت عليه وهو يتأمل ناطحة السحاب الآدمية

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 221.

[2]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 57.

هذه، وقمة رأس الآنية الزجاجية المملوءة تكاد تمسسماء المسرح .ومن تحتها رأس الحسناء السمراء تطأ بقدميها طوابق من أكتاف رجال.كل ذلك راسخ كالبنيان .وكل هذا البنيان يمكن أن تطيح به سلعة صغيرة أو عطسة مفاجئة!"[1].

فالصالة هنا رمز للمجتمع الحديث، والبناء الهرمي الذي يرسمه هو صورة لفئات المجتمع المتباينة التي تشعر أن كيانها مهددا بالانهيار والسقوط استجابة لأية نزوة تعرض لإحداها.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحكيم يعترف في كتابه "عودة الوعي" أن هذه الرواية عبارة عن رسالة لعبد الناصر، تنبه بحالة القلق والتفكك التي أصابت المجتمع المصري قبيل حرب 1967، وضرورة تعديل بعض الرؤى السياسية، وإلا ستتلاشى إنجازات ثورة يوليو[2]، التي رحب بها الحكيم كباقي أفراد الشعب المصري، وأحب زعيمها، الأمر الذي حال دون اختيار منجزات الثورة وبياناتها.

يقول الحكيم:

"إني أرجو من التاريخ أن يبرئ عبد الناصر لأني أحبه..ولكني أرجو من التاريخ أن لا يبرئ شخصا مثلي، يحسب في المفكرين، وقد أعمته العاطفة عن الرواية، ففقد الوعي بما يحدث حوله،لقد كانت ثقتي بعبد الناصر تجعلني أحسن الظن بتصرفاته، والتمس التبريرات المقبولة"[3].

ونعود إلى الرواية، إذ ينبغي أن نشير إلى أن مشهد الافتتاح السردي السابق يهيئ القارئ للدخول إلى المشهد الحواري الذي يليه .إذ نجد أنفسنا أمام المشاهد الكرنفالية، الاحتفالية التي استخدمت في المسرح كثيرا خصوصا في افتتاحية المسرحيات، لإثارة ذهن القارئ وشحنه .ولا نبالغ إذا قررنا أن مشهد الافتتاح السابق هو جوهر اهتمام هذا العمل، وما يأتي بعده من صفحات مجرد توضيح له[4].

---

[1]–المصدر نفسه، ص 12.

[2]–انظر: توفيق الحكيم، عودة الوعي، دار الشروق، بيروت–لبنان، ط 1، 1974، ص 62.

[3]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص60.

[4]–صبحة احمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص 139.

ويلتقط الحكيم خيطا عاطفيا من بين الخيوط التي تشكل في جملتها النسيج العام للمسرواية، وهو محاولة شعبان الوصول إلي ميرفت ابنة عادل بك عاطف شقيق منير عاطف، التي كانت حلم أدهم في صباه، وكانت قد زارت بنك القلق يوما مع خالتها فاطمة هانم، وهذه السيدة التي كانت فريسة سهلة السقوط في مخالب شعبان، فهي سيدة فاتها قطار الزواج، وحيدة بدون مؤنس سوى ابنة أختها ميرفت، التي لا تهتم إلا بنفسها ومتعتها العابرة، على الرغم من طلاقها مرتين .لكن جمال ميرفت بهر شعبان، وأصر على التعرف عليها عن طريق إقامة علاقة مع خالتها فاطمة.

وبدأ شعبان يتردد على بيت للخالة في حي المعادي، وينجح في اكتشاف الأسرار الموجودة داخل البيت (سر منير عاطف الذي ألمح إله سابقا المتعلق بأشرطة التسجيل)، وسر موت والدة ميرفت المفاجئ، وتضحية الخالة بشبابها من أجل تربية ابنة أختها .نقرأ حديث فاطمة عن علاقتها مع عادل بك زوج أختها:

"كانت فتاة في التاسع عشر تدرس في الجامعة، وتعيش بينهما بقوامها الرشيق ونهديها البارزين... لكن كيف استطاع ذلك الرجل أن يسيطر عليها ويجعلها عشيقته، أكثر من عام، في غفلة من زوجته؟! إن أختها لم تكن تشك لحظة في ما نشأ بين زوجها وأختها الصغرى من علاقة آثمة... حتى وقعت الواقعة ذات ليلة .فطنت إلى زوجها وهو ينسل من جانبها في الفراش ويخرج من الحجرة... غيبته طالت...وعن اقترابه من حجرة أختها... وضعت عينها على ثقب الباب فأبصرت الكارثة ! زوجها وأختها متعانقان في فراش واحد"[1].

وهذا المشهد الذي رأته شقيقتها خديجة كان كفيلا بدفعها إلى إحراق نفسها وإحراق زوجها الذي تمكنت النار منه وقتله، ولكن " **خديجة** " تم إسعافها، وإن أصيبت بالجنون.

مما دفع عائلة زوجها إلى إخفائها في المنزل المعادي، وتولي أختها السبب في جنونها_ الإشراف عليها ورعايتها.

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص210.

لقد تساءل أحد الدارسين عن جدوى إقحام قصة فاطمة على بنية المسراوية، مادامت لا تخدم الهدف الكلي للعمل خدمة حقيقة ؟ [1].

وأغلب الظن أن الهدف من سرد هذه الحكاية/المأساة يهدف إلى تدعيم البناء الفني الجديد المسرحي الروائي، بما تخلقه المأساة من توتر وانفعال لدى القارئ، ناهيك أن هذه القصة تريد التأكيد أن القلق يتغلغل في أعماق الناس بغض النظر عن مظاهر تفوقهم وقوتهم .لذلك ينبغي أن نتساءل عن مدى نجاح تلك النماذج التي عرفتها المسراوية في تصوير ذلك القلق العصري، والحق أن تلك النماذج التي رسمت صورة عامة متكاملة لما يستبد بالإنسان من قلق في العصر الحديث، ولكنها لا تقف عند روح هذا القلق وتفصيلاته[2].

وكما زاوج الحكيم بين السرد والحوار في هذا العمل، فقد زاوج أيضا بين اللغة الفصحى والعامية لتحقيق اللغة الثالثة (الوسطى) التي حاول الحكيم الترويج لها أدبيا، وهي اللغة المنطوقة بالعامية والمكتوبة بالفصحى[3].

"الأمر وما فيه أني عامل في مصنع نسيج. بشبرلي زميل في العمل طبعه الإهمال والكلفته... فتلة غزل تتعقد يتركها نصحته ولكنه يقول لي اسكت ولا يهمك".

وأخيرا لمحته وهو يكسر سرا احد أسنان المشط الذي يمر فيه الغزل حتى تنفذ منهالعقد التي يتركها، وهنا لم يستطع ضميري السكوت فهددته بكشف أمره فاتهمني بالوشاية ماذا أفعل؟ أسكت ويظل الإنتاج ينخفض مستواه أو أشكوه فأكون قد وشيت بزميل...لا أستطيع. العمل عندي لابد يأخذ حقه[4].

ويلاحظ القارئ انسجام هذه اللغة مع بناء النص الفني وفكرته الجريئة الغريبة. وقد أظهرت هذه اللغة عبر توجهها السردي في بعض فصول المسراوية أحداثا كان يتعذر

---

[1]–انظر: عبد القادر القط، في الادب العربي الحديث، ص 333.

[2]–صبحة احمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص 140.

[3]–المرجع نفسه، ص 141.

[4]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 151.150.

عرضها حواريا فقط، مثل مشاهد العلاقة الجنسية بين شعبان وفاطمة، وحاولت تبرير سلوك بعض الشخصيات ليفهم القارئ دوافعه، مما يؤثر على تعاطفه معها، مثلما يحدث حين نكتشف خيانة فاطمة لأختها، وتفكيرها عن ذلك بتكريس حياتها لابنتها ميرفت[1].

أما التوجه الحواري فقد أسهم في تفعيل الحبكة المسروائية، والتي تتخلص في رغبة القارئ في معرفة السر وراء دعم منير عاطف مشروع بنك القلق. ويكشف الحوار هذا السر، فالاهتمام لصالح جهة معينة يساندها منير عاطف؛ ولكن من هي هذه الجهة ؟ ومن المسؤول عنها؟ ربما قصد ذلك الكاتب الذي أراد عبر مسروايته أن يعرض لنا عالما قلقا محبطا ومحبطا في الوقت ذاته عالم يبدو أحيانا غريبا كغرابة فكرة بنك القلق، وعجيبا كالمشهد الكرنفالي الذي افتح به العمل ولكنه عالم واقعي يعيشه شعبان وأدهم كما نعيشه نحن، عالم يطمح إلى السلام، والحرب تكشر عن أنيابها[2].

"أنا يا سيدي الفاضل مثل كل الناس أقرأ الصحف وأسمع الإذاعات وأصبح رأسي الآن تطير فيه الصواريخ العابرة للقارات، وتلف فيه الأقمار الصناعية، وتقوم الثورات وتدور المعارك، والبيض يضطهدون السود، والرأسمالية تدمغ جبين كل من أراد التحرر من استغلالها بختم الشيوعية. والكرة الأرضية كلها تنطلق بناء في الفضاء حول الشمس وفي جوفها قنبلة زمنية. وكلنا نعيش يومنا ولا نعرف ماذا سيكون غدنا"[3].

إن العالم يطمح إلى المساواة والعدل في وقت أصبحت الأخلاق تهمة يحاسب عليها القانون، كما لاحظنا في قصة العامل الذي فصل من مصنع النسيج لأمانته وخوفه على مصلحة العمل، وتلخص الناقدة توجه توفيق في روايته المسرحية إلى أنه لم يكن بمقدوره التعبير عن هذا العالم المهتز القلق ببنية تقليدية قوامها السرد وحده، وترى أن ممازجتهما معا، دعمت الفكرة التي أنشئ بنك القلق من أجلها، وساعدت الكاتب في طرح وجهة

[1]–صبحة احمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص 141.

[2]–صبحة احمد علقم :تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، ص 142.

[3]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 146.

نظره في العام الذي يعيشه ونعيشه، فالقارئ لا يشعر بهوة زمنية في هذا العمل، فنحن مقرأ ما نعيش، وهذا الشعور يفسر خلود أعمال الحكيم الأدبية[1].

المبحث الثاني: الوحدات الثلاث في مسرحية بنك القلق:

1. الوحدات الثلاث عند أرسطو:

رسخ في أذهان الباحثين انطلاقا من دراستهم لكتاب أرسطو في الشعر ورسالة هوراتيوس فن الشعر، إنه يجب توفر ثلاث وحدات للعمل المسرحي: وحدة الموضوع أو وحدة الحدث.

واعتبروا هذه القواعد ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها، حتى وإن كان أرسطو ركز على الوحدة الأولى دون أن يعتبر الثانية والثالثة قاعدتين، مثلما اعتقد النقاد الذين جاءوا من بعده، واستمر هذا الاعتقاد حتى بداية عصور النهضة والمسرح المعاصر، حيث استبدلت المسرحية البسيطة بالمركبة التي لا تتقيد بأي وحدة[2].

كان النقد المسرحي مرافقا لكتابة المسرحية منذ القديم، فكان النقاد يضعون أصولا وقواعد يحكمون بواسطتها على المسرحيات.

ومن أقدم وأهم الأصول التي وضعت في مجال النقد المسرحي، هي الوحدات الثلاث أي وحدة الموضوع والزمان والمكان والفيلسوف الكبير اليوناني أرسطو كان أول من وضع هذه الوحدات كقواعد للنقد المسرحي.

وسنحاول من خلال المنهج الوصفي التحليلي دراسة الوحدات الثلاث في مسرحية بنك القلق لتوفيق الحكيم وكيفية تعامل الكاتب مع هذه القواعد.

---

[1]–صبحة احمد علقم: تداخل الاجناس الادبية في الرواية العربية، ص 142.

[2]– محمد حمدي ابراهيم: نظرية الدراما الاغريقية –لونجمان، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة–مصر، ط1، 1994،ص 46.

2-وحدة الموضوع:

وحدة الموضوع أهم الوحدات الثلاث، فإذا كان هناك من المؤلفين من استطاع أن يخرج عن المكان وقدم لنا أعمالا ممتازة مثل شكسبير، فإنه لم يوجد من استطاع أن يخرج عن وحدة الحدث ويترك عملا ممتازا[1].

يرى أرسطو انه من الواجب أن الكاتب حينما ينتخب شخصية ما للكتابة المسرحية أن يتجنب الدخول إلى جميع جزئيات حياتها وينتقي المواضع التي تناسب كتابة المسرحية أو ينتخب فعلا واحدا أو مرحلة خاصة من حياة هذه الشخصية، حتى تكون أجزاء عمله مترابط البناء بحيث يؤدي إلى انهيار البناء كله وانقلابه رأسا على عقب، وبمعنى أنه لا يجوز إضافة إلى هذه الأجزاء ولا يصح أي حذف منها وينوه أرسطو أن الكاتب المسرحي ليس مؤرخا وليس من مهمته أن يقض ما وقع فعلا لأن ميدانه الحقيقي ما هو ممكن وقوة تبعا لقانون الاحتمال أو الضرورة[2].

كذلك لا ينبغي أن يتعرض موضوع التراجيديا لعلاقات متشابكة بين عدد من الأسر أو فئات متعددة من الناس، فرغم ان كتابا كثيرين يميلون إلى معالجة مثل هذه العلاقات إلى أن هذا يؤدي إلى فقدان الدراما لوحدة الموضوع ذلك أن تلك العلاقات المتشابكة، تجعل محتما على الكاتب أن يتعرض لسرد وشرح الأحداث التي تعرضت لها كل أسرة، أو فئة على حدة من اجل ربطها جميعا في إطار واحد فتضع وحدة الفعل المطلوبة لذلك من الأفضل أن يقتصر الموضوع على أسرة واحدة[3].

فموضوع مسرحية (بنك القلق) نرى أن الحدث الرئيسي هم أدهم الفنان صاحب العقل المفكر والمتشرد سجن من أجل أفكاره خرج ليواجه الإفلاس والضياع والفشل، بل حتى الجوع لكنه عزم على أن لا يتخلى عن حلمه في أن يقدم شيء مفيد للناس والوطن وهي تأسيس بنك (بنك القلق) داء العصر الحديث الذي يشكو منه أكثر الناس يصيب

---

[1]– عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما، ص 98

[2]–عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما ، ص 48.47.

[3]– المرجع نفسه، ص 52.

