# شهرية المسرح

## مسرحيات جان أنوى

لم يكن جان أنوى مجهولا قبل الحرب ، ولكنه لم يكن يستمتع بالتقدير الذى تظهره له كثرة الشعب الفرنسى ، كما أنه لم يكن يشغل المكانة الرفيعة التى يشغلها الآن بين كتاب المسرح الفرنسى . فما مصدر هذا الفوز الذى أتيح له الآن ؟ مصدره أولا أنه شغل الفراغ الذى أحدثته وفاة جان جيرودو الذى يؤثر فيه أحيانا بظرفه وخفته وإن لم ينتسب هو فى صراحة إلى مذهبه . وثانياً لأن قصته الأخيرة « أنتيجون » قد جاءت فى الوقت الذى كانت فرنسا تخضع فيه لمحنتها القاسية إذ كان الصراع بين هذه الفتاة من أميرات ثيبا وبين خالها الطاغية كريون مذكرا للباريسيين بما كان بينهم وبين العدو المحتل لمدينتهم من صراع اثناء ظفره المؤقت .

وقد عرضت فى أول الشتاء الماضى على الباريسيين قصتان مختلفتان لجان أنوى . فبينما كان ملعب لا تيلييه يدعو إلى شهود الحفلات الأخيرة لتمثيل « أنتيجون » كان ملعب كوميديا الشانزيليزيه يدعو إلى شهود تمثيل « النافرة » للمرة المتممة للثلثمائة . وكان المقرر أن يفتتح مؤتمر الصلح فى الخامس عشر من شهر يونيو الماضى فى باريس ، فأعد الفرنسيون لهذه المناسبة ضروبا من الحفلات كان من بينها أن استأنف الملعب الصغير فى ميدان دنكور تمثيل مسرحية « أنتيجون » . وقد شهد أهل القاهرة هذه « المأساة » فى الفصل التمثيلى الأخير ، عرضتها عليهم فرقة تمثيلية فرنسية فيما عرضت من المسرحيات التى تحدثت عنها هذه المجلة (١) . وليس من البعيد أن يشهد القاهريون فى الفصل المقبل ملهاة لجان أنوى ، إن تحقق ما يقال من أن فرقة تمثيلية فرنسية ستزور مصر فى الشتاء .

وقد نشرت دار كالمان ـ ليفى أخيراً القصص التمثيلية لجان أنوى فى مجلدين : جمع أحدهما « المسرحيات السوداء » وهى : « الهرمين » ( ١٩٣١ ) ، و « النافرة » (١٩٣٤) ، « والمسافر بغيرمتاع » (١٩٣٦) و « أورديس » ( ١٩٤١ ) ؛ وجمع ثانيهما « المسرحيات الوردية » وهى « مرقص السراق » ( ١٩٣١ ) التى يسميها الكاتب « ملهاة راقصة » و « موعد سان لبس » ( ١٩٣٧ ) و « وليوكاديا » ( ١٩٣٩ ) . فأنت ترى أن الكاتب قد عنى بالتمثيل منذ منذ وقت طويل وأنه كاتب خصب ؛ فاننا إن أضفنا إلى هذه القصص قصه « أنيتجون » كان إنتاجه قد منح الملاعب ثمانى قصص فى خمسة عشر عاما .

وقبل أن نعرض لدرس هذا الانتاج الضخم يحسن أن نلاحظ أن جان أنوى قد أتيحت له الممثلة البارعة التى تترجم عنه فى توفيق عظيم وهى مونيل فالنتان زوجه . وهى التى ابتكرت شخص أنتيجون ومثلت دور تيريز فى قصة « النافرة » . ونلاحظ أخيراً أن الكاتب يهيئ الآن ملهاة جديدة عنوانها « روميو وجانيت » وقد أعلن أن لا صلة بين هذه القصة وبين قصة شكسبير .

---

(١) الكاتب المصرى عدد ٥ ( فبراير ١٩٤٦ ) و ع د ٦ ( مارس ١٩٤٦ ) .

وستعرض هـذه القصة فى ملعب لاتيلييه حيث عرضت قصة « أنتيجون » وسيخرجها المخرج الشاب أندريه برساك تلميذ جاك كوبو.

