

التغيرات الاسلوبية في الفلم الوثائقي (المخرج مايكل مور انموذجاً)

د. منير طه سلمان

جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة - قسم السينما والتلفزيون

moneer.salman@cofarts.uobaghdad.edu.iq

(مُلخَصُ البَحْث)

إن التغيرات الاسلوبية الحاصلة في الفلم الوثائقي لم يتطرق اليها الباحثون في الدراسات السينمائية في العراق، فضلاً عن كونه يفيد الدارسين والعاملين في مجال الفن السينمائي، حيث كان لا بد للسينما التي نشأت عبر عروض الحانات والمسارح الشعبية والنوادي السينمائية، أن تكتسب مستوى ثقافياً، وأن تصبح أداة تعليمية وعلمية تستخدم في مختلف جوانب الحياة.

وتستخدم لفظة الأسلوب غالباً لتدل على الإشارة إلى المعالجة الجديدة والمؤثرة والبلغية في انتقاء وتوظيف التقنيات والوسائل اللغوية للتعبير عن الفكر الذي يتجسد في التفاعل الحي مع المتلقي بطريقة يدرك من خلالها أن هذا التعبير اكتسب منهجاً لا يمكن ان يبدعه غير هذا المبدع، وعليه فان تحديد الاسلوب ينبع أساساً من القيمة التعبيرية للعنصر الموظف جمالياً ضمن بنية العمل الفني، ويشار عبر تميزه ضمن إطار المنجز الفني إلى أسلوب الفنان، فضلاً عما تضيفه طبيعة العصر وما يحويه من توجهات فكرية وأيديولوجية من اساس يطبع الاسلوب ويمنحه اطاراً عاماً تسير في نطاقه توجهات الفنان.

الكلمات المفتاحية: التغيرات الأسلوبية، الفلم الوثائقي، الفن السينمائي، المخرج

مايكل مور

الإطار المنهجي The systematic framework

مشكلة البحث: Research problem

كان لا بد للسينما التي نشأت عبر عروض الحانات والمسارح الشعبية والنوادي السينمائية، أن تكتسب مستوى ثقافياً، وأن تصبح أداة تعليمية وعلمية تستخدم في مختلف جوانب الحياة فهي "تعتبر نبعاً للحكايات عند (فدريكو فليني)، ودراسة وجودية عند (انكارم برلمان)، وتعبيراً غنائياً في (راي برناردو برتولوتشي)، وايضاً مجموعة اخبار تاريخية في نظر (فرانشيسكو روزي)، وسلاحاً سياسياً عند (كوستا جافراس)" (جرامون، دون تاريخ، ص ٢٣) (Gramon, No Date, P23)، وخلال عمرها لحقت السينما بالفنون التي

عاشت آلاف الاعوام في البحث عن اشكال جديدة وحديثة، فضلاً عما استعارته من الفنون الاخرى من وسائلها في الاستقصاء النقدي وساهمت هذه الأشكال في بلورة أساليب جديدة تتيح للمخرج حرية اكبر في التعامل مع فن الفلم بشكل عام والفلم الوثائقي بشكل خاص، وقد ازداد الإنتاج السينمائي على مر الايام، وتراوح الإنتاج بين نمطين انتاج يخضع لمتطلبات شبك التذاكر، وانتاج يسعى إلى تحويل السينما إلى عمل فني ذو مستوى رفيع يسعى عبره المخرج إلى إيصال قضيته والدفاع عنها حتى تصل إلى المتلقي على أكمل وجه، ومن خلال ذلك تبلورت نظريات وتيارات فنية عديدة تحمل سمات تحاول إرساءها في فن الفلم، ومن هذه التيارات تيار (سينما المؤلف) الذي ظهر عبر كتابات بعض الشباب الفرنسي المتحمس لفن الفلم امثال (فرنسواز تروفو، وجان لوك كودار، وجاك ريفت) التي ابدت وبقوة مسألة سيطرة الرؤية الذاتية للمخرج على مكان الفلم السينمائي، ونبذ التقيد الالي لخطوات السيناريو، معتمدين في طروحاتهم على ما حفلت به اعمال الكثيرين من رواد السينما امثال (الفريد هينشكوك، واكيرا كيرساوا، وانغمار بركمان، وفليني) وغيرهم ممن يمتلكون هامش كبير في انتاج وصناعة الفلم، لقد ساهمت تلك المنطلقات النقدية في فتح افاق جديدة امام صانع العمل الفني، وارتبطت بموروثات عدة تخص الفنان من جهة والمجتمع الذي يحويه من جهة اخرى، وكذلك البناء الفكري والثقافي بشكل عام مما يوسم الاسلوب بظاهرة اجتماعية (زمانية - مكانية) تحمل سمات تشير إلى زمن ما ومكان ما وتحدد هذه السمات اسلوبية الفنان ونمط الاعمال السينمائية.

ويبرز (مايكل مور) بوصفه واحداً من ألمع مخرجي السينما العالمية لما يتمتع به من رهافة وحس سينمائي عالٍ دائم البحث عن اطار وشكل جديد لأفلامه الوثائقية، إذ تجلّى في الكم الكبير من الافلام التي كان فيها متميزاً عن اقرانه من المخرجين، فضلاً عن براعته في التحكم بأدواته السينمائية، فكانت لغته المختلفة عن لغة الخطاب التقليدي في الفلم الوثائقي تدق ناقوس الانتشار وتزيد في التأكيد على براعته كمخرج يفهم فن السينما الوثائقية وصناعتها محاولاً إيجاد سينما تحمل بصمته، ومن هذا المنطلق فأن المشكلة التي أثارها الباحث تتلخص في التعرف على اهم التغيرات الاسلوبية في الفلم الوثائقي ومدى تحقق هذه التغيرات في اعمال المخرج (مايكل مور)، لذا صاغ الباحث سؤال بحثه بالطريقة الاتية:

((ما هي اهم التغيرات الاسلوبية في الفلم الوثائقي، وكيف تحققت هذه التغيرات؟)).

أهمية البحث: Research Importance

تتجلى أهمية البحث في دراسة التغيرات الاسلوبية الحاصلة في الفلم الوثائقي، وذلك لافتقار المكتبة العراقية إلى الدراسات الموسعة التي تخص الفلم الوثائقي عند (مايكل مور)، فضلاً عن طرحه لمجالات لم يتطرق اليها الباحثون في الدراسات السينمائية في العراق، فضلاً عن كونه يفيد الدارسين والعاملين في مجال الفن السينمائي.

هدف البحث : Research objective

التعرف على التغيرات الاسلوبية في افلام (مايكل مور) الوثائقية.

تحديد المصطلحات : Defining terms**١- الأسلوب:**

ورد في لسان العرب بانه "الطريق والوجهة والمذهب، ويقال لسطر من النخيل اسلوب وكل طريق ممتد فهو اسلوب" (ابن منظور، ١٩٦٨، ص ٤٧٣)، واختلفت التعريفات في الادب العربي باختلاف العصور واخرها تعريف (علي الجارم ومصطفى امين) في كتابهما ((البلاغة الواضحة)) بانه "المعنى المصوغ في الفاظ مؤلفه على صورة تكون اقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام وافعل في نفوس سامعيه" (وهبة، والمهندس، ١٩٨٢، ص ٥٤٢) (wahiba and The engineer, 1982, P542)، وهو في الأصل "ما يتسم به الشخص في التعبير عن افكاره وتصوير خياله واختيار الفاظه وتكوين جملة، ولكل اسلوبه الخاص" (وهبة، ١٩٧٣، ص ١٣) (wahiba, 1973, P133)، ويعرفه (رشاد رشدي) بانه "خلق التعبير المناسب لما يراد التعبير عنه" (رشدي، دون تاريخ، ص ٥٧) (Rushdie, No Date, P57)، فيما يراه (ج. مدلتون مري) بانه "التعبير المباشر للطريقة الشخصية للتجربة" (مري، ١٩٨٢، ص ٧٣) (Mary, 1982, P73).

ويرى الباحث ان الاسلوب اجرائياً هو ((القدرة الذاتية على تركيب العناصر التعبيرية بطريقة معينة لأنتاج المعنى بالشكل النهائي)).

الإطار النظري Theoretical framework**المبحث الاول: السمات الاسلوبية للفلم السينمائي****Stylistic features For the movie Cinemai**

تستخدم لفظة الأسلوب الطريقة غالباً لتدل على الإشارة إلى المعالجة الجديدة والمؤثرة والبلغية في انتقاء وتوظيف التقنيات والوسائل اللغوية للتعبير عن الفكر الذي يتجسد في التفاعل الحي مع المتلقي بطريقة يدرك من خلالها أن هذا التعبير اكتسب منهجاً لا يمكن ان يبدعه غير هذا المبدع، ومع تطور الحضارة وتقدم الفكر الانساني فقد جعل من هذه

