

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 كتبتة جريدة «وادى النيل» بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٠٩ (ص ٢): «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 «عرايى» تارة، ورواية «حمام دنشواى» تارة أخرى. وكلتا الروائيتين مما لا يروق لرجال حكومتنا الأكرمين». ويفسر رمسيس عوض موقف السلطة من التصريح، ثم المنع، بوجود أكثر من مسرحية عن عرايى 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 لا يروق 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 لا يمكن منع تمثيل تلك الرواية إلا بقرار رسمى من نظارة الداخلية لأبنى عليه احتجاجى وشكواى وقضيتى».

ولم يقتصر الأمر على مسرحيتي «عرايى» 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. وتاريخ 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 لا معنى 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 لبیب رزق فی «الأهرام» يوم ٨ يناير ١٩٩٨
فی إطار قراءته لتاریخ الصحیفة العریقة:

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

المادة ١١: ممنوع المكوث فی الممرات المخصصة للمرور أو وضع الكراسی
فیها والتدخين فی غیر المحلات المعدة له والضوضاء وكل ما من شأنه التشویش
على التمثیل، وللبوليس فی -حال حصول شیء من التشویش طرد المسبب له.

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

المادة ١٧: أن كل من أراد تحويل محل موجود إلى محل تشخيصی أو إلى
قهوة موسیقى أو إلى سرك أو قاعة لمشاهدة المناظر أو إلى شیء لم يذكر فی
الرخصة التي ییده علیه أن یقدم طلبا على رخصة جدیدة.

كانت هذه بعض المواد التي تضمنتها لائحة التياترات كما نشرها الأهرام
نقلا عن الوقائع المصریة الصادرة يوم ١٧ يوليو عام ١٩١١ وقد لخصتها
جريدتنا بالقول إن هذه اللائحة قد وضعتها نظارة الداخلية «خاصة بالتياترات
ومحال ألعاب الخیل والصور المتحركة وقهوة الموسیقى وأشباهها» وإنها تضمنت
تشکیل لجنة تحت اسم قومسیون التياترات توجد فی أى جهة یتقرر أن تنفذ
عليها تلك اللائحة.

وأضافت أن على صاحب المحل أن یتقدم بطلب يذكر فيه «اسمه ولقبه
ومحل ولادته وصناعته وجنسیته والمناظر والألعاب التي سيعرضها فی محله وعدد
الكراسی أو المحال التي سیتركها للجلوس وغیر ذلك مما هو ضرورى للآداب
العمومیة من جهة ولاتقاء الحریق 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 التي تعرض فيه وأن يحكم في كل مخالفة طبقا لأحكام هذه اللائحة بغرامة لا تتجاوز مائة قرش ويجوز للقاضي 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 في 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) والفرقة (والدخول في النكتة) و(التبيط) وما شاكل ذلك!.

في 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 الصباح 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 أذيبا 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 صيانة الآداب العمومية على حد تعبيرها خاصة فى محلات الغناء والرقص والموسيقى الأفرنجية التى تفرع فيها الأكواب وتفرغ الجيوب بين نظرات الخلاعة وفنون الكسب ومجون الغباوة والجهل وتساءلت ماذا سوف يفعل رجال البوليس إذا ذهبوا إلى تلك الأماكن ورأوا الطرايش والعمائم تتدحرج بين أيدي 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 فإنه 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 صاحبها 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 الهلالي 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 الريحاني 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 الأjqاق 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 ما انتبه اليه واضعوا لائحة التياترات.

فقد حرص هؤلاء على أن يوفرؤا للائحتهم ما يمكنها من ملاحقة الأجانب عندما أصدرؤا 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 - إلا قليلا - فى أيدي الأجانب المختلفى الأجناس وما دام المال ينفق بحساب وغير حساب فى تلك البيوت ومن كيس الجمهور!

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

بالنسبة للمقدمات القرية 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 متأوروباً.. 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 الأوروبيون باقامتها خاصة فى الإسكندرية 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 وتصرف 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 وأنها 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 لا تخلو من شوائب عديدة على حد تعبير صحيفتنا.

أول ما أخذه الناقد الفنى للأهرام والذي 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.

ينتهاز (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 نبیت تتنازعنا عواطف الخوف عليه وشعائر الرغبة الشديدة فى نجاح مساعيه واخفاق خصومه حتى تجيء (الخاتمة) مفاجئة 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 الباكون فلم نفهم لهم طبعاً ولا ميلاً.. وخلق 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 مبادئ فن التمثيل (الأولية) ولذلك لا ندري 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 ويجب 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 موظفيها 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 إلا من كان عمره لا يتجاوز 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 الابتدائية، وما دون ذلك لا يقبل 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 اسماء 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 يظهرن لنا من العواطف والحماسة ما يحملنا على الأعجاب بهم والتصفيق لهم استحسانا.

