# Characteristic features in the shedding of popular Iraqi poetry Preparation

Dr Waad Abdul-Amir Khalaf
University of Diyala - Faculty of Fine Arts
Iraq
E-Mail: weedalhager@Gmail.com

**Abstract**

Iraqi folk poetry is one of the most important Iraqi arts. The Iraqis began practicing it for many years as one of the methods of expression of joy, sadness, alienation and other emotional feelings. It was also used in the political field and in a collective way to express dissatisfaction and opposition to the demonstrations and demonstrations. From this point of view, the researcher considered the depth of the poetry of the popular Iraqi theater, aware of the methods of diction used in the field of folk poetry, I asked that there is representative performed by the poet himself used during the poetry poem, which carries the features of dramatic and also protected.

From here, the researcher will highlight the features of the presentation of the folk Iraqi poetry, the study included four chapters, the first chapter: the methodological framework of the research, where the problem of research that raises the following question (Was there any representative features in the way of the Iraqi poet? The abilities and possibilities used by the popular poet in representative performance relative to the performance and possibilities of theatrical actor? Then, the importance of research in identifying the representative features in the Iraqi popular poetry and its interventions in theatrical art benefited researchers in the field of Iraqi popular poetry and theater studies The objective of the research is to reveal the representative features in Iraqi poetry, then the limits of research and definition of terminology.

The second chapter deals with the theoretical framework of the research. It includes two sections. The first section deals with the historical stages of the development of the experience of folk poetry in Iraq. The second section deals with the acting of the Iraqi folk poetry. The chapter concludes with the theoretical frame of indicators

The third chapter includes the research procedures, namely, the research community, the research sample, the research tool, and the research methodology, and one presentation was chosen for the purpose of achieving the research objective. Chapter 4: contains the research results reached by the researcher,

1- The shape of poet's body visual formation through acting, which was performed by signs and physical gestures through the movement of the trunk and hands and head and change facial expressions

2- The acting performance of poets in the performance of the poem carries symbolic significance through the images expressed with the dimensions of humanistic dogma, was the main reason to stir the emotions of the public, which reaches the degree of tears sometimes. The chapter also contains conclusions, recommendations, proposals, and a list of sources and references

**Keywords**: The shape of the body of the poet, the representative performance of poets

# الملامح التمثيليّة في إلقاء الشعر الشعبي العراقي

م. د.وعد عبدالامير خلف
جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة
العراق

**خلاصة البحث**

يعد الشعر الشعبي العراقي أحد أهم الفنون العراقية إذ بدأ العراقيون بممارسته منذ سنوات طويله كأحد اساليب التعبير عن الفرح والحزن والاغتراب وغيرها من الاحاسيس العاطفية، واستعمل ايضاً في المجال السياسي وبأسلوب جماعي للتعبير عن الاستياء والمعارضة للسطات والتظاهر عليها، من هذا المنطلق ارتأى الباحث التعمق في جانب الشعر الشعبي العراقي مسرحياً فأطلع على اساليب الالقاء المستخدمة في مجال الشعر الشعبي فألتمس ان هنالك ملامحاً تمثيلية يقوم بأدائها الشاعر نفسه مستخدمها اثناء القائه القصيدة الشعرية التي تحمل في طياتها ملامح درامية وملحمية ايضاً .

فمن هنا سيسلط الباحث الضوء على تلك الملامح التمثيليّة المستخدمة في القاء الشعر الشعبي العراقي، تضمن البحث أربعة فصول ، الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث تضمن مشكلة البحث والحاجة اليه التي تطرح السؤال الاتي (هل كانت هنالك ملامح تمثيلية في طريقة القاء الشاعر الشعبي العراقي؟ وما مدى القدرات والامكانيات التي يستخدمها الشاعر الشعبي في الأداء التمثيلي نسبةً لأداء وامكانيات الممثل المسرحي؟ ثم تجلت أهمية البحث في التعرف على الملامح التمثيليّة في الشعر الشعبي العراقي وتداخلاته في الفن المسرحي إفادة الباحثين في مجال الشعر الشعبي العراقي و الدراسات المسرحية، اما هدف البحث الكشف عن الملامح التمثيليّة في الشعر الشعبي العراقي ثم حدود البحث وتحديد المصطلحات.

اما الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث ، فتضمن مبحثين، عني المبحث الأول منها بنبذة تأريخية مراحل تطور تجربة الشعر الشعبي في العراق، فيما عني المبحث الثاني ملامح التمثيل المسرحي في القاء الشعر الشعبي العراقي، ثم اختتم الفصل بما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات. اما الفصل الثالث لقد اشتمل على إجراءات البحث وهي مجتمع البحث، وعينة البحث، وأداة البحث، ومنهج البحث، وتم اختيار عرض واحد وذلك لغرض تحقيق هدف البحث، أما الفصل الرابع: فاحتوى على نتائج البحث التي توصل إليها الباحث ومنها:

**1-** شكل جسد الشاعر تكويناً صورياً يؤدى بواسطة الايماءات والايحاءات الجسدية من خلال حركة الجذع واليدين والرأس وتغيير تعابير الوجه

2- حمل الاداء التمثيلي للشعراء في القاء القصيدة دلالات رمزية اثارة عواطف الجمهور التي تصل الى درجة البكاء احياناً . كما احتوى الفصل على الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة بمصادر البحث ومراجعه

**الكلمات المفتاحية**: الاداء التمثيلي للشعراء، الايماءات والايحاءات الجسدية

**الفصل الأول: الإطار المنهجي**

**اولا: مشكلة البحث والحاجة اليه:**

يعد الشعر الشعبي العراقي أحد أهم الفنون العراقية إذ بدأ العراقيون بممارسته منذ سنوات طويلة كأحد أساليب التعبير عن الفرح والحزن والاغتراب وغيرها من الاحاسيس العاطفية، وتتعدد استخداماته ومنها

الرقصات القبلية المعرفة بالأهازيج، والامثلة الشعبية التي طالما يحفظها عامة الناس ويرددونها على الدوام، بينما كان له حضور ملحوظ في الجانب الديني والعقائدي الذي يعبر عنه بأسلوب طقسي عزائي واحتفالي كالمديح والرثاء، ولا ننسى تواجده الفني الدائم من خلال الموشحات والأوبريتات والأغنى التراثية منها والحديثة وبعض انواع المسرحيات .

ان كثرة استعمال الشعر الشعبي العراقي وتداخله في الحياة والفن اكتنزت له ثروةً فولكلورية تراثية كبيرة يمكن لنا كمسرحيين ومختصين بالجانب الفني استثمارها كمادة تمثيلية ومن جوانب متعددة ، وبأساليب وتوظيفات مختلفة تعطي لها جانباً جمالياً مشرقاً وتفتح لها افاقاً رحبةً، ورؤى فنية واسعة ، وبإطار مسرحي متخصص.

من هذا المنطلق ارتأى الباحث التعمق في جانب الشعر الشعبي العراقي مسرحياً فأطلع على اساليب الالقاء المستخدمة في مجال الشعر الشعبي فألتمس ان هنالك ملامحاً تمثيلية يقوم بأدائها الشاعر نفسه مستخدمها اثناء القائه القصيدة الشعرية التي تحمل في طياتها ملامح درامية وملحمية ايضاً. ناهيك عن النجاحات التي يحققها الشعر الشعبي العراقي على المستوى المحلي والعربي، إذ يرى الباحث أن الفترة الحالية تمثل الذروة لهذا الفن الشعبي ، وانها تزخر بكم هائل من القصائد والشعراء الذين تتعدد اساليبهم التمثيليّة في القاء وتتنوع قصائدهم .

وبما أن دراسة الفنون المسرحية هي دراسة دقيقة ومركزة فهي لا تهمل اي نوع من انواع الفنون عامةً، بل تركز فيه وتسلط الضوء عليه مهما كان حجمه، وتدرسه دراسة انسانية وعلمية مكثفة.

فمن هنا سيسلط الباحث الضوء على تلك الملامح التمثيليّة المستخدمة في القاء الشعر الشعبي العراقي ولهذا سيطرح السؤال الاتي: هل كانت هنالك ملامح تمثيلية في طريقة القاء الشاعر الشعبي العراقي؟ وما مدى القدرات والامكانيات التي يستخدمها الشاعر الشعبي في الأداء التمثيلي نسبةً لأداء وامكانيات الممثل المسرحي؟

لكي تَتُم الإجابة على هذا السؤال اقتضى على الباحث دراسة هذا الموضوع تحت العنوان الآتي: (الملامح التمثيليّة في القاء الشعر الشعبي العراقي).

**ثانيا : اهمية البحث والحاجة اليه:**

1- تتجلى أهمية البحث في التعرف على الملامح التمثيليّة في الشعر الشعبي العراقي

2- إفادة الباحثين في مجال الشعر الشعبي العراقي و الدراسات المسرحية.

ثالثا: هدف البحث : الكشف عن الملامح التمثيليّة في القاء الشعر الشعبي العراقي.

**رابعا: حدود البحث:**

الحدود المكانية : البصرة ، ذي قار ، بغداد .

الحدود الزمانية: 20010 - 2013

حدود الموضوع: تحدد موضوع البحث بدراسة الملامح التمثيليّة في ألقاء الشعر الشعبي العراقي.

**خامسا: تحديد المصطلحات:**

**الملامح :**

لغةً: عرف علي ابن اسماعيل الملامح على انه : ما بَدا من محاسِنِ وجهِه ومساوِئِه. وقيل : هو ما يُلمَحُ منه: واحدتُها لمحةٌ - على غير قياسٍ، ولم يقولوا : مَلمَحَةٌ. وقال (ابنُ جنّي): استَغنوا بِملامحَ عن تكسيرِ لمحَة، وكذلك استغنوا بلمحة عن واحدِ ملامحَ ( بن سيدة ، 1958، ص 285).

بينما عرفه الخليل ابن احمد الفراهيدي بأنه: اللمحة ( النظرة ) والملامح هي (المشابه) ما بدأ من محاسن الوجه ومساويه والملامح جمع لمحة على غير لفظها ( الفراهيدي، 1981، ص 243).

