الفصل الرابع

مدرسة بريغتون

كانت أزمة السينما أقل عمقاً في بريطانيا منها في القارة . فهناك قاعات موسيقية كثيرة جداً كانت تعرض افلامـــاً ؛ والسينما الجوالة نمت بسرعة بفضل الرائد وليم بول . وقـــد حذا حذوه اميركي شاب ، هو شارل اوربان ، المطرود من نيويورك بسبب حرب شهادات الامتياز ، والذي وضع جهـازه البيو سكوب قيد التجارة .

وكان وليم بول قد بدأ عمله بعرض مناظر الاحداث الجديدة او مشاهد مأخوذة في العراء . وبدأ الاخراج بفيـلم « الجندي المرح » الذي قام به ممثلون مرتجلون امام ديكور مختصر . وفي سنة ١٨٩٩ بنى استديو ، وهو نوع من الخزانة ، وأخرج قبل سنة ١٩٠٣ افلاماً مهمة نسبياً : « مغامرة السيد بيكويك ، السيف السحري (سر غامض من القرون الوسطى) ، اورا برو نوبيس (اغنية مشهورة) ، ايام بومبـاي الاخيرة » ، وعلى الخصوص « رحلة نحو المحيط المتجمد » الذي كان طرفته الكبرى . وهو

الاثر المبشر ، بعد عشر سنوات بفيلم « اكتساح القطب » الذي اوحاه الى ميليه . ولكن بقدر ما كان خلف « روبير هودان » أنيقاً ذا نسب ، فان بول الساذج الخالي من اية ميزة تردى بسهولة في عدم الاناقة ، والفظاظة ، كزيكا Zecca الذي كان هناك اكثر من صفة مشتركة بينهما .

ومن احدى مزايا وليم بول انه نشر (ان لم يكن صنع) سنة ١٩٠٠ فيلم « سباق مجنون بالسيارة في سيرك بيكادللي » وهو مشهد في الهواء الطلق يستعمل الترافلن المسرحي لاول مرة بشكل واعٍ : لقد جعل المتفرج يعتقد انه في عربة تسير بأقصى سرعة وتتجنب الحوادث العارضة والاصطدامات .

ولكن مشهد الهواء الطلق استعمله وليامسون و . ح . ا . سميث بشكل أكمل ، والاثنان من بريغتون ، التي كان يعيش فيها المخترع فريز غرين Friese Greene يومذاك . وكانا يحترفان تصوير الشاطىء فوتوغرافياً ، ثم اصبحا عارضين لمشاهد الحوادث الجديدة . وكان سميث قد تقدم بول في الحيل المسرحية ، قبل تجاربه الاولى في مشاهد العراء . واستعمل طريقة التنضيد (١) Surimpression دون ان يعرف افلام ميليه ، وربما قبلها ، اذ استعملها لقسمة الاشخاص الى قسمين في فيلمه « الاخوان الكورسكيون » ، سنة ١٨٩٨ ، المستوحى من مأساة شعبية لألكسندر دوماس . ولما كان ج . ا . سميث فخوراً بهذا التطبيق الجديد لطريقة فوتوغرافية قديمة ، فقد سجل امتيازها ،

(١) طريقة فوتوغرافية تنضد صورتين على كليشه واحدة .

وضاعف افلامه السحرية : « صورة شبح » ، المسمري (١) ، القديس نقولا ، سندريون ، فوست ، علاء الدين ، المرأة الحلاقة » . وهذه الافلام التي كانت نفقاتها قليلة قد بيعت جيداً . وحين أمّن سميث مدخولاً كافياً انقطع عن الانتاج مدة سنتين .

