دريـــدا.. للمعمـاريـــين

د. خالد السلطاني
مدرسة العمارة/ الأكاديمية الملكية الدانمركية للفنون

...من قراءة استذكارية لتلك النصوص، إذ، بعدها سيدرك خاتمو القراءة ما معنى: < بنجور>، أو <غود مورننغ>، أو < دوبري أوترا>، أو< غو مون>، أو <صبح به خير>، أو <غونايدين>، أو <بونيس دياس>، أو <كليميرا>، أو <يوني تو>؛ وغيرها من الكلمات المرادفة التي تعني تحية الصباح بلغات العالم المتنوع والفسيح! وهي هنا تحديدا: الفرنسية، والانكليزية، والروسية، والدانمركية، والفارسية، والتركية، والاسبانية، واليونانية، واليابانية.

شيئاً ما يماثل تلك الكراريس، أو بالأحرى فكرة تلك الكراريس يعاد (إنتاجه)، ولكن بصيغة أكثر جديّة، وأكثر رصانة، وبأكثر فائدة حقيقية، من قبل جامعة نيوكاسل في المملكة المتحدة، ومن خلال سلسلة (المفكرون لأجل المعماريين) Thinkers for Architects. إنها سلسلة من عدة إصدارات، تقدم رؤى المفكرين متنوعي الاهتمامات إلى المعماريين. إذ لطالما تطلع الآخرون، نحو الفلاسفة والمنظرين باهتمام زائد، طمعاً في الحصول على الهامات تصميمية، أو تقصي مقاربات نقدية تضيء طبيعة الممارسة المعمارية، وتنزع هذه الإصدارات إلى تقديم نتاج المفكر ورؤيته للعمارة بصورة سريعة ومكثفة، وكل كراس منها مكرس إلى احد المنظرين أو الفلاسفة الذين تعاطوا مع الشأن المعماري. ويشير معدو الإصدارات الى ان معظم كتابات الفلاسفة، لا تخلو من تعقيد، ولهذا، فان هدفها، يكمن في تقديم نص مفهوم ومركز وواضح، تكون قراءته سهلة، وتساعد المعماريين على إدراك الفكرة الفلسفية بيسر، في ذات الوقت تحث جمهرة المعماريين على الخوض بعمق في كتابات الفلاسفة المؤثرين ، من اجل إغناء ثقافة المعمار التي يتعين أن تكون متنوعة.

في كراس رقم ٧، من سلسلة إصدارات (المفكرون لأجل المعماريين)، مكرس إلى صاحب الرؤى التفكيكية جاك دريدا (١٩٣٠-٢٠٠٤)، بعنوان (دريدا للمعماريين) Derrida for Architects، وقد كتب نصوص الكراس (ريجارد كوني) Richard Coyne، وهو معمار وبروفسور ورئيس مدرسة الفنون والثقافة والبيئة في جامعة إدنبرة. درّس نظرية العمارة في مدارس معمارية مختلفة، وله اهتمام خاص في النظرية التصميمية وعلاقتها بالميديا الرقمية، وقد كتب ونشر كتب عدة في هذا الشأن التنظيري الجديد.

