التجريب الحائر
المسرح الشعبي في العراق

(١-٣)

عبد الخالق كيطان

لم يشهد واحد من المصطلحات المسرحية المتداولة في العراق، والمنطقة، ما شهده مصطلح المسرح الشعبي من نقاش واحتدام طيلة النصف قرن الماضي. وبالطبع يبدو الاحتدام في التصدي لهذا المصطلح مقبولاً لجهة وجود ما يمكن تسميته بعينات من المسرحيات الشعبية بالرغم من أن دراسة هذه العينات ظلت بعيدة عن انجاز متن نظري يجتهد في صياغة الفضاء النظري للمسرح الشعبي إجمالاً .

إن من نافلة القول التذكير بأن البدايات الأولى للمسرح، بشكله العصري، في العراق قد كانت شعبية في جوهرها وشكلها. والذهاب إلى السير التي كتبها الرواد عن بداياتهم المسرحية يفيد كثيراً في تعزيز هذه الفكرة حيث يشير الأساتذة: يوسف العاني، جعفر السعدي، سامي عبد الحميد وغيرهم، مرات عديدة للطابع الشعبي الذي رافق بداياتهم المسرحية، ولعل قصة الكراسي والتخوت التي تجلب من بيوت الممثلين للمدارس التي كانت تقدم فيها عروضهم صارت من القصص المألوفة بالنسبة للأجيال الجديدة في المسرح العراقي، وهذه القصة تنسجم وسيرة ما كان يقدم أصلاً من مسرحيات انتقادية ساخرة بمجملها مع بعض الاستثناءات التي كانت تصر على تقديم نماذج من المسرح العالمي. وبالطبع فلم يكن جمهور تلك المسرحيات غير أهالي هؤلاء الممثلين وأصدقائهم ما يعني أن الأفكار التي كانت تناقشها مسرحياتهم قريبة من مدارك جمهورها بشكل عام. وتعد جمعية(جبر الخواطر) التي أسسها الفنان يوسف العاني بمشاركة عدد من طلاب كلية الحقوق أواسط الأربعينيات من أبرز الاشتغالات الأولى على المسرحية الشعبية العراقية، تلك التي تجتهد في الاقتراب من هموم الناس ومشاكلهم اليومية في إطار مسرحي شعبي. يقول الفنان سامي عبد الحميد أن القصد من تشكيل هذه الجمعية كان(تقديم مسرحيات قصيرة داخل الكلية أو خارجها، لغرض تسلية باقي الطلبة والترفيه عنهم)(١).

وسيظهر مصطلح التسلية هذا مرة أخرى ولكن بصورة أكثر سطوعاً وتبريراً مع بدايات الحرب العراقية الإيرانية عندما سادت موجة المسرحيات الاستهلاكية(ويسميها آخرون خطأً التجارية)، وما تلاها عندما امتلأت صالات المسارح العراقية بهذا النموذج الذي روج له مخرجوه على أنه: " مسرح شعبي يدعو إلى التسلية ولا يخلو من النقد" .

قدم الفنان الراحل إبراهيم جلال أول عرض في المسرح الشعبي في العام ١٩٥٣ ، وهو عرض (راس الشليلة) للفنان الكبير يوسف العاني، ثم لحقه بعرض آخر للعاني عام ١٩٥٦ بعنوان (ست دراهم)، ثم(انه أمك يا شاكر) للعاني أيضاً عام ١٩٥٩،(٢).بعدها قدم جلال عروضاً شعبية أخرى للكتاب طه سالم وعادل كاظم وقاسم محمد . وتعد مسرحية (البيك والسائق) المقدمة عام ١٩٧٣ واحدة من أنضج تجاربه في المسرح الشعبي العراقي. ومن الممكن القول هنا أن إبراهيم جلال يعد رائد المسرح الشعبي على مستوى الإخراج في العراق كما يعد الفنان يوسف العاني رائده في التأليف والتمثيل.

