الفصل الأول

من قانون المطبوعات (١٨٨١)
إلى لائحة التياترات (١٩١١)

صدر أول قانون للرقابة فى مصر يوم ٢٦ نوفمبر ١٨٨١ ، وهو قانون الرقابة على المطبوعات الذى كان من بين ردود أفعال محاولة الثورة العسكرية التى قادها اللواء أحمد عرابى باشا فى ٩ سبتمبر ١٨٨١ . وقد ذكر عرابى أن الغرض من هذا القانون «إيقاف سيل الصحف الوطنية واندفاعها الثورى والقضاء على حرية الصحافة» .

وفى عام ١٩٠٤ تم تعديل هذا القانون، وأضيفت إليه الرقابة على الأفلام السينمائية. وكانت العروض السينمائية منذ بدأت فى مصر عام ١٨٩٦ حتى عام ١٩٠٤ تخضع لرقابة مأمور الشرطة مباشرة حسب تقديره الشخصى، وكذلك العروض المسرحية.

وفى ١٧ يوليو عام ١٩١١ صدرت «لائحة التياترات» ، فى إطار «المكتب الفنى» فى وزارة الداخلية، والذى كان يراقب دور المسرح ودور السينما والصحف وكافة المطبوعات.

يقول رمسيس عوض فى كتابه «التاريخ السرى للمسرح قبل ثورة ١٩١٩» عام ١٩٧٢ «أن هناك عدة اشارات فى الصحف عن وجود مسرحية تسمى «عرابى باشا» كانت تعرض فى الفترة من عام ١٩٠٠ إلى عام ١٩٠٧ وأن هذه المسرحية كانت تهاجم قائد الثورة أحمد عرابى لتكلمه عن الحرية. حتى جاءنا اللواء بذلك النبأ الذى هش له الجميع وهو تعيين ثلاثة من الصحفيين فى البوليس الملكى أو السرى وكانت هذه هى المرة الأولى التى يشارك فيها المثقفون مع البوليس فى الرقابة على حرية التعبير وهو أمر ظاهرة الرحمة وباطنه المزيد من القهر» .

ويقول رمسيس عوض فى كتابه «وفى هذا الجو المشحون بالجفاء بين السلطة والشعب أصدرت الحكومة لائحة للتياترات نشرتها صحيفة الجريدة بتاريخ ١٨ يوليو ١٩١١ ويتضح لنا بمراجعة هذه اللائحة (إجراءات لحفظ

النظام والأمن بند ١٢) انها تنص على تخصيص مكان مناسب فى المسرح لضابط بوليس كمنوط بالمراقبة وقت التمثيل».

ويقول رمسيس عوض «ولكن الغريب فى الأمر أن هذه المسرحية تتعرض للمصادرة فى عام ١٩٠٩ شأنها فى ذلك شأن رواية «حمام دنشواى» كما يتضح لنا مما كتبته جريدة «وادى النيل» بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٠٩ (ص٢): «وقد نبه رجال البوليس على مديرى التياترات بعدم السماح للمدعو حسن مرعى بتمثيل رواية ما والسبب فى ذلك أن هذا الشاب تعود أن يمثل بين حين وآخر رواية «عرابى» تارة، ورواية «حمام دنشواى» تارة أخرى. وكلتا الروايتين مما لايروق لرجال حكومتنا الأكرمين». ويفسر رمسيس عوض موقف السلطة من التصريح، ثم المنع، بوجود أكثر من مسرحية عن عرابى فى تلك الفترة. أى أن المسرحية التى سمح بها هى غير المسرحية التى صودرت بعد ذلك.

وقد قاوم مؤلف مسرحية «حمام دنشواى» حسن رمزى قرار منع مسرحيته فأصدرها فى كتاب بعنوان «رواية صيد الحمام» ؛كما نشر فى «الأهرام» يحتج ويطالب بقرار رسمى يمكنه من رفع الأمر إلى القضاء. وهذا يعنى عدم وجود قانون يخول لوزارة الداخلية المنع، وأن المنع تم بناء على أن الأمر لايروق لرجال حكومتنا الأكرمين، على حد تعبير جريدة «وادى النيل».

وهكذا كان المؤلف المسرحى حسن رمزى هو أول من طالب بصدور قانون للرقابة؛ وللوهلة الأولى قد يبدو هذا غريبا. ولكن مما لاشك فيه أن وجود قانون للرقابة أفضل من أن يترك الأمر لما يروق لرجال الحكومة الأكرمين. أن رسالة حسن رمزى هى أول تعبير عن بداية الصراع بين الرقابة وبين الفنان المصرى فى العصر الحديث، لقد أدرك أن المسألة ليست إلغاء الرقابة، وإنما «أنه لايمكن منع تمثيل تلك الرواية إلا بقرار رسمى من نظارة الداخلية لأبنى عليه احتجاجى وشكواى وقضيتى».

ولم يقتصر الأمر على مسرحيتى «عرابى» و«حمام دنشواى» فقد كانت هناك معركة حول مسرحية «فى سبيل الاستقلال» تأليف ابراهيم سليم النجار عام ١٩٠٨، وأخرى حول مسرحية «شهداء الوطنية» تعريب زكى أفندى ماير عن فيكتوريان ساردو ١٩٠٩، وأشارت صحيفة «وادى النيل» فى ١٥ ديسمبر ١٩٠٩ إلى أن الحكومة قررت استدعاء أصحاب التياترات، ومديرى الأجواق للتنبيه عليهم بأنه لم يعد مرخصا لهم تمثيل أية رواية الا بعد الحصول على الترخيص من المحافظة.

