محمد تيمد

مسار حياة فوق الركح

حليمة البخاري

تشكل تجربة المسرحي محمد تيمد (1937–1991) لحظة أساسية في المشهد المسرحي الهاوي بالمغرب، لا من حيث التراكم الدرامي الهام الذي أثرى به ذخيرة المسرح المغربي فحسب، أو من حيث خصوصية مساهمته في مجال الإخراج والتجريب الفني والجمالي.

وتستوقفنا في هذه التجربة ثلاث محطات نوعية ارتبطت بمساره المسرحي وبصمت عطاءه على مدى ثلاثة عقود من المعاناة والكدح من أجل بلورة رؤية استثنائية في مجالي التأليف والإخراج.

وأما المحطة الأولى فتسجل لانخراطه، وهو في العشرين من عمره، ضمن فرق الهواة بمسقط رأسه فاس، حيث بدأ مشواره مصمما للديكور في فرقة "جمعية هواة المسرح" التي استعانت بمهارته في الرسم وإعداد المناظر. ويبدو أن الولع بالفن المسرحي كان قد تمكن منه قبل هذه الفترة إذ نجده يشرع في محاولاته التأليفية الأولى التي سرعان ما صار مشهودا لها بالتفوق بدليل أنه سيفوز بالجائزة التمثيلية التي نظمتها الإذاعة الوطنية بالرباط سنة 1960 بمسرحيته "المهزلة الكبرى" التي ستجد طريقها فورا إلى ريبيرتوار فرقة التمثيل لدار الإذاعة بإخراج مديرها آنذاك الأستاذ عبد الله شقرون.

وسيسمح له هذا التتويج المبكر بترسيخ مكانته كمبدع مسرحي شاب في أوساط المسرح الإذاعي (فرقة التمثيل للإذاعة الجهوية بفاس)، وفرق الهواة التي ستبدأ بالتهافت على أعماله فيخوض إقصائيات المهرجان الوطني للهواة التاسع (1960) مع فرقة "اللواء المسرحي" بمسرحيته المعروفة "المحامي على أربعة" التي ستنال كل الترحيب والاعتبار، ثم مع فرقة "المسرح الضاحك" وغيرهما من الفرق المحلية التي كان ينشط فيها باعتباره مؤلفا ومخرجا.

ومنذ البداية كان تيمد قد أثار الانتباه بتعاطيه لمسرح جديد يبتعد عن اجترار الموضوعات التقليدية والاتجاه بدلا من ذلك لاجتراح تيمات طليعية يحرص فيها على تناول قضايا الاجتماعية الملحة

من زاوية انتقادية تصور مظاهر الصراع الطبقي وانسحاق الفئات الكادحة تحت تأثير الفساد الإداري والظلم الاجتماعي.

ومن الناحية الفنية انحاز تيمد في كتابة مسرحياته للشكل الإيطالي الذي يراعي القواعد الكلاسيكية، ولكن من دون الإغراق في الحذلقات أو اقتفاء أثر الأساليب الرائجة، بل باستحداث منهجه الخاص في المعالجة الدرامية الذي يقوم على استعمال الحيل المسرحية ذات التعبير الموحي، والاهتمام بالجوانب الفنية الأخرى كالديكور والإضاءة والتشخيص الكاريكاتوري، إضافة إلى التنويع بين توظيف اللغة الفصحي واللغة العامية بحسب مقتضيات الموضوع المطروح.

وفي مدينة مكناس، التي سيستقر بها ابتداء من سنة 1967، سيتولى إدارة فرقة "مسرح الفصول" بعد أن تركها المسرحي أحمد المنوني، ويخوض معها مغامرة البحث عن شكل درامي ظل يراوده لوقت طويل. وخلال هذه التجربة التجديدية سيقلص تيمد من الدور الطاغي للحوار الملفوظ لصالح لغة مسرحية مشخصة تعطي الاعتبار للحركة والإيماءة والرقص والتعبير الجسدي؛ كما سيقلع عن التزام الشكل والبناء الكلاسيكيين ويجتهد في ابتداع طرائق وأساليب يعبر بها عن رؤيته الطليعية في التأليف والأداء، وذلك من دون التفريط في الالتزام الفكري والأدبي بمعالجة القضايا الحساسة التي ترتبط بالواقع المعيش وتحتفي بالمصير الإنساني البائس.

