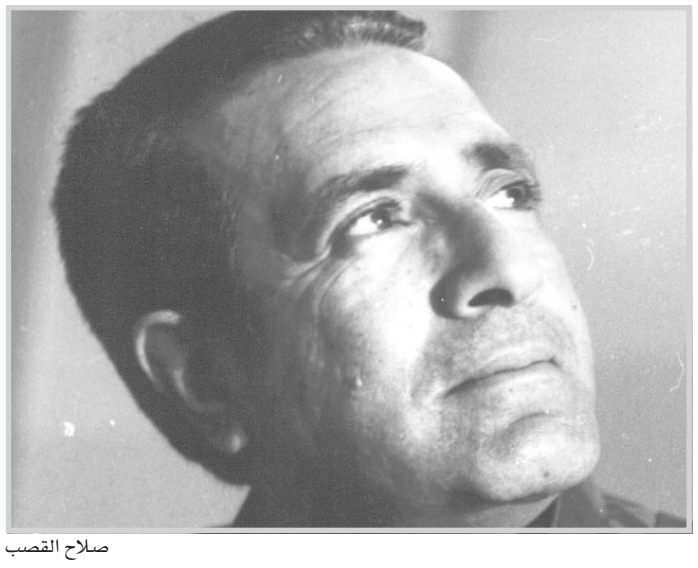
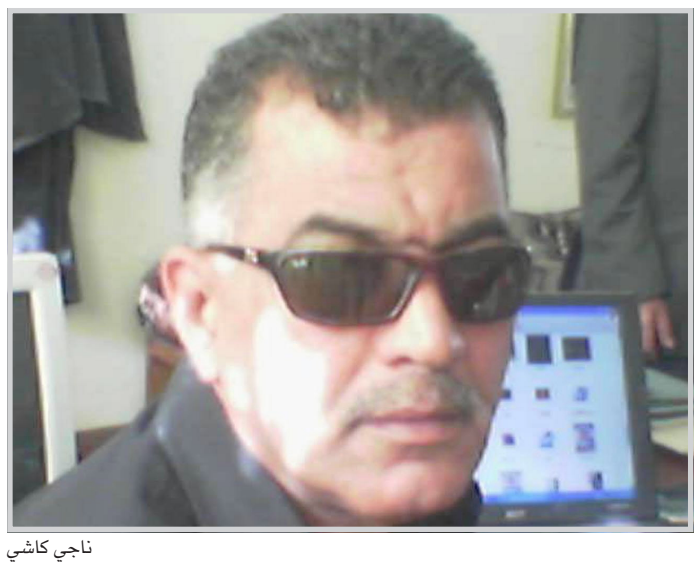
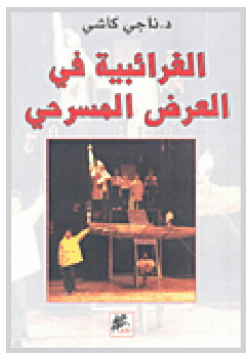
صلاح القصب يكتب عن ناجي كاشي

الغرائبية وكيف تعمل في العرض المسرحي


صلاح القصب


ناجي كاشي

أراد الباحث ناجي كاشي أن يشكك خطوط بحثه ومنطلقاته الفلسفية التي جاءت في هذا البحث من خلال السؤال الفكري المتشابك في ثنايا بحثه والسؤال هو: (ما هي الغرائبية وكيف تعمل في العرض المسرحي؟) وقبل ذلك اتساءل ، هل اجاب المؤلف عن سؤاله الذي حدده والذي تاسست من خلاله هندسة فضاءات الرسالة ، ام ضاع وسط زحمة تلك التداخلية ذات الخطوط المغلقة والمتعبة في فك اسر تشابكها.



