نظريات السينما

مقدمة:

تعد كل الخطابات حول السينما مهمة، حيث ساهمت أغلب المحاولات في توضيح عامل الصورة المتحركة. هناك بعض النظريات اهتمت ببعض الأنواع الفيلمية و تلاءمت معها، كما أن هناك بعض المحللين يرون أن الأدوات التي يوظفونها كافية للحديث عن السينما بشكل عام دون تفريق بين النوع الفيلمي، الجمهور و خصائص الفيلم السينمائي. إضافة إلى ذلك يوجد من يظهر اهتماما بميادين أخرى لا يمارسها و هناك من لديه القدرة على قول أي شيء مثير للاهتمام، لأن هناك بعض الباحثين يرفضون البقاء منغلقين في اختصاص واحد و آخرين العكس. حسب بعض المختصين، تكتسب نظريات السينما أهمية إذا بقيت متفرقة على شكل قطع صغيرة، في هذا الإطار يري بوردويل"Brodwell" و كارولو"Carroll": "... إن تعدد التخصصات" interdisciplinarité" لديها القدرة على تقديم تغيير جيد للممارسة السينمائية، حيث أن المحلل ما هو إلا هاوي نظريات، الأفضل له أن يجمع بين نظريات حديثة و قديمة عوض استعارة أدوات يمينا و شمالا."[1]

لا يوجد تقسيم شامل للنظريات التي درست السينما، فهناك من الباحثين من يقدمها على حسب التخصصات أو على حسب هيئة الفيلم التي عملت على تحليله و هناك من يقسمها و ينظمها حسب البلد. من خلال هذا العرض سوف نركز على تقديم الميادين التي أعارت أدواتها لدراسة السينما.

1- الفلسفة و السينما:

مقاربة الفلسفة للسينما ليست موضوعا مستحدثا أو وليد اليوم، بل ظهرت في نفس الوقت الذي بدأت فيه السينما خطواتها الأولى. كما يقول جيل دولوز"Gilles Deleuze": "من المفارقة المثيرة أن السينما قد ظهرت في نفس الوقت الذي كانت الفلسفة تحاول التفكير في مفهوم الحركة.كان هناك مشروعان متوازيان: الأول وضع الحركة في الفكر و الثاني وضع الحركة في الصورة و قد تطور المشروعان بشكل مستمر قبل أن يكون أي لقاء محتمل"[2].

كان هانري برغسون"Henri Bergson" أول من ناقش الآلية التي تعتمدها السينما و قد جاء هذا ضمن اهتمامه بالحركة، فحسبه تعتمد السينما على آلية أطلق عليها " الوهم السينماتوغرافي"، إذ تقدم السينما الحركة "حركة كاذبة" ليست من صميم الأشياء نفسها لأن الحركة في الشريط السينمائي وهمية. أما المشروع الثاني الذي هو وضع الصورة في الحركة فهو الذي يفكر في إطار واحد عام و هو الإطار السينمائي، بمعنى يدرس الصورة

[1] Laurent JULLIER, Analyser un film de l'émotion à l'interprétation, édition Flammarion, Paris, 2012, p.325.
[2]Gilles DELEUZE, Cinéma 1, l'image- mouvement, édition Minuit, Paris, 1983, p.50.