الوضعية الاجتماعية للممثلين كانت محور المقال الثانى للويس الأسمر حاول فيه أن يخطئ الفكرة بأن التمثيل عارا أو أنه على الأقل شأن منحنى الأخلاق فنحن نزدري بالممثل ولا نعرف له مقاما لأننا لانرى أحيانا من المثلين 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 لا يسموه 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 قارئنا مقاله بدعوة مثل تلك التى دعا اليها سابقة بأن يرسل أولو الأمر الى أوربا من الشبان الأدباء من فيهم الاستعداد اللازم على نفقة الحكومة ليتلقنوا قواعد التمثيل ولنطلب خصوصا إنشاء مجمع تمثيلى فى مصر يترأسه أساتذة أجنبى فى بادىء الأمر يهدون من يدعون التمثيل ويمارسونه الى الطريق الحقيقية ويحكمون بأهلية من يحق لهم الدخول إليه كما هو جار الآن فى أوربا.

أخيرا فقد حاول قارئ 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 وتفتنه الغريب، رأى أن السبب فى هذا القعود ما بين تمثيله

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

وكان من الطبيعي أن يكون لهذه الحملة نتائجها فمن ناحية حاول العديدون الإسهام في تغيير الواقع المسرحي، ومن ناحية أخرى أدى انتشار الفرق التمثيلية على نحو واسع إلى أن تفتح الحكومة عيونها (١).

تكشف الأهرام في هذه المناسبة عن دور قامت به لتشكيل فرقة مسرحية ففي العدد الصادر يوم ٢٢ يناير عام ١٩٠٩ وتحت عنوان «المرسح العربي» الرواية الجديدة ومثلوها وتوقيع الناقد الفني للأهرام (الجميل) ولا ندرى ما إذا كان هو انطون الجميل الذي تولى رئاسة تحرير الأهرام بعد ذلك أم آخر، نشرت الصحيفة الغراء بأنها قررت أن تنشئ فرقة مسرحية يكون موضوعها عربيا محضا وللسببين 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 في مواطنينا ناهيك بجمال هذه المواضيع وامكان الروائيين استخراج روايات شائقة منها.

مع ذلك تحسبت الأهرام لمثل ذلك العمل الذي نوت الأقدام عليه وعبرت عن ذلك بقولها قد نكون أخطأنا في جرائنا ولكن لا بد من البداية في كل أمر وبعد ذلك يحصل الاتقان شيئاً فشيئاً، ثم انها اعترفت من جانب آخر بصعوبة إيجاد ممثلين أكفاء يجسمون الأشخاص التي يمثلونها ويشعرون بالمواطن التي يعبرون عنها.

تجاوز هذه الصعوبة حاوله المسئولون في الأهرام باختيار عدد من الأدباء لتمثيل ادوار المسرحية الجديدة الأفوكاتو لويس أفندي الأسمر، الأديب البارح الياس أفندي كورك بيراعته في فن الإلقاء، الأديب يوسف أفندي 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 قرييين 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 و ١٩١١ وكشفت عنه أخبار الأهرام المتتالية.

لم يفت ذلك فى عضد الأهرام التى ظلت تروج لدعوتها بانشاء تياترو
عربى فتنقد فى أحد مقالاتها مجلس الشورى على تقاعسه عن اثاره هذه
القضية وتنبيه الحكومة التى تدفع نحو سبعة آلاف جنيه للجوق الأفرنجى الذى
يحيى لىالى الأوبرا بأن تخصص ألفين منها لأحسن رواية عربية فإذا فعلت ذلك
أخيت 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 آلاف جنيه لتعطى لجوق أوربى لا يشهد تمثيله
ولا يفهمه 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 - 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 ينح وفضله قد أثمر.

وفيما سبقت الإشارة إليه فقد فتحت الحكومة عينونها 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 للأداب أو للأمن العام،

قرر ما يأتي:

مادة (١): الشرائط السينماتوغرافية الواردة من الخارج لا يمكن سحبها من مصلحة الجمارك أو البريد - حسب الحالة - 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 مستوردي الشرائط السينماتوغرافية أن يدفعوا علاوة على الرسوم الجمركية رسماً إضافياً قدره ٤ ٪ من قيمة التثمين الذي تعمله الجمارك لتحصيل رسم الوارد. وهذا الرسم الإضافي مخصص لسد نفقات إرسال الشرائط إلى وزارة الداخلية ونقل صورها ووضع شرائط الترخيص عليها.

