

شهرية المسرح

مسرحيات جان أنوى

من المسرحيات التي تحدث عنها هذه المجلة (١) .
وليس من البعيد أن يشهد القاهريون في
الفصل المقبل ملهاة لجان أنوى ، إن تحقق
ما يقال من أن فرقة تمثيلية فرنسية ستزور
مصر في الشتاء .

وقد نشرت دار كالمال - ليشي أخيراً
القصص التمثيلية لجان أنوى في مجلدين : جمع
أحدهما « المسرحيات السوداء » وهي :
« الهرمين » (١٩٣١) ، و « النافرة »
(١٩٣٤) ، « والمسافر بغير متاع » (١٩٣٦)
و « أوريديس » (١٩٤١) ؟ وجمع ثانيهما
« المسرحيات الوردية » وهي « مرقص
السراق » (١٩٣١) التي يسميها الكاتب
« ملهاة راقصة » و « موعد سان ليس »
(١٩٣٧) و « وليوكاديا » (١٩٣٩) .
فأنت ترى أن الكاتب قد عني بالتمثيل منذ
منذ وقت طويل وأنه كاتب خصب ؛ فانتا إن
أضفنا إلى هذه القصص قصة « أنتيجون »
كان إنتاجه قد منح الملاعب ثمانى قصص في
خمس عشرة عاما .

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

لم يكن جان أنوى مجهولاً قبل الحرب ،
ولكنه لم يكن يستمتع بالتقدير الذي تظهره
له كثرة الشعب الفرنسى ، كما أنه لم يكن
يشغل المكانة الرفيعة التي يشغلها الآن بين
كتاب الملعب الفرنسى . فما مصدر هذا الفوز
الذى أتيح له الآن ؟ مصدره أولاً أنه شغل
الفراغ الذى أحدثته وفاة جان جيروودو الذى
يؤثر فيه أحياناً بظرفه وخفته وإن لم ينتسب
هو في صراحة إلى مذهبه . وثانياً لأن قصته
الآخيرة « أنتيجون » قد جاءت في الوقت
الذى كانت فرنسا تخضع فيه لمحتلها القاسية
إذ كان الصراع بين هذه الفتاة من أميرات
نمينا وبين خالها الطاغية كاريون مذكراً
للباريسيين بما كان بينهم وبين العدو المحتل
لمدينتهم من صراع أثناء ظفره المؤقت .

وقد عرضت في أول الشتاء الماضى على
الباريسيين قصتان مختلفتان لجان أنوى .
فبينما كان ملعب لا تيليه يدعو إلى شهود
الحفلات الآخيرة لتمثيل « أنتيجون » كان
ملعب كوميدى الشازيليزيه يدعو إلى شهود
تمثيل « النافرة » للمرة المتممة للثلاثاء .
وكان المقرر أن يفتتح مؤتمر الصلح في
الخامس عشر من شهر يونيو الماضى في باريس ،
فأعد الفرنسيون لهذه المناسبة ضروباً من
الحفلات كان من بينها أن استأنف الملعب
الصغير في ميدان دنكور تمثيل مسرحية
« أنتيجون » . وقد شهد أهل القاهرة
هذه « المأساة » في الفصل التمثيلى الأخير ،
عرضتها عليهم فرقة تمثيلية فرنسية نيا عرضت

يعلمون أن الفقر مدل للنفوس ، ولكنهم يجدون على ذلك شيئا من الكبرياء يأبى عليهم أن يخرجوا من أطوارهم هذه الوضيعة ، وطبقات أصحاب الترف المرفق في القفحة الذي يظهر كأنه طبيعي لا تكلف فيه والذي يحمله أصحابه كما يحملون أنوفهم وما يكسور رؤوسهم من الشعر ، ينشئ الكاتب صلات بين أولئك وهؤلاء ، ومن هذه الصلات يستخرج المأساة . فأولئك وهؤلاء قبل كل شيء يبذلون جهوداً مشتركة لالغاء المسافة بينهم بحيث يفهم بعضهم بعضا ويلبس بعضهم جلود بعض . ثم تأتي بعد ذلك الاستحالة الطبيعية التي تمنع من تحقيق هذه المحاولة وتبين لهم جميعاً أن ليس من سبيل إلى أن يتفاهموا ولا إلى أن يعي ماينهم من الفروق . ومن هنا يأتي التشاؤم الأساسي في هذا الفن الذي يلائم عصره الذي ينشأ فيه . وقد كتبت هذه المسرحيات أو أكثرها بين الحربين ، فصورت حياة جيل من الناس لم تقسم له السعادة . وجاء أنوى يرى السعادة شيئاً مستحيلاً بل شيئاً ليس من المصلحة ارتقا به حتى تصبح أروع بطلانه في قصة « النافرة » بهذه الجملة : « إنكم تؤذوني جميعاً بسعادتك هذه التي تسرفون في ترديدها . كأن ليس في الأرض شيء آخر يتغنى غير السعادة . »

