المعالجة التقنية والشرطية في الفن

ترجمة: أ.د. عقيل مهدي يوسف

قد يبدو عرضاً من نمط معين، مميزاً في المسرح، ولكن هذا العرض لو نقل الى السينما لبدا مجرد سخافة!:
يبنى على خشبة المسرح، بيت متكامل، وهو أمر عادي، لكن لو حصل مثل هذا في السينما لكان الامر مختلفا، فلو نقلناه الى المسرح لكان اشبه ببيت قد تعرض تواً للقصف، او كأنه تجل كابوسي لعقل معماري ظلامي!.
هل هذه الاحتمالية في المعالجة، تنطلق من الحدود الشرطية لطبيعة فنوننا؟
يمكن في المسرح ان تظهر غرفة بدون سقف، ولكن كيف هو الحال في السينما؟
يمكن ان تتحقق الانتقالات في المسرح من خلال التغييرات الحاصلة بحركة الستارة.
وكيف تكون اذن بالسينما؟
يمكن للراوي، او الكاتب في المسرح ان يدخل الى الخشبة، وان يقطع الاحداث، ويباشر توضيحاته.
كيف يكون ذلك في السينما؟
احيانا، يبدو لنا، كما لو اننا عثرنا على الحدود التي تفصل مابين المسرح والسينما.
ولكن ماالعمل مع فن (شارلي شابلن)؟ الا يكون فنه غير مرتبط بشيء مشترك مع الصدقية العادية، ولا مع المعايير الواقعية الكلاسيكية؟.
كيف يكون التعامل مع أفلام الدمى، وأفلام البالية، والافلام الاوبرالية؟
يعتبر المسرح، تبعا لما هو شائع، بانه اكثر (طبيعية) من السينما، لكن السينما تبعا لامكاناتها التصويرية، تستطيع القيام بمعالجات مختلفة، فتقدم على سبيل المثال، مشاعر معينة عن دوار الاماكن المرتفعة، وان تطرح تفصيلات عديدة عن الخطر، او يريد فنان السينما التعبير عن قضايا اخرى، ليست فظيعة.
وحينما يعالج المسرح القضايا ذاتها، فانه بالتأكيد سيقف ممثلوه على علو أربعة او خمسة أمتار.
بالامكان الاتيان بعديد من الامثلة للتأكيد على ان في المسرح، اكثر تعبيراً عن (شرطيته) وبالامكان ايضا، التأكيد على (طبيعته) الاكثر بروزاً فيه من السينما.
ولكن هل توجد (شرطية) أكبر، من أفلام (شارلي شابلن) المبنية على ذرى من الدمج العجائبي، للتركيزات، والتهريجات (كلونادا) وللجاذبيات والغنائيات؟ ام ان الشرطية تحضر في المسرح اكثر من سواه، حيث يمكن لمجرد ظل في معالجة اخراجية ان يعني سجنا، وان يشكل عموداً ما، ليعني شارعا؟
ان كلمات مثل: المونتاج، الراكورس (أو وجهة النظر)، والعتمة، والخطط المتشابكة، ومصطلحات سينمائية عديدة اخرى، كلها تبقى، سواء بمعناها المباشر أم المجازي، مفردات تعبر عن معانٍ تقنية.
تبقى وسائط المونتاج في السينما والمسرح متباينة الاختلاف، وحتى طرائق اظهارها وتعزيزها مختلفة.
كل من المسرح والسينما، يعملان بشكل مسبق، لتحقيق (التعتيم) بوسائلهما الخاصة، أي من خلال وسيط (لغتها الخاصة)، اما الروائي، فيمكنه تحقيق ذلك من خلال استخدامه الكلمات.
والرسام-بالضوء واللون، والموسيقي، بالاصوات والايقاع.
المونتير، في السينما (يمنتج) او (يقطع) تبعا لخاصية السينما. قد يكون الامر عادياً بالنسبة للمتفرجين، لكنه غير عادي، بل حتمي وضروري، تؤكد عليه أفلام عديدة.
اللقطة الشاملة او (البانوراما) حين تقترب الكاميرا او تبتعد يحسب-ايضا-امراً عادياً، مثله، مثل أي تغيير بسيط في الميزانسين المسرحي، ولكن طالما تبحث السينما عن حلول شبيهة بتحقيق الاقتراب او الابتعاد، سواء بطريقة شاملة (بانورامية) أم بطريقة التضييق والتحديد لذلك الامر العادي، فانها ستصبح تماما غير عادية، لانها تستلهم الجديد الخاص بالمعالجة التقنية والشرطية.
نحن، نقوى اذن على تشريط الظروف مع المتفرج بكل شيء، ويتقبل المتفرج المعاصر، اكثر ظروف اللعب تعقيدا.
اعتقد جازما بان الامر العادي في المسرح، يصبح هكذا تماما، جديداً، وبابعاد طازجة على الشاشة.
الامر المهم، هو ان لانحشر مباشرة تقنية فن معين بفن آخر.
في فلم (الرأس المرفوع) يتحرك البوليس في مارش عسكري، وبامكنة متعددة، حيث كان فيها قبل قليل كل من (جالن) و (جاكسون).
لكنها في العرض المسرحي وكل مشاهد كابتن البوليس والشريف تتطور على خلفية المكان الشرطي الواحد نفسه.
ليس ذلك لان المسرح لايستطيع ان يجهز ثماني او عشر ستائر مختلفة للمطاردين الذين يدخلون دائما من يسار المسرح ويخرجون من يمينه، تبعا لقوة الوسيط الخاص بالشرطية المسرحية، ولكن لانها تجري بدون أي وجود لأي نمط من المناظر (الديكورية) والتي تعطي احساساً بعملية قيام المطاردة.
كانت المطاردة اليومية المتكررة في (الرأس المرفوع) كمنتج سينمائي تشكل خط الحبكة الخارجية، وترسي قاعدة للسيناريو وتحدد (مكان الحدث)، بوصفه مجموعة من منعطفات خطرة، لاتحتمل الارجاء والتغيير.
اناس يهربون واخرون يطاردونهم باستمرار، هؤلاء جميعا لايمكن ان يكونوا ظاهرين وشاخصين الا في السينما.
اما المسرح، فانه محدد من حيث سعة (المساحة) الخاصة بالخشبة، وانه ملزم بما تمليه التقنيات الخاصة بتغيير المناظر المسرحية، وسوى ذلك من محددات تقنية عملية مادية.