وستواصل الكوميديا السوداء، العزيزة إلى قلبه، الحضور في أعمال هذه الحقبة على نحو يمتزج فيه الواقعي بالفانطستيكي، والموضوعي بالعبثي، ويتجاور فيها الخطاب السياسي المباشر مع الهذيان السوريالي، مثلما ستبرز واضحة للعيان أنواع التجريب الإخراجي الذي دأب تيمد على استدعائها مستجيبة لمتطلبات مسرح يريده للفرجة والمتعة البصرية بمقدار ما هو رسالة إنسانية.

وسوف تكون المسرحيات العديدة التي أنجزها مع فرقة الفصول خلال السبعينات، مثل "كان ياما كان" و"الأحذية اللامعة" و"حبال خيوط شعر" و"الزغننة" وغيرها من الأعمال الأصيلة تأكيدا لموهبته الخلاقة ومصدرا لترحيب النقاد وجمهور المهرجانات الذي صفق طويلا للفتوحات الأدبية والفنية التي كان تيمد يخوض فيها لوجه الإبداع والتجريب الخالص.

وقبيل مغادرته مكناس، إلى مدينة طنجة حيث سيحط الرحال في محطته الثالثة والأخيرة، سيقوم تيمد بإعداد عمل مسرحي ضخم يستنفر فيه كل طاقاته التعبيرية والجمالية، ويحقق فيه كل ما ظل يتوق إليه من تجديد وتجريب. يتعلق الأمر بمسرحية "ألف ليلة وليلة" التي استدعى لتمثيلها عناصر ثلاث

فرق مسرحية مشهود لها بالتفوق هي "اللواء المسرحي بتازة" و"اللواء المسرحي بفاس" و"فرقة الفصول بمكناس".

وفي هذه المسرحية ذات الاستلهام التراثي، سيواصل تيمد معانقة هموم الإنسان العربي وتعرية جروح المجتمع ولكن أيضا التبشير بأفق تتحرر فيه الإنسانية من العبودية والاغتراب. كما سيتأكد أسلوبه الذي اختار فيه تشييد فرجة غير مترهلة بالثرثرة والخطابية، وتميل أكثر إلى استخدام تلك اللغة الكونية التي قوامها الحركة والظلال والإيماء والصمت..

خلال محطة طنجة، سيضطر تيمد إلى القيام بانعطافة حاسمة في حياته الفنية حيث سيكرس وقته من الآن فصاعدا للتأليف المسرحي بحصر المعنى وذلك لأسباب موضوعية أهمها أنه لم يوفق في تشكيل فرقة مسرحية على مقاس فرقة الفصول المكناسية التي شهدت نهايتها برحيله، وانكبابه على رعاية أطفاله بعد مغادرة زوجته له، وأساسا لظروف صحية لم تعد تسعفه على العمل المتواصل.

على أن ما خسره تيمد في العمل المباشر على الركح سيربحه في الإبداع المسرحي الذهني. ذلك أنه سيتفرغ نهائيا للتأليف وكتابة المذكرات وسوف ينتج خلال الحقبة التي استغرقت عشر سنوات، أي إلى حين وفاته سنة 1991، عددا من الأعمال الرائدة مثل "كاهنة المطبخ" و"عرس الذيب" و"أزمنة الأمطار المتحجرة" و"الشمعة"..الخ، كما سينجز سيرته الذاتية المتميزة "أقواس حياتي".