ووليامسون الذي تكوّن في مدرسة مديري آلات شركة لوميير كان يؤطر المشاهد في ريورتاجاته دون ان يقلد ميليه في جعل حقل جهازه مماثلا للتأطير المذهّب لمشهد مسرحي . وفي سنة ١٨٩٩ صور سبعة او ثمانية مناظر عن سباقات هانتي ، مظهراً بالتتابع : تجمع الجمهور ، انطلاق الزورق ، بعض الفرق في حالة سباق ، منظر المتفرجين من زورق مستعملا الترافلن ؛ ومونتاجه الاولي ينتهي بوصول الفائزين . وانتج على هذا النسق ، سنة ١٩٠٠ ، احد مشاهد حرب البوكسر : « مهاجمة بعثة في الصين » .

وليس في ذلك ، بالضبط ، « مشهد حادث أعيد تكوينه مجدداً » . إن وليامسون يستلهم الحوادث المعاصرة ، ولكن بحرية تامة . انه يبشر « بمعركة رايل » اقل من تبشيره بانتاج الحرب المعطى شكل رواية ، مثل « سلاح الجو » او « طوكيو هي الهدف » .

وفيلم « مهاجمة بعثة في الصين » الذي يدوم عرضه خمس دقائق مقسّم الى اربع لوحات . يظهر رجال البوكسر على

---

(١) نسبة الى فرنز انطون مسمر ، وهو طبيب الماني ولد في إيزنانغ (١٧٣٤ ـ ١٨١٥) مؤسس نظرية المغناطيسية الحيوانية المسماة : المسمرية . ـ المعرب ـ

باب البعثة ويقتحمونه. تبدأ معركة في الحديقة ، وكان الكاهن قد قتل . تهز زوجته من أعلى الشرفة منديلًا ، وبفضل هذه الاشارة (لا يتعلق الامر بأبراكادابرا سحرية ، بل بلفظ لغـــة) يتغير المشهد . لقد شاهد بحارة جلالته الاشارة : وجهوا سلاحهم ناحية البعثة تحت قيادة ضابطهم وهو على جواده . يقوم الفارس الجميل بهجوم في الحديقة في اللحظة التي كان فيها رجال البوكسر يجرّون ابنة الكاهن بعد ان احرقوا المنزل ، فأنقذهـــا وأردفها وراءه واندفع باتجاه المتفرجين كقاطرة سيوتا . ثم يصل البحارة بدورهم من اعماق الافق على الجهاز بعد ان طعنوا بعض الصينيين برماحهم ونظفوا ساحة المعركة . ويقوم ثلاثة بهلوانيين بانقاذ زوجة الكاهن من الحريق .

وهذا النسق الذي يعارض نسق ميليه نقطة فنقطة فتح الطريق امام افلام المغامرات الكبرى ، وافلام الوسترن Westernes الأميركية على الخصوص . ان ضحيةً مطـــاردة ، ومنقذين (تتناوب صورهم بعملية المونتاج) هي وسائل مسرحية جوهرية للسينما ، وقد ظهرت هنا اول مرة . وفيلم « مهاجمة بعثة » يبشر بافلام توم ميكس الفروسية وبطرف غريفث الكبرى ؛ وهـذا النسق من القصة ، السينمائي بشكل نموذجي ، يبدو انه كان مجهولاً خارج انكلترا سنة ١٩٠٠ .

وتضاعف عدد صغار المنتجين الانكليز يساعدهم انتشار السينما الجوالة ، وفي السنوات الاولى من القرن الجديد فتح هبوورث Hepworth ، وهو مستخدم قديم في شركة ورويك ، عملًا لحسابه

لإنتاج افلام هزلية ومشاهد في العراء . واشترك كريك Cricks وهو مساعد قديم لبول ، مع شارب ، ونالت الشركة نجاحها الاول في ميلودرام بعنوان « ماريا مارتان » او « جريمة الأهراء الحمراء » . واختص جماعة الهاغار Les Haggar ، وهم من رواد الاسواق العامة ومن بلاد الغال ، بانتاج القضايا الشهيرة او السلاسل الهزلية كمهزلة السكيرة « ميرتفول ماري » . والموترشو Les Mottershow ، وهم رواد اسواق آخرون ، اسسوا شركة « شفيلد فوتو كومباني » . ولكن كان ج. ا. سميث سنة ١٩٠٠ لا يزال مع وليامسون في طليعة الفن السينمائي .