المفاهيم علوماً قائمة بذاتها تخضع لأنظمة علمية ومناهج تحليلية عميقة ودقيقة تبحث وتدرس عملية اتصال الافكار، ومن هنا باتت الحاجة إلى دراسة الاسلوب امراً مسلماً به بوصفه عاملاً مساعداً في الوقوف على ادراك طبيعة هذا المبدع أو ذلك ومركزاً لدراسة العقل الانساني من حيث الفكر والإدراك والفهم، إذ ان الاسلوب مصطلح قديم في اللغة وشغل مساحة واسعة في مختلف جوانب الحياة وشاع استخدامه في حقل الفنون "وقد ورد اصطلاحاً في المقدمة لـ(ابن خلدون) عن المنوال الذي تتسج فيه التراكيب أو القلب الذي تفرغ فيه"، (ابن خلدون، ١٩٦٠، ج٣، ص١٠٧) (Ibn Khaldun, 1960, 3/107)، في حين استخدمت كلمة Style "للدلالة على الآلة التي يتم بواسطتها الكتابة وصارت مصطلح يعني طريقة الكتابة" (الموسوعة البريطانية، ٢٠٠٣) (British Encyclopedia, 2003) ، واصبح لمصطلح الاسلوب استخدام واسع في مختلف مجالات الحياة مبنً على اساس التعدد في مفاهيمه، إذ يعلله (بيارجيرو) بانه "ذو مفهوم عائم فهو وجه بسيط للمفوض تارة، وهو فن واع من فنون الكاتب تارة اخرى، وهو تعبير يصدر عن طبيعة الإنسان، لذا فهو يتعدى دائماً الحدود التي انغلق عليها" (بيرجيرو ، ١٩٩٤، ص٤٧) (Bergero, 1994, P47) ، واطلقت عبارة الاسلوب لتمييز منهجاً عن اخر مثل اسلوب الكاتب أو اسلوب العصر أو اسلوب الفنان، وادى هذا الاتساع في الاستخدام إلى صعوبة تحديده بتعريف فهو يحيل إلى طبيعة الإنسان نفسه على انه "مظهر القول الذي ينجم عن اختيار الكاتب وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم أو الكاتب" (فضل، ١٩٩٣، ص١٠٣) (Fadal, 1993, P103) ، وهو "قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه" (المسدي، ١٩٨٢، ص٦٤) (Almsdi, 1982, P64) ، مما يفضي إلى القول ان كل اسلوب هو "صورة خاصة بصاحبه" (المسدي، ١٩٨٢، ص٦٦) (Almsdi, 1982, P66)، أي ان يكون شكلاً يدل على الفنان ويحمل صفاته بمثابة دالاً على أعمال المبدع الفنية وتصبح هذه الاعمال صورة تدل على انها ترجع إلى ذلك الفنان ويصبح العمل الفني "طريقة تبين تفكيره وكيفية نظره إلى الاشياء وتفسيره لها" (المسدي، ١٩٨٢، ص٦٦) (Almsdi, 1982, P66) ، وهو ما يعيدنا إلى تعريف المدرسة الفرنسية للأسلوب على انه "دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة" (فضل، ١٩٩٣، ص١١٧) (Fadal, 1993, P117) ، والتعبير عن الفكر يعني بدقة استخدام المفردات والأبنية النحوية البلاغية في عمل شمولي كامل بغية تحقيق التمييز واكتساب الابداع، إذ إن "الاسلوب يمكن في الاختبار الواعي لأدوات التعبير" (بيرجيرو ، ١٩٩٤، ص١١) (Bergero, 1994, P11) ، وهو ما يعبر عن رؤية الفنان وتوجهاته في تركيب مفرداته بصورة جديدة عبر ايجاد سمات متميزة لإثارة المتلقي وشد انتباهه إلى العمل الفني "فالأسلوب المتميز يرتبط ارتباطاً وثيقاً

بأفكاره حيث تنطوي عليه طموحاته الرامية إلى التأثير في الوعي الاجتماعي بطريقة معينة" (تشيشرين، دون تاريخ، ص ٢٠) (Tchishrin, No Date, P20) ، تتحقق بفعل التشكيل الذي تتأصر به العناصر المكونة للعمل، هذه العناصر التي تمثل الدوال القادرة على التعبير داخل المنجز الفني بشكلٍ ينسجم مع أفكاره والتي مهما تكن من أفكار بسيطة أو معقدة غير مألوفة فإن قيمتها تأتي عبر الناتج النهائي للمنجز الفني الذي يحملها ومن ثم تكوين أسلوبه المتميز الذي "يعد الطريقة الخاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن" (مونرو، دون تاريخ، ص ١٨٠) (Monroe, No Date, P180) ، عبر الانتقاء المقصود للعناصر الفنية وتوظيفها من وجودها العام إلى وجودها الخاص والمبني أساساً على عوامل عدة مؤثرة تحكمها الخبرة والتجربة الذاتية وطبيعة العلاقة المتبادلة مع المحيط الاجتماعي وما يعترضه من مؤثرات سياسية واقتصادية وأخلاقية وفكرية، التي تؤسس على البحث الدائم للوصول إلى التجديد الذي يمنح الفنان قدرة التميز عن الآخرين ف"الفنان شخص يفكر عبر وسيط ويشتمل هذا الوسيط عناصر حسية معينة" (ستولينز، ١٩٧٤، ص ١٤٧) (Stollins, 1974, P147) ، كالشريط الفلمي وآلة التصوير واجهزة الاضاءة والممثلين والمونتاج في الفن السينمائي التي تُكون طريقة تنظيمها جمالياً أسلوب المخرج (فروبير بريسون) صاحب الأفلام العديدة مثل (ملائكة الشوارع، ورجل هرب، وبالتزار والمال وغيرها) يتبع أسلوباً جديداً في أعماله السينمائية، فهو مغرم بالتفاصيل إلى درجة الهوس ذلك ان اهتمامه ينصب في البحث عن الحقيقة وراء الواقع المجرد برفض الحكمة التقليدية على اعتبار انها خدعة روائية، كما يختار ممثليه من غير المحترفين (روبير بريسون، دون تاريخ، ص ٥) (Roberbrison, No Date, P5) ، وعليه فان تحديد الاسلوب ينبع اساساً من القيمة التعبيرية للعنصر الموظف جمالياً ضمن بنية العمل الفني، ويشار عبر تميزه ضمن اطار المنجز الفني إلى أسلوب الفنان، فضلاً عما تضيفه طبيعة العصر وما يحويه من توجهات فكرية وأيديولوجية من اساس يطبع الاسلوب ويمنحه اطاراً عاماً تسير في نطاقه توجهات الفنان، فحين يعرف الاسلوب بانه ملامح الفكر فانه يمثل الفكر الذي يسود مجتمعاً في مرحلة من المراحل، ينتمي اليها الفنان ويحملها بوصفها عقيدة ينتسب اليها ومنها تتحول إلى جزء يمثل خبرته الثقافية التي تعد عاملاً أساسياً مهماً في تطور وتوسيع مدى الرؤية الفنية لدى الفنان والتي يصبها إلى المتلقي في نتاج فني يمثل تلك الافكار فاضاً أسلوبه الخاص في اطار المعالجة الفنية فثقافة الفنان ورؤاه وتجاربه تحدد موضوعاته وأساليبه في العمل الفني" (البسيوني، ١٩٨٠، ص ١١٧) (Al-Bassiouni, 1980, P117)، وما الواقعية الايطالية الجديدة إلا تعبير حي عن الاثر الذي افرزته اثار الحرب العالمية الثانية والتوجهات الفكرية التي اسهمت في بلورة اساليب المخرجين وتميزهم عن غيرهم ويعزو

(مايكل انجلو انطونيوني) اسباب بروز الواقعية الإيطالية الجديدة بوصفها ظاهرة فنية إلى أمرين، يتعلق الاول بكل ما جرى من احداث حول مخرجيها في مرحلة ما بعد الحرب، والامر الثاني يتعلق بالأمور الفنية والانتاجية التي تخص التطور السينمائي والملل من طرائق الانتاج الموحدة والتقليدية في الاخبار عن قصة ما (انطونيوني، ١٩٩٩، ص٢٣٦) (Antwnyuny, 1999, P2236)، وهو ما دفع مخرجيها إلى تبني توجه جديد في التعبير تمثل في الموضوعات الجديدة القريبة من حياة الانسان البسيط ودور المقاومة في تحرير البلاد من الاستعمار النازي في اطر تتبعد عن التزييق والديكورات الفخمة والانتاج الفاره، وتمثل في نزولهم إلى الشارع والانتشار في أزقة (روما ونابولي) للبحث عن اية قضية انسانية والاستعانة بممثلين هواة لعكس واقع الانسان بكل ما يحمله من يأس واحلام مؤجلة وضغط اجتماعي، فضلاً عما يلحقه الواقع الاجتماعي الذي يحيا فيه الفنان من اثار تسهم في ايجاد وتعزيز وتحرير الحالة النفسية والشعورية وصقل قدرات الفنان التعبيرية والابداعية، إذ "إن الشخصية الانسانية تصبح حقيقة واقعية ومنتجة ثقافياً بقدر ما تكون جزء من الكل الاجتماعي" (تودروف، ١٩٩٢، ص٤٧) (Todrov, 1992, P47)، الذي يكتسب صفته الشرعية في الوجود عبر الافعال وردود الافعال، وما ينشأ بين افراده لما له من اثر ينعكس على الفنان أولاً فالعمل الابداعي لاحقاً، فهو جزء من ذلك المجتمع يحيا فيه ويتفاعل معه ويستمد منه خبرته ويرفده بالمشاعر والخيالات ف"طبيعة خيال الفنان ومداه يتوقفان بداهة على عدة عوامل منها تجاربه وقراءاته وما يحيط به من اصدقاء ومناخ معرفي عام" (فضل، ١٩٩٣، ص١٧١) (Fadal, 1993, P171)، ومهما يكن المجتمع إيجابياً أو سلبياً فان لكل توجه فيه اثر وانعكاسه على الفنان وعمله الفني فكل ما ينبع من داخل الفنان مستمد من واقع الحياة الاجتماعية التي تحيط به عبر التواصل مع جمهور المتلقين والتي تنشأ بينه وبينهم رابطة التفاعل بفعل الخطاب الفني الذي يرتبط بواقع الحياة الملموس ويمثل صيغة عليا للتخاطب بين المبدع ومتلقيه، كما يشير المخرج السينمائي الايطالي (فديريكو فيليليني) بأن "النقطة التي انطلقت منها إلى أي فلم من افلامي هي شيء حدث لي بالفعل واعتقد انه جزء من تجربة الآخرين ايضاً، وينبغي على المتفرج ان يكون قادراً على الولوج إلى الفلم والحلول محلي أو محل الشخصيات، احاول ان اعبر عن عواظي، عما اشعر به شخصياً ثم ابحت عما يربطني بالحقيقة التي تهم الناس أمثالي" (شاندلر، ١٩٩٩، ص١٨٥) (Chandler, 1999, P185)، وتحدد صفات الأسلوب بثلاثة عناصر أساسية هي "الوضوح، القوة، الجمال" (الشايب، ١٩٥٣، ص٢٥٥) (Al-Shayeb, 1953, P255).

