

الخطاب النقدي المسرحي الصحفي التونسي

(قراءة في بعض نماذجه المعاصرة)

Theatrical Critical Discourse in The Tunisian Press
A Reading in some of its Contemporary Modelsلطيفة خمان^{1*}، أ.د. هاجر مدقن²¹ جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، khemane.latifa@univ-ouargla.dz² جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، adjermeda@gmail.com¹ مختبر بحث النقد ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح ورقلة² مختبر بحث اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح ورقلة

تاريخ الاستلام: 2020/09/06 تاريخ القبول: 2020/11/03 تاريخ النشر: 2020/12/31

ملخص:

عَرَفَ الْوَسْطُ النَّقْدِيُّ تَنَامِيًا مُتَسَارِعًا لِلْعَدِيدِ مِنَ الدِّرَاسَاتِ وَالْأَبْحَاثِ النَّقْدِيَّةِ؛ إِذْ نَحْنَتْ الْكَثِيرَ مِنَ التَّخْصُّصَاتِ الْمَعْرِفِيَّةِ طَرِيقَهَا مُوَكَبَّةً لِلْحَرَكَاتِ الْإِبْدَاعِيَّةِ، وَمِنْ بَيْنِ تِلْكَ التَّوْجُّهَاتِ النَّقْدِيَّةِ الَّتِي سَجَلَتْ حُضُورًا لَافِتًا لِلنَّظَرِ فِي الْوَسْطِ الثَّقَافِيِّ؛ النَّقْدُ الْمَسْرُحِيُّ هَذَا التَّوْجُّهُ النَّقْدِيُّ الَّذِي عُيِّنَ بِالْخِطَابِ الْمَسْرُحِيِّ، وَبِكُلِّ مَا يَتَّصِلُ بِهِ كَمَوَاضِيْعِهِ، وَنَشَاطَاتِهِ، وَأَعْلَامِهِ وَغَيْرِهَا. النَّازِلُ فِي مَسَارِهِ يَجِدُ تَجَارِبَ مُتَنَوِّعَةً أَثْبَتَتْ تَمَوُّعَهُ عَلَى مَدَارِ سَنَوَاتٍ، وَرَسَخَتْ كَيْفِيَّتُهُ تَرَسُّخَ الْأَقْطَارِ وَالْإِنْتِمَاءَاتِ، وَقَدْ كَانَ لِنُقَادِ الْمَسْرُحِ التُّونِسِيِّ فِي كُلِّ هَذَا الزَّحْمِ-نَصِيبٌ فِي ذَلِكَ فَعَلَى مَدَارِ سَنَوَاتٍ قَدَّمُوا إِسْهَامَاتٍ مُخْتَلِفَةً، إِذَا كَانَتْ غَايَةُ هَذِهِ الدِّرَاسَةِ الْوُقُوفُ عِنْدَ أَغْثَابِ تَوَعٍ مِنْ أَنْوَاعِهِمُ النَّقْدِيَّةِ؛ النَّقْدُ الْمَسْرُحِيُّ الصَّحْفِيُّ التُّونِسِيُّ، يَحْذُونَا فِي

ذَلِكَ تَسْأُولُ عَمَّا حَقَّقَهُ أَمَامَ تَغْيِيرِ الْمُعْطَيَاتِ الزَّمَنِيَّةِ، أَيُّ مَلَامِحِهِ الْمُعَاصِرَةِ. فَعَلَى مَاذَا رَكَّزَ،
وَالْيَ مَاذَا إِنْتَجَ؟

كلمات مفتاحية: النِّقْدُ الْمَسْرُحِي؛ الصِّحَافَةُ التُّونِسِيَّة؛ نَمَازِجُ مُعَاصِرَةِ.

✱ المؤلف المرسل: لطيفة خمان، khemane.latifa@univ- ouargla.dz

Abstract:

Many studies and researches have been realized in the critical milieu corresponding to the creative movement. The theatrical Criticism is one among those critical trends that recorded a remarkable presence in the cultural milieu. It studies and analyses subjects, , activities and authors related to the theatrical discourse.

Various experiences proved its position over the years. Over many years, Tunisian theater critics have participated with different works. Then, the role of this study is to clarify the changes that the press theatrical criticism has achieved in the face of changing data over time.

Keywords: Theatrical criticism; Tunisian press; Contemporary Models.

1. مقدمة:

شَكَّلَتِ التَّجَرُّبَةُ النِّقْدِيَّةُ الْمَسْرُحِيَّةُ التُّونِسِيَّةُ مُنْعَطَفًا مُهِمًّا فِي مَسَارِ النِّقْدِ الْمَسْرُحِيِّ التُّونِسِيِّ خَاصَّةً وَالْعَرَبِيِّ عَامَّةً، حَيْثُ جَمَعَتْ إِثْبَاتًا لَوْجُودِهَا وَتَرْسِيخًا لِكَيْنُونَتِهَا فِي الْوَسْطِ الثَّقَافِيِّ بَيْنَ اجْتِهَادَاتِ شَتَّى؛ مَثَلَتْهَا بِرَحْمِ بَنِي عَلَى تَرَاكُمِ مِنَ التَّصَوُّرَاتِ، وَالْأَبْحَاثِ وَالْدِّرَاسَاتِ، وَالْمَشَارِيعِ، وَالْمُحَاضِرَاتِ وَاللِّقَاءَاتِ، وَالْفَعَالِيَّاتِ، فَبِفِعْلِ كُلِّ تِلْكَ الْمَجْهُودَاتِ اتَّضَحَتْ مَعَالِمُهَا أَكْثَرُ، وَإِنْ كَانَتْ تِلْكَ الْإِسْهَامَاتُ فِيهَا مُنْقَسِمَةً إِلَى شَقَيْنِ: الْأَكَادِيمِيِّ، وَالصَّحْفِيِّ، فَقَدْ سَاهَمَ كُلُّ مِنْهُمَا وَمِنْ جِهَتِهِ فِي تَفْعِيلِ هَذَا الْمَسَارِ. وَمَعَ ذَلِكَ وَنَحْنُ نُقَلِّبُ بَيْنَ

ثَنَاءًا هَذَا النِّقْدَ وَبِشَكْلِ كُلِّ، لَأَسِيْمَا فِيمَا يَنْصِلُ بِالشَّقِ النَّقْدِي الْمَسْرُحِي الصَّحْفِي الْمُعَاَصِرِ، وَجَدْنَا الْعِدِيدَ مِنَ الْأَرَاءِ وَالْمَوَاقِفِ الْمُخْتَلِفَةِ الَّتِي شَكَّلَتْ فِي مَرَايَاهَا صُورًا مُتَبَايِنَةً عَمَّا يَكْتَبُ فِي الْجَرَائِدِ وَالصُّحُفِ التُّونِسِيَةِ، الْأَمْرَ الَّذِي جَعَلَ تِلْكَ الْمَادَّةَ النَّقْدِيَّةَ مَحَلَّ نِقَاشٍ رَغْمَ أَنَّهَا اخْتَوَتْ بِدَايَاتِ الْمِشْوَارِ النَّقْدِي وَوَاصَلَتْ الْعَطَاءَ إِلَى حِينٍ.

عَطْفًا عَلَى مَا سَبَقَ تَوَلَّيْتُ مَشْرُوعِيَّةَ التَّسَاوُلِ فِي كُنْهِنَا وَتَحْتَ عُنْوَانِ الْخُطَابِ النَّقْدِي الْمَسْرُحِي الصَّحْفِي التُّونِسِي (قراءة في بعض نماذجه المعاصرة) عَرَضْنَا لِلْإِسْتِشْكَالَاتِ الْآتِيَةِ:

- هَلْ كُلُّ مَا يَتِمُّ نَشْرُهُ مِنْ كِتَابَاتٍ نَقْدِيَّةٍ مَسْرُحِيَّةٍ تُونِسِيَّةٍ ضِمْنَ الصِّحَافَةِ التُّونِسِيَّةِ فِي الْوَقْتِ الْحَالِي بِالْفِعْلِ يَقْتَصِرُ عَلَى مَا هُوَ انْطِبَاعِي؟
 - وَهَلْ مَا يَزَالُ يُكْتَفَى بِالتَّرْوِيجِ وَالْإِشْهَارَاتِ وَالْإِشَارَاتِ السَّطْحِيَّةِ الْبَسِيطَةِ الْعَامَّةِ، قِرَاءَةً لِلْمَعْرُوضِ الْمَقْدَمَةِ؟
 - أَمَامَ مَا يَطْرَحُهُ النِّقْدُ الْمَسْرُحِي الصَّحْفِي التُّونِسِي مِنْ رَحْمٍ، عَلَى مَاذَا انْصَبَّتْ اهْتِمَامَاتُهُ؟
 - وَهَلْ اقْتَصَرَ بَيْنَ مَا يُتِيحُهُ هَذَا النِّقْدُ عَلَى الْأُمُورِ النَّظَرِيَّةِ أَمْ تَمَّ تَجَاوُزُ ذَلِكَ إِلَى تَفْغِيلِ الْجَوَانِبِ التَّطْبِيقِيَّةِ؟
 - هَلْ غَيَّرَ هَذَا النِّقْدُ مِنْ أَثَوَابِهِ تَمَاشِيًّا مَعَ الْمُتَطَلِّبَاتِ الْحَدَاثِيَّةِ أَمْ مَا يَزَالُ يُرْجَى لِلْمَلَامَحِ ذَاتَهَا؟
 - مَا هِيَ صُورَتُهُ الرَّاهِنَةُ؟
- رَغْبَةً فِي إِيجَادِ إِجَابَاتٍ مُنَاسِبَةٍ لِهَذِهِ الْإِسْتِفْسَارَاتِ كَانَ هَدَفُنَا مُنْصَبًّا فِي هَذِهِ الدِّرَاسَةِ عَلَى قِرَاءَةِ مَجْمُوعَةٍ مِنَ النَّمَاذِجِ النَّقْدِيَّةِ الْمَسْرُحِيَّةِ التُّونِسِيَّةِ الصَّحْفِيَّةِ، وَلِلْإِشَارَةِ فَقَدْ اعْتَمَدْنَا فِي هَذَا الْجُهْدِ النَّقْدِيِّ عَلَى مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْأَدَوَاتِ الْإِجْرَائِيَّةِ، كَالْوَصْفِ، وَالتَّحْلِيلِ، وَالنِّقْدِ، وَنَقَدَ النَّقْدَ إِلَى غَيْرِ ذَلِكَ مِنَ الْأَدَوَاتِ.

