المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 1، 2015، 1- 14

إشكالية تحديد الجنس السينمائي الفني – فيلم صراع في جرش إنموذجاً

أحمد عبد سليمان، قسم الدراما، كلية كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.
غسان عيد حداد، قسم الدراما، كلية كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.
علي فياض الربيعات، قسم الدراما، كلية كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2014/2/14 تاريخ القبول:2014/9/25

Problematic of Identifying the Cinema Film Genre – The Film "Struggle in Jarash" as a Model

Ahmad Abed Suleiman and Ghassan Eid Haddad and Ali Fayyd Alrabat, Department of Drama, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

الملخص

عرف الأردن السينما متأخراً بالمقارنة مع دول عربية أخرى كمصر، وسوريا، وتونس، والعراق وفلسطين. فكان العام1957م عام إنتاج الفيلم السينمائي الأول بعنوان "صراع في جرش" تلا هذا الفيلم تجارب أخرى قليلة ومتواضعة فنيا. وقد وقعت تلك الأفلام في مشاكل متعددة، ومتنوعة منها، مشكلة تحديد الجنس الفني للفيلم. فهل فيلم "صراع في جرش" فيلمٌ روائيٌّ أم تسجيليٌّ؟ ذهبت تحليل العينة الفيلمية إلى تحليل عناصر الشكل، لتحديد النوع الفني للفيلم، والاجابة على سؤال البحث.

الكلمات المفتاحية: الصراع في جرش, السنما الأردنية, الإخراج السينمائي.

Abstract

Jordan new cinema too late compared to other countries such as Egypt, Syria, Tunisia, Iraq and Palestine. The year 1957 has witnessed the first cinema film under the title (Struggle in Jarash), this was followed by few experiments in industrial film, but they were modest and technically poor. These films were faced with many and varied problems including the issue of determining the artistic genre of films. The question emerged: is the film (Struggle in Jarash) considered feature or documentary film? The deep study of the film necessitated analyses of the elements of the form in order to categorize the genre of the film, and to answer the main question of this study.

مقدمـــة:

مر الإنتاج السينمائي الأردني رغم ضآلة كميته، وتواضع التجربة بخمس مراحل زمنية، هي: المرحلة الأولى أعقبت هجرة عدد من الموهوبين، والمتحمسين لصناعة الفيلم من فلسطين عام 1948م الذين استقروا في الأردن، ومنهم: السينمائي أحمد حلمي الكيلاني. المرحلة الثانية بدأت مع تأسيس دائرة السينما والتصوير التابعة لوزارة الإعلام الأردنية، وتولى إدارة المصلحة السيد علي صيام. المرحلة الثالثة بدأت مع ظهور نادي السينما وتأسيس التلفزيون الأردني عام 1968م، كانت هناك نفحة من التفاؤل بدعم التجربة السينمائية الأردنية، إلا أن هذه النفحة ظلت بين مد وجزر ثم انتهت أخيراً لصالح التلفزيون. رغم أن التلفزيون ساهم في إنتاج مجموعة من الأفلام التي غلب عليها الطابع التسجيلي، والوثائقي، والإعلامي، إلا أنه لم يطرق باب السينما الروائية والدرامية. ومن أوائل الأفلام التي أنتجها التلفزيون "ريبورتاج" وهي حلقات تلفزيونية، صورت سينمائياً وأخرجها مصطفى أبو علي. المرحلة الرابعة وقد بدأت مع تأسيس رابطة الفنانين الأردنيين عام 1986م، والتي تكللت بصدور الإرداة الملكية السامية سنة 1997م بتأسيس نقابة الفنانين الأردنيين لتوفير مظلة قانونية تضمن حقوق الفنانين، وحماية المهنة. جاءت الإرادة الملكية السامية متواكبة مع تخريج الدفعة الأولى من خريجي صناع الأفلام عام 1998م من خريجي قسم الفنون الجميلة في جامعة اليرموك، والذين رفدوا السوق المحلي والعربي بكوادر وممثلين مؤهلين.

المرحلة الخامسة بدأت مع السنوات الأولى لتأسيس الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، وفقاً لقانون رقم 27 الصادر عام 2003م، وتمت المصادقة عليه بموجب أحكام القانون رقم 22 الصادر عن البرلمان عام 2008م. أما الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، فهي مؤسسة حكومية مستقلة مالياً وإدارياً، يديرها مجلس المفوّضين برئاسة صاحب السمو الملكي الأمير علي بن الحسين المعظم. وتهدف إلى نشر الثقافة السينمائية في المدن والقرى الأردنية، ودعم المشاريع الفيلمية، لتطوير صناعة أفلام أردنية قابلة للتنافس عربياً وعالمياً. وشهدت هذه المرحلة، إنتاج بعض الأفلام الطويلة باستخدام تقنيات الفيديو الرقمية والتماثلية. ومن جملة هذه الأعمال فيلم روائي بعنوان "كابتن أبو رائد"، لأمين مطالقة، وفيلم تسجيلي بعنوان "إعادة خلق"، لمحمود المساد، وفيلم روائي طويل بعنوان "الشراكسة"، لمحيي الدين قندور، وفيلم "المشهد" لحازم البيطار، ورفقي عساف، وغيرها من الأفلام التي شاركت بالعديد من المهرجانات العربية والعالمية.

وفي هذا الصدد يقول المخرج والناقد السينمائي عدنان مدانات: "باعتقادي أن الهيئة الملكية الأردنية للأفلام لديها قانون طموح يلبي الكثير من رغبات وتطلعات وآمال السينمائيين الأردنيين، لكن ما زال هناك شوط طويل أمامها لتحقيق بيئة ملائمة لصناعة الأفلام بعد أن نجحت إلى حد ما في التعريف بمواهب وطاقات شابة قدمت لهم فرصة الانضمام بدورات وورش عمل متخصصة، لكن النهوض بالفن السينمائي يحتاج بالدرجة الأولى إلى إمكانات تمويلية، بغية إطلاق عجلة إنتاج منتظمة"، (ناجح، 2012م، ص 121).

