السلعة الميتافيزيقية
ملاحظات عن المكافآت الأدبية

شاكر لعيبي

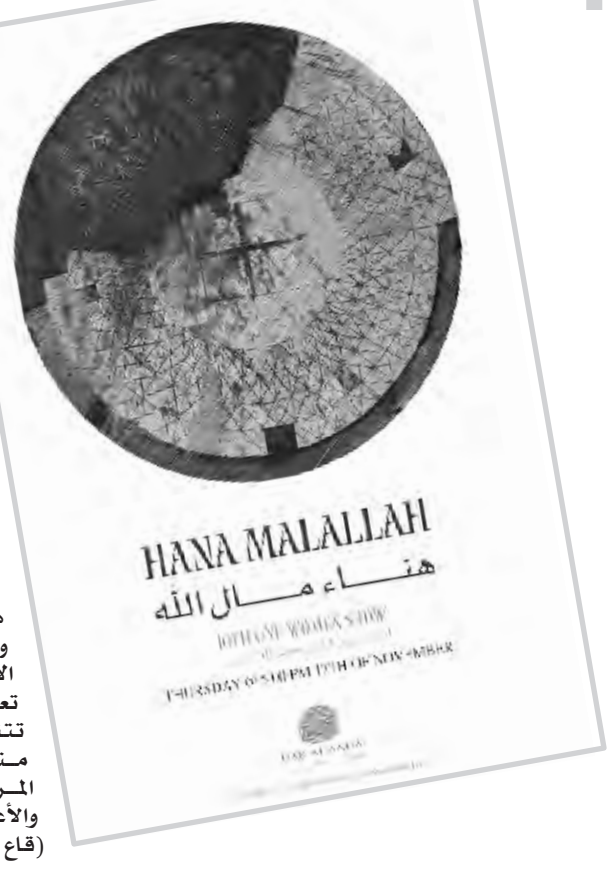
مازال البعض في ثقافتنا يعتقد أن الكتابة، أن الأثر الأدبي سواءً أكان شعراً حالماً، قادماً من عالم روحاني آخر، أم كان دراسة مقارنة عقلانية من عالمنا، إنما هو جهدٌ من طبيعة أثيرية هائمة وغير محسوسة تقع، إجمالاً، في مناطق الشعور والهواجس الباطنية وليس في عالم الوقائع.
انهم يقيناً يعتقدون بأنه عملٌ شجاع يستحق التشجيع لكنه، ربما، لا يستحق المجازاة المادية لأنه ليس من طبيعة منفعية مباشرة أو تجارية تُباع ويُضارب عليها مثل العقارات المنقولة. إنهم ينتجون نوعاً من سلعة ميتافيزيقية.
إننا نمنح المبدعين في حقول الأدب والثقافة، أي ما يعتبر الفكر اللامادي والسلعة غير المرئية (ولو كانت غير فاعلة)كل التثمين والتشجيع المعنوي، ولكننا من الناحية المادية، يعني العملة النقدية، سنثمن سلعتهم الميتافيزيقية القليل جداً. بين التشجيع المعنوي وذاك المادي تقع بعض الرؤية العربية للإبداع : رؤية رومانسية لا أس لها في واقع الكائن المنتج للسلعة الميتافيزيقية. هذا الكائن هو كذلك، وإلى جانب تعاليه على الواقع الكثيف والى امتلائه بالروحي، فإن كينونته تتكون من بداهات المعاش اليومي أكلاً وشرباً وتعطراً وغضباً وجنساً. هذه البديهيات الحيوية سنلتقي تشديداً عليها في كبريات أعمال التاريخ المقدسة أو الإبداعية لكن ليس في رؤيتنا الموصوف بعضها ها هنا.