وليس يكفى لتعليل ما أتيح لهذا الكاتب من نجاح ما قلناه من أنه ورث جيرودو فى نجاح متفاوت ، وأن « أنتيجون » قد ظفرت بفوز عظيم لأنها وافقت الواقع من حال الفرنسيين . بل هناك علة ثالثة لهذا الفوز وهى توضح آثار الكاتب كلها توضيحاً كافيا. فمسرحيات جان أنوى مرآة صادقة دقيقة للحياة اليومية كما يحياها ويشعر بها عدد ضخم من أوساط الفرنسيين المعاصرين ، أو بعبارة أدق كما كان الفرنسيون يحيونها منذ عشر سنين . فقد غيرت الحرب من أطوار الفرنسيين شيئاً كثيراً ، فالأشخاص الذين يعرضهم علينا فى أكثر الاحيان من الطبقة المتواضعة ومن الذين يمارسون حرفا شاحبة منهم الموسيقيون الذين ينتقلون من مصيف إلى مصيف ؛ ومنهم الشبان الذين يتكلفون كثيراً من الجهد فى مغامرات غير ذات خطر ومنهم فى غير تحفظ « النشالون » الذين يجوبون الطرقات . وبراعة الكاتب تأتى من أنه يعرض هؤلاء الأشخاص على المسرح عرضاً حسناً ، ثم ينشئ الصلة بينهم وبين الطبقات التى مازال الناس يسمونها الطبقات العالية : فهنا دوقة شاذة تقدمت بها السن ، وهنا أمير شاب قد أيأسته الحياة ، وهنا أحيانا فتى من أبناء البيوتات الطيبة وإن كانت مثرية . وهى تحرص أشد الحرص على التقاليد والأوهام ، ومرة أخرى رجل خطير من رجال المال ، ومرة أخيرة رجل من رجال الفن الذين ظفروا بالثروة وعلو المكان . ينشئ الكاتب صلات بين هذه الطبقات المتباينة . طبقات البائسين الذين لمحوا النعمة من بعيد ، وقد كانوا أخذوا بطرف يسير من التعليم ، فهم يحسون بشاعة البؤس ويتجرعون مرارة الشقاء ، وهم يعلمون أن الفقر مذل للنفوس ، ولكنهم يجدون على ذلك شيئا من الكبرياء يأبى عليهم أن يخرجوا من أطوارهم هذه الوضيعة ، وطبقات أصحاب الترف المغرق فى القحة الذى يظهر كأنه طبيعى لاتكلف فيه والذى يحمله أصحابه كما يحملون أنوفهم وما يكسو رؤوسهم من الشعر ، ينشئ الكاتب صلات بين أولئك وهؤلاء ؛ ومن هذه الصلات يستخرج المأساة . فأولئك وهؤلاء قبل كل شئ يبذلون جهوداً مشتركة لالغاء المسافة بينهم بحيث يفهم بعضهم بعضا ويلبس بعضهم جلود بعض . ثم تأتى بعد ذلك الاستحالة الطبيعية التى تمنع من تحقيق هذه المحاولة وتبين لهم جميعاً أن ليس من سبيل إلى أن يتفاهموا ولا إلى أن يمحى مابينهم من الفروق . ومن هنا يأتى التشاؤم الأساسى فى هذا الفن الذى يلائم عصره الذى ينشأ فيه . وقد كتبت هذه المسرحيات أو أكثرها بين الحربين ، فصورت حياة جيل من الناس لم تقسم له السعادة . وجان أنوى يرى السعادة شيئاً مستحيلا بل شيئاً ليس من المصلحة ارتقابه حتى تصيح أبرع بطلاته فى قصة « النافرة » بهذه الجملة : « إنكم لتؤذوننى جميعاً بسعادتكم هذه التى تسرفون فى ترديدها . كأن ليس فى الأرض شئ آخر يبتغى غير السعادة . »

