

## التحليل الأيقونولوجي لصور قناة السويس منذ إسماعيل حتي السيسي علي موقع صور جوجل

د/ حلمي محمود محمد أحمد (\*)

### توطئة

شهدت الحقبة الأخيرة من القرن العشرين مجموعة من الموجات المعنية بالمجالين: البصري والتصوري، منها: الموجة التصويرية pictorial turn التي أطلقها وليام ميتشل William Mitchell عام 1994، وعلي هذا الأساس تم تحليل الصور في ضوء كيفية تأثيرها علي فهم وتمثيل وتأسيس الواقع من خلال ربط العلوم الإنسانية والثقافة العامة<sup>(1)</sup>، كما تم إطلاق الموجة البصرية visual turn من قبل وليام ميتشل في ذات العام لتتصرف إلي الجوانب المعرفية والثقافية المتصلة بالمجال البصري وتفسيراتها وإدارة المعرفة<sup>(2)</sup> أما الموجة الأيقونية Icon Turn فإنها تعود إلي الفيلسوف الألماني جوتفريد بوهم Gottfried Boehm عام 1994<sup>(3)</sup>. وعلي هذا الأساس يتم دراسة الموجات التصويرية والموجات الأيقونية ضمن تخصص الثقافة البصرية والدراسات البصرية<sup>(4)</sup>

أكتسي مفهوم الأيقونة بفيض من الدلالات منذ ملفوظها الأول Icon الذي يعني الصورة أو الشكل أو التمثيل، المأخوذ عن الكلمة اليونانية eikon التي تدل علي الصورة أو الشبه أو البورتريه المرسوم<sup>(5)</sup>. وانخرط هذا المفهوم في بداياته داخل الفن المسيحي ليبدل علي التمثيل المقدس للسيد المسيح، والسيدة مريم والقديسين والملائكة الذين يُقدسون داخل الكنائس الأرثوذكسية الشرقية<sup>(6)</sup>، ثم تلقفه تاريخ الفن من خلال دراسته للأيقونوجرافيا iconography ثم انتقل إلي حقول أكاديمية أخرى مثل السيميائية والدراسات الإعلامية ليدرس مضمون الصور بالتركيز علي الجوانب الأيقونولوجية iconology<sup>(7)</sup>.

(\*) استاذ الإعلام الإلكتروني المساعد بكلية الإعلام وتكنولوجيا الاتصال - جامعة جنوب الوادي

أما كلمتي الأيقونولوجي والأيقونوجرافيا فلهما تاريخ طويل، فقد كان اسم الأيقونولوجي Iconologia يطلق علي مجموعة الصور والرموز التي نشرت في تشيزاري ريبا Cesare Ripa عام 1613، وتشير الكلمة إلي الرسوم المجازية allegorical التي تقدم معها النصوص التفسيرية لتوضيح معانيها، وأخيرا استخدمت الأيقونوجرافيا للإشارة إلي تاريخ الفن حيث انتقل من دراسة الأعمال الفنية إلي الموضوعات الفنية التي تصاحبها النصوص، وهذا ما قام به مؤرخ الفن الألماني أنتون سبرنجر Anton Springer في دراساته الأيقونوجرافية عام 1860<sup>(8)</sup>.

وقد أشار بانوفسكي Erwin Panofsky إلي الفارق بين الاثنين ملمحا إلي الأصل الاشتقاقي لكل من المصطلحين، فإن لاحقة كلمة الأيقونوجرافي graphy منبثقة من الكلمة اليونانية graphein التي تعني الكتابة، وبالتالي فإنها تنطوي علي الأسلوب الوصفي فقط، الذي يهدف إلي الوصف الموضوعي والمحايد وتصنيف الدافع المتصلة بالعمل الفني، أما الأيقونولوجي فإن أصلها الاشتقاقي في لاحقتها logy يعني أسلوب التفسير الذي ينشأ من التركيب synthesis عوضاً عن التحليل<sup>(9)</sup>.

لذا صنف أروين بانوفسكي منهجية دراسة الأيقونات إلي نوعين، الأول: الأيقونوجرافيا الذي يصف المعاني والموضوعات والمشاهد داخل الصور، الثاني: علم الأيقونات (الأيقونولوجي) الذي ينصب تركيزه حول التفسير الحدثي intuitive للصور، وهو تفسير كفي للمعاني الموجودة داخل الصور وربطها بمعاني أخرى متماثلة وسياقات تاريخية<sup>(10)</sup>. ووفقا لهذا المفهوم فإن مقارنة الصور أو مجموعات من الصور تكشف الاتجاهات السياسية والدينية والفلسفية التي عبرت عنها موضوعات ومفاهيم محددة في فترة زمنية محددة ومن ثمة فإن الأفكار المتضمنة في الصور أنتجت بتأثيرات سياسية وفلسفية واجتماعية وفقاً لنوازع الفنانين<sup>(11)</sup>.

يحاول التحليل الأيقوني أن يربط بشكل منهجي التمثيل التصويري بالمعلومات التاريخية، وذلك من خلال البحث في كل من الأحداث المكتوبة والأحداث

المصورة، حيث أن الانسجام أو الاختلاف بين الصور والأحداث التاريخية يحقق مجموعة من الأهداف منها: استكمال ما لم يقله النص أو الوثيقة التاريخية، وتعديل ما قاله النص، ونفي ما قاله النص، والتأكيد على ما قاله النص، مع مراعاة الشق الخاص بذاتية الرسام وظروف العصر والسياق التاريخي والمجتمعي<sup>(12)</sup>. وعلى هذا الأساس يقترن التحليل الأيقونولوجي بكل من الصور والنصوص، حيث أنهما وجهان للحقيقة التي يصعب أن ترصدها الكلمات فقط، فنحن أمام طبقتان من المعنى أحدهما ترصده الصور والثاني تعبر عنه النصوص.

تُعد قناة السويس مرآة تعكس تاريخ مصر بداية من حفرها مروراً باحتفالية افتتاحها وصولاً لاحتلال مصر، فقد كانت القناة شاهدةً وعاملاً مؤثراً في هذا الأحداث وفاعلاً رئيسياً فيها وسبباً في حدوثها، وعقب تحرير مصر من الاستعمار الإنجليزي اتجهت أنظار القيادة السياسية صوب قناة السويس لزيادة موارد مصر الاقتصادية كرد فعل سياسي علي عدم تمويل السد العالي، وكانت هذه السياسات سبباً في العدوان الثلاثي ثم تحطيم تمثال ديليبسيس صبيحة انتهاء العدوان الثلاثي، مروراً بهزيمة 1967 وصولاً إلي تحرير سيناء 1973 وإنشاء قناة السويس الجديدة 2015. كل هذه المشاهد التاريخية تم رصدها من خلال الوثائق التاريخية وكانت الصورة عاملاً مؤثراً فيها، لذا فإن الدراسة تتناول النهج الأيقونولوجي للكشف عن طبقات المعنى المختلفة داخل الصور التي ترصد أحداث قناة السويس والدلائل الكامنة خلف الصورة التي تمثلها النصوص التاريخية.

### النظرية التفكيكية Deconstruction Theory

قدم هذه النظرية الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا *Jacques Derrida* عام 1966 بهدف تفكيك النصوص التي يغلب عليها الطابع المطلق والمثالي، فهو لا يعطي اعتباراً للمقدس الذي سكت عنه القدامى، وذلك من خلال تقويض الحقيقة بمعناها الميتافيزيقي والواقع بمعناه الوضعي التجريبي، وتحول الحقيقة إلي التأويل وتعدد الرؤي<sup>(13)</sup>

يهدف التفكيك إلى كسر الثنائيات "الخير/ الشر، الجمال/ القبح، القوة/ الضعف... الخ" لإقرار حقيقة (لا هذا... ولا ذاك)، ورأي دريدا أن الثنائيات تتركس للوجه الآخر للميتافيزيقيا<sup>(14)</sup>، وتبدو الثنائية نسبية الاستقرار؛ لذا من الصعب أن تكون إطارا لتفسير الواقع<sup>(15)</sup>، فالحقيقة يمكن أن تكون في منطقة وسط بين الاثنين، وفقا للقارئ، فلا توجد ثنائية مطلقة. وعلى هذا الأساس، توجد مقولات رئيسية للنظرية أو معطيات نقدية، وليست فروض لأن الفرض hypothesis يمثل نوعا من الثنائية القطعية الخاصة بقبول الفرض أو رفضه<sup>(16)</sup>.

### مقولات النظرية

يمكن الإشارة إلى المحددات الرئيسية (المقولات) التي قدمتها نظرية التفكيك:

1. الاختلاف: يشير الاختلاف إلى تعدد التفسيرات من خلال الاستفاضة في وصف المعني؛ فالمعني ليس له حالة مستقرة، حيث تتدخل النصية Textuality لإمداد القارئ بسبل من الاحتمالات حول المعني ينجم عنه اختلاف التفسيرات بين القراء، وذلك للوصول إلى موضوعية النص الغائبة، وقد جاء الاختلاف كرد فعل لرفض الثنائيات المطلقة<sup>(17)</sup>.
2. نقد التمركز: لا توجد بؤرة مركزية يتمحور حولها المعني، ولكن هناك دائما لعب للدوال وانزياح للمعني، وبالتالي تنتفي قابليته للتفسير النهائي<sup>(18)</sup>.
3. وحدة النص لا تمثل في مصدره، بل في الغاية التي يتجه إليها (انتهاء المرجعيات) ويرى دريدا أن الإشارات والإحالات التي يستخدمها الموضوع (النص) التي تشير إليها الكلمات لديها طبيعة مستقلة عن الكلمات التي تشير إليها<sup>(19)</sup>. وينطبق نفس الشيء على الصور.
4. العلاقة المفترضة بين العمل ومنشئه تنقطع نهائيا بينهما بمجرد ظهور هذا العمل إلى الوجود<sup>(20)</sup>.

رأي منظرو الفن إذا كانت مقولات التفكيك تصدق على النصوص الأدبية، فإنها تصدق أكثر على الأعمال الفنية لجملة من الأسباب منها أن النص يمثل نوعا من

الخطاب يوصل رسالة ما، وكذلك الفن البصري، فإنهما يشكلان المعنى الآخر للاتصال وهو الاتصال غير اللفظي (21). كما أن الفن البصري يولد المعاني المستمرة وغير نهائية الدوال من خلال العلامات التي تنطوي عليها الصور، والتي من شأنها أن تولد الكثير من المعاني من خلال اختلاف التأويل (22).

