العدد(1515) السنة السادسة -الاحد (24) آيار 2009 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

البنية الأدبية وتحولاتها مسرحيا وسينمائيا

د عقيل مهدي يوسف

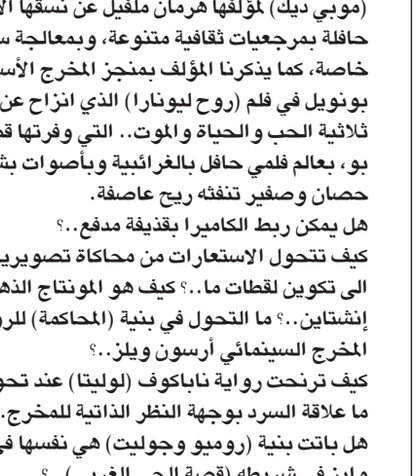
يعالج الكاتب قاسم علوان موضوعة جديرة بالتحليل في عالم السينما، فما زال مفهوم (تحولات البنية الأدبية) للنص يشكل تحفيزا نقديا مثمرا في الدراسات النظرية والتطبيقية في كل من السينما والمسرح.

إذ اننا نتعرف دائما على تقنيات مستحدثة في عالم السينما لم تخطر على بال الرواد انفسهم، حتى ان المدارس الاخراجية واتجاهاتها الابداعية بدت متناقضة مع تقنيات كانت تبدو راسخة ومتماسكة في إطار اللغة السينمائية المتفوقة في نهايات القرن العشرين حتى بتنا نسمع في السينما اصواتا ونرى صورا تخلق لنفسها وجودا ما، لم نكن على سابق عهد به في واقعنا اليومي والحياتي، واقع يتحرك مجسما على الشاشة فقط بفعل تقنيات رقمية وبرامجيات حاسوبية تتحكم بعديا في صياغة الخطاب الفني للفلم وقل الأمر نفسه في سينوغرافية العرض المسرحي من حيث اختزال الزمن ورفع الكفاءة الانتاجية عالية الجودة لعناصر العرض وتقنيات الجسد، والتقطيع المشهدي المونتاجي لصنع أجواء مبتكرة ومؤثرة بقوة على المتلقي.

إذ لم تعد الموسيقى والمؤثرات منقولة من مصدرها الأصلي والثابت بل جرى توليدها وابتكارها بتفاعل مخيلة المبدع السينمائي والمسرحي، مع التقنيات المستحدثة ببناء موسيقي يضاهي اصوات الحياة نفسها ويتفوق عليها لحنا وايقاعا بصورة سمعية مبهرة.

لكن هذا التوسع الاخراجي الجيد لايعني تقريضا لما تأسس من قبل، فالمؤلف . قاسم علوان . لاينكر ما تدخره السينما من تحولات حقيقية في منجزاتها، وكذلك المسرح في بحثه الدائم عن عوالم افتراضية جديدة وخلاقة على مستوى الصورة والصوت، النقد السينمائي قدم تحليلا صائبا في نظرية الفلم بوصفه واقعا يحتوي على حجوم اللقطات والاتجاهات والزوايا، تغيب عن اطارها المتصل الزماني والمكاني وتخلق عمقا فراغيا من ضوء وظل وأشكال نوعية دالة.

وكذلك المسرح بات أيضا منفتحاعلى شبكة تأويلية وإحالات وتلميحات وكأنه يحاكي الميزانسين السينمائي، بانتقاء المشاهد وتغير زوايا المناظر المسرحية، هذا التحول السردي والشكلاني تحرك كذلك على مستوى القيم الإنسانية تبعا للوسائط الفنية التي تقيم علاقة قصدية مع الصورة التي ينبني من خلالها نص العرض سينمائيا ومسرحيا، عروض قد تكون تنميطية وتقليدية أو تبشر بانحراف مغاير للمفهومات المعرفية والأيديولوجية والاجتماعية المغلقة تبعا لقدرات مخرجيها، انها تقترح رؤى إخراجية، وتبصرات جديدة للواقع الفلمي المتداول، وتعيد النظر بآليات الإنتاجية التقليدية وتعدل مادتها الخام لتجعله ملائما لاغراضها الدرامية والفكرية والجمالية.