وعرفه الرازي بقوله: لَمَحَ (لَمَحَة) أبصرهُ بنظرٍ خفيف وبابه قطع و (ألمحَه) أيضا والاسم (اللمحة) بالفتح. في فلان لمحة من أبيه أيضا أي شبهٌ ثم قالوا فيه (ملامحُ) من أبيه اي مشابهُ فجمعوه على غير لفظه وهو من النوادر (الرازي، 1981 ، ص 604 ).

وجاء في كتاب المجم الوسيط ان المَلامِح : ما بدا من معالم الوجه (د. ناصر سيد احمد، 2008 ، ص 540).

وجاء في معجم المأثورات اللغوية والتعابير الأدبية بأن: رأيت لُمحَة البرق: رأيته قدر لُمحة البرق من الزمان . فيه لُمْحة من أبيه : فيه شبه بأبيه (سليمان فياض، 1993 ص 680 ).

اصطلاحاً: قال عنه الجرجاني: التلميح هو أن يُشار الى فحوى الكلام الى قصّة أو شعر، من غير ان تُذكر تصريحاً (الجرجاني ، ب.ت، ص59).

وعرفه سيزا قاسم: هي مؤشرات شكلية تحيل إلى الشيء الذي تشير اليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع ، كالآثار التي تراها على الرمال التي تدل على مرور الناس من هذا الدرب ، او الدال بالأصبع (السبابة) والغيمة ملامح للمطر ، فالملامح هي ما تدل على وقوع شيء من خلال شكله ومرجعياته في الواقع (سيزا قاسم، 1986، ص 33)

اجرائياً: عرف الباحث كلمة ملامح بما ينسجم مع اجراءات بحثه بقوله: هي التعابير الظاهرة على وجه وجسم الأنسان وما يقوم به من تلميح وإيماءات وحركات تدل على افعال تمثيلية .

**الإلقاء:**

**لغةً**: جاء في لسان العرب تعرف الالقاء على انه (( ألقى الشيء: طرحه ، وفي الحديث : إنّ الرجل ليتكلم بالكلمة ما يلقي لها بالاً يهوى بها في النار، أي ما يُحضر قلبه لما يقوله منها. الأُلقيّة : ما أُلقي : وقد تلاقوا بها: كتحاجوا . عن اللحياني، أبو زيد : ألقيت عليه أُلقيةً كقولك ألقيت عليه أحجية، كل ذلك يقال ؛ قال الأزهري : معناه كلمة معاياةٍ ، يلقيها عليه ليستخرجها . ويقال: هم يتلاقون بأُلقيّة لهم )) (ابن منظور ، 1968، ص 255 – 256).

وقال عنه الفراهيدي في معجم العين مادة القى بأنه: الرجل يُلقي الكلام والقراءة أي يُلقِّنه. وتَلَقَّيْتُ الكلام منه: أخذته عنه (جبور عبد النور، 1979، ص34).

اصطلاحاً: عرفه جبور عبد النور قائلا : (( فن متعلق بطرائق الإبانة الكلامية، ويعني خاصة بالإخراج الصوتي للنصوص ، وذلك :

أ - بإعطاء كل حرف أو لفظ حقه كاملاً من التعبير الصوتي.

ب - بتحميل العبارة إحساسات وعواطف متناسبة مع مضمونها ، بحيث يكون أثرها بليغاً في نفس السامع.

ج - بإبراز التناغم بين أقسام العبارة الواحدة، والتشديد على وقفات الاستفهام، والتعجب، والإثبات، والإنكار، والحزن، والفرح،... إلخ.

بهذه الخصائص يكون الإلقاء جزءاً متمماً لثقافة المحاضر والخطيب والممثل )) (بدري حسون فريد، 2006، ص7).

كما عرفه بدري حسون فريد قائلاً : (( إن فن الإلقاء هو فن استخدام الكلمة استخداما مؤثرا أو هو المهارة الفنية (التكنيك) في استغلال الصوت البشري بشكل جميل وممتع ومثير وهذا يعني أن الإلقاء هو المهارة الفنية ، أو الخبرة أو الدراية والمعرفة العلمية في كيفية تطويع الصوت البشري (الخام) إلى حروف وكلمات وتراكيب وجمل تتجسد فيها روح الجمال والإبداع والتأثير) (عدس، 2007، ص 8).

وجاء على لسان محمد عبد الرحيم: (( هو نقل الأفكار إلى السامعين أو المشاهدين بطريقة المشافهة، هدفه إيصال هذه الأفكار والتفاعل معها. ويحتاج هذا منا إلى توافر مهارات معينة، حتى يتحقق الهدف المطلوب من الإلقاء )) (عدس، 2007 ، ص 15).

وعرف عبد الرحيم ايضاً الالقاء الشعري قائلاً: (هو: نقل للتجربة الشعورية المعبر عنها بصورة موحية إلى السامعين ، وذلك بتمثل المعاني واسترجاعها مرة أخرى مشحونة بالعواطف والأحاسيس) (فاروق سعيد، 1999 ص 87) .

اجرائيا عرف الباحث كلمة الالقاء بما ينسجم مع اجراءات بحثه بقوله هو الوسيلة الفنية والأداة التي يتخذها الشاعر لإيصال صوته وحركاته وايماءاته بصورة تجسيدية للكلمات المنطوقة ، والتي يسعى الشاعر من خلالها ايصال افكاره وخيالاته بصورة تمثيلية دلالية للمتلقي.

**الفصل الثاني (الإطار النظري).**

**المبحث الأول: مراحل تطور تجربة الشعر الشعبي في العراق**

يعد الشعر الشعبي من اقدم فنون التعبير التي لها تأثيراً آنياً ومباشراً في النفس البشرية، ولقد مارستهُ الشعوب والبلدان منذ القِدم، حيث تنوعت اغراضه واتجاهاته واساليبه، ويمتاز بسهولة اسلوبه وبساطة مفرداته ، لكنه وفي نفس الوقت له وقعاً خاصاً وتأثيراً فاعلاً على الجمهور لقربه من لهجة الشعب الدارجة، ناهيك عن ما يطرقه من مواضيع حساسة ودقية لها القدرة على اثارة الرأي العام في الشارع العراقي.

ويعتبر الشعر الشعبي العراقي نوعاً من انواع الفولكلور التراثي واحدى الموروثات الثقافية الثرية. حيث يكتنز العراق عدد من هذا الموروث التي لها تاريخ طويل حافل بالأحداث والفنية التي عاصرت المسيرة الثقافية للبلد، والذي ليس من السهل التفريط بهكذا منجز تأريخي فلكلوري، لأنه يمثل ثقافة المجتمع التي يظهر بها في الوقت الحاضر واحد هذه المواريث المهمة هو الشعر الشعبي العراقي، حيث

نجد ان بعض من العراقيين يتذوقون الشعر الشعبي ومنجذبين نحوه ويحفظونه باستمرار.

ويعد حفظهم للشعر نابع من كثرة المواجع و الآلام التي تحيط بهم ، فهو تعبيرٌ عن ما يدور في نفوسهم . ونلاحظ ايضاً ان بعض طبقات المجتمع الغير متعلمة التي تقطن الاماكن الريفية تمارس كتابة وحفظ الشعر الشعبي ، بينما نجد ذلك النشاط الشعري متبلوراً بصورة تنظيمية اكثر في المدن متجسداً بمهرجانات وامسيات شعرية تلقى حضوراً جماهيرياً ملحوظاً .

إن هذا الاهتمام بالأنشطة الشعرية من قبل تلك الطبقات في المجتمع يقودنا الى حقائق توضح لنا اسباب اهتمام الناس بهذا الجانب الثقافي والمتمثل بالشعر الشعبي ، ومن بعض هذه الأسباب هي سهولة تلقيه وقربه على النفس والطريقة المميزة في التعبير عنه .

**المرحلة الاولى:**

إن الشعر الشعبي في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات وحتى الثمانينيات يحفظ من قبل الناس الذين لا يقرأون ولا يكتبون، وإن سبب ذلك التلقي السريع من قبل الناس، هو نابع من وعي الشاعر نفسه وفهمه لمتطلبات المرحلة التي يعيشها، فالشعراء السابقين متميزين بنباهة اجتماعية كبيرة، اضافة الى ذلك مداركهم الفكرية الواسعة، وحسب قصائد مظفر النواب وابو معيشي وعريان السيد خلف وكاظم اسماعيل الكَاطع وشاكر السماوي وناظم السماوي ونعمة مطر العلاف وغيرهم الكثير (احمد الشيخ ماجد، 2013 ).

نجد ان الدور الكبير الذي كان يقوم به الشاعر الشعبي في اولى مراحل الشعر الشعبي في العراق هو حرصه ومسؤوليته الكبيرة في نقل ثقافته الى الناس التي اتسمت بتجسيد معاناتهم بأسلوب سهل ودقيق في تناول المواضيع الشخصية والعامة وبتركيز عالي.

**المرحلة الثانية:**

أصبح للشعر الشعبي دور فاعل وريادي في مجالات متنوعة فمنها الثقافيّة والفنيّة والإعلاميّة الصحافة وغيرها ، حيث كان له حضور ملحوظ في هذه الفضاءات الرَحِبة ومنذ سنوات عديدة شملت القرنين السابقين حيث (( كان للشعر الشعبي وجود ودور في الحياة الأدبية والثقافية في العراق وقد بدأ ذلك واضحاً منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع هذا القرن، فأنعكس هذا النوع من الأدب الشعبي في الصحافة المبكرة التي تأسست في العراق مثل الزوراء وقرندل وغيرها)) ( باقر ياسين ، 2011، ص 34).