الفقراء والأغنياء على حد السواء، ذلك أن الناس جميعا انتشر بينهم القلق حتى صار وباء وأصبحوا في أمس الحاجة إلى مؤسسة ترعى شؤون قلقهم وهنا يدخل ادهم شعبان زميله من ايام الجامعة مشروع بنك القلق.

فتدور أحداث مسرحية (بنك القلق) في المجتمع المصري في فترة ما بعد الحكم الملكي حي أراد توفيق الحكيم أن يكشف كثيرا من العيوب التي انتشرت في المجتمع وهو القلق فنراه يأخذ نموذجين من الأشخاص هما أدهم وشعبان لفتح بنك القلق يتعاملان فيه مع المرض الذي ساد على الحياة اليومية وتمثل فكرة البنك مصلحة لجمع العديد من النماذج البشرية.

وقد تضمنت المسرواية كثيرا من الشواهد التي صورت الوضع الاجتماعي والمستوى الاخلاقي المتدني لنماذج من طبقات عدة وقسوة الظروف الاجتماعية وقد استطاع الحكيم من خلال اختياره، لنماذج من زبائن البنك وبمهارة فائقة وإدانة الهيكل الاجتماعي الموجود في مصر، داعيا في ثنايا النص بشكل ضمني ورمزي إلى التحقيق من حدة الفوارق الاجتماعية لضمان حياة كريمة شكلت حيزا كبيرا بداخل البنك وخارجه محو القضية الاجتماعية المطروحة في المسرواية[1].

كما تضمنت أيضا احداث ومواقف أفراد المجتمع المصري، بحكم تعاطيهم الاتصالي مع غيرهم من الشعوب والأقوام مثل القلق المتزايد من انتشار الاضطهاد والثورات السلبية والخوف على مستقبل الأديان والقيم الروحية جراء انتشار الإلحاد وكذا تنافس القوى العظمى على التسلح وانتشار الصواريخ، مما ينبثق بكوارث إنسانية يصيب أذاها كل الشعوب والأمصار، فتوفيق الحكيم قد أجرى بحثا اجتماعيا في صميم المجتمع المصري اعتمد فيه أسلوب المسح الاجتماعي بالعينة هذا فضلا عن تعمده المقارنة بين شرائح المجتمع المختلفة ليسلط الضوء بشكل مكثف على الخصائص الاجتماعية العينة محل الدراسة (ادهم وشعبان) حيث قام بعرض الحالة وتاريخ المجتمع والأبعاد

[1]–محمود حسين: الصراع الطبقي في مصرمن 1945 الى 1970، دار الطليعة، بيروت، دط، 1971، ص 34.

الاجتماعية التي أدت إلى سقوط العينة اجتماعيا في حركة هذه العينة التي كانت قبل الثورة في أثنائها وحتى بعدها بسبب استمرارية ثالوث الاضطهاد مصدر بلاء مصر الدائم في الحياة الاستعمار، الإقطاع والطبقة البورجوازية.

3-وحدة الزمان:

"كانت العقيدة الإغريقية تفضل أن تقتصر الأعمال الأدبية المعتمدة على المحاكاة على زمن معين، وترى أنه ليس من الضروري التعرض للأحداث بأكملها.

وعلى أساس رأي أرسطو كان يجب أم لا يكون زمان التراجيديا أطول من يوم واحد، على أساس أن هذا اليوم سيشهد تطور الفعل أو الحدث الدرامي من بدايته حتى نهايته، حيث يتم حله بعد وصول الأحداث إلى ذروتها إن اعتقاد الإغريق القدامى هو الذي أملى عليهم هذا التحديد الصارم بالنسبة للزمان، فحياة الإنسان عندهم رغم طولها لاتحتوي إلا على لحظات قليلة، يمكن القول بأنها حاسمة، وتلك اللحظات هي التي تحدّد مصير الإنسان، وكلحظات وقوع جرم خطير أو حلول كارثة أو موت أو شر متسيطر، وتلك اللحظات هي التي تختارها التراجيديا الإغريقية كإطار زمني لموضوعاتها.

من هذا نستنتج أن تحديد الزمان في التراجيديا الإغريقية كان مرجعه إلى عرف أدبي، وكان ناتجا عن اعتقاد فكري ملائم لطبيعة الموضوعات التي يعالجها الكتاب الإغريق ولم يكن قط قانونا أو قاعدة أو شرطا"[1].

كان هدف أرسطو ومن بعده في ألا تتعدى أحداث المسرحية دورة شمسية واحدة، أو لا تتجاوز، إلا قليلا، هو عملية إقناع من أجل أن يكون الحدث مقاربا للطبيعة بقدر الإمكان، كان يحاول الكتاب أن لا يتعدى زمن المسرحية الأربعة وعشرين ساعة على الأكثر، ليس ذلك فقط، بل حاولوا تقسيم الأربعة وعشرين ساعة هذه بالتساوي على فصول المسرحية، والهدف من ذلك من وجهة نظرهم هو إيجاد التناسب المنطقي المعقول، فليس من المعقول في تقسيم الزمان أن يقدموا في الفصل الأول أحداث نصف

[1]– محمد حمدي ابراهيم: نظرية الدراما الاغريقية، ص 54.53.

يوم وفي الفصل الثاني أحداث 04 ساعات وفي الثالث أحداث 05 ساعات وفي الرابع أحداث 03 ساعات، فيجب تقسيم الأربعة والعشرين ساعة على الفصول بالتساوي حتى يكون التناسب منطقيا ومعقولا، لأجل هذا كل فصل كان يشتمل على 06 ساعات[1].

أما بالنسبة إلى مسراوية (بنك القلق) التي تشمل على عشرة فصول وعشرة مناظر حيث كل فصل هو جزء روائي يليه منظر الذي هو عبارة عن حوار مسرحي توضيحي للفصل الذي قبله فنحن نرى أن الزمان فيها لا يقتصر على يوم واحد أو دورة شمسية كما قال أرسطو.

ففي البداية نرى أن المسراوية تبدأ بشخصية أدهم الذي طرأت عليه فكرة تأسيس بنك القلق وهو يمشي على كورنيش النيل ليلا ونجد في مشهد افتتاح الرواية يقول السارد: "وقف أدهم سليمان قرب أحد الأبواب يشاهد مع المشاهدين.وكان قد دخل إلى الصالة خلسة لم يكن مظهره يوحي بأنه ممن يستطيعون حجز كرسي أو مائدة في هذا المكان على أن رأس أدهم سليمان مشغول الآن بفكرة طرأت عليه وهو يتأمل ناطحة السحاب الآدمية هذه، وقمة رأس الآنية الزجاجية المملوءة تكاد تمسس ماء المسرح، ومن تحتها رأس الحسناء السمراء تطأ بقدميها طوابق من أكتاف رجال كل ذلك راسخ كالبنيان، وكل هذا البنيان يمكن أن تطيح به سلعة صغيرة أو عطسة مفاجئة. !"[2].

وتستمر الحوادث في هذا القسم خلال عدة ساعات، فبعدها يلتقي أدهم بصديقه شعبان صدفة ويعرض عليه الفكرة ويوافق، فيباشران بمهام أعمالهم التي تنتهي بمعاينة الشوارع التي ستلصق بها الإعلانات وكل هذه الحوادث المتعددة تقع في قسم قليل من الليل والذي يشتمل هذا القسم الصغير على فصل كامل.

والفصل الثاني للمسراوية يبدأ بعد اختيار شقة أدهم مركز البنك والتخطيط للإشهار به وذلك بالخروج مع حلول الليل لإلصاقها بالشوارع وأكشاك السجائر:

---

[1]– عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما، ص 96.95.

[2]– توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 12.

شعبان: (في يده المكنسة) الشقة ونظفناها والإعلانات ولصقناها واللافتة على الباب وركبناها باسم البنك ومواعيد الفتح والغلق[1].

وبين هذا الفصل والفصل الأول قد مرت مدة غير قصيرة وجاء دور متولي جميع الأحداث التي تحدث في هذا الفصل، من كلام أدهم وشعبان مع كل من الزائر ومتولي، ومجيء صاحب البيت لطلب الإيجار المتأخر الذي اعتقده أدهم وشعبان زائر للبنك وبعد خروجه يدخل متولي الصحفي صديق أدهم لأجل شغل كالعادة ليتفاجأ بأن الشقة تحولت إلى بنك فيشترط عليه أدهم أن ينشر خبر في الجريدة عن بنك القلق، كل هذه الحوادث تحدث في يوم واحد.

والفصل الثالث يشتمل على يوم واحد ويبدأ هذا الفصل بوجود أدهم وشعبان في الشقة ينتظران قدوم الزبائن ويدور حديث طويل بينهما حول عمل البنك وبعد طول انتظار يدق باب الشقة (البنك) وجيه ثري يدعى منير عاطف الرجل الإقطاعي الذي أعجبته فكرة تأسيس البنك ثم عرض عليهم إدخاله شريكا ثالثا معهم في هذا البنك وقد وجد فيه فرصة حيث يقترح على أدهم وشعبان مشروع تمويل البنك من المصروفات الأولية وتغطية النفقات المختلفة بما فيها راتبهما الشهري وتحويل مقر البنك إلى عمارته بشارع شبرا المعروف وفي الأخير اتفقا كل من أدهم وشعبان مع منير ثم انصرف منير بك ووعدهم باتخاذ التدابير اللازمة لإنجاح المشروع وترتيب بقية التفصيلات في الاجتماع القادم وكل هذه الحوادث لم تستغرق ساعات طويلة في هذا القسم الصغير الذي يشتمل على فصل كامل.

أما الفصل الرابع كالفصول الماضية لا يشتمل على الحوادث المتعددة في الأزمنة المختلفة، بل يصور حوادث يوم واحد بين أدهم وشعبان ومنير بك حيث انتقل كل منهما إلى الشقة المجهزة بالمكاتب وأثاث فاخر والتلفون، التي أصبحت المركز الجديد للبنك، حيث أخذ كل واحد حجرته وقسموا العمل وأخذوا يتبادلان أطراف الحديث حول الهدف الأصيل للمشروع.

---

[1]– المصدر نفسه، ص 44.

منير:خدمة إنسانية ألم يكن هذا هو هدفكم الأصلي من هذا المشروع ؟

من هذه الجهة، أنا الحمد لله في غير حاجة إلى الاحتراف"[1].

وينتظران على أحر من الجمر أن يرن زبون على الجرس وإذا هما يتناقشان يسمع رن الجرس، وتدخل عليهم الست مرفت هانم بنت شقيق منير التي انبهر شعبان بجمالها والست فاطمة خالتها حيث جاءت بدافع الفضول لتسأل عن معنى اللوحة النحاسية: بنك القلق، وبعد انصراف مرفت، يختتم النقاش بين أدهم وشعبان هذا الأخير الذي دقق في أسئلته أكثر من اللازم لمرفت، وهو ما أغضب أدهم وجعله ينصح زميله بألا يسعى لسرد إعجابه بها للتدخل في شؤونه الخاصة على حساب الهدف الذي أنشئ لأجله البنك، والملاحظ أن كل هذه الحوادث نجدها لم تستغرق أكثر من أربع وعشرين ساعة في هذا الفصل.

إذ نظرنا إلى زمان فصول المسرواية، يمكن القول أن زمان كل فصل يطابق مايقوله أرسطو، حول الزمن في العمل الدرامي، إذ لايستغرق زمان أي من الفصول العشر أكثر من أربع وعشرين ساعة، فنحن نشاهد الوحدة الزمانية في كل فصل بصورة منفصلة عن الفصول الأخرى، أما بالنسبة إلى الزمان الكلي للمسرواية، فهذه نقطة غير مراعية لأن زمان المسرواية من البداية حتى النهاية يستغرق زمانا طويلا جدا ويشتمل على السنوات.

4-وحدة المكان:

بالنسب لوحدة المكان، فنحن نعرف أن الكلاسيكيين الجدد كانوا أرسطيين أكثر من أرسطو نفسه، وملكيين أكثر من الملك نفسه، أي أنهم كانوا متشددين في قواعد الكتابة أكثر من أرسطو ووحدة المكان أضافها الكلاسيكيون الجدد، وردوها خطأ إلى أرسطو، بحجة أن معظم المسرحيات اليونانية تحاكي فعلا أحداثه وتقع في مكان واحد[2].

---

[1]– توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 95.

[2]– عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 67.96.

أما المكان فكان يتحدد بناء على الموضوع نفسه، ذلك أنه مادام الموضوع محاكاة لفعل إنساني فمن الضروري أن يدور هذا الفعل في مكان معين، ولقد جرى العرف في التراجيديا الإغريقية على أن يكون هذا المكان واحدا أو ثابتا، فقد يدور الفعل في إحدى الجزر، أو على شاطئ البحر، أو في أي مكان آخر يراه المؤلف المسرحي ملائما لموضوع مسرحيته، ومادام الفعل واحدا أو ذا وحدة، ومادامت الفترة الزمنية التي يدور فيها هذا الفعل محدودة كما سبق، فمن المنطقي والحال كذلك أن يكون المكان الذي يشهد هذا الفعل ثابتا أيضا[1].

ويجب عن الكلاسيكيين ألا يتغير المكان طوال عرض المسرحية، فالحدث لابد أن يستمر من البداية حتى النهاية في نفس المكان الذي بدأت به المسرحية، والسبب في ذلك أن المسرح أو بمعنى أدق خشبة المسرح مكان واحد لا يتغير، فلا يمكن إذن افتراض كونها أكثر من مكان في نفس الوقت.

ولكنهم أعطوا بعد ذلك الحرية المقيدة بعض الشيء في تغير المناظر، فالتحرك لابد أن يتم داخل وحدة مكانية واحدة، وفي هذا نجد البعض يتعرض لتنوع المناظر المرسومة التي توضع خلف المسرح، وإمكانية ذلك في تحريك خيال المتلقي في أن يخدع نفسه ويتصور أن المكان الواحد أمكنة متعددة ولكنه فضل أن تكون هذه الأماكن متقاربة تقاربا شديدا .أي في نفس البلد أو المدينة أو المنطقة، أو في نفس المنزل مع تغير المناظر من حجرة إلى أخرى مثلا، ولكن مع الحفاظ على الوحدة المكانية، حيث إن المدينة واحدة مثلا، ولكن في كل مشهد منظر لمكان مختلف عن المنظر التالي في نفس المدينة.

