المسرح.. والمتفرج*

ما الذي يستأثر باهتمام المتفرج المسرحي، ولماذا يقبل على العروض المسرحية التجارية؟ وما الذي يطلق استجابته، بحيث تتحرر من المعوقات كلها، لتلك العروض؟ أليس من ألية موضوعية تحكم علاقة المسرح بالمتفرج؟

د. نديم معلا

تبدو الدراسات المسرحية العربية، غير مكترثة بعلاقة المسرح بالمتفرج، فقد انشغل المسرحيون العرب في العقود الثلاثة الأخيرة، بإنتاج العرض أكثر من تلقيه، وقد يجد المتابع صعوبة، في تلمس حقيقة هذا الإهمال أو عدم الاكتراث، وإن كنت أميل إلى رد الإهمال - إلى أسباب سياسية أكثر منها سوسيولوجية.

والسياسة هنا لا تبسط سطوتها المباشرة، بمعنى أنه ليس هناك ما يشير إلى خطر أو إعاقة البحث في العلاقة بين المسرح والمتفرج، ولكن هامش الحركة الذي يتطلبه البحث في تلك العلاقة ضيق، وقد يتداخل ويشتبك السياسي بالجمالي أو الفني بعامة، من حيث الأهداف والأغراض المباشرة وغير المباشرة، فيعتقد القائمون على المؤسسات الثقافية، أو يخيل إليهم، أن ثمة خطراً يمكن أن يهدد موقعهم، والمسرح فن لا يمكن أن يتحقق من دون متفرجين، بعبارة أخرى، إن العرض المسرحي لا يستطيع الإعلان عن حضوره، إلا عندما تتمثل الصلة بالمتفرجين أو نصف مقاعدها أو بعضها في الأقل. وفي حين كشفت بعض الممارسات المسرحية العربية، في طورها التنظيري، عن بعض هموم الإنتاج والتلقي (سعد الله ونوس في بياناته المسرحية) و(فرقة لحكواتي) وإلى حد ما (المسرح الاحتفالي). إلا أنها لم تطور اهتماماتها وتمحيصها في ضوء الواقع العملي.

يذهب بعض الدارسين إلى أن شكسبير، عندما كان يكتب نصوصه المسرحية كان يفعل ذلك، كان يأخذ بعين الاعتبار ردود الأفعال المحتملة للمتفرجين. وإذا كان المسرحي (رجل المسرح) الإنجليزي يمزج بين الكتابة والممارسة المسرحية، فإنه كان يقف على تفاصيل العلاقة بين المسرح والمتفرج من خلال كونه مخرجاً، وإن كان مثل هذا المصطلح غريباً عن المسرح في ذلك الوقت (ثمة من تناول شكسبير مخرجاً كما فعلت أن باسرتاك سلبرز في كتابها "شكسبير مخرجاً"). وليس للمسرحي الإنجليزي الرجع الطلق، الذي يعزى إلى ثقافة أخرى ويرجع إليه في بعض الأحيان، أليا وحده، في هذا المجال. بل إن مسرحياً عربياً، في منتصف القرن التاسع عشر، هو مارون النقاش افتتح مسرحيته بخطبة موجهة إلى المتفرجين، تنطوي على إشارات يراد منها مكاشفة هؤلاء بأنهم الأساس، وبأن العرض لن ينجز إلا بحضورهم. وإضافة إلى شكسبير، درج (الستينيات والسبعينيات والثمانينيات) بل لعله كان أكثر للمسرحيين شعبية في عالمنا العربي، الأمر الذي أثار حنق بعض خصومه، أو خصوم مسرحه، حتى أن كاتباً مسرحياً عربياً صب جام غضبه على مسرحه، وللغرابة هنا أن الكاتب نفسه لم يفلت من تأثير بريشت. وتأسياً على شهرة بريشت هذه، وجمهه بين المتفرج والممارسة يغدو مثاله الأكثر ثراء وتعددية في هذا الصدد.

نظر بريشت إلى العرض المسرحي ليس باعتباره حدثاً اجتماعياً عاطفياً، كما جرت العادة، وإنما باعتباره محفزاً على التغيير، حتى أطلق عليه "مسرح التغيير".

