مسرح العدالة الشاعرية واشكالية المعنى..!

عباس لطيف

لا يمكن لأية معاينة تأملية أو نقدية أن تغفل المنحى الذي تختتم به عروض مسرحية كثيرة عراقياً وعربياً، من وقوع بأسر النهايات السعيدة، وفك إشتباك الاحتدام والصراع الدرامي بضربة سحرية جاهزة تمثل طفرة أو إقحاماً على مجمل حيثيات البناء والفكرة بشكل عام.

إن مصطلح العدالة الشاعرية، لم يعد يتناغم مع واقع متشابك ومكتظ بشتى ضروب المحن والتناقضات سواء على المستوى السياسي أم الاجتماعي أم السايكولوجي. وتكمن الخطورة بعد ذلك في طبيعة النهاية في العرض المسرحي، أو في أي حقل إبداعي آخر - تمثل الخلاصة التنويرية والفكرية التي تبقى ملتصقة في ذاكرة التلقي بوصفها ذروة التكثيف التصاعدي للعرض.

ووفقاً لهذا الفهم، فان من المنطق أن تجد العدالة الشاعرية نفسها محاصرة بالتساؤلات، وبجدل الواقع الساخن ومتغيراته وإنعطافاته وتعقيداته وبما يجعلها تعيش إنفصالاً يقود إلى مرحلة تصلب الشرايين.

فالمعنى العام لها، الذي يرتكز على رسم نهاية لمصائر الشخصيات في المسرح وفق تصور إخلاقي بحت (الطيبون يكافأون والاشرار يعاقبون).. فقد يبدو هذا التصور ليس ساذجاً وقريباً من استعادة هوليوودية مفبركة وحسب، وإنما يحصل التعامل مع الواقع في نمطية المثال الافتراضي وافراغ المحتوى من اية دلالة خلاقة مبتكرة، تلك النمطية التي تجعله غير بعيد عن المصير المرسوم سلفاً، وكأنه قانون ثابت وأزلي لتراجيديا إغريقية وانحياز إلى قدرية غيبية في زمن تحولت فيه قضية اساسية ومركزية مؤثرة في كل التيارات السياسية والفلسفية والتوجهات العلمية المعاصرة.

إن الكاتب حين يصطنع النهايات الجاهزة ويوزع المصائر وفق قياسات ولوائح اخلاقية بحت، يعمد في حقيقة الامر -بوعي أو بدونه - إلى إجرائية تكرس الانفصال بين الحقيقة المنتمية إلى الواقع والحقيقة الفنية المفترضة تعسفاً، إلى جانب أن الشكل الجمالي ليس ممارسة معزولة عن المضمون الفكري لأي عمل أو منجز إبداعي.

إن فكرة العدالة الشاعرية تجد لها إمتدادات وتناظرات في الانواع الادبية الاخرى. ولعل مقولة أحد نقاد دستويفسكي ما زالت قريبة إلى الاذهان، حيث قال.. إنه، يتمنى أن يمتلك مقصاً للتخلص من النهايات الوعظية التي يختتم بها بعض رواياته!

وجوهر هذه الفكرة يؤكد على ان الادب والمسرح وغيره من حقول الابداع ليس من مهمته ايجاد مصائر وحلول (بيوريتانية) خالصة وتحقيق رؤية ليوتوبيا أدبية وشاعرية قريبة من تصورات الفيض الافلاطوني والمدن الفاضلة في زمن تستهدف وتدمر فيه المدن بالقصف النووي والاسلحة الكيمياوية، وتسحق سحقاً تحت وطأة الانظمة الشمولية والنزوعات الانوية البغيضة، فمساحيق التسويق أو التزويق وتصدير النهايات الكيفية والمزاجية تسلب الفكرة المتقدمة قوتها وعلميتها وكينونتها، وبما يعزز النظرة الهشة إلى حقيقة الانسان وحقيقة صراعاته مع الواقع التاريخي وإنساقه السياسية والسيوسيولوجية والفكرية، مما يقودنا إلى بنية قبلية تسلب الاحداث والوقائع محركها الحقيقي، ولا تؤسس بالتالي منطقاً سوى منطقها.