نجد هنا ان الشعر الشعبي كان له اهتمام وصدى في الشارع العراقي مما جعل له نصيباً في النشر لدى الصحف العراقية في ذلك الوقت ، والتي كان من المعروف عنها بأنها صحف ذو نزعة سياسية نسبتاً للصراعات التي كان يمر به العراق في تلك الحقبة، الا ان الشعر الشعبي كان له حضوره الواضح لما كان يمتلكه من تنوع في المجالات العديدة ومنها المجال الساسي ايضاً. (( وبالمقدار والحجم النسبي ايضاً كان للشعر الشعبي دوره في الحياة السياسية والاجتماعية في العراق كما ساهم هذا النوع من الشعر في تطوير وبلورة الوعي السياسي والنضالي لأبناء البلاد فكانت لغة التعبير الجريئة لمواقف المعارضة الوطنية وأحد اساليب النقد الفعالة سواء انطلق بالأسلوب الساخر أو الجاد مثلما كان اللسان الناطق للشعب في معاركه الوطنية والتحريرية )) ( باقر ياسين، 2011، ص 34).

**المرحلة الثالثة :**

اتخذ الشعر الشعبي في فترة السبعينات الوجهة السياسية وأصبح وسيلة للتعبير عن سخطهم وعدم رضاهم عن ما يجري من احداث تقود البلد الى صراعات وحروب هو في غنأ عنها، فكانت تواجه الحكومة آنذاك موجة من المعارضات من قبل الطبقة المثقفة التي كانت تتخذ الشاعر الشعبي كعنصر مهم من عناصر تكوينها ، حيث كان الشعر الشعبي هو إحدى الطرق التي كانت تعبر بها الجماهير عن استيائهم وعدم رضاهم على تلك السياسيات المتبعة من قبل الدولة، وإن تلك الاعتراضات كانت تترجم بلغة الشعر الشعبي حيث كان يتضمن ذلك الشعر كلام شديد اللهجة موجه نحو كبار القادة والسياسيين، رغم ما كان يترتب على مثل هكذا كلام من تبعات كفيلة ان تقود الشاعر الى ما لا يحمد عقباه.

مرت تجربة الشعر الشعبي العراقي بمعوقات عديدة حيث لابد من أي مسيرة ناجحة ان تكون محفوفة بالصعوبات والمخاطر، واحدى تلك المخاطر اتت في سبعينيات القرن الماضي حيث أُصدِرَ قرار من حكومة النظام السابق الذي نص على منع التداول والعمل بالشعر الشعبي لما له من تأثير على الجماهير واثارة الروح الوطنية والرغبة في التظاهر والمطالبة بالحقوق وعدم السكوت، ناهيك عن ان تلك التظاهرات كانت تحمل لافتات يكتب عليها المطاليب وعبارات

مناهضة لنظام السلطة تعبر عن استياء الجماهير بطريقة الشعر الشعبي، وتردد تلك العبارات الشعرية بنفس الطريقة ايضاً .

كانت تنعكس تلك الأفعال على تأجيج الرأي العام في الشارع العراقي وكانت تأتي بمردود سلبي لتلك الحكومة، الأمر الذي دفعها الى ايقاف كل انشطة الشعر الشعبي في العراق، عندها قررت حكومة النظام السابق منع ذلك النشاط الفكري ذو الأبعاد المتعددة ومنها ابعاد سياسية التي بمقدورها التغيير الى حداً ما، (( وبعد منع الشعر الشعبي بقرار من القيادة القومية عام 1974، فتح الباب أمامه واسعاً وفجأة بمهرجان كبير تم بثه تلفزيونيا على مدى ثلاث او أربع ليال متتالية عام 1980، وحضره صدام بنفسه. لم يهتم حزب البعث، يومها، باختيار الشعراء مثلما اهتم باختيار الجمهور الذي سيحضر. صدر قرار حزبي ان لا يحضر المهرجان إلا من كان بدرجة عضو عامل فما فوق من الرفيقات والرفاق مع مواصفات منطقية أخرى )) (العقابي، 2013 م ، ص 19) نرى ان الحكومة السابقة قد منعت الشعر الشعبي من التداول ثم عادت له، وسبب تلك العودة هي انها قد ايقنت ان الشعر الشعبي سلاح ذو حدين فاستخدمته لمصلحتها من اجل مديح الحكومة وقائدها وكسب بذلك تأييد الشعب والجماهير له .

إن هذه الأحداث وغيرها ساهمت بظهور عدد من الشعراء الشعبيين الذي غلب على شعرهم الأسلوب السياسي ، منهم من تماشى مع نظام الحكم فنال رضاه، ومنهم من عارض هذا النظام فكان إما أن يلقى حتفه او ينفى خارج البلاد

**المرحلة الرابعة:**

في هذه المرحلة سنتناول تجربة من الصعب التغاضي عنها في تاريخ الشعر الشعبي العراقي والعربي ايضاً، ألا وهي تجربة الشعر الشعبي الحسيني أي المتعلق في اشهر ملحمة في التاريخ وهي ملحمة الطف التي تعد مفصلاً مهماً وركناً اساسياً من اركان تاريخ الشعر الشعبي العراقي ، إذ إن هذا النوع من الشعر التراجيدي المأساوي يستخدم حصراً في رثاء انبل شخصيات التاريخ العربي والعالمي وعلى مر العصور ألا وهو الإمام الحسين بن علي ابن ابي طالب وأسرته عليهم السلام، وما جرى عليهم من احداث، وان قصة هذه الملحمة هي اشهر من ان تذكر .

حيث كتب الشعراء الشعبيين العراقيين كمّاً هائلاً من الأشعار في الرثاء والمدح وهجاء الخصم عن هذه الملحمة الخالدة ، التي وفرت لهم مساحة شاسعة للتعبير عن خيالاتهم وافكارهم وفنونهم ومهاراتهم في تأدية هذا النوع من الشعر.

ومن الجدير بالذكر إن الشعر الشعبي الحسيني هو الشعر الأكثر والأسرع انتشاراً في العراق والوطن العربي، إذ يمتاز بطقسية خاصة وألوان عدة ولهجة عراقية واحدة، ولا يمكن لأي لهجة عربية اخرى تأديته بصورته الصحيحة، حيث انه يؤدى باللهجة الشعبية العراقية حصراً.

ان ما يميز الشعر الشعبي الحسيني هو الطابع الديني الوجداني المتعلق بالمذهب ، الذي يعزف على ادق الاوتار حساسية لدى الأنسان الا وهو وتر العقيدة والاتجاه الروحي الذي يعتبر الهوية والمبدأ والشرف للإنسان. ان غزارة وعمق هذا الادب الشعبي لابد له ان يسلك المسار الفني كي يتبلور ويصبح اكثر نضوجاً واوسع انتشاراً ويرتقي الى ذروة الذوق الجمالي ، فأن معطياته تشير الى قابلية هذا الفن على ان يترجم فوق خشبة المسرح على شكل اعمال تراجيدية لما يحمله من مادة مسرحية خصبة ومعاني رسالية وسياسية وانسانية سامية، ناهيك عن ما يحمله من اثر ووقع كبير على نفوس متلقيه .

لانه (( بمقدور الشعر ان يبلغ ذروة الحيوية والفاعلية والتأثير في المتلقي وسحبه الى عوالمه الرحبة في اسرع زمن ، لان تأثير الشعر يكون آنياً ومباشراً وخاصتاً اذا كان النص الشعري مُجسداً على خشبة المسرح تجسيداً حقيقياً من خلال توفر الممثل القادر على ايصال شحنات الشعر وحيويته الى المتلقي حيث يظهر التفاعل الايجابي مباشرة ، خاصتاً اذا كان النص الشعري يتوفر على عناصره الفنية القريبة من ذهنية المتلقي ، الذي يُحبذ ان يسمع ما هو واضح ومؤثر . لأننا هنا نقدم افكار متصارعة وبأسلوب فني درامي )) (الخفاجي، 2009 ، ص 27). من الطبيعي مثل هكذا نشاط شعري ذو افكار سياسية ثورية تأبى السكوت والرضوخ للظلم ، سَيُلاقى بالرفض او القمع من قبل الانظمة الحاكمة لأنه يثير حفيظتها ويزعزع استقرارها لما لهذه الانشطة الشعرية والشعائر والطقوس الخاصة من مقدرة على احداث تغير في الشارع العراقي بصورة واضحة ، وعلى الرغم من بساطتها وعفويتها الا ان (( تلك الشعائر برغم محدوديتها باستطاعتها ان تحدث تغييراً جذرياً في بنية المجتمع العراقي، ولا يصب في خدمة النظام بل تتقاطع مع افكاره ومساعيه الرامية في القضاء على تلك الشعائر والطقوس، بل والقضاء نهائياً على النهج الحسيني المبارك

وسلخه من حياة المجتمع ، ليسهل بالتالي قيادته كالأعمى او كالعبد المطيع الذي لا حول له ولا قوة )) (الخفاجي، 2009 ، ص 23) .

من هنا يمكن ملاحظة مدى تأثير وقوة تلك الشعائر والطقوس الدينية التي يحتل فيها الشعر الشعبي العراقي النصيب الاكبر ، والتي تمثل عنصراً مهماً من عناصر المكون الأنثروبولوجي للمجتمع العراقي التي يجيب دراستها دراسة علمية مسرحية دقيقة جداً.

ارتأى الباحث ان يتناول نموذج واحد من الشعراء، فوقع اختياره على الشاعر مظفر النواب * وذلك لعمق تجربة الشاعر المحلية والعربية ، ولما له من اسلوب مسرحي يتماشى مع متطلبات البحث ، ولعثور الباحث على بعض المصادر التي تتحدث عن مسيرته ومنجزه الفني.