أراد المسرحي الألماني أن يكون المتفرج مشاركاً إيجابياً وفعالاً في العرض المسرحي، وأراد له أيضاً أن يكون يقظاً واعياً، لا تنطلي عليه خدعة الإيهام، بحيث يقوى على الحاكمة العقلية أو الذهنية، وعندما يدرك هذا المتفرج أنه في المسرح، وأن ما يتفرج عليه ليس لوقائع نفسه، وإنما مسرحة له، يصبح مؤهلاً لاستيعاب الدرس (أي الرحلة التعليمية في مسرح بريشت) أو الفكرة أو الإيديولوجيا التي يدعو إليها، بمرتبتها، الأحداث التي تعرض ويتفرج عليها المتفرجون، ليست مجالاً للتماهي أو الانغماس الكامل فيها، وإنما لتأملها وفحصها، والإخراج يجب أن يلغي الكواليس، لينكشف كل شيء ويبدو للمتفرج شفافاً ووضحاً.

ويضع بريشت علاقته بالمتفرج، أو بعبارة أدق علاقة مسرحه بالمتفرج، في مواجهة المسرح التقليدي، بل نراه يركز على المسرح الطبيعي، الذي يسلبه المتفرج إرادته في المشاركة، في خلق العرض المسرحي، المسرح الطبيعي (مسرح أنطوان وزولا وبديات ستانيسلافكي أواخر القرن التاسع عشر) يريد المتفرجه أن ينحل في الشخصية، لا أن يقف على مسافة منها.

الأسباني لوب دي فيغا، على مسايرة المتفرج وتلبية رغباته بإثارة مشكلات وطرح موضوعات، وثيقة الصلة به، كموضوعة الشرف التي اكتسحت المسرح الأسباني في القرن السابع عشر، والحديث هنا لا يجري عن الردود النادي فحسب (شباك التذاكر) وإنما يطاول التلقي النقدي (أي الكيفية التي يتلقى بموجبها النقد العرض المسرحي) وطالما ظلت الفجوة قائمة بين هذين النمطين من التلقي، التفرج يتلقى بطريقة تختلف عن تلك التي يتلقى وفقاً لها الناقد.

وكتاب سوزان بينيت "متفرج المسرح" من الكتب النادرة التي تفردت بدراسة العلاقة بين المتفرج والمسرح، كمقاربة نظرية للإنتاج والتلقي المسرحيين. وتقف المؤلفة طويلاً عند المسرحي الشهير برتولت بريشت، باعتباره يجمع بين النظرية الدرامية والممارسة العملية، وباعتباره أحد الذين شغلوا النقاد والمخرجين والممثلين طويلاً حتى اعتبر أهم مسرحيي النصف الأول من القرن العشرين. ولم يشغل المسرحي الألماني الغرب وحده، بل شغل المسرحيين العرب على مدى ثلاثة عقود (المثل، أو تلك التي تتناول العمار للمسرحي (توضع خشبة المسرح وطريقة جلوس المتفرجين مقابلها أو حولها أو وسطها) قد تلحقت في ترسيخ العلاقة بين المسرح والمتفرج، على أسس جديدة، لأن استجابة المتفرجين هي لحكم الفيصل وليس التفنيات. ولا يعني تجاوز المتفرج في اللعبة المسرحية قبوله لتلقي لها حتى وإن لم ينحسب من العرض، والاستجابة لا يعرض عليه محكومة بخلفيات ثقافية وجمالية، وخبرات سياسية وسلوكية واجتماعية، ومدى سطوتها ونفوذها وصعودها، أو هبوطها في مرحلة ما، ويمكن أن يكون المسرح اللحمي الريشتي مثالاً على ذلك، ففي سنوات الصعود الريشتي، وترافق ذلك الصعود بالمد الماركسي في العالم العربي، كانت المسرحيات التعليمية - حتى الرديئة منها - تحظى باستجابة لا نظير لها، أما الآن، فإن أفضل مسرحيات بريشت - ومع انحسار المد الماركسي وتراجع نفوذه - قد لا تجد من يصفق لها استحساناً، وكذلك الأمر بالنسبة إلى ما سمي بتأصيل المسرح العربي وتقنيات هذا التأصيل (كالراوي وغيره) فقد عفا عليها الزمن ولم يعد ثمة من يطرقها أو يكترث بها، إلا من قبيل دراسة ما كان.

