العرض يسلب النص وجوده

أ.د. عقيل مهدي

لو افترضنا إمكانية قراءة أي نص مسرحي إخراجيا بغض النظر عن عمق تجربته الدرامية فهل تكون القراءة هذه قادرة على تحفيز المتفرج على الرؤية النوعية والإحساس بالمتعة الجمالية؟

هذا الافتراض يتجه بنا الى كيفية صياغة العرض بالطريقة الفنية من قبل المخرج نفسه والاهم هو تقديم صورة ابداعية متخيلة تنبع من ذاتية متفردة ومتفاعلة مع ركائز موضوعية تتمثل بالممثلين والمناظر المسرحية وقطع ديكورية متحركة او ثابتة في جو ممتلئ بالمؤثرات السمعية من الحان واغان وموتيفيات تنقل اثر الطبيعة من عواصف وبراكين وانفجارات قنابل او تغريد العصافير او مسموعات اجتماعية تختص بأفراح او احزان الناس او حتى عوالم مفترضة ومختلفة وهذا النسق المرئي والمسموع للعرض يبين مهارة المخرج وحرفيته في ادارة مفردات النص المكتوب على الورق وتحويله الى عالم جديد ولكن قد لا تكون لغة المخرج مبتكرة بالمعاني والدلالات اذ كان النص غير قابل على ضخ مثل هذه الرسائل الممتعة مما يحدث شرخا بين فضاء النص وفضاء العرض او يظهر العرض كانه مهرجان لاستعراض البهلوانيات الصورية على أرضية سمعية هزيلة مسطحة وكلمات وحوارات عميقة العرض –اذن كتابة اخرى وكينونة جديدة للنص الأدبي وهو يسلب حضوره الورقي والطباعي وينتقل به الى صورة إخراجية ذاتية تخص الحالة الابتكارية للمخرج ولكنها ذاتية من حيث التخيل وموضوعية من حيث التداول عندما ينجزها مع فريقه وكوادر الحرفيين عمليا صورة قادرة على اثارة الخيال للمتفرج لأنه يستطيع ان يدركها ويؤطرها ويمسك بها ويقارنها مع ما سواها تبعا لعمقها وكثافتها الفنية وبالتالي سيساهم في إعادة إنتاجها لمصلحته الروحية الخاصة به .

وتكمن قيمة هذا الخيال الإخراجي في اندراجه الحسي وتمثيله لعالم المخرج ولأفكار النص والعرض بطريقة ملموسة شاخصة مرئية أي لايخبر عنها سرديا طريقة تعيب النص غيابا تاما او تتعامل معه وكأنه غير ماثل أمام المتلقي بوجوده الأصلي فالمعادلة الإخراجية تعلو بوصفها قيمة معنوية ومدركة حسيا كلما أقصى النص وغاب بعيدا وذاب ليتحول الى وهج جذاب يحف بالصورة المادية والملموسة ويصبح إيحاءا نفسيا وأخلاقياً يحرك بأفكاره وعناصره من حقيقة العرض وموضوعيته ومثوله امام المتفرجين فالإدراك الإخراجي يضفي الوجود على عدم النص لانه ينتقل الموضع الخاص بالعرض من تمثلاته الذهنية المتخيلة غير المرتبطة بزمان او مكان محددين الى تجسيد عالم فني مبهر لا يخلو من فلسفة خاصة ومن زمان ومكان يخصان العرض نفسه وطرائق تأويله.

الترجمة المسرحية بين التقليد والتجديد

د. كمال يونس

يجب إعادة النظر في عملية ترجمة النصوص المسرحية، باعتبارها من أولويات التعرف على الإبداع المسرحي الأجنبي، خاصة من جانب الأطراف المشاركة في العملية المسرحية، سواء كانوا مترجمين، كتاباً، مخرجين، منظرين، نقاداً، ممثلين داوسين للمسرح، حين تضع نصب عينها الجمهور، باهتماماته، وميوله، في سعيها الدؤوب أن يتعرف على الإبداع العالمي في هذا الفن، فن المسرح، الذي هو مدرسة الشعب، بما له من دور محوري مهم في نقل الثقافات، بالإطلاع على إبداعات الغير.