مابين طروحاته الغارقة في الفلسفة الهادفة لتحديد المعنى الغرائبي في محيطية النصي والتركيبي . مابين فضاءات الغرائبية مصطلحا ومعنى دلالياً ما بين فضاءين فضاء النص وفضاء العرض ، ومن ثم تشغيل خلايا التحويلية وحركة الإزاحة مابين النص وتحويل علاماته الى قراءة بصرية غرائبية ، وغرائبيتها في عمق التفسير وانفلاته من اسيجة المالوف والمحاكي لتؤسس فضاءات وانسجة جديدة تستطيع ان تتعايش مع هذا الوسيط مع فعالية الازاحة ، هذه التاسيسات والطروحات الجديدة-التي اعتمدها الباحث- والتي يشترط ان تتاسس على وفق نظام نسيجي فكري / جمالي منظم كي لايتقاطع مع فضاءي القراءة والدينامكية التحويلية التي تتسيج على شبكة جديدة من العلاقات ، هل جاء الكتاب ليكشف لنا نظاما نقديا مؤسسا على لغة ايقاعات جديدة في مساحة الفلسفة وتساؤلاتها ؟ هل طرحت تحليلاته نظما جمالية جديدة بنيت عليها رؤية التجربتين الاخراجيتين اللتين حللهما الباحث .تجربة صلاح القصب وتجربة ناجي كاشي . الاجابة بنعم فيما لو كانت هاتان التجربتان مجرد مقاربتين تطبيقيتين لنظرية هو واضعها .لانه عندما تخترق هذه الرؤى عقلانية الواقع ومألوفيته ومحاكاتة هذا يعني ان انظمتها الاخراجية في الفضاءات الجمالية والبصرية قد اخترقت الواقع واسيجته. يعني خلخلة هندسة الدراما للدخول الى هندسة جديدة ، هندسة حرة تتحرك ضمن فضاءات جديدة لترى ماوراء الحجب للكشف عن اسرار جديدة.

ان هندسة فضاءات عرض (غرائبي) يعني اننا هندسنا جمالاً جديداً ، منطقاً جديداً ، زمناً جديداً مكاناً جديداً ، مبتعدين عن مرجعية المعرفة-وهذا ما قاله فلسفيا-انها سمفونية الاشكال التي تتصاعد من الصخب الفوضوي للعناصر الكونية التي ندعوها (موسيقى الفضاءات) ، اخر صورة لكون قدمها علماء الفضاء تمثل انفجار لانهائياً وحالة من الخلق والتدمير المتواصلين ، ولكننا نكشف فيها نوى الشكل والبناء ، كواكب وعوالم لامتناهية وضمن هذه ارتداداً لانهائياً لاشكال كاملة . ان الايدلوجية الجمالية في العرض الغرائبي وفضاءاته وبنيته النصية-كما ارى-تبحث عن اشكال متشابهةخلف حجاب الوعي وعن اشكال بصرف النظر عن أي مغزى لتتكيف وسط محيط دراسي مثلما فعل الكاتب لا ان تغرق فيه وتتحول الى منطق معقلن يناقش الظواهر بتامل عقلي مبرهن.

لقد كان الكاتب يبحث في معنى السطوة التي تتحكم في العرض المسرحي الغرائبي والتي هي سطوة القوى الغيبية الارواحية او الوسائط الروحية والتي هي نظرية الشكل الاعلى في عملية التكوين التي تتخذ حركتها من دون تدخل ارادة الوعي وتتركنا مع شكل اتسعت دائرة تعقيده ، وهنا تبقى الدالة الرمزية لاشكال غامضة. ولهذا فان الغرائبية لاتقترح تطبيق مصطلح (انثروبولوجي) على ابداعات المخرج المبدع ان المبدا الذي تجسده الغرائبية هو امتلاك الفنان حيوية ملهمة من قبل روحه الخاصة ، نتاج كيانه الروحي الخاص ، وهنا لابد للعرض الغرائبي من ان يبحث عن الضرورة الداخلية والتي هي مفتاح فن القرن الواحد والعشرين ولهذا كان الكاتب يدخل هذا المدخل في تحليلاته في ان يؤسس ضرورة التطابق مع الضرورة الخارجية والتي هي ضرورة التواصل مابين العرض والمتلقي باقصى قوة ولكي لاتنحدر غرائبية العرض بسلالم لولبية الى الاعماق وتضيع في ظلمة مطبقة، علينا ان نجعل اللامالوف مالوفاً ضمن قانون يؤسسه العرض وفرضياته الجمالية والصورية والمقترن بزمن العرض فقط.

ان اللاوعي في هذه العروض هو القوى المسيطرة على فضاءات ومساحات العرض وتشكيلاته البصرية المنتشرة في جسد وان يتحول اللامدرك الى مدرك ، واللامنطقي الى المنطقي والفوضى الى نظام واللامكان الى مكان وهنا لابد من قانون جمالي يتحكم في شبكة هذه العلاقات المتحكمة في منطقة الازاحة ، منطقة العقلنة وسطوة المنطق والتعليل والسبب الى فضاءات حرة في قراءتها منفلتة من سطوة اللغة ، من المنطق ومحاكاته اليومية ومرجعياته المعرفية في دواخلنا.