ومن المؤكد، إن المخيلة الحقيقية الخلاقة المتقدمة في رؤاها لا تجتر المسارات السهلة والحلول السلوفانية البراقة.. إنها تمتلك فعل (التفكير) المقترن برؤى وإرادة (التغير) وإستكناه روح الواقع وجوهر تشابكاته، ولا تتكئ على تصنيفات متفق عليها بالتداول والاجترار والاستهلاك. ولعل كلمات تشيخوف التي أطلقها يوماً ما تكاد تقترب من المعنى المراد حين قال:

(إن الفنان غير معني بحل المسائل بقدر ما يعنى بطرحها).

إن نزوعاً سلبياً كالذي تحدثنا عنه، يقود العملية الادبية - مسرحاً كانت ام رواية أم أي جنس أدبي آخر - إلى مزالق الواقعية الفجة والتقليدية المباشرة الساذجة، ويجعل رقي الفن محايثاً للنبرة الخطابية والمنبرية الوعظية، اكثر مما يجعله كما يراد منه محلقاً في عوالم التجريب والبحث واقصاء كل ما هو تقليدي ونمطي، وصولاً إلى بنية مغايرة تصل بكل دفقها وابتكارها إلى ذهنية وذائقة المتلقي شريطة أن لا يفتقد العمل الفني إشتراطاته الجمالية والفكرية، لأن الاعمال الفنية، كما يقول أحد المفكرين - التي تفتقد القيمة الفنية لا تأثير لها مهما تكن تقدمية سياسياً.

ولعل تجارب المسرح الحديث بكل تياراته ومذاهبه، تكشف بشكل لا يقبل الجدل: إن لا عدالة شاعرية في واقع معاصر ملتبس يفتقد اية شاعرية؟!

اول الستارة ..

ينهمك الجيل المسرحي الجديد في المشاركة ببعض المهرجانات والانشطة المسرحية العربية والدولية.. بل هناك أرهاص ونزوع حقيقي لتجاوز المحلية، وصولاً إلى منابر (الآخر) في التأليف والاخراج والتمثيل وتقنيات المسرح.

حدث ذلك، منذ مطلع العقد التسعيني المنصرم وجدنا إذ وجدنا مسرحيين شباباً يخترقون مشهدنا المسرحي الساكن، نحو آفاق واسعة ورحبة في العواصم العربية والعالمية، كعمان والقاهرة وقرطاج والدوحة والشارقة وبرلين وأمستردام. ولا ينفي ذلك وجود بعض الدعم من المؤسسة المسرحية السابقة، التي كانت تعمل بهدي وإيعازات من ديوان الرئاسة المقبور.

لكن المبدع المسرحي النشيط على العموم، كان يجد أن المنابر المسرحية لا تلبي طموحاته، لذلك نشط خارج بلده، وشارك في المسابقات الابداعية خارج وطنه، في الوقت الذي كان المسرحي العربي الآخر مكتفياً بمنابر بلده.

من هذا المنطلق، نرى إن الانفتاح على الآخر ضروري جداً، خصوصاً في مرحلتنا الراهنة التي تعد بمزيد من الأمل والكثير من العمل بعد غياب سلطة الطاغوت، وهو ضروري لإغناء الذات، حيث نرى ما يفعل الآخر ونستفيد مما يفعل إذا كان مفيداً، من دون أن نتقزم أمامه، أو نفقد هويتنا الوطنية أو ملامحنا العراقية المألوفة.

لنفتح نوافذنا لكي تأتي الرياح من كل أرجاء الارض، من دون أن نسمح لأي ريح أن تقتلعنا من جذورنا.. فالعالم الآن، متشابك بعضه مع بعض، والذي يدعو إلى الانقطاع عن هذا العالم، إنما يدعو إلى سجن نفسه، ولا توجد حضارة قامت وهي تسجن نفسها، وكل الحضارات تأثر بعضها ببعض. ولأننا الآن في عصر تؤمن فيه الاتصالات وهذا الاحتكاك لشكل أفضل فما أحرانا اليوم بالاستفادة من ذلك، باعتبارنا جزءاً لا يتجزأ من هذا العالم.