قَبْلَ هَذَا، أَيْ قَبْلَ الْخَوْصِ فِيمَا تَقْتَضِيهِ الدِّرَاسَةُ وَالتَّفْصِيلُ فِي أَجْزَائِهَا وَمَقَاصِلِهَا، ارْتَيَيْنَا الْمُرُورَ وَالتَّعْرِيجَ عَلَى نَشَاطِ الْمَسْرَحِ التُّونِسِيِّ، عَلَى اعْتِبَارِ أَنَّ هَذِهِ الْخُطُوةُ أُولَى الْخُطُواتِ الْمَنْهَجيّةِ الَّتِي يَفْرُضُهَا مَنطِقُ الْبَحْثِ، إِصْافَةً إِلَى ذَلِكَ لَا يُمَكِّنُ الْحَدِيثَ عَنِ النِّقْدِ الْمَسْرَحيِّ التُّونِسِيِّ دُونَ مَوْضُوعِهِ .

2. المسرح التونسي:

ظَهَرَتِ الْكَثِيرُ مِنَ الْأَرَاءِ مِنْ قِبَلِ الْبَاحِثِينَ وَالذَّارِسِينَ بِصِدْدِ إِثْبَاتِ وُجُودِ الْمَسْرَحِ مِنْ عَدَمِهِ فِي الْوَطَنِ الْعَرَبِيِّ، مِنْ ضِمْنِ تِلْكَ التَّوجُّهَاتِ وَالْأَبْحَاثِ الَّتِي أُثْبِتَتْ وُجُودَ الْمَسْرَحِ فِي الْبَيْئَةِ التُّونِسِيَّةِ أَعْمَالُ الْبَاحِثِ عَمَّانِ كَعَاك، هَذَا الْبَاحِثُ الَّذِي أَرْجَعَ بِدَايَاتِ الْمَسْرَحِ فِي شَمَالِ إِفْرِيقِيَا إِلَى الْفَتْرِ الرَّومَانِيَّةِ، وَإِلَى الْمَلِكِ الْبَرْبَرِيِّ يُونَا الثَّانِي (52/50 ق.م-23م) الَّذِي أَسَّسَ أَوَّلَ مَسْرَحٍ بِالْإِيطَالِيَّةِ، وَمَوْقِفِهِ فِي الْأَصْلِ كَانَ حَوْلَ تَارِيخِ الْمَسْرَحِ التُّونِسِيِّ، إِلَّا أَنَّهُ سَحِبَ عَلَى بَعْضِ الدُّوَلِ فِي الْمَغْرِبِ الْعَرَبِيِّ كَالْجَزَائِرِ، لِأَنَّهُمَا تَقْرِيبًا عَاشَا الظُّرُوفَ نَفْسَهَا، وَقَدْ أَوْرَدَ النَّاقدُ مُحَمَّدُ عَبَّازَةٌ فِي كِتَابِهِ تَطَوُّرَ الْفِعْلِ الْمَسْرَحيِّ بِتُونِسٍ مِنَ النِّشْأَةِ إِلَى التَّأْسِيسِ تَوْصِيفًا مُطَوَّلًا لِمَوْقِفِهِ وَلِبَدَايَةِ الْمَسْرَحِ فِي تُونِسٍ¹.

وَأَمَّا هَذَا الرَّأْيُ يُوَكِّدُ فَرِيقَ آخَرَ أَنَّ الْمُجْتَمَعَ التُّونِسِيَّ كَانَتْ لَهُ عِلَاقَةٌ بِإِيطَالِيَا، وَبِمُمَثِّلِي الْمَسْرَحِ الْإِيطَالِيِّ الَّذِينَ كَانُوا يَعْرِضُونَ عُرُوضًا مُخْتَلَفَةً؛ فِيمَا رُويَ أَنَّ عِلَاقَةَ زَوَاجِ جَمْعَتِ أَحَدِ بَايَاتِ تُونِسٍ، وَمُمَثِّلَةِ إِيْطَالِيَّةٍ تُدْعَى سِتِيلَا فِي النِّصْفِ الثَّانِي مِنَ الْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ، وَمَعَ هَذَا يُعْتَقَدُ أَنَّ الْحَدَثَ الْمَسْرَحيَّ كَانَ حِكْرًا عَلَى طَبَقَاتٍ مُعَيَّنَةٍ، إِلَى أَنْ تَمَّ تَعْمِيمُهُ عَلَى الشَّعْبِ التُّونِسِيِّ عَامَّةً، بَعْدَ حَوَالِي الْقَرْنِ وَالنِّصْفِ، وَكَانَ ذَلِكَ سَنَةَ (1908) حَيْثُ قَدِمَتْ إِلَى الْبِلَادِ فِرْقَةُ كُومِديَّةٍ شَعْبِيَّةٍ يَتَرَأَّسُهَا الْمُؤَثِّلُ الْمِصْرِيُّ مُحَمَّدُ عَبْدَ الْقَادِرِ الْمَغْرِبِيِّ الشَّهِيرِ بِكَامِلِ وَزُورٍ²، وَهُوَ التَّارِيخُ الَّذِي اتَّفَقَتْ عَلَيْهِ جُلُ الْأَبْحَاثِ تَقْرِيبًا.

وغير بعيد عن القرن الثامن عشر، هناك قصة أخرى، إليها تُسند معرفة الشعب التونسي بالمسرح العربي، مفادها أن فرقة مسرحية فرنسية أسرها قراصنة تونس بجنوب البحر المتوسط وحملوها إلى بلادهم، وهناك قدمت للباي تمثيلية مُردفة بمجموعة من الحركات والإيماءات، عن موضوع أزلكان تمثال ونبغاء، ورغم ذلك لم يستشهد بها الكثيرون لأن حضورها بقي ضئيلاً جداً ولا ارتباطها بالداي وحاشيته فقط³.

والناظر في هذه الرؤى وغيرها، يجد أحداثاً كثيرة في هذا السياق، إلا أنها تفتقر لما يُدعم توجهها، فبالإضافة إلى ما سبق هناك من يُثبت الوجود المسرحي التونسي بالمسرح القديمة كالناقد محمد عبّازة الذي استشهد بمسرح قرطاج ودقة، وبلاريجيا والجم وغيرها، وبشخصية المؤلف القرطاجني تيرانسيوس (185/190 ق.م - 160 ق.م)، ولعل هذا ما جعل الكثير من الدارسين يقيمون موقف الحياد صوبها، لا يُكرونها ولا يؤكدونها، على خلاف فعل الفرجة الذي يمثل عندهم طقساً مشتركاً تلتقي عنده كل المجتمعات وهو رأي مثله أيضاً الناقد محمد عبّازة، يقول في هذا الصدد: «...يمكن لنا أن نؤكد معرفة التونسي للفرجة بشكل عام، خاصة وأن المسرح فرجة، منذ نشأته عند اليونان، وبالتالي يحق لنا أن نستنتج من خلال بعض الوثائق وخاصة الرائد التونسي، أن التونسيين كانوا يشاهدون بعض العروض الفرجية المتنوعة والمختلفة، ولكنها لا ترقى إلى مستوى المسرح بمفهومه العربي»⁴، وإن اختلف أيضاً في نوعية الطبقة التي احتفت بالمشاهدة والفرجة فالفعل يبقى موجوداً.

أما على الصعيد العربي، فأول لقاء بالمسرح التونسي كان مع فرقة الكوميديا المصرية التي أشرف عليها المصري كمال وزوز أو محمد عبد القادر المغربي سنة (1908)، حيث قدمت أول مسرحية عربية بعنوان العاشق المتهمم، وقد كان لها فضل كبير في هدم الحاجز النفسي بين التونسيين والمسرح، -وإن كان أثرها محدوداً وضئيلاً-، بعدها وفدت إلى تونس

فرقة الممثل سليمان القرداحي، تقريباً في أواخر سنة (1908)، وقدمت العديد من العروض رغم تضيق المجال عليها من قبل الفرنسيين، وكما تم تداول الخبر كان متفقاً ثونس في طليعة من انهم بذلك، ومن ضمن المسرحيات التي قدمتها نذكر: صلاح الدين الأيوبي، وهملت وعطيل، وشهداء الغرام، والبرج الهائل، ومطامع النساء، وشارلوت كورداي، وللتوضيح فقد كانت تلك المسرحيات كما أشار الناقد محمد عبّازة مسرحيات مغربة في أغلبها عن مسرحيات غربية، مكتوبة باللغة العربية الفصحى، ومما جاء في وصفه لأثرها على التونسيين ما يلي: «...وَجَدَ فِيهَا الْجُمْهُورُ التُّونِسِي رَوْعَةَ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ الْفُصْحَى، وَعَزَّةَ مَجْدِهَا وَقُوَّةَ خُطَابَتِهَا وَإِبْقَاعَ شِعْرِهَا الْغَنَائِيِّ بِاخْتِصَارٍ وَجَدَ فِيهَا ثَرَاثُ الصَّائِعِ، وَمَجْدَهُ الْغَابِرِ، وَنَحْوَتَهُ الْعَرَبِيَّةَ، فَاَنْتَشَى بِمُوسِقَاهَا وَرَاحَ يُصَفِّقُ لِلَّذِينَ يُرَدِّدُونَهَا فِي صَخَاتٍ تُشَبِّهُ الْهِسْتِيرِيَا...»⁵، وهنا يبدو واضحاً وعلى رأي الناقد محمد عبّازة في كتابه السابق مدى تقبل الفن المسرحي واللغة العربية على عكس أقطار أخرى.

