عن السينما المصرية (١)

كانت بواكير الأفلام السينيمائية المصرية – فى أوائل القرن العشرين – مجرد أفلام إخبارية قصيرة. ثم ظهر أول فيلم روائى طويل سنة ١٩١٧ ، من إنتاج شركة مصرية – إيطالية، اشترك فيه بالتمثيل « محمد كريم » فلما أفلست الشركة لضعف المستوى الفنى لأفلامها ، سافر« كريم » إلى إيطاليا ثم ألمانيا لدراسة هذا الفن الجديد ، الذى أحبه ونَذَر له نفسه وحياته ، وكأنه سافر هاويا مجتهدا ، وعاد متعلما محترفا.

فى البداية ، وحتى سنة ١٩٢٣ ،لم تكن مقومات الإنتاج السينيمائى متوفرة مكتملة: لا سيناريو (نَص ترتيب المناظر أو المشاهد ومواصفاتها) ، ولا ستديو (كان التصوير فى الشوارع والبيوت) ، ولا مصور محترف ، أو مخرج متخصص ، أو ممثل سينيمائى مدَرَّب. ولذا كان لابد من الاستعانة بممثلى المسرح – رجالا ونساء – وبالمصورين الهواة (وغالبيتهم من الأجانب) ، وبالمخرجين الهُواة (معظمهم أيضا أجانب) ، وكانت الأفلام صامتة .

فى سنة١٩٢٣ ظهر نشاط شاب مصرى يدعى : محمد بيومى ، وكان قد عاد من ألمانيا بعد أن قضى بها بضع سنوات فى تعلُّم التصوير والإنتاج السينيمائى . فأنشأ بالإسكندرية أول ستديو للتصوير وإنتاج الأفلام التى اعتزم إصدارها (من تصويره وإخراجه) .وكان أول فيلم أنتجه هو « الباشكاتب » ، بطولة بعض ممثلى

(١) المصدر الرئيسى فى هذا الفصل : كتاب الأستاذ سعد الدين توفيق : «قصة السينيما فى مصر».

المسرح : بشارة واكيم ، أمين عطا الله ، على طبنجات ، وأديل ليفى . وهو فيلم قصير (٣٠ق) بلغت تكاليفه مائة جنيه . ثم قرر إنتاج سلسلة من الأفلام الفكاهية القصيرة تدور حول شخصية « المعلم برسوم » – على غرار أفلام شارلى شابلن، وفيما بعد إسماعيل يسن . وبدأ بالفعل تصوير أول هذه السلسلة بعنوان: «المعلم برسوم يبحث عن وظيفة» من تمثيل : بشارة واكيم ، فردوس حسن ، عبد الحميد زكى ، فيكتوريا كوهين. ولكن فى أثناء التصوير توفى ابنٌ لمحمد بيومى ، وكان يؤدى دور طفل فى الفيلم ، فحزن عليه أبوه حزنا شديدا جعله يقرر التوقف عن إنتاج الأفلام ،ثم باع أجهزة الاستديو ومعمل التحميض والطبع لشركة مصر للتمثيل والسينيما، التى أنشأها بنك مصر سنة ١٩٢٥ (بجهد الاقتصادى العظيم طلعت حرب) .

وكان لمحمد بيومى أثر آخر يُذكر فى تاريخ السينيما وهو : إصدار أول جريدة سينيمائية مصرية مصوَّرة اختار لها اسم : « جريدة آمون ». لكن أصحاب دور العرض آنذاك – وكانوا من الأجانب – أَحْجموا عن عرض هذه الجريدة فى دورهم،فتوقف إنتاجها .

طلعت حـــرب

فى أواخر سنة ١٩٢٥ أصدر مصطفى القشاشى مجلة « الصباح » التى أسهمت فى تطور الحياة الفنية، إذ إنها ظلت على مدى ثلاثين عاما تخصص عددا كبيرا من صفحاتها للفن . فكان يكتب فيها الرواد من الفنانين ، وكان من بينهم طالب بكلية الحقوق من هواة السينيما يدعى : أحمد بدرخان ، الذى كان يتعلم الفن السينيمائى بالمراسلة مع إحدى المدارس الأوروبية . لفتتْ مقالاته الأنظار ، ولما قرأها محمد طلعت حرب (باشا) اتصل به، وطلب منه إعداد مشروع عن إنشاء ستديو

سينيمائى كبير تقيمه شركة ستديو مصر للتمثيل والسينيما ، وأوفده إلى باريس لدراسة الإخراج السينيمائى .

وفى سنة ١٩٢٦ ، بدأت الصحف اليومية والأسبوعية فى القاهرة تخصص أبوابا أسبوعية ثابتة عن السينيما ، وكانت السابقة إلى ذلك جريدة « البلاغ الأسبوعى » .

كانت « شركة مصر للتمثيل والسينيما » – إحدى شركات بنك مصر – هى الدعامة الكبرى فى نهضة الفن السينيمائى فى مصر وفى الشرق كله .

وجاء فى قرار إنشائها الذى نُشر بـ « الوقائع المصرية » – الجريدة الرسمية للدولة – فى ٢٨ يوليو ١٩٢٥ أنه صدر مرسوم بالترخيص لكل من:أحمدمدحت يكن، والدكتور فؤاد سلطان ، وعبد الحميد السيوفى ، وأحمد شفيق ،وزكريا مهران ، وأحمد حجازى ، ومحمد الطاهرى ، وإبراهيم الطاهرى ، ومحمد طلعت حرب ، فى تأليف شركة مساهمة تدعَىَ « شركة مصر للتياترو والسينيما » . وحُدد رأس مال الشركة بمبلغ ١٥ ألف جنيه قُسم على ٣٧٥٠ سهما قيمة كل منها أربعة جنيهات ، وخصص لبنك مصر من هذه الأسهم ٢٥٠٠ سهم . وكان من أعظم أعمال تلك الشركة : إنشاء « ستديو مصر » الذى كان حقلا خصبا منتجا مثمرا للأفلام ، وللممثلين ، وللمخرجين، والفنيين ، والمبدعين .

يرى بعض مؤرخى السينيما الثقات أن أول فيلم عربى طويل هو : « قُبلة فى الصحراء » للأخويْن إبراهيم وبدر لاما ، وهما فلسطينيان كانا فى طريق عودتهما من شيلى (بأمريكا الجنوبية) إلى وطنهما فلسطين ، فنزلا مدينة الإسكندرية للزيارة، ثم مواصلة رحلة العودة . لكنهما دُهِشا للنشاط السينيمائى القائم بها ، فقررا الإقامة فيها لفترة وتجربة مغامرة الإنتاج ، فكان هذا الفيلم الصامت الذى عُرض بسينيما الكوزموجراف الأمريكانى بالإسكندرية فى أول مايو ١٩٢٧ ، أى قبل عرض فيلم «ليلى» لعزيزة أمير بنحو ستةأشهر ، الذى يُعتبر أول فيلم روائى طويل صامت مصرى مائة فى المائة.

ثم توَّجَت السينيما المصرية الصامتة أعمالها بإنتاج فيلم : [زينب] ، عن قصة للدكتور محمد حسين هيكل (باشا) ، وقد عُرض فى القاهرة (١٢ مارس ١٩٣٠) ، وكان دكتور هيكل قد كتب هذه القصة أثناء دراسته للقانون فى باريس سنة ١٩١٠، ونشرها سنة ١٩١٤ ، وشعر بحرج شديد أن يكتب على غلافها أنه المؤلف ، فاكتفى بقوله : « مناظر وأخلاق ريفية بقلم : مصرى فلاح » .

يقول الأستاذ سعد الدين توفيق : «وكان محمد كريم قد قرأ قصة [زينب] عندما كان يدرس السينيما فى ألمانيا ، وأعد سيناريو لإخراجها على الشاشة . لكنه لم يجد منتجا واحدا يقْبل إنتاج هذا الفيلم ، حتى فى ألمانيا :رفضتْ شركة أوفا السينيمائية مشروع [كريم] أن يكون الفيلم إنتاجا مصريا – ألمانيا مشتركا . وفى القاهرة رفض المنتجون الأجانب إنفاق أموالهم على إنتاج فيلم تجرى حوادث قصته فى الريف ، وأبطالها من الفلاحين ! وأبدوا استعدادهم لإنتاج فيلم مصرى حوادثه فى القصور . ولكن [محمد كريم] كان مصمما على تقديم [زينب] .

« وأخيرا لجأ إلى صديقه [يوسف وهبى] صاحب فرقة رمسيس المسرحية ، وعَرض عليه إنتاج هذا الفيلم الذى لن يتكلف أكثر من خمسمائة جنيه ، فوافق يوسف وهبى . ولم تكن هناك ستديوهات للسينيما فى ذلك الوقت ، وكانت الكاميرا تُدار باليد ، والإضاءة تتم بواسطة مرايا أُلصِقَتْ عليها قطعة من قماش من التُّل الأبيض تشبه (الناموسية) أو بواسطة لوحات كبيرة مغطاة بالورق المفضض تعكس أشعة الشمس على وجوه الممثلين .