سوى إن إعادة الاعتبار المتأخر زمنياً إلى الكتابة الأدبية بوصفها أثراً مادياً يستحق عناية من ذات الطبيعة (أي أجرة) لقاء حضورها في منبر صحفي أو تليفزيوني (اللذين هما بدورهما سلعتان تجاريتان)، قد دفع بالظاهرة لدينا إلى الطرف المفرط الآخر : هو التضخم في العمل الكتابي المُطالب بأجر، والاندفاع في حقوله دون تَرَوٍ ولا تفكير من اجل الحصول على المكافأة لوحدها. يحدث هذا خاصة على يد كتّاب ينتمون إلى بلدان ذات أوضاع اقتصادية صعبة مقابل وجود إمكانات ثقافية كبيرة فيها.
هذا الذهاب من تطرف إلى تطرف، من اعتبار الكتابة هباءً إلى اعتبارها مجرد سلعة محضة، قد أوصل جزءاً من العمل الثقافي لدينا إلى آفاق متجهمة : إما شراء الذمم من طرف بلدان غنية وصحافات رسمية دعائية باسم أهمية (المهنة) الكتابية، هذه المرة، التي لأيديها العاملة قيم وأثمان في السوق. أو إلى التنكر في الممارسة لمبدأ المكافأة السليم ودفع جماعات كثيرة من المؤلفين إلى الكتابة في الصحافة على أمل الدفع لهم يوما لكن من دون أن يحصلوا على شيء أو إلا على النزر اليسير. إن آليات هاتين العمليتين في الممارسة ليست بالوضوح الذي نقوله هنا بسبب أن طبيعة الثقافة هي بمكان من التعقيد كبير، الأمر الذي لا ينفي اشتغال الآليتين، عملياً، في حقول العمل الصحفي، اليومي خاصة.
يتوجب القول أن ثقافتنا العربية تغيب عنها، في هذا المجال، القوانين والمعايير الدقيقة. إن عقود الكتابة الموقعة من طرف البعض من المؤسسات الإعلامية لا تُنجز إلا من اجل قلة جد قليلة من الأسماء اللماعة، وأنها لا تحترم أشباه العقود الغامضة وأشباه التواقيع على أوراق أخرى موقعة مع أسماء أخرى أقل لمعاناً ولو أنها ليست أقل أهمية.
حتى اللحظة الحالية نلاحظ أن المكافأة لها حدان : فأما أنها أفسدت أقلاماً كثيرة دافعة إياها لمجرد الكتابة من أجل ربح مجرد دون أي موقف إنساني أو تاريخي أو أخلاقي. كان كاتب مصري معروف يعلق على سبب إنجازه كتاباً ضد القضية الكردية "بأنهم قد دفعوا له" وأن ذلك يكفي، بالنسبة إليه، لاستكمال مشروعه من دون وازع ثان. من طرف آخر فالمكافأة قد قادتْ إلى إسكات وإلغاء من لا يريد الاندماج مع المنطق الشكلاني القائل (بالدفع لقاء كتابة)، أيما كتابة مدفوعة الثمن.
بين هذا وذاك كان الموقف العربي العام يتأرجح بين محاولة الإفساد ومحاولة الإرضاء ودائماً باسم المكافأة الممنوحة للعمل المكتوب. لا يصدق هذا التأرجح على بلدان تمتلك في آن واحد أيديولوجيات صارمة وثروة طائلة وهذه البلدان لا ترضي بغير الإعلام الموجه أحادي الصوت بديلاً.
إن (الجدارة) هي الغائب الحزين. إن معرفة من هو (جدير) بـ (ماذا) لا تتم لدينا وفق تمحيص وإنما تتم بمزاجات المسؤولين المعنيين. ثمة بالطبع ضرورة لمنح المكافآت للمشتغلين من خارج المؤسسات الصحافية لكن ثمة ضرورة مماثلة باتجاه فرز الغث من السمين. في صحافتنا الثقافية والسياسية، يوجد اليوم تداخل وتشابك مغرض بين الغث والسمين لصالح الغث الذي لا يرقى السمين إلى مستوى ممارساته البهلوانية.
السمين يفضل الانسحاب بهدوء من المشهد في النهاية.

