وزارة التعليم العالى والبحث العلـمى
جامعة قاصدي مرباح– ورقلـة
كليـة الاداب واللغات
قسم اللغة والأدب العـربي

بنية المسرحية الشعرية عند علي أحمد باكثير

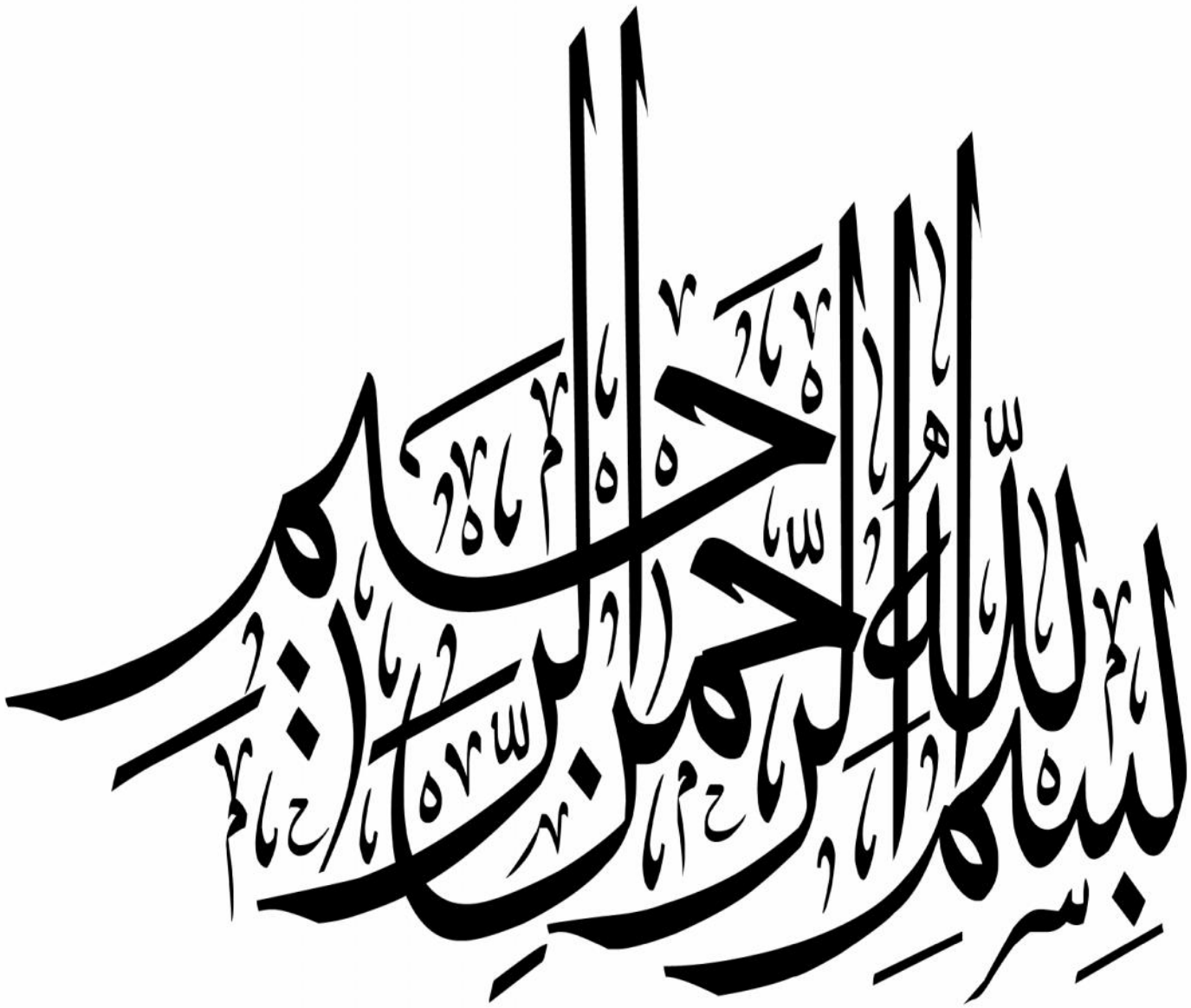
«مسرحية الوطن الأكبر أنموذجا »

مذكرة تخرج
من متطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: الأدب المسرحي ونقده

من إعداد الطالبـة :
• نبيلة طيباوي

تحت إشراف :
أ.د/ أحمد حاجي

السنة الجامعية 2014/2013


بسم الله الرحمن الرحيم

شکر وعرفان

شكر وتقدير وعرفان

بسم الله والصلاة والسلام على رسول الله

إنه لمن شيم الكرام الإعتراف بشيم الأكرمين حتى إن كان إستفاء حق الأستاذ من الخيال، وتماشياً مع ما جرت عليه العادة فإنني أقدم حصيلة مجهودي المتواضع إلى كل من أنار دربي في طلب العلم والمعرفة وساعدني في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد، وأخص بالذكر أستاذي المشرف **"الدكتور أحمد حاجي"** لما بذله من جهد وتنقيح ومراجعة وتصحيح لموضوع البحث، كما أشكره له صبره عليّ

مقدمة

مقدمة:

احتل الفن المسرحي مكانة بارزة بين سائر الفنون الأدبية، واستطاع أن يستثمر في الحياة منذ نشأته في اليونان القديم حتى يومنا هذا، و وصل المسرح الى الأدب العربي بصورته الفنية المكتملة في العصر الجديد بعد ارتباطه بالأدب الأوروبي، وبعد المرور على مراحل الترجمة والتقليد استطاع جيل من الكتاب المسرحيين كأحمد شوقي وتوفيق الحكيم أن يطور المسرح العربي إلى مرحلة المسرح الفني، بعيداً عن النقل أو الترجمة أو التقليد من المسرحيات الغربية.

ومن أبرز الكتاب المسرحيين الذين ساهموا في تأليف المسرحيات الفنية في العصر المعاصر، يمكن الإشارة إلى "علي أحمد باكثير" الكاتب اليمني الأصل، الذي ولد في أندونسيا، وترعرع في اليمن وانتقل إلى مصر، وقد ظل باكثير يؤلف المسرح الشعري والنثري أيضاً، وكان له في الأول فضل الريادة في كتابة المسرحية بالشعر المرسل.

ويمثل باكثير بجهده المتنوع وعطائه الخصب وتجاربه في خوض ألوان التعبير المسرحي سنوات طوالاً، شخصية جديرة بالبحث والدرس العلمي الدقيق، ورغم ذلك فلم تحظى مسرحياته بدارسة متكاملة تتناول جهده الوفير بالنقد والتحليل، مما كان اجحافاً بحق هذا الأديب لوفرة انتاجه وتمثيله لحلقة هامة في تاريخ المسرح الشعري.

لذلك كله اخترت نموذجاً من مسرحيات "علي أحمد باكثير" يدور حوله هذا البحث، ووسمته بعنوان "بنية المسرحية الشعرية عند علي أحمد باكثير الوطن الأكبر أنموذجاً"، وهذا كله للإجابة على عدة تساؤولات من بينها: ما الذي ميز باكثير عن غيره من كتاب المسرح في عصره؟ وما هي الخصائص التي ميزت البنية المسرحية الشعرية عنده؟

وقد قسمت هذا البحث إلى مدخل عنونته بـ (باكثير المؤلف) وفصلين رئيسين، بالنسبة للفصل الأول فعنونته بـ " بلاغة اللغة وبناء الحبكة في مسرحية الوطن الأكبر" وتضمن المباحث التالية:

1. بنية اللغة في مسرحية الوطن الأكبر:

وتناولت فيه مكانة اللغة وأهميتها في المسرح عموماً وطبقت ذلك على المسرحية المدروسة.

2. بنية الموضوع في مسرحية الوطن الأكبر:

وتناولت فيه بنية الموضوع عموماً في المسرح وأهميته وطبقت ذلك على النص المدروس.

3. النص الموازي في مسرحية الوطن الأكبر:

وتناولت فيه الإرشادات المسرحية ووظائفها داخل النص وطبقت ذلك على المسرحية.

4. بناء الحبكة والصراع في مسرحية الوطن الأكبر:

وعرضت فيه الحبكة والصراع في المسرح وحاولت اكتشاف ذلك من خلال النص المسرحي المدروس.

أما الفصل الثاني فعنونته بـ" بنية الخطاب في مسرحية الوطن الأكبر وتضمن المباحث التالية:

1. بنية الشخصية في مسرحية الوطن الأكبر:

وتناولت فيه الشخصية في المسرح وأبعادها وطبقت ذلك على النص المسرحي المدروس.

2. بنية الحوار في مسرحية الوطن الأكبر:

وتناولت فيه الحوار في المسرح وأشكاله وطبقت ذلك على النص المسرحي المدروس.

3. بنية الزمان والمكان في مسرحية الوطن الأكبر:

وتناولت فيه الزمان والمكان في المسرح وابعادها وتتبعت ذلك في النص المسرحي المدروس

4. الحركة والإيماء والإنفعال في مسرحية الوطن الأكبر:

وتناولت فيه الإيماء والحركة والإنفعال في المسرح وتعريفاتهم وتتبعت ذلك في النص المسرحي المدروس.

وأنهيت البحث بخاتمة أوجزت فيها أهم ما توصلت إليه من نتائج.

أما بالنسبة لمنهج البحث فإنه ليس من السهل اعتماد منهج محدد مضبوط دقيق في التعامل مع هذه النصوص المسرحية الشعرية لسببين رئيسين، الأول هو تعدد جوانب البحث، والثاني هو صفة الحرية التي يتصف بها النص الإبداعي من جهة، والدقة التي يتطلبها المنهج من جهة الأخرى، ولذا اعتمدت في بحثي على المنهج التاريخي خاصة في المدخل الذي تناولت فيه الكاتب ونصه المسرحي، وعلى منهج بنيوي توليدي في بقية أجزاء البحث.

وقد اعتمدت عدداً من المراجع حرصت أن تكون في الموضوع لتعينني على البحث، ولعل أهم الكتب التي أفادتني في ذلك كتاب "فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية" للمؤلف نفسه، وكذلك كتاب "مدخل إلى فن كتابة الدراما" لعادل النادي، وكذلك موقع الأديب على أحمد باكثير في الأنترنيت والذي أمدني ببعض الدراسات والمؤلفات.

أما بالنسبة لأهم الدراسات السابقة التي تناولت جانباً مهماً في بنية المسرحية الشعرية نذكر "بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر" لعز الدين جلاوجي.

ولكن رغم ذلك واجهتني صعوبات في كتابة هذه المذكرة، من أهمها عدم توفر المصادر الكافية بالنسبة إلى باكثير وحياته وأدبه وقلة الكتب الموجودة حوله وحول أدبه.

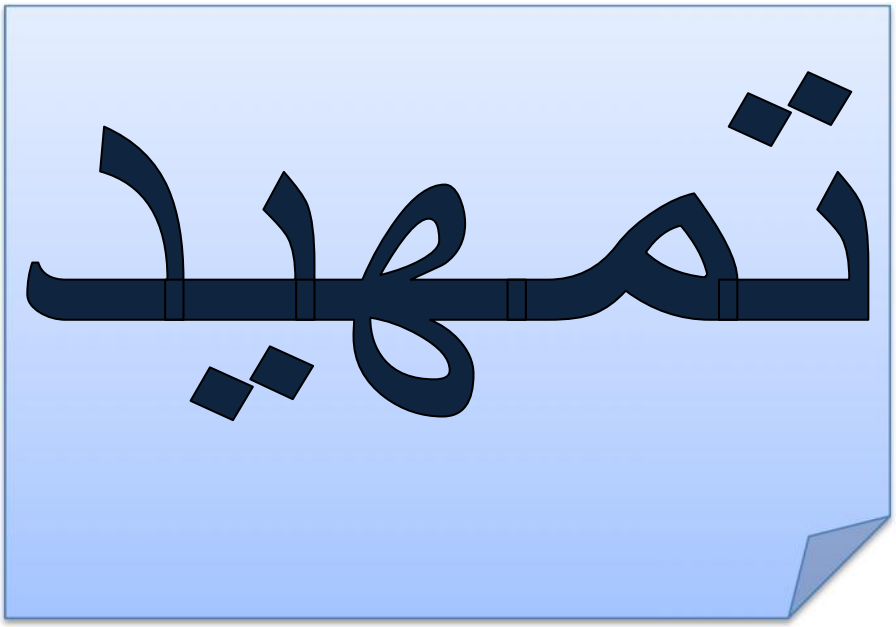
ولا يسعني في الأخير إلا أن أنوه بكل من أمدوني بالدعم والنصيحة والتوجيه، وعلى رأسهم أستاذي المشرف "**الدكتور أحمد حاجي**".

والله نسأل التوفيق والسداد

ورقلة في: 29 جمادى الثانية 1435هـ

الموافق لـ 30 أفريل 2014

نبيلة طيباوي


تمهيد

باكثير المؤلف

يحتل باكثير مكان الريادة في نهضة المسرح العربي وقد أشار النقاد إلى تاريخ المسرح العربي عبر حلقات ست[1] ونجده يمثل في الحلقات الهامة والعريقة للمسرحية حيث ولد في 15 من ذي الحجة سنة 1328 الموافق لـ 21 من ديسمبر 1910م في مدينة سورو بابا بأندونيسيا لأبوين عربيين من حضر موت[2]،ولعله من الخير ومن تمام الفائدة أن نعرّج على لقب "باكثير" لأن الكثير يجهلون ذلك فإن (با) في صدر الإسم مأخوذة من اللقب (أبو فلان)، وقد حرفها العامة إلى (با) تخفيفاً، والدليل على أنها لقب فإنك تجد أغلب الحضارمة يلقبون بهذا اللقب من مثل: (بارقبة)، (باركبة)، (باراس)، (باسق)...إلخ وكلمة (كثير) هو جدّ هذه الأسرة، التي ينتسب إليها هذا النسل من أبنائه"[3] كما جعل الشاعر علي أحمد باكثير كلمة (أب) بدلاً من (با) في اللقب:

فروع الملك من آل أبي كثير أولى المجد والنائل[4]

وحينما بلغ العاشرة من عمره، "سافر به أبوه إلى حضرموت، لينشأ هناك نشأة عربية إسلامية، مع إخوته لأبيه فوصل مدينة سيئون بحضرموت في 15 من رجب سنة 1338هـ الموافق لـ 05 أبريل 1920م، وهناك تلقى تعليمه في مدرسة النهضة العلمية، ودرس علوم العربية والشريعة على يد شيوخ أجلاء، منهم عمه الشاعر اللغوي النحوي القاضي محمد بن محمد باكثير. وظهرت مواهبه مبكراً، فنظم الشعر وهو في الثالثة من عمره، وتولى التدريس في مدرسة النهضة العلمية وتولى إدارتها وهو دون العشرين من عمره، تزوج باكثير مبكراً،

---

[1]. من ملامح الرواية التاريخية عند با كثير الثائر الأحمد وفشل المشروع القرمطي، القاعود حليمي محمد، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد 7، ربيع الثاني 1413 هـ، ص 336-337.