يتضمن الكراس إياه، الذي جاء بـ ١١٥ صفحة من القطع الصغير A٥ (هل يذكّركم مثل هذا القطع، بقطع كراس ما؟!)، مقدمة السلسلة، واستهلال، ثم أقسام الكراس، (الفصول، إن شئتهم)، وهي بالترتيب الآتي: الأول المعنون، تأمل حول العمارة، والثاني: اللغة والعمارة، والثالث: التناص والاستعارة، والرابع: دريدا حول العمارة، والخامس: الأمكنة الأخرى، والسادس وهو الأخير: دريدا والممارسة الراديكالية. ويعقب ذلك كله قائمة بمراجع مهمة ومختلفة ووافية، إذ يصل عددها إلى ١٧٤ كتابا، تتعلق بموضوعة الكراس!. وقد احتوت جميع الأقسام (الفصول) الستة على عناوين فرعية، تركزّ على الناحية الفلسفية من كتابات دريدا حول العمارة. وجميع مواضيع أقسام/ فصول الكراسات ذات أهمية معرفية بالغة للمعمار، إذ أنها تضيء الجانب الفلسفي للممارسة المعمارية، من قبل مفكرين لهم حضورهم المشهود في الخطاب الثقافي والمعرفي، كما أنهم ، جميعهم، ليسوا بمعماريين، ما يضيف بعداً آخراً لإدراك العمارة من وجهات نظر أخرى، مسبغين عليها مفاهيم جديدة ورؤى جديدة. ورغم إن اهتمامات دريدا منصبة، كما هو معروف، حول اللغة، فإن أفكاره قد تم تطبيقها من خلال المنظرين المعماريين بصورة واسعة، ويسعى هذا الكراس إلى تبيان تفاعل دريدا مع العمارة، بالطريقة التي تمارس الأخيرة فعلها. أي إن غاية الكراس وهدفه يكمنان في عرض أصداء الفكر التفكيكي معمارياً.

اجنحة "الفولي" في "بارك دي لا فيلت"، ضواحي باريس

(كيف يمكن لتأثيرات دريدا أن تعمل؟). – يتساءل ريجارد كوني، مؤلف كراس رقم ٧، في فصل "تأمل حول العمارة" – ويشير إلى أن قراءة دريدا، ليست ذريعة أو باعثاً للمعماريين لتغيير ممارساتهم المهنية. ولكن في تأمل النماذج، يمكن أن نرى تدّخل الكتابات الفلسفية، (مثل تلك التي تعود إلى دريدا نفسه)، كعقد في نسيج التأثيرات. لقد لمح دريدا في لقاء معه، الى طريقة عمل النص، أو أفكار الإنتاج المبدع اللتين يمكن لهما أن يتفاعلا. وفي هذا السياق يمكن التذكير بعلاقته مع المعمار بيتر ايزنمان. (لقد أعطيت بيتر ايزنمان نصاً- يقول دريدا في عام ١٩٨٩- وبطريقته الخاصة ، فانه شرع بعمل تصميم، بدا وكأنه ذا علاقة مع ذلك النص، لكنه ما برح أن ظل مستقلاً عنه في الوقت نفسه. لقد كان ذلك بمثابة مشاركة حقيقية ، لم يكن هناك استخدام (مباشر) لعمل الآخر، الاستخدام المعني في خلق أشكال توضيحية او تجميعية منه.... ولذلك فان ثمة نوعاً من الشفافية كانت حاضرة، أو، وكما أودّ أن أقول، كان هناك حوار مثمر بين مهتميّن، بين نمطيّن، وبين شخصّين أيضاً).

أجد، شخصياً، متعة في قراءة القسم الثالث من الكراس، والمعنون (التناص والاستعارة) Intertextuality and Metaphor. فالتناص موضوع محبب لديّ؛ وسبق وأن أصدرت كتاباً عنونته "تناص معماري". لكن تناص (ي)، هناك، غير (ديريدوي) محض. إنه أقرب إلى أفكار يوليا كريستيفا (١٩٤١)، التي نحتت ذلك المصطلح، وأعطته معناه الذي يعبر عن مفاهيم نقدية تدلل على أن النص، هو في الحقيقة، عصارة من التفاعلات والتعالقات النصية، التي تتم على المستويين: الدلالي والشكلي. والتناص، أيضاً، كما يشير إلى ذلك احد المؤلفين، انه مجموعة من الأصوات والإحالات التي تنصهر في النص بطريقة واعية أو غير واعية، أو هو التداخل النصي بصورة عامة. وهو ، إضافة إلى ذلك، فانه تقنية فعالة وإجرائية في فهم النص وتفسيره. وآلية منهجية في مقاربة الإبداع وتشريحه قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة أو المضمرة. وهو ما سعيت وراء تحقيقه في ذلك الكتاب، عبر قراءة عمارة منتجة من قبل مؤلفين / مصممين آخرين، ومخصصة إلى مكان آخر، وثقافة أخرى.