وواقع الترجمة للمسرح منذ بداياته حتى الآن قد اتسم بعدة مآخذ، لم تجد الاهتمام الكافي للوقوف عليها، من جانب المترجمين إلا ندرة أو من المسرحيين الذين عاشوا وفي أذهانهم الترجمات القديمة، احتفاء بكاتبها الأصلي أو مترجمها، وكأنه محرم تماما تحديث تلك الترجمات أو التعامل معها بلغة عصرية، وكأنها نصوص مقدسة، متناسين أن أحوال الشعوب في حركة دائبة، واللغة تتفاعل في إصرار للبقاء في دائرة الاستعمال، حتى تكتسب المرونة، وصفة الحياة، إلا أن هذا الجمود أعطى التراث المسرحي العالمي المترجم عدة سمات مثل ثقل المضمون، وصعوبة اللغة، وقدم ومتحفية الألفاظ المستخدمة، في ذهن الجمهور وبخاصة الشباب، في زمن العولمة، حيث تتنازع وسائل الإعلام على استقطاب الجماهير، مما آثر سلبا على الإقبال على العروض المسرحية الكلاسيكية، لأنها ارتبطت في الأذهان بالكآبة، وثقل الظل.

ولقد لجأ غالبية المترجمين إلى تقديم أعمالهم شعراً أو نثراً، مما يستحيل معه تطابقها مع النص، مما أضطرهم إلى لوى عنق الكلمات، وترادفها لتناسب القافية أو الوزن، فبعدت ألفاظ الحوار عن المضمون الأصلي، وروح النص، الذي قصده المؤلف الأجنبي بتركيبات حواراته، حين استخدموا ألفاظا طنانة، رنانة، مفخمة، وأيضا المهجور منها بحكم الزمان، وتحولاته، وتفاعلات اللغة كل ذلك بهدف إثارة إعجاب الجمهور بصياغة الترجمة أكثر من الاهتمام بالنص نفسه، فجاءت ترجمة حرفية أو صياغة إنشائية، وليست إبداعية، لأنها لم تخدم الأفكار التي صاغها المؤلف بلغته، مما يضيع في الغالب الرموز والأبعاد النفسية والدرامية لتلك الألفاظ، محدثة خللا في البنية الرامية للحوار على وجه الخصوص والعمل ككل عامة، ولم يعد الأمر كونه قراءة أدبية للنص، بعيداً عن الأطر الدرامية، وأصبح الأمر محاولة أدبية مجردة، على حساب العملية الفنية المسرحية، ولم يكتفوا بذلك، بل وضعوا قواعد منها . مثلا . أن الفصحى هي لغة الدراما الأسطورية والتاريخية، وأن العامية هي لغة الأعمال الكوميدية، ورأى البعض استخدام لغة وسطا تكتب بالفصحى وتنطق بالعامية، ولكن أي أنواع الفصحى استخدم الطنانة البسيطة الجذلة ذات الجمالات بلاغية أم سوقية أو متقعرة أو فصحى ذات قوة تعبيرية، وأما العامية فهل هي تعبيرية أم نبيلة أم سوقية دون مراعاة لتركيبة الشخصيات وبنائها وأدق تفاصيلها ومستواها الاجتماعي والطبقي، مما يجعل الشخصيات تنطق كلاما متنافراً، فتضيع مصداقية العمل دراميا، لتعثرها وإخفاقها في الوصول إلى عقل ووجدان وذهن الجمهور، لأن تلك الترجمات لم تكن سوى نقل كلمات، ورص عبارات مفخمة وألفاظ مسجوعة وخطب بليغة، دون أدنى ارتباط بالصراع الدرامي والبناء العام، والجو النفسي والفني العام للمسرحية. متناسين دور الترجمة في نقل الأحاسيس والمشاعر، وكان لهذا كله تأثيره على العملية المسرحية ككل، وعلى الممثلين المشاركين في العمل على وجه الخصوص، إذ يلجأون إلى المبالغة في الأداء والتمثيل بأصوات مفخمة بل أصوات مستعارة متشنجة، وذلك كنتيجة لثقل اللغة على اللسان لأنها نادرة التداول مقيدة للطلاقة الحوارية، مما يضطرهم معها إلى التلويح باليدين والصراخ بلا مبرر واستخدام أساليب أداء عفا عليها الدهر، مما يحدث انفصالا بين الحوار والممثل، لأنه لا يستشعر الكلمات، مما يجهده ويفشل محاولته المضنية في محاولة لإيصال مضمون وروح العمل الفاقد المصداقية للجمهور.