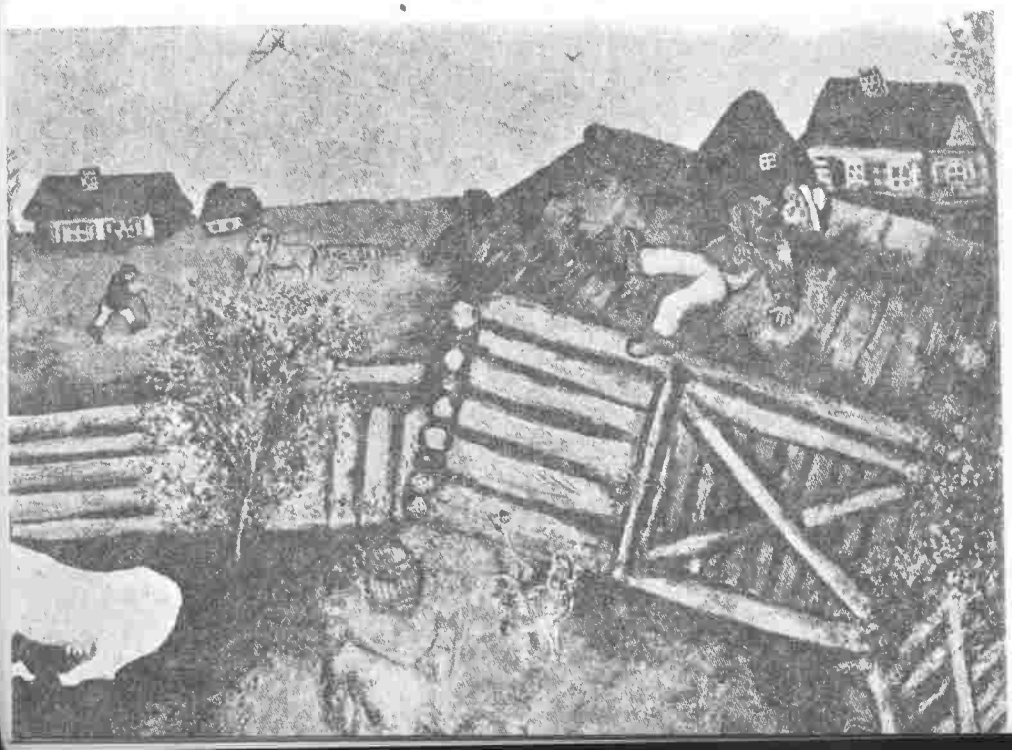
وهذا النوع من التشاؤم يتصل فى الوقت نفسه بالحياة الخلقية والاجتماعية ، وهو يزحم آثار الكاتب حتى يوشك ألا يترك فيها موضعا للشعر وجمال الفن . ومن أجل هذا لا يكاد الناقد يظفر بشئ إن أراد أن يمتحن من قريب أسلوبه الكتابى أو مذهبه التمثيلى . فما أسرع مايلاحظ أن الأسلوب مهمل . فالكاتب لا يزيد أن ينقل إلى المسرح لغة الحديث اليومى من ألفاظ دارجه ، وجمل عامة ، وعبارات مألوفة متداولة . أما الفن الدقيق فلا وجود له . فللكاتب حظ من مهارة فى

شكل ٢ : من الحياة المنزلية من معرض
تلاميذ وتلميذات المدارس الأولية فى الاسكندرية (١٩٤٦)

شكل ٣ : رقص من معرض تلاميذ وتلميذات المدارس الأولية فى الاسكندرية (١٩٤٦)

شكل ٤ : المرأة ذات الوشاح الأسود من ريشة هنرى ماتيس (١٩١٨)

شكل ٥ : الخظيرة من ريشة مارك شاجال (١٩٢٦)



الملاءمة بين فصول القصة . ليس فى مسرحياته مناظر مختلفة وإنما ينهض الأشخاص بأدوارهم فى اطراد منذ تبدأ القصة إلى أن تنتهى . وهو على ذلك لا يأتى بشئ جديد . وأداته للعرض بسيطة جداً فى أكثر الأحيان : غرفة استقبال فى قصر ريفى ، مقصف فى محطة من المحطات ، زاوية فى حديقة من الحدائق . لا تأنق ولا ابتكار فى الأزياء ولا فى الأضواء ولا فى زينة الممثلين . وليست العقدة فى مسرحياته عسيرة ولا مختلطة . ومن أجل هذا لا يجد المتفرج مشقة فى حلها قبل أن يرخى الستار .

فهذا الكاتب أقل تفوقا من جان چيرودو ومن جان كوكتو بحيث نستطيع أن نقول إن جان الثالث لم يستطع أن يرد الابتسامة إلى الملعب كما فعل الأول ولا أن يجدد للمسرح فن العرض والاخراج كما فعل الثانى ، وإنما أنتج آثاراً قيمة ستظل شاهدة بهذا العصر المضطرب الحزين الذى أخذت فرنسا تخرج منه فى هذه الأيام .