وهذا النوع من التشاؤم يتصل في الوقت نفسه بالحياة الخلقية والاجتماعية ، وهو يزعم آثار الكاتب حتى يوشك ألا يترك فيها موضعاً للشعر وجمال الفن . ومن أجل هذا لا يكاد الناقد يظهر بشيء إن أراد أن يمتحن من قريب أسلوبه الكتابي أو مذهبه التمثيلي . فما أسرع ما يلاحظ أن الأسلوب مهمل . فالكاتب لا يزيد أن ينقل إلى المسرح لغة الحديث اليومي من ألفاظ دارجه ، وجل عامة ، وعبارات مألوقة متداولة . أما الفن الدقيق فلا وجود له . فلكاتب حظ من مهارة في

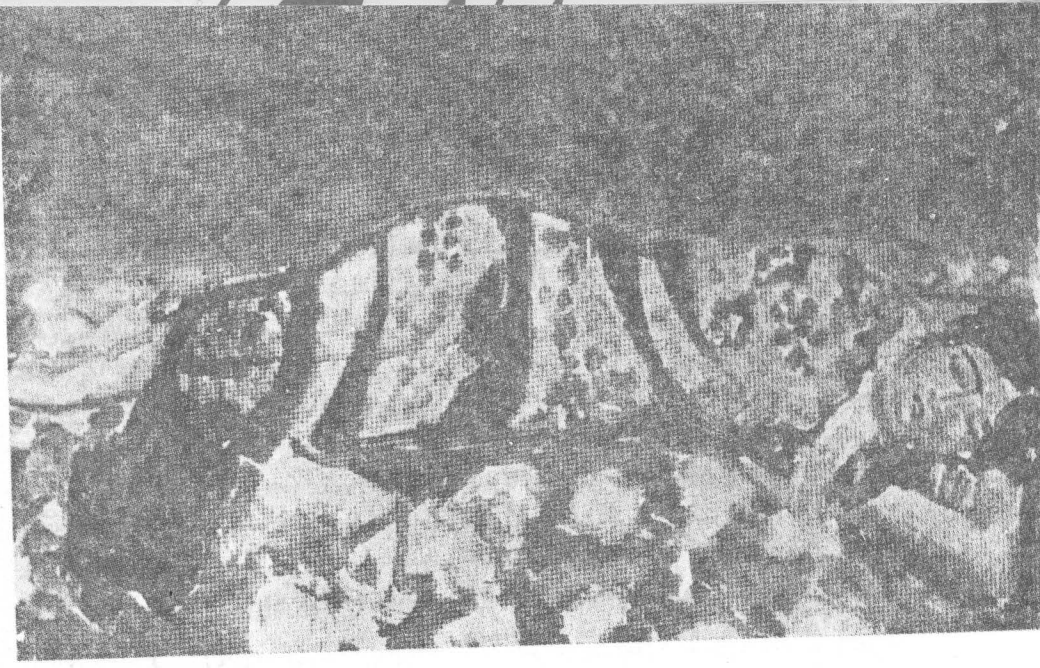
وستعرض هذه القصة في ملعب لاتيبييه حيث عرضت قصة « أنتيجون » وسخرجها المخرج الشاب أندريه برساك تلميذ جاك كوپو . وليس يكنى لتعليل ما أتيح لهذا الكاتب من نجاح ما قلناه من أنه ورث جيرودو في نجاح متفاوت ، وأن « أنتيجون » قد ظفرت بفوز عظيم لأنها وافقت الواقع من حال الفرنسيين . بل هناك علة ثالثة لهذا الفوز وهي توضيح آثار الكاتب كلها توضيحاً كافياً . فمسرحدات جان أنوى مبرأة صادقة دقيقة للحياة اليومية كما يحياها ويشعر بها عدد ضخم من أوساط الفرنسيين للمعاصرين ، أو بعبارة أدق كما كان الفرنسيون يحيونها منذ عشر سنين . فقد غبرت الحرب من أطوار الفرنسيين شيئاً كثيراً ، فالأشخاص الذين يعرضهم علينا في أكثر الاحيان من الطبقة للتواضعة ومن الذين يمارسون حرفاً شاحبة منهم الموسيقيون الذين ينتقلون من مصيف إلى مصيف ؛ ومنهم الشبان الذين يتكلفون كثيراً من الجهد في مفامرات غير ذات خطر ومنهم في غير تحفظ « النشالون » الذين يجوبون الطرقات . وبراعة الكاتب تأتي من أنه يعرض هؤلاء الأشخاص على المسرح عرضاً حسناً ، ثم ينشئ الصلة بينهم وبين الطبقات التي مازال الناس يسمونها الطبقات المالية : فهنا دوق شاذة تقدمت بها السن ، وهنا أمير شاب قد أبأسته الحياة ، وهنا أحياناً فتى من أبناء البيوتات الطيبة وإن كانت مثرية . وهي تحرص أشد الحرص على التقاليد والأوامر ، 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 لخوا النعمة من بعيد ، وقد كانوا أخذوا بطرف يسير من التعليم ، فهم يحسون بشاعة البؤس ويتجرعون مرارة الشقاء ، وهم