فالعامل الفني الذي يتسم بالوضوح والقوة والجمال ويخضع لتجربة أصيلة ومشاعر صادقة في التعبير من قبل الفنان الممتلئ بالخبرة في توظيف وتنظيم عناصر العمل الفني على أسس فكرية جديدة تؤدي بالضرورة إلى بلورة أسلوب جديد متميز يكسب الفنان خصوصيته التي تميزه عن غيره من الفنانين على صعيد الحركة الفنية، وللفن السينمائي لغته التعبيرية التي تنقل المعلومة إلى المتلقي لتحفزه وتستثيره على ادراكها عبر الشريط الفلمي متنوعة بين الشديدة التكتيف المعقدة والبسيطة السهلة التي يمكن عدها "مجموعة من البنى الذهنية التي تنقل المشاهد وتخضع لتأثيرات تتدرج بدأ من الانطباع البسيط الذي تتركه في خلايا ذاكرته وصولاً إلى صقل شخصيته وتثقيفها" (لوتمان، ٢٠٠١، ص ٦٩) (Lotman, 2001, P69) ، بواسطة الاستخدام الفاعل لعناصر اللغة التعبيرية من قبل المخرج "ليستولي على مشاعر المتلقي ولينقل له احزانه وانفعالاته وأفكاره" (كيجان، دون تاريخ، ص ٨) (Keegan, No Date, P8) ، ومن ثم اكتساب هويته الخاصة وتحقيق أسلوبه أخيراً الذي يعد "الطريقة التي يفصح بها المخرج عن شخصيته المتميزة من خلال لغة المجال التعبيري" (بوجز، ١٩٩٥، ص ١٩٤) (Bogs, 1995, P194) ، عبر الانتقاء المتميز الذي يجعل المخرج بعيداً عن الهامش وتقليد من سبقه وصولاً إلى الأصالة والإبداع، وتزخر السينما بالكثير من الأساليب الادائية التي ينتهجها المخرجون السينمائيون بين الأسلوب الواقعي والانطباعي وما يتفرع عنهما من تيارات انما تعكس توجه المخرج في التعبير عن رؤيته على وفق أسلوب متميز ذي منهج مبتكر، والذي يبدو واضحاً في التأريخ السينمائي الذي يطالعنا سواء في مرحلة الفلم الصامت أو الناطق حتى يومنا هذا، فيبرز الأسلوب جلياً عند مجرد ذكر اسم المخرج وهو ما نراه عند (ايزنشتاين، وستانلي كوبرك، وهتشكوك وكودار، ومارتن سكورسيزي، وستيفن سودربيرك)، فيمارس (هتشكوك) أسلوبه إذ يمكن تعيين هوية أي فلم من افلامه حالما نشاهد خمس دقائق منه، فهو يبني في جل افلامه طابع خلق الإثارة وفعل التشويق عبر تصوير العلاقات المعاشه في الفلم بشكل متقن، فقد استخدم لخلق هذا تقنية نادرة مخترقة حدود العالم باسره مجسداً بذلك شخصياته بشكل انفرادي يجعلنا ندرك افكار أي منها أو جميعها من دون اللجوء إلى الحوار.

ويؤدي نوع الموضوع العام للفلم دوراً أساسياً في تحديد أسلوب المخرج كيف لا والأسلوب ينبع من الموضوع، الذي يدفع المخرج إلى تبني تلك الطريقة في توظيف عناصر التعبير وفرض ايقاعه وتشكيل نسق العمل لتحقيق الاثر الفني المتميز، فأفلام التشويق والاثارة والتوتر كالرعب والمطاردة البوليسية تحتاج إلى لقطات كبيرة وحركات سريعة لآلة التصوير لتبين ردود الفعل فضلاً عن الإضاءة القليلة والاعتماد على اعتام المنظر كما في افلام (اللعبة والخاتم و ١٥ دقيقة والرجل

القاسي) في حين ان الافلام التي تتناول موضوعاً تاريخياً يعتمد المعارك وحركات الجموع والكراديس والديكورات الواسعة فأنها تحتاج إلى اللقطات العامة والمناظر المفتوحة للحصول على تخطيطية اكبر لتلك الجموع مثل افلام (سبارتكوس والمحارب الثالث عشر والقلب الشجاع)، فيصبح كل هذا خطأ مميزاً ينجز به المخرج اعماله فيطلق عليه اسلوباً، فما يحفل به الفلم من مميزات انما هي انطباعات المخرج عن الواقع جسدت بلغة الوسيط التعبيرية وفق تحكم خاص بمفردات اللغة التي يتكون منها الشكل بما يعمق ويغني مضمون العمل الفني.

ويرى الباحث ان الأسلوب في السينما هو الطريقة التي تبين المقدرة التعبيرية الجمالية للمخرج السينمائي في توظيف عناصر التعبير (الصورية - الصوتية) وما يرتبط بها بما يخدم افكاره، ولا بد للمخرج السينمائي عند تأسيس تجربة فنية جديدة ان يكون على علم ودراية بالأساليب السابقة حتى يتمكن من فهم وتحليل العلاقات التي ينتظم عليها العمل الفني ومن ثم تأسيس توجهه الجديد طبقاً لمنطلقاته وتطلعاته الفكرية، ولا يعني ذلك تأسيس الفنان لأعماله بأسلوب عبثي يفتقد التنظيم والمفاهيم والقواعد المحددة على اعتبار ان هذا الناتج تعبير عن خبرة جديدة في تأسيس المفاهيم الجمالية ويعبر عن انفعال عاطفي وعن جدة في التكنيك وطرح للموضوع لم يسبق اليه احد لان الكثير من الاتجاهات السينمائية لم تستطيع ان تبقى بسبب عجز أساليبها عن مواكبة حركة الزمن واستثمار تطوراتها فلو اخذنا الدادائية مثلاً لتبين انها دخلت إلى السينما بفوضوية وشيء من العبثية في التعبير إلى حد العبث بالشكل والمضمون وحذف معالم الفلم السينمائي السائد "عندما قام مان راي بإنجاز فلم (العودة إلى العقل) الذي تم صنعه بواسطة رش المواد على طلاء الفلم مثل الدبابيس وغيرها كما ادخل لقطات لامرأة عارية ترقص امام شباك بينما يقوم ضوء الشمس والظلال بصنع اشكال تجريدية وربط هذه اللقطات على عجل بواسطة صمغ محلي"، وانما ان يكون عمله مقبولاً ومفهوماً ومؤسساً طبقاً للقواعد الفنية الموروثة على الرغم من إضفاءه بعض التجديدات التي لا تمس عناصر التعبير وتشوهها قدر منحها توظيفاً جديداً يغني المعنى ويعمقه بما يتناسب مع طبيعة العصر وأفكار المجتمع.

المبحث الثاني: الأسلوبية وتغييراتها في الفيلم الوثائقي:

Method and its changes in the documentary

الواقع دائماً هو المجال الخصب للسينما الوثائقية، ولطالما تناولته في موضوعاتها، حتى الموضوعات الأكثر خيالاً تعد في النهاية انعكاساً لهذا الواقع،

والفن السينمائي الوثائقي والعمل الفني عموماً مهماً استمد مفرداته من الواقع، إلا أنه لا يقدمه كما هو ولا يستطيع فقط يقدم تصورات حول هذا الواقع، أو يصبح العمل إيهاماً بهذا الواقع وتأويلاً له وفق وجهة نظر صانع الفيلم، وما بين الإيهام بالحقيقة والخيال تنوع الفيلم إلى شكلين هما الوثائقي والروائي، حيث ظنت المدارس النقدية الكلاسيكية انفصالهما، إلا أن التجارب الفنية كانت دائماً أسبق، وأكدت أكثر من مرة أنه انفصال وهمي، تفرضه النظريات أكثر من كونه تجربة إبداعية، تخرج دوماً عن إطار أية تنظيرات، فالمسألة إذن تتوقف على الطرق المختلفة في سرد الفيلم، أو السمات الأسلوبية التي تميزه كآليات السرد، إضافة إلى طريقة البناء الفيلمي، والمتمثلة في وجهة نظر السارد، الزوايا وأحجام اللقطات وأخيراً المونتاج، فالأمر في النهاية نهج أسلوب، يتبعه صانع الفيلم، ليؤكد من خلاله وجهة نظره حول موضوعه والرسالة التي يريد إيصالها إلى المشاهدين.

إذ ينفى الباحث الفرنسي (لاري بورتيس) في كتابه (السينما الوثائقية والوثائق في السينما) وجود فوارق أو حدود فاصلة بين الوثائقي والروائي، فالمواقف الطبيعية التي تم تصويرها في فيلم وثائقي أو روائي قد تكون واحدة، ولا يختلف إلا في شكل التأطير والمدة وموقعها، وترتيبها في البناء الفيلمي عبر المونتاج، فالاختلاف في الشكل دون الجوهر، فالأمر إذن هو أسلوب من أساليب الخطاب السردية عن طريق الصورة والصوت، أي من خلال العلامات المتعارف عليها لدى المشاهد، والبناء الدرامي هو الذي يقتضي اعتماد الأسلوب الأمثل من وجهة نظر صانع الفيلم، فمن المفردات التي يستمدّها الشكل الروائي من الوثائقي (الوثيقة) التي يُعيد استخدامها من خلال أسلوب بناء الفيلم، سواء عبر استخدامها كما هي كصورة أرشيفية، أو إعادة تمثيل هذه الصورة، أو الإحياء بكونها وثيقة (كأفلام إيزنشتين - المدرعة بوتمكن - أكتوبر - ألكسندر نسكي)، أو تعليق أحد الشهود على حادث ما (مقابلات أوليفر ستون للشهود في مقتل كنيدي، وقبله فرانثيسكو روزي في قضية ماتي)، ولكن هناك ما يُسمى بالواقع الفيلمي، الذي يحول كل ما هو واقعي إلى إيهام بهذا الواقع، حتى على مستوى الوثيقة/ اللقطة المستمدة من الواقع مباشرة، فالوثيقة هي المادة الخام المصورة، والتي تشير إلى واقع أو حدث ما، في زمن محدد ومكان محدد، وهي بذلك لا تدل إلا على نفسها، والواقع الذي استنسخته، كل ذلك بعيداً عن استخدامها أو أفلمتها، أي تحويلها إلى فيلم يستخدم هذه الوثيقة، أو يضمها إلى عدة وثائق أخرى للتعبير عن موقف أو رسالة، تعتمد على رؤية ذاتية لصاحب الفيلم، وتحليلها وتفسيرها للكشف عن مغزى ما، هنا