من داخل السينما نفسها و ليس من خارجها[3]. من هنا يمكن القول أن السينما عندما ظهرت بدأت تطرح نفسها كظاهرة تستحق الدراسة و التأمل ليس من داخلها فقط بل استقطبت اهتمام ميادين معرفية أخرى ربما بشكل يفوق باقي الفنون الأخرى و بالتالي فإن مقاربة الفلسفة للسينما بدأت في نفس الوقت مع مقاربات عديدة أخرى وجدت في السينما ما يستحق التوقف و التأمل. من هنا، فالسينما ممارسة جديدة للصور و العلامات. كان على الفلسفة في هذا السياق أن تؤسس النظرية الخاصة بها باعتبارها ممارسة مفهومية، فصورة الفكر هي ما يشغل السينما و الفلسفة أي الأسئلة التي تثيرها السينما و مفاهيم التي تبدعها الفلسفة. لذلك نبه جيل دولوز "Gilles Deleuze " إلى أن الأمر لا يتعلق في هذه الدراسة بالتأريخ للسينما بل بتصنيف و محاولة ترتيب الصور و العلامات[4]. يعتبر دولوز أن الصورة – الحركة هي صورة المميزة للصورة السينمائية الكلاسكية و قد حددها من خلال ثلاثة أنماط أساسية: " الصورة- الإدراك" و "الصورة- الإحساس" و "الصورة- الفعل" و هذا ما انصب عليه الجزء الأول من عمله في السينما. كما سعى إلى تصنيف الأفلام بحسب أنماط صورها، إن كان نوع من أنواع الصورة – الحركة له ما يوازيه في سلم اللقطات، فاللقطات العامة تتناسب مع الصورة – الإدراك لذلك فإن الصورة- الإدراك هي حركة الكاميرا التي تصنف الصور و تنتقيها مدركة (الموضوع) من زاوية معينة. في حين أن اللقطة- المتوسطة هي ما يتلائم مع الصورة- الفعل، حيث تعد حركة الكاميرا التي تظهر موضوعات أخرى انطلاقا من الموضوع الأساسي و أخيرا فإن ما يناسب "الصورة- الشعور" هو اللقطة المكبرة فهي حركة الكاميرا التي تعلق العلاقة بين الإدراك و الفعل المترتب عليه[5].

كما يعد سيرجى إيزنشتاين "Sergey Eisenstein "من بين أكبر المخرجين، لديه العديد من الإسهامات و الآراء الفلسفية في نظرية الفيلم أبرزها " الخلق عن طريق الفيلم" كما أدخل إلى السينما آراء و نظريات جديدة. حيث قامت وجهة نظره بداية على مفهوم اللقطة و الصورة الذهنية، إذ أكد أن ما تعنيه اللقطة الواحدة لن يستمر معناها عندما ترتبط بلقطة أخرى مختلفة المضمون و أن الحصيلة الذهنية عند المشاهد ستكون حصيلة التصادم الصوري للقطتين و بطبيعة الحال فإن اللقطة الثالثة لن تعرض على الشاشة بل سيخلفها الذهن (عقل المشاهد) و يصنع حدودها في الزمان و المكان وفقا لما هو مطروح في اللقطتين

---

[3] اسماعيل موساوي، حول علاقة الفلسفة بالسينما من خلال تحليل الخلفيات لفيلم *الماتريكس*، العدد2، مجلة ذوات، المغرب، 2010، ص 53.

[4] Gilles DELEUZE, *op.cit.*, p.07.

[5] Bruno ALCALA, « Philosophie avec cinéma : Gilles Deleuze, temps et pensée », *cinémaction*, N47, Paris, Avril,1988, p.80.

المعروضتين على الشاشة، بهذا يكون " خلق معنى" لا تحويه الصورة بصفة موضوعية بل ينتج من ارتباطها و علاقتها[6].

2- التاريخ و السينما:

السؤال الذي نطرحه في هذا السياق ماذا تضيف السينما للدراسات التاريخية؟ و كيف يمكن لأبحاث التاريخية أن تساعد في فهم السينما؟

يتساءل التاريخ عن ماذا نفعل بالسينما؟ هذه الأخيرة لديها أسباب للتساؤل عما أصبحت عليه. تميزت كل الدراسات الحديثة بالتساؤلات المفتوحة بفضل مدرسة الحوليات" Ecole des annales "حول ما يؤسس لخطاب تاريخي و الوظيفة التي يتولى القيام بها. ما يمكن توضيحه أن التاريخ لم يصرح أنه يساهم في بناء تحليل إيضاحي، حتى المؤرخين تقبلوا أن تبقى تحليلاتهم تابعة ليس فقط بخيالهم الخاص و لكن أيضا بالمجتمع الذي يعتبرونه جزءا منهم، مثل المجتمع الذي يحللون آثاره. إلى حد أن بول ريكور" Paul Ricoeur"أقر بأنه مع تحديد دقيق للفوارق يمكن تقريب السرد التاريخي و السرد الخيالي دون إظهار مهدم الصور"iconoclaste " [7].