ولعل من المفيد في مرحلة الدفاع النكوص، عن هذا الفن المركب الجميل، أن تدرس آلية التلقي، بل ربما بدرجة أعلى، ربما أن افراغ السياسي، الذي تشكل على أنقاض الأفكار والشاريع والأحلام والهزائم، والإحساس بعبث الرحلة، وليس الوجود، هو الذي جعل المتفرج يستجيب لعروض لا قيمة لها، ولعل ما يقدم له من تهريج وإيماءات وتصريحات جنسية وإشارات سياسية تلامس الممنوع وأحداث ملفقة، يملأ هذا افراغ. الاستجابة تدرس خارج ثقافتها الجمالي النقدي وداخله، وإن كانت الكيفية العامة للتلقي ضرورية بداية لكي يحافظ على وجود المسرح أو الظاهرة المسرحية، بمعنى آخر، نريد أن نعرف لماذا يقبل المتفرج على نمط من المسرح دون غيره؟ أليست محاولة فهم المتفرجين لجدد تقتضي طرح تصورات جديدة عن المسرح؟ الدارة كما تبدو مغلقة، وتجاهل ما يجري يزيد إغلاقها إحكاماً، والمتفرج مركز العرض، المسرح والمتفرج ثنائية لا تستقيم بإسقاط أحد طرفيها.

*من كتاب لغة العرض المسرحي د. نديم معلا، سيصدر قريباً عن دار المدى.

أول الستارة.

المحرر

توصف دائرة السينما والمسرح بأنها دائرة المشكلات، فهي لا تكاد تخرج من مشكلة حتى تدخل في أخرى، ولا تكاد تحل لها أزمة حتى تجد نفسها في صميم أزمة جديدة.. غريب أمر هذه الدائرة، كأن القائمين على أمرها قد أدمنوا الصراع مع قبيلة الفن، ومع أنفسهم.. وعلى الرغم من تعدد الأسباب المباشرة لكل مشكلة من مشكلاتها، إلا أن الأمر لا يبدو مفهوماً بدرجة كافية دون الرجوع إلى أصل مشكلاتها البنيوية الراسخة، والذي يمكن في تقديرنا في طبيعة النشأة وطبيعة الرحلة التي وضعت فيها للبنات الأولى للدائرة وصيغت فيها أهدافها، حيث شكلت تلك الرحلة محدداً رئيساً لطبيعة دورها في المجتمع وتفاعلها مع قضاياه.

نهضت هذه الدائرة في أواخر عام 1959 باسم مصلحة السينما والمسرح، وكان يقف وراء نشأتها بشكل حاسم الأستاذ الفنان يوسف العاني، المدير العام آنذاك، إضافة إلى مجلس ادارتها المكون من الأساتذة: كامل العزاوي، حكمت لبيب، نخبة قلما يجود بها الزمن. وقد كان لفترة أوائل الستينيات من القرن الماضي، فعلها الملموس الواضح في تحجيم هذه الدائرة، حيث كشفت فيها الأفكار الذاتية والتوجهات السياسية لقيادة الدولة - طوعاً أو كرهاً - على ما دونها من أفكار وتوجهات، هذا إضافة إلى الطبيعة العسكرية التي أصطبغت بها تلك المرحلة من خلال سيطرة عناصر الجيش على المناصب العليا للجمهورية العراقية الأولى.

ليس غريباً أن تنهار هذه الدائرة تماماً، بفعل انقلاب عام 1963 العسكري البعثي، وما رافقه من كوارث وأشجان وأحزان، بعد اعتقال مديرها العام، وتفرق مجلس ادارتها في السجون والشتات، لمدة عامين على وجه التحديد.

ولا يحتاج المحلل، إلى كثير من امعان النظر، حتى يدرك أن تلك التركيبة النخبوية الرائدة سيكون فعلها صغيراً وأنانياً منذ البدء، بفعل الصراعات السياسية الدموية التي شهدها الوطن وقتذاك، على الرغم من نهوض المصلحة ثانية في عام 1967 بقيادة الفنان الرائد حقي الشبلي، حيث انفجرت حقيقة تقول أن هذه المؤسسة الفتية صارت حداً أفاصلاً بين زمن كانت بدايته الأولى عند بوكير الثورة الجمهورية في العراق، وزمن آخر جديد كانت بدايته في دراماتيكية مليئة بالويلات والمحن والانكسارات والتعدد، بل كانت ملامحه وصراعاته وتحدياته، شديدة الوضوح والملموسة.