وسميث الذي يملك ذوق المخططات الكبرى ، بسبب تكوينه ، رأى بعد قليل ان هذه المخططات لا تستطيع ان ترينا كل شيء ، فتكونت عنده فكرة تناوب المخططات العامة والمخططات الكبرى في المشهد الواحد . والفيلمان الأولان اللذان اختار لهما هذا النسق الثوري ، سنة ١٩٠٠ ، هما « عدسة الجدة » و « ما يُرى في تلسكوب » .

ففي الشريط الاول تظهر الجدة وحفيدها على المخطط الاميركي . يستولي الغلام على العدسة ، ثم تظهر بالتتابع وفي مخبأ دائري على الشاشة ، ساعة ، كنار ، عين الجدة ، رأس الهر . الخ .. وفي الفيلم الآخر يرى هرم غزل مضحك زوجين شابين في مكان بعيد فيصوب تلسكوبه نحوهما . ويشغل الشاشة حينئذٍ حذاء امرأة وهو يُزرَّر . وفي المشهد الثاني نرى الزوج يضرب الفضولي .

وهذا التناوب بين المخطط الكبير والمخططات العامة في مشهد

واحد هو مبدأ **التقطيع** (١) découpage . وقد خلق سميث بذلك اول مونتاج حقيقي . وكما هو الامر عند ميليه فان وحدة المكان تشترط إجبارياً وحدة نقطة النظر . ولهذا كان اكتشاف ج . ا . سميث رئيسياً . ولكن هذا المخترع الذي كان لا يزال حياً في بريغتون سنة ١٩٤٨ لم يكن يبدي اي اهتمام عندما يحدث عن هذه الطريقة الفنيـــة بينما كان يفيض بالتفاصيل حول نواحٍ اخرى من مهنته .

وكانت لا مبالاة المخترع طبيعية ، فهو لم يكن يعتقد ان اول استعمالٍ في السينما لطريقةٍ استعملت قبـــلاً سيكون مثار دهشة . واذا كانت الظلال الصينيـة التي بقيت مخلصة ، كالدمى المتحركة ، لجمالية المسرح تجهل تنوّعات نقطة النظر ، فان بعض الحكايات بالصور ، القريبة من صور (إبينال) الشهيرة ، قـــد اختارت هذه الظلال منذ اوائل القرن التاسع عشر . وقد ركبت هـذه الحكايات المصورة في الفوانيس السحرية ، بشكل يكاد لا يختلف . ووجد ج . ا . سميث ـ الذي كان قد عرض افلاماً ـ في لائحة الزجاجات طريقـــة وربما سيناريو — فيلم « عدسة الجدة » او « التلسكوب » .

والمونتاج في هذين الفيلمين لسميث يتخذ جهازاً بصرياً كذريعة ، فهو اذن يبقى « حيـلة » . ولكن سميث أظهر في « الدكتور الصغير » سنة ١٩٠١ ، وبعـد مخطط عام ، مخططاً كبيراً لرأس هر وهو يشرب ملعقة حليب دون اية ذريعة أو حيلة اصطناعية .

(١) التقطيع : تقسيم السيناريو الى مشاهد بقدر حاجة الفيلم .

والامر كذلك في فيلم « الفأرة في مدرسة الفنون الجميلة » و« تلك السن القذرة » ، وعلى الخصوص في « حوادث ماري جان » . فهنا ، بعد ان سكب البنزين في وجاقه وفجّره مرت الخادمة المغفلة من المدخنة وسقطت اعضاؤها المتناثرة على السطح ، انه غيّر نقطة نظره وفقاً لضرورات العمل المسرحية .