ومما سبق تناوله برز دور الدراما تورج، وهو الشخص الذي لديه فنية وتقنية التأليف المسرحي، ويمكن الإشارة إليه ببساطة على أنه المعد المسرحي والذي يتناول تلك الترجمات المعيبة فنياً ويتعامل مع النص بنظرة فنية عصرية، فيختزل مشاهد وشخصيات ويعيد تشكيلة البناء الدرامي بحس درامي متفرد ، وإعادة صياغة الحوار مع اختصار فني بليغ للحوارات المطولة ، التي لم يعد للجمهور اليوم طاقة على سماعها أو الإصغاء لها، مع مراعاة إمكانية الممثلين في التعامل مع لغة ميسرة متداولة مع إعادة ترتيب الأحداث، والمشاهد والنهاية حتى يحدث إيقاعا حيويا من الناحية الفنية، كل ذلك دون الإخلال بأمانة المعد في التعامل مع النص، بل على العكس لولاه مع فرضية إجادته وحرفيته فنياً مع إحساسه بنبض واهتمامات الجمهور الذي لم يكن ليقبل المسرحية المترجمة على حالها حين تقدم على المسرح حتى لو حشد لإنتاجها نجوم كبار ودعاية مكثفة، ويجب على المترجم أن يفسح مجالا للدراماتورج الفنان الماهر، دون استشعار الحرج خاصة إذا وضع الجميع في الحسبان، صالح العمل الإبداعي والرغبة الأكيدة في تقديم أعمالا محترمة من الناحية الفنية ، من خلال روح الفريق في محاولة لإثراء الحركة المسرحية.

كل ما سبق يدعو إلى مناقشة قضية مهمة "ما هي الشروط التي يجب توافرها في من يقوم بترجمة الأعمال المسرحية"، وما بين الاستفهام بمن وكيف يمكن الوصول إلى إجابة وهي من وجهة نظر محبة للمسرح، قد تكون فارقة في ذهن ووجدان المهتمين بالترجمة للمسرح، إذا ظلوا على إصرارهم في ألا يشاركهم أحدهم بالعمل، سواء بالإعداد للعمل، وتجهيزه فنياً للعرض على الجمهور بالاتفاق مع مخرج العمل.

إذن لابد من توافر مواصفات بعينها في من يقوم بالترجمة إذ لا تكفي معرفته باللغة الأصلية للنص معرفة أكاديمية، بل تلزمه ممارسة واعية متفهمة لمدلولات الألفاظ في تلك اللغة مع دراسة دقيقة للظروف والزمان والمكان والخلفيات الاجتماعية والنفسية التي كتب فيها النص، وأيضا دراسة لغوية دقيقة لمدلولات الألفاظ، في اللغة التي يترجم إليها، إذ أن للمسرح لغته الخاصة فيها تناسق شديد بين اللفظ مع غيره من الألفاظ، وبين اللفظ وإيقاعه الدرامي مع إدراك لفنون البيان والبديع في اللغتين، واضعاً نصب عينه استخدام لغة تجرى على لسان الناس آلفوها وأنسوا إليها وغير مجهدة في محاولة تتبع مغزاها، وذلك من خلال حوار يتسم بالرشاقة اللفظية، مع موائمة الألفاظ للسياق العام، وللإيقاع الدرامي النابض بالفن والتركيبة الشخصية مع مراعاة الدين والعادات والتقاليد الرصينة الجديرة بالاحترام، والمراد التأكيد عليها في المجتمع الذي يترجم إلى لغته ولن يتأتى هذا إلا من شخص يتوافر لديه الحس الدرامي، والمعرفة بأحوال الحركة المسرحية وظروف الإنتاج، وذلك حتى تتحقق له المصداقية الدرامية من خلال رؤية متكاملة للنص من حيث مفرداته مع الاهتمام الفني لإبراز مفهوم النص وعناصره الأساسية.

