ناجي كاشي
العالم بالمسرح

عبد الخالق كيطان

كان ناجي كاشي يحضر رسالته في الماجستير، فنون المسرح، عندما كنت طالباً في المرحلة الأولى في قسم الفنون المسرحية بأكاديمية الفنون الجميلة ببغداد.. اختاره المخرج الدكتور عادل كريم ليلعب دور أوديب الملك الذائع فيما كنت ومجموعة من الطلبة نلعب دور الجوقة ضمن مستلزمات الدراسة.. كان هذا اللقاء هو أول معرفتي بناجي كاشي الذي لعب الدور بالتناوب وزميله الفنان علي حسون المهنا الذي كان يحضر لرسالته هو الآخر.

أول ما يلفت الانتباه في أداء كاشي هو صوته وقوة جرسه التي تدخل الأذن بلا استئذان.. في تلك الأيام كان أستاذ مادة الصوت والإلقاء الفنان الكبير بدري حسون فريد يكرر على مسامعنا كل يوم تقريباً أن الممثل الفاشل هو الذي يعتمد على المايكرفون في المسرح، فالصوت، عند فريد، يكاد يكون العامل الحاسم في نجاح تجربة أي ممثل... ولقد أجاد ناجي كاشي في إلقاء حوار سوفوكلس الشعري في أوديب إجادة أهلته للدخول بقوة إلى عالم الصف الأول من ممثلي المسرح في العراق، وبالطبع لم يكن ناجي قبلها أسماً ثانوياً ولكن فرصة أوديب كانت فرصة مختلفة تماماً دعت المخرج الراحل الكبير إبراهيم جلال إلى أن يكتب، على غير عادته، نداء في الصحف العراقية لمشاهدة العرض ما عد إنجازاً لأبطاله ومخرجه المختص بكلاسيكيات المسرح العالمي.

خرج ناجي كاشي بعد هذه التجربة إلى تجارب أخرى منها مسرحية (اللعبة) للمخرج الدكتور فاضل خليل وبمشاركة نخبة من نجوم المسرح العراقي : الراحل عبد الجبار كاظم وعبد الخالق المختار وكريم رشيد.. ثم (الأشجار واغتيال مرزوق) مع الفنانين المهاجرين : كريم جمعة وماجد درندش، وصولاً إلى آخر مسرحياته ممثلاً في مسرحية (خمسة أصوات) التي أعدها الفنان عبد الوهاب عبد الرحمن عن رواية الراحل غائب طعمة فرمان بالأسم ذاته ومن إخراج الفنان محمود أبو العباس وبمشاركة الفنانين عبد الخالق المختار وحقي الشوك وغيرهم.

وخلال العقد التسعيني الذي أتحدث عنه هنا، كان ناجي كاشي قد انتقل مرات للسكن ما بين مدينته السماوة وبغداد.. في السماوة التي كان يعمل فيها مدرساً وجد حضوره الأقوى في عالم الإخراج المسرحي، هكذا شهدت العاصمة بعضاً من مسرحياته أثناء انعقاد مهرجاناتها السنوية فشاهد الجمهور غرابة تلك الأعمال : من أجل أنكيدو ، كانت أول تلك الأعمال، وقد قلنا غرابتها لأن المخرج فيها كان يعتمد حقاً على الغرابة لهذا نراه يعود إلى بغداد أواخر العقد التسعيني ليقدم رسالته في الدكتوراه عن الغرائبية في المسرح.

في المواصفات الجسدية لناجي كاشي يمكننا القول أن جسده متوسط الطول ما يؤهله للعب مختلف الأدوار، فيما تزيد نبرة صوته القوية من شدة حضوره على الخشبة، في الأدوار الكلاسيكية على وجه الخصوص، أما ميله للغرابة مخرجاً فيؤكد أمكانية أن يكون ممثلاً استعراضياً لو توفرت له فرص ذلك. يبدو ناجي كاشي شديد الميل إلى التفسير النفسي للشخصية دون إيغال، فهو يعرف أن التفسير النفسي قد يسقط صاحبه في براثن التقمص التقليدي، ولهذا يلجأ كاشي إلى المزاوجة بين التفسير النفسي وما تمنحه إمكانيات الممثل التقنية من فرصة للعب المسرحي.