خارج المدى

عن المسرح والمسارح والجمهور!

محمد درويش علي

في مقال نشرته جريدة "الاهرام المصرية"، يوم الاحد ١٧ تموز / ٢٠٠٥، تحدث الكاتب العربي الفريد فرج، عن المسرح والجمهور، وكان مقاله تحت عنوان "رمسيس في مدينة باريس"، يذكر فيه انه كان في زيارة الى باريس منذ ثلاثة عقود، والتقى بالمسرحي الشهير "جان لوي بارو" الذي حدثه عن دخول السياسة الى المسرح، وكيفية خوفه على هذا الفن الجميل، ان يتاثر بالسياسة ويفقد خواصه الفنية والجمالية. ويشير الكاتب الفريد فرج الى وجود احصاء رسمي قدر ان جمهور المسرح الفرنسي قد نقص من اثنين وعشرين مليون مشاهد قبل سنتين الى ١٨ مليون مشاهد قبل سنة.
وفي باريس لوحدها اكثر من سبعين دارا مسرحية مضيئة وعاملة ومتنوعة بين الكلاسيكي والحديث والتجريبي، بين الغنائي والدرامي والطليعي.
اريد ان اتوقف عند هذا الحد من حديث الفريد فرج، واتحدث عن مسألة مهمة وهي عدد المسارح في بغداد. ففي بغداد مسرحان رئيسان هما المسرح الوطني ومسرح الرشيد، فضلا عن عدد من المسارح الثانوية، تحول قسم منها الى مخازن للعدد اليدوية مثل مسرح الزوراء، الذي كان في الاساس دارا للسينما، واهمل مسرحا مكي عواد وابي نواس، واصبح مسرح الخيمة انقاضاً، لو مر به امرؤ القيس لبكى على اطلاله التي تغطيها كل انواع السكراب!
فالمسرح الوطني لم يعد مسرحاً صالحاً للعروض المسرحية ضمن القياسات الحديثة، لرداءة الخدمات فيه، لا سيما مسألة التبريد والتدفئة وعدم وجود ادامة كافية، تتيح لهذا الصرح الفني، استقبال ليس العروض المسرحية حسب، وانما الندوات والمؤتمرات الشعبية والثقافية.
ففي كل اسبوع هنالك تجمع في هذا المسرح، أي ان هذا المسرح لم يتوقف عن العطاء وتقديم الخدمات للجهات الرسمية والشعبية، ولكن من دون مد يد العون له، وتجديد ما تآكل منه، او اصابه الصدأ، او الخدمة الاساسية من دون النظر الى عملية الاستهلاك اليومي!
اما مسرح الرشيد، فهذا الصرح الفني الذي شهد عروضاً مسرحية عراقية متميزة مثل الاعالي لاقبال نعيم وهيثم عبد الرزاق، واعتذر استاذي لعواطف نعيم، وعرس الدم لكاظم النصار، والجنة تفتح ابوابها لفلاح شاكر، ومسرحيات خزعل الماجدي، ويوسف الصائغ، وشهد عروض مسرح الرور لروبرتوشوللي، وتكريم يوسف العاني وجعفر السعدي وآزادوهي صاموئيل، وعزف نصير شمة على العود، وعشرات الفعاليات المتميزة الاخرى، شاهدته خلال عرض مسرحي لاحدى فرق شباب اكاديمية الفنون الجميلة، وقدم العرض ضمن مسابقة فعاليات الملتقى الثقافي العراقي الاول، فكان المسرح يحمل اكثر من شكوى واكثر من عتاب. وهو في حال مزر، نقول عنه مسرحاً مجازاً لانه فقد كل خواص المسرح. فالبناية محترقة من اعلى الى اسفل، او مهدمة، وآثار القصف الجوي منذ التاسع من نيسان / ٢٠٠٣ ما زالت واضحة، والانقاض تحيط بها، بعد ان سرقت محتويات الطوابق او احرقت. والامر يحتاج الى معالجة سريعة، لانه صرح فني نحتاج اليه، وهذه الحاجة هي ماسة جداً، ولا تحتاج الى ذكر فوائد هذا المسرح. فليس من المعقول ان يبقى هذا المسرح على حاله ووزارة الثقافة، ودائرة السينما والمسرح، تبقيان متفرجتين على اطلاله، بحجة عدم وجود الامكانيات المالية اللازمة لذلك. فإعادة تأهيل هذا المسرح، ورفع الانقاض التي تحيط به، هما عمل وطني قبل كل شيء، لان المسرحيين قد اصابهم الاحباط واليأس من هذا الوضع المزري، الذي نسمع فيه التصريحات ولا نتلمس الافعال!
فهل تفكر وزارة الثقافة جدياً في هذا الموضوع، ونرى هذا المسرح المهم قد اعيدت اليه الحياة من جديد، ضمن التوجه الجديد لها، ام ان الموضوع سيهمل مثل رواتب الموظفين بصفة عقود في وزارة الاعلام المنحلة، الذين يعانون الامرين وهم تحتجب عنهم الرواتب لذنب واحد وهو انهم موظفون في هذه الوزارة التي وزيرها غوبلز العصر الحديث، يعيش في ارقى الفنادق في دول الخليج والعالم، ويتكلم بالدولار او باية عملة صعبة اخرى، وطليق الوجه واليد واللسان، وموظفو الوزارة ينظرون، بل يستمعون لتصريحات وزير الثقافة الذي جعل من "الهور مركة والبردي غواشيك" ولكن من دون جدوى، أي كان كلامه هواء في شبك؟!