ومما سبق يتضح جليا أن الترجمة للمسرح، إنما هي فن قائم بذاته، يغذى المسرح بروائع الإبداع العالمي، وهي ترجمة تفسيرية درامية، تفسر النص، وتعيد صياغته يقوم بها خاصة ممن لهم الحس الدرامي مع معرفة دقيقة باللغتين، الأصلية المترجم إليها، ولابد للمترجم أيضا من معرفة بفن التمثيل المسرحي، مدركا أنه يؤدى رسالة سامية في تفاعل الحضارات، وحوارها الدائم، يختار مفرداته بعناية، ويوظف أنسب أشكال اللغة سواء أكانت فصحى أم عامية ويترجم إليها، وهكذا يتضح مما سبق أننا ناقشنا وأبرزنا الترجمة المسرحية، كعملية إبداعية فنية لابد من تكامل عناصر بعينها حتى تحقق هدفها المنشود بعيدا عن النقل الحرفي، والزخرفي المبالغ فيه.

غودو..خمسون عاما من الانتظار وسوء الفهم

د: محمد سيف

لا تمر ليلة من لليالي على العالم الذي نقطن فيه، من غير أن تمثل مسرحية (في انتظارغودو)، هذه المسرحية التي أثارت تساؤلات كثيرة عندما قدمت أول مرة سنة١٩٥٩ حيث انقسم النقاد والكتاب حول تفسيرها، فريق نعتها بالعمل التافه والآخر اعتبرها رائعة من روائع المسرح الحديث.

لقد كتب صموئيل بيكت مسرحية " في انتظار غودو" بين تشرين الأول "أكتوبر" ١٩٤٩ وكانون الثاني ١٩٤٩، وترجمت حتى الآن إلى خمسين لغة أجنبية. وعندما ظهرت أول مرة سنة ١٩٥٢ بيع منها في فرنسا فقط ما يقارب مليون نسخة، ومنذ ذلك الوقت، والمسرحية تتغذى يوما بعد يوم، على الفضائح والتفسيرات المتعددة والمختلفة، ولقد فتن بها نجوم هوليود مثلما سحر بها نزلاء السجون.

لن يمر موسم من المواسم المسرحية سواء كان ذلك في باريس أو في باقي بقاع العالم ما لم تنبت في مسرح من المسارح شجرة صخرية جديدة، عارية الأغصان منتصبة مثل توقيت مصفرة لكي تشير إلى مرور الفصل، منادية على الحبل الذي لم يكن أبدا طويلا، كي ينتهي المرء هذه المرة وإلى الأبد مع نفسه، ومع الآخرين، ومع المسرح، ومع الانتظار.

في كل ليلة من ليالي باريس المكتظة بالعروض والمظاهرات الفنية الغريبة العجيبة، يتقدم حارس الماعز (الغلام- الذي يقوم بأدائه الممثل الشاب اكزافيه لورا) بدراجته الهوائية على خشبة مسرح الأوديون بعد ساعة من التمثيل والانتظار لكي يقول إلى شخصيتين تبدو عليهما مظاهر الادمان والتشرد (استراكون وفلاديمير): (لقد أوصاني السيد غودو بأن أخبركما بأنه لن يأت هذا المساء، لكنه سيأتي غدا بكل تأكيد).

يشير صموئيل بيكت في بداية مسرحيته (في انتظار غودو) إلى طريق ريفي.. شجرة.. الوقت مساء، ولقد احترم مصمم الديكور "جيل ايود" إرشادات المؤلف بشكل دقيق، ولكنه غير الوجه والهيئة إلى منظر حلمي في آخر العالم، مألوف وذي علاقة بالحلم. فجاء المنظر على هيئة طريق قادم من غير ما مكان، يمتطي رابية تلرسم بانخفاضها انعطافا بسيطا. في قمة الرابية هنالك شجرة موضوعة مثل هيكل عظمي عار، يتفرع منها غصنان وحيدان حتى نحسب الشجرة منذ الوهلة الأولى، صليبا أو مشنقة ولكن في نفس الوقت، لا يبدو عليها الموت أو الحياة لأنها ليست إلا شجرة لا أكثر ولا أقل.