« وفى هذا الفيلم الصامت استخدم [كريم]لأول مرة فى تاريخ السينيما المصرية [الكاميرا كرين(١)] لتصوير لقطة من أعلى . وفى هذه اللقطة نرى يدا تمتد إلى صحن، ثم ترفع غطاء الصحن ، وهنا ترتفع الكاميرا إلى أعلى أكثر فأكثر ، وعندئذٍ نرى أن اليد الممتدة هى يد أحد أفراد أسرة جلستْ حول مائدة الطعام . وكانت

(١) ذراع طويلة تحمل الكاميرا والمصور عاليًا، وتهبط بهما برفق فى أثناء التصوير .

القاعدة الخشبية (للكاميرا كرين) مربوطة بالحبال إلى بكرة ، فلما بدأ التصوير ، قام عدد من الرجال الأشداء بشد طرف الحبْل ، فارتفعت القاعدة الخشبية وعليها الكاميرا والمصور ، واستغرق تصوير هذه اللقطة العلوية ثلاث ساعات ، وتكلفت أحد عشر جنيها !

« واستمر تصوير الفيلم كله سنتين . لم يكن التصوير فيها يجرى كل يوم ، بل إن عدد أيام التصوير لم يزد على ٦٤ يوما ، وإنما اقتضى تصوير بعض المشاهد انتظار حلول فصل جديد من فصول السنة . فمثلا : فى مشهد واحد تَظهر زينب مع حبيبها الفلاح الفقير إبراهيم تحت شجرة جميز كبيرة وسط الحقول فى فصل الربيع وكل ما فى الأرض أخضر وجميل يانع . فى مشهد آخر فى المكان ذاته نرى زينب وحدها تعيسة حزينة وحيدة بدون حبيبها ، لأنها أصبحت رغم إرادتها زوجة لفلاح ثرى . وهنا نرى الطبيعة فى صورة مختلفة . فأغصان الأشجار أصبحت عارية ، وكل ما كان أخضر يانعا وجميلا ، غدا داكنا وقبيحا . وفى الفيلم قدم [محمد كريم] فكرة مبتكرة : هى مشهد واحد ملوَّن ... » .

إن طريقة إخراج وتصوير فيلم « زينب » تُعتبر خطوة سباقة وجَد متقدمة على أصحاب مدرسة الواقعية الجديدة الإيطالية بعشرات السنين . ويُسَجَّل لمحمد كريم أنه مخرج أظهر على الشاشة السينيمائية القرية المصرية . وبعد النجاح الضخم الذى حققه فيلم زينب (كان أول عرضه فى ١٢ إبريل ١٩٣٠) ، تشجع المنتجون وأقبلوا على إنتاج أفلام واقعية وريفية ، وأعاد مؤلف الرواية (د. هيكل) طبعها ولم يجد حرجا فى وضْع اسمه على غلافها . وفى عام ١٩٥٢ أُعيد إنتاج الرواية فى فيلم ناطق ، وكان محمد كريم يعتزم إخراجها للمرة الثالثة فى فيلم ملون .

لم يكن فى مصر وقتها نظام للتوزيع والدعاية . وهذا مثال : بعد العرض الأول لفيلم « زينب » فى سينيما متروبول بالقاهرة ، نشرت مجلة « الصباح » فى ٢٨ نوفمبر ١٩٣٠ الإعلان التالى :

« إلى حضرات أصحاب ومديرى دور السينيما بالقطر المصرى : كل من يريد استثمار هذا الفيلم العظيم فليخابر [صديق أحمد] متعهد الحفلات المعروف . المخابرة يوميا بمطبعة الرغائب بشارع محمد على بدار المؤيد بمصر » !!

ولما نطق الفيلم السينيمائى (فى أمريكا أواخر سنة ١٩٢٧) ، ظهر أول فيلم مصرى ناطق عند عرضه لأول مرة فى ١٤ مارس ١٩٣٢ ، وهو فيلم : « أولاد الذوات» ، ثانى فيلم من إخراج محمد كريم . وقد اشتركت فرقة رمسيس المسرحية فى تمثيل هذا الفيلم الذى أنتجه وأدى دور البطولة فيه يوسف وهبى . فظهرت أمينة رزق فى دور زينب ، وسراج منير فى دور الدكتور أمين ، ودولت أبيض فى دور أم حمدى ، وحسن البارودى فى دور أحمد أفندى . أما يوسف وهبى فقد مثّل دور حمدى بك المحامى ، واشتركت ممثلة فرنسية تدعى كوليت بدور جوليا ، وأحمد بدرخان مساعدًا للمخرج.

« دكتور محمد حسين هيكل » مؤلف رواية « زينب » التى نشرت سنة ١٩١٤ ثم تحولت إلى فيلم سينيمائى .

وأول الأفلام الغنائية المصرية هو فيلم : « أنشودة الفؤاد » الذى عُرض فى ١٤ أبريل ١٩٣٢ . وقصته قريبة من قصة فيلم أولاد الذوات ، إذ إن بطل الفيلم أحب فتاة راقصة أوروبية كانت سببا فى سلسلة من الكوارث والمصائب التى نزلت على الأسرة . اشترك فى التمثيل : جورج أبيض ، عبد الرحمن رشدى ، نادرة ، زكريا أحمد. ورغم ضَعف القصة ، وسوء الإخراج (المخرج مايو فولبى)، وثقل الأغانى الطويلة (ترك المخرج الكاميرا تدور فى ثبات طوال الأغنية !) ، إلا أن الفيلم حقق نجاحا تجاريا فى مصر والبلاد العربية لسبب وحيد : أنه فيلم غنائى !

ثم كانت جُرأة كبيرة من المخرج أحمد جلال أن يؤلف ويخرج فيلم : « عيون ساهرة» الذى عُرض فى سنة ١٩٣٣ . وهو أول فيلم مصرى من نوع الخيال العلمى . وهى جُرأة مضاعفة ، أن يُنتج فيلما من هذا النوع فى وقت مبكر من تاريخ السينيما؛ وقبل أن تظهر الاستوديوهات الكبيرة المجهزة بالآلات والأجهزة الحديثة المناسبة لإخراج مثل هذا الفيلم ، وتدور قصته حول ابتعاث الحياة فى جسد «سامى » الذى دهمتْه سيارة فقتلتْه. وقد حقق « جلال » نجاحا كبيرا كمخرج وسيناريست ، وفى استخدام لغة سينيمائية جديدة ، فكان الحوار قليلا موجزا ، وحركة الكاميرا بارعة .

بعد سنتين ، أقدم « أحمد جلال » على محاولة أخرى جريئة ، وهى إخراج أول فيلم تاريخى مصرى : « شجرة الدر » من إنتاج شركة لوتس فيلم التى كانت تتألف من آسيا ومارى كوينى وأحمد جلال . وقد أعد « جلال » سيناريو الفيلم عن قصة كتبها جورجى زيدان (مؤسس دار الهلال) ونشَرها فى سلسلة « روايات الإسلام»، وتم التصوير فى مصر الجديدة بفندق هليوبوليس (مكان مقر رئاسة الجمهورية الآن) .

شق الفيلم المصرى طريقه إلى مهرجانات السينيما العالمية . فكان فيلم «وداد » – بطولة أم كلثوم – أول فيلم مصرى يُعرض فى مهرجان البندقية (فينيسيا) سنة ١٩٣٦ .

* * *

*** طلائع سينيمائية مصرية :**

استعانت السينيما العالمية – والمصرية أيضا – فى أوائل نشأتها بالمشاهير من ممثلى المسرح لأداء الأدوار الرئيسية أو البطولة فى الأفلام الصامتة ثم الناطقة ، وكذلك فى التأليف .