وطوال عام ١٩١٠ دخلت جريدة «اللواء» معركة عنيفة دفاعا عن حرية التعبير فى المسرح، وربطت بين هذه الحرية وبين حرية الاجتماع وحرية التظاهر وحرية الخطابة. وبتاريخ ٣٠ يوليو عام ١٩١٠ نشرت «اللواء» تقول «كانت إدارة البوليس قد أوجبت على مأمورى الأقسام الموكلين بمراقبة المسارح العربية أن يصطحب الواحد منهم ٢٠ شرطيا يقيمون بين الناس فى أثناء التمثيل. فكان لوجودهم معنى كمعنى التحرش بالجمهور ولذلك كان الجمهور يستاء من هذه المراقبة العلنية التى لامعنى لها ولا موجب ويظهر أن إدارة البوليس رأت أنها أخطأت بهذا التحرش، فأمرت أن لا يصطحب المأمور إلا خمسة من الشرطة، وأن يتجنبوا الظهور أمام الجمهور».

وفى ٣ سبتمبر عام ١٩١٠ نشرت «اللواء» مقالا كتبه محمد زكى بعنوان «البوليس السرى يوسع اختصاصاته»، جاء فيه «سمعت أن الحكومة قد شرعت فى إيجاد قسم بمحافظة العاصمة يطلق عليه قسم الآداب. والغرض من إنشائه مراقبة التمثيل والخطابة ويوظف به ثلاثة من الكتاب الأدباء لأن المأمورين ليس فى استطاعة أغلبهم الوقوف على سر الجمل والمعانى العربية وذلك بعد ما أخذ حضرة الشاعر المجيد محمد أفندى أمام من منبر الخطابة إلى مركز البوليس.

وعن هذه اللائحة كتب يونان لبيب رزق فى «الأهرام» يوم ٨ يناير ١٩٩٨ فى إطار قراءته لتاريخ الصحيفة العريقة:

«المادة العاشرة: ممنوع ما كان من المناظر أو التشخيص أو الاجتماعات مخالفاً للنظام والآداب وللبوليس الحق فى منع ما كان من هذا القبيل واقفال التياترو عند الاقتضاء.

المادة ١١: ممنوع المكوث فى الممرات المخصصة للمرور أو وضع الكراسى فيها والتدخين فى غير المحلات المعدة له والضوضاء وكل ما من شأنه التشويش على التمثيل، وللبوليس فى حال حصول شيء من التشويش طرد المسبب له.

المادة ١٣: لايجوز ابقاء التياترات مفتوحة إلى ما بعد الساعة الواحدة بعد منتصف الليل إلا بتصريح خصوصى.

المادة ١٧: أن كل من أراد تحويل محل موجود إلى محل تشخيصى أو إلى قهوة موسيقى أو إلى سرك أو قاعة لمشاهدة المناظر أو إلى شيء لم يذكر فى الرخصة التى بيده عليه أن يقدم طلبا على رخصة جديدة.

كانت هذه بعض المواد التى تضمنتها لائحة التياترات كما نشرها الأهرام نقلا عن الوقائع المصرية الصادرة يوم ١٧ يوليو عام ١٩١١ وقد لخصتها جريدتنا بالقول إن هذه اللائحة قد وضعتها نظارة الداخلية «خاصة بالتياترات ومحال ألعاب الخيل والصور المتحركة وقهوة الموسيقى وأشباهها» وإنها تضمنت تشكيل لجنة تحت اسم قومسيون التياترات توجد فى أى جهة يتقرر أن تنفذ عليها تلك اللائحة.

وأضافت أن على صاحب المحل أن يتقدم بطلب يذكر فيه «اسمه ولقبه ومحل ولادته وصناعته وجنسيته والمناظر والألعاب التى سيعرضها فى محله وعدد الكراسى أو المحال التى سيتركها للجلوس وغير ذلك مما هو ضرورى للآداب العمومية من جهة ولاتقاء الحريق من جهة أخرى».

عن مراقبة هذه التياترات نقلت الأهرام عن الوقائع ما تقرر من أن كل تياترو أن يعين محلا خاصا لضابط من ضباط البوليس يراقب التمثيل وغيره من المناظر والصور التى تعرض فيه وأن يحكم فى كل مخالفة طبقا لأحكام هذه اللائحة بغرامة لاتتجاوز مائة قرش ويجوز للقاضى عدا ذلك أن يغلق المحل.

وللبوليس إداريا أن يبطل التمثيل أو اللعب! ومن تعليقات صحيفتنا على مواد هذه اللائحة كان واضحا أنها تحبذها فقد جاء فى تعليقها على المادة (١١) أنها قد وضعت بوجه خاص لاصلاح حال المراسح الوطنية عند التمثيل فإننا نرى فيها أناسا يشوشون على التمثيل وطرق التشويش والضوضاء عندهم أنواع مختلفة يدخل فيها أكل (اللب) والفرقعة (والدخول فى النكتة) و(التنبيط) وما شاكل ذلك!.

فى تعليقها على المادة (١٣) رأت الأهرام أنها سوف تضطر الأجواق المماثلة إلى المحافظة على مواعيد التمثيل وساعاته وتعود الجمهور الوطنى مراعاة الوقت.