تتحول الوثيقة إلى فيلم (سيد سعيد، مجلة الجزيرة، ٢٠٠٩) (Syed Saeed, Al-) (Jazeera Magazine, 2009)، وبالعودة إلى مثال (قضية ماتي) لـ(فرانشيسكو روزي)، نجد لهجاً إلى المقابلات الشخصية مع أشخاص حقيقيين على صلة بالحدث، والذي صاغه الفيلم على شكل تحقيق سينمائي، يستقصي فيه وقائع مقتل (ماتي) رئيس شركة النفط الإيطالية، على خلفية صراعات مع الاحتكارات النفطية العالمية، إلى درجة أن (روزي) نفسه يظهر في بداية ونهاية الفيلم، في مقابلاته للعديد من الشخصيات الحقيقية لاستكمال المعلومات حول القضية، وربما توضح الأمر أكثر تجربة فيلم (راشمون) لـ(كيراساوا)، الذي عرض الحقيقة بأكثر من وجه، حتى أنه فتت مفهوماً، لأن وجهة النظر هنا كانت أساس عملية السرد، والتي من خلالها جاء إنتاج أو إعادة الحدث أكثر من مرة، وكأن الأمر أشبه بالتوثيق، وهو هنا ينفي تماماً المصادقية عن الحدث، فأين الحقيقة؟ ومن أي زاوية سننظر لها؟! وهو هنا يتوسل بأساليب سرد الفيلم الوثائقي، السرد الموهم بالحقيقة عبر أصحاب الواقعة والشاهد عليها (الزوج/ الزوجة/ القاتل/ الراعي)، أي أنه انتهج أسلوب التوثيق، وأعاد البناء السردى للحادثة، التي أصبح وقوعها الفعلي غير ذي أهمية، فهو وإن كان يوهم بالحقيقة، إلا أنه أخذ هذا الأسلوب لهدمها تماماً، فكل من المخرج الروائي والوثائقي يلجأ إلى قواعد مشتركة، خاصة في المونتاج، بحثاً عن صياغة وإنتاج المعنى للقطات التي تم تصويرها مسبقاً ليصبح السياق هو المصدر الحقيقي للمعنى، فالأمر في النهاية تأويل للواقع ما دام أصبح مادة فيلمية، أي إن عملية إدراك الواقع، فالحدود بين الروائي والوثائقي حدود إجرائية ليس إلا، فكل وثائقي له نفس روائي هو الحكوي، ولكل روائي نفس وثائقي هو الشخصيات والزمان والمكان الذي لا يأتي من عدم، فالأمر لا يقتصر على الحقيقي والخيالي، فكلاهما لا ينسخ الواقع كما هو، وإنما يعمل على إعادة صياغته في عمل فني يؤثر تأثيراً حسيّاً وعقليّاً، يؤدي إلى محاولة فهم العالم بصورة أفضل (قابوس، جريدة الجزيرة، ٢٠١٣) (Qaboos, Al-Jazeera newspaper, 2013)، ففي فيلم (الأرض تهتز) عرض (فيسكونتي) قصة حياة عائلة صقلية تمتهن صيد السمك، وقام أفراد العائلة بأداء أدوارهم الحقيقية على الشاشة، فلم يكن هناك إدعاء أو تظاهر بالتمثيل المحترف، وهو ما نمى إحساساً قوياً بالواقعية، دون الاحتكام إلى جودة أو رداءة التمثيل، ولو أردنا النظر إلى التوافق والتماثل، لوجدنا أن الواقعية الجديدة مدينة للأفلام الإخبارية التي واكبت الحرب العالمية الثانية (ستابلز، ١٩٨١، ص ٣٥) (Staplez, 1981, P35)، كما يلحظ ذلك أيضاً في فيلم (ألمانيا في العام صفر)

لـ(روسيليني)، حيث استخدم الأسلوب الوثائقي في البداية لاستعراض دمار مدينة برلين، وهو ما أدى باتجاه السينما الروائية في نطاق أوسع إلى معالجة الموضوعات الحقيقية عن طريق إعادة دقيقة للتمثيل، تأتي في الغالب قريبة من الأفلام الوثائقية، وفي هذا الاتجاه عمل عدد كبير من المخرجين منهم (كوستا جافراس) في (عام ١٩٦٨ والانحراف)، و(فرانثيسكو روزي) في (قضية ماتي ولاكي لوتشيانو)، من ناحية أخرى نجد أن الموجة الجديدة، التي انتهجت أسلوب السينما الوثائقية، خط القصة الوثائقية والتحقيق الصحفي، الذي سيكون له أبلغ الأثر بعد ذلك على أسلوب سرد الفيلم الروائي، حتى ولو بطريق غير مباشر، كما في فيلم (راعي بقر منتصف الليل) حيث يراه البعض بمثابة معالجة تسجيلية لنيويورك بالطريقة نفسها التي عالجت بها الموجة الجديدة باريس، بذلك نجد أن الروائي قد توسل بالنهج التسجيلي مع قيام الواقعية الجديدة في إيطاليا، حيث تم نقل الحدث من الاستديو إلى الشارع والأماكن الواقعية، كما في أعمال (فيسكونتي كروكو وإخوته)، كذلك العمل مع ممثلين غير محترفين كبطل سارق الدراجة لدي (سيكا)، وهناك العديد من الأعمال كـ(ليل وضباب) و(هيروشيما حبيبي) لـ(آلان رينيه)، الذي لم يكتف بإدخال لقطات توثيقية للحرب كخلفية للأحداث مثلاً، لكنه جعل من أسلوب التوثيق هذا بناء عاماً لدراما الفيلم، فهذه الأحداث الحقيقية أُلقت بظلمتها على تكوين وسلوك وعلاقات الشخصيات، أكثر منها خلفية باهتة فهناك واقع كئيب يطالعا دوماً، حتى لو أصبحت شخصيات الفيلم في حجرة بعيدة مغلقة.

إلا أن الملفت أن النهج الوثائقي قد استخدم في أفلام مصنوعة بالكامل خيالية، دون الاعتماد على لقطات أرشيفية حقيقية، أو إعادة إنتاج لحدث ما، وهو ما ينفي الموضوعية التي يتميز بها شكل فيلمي عن آخر، ويتضح ذلك في فيلم *The War Game* لـ Peter Watkins عام ١٩٦٥، والذي تخيل إلقاء قنبلة ذرية على مدينة لندن. فالمشاهد واللقطات كلها مصنوعة، ولكن النهج والأسلوب التوثيقي الذي تعامل به المخرج مع موضوعه، أدى للإحساس بأنها مشاهد ولقطات حقيقية، وهو ما يؤكد كما سبق أن أي لقطة لا يمكن أن تكون قائمة بذاتها، لكنها تتحدد بوساطة عدد من العناصر، التي يختارها صانع الفيلم، ويريد الإيحاء بها، والتواصل مع الآخر (المُشاهد) عبر هذا الأسلوب أو ذاك، فالتنوع الجمالي هنا لا يقتصر على شكل وثائقي أو روائي، بل يصبح سمة فيلميه أصيلة، بمعنى أن رؤية صانع الفيلم هي التي تفرض المنهج الذي سيحقق من خلاله رؤيته هذه.

مؤشرات الاطار النظري: Theoretical framework indicators

١- الاسلوب في السينما هو الطريقة التي تبين المقدرة التعبيرية الجمالية للمخرج السينمائي في توظيف عناصر التعبير (الصورية - الصوتية) وما يرتبط بها بما يخدم افكاره .

٢- ينبغي على المخرج السينمائي عند تأسيس تجربة فنية جديدة، ان يكون على علم ودراية بالأساليب السابقة حتى يتمكن من فهم وتحليل العلاقات التي ينظم عليها العمل الفني ومن ثم تأسيس توجهه الجديد طبقاً لمنطلقاته وتطلعاته الفكرية ولا يعني ذلك تأسيس الفنان لأعماله بأسلوب عبثي ليفتقد التنظيم والمفاهيم والقواعد المحددة على اعتبار ان هذا الناتج تعبير عن خبرة جديدة في تأسيس المفاهيم الجمالية ويعبر عن انفعال عاطفي وعن جدة في التكنيك وطرح للموضوع لم يسبق اليه احد .

٣- يتشكل مفهوم الفيلم الوثائقي بوصفه خطوة ناضجة سبقتها عدة خطوات ابتدعها وقام بها رواد السينما الاوائل، ولهذه الخطوة دلالاتها الفكرية التي تتيح للمخرج استخلاص القيمة الجمالية للواقع المرئي عبر توظيفه للعناصر السينمائية بأسلوبه الخاص.

٤- توجد ثلاثة ملامح اساسية يمكن استخلاصها عبر تاريخ الفلم الوثائقي حتى وقتنا الحاضر، اذ يعد كل ملامح سمة اساسية وجدت في تاريخ السينما سواء عند الموجة الفرنسية وما يليها أو بوصفها ادبيات تاريخية رافقت مسيرة الفلم وهذه الملامح هي:

أ- الارتجال المباشر الانمي: بمعنى التعامل مع السيناريو المكتوب بطريقة مرنة اثناء عملية التصوير مما يعني اضافة روى جديدة لم تكن موجودة سابقاً بالشكل الذي يؤمن الحصول على افضل النتائج .

ب- المشاركة في اعداد السيناريو: دخول المخرج مع مدير التصوير والمونتير والمنتج وكاتب السيناريو في تكوين مجموعة لإنجاز العمل أو ان تكون للمخرج فكرته التي لا يستطيع بنائها الا عبر لجوءه إلى كاتب سيناريو متمكن بما يسهم في تجسيد الفكرة .

