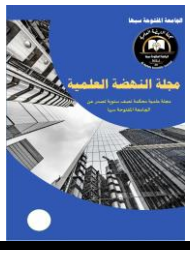
Al-Nahda Scientific Journal
VOL.03 NO. 1 2026

مجلة النهضة العلمية

Al-Nahda Scientific Journal

Journal homepage :https://ous.edu.ly/Journal/index.php/OUSJ



البناء الشعري في مسرحيات فاندي
دراسة تحليلية في ديوانه (على الرّكح الشعري)

علي البهلول الحاج حسن

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية، كلية التربية طرابلس، جامعة طرابلس

للمراسلة: Al.hasan@uot.edu.ly

الملخص

حملت هذه الدراسة عنوان (البناء الشعري في مسرحيات فاندي، دراسة تحليلية في ديوانه (على الرّكح الشعري)) وهي إجابة عن سؤال طرحه الباحث: كيف بنى فاندي مسرحياته الشعريّة؟ الأمر الذي أوجب القيام بعملية البحث للاطلاع على هذه اللبنات، واستخلاص النتائج منها، ولاعتبارات التركيبة النقديّة للبحث، فقد تشكّلت هيكليّتها في مقدمة وتمهيد وأربعة مطالب، هي: اللغة والتراكيب، والموسيقا الخارجية، والإيقاع البلاغي، وقراءة نقدية، والمنهج الذي اتبعه الباحث في هذه الورقة هو المنهج الوصفي.

الكلمات المفتاحية: الفاندي – مسرحيات – الركح – الشعر – الإيقاع

Poetic Structure in Fandy's Plays: An Analytical Study of His Diwan (On the Poetic Stage)

Ali Albahloul Alhaaj Ali
Department of Arabic Language and Islamic Studies, Faculty of Education – University of Tripoli

Corresponding Author: Al.hasan@uot.edu.ly

Abstract

This study, entitled “The Poetic Structure in Fandy’s Plays: An Analytical Study of His Collection (On the Poetic Stage),” is an answer to a question posed by the researcher: How did Fandy construct his poetic plays? This necessitated conducting research to examine these building blocks and draw conclusions from them. Due to the critical structure of the research, its structure was formed into an introduction, a preface, and four sections: language and structures, external music, rhetorical rhythm, and a critical reading. The methodology followed by the researcher in this paper is the descriptive method.

Keywords: Alfandi - Plays - Stage - Poetry – Rhythm

الحمد لله رب العالمين، علم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على سيد الكائنات، القائل: "إِنَّ مِنَ البَيَانِ سِحْرًا، وَإِنَّ مِنَ الشِّعْرِ حُكْمًا" (ابن حنبل، 1421 هـ-2001م، رقم الحديث 3025)، صلوات ربي وسلامه عليه، وعلى آله وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم يبعثون ، وبعد:

فقد يسّر لي خالقي ومولاي أن أتوصّل إلى نتاج أدبي لأحد شعرائنا الليبيين، ما كنت أتصور روعة فكرته ونسجه وبيانه، حتى وقع بين يدي، فلم أكبح جماح نفسي عن الاستمرار في قراءته قراءة متواصلة، يهزّني الوجد بين ما أجده من جمال التّصوير وأحكام النقد، وهذه اللوحات الفنيّة الأدبيّة هي مجموعة لمسرحيات شعريّة أطلق عليها صاحبها مسمى (على الركح الشعري)، وصاحبها هو أستاذي الدكتور الشاعر: سعيد فاندي، منْ عراكي معه –حول التضييع والإهمال- لا ينتهي إلا بانقضاء أجل أحدنا، إذ انتشلت هذا الديوان من براثن الضياع والنسيان، فما أن سمعت منه في حديث عابر أن

Received 22 April 2026 - Accepted 18 June 2026
DOI: 10.65588/szp4mf11
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

له مسرحيّات شعريّة كتبها من سنين ولم يلتفت إليها بالطباعة والنشر، حتى أخذت أشدّ الخناق عليه، أكدّر صفوه، وأقطع خلوته، إلى أن فزتُ بهذا الديوان، ومبتغاي بادئ الأمر أن أقدّمه إلى طالب من طلبة الدراسات العليا ليجري عليه بحثًا أكاديميّا، ولكن تغيّر رأيي بعد أن نظرت في صفحاته، وغلبني الطمع وتقديم الذات في أن أكون أنا أول من يكتب في هذا النتاج، وكيف لا!؟ وقد قالت العرب: "يبتغي الصيد في عريسة الأسد"، وتمّ لي المغنم والحمد لله، فالمضنّة في مثل هذه المواطن قد تكون محمودة، وكما قيل: "لكلّ مجتهد نصيب".

والسؤال المتردد عند كثير من أهل التخصص حال سماعهم بهذا الديوان: كيف بنى فاندي مسرحياته الشعريّة؟ الأمر الذي أوجب أن أقوم بعملية البحث لأطلع على هذه اللبنات، وتقديمها إلى القارئ، وإن كنت قد قاربت من بلوغ شيء من مراميها، وفهم نزر من معانيها، فإن البناء قد يتصوّر ويتّضح، ولكن تبقى المعاني في بطن الشاعر.

لذا فإن هذا الديوان ضمّ مجموعة من الأحكام النقدية، بواعثها دينيّة وأدبيّة ونقديّة وعرفيّة بل سياسيّة، فقد تعرّفت على بعض بواعث الأحكام، ولكن خفي عني بعضها، والرجوع إلى الشاعر لمعرفة تلك البواعث قد ينتج مولودًا خديجًا، فالحال التي كتب فيها الشاعر نصّه الأدبي مختلفة عن الحال التي يسأل فيها: لم قلت هذا؟ ولم قدّمت هذا؟...إلخ، وهذا هو سرّ الجمال في الكتابات الأدبية، ولولا هذا لكان النصّ أقرب ما يكون إلى الطرح العلمي لا الأدبي، لذا فإن للباحث نظراته النقدية، قد تقترب من نظرات الشاعر وقد تبتعد، وجدليّة النصّ قائمة ما دام النصّ يتردد على الأسماع وبين صفحات الكتب.

ولاعتبارات التركيبة النقديّة للبحث فقد تشكّلت هيكليّته على النحو الآتي:

- مقدمة.
- تمهيد.
- المطلب الأول: اللغة والتراكيب.
- المطلب الثاني: الموسيقا الخارجية.
- المطلب الثالث: الإيقاع البلاغي.
- المطلب الرابع: قراءة نقدية:

والمنهج الذي اتبعه الباحث في هذه الورقة هو المنهج الوصفي، مستعينًا بالدراسات الأدبيّة والنقديّة، في تحليل النصوص ونقدها.

والحمد لله الذي يسّر لي أمري، وهيّأ أسباب تشكيل هذا المولود الجديد في فضاء النتاج الأدبي الليبي.

تمهيد

هذه المجموعة من المسرحيّات الشعريّة التي ما تزال مخطوطة، أسماها صاحبها (على الركح الشعري)، ولعلّ بعض القرّاء يخفى عليه معنى (الرّكح)، والعلّة في ذلك أن هذا المصطلح غير متداول إلا عند أهل المسرح، لارتباط هذا المعنى به، فالرّكح: هو الركن أو الجانب، كما يطلق على ساحة البيت، وقد يأتي بمعنى الأساس، وفي لهجتنا الليبية يقال: (أركح)، وهو فعل أمر المراد منه السكون والتزام جانب الهدوء، أما عند أهل الفنّ فالمراد منه: خشبة المسرح أي (منصّة التمثيل)، وهذا ما أراده صاحب الديوان في توظيفه بالمعنى المجازي، وحقيق أنه وفّق أيّما توفيق في اختيار هذا العنوان؛ للدلالة على

ما كتبه من مسرحيّات شعريّة، وحكمي على هذه المجموعة قد يعتريه بعض الانحياز، للعلاقة الحميمة التي تربطني بهذا الشاعر –من وجهة نظر البعض- وبذلك لا يَخْلُو القول من أنني متحيّز إلى أستاذي وما كتبه، وإن كنت مبتعدًا عن هذا الغلوّ؛ لما تفرضه أدوات البحث والنقد العلمي، ولا ضير مما يقال؛ لأن هذه المجموعة أعمل على إخراجها في كتاب، وسيرى النور في القريب، والقريب العاجل، بمنّ الله وتوفيقه، وبعد ذلك، يطيب لي أن أتمثّل بقولهم:

عند الصباح يحمد القوم السرى**وتنجلي عنهم غيبات الكرى

والمجموعة ضمّت سبع مسرحيّات شعريّة، تنبي عن سعة ثقافة صاحبها في مجالات شتى: تاريخية وأدبية ونقدية وسياسية وطبية، جديرة أن تتناولها أقلام البحّاث بالدراسة والنقد، وسأستعرضها بترتيبها الموجود في المخطوط:

1- محاكمة شعراء المعلّقات، وضمّت أربعة مشاهد هي:

- مشهد محاكمة امرئ القيس. مشهد محاكمة طرفة بن العبد. مشهد محاكمة عنترة بن شداد. مشهد محاكمة النابغة الذبياني.