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

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





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

شكل ٥ : الحظيرة من ريشة مارك شاجال (١٩٢٦)



نهرية السرح

هذا لا يجد المتفرج مشقة في حلها قبل أن يورخي الستار .

فهذا الكاتب أقل تفوقاً من جان چيروودو ومن جان كوكتو بحيث نستطيع أن نقول إن جان الثالث لم يستطع أن يرد الابتسامة إلى الملعب كما فعل الأول ولا أن يجدد المسرح فن العرض والاخراج كما فعل الثاني ، وإنما أنتج آثاراً قيمة ستظل شاهدة بهذا العصر المضطرب الحزين الذي أخذت فرنسا تخرج منه في هذه الأيام .

مزنسى طه حسين

الملاءمة بين فصول القصة . ليس في مسرحياته مناظر مختلفة وإنما ينهض الأشخاص بأدوارهم في اطراد منذ تبدأ القصة إلى أن تنتهى . وهو على ذلك لا يأتي بشئ جديد . وأداته للعرض بسيطة جداً في أكثر الأحيان : غرفة استقبال في قصر ريفي ، مقصف في محطة من المحطات ، زاوية في حديقة من الحدائق . لا تأتق ولا ابتكار في الأزياء ولا في الاضواء ولا في زينة المثلين . وليست العقدة في مسرحياته عسيرة ولا مختلطة . ومن أجل

شهرية السينما

انطباعات من السينما المصرية

مزدوجة : فهو يلهى الجمهور ويثقفه . وهو يريح المؤلف ويثقفه أيضاً ؛ ولكن إغارة مؤلفينا على القصص الغريبة عدوان ينافى الحق والخلق أولاً ، 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 اللعب بالنفن والأدب ليس بشئ ذى خطر من جهة ، وأنه — من جهة أخرى — أيسر من إجهاد العقل والخيال والقلم لإنشاء قصة مبتكرة طريفة ترفع من شأنه ومن شأن فنه ومن شأن جمهوره . ولست أدرى إلى متى يدوم هذا اللعب ، 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 الأقل فى منتصف الطريق . ألم يأن لمؤلفينا أن يكفوا عن وضع أمثال هذه القصص : « ممنوع الحب » ، « دموع الحب » ، « الحب الاول » ، « ليلي بنت مدارس » ، « ليلي بنت الفقراء » ، « ليلي بنت الريف » ، « ليلي فى الظلام » ، « الماضى المجهول » ، « عودة القافلة » إلى غير ذلك من القصص الضعيفة التى ترى إلى معالجة مشكلاتنا الاجتماعية فتحطى السيل إلى ذلك ؟ فالمؤلف لا يترك للمشاهد أن يستنبط من الحوادث نفسها مغزى القصة ، وإنما يلقى

أخذت صناعة السينما فى مصر أثناء السنتين الأخيرتين تتسع اتساعاً أدهش الذين يهتمون بشؤونها لعلمهم بأن وسائل تلك الصناعة محدودة جداً . فالاستوديوهات 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 دليلاً على ازدهار صناعة الأفلام . وقد يكون دليلاً 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 التمثيلي ، وإنما هو الاكتساب من هذه التجارة المربحة . وقد نجم عن التنافس بين الشركات أن أكثر إنتاج الأفلام كثرة لا تسمح للمؤلف ولا للمخرج ولا للممثل أن يتقن كل منهم فنه . فجاءت الروايات السينمائية ضعيفة قصة وإخراجاً وتمثيلاً .