إن تجربة الممثل المخرج تجربة ليست بالجديدة في المسرح العراقي، أما أهم ما يمكن أن تؤدي إليه من نتائج سلبية فهو عندما يصر المخرج على لعب أدوار البطولة في المسرحيات التي يمثلها وقد أفلت ناجي كاشي من هذا المأزق، وبالرغم من أنه من الفنانين المقلين إجمالاً على مستوى التمثيل والإخراج، فإن انشغاله الدائم بالدراسة الأكاديمية، الذي أعاقه كثيراً عن البروز، يظل مفيداً لتطوير أدواته الفنية، ومن جانب آخر يزيد من تحصينه ضد علل وأمراض المسرح العراقي.

إن إيمان ناجي كاشي بالغرابة التي يدعو إليها، رسالته للدكتوراه خاصة، يصلح أن يكون منهجاً في الأداء المسرحي وكذلك في الإخراج، وبالطبع فإن كاشي مطالب اليوم أكثر من أي يوم مضى، خاصة بعد أن أنهى دراسته الأكاديمية وغابت سلطات الرقيب المجنونة عن عراق اليوم، مطالب بمواصلة مشروعه التمثيلي والإخراجي بقوة، ومن مكانه في مدينة السماوة يستطيع هذا الفنان الملتزم أن ينجز، كما فعلها من قبل، أعمالاً تلغي وإلى الأبد فكرة (مسرح المحافظات) لصالح فكرة المسرح العراقي.. تماماً كما تحاول مجموعة من الشباب المثقف ذلك (حالة ياسر عبد الصاحب البراك في مدينة الناصرية نموذجاً)..

وتبدو خبرة كاشي المتأتية من الدرس الأكاديمي وعمله إلى جانب خيرة مخرجي المسرح العراقي كافية تماماً للشروع بانجاز أعمال مسرحية جديدة تخرجه من العزلة التي يعيش فيها وتقدم لمسرحنا العراقي تجربة جديدة في فهم عمل الممثل والمخرج على الحد السواء.

إن العديد من تجارب التمثيل في المسرح العراقي اليوم قد ذبحت لأسباب عديدة أبرزها غياب الحضور القوي للمسرح بمواجهة الحضور الأقوى للدراما التلفزيونية ما دفع الكثير من الممثلين، مدفوعين بالرغبة في العمل والحصول على أجور مناسبة، إلى هذا العملاق التلفزيوني، وبالطبع فقد أكل التلفزيون كثيراً من جرف الإبداع المسرحي في العراق.. يدفعنا ذلك للوقوف وقفة متأنية في دراسة هذه الظاهرة التي إذا ما استمرت كما حال الأعوام العشرة الماضية فسنجد أنفسنا وقد خسرنا مشروعنا التجريبي في فن الممثل المسرحي. تصح الإشارة هنا إلى أن ناجي كاشي، وعدد محدود من الممثلين العراقيين، قد وضعوا مسافة معقولة بينهم وبين التلفزيون، فهم إما من قليلي الحضور أصلاً في الدراما التلفزيونية أو أنهم حافظوا على لياقتهم الجسدية والفكرية المسرحية بعيداً عن آفة التآكل التي تبلي بها الدراما التلفزيونية ممثلي المسرح. وفي هذه النقطة بالذات تبدو الدولة ومؤسساتها الفنية مدعوة فعلاً لرعاية التجارب التمثيلية المسرحية الجادة وحمايتها من الإنقراض أمام المد التلفزيوني، وأعتقد أن دعم المجاميع المسرحية المختلفة داخل العراق مادياً وإعلامياً يجب أن يكون هدفاً للجميع للقيام بهذه المهمة النبيلة.