2- محاكمة شعراء العصر الأموي، وضمّت مشهدين هما:

- مشهد محاكمة عمر بن أبي ربيعة. مشهد محاكمة شعراء النقائض.

3- محاكمة شعراء العصر العباسي، وضمّت ستة مشاهد، وهي:

- مشهد محاكمة أبي نواس. مشهد محاكمة أبي تمام. مشهد محاكمة البحتري. مشهد محاكمة ابن الرومي. مشهد محاكمة المتنبي. مشهد محاكمة أبي العلاء المعرّي.

4- محاكمة شعراء المتصوّفة، وضمّت ثلاثة مشاهد، وهي:

- مشهد محاكمة الحلاج. مشهد محاكمة ابن عربي. مشهد محاكمة البوصيري

5- مسرحيّة مناظرة الرئاسة، وضمّت خمسة مشاهد، وهي:

- مشهد في الشعارات. مشهد في الأمن القومي. مشهد في العلاقات الخارجيّة. مشهد الحقوق والحريّات. مشهد مواجهة المشكلات.

6- مسرحيّة العيادة الشعريّة، وضمّت سبعة مشاهد، هي:

- مشهد مريض الإحباط. مشهد مصاب بعصاب الحرب. مشهد مصاب بالاكتئاب. مشهد مضطرب الإرادة. مشهد المسترجلة. مشهد المصاب بالإسقاط. مشهد المصاب بالوطان.

7- مسرحيّة سقوط قارقوش، وضمّت ثلاثة مشاهد، وهي:

- مشهد أخبار الحرب. مشهد اتهامات. مشهد الرؤية والدرويش

8- مسرحيّة حوار في الكهف، وضمّت هذه المسرحيّة مشهدين، هما:

- مشهد الفار من العدالة. مشهد اعتداء وعفو.

9- مسرحيّة صناعة الاستبداد، وضمّت مشهدين، هما:

- مشهد مديح مجنّح من نفاق. مشهد كلمة حقٍّ.

10- مسرحيّة لعنة الحرب، وضمّت ثلاثة مشاهد، وهي:

- مشهد في المشفى. مشهد في البيت. مشهد في المهجر

المطلب الأول: اللغة والتراكيب:

اللغة والتراكيب تشكّل الرسالة الأدبيّة التي ينسجها الشاعر لتجسيد الصور والرؤى الموجودة في عالم خياله، ليظهرها نصًّا متحرّكًا ناطقًا بما يخالجه، سواء أكان صغيرًا تافهًا أم عظيمًا ذا خطر وشأن، وإن كان يتحرّج من البوح ببعضه في غير العرض الشعري، فإنه في سياقات الشعر تطلق الأعنّة وتكشف النفوس عن مشاعرها.

والمجمّع الثقافي في ذهن الشاعر يعكس ظلاله على لغة الشاعر وأساليبه وتراكيبه، بالإضافة إلى ما يفرضه جوّ النصّ، والمناسبة، من أصباغ لها تأثيراتها وألوانها.

اللغة:

لقد نسج فاندي مسرحيّاته بكلمة سهلة، قريبة للمتلقّي، متداولة في عصره، مستخدماً مصطلحات الفنون التي كتب فيها، بيد أننا نجده قد استخدم بعض الألفاظ الصعبة، والبعيدة عن استعمالات عصره، ومن وجهة نظر الباحث أن مردّ هذا لأمرين هما:

- التأثر الكبير بالموروث العربي: (القرآن الكريم، الشعر القديم، الأمثال والحكم) وهو يشكل العمق الثقافي لديه.
- استدلالاته ببعض ما ورد عن العرب في معرض حكاياته وإشاراته.

فمن الأمثلة الكثيرة على الألفاظ السهلة منها قوله في مسرحيّة (لعنة الحرب) على لسان الصديق الآخر:

أو تترك الوطن الذي احـ**ـتضن الطفولة والصبا

أنسيت دفء ترابه**ونسيت نفحات الربا؟

وشواطئ الخير التي** فاضت وبحراً مطربا

أين الوفاء له وكيـ**ـف تبرُّ الأمَّ والأبَ؟

ومن أمثلة استخدامه للألفاظ التي تستدعي معاجم للوقوف على معانيها، قوله في مسرحيّة محاكمة شعراء العصر العباسي في مشهد محاكمة البحتري:

أما ما قال بإيوان**فهو التوصيف بلا وكس

ففي البيت السابق نجد فاندي قد استخدم كلمة وكس: وهي بمعنى النقص (الجوهري، 1407هـ-1987م، مادة: وكس)؛ لكي يأتي بالقافية، وهذه الكلمة قد يخفى معناها على كثيرين؛ لأنها لم تعد متداولة عندنا اليوم.

كما استخدم الشاعر المصطلحات العلمية في أبوابها بشكل كبير، فكان منها: العقدية، والقومية، والسياسية، والطبية، والأدبية، ومن ذلك قوله في محاكمة أبي نواس:

شاعرنا ذو لطف جمّ**محمود بين الجلاسْ

وهو وسيم وله عطر**وردا معبوقا بالآسْ

وبه نرجسة وفتون**يشكو من قهر الوسواسْ

فالنرجسة أو النرجسية "شذوذ جنسي فِيهِ يَشْتَهِي الْمَرْء ذَاته" (نخبة من اللغويين، 1392هـ-1972م، ج:2، ص:912)، وقد وظّفها فاندي على لسان الدفاع في معرض دفاعه عن الشاعر، وفي معرض محاكمة أبي العلاء المعري يقول:

بشار كان شعوبيا**زنديقا ضلّ ولم يندمْ

الشعوبية: مصطلح ظهر في العصر العباسي حين أخذ الفرس يمجدون أصلهم ويتعالون به على العرب، فكان رد الفعل عند العرب أن قابلوا ذلك بتمجيد مماثل للأصل العربي وللصفات العربية (عبد الوهاب، دت، ص86)، كما استخدم مصطلح زنديق وهو: مَن لا يُؤْمِنُ بالآخِرَةِ وبالرُّبوبِيَّةِ، أو مَن يُبْطِنُ الكُفْرَ ويُظْهِرُ الإيمانَ، وهو مُعَرَّبٌ (الفيروزآبادي، 1426هـ-2005م، ص:891) وفي مسرحيّة محاكمة شعراء المتصوّفة في مشهد محاكمة الحلّاج يقول:

مولاي الرجل غنوضيّ**وله مدرسة ترعاهْ

فالغنوضية "نَزعَة فكرية ترمي إِلَى مزج الفلسفة بِالدّينِ وتشتمل على طَائِفَة من الآراء المضنون بهَا على غير أَهلهَا، وَتطلق خَاصَّة على جمَاعَة من المفكرين فِي القرنين الأول وَالثَّانِي للميلاد" (نخبة من اللغويين، 1392هـ-1972م، ج:2، ص:664.)، وفي محاكمة ابن عربي يقول:

أفسدت الدين بهرطقةٍ**والفكر بهذا التخمينْ

فالهرطقة: (بدعة في الدين... ومعناها الأخذ والتمسك. وهي من مصطلحات النصارى (آن دُوزِي، 1979م، ج:11، ص:12)، وكذلك قوله في المحاكمة نفسها:

شطحات موكَّلكم ليست**إلا نزغات شياطينْ

فمصطلح الشطحة: دخيلة آراميّة، وشطحات الصوفية: كلمات تصدر عنهم في حال الغيبوبة وغلبة شهود الحق جل وعلا عليهم بحيث لا يشعرون حينئذٍ بغير الحق؛ وهي عامية، وتستعمل في اصطلاح التصوف. (رضا، 1378هـ-1958م، ج:3، ص:321).