ج- التأليف الكلي: وهي المرحلة الاكثر نضجاً اذ يكون المخرج في قمة النضوج الفكري الصوري في التعامل مع مفردات الحياة ليجسد ما يعتمر نفسه من روى وما يمنحه ذلك من مقدرة في الهام الممثلين والتقنيين .

Search procedures : إجراءات البحث:**منهج البحث:**

سيعتمد الباحث في إنجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، بوصفه أداة تعين الباحث على فهم وتحليل المعاني غير الظاهرة للوصول إلى النتائج بما ينطبق مع أهداف البحث.

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من مجموعة افلام وثائقية للمخرج العالمي (مايكل مور) والتي هي:

1) Roger & me

2) Pets or Meat: The Return to Flint

3) Canadian Bacon

4) The Big One

5) Bowling For Columbine

6) فهرنهايت ٩/١١

ادوات البحث:

قام الباحث بتحديد أداة يتم الاستناد اليها في تحليل العينة المختارة استناداً لمؤشرات الاطار النظري ومنطلقه من هدف البحث، وتم اعتماد الادوات التالية:

١- تمت مشاهدة الافلام التي اختارها الباحث من خلال جهاز العرض المرئي (الفيديو) على اقراص CD لمرات عدة.

٢- تم تفرغ محتوى الصورة والصوت على الورق، إذ قام الباحث بتقسيم فلم حسب المشاهد واللقطات.

٣- تم تحليل عينة البحث التي اختارها الباحث على وفق اشتغال عناصرها التعبيرية طبقاً للمؤشرات التي حددها الباحث.

عينة البحث:

العينة الاولى: فيلم: فهرنهايت ٩/١١ / اخراج: مايكل مور.

تاريخ انتاج الفلم: ٢٠٠٤م.

تحليل العينة:

فهرنهايت ٩/١١ هو فيلم وثائقي من إنتاج عام ٢٠٠٤ م كتبه وأخرجه منتج الأفلام الأمريكي المخرج (مايكل مور)، وينتقد فيه المخرج الولاية الرئاسية للرئيس الأمريكي السابق (جورج دبليو بوش) بداياتها وأحداثها، أحداث ١١ سبتمبر

٢٠٠١، طريقة تعامل الرئيس الأمريكي ومعاونيه مع أحداث سبتمبر، الحرب على الإرهاب وطريقة تغطية وسائل الإعلام الإخبارية الأمريكية لتلك المواضيع.

بما لا يقبل الشك أن التجربة الإخراجية الأولى لكل مخرج قد تحمل في طياتها بعض الاخفاقات، لكن المخرج (مايكل مور) يثبت في أول افلامه قدرته التي لا تقل عن أي من المخرجين المحترفين مستنداً إلى موروثاته الدراسية والعلمية التي تؤكد انه فنان متمكن من ادواته الفنية، يعبر عن طريقها عما لديه من جديد في حرفة التكنيك السينمائي، ويؤكد قدرته في تمييز فلمه بمستويات تعبيرية تعطي الصورة السينمائية الوثائقية فرصة في التعبير بتقديم أنموذج حركي تتضح عبره ما لدى المخرج من تكوينات متميزة للكادرات وتحكم في زوايا آلة التصوير وحركتها التي تكسبه درجة من التمييز يخرج بها عن الاطار الثابت لاكتساب صفة الجودة والابتكار.

كما ويندرج الفلم ضمن نوعية الافلام الوثائقية التي تعتمد اساساً عنصري الاثارة والتشويق في تجسيد الواقع، إلا أن اسلوب المخرج التوظيفي لعناصر آلة التصوير التعبيرية في نقل الحدث يتميز في اعطاء المخرج اللقطة العامة والطويلة زمنياً فرصة اكبر لأظهار امكانياتها في التعبير عن الاحداث ووصف المكان والشخصيات التي يقع على عاتقها اشارة المتلقي عبر العلائق التي تربطها والتي تظهرها آلة التصوير، ويلجأ المخرج إلى اللقطات الكبيرة أو المتوسطة احياناً لتأكيد حالة معينة أو لعزل الشخصيات، ويبرز دورها في كشف المكونات النفسية لها، فضلاً عن نقل ردود الافعال ازاء التصرفات فيما بينها، فكانت قيمة الحداثة الشكلية عند المخرج في استغلال اللقطة العامة بمدىاتها المختلفة (عامة جداً أو عامة قريبة تقريباً)، ويرى الباحث تكرار استخدام المخرج (مايكل مور) اللقطة العامة في هذا الفلم بهذه الكثافة هو سعيه إلى اظهار المدينة التي تقع فيها الاحداث، إذ إن مثل هذه الاستخدامات تعطي المتلقي فرصة الالمام بمكانية الاحداث وزمانيتها، اذ عمد المخرج عند الانتقال من مكان إلى اخر البدء بلقطة عامة أو مجموعة من اللقطات العامة المترابطة معاً والتي تظهر المكان الذي يجري فيه الحدث فضلاً عن استخدام حركة الانقضاخ المقترية من الموضوع عبر حركة عدسة آلة التصوير zoom in وحركة آلة التصوير الاستعراضية pan في حالات كثيرة بهدف اظهار سيارة الشرطة وسط زحام السيارات أو البطل على دراجته مخترقاً السيارات ومسرعاً فضلاً عن الجمالية التي تؤديها الحركة الانسيابية pan في ربط الموجودات داخل الكادر من حيث مواقعها وبنسب احتلالها المكان فقدمت في المشاهد الثاني والثامن

والتاسع والعاشر رصيماً مرجعياً للمتلقي ليتعرف من خلاله على مكانية الأحداث وزمانيته من خلال فعل الشخصيات وحواراتها مع بقية العناصر الأخرى، وعلى أية حال فقد عملت اللقطات العامة بمختلف مدياتها الاستيعابية مع باقي حجوم اللقطات وزوايا التصوير وحركاتها على إظهار المنظور للمتلقي على وفق المساحة المقترحة التي تأتي على وفق بناء المخرج وإعداده للسيناريو وتعمل على إعطاء المتلقي دلالات تعبيرية تستشف من خلالها الحالة النفسية التي تقع تحت تأثيرها هذه الشخصية أو تلك.

ولزيادة التأثير وجذب انتباه المتلقي إلى ذروة الحدث المبني على أساس القصة الوثائقية يلجأ المخرج في هذا الفلم إلى المونتاج السريع القافر لإيجاد الإثارة في المشاهد فكان استخدام اللقطات الكبيرة والكبيرة جداً والقصيرة زمنياً إلى جانب اللقطات العامة والمتوسطة من أجل الوصول إلى إبراز ردود الأفعال التي تؤديها الشخصيات الدرامية في اللحظات الحاسمة التي تجسد أزمة أو مأزق لأحدى الشخصيات وذات أثر كبير في إيجاد حالة من التوتر والشد والجذب بين المتلقي والحدث المرئي على الشاشة، كما في المشهد الثالث والأربعين، إذ يلجأ المخرج إلى ذلك الأسلوب الإخراجي عبر اللقطات القصيرة نسبياً لقطع الأنفاس وزيادة التوتر عند المتلقي بما يتناسب وطبيعة وجوه الحدث.

وبعيداً عن دور الحوار المبسط السلس والبعيد عن كل تكلف الذي يتميز به الفلم والذي تنسج على أثره الأحداث لإيصال المعلومات إلى المتلقي مستفيداً من طريقة لفظ اللغة وطريقة أدائها ونبرة وسرعة إيقاعها وغيره من المعالجات التي تميز فريق الصراع على مستوى استخدام الحوار وطريقة لفظه، تأخذ الموسيقى دورها التعبيري الناطق إلى جانب الصورة والملائمة للمواقف والأحداث التي تصاحبها حسب ما يحمله ذلك الترابط من مدلولات ومضامين مختلفة لما لها من قوة حركية داخلية وشحن ميزت الموسيقى بعد التوفيق الجميل والحديث بين إيقاع الآلات الموسيقية والمؤثرات الطبيعية، مما جعل الموضوع قريباً من المتلقي وفي إبراز حالة التوتر والترقب والخوف والحزن عبر التدخلات السريعة في توزيع الألحان التي توحى بالتداخل القوي لمحاوَر المواجهة فضلاً عما تمنحه من قوة وحجم أكبر لشخصيات في مواجهة الأزمات، ويلاحظ قيادة ضربات الإيقاع لباقي الآلات بوصفها رمزاً للتوتر فرض حالة من الشد على الحدث لجذب المتلقي إلى الشاشة، إذ كانت الموسيقى حاملة لمدلولات تساهم في تعميق الصورة تحديداً عندما

لا يكون هناك حوار فكانت الموسيقى التصويرية مميزه بجدتها وحادثة توظيف الآلات لمواكبة طبيعة الاحداث.

لم يلجأ المخرج إلى بناء بلاغي (استعاري ورمزي) للتعبير عن الافكار العميقة بل اكتفى باستغلال بعض الاكسسوارت الشخصية التي تضعها الشخصيات كرمز دلالي تعرف به مثلاً شخصية المجرم.