الجو العام شتائي، أرضية المكان حليقة، تبرز فوق سطحها بعض الأجمة الصغيرة. ويوجد فوق الطريق قطران وصخرة مركونة على جهة. في عمق المسرح تلوح سماء فارغة، خالية من زوقتها التي لا تظهر إلا مع استدارة الرابية. هنا في كآبة هذا المنظر الذهني المفتوح على الانتظار بلا حدود، يدعو "لوك بوندي" أربعة ممثلين خاصين جدا لكي يجسدوا أو نص مسرحي كتب منذ حوالي خمسين عاما بالتحديد من قبل مؤلف لم يكن معروفا كما هو الآن. فرانسو شاتوا، جيرارد ديسارته، سيرج مارلين وروجيه جوندي، يعيدون في هذا العمل صوت بيكت، دون أن يفقد هذا الأخير مزاجه الحاد، غرابته أو بريق رقته اليائسة.

الخوف من ماذا ولماذا، أن أغلب المرجين إن لم يكن أكثرهم يخافون وينتابهم الرعب قبل أن يقدموا على تقديم نص مسرحي لبيكت، والسبب يعود بكل تأكيد إلى كون هذا النوع من المسرح مليئا بالمخاطر والمنزلقات المستمرة والمفاجئة. وذلك ولأننا في المسرح نتعامل مع شخصيات مادية، حاضرة على المسرح في كل مساء، وهذا عكس ما يحدث مع الشخصيات الروائية، وعناصر اللوحة التي يقوم بتخيلها القارئ أو المشاهد لحظة القراءة أو المشاهدة. وغودو مثل سائر البشر، يأكل بقايا الخضر، في بقايا الحالات، ولكن في النص توجد أربع شخصيات وليست شخصية واحدة وجميعها تعيش وتتنفس وتدور حول بقايا الإنسانية المتآكلة. كيف يمكن تصوير وتقديم ذلك دون الوقوع في مهالك الفضيحة والخزي والعار الذي يشد العالم إلى صدره بقوة ذراعية ؟ إن مسرح بيكت صعب ويقع على الحدود القصوى للمسرح، ولكن هذا لا يعني لأن مسرحه ضد المسرح أو ضد التقاليد المسرحية بقدر ما هو مسرح يتحدث عن عالم في حالة انهيار، عن ثقافة مهشمة أو بقايا ثقافة وضعتها معمارية المسرح التقليدي بكيفية مغلوطة، ومع ذلك فهو مستمر ومازال يتحدث عن الماضي، عن الثقافة ولكن بطريقته وطرازه الخاص، ونعتقد أن هذا هو السبب الذي يجعل اكثر المخرجين في حالة تردد طويل.

(في انتظار غودو) عمل لا يعنى بالنسيان مثلما يقول "لوك بوندي" مخرج العمل وأن "استراكون" كشخصية مسرحية مرصودة من قبل النسيان وفقد الذاكرة، وليس من قبل بيكت.

وفي هذه المسرحية نلاحظ وجود علاقات جد معقدة مع الاعراف والتقاليد، وفيها نسيان كثير للذاكرة. إن غودو تُذكر كمسرحية بشكسبير، وبكل تأكيد، تقوم بالاشارة والتلويح نحو الميوزيك هال، ولقد انتهيت حديثا من قراءة تشيخوف ثانية، فوجدت أن العلاقة بين تشيخوف وبيكت عجيبة ومدهشة.