مؤنس طه حسين

# شهرية السينما

## انطباعات من السينما المصرية

أخذت صناعة السينما فى مصر أثناء السنتين الاخيرتين تتسع اتساعاً أدهش الذين يهتمون بشؤونها لعلمهم بأن وسائل تلك الصناعة محدودة جداً . فالأستوديوهات قليلة، والممثلون قليلون أيضاً ، والمخرجون الفنيون شئ نادر فى مصر . ورغم هذه الصعوبات وجدنا الشركات السينمائية تظهر الواحدة تلو الأخرى : فكل ممثل فى مصر له شركته السينمائية وكل مخرج له أيضاً شركته الخاصة . وقد رأينا الأفلام تملأ دور العرض حتى فرضت الحكومة على أصحاب الدور الأجنبية أن يعرضوا الأفلام المصرية وقتاً منظماً معلوماً . وقد يكون هذا الاتساع دليلا على ازدهار صناعة الأفلام . وقد يكون دليلا على ازدهار فن التمثيل أيضاً . إلا أننا لاحظنا أنه لا يقوم على إتقان ولا على جودة ، كما لاحظنا أن الدافع إلى تكوين الشركات لم يكن إعلاء شأن الفن التمثيلى، وإنما هو الاكتساب من هذه التجارة المربحة . وقد نجم عن التنافس بين الشركات أن كثر إنتاج الأفلام كثرة لا تسمح للمؤلف ولا للمخرج ولا للممثل أن يتقن كل منهم فنه . فجاءت الروايات السينمائية ضعيفة قصة وإخراجاً وتمثيلا .

والمؤلف السينمائى فى مصر لا ينكر فى الابتكار والتجديد . وكيف يستطيع ذلك وهو يعلم أن الأدب الغربى غنى بالقصص، وأن الجمهور المصرى ليست له دراية تامة بهذا الأدب . فاذا أغار المؤلف على قصة غربية فلن يدرى بهذا إلا القليلون . وقد يكون فى الاقتباس من الأدب الغربى فائدة مزدوجة : فهو يلهى الجمهور ويثقفه . وهو يريح المؤلف ويثقفه أيضاً ؛ ولكن إغارة مؤلفينا على القصص الغربية عدوان ينافى الحق والخلق أولا ، ثم هو بعد ذلك يضر أكثر مما ينفع ؛ لأنه يعطى الجمهور من الأدب الغربى صوراً مشوهة ، وهو يشغل المؤلف عن إتقان فنه مع حاجته الشديدة إلى هذا الاتقان فالمؤلف يرى أن العبث بالفن والأدب ليس بشئ ذى خطر من جهة ، وأنه — من جهة اخرى — أيسر من إجهاد العقل والخيال والقلم لانشاء قصة مبتكرة طريفة ترفع من شأنه ومن شأن فنه ومن شأن جمهوره . ولست أدرى إلى متى يدوم هذا العبث ، ومتى يشعر هؤلاء المؤلفون بأن للفن والجمهور حقوقاً يجب أن تحترم وكرامة يجب أن ترعى . أليس من الحق عليهم أن ينظروا إلى السينما على أنها وسيلة إلى الترفيه ولكنها فى الوقت نفسه أداة للتثقيف وإصلاح الذوق ؟ وسبيل ذلك ألا ينزل الفن إلى ذوق الجماهير ، وإنما يرفع ذوق الجماهير إلى حيث هو أو يلقاه على الاقل فى منتصف الطريق . ألم يأن لمؤلفينا أن يكفوا عن وضع أمثال هذه القصص : « ممنوع الحب »، « دموع الحب »، « الحب الاول »، « ليلى بنت مدارس »، « ليلى بنت الفقراء »، « ليلى بنت الريف »، « ليلى فى الظلام »، « الماضى المجهول »، « عودة القافلة » إلى غير ذلك من القصص الضعيفة التى ترمى إلى معالجة مشكلاتنا الاجتماعية فتخطئ السبيل إلى ذلك ؟ فالمؤلف لا يترك للمشاهد أن يستنبط من الحوادث نفسها مغزى القصة ، وإنما يلقى

عليه العظات بواسطة إحدى شخصياته . والعظات لا تجدى حينما تلقى فى شبه درس أو محاضرة فى الأخلاق ، وإنما تنفر منها النفوس ، وتضيق بها الأذهان .