إن حالة الفنان ناجي كاشي تصلح تماماً لأن تكون مثالاً في هذا السياق، فهو أسس مجموعة مسرحية في مدينة السماوة حاولت جهدها أن تتواصل، ولكن عقبات (الظروف) كانت دائماً أقوى من تلك المحاولة. ولأن ناجي كاشي لم يكن طارئاً في مشهد المسرح العراقي، لذا يصبح لزاماً عليه أن يظل وفياً لما تعلمه وآمن به، وهو الفنان الذي استطاع أن يعبر محنة التسعينيات الصعبة بنجاح يحسده عليه أقرانه، ونعتقد أن عودته للمسرح العراقي يمثل انحيازاً لكل تلك القيم والمثل التي قرأها وتعلمها وآمن بها.

(الفزاعة) بين تشظي الشخصية واغترابها

د.حسين علي هارف

حين نتفحص مسرحية (الفزاعة) لعباس لطيف مؤلفاً وعباس الخفاجي مخرجاً بعيون نقدية جيادية شاهدت في الآونة الأخيرة مشهداً مسرحياً عراقياً مرتبكاً ومتفاوتاً في مستوياته الفنية، فسنجد إننا أمام عمل مسرحي اقترب من الجودة في بعض مفاصله الاخراجية ليشكل نقلة نوعية واضحة في مسيرة المخرج عباس الخفاجي المتواضعة رغم طولها. وقد كان للمرجعية النصية للعرض دور رئيس في الارتقاء بمستوى العرض نحو مستويات متوقعة وغير متوقعة. وقد امتلك نص (الفزاعة) دراميته العالية من خلال تكثيفه الصراع الدرامي بمستوييه الداخلي والخارجي في شخصيتين اثنتين لينتمي إلى ما يسمى بـ(الدوادراما) الشكل الأكثر ملاءمة وطواعية لتجسيد فكرة وجوهر الدراما المتمثل بـ(الصراع).

ومن الملاحظ ان المسرح العراقي طوال التسعينيات قد شهد كثيرا من عروض ثنائية الشخصية التي لجأ إلى كتابتها كثير من كتاب المسرح وقت ذاك ومنهم فلاح شاكر في معظم مسرحياته.

ورغم اعتماد نص (الفزاعة) شخصيتين فقط فان المؤلف قد اعتمد تقنيات مونودرامية في معالجة ما هو سردي من تداعيات الشخوص واستذكاراتها جوانب ومفاصل من معاناتها الذاتية والموضوعية حتى نكتشف ان الشخصيتين ماهما إلا وجهان لشخصية واحدة متشظية بفعل الصراع الداخلي العارم الذي يعتمر داخلها والمحكوم بصراع أكثر احتداماً مع المحيط الخارجي في عالم رمادي يسوده الموت فـ(حين نعيش في عالم كهذا العالم علينا ان نموت من الداخل).

لكن الشخصيتين (الوحيدتين) ورغم اغترابهما الحاد يتشبثان بالنزوع إلى الحياة والدفاع عنها حتى الرمق الأخير رغم علامات الموت والنزوع إليه حتى المدينة تتجه نحو الموت (ولكن من سيدفن المدينة بعد دفن سكانها؟) تلك المدينة المغتربة التي فقدت السيطرة على أبوابها التي يحرسها اناس يتسلحون (بسبعة أرواح) دون ضمير واحد!) فيعبثون كما يشاؤون واضعين شروط اللعبة وقواعدها ليكونوا هم دائماً الفائزين فـ(الحراس هم وحدهم الذين يعرفون لعبة الابواب) وعلى الجميع ان يكون جزءاً من لعبة الوهم إذ لا شيء سوى الخوف والوهم والموت (العالم عزل وأحنه هم لازم انعزل) وهكذا تكون قتامة الرؤية وسوداويتها لدى شخوص (الفزاعة) انعكاساً لقتامة الواقع المحكوم بالخوف والوهم والموت . ذلك الواقع الذي سينتج المزيد من تلك الشخوص المحبطة والمغتربة والمزدوجة على نفسها.

انقاد المخرج الخفاجي إلى معطيات النص الفكرية والجمالية وتحرك في حدوده الفنية . لكنه نجح في استثمار بعض المفردات المنظرية وفي اشغال مناطق المسرح (حركيا) تاركاً مساحة كبيرة لاجتهاد ممثليه الذين نجحوا بدورهم في تقديم (فعل) مسرحي امتلك حيويته فتحملوا العبء الاكبر في ظل الاخفاقات التقنية للضوء الذي لم يسعفهم في مفاصل كثيرة.