[2]. موقع علي باكثير على الأنترنيت : www.bakatheer.com 2014/04/2

[3]. فن القصة عند الكاتب الإسلامي الكبير علي أحمد باكثير، عبد العزيز السعيد ، رسالة ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، 1993م ، ص2

[4]. أزهار الربا في أشعار الصبا، علي أحمد باكثير، تحقيق: محمد أبو بكر حميد، دار المناهل، بيروت لبنان، 1996، ص 208

ولكنه فجع بوفاة زوجته، وهي في غضارة الشباب ونظارة الصبا، فغادر حضرموت حوالي عام 1931م وتوجه إلى عدن ومنها إلى الصومال والحبشة واستقر زمناً في الحجاز، وفي الحجاز نظم مطولته (نظام البردة)، كما كتب أول عمل مسرحي شعري له وهو (همام أو في بلاد الأحقاف) وطبعها في مصر أول قدموه إليها حيث وصل باكثير إلى مصر سنة 1352هـ الموافق لـ 1934م، والتحق بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حالياً)، حيث حصل على ليسانس الآداب قسم اللغة الإنجليزية عام 1939م، وقد ترجم عام 1936م اثناء دراسته في الجامعة مسرحية "روميو وجولييت" لشكسبير بالشعر المرسل، وبعدها بعامين أي عام 1938م ألّف مسرحية "أخناتون ونفرتيتي" بالشعر الحر، ليكون بذلك رائد هذا النوع من النظم في الآداب العربي. التحق باكثير بعد تخرجه من الجامعة بمعهد التربية للمعلمين وحصل على الديبلوم عام 1940م كذلك سافر باكثير إلى فرنسا عام 1954م في بعثة دراسية حرة.

اشتغل باكثير في مصر بالتدريس خمسة عشر عاماً منها عشرة أعوام بالمنصورة ثم إنتقل إلى القاهرة، وفي سنة 1955م انتقل للعمل في وزارة الثقافة والإرشاد القومي بمصلحة الفنون وقت إنشائها، ثم انتقل إلى قسم الرقابة على المصنفات الفنية وظل يعمل في وزارة الثقافة حتى وفاته.

تزوج باكثير في مصر عام 1943م من سيدة مصرية لها ابنة من زوج سابق، وقد تربت الإبنة في كنف باكثير الذي لم يرزق بأطفال، وحصل باكثير على الجنسية المصرية بموجب مرسوم ملكي في 22 أوت 1951م، وحصل باكثير على منحة تفرغ لمدة عامين (1961-1963) حيث أنجز الملحمة الإسلامية الكبرى، عن الخليفة الراشد عمر بن الخطاب رضي الله عنه في 19 جزءاً، وكان باكثير أول أديب يمنح هذا التفرغ في مصر، كما حصل على منحة تفرغ أخرى أنجز خلالها ثلاثية مسرحية عن غزو نابليون لمصر

"الدودة والثعبان –أحلام نابليون– مأساة زينب" طبعت الأولى في حياته والأخريين بعد وفاته"[1]

كان باكثير يجيد من اللغات الإنجليزية والفرنسية والملاوية بالإضافة إلى لغته الأم العربية، وتنوع انتاج باكثير الأدبي بين الرواية والمسرحية الشعرية والنثرية وكانت ثقافة باكثير العميقة الواسعة كانت رافداً لمواهبه باكثير وإمكاناته، وقد غذت هذه الثقافة مواهبه فأثرت وأخرجت لنا هذا الإنتاج الضخم الذي يبلغ في مجموعه خمسين مؤلفاً أو يزيد، بين منشور ومخطوط، وقد نوعت هذه الثقافة هذا الإنتاج ولونته بألوان مختلفة غير أن الطابع القومي والوطني يغلب على أكثره. فهو كتب بعض هذه الأعمال مستوحياً لها من التاريخ وكتب بعضها من مشاكل السياسية وكتب البعض الآخر في مشاكل المجتمع ونقده، وانتاج باكثير الأدبي متنوع فهو لم يحصر نفسه في نوع معين وإن كان الجانب المسرحي هو الغالب في إنتاجه، فهو قد كتب الرواية والمسرحية بقسميها الشعرية والنثرية كما كتب شعراً كثيراً بعضه نشر في الصحف والمجلات والبعض الآخر لازال مخطوطاً.

ومؤلفات باكثير تنقسم إلى القسمين المعروفين في الأدب نثرية والشعرية، فأما النثرية:

1. **<u>الرواية:</u>**

1) سلامة القس
2) وا إسلاماه
3) ليلة النهر
4) الثائر الأحمر
5) سيرة الشجاع

2. **<u>المسرحية:</u>** وهي حسب مصادرها:

[1]. موقع علي باكثير على الأنترنيت : 2014/04/2 www.bakatheer.com

أ. **المصادر التاريخية:**

1) أخناتون ونفرتيتي 1940
2) إبراهيم باشا 1943، ونشر معها مسرحيتان قصيرتان هما (عمر المختار، فارس البلقاء)
3) الوطن الأكبر 1944
4) قصر الهودج (أوبرا) 1944
5) سر الحاكم بأمر الله 1947
6) أبو دلامة (كوميديا تاريخية) 1954
7) دار ابن لقمان 1960
8) الدودة والثعبان (حلقة من ثلاثية) 1965
9) الفلاح الفصيح 1966
10) شادية الإسلام (أوبريت) 1966
11) حرب البسوس (مخطوطة) 1967
12) أحلام نابليون (مخطوطة) وهي الحلقة الثانية من الثلاثية
13) مأساة زينب (مخطوطة) وهي الحلقة الثالثة من الثلاثية.

كما كتب مجموعة كبيرة من المسرحيات القصيرة استمدها من التاريخ الإسلامي، وتدور حول مواقف في حياة الصحابة والتابعين والأئمة ونشرها في مجموعات:

- **الأولى:** هكذا لقى الله (سبع مسرحيات) 1964
- **الثانية:** من فوق سبع سموات (سبع مسرحيات) 1973

بالإضافة إلى العديد من المسرحيات القصيرة التي نشرها بالمجلات، أما الملحمة الإسلامية الكبرى عمر فهي مسرحية ملحمية تعد أول عمل فني من نوعه في تاريخ الأدب العربي.

وكان نصيب المسرحية ذات المصدر التاريخي في أعماله كبيراً

ب. <u>المسرح الأسطوري:</u>

وقد اعتمدت على الأصول الأسطورية خمس مسرحيات من مسرح باكثير هي حسب تاريخ ظهورها:

1) الفرعون الموعود 1943
2) مأساة أوديب 1949
3) أوزيريس 1959
4) هارون وماروت (د.ت)، فازت بجائزة الدولة التقديرية 1963
5) فاوست الجديد 1967 (مخطوطة)

ج. <u>مسرح المأثور الشعبي:</u>

1) سر شهرزاد 1953
2) مسمار جحا 1949

د. <u>المسرح الديني:</u>

1) إله إسرائيل

هـ. <u>المسرح المعاصر السياسي:</u>

كان نصيب المسرح السياسي في أعمال باكثير ست مسرحيات طويلة:

1) شيلوك الجديد 1945
2) عودة الفردوس أو إستقلال أندونسيا 1946
3) شعب الله المختار 1949
4) إمبراطورية في المزاد 1951

5) الزعيم الأوحد 1950

6) التوراة الضائعة 1967

هذا بالإضافة إلى مجموعة المسرحيات السياسية القصيرة التي نشرها في مجلة الإخوان المسلمين أعوام 1947-1948 والتي جمع بعضها ونشره في كتاب عام 1952 بعنوان "مسرح السياسة"

و. المسرح الإجتماعي:

وقد حظيت المسرحية الإجتماعية عند باكثير بعشر مسرحيات نذكرها على التوالي وفق تاريخ ظهورها:

1) همام أو في بلاد الأحقاف 1934

2) الدكتور حازم 1945

3) السلسلة والغفران 1951

4) الدنيا فوضى 1952

5) قطط وفئران 1962

6) جلفدان هانم 1963

7) حبل الغسيل 1965

8) قضية أهل الربع (مخطوطة)

9) شلبية (مخطوطة)

10) عرايس وعرسان (مخطوطة)

3. الشعر: له الدواوين التالية:

1) أزهار الربا في أشعار الصبا

2) باكورة الشعر

3) العدنيات

4) الحجازيات

4. الترجمة:

1) روميو وجوليت (مترجمة عن شكسبير بالشعر المرسل)

5. الدراسة:

1) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، وهي عبارة عن دراسة تحليلية للتأليف المسرحي.

وهكذا نلاحظ التنوع الأدبي الكبير عند باكثير، الذي توفي في مصر في غرة رمضان عام 1389هـ الموافق لـ 10 نوفمبر 1969م، ودفن بمدافن الإمام الشافعي في مقبرة عائلة زوجته المصرية[1]، ليترك الكثير من الأعمال المهمة، وفي هذا قال على أحمد باكثير:" أنا على يقين أن كتبي وأعمالي ستظهر في يوم من الأيام وتأخذ مكانها اللائق بين الناس.. ولهذا فأنا لن أتوقف عن الكتابة ولا يهمني أن ينشر ما أكتب في حياتي....إنني أرى جيلاً مسلماً قادماً يستلم أعمالي ويرحب بها"[2].

وقد استأثر المسرح دون غيره من الفنون جل جهده باكثير، فكانت معظم أعماله المسرحيات وكان في إنتاجه الوفير الذي أثرى به الحركة المسرحية بل وفي كل محاولاته التي بذلها في دنيا القلم يرتبط ارتباطاً كاملاً وكلياً بثلاث محاور: المحور القومي الإسلامي والمحور القومي العربي، بالإضافة إلى إرتباطه بمصر التي أحبها واتخذها وطناً له[3]، ويعتبر باكثير من أوائل الكتاب الذين استخدموا المسرحية للتعبير عن الأحداث السياسية المعاصرة في قالب درامي، وقد تغلبت هذه النزعة على إنتاج باكثير وكان يرجو أن تستقر الأمور

[1]. موقع علي باكثير على الأنترنيت : 2014/04/2 www.bakatheer.com

[2]. الموقع نفسه

[3]. مسرح علي ياكثير، مديحة سلامة عواد، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، جامعة القاهرة، مصر 1980، ص 44

ويصبح مصير الأمة العربية مضموناً[1]، لينحي السياسة جانباً ويشبع رغبته في كتابه المسرحية الإجتماعية والمسرحية الإنسانية التي تعالج المسائل الإنسانية الكبرى، وقد تحقق له بعض ما أراد فبدأ الإتجاه الإجتماعي يتضح عنده وخاصة بعد المعاشرة الطويلة للبيئة المصرية في العديد من المسرحيات، مثل "الدكتور حازم 1945، وقطط وفئران سنة 1962م وغيرها.

وبعد استكشافه أسلوب الشعر المرسل بوصفه الشكل الشعر الذي يتلاءم وطبيعة العمل الدرامي الذي يقوم فيه الحوار بالدور الرئيسي فقد مضى بذلك وكتب مسرحية "الوطن الاكبر"وهي الصيغة الشعرية لمسرحية "إبراهيم باشا" النثرية حيث استلهم أحداثها من التاريخ، ويؤكد تاريخ الأدب هذه الصلة في ميل الكتاب المسرحيين إلى التاريخ واتخاذه مادة لأعمالهم حيث يعتبر التاريخ مصدراً مهماً، استمد منه الكثير من الأدباء موضوعات لقصصهم ومسرحياتهم، والأديب لا يرجع إلى التاريخ لتعريف الناس به أو بعثهم أمام أبصارهم بل يختار منه التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو إجتماعية تشغله او تشغل عصره وتشغل الإنسان بذاته، ومن هنا يختلف موقف الأديب من التاريخ عن موقف المؤرخ، فالأديب له حرية واسعة في تفسير الحدث التاريخي وتوضيح بواعثه على النحو الذي يخدم هدفه، كما أن له الحرية المطلقة في أن يتصور شخصيات أهمل التاريخ الحديث عنها " ويرى **اسكندر دومانس**" صاحب عشرات القصص والمسرحيات التاريخية أن التاريخ ليس إلا مجرد إطار يضع فيه الأديب لوحاته الخاصة[2].

ويقدم باكثير تفسيره لولوعه بالتاريخ واستلهامه كثيراً من مسرحياته بأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذات بال من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله

---

[1]. علي أحمد باكثير ومسرحية سر شهرزاد، بيريس نجاتي، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، الجامعة الإسلامية الحرة، مدينة كرج، إيران ، 2013، ص 52

[2]. شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التليفزيونية، ماجدة مراد، عالم الكتاب، القاهرة، 2004، ص 87

الفني، ولذا فإن إحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ غايته في جعل العمل الفني يصور حقيقة أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع[1]، فتبرير باكثير لعودته إلى التاريخ يعكس مفهومه عن الفن عموماً والفن المسرحي بصفة خاصة، بإعتباره فناً ينبغي أن يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين والتحديد، وكان باكثير من أوائل الكتاب المسرحيين الذين تصدوا لمحاولة الكشف عن الواقع العربي المعاصر بهذا الإبعاد الزمني، المتمثل في إستمداد عقدة المسرحيات من التاريخ وعقد الصلة بين الماضي والحاضر، بهدف تطوير الحاضر نحو المستقبل الأفضل والأكثر رقياً وإزدهاراً، وطبيعي أنه لم يقدم هذا الإهتمام بالواقع التاريخي لذاته وإنما كان يعمد في هذا إلى الإبعاد الزمني ليتسنى له التعليق على الواقع المعاصر الذي يحد من قدرته على تناول الأمور من الزاوية التي يراها، فكان لجوءه إلى التاريخ بمثابة هروب من هذا الواقع بظروفه وملابساته، حتى يعلن موقفه الحقيقي ورؤيته الخاصة لهذا الواقع المعاصر وهذا ما سنراه في مسرحية "الوطن الأكبر".

[1]. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، دار مصر، مصر، 1990، ص35-36

الفصل الأول:

بلاغة اللغة وبناء الحبكة في مسرحية الوطن الأكبر

المبحث الأول: بنية اللغة في مسرحية الوطن الأكبر

المبحث الثاني: بنية الموضوع في مسرحية الوطن الأكبر

المبحث الثالث: النص الموازي في مسرحية الوطن الأكبر

المبحث الرابع: بنية الحبكة والصراع في مسرحية ال

- **بنية اللغة في مسرحية الوطن الأكبر:**
- **اللغة في الخطاب المسرحي:**

لقد أولى الدارسون لغة المسرحية أهمية كبرى، هذه اللغة التي يجب أن تكون شفافة وغير كثيفة، تضيء المعنى ولا تطمسه، لأن لغة المسرحية، ترتفع عن اللغة العادية، فهي لغة منتقاة، واللغة مهما كانت تتربع على عرش حياتنا فتشكلنا كما تشاء وكما تريد وتصنع بنا ما يحلو لها، ترفع أقواماً وتذل آخرين ولا نملك نحن أمامها إلا أن نقف برهبة في محرابها المقدس[1]، فهي على حد قول عدنان بن ذريل:" سيدة العلاقات ومحركة العالم وكاشفة الوجود... إنها تعطي وتمنح وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها فيحرسه ويرعاه[2].وخاصة الشعرية منها فالشعر صاحب الحق الوحيد في المسرح على حد قول صلاح عبد الصبور"[3]. حيث نجد " الشعر سيكون اللغة الوحيدة التي يتحتم على العواطف الإنسانية أن تختارها لتفصح بها عن نفسها"[4]، فلا شك في أن البدايات الأولى للمسرح عموماً كتبت بلغة شعرية حيث" كان الشعر لغة المسرح عند كتاب اليونان والرومان وكان كذلك عند شكسبير وأقرانه في العصر الإيليزابيثي وعند راسين وكورناي في فرنسا".[5]

وبهذا يتبين لنا أن" لغة المسرحية ترتفع عن اللغة العادية فهي لغة منتقاة ينتقيها ذوق مرهف صقلته المرانة، ذوق يعرف كيفا ينتقي من الألفاظ ما يثير فينا الفزع والخوف والرحمة إن ألف صاحبه مأساة وكيف ينتقي منها السخرية والمرح والفكاهة إن ألف صاحبها ملهاة،