مشكلة البحث:

كان العام 1957 عام إنتاج الفيلم الأردني الأول بعنوان "صراع في جرش" إنتاج وتوزيع مركز أفلام الأردن، تأليف زكي السكاكيني، وتصوير إبرهيم سرحان، وإخراج واصف الشيخ. شارك المخرج ببطولة الفيلم إلى جانب سامية حج إبراهيم، وآمال عزت، وصبحي مصطفى، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الممثلين مثل وليد الكردي، وفخري كريشان، ولبنى واصف، وغازي هواش، وأحمد المصري، وحسن الحلبي، وفاروق بيجان وغيرهم.

كتب الناقد السينمائي عدنان مدانات: "لا يمكن الحديث عن سينما أردنية في مجال الأفلام الروائية الطويلة بل يمكن الحديث فقط عن محاولات قليلة العدد وعلى مدى سنوات عدة لإنتاج أفلام روائية طويلة من قبل هواه للسينما لا يملكون الخبرة الكافية في إنتاج الأفلام، ولا الإمكانيات التمويلية الملائمة" (مدانات، 2008، الرأي).

يتفق الباحث مع الطروحات النقدية للأعمال السينمائية الأردنية التي ابتدأت مع فيلم صراع في جرش عام 1957 ويرى أن أهمية البحث في تلك التجارب تستند إلى معيارين:

الأول: دراسة تجربة سينمائية كمادة تاريخية زمانية.

الثاني: تحديد مشكلات الفيلم من الناحية الفنية، وأسباب عدم تطور الحركة السينمائية في الأردن، وإيجاد بعض الحلول لها.

ومن هنا تتحدد مشكلة البحث في غياب النوع الفني للفيلم. فهل يعد فيلم صراع في جرش فيلما تسجيلياً أم روائياً؟

أداة البحث:

تحديد عناصر الشكل كأداة للتحليل، وهي:

- الكاميرا (أحجام، زوايا، حركة).
- الديكور.
- الممثل.
- المونتاج.

منهج البحث: وصفي تحليلي.

"يستخدم هذا المنهج لدراسة الواقع أو ظاهرة ما، ويهتم بوصفها وصفاً دقيقاً والتعبير عنها كيفياً أو كمياً، إذ يعطينا التعبير الكيفي وصفاً للظاهرة موضحاً خصائصها في حين يعطينا التعبير الكمي وصفاً رقمياً موضحاً مقدار هذه الظاهرة أو حجمها ودرجات إرتباطها مع الظواهر المختلفة الأخرى.

كانت أول دراسة وصفية قد أجريت في القرن الثامن عشر وهي وصف السجون الإنجليزية ومقارنتها بالسجون الفرنسية. ثم نشطت هذه الدراسات في القرن التاسع عشر، حيث اهتمت الدراسات الإجتماعية التي قام بها "فريدريك لويلاي" بوصف الحالة الإقتصادية، والإجتماعية للطبقة العاملة في فرنسا مستخدماً في ذلك المنهج الوصفي.

يرتبط هذا المنهج بمجال الدراسات الإنسانية التي يصعب فيها تطبيق المنهج التجريبي. ولكن لا يقتصر هذا المنهج على هذه الدراسات بل يستخدم أيضاً في مجال الظواهر الطبيعية مثل وصف الظواهر الفلكية، والكيماوية، والفيزيائية" (عبيدات، 1988، ص 13).

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

- التعرف على بدايات السينما الأردنية التي تعكس مدى استعداد المجتمع الأردني لدعم هذا التيار الجديد من الفن، والتي ما زالت غير معروفة نسبياً للقارئ العربي.
- التعرف على آفاق الفكر الفني عند المواطن الأردني، ومدى انخراطه لدعم التطور السينمائي في الأردن.
- التعرف على بعض المشكلات التي حدت من تطور الصناعة السينمائية في الأردن.

أهمية البحث:

- يُعدّ فيلم صراع في جرش تجربة سينمائية، ومادة تاريخية زمانية، واجتماعية، ومكانية، وهنا تكمن أهمية البحث.
- تحديد مشكلات الفيلم من الناحية الفنية، والعثور على مسببات عدم تطور الحركة السينمائية في الأردن، وإيجاد بعض الحلول التي تساعد على تحريك هذا التطور في الاتجاه الصحيح.

حدود البحث:

الحد الموضوعي:

- يتحدد البحث بالتقصي حول أصول الفيلم التسجيلي، ومقارنته بالفيلم السينمائي المعروض "صراع في جرش" الخاص بعناصر العرض.

الحد الزماني والمكاني:

- سنة إنتاج العينة 1957م.

الإطار النظري:

ماهية الفيلم التسجيلي:

كان "جون جريرسون" John Grierson أول من حاول وضع تعريف للفيلم التسجيلي فوصفه بأنه "التفسير الإبداعي للواقع"، (النحاس، 1980م، ص 205) وانطلاقاً من هذا فقد حدد "**جريرسون**" القواعد الأساسية للسينما التسجيلية في:

- أن تستمد مادتها من واقع المكان الذي يجري تصويرها فيه بأشخاصه الحقيقيين.
- التفريق بين الوصف والدراما.