وقد استخدمت الفنانة (ساهرة عويد) تنويعات ادائية وصوتية وتحركت رغم (بدانتها) برشاقة ولياقة عالية، وبذلك فقد اكدت حضورها المسرحي كممثلة لم تكشف كامل امكانياتها الإبداعية في مثل هكذا عروض. وقد كشفت لنا ساهرة الوجه الآخر لساهرة المعروفة كممثلة كوميدية حسب.

اما شيماء جعفر فقد تحركت بخفة على المسرح لكنها عانت بعض الادغام في بعض المواضع الادائية . وهي ممثلة واعدة تحتاج إلى مزيد من الخبرة والمران.

وقد أجاد المخرج في صنع مشهد مسرحي فعال وموح وهو مشهد (الاغتصاب) الذي نفذته ممثلتا العرض بمهارة واتقان. لكن الممثلتين لجأتا إلى (صراخ) كثير في بعض المواضع من العرض وهذا الصراخ كان يزداد أحياناً مع صخب الموسيقى (الصارخ) رغم (الاختيارات) الموفقة لها.

اما المشهد الأخير (وهو واحد من الاختبارات المهمة للمخرج) فقد جاء (باهتاً) و(ضعيفاً) وقد ساعد الضوء (تنفيذا وتصميماً) في صنع مشهد نهائي غير مؤثر وغير موح.

لقد اشارت لنا فزاعة العباسين (لطيف والخفاجي) إلى الفزاعة المحيطة بنا وتلك التي تعيش وتعشش داخلنا والتي تحاول ان تحيل كل منا بدوره إلى فزاعة أخرى فهل سنبطل وهم الخوف من هذه الفزاعة؟ وهل سنرفض في أقل تقدير ان نكون مجرد فزاعة لا أكثر؟!

ما ينجزه المتفرج

أ.د.عقيل مهدي يوسف

يتمتع المتفرج بخصال فنية خاصة وهو ليس طرفاً محايداً عندما يشاهد عرضاً مسرحياً، صحيح انه ليس مثل الناقد يقوم بتفسير النص وتحليل العرض، أو انه يركب انطباعاته وأفكاره وفق منهجية بحثية محددة، لكنه يقوى على تشكيل فهم خاص عن فكرة العرض ومعرفة مغزاه وايجاد محور ينسج حوله مفهوماته الشخصية، فيدمج الكلمة التي يسمعها في الحوار مع تلك الحركة أو الاشارة مع ذلك المنظر، ليخلص إلى موقف محدد لما يراه شاخصاً أمامه على المنصة.

تحفيزات المشهد تحرك فيه دوافعه النفسية والاجتماعية، وبذلك يتفاعل الذوق الفني والجمالي مع القصة والشخصية والافكار التي يعلنها العرض جهيرة أو مستترة. بعض المتفرجين يسرع للوصول إلى خلاصات، ونتائج (ايديولوجية) فيعممها، ويطمس بذلك الكثير من المعالجات الفنية والأسلوبية في هذا المشهد أو ذاك، لكن هناك متفرج آخر يرتفع فوق هذه التعميمات المباشرة ويتقرب من الخيوط الحسية والجزئية للمشهد، ويخوض في مدها وشدها في عقد متضافرة العناصر، فهو . مثلاً . لا يتنكر للخيالي حين يتطلب الواقعي، ولا يبحث عن هيجان العواطف والغرائز، بل يهتدي للانفعال الفني، ولا يكفر بالفكرة لانه يروم الشعارات الطنانة الفارغة. ان المرئيات فوق الخشبة قد تبدو غير منسجمة، بل متنافرة ومتباعدة، كيف يمكن مثلاً ان يأتي مغربي اسود، ليستحوذ على فتاة ناصعة كالبللور في مسرحية عطيل؟!! أو كيف يمكن لاحدب نوتردام ان يحوز على هذه البلاغة والطلاقة، وهو قميء مطارد، ومرذول؟!