وبعد ، هل تناول الباحث في اجراءاته التحليلية من خلال النموذجين (من اجل انكيدو) و(العاصفة) قانوناً منظماً لتلك الاحلام والغيبيات وكوابيس الاحلام وحركة الوعي الهاربة من جاذبية المحيط ويومياته ، قانوناً يقترن بزمن العرض لاقانوناً ازلياً ارسطو طاليسياً معرفاً ومعلناً ومكشوفا وفوقانيا هل تحرك الباحث في فضاءات حرة تفتح اسيجة العرض وتعيد تكوينيته وانشاءه من خلال طروحات اللاوعي والاحلام ، اترك اجابة هذه الاسئلة معلقة قصداً مني في احترام عقل القارئ ولكي لافسد متعة قراءة كتاب يعد فتحاً في مجال التنظير المسرحي لباحث ومخرج يبحر في مساحات الجمال والابداع والمعاصرة،فانا يرى مابعد الافق على ما هو مثير يستفز ذاكرتي باستمرار،احترم تجاربه لانه يعمل بقدسية جليلة. انه حلم مستمر.

العبودي.. قابلية على الابداع المتجدد

سعد السعدون

عاد إلى العراق حاول أن يترجم الكثير مما شاهده من ملامح حداثوية فيما يتعلق بعمل الممثل وأدوات تجسيد الرؤية الفنية الإخراجية ، وقد كان الفنان المرحوم العبودي من العناصر الرائدة التي إنضمت لفرقة المسرح الفني الحديث إلى جانب الكثير من رواد هذا الفن في العراق منهم زميله المرحوم إبراهيم جلال ، ويوسف العاني ، وخليل شوقي وآخرون، وقد لمس مجاييلوه من الفنانين القيمة الفنية التي حملها العبودي من حيث أنه جاءهم بفحوى النظرية الفنية فضلاً عن أسس تطبيقها ، بمعنى أنه إمتلك ناصية العلم الذي بإمكانه تشذيب وتهذيب وإسباغ العناصر المنطقية على جوهر التجربة الفنية وبهذا يكون قد إمسك بعصا العلم والفن معاً ، في إيجاد إنتاج فني يساهم في إرساء تقاليد مسرح تجريبي خاضع لشروط فنية ومهنية وفكرية ، وضمن سياق معرفي بعيداً عن النمط السائد الذي يرتكز على عنصر الهواية والمحاكاة السائد آنذاك ، ولم يقتصر دور العبودي على مسار عمل الفرقة المسرحية المذكورة بل أن دوره تعدى ذلك من حيث كونه أستاذاً متمكناً في قسم الفنون المسرحية بمعهد الفنون الجميلة إستطاع بخبرته العملية وثقافته العالية أن يرسخ تقاليد البحث والتجريب ، ومن خلال حركته الدائبة بين المعهد والفرقة تمكن من تقديم بعض الأعمال المسرحية التي تمظهرت خلالها أولى بوادر التعامل الحديث مع النص كما أنها عكست نوعاً من التعاون الفني بينه وبين زملائه في الفرقة ، فقد قدم عمله الأول الذي بعنوان (تؤمر بيك) من تأليف الفنان القدير يوسف العاني الذي إشترك مع الفنان شهاب القصاب في تأليف النص المسرحي الثاني الذي قدمه الفنان المرحوم العبودي وكان بعنوان (ماكو شغل) وقد أحدثت هذه العروض حينذاك نقلة نوعية على صعيد التمثيل والإخراج والنص الذي لامس شيئاً مما كان يسود الواقع المعيش في العراق ، وقد كشفت هذه الأعمال النقاب عن القدرة الإخراجية لفناننا العبودي الذي أثبت أن لديه القابلية على الإبداع المتجدد والمتمثل في كم الطروحات والأشكال المقترحة للتعبير عن حالة معينة ، وبعد أن تبلورت لديه التجربة المسرحية في بواكير مسيرته الفنية تحرك بإتجاه تأسيس فرقة مسرحية دعا إليها بعض عناصر فرقة المسرح الفني الحديث ، فجاءت فرقته (فرقة المسرح الحر) ومع ولادة هذا الرديف الفني بدأت مرحلة فنية جديدة تعاطى من خلالها مع مختلف النصوص وأبدى إهتماماً في عناصر العرض المختلفة ولاسيما (النص) الذي كان يوليه أهمية قصوى وقداسة معينة فحاول من خلال أسلوبه الإخراجي أن يكون مفسراً لمفردات النص أكثر من كونه يجترح نصاً جديداً للعرض وربما يكون ذلك مرتبطاً بظروف موضوعية معينة كان يراها هو مخرجا دون غيره ، كما أنه ينتمي إلى مدرسة (ستانسلافسكي) للتمثيل المعروفة بولائها للواقعية التي تعتمد على دراسة النص وتحليله وإبراز وجهة النظر الواقعية في التجسيد وعلى الرغم من تقديمه العديد من الأعمال الواقعية إلا أنه لم يقدمها بطريقة تقليدية خالية من آليات التجريب الذي كان يتمظهر في طريقة بناء مكونات العرض وتصوراته الفنية التي تعد من العناصر التي يعمل من خلالها على تعميق القيم الجمالية للعرض ، وبعد فناننا العبودي إلى جانب الفنان المرحوم إبراهيم جلال من أوائل المخرجين الذين حاولوا إيقاظ المعاني المستترة ضمن متون العديد من النصوص العالمية المهمة وقد إعتنى كلاهما بعمل الممثل من حيث دوره في تفعيل الخطاب المسرحي ، وقد كان للعبودي أثر في تطوير وتحديث وتصحيح مسار عمل الممثل وإخراجه من صورته النمطية ليطلق العنان له في عملية التحليق نحو عوالم جديدة في التعبير ، كما أنه حاول إيجاد آليات إشتغال جديدة لعناصر العرض الأخرى كالإضاءة والديكور والإكسسوار وغيره من مكونات العرض الأخرى ، لقد ظل فناننا جاسم العبودي مخلصاً للمسرح حتى إصابته بالمرض الذي أبعده عن خشبات المسارح العراقية وعلى الرغم من إبتعاده عن وسطه المسرحي العراقي بدافع العلاج الذي تلقاه في مستشفيات أمريكا إلا أن رفاق دربه من المسرحيين العراقيين ظلوا في تلازم روحي وفني معه حتى وافاه الأجل واليوم بعد هذه السنوات على وفاته ينبغي على أي من المهتمين والدارسين والمعنيين بشؤون الفن المسرحي عدم الإغفال عن دور الفنان الرائد جاسم العبودي في مسيرة المسرح العراقي بوصفه أحد أولئك الكبار الذين وضعوا أحدى لبنات هذا المسرح العريق والراقي بتجاربه الرائدة وخطابه الكوني.

