# التحليل الأيقنولوجي لصور الخديو إسماعيل في مسلسل سرايا عابدين: دراسة تحليلية.

سهير ربيع محمد
معيدة بقسم الإذاعة والتلفزيون
كلية الإعلام وتكنولوجيا الاتصال– جامعة جنوب الوادي

**الملخص:**

استهدفت الدراسة الوقوف على حقيقة وطبيعة الدلالات الأيقنولوجية المتصلة بصور الخديو إسماعيل في مسلسل سرايا عابدين الذي رصد فترة حكم الخديو إسماعيل وحياته الاجتماعية وبعض الأحداث السياسية وأحوال الحكم في عهده، وقد اعتمدت الدراسة على ثلاثة مناهج رئيسة بالاعتماد على منهجية التحليل الأيقنولوجي التي تنطوي على منهج المسح، والمنهج التاريخي، والمنهج المقارن. وقد توصلت الدراسة إلى أن الأدلة التاريخية تكون غير كافية عندما يتم الاعتماد على مصدر واحد، حتى وإن خضعت للفحص والتمحيص، فالحقائق التاريخية ليست واحدة دائمًا، ففيها المقبول عرضه، وفيها المرفوض المراد طمسه، وبالتالي فإن وجود مصدرين (كالنص والصورة مثلاً كما في الحقل الأيقنولوجي) يعطي مجالاً للمقارنة بين مصدرين؛ مما يسهم في تفسير أفضل للموضوع وفهم كل أجزائه، وأسبابه، ونتائجه. وإلى أننا لم نكن أمام دراما تاريخية حقيقية، غير استخدام أسماء شخصيات صارت من التاريخ، فبالرغم من أن تلك الشخصيات التي عرضتها لنا هذه الدراما ترتدي أزياء تلك المرحلة، وتعيش في نفس أجوائها وديكوراتها إلا أن الأحداث التي تعيشها تلك الشخصيات لا علاقة لها بالتاريخ بالمرة. وبالرغم من كل سلبيات المسلسل إلا أنه يعد من أضخم المسلسلات العربية إنتاجًا مع تميز أداء الممثلين وبراعة توظيف الجرافيك في محاكاة الديكورات الفخمة التي جعلت المشاهد يعيش أجواء ملكية حقيقية، وكان من الأجدر للمسلسل بعد كل هذه الإمكانات أن يخدمه سيناريو رصين مبني على أحداث غير مشوهة، إذ أن المسلسل بعد هذه الأخطاء لا يمكن اعتباره مسلسلاً تاريخيًا ذا جودة في حقيقة الأحداث التاريخية.

**الكلمات المفتاحية: التحليل الأيقنولوجي – صور الخديو إسماعيل – مسلسل سرايا عابدين.**

**Abstract:**

The study aimed to investigate the reality and nature of the iconological significations related to the images of Khedive Ismail in the series 'Saraya Abdeen,' which documented the period of Khedive Ismail's rule, his social life, some political events, and the state of governance during his reign. The study relied on three main methodologies based on iconological analysis, which includes survey methodology, historical methodology, and comparative methodology. The study concluded that the Historical evidence is often insufficient when relying on a single source, even if it has been examined and scrutinized. Historical facts are not always the same; some are acceptable to be presented, while others are rejected and intended to be obscured. Therefore, having two sources (such as text and image, for example, as in the iconological field) allows for a comparison between the two sources, which contributes to a better interpretation of the subject and an understanding of all its parts, causes, and consequences. We were not facing a true historical drama, other than the use of names of characters that have become part of history. Although the characters presented to us in this drama wear the costumes of that era and live in its atmosphere and decorations, the events that these characters experience have no relation to history whatsoever. Despite all the negatives of the series, it is considered one of the largest Arabic productions, with distinguished performances by the actors and excellent use of graphics that simulated the luxurious decorations, allowing the viewer to experience a true royal atmosphere. After all these resources, it would have been more appropriate for the series to be supported by a solid script based on uncorrupted events. Given these mistakes, the series cannot be considered a quality historical drama based on actual historical events.

**Keywords**: **Iconological analysis - Images of Khedive Ismail - Saraya Abdeen TV series.**

**مقدمة:**

لا تزال غاية جهود المخلصين في أيّ مجتمع أن يعملوا جاهدين على صونه وإرساء مبادئه، وترسيخ هويته وتاريخه وحضارته، ولعل الفن بشتى صوره وأشكاله هو من أقوى وأشرس الوسائل لتحقيق تلك الغاية، فالفن يبرز عادات المجتمع وتقاليده وأعرافه وكذلك مراحل تأسيسه وتكوينه، فمن خلال ما يبثه الفن من مفاهيم ومعانٍ ورسائل وقيم؛ يتجسد الماضي أمام أعيينا أو أن يصبح الفن ذاته مرآة لواقعنا.

وبوسعنا أن نستعيد ماضي أي مجتمع وتاريخه في أي عصر من العصور من خلال الصورة، فلقد تبوأت الصورة موقعًا مهمًا في الثقافة البصرية منذ فجر التاريخ، وفي السنوات الأخيرة أصبح لها دور مهيمن على شتى وسائل الإعلام المرئية والرقمية، وبدأ السجال حول ما يسمى بالتاريخ المرئي، وفرضت الصورة نفسها باعتبارها حقل مهم من الاستشهاد والتوثيق، ومع ذلك تعد الصورة موطن سلطة شرسًا، وبخاصة الصورة السينمائية التي تعتبر أكثر فتنة وجاذبية لما لها من قوة سحرية في تحويل اللا مرئي إلى واقع حاضر مفعم بالحياة، فالصورة بوجه عام قد تخضع للتلاعب بغية توجيه معين، وهذا العبث الذي قد يلحق بالصورة؛ يسبب لبسًا بين وظيفة الصورة التي من المفترض أن تكون وسيلة مرجعية تعبر عن مكان وزمان معينين وبين وضعها الاعتباري غير الواقعي، وقد أرجعت مسألة فحص مصداقية الصورة الباحثين والعلماء في نهاية المطاف إلى ظهور علم الأيقنولوجي.

يرتكز علم الأيقنولوجي على المنهجية القائمة على التحليل الذي يعتبر الصورة مصدرا يجب أن يعمل جنبًا إلى جنب مع مصادر التاريخ المكتوبة الأخرى وصولا إلى نتائج فعالة في علاقة تكاملية بين المرئي والمكتوب، ليصبح الرسم والنحت والنقش والتصوير الفوتوغرافي والسينما والدراما والإعلانات والشعارات وسائل توثيق وتسجيل حديثة، وتتحول القنوات التلفزيونية والمواقع الإلكترونية – بما فيها من صور أو أفلام وثقت أحداث المجتمعات أو رموزها وتقاليدها الثقافية – إلى حقل أيقنولوجي خصب.

وبالرغم من أن حادثات التاريخ ووقائعه يصنعها البشر، ولا يخفى على أحد أن استقاء تفاصيل التاريخ من المصادر الأولية والمتخصصين أمر ضروري، ولكن مع عالم ازداد فيه وقع الحياة تسارعًا؛ أصبح الإعلام بشتى أشكاله المرئية والمسموعة والمقروءة شريكًا أساسيًا في توجيه أفكارنا وزرع قيمنا وحكي تاريخنا بل وحتى السيطرة على سلوكنا، وتعد الدراما بكل أنواعها أكثر الأشكال الإعلامية استحواذًا على دائرة التأثير لدى المتلقي لما تتمتع به من جاذبية وإمتاع وسرعة انتشار.