ولما كان عدد من فرق التمثيل يضيف فى العادة إلى المسرحية فصلا كوميديا، فقد رأت الأهرام أن من فوائد اللائحة أنها تمنع عادة الصياح بعد ختام التمثيل بطلب (الفصل المضحك) ولو ختمت الرواية فى الساعة الثانية بعد منتصف الليل سواء كان تمثيل بعد ذلك الفصل داخلا فى بروجرام الليلة أو غير داخل، وسواء كان الممثلون مستعدين له أو غير مستعدين وسواء كان ذلك أدبيا أو عبارة عن خلط وخلاعة ومجون.

مسألة تحديد نوع نشاط «التياترو» كما جاء فى المادة ١٧ رأت الأهرام أنها ستضايق كثيرا من أصحاب الملاهى العمومية ولاسيما الصغيرة منها كالمحل المواجه لمحطة باب الحديد الذى يدعى (كازينو ليون) والمحل المعروف بقهوة العائلات والألدورادو وغيرها فإن أصحاب هذه المحلات قد حاروا فى أمرهم فلا

يعرفون أى الأنواع من الملاهى يفيدهم أكثر من الآخر من الجهة المالية فتارة يجعل الواحد منهم محله قاعة سينماتوغراف وتارة يحوله إلى (كونسرات) وتارة يعيده إلى قهوة عمومية بسيطة ثم يعود فيجلب اليه البنات للرقص والغناء.. الخ، ونلاحظ فى هذه الأيام أن القرة كوز (الأراجوز) قد أدخل إلى كثير من القهاوى العمومية اليونانية فى الثغر.

انحازت صحيفتنا إلى ما سوف تكفله اللائحة من صيانةالآداب العمومية على حد تعبيرها خاصة فى محلات الغناء والرقص والموسيقى الأفرنجية التى تقرع فيها الأكواب وتفرغ الجيوب بين نظرات الخلاعة وفنون الكسب ومجون الغباوة والجهل وتساءلت ماذا سوف يفعل رجال البوليس إذا ذهبوا إلى تلك الأماكن ورأوا الطرابيش والعمائم تتدحرج بين أيدى الغوانى والحسان وقد أخذت أصحابها نشوة السكر ففلتت ألسنتهم وحل عقال آدابهم العمومية وردت على هذا التساؤل بقولها «سوف نرى»!.

وبينما تمثل هذه اللائحة أول عمل تنظيمى للإدارة للتدخل فى شئون التياترات فأنه قد سبقها تطورات عديدة قادت إلى هذا التدخل يمكن رصدها فيما يلى:

* انحسار وسائل الترفية القديمة مثل الأراجوز وخيال الظل وصندوق الدنيا عن المدن وانسحابها الى الريف، فقد عرفت فترة نصف القرن السابقة بكل ما صحبها من اقتباس مظاهر الحياة الأوربية الوانا جديدة من الترفية مثل المسرح (التياترو) والسينماتوغراف فضلا عن السيرك. ويلاحظ هنا ما حدث من تطور لفكرة المقاهى والتى كانت موجودة دائما فى مصر، وكان أقصى ما تقدمه من متعة لروادها الراوى الذى كان ينشد بعض القصص الشعبية مثل أبو زيد الهلالى والزناتى خليفة وسيف بن ذى يزن.. تطورت لتتحول بالتدريج إلى ملاه

ليلية وكان اليونانيون والإيطاليون روادا فى هذا المجال وأصبحت المدن الكبرى تعج بهذه المقاهى التى كانت أقرب إلى الكباريهات.

* أدى نشوء طبقة جديدة خاصة من المثقفين الذين يتذوقون المسرح من ناحية ومن متوسطى الملاك الذين كانت تجرى الفلوس فى أيديهم بعد بيع محصول القطن من ناحية أخرى إلى توفير السوق اللازمة لازدهار التياترات بكل أنواعها سواء كانت من المسارح الهزلية أو القهوات التى تقدم الفنون المبتذلة، ونرى أن شخصية كشكش بيه التى ابتكرها نجيب الريحانى بعد سنوات ليست طويلة من صدور هذا القانون إنما تعبر عن الشريحة الثانية.

* شجع ذلك على قدوم العديد من رواد الفن المسرحى خاصة من الشام إلى مصر وتبع ذلك أن أنشأ المصريون أنفسهم بعض الأجواق والتى كثيرا ما كانت تقدم الرواية السياسية هذا فضلا عن الراقصات والغوانى اللائى كن يفدن فى العادة من جنوب أوربا، وكانت تكتظ بهن المقاهى الأجنبية وهو ماانتبه اليه واضعوا لائحة التياترات.

فقد حرص هؤلاء على أن يوفروا للائحتهم ما بمكنها من ملاحقة الأجانب عندما أصدورها مشفوعة بموافقة محكمة الاستئناف المختلطة الأمر الذى دعا الأهرام إلى ملاحظة أنها من اللوائح القليلة التى تسرى على الوطنيين والأوربيين على السواء وهى بذلك جامعة مانعة.

وتؤكد صحيفتنا أن أثر ذلك سيتضح خاصة فى الإسكندرية ما دامت بيوت الملاهى العمومية فى هذه المدينة ـ إلا قليلا ـ فى أيدى الأجانب المختلفى الأجناس وما دام المال ينفق بحساب وغير حساب فى تلك البيوت ومن كيس الجمهور!.

وكان للائحة مقدماتها التى تروى جانبا من تاريخ التياترات فى مصر.