المعرض الشخصي العاشر للرسامة هناء مال اللّه في عمان

محاولة... في إدراك الأنظمة

خالد خضير
عمّان

رغم اكتظاظ لوحة هناء مال الله بما تسميه الوحدات الصغرى (= عناصر اللوحة) إلا أن لوحتها تتوفر على جانب اختزالي شديد ومتنوع أخطره حينما اختزلت اللون إلى أدنى حدوده، والأشكال إلى ادنى حدودها، فأبقت الوحدات الصغرى مهيمنة كوحدات بنائية للوحتها:كالمربعات والدوائر والنقاط والثقوب والمثلثات المقلوبة، وقامت ببنائها وفق ما يشبه جدولة سطح اللوحة، وبما يشي بوجود نظام معرفي قائم على مرتكزات هندسية منطقية وحسابية تماثل نظام الاوفاق أو مستمدة منه، تعتبره الرسامة مسارا تتنافذ فيه منظومات متعددة: الأشكال المرسومة والكتابة والأعداد، كما تعتبر الرسم (قاع أنظمة التعبير)، وهو ما حاول شاكر حسن آل سعيد البرهنة عليه في كتاباته المتواصلة وعلى الأخص كتابه الأخير (البحث في جوهرة التفاني بين الأنا والآخر) الذي صدر في الشارقة ٢٠٠٣،إلا أن التطورات اللاحقة لهذه الفكرة على يد الرسامة الناقدة والأكاديمية هناء مال الله انتهت إلى عملية إبدال، أي "إحلال القيمة الزمانية للأشكال المحكية، أي أصوات الأبجديات الحسابية: الأعداد"١، أي إبدال معطيات بأخرى حيث تلعب (الشروحات) التي هي معطى خارجي (غير بصري) دورا ضخما في ذلك.
إن النظام الذي ترتكز عليه تجربة الرسامة هناء مال الله مبني بناء منطقيا صارما ويستقرئ نظام التربيع الذي ظهر في فخاريات سامراء كمرحلة سبقت ظهور الكتابة المسمارية، في حدود ٣٢٠٠-٣٠٠ ق.م، واعتبرها الناقدان آل سعيد وهناء مال الله نظاما كتابيا مبكرا، حيث "أدى اكتشاف النظام الزخرفي بالإنسان إلى استخدامه في الكتابة بشكل أو بآخر.. معتمدة على الشكل المثلث الذي كان أول شكل من أشكال الحروف واصغر وحدة"٢، حيث "يظل الجدول ألاوفاقي هو الهيكل التجريدي للغة الأسطورة.. والصيغة الملائمة لتحقيق التوافق التدويني، أي إحالة الصوت بهويته الزمانية إلى أعداد ذات قيمة مطلقة"٣، واتخاذ "منزلته بين الأبجديات ألما ورائية الأخرى كالمندل وتحضير الأرواح والكرامات الصوفية.."٤، بيد أن (رتابة) البناء الهندسي (الجاف) المماثل لهندسية البلاطات المرصوفة للأرضيات الذي تتبعه الرسامة هناء مال الله (يضطرها) إلى إخضاعه لرؤية فنية ذات حيوية متحررة من خلال إبراز عملية التآكل (التعرية) التي تطال ذلك المعمار الهندسي وتلك الجدولة في صميمها وتمنح اللوحة حيوية من خلال (كسر التوقع) بخرق نسقية أو تراتبية الرصف المتماثل للوحدات الصغرى وأيضا من خلال الثقوب والخروق وتآكل أطراف اللوحة الذي يمثل مرحلة ما بعد، أو خرق، أو ربما تخريب التراتبية الهندسية، فكان تآكل أطراف اللوحة دافعا قويا لإلغاء الإطار الذي يعمل على إيقاف التداعي في أطراف اللوحة، وهو أمر واضح تماما في (المعلقات)، أي اللوحات المعلقة في السقف، والمرسومة من الوجهين والتي تملؤها الثقوب والخروق الواسعة التي تواشج بين اللوحة وبين الفضاء الذي أمامها وخلفها وهو ما يحول تلك اللوحات إلى (نصب) نحتية تشغل فضاء يماثل فضاء المنحوتات والنصب المثقوبة ثقوبا غائرة فتوحد الفراغ أمام وخلف اللوحة، وبذلك تبرهن هناء مال الله على موقفين قد يبدوان متناقضين، من