وإن ما نراه اليوم من بعض أنواع الدراما خاصة تلك التي تتعرض للتاريخ وهي غالبًا ما تنحرف عن التاريخ وسياقه، فبدلا من أن تكون هي أداة لترسيخ قيم الانتماء والهوية أصبحت معول هدم لثقافة المجتمعات وتقاليدها؛ يستدعي منا استخدام أداة التحليل الأيقنولوجي دراميًا لتصحيح المسار وتقويم الأخطاء خاصة عندما تكون تبعات ذلك الأمر هي الغزو الفكري والتشويه الحضاري لماضي الأمة وتاريخها.

**النظرية التفكيكية Deconstruction Theory :**

ظهرت النظرية التفكيكية على يد الفيلسوف، والمفسر الفرنسي جاك دريدا من خلال مقالته الشهيرة التي كتبها لمؤتمر عُقد في جامعة جونز هوبكنز عام ١٩٦٦م، وترجمت إلى الإنجليزية لتلقى رواجا لفترة في الدول الناطقة بالإنجليزية، وعرف بها منذ حينها. حيث قامت هذه النظرية على أساس ما سماه دريدا بمركزية الكلمة أو ميتافيزيقيا الحضور. ويعد دريدا قارئا مبدعا للنصوص الفلسفية حيث وضع نمطا ثنائيا من القراءة، بحيث أوضح أن هذه النصوص ذات بُنى متباينة لا يتثنى لها أن تنتج بناء شاملا بل يستبعد الواحد منها الآخر. وعلى هذا فإن الهدف من التفكيكية هو تحليل النصوص حيث تستخدم أساليبا خاصة تطرح من خلالها المقولات التي تبنى عليها أفكار النص الذي تحلله علاوة على وصفها لهذه الأساليب المستخدمة. كما تعتمد التفكيكية على نظام الأفكار التي يرمي من خلاله النص إلى توليد مركبات فكرية كالاختلاف، والتكملة، حيث إن هذه المركبات الفكرية تولد تناغم النظام موضع السؤال. (ستروك، ١٩٩٦)

و"ليس التفكيك نقدًا للنصوص الفلسفية، ولا تحليلا لها، وإنما هو استراتيجية. وهو لا يخرج بذلك عن السمة التي طبعت الفلسفة بعد هيجل حيث لم يعد لها موضوع وحيث أصبحت تنشغل بنفسها، وتعيد قراءة تاريخها بغية تجاوزه" . (بن عبد العالي، ١٩٩١، صفحة ٨٢) وتمكننا هذه الاستراتيجية من تفتيت الألفاظ، والفرضيات الفلسفية الأساسية، ثم بعد ذلك تستنبط منها الأبنية التناقضية، والحجج التناقضية التي تتضمنها، وتقوم بتطويرها؛ وذلك بهدف تجزئة تقليد الميتافيزيقية الغربية بأسره، وهو مجرد ما يتضمنه هذا التقليد من الاعتقاد بوجود معنى موحد له هوية، يتميز من التدوين الفرعي المأخوذ لذلك المعنى في اللغة المكتوبة. (راي، ١٩٨٧)

**مقولات النظرية:**

١- وحدة النص لا تكون في مصدره، بل في النتيجة التي ينطلق نحوها (انتهاء المرجعيات)، ويرى دريدا أن العلامات والدلالات التي يستخدمها النص وترمز إليها الكلمات تتسم بطبيعة استقلالية عن الكلمات التي تدل عليها. (محسب، ٢٠١٦)

٢- الاختلاف: يدل التباين على كثرة التأويلات من خلال الإطناب في نقل صورة المعنى والتوسع فيه؛ فالمعنى ليس له هيئة أو وضعية ثابتة، حيث تقوم النصية بتزويد القارئ بعدد من الاقتراحات الممكنة حول المعنى؛ مما يؤدي إلى تباين الفهم بين القراء؛ حتى يمكن إدراك موضوعية النص غير الحاضرة، وقد أتى الاختلاف كاستجابة لعدم قبول الثنائيات غير المشروطة. (محسب، ٢٠١٦)

٣- تنتهي الصلة نهائيًا بين المؤلف والعمل حالما ظهر ذلك العمل إلى الوجود. (محسب، ٢٠١٦)

٤- نقد التمركز: ليس هناك نقطة محورية يتمركز حولها المعنى، إلا أنه هناك باستمرار لعب للدوال وزوال للمعنى، وبالتالي تثبت عدم صلاحيته للتفسير النهائي. (محسب، ٢٠١٦)

ترجع بدايات الاهتمام التفكيكي بالخطاب التاريخي للفن إلى الكتابات التي نشرت لأول مرة في سياق فرانكوفوني خلال السبعينيات من القرن الماضي. حيث ظهرت بوادر اهتمام التفكيكية بتاريخ الفن بعد فترة وجيزة من البدايات الأولية للتفكيكية كنظرية معترف بها علنا في الدراسات الأدبية، ومع ذلك فإن مؤرخي الفن لم يستخدموا التفكيكية لقراءة الأعمال الفنية وتاريخها في تطبيقات علنية إلا في النصف الأول من الثمانينيات، أما عن الفترة من أوائل إلى منتصف القرن التاسع عشر ككل كان تأثير التفكيك على الخطاب التاريخي للفن غير واضح نسبيا، ففي هذه الفترة سيطر على تاريخ الفن اتجاه البنيوية وما بعد البنيوية، وتدريجيا من منتصف الثمانينيات حتى نهايتها تجلى الاهتمام التفكيكي صريحا في دراسة الأعمال الفنية وتاريخها. (Gladston, 2004)

بحلول نهاية الثمانينيات بدأت التفكيكية كحركة فنية لتكون بدايتها في مجال الهندسة المعمارية. قامت التفكيكية على انتقاد النظام العقلاني، والنقاء، والبساطة في التصميم الحديث، كما طورت جمالية جديدة تعتمد على الأشكال الهندسية المعقدة، فهي غالبا ما تعتبر تيارا لما بعد الحداثة. قد اكتسبت الحركة التفكيكية المعمارية شهرة مع معرض موما (MOMA) الذي أقيم في متحف الفن الحديث بنيويورك عام ١٩٨٨م. لم يكن المقصود منه إنشاء أسلوب جديد، لكنه قدم وجمع الأعمال المتميزة للعديد من المهندسين

المعماريين الذين تعاملوا مع الهندسة المعمارية بطريقة تفكيكية. وانتجوا تصميمات قابلة للمقارنة إلى حد ما، ومع ذلك فقد اعترض بعض المهندسين المعماريين على تصنيف أعمالهم على هذا الأساس فهم لهم أسلوب تصميمي خاص بهم.(Knapp & Juliao, 2023)

تشير نقطة البداية للنظر في العلاقة بين الفن والتاريخ ضمن تفكيك دريدا إلى الوصول للعمل الفني ضمن التفسير التأويلي للكلام واللغة، وبالتالي فإن الحقيقة في الرسم ليست حقيقة الرسم على هذا النحو، بل هي إظهار الحقيقة في الصورة التي تكشفها الحقيقة والعالم وأنماط كينونته عن الصورة من خلال إمكانات الكلام واللغة، ويظهر تفكيك الجماليات لدريدا كيف يتم كشف جوهر العمل الفني – النص والصور– في عنصر غير متجانس.(Paić, 2021)

من وجهة نظر تفكيكية، إن خصائص العمل الفني، والمفاهيم التي تشكل ارتباطنا به، بالإضافة إلى أي خطاب تاريخي أو نظري يحيط به، هي جزء من شبكة من الاختلافات والمراجع. هي مفتوحة لإعادة التقييم المستمر (أو الطلب اللا متناهي) لأن كل تجربة أو تصور للعمل سيشمل اختلافات وانزلاقات بين الخصائص والقرارات والمفاهيم.(Cazeax, 2012)

