سلسلة الأنوار
ISSN 2716-7852
المجلد13،العدد 2- 2023، ص.ص: 410-428

Enlightenment collection's
ISSN 2716-7852
V:13, N°:2-2023, P.P :410-428

مقدمة في النظريات السينمائية "كريستوفر نولان أنموذجاً"

Introduction to Cinema theories" Christopher Nolan as a model"

د. أميرة سامي محمود حسين

جامعة كيرشهير آخي أوران (تركيا) (dramira163@gmail.com)

تاريخ الاستلام : 2023/03/26 ؛ تاريخ القبول : 2023/04/11 ؛ تاريخ النشر : 2023/05/20

الملخص

تتعامل النظريات السينمائية النابعة من النموذج المعرفي مع الرؤية النقدية ، ومن ثم يطلق عليها النقد السينمائي أو النظرية النقدية. نظرًا لأنهم يفحصون السياق الاجتماعي (خارج السينمائي) ، فإنهم يفحصون السينما من وجهة نظر نقدية ويسعون إلى صياغة إجابة محتملة لسؤال بناء المعرفة حول الواقع. إنهم يدرسون الآثار الأيديولوجية والاجتماعية والاقتصادية للواقع خارج السينما وأنماط تعبيرهم في السينما ويصوغون نقدًا سينمائيًا وفقًا لذلك. نادرًا ما ينتقد النقد السينمائي الفيلم نفسه ، ويحاول إعطاء معنى أو تفسير مختلف للطريقة التي نتصور بها الفيلم. كانت العوامل التي أدت إلى تطور النقد السينمائي هي تطوير أساليب سينمائية جديدة كما حدث في فيلم "Citizen Kane" "المواطن كين" فيلم دراما أمريكي تم انتاجه عام 1941، أخرجه أورسن ويلز. "ونظرية المؤلف": المخرج هو المؤلف الفعلي للفيلم السينمائي ، التي وضعت المخرج في المركز وسمحت له بتأمين أيديولوجية أو الانخراط في موضوع ما.

الكلمات المفتاحية: السينما ، النقد ، المخرج، المؤلف، النظرية السينمائية، كريستوفر نولان

Abstract

Film theories stemming from the cognitive model deal with critical vision, hence it is called film criticism or critical theory. As they examine the social context (outside the cinematic), they examine cinema from a critical point of view and seek to formulate a possible answer to the question of constructing knowledge about reality. They study the ideological, social and economic implications of reality outside cinema and their modes of expression in cinema and formulate cinematic criticism accordingly. Film criticism rarely criticizes the film itself, and attempts to give a different meaning or interpretation to the way we perceive the film. The factors that led to the development of film criticism were the development of new cinematic styles, as happened in the movie "Citizen Kane", an American drama film produced in 1941, directed by Orson Welles. The "author theory": the director is the actual author of the film, which placed the director at the center and allowed him to secure an ideology or engage in a topic.

Keywords : Cinema, criticism, director, author, Cinema theory, Christopher Nolan

1.مقدمة:

1-النظريات المعرفية السينمائية: نظريات الفيلم المعرفي

ظهر النهج المعرفي لدراسة السينما على خلفية التأثير المتزايد للنظريات السيميائية والنظريات اللاكانية التي ترى الأفلام والبرامج التلفزيونية كعوامل تعيد إنتاج أنظمة الإشارات الأيديولوجية. وبالاعتماد على البحث المتطور في الفرع المعرفي لعلم النفس ، يقدم هذا النهج أجندة بديلة تسعى إلى التركيز على الطرق الفريدة التي تنشط بها الأفلام آليات نفسية مختلفة.

(اللاكانية هو دراسة وتطوير أفكار ونظريات المحلل النفسي الفرنسي جاك لاكان. تبدأ كتعليق على كتابات فرويد ، تطورت اللاكانية إلى نظرية تحليل نفسية جديدة للبشرية).

Lacan, J.(1966). Ecrits. Paris, France: Editions du Seuil

تدور أسئلة الدراسة حول أسئلة متنوعة حاولت المجلات والدراسات والمقالات الإجابة عنها مثل سؤال ما هو جوهر السينما وهل تعكس الواقع؟ هل هو فن؟ أم أن هذا عرض ترفيهي؟ في الواقع ، منذ البداية ، بدأت مفاهيم نظرية مختلفة. الأسئلة التي نوقشت في هذا المجال: ما هي الحبكة السينمائية وكيف يتم فهمها من قبل المشاهد أثناء الفيلم؟ ما هي أنواع التلاعبات التي تتم في الحبكة السينمائية وما تأثيرها على المشاهدين؟ كيف يخلق الفيلم تعاطفًا عميقًا مع الشخصيات الخيالية التي نعرف أنها غير موجودة في الواقع أو خوفًا من هذه الشخصيات؟ ما الذي يميز التجربة العاطفية في السينما؟ كيف يخلق الفيلم لحظات من التجربة العميقة للمعنى الوجودي؟

يدعي ميتز أن السينما وسيلة يسهل فهمها ، ولكن لهذا السبب بالذات يصعب علينا شرحها. وتعتمد الوسائل السينمائية على نظام من الإشارات يتم تحديده عالميًا نسبيًا ، على عكس النظام اللغوي (اللغة). تتكون معظم الأفلام من حبكة يتابعها المشاهد ويوضحها الحوار. بالإضافة إلى ذلك ، يدعي أن للفيلم معانٍ كثيرة تحتاج إلى فك رموزها. تخلق السينما من ناحية انطباعًا قويًا عن الواقعية (نظرًا لخصائصها الأساسية وإنشاء تصوير الأشياء من الواقع) ، ولكن من ناحية أخرى تسمح السينما للمبدعين بإعطاء معنى باستخدام وسائل التعبير لإعطاء المعنى (الشكلية).

Metz, christian ,(1985), p. 517-530

التمثيل هو الطريقة التي يتم بها التعبير عن فكرة من خلال نظام من العلامات: بصري أو لغوي أو موسيقي. بهذه الطريقة يمكننا التعبير عن جوهر شيء موجود بالفعل في الواقع. السينما قادرة على خلق انطباع عن الواقعية أو الشكلية بمساعدة نظام الإشارة. لديها القدرة على أن تصف لنا واقعًا خارجيًا أو بعض الواقع الداخلي.

يتم إدراك معنى العلامة وطريقة تمثيلها بشكل شخصي من قبل كل مراقب. لذلك ، كلما كانت العلامة أكثر تماسكًا ، أصبحت أكثر عالمية ، وسيكون فك رموزها أسهل وأكثر وضوحًا في التعرف عليها ، وكلما كانت أكثر تجريدية ، سيكون من الصعب علينا فك تشفيرها وسيكون الوصول إليها متاحًا على الموقع. الأقل بعض الناس.

النظرية هي فكرة أو انعكاس حول موضوع معين ، وعادة ما يرتبط هذا المفهوم بمجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية. أصل أصل الكلمة (علم اللغة، دراسة تاريخ اللغة) من نظرية الكلمة ينشأ من اللغة اليونانية. هذا هو المصطلح الذي غرسه أفلاطون ومعناه هناك تكريس للحياة للملاحظة والمراقبة. نظريات من هذا النوع ، على عكس نظريات علوم الحياة ، تضع سؤالًا في مركز المناقشة ، وبعد البحث تقترح نسخة واحدة من إجابة محتملة. لسنا مهتمين بإجابة واحدة صحيحة ، لأنه لا يمكن القيام بذلك ، ولكن لتقديم اقتراح ، بعض الفرضيات لحل أو إجابة لسؤال مطروح للمناقشة. بهذه الطريقة ، تقدم لنا النظرية نموذجًا (نمط تفكير في مجال بحث معين ، يثير فرضيات وأسئلة ، تخضع لفترة زمنية محددة).

بمساعدة النظرية السينمائية يمكننا وضع افتراضات وصياغة أسئلة مختلفة تتعامل مع الوسط السينمائي وإجراء مناقشة أو مناظرة والوقوف على إجابات ممكنة لا لبس فيها. يلاحظ ديدلي أندرو أن النظرية السينمائية تدرس أربعة مجالات وتحاول الإجابة عن الأسئلة ذات الصلة: التطورات التكنولوجية وتأثيرها على الوسيلة (تجربة المشاهدة ، مشهد سينمائي) ، واستخدام التعبير السينمائي (الأسلوب) والتلاعب الذي تخلقه (العلاقة بين المادة و الحيلة ، تصميم المواد الخام) ، الفرز وكتالوج الأنواع (الفترة ، النجوم ، الاتفاقيات ، الواقعية / الشكلية والسياقات خارج السينما التي

تشكل وتؤثر على الوسط السينمائي (التأثيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية والأيديولوجية).

لاحظ أندريه أن الحدود بين هذه المجالات الأربعة ليست جامدة. ووفقًا له ، يوجد مبدآن في إطار النظرية السينمائية. الأول هو مبدأ التحول والثاني مبدأ التكافل. مبدأ التحول هو الموقف الذي يمكن أن يتعامل فيه سؤال واحد يتعامل مع مجال معين بشكل غير مباشر مع مجال آخر (على سبيل المثال ، سؤال يتعامل مع تأثير الصوت المتزامن على إدراك الصورة السينمائية الواقعية ، يوصل كلا الجانبين المادي والتكنولوجي. للوسيط والتعبير السينمائي) يعبّر عن العلاقة بين المجالات ، حيث يمكن لسؤال من مجال ما أن يثير سؤالاً فرعياً يتعلق بمجال آخر. يجادل أندرو بأنه بمساعدة النظرية السينمائية ، يمكن للمرء أن يقارن أنماط التفكير والنهج والنماذج المختلفة. لا تسعى النظرية السينمائية إلى تحديد إجابة لا لبس فيها ، ولكنها تهدف إلى إنتاج نقاش ، ومخالفة وإثراء ممارسة وأبحاث الوسط السينمائي ، وتقديم بعض وجهات النظر.

Bazin,Andre:(1992) p.22-23.

هناك ثلاث نماذج في دراسة وصياغة النظريات السينمائية: النموذج الوجودي ، والنموذج المنهجي، والنموذج المعرفي. النموذج الأنطولوجي (1920 إلى أواخر الخمسينيات) يشير النموذج الأنطولوجي إلى خاصيتين أساسيتين للوسيط السينمائي (التصوير الميكانيكي لشيء متحرك، من حيث أنه يختلف عن اللقطات). تستكشف الفيلم السينمائي "نعم". نظرًا لأنها تتناول السمات الأساسية للسينما، فإن الأسئلة النظرية التي تمت صياغتها في إطار هذا النموذج هي بالضرورة أسئلة تتعلق بالجوانب التكنولوجية ووسائل التعبير السينمائي. بالإضافة إلى ذلك، تبحث في ما يتم عمله بالوسيط السينمائي ، وما نوع السينما التي يجب القيام بها حتى يتم اعتبارها سينما. لأن السينما لديها القدرة على وصف الواقع بأكثر الطرق دقة لبقية الفنون ، يجب أن تكون السينما واقعية.

يقدم لنا هذا النموذج حقيقة مطلقة واحدة وتصميمًا لا لبس فيه وليس إجابة محتملة.

2-الشخصيات الرئيسية:

ويت ، بازن ، باسوليني ، دولوز ، تينيانوف (الشكلية الروسية). النموذج المنهجي (الستينيات والسبعينيات) يطبق النموذج المنهجي طرق البحث من المجالات غير السينمائية من أجل تحليل الصور المتحركة. على عكس النموذج الأنطولوجي ، لا توجد إجابة واحدة ممكنة ، لذلك يتم استخدام مجالات بحث مختلفة لمحاولة إعطاء معاني مختلفة (تستخدم في مجالات علم الأحياء ، والبنيوية ، وعلم النفس المعرفي). يتميز النهج البنيوي الأسطوري للباحث كلود ليفي شتراوس بفحص القصص القبلية وواقع الأساطير التي تعبر عن حل أو حل لمشكلة أو قضية يواجهها المجتمع. يحدث شيء مشابه في أفلام النوع التي تقدم نسخًا مختلفة لنفس المشكلة (على سبيل المثال ، الأفلام الغربية). من أجل اكتشاف معنى الأسطورة ، من الضروري فحصها في سياق خارج السينمائي. تؤسس دراسة السينما وفقًا للسيمولوجيا مراقبة السينما كنظام من العلامات يعمل كقطعة واحدة ، ولكن من ناحية أخرى ، سيتم تفسير كل عنصر في النظام بشكل مختلف إذا ظهر بطريقة مختلفة. الأسئلة التي تنشأ من هذا النموذج تتعلق بفهرسة الأفلام وفرزها (الأنواع والتوقيعات) والمواد التعبيرية للسينما (تمييز ميتز بأن السينما هي نظام من الإشارات يعمل كلغة). تدرس كارول وبوردويل وطومسون كيف يؤثر علم النفس المعرفي على تجربة المشاهدة ، وكيف يتشكل معنى الفيلم في وعي المشاهد وما هي قوة الفيلم.

"وفي حين أن هناك الكثير من الاختلافات بين تلك النظريات فإنها جميعاً تستخدم تفسيراً دقيقاً للوصول إلى فهم أفضل لخبرة المشاهد، وتتميز تلك المقاربات باحتوائها على بعد سيكولوجي واضح، كما أنها تندرج جميعاً تحت عنوان " نظريات المشاهدة"

(يونج، سكيب داينى، 2015 ، صـ49.)

3-الاثار-التأثير:

كلود ليفي شتراوس ، دي كاسير ، فلاديمير بروفيسور.

الأشخاص الرئيسون: كارول ، بوردويل وطومسون ، ميتز ، شاتز ، والين ، بارث ، رايت.

النموذج المعرفي (من ثمانينيات القرن الماضي فصاعدًا) تطور النموذج المعرفي في أعقاب الماركسية الجديدة. يستكشف هذا نموذج الدور الاجتماعي للسينما ويفحص السياقات خارج السينما. من وجهة النظر هذه ، يصوغ هذا النموذج إجابات مختلفة للأسئلة التي يتعامل معها والتي ترتبط ارتباطًا مباشرًا بالجوانب السينمائية الإضافية. الإبستيما Epistema هي كلمة يونانية تعني المعرفة. يستكشف النموذج المعرفي كيفية هيكلة المعرفة في السينما ، وكيف يتم تقديم الموقف الخيالي للفرد تجاه أصحاب القوة والمصالح ، وما إذا كانت السينما تخدم أي أيديولوجية ، وما إلى ذلك. إنه يبحث في كيفية إنشاء المعرفة ، ولماذا وكيف ننظر إليها على أنها حقيقة. الشخصيات الرئيسية: كومولي وناربوني.

النقد السينمائي أو النظرية النقدية تتعامل النظريات السينمائية النابعة من النموذج المعرفي مع الرؤية النقدية ، ومن ثم يطلق عليها النقد السينمائي أو النظرية النقدية. نظرًا لأنهم يفحصون السياق الاجتماعي (خارج السينمائي) ، فإنهم يفحصون السينما من وجهة نظر نقدية ويسعون إلى صياغة إجابة محتملة لسؤال بناء المعرفة حول الواقع. إنهم يدرسون الآثار الأيديولوجية والاجتماعية والاقتصادية للواقع خارج السينما وأنماط تعبيرهم في السينما ويصوغون نقدًا سينمائيًا وفقًا لذلك. نادرًا ما ينتقد النقد السينمائي الفيلم نفسه ، ويحاول إعطاء معنى أو تفسير مختلف للطريقة التي نتصور بها الفيلم. كانت العوامل التي أدت إلى تطور النقد السينمائي هي تطوير أساليب سينمائية جديدة ("Citizen Kane")ونظرية Otter ، التي وضعت المخرج في المركز وسمحت له بتأمين أيديولوجية أو الانخراط في موضوع ما. (ويليام في كوستانزو:(2014)" ، صـ33-35.)

مثل كهف أفلاطون كمثل سينمائي يتعامل أصل الكهف مع الطريقة التي يُنظر بها إلى الحقيقة والباطل في الوعي ، ولكن يمكن في الواقع إسقاطها على السينما ؛ العلاقة بين الواقع وتمثيله. تعمل الظلال على جدران الكهف كنظام للإشارات المرئية المتحركة (هذه هي السمات الأساسية للسينما) ،

وهي في الواقع تمثيل للواقع الخارجي. يراقب السجناء الصور الظلية ويرون أن الظلال هي الحقيقة المطلقة حول ما يحدث خارج جدران الكهف. السجناء في الواقع لديهم شعور بالواقعية ، واقع ملموس حقيقي ، مثل ما يحدث في السينما. لكن في الواقع ، الظلال والحركة والأصوات – كلها تمثيل للواقع (مثل انعكاس المرآة). هم ليسوا الواقع نفسه ، ولكن فقط تفسيره. لحظة الخروج من الكهف هي في الحقيقة لحظة خيبة الأمل من الفيلم ، عندما يغادر المشاهدون قاعة السينما ويعودون إلى الواقع الخارجي (إدراكًا لحقيقة أن ما يُرى على الشاشة ليس حقيقة ، بل تمثيل واقع). طبيعة السينما من وجهة نظر وجودية للسينما لها ميزتان أساسيتان: التصوير الفوتوغرافي والحركة. وهاتان الميزتان تختلف عن أي وسيلة أخرى. يتم إنشاء النمط السينمائي في الواقع من طريقة استخدام وتصميم وسائل السينما (بما في ذلك التحرير). يمكن تعريف النمط السينمائي من خلال Otter(أسلوب سينمائي لمخرج محدد) ، أو من خلال تيار في السينما (الواقعية الإيطالية الجديدة) أو من خلال أفلام النوع التي تتعامل مع موضوعات معينة (مثل أفلام العصابات أو أفلام الغرب). نظرًا لأنها تستكشف السينما وفقًا لهذه الميزات الأساسية ، فهي تستكشف السينما بمعزل عن السياقات خارج السينما ، وبالتالي – الواقع السينمائي الناشئ عن الجوانب التكنولوجية واستخدام وسائل التعبير. سينما الواقع يعبر هذا المفهوم عن كيفية ارتباط الوسط السينمائي بالواقع الخارجي وفقًا للنموذج الأنطولوجي. نظرًا لأن السينما تقوم على تصوير الأشياء من الواقع وعلى الأجهزة التكنولوجية المادية ، فإن المنظرين المنتمين إلى هذا النموذج ينص على أن السينما يجب أن تصف الواقع ، وأن تكون أداة للواقع الخارجي. ما يهم في هذا النوع من الأفلام هو الواقع ، لذا فإن السينما تأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية. إنه يخدم الواقع ، ويجب أن يقدم وصفًا أو تمثيلًا للواقع الفعلي. يتم تمثيل الواقع باستخدام وسائل خاصة للتعبير والإجراءات الميكانيكية (التصوير الفوتوغرافي). في هذه الأفلام ، يُنظر إلى الواقع على أنه حقيقة بالنسبة لنا بسبب ثلاثة عوامل مهمة: إخفاء وسائل الإنتاج ، وخطية المكان والزمان (كما نعرفها من الواقع) والعلاقة السببية في سلسلة الأحداث جنبًا إلى جنب مع التعسف (لأن السينما لا تتعامل بالضرورة مع السرد ، لذا فهي تعرض أحداثًا من الحياة اليومية لها علاقة ما بينها).(رعد عبد الجبار ثامر:(2016)، صـ121(.

نموذج للفيلم الوثائقي الايطالي Bicycle Thieves – Masterpiece by Vittorio De Sica سارق الدراجة فيلم إيطالي انتج عام 1948، وأخرجه الإيطالي فيتوريو دي سيكا. يتحدث الفيلم عن رجل فقير يبحث في شوارع روما عن سارق دراجته، التي يحتاجها للقيام بعمله. الفيلم مأخوذ عن رواية تحمل نفس الاسم للكاتب الإيطالي لويجي بارتوليني.

واقع السينما إن واقع السينما غير ملتزم بوصف الواقع الخارجي ولا يعمل كأداة لها بخلاف سينما الواقع. يمكن للسينما في هذه الحالة أن تصور الواقع الخارجي ، ولكن يمكنها أيضًا تصوير عوالم سينمائية خيالية يُنظر إليها على أنها حقيقية بنفس القدر.

تستخدم الأفلام من هذا النوع الوسيلة السينمائية لنقل الموضوعات والأفكار الفلسفية ، والانشغال بالعالم الداخلي للإنسان وأكثر ، مع الحفاظ على واقعية الفيلم. في أفلام من هذا النوع ، يكون للأسلوب السينمائي واستخراج واستخدام وسائل التعبير أهمية حاسمة في بناء الموضوعات وجعل العالم السينمائي واقعيًا. مثال على هذا فيلم Apocalypse Now القيامة الآن للمخرج فرانسيس فورد كوبولا هو فيلم أمريكي أُنتج في 1979، وتدور أحداثه خلال حرب فيتنام. يروي الفيلم حكاية بنجامين إل. ويلارد النقيب في الجيش الأمريكي الذي يُرسل في مهمة خاصة إلى الأدغال ليغتال العقيد في القوات الخاصة للجيش الأمريكي والتر أي. كرتز الذي ادُعي أنه مجنون. يعرض الفيلم رحلة إلى ظلمة النفس البشرية.

داميان كوكس ومايكل ليفين:(2012)" السينما والفلسفة ماذا تقدم احداهما للأخرى"، ترجمة نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، صـ15–33.

ينتمي فيرتوف إلى: نموذج وجودي ، واقع السينما.

التأثيرات: تأثر ويت بالماركسية والبنائية (حاليًا في الفن). جادلت الماركسية بأن العمل المنتج هو جوهر الإنسان. تأثر ويت بأفكارهم ، واستغل الكاميرا كوسيلة للإنتاج لكل شيء. تأثرت البنائية أيضًا بالماركسية ، ورأت في بومان مهندسًا وفنيًا كان مسؤولاً عن العملية الإبداعية نفسها .

من المبادئ المهمة: يمكن اعتبار فيرتوف واقعيًا لأنه يدافع عن السينما الوثائقية ، ولكن من ناحية أخرى ، فإن أفلامه لا تمثل الواقع بالطريقة التي نعيشها ، وبالتالي فهو لا يصور السينما الواقعية

(لذلك فهو ليس واقعيًا حقًا). لأن أسلوبه السينمائي غير واقعي). يعتقد فيرتوف أن قوة الكاميرا تكمن في تقديم الواقع لنا من وجهة نظر مختلفة ، وبالتالي تعريضنا لحقيقة جديدة حول هذا الواقع الخارجي. ويعتقد أن هذا هو دور السينما (بعد تأثيرات الماركسية). كان طموحه هو تغيير البنية الفوقية في المجتمع ، وكذلك نظام القوى بين البشر والبرجوازية (بين الطبقة العاملة وأصحاب السلطة والمصالح. ومن خلال المونتاج ، يعطي فيرتوف معنى جديدًا للصور المرئية ، ويفصلهم عنها. أفكار للواقع المعاصر وتقديمها بطريقة جديدة ، وهاتان السمتان (التصوير الفوتوغرافي والمونتاج) هما السمات الفريدة للوسيط السينمائي ، ومنهما يجب فهم دوره ؛ إحداث تغيير في الرأي بشأن الواقع. (ذريغا فيرتوف: 1975، صـ 143.)

4-السينما والشكليات

كانت السينما في مهدها جهازًا يستخدم لتسجيل الواقع وتوثيقه. استنفد هذا الاتجاه نفسه بسرعة وولد معه اتجاه آخر سعى إلى نقل قصة. هذه هي الطريقة التي تم بها تطوير طريقتين مختلفتين النهج الواقعي (الذي يرى الصورة المصوّرة انعكاسًا كاملاً وكاملاً للواقع) والنهج الشكلي (أحداث رائعة تم تصويرها في الاستوديو بشكل مصطنع – على سبيل المثال المسرحيات الموسيقية والخيال العلمي والخيال).

4-1-سينما واقعية: سينما تحاول خلق شعور بالأصالة. استخدام وسائل التعبير ضئيل وليس تلاعبًا. محاولة العمل كنافذة يرى المرء من خلالها الواقع.

4-2- السينما الشكلية: السينما التي تستخدم وسائل التعبير بطرق مبتكرة أو معقدة ، والهدف منها نقل الأفكار أو الإثارة من خلال استخدامات وسائل التعبير. هناك تركيز على التصنع ، والتعامل مع حقيقة أنه فيلم ويتطلب من المشاهد بذل جهد تفسيري.

4-3- سينما كلاسيكية: سينما تستخدم وسائل التعبير بطريقة تقليدية. يؤكد على نقل المعلومات بطريقة واضحة ، والتأكيد على الهوية مع بطل الرواية وخلق مشاركة عاطفية في المشهد الدرامي.

الواقع الفعلي المادي هو مصدر جميع المواد الخام للأفلام ، الواقعية والشكلية. حيث يحاول الواقعيون الحفاظ على الوهم القائل بأن العالم في أفلامهم لم يتم التلاعب به ، وأنه انعكاس موضوعي للعالم الحقيقي.

الشكلانيون ليس لديهم مثل هذا الادعاء. يتعمدون أسلوب وتشويه موادهم الخام. ويهتم الواقعيون بالمحتوى أكثر من اهتمامهم بالشكل. استخدم الكاميرا بشكل متحفظ ، مع أقل قدر ممكن من الترجمة الشفوية. يحاول المخرجون الواقعيون تقديم الصور بطريقة تقريبية دون جمال شكلي ، فهم يفكرون في البساطة والعفوية والمباشرة. السينما الواقعية متخصصة في "الفن الذي يخفي الفن."

في الأفلام الشكلية هناك أسلوب مبالغ فيه. حيث يعبر المديرون بشكل شخصي وذاتي عن الواقع كما يرونه. الكاميرا هي طريقة التأكيد على ما هو مبدئي وليس الهدف. في الأفلام الشكلية هناك درجة عالية من التلاعب ، وإعادة تصميم للواقع.

سيقول المخرجون الواقعيون إن اهتمامهم الرئيسي هو المحتوى وليس الشكل أو التقنية. الموضوع هو أهم شيء في الفيلم. يميل الفيلم الواقعي في شكله المتطرف إلى الفيلم الوثائقي ، حيث ينصب التركيز على تصوير أحداث الحياة الواقعية والأشخاص. تميل السينما الشكلية إلى التأكيد على التقنية وطريقة التعبير.

5-مؤشرات الواقعية في فيلم تذكار

تم تفسير فيلم التذكار (هو فيلم إثارة وتشويق أمريكي من إنتاج عام 2000، وهو من كتابة وإخراج كريستوفر نولان) على نطاق واسع من قبل العديد من الباحثين، مثل Clarke ragues; Lyons; Parkerالذين حاولوا فحص معاني الفيلم وعلاقاته بقضايا مثل الذاكرة وإدراك الوقت والحقيقة والواقع والعدالة، لكن لم يفحص أي منهم الآثار النظرية والبيان السينمائي لنولان حول السينما نفسها في هذا الفيلم. سوف نذكر النظريات السينمائية التي تنعكس في التذكار وأي أسئلة حول النظريات السينمائية يسألها نولان من خلالها.

يفحص نولان الافتراضات الأساسية في النظرة الواقعية للسينما ، التي ترى السينما كوسيط يقدم صورة دقيقة للواقع. وفقًا لهذا المفهوم ، تتمتع كاميرا الفيلم بقدرة فريدة ، على عكس الفنون التشكيلية الأخرى ، على التقاط وإعادة إنتاج الواقع المرئي والمسموع Cohen, marshall & Gerald mast(1992), p. 1

تنبع هذه القدرة من قدرة تقنية الكاميرا على إعادة إنتاج ملفات الحقيقة، هذا هو المبدأ الذي يقوم عليه تصور بازين الواقعي للسينما. ووفقًا لبازين ، فإن مؤشرية السينما تكمن في الصورة ، وهو ما حرر الفن التشكيلي من الحاجة إلى محاولة إعادة إنتاج الواقع.Bazin,Andre:(1992)p.2223

قبل ظهور السينما بوقت طويل كانت الظلال ترقص، وكانت الصور المعروضة ترسل بحركية مجنونة، وكان العلماء يجاهدون للقبض على الإشارات العابرة لهذه الحركة. خالد أقلعي: (1435 هـ) ، صـ11. ويكمن نفس المبدأ أيضًا في نظرية سيغفريد كراكاور (كراكوير) ، الذي أولى أهمية للعلاقة بين السينما وتسلسل الصور المتحركة وأشار إلى العلاقة بين الطبيعة المعيارية للصورة والبعد الواقعي للسينما، وبحسبه قدرة الصورة على تقليد الطبيعة والواقع علميا وعدم تدخل الكاميرا ، هي التي تحول وسط السينما إلى وسيط واقعي.

في وسط حبكة فيلم التذكار وأثناء التصوير الفوتوغرافي. يبدأ المشهد الافتتاحي بعمل فوتوغرافي ، ويقود الشخصية الرئيسة حركاته بالاعتماد على الصور. يعاني البطل ، ليونارد شيلبي ، من مشكلة في الذاكرة بسبب ذكرياته قصيرة المدى فقط: بعد بضع دقائق تمحى ذاكرته ولا يتذكر ما حدث من قبل. يبني ليونارد شيلبي ذكرياته ومعرفته بالعالم وفقًا للصور التي يلتقطها. يعتقد أن الصور قابلة للتصديق ، تلك التي تقدم له الواقع والقدرة على التذكر. تساعده الصور في إجراء تحقيقه المتعلق بالبحث عن قاتل زوجته. يقوم ليني بشم معلومات مهمة عن جسده ، ويتجول بكاميرا بولارويد بينما يلتقط بقلق شديد صوراً لشخصيات رئيسية مهمة في تحقيقه. تفسير ليونارد لهوسه بالتصوير هو الرغبة في التغلب على صعوبة واجهها شخص آخر عانى من مشكلة مماثلة. هذه هي حالة سامي جنكيس ، الذي حقق فيه ليني كجزء من عمله في شركة التأمين ، قبل السرقة التي تسببت في فقدان ذاكرته. اعتقد الجميع أن سامي يعاني من مشكلة في الذاكرة ، لكن ليني أثبت بناءً على تجارب

متكررة أن سامي لم يكن له ظروفًا جسدية ، وبالتالي فإن مشكلته كانت نفسية وليست جسدية ، وإذا كان الأمر كذلك فهو لا يحصل على تعويض من شركة التأمين.

لذلك لا يعتمد البطل فقط على الملاحظات كما اعتمد عليها جنكيس ، بل يستخدم طريقة كاملة تشمل الصور. تساعده الصور في التعامل مع المشكلة النفسية ، ومن خلالها يرسم الواقع لنفسه كما يتضح في أكثر من مشهد في الفيلم. يشرح بازين الهوس بالواقعية في مقالته "كينونة الشخصية المصوّرة" ، التي تصف كيف يحل التصوير الفوتوغرافي الهوس بالواقعية هوسنا بالواقعية " Bazin,Andre:(1992), p.252.وبالمثل، ليونارد ، الذي تم محو ذكرياته ، يحفظ ذكرياته بمساعدة الكاميرا ،"الآلة الواقعية" التي يعتمد عليها.

6-السينما كحلم فيلم الخيال العلمي "البداية (اسْتِهْلَال أو اِزْدِراع)"Inception

أكد جان كوكتو أن الآلية الكامنة وراء السينما هي مثل تلك الآلية وراء الأحلام جان كوكتو:(2012)، صـ7. وقد تعامل نولان في فيلمه البداية (اسْتِهْلَال أو اِزْدِراع Inception (مع الأحلام وصناعة الأحلام والقدرة التكنولوجية على التحكم في الأحلام وإدخال الأفكار في العقل الباطن. يمكنك أن ترى في الفيلم إشارة إلى المفاهيم الفرويدية المتعلقة بتفسير الحلم. يحكي الفيلم قصة دوم كوب ، الرجل القادر على دخول أحلام الناس باستخدام التكنولوجيا الحديثة ، ويسرق منهم المعرفة بأسرارهم ، من أجل تشكيل الوعي في الآخرين كما في الحلم. يستخدم كوب خدمات الشخصيات التي تصمم البيئة الطبيعية للحالم له ، المهندسين المعماريين. يُطلب من البطل في الفيلم إجراء "عملية زرع" ، غرس فكرة في ذهن الابن الصغير لمدير الشركة المنافسة، الذي سيرث الشركة عند الوفاة المتوقعة لوالده. من أجل إجراء عملية الزرع المعنية ، يتعين على كوب اختراق ثلاث طبقات من الوعي للوصول إلى الجوهر العاطفي للوريث وزرع البذرة فيه ، والتي ستنبت في فكرة ستقوده إلى قرار حل الشركة على الفور.

يمكن رؤية مقارنة بين السينما والحلم في مقال ألتمان "التحليل النفسي والسينما: أفلام الخطاب التخيلي وطرقه: مختارات" يذكر أن الاستعارات المختلفة لتصور السينما ، والواقعية ، والسينما

كنافذة ، والشكلية (النافذة كإطار) ، كلاهما يشير فقط إلى المدلول والمحتويات وليس إلى الوسيط والدال. ، وتجاهل عمليات المشاهدة تمامًا.Altman,charles:(1985), p.521 .

ويدعي أن بنية الفيلم مشابهة لظاهرة الحالم ، أنه عندما يستيقظ يريد أن يفك شيفرة ما حدث في الحلم. يوجد في الحلم انطباع للواقع، تسلسل من الصور والمعاني، وفي كثير من الأحيان لا يتم فهمه، وبالتالي يريد المرء تفسيرهAltman,charles:(1985), p.524-526

لذلك يوجد نص مرئي في الحلم نفك شفرته عندما نفك رموز الأفلام (المرجع نفسه) نولان مثل ألتمان بعد أن تناول في أفلامه السابقة مفاهيم الواقعية مقابل المفاهيم الشكلية للسينما ، تقدم مهنة بحلم ، أي احتلال بآلة تسمح بدخول أحلام الناس. تسمح الآلة لمجموعة من الأشخاص بالمشاركة معًا في تجربة الأحلام ، بطريقة مشابهة جدًا لتجربة المشاهدة الجماعية في الفيلم ، ويمكن رؤية إشارة أخرى في الفيلم ، وفقًا لألتمان ، في التفاعل مع الصوت. يدعي ألتمان أن النظريات السينمائية تتعامل بشكل أساسي مع نطاق الصورة والجانب المرئي واستقبال حاسة البصر ، ولكن في السينما توجد قناة أخرى على الأقل ، وهي الصوت ، والقناة السمعية .

Altman,charles:(1985), p.528-529يلعب الصوت دورًا مهمًا في فيلم نولان: فهو يساعد فريق كوب على فهم أن الحلم يقترب من نهايته. وهذا يعني أن نولان يوضح أن الصوت مهم لعملية المشاهدة.

يوضح ألتمان في مقاله الذي يقارن السينما بالحلم أن المشهد الافتتاحي في الأفلام يحتوي ، كإيجاز مختصر ، على جوهر الفيلم بأكمله ، والسرد وعلم الدلالات ، والفكرة السردية الرئيسية والمعاني التجريدية الرئيسية و تفسير معنى الفيلم.

7-استراق النظر: التتبع أو المراقبة

إن اختيار تحليل المفاهيم النظرية لنولان في فيلمه الأول ، بجانب تحليل فيلمه الأخير ، ليس عرضيًا. فقد تتعامل الآثار والبدايات مع مواضيع متشابهة ونظريات سينمائية متداخلة ، مستمدة من النظرية الفرويدية. هذا التوازي مثير للاهتمام ، لأن فيلمه الأول صُنع بميزانية صغيرة جدًا ، بينما

حصل فيلمه الأخير على حرية إبداعية دون قيود على الميزانية. في هذين الفيلمين يعبر نولان عن موقفه وبيانه السينمائي. كما يلمح إلى العلاقة بين الفيلمين باختيار نفس الاسم للشخصية الرئيسية في كليهما.

المتابعون يتحدثون عن كاتب يتابع عشوائياً أشخاصاً في الشارع. من وجهة نظر الكاتب ، هذا السلوك معياري ، ومع ذلك يمكن اعتبار هذا الفعل تلصصًا. ويزداد الوضع سوءًا عندما يكتشفه الرجل الذي يتبعه يومًا ما ، وينكسر الحاجز بينهما. والرجل الذي يتم اتباعه، بتعليم الكاتب اقتحام منازل الناس. يبدأ الكاتب بتقليد سلوك كوب واقتحام منازل الآخرين ، وبهذه الطريقة يتعلم كيفية الدفاع عن سلوك أصحاب المنزل باستخدام ممتلكاتهم.

إحدى النظريات التي تربط بين السينما والتلصص هي نظرية ميتز وادعاءه هو أن كل من الشخصيات في الواقع وأولئك الموجودين في الفيلم ليسوا نحن كمشاهدين في موقع المتلصصين وهم يعلمون أنهم يُشاهدون المتلصص يغزو المجال الخاص.

metz, christian: (1985),p.91-92.

يميز ميتز بين الموضوع والشيء: المشاهد هو الفاعل ، المتحكم ، الرائي ، والشخصيات – مهما كانت بطولية ونشطة – هي موضوع المشاهدة والمواد الخام التي يلاحظونها (metz, christian: (1985),p.93)نظرًا لحقيقة أن الكاميرا تحجب وجودها ودورها في إنتاج الفيلم ، يصبح المشاهد إلى مراقب ومتلصص .

فيلم نولان بالطبع ليس أول فيلم يتعامل مع التلصص والمراقبة. في الوقت نفسه ، يحاول نولان ، من خلال جماليات التصوير الفوتوغرافي الوثائقي ، التعرف على المتلصص. وهذه هي الطريقة التي يشرحها. ينبع اختيار الجماليات الوثائقية من الرغبة في إعطاء معنى إضافي للفيلم يتجاوز اختيار النوع. أي أن وجهة النظر هذه تقوي الشعور بالتماهي مع المتلصص في نفس الوقت الذي يكون فيه متساميًا.

يبني في فيلم التتبع نولان مرحلة أخرى في نظرية ميتز. يخلق لقاء بين المشاهد والملاحظ ، يكسر المرآة. كما في فيلمه السابق ، حيث وضع منشئ الحلم في حلم الحالم ، هنا يضع المشاهد في واقع

المشاهد. في كلتا الحالتين ، الخالق هو السيد كوب. في الفيلم الحالي ، يقود السيد كوب المشاهد لتعقب منازل الغرباء عن طريق اقتحام شققهم. من خلال فحص ممتلكاتهم في محاولة لشرح سلوكهم وحياتهم ، يقدم لنا نولان بشكل أساسي موقفًا يقلد فيه المشاهد السلوك السلبي للمشاهد. في نهاية الفيلم اكتشفنا أن السيد كوب كان يعلم أن المشاهد كان يتابعه. تم التخطيط للاجتماع مع المتلصص من أجل الإطاحة، وأنت الكاتب في سلة المهملات. هنا أيضًا ، يستخدم نولان التحرير لكسر فهم المشاهد الخطي لواقع الفيلم ، ويوضح كيف يطور المبدع بوعي سلوكًا معينًا في المشاهد.

8-مفهوم نولان السينمائي: غرس فكرة وتقليد

بعد فحص المفاهيم النظرية المتعلقة بجوهر السينما ، كما تم التعبير عنها في أربعة من أفلام نولان، سنحاول فهم مفهومه السينمائي وبيانه. تشبه دورة نولان مسار الحجة الأكاديمية، أولاً يقدم مفاهيم سابقة ، ثم من خلالها يقدم إشكالياتهم وفي نفس الوقت يقدم حجته. أي أنه يستخدم السينما كالقلم وأفلامه هي مقالاته.

يطالب نولان في أفلامه الأربعة بأن نكون واعين وننتقد المشاهدين ، وأن نعلم أن هذا الوهم، وأن اللقطات السينمائية ليست هي الشيء نفسه ، ويسألنا دائمًا ما الذي تم إخفاؤه وما الذي تم تسليط الضوء عليه. ينتقدنا كمشاهدين ، ويظهر من خلال أفلامه القدرة على زرع الأفكار في ذهن المشاهد من خلال السينما ، ويحذرنا من مخاطر التقليد. حسب رأيه ، بمجرد أن يكون هناك وعي بأن النص السينمائي يتظاهر بالواقعية وأنه في الحقيقة ثمرة إبداع اصطناعي ، يمكن أن نفهم أن يدًا متلاعبة في التخطيط تحركه ، مما يلفق العناصر ويعيد تجميعها. هم. تم التعبير عن هذا المفهوم حرفيًا في فيلمه الأخير من خلال جملة رئيسية تم التعبير عنها في جميع أفلامه حتى الآن. أخطر الطفيليات وصعوبة التخلص منها هي الفكرة، وذلك لأنه يمكن زراعتها من خلال السينما. بهذا البيان ينقل لنا نولان رسالة فيلمه وفلسفته السينمائية التي تنعكس في جميع أفلامه الأخرى من الأول إلى الأخير.

في فيلم التذكار كان المشهد الافتتاحي هو صورة القصة والتعليق عليها، والتي زرعها البطل بنفسه بواسطة جينكيز وهي الشخصية التي يقلدها البطل. ستتكرر قصة جينكيز طوال الفيلم، وتحاول أن تتظاهر بأنها قصة حقيقية ، بحسب البطل. قصة لا نعرف ما إذا كانت مخترعة أم لا. في نهاية الفيلم ، سوف نفهم أنه من خلال تشويه معنى الصورة ، غرس البطل كل أفكاره في رأسه ، وذلك من خلال الاعتقاد بأن الصورة مؤشرية وليست ثمرة الخلق. في الوقت نفسه ، يزرع نولان أقسامًا في نهاية الفيلم ، من أجل إثبات منطق نهايته وشرح أن قصة جينكيز مخترعة ، وذلك من خلال الحمقى الذين أظهروا كيف قام شيلبي بحقن الأنسولين لزوجته. أي أن نولان يقدم الطريقة التي يمكن بواسطتها خداع المشاهد وغرس فكرة معينة في ذهنه ، كما أنه يفعل ذلك بنفسه دون أن يدرك المشاهد الخدعة.

يسمح لنا الفيلم حتى النهاية تقريبًا بتفسير الأحداث بطريقة معينة ، وهذا من وجهة نظر ليونارد. وتساعدنا قصة الفيلم على فهم الأحداث غير المتسلسلة زمنياً. خلال الفيلم، نقبل قصة ليونارد ووجهة نظره على أنها النسخة الصحيحة ، لكن في نهاية الفيلم ندرك أن الواقع أكثر تعقيدًا. وهكذا يسمح لنا نولان باختيار عدة تفسيرات لنفس القصة. من خلال اختياره التحريري لكسر الخط الخطي، يضع المشاهد في موقف مشابه لوضع بطل الفيلم ، أي كشخص ليس لديه معلومات حقيقية عن الأحداث السابقة ترتيبًا زمنيًا ، وهو في الواقع خالي من الذاكرة.

lyons, Diran: (2006) p.127

وهكذا يوضح نولان كيف أنه من خلال التحرير يسمح للمشاهد بتفسير الواقع بأي طريقة يختارها. ويوضح لنا نولان مرة أخرى بمساعدة البنية السردية المكسورة ، كيف يحدد السرد وجهة نظر المشاهد ويقوده إلى فهم معين للواقع .

يعرض نولان في فيلم Following " تتبع" موقف المخرج من خلال التحرير ويكشف للمشاهد المخاطر المرتبطة بالتقليد والقدرة على الزرع. يوضح كيف يدرك المخرج طبيعة المشاهد المتلصصة، ومن خلال هذه المعرفة يمكن أن تؤثر على مواقف وتصورات هذا الأخير.

في جميع أفلام نولان ، يظهر ضعف المشاهد مقارنة بصانع الأفلام ، والمطلوب من المشاهد أن يقرأ الفيلم بطريقة انتقادية أكثر إدراكًا للوسيط. من ناحية ، يعرض قدرة السينما على التشابه مع الواقع ، ومن ناحية أخرى ، يتطلب من المشاهد ألا يعتقد أنه كذلك بالفعل.

9-النتائج

نشهد في تحليل أفلام نولان الأربعة استخدام عناصر وزخارف من نظريات سينمائية. يمكن ملاحظة أن نولان يقدم لنا في أفلامه مفاهيم بارزة ، مبكرة ومتأخرة للنظرية السينمائية. في نفس الوقت الذي يقدم فيه النظريات ، يعرض علينا موقفه أنه من الممكن فك شفرات تصريحه السينمائي عن الوسيلة نفسها من أفلامه، وهكذا يتم التعبير عن نظريات السينما في صورة تذكار وهيبة.

في فيلم التذكار (وهو فيلم إثارة وتشويق أمريكي من إنتاج عام 2000، وهو من كتابة وإخراج كريستوفر نولان عن القصة القصيرة «تذكر أنك ستموت» من كتابة أخيه الكاتب جوناثان نولان. الفيلم من بطولة جاي بيرس في دور ليونارد شلبي، وهو محقق جرائم تأمين سابق يبحث عن قاتل زوجته، يفحص نولان مؤشرية الصورة ، ويفصل البعد الخطي لترتيب عرض الأحداث ، كما هو معتاد في وجهة النظر الواقعية الكلاسيكية. في ذلك هو يُظهر المخاطر الكامنة في إدراك السينما على أنها حقيقة. في الوقت نفسه ، يغرس في المشاهد خلال الحبكة ، من خلال الوسيط ، تصورات وأفكار مختلفة فيما يتعلق بفهم نهاية الفيلم ، وبالتالي يوضح بيانه المركزي فيما يتعلق بقدرة السينما على التأثير.

في ذا بريستيج وتعني العَظَمة (هو فيلم غموض وتشويق أمريكي 2006 من إخراج كريستوفر نولان الذي أشترك في كتابة السيناريو مع شقيقه جوناثان نولان، أقتباساً عن الرواية التي تحمل الاسم نفسه للكاتب كريستوفر بريست) وفيه يفحص نولان النظرية حول "سينما الجذب". يوضح في هذا الفيلم كيف تمكنت السينما والمخرج من جذب الجمهور ، سواء كانت وراء الفيلم مواد واقع خفي أو مواد تشوه الواقع. من خلال خداع الفيلم الذي يغرس الأفكار في المشاهد، يثبت نولان أن

الجمهور أسير الوسيط السينمائي على أي حال ، وسيواصل الحضور إلى الأفلام دون محاولة فحص ما وراءها.

في فيلمه الأول تتبع (بالإنجليزية(Following : هو فيلم نيو نوار بريطاني من إنتاج عام 1998، أخرجه كريستوفر نولان. يسرد الفيلم قصة رجل شاب يتبع غرباء حول شوارع لندن ويُجر إلى عالم الإجرام حين يخفق في البقاء بعيدا. صنع الفيلم بميزانية صغيرة، ووُظف فيه هيكل حبكة غير عادي. وفيلمه الأخير البداية أو اسْتِهْلَال أو اِزْدِراع هو فيلم خيال علمي من إنتاج عام 2010، قام بكتابته وإخراجه وإنتاجه كريستوفر نولان. الفيلم من بطولة كل من ليوناردو دي كابريو وكين واتانابي وجوزيف غوردون–ليفيت وماريون كوتيار وإلين بيج وكيليان مورفي وتوم هاردي وديليبي راو وتوم برينجر ومايكل كين. يتعامل نولان مع نظريات متقدمة مبنية على مفاهيم فرويدية. في التتبع ، يوسع نولان نظرية ميتز إلى أقصى الحدود ، ويظهر لنا اللقاء المحاكى بين المشاهد والمشاهد. وعلى حد قوله فإن هذا اللقاء يؤدي إلى تقليد المشاهد للمرصد. في فيلمه الأخير "البداية"، يقدم لنا نولان مفهوم السينما كحلم ، ويمدها أيضًا إلى أماكن متطرفة. يبدو أنه اختار هذه الصورة في هذا الفيلم ، لأنه فيها يمكن أن يمارس حريته الإبداعية. وتتعامل أفلام نولان مع نظرية الفيلم ومحاولة زرع الأفكار واستدعاء المشاهد إلى نظرة أكثر انتقادًا.

9–المصادر والمراجع

أولاً : المصادر والمراجع العربية:

1–	جان كوكتو:	(2012)،" فن السينما" ترجمة نماضر فاتح، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية– دمشق، صـ7.
2–	خالد أقلعي:	(1435 هـ)" السينما والجذور"كتاب المجلة العربية 206، المملكة العربية السعودية ، صـ11.
3–	داميان كوكس ومايكل ليفين:	(2012)" السينما والفلسفة ماذا تقدم احداهما للأخرى"، ترجمة نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، صـ15–33.

4-	ذريغا فيرتوف:	(1975)"الحقيقة السينمائية والعين السينمائية مقالات .. يوميات .. مشاريع" ترجمة عدنان مدانات، الطبعة الأولى، منشورات مجلة الهدف، بيروت صـ 143.
5-	رعد عبد الجبار ثامر:	(2016):" نظريات وأساليب الفيلم السينمائي"، الطبعة الأولى، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، صـ121.
6-	ويليام في كوستانزو:	(2014)" السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية"، ترجمة زياد إبراهيم، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، صـ33-35.
7-	يونج، سكيب دايني:	(2015)،" السينما وعلم النفس علاقة لا تنتهي" ترجمة سامح سمير فرج، الطبعة الأولى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، صـ49.

ثانياً: المصادر والمراجع الأجنبية:

1-	Altman,charles:	(1985):"psychoanalysis and cinema: the imaginary discourse movies and methods:An Anthology. vol. II.Ed.Bill Nichols Berkeley: university of california press, p.517-530
2-	Bazin,Andre:	(1992)"What is Cinema?The myth of total Cinema."film Theory and Criticism. Eds,Gerald mast, marshall.cohen and leo Braudy. 4th ed .New york and oxford: p.22-23
3-	Cohen, marshall & Gerald mast:	(1992): "film an reality" film theory and criticism. Eds, Gerald mast, marshall cohen and leo Braudy. 4th ed. New york and oxford,p. 1-5
4-	Lacan, J.	(1966). Ecrits. Paris, France: Editions du Seuil.
5-	lyons, Diran:	(2006) "vegeance the power of the false, and the time image in christopher Nolan's memento angelaki, Volume 11, Issue 1, p.127-135 https://doi.org/10.1080/09697250600798003
6-	metz, christian,	(1985) " story / Dis course : Notes on Two kinds of voyeurism movies and methods: An Anthology. vol.II.Ed.Bill Nichols Berkeley:university of california press, p. 517-530