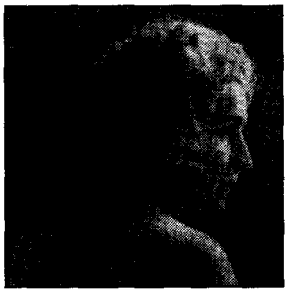
فى أبريل ١٩٢٦ قرر البرلمان المصرى تشجيع حركة التمثيل ، ورَصَد جوائز مالية للممتازين من الفنانين وكتَّاب الروايات وأصحاب الفِرق الفنية . فتكونَتْ لجنة لفَحص أعمال هؤلاء وهؤلاء ، ثم أعلنتْ أسماء الفائزين ، ونُشرت أسماؤهم كالآتى وبالتعليقات ذاتها التى ذكرتْها عنهم .. من أمثال :

يوسف بك وهبى

جورج أفندى أبيض

نهضة التمثيل وتشجيعه :
حائزو جائزة الامتياز

السيدة منيرة المهدية



السيدة روز اليوسف

حسين أفندى رياض ـ من فرقة
رمسيس الجائزة الأولى بتفوق فى الدرام

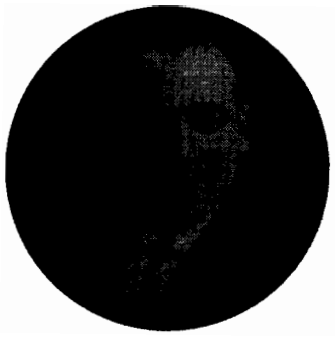
زكى أفندى رستم ـ من فرقة رمسيس
الجائزة الأولى بتفوق فى التراجيدى

بشارة أفندى واكيم ـ من فرقة السيدة منيرة
الجائزة الأولى بتفوق فى الكوميدى

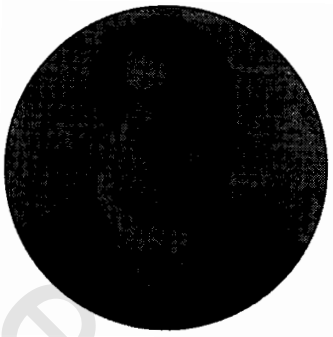
السيدة زينب صدقى ـ من فرقة رمسيس
الجائزة الأولى بتفوق فى الدرام

السيدة دولت ـ من فرقة أبيض
الجائزة الأولى فى الكوميدى

الآنسة أمينة رزق ـ من فرقة رمسيس
الجائزة الأولى فى الدرام



أحمد أفندى علام ـ من فرقة رمسيس
الجائزة الثانيـة فـى الدرام



استفان أفندى روستى ـ من فرقة رمسيس
الجائزة الثانيـة فى الكوميدى

حسن أفندى البارودى ـ من فرقة رمسيس
الجائزة الثالثة فى الدرام

obeikandl.com

شخصية سينيمائية

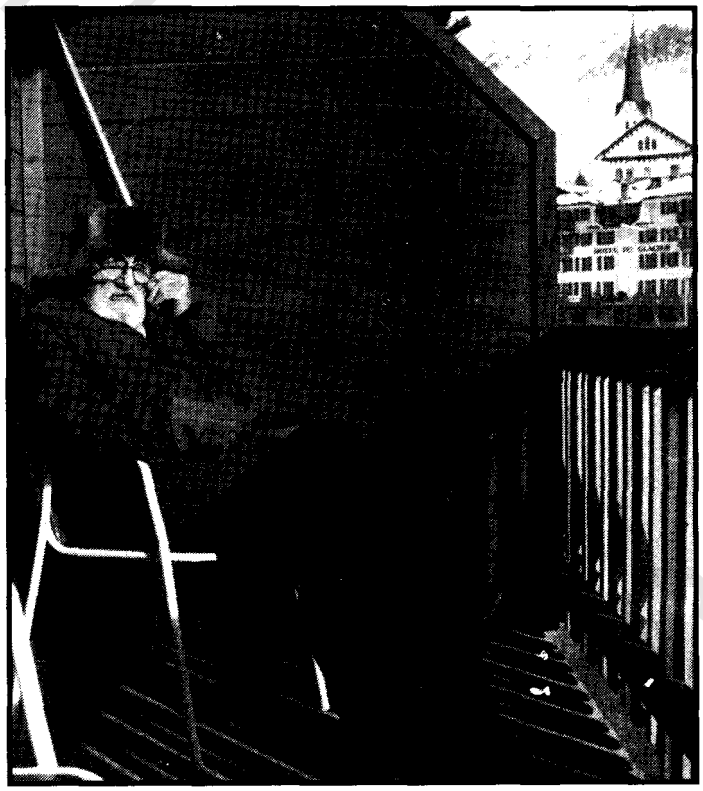
شارل فانل – Ch. Vanel .. وُلد عام ١٨٩٢ .. إنه مُـعَـمِّـر سينيمائى فرنسى نادر .. ليس فى أدوار البطولة بالأفلام ، فهو غالبا كان راضيا بدور الممثل الثانى أو الثالث، أو حتى « الكومبارس » كما بدأ ، لكن ندرته – وطرافته معا – أنه يجر وراءه نحو ثمانين عاما من تاريخ السينيما الفرنسية منذ نشأت (توفى وقد تجاوز السادسة والتسعين من عمره)، وظل يشترك فى التمثيل حتى قرب وفاته . إنه «شاهد على عصره » ، السينيمائى خاصة . عاصر السينيما يوما بيوم ، ومرحلة بمرحلة . واشترك مع كبار المخرجين والممثلين والرواد والأحفاد . وترك مذكرات أو ذكريات رائعة ، مدهشة ، طريفة ، لا يستغنى عنها أى مؤرخ أو باحث فى تطور الفن السابع الذى أصبح جزءا من حياة الناس فى القرن العشرين فنا ، وصناعة ، وتجارة، وتثقيفا، وتسلية ، وترويحا، وسياسة . ويا ليت « المعمرون » فى مجالات كالسينيما والتليفزيون والإذاعة فى مصر وغيرها من الدول الرائدة فى تلك الفنون يسجلون ذكرياتهم القيمة من واقع ما شاهدوا، وعاصروا ، وصنعوا . فليس شاهدٌ كسامع !

وهذه مقتطفات من تلك الذكريات . يقول :

«نعم . عشتُ نحو ثمانين عاما أمام الكاميرا . ولن أتوقف ما دامت عندى قدرة وطُلب منى أن أعيش فى شخصية جديدة . فهذا هو قَدَر الممثل . لا يستطيع أن ينسحب ويطلب الإحالة إلى المعاش . وإذا فعل ، فلواحد من سببين : إما لانصراف

الجمهور عنه ، أو لضعف قُواه أو ذاكرته . وحتى لو أصيب بنقص عضوى (عاهة مثلا)، وكان محبوبا مطلوبا ، فإنهم يكتبون له أدوارا مناسبة لحالته تدخل فى نسيج الموضوع (السيناريو) ونادرا ما يقول : (لقد غيرتُ مهنتى) !

«اليوم ، أصبحت السينيما مؤسسة ضخمة ، بل أكبر المؤسسات الصناعية الفنية فى كل بلاد العالم . وقد أضاف إليها التليفزيون مجالا أوسع وجمهورا أكبر . وأيا كان نبضها وتأثيرها ومداها ، فهى ترتكز على مبدأ التتابع السريع للصورة الثابتة الذى يوهم بالحركة ، وبالواقع ، إلا أن التقنية المتطورة المستمرة لا تتوقف عن تحرير الخيال عند المشتركين فى صناعة الفيلم – والمبدعين المبتكرين منهم خاصة – فيُتاح للجمهور أن يعيش فى أحلام جميلة، وأحيانا طائشة مجنونة !



شارل فانل فى سن الخامسة والتسعين (سنة ١٩٨٧) يستعد
لتمثيل آخر أدواره السينيمائية

«أما بالنسبة للممثل ، فلا شىء يتغير . إذا استطاع مع مرور السنين أن يحسِّن أسلوبه فى « تقمص » الشخصية ، فإن إحساسه الداخلى يظل دائما منعشا سعيدا كما هو . عندما أشترك فى تمثيل فيلم، أشعر بأننى أتذوق نفس البهجة ، نفس الرهبة، نفس الحرص الشديد على تحقيق عمل أقرب إلى الكمال قدر المستطاع ، تماما مثلما يفعل فنان الأثاث مع قطعة الخشب الثمينة التى يُطلب منه تشكيلها وصياغتها لغرض ما . فأنا مثله فنان حِرفىّ صانع ، أواجه فى كل مرة صعوبة فى التعبير عما أُختَبَـرُ به وما أحسه طوال تأدية مهمتى ؛ الإحساس بالإجادة الكاملة ، النابع من تمام العمل على أحسن وجه . مع فارق واحد : أن الفنان الحِرفىّ يستطيع أن يعدِّل ، أن يغيِّر الصياغة حتى يشعر بالسرور والرضا . أما الممثل فإنه لا يستطيع : عندما يوضع شريط الفيلم فى العُلبة ، فلا عَوْدة .

«أن تكون ممثلا ، أو أن تكون نجما ، فهذان شيئان مختلفان . لم أكن مطلقا ، ولم يكن فى حسبانى أن أكون نجما . النجم معناه وفحواه : التمثيل ٢٤ ساعة

شارل (جالس فى الوسط) سنة ١٩٠٨ فى بداية عهده بالتمثيل فى مسرح موبنارناس بباريس فى رواية « بائعة زهور للأصفياء » .

يوميا، فتمتزج حياته بمهنته لدرجة أن انفعالاته ، مشاعره ، أحاسيسه الخاصة ، تصبح جزءا من مُشهد دائم، يتماثل ويندمج مع شخوصه التى يعيشها فى أدواره. أما الممثل : فهو يترك العمل فى ساعة معينة ، ثم يلحق كالمعتاد بأسرته أو بأصدقائه، وفى اليوم التالى يعود للوقوف أمام الكاميرا مثل بقية زملائه الآخرين ليؤدى ما يُطلب منه » .

(ثم يتحدث « فانل » عن طفولته فى منطقة ساحلية شمال فرنسا وحبه للبحر ، حتى إنه تمنى فى صباه أن يصبح ملاحا (بحَّارا) . ثم انتقلت الأسرة إلى باريس والإقامة قرب محطة « مونبار ناس ») .