والمؤلف السينمائى فى مصر لا يفكر فى الابتكار والتجديد . وكيف يستطيع ذلك وهو يعلم أن الأدب الغربى غنى بالقصص ، وأن الجمهور المصرى ليست له دراية تامة بهذا الأدب . فإذا أغار المؤلف على قصة غربية فلن يدرى بهذا إلا القليلون . وقد يكون فى الاقتباس من الأدب الغربى فائدة

عليه العظات بواسطة إحدى شخصياته .
والعظات لا تجدى حينها تلقى في شبه درس
أو محاضرة في الأخلاق ، وإنما تنفر منها
النفوس ، وتضيق بها الأذهان .
وليس الحوار بأحسن حظاً من القصة .
فالشاهد يقاسى منه مثلما يقاسى منها . هذا
إذا استثنينا الفيلم الوحيد الناجح في هذا
الموسم وهو « لعبة الست » للأستاذ نجيب
الريحاني . أما الأفلام الأخرى فتجد في
المحادثات التي تدور بين شخصياتها من التكلف
ما يسلمك إلى الملل . هذا عدا المواقف
الكثيرة التي يتعبد فيها الحوار عن القصة
نفسها ويسمك المؤلف كثيراً من البديهيات
التي يمتد أنها فلسفية عميقة وهي 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 في الفيلم من
اختيار الممثلين وإرشادهم إلى اختيار المناظر
الخارجية والداخلية والإشراف على الإضاءة
والتصوير . فهو يمثل حقا العنصر الأساسي
في إنتاج الفيلم ، ولكنه كرميله المؤلف يبعث
بالجمهور وبالفن . فلا تجد الذوق في اختيار
الآثاث ولا تلمس التنسيق في وضعه ، وإنما
تزدحم الغرف بهذا الآثاث ، فتبدو كأنها
أهباء عرض أو قاعات مزاد . وهو يضع مثلا
مكتب باسكاتب الدائرة في بهو الفيلا الأنيق
كما حدث في « الماضي المجهول » مع أن في
هذا البهو نفسه من الآثاث ما يملأ ثلاث
غرف . أما المناظر فالمخرج أحيانا لا يختار
منها ما يلائم الموقف الذي يمثل . ففي فيلم
« غرام الشيوخ » منظر في فندق كان يجب
أن يبدو أنيقاً جميلاً إذ أن نزلاء الفندق كانوا
يرتدون ملابس السهرة لتناول العشاء .
ولكن بدا المنظر زرياً قبيحاً ، لأن الأستاذ
محمد عبد الجواد مخرج الفيلم لم يختار ما يلائم

الموقف الذي كان يصوره : من بهو أنيق فاخر
أو درج من الممر الأبيض أو ثريا من البلور
البراق . . . إلى أمثال هذه الأشياء التي
تضيق على المنظر لونها من الأنافة والجمال .
وقد ينصرف المخرج أحيانا عن العناية بتفاصيل
دقيقة قلما يلحظها المشاهد ، ولكن لها قيمتها
الفنية . ففي « غرام الشيوخ » مثلا ترى فتاة
تعمل راقصة في حانة وطنية ، وهي فتاة
لا تجد نقوداً تشتري بها ذواء لأهمها المريضة
ومع ذلك كانت تلبس أساور من الذهب
الوهاج . وفي « عودة القافلة » يستخدم
المخرج مصباحاً كهربائياً متواضعاً في منظرين
مختلفين : أولاً في حجرة مدير شركة تأمينات
وثانياً على مكتب محام ثري . ويتمادى الإهمال
من المتاع إلى ملابس الممثلين . ففي « عودة
القافلة » فتاة ترتدى اللباس الخاص بركوب
الحيل مع أن هذا اللباس لا يلائم ممثلة الدور
مطلقاً . وحسبنا أن نذكر أنه أظهر ما هي
عليه من بدانة لا تؤهلها لتمثيل مثل هذه
الآدوار . وهذه الهفوات إن دلت على شيء ،
فإنما تدل على أن المخرج المصري لم يتقن إلى
الآن المهمة التي تقع على عاتقه عند ما يقوم
بإخراج فيلم سينمائي .