بالنسبة للمقدمات القريبة تؤكد متابعة جريدتنا على أنها قد بدأت منذ عام ١٩٠٨ تشن حملة لتمصير المسرح، حيث أنه ظل منذ أن عرفته مصر خلال عصر اسماعيل أوربياً أو متأوربا.. بدا ذلك فى أن الأوبرا دار التمثيل الرئيسية فى القاهرة ظلت مقصورة على الفرق التمثيلية الأجنبية إلا فى مناسبات قليلة حين كانت تقيم إحدى الجمعيات الكبيرة فيها احتفالا يتطلب وجود أحد كبار المطربين مثل عبده الحامولى ثم أن أغلب المسارح الأهلية قام الأوربيون باقامتها خاصة فى الإسكندية التى اشتهر فيها مسرح زيزينيا وغيره.

بدا ذلك أيضا فى الفرق المسرحية التى ظلت تزور مصر بشكل دورى خاصة الفرنسية والإيطالية والتى وجدت فضلا عن التياترو الذى تشخص فيه رواياتها الجمهور الذى يقبل على هذه الروايات سواء من الأجانب المقيمين فى البلاد أو من المصريين من أبناء الطبقات العليا الذين كانوا يجيدون اللغات التى تمثل بها تلك الفرق ويستطيعون تذوق فنها، فضلا عما كانت تتيحه لهم من أبهة اجتماعية. بدا ذلك أخيرا فى أن كل المسرحيات التى كانت تقدمها فرق عربية خاصة تلك التى وفدت أولا من الشام جاءت ترجمة عن أصول أوربية حرفيا أحيانا وبتصرف محدود أحيانا أخرى مما بدا معه المسرح العربى وقد ولد بعملية قيصرية اجراها له المؤلفون الأجانب.وقد عبرت الأهرام عن تلك الحقيقة بقولها أن معظم رواياتنا التمثيلية هى روايات منقولة لا موضوعة عربت عن الأجانب، ورغم أن كاتب المقال يعترف بأن هذا التعريب مقبولا فى جملته إلا أنه غير كاف لقيام مسرح وطنى. لعل ذلك ما دفع الأهرام إلى أن ترحب برواية «فى سبيل الاستقلال» التى قدمت على دار التمثيل العربى مساء يوم الأربعاء ١٥ أبريل عام ١٩٠٨ . سبب الترحيب أنها من تأليف صاحبها لا من تعريبه وأننا قد عرفنا إبراهيم أفندى نجار (المؤلف) كاتبا حقيقيا يميل إلى النقد الخالى من الغرض شأن كل من شغف بالفنون الجميلة، غير أنه جاء ترحيبا مشروطا لأن الرواية لاتخلو من شوائب عديدة على حد تعبير صحيفتنا.

أول ما أخذه الناقد الفنى للأهرام والذى وقع باسم (جميل) على الرواية أنها لا تتمتع بوحدة الموضوع فقد رأينا فى الفصل الأول شابا تاق إلى خلع نير الأجانب عن بلاده ثم غاب عنها ثم لم نعد نشاهده فى الفصل الثانى ولم نسمع عنه كلمة حتى كدنا ننسى وجوده أما الفصل الثالث فقد رأينا فيه صاحبنا مصطفى بطل الفصل الأول يعود من ساحة الوغى وحياته تفيض مع دمه. وعليه فلم نعرف من هو بطل الرواية ودائرة حوادثها.

ينتهز (جميل) الفرصة ليعطى درسا للمؤلفين المصريين وهو أن الروايات التمثيلية تبدأ بمقدمة تعرفنا ما نحن بحاجة إلى معرفته من أحوال الموضوع والمكان والزمان و(عقدة) تشتبك فيها الحوادث وتنشأ عنها العراقيل بوجه (البطل) حتى نبيت تتنازعنا عواطف الخوف عليه وشعائر الرغبة الشديدة فى نجاح مساعيه واخفاق خصومه حتى تجىء(الخاتمة) مفجعة أو مرضية فترتاح إليها النفوس، الأمر الذى لم نره فى رواية فى سبيل الاستقلال.

الافتقار إلى حسن رسم الطباع والأخلاق كان المأخذ الثالث الذى سجله ناقد الأهرام على الرواية «فمن اختلاف هذه الطباع والأخلاق فى الأشخاص تتولد اللذة والفائدة ولم نر إلا الجندى مصطفى يمثل لنا حب الوطن أما الباقون فلم نفهم لهم طبعا ولا ميلا.. وخلو الرواية من هذه الشروط الأساسية جعلها أشبه بمحاضرة تاريخية ومحادثة أدبية منها بمأساة تمثيلية فلم تحدث فى النفس تلك النشوة المعتادة.

ولم ينس كاتب الأهرام فى نهاية مقاله أن يختمه بسخرية لاذعة نالت الممثلين فقد رأينا بأسف أنهم بأشد الحاجة إلى درس مبادىء فن التمثيل (الأولية) ولذلك لا ندرى بما نؤاخذهم.

لعل ذلك ما دفع الأهرام إلى أن تفتح صفحاتها خلال ما تبقى من عام ١٩٠٨ للدعوة للبحث فى الذرائع التى تمكن من قيام مسرح عربى مستقل.

فى أحد تلك المقالات أخذت جريدتنا على الحكومة أنها تدفع كل عام ستة آلاف جنيه لمساعدة الأجواق الأفرنجية وكان الأجدر أن تعرف هذه الأموال طريقها إلى جيوب أبناء الوطن وندلف من ذلك إلى القول أن التمثيل العربى غير موجود مع أن جميع معداته موجودة كالمال والشبان المتعلمين وسيل الجمهور ولذته بالتمثيل والحوادث التاريخية العربية إذا مثلت كانت أعظم درس وأعظم حكمة.