بعد تلك المحاولات حاول التونسيون إثبات وجودهم، فعملوا على الدخول إلى المسرح من خلال جمعية النجمة التي تكوّنت في إيطاليا، والتي انضمت إليها جمعية الهلال وكونتا الجمعية الحسينية، لكنها لم تقدم أي شيء يُذكر للجمهور حسب ما ورد على لسان الناقد محمد عبّازة، ثم تكوّن الجوق التونسي المصري بـتشارك صنع الحدث جمعهم والمصريين وقدموا مسرحية صدق الإخاء، من أعلامه محمد بن تركية والهادي الأرنؤوط، ومحمد بوريقة ومحمد وأحمد بولمان، والبشير الخنقي، والهادي القديدي، والحبيب المانع، وأحمد العفيفي وغيرهم وقد كان هذا العمل خطوة أولى في مشوار صناعة الفعل المسرحي⁶. وتوالى الزيارات، حيث وفدت على ثونس وبصحة أحمد عفيفي فرقة الشباب المصري وعلى رأسها إبراهيم حجازي سنة (1909)، وبدورها ساهمت بعروض متنوعة بعدما

لَاقَتْ تَقَبُّلاً كَبِيراً مِنْ طَرَفِ التُّونِسِيِّينَ الَّذِينَ اسْتَسَاعَوْا كُلَّ عُرُوضِهِ، كَمَا شَهِدَتْ السَّنَةُ نَفْسَهَا عَوْدَةَ فِرْقَةِ مُحَمَّدِ الْمَغْرِبِيِّ مَرَّةً ثَانِيَةً بِعُرُوضٍ فُكَاهِيَةٍ مُخْتَلِفَةٍ، وَقَدْ انْعَكَسَ كُلُّ ذَلِكَ عَلَى السَّاحَةِ الْمَسْرُحِيَةِ التُّونِسِيَةِ الْأَمْرَ الَّذِي أَدَّى إِلَى ظُهُورِ جَمَاعَةِ الْأَدَابِ الْعَرَبِيَةِ سَنَةَ (1911)، وَجَمَاعَةِ الشَّهَامَةِ الْعَرَبِيَةِ سَنَةَ (1912)، وَقَدْ سَاهَمَتَا بِقِسْطٍ كَبِيرٍ فِي النِّشَاطِ الْمَسْرُحِيِّ وَقَدِمَتَا مَسْرُحِيَّاتِ الْفِرَقِ الْمَسْرُحِيَةِ الْمِصْرِيَّةِ، إِضَافَةً إِلَى مَسْرُحِيَّةِ الْإِنْتِقَامِ وَهِيَ ثَانِي مَسْرُحِيَّةٍ تُونِسِيَّةٍ -كَمَا يُقَالُ عَنْهَا- مُؤَلَّفَةٍ مِنْ قِبَلِ مُحَمَّدٍ مَنَاشُورٍ⁷.

وَالْمُتَأَمِّلُ فِي تَفَاصِيلِ الْمَجْهُودَاتِ السَّابِقَةِ، يُدْرِكُ -عَلَى حَدِّ تَعْبِيرِ النَّاقدِ مُحَمَّدِ عِبَازَةَ- أَنَّهَا كَانَتْ بِمِثَابَةِ مَرَحَلَةٍ لِلتَّعَارُفِ، وَإِقَامَةِ لَجُورِ التَّوَاصُلِ، مَعَ الْفَنِّ الْمَسْرُحِيِّ فِي الْبِيئَةِ التُّونِسِيَّةِ الَّتِي لَمْ تُظْهِرْ أَيْ امْتِعَاضَ إِزَاءِ هَذِهِ الْمُثَاقَفَةِ.

ثُمَّ عَرَفَ النِّشَاطُ الْمَسْرُحِيُّ التُّونِسِيُّ انْتِعَاشًا بَعْدَمَا تَوَقَّفَ مَعَ بَدَايَةِ الْحَرْبِ الْعَالَمِيَّةِ الْأُولَى، إِذْ عَادَ مُتَسَلِّحًا بِمَا حَمَلَتْهُ التَّجَارِبُ التَّمْهِيدِيَّةِ، وَعَلَيْهِ اسْتَمَرَ مَدَادُ الْفِرْقَتَيْنِ الشَّهَامَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَجَمْعِيَّةِ الْأَدَابِ؛ فَقَدِمَتِ الشَّهَامَةُ الْعَرَبِيَّةُ عَلَى مَسْرَحِ رُوسِينِي مَسْرُحِيَّةِ السَّمَوَالِ أَوْ وِفَاءِ الْعَرَبِ سَنَةَ (1920)، وَمَسْرُحِيَّةِ صِلَاحِ الدِّينِ، وَغُطِيلِ، وَالطَّبِيبِ الْمَغْضُوبِ، وَمَجْنُونِ لَيْلَى، كَمَا قَدِمَتِ جَمْعِيَّةُ الْأَدَابِ فِي نَفْسِ السَّنَةِ مَسْرُحِيَّةَ عَايِدَةَ، وَهَارُونَ الرَّشِيدِ، وَأُنَيْسِ الْجَلِيسِ، وَقَدْ شَهِدَتْ هَذِهِ الْفَتْرَةُ أَيْضاً أَيَّ فِي سَنَةِ (1921)، زِيَارَةَ جُورْجِ الْأَبْيَضِ وَكَانَ ذَلِكَ الْحَدَثُ مِنْ أَهَمِّ الْأَحْدَاثِ الْخَالِدَةِ فِي تُونِسْ؛ إِذْ قَدِمَ عِدَّةُ مَسْرُحِيَّاتٍ، كَمَسْرُحِيَّةِ الشَّرَفِ الْيَابَانِيِّ، وَلُويْسِ الْحَادِي عَشَرَ وَغَيْرَهَا مِنَ الْمَسْرُحِيَّاتِ، وَلَمْ يَقْتَصِرْ نَشَاطُهُ عَلَى عَرْضِ الْمَسْرُحِيَّاتِ بَلْ تَدَخَّلَ أَيْضاً فِي بَعْضِ الشُّؤُنِ الْمَسْرُحِيَّةِ التُّونِسِيَّةِ، حَيْثُ عَمَلَ عَلَى تَوْحِيدِ فِرْقَةِ الْأَدَابِ وَالشَّهَامَةِ تَحْتَ مُسَمًّى جَمْعِيَّةِ التَّمَثِيلِ الْعَرَبِيِّ وَضَمَّتْ كُلًّا مِنْ: مُحَمَّدِ الْأَصْرَمِ، وَحَسَنِ قَلَاتِي، وَحَسِينَ بُوحَاجِبِ، وَإِبْرَاهِيمَ الْأَكُودِيِّ، وَبَشِيرِ الرَّحَالِ، وَمُحَمَّدَ بُورْقِيَّةِ، وَعَلِيَّ كَاهِيَةَ، وَرَشِيدَ حَيْدِرٍ، وَمُحَمَّدَ بَحْرُونَ وَغَيْرِهِمْ، وَيُسَجَّلُ أَيْضاً فِي هَذِهِ الْفَتْرَةِ ظُهُورُ

نشاط بعض الجمعيات كجمعية التّرقّي الإسرائيلي، وجمعية السّعادة، والمستقبل التّمثيلي، وفرقة الشّيخ الأكودي، وجمعية المسرح، كما تعزّز المسرح التّونسي بزيارة من فرقة رمسيس سنة (1927)، ويتّبع نشاط الجمعيات السابقة نجد بأنّها ساهمت كثيراً في تحريك الأجواء المسرحية بإعتّادها على ما هو مترجم، أو بتشجيعها لحركة التّأليف والكتابة المسرحية، وإذا ما جئنا للحديث عمّن كان لهم الدور الريّادي في ميدان الكتابة المسرحية، والنّقد، والإخراج والتّمثيل، وغيرها من الوظائف الأخرى فالثّالث محمد الحبيب، ومحمد عبد العزيز العقربي، وحسن الزمرلي، هم خير من مثّل ذلك حسب رأي النّاقّد محمد عبّازة الذي اعتّبرهم ركائز التّمهيد المسرحي التّونسي⁸.

بالنسبة للنشاط المسرحي في فترة الأربعينيات، فقد كان نشاطاً نوعاً ما، وتمّ التّمثيل له من قبل النّاقّد علي الزّاعي، بمجهودات خليفة السّطنبولي، الذي اتّصل بفرق وجمعيات كثيرة، من مسرحياته نذكر: سقوط غرناطة وقد مثّلت سنة (1940)، ومسرحية المعز لدين الله الصّنهاجي التي مثّلت سنة (1944)، وأنا الجاني التي مثّلت سنة (1947)، أما فترة أواخر الأربعينيات والخمسينيات فقد طبعها الالتفات إلى بعض العناصر التي كانت مغيبة، كمشاركة المرأة النّشاط المسرحي، حيث كوّن المُنصف شرف الدين جمعية للمسرح الحديث سنة (1959)، وعُرضت مسرحيتي عيّطة وشهود، ومدرسة الأزواج إلى غير ذلك من الأحداث⁹.