## تطبيق النظرية في الدراسة الحالية:

قد عبرت التفكيكية حدود تاريخ الفلسفة لتصل إلى الفن وجمالياته، وهي بذلك أصبحت أداة ضرورية لكلا الفيلسوف والمؤرخ السياسي. حيث لا يقتصر دور التفكيكية على التحليل الداخلي، وإنما يتعداه وصولا إلى التحليل الدلالي والشكلي، وهي أيضا ليست مجرد تحليل شكلي سطحي للفن، وإنما تربط تحليلها بالسياق الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي للعنصر محل التفكيك. (Derrida, 2020)

## الدراسات السابقة

### المحور الأول : دراسات تناولت الأيقونية

**(١) دراسة كاثرين راسك Katherine Rask ٢٠١٢ بعنوان "الصور التعبدية اليونانية: الأيقنوجرافيا والتفسير في الفنون الدينية".(Rask, 2012)**

تناولت هذه الدراسة استخدام الأيقنوجرافيا، وكلتا الثقافتين المادية، والبصرية لدراسة الدين اليوناني معتمدة على الأساليب، والأطر النظرية الرمزية، والأيقنوجرافية؛ وذلك بهدف فهم معنى الصور، والرموز في سياق الخطاب الديني اليوناني؛ وذلك للوصول إلى فهم أفضل للحضارة اليونانية من الناحية الدينية،

واستنتجت هذه الدراسة أن مناهج الدين في اليونان في حاجة إلى التبلور بطريقة ما حتى تتواءم مع الأيقنوجرافيا والثقافة المادية والبصرية بشكل أفضل.

**(٢) دراسة آن ديميك Anne Dymek ٢٠١٣ بعنوان "التصور، والأحلام، والأفلام: الأيقونية والمؤشرات في نظرية بيرس للإدراك". (Dymek, 2013)**

قامت هذه الدراسة حول سؤال ما إذا كان يمكن فهم حالة المشاهد السينمائية على إنها حالة إدراكية حقيقية طبقًا لنظرية بيرس؟ وللإجابة على هذا السؤال قدمت الدراسة تحليلا لدور الأيقونية في عملية الإدراك، وعلاقتها بانطباع السينما عن الواقع؛ وذلك بهدف إثبات أن الأيقونية ليست بداية لعملية الإدراك بل هي نتيجة لها. وقد توصلت الدراسة إلى أن تفسير الصور السينمائية على إنها مخططات للإدراك سوف يضيف بعض الأبعاد التربوية لمشاهدة الفيلم.

**(٣) دراسة أكبان Akpan وآخرون ٢٠١٣ بعنوان "تفكيك سيميائي للرموز في محتويات الإعلان المطبوع: الآثار المترتبة على شراء المستهلكين في نيجيريا". (Akpan, Akpan, & Obukoadata, 2013)**

تناولت هذه الدراسة القيم التواصلية للرموز في الإعلانات المطبوعة على عينة مختارة من المنتجات النيجيرية، ودرست وفسرت العلاقات ذات الدلالة في القيم الأيقونية، واللغوية، والأيدولوجية لعناصر المنتجات المدروسة؛ وذلك بهدف معرفة التأثيرات الرمزية في الإعلانات على قرارات الشراء للمستهلكين وكذلك الآثار المترتبة على هذا التأثير على تسويق المنتج. وقد أظهرت نتائج الدراسة أن هناك تأثيرا أيديولوجيا قويا في تفسير المستهلكين لقيم الإعلان مقابل قرارات الشراء الخاصة بهم، وأنه هناك هيمنة تقارب متزامن في القيم الدالة للرموز الموجودة في الإعلانات محل الدراسة، وأن المدخلات السيميائية في الإعلان، والتسويق موجودة، وذات صلة باستراتيجيات الترويج المعاصرة، وأنه هناك علاقة تاريخية غير مهمة نسبيا بين القيم الرمزية للإعلانات وادعاء المستهلكين بالتأثير على قرارات شراء المنتج. وأوصت الدراسة بضرورة إدراج التقييمات السيميائية كعنصر من عناصر فاعلية الإعلان أثناء الحملات.

**(٤) دراسة إيميلي ترومان Emily Truman ٢٠١٤ بعنوان "العودة إلى المستقبل السياسي: التعامل مع الأزمة من خلال النوستالجيا الراديكالية للرموز الثورية". (Truman, 2014)**

تناولت هذه الدراسة وجود الأيقونات الثورية في الثقافة الشعبية لأمريكا الشمالية على خلفية الأحداث العرقية للأزمة المالية ٢٠٠٨- ٢٠٠٩، بوصفها حاضرا جماليا، وبصريا في عدد لا يحصى من النصوص الثقافية؛ وذلك بهدف دراسة انتشار الأيقونات الثورية كفئة شائعة تاريخيا من الصور المرئية التي يجب قراءتها كدليل على وجود جمهور ناقد يمكن من خلاله فهم المستقبل السياسي للجماعة، ومعالجة ظهور النوستالجيا الراديكالية كرد فعل للقلق العام الذي سببته الأزمة الاقتصادية. وتوصلت الدراسة إلى أن الخطاب السياسي الشعبي الذي تنتجه الثقافة العامة الثورية متميز لأنه يعمل كمساحة يقوم فيها الناشطون الاجتماعيون باختبار العلاقات فيما بينهم، واختبار العلاقات بين الشخصيات السياسية، وطبيعة اللحظات الظرفية للأزمة الثقافية.

**(٥) دراسة دانا ريمس Dana Reemes ٢٠١٥ بعنوان "أوروبورس المصرية: دراسة أيقونية ولاهوتية".** (Reemes, 2015)

تناولت هذه الدراسة التحليل الأيقنولوجي لرمز فريد في اللغة الهيروغليفية هو أوروبورس؛ وذلك بهدف تصحيح بعض التصورات الخاطئة التي ارتبطت بأيقونة أوروبورس المصرية، وشوهت معناها، وتاريخها. وقد خلصت هذه الدراسة إلى أن أيقونة أوروبورس لم تكن أبدًا رمزا منفصلا في مصر، بل كانت نوعا مختلفًا من بين الأيقونات ذات الصلة التي قد تنقل معاني متشابهة، وإن كانت هذه الأيقونة مرتبطة بشكل أساسي بفكرة القوة الإلهية التي ينظر إليها على أنها قوة تعمل على مستويات متعددة ( الكونية، والشمسية، والجنائزية، والفردية).

**(٦) دراسة دومينيك بارتمانسكاي Dominik Bartmanski 2015 بعنوان "إعادة تشكيل التصور السيوسيولوجي البصري، واللغوي، والتحول الأيقوني في علم الاجتماع الثقافي".** (Bartmanski, 2015)

رأت الدراسة أن الأيقونية iconicity تنتمي إلي 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. وتوصلت الدراسة إلى أن 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 إلي إحالات سطحية في

الوقت الذي تحتوي فيه اللغة علي إحالات عميقة، كما أن الصور تعكس المشاعر، واللغة تؤسس للأفكار.

**(٧) دراسة حلمي محسب ٢٠١٦ بعنوان "التحليل الأيقنولوجي لصور قناة السويس على موقع جوجل".** (محسب، ٢٠١٦)

تناولت هذه الدراسة النهج الأيقنولوجي للكشف عن طبقات المعنى المختلفة داخل الصور التي ترصد أحداث قناة السويس والدلائل الكامنة خلف الصورة التي تمثلها النصوص التاريخية؛ وذلك بهدف رصد تناغم أو تنافر الأحداث التاريخية مع الصور. وتوصلت الدراسة إلى أن 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 حاليته. يؤكد ذلك أن أول صورة فوتوغرافية في الصحافة المصرية كانت لديليسبس على الصفحة الأولى من صحيفة الأهرام عام ١٨٩١م.