ويرد كاتب هذا المقال على ما أخذ يتقول به البعض وقتئذ من أن اسكندر افندى فرح والشيخ سلامة حجازى اجتهدا كثيرا فى ترقية التمثيل فلم يصلا إلى الغرض المقصود ويجيب عليه أن ترقية التمثيل يجب أن تكون بواسطة شركة كثيرة المال لا بواسطة أفراد قد يعجزون عن العمل. ففى أوربا تتولى الحكومات مراقبة التمثيل وتعليمه فالملاعب ملك لها والموظفون يعدون من موظيفها وكبار الممثلين يعدون كالمستخدمين فى الدولة.

إبراهيم نجيب حمدى أحد قراء الأهرام وفى عددها الصادر يوم ٦ يونيه ١٩٠٨ دعا إلى تأسيس مدرسة تمثيل سواء تم ذلك باكتتاب عام أو أن يقوم بنفقتها غنى من الأغنياء أو أمير من الأمراء كما فعل الأمير يوسف كمال باشا بانشاء مدرسة الفنون الجميلة وأن لا يقبل فى هذه المدرسة إلامن كان عمره لايتجاوز العشرين عاما شرطا أن يكون حاملا لشهادة الثانوية لأهمية هذا الفن وأن لم يوجد منهم من يرغب فى الإلتحاق بها فليكن ممن بيدهم شهادة الأهلية وأن تعذر فلحاملى الشهادة الإبتدائية، وما دون ذلك لايقبل إلا إذا للمدرسة قسم تحضيرى ينتهى بالشهادة الابتدائية.

لويس الأسمر المحامى يكتب خلال شهر نوفمبر من نفس العام مقالين طويلين تحت عنوان «التمثيل العربى» ركز فى أولهما على الموهبة أو ما اسماه ملكة التمثيل قبل الدراسة ويدلل على ذلك بمن دخلوا مدرسة كونسرفتوار فى

باريس وذهب تعبهم ادراج الرياح فى مقابل الشبان الذين لم يتلقوا أدنى درس يدخلون المجمع التمثيلى بكل سهولة لأنهم كانوا حاصلين على هذه الملكة.. ولعمرى كم من الشبان اخواننا الذين يجهلون تماما قواعد التمثيل وتراهم يظهرون لنا من العواطف والحماسة ما يحملنا على الأعجاب بهم والتصفيق لهم استحسانا.

الوضعية الاجتماعية للممثلين كانت محور المقال الثانى للويس الأسمر حاول فيه أن يخطىء الفكرة بأن التمثيل عارا أو أنه على الأقل شأن منحطى الأخلاق فنحن نزدرى بالممثل ولانعرف له مقاما لأننا لانرى أحيانا من الممثلين الا سفلة القوم الذين هم أحق بلقب المهرجين منهم بلقب الممثلين.

استتبع ذلك فى رأى صاحبنا الأسمر أن خاف الشباب المتهذب المتعلم من التقدم حتى لايسموه بمسة العار وينزلوا من سمعته ومقامه، واعرب عن دهشته من ذلك وقد بلغت بسمة الممثلين فى أوربا عنان السماء فكم من ملك وصاحب سلطة دعا الممثلين الى مأدبته وكم من شريف افتخر بالتقرب منهم واختتم قارؤنا مقاله بدعوة مثل تلك التى دعا اليها سابقة بأن يرسل أولو الأمر إلى أوربا من الشبان الأدباء من فيهم الاستعداد اللازم على نفقة الحكومة ليتلقنوا قواعد التمثيل ولنطلب خصوصا إنشاء مجمع تمثيلى فى مصر يترأسه أساتذة أجانب فى بادىء الأمر يهدون من يدعون التمثيل ويمارسونه إلى الطريق الحقيقية ويحكمون بأهلية من يحق لهم الدخول إليه كما هو جار الآن فى أوربا.

أخيرا فقد حاول قارىء الأهرام أن يفسر السبب فى قعود فرقة الشيخ سلامة حجازى بعد تقهقرها على حد توصيفه، فبعد أن قدم له ألف شكر على الهمة التى أظهرها فى تشييد مسرح عربى تسارعنا كلنا لسماع صوته الرائق الشجى ونغمته الساحرة وتفننه الغريب، رأى أن السبب فى هذا القعود ما بين تمثيله

وغنائه من بون عظيم حتى زهقنا من هذه الحالة السيئة وعدم وجود ممثلين نعتمد عليهم ونفتخر بهم ويلذنا سماعهم.

وكان من الطبيعى أن يكون لهذه الحملة نتائجها فمن ناحية حاول العديدون الإسهام فى تغيير الواقع المسرحى، ومن ناحية أخرى أدى انتشار الفرق التمثيلية على نحو واسع إلى أن تفتح الحكومة عيونها(!).

تكشف الأهرام فى هذه المناسبة عن دور قامت به لتشكيل فرقة مسرحية ففى العدد الصادر يوم ٢٢ يناير عام ١٩٠٩ وتحت عنوان «المرسح العربى» الرواية الجديدة وممثلوها وبتوقيع الناقد الفنى للأهرام (الجميل) ولا ندرى ما إذا كان هو انطون الجميل الذى تولى رئاسة تحرير الأهرام بعد ذلك أم آخر، نشرت الصحيفة الغراء بأنها قررت أن تنشىء فرقة مسرحية يكون موضوعها عربيا محضا ولسببين الأول: قرب هذه المواضيع من إدراك العامة فضلا عن اعتباره عند الخاصة وثانياً: لأنه يجدر بنا أن نعيد ذكرى هؤلاء الأجداد الأمجاد ونبرز مآثرهم العظيمة فى مواطنينا ناهيك بجمال هذ المواضيع وامكان الروائيين استخراج روايات شائقة منها.