ويمكن للمتفحص في هذه المسرحيات أن يقف على جملة من الخصائص الأدبية والفنية التي طبعت كتابتها وأسلوب تعبيرها، وسجلت انزياحه عن مجموعة من الثوابت التي لازمت أعماله حتى الآن. ومنها على الخصوص التخفف التدريجي من نمط الكتابة الركحية التي كانت تبالغ في الاحتفاء بالإرشادات المسرحية والسينوغرافية مقابل الميل المتزايد لنوع من التأليف الأدبي الذي أصبح يتشخص في الحوارات الطويلة نسبيا والمكتنزة بالأفكار الوجودية والتأملات الفكرية. يضاف إلى ذلك توظيف الحكي بتلويناته السردية والدرامية واستلهام الوقائع التاريخية والتراثية ومحاولة عكسها على مجريات الواقع..الخ

محمد تيمد ومسرح اللامعقول

هناك ميل واضح ومتواصل لدى النقاد العرب، ومن ضمنهم النقاد المغاربة بوجه خاص، إلى مقاربة إنتاجاتهم المسرحية على ضوء مقارنتها باتجاهات الكتابة في العالم الغربي، أي إلى اتخاذ الأعمال الغربية كمرجعية لتحليل وتفسير النصوص الدرامية المحلية.

كيف نفسر هذا المظهر في النقد المسرحي المغربي؟ وما هو السبيل إلى كشف خلفياته الفكرية والأدبية؟ هل يتعلق الأمر بنوع من الاستلاب تجاه الثقافة الغربية التي نقر لها بالتفوق ولا نتصور أن تضاهيها إبداعاتنا الوطنية مهما انطوت عليه من التميز والخصوصية؟ أم نفسر ذلك بضعف، أو في أحسن الأحوال بعدم ملاءمة، الأدوات النقدية والتحليلية الموضوعة رهن إشارة الباحث المغربي الذي يضطر إلى الاستنجاد بترسانة المفاهيم والتصورات الرائجة في الغرب لاستخدامها في مقاربة المتون والعروض المسرحية الوطنية؟

أم تُرانا نكتفي بتعليق هذه الظاهرة على مشجب الانبهار الذي يتحكم في علاقتنا بكل ما يرد علينا من العالم المتحضر، والرغبة في الظهور أمام القراء بمظهر العالم المتبحر الذي يتجاوز بمعرفته الاتجاهات الوطنية والقومية ليعانق التيارات العالمية والكونية؟

لا نريد في هذا البحث أن ننشغل بالإجابة على هذه الأسئلة التي ستجرنا إلى تناول قضايا وإشكالات يضيق عنها موضوعنا المحدود في إطار قضية وإشكالية حضور المرأة في المسرح المغربي. ولكننا في المقابل غير مقتنعين بذلك الإصرار الدائم لدى النقاد المغاربة على مقارنة مسرح الطيب العلج بمسرح موليير، ومسرح الطيب الصديقي بمسرح جون فيلار، ومسرح البدوي بمسرح الشارع، ومسرح عبد الكريم برشيد بمسرح بيراندييللو، ومسرح محمد مسكين بمسرح أرابال، ومسرح يوسف فاضل بمسرح بيكيت، ومسرح محمد تيمد بمسرح أرطو ويونسكو...إلى آخر اللائحة العريضة من المقارنات التي لا تتوقف عن التناسل على أيدي النقاد والمحللين من جميع الآفاق.

هل مسرحنا العربي والوطني على هذه الدرجة المفرطة من الإدقاع والفقر بحيث يظل بحاجة دائمة إلى عكاز يتكئ عليه وإلى خلفية فلسفية وجمالية أجنبية بالضرورة يستند عليها؟

لا نظن ذلك قطعا، لأننا نعتقد أن المسرحيين المغاربة، على فرض أنهم تأثروا بالاتجاهات المسرحية الكونية، لم يلجؤوا إلى استنساخ تلك التجارب العالمية بطريقة ميكانكية تعيد إنتاجها بواسطة التقليد الأعمى، بل إن ذكاءهم ومواهبهم الفطرية كانت تجنبهم السقوط في هذا الشرك وتجعلهم يحتفظون بالمسافة الضرورية التي بوسعها أن تحقق لأعمالهم أصالتها وتميزها.