---

[1]. النص المسرحي في الأدب الجزائري، عز الدين جلاوجي، مطبعة هومة، الجزائر، 2000، ص 143

[2]. المرجع نفسه، ص 143

[3]. المسرحية في الأدب العربي الحديث تاريخ تنظير تحليل، خليل الموسي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص 86

[4]. المسرح أصوله واتجاته المعاصرة، محمد زكي، العشماوي، دار النهضة العربية، لبنان، د.ت، ص 163

[5]. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، مصر، د.ت، ص 12

ذوق يحكم التعبير ويضبطه، وكأنما كلمات اللغة كلها رهن اشارته ليختار منها أرشقها وأدقها في الدلالة على الحوادث والشخوص والطبائع ومكنونات النفوس وخفاياها"[1]

إن البناء اللغوي لمسرحية "الوطن الأكبر" لا يعبر عن أفكار الشخصيات ومواقفها وأهدافها وحسب، بل تتضح رؤية الكاتب وأهدافه التي يسعى إليها، وقد جسد ذلك بلغة تنوعت فيها أساليب الحوار، حيث عمد الكاتب إلى لغة فصيحة بسيطة ذات ألفاظ وتراكيب متداولة سهلة فها هو "**ابراهيم باشا**" يحدث نفسه في إنتظار حلم لطالما راوده حلم تحويل الأقطار العربية إلى وطن واحد متحد قوي حيث يقول إبراهيم باشا:

""أترى الأيام تحقق هذا الحلم الجميل؟
مصر والشام ونجد والحرمان الشريفان
والرافدان وأقصى الغرب وأدناه واليمن
شعب واحد يتكلم باللغة الواحدة،
ويسير إلى هدف واحد؟
أبشرى أبشرى....ستكونين يا مصر
فخر الشرق وحاضر الأمم العربية
إن الوطن العربي الأكبر يتثاءب اليوم
كي يستيقظ من نومه الكهفي الطويل
أتراه يقوم على ساعدي فينزلني التاريخ
مكاناً ما ناله قبلي هارون الرشيد؟[2]

ونجد أن اللغة قد عانقت معان شفافة متلألئة ومن ذلك المقطع الذي تتحول فيه "غالية" إلى ليثة يخشاها من رآها حتى **إبراهيم باشا** نفسه:

إبراهيم: (يلتفت إلى غالية)

---

[1]. في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط4، 1976، ص 240

[2]. الوطن الاكبر،علي احمد باكثير،مكتبة مصر،مصر،د.ت، ص 17

والليثة أطلقتها أيضا ودخلت بها

عندي، أفما تخشاها أن تنقض عليّ؟[1]

ويرتفع مستوى اللغة عالياً حين يعبر عن الأفكار العميقة فها هي نعامة تبكي أباها قائلة:

أبتاه، سلام الله عليك، رحلت على

غرة منا ومضيت كما أمس الدابر

قتلوك وما هابوا شيخوختك البيضاء

ولا رحموا ضعفك

اليوم عرفت اليتم المضاعف عن أمي وأبي

ويل للقاتل ! ويل له مني ! لن

أتركه يتمتع بالعيش من بعدك

لن أتركه قط يمرح فوق الأرض

وأنت ببطن الثرى ثاو وأسير[2]

ونجد كذلك أن المعجم اللغوي القديم مازال يفرض سيطرته على الكاتب في مواضع عديدة من المسرحية حيث يستخدم ألفاظاً مثل:

شنشنة– رعانقة– حبذلت– سهيع، وهي كلمات لا تنسجم مع طبيعة الحوار المسرحي، الذي يتحتم أن يوفر له الكاتب الوضوح وسهولة الأداء وخاصة إذا كان الأداء على المسرح.

ويمزج باكثير في هذه المسرحية بين الشعر والنثر كما في قراءة رفاعة الطهطاوي لمخازي الحكم التركي في كتاب "إبن إياس"، فقد صاغ هذه القراءة نثراً حيث يقول:

رفاعة: (يتصفح الكتاب ثم يقرأ بصوت مسموع)

---

[1]. المصدر نفسه، ص 18

[2]. المصدر نفسه، ص 38

"وفي مدة إقامة ابن عثمان بمصر لم يجلس بقلعة الجبل على سرير الملك جلوساً عاما، ولا رآه أحد ولا أنصف مظلوماً من ظالم، بل كان مشغوفاً بلذته وسكره وإقامته في المقاييس بين الصبيان المرد.

ويجعل الحكم لوزرائه بما يختارون، فكان ابن عثمان لا يظهر إلا عند سفك دماء الجراكسة وما كان له أمان إذا أعطاه لأحد من الناس وليس له قول ولا فعل...

إبراهيم: انتقل إلى موضع آخر

رفاعة: (يقرأ)

شكاً الناس من أذى العثمانية الذين بمصر، وتزايد منهم الفساد في حق الناس وصاروا يتوجهون إلى الأماكن التي في زقاق الكحل والمسطاحي والتي في الجر وحكر الشامي والأزبكية، ويأخذون ما فيها من الأبواب والشبابيك والسقوف الحديثة والطيقان، ويحملونها على الجمال بين الناس على النداء والإجهار ويبيعونها بأبخس الأثمان..."[1].

[1]. المصدر نفسه، ص 36-37

- **بنية الموضوع في مسرحية الوطن الأكبر:**

تقوم المسرحية كغيرها من الفنون الأدبية الأخرى على حادثة أو موضوع، يعرض بواسطة الحوار، وهذا الحدث ليس شيئاً مجرداً، بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني ونتيجة لسلوكه النفسي والإجتماعي وعلاقته مع بيئته ومجتمعه، حيث يكون للصراع الدور البارز في تشكيل البناء التام للعمل المسرحي، فالبداية يعرض الأحداث عرضاً عاماً ثم تتطور حتى تصل درجة التأزم آيلة إلى النهاية يريدها الكاتب وفق رؤيته التي يسعى إليها من خلال عمله، وبذلك يكون أمام تصور عام لموضوع المسرحية وأحداثها وشخصياتها وما تحمله من إرشادات ودلالات مختلفة، ومن هنا فإن أبسط وأدق تعريف للموضوع هو" أنه الفكرة التي يريدها الكاتب إيصالها إلى الناس في عصره" [1]فهو يختار الموضوعات من حياة الجيل المعاصر له، وعلى الموضوعات التي يختارها من تاريخ الأجيال السابقة أو من الأساطير القديمة[2]، فكل عمل أدبي يتمحور على موضوع واحد، والمسرحية بوصفها عملاً أدبياً تشتمل على موضوع أو أكثر يربط عناصر المسرحية مع بعضها البعض" فلكل مسرحية نوع من التقدم والنمو في إحداثها على أن ترتكز هذه الأحداث حول مسألة أو فكرة أو قضية يدور حولها الصراع[3]، وينصح الكثير من النقاد والمؤرخين أن تتسم الأفكار بالسلامة والصحة، وألاّ تكون مزيفة وغير صحيحة وغير صادقة"[4].

والمسرحية تشتمل عادة على حدث رئيسي تنبع منه مواقفها وشخصياتها الهامة، ويعرض المؤلف من خلاله ما يريد أن ينتقل إلى المشاهدين من مشاعر وأفكار ولكن الإكتفاء بهذا الحدث الرئيسي قد يجعل مجال الإبداع والعرض ضيقاً أمام المؤلف في بعض الأحيان وقد يشعر المشاهد بأن المسرحية تمضي في خط ضيق مستقيم يبعد كثيراً عن

---

[1]. النص المسرحي في الأدب الجزائري، عز الدين جلاوجي، مطبعة هومة، الجزائر، 2000، ص 87

[2]. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، ص 38

[3]. النقد الأدبي الحديث، غنيمي هلال محمد، دار الثقافة، بيروت، 1793، ص 587

[4]. شخصيتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التليفزيونية، ماجدة مراد، عالم الكتب، القاهرة، 2004، ص 35

طبيعة الحياة، لذلك يرى الكاتب المسرحي أنه من الخير أحياناً أن يكون هناك إلى جانب الحدث الرئيسي حدث ثانوي، أو أكثر يقرب المسرحية من الحياة"[1].

فالمسرحية دائماً تتمحور حول حدث رئيسي يتشابك مع أحداث فرعية أو ثانوية تزيد في تشويقه ويقربه أكثر فأكثر للحياة بالرغم من أن المسرحية ليست هي الحياة وإنما هي تمثيل للحياة[2]، فعنصر التمثيل هو الذي يميز المسرحية عن باقي الفنون وإتخاذ نفر من الناس لشخصيات غير شخصياتهم، والممثل هو الأداة الرئيسية لتوصيل ما يدور في ذهن الكاتب، من رؤى ومعان وأفكار وإنفعالات إلى الجمهور، وكذلك توصيل رؤية المخرج الإبداعية للنص المسرحي، وتتجلى مسؤولية الممثل في أنه الواجهة التي يرى فيها الجمهور إبداع كل من المؤلف والمخرج في آن واحد[3]، ويختار الكاتب المسرحي بموضوعه من الحياة المعاصرة له، أو من التاريخ أو من الأسطورة أو من فكرة يدعو لها، ويعتبر التاريخ مصدر مهم استمد منه الكثير من الأدباء موضوعات لقصصهم ومسرحياتهم.

وعلي أحمد باكثير من الكتاب الذين اهتموا بالموضوعات التاريخية اهتماماً بالغاً حيث له عدة مؤلفات أخذها من التاريخ مثل: "أخناتون ونفرتيتي، ثائر الأحمر، سلامة القس، وا إسلاماه...إلخ ومسرحيتنا "الوطن الأكبر"، وموضوعها يشتمل على حدث رئيسي وأحداث ثانوية على الحدث الرئيسي. حيث أن الحدث المحوري هو توحيد الأمة العربية الإسلامية في وطن واحد، ومن هنا فالفكرة الإسلامية كانت دافعا للإهتمام إبراهيم باشا بفتح بلاد العرب، ووضع الكثير من هذا التصور في شخصية إبراهيم باشا، وهو الشخصية الرئيسية وبطل المسرحية وهو إبراهيم محمد علي باشا الإبن الأكبر لمحمد علي باشا، وقد كان قائداً عظيماً ووالياً على مصر وكان أثره مهماً في تاريخ مصر خاصة في عهد أبيه محمد علي باشا، فتأسيس الدولة العربية الإسلامية هو دافع إبراهيم باشا لفتح بلاد العرب حيث نجده يقول:

---

[1]. فن المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1978، ص 58

[2]. فن المسرحية، فرديب ميليت وجير الدايدس بنتلي، ترجمة صديق الحطاب، مؤسسة فرانكلين، بيروت، 1982، ص 5

[3]. آفاق المسرح، نبيل راغب، دار غريب، القاهرة، 2001، ص 61

إبراهيم: (يطل من كوة الخيمة)

أترى الأيام تحقق هذا الحلم الجميل؟

مصر والشام ونجد والحرمان الشريفان

والرفدان وأقصى الغرب وأدناه اليمن

شعب واحد يتكلم باللغة الواحدة

ويسير إلى هدف واحد

أبشرى أبشرى....ستكونين يا مصر

فخر الشرق وحاضرة الأمم العربية

إن الوطن العربي الأكبر يتثاءب اليوم

كي يستيقظ من نومه الكهفي الطويل

أتراه يقوم على ساعدي فينزلني التاريخ

مكاناً ما ناله قبلي هارون الرشيد؟

ليست من أصل عربي، وما قيمة الأصل العربي

إذا فقد الروح العربية؟

إن عدنان من نسل إسماعيل، فمن ذا يقول

بأن قضاعة أعرق في العربية من

مصر وربيعة؟[1]

أما الأحداث الفرعية أو الثانوية فقد تمثلت أولاً في القبض على أمير الوهابيين "عبد الله"، وإطلاق سراح المعتقلين والمعاملة الحسنة التي لقيها هؤلاء على يد إبراهيم باشا حيث يقول:

عبد الله: حقاً إن مصر لأقدر منا على الإضطلاع

بهذا العبء الثقيل

---

[1]. الوطن الأكبر، علي احمد باكثير، ص 16-17

إنا لم نألك إبراهيم قتالاً، ولكن

لعل الله اختارك كيما تقوم بهذا الأمر

فليباركك مولاي... ولينظر للنيل

ولينسأ في أيامك حتى تجمع شمل العرب

على دولة في وادي النيل فتية

يعتز بها الإسلام وتحيا بها الأمة العربية[1]

لتنمو الأحداث من بعد ذلك، والتي كان من بينها استقبال إبراهيم باشا للأمير اللبناني المعزول "بشير الشهابي" الذي أراد استرضاءه ليعيده إلى منصبه، وكذلك مجيء الجاسوس التركي "صابربك" وما حدث بينه وبين ابراهيم باشا، ولتتوالى الأحداث إلى غاية ظهور العنصر النسوي الثاني في المسرحية، وهي شخصية نعامة، التي أرادت قتل ابراهيم بسبب الحقد عليه والثأر لأبيها لتجد نفسها تقع في حب أحد أهم رجال ابراهيم باشا، وهو سرحان لتصبح في معركة مع نفسها، أيهما الأجدر أهو الثأر لدم أبيها المقتول من طرف ابراهيم باشا، أو حب سرحان، ثم تتوالى الأحداث فتصبح نعامة هي المنقذة للإبراهيم باشا والمدافعة عنه، ولتنهي الأحداث بالقبض على قائد الترك ويبقى حلم ابراهيم باشا موجوداً ومستمراً حيث يقول في ختام ونهاية المسرحية قبل أن يسدل الستار:

إبراهيم: لا أجهل أن غداً بيد الله يا هذا،

بيد أن الله قد بعث الروح العربية

وإذا لم يتم على عهدي ما اردت لها

من وحدتها العظمى، فلسوف يحققها

بعدي... واحد من أحفادي[2]

---

[1]. المصدر نفسه، ص 14

[2]. المصدر نفسه، ص27

الإرشادات المسرحية في مسرحية "الوطن الأكبر":

يتكون النص المسرحي من شقين كبيرين الأول وهو الغالب على النص وهو الحوار، والثاني هو الإرشادات المسرحية حيث يعتبر الأول أصليا رئيساً والثاني ثانويا، حيث نجد أن " الخطاب المسرحي تلتقي داخله مجموعة من الأنواع الخطابية لعل أبرزها النص الدرامي ونص العرض"[1]وبذلك فإن"الإرشادات المسرحية تجيب عن سؤالين هما "من" و "أين" فهي تشير إلى سياق عملية الإتصال وتحدد بذلك العمل التداولي أو الظروف المادية للإستخدام اللغوي"[2]، فكل ما يتعلق بالديكور وبالملابس وبوضعية الشخصيات وحركاتها وطريقة كلامها وكيفية دخولها وخروجها، وبناءاً على ذلك كله نجد أن الإرشادات المسرحية التي ظهرت جنباً إلى جنب مع الحوار في مسرحية الوطن الاكبر كانت لها وظائف مهمة هي كالتالي:

1) **تحديد الزمان:** ويبدأ به حين يحدد أحداث المسرحية بـ "زمان الرواية: أوائل القرن التاسع عشر" ص (03) لكنه يظل متابعاً للزمن من خلال الإرشادات مثل قوله:" في اليوم الثاني لمعركة قونيا"ص (74) وهي عموماً أزمنة تساعد القارئ على تخيل الأحداث كما تساعد المخرج على تجسيدها.
2) **تحديد المكان:** الوظيفة الثانية للإرشادات المسرحية جاءت لتحديد المكان، واقتصر عليها في أول كل لوحة أو فصل وهي أماكن يذكرها الكاتب ذكراً سريعاً عابراً دون أن يفصل فيها كثيراً، وهذه هي الأماكن مرتبة حسب ورودها في بداية اللوحات من المسرحية:" مكان الرواية:
   - نجد مصر وسوريا بالأنضول (ص4)
   - في معسكر إبراهيم باشا على مقربة من الدرعية عاصمة نجد (ص05)
   - في مصر: في قصر إبراهيم باشا بالجيزة في قاعة الإستقبال (ص 24)

[1]. الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، محمد فراح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 40

[2]. قراءة المسرح، آن أوبر سفيلد، ترجمة مي التلسماني، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1982، ص 25

- في مدينة فسيح من العراء خارج أسوار عكا (ص38)
- في سهل قونيا (ص84)

3) **وصف المشهد:** يستعمل الكاتب الإرشادات المسرحية أو ما يسمى بالنص الموازي كثيراً لوصف المشهد كقوله: يرى إبراهيم في خيمته قاعداً على أريكة مفروشة بالمخمل عليها وسائد وجلس أمامه على مقاعد صغيرة بضعة أشخاص من رجاله (ص5) وكذلك في قوله " يعود راسم ويدخل معه عبد الله بن مسعود ووراءه ستة من خاصة رجاله بملابسهم النجدية وهم شاركوا السلاح (ص8) وكذلك في قوله:" يدخل الخادم بالقهوة العربية في إبريق فضي لامع ويقدم كوسين فيتناول إبراهيم أحدهما ويقدمه لعبد الله ويأخذ الآخر لنفسه "(ص15) وكذلك أيضا قوله "يرى إبراهيم باشا واقفا قرب الباب الخارجي للإستقبال الأمير بشير الشهابي أمير لبنان" (ص24)

4) **وصف الشخصية:** يلجأ الكاتب لوصف الشخصية سواءاً كان ذلك قبل أن تنطق بما يسند لها من كلام، أو في وسط الكلام أو في نهايته وهو عادة وصف حسي للشخصية ينطبق مع ما تفعل وتقول، أو كذلك وصف نفسي يظهر حالة الشخصية من الناحية النفسية، وهذا كله نجده مثلاً في قوله: ينظر في ساعة كبيرة أخرجها من جيبه (ص6).