من اجل ذلك، وحتى لا يضيع ما تم انجازه في ثنايا وسرعة القادم، حري بنا الآن دراسة وتحديد ما تم انجازه في دائرة السينما والمسرح خلال اربعة عقود منصرمة. انا نتنبه، ولاندين.

عروض

في اول عرض مسرحي يقدم في ليل بغداد غير الآمن

تقاسيم .. تخترق فضاء العتمة

حسب الله يحيى

كيف يمكن للنقد المسرحي النظر الى تجربة مسرحية يكر تثير الانتباه، بوصفها تجربة. اختطت لنفسها الخطوة الصحيحة، والتمست ان تواجه المتلقي بموقف جاد ورؤية سليمة وتفهم عميق لمعطيات مسرح يريد ان يبوح ويغير ويتلمس دربه في ظل اخفاقات عديدة ماضية، وعتمة يصعب ان يلمس المرء مدياتها المستقبلية؟

الخرج: صميم حسب الله، وجد في نص د. جواد الاسدي (تقاسيم على العنبر) وتأخوذ اصلاً عن قصة لأنطوان تشيخوف بعنوان (العنبر رقم 6) ضالته التي يبحث عنها ويريد إيصالها الى المتفرجين.

وبادر مسرحه العرض.. وكان الفضاء المتلقي تشيده الاثير الذي يواجه العتمة والاضطهاد الذي يقود فضل العقلاء وأكرمهم في نشر ارادة العقل.. الى عنبر الجانين..

هذا الاحساس العميق في اختيار نص ذكي وعميق ومدرك لمسؤوليته، شكل الخطوة الاولى في النجاح، ثم بدأت الخطوة الثانية بالخروج الى مكان مفتوح خارج عن حدود خشبة المسرح.. ذلك انه وجد في الخشبة ما يحدده ويغلق عليه نظرته الافقية والعمودية معاً.. وهو ينظر الى مديات ابعد، الى ان الاضطهاد الفكري يحاصر الانسان في كل زمان ومكان، فلماذا يضع هذه الظاهرة الانسانية الازلية داخل حلبة المسرح؟

لأن اختيار الفضاء له يكن رغبة عابرة في الخروج عن المألوف وليست شكلاً مجرداً من المحتوى وليس تلويناً جديداً لما هو تقليدي.. يقصد به الابهار..

صمم المخرج على اقامة عرضه على الرغم من كل النصائح التي طالبته بإختيار خشبة المسرح وتقديم العرض نهاراً أسوة بزملائه وبفناني المسرح في الفرقة القومية للتمثيل.. لكنه اصر على ان يكون الظلام العام والشامل هو الاساس للعرض وبدونه يتعذر تقديم العمل.. واستجاب له اساتذته، واحترموا اصراره، وجلسوا يشاهدون العرض مع جمهور من نخبة تعشق المسرح زاد عددهم عن كل الاحتمالات.. واحتملوا القلق الظلام بكل ما يحمله من مخاطر بلد غير امن.. ونسائم أذار الباردة.. ومخاوف لا يكون العرض بمستوى احتمال البرد والارهاب..

لكن العرض لم يخيب الآمال ابداً.. بل كان على العكس من ذلك يثير قدراً كبيراً من الاحترام. ويضعنا امام مسؤولية الانتباه الى علامات شبابية تستحق ان تشاهد ويتم الحوار معها ومعرفة نبوعها الصافي ومآلها المستقبلي.

عمد المخرج صميم حسب الله الى تقديم كل شخصية بشكل منفرد عن سواها الامر الذي جعلنا ننتبه الى انه اشتغل على كل ممثل اشتغالاً حدد له معالمه وقدرته التعبيرية وامكاناته في تحديد الصورة التي ظهر عليها.

غير انه ترك الفضاء متسعاً، بحيث جاءت الرؤية مشتتة، يصعب عليه التركيز على حوار او مشهد معين.. الا ان المخرج قد يكون قاصداً هذا الهدف الذي يراد منه اشغال المتلقي ذهنياً وعدم جعله مسترخياً وبعيداً عن التفكير بمصائر الشخصيات التي اصابها الجنون..

كما ان وجود ديكور ادائية مرتفعة لصيقة بالنخلات الثلاث الموجودة في ساحة العرض قاذفة عن الجاحة، وقد حاول المخرج الاستفادة من وجودها في تحقيق فعل مسرحي وقد فعل، الا ان هذا الفعل لم يترك تأثيره العميق والمهم والمؤثر لدى المتفرج.. في حين جاءت فاعلية الحركة متينة ومتماسكة تملك اهميتها وعمق الدلالة من وجودها.