إن ما يتهدد هذا النوع من المقارنة مع المرجعيات المسرحية الغربية هو خطر المطابقة والتماهي مع أشكال من الإبداع بعيدة كل البعد عن واقعنا وطبيعة تركيبة مجتمعنا بمعتقداته ومتخيله، وهي وإن كانت مستساغة إلى حد ما في الأبحاث ذات الطابع الأكاديمي المقارن الذي يخفف من حدتها فإنها تبدو في الدراسات العامة والصحفية نوعا من الاختزال، هذا إذا لم تبلغ درجة المزايدة والرجم بالغيب...

مسرح محمد تيمد: الحرية أولاً

يتفق جميع النقاد الذين عالجوا مسرح محمد تيمد على مظهره الطلائعي الذي يكاد يعلن القطيعة مع كل الأنماط التقليدية في الكتابة والإخراج، وهم يرون أن مسرحه يستمد طلائعيته من وجوده في ملتقى طريقين:

1- طريق الانفتاح الذكي على مختلف التيارات الدرامية الغربية بما فيها الواقعية والتعبيرية والرمزية والسوريالية والعبثية..وإقامة حوار معها من خلال استثمار عناصرها ومكوناتها لفائدة إقامة فرجة تتميز بالتلاقح والتمازج مع ما هو وافد علينا من أشكال التعبيرات المسرحية ذات المرجعيات المتباينة.

2- طريق الاستمداد من التراث المحلي والقومي بكل ما ينطوي عليه من حكايات وخرافات وأحاجي ومرويات ومرددات شفوية..وغير ذلك مما تحفل به الذاكرة الشعبية المغربية والعربية التي يبرع في توظيفها ضمن نسيج مسرحياته ليجعلها ملتصقة بالتربة التي أنجبتها.

وهو ينطلق في عملية الجمع بين هذين المكونين المتنافرين ظاهريا من مبدأ الحرية التي على الكاتب المسرحي أن يعمل في نطاقها، تلك الحرية التي يجب أن تنسحب عنده على الخيال والفكر والحوار..أي عمليا على كل مظاهر الإبداع الذي يخوض فيه رجل المسرح.

وتكون هذه الحرية التي يجعلها تيمد منطلقا لممارسة المسرح شرطا ضروريا ولا محيد عنه إذا أردنا أن ننتمي لعصرنا ونكون فاعلين فيه على نحو خلاق، وفي حالة غيابها الإرادي أو القسري يفقد الإبداع كل مبررات وجوده ويتحول إلى مجرد ثرثرة لا تسمن ولا تغني. يقوم محمد تيمد في هذا الصدد: "...وعندما تنعدم الحرية ينعدم الخيال، وعندما يموت الخيال يموت الفكر، وإذا مات الفكر مات الحوار وافتقد المسرح" (1).

غير أننا نعلم أن مفهوم الحرية كقيمة إنسانية أساسية يمكنه، إذا لم يكن محاطا بشروط تُقننه وترسم له حدوده، أن يتحول إلى فوضى عارمة تجرف كل شيء في طريقها، بل ربما انقلبت هذه الحرية إلى وبال ينسف التجربة الإبداعية برمتها ويفقدها أسباب انسجامها وتماسكها. وهذا هو الإكراه الذي يمثله الإفراط في ممارسة الحرية وعدم التقيد بالأوفاق المنهجية المرعية في حدودها الدنيا.

ولعل هذا الأمر ما كان يعنيه بعض النقاد الذين، مع إعجابهم الشديد بتجربة تيمد المسرحية، نعتوا مسرحه بالفوضوية والإخلال بقواعد اللعبة المسرحية في شكلها المتداول والرائج. ومنهم الدكتور حسن المنيعي الذي سبق أن كتب بهذا الصدد:

"إن جوهر المسرح لدى تيمد ينافي ما هو سائد في الساحة الفنية، بمعنى أنه كان يسعى دوما إلى إحداث خلل متعمد في بنية الفعل المسرحي المتداول والنزوع إلى كتابة فوضوية تتداخل فيها المشاهد والمواقف والأحداث وتتصالح في حركيتها اللغات (عربية فصحى/ عامية/ فرنسية) وتتواشج في شحنتها سلوكات الكبار والصغار والمثقفين والصعاليك لإفراز خطاب مسرحي صاعق يدين عبثية الوجود وانسحاق الضعفاء وضراوة المتخومين"(2).