إن نهاية مسرحية بستان الكرز، والفصل الأول من مسرحية " طائر البحر"، وحوارات trepler حول نهاية العالم والقيامة الموصوفة من قبل "نينه" يمكن أن تكون لبيكت مثلما هي لتشيكوف وما يشيد ذلك الاستمرار، وهذا الشكل الذي يقارب ويشابه ما بين ممثلين: هو الاتفاق العظيم حول عملية الانتظار، على سبيل المثال. ومن ثم، ما بعد ذلك، هناك الدور المنتقل إلى لا شعور شعور الناس، الطبقة اللامرئية، وبعض الأحيان الغريبة والمضحكة التي تنبثق منها الجمل:(لقد اعتقدت أنك ذهبت إلى الأبد) يقول أحدهم، ويجيبه الثاني: (وأنا أيضا) إضافة إلى كل هذا توجد أيضا الطريقة غير المنتظرة التي تتغير فيها تصرفات الشخصيات: الشعور الجيد الذي يأخذ موقع المدافع الخدوم، وبعد لحظات قليلة يتغير ويتخذ من الشتيمة موقعا للهجوم، بكل تأكيد، أن مسرح بيكت في جدل مستمر مع هذا أو ذاك الغائب، فهو مسرح المؤلف والدراماتورج الجيد، أنه مسرح يعرف كيف يحكي بشكل جيد، مسرح الحاضر الذي يعيش فيه الماضي، ومسرح الزمن الذي يستطيع أن ينظم نفسه فيه من جديد في كل مرة. وهذا في حقيقة الأمر، لا يتقاطع مع التقاليد المسرحية ولا يمكن أن يترجم على أساس أنه ضد المسرح مثلما حدث من قبل ولازال يحدث. ففي مسرح بيكت، ينصب الاهتمام الكبير أيضا على الزمن، ولكن فقط في معنى القرن التاسع عشر، من حيث المضمون الدرامي، أي في معنى ابسني للموضوع وهنا مثلما يقول المخرج: " يوجد نوع من القطيعة مع بعض التقاليد، إذ توجد رغبة للنسيان، والعمل على نسيان النصوص الجميلة، هذه التي تحترم المسرح الوجودي، على سبيل المثال، بالنسبة لي، إن هذا القطع والقطيعة حاضرة مسبقا في أعمال تشيخوف. الانتحار، لدى بيكت لم يعد موجود، إن هذا ليس بالمهم أو الضروري، ولكن يوجد ذلك الإحساس بالانتظار. في مسرحية (الأخوات الثلاث) تقول الأخوات الثلاث في مقطع من مقاطع المسرحية (موسكو ...موسكو) في مسرحيته (بستان الكرز) أيضا، الاتجاه الدرامي يتأسس على شيء ما لا نستطيع أن نتوصل إليه ومع ذلك، نتمنى أن نبلغه. وهذا الشيء غير المتوقع دائما هو الذي يبقى أو يعيش فيما بعد، والذي يباغت الجمهور" إن بيكت قد أكد في عمله على هذه التأثيرات المفاجئة، على التقاطعات.

كتب

دليل المخرجين المسرحيين في بابل

بشار عليوي

عن دار الأرقم للطباعة في الحلة ، صدر حديثاً الكتاب الثاني للباحث المسرحي (عامر صباح المرزوك) الموسوم بـ (دليل المخرجين المسرحيين في بابل ١٩٥٧ــ٢٠٠٧) بـ (١٨٧) صفحة.

عامر صباح المرزوك. ذلك العاشق السرمدي لمسرح مدينته (الحلة).المتعاطي حد الثمالة للظاهرة المسرحية فيها بكل تمفصلاتها (عروضاً . ندوات. مهرجانات. أصدارات).وتشهد له بذلك صحفنا المحلية والمواقع المسرحية في النت . فها هو يتوج حبه وعشقه لمحبوبته الحلة . بأصدار كتابه الثاني متناولاً فيه المخرجين المسرحيين في أكثر من (٦٧٠) أسماً ممن قدموا نتاجاتهم المسرحية داخل مدينة الحلة خصوصاً وباقي مدن المحافظة عموماً . خلال خمسين عاماً أمتدت من ١٩٥٧ حتى عام ٢٠٠٧ . في خطوة أخرى تؤكد أصالة الحلة . تلك المدينة المترعة بالعافية الثقافية.