وعموماً عانى المسرح التّونسي في هذه الفترة من بعض العقبات، وإنّ كان يُعاني خلال الفترات السابقة أي في العشرينيات والثلاثينيات، والأربعينيات، من عدّة مشاكل، ارتبطت مُعاناته بالرقابة الاستعمارية التي كانت تُراقب كلّ نشاطاته، وبمشاكل أخرى كان لها الأثر الأكبر في عرقلة مساره كغياب الفضاء المسرحي، والاحتياج المالي، وأمور تتعلّق

بالمضامين المسرحية واللغة، وهي الأسباب التي جعلته يلجأ لخلول ظرفية، منها ما كان مطالب مُوجهة إلى الجمهور، ومنها ما اتجه إلى السلطات المعنية، وبغياب الشروط الملائمة عرف المسرح التونسي حالة من التدني وهو ما أدى إلى هجرانه، ووسط هذه الأزمة حاولت بعض أصوات كزمرلي، والجزيري، والهادي العبيدي، وجمال الدين بوسنينة، طرح هذه القضايا وإيجاد حلول لها، كذلك حاول بعض الكتاب والنقاد والمؤلفين ورجال الصحافة وغيرهم المطالبة بالاعتراف في المسرح، وتأسيس فرقة وطنية للمسرح العربي بتونس، وقد طلب من جورج الأبيض توليها لكنه أراد في المقابل أجراً مشطاً، ما جعل رئاستها بعد مخاضات عديدة تعود لزكي طليمات الذي قدم إسهامات كثيرة، وإن عرفت بعده كذلك الكثير من المسؤولين، غير أنهم غادروا واحداً تلو الآخر، إلى أن وصل الأمر إلى علي بن عياد الذي قفز بالمسرح قفزة نوعية وقدم مبادرات ملحوظة في التأليف المسرحي وتونس الأعمال المسرحية وغيرها من الأمور التي ساعدت في تطوير الحركة المسرحية¹⁰.

وهكذا كما يقول الناقد محمد عبّازة، بقي المسرح التونسي وهو في الخمسين من عمره يتلمس طريقه، ويعاني أزمة التأسيس، ويبحث عن مبدعيه، من كل النواحي نصوصاً وإخراجاً، وتمثيلاً، مسرح تطبعه التقسيمات أيضاً - فقد انقسم التوجه المسرحي التونسي إلى قسمين؛ القسم الجاد، أو مسرح النخبة، مكتوب باللغة العربية الفصحى، وقسم المسرح الشعبي، أو التهريج وهو مكتوب باللهجة العامية -، فرغم الجهود المبذولة كان الفعل المسرحي بحاجة ماسة للتأسيس لخطاب مسرحي، ولفنانين موهوبين ومثقفين يحملون عبء المهمة، وللخروج من سجن النصوص ولهجتها الخطابية، ومن أسر المخرج الذي فعل خطابية الممثل، ومن الالتزام الواقعية التاريخية، وغيب السينوغراف عن العملية الإخراجية، والاعتناء بعناصر على حساب أخرى¹¹.

وإنّ عاش كذلك في فترة التمهيد مرهقاً بالاهتمام بالمضمون، متجاهلاً الشكل، وهذا نتيجة ظروفه السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والرسالة التي اشتغلت عليها النخبة المثقفة، والتي أسهمت في طغيان الشعارات الأيديولوجية في مرحلة التأسيس، ويضيف الناقد محمد عبّازة أن ما زاد الأمر تعقيداً غياب الخلفية النظرية، عند المشتغلين بالمسرح، الذين تعلموا معه كأدب لا كفنٍ مستقل بذاته، واستلهمهم للنظرة العربية المسرحية التي تنطلق من مسلمات معينة كتقديس النص وإهمال العرض، إضافة إلى تزامن رياح المثاقفة المسرحية في كل العالم العربي تقريباً مع مراحل الاستعمار¹²، وهذا ما عرقل كثيراً حركة التقدم وحال دون تجاوز الصعوبات.

بعد الاستقلال وخلال الحكم الوطني تغيرت الظروف والمواقف كثيراً، فالسياسة البورقيلية أدرجت المسرح ضمن أيديولوجياتها التنموية، كما أصرت على أن تكون للبلاد سياستها التربوية، والاقتصادية والاجتماعية، والثقافية ومن ثمة مسارحها وهياكلها الفنية¹³، فقد لاقى المسرح اهتماماً كبيراً خاصة من طرف الرئيس لحبيب بورقبة الذي امتنّه بدوره المسرح، وكان يرى فيه الوطن المصغر، بدءاً بخطابه الأول في (07 نوفمبر 1962)، والذي حضره كل إطارات المسرح، وبموجب ذلك تم تشجيع النشاطات المسرحية، والبعثات الدراسية إلى الخارج، والفرق المسرحية التي بلغ عددها سنة (1965) ما يقارب الأربعين فرقة، والتدريبات المسرحية أيضاً، ومن أجل ذلك جرى الاهتمام بالتعليم المسرحي في تونس، فطوّرت مدرسة التمثيل والموسيقى والرقص سنة (1966)، وأقيم مهرجان المسرح المغربي العربي الكبير سنة (1964)، وقد أصبح تقليداً متعارفاً عليه، انعكس ذلك على جانب التأليف كثيراً الذي بلغ درجة من التقدم، كما جاء في مسرحيات: مراد الثالث، والطوفان، والزير سالم وغيرها¹⁴.

في هذا السياق نُشير أيضاً إلى ظهور توجه بارز في مسار المسرح التونسي؛ وهو التوجه التأصيلي التنظيري الذي حاول إرساء نوع من الخصوصية المسرحية بملامح تراثية، مع بعض الكتاب المسرحيين، كان أكثرهم تمثيلاً له الكاتب المسرحي عز الدين المدني يقول الناقد محمد المديوني واصفاً طبيعة تجربته قائلاً: «... وإنّما يعود ذلك خاصة إلى تطلّعات الرّجل التي ما انفك يُعبر عنها سواء في مُقدّمات مسرحياته أو في تدخّلاته في مُختلف المناسبات أو في عمله الأدبي والمسرحي الذّووب، وتتمثل هذه التطلّعات في بناء مسرح عربي مُتميز وذلك عبر اكتساب شكل مسرحي مُبتكر يُكون للتراث العربي الإسلامي الضلع الأساسي فيه...»¹⁵. وفكرة تأصيل الفن المسرحي كانت -حسب العديد من النقاد والدارسين- أهم الطرق التي سلكها جُل الكتاب المسرحيين العرب خاصة بعدما وجدوا في تراثهم، وقصصهم وحكاياتهم الشعبية جوانب مفقودة في ذواتهم وفي مُجتمعاتهم، كما وجدوا فيها ما يُغنيهم عن مواضيع بعيدة كل البعد عن واقعهم، وعاداتهم وتقاليدهم.

من مسرحياته: ديوان الزنج (1974)، الغفران (1976)، رحلة الحلاج (1973)، ومولاي السلطان الحسن الحفصي (1977)، وقد استثمر هذه التقنيّة مجموعة من المسرحيين التونسيين كمحمد رجا فريحات، ومُصطفى الفارسي، والتيجاني دليّة، وفرقة المسرح الجديد، وغيرهم من المسرحيين¹⁶.

والحديث عن الهندسة المسرحية التونسية في الفترات اللاحقة، يجعلنا نتوقّف عند محطات كثيرة، سنُشير إلى أهمّها اختصاراً، فقد عرّف المسرح التونسي تغيّرات حاولت التأسيس لقطيعة مع ما سبق، من خلال تجارب مُتعددة بدورها حاولت طرح بدائل من مُنطلقات تجريبية، كتجربة السنوسي، وفرقة الكاف وفرقة قفصة، وأعمال المسرح الجديد، الذي شكّل زواده مُعرجاً حاسماً في تاريخ المسرح التونسي، بعدما رفضوا المسرح الغربي، والمسرح التراثي، وفكرة التأصيل وما يتعلّق باللغة الفُصحى، وطرحوا بدائل نظرية بعيدة عن

الصور النمطية، قوامها التمرد وعكس الواقع، من أعلامه محمد إدريس، والفاضل الجعايبي، وجليّة بكار وغيرهم، ومن ضمن ما قدموه مسرحيّة العرس، والوراثة، اللتان بدت فيهما آثار واضحة للدراماتورجية البريشيتية، إلا أنّ قفزتهم النوعية كانت مع مسرحية غسالة النّوادر، والتي كانت حداً فاصلاً مع ما سبق، أما القطيعة الثالثة فكانت مع مسرح المثلث، ومع لحبيب الشّيبيل الذي طرح من جهته بدائل مسرحية أخرى¹⁷.

وفي مراحل متأخرة شهد المسرح التونسي توجّهات أخرى صوب الشكل البصري دون المضمون، وتعلّقات جعلت ممارسيه يُصدّرون أعمالهم إلى الخارج ويُقرّبون عروضهم للمتلقّي الغربي، كما عرّف منعطفات مختلفة أخرى بموجب ذلك تنوّعت نشاطاته بين التذبذب والازدهار وفي قطاعاته المتباينة: الخاصّة أو العامّة، الهاوية، أو المحترفة، وفي توجّهاته المتنوّعة ك: مسرح الطفل، والجامعي، والمدرسي وغير ذلك، وعبر مراكزه الجهوية، أو في مراكز الفنون الدرامية وبمدن مختلفة¹⁸.

3. المسرح التونسي والحركة النقدية:

بات من المعلوم أنّ النقد فعل ضروري لكلّ صنوف الإبداع، فمن غير المعقول انتقاء عملية الاستدعاء المتبادلة بين الطرفين، مهما كانت درجة جودة هذا العمل. وإنّ اختلاف النظرة إلى النقد عامّة، بين الرفض والقبول، بين الاستحسان والاستهجان يبقى أمرٌ وجوده شيءٌ مهمٌ ولا مناصّ منه، سواء في السينما، أو في الرسم، أو في الموسيقى... وفي غيرها من الأنواع والصنوف المعرفية، والإبداعية والفنية، كالشعر والرواية، والقصة والمسرح أيضاً.