إصدارات

كيمياء التجريب لدى صلاح القصب

أسرار الجنون والخوف والفجيعة والمعرفة

كاظم النصار

في كتابه (مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق) الصادر عام ٢٠٠٣ عن المجلس الأعلى للثقافة والفنون / قطر والذي أشتمل على البيانات والمنطلقات الفلسفية والجمالية لمسرح الصورة وعلى ابحاثه المتفرقة التي كتبها عن التكوين التشكيلي في المسرح ومسرح الصورة بين الفلسفة والفن، والمدينة والمسرح، وكيمياء التجريب وبحوث أخرى يؤكد د. صلاح القصب من جديد عمق تفرده وتفرد تجربته النظرية والتطبيقية وإصراره على أن المجربين الكبار هم فلاسفة وهم رسامون كبار بل أنهم انسكلو بيديون كما اشار ذات مرة المخرج الراحل ابراهيم جلال.. والقصب وكما يشير في إهداءاته وإشارته في مقدمة الكتاب لا يخفي تأثره وإعجابه بالعمق المعرفي الذي استمده من استاذه حميد محمد جواد والفضاء المغاير لشاعر المسرح انطوان آرتو في فهمه الجديد للمسرح وعلاقته العضوية بالاحلام والسحر والمعرفة والرواية والتشكيل والشعر وهنا تأتي بيانات القصب لتشكل الأسس والمنطلقات لمسرح الصورة الذي يعتمد على هيمنة الصورة الطقسية للدراما وعلى رمزية المسرح من خلال البناء الشعري وعلى الاشكال الجمالية المتعددة المنبثقة من اللاوعي. كذلك يؤكد القصب في بياناته على أن المخرج في مسرح الصورة يفكر ويرى ويبحث عن أشكال وصور للحركة الذهنية وإن الصورة لا تلغي المؤلف بل تقرأه بشكل يمنحه الوجود المستمر المرتبط بزمن متحرك، وإن قراءة النص تفجره وتقذف به إلى أعماق الكون وإلى سريته المجهولة كما أنها - أي الصورة - تشكل الكيمياء والبلاغة والسحر والشعر وتداخل الازمنة. في اربعة بيانات نقرأ هذه المنطلقات والمعادلات التي تألفت في البيان الرابع من ثمانين معادلة يختمها بـ (كشف السر هو لحظة النهاية) ثم البيان الخامس الذي أسماه ما ورائية الصورة وهنا تركيز على فلسفة الصورة ومنطوقها الفكري وتراكيبها اللانهائية الغامضة والاثيرية كما يصفها هو.

في البحوث والمقالات الاخرى يؤكد على التكوين والتشكيل في المسرح ويسمي عروضاً عراقية باشراقات تشكيلية وهذه العروض لمخرجين عراقيين مثل (سامي عبد الحميد وجواد الاسدي وعوني كرومي وعقيل مهدي وناجي عبد الامير وكريم رشيد وكاظم النصار وفاضل خليل وشفيق المهدي وعزيز خيون).

وفي بحثه (مونادا الصورة) يرجع د. القصب مسرح الصورة إلى إصوله العميقة التي تكمن في ثلاثة جذور غير درامية بالمعنى المسرحي مثل الشعر والرسم والفن التشكيلي عموماً ومن ثم السينما ومن ثم يتحدث عن آفاق الصورة ويقترح ثلاثة أنماط مفتوحة لتصعيد مسرح الصورة وهي مسرح المرآة والمسرح والسيميائي والمسرح الشعائري.

في كيمياء التجريب يبحر القصب في مقولات شعرية وفلسفية ويصف التجريب كونه سحراً كونياً يحاكي الروح تحت وطأة الجسد وإنه اطياف يحملها جواد ناري متوحش يركض من دون توقف في فضاءات مطلقة بالحزن وقاعات مملوءة بالجن.

في النصف الثاني يضم الكتاب أهم الحوارات والاشراقات التي أجريت معه من بينها حوارات لـ ياسين النصير وعبد الخالق كيطان ومحمد سيف وسلام كاظم وأياد البكري وحسين الحسيني ومحمد شاكر السبع، وناظم السعود وماجد الاميري ومنى سعيد.