وفيلم « حوادث ماري جان » دشن استديو صغيراً صور فيه سميث « حلم دوروثه » وهو استعراض لحكايات الجن الرئيسية الانكليزية . ولكن المنتجين البريطانين المكونين على طريقة الهواء الطلق ظلوا في الغالب امناء له ، وكذلك لأفلام الحيل . وقد اعطتهم هذه البيئة الواقعية نسقاً يقرب من التمثيل الهزلي اكثر مما يقرب من (غر) مسرح « روبير هودان » . فوليامسون مثلاً خلق فيلم « الاستحمام المستحيل » ملصقاً اطراف فلمه بعضها ببعض تارة على القفا وطوراً على الوجه ، منوعاً ومعقداً العمل اللوميري في « حمامات ديانا » .

ويمكن مضاعفة المشاهد في الهواء الطلق دون انفاق قماشات جديدة مدهونة ، وهذا ما تردد ميليه في عمله في الستديو . وهكذا أمكن لانكلترا ان تكون موطناً لنوع جديد هو المطاردة الذي وضع تصميمه وليامسون في فيلم « مهاجمة بعثة » . ان الكاميرا لا تكتفي بان تتبع البطل ، بل تلحق به في سباق . وهذا الصيد ، « المولود من المونتاج » جعلها مرنة ومتقنة . ولم تعد الكاميرا مثبتة على اريكة « الرجل الاوركسترا » واستعادت الحرية التي منحها اياها لوميير وطارت على بساط الريح وراء اللصوص

الهاربين المضحكين .

ان تمثيل المأساة سبق هنا التمثيل الهزلي . واول نجاح كبير للمطاردة هو فيلم « مهاجمة عربة مسافرين في القرن الماضي » وهو موضوع تناوله (الموترشو) في الاغاني والصور الشعبية واغنية Robbery of the mail coach التي قلدها بورتر في اميركا بأغنيته الشهيرة « قطار روبيري الكبير » كانت بهذه الواسطة شريكة للوسترن حيث لا يكفُّ الهنود الحمر والخارجون على القانون عن مصادرة عربات المسافرين وفقاً لتقاليد سيرك «بوفالو بيل» . وهناك فيلم مطاردة آخر للموترشو « حادثة سلب جريئة في رابعة النهار » تمت بقرابة اقل بعداً ، ولكن المعاصرين قلدوه بشكل واسع .

والفرد كولان المرتبط بشركة « غومون الانكليزية » قام بتطوير افلام المطاردة الهزلية . وقد نسي هذا الممثل في صالات الموسيقى قواعد المسرح واستعمل جميع الوسائل السينمائية بحرية تامة .

وفيلمه « زواج في سيارة » بدأ بهرب زوجين شابين طاردهما رجل هرم ، وكانت آلة التصوير تدور (بشكل بانورامي (١) Panoramique [أي في مجال واسع] ، لتتيح للسيارات ان تظهر ، ثم لتظهرها وهي تبتعد وفي التابع (٢) Séquence التالي

---

(١) بانوراميك : حركة دائرية لآلة التصوير المثبتة على قاعدتها .

(٢) تابع «المخططات» .

استعمل كولان الترافلن(١) والحقل المعاكس(٢) Contre-champ مبيناً السيارتين اللتين تتلاحقان كلاً بدورها ومظهراً انه اختار نقاط النظر للمطارِد والمطارَد بالدور . وفي مشهد الزواج التابع وحد المخطط الكبير جداً مع القطع الناقص Ellipse ، مستبدلاً بالكنيسة المنظر الوحيد ليدٍ تدخل خاتم الزواج في الاصبع .

وهذا الفيلم من انتاج سنة ١٩٠٣ . وقد استعمل فيه كولان أسلوباً سينمائياً اقل غنى واقل تطوراً من لغة غريفث ، ولكن كل شيء معقد ايضاً . ولزم مرور سنوات طويلة حتى اصبحت الامثولة الانكليزية مفهومة ، ويمكن ان يكون سبب ذلك لأن المطاردة الهزلية نمت في فرنسا على الخصوص حيث ظل تأثير ميليه (المهات يومذاك) متغلباً .

ومحتوى الافلام الانكليزية جذاب كشكلها . واذا كان الهواء الطلق قد اوجد التقنية فان الزبائن تطلبوا من المواضيع المطروقة نوعاً من الواقعية الاجتماعية .