وعلى الرغم من البدايات الصعبة التي رافقت تجربة المسرح العراقي في النصف الأول من القرن الماضي، إلا أن جيل الرواد استطاع أن يفلت من ما يسمى بالكليشه أو الفورم الثابت للمسرحية الشعبية عندما قدم حقي الشبلي وإبراهيم جلال وبدري حسون فريد عدداً من النصوص العالمية في بغداد، ولكننا سنرى بعد سنوات أن ثمة من يريد تحويل تلك النصوص العالمية إلى نصوص عراقية(معرقة)، ومن ذلك ما يذكره الأستاذ سامي عبد الحميد عن قيام الدكتورة سانحة أمين زكي بترجمة بعض المسرحيات العالمية للهجة العراقية الدارجة فيما تتكفل مجموعة من الممثلين بتقديم تلك النصوص ضمن جمعية الهلال الأحمر، وقدمت بالفعل عدداً من الأعمال ومنها: الأسكندر المقدوني لروبرت بولت، وعلماء الطبيعة لدورنمات وبيغماليون لبرناردشو. وهي تجربة ستثير فيما بعد جبرا إبراهيم جبرا ليقوم بتعريق مسرحية صامؤيل بيكت الذائعة(في انتظار غودو)، وهي التجربة التي جاءت بعد تجربة مثيرة للجدل كان بطلها سامي عبد الحميد نفسه في (هاملت عربياً)، وكان عبد الحميد قد أخرج في العام ١٩٦٦ مسرحية تنسي وليامز (الحيوانات الزجاجية) بعد أن قام القاص خضير عبد الأمير بكتابتها باللهجة العامية العراقية. ومن ذلك يبدو أن موضة تعريق المسرحيات العالمية كان يصب في سياق تقريبها من المتلقي العراقي، أو بعبارة أخرى تبسيطها وتحويلها من سياقها العالمي الأكاديمي إلى سياق عراقي شعبي، خاصة إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار قلة مؤلفي المسرح العراقي آنذاك، وإذا ما انتقلنا للعقود اللاحقة من عمر التجربة المسرحية في العراق فسنجد أن المخرجين لم يعودوا بحاجة إلى تعريق النصوص التي يخرجونها فقد تراكم عدد كبير من النصوص العراقية الشعبية، بالإضافة إلى اختلاف آليات الفهم المسرحي نفسها.

وبالرغم من أن يوسف العاني قدم مسرحيات شعبية منذ بداية الخمسينيات، تقوم عقدها على الحواديت اليومية، إلا أن بعضاً ممن تلاه من المؤلفين، وخاصة عادل كاظم، ذهبوا في بداياتهم إلى التاريخ الرافديني القديم في صياغة رؤاهم المسرحية. ويبدو هذا الذهاب إلى الجذر الرافديني وكأنه محاولة لاستحضار الروح العراقية، الشعبية، من خلال المسرح، وربما كانت للاستدعاء التاريخي هذا مبررات سياسية إذا ما أخذنا في نظر الاعتبار أن السلطات كانت دائماً تنظر للمسرح باعتباره وسيلة تغيير خطيرة ما يدفعها لبث عيونها في صالات المسارح، وقد كانت حيلة الذهاب للتاريخ حيلة معقولة يلجأ إليها المسرحيون للخلاص من قسوة الرقيب وشرطي المؤسسة. لقد رأى إبراهيم جلال في التاريخ البابلي الذي طرحه عادل كاظم في مسرحية(الطوفان) انعكاساً (للكثير من المشاكل المعاصرة ومساءلة الواقع باعتباره مكاناً لمناقشة الحاضر بل واستشراف المستقبل من خلال وسائل فنية ورؤى جديدة)(٣)، ولم يكن عادل كاظم، الذي كتب فيما بعد عدداً من الأعمال التي تندرج ضمن المسرح الشعبي، مؤلفاً معنياً بمثولوجيا بلاد ما بين النهرين بقدر بحثه عن بؤر شعبية من تاريخ العراق القديم من الممكن إسقاطها على الواقع المعيش.