وانطوى الفصل الآخر على دراسات ومقالات كتبت عن بياناته ومنطلقاته ومنهم (عبد الكريم برشيد، د. عبد الرحمن بن زيدان) وكذلك عن الرؤية في مسرح الصورة لـ رياض موسى سكران ود. حميد صابر ود. جبار خماط وعن عروضه البصرية ومنها (الحلم الضوئي، الملك لير، العاصفة، مكبث، طائر البحر، الشقيقات الثلاث، احزان مهرج السيرك، الحلم الضوئي، نقرأ دراسات نقدية وقراءات لـ (نبيل بدران، عبد الحميد الصائح، نازك الاعرجي، عصام محمد، ناجي كاشي، حسب الله يحيى، عزيز عبد الصاحب، د. عقيل مهدي، د. محمد ابو خضير، حميد المختار، عواد علي، د. نهاد صليحة، د. وليد ابو بكر، بيار ابو صعب، بول شاؤول، فاضل ثامر ومعد فياض.

وهذه الأسماء النقدية هي من أهم النقاد العراقيين والعرب الذين تصدوا لبحوث وعروض القصب وبياناته.

وجاء الفصل الأخير من الكتاب بمجموعة من السيناريوهات المسرحية وصور من العروض التي كتبها وأخرجها الدكتور القصب.

أهمية الكتاب تأتي ذات قيمة مضافة وتوثيقية لمجمل تجربة هذا المخرج المغامر الذي هدد استاتيكية المشهد المسرحي العراقي وحرض اجيالاً عديدة بعده باتجاه التجريب ومعانقة الحلم والجمال.

مع المؤلف المسرحي رعد مطشر:

الشعر قادني إلى المسرح

حوار / هادي الناصر

على الرغم من اسهاماته الادبية في الشعر والرواية والنقد، فقد كتب رعد مطشر (١١) مسرحية نالت الحظوة والتقدير في مشهدنا المسرحي العراقي خلال سنوات العقد التسعيني، فضلاً عن المواظبة والجدية في انهماكاته الادبية والفنية المعروفة في محافظة كركوك، حيث النشأة والاقامة والعمل.

التقيناه مؤخراً في بغداد، وأجرينا معه هذا الحوار..

★الإنسان.. أولاً، هكذا وجدتك في مسرحية (خيول).. حيث وجدت الانسان مجرداً من كل شيء، كيف تجد الإنسان العراقي الآن في ظل موت يمشي في الطرقات..؟

-خيول، مسرح للموت والقتل والنفي وتهميش ملامح العراق، ففي تلك المسرحية التي حصدت جائزة التأليف عام ١٩٩٨، وقدمت على مسرح الشعب، أستطعت أن أوجد ثلاث شخصيات تتصارع فيما بينها، الأولى هي السلطة التي تحاول نفي الثانية خارج هذه البلاد، والثالثة التي ظلت شاهدة على ما فعلته الأولى في ما مضى حيث ظلت معلقة على الحدود تردد في ليل القتلى نواح الراحلين عن حياتهم في الداخل. وبالنتيجة كانت شخوص المسرحية مجردة من كل شيء، الأولى مجردة من شرفها وضميرها وهي تنفذ أوامر السلطان الطاغي، والثانية مجردة من إنسانيتها وحياتها ومدينتها وأجبارها على الرحيل، أما الثالثة فقد جردت من تأريخها وظلت شاهدة على رحيل الطغاة.

★الشاعر فيك.. تحول بشكل او بآخر إلى مشاكس.. حولته على خشبة المسرح إلى رمح بوجه السلطة؟

-أنا أولاً وأخيراً أحب كلمة الشاعر، فالشاعر في هو كان الأول وهو الذي قادني الى القصة والمسرح والحياة بدأت شعراً موتا ورثاء ودما.. أما تحولي إلى مشاكس على خشبة المسرح أو كما تقول إلى رمح بوجه السلطة.. فقد كان المسرح ملاذاً ومهرباً من سيف الجلاد ومكاناً يحتمل التأويل، ويصل سريعاً إلى الإنسان العراقي المسحوق من قبل الطاغية وقد كنت موفقاً في ذلك كما شهد لي النقاد والجوائز والشهادات والانتشار العربي والعراقي، واستطعت (والحمد لله) أن أقلق بعض المسؤولين في الدولة حتى لجأوا إلى منع الكثير من مسرحياتي أو أعطائي الجوائز لشراء صوتي.

