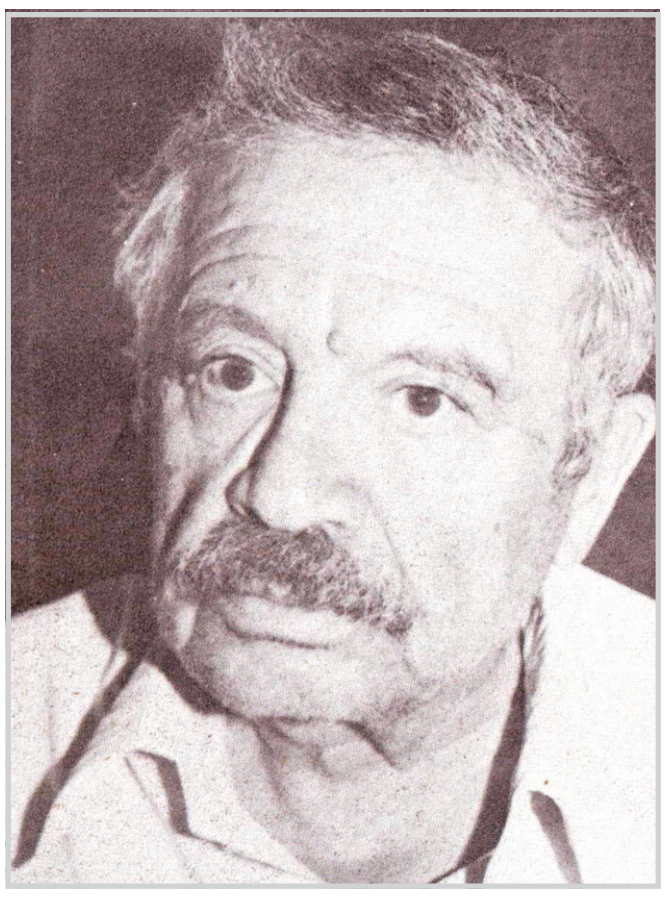
من يتذكر يوسف عبد المسيح ثروت؟

علي حسين


يوسف عبد المسيح ثروت

لا زلت اتذكر المرة الاولى التي شاهدت فيها الناقد والمترجم يوسف عبد المسيح ثروت واتمثل الان تفاصيل هذا اللقاء الذي تم في مكتبه "دار الكتب القديمة" الكائنة انذاك في شقة وسط شارع الرشيد كان يملكها رجل شديد الشبه بيوسف عبد المسيح اسمه "ابو يعقوب" كان صاحبنا عبد المسيح يفترش الارض وحوله عدداً من الكتب الاجنبية يتصفح بها يدقق في العناوين وينظر في المحتويات ثم يضع الكتاب جانباً حتى تحول المكان حوله الى اكداس صغيرة من الكتب اقتربت منه لم ينتبه لوجودي ولكن حالما مددت يدي الى احد الكتب حتى رفع وجهاً يذكرك بهدوء بغداد، بطيبتها واستقرارها بانبساطها وامتلاءها وعينين كعيني العارف لا تخطئ مرامي محدثها ابداً.. كنت في ذلك الوقت نهاية السبعينيات مغرماً بقراءة كتاباته عن المسرح وخصوصاً الكتب التي قدم فيها شرحاً وافياً عن المسرح واعلامه ومدارسه –مسرح اللامعقول- معالم الدراما في العصر الحديث دراسات في المسرح المعاصر وكانت مقالته التي نشرها عن المسرح العراقي في مجلة السينما والمسرح المصرية منطبعة في ذاكرتي فهذه المقالة الرائدة في مجال النقد المسرحي التحليلي فتحت الطريق امامي لمعرفة معالم واتجاهات المسرحية العراقية انذاك.. كان ذهني مشغولاً باسئلة كثيرة كنت اريد ان اطرحها على هذا الرجل الجالس امامي لكنه ما ان تحدث حتى تبخر كل شيء فاكتشفت انني ماخوذ بسحر الحديث امام رجل يحسن اختيار مفرداته، هادىء، ودود، فيلسوف متمرد، يتحدث في كل موضوع فيجيد الحديث.. يناقش فلا يمل النقاش.. واحد من المتعطشين للمعرفة وكائن اتعبه البحث عن الكتاب وذبلت عيونه وهو يتسامر مع سحر الكلمات مسكوناً بالمعرفة وشغوف بكل جديد.. يؤمن بان النقد المسرحي فن قائم بذاته.. حاول فيها ان ياخذنا نحو منطقة الوعي بالعمل المسرحي سائحاً بنا في مدرجات الخشبة وسماء الكلمات دون سطحية او تكلف مثير فينا شهية المعرفة بخفايا العمل المسرحي واضعاً ايدينا على مناطق المتعة الفنية وهو بذلك يعلمنا بان النقد المسرحي ليس مجرد ضرب من ضروب الخيال والمزاج الشخصي. في كتابه الطريق والحدود "الذي ضم القسم الاول منه دراسات عن