المسرح المدرسي
أين هو من سلّم اهتمام الجهات المهتمة ؟

عبدالعزيز لازم

لوزارة التربية ووزارة الثقافة ولمؤسسات المجتمع المدني وغيرها نقول إن المدارس والجامعات هي الساحات الأرحب التي تترعرع فيها أحلام المجتمع وتكبر، ومن ثم تصقل فيها تلك الخيالات الخلاقة لتشيد لبنات حره لمستقبل جديد . في تلك الساحات وفي أروقتها يختزن المجتمع أسراره ويراكم ذاكرته وطاقة الإبداع الإنساني لديه . وبذا تشكل المدارس وكذا الجامعات الذخر الحقيقي لحياة الناس والحاضنة الدافئة لروحهم .
المدارس والجامعات العراقية قد فعلت في فتره قياسية منذ نشوء أول مدرسه أهلية ما لم تفعله المؤسسات المماثلة في البلدان الأخرى رغم العقبات ألجمة وصروف المطبات التي لا نهاية لها التي خلقت لعرقلة مسيرتها . ونحن هنا لا نريد استعراض كفاح هذه المؤسسات من اجل النهوض بوظائفها العلمية والأجتماعيه ، بل يعنينا بشكل خاص ذلك اللون الخاص من النشاط الوجداني الإنساني الذي يؤسس عشه في أذهان وارواح مبدعي الأجيال ، ثم تبحث بين أجواء وافنية المباني التعليمية والثقافية عن إطارها المناسب كي تمرح فيه وتتطهر وتنتج الحكمة الراسخة للأجيال .
نعلم من تجربتنا إن هذه الكيانات قد حفلت دائماً بالمواهب الفنية المتعددة أبرزها النشاط المسرحي جنبا إلى جنب مع النشاطات الأبداعيه الأخرى، بل أننا نستطيع القول أن جميع رواد المسرح العراقي المعاصر واعمدته قد خرجوا من أحضان المدارس حين بدأت خيالاتهم الأبداعيه تنفلت لتتفاعل مع عوامل نضجها وفعاليتها الأيحائية ، والأسماء عديدة ومعروفة . وإذن فجدران هذه المؤسسات قد مثلت دائما بيئات خلاقة للمبدعين المسرحيين فضلا عن العلماء واصحاب الفكر .
لكن سرد هذه الحكايات عن طاقات المدرسة ليس كافيا فنحن نريد أن نؤكد حقيقة أخرى تتعلق بطبيعة هذه الساحة وهي الميزة التنظيمية لعملها . فهي ليست محض مرابض لتجمعات بشرية عفوية ، بل إن هؤلاء الناس حين يقررون إن يلتحقوا بها يعرفون مسبقا ماذا يريدون وماذا سيصبحون ، وبذا يشرع الحافز على العطاء والإنجاز الفكري بالعمل الفعال حالما يبدأ الناس بارتيادها . ونحن نرى إن العلم والتنظيم اللذين افرزا المدرسة لن يمثلا حدا نهائيا لدورها أو وجودها بل إن التلازم بين العلم والتنظيم مضافا إليهما النشاط الوجداني الروحي مع المدرسة كوجود واقعي ليس له حدود . وبذا يتعين علينا الاعتقاد بأن المدرسة لا ينبغي لها العودة إلى الوراء . لأن ذلك مناقض للمنطق الذي يحث على الأستجابة للحاجات المتجددة للناس بتطوير مهارات الخلق لديهم وتعزيز طاقاتهم المنتجة .