وبعد عدد كبير من العروض خلال عقدي الخمسينيات والستينيات، خاصة ما أنتجته الفرق الأهلية التي تشكلت ضمن تلك الفترة وعروض معهد الفنون الجميلة، كان لابد لعرض ما من أن يشكل نقلة في الفهم المتداول للمسرحية الشعبية في العراق، وقد تمثل ذلك في عرض سيظل محفوراً في الذاكرة الجمعية هو عرض:(النخلة والجيران ١٩٦٩). كان قاسم محمد قد عاد للتو من دراسته للمسرح خارج العراق، وقد جلب في حقيبة سفره مشروعاً أعده والروائي الكبير غائب طعمة فرمان عن رواية لهذا الأخير بالعنوان نفسه وأرادها قاسم محمد أن تكون باكورة نشاطه الجديد في المسرح العراقي. هكذا حشد للعمل عدداً من أبرز الوجوه في مسرح ذلك الزمان بالإضافة إلى عدداً من الوجوه الشابة فقدم العرض من على خشبة مسرح بغداد ليكون فيما بعد ما يمكن تسميته باللبنة العلمية الأولى في المسرح الشعبي العراقي المتأثر بالواقعية الاشتراكية القادمة من المعسكر الشرقي آنذاك، بعد أن كانت العروض الشعبية العراقية متأثرة إلى حد ما بالميلودراميات التي كانت شائعة في قصص الحب الرومانسي والنضال ضد الاستعمار وما إليه. ومن اللافت هنا تحول نموذج (النخلة والجيران) في السبعينيات إلى نموذج معياري لما يجب أن يكون عليه العرض الشعبي، والأمر لا يخلو من دلالات، خاصة مع موجة المد الاشتراكي التي سادت البلد وخفوت المشروع القومي في الآن ذاته.

وليس مصادفة أن يبدأ مشوار الفرقة القومية للتمثيل في عرض مسرحي شعبي هو(وحيدة) تأليف موسى الشابندر وإعداد حقي الشبلي وإخراج محمد القيسي، فلقد كانت ثمة حاجة ملحة للمسرحية الشعبية، وقد قدم العرض من قاعة المسرح القومي بكرادة مريم في العام ١٩٦٨، أما فترة السبعينيات وما تلاها، فقد قدمت الفرقة القومية للتمثيل وحدها عدداً لا بأس به من المسرحيات الشعبية، ونحن نعتمد هنا الثبت الذي كتبه الراحل أحمد فياض المفرجي (٤) ، ولكن ما يلاحظ في عروض هذه الفترة الشعبية أنها خرجت من مرحلة البدايات الخجولة والمتأثرة بالنموذج المصري الشائع لصالح عروض أكثر خصوصية وانفتاحاً على التيارات الشكلية والتمثيلية الوافدة للبلد مع عودة عدد من المسرحيين الذين درسوا المسرح في دول العالم المختلفة.

وبمرور أكثر من نصف قرن على هذه التجارب الرائدة فإن السجال حول المسرح الشعبي في العراق ما زال يأخذ حصته المناسبة في أوساط المسرحيين، خاصة بعد أن تعرض مفهوم المسرحية الشعبية لارتداد مخجل سببه الكثير من المسرحيات الاستهلاكية(التجارية) التي كانت ترفع شعار المسرح الشعبي وما هي بعروض شعبية. وبالرغم من أن المسرح العراقي شهد في هذه السنوات أيضاً عدداً مهماً من عروض المسرح الشعبي الحق، ولكن السجال الذي نتحدث عنه لم يتطور ليصل إلى بلورة موقف نظري يعين الباحث والناقد ورجل المسرح والمتابع على السواء على فهم ظاهرة المسرحية الشعبية في العراق.

يوسف العاني.. رائداً للموندراما العراقية

د. حسين علي هارف

شهدت مسارح المنتديات الليلية في ثلاثينيات القرن العشرين واربعينياته عروضا كوميدية تهريجية يقوم بها ممثل واحد، وهي في معظمها كانت عروضا ارتجالية لا تستند الى نصوص مسرحية ادبية وقد كانت هذه العروض تقدم ك (نمرة) ضمن فقرات منهاج سهرات تلك (الملاهي).

ومن الممثلين الذين برزوا في هذا الميدان انذاك الممثل جعفر لقلق زادة.

واذا ما استبعدنا عروض الممثل الواحد (التهريجية) المشار اليها التي لايمكن عدها مسرحية حقيقية مكتملة وناضجة ومؤثرة لغياب النص الدرامي واعتمادها على الارتجال العفوي المحدد والبسيط فضلا عن محدودية مواضيعها وافكارها وطبيعة الجمهور الذي تقدم اليه، فان الحركة المسرحية العراقية لم تشهد تجارب مونودرامية حقيقية في النصف الاول من القرن العشرين. ويشير معظم الدارسين والباحثين في تاريخ المسرح العراقي الى عدم توفر نص مونودرامي عراقي حتى نهاية الستينيات اذ تخلو جميع الصحف والمجلات الثقافية والادبية العراقية منها، فضلا عن الاصدارات والمطبوعات طوال تلك المدة من أي نص مونودرامي محلي. غير ان الكاتب المسرحي العراقي يوسف العاني وفي مقالة توثيقية له نشرت في احدى الصحف سابقا يسجل حقيقة تاريخية جديدة تشير الى تجربة مسرحية مونودرامية ترتبط به وهي مسرحية (مجنون يتحدى القدر).