وقد فعلت هذه الحقيقة من قبل الكثير من الدارسين الذين كانوا على وعي تامّ بدوره، يقول الناقد المسرحي التونسي محمد المديوني متحدثاً في ذات الصدد، أي عن - ضرورة

النقد في المنظومة المسرحية - :« لا يمكن للحركة المسرحية أن تترسخ ترسخاً بمجرد توفر أطراف المنظومة المسرحية المباشرة فحسب، وإنما هي في حاجة إلى طرف آخر يضمن لها انغراسها في الحيز الثقافي والفكري الذي تتحرك فيه ويوفر لها عناصر تطور صلتها بمن تتوجه إليهم وهذا الطرف الضروري إنما هو النقد...»¹⁹.

إذ تتبع النقد الحركة المسرحية التونسية منذ فترات طويلة، وعليه كان للمسرح التونسي أنواع نقدية مسرحية مختلفة، دأبت على تقصي نشاطه وتتبع هئاته، وعثراته، ولم لا مواطن إجادته وجودته.

بالعودة إلى مسار النقد المسرحي التونسي نجد أن المسرح التونسي بدأ مشواره مع إشارات نقدية انطباعية، لفتها الذاتية والتأثرية، وهي حالة عرفت كل الأقطار العربية على اختلاف مواقعها، إذ لم تتجاوز هذه الإشارات النقدية حدود التغطيات أو الإشادة بالعروض، أو الترويج لها.

وتشير الكثير من المصادر التي وثقت لنشاط الخطاب النقدي المسرحي التونسي، إلى المقال الصحفي الذي جاد به **حسني عبد الوهاب** سنة (1911)، كعلامة على بدايات نقل هذا الفن إلى الجمهور²⁰، ومع توالي السنين تغيرت بعض من صوره؛ إذ لم يكن وضعه قاراً نتيجة مستجدات المعطيات المعرفية؛ فبهذا استطاع النقد المسرحي الصحفي التونسي أن يستبدل ملامحه بملامح أكثر انضباطاً وعلمية عبر نماذج محددة طبعاً، ويمكننا أن نمثل لنقد المسرح التونسي الصحفيين عامة بكتابات الناقد: **محمد مؤمن**، و**عبد الحليم المسعودي** وغيرهم.

بالنسبة للتوجه النقدي المسرحي التونسي الأكاديمي، فبدوره اهتم بالخطاب المسرحي، وبكل ما يتعلق به، فانطلاقاً من منبره كان أكثر نضجاً ووعياً ومنهجية، إذ سمحت الجامعة -كما يشير إلى ذلك الناقد المسرحي المغربي **محمد فراح** - برحابها الواسعة باختضان

المسرح نصاً وعرضاً، وفتحت آفاق التناول الرّصين المبنى على المعارف المسرحية المتنوعة، وعلى الضبط المنهجي المحكم، وعلى آليات الاشتغال المختلفة المتمثلة في الضروب المتنوعة التي طرحتها التيارات والمناهج النقدية العربية المختلفة، وهنا ظهرت العديد من المبادرات والمساهمات النقدية المسرحية المهمة في الفكر النقدي المسرحي التونسي، علاوة على ذلك فقد فعل من هذا الحضور أكثر انعقاد النظائر العلمية ك(الملتقيات والندوات، والمهرجانات ومختلف الفعاليات الثقافية)²¹.

نُمثل للخطاب الأكاديمي المسرحي التونسي بالناقد محمد المديوني، ومحمد عبّازة، ومحمود الماجري، وحافظ الجديدي، ومحمد مسعود إدريس وغيرهم. أما ما ارتبط بالتّظهير، فالأغلب أن هذا التّوجه لأمس المسرح أكثر من النقد، عكس أقطار أخرى كالمغرب، ويمكننا أن نُمثل للتّظهير المسرحي التونسي بمجهودات عز الدين المدني، الذي قدّم إسهامات تنظيرية مهمة، إضافة إلى اجتّهادات أخرى.

وعليه استنّطاع النقد المسرحي التونسي وعبر مسار المسرح التونسي أن يكون حاضراً في محطاته، -على اختلاف درجة تواجده- أما ما ارتبط بصورته الراهنة فيذهب الكثير من النقاد والدارسين والباحثين اليوم إلى الإقرار بانزوائه وابتعاده عن شواغل الخطاب المسرحي التونسي.

4. راهن الخطاب النقدي المسرحي التونسي:

تكاد تتفق تقريباً جل آراء الباحثين في مجال النقد والمسرح، على غياب المتابعات النقدية للنشاط المسرحي، أو خفوتها خاصة في الآونة الأخيرة، ولم نرصد ذلك في إطار النقد المسرحي التونسي فقط، بل حتى في أقطار عربية أخرى.

فَعَن صُورَةُ الْخِطَابِ الْمَسْرَحِيِّ النَّقْدِيِّ التُّونِسِيِّ الْيَوْمَ يَقُولُ النَّاقِدُ مَحْمُودُ الْمَاجَرِي: «إِنَّهُ لَمِنَ الْمُفَارِقَةِ الصَّارِخَةِ فِي الْمَسْرَحِ التُّونِسِيِّ كَثْرَةُ الْإِنْتِاجِ وَنُدْرَةُ الدِّرَاسَاتِ، فَالْمُؤَاكِبُ لَمَّا يَخْرُجُ إِلَى النَّاسِ فِي كُلِّ سَنَةٍ مِنْ أَعْمَالٍ مَسْرُوحَةٍ ضِمْنَ بَرَامِجِ الْعُرُوضِ الْمَأْلُوفَةِ أَوْ الْمَهْرَجَانَاتِ الْمُخْتَصَةِ لَا يُمَكِّنُهُ إِلَّا أَنْ يَسْعَدَ أَمَامَ هَذَا الْعَدَدِ الْهَائِلِ مِنَ الْمَسْرُوحِيَّاتِ الَّتِي تَتَوَجَّهُ إِلَى كُلِّ الشَّرَائِحِ الْعُمَرِيَّةِ وَالْاجْتِمَاعِيَّةِ وَفِي أَسَالِيبِ فَنِيَّةٍ مُتَنَوِّعَةٍ، تَدُلُّ كُلُّهَا عَلَى حَيَوِيَّةٍ نِسْبِيَّةٍ يَتَسَمَّى بِهَا هَذَا الْمَجَالُ ...»²².

وَهَذَا التَّرَاجُعُ بِدَوْرِهِ تَتَقَاسَمُهُ عِدَّةُ أَسْبَابٍ مِنْهَا مَا هُوَ مَوْضُوعِي، وَمِنْهَا مَا هُوَ ذَاتِي، وَقَدْ أَكَّدَ النَّاقِدُ رَأْيَهُ فِي مُنَاسَبَاتٍ كَثِيرَةٍ، فَعَلَى هَامِشِ مَهْرَجَانِ الْمَسْرَحِ الْعَرَبِيِّ بِتُونِسِ، وَفِي إِطَارِ الْمُؤْتَمَرِ الصَّحْفِيِّ الْمُنْعَقِدِ ضِمْنَهُ يَقُولُ النَّاقِدُ أَيْضاً: «أُعْبِرُ عَنْ سَعَادَتِي بِصُورِ خَمْسَةِ كُتُبٍ عَنِ الْحَرَكَةِ الْمَسْرُوحِيَّةِ فِي تُونِسِ، لِأَنَّا نُعَانِي نَقْصاً فَادِحاً فِي الْكُتُبِ الَّتِي تُؤَاكِبُ مَسِيرَةَ الْمَسْرَحِ التُّونِسِيِّ بِالتَّارِيخِ أَوْ النَّقْدِ أَوْ التَّحْلِيلِ، فِي الْمُقَابِلِ نَشْهَدُ كَثَافَةً فِي الْإِنْتِاجِ الْمَسْرُوحِيِّ...»²³، وَلِتَعْلِيلِ ذَلِكَ قَدِمَ نَقَادُ الْمَسْرَحِ التُّونِسِيِّ بَعْضَ التَّفْسِيرَاتِ نَذَكُرُ مِنْهَا مَا ذَكَرَهُ النَّاقِدُ مُحَمَّدُ مُؤْمِنٌ وَالَّذِي لَمْ يَنْفِ وُجُودَ النُّقَادِ، وَلَكِنَّهُ أَذَانَ الْوَضْعِ الْقَائِمِ الَّذِي تَغِيبُ فِيهِ الْفَضَائِلُ، وَتَكْثُرُ فِيهِ الْإِنْتِاجَاتُ فِي ظِلِّ ارْتِفَاعِ عَدَدِ الشَّرَكَاتِ وَالْمَسْرُوحِيَّاتِ، مُقَابِلَ أَرْزَمَةِ مَحَامِيلِ مِنَ الصُّحُفِ وَالْمَجَلَّاتِ الْمُخْتَصَةِ، وَعَلَيْهِ دَعَا إِلَى إِعْدَادِ دَوْرِيَّاتٍ وَنَدَوَاتٍ لِنَقِّيمِ وَتَعْمِيلِ الْحَرَكَةِ الْمَسْرُوحِيَّةِ وَلِلنُّهُوضِ بِالنَّقْدِ الْمَسْرُوحِيِّ، وَتَحْقِيقاً لِلْهَدَفِ نَفْسَهُ يَقُولُ النَّاقِدَةُ فُوزِيَّةُ الْمَرْي: «هُنَاكَ مُحَاوَلَاتٌ نَقْدِيَّةٌ لَكِنْ نَادِرَةٌ جِداً وَمِنَ الْمَفْرُوضِ أَنْ تَكُونَ الْحَرَكَةُ النَّقْدِيَّةُ مُتَنَوِّعَةً بِقَدْرِ تَنَوُّعِ الْحَرَكَةِ الْمَسْرُوحِيَّةِ .. فِي الْمُقَابِلِ هُنَاكَ مُقَارِبَاتٌ عَدِيدَةٌ لِلنَّقْدِ لَمْ يَبْقَ مِنْهَا سِوَى نَوْعٍ وَاحِدٍ وَهَذَا النِّوعُ لَا يُمَكِّنُهُ أَنْ يَتَوَاصَلَ فِي غِيَابِ فُضَاءٍ نَقْدِيٍّ مُتَخَصِّصٍ ...»²⁴، وَلَمْ تُكُنْ رُؤْيُ النُّقَادِ مُتَفَاوِتَةً تَقْرِيْباً إِذْ نَجَدُ تَأَكِيداً آخَرَ مِنْ قِبَلِ النَّاقِدِينَ لُطْفِي الْعَرَبِيِّ السُّنُوسِي وَأَحْمَدُ الْحَاقِقِ الْعُفْرِ، عَلَى مَا يَزُولُ إِلَيْهِ النَّقْدُ الْمَسْرُوحِيُّ الْيَوْمَ مِنْ غِيَابٍ وَتَرَجُعٍ²⁵.