التراكيب:

لقد صاغ فاندي كما أشرت آنفاً أفكاره في مسرحياته بأساليب سهلة، قريبة للحفظ، واختار لها أوزانًا أحادية التفاعيل، كما أن المطّلع على المسرحيات يدرك أن أساليب فاندي مصبوغة بصبغة التراث، وإن حاول أن يسّهل حواراته، ومع هذا كلّه فهذا الأمر يحسب له لا عليه، لما ظهر من تنوّع في التركيبة الحوارية التي كسرت الرتابة والملل بالإضافة إلى التضمينات التي أضفاها على النصوص، فمن حواراته السهلة القريبة التي لا تحتاج إلى توضيح قوله في إعلان حكم القاضي في محاكمة طرفة بن العبد:

في جلسة صدقٍ نعلنها**بلسان العدل المتجردْ

قد حكمت محكمة الشعرا** ببراءة هذا المتشردْ

فابن العبد فتى لم يسرق** لم يقتل أحداً لم يفسدْ

قد كان يعيش مع قوم**لا يجمعهم دين أوحدْ

وهو الراسم لمعلقة** فيها لوحات تتجسدْ

فيها تصوير لحياة**عابثة في شعر ينشدْ

نأمر بطباعتها حتى**تتجلى في حسن مفردْ

وإن كان في بعضها غموض، فمردّ هذا إلى التناص الذي قد يعقده في حواراته، وأقرب مثال ما قد جاء في هذه المسرحيّة نفسها، حيث قال على لسان الادعاء:

هذا مفتون حَلّالٌ** بِتِلَاعٍ نذل متصيّدْ

فقوله: حلال بتلاع، مأخوذ من قول طرفة في معلقته حيث يقول (ابن العبد، 1423هـ-2002م، ص24):

وَلَسْتُ بِحَلَّالِ التِّلَاعِ مَخَافَةً**وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ القَومُ أَرْفِدِ

وقد يخفي هذا المعنى على كثيرين، فالحلال هي من الحلول والنزول والإقامة، والتلاع: جمع تلعة، وهي مسايل المَاء تسيل من الأسناد والنِجَاف وَالْجِبَال حَتَّى تنصبّ فِي الْوَادي. قَالَ وتَلْعة الْجَبَل: أَن المَاء يَجِيء فيخُدّ فِيهِ ويحفره حَتَّى يخلُص مِنْهُ. (الأزهري، 2001م، مادة: تلع).

ومعنى ذلك أن طرفة عندما يتحدّث عن نفسه قال: أنا لا أحلّ بحيث أستتر من الناس، كي لا يراني ابن السبيل والضيف، ومن يريد العون والمساعدة (الشنتمري، 2000م، ص42)، وقد نفى الادعاء عن طرفة صفة الكرم التي نسبها لنفسه.

ونجد أن بعض التراكيب في هذه المجموعة صبغت بالصبغة القرآنية، ومن تلك النماذج قوله في مسرحيّة لعنة الحرب، مشهد في البيت:

لم لا تغادر موطنا**عصفت به ريح عقيمْ

الظلم والحرب المري**رة والنوائب والهمومْ

فهذا الوصف للريح التي هي ريح عذاب مأخوذ من قوله –جلّ في علاه-: ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمْ﴾ (الذاريات: 41)، ومعنى هذا الوصف أن هذه الريح "لا خير فيه ولا بركة؛ أي: عقمت عن الخيرات؛ ولذلك يقال للمرأة التي لا تلد، والرجل الذي لا يولد له: العقيم؛ لما أنه ليس منهما منفعة الولد ولا بركته؛ فعلى ذلك الريح العقيم، أي: لا منفعة فيها ولا بركة" (الماتريدي، 1426هـ-2005م، ج:9، ص:389)، وفاندي أتى بهذا الوصف للمعنى المجازي؛ ومعنى الاستفهام في البيتين: أن الموطن الذي حلّت به المهالك والهموم يجب تركه والبعد عنه، وهذا ما أفاده الاستفهام: لم لا تغادر موطنا؟

وفي محاكمة شعراء النقائض يتوجّه القاضي إلى الفرزدق بسؤال، يريد أن يتبيّن صحة ما أورده الرواة من أشعار في ديوان الشاعر، فيقول:

أترى ديوانَك مضبُوطًا**أَمْ زَاغَتْ فِيهِ الْأَبْصَارْ؟

وهذا الاستفهام هو استفهام قرآني أخذه من قوله –تعالى-: ﴿أَتَخَذْنَاهُمْ سِخْرِيًّا أَمْ زَاغَتْ عَنْهُمُ الْأَبْصَارُ﴾ (ص: 62)، وإن كان هذا الاستفهام في القرآن أريد به التعجّب والتوبيخ (الغزنوي، 1419هـ-1998م، ج:2، ص:1251) فإنه في قول فاندي على لسان القاضي يريد بالاستفهام المعنى الحقيقي، وهو صحة ما جاء في الديوان من أشعار، ويؤكد ذلك، ردّ الفرزدق:

شعري متجلٍّ في لغةٍ**يُدرِكُها القَوْمُ النُّظارْ

المطلب الثاني: الموسيقا الخارجيّة:

- **الأوزان الشعرية:**

بنى فاندي قصائده على أبحر أحاديّة التفعيلة، ولعلّ هذا تماشى مع الحوارية التي قدّمها فاندي في مسرحيّاته، وهذا بيان لجميع مسرحيّاته:

1- محاكمة شعراء المعلّقات جاءت على المتدارك.

2- محاكمة شعراء العصر الأموي جاءت على المتدارك.

3- محاكمة شعراء العصر العباسي جاءت على المتدارك

4- محاكمة شعراء المتصوّفة جاءت على المتدارك

5- مناظرة الرئاسة جاءت على مجزوء الرّمل.

6- العيادة الشعرية جاءت على المتقارب.

7- قارقوش جاءت على مجزوء الكامل.

8- حوار في الكهف جاءت على المتقارب.

9- صناعة الاستبداد جاءت على مجزوء الكامل.

10- لعنة الحرب جاءت على مجزوء الكامل.

وقد استخدم فاندي ظواهر إيقاعية في بناء مسرحيّاته، وأهم الظواهر التي تناولتها هذه الدراسة هي:

التصريع:

فالتصريع "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته" (ابن رشيق، 1401هـ-1981م، ج1، ص173)، وهي من الظواهر التي يستدل بها على بناء القصيد، وتشدّ أذن السامع بإيقاعها المنسجم مع أواخر أبيات القصيدة، وقد اعتاد الشعراء العرب على ابتداء قصائدهم بهذه الظاهرة، وبذلك تعدّ من أوائل الظواهر الإيقاعية التي تطرق الأسماع.

ولكن هذه الظاهرة لم يكن لها وجود في مطالع مسرحيّات فاندي، أما في بداية الحوارات فكان وجودها نادراً، ومن بين تلك المواطن التي وجدت فيها الظاهرة قوله في مسرحيّة محاكمة شعراء النقائض على لسان الخطل:

لا أنكر هجو الأنصارْ**لكنّ هجائي بقرارْ

فيزيد أجبرني جبرا**في ظل السيف البتّارْ

وكذلك قوله في مسرحية العيادة الشعرية، في مشهد المرأة المسترجلة:

أحسّ بأني مثل الرجال**أتوق إلى العنف والاقتتال

ومن المواطن التي وردت فيها هذه الظاهرة قوله في مسرحية العيادة الشعرية في مشهد المصاب بالإسقاط:

أرى الناس في غيهم يعمهون**ويستمرئون ولا يرجعون

وفي مسرحية حوار في الكهف، في مشهد الراعي والفار من العدالة:

لجأت إلى الصخر دون البشرْ**وفارقت ما راعني من صورْ

غير أن هذه الظاهرة تعدّ من الظواهر الإيقاعية التي لم يعن بها فاندي، فكان حضورها قليلاً جدًا مقارنة بالمادة الشعرية التي حواها هذا الديوان.