يشير "ريجارد كوني" في ذلك الفصل من الكراس، إلى إن دريدا تبنى إستراتيجية آسرة ومثيرة للفضول، في تقديمه حالة النظرة الجديدة إلى اللغة وإلى المجاز المستلّين من خيمة البنيوية. وأثناء عمله (عمل دريدا)، يستطرد كوني، كشف عن مقاربة تدلل على فعل الإزاحة، وقراءة النصوص، والتبادلية، والتطور الإبداعي، والتي يمكن لها أن تمتد إلى مناطق إبداعية أخرى، بضمنها العمارة. في الفصل الرابع والمعنون (دريدا حول العمارة)، ثمة إشارات مطولة إلى نتاج المعمار برنارد جومي Bernard Tschumi (١٩٤٤)، كأحد المصممين الأوائل الذين تبنوا النهج التفكيكي كمقاربة تصميمية مميزة، هو الذي درس العمارة في زيوريخ، وامتدت ممارساته المهنية لاحقا، لتصل باريس ولندن ونيويورك. ويذكرنا مؤلف الكراس، بان (جومي) راقب عن كثب تنفيذ مشروعه المثير للجدل: (بارك دي لا فيلت) بضواحي باريس، في موقع كان في السابق (مسلخا). وهو المشروع الذي فاز ،في وقته، في مسابقة معمارية دولية.

لقد تضمن تصميم البارك على قناة طويلة، مع إكساء موقعه وتغطيته بمخطط لشبكة متسامتة Grid، تم تأشير تقاطع خطوطها الوهمية، عبر بنى من الهياكل المعدنية، المطلية باللون الأحمر القاني. وقد سمّى جومي هذه البنى بـ (الفولي) Follies. ويعطي مدلول الكلمة الأخيرة، بحسب صاحب المورد، معنيّن: أولهما "الحماقة أو الفكرة الحمقاء، وثانيهما: مبنى باهظ النفقات، يتعذر على صاحبه إتمامه!. (وكلا المعنيين ينطبقان على فكرة "حضور" تلك (الفوليات) في تصميم البارك إياه!). وبما إن التفكيكية تعيد إنتاج نفسها في العمارة عبر التأييد والنقد كليهما؛ فان فكرة جومي للبارك كانت تسعى وراء الأخذ في أيدي الفنانين والكتاب والمصممين معا، نحو حالة من التبادلية الثقافية.

(... كانت الفكرة الأساسية للبارك – يتذكر برنارد جومي في كتابه الذي أصدره عام ١٩٩٧– الإتيان بأنظمة متنوعة، وتأسيس عمليات انتقال وعبور. وفي الطريقة ذاتها، ومن خلال عملي السابق، كأستاذ في مدرسة (الجمعية المعمارية) AA بلندن، وفي جامعة برينستون بأميركا بمنتصف السبعينات، كنت أعطي طلابي نصوصا عائدة إلى: كافكا، وكالفينو، وهيغل، وجيمس جويس وغيرهم من الكتاب كبرامج لمشاريع معمارية).