- ينهض ويشرف من كوة في الخيمة (ص7)
- يتقدم فرحا ليستقبله (ص8)
- يعود عبد الله وأحمد راسم ومعهم غالية وهي امرأة نصف قوية البنية (ص17)
- تجهش غالية بالبكاء (ص12)، ضاحكاً ص (32)

5) **ضبط الحركة:** نص المسرحية مفعم بالحركة وهذا نجده في قوله مثلا:"

- ينهض ويشرف من كوة في الخيمة (ص6)
- ينهض راسم ويخرج من الخيمة (ص7)
- يعود راسم ويدخل معه عبد الله بن مسعود (ص8)

- يتقدم فرحاً (ص8)
- يصفق بكفيه فيدخل الغلام (ص16)
- يخرج، يدخل ص 16، يخرج ومعه عبد الله ص 16
- يدخل صابر بك ويحيّي ابراهيم منحنياً حتى يكاد الأرض (ص33)
- يقفز من على السور ثلاثة من رجال تامر ويهجمون على إبراهيم ويحيطون به (ص71)

نجد أن الحركة أولاها الكاتب أهمية كبيرة لمالها من أهمية قصوى مما يشرك المتلقي أو القارئ في تخيل النص الدرامي .

6) **تحديد اللباس:** أهمل الكاتب ذكر اللباس في النص فهو لم يورده إلاّ في قوله "يفتح الحقيبة التي معها ويخرج منها حلتها فيخلعها عليها ويلبسها العقد المرجاني (ص59)، وكذا في قوله:" يسقط نقابها ثانياً فتعيده فيسقط فتعيده (ص 46)، ويذكر اللباس لمساعدة المتلقي أو القارئ أو المخرج في تخيل القصة أو تجسيدها على الخشبة، وقد افتقد النص إلى ذلك وهو فقر من الكاتب الذي كان عليه أن يبذل جهداً أكبر في تحديد لباس الشخصيات.

7) **تحديد الموسيقى:** لم يشر الكاتب إلى الموسيقى أيضا رغم أن هناك وضعيات كثيرة تستحق ذلك داخل المسرحية خاصة الحزن وحالة التمرد لكن كانت هناك إشارة بسيطة في قوله:" يقبلها ثم يغني" ص 65 وكذلك قوله:" يشرب القهوة ويبدأ في الدندنة ثم يغني (ص64).

ومن خلال ذلك كله نرى أن باكثير لم يولي في نصه أهمية كبيرة للإرشادات المسرحية مما يجعل نصه نصاً شعرياً أكثر منه مسرحياً.

- **بنية الحبكة والصراع في مسرحية الوطن الأكبر:**

- **بنية الحبكة في مسرحية الوطن الأكبر:**

إن الحبكة مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح فهي:" بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية فهي تعني التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته فهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها البعض[1]" من خلال تشابك الأحداث بسبب تعارض رغبات الشخصيات المختلفة، هذا التعارض الذي يمثل أفعالهم خلال مسار المسرحية من البداية وحتى نهاية ومن خلال ذلك يمكن القول بأن الحبكة هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطور الأحداث والقصة وهي خطة للفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها "[2] وللمحافظة على جاذبية الحوادث، يجب أن لا تبطئ الحركة في القصة وألاّ يتخللها كثير من الوصف ونراها تسرع وتتابع إذا حذفنا كثير من الحوادث التافهة واقتصرنا على الحوادث الهامة"[3] لكي لا تصبح مملة وتبتعد عن جاذبية الحدث الذي يجذب المتتبع سواءاً كان قارئ المسرحية أو المشاهد لها ، وعلى الكاتب أن يولي نصه الإهتمام حتى تتشابك الأحداث من خلال مسار المسرحية.

وتتكون مسرحية "الوطن الأكبر" من خمسة فصول " فالمسرحية كالكائن الحي لها هيكل عظمي تتشكل في صور عدة فقد تكون من فصل واحد أو إثنين أو ثلاثة فصول أو أربعة أو خمسة وقد يقسم كل فصل على عدة مناظر ما دامت الوحدة مستمرة والمهم هو التنسيق والإنسجام"[4] حيث في مسرحية "الوطن الأكبر" نرى بأن علي باكثير لا يكتفي

---

[1]. مدخل إلى فن كتابة الدراما، عادل النادي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص60

[2]. المرجع نفسه، ص ن

[3]. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، مصر، ط 5، 1970، ص 334

[4]. المرجع نفسه، ص 335

بالوقائع التاريخية، بل يزاوج بينها وبين قصة خيالية يبتكر أحداثها وشخصياتها ويجعلها ترمز إلى الخط العام المستمد من أحداث التاريخ، وتصبح المسرحية بهذا الموقف ذات حبكة خارجية وأخرى داخلية، حيث تتمثل القصة المبتكرة في المؤامرة المدبرة للإغتيال إبراهيم باشا" كرمز للفكرة العربية، فالوعي بفكرة القومية العربية التي تتجاوز حدود الإقليمية الضيقة كان الدافع الأساسي لتأليف مسرحية "الوطن الأكبر"، فالوحدة العربية ضرورة "ولذا فإن الفكرة العربية هي الفكرة المحورية التي يرتكز عليها الكاتب في عمله، فالأحداث تدور حول محور فكري ثابت بهدف إلى إبراز ما كان يرمي إليه الحكم التركي من تتريك البلاد مستنداً إلى فكرة الخلافة الإسلامية وإثارة المشاعر الدينية ويحاول أنه يكشف ما ينطوي عليه هذا الخداع من خطورة تهدد الحضارة العربية والثقافة العربية بالتخلف والإنهيار"[1]..

وقد أرادا الكاتب ان يجعل مصر شعلة يستنير بها العالم العربي في طريقه إلى الوحدة الكبرى، وكان الواقع التاريخي لشخصية "إبراهيم باشا" يبدو ومن وجهة نظر الكاتب ملائماً للتعليق على الواقع العربي وقت كتابة المسرحية، وملائما في الوقت نفسه للتعبير عن دور مصر القيادي فقد كان تأسيس الدولة العربية الإسلامية دافعاً للإهتمام "إبراهيم باشا" بفتح بلاد العرب، ولكنه لم يكن العامل الوحيد بل هناك عامل ثان زاد في اهتمامه بهذا الفتح، ذلك أنه جاء في حداثة سنه إلى مصر وهي بلاد عربية اللغة وأتقن لهجة أهل القاهرة وأحب الشعب المصري حبا صادقاً، وكان يميل إلى الإختلاط بالجنود المصريين ويمزح معهم ولا ينفك يمدح أصلهم ويوازن بينهم وبين الترك حيث نجده يقول:

إبراهيم: إن هذى الشعوب التي تتكلم بالعربية

من أقصى السودان إلى طوروس، ومن بحر

الظلمات إلى البحر العربي وشط العراق لمن حقها أن

لا تبقى هكذا متناكرة تحت هذا الحكم المغولي الهدام

[1]. موقع علي باكثير على الأنترنيت : 2014/04/2 www.bakatheer.com

لابد لها من يوم تعرف فيه سؤددها المسلوب وتجمع فيه الأمر[1].

حتى أن "صابر بك" سأله كيف يقول ذلك عن الأتراك وهو منهم فأجابه بعبارته الشهيرة:

صابر: عجبا لك يا مولاي، تسب الترك ومنهم أنت؟

إبراهيم: صه يا هذا ...لست تركيا

اني قد جئت لمصر صبيا

حيث مصرني شمس الوادي

وأحالت دمي في عروقي دماً عربياً[2]

حيث أن هذه العبارة التي توارت عن إبراهيم باشا، كانت المصدر الأساسي للمسرحية من حيث المغزى العام، فقد جعله الكاتب يعبر عن إقتناع حقيقي بالفكرة العربية وجعلها مصدراً لسلوكه في كل المواقف فمحاربته للوهابيين في نجد كانت محاولة لجمع القوى العربية، لا مجرد طاعة للسلطان التركي وكذلك نجد أن موقف إبراهيم باشا في حربه للوهابين يفسر ويعبر عن الفكرة الأساسية التي أرادها الكاتب وهي الفكرة العربية كما تبدو مصدراً لسلوكه تجاه "الأمير عبد الله" بعد هزيمته للوهابيين، فقد فسر اصراره على إرسال الأمير الوهابي إلى السلطان التركي بأنه مضطر لطاعته حتى يشد ساعده ويستوثق من نجاحه في الوقوف أمامه وإلا أحبط في مصر وفي غيرها حيث نجده يقول:

بشير: ليتم ما قضيتم على الوهابيين بنجد ،

إذن لعسوا أن يكونوا عوناً لكم في هذا الأمر

فقد كانوا شوكة أخرى في جنب الأتراك

فانتقشوها بكم

سلطوكم عليهم ليقضوا عليهم ثم عليكم

إبراهيم: ما قلت صحيح، ولكنا كنا في ظروف قاهرة

---

[1]. الوطن الأكبر،علي احمد باكثير، ص 26

[2]. المصدر نفسه، ص 38

حملتنا على إرضاء السلطان من جهة،

وعلى تحقيق سلامة مصر من جهة اخرى.[1]

وقد حاول باكثير أن يقدم تفسيرا خاصاً لكل موقف، بحيث يبدو موائماً للإبراز شخصية "إبراهيم باشا" في صورة الداعية للفكرة العربية، بزعامة مصر في مواجهة فكرة الخلافة الإسلامية ممثلة في السلطان التركي، ويدعم هذا المغزى بذكر العبارة التي تواترت عن "ابراهيم باشا" والتي ذكرناها من قبل ولكنه يضفي عليه مزيداً من الدلالة، إذ جعل ابراهيم يوجهها إلى "صابر بك" الجاسوس التركي بعد أن يكشف أمره ويتكلم أمامه صراحة في حق السلطان التركي.

وعموماً لابد أن نسجل للكاتب أنه استطاع أن يقدم تفسيراً خاصاً للأحداث والشخوص، كما تراءت له وإن لم تكن هذه الرؤية صحيحة تماما بمعيار الواقع التاريخي إلاّ أنه نجح في أن يحقق لرؤيته نوعاً من التكامل والمنطقية في الصورة الجديدة التي صاغ في إطارها الأحداث.

[1]. المصدر نفسه، ص25

- **بنية الصراع في مسرحية الوطن الأكبر:**
- **مفهوم الصراع المسرحي:**

إن الصراع المسرحي هو الإختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية " حيث أنه لابد في كل مسرحية من تيارات متباينة يعارض أحدهما الآخر ولكنها في الحق تسير كذلك كما تسير النغمات الموسيقية المتباينة في القطع الموسيقية تتقابل في موطن ولكنها لا تؤدي للنشاز بل للإنسجام[1]، وهذا يأتي بعد" معرفة الكاتب بشخوصة وحسن اختياره لها في الموضوع الذي يعالجه والفكرة الأساسية التي يدور عليها، بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة ليتولد بينها الصراع الذي لا تنهض مسرحية إلاّ به على أن ينشأ هذا التناقض تناغم في النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني[2]"، ومن هذا لا يمكن أن يكون الصراع صاعداً من شخص لا يريد شيئا ولا يعرف مبتغاه، لأن الصراع يتطلب الهجوم والهجوم المضاد، كما يقتضي شخصيات متكافئة في قوة الإرادة وفي التصميم حتى يقابل الهجوم بمثله، فالشخصية في مثل هذا الصراع يجب أن تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة ولابد أن يكون لها هدف لا تنحرف عنه، حتى تحققه ويمكن أن يكون الصراع المسرحي خارجيا بين شخصيات مختلفة ونجده مجسدا على الخشبة وإما أن يكون صراعاً داخليا تعيشه الشخصية وتعبر عنه بطرق مختلفة منها الكلام.