وجهة النظر السطحية، إلا انهما متكاملان في الحقيقة: أولهما، محاولة بناء لوحتها بناء منطقيا وحسابيا و"الالتزام بنظام شكلي صارم داخل العمل وهندسته"٥، وثانيا، البرهنة عمليا على أن البناء الصارم ليس كافيا لخلق (لوحة) تمتلك حيوية تشد المتلقي وتمتثل لشروط الحداثة من خلال توفرها على تكنيك عال في معالجة الأشكال والألوان وعملية (صناعة) اللوحة، وهي شروط تهيمن على الرسم العراقي حاضرا، وكذلك هي تفترض شرعية هيمنة البعد (الشيئي) للوحة حيث يكون "كل سطح تصويري انجز ذاته على صعيد المادة الخام" فينتج أسئلة جديدة، ويتطلب أعمالا (=حلولا) جديدة؛ وقد يسمح ذلك بالتوسع بالفكرة للوصول إلى استنتاج يعتبر منجز هناء مال الله برمته امتدادا لأسئلة طرحتها (أجيال) سابقة منذ الستينيين وحتى هناء مال الله ذاتها، وهي أجيال سعت إلى تحديث الرسم العراقي بعد الخمسينيات وابرز هؤلاء –



عندما نتحدث عن هناء مال الله –شاكر حسن آل سعيد الرسام العصي على التصنيف الجيلي والتحقيبي، و أخصه دون غيره باعتباره يمثل هنا المقدمة الأولى لفن (محيطي –لغوي) من نمط خاص.
يثور تساؤل مهم هنا: هل بدأت لوحة هناء مال الله تدخل مرحلة من التنميط الناشئ عن محدودية عناصرها أو ما تسميه (الوحدات الصغرى) للوحة والتي لا تتعدى جدولة السطح والثقوب والدوائر والمربعات والمثلثات المقلوبة المرصوفة هندسيا من خلال نظام حسابي اشتغلت عليه الرسامة وأسست عليه منجزها وبسطته في رسالتها العلمية التي نالت بها درجة الدكتوراه في فلسفة الفن من جامعة بغداد، وطرحت فيها نظاما منطقيا خفيا في الرسم مماثلاً لذلك الذي تأسس عليه النحو العربي، فكان هذا التنميط، في جانبه البصري (=الشيئي) مقيدا، بدرجة أو بأخرى، لحركة تقدم منجزها إلى الأمام، فالتقدم يتطلب توفير درجة من (الانقطاع) الضروري بين لوحة وأخرى ليتحرك المنجز بتقدم مضطرد دافعا نفسه إلى مواقع جديدة ضمن المساحة التي تشتغل الرسامة ضمن مدياتها، وهي حركة بدأت تستشعر، ربما بطيئة، خلال المعارض الأخيرة للرسامة، الأمر الذي يحتم عليها تفعيل آليات (صنع الأشكال) إن صحت التسمية، واعادة النظر في توجه الرسامة نحو باليتة عمادها اللونان الأسود والأبيض وتدرجاتهما مع ضربات ضئيلة من لون ثالث لا يؤثر على الطابع اللوني الأحادي إلا قليلا، حيث كانت تتجه إلى نمط من الرسم التقليلي: تقليلا في تنوع الأشكال وفي كبح الثراء اللوني، الأمر الذي كان يعتبره الناقد فاروق يوسف (موتا للرسم) بالاتكاء على الفعل الذاتي للمادة ومستحثات نسيجها الفظ، وهو ما دفع الرسامة في كلمتها المدونة في دليل معرضها العاشر هذا الذي أقيم في العاصمة الأردنية عمان في قاعة الأندى خلال تشرين الثاني من هذا العام ٢٠٠٥، إلى الاعتراف بأن "الوجد للمواد الخام" ليس كافيا، إلا أننا نعتقده ضروريا، كما لا نعتقد بوجود تناقض بين أن يكون الرسام تجريبيا بصفة مستمرة ومرتكزا على ما يسميه آل سعيد شيئية اللوحة (متيرياليتها) وبين الطموح إلى جعل اللوحة (قاعا لكل المنظومات) المعرفية طالما كانت اللوحة ممتثلة لشروط كينونتها وحداثتها، وهو ما حاولت هناء مال الله تحقيقه، وبرأينا، نجحت في ذلك، فنجحت في تأسيس خط حداثي (جديد) في الرسم العراقي...