غير أننا نفهم من قول المنيعي بأن هذا المظهر في تجربة تيمد لا يعد قدحا أو غمزا في أصالة تجربته، وذلك لأن تلك "الفوضى" تنتهي بتنظيم نفسها وتكتسب منطقها الداخلي الخاص في عالمه المسرحي الذي يبنيه على أساس من المغايرة والاختلاف وليس على العدمية والتجريد الميتافيزيقي. كما يقوم بمضاعفتها بالمصالحة مع تعدد اللغات وتنوع الشخوص الذي تحفل به مسرحياته مما يحقق لها التوازن والانسجام الضروريين لكل عمل إبداعي جدير بهذا الاسم. وسوف تقود هذه الحرية تيمد كذلك، كما يرى الدكتور مصطفى الرمضاني، إلى اللجوء إلى "تيمات محرمة" هي برأيه نتيجة للعالم الفنطازي الذي يخلقه المؤلف لإثارة إحساس وعقل المتفرج(3).

ومعلوم لدينا أن مسرح تيمد تكثر فيه المواقف المستفزة بل والغرائزية حيث يرتفع اللهات والتأوهات والحشرجات التي تؤثث المشاهد الحسية المليئة بالإيحاءات على طريقة الكوميديات الإغريقية كما تشخص ذلك بقوة مسرحية "ألف ليلة وليلة"، مثلما نعثر فيه على تجسيد حي لعالم السكارى والمشردين كما في مسرحية "حموصة ولد مكناس" مثلا... وبالنسبة لمحمد تيمد فإن مشروعية هذه "التيمات المحرمة" مستمدة من وجودها الواقعي الذي يُعيد إنتاجه فوق الخشبة بكامل حيويته وعنفه، ومن اعتقاده الراسخ في حق الكاتب في أن يطعم إبداعه الخيالي بالغريب والمثير بل والصادم للأذهان البسيطة.

وفي مقابل هذا الالتصاق بالواقع في مختلف تلويناته وتمظهراته، نجد تيمد يحلق في عوالم الفنطازيا والحلم وكأنما لإقامة نوع من التسوية بين الحقيقي والخيالي، بين الواقعي والمحتمل، أملا في تقديم مسرح يرتب فوضاه بطريقة عقلانية تجعل الفوق فوقا والأسفل أسفلا، أي تقديم وجهي العملة الواحدة على التوالي أو بالتناوب.

وهذا ما يفسر ولوع تيمد بالاستخدام المتواتر للأحلام بنوعيها الوردي والكابوسي، في مسرحياته. ففي الحلم يترك الكاتب لمخيلته الحرية الكاملة في أن تخترق الحجب وتقهر المحرمات من

كل نوع مستفيدا من اتساع الرؤية الذي تتيحه له، ومن إغراء الذهاب بعيدا عن السلوكات العقلانية والمنطقية التي تكبلنا في معيشنا اليومي وتمنع عنا تطهير حياتنا من القيود والإكراهات.

على أن ولع تيمد بمرافقة الأحلام لا يتضمن أي مظهر طوباوي أو شعور قهري وإنما هو اختيار واع ومفكر في أدق تفاصيله، وهو إذ يستعمل الحلم في المسرح فلكي يعطيه بعدا وجوديا يؤسس عليه فلسفته الخاصة ويمهد له بما يشبه النظرية. يقول تيمد في إحدى دراساته:

"الشكل غير المترابط للحلم هو الذي يبدو مع ذلك في شكل منطقي. كل شيء يمكن أن يحدث، وكل شيء جاهز ومحتمل، الزمان والمكان لا وجود لهما، والمخيلة تعمل على أساس واقعي لا أهمية له، وتولد نماذج جديدة خليطا من بين الذكريات، والتجارب، والخواطر الحرة، والأفكار المتناقضة والمفاجئة"(4).