وتأسيسا على ذلك وبعد التقصي والبحث والاطلاع على الوثائق يمكن تثبيت حقيقة ان اول عرض مونودرامي شهده المسرح العراقي هو مسرحية (مجنون يتحدى القدر) للكاتب المسرحي يوسف العاني التي قدمت على مسرح معهد الفنون الجميلة في ٣/ ٣/ ١٩٥٠ وقدمتها (جبر الخواطر) في كلية الحقوق/ جامعة بغداد.

ويثبت الكاتب يوسف العاني بانه كتب مسرحية (مجنون يتحدى القدر) في ٦/١٩/ ١٩٤٩ وبأن المسرحية قدمتها الفرقة المسرحية التابعة لجمعية جبر الخواطر التي كان يترأسها العاني نفسه بكلية الحقوق على مسرح معهد الفنون الجميلة. تولى اخراج المسرحية الفنان (خليل شوقي) فيما قام بتمثيل دور (المجنون) يوسف العاني نفسه. أما صوت القدر (وهو مجرد صوت) فقد اداه مخرج المسرحية خليل شوقي.

يقول العاني في معرض تأكيد توثيقه لهذه التجربة المسرحية (الذي يعنيني هنا تثبيت حقيقة والعودة الى التجارب الاولى . ولاقل الريادية . في هذا النوع من المسرح، عراقيا. واعني بذلك عراقية كل العناصر التي قدمت هذه الصيغة من المسرح فكانت هي التجربة الاولى ك (مونودراما) وهي التجربة الاولى لمسرح لم يعرف بعد في تلك المنطقة كلها حسبما وردنا وثبت لنا في مصادر المسرح العربي توثيقا وتاريخا. كانت التجربة في (جمعية جبر الخواطر) بكلية الحقوق وكان ذلك بالضبط يوم الجمعة ١٩٥٠/٣/٣ وعلى مسرح دار المعلمين).

ويختتم العاني حديثه فيقول (فلنسجل هذا الحدث . تجربة المونودراما العراقية حقيقة وتاريخا وذكرا كان وما زال على كل المسرحيين الذين عاصروا تلك الفترة وساروا في مسارها الجاد والمبدع . تسجيلها خشية ان تضيع في متاهات النسيان عن قصد او دون قصد).

وبعد اطلاعنا على نص مسرحية (مجنون يتحدى القدر) المنشور في مجلة الاقلام العدد التاسع/ ايلول ١٩٨٨ اتضح لنا ان النص يحمل مواصفات النص المونودرامي من حيث الشكل والمضمون وكما سيتبين من استعراضنا وتحليلنا للنص. وبهذا فهو يمثل تجربة رائدة في فن المونودراما رغم ما يمكن تثبيته من ملاحظات ونقاط ضعف في المعالجة الدرامية.

ومن الغريب ان يوسف العاني في تلك المدة لم يكن قد اطلع على نصوص او عروض مونودرامية عربية كانت ام عالمية. كما انه . وباعترافه . لم يكن يعرف، بل لم يكن قد سمع بشيء اسمه (مونوراما) او بفن اسمه (فن الممثل الواحد). اذ يقول في احدى مقالاته (لم اكن اعرف انذاك مسرحا اسمه (مسرح اللامعقول ولا مسرحية هي (مونوراما) ولا تمثيلا هو (الممثل الواحد) لم اكن اعرف شيئا من هذا كله.