[1]. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، على أحمد باكثير، ص 75

[2]. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، ص334

- **أشكال الصراع في مسرحية الوطن الأكبر:**

1. الصراع الخارجي:

ويبنى هذا الصراع أساساً على تنافس شخصيتين لأسباب معينة، قد تكون عاطفية أو فكرية أو سياسية...وتجسد على الخشبة في شكل أفعال وخطاب متبادل بين الشخصيات وهذا ما نجده عند إبراهيم باشا وعبد الله حيث يقولان:

إبراهيم: أيسوءك عبد الله انتصار الحق على الباطل؟

عبد الله: كلا بل أن يغلب الباطل الحق

إبراهيم: أينا الباغي انا أم أنت

عبد الله: قد يكون الجواب شديداً عليك

هو من جاء من أرض خصبة

ليغير على واد غير ذي زرع

إبراهيم: ما أغرنا على أرضكم طمعا فيها...إن في

أرضنا من فضل الله لما يغني عنها

عبد الله: ذاك أعظم إثما وأكبر عدوانا

إبراهيم: بل نطفئ نار الفتنة في نجد، ونطيع

خليفة دين الله

عبد الله: عجباً...نور التوحيد تعدونه نار الفتنة

إستحال المعروف عند كم منكراً

والمنكر معروفاً؟[1]

وكذلك نجده في الصراع الذي دار بين إبراهيم باشا و"صابربك" الجاسوس التركي:

[1]. الوطن الأكبر،علي احمد باكثير، ص9-10

إبراهيم: أسمعت مقال التاريخ في سلطانك يا صابر؟

صابر: هذا كذب يا مولاي

إبراهيم: قول ابن إياس يحتمل الصدق والكذب، ولكن

تؤيد صحته أعمال ولا تكمو فينا

أنكذب أعيننا أيضا من أجلك يا صابر؟

صابر: هذا شيء لا يطاق، تهينون تاريخنا،

وتهينون مولانا السلطان

إبراهيم: من يهنا نهنه، ومن يكرمنا نكرمه وزيادة

صابر: عجبالك يا مولاي، تسب الترك ومنهم أنت؟

إبراهيم: صه يا هذا...لست تركيا

إني قد جئت لمصر صبياً

حيث مصرني شمس الوادي

وأحالت دمي في عروقي دما عربياً[1]

وكذلك في الصراع الذي دار بين سرحان وتامر أخو نعامة:

سرحان: ويل لك ! من أنت يا هذا؟

زيد: (يسدد الرمح إليه ليطعنه في صدره)

خذها يا تعيس الحظ

سرحان: (يميل عن الطعنة ويهجم بخنجره على زيد

فيلقيه على الأرض صريعاً)

بل خذ هذه يا قصير العمر[2]

2. <u>الصراع الداخلي:</u>

---

[1]. المصدر نفسه، ص 37

[2]. المصدر نفسه، ص 69

ونجده ممثلاً في نعامة وصراعها الداخلي الذي تعيشه بين أن تثأر أو تتبع هواها وحبها حيث تقول:

نعامة: ما هو العطف الذي أحسست به

نحو هذا الفتى النجدي؟

ويله يكاد يستل من نفسي بغض إبراهيم

أتراني أحببته أم أحببت إبراهيم

أم الإثنين معا؟ لا...لا يا نعامة

ثأر أبيك يناديك من ظلمات القبر

فامض في سبيلك لا ترجعي من نصف الطريق

ها قد طفل الصيد يسعى به حتفه للشرك

فدعيه يرد حوضاً آمنا، حتى

يقضي الله في شأنه أمرا

يا ضعف المرأة عني إليك. اقس يا قلبي

كن كالصخر، إن الرحمة في قسوتك

ألهمني الحيلة أيتها اللحية المخضوبة

بالدم، ويح أبي ويحه لن يعود إلي[1]

وكذلك في قولها:

نعامة: يا للقلب المضطرب !

هذي ساعة والله رهيبة

لكأن بنفسي التي بين جنبيّ تبرأ مني

كيف أقتل إبراهيم؟ أقتله

وهو منقذ قومي العرب

---

[1]. الوطن الاكبر،علي احمد باكثير، ص 50-51

وحبيبي سرحان؟ كيف أحمله

تبعات اغتيالي وغدري

ما عساي يقول إذا وقع الأمر المحذور؟

أأفجعه في مولاي إبراهيم وفي حبي؟

كيف أفجعه في بيض أمانيه في استقلال

بلاد الضاد وتحريرها من عبودية الأتراك؟

لكن كيف أترك قاتل شيخي يعيش؟

آه !! قد يخاف المرء الشيء، فتدفعه الأقدار

إليه معصوب العينين؟ وما الأقدار

سوء الأصداء التي تتردد في جنبات النفس[1]

كذلك أيضا قولها:

نعامة: كيف أقتل إبراهيم؟ أأقتله وهو منقذ قومي العرب؟

يا للجرم الأكبر !! يا لجرم الأبد !!

وحبيبي سرحان، هذا الشفيع الجميل ألا

أصغي لشفاعته في مولاي عندي؟

هو ي....في حقا ... هو يحبسني أهواه

أجل أهواه، ولا أهوى مخلوق سواه

فكيف اخون حبيبي في أغلى شيء عنده؟

طالما قال لي إنه سوف يبني بي حين يعتق

إبراهيم بلاد العروبية من سلطان الدخيل

أفأقتله من أجل أب قد طواه الثرى

واستحال عظاماً رميماً؟[1]

---

[1]. المصدر نفسه ، ص 62

هذا الصراع الذي جعل نعامة حائرة هائمة تفكر وتخمن، وكلا الطرفين يجذبانها نحوه أتثأر لقاتل أبيها وهو إبراهيم باشا وسرحان حبيبها أحد جنوده ومن رجاله المقربين والمخلصين، أم تنجذب نحو سرحان الذي أحبها حبا صادقا ووجد فيها المرأة التي يحب.

وعموماً يجمع الكاتب بين الصراع الداخلي والصراع الخارجي في مسرحيته فالصراع الداخلي معالج على محور تمثله "نعامة" والصراع الخارجي معالج بصورة كبيرة على المحور الذي يمثله بطل المسرحية "إبراهيم باشا" الذي يمثل في هذا الصراع قوة مسيطرة ومدافعته في آن واحد، فرغم سيطرته على معظم الشخصيات والمواقف فإنه يتخذ موقف المدافع أمام القوة الرئيسية المقاومة له وهي قوة السلطان التركي.

[1]. المصدر نفسه، ص66-67

الفصل الثاني:

بنية الخطاب في مسرحية الوطن الأكبر

المبحث الأول: بنية الشخصية في مسرحية الوطن الأكبر

المبحث الثاني: بنية الحوار في مسرحية الوطن الأكبر

المبحث الثالث: بنية الزمان والمكان في مسرحية الوطن الأكبر

المبحث الرابع: الإيماء والإنفعال والحركة في مسرحية الوطن الأكبر

- **بنية الشخصية في مسرحية الوطن الأكبر:**
- **مفهوم الشخصية في المسرح:**

تعد الشخصيات في الأدب المسرحي الأداة التي تؤدي الأحداث الدرامية "فالشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي كائن ورقي ألسني على حد رأي تودوروف[1] أي أنها أداة فنية يبدعها المؤلف، لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها فهي من إبتكار الخيال يكون لها دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة[2]، والدارسون يولون الشخصية قيمة كبرى ومكانة عظيمة فالحبكة ما هي إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات حيث يقول مارون الوود:" هناك ما هو أهم من الحبكة، هنالك ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة معنى ومغزى وحياة... هذا الشيء هو الشخصية[3]، ومن ثم فهي عنصر فعال تتجسد ملامحه من خلال الأوصاف التي يسميها بها المؤلف ولكي يوفق الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف إليهم واحداً واحداً ويعيش معهم في ذهنه[4].

وللأديب وسائل مختلفة ومتنوعة لخلقها وإخراجها نابضة بالحياة حيث :" يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات التي تحاول كل واحدة منها أن تقدم نفسها لا على أساس أنها شخصية مستقلة بوجودها ولكن على أساس أنها مرتبطة في أفعالها وسلوكها بشخصيات أخرى[5].

---

[1]. النص المسرحي في الأدب الجزائري، عز الدين جلاوجي، مطبعة هومة، الجزائر، 2007، ص157

[2]. المرجع نفسه، ص158

[3]. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، ص 74

[4]. المصدر نفسه، ص 74

[5]. الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، محمد الفراح، ص 31

وتتم دراسة شخصيات العمل الدرامي برسم خصائصها ومميزاتها، وبناءاً على ذلك فإن للشخصية ثلاثة أبعاد رئيسية تضع لها خصوصيتها الدرامية البعد الجسماني أو الشكلي والبعد الإجتماعي والبعد النفسي فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته.[1]

1. <u>البعد المادي:</u>

وهو يهتم بالتركيب الفيزيولوجي للشخصية، ويمكن تمثيل ذلك في مجموعة من النقاط مثل: الجنس، السن، الطول، المظهر العام وغيرها..

2. <u>البعد الإجتماعي:</u>

وفيه يكون الوصف الإجتماعي للشخصية، مثل وضعها الطبقي ودرجة التعليم والمهنة والعلاقات الإجتماعية فكل هذه العوامل ترسم الوجه العام للشخصية ويكون لها التأثير الكبير في السلوك والأفعال.

3. <u>البعد النفسي:</u>

وهو ما ينتج عن البعدين السالفين من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على الأيام فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية والخلقية، فلا شك في أن سلوك الشخصية وما تأتيه من أفعال وما تتصرف به في بعض المواقف خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمتها.[2]

- **<u>أبعاد شخصيات مسرحية الوطن الأكبر:</u>**

إن النص المسرحي "الوطن الأكبر" يحمل دلالات مختلفة اقتصادية وإجتماعية وسياسية بالدرجة الأولى، لأن هدفه تغيير واقع مرير تعيشه بعض الشعوب المغلوب على أمرها، مجسداً أفكار وإيديولوجية باكثير في رؤية لعالمه، من خلال عودته إلى التاريخ لتصوير معاناة مجتمعه، ويمكننا تتبع رؤية الكاتب لمجتمعه من خلال شخصياته التي

---

[1]. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، ص75

[2]. المصدر نفسه، ص ن

استمدها من التاريخ، حيث هناك ثمانية عشر شخصية في هذه المسرحية، وأكثر هذه الشخصيات هي شخصيات فرعية تؤدي دورها على جانب الشخصيات الرئيسية التي تسيطر على الأحداث والوقائع في هذه المسرحية حيث نجد أن:

1. **إبراهيم باشا:** وهو بطل المسرحية والشخصية الرئيسية، حيث في أول مشهد للمسرحية يظهر وتبدو فيه صفات ملحمية تثير الإعجاب، إنه يثير إعجابنا بفروسيته وإنه ليحمل أخلاق الفارس في معاملة الأسير فيرفض ان يحمل "رشيد باشا" قائد الجيش التركي القيد بعد أسره حيث يقول:

إبراهيم: (للقائد التركي الأسير)

عفواً يا رشيد شغلنا عنك

(يحل قيده بيده)

هلم زميلي القديم

(يجلسه إلى جانبه)[1]

ويرفض إلا أن يكون عربيا رغم أصوله في مقولته الشهيرة وكذلك تطلعه إلى تحقيق الوحدة العربية وإحياء امجاد العرب ونجده في قوله:

إبراهيم: اترى الأيام تحقق هذا الحلم الجميل؟

مصر والشام ونجد والحرمان الشريفان

والرافدان وأقصى الغرب وأدناه واليمن

شعب واحد يتكلم باللغة الواحدة،

ويسير إلى هدف واحد؟[2]

ونجده كذلك رجلاً صلباً وشهماً، وذلك في عدم قبوله ورفضه لخيانة الترك من خلال الحوار الذي دار بينه وبين "صابربك" الجاسوس التركي.

---

[1]. الوطن الأكبر،علي احمد باكثير، ص94-95

[2]. المصدر نفسه، ص 7

2. عبد الله بن السعود وغالية: حيث أنهما من اسرى نجد، فالأول وهو أمير الوهابيين علق بالأسر حين حارب إبراهيم باشا الوهابيين حيث نجده إنسان متواضع يعتذر عن تأخره بسبب رغبة أمه في ان تراه حيث يقول:

عبد الله: عليّ استأخرت قليلاً عن موعدي...رغبت أمي

أن تراني في بيتها فذهبت إليها قياماً

بطاعتها، فاقبل عذري يا إبراهيم[1]

وهو ذلك الرجل العربي النجدي، يقول ما يراه صواباً حتى ولو كان "ابراهيم باشا" في حد ذاته حيث يقول:

عبد الله: لا...لن تنتهي الحرب بين الباطل والحق

مادام في الدنيا مبطل ومحق...

إبراهيم: أينا الباغي أنا أم أنت

عبد الله: قد يكون الجواب شديداً عليك

هو ما جاء من أرض خصبة

ليغير على واد غير ذي زرع[2]

حيث أنه كذلك ذلك الرجل القوي الذي لا يخاف إلاّ الله ويدافع عن شعبه ولا يبغي أحداً من أبناء نجد تحت وطأة الأسر، حتى وإن كانت إمرأة وهذا سيكون على حساب حياته فقد وعد إبراهيم باشا ان يسلم نفسه للترك وهو لا يخلف الوعد حيث يقول:

عبد الله: إني قد وعدتك وعداً وما كان لي

أن أرجع فيه، ولو عزم السلطان

على أن يقطع رأسي وأوصالي

فأناشدك الله إلا ما عجلت بتسفيري[3]

---

[1]. المصدر نفسه، ص 10

[2]. المصدر نفسه، ص 16

[3]. الوطن الأكبر،علي احمد باكثير ، ص 22

ورغم هذه القوة، إلا أنه إنسان ضعيف مرهف الحس عندما يتذكر ما كان عليه حاله بالأمس فيجهش بالبكاء:

عبد الله: لا أطيق اللبث هنا، لا أطيق الوقوف على

أطلال دياري وآثار سلطاني الذاهب

(يظفر الدمع من عيني عبد الله)[1]

أما بالنسبة "لغالية" فهي أم سرحان، وهي إمرأة نجدية مقاتلة رفضت وطأة المستعمر التركي لبلادها وهي الشخصية الوحيدة في النص المسرحي التي ذكرت أبعادها وصفاتها الجسمانية حيث يقول:

(يعود عبد الله وأحمد راسم ومعهم غالية وهي إمرأة نصف قوية البنية مديدة القامة)[2]

حيث يخاف إبراهيم باشا على رجاله منها فيصفها بالأفعى:

إبراهيم: إلا عن تلك الأفعى....غالية

عبد الله: لا تستثنيها يا إبراهيم

إبراهيم: إنها في خطر يا عبد الله عظيم

لا آمنها أن تحض الرجال

على فتنة عمياء جديدة[3]

ورغم ذلك كله فهي إمرأة قوية مدافعة عن وطنها:

إبراهيم: شكراً شكراً...هيه يا غالية

يا أيتها الليثة العاربة

لم أذقت المر جيوشي وجندلت أشباله

وأطلت جلادي وضاعفت لياليه

غالية: مولاي أتنكر مني أن ذدت عن نجد الغالية

---

[1]. المصدر نفسه ، ص 23

[2]. المصدر نفسه، ص 17

[3]. المصدر نفسه، ص 15

ودفعت العدا عن حماي وعن آلية

ولو أن الذي في بالك مر على باليه

لحطمت الظبي وسألت لك الخير والعافية[1]

3. **رجال إبراهيم باشا:** ونجدهم ممثلين في الشخصيات التالية: أمين بك السكرتير وفكري الخازن وأحمد راسم القائد، وكلهم شخصيات تابعة للباشا وكذلك اسماعيل باشا وأحمد المنيكلي، حيث ينفذون ما يقول لهم ويوجهون له بعض الإشارات التي يرونها تهم الدولة ولكنهم شخصيات فرعية وضعت لتنمي الشخصية وهي شخصية "ابراهيم باشا".

4. **الأمير بشير الشهابي:** وهو شخصية كذلك فرعية، جاءت في الفصل الثاني وهو أمير لبنان جاء لقصر إبراهيم باشا في صوره الأمير المنفي المعزول حيث يقول:

بشير: يالأمير الطريد المعزول يا مولاي

إبراهيم: أنت معزول يا بشير ولكن لست طريداً

بوادي النيل السعيد إيواء مثلك[2]

5. **الكولونيل سيف وصابر بك والشيخ رفاعة الطهطاوي:** فالأول هو سليمان باشا الفرنساوي شخصية فرنسية مسلمة قوية مدبرة تتقن اللغة العربية وضعه إبراهيم باشا قائداً للجيش وذلك لخبرته في فنون الحرب يطمح مع إبراهيم في تحقيق الوحدة العربية حيث يقول:

إبراهيم: إنه بشير ليؤمن كل الإيمان بالفكرة العربية

بشير: أتراها ممكنة يا جناب القائد ميسورة؟

سيف: هي يا مولاي طبيعة لا يعزوها إلا

حسن التدبير وصدق العزم لتبرز من

عالم التفكير إلى عالم الواقع

مازالت بها مؤمنا مذ سمعت النسر الفرنسي

---

[1]. المصدر نفسه ، ص19

[2]. المصدر نفسه، ص 25

نابليون يقول بها، إذا رأى ببصيرته

أن هذي الدولة، لابد من شطرها شطرين

وأن بلاد الضاد الأحرى أن يستقل

بها ملك عربي....وقال لنا يوما

إن أولى الناس بهذا الأمر محمد علي

وعسى الأيام تحقق ما قال نابليون[1]

أما صابر فهو على العكس من ذلك، عبارة عن جاسوس وضعه السلطان التركي حيث يبوح بذلك إبراهيم باشا مسبقاً لبشير قبل أن يرى أفعاله وتصرفاته حيث يقول:

إبراهيم: (لبشير) سترى الآن جاسوسا من جواسيس الأتراك

وهم فينا كرجال النفاق بعهد الرسول

يشوبون بنا ويذيعون أسرارنا للقوم

وليس لنا من سبيل لتأديبهم..أوه من

هذا النير أوه متى نرميه؟ متى نلقيه؟[2]

وهذا ما يحدث صراعاً بين إبراهيم باشا وصابر، الذي يدافع عن السلطان التركي ،اما رفاعة الطهطاوي هو من العلماء والأدباء ومن رجال إبراهيم باشا وحاشيته فهو يحمل صفات الأديب العارف بالتاريخ وبكتبه وقد جاء حواره بلغة نثرية.