كما تطرق المخرج (مايكل مور) في الفيلم للأفكار والقضايا التالية: (تزوير انتخابات عام ٢٠٠٠ م في ولاية فلوريدا وذلك أثناء الانتخابات الأمريكية للرئاسة، جلسات مجلس النواب الأمريكي، اعتراض النواب على مجريات الانتخابات وحالات الشطب والتزوير المتعمد، قرار المحكمة العليا الأمريكية بتعيين جورج دبليو بوش رئيساً للبلاد، مراسم تنصيب الرئيس بوش، موكب الاحتفال الذي تم قطعه خوفاً من أعمال شغب أكبر، وإلغاء مراسم المشية التقليدية الرسمية، فشل (بوش) كمنظم ورئيس حقيقي للبلاد في الثمانية الأشهر الأولى لولايته، وتفضيل الرئيس ترك مقر الرئاسة وقضائه معظم وقته في العطلات والإجازات (٤٢% من وقته قضاه في العطلات والإجازات)، مشاهد من أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١، الأسى، الحزن، الهلع، الموتى والخراب، وصول خبر أول ضربات ٩/١١ لمسامع بوش وهو في طريقه لزيارة إحدى المدارس الابتدائية في ولاية فلوريدا ولكن بوش لا يحرك ساكناً بل قرر المضي في زيارته، وصول خبر الضربة الثانية لمسامع بوش ولكنه يفضل البقاء في المدرسة ويذهب إلى قراءة قصة (عزاتي الأليفة) مع تلاميذ المدرسة الابتدائية التي كان يزورها، خروج وسفر ١٤٢ سعودياً بينهم ٢٤ من آل بن لادن من الأراضي الأمريكية بالرغم من فرض حظر صارم على الطيران الأمريكي/ آل بن لادن وأسامة بن لادن، مقابلة الأمير بندر بن سلطان سفير المملكة العربية السعودية لأمريكا مع لاري كينغ في برنامجه على قناة السي إن إن، السجلات العسكرية لبوش، وتفسير شطب اسم صديقه جيمس آر باث منها/ من هو جيمس آر باث، بدايات جورج دبليو بوش واستثماراته في مجال النفط، مجموعة كارلايل غروب، عائلة بوش وآل بن لادن، والاستثمارات السعودية في الولايات المتحدة الأمريكية مرتفعة للغاية وتصل إلى ٨٦٠ مليار دولار أمريكي منها ١,٤ مليار مدفوعات لبوش وأصدقائه ومعاونيه، عرقلة التحقيقات التي تقوم بها الجهات السياسية المختلفة والجهات المستقلة بما يخص أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١، شركة حمامة جيمس بيكر تتولى مهمة الدفاع في القضايا التي رفعتها عائلات الضحايا لأحداث ١١ سبتمبر، السفارة السعودية في الولايات المتحدة

الأمريكية تحت حماية مكتب الاستخبارات الأمريكية، الهجوم على أفغانستان بعد ٤ أسابيع من ٩/١١ وعلى مذبأ أسامة بن لادن بعد شهرين من ٩/١١، الاهتمام بالنفط، خط أنابيب الغاز الطبيعي المار بأفغانستان والممتد من بحر قزوين لغاية سواحل باكستان، ورسو صفقة الحفر في بحر قزوين على شركة هاليرتون التي يرأسها ديك تشيني، زيارة وفد قادة طالبان لتكساس عندما كان بوش حاكما لها عام ١٩٩١م ولقاءاتهم مع شركة يونوكال، زيارة سيد رحمة الله الهاشمي الوزير الطالباني لأمريكا في مارس ٢٠٠١م، تنصيب حامد كرزي المستشار السابق لشركة يونوكال رئيسا على أفغانستان، وتعيين زلماي خليل زاد المستشار السابق لشركة يونوكال كمبعوث الحكومة الأمريكية لأفغانستان، أسامة بن لادن لم يعد مركز الاهتمام الأمريكي، وبداية سيناريوهات الحرب على الإرهاب، سيناريوهات التهديد التي أطلقت في جميع أنحاء أمريكا: التهديد الإرهابي في أي مكان، وكل منطقة يمكن أن تكون مستهدفة، الهلع الذي عم أمريكا نتيجة الأخبار التي نشرتها وسائل الإعلام والتي تتحدث عن احتمالية تعرض أمريكا لهجمات إرهابية جديدة قبيل العيد، الهجمات الإرهابية المتوقعة بحسب الإعلام هي على تاباهانوك في فيرجينيا البلدة الريفية ذات الـ ٢٠١٦ نسمة، سيناريوهات التهديد التي أطلقت في جميع أنحاء أمريكا: التهديد الإرهابي في أي مكان وكل منطقة يمكن أن تكون مستهدفة، قانون باتريوت آكت الأمريكي: مراقبة كاملة وشاملة على الشعب وعلى أمورهم وسجلاتهم الشخصية، موافقة الكونغرس الأمريكي على قانون باتريوت آكت من دون قراءة ما جاء فيه، تطوع مايكل لقراءته لهم بينما يجول منطقة مبنى الكونغرس بإحدى حافلات بيع الآيس كريم، قصص أمن المطار وقصة الصغير باتريك هاملتون وأمه التي اضطرت لشرب ٢ أونصة من حليب صدرها الذي كانت قد عبأته خصيصا لإرضاع صغيرها منه لأن موظفة أمن المطار خافت من أن يكون الموجود في الزجاجاة خطرا على ركاب الطائرة، تخفيضات الميزانية وما سببه من نقص في عدد مراكز الشرطة المنتشرة في البلاد، أسامة بن لادن لم يعد مركز الاهتمام الأمريكي، والعمل على ربط العراق بتنظيم القاعدة، وجود أسلحة دمار شامل في العراق، بدء الهجوم على العراق في ١٩ مارس ٢٠٠٣ (واقع الحرب، الضحايا الأبرياء، القتلى من المدنيين، الأطفال، الجنود الشباب، موسيقى الروك في الحرب)، أسباب الحرب، وتصريحات الحكومة الأمريكية بامتلاك العراق لأسلحة الدمار الشامل والأسلحة الكيماوية، تشكيل ائتلاف أصحاب النية في نزع أسلحة العراق برئاسة أمريكا، التغطية الأمريكية لوقائع الحرب والتعتيم الإعلاني

المرافق لإصابات جنودها، التعذيب، التمثيل بالجنث، عمليات اختطاف الأجانب، نقص في عديد القوات الأمريكية، تجنيد الجنود في الأحياء الفقيرة في الولايات المتحدة الأمريكية باعتبار أن الجيش هو خيارهم الوحيد للعيش والاستمرار، مقابلة مع ليلا ليبسكومب أم أحد الجنود والتي ستفقد ابنها في وقت لاحق من الفيلم، التطوع في الجيش خيار ممتاز لسكان بلدة فلنت، قابلات مع شبان أمريكيان يرون التطوع حلا لمشاكلهم، طرق التجنيد المتبعة سواء عن طريق إعلانات التطوع أو عن طريق المندوبين الذين يجولون الشوارع سعياً وراء تطويع الشبان، عشية الميلاد في العراق وحيثيات احتفال الجنود بالعيد، ليلا ليبسكومب تشرح عن أحوال عائلتها والعائلات الأخرى التي أفرادها كانوا أو ما زالوا في الجيش، كرهها للمتظاهرين المناهضين للحرب لأنها تراهم يسيئون لصورة ابنها، الشبان العراقيون والجنود الأمريكيان، الجنود يلعبون ويلهون بأجساد العراقيين، إجراءات بوش تجاه جنوده: تخفيض الرواتب، تخفيض الإعانات لأسر الجنود، رفضه الموافقة على ميزانية تم اقتراحها لقدامى الحرب... واقع وأحوال الجنود الأمريكيان العائدون إلى الوطن، ليلا ليبسكومب مع زوجها وعائلتها تتحدث عن ابنها المتوفى أثناء خدمته في العراق، شركة هالبيرتون ومؤتمر إعادة تعمير العراق، المؤتمر يوضح للشركات الأمريكية عن الأرباح الهائلة التي ستجنيها في العراق، شركة هالبيرتون والتي غالباً ما تحتكر الصفقات والعقود ذات الأرباح العالية لنفسها، ليلا ليبسكومب وزيارتها لواشنطن دي. سي. ومرورها على منطقة البيت الأبيض، لا جدوى من الحرب، استغلال الفقراء، الحرب لأسباب مالية، هناك أقلية ضئيلة جداً من أبناء النواب يخدمون في الجيش الأمريكي المتواجد في العراق (فمن أصل ٥٣٥ نائبا هناك نائب واحد فقط يخدم ابنه في العراق)، مايكل مور في كايبتول هيل يحاول أن يرى كم عضوا من أعضاء الكونغرس الأمريكي سيستطيع إقناعهم بتجنيد وإرسال أحد أبناءهم إلى العراق، مقارنة بين الحرب على الإرهاب والحرب الأبدية لجورج أورويل عام ١٩٨٤ م، والذي يرى بأن الحروب ليست مهمة فيما إذا كانت حقيقة أو لا فيما إذا كان النصر ممكناً بها أم لا، بل أهميتها في استمرارها، هدفها الحفاظ على السلطة، عن طريق الاستفادة من الفقر والجهل.

العينة الثانية: الفيلم: سيكو/ اخراج: مايكل مور/ تاريخ الانتاج: ٢٠٠٧.

تحليل العينة:

(سيكو) فيلم وثائقي أمريكي ينتقد نظام التأمين الصحي وصناعة الأدوية في الولايات المتحدة، يقارن الفيلم ما بين التأمين الصحي الخاص الهادف للربح غير

شامل المعمول به في الولايات المتحدة وبين التأمين الصحي الحكومي غير الهادف للربح الشامل المعمول به في فرنسا والمملكة المتحدة وكندا وكوبا، تلقى الفيلم تقييمات جيدة، لكنه أيضاً نال بعض الانتقاد والجدل، كما أشاد بعض الخبراء السياسيين بالفيلم وانتقده البعض الآخر لتصويره أنظمة الرعاية الصحية التي تُمولها الحكومة في كندا والمملكة المتحدة وكوبا بصورة ايجابية، ولتصويره نظام الرعاية الصحية في الولايات المتحدة بصورة سلبية، يدعي الفيلم أن ٥٠ مليون أمريكي غير مؤمن عليهم صحياً وأن حتى من تم تأمينهم يتعرضون لتلاعب شركات التأمين وبيروقراطية الاجراءات بينما يعرض الفيلم بشكل ايجابي النظام الصحي الشامل في بعض الدول، حيث يهدف هذا الفيلم الوثائقي إلى تصوير جشع نظام الصحة الأمريكي المبني على المصالح الخاصة لشركات التأمين، شرح المخرج في كندا قصة (تومي دوغلاس) الذي اختير أعظم كندي في عام ٢٠٠٤ لمساهمته في نظام الرعاية الصحية في كندا، قابل (مور) أيضاً جراحاً مجهرياً ومرضى ينتظرون في غرفة الطوارئ في مستشفى كندية عامة.