« أثناء تجوالى بالشوارع ، لم أعُد أشاهد مراكب الصيد تدخل وتخرج من الميناء ، وإنما أطالع واجهات المسارح وإعلاناتها وهى تحمل إيحاء بالمغامرة . لم أشعر أننى افتقدت كثيرا موطنى الأصلى مسقط رأسى ، فإن شارع « لاجيتيه » – ومعناه البهجة والسرور – كان يشبه كثيرا الشوارع المحيطة بالميناء البحرى ، بما فيه من مقاهٍ وحانات خافتة الأضواء مزينة بشرائط حمراء ، وفيها حشد من الناس والبحارة بملابسهم الزرقاء . وعلى الأرصفة، كنت أطرب لسماع عزف البيانو الآلى (البيانولا) الرتيب . أحيانا كان أبى يصطحبنى إلى مسرح « مونبار ناس »، فكنت أجلس مبهورا فوق المقاعد الخشبية الخشنة بالممر ، أشاهد المناظر العاطفية الجامحة ، وأحداث الخطف والجرائم ، وتصفية الحسابات . كنت أبكى لبؤس اليتامى ، وأصفق فرحا لعقاب الأشرار والخونة .

« ثم كانت مسابقة الالتحاق بالمدرسة البحرية التى ستقرر مصير حياتى . كان ذلك فى عام ١٩٠٨ ولم أبلغ الثامنة عشر من عمرى بعد . شجعنى النجاح فى الامتحان التحريرى على الاستمرار فى الاختبارات الجسمانية وغيرها. كنت واثقا من قدراتى وقوتى البدنية. لكنهم أعطونى ثمانين شلَّة من خيوط الحرير بألوان مختلفة وبدرجات متعددة من كل نوع، وطُلب منى أن أرتِّبها حسب تدرج كل لون ، وهنا

فقط اكتشفت أننى مصاب بعمى الألوان ، فكان لزاما أن أصرف نفسى نهائيا عن هذا الاتجاه .

«أصابنى إحباط شديد . لم يكن عندى مشروعات بديلة للمستقبل . ولم يطرأ على ذهنى قط أننى سألتحق بعد شهور قلائل بالمهنة التى ستستغرق كل سنين عمرى. اشتغلت ساعيا بمسرح مونبارناس ، ثم مساعد « صَخَّاب » بالقرب من مسرح المنوعات بشارع مونمارْتر . وما الصخَّاب ؟ فى أثناء عرض الفيلم السينيمائى يعزف عازف البيانو ألحانا مناسبة لكل مشهد ، ويجلس إلى جواره الصخَّاب ومساعدوه يُصْدرون بأفواههم أو بما معهم من أدوات أصواتا مقلدة (مؤثرات صوتية) بما يلائم ما يظهر على الشاشة : أجراس ، رنين تليفون ، دقات ، قَفل أو فتْح باب ، أو صوت مرور قطار (باستخدام برميل كبير به خشخشة) .. وهناك تعرفت على الرجل الذى سيصبح أكبر نجم سينيمائى فى عصره : ماكس لينْدر . كان يؤدى دورا فى مسرح «المنوعات » لكنه دور لا يظهر إلا فى الفصل الثالث. فكان لديه متسع من الوقت لكى يقضى دقائق معنا – وهو بملابس التمثيل – فى صالة العرض المجاورة لمسرحه .

فى تلك الأيام علمتُ أن مدير مسرح مونبارناس يجمع ممثلين . وكان المسرح ، مع صالات الموسيقى والغناء هما المكانين الوحيدين للتسلية فى باريس . لا راديو ، وبالتالى لا تليفزيون ، وكانت السينيما فى بدايتها الأولى . تقدمتُ بجرأة . وقابلنى مدير المسرح ببشاشة ، ودوَّن البيانات عنى ووعدنى بأنه سيكتب إلىّ . فخرجت من عنده مزهوّا وكأننى وضعت قدمى بالفعل على طريق المجد ! لكن أبواى بدافع الحذر نصحانى بالعودة إلى المدرسة إلى حين استدعائى للمسرح .

«وقد كان . جاءنى فى هذا الاستدعاء على ورقة خطاب مطبوع أعلاها اسم المسرح الذى يثير الخيال . فأسرعت إلى هناك وعرض علىّ المدير دورا صغيرا فى المسرحية التالية «بائعة زهور الأصفياء »، وقال وهو ينظر إلىّ فى تعالٍ وشموخ :

– سوف أقْبلك تحت الاختبار لمدة ثلاثة أسابيع . إذا أجدْتَ فسوف آخذك فى المسرحية التالية بأجر تتسلمه نقدا مقداره فرنك واحد فى اليوم .

ثم نظر إلىّ شَذَرا متوقعا أن أشكره مستعطفا والدموع الممتنَّة فى عينىّ . لكننى فكرتُ سريعا أن أبى لن يوافق على أن أترك الدراسة مقابل هذا الأجر الزهيد أو البداية الهزيلة . فأبديتُ رأيى فى جرأة وحزم : أن أقبض أجرى نقدا فى الحال :

–إننى أرغب حقّا فى العمل بالمسرح . لكننى أيضا فى حاجة إلى أن أكسب عيشى ، إذ لابد لى أن أَطعم طوال هذه الأسابيع الثلاثة . ولذا لابد أن تدفع لى مبلغ الفرنك الواحد من الآن .

« وهكذا بدأت لأول مرة ممارسة المساومة – التى ستتكرر كثيرا فيما بعد – وحصلت أخيرا على ما أردْت . وعرفت لأول مرة مذاق تصفيق الجمهور ، والضحكات التى تعبِّر عن رد الفعل المباشر السريع. وأحسست أيضا بالزهو والرضا عندما كنت أَعْبر البهو بالمسرح ، فأشار نحوى وغْد حقيقى أشعث أغبر وصاح قائلا:

– هذا العِجْل الذى هناك نجح فى أن يجعلنى أبكى !

(تنقل « فانل » بين المسارح المختلفة ، وفى أكثر من مسرحية فى اليوم الواحد إذا كان التوقيت يسمح بذلك) .

«أصبحتُ مستقلا فى العمل بالتمثيليات المسرحية ، وارتفع أجرى إلى ثلاثة فرنكات نقدا فى اليوم . وهذا يعنى استقلالا فى المعيشة : غرفة خاصة فى فندق بشارع « لاجيتيه » مقابل فرنك واحد فى اليوم ، ووجبة الغداء بثمانية عشر ملليما (١)، ووجبة العشاء على القهوة بتسعة عشر ملليما . وأذكر أننى اشتريت معطفا من سوق الملابس المستعملة (الكانتو) بستة فرنكات ظل معى لسنوات . إنه شىء رائع !

---

(١) الفرنك يعادل نحو ١٠٠ ملليم .

«وبدأ يتكون لى اسم صغير فى الوسط المسرحى داخل الحى ، عندما قادتنى الظروف لكى أخطو أولى خطواتى إلى السينيما . كان يوجد بالقُرب من حى باب الشرق (بورت دورْيان) ستوديو صغير تابع لشركة « لوكس » يرسل وكيل فنانين (ريجيسير) بحثا فى المسارح عن ممثلين غير ثابتين للأدوار الصغيرة – مثلى – لأداء أدوار عارضة وسريعة فى الأفلام . فى ذلك الوقت ، كان تصوير الفيلم يتم خلال ثلاثة أيام ، فكانت الكاميرا توضع فى مكان ثابت ، ويدخل الممثلون أمامها واحدا وراء الآخر ليؤدى دوره . وكان هناك أيضا أدوار ثانوية لمشاهد قصيرة يؤديها الممثلون الثانويون (الكومبارس) تصوَّر فى الهواء الطلق : فى القلاع أو فى الحدائق أو فى الشوارع المجاورة . وفى الصباح الباكر يكون التجمع – مثل عمال التراحيل – عند مقرالريجيسير ، وهو رجل نشط يستطيع أن يقدم كل الخدمات المطلوبة للسينيما ، ومن مصلحة الممثل الثانوى أن يستجلب رضاه بأية وسيلة . قال لى :

– عندك اليوم تصوير فى شارع النباتات ، وفى شارع شانتيون ..عليك أن تلبس زى عامل فى مقهى . ستجد هناك فريق العمل ومعه الكاميرا ، وسيخبرك بما سوف تفعله .

بعد ساعة ، أعود إليه متفاخرا بأننى أديت ما طُلب منى . ولما كنت أحظى برضاه، فإنه كان يأمرنى بتغيير ملابسى والتوجه إلى عنوان آخر للتصوير . فكنتُ فى النهار الواحد أقف أمام الكاميرا للتصوير مرتين وأحيانا ثلاث مرات . والأجر خمسة فرنكات فى كل مرة . وتلك ثروة ، خاصة إذا علمنا أن النجم (أو النجمة) كان يتقاضى أربعين فرنكا فى اليوم .