لقد حاول عدد من مخرجي السينما في العالم، ونقاد السينما التسجيلية تحديدا أن يضيفوا لتعريف "جريرسون" شيئاً، ومن هذه المحاولات قال "ريتشارد ماكين" Richard Maccan أصالة الفيلم التسجيلي لا تنبع من قيامه على مادة من الواقع بقدر ما ترجع إلى أصالة توظيف هذه المادة" (مرعي، 2004، ص 26)، في حين يميل "باري لورنتز" Pare Lorentz إلى الاعتقاد بأن "الفيلم التسجيلي هو فيلم يتعامل مع الحقائق بشكل درامي" (مرعي، 2004، ص 26)، أما المخرج الأمريكي "فان دايك" Van Dyke فقد حاول أن يقدم تعريفاً أكثر اتساعاً بقوله.. "في الفيلم التسجيلي تكون

عناصر الصراع الدرامي هي في حقيقتها قوى اجتماعية أو سياسية وليست صراعاً بين شخصيات بعينها؛ ولهذا فإن للفيلم التسجيلي صفة ملحمية، كما أنه لا يمكن تمثيله أو إعادة إنتاجه، فالفيلم التسجيلي هو فيلم يتناول مجتمعاً واقعياً وأشخاصاً واقعيين ومواقف واقعية، إنه باختصار يتعامل مع الواقع ذاته" (مرعي، 2004، ص 26).

وعلى النقيض من التعريفات السابقة فإن المخرج الأمريكي "فيليب دين" يخرج برأي فريد للفيلم التسجيلي، ينص على أن "للفيلم التسجيلي خاصية مميزة وهي إمكانية التجريب والابتكار في مجاله، وعلى عكس المعتقد الشائع، فإنه يمكن استخدام ممثلين في الفيلم التسجيلي، وبإمكانه أن يتعامل مع الواقع أو مع الخيال، وقد يحتوي بناؤه الفيلمي على حبكة في بعض الأحيان بينما لا توجد أي حبكة في أفلام أخرى، هذا بينما تشترك الأفلام التسجيلية جميعها في أن كلاً منها ينبع من حاجة محدودة، أو واقع محدد لدى صانع الفيلم، ويكون هدفه أن يستخدم كسلاح فكري ضد كل ما يريد المخرج التسجيلي أن يوجه ضربة تجاهه، إن الفيلم التسجيلي بالمعنى الواسع للكلمة هو في الغالب سلاح من أسلحة الدعاية" (مرعي، 2004، ص 26).

وبجانب هذه المحاولات الفردية قام الإتحاد الدولي للسينما التسجيلية عام 1948م بوضع تعريف للفيلم التسجيلي بأنه "أي طريقة في إستخدام شريط السليولويد لتسجيل أي عنصر من عناصر الواقع، سواء أكان بطريقة التصوير المباشر للحقائق الواقعية أو بواسطة المحاكاة الدقيقة والأمينة لهذا الواقع، بهدف مخاطبة العقل أو الوجدان، وبغرض إثارة الرغبة في المعرفة والفهم الإنسانيين، ومحاولة مواجة المشكلات بصدق، والبحث عن حلول لها في كل مجالات العلاقات الإنسانية والإقتصادية والثقافية" (مرعي، 2004، ص 27).

ومن خلال تلك المحاولات لتعريف الفيلم التسجيلي قام المهتمون بالسينما التسجيلية بتحديد عدد من الأسس التي تحكمها، وذلك بهدف تحديد موقفها من السينما بمعناها الواسع، وحاول الناقد السينمائي "ريتشارد برسام" Richard Meran Barsam بتحقيق هذا الهدف من خلال تقسيم السينما عموماً إلى قطاعين رئيسين: الأول ذو الصبغة الخيالية، أما الثاني فهو نقيض الأول ويرتبط بالواقع، ولقد بلور "برسام" تقسيمه على الشكل التالي:

أولاً: الفيلم الخيالي Fiction Film:

وهو الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي أو ابتكاري، ويستخدم وصولاً لذلك الممثلين المحترفين، لتجسيد شخصياته وتمثيل أحداثه، ويصور عادة داخل الاستوديو حيث يلعب الديكور عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفيلمي بجانب بقية العناصر.

ثانياً: الفيلم الواقعي Nonfiction Film:

وهو الذي لايعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي، كما لا يستخدم ديكوراً، أو ممثلين محترفين، بل يتم تصويره في مواقع الأحداث الحقيقية، وبعناصرها الواقعية، ويقسم إلى:

1. الفيلم التسجيلي Documentary Film
2. فيلم الحقيقة Factual Film
3. فيلم الرحلات Travelogue Film
4. أفلام التعليم والتدريب Educational, Training Film
5. الجريدة السينمائية Newsreels

ويميل الباحث إلى التعريفات التي توصل إليها الناقد السينمائي "ريتشارد برسام" للفيلم التسجيلي وتمايزه عن الفيلم الروائي والدرامي.

تحليل العينة:

الفيلم الروائي الطويل الأول في السينما الأردنية "صراع في جرش".

الاضاءة: اعتمدت إضاءة فيلم "صراع في جرش" على مصادر الإضاءة الطبيعية: كالشمس، ونور النهار. وبالتالي فإن هذا الاعتماد يعني أن العمل لم يُعد إنتاج الواقع الفعلي، ويكسبه حقيقة فنية، بل اكتفى بتقديمه كماهو كمادة ارشيفية.

اللون: أبيض وأسود.

تم تصوير الفيلم على شريط سينمائي من نوع 16 ملم أبيض وأسود. وهذه المعلومات تؤكد تصنيف الفيلم مع الأفلام ذات الإنتاجية المنخفضة. وهو ليس عيبا بالمقارنة مع تاريخ إنتاج الفيلم والأفلام السائدة في تلك الفترة على المستويين العالمي والمحلي.