ظاهرة التدوير:

البيت المدوّر أو المدخل أو المدمج هو البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة (الشيخ، 2006م، ص17)؛ أي بين العروض والتفعيلة الأولى من الشطر الأخير، وقد وردت هذه الظاهرة في مسرحيّات فاندي بشكل واضح، وقد أحسن استخدامها في حواراته أحسن استخدام، ما أضفى على النصّ انسيابيّة حواريّة تجمع بين أجزاء القصيدة، وهذا يدلّ على

تمكّن صاحبه من الجمع بين تدفّق الفكرة وموسيقا النص، وهذه الظاهرة تخلّلت جنبات النظم من المطلع والوسط والخاتمة، فمن الأمثلة التي ورد فيها هذا الإيقاع في مطالع المسرحيّات قوله في مسرحية مناظرة الرئاسة، في المشهد الأول في الشعارات:

مرحبا بالطامحين النا**هضين الواثبينْ

من ذوي العزمات فينا**السادة المترشّحينْ

ومثال إيقاع التدوير الذي جاء في وسط النّصّ المسرحي قوله في مسرحية سقوط قارقوش في المشهد الأول: أخبار الحرب:

مولاي يا سند العدا**لة إنني شخص ضريرْ

وعدا على بيتي فوي**رس واستبدّ به الشرورْ

من جند مولانا فأح**رق ما لدي من الستور

ومثال ما جاء في خاتمة النصوص قوله في ختم مسرحيّة مناظرة الرئاسة:

كل رأس من رموز الشـ**رّ يلقى في نكالْ

ويكون الحسم بالقا**نون في غير ابتذالْ

ويظل الوعي في الإ**علام يذكو باتصالْ

يصبح الإفساد بالتضييـ**ق محدود المجالْ

ويربى النشء في عط**فٍ وحزمٍ واقتبالْ

ويصير المجرم المحـ**موم في حال انفصالْ

لا يعيش المفسد المفـ**تون في جو اعتدال

إنما العيش انتظا**مٌ وسلامٌ وجمالْ

وفاندي لم يكتف بإيراد هذه الظاهرة في البيت الأخير، إنما جعلها سمة إيقاعية بارزة في الأبيات التي سبقته، وبهذه الموسيقا أعطى جمالاً إضافيًا محمودًا لهذه الخاتمة.

الرويّ:

أمّا إيقاع الروي فالملاحظ أنّ فاندي اعتمد بشكل كبير على الروي المقيّد، أما الروي المطلق فحضوره في مسرحيّات فاندي قليل جدّا، والتالي بيان للأحرف التي جعلها الشاعر رويّا في مسرحيّاته:

1- مسرحيّة محاكمة شعراء المعلّقات:

كان روي مشاهدها على النحو الآتي:

- المقدمة: قدّم الراوي المسرحيّة الشعرية على رويّ الراء الساكن.
- مشهد محاكمة امرئ القيس: كان الروي حرف اللام المردف بالألف.
- مشهد محاكمة طرفة بن العبد: كان الروي حرف الدال الساكن.
- مشهد محاكمة عنترة بن شداد: كان الروي حرف اللام الساكن.
- مشهد محاكمة النابغة الذبياني: كان الروي حرف الباء الساكن.

2- **مسرحيّة محاكمة شعراء بني أميّة:**

كان روي مشاهدها على النحو الآتي:

- مشهد محاكمة عمر بن أبي ربيعة: كان الروي حرف الياء المطلق بالفتح.
- مشهد محاكمة شعراء النقائض: كان الروي حرف الراء الساكن المردف بالألف.

3- **مسرحيّة محاكمة شعراء بني العباس:**

كان روي مشاهدها على النحو الآتي:

- مشهد محاكمة أبي نواس: كان الروي حرف السين الساكن المردف بالألف.
- مشهد محاكمة أبي تمام: كان الروي حرف الباء المطلق بالكسر.
- مشهد محاكمة البحتري: كان الروي حرف السين الساكن.
- مشهد محاكمة ابن الرومي: كان الروي حرف الهمزة الساكنة المردف بالألف.
- مشهد محاكمة المتنبي: كان الروي حرف الميم الساكن المردف بالألف.
- مشهد محاكمة أبي العلاء المعرّي: كان الروي حرف الميم الساكن.

4- **مسرحيّة محاكمة شعراء المتصوّفة:**

كان روي مشاهدها على النحو الآتي:

- مشهد محاكمة الحلّاج: كان الروي حرف الهاء الساكن المردف بالألف.
- مشهد محاكمة ابن عربي: كان الروي حرف النون الساكن المردف بالواو والياء.
- مشهد محاكمة البوصيري: كان الروي حرف النون الساكن المردف بالألف.

5- **مسرحيّة مناظرة الرئاسة:**

كان روي مشاهدها على النحو الآتي:

- مشهد الشعارات: كان المشهد متعدد الروي، مرتّبًا حسب الآتي:

حرف النون الساكن المردف بالياء والواو. حرف القاف الساكن المردف بالألف. حرف الراء الساكن المردف بالألف. حرف الباء الساكن المردف بالألف. حرف الدال الساكن المردف بالواو والياء. حرف الباء الساكن.

- مشهد الأمن القومي: كان المشهد متعدد الروي، مرتّبًا حسب الآتي:

حرف العين الساكن المردف بالألف. حرف الراء المطلق بالفتح. حرف الباء الساكن المردف بالواو والياء. حرف الدال الساكن المردف بالألف. حرف القاف المطلق بالفتح المردف بالياء.

- مشهد العلاقات الخارجية: كان المشهد متعدد الروي، مرتّبًا حسب الآتي:

حرف الميم المطلق بالفتح. حرف الهمزة الساكن المردف بالألف. حرف الراء المقيّد المردف بالواو والياء. حرف الياء المطلق بالفتح. حرف النون المقيّد.

- مشهد الحقوق والحريات: كان المشهد متعدد الروي، مرتّبًا حسب الآتي:

حرف القاف الساكن المردف بالواو والياء. حرف التاء الساكن المردف بالألف. حرف النون الساكن المردف بالياء. حرف الراء الساكن المردف بالواو والياء. حرف الميم الساكن المردف بالألف.

- مشهد مواجهة المشكلات: كان المشهد متعدد الروي، مرتّبًا حسب الآتي:

حرف الياء المطلق المردف بالألف. حرف الراء المطلق المردف بالألف. حرف العين المطلق المردف بالألف. حرف الباء المطلق. حرف اللام الساكن المردف بالألف.

6- مسرحيّة العيادات الشعرية:

كان روي مشاهدها على النحو الآتي:

- مشهد مريض الإحباط: كان الروي حرف الهمزة الساكن المردف بالألف.
- مشهد مصاب بعصاب الحرب: كان الروي حرف القاف الساكن المردف بالواو والياء.
- مشهد مصاب الاكتئاب: كان الروي حرف الباء الساكن المردف بالألف.
- مشهد مضطرب الإرادة: كان الروي حرف الراء الساكن.
- مشهد المسترجلة: كان الروي حرف اللام الساكن المردف بالألف.
- مشهد المصاب بالإسقاط: كان الروي حرف النون الساكن المردف بالياء والواو.
- مشهد المصاب بالوطان: كان الروي حرف النون الساكن.

7- مسرحيّة سقوط قارقوش:

كان روي مشاهدها على النحو الآتي:

- مشهد أخبار الحرب: كان المشهد متعدد الروي، مرتّبًا حسب الآتي:

حرف الميم الساكن المردف بالواو والياء. حرف الراء الساكن المردف بالواو والياء. حرف الهمزة الساكن المردف بالألف.

- مشهد اتهامات: كان المشهد متعدد الروي، مرتّبًا حسب الآتي:

حرف التاء الساكن المردف بالألف. حرف الباء الساكن المردف بالألف.

- مشهد الرؤية والدرويش: كان المشهد متعدد الروي، مرتّبًا حسب الآتي:

حرف الحاء الساكن المردف بالألف. حرف النون المطلق بالفتح المردف بالواو والياء.

8- مسرحيّة حوار في الكهف:

كان روي مشاهدها على النحو الآتي:

- مشهد الراعي والفار من العدالة: كان الروي حرف الراء الساكن.
- مشهد اعتداء وعفو: كان الروي حرف النون الساكن.

9- مسرحيّة صناعة الاستبداد:

كان روي مشاهدها على النحو الآتي:

- مشهد مديح مجنح من نفاق: كان الروي حرف الدال الساكن المردف بالواو والياء.
- مشهد كلمة حقٍّ: كان الروي حرف النون الساكن.

10- مسرحيّة لعنة الحرب:

- مشهد المشفى: كان المشهد متعدد الروي، مرتّبًا حسب الآتي:

حرف النون الساكن المردف بالألف. حرف الراء الساكن والقافية مؤسسة. حرف العين الساكن والقافية مؤسسة. حرف اللام الساكن المردف بالألف. حرف الميم الساكن المردف بالألف. حرف النون الساكن المردف بالواو والياء.

- مشهد في البيت: كان المشهد متعدد الروي، مرتّبًا حسب الآتي:

حرف الحاء الساكن المردف بالألف. حرف الباء الساكن المردف بالألف. حرف الباء المطلق بالفتح. حرف الميم الساكن المردف بالواو والياء. حرف الراء الساكن المردف بالواو والياء. حرف النون الساكن. حرف الراء الساكن المردف بالواو والياء.