إذن هنا تعددت المناظر والأماكن الفرعية وفي نفس الوقت قد تمت المحافظة على وحدة المكان العام، وهو المدينة، حيث لا يضر تعدد الوحدات المكانية بوحدة الزمان ومن خلال ذلك ندرك أنه إذا كانت هناك مسافة كبيرة بين مكان وآخر، بحيث يتعدى ذلك حدود المدينة الواحدة مثلا، فلن يتناسب ذلك مع الوقت القصير الذي تستغرقه المسرحية تمثيلا،

[1]– محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الاغريقية، ص 554.

وعلى هذا نجدهم قد ربطوا وحدة المكان بوحدة الزمان لأنه لو أجازوا لأنفسهم اختراق وحدة الزمان، لما تقيدوا هكذا بمكان واحد عام، لأن طول الزمان سيسمح لهم عندئذ إمكانية النقل من مكان إلى آخر، ولكن تشددهم في تطبيق وحدة الزمان جعلهم يتشددون في وحدة المكان وهذا التشدد في وحدة المكان أيضا يعمل على تقييد حرية المؤلف في معالجة أحداثه والتنقل بها من مكان لآخر طبقا لطبيعة الأحداث، ولكنه هنا سيعمل على تطوير الأحداث طبقا لإمكانية المكان وهذا يضر العمل الفني أكثر مما يعينه[1].

نرى في مسرحية (بنك القلق) أن الكاتب كما فعل بالنسبة للزمان ولم يتقيد بزمان واحد لكتابة مسرحيته، أنه لا يتقيد بمكان خاص حتى يكتب جميع أحداث مسرحيته في هذا المكان الخاص، فنرى أن المناظر تتغير بتغير الفصول، فالأمكنة تتغير في كل فصل تقريبا ولكن لكل فصل منظر خاص وتجرى أحداث كل فصل في مكان معين.

ففي الفصل الأول نرى أن كل الأحداث تجرى في كورنيش النيل وبالتحديد على المقاعد الحجرية إذ تبدأ المسرحية بمنظر أدهم في كورنيش النيل ليلا وهو يتمشى فيجلس خائر القوى على أحد المقاعد الحجرية، فأيقظ تنهده شخصا نائما بالمقعد بالجوار، ليحمل كل منهما في الآخر، فيصيحان في نفس الوقت:

أدهم:شعبان جاد عوضين.

شعبان:أدهم سليمان.

أدهم:صدفة سعيدة من أيام الكلية"[2].

وبدأ الزميلان القديمان في كلية الحقوق كل منهما يسأل الآخر عن سبب فصله من الكلية، فيتضح أنهما فصلا لأسباب تافهة، حيث يفاجئ أدهم صديقه شعبان بأنه يملك فكرة نيرة.

---

[1]– عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 98.97.

[2]– توفيق الحكيم: بنك القلق، ص23.

شعبان:أسرع !من فضلك.

أدهم:هي أن نؤسس بنكا"[1].

فيجتهد أدهم لشرح أهداف البنك وعمله وبعد طول شرح، يظهر اقتناع شعبان بالفكرة، وفي نهاية الفصل الأول يبدأ الزميلان في التخطيط للإشهار بالبنك.

وأحداث الفصل الثاني تجرى في شقة أدهم بشارع محمد علي التي اختارها هو وصديقه شعبان مركزا للبنك، إذ يبدأ الفصل الثاني بمنظر أدهم وشعبان في الشقة ينتظران قدوم الزبائن ويتبادلان أطراف الحديث، فإذا بطرق على الباب، فيعتقد الاثنان أن الطارق زائر للبنك، فإذا هو صاحب البيت جاء لطلب الإيجار المتأخر، ليتفاجأ بأن الشقة تحولت إلى بنك، فيسأل أدهم وشعبان عن عمليات هذا البنك.

"**الزائر:**وما هي هذه العمليات ؟

أدهم:نحن هنا نعالج الناس من قلقهم ويدفعون لنا أجر العلاج ويعالجوننا وندفع لهم أجرهم.

شعبان:والفرق دائما في مصلحتنا"[2].

ويقترح أدهم وشعبان على صاحب الشقة معالجته من القلق الذي يعتريه، مقابل خصم أتعاب العلاج من دين الإيجار، وأنه سيقبض مستقبلا من البنك.

"**أدهم:**سيكون لك رصيد دائن محترم تفاءل وارجع بعد أسبوع وأنت تقبض جميع متأخراتك.

صاحب الشقة:أنا راجع ومعي حكم بالطرد"[3].

---

[1]– المصدر نفسه، ص 27.

[2]– توفيق الحكيم : بنك القلق، ص 49.

[3]– المصدر نفسه، ص 52.

وبعد خروجه يدق الباب (متولي) وهو صديق أدهم، فيسأله شعبان وأدهم إن كانت زيارته ذات علاقة بإعلان إنشاء البنك، فيخبرهما أن زيارته هي كالعادة لأجل شغل جلبه لأدهم، فيعلمه هذا الأخير أنه مشغول بتأسيس بنك، ويقترح متولي عليه إجراء تحقيق على الاتحاد الاشتراكي في كفر عنبة مقابل بعض المال، فلا يتردد أدهم المفلس في القبول، مشترطا على متولي أن ينشر خبر في الجريدة عن بنك القلق، فكل هذه الأحداث تجرى في مكان واحد وهو شقة أدهم التي أصبحت مركز البنك.

وفي الفصل الثالث تجرى كذلك الأحداث في البنك، إذ يبدأ الفصل الثالث بمنظر أدهم وشعبان في البنك وبعد طول انتظار يدق باب الشقة (البنك) وجيه ثري يدعى منير عاطف الإقطاعي الذي أعجبته فكرة تأسيس البنك وعرض عليهم إدخاله شريكا ثالثا معهم، فسمحوا له حيث يقترح على أدهم وشعبان تمويل مشروعهم وتغطية النفقات وهذا لأجل الخدمة العامة وبغرض إراحتهما في المعيشة، قدم منير لكل منهما مرتب شهر مقدم وأمرهما بتحويل مقر البنك على الفور إلى مكان لائق، بعمارته في حي شبرا بمكاتب وأثاث فاخر والتلفون وكل ما يكن يخطر لهما في الأحلام، وكل هذه الأحداث جرت أيضا في البنك.

وفي الفصل الرابع تجرى الأحداث في عمارة منير عاطف وبالتحديد في شارع شبرا، إذ يبدأ الفصل الرابع بمنظر أدهم وشعبان في الشقة الجديدة لمنير عاطف التي تحولت إلى مقر جديد للبنك.

"**ادهم** :الشقة كلها عظيمة

منير: وأنت يا أستاذ شعبان ...مكتبك طبعا في الحجرة الثانية...اذا سمحتم انا محتفظ لنفسي بالحجرة الثالثة.."[1].

حيث ظهر كل منهما في منظر لائق وفي مكتبه ينتظران أن يرن زبون على الجرس وإذ هما يتناقشان يسمع رن جرس الباب، إنها مرفت ابنة أخ شريكهما منير

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 85.

جاءت تسأل عن معنى اللوحة النحاسية (بنك القلق) وبعدما تدخل يبدأ الحوار بينها وبين أدهم وشعبان وعمها منير عاطف وبعد انصرافها، غضب أدهم من صديقه شعبان بعد أن دقق هذا الأخير في أسئلته لمرفت وهذا ما جعل أدهم ينصح زميله، فهذه الأحداث والحوارات التي جرت في هذا الفصل كلها وقعت في شقة منير عاطف.

أما الأحداث والحوارات التي نراها في الفصل الخامس والفصول المتبقية، فكلها جرت في البنك، حيث أصبحت تتوالى رنات جرس الباب وبدأ دخول الزبائن للبنك وهم من مختلف طبقات المجتمع، للإعراب عن قلقهم في حجرات البنك الثلاث حيث توزعوا على مستقبليهم: منير، أدهم، شعبان حسب أهمية القلق.

فكما شاهدنا في قسم الوحدة الزمانية، وكان كل فصل خاص بزمن خاص، من جهة الوحدة المكانية أيضا نرى تقريبا كل فصل من الفصول العشر مكان خاص به، وأحداث خاصة تقع في هذا المكان، وأكثر الأحداث تقع في المقر الجديد للبنك بشارع شبرا وفصلين منها في شقة أدهم بشارع محمد علي وفصل في كورنيش النيل. فإذا نظرنا إلى المسرحية من منظار الوحدات الثلاث، نرى أن الوحدة الموضوعية قد روعيت بصورة كاملة لأن أحداث المسرحية من البداية حتى النهاية تدور حول الموضوع الرئيسي وهو تأسيس بنك القلق، أما من منظار الزمان والمكان نرى أن لكل فصل زمان ومكان خاص به، فيمكننا القول بأن الوحدة الزمانية والمكانية لكل فصل قد روعيت، ولكن بالنسبة إلى المسرحية بصورة عامة لا نرى الوحدة العامة للزمان والمكان فيها.

وتقيد توفيق الحكيم في كتابته هذه المسرحية بقانون الوحدات الثلاث تقيدا غير مكتملا، فمن جهة الموضوع، انتخب الموضوع كرسالة لعبد الناصر تنبه بحالة القلق والتفكك التي أصابت المجتمع المصري قبيل 1967، أما وحدة الزمان فروعيت داخل الفصول، إذ كل فصل يشتمل على زمن يتراوح بين يوم وليلة ولا يتجاوز إلى أكثر من يوم واحد.

ولكن هناك فواصل زمنية بين أحداث كل فصل مع الفصل الآخر، أما من حيث وحدة المكان فنرى أن الكاتب تقيد بها جزئيا أيضا، لأن أحداث كل فصل تحدث في مكان محدد ولكن يتغير مكان حدوث الحوادث من فصل إلى آخر.

كان قانون الوحدات الثلاث ملائما للفكر اليوناني والأصول الحاكمة في تلك البيئة، ولكن مع تطور المجتمعات وحدوث التغيرات في حياة وعقائد الناس، تحتم على الكتاب أن يكتبوا وفق متطلبات المجتمع، فتخلوا عن الأصول القديمة التي لا تلائم الظروف الجديدة، فضعفت فكرة الوحدات الثلاث في المسرحية واهتم النقاد بالمسائل الفكرية وبالمضامين أكثر من اهتمامهم بإطار المسرحيات وأمثالها.

المبحث الثالث: العناصر المسرحية في رواية بنك القلق

1-الحوار:

1-1 مفهوم الحوار:

تعددت المفاهيم للحوار، إذ نجدها عبارة عن: "وسيلة من وسائل المحادثة والمناقشة والتفاهم حول موضوعات قضايا مختلفة سواء كانت في مجال السياسة أم الاجتماع أم الدين بين الأفراد أو المجتمعات، الجماعات أو الشعوب، لأن الحوار موجود في جميع ظواهر الحياة الإنسانية التي يجرى إدراكها تأملا فحين ما يبدأ الوعي يبدأ الحوار[1] ".

وفي تعريف آخر له: " هو المحادثة بين شخصين، وهو جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات ويكون كذلك مبار خلافا لمقاطع التحليل أو السرد أو الوصف"[2].

ومن خلال هذه التعاريف يتضح لنا أن الحوار عبارة عن ضرب من الحديث يدور بين شخصين أو أكثر بغض معالجة شتى المواضيع في مجالات عديدة بهدف تبادل الآراء والأفكار إذ يلجأ إليه معظم الأدباء في جميع الأجناس الأدبية (مسرحية، قصة، رواية) من أجل تحريك الحدث فيها عن طريق الشخصيات وهو أنواع: حوار خارجي وحوار داخلي.

1-2 أنواع الحوار:

1-2-1 الحوار الخارجي:

وأطلق عليه تسمية الحوار المباشر والتناوبي حيث تتناوب فيه شخصيات أو أكثر بطريقة مباشرة، وذلك لأن التناوب هو التسمية الإجرائية الظاهرة عليه [3]، وهو الحوار

---

[1]-سيفا علي عارف: الحوار في قصص محيي الدين زنطنة القصيرة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان-الاردن، ط1، 2014، ص 17.

[2]- المرجع نفسه، ص 22.

[3]-خليل شكري هباس: القصيدة السيرذاتية، (بنية النص وتشكيل الخطاب)، عالم الكتب الحديث، الاردن، ط1، 2010، ص432.

الأكثر انتشارا والمعتمد بكثرة في الروايات للكشف عن الملامح الفكرية للشخصية الروائية، فنجد رواية " بنك القلق " اعتمدت الحوار بصيغة مهيمنة في بنائها ومن أمثلة الحوار الخارجي نذكرها منها:

"**أدهم:**أتعرف من هو أول من ابتكر فكرة البنك ؟

شعبان: من هو ؟

أدهم: مفلس عبقري .مثلي ومثلك.

شعبان: فعلا هذه الصفات تنطبق علينا.

أدهم: البنك الذي سنفتحه سيتعامل في القلق، معاملتنا ستكون في صنف القلق

شعبان: صنف القلق ؟

أدهم: نعم .كما تتعامل البنوك الأخرى في صنف النقود؛ إنها تقرض وتقترض في نفس الوقت؛ تقرض بفائدة كبيرة وتقترض بفائدة صغيرة والفرق هو مكسبنا.

نحن أيضا سنعالج و نتعالج في نفس الوقت نعالج بأجر كبير و نتعالج بأجر أصغر والفرق هو مكسبنا فهمت ؟"[1]

هنا يخطر ببال أدهم صاحب العقل المتوهج والخيال الحاد فكرة مجنونة، وهي تأسيس بنك، رغم إفلاسه ولا يكتفي بذكر الفكرة فقط بل يوضح ويشرح أهداف البنك وعمله فبنك القلق الذي اقترحه يعالج الناس من القلق داء العصر الذي يصاب به الأغنياء والفقراء على سواء وكذالك يعالج أصحاب الفكرة من قلقهما وهو مادة تعامل البنك تماما كما تتعامل البنوك في صنف النقود بالقرض والاقتراض.

ومن أمثلة ذلك أيضا نجد الحوار في:

"**منير:** ما هو موقفك السياسي ؟

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 29.28.

أدهم: موقفي السياسي ؟ أنا في الواقع لم أحدده بعد

منير: أهذا ممكن ؟ رجل مثلك كان في الاعتقال بسبب آرائه كما تقول أنت بنفسك.

أدهم: فعلا بسبب آرائي.

منير: لا داعي للف والدوران قل لي بصراحة يا أستاذ أدهم هل أنت مع النظام ؟

أدهم: وأنت ؟

منير:أنا طبعا مع النظام اشتراكي.

أدهم: اشتراكي برجوازي

منير بالضبط"[1].