ونعمة ظاهرة محيية في الأفلام المصرية لم
نرها في الأفلام الأمريكية أو الأوروبية ،
وهي أنه لا يكاد يوجد فيلم مصري يخلو من
الرقص والغناء . فكأن الفتاة المصرية —
مهما كانت طبقتها الاجتماعية — لا هم لها إلا
أن ترقص فتسرف في الرقص ، وإلا أن تغنى
فتسرف في الغناء ، فهي تغنى في حجرتها ،
وهي تغنى في الحفلات العامة ، وهي تغنى في
الشارع إن شئت . وقد تكون هذه
المناظر مما يناسب سياق الفيلم ويلائم حوادثه
ولكننا نجد أنها في كثير من الأفلام قلقلة
الموضع ، نائية الموقع . وذلك مثل ما حدث
في « عودة القافلة » حيث يقدم لنا المخرج

وأما الطائفة الثالثة فهي « الوجوه الجديدة ». واختيار هذه الوجوه لم يتم على الطريقة المثلى ، والنهج الصحيح ؛ لأن المخرجين آثروا في اختيارهم وسامة الطلعة ، وأنافة المظهر على المواهب الذاتية ، وهي غير قليلة في مصر . ولو تم الاختيار على هذا الأساس لظفرت السينما في مصر بكثير من ذوى المواهب التي ترفع من شأن الفن السينمائي .

ومهما يكن من شيء ، فإن السينما المصرية قد خطت إلى الأمام بعض الخطوات ، بفضل جهودات فريق من المشتغلين بها ، وإن لم تكن هذه الجهود 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 في هذا المضمار ، ولأن مجال عرض الأفلام المصرية متسع جداً ، وخاصة في الأقطار الشرقية . فليس على المشتغلين بالسينما إلا أن يراعوا الدقة في اختيار القصة التي تصلح للتمثيل وأن يعملوا في ذلك على النجاح الفني أكثر مما يعملون على الكسب المادي ؛ وأن يعددوا بالأخراج والتمثيل إلى ذوى المواهب والكفاءات من المخرجين والممثلين ، وأن يستندوا كل شأن من شؤون السينما مهما صغر إلى من يجيده ويتقنه .

وما دامت مصر تزعم أنها تتبوأ المكانة الأولى بين البلاد العربية في نواحي الثقافة والفن ، فليس من الخير أن نعرض باهالنا سمعتنا الفنية للتقذ والتجريح . ولندكر دائماً أن علينا واجباً هو أن نحافظ على مكانتنا الرفيعة مهما كلفنا ذلك من بذل وتضحية .

مرتين منظراً راقصاً لا شأن له بمجواتد القصة ولا مكان له في سياقها . إننا لا نريد إقحام الفناء والرقص في أفلامنا المصرية على هذا النحو الشائع ، ولكننا نريد أن تخصص لها أفلام غنائية راقصة علي نحو ما تفعل الشركات السينمائية في أوروبا وأمريكا .

أما الممثلون الذين يعملون في 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 في الفناء ليروجوا بذلك أفلامهم . ومن المحقق أن اشتراك مطرب مثل الأستاذ محمد عبد الوهاب أو مطربة مثل الآنسة أم كلثوم في فيلم من الأفلام كفيل لهذا الفيلم بالنجاح . ولكن هل يكفل له ذلك النجاح الفني ؟ كلا ؛ لأن هذين المطربين ليس لهما من المواهب الفنية الطبيعية ما يساعدهما على إتقان فن التمثيل وإن كانا قد اشتركا في أفلام عدة .

ومن الطائفة الثانية الممثلون الذين مارسوا التمثيل المسرحي سنوات طويلة ، ثم آثروا السينما على المسرح لأسباب بعضها فني ، وكثير منها مادي . وبعض هؤلاء لم يفرق بين التمثيل المسرحي والتمثيل السينمائي فجعل يمثل في السينما على النحو الذي يمثل به على المسرح ، وبين التمثيلين فرق في طريقة الأداء ؛ وبعضهم فطن إلى ذلك ، فنجح في السينما كما نجح في المسرح ؛ ومن هؤلاء نذكر نجيب الريحاني ، وبشاره واكيم ، وإن كان الأول لم يمثل إلا أفلاماً قليلة نالت من الإعجاب ما تناله مسرحياته التي يمثل فيها بنجاح متقطع النظر .