★أعمال مسرحية عديدة لك.. وجدناك تتخلى عن كل ديكورات المسرح هل هو تخل عن مكونات وقيم المسرح..ام هو تجسيد لزمن صعب مجرد من كل شيء؟!

-بل هو تخل عن كل ما يعيق حركة الممثل والحياة من حواجز وأسلاك شائكة وهياكل جامدة لا تساعد في تصعيد (النص - الحياة) إلى ذروة الاحتدام ثم الهبوط إلى صعود النهاية نحو تألقها، وبالتالي هو تجسيد لزمن صعب مجرد من كل شيء وهو الذي ساعد القتلة على تجريد الكل من كلهم، وتحويلهم إلى جزء في معادلة خاسرة.

★قراناك شاعراً.. وشاهدنا لك عروضاً مسرحية انت كتبتها.. هل امتد خيط الشعر إلى جسد المسرح؟!

-المسرح كان هو التالي للشعر، فالشعر مفتتح الأشياء وبداية صيرورتها الشعر هو الاول في التكوين، والموت والحياة، في الظهور والتوغل والانتشار، أما المسرح فهو تجسيد لروح الشعر وجسده وآلامه وهو الخيط اللامرئي الذي يربط كل الاشياء ويلمها ويشتتها ايضاً.

★شكسبير شاعراً، كما اتفقت عليه الاجيال قبل ان يكون مؤلفاً مسرحياً.. ماذا ترى في شكسبير لواتى الآن إلى المسرح العراقي.. هل يرتقي الى الهم العراقي النبيل؟!

-يا صديقي، الشاعر العظيم والمسرحي الكبير شكسبير لم يكن مؤلفاً للمسرح فقط، بل كان خالقاً للنص (الشعري - المسرحي) الذي يقطر سحراً وديمومة وخلوداً، أقرأ مسرحياته (ماكبث / عطيل / الملك لير / وهاملت) ألا تحمل الهم الانساني والهم العراقي؟!

بلى شكسبير كان عراقياً، عربياً، عالمياً، إنسانياً، في الهم والألم والبقاء.

★كشاعر وإنسان.. ماذا تتمنى للمسرح العراقي أن يكون.. وماذا تطمح؟!

-أتمنى إن يحتفظ بماء وجهه الذي لم يستطع الطغاة تشويهه أو سكبه أو ازالة ملامحة، فالمسرح العراقي - كما قلت - عظيم وكبير وخالد، أما ما طرأ عليه (ماضياً) فقد أصاب منه الثياب ولم يمس الجسد والروح، أمنيتي فتح نوافذ جديدة له ولنا، لممارسة الحرية الحقيقية دون زيف أو تأويل.

★كيف ترى المشهد العراقي، المسرحي، الآن؟!

-المشهد العراقي عموماً مرتبك وشائك وغير آمن، حياةً ومسرحاً وأدباً، وهذا يشمل المشهد المسرحي العراقي الذي يحاول جاهداً التخلص من أكف الكابوس الماضي ومسح آثار الحروق من جلد النص العراقي، وانفتاح النص، تأليفاً وتمثيلاً وأخراجاً على الانسان العراقي وقتل أو القضاء على الانغلاق القديم، أعني انغلاق النص على نفسه خوفاً من عقاب السلطة وتأويلها.

تجريبية المسرح الشعبي العراقي..