يصور الفيلم أن المعارضين لنظام الرعاية الصحية الأمريكي مُتعلقون بالدعاية المعارضة الشيوعية في خمسينيات القرن العشرين، ويعرض تسجيلات من الستينيات وزعتها الجمعية الطبية الأمريكية بصوت (رونالد ريغان) تحذر من أن نظام الرعاية الصحية الشامل قد يقود إلى الشيوعية، وكرد على هذه الدعايات، يقول (مور) أن الخدمات العامة كالشرطة والإطفاء والخدمات البريدية والتعليم العام والمكتبات العامة لم تقد إلى الاشتراكية في الولايات المتحدة.

يُصور الفيلم أن قانون تنظيم الإعالة الصحية لعام ١٩٧٣ قد سبقه حديث بين (جون إيرلشمان) والرئيس (ريتشارد نيكسون) في ١٧ فبراير ١٩٧١؛ يقول (جون) لـ(ريتشارد) ((... كلما أعطيناهم رعاية أقل، كلما جنوا مالملاً أكثر))، فيرد عليه (ريتشارد) بقوله ((جيد)) و ((لا بأس))، قاد القانون إلى توسع في نظام الرعاية الصحية المبني على تنظيم الإعالة الصحية، يسلط الفيلم الضوء على اتصالات بين مجموعة البحوث والصناعات الصيدلانية الأمريكية (PhRMA) التي تمثل أكبر تجمع لشركات صناعة الدواء في الولايات المتحدة، ومجلس الشيوخ الأمريكي، تُصوّر (هيلاري كلينتون) كبطله لخطة (كلينتون) للرعاية الصحية وكمناضلة من أجل التغيير في عهد زوجها (بيل كلينتون)، واجهت مساعيها انتقادات عنيفة من الجمهوريين في الكابيتول والإعلام اليميني في الولايات المتحدة الذين صوروا خططها كنديز شؤم للاشتراكية، كانت عقوبتها عندما خسرت ((ألا نتحدث عن هذا الأمر مطلقاً مرة أخرى مادامت في البيت الأبيض))، استمر صوت (هيلاري) حتى بعد سبع سنوات عندما

أصبح سيناتوراً عن ولاية نيويورك بفضل المساهمة الكبيرة التي قدمها قطاع الرعاية الصحية في حملتها الانتخابية، ففي المملكة المتحدة التي تعتبر خدماتها الصحية الوطنية بشكل شامل مُمولة من الحكومة، قابل (مور) مرضى واستفسر عن تكاليف الإقامة في المشفى التي يدفعونها ليُقال له أن الرعاية الصحية مجانية بشكل كامل، زار (مور) صيدلية بريطانية ليجد أن الأدوية مجانية للأشخاص الذي تقل أعمارهم عن ١٦ عامًا وتزيد عن ٦٠ عامًا، ويتفاجأ بمعرفة أن السعر الثابت لأي وصفة طبية ٦,٦٥ يورو بصرف النظر عن التكلفة الأصلية التي يتحملها النظام، توظف مستشفيات الخدمة الصحية الوطنية صرافاً يرجع المبالغ التي دفعها المرضى محددو الدخل ليصلوا إلى المشفى. كما قابل (مور) في المملكة المتحدة طبيباً عامًا وامرأة أمريكية تعيش في لندن وعضوًا سابقًا في البرلمان.

لعل التموج الموضوعي الذي تسرد به قصة الشعب في بحثها عن الحرية من قيود تسلط الدولة على الرغم من فشلها في ذلك، يمنح الفلم بعداً فكرياً ودلاليًا يمثل رفضاً قاطعاً لهذا المجتمع، الذي يشكله المخرج ويطلقه إلى عنان الشاشة عبر ذلك الأسلوب البليغ بين الرموز تارة والاستعارة مرة أخرى أو الاكثار من عملية مزج اللقطات، فضلاً عن الموسيقى المعبرة والمتجسدة بالنغمات الحزينة محطماً قيوداً لطالما ظلت مسيطرة وتغلف جدران المعالجة الفنية لواقع المجتمع على الرغم من تحضره الذي يوارى تخلفه خلف سيارة فارهة وشقة رائعة وبدلات وسهرات، لعل أصالته في حقيقته وأصاله معالجته، فرعب الموت شكل ملاذاً آمناً لواقع بائس وهو بذلك نقد صاخب لعالم تسوده الوحشية والقمعية وهجوم حقيقي على سطوة مجتمع يتبناه الشريط السينمائي بكل ما يمتلك من أساليب حتى يوصل المضامين.

يقدم المخرج أثناء ثنايا الفلم بتشكيل رموز تعبيرية تبرز حيزاً كبيراً من الدعم للفكرة الأساسية دون الاسهاب في التفاصيل الثانوية، بما يمنح المتلقي من استبصار يوجه به مداركه العقلية والشعورية نحو المعنى مباشرة، فنجد في هذا الفلم استخدامات حديثة لأجزاء من الواقع يوظفها المخرج في اثاره معاني فكرية عميقة على الرغم من التماثل والتشابه لها من حيث الشكل والتكوين، الا انها تأخذ معنى كبيراً في هذا الفلم فجاء استغلال المصعد كرمز متكرر في أكثر من مرة لتعميق الاحساس بواقع الاضطهاد والبؤس الذي يعيشه المواطنون.

يكثف المخرج من بلاغة لغته التصويرية ضمن إطار الفلم لتحسين الفكرة بمفاهيم دلالية عميقة تتيح له تحقيق طفرة نوعية في معالجة قضيته واكتساب الجودة والحدثة في الطرح لتحقيق واكتساب الخصوصية الجمالية في التعبير عن المضمون العام للفلم مما يتيح للمتلقي أدراك مفهوم الفلم، إذ ادى البناء الزمني

لتسلسل الأحداث دوراً مهماً في التعبير عن واقع الحياة التي تعيشها المواطنون، فكان التكثيف الزمني نقطة بارزة لخصت الكثير من المواقف وعززت من قيمة فهم طبيعة الحدث بالنسبة للمتلقي امتزجت اثناء الفلم سواء باستغلال العبارات التعريفية بمرور الزمن التي تظهر على الشاشة أو عبر الوسائل السينمائية التي كان استخدام تقنية المزج فيها واضحاً ومؤثراً على مدار الفلم لتقديم الحالة كما يتميز شريط الصوت في الفلم باشتغاله على مستويات عدة وحسب أنواعه مشكلاً ترابطاً ملحوظاً مع الصورة ومساهماً في تعميق المضمون الذي يريد المخرج إيصاله.

اولاً: النتائج:

١- كان للمخرج دور كبير في معالجة الفكرة التي كانت لها خصوصيتها في نقل مشاكل الواقع بأسلوبه الجديد والجميل.

٢- قدم المخرج في افلامه شكلاً فنياً يتميز بمستويات تعبيرية تشتغل بين ما هو مرئي وما هو غائب ايجائي لإبراز موضوع الفلم، إذ تأخذ معالجته التصويرية منحى وبناء يوصله إلى اطر جديدة طموحة وجريئة غير مستهلكة تؤكد مقدرته على اعطاء الصورة السينمائية والصوت ميزتهما الدلالية والجمالية، والتي تتضح عبر العلاقة المتبادلة بين التكوينات الجميلة الهادئة والتحكم المتميز بالة التصوير وحركتها المتفاعلة مع الأماكن الطبيعية على وفق التقسيم المشهدي بشكل مدروس يتميز بالجدة والابتكار.

٣- نجح المخرج على تنوع تشكيل الكادر السينمائي لتقديم كادرات متقنة ساهمت كثيراً في الارتقاء بمستوى الحدث بطغيان اللقطات الكبيرة والمتوسطة على باقي اللقطات المستخدمة لبناء الاطار الفكري - الصوري الذي يتميز به للتعبير عن كوامن الحدث واعطاء فرصة لمتابعة حوارات الشخصيات التي تعكس ردود الافعال والتوتر والقلق الذي يسيطر على الشخصية لأحداث نوع من الصدمة لدى المتلقي تعينه على فهم المشهد، فضلاً عن دور حركة آلة التصوير بمختلف أنواعها الموظف بشكل ملفت للنظر ليساهم في كسر الرتابة والنمطية التي يمكن ان تنتج عن طبيعة حركة المرئيات داخل الكادر اضافة إلى دورها في توضيح العلاقات الزمانية والمكانية والعلائق النفسية والمادية لمحاوَر الحادث.

٤- وظف المخرج المونتاج بطريقة التنوع في الاستخدام التوظيفية بين المونتاج الوثائقي والمونتاج التعبيري بأنواعها طبقاً لحاجة المشهد الدرامية والسايكولوجية ضمن اطار الفلم الواحد ليمنح المتلقي الفرصة في قراءة الصورة وادراك الواقع الفني وفهم المعنى.

٥- وظف المخرج المكان ليكون عنصراً مهماً في الأحداث ليعبر عن وجهة نظر خاصة ارتبطت بطبيعة المعالجة الذاتية للموضوع على أساس قوة التعبير، فكان المكان الذي تدور فيه الأحداث ينطوي على شحنة جمالية تستولي على عين المتلقي ضمن إطار الصورة لتتحول إلى دلالات تاريخية وجمالية تتأزر مع الموضوع المصور أو تباين معه ليتحول المكان إلى بطل آخر يتنافس مع أبطال الفلم وقادر في نفس الوقت على عكس الحالة النفسية للشخصيات، فضلاً عما تسهم به العناصر المكانية (الديكورات والإكسسوارات) في الكشف عبر توظيفها الدرامي عن الملامح الاقتصادية والاجتماعية للحدث بما يتلاءم مع حركة النزاع الرئيس داخل حدود الفلم.