جاسم العبودي

(هاملت) في مسرح الهامش

ياسر عبد الصاحب

لست أريد أن أتحدث بشكل نقدي عن عرض مسرحية (هاملت) لمؤلفها وليم شكسبير ومخرجها د . محمد حسين حبيب التي قدمت إبتداءً من ٦/١٥/ ٢٠٠٨ إنتاج المديرية العامة للتربية في بابل-مديرية النشاط المدرسي بالتعاون مع نقابة الفنانين-فرع بابل وعرضت على قاعة النشاط المدرسي ، فسوف أترك ذلك لمناسبة أخرى ، ولكني أود التحدث عن ظاهرة ذكر بها هذا العرض وأعتقد أنها جديرة بالإضاءة والكشف ، ظاهرة مازالت حاضرة في المشهد المسرحي العراقي كلما جرى تقديم أحدى مسرحيات شكسبير أو غيرها من الأعمال العالمية المهمة ، إذ تذكر الوثائق المسرحية المتوفرة لدينا أن تقديم مسرحيات شكسبير ظل مستمراً على خشبات المسرح العراقي منذ الأربعينيات من القرن الماضي وحتى الآن ، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على أن المسرح العراقي مسرح مثقف وعلى تواصل مستمر مع منجز المسرح العالمي ، ولكن ليس هذا بيت القصيد ، فالشيء المهم - بحسب إعتقادنا -هو الكيفية التي تم بها إنجاز هذا العرض المهم وما يترتب على هذا الإنتاج من مقدمات يمكنها أن تقودنا إلى إعادة النظر بالكثير من المسلمات والقواعد التي أرستها حركية المشهد المسرحي العراقي السابقة تلك الحركية التي كان فيها (المركز = مسرح العاصمة) يشكل فيها كل شيء ، بينما يغيب (الهامش = مسرح المحافظات) أو يغيب عن تاريخية ذلك المشهد لبعده عن الأضواء التي يحتكرها المركز تماشياً مع البنية السياسية للأنظمة الشمولية التي حكمت العراق ، ولعل الإطار العام لتلك الظاهرة يتمثل في إعتماد المعالجات الإخراجية لمسرحيات شكسبير التي قدمها مخرجو العاصمة في الحديث عن تعامل العقل الإخراجي العراقي مع مسرحيات شكسبير ، فمثلاً يجري الحديث عن (هاملت) حميد محمد جواد ، أو سامي عبد الحميد ، أو صلاح القصب ، وغيرهم من مخرجي المركز ، بينما لا يجري الحديث عن إخراج الشكسبيريات الأخرى في مسرح الهامش (المحافظات) ، وربما يعود ذلك كما قلنا إلى بُعد مسرح الهامش عن الأضواء الإعلامية التي من شأنها أن تعلي من شأن تلك العروض أو قيمتها الفنية ، أو ربما يعود إلى تفاوت إسلوبي في المستوى الفني لتلك العروض ، لكننا نستطيع الجزم من خلال متابعتنا المستمرة لما يجري في مشهدنا المسرحي العراقي أن ثمة (تابوات ثقافية) تشكلت في ثقافتنا العراقية منذ العقود الأولى لتأسيس الدولة العراقية الحديثة وكان في مقدمة تلك التابوات النظر إلى إبداع الهامش باعتباره إبداعاً ثانويا من دون فحص نقدي رصين يمكن أن يشكل ملامح تجربة مسرح الهامش بما يليق بها ، وأرى أن المسرحيين أنفسهم في ذلك المسرح يتحملون جزءاً من تلك الإشكالية ، فهم لم يخلقوا حركة نقدية كبيرة ترافق منجزهم الإبداعي كما هو الحال في الحركة النقدية التي تمركزت في مسرح العاصمة ، ولم يجر الحديث عن تجاربهم الإخراجية وتدوين تلك التجارب بشكل نظري كما فعل الرواد في المسرح المركز (سامي عبد الحميد- بدري حسون فريد على سبيل المثال) ، بل ظلت تلك التجارب عرضة للنسيان مع الخاصية الانطفائية للعمل المسرحي حيث لا يبقى منه سوى المدونات النصية (النص / النقد / التنظير / المذكرات / الصورة الفوتوغرافية / دليل العرض وملصقاته) ، لذا أعتقد أن عرض (هاملت) البابلي يمكن أن يشكل علامة فارقة في تاريخ هذه الظاهرة / الإشكالية ، خاصة مع