الكاتب قاسم علوان

ولارتباط صناعة الفلم بالعلم وتطوره ولعلاقة العرض بالنص، فان تحولات البنية الأدبية اتخذت مسارات متباينة، لا على صعيد الأعداد والاقتباس وسواهما، انما تجاوزت النقل المباشر الى صناعة خطاب فني "تأويلي" موازٍ للمرجعية الأدبية الأصل، سواء في لغته وأدواته وأساليبه أم في ابتداع عالمه الفني الخاص. يتابع . المؤلف . مخرجين عالميين في السينما، وعراقيين في المسرح، بوعي يخص تلقيه المستقل ولا يخشى الاختلاف والمغايرة.

سنتابع قراءته للمنجز الفني منذ لافتات السينما الصامتة حتى استعارات جون هيوستن المذهلة التي خرجت برواية (موبي ديك) لمؤلفها هرمان ملفيل عن نسقها الأدبي، لتكون حافلة بمرجعيات ثقافية متنوعة، وبمعالجة سينمائية خاصة، كما يذكرنا المؤلف بمنجز المخرج الأسباني السريالي بونويل في فلم (روح ليونارا) الذي انزاح عن مرجعيته في ثلاثية الحب والحياة والموت.. التي وفرتها قصة إدغار ألن بو، بعالم فلمي حافل بالغرائبية وبأصوات بشرية وصهيل حصان وصفير تنفثه ريح عاصفة.

هل يمكن ربط الكاميرا بقذيفة مدفع..؟

كيف تتحول الاستعارات من محاكاة تصويرية للهيروغلوفية الى تكوين لقطات ما..؟ كيف هو المونتاج الذهني عند إنشتاين..؟ ما التحول في بنية (المحاكمة) للروائي كافكا عند المخرج السينمائي أرسون ويلز..؟

كيف ترنحت رواية ناباكوف (لوليتا) عند تحولها الى فلم..؟

ما علاقة السرد بوجهة النظر الذاتية للمخرج..؟

هل باتت بنية (روميو وجوليت) هي نفسها في فلم روبرت وايز في شريطه (قصة الحي الغربي)..؟

بمثل هذه الأسئلة وسواها في حقل السينما يتابع المؤلف مسرحيا ما أنجز من محددات وعلامات الوعي الجمالي الهادية فكريا وأسلوبيا للمخرج المسرحي العراقي.. وهنا تكون عّينة الفنان قاسم محمد المبدع الخلاق في صنع مشهد مسرحي جاد يتعامل مع تحولات النص من أفق الاخراج المسرحي العالمي بأشكاله المبهرة ولغة الميزانسين المعبرة عن موروثات عالمية وعربية ومحلية، واستثماره لطقوس احتفالية وطرائق فرجة تعلو على البنية الأدبية لتحرك بفعالية وكثافة عناصر العرض المسرحي، وتشحنه بشخصيات وتركيبات شكلية وموضوعات مهيمنة متحركة في جدل من التحول والمغايرة والتأويل، وثمة مسرحيات عن تحولات السندباد، وسواها لمبدعين عراقيين آخرين، سيتوقف عندها الكاتب الجاد قاسم علوان. هي محاولة جديدة لتقصي عيّنات منتخبة قصديا من عالم السينما والمسرح تذكر بالثوابت وتغني الذاكرة..

مسرح محمد علي الخفاجي الشعري

عامر صباح المرزوك

حياة الخفاجي وآثاره

ولد محمد علي الخفاجي في مدينة كربلاء عام ١٩٤٤م وكان لهذه المدينة وإرثها التاريخي والديني أعظم الأثر في حياة الشاعر وإبداعه الأدبي على صعيدي الشعر والدراما ، أخذت موهبته الشعرية بالبزوغ وهو لم يزل طفلا ، فقد كتب أول محاولة شعرية له في سن التاسعة من عمره ، وفي المرحلة المتوسطة والإعدادية كان شاعرا مميزا للمحافل الطلابية والاحتفالات المدرسية ، دخل كلية المعلمين العالية في بغداد سنة ١٩٦٢م ومنذ السنة الأولى في دراسته الجامعية برز اسمه بوصفه شاعرا مبدعا وطالبا متميزا ، وقد أتاحت له الدراسة الجامعية فرصة التعرف على رواد حركة الشعر الجديد والمهتمين به منهم الشاعرة نازك الملائكة التي كانت تعمل تدريسية في الجامعة آنذاك.