كانت الدراسات التاريخية للسينما التقليدية في الثمانينات من خلال الأعمال التي قدمها تيري رامساي "Terry Ramsaye" و جورج سادول"Georges Sadoul " في الاربعينات أقرب للدراسات التاريخية حول الأدب (الأسطورة الأخلاقية مع الشخصيات العادلة التي تناشد الخير و تحارب الشر) أو الأسطورة السياسية من خلال المواضيع المتعلقة (بالواجب، التضحية و الحرية) وهذا من أجل معرفة المنطق الذي ترتكز عليه السينما. بعد ذلك اكتشف المؤرخون العاملون في مجال السينما قدرتها على تسجيل الأحداث و كذا كشف الطرق التي ينظر إليها المجتمع و إعجابهم بقدرتها على نطاق الواقع و كذا إعطاء شكل للرغبات و الخيال. نرى أن التبادل مزدوج: كلما تم إدراك أن تاريخ السينما يجب عليه أن يتحرك من منظور تاريخي، كلما رأى التاريخ في السينما أرضية للحوار.

ما ميز البحوث التاريخية في مجال السينما في سنوات التسعينات يتجسد فيما أطلق عليه لاغني "Lagny" (تاريخ- مشكل): التاريخ لا يخبئ عمل الباحث وراء موضوعية مفترضة و لكن يظهر خياراتها و أجراءتها. يعرف التاريخ أن دلالة الأفعال ترجع أو تعود إلى طريقة التناول أو المعالجة، تستهدف إعادة بناء الحقيقة عوض استعادتها أو تشكيلها كموضوع لخطابها. ظهرت خلال هذه الفترة من الدراسات ثلاثة ميادين، لكل

---

[6] أحمد عبد السليمان، قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين و فلسفته في المونتاج الذهبي، المجلة الأردنية للفنون، مجلد6، العدد1، الأردن، 2013، ص 137.

[7] Paul RICOEUR, Temps et récit, édition Seuil, Paris, 1983, p.264.

واحدة اهتماماتها الخاصة بالسينما و هي: تاريخ الثقافات الاجتماعية، تاريخ الجماليات اللسانية وتاريخ الاقتصاد الصناعي[8].

3- السيميولوجيا و السينما:

اهتم هذا التيار بدراسة السينما كنظام من العلامات من خلال استنطاق شكل المضمون قصد فهم آليات البناء الداخلي و معرفة كيفية تشكل الدلالة المقصودة داخل سياقها النصي، الخطابي أو الفيلمي. تقترن سيميولوجيا السينما تقليديا بالبنيوية و يعد كريستيان متز "Christian Metz" من الأوائل الذين أرسوا دعائم سيميولوجيا الصورة السينمائية. ركز كثيرا من خلال كتاباته على جماليات التلقي كما استعان بلسانيات فاردیناند دي سوسير "Ferdinand de Saussure" و لاسيما ثنائية الدال و المدلول. عرف كريستيان متز "Christian Metz"السينما على أنها مجموعة من الرسائل التي يسميها المجتمع سينما. هذا التعريف يمكن قراءته من جانبين: إما أن السينما هي كل ما سمي سينما في الفضاء الاجتماعي و إما أن السينما هي أن المجتمع في كليته يتقبل كسينما. ظهرت اللغة السينمائية بالنسبة لرواد السيميولوجيا كحقيقة اجتماعية و ظاهرة إنسانية مسجلة في الأفعال و العواطف التي تهمنا[9].

ابتعدت سيميولوجيا السينما بقيادة كريستيان متز "Christian Metz"عن المفاهيم البنيوية، بل رأت أنها غير ملائمة لموضوعها حيث يصعب نقلها من السياق اللساني إلى السياق السينمائي. فالدال في السينما يكون في علاقة تشابه مع المدلول و يستحيل أن تتماهى السينما في اللسانيات خاصة في جانبها اللساني الذي يشدد على التمفصل "articulation"، فخلافا للسانيات لا تمتلك السينما تمفصلا مزدوجا بمعنى أنه يصعب تقطيع الصورة إلى وحدات صغرى في المبنى و أخرى في المعنى، أي يصعب اعتبار الصورة كلمة و المشهد السينمائي جملة لأن الصورة السينمائية قد تعادل جملة أو العديد من الجمل مرة واحدة. أما المشهد السينمائي فيشكل قطيعة معقدة من الخطابات نظرا لتعددية مدوناته: اللسان، الصوت، الحركة، زوايا التصوير و موقعه في عملية المونتاج[10].