إن طرح هذا السؤال والتردد عند الإجابة عن ولائه وإخلاصه لنظام السياسي المسيطر يبرر لما سيسلكه بعد ذلك من تسجيل لأقوال المتذمرين المتعصبين من الوضع السياسي العام وتحويلهم إليه.

"**شعبان:**أنا اشتراكي ماية في الماية !وإن كنت بيني وبينك لأعرف ماهي الاشتراكية ؟

أدهم:وأنا اشتراكي من ساسي إلى راسي أكثر منك وأعرف جميع المذاهب"[2].

يظهر الحوار هنا أن شخصية أدهم أكثر ثقافة ومعرفة والتزاما بالمبادئ الاشتراكية مما عرض لسجنوا لاعتقال عدة مرات وشعبان الذي وجد الحياة في أحضان النساء وانتقاله من واحدة إلى أخرى.

ونلمس حوارا خارجيا آخر بين أدهم والزبون:

"**الزبون:** الأمر وما فيه يا سيدي هل أستطيع أن أتكلم عما يقلقني؟

---

[1]– توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 93.92.

[2]–المصدر نفسه، ص 221.

أدهم: طبعا؛ تفضل هذا عملنا.

الزبون: لن أطيل بكل اختصار أنا لي ابن في الثامنة عشرة من عمره .كان مثال الطالب المجتهد نجح بتفوق وامتياز في الإعدادية وكان من العشرة الأوائل للقطر كله وفي هذا العام تقدم إلى الشهادة الثانوية العامة لكن وقع في حب فتاة بنت الجيران. وتعلق بها إلى درجة التدله، بل إلى حد الذهول عن نفسه وعن مستقبله. وبالفعل رسب، لكن ما يقلقني هو أنه يعيدها وبعيد معها نفس المأساة. وقد نصحته كثيرا لكن ما به أقوى من النصح وهو أعلم مني بسوء حاله.

أدهم: إذن أي كلام معه لا ينفع.

الزبون: ألا يوجد حل ؟

أدهم: لعنة الله على الحب وسيرة الحب[1]! .

يظهر في هذا الحوار شخصية الزبون قلقة فهو يشكو رسوب ابنه المثالي والمتفوق دائما في امتحان شهادة الثانوية العامة بعد وقوعه في حب فتاة من بنات الجيران وتعلق إلى حد الذهول عن نفسه وعن مستقبله.

وكذلك نلمس حوارا آخر:

"**الزبون:** أنا زملكاوي .أقصد من حزب الزمالك.

أدهم: آه الحمد لله ! حزب الزمالك ! أحزاب أهون من أحزاب !

الزبون: أقول لحضرتك ما من مرة حضرت فيها مباراة بين الزمالك والأهلي إلا وأحدثت كارثة!

أدهم: كارثة ؟ من أي نوع ؟

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 124.123.

الزبون: أشرح لكوكل هذا والله رغم عني لأن المكتوم في نفسي انفجر ! حصل مرة أن الزمالك كاد في الشوط الأخير يصيب الهدف، لولا اصطدام الكرة بخشبة المرمى لم أطبق ولم أشعر بنفسي. وإذا يدي التقطت شيئا لم أفطن إذا كانت عمامة أو كاسكيت فوق رأس الشخص الذي بجواري، وقذفت بها في الهواء وسط الملعب وبالطبع حدث هياج حولي وخناقة، خصوصا وقد اتضح أن صاحب غطاء الرأس هذا الذي طار في الهواء حيوان أهلاوي..

أدهم: بسيطة على كل حال"[1].

فنجد الحوار هنا فمصدر قلق الزبون فهو عدم تحكمه في أعصابه وتصرفاته كلما حضر مباراة بين فريق الزمالك وفريق الأهلي فهو لا يتمالك نفسه في حالتي فوز فريقه أو هزيمته، وكم هي الكوارث التي ارتكبها من هذا الحماس الزائد والتعصب لكرة القدم.

1-2-2 الحوار الداخلي:

يختلف هذا الثاني (الحوار الداخلي) عن الأول (الحوار الخارجي) كونه حوارا باطنيا أي مجاله النفس الداخلية فهو إذا: "حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفس أو باطن الشخصية" .

يقدم هذا النوع من الحوار المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، أي لتقديم الوعي دون أن تجهز به الشخصية في كلام ملفوظ ودون أن تلتزم بالترتيب النحوي والمنطقي للكلام"[2].

فهو: «حديث عن باطن الشخصية القصصية والذي مر بالعديد من المراحل إلى أن وصل إلى الشكل النهائي المعروف "بالحوار الداخلي " أو "الحوار الذاتي " أو "الحوار الفردي " أو "المونولوج "وغيرها من التسميات[1].

---

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 140.139.

[2]–هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان–الاردن، دط، 2004، ص220.

ربط البعض هذا المصطلح بالكلام الذي: "تتفوه به الشخصيات لكن لتسمعه للآخرين أو لتوصل إليهم عبره أفكارها وهواجسها بقدر ما هو تعبير عن دواخلها إقرارا بالأشياء أو تساؤلا عنها أو نقاشا لها وكل ذلك لأنفسنا أو لنا القراء[2] " .

ومن أمثلة الحوار الداخلي نجد هنا أدهم سارحا بفكره قائلا في سره: بعد ثمانين عاما لن يكون أحد من كل هؤلاء المزدحمين في الشارع موجودا، لا في هذا الشارع ولا في أي شارع آخر في العالم كله سيكون الموجودون أناسا آخرين[3].

في هذا المثال صرح أدهم بأفكاره وحسب حسبة متحدثا إلى نفسه ويرى في ذلك أن بعد ثمانين عاما سيكون السائرين في شارع شبرا هذا أو في شوارع الدنيا، سيكون أناسا آخرين وربما يلبسون ثيابا أخرى أي يحدث تجديد شامل في كافة الشوارع، جيل جديد يغزو هذا العالم.

وفي مثال آخر نجد أدهم يحاور نفسه قائلا: أي نوع من الناس شعبان هذا ؟ لا يمكن أن يكون هو أيضا قد قصد أن يلعب بحياته لعبا حرا إنه مجرد هارب من السجن، من نفقة مطلقاته[4].

في هذا الحوار متأملا ومتسائلا في نفسه هل شعبان أيضا أراد أن يلعب بحياته لعبا حرا لا يقبل شكل الحياة فهي تسجنه مثل ما كان هو يحب أن يكون حرا فهو لا يقبل شكل الحياة فهي سجن بالنسبة له، فشعبان رجل لعوب تزوج وطلق عدة مرات فيرى أدهم صاحبه لا يتأخر إن سمحت له فرصة في أي قالب يتقبل الفكرة بسرعة مثلما فعل معه في فكرة "بنك القلق "

---

[1]–سيفا علي عارف: الحوار في قصص محيي الدين زنطنة القصيرة، ص 67.

[2]– نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، عمان– الاردن، ط1، 2004، ص 17.

[3]– توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 82.

[4]–المصدر نفسه، ص 64.

وفي مثال آخر نجد شعبان يحاور نفسه فنظر إلى النظافة حوله وقال:«أظن المبيت هنا غير مسموح ولم يتلقى رد، فرد هو على نفسه طبعا لا الشقة كلها مكاتب بمعنى ذلك بالمحسوس أن هنا محل عمل فقط لا غير"[1].

في هذا الحوار نرى هنا شعبان يحاور نفسه فهو يعتقد أن المبيت في هذه الشقة غير مسموح به، وفي نفس الوقت يرد على ذاته ويؤكد أن المكان هنا للعمل فقط كون الشقة كلها مكاتب، ولا يراه للمبيت وكذلك هو يرى أن الشقة هي أحسن وأنظف من الجحر الذي كانا فيه والفراش الذي عشش فيه البق.

2_الشخصيات

2-1 مفهوم الشخصية:

تعد الشخصية من المواضيع الأساسية التي ترتكز عليها الدراسات الأدبية "فالشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي عموده الفقري، الذي ترتكز عليه[2]، إذ لا يمكن تصور أي عمل سردي بدون شخصيات.

والشخصية: «هي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف، فهي عنصر مصنوع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"[3].

يجب أن تكون الشخصية وفق هذا المفهوم عنصرا متحركا في تسلسل الأحداث وتطورها فهي عبارة عن كائنات يتصورها ويتخيلها الكاتب من خلال المشاهد التي يرسمها.

---

[1] – توفيق الحكيم : بنك القلق، ص 84.

[2]–جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الادب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة –الجزائر، ع 13، جوان 2000،ص 195.

[3]–لطيف زيتوني، معجم المصطلحات(نقد الرواية)، مكتبة لبنان الناشرون، لبنان، ط 1، 2002، ص 114.113.

والشخصية في الرواية كائن ورقي حي يرسمه الروائي، ويتفنن في إبداعه وإعطائه الدور الأهم والمناسب، ولها في الرواية "منزلة عظمى، في الحياة الاجتماعية والفكرية والجمالية معا، ذلك لأن الشخصية الروائية يحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولا إلى ذلك الحين، فإنها تكشف لكل واحد من الناس كينونته[1]"، وتظل الشخصية الروائية مكونا هاما في الرواية وجل الأنواع السردية، إذ تعتمد في وجودها على عبقرية المبدع وخياله البناء، حتى يستطيع نقل تلك الشخصية من عالمها الخاص إلى عالم تصبح فيه نماذج عامة.

2-2 شخصيات الرواية:

2-2-1الشخصية الرئيسية في رواية بنك القلق:

هي تلك الشخصية التي يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، وهي الشخصية "المعقدة المركبة، الدينامية، الغامضة، لها القدرة على الإدهاش والإقناع، كما تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي، تستأثر دائما بالاهتمام، يتوقف عليها فهم العمل الروائي، ولا يمكن الاستغناء عنها " نستنتج مما سبق ذكره أن الشخصية الرئيسية هي العنصر الفعال والمحرك الأساسي للأحداث في العمل الروائي وهي سبب نجاحه ولهذا لا يمكن الاستغناء عنها[2].

وتعد شخصية أدهم وشعبان الشخصيات الرئيسية في هذه الرواية:

أدهم:

تعد شخصية أدهم سليمان أحد أبطال هذه الرواية، والده الشيخ عبد الصمد أبو حواية حيث كان يعرف أدهم بلقبه" أبو حواية"ولنا في ذلك قوله: "كما كان في طفولته أدهم

---

[1]–مصطفى السيوفي: تصوير الشخصيات في قصص محمد ابو حديد، الدا الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة–مصر، ط 1، 2011.2010،ص 60.

[2]– بوعزة محمد: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)،الدار العربية للعلوم الناشرون، الجزائر، ط 1،، 2010، ص 58.

سليمان لقبه "أبوحواية" هذا حذف عن التقاطه بالمدارس. لكنه عندما كان طفلا بقريته (كفر عنبة)لم يكن عريف الكتابة يناديه إلا بالولد أبوحواية"[1]ويعتبر أدهم الشخصية الرئيسية التي تدور حولها معظم الأحداث، حيث نجدها شكلت مركز الحركة الدرامية، فنجد شخصية شعبان في حوار دائم معه على غرار الشخصيات الثانوية والاستذكارية، فهو محرك الأحداث، حيث نجده دائم الحضور أي من بداية الرواية إلى غاية نهايتها.

أدهم شاب عاش طفولته بقريته كفر عنبة درس بكلية الحقوق ونجح في كل مراحل التعليم كان هو وصديقه شعبان من الطلبة المجتهدين لكن الحظ لم يحالفهم، مات والده بعد أن ترك كلية الحقوق واشتغل بالصحافة، وعرض أدهم للسجن والاعتقال أكثر من مرة "وقد جره ذات صباح إلى سجن المركز بتهمة التبديد"[2]، ثم أفرج عنه وعاد إلى الصحافة ثم ماتت والدته ولم يبقى أحد يهمه سوى أخته التي تزوجت "ثم اعتقل ثم أفرج عنه وعاد إلى الصحافة قيل له وهو في المعتقل إن أمه أيضا ماتت"[3].

تولى أدهم مناصب كثيرة منها الصحافة يقول السارد:

"**أدهم:** عملت في الصحافة مخبر يأتي بأخبار المجتمع ونجحت إلى حد ما إلى أن قالو لي أخيرا إن جميع أخباري أؤلفها بخيالي وأنا على مكتبي؛ وسحبوا مني العمل وأنزلوني المطبخ.

شعبان: مطبخ الأكل ؟

أدهم: مطبخ الجريدة عمل روتيني سخيف تركته لهم وخرجت أهيم على وجهي بكامل حريتي"[4]

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق ، ص 36.

[2]–المصدر نفسه، ص38.

[3]–المصدر نفسه، ص 39.

[4]–المصدر نفسه، ص 31.

وبعد هذه الأحداث خطر ببال أدهم صاحب العقل المتوهج والخيال الحاد فكرة مجنونة وهي تأسيس بنك رغم إفلاسه يقول السارد:

"**أدهم:**اسمع أنا عندي فكرة هذه الفكرة مهمة جدا إنها فرصة العمر.

شعبان:ماهي ؟انطق!

أدهم:هي أن نؤسس بنكا"[1].

حيث التقى أدهم ذات ليلة بصديقه من أيام الدراسة شعبان الشاب اللعوب الذي تزوج وطلق عدة مرات، وبما أنهما عاطلان عن العمل يفاتح أدهم شعبان بفكرته عن تأسيس بنك جديد سموه "بنك القلق «مبدأ عمل البنك شبيه بمبدأ البنوك العادية لكن عوض أن يتم التداول بالنقد والأموال، يتم التداول في هذا البنك الفريد بالقلق، حيث يستطيع الزبون التعبير عما في داخله من شؤون وأشياء تقلقه للبنك، وفي المقابل يستطيع موظف البنك أن يعبر من جهته للزبون أيضا عن مصادر قلقه أي يعالجون الأشخاص ويتعالجون في نفس الوقت، وربح البنك يكمن في فرق التسعير بين العملتين.

بالإضافة إلى شخصية أدهم توجد شخصية أخرى رئيسية كانت فعالة ومحركة لكثير من الأحداث والمواقف وهي شخصية صديقه "شعبان" له دور فاعل ويتمتع بالقوة والفطنة في تحريك عدة شخصيات أخرى داخل العمل الروائي.

شعبان:

شعبان جاد عوضين صديق أدهم وهو شاب درس بكلية الحقوق كان كل اهتمامه فيها بدروس الشريعة والزواج والطلاق والنفقة، لأنه وهو بالكلية كان يحب فتاة في الحي فتزوجها سرا عن أبيه، ثم طلقها وتزوج غيرها من زميلاته في العمل بعد ترك الكلية، ثم طلقهن وتخلص منهن جميعا.