لقد أبدت الشاعرة إعجابا واهتماما بموهبة الخفاجي الشعرية وساعدته على تجاوز الصعوبات الأولى في كتابة القصيدة الحديثة وتوجهه لقراءات جديدة ، وقد أسهم مع أساتذته وزملائه في الجامعة في تأسيس جماعة أطلقوا عليها جماعة الفكر المعاصر ، وتخرج من الجامعة عام ١٩٦٦م وعاد إلى أحضان مدينته الأثيرة ليعمل مدرسا للغة العربية فيها .

اما آثاره فهي : شباب وسراب (ديوان شعر) ١٩٦٤م ، مهرا لعينها (ديوان شعر) ١٩٦٥م ، لو ينطق النابالم (ديوان شعر) ١٩٦٧م ، ثانية يجيء الحسين (مسرحية شعرية) ١٩٧٢م ، وأدرك شهرزاد الصباح (مسرحية نثرية) ١٩٧٢م ، أنا وهواك خلف الباب (ديوان شعر) ١٩٧٢م ، عندما يتعب الراقصون ترقص القاعة (مسرحية نثرية) ١٩٧٣م ، لم يأت أمس سأقبله الليلة (ديوان شعر) ١٩٧٥م ، أبو ذر يصعد معراج الرفض (مسرحية شعرية) ١٩٨١م ، ذهب ليقود الحلم (مسرحية شعرية) ٢٠٠٠م ، حرية يكف صغير (مسرحية للأطفال) ٢٠٠٠م ، الديك النشيط (مسرحية للأطفال) ٢٠٠٢م ، البقاء في البياض أبدا (ديوان شعر) ٢٠٠٥م ، سنمار (أوبرا) ٢٠٠٨م ، الجائزة (مسرحية شعرية) ٢٠٠٨م .

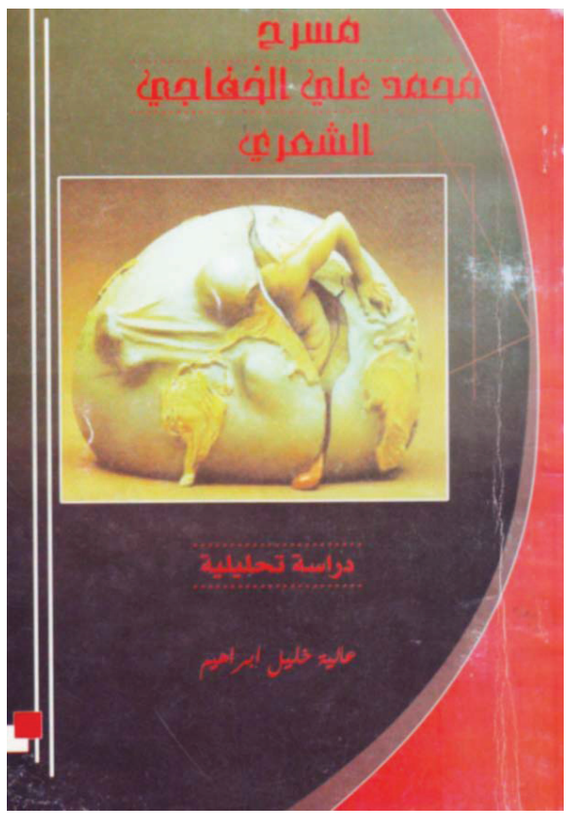
> أسس محمد علي الخفاجي تجربته المنفردة القائمة على كتابة القصيدة الدرامية والدراما الشعرية ، كما ظل مراقبا ومواكبا لجيل الثمانينات والتسعينات ، فالخفاجي لم يغادر بلده العراق مطلقا ، فبقي مطلعا طوال خمسة عقود على المشهد الشعري والأدبي ولصيقا بهموم الإنسان العراقي وآلامه وآماله ، وقد فضل الابتعاد والاحتجاب عن الساحة الأدبية على محاباة جهة سياسية أو حزبية أياً كانت ، وبقي ابيض كنقاء الورق ، عراقيا صميميا ، فهو شاعر البياض وشاعر النخيل وشاعر الوطن .
> صدر مؤخرا كتاب (مسرح محمد علي الخفاجي الشعري . دراسة تحليلية) للباحثة عالية خليل إبراهيم عن مطبعة الزوراء في (١٩٢) صفحة من القطع المتوسط ، ومن الجدير بالذكر ان هذا الكتاب في الأصل هو رسالة ماجستير نوقشت في مبنى كلية التربية . الجامعة المستنصرية ببغداد يوم ٢٠٠٧/٣/١٨م وبإشراف الأستاذة الدكتورة بشرى موسى صالح .