الممثلون كانوا عشرة ينتمون الى فنهم الصادق والاثير.. لسماؤهم على التوالي:

علي كريم، باسم الطيب، انمار طه، اسماء الزغبي، مخلد رسم، مرتضى حبيب، دريد عباس، جرير عبد الله، زمناكو كريم، حيدر علي.

وقد اقصلنا في هذا الجمع الطيب والموهوب والحريص على نجاح العرض على الرغم من كل اجواء القلق والعتمة والحذر، والجو البارد والكلية الفنية التي لم تعن بالواجب الجديد بالعناية حيث لم توفر ضياءً لانتاج مسرحي كان يحتاج الى دعم.. اذا تجاوزنا كل هذه العقبات، وجدنا في علي كريم ارادة لتلوين والحرص على استيعاب الجملة المنطوقة وتجانمها مع الحركة، ودريد فاعلية مؤثرة ومنتمية بصميمية للعرض من خلال الحركة لبراعة التي جسدها بإتقان، ومخلد رسم الذي رسم دوره بإنتباه، وزمناكو كريم الذي تسانا تعثر الكلمات على شفتيه عندما تجاوز شكالية اللهجة التي اعتادها.

وصراء.. التي غادرت حذرها في البدء وراحت تلحق بزملائها في محاولة طيبة للحاق بهم، وجرير عبد الله الذي جعلنا نضيع شخصيته التي نعرفه بها وبات الممثل الذي فيه هو الحاضر، وباسم الطيب في استجابته ولحاقه بالمشهد الذي كاد يفقد منه، وحيدر علي وهو يتقدم بثقة، ومرتضى حبيب وهو يرسم ارادته الموهوبة في فضاء مفتوح، وحيدر علي وهو يتفاعل ويسعى بشكل حثيث إلى ان لا يكون اقل من زملائه في نمو الحركة واتقان تناغمها.

ان هذا الجمع الشبابي المسرحي الذي ظل وفياً لأستاذ مسرحي بارع في فنه وشخصيته ومهمته التربوية.. الفنان الراحل: حامد خضر، يمكنه ان يتقدم بثقة عالية واخلاص عميق في اعتماد ذات الخطى التي حرص حامد خضر على السير في عمقها بوعي ودربة.

وفي اختيار نص د. جواد الاسدي الدال والاصيل لهويته الانسانية اليقظة؟ تأكيد على مسار صحيح وتطلع ذكي جدير بإحترام مساره والتفاعل مع توجهاته الواثقة والمبتكرة التي تفتح افق مسرح عراقي جاد وجديد.

دراما اللامعقول في المسرح العراقي

الحلقة (2)