الادب الغربي فيما ضم القسم الثاني دراسات عن المسرح العراقي والنقد المسرحي يصف لنا عبد المسيح مهمة الناقد المسرحي فهو يدرك ان النقد المسرحي ليست مهمته وصف مشاعر الناقد تجاه العمل الفني فحسب بل لابد له من فحص خصائص العمل ذاته فالناقد لا يستطيع ان يدافع عن ارائه في العمل المسرحي الا اذا استطاع ان يثبت كيف تؤدي هذه الخصائص الى جعل العمل الفني جيداً.. وباي الدرجات تؤدي الى ذلك.. اذن لابد للناقد من ان يكون لديه معيار يعرف به الجودة الفنية ويقدمها وهذا المعيار يكون هو (مشابهة الواقع) او ما يطلق عليه بعلم النفس (القوة الانفعالية) وبدون هذه المعايير لا يستطيع ان يدعم حكمه وبدونها لا نستطيع نحن ان نفهم السبب في اصدار هذا الحكم.

ويضيف عبد المسيح: ان هذه المعايير تبين بوجه عام ان كان العمل جيداً وهي تقيس القيمة الفنية لا في هذا العمل فحسب، بل ايضاً في اعمال اخرى مشابهة له.. فنحن نرى انه عندما تسمى المسرحية تراجيديا او كوميديا فلا بد ان تتوافر فيها صفات شكلية وتعبيرية معينة يتميز بها ذلك النوع الادبي.. وعندما يقوم كاتباً مسرحياً عملاً لغرض اجتماعي معين فلا بد ان يكون عمله مرتبطاً بالتراث الاجتماعي وان يسهل تذوقه على كل افراد المجتمع.

كان المسرح بالنسبة ليوسف عبد المسيح جنته ورؤياه التي اتاحت له سفراً دائماً نحو المعرفة لذلك كان حديثه عن المسرح في مقالاته وكتبه انه حديث من يؤمن بان المسرح ما هو الا مرآة تضع المتفرج في مواجهة ذاته وفي مواجهة عالمه مرآة تزيح عن الذات والعالم كل الاقنعة الزائفة وكان يؤمن بان المسرح ينطوي على ارادة اصلاح المجتمع وهي الارادة التي حملها كل مبدعي المسرح "الارادة التي تباعد بين هؤلاء المبدعين وامكانية الاستسلام الى المداجنة والخنوع وكانت الارادة هي الوجه الاصيل للكاتب المسرحي الذي حاول ان يقدمه لنا في سلسلة من الكتب استعرض فيها مواقف رجال المسرح ونظرياتهم فكانت هذه الكتب بمثابة دروس قدمها ثروت لقراءة الشغوفين بمعرفة عوالم المسرح في ارجاء الدنيا ولهذا ظل عبد المسيح في كتبه وترجماته يؤكد على موقف المثقف الساعي الى تحطيم الافكار الجامدة مجسداً دور المثقف اليقظ الذي لا يتخلى عن دوره النقدي الذي هو الوجه الاخر من التزامه الوطني.