وليس الحوار بأحسن حظاً من القصة . فالمشاهد يقاسى منه مثلما يقاسى منها . هذا إذا استثنينا الفيلم الوحيد الناجح فى هذا الموسم وهو « لعبة الست » للأستاذ نجيب الريحانى . أما الأفلام الأخرى فتجد فى المحادثات التى تدور بين شخصياتها من التكلف ما يسلمك إلى الملل . هذا عدا المواقف الكثيرة التى يبتعد فيها الحوار عن القصة نفسها ويسمعك المؤلف كثيراً من البديهيات التى يعتقد أنها فلسفية عميقة وهى أبعد ما تكون عن العمق والفلسفة .

ونصيب المخرج من الخطأ والتقصير يعادل نصيب المؤلف إن لم يزد عليه ، وخاصة إذا لاحظنا أنه يقوم بالمهمة الرئيسية فى الفيلم من اختيار الممثلين وإرشادهم إلى اختيار المناظر الخارجية والداخلية والاشراف على الاضاءة والتصوير . فهو يمثل حقا العنصر الأساسى فى إنتاج الفيلم ، ولكنه كزميله المؤلف يعبث بالجمهور وبالفن . فلا تجد الذوق فى اختيار الأثاث ولا تلمس التنسيق فى وضعه ، وإنما تزدحم الغرف بهذا الأثاث ، فتبدو كأنها أبهاء عرض أو قاعات مزاد . وهو يضع مثلا مكتب باشكاتب الدائرة فى بهو الفيلا الأنيق كما حدث فى « الماضى المجهول » مع أن فى هذا البهو نفسه من الأثاث ما يملأ ثلاث غرف . أما المناظر فالمخرج أحياناً لا يختار منها ما يلائم الموقف الذى يمثل . ففى فيلم « غرام الشيوخ » منظر فى فندق كان يجب أن يبدو أنيقاً جميلا ، إذ أن نزلاء الفندق كانوا يرتدون ملابس السهرة لتناول العشاء . ولكن بدا المنظر زريا قبيحاً ، لأن الأستاذ محمد عبد الجواد مخرج الفيلم لم يختر ما يلائم الموقف الذى كان يصوره : من بهو أنيق فاخر أو درج من المرمر الأبيض أو ثريا من البلور البراق . . . إلى أمثال هذه الأشياء التى تضفى على المنظر لوناً من الأناقة والجمال . وقد ينصرف المخرج أحياناً عن العناية بتفاصيل دقيقة قلما يلحظها المشاهد ، ولكن لها قيمتها الفنية . ففى « غرام الشيوخ » مثلا ترى فتاة تعمل راقصة فى حانة وطنية ، وهى فتاة لا تجد نقوداً تشترى بها دواء لأمها المريضة ومع ذلك كانت تلبس أساور من الذهب الوهاج . وفى « عودة القافلة » يستخدم المخرج مصباحاً كهربائياً متواضعاً فى منظرين مختلفين : أولا فى حجرة مدير شركة تأمينات وثانياً على مكتب محام ثرى . ويتمادى الاهمال من المتاع إلى ملابس الممثلين . ففى « عودة القافلة » فتاة ترتدى اللباس الخاص بركوب الخيل مع أن هذا اللباس لا يلائم ممثلة الدور مطلقاً . وحسبنا أن نذكر أنه أظهر ما هى عليه من بدانة لا تؤهلها لتمثيل مثل هذه الأدوار . وهذه الهفوات إن دلت على شئ ، فانما تدل على أن المخرج المصرى لم يتقن إلى الآن المهمة التى تقع على عاتقه عند ما يقوم باخراج فيلم سينمائى .