كما سعى كريستيان متز "Christian Metz" إلى إثبات أن السينما لغة و ليست لسانا ما دامت لا تتوفر على الميزة الخاصة باللسان و هي "التمفصل المزدوج".إلا أنه إتُهم بأنه طبق اللسانيات على السينما لأنه كان الوحيد الذي أثبت أن السينما ليست لسانا[11].

4- علم النفس السينمائي:

---

[8]Francesco CASETTI, *op.cit.*, p. 318-319.

[9]Roger ODIN, «Christian Metz : La linguistique », *Iris*, N10, avril 1990, p.94-97.

[10] نصر الدين العياضي، السيميائيات و إستراتجية بناء المعنى، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد17، الجزائر، 2013، ص125.

[11] Roger ODIN, Cinéma et production du sens, *op.cit.*, p.65.

يعد علم النفس من بين التخصصات التي اهتمت بشكل سريع بالإنتاج السينمائي. لأنه كان يعتمد على الأفلام السينمائية في الاختبارات النفسية و كذا لأنه يهتم بشكل خاص بأول مصطلح وضع من طرف الأفلام و هو " الوضعية السينمائية " " la situation cinématographique ". هناك الكثير من الدراسات التي ظهرت في إطار هذه الديناميكية كدراسات الإدراك و دراسات حول الفهم و حول التذكر و المشاركة[12].
نشرت العديد من المحاولات المخصصة للبحث عن الطريقة التي يدرك بها الفيلم المعروض على الشاشة في المجلة العالمية للفيلمولوجيا. هناك من الباحثين من سلط الضوء على مكونات فعل الإدراك و هناك من درس الحركة. أما فيما يخص الفهم و التذكر فقد اهتم الباحثون بإشكاليات التي تستثمر في العلاقة بين المتفرج و الفيلم على مستوى الفهم و تذكر ما يظهر على الشاشة. حيث ركزت بعض الدراسات التي نشرتها المجلة العالمية للفيلمولوجيا على البحث عن التناسق بين مختلف درجات التطور العقلي و مختلف مصاعب اللغة السينمائية.

أما فيما يخص الدراسات التي اهتمت بالمشاركة فكان رهانها الأساسي هو العلاقة العاطفية الخاصة التي تربط المشاهدين الجالسين في أماكنهم داخل القاعة و الأشياء التي تعرض على الشاشة أي طريقة الانضمام إلى العرض إلى غاية معايشته مباشرة[13].

---

[12] Francesco CASETTI, *op.cit.*, p.110
[13] *Ibid.*, p.117.

5- الدراسات الجمالية:

تُعوض الجمالية كما هي مطبقة اليوم في مجال السينما عدم قدرة التحليل على إعطاء الاعتبار للانطباعات العابرة التي تتذكر أثناء العرض. تأخذ جمالية السينما الحالية من ثلاثة محاولات: النقد، تاريخ الفنون و الفلسفة، يعنى الذهاب نحو النقد وضع التسلسل الهرمي للمعايير رغم بقائها ضمنية و إعطاء وضع لإجراءات التحليل الموضوعية (ما تم إنتاجه من تصميم الفيلم إلى غاية تقديمه للمشاهدة). أما الذهاب إلى الفلسفة فيعنى ربط خصائص السينما مع تاريخ الأفكار. استشهد جاك أومون "Jaques Aumont"في حديثه عن فيلم الحماس " Enthousiasme" للمخرج ديزغا فيرتوف"Dziga Vertov"عن أهمية المقاربة الجمالية في فهم الفيلم الذي يقدم كمسرود وثائقي و ليس كفيلم خيالي كما أضاف أن الفيلم غير مفهوم بدون هذه المقاربة[14]. كما نصح الانثربولوجي كليفورد جيريتز" Clifford Geertz"زملائه بإعطاء "بريق جمالي" للكتابة العلمية و إنتاج ما أسماه "أوصاف سميكة" " Thick descriptions".

6- سوسيولوجيا السينما:

لطالما كانت السينما بالنسبة للسوسيولوجيين موضوع بحث، أي ظاهرة تضاف إلى قائمة الظواهر الأخرى محل الفحص[15].كما يعد الفيلم السينمائي وثيقة اجتماعية مهمة تساهم في رسم قوانين حركة و ديناميكية المجتمع و فهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الإنسان و المجتمع. فالفيلم لم يعد يضع وجها لوجه ظواهر عالم متجانس من الموضوعات بل عناصر من الواقع غير متجانس تماما، كما أن الصورة تؤسس لعلاقة بصرية مع الواقع.