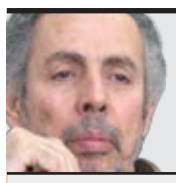
لا تفتأ قراءة كراس (دريدا للمعماريين)، تمنح متعة معرفية إلى قارئها المعماري. إنها متعة الاطلاع على فكر نيّر، ومتوثب، وشيق، وأحياناً صادم. لكنه في جميع الأحوال، رصين وجدير بالقراءة والاهتمام. فضلا عن أن مهنة كاتب الكراس، وقارئ أفكار دريدا: معمار، وهو لهذا يعرف كيف يمكن له أن يؤول المقروء ويفسره، ليضحى جزءاً من المعرفة المعمارية، الواجبة الاطلاع. وإذ نقول هذا، هنا، تخطر في بالنا، إحدى الكتابات الجادة، وأيضا الشيقة، التي أنجزت في مدرسة العمارة بجامعة بغداد بمنتصف التسعينات، عن موضوعة التفكيكية في العمارة. وهي أطروحة ماجستير، أعدتها المعمارة "راستي عمر الخفاف" في سنة ١٩٩٦. إنها جهد مميز، وغني بمعلوماته عن التفكيكية وتطبيقاتها المعمارية؛ ومابرحت تلك الرسالة، كما أرى، تحتفظ بأهميتها ومنفعتها وراهنيتها أيضاً، ويا ليت "راستي" سمعت نصيحتي التي كررتها على مسامعها، غداة اطلاعي على رسالتها، (كأحد المناقشين لتلك الأطروحة)، بضرورة إصدارها في كتاب مطبوع. أحدس بأنه سيكون، من دون أدنى شك، ذا فائدة قصوى، للمعماريين وللقراء الآخرين متنوعي الاهتمامات الثقافية، الذين يسعون للتعرف على المقاربة التفكيكية، وتطبيقاتها المعمارية.

وخلاصة القول، إن الفكر الفلسفي، ومهام التعرف عليه، كان دائماً، عوناً للكثير من المعماريين: الممارسين والمنظرين منهم. من هنا، تلك، الأهمية المعرفية لهذه الإصدارات، التي تتوخى نشر المعرفة الفلسفية، وترسيخها في أوساط مهنية، هي في الحقيقة، بحاجة لها، لبلوغ مستويات مهنية متقدمة ومتميزة، في ذات الوقت، فإن تلك الكراسات تمنح الفعل المعماري المنجز معاني متعددة، لا تخلو من دلالات بعضها مباشر، والبعض الآخر يدخل في باب مجاز تلك الدلالات ، وأحياناً ترميز لها!

مخطط كرافيكي لجاك دريدا، بريشة الرسام الامريكي بابلو سيكا

أذكر، ولابد أنتم أيضاً تتذكرون، تلك الكراسات التي غزت الأسواق في عقد الستينيات، والمطبوعة في سنين نهاية الخمسينيات بمطابع مصر، قبل أن تتلقفها مطابع لبنان، وتنشرها على نطاق واسع؛ وأعني بها كراسات (تعلم اللغات الأجنبية بسبعة أيام، ومن دون معلم!)، بقطعها الصغير المميّز (A٥)، وبعدد صفحاتها القليلة المتواضعة، وفيها - في تلك الكراريس - وعد مؤلفوها خاتمي قراءتها، النطق والفهم والمحادثة مع الآخر: الغريب والأجنبي، بلغته الأم، في ظرف أسبوع لا غير

من البرج العاجي



■ فوزي كريم

إغواء فرانسيسكو غويا

ما الذي يجعل الفنان الاسباني فرانسيسكودي غويا (١٧٥٦-١٨٢٨) أكثر إغواء لمخرجي السينما، ولمؤلفي الأوبرا، من بقية الرسامين؟

عوامل عدة، الفني منها أن غويا يُعتبر آخر نجم كلاسيكي، وأول نجم حداثي في حركة الرسم. والإنساني الذي نتأمل فيه غويا المتعارض المواقف بين الإنسان والفنان فيه، وغويا المتأزم بفعل وعي عالٍ بقدَر البشرية المعتم، وغويا الشاهد التاريخي، وغويا العاشق، وغويا التراجيدي في صممه وموته.

هناك ستة أفلام أُخرجت حول هذا الفنان الاستثنائي، منذ ١٩٤٨. آخرها "أشباح غويا" ٢٠٠٦ لميلوس فورمان. وهناك ثلاثة أعمال أوبرا، أولها للإيطالي "مينوتّي"، الذي يقيم في أمريكا. وآخرها للإنكليزي مايكل نيمان "مواجهة غويا" ٢٠٠٠. وفي الوسط عمل للأميركي موري يَستون بعنوان "حياة في أغنية"