ان تخيل المتفرج وافكاره، وانحيازاته هي الكفيلة بمعالجة تلك الخروقات التي يبرزها المنطق العادي، لكن للفن لغته واسراره ومنطقه الذاتي، حيث يتزاوج جسد النص مع جسد العرض، فتتم استجابة المتفرج لهذه الاستراتيجية ضمن اطار اخراجي معين، يحاول المتفرج من خلاله الاهتداء إلى معنى مركزي يخصه هو شخصياً، بعد ان انتهى دور المخرج في ابتكار العرض وصياغة اشكاله ومضامينه.

المتفرج يقوم أيضاً بوظيفة التحليل للعناصر وان بصيغة غير واعية تماماً، فيفككها . وان بطريقه غير منهجية فيقسم العرض إلى وحدات رئيسة وأخرى فرعية، وحينما يصل إلى أبسط هذه المكونات وهي (الكلمة) ونطقها، وبالتالي ربطها مع كلمات أخرى في سياق لتكوين (جملة) وبالتالي (مقطع) و(مشهد)، كلها تؤدي إلى لغة أشمل هي لغة العرض الذي يميز مخرجاً من جيل الرواد عن زميله، أو عن مخرج شاب موهوب ومبتكر. هذه اللغة الخاصة ما بين لغات المنصة المتعددة، لا تكتفي بحوارات المؤلف حسب، بل تضيف إليها بصريات المخرج ومسموعاته ومؤثراته الأسلوبية، فتنقل الحوارات والاشياء المنظورة والمسموعة إلى آفاق جديدة، وتبث الحركة في سكونيتها مألوفيتها الراكدة. وهذه ما تسمى عند نقاد الحداثة، بالتحولات العلاماتية وتوليد دلالاتها، وتقلباتها الخاضعة للتفسير والتحليل والتركيب.

فالمتفرج هو الذي يذهب مع (الاحتمالات) إلى أوسع مدى ويركبها في خياله وفكره وعواطفه، فيفرز بين (الواقعة) الحياتية وبين (الاحتمال الفني) حسب كفاءته التي ينشطها التلقي المعرفي والجمالي، وليس الحياتي فقط.

وهنا تنشط تجربة العرض الآنية ذكرياته المختزنة في مرجعياته السابقة، فتغنيها بالجديد، لتظهر شخصيته بمظهر المبدع القادر على الإنتاج، حين يتفاعل مع العرض.

صدمة مسرح.. الكارثة

أ.د.فاضل خليل

أسئلة غاية في الترف تقول : وهل في (الفن) سبيل للخروج من محن العراق ؟

هل بإمكان الفن أن يتصدى للكوارث ؟ بعيدا عن السائد والسهل، من العصي على الفهم البعيد عن دور الفن في الحياة؟

هل بإمكان فن كالمسرح –أعزل ومقيد بالمعنى الشائع – أن يكون حاضرا مثل سد منيع ضد ما يجري؟

ربما نعم، وربما لا..