إن السوسيولوجيا كعلم ينقل الواقع و يفسر الظاهرة الاجتماعية بالعودة إلى دراسة أسبابها و نتائجها. تضم سوسيولوجيا السينما دراسة الفعل السينمائي(البنية التحتية و الجمهور) و الفعل الفيلمي مع افتراض التحليل الاجتماعي للمنتجات السينمائية. فسوسيولوجيا السينما تفترض أيضا تحديد الفاعلين و المساهمين و ذلك من خلال الجهد المبذول لمعرفة العلاقات الاجتماعية. إنها تتطلع إلى تأسيس علاقات التآلف بين المنتجات الفيلمية و بيئتها السوسيو- اقتصادية[16].

لقد أثرت السوسيولوجيا على الساحة العلمية بمجموعة من البحوث القيمة في مجال السينما، حيث أصبحنا نقرأ و نطالع كتبا و مقالات و أبحاث تتناول السينما كفرع من فروع السوسيولوجيا. يتطرق أصحاب هذه المراجع إلى العلاقة الكائنة بين علم الاجتماع و الفن السابع. ما نريد التركيز عليه هو أن سوسيولوجيا الفيلم تختلف عن سوسيولوجيا السينما أي من حيث دراسة الجماهير، فهي تبحث في المنتوج السينمائي عن الحالات الأكثر انتشارا في

---

[14] Laurent JULLIER, Analyser un film, *op.cit.*, p. 334.
[15]Francesco CASETTI, *op.cit.*, p.123.
[16]Emmanuel ETHIS, Sociologie du cinéma et de ses publiques, édition Armand Colin, Paris, 2005, p.18.

العلاقات بين الأفراد. إذا كانت سوسيولوجيا السينما بدراستها لمختلف حقول المهن السينمائية تأخذ بعين الاعتبار البنيات و التمثلات الاجتماعية التي تشكل الإطار الصعب واضعة بذلك حدا فاصلا لممكنات الإبداع السينمائي، لأن التحليل الاجتماعي يتيح مسائلة الصور السينمائية التي تشوه الإطار البديهي و تزيل الحجاب عن بنية المتخيل و النمطيات و التطابقات الخاطئة[17].

طالب كل من جورج فريدمان "Georges Friedmann" و ايدغار موران "Edgar Morrain" من خلال إسهاماتهما التي نشرت بداية من سنوات 1950في المجلة العالمية للفيلمولوجيا بمكانة المهمة للسوسيولوجيا بجانب المساهمات الأخرى، حيث أقرا أن السينما فعل إنساني لا يمكن سرد علاقاته العميقة إلا في ظل تقارب كل التخصصات التي تعد الإنسان موضوعا. كما حددا المضامين و المناهج المتداخلة مع السوسيولوجيا: الفكرة هي أن كل فيلم حتى و أن كان فنيا يجب دراسته كموضوع، بحيث يمكن دراسة الذاتية التي يحملها كموضوع.

حدد بيار سورلان " Pierre Sorlin "سوسيولوجيا السينما في ثلاثة مجالات: يتعلق الأمر أولا بطرق الإنتاج أو الصناعة السينمائية (سوسيولوجيا المهن السينمائية كالمنتجين، الممثلين، طرق الإنتاج و نزاعات في العمل و النتائج المترتبة على كيفية صنع الأفلام أو مكانة علاقات القوة بين المهن المختلفة). ثانيا، يرى سورلان أن الطريقة التي تتلقى بها الأفلام في مجتمع معين يجب أن ينظر إليها بعين الاعتبار، فسوسيولوجيا السينما تبنى على دراسة الجمهور. ثالثا، تقوم سوسيولوجيا السينما بدراسة كيف يتم تمثل المجتمع في بعض الأفلام ، بحيث يتم التساؤل عن تمثل الفضاء الاجتماعي و التفاعلات بين الأفراد و كذا الشكل الذي تقدم به القصة الفيلمية من خلال (اختيار الأطر، الإضاءة و البعد البؤري)[18].

---

[17] محمد شويكة، مرجع سبق ذكره، ص 119.