**(٨) دراسة أي وايان أدنيانا I Wayan Adnyana 2018 بعنوان "مشهد صيد النمور في نقوش يه بولو في بالي. رومانتيكية شجاعة الناس في دراسة الأيقنولوجي".**(Adnyana, 2018)

قامت هذه الدراسة على نظرية بانوفسكي الأيقونية مستندة إلى المستويات الثلاثة للتحليل الأيقوني التي وضعها بانوفسكي بشكل متسلسل( التفسير- تحليل أنماط التصوير- تحليل المعنى) وذلك بهدف تحليل مشهد صيد النمور على نقوش يه بولو، ذلك المعبد الذي يقع في قرية بيدولو، جيانيارا، بالي. حيث يعد هذا المشهد واحدا من أهم المظاهر الثقافية البالية التي تدور حول الملاحم والأساطير. واستنادا إلى مراحل التحليل التي اعتمدت عليها الدراسة أثبتت الدراسة أن مشهد صيد النمر في نقوش يه بولو له معنى تاريخي مهم للغاية وكذا أهمية اجتماعية، وروحية، وكما كشف التحليل أن هذه النقوش هي استمرار لجماليات بالي القديمة.

**(٩) دراسة جاكوبو جاليمبيرتي Jacopo Galimberti 2021 بعنوان "الديمقراطية والأقنعة: نحو أيقونية حشد مجهولي الهوية".** (Galimberti, 2021)

تناولت هذه الدراسة التحليل الأيقنولوجي للأقنعة التي يرتديها المتظاهرون كرمز سياسي ذي مغزى. كما تصوغ الدراسة بعض الفرضيات من أجل فهم أنساب وأصول استخدام القناع السياسي تحديدا، والوقوف على تاريخه البصري طويل الأمد ضمن أيقونة الحشد المجهول؛ وذلك بهدف تقديم تفسير

لممارسات ارتداء الأقنعة في المظاهرات والكشف عن هوية من يرتديها. وقد خلصت هذه الدراسة إلى رسم خريطة مبدئية توضح التحولات الأيقونية التي مرت بها أقنعة حشد مجهولي الهوية، وقد رأت الدراسة أيضا أن الدراسة الأيقونية للأقنعة السياسية علم لا يزال في حاجة إلى مزيد من التطور الكامل خاصة وأنه جزء من تاريخ السيادة الشعبية.

**(١٠) دراسة بارونسيني Baroncini وآخرون ٢٠٢١ بعنوان "فن النمذجة التفسير والمعنى: نموذج بيانات لوصف الأيقنولوجي والأيقنوجرافيا".** (Baroncini, Daquino, & Tomas, 2021)

تناولت هذه الدراسة مسح الأطر النظرية القريبة من الأيقونات لتفسير تاريخ الفن مستخدمة علوم البيانات، وتقنيات الويب الدلالي(تفسير الفن من خلال لغة الأنطولوجي)، وذلك بالتطبيق التمثيلي على عدد من دراسات حالة تم اختيارها من الأدبيات، وكذا أعادت الدراسة استخدام المصطلحات الأنطولوجية الموجودة بالفعل، واقترحت بعضا من المصطلحات الأنطولوجية الجديدة ذات الصلة بالدراسات الأيقونية. وذلك بهدف معالجة معظم المواقف التفسيرية التي نشأت عن الأدبيات في نهج تصاعدي، وتقديم نموذج بيانات لتوجيه المشاريع الجديدة في الدراسات الأيقونية الكمية. وخلصت الدراسة بعد تحليل دراسات الحالة إلى أن معظم الجوانب المرئية ذات الصلة بالتفسيرات الأيقونية يمكن وصفها عن طريق الأنطولوجي، ومع ذلك لا يزال الوصف الكامل للجوانب ذات الصلة بالدراسات الأيقونية ناقصا. كما أوضحت الدراسة كيف يمكن لظاهرة ثقافية أن تساعد في تفسير الغرض من العمل الفني، وأن تحليل السمات الأسلوبية أو الرسمية يمكن أن يكشف عن الظواهر الثقافية الكامنة. وأبرزت أيضا كيف يمكن أن تكون العلاقات الترابطية بين الموضوعات المصورة ذات صلة بعلم الأيقونات وكذلك دور السمات وتمثيل المعاني الرمزية المستخلصة من المصدر. وتصورت الدراسة تقييما قائما على التطبيق الأنطولوجي حيث يتم تحديد الأنماط التاريخية للفن بأسلوب يحركه علم الأنطولوجي.

**(١١) دراسة محمد عمارة ٢٠٢١ بعنوان "التحليل الأيقنولوجي لبعض صور الجيش المصري من يوليو ١٩٥٢ وحتى أكتوبر ١٩٧٣ المتاحة على اليوتيوب".** (عمارة م.، ٢٠٢١)

تناولت هذه الدراسة التحليل الأيقنولوجي لبعض صور الجيش المصري في الفترة ما بين ثورة يوليو اثنين وخمسين حتى حرب أكتوبر ثلاثة وسبعين، وذلك بهدف التعرف على الدلالات الأيقنولوجية المتصلة بصور الجيش المصري في هذه الفترة؛ للكشف عن الدلالات التاريخية المضمرة عبر الصور، وكشف الغموض والملابسات الذي اكتنف حرب ٦٧ ومدى مطابقته للوقائع التاريخية النصية، ورصد العلاقة

التاريخية بين معاملة الأسرى المصريين في حرب ٦٧ والأسرى الإسرائيليين في ٧٣ ومدى توافقها أو اختلافها مع اتفاقية جنيف الخاصة بالتعامل مع الأسرى. وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج أهمها اكتشاف الدور القوي للواء محمد نجيب الرئيس الأول لجمهورية مصر العربية بعد ثورة يوليو، على الرغم من تجاهل العديد من المصادر التاريخية له، كما كشف التحليل الأيقنولوجي عن الدور القوي للجيش المصري في حرب أكتوبر مشيرا إلى قوة سلاح المهندسين.

**(١٢) دراسة عبده قناوي ٢٠٢٢ بعنوان "التحليل الأيقونولوجي لصور العلامات التجارية بمنتجات الشركات متعددة الجنسيات: دراسة تحليلية".** (قناوي، ٢٠٢٢)

تناولت هذه الدراسة التحليل الأيقنولوجي للعلامات التجارية المتنوعة لبعض الشركات متعددة الجنسيات. تنتمي هذه الدراسة إلى الدراسات الوصفية ذات النهج الكيفي التي تحاول تحليل العلامات التجارية في سياقها التاريخي والاجتماعي من خلال اختيار عينة عمدية من العلامات التجارية بالشركات متعددة الجنسيات (مرسيدس – فورد – تويوتا – كوكاكولا– بيبسي – شويبس). وقد كشف التحليل الأيقونولوجي أن تصميم العلامات التجارية لم يكن بالأساس ذا صبغة إعلانية وترويجية عند بعض الشركات متعددة الجنسيات فحسب، بل إنه كان أحياناً لدعم ومناصرة الدولة التي تحتضن مقر الشركة من خلال الإيماء باستخدام الألوان أو استخدام رمز معين للدولة كاستخدام شكل علم اليابان في شعار تويوتا، واستخدام ألوان علم الولايات المتحدة الأمريكية في شعار بيبسي.