٦- عمل المخرج على عنصر الزمن عن طريق البناء الزمني لتسلسل الأحداث في التعبير عن واقع الحياة، وتخضع منهجية المخرج في التعامل مع الزمن إلى طبيعة الأحداث وما يتطلبه الفعل الدرامي لاكتساب الشرعية الحقيقية أمام المتلقي، فكان التكثيف نقطة بارزة لخصت الكثير من المواقف وعكست المرونة الكبيرة في التعامل مع هذا العنصر التعبيري، فأمتزجت أثناء الافلام سواء بأستخدام العبارات التعريفية بمرور الزمن التي تظهر احياناً على الشاشة أو على لسان الشخصيات خلال التبادل الحوارى أو عبر الوسائل السينمائية التي كان استخدام تقنية المزج إلى جانب القطع الصريح علامة مميزة على مدار الأفلام.

الاستنتاجات:

- ١- يسعى المخرج إلى خلق افاق جديدة للتعبير، باستحداث اشكال فنية جديدة تخرج به عن القوالب التقليدية الجامدة للسينما الوثائقية.
- ٢- التصوير في الشوارع والحواري والازقة الضيقة الطبيعية لاكتساب المصدقية في نقل الحدث بشكل عميق ومؤثر.
- ٣- البحث في افلامه عن الشخصيات العادية والمهمشة البسيطة، فضلاً عما تكشفه افلامه من سلبيات ثقافة الاستهلاك وتأثيرها في المجتمع.
- ٤- الاهتمام بكمال الصورة لخلق الاثارة وجذب المتلقي إلى المعنى الجيد داخل الصورة.
- ٥- ساعدت واقعية الحدث في افلام مايكل مور المتلقي على الانغماس في المتابعة وزادت من عملية الإقناع لديه لارتباط الحدث وتماسه مع حياة الانسان والمجتمع بمختلف طبقاته.

المصادر:

- ١- ابن خلدون، عبد الرحمن محمد (١٩٦٠): مقدمة ابن خلدون، نشر: علي عبد الواحد رافي، القاهرة.
- ٢- ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (١٩٦٨) : لسان العرب، المجلد الاول، بيروت.
- ٣- انطونيوني، ماكل انجلو (١٩٩٩): بناء الرؤية، ترجمة: ابيّة حمزاوي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق.
- ٤- البسيوني، محمد (١٩٨٠): أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة.
- ٥- بوجز، جوزيف م. (١٩٩٥): فن الفرجة على الافلام، ترجمة: ودا عبد الله ، الهبة المصرية للكتاب، القاهرة.
- ٦- بيرجيرو (١٩٩٤): الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، سوريا، مركز الانماء الحضاري.
- ٧- تشيشرين، أ. ف (دون تاريخ): الافكار والاسلوب، ترجمة: حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- ٨- جرامون، روبر لافون (دون تاريخ): السينما المعاصرة، تر: موسى بدوي، القاهرة، مطبعة الأهرام.
- ٩- رشدي، رشاد (دون تاريخ): نظرية الدراما من ارسطو إلى الان، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية.
- ١٠- روبريريسون (دون تاريخ): ملاحظات في السينماوغرافيا، ترجمة: عبد الله حبيب ، المؤسسة العامة للسينما، دمشق.
- ١١- ستابلز، دونالد (١٩٨١): السينما الأمريكية، ترجمة: نور الدين الزراري، دار المعارف، القاهرة.
- ١٢- ستولينز، جيروم (١٩٧٤): النقد الفني، تر: فؤاد زكري ، مطبعة عين شمس، القاهرة.
- ١٣- سيد سعيد (٢٠٠٩): حدود الموضوعية والذاتية بين الوثيقة والحقيقة، مجلة الجزيرة، عدد ٢.
- ١٤- شاندر، ش. (١٩٩٩): انا فيليني، ترجمة: عارف حديقة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق.
- ١٥- الشايب، احمد (١٩٥٣): اصول النقد الادبي ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- ١٦- فضل، صلاح (١٩٩٣): علم الاسلوب- مبادئه واجراءاته، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة.
- ١٧- قابوس، عبد الكريم (٢٠١٣): وثائقي ام روائي، جريدة الجزيرة، العدد ١٧.
- ١٨- كيجان، نورمان (دون تاريخ): الفن السينمائي عند ستتالي كوبرك، ترجمة: عبد الحلیم الشيلوي ، مكتبة الوعي العربي، القاهرة.
- ١٩- لوتمان، يوري (٢٠٠١): مدخل إلى سينمائية الفلم، ترجمة: نبيل الدبس ، المؤسسة العامة للسينما، دمشق.

- ٢٠- مري، ج. مدلتون (١٩٨٢) معنى الأسلوب، ترجمة: صالح حافظ، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ١، السنة الثانية، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد.
- ٢١- المسدي، عبد السلام (دون تاريخ): الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب.
- ٢٢- الموسوعة البريطانية (Britannica) (٢٠٠٣): قرص مدمج C.D، إصدار شركة مايكروسوفت.
- ٢٣- مونرو، توماس (دون تاريخ): التطور في الفنون، ترجمة: محمد علي ابو درة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة .
- ٢٤- تودروف، تزفيتان (١٩٩٢): المبدأ الحوارى- دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة: فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- ٢٥- وهبة، مجدي (١٩٧٣): المعجم الفلسفي، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية.
- ٢٦- وهبة، مجدي ، المهندس، كمال (١٩٧٤): معجم مصطلحات الادب، لبنان، مكتبة لبنان.

References:

- 1- Ibn Khaldun, Abd Al-Rahman Muhammad (1960): Introduction to Ibn Khaldun, published by: Ali Abd Al-Wahid Rafi, Cairo.
- 2- Ibn Manzur, Abu Al-Fadl Jamal Al-Din Muhammad Ibn Makram (1968): Lisan Al-Arab, Volume One, Beirut.
- 3- Anthony, Macle Anglo (1999): Building a Vision, translated by: Abiya Hamzawy, The General Film Foundation, Damascus.
- 4- Al-Bassiouny, Mohamed (1980): Secrets of Fine Art, World of Books for Publishing and Distribution, Cairo.
- 5- Boggs, Joseph M. (1995): The Art of Watching Movies, translated by: Widad Abdullah, The Egyptian Gift for Books, Cairo.
- 6- Bergero (1994): stylistics, translated by: Munther Ayashi, Syria, Center for Cultural Development.
- 7- Tchishrin, A. F. (Without History): Ideas and Style, translation: Hayat Sharara, House of Cultural Affairs, Baghdad.
- 8- Grammon, Robert Lavon (Without History): Contemporary Cinema, see: Moussa Badawi, Cairo, Al-Ahram Press.
- 9- Rushdie, Rashad (Without History): Drama Theory from Aristotle to Now, Cairo, The Anglo-Egyptian Library.
- 10- Robertson (without history): Notes in Cinematography, translated by: Abdullah Habib, General Film Institute, Damascus.
- 11- Staples, Donald (1981): American cinema, translation: Nour Al-Din Al-Zarari, Dar Al-Maarif, Cairo.
- 12- Stollins, Jerome (1974): Art Criticism, TR: Fouad Zakary, Ain Shams Press, Cairo.
- 13- Syed Saeed (2009): The Limits of Objectivity and Subjectivity Between the Document and the Truth, Al-Jazeera Magazine, No. 2.
- 14- Chandler, Sh. (1999): Anna Fellini, translation: Aref Garden, The General Cinema Foundation, Damascus.
- 15- Al-Shayeb, Ahmed (1953): The Origins of Literary Criticism, The Egyptian Renaissance Library, Cairo.

- 16- Fadl, Salah (1993): The Science of Method - Principles and Procedures, Mokhtar Publishing and Distribution, Cairo.
- 17- Qaboos, Abdul Karim (2013): documentary or novelist, Al-Jazeera newspaper, No. 17.
- 18- Keegan, Norman (without history): cinematic art at Stanale Kobrick, translation: Abdel Halim El-Shilawy, Arab Consciousness Library, Cairo.
- 19- Lutmann, Uri (2001): An Introduction to Film Cinematography, translation: Nabil Al-Debs, General Film Foundation, Damascus.
- 20- Mary, J. Middleton (1982) The Meaning of Style, translated by: Saleh Hafez, Foreign Culture Magazine, Issue 1, Second Year, Ministry of Culture and Information, Baghdad..
- 21- Al-Masdi, Abd Al-Salam (without history): Al-Tariqiya and Al-Style, the Arab House for Book.
- 22- British Encyclopedia (Britannica) (2003): CD, Microsoft Corporation Edition.
- 23- Monroe, Thomas (without history): Development in the Arts, translated by: Muhammad Ali Abu Dora, Egyptian Book Authority, Cairo.
- 24- Todrov, Tzvetan (1992): The Dialogical Principle - A Study in the Thought of Mikhail Bakhtin, translation: Fakhry Salih, House of General Cultural Affairs, Baghdad.
- 25- Wahba, Majdi (1973): The Philosophical Dictionary, Cairo, The General Authority for Emiri Press Affairs..
- 26- Wahba, Majdi, Al-Mohandes, Kamal (1974): Lexicon of Literature, Lebanon, Library of Lebanon

Stylistic changes in the documentary (Director Michael Moore as a model)

Dr. Munir Taha Salman

University of Baghdad / College of Fine Arts
Department of Film and Television

Abstract:

The stylistic changes that occurred in the documentary film were not addressed by researchers in cinematic studies in Iraq, As well as being useful for scholars and those working in the field of cinematic art, As it was necessary for the cinema that originated through shows of bars, popular theaters and movie clubs Cinematic, To acquire a cultural level, and to become an educational and scientific instrument used in various aspects of life, The term method is often used to denote the reference to new, effective and eloquent treatment in selecting and employing linguistic techniques and means to express thought that is embodied in a live interaction with the recipient in a way that he realizes that this expression has acquired a method that can only be devised by this creator, Therefore, the determination of the method stems mainly from the expressive value of the aesthetically employed component within the structure of the artwork, Through its distinction within the framework of the artistic achievement, the artist's style is indicated, in addition to what the nature of the age and the intellectual and ideological directions it contains give him a basis that prints the style and gives him a general framework that guides the artist's directions.

Key words: stylistic changes, documentary, cinematography, director Michael Moore