ثلاثة نماذج

سعد عبد الصاحب

اشتغل فنانو المسرح العراقي خلال العشر سنوات المنصرمة، وتحديداً مخرجو ومؤلفو المسرحيات باللغة الفصحى (الجادة) ضمن خيارات تجريبية كثيرة، فمنهم من شرع اشتغالاً في النص المسرحي المقروء سلفاً لدى الوعي الجمعي للمثقف المسرحي ضمن قراءة تجريبية حديثة كما فعل خزعل الماجدي في مسرحيته (هاملت بلا هاملت) عن النص الشكسبيري المعروف (هاملت) وكما فعل المخرج ناجي عبد الامير في مسرحية (الحريم) تأليف (علي حسين) وكذلك اعاد الكرة الفنان سامي عبد الحميد ضمن مسرحية (طقوس النوم والدم) وايضاً شفيق المهدي في مسرحية (كأس) تأليف علي حسين ضمن قراءات حديثة وتأثرات وتناصات مع اهم النصوص العالمية بأخراجها من طرازيتها المكانية والزمانية واجتراح قراءات جديدة لها.. واشتغل آخرون ضمن حيز التجريب في الفضاء المسرحي والخروج من العلبة الايطالية المألوفة.. إلى أماكن أخرى، كما جرب د. صلاح القصب في اغلب عروضه وخصوصاً (عزلة في الكرستال) و(الشقيقات الثلاث) و(مكبث) ود. عادل كريم في مسرحيته (فصيل على طريق الموت) وسامي عبد الحميد في (عطيل في المطبخ) وجرب آخرون في السينوغرافيا والتقنيات في عروض كثيرة أخرى..

وقد كان وما زال المشهد النقدي المسرحي عندنا متغاضياً عن أو مهمشاً لدور عملية التجريب في المسرح الشعبي النظيف.. وبعد رواج وتفشي المسرح الآخر أو ما يدعى بـ (التجاري) وتقلص عدد العروض الشعبية النظيفة والجادة إلى حد كبير.. وبالنتيجة نرى النقاد يبتعدون تدريجياً عن امعان مشارطهم في جسد المسرحية الشعبية الجادة أما بسبب تقاطعهم مع نوعية الخطاب اللغوية (اللغة الدارجة) التي تبث في هكذا عروض أو لاحساسهم بأن النص والعرض الشعبيين غير مؤهلين لأن يتمثلا اي حالة تجريبية متقدمة، ولأن حالة التجريب اقترنت تأسيسياً في لا وعي المثقف المسرحي - عندنا بالنصوص والعروض العالمية - والتي تقدم - حصانة قرائية - في ترحيل المكان والشخوص إلى اماكن ومسميات أخرى لتمرير الخطاب السايكودرامي للنص بسهولة ويسر ودون منغصات رقابية.. عموماً فالمرحلة الحالية اقتضت مغادرة العروض الشعبية المقدمة في سبعينيات وثمانينيات القرن المنصرم وقراءاتها المرحلية القاصرة.. فجاء التحول والمعادل الموضوعي الذي وازن الكفة تجريبياً بين النص والعرض العالمين والنص والعرض المحليين الشعبيين، وفند مؤلفونا ومخرجونا تلك النظرة القاصرة نقدياً حول تجريبية المسرح الشعبي، وسآخذ ثلاثة نماذج منتخبة ومهمة في ذاكرة المشهد المسرحي العراقي خلال العشر سنوات الاخيرة اشرت هذه النماذج والعينات بصمتها على مسيرة المنجز المسرحي العراقي..

أول هذه العروض: مسرحية (تقاسيم على نغم النوى) للمؤلفة عواطف نعيم، والمخرج عزيز خيون، وتحديداً اعتمدت التجريبية في هذا العرض على نظام السينوغرافيا، ولكن سارجع قليلاً إلى حيث العنوان (تقاسيم على نغم النوى) ف (النوى) هو الفراق أو الفقدان ولنلاحظ كيف تشظى هذا المعنى واصبح مادة حية في جسد العرض، فالشخصيات تعيش أزمات نفسية حادة سببها هذا الفقدان، فشخصية فارقت بصرها (سليمة) وثانية فقدت عقلها (سلامة) وأخرى فارقت حبيبها (فتونة) ورابعة فقدت عنصر الخير والفضيلة في تعاملاتها (شكور).. الخ. وانسحب هذا (النوى) الفقدان، في الشخوص وبث في السينوغرافيا والتي تشكلت من مكعبات متحركة من مادة (الجريد) (وهو خشب الجريد)، فكانت لولب العرض ومحركه حيث ما أن يبدأ المشهد بتكوين من هذه الصناديق حتى ينفصل بتشكيل آخر وبداية مشهد جديد أثرت هذه التحولات المشهدية الشكلية وعززت من ازمات الشخصيات وفقدانها المستمر، فانسحب العنوان وبؤرة العرض الفكرية والفلسفية (النوى) وتغلغل حتى السينوغرافيا، فالصيرورات المختلفة وعدم الثبات في هذه الصناديق والمغادرة الدائمة كان تكريساً متحركاً للعنوان والبؤرة المركزية والفلسفية للعرض وهذا في حد ذاته غاية في التجريبية والتحديث.