**(١٣) دراسة ريانتو Riyanto وآخرون ٢٠٢٣ بعنوان "إحياء الإبداع العام وصراع تسوية الخلافات نحو الجداريات في سولو بإندونيسيا: تحليل الأيقنوجرافيا والأيقنولوجي".** (Riyanto, Alimin, Sulistyati, & Kartikasari, 2023)

تناولت هذه الدراسة التحليل الأيقنولوجي لمعنى اللوحات الجدارية في شوارع مدينة سولو بإندونيسيا شارحة المعنى الجوهري الفعلي لهذه الجداريات باستخدام منهجية علم الأيقنولوجي؛ من أجل مساعدة الناس على فهم وظيفة اللوحات الجدارية في سولو مستندة الدراسة على مبدأ أساسه أن الصورة المرئية يمكن تفسيرها وتوسيعها باستخدام الخلفية التاريخية وبالتالي يفهم الناس السبب وراء العمل الفني ويدركون معنى هذه الجداريات في محيطهم ويتحسن أسلوب تعامل أدمغتهم مع تلك اللوحات التي قد تكون غامضة بالنسبة لهم وتوصلت الدراسة إلى أن شوارع مدينة سولو – وخصوصًا شارع جاتسو – كان بها العديد من الفنانين في الماضي، وقد كان الإبداع في هذه حيًا ولم يكن هدف الجداريات في شوارع سولو في

المقام الأول هو انتقاد الحكومة، بل كان الفنانون بحاجة إلى التعبير عن ذواتهم من خلال أعمال فنية جدارية.

**(١٤) دراسة شيماء مسلم ٢٠٢٣ بعنوان "التحليل الأيقونولوجي لصور القدس منذ بدء حرب ١٩٤٨ حتى ٢٠١٧ على المواقع الإلكترونية". (مسلم، ٢٠٢٣)**

تناولت الدراسة التحليل الأيقنولوجي لصور بدايات تقسيم فلسطين وتدويل القدس وصور علم المؤتمر الصهيوني الأول وغيرهم من الصور المتعلقة بالقضية الفلسطينية الموجودة على عدد من المواقع المختلفة والخاصة بالفترة ما بين حرب ثمانية وأربعين حتى عام ٢٠١٧. وتوصلت الدراسة إلى إن التحليل الأيقوني يربط بشكل منهجي بالمعلومات التاريخية، وذلك وفقًا للأحداث المكتوبة والأحداث المصورة، حيث إن التشابة أو الاختلاف بين الصور والأحداث التاريخية يحقق مجموعة من الأهداف منها: م رصد ما لم تنقله الوثيقة التاريخية، أوتعديل ما نقلته الوثيقة تاريخية، أو نفي ما نقلته الوثيقة تاريخية، أو التأكيد على ما نقلته الوثيقة تاريخية، وعلى هذا الأساس يرتبط التحليل الأيقونولوجي بكل من الصور والنصوص، حيث إنهما حقيقة من الصعب أن ترصدها الكلمات فقط، فهناك شقين من المعني أحدهما ترصده الصور والثاني تعبر عنه النصوص، باختلاف السيميائية هى لعبة التفكيك والتركيب تبحث عن الاختلافات ودلالاته. فمن خلال التعارض والاختلافات والتناقض بين الدوال اللغوية النصية يكتشف المعنى وتستخرج الدلالة ومن ثم فإن الهدف من دراسة النصوص أيقونيًا وتطبيقيًا: هو البحث عن المعنى والدلالة واستخلاص البنية المولدة للنصوص منطقيًا ودلاليًا.

**(15) دراسة رايموند درينفل Raymond Drainville ٢٠٢٤ بعنوان "الأيقنولوجي المعزز رقميا: طريقة لتحليل الوسائط الرقمية".(Drainville, 2024)**

تناولت هذه الدراسة استخدام التحليل الأيقنولوجي المعزز رقميا لاستكشاف مجموعات البيانات من صور وسائل التواصل الاجتماعي، وهي منهجية هجينة تتضمن التعلم الآلي وتحليلات البيانات لفرز مجموعات البيانات المتوسطة الحجم من الصور التي تفتقر إلى البيانات الوصفية لوصف محتواها التصويري. تلعب الطريقة على نقاط القوة في التقنيات الرقمية الحالية. باستخدام التعلم الآلي، يتم تجميع الصور أولاً في مرحلة أولية بناءً على خصائص العرض الشكلية الأساسية. يتبع التحليل الموضوعي هذه المرحلة الأولية، بناءً على توسيع "القيم التعبيرية المحددة مسبقًا" لأبي واربورغ، والتي توجد غالبًا في الصور التي تعرض مستويات عالية من استقبال المستخدم. بمجرد التجميع عبر هاتين المرحلتين

المنفصلتين، يمكن للباحث بعد ذلك التعمق باستخدام أشكال مألوفة من التحليل البصري لاستكشاف كيفية تقديم مفاهيم مماثلة بطرق مختلفة. يمكن تعزيز التحليل من خلال استكشاف التعليق الملحق بهذه الصور، والذي يضيف مستوى آخر من التفاصيل يوفر نظرة ثاقبة لتفسيرات المستخدم النهائي. وقد توصلت الدراسة إلى إثبات هذا النهج ـــــ بما في ذلك عيوبه ـــــ من خلال مجموعة بيانات متتابعة من الصور التي تم تداولها على موقع تويتر في عام ٢٠١٥، بعد العثور على طفل سوري غارقاً قبالة الساحل التركي. وقد أشارت الصور المشتقة المستندة إلى الصور الأصلية إلى موضوعات تصويرية قديمة.

**المحور الثاني : دراسات التي تناولت تحليل الأعمال الدرامية.**

**(١) دراسة سمية حساني ٢٠١٧ بعنوان "شخصيات التاريخ الإسلامي في الدراما التلفزيونية: السلطان سليمان القانوني في مسلسل (حريم السلطان) أنموذجا: دراسة وصفية سيميولوجية". (حساني، ٢٠١٧)**

تناولت هذه الدراسة التحليل السيميولوجي لشخصية السلطان سليمان القانوني في مسلسل حريم السلطان؛ وذلك بهدف الوقوف على حقيقة، وطبيعة شخصيته التي تناولها المسلسل، وقد توصلت الدراسة إلى أن مخرج المسلسل، وكاتبه لم يكونا موضوعين في تصوير شخصية سليمان القانوني؛ لأنهما ركزا على الجوانب السلبية أكثر منها إيجابية، وبخاصة الجانب الاجتماعي للسلطان القانوني، وعنوان المسلسل دال عليه وهو (الحريم). بالرغم من أن المسلسل كان ناجحا من الجانب الفني، والتقني من خلال تنوع اللقطات، وانسجامها، والديكورات الفخمة، والملابس، والمجوهرات اللامعة إلا أنه عمد إلى تزييف الحقائق، وتشويه التاريخ، وبالرغم من قوة إنتاج المسلسل، وتعرضه لبعض الأحداث الحقيقية، إلا إنه لم يتمكن من تصوير حقيقة سليمان القانوني، والارتقاء إلى مستوى تصوير حقيقة شخصه.

**(٢) دراسة سارية عبد الرحيم الضو ٢٠١٧ بعنوان "الهوية الثقافية لأزياء دراما تلفزيون السودان التاريخية دراسة تحليلية: لمسلسلي (اللواء الأبيض – أمير الشرق)". (الضو، ٢٠١٧)**

تناولت هذه الدراسة التراث العلمي الخاص بالهوية الثقافية من حيث المفهوم، والأهمية، وتطبيق هذا المفهوم بالتركيز على الهوية السودانية، وكذا تناولت التراث العلمي للأزياء من حيث المفهوم، والنشأة، والوظيفة، والهوية الثقافية عبر التاريخ بالإضافة إلى التراث العلمي المتعلق بالدراما التاريخية، وكيفية تصميم الأزياء الدرامية وفق علاقتها بالشخصيات الدرامية في اتجاه ربط هويتها بالمكونات البصرية الأخرى، وذلك بالتطبيق على مسلسلي اللواء الأبيض وأمير الشرق؛ بهدف تقديم دراسة علمية مرجعية

متخصصة في الأزياء تفيد الدارسين والعاملين في هذا الاتجاه. وتوصلت الدراسة إلى عدة نتائج أهمها أن مراعاة انسجام تصميم الأزياء مع العناصر البصرية الأخرى يكسب الأزياء دورا كبيرا في إنتاج دلالات تثري العمل الفني ككل، وفي تكاملها مع فن الماكياج يحصل الممثل على المظهر التاريخي للشخصية المراد تقمصها مما يعينه على أداء دوره بمصداقية تحقق الإقناع للمشاهد، **وأوصت الدراسة** بضرورة التخطيط لاستراتيجية وطنية تعزز الهوية الثقافية للمنتج الدرامي كوعاء جامع لأهل السودان كافة، واعتمادها كمرجعية خاصة لتصميم الأزياء بأسلوب يتلاءم مع روح الحضارة التي تمثلها، وتتماشى مع العادات، والتقاليد، والمجتمع.