- مشهد في المهجر: كان المشهد متعدد الروي، مرتّبًا حسب الآتي:

حرف الراء الساكن. حرف الميم المطلق بالفتح. حرف الراء المطلق بالفتح. حرف النون المطلق بالفتح. حرف اللام المطلق بالفتح والقافية مؤسسة. حرف الهمزة الساكن المردف بالألف.

المطلب الثالث: الإيقاع البلاغي:

الجناس:

هو أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفًا (ابن أبي الحديد، دت، ج4، ص186)، وينقسم إلى قسمين: جناس تام، وجناس ناقص، فالجناس التام: ما اتفقت فيه الكلمتان في لفظهما، ووزنهما، وحركتهما، ولا يختلفان إلا من جهة المعنى، والجناس الناقص: وهو يأتي على أنحاء مختلفة، وحاصله أنه يتطرق إليه الاختلاف بوجه من الوجوه (الطالبي، 1423هـ، ج2، ص185-186)، فمثال ما جاء على النوع الأول وهو الجناس التام قول فاندي في مسرحية محاكمة الشعراء، في مشهد محاكمة طرفة:

مولاي -حنانيك- لماذا**تأخذنا بمقالة معبدْ

قد كنت غلاما في أرض**لا مسجد فيها أو معبدْ

فقول فاندي: (تأخذنا بمقالة معبد)، ومعبد هو قرط بن معبد رجل من قبيلة الشاعر، وكان قد لامه على لهوه وتعاطيه الخمر، وفي البيت إشارة إلى قول طرفة في معلّقته، حيث قال:

يَلُومُ وَلا أَدرِي عَلَامَ يَلُومُنِي** كَما لَامِنِي فِي الحَيِّ قُرْطُ بنُ مَعْبَدِ

(الزوزني، 1423هـ-2002م، ص111).

وفاندي استخدم الجناس التام في هذين البيتين بين معبد وهو الرجل الذي ذكره طرفة في معلّقته وبين معبد وهو مكان العبادة، وهذا الاستخدام كان رائعًا، وأعطى جرسًا موسيقيًّا محببًا إلى النفس، وهذا النوع من الجناس ورد قليلاً جداً في هذا الديوان.

أما النوع الثاني من الجناس فقد ورد كثيرًا، ففي مسرحيّة مناظرة الرئاسة في المشهد الثالث العلاقات الخارجية، يقول فاندي:

سبق الإسلام قبل**العالم الحر الجسورْ

داعما للسلم في**مدّ عتيد للجسورْ

فكلمة الجسور -بمعنى الشجاع- في البيت الأول، وكلمة جُسور –بمعنى القناطر- في البيت الثاني بينهما جناس، ولكن هذا الجناس ناقص لاختلاف حركة الجيم في الكلمتين، وقوله في مسرحيّة محاكمة شعراء بني أميّة في مشهد محاكمة شعراء النقائض، نجد جناساً ناقصاً ونوعه مصحّفاً، والتصحيف هو تغيّر النقط على الكلمتين، فيقول فاندي على لسان الفرزدق:

هاجمت جريراً في شعري**ردءا لبعيث إذ خارْ

وأنا من بيت لا ينأى**عن نصرة أهل أو جارْ

فكلمة خار وكلمة جار بينهما تشابه، والنقط في حرف الخاء والجيم هما من صنعا النقص في هذين البيتين، ومثال هذا ما جاء في مسرحية مناظرة الرئاسة في المشهد الخامس مواجهة المشكلات، حيث يقول:

كيف تغدو إن أصاب الشّ**عب بعد الجوع حربْ

وسطا في الشرق حزب** وبغى في الغرب حزبْ

أما الجناس الناقص الذي أورده الشاعر باختلاف في بعض الحروف فهو كثير، ومن أمثلته قوله في مسرحيّة محاكمة شعراء بني أميّة، في مشهد محاكمة المتنبي:

إن المتنبي في حمص**يزجرهم قطرات غمامْ

يتنسم أخباراً حتى**ينبئهم قبل الإعلامْ

يخدعهم حتى يعتقدوا**بنبوته في الإسلامْ

ففي كلمة إعلام وإسلام جناس ناقص، نتج من تغير حرف العين في الإعلام بحرف السين في الإسلام.

مراعاة النظير:

الإتيان بكلمة وما يناسبها، ومنهم من يسمّيه بالتناسب والتوفيق؛ أي إنه "جمع أمر وما يناسبه لا بالتضاد" (السبكي، 1423هـ-2003م، ج2، ص234)، ومثاله من كتاب الله –جلّ في علاه-: ﴿الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ﴾ (الرحمن: 3)، فالقمر غير الشمس ولكن ناسبه في سياق الآية، وما جاء في مسرحيات فاندي من هذه الظاهرة كثير، ومن ذلك قوله في مسرحيّة محاكمة شعراء بني أميّة في مشهد محاكمة المتنبي:

وحياتي لم أهتك عرضا**لم أحمل زقًّا لمدامْ

ما شعري إلا ملحمة **في بطش سنانٍ وحسامْ

ففاندي ناسب بين السنان وهو الرمح والحسام وهو السيف، وكلاهما أداة من أدوات الحرب، وكذلك قوله في مسرحية مناظرة الرئاسة، في المشهد الثاني في الأمن القومي:

إنّ بين الحق والقـ**وة وصل وسناد

إنه من غير دعم**صرخة في قعر واد

أول الأمر انتظام** في شؤون الاقتصاد

ثم حرص من جموع الشـ**عب في درء الفساد

ثم رصد لحدود **في نظام واجتهاد

ويصير الفرد مشحو**نا بعزم وسداد

طاردا للخوف والإح**باط في غير انقياد

وصلاح الأمن مقرو**ن بحسن الاقتصادْ

طلب الأمن بجوع** نفخات في رمادْ

والملاحظ في المقطع قد اتخذ من إيقاع مراعاة النظير جرسًا يشدّ به الأسماع إلى المقال الذي يريد إقناع غيره به، فناسب بين الحقّ والقوّة، والنظام والاجتهاد، والعزم والسداد، والخوف والإحباط، وهذه الثنائيّات قد تحلّى بها هذا المقطع، فناسبت الفكرة التي أطلقها الشاعر.

الطباق:

ويقال له "التضاد، والتكافؤ ... وهو أن يؤتى بالشيء وبضده في الكلام" (الطالبي، 1423هـ، ج2، ص197)، وقد أكثر فاندي من استخدام هذه الظاهرة الإيقاعيّة، فلا تخلو منها مسرحيّة من مسرحيّاته، ومثال ذلك قوله في مسرحيّة العيادة الشعرية، في المشهد الرابع مضطرب الإرادة:

تحفّزني مرّة للنزوع** وتنذرني تارة بالخطرْ

فأمكث في حيرة مستريبا** وأصبح ما بين كرٍّ وفرْ

فقد طابق الشاعر في البيت الأخير بين الكرّ الذي هو بمعنى الإقبال وبين الفر الذي بمعنى الهروب، كما نجده قد قابل بين الحرام والحلال في مسرحيّة محاكمة شعراء المعلقات في محاكمة امرئ القيس، إذ يقول:

لا أنكر هذا لكني**لم أخرق سير الأحوالْ

في بيئة فسق مفتوح**ما كان حرام وحلالْ

وفي المسرحيّة نفسها نجده قد جمع بين إيقاعين هما: مراعاة النظير بين كلمتي استقباح واستفحال، والطباق -في البيت الذي يليه- بين مقال وفعال، حيث قال:

لكنّ الضلّيل استغوى**في استقباحٍ واستفحالْ

قد كشف السّتر ولم يكففْ**عن سوء مقالٍ وفعالْ

التكرار:

من الظواهر الإيقاعيّة المؤثرة في النصّ، إذا أحسن الكاتب أو الشاعر استخدامها، كما أنها تعدّ المرآة التي يُري منها الأديب القارئ الصورة من عدّة جوانب، وهذا ما فعله فاندي في كثير من المواطن في هذه المجموعة الشّعريّة، فمثال ذلك ما نجده في مسرحيّة محاكمة شعراء المعلقات، في مشهد محاكمة النابغة:

لو كان حكيماً لم يطمع** في ملك فيذل ويرهبْ

لو كان حكيماً لم يهرب** لو كان حكيماً لم يكذبْ

سقراط أبى إلا شربا** للسم وعز فلم يهربْ

إذ أراد (الادعاء) في المحكمة نفي الحكمة عن النابغة فكرر جملة (لو كان حكيماً لم) ثلاث مرات، وفي كلّ مرّة يتبعها بعيب ينفي عنه الحكمة، ثمّ أتبع ذلك كلّه بالمثال الذي ساقه عن سقراط، وكأنه يعقد بينهما الحكم، لأن كليهما ينسب إليه الحكمة، فجاء السياق بهذه التكرار الموسيقي موضحاً الصورة التي أرادها الدفاع من مختلف جوانبها، ومن أمثلة التكرار المؤثرة في النفس قوله في مسرحيّة العيادة الشعرية في مشهدها الأول مريض الإحباط:

هلمُّوا إلى الشعر كي نشتفي**من الحزن في غبطة وارتواءْ

فمن نبعه ينهل الظامئون**وفي فيئه يلتقي الأصفياءْ

فكم من يئوس تداوى به** فطهر إحساسه بالرجاءْ

وكم من ضعيف تقوى به**وأذهب عنه الضنى والعناءْ

وكم من غريب تراءى له**فودع مقصورة الانطواء

فما الشعر إلا نداء الحياة** وما الشعر إلا وميض الضياءْ

فهذا الطبيب الذي يجمع بين الطب والشعر في هذه المسرحيّة، يطرح على مرضاه الإقبال على الشعر، فهو نوع من العلاج النفسي، وأراد تقرير حقيقة العلاج بظاهرة التكرار فكرر (كم من)، وكم الإخبارية كما هي معلوم تفيد التكثير، فما بالك بتكرارها ثلاث مرات في هذه الأبيات، زد على ذلك لفظة الشعر التي تكررت فيها أربع مرّات ناهيك عن الضمائر العائدة على هذه اللفظة في كلّ بيت، وفي هذا تأكيد وجزم.

أمّا في المشهد الأول من مسرحيّة سقوط قارقوش فأظهر هذا الإيقاع مظاهر العزّة والبطش في نفس قارقوش، هذه المظاهر التي أراد أن يراه كلّ من حوله، فيقول:

من أدخل الشمطاء تز**جرني إلى هذا الفناءْ

أنا من تدين له الجيـ**ـوش ومن يمد له اللواءْ

انا فوق عذل العاذلا**ت وفوق سخف الأدعياءْ

أنا من يهدّم ما يشا** ء ومن يشيد ما يشاءْ

فكلمة (أنا) فتحت الزوايا التي أراد قارقوش رؤيته بها، ورفع إيقاع هذا الجرس الإيقاعي بإيقاع المقابلة بقوله: (من يهدّم ما يشا** ء ومن يشيد ما يشاءْ).

الإرصاد:

ويسمى التسهيم وهو: مأخوذ من التهيئة والإعداد، وذلك بأن يُجْعَل قَبْل آخر العبارة الّتي لها حرْفُ رَوِيّ معروف ما يَدُلُّ على هذا الآخر؛ إذ يستطيع السامع أن يأتي بالآخِر قبل أن يَنْطِقَ به المتكلِمّ، وهو محمود الصنعة؛ لأنّ خير الكلام مَا دلّ بعضه على بعض (حَبَنَّكَة، 1416هـ-1996م، ج2، 385).

وهذه الظاهرة واضحة جليّة في نصوص فاندي المسرحيّة، ففي مسرحيّة محاكمة شعراء العصر العباسي وفي مشهد محاكمة المعري، يقول فاندي على لسان المعرّي:

أنا أعظم علماء زماني**قاسيتُ الظلمَ ولم أظلمْ

وأنا سبّاق في قصصي**ولُزُومي فِيما لَا يَلْزَمْ

وبقيتُ حبيسا في بيتٍ**ورهينَا في جسدٍ مظلمْ

ففي الأبيات السابقة نجد الخاتمة قريبة المأخذ إذا عرف الروي، ويستطيع السامع أن يأتي بالكلمة الأخيرة من البيت دون أن يسمعها بأذنه أو يقع عليها بصره، ومثال ذلك ما جاء في مناظرة الرئاسة:

بعد أن أبديتم الآ**راء في بعض القضايا

في التزام مستنير** نمّ عن حسن النوايا

نعمد الآن إلى إب**راز ما يجلي المرايا

لاكتشاف الموقف المر**صود من كل الزوايا

كيف يستدعي الرئيـ**س الحلّ في دفع الرزايا

وحقيقة البحث أسفرت عن بروز هذه الظاهرة في هذه المسرحيّة -مناظرة الرئاسة- بشكل كبير، باختلاف تنوع الروي في مشاهداها، ومن جميل ما أورده فاندي في حواراته في هذه المسرحيّة، مصحوبًا بإيقاع هذه الظاهرة على لسان المنشط في مشهد حلّ المشكلات، قوله:

إنّ هذا الشعب في**همّته فصل المقالْ

إنني أدعو بحزم**أن هلموا للنضالْ

اجمعوا الصف وسيروا**نحو ساحات القتالْ

في انطلاق كالرياح**وثبات كالجبالْ

إنما الوحدة فرض**واجب في كل حالْ

المطلب الرابع: نظرات نقدية:

أولاً: نقد الشّكل:

من ينظر إلى مسرحيّات فاندي في هذه المجموعة يجدها قد عالجت مجموعة من القضايا، واختلاف هذه القضايا أثر في المسرحيّات من حيث الكمّ في المادة، وهذا جعل بعض المسرحيّات طويلة، والأخرى قصيرة، والجدول الآتي يبيّن عدد المشاهد في كلّ مسرحيّة:

ت	المسرحيّة	عدد المشاهد
1	محاكمة شعراء المعلقات	4
2	محاكمة شعراء العصر الأموي	2
3	محاكمة شعراء العصر العباسي	6
4	محاكمة شعراء المتصوفة	3
5	مناظرة الرئاسة	5
6	العيادات الشعرية	7
7	سقوط قارقوش	3
8	حوار في الكهف	2
9	صناعة الاستبداد	2
10	لعنة الحرب	3

فنجد أن أكثر المشاهد كان في مسرحية العيادات الشعريّة باحتوائها على سبعة مشاهد، بينما أقل المشاهد كان في مسرحيّة محاكمة شعراء العصر الأموي، ومسرحية حوار في الكهف، ومسرحيّة صناعة الاستبداد، بواقع مشهدين لكل مسرحيّة، وهذا التفاوت فرضه الموضوع في كل مسرحيّة.

وتخيّر فاندي لمسرحياته من الأبحر ما كان أحادي التفعيلات، كما استخدم الأبحر التامة والمجزوءة، وكانت كلّ مسرحيّة من المسرحيّات تسير على بحر واحد، وإذا نظرنا إلى الدوائر العروضيّة التي عرضت في أوزان النصوص فإنها لا تخرج عن ثلاث دوائر، وهي:

- دائرة المؤتلف: وهي ثاني الدوائر العروضيّة، وقد أخذ منها بحر الكامل، فقد استخدمه تامًّا ومجزوءاً.
- دائرة المجتلب: وهي ثالث الدوائر العروضيّة، وقد أخذ منها مجزوء الرمل.
- دائرة المتفق: وهي خامس الدوائر العروضيّة وآخرها، وأخذ منها بحري المتقارب والمتدارك.

فلم يأخذ فاندي من الدوائر الدائرة الأولى وهي دائرة المختلف، كما لم يأخذ من دائرة المشتبه وهي الدائرة الرابعة، ولعلّ ذلك مردّه إلى أن التفعيلات العروضية في هاتين الدائرتين مختلفة بين خماسيّة وسباعيّة، فالشاعر كما أشرت آنفاً لم يستخدم إلا الأبحر أحاديّة التفعيلة.

أمّا الأبحر المستخدمة فلم تتجاوز أربعة أبحر، هي: بحر الكامل بنوعيه التام والمجزوء، وبحر الرمل، وبحر المتقارب، وبحر المتدارك، وأوزانها الأحادية ساعدت في انسياب الحوار، والترسّل في السرد، إضافة إلى أحرف الروي السهلة التي بنى عليها الشاعر قوافيه، فقد استخدم أربعة عشر حرفًا، كما هو موضّح في الجدول الآتي:

ت	الحرف	عدد المرات
1	الهمزة	4
2	الباء	9
3	التاء	2
4	الحاء	2
5	الدال	4
6	الراء	14
7	السين	2
8	العين	3
9	القاف	4
10	اللام	5
11	الميم	8
12	النون	14
13	الهاء	1

14	الياء	2

والملاحظ أن الشاعر التزم بالبحور الشعريّة في جميع مسرحيّاته، فالوزن الشعري يلازم المسرحيّة من أوّلها حتى نهايتها، في جميع مشاهداها، وهذا الأمر لم يكن في إيقاع الرويّ، إذ التزم بالرويّ الواحد في كلّ مشهد في سبع مسرحيّات، وهي:

- مسرحيّة محاكمة شعراء المعلقات. مسرحيّة محاكمة شعراء عصر الأموي. مسرحيّة محاكمة شعراء العصر العباسي. مسرحيّة محاكمة شعراء المتصوّفة. مسرحيّة العيادات الشعرية. مسرحيّة حوار في الكهف. مسرحيّة صناعة الاستبداد.