علمنا أنه تم توثيق العرض تلفزيونياً ما يتيح إمكانية إعادة فحصه نقديا في أي وقت آخر ، أقول علامة من شأنها أن تعيد النظر في رؤيتنا لطبيعة المسرح العراقي وبنائه المشهدي وبما يتوافق مع التنوع في الرؤى بين مسرحي المركز والهامش ليجري تصدير مسرح الهامش إلى المقدمة عبر عروضه الرصينة والمتميزة وفي مقدمتها (هاملت) البابلي فيجري الحديث عند ذاك عن (هاملت) محمد حسين حبيب ضمن سياقية التعامل الإخراجي مع رؤية المخرج العراقي في قراءة شكسبير المستمرة ، عندها نجد أن الحلقة الإبداعية تكتمل بدءاً من جهود المخرجين في الأربعينيات مروراً بما قدمه مسرح المركز والهامش على حد سواء ، وإنتهاءً بالرؤى الجديدة التي سوف تتعامل مع (هاملت) أو غيرها من القمم الشكسبيرية ، وإذا كان مسرح المركز يمتلك البنية التحتية (قاعات مجهزة بأحدث التقنيات / ممثلين محترفين / مؤسسات إنتاجية قادرة على توفير المال / ... الخ) التي تؤهله لتقديم مثل هكذا أعمال كبيرة فهل توفرت - على الأقل في العقود الثلاثة الماضية- مثل هذه البنية في مسرح الهامش بحيث يمكنها أن تنعكس بشكل إيجابي على تقديم مثل هكذا نمط من المسرحيات نعتقد أن الجمهور العام بحاجة لها باعتبارها تجربة جمالية مهمة في حياته ، والقضية-برأينا-في معرض الإجابة عن هذا السؤال ستكون نسبية ، إذ أنه في ظل غياب البنية التحتية للمسرح في بعض مدن مسرح الهامش لا يمكن تقديم مثل هكذا أعمال ، أما بالنسبة للمدن التي تمتلك بعض مقومات تلك البنية التحتية- وبضمنها مدينة بابل-فاعتقد أن الأمر سيكون ممكنا وهذا ما ظهر بشكل واضح في (هاملت) البابلي ، فعلى الرغم من أن العرض قدم في قاعة فقيرة نسبياً من الناحية التقنية إلا أنه إجتهد في أن يكون عملاً مميزاً من الناحية الإنتاجية أولاً ، ومن ناحية الاقتراب إلى تخوم الرؤية الإخراجية المغايرة للرؤى الإخراجية السائدة في ذاكرة عروض المسرح العراقي السابقة ثانياً ، وذلك ما أشر لدينا كمتابعين للشأن المسرحي أهمية وجود كلية الفنون الجميلة- جامعة بابل وإنعكاس ذلك الوجود على المستوى المتقدم نسبياً الذي ظهرت به الطاقات الأدائية الشابة في هذا العرض ، وأقصد على وجه التحديد ممثلي أدوار (هاملت وهوراشيو وأوفيليا) ، إضافة إلى خبرات الممثلين الآخرين من خريجي معهد وكلية الفنون الجميلة- بغداد في السنوات التي سبقت تأسيس كلية الفنون في بابل ، وهذا ما يعطي الأمل بإمكانية أن يكون لـ (مسرح الهامش) دور كبير في الحياة المسرحية القادمة لأن هذا العرض يؤسس لمستوى إنتاجي يمكنه أن يبرز ما هو خفي وغير معلن في تجارب هذا المسرح ، وإذا ما أضفنا إلى ذلك تنوع وسائل الإعلام التي من شأنها أن تروج لمثل هكذا أعمال فان الحلقة تكتمل لتوفر فرصة تصدير مسرح الهامش ليتحول إلى مركز هو الآخر ، وبالتالي تذوب جميع تلك الهوامش المسرحية تباعاً لتتحول إلى مراكز مسرحية متجاورة قد تتفاوت نسبيا لكنها لن تكون حاملة لقطيعة كبيرة من المسافات الإبداعية ، وما سوف يعزز هذه الرؤية طبيعة النظام السياسي الذي بدأ يتشكل مع سقوط الدكتاتورية ، وإنعكاس بنية هذا النظام على الحياة الثقافية وبضمنها المسرحية ، وربما سيستغرق هذا الأمر زمناً طويلاً إلا أن مجالات تحققه سرعة وبطئاً محكومة بسعي المسرحيين أنفسهم ودعم الحكومات المحلية لهذا المشروع بعيدا عن الوصاية المركزية للعاصمة ومؤسساتها المسرحية .