يعتبر الشاعر مظفر النواب مدرسة في الشعر الشعبي المعاصر وأنموذجاً خاصاً في التجربة الشعرية العراقية ، وتعد تجربته الشعرية مميزة من نوعها حيث أنه امتاز بكتابة الشعر والشعبي الفصيح ، وتنوعت اساليبه الشعرية وابرزها السياسي والغزلي، وان ((رسوخ تجربة النواب وتناميها وتطورها وخصوبة هذه التجربة وسريانها وتأثيرها على اجيال مختلفة سواء في العراق او في العالم العربي تدل على ان هناك بنية بلاغية متجددة في شعرية النواب لاسيما وان ثمة تنامي مُطرد في كتابة القصيدة بنوعيها العامية والفصحى وللنواب خصوصية بالمفردة الشعرية وعودة الى الذاكرة الحياتية وتناصت مع التراث الشعري العربي الكلاسيكي و الخبرة في استظهار الموروث الشعبي والواقعية الحياتية وبالتالي العمل على تحقيق تشكيل بنيوي رائع من عناصر فنية ادبية او حياتية مازالت عالقة في أذهان الناس)) (ميري 2013).

ان نتاج مظفر النواب الشعري يمثل تجسيداً لما مر به في مراحل حياته اي ان شعره كان شاهداً على حياته الزاخرة بشتى ألوان الهموم والافراح ، وانعكس ذلك على اسلوبه الذي اتسم بالجرأة العالية ، مما جعله يعيش في ضمائر الناس ممثلاً روح التمرد والعصيان على كل ما هو مخالف . فقد حمل شعره من الأفكار ما يكفي لإعلان ثورة ومن القصائد الوجدانية والوطنية التي كان ينظمها بحماسة عالية.

ولكي نلقي الضوء أكثر على هذه التجربة فلا بد لنا ان نركز على الأسلوب الشعري الذي كان يتخذه مظفر النواب عبر أسلوبه الرمزي في القاءه للقصيدة الشعبية ولونه المسرحي الذي يحمل دلالات وافكار تترجم مبادئه الفلسفية.

من (( ابرز ما يميز اسلوب مظفر النواب في الكتابة الشعرية هو نزوعه نحو الاطالة الملحمية في بناء بعض قصائده احياناً وبروز منهج الحوار المسرحي والسرد القصصي في كثير من نصوصه حتى أن بعض المقاطع في قصائده - وهي مقاطع طويلة نسبياً - تبدو وكأنها جزء من مسرحية شعرية أو رواية مسرحية يدور الحوار فيها بين عدة اشخاص رئيسيين يمثلون الأبطال الأساسيين الذين تتوزع حركة المشهد وحواره بينهم في قصيدته " جسر المباهج القديمة " )) (باقر ياسين ، 2011، ص 200) .

وكذلك يتميز اسلوب مظفر النواب في النص قضايا فكرية وفلسفية ونخص بذلك فلسفته للحرية حيث انه كان يمجد الحرية وارتقى بها الى مراتب عليا ، ويمكن القول إن نتاج مظفر النواب الشعري ما هو الا خلاصة لمفهوم الحرية حيث إنها القضية الاساسية التي عاش من أجلها، ومنحها روحه وعقله .

استقى مظفر النواب مفهومه للحرية من المذاهب الفلسفية الكبرى، وأهمها - بالطبع- المذهب الوجودي، ويقدم مظفر رؤية فلسفية واضحة المعالم، لمفهوم الحرية، تدل على عمق واتساع إطلاع الشاعر، واهتمامه بهذه المسألة ، ويؤسس لمقولة الحرية من الجانبين: المعرفي، والوجودي، في تمازج مبدع لن نجد له مثيلاً في المذاهب التي تمشكلت مع هذه القضية الشائكة. حيث يقول (أنتَ الصفرُ إذا شأتَ وأنتَ الرقمُ اللامتناهي) هنا يقترب مفهوم مظفر للحرية من المفهوم الوجودي بأن الإنسان يتحدد حاضره ومستقبله بما يفعله هو بنفسه، أي إن ماهية الإنسان ليست معطى قبلياً، بل إن الإنسان هو الذي يحدد ماهيته، من خلال ما يقوم به من أفعال، فبإمكان الإنسان أن يكون صفراً، عندما يفقد إرادته، ويفقد - بالتالي - القدرة على الفعل الحر، وبإمكانه أن يكون رقماً لا نهائياً إذا ما امتلك الإرادة والقدرة على الفعل الحر. (مجدي ممدوح 2011 ، ص 9).

ففي رمزية النواب نجد انه قد جسد من خلال اسلوبه الفني طريقة خاصة في القاء القصيدة التي تتضمن دلالات تمثيلية. ويشبههُ الكاتب ممدوح سكاف في الشاعر السوفييتي ايفتشنكو من ناحية الأداء في القاء الشعر فيقول:

إن الشاعر العراقي مظفر النواب بإلقائه الرمزي الإيحائي المشحون بطاقات مسرحية إنسانية التشخيص والتمثيل تحيل القصيدة الملقاة على المنصة إلى حالة مشهدية غرائبية تخلب الألباب والأسماع بما فيها من طقوس تتماثل وحركات السّحرة في أصابع أكفّهم وفي نظرات عيونهم

أو التواصل مع إغماض الجفون كأنما هو النوم والسكوت الطويل عن أي كلام والتوقف عن أي فعل أو الهرج والمرج والصراخ والتصويت والغناء والحداء والسباب والشتائم والبكاء ونهنهة الدموع والتنهدات والتقدم والتراجع الجسدي في خطوات طويلة أمام حشد المستمعين المبهوت مما يجري أمامه من صنوف العروض اللافتة للنظر (ينظر: سكاف، 2014 ).

فمن هنا نجد ان الشاعر الشعبي مظفر النواب كان يتخذ اسلوباً تمثيلياً في القاءهِ للقصيدة من على المنصة، ومن خلال انشداد المتفرجين نحوهُ يبين انه كان يمسك بزمام الأداء التمثيلي في القاء القصيدة ويسيطر عليه على طول فترة القاءهِ، فأنه ومن خلال ما تقدم من الممكن القول انه حقق بعض الشروط التمثيليّة التي يؤديها الممثل المسرحي والتي يمكن ادائها من على منصة الألقاء الخاصة بالشعر الشعبي العراقي، لتوفرها بعض الشروط التي تحقق الأداء التمثيلي والمتمثلة بالألقاء المصاحب للإيماءات الجسدية ومن خلال حركة اليدين والرأس والقدرة على التحكم في تعابير الوجه وايصال الأفكار الى المتلقي الذي يعبر بدوره عن نجاح وصول تلك الأفكار من خلال تفاعله مع الشاعر والمتمثل بالتصفيق والضحك والصراخ والبكاء احياناً.

المبحث الثاني: ملامح التمثيل في القاء الشعر الشعبي العراقي

الملامح الدرامية في الشعر الشعبي:

إن فن الشعر الشعبي كمادة تمثيلية له دلالات درامية مشابهة لأداء ملقي الشعر في المسرحيات الشعرية وهذا ما التمسه الباحث من خلال مشاهداته لطريقة اداء الشاعر في القاء قصيدة الشعر الشعبي العراقي، ولكي يتم التعرف على تلك الملامح الدرامية يجب الاطلاع على التقارب الحاصل بين الشعر والدراما، ومن خلال ما سيأتي يمكن تميز تلك المقاربات التمثيليّة الدرامية وربطها مع ملامح التمثيل في الشعر الشعبي

حيث ارتبط الشاعر بصورة عامة بالتمثيل والفن الدرامي ارتباطاً وثيقاً ومنذ ولوج اولى البوادر المسرحية حيث (( كان الممثل قد بدأ شاعراً ، والشاعر بدأ ممثلاً ليس عند الإغريق فقط بل في اعماق الجاهلية ايضاً ، فأن الدراما عدت في التاريخ الأدبي فرعاً من فروع الشعر )) ( الخياط ، 1982 ، ص20).

بينما كانت للفيلسوف الاغريقي أرسطوطاليس رؤية عن علاقة الشعر بالدراما حيث قال: (( أن الشعر و الدراما لهما قيمة لا تقدر للإنسان ساعدته على استساغة كل ما هو جميل في الحياة وعلمته كيف يحيا حياته على أحسن وجه طبقاً لأعلى المستويات الممكنة)) ( لويس فار جاس، ب . ت ، ص 10).

ان هذه العلاقة الوثيقة بين الشعر والمسرح بقيت مستمرة على مدى عصورٌ عدة وترابطت حتى اصبح (( النموذج الشعري والنموذج الدرامي . نتاجين متكاملين لعمل خيالي واحد )) (إليوت، 1965، ص 297).

ومن خلال ما يتمتع به الشعر من طاقات تعبيرية كبيرة، والتي كان لها السبب الأساسي في انبثاق هذه العلاقة المتينة وتبلورها ، فمن المعروف ((إن الشعر يوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طاقة النثر كثيراً ، ولما كان الشعر وسيلة بارعة جداً من وسائل التعبير، أصبح بإمكانه اذن أن يكشف الكثير من الأشخاص وعن دوافعهم وأفكارهم ومواقفهم مما لا تنهض به أدوات فنية أخرى ليست لها كهربائية الشعر القادر على تفجير طاقات اللغة مثلما هو قادر على تفجير الانفعالات والعواطف )) (عبد الستار جواد، 1979 ، ص 14).

ربما كان هذا هو السبب الذي جعل من الشاعر الانكليزي ت. س. إليوت أن يختار من الشعر و سيلة لكتابة اعماله المسرحية ، يقول إليوت (( اعتقد أن الشعر هو الوسيلة الطبيعية الكاملة للدراما )) (ف ج. أ. ماثيسن ، مصدر سابق، ص 298).

وبذلك فإن المسرح يقترب بخطوات حثيثة من درامية الشعر، ويتلاقى معه في حالات ساهمت في بلورة العمل الشعري الدرامي. حيث كان (لإليوت) الفضل الكبير في ازدهار درامية الشعر ، في الفترة المعاصرة ، إذ أنه قام بإعادة العلاقة الوثيقة ، بين فني الشعر والمسرح، وفي (( أخذ الشعر إلى الدراما، والدراما إلى الشعر ، قام إليوت بحركة ذات أهمية مركبة ، إنها إعادة تجديد الشعر وإحياء للدراما معاً. وعودة إلى مفهوم أوسع للشعر على أنه تقديم الأفعال الإنسانية مع انعكاساتها في المجتمع البشريز. أن ميادين الشعر ، قد توسعت مرةً أخرى، وشكل الدراما بدأ يتسامى )) (رونالد بيكوك ، 1978، ص 15)

إن الانفتاح الذي حصل في الأوساط المسرحية الشعرية عالمياً ، قد وصلت اصدائه الى الميادين العربية التي تعاملت بدورها مع هذا الفن بطابع الجدية حيث عرف الشعر المسرحي في أواخر القرن التاسع

عشر على يد مارون النقاش وأبي خليل القباني ، ثم جاء احمد شوقي فيما بعد فأدخل فكرة المسرح الغنائي، متأثراً بما رآه في فرنسا، وممّا درسه من كبريات الحوادث في التاريخ العربي والإسلامي (محسن اطيمش 1977، ص 15، ص 59) .