اذن ما الذي حدا بيوسف العاني الى ارتياد هذا الشكل ودون سابق اطلاع من دون وعي ودراية منه بطبيعة هذا الشكل الذي كان قد تحددت معالمه في اوربا؟

لقد كان العاني محاصراً بافكار اختزنتها ذاكرته عبر تجربة حياتية مريرة حافلة بالحالات الانسانية المريرة وقد كانت واحدة من تلك الحالات. ذلك العجز الذي بات يحسه الانسان احياناً امام ما يحيط به من قوى ليظل متسائلاً لماذا يحدث هذا؟

ان هموم التجربة الحياتية والاجتماعية للعاني وضغوطاتها قد افرزت عنده تساؤلات عن مدى عجز الانسان عن مقاومة الاقدار المتحكمة به وعن جدوى مقاومته لها وعن مدى ضعفه ومسؤوليته في ظل وجود قوة متسلطة عليه تشل طاقة ادراكه لجوهر مأساته. وهذه الهموم انعكاس طبيعي للظروف الاجتماعية والسياسية انذاك.

ويصف العاني همومه الفنية المتشابكة مع همومه الاجتماعية والحياتية التي اسهمت في دفعه نحو هذه التجربة بانها (حالة من الرومانسية تجسم الاشياء وترسم ظلال العتمة حتى الاختناق فيظل منطق العقل على طرف متفرجا او هكذا كنا نريد له ان يكون).

وهكذا يكون النزوع الرومانسي لدى العاني قد قاده بتلقائية وبمصادفة الى ولوج الشكل المونورامي من دون دراية منه ودون قصدية وتخطيط مسبق، وربما يؤكد هذا ما ذهبنا اليه في ارتباط المونوراما بوصفها شكلاً فنيا بالإتجاه الرومانسي الذي يدعو الى التفرد والذي يتجانس تماما مع الطابع الفردي الذي يميز المونوراما شكلاً درامياً وفنياً.

ومن العوامل التي اوحت للعاني فكرة المعالجة النفسية الداخلية لشخصية (المجنون) المغترب هو دراسته لعلم النفس في كلية الحقوق على يد الاستاذ احمد محمد خليفة وتعرفه على طبيعة العوالم الداخلية للنفس البشرية وامكانية تطويعها دراماياً ومسرحياً.

يقول العاني (هذا الدرس اوحى لي بشخصية مصابة بمرض الكآبة يتمثل الاشياء، يراها امامه وهي غير موجودة الا في مخيلته. لقد احببت هذه الشخصية وتمنيت لو مثلتها على المسرح.

هكذا كانت بداية التصور والرغبة في ان اكتبها او اصورها . أي الشخصية . مسرحياً).

لقد كانت مسرحية (مجنون يتحدى القدر) التجربة المونورامية الوحيدة للكاتب المسرحي يوسف العاني اذ لم يشر الفنان العاني الى محاولة ثانية له في كتابة المونوراما. وبرغم هذا فلقد تبين لنا وبعد الاطلاع على نص المسرحية والوثائق المتعلقة به وبعد عرض المعلومات التي دونها العاني على عدد من الفنانين المسرحيين الرواد الذين عاصروا العاني في تلك الفترة من تاريخ المسرح العراقي والذين ايدوا تلك المعلومات خطياً (ومنهم الفنان سامي عبد الحميد والفنان اسعد عبد الرزاق). نقول لقد تبين لنا ان نص مسرحية (مجنون يتحدى القدر) وبرغم بساطته وطروحاته المباشرة وبرغم ما يمكن ان يؤخذ عليه من مآخذ درامية وفنية، هو اول مونوراما عراقية في تاريخ المسرح العراقي. وربما في تاريخ المسرح العربي.

غير ان تجربة العاني في (مجنون يتحدى القدر) كانت تجربة منقطعة في تاريخ المسرح العراقي اذ لم تعقبها وعلى مدى عقدين من الزمن (حتى بداية السبعينيات) اية محاولة مماثلة مقدمة من المؤلفين المسرحيين العراقيين ومنهم العاني نفسه الذي لم يكرر تجربته اليتيمة وربما يكون ذلك لعدم اطلاع الكتاب المسرحيين العراقيين على نصوص مونودرامية وربما عدم معرفتهم بهذا الشكل الدرامي الذي يحمل خصوصية واضحة.

ان لتجربة العاني في هذه المسرحية اهميتها الريادية وقد شكلت ارهاصا مسرحيا ارتبط بالعاني نفسه لكنها لم تكن تستند الى اتجاه مسرحي متبلور لذلك ظلت محاولة فردية يتيمة منقطعة . لكنها ستبقى صفحة مهمة في تاريخ يوسف العاني وتاريخ المسرح العراقي بل والعربي.

تصوير سمير هادي

اوك الستارة

مسرح شعبي..
ام مسرح هابط؟!