5. نماذج من النقد المسرحي الصحفي التونسي المعاصر:

قَبْلَ عَرْضِ نَمَاجِ نَقْدِيَّةِ مَسْرُحِيَّةٍ صَحْفِيَّةٍ نَعْكَسُ مِنْ خِلَالِهَا مَلَامِحَ هَذَا النِّقْدِ فِي الْوَقْتِ الرَّاهِنِ، فَضَلْنَا تَقْدِيمَ نَمُودَجٍ نَعْكَسُ مِنْ خِلَالِهِ بَدَايَاتِ النِّقْدِ الْمَسْرُحِيِّ الصَّحْفِيِّ التُّونِسِيِّ:

• (الأدواء) على مسرح البلدية (2) 21 مارس 1929:

« الإخراج: أَرَانَا مُخْرَجَ الْفِرْقَةِ فِي إِخْرَاجِ هَذِهِ الرِّوَايَةِ أَثْقَانًا جَدِيدًا خَلِيقًا بِالإِعْجَابِ، وَحَقِيقَةً بَدَّلَ هَذَا الْمُخْرَجَ الْفَنِّي الْبَارِعَ مَجْهُودًا فِي سَبِيلِ ذَلِكَ، وَخَدَّمَ الْفَنْنَ خِدْمَةً تُذَكِّرُ فَتَشْكُرُ، إِنْ الْمَنَاطِرُ مُتَنَاسِقَةٌ ...، وَأَغْلَبِيَّةُ الْمَلَابِسِ مُطَابِقَةٌ ...، وَالْإِضَاءَةُ مُنَاسِبَةٌ لِمَوَاضِيْعِ الْفُصُولِ، فَشُكْرًا لَكَ أَيُّهَا الْمُخْرَجُ وَشُكْرًا لِلْفِرْقَةِ عَلَى انْتِخَابِكَ ...، التَّمَثِيلُ: الْمَلِكُ أَبُو قَابُوسَ لَيْسَ لَنَا مَا نُلاحِظُهُ عَلَى مُثَلِّ هَذَا الدَّورِ إِلَّا رَفْعَهُ لَصَوْتِهِ بِلَهْجَةٍ لَا تُلائِمُ مَنْ كَرَّ عَلَيْهِ تِسْعُونَ حَوْلًا! أَمَّا عَدَا ذَلِكَ فَلَيْسَ لَنَا إِلَّا الْاسْتِحْسَانُ التَّامُّ، غُصُوبٌ - أَوْ - سُلْمَانُ الشَّرِيدِ - اِمْتَّازَ الْقَائِمُ بِهَذَا الدَّورِ عَنْ بَقِيَّةِ زُمَلَانِهِ الْمُثْمَلِينَ بِشَيْئَيْنِ أَحَدُهُمَا: الْإِجَادَةُ الْمُتَنَاهِيَّةُ فِي الْحَرَكَاتِ وَتَعَدُّدُ أَسَالِيْبِ الْإِلْقَاءِ بِمَا يُنَاسِبُ الْمَقَامَ، وَثَانِيَهُمَا: كَثْرَةُ اللَّحْنِ وَعَلَى الْأَخْصِ فِي الْمَنْظَرِ الْأَخِيرِ ...، أَيْلَى - مُثْمَلَةٌ هَذَا الدَّورِ لَمْ تُحْسِنْ مِنْهُ إِلَّا حِفْظُهُ، أَمَّا الْحَرَكَاتُ وَتَصْنُوعُ الْعَوَاطِفِ الْمَطْلُوبِ مِنْهَا إِظْهَارَ تَأْثِيرِهَا فَقَدْ أَخْلَتَ بِهَا ...، حَسَانٌ أَبْدَعَ هَذَا الشَّابُّ فِي الْقِيَامِ بِدَوْرِهِ قِيَامًا يُشْكُرُ عَلَيْهِ وَلَمْ يَبْقَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ الْكَمَالِ إِلَّا إِتْقَانُ حِفْظِهِ إِذْ شَاهَدْنَا عَدَمَ إِتْقَانِهِ لَهُ جَرَّ إِلَيْهِ التَّلَعُّمُ غَيْرَ مَرَّةٍ، بَقِيَّةُ الْمُثْمَلِينَ - أَمَّا الْبَقِيَّةُ فَغَالِبُهَا قَامَ بِدَوْرِهِ قِيَامًا حَسَنًا ... » .

الخلاصة: وَالْخُلَاصَةُ أَنَّ الرِّوَايَةَ مَجْمُوعُهَا يُعْتَبَرُ نَاجِحًا وَهُوَ مَا تُهْنِي بِهِ صَدِيقُنَا الْفَاضِلُ السَّيِّدُ الْبَشِيرُ الْمَتْنِي ... وَقَبْلَ أَنْ نَخْتِمَ هَذِهِ السُّطُورَ نَشْكُرُ الْفِرْقَةَ عَلَى تَوْزِيْعِ الْبُرُوعِ غَرَامٍ، وَنُنَبِّهُهَا إِلَى النُّشْرَةِ كَمَا تُنَبِّهُ الْمُخْرَجَ إِلَى شَيْءٍ جَدِيرٍ بِالِانْتِبَاهِ. وَهُوَ التَّلْحِينُ ...»²⁶.

لَمْ يَكُنْ لِيَخْفَى عَلَى مُتَلْقِي هَذَا النَّمُودَجِ النِّقْدِيِّ أَنَّ مُصْطَلَحَاتِهِ وَطَرِيقَةَ مُعَالَجَتِهِ سَلِيلَةٌ تِلْكَ الْفَتْرَةِ، لِأَسِيْمَا فِي اسْتِخْدَامِهِ لِلْفِظِ الرِّوَايَةِ، وَكَذَا لِتَوْظِيْفِهِ لِعِبَارَاتٍ خَاصَّةٍ، أَيْضًا

يلحظُ منه أن النقدَ فيه كانَ مُنصباً على العرض حيثُ تمَّ التّركيزُ على الأداء، والإخراج بالدرجة الأولى، تركيزاً يَجْنَحُ إلى البساطة في التناول.

• مفيدة خليل: (حين رأيته) لصالح الفالحي في قاعة الفن الرابع، حين يثور الأجساد على الركح... يصبح الممنوع مباحاً:

« هل سبق أن تعاملت مع جسد من تُحب ككيان مُستقل يستحقُّ البَحْثَ والدراسة والتحليل بعيداً عن نداء الطبيعة الواجب الزوجي والشّبقية؟ هل قَبَلْتَ من تُحب لأنك تحبه أم فقط اكتفيت بنداء الجسد؟ إن سئلت يوماً في أحد البحوث هذه الأسئلة؟ ربما ستكون الإجابة لا ولكن صالح الفالحي أجاب الجمهور بنعم وقدم عملاً مُتحرراً من التابوهات على الركح، عملٌ تسأل فيه عن الجسد وكيف يكون وعاءً سياسياً ... »

... جلساً على الركح عاشق ومَعشوقته يتحدّثان عن الجسد والسلطة التي تمنع جسديهما من العيش والتحرر، عن الحب والبطالة والجنس تحدّثا ثم غابا في مشهد قُبَلات ... لساعة ونيف استمتع جمهور قاعة الفن الرابع بلحظات مُصالحة بين الأنا والجسد مُصالحة بين العقل والجسد ...، المسرحية مسرحيات وفضاء العرض فضاءات، فأساس الحكاية هو بحث جامعي...»²⁷.

هكذا تمضي هذه القراءة النقدية الصحفية لخطاب العرض، إذ ارتضت أن تنساب مع موصوفاته، وتداعياته، وتوظيفاته، مُسقطَةً إيّاها في كثير من المواقف على القضايا الاجتماعية السياسية المعاشة، فالطرق الاجتماعية بدا واضحة وفي غير موضع، والناظر فيما يأتي منها أيضاً يقف على ذلك، كما يقف على أنها حامت كثيراً إلى جانب المضمون على الجمهور وعلى ما لاقتة المسرحية من ردود أفعال، وبالأحرى من هجمات، وهو طابع تردّد كثيراً في قراءات صاحبة النموذج، إذ ألفينا لها العديد من النُقود التي تُناقش فيها القضايا الاجتماعية والسياسية من نافذة الخطابات المسرحية.