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 27.26.

شعبان:بعد أن تركت الدراسة وسرت في الحياة لعنة الله على النساء، ابتليت والعياذ بالله بداء النسوان. صرت أضم الواحدة إلى الأخرى في سبحة الزواج حتى أصبحت السبحة طويلة. كنت أسبح بهن جميعا واحدة. اثنين...ثلاث. أربع....

أدهم: أربع؟

شعبان: على ذمتي والخامسة موجودة تحت النظر لتحل محل من تطلق.."[1].

وبعدها عمل شعبان في مختلف المهن والأشغال.

شعبان: اشتغلت في نادي رياضي كنت أريد أن أكون لاعب ونجحت في الالتحاق بالفريق وحولوني إلى الأعمال الإدارية للنادي ولكني تركتهم واشتغلت بالسمسرة في شركات تأمين ثم موظف في شركة إعلانات ثم وكيل للمحامين الشرعيين..."[2].

وهذا كله من أجل توفير النفقة للمطلقات، وبعدما تحرر اختار هو وصديقه أدهم العمل الذي نبع من صميمهما وكان شعبان هو صراف الخزينة أي المشرف على الخزينة التي تتبع قسم الإدارة والإعلان.

شخصية أدهم وشعبان يمكن القول بأنهما شخصيتان رئيسيتان فهما المحور الأساسي في الرواية وتكشف للقارئ من بداية الرواية إلى نهايتها كيف كانا دائما يدخلان في حوار مع عدة شخصيات أخرى، فاستطاع الكاتب أن يمنحهما فرصة كبيرة وأعطاهما الحرية الكاملة لإنجاز مهمتهما وفكرتهما التي يحملانها سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو فكرية.

2-2-2الشخصيات الثانوية:

رغم ما قيل في شأن الشخصية المحورية إلا أن هذا لا يعني أن سائر الشخصيات الأخرى لا وجود لها، فالشخصيات الثانوية تلعب هي الأخرة دورا هاما في بعث الحركة

[1]-توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 30.

[2]- المصدر نفسه، ص 31.30.

والحيوية داخل البناء الروائي؛ فهي العنصر البسيط المساعد للشخصية الرئيسية وهي: «مسطحة، أحادية وثابتة، ساكنة واضحة، ليس لها أي جاذبية، تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكي، لا أهمية لها فلا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي تقوم بأدوار محددة إذ ما قورنت بأدوار الشخصيات الروائية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية، أو لإحدى الشخصيات الأخرى التي تظهر بين الحين والآخر وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل، أو معين له فتظهر في أحداث ومشاهد"[1]، فالشخصية الثانوية هي الشخصية الخادمة للشخصية الرئيسية في العمل الروائي والمساعدة في بناء الحدث وتطوره. ومن أمثلة ذلك في الرواية نجد:

الوجيه منير:

يعتبر منير بك عاطف شخصية ثانوية مساعدة في تطور وتحريك الأحداث بحيث يأتي في المقام الأول من حيت أهميته إذ تواتر ذكر اسمه طوال المساحة السردية والحوارية للرواية، فهو اقطاعي ابن إقطاعي يقطن في الزمالك ورجل وجيه في الخامسة والخمسين من العمر وشقيق المرحوم عادل عاطف الذي يملك معظم أراضي قرية أدهم بكفر عنبة، وكان يعمل عنده والد أدهم كمزارع بسيط في أرضه، وبعد افتتاح البنك وفي الأيام الأولى لبدء العمل فيه يزور منير عاطف أدهم وشعبان ويعرض عليهما الانضمام إلى المشروع شريكا ممولا، فيتبرع بماله من أجل توفير مصروفات التأسيس ويقدم لهما مكتبا محترما بعمارته في شارع شبرا المعروف والذي خصصوها مقرا جديدا لهذا المشروع، فمنير عاطف هو الذي حقق حلم شعبان وأدهم في البنك وذلك من خلال دخوله شريكا ثالثا معهم، ويظهر منير عاطف في النص موقفا عدائيا خفيا من ثورة الاشتراكية يوليو 1952 يظهر في النص بقوله:

" على فكرة يا أستاذ أدهم نسيت أسألكما هو موقفك السياسي هل أنت مع النظام ؟

أدهم: وأنت ؟

[1]–محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص58.57.

منير: أنا... أنا طبعا مع النظام....اشتراكي.

أدهم:برجوازي إشتراكي.

منير: تمام"[1].

متولي:

الأستاذ متولي سعد زميل أدهم في الصحافة، صحفي يعمل في أحد الجرائد، حيث يظهر في حوار مع أدهم وشعبان في المنظر الثاني من الرواية، فكالعادة يزور متولي أدهم في شقته المتواضعة والتي هي مركز البنك لشغل مهم إذ تفاجئ بتأسيسهما للبنك.

شعبان: تفضل أهلا وسهلا

أدهم: متولي؟

متولي: طبعا ومن غيري ؟

أدهم: وما الذي جاء بك الساعة ؟

متولي: جئت لك بشغل كالعادة.

أدهم: آه !شغل

متولي: موضوع مهم..."[2].

واعتبره متولي تضيعه وقت ورأى أن هذه الفكرة لا يمكن أن يخرج فيها بشيء، فسلمه متولي النقود كدفعة أولى والموضوع الذي كتبه في صفحتين وهو تحقيق صحفي عن الاتحاد الاشتراكي في كفر عنبة وطلب منه إعادة صياغته بأسلوبه الرشيق وطريقته المتألقة إلى أربع أو خمس صفحات ووعده أدهم بأنه غدا سيسلمه الشغل في الميعاد

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 93.92.91.

[2]–توفيق الحكيم : بنك القلق، ص 53.

ويستلم منه الدفعة الثانية من النقود، فمجيء متولي بالشغل فرصة جعلت وحفزت أدهم وشعبان بمواصلة عملهم في البنك.

"**شعبان:**(ينظر إلى النقود) جنيه هذه ثروة هبطت من السماء ومع ذلك يقول إنها دفعة أولى وعندما تسلمه الشغل غدا يسلمك دفعة ثانية شيء جميل. قلمك هذا يؤكلك الشهد يا أخي مالنا وما للبنك وشغل البنوك؟ يعني أنت مصمم على مسألة البنك ؟

أدهم: إلى النهاية.

شعبان:وأنا معك إلى النهاية هات يدك!"[1].

مرفت هانم:

ابنة عادل بك عاطف شقيق منير عاطف، ذات الثلاثين من العمر وهي البنت الصغيرة المدللة التي كانت في طفولتها تمتطى حصان أبيها ويسندها الخدم والحشم، والدها توفي وهي في السادسة وكذلك والدتها خديجة بعده بقليل، وأصبحت تعيش مع خالتها الصغرى فاطمة في منزلها بالدقى "فيلا بناها والدها وكتبها وأهداها لوالدتها وقد ورثت عن والدها عمارة في مصر الجديدة، علاوة على ما آل إليها من أرض في كفر عنبة... "[2]فتولت خالتها تربيتها وتزويجها، تزوجت مرتين وطلقت "المرة الأولى أحد رجال السلك السياسي ذهبت معه إلى باريس، فلما نقل إلى شيبلى تركته يذهب وحده، وطلبت الانفصال عنه... زواجها الثاني من طبيب جراح شاب ناجح، لكنها لم تطق استيقاظه مبكرا ليجري عملياته في الثامنة صباحا "[3]،وكان شعبان يحاول دائما الوصول إلى مرفت التي كانت حلم أدهم في صباه وهذا هو الخيط العاطفي الذي التقطه الحكيم في روايته، وكانت مرفت قد زارت بنك القلق يوما مع خالتها فاطمة هانم، وهذه السيدة التي كانت فريسة سهلة السقوط في مخالب شعبان .لكن جمال مرفت بهر شعبان، وأصر على التعرف عليها عن طريق إقامة

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 60.

[2]–المصدر نفسه، ص 117.

[3]–المصدر نفسه، ص 118.117.

علاقة مع خالتها فاطمة. ومن هنا بدأ شعبان ينجح في اكتشاف الأسرار الموجودة داخل هذه العائلة(سر منير عاطف الذي ألمح إليه سابقا المتعلق بأشرطة التسجيل)، وسر موت والدة مرفت المفاجئ، وتضحية الخالة بشبابها من أجل تربية ابنة أختها.

فاطمة هانم:

خالة مرفت الصغيرة، وهي سيدة جاوزت الخامسة والأربعون ولم تفكر في الزواج، مكرسة حياتها لرعاية بنت أختها اليتيمة مرفت، التي لا تهتم إلا بنفسها ومتعتها العابرة ولكن الظاهر أن فاطمة دللتها كثيرا على الرغم من صرامة هذه الخالة وقسوتها في حق نفسها.

وإن كانت تعيش الآن في نعمة، فإنها مازالت تذكر الطبقة البسيطة التي خرجت منها هي وأختها الكبرى خديجة"...كان والدها معاون إدارة المركز. لا يتجاوز مرتبه خمسة عشر جنيها، إلا أنه عني بتربيتهما في المدارس؛ كانتا مواظبتين على الدراسة... لمح عادل بك أختها الكبرى وهي في السابعة عشرة بقرب المركز في انتظار أبيها،راقت في عينه وأرادها زوجة له رغم القيامة التي قامت في أسرته، صمم وانتصر وبهذا انتقلت الأخت الكبرى إلى حياة جديدة..."[1].

وبعد زواج أختها الكبرى من عادل عاطف التحقت بها فاطمة عندما ماتت أمها المريضة وتبعها الوالد المتقاعد ومنذ ذلك اليوم تم التحول الخطير في مصير فاطمة الذي انتهت إلى مأساة وذلك عند إقامتها علاقة مع عادل عاطف زوج أختها "كانت فتاة في التاسع عشر تدرس في الجامعة، وتعيش بينهما بقوامها الرشيق ونهديها البارزين، لكن كيف استطاع ذلك الرجل أن يسيطر عليها ويجعلها عشيقته، أكثر من عام، في غفلة من زوجته ؟! إن أختها لم تكن تشك لحظة في ما نشأ بين زوجها وأختها الصغرى من علاقة آثمة حتى وقعت الواقعة ذات ليلة .فطنت إلى زوجها وهو ينسل من جانبها في الفراش

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 135.

ويخرج من الحجرة غيبته طالت وعند اقترابه من حجرة أختها وضعت عينها على ثقب الباب فأبصرت الكارثة ! زوجها وأختها متعانقان في فراش واحد"[1].

وهذا المشهد الذي رأته شقيقتها خديجة كان كفيلا بدفعها إلى إحراق نفسها وإحراق زوجها الذي تمكنت النار منه وقتلته، ولكن "خديجة" تم إسعافها، وإن أصيبت بالجنون.

وهكذا أصبحت المأساة ليست فقط المأساة التي جعلت منها عانسا، لكنها المأساة التي أشعلت هذا البيت كله، ولم تكن مرفت وقتئذ قد جاوزت السادسة وقد أخفيت عنها خالتها الحقائق بإحكام وعن الناس جميعا حرصا على مستقبلها، ولكن فاطمة أصبحت لا تستطيع التغلب على القلق الذي يشتد يوما بعد يوم، فقررت زيارة "بنك القلق" الذي يمكن أن يكون له نفع في حالة مثل حالتها وكان أدهم في كل مرة يرفض معالجة المسائل الخاصة بالست فاطمة ويحولها إلى شعبان.

أدهم:بمجرد أن قالت إن عندها مشكلة خاصة تقلقها لم أجعلها تفتح الموضوع، وقلت لها إنك أنت المختص بالمشكلات الخاصة ومدحت لها طبعا في كفاءتك المزعومة[2]".

وبعد طرحها الموضوع على شعبان بدأ شعبان في التقرب منها من أجل إقامة علاقة معها كي يستطيع الوصول إلى مرفت التي بهرته بجمالها عندما زارتهم في المرة الأولى لمقابلة عمها منير بك ومن هنا أخبرت فاطمة شعبان بأن أختها الكبرى خديجة لم تمت أصيبت بالجنون وأنها تعيش في المنزل المعادي وهذه هي كل الحقيقة التي لا يعرفها غيرها هي ومنير عاطف لأنه هو المتولي الإنفاق على احتياجات هذا المنزل والمربية القديمة لمرفت التي تخدمها طول الأسبوع إلا ليلة الجمعة تحل محلها فاطمة متنحله لمرفت العذر بأنها في زيارة إحدى القريبات.

---

[1]–المصدر نفسه ، ص 210.209.

[2]–المصدر نفسه، ص 138.

2-2-3الشخصيات الاستذكارية:

هي تلك الشخصيات التي تساهم في تذكر الماضي، وتؤكد تلك الأحداث من خلال النص الروائي، "حيث تقوم الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاءات والتذكارات بأجزاء ملفوظة، وذات أحجام متفاوتة من حيث الطول، فوظيفتها تنظيمية وترابطية، تساعد على تقوية الذاكرة..."[1].

والهدف من توظيف هذه الفئة من الشخصيات في العمل الأدبي هو العودة بالقارئ إلى الماضي والكشف عن بعض الحقائق المجهولة، وقد استعان توفيق الحكيم في رواية "بنك القلق"ببعض من الشخصيات الاستذكارية نذكر منها:

عادل عاطف:

أخ منير بك عاطف وهو رجل أنيق في العقد الرابع من عمره، من عائلة ثرية كان يملك معظم أراضي قرية أدهم بكفر عنبة والقرى المجاورة وكان يعمل عنده والد أدهم كمزارع بسيط في أرضه تزوج البك الكبير بأخت فاطمة الكبرى "خديجة" "لمح عادل بك أختها الكبرى وهي في السابعة عشر بقرب المركز في انتظار أبيها .راقت في عينه وأرادها زوجة له رغم القيامة التي قامت في أسرته صمم وانتصر.وبهذا انتقلت الأخت الكبرى إلى حياة جديدة ولحقت بها أختها فاطمة عندما ماتت أمها المريضة..."[2] وبعدما لحقت بها أختها فاطمة حدثت علاقة غير شرعية بين فاطمة وعادل بك زوج أختها التي انتهت إلى مأساة "حيث وقعت الواقعة ذات ليلة فطنت إلى زوجها هو ينسل من جانبها في الفراش ويخرج من الحجرة... غيبته طالت... وعند اقترابه من حجرة أختها... وضعت عينها على ثقب الباب فأبصرت الكارثة !زوجها وأختها متعانقان في فراش واحد"[3].