أستل المرزوك، عامر صباح، قلمه بعد أن عمده بمداد المحبة للحلة ليستجمع البيانات البيلوغرافية لهؤلاء المخرجين المسرحيين والتي تمثلت بـ(الاسم الرباعي للمخرج ولقبه /محل وتأريخ ولادته/ تحصيله الدراسي/ محل وتأريخ الوفاة﴾لمن توفي منهم﴾/أعماله التي عرضت داخل محافظة بابل).

هدف المرزوك، عامر من خلال هذا الجهد، أن يتم حصر النتاج المسرحي الذي أحتضنته مدينة الحلة وباقي مدن بابل الأخرى خلال خمسين عاماً، سواء ما قدمته الجهات والمؤسسات والفرق المسرحية البابلية أو تلك العروض التي ضيفتها الحلة والتي قدمتها فرق مسرحية زائرة لها من مدن العراق الأخرى ومن خارج العراق عبر تبويب أسماء المخرجين وفق الترتيب الألابجدي، حيث يكون التعريف بالمخرج المسرحي وأسمه الكامل وتاريخ ومحل ولادته وتحصيله الدراسي، ثم أعماله المسرحية التي قدمها مع ذكر أسم مؤلف العمل وسنة التقديم، مع التوسع بعض الشيء في ذكر معلومات أضافية عبر التنويه بالمشاركات الخارجية (أن وجدت) لهذه الأعمال في المهرجانات المسرحية العراقية والعربية وكذلك ذكر الجوائز التي حصلت عليها.

كما حرص المؤلف على أن يكون دقيقاً وأميناً في توثيق البيانات التي تضمنها كتابه، حيث لم يدخر أي جهد في اقتناص كل معلومة عن ماهية الذوات من المخرجين وأعمالهم، برغم وجود بعض الأسماء .لم تكتمل بياناتها بسبب غياب التوثيق من قبل بعض الفنانين المسرحيين لنتاجاتهم، وفي هذا الصدد كتب الباحث الأكاديمي (د.علي محمد هادي الربيعي) عن هذا المنجز التأليفي بالقول: ﴿المرزوك، عامر أتخذ من الموضوعية سمتاً دلالياً له عندما وضعها قبالة عينيه وأشتغل بموجب مقرراتها في مسعاه التأليفي هذا وآل على نفسه الا أن يكون موضوعياً عندما تجرد من مقتنياته الاتجاهية وسمح لذاتيته الموضوعية أن تكون مرشداً له في تحصيله ويثابر من خلالها في التنقل بين متون المطبوعات منقباً وباحثاً، وقد نجح المؤلف في رحلته هذه وخرج الى القراء بمسرد توثيقي (ببلوغرافي) عن النشاط المسرحي في محافظة بابل لتبين لفاحصيه عمق الجهد المبذول وسعته﴾، وندرج هنا مما خلصنا أليه من ملاحظات تمس المتن الكتابي لهذا المنجز هي:

- يمكن اعتبار هذا المنجز دليلاً جامعاً وشاملاً لمجمل النتاج المسرحي المقدم داخل محافظة بابل خلال خمسين عاماً.
- حرصاً من المؤلف على ألأمانة التوثيقية في اشتغاله، فقد أدرج جميع الأعمال المسرحية التي قدمها طلبة كلية الفنون الجميلة_بابل (كلية التربية الفنية سابقاً) ضمن التطبيقات الدراسية العملية .في كتابه، وهو بهذا يكون له السبق والريادة في ذلك.
- أكد هذا المنجز أن الحركة المسرحية في مدن العراق (عدا بغداد) هي حبلى بالنتاج المسرحي الغزير وهو بحاجة ماسة الى الدارسة والبحث والاستكشاف.
- هناك بعض المخرجين ممن تم ذكره في الكتاب من جنسيات عربية كان ألأجدر بالمؤلف التنويه بذلك.
- تحمل المؤلف (كما في مؤلفه الأول) جميع تكاليف طبع ونشر الكتاب في الوقت الذي مازالت فيه وزارة الثقافة تنأى بنفسها وبنجاح ساحق عن كامل المشروع الثقافي العراقي.