ما زلت أذكر تصويرى فى أول فيلم . طلب منى الريجيسير المحترم أن ألبس زى عامل بناء، ثم أتوجه إلى موقع على بعد مائتى متر من مكتبه بشارع آليزيا . بمجرد أن وصلت إلى المكان ، أعطانى أحد المساعدين قصْعة مملوءة بالجَص (جبْس) رَبَطها فى ذراعى وطلب منى أن أتسلق بها سقالة ، وقال بلهجة آمرة باقتضاب :

– كل ما عليك أن تفعله هو أن تبسط (تفرش) الجص على الحائط .

فعلت على الفور ما أمرنى به ، ثم أدار المصور ذراع التشغيل (المانيفيل) بالكاميرا، وفى تلك اللحظة خرج ممثل كوميدى بسيارة من شارع جانبى فاصطدم بالسقالة ، فأطارنى بقصة الجص فى الهواء لكى أسقط فوق سقف السيارة المغطَّى بطبقة لينة . كان هذا هو المشهد المطلوب . وكانت تلك بدايتى الأولى فى السينيما !

كنا نؤدى دور البديل – تطوعا أو بخداعنا – فى المواقف الخطرة . لم نكن نعرف مطلقا فى باكر الصباح ما سوف يحدث لنا فى أثناء التصوير بالنهار . أديت أيضا مشاهد رعاة البقر فى غابة فونْتِنْبلو . بكل بساطة طلبوا منا أن نركب الخيل أمام الكاميرا ونجرى بها . هذا كل المطلوب . ولكن فوجئنا أثناء التصوير أنهم بعد مسافة ربطوا حبلا بين شجرتين فى طريق الخيول المسرعة ، فاصطدَمَتْ به وعثَـرَت ، فطار الفرسان المساكين فى الهواء بشكل مضحك هزلى ، لأنهم فى الواقع ليسوا فرسانا ولا مدرَّبين . الغريب فى الأمر ، أنه لم تقع حوادث تقريبا فى كل هذه المواقف !

الحادث الوحيد الذى أذكره الآن ، وقع أمامى لممثلة كانت نجمة أيام السينيما الصامتة وتدعى « سوزان جراندیه »، وراحت ضحية . كان عليها أن تلقى بنفسها من فوق جسر (كوبرى) يعلو نهر « يير » ولم يكن أحد من فريق العمل بالفيلم يعلم أن القاعدة الرئيسية للجسر مغمورة تحت الماء . فلما قفزت المسكينة كُسر أنفها وانفتحت رأسها ، فأسرعوا لانتشالها ، ولكن .. وا أسفاه ..... !

أصبح « ماكس ليندر » على أبواب النجومية والشهرة الكبيرة . صوَّر سلسلة من الأفلام باسم « ماكس » ، وذلك بمعدل فيلم كل أسبوع . بعد عامين من بداية هذه السلسلة ، ظهرت دار عرض سينيمائى باسم : سينيما ماكس . عملت معه ، وأيضا مع «جوهرْمان » الذى تخصص بعد عودته من أمريكا فى أدوار رعاة البقر (كاوبويْ) بالتعاون مع رسام قديم « جاستون مودو »، وبالاشتراك مع الشخصيات الشهيرة آنذاك من أمثال : كالينو ، أونيسيم ، تيتى ، بيجورنو ..

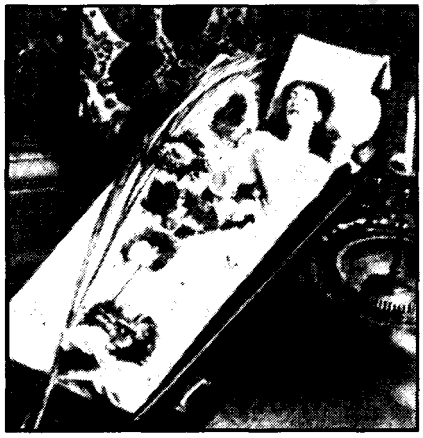
فانل (إلى اليسار) مع هارى بور فى فيلم : البؤساء (١٩٣٣)

شيئا فشيئا أيضا تحسن وضعى فى المسرح . وأصبحت أتقاضى ٤٥ فرنكا فى الشهر بمسرح مونبارناس . ثم طلب منى مدير مسرح المرح أو التسلية (فودفيل) أن أشترك معه فى أدوار حديثة تتجدد كل أسبوع للمسرح أو السينيما مقابل عشرة فرنكات فى اليوم . إنها ثروة .. أليست كذلك ؟!

كان المسرح هو مجال عملى الرئيسى حتى الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ – ١٩١٨). وكان يحلو لى المشاركة فى الجولات المسرحية بالأقاليم . ليس فى الأماكن المخصصة لنجوم المسرح ، وإنما لأمثالنا من الفرق المتواضعة فى أطراف المدن وداخل مسارح بسيطة متنقلة ، كان فريقنا يتكون من تسعة أفراد ، وفى كل ليلة نقدم مسرحية مختلفة . ولم يكن معى أكثر من ردائين اثنين أشترك بهما فى كل الأدوار . لكن المشكلة الحقيقية لم تكن فى الملابس الملائمة – وهى بالقطع لم تكن كذلك – وإنما كانت فى حفظ كلام الأدوار . فزملائى فى التمثيل كانوا يحفظون أدوارهم عن ظهر قلب من كثرة أدائهم السابق لها ، أما أنا الممثل العفوى الطارىء فقد كنت أتخلف عنهم حين خروجهم للتنزه والصيد نهارا أقبع وحيدا محاولا حفظ المائتين أو الثلاثمائة سطر المقررة لى فى كل مسرحية . إلى أن ضاق بى مدير الفرقة لكثرة نسيانى وأخطائى ، وأنذرنى وتوعَّدنى ، ثم أخبرنى أنه أرسل إلى باريس فى استدعاء ممثل آخر بدلا من «براعتى » !

obeikandl.com

ورُب ضارة نافعة . فقد أفادتنى تلك التجربة وما كان فيها من قصور وأخطاء ، وتعودت شيئا فشيئا على أخذ الأمور باهتمام وجد ، وشيئا فشيئا أيضا بدأت أتقرب من أولئك العمالقة من الممثلين الذين كنا نطلق عليهم آنذاك « العفاريت المقدسة » من أمثال : لوسيان جيترى ، وسارة برنار . لم يكن الاقتراب منهم – حتى فى العمل – بسيطا سهلا . فقد كانت لهم جلالة ومهابة . ففى التدريبات (البروفات) مثلا لم يكن النجم الكبير (أو النجمة) يحضر معنا، وإنما نتدرب نحن – الصغار – ونراجع مرات ومرات ، ثم نذهب جميعا قبيل العرض الأول إلى مقر إقامته الفاخر ، فيستقبلنا بالترحيب والإكرام، ونُجرى معه « بروفة » أو اثنتين ، فيدهشنا أنه يحفظ دوره كاملا – وما أطوله وتنوعه ! – عن ظهر قلب بكل إيحاءاته وانفعالاته . وكم تعلمنا من دروس ، من خلال العمل مع هؤلاء العظام . وحتى الممثلات الكبيرات فنّا وأداء ، مثل : « ريجين » التى تَصْلح فى نهاية القرن – وقد عاصرَتْ أوله – أن تُعَلِّم فن الكوميديا ؛ و «سارة برنار » التى على الرغم من إجادتها فن الدعاية (وكنا نسميه فن الركْلام) إلا أنها نجمة فى التمثيل بحق ، وكانت الصحافة والجماهير تتابع باغتباط كل حركاتها وأقل لمساتها وهمساتها : تنقدها بشدة يوما لتمجِّدها بإعجاب فى اليوم التالى . اشتركت معها – قبل الحرب العالمية الأولى – فى جولة عبر أوروبا ، ومصر ، والشرق الأوسط . كانت نجمة فى سمائها ، ففى تلك الجولة الفنية لم نكن نراها خارج المسرح إلا نادرا .



« سارة برنار » راقدة فى سريرها الذى اختارت أن يكون على شكل تابوت الموتى من الخشب الفاخر وكسوته من الحرير

كانت بدايتى إذن لا بأس بها . فى سن الثانية والعشرين كنت قد تعرفت وعملت مع كبار الفنانين . لم أحظ بالشهرة بعد – لا فى المسرح ولا فى السينيما ، لكننى اكتسبْت الثقة فى نفسى من العمل مع هؤلاء النجوم الأفذاذ . المستقبل إذن لا يلوح مفزعا ! ثم اندلعت الحرب . فكان لزاما أن أترك المهنة ، وأرتدى زى الجندى وأستعد للسفر مع كتيبتى الحربية إلى ميدان القتال . إلى أن استدعانى يوما ضابط الكتيبة وأخبرنى أن القائد العميد يريد رؤيتى . قال :

– يبدو أنك ستقاتل فى المعركة على خشبة المسرح

شارل فانل (فى الوسط) مع جان جابان (يسارا) فى فيلم : « العصر الجميل» سنة ١٩٣٦.