من السينما رأيت فيلم فورمان، ومن الأوبرا سمعتُ وشاهدتُ عمليْ "مينوتّي"، و"نيمان". كتبتُ عن أوبرا الأخيرة في حينها، وشاهدت البارحة أوبرا الإيطالي لأكتب عنها اليوم. وهما عملان متعارضان فنياً، لأن "نيومان" راء ما بعد حداثي. و"مينوتّي" لم يغادر أفق الأوبرا الإيطالي الذي اعتدناه في ألحان "بوتشيني" المشهورة. "نيومان" يُخرج لنا غويا في الزمن الحاضر محتجّاً على استخدام جمجمته في مشهد عنصري، اعتماداً على حقيقة تاريخية مفادها أن غويا عند وفاته أخفيت جمجمته، ولم تُدفن مع بقية رأسه. ولكن مينوتّي يستجيب لحياة غويا، بالقدر الذي يستطيع. رغم أن هذا الطموح أربك الأوبرا التي لا تتسع لأكثر من بؤرة مُنتخبة، ومركزية في حياة البطل.

ومينوتّي الإيطالي (١٩١١-٢٠٠٧) عبقرية موسيقية عاشت حياتها الإبداعية في أميركا. وضع أول عمل أوبرا له وهو في الحادية عشرة من العمر. وتوفي عن ٢٧ عملاً، حققت جميعُها استجابة حارة من محبي موسيقاه. هذه الحرارة تتلاءم مع وفاء مينوتّي "للمقامية" الموسيقية، والتعامل مع الموسيقى كقوة تعبير عن المواقف والعواطف. لا قوة عضلية لاستعراض المهارات التقنية. كان هو يعرف ذلك عن وعي، ولذلك حين طلب منه المغني الاسباني التينور "بلاسيدو دومنغو" (أشهر تينور بعد وفاة "بافاروتّي") أن يؤلف أوبرا له، تلائم صوته، استجاب له ولمقترحه في أن يكون موضوعها الرسام الاسباني "غويا". كلاهما كان يشكو غياب اللحن من حناجر المغنين. ولذلك أثخن الحانَ أوبرا "غويا" بالدم الحي.

شاهدتُ الأوبرا في إصدار جديد عن ARTHAUS، وهي تلاحق حكاية غويا منذ التقى دوقة ألبا، ذات الشخصية الثائرة على غياب الحياة والعدالة في نظام الحكم، فوقع في حبها دون استجابة منها. لأنها كانت تدين ضعفه وتوزعه بين مطامح الإنسان الأرضية فيه، وبين مطامح الفنان المتسامية. حبه يشي بمقدار رغبته في سمو الفنان فيه، لأن شخصية الدوقة الأكثر درامية والأيسر على الفهم تكشف بدورها عن النقيض في غويا. ولكن غويا الفنان لا يغيب عن التطور الدرامي، فهو يتحول من الكائن المتطابق، رسام البلاط الطموح، إلى الفنان الرقيب بالبصيرة الثاقبة على ما يحيط به من حيف، ولا عدالة.

تبدأ الأوبرا بغويا الشيخ، المعزول، الأصم، المهدم، وهو يستعيد شرائح من حياته. يلتقي في خمارة مع امرأة من عامة الناس، وإذا بها دوقة ألبا، التي تضرب له موعداً لرسمها. وفي بيت إقامتها يتفجر حبه، ولكنه يكتشف أنه تورط في مصطرع سياسي بين الدوقة الثائرة وبين الملكة. وكان هو أضعف من أن يتخذ موقفاً. وأضعف من أن يوحد بين الطموحين في داخله. الأمر الذي جعله ينسحب، بعد أن أصابه الصمم التام، إلى العزلة، وإلى فنه وحده.

الدوقة توفيت مسمومة من قبل الملكة. وقبل أن تغادر الحياة كانت ترغب في رؤيته، ولكنه وصل متأخراً. إلا أنه، ما أن غادر إلى عزلته ثانيةً، مُثقلاً بالإحساس بالذنب، حتى زاره طيف الدوقة التي أحب، تُنبئه بأن "حياته وفنه خدما بصدق الهدف الإنساني التي سعت إليه."