**(٣) دراسة فاتن عبد الرحمن الطنباري وآخرون ٢٠١٨ بعنوان "صورة المرأة المعيلة بالدراما المصرية المعروضة على القنوات الفضائية وعلاقتها بدوافع واتجاه المراهقات ( ١٥ – ١٧ ) نحو الاجتهاد والعمل".** (الطنباري، عبد الشافي، و طه، ٢٠١٨)

تناولت الدراسة تحليل الصورة التي تعرض بها شخصية المرأة المعيلة في الدراما المصرية المعروضة على القنوات الفضائية، واستيضاح انعكاس هذه الصورة على دوافع واتجاهات الفتيات المشاهدات لهذه الأعمال نحو الاجتهاد والعمل؛ وذلك بهدف التعرف على ملامح، وأبعاد، وطبيعة صورة المرأة المعيلة في الدراما المصرية وعلاقتها باتجاه المراهقات نحو الاجتهاد والعمل، وتوصلت الدراسة إلى عدة نتائج منها أن المراهقات يشاهدن الدراما المصرية أحيانا على القنوات الفضائية بنسبة ٦٣,٣% من إجمالي المراهقات عينة الدراسة، وتشاهد المراهقات الدراما المصرية في وقت أقل من ساعتين بنسبة ٤٤,٤% من إجمال المراهقات عينة الدراسة ويرجع أحد أسباب ذلك قضاء المراهقات أوقاتهن فاستخدام مواقع التواصل الاجتماعي أو مشاهدة أنواع أخرى من الدراما الوافدة. وأوضحت نتائج الدراسة أيضا أن المراهقات يفضلن مشاهدة المسلسلات التي تظهر شخصياتهن أو شخصيات من هن قريبات لهن، وترى المراهقات أن الدراما تقدم صورة إلى حد ما واقعية عن شخصية المرأة المعيلة بنسبة ٧١,٧%، حيث أنها أظهرت معاناتها بنسبة ٣٨,٨%، كما أنها عبرت عن ظلم المجتمع لها بنسبة ٣٢,٥%. بينما جاءت نهاية الأعمال الدرامية غير منطقية، بالغت في إظهار مشكلاتها بنسبة ٢٧,٤ %.

**(٤) دراسة سوكاسيه راتنا ويدايانتي Sukasih Ratna Widayanti و سهود إيكو يوونو Suhud Eko Yuwono ٢٠١٩ بعنوان "التحليل الدلالي لمصطلح deixis في دراما لوسيل فليتشر".**

(Widayanti & Yuwono , 2019)

تناولت هذه الدراسة التراث العلمي الذي يشير إلى الدلالات المختلفة المتعلقة بمصطلح deixis، ثم تناولت التحليل الدلالي اللفظي له في الدراما التي كتبتها كاتبة السيناريو لوسيل فليتشر؛ وذلك بهدف وصف الأشكال المختلفة لـــــ deixis في دراما فليتشر، وتوصلت الدراسة إلى أنه هناك أربعة أشكال لمصطلح الـــ deixis في دراما فليتشر، يتعلقون بالشخص، والمكان، والوقت، والجانب الاجتماعي. و deixis الشخص هو النوع الأكثر شيوعا فيها.

**(٥) دراسة أميدا يسريانا Amida Yusriana وآخرون ٢٠١٩ بعنوان "تحليل العلامات التجارية العاطفية للمواقع السياحية في الدراما الكورية". (Yusriana, Purnamasari, & Muna, 2019)**

تناولت هذه الدراسة تحليل العلامات التجارية العاطفية للمناطق السياحية في الدراما الكورية بالتطبيق على جزيرة نامي الكورية؛ وذلك بهدف فهم كيفية تمثيل العلامات التجارية العاطفية للمواقع السياحية في الدراما الكورية، ومحاولة الاستفادة من هذا التحليل في صنع علامة تجارية لمدينة سيمارانج الإندونيسية (إحدى المدن الإندونيسية الكبرى التي تشبه جزيرة نامي الكورية) التي لم تنجح بعد في إيجاد علامة تجارية مناسبة لها تمثلها، رغم أهميتها التي اكتسبتها كموقع لتصوير الأفلام الشهيرة، وتوصلت الدراسة أن جزيرة نامي مكان سياحي، اكتسب شهرته بسبب الدراما، واستخدم العلامة التجارية العاطفية في بناء ترابط شعوري بين الزوار والدراما، وأنه هناك أربعة شروط يجب أن تتوفر في العلامة التجارية العاطفية تتمثل في بناء علاقة بين الزوار والعلامة التجارية إلى جانب الخيال، وخبرات الحواس الخمس، والهوية العاطفية، وقد نجحت جزيرة نامي في تطبيق ذلك، ويمكن لسيمارانج تبني هذه الاستراتيجية من خلال ربط الدراما بالأماكن السياحية المحتملة.

**(٦) دراسة ياسمين سلطانة فاروقي Yasmeen Sultana Farooqui و ريحان سعيد خان Rehan Saeed Khan ٢٠٢٠ بعنوان "دوافع شعبية المسلسل الدرامي التركي (أرطغرل) في باكستان: تحليل المحتوى". (Farooqui & Khan, 2020)**

تناولت هذه الدراسة تحليل محتوى التغريدات التي ينشرها الجمهور الباكستاني على موقع تويتر فيما يتعلق بمشاهدة مسلسل أرطغرل؛ وذلك بهدف معرفة دوافع شعبية الدراما التركية في باكستان من خلال ردود الجمهور على تويتر، وتوصلت الدراسة أنه هناك ميل عام من الجمهور الباكستاني نحو الدراما الأجنبية وخاصة الدراما التركية الأخيرة "أرطغرل"؛ فقد لاقى هذا المسلسل استحسانا لدى الجمهور لدوافع مختلفة منها قوة التمثيل، والسيناريو، والحبكة، والحوار الملهم، وإعجابهم بقدرة المسلسل على تصوير

الأعراف الثقافية، والقيم العائلية، والمحتوى الديني، ومراعاته للدين والقيم إلى جانب إظهار قيم المثابرة، والإيمان القوي بالله، ومحاربة قوى الشر علاوة على ذلك فهم يتعرفون على الماضي والتاريخ المجيد لزعمائهم المسلمين.