غادرنا يوسف عبد المسيح قبل ثلاثة عشر عاماً ولكن منهجه في النقد المسرحي لا زال راسخاً في اذهان محبيه هذا المنهج الذي اكد فيه ان النقد لا يعني الاختلاف او الاتفاق مع العمل الفني وانما يعني المنهجية الاصيلة والعقلانية التي تدفعنا الى ان نقيم علاقات حقيقية مع العمل المسرحي نقدم فيها رأينا معتمدين على الوقائع والملاحظات منهج يطالب الناقد ان يزداد غنى وثراء بانفتاحه على الفنون الاخرى.

لقد كانت عقلانية يوسف عبد المسيح ثروت زاده في نقده الفني واضعاً كل شيء موضع الدراسة باحثاً في العلاقات داخل العرض المسرحي مؤمناً بان المسرح حلقة من حلقات المعرفة لا يمكن الغوص فيها ومعرفة اسرارها دون النظر في الحلقات الاخرى والتي هي علم الحياة وعلم النفس والفلسفة فكان ان سعى لتقديم ترجمات اغنت المكتبة العربية في هذا المجال (نظرية المسرح الحديث) (المسرحية في الادب الانكليزي) (تشريح الدراما) (التحليل النفسي والفني). رحم الله يوسف عبد المسيح الذي كان طرازاً فريداً من المبدعين الذين تعددت مواهبهم وتنوعت اهتماماتهم مجسدين بكتاباتهم المعنى الخلاق للمثقف واثره في وعينا الاجتماعي والثقافي والابداعي.

جلال فضلي.. وداعاً..!

لكن حديث المسرح لم ينته بعد..!

يوسف العاني

نبتعد عن بعضنا لزمن غير قصير.. ونلتقي بعد ذلك بوقت قصير جداً.. حين يأتي لمشاهدة عرض مسرحي تقدمه فرقتنا- المسرح الفني الحديث- وبعد العرض لا يكون هناك كلام او حديث غير: المسرح!

ماذا قدمنا؟ وماذا يجري على المسارح الاخرى..؟ ومقارنات حميمة وصادقة بين مسرح اليوم والامس، وبين هذا العرض وذاك. وبين الفهم المثقف للمسرح، والنزعات السطحية التي تمتلك عروضاً ينفر منها مسرح العراق الجاد حتى في طرحه للكوميديا التي عرفناها وتعلمناها.. وعلمناها.. وما زلنا نصر عليها حتى ونحن مشاهدون لها وقد ابعدتنا ظروفنا على الممارسة المسرحية الى شؤون اخرى- هكذا كان يقول: جلال فضلي.

حديثه دائماً يعود معه الى ما كان وما هو كائن وماذا سيكون.. في سياق مسرح العراق الذي هو- أي جلال احد ابنائه المخلصين الجادين والمثقفين منذ ان دخل اليه مختاراً، راغباً في ان يحقق "هواية" نبيلة بوجهها ومضمونها الحضاري.. حيث جمع بين دراسة القانون في كلية الحقوق، والمسرح في فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة مع نخبة جريئة بل مناضلة -كما كنت اسميهم- ليرتقوا مع استاذهم او -ابوهم- حقي الشبلي- كما كانوا يسمونه- في حلم كبير "ان يؤسسوا مسوحاً يضم المثقفين والمبدعين- ليظل الوجه المشرق والمتطور وليساهم مع بقية الفنون الاخرى في رقي وحضارة المجتمع.."

هذا المثقف الفنان -كما اشرت- هو جلال فضلي كنت التقيه بعد فوات سنين طوال ونحن اصدقاء في القرب والبعد..

البارحة في ٢٠٠٧/١٠/٢٣ علمت ان "جلال" قد فارق الحياة في: ٢٠٠٧/٧/٣١ وانا لا ادري!! فهو ببغداد وانا بعمان وسبل الوصل المباشرة منقطعة بيننا والمسرح كان وظل عبر سنوات السبيل الرئيس لنا".