مصادر المسرحية الشعرية ومرجعياتها عند الخفاجي

يشكل التراث العربي المصدر الأساس الذي استقى منه الخفاجي جميع مسرحياته الشعرية ما عدا المسرحيات التي كتبها للأطفال ، ويشكل التاريخ بالنسبة للخفاجي مرتكزا لأعماله الدرامية ونقطة تحفز وانطلاق نحو أفاق المستقبل ، فقد اتخذ من موهبته وخبرته في كتابة الدراما أداة ووسيلة لخدمة وإضاءة التاريخ العربي والإسلامي . وقد تعددت مستويات حضور التاريخ ومنهجية الأخذ من المصدر التاريخي في مسرحيته الشعرية ، اما المستوى الأول فهو التوظيف المباشر للتاريخ في كتابة الدراما والتوظيف المباشر يتمثل في حضور المتن الحكائي للتاريخ (شخصيات وأحداث) ويتمثل أيضا في الأخذ والاقتباس من النصوص التاريخية ، اما المستوى الثاني فيتمثل في استلهام الطاقات الرمزية والإيحائية للتاريخ وترويضه بفعالية المخيلة وإعداده للكتابة الإبداعية ، والمستوى الثالث هو بث روح جديدة في الموضوع والنص التاريخي من خلال ربطه بالواقع المعاصر . وكان حضور النصوص الدينية (القران الكريم والحديث النبوي الشريف) فاعلا في جل مسرحيات الخفاجي سواء كان هذا الحضور على مستوى التناص بين نصي القرآن والحديث الشريف وبين نصوص المسرحيات أم على مستوى استلهام القصة القرآنية في كتابة دراما شعرية كما في مسرحية (نوح لا يركب السفينة) ، ووظف الخفاجي أيضا طقوس التعزية توظيفا مباشرا كما في مسرحية (ثانية يجيء الحسين) .