6. **نعامة وسرحان:** وهما ممثلان في شخصيتي العاشقان الولهنان، فنعامة هي العنصر النسوي الثاني في المسرحية، وهي امرأة نجدية قوية لا تخاف ولا تهاب تريد الثأر لمقتل أبيها، تريد الثأر من إبراهيم الذي قتل والدها وتريد النيل منه بأي طريقة كانت فهي لا تخافه ولا تهابه حيث تقول:

نعامة: ويل إبراهيم القاتل !! ويل له مني !!

سأصير إليه بأي سبيل على أي حال

---

[1]. الوطن الأكبر،علي احمد باكثير ، ص 29

[2]. المصدر نفسه، ص 32

ولو كان في برج عال دونه ألف باب

وألف حجاب، سأقتله أو يقتلني[1]

لكن رغم قوتها فهي إمرأة ضعيفة أمام حبها، وهذا ما جعلها تعاني في صراع داخلي أحب سرحان أقوى أم الثأر لأبيها.

سرحان ذلك الرجل النجدي القوي الشجاع الذي وضعه ابراهيم باشا في حرصه فهو يبايع ابراهيم باشا على الموت في قوله:

إبراهيم: يا أبطال الوادي يا رجال الموت، أما

فيكم من يبايع إبراهيم على الموت

إن صوت النصر ينادينا من أفواه تلك الثغر

من يسمعه؟ من يلبيه منكم؟

سرحان: أنا مولاي

إبراهيم: (يصافحه) بورك في إبنك يا غالية[2]

لكن رغم ذلك يملك نفسية مرهفة الحس يضعف في حب إمرأة منذ النظرة الأولى،

7. زيد وثامر وخالد:

وكذلك هؤلاء هم شخصيات فرعية تعين شخصية نعامة في الثأر لأبيها وقتل إبراهيم، حيث يدبرون المكائد لقتله لكنهم يفشلون ويصبحون في الأخير من جنده

والخلاصة أن الدارسين قد أولوا الشخصية المسرحية اهتماماً كبيراً، ورأوا أن نجاح المسرحية يكمن في نجاح الكاتب في خلق الشخصيات ورسمها، وهي بدورها تتولى ما تبقى.

---

[1]. المصدر نفسه، ، ص 39

[2]. المصدر نفسه، ص 54

- **بنية الحوار في مسرحية الوطن الأكبر:**
- **مفهوم الحوار في الخطاب المسرحي:**

الحوار شكل من أشكال التواصل، يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر وهو"الشكل الطبيعي للخطاب البشري في واقع الحياة اليومية"[1]في حين أنه في العمل الفني "الحديث الذي تتبادله الشخصيات"[2]إذ يوصل المعلومات إلى الملتقى عن طريقها فهو " مركز منتقى مهذب وله غاية محددة"[3]حيث "يعتبر من أهم عناصر التأليف المسرحي فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية"[4]فلابد للمؤلف للعمل المسرحي أن ينتقي له خير الاساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة والموقف ويترك الكاتب كل العبارات التي لا قيمة لها فالحوار الدرامي لا ينبغي أن يكون صورة طبق الأصل من الأحاديث اليومية في الحياة ...لكن يجب أن يكون الحوار الدرامي مشابهاً للحديث اليومي العادي في الحياة"[5].

وكذلك لا يجوز فيه التوقفات والمقاطعات التي تكون في الحديث العادي، إذ يجري على نسق محكم من التنظيم، حتى يستوفي الكاتب كل عناصر التأليف المسرحي خاصة المدة الزمنية القصيرة المتاحة له وإذا تخلل الحوار فترات من الصمت كانت جزءاً من الكلام لأن "الصمت في المسرح جزء من الكلام فهو يمهد الجملة او يترك لها زمناً حتى تترك أثرها عند المتلقي"[6].

وبهذا يكون الحوار هو العلامة البارزة التي تميز المسرحية عن بقية الفنون الأدبية، يعتمد الإنتقاء والدراسة ويتميز بالتركيز والإيجاز لأن العمل المسرحي محدد بمكان وزمان

---

[1]. تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، دت، ص 58

[2]. المرجع نفسه، ص ن

[3]. النص المسرحي الكلمة والفعل، فرحان بلبل، إتحاد كتاب العرب، سوريا، 2003، ص 107

[4]. فن المسرحية، علي أحمد باكثير، ص 81

[5]. مدخل إلى فن كتابة الدراما، عادل النادي، ص 25

[6]. النص المسرحي الكلمة والفعل، فرحان بلبل، ص 108

معينين، وأن يتنوع بما يتناسب مع طبيعة الموقف والشخصية مما يخلق تحريكاً لجو المسرحية وكذلك بلغة مناسبة حسب الموضوع الذي تعالجه.

- **<u>عناصر الحوار في مسرحية الوطن الأكبر:</u>**

لقد اتخذ الحوار في مسرحية الوطن الأكبر عدة عناصر أبرزها:

1. **المخاطِب:** وهو صاحب القول يعبر عن انشغاله وأفكاره وفق ما حدد له من دور مع ضرورة تناسب ما يصدر منه من أقوال وافعال وحركات، ونجد ذلك في مواضع عدة من المسرحية، ومنها هذا الحديث الذي دار بين ابراهيم باشا ورجاله حول مجيء "عبد الله بن السعود" أمير الوهابيين الأسير من عدمه حيث يقول:

إبراهيم: أتخافون الموت أنتم بعد؟ ألم تتلقوا
عنهم حب الموت وأي البطولة؟
والله لقد علمتني نجد كيف الصبر
على الأهوال تشيب لها الأطفال

أحمد راسم: لن نغدو ومثلهم الدهر يا مولاي
لولا نظم الحرب التي يجهلون لما
بقي اليوم من جندنا واحد يتنفس

إبراهيم: آه من لي بجيش يحب الموت كأبناء نجد
لكن يدري النظام، به أفتح الدنيا
أضع الدنيا كلها تحت اقدام مصر[1]

وكذلك في الحوار الذي دار بين "إبراهيم باشا" وبشير" الأمير اللبناني المعزول:

بشير: السلام على مولاي الأمير

إبراهيم: (يصافحه)
وعليك السلام

[1]. ، الوطن الأكبر،علي احمد باكثير ص 06

أهلاً بأمير الجبل

بشير: بالأمير الطريد المعزول يا مولاي

إبراهيم: أنت معزول يا بشير ولكن لست طريداً

بوادي النيل السعيد إيواء مثلك

بشير: حقاً كادت مثر تنسيني بلدي ما

بالغت في إكرامي والحفاوة بي

إني عاجز عن شكر أيادي أبيك العظيم

وشكرك العظيم

إبراهيم: لم تفعل سوى ما أنت أهل له يا بشير[1]

2. **المخاطَب:** وهو متلقي الحوار وهو مرتبط بحركة الأدوار والعلاقات قصد تحقيق الفعالية، ومرد ذلك مكانة المخاطب ودرجة نفوذه ومن ذلك ما خاطب به "ابراهيم باشا" رجاله حيث يقول:

إبراهيم: سيعاودنا الأتراك بأكبر جيش لديهم

ولن يجدوا قولي حينئذ شطرين

يا أبطال الوادي يا رجال الموت، أما

فيكم من يبايع إبراهيم على الموت؟

إن صوت النصر ينادينا من افواه تلك الثغر

من يسمعه؟ ومن يلبيه منكم؟

سرحان: أنا مولاي

إبراهيم: (يصافحه) بورك في إبنك يا غالية

إسماعيل: أنا يا عم

إبراهيم: (يعانقه) بورك يا ابن أخي فيك

---

[1]. المصدر نفسه، ص 25-26

أحمد المنبكلي: أنا مولاي

إبراهيم: بورك فيكم يا أبطال[1]

3. **الموضوع:** وهو ما دار القول تظهر فيه الشخصيات والعلاقات وقد يتغير من مشهد إلى آخر، عبر تداخل الأدوار وتشابك الأحداث التي تؤدي إلى الإختلاف حيث نجد " نعامة" مثلاً في أول مشهد لها:

نعامة: ويل إبراهيم القاتل ! ويل له مني !

سأصير إليه بأي سبيل على أي حال

ولو كان في برج عال دونه ألف باب

وألف حجاب، سأقتله أو يقتلني[2]

ثم توالت الأحداث فنجدها تضحي بنفسها من اجل حياة إبراهيم باشا حيث تقول:"

نعامة: مولاي وهبت الحياة لهذي الفتاة

فردت إليك الهبة

ووهبت الحياة لشعب الضاد المجيد

وإن الله سيجزيك عنه الحياة الأبد

إبراهيم: احملوها إلى غرفتي وهلموا الطبيب سريعاً[3]

4. **نوع الكلام:** إلى جانب السمات اللغوية والأسلوبية الواجب توفرها في الحوار، فإن العلاقة بين المتحاورين تتدرج ضمن نوع الكلام، فقد يكون الحوار متساوياً كالحوار الذي دار بين نعامة وأخيها تامر وابن عمها زيد

نعامة: اتركا لي هذا فمالكما شأن به

عجباهذا ! أحس أشخاص قادمين

---

[1]. الوطن الأكبر،علي احمد باكثير ، ص54

[2]. المصدر نفسه، ص39

[3]. المصدر نفسه، 83

من هم يا ترى؟

زيد: علهم حراس يطوفون حول المعسكر

تامر: هذان شخصان من حراس المعسكر لا ريب

فلننصرف من هنا كيلا يرتابا بنا

زيد: هيا يا نعامة

ثامر: هيا يا أخت.

نعامة: لا بل سأبقى هنا انصرفا أنتما

لا تخاف عليّ.. سأبدأ في عملي الآن ..

ثامر: الله معك[1]

أو يحدث فيه غلبة طرف على آخر كأنه يوحي برغبة ما، كتأكيد الهدف الذي يريد المبدع أن يوصل به إلى الملتقي وفق رؤيته من ذلك قول "إبراهيم باشا" لصابر بك:

إبراهيم: أسمعت مقال التاريخ في سلطانك يا صابر؟

صابر: هذا كذب يا مولاي

إبراهيم: قول ابن اياس يحتمل الصدق والكذب، ولكن

تؤيد صحته أعمال ولا تكمو فينا

أنكذب أعيينا أيضاً من أجلك يا صابر؟

صابر: هذا شيء لا يطاق تهينون تاريخنا

وتهينون مولانا السلطان

ابراهيم: من يهنا نهنه، ومن يكرمنا نكرمه وزيادة.[2]

---

[1]. المصدر نفسه، 43

[2]. الوطن الأكبر،علي احمد باكثير، ص37

5. كم الكلام: يقوم نظام الكلام على إعطاء فضاء كلامي يتواقف والدور المقدم لكل شخصية، لذا نجد نسبته تتفاوت من واحدة إلى أخرى وهذا حسب قدرتها والمواقف التي تتعرض لها.

وقد كان حيز الكلام في المسرحية ملائماً لدور كل شخصية، ونظراً لدور إبراهيم باشا فقد حمله الكاتب كمّا كبيراً من الكلام عكس الشخصيات الأخرى التي نجد كمية الكلام عندها تتساوي أحيانا، وتتضاءل لدى الشخصيات أخرى كشخصية "أمين بك" السكرتير.

وقد يوجد في المسرحية حوار الشخصية مع نفسها، حيث ينقل إلينا أكثر حالات الصراع الذاتي ومعاناة الشخصية النفسية حيث تتحدث الشخصية بما يستبطن ذاتها، وتطلعنا على جوانبها في أزمة تمر بها أو حادث يحدث لها، حتى تفضح الشخصية عما بداخلها بما يثير الموقف ففي بداية الفصل الأول نجد "إبراهيم باشا" يتحدث مع نفسه حول تطلعه لتحقيق حلمه حيث يقول:

إبراهيم: أترى الأيام تحقق هذا الحلم الجميل؟
مصر والشام ونجد والحرمان الشريفان
والرفدان وأقصى الغرب وأدناه اليمن
شعب واحد يتكلم باللغة الواحدة
ويسير إلى هدف واحد
أبشرى أبشرى....ستكونين يا مصر
فخر الشرق وحاضرة الأمم العربية
إن الوطن العربي الأكبر يتثاءب اليوم
كي يستيقظ من نومه الكهفي الطويل
أتراه يقوم على ساعدي فينزلني التاريخ
مكاناً ما ناله قبلي هارون الرشيد؟

لست من أصل عربي، وما قيمة الأصل العربي

إذا فقد الروح العربية

إن عدنان من نسل إسماعيل فمن ذا يقول

بأن قضاعة أعرق في العربية من

مضر وربيعة؟[1]

وكذلك نجده في معاناة نعامة أتنتصر لأبيها المقتول أم لحبها حيث تقول:

نعامة: يا للقلب المضطرب !

هذي ساعة والله رهيبة،

لكأني بنفسي التي بين جنبي تبرأ مني

كيف أقتل إبراهيم؟ أقتله

وهو منقذ قومي العرب؟

وحبيبي سرحان؟ كيف أحمله

تبعات اغتيالي وغدري؟

ما عساه يقول إذا وقع الأمر المحذور؟

أأفجعه في مولاه إبراهيم وفي حبي؟

كيف أفجعه في بيض أمانيه في استقلال

بلاد الضاد وتحريرها من عبودية الأتراك؟

لكن كيف أترك قاتل شيخي يعيش؟

آه ! قد يخاف المرء من الشيء فتدفعه الأقدار

إليه معصوب العينيين؟ وما الأقدار

سوى الأصداء التي تتردد في جنبات النفس[2]

---

[1]. المصدر نفسه، ص 16-17

[2]. المصدر نفسه، ص 61-62

- **بنية الزمان والمكان في مسرحية الوطن الأكبر:**

- **بنية الزمان في مسرحية الوطن الأكبر:**

أ. الزمن في المسرح أبعاده:

الزمن مفهوم خاضت فيه شتى العلوم كونه يرتبط بحياة الإنسان ووعيه، وقد اهتم الفلاسفة منذ القدم بوضع الزمن في الأدب والفن بخاصة المسرح، حيث "كان هدف أرسطو ومن بعده أن لا تتعدى أحداث المسرحية دورة شمسية واحدة اولاً تتجاوز إلا قليلاً فهو عملية إقناع من أجل أن يكون الحدث مقارباً للطبيعة بقدر الإمكان"[1]، وبناء على ذلك كان الزمن من البنى الرئيسية والهامة في النص والعرض على حد سواء، وما يمكن أن يشار إليه أن الفرق بين إدراك القارئ للزمن في النص والمتفرج في العرض يكمن في أن الأول بإمكانه أن يرجع إلى الوراء أحياناً كي يكتمل لديه فكرة الزمن وتتضح فهو يصول ويجول بين فقرات النص ليصل إلى بناء فكرة واضحة عن سريان الزمن في المسرحية أما الثاني فهو ارتباط فعلي يتعقب علامات الزمن إنه مجبر على متابعة أحداث المسرحية من أوّلها إلى آخرها ليتمكن من إدراك الزمن إدراكاً واضحاً".[2]

1. زمن العرض:

وهو مفهوم مختلف عن البنية الفلسفية يكون له علاقة وثيقة بالزمن المتقطع في الواقع، أي من خلال الزمن المعيش للمتفرج محدد بوقت معين، فلا يجوز أن يطول فيتعب الممثلين خاصة البطل من جهة والمتفرجين من جهة أخرى وفي هذا الصدد يقول" محمد زكي العشماوي" جرى العرف وفقاً كما استقر عليه ذوق الجمهور من خلال العصور المختلفة على أن يكون الزمن الذي تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاثة ساعات ومن

---

[1]. مدخل إلى كتابة فن الدراما، عادل النادي، ص 95-96

[2]. تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، ص 83

ثم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التي تجري في هذا الوقت المحدد بطريقة تكسبها القوة والإشارة والتركيز[1].