• مفيدة خليل: العرض الأول لمسرحية (المدك) نقد ساخر للسياسة والمجتمع:

«... في المدك يُشارك كل من توفيق البحري وزهير الرايس وصلاح مُصدق وحَمدي حَدة ومُحمد علي بالحارث واتباء حَملي وأُميمة المحرزي جَميعهم يتشاركون في مُهمة إدخال الضحكة إلى الجمهور ضحكة خَلفها الكثير من النّقد جَميعهم لعبَ دوراً ساخراً وجاداً في الحين ذاته... بين الهزل والجد ... نقد موجع للمجتمع: المكان المسرح البلدي، الحدث العَرض الأول للمسرحية الجديدة... للزائر يَبْدُو الرّكح وكأنّه منزل رَتيب وأنيق، مَجموعة من اللوحات تُزين الحائط، أريكة وهاتف، حوار بين سيّ إلياس، زُهير الرايس، وزوجته سارة اَباء حَملي عن عَشاء الأربَعاء، فحَكاية العَمل هو قِيام مَجموعة من الأشخاص الميسوري الحَال بدعوة شَخص غَبي ويضعونه بينهُم للسُخرية منه...، حِكاية مأخوذة عن فيلم Le diner de cons للمُخرج Francis Veber الفِيلم الذي صَدر عام (1998)...، في المدك الكثير من السُخرية والكثير من الضحك لساعتين تَمَتع الجمهور بضحكة صادقة... لساعتين التقيّ الجمهور مع المُمثل المميز توفيق البحري الذي عَرفه الجمهور لأكثر من أربعين عاماً في الدراما والمسرح ليُظهر لجمهوره أنّه فنان مُميز وحُضوره يُقلب الأحداث لصالحه... المدك مسرحية ظاهراً هزل وباطنها نقد للمُجتمع، نقد للعديد من الظواهر الاجتماعية المُنتشرة في مُجتمعنا، انطلق من نقد الغَباء وغاصّ في توتر العلاقات الزوجية وغِياب الثَقة بين الزُملاء في العَمل، إلى سَيطرة كُرة القَدم على بَعض العلاقات، لحدّ نقد سِياسة تَعامل رِجال الأعمال مع كِبار المُوظفين سُخرية وإِضحاك خَلفهُ تَوجيه أصابع الاتهام إلى الكَثيرين الذين يَبْدُون من عَلياء القَوم وفي الحَقيقة هم يُزورون الحقائق ويحاولون قمع كُل فكرة مُخالفة... المدك في عَرضها الأول حَققت نَجاحاً جَماهيرياً، جُهور مُتَعَطِش إلى الضحك، مسرحية قُطعت مع المُبتذل وقُطعت مع الأعمال المَشحونة بكم هائل من الظلامية والغَضب والنقد المُباشر، عَمل أساسه التَلَميح يُوفّر لجمهوره الضحكة والتفكير في آن واحد»²⁸.

لم يخرج هذا النموذج عن الأسلوب الصحفي، الذي برز من خلال تقديم المسرحية، ورصد استجابة الجمهور، وأدوار الممثلين... إجمالاً، لا تتجاوز هذه القراءة حدود التعليقات ومحاولة ربط المسرحية بالوضع الاجتماعي، وعليه افتقرت إلى ما تتطلبه القراءة النقدية المتمكنة.

• مفيدة خليل: عالم الصحراء في أعمال حافظ زليط مسرحية (ترفاس) الصحراء ولادة أمل متجدد:

« ... الشخصيات تُحيل على رمزية المكان: المكان أمكنة، نعرف ماهيتها من خلال كلمات الشخصيات وحركاتهم، فالفضاء الدرامي للمسرحية هو الصحراء، بكل امتدادها وأسرارها وحكاياتها...، ضوء أصفر يقترب إلى صفرة الشمس تجسيد للغروب والجذور حول الزكح، ألوان تجمع الأصفر والبني وقليل من الأحمر هي ألوان الصحراء بامتياز، عالم غريب يغوص في خباياه زليط وكامل المجموعة من خلال السينوغرافيا والشخصيات ذات الرمزية المتباينة من خلال الجذور البارزة واللون الأحمر الفاقع وتلك الجوقة التي تتوسطها العرافة بكامل أبعثها يعرف المتفرج أنه تحت الأرض في عالم الجن عالم دلالتها وخصوصياته، عالم ثحاك حوله الأساطير وعلى المسرح يلامسه جمهور مسرحية ترفاس، يتغير الضوء من الأحمر إلى أصفر فاتح وكأنها إشراقة الشمس، لتجدك أمام رجل ضعيف الجسد أسمر البشرة مصهود بالسَّمس كما يُقال في اللهجة المحلية الصحراوية... الرجل هو شيخ مُتزهّد والزُهد يظهر في لباسه البرنس والعمامة البيضاء هي كفته عند الموت أيضاً، الشخصيات في المسرح كائن مؤثر هي أساس الحكاية، لكل شخصية مُميزاتٍها وإطارها الدرامي... وفي مسرحية ترفاس تتنوع الشخصيات... في اختلاف الشخصيات تأكيد على اختلاف الأحداث واختلاف تفاصيل الحكاية... »

ترفاس محاولة لفك شيفرات الصحراء ورموزها: المسرح ترميز وفي المسرح يُوظف المُخرج العديد من التّقنيات ليرمز إلى حكاية ما، في ترفاس تُوظف الإثارة لتكون مفتاحاً للدخول إلى الشخصيات، ويُوظف الماكياج لمعيشة عالم الصحراء وحكاياه، ضوء خافت يُقسم الركح جُزأين وكأنّه إشارة إلى اختلاف عالمي الحكاية، صوت الناي الحزين كما صوت الرياح...»²⁹.

إنّ المُطلع على هذا المقال النقدي الذي يستنطق عرض مسرحية ترفاس يدرك بأنّه يتجاوز ما يكتب عادة في النقد المسرحي الصحفي إلى التناول النقدي الواعي، فقد بُنيت هذه القراءة على توجه واضح، ارتضت من خلاله الناقدة الولوج إلى مكامن المسرحية، فسبّحت في ثخومها بناء على مُعطيات التأويل، فمن خلاله وقفت عند أعتاب العنوان، ودلالاته، وتقريباً دلالات جميع عناصر العرض، من الإضاءة، والديكور، والمكان، والملابس، والماكياج، والمُمثّلين/الشخصيات، والموسيقى، كل عنصر كان حاضراً بما وُظف من قبل المُخرج/العرض، ولما رُمز له من خلال القراءة والتّقصي. (ونُشير إلى أن المقال مُطول اقتصرنا على مقاطع منه فقط، وقد تضمّن محطات أخرى مُهمّة).

بالنسبة للكتب النقدية المسرحية الصحفية، أي تلك التي صدرت عن الجهة النقدية المسرحية الصحفية التونسية، فباطلاعنا على زُمرة منها؛ وجدنا أن الكثير منها تطرّق إلى مواضيع مسرحية مختلفة، لاسيما الإصدارات المعاصرة، فقد جنحت إلى التحليل وتمثّل العمق الفكري، من باب التمثيل فقط لا الحصر نُشير إلى مجهودات الناقد عبد الحليم المسعودي، هذا الناقد الذي اتخذ من الصحافة منبراً لترجمة أفكاره، إذ حلل عدداً كبيراً جداً من المسرحيات على صفحات الجرائد والصحف، كما اتجه إلى التّأليف، فجاد بعباء نقدي يطبعه الإبداع والتّميز.

وإجمالاً صورة المادّة النّقديّة المُتواجدة في مُختلف النماذج الفائتة (أي المَبثوثة في الجرائد)، تختلف من نموذج إلى آخر، - وإن كانت ما تزال تحتفظ بالكثير من صفاتها القبلية التي تطبع بها النقد المسرحي الصحفي.

فقد تغيّرت سمات الخطاب النقدي المسرحي الصحفي مع من غير من رؤيته وطّرحه، وطريقة معالجته، في المقابل بقيت الصفات ذاتها مع من رام التكيف والمطارات الصحفية. فالأمر يتوقف على الجهة التي صدر عنها هذا النقد، وكما هو معلوم هناك النقاد المتخصصين، والمهتمين بشأنه، وهناك الهواة، وهناك من لا يمت لهم هذا المنحى بصلّة، خاصة وأنهم ينطلقون في أغلب الأحوال ممّا يُمليه الواجب العملي، بالتالي بين هذه الزمر تأتت تلك القراءات النقدية المختلفة وشتان بين هذا وذاك.

6. خاتمة:

النقد المسرحي من أهم الأنواع النقدية التي تستجلي كوامن الخطابات المسرحية، وتُغامر في تخومها، تُسائلها وتُحاكمها تارة، وتُهادنها وتُستحسنها تارة أخرى، هذا النشاط الإنساني يتطلب بطبيعة الحال ناقد تشرب من ماء التخصص، وخبر علوم ومعارف شتى، حتى يستوفي جميع الشروط الإبستمولوجية التي من الواجب توفرها في الخطاب النقدي المسرحي الواعي والرّصين. وانطلاقاً ممّا سبق نصل إلى مجموعة من النتائج نُوجزها فيما يلي:

✓ ككل نشاط إبداعي تبعت المسرح التونسي حركة نقدية، ومنذ القرن التاسع عشر، حيث كانت البدايات صحفية اقتضت تعريف المتلقي/الجمهور بالفن المسرحي حتى يتسنى له التقرب منه، وعليه عرّف المسرح التونسي نوعان من النقد:

*النقد المسرحي الصحفي.

*النقد المسرحي الأكاديمي.

وقد استطاع كل من هاذين النوعين أن يتابعاً الحركة الدؤوبة التي عاشها ويعيشها المسرح التونسي على اختلاف توجهاته، وأنشغالاته.

بالنسبة لراهن النقد المسرحي التونسي، فلا نكاد نجد رأياً مخالفاً لما أجمعت عليه النظرة العامة من أنه يعاني بعض المشكلات والأزمات التي حالت دون تقدمه، وعليه تراجع أمام ما تطرحه حركة الإنتاج المسرحي والتي تشهد تزايداً مستمراً كل سنة، وهذا الرأي على ما فيه من صواب، إلا أنه لا يلغي حقيقة وجود مجهودات نقدية تُثابر وتُناضل لإثبات مسعاها النقدي، وهنا يحضرنا موقف للنقاد المسرحي التونسي محمد المديوني يعرض فيه لواقع النقد المسرحي في البلدان العربية عامة والإفريقية أيضاً في إطار أيام قرطاج المسرحية التي ناقشت موقع النقد المسرحي يقول مُحدثاً عن النقد المسرحي: «... الوقوف على ذلك هو هدفنا ومسعاها من تنظيم هذه الندوة نحن مدعوون إلى النظر في هذه المسائل المُعقدة من خلال مجموعة المحاور الأساسية مُراوحين بين البحث الميداني والجهد النظيري»³⁰، ومواقف هذا الناقد كثيرة في مسار النقد المسرحي التونسي والعربي فكثيراً ما كان ينبش في أقبية، ويُناقش مواضيعه وقضاياها إلى جانب ثلة من الأسماء النقدية المسرحية التونسية .