١- شاكر حسن آل سعيد، جوهرة التفاني بين الانا والآخر، الشارقة ٢٠٠٣، ص ١٥٣
٢ - آل سعيد، السابق، ص ١٥٧
٣- آل سعيد، السابق، ص ١٥٨
٤ - آل سعيد، السابق، ص ١٥٨
٥ - كل الاقتباسات غير المشار اليها هي من كلمة الرسامة في دليل معرضها العاشر الذي اقيم في دار الاندى خلال تشرين الثاني ٢٠٠٥

" التمارين حبيبتي " ما بين الأسدي وأيفروس

د. محمد حسين حبيب

إن كبار الممثلين وصغارهم، المحترفين منهم والهواة، يولون اهتماما كبيرا للتمارين المسرحية التي تسبق العرض المسرحي، وتزداد هذه الأهمية لدى المخرج خاصة وهو يبرمج توقيتاتها المكانية والزمانية بالتنسيق مع الإدارة المسرحية بما يتلاءم والاستعدادات المطلوبة عند كافة المشاركين، دونما عوارض مزاجية أو نفسية من شانها خلخلة انسيابية هذه (التمارين)، لان في هذه الخلخلة الأثر السلبي على ما يجب أن تثمره عمليا وابداعيا .
ولقد ظهر من جراء (التمارين المسرحية) عدد من المؤلفات المسرحية والكتابات التنظيرية التي أعطت للإخراج المسرحي مفهومه العلمي والأكاديمي وساعدت على توسيع أفق هذا المفهوم المشروط بالنظرية التي ترافق التطبيق، فما مؤلفات : ستانسلافسكي، وتوغستنوغوف،ومايرخولد، وبرخت، وبيتربروك وغيرهم، إلى جانب تنظيرات وبيانات عبد الكريم برشيد وصلاح القصب وروجيه عساف، فضلا عن كتابات التجربة المسرحية التي نجدها لدى عدد غير قليل من المخرجين المسرحيين عالميا وعربيا ومحليا ... فما كلها إلا دليل واضح على المكانة المهمة التي تحتلها التمارين المسرحية بوصفها القاعدة المعرفية التي توجز الأطر المفاهيمية لكل هذه الكتابات المسرحية التي نلمس بينها الاختلافات البينة في طريقة تعامل هذا المخرج أو ذاك أسلوبا ومنهجا وتوظيفا للعملية برمتها التي من شانها أن تقدم خلاصة ثمرة جهوده الإبداعية الخلاقة .
لكن، ما يجب التوقف عنده هنا هو الاتفاق الذي حصل –ربما دون ترتيب –بين المخرجين : (اناتولي ايفروس) و(جواد الاسدي) بان يصدر كل منهما عنوانا واحدا لهذه التمارين المسرحية هو (التمارين حبيبتي أو البروفة حبي)، ولعل الاسدي يكون قد استوحى عنوانه متأثرا بايفروس بطريقة أو بأخرى. المخرج الروسي اناتولي ايفروس، المولود عام ١٩٢٥م كانت بدايته المسرحية عام ١٩٤٦م حين دخل قسم الإخراج في المعهد العالي الروسي متدربا على يد (ديتروف) و (بوبوف) و(ماريا كنيبل) المعروفة بمسرح الطفل . ثم انشأ ايفروس (مسرح المعاصر) قدم فيه عدة مسرحيات مثل : الأخوة كرامازوف عن رواية ديستوفسكي، ودون جوان لموليير، وعطيل لشكسبير، والخطوبة لتشيخوف، وكان يكتب الكثير عن تجاربه الإخراجية وينظر لها، وصدرت له دراسات كاملة عن شكل تمارينه المسرحية تلك .