النقاد وجدوا ضعفاً في بناء الأوبرا الدرامي. وبعضهم أخذ على مينوتّي تحاشيه مستجدات الحداثة الموسيقية. لم أختلف مع كليهما، ولكني لم أفتقد المتعة في كل دقيقة من الساعة والأربعين دقيقة، التي صرفتها مع "مينوتّي"، و"دومنغو"، والسوبرانو الآسرة "ميشيل بريدت".

نافذة ضوء

المخرج صلاح القصب: هناك فضاءات متعددة تملأ ذاكرتي

محمود النمر

لأكثر من خمسة عقود كانت اشتغالاته تختلف عن الآخرين، فهو مخرج ومؤلف وأستاذ أكاديمي ، صاحب جمرات متوقدة في المسرح ،لا يزال يحمل تلك الجمرات بين يديه ،ويلقي بها أسئلة وجود في فضاءات لا متناهية .

×ما الذي يشغل صلاح القصب الآن؟

– هناك فضاءات متعددة تملأ ذاكرتي وتشكل التدوين اليومي لمسيرة امتدت إلى أكثر من خمسين عاما، عندما أنظر إلى الوراء أتذكر الطفولة ، أتذكر المكان الذي ولد به صلاح القصب، أرى تلك البيوت وتلك الوجوه التي كانت تشغلني وباستمرار أنظر إليها من خلال نظرة احترام، وتقديس كبير، حيث كان المعلم يشغلني ويشكل مساحة كبيرة، ومازالت تلك المساحة امتدادا لأعضاء وطاقة وتواصل كما كانت تشغلني تلك المساحات الضيّقة لتلك المناطق التي ترعرعنا فيها، سياسيون كبار ورياضيون كبار وفنانون كبار، هؤلاء كانوا يشكلون هوية المحلة، فقط هذه الذاكرة الطينية والبيوت الطينية الواطئة تشكل بالنسبة لي حركة وتواصلاً وربما محطات حزن لأن الماضي كان جميلاً ، الماضي كان متألقاً، الماضي كان عطاءً ، كان نبيلاً بكل معطياته والماضي استطاع أن يقتحم صعابا ومناطق مرعبة.

وأضاف القصب: دخلنا الآن إلى اللحظة، وهذه اللحظة التي أتكلم بها هي مزيج وتداخل لفضاءات كثيرة ، أفكر الآن ماذا سأرى، وهذا ما يشغلني .. المنطقة القادمة.. والفضاء القادم ، هل سيكون فضاءً متصحراً؟ هل سيكون فضاءً جليدياً ، هل ستتوقف الثقافة، هل سيغيب الشعر هذه القارة العظيمة؟ هل ستغيب الباليه؟ هل ستغيب الكونشرتو والفرق الموسيقية ؟ هل ستغيب الأوبرا، أم هل سنرى شعراء ومحطات ثقافة كبيرة ونرى عالماً روائياً كبيراً، أم ستتصحر الرواية؟ اعتقد أن القادم سيكون موتاً للثقافة وسيكون اندثاراً ،ستشتغل أخرى ، سيكون هناك اهتمام بشكل اكبر بالنظام السياسي العالمي، هذا النظام المتخم، هذه الصراعات الكبيرة مابين العالم إلى أين ستكون؟ على هذا المحور الدولي الكبير، الصراعات الاقتصادية، لن يكون هناك صراع فكري ثقافي ، لن نرى هناك مؤتمرا عالميا يحضره رؤساء العالم أو وزراء الثقافات في العالم، لنناقش أزمة الشعر أو أزمة الفن التشكيلي أو أزمة المثقف في هذا العالم ، اعتقد سيتغير دور المثقف عالميا ، لم نر هناك كتاب رواية جددا كالأميركيين الروائيين الكبار: كماركيز – جميس جويس – دستوفيسكسي – تولستوي، هذه العصور المزدحمة المتقدمة بالروائيين الكبار ، الآن بدأت تجف هذه القارات، لن يكون هناك – مونيه – ومانيه – وشيزان – وغوييه– وبيكاسو – وسلفادور دالي – والحركة التشكيلية، هناك ظاهرة أجيال، ولكن بدأت هذه الأجيال تشيخ وتغيبها الصراعات العالمية السياسية على مستوى العالم، لم تكن هناك قطع موسيقية جديدة ،مثلما كان هايدن وباخ وموزارت ، إلى أين ستتجه الثقافة هذا سؤال يشغلني كثيرا؟ وأين ستكون ذكرانا نحن؟ وأين ستكون ذاكرة المثقف؟ هل ستتلاشى؟ هل ستستمر ذاكرة السياب وعبد الوهاب البياتي وفائق حسن وجواد سليم؟ هل ستبقى هذه الرموز العملاقة متألقة ستذكرها الأجيال؟ هل مثقفو القارات الخمس ستتغيب ذاكرتهم مستقبلا؟ اعتقد سيتغيب الفكر الثقافي على المستوى العالمي أو ستكون هناك اشتغالات سياسية أكثر مما هي ثقافية وفنية، سينشغل العالم بتوزيع العالم وبتقسيم العالم، وستظهر هناك حروب ومشاكل واضطرابات، اعتقد أن العالم مستقبلا لن يكون سعيداً.