2. زمن الأحداث:

وهو إمتداد للزمن المرسوم على الخشبة حيث يمكن تقصي زمن الحدث في النص والعرض، كما أن هناك تداخل بين الزمن المتخيل وزمن العرض الذي ينتمي إليه المشاهد حيث تقدم مقولة العرض من خلال الإرجاعات التي يخلقها الكاتب والمخرج، ومن ثم يربط المتلقي هذه الإرجاعات الزمنية بالواقع المعيش، ويتكون كل ذلك من خلال عملية بناء الحكاية في المسرح الكلاسيكي الذي يقوم على مبدأ وحدة الزمان لأن هناك بداية وحبكة ونهاية، أما في الأشكال المسرحية الجديدة يعتبر صيرورة يعبر عنها الفعل المسرحي.

3. زمن الخلق:

ويقصد به الفترة الزمنية التي أخرج فيها الكاتب عمله قصد ربطه بسياقاته المختلفة التاريخية والإجتماعية والسياسية من أجل تحديد مرجعياته الفنية والفكرية فالمبدع بإعتباره عين الواقع نجده يساير الظروف ويعبر عنها.

ومسرحية "الوطن الأكبر" كتبها باكثير في فترة مشخصاً بها قضية السلطة وحرية الإنسان والجماعة وكرامتها وقد كتبها بين عامي (1943-1944) حيث كان يبحث عن حقيقة توحيد البلاد العربية التي كانت تحت وطأة المستعمر.

4. الزمن الخارجي:

وهو الزمن الواقع عن طرفي الحكاية المسرحية من البداية إلى النهاية، وعليه فهو موضوع مرتبط بالزمن التاريخي وبصيغة أخرى هو التوقيت القياسي للأحداث الجارية بصيغة الحاضر، فأحداث مسرحية الوطن الأكبر تبدأ عندما يتغلب "إبراهيم باشا" على الوهابيين ويحاصر نجد ويأسر أهلها وتنتهي بتغلبه على القائد التركي.

5. الزمن الداخلي:

---

[1]. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، لبنان، دت، ص 24

وهو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية فإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة، وهو أيضاً زمن المستقبل الذي تعيشه الشخصية في الحلم بنوعيه حلم النوم وحلم اليقظة ومن امثلة ذلك ما قاله إبراهيم باشا لعبد الله:

إبراهيم: مهلاً يا عبد الله فما زدتني بالذي قلته علماً

لو تعلم با ابن سعود ما أنا طاو عليه العزم

لقرت عينك وانزاح هم فؤادك

والذي نفس ابراهيم بقبضته ما جئنا

بلاد الحجاز ونجد لنخضعها للترك، ولكن

لنعتقها ونحرر سائر أوطان الضاد منهم

ونبنيها دولة شما تعيد لنا

ذلك المجد العربي القديم[1]

ب.<u>الزمن التقليدي في مسرحية الوطن الأكبر:</u>

لقد تداخلت الأزمنة بأنواعها الثلاثة في مسرحية الوطن الأكبر حيث خرجت في معظمها من دلالتها الى دلالات أخرى:

1. الفعل الماضي:

هو ما دلّ على وقوع حدث أو على اتصاف بحالة في زمن مضى، وقد تتغير دلالاته دالاّ على الماضي القريب من الحاضر إذا سبق بـ "قد" كما يصبح دالاّ على المستقبل إذا كان للدعاء أو تضمن معنى الشرط.وعند تتبعنا للزمن الماضي في النص وجدنا دلالالته متغيرة، وقد طغى الدال على المستقبل ومن أمثلة ذلك في النص نجد: لو تعلم، لو تدري، لو رأيت، إذا تكفي شره، إذا ظن الحمقى، إذا جئت تحمل لي بشرى..."

2. الفعل المضارع:

[1]. الوطن الأكبر،علي احمد باكثير، ص12

الأصل في المضارع ان يدل على وقوع حدث أو على اتصاف بحالة في الزمن الحاضر أو الزمن المستقبل، وقد يتغير زمن المضارع فيدل على الماضي إذا سبق بفعل ماضي أو "كان" أو "لم" فيصير المضارع دا على عدم حدوث الفعل في الماضي من ذلك: لم يجئ، لم تتلقوا، لم ألعنهم، لم يعد، لم تأت...هذا وقد يقترن المضارع أحيانا بأدوات تجعله دالاً على المستقبل فقط وهي "سوف" و"السين" ومن ذلك: سأعمل، سأكتب، سأعود، سترى، سأصادق، سأبدأ....

3. فعل الأمر:

الأصل في الأمر أن يدل على طلب القيام بفعل أو على الإتصاف بحالة على وجه الإستعلاء والإلزام، وقد يخرج الأمر عن أصل معناه فيدل على معانٍ كثيرة تستفاد من سياق الكلام ومضمونه منها: الإلتماس والدعاء والتعجيز وغيرها من الأغراض البلاغية الأخرى، وما يمكن أن يشار إليه أن أفعال الأمر في النص خرجت في معظمها عن الدلالة الأصلية إلى النصح أحياناً نحو: اصغ، استرخ، دعك، ارفعي، أرني..." وإلى الإلتماس احياناً أخرى نحو: دعوني، ساعدني..." أما ما يدل على الإلزام فنجد: اسمع انطلق، اذهب....."

والملاحظ أن النص قد طغى عليه الزمن المستقبل وما ذلك إلاّ تجسيد للبنية التفاؤلية للمسرحية من خلال الشخصيات التي جسدت ذلك وحققت رؤية باكثير، والتي كلها أمل في مستقبل يعيد مجد الأمة الإسلامية العربية.

- **بنية المكان في مسرحية الوطن الأكبر:**

أ. **المكان في المسرح:**

يأخذ المكان في المسرحية أشكالاً مختلفة بحسب علاقته بالواقع الذي حدث فيه وعلاقته بالخشبة التي ينقلل إليها وبالتالي فهو" أول ما نتلقاه من علامات على الخشبة وأول شيء يقرأ في النص المسرحي[1]، فهو الذي يؤثث المسرحية ويبلورها فنياً ويشكلها جمالياً فهو إذن " الجغرافية الخلاقة في العمل الفني..فالمسرح يقوم في الأساس على تنظيم او إنشاء مسافة جمالية فوق المكان"[2] ومهما كانت نوعية العروض المسرحية فإن المكان الذي يجري فيه العرض يشمل بالضرورة على حيزين مستقلين هما الحيز الخاص بالأداء والحيز الخاص بالفرجة وهو خاص بالمتفرجين.

وللمكان أثر كبير في تكوين الشخصيات ورسم وملامحها وتطويهرها وإطار لشخصياتها، وهو عنصر فعال في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات بأنماطها المختلفة، فالأحياء والشوارع والمنازل والقصور تعتبر أماكن انتقال ومرور ومكوث نموذجية فهي تشهد حركة الشخصيات وتبعث على تطور الأحداث مما يشكل مسرحاً لذهابها وإيابها.

والملاحظ ان بعض المؤلفين المسرحيين نجدهم يعملون على الإلتزام بمكان واحد على الأقل في كل فصل ولعل ذلك راجع إلى عنصر الضيق الذي يحدد العمل المسرحي داخل المسرح الذي تنحصر فيه المناظر والأثاث والأضواء وهذا ما يلزم الكاتب على حصر المناظر والأفعال داخل حدود هذا البناء المسقوف ويهمل من الأفعال ما يحتاج إلى سهول وميادين فسيحة فيصبح من الصعب تحريك الأشخاص فيها كما يريد"[3].

---

[1]. تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، ص 90

[2]. الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986، ص 18

[3]. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، محمد زكي العشماوي، ص 23

ب. الفضاء المكاني في مسرحية الوطن الأكبر:

سنورد فيما يلي دراسة للحيز المكاني الوارد في نص مسرحية الوطن الأكبر من زوايتي الفضاء المفتوح والفضاء المغلق:

1. الأماكن المفتوحة:

وتتمثل في الماكن العامة والتي يختلط فيها البشر فيما بينهم رغم اختلافهم فيجد الفرد نفسه حراّ في أفعاله والتعبير عن أفكاره، وعند تفحصنا للنص الدرامي أمكن لنا رصد النماذج المفتوحة كما يلي:

- **جانب فسيح من العراء:** وهو متمثل في المنظر الثالث من المسرحية، وهو خارج اسوار عكا و على مقربة من معسكر إبراهيم باشا، وهو فضاء مفتوح التقت به نعامة مع اخيها وابن عمها ثم التقت فيه مع الحارسان ومن بعد التقت سرحان وكذلك يمر عبره ابراهيم باشا وخلفه الكولونيل سيفا واسماعيل باشا وجماعة من رجاله. هذا الفضاء الأول والفضاء الثاني نجده في المنظر الرابع وهو:
- **محيط القصر:** وقد أورد الكاتب في المنظر الرابع ومحيط القصر مثله في خلف الصور المحيط بالقصر حيث يدور حوار نعامة وأخيها ثامر في قضية دخولها ومحاولة قتلها للإبراهيم باشا.
- **خارج خيمة إبراهيم باشا:** هذا الفضاء المفتوح ممثل في المنظر الخامس حيث يظهر حوار نعامة مع سرحان ويظهر فيه كذلك حوار ثامر اخو نعامة وابن عمها خالد حيث يخططان لقتل ابراهيم باشا.

2. الأماكن المغلقة:

وهي تلك الأماكن المحدودة التي تحدد للفرد المجالات التي يتحرك فيها وقد كان أغلب الإستعمال للأماكن المغلقة في نص "الوطن الأكبر" محصوراً في قصر إبراهيم باشا وخيمته:

- **الخيمة:** حيث ذكرت في المنظر الأول حيث دار فيها حوار بين إبراهيم باشا مع رجاله ومع أمير الوهابيين والأسيرة غالية وهذه الخيمة في معسكره على مقربة من عاصمة نجد حيث يصفها كما يلي: يرى إبراهيم في خيمته قاعداً على أريكة مفروشة بالمخمل عليها وسائد وجلس أمامه على مقاعد صغيرة بضعة أشخاص من رجاله وعلى باب الخيمة جنديان شاهدان سيفيهما"[1]
- **القصر:** حيث دار فيه حوار إبراهيم باشا مع رجاله وضيوفه وقد كان فخماً بحسب مكانة إبراهيم باشا حيث يصفه الكاتب فيقول:

في مصر: في قصر إبراهيم باشا في الجيزة في قاعة الإستقبال قاعة مستديرة على جدرانها نقوش فنية وكلها مفروش بالسجاد الثمين....مبطنة بالحرير"[2]

ومهما يكن فإن" عنصر المكان من العناصر الأكبر وضوحاً في العرض المسرحي وذلك من خلال الديكور الذي يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث بواسطة العلامات والملاحظات المسرحية التي يقدمها الكاتب"[3]، وإن كانت قليلة في نص "الوطن الأكبر" .

---

[1]. الوطن الأكبر،علي احمد باكثير، ص 05

[2]. المصدر نفسه، ص 24

[3]. تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، ص 90

- **الإيماء والإنفعال والحركة في مسرحية الوطن الأكبر:**

لأن المسرحية ترتبط عادة بالخشبة فإنها لا تكتفي باللغة كوسيلة لها، إرتأت فنوناً كثيرة، وتعد الحركة والإيماء والإنفعال من أهم ما يجب أن يهتم بها الكاتب وما يجب أن يهتم بع بعد ذلك المخرج، من إعداد الممثلين وتدريبهم على الأداء الصوتي والإنفعالي وتصميم وتخطيط حركتهم، وبالتالي فهو عملية تنسيق كافة العناصر المكونة للعرض المسرحي في وحدة فنية واحدة"[1]، حيث أن النصوص المسرحية هي موجهة للعرض وللمخرج اليد الطولي في جميع العمليات التي تؤدي إلى التمثيل أمام الجمهور"[2] الذي يتفاعل مع فعل حي يشارك بوجوده عناصر العرض الأخرى.

- **الإيماء في المسرحية:**

الإيماء في المسرح هو فن التمثيل الصامت، وتستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة والإيماء ووضعية الجسد وتعابير الوجه بعيداً عن الكلام"[3]، ومن الإيماءة تحريك الرأس وإخراج اللسان والغمز بالعين، وهي عادة ما تكتفي بنفسها ولا تحتاج إلى لغة منطوقة حيث تقول سوزي سوتون:" تستطيع الإيماءات أن تلمح أو تضمن أو تقترح أو تؤكد، تقلل او تبالغ تعكس صوراً إيجابية أو سلبية، فالعلامات الإيمائية تنقل رسائل مجددة، فالإيماء بالرأس يدل على الموافقة والتشجيع" وهكذا يمكن القول أن الإيماء هو تلك الإشارة الصغيرة السريعة يصدرها المرسل ولو ربطها بلغته المنطوقة ومن الإيماء تحريك الرأس أو الغمز بالعين وهكذا.

- **الإنفعال في المسرحية:**

الإنفعال ظاهرة بارزة في المسرح، فهو يظهر فعل أو كرد فعل وقد يكون مصاحباً للغة منطوقة، أو يظهر الإنفعال دونها ومن هنا فهو دوماً معبر عنه بمشاعر وأحاسيس

---

[1]. الدراما والفرجة المسرحية، أحمد إبراهيم، دار الفكر العربي، الإسكندرية، ط1، 2006، ص55

[2]. تقنية المسرح، فيليب فان تيغيم، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1973، ص 45

[3]. هكذا تكلم عرسان شطحات في عرس عازف الناي، عز الدين جلاوجي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص88

تموج في نفس الشخصية، فالضحك والإبتسام ورفع الصوت أو خفضه والصمت والحزن والسرور وما إلى ذلك.

- **الحركة في المسرحية:**

تعتبر الحركة إحدى أهم المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض المسرحي، كما انها جزء مهم في الخطاب المسرحي، فهي ترافق الكلام أحياناً أو تكون بديلة عنه ولها دورها الدلالي في التعبير عن الأفعال والعواطف والمشاعر والأحاسيس والإنفعالات، مما يسمح للمتلقي أو المشاهد أو القارئ، أن يتخيلها، لفهم سياق الكلام فالحركة في المسرح" يمكن أن تكون محاكاة وتقليد للحركة في الحياة، وبالتالي فهي تخضع لنفس القوانين المتحكمة بها، لكنها تختلف عنها بكونها غالباً مقصودة وغير اعتباطية وتتبع من عملية إختيارية يتحكم فيها الطابع الإقتصادي للعرض المسرحي الذي لا يسمح بالإسهاب"[1]، ويستهدف الوصول للجمهور الذي يختلف في المسرح كلياً وجزئياً عن القارئ الكتاب، او اجمهور المعرض التشكيلي، فهؤلاء لديهم الوقت للتأمل وإعادة التفكير والمشاهدة، أما الجمهور مسرح فيتفاعل مع فعل حيّ.