شهدت تلك الفترات توسع الحركة الشعرية المسرحية عربياً فشملت عدة مؤلفين منهم الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ومعين بسيسو والفيتوري (( ولقد كانوا جميعاً متأثرين بتجارب اليوت التي كان يهدف من ورائها الى بعث الامل في الدراما الشعرية)) ( عبد الستار جواد ، مصدر سابق، ص 89 )

نلاحظ من ذلك أن الشعراء المسرحيين العرب كان لهم اهتام واضح في صناعة الشعر الدرامي ، وإن ذلك الاهتمام بحركة الشعر الدرامي جعل منها (( أقدر على تحمل المواقف الدرامية الجادة واقرب إلى متطلبات المسرح وان بإمكانها ، لو توافر لها شعراء دراميون حقاً أن تسمو بحركة المسرح الشعري العربي ، وتمنحه إبداعات أكثر أصالة )) (محسن اطيمش ، 1977، ص 218 - 219) .

من هنا بإمكاننا ان نستخلص ممّا سبق ان الشعر يتقارب مع المواقف الدرامية، فمن خلاله يمكن توظيف عناصر المسرح بالطريقة الشعرية وبأسلوب درامي، إذ (( إنه كان وما زال من الممكن للشاعر الذي تتوفر له الثقافة الدرامية، والخبرة المسرحية وروح الانفلات من النماذج المسرحية السابقة، نعم من الممكن ان ينجح مثل هذا الشاعر في ترويض الشعر التقليدي للبنية الدرامية )) (محسن اطيمش، 1977، ص219)

وتعد تلك المعطيات التي ربطت بين الشاعر والمسرح والدراما هي من احد الأسباب التي ادت الى ضهور الشعر التمثيلي، الذي يقوم بأدائه الشاعر الشعبي نفسه معتمداً على موهبته ومهارته في تأدية الدوار، وبلغة واسلوب شعري، مثلما يفعل الممثل في مسرحيات المونودراما ذات الفصل الواحد والتي تعتمد على ممثل واحد ايضاً، بين عقيل مهدي يوسف، 2001، ص 260 - 261)، ما لا تعتمد باقي المتطلبات المسرحية الاخرى مثل الحدث (( الذي يتصاعد حتى الذروة. والشخصيات الدرامية المتنامية مع الحدث والموقف. وكل هذه الأمور غير مطلوبة . من مسرحية الفصل الواحد قدر ما هي مطلوبة من مسرحية الفصول الثلاثة ، لأنها تشكل جزءاً من قانونها العام )) (الأنباري، 2002 ، ص28 )، ومن الأمور التي تم ملاحظتها من قبل الباحث والمتعلقة في بنية قصيدة الشعر الشعبي هي الصياغة المسرحية المتمثلة في درامية القصيدة والمتكونة من شخصية، وصراع، وحوار، وحدث ، حيث تخضع تلك القصائد الى ضوابط في طريقة حبكتها و تسلسلها المتناسق مع سير للأحداث وخيال الشاعر المتمثل في كلماته وطريقة اداءه المنتقلة الى احاسيس ووجدان الجمهور مباشرة التي تصل في بعظ الحالات الى درجة التطهير.

وبما ان الأداء سيبقى واحداً بغض النظر عن اللغة او اللهجة ، كما الحال عند بيتر بروك الذي اسس فرقة تمثيلية من جنسيات متعددة ولهجات مختلفة وقام من خلالها بزيارة دول عدة معتمداً في ذلك على اداء الممثل لا على لغته بصورة عامة ، والتي اوصلته الى غايته وهي ايصال الافكار والاحاسيس الى المتلقي مهما كانت لغته (عقيل مهدي يوسف، 2001، ص 260 – 261)، ومن خلال ما سبق يمكن ايضاً للشاعر الشعبي اداء الدور كاملاً من خلال ايصال افكاره واحاسيسه الى المتلقي بصورة فاعلة، او ربما ان الشاعر الشعبي سيجيد الاداء في تأدية القاءه للقصيدة اكثر من شاعر اللغة الفصحى، وذلك باعتبار ان اللهجة الشعبة هي لهجة يمكن من خلالها اخذ الحرية الكاملة بالكلام دون التقيد بضوابط اللغة الفصحى، وهذا ينتج لنا اداء صادقاً نابعاً من اعماق القلب والروح، حيث ينقل صوراً متكاملة للمتلقي، هذا ان علمنا ان لهجة المتلقي هي اللهجة الشعبية التي يمكن له تلقيها وفهمها بصورة اسرع وتفسيرها والتفاعل معها وعيشها والتأثر بها.

الملامح التمثيليّة في القاء القصيدة الشعبية:

يعد فن الألقاء التمثيلي من الفنون التي تختص بتجميل الكلام والتي تبرز ملامحه التمثيليّة لدى مؤديه بصورة عامة، ولدى الممثل والشاعر بصورة خاصة، وتتعدد اساليبه وتتنوع طرائق القاءه حسب الموهبة والمهارة التي يتمتع بها ذلك المؤدي لهذا الفعل الإلقائي. فإن الإلقاء التمثيلي (( فن من الفنون، وان لكل فن مؤهلاته وأصوله والفن التمثيلي يعتمد أولاً على الموهبة التي لابد من توافرها في الشخص لكي يكون فنانا وثانياً يعتمد على الإبداع والمقصود هنا بالإبداع هي التلقائية في تنفيذ العمل الفني، فالإلقاء لا يعتبر فناً إذا لم يوضع في موضع خاص أي عندما يكون هناك من يتلقى ذلك العمل ويستجيب له)) (سامي عبد الحميد و بدري حسون فري، 1980، ص 146).

إن لغة المسرح مثلها مثل اللغة في بقية الفنون ، فإذا رجعت إلى كتاب (أرسطو) فن الشعر لوجدته يتناول بتحديد الخصائص اللغوية لفن المأساة وبدقة متناهية كما ويتناول أساليب الصياغة والأوزان الشعرية التي تنصب جماليات التراجيديا في قوالبها ، وتتبع خصوصية لغة

المسرح من طبيعة فن المسرح ومن أسلوبه في التواصل مع المتلقين فالمسرح ليس فناً مقروءاً أو مسموعاً ، بل فن مرئي أيضا ويخاطب في لحظة واحدة جمعاً كبيرا من الناس بمختلف الأذواق والثقافات والانتماءات، ولأن المسرح تمثيل للحياة الواقعية فهو بالتأكيد ليس مثلها ولكنه يجب أن يقنعنا بأنه يكثفها ويلخصها، وإذن ، فأن اللغة التي تتكلمها الشخصيات على المسرح هي بالتأكيد غير لغة الواقع، ولأنها غير لغة الواقع وجب على الممثل أن يلقيها بتهذيب وان تكون الكلمة الملقاة على مسامع الناس تتصف بالجمال، وان تكون موزونة مترابطة مع بعضها البعض تنمي ثقافات السامع وتزيده من خبرته في الحياة (ينظر:سمير سرحان، ب ت، ص 15)

عندما بدأ التمثيل عند الإغريق كان الحوار المنشد عبارة عن شعر، أي أن الإلقاء المنشود كان منغماً حيث ظهر لنا من خلال الاحتفالات التي كانت تقام تكريما للإله (ديونيزيوس) اله الخصب والخمر والنماء ، وفي هذه الاحتفالات كان اليونانيون القدماء (( يجتمعون لكي يحتفلوا بعيد قطف العنب ويطوفوا بشوارع المدن وإنحاء الريف وهم يمرحون ويرقصون ويرتجلون الأناشيد ويتغنون للإله )) (سرحان، 1965، ص 72)، حيث كان الشاعر الأول آنذاك (ثيسبيس): (( يعرض إشعاره على عربة في الطرقات وبذلك أصبح رمزا للممثلين الجوالين)) (عسر،1993، ص 36 ، ص57 ).

كانت أول خطوة نحو الإنشاد الجماعي أي (الكورس) ، وتطور الفن التمثيلي عند الإغريق شيئاً فشيئاً على يد شعراء الإغريق (اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوربيدس) حتى تخلص الإلقاء من النشيد رويداً رويداً غير انه اتخذ أسلوباً آخر أشبه ما يكون مسرحاً غنائياً في لغة فخمه يطلق عليها (كلاسي) أي النطق بالفخم والجرس الرنان ، أما في عهد الرومان فقد كانت الفخامة واضحة في كل مجالات الفنون فالمباني شاهقة مرتفعة والأعمدة والتماثيل الكبيرة كل ذلك كان فيه مبالغة ، ولا يمكن أن يكون كلام الناس وأصواتهم وإلقائهم إلا تماشياً مع هذا الجو ومرتفعاً له ، وفي العصور الوسطى عصر الكنيسة كلنا نعلم أن الفن التمثيلي نشأ من الوسط الديني وكل كلام أو حوار يتناول المواضيع الدينية لابد أن تتصف بالفخامة والتلوين في الصوت والإلقاء ، لذلك أن رجال الدين على مر العصور يعتمدون في إلقائهم لخطبهم ومواعظهم على التلوين والترتيل والتفخيم في الصوت لكي يكون معبرًا (سامي عبد الحميد، ص 144 – 145).