إن تصوير العمل بوساطة كاميرات سينمائية بالأبيض والأسود قد يعطي الفيلم ويغنيه من الناحية الفنية وبالتالي تقديم الواقع بطريقة مختلفة لغياب اللون عن المادة الأرشيفية الحقيقية لمواقع تصوير فيلم "صراع في جرش".

يعتبر فيلم "صراع في جرش" أول خطوة فعلية على طريق تأسيس صناعة سينمائية في الأردن، وكان الفيلم حصيلة جهود شخصية لمجموعة من الشباب الأردنيين الهواة الطامحين لصنع أفلام سينمائية على غرار الأفلام المصرية والسورية في تلك الفترة، رغم الإمكانيات البسيطة والمتواضعة جداً التي عمل ضمنها صناع هذا الفيلم المحلي، والذين عشقوا هذا الفن السينمائي إلى حد الإندفاع لعمل المستحيل، حيث تم إنجاز بعض المعدات اللازمة للتصوير والمونتاج محلياً. لكن الفيلم يعاني من بعض المشكلات الفنية والتقنية بسبب ظروف إنتاجه والمعدات المستخدمة، ونقص الخبرات لدى فريق العمل وهذا هو الهدف من البحث في هذه التجربة الاولى أردنيا.

يذكر الناقد السينمائي الاردني "عدنان مدانات" قائلا: لقد كانت التجارب الأولى لصناعة وإنتاج أفلام سينمائية أردنية هي ذات طابع وطني محلي صرف والتي كان لها قيمة خاصة، تجعلها تستحق أن تسجل في ذاكرة التاريخ الوطني الاردني.

لقد إستخدم صانعو فيلم صراع في جرش أسلوب الراوي في رواية قصة الفيلم لابل ومقولته وعنوانه وتفاصيل أخرى. جرى التعريف بالفيلم عن طريق المعلق، فيذكر بقوله: "...صراع بين الخير والشر، نداء القلب والتضحية في سبيل الواجب، فتاة لعوب، ورجل ظالم يتحديان القدر، الحب والإخلاص في أسمى معانيهما..." . يتابع الراوي سرد تفاصيل اخرى في الفيلم لينتقل بنا الى تقديم صراع العمل صوتا وصورة فيقول "... صراع عنيف من أجل المال... " وتكتب تلك العبارة على الشاشة أيضاً. لم يتوقف دور الراوي على ذلك فقط، لا بل جاء ذكر طاقم فريق العمل صوتياً عبر الفيلم عن طريق المعلق.

يزعم صناع الفيلم بأنهم يقدمون للجمهور فيلم جذاب بكل عناصر صناعة الفيلم، وهذا يشير الى ثقة صانعي العمل بالتجربة وفخرهم بها.

في المشهد الأول واللقطة الأولى يجمع المخرج الخيوط بقدوم ساعي البريد ودخوله المبنى ليمهد للحدث القادم في المشهد الثاني، وهو يسلم ضابط المباحث برقية بقدوم شخص يعرفه، ومن ثم الإتصال بفندق فلدلفيا وحجز غرفة لهذا الشخص.

اللقطة الأولى وهي قدوم ساعي البريد ودخوله المبنى. لم تكتمل اللقطة فتم تركيب اللقطة الثانية تتمة للقطة الأولى. أما اللقطة الرابعة في المشهد الأول فكان الإنتقال من لقطة متوسطة (M.S) إلى لقطة كبيرة متوسطة (M.C) على نفس محور الكاميرا، أي بدون تغيير زاوية الكاميرا وهذا ليس سليماً لأن القطع من نفس المحور له شروطه. وشروط هذا النوع من القطع هو مفاجأ الجمهور بتفصيلة ما في اللقطة القريبة، ولكن لم يكون هناك أي شيء يستدعي المفاجأة. وهنا أيضاً نجد قطعين (2 cut) من لقطة إلى لقطة لنفس الشخص وبنفس حجم اللقطة بسبب عدم تتمة اللقطة الاولى أو بسبب فقدان تتمة اللقطة لسبب ما. كانت اللقطة الأولى تحوي صورة جلالة الملك الحسين بن طلال رحمه الله خلف رأس رجل المباحث، أما اللقطة التي تليها فكانت صورة جلالة الملك خارج حدود اللقطة.

تمثل اللقطة رقم (5) خروج رجل المباحث من يمين اللقطة في نهاية المشهدالثاني، وتقوم في نفس الوقت بالتمهيد للمشهد التالي. أما اللقطة رقم (6) فقد عادت بنا إلى مدخل المبنى الذي شاهدناه في اللقطة الأولى والمشهد الأول، فخرج رجل المباحث من المبنى مع متابعة الكاميرا له (Pan Right) متجهاً إلى سيارتة الواقفة أمام المدخل ويخرج من يمين اللقطة بعد إستقلاله للسيارة، وتعتبر اللقطات (5 و6) من اللقطات الموفقة في الأداء.

اللقطات (7 – 19) والمشاهد (4 – 8) صورت في داخل المطار وخارجه، حيث دخول رجل المباحث إلى المطار، وإستقباله للفتاة السائحة، وخروجه من المطار برفقتها.