عدنان منشد

مازلنا بالوهم نفسه او بالرومانسية القديمة نفسها التي ترى في المسرح خبزا للناس، او خدمة جماهيرية ملزمة من حق اكبر عدد من البشر ان يستمتع بها.

ومن حق المسرحيين الجادين إن يستخدموا هذا الفن في التعبير عن ذواتهم، وفي الارتقاء بأذواق عموم الناس ووعيهم.. في الوقت إن للمسؤولين عن الثقافة والفنون رأيا أخر مختلفا، بدليل ان البعض من أقطاب المسرح التجاري أو الاستهلاكي السابق، عادوا لإدارة وتشغيل عجلة دائرة السينما والمسرح بعد سقوط سلطة الطاغوت، وبإنفاق من ميزانية الدولة، من دون اجتراح أي مأثرة او أنتصار فني، او نجاح ملحوظ.

إننا لا يمكن أن ننسى بالمرة، سقوط الفرقة الرسمية للدولة . وأعني بها الفرقة القومية للتمثيل . منذ فجر الثمانينيات من القرن الماضي بين براثن التجار والمقاولين من منتجي المسرح الاستهلاكي الهابط، الذين لم يستهدفوا غير الربح عن طريق الهزل والاضحاك، منذ العروض الأولى لهذه الفرقة خلال عقدين مريرين، أبتدأت أول ما أبتدأت بـ (المحطة) و (ناس وناس) و (ياحوتة يا منحوتة) و (حال الدنيا) و (أحلام العصافير) بفاعلية ونشاط بعض المخرجين المحسوبين على المؤسسة المسرحية السابقة، والمضحك المبكي ان يستمر هؤلاء المخرجون بتقديم هذه العروض أو ما شاكلها في ما بعد، بعد أن جلبوا بين ثناياها الالقزام والغجر ومخلفات الملاهي أو (الكابريهات) العراقية القديمة، فعبث في منصاتنا المسرحية منذ ذلك الوقت، الجهلة والمشعوذون والمتسلقون لآفاق الفن في غفلة من الزمن، أو بدافع من الآخرين.

ويكاد يتساوى هذا التاريخ المثير للشجون والاحزان، مع تسليم مسؤوليات هذه الفرقة الحكومية، فضلاً عن إدارة قسم المسارح الى فنانين عرفوا بتاريخهم العريض مع المسرح التجاري أو الاستهلاكي الهابط، نستطيع أن نستشعر بتجلياتها بمجرد دخولنا (المسرح الوطني) إذ سنجد طاقم الموظفين من أصحاب العقود في هذه الدائرة، يعبثون ويمرحون، وأكثرهم من أصحاب مسرح الهزل والاضحاك الهابط، على حساب جيش العاطلين من الفئة الواعية من خريجي معاهد وكليات الفن في العراق.

إنها لمفارقة حقاً، تتخذ طابع التراجيد كوميديا في ساحتنا المسرحية الراهنة. ومن الصعب تغيير مساراتها أو التفكير بنتائج هوامشها المتعبة، خصوصاً بعد سلسلة المهرجانات المسرحية التي أقيمت طيلة عامين منصرمين، تحت وازع تلفيقي واضح، قوامه مسرح الطفل حيناً، أو المسرح الفقير حيناً آخر.. وهلم جرا، حيث كان الخاطر الذي سيطر علينا شخصياً، إنها عروض بسيطة، لا تستحق أن ينشغل المرء بها. وكان هذا موقفنا من الكثير من العروض المماثلة التي شهدناها، بفاعلية وخيارات هؤلاء المسؤولين، على الرغم من حجم الإنفاق عليها من ميزانية الدولة، أي من أموالك وامواليّ أيها القارئ الكريم، ومن ثم من حقك أن تعرف فيم أنفقت، وكيف أنفقت؟!

إننا، إذ ننشر مبحث زميلنا المغترب عبد الخالق كيطان تحت عنوان (التجريب الحائر/ المسرح الشعبي في العراق) الذي يلامس هذه الظاهرة ويلقي الاضواء الساطعة عليها على مدار (٣) حلقات، نود التأكيد اخيراً، على دعواتنا المستمرة لكل الاقلام العراقية في الخارج، من اجل التواصل مع هذه الصفحة.. مع التقدير والمودة.