جلال فضلي إنموذج لشباب هزتهم "هواية" التمثيل وهم طلبة كل واحد في مكان.. متوزعون في اكثر من مدرسة او كلية.. وحين عاد الرائد الفنان "حقي الشبلي" ليؤسس "فرع التمثيل" بمعهد الفنون الجميلة وجدوا الباب مفتوحاً امامهم في تطوير قابلياتهم وامكاناتهم ويُنضجوا هوايتهم –التمثيل- وما يتعلق به من فنون المسرح فساروا بجدية وثقة يقودهم استاذهم ومعلمهم (حقي الشبلي) كما اشرت حاملاً لهم احلامهم وطموحاتهم في ان يغيروا النظرة المتخلفة التي كانت شائعة قبل ان يكون للتمثيل والمسرح مدرسة ودروس لا تختلف عن أي درس يفتح لهم سبل المعرفة وعلمية فن المسرح ترعاه وتتبناه الدولة رسمياً.

جلال اكمل دراسة القانون.. ومع مجموعة هي الدفعة الاولى من خريجي فرع التمثيل.. لم يكن امامهم سبل التوفر على المسرح وحده فقد شغلوا وظائف ترتبط بدراستهم الاكاديمية الاخرى واختصاصاتهم التي تلاءمت مع تلك الدراسة.. فاخذ هو درب القانون ليصل في آخر مرحلة وظيفية.. "معاون امين العاصمة" للشؤون الادارية كما اتذكر.. لكن هذا "الجلال" لم ينقطع في مسيرته العملية عن التمثيل.. والمسرح بالذات.. لكنه وحين تأسست في الاذاعة فرقة للتمثيل تقدم عبر –المايكروفون- تمثيلات للمستمعين متنوعة المصادر.. فهناك العالمية والعربية وهناك النصوص العراقية وان تجمع عدداً ليس قليلاً من خريجي فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة.. وكان في مقدمتهم صاحب الصوت الذهبي.. والاداء الرومانسي العذب.. "جلال فضلي" ومعه كان في البداية –كما اتذكر- ابراهيم جلال، جعفر السعدي، اكرم جبران، وعبد الستار البصام وحامد الاطرقجي وفخري الزبيدي –وعذراً لمن غابوا عن ذاكرتي المتعبة- ليظل الناس يستمعون الى تلك التمثيليات الشعبية بفكرتها الخيرة وحوارها الممتع والتوجيه التربوي واصوات الممثلين والممثلات والاداء الذي يدخل النفس متعة وقائدها في آن واحد وجلال فضلي الانموذج المخلص ضمن المجموعة التي كانت تحمل ثقافة التمثيل وجديته عبر المايكروفون.. من اخراج عبد الله الغرادي".

جلال فضلي لم يعزله عمله الوظيفي - كما اشرت- عن هوايته ودراسته للمسرح.. بل ظل متابعاً مزمناً.. يقرأ ما يتعلق بها.. حتى حين سافر للولايات المتحدة للتوسع في مجال اختصاصه الاداري كان المسرح هناك المكان الذي يقصده مشاهداً ودارساً في آن واحد.

وهكذا –وكما قلت- حين التقي به.. تثور بباله قضايا ذاك الساحر الذي كان فيه جلال ابناً باراً واداة مثقفة بعيدة عن السطحية والحضور العابر. وتشاء الصدف ونلتقي انا وجلال في مجمع سكني واحد..! جارين تربطهما ايام وليالي وسنوات هدف واحد.. لتتعمق وتتجدد الاحاديث بشبابية مضيئة.. عما كان وما هو كائن وما سيكون..! ونسترجع تأريخاً مضيئاً ونأسف لما يشوب ذاك الاشراق من تراجع تحكمت به عوامل متعددة.. لكن ذاك الحلم الذي كان ظل متجدداً.. فالامل والادراك الواعي اكبر من ان يغيب او تاكله العتمة..!

وابتعدنا قليلاً.. هو في عمارة وانا في عمارة اخرى لكننا كنا نلتقي بشوق ومحبة.. وادرك كم ان هذا "الجلال" طيب ونبيل ومخلص لكل القيم والمبادئ الخيرة..! وانه يعاني عن بعد وصمت حين تتحول الحياة –حياة الناس- الى مأسى ولا تقف عند حد وادرك ايضاً عن آلة "معاناته" ويصلني خبر.. ان جلال مريض مرضاً يتعبه كثيراً.