تبدأ هذه المجموعة بلقطتين (7 و8)، الأولى من حجم المنظر العام (Long Shot) لمطار عمان (مطار ماركا)، والثانية لقطة تفصيلية (close up) للافتة المطار، كتب عليها باللغة العربية (مطار عمان) وباللغة الإنجليزية (AMMAN AIRPORT). والعناصر الأساسية التي يتكون منها هذا المشهد هي مبنى المطار في اللقطة الواسعة والتي إستخدم فيها المخرج حركة الكاميرا (Pan Right) ليستعرض مبنى المطار كاملاً، ثم تظهر لافتة المطار في اللقطة التفصيلية والتي إستخدم فيها حركة الكاميرا (Tilt down) لتنقل الكاميرا من لقطة مغلقة تفصيلية (C.U) إلى لقطة واسعة (L.S) تظهر دخول رجل المباحث إلى مبنى المطار. ينتهي هذا المشهد باللقطة سالفة الذكر لتنتقل إلى المشهد التالي بلقطة واسعة حيث المسافرين في قاعة الإنتظار. وهذه اللقطة تبدأ وتنهي المشهد رقم (5) وتنقلنا إلى المشهد التالي واللقطة رقم (10) (L.S)، مدرج المطار ولحظة هبوط الطائرة من عمق اللقطة متجهة نحو الكاميرا ومن ثم تنعطف إلى يمين اللقطة. فجأة وفي اللقطة رقم (11) (L.S) تظهر الطائرة وهي تقف على أرض المطار لكن إتجاه وقوفها كان معاكساً لإتجاه سيرها في اللقطة السابقة رقم (10)، وهذا يعد قطعاً للخط الوهمي، وهو غير جائز.

في اللقطة رقم (12) (L.S) تظهر فتاة تقف على سلم الطائرة، وتنقلنا إلى اللقطة التالية رقم (13) لنرى رجل المباحث يقف على مدرج المطار ويلوح بيده للفتاة التي لا زالت على سلم الطائرة، وترد عليه الفتاة بالمثل في اللقطة رقم (14) وهي لقطة أوسع من اللقطة رقم (12) إلا أن كليهما (L.S). اللقطة رقم (15) هي نفس اللقطة رقم (13)، إلا أن رجل المباحث يخرج من يمين اللقطة، وكذلك اللقطة رقم (16) هي نفس اللقطة رقم (14) وفيها تنزل الفتاة على سلم الطائرة.

تتحول الحركة إلى لقاء بين رجل المباحث والفتاة، حين تجمع اللقطة رقم (17) كلا الشخصيتين وهذا جيد، لكن اللقطة بدأت متحركة مع حركة رجل المباحث بإتجاه الفتاة بينما كان الأجدر للمخرج أن يجمع الشخصيتان في اللقطة رقم (16)، حيث تهبط الفتاة على سلم الطائرة مع دخول رجل المباحث إلى اللقطة من يسارها وتتحرك الكاميرا متابعة لهما.

تمثل اللقطات (18 - 21) مرحلة إنتقال بين نهاية قصة إستقبال الفتاة في المطار، وبداية إقامتها في الفندق، وهي لقطات تابعت فيها الكاميرا السيارة بسيرها من المطار إلى حين وصولها الفندق، واللقطة (21) لقطة واسعة (L.S) من زاوية مرتفعة تجسد ذلك، عندما يقوم رجل المباحث بإخراج حقائب ضيفته من السيارة أمام الفندق. وهنا تقوم اللقطة (22) بمهمة الربط بين المرحلة السابقة وهذه المرحلة، والتي نرى فيها العازفين يقفون على خشبة المسرح في مطعم الفندق، بينما نرى في مقدمة اللقطة من الخلف رجل المباحث وضيفته يستمتعون في سهرة غنائية، هذه اللقطة تعتبر إختزالاً للزمن وهذا جيد. واللقطة (24) تتيح لنا رؤية رجل المباحث وضيفته من الأمام، بحيث نرى وجهيهما واضحين ونستمع إلى العرض الذي يقدمه رجل المباحث لضيفته بزيارة المواقع السياحية في المنطقة، وهذه اللقطة تنهي المشهد رقم (10) بحركة التعتيم (Fade in).

تمهيداً لما يأتي فيما بعد من لقطات لزيارة المناطق السياحية والدينية في المملكة، تنطلق اللقطة رقم (25) بخروجها من التعتيم (Fade out) وتوقف السيارة في باحة الفندق، وكذلك خروج رجل المباحث منها صاعداً درج الفندق ليلتقي بضيفته الجالسة في شرفة الفندق، الكاميرا تتابع الشخصية في سيرها من السيارة إلى الضيفة. اللقطة التالية رقم (26) قطع من (L.S) لرجل المباحث على مقربة من ضيفته إلى (M.S) لهما من نفس محور الكاميرا. الكاميرا تتابع الشخصيتين حتى وصولهما للسيارة ومغادرتهما اللقطة، وبهذا ينتهي المشهد رقم (11).

بداية اللقطات (27 – 32) والمشاهد (12 – 16)، هي بداية متابعة سير السيارة من الفندق إلى مدينة القدس التي تظهر أسوارها في اللقطة رقم (33) مع حركة كاميرا (Pan Left)، وفي هذه اللقطات نشاهد حركة كاميرا غير سلسة وإهتزازات واضحة ومربكة للمشاهد. أما اللقطة رقم (28) فنلاحظ تردد المصور بين متابعة تحريك الكاميرا أوثباتها، وهذا غير إحترافي. بينما اللقطة رقم (31) فاحتوت على خطأ في الإتجاه كما حصل في اللقطة رقم (11) وهو قطع الخط الوهمي. أما اللقطة رقم (29) فهي لقطة مكررة للقطة السابقة. وهنا يعتقد الباحث أن صناع الفيلم أرادوا إطالة فترة رحلتهم في السيارة مما أدى إلى تكرار اللقطة. وننتقل إلى اللقطة رقم (32) (M.S) للسيارة من الأمام، حيث يظهرُ رجلُ المباحث وضيفتهُ معاً في نفس اللقطة. استخدم المخرج هنا حيلة تصوير المشهد بدون قيادة السيارة، بينما اكتفى المخرج بهز السيارة ليوحي بحركتها. ولكن حيلته كشفت بسبب ثبات الخلفية التي ظهرت من النافذة الخلفية للسيارة.