مشهد من المسرحية

" ظل الوردة " دراسة في مسرح جورج شحادة

لقمان محمود

كتب جورج شحادة سبع مسرحيات، واحدة منها إيمائية، ورغم ذلك لم يكتب شيئاً غير الشعر، لأنَ الكتابة التي لا تقول شعراً تكونه، أوتُشير إليه. و "ظل الوردة -دراسة في مسرح جورج شحادة " للباحث علي محمد سليمان، هي متابعة جادة وموفقة لهذا الكاتب الطليعي، وهو أحد أبرز مسرحيي هذا العصر وشعرائه، ورغم ذلك لم يلق مسرحه اهتماماً يُذكر في العالم العربي، حيث تندر محاولات تقديمه على المسرح، مع أنَ مسرحياته تُرجمت إلى أغلب اللغات الحية، وعُرضت على معظم مسارح العالم العريقة، وحتى على صعيد الترجمة فهناك ترجمة وحيدة متكاملة لأعماله المسرحية، ولعله من حسن الحظ أنَ صاحب الترجمة هو الشاعر المعروف أدونيس.

ولد جورج شحادة بالإسكندرية عام ١٩٠٧، وتلقى تعليمه الابتدائي فيها، ثم انتقل إلى بيروت حيث أكمل دراسته الثانوية والجامعية. وبعدها سافر إلى العاصمة الفرنسية وأقام فيها حتى توفي فجأة مساء السابع عشر من يناير في منزله بمونبرناس بباريس عام ١٩٨٩ . وهذه الدراسة بفصولها الأربعة، إضاءة مهمة لبعض الجوانب في مسرح شحادة. ففي الفصل الأول والمعنون بـ"مفهوم المسرح عند جورج شحادة " ، يحدد الباحث مسرحه فنياً وفكرياً بقراءة ذات مستويات عدة. فالمستوى الأول هو الخصائص الدرامية في بناء النص المسرحي، والثاني هو الشعرية التي تنضح بها نصوصه لغةً ورؤيةً وبناء، والمستوى الثالث هو علاقة العالم الذي يخلقه بغرابته وخصوصيته، والمستوى الأخير هو الرؤية الفكرية والانسانية لجورج شحادة وموقفه من علاقة الانسان بالواقع وبالعالم بكل أبعادها. فالواقع عنده ما يقول الباحث "ليس أكثر من مواضعات متفق عليها تاريخياً واجتماعياً لا تكتسب أبداً قيمة مطلقة.