أما العرب فقد استخدموا الإلقاء التمثيلي منذ أقدم العصور كما كان يفعل الحكواتي في تقليد الأصوات والحركات البهلوانية، ولا ننسى أن أسلوب إلقاء الحكواتي كان أسلوباً قصصياً ولكنه ممتزج بالأسلوب التمثيلي، من خلال تقمصه للشخصيات التي يقلدها بصوته ، ويمكن القول أن الإلقاء التمثيلي عند العرب أول الأمر يعتمد على تقمص شخصيات مختلفة عن طريق الصوت . وطريقة الكلام، وقد ظهر هذا النوع في مجالات عديدة مثل (خيال الظل، صندوق الدنيا ، والقرة قوز) (بدري حسون فريد ، 2006 ، ص 8)، فمن هذا نستخلص ان فن الألقاء التمثيلي يحتوي على دلالات مسرحية تمثيلية عدة وهذا يدل على أن الإلقاء هو المهارة الفنية، أو الخبرة أو الدراية والمعرفة في كيفية استخدام الصوت البشري من خلال الحروف والكلمات والتراكيب والجمل والحركات والإيماءات التي تتجسد فيها روح الجمال والإبداع والتأثير ، وكما نرى ايضاً إن لهذا الفن قدرات غير محدودة حيث وصفه بدري حسون فريد بقوله : (( إنه فن التعبير عما يختلج في نفس الإنسان، باللسان والحركة والإشارة مجتمعة في وقت واحد ابتغاء الإفهام والتأثير، لأن نهاية النهايات في فن الإلقاء، هو التأثير على السامعين)) ( عدس، 2007، ص 66)

نجد في ذلك ان للإلقاء طرائق كثيرة لتأديته وهدفاها الأساس هو جذب وشد انتباه المتلقي لهذا الفعل من خلال (( نقل الأفكار إلى السامعين أو المشاهدين بطريقة المشافهة ، هدفه إيصال هذه الأفكار والتفاعل معها . ويحتاج هذا منا إلى توافر مهارات معينة، حتى يتحقق الهدف المطلوب من الإلقاء )) (عدس، 2007، ص 15)

من الملاحظ ان الالقاء هو وسيلة لنقل الأفكار وان تلك الافكار من الممكن ان نجدها متبلورة لدى الشاعر الشعبي على شكل وعاء من الأحاسيس نراها متوفرة لديه بصورة مميزة عن غيره ، وبذلك نجد ان الإلقاء الشعري هو (( نقل للتجربة الشعورية المعبر عنها بصورة موحية إلى السامعين ، وذلك بتمثل المعاني واسترجاعها مرة أخرى ، مشحونة بالعواطف والأحاسيس )) (فاروق سعيد ، 1999، ص 87 ).

ان هذا الشحن من العواطف والاحاسيس لا بد له ان يترجم على طبيعة اداء الشاعر فيتحول الى حركات جسمانية وتغير في طبقات الصوت ، من هذا نلخص (( إن فن الإلقاء يجمع بين النطق المتنوع والتعبير بالحركة ، فالنطق المتنوع معناه : الأداء المتعلق بمخارج الحروف ، وتكييف الصوت حسب المقامات ، وبذلك تتضح ألفاظ الكلام ومعانيه ، أما التعبير بالحركة فهو التعبير بحركات أعضاء الجسم وعلى

الأخص الرأس والحواس والأطراف )) (بدري حسون فريد ، 2006، ص 10)

وممّا سبق يمكن ملاحظة بعض الامور ومن اهمها :

إن فن الإلقاء يجمع بين فعلين هما النطق باللسان والتعبير بالحركة إذ إنه لا يمكننا الفصل بين هذين المكونين من أجل القاء جيد وان هذا الإلقاء الجيد الذي سببه التلاقح ما بين حركات الجسم والايماءات ونطق الكلمات الموزونة والتغيرات في طبقات الصوت عند القاء الشاعر الشعبي لقصيدته، ينتج لنا تمثيلاً مُمسرحاً يمكن من خلاله التأثير على المتلقي بتكوين صورة خيالية في ذهنه من خلال الأداء التمثيلي للشاعر والذي يمكن ملاحظته بسهولة .

إن القاء قصيدة الشعر الشعبي ، يتطلب جهدا كبيراً، يفوق ما يحتاجه ملقي أي خطاب آخر، فمهمته أصعب بكثير من الخطيب، والقاص والمحاضر، ذلك أنه يتناول جنسا آخر، من الأدب يعتمد على الإحساس والشعور، والإيقاع الداخلي والخارجي، ورسم صور من الفضاءات السحرية، فتكون قولا، حسا، شعوراً، إيقاعا، نرى من ذلك ان مهمة ملقي القصيدة تحتاج الى مجهودات خاصة من حيث التركيز والحفظ وتقمص القصيدة أن يعيش اجواءها كاملة خاصة إن كانت القصيدة تتكلم في مديح شخصية تاريخية او رثاء لأحد الأبطال، وهذا يدلنا على وجود ملامح تمثيلية تشبه بدوراها مهام الممثل المسرحي في تقمصه دور احدى الشخصيات والعيش معها والتدقيق بكل ظروفها المعطاة وغير المعطاة .

نستخلص من كل الذي سبق ان هناك ملامح لنشاط تمثيلي أشبه بالمسرحي يقوم بأدائه الشاعر الشعبي العراقي من خلال القاءه التمثيلي للقصيدة الشعبية . ومن المعروف إن هدف كل عمل مسرحي يجسده الممثل من ادائه إيصال رسالة انسانية إلى المجتمع بصورة عامة والى الجمهور الحاضر بصورة خاصة ، ومن الواضح ان الشاعر الشعبي العراقي ومن خلال خطابه التمثيلي المتمثل في القاءه والمتجسد في اداءه، قد اشترك في هذا الهدف إذ إنه استطاع ايصال تلك الرسالة الى المجتمع والجمهور الذي يتأثر ويتفاعل مع اداء الشاعر الشعبي والذي سنلاحظه من خلال الاطلاع على عينات البحث .

**ما اسفر عنه الإطار النظري:**

1- ان طريقة اداء الشاعر الشعبي العراقي التي يتخذها في القاء القصيدة تدل وجود ملامح تمثيلة مقاربة لأداء الممثل المسرحي.

2- استخدم الشاعر الشعبي العراقي أسلوبه التمثيلي عن طريق التعبير بالإيماءة الجسدية من خلال اليدين والتغيير المستمر في تعابير الوجه و طبقات الصوت.

3- تفاعل الجمهور الواضح مع اداء الشاعر الشعبي من خلال أساليبه الإرسالية المتمثلة بالكلمة والحركة والصوت، يوحي الى وجود تواصل فعال بين الشاعر والمتلقي من ناحية الفكرة والهدف.

4- تدل بعض القصائد الشعبية على وجود ملامح درامية مشابهة للدراما المسرحية، من خلال ما تحتويه القصيدة من شخصيات وحوار وصراع وحدث والحبكة الجيدة والتسلسل الهرمي للأحداث.

5- يتخذ الشاعر دور الممثل من خلال تركيزه على النص وحفضه له وتقمصه دور البطل عند مديح او رثاء الشخصيات التاريخية ، والتفاعل مع الظروف المعطاة لهذا البطل وخلق الظروف غير المعطاة الناتجة عن خيال الشاعر.

6- تقترب الملامح الأدائية للشاعر الشعبي من اداء ممثل مسرحيات المونودراما من خلال المهمة الكبيرة الملقاة على عاتق الممثل والشاعر ، حيث يقف وحده طيلة فترة العرض مخاطباً الجمهور بمفرده، وقدرته على ايصال احاسيسه لهم بأسرع زمن ممكن، هذا وان المونودراما مسرحية تحتوي على فصل واحد وممثل واحد و مدة زمنية قصيرة للعرض.

7- تشابه طريقة الالقاء التمثيلي للشاعر الشعبي مع طريقة القاء الممثل المسرحي من خلال التحكم بالطبقات الصوتية المصاحبة للسلوك الادائي المتمثل بالتوتر والاسترخاء والغضب والصراخ والشعور بالحزن والخوف والفرح والانتصار.

**الفصل الثالث: اجراءات البحث**

**اولا: مجتمع البحث:**

شمل مجتمع البحث على عدد من القصائد الشعبية ضمن الفترة الزمنية المحددة للبحث والتي امكن للباحث الحصول عليها والبالغ عددها (20 قصيدة).

**ثانيا: عينة البحث**: شملت عينة البحث ثلاثة قصائد وهي كما مذكورة في الجدول ادناه:

| اسم | اسم القصيدة | سنة | مكان | المهرجان |
|---|---|---|---|---|

| الشاعر | | العرض | العرض |
|---|---|---|---|
| ناصر الصالحي | ضابط ساعتك | 2011 | بغداد | مهرجان الغدير |
| علاء العيساوي | صباح الموت | 2012 | البصرة | الوفاء لرمز الوفاء |
| ايهاب المالكي | يا يونيسف + الحب لأبا الفضل -ع- | 2013 | البصرة | الوفاء لرمز الوفاء |

وقد اختار الباحث هذه العينات للأسباب والمسوغات الاتية:

1- تسنى للباحث معاصرة وحضور بعض المهرجانات التي تضمنت عينات البحث.

2- ان هذه القصائد الشعرية لم يتم دراستها او تحليلها على المستوى العلمي او الاكاديمي سابقا.

3- توفر القصائد على شكل مقاطع فيديو بدقة وضوح جيدة مخزنة على اقراص ليزرية مدمجة.

**ثالثا: منهجية البحث** : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لغرض تحقيق هدف البحث.

**اداة البحث** : لغرض الوقوف موضوعياً على الملامح التمثيليّة في الشعر الشعبي من خلال تحليل العينات المختارة قام الباحث باعتماد اداته على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

**رابعا: تحليل العينات:**

**العينة الاولى:**

اسم الشاعر: ناصر الصالحي.

اسم القصيدة: ضابط ساعتك.

نوع القصيدة: مديح.

اسم المهرجان: مهرجان الغدير.

مكان العرض: بغداد.