مسرح الطفل عند الخفاجي

تتفق عناصر مسرح الأطفال مع عناصر مسرح الكبار في الأسس والمبادئ العامة ، مسرح الطفل جزء من مسرح الكبار يتصف بصفاته في الغالب مع فارق في مستوى النص ونوعية الممثلين والأهداف والأفكار ، فعناصر التشكيل البنائي لمسرح الطفل (الصراع ، الشخصية ، الحوار) يجب ان تستجيب لشرطي المرحلة العمرية والعقلية لجمهور الأطفال . فان تجربة الخفاجي في الكتابة للأطفال محدودة نسبيا وكان نتاجها مسرحيتين هما (حرية بكف صغير) و (الديك النشيط) وسوف نعرض عناصر التشكيل البنائي لهاتين المسرحيتين على معايير النجاح في مسرح الطفل ، إذا اطلعنا على الصراع في مسرحية (حرية بكف صغير) سنجد انه صراع داخلي يدور حول مفهوم الحرية وأهميتها للإنسان والحيوان وجميع المخلوقات ، اما الصراع في مسرحية (الديك النشيط) فهو صراع خارجي يدور بين طرفين الطرف الأول هو الديك النشيط الذي ينهض مبكرا كل صباح لأداء عمله في إيقاظ القرية من النوم والطرف الثاني هو الكلب الذي ينزعج من صياح الديك والذي لا يريد الاستيقاظ مبكرا لأنه يحرس القرية في الليل ويحتاج إلى النوم في الصباح فيمنع الكلب الديك من الصياح ، وإذا نظرنا إلى الشخصية الدرامية في مسرحيات الطفل عند الخفاجي ، نلاحظ ان مسرحية (حرية بكف صغير) يشترك في بطولتها الأطفال مع الكبار ، ويفضل هذا النوع من البطولة ، والشخصية المحورية في المسرحية هي شخصية الطفل (ماجد). ان هذه الشخصية هي التي تخوض الصراع وتصنع الحبكة وتقوم بالفعل وتتسم بسمتين هما الوضوح والبساطة في أبعادها ومكوناتها الاجتماعية والنفسية ، اما شخصيات مسرحية (الديك النشيط) فقد اتسمت بمزايا عديدة منها الحيوية والفكاهة والبطولة المشتركة والحركة والنشاط بالإضافة إلى عناصر الخرافة والبساطة والوضوح في لغتها وما تنطق به وفي أفعالها ، فالجدة هي كبيرة القرية ، الحكيمة صاحبة الرأي السديد والخبرة الطويلة في الحياة ، والكلب يفكر في مصلحته الشخصية دائما والثور يحمل أثقالا كبيرة ويأكل كثيرا والدجاجات مطيعات في القول والفعل فالشخصيات كانت واضحة وبسيطة كما أنها انموذج لطباع أو صفات بعض الحيوانات. اما إيقاع الحوار فقد تمسك الخفاجي بإيقاع الخبب ولم يتخل عنه في المسرحيات التي كتبها للطفل ، ونلاحظ انه لم يتنوع في الإيقاع كما حصل في المسرحية التاريخية بل تمسك به في مسرحية (حرية بكف صغير) ومسرحية (الديك النشيط) ، ما سبب رتابة في إيقاع المسرحيتين ، كما نلاحظ خفوتا في النبرة الموسيقية للمسرحيتين بسبب التخلي عن القافية في جل حوارات المسرحية ، فالشعر في المسرحيتين قريب جدا من الكلام المحكي .



الاستنتاجات

– التراجيديا الإغريقية والمسرحية الشعرية الحديثة والمعاصرة والدراما الحديثة هي الأشكال الدرامية التي اعتمد عليها الخفاجي في كتابة المسرحيات .

– كان نجاح الخفاجي كبيرا في تشكيل لغة حوار شعري ينفذ من خلالها الشعري في الدرامي باستخدام مكثف لعنصري الاقتصاد والتوتر اللذين يركزان على عناصر الفاعلية الدرامية في الكشف عن الشخصيات وعرض الأفكار.

– امتازت المسرحيات بإبراز وتفعيل عنصر المفارقة الدرامية بجميع أنواعها فنجد المفارقة الأسلوبية في لغة الحوار الدرامي ومفارقة الشخصية في الشخصيات التي تنتمي لسياقين متوازيين سياق التراث وسياق مفارقة التاريخ .

وبالتالي يتضح دور الشاعر والكاتب المسرحي محمد علي الخفاجي في ريادة المسرح الشعري العراقي وهذا ما أرادته الباحثة عالية خليل لتكون لنا سياحة في نتاج مهم كان عليه غبار بسبب أو بدون سبب ، وحق القول إنها استطاعت إزالة الغبار وامتازت في جهدها الأكاديمي والمعرفي ونتمنى لها تكملة