هذا الواقع ليس صورة للحقيقة ، ولا مرآة لها، وبالتالي ليس مرجعاً كما يسمى بالحقيقة " . لأنَ الحقيقة عند جورج شحادة ظل لواقع لا يرتسم ولا نراه إلا بواسطة ضوء خاص ، وهذا الضوء الخاص ينجح شحادة في تسليطه على الحياة بأسلحة الشعر والخيال، طالما الحياة الواقعية ناقصة، لأنَ لها عمراً محدوداً، وهي بنقصها هذا تعجز عن امتلاك الحقيقة، ولا تكتمل إلا بالنوم، أي بالحلم القادر على تجاوز سيطرة الزمن ومحدوديته، وهو-والكلام للباحث - "يحوّل المسرح بكل عناصره اللغوية والدرامية إلى قصيدة تتقاطع مع الواقع بمفرداتها، وتتجاوزه بمعناها ودلالتها، كما يتقاطع الحلم بصوره مع الحياة الواقعية ويتجاوزها بمعناه ودلالته" لأننا في مسرحه لا نبحث عن انعكاس لسطح الواقع بقدر ما نبحث فيه عن انكسار هذا الواقع في موشور الشعر، أي أنها قراءة لا تبحث عن مرآة بقدر ما تبحث عن عدسة. ولذلك ليس من قبيل المصادفة أن يكون أكثر من فهم مسرحه وانتصر له كانوا كبار شعراء فرنسا المعاصرين له، مثل بول إيلوار، وأندريه بريتون، وسان جون بيرس.

أما الفصل الثاني فيتناول " المؤثرات الفنية في مسرحه"، وأهم هذه المؤثرات هي : مسرح الطليعة، ملامح الرومانسية، ومسرح العبث. فبالنسبة لمسرح الطليعة فقد انطوى في فرنسا على نزعة تجريدية تجلّت بشكل ثورة على التقاليد الفكرية والفنية المتعارف عليها . وتمظهرت هذه الثورة في أوضح صورها وأهدافها بالرفض الكامل لتلك التقاليد، وبالبحث الدائب عن بدائل لها. أما الرومانسية فتتحدد ملامحها في مسرح جورج شحادة في أمرين: أولهما الحساسية الفنية والشعرية التي صاغ بها شحادة عالمه الدرامي المدهش، وثانيهما موضوعاته وهمومه المستحضرة في الكثير منها من موضوعات ومشاغل الرومانسية. فالحساسية الفنية لديه كما يقول الباحث "تأخذ الكثير من الرومانسية في أنها تنطلق من الخصائص الأولية للفن الرومانسي، وتتجلى هذه الخصائص في ملكتين رئيسيتين هما الخيال والحساسية. فالخيال في مسرحه عنصر أساسي في صياغة العالم الدرامي " . وبملكة الخيال يقودنا الشاعر إلى العالم الرومانسي من أوسع أبوابه كالحلم، الحب، الحنين، الطبيعة، الشباب، الموت. هذه الموضوعات والمشاغل الرومانسية الأثيرة تشكل الجزء الأكبر والأهم من النسيج الدرامي في مسرحه. أما مسرح العبث ، الذي كان ردة فعل عنيفة على النتائج الخطيرة التي خلفتها الحربان العالميتان على الفكر الاوروبي، وكانت أولى هذه النتائج التي تأثر بها المسرح، هي فقدان الثقة بالإنسان وبقيمه التي أحاط نفسه بها ودمرت مصداقيته. لذلك واجه كتّاب هذا المسرح غربة الانسان في "عالم سقطت فيه كل القيم والمعايير فأصبح منفى موحشاً فَقَدَ الإنسان فيه تاريخه ومعناه وقدرته على التواصل مع المحيط، وأخذ يعبر بيأسه المطلق عن لا منطقية الوجود الإنساني وعن إحساس مفجع بالضياع ".