بيد أن الأشكال البصرية خاصة المرسومة منها تفتح المجال إلي عدم استقرار المعنى، لأن المعنى يصنع من خلال اجتزاء الرسامين أو المصورين لجزء من الحقيقة وتجسيدها في لحظة يثبت فيها المكان والزمان وفقا للزاوية التي يرصدها كل واحد منهم، أما القراء فإنهم يرونها وفقا لتأويلهم الذي تختلف فيه الحواس، فالعين تري والعقل يؤول، يعني هذا اختلاف الناس في فهم مضمون الصورة باختلاف عقولهم، فنحن أمام حقيقة اختلاف الرسامون في رصدها، وتباين القراء في إدراكها، وتمايزت العقول في فهمها. وباعتبار الأيقونية تجسيدا للمعنى، فهي تري أن المعنى يتكون من مجموعة من الطبقات يلعب فيها السياق التاريخي والفن التصويري دور الراصدان للحدث بالشكل النصي والتصويري، فنحن أمام حديثين أحدهما ترويه الصورة أو الرسم والآخر تقدمه النصوص، اللذان قد يختلفان أو يتفقان في رصد المعنى التاريخي وما بين الاتفاق والاختلاف هناك درجات من الأطياف.

### الدراسات السابقة

تناول التراث العلمي الدراسات الايقونية، والأيقونولوجية، الأيقونوجرافية، ونظرية التفكيك، روعي في ترتيبها البدء من الأقدم إلي الأحدث لسببين، الأول: طبيعة العلم التراكمية، حيث أن كل دراسة تأتي لتكمل ما لم ترصده الدراسات الأخرى في تسلسل تاريخي، الثاني: طرح هذه الدراسات يمكن من خلاله معالجة المشكلة البحثية التي لا تتأتي إلا بعد عرض التراث العلمي، وخلوه من دراسات مماثلة، والتأكيد علي النقطة البحثية التي لم ترصدها الدراسات السابقة.

بيتر تيو Peter Teo (2004) التنافر الأيديولوجي في ملصقات الحملات

الوطنية بسنغافورة: التفكيك السيميائي (23).

ربطت هذه الدراسة ثلاث جوانب وهي: نظرية التفكيك، والتحليل الدلالي، والتحليل البصري، بهدف دراسة البناء الرمزي من خلال تحليل ملصقات ثلاث حملات: حملة الإنتاجية Productivity عام 1983، وحملة آداب التعامل Courtesy عام 1995، وتحديث الماندرية Mandarin Speak عام 1996. لفك شفرة الرسائل البصرية والشفوية والتداخل بينهما. ولكشف التوجهات الإيديولوجية داخل الحملات الثلاث بالاعتماد علي إطار كريس Kress ولوين Leeuwen لقراءة الصورة.

كشف التحليل سلسلة من التناقضات وعدم الاتصال وعدم الارتباط بين الرسائل البصرية والنصية من جانب، والتناقض بين الرسائل البصرية ذاتها من جانب آخر، حيث عكست التوتر الأيديولوجي بين الطبقات الاجتماعية-السياسية، والطبقات الاجتماعية-الاقتصادية المختلفة الموجودة داخل الملصقات. حيث أن ملصق الإنتاجية الذي يخاطب ثلاث عرقيات لم ينجح من الناحية البصرية في توحيدهم، كما أكد ملصق آداب التعامل علي فئة واحدة، بالإضافة إلي استخدام اللغة الإنجليزية علي النقيض من التركيز علي اللغة الماندرية.

**جوش لوير Josh Lauer (2008) المال وسيلة اتصال جماهيري: النقود**

**الورقية الأمريكية الأيقونوجرافيا الوطنية(24)**

تناولت هذه الدراسة العملة الأمريكية الورقية بوصفها وسيلة اتصال جماهيري تسعى إلي تحقق الرأسمال الاجتماعي قبل عام 1861 وبعده، بهدف دراسة الأبعاد الاتصالية والرمزية وتأثير العملة علي الطابع الوطني للبلاد، ورصد الأحداث التاريخية التي تمر بها البلاد، حيث أن العملة تنطوي علي صور الزعماء والقادة السياسيين، فضلا علي المعالم الأثرية والتاريخية.

توصلت الدراسة إلي أن أول عملة أمريكية ظهرت عام 1690 تمثل صور الجنود العائدين من حملة عسكرية فاشلة ضد فرنسا وكندا، للتأكيد علي كفاح الشعب الأمريكي ضد الاستعمار، وخلصت الدراسة إلي ارتباط العملة بالتاريخ الثقافي لكل

بلد وأمريكا ليست علي النقيض من هذا التوجه، فالعملة قد تحتوي علي رموز دينية للتأكيد علي الهوية والطابع الديني للبلد، والتشديد علي قيم الانتماء والولاء، من خلال عكسها لما مرت به البلاد من أحداث عبر فترات التاريخة المختلفة.

**أريك جنكينز Eric Jenkins (2008) تحول الأبياد إلي أيقون: كيف ولماذا تصبح الصور أيقونات؟(25)**

تناولت هذه الدراسة التحليل الإيقوني للعلامة التجارية لشركة كمبيوتر آبل وتحويلها إلي شكل مقدس من خلال توظيف آبل للتقنيات الرمزية الأوثونذكسية مؤسسة لأسلوب رؤية يعرف بالواقعية الرمزية، حيث يشير هذا الأسلوب إلي رؤية القارئ من خلال أعين الألة.

وقد خلصت الدراسة إلي أن هذا العصر إذا ما كان عصر الصورة فإنه أيضا عصر الشركات العالمية، فهذه الشركات تدعم عصر الصورة عن طريق إصدار صور علي شكل علامات تجارية في كل وسيلة إعلامية ممكنة ، وفي ظل تزايد تلاشي الشخصية depersonalization المعاصرة فإن الشركات تحاول تصنيع صور تركز لقوتها وأيديولوجيتها من خلال تحويل الصور المجردة إلي صور ملموسة، في الوقت الذي تحول الشركات صورتها المجردة إلي صور واقعية.

**سرجي كراك Sergei Kruk (2008) سيميائية الأيقونية البصرية في الدعاية التذكارية اللينينية (26)**

حللت هذه الدراسة الصور الزيتية والمنحوتة للقادة السياسيين في روسيا منذ تبني النهج اللينيني 1918 وحتى مقتل خريشوف عام 1962، بغرض الكشف عن التوظيف السياسي للأيقونات.

وتوصلت الدراسة إلي إن التوظيف السياسي للأيقونات البصرية جعلها مشوشة للحقيقة ذاتها، فقد عرضت الإشارات البصرية التذكارية رؤية مثالية للشيوعية بوصفها حقيقة مؤكدة، فإن النحت والرسم أكد علي الوجود الرمزي للقادة

في كل زاوية من البلاد. كما توصلت الدراسة إلي أن هناك علاقة بين الرمز وتبني أفكاره من خلال رؤيته في كل مكان ليؤكد علي المبادئ الشيوعية دونما مناقشتها.

**ماجدلينا فوجسيزيكا Magdalena Wojcieszak (2009) ثلاثة**

**اتجاهات لتصنيف الرسائل الإيقونية واللغوية والسمعية في الأخبار التلفزيونية (27)**

قامت هذه الدراسة حول سؤال رئيسي، كيف يكون سياق الصور في الأخبار التلفزيونية؟ هل تكاملي أم تفسيري أم متناقض من خلال مقارنة الصور بالوسائل السمعية والنصية وللإجابة على هذا السؤال حللت الدراسة مضمون ثلاث قنوات تلفزيونية هي CNN وMSNBC وFOX في تغطيتها للأعمال الإرهابية 11/9 وإعصار كاترينا، وقد وصفت الدراسة التفاعل بين الثلاث أنماط في نقل المعلومات وهي الرسائل الإيقونية، والرسائل السمعية والرسائل النصية.

حددت الدراسة ست فئات تنظيمية للمضمون هي (1) تقليل تعدد المعاني (2) المعني ينتقل من خلال الصوت (3) التعزيز (4) السياقية والحصول على المعاني (5) التناقض (5) الشعار-الرمزية slogano-symbolism، وخلصت الدراسة إلي أن هذه الفئات تقدم إطارا تفسيرا للتحليل البصري للأخبار التلفزيونية وتعرض اتجاهات جديدة للبحث العلمي.

**ماركو سولارولي Marco Solaroli (2011) صراع وسائل الإعلام**

**والأداء الصحفي وصراع الذاكرة: سجن أبو غريب والكفاح الأيقوني ضد معاني الحرب علي الإرهاب(28).**

تناولت هذه الدراسة الصراع الرمزي لصور سجن أبو غريب عام 2004 في وسائل الإعلام الأمريكية وتأييد بعض وسائل الإعلام للسياسة الأمريكية واعتراض البعض الآخر، والمناقشات الدولية حول هذه الصور ومطالبة البعض برحيل بوش ووزير الدفاع، والصمت الذي خيم علي مناقشة هذا الموضوع بعد فترة من الزمن، وتناقش هذه الدراسة الجوانب التاريخية بعد مرور سبع سنوات علي



الحادث وتحويلها إلي رسوم أيقونية في العراق وإيران واحتجاجهم علي الأسلوب الأمريكي.

توصلت الدراسة إلي أن إعادة طرح صور أبو غريب يقوي المنزلة التاريخية للفضيحة، وذلك من خلال إعادة طرح وسائل الإعلام له بعد محاولة وسائل الإعلام الأمريكية التغطية علي السياسية الأمريكية، مما يؤكد الطابع الإيقوني في الذاكرة وعدم موتها، فالإيقونات ترتبط بالتاريخ وترصد الأحداث من ثمة يصعب موت الفكرة التي وئدتها وسائل الإعلام.

**أريون Arion وآخرون (2012) إدراك التصوير الصحفي: النموذج التكاملية الجديد دمج الأيقونية مع علم النفس الفسيولوجي وأساليب مسار العين<sup>(29)</sup>.**

اقترحت الدراسة مدخلا جديداً لسد الثغرة المنهجية والنظرية عن طريق دمج التحليل الأيقوني البصري مع مقاييس العمليات المعرفية والتأثيرات العاطفية؛ لذا أجريت دراستين أحدهما: تجريبية، والأخرى: كيفية خاصة بتحليل المضمون البصري، وقامت الدراسة بتقييم الانتباه البصري (مسار العين) وردود الفعل العاطفية، أما الدراسة التجريبية فتناولت معدل ضربات القلب وعضلات الوجه.

أوضح التحليل الإيقوني للمبجوثين الذين تعرضوا لخمسة صور تباين ردود الأفعال تجاه الصور، وفقاً للعنف المحتوي عليه الصورة ونمط الألوان ، مما يعني أن الألوان ونوعية المضمون لهما تأثيرات نفسية علي المبجوثين، وعلي الجانب الآخر، أكدت الدراسة التجريبية علي أن حركة العين (قفلهما أو فتحها) تعتمد علي نوعية الألوان والعوامل النفسية المرتبطة بها وطبيعة المضمون، مما يؤكد أن المضمون والشكل لهما تأثير علي الحالة النفسية للمبجوثين.