وإذن فالحركة هنا ليست إلى الوراء بل حثيثا إلى الأمام ، والمسرح هوية تحدد التقدم إلى أمام . لذلك فأن المدرسة العراقية التي أطلقت هذا الكم الهائل من التقدم العلمي الذي مثّل حزاما رابطا بين البلاد والعالم المتمدن ، تريد اليوم أن تؤكد مضمونها التقدمي المتنور بإطلاق العنان لمبدعيها من فناني المسرح وهم يعيشون نعومة أظفارهم وبراءة أحاسيسهم وكذلك عنفوان شبابهم . هذا إذا علمنا إنها تجد في عصرنا الحالي والمرحلة التي يعيشها مجتمعنا خزينا خصبا من المشكلات والقضايا والرؤى التي تجد مكانها العميق في خيالات ووجدان المبدعين من منتسبي هذه المدارس .
فماذا اعددنا لهم هذا العام ؟ لنضع تصوراتنا امام وزارة التربية وامام الجهات الأخرى المعنية :
•ان جهود ترميم مدارسنا التي حققت تقدما يستحق الحديث عنه والأشارة اليه تجعل المعنيين في شؤون المسرح المدرسي يطمحون الى شمول هذه الجهود للمرافق الخاصة بالنشاط المسرحي الطلابي من قاعات واثاث واجهزة انارة وستائر وارضيات متحركة فضلا عن المستلزمات الاخرى التي تخدم العمل المسرحي .
•ان تضع الجهات المعنية في الوزارة (مديريات النشاط المدرسي وادارات المدارس ...) حيزا مناسبا في خطط سنوية توجه للعناية بالمواهب وعمل برامج توجه لأغناء كل من الجانبين الجمالي والفكري للأعمال المسرحية .
•من المفيد جدا بل ومن دواعي الخلق الأبداعي ان تقيم المعاهد والأكاديميات والأقسام الجامعية المتخصصة في شؤون المسرح جسرا للتواصل مع امكانيات المدارس الفنية المسرحية ورعاية الموهوبين منهم والتعرف على من يمكن اختياره للالتحاق بالدراسات الأكاديمية لاحقا . وهذا الأمر يمكن ان يتحقق من خلال ربط مدرسي ومسؤولي النشاط المسرحي في المدارس بالأكاديميات والمعاهد الفنية في علاقة تنسيق وعمل واكتساب خبرة ومعرفة بالمستجدات.
•تخصيص حوافز خاصة لمبدعي المسرح المدرسي بأشكال متعددة وحسب الممكن خاصة الموهوبين من طلبة المرحلة الابتدائية، وتمكين هؤلاء من الوصول الى شاشات العرض التلفزيوني او البث الاذاعي العام .
•اعادة الحياة الى مسرح الطفل الذي كان ناشطا في فترات سابقة بالعمل على ادخال التكنلوجيا الحديثة في العروض وفي بناء هياكل الاعمال المسرحية الأخرى. ونشير الى امكانية ادخال تقنية البث التلفزيوني والاذاعي الداخلي اضافة الى استثمار امكانيات الحاسب الآلي في كل ذلك .
•العمل على تنظيم اقامة الصلات الفنية بين الفرق المدرسية داخل المحافظة الواحدة وبين المحافظات واقليم كردستان عبر تبادل الزيارات الفنية وتبادل الخبرات فيما بين هذه الاماكن مع اقامة المسابقات الفنية المصحوبة بتخصيص الجوائز التشجيعية وتكريم المبدعين ذوي العطاء المتميز كما ونوعا .