أمّا المسرحيّات التي لم يلتزم الشاعر في مشاهدها بروي واحد فهي:

- مسرحيّة مناظرة الرئاسة. مسرحيّة سقوط قارقوش. مسرحيّة لعنة الحرب.

ومما يسّر على الشاعر التوسّع القصصي في مسرحيّاته أن معظم قصائده بناها على الرويّ المقيّد، فجاء الرويّ المقيّد في (63) ثلاثة وستين موضعًا، بينما جاء الروي المطلق في (13) ثلاثة عشر موضعًا، فجاء الروي المطلق بالفتح في (10) عشرة مواضع، وجاء الروي المطلق بالكسر في (2) موضعين، وجاء الروي المطلق بالضم في (1) موضع واحد.

كما أن ظاهرة الردف كان لها سمة بارزة، فجاءت في (54) أربعة وخمسين موضعًا، فالردف بالألف جاء في (35) موضعًا وهو أكثرها، والردف بالواو والياء جاء في (17) سبعة عشر موضعًا (يجوز من غير قبح وقوع الواو ردفاً في بعض أبيات القصيدة الواحد والياء في بعضها الآخر، وإن كان الاتفاق أحسن). (الهاشمي، 1409هـ-1989م، ص100)، بينما الردف بالياء جاء في موضعين.

والتأسيس في القوافي لم يكن إلا في ثلاثة مواضع، وهذا يعدّ قليلًا بالنظر إلى التنوّع الكمي في قوافي هذه المجموعة الشعريّة.

ومن خلال هذا البحث والتقصّي يظهر لنا معرفة الشاعر بالآليات الإيقاعية، التي مكّنته من هذا التتابع الشعري في سرد مسرحيّاته.

ثانيًا: نقد المضمون:

لقد حملت مسرحيّات فاندي في طياتها كثيراً من القضايا والآراء النقدية، جعلها فاندي أسباباً في ردّ بعض الاتهامات، أو تعليلات لما كان من بعض الشعراء، أو أحكامًا جرت في معرض حواراته، فمنها:

1- نظرات من نقد الأوائل:

- **ظاهرة النحل:**

أدرج فاندي هذه الظاهرة في مسرحيّاته، والنحل عرف في الشعر العربي، وبخاصة في الشعر الجاهلي، وقد ورد في الديوان في عدة مواطن منها: قوله في مسرحية محاكمة شعراء المعلقات، في مشهد محاكمة عنترة:

مولاي حياتي في قوم**قد عبدوا أصناماً تخذلْ

لم نسمع بجهنم أبداً**لم نسمع بكتاب منزلْ

والقولة شعر مصنوع** بعدي من راو مستنحلْ

ديواني أكثره شعر** مكذوب والناقد يعقلْ

وفاندي يأتي في موضع آخر من هذا المشهد، يشير إلى جهود علماء النقد في استخراج الشعر المنحول، وأن النحل في بعض أبيات القصائد لا ينفي صحة إثبات الأبيات الأخرى في القصيدة للشاعر حيث يقول:

من ينفي جزءاً من شيء**لا ينفي كلا في المجملْ

لا أنكر أشعاراً صدقت**أو سِيراً رويت لم تبطلْ

والبحث النقدي كفيل**ببيان المكذوب المنحلْ

- **أعذب الشعر أكذبه:**

أشار فاندي إلى قول بعض النقاد (أعذب الشعر أكذبه)، ففي مشهد محاكمة النابغة الذبياني ها هو يقول:

بالحيرة والشام صراع**في قوم أعداء قلّبْ

ملكان وشعبان اختصما**وأنا بينهما أتذبذبْ

أيعيش الشاعر محروما**من مال مطروح ينهبْ

لا صدق بشعر محبوك**فالأعذب شعراً أن تكذبْ

2- توظيف التراث:

في هذه المجموعة الشعرية وظّف فاندي التراث، من خلال الإشارات والرموز التي تحيلك إلى بعض النصوص الدينيّة أو التاريخية أو الأدبية الشعريّة منها والنثرية، وهذا مردّه إلى التغذية العلميّة التي بنى عليها الشاعر أسسه الثقافية، ومن تلك الإشارات، أشار في مسرحيّة محاكمة شعراء العصر العباسي، في مشهد محاكمة المتنبي، إلى الحمى التي أصابت ذلك الشاعر، ووصفها في قصيدة مطلعها:

وزائرتي كأنَّ بها حياءً**فليس تزور إلا في الظلامِ

(الزهري، 1412هـ-1992م، ج1، ص164).

ففاندي أشار إلى ذلك في تقرير الطب الشرعي حيث قال:

هذا تقرير طبيّ**من مشفى صيغ بإحكامْ

شاعرنا ليس به شيء**من خبل أو أي سقامْ

إلا آثار من حُمّى**سكنتْ بعروقٍ وعظامْ

وفي إشارة أكثر من رائعة –من وجهة نظر الباحث- إلى تعلّق الشاعر أبي نواس بشرب الخمر، وقد أكثر الشعر فيه حتى سمّيت تلك القصائد بالخمريات، فنجد القاضي في مشهد محاكمة أبي نواس من افتتاح الجلسة ينهره ويطلب منه طرح الخمر من يده فيقول:

جلستنا في هذا اليوم**عقدت في شأن النواسْ

الحسن الهاني متهم**بالفسق وإفساد الناسْ

وقصائده كانت خمرا**يجري في حبر القرطاسْ

والتهمه تشمل تجريبا**اثنيا فعل الأنجاسْ

ما رأيك في الدعوة أفصح**وانزع من راحتك الطاسْ؟

وأشار فاندي في مسرحية العيادة الشعرية في مشهد المسترجلة إلى قول المتنبي، لعلاج تلك المرأة التي تعاني من اضطراب في هرمون الأنوثة، إذ يقول:

عليك بإنشاد شعر قديم**لشاعر سيف العلا والنزالْ

فما كان تأنيث شمس بعيب**ولا في الذكورة فخر الهلالْ

وفي هذا إشارة إلى قول المتنبي:

ولو أن النساء كما علمنا**لفضلت النساء على الرجالِ

فما التأنيث لاسم الشمس عيب** ولا التذكير فخر للهلالِ

(الزهري، 1412هـ-1992م، ج1، ص193)

وفي محاكمة شعراء العصر الأموي، في مشهد محاكمة شعراء النقائض يشير في حكم القاضي إلى بعض قصائد الشعراء فيقول:

محكمة الشعراء انعقدت**فورا من بعد الإخطارْ

قد حكمت بالآتي حكما**بنفاذ بعد الإشهارْ

الأخطل كل قصائده**-تعزيرا- تلقى في النارْ

وفرزدق لا تبقى إلا**أبيات في ذكر نوارْ

أو أبيات نقلت حبًّا** مدحًا لحفيد المختارْ

وجرير لا تنقل عنه** إلا أبيات استعبارْ

فقد أشار في ذكر حكم الفرزدق إلى قصيدته في ابنة عمه وزوجه نوار التي طلّقها، وقصيدة مدح بها زين العابدين، وقد أشار في حكم جرير إلى مرثيته الشهيرة التي رثى بها زوجه.