أما العرض الآخر فكان مسرحية (الكفالة) تاليف عبد الكريم السوداني واخراج سامي عبد الحميد، والذي اعتمد فيها اسلوباً على شاكلة المسرح الفقير في انشاء فضاء العرض ونظام (الاسلبة) في الاداء جاعلاً من الممثل علامة دالة داخل بنية العرض.. فالمتن الحكائي بسيط وغير مدهش ولكن اللافت للانتباه تجريبياً هو اشتغال منظومة الاداء في هذا العرض بطريقة مشفرة، وكان لايماءات الايدي اثر بارز في العمل، فقد استخدمت حركات اليدين لوظائف ودلالات عديدة ومعاكسة احياناً لوظائفها الطبيعية فأثارت الضحك كثيراً.. مستفيداً من الاسلوب الايطالي في (الكوميديا الديلارتي) بطريقة ذكية ضارباً على أوتار الحس الشعبي واللاوعي الجمعي للمتلقي حيث الكشف والبوح عن المسكوت عنه والسخرية والمرارة اللاذعة وتقديم المشاكل الاجتماعية بشكل يثير الدهشة والانفعال وأحياناً الضحك المر..

أما النموذج الثالث فهو مونودراما شعبية بعنوان (النهضة) وهي استعراض لحياة امرأة مسحوقة تبيع الشاي والطعام على احد ارصفة كراج النهضة في بغداد تدعى (جمالة) والعرض عبارة عن مسرحية تسجيلية سردية لواقع هذه المرأة من خلال لغة شعبية غارقة في المحلية الجنوبية (الحسجة) وبزخم عاطفي كبير ادته وبتقمص الفنانة (عواطف السلمان) حيث كان العرض يمر بزخات دموع ونوبات بكاء عارم اجهش به الجمهور طويلاً في عرض (النهضة) في وقت كانت حاجة المتلقي تثار وتلبى بسرعة عالية وبأدنى جملة شعرية أو عاطفية تمس الوجدان بسبب مقدار الكبت الهائل واللابوح المستمر في الارضية الاجتماعية والفنية في ابان حكم النظام السابق فجاء العرض خارج فضاء العروض المهادنة او المشفرة لغرض الافلات من الرقيب.. عرضاً واضحاً سلساً استخدم المؤلف والمخرج عباس الحربي فيه لغة الغائب كثيراً بسبب وحدانية الشخصية وميلو دراميتها وتوحد الجميع في مأساة (جمالة) حيث لم تكن حالة خاصة أو شاذة. وجاء التجريب في الفضاء المسرحي من خلال الحياة المزدحمة داخل الكراج وتزعزع المكان وتخلخله عند (جماله) فهي مطاردة من قبل السلطة والتي كانت مكرسة ومرمزة في العرض بالبلدية..ومطاردة في نفس الوقت لولدها الوحيد الغائب في الجبهة ان ولدها حاضر معها في الكراج من خلال احتساء عشرات الجنود الشاي منها يومياً.. إن الحركة العريضة والشخوص الكثر الذين ماروا وساحوا في عرض مونودراما النهضة جاءوا جميعهم في شكل عرضي مونودرامي كأنهم مجسدون فيزياوياً كحيوان من لحم ودم.. وذلك للايحاء الهائل في الاخراج وحتى في الاداء المتحفز عند الفنانة عواطف السلمان، جعلنا نشعر أننا واقفون فعلاً في طابور طويل لنحصل على بطاقة باص تقلنا لحتفنا في الجبهة!!