لكنني في ذات الوقت علمت انه تحت العلاج.. وهناك امل في شفائه.. فاعود الى احلامي الوردية معه –عن بعد- وانتظر لقاء جديداً كي نجدد احاديثنا في المسرح: ما كان وما هو كائن وما سيكون- وان اختفت مكامن دافعه وعسرت سبل عودته الى ذاك الوجه المشرق والمضيء على الناس جميعاً ويوم ٢٠٠٧/١٠/٢٣ جاء في الخبر.. ان جلال فضلي الفنان الرائد المثقف قد فارق الحياة في ٢٠٠٧/٧/٣١ هكذا على حين غرة.. ولم استطع بعد ان اكمل معه حديثاً بدأناه منذ سنوات ليظل قائماً ما دامت الحياة قائمة وما دام المسرح ثقافة وفناً واملاً ينبع في اعماق الانسان اينما كان.

وداعاً ايتها الوداعة والصدق.. وداعاً ايتها الرومانسية التي كان المذياع ينحني امامها اعجاباً واعتزازاً واحتراماً حين كان صوت "جلال فضلي ينساب امامه لحناً موسيقياً يرسم ويحكي كل الاشياء الحلوة... وداعاً.

وداعاً.. ابو عباس..!

فرقة المسرح الفني الحديث في (الشريعه) ١٩٧١ اخراج قاسم محمد من اليمين كريم عواد وخليل الرفاعي وقادر رحيم وصلاح القصب

رائد مسرح الطفل عبدالقادر رحيم الى يسار يوسف العاني في مسرحية (شلون ولويش وألمن) اعداد يوسف العاني عن خايتوف ١٩٧٢ ، اخراج روميو يوسف ، تقديم فرقة المسرح الفني الحديث .

هاملت.. الذي قتل كل شئ

د. علي محمد الربيعي

هاملت الذي قتل كل شئ.. ملفوظات رددتها الشخصية الرئيسة في مسرحية (أغنية الهمّ.. والهمّ) التي قُدمت على مسرح مديرية النشاط المدرسي في بابل يوم الخميس ١٥ تشرين الثاني ٢٠٠٧، المسرحية من إعداد وإخراج الفنان ثائر هادي جبارة وتمثيل حسن كاظم الغبيني ومحسن الجيلاوي وغالب العميدي وعلي حسن علوان وثائر هادي.

شغل النص: يتأسس نص العرض على استلاف (المعد = المخرج) مجموعة حوارات وشخصيات واهزوجات حربية من متون مسرحيات ووقائع تاريخية ومواقف حياتية يجمعها سمت دلالي واحد لا يتعدى ثيمة اغتراب الإنسان ومعاناته وهمومه. والمعد اعتاد على هذا السياق التوليفي في مسرحياته، واحسب أن لجوءه إلى هذا المنحى يوفر له ديناميكية في حركة التعبير لا يجدها من وجهة نظره في نص جاهز، وهي خاصية اقترنت بمسرحياته التي قدمها سابقا مثل (كلمات غير متقاطعة) و(تفعيلة في بحر هائج).