الناقد المسرحي د. رياض موسى سكران
الإصغاء لما يقوله النقد هو الذي يؤسس الحياة المسرحية

جبار بجاي
واسط

اتسع الجهد النقدي العراقي في السنوات الأخيرة وتعددت تياراته وتباينت، وهذا الأمر لا شك في أنه دليل عافية الثقافة فقد استطاع النقد أن يوفر للمتلقي والمبدع معاً أرضية من التأمل الفاعل فهو جد إبداعي يواكب الجديد بعين وينظر إلى القديم بالأخرى ليرسم بذلك فضاءات خريطة الإبداع .. وقد شغل نقاد المسرح حيزاً في الساحة الثقافية والإبداعية عبر تفاعلهم مع منجز المسرح العراقي والعربي بكل إشكالاته وانفتاحه وتعدد رؤاه وتأثيراته من خلال مقاربات نقدية ودراسات تميزت بالمنهجية والجدية على المستويين التنظيري والإجرائي .
وضمن هذا المستوى من الوعي النقدي نقف إزاء رؤية الناقد الدكتور رياض موسى سكران وهو يسعى إلى تأطير هذه الرؤية بإمكاناته الذاتية المؤسسة على مقاربات ومناهج بشرت به اتجاهات الحداثة وكان واقع النقد المسرحي الآن هو أول محور لحوارنا الذي بدأه قائلاً :-
. لقد غادر خطاب النقد المسرحي منطقة الانطباعية المزاجية المجردة والانفعالية الفردية وصار رؤية ومنهجاً يتأسس على حوار واكتشاف وبحث متواصل ولم يعد رابضاً على سطح الخطاب الخارجي للعرض المسرحي بل أنه يسعى إلى محاورة (أنا) العرض وذاته من أجل اكتشاف ماهية الرؤية الفنية والجمالية وهذا النمط من النقد لا يمكن أن يتم إلا بعد أن يؤشر الناقد أنساق الرؤية ومنعطفاتها الأسلوبية عبر جدلية دائبة بين علاقات الحضور بوصفها علاقات تشكل وتمفصل بنية العرض وعلاقات الغياب بوصفها بحثاً عن المعنى وترميزاً يأخذ المتلقي فيه حيزاً واسعاً وحضوراً فاعلاً في إعادة إنتاج المعنى عبر مقاربته التأويلية .. من هنا فإن خطاب الناقد لابد من أن يسعى إلى استيعاب الظاهرة المسرحية ومحاورة فرادتها بالاستعانة بعدد من الفروض الأسلوبية والوسائل الإجرائية وهي تنطلق بالضرورة من ذاتية الناقد ورؤيته وفلسفته في المحاورة والانفتاح والتعدد والقدرة على الإفادة من مجمل التحولات المنهجية النقدية ..
❖ ثمة مواقف متأزمة ونقاط شد وتوتر تشوب العلاقة بين الناقد والمخرج المسرحي .. وهناك من يصرح ويقول (لا يعنيني ما يقوله النقاد) .. كيف ينظر إلى طبيعة هذه العلاقة ؟
. المخرجون المسرحيون الآن أكثر مغامرة من أجل الوصول إلى مناطق لم يكتشفها المسرح ومثل هذه المغامرة تمثل الدعوة إلى التعدد والانفتاح الدلالي، من هنا فإن الأرضية أصبحت مهيأة لتفاعل ثقافي خصب ما بين الناقد والمخرج وبغض النظر عن طبيعة التحول والتطور في النظرة المفهومية لهذه العلاقة ضمن توجهات النقد الحديث فإن أول ما يؤخذ على من يحاول التقليل من قيمة النقد