وفي المجموعة التالية من اللقطات وصل رجلُ المباحث وضيفتهُ إلى مدينة القدس، وتبدأ المجموعة باللقطة (33) حيث تظهر أسوار القدس بحركة كاميرا (Pan Left)، وفي اللقطة رقم (34) وبحركة كاميرا (Tilt down) تظهر لنا جمالياتُ الواجهة الأمامية لكنيسة القيامة، وفي اللقطة ذاتها نرى حركة السيارة وهي تدخل من يمين اللقطة، وبلقطةٍ واسعةٍ تحمل رقم (36) تظهرُ مدينة القدس، وتليها لقطة رقم (37) وهي لقطة واسعة ومرتفعة للمسجد الأقصى، وتتوالى اللقطات ما بين (38-50) حيث نرى فيها حركة رجل المباحث وضيفته يتجولان في ساحات المسجد الأقصى وقبة الصخرة، وفي هذه اللقطات تكرر من فريق العمل تجاوز الخط الوهمي، وفي اللقطة رقم (35) كانت حركة الكاميرا مترددة وغير سلسة، وفي

اللقطات رقم (38 و46 و48 و49) عمّت العشوائية، ولم يكن لها هدفٌ سوى إطالة وقت الفيلم، أما اللقطة رقم (41) فكانت في ساحة المسجد الأقصى، حيث رجل المباحث وضيفته يصعدان سلم الساحة السفلى إلى العليا، لكن اختفاءهما لوقت طويل بين اللقطتين جعلنا نشعر أننا انتقلنا إلى مشهد آخر، إلا أنهما ظهرا من جديد في اللقطة التالية رقم (42).

وللحيلولة دون اختفاء الشخصيات بدون مبرر درامي هناك العديد من الحلول الإخراجية للجمع بين اللقطتين السالفتي الذكر، إذ يرى الباحث أن جمع اللقطتين بلقطة واحدة سيجنب الجمهور تساؤلهم عن اختفاء الشخصيتين ثم ظهورهما، ويرى الباحث أيضاً أن تصوير حركة الشخصيتين بلقطتين منفصلتين أثناء صعودهما على الدرج احتاج من المخرج والمونتير زمناً أطول في مرحلة المونتاج لربط اللقطتين ببعضهما.

اللقطة رقم (45) لقطة واسعة لقبة الصخرة بحركة كاميرا جمعت ما بين (Tilt up وPan Left)، إلا أن اللقطة لم تكتمل، واللقطة ر قم (47) أيضاً لقطةٌ واسعةٌ لقبة الصخرة، وكأنها محاولة تصوير أفضل للقطة رقم (45) بزاوية أوسع تجمع قبة الصخره بلقطة واحدة وكاملة، وبحركة كاميرا مهتزة، وتجدر الإشارة هنا إلى أن المخرج والمنتير قد احتاجا إلى لقطات أكثر تتناسب مع طول فترة التعليق الصوتي، ولذلك كان التكرار غير المبرر، مبرراً من أجل اتمام التعليق الصوتي بمعادل صوري، وقد انتهت اللقطة رقم (50) بجولة رجل المباحث مع ضيفته في مدينة القدس بلقطةٍ تفصيليةٍ لقبة الصخرة من الخارج، مع حركة كاميرا (Tilt down) غير سلسة تنتهي بلافتة يعلوها التاج الملكي، كتب عليها "يحمي اللهُ الحسين حامي الأقصى والديار المقدسة"، لينتقلا بعدها إلى مدينة بيت لحم بلقطة واسعة متحركة ومهتزة أيضاً.

زيارة مدينة بيت لحم تبدأ باللقطتين (51 و52)، وهما لقطتان مرتفعتان وواسعتان تم تصويرهما من نقطة واحدة لمدينة بيت لحم، بينما كان من الممكن جمعهما باستخدام حركة كاميرا (Pan Left). والغريبُ هنا أن الفيلم احتوى على الحل الذي اقترحه الباحث في اللقطة رقم (52)، والسؤال هنا: لماذا هذا التخبط والتكرار؟ إذ يعتقد الباحث أن سبب ذلك يعود أيضاً الى حاجة فريق العمل الى لقطات تكفي لزمن التعليق.

اللقطات (53-63) صورت داخل كنيسة المهد المقدسة، التي تشير إلى موقع ولادة السيد المسيح عليه السلام. واحتوت اللقطات (58 و59 و60) على قطع خاطئ بين اللقطات. فالقاعدة تقول بأن القطع يحتاج إلى زاوية ومنظر مختلف، إلا أن صانعي الفيلم قطعوا بين اللقطات المذكورة سالفاً، ولم يكن هناك داعٍ لهذا القطع. أما حركة الكاميرا في اللقطات المذكورة سابقا فكانت غير سلسة أيضاً، وفي اللقطتين رقم (62 و63) اللتين استعرضتا تفاصيل داخل الكنيسة، لم تكن الكاميرا سلسة في حركتها ، بل كانت وكأنها تبحث عن شئ ما بلا مبرر. أما اللقطة رقم (64) فكانت لأحد أبواب الكنيسة، حيث يخرج رجل المباحث وضيفته، لكن اللقطة لاتلبث وأن تتغير فيختفيا فجأة، ويظهر الكاهن مكانهما ليغلق الباب وكأنها لمسة سحرية، وقد احتوت اللقطة التالية رقم (65) على قطع آخر خاطئ من صورة إلى لقطة سوداء، بينما الصحيح هو أن تقطع من تلاشٍ إلى ظهور (Fade in-Fade out) أو العكس، واحتوت اللقطات الخمس التالية (66-70) على قطعات مشوشة وقصيرة بدون أي مبرر، ولم تتضمن أي تسلسل منطقي للتتابع السردي، بينما نرى نجمة داوود وتماثيل وشموع و...الخ دون فهم لقواعد القطع السلس بين اللقطات الثابتة.