وبعد ان عوض فيلم « بيك بوكت مطارد في شوارع لندن » او « صراع الصيادين اليائس » فضح كولان في فيلم « القساوة في البحر العالي » الفظائع التي كان البحارة ضحاياها . واستشاط غيظاً امام نفي امر به مالك مختلس ، وبعد ان وصف الحياة اليومية لعامل تعدين « يوم في حياة معدن » انتج مأساة « ضربة غـــاز

---

(١) ترافلن : حركة آلة التصوير الموضوعة على عربة .

(٢) الحقل المعاكس : منظر مأخوذ من نقطة نظر معاكسة تقريباً لحقل المنظر السابق .

المناجم » .

وعرض هاغار من ناحيته « هرب المحكوم بالاشغال الشاقة » ، وخصص هبوورث وثيقة « لقاطفي الجنجل » ، واهتم وليم بول ايضاً بالمعدنين والمحكومين بالاشغال الشاقة ، وصرح وليامسون ان افلامه هي قطع حقيقية من الحياة الواقعية .

وموضوع قطع الحياة هذه موضوع معاصر . وكانت انكلترا قد أنهت حرب الترانسفال ، فمجدها وليم بول بجعله كروجر(١) مضحكاً . اما هبوورث فقد اصبح عاملاً للدعاية ، وكان فيلمه «السلام في الشرف» مونتاج يضم مشاهد حوادث جديدة وإخراجاً ؛ وفيلمه (دعوة الى السلام) « مأساة في قشرة جوزة » يظهر فيها ، بمدة ثلاث دقائق ، شاب يلتقي فتاة جميلة ويطلب يدها ، ثم يتجند ، وينتصر ، ويأخذ علماً من اعلام البوير ويعود منتصراً الى لندن ليتزوج خطيبته .

والعودة من حرب طويلة وصعبة عرضت مشاكل على السكان المثابرين على الذهاب الى القاعات المظلمة . وقد خصص وليامسون فيلمين لهـــذا الموضوع الكبير : « عودة الجندي » و « الجندي الاحتياطي قبل الحرب وبعدها » . ولم تكن نهايتها السعيدة اكثر سذاجة من نهاية «اجمل سنوات حياتنا » وهذه النهاية لم تمنع المؤلف من ان يعرض مشكلة اجتماعية حادة .

---

(١) بول كروجر : رئيس جمهورية الترانسفال (اتحـاد جنوبي افريقيـا اليوم) ولد في راستنبرغ (١٨٢٥ ــ ١٩٠٤) . دافع عن الترانسفال ضد انكلترا وغلب . مات يائساً في سويسرا. ــ المعرب ــ

ان هذا الذوق المطبق على الواقع ، والبحث عن تقنية الطليعة والميل نحو المواضيع الاجتماعية - في حـــدود الانكليكانية الأكيدة - كل هذا قد ميز السينما الانكليزية سنة ١٩٠٢ . لقد كان للسينما الانكليزية بعد سنة ١٩٣٠ صفات مشابهة سوف تساهم جهود اصحاب الافلام التربوية في بعثها . ان غريرسون او روتا ، او دافيد لين او كارول ريد لم يكونوا متأثرين بوليامسون او موترشو أو كولان المنسيين منذ وقت طويل ؛ ولكن وجب تحقيق استمرار بعض التقاليد القومية في بريطانيا عند رؤية واقعية جديدة تنضج فيها خلال السنوات الأولى من القرن وتصور الشعب والعمال ، مختارة ابطالها بصورة خاصة من بين المجرمين وقطّاع الطرق .

مقتل الدوق دي غيز : (لوبارجي و كاليت ، ١٩٠٨) ، « انه ميت اكبر منه حياً » ، هكذا تقيد ايادة لوبارجي فوق جثة الدوق (البير لامبير)

الآلام : (زيكاروتو ، ١٩٠٣) ، الكاتدرائية لوحات الناتجة من طراز سان سوليس شقته الطرق تقع الى