ومما تقدم نلاحظ أن الإيماء والإنفعال والحركة تأتي غالباً متداخلة قد يصعب الفصل بينها، وتأتي متآزرة متكاملة فلا حركة دون إيماء ولا هما معاً دون إنفعال، لكن المؤكد انها جميعاً قد تكون أكثر تعبيراً من الكلمات في الأداء المسرحي.

وسأقتصر في الحديث عن الإيماء والإنفعال والحركة على الشخصية الرئيسية "ابراهيم باشا"، وذلك من خلال الإرشادات المسرحية وأورد ذلك في الجدول التالي محددة العبارة الدالة ونوعها ودلالاتها:

[1]. النص المسرحي في الأدب الجزائري، عز الدين جلاوجي، دار هومة، الجزائر،ط1، 2000، ص86

الرقم	العبارة	الصفحة	نوعها	الدلالة
1	ينظر في ساعة كبيرة أخرجها من جيبه	5	حركة	تشويق واستعداد لبداية المسرحية
2	ينظر في ساعته ثانياً	6	حركة	لفت الإنتباه
3	يتنهد	7	إنفعال	رفض الحالة والوضع
4	ينهض ويشرف من كوة الخيمة	7	حركة	لفت الإنتباه
5	يتقدم فرحا ليستقبله	8	انفعال	لتأكيد التقدير والإحترام
6	يقصد جهة أريكة ويده في يد عبد الله	8	حركة	لتأكيد التقدير والإحترام
7	يقعد ويقعد عبد الله بجانبه بينما الآخرون وقوف	8	حركة	تشجيع ودعم ومساعدة
8	يلتفت إلى رجاله	9	حركة	للفت إنتباه رجاله
9	يصفق بكفيه فيدخل الغلام	16	إيماء	استدعاء الغلام
10	يبتسم	16	انفعال	الثقة بالنفس في الحديث
11	يطل من كوة الخيمة	16	حركة	لفت إنتباه
12	مبتسماً	19	إنفعال	الثقة بالنفس في الحديث
13	متأثراً	23	إنفعال	رفض الحالة والوضع
14	يقف إبراهيم متأثراً يغالب دمعتين في عينيه	23	إنفعال	التفاعل مع حالة عبد الله
15	يصفق إبراهيم بيديه ويحضر الغلام	35	ايماء	استدعاء الغلام
16	متهكماً	35	إنفعال	إظهار القوة والتحدي
17	يلتفت إلى غالية	53	حركة	للفت إنتباه غالية غالية
18	يجرد سيفه غاضباً	54	حركة	إظهار القوة والشجاعة
19	يلتفت إلى رجاله	54	حركة	للفت إنتباه رجاله
20	يمشي إبراهيم إلى جهة اليمين وخلفه إسماعيل ورجاله	55	حركة	الإنتقال من مشهد إلى آخر

21	يجرها إبراهيم معه إلى الرواق	69	حركة	إظهار القوة والتحدي
22	ينظر إلى زيد	70	إيماء	للفت إنتباه المرسل إليه
23	يلتفت إلى سرحان	71	حركة	للفت إنتباه المرسل إليه
24	يحل عمامته ويكتفه بها ويرمي به على الأرض	72	حركة	إظهار القوة
25	يتفرس في وجهها	73	إنفعال	إظهار الدهشة والمفاجأة
26	يضحك	73	إنفعال	التفاعل مع الآخرين
27	ينهض ويدخل المخدع	80	حركة	لتغيير وجهة الحديث
28	يأخذ بيده ويجلسه إلى جانبه	84	حركة	تشجيع ودعم ومساعدة
29	يقرع الباب قرعاً خفيفاً	85	حركة	عدم الإزعاج والتقدير والإحترام
30	يأخذ بيد سرحان إلى البهو	84	حركة	تشجيع ودعم ومساعدة
31	يشير إلى ثامر في الركن	86	حركة	تحديد المقصود بالكلام لتوكيده
32	يشير لهم بالقعود	88	حركة	لتأكيد التقدير والإحترام
33	يحل قيده بيده	95	حركة	الإحترام والتقدير والمساعدة

ونلاحظ في هذا الجدول غلبة الحركة وهذا دلالة على أن المسرحية مفعمة بالحيوية والنشاط، وقد وردت الحركة إثنان وعشرون مرة مقابل الإنفعال الذي ورد تسع مرات بينما الإيماء فقد ورد ثلاث مرات، وهي دالة في معظمها على القوة والشجاعة وتحدي الأمور وعدم الخوف أو الإستسلام وهذه مواصفات في معظمها تدل على شخصية إبراهيم باشا البطل.

الخاتمة

الخاتمة:

استطعنا من خلال بحثنا هذا أن نخرج بجملة من النتائج أهمها:

- أن المسرحية كغيرها من ألوان الأدب الأخرى أدت دوراً كبيراً، إذا كانت عبارة عن انعكاس لحياة وأفكار العصر الذي انتجت فيه، أو كتصوير للتجربة العاطفية أو الفكرية عند الكاتب.
- المسرح الشعري فن أدبي قائم بذاته لا يذوب في الشعر مثلما لا يذوب في جملة من الفنون تعد أساسية في فن المسرح، لكن الشعر بلغته وإيقاعه يعد مقوماً أساسياً فيه وهذا ما يؤكده تبعية الشعر للمسرح في تركيب المصطلح.
- ويبدو أن المسرح المعتمد عند باكثير من الناحية التاريخية قد تجاوز مجرد محاولة احياء القديم أو محاكاة الروائع إلى محاولة استغلال أحداث الماضي التاريخية في التعليق على الواقع المعاصر وطرح قضاياه القومية بطريقة تجعله بعيداً عن سطوة الرقيب.
- نجاح باكثير في توظيف المادة التاريخية بحيث تعبر عن رؤيته القومية وتمده بالدوافع المحركة للتأليف كما أن قيم الحق والعدل هي التي تحدد معالم الرؤية الأساسية لهذا العالم الذي يصوره من خلال أعماله ومن هنا اكتسبت عناصر الرؤية عنده قدرتها على الإستمرار والتطور.
- ظهر باكثير أكثر وعياً وإدراكا للشخصية حيث تمحورت حول ما يريده وما يهدف إليه من خلالها .
- ظهر الزمان والمكان في المسرحية فقيراً على الرغم من اننا نجد تمرد على المسرح الأرسطي في مسرحية الوطن الأكبر.
- ينقسم النص المسرحي إلى قسمين رئيسين الأول هو الحوار والثاني هو الإرشادات المسرحية فالإهتمام بالمكان والزمان والشخصية بل حتى الموسيقى والإضاءة وتأثيثها

نجده مهمل في النص المسرحي " الوطن الأكبر" مما يجعل النص أقرب إلى الشعر منه إلى المسرح.

- النظام المسرحي هو شكل تعبيري واتصالي متغير سواء على مستوى الشكل والمضمون للإرتباطه بالتغيرات التاريخية.
- أن المسرحية الناجحة هي تلك التي تقدم طبيعة الأفراد ومقوماتهم النفسية والإجتماعية والإنسانية مستعينة بخيال الأديب في رسم نماذج تضاهي الواقع بحيث إذا شاهدناها أو قرأنا عنها أحسسنا أنها ذات قسمات واضحة لا تنسى ويكتب لها الخلود والبقاء.

المصادر والمراجع

أ. المصادر:

1.أزهار الربافي في شعر الصبا، علي أحمد باكثير، تحقيق: محمد أبو بكر حميد، دار المناهل، بيروت لبنان، 1996.

2.الوطن الأكبر، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، مصر، د.ت.

3.فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، دار مصر، مصر، 1990.

ب. المراجع:

1. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، مصري عبد الحميد حنورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

2. آفاق المسرح، نبيل راغب، دار غريب، القاهرة، 2001.

3. الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، محمد فراح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

4. الدراما والفرجة المسرحية، أحمد إبراهيم، دار الفكر العربي، الإسكندرية، 2006، ط1.

5.الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986.

6.المسرح أصوله وإتجاته المعاصرة، محمد زكي، العشماوي، دار النهضة العربية، لبنان، د.ت.

7.المسرح الوطني العربي، علي الراعي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999

8. المسرحية في الأدب العربي الحديث تاريخ تنظير تحليل، خليل الموسي، إتحاد الكتاب العربي، دمشق سوريا، 1997.

9.المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، مصر، ط 5، 1970.

10. النص المسرحي الكلمة والفعل، فرحان بلبل، إتحاد كتاب العرب، سوريا، 2003.

11. النص المسرحي في الأدب الجزائري، عز الدين جلاوجي، دار هومة، الجزائر، 2000، ط1.
12. النقد الأدبي الحديث، غنيمي هلال محمد، دار الثقافة، بيروت، 1793.
13.
14. بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، صالح لمباركية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دت.
15. تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، دت.
16. شخصيات المعاصرة بين الواقع والدراما التليفزيونية، ماجدة مراد، عالم الكتاب، القاهرة، 2004.
17. غواية المتخيل المسرحي مقاربات الشعرية النص والعرض والنقد، على عواد، المركز الثقافي العربي، 1997، ط1.
18. فن المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ط1.
19. في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر ط4، 1976.
20. هكذا تكلم عرسان شطحات في عرس عازف الناي، عز الدين جلاوجي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

ج. المراجع المترجمة:

21. تقنية المسرح، فيليب فان تيغيم، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1973، ط1.
22. فن المسرحية، فردي ميليت وجير الدايدس بنتلي، ترجمة صديق الخطاب، مؤسسة فرانكلين، بيروت، 1982.
23. قراءة المسرح، آن أبور سفيلد، ترجمة مي التلسماني، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1982

د. الرسائل الجامعية:

24. فن القضية عند الكاتب الإسلامي الكبير علي أحمد باكثير، عبد العزيز السعيد، بدرية إبراهيم، رسالة ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، كلية اللغة العربية، 1993م .

25. علي أحمد باكثير ومسرحية سر شهرزاد، بيريس نجاتي، إشراف د: حسن شوندي، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، الجامعة الإسلامية الحرة، مدينة كرج، إيران الإسلامية، 2013.

26. مسرح علي ياكثير، مديحة سلامة عواد، إشراف د: سهير القلماوي، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، جامعة القاهرة، مصر 1980.

هـ. المجلات والدوريات:

27. مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد 7، ربيع الثاني 1413 هـ.

و . المواقع الإلكترونية:

28. موقع علي باكثير على الأنترنيت : www.bakatheer.com

فهـرس المحتويـات

فهرس المحتويات	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
المقدمة	ب
تمهيد	3
الفصل الأول: بلاغة اللغة وبناء الحبكة في مسرحية الوطن الأكبر	
المبحث الأول: بنية اللغة في مسرحية الوطن الأكبر	14
1. اللغة في الخطاب المسرحي	14
2. اللغة في مسرحية الوطن الأكبر	14
المبحث الثاني: بنية الموضوع في مسرحية الوطن الأكبر	18
1. الموضوع في الخطاب المسرحي	18
2. الموضوع في مسرحية الوطن الأكبر	19
المبحث الثالث: الإرشادات المسرحية في مسرحية الوطن الأكبر	22
1. الإرشادات المسرحية في النص المسرحي	22
2. الإرشادات المسرحية في مسرحية الوطن الأكبر	24
المبحث الرابع: بنية الحبكة والصراع في مسرحية الوطن الأكبر	24
1. بنية الحبكة في مسرحية الوطن الأكبر	25
2. بنية الصراع في مسرحية الوطن الأكبر	29
3. أشكال الصراع في مسرحية الوطن الأكبر	29
الفصل الثاني: بنية الخطاب في مسرحية الوطن الأكبر	
المبحث الأول: بنية الشخصية في مسرحية الوطن الأكبر	36
1. مفهوم الشخصية في المسرح	36
2. أبعاد شخصيات مسرحية الوطن الأكبر	37
المبحث الثاني: بنية الحوار في مسرحية الوطن الأكبر	44

1. مفهوم الحوار في الخطاب المسرحي	44
2. عناصر الحوار في مسرحية الوطن الأكبر	45
المبحث الثالث: بنية الزمان والمكان في مسرحية الوطن الأكبر	51
1. بنية الزمان في مسرحية الوطن الأكبر	51
1-1. الزمن وأبعاده في مسرحية الوطن الأكبر	52
1-2. الزمن التقليدي في مسرحية الوطن الأكبر	53
2. المكان في المسرح	56
2-1. الفضاء المكاني في مسرحية الوطن الأكبر	57
المبحث الرابع: الإيماء والإنفعال والحركة في مسرحية الوطن الأكبر	59
1. الإيماء في المسرحية	59
2. الإنفعال في المسرحية	59
3. الحركة في المسرحية	60
4. الإيماء والإنفعال والحركة في مسرحية الوطن الأكبر	61
الخاتمة	64
قائمة المصادر والمراجع	67
الفهرس الموضوعات	70

ملخص الدراسة باللغة العربية:

يعتبر المسرح نوعاً أدبياً يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة، حمل على كاهله معالجة المواضيع الإجتماعية والأسطورية والتاريخية، حيث هذا الأخير يعتبر مصدراً مهماً استمد منه الكثير من الأدباء موضوعات لقصصهم ومسرحياتهم، فالأديب لا يرجع إلى التاريخ لتعريف الناس به أو بعثه أمام أبصارهم، بل يختار منه التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو إجتماعية تشغله أو تشغل عصره ،وهذا ما نجده في مسرحية "الوطن الأكبر" التي عالجت قضية محورية مهمة وهي الحلم في تكوين وطن واحد يجمع آمال وآلام العرب والمسلمين.

ويعتبر علي أحمد باكثير من الكتاب الأوائل الذين استخدموا المسرحية للتعبير عن الأحداث السياسية المعاصرة في قالب درامي، وقد تغلبت هذه النزعة على أعماله ، كما استغل أحداث الماضي التاريخية في التعليق على الواقع المعاصر، ونجح باكثير في استغلال هذه المادة التاريخية في التعبير عن رؤيته بلغة شعرية.

Résumé d’étude :

Le théâtre est un genre littéraire qui réalise comme tous les autres genres littéraires la corrélation avec la réalité, comme il traite les sujets sociaux, historiques et légendaires, où celui-ci est considéré comme une importante source que les littérateurs extraient leurs thèmes littéraires de récits et pièces théâtrales. L’auteur n’est pas dû à l’histoire pour le définir aux gens mais il prend l’expérience approprié pour l’expression d’un problème humanitaire ou sociale qui concerne lui ou son temps et c’est ce qu’on trouve dans la pièce théâtrale de « El Wattan El Akbar » qui traite une importante question qui est le rêve du formation d’une nation unifiée qui combine les espoirs et les douleurs des Arabes et des musulmans.

Ali Ahmed Bakathir est considéré l’un des premiers auteurs qui ont utilisés le théâtre pour exprimer les événements politiques contemporains sous une forme dramatique, cette tendance a surmonté aux travails de Bakathir. Il a également profité des événements historiques du passé pour commenter la réalité contemporaine, et il a réussi à exploiter ce matériel historique pour exprimer sa vision en langage poétique.