مع ذلك تحسبت الأهرام لمثل ذلك العمل الذى نوت الأقدام عليه وعبرت عن ذلك بقولها قد نكون أخطأنا فى جرأتنا ولكن لابد من البداية فى كل أمر وبعد ذلك يحصل الاتقان شيئا فشيئا، ثم انها اعترفت من جانب آخر بصعوبة إيجاد ممثلين أكفاء يجسمون الأشخاص التى يمثلونها ويشعرون بالعواطف التى يعبرون عنها.

تجاوز هذه الصعوبة حاوله المسئولون فى الأهرام باختيار عدد من الأدباء لتمثيل ادوار المسرحية الجديدة الأفوكاتو لويس أفندى الأسمر، الأديب البارع الياس افندى كورك ببراعته فى فن الإلقاء، الأديب يوسف أفندى السودا

المعروف ببراعته فى إلقاء القصائد، الصيدلى قيصر افندى عرب مدير الصيدلية الفرنساوية وآخرين.

وإذا كانت ثمة ملاحظة على الفرقة الأهرامية فإنها قد جمعت عددا من الهواه المهتمين بشئون التمثيل ليس أكثر، هذا من جانب، ثم إنهم من جانب آخر كان أغلبهم أن لم يكن جميعا من الشوام ولم يكونوا بذلك قريبين بدرجة كافة فى قلوب المصريين، ولعل ذلك ما أدى إلى انتهاء المحاولة بتمثيل الرواية على مسرح الشيخ سلامة حجازى مرتين، ولم تتكرر المحاولة بعد ذلك، غير أنه كان للمحاولة دلالتها ألا وهى شيوع فكرة تأليف المسرحيات وتشخيصها مما انتشر خلال عامى ١٩١٠ و١٩١١ وكشفت عنه أخبار الأهرام المتتالية.

لم يفت ذلك فى عضد الأهرام التى ظلت تروج لدعوتها بانشاء تياترو عربى فتنتقد فى أحد مقالاتها مجلس الشورى على تقاعسه عن اثارة هذه القضية وتنبيه الحكومة التى تدفع نحو سبعة آلاف جنيه للجوق الأفرنجى الذى يحيى ليالى الأوبرا بأن تخصص ألفين منها لأحسن رواية عربية فإذا فعلت ذلك أحْيت هذا الفن بيننا وجعلته عربيا بحتا إذ يقبل كبار الكتاب على التأليف ويقبل المتعلمون على الانخراط فى سلك التمثيل.

وتستنكر جريدتنا فى هذه المناسبة أن أموال مصر التى جاءت من دماء الفلاحين يؤخذ منها سبعة الاف جنيه لتعطى لجوق أوربى لايشهد تمثيله ولايفهمه إلا أناس معدودون قد احتكروا تياترو الأوبرا لأنفسهم.

وبينما اعتادت الأهرام على الترحيب بقدوم كبار الممثلين الأجانب فيما فعلته فى أكثر من مناسبة بالتهليل بقدوم الممثلة الفرنسية الشهيرة سارة برنار كان اخرها فى أوائل نوفمبر ١٩٠٨ حين قدمت إلى العاصمة المصرية لتمثيل رواية غادة الكاميليا وابن نابليون ووصفتها بأنها امرأة شرفت فنها ورفعته وشرفها فنها ورفعها فانها تخرج من هذه القاعدة وترحب بممثل عربى احتلت سيرته

أغلب الصفحة الأعلى من عدد الجريدة الصادر يوم الثلاثاء ١٩ إبريل عام ١٩١٠.

المقال تحت عنوان «جورج أبيض ـ الناس ممثلون والدنيا ملعب» المناسبة كانت قدوم الممثل الشهير إلى مصر. الوصف «سريع الخطر ثابت الجنان طلق اللسان صافى القلب رقيق الشعور وهو بين الناس الرجل الممثل البارع لأنه يمثل لهم حقيقة ما فى نفسه بمن يقصده ويتقمص شخصيته». انتهى واضع السيرة إلى القول أنه إذا كان لجورج أبيض مطمع بالتمثيل فالخوف أن يجاهد فيسقط شهيد جهاده إلا إذا أيدته حكومة مصر حتى أتم درس هذا الفن وجاء مصر يبلغ أميرها أن غرسه قد ينع وفضله قد أثمر.

وفيما سبقت الإشارة إليه فقد فتحت الحكومة عيونها لما يجرى على خشبة المسرح فيما نمت عنه أخبار عديدة نشرتها الأهرام كان منها الخبر الذى جاء فى العدد الصادر فى ٥ يوليو عام ١٩١٠ تحت عنوان مراقبة الاجتماعات ومؤداه أن المحافظة قد أخذت فى الأيام الأخيرة ترسل عددا من بلوك الخفر وعددا من البوليس السرى إلى كل تياترو عربى فى ليلة التمثيل تحت امرة مأمور القسم الذى يكون التياترو فى دائرته لمنع الممثلين من تمثيل روايات لم تصرح بها الحكومة أو منع من يريد القاء خطبة مهيجة يعقب عليها القانون».