وثمة ظاهرة عجيبة فى الأفلام المصرية لم نرها فى الأفلام الأمريكية أو الأوربية ، وهى أنه لا يكاد يوجد فيلم مصرى يخلو من الرقص والغناء . فكأن الفتاة المصرية — مهما كانت طبقتها الاجتماعية — لا هم لها إلا أن ترقص فتسرف فى الرقص ، وإلا أن تغنى فتسرف فى الغناء ؛ فهى تغنى فى حجرتها ، وهى تغنى فى الحفلات العامة ، وهى تغنى فى الشارع إن شئت . وقد تكون هذه المناظر مما يناسب سياق الفيلم ويلائم حوادثه ولكننا نجدها فى كثير من الأفلام قلقة الموضع ، نابية الموقع . وذلك مثل ما حدث فى « عودة القافلة » حيث يقدم لنا المخرج

مرتين منظرا راقصاً لا شأن له بحوادث القصة ولا مكان له فى سياقها . إننا لا نريد إقحام الغناء والرقص فى أفلامنا المصرية على هذا النحو الشائع ، ولكننا نريد أن تخصص لها أفلام غنائية راقصة على نحو ما تفعل الشركات السينمائية فى أوربا وأمريكا .

أما الممثلون الذين يعملون فى الأفلام المصرية فهم يمثلون ثلاث طوائف لا ارتباط بينها . فمن الطائفة الأولى المطربون الذين لا عهد لهم بالتمثيل ولا دراية لهم به ، ولكن المخرجين يؤثرون أن يستغلوا شهرتهم فى الغناء ليروجوا بذلك أفلامهم . ومن المحقق أن اشتراك مطرب مثل الأستاذ محمد عبد الوهاب أو مطربة مثل الآنسة أم كلثوم فى فيلم من الأفلام كفيل لهذا الفيلم بالنجاح . ولكن هل يكفل له ذلك النجاح الفنى ؟ كلا ؛ لأن هذين المطربين ليس لهما من المواهب الفنية الطبيعية ما يساعدهما على إتقان فن التمثيل وإن كانا قد اشتركا فى أفلام عدة .

ومن الطائفة الثانية الممثلون الذين مارسوا التمثيل المسرحى سنوات طويلة ، ثم آثروا السينما على المسرح لأسباب بعضها فنى ، وكثير منها مادى . وبعض هؤلاء لم يفرق بين التمثيل المسرحى والتمثيل السينمائى فجعل يمثل فى السينما على النحو الذى يمثل به على المسرح ، وبين التمثيلين فرق فى طريقة الأداء ؛ وبعضهم فطن إلى ذلك ، فنجح فى السينما كما نجح فى المسرح ؛ ومن هؤلاء نذكر نجيب الريحانى ، وبشاره واكيم ، وإن كان الأول لم يمثل إلا أفلاماً قليلة نالت من الاعجاب ما تناله مسرحياته التى يمثل فيها بنجاح منقطع النظير .

وأما الطائفة الثالثة فنها « الوجوه الجديدة » . واختيار هذه الوجوه لم يتم على الطريقة المثلى ، والنهج الصحيح ؛ لأن المخرجين آثروا فى اختيارهم وسامة الطلعة ، وأناقة المظهر على المواهب الذاتية ، وهى غير قليلة فى مصر . ولو تم الاختيار على هذا الأساس لظفرت السينما فى مصر بكثير من ذوى المواهب التى ترفع من شأن الفن السينمائى .

ومهما يكن من شئ ، فان السينما المصرية قد خطت إلى الأمام بعض الخطوات ، بفضل مجهودات فريق من المشتغلين بها ، وإن لم تكن هذه المجهودات موفقة كل التوفيق . ومن المؤكد أن السينما المصرية لو وجدت النقد النزيه الموجه الصالح ، لظفرت من الاتقان والنجاح بما لم يظفر به المسرح حتى الآن ؛ لأن العزم متوافر فى هذا المضمار ، ولأن مجال عرض الأفلام المصرية متسع جداً ، وخاصة فى الأقطار الشرقية . فليس على المشتغلين بالسينما إلا أن يراعوا الدقة فى اختيار القصة التى تصلح للتمثيل وأن يعولوا فى ذلك على النجاح الفنى أكثر مما يعولون على الكسب المادى ؛ وأن يعهدوا بالاخراج والتمثيل إلى ذوى المواهب والكفاءات من المخرجين والممثلين ، وأن يسندوا كل شأن من شئون السينما مهما صغر إلى من يجيده ويتقنه .

وما دامت مصر تزعم أنها تتبوأ المكانة الأولى بين البلاد العربية فى نواحى الثقافة والفن ، فليس من الخير أن نعرض بأعمالنا سمعتنا الفنية للنقد والتجريح . ولنذكر دائماً أن علينا واجباً هو أن نحافظ على مكانتنا الرفيعة مهما كلفنا ذلك من بذل وتضحية .

رشدى كامل