د. عواطف نعيم

حين تشتد الريح لا يملك العشب سوى ان ينحني صامتاً ثم يعاود الانتصاب اذ ان الريح العاتية ليست بلاهية او مازحة، فلها القدرة على ان تهشم وانها القدرة على ان تحيل الاخضر الى عدم!! ولئن اعشب شديد النظرة وصبح الكر يتحايل ويخطط لكي يزداد اتساعاً ويقوى جذراً، الريح العاتية لا تعرف لهزل قلبيها او امر ان تكتسح وان تبيد وان تزيح، وكما ان البذرة تحمي نفسها حتى يقوى جذرها.. كذلك تحمل البدع العراقي على حماية كيانه في ارض تتعرض الى انحطر والردم بين فترة واخرى. كان عليه ان يناضل كي يصنع تاريخاً ويؤرشف لزمن ويعلم لعذابات واراحاصات حقيبة مريرة، لذا نجا الى التمويه والتشفير والتشكيل الدلالي الذي يعلن ويثور دون ان يكون مباشراً او واضحاً، بعض من مبدعي المسرح العرقي نجا الى النهل من المسرح العالمي يعد ويقتبس ويجيد القراءة الاخراجية بعد ان يكون قد قرأ النص الادبي قراءة تأويلية معاصرة، وبعضهم الآخر اعتمد النص المحلي الذي ينسج خيوط حكايته من زمن ماض ستيني او اربعيني لكنه يسقط ويؤول لزمن حاضر وناتج لحظوي ما زال ساخناً في جراحه وفي نزفه وله.. وهناك من المبدعين من تعامل مع الميثولوجيات مستنطقاً اياها عن عذابات وشكوك وعن رفض وتمرد، يناضل الفرد لعاصر من اجله. وقد تعددت الاساليب التي ابتكرها مسرحيو العراق من رواد وشباب كي يعلنوا موقفهم الفكري وتنامهم الايديولوجي عبر عروض مسرحية اعتلت خشبات المسارح العراقية، ولم تكن برينة ولم تكن محايدة ورغم خطورة الرؤى وبشاعة التوقع في حالات الانكشاف بفعل الترصد والرقابة الا ان مرارة الخسارة وثقل الفجيعة، كانا اقوى من الحذر خشية خسارات اكبر قد تطال الكل وليس افراد بعينهم، الحرب بكل قرادتها وحدتها ورغبة العارمة في لحياة الآمنة منحت خطاب المسرح العراقي خصوصية في صياغة العرض وتشكيلات الرؤية، ليس على مستوى المضمون مكتوباً ومنطوقاً بل على مستوى الرئي للتشكل في دلالته وايحاءاته وعلى مستوى المدرك الحسي والجمالي كان على عاتق العراقي ان يكون مبناً في الحفاظ على صدق التشخيص والفهم في تصوير ممارسات وتلاعبات تتخذها انفعلية وقناعة تحت مسميات وعناوين ذات توجه اخلاقي او فكري ويتناقض وحقيقة الاهداف والدوافع في والعدواني الذي يحيط بالمبدع ذاته وما بين ان يكون مبيناً وجمالياً يحلم بالتجديد ويبحث عن المبتكر في الظاهرة المسرحية.

لاعجب اذن ان يلجأ المسرح العراقي في صياغة خطابه الخاص إلى التجريب وان يعرف رؤاه في التفكيك او يشظي الدلالة ويوزعها داخل نسيج العرض ويحيل تلك البنية الى (الغاز) و(كلمات متقاطعة) تحتاج الى وعي وتواصل وقدرة على التحليل والاستنباط وصولاً الى قيمة العرض!! وبقدر حدة العين الراصدة لذلك العرض المسرحي على هذا المسرح او ذاك، كان لبدع المسرح يلجأ للتشفير مستعينا باللون والحركة والموسيقى مضيئاً ومغوراً، قاطعاً ومتأنياً يخط بياني يتذبذب ما بين الوضوح والاستتارة وكان للمثل علامتها الاولى ليس هناك في العراق للمسرح المقدم على الخشبة حال من القناعة بل هي حالة من الوخز والقلق والحيرة وثمة فضاء واسع للتأويل غير البريء فهل كان مسرحيو العراق من جيل الرواد والشباب في بحثهم واكتشافهم وابتكارهم يجربون للخروج بشكل جديد واساليب حديثة لمواضيع معروفة على مستوى المسرح العالمي او الميثولوجيا العراقية او القصص الشعبي او النصوص المؤلفة محلياً والتي تستمد موضوعها من اوجاع الحرب وخسارتها واسؤلق هل كانوا يجربون لأجل التجريب لذاته إرتشاءاً بالذائقة الجمالية والفكرية ام انهم كانوا يجربون من اجل الوصول الى اساليب جديدة في التلقي؟! اميل الى الجزم انهم كانوا يتوقون للبحث عن علاقة الى فهم ناضج في ايصال خطاب مسرحي يثير لدى المتلقي حالة الرفض والتمرد ولن تكون مغالين اذا ما قلنا ان التجريب لدى البعض من هؤلاء المبدعين لجأهم لتطوير الاداء لدى ممثليهم الى ماهو مذهل ومفاجئ فمكنت صلاح القصب، و(فوت) عواطف نعيم، و(مسافر زاده الخيال) عزيز خيون و(سيدرا) فاضل خليل و(عرس الدم) لكاظم النصار و(نسان) احمد حسن موسى، و(اولنك) لحيدر منعثر، و(لحريه) لناجي عبد الامير، و(ترنيمة كرسي عوني كردجي)، هي علامات مشرقة في خارطة المشهد المسرحي العراقي تعلن عن موقف فكري وتحيل الى رغبة وحلم بالحرية والجمال، وعن آلية الاشتغال لدى بعض من هذه الاسماء المهمة لنا وقفة.