**بنيامين درتشسل Benjamin Drechsel (2012) سور برلين من المنظور المرئي التعليق علي أيقونات وسائل الإعلام السياسية<sup>(30)</sup>**

تناولت هذه الدراسة التراث العلمي الخاص بتطور استخدام التحليل الأيقوني بداية من استخداماته الدينية وصولاً إلى استخداماته الإعلامية رابطة بين المجال الإعلامي والسياسي من خلال التركيز على صور سور برلين في وسائل الإعلام خاصة التلفزيون والإنترنت متناولة صور الأحداث التي مرت على سور برلين منذ تشييده عام 1961 حتى سقوطه عام 1989 المتمثلة في مقتل العديد في محاولات متفرقة للهروب من ألمانيا الغربية.

وتوصلت الدراسة أن وسائل الإعلام وظفت صور سور برلين توظيفاً سياسياً في الوقت الذي فسر فيه الجمهور هذا الصور بشكل مخالف لتصورات وسائل الإعلام السياسية، وذلك ينسجم مع التحليل الأيقونوجرافي الذي يري أن كل شخص ينظر إلي الصورة وفقاً لرؤيته وثقافته وإيديولوجية الخاصة به ومقارنة الصور الطبيعية بالصور العقلية السابقة وتأثرها بالعوامل التاريخية.

**دومينيك بارتمانسكي Dominik Bartmanski (2015) إعادة تشكيل التصور السيوسولوجي البصري واللغوي والتحول الأيقوني في علم الاجتماع الثقافي (31).**

رأت الدراسة أن الأيقونية iconicity تنتمي إلى فئة التحليل الكيفي التي تُحلل ضمن الأطر الثقافية والتي تنطوي على معاني لفظية وتصورية، وعلى هذا الأساس عقدت هذه الدراسة مجموعة من المقارنات بين الجوانب البصرية واللغوية من جانب، وبين اللغة والصورة من جانب آخر.

توصلت الدراسة إلى الجوانب البصرية ملموسة، في حين أن الجوانب اللغوية مجردة، كما أن الجوانب البصرية تعبيرية في حين أن الجوانب اللغوية معرفية، ومن خلال مقارنة الصورة باللغة فإن الصور مادية واللغة غير مادية، والصور تخيلية واللغة سرية، كما أن الصور تشير إلى إحالات سطحية في الوقت الذي تحتوي فيه اللغة على إحالات عميقة، كما أن الصور تعكس المشاعر، واللغة تأسس للأفكار.

## التعليق علي الدراسات السابقة

يتبين من عرض التراث العلمي قلة التراث العلمي المعروض في الدوريات العلمية الذي يتناول الإيقونات بصفة عامة، ومعالجتها للأطر التاريخية والاجتماعية والنظريات المفسرة لها بصفة خاصة، وقد تم التأكد من قلة هذا التراث علي المستوي العالمي من خلال مراجعة قواعد البيانات العالمية، ومواقع الإنترنت المختلفة وإدخال كلمات مفتاحية دالة في محركات البحث.

تدور معظم الدراسات السابقة في إطار يدمج الفن بالسياسة والتاريخ والمجتمع، وهذا ما تؤكد عليه الأيقونية من الناحية التحليلية، بيد أن الجانب التنظيري والاعتماد علي نظريات بصرية ونفسية وتأويلية كان شبه مغيبا، اللهم إلا في دراسة واحدة تناولت التفكير إطارا نظريا لها، أما من الناحية المنهجية، فإن كل هذه الدراسات دونما استثناء اعتمدت علي منهجية أروين بانوفسكي Erwin Panofsky الخاصة بالتحليل الأيقونولوجي الأيقونوجرافي والطبقات التحليلية للمعني داخل الصورة.

## مشكلة الدراسة

يشكل التحليل الأيقونولوجي ارتباطاً ثلاثياً بين التاريخ، والفن، وأوضاع المجتمع؛ فالتاريخ يرصد الوقائع رسداً زمنياً تسلسلياً، في حين يسجل الفن لحظة من التاريخ مقرونة بالمكان والحدث بشكل يجعل الفن سجلاً للتاريخ، من خلال وصف الفن للثنائيات المتعارضة: الحزن/ الفرح، الخوف/ الأمن، اليأس/ الأمل... الخ، التي ما أن تظهر أحدي هاتين الصفتين المتعارضتين إلا واختفت الصفة الأخرى. أما أوضاع المجتمع يتم تجسيدها بشكل مكتوب أو فني: مرسوم أو مصور، حيث يتسق الفن مع أوضاع المجتمع أو التاريخ أو يتنافر معهما، فهو يشكل الشق الآخر من التوثيق الخاص بالأحداث.

ونظرا لأن صور قناة السويس ترصد تاريخ مصر في حقب مختلفة، وكانت شاهدة علي التحولات السياسية بداية من حفرها في عهد إسماعيل وصولا إلي احتلال مصر بسببها، مروراً بالعدوان الثلاثي، وتحرير سيناء وصولاً إلي كونها الأمل الاقتصادي بعد ثورة 25 يناير. لذا فإن مشكلة الدراسة تتحدد في السؤال الرئيسي: التحليل الأيقونولوجي لصور قناة السويس منذ إسماعيل حتي السيسي: دراسة تحليلية

### أهمية الدراسة

تأتي أهمية الدراسة من خلال المحددات التالية:

- 1- تطبيق منهجية جديدة في الدراسات الإعلامية تعتمد علي التحليل الأيقونولوجي الذي يفتت الصور إلي عناصرها الأولى ويعيد تركيبها وصولاً إلي المعني الكامن خلف الصور.
- 2- التركيز علي الدراسات البينية التاريخية والثقافية والفنية والإعلامية في رصد الظواهر بشكل تكاملي.
- 3- وضع الدراسات البصرية والتصويرية في بؤرة اهتمام الدراسات المصرية شأنها شأن الدراسات الغربية من خلال التركيز علي السياقية البصرية Visual contextual. بوصفها موازية للسياقية النصية.

### أهداف الدراسة

1. رصد علاقة تناغم أو تنافر الأحداث التاريخية مع الصور وبخاصة المرسوم منها.
2. التعرف علي الدلالات الأيقونية المصاحبة للأحداث التي مر بها قناة السويس منذ حفرها في عهد إسماعيل حتي قناة السويس الموازية في عهد السيسي.
3. رصد العلاقة التاريخية بين الصور والرسوم وتأثيرها بالتوجهات السياسية وظروف المجتمع.

## تساؤلات الدراسة

1. ما الملابس التاريخية والفنية لصور حفر قناة السويس في عهد إسماعيل ودلالاتها الأيقولوجية من جهة النظر المصرية والغربية؟
2. ما الدلالات الأيقولوجية التي تطرحها صور افتتاح قناة السويس في عهد إسماعيل؟
3. ما الملابس التاريخية والفنية لصور نصف تمثال ديليسبيس عقب العدوان الثلاثي ودلالاتها الأيقولوجية المصرية والعالمية؟
4. ما الدلالات الأيقولوجية لصور عبور قناة السويس في أكتوبر 1973؟
5. ما الدلالات الأيقولوجية لصور قناة السويس الجديدة؟

## منهجية التحليل

تنتمي هذه الدراسة إلى الدراسات الوصفية القائمة علي النهج الكيفي، حيث تأخذ الوصف طريقا للوصول إلي السببية وراء الأحداث من خلال رصد السياقات التاريخية المحيطة بالموضوع ومقارنتها بالسياق البصري، لذا تأخذ الدراسة المنهج المسحي نهجا لها لمسح الصور منذ حفر قناة السويس في عهد إسماعيل وصولا إلي قناة السويس 2015. بالاعتماد علي التحليل الأيقولوجي

## أداة التحليل الأيقولوجي

تنقسم مستويات تجريد المعني في الصورة وفقا للعلامة (الصورة المراد تحليلها) إلي الدال Signifier الذي تدل عليه الصورة مثل شجرة، والمدلول signified الخاص بتمثيلها في ذهن المشاهد، وصولا إلي الدلالة الكاملة وارتباطها بمعاني أخرى، وفقا لهذه المستويات التجريدية تأخذ الصورة ثلاث طبقات layers تسهم مجتمعة في تشكيل المعني وهي (32):

**الطبقة الأولى:** المادة الأولية للموضوع (التي تمثل المرحلة ما قبل الإيقونية) ويتم وصف المادة المراد تحليلها إلي مكوناتها الأولية مثل: الألوان

والأشكال، بالإضافة إلى المكونات الطبيعية (مثل: الحيوانات، الرجل/المرأة، الكرسي) التي تحتوي عليها الصورة.

**الطبقة الثانية: المادة الثانوية Secondary أو التقليدية Conventional** للموضوع (التي تمثل المرحلة الأيقونوجرافية) وتشمل تحليل تكوين الدوافع أو الصور (مثل: الحكايات أو الرموز الموجودة في الصورة) حيث أن الفأس في الصورة تدل على العمل، والشمس تدل على الحرارة والتلج يدل على البرودة.

**الطبقة الثالثة: المعنى الجوهرى أو المضمون (الأيقونولوجي)** ويقصد به تحليل المعنى أو المضمون أو العمل الفني من خلال المبادئ المؤسسة للأمة أو العصر أو الطبقة أو الدين أو القناعات الفلسفية، ويعني هذا أن المعنى الكامل يمكن أن يفهم فقط عندما يتم معرفة القدرات الفنية والشبكات الثقافية للمعنى والسياق الخطابى Discursive Context المكونة له.

#### طبقات المعنى والخطوات المنهجية

مستويات تجريد الصورة	طبقات المعنى	منهجية التحليل
العلامة الدال	الأولى أو الطبيعي مادة الموضوع	الخطوة الأولى: وصف مكونات الصور
المدلول (المفهوم) التمثيل	الثانوي أو التقليدي (العادي) مادة الموضوع (الأيقونوجرافية)	الخطوة الثانية: كشف علامات الصورة (التقليدية) العادية
الدلالة	المعنى الجوهرى (الأيقونولوجي)	الخطوة الثالثة: التحليل السياقي

#### عينة الدراسة

يتناول البعد الموضوعي تحليل الصور التي تتناول الأحداث التي مرت بها قناة السويس بداية من عام 1854 الخاص بامتياز حفر القناة ، حتى افتتاح قناة السويس الجديدة في 6 أغسطس 2015 ، فقد شهدت هذه الفترة الطويلة أحداثا

متنوعة منها: حفر القناة، واحتفالية الافتتاح، مروراً باحتلال مصر، ثم تحريرها، ونسف تمثال ديليسبس عقب العدوان الثلاثي، وحرب أكتوبر 1973، وصولاً إلى بناء قناة السويس الجديدة، وتم أخذ عينة الصور الخاصة بالأحداث سألقة الذكر من موقع صور جوجل، ويرجع السبب في اختياره إلى شموليته، وكونه أكثر المواقع استخداماً في العالم.