✓ النقد المسرحي الصحفي التونسي، بالتأكيد لا يمكن عكسه من خلال بعض النماذج، لأن ما يكتب عن العرض الواحد فقط أكبر من أن يُجمع، انطلاقاً من الصحف والجرائد والمجلات المختلفة التي تتناولها، إلا أننا حاولنا تقديم نُنف من ملامحه وهي بطبيعة الحال مختلفة لا تعطينا حق المقارنة، وهذا راجع إلى اختلاف الجهة التي تكتبه، واختلاف المنبر الذي يتبناه، والمساحة التي تُعطى له، وإن كنا قد أشرنا إلى بعض من صفاته التي اختلفت حسب ممارسيه، تبقى تلك المجهودات أساسيات لا

يُستغني عنها الباحث في مجال النقد المسرحي، فقد يأتي زمن وتكون فيه هي أحد أهم المسالك التي تُورخ لذاكرة المسرح التونسي، كما كان حالنا اليوم معها. ✓ وإذا ما رُمنا القبض على ملامحه تفصيلاً نقول إنه نقد في بعض المواقف ما تزال تحكمه الأهواء، والذاتية، والرؤود السريعة، بالمقابل هو نقد جدي، ورصين، يحمل فلسفة نقدية، مع من شق لنفسه مساراً مُتخصّصاً في هذا المجال المعرفي.

7. الهوامش:

- 1 - ينظر: محمد عبّازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، تونس، مركز النشر الجامعي/دار سحر للنشر، (د،ط)، 2009، صص. 15، 16.
- 2 - ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة 25، ص. 421.
- 3 - محمد عبّازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص. 18.
- 4 - المرجع نفسه، ص. 19.
- 5 - نفسه، ص. 40؛ ينظر أيضاً: كتاب علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص. 421 وما بعدها.
- 6 - محمد عبّازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص 43؛ وعلي الراعي، مرجع سابق، ص. 422.
- 7 - ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص. 422.
- 8 - ينظر: محمد عبّازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص. 94 وما قبلها (نشاط الجمعيات، والتمهيد للتأسيس من ص. 77 وما بعدها)؛ وعلي الراعي، ص. 422 وما بعدها.
- 9 - ينظر: علي الراعي المسرح في الوطن العربي، صص. 423 - 425.
- 10 - محمد عبّازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، صص. 217-243. يمكن الإطلاع على كل ما يتعلق بشخصية (علي بن عياد)، وأعماله وتوجهاته، من النشريات التي أصدرتها فرقة مدينة تونس، ومن كتاب محمد عبّازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص. 246.
- 11 - المرجع نفسه، صص. 244، 245.

- 12 - نفسه، ص. 217.
- 13 - محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، بيروت، دار المنهل اللبناني، ط. 1، 2013، ص. 314.
- 14 - ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص. 426 وما بعدها؛ ومحمد عبّازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ومراجع أخرى تطرقت إلى مسار المسرح التونسي.
- 15 - محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، تونس، دار سحر، ط. 1، 1992، ص. 18.
- 16 - علي الراعي، مرجع سابق، ص. 437.
- 17 - محمد عبّازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، تونس، مركز النشر الجامعي/دار سحر للنشر، د. ط، 2009، صص. 13-430.
- 18 - للتفصيل يرجى الرجوع إلى كتاب الناقد محمد عبّازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب.
- 19 - محمد المديوني، حلقة مؤودة في تاريخ المسرح العربي، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، دراسات 27، ط. 1، 2016، ص. 19.
- 20 - على سبيل التمثيل ينظر: مقال الباحثة: جلييلة عمامي، المعنون ب: «النقد المسرحي بين التعثر والممكن محاولات فردية مرتبكة»، ضمن مجلة الحياة الثقافية (تونس، وزارة الثقافة التونسية)، عدد: 296، ديسمبر 2018، ص. 42.
- 21 - ينظر: كتاب الناقد المسرحي المغربي محمد فراح، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، الدار البيضاء- المغرب، دار الثقافة /مطبعة النجاح الجديدة، ط. 1، 2000، صص. 42-55.
- 22 - محمود الماجري، مسارات نحت الذات في المسرح التونسي، تونس، دار سحر، ط. 1، 2015، ص. 07 (من التقديم).
- 23 - مفارقة بين طلائعية المسرح التونسي وغياب الحركة النقدية، 16 يناير 2018، تاريخ الإطلاع 2019/12/18، صحيفة الإتحاد التونسية الإلكترونية، www.alittihad.ae

- 24 - نجوى الحيدري، نقاد المسرح يكشفون: بارونات الإنتاج وغياب الفضاءات وراء تراجع النقد المسرحي، جريدة الشروق (تونس)، العدد 10009، بتاريخ 2018/12/13.
- 25 - للوقوف عند تفاصيل آرائهما وآراء الناقد (محمد مومن)، وأسباب غياب النقد المسرحي التونسي، ينظر: نقاد المسرح يكشفون: بارونات الإنتاج وغياب الفضاءات وراء تراجع النقد المسرحي.
- 22 - محمود مسعود إدريس، حافظ الجديدي، بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة والجزيري وبوسنينة، تونس، دار سحر للنشر/المعهد العالي للفن المسرحي، ط.1، 2011، صص. 77-79.
- 27 - مفيدة خليل، (حين رأيتك) لصالح الفالحي في قاعة الفن الرابع حين يثور الأجساد على الركح ... يصبح الممنوع مباحا، تونس، مركز التوثيق الوطني، المصدر جريدة المغرب (تونس)، 19 فيفري 2017، للإشارة هو متاح أيضا على الموقع الآتي: <https://ar.elmaghreb.tn>
- 28 - مفيدة خليل، العرض الأول لمسرحية (المدك) نقد ساخر للسياسة والمجتمع، تونس، مركز التوثيق الوطني، المصدر : جريدة المغرب (تونس)، التاريخ: 18 أكتوبر 2017. للإشارة هو متاح أيضا على الموقع الآتي: <https://ar.elmaghreb.tn>
- 29 - مفيدة خليل: «عالم الصحراء في أعمال حافظ زلط مسرحية (ترفاس الصحراء) ولادة أمل متجدد»، مجلة الحياة الثقافية (تونس، وزارة الثقافة التونسية) العدد: 296، ديسمبر 2018، صص. 55-63.
- 30 - علي عواد، أيام قرطاج المسرحية تناقش موقع النقد المسرحي محمد المديوني: المسرحيون مدينون للغريزة النقدية، صحيفة العرب (لندن)، مؤسسة العرب العالمية للصحافة والنشر - العدد 10818 السنة 40، بتاريخ: الاثنين 20/11/2017، ص. 15.

8. قائمة المصادر والمراجع:

1. المصادر:

1. جريدة المغرب (تونس): بتاريخ 19 فيفري 2017؛ بتاريخ 18 أكتوبر 2017. متاحة على الرابط الإلكتروني الآتي: <https://ar.elmaghreb.tn>
2. مجلة الحياة الثقافية (تونس، وزارة الثقافة التونسية)، العدد: 269، ديسمبر 2018 (ورقية).

2. المراجع:

1. إدريس (محمد مسعود)، الجديدي (حافظ)، بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة والجزيري وبوسنينة، تونس، دار سحر للنشر، 2011.
 2. الراعي (علي)، المسرح في الوطن العربي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة 25، (د،ط)، (د،ت).
 3. عبّازة (محمد)، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، تونس، مركز النشر الجامعي/دار سحر للنشر (د،ط)، 2009.
 4. عبّازة (محمد)، تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، تونس، مركز النشر الجامعي/دار سحر للنشر، (د،ط)، 2009 .
 5. كمال (محمد مصطفى)، موسوعة المسرح العربي، بيروت، دار المنهل اللبناني، ط.1، 2013.
 6. الماجري (محمود)، مسارات نحت الذات في المسرح التونسي، تونس، دار سحر، ط.1، 2015.
 7. المديوني (محمد)، حلقة مؤودة في تاريخ المسرح العربي، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، دراسات 27، ط.1، 2016.
 8. المديوني (محمد)، مسرح عز الدين المدني والتراث، تونس، دار سحر، ط.1، 1992.
- الجرائد والصحف:
1. الحيدري (نجوى): نقاد المسرح يكشفون: بارونات الإنتاج وغياب الفضاءات وراء تراجع النقد المسرحي، جريدة الشروق(تونس)، العدد10009، بتاريخ 2018/12/13(ورقية)؛ ومتاحة أيضا على الرابط الإلكتروني الآتي: achourouk.com/article.
 2. عواد (علي)، أيام قرطاج المسرحية تناقش موقع النقد المسرحي؛ محمد المديوني، المسرحيون مدينون للغريزة النقدية، صحيفة العرب (لندن) مؤسسة العرب العالمية للصحافة والنشر، العدد: 10818، السنة: 40، بتاريخ: الاثنين 2017/11/20(ورقية)؛ متاحة أيضا على الرابط الإلكتروني الآتي: <https://alarab.co.uk>

3. مفارقة بين طلائعية المسرح التونسي وغياب الحركة النقدية، 16 يناير 2018، تاريخ الإطلاع 2019/12/18، متاح على صحيفة الإتحاد التونسية الالكترونية على الرابط الآتي:
www.alittihad.ae