فالنص يقوم على جمع شتات أحداث ومواقف في متن نصوص مسرحية وأخرى غنائية وشعرية وحياتية يصهرها المعد في بودقة واحدة، هاتكاً في الوقت نفسه إطار الزمان والمكان الذي تأسست عليه هذه الأحداث في متونها الأصلية، مانحاً نفسه سلطة إعادة بناء هذه الإحداث في إطار زماني ومكاني يفترضه هو ويقع خارج منظومة المتاح. فالأحداث في النص أفكار لا تربطها خيوط صياغية وبنائية بقدر ما تربطها ثيمة مركزية واحدة، الأمر الذي جعل النص يشكو من ضعف في بنائه الشكلي ووقوع الحدث الدرامي في متاهة الترهل والإسهاب وعدم الاتساق في ما بين حوار وآخر. فالمعد نضد حوارات محلية (بصيغها الشعبية) وعربية وعالمية بسياق واحد غير مبالٍ بتنافر هذه الحوارات أو حتى طبيعتها البنائية أو الدلالية. يفتتح المعد شغل النص بمقولات أربعة على لسان أربع شخصيات متوالية، وهذه المقولات (الملفوظات) في حكم (البديهيات) أراد لها المعد أن تكون مفتتح الحدث الدرامي، ممهداً بذلك لدخول الشخصية الرئيسة التي تشكل بؤرة الأحداث. وهذه المقولات لخصت الهم الإنساني بكليته واحسبها عوضت عن كل ما قدمته الشخصية الرئيسة في أثناء سير الأحداث التي حدثت بعد ذلك. بمعنى أن المعد وقع في شرك نصبه لنفسه عندما لخص الأحداث الدرامية بهذه المقولات الأربع، مفقداً النص قيمة من قيمه الدلالية من جهة، وعدم إتاحة الفرصة أمام المتلقي لإعادة قراءة النص وتوليد مداليل مستحدثة. واظن ان المعد لو أخر هذه المقولات إلى نهاية الفعل الدرامي لكانت أكثر فعلاً مما هي عليه في بدايته.

أما الشخصية الرئيسة في النص فقد كدّ المعد وثابر في رسم أبعادها على وفق تصوراته الخاصة لها، مانحاً إياها سلطة المُراقب والمُراقَب في الوقت نفسه. فالشخصية تنتقل من حال إلى آخر بموجب دوافع داخلية تتبدى خارجياً على شكل فعل دلالي يؤسس لتشكيل صور ومواقف، وكأن الفعل المشخص في النص الدرامي هو حلم يستقر في ذهن المعد ويجسده خارجياً شخوص يمتون بصلة إليه.

حفل النص بملفوظات (كلمات وجُمل) تحيل المتلقي في حال تلقيها إلى مدخراته التي تتهيج حال سماعها مثل (احنة مشينة مشينة للحرب..) و (حتى أنت يا بروتس..) و (الذي قتل كل شئ..) و (عبود كول آنة مرة..) و(عوني كرومي) و(الذبح.. المفخخات..) فهي مثيرات اشتغل عليها المعد من اجل لكز المتلقي واستدعاء مواقف ربما غفل عنها البعض مع مرور الأيام. زد على ذلك وظّف المعد ملفوظات فعلت من الموقف بإيحائها الدلالي مثل (يمة.. يمة.. يمة). فالمعد يرغم المتلقي على الرجوع لذاكرته الخاصة وتنشيطها من جراء حقنه بالملفوظات، وكذلك يرغم المتلقي على سماع ملفوظات خاصة بالمعد يريد توصيلها إلى المتلقي وينبهه إلى مواقف مر بها مثل (تذكر دكتور عوني..). وبذلك فان النص قائم على مجس الاستدعاء من الذاكرة، والتحريض على ما هو شائن ومتوافر حالياً وهذا ما أكد عليه المعد في الورقة التعريفية بالمسرحية (الفولدر) حيث يقول: (أعرفه لا يضع قناعاً لكنه يخفي وجوهاً كثيرة حين أُسدل الستار بدأ يوزع على الناس وجوهاً ومن ثم سار إلى الوراء).

شغل العرض: أعلن المخرج منذ اللحظة الأولى لبدء الفعل المسرحي عن عزمه على هتك حجاب الجدار الرابع المفترض في المسرح حينما لجأ إلى الشاشة السينمائية ((data show ليعرض فيها فلماً لأستاذه في فن التمثيل والحياة الذي قال عنه (الأستاذ محمد علي الشلاه.. ها هي الأعوام الثمانية والثلاثون تمضي مسرعة عاماً بعد عام علمتني كل شئ..) مؤكداً هذا الهتك بصعود الشخصيات المشاركة في الفعل المسرحي من جهة صالة التلقي ومن ثم العودة إلى المكان نفسه، زد على ذلك صدور أصوات من داخل صالة التلقي محدثاً بذلك خرقاً بريختياً.