ونحن نقف في هذا التصريح على أن الحلم عند تيمد ليس نقيضا للواقع، طالما أن ينطوي على منطقه الخاص ويقوم بما يشاء من الاستدعاءات والتداعيات من دون أن يحفل بتحديداتنا الأرضية من زمان ومكان وحقائق ثابتة.. إنه مكون أساسي من مكونات مخيلتنا التي علينا أن نصونها في مختلف تجلياتها حتى ولو كانت مجرد أضغاث أحلام.

بيد أن تلك الأحلام يمكنها كذلك أن تأتي في صورة كوابيس مزعجة تقذف بالمتفرجين إلى عوالم قياماتية مفزعة عن قصد، وتفتح المسرح على مساحات كافكاوية مرعبة كما عبر عن ذلك عبد الكريم برشيد (5) .

ومثلما يرتفع تيمد بالحلم إلى مستوى العنصر المركزي في جل أعماله، فإننا نجده يُحل الكوابيس والاستيهامات والهواجس القهرية محلا أثيرا في تجربته الإبداعية بحيث يجسد من خلاله الوجه الآخر للحياة في عبثيتها ولامعقوليتها بل في تسلطها على طمأنينة الإنسان وزلزلة كيانه.

وهو يستنفر كل مواهبه التعبيرية، لغة وحركة وأصواتا، لكي ينسج أحلاما مزعجة يتمرد بها على خواء الوجود ويخدش بها هدوء العالم البليد. وهو ينجح في أن يوظف في ذلك خليطا قاسيا مشكلا من النحيب والصراخ والأنين والحشرجات والتأوهات وقرع الأجراس ودقات الساعة والضجيج الإلكتروني وهلم جرا مما يتعارض مبدئيا مع حميمية اللغة المسرحية ويفجر سكونيتها وألفتها.

المظهر الثالث لهذه الحرية التي جعلها تيمد مرشدَ طريقه كان ذا طابع أدواتي ويتشخص في اللغة أو اللغات الدرامية التي يتوسل بها لبناء عوالمه المسرحية. وهي لغات تظل قريبة من المبدأ الذي سنه المسرح العبثي عندما جردها من طابعها التواصلي القائم في أصل وجودها محولا إياها إلى وظيفة لَغوية

(من اللغو) تقتصر على التلفظ بالثرثرات العقيمة والأحاديث التي تبدو جوفاء بسبب فراغها من الروابط المنطقية والرسائل الكلامية الدالة.

ولكن تيمد في الغالب لا يذهب بعيدا في هذا الاستعمال العبثي للغة المسرحية وإنما يكتفي بتفجير طاقتها الداخلية وزعزعة ثوابتها اللسانية والأدبية لكي يجعلها قادرة على أداء وظيفتها الدرامية من دون تفريط في خصوصيتها التواصلية.

كما أنه كثيرا ما يزهد فيها كلية ليستعيض عنها بلغة الإشارات والإيماءات والحركات أي ما يعبر عنه بلغة الجسد. وهو الشيء الذي برز بقوة في مسرحياته المبكرة مثل "الأحذية اللامعة" و"المحامي على أربعة" و"حبال خيوط شعر"..حيث كانت لغة التخاطب اللفظية تتوارى عن المشهد فاسحة المجال لأشكال تعبيرية إشارية صامتة ولكنها بالغة الدلالة وتتلاءم تمام التلاؤم مع نوعية العوالم الموحية التي تدور تلك المسرحيات في فلكها.

غير أن الطابع العام المميز للغة المسرحية عند تيمد هو تجسيدها لذلك العجز الدائم عن تحقيق التواصل الإنساني المثالي بين الشخوص الذين يظلون يشكون في مسرحياته من مصاعب التعبير عن أفكارهم وعواطفهم ومن استحالة التفاهم وتبادل الحوارات المنطقية.

ونحن نجده يلجأ إلى استعمال اللغات المهجنة والرطانات الاجتماعية التي ينتقيها بدقة للتعبير عن هواجس شخوصه وانشغالاتها اليومية، وهو يحرص في ذلك على مواءمتها مع طبائعهم وأمزجتهم المختلفة حتى يبدو كل واحد منهم وفيا لفئته العمرية وطبقته الاجتماعية، خاصة المهمشة منها، وصادرا عنها بكامل الوعي في لغته وأسلوب تعبيره.