**(٧) دراسة توماس سي ميسيرلي Thomas C Messerli و ميريام لوشر Miriam A Locher ٢٠٢١ بعنوان "دعم الفكاهة والموقف العاطفي في التعليقات على الدراما التلفزيونية الكورية".**

(Messerli & Locher, 2021)

تناولت هذه الدراسة التحليل النوعي والكمي للتعليقات الموقوتة على الأعمال الدرامية الكورية على منصة Viki الآسيوية، ومدى أهمية هذه التعليقات في التعبير عن الموقف الانفعالي للمشاهدين؛ وذلك بهدف التعرف على طبيعة هذه التعليقات، وكيف يستجيب لها المستخدمون، وفهم عملية تشفيرهم – لغويا وشبه لغوي– لردود أفعالهم على الفكاهة في اللغة، و فحص مجموعات ردود الفكاهة إذا ما كانت تسمح لنا بتحديد المشاهد الفكاهية في تدفقات فيديو الدراما الكورية، ومعرفة كيف يستفيد المعلقون من إمكانيات تعليق ردود أفعال مضحكة على الأحداث الخيالية والتعليقات السابقة لغويا، وتوصلت الدراسة إلى أن مشاهدي حلقات الدراما الكورية في العينة محل الدراسة غالبا ما يستخدمون التعليقات الموقوتة للتعبير عن موقفهم الانفعالي وعلى وجه الخصوص لتشفير رد فعلهم المطبعي على ما يعتبرونه مضحكا، وأن هناك تفضيلا لدعم الفكاهة غير اللغوي، وأن المشاهدين يستجيبون للفكاهة بشكل جماعي فقط بقدر ما يظهرون ردودا متشابهة في لحظات مماثلة، وبالتالي قد لا تكون بعض التعليقات الموقوتة زائفة بل مشتركة أيضا.

**(٨) دراسة جياتشونج هو Jiachong HU وآخرون ٢٠٢١ بعنوان "كيف يؤثر وباء كوفيد ١٩ على صناعة السينما والدراما في الصين: دليل على التحليل التجريبي غير الخطي".** (Hu, Yue, Teresiene, & Ullah, 2021)

استخدمت هذه الدراسة أسلوب تحليل السلاسل الزمنية لاندلاع جائحة كورونا في الصين في الفترة الزمنية الممتدة من (١ يناير ٢٠٢٠) إلى (١٥ مارس ٢٠٢١) من خلال تطبيق طريقة الانحدار الذاتي الموزع إحصائيا؛ وذلك بهدف التحديد الدقيق لمدى تأثير جائحة كورونا على عائدات مخزون صناعة السينما والدراما في الصين، وأفادت نتائج الدراسة أنه كان هناك تأثير سلبي لجائحة كورونا على صناعة السينما والدراما فيما يتعلق بالعينات المدروسة، والتي مثلت لجائحة كورونا ظروف السوق صعودا، وهبوطا، واعتيادية. وأوصت الدراسة بعدة توصيات أهمها: ضرورة الامتثال الكامل للوائح الحكومية فيما

يتعلق بالتباعد الاجتماعي، والضمان الصحي، وتقديم الحكومة مساعدات مباشرة للعاملين في هذا القطاع أو إعفائهم من الضرائب، وأن هذه الصناعة تحتاج إلى الاستفادة القصوى من المنصات الرقمية.

**(٩) دراسة وطار خولة ٢٠٢١ بعنوان "الصفات القيادية للشخصيات التاريخية في الدراما التركية".** (خولة، ٢٠٢١)

تناولت هذه الدراسة التحليل السيميولوجي للصفات القيادية للشخصيات التاريخية في الدراما التركية من خلال تحليل الجزء الثاني من مسلسل قيامة أرطغل لأنه اعتمد في مشاهده على إبراز القيادة (البطولة) في أحداث المسلسل؛ وذلك بهدف البحث في هذه الصفات، والكشف عن الدلالات الضمنية التي حاول المخرج أن ينقلها، وقد توصلت الدراسة إلى أن مخرج المسلسل (متين غوناي) سعى إلى إبراز الدور البطولي للقائد من خلال تقديمه لمجموعة من الصفات الفيزيولوجية، والاجتماعية، والنفسية، والمهارات القيادية؛ وذلك قصد الإلمام بجميع شخصية القائد في المسلسل، وكما استعمل المخرج أساليب تعبيرية استخرجت من خلال التطبيق للتقطيع المشهدي.

**(١٠) دراسة عبد الله سرور جابر وآخرون ٢٠٢٢ بعنوان "صورة الشخصية الخليجية بالأفلام السينمائية المصرية بالقنوات الفضائية وعلاقاها باتجاهات المراهقين نحوها".** (جابر، إسماعيل، و فراج، ٢٠٢٢)

تناولت هذه الدراسة تحليل صورة الشخصية الخليجية في الأفلام السينمائية المصرية وعلاقتها باتجاهات المراهقين نحوها على عينة لبعض الأفلام التي تناولت الشخصية الخليجية وتوصلت الدراسة عدة نتائج منها: جاء القالب الدرامي الغالب في الأفلام السينمائية عينة الدراسة التي ظهرت بها شخصية الخليجي جاء كوميدي وميلودراما بنسبتين متساويتين ٥٠%، جاء المستوى الاقتصادي للشخصية الخليجية في الأفلام السينمائية عينة الدراسة جاءت الحالة المادية المرتفعة فقط في الأفلام عينة الدراسة بنسبة ١٠٠%، وجاءت السمات السلبية التي تعكسها الشخصية الخليجية في المشاهد بعينة الأفلام السينمائية (الإسراف والتبذير – حب النساء –اللهو) بنسبة ١٧,٥%، وجاءت الانفعالية بنسبة ١٠%، بينما جاءت (مغرور –شرب الخمر والمسكرات) بنسبة ٧,٥%، وجاءت (لعب القمار –السذاجة) بنسبة ٥%، ثم جاءت (الجهل بأدوات الصيد –الجهل في إلقاء الشعر– القسوة مع الأبناء –خائن لزوجته –الشر) بنسبة ٢،٥ ومثال للإسراف بلا وعى في فيلم يانا يا خالتي نجد الخليجي الذى يوزع الأموال على الفقراء ويقول (بقولك هؤلاء مساكين يلا طلع طلع فرقوا مالي وزعوه...).

**(١١) دراسة علا نجاح حسن البابلي ٢٠٢٣ بعنوان "معالجة الدراما العربية لمشكلات مرحلة المراهقة: دراسة تحليلية ميدانية".** (البابلي، ٢٠٢٣)

تناولت هذه الدراسة معالجة الدراما العربية لعدد من مشكلات المراهقة من مشكلات أسرية واجتماعية وانفعالية ودراسية ونفسية...إلخ، وتحديد اتجاهات المراهقين نحو تلك المشكلات المعروضة ورؤيتهم لها، وهل هي ممثلة للواقع أم أنها مشكلات من نسج الخيال، وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج، كان من أهمها: ١- أظهرت نتائج الدراسة التحليلية أن المشكلات الأسرية والمشكلات النفسية والخلافات مع الوالدين أتت في مقدمة المشكلات التي تعكسها الدراما العربية على المراهقين. ٢- أظهرت نتائج الدراسة الميدانية أن درجة مشاهدة المراهقين المصريين للدراما العربية كانت متوسطة، وأنهم يتمتعون بمستوى من الانتباه والوعي بواقعية المحتوى، يتراوح بين المتوسط والقوي لدى النسبة الأكبر من العينة. ٣- أوضحت نتائج الدراسة الميدانية أن اتجاهات المراهقين من عينة الدراسة نحو المشكلات التي تعرضها الدراما العربية كانت متوسطة لدى النسبة الأكبر من العينة. ٤- أظهرت نتائج الدراسة الميدانية وجود علاقة ارتباطية دالة إحصائيا بين درجة مشاهدة المراهقين للدراما العربية واتجاهاتهم نحو مشكلات المراهقة التي تعكسها هذه الدراما. ٥- أظهرت نتائج الدراسة الميدانية أن العلاقة بين درجة مشاهدة المراهقين للدراما العربية واتجاهات المراهقين نحو المشكلات التي تعكسها هذه الدراما تتأثر بمستوى الانتباه والدوافع، ومستوى الوعي بواقعية المحتوى، وبعض المتغيرات الديموغرافية.