أثث المخرج سينوغرافيا العرض المسرحي بعلامات ثابتة وأخرى متحركة، وهذه العلامات تقوم ببث مدلولاتها على وفق مبدأ الانشطار الدلالي القائم على حركية العلامة في مدلولها، خارجة في أحيان عن سياقها الوصفي وفي أحيان أخرى تحافظ على سياقها العلاماتي. وبخصوص العلامات الثابتة فقد أغرق المخرج المشهد بمجموعة من العلامات التي أحسب لو اختزلت لكانت أكثر فائدة وجدوى، امتثالاً لخصائص المسرح التجريبي القائم على مبدأ التقشف في التأثيث، فاسحاً المجال أمام العلامات القليلة لبث مدلولاتها بعيداً عن الفوضى والتقاطعات التي تحدثها إشعاعات العلامات الكثيرة، وقد جاءت العلامات الثابتة على النحو الآتي: ثمانية أقنعة، أربع لافتات كبيرة لمسرحيات شارك فيها المخرج سابقا، أربع آلات موسيقية، ست علاقات ملابس صغيرة باللونين الأحمر والأخضر. وهذه العلامات لو أختزلت إلى الثلث أحسبها أكثر فعلاً مما هي عليه خصوصاً في فضاء مسرحي صغير.

أما بخصوص العلامات المتحركة، فقد أجاد المخرج التعامل معها. فقد منحت هذه العلامات العرض حيوية وقدمت للممثل دفقاً من الفعل الدلالي الذي كان بحاجة إليه. فالمخرج استثمر الانشطار الدلالي للعلامة إلى أعلى مستوى، وتبين ذلك بوضوح من خلال استخدامه لـ (حمالة ملابس كبيرة) التي تشظت إلى مدلولات عديدة (طفل، مايكرفون، عصا أثقال، امرأة، حمالة ملابس..). كما فعلت علامة (الأفاعي) من الموقف الدرامي عندما استخدمت خارج سياقها (أفعى، حذاء، شخص...)، في حين جاء استخدام الآلات الموسيقية (الكيتار، البيانو اليدوي، العود) موفقاً ومتسقاً مع الملفوظ ومفعلاً له وحاملاً في الوقت نفسه المتلقي على إعادة القراءة.

أما بخصوص العلامة المتحركة الرئيسة في العرض (الممثل) الذي أدى دوره الممثل المبدع حسن كاظم الغبيني، فقد عول المخرج كثيراً على إمكانياته، وأظن أن المخرج عندما شرع بإعداد النص وضع في باله أن يكون الغبيني هو الممثل الرئيس. فالشخصية المسرحية رسمت بصورة أجدها قريبة إلى أبعاد هذا الممثل.

فالمخرج سبق له وأن تعامل مع هذا الممثل في أكثر من عمل مسرحي (الثنائية الدائمية ما بين المخرج والممثل)، وهو قادر على تحفيز إمكانيات الغبيني واستنفارها خصوصاً وان الأخير يمتلك قابلية على التلوين الأدائي والحركة والتعامل مع موجودات الفضاء المسرحي بحرفية، وهذا ما بدا واضحاً في تعامل الممثل مع الموجودات ومع ذاته بوصفها ذاتاً أخرى. غير أن الذي يحسب على الممثل هو أخطائه اللغوية وفقدانه القدرة على إخراج بعض الحروف إخراجاً سليماً خصوصاً في الدقائق الأخيرة من العرض الذي استطال كثيراً ووقع في فعل التكرار.

وأخيراً لقد عوم المعد والمخرج زمكانية الحدث المسرحي وظل الفعل أشبه بحلم يقظة يسترجع الماضي في زمن راكد بينما تشير الساعة المعلقة في أعلى خشبة المسرح إلى أن وقت العرض الذي بدأ في الحادية عشرة صباحاً استمر لأحدى وأربعين دقيقة وهذا ما غفل عنه المخرج من أن الساعة علامة متحركة باثة.