وقد استخدمت الدراسة كلمات مفتاحية داخل محرك بحث صور جوجل، هي: حفر قناة السويس في عهد إسماعيل، واحتفالية قناة السويس في عهد إسماعيل، عبد الناصر وقناة السويس، العدوان الثلاثي، نسف تمثال ديليسبس، السادات وقناة السويس، عبور قناة السويس، قناة السويس الجديدة. احتفالية قناة السويس الجديدة، ونظراً لكثرة الصور فقد تم تحديد عشرة صور لتحليلها أيقونولوجياً.

### نتائج الدراسة

أولاً: التحليل الأيقونوجرافي لصور قناة السويس في عهد الخديوي

إسماعيل

ينطوي التحليل الأيقونولوجي على مسألتين، الأولى: الخلفيات التاريخية، الثانية: التحليل الأيقوني للصور ومقارنته مع الواقع التاريخي، وينطوي عصر إسماعيل بالنسبة لقناة السويس على حدثين أحدهما يتصل بحفر القناة، والآخر يتعلق بحفل افتتاحها.

### (1) الملايسات التاريخية لحفر قناة السويس

أعطى امتياز حفر قناة السويس الصادر من قبل الخديوي سعيد سنة 1854 والمرسوم المكمل له الصادر سنة 1856 لديليسبس الحق في إنشاء شركة مساهمة هي "شركة قناة السويس العالمية" وقد انتزعت الشركة 133 ألف هكتار من الأراضي التي كانت تمتلكها الحكومة والشعب المصري الذي عوضته الشركة تعويضاً غير عادل؛ مما اضطرتهم للعمل في القناة للعيش، كما حصلت الشركة على

كميات كبيرة من مواد البناء دون مقابل من المناجم والمحاجر الحكومية، وكذلك استيراد الآلات والمعدات بعد إعفائها من الرسوم الجمركية، كما قدمت الحكومة المصرية 80% من العمال اللازمين لأعمال الحفر، وكان امتياز القناة يُقر أن النسبة الكبرى وقدرها 85% تعود للمؤسسين والمساهمين في مقابل 15% للحكومة المصرية، وقد كان نصيب فرنسا من الأسهم 52% بعد شراء أسهم الدول الأخرى، في الوقت الذي كانت اسهم مصر 44%<sup>(33)</sup>.

كما أن الحكومة المصرية بعد تعديلها لامتياز قناة السويس في 22 فبراير 1866 بعد رفض السلطان العثماني التوقيع عليه إلا بعد تعديل الشروط المجحفة لمصر، قام ديليسبس بتحكيم نابليون الثالث بين الشركة والحكومة المصرية، فقامت مصر بتعويض الفلاحين عن الأراضي، ودفعت أجور العمال، مما شكل عبئا عليها، واستطاعت الشركة أن تنهي مهمتها في 17 نوفمبر 1869 بافتتاح القناة في حفل أسطوري قرب مصر من الإفلاس، مما دفعها للاقتراض من إنجلترا، وبعد عجز الحكومة المصرية عن السداد، اشترت إنجلترا أسهمها في القناة عام 1875 بأربعة ملايين جنية إسترليني<sup>(34)</sup>. ومعني هذا أن مصر حفرت القناة بالمجان وباعتها بالمجان.

#### (ب) التحليل الأيقونوجرافي لصور حفر وافتتاح قناة السويس في عهد إسماعيل

إن الصور التي تمثل مرحلة حفر قناة السويس وافتتاحها في عهد إسماعيل صورا قليلة ونادرة ومرسومة باليد لأن التصوير في هذه الفترة كان في بداياته، ويتطلب أن يظل المشهد المراد تصويره ثابتا لمدة خمس دقائق، مما يفقد الحدث حالته. يؤكد ذلك أن أول صورة فوتوغرافية في الصحافة المصرية كانت لديليسبس علي الصفحة الأولى من صحيفة الأهرام عام 1891م<sup>(35)</sup>.

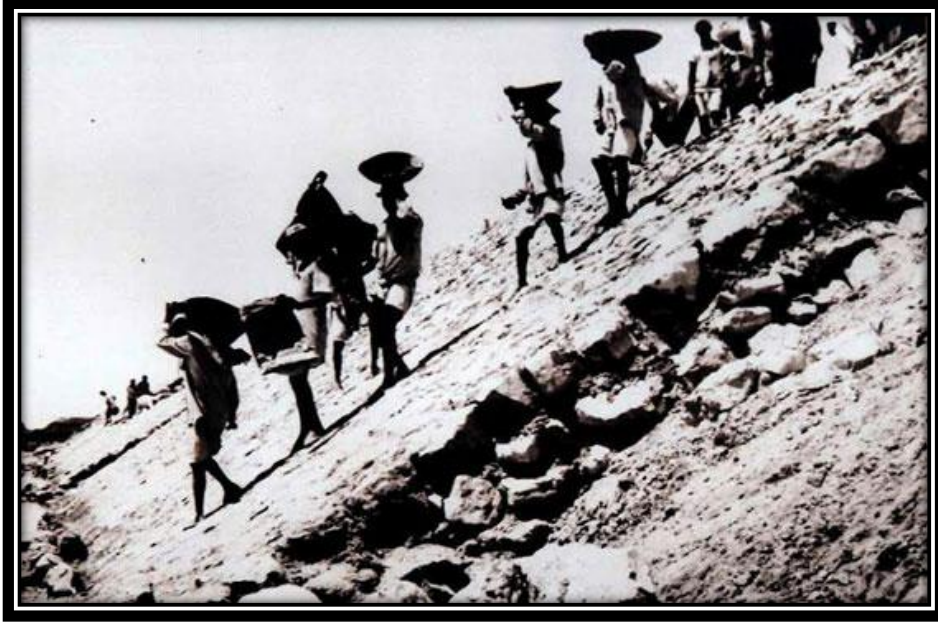
تتميز الصور المرسومة بأنها ذاتية الطابع؛ وفقا لمن يجسد هذا الواقع عن طريق الرسم، فيمكن أن يعكس الواقع أو لا يعكسه بشكل واقعي، لأنه يعتمد علي انطباع الرسام المؤيد أو المعارض لأسرة محمد علي، وتركيز الرسام علي بعض



التفاصيل وإهمال تفاصيل أخرى سواء أكان ذلك بقصد أم بدونه، وثمة مجموعة من الأسئلة عن الفترة التي تم فيها الرسم هل متزامنة لحفر القناة أم فترة تالية لحفرها؟، وهل المكان الذي تم رسمه حقيقي أم من خيال الرسام؟ وهل الرسام يتأثر بأيدولوجية ما أثناء رسمه؟

ويدعم فرضية عدم عكس الرسوم للواقع تاريخيًا، وصف التصوير بأنه لا يمكن الوثوق به، حيث رأي أفلاطون أن الصور المرئية كاذبة، فهي تقليد شاحب للواقع تحتاج إلي سند<sup>(36)</sup>. كما أن التطور التكنولوجي غير بعض الثوابت الخاصة بأن الكاميرا لا تكذب، والصورة تعادل ألف كلمة<sup>(37)</sup>؛ فالصورة مثل: جميع الأشكال التصويرية ليست بريئة أو محايدة في نقل الحقيقة، فهي ليست مرآة تعكس الواقع وتنقله بصدق وموضوعية، ولكنها تقوم بدور تأويل الواقع، وتفسيره وإضفاء بعض اللمسات عليه (الرتوش) لتحقيق منفعة سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو دينية معينة، أو تركز لأيدولوجية ما<sup>(38)</sup>.

وهذا الطرح يضعنا بين فرضيتين بالنسبة لحفر قناة السويس، الأولى: أن هذه الرسوم قُدمت في فترة حفر القناة، الثانية: أن هذه الصور رسمت في فترة لاحقة لحفر القناة، ودونما تحيز لهذه الفرضية أو تلك، فإن التحليل سوف يثبت أحدهما، فإن شواهد حفر القناة وما عاد علي مصر منها يدعم حقيقة أن مصر عانت من حفر القناة اقتصاديًا وسياسيًا بشكل أثر علي سيادتها واقتصادها دفع ثمنه الشعب المصري من كرامته وسيادته انتهاءً باحتلال أراضيها، وتم تجسيد هذه الحالة في مجموعة من الصور والرسوم تعكس هذه المعاناة، وعلي الطرف الآخر، سجل الغرب تميزه التقني في حفر قناة السويس واشتراك مهندسيه فيها، فنحن أمام صور يطرحها الغرب وأخري تطرحها مصر.

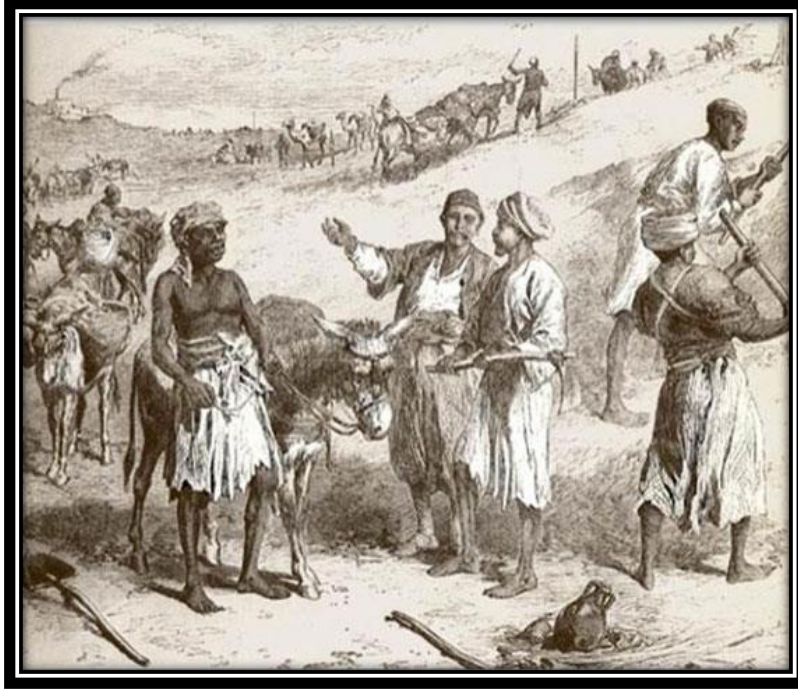


صورة (1) حفر قناة السويس

تمثل هذه الصورة سخرة مجموعة من المصريين يعملون في حفر قناة السويس يحملون فوق رؤوسهم وأكتافهم رمال الصحراء في جو يغلب عليه الحر، حيث أنهم يواجهون الشمس، فظلمهم يظهر خلفهم مما يجعلهم يشعرون بحرارة الشمس أكثر، ولما كان ظلهم صغيراً، فإن ذلك يدل على أنهم بالقرب من الظهيرة أو بعدها بوقت قليل حسب اتجاههم للغرب أم الشرق، فعندما تكون الشمس عمودية، فإن ظل الشخص يكون متعامداً عليه، مما يوحي بأنه وقت الظهيرة<sup>(39)</sup>، ومعنى ذلك معاناة من الصحراء وحرها والحمل فوق رؤوسهم وأكتافهم، كما أن الانحدار من أعلي إلي أسفل يدل على الذل والهبوط والحمل الزائد، وهذه الأوصاف تصدق على أحوال مصر في هذا الوقت وليس الصورة فحسب.