وتمثل اللقطات (71 و 72) نهاية المشهد السابق، وتقوم في نفس الوقت بالتمهيد للمشهد التالي، واللقطة رقم (24) تعود بنا إلى الوعود التي وعد بها رجل المباحث ضيفته بزيارة للبحر الميت، وفي اللقطة (72) كان اتجاه سير المركبة عند استقلالها والسير بها إلى المنطقة التالية للزيارة، وهي منطقة البحر

الميت، وتنقلنا اللقطة رقم (73) بقطع موفق للبحر الميت، وهذا اختزال جيد من صانعي الفيلم، وبعدها ننتقل إلى الشخصيتين وهما يجلسان على الأرض، وخلفهما السيارة في اللقطة (74).

ونلاحظ أن الفيلم احتوى على عدة لقطات غير موفقة ما بين (M.sh وL.S) لرجل المباحث وضيفته انتهت بإجبار رجل المباحث من قبل الضيفة بإغماض عينيه، بينما وقف ثابتاً في مكانه، واختفت الفتاة خلف السيارة لتبدل ملابسها إلى لباس البحر، واللقطات (76- 78) تبين نزول رجل المباحث وضيفته إلى البحر والسباحة فيه، ويعتقد الباحث أن مناقشة اللقطة رقم (77 و78) أمراً مهماً من حيث قدرة الفيلم على الإقناع، إذ تركض الفتاة باتجاه البحر ويتبعها رجل المباحث غاطاً رأسه في مياه البحر الميت المالحة، وهنا تكمن أهمية السؤال، هل من الممكن أن تسبح في البحر الميت ورأسك وعيناك مملوئتان بملح هذا البحر؟

وقد كانت اللقطات (79- 81) موفقة في بنائها عند خروج الشخصيتين من البحر ركضاً إلى السيارة، وقد وفق فريق التصوير بمتابعة حركة الشخصيتين بحركة كاميرا (Pan Right)، يتبعها قطع نحوهما بلقطة متوسطة (M.sh)، ولا تلبثُ الفتاةُ أن تخرج من اللقطة متوجهةً إلى البحر مرة أخرى، ويتبعها رجلُ المباحث ليدور بينهما حوارٌ على ساحل البحر، ثم تترُكُهُ، ويتبعها مجدداً، وبعد ذلك تنقلنا اللقطة (81) إلى لقطة واسعة (L.S) لرجل المباحث وضيفته وهما يسيران باتجاه السيارة حيث يستقلانها وينطلقان، وقد كانت الكاميرا موفقةً بمتابعة السيارة، وبهذه اللقطة تنتهي زيارة البحر الميت. وهنا يمكن القول بأن علاقة رجل المباحث بضيفته بعد زيارة البحر الميت قد بدأت تتحول إلى علاقة غرامية، وهذا واضح جداً في اللقطات (79- 81).

وينطبق الكلام نفسه في التحليل لمجموع اللقطات السابقة على اللقطات اللاحقة من حيث التفصيل والأخطاء، وتستمر قصة الفيلم في اللقطات (82-98) تتحدثُ عن عصابة سرقةٍ وتهريبٍ، وكذلك تبينُ علاقة رئيس العصابة مع أفرادها، وخاصة مع فتاة العصابة، ويخبرهم أن يكونوا جاهزين في الليلة القادمة ليتعرفوا على الصيد الجديد، وأنه قد رصد هذا الصيد وحان وقت التعرف عليه والتنفيذ.

اللقطات (99-112) تبدأ في الفندق، حيث يرافق رجل المباحث عشيقته إلى غرفتها بعد العودة من البحر الميت، ويتفقان على قضاء السهرة في مطعم الفندق، ويغادر الفندق، وفي مطعم الفندق نرى العصابة تقوم بالتعرف على الضحية القادمة، والتخطيط لكيفية متابعتها لينالوا منها.

واللقطات (113-141) لقطات يخرجُ فيها رجلُ المباحث وعشيقته من الفندق متجهين إلى جرش، فتكون العصابة قد رصدت تحركاتهم، وينتظرونهم بجانب الفندق، وعند خروج سيارة رجل المباحث تبعتهم العصابة، وعندما وصل رجل المباحث وعشيقته إلى جرش، وتمتعا بمشاهدة آثارها الخالدة، كانت العصابة تتربص بهما وتتحين الفرصة للقضاء عليهما.

ومن خلال اللقطات (142-180) نرى كيف قام رجلُ المباحث بمرافقة عشيقته لزيارة الخيمة البدوية التي تجسدُ بعض التراث العربي من رقصاتٍ شرقية، وموسيقى عربيةٍ، وقهوةٍ بدويةٍ، ودقة المهباش، وبمساعدة هذه اللقطات نلاحظ أن الشخصيتين وجدا ما بحثا عنه من متعة على أنغام الأغنية العربية الوحيدة في هذا الفيلم وهي (صب القهوة يا خي).

ومن خلال اللقطات (181-223) ينهي رجل المباحث وعشيقته زيارة الخيمة البدوية، ويتجهان لإكمال الجولة الممتعة لآثار جرش، وهنا يحدث الصدام بين رجل المباحث والعصابة، حيث يتبين أن رجل

المباحث كان سبباً في القبض على رئيس العصابة بتهمة تهريب المخدرات وزجه في السجن، ولذا كانت الفرصة مناسبة لرئيس العصابة للانتقام من رجل المباحث، وهنا بدأ الصراع.