كل أمة تستفيق من هول صدمة أو كارثة، لابد لها من أن تبحث عن وجود من نوع خاص، يتفق وحجم المأساة التي عاشتها. فكيف بأمة مثل العراق، دخلت محنتها دون أن تدري، عنوة، ومن دون أن ترى أي بصيص نور لأمل الخروج منها. تماما كما البطل الارسطي –نسبة إلى أرسطو– النبيل، حين يتحمل الأمرين (المرارة المزدوجة) في الشقاء والألم في متواليات محن بدأت معها ولاداتها، وظلت لصيق العراق على مر العصور، دون فرصة للتأمل أو للانسجام مع الذات البشرية ولا حتى مع ذات العراق. ولا في البحث عن كيفية الخلاص من هول تلك المحن التي صار الخروج منها ضربا من المستحيل. فكل جاهزات الحلول ما عادت تعد توازي حجم طوفان النار والبارود وبقية الأسلحة المتنوعة التي انصبت فوق رأس العراق. بعد أن تمكن المسرح ومنذ بداياته الأولى من إيجاد اغلب أشكاله، ومستمر باكتشاف القادم من جديد التقنيات الهائلة والكبيرة والمدهشة، والتي تمكن الإنسان منها جدا، فقد صار ترويضها سهلا بالنسبة له. أجزم أنها ستظل عاجزة تماما عن وصف وتجسيد ما مر بالعراق من أشكال. أقول الأشكال، لأن المضمون واحد هو : (الحرب) وقد تستطيع أن تضيف عليها الموت وما يحتاجه من مستلزمات بالإمكان ترويضها لصالح الأفكار وناس المحنة الذين تعودوا على نسق الموت بديلا للحياة. ماالذي سيتمكن الفن من إيصاله عبر قنوات الحياة التي تعود عليها، وقد تفننت التقنيات بتنويع الشكل الواحد بعدة معان، فلم تعد الفكرة الواحدة مقتصرة على الحل الواحد، وقد تعددت الحلول وتنوعت. أما، المضامين فحدث ولا حرج، لقد تعفنت من كثرتها، خصوصا حين نعرف أن الموضوع : هو أي فكرة نتفق على تجسيدها وتطويرها، الثيمة الأكيدة والفصل الى (الحرب) – لاسيما أن المضامين حقوق محفوظة لشعوبها وللشعوب التي تطمح الى الاستفادة منها –هذا إذا ما تعددت الأفكار، فما بالك إذا كانت الفكرة theameواحدة هي (الحرب). إذن فالأفكار لم تعد محض حديث يرد، وانما صارت (هما يؤرق) الفنانين، بل والمثقفين في كل بقاع الأرض جميعا، والعرب بشكل خاص، أما العراقيون ؟ فلا جواب، ولا حل مع الحرب سوى أن نعيد التساؤلات الأولى التي تبدأ :

وهل في (الفن) سبيل للخروج من محن العراق ؟

هل بإمكان الفن أن يتصدى للكوارث ؟

ويكون سببا في الخلاص من الموت ؟ ويكون سندا للساعين إلى الخلاص من مأساتهم بكل الأشكال، للخلاص من الموت السهل الذي يطالهم دائما وبلا استئذان. و(المسرح) واحد من أنواع الفن والثقافة : ذلك النشاط العقلي الذي يتأرجح بين مفهومي التاريخ والمعنى الأسطوري الذي يطمح الى البقاء –دعوة جلجامش إلى الحياة السرمدية –. أن في جدلية البقاء والفناء لابد لها من السعي حثيثا إلى التفكير في نبذ الاحتلال من خلال الفن، ولكن، كيف يتم توصيل الفكرة في ظل غياب الوسائل مجتمعة. إن المجتمع العربي مرتع خصب لنشوء الأساطير وانتعاشها وتوالدها وتكاثرها، وغالبا ما تلد أساطيرها أساطير أخرى تشبهها وبوتائر أعلى أو موازية ومن كل الاتجاهات. ولا نبالغ لو قلنا أن الأسطورة تتملكنا في كل شئ دون أن نشعر بها. لكنها لم تتوصل إلى استيعاب ابشع الأساطير التي عرفها العراق وهي : الغزو الأمريكي الذي يسعى إلى تغيير ثقافات الشعوب وتواريخها بفرض ثقافات هشة، سخروا لتوصيلها كل ما عرفوا من سبل وما تفننوا به من وسائل متنوعة ومتطورة في الوقت نفسه. فمن فلمنة الخيال في السينما، وما توصلوا إليه من إبداع في المسرح الموسيقي الأمريكي، تراهم اليوم يفلمنون الأحداث الواقعية لجرائمهم في غزو الشعوب كأفلامهم (عاصفة الصحراء) والخ ما سواها. فنوعوا أسلحتهم من القنابل إلى الفلم والمسرحية والكتاب والقصة والرواية وسواها. إذن هم يركزون على ارث الشعوب وثقافاتها. وعليه ولكي يعاود العراق دوره الثقافي المجابه للدمار الذي يحيط به، عليه أن يبدأ من موضوعات اليوم وما يساهم من الوسائل التي تسعى إلى خلاصه من تلك الكوارث. إن السعي هو الى امتلاك الفن عموما كسلاح له فعله المجرب وهو فعل (التثقيف من اجل الخلاص). ومن أسباب الخلاص أن نضع الجزئيات جانبا أو ننهض بها لتكون بمستوى الأهميات الكبيرة. أي أننا حين نكتشف بأن مشروعنا لا يرقى إلى مستوى كارثة الاحتلال علينا أن نتنحى ونترك الطريق لمن يحسن السير فيه. فالبناء الإنساني يعتمد على مدى تحقيق اكبر قدر من الحرية في الاختيار والتعبير. كذلك في البحث عن الطرق والأساليب التي تميز الفنان المبدع عن غيره، وليس هناك ما يمنع من مزج المحلية بالعالمية، بل وفي الاستفادة من التجارب العالمية الشبيهة بنكبة العراق. كما لا يمكن الارتقاء بما هو سطحي مطلقا، فالعمق –ولو أنها تبدأ من البساطة – ولكن من وجهات نظر معينة، في عقد حوار (جدل) فيما بينهما، ومن خلالهما – وجهتي النظر –سيتم الاتحاد بينهما ليقدما مقاربة تصل بنا إلى المطلوب. فالرقي الأخلاقي والنفسي والفكري البعيد عن هموم الناس أو يتجاوزه ليس بمقدوره تقديم الأفعال ولا النتائج العظيمة. وعليه فلابد من حذف كل الأفكار التي لا تنفع الناس من قاموسنا والعمل على تحويلها إلى أفكار اكثر شمولية بل وحتى اكبر من الفعل الذي نسعى إلى تحقيق نتائجه.. على أن نعرف بالمحصلة أن الخوف لا يوصلنا إلى النتائج التي نطمح إليها.