السنة: 2011.

**الحكاية :**

تتكلم القصيدة عن مآثر الامام علي -ع- التي لا تحصى ولا تعد حيث نجد ان الشاعر قد تناول في جانب من قصيدته موضوعة لم تطرق من قبل ألا وهي المقارنة بين نبي الله سلميان -ع- وامير المؤمنين علي ابن ابي طالب -ع- ، ومن خلال هذا الجانب فقط نستدل على ان للشاعر درجة ثقافية جيدة مكنته من التعمق في التواريخ والقصص واختيار شخصيتين تاريخيتين من ازمنة مختلفة ومقارنتهما ببعض في قصة مشهورة وهي قصة النملة التي كلمت نبي الله سليمان –ع.

اعتمد الشاعر في اداءه التمثيلي على خياله في صياغة الحوار الذي يدور في اماكن مختلفة من القصيدة، والذي بدأهُ بسؤال وجواب بين شخصين مبهمين، ويتضح لنا هذين الشخصين عند متابعة مجريات الحوار الذي كان يتسم احياناً بالهدوء واحيان اخرى بالانفعال.

كانت حركات الشاعر التمثيليّة عند القائه القصيدة ، حركات بطيئة لكنها وبنفس الوقت حركات امتازت بدقتها في ايصال ما اراده الشاعر من معني الى المتلقي، ومن خلالها ترك التحركات والإيماءات والانفعالات استطاع الشاعر انشاء صور دلالية مكملة لكلمات الشعر المحملة بالمأثر والعبر بما فيه الكفاية ، لكي تصل الى المشاهد بأكمل وجه ممكن.

هذا ما نجده متحققاً في بداية القصيدة عندما كان الشاعر يتساءل ضبط وقت الساعة فيلتفت الى صورة الامام علي -ع- ثم يتجه نحوها محاولاً سماع الاجابة من الصورة الصامتة التي كانت تمثل الامام -ع- في مخيلة ذلك الشاعر الذي خلق اجواء تسودها الغرابة التي احدثها لنفسه، واجواء اخرى من الترقب التي كان عليها الجمهور في لحظات ذلك المشهد.

وجانب آخر عندما طأطأ الشاعر رأسه وجسمه الى اسفل الأرض في محاولةً منه لتكليم ومحاورة تلك النملة التي ليس لها وجود واقعي على المنصة، لكنه قام بمحورتها وطرح سؤالاً لها في مشهد لتبادل الأدوار بين الامام -ع- والنبي سليمان -ع- حسب ما طرحه الشاعر من ظروف ابتدعها من مخيلته.

أنه في هذا المشهد من القصيدة نجده قد حاول تقمص دور الامام -ع- في المقارنة التي يجريها بينه وبين النبي سليمان -ع- في تكليم تلك النملة، ويعد هذا الاسلوب احد الاساليب الجديدة والمهمة التي يبتكرها الشاعر لنفسه والتي تعرف مسرحياً بالظروف غير المعطاة .

العينة الثانية-:

اسم الشاعر: علاء العيساوي.

اسم القصيدة: صباح الموت.

نوع القصيدة: رثاء.

اسم المهرجان: الوفاء لرمز الوفاء.

مكان العرض: البصرة / قاعة عتبة ابن غزوان.

السنة: 2012.

**الحكاية**:

ان هذه القصيدة هي قصيدة من نسج خيال الشاعر، وهي من النوع الرثائي المأساوي الفاجع ، حيث تدور احداثها حول المجيئ الخيالي لأم الإمام العباس -ع- وهي فاطمة ام البنين -ع- والتحاقها في ركب السبايا ، وحينها التقت بالسيدة زينب -ع- التي بدورها أرتها الرؤوس التي فوق الرماح حينها بدأ الحوار بينها وبين رأس ابنها الامام العباس -ع- مخاطبةً اياه وهي في حالة عدم الرضى عنه لأنه رجع برأسه وهي متأملة ان لا يرجع منه شيء.

من الملاحظ ان اداء الشاعر في هذه القصيدة قد تميز بالإيجاز شديد التعبير، اي انه قام بإيصال ما كان يصبو اليه من رسائل تعبيرية للمتلقي وتحقيق مبتغاه في فترة زمنية قياسية، وهذا ما يصعب على امهر الممثلين القيام به، حيث انه استطاع بلوغ ذروة عمله في غضون دقائق معدودة وهذا ما يأكد التفاعل التام الحاصل من قبل الجمهور مع مجريات واحداث تلك القصيدة .

من الملاحظ ايضاً ان للشاعر موهبة تمثيلية يمكن ملاحظتها من خلال ما كان يؤديه من حركات وخطوات مدروسة باتجاه الى اليمين تارة وباتجاه اليسار تارة اخرى على حسب ما كان يتطلب منه نص القصيدة وما يتناسب مع دوره كملقي ومؤدي ، اي انه كان يعطي لكل كلمة حركة معينه كأن تكون عن طريق تعابير الوجه او من خلال ايحاءات وايماءات اليدين والرأس المعبرة عن ما كان يمر به الشاعر من حالات تراجيدية كالحزن والدهشة والخوف والفزع .

انه وكما سبق عرف عن الشعراء الذين وردت اسمائهم في عينات البحث ، كانوا يجيدوا تقمص دور الشخصية المُتَحَدث باسمها ، كما نجد ان شاعر هذه القصيدة قد اجاد تقمص الشخصية التي تحدث عن لسانها ايضاً، وهي شخصية ام البنين -ع-، ونجد ان هذا التقمص قد تحققت ذروته عندما قام بتغطية رأسه متخذاً من ثيابه عباءة تشبه عباءة النساء.

ان لهذا الفعل دلالة على مدى درجة التماهي التي حصلت بين الشاعر والشخصية التي قام بأداء دورها والمتمثلة بالسيدة ام البنين -ع- ، وهذا ما يقودنا الى ملاحظة وجود ملامح تمثيلية بارزةً معالمها في اداء والقاء ذلك الشاعر.

العينة الثالثة:

اسم الشاعر : ايهاب المالكي.

اسم القصيدة : يا يونيسف، وتليها قصيدة الحب لأبا الفضل.

نوع القصيدة الاولى : رثاء.

نوع القصيدة الثانية : مديح.

المهرجان: الوفاء لرمز الوفاء.

مكان العرض : البصرة / قاعة عتبة ابن غزوان.

السنة: 2013.

**الحكاية:**

تتكلم القصيدة عن معاناة الطفلة رقية -ع- ، وهي ابنة الامام الحسين -ع- حيث جاء في بعض الروايات ان عمرها في واقعة الطف آنذاك كان ثلاث سنوات، حيث انها شاهدت بعينها كل ما جرى من احداث مأساوية فاجعة وانتهاكات غير انسانية ، وانه لا يصح لمثل هكذا طفلة في الثالثة من العمر مشاهدة مثل هذه الانتهاكات، ناهيك عن نها قد اخذت وقيدت كأسيرة حرب وسيرت من العراق الى الشام، كما جرى الحال عليها وعلى باقي الاسرة الشريفة من تعذيب واضطهاد بعد قتل كل فرسانهم في معركة غير متكافئة .

من هنا انطلق الشاعر بمخيلته متحدثاً باسم الطفلة رقية -ع- مستذكراً مأساتها في محاكاة منه لجميع اطفال العراق موجهاً خطابه الى المنظمة الدولية لحفظ حقوق الانسان الا وهي ( اليونيسف )

بدأ الشاعر بألقاء قصيدته بأبيات من الشعر الفصيح وتليها ابيات من الشعر الشعبي حيث يسمى هكذا نوع من البدايات للقصائد بالمُلَمّع او القريض .

من خلال ابيات الاستهلال قدم الشاعر تمهيداً لقصيدته التي كانت بدايتها حوار السيدة رقية -ع- مع منظمة اليونيسف وهي تصف نفسها وتروي حكايتها لهم ، ثم يتم الدخول الى الابيات الشعبية بنفس الاسلوب وبخطاب اشبه بالسياسي يستحضر شخصية من عمق التاريخ تطالب بحقوقها المنتهكة الى هذا اليوم ، حيث اراد الشاعر بهذا الاسلوب التوعوي الفكري الربط بين الماضي والحاضر وباستذكار مأساة تاريخية مازالت تمارس الى الان بحق الطفولة المغتالة وامام انظار الكثير من اصحاب القرار في اجواء يسودها الصمت المطبق.

كان القاء الشاعر في هذه القصيدة القاءً تمثيلياً يمكن تمييز ملامحه من خلال حركة الجزء العلوي من الجسم، المتمثل بإيماءات اليدين وحركة الرأس ودوران الجذع والتغيير بطبقات الصوت وتعابير الوجه حسب متطلبات الكلمة او الجملة الملقاة، حيث يتضح من خلال القائه

للعبارات الشعرية المصاحبة للحركات التمثيليّة وجود عنصر التكوين الصوري الوصفي للجمل الشعرية التي حاول الشاعر تجسيدها تجسيداً كامل من خلال انفعالاته واشاراته الإيحائية المتلائمة مع التغير الدرامي في الشعر. ان الشاعر في هذه القصيدة كان يتقمص دور الطفلة رقية -ع- وبدى ذلك التقمص واضح من خلال اندماجه العفوي مع مجريات الحوار التي خلقت حالة من التماهي بين الشاعر ودور الطفلة وبدت تتضح معالم تلك الحالة على الاداء التمثيلي للشاعر والمتمثل بلسان حال تلك الطفلة .

اما في القصيدة الثانية وهي في مديح الإمام العباس -ع- واسمها الحب لأبا الفضل والتي تتكلم عن بطولاته ووفاءه وفروسيته وما جسده من مآثر في ملحمة الطف.

كان الشاعر في هذه القصيدة يصف بطريقة صورية بعض ما قام بفعله الإمام -ع- في تلك الملحمة ، حيث كان اداء الشاعر رمزياً من خلال ما يقوم بفعله من حركات التي كانت تجسد الامام -ع- تجسيداً خيالياً وكأنه يقف بالقرب منه، وهذا ما يُأكده فعل الشاعر حينما التفت محاولاً عناق الاسم، وهذا ما يدل على ان الشاعر كان يعيش في ذروة خياله التصوري في حواره مع الشخص المُخاطب .