أنه يحاول نفي الآخر، ونفي الآخر يعني نفي الحوار المعرفي الهادف وهو بالنتيجة نفي للثقافة بمفهومها الأشمل لأن فلسفة الثقافة والإبداع تنطلق من الحوار والاختلاف والتفاعل وهو ما يؤدي إلى ولادة الرؤى والمواقف والتطورات، فالإبداع لم يكن أبداً تعبيراً عن موقف واحد أو رؤية واحدة بل أنه نتيجة حتمية لتفاعل يكشف عن شبكة من المعارف والمدلولات التي تساعد على تكوين رؤية حضارية تمكن المبدع من أن يعيد اكتشاف ذاته ومن ثم إعادة توجيهها باستمرار والذين يحاولون التقليل من شأن النقد إنما يقللون من شأن ذاتهم عندما يمنعون عليها الانفتاح وبالتالي يقمعون ذواتهم بسلطة الذات الواحدة ذات النظرة الأحادية الضعيفة المتقوقعة.
❖ في حديثك توجه واضح نحو الثقافة الجديدة والمناهج النقدية الحديثة في ضوء ذلك هل ترى أن طرح إشكالية النقد تستدعي بالضرورة طرح إشكالية الحداثة ؟
. لا شك في ذلك فالحداثة إنما تقوم في حقيقتها على حس نقدي يتجه بمنطلقاته المفهومية والمعرفية المتعددة لإنتاج فكر حداثوي قوامه الوعي بما هو كائن وتجاوزه إلى ما ينبغي أن يكون على وفق المبدأ الأرسطي الخالد وبعد رفض حصر الحداثة باتجاه معين أو بأسلوب محدد دون غيره وتثبيت المتعدد والمنفتح على ما تمليه مستجدات العصر وتحولاته الاجتماعية والثقافية والسياسية.
❖ وهل تحركت رؤيتك النقدية ضمن هذه التوجهات ؟
. أسعى دائماً لأجعل منطلقاتي النقدية في حالة تفاعل من المنهجيات الحديثة والاستفادة من كشوفاتها دون استلاب أو مصادر لمنظومة قوانين فن العرض المسرحي وفلسفته وجمالياته وفي تقديري أن مثل هذه المنطلقات هي التي تمنح العرض المسرحي فرصاً أوسع لتحقيق ذاته والإفصاح عن فنيته ونقاط التقائه بموضوعاته وتشكلاته الأسلوبية وتمفصلاته الجمالية.
❖ أيعني هذا أن النقد يمكن أن يقترح وأن يشرع للتجربة المسرحية ؟
. مع أن وظيفة النقد تنحصر في عملية استقراء ما هو متحقق فعلاً وليس فيما ينبغي أن يكون إلا أن ذلك لا يعني أن النقد لا يستطيع أن يضيء الطريق أمام التجربة أنه يستطيع أن يفعل ذلك عن طريق الحفر داخل بنية عرض مسرحي معين والكشف عن أنساقه وفك شفراته وتأطير تشكلاته وبالتالي استقراء أنساقه الجمالية والتعبيرية التي باطنها ذلك العرض ومثل هذا الكشف هو الذي يضيء الطريق أمام المخرج المسرحي والمؤلف والممثل والفنيين ويفتح أفقاً جديداً لإغناء التجربة .. إننا نهدف من وراء نشاطنا النقدي إلى الوقوف على (المعنى) الذي تشير إليه تجربة ما فالنقد صار نظاماً معرفياً ولم يعد وسطاً بل أصبح ذاتاً وإن الإصغاء العميق لما يقوله المشروع النقدي الحديث هو الذي يؤسس حياتنا المسرحية وفضاءها الثقافي الخصب تأسيسياً تاريخياً.