ومنها (المسرح) في إمكانية استخدامه واعتباره لا يحتاجان إلى جهد أو تفكير، كونهما ليسا اكثر من وسيله لوصول من يلجه ليس اكثر من الشهرة وكسب المال أو العكس. لم يعد وقت إلى النكات المكانية التي قد تصيرنا اكثر من نكتة ونحن نرزح تحت ظل احتلال قاس لدولة لاترحم ولايعني لها الإنسان اكثر من مشروع لتجريب أسلحتها في قتله. والعراق وما مر به من فاجعة في احتلاله ,٢٠٠٣ لم يتسن له بعد أن يفكر بمرارة المأساة التي يعيشها أو بحجم الكارثة التي حلت به، فلا يزال بحاجة إلى وقت كي يتأملها ليتعرف عن كثب، في أسبابها ودوافعها التي أولها : إن العراق يمتلك حضارة وارثا كبيرين شكلا للعالم مخزونا معرفيا لايطاله أحد تحزن حين تعود لتشاهد الركيك من المعاني والإهانات فوق خشبات مسارحه فـ(جمال الفن فوق جمال الطبيعة) –لأنه (مولود جديد للعقل)، لا كما عرفنا له أرسطو من انه محاكاة لها فقط، بل إن لم يعل عليها لا يثير الانتباه وهو ما نرى الحياة عليه حين تمر علينا بهدوء. حتى الأشياء الكارثية ك (الاحتلال) مرت ولم نعد نفكر فيها يتوجب ذلاً، أو كما يتوجب علينا التفكير بصنعه. كيف يمكننا أن نجابه تلك الكارثة التي تسعى إلى طمس هويتنا وإجهاض منجزنا المتطور الذي لم يكتمل بعد ليتناسل ويتوالد. فحصار الثقافات بالمقاييس التي عشناها تبدو أهون بكثير من طمسها أو تحجيمها. ومنها المسرح الذي هو أهم أنواع الثقافة. فلم يكد المبدع يصحو منها لكي يمكنه أن يستثمرها، بسبب انه اصطدم بواقع الاحتلال الذي هيمن على بلده وشعبه وعليه، فحرمه من حق التصريح، ولأن المسرح من اصعب الفنون التي يمكن السيطرة عليها، وهو الفن الوحيد الذي بإمكانه أن يزوغ وبسهولة من طائلة الرقابة، وان الوسائل المذهبية والمدارس التي يمكن له أن يتبعها فيوصل صوته إلى من يريد دون أن تعي الرقابة ذلك، فالرقابة دائما أغبى من الحجم الذي نعطيه لها.