حق الرد

ابـاطـيـل بـشـار عـلـيـوي

هـادي المـهـدي

يريد ان يعتبركل ماينجز هو فضلاً وهبة ومنحة وبركة من بركات الادارة ! فهذا يعيدنا لزمن هبات ومنح القائد الضرورة اجارنا الله منه .. ففي وقتها حتى الطلبة الناجحون في الاعدادية بسهرهم واجتهادهم كان يتم قبولهم بمكرمة من القائد !! فهل ينوي الاستاذ عليوي ان يعيدنا الى ذلك الزمن الاسود ؟

• انظروا معي الى جملة الاستاذ عليوي هذه والتي تذكرني بزمن البعث والفكر الشمولي بكل قساوته وسطحيته وسذاجته يقول : (هذه الخطوات ما كان لها أن تتحقق لولا وجود إدارة جادة في عملها وحريصة كل الحرص على تطوير الواقع الفني رُغم كل المُعوقات التي تعصف به ومن أبرز ما يُحسب للدائرة هو احتضانها لفناننا العائدين من الخارج وإعطائهم الفرصة الكاملة لتقديم نتاجاتهم ومنهم الفنان هادي المهدي). هذه الجملة بطريركية ابوية سلطوية خطيرة جدا وواضح انها تؤكد ان كل منجز هو منجز للقائد العام والمدير العام .. مهما بحث وتعب وسهر وغامر الفنان وعصر جمال روحه وعقله واستنتج عرضا فنيا مبتكرا فهو فضل للقائد والمديرالعام ! ثانيا ان المقولة نفسها تؤكد اننا عبيد في مزرعة الطاغية والاب والسلطة ولسنا مواطنين في بلدنا واحراراً نفعل وننتج ونبتكر مانريد بحرية فنحن واعمالنا هبة من هبات القائد والمديرالعام ولولا احتضانه لنا لكنا ايتاماً وشذاذ افاق ونكرات ولما تمكنا من انجاز ما انجزناه .. واما كلمة (احتضان) فهي الاخرى سلطوية ومذلة للغاية و تفتقد أي معنى للمواطنه والعمل والارادة وحرية الاختيار فنحن وفق مقولة الاستاذ عليوي لسنا الا هبة من هبات القائد المدير العام ولولا احتضانه لنا لكنا نشحذ ونبيع السجائر في المقاهي اليس كذلك ؟ انا بوصفي مخرجاً وفناناً ولكوني ذكرت بهذا الموضوع بالاسم اقول للسيد عليوي والقائد العام انا ارفض مبدأ الاحتضان والهبات والمنح والعطايا ومنح الفرصة انا فنان ومواطن اعمل في وطني ومن حقي ان اعمل وانتج واحقق فرصتي وكياني ووجودي واطرح ابداعي ومن حقي على وطني ان يوفر لي تلك المساحة وعن طيب خاطر وبلا هبة او منة .. واذا كان الامر قضية احتضان وهبة من الادارة فمن حق الادارة اذن ان تكون ديكتاتورية وتعطي وتمنح وتمنع بما تشاء وبمزاجها وهو اصلا ما ترفضه الادارة على ما اظن وهو ما نحاربه جميعا في العراق الديمقراطي الجديد . وما كلمة الاستاذ عليوي الا تمجيد وتملق بالغ الذلة للقائد والمدير والوزير العام!!

وهو امر نرفضه جميعا كفنانين ومواطنين بل ونحاربه ولولا تملق البعض بهذه الطرق الرخيصة التي تلغي ثوابت المواطنة لما كان حال العراق بهذا الشكل ولما تصرفت وزارة الثقافة بهذا التعسف وبهذه السخرية والدونية اتجاه الفن والفنانين .

• اما في قضية مسرحية بروفة في جهنم فهو يقول (.. لكن ما فاتَ على جميع من شاهدهُ أن تجربة هذا العرض مأخوذة من تجارب المسرح الكُردي الذي عايشهُ طويلاً (هادي المهدي) حينما كانَ موجوداً في مدينة السليمانية، وتحديداً الأسلوب الخاص الذي يَنتهجهُ ..فريق باء المسرحي) اولا واحتراما للنقد والصحافة والجمهور اقول للاستاذ عليوي انت مدعي باطل والقضية التي تطرحها تفتقر للاسف لاخلاقيات النقد والخصومة الفنية والفكرية والدليل على جوابي القاسي والخشن هذا هو التالي :