وقد كانت اللقطات (224-241) هي الحدثُ الهابطُ، حيثُ تدخّل رجال الأمن، واعتقال العصابة، وقُتل رئيسها لأنه حاول الاشتباك مع رجال الأمن بإطلاق النار عليهم بالمسدس، فأرداه أحدهم قتيلاً، وقيد الآخرون إلى المصير المحتوم.

واللقطات (242-246) هي لقطات يطمئن فيها رجال الأمن على سلامة رجل المباحث وعشيقته، ويغادرون المنطقة، وفي اللقطات الأخيرة نجد تحولاً جذرياً في علاقة الشخصيتين، فتصبح علاقة غرامية عميقة الجذور، فيجمعهما قبلة طويلة توحي بقوة الشعور الداخلي لديهما.

ويمكن تلخيص الأخطاء التي تكررت في وقت الفيلم كالتالي:

1. قطع اللقطة قبل اكتمالها.
2. قطع على نفس المحور، أي بدون تغيير زاوية الكاميرا.
3. تجاوز الخط الوهمي.
4. حركة كاميرا غير سلسة واهتزازات واضحة ومربكة للمشاهد.
5. تكرار اللقطات.
6. قيادة السيارة بواسطة خدعة الإيهام بالحركة، كانت غير موفقة.
7. إضافة لقطات عشوائية غير مبررة.
8. قطع من صورة إلى لقطة سوداء بدل من (Fade in – Fade out).
9. مشاهد السباحة في البحر الميت التي استخدمها المخرج كانت غير قادرة على الإقناع.

النتائج:

اعتماداً على ما سبق ذكره، يخرجُ الباحث بنتيجةٍ، وهي أنّ الفيلم "صراع في جرش"، روائي شبه تسجيلي.

الاستنتاجات:

تعتبرُ الأردنُ من الدول الثرية بالطاقات البشرية المتعلمة والمثقفة، وذات قدرة عالية لإنتاج سينما، ومن خلال هذه الدراسة يمكن إيجاز أسباب عدم ظهور سينما أردنية متطورة رغم المحاولات العديدة التي جرت في مرحلة إنتاج هذا الفيلم وفي سنوات بعده:

- الواقع الاجتماعي من عادات وتقاليد وقيم وعقائد، وكل ذلك كان يعرقل التطور السريع للحراك السينمائي الأردني.
- عدم توفر المعدات المناسبة والمتطورة لعمل فيلم سينمائي متكامل قادر على المنافسة.
- تأخر بناء المدارس والمعاهد المتخصصة في المجال السينمائي.
- قلة الموارد المالية؛ مما يترتب عليه إنتاج أفلام متدنية المستوى.
- هجرة العقول والمواهب الأردنية إلى الخارج، بحثاً عن المردود المادي الأفضل.
- عدم وجود سوق تجاري أردني لتسويق الأعمال السينمائية الأردنية.

التوصيات:

في إطار هذه الدراسة وعلى ضوء استنتاجاتها فإن الباحث يوصي بما يلي:

- إجراء دراسات معمقة في المسيرة السينمائية الأردنية لتصويب الوضع السينمائي الأردني من سينما الجوار العربي.
- دعم المعاهد والجامعات المتخصصة بالفن السينمائي، والاستخدام الأفضل لهذه المنابر العلمية.
- تحسين الأوضاع المادية والمعنوية للفنان الأردني في الأردن.

قائمة المصادر والمراجع:

أبو غنيمة، حسان، 1987م، البحث عن السينما الأردنية، منشورات النادي السينمائي الأردني، عمان.

أرنست، لندجرن، 1959م، فن الفلم، ترجمة: صلاح التهامي، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، القاهرة.

النحاس، هاشم، 1980م، الروائي والتسجيلي، وزارة الثقافة والإعلام: دار الرشيد للنشر، بغداد.

النحاس، هاشم، 1977م، دراسات سينمائية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

أومون، جاك ومشيل، ماري، 1999م، تحليل الأفلام، ترجمة: أنطون، حمصي، وزارة الثقافة، دمشق.

جانيتي، لوي دي، 1981م، فهم السينما، ترجمة: علي، جعفر، وزارة الثقافة والإعلام: دار الرشيد، بغداد.

روم، ميخائيل، 2007م، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدانات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن.

زهير، حسن، 2004م، الدراما الأردنية في ربع قرن (1965 – 1990)، منشورات أمانة عمان، عمان.

عبيدات، ذوقان وعدس، عبد الرحمن وعبد الحق، كايد، 1988م، البحث العلمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان – الأردن.

فيرتوف، دزيغا، 2011م، الحقيقة السينمائية والعين السينمائية، ترجمة: عدنان، مدانات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن.

مرعي، ضياء، 2004م، السينما التسجيلية في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

ناجح، حسن، 2012م، عتبات البهجة (قراءات في أفلام أردنية)، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.

ناجح، حسن، 2003م، شاشات العتمه...شاشات النور (كتابة في أفلام أردنية)، وزارة الثقافة، عمان.

مراجع الانترنت:

ناجح، حسن، 2009م، العثور على نسخة نادرة من الفيلم الروائي الأردني (وطني حبيبي)، تم إسترجاعه في 28/ 2/ 2013م على الرابط:

http://www.alrai.com/img/228500/228560.jpg

http://www.alrai.com/article_m/518642.htm

http://www.startimes.com/?t=7299664).

post.htm http://jordnianfilms.blogspot.com/2008/05/blog

يونس، آلاء، 2013م، صناعة الأفلام المستقلة في الأردن، تم إسترجاعه في 28/ 5/ 2013 على الرابط:

http://www.goethe.de/ins/eg/prj/abs/a09/jor/ar5369525.htm