كما عرف ايفروس بالتعامل مع ممثلين كبار استطاع تقديم نفسه من خلالهم بصورة اكبر الأمر الذي انعكس بالتالي على عطائه الإخراجي وتصوراته المسرحية. ونجد على غلاف كتابه المشهور (التمارين حبيبتي) كلمات ايفروس التي يقول فيها : " أحب أن التقي في الصباح مع الممثلين الذي اعمل معهم واشعر بأننا نعرف بعضنا من زمان ... ".
إن كتاب ايفروس هذا يلقي الضوء على مجمل التمارين الشاقة التي يجهلها المتفرج طبعا، وسألوه : مادامت التمارين حبيبتك، فماذا تسمي العرض المسرحي إذا ؟ .. فأجابهم وهو يبتسم : " إنني أحب التمارين أكثر من العرض، وذلك لأنني في التمارين –ليس لأنني أتدخل وأوقف التمرين أو الفعل المسرحي حسب –ولكن لسبب آخر هو أنني أستطيع من خلال التمرين أن أترجم أكثر من ٨٠٪ من أفكاري."
ويذكر ان ايفروس عندما ينتهي من التمرين في يوم معين، فان الممثلين لا يرتدون ملابسهم ويغادرون، وإنما يجتمعون ويعلقون على ما دار في التمرين لأنهم كانوا يظنون بأنهم يحتاجون إلى الوقت من اجل أن يخرجوا من الجو العام للتمرين، وهذا هو الشيء نفسه يحصل بعد قراءة كتاب، ويسمونها (حالة مناقشة تمارين ايفروس) .
وتجدر الإشارة إلى أن كتاب ايفروس هذا قد ترجمه وحققه (ضيف الله مراد) بعنوان (البروفة حبي) من منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨م .. أما ما توفر من معلومات عن كتاب ايفروس فمصدرها بعض الأوراق التي ترجمها د. محمد الجبوري عن كتاب المسرح والزمن باللغة البلغارية، وكاتب السطور يقتبس منها وينشره هنا لأول مرة . كما توجب الإشارة إلى كتاب آخر عنوانه (استمرار الرواية المسرحية) صدر عن الدار نفسها عام ٢٠٠٤م وللمترجم المحقق نفسه وهو من تأليف اناتولي ايفروس أيضا حيث يتعرض فيه لتجربته المسرحية ولأبرز ما يراه مهما في محطاته الحياتية ومواقفه الفنية .
أما عن كتاب (جواد الاسدي) الموسوم (جماليات البروفة) الصادر عن اللجنة الدائمة للفرق المسرحية –البحرين ٢٠٠٣م، والذي يبدأه الاسدي بجملة (البروفة حبي) عنواناً لفصله أو مبحثه الأول، معلناً بذلك عن عمق اهتمامه وولعه وعشقه للتمارين المسرحية، حيث تصل عنده لدرجة القداسة الروحية، وهذه الحالة ملازمة لاشتغالات الاسدي التمرينية ودائرة علاقاته الأخرى التي يقف (الممثل) في مقدمتها حبه وصديقه وقلقه المسرحي الدائم .

يصف الاسدي في كتابه كثيرا من التفاصيل الصغيرة عن علاقاته بالممثلين ممن عمل معهم أو عملوا معه فالأمر عنده واحد، أمثال : أمل عمران، وفايز قزق، وعبد الرحمن أبو القاسم، وغسان مسعود وغيرهم .. كما يكشف الاسدي طبيعة تعامله مع (سعد الله ونوس) بوصفه حالة مسرحية قائمة بذاتها وتحديدا عند مسرحية (الاغتصاب) وهذا ليس بالأمر الغريب، فمعروف عن الاسدي انتماؤه للمسرح الفلسطيني بشكل خاص وللقضية الفلسطينية بشكل عام .
هذا بالإضافة إلى تفاصيل يثبتها الاسدي عن تجارب مسرحية أخرى مثل إخراجه مسرحية (العائلة توت) ومسرحية (تقاسيم على العنبر) .