وفى ٢ أغسطس عام ١٩٢١ صدر القرار الآتى من وزير المالية، والذى نشر فى الجريدة الرسمية (الوقائع المصرية) يوم ٤ أغسطس ١٩٢١:

قرار وزارى خاص باستيراد الشرائط السينماتوغرافية

وزير المالية

بعد الاتفاق مع وزير الداخلية

نظراً لاستحسان منع استيراد شرائط سينماتوغرافية «فيلم» تمثل مناظر منافية للآداب أو للأمن العام،

قرر ما يأتى:

مادة (١): الشرائط السينماتوغرافية الواردة من الخارج لايمكن سحبها من مصلحة الجمارك أو البريد ـ حسب الحالة ـ إلا بعد الحصول على ترخيص سابق من وزارة الداخلية وسيبين هذا الترخيص على الفيلم بأن يوضع عليه شريط لهذا الغرض تنقل صورته معه.

مادة (٢): لتطبيق المادة المتقدمة يجب على مستوردى الشرائط السينماتوغرافية أن يدفعوا علاوة على الرسوم الجمركية رسما إضافيا قدره ٤ ٪ من قيمة التثمين الذى تعمله الجمارك لتحصيل رسم الوارد.

وهذا الرسم الإضافى مخصص لسد نفقات ارسال الشرائط إلى وزارة الداخلية ونقل صورها ووضع شرائط الترخيص عليها.

مادة (٣): بعد دفع الرسوم الجمركية والرسم الأضافى السالف ذكره تختم الشرائط بالرصاص ويختمى كل من المستورد ومصلحة الجمارك أو البريد ـ حسب الحالة ـ وترسل إلى وزارة الداخلية.

مادة (٤): إذا رفضت وزارة الداخلية اعطاء ترخيص عنها ترجع الشرائط إلى الجمارك أو البريد لاعادة تصديرها وتعتبر حينئذ من البضائع التى تعاد حتما ويكون للمستورد الحق وقت إعادة التصدير فى استرداد رسوم الوارد كاملة.

ويكون له الحق فضلا عن ذلك فى هذه الحالة فى استرداد نصف قيمة الرسم الأضافى ٤ ٪ المحصل منه، أما النصف الآخر فتستولى عليه المصلحة مقابل نفقات ارسال الشرائط إلى وزارة الداخلية ونقل صورها.

مادة (٥): يسرى مفعول هذا القرار ابتداء من تاريخ نشره فى الوقائع المصرية.

تحريرا فى ٢ أغسطس سنة ١٩٢١.

وزير المالية (بالنيابة)

إبراهيم فتحى

وفى ٢٣ أغسطس عام ١٩٢٨ صدر القرار الآتى من وزير المالية، والذى نشر فى الجريدة الرسمية يوم ٣٠ أغسطس ١٩٢٨:

قرار وزارى رقم ٤٢ لسنة ١٩٢٨

خاص بتصدير الأشرطة السينماتوغرافية المأخوذة صورها فى مصر

وزير المالية

بعد الاتفاق مع وزير الداخلية

نظراً لأن المحافظة على سمعة البلاد وأهلها فى الخارج تقضى بمنع تصدير الأشرطة السينماتوغرافية التى تؤخذ مناظرها فى البلاد المصرية وتمثل عادات الأهلين وأخلاقهم ومعتقداتهم تمثيلا مخالفا للحقيقة.

قرر ما يأتى:

مادة (١): الأشرطة السينماتوغرافية المأخوذة مناظرها فى مصر لايجوز تصديرها إلى الخارج إلا بعد الحصول على ترخيص سابق من وزارة الداخلية.

مادة (٢): للحصول على الرخصة يقدم الشريط لإدارة مراقبة الشرطة بوزارة الداخليةوفى حالة موافقتها يوضع الشريط فى صندوق يربط بالسلك ويختم بختم الإدارة ويسلم لصاحبه لتقديمه لمصلحة الجمارك ويعطى رخصة مبينا بها وزن الشريط وعنوانه.

مادة (٣): تتقاضى إدارة مراقبة الأشرطة نفقات المراقبة بواقع ١٥٠ مليما عن كل فصل من فصول الرواية.

مادة (٤): يعمل بهذا القرار ابتداء من تاريخ نشره بالجريدة الرسمية.

تحريرا فى ١٨ ربيع الأول ١٣٤٧ ـ ٢٣ أغسطس ١٩٢٨.

على ماهر

يذكر جاك باسكال فى «الدليل السينمائى للشرق الأوسط وشمال أفريقيا» عام ١٩٥٤ أن قانون رقابة الأفلام وقانون تنظيم الأمن داخل دور العرض لم يتغيرا منذ أن صدرا عامى ١٩٠٤ و١٩١١، وقد ظلت إدارة الرقابة على الأفلام تتبع وزارة الداخلية فى إطار ما سمى بالمكتب الفنى الذى يضم أيضا الرقابة على الصحف والمطبوعات حتى عام ١٩٣٠، ثم خضعت بعد ذلك لاشراف المكتب الجنائى، وفى عام ١٩٤٥ أصبحت تابعة لوزارة الشئون الاجتماعية بالاشتراك مع وزارة الداخلية، وظل الأمر كذلك حتى بدأت حرب فلسطين عام ١٩٤٨ فعادت تبعية الرقابة إلى وزارة الداخلية. وفى عام ١٩٥٥ انتقلت الرقابة إلى وزارة الارشاد القومى والثقافة ثم إلى وزارة الثقافة عند فصل الوزارتين، وأخيرا إلى المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٠.