هكذا علمت منه أن الحكومة طلبت من الممثل النجم «لوسيان جيترى» أن يكوِّن فرقة ينظم بها جولة دعاية فى أمريكا الجنوبية، وأنه اقترح أن أكون من بين أعضاء الفرقة. وهكذا الأقدار ! ربما (عن غير قصد بالطبع منه) كان سببا فى إنقاذ حياتى. ذلك أن أفراد كتيبتى قتلوا جميعا فى المعركة التى اشتركوا فيها .

لم تكن جولة سياحية ولا استرخاء فيها مطلقا . فقد أعد « لوسيان » برنامجا يشمل خمسة وثلاثين مسرحية من إعداده ، وكان علينا أن نحفظها ونتدرب عليها

أولاً بأول ونتنقل بها . فى أيام العطلات المسرحية الأسبوعية ، كنت أخرج مع بعض رفاقى إلى الضواحى أوالريف ، وقد أدهشنا أن نرى كثرة هائلة من الأبقار والمواشى فى المراعى والسهول تسد الأفق فى وقت كانت أوروبا فيه مشتاقة إلى اللحم .

من أشهر الرعاة هناك جماعات ال- « جاشو » وهم مثل جماعات الغجر ، يحبون قضاء الأمسيات المرحة فى غناء ورقص وشراب حول النيران المتقدة وشواء الـ «أسادو » وهو مثل الكباب ، ويستمر ذلك طوال الليل . فى إحدى قرى هؤلاء القوم، سمعت أن هناك سينيما قريبة تعرض أفلاما . عجبت أن يحدث هذا فى بلاد بعيدة كهذه، وفى قرى نائية منها . ذهبت إلى « ريودو لابلاتا » أستَجلى الأمر ، فإذا بها دار عرض فسيحة رديئة تعرض أفلاما جنسية سيئة . لكن أدهشنى أن حركة المشاهدين فى أثناء عرض الفيلم لا تتوقف ! قياما وقعودا ، خروجا ودخولا .. هل هؤلاء جميعا يذهبون إلى دورة المياه بهذا التتابع وبهذه الكثرة الملفتة للنظر ؟ هل هم مصابون بمرض يدفعهم إلى ذلك ؟ هل هم مستاءون من الفيلم الردىء فينصرفون؟ ولماذا يعودون ؟ سألت ، فعلمت أن صاحب الدار أعد غرفا – بالأحرى عششا – مجاورة بها عدد من الغانيات بائعات المتعة . فزالت دهشتى وقد علمت السبب ! وكان يحدث فى أثناء العرض شغب وعراك – وبعض المشاهدين سكارى – فتضاء الأنوار ويتوقف العرض ، ويأتى بعض رجال الشرطة بخيولهم يدخلون القاعة ، فيضربون ويركلون . فإذا عاد الهدوء ، خرجوا بخيولهم ، وتُطفأ الأنوار ، ويعاد عرض الفيلم !

استمرت جولتنا من البرازيل إلى الأرجنتين إلى شيلى ....قطعنا أكثر من ثلاثة آلاف كيلو متر . وبالبغال صعدنا إلى ارتفاعات تتجاوز ستة آلاف متر ، وقاسينا برد شتاء كان فيه الجليد أحيانا يتراكم فيتجاوز أعمدة التلغراف . وعبرْنا فى الصيف الحارق جبالا ومفاوز . وسببت حرارة الشمس عند بعضنا حروقا فى الوجه من الدرجة الثانية والثالثة . وركبنا سفينة إلى ليما عاصمة بيرو ثم هبطنا إلى أقصى

جنوب القارة – بحرا – إلى مدينة بونتا أريناس المطلة على الأطلنطى عند حدود المنطقة القطبية الجنوبية .

عندما عدنا بعد هذه الجولة إلى باريس ، لم تكن الحرب قد انتهت كما كنا نأمل ونتوقع قبل الرحلة . استمرت ثلاث سنوات أخرى . لكننى لم أذهب إلى الجبهة . عملت بالمسرح وغالبا فى روايات شكسبير مثل : تاجر البندقية ، أنطونيو وكليوبترا...

.. بينما كنت أسير يوما فى الطريق ، قابلنى مخرج صديق قديم ، أسرع مهلِّلا معانقا لا يكاد يصدق عينيه :

– أين أنت ؟.. كأنك هبطت من السماء .. فأنت النجدة !

– مهلاً ، مهلاً .. ماذا تعنى ؟

– عندى الدور الرئيسى فى فيلم لكن المكلف به كُسرت رجله فى أثناء البروفة . ستحل أنت محله وننتهى من تصوير الفيلم بعد ثلاثة أو أربعة أيام .

اعتذرت بسبب استعدادى للعمل فى مسرحية جديدة تُجرى لها حاليا التدريبات (البروفة)، وأعطيته عناوين ثلاثة أصدقاء . فى اليوم التالى ظل يطاردنى بإصرار على قبول الدور بعد أن اعتذر الثلاثة الذين اقترحتهم عليه . طلبتُ مهلة للتفكير وهو متلهف على الموافقة . واتفقت مع مدير الفرقة المسرحية التى أعمل بها – وكان مؤلف الرواية كثير التحرش بى – على منحى إجازة مشروطة ! قال مهدِّدا متوعدا فى غطرسة :

– اسمع يا سيد ! أنت تطلب السماح لك بالاشتراك فى تصوير فيلم سينيمائى فى أثناء انشغالك بالبروفة . فليكن ! إننى أسمح لك بعطلة ثمانية أيام . وإذا لم ترجع إلينا خلال هذه الأيام المحددة ، فلن تعمل بعدها مطلقا فى مسارح باريس !

لم يكن هذا كلاما أو تهديدا فى الهواء . ففى ذلك الوقت لم يكن أحد على الإطلاق

فى المجال المسرحى يجرؤ على التغاضى عن اعتراض (فيتو) هذا الرجل واسمه : هنرى باتاىْ (وكلمة باتاى فى الفرنسية تعنى : معركة !!) وسافرت إلى الجنوب حيث موقع التصوير . ولم أعد بعدها – برغبتى – إلى المسرح . هكذا شاءت الأقدار أن أصبح ممثلا سينيمائيًا متفرغا ولنحو ثمانين عاما بلا انقطاع !

كنت محظوظا أن أمثل مع الممثلة العظيمة فى ذلك الوقت : « ريجان » التى كنت معجبا كثيرا بفنها وشخصيتها ، وقد بدأنا تقريبا معا دخول ميدان الفن : سنة ١٩٠٨. استعان بها المخرج « لوى فوياد » فى أفلامه بعنوان : « سيدة بلا هموم » . كان عصر تصوير الأفلام التى تظهر فيها الفخامة والزينة مع الشهيرات من نجوم المسرح . ومنهن « سارة برنار » التى ظهرت على الشاشة فى فيلم « غادة الكاميليا »، على الرغم من أنها تجاوزت سن الستين .

« ميازْكا ابنة الدبة » فيلم كانت له ذكريات خاصة ، لأن المخرج « جان مِرْكانتون» استخدم فيه لأول مرة فى فرنسا أساليب اكتسبها بالخبرة من عمله فى إنجلترا ، وقد حاول بها أن يجعل من السينيما وسيلة تعبير ذاتية تختلف عن تلك التى للمسرح .

صُوِّر الفيلم فى ديكور طبيعى : فى قصر بالريف استُؤجر لمدة شهرين ، وبكاميرا لا يُخشَى من نقْلها فى أماكن مختلفة ، والتصوير فى لقطات مرسومة ومعروفة للمخرج والمصور مسبقا ، وبإضاءة مدروسة بعناية قبل التصوير . لأول مرة فى تاريخ السينيما الفرنسية يخرج فريق التمثيل تتبعه أربع سيارات (شاحنات) فنية من بينها مجموعتان للإضاءة بقوة ١٢٠٠ أمبير (الأمبير : وحدة قياس التيار الكهربى). واستؤجر عدد كبير من السكان المحليين للاشتراك فى الفيلم (الأدوار الثانوية والكومبارس)، وأذكر أن الذى أدى دور الخائن فى الفيلم وجرى هاربا أثناء التصوير ، قبض عليه رجال الشرطة الحقيقيين وهو يعدو مذعورا ، ظنا منهم أنه نشال أو لص !

بعد إتمام التصوير ، تركتْنا « ريجان » وسافرت قبلنا بأيام قلائل إلى باريس . فى يوم سفرنا للعودة إلى العاصمة ، كنت على رصيف المحطة ومعى « جان ريشيبان » مؤلف قصة الفيلم وأحد الممثلين أيضا . تركنى ليشترى صحيفة الصباح ، ثم عاد بها يلوِّح بيده وعيناه تدمعان ، وصرخ :

– « ريجان » ماتت !

وقفنا فى ذهول نقرأ الخبر فى الصحيفة . كانت فى الثالثة والستين من عمرها . لكن وجهها كان مكتسيا بمسحة من النضارة والصفاء . فكان الخبر صدمة لى .