---

[1]– فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر:سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2013، ص 24.

[2]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 135.

[3]–المصدر نفسه، ص 210.

وفيما يتعلق بمصير عادل فقد كان مصيرا مأساويا للغاية إذ أحرق من قبل زوجته حيث تمكنت النار منه وقتلته، وكان السبب في ذلك المشهد الذي رأته زوجته خديجة.

خديجة:

زوجة عادل بك عاطف والتي أنجبت له مرفت، عمرها لم يتجاوز الثالثة والثلاثين، كانت تعيش حياة جديدة مع زوجها وفجأة انقلبت وذلك يوم رأت أختها فاطمة مع زوجها في علاقة غرامية ولهذا كانت نهاية زوجها عادل مأساوية حيث أحرقته وتمكنت النار منه وقتلته وأصيبت هي بالجنون "أختها الكبرى خديجة .لم تمت أصيبت بالجنون "[1]، وكانت بنتها "مرفت" لم تعتقد أن أمها حية، حيث أخفيت عنها خالتها الحقيقة ونقلت الأم خديجة من قبل عائلة زوجها إلى المنزل المنعزل "أقيمت على خدمتها هذه المربية القديمة لمرفت تظل معها طول الأسبوع لا تتركها إلا ليلة الجمعة، في إجازة تمضيها مع ذويها وتحل محلها فاطمة متنحلة لمرفت العذر"[2].

"وجنون أختها هو كل الحقيقة التي لا يعرفها غيرها هي والمربية القديمة ومنير عاطف"[3].

عبد الصمد أبو حواية:

والد أدهم وهو مزارع بسيط يعمل في أرض عادل بك عاطف الذي يملك معظم أراضي قرية الشيخ عبد الصمد بكفر عنبة والقرى المجاورة، وكان للشيخ عدة فدادين في أطيان البك الكبير عادل "وتذكر والده الشيخ عبد الصمد أبو حواية وفدادينه الخمسة التي يستأجرها في أطيان البك الكبير عادل عاطف الوجيه الأنيق "[4]، حيث كان دائم الانشغال بعمله بعد أن خاب أمله في ولده أدهم الذي لم يفلح في مواصلة تعليمه ومات وفي قلبه حسرة يوم علم أن ولده ترك كلية الحقوق.

---

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 208.

[2]–المصدر نفسه، ص 209.208.

[3]–المصدر نفسه، ص 209.

[4]–المصدر نفسه، ص 37.

العطار الصغير:

مجهولالاسم حيث لم يذكر اسمه في صفحات الرواية وهو خال أدهم، يعمل عطار في خان جعفر، وكان أدهم يرسله والده إليه في القاهرة من أجل مزاولة دراسته هناك.

والملاحظ أن الروائي توفيق الحكيم قد استعاض بالملامح النفسية لشخصيات الرواية عن ملامحهم الجسدية، إذ أننا لا نجد من الوصف الشكلي للشخصيات إلا بعضا منها تقرها الضرورة من أجل توضيح حدث سردي.

3-اللغة:

3-1 مفهوم اللغة:

إن أي نص أدبي لا يتم إلا من خلال اللغة فهي الأداة والوسيط بين المبدع والقارئ وهي أداة للتواصل ولا تتم العملية الإبداعية إلا بها وهي تلك الأداة التي تعبر عن شعور وأفكار الكاتب والتعبير عن وجهة نظره.

وسلامة اللغة ضرورة يجب على الروائي الاعتناء بها عناية خاصة "إذ سلمت هذه اللغة؛ سلم الخطاب وانفسدت عناصره فسد"[1]، تتضمن اللغة تعريفات عديدة نظرا لأهميتها البالغة لدى المجتمع من جهة وعلاقتها بالنفس الإنسانية من جانب آخر، وهذا ما جعل «بن جني "يعرفها في قوله: " بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2].

ويعرفها كذلك إدوارد سابير: «بأنها وسيلة إنسانية خالصة غير غريزية لتوصيل الأفكاروالانفعالات والرغبات عن طريق نظام من الرموز التي تصدر بطريقة إرادية "[3]، فهي أهم وسيلة لتعبير عما يلج في خاطر الإنسان.

---

[1]– عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص 373.

[2]–رمضان عبد التواب: العربية الفصحى والقران الكريم: امام العلمانية والاستشراق، مكتبة زهراء الشرق،القاهرة، دط، 1998، ص 13.

[3]– المرجع نفسه، ص 14.

فاللغة هي البنية التي تتأسس عليها الرواية من خلال التحكم الفكري فيها وتوجيه حوادثها، وترسم ملامح شخصيتها، وتقودها إلى دلالات محدودة، ومن سمات الرواية التجريبية إنها تتسم بتداخل اللغات واللهجات واستخدام اللهجة العامية واليومية المتداولة بين العامية واللغة الفصحى التي تتسم بمستوى لغوي عال.

3-2الاشتغال على اللغة:

تعد مسرحية توفيق الحكيم من المستويات اللغوية التي شغلت حيزا كبير في مسرحية بنك القلق نجد توفيق الحكيم قد زاوج بين اللغة الفصحى والعامية وكذالك اعتمد الروائي على توظيف اللغة الفصحى أكثر في المسرواية لما احتوته من متعة في الأسلوب وتراكيب بالغة الجمالية ومن النماذج المسيطرة نجد:

3-2-1توظيف اللغة الفصحى:

تعتبر اللغة العربية الفصحى هي اللغة الأم، كما أنها نظام لغوي يتلقاه الفرد عن طريق التعليم والتقليد، كما يتلقى عنه سائر النظم الاجتماعية وتنبعث على الحياة الجمعية وما تفتضيه من تعبير عن الخواطر وتبادل الأفكار وبالتالي فإن اللغة ليست من الأمور التي يضعها فرد معين أو عدة أفراد، إنما تولد طبيعة الاجتماع[1]. ونورد بعض الأمثلة من المسرحية:

جاءت اللغة التي وظفها الحكيم رمزا دلاليا تجسيدية لأحاسيس الشخصية في حالة من الحوار الذي دار بين كل من أدهم وشعبان والزائر صاحب البيت الذي جاء لطلب الإيجار المتأخر ليتفاجأ بأن الشقة تحولت إلى بنك فيسأل أدهم وشعبان عن عمليات هذا البنك:

"**الزائر:** ماهي هذه العمليات ؟

شعبان نحن نتعامل في القلق هذا هو الصنف الذي تتعامل فيه.

[1]– محمد عبد الله عطوات، اللغة الفصحى والعامية، دار النهضة العربية، لبنان، ط1، 2003، ص65.

الزائر:الصنف؟

شعبان:لا..لا تفهم خطأ أعمالنا كلها مشروعة .وفي حدود القانون والشرف، نحن هنا نعالج الناس من قلقهم ولنا أجر العلاج، ويعالجوننا من قلقنا وندفع لهم أجرهم.

شعبان: والفرق دائما في مصلحتنا.

الزائر: وهل هذا العمل رائج؟

أدهم:جدا لأن القلق منتشر. كل شخص عنده ناحية قلق من شيء أنت مثلا أليس عندك قلق؟

الزائر: طبعا.

أدهم: إذن نعالجك وتدفع لنا أجرنا؛ أو يخصم من الإيجار قل لنا من أي شيء أنت قلق؟

الزائر:من عدم دفعكم الإيجار. هذا هو سبب قلقي .وإذا أنتم سددتم ما عليكم أشفى حالا"[1].

"**أدهم:**إن شاء الله في العمليات القادمة باعتبارك شريكا بحق سيكون رصيد دائن محترم تفاءل وارجع لنا بعد أسبوع وأنت تقبض جميع مدخراتك

الزائر:أنا راجع ومعي حكم بالطرد"[2].

جاءت العبارات المستخدمة دالة على قلق وتوتر الزائر، هنا اقترح أدهم وشعبان على صاحب الشقة معالجته من القلق الذي يغتريه، مقابل خصم أتعاب العلاج من دين الإيجار وأنه سيقبض مستقبلا من البنك باعتباره سيكون شريكا بحق الثلث.

وفي مثال آخر نجد الحوار الذي دار بين الوجيه ومؤسس البنك:

"**الوجيه:** أنا معجب بفكرتكم على أي حال وأعرض عليكم إذا سمحتم إدخالي شريكا ثالثا معكم في هذا البنك ما رأيكم ؟

---

[1]–توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 50.49.

[2]– المصدر نفسه، ص 52.

أدهم: شريك؟

الوجيه:وممول علاوة على ذلك أي أن جميع مصروفات التأسيس أتكفل أنا بها.

شعبان:جميع المصروفات ؟أهذا شيء عظيم !

أدهم:هذا عرض لا يمكن نرفضه.

الوجيه:في هذه الحالة اسمحوا لي أبدي بعض الملاحظات أولا يجب إخراج مشروعكم من هذا الجحر فورا والانتقال به إلى شقة محترمة"[1].

وفي مقطع حواري آخر يسأل فيه شعبان منير عن سبب اشتراكه في هذا العمل:

"**شعبان:** اشتراكك معنا في هذا العمل أقصد البنك وتحملك كل هذه المصروفات والنفقات بدون توقع أو نظر إلى أي ربح أهو مثلا من قبيل

منير: من قبيل ماذا؟

شعبان:من قبيل الهواية مثلا أو شغل الفراغ.

منير:لا أبدا هي في الحقيقة مجرد رغبة في الخدمة العامة ؟

شعبان: الخدمة العامة؟

منير:خدمة إنسانية ألم يكن هذا هو هدفكم الأصلي من هذا المشروع؟

شعبان: طبعا، لكن بصراحة نحن كنا ننتظر من ورائه أيضا شيئا من الكسب المشروع كأي عمل آخر أو حرفة تعول صاحبها.

منير:من هذه الجهة أنا والله الحمد لله في غير حاجة إلى الاحتراف"[2].

---

[1]– توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 76.

[2]– المصدر نفسه، ص 95.94.

تمحورت هذه المقاطع حول شخصية منير عاطف الرجل الثري من الفئة الإقطاعية التي ضربت الثورة في دخلته بنك القلق فرصة لتجميع الساخطين عن طريقه حيث اقترح مشروع تمويل البنك وتغطية النفقات المختلفة بما فيهما راتبهما الشهري، وهذا لأجل الخدمة العامة فقط وبغرض إراحتهما في المعيشة، قدم منير لكل من أدهم وشعبان مرتب شهر وأمرهما بتحويل مقر البنك على الفور إلى مكان لائق بعمارة في حي شبرا، به مكاتب وأثاث فاخر وتليفون وكل ما لم يكن يخطر لهما في الأحلام. من خلال هذه الأمثلة يتضح أن لغة الحكيم هي لغة فصيحة تتسم بالوضوح والبساطة.

3_2_2المزج بين العامية والفصحى:

إن التزاوج اللغوي يعرفه شارل فرغسون وضع مستقر نسبيا توجد فيه بالإضافة اللهجات الرئيسية للغة (التي قد تشمل على لهجة واحدة أو لهجات إقليمية متعددة).إذ غالبا ما تكون قواعدها أكثر تعقيدا من قواعد اللهجات وهذه اللغة بمثابة نوع راق يستخدم وسيلة لتعبير عن أدب محترم، ويتم تعلم هذه اللغة الراقية عن طريق التربية الرسمية، ولكن يستخدمها أي قطاع من الجماعة في أحاديثه الاعتيادية[1]، بمعنى أن المزج بين العامية والفصحى بمثابة تنوعات مختلفة للسان الواحد أو أسلوبان مختلفان من نفس اللغة في مجتمع واحد، فيكون للغة الواحدة مستويات في الاستعمال واحد فصيح يستعمل في المناسبات الرسمية والتعليم والعبادة والإدارة والآخر مستوى عامي يستخدم في المحادثات بمتطلبات الحياة اليومية والشارع.

اعتمد الكاتب على توظيف اللغة الفصحى تقريبا في كامل نصه والتي كان لها حضورها الفاعل في تكوين بنية اللغة المسروائية إلا أن الروائي عرف كيف يمزج بين اللهجة العامية والفصحى، حيث يكشف هذا المزج بين الفصحى والعامية في مسرحيته

[1]– علي القاسمي: العربية الفصحى عاميتها في السياسة اللغوية، اعمال الندوة الدولية الفصحى وعاميتها، المجلس الاعلى للغة العربية، الجزائر، دط، 2008، ص 37.

بنك القلق والبحث عن اللغة حداثية تتجاوز اللغوية التقليدية، فبقدر ما تتلخص من نقائها وتعاليها، تستطيع العامية أن تخضع إلى نوع من التفصيح في مستوى التعامل معها[1].

تجلى هذا المزج بين اللغتين في مسرحية "بنك القلق" في حوار دار بين كل من أدهم وشعبان ومتولي التي كانت زيارته هي كالعادة لأجل شغل جلبه لأدهم وذالك في المثال التالي:

"**متولي:** أنت حر.المهم أنا جئت لك بشغل.

أدهم: أناالآن مشغول أمامي تأسيس بنك.

متولي: أرجوك يا أدهم يا صديقي فكر في شيء مفيد.

شعبان نحن نقرض ونقترض مثل البنك.

متولي: اسمحوا لي أنتم بالكم رايق تهزلون والدنيا من حولكم تجد اسمع يا أدهم أنا جئت لك بشغل ونقود.

شعبان:نقود؟

أدهم: أين هي؟

متولي: موجود في جيب والموضوع كتبته لك باختصار في صفحتين لكنه يحتاج من قلمك إلى إعادة صياغته بأسلوبك الرشيق إياه، وعباراتك وتعبيراتك إياها، على شرط أن لا تشط وتشطح خذ هذا تحقيق صحفي عن الاتحاد الاشتراكي في كفر عنبة

أدهم: أنت عارف أنا لم أضع فيعا قدمي فيها منذ الطفولة.

متولي: أنت حر في نظرياتك المهم كن في حدود المعلومات والوقائع التي دونتها لك لا تسرح ولا تفلسف استلم وسلمني الشغل غدا وخذ هذا الجنيه دفعة أولى"[2].

---

[1]–بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص602.

[2]– توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 58.57.56.

"**أدهم:** هات

شعبان: ينظر إلى النقود،جنيه يعني مائة قرش صاغ!يعني ما يساوي كم سيجارة وكم قطعة سندويش فول وطعمية مع النحابيش والسلطات، هذه ثروة هبطت من السماء، ومع ذلك يقول إنها دفعة أولى وعندما تسلمه الشغل غدا يسلمك دفعة ثانية! شيء جميل !