وعلى الرغم من كل أوصاف هذه الصورة السلبيّة، إلا أننا نري أن هذه الصورة لا تمثل قناة السويس، نظرًا لأن فن التصوير لم يكن بهذه الدقة في هذه الفترة، كما أن وجود كاميرات التصوير في هذه الفترة كانت مع الأثرياء فقط الذين

ليس من ضمن اهتماماتهم تصوير معاناة الآخرين، ولكن يتم استخدامها في تسجيل الحفلات والصور التذكارية، ويتطلب وقتا لتثبيت المشهد، كما أن شركة قناة السويس ما كان لتجسد صور السخرة، ويدعم هذه الفرضية عدم وجود صوراً مسجلة لاحتفالات قناة السويس التي حضرها الملوك إلا من خلال الرسم.



صورة (2) حفر قناة السويس (ب)

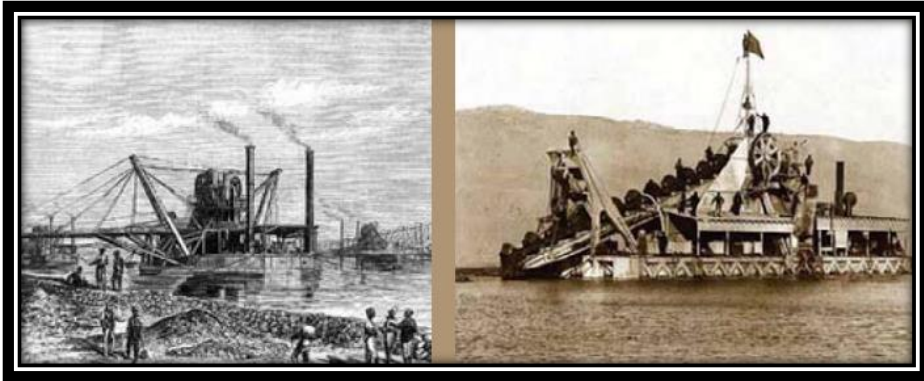
توضح هذه الصورة المرسومة الآلات التي تم استخدامها في حفر قناة السويس من فنوس وكوريكات (مجرفة) ، وتوضح كذلك الحمير التي تحمل الرمال، وجرة يشرب منها الماء، كما أننا نجد بالصورة ملابس مختلفة، مما يدل على تمايز الناس واختلافهم من حيث الطبقات الاجتماعية والعرق، فبعضهم ذو بشرة سمراء، والبعض الآخر بشرة شبه بيضاء، كما أن صور الأشخاص تدل على كبر أعمارهم نسبياً فهي لا تقل عن أربعين عاماً، مما يعني أنهم لا ينتمون إلى فئة الشباب الذين يتحملون العمل، وإن كان مراد صاحب الرسم أن شركة قناة السويس لا تفرق بين

الشباب والشيوخ في العمل، إلا أننا لا نجد الشباب في هذه الصورة، كما أن ملابس هؤلاء الأشخاص مختلفة، فهناك من يرتدون ملابس يغلب عليها الطابع التركي، كما أن عمائمهم مختلفة، فهذا الاختلافات تدل على أن هؤلاء الأفراد لا ينتمون إلى فئة واحدة يغلب عليها الفقر، فثمة تباين في المستويات وفقاً لمستوى اللبس وبنية الجسم، وربما يدل تباين الملابس على تباين المناطق التي جلب منها الفلاحون لحفر القناة. مما يجعل الصورة غير واقعية، كما أن الاثنين اللذان يتحدثان تدل على الود، مما يفقد الصورة معناها الخاص بما لدي المصريين من صورة ذهنية حول حفر قناة السويس التي تتسم باستخدام القوة والسخره.

فضلاً عن المبالغة وعدم الواقعية التي تدل عليها الصورة السالفة؛ فإن الأدوات المستخدمة في الحفر غاية في البساطة، لا يمكن أن تستخدم وحدها في حفر قناة السويس بطول 164 كم وبعمق 7.5م، وبعرض 304م في هذه الفترة (40).

### (2/1) صور حفر القناة من وجهة النظر الغربية

عادة ما يُخط التاريخ وفقاً للرؤى السياسية التي تدعم مواقف الدول السياسية والأيدولوجية ومصالحها؛ فالدول المستعمرة تحاول أن تقنع الآخرين بأن الاستعمار قدم فوائد للمستعمر، ولم يجحفه حقه، ووفقاً لهذه الرؤية، نرى أن هناك صوراً من الجانب الغربي تدعم تفوقه التكنولوجي في حفر قناة السويس.



### صور (3) حفارات قناة السويس والمهندسين الفرنسيين

يتبين من الصورة اليمنى التي تحتوي علي حفارات حديثة تدعم تفوق الغرب التكنولوجي في هذه الفترة، واعتمده علي تقنيات حديثة في حفر القناة، تعزز تفوقه التقني والفني والعلمي من ناحية، وتدحض أعمال السخرة نوعا ما من ناحية أخرى، كما أن الصورة الثانية التي يظهر فيها البخار كقوة محركة لهذه الآلات يدعم هذه الفرضية، ويظهر بالقرب من الحفار في الصورة اليسرى مجموعة من المهندسين الفرنسيين الذين يخططون لأعمال الحفر وذلك من أجل تدعم الغرب لتميزه وخبرته في هذا المجال، حيث كانت فرنسا وإنجلترا القوتين العظمتين في هذا الوقت.

على هذا الأساس، نحن إزاء فرضية السخرة المصرية، مقابل فرضية التقدم التكنولوجي للغرب، ودونما تحيز لهذه الفرضية أو تلك، فنحن أمام قناة حفرت بالمجان، وبيعت إلى إنجلترا لتسديد ديون مصر الخاصة بإسراف إسماعيل وتوسعاته في أفريقيا (41)، وأمام حفل أسطوري لدولة تنهوي سياسيا، فالمشهد برمته يقدم سذاجة سياسية أمام إمبريالية استعمارية تبحث عن مصالحها أينما وجدت، دفعت مصر استقلالها السياسي ثمناً لها.

### (2) صور احتفالية افتتاح قناة السويس

تعود جذور صور افتتاح قناة السويس إلي الرسام الفرنسي إدوارد ريو Edouard Riou التي أدرجها في كتاب نادر صدر بالفرنسية تحت عنوان "افتتاح قناة السويس رحلة الملوك" في عام 1869 تضمن صور ومظاهر الاحتفال بافتتاح قناة السويس التي بدأت بالمراسم الدينية يوم 16 نوفمبر 1869، (42) وقد رشح ديليسبس هذا الفنان للخديوي إسماعيل ليرصد ويسجل مظاهر الاحتفالية. وقد سبق افتتاح القناة مجموعة من الاحتفالات الدينية وإقامة الشعائر المسيحية والإسلامية، حيث أقيمت ثلاث منصات، الأولى: القريبة من الرصيف لكبار ضيوف الخديوي، والثانية لإقامة شعائر المسلمين جهة اليسار، والثالثة: جهة اليمين لصلاة الكنيسة المسيحية(43).

تم دعوة الآلاف من الضيوف منهم فرانز جوزيف Franz Josef إمبراطور النمسا، وأوجين زوجة إمبراطور فرنسا، والدوق الأكبر لروسيا، وولي عهد بروسيا و6 آلاف آخرين، وتم بناء دار الأوبرا، وكانت هناك ألعاب نارية تم إطلاقها ليلة 16 نوفمبر التي جسد صورها إدوارد ريو في صورة عامة تضم جموع المدعوين (44). وعلي الرغم من مهارة هذا الفنان في الرسم إلا أن صورته لا يمكن أن ترصد الواقع، فإن الرسام بصفة عامة يمزج الواقع بالخيال لاستكمال ملامح الصورة التي يستدعيها من الذاكرة، وبصفة خاصة، فإننا نجد أن هذا الرسام مغرم برسم الجمال.



صورة (4) منصات الاحتفال بقناة السويس

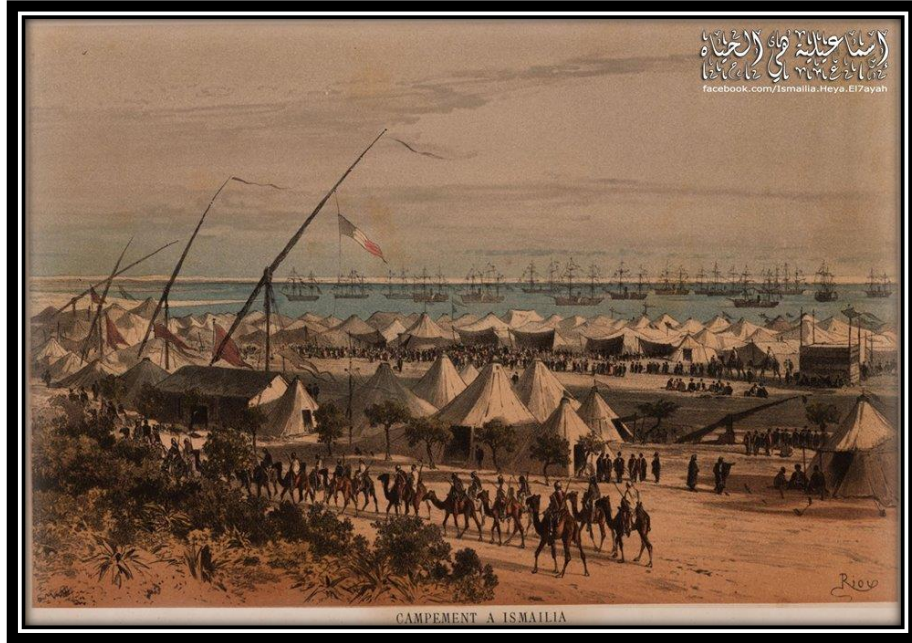
ففي هذه الصورة التي ترصد منصات الاحتفال الرئيسية نجده يُقحم جملا وحمارين في الصورة، كما أن ملابس المشاركين في الحفل تدل علي الثراء؛ ومثلت المرأة ضمن جمهور العوام الحاضر للاحتفال، ولكن النساء كان تمثيلهن قليل في الصورة، ويرتدين ثياب فاخرة وأرستقراطية، وتوحي ملابسهن بأنهن من طبقات



أجنبية، وكذلك ملامحهن، فقلة عدد النساء يعني قلة انخراط المرأة المصرية في الاحتفالات، وذلك يتفق وطبيعة المجتمع المصري حينئذ.