ثم أُسند إلىّ دور البطولة أمام « جابى مورلاى »، وهى ممثلة مسرحية شابة كانت لها شهرتها آنذاك ، وذلك فى فيلم « متسولة سان سولبيس » . وعملتُ مع «جاك بارونشيللى » وكان فى سن الأربعين من أسرة أريستوقراطية شهيرة فى مقاطعة أفنيون، فلما توفى أبوه « تدلّى » إلى باريس عام ١٩٠٨ ليعمل فى الصحافة . فنشر بحماس متزايد موضوعات عن السينيما التى استهوته ، فكتب لها مسلسلا وطنيا فيه الكثير من البطولات ، واشتركتُ فيه بعدد من أدوار ضباط البحرية ، ودور صياد . وفى عام ١٩٢٢ ضم إليه مساعدا شابا يدعى « رنيه شويت » الذى أصبح فيما بعد « رنيه كلير» الاسم الشهير فى تاريخ السينيما الفرنسية .

وعملت مع المخرج « هنرى إتْييفان » إنه ممثل مسرحى قديم تخصص فى موضوعات الخيانة . والفيلم هو : « السكّين الثالث » . كنا نخرج لتصوير الفيلم مرورا بالشوارع والطرق : كل الممثلين معا ، والكاميرا ، والملابس ، والمعدات .. كل شىء ما عدا السيناريو ! لا يوجد سيناريو !! إنه يؤلَّف فى أثناء الطريق : إذا مررنا بمنظر جميل مصادفة ، فإن « إتييفان » يأمر بتوقف الركب كله ويقول :

– يا أولاد ، سنصور هنا مشهدا للفيلم الثانى . المشهد الذى .. (ثم يتوقف قليلا عن الكلام قبل أن يقول) ... لا يهم ، سنرى فيما بعد ! فننزل ، ونبعثر الملابس وننتقى منها أى شىء ، ونصور ، وفى أثناء التصوير نتخيل أى كلام أو حوار ننطق

به – وتلك ميزة السينيما الصامتة ! – وبعد ذلك نغير ملابسنا ، وينطلق الرَّكْب فى الطريق . هكذا مضينا نصور منظرا هنا ، ومشهدا هناك ، ونحاول أن « نؤلف » من هذه العشوائية سيناريو ربما يكون معقولا ، إلى أن وصلنا إلى شاطىء البحر المتوسط . أحد المشاهد تم تصويره بين أطلال خربة (تحولت اليوم إلى فندق فاخر). بعيدا عن الميناء ، لمح إتْييفان مَرْسى للسفن فى مواجهة سلم قديم تنحدر درجاته نحو الرصيف ، ثم تهبط إلى مياه البحر . صاح : – رائع ! سنصور هنا يا أولاد المشهد الأخير للسيناريو الأول. أنت .. تدخل من هنا . وأنت .. تتجه نحوه . جاستون (المصور) كم يلزمك من ا وقت لتجهيز كاميرتك ؟» .

كان المصور وحده هو كل الفريق الفنى ! يحمل الكاميرا الثقيلة على كتف أو مستندة إلى جنبه يحوطها بذراعه ، وعلى الكتف الآخر يحمل حامل الكاميرا الخشبى الثلاثى الأرجل . وهو الذى يتولى تشغيلها وصيانتها وضبط الإضاءة . طلب مهلة عشرين دقيقة . فقرر المخرج ا هما م أنها فرصة مناسبة ووقت كاف لتناول الغداء . بعد ثلاث ساعات رجعنا إلى موقع التصوير . وإذا بنا فجأة – ونحن نستعد – نسمع صيحة إيتيفان وهو يضرب جبهته بكف يده :

– ألا تروْن يا أولاد أننا نسينا أن الفيلم ليست به مشاهد ولا أية علاقة بالبحر؟!! ..هيا نرحل !

الغريب والمدهش حقا ، أن الافلام التى خرجت من هذا الشتات العشوائى حققت نجاحا وإيرادات كبيرة !

فى هذا العصر، كانت تسود روح طيبة رائعة بين فريق أو مجموعة العمل السينيمائى والمسرحى: صداقة وألفة وتعاون بإخلاص وصدق، وتنافس – لا تَحاسد – على الأحسن فى الأداء والإنجاز . لم يكن يوجد « مدير إنتاج » يتحكم ويتغطرس ويذكِّر من حين لآخر بشروط التعاقد . كل عضو فى الفريق كان يعرف جيدا عمله ومكانه ومسئوليته تجاه حقوق الآخرين جميعا وواجباته نحوهم. أما

المحامى المدافع عن بريجيت باردو فى فيلم « الحقيقة » ـ ١٩٥٤ من أحسن أدواره المشهورة

اليوم ، ففى الاستوديو ، لا يعرف الأفراد داخله بعضهم بعضا أو على الأقل معرفة مقبولة . فالعلاقات فاترة ، أو عابرة ، أو سطحية ، وكلٌّ لا يهمه إلا نفسه .

فى تلك السنوات البعيدة ، طُلبت بإلحاح للاشتراك مع فرقة مسرحية مسافرة لبضعة أشهر إلى أمريكا . لم تكن سنوات الأزمة الاقتصادية ، بل فترة رخاء وثراء ...

.. بعد عودتى عملت مع الروس . كان معظمهم من المهاجرين الفارين من ضغوط الشيوعيين وثورتهم الحمراء (كان هؤلاء المهاجرون يسمّوْن : الروس البيض) . وجاء إلى فرنسا روس آخرون لمؤازرتهم .

من بين هؤلاء الوافدين : « موسْيوكين » الذى استقر فى ستوديو نتروىْ القديم ، وفيه كان يعمل « ميلييه » الذى أخرج تحفا فيلمية رائعة فى ذلك العصر ، وعلامات بارزة فى تاريخ السينيما الفرنسية . هذا الرجل المبتكر حوَّل العديد من النصوص المسرحية إلى أفلام سينيمائية جيدة . وكان يعمل هو وأفراد عائلته فى إعداد النصوص والاستعراضات لمسرح «الكوميدى فرانسيز» الشهير . هذا المسرح الذى أصبح – حينذاك – مأوى للقوازق النازحين من روسيا والأمراء (أو الذين كانوا) الذين طردتهم ثورة ١٩١٧، وأصبحوا فى باريس وغيرها سائقى سيارات أجرة (تاكسى) . والأدوار الصغيرة فى هذا المسرح كان يؤديها المحامون والأطباء الروس المهاجرون ، حتى إن ابنة الجنرال « ورانجل » الذى كان مكلفا بسحق البلشفيين وفشل ، كانت تعمل (كومبارس) بفرقة هذا المسرح .

أما « ميلييه » (أوميلييس) العظيم ذاته ، فقد طواه مع الزمن النسيان فكان فى أواخر حياته يبيع لعب الأطفال ، متدثرا على الدوام بمعطفه القديم ، فى دكان صغير قرب محطة قطار مونْبارْناس !

اشتركتُ فى أفلام مع هذا الروسى « موسْيوكين » الشهير آنذاك ، ومع زوجته «ليسنْكو » وكان المخرج « بودْريوز »، منها فيلم « عواصف Tempétes » وهو أول فيلم فرنسى يدخل فى عراك مع الرقابة التى فُرضت فى أثناء الحرب، ولم يُفرج عنه

إلا بعد انتهائها ، فعُرض عام ١٩١٩ . ثم اشتركنا معا فى ثلاثية فيلمية : « بيت السر الغامض La Maison du Mystére » هى جزء من مسلسل فى اثنتى عشرة قصة كل منها فى فيلم . فى أثناء تصوير المسلسل أصيب « موسيوكين » بحمى التيفود وسقط شعره . لم يتوقف العمل ، إذ كان كُتّاب السيناريو الروس بالاستوديو

« آرلت » زوجته التى تصغره بست وثلاثين سنة وقضى معها نحو ثلاثين سنة (الأخيرة من عمره) فى سعادة غامرة . قال : «أقسمنا فى البداية ألا نفترق. وبالرغم من اننا من جيلين مختلفين إلا أن شخصيتينا مكتملتان تماما» .

جاهزين لعمل التغيير المناسب سريعا . فلما شُفى من مرضه ، أعدوا له على عجل (أى بسرعة) سيناريو قصة تم تصويرها داخل سجن المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة .

ولماذا الروس ؟ لأنه كانت لهم خبرة سينيمائية جيدة ومتميزة مقارنة بالسينيما الفرنسية . جاءوا ومعهم كفاءتهم التى اكتسبوها وصقلوها فى ستوديو موسكو أو القرم أيام القيصر نيقولا الثانى . فكان لهم تأثير بلا جدال على الفن السينيمائى الفرنسى . فأسلوبهم فى التمثيل والديكور (وخير مثال فيلم « ألف ليلة وليلة » لتورجانسكى) وفى التصوير كان بارعا ، ومن الممثلين الممتازين الروس أيضا : لوكين، وريمسكى ، ونيقولا...