• انا لم اشاهد للفنان هورين غريب من عروضه الا عرضاً واحداً اسمه دزينة ملابس سوداء واعلم كل العلم ان الفنان هورين غريب وفرقته يحققون نجاحاً وبحثاً مسرحياً في الارتجال لا باس به وتجربته تقوم على ارتجال نص كامل بشخصياته واحداثه وعوالمه ولا يعتمد على مبدأ الـ المينو دراما او الدراما المكثفة او المختزلة الذي اعتمدته في تقديم ٣٥ حكاية مختصرة ومكثفة وهورين غريب موجود وعروضه مسجله وعرض بروفة في جهنم موجود ومسجل وانا ادعو الاستاذ عليوي الى مشاهدة عروض مسرحيات هورين ومقارنتها مع بروفة في جهنم وفي دائرة السينما والمسرح واتكفل بنفقات استضافة الفنان هورين غريب على حسابي، فقط ارجو من السيد عليوي ان يوفر لنا ندوة مناظرة علنية في دائرة السينما والمسرح لاثبت له ان كتابة كهذه تشبه كتابة مرتزق مدفوع له اجرلشتم وتخريب منجز الاخرين والاستاذ عليوي بعيد عن امر سيئ كهذا فلم يورط نفسه به ؟

• هل يقبل شرف المهنة وقدسية الكتابة وحق النشر ووجدان الاستاذ عليوي: ان يلغي بجرة قلم جهود اربعة شهور من الكتابة والابتكار المشترك، قمنا به وبتعب وصبر كبير انا وزملائي الفنانون شياطين المسرح صلاح منسي وتحرير الاسدي ومحمد بدر ومرتضى حبيب ؟ هل الافكار التي سهرنا نكتبها وننتخبها ونفكر بها هي سرقة من هورين ؟ وهل صياغة الافعال والطرف والتراكيب وبناء وتهديم المشاهد مأخوذة من هورين غريب ؟ طيب هل يعلم الاستاذ عليوي ان أي فعل في المسرحية تمت صياغته واكتشافه اكثر من مرة وان ترتيب وتأليف المشاهد تم على مراحل وبعضها تم قبل العرض بايام قليلة وان بعض المشاهد الفها بالكامل صلاح منسي وبعضها من مقترحات تحرير الاسدي ومحمد بدر ومرتضى حبيب؟ هل يعلم ان بعض الاشكال الاخراجية كانت مقترحات ناتجه عن البروفة ونتيجة لابتكار الممثلين فهل الممثلون يعرفون هورين وعروضه ايضا ؟ طيب هل يعلم الاستاذ عليوي ان مسودة النص نشرت في مسرحيون منذ عام ١٩٩٩ ووقتها كنت مقيماً في الدنمارك وهي المخطط الاساسي للعرض ويشهد بذلك الاستاذ حاتم عودة وصاحب الموقع الاستاذ قاسم مطرود .. وهل يعلم ان اخراج العرض اتخذ اشكالاً ومقترحات عديدة في معظمها كان ابتكار الممثل هو الحاسم في صياغتها .. ام انه يعرف ان أي تجربة في الارتجال هي سرقة من هورين ولذلك فان تجربة مونشكين وبيتر بروك ونولو فجيني وعشرات التجارب العراقية والعربية في الارتجال هي سرقة من هورين ! تعتمد بروفة في جهنم على تخطي الحواجز المسرحية التقليدية ومنها صناعة الفعل التلقائي الطازج وروح البروفة وهذا لا صلة له بعروض هورين التي تعتمد على البدي تكنيك حد ان بعض فناني السليمانية اتهموها بانها رياضة وجمناستك يخلو من المعنى وانا لم اذهب لاي فعل جسدي ورياضي فاين هورين غريب من الامر ؟ طيب المولدة وعودة الاب والانتحار والاغنية والارهاب والقبلة والنظام العالمي الجديد ونهاية الكون والرحلة هل اخذت من هورين ومرجعيتها واضحة في الشارع العراقي وكم يختلف الشارع العراقي بنكهته عن الشارع الكردي . كما ان روح الكوميديا في بروفة في جهنم لا يعرفها هورين اصلا وعروضه تشاؤمية وصارخة باحتجاجها وسوداويتها وهو ما يؤخذ عليه من قبل الفنانين في كوردستان . لا ادري اية صلة بين عرض هورين ومسرحية بروفة في جهنم الا كصلة الموناليزا بجدارية فائق حسن او اغنية الاطلال لام كلثوم باغنية عاين يدكتور الجرح لداخل حسن !! وهذا تقارب لا يعرفه الا الاستاذ بشار عليوي وانا من الجاهلين به . واكرر ادعو الاستاذ عليوي وهو من ورط نفسه بهذا الوحل الاخلاقي والنقدي والفني .. لمشاهدة ومقارنة عروض هورين مع عرض بروفة في جهنم.