وحاول الرسام أن يُضمن الصورة الخاصة بالاحتفالية جميع الفئات قدر الاستطاعة، فإننا نجد قائدين عسكريين بجور الجمال، وملابس بدوية، وعربية، ورجال دين مسلم ومسيحي، وأجانب، ومعظم الملابس تنتمي إلي الجلاباب باعتباره الزي السائد في هذه الفترة، فيما عدا الأجانب ورجال الدين والقادة العسكريين، والطبقة الحاكمة.

وتظهر الصورة التمايز بين الحضور، فالذين هم في المنصات جلوس، ووضعهم مرتفع، إشارة إلي مكانتهم العالية، أما رجال الدين المسيحي والإسلامي فإنهم مرتفعون أيضا، دليلا علي مكانتهم، ولكنهم واقفون، وهذا يدل علي الترتيب الطبقي في المجتمع الساسة والأمراء ثم رجال الدين ثم العوام الذين في وضع الوقوف والانخفاض ، فالصورة بها جزء واقعي، ولكن معظمها من وحي خيال الرسام الذي يضيف عليه سماته وطابعه الخاص.



## صورة (5) قوافل الجمال والخيام أثناء الاحتفالية

إن صورة قوافل الجمال والخيام الموجودة في الصورة تُثبت في المخيلة ما يتناقله الغرب عن العرب بأنهم يعيشون في مجموعة من الخيام، ووسيلة التنقل الخاصة بهم هي الجمال، بيد أن هذه الصورة تحتوي علي دلالة غاية في الخطورة المتمثلة في رفع علم فرنسا فوق ساري علم عالي في سماء مصر، فهذا يدل إما أن الرسام وضعها بقصد لإظهار عظمة فرنسا وسيطرتها علي الأوضاع السياسية في مصر خاصة منطقة قناة السويس، وربما وضعها نظرا لانتمائه إلي فرنسا، أيا ما كانت الدلالات إلا أن رفع علم فرنسا في صورة تاريخية نادرة لقناة السويس في أيام الاحتفال هو دلالة تاريخية خاطئة، إلا إذا كانت مقرونة بعلم مصر، وسكوت إسماعيل علي هذه الصورة فيه انتهاك لسيادة مصر، فالرسم يمثل الشق التاريخي للوثائق، وربما يرجع السبب في تعبيره هذا إلي أنه احتمى بديلسبيس.

يمكن رصد مجموعة من الدلالات التي لم تظهرها صور الاحتفالية، فلم تذكر المراجع التاريخية أن السلطان العثماني أو من ينوب عنه قد حضر احتفالية قناة السويس، وكذلك لم تشر الرسوم إلي السلطان العثماني، مما يشير إلي عدم الرضاء لدي العثمانيين عن القناة، وعدم رغبتهم في المشاركة بالاحتفالية علي الرغم من حضور العديد من الملوك والأمراء البارزين علي مستوي أوروبا، فلا يمكن القول أن إسماعيل لم يوجه الدعوة للسلطان العثماني لتبعية مصر إلي الولايات العثمانية، وتجدر الإشارة إلي تعديل بعض بنود القناة من قبل السلطان العثماني لصالح مصر، والتي تنازلت مصر عنها طواعية من أجل إرضاء فرنسا، مما يدل علي قرب إسماعيل للدول الأوروبية وعدم رضا السلطان العثماني عن تصرفات إسماعيل.

وعقب احتلال مصر أسدل الستار علي صور قناة السويس باستثناء بعض الصور الخاصة بعبور السفن بين الحين والحين إلي أن حدث تأمين قناة السويس في عهد عبد الناصر، ثم بدأت الأحداث تلتحم بالقناة وتضعها في بؤرة الاهتمام السياسي.



### تأميم قناة السويس في عهد عبد الناصر ... نفس تمثال ديليسبس

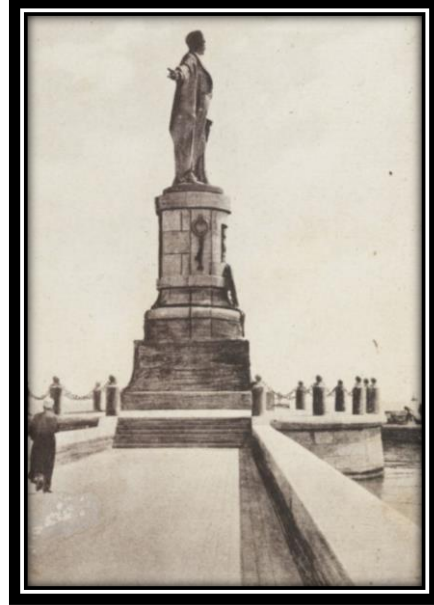
إن نجاح ثورة 1952 وتحرر مصر السياسي وفقا لمعاهدة 1954، كان من الطبيعي أن تسعى مصر لتحررها الاقتصادي، وذلك بالتركيز علي تأميم قناة السويس، جاء ذلك من خلال رفض أمريكا تمويل بناء سد العالي، بعد أن وافقت علي القيام بذلك في 19 يوليو 1956، استتبع ذلك بيوم رفض كل من بريطانيا والبنك الدولي تمويل السد، مما دفع عبد الناصر لتأميم القناة يوم 26 يوليو، أعقب ذلك تحرك دولي من قبل إنجلترا وفرنسا وأمريكا والعديد من الدول، وعقب الفشل المتكرر للوصول إلي تسوية، قامت إسرائيل بالعدوان علي مصر في 29 أكتوبر عام 1956<sup>(45)</sup>، وانضمت في اليوم الثاني بريطانيا وفرنسا فيما يطلق عليه العدوان الثلاثي علي بورسعيد. ثم انسحبت هذه القوات بعد تهديد الاتحاد السوفيتي بضرب لندن وباريس، في 23 ديسمبر 1956، وفي اليوم التالي لانسحاب هذه القوات تم تحطيم تمثال ديليسبس، وسجلت صحيفة الأهرام نفس هذا التمثال في عددها الصادر بتاريخ 25 ديسمبر 1956 من خلال مجموعة من الصور المتسلسلة.

قبل الخروج من مشهد تأميم القناة والولوج إلي مشهد نفس تمثال ديليسبس، تجدر الإشارة إلي أنه لا توجد صور تدل علي زيارة عبد الناصر إلي قناة السويس وفقا للبحث، ويفتح ذلك مجالاً للتأويل السبب فيه انشغال عبد الناصر بالتجهيز للمناورات السياسية مع الغرب، وعدم رغبته ترك العاصمة، كما أن قناة السويس يمكن أن تصبح مسرحاً للعمليات العسكرية في أي لحظة.

### نفس تمثال ديليسبس في عهد عبد الناصر.

أزيح الستار عن تمثال ديليسبس في 17 نوفمبر عام 1899 بعد مرور ثلاثين عاما علي افتتاح قناة السويس الذي شيده النحات الفرنسي إيمانويل فريما Emmanuel Fremiet والتمثال من البرنز ويصل طوله 33 قدم أي ما يوازي (10 متر) واليد

اليمني من التمثال ترحب بالزوار الذين يدخلون قناة السويس، ويده اليسرى تحمل خريطة القناة (46) وردا على أزمة السويس عام 1956، تم تدمير التمثال بالديناميت في 24 ديسمبر 1956 من قبل يحيى الشاعر، عضو في المقاومة المصرية (47).



صورة (7) تمثال ديليسبيس بعد نفسه

صورة (6) تمثال ديليسبي كاملا

يحمل تمثال ديليسبيس العديد من الدلالات التاريخية والسياسية والفنية العامة والخاصة بالتمثال، فبالنسبة للدلالات التاريخية، فإن هذا التمثال يؤكد حقيقة أن حفر قناة السويس يعود إلي ديليسبيس، وهي حقيقة لا مرأى فيها، ولكن استخدام التمثال يجسد هذه الحقيقة عند رؤيته كل مرة، وبحول الدلالة التاريخية إلي دلالة حاضرة في الأذهان كلما تم مشاهدتها تعيد التاريخ إلي الأذهان ليتجلي بشكل واقعي، أما الدلالة السياسية، فإنه يكرس للنفوذ الفرنسي في هذه الفترة، ويربط في الأذهان كل من سياسية سعيد وإسماعيل وحفر القناة وملابسات احتفالها، وعلي الجانب الآخر تذكير إنجلترا التي تحتل مصر بالوجود الفرنسي في القناة، أما الدلالات الفنية فإنها تشير إلي تفوق فرنسا في الفنون، واستخدم الفن هنا ليحقق مكاسب سياسية وتاريخية.

يقصد بالدلالات الخاصة بالتمثال ما يحتوي عليه التمثال في حد ذاته من دلالات، فيظهر التمثال ديليسبيس يمسك بخريطة مصر وبها قناة السويس دليلاً رمزياً علي السيطرة والتملك، بيد أنه يمسكها بيده اليسري، ويرحب بالضيوف بيده اليمنى، فكان لدي الفنان أحدي احتمالين أن يضع خارطة مصر ناحية اليمين، ويرحب باليد اليسري، وهذا منافي لكل التقاليد والأعراف، فأثر أن يضع خريطة مصر ناحية اليسار، أما وضع الخريطة لتصل إلي قدمه وتكون نهايتها ناحية القدم ومطوية ناحية اليد، فهذا يشير إلي السيطرة من زاوية، ومن زاوية أخرى، لا يشير إلي قداسه المكان لأنه ملامس للأرض وموازي للقدم.



صور (8) متسلسلة لنسف تمثال ديليسبيس في صحيفة الأهرام

جاء نسف تمثال ديليسبيس كرد فعل من الفدائين عقب خروج العدوان الثلاثي من السويس، ورد فعل الثوار والقدائين رد فعل طبيعي نتيجة لما تعرضت له مدينة السويس من غارات وتدمير، فتولد لدي الفدائين شعور بعدم رؤية ما هو يتصل بالدول الثلاث، فجاء نسف التمثال كرد فعل علي العدوان الثلاثي وتدمير مدينة السويس، وذلك في إشارة إلي أن القناة مصرية خالصة عقب العدوان وإزالة ما يتصل

بالغرب حتي وإن كان أثرا فنيا. لذا تصدر مشهد حريق تمثال ديليسبس صفحات الجرائد المصرية في هذه الفترة.