×ما هو مشروعك القادم ؟

– أنا الآن مشغول، أفكر في عمل مسرحي، هذا العمل المسرحي معي لأكثر من عشرين عاما ، ولكن لحد الآن لم أجد الجهة المنتجة لتنتج هذا العمل، ليتحول من وهم في الذاكرة، من طموح في الذاكرة ،من أمل في الذاكرة ،إلى حقيقة، كي أشاهد هذا الفضاء الذي يشغلني لأكثر من عشرين عاماً وهو – ريتشارد الثالث – لشكسبير ، هل سيتحقق الحلم الذي كان يشغل المخرج الكبير – ارتوف،الذي كان يفكر بنموذج آخر وقارة جديدة للمسرح؟ ،أنا أيضا أفكر بهذا المجال ولكن هناك سدود وهناك عقبات كثيرة تقف أمام هذه الطموحات، هي المادة التي تحول هذا التصور أو هذا الوهم إلى حقيقة .

جديد دار المدى

أحـــاديـــث المـــارّة

يمثل الخوف شكلاً من أشكال الشجاعة، أحياناً، لأنني لم اخف شيئاً في حياتي إلاّ اثنين: كتابة الشعر ونشره في كتاب .. والدليل هو امتناعي عن طبع شعري في كتاب منذ عام ١٩٩١.

هذه اعترافات شاعر يمتلك قدرة عالية في بناء القصيدة وتفكيكها وفق ما يشاء، في مجموعته (أحاديث المارّة) الصادرة مؤخراً عن دار المدى للثقافة والنشر وهي مختارات شعرية من ٢٨٣ صفحة تحتوي على ١٣٩ قصيدة، تتوالد فيها الرؤى وتتخذ انزياحات متشعبة في شكل القصيدة ولبوساتها المتعددة ، فهي من تغفو على ضفاف التفعيلة في بعضها، وتهرب إلى حداثة الشكل ، وتتعدد في انتقالاتها إلى المدن، التي هي محطات الشاعر المتحركة والقلقة ،لا مكان للشاعر في هذا العالم ، هو محور العالم حيث يرى ويسمع ويستشرف قبل الذين يمتلكون مجسات جامدة وساكنة وآلية، هو يتحسس ذلك بحس شاعر عاش الغربة والاغتراب وكان منفيّاً في داخل القصيدة (يترصدني منذ قصيدتي الأولى/ إذ تتعرى يقترح الثوب/ وإذ تتسكعُ يضعُ المفرزة الأمنية/ إذ تحلمُ يوقظها في منتصف الحلم/ لهذا أطلقت النار/ على الشرطي القابع تحت قميص الأشعار/ فانطلقت أغنية/ يختلطُ الخوفُ بها والحرية) ص ١٤٥.