[18] Pierre SORLIN, Introduction à une sociologie du cinéma, édition Klincksieck, Paris, 2015, p.90.

7- المدرسة النقدية: الصناعات الثقافية

قدمت النظرية النقدية نقدًا للسينما في سياق أوسع من نقدهم لما أطلقوا عليه "صناعة الثقافة". تشير المحادثات المتبادلة بين تيودور أدورنو"Theodor Adorno" و وللتر بنيامين"Walter Benjamin" (من أعلام مدرسة فرانكفورت) إلى تبني الأول موقفًا نقديًّا رافضًا لفن السينما، فهي بالنسبة له تقلص الفاعلية النقدية للمتلقي لأن المتفرج يكون همه الأول متابعة الصور المتدفقة على الشاشة وليس ثمة فرصة أمامه لاتخاذ موقف نقدي منها. كما أنها تعمل من خلال مفهوم "الصدمة الحسية" على حشد كل ما هو غرائبي وغير مألوف للتلاعب بوعي المتفرج وهي بهذا تقع دائمًا في الصورة النمطية التي يعاد تكرارها باستمرار. أما بنيامين وللتر "Walter Benjamin"فهو يتفق مع مجمل ما ذهب إليه تيودور أدورنو"Theodor Adorno " لكنه يرى أن هناك وظيفة إيجابية للسينما تتمثل في أن الكاميرا تستطيع القيام بما لا يستطيع الإدراك الطبيعي القيام به مثل: اللقطات المقربة، الحركة السريعة والبطيئة...الخ. بالإضافة لذلك يرى وولتر بنيامين أن السينما إذا ارتبطت بمشروع حضاري ثوري فقد يكون لها تأثير كبير على الوعي الجمعي بما لها من إمكانيات تتفوق بها على كافة الفنون الأخرى[19].

كما اهتم كل من آدورنو"Adorno"، ماركيوز"Markus" و هوركهايمر" Horkheimer "على ما وصفوه بمشاكل البنية الفوقية، فلقد أكدوا أن السينما و وسائل الإعلام الجماهيرية الأخرى قد حالت دون أن يتخذ التاريخ مجراه الحتمي، حيث أن وسائل الإعلام قد أفسدت عقول الجماهير و استدرجتهم إلى ثقافة الاستهلاك مما جعلهم ينغمسون في المتع السطحية التي تقدمها الثقافة الشعبية و من ثم فقدوا الاهتمام بالهوية و بالحاجة إلى الثورة أو الحاجة إلى التغير السياسي و الاقتصادي للبنية العامة في مجتمعهم.

ميز تيودور آدورنو" Theodor Adorno" في حديثه عن فكرة الصناعة الثقافية بين صناعة الثقافة و الثقافة الجماهيرية التي تفترض أن الجماهير تتحمل بعض المسؤولية عن الثقافة التي يستهلكونها و هذا يتحدد من خلال تفضيلات الجماهير أنفسهم وقد ذهب كذلك إلى أكثر مما ذهب إليه منظرو الثقافة الجماهيرية، حيث اعتبر هذه الثقافة شيئا فرض على الجماهير فرضا مما هيأهم للترحيب بها دون أن يدركوا أنها مفروضة عليهم، بمعنى آخر وفقا لرؤية آدرنوا هناك ثقافة تصنع من أجل الجماهير من خلال منظومة عالمية لها أهداف واضحة تحتكر جميع قنوات نشر الثقافة و خاصة الإعلامية.

اتخذت المدرسة النقدية المجتمع الأمريكي إطارا تحليليا و لم يلق هذا التحليل صدى خارج الولايات المتحدة الأمريكية إلا في نهاية السبعينات، حيث ظهر المصطلح من جديد و

---

[19] بدر الدين مصطفى، هل يمكن تأسيس نقد فلسفي للأفلام؟، مجلة فكر الثقافية، http://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=534، اطلع عليه:2017/06/14.

لكن بصيغة الجمع وهو "الصناعات الثقافية"، مشيرا إلى اهتمام رأس المال الخاص بإنتاج السلعة[20].

[20] شريف محمد عوض، الصناعة الثقافية في عصر العولمة و أثرها في تغير ملامح الهوية الثقافية، مجلة هرمس، المجلد 2، العدد1، القاهرة، 2013،ص104.