يصف الكاتب علي الكردي بعد زيارته لإحدى بروفات الأسدي وتحديدا بروفات مسرحية ليالي ابن ماجد، بقوله : " البروفة المسرحية بالنسبة للمخرج جواد الاسدي هي متعة الاشتعال، وإعادة الخلق والتألق والاكتواء بنار الإبداع في لحظة التجلي .. إنها بمعنى آخر مقاربة صوفية لعوالم معقدة يعيد المخرج والممثلون صياغتها على الخشبة بلغة الجسد والمفردات المشهدية التي يتكون من عناصرها العرض المسرحي. " .
إن العشق الروحي الذي يمتاز به الاسدي لتمارينه المسرحية أضفى على كتابه (جماليات البروفة) تميزا وتفردا وتوثيقا من نوع خاص لم تألفه التدوينات المشابهة لهذا الكتاب، لان هذه التدوينات لم تأت مجرد محطات استذكارية تجنح إلى الأرشيفية والتوثيق حسب، بل استلهمت روح التمرين واستثمرته لصياغات الشعرية بأسلوبية مميزة أعطت الكتاب هذه الأهمية، لان الاسدي كتب سطوره مدركا معنى فعل الكتابة الإبداعي بوصفه مخاضا إنسانيا يبحث عن فكرة أصيلة، وهي التي لا تطرق باب احد " ولا تكون من نصيب أي شخص بالمجان، فقد يلزم انتظارها ساعات وأياما واشهرا وسنين ... وان هذا النوع من الكتابة لا يحتاج إلى رخصة من احد .. " بل يأتي متوافقا وألمها الخاص بها، هكذا كان الاسدي في فعله الكتابي هذا .
وفي لقاء صحفي أجراه الكاتب الأردني يوسف أبو لوز، يذكر فيه الاسدي عن أحدى بروفاته قوله : " منحت الممثلين أقصى ما لدي من حسرة ودمع في البروفات وبعدها ثم قبلها .. كنا نغرف من يوم القيامة قواميسنا ومفرداتنا ... " وان هذا ألم بعد وألم قبل البروفة برأيه، يشكل السياق الأخطر في حلقة القيام بالبروفات .
كما يحاول الاسدي دائما الإفادة من التجربة الذاتية لحادثة ما وتفعيلها مسرحيا الأمر الذي يهيمن أثرها على الصعيد الشخصي وكيف يمكن أن تعصف به لحظات ما بعد البروفة " مميتة عاصفة قاسية وسحرية في آن واحد، بعد كل بروفة كنت أموت على السرير، ثمة قسوة مريعة كانت تعصف بي ... " وبعد كل هذا الزمن الفيزيائي الذي يمضي بجانب الزمن النفسي المجرد أثناء التمارين وبعد كل الأشياء المرافقة لها، يقف المخرج في العرض الأول، عرض الافتتاح .. " ليختفي خلف جمر الكواليس المنتظرة .. " بحسب تعبير الاسدي نفسه .
ويذكر أن للاسدي عدة مؤلفات إلى جانب كتابه (جماليات البروفة) نذكر منها : نساء في الحرب / آلام ناهدة الرماح / الموت نصا / خشبة النص / سنوات مرت بدونك / فلامنكو البحث عن كارمن / أنسوا هاملت، حصان أثليلك / خيوط من الفضة/ تقاسيم على العنبر / مرايا مريم / سوناتا الجنون / المسرح الفلسطيني الذي فينا / العاشورائيون –بحث درامي في طقوس عاشوراء . هذا بالإضافة إلى إخراجه عدة مسرحيات منها : راس المملوك جابر / يرما / العائلة توت / ثورة الزنج / ليالي الحصاد / الاغتصاب / مكبث / الخادمتان / مندلي / المصطبة / .. وغيرها حيث انه لم يزل يواصل مشروعه المسرحي الذي بدأ رسميا منذ عام ١٩٧٤م حين تخرج في أكاديمية الفنون الجميلة، جامعة بغداد .