وجورج شحادة في مسرحه يلتقي في الكثير من النقاط مع هذا المسرح-مسرح العبث-ومع جذوره ومؤثراته الفنية، ونرى تأثره بمسرح العبث وبرؤاه واضحاً في تبنيه العديد من الأساليب الفنية في الكتابة المسرحية وفي خصائص البناء الدرامي لديه. ورغم كل ذلك يختلف جورج شحادة عن-مسرح العبث-بالرؤيا الفكرية والإنسانية التي يطرحها في مسرحه.

وفي الفصل الثالث والمعنون بـ"المأساوي والكوميدي في مسرح جورج شحادة "، لا بد في البداية من الإقرار بأنَ كلاً من المأساة والكوميديا مفهوم خاص بشحادة يبتكره وفق رؤيته الفنية والفكرية ، لكنه مع ذلك يتقاطع في بعض ملامحه مع المفاهيم الدرامية المتطورة للكوميديا والمأساة، حيث لديه قدرة كبيرة على المزج بين أنواع مختلفة ومتناقضة في كثير من الأحيان، ولعل قدرته هذه تنبع من رؤيته الخاصة بأنَ الحقيقة مزيج من المتناقضات : المعقول واللامعقول، الممكن والمستحيل، اليومي والأزلي، الكوميدي والمأساوي. حتى أنه بخصوصيته هذه جعل الضحك ينزف تعاطفاً، لأنه ينزف حزناً، أي أنه ضحك بشفتين من الدمع. ففي مسرحه كما يقول الباحث "نبرة حزن عميق، تثيره مصائر شخصيات تبدأ دائماً بالسفر وتنتهي بالموت، وتعيش ما بينهما حلماً، يضحك أحياناً ويبكي أحياناً أخرى". وهذا الموت ليس نهاية مأساوية، بل ضرورة كيلا تتيح للطفولة أن تكبر وتهرم، لهذا يفتح جورج شحادة لها باب الموت.

أما في الفصل الرابع والمعنون بـ"في شعرية مسرح جورج شحادة" ، نستنتج أنَ الشعر قيمة وفعالية رئيسية في إبداعه، لأنه شاعر في مسرحه، كما في قصيدته، ولعلَ أي نظرة إلى إبداعه ستكون ناقصة إذا لم تنطلق من شعريته الفريدة. فهو يكتب المسرح بتقنية درامية لا تأسرها ولا تشوشها موهبته الشعرية، وهو "يستثمر هذه الموهبة في الكتابة الدرامية عن وعي ومعرفة بخصوصية المسرح وأدواته الفنية". بالإضافة إلى مظهر آخر للشعرية، وهو مظهر أصيل، من أهم مظاهرها الصورة الشعرية. ويمكن القول إن نصوصه مجموعة من الصور التي تتكون على صعيد اللغة-الخطاب، وعلى صعيد الدلالات الدرامية.

إضافة إلى الفصول الأربعة، فهناك "شهادات في جورج شحادة " تتضمن هذه الشهادات مقالات كُتبت فيه، مثل مقالة الناقد الفرنسي سغايتون بيكون" التي كانت مقدمة للطبعة التي ضمت أعماله الشعرية، وأيضاً مقالة للناقدة "جنفياف سيرو" التي كانت فصلاً خاصاً بمسرحه والمنشور في كتاب "تاريخ المسرح الجديد"، وكذلك مقال لـ"بيار روبان" بعنوان شعر جورج شحادة ومسرحه. إضافة إلى هذه الشهادات المستقلة الكاملة فهناك "شهادات أخرى" مقتطفة ومقتصرة ومجتزأة إختارها الباحث لتكون دليلاً آخر على أهمية هذا الشاعر والمسرحي، وهي-الشهادات- لكلٍ من : سان جون بيرس، بول إيلوار، أندريه بروتون، جانّ-لوي بار، غابريل بونور، جول سوبر فييل، ماكس بول فوشيه، ليونارد برونكو، موديس دروون، غي دو مور.

ولأهمية هذه الشهادات سأورد مقطعاً من مقالة الناقدة الفرنسية "جنفياف سيرو" التي تقول: "إنَ الحضور الشعري لجورج شحادة يتحدى كل المسرح المعاصر، ويخرج عن كل تصنيف، وربما عن كل تحليل، ذلك أنَ أصواتا مثل هذا الصوت نادراً ما سمعناها في فرنسا ". أما "جان- لوي بارو " فيقول :"جورج شحادة سيد كبير من أسياد اللغة الفرنسية . وهو إلى ذلك شاعر بين أكثر شعرائنا أصالة ".