3- أحكامه النقدية:

أما من حيث المقاصد والأحكام التي ظهرت في هذه المسرحيّات فلم تكن كلها أحكاما نقدية أدبية، فكانت منوّعة، منها:

- **أحكام مبعثها ديني:**

ومثاله ما جاء في مسرحيّة محاكمة شعراء المعلقات، في مشهد محاكمة امرئ القيس فيقول:

قد حكمت محكمة الشعرا**من بعد سماع الأقوالْ

في ابن الحجر "الجندج" حكما**لا يحتمل النقض بحال

بالحذف لأبيات هتكت**أعراض نساء ورجال

ومعلقة الشاعر تبقى**في الفرس ووصف الأطلال

والليل وصيد وشواء**والبرق وذكر الترحال

لولا ألفاظ ومعان**فيها تصوير وجمال

لحذفنا الأبيات جميعا**ومنعنا شعرك يا ضال

- **أحكام مبعثها نقدي:**

ومثال هذا ما صدر من حكم المحكمة في مشهد محاكمة عنترة، في مسرحية محاكمة شعراء المعلقات، وجاء حكم المحكمة استنادًا على ما قدّمه عنترة من أقوال بأن الاتهامات التي وجهت إليه لم تكن من صنعه بل كانت شعرا منحولا، فيقول فاندي:

من بعد البحث المتأني**والنقد الواعي المتأملْ

ومقابلة للمخطوط مع الـ**مطبوع وحل المعضل

محكمه الشعراء الكبرى**قد حكمت بالأمر الفيصل

ببراءة عنترة العبسي**فالتهمة أقوال تنحل

- **أحكام مبعثها وطني:**

مثل ما جاء في المشهد السابع في المصابة بالأوطان من مسرحية العيادة الشعريّة حيث يقول:

شفاؤك في السعي نحو الرجوع**إلى وطن عشقه قد سكنْ

وإن لم تعودي إلى أفقه**فلابد من فيض شعر وفنْ

قراءة لوحاته في ادكار**برسم جميل ولون حسنْ

وحفظ لأشعار من أنشدوا**لأوطانهم نغما لم يهنْ

ولكن هذه الأحكام في جملتها تبقى أحكامًا تخدم جملة من التوجّهات الإصلاحيّة التي أرادها فاندي.

الخاتمة

من ينظر إلى مسرحيّات فاندي يجدها غنية بالتراث الأدبي والديني والتاريخي والطبي والسياسي، وكلّ هذا تبلور في التمسّك بالدين وحب الوطن الكبير والحفاظ على موروثه، وتنقيته من الشوائب التي علقت به، والناشئة في حاجة إلى مثل هذه القطع الأدبيّة الرفيعة التي صيغت بلغة بعيدة عن التعقيد، وأساليب تنوّعت في جمالياتها، وإيقاعات لحنيّة تسبح معها العقول والأرواح.

وكما ذكرت في المقدمة أن هذه المجموعة من المسرحيّات الشعريّة كانت مهملة، لم يلتفت إليها صاحبها من زمن، ولو لم يكن لهذه الدراسة من قيمة إلا انتشال هذه العقود الحسان من براثن الضياع والتلف لكفى بها، غير أن هذه الدراسة كشفت عن مجموعة كبيرة من النتائج المبثوثة في صفحاتها، وسأكتفي بذكر أهمّها:

- مسرحيّات فاندي اتسمت بسهولة ألفاظها، ووضوح عباراتها، فكانت قريبة من ذهن المتلقّي، وقد استخدم مصطلحات الفنون التي كتب فيها، وما كان من صعوبة بعض ألفاظها وغموض بعض عباراتها فمردّ هذا لأمرين، هما: التأثر الكبير بالموروث العربي، وهو ما يشكل العمق الثقافي لديه، واستدلالاته ببعض ما ورد عن العرب في معرض حكاياته وإشاراته.
- ظاهرة التصريع تعدّ من الظواهر الإيقاعية التي كان حضورها قليلاً جداً مقارنة بالمادة الشعرية التي حواها هذا الديوان، على عكس ظاهرة التدوير؛ إذ ظهرت بشكل واضح، تخلّلت جنبات النظم من المطلع والوسط والخاتمة.
- تنوّعت الظواهر البلاغية في هذه المجموعة الشعريّة وقد وظّفها الشاعر لخدمة معاني النصّ وموسيقاه.

- عالجت المسرحيّات مجموعة من القضايا، واختلاف هذه القضايا أثر في المسرحيّات من حيث الكمّ في المادة، وهذا جعل بعض المسرحيّات طويلة، وبعضها الآخر قصيرة.
- تخيّر فاندي لمسرحياته من الأبحر ما كان أحادي التفعيلات، كما استخدم الأبحر التامة والمجزوءة، ولم تخرج عن ثلاث دوائر، وهي: دائرة المؤتلف: وقد أخذ منها بحر الكامل، فقد استخدمه تامًّا ومجزوءا، ودائرة المجتلب: وقد أخذ منها مجزوء الرمل، ودائرة المتفق: وأخذ منها بحري المتقارب والمتدارك.
- كلّ مسرحيّة من المسرحيّات تسير على بحر واحد من أوّلها حتى نهايتها، وفي جميع مشاهداها، وهذا الأمر لم يكن في إيقاع الرويّ.
- ومما يسّر على الشاعر التوسّع القصصي في مسرحيّاته أن معظم قصائده بناها على الرويّ المقيّد.
- ظاهرة الردف كان لها سمة بارزة فجاءت في (54) أربعة وخمسين موضعًا، فالردف بالألف جاء في (35) موضعًا وهو أكثرها، والردف بالواو والياء جاء في (17) سبعة عشر موضعًا، بينما الردف بالياء جاء في موضعين، بينما التأسيس في القوافي لم يكن إلا في ثلاثة مواضع.
- لقد حملت مسرحيّات فاندي في طياتها كثيراً من القضايا والآراء النقدية، منها ما هو مأخوذ من التراث، ومنها ما يحمل رأي الشاعر واتجاهاته.

المصادروالمراجع:

القرآن الكريم.

1. ابن أبي الحديد، عبد الحميد بن هبة الله بن محمد، دت، الفلك الدائر على المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي-بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط.
2. الأزهري، محمد بن أحمد الهروي، 2001م، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى.
3. آن دُوزِي، رينهارت بيتر، 1979م، تكملة المعاجم العربية، نقله إلى العربية وعلق عليه: محمَّد سَليم النعَيمي، وجمال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، الطبعة الأولى.
4. الجوهري، إسماعيل بن حماد الفارابي، 1407هـ-1987م، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، الناشر: دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، الطبعة الرابعة.
5. حَبَنَّكَة، عبد الرحمن بن حسن الميداني الدمشقي، 1416هـ-1996م، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، الطبعة الأولى.
6. ابن حنبل، أحمد، 1421 هـ-2001م، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق: شعيب الأرنؤوط - عادل مرشد، وآخرون، مؤسسة الرسالة، الطبعة: الأولى.
7. ابن رشيق، أبو على الحسن القيرواني، 1401هـ-1981م، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الناشر: دار الجيل، الطبعة الخامسة.
8. رضا، أحمد، 1378هـ-1958م، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت-لبنان، دط.
9. الزهري، إبراهيم بن محمد بن زكريا، 1412هـ-1992م، شَرْح شِعْر المُتَنبي، تحقيق: مُصْطفى عليَّان، مؤسسة الرسالة،

بيروت – لبنان، الطبعة الأولى.

10. الزوزني، حسين بن أحمد بن حسين، 1423هـ-2002م، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى.
11. السبكي، أحمد بن علي بن عبد الكافي، 1423هـ-2003م، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق: الدكتور عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى.
12. الشنتمري، الأعلم، 2000م، شرح ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: درية الخطيب-لطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ودار الثقافة والفنون- البحرين، الطبعة الثانية.
13. الشيخ، أحمد محمد، 2006م، مقدمات التجديد في علم العروض، أمانة اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، طرابلس-ليبيا، الطبعة الأولى.
14. الطالبي، يحيى بن حمزة بن علي، 1423هـ، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العنصرية، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى.
15. ابن العبد، طرفة، 1423هـ-2002م، ديوان طرفة بن العبد، شرحه: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، الطبعة الثالثة.
16. عبد الوهاب، لطفي، دت، العرب في العصور القديمة، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الثانية.
17. الغزنوي، محمود بن أبي الحسن علي بن الحسين النيسابوريّ، 1419هـ-1998م، باهر البرهان في معانى مشكلات القرآن، سعاد بنت صالح بن سعيد بابقي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة حرسها الله تعالى.
18. الفيروزآبادى، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب، 1426هـ-2005م، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، الناشر: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الثامنة.
19. الماتريدي، محمد بن محمد بن محمود، 1426هـ-2005م، تفسير الماتريدي (تأويلات أهل السنة)، تحقيق: د. مجدي باسلوم، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى.
20. نخبة من اللغويين بمجمع اللغة العربية بالقاهرة، 1392هـ-1972م، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الطبعة الثانية.
21. الهاشمي، السيد أحمد، 1409هـ-1989م، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتب والثقافة، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى.
22. الهاشمي، السيد أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، 1409هـ-1989م، مؤسسة الكتب والثقافة، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى.