جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)
المشهرة برقم (٥٣٢٠) سنة ٢٠١٤
مديرية الشئون الإجتماعية بالجيزة

العولمة والهوية الثقافية وأثرها علي اثراء الهوية البصرية للفيلم المصري المعاصر

Globalization and Cultural Identity and Their Impact on Enriching the Visual Identity of Contemporary Egyptian Film

د.نهال حمص

كلية الفنون الجميلة جامعة الاسكندرية

أ.د.عمرو عبيد

كلية الفنون الجميلة جامعة الاسكندرية

(AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

العولمة والهوية الثقافية وأثرها علي اثراء الهوية البصرية للفيلم المصري المعاصر

المقدمة

من المؤكد أن للصورة دور كبير في حياتنا لما لها من فوائد كثيرة في تنشيط عمليات الانتباه والإدراك والتذكر والتصور والتخيل. ولقد أصبحت الصور مرتبطة الآن على نحو لم يسبق له مثيل بكل جوانب حياة الإنسان، ولعبت الميديا، خاصة السينما دوراً أساسيا في تشكيل وعي الإنسان المعاصر بصورة إيجابية حيناً، وسلبية حيناً آخر، فهي منظومة متكاملة من الفنون انصهرت في بوتقة واحدة تداخلت فيها العوامل والأساليب والعناصر، لذا فالعامل الحاسم والمهم هو الطريقة التي تقدم بها الصورة السينمائية وأساليب توظيفها بطرق إيجابية أو سلبية.

والتصميم هو جزء من حياتنا اليومية، ولغة الألوان والأشكال هي لغة لها معانى ودلالات، حيث أن للتصميم فعالية إبداعية راقية تكشف عن مستوى رقى الإنسان ووسائل معيشته في مجتمع ما وتتعدد أمام المصمم منابع مختلفة يستقي منها أفكاره وموضوعاته

تعتبر صناعة السينما المصرية واحدة من أبرز الصناعات السينمائية في العالم العربي والشرق الأوسط. تاريخها العريق وتأثيرها الكبير على السينما العالمية جعلاها مميزة وذات هوية فنية فريدة. في ظل التغيرات الثقافية والاقتصادية والتكنولوجية التي شهدتها العالم في العصر الحديث، يتعين على صناع السينما المصرية التفكير بعمق في كيفية الحفاظ على هذه الهوية وتعزيزها في سياق العولمة المتسارعة

.

يشير هذا البحث إلى أهمية مفهوم "العولمة المحلية – Glocalization" كمفهوم مؤثر في صناعة السينما المصرية. يتطرق البحث لدور عملية الإنتاج الفني في قدرتها علي أن تلعب دورًا حاسمًا في تأكيد وتعزيز الهوية البصرية للأفلام المصرية المعاصرة. كما يتفقد أيضًا كيف يمكن لهذا التفاعل الإيجابي مع العولمة أن يساهم في تقديم تصورات أكثر تنوعًا وتمثيلاً دقيقًا لمجتمع مصر، وبالتالي، يمكن أن يكون للإنتاج الفني دور مهم في تعزيز الهوية الفيلم المصري والثقافة المصرية بشكل عام. والابتعاد عن الصور السينمائية المقولبة في قوالب السينما الأمريكية (هوليوود Hollywood) المسيطرة عالمياً.

يتناول هذا البحث موضوعًا ذو أهمية في سياق التحولات الثقافية العالمية الحديثة، حيث يسعى إلى توجيه الضوء على دور الإنتاج الفني في تحقيق توازن بين الحفاظ على الهوية البصرية والتأقلم مع المتغيرات العالمية في سبيل تعزيز هذه الهوية الثقافية الفريدة والحفاظ عليها في زمن العولمة.

لذا، يأمل هذا البحث الحالي التحقيق في مدى تأثير العولمة على بناء الهوية من خلال عناصر الميزانسين، حتى لا ينتهي بنا المطاف إلى كون أفلامنا المعاصرة ما هي إلا نسخ فقيرة من أفلام أمريكية، تفتقد للهوية، ليس لها سمة بصرية تميزها عن غيرها. وبناء عليه فإنه من الضروري:

- تأصيل هوية الصورة فى الفيلم المصري المعاصر.
- الموازنة بين تحقيق الغرض من وظيفة عناصر الميزانسين لإيصال رسالة ما وبين إبراز الهوية المصرية دون أن يطغي أحدهما على الآخر أو دون اقحام بلا هدف أو معني دلالي.

مشكلة البحث

الفيلم هو شكل فني فريد ووسيلة اتصال بالغة القوة، وإذا كانت الصور المرئية لها تأثير قوى، فما بال الاتصال السمعي البصري في حالة الحركة، مما يضاعف من قوة هذا التأثير على حواس المتلقي، فيعطيها إمكانات كبيرة لاستخدامها كأداة إما للمساعدة أو التدمير ويكون ذلك وفقًا للرسالة المراد توصيلها والشكل الذي تخرج به كصورة نهائية للمتلقي.

وهنا يبرز دور السينما في مواجهة مظاهر الخلل فى الصورة البصرية للفيلم المصري لما تفتقده من هوية، وغيرها من التحديات التي فرضت نفسها علي هويتنا الثقافية، وألقت بثقلها على المجتمع المصري مثل ثقافة التقليد والنسخ للسينما الغربية مما يمثل نوع من التشويش البصري وفقد للهويه، الأمر الذي يؤثر سلباً على مستوى الهوية البصرية للسينما المصرية ومن ثم قدرة وكفاءة الأفلام علي المنافسة العالمية.

وفي ضوء ما سبق يمكن تحديد مشكلة الدراسة في التساؤل الرئيس التالي:

- كيف يمكن لعناصر الميزانسين أن تسهم في تعزيز الهوية الثقافية البصرية في الفيلم المصري والقدرة على المواكبة العالمية والاستمرارية؟

ويتفرع من هذا السؤال الرئيسي الأسئلة الفرعية التالية:

- ما المقصود بالهوية البصرية؟ وما مكوناتها؟
- ما عوامل أزمة الهوية البصرية في الفيلم المصري؟ وما مظاهرها؟
- ما إسهامات عناصر الميزانسين في الحفاظ على الهوية البصرية في الفيلم المصري؟

إن أهمية الموضوع وثرائه وندرة الدراسات والمراجع العلمية لها، من أهم المشاكل التي تواجه الباحثين والدارسين والمهتمين بأي موضوع من الموضوعات، ويعتبر موضوع هوية الصورة السينمائية في الفيلم المصري المعاصر من الموضوعات التي لم يتناولها الكثيرين بصفة أساسية أو دراسات جادة إلا في نشرات متفرقة أو بعض المجلات، إن تعرض لها العديد من الكتب الأجنبية بالرغم من أهمية الموضوع.

أهداف البحث

- تنمية الإدراك الحسي والبصري للمتلقي، باعتبار الهوية البصرية من أهم الأركان الأساسية للرسالة المرئية بصفة عامة.
- أهمية العمل على تأصيل الهوية في الفيلم المصري، بحيث يؤدى ذلك إلى تجاوز التحديات التي تضعف ملامحه.
- إبراز قوة تأثير عناصر الميزانسين السينمائي في تأكيد الهوية البصرية، بغض النظر عن موقع التصوير أو ديكور المشهد.

أهمية البحث

إن لصناعة السينما والتلفزيون تأثيراً كبيراً فنيًا، اجتماعيًا، اقتصاديا، ثقافياً وسياسياً فهذا المجال يساهم في بنية المجتمع كما له القدرة على إحداث تغيرات جذرية، ولا تتغير أشكال الأزياء فجأة ولكن تتفاعل مع تعاقب العصور ويطرأ عليها تطويراً مستمراً دون أن يفقدها طابعها، وتكمن أهمية البحث فيما يلي:

- المزج بين الحفاظ على الهوية والتماشي مع مواكبة الصورة السينمائية العالمية، خاصة وأن الهوية الوطنية باتت الشغل الشاغل للحكومات والأمم في ظل صناعة الأفلام الحالية التي تهتم بالجانب التجاري والإيرادات فقط.
- تنمية الوعي بالهوية المصرية في السينما وأهميتها من أجل القدرة على المنافسة العالمية.
- إبراز دور الفن في تدعيم الهوية البصرية والحفاظ عليها.
- تأكيد عدم التعارض بين وجود هوية لكل مجتمع وبين التفاعل مع متغيرات العصر.

منهج البحث

يعتمد منهج البحث على دراسة تحليلية لنتيجة المزج بين الصورة السينمائية المعولمة والمحلية، للوقوف على أسس ومفردات لغة التشكيل والجدوى من هذا المزج.

أولًا: أزمة الهوية البصرية في الفيلم المصري المعاصر

لقد شكل اتصال الثقافة المصرية بالثقافات الغربية أهم أسباب التعرف على أنماط وعناصر الثقافة الأوروبية الحديثة من خلال الاحتكاك الثقافي المباشر، ثم بدأت بعد ذلك استعارة بعض هذه العناصر حين نجحت الثقافة المصرية في استيعابها وهضمها، إما على صورتها التي وفدت عليها، وإما من خلال إعادة صياغتها في ضوء خصوصية الاتصال والأنماط التقليدية السائدة، إلا أنه قد حدثت بعض التحولات في نمط الاتصال وآلياته؛ فقد أحدثت تلك الاحتلالات المتتالية على مصر مصريًا وهميًا، يعيش مكانيًا في مصر ولا ينتمي إليها حضارةً وسلوكًا، وهذا ما يُطلق عليه (تناقض الهوية - Identity Paradoxicality)[1]، فكما يرى "فيتجنشتاين – Fetgenchtein [*]" أن الزعم بالتماثل التام بين شيئين هو نوع من التزييف العلمي، فالقول بأن الشيء هو نفسه، يساوي الحديث عن شيء ليس له معنى على الإطلاق، ونتج عن ذلك القَولبة "الهوليوودية"، وتمصير الأفلام الأمريكية، الأمر الذي بدأ بـ(التثاقف - Acculturation)، من خلال التبادل الثقافي بين الثقافة الدخيلة مع ثقافة المجتمع الأصلية، ثم دمج تلك الثقافة الجديدة وتشرب المجتمع الأصلي لها، منتهيًا إلى (ثقافة تابعة / التبعية الثقافية - Cultural Dependency)، التي بدأت بسيطرة الثقافة الدخيلة على الثقافة الأصلية فهيمنت عليها، مؤديةً بالتدريج إلى المحو الثقافي للمجتمع الأصلي، وبالتالي تحدث التبعية الثقافية للثقافة الأقوى (شكل ١). فكان في وعي الفئات الاجتماعية الميسورة ما يساوي -لأسباب مختلفة- بين الغرب والحداثة، وبين الفن السينمائي الحديث والسينما الغربية، وبين السينمائي المصري – درس في الغرب أو لم يدرس فيه- وضرورة الامتثال للقيم والمراجع الغربية.

---

[1] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ٢٠٠٧، ص١٤٠، ٢٠٧، ٢٠٨.

[*] فيتجنشتاين – Fetgenchtein: وهو واحد من أكبر فلاسفة القرن العشرين، ولد في فيينا بالنمسا ودرس بجامعة كمبردج بإنجلترا وعمل بالتدريس هناك، وقد حظي بالتقدير بفضل كتابيه "رسالة منطقية فلسفية" و"تحقيقات فلسفية". عمل في المقام الأول في أسس المنطق، والفلسفة والرياضيات، وفلسفة الذهن، وفلسفة اللغة. اعتقد فيتجنشتاين أن معظم المشاكل الفلسفية تقع بسبب اعتقاد الفلاسفة أن معظم الكلمات أسماء. كان لأفكاره أثرها الكبير في كل من "الوضعانية المنطقية وفلسفة التحليل". أحدثت كتاباته ثورة في فلسفة ما بعد الحربين، ورغم أسلوبه النيتشوي المربك، فقد غير وجهة التفكير الفلسفي وطرق التعامل مع المسائل الفكرية. استقال فيتجنشتاين من منصبه في كامبردج في عام ١٩٤٧ للتركيز على كتاباته.

(AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

١,١ ـ الاتصال الثقافي والتغير في هوية الصورة:

- التثاقف – Acculturation:
هي تلك الظواهر التي تنجم عندما يحدث اتصال ثقافي مباشر بين جماعات ثقافية مختلفة، وما يترتب على ذلك من تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية لهذه الجماعات، وتتحول الثقافة من موروثة إلى مكتسبة[١].

- التبادل الثقافي – Transculturation:
هو مصطلح صاغه عالم الأنثروبولوجيا الكوبي (فرناندو أورتيز - Fernando Ortiz Fernández) في عام ١٩٤٧، لوصف ظاهرة اندماج وتقارب الثقافات. يشمل التبادل الثقافي أكثر من مجرد الانتقال من ثقافة إلى أخرى؛ فهو لا يتكون فقط من اكتساب ثقافة أخرى (التثاقف) أو فقدان أو اقتلاع ثقافة سابقة (المحو الثقافي)، لكنه بدلًا من ذلك يقوم بدمج هذه المفاهيم، ويحمل -بالإضافة إلى ذلك- فكرة ما يترتب على ذلك من خلق الظواهر الثقافية الجديدة (الثقافية الحديثة)[٢].

- الدمج الثقافي - Cultural Integration:
تتولى مجموعة ما معتقدات وممارسات وطقوس مجموعة أخرى دون التضحية بخصائص ثقافتها[٣].

- الهيمنة الثقافية – Cultural Domination:
هي سيطرة ثقافة على مجتمع متنوع ثقافيًا، بحيث تفرض نفسها لتصبح المعيار الاجتماعي المقبول؛ الذي يصلح لكل مكان وزمان، كأنه الوضع الطبيعي والحتمي.

- المحو الثقافي – Deculturation:
التسبب في فقدان، أو التخلي عن ثقافة ما، أو خصائص ثقافية لـ (شعب، مجتمع، إلخ)[٤].

- التبعيـــة الثقافيـــة – Cultural Dependency:
هو أن يعتمد المرء بوعي أو بغير وعي على الآخر بوصفه مصدرًا رئيسًا للمعتقدات والممارسات الثقافية[٥].
إن التبعية ليست وليدة اليوم، بل هي نتاج محاولات متكررة عبر سنوات طويلة؛ حيث كان المستعمر الأوربي يهدف إلى القضاء على الرموز الأساسية للثقافات، وخاصة الثقافة العربية بما تملكه من ميراث ضخم، وتمثلت أبرز هذه المحاولات في إقناع المجتمع المصري بأن الحل الوحيد لانتشاله من

---

(1) https://en.wikipedia.org/wiki/Acculturation 12-05-2019

(٢) مرجع سبق ذكره.

(3) https://www.quora.com/How-is-cultural-integration-defined 12-05-2019

(4) https://www.dictionary.com/browse/deculturation 12-05-2019

(5) Umeogu, B. & Ifeoma, O., (2012), Cultural Dependency: A Philosophical Insight. Open Journal of Philosophy, Vol.2 No.2, 123-127.

(*) في عام ١٩٢٤ قرر الاقتصادي الكبير طلعت حرب أن يضم النشاط السينمائي إلى الأنشطة التي يقوم بها بنك مصر وشركاته، وأسس شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥، https://www.vetogate.com/2291155

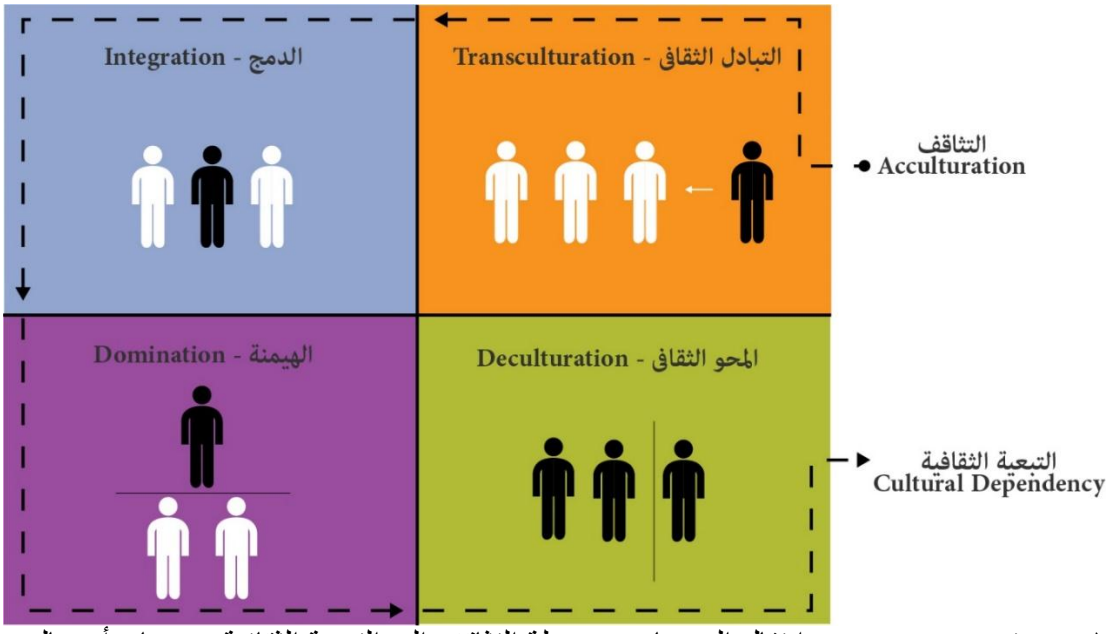
التخلف هو اتباع النمط الأوربي بكل ما فيه للوصول إلى التقدم، فكانت النتيجة هي الوقوع والسقوط في بئر التبعية للغرب، ووقوع مبدعينا في حيرة من أمرهم، هل يتبعون الغرب أو يعتمدون على التراث؟ وكانت النتيجة هي أزمة في الفكر تبعتها أزمة في الهوية الثقافية[١]. ومن أبرز عناصر التبعية الثقافية:

أ- عملية الإنتاج الفني التي تدفع إلى التأقلم والتعايش مع واقع التبعية.

ب- مشاركة شركات الإنتاج السينمائي في تبني ونشر الفكر التجاري الاستهلاكي البحت، وإنتاج الأفلام المقتبسة من الأفلام الأمريكية نوعًا من الاستسهال.

ج- الاقتناع بأن السير على النهج نفسه للصورة السينمائية الأمريكية هو شرط ارتكازي لتجاوز التخلف الثقافي والبعد عن الهوية، وإحلال صورة جديدة محل الصور المصرية الأصيلة.

وفيما يلي، شكل يوضح موضع السينما المصرية بين التثاقف والتبعية الثقافية.



شكل ١ رسم توضيحي، يوضح انتقال السينما من مرحلة التثاقف إلى التبعية الثقافية، سينما بدأت بالمزج بين هويتها وبين الثقافات الواردة إليها، وانتهت بتهميش هذه الهوية وسيطرة الآخر عليها [٢].

ومما لا شك فيه أن من أسباب الأزمة الفنية للفيلم المصري -بل من جذورها- دخول الكثير من العقول الأجنبية و"المتمصرين" إلى مجال صناعة السينما منذ البدايات، وسيطروا على دور العرض وشركات الإنتاج والتوزيع؛ فقد تأسست صناعة السينما في عام ١٨٩٧ -كما ذكرنا سابقًا- من خلال اثني عشر شخصًا، سبعة منهم من أسر تحمل جنسيات إيطالية وبريطانية ونمساوية ومجرية، مما أدى إلى سيطرة الرأسمالية على دور العرض، والرغبة في المنافسة من أجل الربح. وعندما جاءت أهم مراحل تطور الفيلم المصري، وهي مرحلة "ستوديو مصر"، من سنة ١٩٣٦ إلى سنة ١٩٤٤، كان هذا الإستوديو بمثابة مدرسة جديدة في السينما المصرية، وهي مدرسة نقلت الفيلم المصري خطوات واسعة إلى الأمام؛ إذ إنه كان أول

---

[١] جلال أمين، خرافة التقدم والتخلف، العرب والحضارة الغربية في مستهل القرن الواحد والعشرين، ٢٠٠٥، ط١، القاهرة، دار الشروق، ص١٦-١٧. (بتصرف)

[٢] نهال حمص، الأزياء الدرامية ودورها في تأكيد هوية الفيلم المصري، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، مصر، ٢٠١٩ (AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

إستوديو للسينما مجهزًا تجهيزًا كاملًا، وقبل إنشائه أوفدت الشركة التي تملكه –شركة مصر للتمثيل والسينما[*]- عددًا من الشبان لدراسة السينما في أوروبا، كما استعانت بعدد من الخبراء الأجانب للإشراف على إدارة العمل في الاستوديو، الذين فيما بعد سيطروا بالكامل عليه، فكانوا يدركون أنه إذا أتيحت للفنانين المصريين الشبان فرصة إظهار مقدرتهم وكفاءتهم، فإن هذا سيهدد بقاء الخبراء الأجانب[١]، فكانوا مجموعة من الحرفيين اللذين استطاعوا أن يتركوا طابعهم الشخصي على الصورة السينمائية المصرية، بعيدين بدرجات متفاوتة عن مجال الفكر أو الرسالة الإنسانية والفنية التي تحملها السينما [٢]. ومع ذلك؛ فهذا لا يمنع أن بعض هؤلاء الأجانب نجح في أن يقدم للسينما المصرية أفلامًا لا يمكن التقليل من شأنها ومن قدراتها الحرفية العالية، ولكن أثر ذلك في فقد الهوية شيئًا فشيئًا، حتى -إن جاز التعبير- إنها تلاشت في الأفلام المعاصرة.

ولعل هذا الهجين بين الكسب السريع والتبعية الثقافية الفقيرة، ما كان إلا مقدمات لإنتاج سينما سلبية، تستقبل ولا تُرسِل -إن صح القول، تتأقلم مع الواقع المفروض ولا تنشغل بتغييره إلى الأفضل.

لكن بشكل عام، فالسينما المصرية، وعلى الرغم من العديد من المحاولات الجادة والمتميزة، لم تبلغ بعد مستوىً كبيرًا من الفعالية الإنتاجية المتواصلة، ولم تبلغ يومًا حد الاعتراف بها عالميًا إلى جانب الدول الكبرى سينمائيًا؛ مما يجعلنا نتساءل:

- ما سر تركيبة صورة أفلام هوليوود التي تجعل مواطنين من ثقافات محلية عديدة ومتنوعة يتعايشون معها، ويتبنون أنماطها المحسوبة على الهيمنة الثقافية التي تسيطر بشكل كبير على أفلامنا المصرية؟ فعلى سبيل المثال، إن معظم الأفلام الهندية عبارة عن نسخ مقتبسة من أفلام أمريكية، إلا أن معالجة الصورة لتلك الأفلام تمتاز بالصبغة الهندية المميزة.
- وما هو موقف السينما المصرية من هذا الإتقان المبهر؟

تساؤلات كثيرة ومتنوعة من أجل البحث عن تركيبة سينمائية بصرية، تجمع ما بين الجانب التجاري والإبداعي معًا، بمعنى أن تجمع ما بين إرضاء الجمهور وإبراز القدرة الإبداعية لدى مصممين لديهم هوية يفخرون بها، قادرين على الخروج من عباءة محاكاة السينما الغربية والاقتباس منها، ؛ لذا فإن القائمين على هذه الصناعة بحاجة إلى البحث عن الذات، وتحقيق انتساب بصري لصورة الفيلم المصري المعاصر، بل أيضًا البحث عن تأصيل ملامح مميزة خاصة بها؛ لذا سيتطرق البحث في النقاط التالية إلى بعض المفاهيم التي لها صلة وثيقة بهوية الصورة.

١,٢- تَفَرُّد الهويـــة – Individualization of Identity:

تعد الهوية أساسًا لكل أمة، فهي تهب هذا المجتمع أو ذاك سمات أو خصائص تميزه عن غيره، وتخلق له كيانًا وشخصيةً مستقلةً عن باقي الأمم، تحدد بها مساراته وسلوكياته، وتضمن استمراره، فإنها تحدد ما كان عليه سابقًا ومن يكون الآن، وماذا يفعل وأين يتجه، وما الذي يطمح إليه. فالحديث عن الهوية

---

[١] سعد الدين توفيق، كتاب الهلال: قصة السينما في مصر، مصر، دار الهلال، ع ٢٢١، ١٩٦٩، ص٥٧ - ٥٨.

[٢] أحمد رأفت بهجت، اليهود والسينما في مصر والعالم العربي، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣، ص١٤٦.

(AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

حديث عن (الكينونة - Being) التي تتبلور من خلال العلاقة والتفاعل بين الذات والآخر. ومن دون هوية ثقافية يغترب الأفراد عن بيئاتهم الاجتماعية والثقافية، بل وعن أنفسهم تمامًا، فلا تستطيع الجماعة أو الفرد إنجاز مشروع مهما كان نوعه أو حجمه، دون أن تعرف نفسها وتحدد مكانها ودورها وشرعية وجودها بوصفها جماعةً متميزة، فقبل أن تنهض لا بد لها أن تكون ذاتًا[١]. فالهوية هي الإحساس العميق والمتواصل للإنسان بنفسه وماضيه وحاضره ومستقبله، والمستمد من مشاعره ومعتقداته وثقافته.

أما عن آراء المفكرين حول مفهوم الهوية، فيُلاحظ أن الأمر لا يختلف كثيرًا، وإن كان يتصف بأنه أكثر تحديدًا؛؛ لأنه يرتبط بالبعد الثقافي أو الاجتماعي للمصطلح بأنها "جملة المعالم المميزة للشيء التي تجعله هو هو، بحيث لا تخطئ في تمييزه عن غيره من الأشياء، ولكل منا -كإنسان- شخصيته المميزة له، فله نسقه القيمي ومعتقداته وعاداته السلوكية وميوله واتجاهاته وثقافته، وهكذا الشأن بالنسبة للأمم والشعوب"[٢].

وفي موضع آخر أن "هوية الشيء ثوابته التي لا تتغير، وتتجلى وتفصح عن ذاتها دون أن تخلي مكانتها لنقيضها طالما بقيت الذات على قيد الحياة، فهي كالبصمة بالنسبة للإنسان، يتميز بها عن غيره وتتجدد فاعليتها، ويتجلى وجهها كلما أزيلت من فوقها عوامل الطمس، إنها الشفرة التي يمكن للفرد عن طريقها أن يعرف نفسه في علاقته بالجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها، التي عن طريقها يتعرف عليه الآخرون بوصفه منتميا لتلك الجماعة"[٣].

كما أشار أحد الباحثين إلى أن الهوية " مفهوم اجتماعي نفسي يشير إلى كيفية إدراك شعب ما لذاته، وكيفية تمايزه عن الآخرين، وهي تستند إلى مسلمات ثقافية عامة، مرتبطة تاريخيًا بقيمة اجتماعية وسياسية واقتصادية للمجتمع"[٤].

لذا؛ فالهوية ترتبط بالانتماء، فقد عرفها البعض بأنها "مجموعة من السمات الثقافية التي تتصف بها جماعة من الناس في فترة زمنية معينة، التي تولد الإحساس لدى الأفراد بالانتماء لشعب معين، والارتباط بوطن معين، والتعبير عن مشاعر الاعتزاز، والفخر بالشعب الذي ينتمي إليه هؤلاء الأفراد"[٥].

---

[١] برهان غليون، اغتيال العقل: محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٤، ٢٠٠٦، ص٣٢.

[٢] سعيد إسماعيل علي، التربية الإسلامية وتحديات القرن الحادي والعشرين، المؤتمر التربوي الأول لكلية التربية والعلوم الإسلامية بجامعة السلطان قابوس بعنوان " اتجاهات التربية وتحديات المستقبل، مج. ١، ١٩٩٧، ص٥.

[٣] محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، القاهرة، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ط١، ص٦.

[٤] محمد إبراهيم عيد، الهوية الثقافية العربية في عالم متغير، مجلة الطفولة والتنمية، المجلس العربى للطفولة والتنمية، مج. ١، ع. ٣، ٢٠٠١، ص١١٧.

[٥] إسماعيل الفقي، إدراك طلاب الجامعة لمفهوم العولمة وعلاقته بالهوية والانتماء (دراسة امبريقية)، المؤتمر القومي السنوي الحادي والعشرون للجمعية المصرية للمناهج وطرق التدريس بعنوان " العولمة ومناهج التعليم " ديسمبر ١٩٩٩، ص٢٠٥.

(AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

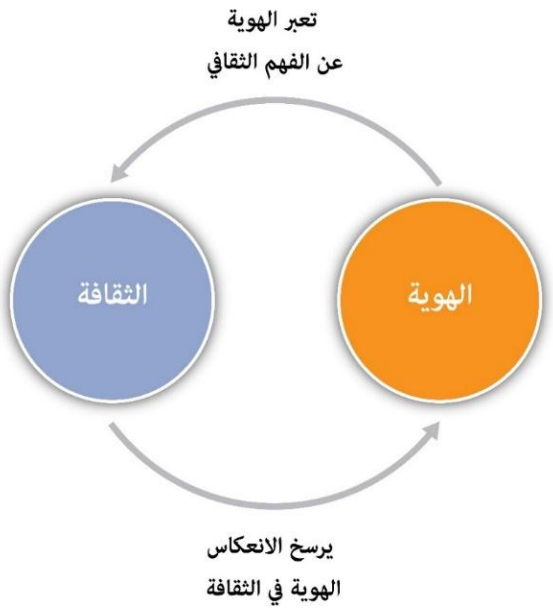
ويتقارب مفهوم الهوية في الغرب من مفهومها لدى العرب، فقد عرفها بعض الغربيين بأنها "تعبر عن الشعور بمجموعة من السمات الثقافية للجماعة، والميل إلى ربط الشخص بالبيئة الاجتماعية التي ينتمي لها، وبالتالي تميزه عن غيره من الجماعات والمجتمعات الأخرى"[١].

وهذا التعريف يوضح العلاقة بين الانتماء وبين الهوية؛ حيث إن كلًا منهما يؤثر في الآخر ويتأثر به، فالإنسان عندما يعرف أن هويته ترتبط بهوية المجتمع الذي يوجد فيه، فإن هذا يجعله يتمسك ويرتبط بمجتمعه.

فالهوية لغويًا هي الذات والأصل والانتماء والمرجعية، وهي مأخوذة من كلمة (هو) أي جوهر الشيء وحقيقته. أما الهوية اصطلاحًا فهي الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق، أي تلك الصفة الثابتة والذات التي لا تتبدل ولا تتأثر، ولا تسمح لغيرها من الهويات أن تصبح مكانها أو تكون نقيضًا لها، فالهوية تبقى قائمة ما دامت الذات قائمة وعلى قيد الحياة[٢]. وهذه المميزات هي التي تميز التصاميم عن بعضها البعض، التي تعبر عن شخصيتها وحضارتها ووجودها.

١,٣- الهويـــة الثقافيـــة – Cultural Identity:

تواجه العديد من الدول بصفة عامة، ودول العالم الثالث بصفة خاصة، أزمة الهوية الثقافية التي تتعلق بتكوين شعور مشترك بين أفراد المجتمع الواحد بأنهم متميزون عن باقي المجتمعات، ومن هنا أصبحت الهوية الثقافية المحور الرئيس للأمم والشعوب، فقد انفجرت صراعات عرقية وثقافية في شتى أنحاء العالم تبيد وتدمر وتقتلع جذورا كانت راسخة في كثير من الدول، وقامت بما يسمى بالمسح الثقافي، وهو إزالة كل ما له أثر تراثي شعبي، وعدم ترك ذاكرة ثقافية، ففقدان الذاكرة يتبعه فقدان الهوية.



وعلى ضوء ذلك فالهوية الثقافية لمجتمع ما لا بد وأن تستند إلى أصول تستمد منها قوتها، وإلى معايير قيمية وغايات سامية تجعلها مركزًا للاستقطاب العالمي والمحلي[٣]، كما شغلت قضية الهوية الثقافية بال المفكرين والعلماء والمثقفين والقادة في دول العالم، خاصة في عصر العولمة (Globalization)، الذي

---

(1) Ferdman, B., (1998), Literacy and culture Identity, Language Issues in Literacy and Bilingual Multicultural Education, Harvard Educational Review, U S A, PP. 355 – 356

(٢) زغو محمد، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، ع.٤، ٢٠١٠ ص٩٤.

(٣) عبد الودود مكروم: قيم هوية وثقافة الإنماء، مدخل لتحديد دور التعليم العالي في بناء مستقبل الأمة العربية، المؤتمر العلمي العشرون " مناهج التعليم والهوية الثقافية " المنعقد في الفترة ٣٠ - ٣١ يوليو ٢٠٠٨ بدار ضيافة جامعة عين شمس، مجلد ٤، الجمعية المصرية للمناهج وطرق التدريس، ص١٤٠٣ – ١٤٠٤.

ترك آثارًا نتج عنها هوية مشوشة [١] (شكل ٢[٢]).

ومن المفاهيم التي قُدِّمَت للهوية الثقافية ما تبنته منظمة اليونسكو، الذي ينص على أن الهوية الثقافية تعني أولًا -وقبل كل شيء- أننا أفراد ننتمي إلى جماعة لغوية محلية أو إقليمية أو وطنية، بما لها من قيم أخلاقية وجمالية تميزها، ويتضمن ذلك أيضا الأسلوب الذي نستوعب به تاريخ الجماعة وتقاليدها وعاداتها وأسلوب حياتها، وإحساسنا بالخضوع له والمشاركة فيه، أو تشكيل قدر مشترك منه، وتعني الطريقة التي تظهر بها أنفسنا في ذات كلية، وتعد بالنسبة لكل فرد منا نوعًا من المعادلة الأساسية، التي تقرر -بطريقة إيجابية أو سلبية- الطريقة التي ننتسب بها إلى جماعتنا -والعالم بصفة عامة [٣].

١,٣,١- العـــولمة الثقافية – Cultural Globalization:

شكل ٢ رسم بياني، يوضح العلاقة التبادلية بين الهوية والثقافة، فالهوية تعبر عن الفهم الثقافي، في حين ترسخ الثقافة الهوية .

يعد البعد الثقافي والاجتماعي للعولمة من أخطر أبعادها، فهو يعني إشاعة قيم ومبادئ ومعايير ثقافة واحدة، وإحلالها محل الثقافات الأخرى؛ مما يعني تلاشي القيم والثقافات القومية، وإحلال القيم الثقافية للبلاد الأكثر تقدمًا محلها، وخاصة أمريكا وأروبا، الأمر الذي ينعكس على الهوية الثقافية المصرية[٤].

وهكذا بات واضحًا أن مخاطر العولمة تمس بشكل مباشر ميدان الثقافة والفن والحضارة، بل يمكن أن تتجه نحو صراع الحضارات، فالسعي إلى فرض هيمنة ثقافة واحدة تكون نتيجته إما انتهاء الثقافة الأضعف وذوبانها، وإما تقوقعها حول نفسها، وإما تفجيرها وتفتيتها؛ الأمر الذي أدى إلى صراع الثقافات، وبالتالي التأثير سلبًا في الهوية الثقافية للمجتمع[٥]، خلال نشر الفكر الغربي الذي يعمل على تغيير لكل القيم الثابتة، ومحاولة إقناع أن الذي يتمسك بقيمه إنما يتعارض مع التقدم العلمي والفكري ونهضة العقل؛ الأمر الذي أدى إلى تفاقم الشعور بالاغتراب لدى المجتمع، ووقوعه في أزمة حضارية، وفي صراع بين ثقافتين متعارضتين في وقت واحد، إحداهما خارج النفس والأخرى مدسوسة في ثناياها. فترى حضارة العصر في البيوت والشوارع، في حين تجد حضارة الماضي رابضة خلف الضلوع[٦]، لدرجة أنه من شدة تعلق المجتمع بالحضارة الغربية والحلم بالعيش في محيطها، صار يعاني حالة من الاغتراب الثقافي، فهم وإن كانوا يعيشون

---

[١] محمد إسماعيل، برنامج مقترح لتفعيل دور أنشطة نادي الطفل لتأصيل الهوية الثقافية لمواجهة التحديثات الحضارية بمراكز إعلام محافظة قناة السويس، مجلة كلية تربية عين شمس، ع ٣٠، ج ٣، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٦، ص٣٧٣.

[٢] نهال حمص، الأزياء الدرامية ودورها في تأكيد هوية الفيلم المصري، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، مصر، ٢٠١٩

[٣] حمدي حسن المحروقي، دور التربية في مواجهة تداعيات العولمة على الهوية الثقافية، جامعة عين شمس - مركز تطوير التعليم الجامعي، ع ٧، مصر، ٢٠٠٤، ص١٦٤.

[٤] عبد الودود مكروم: قيم هوية وثقافة الإنماء، مدخل لتحديد دور التعليم العالي في بناء مستقبل الأمة العربية، المؤتمر العلمي العشرون " مناهج التعليم والهوية الثقافية " المنعقد في الفترة ٣٠ - ٣١ يوليو ٢٠٠٨ بدار ضيافة جامعة عين شمس، مجلد ٤، الجمعية المصرية للمناهج وطرق التدريس، ص١٤٠٥.

[٥] حمدي حسن المحروقي، دور التربية في مواجهة تداعيات العولمة على الهوية الثقافية، جامعة عين شمس - مركز تطوير التعليم الجامعي، ع ٧، مصر، ٢٠٠٤، ص١٧٧.

[٦] زكي نجيب محمود، ثقافتنا في مواجهة العصر، ط ٣، القاهرة: دار الشروق، ط١، ١٩٧٦، ص١٦٠.

على أرض مصر إلا أن وجدانهم وعقولهم مهاجرة مغتربة قيميًا وفكريًا، فالعولمة تستهدف قيم الأصالة والانتماء، والعمل على تذويب الهوية وصهرها في الهوية الغربية، فمن شأن العولمة الثقافية التأثير في الهوية الثقافية للمجتمع، ودعم الإحساس بالدونية والتبعية، وضعف الولاء والانتماء.

١,٣,٢- مظاهر أزمة الهوية الثقافية:

إن الأزمة التي تعانيها الهوية في السينما المصرية المعاصرة تظهر من خلال مجموعة من المظاهر، التي منها:

أ- عدم قدرة الإنتاج الفني لأغلبية الأفلام المصرية الراهنة عن إثبات وجوده على الخريطة السينمائية المحلية والعالمية.
ب- انبهار جمهور المتفرجين بالفيلم الأجنبي بنسبة تفوق بكثير تفاعلهم مع الفيلم المصري.
ج- تظهر أزمة الهوية الثقافية بوضوح من خلال سيطرة النظام السمعي البصري للعولمة الثقافية، والمتمثل في الأفلام الأجنبية، وهذا المعروض ليس مجرد صورة فقط أو تقنية فقط، بل هو كيفية جديدة لوعي العالم، فهذا النظام الثقافي الجديد ليس مجرد وسيلة، بل هو أكثر من ذلك، فهو طريقة معينة لإدراك العالم والتعبير عنه، ومصدرًا جديدًا لإنتاج القيم والرموز، وصناعة الوجدان والذوق، وتشكيل الوعي[١]؛ الأمر الذي جعل المتلقي في حيرة من أمره.

إذن.. يعتمد حل هذه الأزمة على استراتيجية فنية، وهذه الاستراتيجية تعتمد على مبدأين أساسين هما:

- أن يسعى الفيلم المصري إلى تأكيد الهوية المصرية بثوابتها ومكوناتها وأبعادها المختلفة، وتحصينها ضد محاولات السيطرة والهيمنة.
- أن تؤكد السينما على تعزيز التفاعل الإيجابي مع معطيات الثقافات الأخرى، بحيث يقوم هذا التفاعل على الندية والتأثير المتبادل، والإفادة من عناصر التميز في ثقافة الآخر دون انبهار أو ذوبان[٢].

لذا فتزاوج الهوية والإبداع هو ما يميز الفنان والتصميمات التي يقدمها، فالماضي لا يقصي الحاضر بل يعززه، ويشكل المستقبل، فإدراك الهوية الذاتية يتشكل في الوعي وينعكس في اللا

إدراك + ذات
↓ ↓
وعى لا وعى

شكل ٣ عملية إدراك الذات التي تمزج بين الوعي الإنساني واللا وعي.

---

[١] عبد الإله بلقزيز، العولمة والهوية الثقافية، عولمة الثقافة أم ثقافة العولمة؟ ندوة العرب والعولمة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٧، ص٣١٥ – ٣١٦.

[٢] حمدي حسن المحروقي، دور التربية في مواجهة تداعيات العولمة على الهوية الثقافية، جامعة عين شمس - مركز تطوير التعليم الجامعي، ع ٧، مصر، ٢٠٠٤، ص١٨٢.

[٣] نهال حمص، الأزياء الدرامية ودورها في تأكيد هوية الفيلم المصري، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، مصر، ٢٠١٩ (AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

لا شك أن هذه المسألة تطرح موضوعات كثيرة للتفكير، ومعاناة الفنان المبدع بالنسبة لتلك العلاقة الإشكالية بين الشرق والغرب؛ لأن معظم الفنانين وجدوا أنفسهم -وما زالوا- في مأزق فكري وفني يتعلق بنوع توظيف المخزون التراثي الهائل، كل ذلك إلى جانب مشكلة التواصل مع قطاع كبير من جمهور يمتاز –وإن صح القول- بنوع من (الأمية البصرية - Visual Illiteracy)، وبغياب الحساسية الجمالية والفكرية التي تسمح للمتلقي بالارتقاء إلى مستوى التجاوب مع الأعمال الفنية؛ لذلك يلاحظ نوع من التشتت بين ما يسمى بالتأصيل والتحديث في الشكل الفني للسينما المصرية.

١,٤- الهوية البصرية – Visual Identity:

إن الإنسان المصري القديم لم يكن يومًا مشوشًا فيما يخص ملامح هويته الثقافية، وكان خير من عبر عنها في مختلف حياته، وعبر عن فنه بأسلوبه المميز، وهذا ما ضمن له البقاء على مر العصور. إذن فهو ليس علم مستورد من الغرب.

وبناءً عليه؛ فالهوية البصرية هي إجمالي الصفات أو الخصائص التي تميز عملًا فنيًا دون غيره، فهي منطقة ما بين العلم والفن، وما بين المنطق والمشاعر. ومن هذا المنطلق يجب أن نحرص على توكيد هويتنا وتاريخ حضاراتنا وانعكاسه في أفلامنا المصرية، لما للصورة السينمائية من قوة تأثير، فهي الغاية التي تؤكد وترسخ الثقة بين صناع الفيلم والمتلقي؛ ففي نهاية ثمانينات القرن الماضي قد بلغ مفهوم "تعريب" أو "تمصير" السينما أوجه كثيرة؛ حيث مرحلة الانفتاح الفني على هوليوود والسينما الأمريكية، وهو ما ظهر جليًا في الأعمال الفنية التي عُرِضَت على شاشات السينما العربية في هذه الفترة، حتى باتت الأفلام السينمائية الأمريكية والعلامات التجارية الخاصة بها ظاهرةً أبهرت الجميع حينها، حتى بات الشباب في الشوارع يقلدون "راعي البقر - Cowboy" بزيه وملابسه المعروفة، فضلًا عن الإعلانات التي كانت تتصدر التلفاز والراديو، التي كانت في معظمها تعتمد على الشخصيات البطولية في الأعمال الأجنبية. إلى أن ظهرت التكنولوجيا الحديثة وتنوعت نوافذ المعرفة والاضطلاع، ليُصدَم الجميع بهذا الكم الكبير والفاضح من السرقة الفنية للأفلام السينمائية الأجنبية، وتعريبها بصورة مخلة، التي بلغت في بعض السنوات حوالي ٤٠% من إجمالي المعروض الفني العربي[1].

ومن منظور الإنتاج الفني، فقلما يهتم المصممين بتغيير الصورة النمطية ربما يكون استسهالًا، ولقلة الثقة في القدرة على الإبداع، وهذا ما نراه في بعض الأفلام، مثلما نجد إصرار علي تبني الصورة الاستشراقية للأفلام المصرية المعاصرة التي يكون فيها طاقم العمل مصري بالكامل ومن المفترض ان أحداثها تدور في مصر، فعلي سبيل المثال حاول فيلم "موسي [٢]" للمخرج "بيتر ميمي [٣]" انتاج سلسلة من أفلام البطل الخارق والروبوت بشكل غير مستحدث في السينما المصرية. ولكن ما يثير الانتباه أن الروبوت "موسي" يفتقر إلى الهوية البصرية التي من المفترض أن تميزه عن أي روبوت آخر وتجعله رمزًا أو أيقونة للروبوت الخارق المصري أو حتي تميزه عن باقي الأبطال اخارقين الذي سوف ينتمون لنفس السلسلة.

---

(1) https://www.noonpost.com/content/12483 08-06-2019

[٢] فيلم خيال علمي مصري من إنتاج سنة ٢٠٢١. الفيلم من إخراج وتأليف بيتر ميمي، وإنتاج تامر مرسي

[٣] مخرج ومؤلف مصري

التصميم ممتلئ بالتفاصيل، ولكن لا يوجد شيء يميزه، بل نجد ملامح التصميم مقتبسة بشكل كبير من تصميم الروبوت في فيلم (خلاص المدمر - Terminator Salvation) انتاج عام ٢٠٠٩ لشركه (وارنر برذرز[١] – Warner Bros.) الامريكية، يخطف العين أولًا وبعدها يقوم المشاهد بقراءة التفاصيل. وما هو مدلول ربط التصميم بأبو الهول في اسكتشات البطل في المشهد لم تضيف للتصميم شيء، بل لم تكن واضحة في الشكل النهائي لموسى، بل أيضا لم تربطه أي صلة بأحداث القصة أو أبعاد دلالية مثلها مثل سائر عناصر الميزانسين التي تفتقر للهوية البصرية المصرية أو الربط بينها وبين البيئة المحيطة. وذلك لا ينفي انها محاولة جيده في الخروج عن الاطار المألوف في السينما المصرية وسينما البطل الخارق.

شكل ٤ (علي اليمين) تصميم الروبوت الخاص بفيلم "موسى" ويتضح التشابه الكبير في تصميم الروبوت المصمم في فيلم "المدمر" (علي اليسار) من حيث تطابق الخامات والأبعاد والشكل التصميمي ككل .

[١] شركة أمريكية للإنتاج والتوزيع السينمائي والتلفزيوني والموسيقى. واحدة من أكبر شركات الأفلام في العالم.
(AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

وعلي النقيض نجد محاولة بديعة ومحاولة للتغيير واضحة في مسلسل "فارس القمر – Moon Knight" من انتاج شركة "والت ديزني و مارفل[1] – Walt Disney and Marvel "حاليًا والتي تُعتبر شركات من أبرز الشركات العالمية التي لها هيمنة كبيرة علي الثقافية الأمريكية والعالمية. فبعدما كانت تعتبر مؤسسة تركز بشكل رئيسي على أفلام الرسوم المتحركة الموجهة للأطفال والعائلات، أصبحت اليوم واحدة من أكبر الكيانات في عالم صناعة الأعمال البصرية والترفيهية والثقافة الشعبية. ولطالما أُعتُبِرَت "ديزني" مؤسسة محافظة أمريكية وطنية، إلا أنها عبر تاريخها حاولت تجاوز هذا النمط الأمريكي البحت والتكيف مع التطورات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية في العالم.

في هذا السياق، بدأت ديزني توجهًا نحو الاهتمام بالتمثيل الثقافي والهوياتي في أعمالها السينمائية. فقد انطلقت موجة من إنتاج الأفلام التي تقدم صورًا تمثل ثقافات أو أعراق مختلفة، وذلك من خلال مشاركة فنانين وصناع أفلام ينتمون لتلك الثقافات لتمثيلها بأمانة ودقة. ومع استحواذ "ديزني" على عالم "مارفل"، شهدنا اهتمامًا بالتمثيل الثقافي في أفلام "الأبطال الخارقين – Superheroes"، بمشاركة مجموعة متنوعة من الأعراق والثقافات والهويات.

بالرغم من أن هذا التوجه قد أثار بعض التساؤلات والانتقادات، إلا أنه فتح أمام صناع السينما من خلفيات وثقافات متنوعة الفرصة للمشاركة في هذا العالم السينمائي الواسع والذي يتميز بإمكانيات مالية كبيرة وشهرة وتأثير ثقافي عميق.
عندما بدأت شركات "ديزني ومارفل" في صناعة عمل درامي حول شخصية "فارس القمر - Moon Knight"، والتي يحصل فيها البطل على قواه الخارقة من قوى إله مصري قديم، وتجري أحداثها جزئيًا في أرض مصر وتستمد جمالياتها من الحضارة المصرية القديمة، اتخذوا قرارًا ذكيًا بتعيين مخرج مصري لتشكيل عالم هذه القصة. وهذا المخرج هو "محمد دياب [2]"، الذي يحظى بشهرة دولية في مجال السينما ويُعرف محليًا وعالميًا بأفلامه الدرامية ذات الطابع السياسي. هكذا، سيشهد عمل "فارس القمر - Moon Knight" اندماجًا فريدًا بين الثقافة المصرية والعالمية، وسيشكل تحديًا جديدًا لصانعي الأفلام في التعامل مع مادة غنية ومعقدة تجمع بين العناصر المحلية والعالمية معًا."

تجلت نقاط القوة في سلسلة فارس القمر عندما سُمح للتمثيل الثقافي المرتبط بمخرجها بالتألق. فقد عبر "محمد دياب"، المشرف على العمل ومخرج معظم حلقاته، عن اعتراضه في حوارات صحفية متعددة التصوير النمطي لمصر والثقافة المصرية في أفلام هوليوود. ومن أبرز الأمثلة التي أُثيرت على سبيل المثال فيلم الأبطال الخارقين "المرأة الخارقة [3] - Wonder Woman" الذي أنتجته شركة "دي سي - DC" المنافسة لشركة "مارفل"، ففي هذا الفيلم تم تصوير مصر بصورة تميل إلى النمطية، حيث تُظهر كصحراء قاحلة تعج بالبدو والشيوخ العرب، وتنقل الإرهاب والصور القديمة لما يمكن تسميتها بالاستشراق.

---

[1] مارفل كومكس هو الاسم التجاري والبصمة الأساسية لشركة مارفل العالمية، المعروفة سابقًا باسم شركة مارفل للنشر. ومارفل كومكس، استحوذت شركة والت ديزني على شركة مارفل إنترتينمنت، الشركة الأم لشركة مارفل العالمية.

[2] مخرج وكاتب سيناريو مصري.

[3] هو فيلم أبطال خارقين أمريكي صدر في سنة ٢٠١٧، مبني على شخصية دي سي كومكس بنفس الأسم. الفيلم هو الإصدار الرابع ضمن إصدارات عالم دي سي السينمائي من إخراج باتي جنكينز وسينايو ألان هاينبرغ، عن قصة كتبها هاينبرغ وزاك سنايدر وجاسون فوكس.

(AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

في حلقات "فارس القمر"، تتلاحق الأحداث وتنتقل إلى القاهرة والجيزة، ولكن تم تصوير هذه المشاهد في **في استوديوهات في "بودابست**[1] - Budapest"، **المجر** نظرًا لصعوبة التصوير في مصر بسبب التأخير في التصاريح والقيود الرقابية. ومع ذلك، حاول محمد دياب وفريقه من مصممي الإنتاج وفناني الصور الرقمية إعادة إنتاج مشاهد تعكس القاهرة والجيزة بحيويتهما وحركتهما الدائمة. ورغم أن تلك المشاهد لم تستغرق وقتًا طويلاً على الشاشة، إلا أنها تُظهر العاصمة المصرية بشكل أكثر واقعية وحيوية.[٥٤٣٢]. **وعلى الرغم من** ذلك، شدد دياب على أهمية تصوير الأفلام العالمية على الأراضي المصرية نظرا للمكاسب المالية المحتملة للاقتصاد المصري والترويج السياحي المجاني.

لقد تضمن الإنتاج الفني لـ"فارس القمر - Moon Knight" عناصر مصرية بطرق مختلفة ، كما هو موضح أدناه:

- **الأصالة - Authenticity:**

كان هدف مخرج "فارس القمر - Moon Knight" "محمد دياب" هو بناء ديكور حقيقي لمصر في المسلسل [٦]، فاستعان بعددًا من المبدعين المصريين كفريق للإنتاج الفني للمساعدة في تحقيق رؤيته. كما أجرت مصممة الأزياء "ميجان كاسبرليك - Meghan Kasperlik" قدرًا هائلًا من الأبحاث حول الثقافة المصرية لعرضها فيما يتعلق بإظهار الشخصيات [٧].

شكل ٥ بعض من المراجع التي لجأت اليها المصممة لتنفيذ الزي.

---

[1] بودابست هي عاصمة المجر وأكبر مدنها وتعتبر تاسع أكبر مدينة في الإتحاد الأوروبي.

[2] https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a٤٠٩٤١٣٧٢/meghan-kasperlik-egyptian-stereotypes

[3] https://www.middleeasteye.net/discover/moon-knight-marvel-latest-show-lesson-authenticity

[4] https://www.okayafrica.com/moon-knight-egypt

[5] https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/moon-knight-mohamed-diab-authenticity-egypt-١٢٣٥١٢٤٨٠٣/

[6] https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/moon-knight-mohamed-diab-authenticity-egypt-1235124803

[7] https://deadline.com/2022/08/meghan-kasperlik-moon-knight-costume-designer-emmy-dialogue-1235087232

(AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

- **التفاصيل الدقيقة - Subtle details:**

استخدمت مصممة الأزياء "ميجان كاسبرليك تفاصيل دقيقة في مظهرها للتعبير بدقة الثقافة المصرية القديمة [1]. قامت بدمج الرموز المصرية في الأزياء ، مع الهيروغليفية ، ولفائف المومياء، ليس فقط كاهتمام لابراز شخصية "فارس القمر" بل لباقي أدوار المصريين القدماء، كما حاولت أيضا تحري الصورة الصحيحة لاظهار لأشخاص الذين يعيشون في مصر اليوم.

شكل ٦ يوضح التفاصيل الدقيقة التي تم الاهتمام بها لاظهار الشخصية بتحولاتها.

- **المرجعية التصميمية - References:**

حرصت المنتجة الفنية "ستيفانيا سيلا - Stefania Cella" علي تضمين الإشارات والرموز الخاصة بمصر في عدة عناصر من عناصر الميزانسين [2]، فقد تم توظيفها بامتياز يفوق التوقعات.. اهتمام بأدق التفاصيل وذلك لأن العمل سبقه بحث دقيق من فريق متخصص أضاف مصداقية لهوية الصورة مع تجنب الصور النمطية والمجازات الاستشراقية.

[1] https://variety.com/2022/artisans/news/moon-knight-costumes-meghan-kasperlik-1235262347
[2]https://www.slashfilm.com/843584/moon-knight-production-designer-stefania-cella-hid-references-to-egypt-everywhere-interview
(AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

شكل ٧ يوضح الدراسات المرجعية التي قامت تم القيام بها لتصميم الشخصية وأزياءها.

- **الصوت - Sound:**

وايضاً فقد اختير "هشام نزيه [١]" المؤلف والملحن المصري الشهير، الذي كان ذا دور بارز في افتتاح موكب المميااوات المصري والذي ألف موسيقاه، كما ان بصمته ظهرت بوضوح في موسيقي "فارس القمر" والتي كانت بمثابة قيمة مضافة للأجواء ساعدت بشكل قوي في تعضيد هوية الصورة . مزج الملحن "هشام نزيه" الآلات القديمة والغناء الحديث مع الأوركسترا لإنشاء الصوت الفريد للمسلسل. التقط أصوات مصر القديمة والقاهرة الحديثة لإنشاء موسيقى العرض [٢].

ونخلص من ذلك أن سلسلة "فارس القمر" تمثل خطوة كبيرة في تمثيل هوليوود للثقافة المصرية المعاصرة. فهي تمزج بين التمثيل البصري للمدينة وازدحامها، وبين استكشاف الموسيقى المصرية المعاصرة الشعبية. كما تقدم نظرة مختلفة للقاهرة، وتعيد تصويرها بشكل جديد ومليء بالحيوية. إن فارس القمر يمتلك تمثيلات متشابكة وبوتقة من العناصر المتلاحمة بشكل ممتاز لتتعامل مع تعقيدات القصة وتشابكها، مما يجعله تجربة مختلفة ومثيرة من الناحية الفنية والثقافية. فمن بين ١٦ ترشيحًا لإنتاجات "مارفل"، حصل المسلسل على ٨ ترشيحات لـ"جوائز ايمي [٣] – Emmy Awards" المختلفة: أفضل تحرير صوتي لمسلسل محدود، وأفضل أزياء لمسلسل خيالي/ خيال علمي، وأفضل تأليف موسيقي أصلي لمسلسل محدود أو فيلم للموسيقار المصري هشام نزيه، وأفضل أداء صوتي لشخصية "خونشو" التي أداها إف موراي إبراهام، وأفضل تصوير سينمائي، وأفضل مكساج صوتي لمسلسل أو فيلم محدود، وأفضل تنسيق دوبلير لمسلسل درامي أو فيلم، وأفضل أداء دوبلير [٤].

---

[١] هشام نزيه (٢٣ أكتوبر ١٩٧٢ - القاهرة، مصر) مؤلف موسيقي وملحن وممثل ومصور مصري بدأ مسيرته الفنية عام ١٩٩٢.، ساهم في تأليف الموسيقى التصويرية للعديد من الأفلام منها: تيتو، هيستريا والساحر والسلم والثعبان وبلبل حيران وإكس لارج والفيل الأزرق وغيرهم.

[2] https://www.motionpictures.org/2022/05/moon-knight-composer-hesham-nazih-on-capturing-the-sounds-of-ancient-egypt-modern-cairo-marvel-magic

[٣] جائزة الإيمي هي جائزة أمريكية تمنح للمسلسلات والبرامج التلفزيونية المختلفة، أنشئت عام ١٩٤٩، وهي المقابل لجائزة الأوسكار ولكن وفي حين أن جوائز الأوسكار تقتصر على الإنتاج السينمائي فإن الإيمي تختص في قطاع الإنتاج التلفزيوني.

[4] https://1-a1072.azureedge.net/arts/2022/7/13

(AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

١,٥- الهوية التصميمية Design Identity:

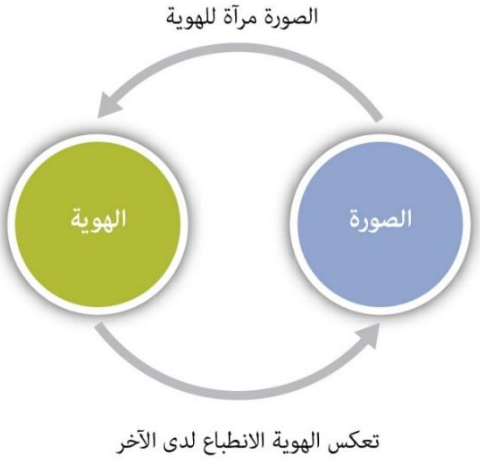
تتجسد الهوية في تصميم الصورة السينمائية عن طريق عدد من المظاهر الشكلية والدلالية، وكيفية توظيفها وعرضها بما يتلاءم مع النص السينمائي فنيًا ووظيفيًا، بتقديم تصميم يحمل شفرة مميزة وداعمه لفكرة المصمم المراد إيصالها للمتلقي، ضمن سياق حضاري تاريخي متميز؛ وذلك لأن عملية بناء الهوية التصميمية والثقافية لا بد وأن تستند إلى مجموعة من القيم التاريخية والحضارية بخطاب أيديولوجي قوي، يصدر عن التأملات الجمالية. فالمصمم هنا يعمد إلى تهيئة بيئة سيكولوجية، باعتماده على المعطيات الحضارية والبيئية مصدرًا لتوجيه الأفكار والعواطف والرموز الموظفة في التصميم، بما يحقق نموها وارتباطها مع المتلقي بطريقة ملموسة لتمثيلاته المرئية، وما تحمله من نسقٍ مرئيٍ متوافقٍ مع التوجه لتكوين الهوية والخصوصية الدلالية لتصاميمه ورسوخها في الذاكرة[١].

فالمصمم يبتدع معالجات جديدة في تقديم تصاميمه في التخصص الدقيق، بما يتواكب مع النمو والتطور الحضاري والتكنولوجي، إلى جانب التأثيرات الفكرية المتغيرة عبر الزمان والمكان، ولكن مع احتفاظه بهويته؛ لأن التصميم هو جهد منظم لخطة ذات أهداف ووظائف محددة، ويستهدف تجميع كل العناصر التي تخدم الهدف النهائي في وحدة كلية متكاملة، كما أنه يؤسس على عوامل محددة، ويفترض عناصر ضرورية لازمة لاكتمال التصميم[٢].

ولذلك فإن تحقيق الهوية أو الخصوصية في الفيلم المصري لا يجب أن تكون حالةً مفتعلةً لتوظيف عناصر أو رموز دلالية ثابتة في دلالتها، ولكنها بحث مستمر يخوضه المصمم ليطوع بشكل مرن وفيه إبداع، لتمييز ناتجه البصري عن غيره من الأفلام ذات الهويات المختلفة، وهذا التميز لا يكون إلا بامتلاك القدرة على الانتقاء والابتكار والقدرة في تقديم النموذج الملبي لتحقيق هذا الهدف.

ثانيًا: الصـــــورة - هويتها وثقافتها

"طلب إمبراطور صيني من كبير الرسامين في القصر أن يمحو صورة الشلال المرسومة على الجدار؛ لأن هدير الماء يمنعه من النوم"[٣]. هذا ما ابتدأ به (ريجيس ديبريه - Régis Debray) حديثه عن الصورة وإدراكها في كتابه "حياة الصورة وموتها- Vie et Mort de L'image". إن ازدياد رقعة الصورة وازدياد أهميتها على مساحات الثقافة الإنسانية تقف وراء وصف عصرنا بأنه "عصر الصورة"[٤]، كما أن كلًا من الطبيعة الاختزالية للصورة وصفتها الرمزية جعلتنا نقول أيضًا إن صورة واحدة تساوي ألف كلمة " A picture is worth a



شكل ٨ رسم توضيحي، يوضح العلاقة — ئية الثنائية بين الصورة والهوية.

[١] توماس مونرو، التطور في الفنون: وبعض نظريات أخرى في تاريخ العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٤، ص٢٦٥.

[٢] خليل إبراهيم الواسطي، فلسفة التصميم الكرافيكي ولغة الاتصال البصري، مقال، العراق، جريدة المدى، ع٣٨٢٥، ٢٠١٧، ص١٢.

[٣] ريجيس دوبريه، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرف، ٢٠٠٧، ص٩.

[٤] عبد الرحيم كمال، الصورة، والذات والمعنى والعلامات، مجلة علامات، ١٩٩٦، ع ٥، http://saidbengrad.free.fr/al/n5/12.htm

"thousand words، وكما أن الرواية قد تقول في مئـــات الصفحات ما قد تقوله الصورة السينمائية في صورة واحدة، وليست الصورة متضمنةً لإحساسها فقط وليست نتاجًا جماليًا لخيال مطلق أو حقيقة مجردة، فإن ثمة شيء تبنيه الصورة دائمًا من خلال البعد الأيقوني - Iconic والبعد التشكيلي للصورة، الألوان والخطوط والتركيب والتأطير الذي يؤدي كلٌ منها وظيفته[١]، فإنها تحيل إلى فكرة تتطور بالتفاعل والتأويل، مما يعزز دورها في بناء ثقافة ما ومخيلات كثيرة وواسعة[٢].

وكما ذُكِرَ سابقًا، فإن السينما حقل إبداعي يمتلك القدرة على جعل الإنسان مفكرًا، ومتأملًا للمشهد السينمائي. إنها اكتشاف وابتكار لإمكانات جديدة لفن الصورة، للتعبير عن مضامين فكرية وأشكالًا جمالية، والصورة هي الأداة الوسيط الأساسية داخل الفيلم؛ حيث تشكل المادة الفيلمية الأكثر تعقيدًا، فالصورة تُأثِر وتتأثر، هي نوع من التأريخ، والتعبير عن وجود ثقافة وحضارة ما[٣].. لذلك فإن الشعب الذي لم يعد يصنع صورًا مهدد بالانقراض. (شكل ٥)

٢,١- وظائف الاتصال البصري:

تأتي أهمية الاتصال البصري في قدرته على إرسال واستقبال المعلومات المختلفة، بالإضافة إلى التأثير في الأشخاص الموجه إليهم الرسالة نحو الاستجابة لها. فالاتصال البصري من أهم عوامل حفظ التراث الاجتماعي ونقله من جيل إلى آخر، والحفاظ على هوية المجتمع، وربط أفراده في ظل عالم من المتغيرات السريعة.

ينطوي الفن -عمومًا- بأشكاله التعبيرية جميعها -وخاصة السينما- على عالم آخر غير عالمه الظاهر، وفي هذه الكينونة اللا مرئية يتناهى اللغز الإبداعي، وتستلزم الثقافة ما وراء القول، فالفن ينشد دائمًا ما هو أبعد من الطرح أو العرض المباشر؛ لأن الخطاب الإبداعي جملة من الإشارات والإيحاءات -كما اتفق رواد (البنيوية - Structuralism)- وخصوصًا (فرديناند دو سوسور - Ferdinand de Saussure) و(رومان جاكوبسون - Roman Jakobson)، التي تمثل مفردات الجمال في العمل الفني لتجنب الوقوع في فخ المباشرة التي تترادف مع الواقع، في حين يتجنبها الفن بصفته صيغةً إنسانيةً أسمى من الواقع، تتمازج فيها عناصر المخيلة والسحر والجمال، ولعل الفرق بين الواقع والفن هو ذاته الفرق بين المرئي واللا مرئي. ويتفرد اللا مرئي في طرح أسئلته بالضرورة في القوى المخيلة، وتستدعى الذاكرة الثقافية بغية توجيه المتلقي مخبأة في صورة اللامرئية التي تتفاعل مع اللا وعي الإنسان الذي ينتج عنه الخطاب البصري، خاصة وأن الوعي واللا وعي لا يقفان بالضرورة في تناقض، وإنما يكملان بعضهما بعضًا ليؤسسا كليةً واحدة[٤].

وفي مقابل الصورة البصرية التي تبسط هيمنتها على الثقافة والتلقي الثقافي، فالصورة التي تؤسس لمرحلة ثقافية بشرية تغيرت معها مقاييس الثقافة كلها، إرسالًا واستقبالا وفهمًا وتأويلًا، مثلما تغيرت قوانين

---

(١) سعيد بنكراد، الإرسالية الإشهارية التوليد والتأويل، مجلة علامات، ١٩٩٦، ع ٥، http://www.saidbengrad.net/al/n5/10.htm

(2) Samuels, M.D., and Samuels, N., (1975), Seeing with the Mind's Eyes, Random House, NY, P. 223.

(٣) حسن العمراني، الفلسفة والسينما، مجلة فكر ونقد، ع٤٩ – ٥٠، http://www.aljabriabed.net/n49_13aarib.htm

(٤) علي ناصر كنانة، الثقافة وتجلياتها، السطح والأعماق: اللامرئي وسياقات التلقي، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط١، ٢٠١٧، ص١١٤.

التذوق والتصور[١]، وحتى نمكن المتلقي من التعامل التفاعلي مع اللا مرئي في الصورة والوعي به، فإن علينا بدءًا أن نعلمه اللغة البصرية، أي نحرره من الأمية البصرية – Visual Literacy، فالفنون البصرية تستلزم -كأي عمل فني- أداةً لفهمها، ولكي يتحقق هذا الفهم والاستيعاب لا بد أن يتسلح المتلقي بثقافة تمكنه من ذلك؛ لأن تشكيل المعنى الثاني عبر مدلول جمالي أو أيديولوجي - Ideology يحيل إلى ثقافة متلقي الرسالة[٢]، لا سيما وأن تذوق العمل الفني هو تجربة بصرية في المقام الأول، وذلك من خلال الدال والمدلول، في إطار القيمة الفنية المشفرة، وسياق العمل الفني، وما يطرحه من أفق التوقعات لدى المتلقي له، وتشفير الفنان (المرسل) عمله الفني (الرسالة) الموجهة إلى المتلقي (المستقبل)، الذي لا بد من امتلاكه للغة فنية ثقافية راقية ليفكك بها شفرة العمل الفني داخل سياق يعيه ويفهمه.

فالصورة تحمل شفرة ثقافية عامة، وأخرى فنية، فالشفرة الثقافية العامة هي تلك المعلومات عن القيم، والخط، والإيقاع، والملمس، والخامة، والبناء الفني، كثقافة ومعارف ومعلومات يشترك فيها جمهور المتلقين ذوي الثقافة الواحدة، بحيث يمكن عن طريق الثقافة العامة للفن التشكيلي فك شفرات العمل الفني داخل بنائية، نتيجة تواصله مع دلالات يعيها داخل سياق التذوق الفني، الذي يجمع بين حالتي الشعور واللا شعور في آن واحد[٣].

٢,٢- غربة الصورة السينمائية وقوة تأثيرها:

لقد أصبح نجاح الفيلم أو فشله بين يدي الطبقة التي تريد أن تجعل من السينما وسيلةً للترفيه المبتذل ليس إلا، فالسينما كما الإبداع في الأدب والشعر، تحمل في طياتها لغةً راقيةً تُسهم في رفع المجتمع نحو الرقي والازدهار، وبالتالي فهي مطالبة بتحقيق ذلك، فغربة الصورة السينما في مصر أتت من غربة الصورة، ولكن القائمين على صناعة السينما والجمهور الآن أصبحوا واعين بالتأثير القوي الذي يمكن أن تمارسه الصورة. ولعل انتشار القنوات الفضائية بشكل مخيف لدليل على أن المواطن المصري آمن بقوة الصورة، لكن مشكلة السينما المصرية -بشكل عام- تكمن في غياب الرؤية الواضحة لما نريده في الصورة، التي تفتقد إلى آليات حقيقية لكي تمارس فعلها على المتلقي من تأصيل للهوية البصرية في أفلامنا المصرية المعاصرة، التي قد تتجه نحو إرضاء المتلقي المصري وليس في اتجاه زعزعة كل ما له جذور راسخة. ولعل ما حدث ليس بشيء مُستَجَدّ، وإنما هي تراكمات نحصد نتائجها حتى وقتنا الحال. ويمكننا تنميط التغير في صورة الفيلم المصري إلى نمطين:

- النمط الأول (من الخارج): بدأ التغير بفعل قوى ومؤثرات خارجية فُرِضَت على الثقافة المصرية من الخارج، فقد بدأ التغير في المراحل التاريخية المبكرة بتأثير دوافع خارجية، على نحو ما حدث في بدايات القرن التاسع عشر من خلال الوجود الأجنبي في مصر، ومن ثم صناعة السينما، ثم عضد هذا التغير مفهوم "العولمة" التي تبنت ثقافة واحدة وفرضتها بشكل يمحو الثقافات الأخرى.

---

[١] عبد الله الغذامي، الثقافة التليفزيونية - سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥، ص١١.

[٢] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب، وهران، ٢٠٠٥، ص١٩-٢٠.

[٣] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، العدد ٢٦٧، الكويت، ٢٠٠١، ص٢٠٩.

- النمط الثاني (من الداخل): فقد بدأت التغيرات المعاصرة بدوافع داخلية، من دعم وتعميق الاتجاه نحو التغير، وتبني كل ما هو جديد من أنماط حديثة وافدة، والتخلي عن الكثير من الأنماط التقليدية، وهي نزعة القائمين على صناعة السينما إلى الخضوع للقوالب النمطية للسينما الأمريكية.

ويمكن استحداث نمط ثالث وهو:
- التغير التراكمي: بمعنى أن الجديد لا يلغي القديم، أي أن نمزج بين ما يساير العصر مع الاحتفاظ بصورة ذات هوية مصرية.

٢,٣- صورة الفكر وفلسفة المفهوم:

إذا كانت الفلسفة تفكر من خلال المفهوم فالسينما تفكر من خلال الصورة المتحركة، وما يربط السينما والفلسفة ببعضها البعض هو صورة الفكر. إن صورة الفكر هي ما تلهم الفلسفة في إبداعها للمفاهيم، أما السينما فهي تنشئ صورة الفكر وهي إعداد الصورة. يتعلق الأمر إذن في مقاربة (دولوز- Deleuze) بإقامة مناظرة بين السينما والفلسفة، هي في العمق علاقة تناظر تعكس من خلالها الواحدة الأخرى على نحو أصيل، فالهوية الحق مفعول لعلاقة، هوية السينما تتكشف أفضل ضمن علاقة مقايسة مع الفلسفة والعكس بالعكس. في خضم هذه العلاقة يتحوّل منتوج الفلسفة -أي المفهوم- إلى كتل من الحركات الدائمة والمتلائمة داخل تشكل المكان والزمان، لكن من جهة أخرى يعد (دولوز- Deleuze) قيمة الصورة ماثلةً في الأفكار المتولدة عنها[١].

إن صورة الفكر هي ما يشغل السينما كما الفلسفة، أي الأسئلة التي تثيرها هي الأولى، والمفاهيم التي تبدعها هي الثانية. إذن.. لا يتعلق الأمر بعمل تأريخي توثيقي، بل باستجلاء الإشكالات والانتقالات والتحولات التي عرفتها السينما، وما أدى إلى ذلك، وكيفية الخروج من مأزق الاغتراب وفقد الهوية.

إن حلول الصورة -بوصفها وعيًا عميقًا- يقودنا باتجاه صورة الفكر، وحده المفهوم إذن كفيل برصد ما هو أصيل في الصورة؛ لذلك ليس صدفةً أن قال (دولوز): "إن المفهوم هو ما يحول دون أن يكون الفكر مجرد رأي، وجهة نظر، تبادل آراء، ثرثرة". غير أن المفهوم ليس في وسعه تقصي الصورة السينمائية إلا لأنها تتضمن ما يسميه (دولوز) صورة الفكر-، التي يقول بشأنها: "صورة الفكر هي ما تفترضه الفلسفة ". فالسينما بوصفها تتضمن صورة للفكر فهي ليست أقل قيمة من الفلسفة، بل تعطي فرصةً للتفكير.

٢,٤- رسالة الصورة السينمائية:

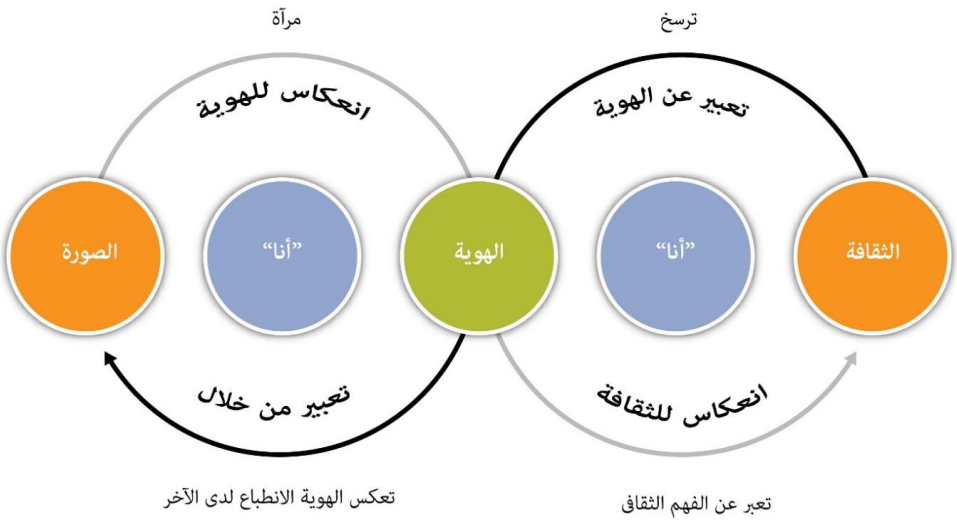
أصبحت الصورة تتلاعب بالعقول في وقتنا الحاضر، وتفصل متابعها عن العالم الحقيقي، بحيث لم يعد يعرف الواقع إلا من خلال الصورة المتتالية المسيطرة؛ فقد استطاعت الصورة أن تمارس هيمنةً وسلطةً على المتلقي المنبهر والمشاهد السلبي، الذي تقتصر لذته على المتعة البصرية. فالصورة توغلت داخل وعي الإنسان وأصبحت عنصرًا أساسًا في تشكيل شخصية الإنسان، وفي تشكيل تصوراته، وقدرتها على توجيه المتلقي والتحكم بذوقه وعقله. ومن السلبيات التي أدت إليها صناعة الصورة هي هيمنة ثقافة المظهر والشكل والإبهار واللمعان والاستعراض، على حساب ثقافة الجوهر والمضمون والقيمة والعمق[٢].

---

[١] عز الدين الخطابي، حوار الفلسفة والسينما، منشورات عالم التربية، ٢٠٠٦، ص١٢٠.

[٢] فهد بن عبد الرحمن الشميمري، التربية الإعلامية: كيف نتعامل مع الإعلام؟ الرياض، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط١، ٢٠١٠، ص٨١.

الصورة السينمائية رسالة ذات مضمون، إما أن تكون ذات مضمون سطحي للاستهلاك، وإما مضمون عميق له شفرة وألغاز يستمتع المتلقي بحلها، وإما مضمون يستقر في العقل الباطن للمتلقي دون أن يشعر، فهي تعكس هدف من قام بإنتاجها. وتهدف عملية اختيار الصورة إلى إرسال رسالة بعينها، أو بث معنى محدد؛ لذا فإن قراءة الصورة عند المتلقي الأمي تختلف عن قراءتها لدى المتعلم والمثقف، لأن المثقف يحاول الوصول إلى المعنى الكامن فيما وراء الصورة، وليس الاكتفاء بالمتعة البصرية[١]. (شكل ٨)



شكل ٩ رسم بياني، يلخص العلاقة الثلاثية بين الثقافة والهوية والصورة. الصورة مرآة للهوية، التي بدورها تعبر عن الفهم الثقافي في علاقة تبادلية، فترسخها الهوية، وتنعكس على الصورة السينمائية.

إن علم الدلالات يفتح لنا آفاق لفهم الصورة السينمائية وتفسيرها، ولا سيما أزياءها، من خلال المفاهيم وتحليل النماذج، بوصفها رمزًا ورابطًا للمجال الثقافي الأوسع (سيمياء الكون - Semiosphere)، أي التواصل الثقافي بين مختلف الثقافات، مع عدم طمس أي منهم، مما يقود إلى التطرق إلى مفهوم "العومحلية" الذي يجمع بين عولمة المفهوم ومحلية الصورة، وسوف يتطرق البحث في الجزء التالي بدراسة العلاقة بين مفهوم العومحلية وسيميائية الصورة، التي تلعب دورًا مهمًا في القدرة على تأكيد هوية الصورة السينمائية المصرية المعاصرة.

ثالثًا: العولمة المحلية – عولمة المفهوم ومحلية الصورة

٣,١ ـ العومحلية / العولمة المحلية Glocalization:

يشير (رونالد روبرتسون - Ronald Robertson) إلى أن نواة هذا المصطلح قد بدأت وتطورت في اليابان (دوتزاكو-كا - Dochaku-ka(土着化) [*])، من قِبَل علماء الاقتصاد الزراعي عام ١٩٨٠م، عندما لائموا طرق زراعية عالميّة للظروف المحلية، وبعد ذلك تُبُنِّيَ من قِبَل رجال الأعمال من أجل التوطين العالمي للمنتجات اليابانية، فالعولمة المحلية -في المطلق- هي نظرة عالمية كُيِّفَت مع الظروف المحلية. فهذا

---

[١] مرجع سبق ذكره، ص٨٠.

المفهوم -بوصفه منهجًا معرفيًا وفكريًا- كان موجودًا منذ بعض الوقت، إلا أن استخدامه بين علماء الإعلام والدراسات الإعلامية كان محدودًا. والعومحلية في مفهوم روبرتسون –Robertson ١٩٩٠م، هي مزج ديناميات المحلية في العالمية والعالمية في المحلية[١]. ويرى روبرتسون أنه يجب النظر إلى مفهومي العولمة والمحلية بوصفهما منهجًا لأخذ كل من العالمي والمحلي بعين الاعتبار، ليس بوصفهما قوى متضادة، ولكن بوصفهما علاقة تبادلية تنافسية تكاملية، يغذيان بعضهما البعض من أجل التأثير[٢]. ففكرته عن العولمة المحلية تسمح لعلماء وسائل الإعلام بعدم الانحياز لأحد القطبين العالمي / المحلي، وسيطرة أيٍّ منهم على حساب الآخر، فهي تقضي على فكرة اختفاء المحلي، أو الترويج للعالمي ضد المحلي، بل تقديمها بوصفها قوى مترابطة[٣][٤]، وإدراك أنه عند إضفاء اللمسة المحلية في الأفلام داخل الإطار العالمي، هي بذلك تخضع لعملية الترجمة الثقافية، التي تحمل علامات التاريخ؛ لذا تكمن قوة العومحلية في مرونتها المفاهيمية، وقدرتها على فهم أن المحليين يتداخلون ويؤثرون في السياقات والهويات بشكل متبادل، لذا فهي مفهوم يعبر في مجمله عن التفاعل بين القوى العالمية والمحلية في العالم الحديث.

يتفق معظم علماء العولمة (Globalists) على أن العولمة مسؤولة عن التحولات الكبرى في هياكل إنتاج واستقبال الأفلام؛ فعملية العولمة تعمل على تغيير تصورات الناس للزمان والفضاء[٥]، فهي توسع الحدود، ومن ناحية أخرى تُقوي وتوطّد حدود الذات والهوية والثقافة. يعتقد بعض علماء العولمة - Globalists، أن مجرد وجود قوى عالمية هو دليل ظاهر على أن الثقافة المحلية ليس لها قوة مقاومة، تتطلب أن يستسلم المحليون، عاجزين عن المقاومة الراديكالية [*][٦]، بعكس الأمر للعومحلية التي ترسخ التدفقات العالمية مع دمج الهويات المحلية. وقد وصف "روب ويلسون وويمال ديسانایاكي - Rob Wilson and Wimal Dissanayake" ذلك بأنه "فضاء عالمي جديد للإنتاج الثقافي والتمثيل الوطني، الذي أصبح أكثر عالمية، وفي الوقت نفسه أكثر محلية[٧]". وهكذا تمتاز ثقافة العومحلية بـ "تنظيم التنوع بدلًا من تكرار الوحدَة –Organization of diversity rather than a replication of uniformity"[٨].

ويتضح أن هذا المصطلح قد تواجد في السينما المصرية منذ ولادتها؛ حيث أن مصر عرفت السينما عام ١٨٩٦ -كما ذُكِر سابقًا، أي إنه بالفعل كانت مصر قد تعرضت للكثير من الثقافات المختلفة نتيجة الاحتلالات المتتالية، وبعثات الفنانين إلى الخارج، وتأثر بها الفنانون وتشربوا هذا التعدد الذي انعكس على ثقافتهم، ولا سيما الفن والصورة السينمائية بشكل خاص. فنرى في كلاسيكيات السينما المصرية انه كان قليلًا ما يخلو فيلم من استعراضات الرقص التقليدية، فالكوميديا الغنائية في عصر السينما المصرية الذهبي كانت ترتكز على تابلوهات من الرقص الشرقي والعالمي على أنغام أغنيات عربية، فنجد "فالس – Valse" النمسا

---

[*] مشتق من دوتزاكو (土着) Dochaku التي تعني الشعوب الأصيلة باليابانية.

[1] Robertson, R., (1997). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. London: Sage. P. 28-29.

[2] Kraidy, M. & Murphy, P., (2003), Media ethnography, Local, global or translocal?, New York, Routledge, P. 38.

[٣] مرجع سبق ذكره، ص ٢٩، ٣٠.

[4] William Thornton, Mapping the “glocal” village: The political limits of glocalization. Continuum: Journal of Media and Cultural Studies, 2000, P. 79

[5] Lie, R. & Servaes, J., (2000), Globalization: Consumption and identity, towards researching nodal points, Routledge, New York, P. 317.

[*] أصلها كلمة "Radical" من الكلمة اللاتينية Radix وتقابلها باللغة العربية حسب المعنى الحرفي للكلمة "أصل" أو "جذر".

[6] Thornton, W., (2000), Mapping the "glocal" village: The political limits of glocalization. Continuum: Journal of Media and Cultural Studies, P. 80.

[7] Wilson, R. & Dissanayake, W., (1996), Global/Local, Cultural Production & the Transnational Imaginary Introduction: Tracking the global/local, Duke University Press, Durham and London, P. 1.

[8] Banerjee, I., (2002), The local strikes back, Media globalization and localization in the new Asian television landscape Gazette, The International Journal for Communication Studies, Vol. 64, P. 525.

(AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

يتجاور مع "تانجو – Tango" أمريكا اللاتينية، ورقصة "الكانكان – Cancan" الفرنسية مع "الفلامنكو – Flamenco" الإسباني، حتى ينتهي الاستعراض برقص شرقي على كلمات أغنية تعلن تفوق الرقص الشرقي على الرقصات الأخرى جميعها. والغريب أن كل الرقصات تؤديها الراقصة نفسها، التي لا تلبث في النهاية أن تكتشف هويتها المصرية معلنةً أنها –رغم إجادتها لكل لغات الرقص- لا تجد نفسها إلا في الرقص البلدي. تحاول إذًا مصر الكوزموبوليتانية - Cosmopolitan في العهد الملكي أن تبرز خصوصيتها التاريخية المتأصلة -رغم أنف الاحتلال البريطاني، ويمكن قراءة الهوية المصرية التي تتبدى أيضًا من خلال هذه النوعية من الاستعراض، مثل فيلم "مطاردة غرامية" للمخرج نجدي حافظ، ١٩٦٨، الذي قدم فيه الثنائي "فؤاد المهندس" و"شويكار" "تابلوه" تتقمص فيه البطلة شخصيات من مختلف الجنسيات، وفي النهاية تظهر كـ"بنت بلد" مصرية، قائلةً إنه من السهل أن تقوم هي بتقليدهم، ولكن من الصعب أن تتمكن أيٌّ من الجنسيات الأخرى من تقمص شخصية الفتاة المصرية (شكل ٩).

شكل ١٠ تابلوه "قلبي يا غاوي سبع قارات" من فيلم مطاردة غرامية،١٩٦٨، إخراج نجدي حافظ، موضحًا الأساليب المختلفة التي اتبعها صناع السينما الكلاسيكية للتعبير عن الهوية المصرية، ومنهم أسلوب "تابلوهات" الرقص، الذي يمزج بين العديد من الثقافات منتهيًا بالرقص الشرقي، لإبراز تميز الهوية المصرية واعتزازهم بها برغم الاحتلال آنذاك [1].

٣,٢ ـ أهمية الجمع بين الأصالة والمعاصرة:

تعد قضية تأصيل الهوية في الفيلم المصري من أهم القضايا التي لا بد أن تشغل بال القائمين على هذه الصناعة وكل من يهمهم أمر الفيلم المصري، خاصة في ظل التغيرات التي يعيشها المجتمع العالمي المعاصر؛ الأمر الذي جعل المتلقي يعيش في حيرة من أمره، هل يسير مع الغرب أو يتمسك بتراثه وثقافته؟

وحتى يمكن تجاوز هذه الإشكالية، كان لا بد من السعي لتأصيل تلك الهوية، بحيث يكون لها سماتها الخاصة التي تميزها عن الهويات الأخرى، ولتحقيق ذلك لا بد أن يكون هناك تواصل بين تراث الماضي وثقافة المجتمع المعاصرة، بحيث يكون هذا التراث معينًا في بناء الحاضر ورسم صورة المستقبل، وفق

(1) https://www.youtube.com/watch?v=PWXhmpyDDoM 25-04-2019
(AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

عملية انتقاء دقيقة، "فهذا التراث أغنى وأقدر على تقديم الحلول لكل مشاكلها من أي تراث آخر، مهما كان بريق هذا التراث الآخر"[1]، كما أن هذا التراث هو الذي يساعدها على تحديد اتجاه التطور الذي تنشده، وهو في الوقت نفسه دعامة قوية لهذه الثقافة.

الخلاصة

يمكننا أن نخلص مما سبق إلى أن السينما في مصر استطاعت -من خلال اتجاهاتها المتنوعة- الإسهام في التعبير عن هويتها بنسب مختلفة من العمق على نحو ما، ولا شك أن التجربة المصرية في هذا المجال، بحكم اتساعها على امتداد الزمن، وبحكم ضخامة إنتاجها نسبيًا، استطاعت -بالفعل- أن تقدم عددًا لا بأس به من الأفلام الجديدة التي تعبر بقدر من العمق الثقافي والفني، لتكشف عن هويتها المصرية.

ولا يقلل من قيمة هذا الرأي في وجود العدد الأكبر من الأفلام مما لا قيمة له من هذه الناحية، لافتقاده التعبير عن هويتنا؛ لأن ما يوجد منها فيه ما يكفي لإثبات صحة ما ذهبنا إليه من فوارق تفضي في نهاية المطاف إلى ضعف السينما المصرية واغترابها محليًا، وعدم قدرتها على احتلال موقع عالمي يجعلها ضمن أقطاب السينمات المؤثرة.

فقد استسلم صناع الأفلام المصرية لكونهم مستقبلًا سلبيًا، واستسهلوا الكليشيهات – Cliché [*] والصيغ الجاهزة سلفًا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأن القائمين على صناعة السينما المصرية لم يحترموا كثيرًا عقل المشاهد أو وجدانه، ولأنهم ظنوا أنهم مجرد "صانعي توليفة" لتسلية الجمهور، غير أن هناك خيطًا رفيعًا يفصل بين التسلية والإلهاء، واغترب القائمون على هذه الصناعة شيئًا فشيئًا نتيجة وقوعهم تدريجيًا في أسر التهجين والتلفيق.

أما الأفلام التي تستخدم المأثور الشعبي ومكونات الثقافة الشعبية ديكورًا زخرفيًا، فهي من الوفرة بحيث يكاد يكون المأثور الشعبي قاسمًا مشتركًا، وخاصة أن الحديث عن الفن الشعبي أصبح موضةً رائجةً منذ الستينيات. ولهذا، لن نفتقد وجود أحد المغنيين الشعبيين والراقصة، أو مولدًا من الموالد أو عرسًا من الأعراس في الريف أو المدينة أو عند البدو في الصحراء...إلخ، واستمرارًا لهذه النظرة الزخرفية، سنجد تنويعات من أبناء البلد أو من الريف في بحري أو الصعيد تُطعَّم بهم الأفلام يتفوهون بمفردات أو تعبيرات طريفة، أو ينطقون بلهجات مضحكة، ويقومون بأفعال وحركات أكثر طرافةً وإضحاكًا.

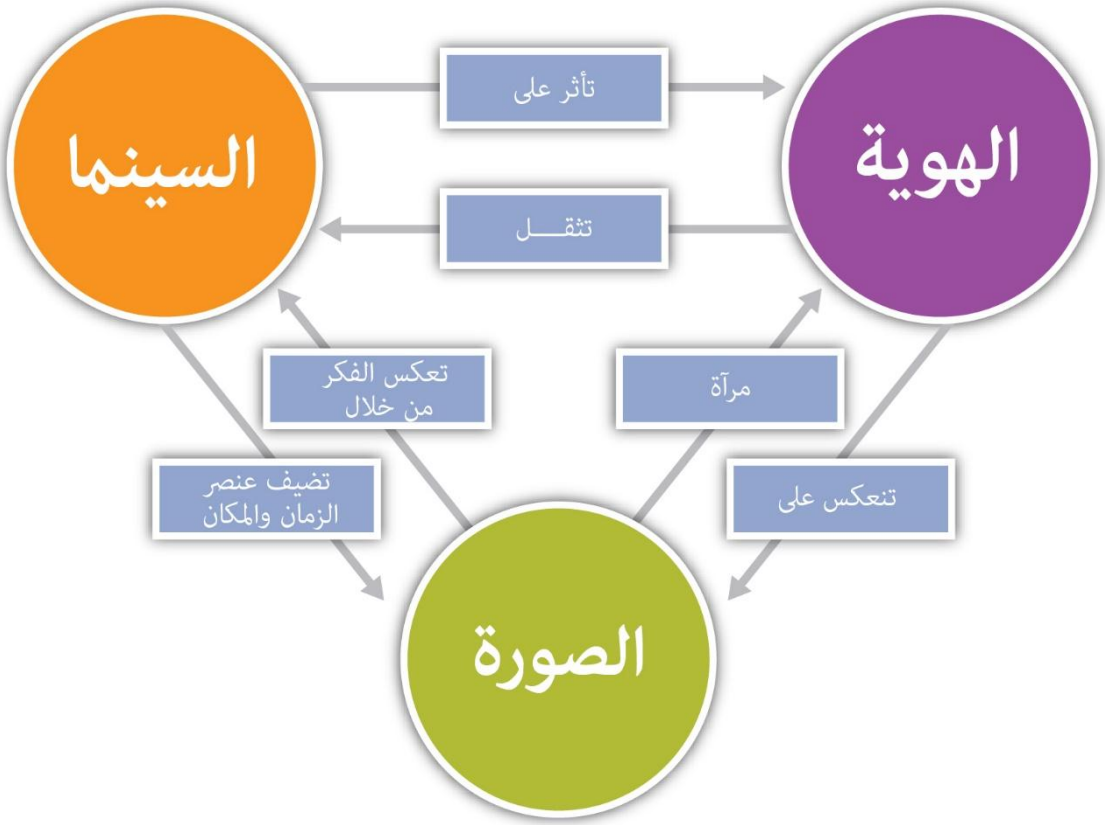
من الضروري أن تعيد السينما المصرية التوازن المتكامل إلى المعالجة السينمائية لمفردات واقع جماهيرهم وثقافتهم، وذلك بتملك رؤية فنية تنتمي إلى الحضارة المصرية بكل ما مرت به من عصور، وتخطي الحدود التي رُسِمَت سابقًا. ولا شك أن على السينما المعاصرة أن تتبنى فكرًا ومفهومًا يعزز هوية الصورة السينمائية ويميزها عن غيرها، مثلما لجأت الهند إلى مفهوم العولمة المحلية لتحقيق ذلك الغرض.

فقد استجابت الثقافة المرئية لأفلام بوليوود للتغيرات في الهياكل الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية والأيديولوجية في المجتمع المعاصر المرتبط بالعولمة[1]، وتعاملوا مع العولمة ليس بوصفها عملية هيمنة

---

[1] السيد عبد العزيز البهواشي، التعليم وإشكالية الهوية الثقافية في ظل العولمة، المؤتمر السنوي الثامن للجمعية المصرية للتربية المقارنة والإدارة التعليمية، بالاشتراك مع مركز تطوير التعليم الجامعي "التربية والتعددية الثقافية مع مطلع الألفية الثالثة"، ٢٠٠٠، القاهرة، دار الفكر العربي، ص٤٤٣.

غربية لمحو هوية محلية، بل هيمنة تُواجَه برؤية العالمي والمحلي بوصفه فضاءً هجينًا، فلا يوجد تلاشي للأمة أو الخيال الوطني نتيجةً للعالمية، لكن الهوية القومية والهوية الوطنية يُعاد تشكيلها من خلال الصور العالمية، فالمحلية الجديدة لم تعد تعبيرًا عفويًا عن التقاليد المحلية الموجودة منذ فترة طويلة[٢]، بل هو خيال ثقافي جديد. وبالتالي لا تكون العولمة حينئذ مصدرًا للتهديد، بل منفذ لإثبات وجودهم على خريطة السينما العالمية، وتأكيد هويتهم. ويتضح أن تجربة الهند من التجارب الناجحة، التي يمكن الاستفادة منها بما يتناسب مع ثقافتنا (شكل ١٠).



شكل ١١ رسم بياني، يوضح العلاقة التبادلية بين السينما والهوية والصورة.

(*) الكليشيه – Cliché كلمة فرنسية تعني الرواسم أو صيغة مبتذلة، وهي عبارة شائعة فقدت من فرط الاستعمال والتداول كثيرا من حيويتها وطرافتها وقدرتها على الإثارة، وعادةً ما تكون جملة " الكليشيه " صحيحة، فهي حكمة أو فكرة أو مثال اعتاد الناس على استخدامه حتى فقد معناه وأصبح جملة شائعة.

(1) Dwyer, R. & Patel, D., (2002), Cinema India: The visual culture of Hindi film, New Brunswick Rutgers University Press, P. 215.

(2) Bourdon, J., (2004), Is television a global medium? A historical view. In T. G. Oren & P. Petro (Eds.), Global currents: Media and technology, Rutgers University Press, New Jersey, P. 95.

(AmeSea Database – ae – Oct - 2023- 635)

وأخيرًا، فإنه من المؤكد أنه من أجل تحقيق تلك الهوية البصرية المراد تأكيدها؛ لن تتحقق بمحاولات فردية، يقوم بها المصمم علي استحياء، وإنما يجب أن يكون اتجاه ونهج لكل من القائمين على الصناعة، والمشاهد... الأول في أن يبدع تلك الصورة، وأن يدعم هذا الفكر، الذي يبتغي النهوض بالصورة السينمائية المصرية، والثاني في أن يكون بالوعي الكافي لكي يتقبل هذا النوع من التغيير، ولا يرفض هذا التغير لمجرد أنه خرج عما ألفنا عليه، وكلاهما في الاعتزاز بثقافتنا الأصيلة، وتراثنا العريق.

النتائج

في ضوء ما تمخض عنه اطار البحث والنتائج المستخلصة، لتحقيق مشكلة البحث والهدف، ظهرت الاستنتاجات الآتية:

- للهوية التصميمية دور حيوي ومهم في الفيلم المصري، إذ تضفي إليه دلالة فكرية ومرجعية خاصة. كما تعزز من تأصيل الملامح السينمائية المصرية.

- أدي تطور العصر الحديث إلى قطع الصلة بين الحاضر والماضي، بل وعزل الماضي عزلاً تامًا، ولكن من نتائج هذه الدراسة أن الماضي لا ينفصل عن الحاضر، ويعزز المستقبل.

- الإنتاج الفني علم واسع، يجمع ويتداخل مع علوم أخرى، مثل الفنون البصرية، علم الاجتماع، علم النفس وعلم الدلالة، التاريخ، إلخ...، فكل من هذه العلوم المختلفة تتناول مفهوم الثقافة البصرية بمنظور مختلف لقضايا مثل بناء الهوية البصرية، التعبير المجازي بالإضافة إلى فن الرؤية (أن تَرى وأن تُري).

- دمج الهوية في التصميم يضيف له أبعاد دلالية لا حصر لها، مما يثرى العملية الإبداعية في هذا المجال. بالإضافة إلى كونها تتيح انعكاس ما هو بداخل المصمم المصري من مشاعر الفخر والاعتزاز بهويتنا وجذورنا المصرية العريقة من خلال الزي كوسيط مادي.

- التأصيل الفني والفكري، أصبح شيء لابد منه من أجل إبداع صور سينمائية فريدة، تميز صورة الفيلم المصري عن غيره.

- لا يوجد قواعد بعينها يجب اتباعها أثناء عملية تصميم صورة سينمائية ذات هوية مصرية، ولكن هي عملية إبداعية تختلف من مصمم إلى آخر. ولهذا يتطلب الأمر الكثير من البحث والقراءة من قبل المصمم.

التوصيات

في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته، يوصى بما يأتي:

- إقامة مؤتمرات تناقش العلوم المختلفة المرتبطة بمجال الإنتاج الفني، وما يستجد منها رؤى قد تؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر على صورة الفيلم المصري.

- تبنى الدولة أو المؤسسات الخاصة لرؤى سينمائية تعزز الهوية، ودعمها مادياً ومعنوياً.
- بناء مشروعاً ثقافياً وطنياً، يتبنى مفهوم عومحلة الأفلام المصرية.

- إن تأكيد الهوية البصرية للفيلم المصري لا يقتصر على عنصر واحد من عناصر الميزانسين، لذا يوصي بتناول رؤى ومناظير مختلفة من قبل الباحثين في هذا الصدد.

- على فريق الإنتاج الفني السينمائي في الأفلام المصرية، أن يكون أكثر إدراكاً لما يجرى حوله من تبادل واسع للثقافات، ومواكبة العصر، مع الاحتفاظ والاعتزاز بهويته المصرية، وتحقيق الوظيفة والمرجعية الثقافية والفكرية.

المراجع

١. إسماعيل الفقي، (١٩٩٩): إدراك طلاب الجامعة لمفهوم العولمة وعلاقته بالهوية والانتماء (دراسة امبريقية)، المؤتمر القومي السنوي الحدي والعشرون للجمعية المصرية للمناهج وطرق التدريس بعنوان " العولمة ومناهج التعليم " ديسمبر.

٢. أشرف منصور، (٢٠٠٣): صنمية الصورة: نظرية بودريار في الواقع الفائق، فصول – مصر، ع٦.
٣. السيد عبد العزيز البهواشي، (٢٠٠٠): التعليم وإشكالية الهوية الثقافية في ظل العولمة، المؤتمر السنوي الثامن للجمعية المصرية للتربية المقارنة والإدارة التعليمية، بالاشتراك مع مركز تطوير التعليم الجامعي "التربية والتعددية الثقافية مع مطلع الألفية الثالثة"، القاهرة، دار الفكر العربي.
٤. توماس مونرو، (٢٠١٤): التطور في الفنون: وبعض نظريات أخري في تاريخ الثقافة، ترجمة: محمد علي أبو درة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٥. حمدي حسن المحروقي، (٢٠٠٤)، دور التربية في مواجهة تداعيات العولمة على الهوية الثقافية، جامعة عين شمس - مركز تطوير التعليم الجامعي، ع ٧، مصر.
٦. حسين العمراني، الفلسفة والسينما، مجلة فكر ونقد، مايو/يونيو ٢٠٠٢، العدد ٥٠/٤٩ (١٦).
٧. خليل إبراهيم الواسطي، (٢٠١٧): فلسفة التصميم الكرافيكي ولغة الاتصال البصري، مقال، العراق، جريدة المدى، ع٣٨٢٥.
٨. ريجيس دوبريه، (٢٠٠٧): حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرف.
٩. زغو محمد، (٢٠١٠): أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، مجلة الأكاديمية

للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، ع.٤.
١٠. زكي نجيب محمود، (١٩٧٦): ثقافتنا في مواجهة العصر، ط ٣، القاهرة: دار الشروق، ط١.
١١. شاكر عبد الحميد، (٢٠٠١): التفضيل الجمالي – دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت.
١٢. سعد الدين توفيق، (١٩٦٩): كتاب الهلال: قصة السينما في مصر، مصر، دار الهلال، ع ٢٢١.
١٣. سعيد إسماعيل علي، (١٩٩٧): التربية الإسلامية وتحديات القرن الحادي والعشرين، المؤتمر التربوي الأول لكلية التربية والعلوم الإسلامية بجامعة السلطان قابوس بعنوان " اتجاهات التربية وتحديات المستقبل، مج. ١.
١٤. سعدية محسن عايد الفضلي، (٢٠١٠): ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي، قسم التربية الفنية، جامعة أم القرى.
١٥. سعيد بنكراد، السيميائيات، (٢٠١٢): مفاهيمها وتطبيقاتها، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط٣.
١٦. عبد الودود مكروم، (٢٠٠٨): قيم هوية وثقافة الإنماء، مدخل لتحديد دور التعليم العالي في بناء مستقبل الأمة العربية، المؤتمر العلمي العشرون " مناهج التعليم والهوية الثقافية " المنعقد في الفترة ٣٠ - ٣١ يوليو ٢٠٠٨ بدار ضيافة جامعة عين شمس، مجلد ٤، الجمعية المصرية للمناهج وطرق التدريس.
١٧. عبد الإله بلقزيز، (١٩٩٧): العولمة والهوية الثقافية، عولمة الثقافة أم ثقافة العولمة؟، ندوة العرب والعولمة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
١٨. علي ناصر كنانة، (٢٠١٧): الثقافة وتجلياتها، السطح والأعماق: اللامرئي وسياقات التلقي، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط١.
١٩. عبد الله الغذامي، (٢٠٠٥): الثقافة التليفزيونية - سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢.
٢٠. عز الدين الخطابي، (٢٠٠٦): حوار الفلسفة والسينما، منشورات عالم التربية.
٢١. فرانسيس دواير، (٢٠١٥): ديفيد مايك مور، ترجمة نبيل جاد عزمي، الثقافة البصرية والتعليم البصري، ط٢.
٢٢. فهد بن عبد الرحمن الشميمري، (٢٠١٠): التربية الإعلامية: كيف نتعامل مع الإعلام؟، الرياض، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط١.
٢٣. قدور عبد الله ثانى، (٢٠٠٥): سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب، وهران.
٢٤. محمد عمارة، (١٩٩٩): مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١.
٢٥. محمد إبراهيم عيد، (٢٠٠١): الهوية الثقافية العربية في عالم متغير، مجلة الطفولة والتنمية، المجلس العربى للطفولة والتنمية، مج. ١، ع. ٣.
٢٦. محمد إسماعيل، (٢٠٠٦): برنامج مقترح لتفعيل دور أنشطة نادي الطفل لتأصيل الهوية الثقافية لمواجهة التحديثات الحضارية بمراكز إعلام محافظة قناة السويس، مجلة كلية تربية عين شمس، ع ٣٠، ج ٣، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.

27. Banerjee, Indrajit, (2002): The local strikes back: Media globalization and localization in the new Asian television landscape. Gazette: The International Journal for Communication Studies, Vol. 64.
28. Ferdman, Bernardo, (1998): Literacy and culture Identity, in: Masahiro Minami & Bruce P. Kennedy (Editors) "Language Issues in Literacy and Bilingual Multicultural Education, Harvard Educational Review, (U S A).
29. Kraidy, M., & Murphy, P. D., (2003): Media ethnography: Local, global or translocal? In P. D. Murphy & M. Kraidy (Eds.), Global media studies: Ethnographic perspectives (pp. 299307), New York, NY: Routledge.
30. Lie, Rico & Servaes, Jan, (2000): Globalization: Consumption and identity, towards researching nodal points, Edited by G. Wang, J. Servaes, & A. Goonasekera, The new communications landscape: Demystifying media globalization, Routledge, New York.
31. Robertson, Roland, (1995): Global modernities - Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity, edited by M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson, Sage, London.
32. Samuels, Mike, and Samuels, Nancy, (1975): Seeing with the Mind's Eyes, Random House, NY.
33. Thornton, W. H., (2000): Mapping the ''glocal'' village: The political limits of glocalization. Continuum: Journal of Media and Cultural Studies.
34. Umeogu, Bonachristus & Ojiakor, Ifeoma, (2012): Cultural Dependency: A Philosophical Insight. Open Journal of Philosophy, Vol.2 No.2.
35. Wilson, Rob & Dissanayake, Wimal, (1996): Global/Local: Cultural Production & the Transnational Imaginary Introduction: Tracking the global/local, Duke University Press, Durham and London.

36.-meghan-knight-moon/٤٠٩٤١٣٧٢https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a /stereotypes-egyptian-kasperlik
37.-show-latest-marvel-knight-https://www.middleeasteye.net/discover/moon [1] authenticity-in-lesson
38./egypt-knight-https://www.okayafrica.com/moon [1]

39.-mohamed-knight-news/moon-https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv [1] /١٢٣٥١٢٤٨٠٣-egypt-authenticity-diab
40.[1] https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/moon-knight-mohamed-diab-authenticity-egypt-1235124803
41.[1] https://deadline.com/2022/08/meghan-kasperlik-moon-knight-costume-designer-emmy-dialogue-1235087232
42.https://variety.com/2022/artisans/news/moon-knight-costumes-meghan-kasperlik-1235262347