وهكذا تتعدد المستويات اللغوية في نصوصه المسرحية بين لغة الحياة اليومية العارية من كل تأنق كما في "حبال خيوط شعر" و"أزمة الأمطار المتحجرة"، ولغة تراثية مستمدة من الأزجال أو النصوص الدينية كما في "ألف ليلة وليلة" و"الشمعة"، ولغة كلاسيكية رصينة تحتفي بالمجاز والتلوينات الخطابية كما في مسرحياته المنشورة مثل "الزغننة" و"الوصي" و"ماضي اسمه المستقبل"الخ.

ومن المثير للانتباه في هذا السياق اللغوي بالذات أنه قد يجنح في بعض نصوصه إلى التوسل باللغة الأجنبية، خاصة الفرنسية، مستغلا ثراءها المعجمي والدلالي للإفصاح عن فكرة أو تأثيث حوار أو بناء خطاب، وكل ذلك من أجل تأطير موقف درامي تدعو الضرورة إلى تنويع سجله اللغوي وفتحه على ممكنات تعبيرية جديدة وغير مألوفة.

أما المظهر الرابع والأخير في اشتغاله المسرحي الحر، كتابة وإخراجا، فهو استقطابه لأشكال تعبيرية متباينة لتأسيس عرض درامي مشحون بقوة الأداء وبراعة التشخيص، حيث تقف جنبا إلى جنب أنماط التمثيل الكلاسيكي المعروف باحترامه لقواعد الدراما الإيطالية، وألوان الفرجة الشعبية كالحلقة والراوي والمنشد حيث يتغلب الطابع الفطري التلقائي، وأشكال اللعب التهريجي ومقالب السيرك التي تركز على الحركات البهلوانية والإيماء الساحر. وقد كان تيمد بفضل مواهبه الخلاقة ينجح إلى حد بعيد في التحكم في الانتقالات المتعاقبة بين لون ولون، وبين فن وفن، بحيث كانت تبدو سلسة غير مصطنعة، وتؤدي بامتزاجها إلى إبداع عرض متكامل الجوانب ومحلي النكهة.

إنها الحرية الإبداعية وقد بلغ بها تيمد حد التفنن والعبقرية التي شهد له بها الجميع، متفرجين ونقاد، وقدم بواسطتها إضافة نوعية للمشهد المسرحي المغربي وإلى ذاكرة المشاهدة الوطنية التي ستظل تدين له بلمسة المغايرة والتجديد الأصيل.

لقد عاش تيمد في إبداعاته، كما في حياته الشخصية، تجربة ممارسة حريته في التفكير والتعبير عما ظل يعتقد أنه أثمن ما في الوجود، أي تلك النظرة الصميمية للإنسان والأشياء المحيطة به، والبعيدة عن الافتعال والتصنع ومماألأة الآخرين. فكانت النتيجة المنظورة لهذا المنحى في تجربته هي تقديم عالم مسرحي كل شيء فيه مثير ومدهش بل ومحير.

---

(1) محمد تيمد: كلمة اليوم العالمي للمسرح. جريدة أنوال. 22 مارس 1991.

(2) د.حسن المنيعي: وداعا محمد التيجاني..وداعا محمد تيمد. (والتسطير من عندنا). ضمن الكتاب التأبيني الجماعي: محمد تيمد الغائب الحاضر.مرجع مذكور.ص13-14

(3) د. مصطفى الرمضاني: ألف ليلة وليلة لمحمد تيمد: عندما يتحول الكلام المباح إلى كلام جراح. ضمن المرجع المذكور.ص121

(4) محمد تيمد: التركيبة الأحداثية:الخشبة، اللوحة، إشكالات وتصورات. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس.1993.ص72

(5) د.عبد الكريم برشيد: مسرح الغرابة والإدهاش: محمد تيمد واستراحة المحارب. ضمن الكتاب الجماعي المذكور.ص32