والظاهرة الملفتة للنظر فيما يتعلق بالرقابة على الأفلام هو القبول العام بها فى أوساط السينمائيين والمهتمين بالسينما على الأقل حتى منتصف الثلاثينات، ففى كتابه «فجر السينما» الذى صدر فى بداية الثلاثينات يقول محمود خليل راشد فى الفصل الأول المعنون الصور المتحركة والأخلاق «أن الصور المتحركة يجب أن تكون خالية من كل ما يغرى بالفساد ويدفع إلى الغواية، خصوصا وأن هذه الصور يشاهدها الناس من كل طبقة فتيان وفتيات، أولاد وبنات، ورجال ونساء، فمن أقبح المناظر أثرا مناظر اقتراف الجرائم والمغازلة والموت وعقوق الأبناء والتعذيب إلى آخره.

وفى الفصل التالى مباشرة وعنوانه «الرقابة»يقول راشد «والرقابة تحول دون نشر كل ما يهيج الجمهور كمناظر الوقعات الحربية فى أوقات الحرب، والروايات الوطنية الى تستفز الشعور فى الأمم المغلوبة على أمرها»، وبالطبع فالكاتب كان يعرف أن وطنه مصر من بين هذه الأمم التى يصفها «المغلوبة على أمرها» ومع ذلك فهو يعرض منع الروايات الوطنية وكأنه واجب أو أمر لامفر

منه، ومن الغريب ـ وأن لم يكن غريبا على النزعة التوفيقية للبرجوازية المصرية ـ أن راشد يدعو الرقابة فى الفصل نفسه إلى منع الأجانب من تصوير أحقر المناظر المصرية وأحط طبقات الشعب المصرى، وهذا أمر له أسوأ الأثر فى سمعة بلادنا ويجب أن تهتم له الحكومة التى من واجبها أن تكون هذه السمعة نظيفة نقية، فهو لايهتم بتحرير الوطن من الاحتلال قدر اهتمامه بسمعة هذا الوطن. ويرى الشرف فى السمعة وليس فى القضاء على ما يسىء إلى السمعة .

وظاهرة القبول العام للرقابة فى أوساط السينمائيين، والتناقض نفسه الذى يعكس النزعة التوفيقية للبرجوازية المصرية، نجده فى كتاب السينما لصاحبه الصحفى والناقد والمخرج أحمد بدرخان الذى صدر عام ١٩٣٦ فهو يبدأ كتابه قائلا أن الفيلم المصرى لن تقوم له قائمة إلا إذا عبر عن الروح المصريةالتى تختلف عن الروح الأمريكية أو الفرنسية أو الألمانية. بل ويستشهد بما قاله لينين عن مدى تأثير السينما. ولكنه عندما يتحدث عن كيفية صناعة الفيلم تحت عنوان «اختيار الأماكن» يقول:

«لوحظ أن السيناريو الذى يدور فى أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحه محدودا. لأن السينما ـ قبل كل شىء ـ مبنية على المناظر، وأن الطبقة الوسطى من الشعب ـ وهم السواد الأعظم من رواد السينما ـ لا تحب أن ترى العالم الذى تعيش فيه، بل على العكس تطمح لرؤية الأوساط التى تجهلها وتقرأ عنها فى الروايات». ثم يقول «إليك بعض الأماكن التى تليق أن تظهر فى شريط سينمائى: المسرح، الموزيك هول، إدارة جريدة، فندق كبير، البورصة، المصيف، سباق الخيل، مخازن الأزياء، النوادى الرياضية. نوادى القمار.. إلى آخره».

ويقول بدرخان فى كتابه «الحب أساس لكل سيناريو لكنه الحب المعرقل الذى تعترضه العقبات. والحب فى السينما أبسط منه فى قصص الأدب والروايات المسرحية، فلا تحليلات نفسيه، ولا صراع بين المرء وضميره، لاشىء من كل هذا، بل المطلوب منافسة غرامية بين رجلين يحبان امرأة أو امرأتين تتنازعان حب رجل وهذا خير ما يمكن أن تصوره السينما». وتحت عنوان السيناريو وقلم الرقابة يكتب بدرخان فى الكتاب نفسه النص التالى:

«قلم الرقابة لايتعرض فيما يقدم له من سيناريوهات إلى الناحية الفنية، أو ما يتعلق بالذوق، إذ أن مرجع ذلك كله هو الجمهور، والحكم فيه له. ومهمة قلم الرقابة تنحصر فى الأمور التالية:

(١) منع تعلم أرتكاب الجرائم أو بث روح الأجرام أو تشجيع الميل الأجرامى فى النفوس المستعدة له.

(٢) منع انتهاك حرمة الأخلاق والآداب العامة.

(٣) منع إنتهاك حرمة الأديان السماوية.

(٤) منع إنتشار التعاليم الإجتماعية الخطرة، ولاسيما التعاليم الشيوعية.

(٥) منع كل ما قد يؤدى إلى مشاكل سياسية، أو دولية.

ولاتنتهى مهمة الرقيب بالتصريح على السيناريوهات الخالية من هذه الأمور بل تعرض عليه بعد اخراجها، وقبل استغلالها فى دور السينما، فإن وجد أن المخرج أدخل عليها شيئا يتنافى مع هذه الأمور المحظورة، حذفه، فيشوه الفيلم ويفقد تسلسله فعلى المخرج ملاحظة ذلك ليوفر المجهود والمال، ويضمن لفيلمه الانسجام والتسلسل.

هل يعنى هذا القبول العام بالرقابة فى أوساط السينمائيين أنه لم تكن هناك أية مشاكل بين الأفلام وبين الرقابة على السينما فى مصر؟ الواقع أن هذا غير صحيح؛ ولايمكن أن يكون صحيحا. فالرقابة لاتوجد على سبيل الاحتياط، وإنما توجد بسبب أفلام معينة، أو اتجاهات معينة، كما حدث بالنسبة إلى المسرح.