مادة (٣): بعد دفع الرسوم الجمركية والرسم الإضافي السالف ذكره تختتم الشرائط بالرصاص وبختمى كل من المستورد ومصلحة الجمارك أو البريد - حسب الحالة - وترسل إلى وزارة الداخلية.

مادة (٤): إذا رفضت وزارة الداخلية إعطاء ترخيص عنها ترجع الشرائط إلى الجمارك أو البريد لإعادة تصديرها وتعتبر حينئذ من البضائع التي تعاد حتماً ويكون للمستورد الحق وقت إعادة التصدير في استرداد رسوم الوارد كاملة.

ويكون له الحق فضلاً عن ذلك في هذه الحالة في استرداد نصف قيمة الرسم الإضافي ٤ ٪ المحصل منه، أما النصف الآخر فتستولي عليه المصلحة مقابل نفقات إرسال الشرائط إلى وزارة الداخلية ونقل صورها.

مادة (٥): يسرى مفعول هذا القرار ابتداء من تاريخ نشره في الوقائع المصرية.
تحريراً في ٢ أغسطس سنة ١٩٢١.

وزير المالية (بالنيابة)

إبراهيم فتحي

وفى ٢٣ أغسطس عام ١٩٢٨ صدر القرار الآتى من وزير المالية، والذي
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 تمثيلاً مخالفاً للحقيقة.

قرر ما يأتى:

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

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

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

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

تحريراً فى ١٨ ربيع الأول ١٣٤٧ - ٢٣ أغسطس ١٩٢٨.

على ماهر

يذكر جاك باسكال في «الدليل السينمائي للشرق الأوسط وشمال أفريقيا» عام ١٩٥٤ أن قانون رقابة الأفلام وقانون تنظيم الأمن داخل دور العرض لم يتغيرا منذ أن صدرا عامي ١٩٠٤ و ١٩١١، وقد ظلت إدارة الرقبة على الأفلام تتبع وزارة الداخلية في إطار ما سمي بالمكتب الفني الذي يضم أيضا الرقابة على الصحف والمطبوعات حتى عام ١٩٣٠، ثم خضعت بعد ذلك لإشراف المكتب الجنائي، وفي عام ١٩٤٥ أصبحت تابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية بالاشتراك مع وزارة الداخلية، وظل الأمر كذلك حتى بدأت حرب فلسطين عام ١٩٤٨ فعدلت تبعية الرقابة إلى وزارة الداخلية. وفي عام ١٩٥٥ انتقلت الرقابة إلى وزارة الارشاد القومي 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 في أوساط السينمائيين والمهتمين بالسينما على الأقل حتى منتصف الثلاثينات، ففي كتابه «فجر السينما» الذي صدر في بداية الثلاثينات يقول محمود خليل راشد في الفصل الأول المعنون الصور المتحركة والأخلاق «أن الصور المتحركة يجب أن تكون خالية من كل ما يغري بالفساد ويدفع إلى الغواية، خصوصا وأن هذه الصور يشاهدها الناس من كل طبقة فتيان وفتيات، أولاد وبنات، ورجال ونساء، فمن أقيح المناظر أثرا مناظر اقتراف الجرائم والمغازلة والموت وعقوق الأبناء والتعذيب إلى آخره.

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

منه، ومن الغريب - وأن لم يكن غريبا على النزعة التوفيقية للبرجوازية المصرية - 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 المصرية التى 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 السيناريير الذى يدور فى أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحه محدودا. لأن السينما - قبل كل شئ - مبنية على المناظر، وأن الطبقة الوسطى من الشعب - وهم السواد الأعظم من رواد السينما - 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 نفسية، ولا صراع بين المرء وضميره، لاشئ 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 لا يتعرض 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 ارتكاب الجرائم أو بث روح الأجرام أو تشجيع الميل الإجرامى 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.

ولانتتهى 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 شيئاً 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؛ ولا يمكن أن يكون صحيحا. فالرقابة لا توجد على سبيل الاحتياط، وإنما توجد بسبب أفلام معينة، أو اتجاهات معينة، كما حدث بالنسبة إلى المسرح.

شانه زنانه و مرد زن بیست و نه ساله که در حال ونگار کردن است و در میان او
 یک زن و یک مرد؟ اینها در حال ونگار کردن است و در میان او
 یک زن و یک مرد؟ اینها در حال ونگار کردن است و در میان او
 یک زن و یک مرد؟ اینها در حال ونگار کردن است و در میان او
 یک زن و یک مرد؟ اینها در حال ونگار کردن است و در میان او