• اما قضية خلافي مع دائرة المسرح فالظاهر انه لايعرفها وهي ليست كما اشار تقاطع رؤى وافكار ومنع للعرض .. لا، قضيتي قضية اخرى وقد وضحتها مرارا وتكرارا لكن الاستاذ عليوي يبدو انه لا يقرأ. وكما انصب نفسي متهما ينصب الاستاذ عليوي نفسه مدافعا ولكل منا الحق في موقفه فلم يتساءل ويستغرب من تنصيبي نفسي منقذا كما يسميني جزافا !! واقول له ولكل من يسمع ويطلع ويتابع ويهتم انا صاحب مظلمة ولست منقذا ولا اجرؤ على ان ادعي هذا وانا مجرد مدعي حق وهو محامي الشيطان وتلك الادوار لم يوزعها احد بل اخترناها انا وانت بحريتنا ولكل منا حقه وحريته واختياره .

× اما ما يخص انجازات الفنان حيدر منعثر وغيره من المبدعين فانا من قال ذلك وكرر ان المسرحيين يحققون معجزات ولا يلقون الا الاهمال والهوان ولا يزايد علي الاستاذ عليوي بهذا الامر . اما اذا كان الاستاذ عليوي

• نشر الاستاذ بشار عليوي وجهة نظر في صحيفة المدى في عددها الصادر بتاريخ ١٧ ايار ٢٠٠٩ في صفحة (المدى الثقافي مسرح ومسرحيون) وانا ارى في وجهة نظره الامور التالية :

• ارى بشكل عام ان الاستاذ عليوي خلط بين العرض وبين قضية مشكلتي مع ادارة السينما والمسرح وارى ان العرض بوصفه منجزاً فنياً شيء والادارة والمشاكل وموقفي ومقالاتي في الانترنيت شيء اخر وهذا الخلط يشعر به أي قارئ محايد للمقال ويتضح منه جهد الاستاذ عليوي المركز في تنصيب نفسه محامي دفاع عن ادارة السينما والمسرح والسعي للنيل مني باي طريقة فنية وشخصية والامر واضح للغاية وهو امر لا يستحق ان ارد عليه ولكن يهمني ان اذكر نفسي والاستاذ عليوي بان نحافظ على ثوابت النقد الفني وان لا نخلط الشخصي بالفني حفاظا على وقار وهيبة النقد ليس الا .

• يقع الاستاذ عليوي في مغالطة كبيرة للاسف وفي مطلع مقاله كونه يربط بين تفوق المنجز الفني وخصوصية الادارة وهذا ربط تعسفي وغير منطقي للغاية وهذا يعني اننا نكرس المنجز المسرحي وجوائز المصمم والمخرج والممثل بوصفها منجزاً للسيدين الدكتور الفنان شفيق المهدي والاستاذ حاتم عودة مديرالفرقة القومية وهذا الربط الغريب يقودنا بالضرورة لاعتبار جوائز القاهرة وعمان وقرطاج التي حصدها المبدعون العراقيون سابقا هي منجزاً لصدام حسين ولؤي حقي ووزارة ثقافة البعث المقبور.. اليس كذلك ؟