كما كان ايضاً يجسد صوراً اخرى من خلال اداءه الرمزي ونجد ذلك متحققاً عندما قام بتشكيل صورة رمزية لرمي الماء للأعلى بواسطة اليدين، واخرى للسهم وهو في الجو متجهاً نحو هدفه في جو يسوده الترقب الشديد والتفاعل الواضع بين الملقي والمتلقي.

ان تكرار بعض الجمل في الالقاء الذي يقوم به الشاعر قصداً والواضح في عدة اماكن من القصيدة، كان المراد منه خلق جسر للتوصل بينه وبين المتلقي ، لإعطاء فكرته آفاق مختلفة لكي يتسنى للمتلقي فهم الجملة الشعرية من جوانب اخرى. ناهيك عن ان هذه الاعادة في الكلام الذي يلقيه الشاعر يخلق جواً من الشد والانجذاب لأداء الشاعر التمثيلي ، والانتظار بشغف لما سيليه من قول.

نجد ان هذه المهارات الالقائية التي يتمتع بها الشاعر في مسك زمام الدور والسيطرة على مشاعر الجمهور والقدرة على التحكم في سير مجريات الأداء، تحتسب كنقاط ايجابية في الاداء التمثيلي للشاعر ، وبما ان هذه المعطيات وغيرها نجدها تتوفر لدى الممثل المسرحي ، فأن هذا يدل على ان الشاعر الشعبي قد اجاد بعضاً منها وكان موفقاً في اداء القائه التمثيلي للقصيدة الشعبية.

**الفصل الرابع**

النتائج: من خلال ما تقدم في الفصل الثالث توصل الباحث الى عدد من النتائج وهي:

1- تضمن الالقاء الشعري للقصيدة الشعبية وجود نوع من الملامح التمثيليّة كانت تؤدى بطريقة مسرحية ذات تأثيراً ملحوظ ، لكن بإطار غير مُمنهج ومن دون استعمال التقنيات الاساسية المكملة للعرض ومنها الاضاءة والموسيقى والفضاء المسرحي والسينوغرافيا وغيرها ، مما ادى لضهورها بشكل عفوي وغير مدروس.

2- شكل جسد الشاعر تكويناً صورياً عن طريق التمثيل الذي كان يؤدى بواسطة الايماءات والايحاءات الجسدية من خلال حركة الجذع واليدين والرأس وتغيير تعابير الوجه.

3- احتواء قصيدة الشعر الشعبي على ملامح درامية وملحمية من خلال ما تضمنته من حوارات ذات صيغة خيالية وواقعية وصراعات وشخصيات وحبكة .

4- التفاعل التام الذي يحصل من قبل الجمهور وسرعة التلقي كان دليل على تمكّن الشاعر من اداء دوره التمثيلي التراجيدي في القاء القصيدة وفي ايصال افكاره واهدافه الى المتلقي وبفترة زمنية قياسية.

5- كان الاداء التمثيلي للشعراء في القاء القصيدة اداءً يحمل دلالات رمزية من خلال ما يعبر عنه من صوراً ذات ابعاد انسانية عقائدية، كانت السبب الرئيسي في اثارة عواطف الجمهور التي تصل الى درجة البكاء احياناً.

**الاستنتاجات**

1- افتقار العنصر الاخراجي في المهرجانات والعروض الالقائية التمثيليّة للشاعر الشعبي ادت الى ضهور تمثيل الشاعر بصورة عفوية غير ممنهجة .

2- كان لدى الشاعر الشعبي موهبة تمثيلية ساهمت في بلورة حركاته بصورة جيدة تجسد طبيعة الكلام او النص تجسيداً ادائياً

3- استمد الشعراء موضوعاتهم من الحياة الواقعية المعاصرة ومن التاريخ المفعم بالمواد المسرحية ، ولذلك احتوت تلك القصائد على ملامح درامية وملحمية.

4- الاختيار الموفق من قبل الشاعر للموضوعة المستخدمة وقربها على أذهان المتلقي ساعدت على سرعة ايصال افكاره واهدافه واستساغتها بالشكل المطلوب.

5- جاء استخدام الاساليب الرمزية دون غيرها من قبل الشاعر، وذلك من اجل توظيفها جسديا بما يتلاءم مع امكانيات الشاعر والمهرجان الشعري، وقربها على التمثيل الإيحائي المتمثل بالعقائد المذهبية التي تؤثر تأثير وجدانياً على احاسيس وعواطف المتلقي .

**مصادر البحث ومراجعه**

**اولاً: المعاجم و القواميس:**


1- ابن منظور . لسان العرب . ج 15 . بيروت : دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ، 1968 .

2- احمد ( د. ناصر سيد وآخرون ) . المعجم الوسيط . بيروت : دار احياء التراث العربي ، 2008.

3- الجرجاني ( علي بن محمد السيد شريف ) . معجم التعريفات . القاهرة : دار الفضيلة ، ب. ت .

4- الفراهيدي ( الخليل بن احمد ) . معجم العين . بغداد : دار الرشيد ، 1981

5- بن سيدة ( علي بن اسماعيل ) . المحكم والمحيط الاعظم في اللغة . ج3 . ط1 . القاهرة : مصطفى البابلي الحلي ، 1958 .

6- عبد النور ( جبور ) . المعجم الأدبي . ط 1 . بيروت : دار العلم للملايين ، 1979.

7- فياض – سلمان ) . معجم المأثورات اللغوية والتعابير الأدبية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 .


**ثانيا – الكتب:**


1- ابراهيم ( اسلام ) . روائع الشعر العامي . القاهرة : فاروس للنشر والتوزيع ، 2012 .

2- اطيمش ( محسن ) . الشاعر العربي الحديث مسرحياً . بغداد : منشورات وزارة الأعلام العراقية ، 1977.

3- الانباري ( د. صباح ). البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة. بغداد : دارالشؤون الثقافية العامة . 2002

4- الخفاجي ( رضا ) . نظرية المسرح الحسيني . ط 1 . النجف : منشورات قسم الشؤون الفكرية والثقافية في العتبة العباسية المقدسة، 2009.

5- الخياط ( د. جلال ) . الأصول الدرامية في الشعر العربي . بغداد: دار الرشيد للنشر ، 1982 .

6- الرازي ( محمد ابن بكر ) مختار الصحاح . بيروت : دار الكتاب العربي ، 1981.

7- بلبل ( فرحان ) . أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي . القاهرة: مكتبة مدبولي ، 1969.

8- بيكو ( رونالد ) . الشاعر في المسرح . ترجمة : ممدوح عدوان . دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1978.

9- جواد ( عبد الستار ) . في المسرح الشعري . بغداد : منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، 1979

10- سرحان ( سمير ) . دراسات في الأدب المسرحي . القاهرة : دار غريب للطباعة ، ب ت .

11- سعيد ( فاروق ) . فن الإلقاء العربي الخطابي والقضائي والتمثيلي . بيروت : منشورات الحلبي الحقوقية ، 1999 .

12- عبد الحميد ( سامي ) . طرق تدريس الإلقاء . بغداد : دار المعرفة ، 1980 .

13- عدس ( محمد عبد الرحيم ) . فن الإلقاء . عَمّان : دار الفكر ، 2007 .

14- عسر ( عبد الوارث ) . فن الإلقاء . القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، 1993.

15- عيد ( كمال ) . فلسفة الادب والفن . تونس : الدار العربية للكتب ، 1978 .

16- فاركاس ( لويس ) . المرشد إلى فن المسرح ـ الدراما ـ . ترجمة : أحمد سلامة محمد . مراجعة : د. مرسي سعد الدين . بغداد . القاهرة : دار الشؤون الثقافية العامة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ب . ت .

17- فريد ( بدري حسون ) . فن الإلقاء - تربية الصوت - . الكويت : الديوان للطباعة والنشر ، 2006 .

18- قاسم ( سيزا ) . مدخل إلى السيميوطيقا . الدار البيضاء : منشوارت عيون . 1986 .

19- ماثيسن ( ف . أ ) . ت .س . إليوت الشاعر الناقد . ترجمة : د. إحسان عباس. بيروت : المكتبة العصرية ، 1965.

20- ياسين ( بـاقر ) . مـظفر النوّاب حياته وشـعره . ط 3 . قم : دار الغدير ، 2011.

21- يوسف ( د. عقيل مهدي ) . اسس نظريات فن التمثيل . ط 1 . بيروت : دار الكتب الجديدة المتحدة ، 2001 .

**ثالثًا الصحف والمجلات :**

1- العقابي (هاشم ) . (( سلاماً يا عراق : جمهور الشعر الشعبي مرة اخرى )) . جريدة المدى . ( بغداد ) ، العدد ( 2928 ) ، 11/2 /2013 .

2- سرحان ( سمير ) . (( البداية الحقيقية )) . مجلة المسرح . ( القاهرة ) . العدد ( 15 ) ، 1965.

3- سكاف ( ممدوح ) . (( الشعر وفن الإلقاء )) . جريدة العروبة . ( دمشق ) . العدد ( 1397 ) . الأثنين ، 2014/1/14.

4- ماجد ( الحمد الشيخ ) . (( اقلام حرة : الشعر الشعبي وغياب الوعي )) ، صحيفة المثقف ( بغداد ) . العدد (2411) . الجمعة ، 2013/4/12 .

5- ممـدوح ( مجدي ) . (( الـحرية فـي شـعـر مـظـفر النواب )) . جريدة الدستور . ( عَمان ) . العدد ( 15725 ) . الجمعة ، 4/22 /2011.

6- مـيري ( خـضـير ) . (( مـظفر الـنواب فـي مجـلـة جـسور )) . جـريدة الدستور . ( بغداد ) . العدد ( 3060 ) . الأربعاء ، 27 /2013/11 .