### عبور قناة السويس في عهد السادات

حققت إسرائيل بموجب تسوية 1957 عقب العدوان الثلاثي مكاسب لوجستية؛ فقد أنهت إسرائيل الحصار المصري الذي كان مفروضا عليها في البحر الأحمر، واستطاعت سفنها المرور بمضيق تيران، ووضع قوات دولية في سيناء. إلا أن الموقف تأزم بعد رفض مصر وجود القوات الدولية، وإغلاق مضيق تيران أمام الملاحة الإسرائيلية مما قرب التصادم، ودفع إسرائيل للقيام بالضربة الجوية يوم 5 يونية عام 1967 التي انتهت بضرب المطارات المصرية، واحتلال شبه جزيرة سيناء (48).

قام الإعلام المصري بخطأ تاريخي إذ عبأ الجمهور المصري تعبئة سلبية، صور مصر بأنها المتفوقة عسكرياً، وأسقطت الكثير من الطائرات الإسرائيلية، حيث أن الواقع كان مخالفاً لذلك، وعلي إثر هذه الكذبة، فقد الشعب المصري المصداقية في الإعلام، والقيادة السياسية، وفقد المصداقية في نفسه من خلال الشائعات التي بثتها وسائل الإعلام الغربية - التي اعتمد عليها بعضاً من الجمهور المصري إثر أزمة الثقة في الإعلام المصري - التي صورت الجندي الإسرائيلي أنه لا يقهر، ولا يمكن تجاوز خط بارليف الذي أقامته إسرائيل علي طول القناة، والتفوق العسكري الإسرائيلي في المجال الجوي، وأثر هذا الموقف النفسي والعسكري، وفقدان الثقة والكرامة بالسلب علي مصر، حتي فاجأ الجيش المصري إسرائيل بعبور القناة في 6 أكتوبر 1973.

إن الصور التي مثلت حرب أكتوبر وعبور القناة تتدرج بين صور طائرات تقلع يعقبها عبور للقوات عبر الزوارق، والمراكب، ثم صور عبور خط بارليف، ورفع العلم عليه، والمياه التي تزيل خط بارليف، وعبور الدبابات والعربات للجسر المائي عبر القناة، واشتباكات بين الجنود المصريين والإسرائيليين... الخ من مظاهر

الحرب. بيد أن مشهد العبور وفرحة النصر ورفع العلم تظل المشاهد العالقة في ذهن  
عند ذكر أكتوبر.



صور (9) عبور قناة السويس

تحمل مشاهد العبور العديد من الدلالات الأيقونية المركبة، فقد بدء مشهد  
العبور بعبور الزوارق والقوارب المصرية حاملة الجنود عبر قناة السويس، حيث  
يظهر أثر ضربات الطيران الإسرائيلي علي مياه القناة، وأثار الدخان المتصاعد في  
الضفة الشرقية للقناة، ويعني ذلك صمود الجنود المصريين وإصرارهم علي العبور  
تحت نيران القوات الإسرائيلية، كما يظهر في الصورة خراطيم المياه التي تزيل  
الساتر الترابي من خلال طلائع الجنود تمهيداً لعبور المدرعات والدبابات، وكذلك  
يظهر بالصورة الأسلاك الشائكة دليل علي تمركز القوات المصرية وعبورها لنقاط  
كانت متواجدة بها القوات الإسرائيلية، مما يعني أن هناك اشتباكاً تم بين القوات  
المصرية والإسرائيلية انتصرت فيه القوات المصرية واحتلت مكان القوات  
الإسرائيلية، وهذا يدل علي الانتصار المبدئي بعبور القوات.



صورة (9) تسلق خط بارليف

تظهر الصورة السابقة مشهد عبور القوات المصرية والتحدي الذي يقوم به الجنود المصريين وهم يجتازون الساتر الترابي (خط بارليف) والإصرار على العبور والسرعة في الحركة، على الرغم من حمل الجنود للأدوات القتالية وهم يصعدون على الحبال، تمهيدا للاشتباك مع العدو، من خلال استخدام الأساليب التقليدية من زوارق وحبال في العبور بشكل يوحى بالإصرار. كما نشاهد أن مياه القناة خلفهم دليل قاطع على العبور، وعدم وجود آثارًا للاشتباك على خلاف الصورة السابقة.



صورة (10) عبور الجسر المائي

تحمل الصورة السابقة مجموعة من الدلالات الخاصة بسير الحرب، إذ تدل الصورة علي السيطرة الكاملة للقوات المصرية وعبورها قناة السويس ذهاباً وعودة دونما أن يكون هناك أي نوع من الحرب، إذ فرضت القوات المسلحة المصرية سيطرتها الكاملة علي القناة، فلا يوجد أثر لرد الفعل الإسرائيلي، علي خلاف الصورة الأولى للعبور التي شهدت آثار الدخان والقنابل التي تضرب العابرين، ويرجع ذلك إلي سيطرة الصواريخ والمدفعية المصرية التي أمنت المرور وردعت القوات الإسرائيلية، كما تتطوي الصورة علي فتحة في الساتر الترابي دليلاً علي إزالة جزء من الساتر الترابي لمرور العربات والدبابات والمدربات... الخ تمهيداً للاشتباك مع قوات العدو الموجودة في سيناء.



صور (11) رفع علم مصر علي سيناء

يتبين من مشهد رفع العلم المصري، وجود مجموعة من الجنود تتسابق علي رفع علم مصر، وهم طليعة من عبور القناة، ليحاول كل واحد منهم أن ينال شرف رفع علم مصر علي الضفة الشرقية للقناة، وتشير دلالة رفع العلم إلي سيادة مصر علي أراضيها التي احتلتها إسرائيل عام 67، ورد الكرامة المصرية، كما يوجد بجوار العلم مجموعة من الأسلاك الشائكة دليلاً علي أن العبور لم يكن سهلاً، ولكن اكتنفته



مجموعة من الصعوب، ولكن الجيش المصري استطاع أن يتغلب علي هذه الصعاب، كما أن ارتفاع العلم يدل علي ارتفاع مصر معه، ورفع الأسلحة بجوار العلم دليل علي أن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، وكذلك دليل علي الاستعداد لما بعد العبور.

### الملايسات التاريخية لمشروع إنشاء قناة السويس الجديدة

مثل مشروع قناة السويس أملا للمصريين للخروج من الأوضاع الاقتصادية الصعبة التي مرت بها مصر عقب اندلاع ثورة 25 يناير، وتتحي مبارك عن الحكم والأحداث التي تلتها، اتجهت أذهان الاقتصاديين والمفكرين صوب تنمية محور قناة السويس بوصفه إنقاذ عاجل ومستديم للاقتصاد المصري، خاصة بعد تدهور السياحة في مصر عقب ثورة 25 يناير وما تلاها من أحداث واستنزاف الحركات الاحتجاجية لكثير من الاحتياطي النقدي، فكان التفكير في حل عاجل ينعش الاقتصاد المصري، وإلا تتحمل فيه الحكومة المصرية نفقات إنشائه، فعرض المشروع علي الشعب المصري من خلال تسويق وسائل الإعلام له ومشاركة العديد من المؤسسات في هذا المشروع مما شجع كثيرًا من المواطنين للإسهام في المشروع، وقد بلغ الاكتتاب العام للقناة 64 مليار جنية مصري.

في 5 أغسطس 2014 أعلن الرئيس عبد الفتاح السيسي عن البدء فعليًا في إنشاء مجرى ملاحى جديد لقناة السويس، وتعميق المجرى الملاحى الحالى، وتنمية محور قناة السويس بالكامل، وهذا يعني أن المشروع ينطوي علي مرحلتين، الأولى: الحفر والتعميق، والثانية: تنمية محور قناة السويس بالكامل، وأشار السيسي علي ضرورة الانتهاء من حفر قناة السويس في عام واحد، واجري حفل الافتتاح في 6 أغسطس 2015.

وأكب مشروع قناة السويس الكثير من الصور الخاصة بالحفر وزيارات متعددة للقناة من قبل الكثير من مؤسسات الدولة وممثليها والوزراء... الخ، إلا أن أكثر الصور إثارة للتحليل وأكثرها شهرة وسيظل التاريخ يذكرها صورة الرئيس السيسي بالزي العسكري علي يخت المحروسة وبجواره الطفل المريض بالسرطان.





صورة (12) السيسي علي يخت المحروسة في قناة السويس الجديدة

تحمل صورة تجول السيسي في قناة السويس علي يخت المحروسة في يوم افتتاحها العديد من الدلالات الأيقونولوجية، فإن يخت المحروسة الذي ينتمي لأسرة محمد علي دليلا علي أن أسرة محمد علي، وبشكل خاص سعيد وإسماعيل هما اللذان مهدا لحفر قناة السويس من خلال تقديم الأول لامتياز حفر قناة السويس، وحفر القناة وافتتاحها في عهد الثاني، فإن يخت المحروسة نوع من الوفاء لأسرة محمد علي.

جاءت صورة الرئيس وهو يرتدي الملابس العسكرية كنوع من رد الجميل إلي القوات المسلحة ووقوفها في كافة الأزمات بجوار الشعب المصري، وقيامها بالعديد من الأدوار العسكرية والاجتماعية وحفظ الأمن داخليا وخارجيا، ودورها في بناء قناة السويس، كما يعني الزي العسكري اعتزازه لانتمائه إلي القوات المسلحة والتأكيد علي أنه فرد منها في إشارة للتماسك والتوافق بين الرئاسة والقوات المسلحة.

كما أن الصورة احتوت علي طفل مريض بالسرطان، يشارك الرئيس الاحتفالية ويحمل علم مصر مرتديًا الزي العسكري، يحمل وجود الطفل العديد من الدلالات الإيقونولوجية، أن الأطفال هم أمل مصر، ورعاية الدولة لمرضي السرطان

ممثلة في رئاسة الجمهورية وجيش مصر ودوره الاجتماعي في رعاية مرضي السرطان.