قلمك هذا يؤكلك الشهد يا أخي مالنا وما للبنك وشغل البنوك؟

أدهم:احص يا مذبذب أنت مزعزع العقيدة سقيم الوجدان"[1].

كانت زيارة الصحفي متولي هي كالعادة لأجل شغل جلبه لأدهم، فيخبره أنه مشغول بتأسيس بنك تعم فائدته في المجتمع فهنا يصف متولي الفكرة بالتافهة ويدعو زميله أدهم إلى العمل في ميدان الصحافة الذي يجيده ويبرع فيه، ويقترح عليه إجراء تحقيق عن الاتحاد الاشتراكي في مسقط رأسه كفر عنبة مقابل بعض المال، فلا يتردد أدهم المفلس في القبول، مشترطا على متولي أن ينشر خبر في الجريدة عن "بنك القلق".

في هذا المقطع تم الجمع بين اللغة الفصحى والعامية أدى هذا الجمع إلى بناء تركيبة لغوية ملتحمة فلا يحس القارئ بوجود فارق بين العامية والفصحى.

[1]– توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 60.

خاتمة

خاتمة:

في ختام رحلة البحث هذا، نقدم حوصلة ما توصلنا إليه من نتائج كلها تضفي شيئا جديدا إلى البحث العلمي وهذا هدفنا، أجمل هذه النتائج فيما يأتي:

1. أن التجريب هو مغامرة البحث عن أشكال وتقنيات فنية جديدة في الكتابة وكسر قالب النموذج السائد بغية تحقيق عملية الخلق والإبداع.

2. حاول البحث مقاربة مفهوم التجريب لغة واصطلاحا، فوجدنا أن أول ظهور له كان مع "إيميل زولا" في كتابه "الرواية التجريبية "،فانتقل بفضله من الحقول العلمية والفلسفية إلى الحقل الأدبي.

3. يمكن مقاربة مفهوم التجريب الروائي، باعتباره إستراتيجية فنية، تسعى إلى تفويض النمط والنموذج، لأنه يتبنى قانون التجاوز المستمر في الكتابة.

4. إن العلاقة بين الرواية والمسرحية علاقة استعارة، حيث استعار نقاد الرواية معظم مصطلحاتها وتقنياتها التصورية من المسرح واستخدموها لدراسة الرواية كنوع حديث من أجل الوصول إلى فهم تقنيات التصوير الروائية وآليات الترتيب والوصل بين الأحداث.

5. تجلت أبرز خصائص مسرواية الحكيم التي أظهرتها الدراسة التطبيقية في:

-اعتماد الحوار صيغة مهيمنة في بنائها الفني .

–محدودية المكان فهو لم يتجاوز البنك في مسرواية توفيق الحكيم.

–اتساع شخصيات المسرواية بأنها نماذج فنية رامزة ودالة على ما في الحياة من شرائح اجتماعية واتجاهات فكرية.

–غياب وحدة الزمن التقليدية عن مسرواية الحكيم، حيث أظهرت ميلا واضحا إلى أسلوب الاسترجاع الذي يوحد بين الماضي والحاضر

6. تعتبر رواية "بنك القلق" لتوفيق الحكيم نموذجا رائعا في الممازجة بين السرد والحوار وإن كان الحوار عنصرا مهيمنا على الرواية،إلا أنه استطاع بحق التعبير عن وجهة نظره

في العالم الذي يعيشه، والذي يطمح إلى المساواة والعدل في الوقت الذي أصبحت الأخلاق تهمة يحاسب عليها القانون مما ولد قلقا واضطرابا في النص الروائي، وهذا ما جعل القارئ لا يشعر بهوة في هذا العمل لأنه يقرأ ما يعيش، وهذا الشعور ربما يفسر خلود أعمال الحكيم الأدبية.

7. تقيد توفيق الحكيم في كتابة مسرواية "بنك القلق"بقانون الوحدات الثلاث تقيدا غير مكتملا، حيث روعيت الوحدة الموضوعية ووحدة الزمان بصورة كاملة وأما وحدة المكان فتقيد بها جزئيا ولكن بالنسبة إلى المسرواية بصورة عامة لا نرى الوحدة العامة للزمان والمكان فيها.

قائمة المراجع

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

1. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية لطباعة والنشر، الجزء الثاني، اسطنبول، تركيا، 1960.

2. ابن منظور: لسان العرب تحقيق عامر احمد حيدر (مادة روى)، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، ، مج 14.2003.

3. ابن منظور: لسان العرب، (باب السين) مادة سرح، ج3، دار المعارف، القاهرة، دط، 1981.

4. ابن منظور: لسان العرب، مادة (جرب)، ج 1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

5. ابو القاسم جار الله محمود بن عمر بن احمد الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، مادة _ س_ر_ح ،ج1، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1998.

6. أحمد السيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1989.

7. احمد حمد النعيمي، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 2004.

8. احمد زنيبر، جمالية المكان في قصص ادريس الخوري، دراسة نقدية، دار التنوخي للطباعة والنشر، الرباط –المغرب، ط1،2009.

9. اسماعيل احمد ادهم: ادباء معاصرون، دار المعارف، مصر، ط1، 1985.

10. ألان روب غربيه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، دط، دت.

11. امنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا–اللاذقية، ط1، 1997.

12. اوريدة عبود: المكان في القصة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الامل للطباعة والنشر، الجزائر، دط،2009.

13. باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، 2009..

14. باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن، ط1، 2008.

15. بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.

16. بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر والإشهار، تونس، ط 1، 2003.

17. بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط 1، 2005.

18. بوعزة محمد: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)،الدار العربية للعلوم الناشرون، الجزائر، ط 1،، 2010.

19. توفيق الحكيم: بنك القلق، دار المعارف في مصر، القاهرة–مصر، ط 1، 1966.

20. جهاد فاضل: حوار مع يوسف إدريس أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب ،ليبيا، دط، دت.

21. جورجي زيدان: تاريخ أدب اللغة العربية، ج 4، مكتبة الحياة، بيروت، دط، 1967.

22. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر:السيد امام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

23. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصيات)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

24. حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2002.

25. حلمي بدير: فن المسرح، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2003.

26. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

27. خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، ط 1، 2012.

28. خليل شكري هباس: القصيدة السير ذاتية، (بنية النص وتشكيل الخطاب)، عالم الكتب الحديث، الاردن، ط1، 2010.

29. رمضان عبد التواب: العربية الفصحى والقران الكريم: امام العلمانية والاستشراق، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، دط، 1998.

30. ساميا بابا: مكون السيرة الذاتية "في الرواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ"، دار غيداء، للنشر، الاردن، ط1،2012.

31. ساندي سالم أبو يوسف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2008.

32. سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط 1، 1985.

33. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001.

34. سمير سرحان: دراسات في الأدب العربي، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

35. سمير سعيد مجازي: النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طبية لنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2005.

36. سيزا احمد قاسم، بناء الرواية "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الاسرة، مصر، دط، 2004.

37. سيفا علي عارف: الحوار في قصص محيي الدين زنطنة القصيرة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان–الاردن، ط1، 2014.

38. شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1994.

39. صبحة احمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية _ الرواية الدرامية انموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006.

40. صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط 1، 2005.

41. عادل أبو شنب: فارس زرزور الرواية الحوارية، المعرفة، العدد 146، دمشق، سوريا، 1974.

42. عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987.

43. عبد الحميد بورايو: منطق السرد– دراسات في القصة الجزائرية الحديثة: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994.

44. عبد القادر القط: في الادب العربي الحديث، دار غريب،القاهرة–مصر،ط1،2001.

45. عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم دار السعادة للطباعة، مصر ط1، 1988.

46. عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، تر: غباتاني محمد، دار الحقيقة، دط، بيروت، لبنان، 1970.

47. عبد المفتاح عثمان: بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، ط 1، القاهرة، مصر، 1982.

48. عبد الملك اشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ادوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

49. عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.

50. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998.

51. عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

52. عزيزة مريدن: القصة الروائية، ديوان المطبوعات الجزائر، دط، 1971.

53. عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 1999.

54. عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة الى الشمال)، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط،2010.

55. فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2013.

56. لطيف زيتوني، معجم المصطلحات(نقد الرواية)، مكتبة لبنان الناشرون، لبنان، ط 1، 2002.

57. محمدالباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، د ط، تونس، 2014.

58. محمد أمنصور: استراتيجية التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط 1، الدار البيضاء، 2006.

59. محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، دبي، دط، 2011.

60. محمد حمدي ابراهيم: نظرية الدراما الاغريقية –لونجمان، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة–مصر، ط1، 1994.

61. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1980.

62. محمد ساري: محنة الكتابة دراسات نقدية، منشورات البرزخ، دط، الجزائر، ماي 2007.

63. محمد عبد الله عطوات، اللغة الفصحى والعامية، دار النهضة العربية، لبنان، ط1، 2003.

64. محمد عزام: اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.

65. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر–القاهرة، ط3،دت.

66. محمد هادي، أزاد مونسي، قادر قادري، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، دراسات الأدب المعاصر، السنة الرابعة، شتاء 1391 ه، العدد السادس عشر.

67. محمود حسين: الصراع الطبقي في مصر من 1945 الى 1970، دار الطليعة، بيروت، دط، 1971.

68. محمود درابسة: نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية، المؤتمر الدولي 12، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.

69. محي الدين الدرويش: إعراب القران وبيانه، دار اليمامة وداربن كثير، دمشق، ط7، ج04، 1999.

70. المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، (باب الجيم)، القاهرة، مصر ط1، 1392 ه، 1972 م.

71. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان– الاردن، ط1، 2004.

72. نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، عمان– الاردن، ط1، 2004.

73. هيام شعبان: السرد الروائي في اعمال ابراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان– الاردن، دط، 2004.

74. ياسين النصير، الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، 1980.

المذكرات والأطروحات

1. بن سعدة كريمة، تسيير صناديق الضمان الاجتماعي، مذكرة ماجستير تخصص تسيير المالية العامة، كلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير، جامعة ابي بكر القايد تلمسان، 2011/2010.

2. بن يعقوب محمد ياسين، واقع تمويل صناديق الضمان الاجتماعي الجزائري – دراسة ميدانية للصندوق الوطني للتقاعد وكالة مستغانم، مذكرة تخرج ضمن متطلبات نيل شهادة ماستر أكاديمي، تخصص تدقيق محاسبي ومراقبة التسيير، كلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2016/2015.

3. توهامي مليكة، التنظيم المحاسبي في المؤسسة الاقتصادية الجزائرية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في العلوم المالية والمحاسبة، تخصص دراسات محاسبية وجبائيه معمقة، كلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير بجماعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2011/2010.

4. حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 2006.

5. حنان شاوش أخوان: ملامح التجريب في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "لواسيني الأعرج، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية، جامعة "محمد خيضر"، بسكرة، 2014 _2015.

6. حنان شاوش أخوان: ملامح التجريب في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية، جامعة "محمد خيضر"، بسكرة، 2014 _2015.

7. زهير بلفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة متنوري قسنطينة، 2009، 2010.

8. شوشان بوبكر: رؤية العالم في روايات حفناوي زاغر، دراسة سردية في ضوء البنيوية التكوينية ل: لوسيانغولدمان، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، اشراف الدكتور محمد حجازي، جامعة الحاج لخضر، باتنة –الجزائر، 2012–2013.

9. عبد الرحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013.

10.فتيحة فتاحين، الإطار القانوني لهيئات الضمان الاجتماعي، مذكرة ماجستير، تخصص: الدولة والمؤسسات العمومية، كلية الحقوق، جامعة الجزائر، 2016.

المجلات والملتقيات

1. جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الانسانية، قسم الادب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة –الجزائر، ع 13، جوان 2000.

2. كرومي لحسن: حركية الزمان وجماليات المكان في رواية الزلزال (قراءة سيميائية) جامعة وهران، مجلة ابداع، العدد3، 1998.

3. محمد الكغاط: التجريب ونصوص المسرح، مجلة الأفاق، العدد 03 1989.

4. وليد الخشاب: عندما تلجا الرواية للمسرحية "عن المسروائية"، فصول، مجلد 12، العدد 1، القاهرة، مصر، 1983.

المنشورات العلمية

1. حفيظة احمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز اوغاريت الثقافي، رام الله –فلسطين، ط1، 2008.

2. خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الطوبريس، المغرب، ط1، 2002.

3. سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب.

4. عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1999.

5. علي القاسمي: العربية الفصحى عاميتها في السياسة اللغوية، اعمال الندوة الدولية الفصحى وعاميتها، المجلس الاعلى للغة العربية، الجزائر، دط، 2008..

6. فيولا سبولين: الارتجال للمسرح، ترجمة: د سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار،القاهرة، مصر، ط2، 1999.

7. محمد زكي العشماوي، اعلام الادب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، لشعر المسرح القصة، النقد الادبي، دار المعارف الجامعية، الاسكندرية، دط، 2005.

8. مدحت أبو بكر: التجريب المسرحي آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، البيت الفني للمسرح، القاهرة، 1993.

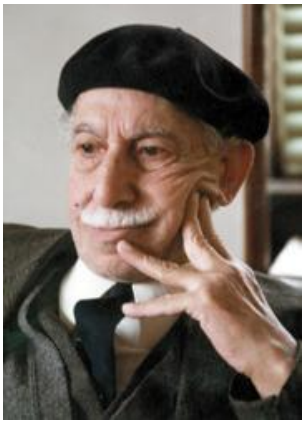
9. مصطفى السيوفي: تصوير الشخصيات في قصص محمد ابو حديد، الدا الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة–مصر، ط 1، 2011.2010.

10.مصطفى عبد الغني: الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني لثقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، 1991.

11.المعجم الوجيز: مجمع اللغة العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم (باب الجيم)، القاهرة، مصر، 1994.

الملاحق

الملحق رقم 01: السيرة الذاتية لتوفيق الحكيم



أ. حياته:

بالعودة إلى مسيرة الروائي توفيق الحكيم، ان لم نقل المسرحي، فلقد ولد بالإسكندرية سنة 1998 من أم تركية الأصل صارمة ملتزمة، ومن اب مصري يعمل في القضاء[1] فقد نشا الروائي داخل أسرة مستقرة ماديا ومعنويا.