كنت متوافقا تماما معهم ، فيما عدا شىء واحد : كان من عادتى التى لا تتغير أن أغادر الاستوديو فى الموعد المحدد تماما مثلما أدخله كذلك . لكن مع الروس ، كان هذا مستحيلا . فعند السادسة مساء يأتينى أحدهم يربت على كتفى بلطف قائلا :

– يا سيد فانل ، سوف نُعد هنا عشاء خفيفا، ثم بعده نصور قليلا من اللقطات المتبقية فى الفيلم . هل تمانع ؟

كانوا قد ألحقوا بالاستوديو مطبخا لإطعام عدد كبير من المهاجرين الروس . وكان طعاما ممتازا بحق . لكننى كنت أنسحب فى هدوء متَّبعا مبدئى فى الانصراف . فإذا فرغ العشاء واستعدوا للتصوير، وجاء دورى فى المشهد سألوا : أين فانل ؟.. لا يوجد فانل ! يصرخ المخرج ، وينادى المنتج – إرْموليف وكان صديقى – ليطير بحثا عنى . ولما كان يعرف عاداتى ، فإنه كان يعثر علىّ فى إحدى مقاهى شارع بيجال الطروب البهيج ، وبالطبع كنا نقضى بقية الليلة فى السهر والاستمتاع معا .

ظللت نحو ثلاثين عاما أتنقل فى دراجة نارية ذات مقعد فى صندوق جانبى (ساید

كار) صنعْتُ بها من المغامرات والحماقات أعاجيب فى فترة العمل مع الروس ، ثم استطعت شراء سيارة صغيرة من أول إنتاج ستروين ٢ حصان حمراء زاهية ، وكذلك فعل موسيوكين . ولكن بعد قليل تفكك فريق العمل الروسى ، بعضهم عاد إلى وطنه وبعضٌ سافر إلى ألمانيا أو الولايات المتحدة . كانت نهايتهم فى السينيما الفرنسية محتمة بعد اختراع الصوت ونطق الأفلام . وكم يُخفى الصمت من عيوب ! فموسيكين كان يتكلم الفرنسية بلكنة ألمانية ، أما كولين وريمسكى فلا يتكلمانها مطلقا .

ولست أذكر إلا القليل من الأفلام الجيدة التى اشتركت فيها قبل اقتران الصورة بالصوت ، رغم عملى فى عدد كبير من الأفلام . كنت « محاربا سينيمائيا قديما » ذا خبرة ورصيد كبير . شاهدت وعاصرت ميلاد النجوم والنجمات العظام : من الممثلين والمخرجين والفنيين والكتّاب . وكان الطباخ الخاص للقيصرالروسى يُعد لنا وجبات الطعام فى أثناء التصوير . واشتغلت فى ألمانيا ، وكانت فى حالة تضخم مالى رهيب ، فعند الخروج للشراء من السوق مثلا كان المرء يحمل حقيبة مملوءة بالمارك الألمانى! وبينما كانت السينيما الفرنسية حينذاك تمشى متعثرة ، كانت السينيما الألمانية تسير – فنيّا – برسوخ وبخطًى واسعة على مستوى السينيما الأمريكية . وأذكر أننى عند دخولى ستوديو قرب برلين دهشت وعجبت حين رأيت نفسى – داخل الاستوديو – وسط حقل للقمح يبدو كأنه ممتد حتى الأفق، وبجواره نهر يجرى فيه الماء ، وطاحونة ضخمة وعلى البعد قرية كاملة . وبعد ثلاثة أيام فقط ، دخلت الاستوديو فوجدت – مذهولا – فى نفس المكان الأرض الفسيحة هذه كلها مغطاة بالجليد ، وأشجار الصنوبر متناثرة !

سافرت أيضا إلى تونس لحساب المنتجين الألمان . صورنا مشاهد عن الصحراء قرب بيسكرا . لكن موقع التصوير كان يحتاج لمزيد من نوع معين من الرمال تتلاءم

مع النص ، فاستؤجرت قافلة من سيارات الشحن لنقل تلك الرمال إلى الموقع من مسافة عدة كيلومترات . وكان اسم الفيلم « الرقيق الأبيض » واشتركت فى أفلام سويسرية فى فيلم « الغطْس » . وكان توقعى أن التصوير سيكون فى غواصة ببحيرة جنيف للمناظر الداخلية وعلى شاطىء البحيرة للمناظر الخارجية . لكنى فوجئت أن ذلك كله تم داخل الاستوديو !

وطُلب منى عمل سيناريو وإعداد مشاهد (فى لغة السينيما) تقطيع المشاهد للتصوير La mise en Scéne لفيلم بعنوان : « فى الليل – Dans La Nuit » سررت بذلك . وتم تصوير الفيلم وعمل المونتاج وكنت معجبا به لما أدخلتُ فيه من حركة وإيقاع سريع وحيل مُبتكرة . حملتُ عُلب الفيلم فرِحا إلى المنتج متوقعا مكافأة . وإذا به يقول فى صوت حزين :

– يا بابا .. إنها كارثة ! فى باريس الآن ثلاثة أو أربعة أفلام ناطقة « شفطت » كل جمهور السينيما . الناس يتدافعون لمشاهدتها فى حماس شديد . إنها « الموجة » الجديدة ، فلننتظر حتى تهدأ هذه الموجة الطارئة، ثم نعرض أفلامنا !

لكنها لم تكن « موضة » ولا موجة ، ولا طارئة . لقد انصرف الجمهور تماما عن الأفلام الصامتة إلى الناطقة . فظل المسكين « فى الليل» قابعا فى عُلبه على الرف حتى طواه النسيان ولم يُعرض إلا بعد عشرات السنين فى نادى السينيما (سينيماتك) . وفشل كثير من الأصدقاء الممثلين والممثلات فى التكيف (أو بالأحرى الصلاحية) مع الفيلم الناطق . وعند هذا الحد الفاصل من تاريخ السينيما توقف عملى كمنتج سينيمائى (وإن أنتجت لفترة قصيرة بعد ذلك بعض الأفلام القصيرة) . والسبب : أننى كسول بعض الشىء بطبعى ، وبصراحة ، ليست لدى الموهبة المتوهجة لهذا التخصص . كما أمقت الجدال والمناقشات الطويلة المملة التى تحدث مع المنتجين ، ومع زوجاتهم ، ومع أصدقائهم ، وكل منهم له كلمة يقولها فى السيناريو ، أو اختيار

النجوم والممثلين ، أو التوزيع . وهناك أيضا مشاكل التكاليف والميزانية والتمويل . وفى النهاية استقر رأيى سنة ١٩٣٠ مع ظهور الفيلم الناطق على النحو التالى : قلت لنفسى «أنت كممثل تتمتع بحياة هادئة. فلماذا تبحث عن شىء آخر .. عن المتاعب؟» وظللت أحمل فى رأسى هذا الرأى نحو خمسين عاما تالية !

... ...

حاشية !

يروى أحد أصدقاء « شارل فانل » المقربين – جى لاجورس – عنه فيقول : إنه الأب الكبير للقصة السينيمائية . يعرف جيدا كيف يُخرج الحقيقة من الخيال ، والخيال من الحقيقة . كيف يحول بسرعة البكاء الحزين إلى فرح وسرور ، أو العكس. إنه أكثر كتّاب السينيما – فضلا عن التمثيل – دفئا ، ورقة ، وظُرفا ، وإنسانية . وهو يؤدى أدواره على هذا النحو .

فى ليلة ، بعد أن أدى دورا صعبا أمام الكاميرا فى مشهد يتطلب أن يرفض الاستجابة لحفيده الذى يتوسل إليه أن يُسْلمه إلى الموت تخلصا من الآلام ، وكان أداؤه رائعا مؤثرا للغاية ، رأيت أن أتوجه إليه بعد تصوير المشهد لأشكره فى مقصورته بالاستوديو .

وجدته وحيدا .. يجلس صامتا بلا حراك ويداه متقاطعتان على ركبتيه ، والدموع تنزل بغزارة من عينيه . لم يعبأ بدخولى وظل ساكنا – وكما هو – لحظات . ثم قال لى وهو يمسح دموعه : « كان مشهدا جميلا جدا ، لكنه صعب ، هل تعرف ؟، صعب ، صعب . كان علىّ أن أبحث عنه وأنتزعه من أعماقى » . ثم سكت قليلا، وعاد يقول : «هل ترى جيدا أننى ما زلت فى داخلى شابّا ، طالما أننى أشعر كأنى أُمثل لأول مرة »!

وهكذا بعد ثمانين سنة فى المهنة ، يرفض فانل دائما أن يكرر نفسه ، أو يؤدى

بشكل «روتينى » . إنه يعرف كل شىء عن السينيما ، ومع ذلك يظل دائما محافظا على أدبه ، ورقته ، وحسن ذوقه ، وتواضعه . إنه ببساطة شديدة : يَجْنى ثمار نبتة زرعها قديما ، وللأسف لا يتحدث عنها الناس اليوم ولا يعيرونها اهتماما : الطِّيبة .. أو الوداعة !

اختاره هيتشكوك للتمثيل فى فيلم « اليد على القلادة » كما يُرى فى الصورة وخلفه (فى الوسط) النجمة الفرنسية سيمون سينيوريه (سنة ١٩٥٤) . رفض فانل السفر إلى هوليوود فصوِّرت مشاهده بالفيلم فى فرنسا .

* * *