لم يرغب علم مصر عن المشهد، فقد حمل الرئيس علم مصر بيده اليسري ، دليل علي الوطنية، وإعلاء مصر، فرما يرجع حمل علم مصر ناحية اليسار لقربها من القلب، ولتلويح الرئيس بيده اليمني للقوات المسلحة، ولكن علي الرغم من كل هذه السمات الإيجابية إلا أن وضع العلم ناحية اليسار، يري البعض أنه لا يحمل سمات إيجابية ، لأن علم مصر كلما كان ناحية اليد اليمني دليل علي الخير لارتباط اليد اليمني بالخير، وكان من الأجدر علي منسقي الاحتفالية أن يضعوا العلم ناحية اليمين علي ساري علم ليظل ثابتا طوال مشهد التصوير.

#### خلاصة الدراسة

وفقا لهذا الطرح تمثل قناة السويس ارتباطا عاطفيا لدي المصريين، فهي بمثابة المرآة التي تعكس تاريخ مصر وتجسده في ثنائيات متعارضة، فقد كانت بداية حفر القناة مقرونة بأحادية الذل وضعف الإرادة، التي تلاشت معها ملامح الكبرياء التي كانت سائدة في عصر محمد علي، وكذلك ضعفت إرادة الدولة وسيادتها علي أرضها، وبدأ الاقتصاد المصري في التهاوي جراء سياسات الخديوي إسماعيل غير المحسوبة، وهو ما صورته رسوم الفلاحين وهم يحفرون القناة مشفوعة بالذل والهوان مقابل لقمة العيش أو السخرة، وقد تحولت قناة السويس واحتفالاتها إلي ذكرى مؤلمة في أذهان المصريين مقرونة بضياح القناة وبيعها بالمجان لكل من فرنسا وإنجلترا، فضلا عن انتهاء هذا المشهد باحتلال الإنجليز لمصر عام 1881 وبالتدريج أصبحت قناة السويس دولة داخل الدولة لا سيادة للحكومة المصرية عليها.

ولما كان الفن والتصوير لا يرصدان سوي الحقائق الموجهة أو المفرحة، فقد أسدل الستار علي صور قناة السويس وخلي المشهد من طرح أي صور للقناة إلا بعض الصور التي تدل علي مرور السفن بين الحين والحين، إلي أن استردت مصر استقلالها السياسي من إنجلترا برحيل الإنجليز في 1956 ، تلا ذلك، إعلان تأميم قناة

السويس كرد فعل علي عدم تمويل السد العالي، وإزاء هذا الوضع المتأزم حدث العدوان الثالث علي مصر الذي انتهى بنسف تمثال ديليسبس لمحو ذكرى العدوان واسترداد واسترداد الممتلكات.

وعقب الاحتلال الإسرائيلي لسيناء 1967 وحرب التحرير 1973، بدأت تظهر دلالات النصر وصور الكرامة والسيادة والعبور، ونفي الثنائية السلبية الخاصة بالانكسار، وفقدان الكرامة الوطنية، وانتهاك السيادة المصرية. وكان شاهدا عليها رفع العلم المصري، وعقب ثورة 25 يناير 2011 اتجهت مرة أخرى الأنظار إلى قناة السويس ومشاركة المصريين في بناء اقتصاد قوي لمصر من خلال مشروع محور قناة السويس التنموي، أملا من المصريين في تنمية الاقتصاد ونفي الركود الاقتصادي والتطلع إلي مستقبل أفضل.

- (1) Neal Curtis (2013) *The Pictorial Turn* , Routledge. P20
- (2) Adelman, R. (2007). *Visual Culture Revisited: German and American Perspectives on Visual Culture(s)*. Cologne: Halem..p 12.
- (3) Julia A. B. Hegewald, Subrata K. Mitra (2012) *Re-Use-The Art and Politics of Integration and Anxiety*, SAGE Publications India p291.
- (4) Mitchell, W. (2015). *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press.p31.
- (5) Etymonline.com, (2015). *Online Etymology Dictionary*. [online] Available at: <http://www.etymonline.com> [Accessed 12 Apr. 2015].
- (6) Norbert C. Brockman (1997). *Encyclopedia of sacred places*. Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO.p235
- (7) Jsbrand M. C. Hummelen, Dionne Sillé (2005) *Modern Art - who Cares?: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Archetype, p 158.
- (8) Hatt, M., & Klonk, C. (2006). *Art history: A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester University Press. P96-98.
- (9) Marion G. Müller (2011) Iconography and Iconology as a Visual Method and Approach, in Eric Margolis And Luc Pauwels (Eds), *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, Sage pp 283 -297.
- (10) Johnson, C. (2012). *Memory, metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. P110.
- (11) Axel Philipps (2012) Visual protest material as empirical data, *Visual Communication*, Vol 11(1): 3–21, PP 3-21.
- (12 ) Woodfield, R. (2014). *Art history as cultural history*, Amsterdam: G+B Arts International. P226.
- (13) Youxuan Wang (2014) *Buddhism and Deconstruction: Towards a Comparative Semiotics*, 2nd edition Routledge P207
- (14) Joseph Claude Evans (1991) *Strategies of Deconstruction: Derrida and the Myth of the Voice* , U of Minnesota Press, 1991 P26
- (15) Mike Fleming, Liora Bresler, John O'Toole (2015) *The Routledge International Handbook of the Arts and Education*, Routledge p34.
- (16) Rocco Gangle (2013) *François Laruelle's Philosophies of Difference: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, p138.
- (17) Gary Gutting (2008) Sartre, Foucault and Derrida, Nicholas Bunnin, In Eric Tsui-James(ED) *The Blackwell Companion to Philosophy*, 2nd edition, John Wiley & Sons pp 860- 874, p870

- 
- (18) K. Malcolm Richards (2010) *From Revolution to Deconstruction: Exploring Feminist Theory and Practice in Australia*, Peter Lang, p66.
- (19) Stephen Dietrich (2009) Nothing Outside the Text: Derrida and Brandom, Mitchell Aboulafia, John R. Shook (Eds) *Contemporary Pragmatism*. Volume 6, Number 2, Rodopi. Pp 45-70, p49.
- (20) Jane Marie Todd (2015) *Autobiographics in Freud and Derrida*, Routledge p132.
- (21) K. Malcolm Richards (2013) *Derrida Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*, I.B.Tauris, p54.
- (22) Keith Woodein(2013) Spacing Deconstruction, Mary Caputi, Vincent J. Del Casino Jr. (eds.), *Derrida and the Future of the Liberal Arts: Professions of Faith*, Bloomsbury Academic, pp 226- 249, p226.
- (23) Peter Teo (2004) Ideological dissonances in Singapore's national campaign posters: a semiotic deconstruction, *Visual Communication*; vol 3, no2; 189-212.
- (24) Josh Lauer (2008) Money as Mass Communication: U.S. Paper Currency and the Iconography of Nationalism, *The Communication Review*, vol 11:pp 109–132,
- (25) Eric Jenkins (2008) My iPod, My iCon: How and Why Do Images Become Icons? *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 25, No. 5, , pp. 466-489.
- (26) Sergei Kruk (2008) Semiotics of visual iconicity in Leninist 'monumental' propaganda, *visual communication* Vol 7m No1,pp 26-56
- (27) Magdalena E. Wojcieszak (2009) Three Dimensionality Taxonomy of Iconic, Linguistic, and Audio Messages in Television News, *Television & New Media*, vol. 10, 6: pp. 459-481.
- (28) Marco Solaroli (2011) Mediatized conflicts, performative photographs and contested memory: the Abu Ghraib scandal and the iconic struggle over the meanings of the 'war on Terror, *Global Media and Communication*, vol7 no3, pp245 –250'
- (29) M Arion G. Müller, Arvid Kappas, and Bettina Olk (2012.) Perceiving press photography: a new integrative model, combining iconology with psychophysiological and eye-tracking methods, *visual communication*, Vol 11, No3, pp 307 –328..
- (30) Benjamin Drechsel (2012) The Berlin Wall from a visual perspective: comments on the construction of a political media icon, *Visual Communication*. vol. 9 no. 1, pp3-24

- 
- (31) Dominik Bartmanski (2015) Refashioning sociological imagination: Linguality, visuality and the iconic turn in cultural sociology, *Chinese Journal of Sociology*, Vol. 1 no1, pp136–161,
- (32) Priska Daphi et al (2013) images of surveillance: the contested and embedded visual language of Anti surveillance protests Nicole Doerr et al., (Eds) *Research in Social Movements, Conflicts and Change*, Emerald, P63.
- (33) جالينا نس . بكتينا (1957) *قناة السويس ملكية وطنية للشعب المصري*، ترجمة إبراهيم عامر، القاهرة: مطبعة الدار المصرية ص ص 18-19.
- (34) نفسه ص 22.
- (35) بوابة الأهرام (2015) ملفات : الهرم الرابع، العدد الأول من الأهرام، تاريخ الدخول ، 12/فبراير ، 2015 من موقع <http://gateold.ahram.org.eg/Malafat/59/499>
- (36) Herring, S. C. (2008). Visual Research. (L. M. Given, Ed.) *The Sage encyclopedia of qualitative research methods*. Australia, Charles Sturt University, pp940-943.
- (37) Anders Hansen, et al., (1998) *Mass Communication Research Methods*, Hong Kong: povey-Edmondson , p192.
- (38) حلمي محسب (2007) سيميائية خطاب صور صدام حسين منذ إلقاء القبض عليه وحتى إعدامه علي موقع أبوت "About" مجلة كلية الآداب، جامعة جنوب الوادي، ص ص 117-148.
- (39) Abraham Rempel (2014) *The Book of Nots in Science & Religion: A Believer's Guide to Reality*, FriesenPress, p172
- (40) Theo Notteboom (2011) *Current Issues in Shipping, Ports and Logistics* ,Asp Vubpress .Upa, p273.
- (41) محمد صبري (1926) تاريخ مصر الحديث من محمد علي إلي اليوم، القاهرة، دار الكتب المصرية، ص 96.
- (42) See: Édouard Riou (1869) *Inauguration du Canal de Suez. Voyage des Souverains ... Aquarelles d'après nature et portraits par Riou.*
- (43) Valerie Bodden (2006) *Suez Canal*, the Creative Company, p12.
- (44) Olson, J., & Shadle, R. (1996). *Historical dictionary of the British Empire*. Westport, Conn.: Greenwood Press., p1071.
- (45) Obieta Chalbaud, J. (1960). *The international status of the Suez Canal*. The Hague: Nijhoff. pp18-21.
- (46) Karl Baedeker (1902) *Egypt: Handbook for Travellers*, K. Baedeker. P171.
- (47) Samduran.net,. (2015). *Ferdinand de Lesseps Statue*. Retrieved 18 December 2015, from [http://samduran.net/defaced\\_monuments/Pages/Egypt/egypt.html](http://samduran.net/defaced_monuments/Pages/Egypt/egypt.html)

---

(48) عبد العظيم رمضان (1995) حرب أكتوبر في محكمة التاريخ، القاهرة: مكتبة الأسرة، ص 10.