بدا توفيق الحكيم مساره الدراسي بمدرسة "دمنصور" الابتدائية، وفي محيط المدرسة وجد منفذا لرغباته وميوله فاندمج في جوها واتصل بالطلبة، وأكمل تعليمه الابتدائي 1915-1916، وسافر الى القاهرة والتحق بثانوية "محمد علي" وكانت حياة الصبي في هذه الفترة شاعرية خيالية[2] فحب الكاتب للدراسة ساعده على النجاح والبروز.

لتأتي فيما بعد المرحلة الجامعية، وبعد إتمام تعليمه العام التحق بمدرسة الحقوق، وحصل على درجة ليسانس في القانون سنة 1924، لكن لم يكن شغوفا بدراسة القانون قدر شغفه بدراسة الفنون الأدبية وبخاصة فن المسرح، فبعد انتقاله إلى القاهرة وتحرره من نقابة والديه وجد الحكيم متنفسا لإبداعاته وصور هذه المرحلة من حياته وحياة جيله في قصة كبيرة اسماها "عودة الروح" وكان ذلك سنة 1927.[3]

وقد كانت بداياته في المسرح بباريس لمتابعة دراسة المسرحيات، الى ان استطاعت هذه الدراسة أن تضع بين يدي الحكيم أساسا هو أن المسرح يجب أن يعكس النشاط العقلي

---

[1]– محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر–القاهرة، ط3،دت، ص09.

[2]– اسماعيل احمد ادهم: ادباء معاصرون، دار المعارف، مصر، ط1، 1985، ص 125.

[3]– المرجع نفسه، ص 09.

والذهني للإنسان في تطوره الحضاري 1وبذلك استطاع الحكيم ان يقتحم المجال الادبي الفني في باريس.

فقد كانت باريس بمثابة الانطلاقة الأولى التي مهدت الطريق لولوج توفيق الحكيم عالم المسرح وخلال هذه الفترة اتصل عن قرب بفنون الآداب العالمية وبخاصة الأدب الفرنسي، وساقه طموحه الأدبي المستيقظ نحو الارتقاء بأدبه من مستوى الملابسات السياسية والاجتماعية العارضة، ومن مطالب جمهوره العاجلة لكي يتجه نحو الأدب الإنساني العام الذي تمثل في مسرحياته الذهنية التي تعتبر نقطة الانطلاق في مجده الأدبي2، فمسرح توفيق الحكيم اتسم بالنبل، كما حمل على عاتقه رسائل إنسانية هادفة.

ب. وفاته:

يشاء القضاء والقدر أن يفارقنا الروائي المسرحي الكبير توفيق الحكيم يوم الأحد السادس والعشرون من شهر يوليو عام 1987 وبرحيله فقدت مصر والعالم العربي بل الانسانية كلها علما شامخا من اعلام الفكر والادب والفن بعد أن أثرى الحياة الأدبية والفكرية والفنية بالعديد من المؤلفات التي ستضل خالدة على مر الأجيال تنهل الإنسانية من نبعها الثري، وبلغت نحو مائة مسرحية واثنين وستين كتابا3.

فاستطاع توفيق الحكيم رائد المسرح العربي الحديث بامتياز أن يساهم في بناء مسرحنا العربي، رغم انه كان متأثرا بالمسرح الغربي، لكنه بذلك قدم لمسرحنا الكثير من الانجازات التي لا يمكن الاستهانة بها أو إنكارها.

---

[1]– محمد زكي العشماوي، اعلام الادب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، لشعر المسرح القصة، النقد الادبي، دار المعارف الجامعية، الاسكندرية، دط، 2005، ص 253.

[2]–محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص 11.

[3]–عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم دار السعادة للطباعة، مصر ط1، 1988، ص 36.

ج. أعماله:

حفل سجل "توفيق الحكيم" بالعديد من الانجازات التي بقيت خالدة الى يومنا هذا فقد شغف في بداياته بالرواية فوضع أول رواية له "عودة الروح" في جزأين سنة 1927.ومن رواياته أيضا "يوميات نائب في الأرياف" سنة 1937 و"عصفورة من الشرق" و"زهرة العمر" و"الرباط المقدس" سنة 1944 ورواية ومسرحية "بنك القلق" سنة 1967.

ويمكن ان نصنف "بنك القلق" في إطار ما يسمى "بالرواية المسرحية " حيث جمع الحكيم جماليا بين الشكل المسرحي والشكل الروائي في عمل واحد نحت له مصطلح "المسرواية" قدمها كنموذج للبحث عن قوالب جديدة يصب فيها فنه .كما شغف بالمسرح الذي ارتبط اسمه به فوضع له عددا كبيرا من المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد والتي جمعها في مجلدين "مسرح المجتمع" واحد وعشرون مسرحية 1950 و"المسرح المنوع" واحد وعشرون مسرحية 1956[1] فقد كان يميل للعمل المسرحي أكثر منه للعمل الروائي.

ومن بين مسرحيات "توفيق الحكيم" في العالم العربي مسرحية "الضيف الثقيل" التي بدا الحكيم نتاجه الأدبي ومسرحيه الثانية "المرأة الجديدة" التي نشرها سنة 1952 مع مسرحية "جنسنا اللطيف" ومسرحية الخروج من الجنة" والتي عالج فيها القضايا الاجتماعية ولان جمهور المسرح آنذاك كان شغوفا بالمسرح الغنائي فقد استجاب "توفيق الحكيم" وكتب مسرحيته بعنوان "علي بابا" [2]فقد ساير في هذه الفترة الفن السائد آنذاك فركز على المسرح الطربي والغنائي.

ونذكر من المسرحيات العالمية ل"توفيق الحكيم" والتي كانت بمثابة مسرحيات ذهنية منها "شهرزاد" ترجمت ونشرت في باريس 1936 إضافة إلى مسرحية "أهل

[1] _حلمي بدير: فن المسرح، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2003، ص 49.

[2] –محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص09–11.

الكهف" 1933 و"بيجماليون" 1942 و"الملك أوديب" سنة 19491، وكل هذه المسرحيات صاغت المجد الادبي ل"توفيق الحكيم" وجعلته يحتل مكانة عالمية ويكسب شهرة واسعة.

وما يمكن ملاحظته انه بالرغم من غزارة الإنتاج المسرحي للحكيم مما جعله في طليعة رواد هذا الفن إلا انه لم يكتب إلا عددا قليلا من المسرحيات التي تمثل على الخشبة فقد طغت المسرحيات الذهنية على عمله المسرحي فسر "توفيق الحكيم" صعوبة تجسيد مسرحياته على خشبة المسرح بقوله: إني اليوم أُقيم مسرحي داخل الذهن واجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز ولهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة 2فتنوعت مسرحيات "توفيق الحكيم" بين الاجتماعية المعالجة لقضايا مجتمعه حيث امتازت بخضوعها لأذواق جمهوره ثم انتقل إلى المسرحيات الفلسفية التي عالج فيها المواضيع الذهنية والفلسفية.

[1]– توفيق الحكيم:قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، مصر، 1988،ص 06.

[2]–اسماعيل احمد ادهم: ادباء معاصرون، ص 133.

الملحق رقم 02:ملخص الرواية

تقع رواية " بنك القلق " للروائي المصري " توفيق الحكيم " في 224 صفحة صدرت عام 1966 والتي يجمع فيها بين الرواية والمسرحية وتقع في 20جزءا عشرة فصول وعشرة مناظر حيث كل فصل هو جزء روائي يليه "منظر" الذي هو عبارة عن حوار مسرحي.

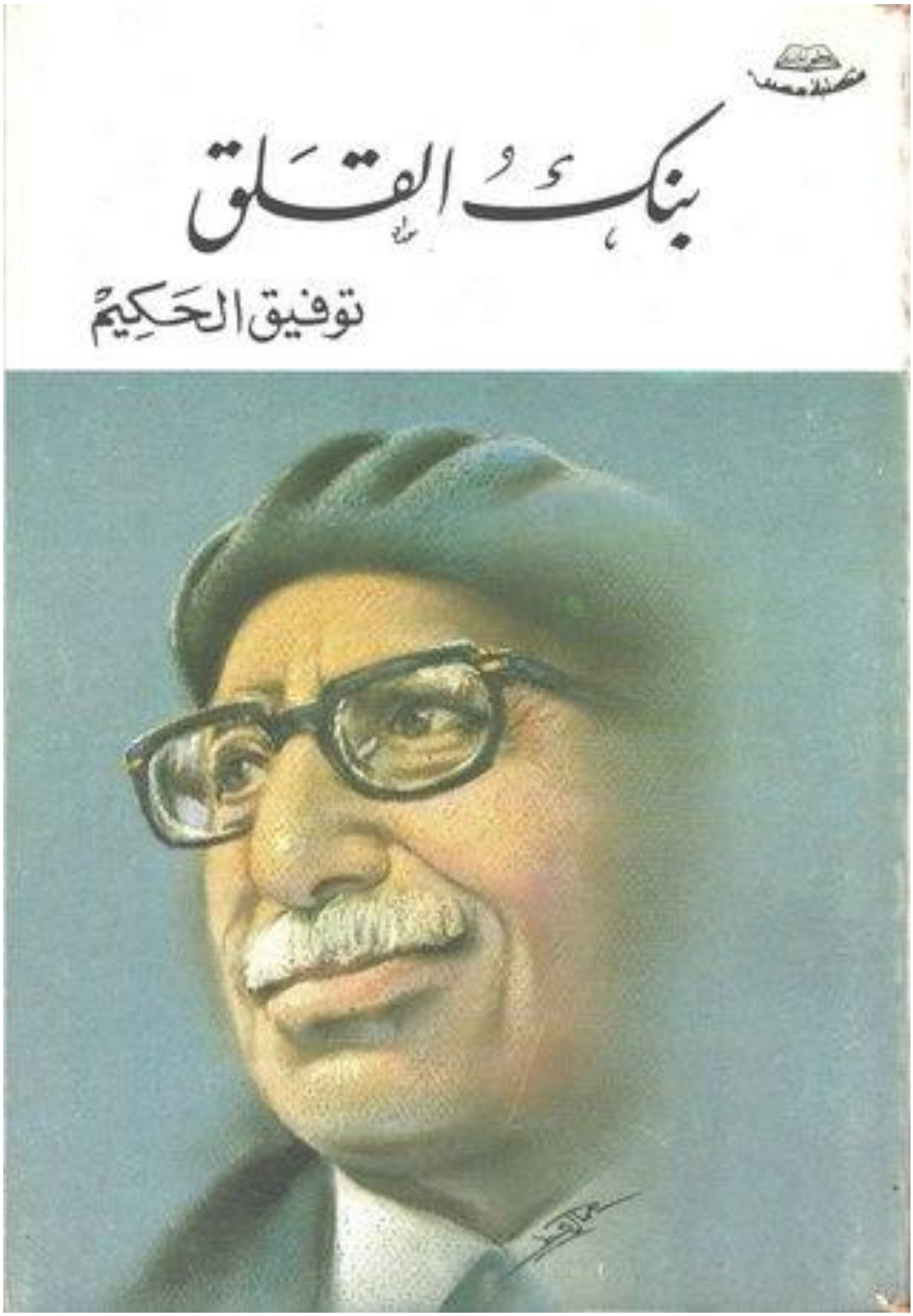
تدور أحداث الرواية حول شابان مصريان مفلسان ففي ذروة اليأس أواخر ستينيات القرن الماضي، يلتقيان وبالرغم من تعليمهما الجامعي لا يجرؤان على المطالبة بحقوقهما، كون النظام القائم عسكريا استبداديا يرفض أي اعتراض، وكان النظام حينها بقيادة جمال عبد الناصر . ودفع اليأس كلا من شعبان وأدهم إلى وضع خبرتهما في الحقوق والاقتصاد السياسي لابتكار فكرة من أعظم أفكار الأدب وهي " بنك القلق "، التي عنون بها توفيق الحكيم روايته .

وكما نشأت فكرة البنوك بالأساس من قبل مفلسين، يتفتق ذهن الشابين عن اكتشاف القلق كسلعة أو عملة متداولة بكثافة في عصرنا الحالي، ويقرران استغلال هذا الاكتشاف، لإنشاء مشروع تجاري ضخم .

تقوم فكرة البنك على استقبال الأشخاص القلقين، والسماح لهم بالبوح بما يقلقهم، وما إن ينتهوا حتى يعرض الشابان قلقهم الخاص على الزبائن، كمبدأ البنوك في القروض والاستقراض، .لكن الفكرة المبدعة هذه لم تمر من أمام السلطات مرور الكرام، فسرعان ما وصلت إليهما المخابرات، وبدأت بالتجسس على هواجس الناس وقلقها، وهكذا حول النظام البوليسي جهده نحو محاصرة قلق الناس، فيصبح مجرد القلق تهمة قد تدين زبائن هذا البنك، تودي بهم إلى مصائر مجهولة تتعقد الحبكة المسرحية التي يغرق بها كل من شعبان وأدهم، وتأخذهما أيضا في دروب ملتوية ومفاجئة، ولشدة براعة الحكيم في خلق مسرح ذهني محكم الإتقان، يترك القارئ أمام نهاية تورثه رصيدا مفتوحا من القلق على مصير الشخصيات .

وكما تتورط شخصيات المسرحية بأحداث غريبة، يتورط القارئ ب "بنك القلق" وكأنه أصبح بالفعل زبونا يشارك برصيده الشخصي، في " ثروة " أمة كاملة قلقة على مستقبلها.

الملحق رقم 03: صور غلاف الرواية



الملخص:

تناولت هذه الدراسة والتي جاءت تحت عنوان "التجريب المسرحي في الرواية العربية "رواية بنك القلق لتوفيق الحكيم أنموذجا"جانبين: نظري اشتمل على نشأة الرواية العربية ومفهوم التجريب الروائي وكذا علاقة المسرح بالرواية.

وجانب تطبيقي تم فيه الكشف عن تداخل فني الرواية والمسرحية، حيث استعارت الرواية مجموعة من العناصر المسرحية والتي أهمها الحوار من خلال مسرواية توفيق الحكيم "بنك القلق".

الكلمات المفتاحية: التجريب، الرواية، المسرحية.

Résumé:

This study, entitled "Theatrical Experimentation in the Arabic Novel", "The Bank of Anxiety Is A model", dealt with two aspects: my theory included the genesis of the Arabic novel and the concept of narrative experimentation, as well as the relationship of theatre to the novel.

In addition to an application, the artistic overlap of the novel and the play was revealed, where the novel borrowed a set of theatrical elements, the most important of which is dialogue through the misdora of Tawfiq al-Hakim Bank of Anxiety.

Keywords: Experimentation, novel, theater