**(١٢) دراسة نيفين محمد عرابي حماد ٢٠٢٤ بعنوان "صورة مريض الزهايمر كما تعكسها الدراما المصرية والأجنبية: دراسة نوعية".** (حماد، ٢٠٢٤)

تناولت الدراسة تحليل صورة مريض آل زهايمر كما تُقدمها الدراما المصرية والأجنبية، وتعتمد هذه الدراسة على التحليل الكيفي للمضامين الدرامية المصرية والأجنبية التي عكست صورة مريض آل زهايمر، مع المقارنة بين الطرح المصري والأجنبي، ومن أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة أن المرحلة العمرية لمريض آل زهايمر تتمثل في المراحل المتقدمة في السن بعد العقد السادس من العمر، وقد يُصاب به في العقد الخامس وذلك لأسباب جينية وراثية، وأوضحت الدراسة أن النساء أكثر إصابة بمرض آل زهايمر من الرجال، وأن التقدم العلمي لا يُقلل من خطر الإصابة بمرض آل زهايمر، ولكنه يساعد على تأخير تطور مراحله، وصورت الدراما الأجنبية والمصرية عينة الدراسة المشكلات التي تواجه مريض آل زهايمر في صعوبة النوم وعدم القدرة على حل المشكلات وكثرة الحركة وسلسل البول

والنوبات العصبية كالبارانويا وغيرها من الصعوبات التي يواجهها مريض آل زهايمر مع تطور مراحل المرض، إلا أن الدراما الأجنبية تفوقت على الدراما المصرية في توضيح هذه الصعوبات، كما توجد فروق واضحة بين الطرح الأجنبي والمصري من حيث حجم الدور داخل المضامين الدرامية، ودور الطبيب ومقدمي الرعاية الصحية والمنظمات المجتمعية، والتوعية بالمرض.

**التعليق على الدراسات السابقة**

**من خلال استعراض الدراسات السابقة يتضح التالي:**

- أكدت الدراسات السابقة على أهمية التحليل الأيقنولوجي لفهم وتحليل الصور في إطار اتصال المجتمعات والثقافات، والمشاركات الثقافية، والتاريخية، وكيفية تفاعلها في سياقات معينة، متضمنة فهم كيفية بناء الصور من خلال الرموز في الثقافة، والإعلام، وكيفية توافق الأفراد والجماعات على دلالات معينة للصور أو الأيقونات.
- تنوعت الدراسات السابقة من حيث الموضوعات التي تناولتها، وأكدت غالبيتها على أهمية الصورة ودراساتها من الناحية الأيقنولوجية.
- تعددت الدراسات التي تناولت الأيقونية بالشرح والتفسير قديما وحديثا، ورغم ذلك لا يزال التحليل الأيقنولوجي من الدراسات الحديثة نسبيًا، وبه العديد من الجوانب الناقصة التي تتطلب مزيدًا من الدراسة والبحث.
- عدم وجود دراسات عربية تناولت الأعمال الدرامية من جانب التحليل الأيقنولوجي رغم أهمية ربط الدراما بالسياق الثقافي والدلالي الخاص بالمجتمع العربي.
- يرتبط بالتحليل الأيقنولوجي مجالات أخرى كالتاريخ، والفلسفة، والسياسة، والأدب إضافة إلى الفن والرسم اللذين يعدان أساس الأيقونية.
- تقوم الأيقونية على أداة التحليل الأيقنولوجي لدلالات الصورة على جوانب عديدة مما يعزز من عملية التحليل.
- اتجاه الدراسات الأجنبية نحو التحليل الأيقونولوجي للشخصيات والرموز التاريخية كونه من أفضل الأدوات للتعرف على جذور الماضي وتوجيه الحاضر والمستقبل.

**أوجه الإفادة من الدراسات السابقة:**

استفادت الباحثة من الدراسات السابقة في عدة أوجه تمّت بلورتها في ثلاث نواحٍ، وهي (المعرفية، النظرية، المنهجية) كالآتي:

**أولًا: الناحية المعرفية**

أفادت الدارسة الحالية من المجال المعرفي الذي طرحته الدراسات السابقة في عدة أوجه، أولها تحديد الموضوعات التي يتناولها التحليل الأيقنولوجي، وكما عرضت الدراسات السابقة تراثًا علميًّا حول الصور المختلفة التي عكست كيفية تمثيل الأفكار، والثقافات من خلال العناصر البصرية والتي أبرزت السياقات التاريخية والاجتماعية، والتي ساعدت على فهم أفضل للرسائل العميقة التي كانت مخفية وراء الأشكال الظاهرية سواء كانت تلك الصور تمثل رموزًا دينيةً أو سياسيةً أو ثقافيةً؛ مما ساهم في التعرف كيفية تطبيق آليات التحليل الأيقنولوجي على صور الخديو إسماعيل في الأعمال الدرامية محل الدراسة، وبلورة المشكلة البحثية.

**ثانيًا: الناحية النظرية**

ساعدت الدراسات السابقة في تحديد المقولات النظرية التي تستخدم في البحوث الكيفية، للتفرقة بينها وبين فرضيات النظريات التي تستخدم في البحوث الكمية. فالنظريات الكيفية ترفض رفضًا قاطعًا التشبث بالمقولات العلمية القاطعة، وترى أن هناك تعددية في طرح المضمون، وفقًا للمتلقي، والأطر الثقافية والاجتماعية... الخ التي نشأ فيها والتي تلقي بظلالها على فهم المضمون المقدم.

**ثالثًا: الناحية المنهجية**

ساعدت المناهج والأدوات والعينات التي طرحتها بعض الدراسات السابقة، في تحديد منهجية الدراسة التي اعتمدت على ثلاثة مناهج رئيسة هم: المنهج المسحي الذي يتمثل في جمع وتحليل الصور والبيانات، والمنهج التاريخي الذي يركز على دراسة الرموز، والمعاني ضمن سياقات تاريخية معينة، والمنهج المقارن الذي يعزز من الفهم الشامل للأيقونات، ويساعد على توضيح التعقيدات المرتبطة بالمعاني الثقافية من خلال تحليل كيف تعكس الأيقونات القيم والمعتقدات الثقافية المختلفة، وكيف تتغير معانيها ضمن سياقات متنوعة.

**مشكلة الدراسة:**

تعتبر شخصية الخديو إسماعيل رمزًا بارزًا في التاريخ المصري الحديث؛ حيث ارتبطت فترة حكمه بالنهضة العمرانية، والثقافية. ولقد شكلت الأعمال الدرامية أحد الوسائل الرئيسية التي أعادت تقديم هذه الشخصية للجمهور عبر الصور البصرية والرمزية. ومع ذلك، فإن تناول شخصية الخديو إسماعيل بصريًّا في هذه الأعمال يتنوع من عمل لآخر؛ مما قد يؤدي إلى تباين الانطباعات التي تتشكل في ذهن المشاهدين، وفي ظل غياب دراسات منهجية تركز على تحليل الرموز والدلالات التي تقدمها الصور الدرامية للخديو إسماعيل؛ تبرز الحاجة إلى إجراء تحليل أيقنولوجي يدرس طبيعة هذه الصور؛ لذا تتمثل مشكلة الدراسة في السؤال الآتي: كيف يتم تصوير شخصية الخديو إسماعيل في الأعمال الدرامية من خلال الصور البصرية والرمزية؟ وما هي الدلالات الأيقنولوجية التي تعكسها هذه الصور؟

**أهمية الدراسة:**

**أولاً: من الناحية العلمية**

١- تسلط الدراسة الحالية الضوء على التحليل الأيقنولوجي، والذي يسعى إلى بناء فهم أعمق للثقافات، والمجتمعات من خلال تحليل الرموز، والصور التي تنتجها.

٢- أهمية تطبيق نهج تحليلي على الأعمال الدرامية أساسه استنباط المعاني البعيدة المضمرة داخل الصور المراد تفكيكها مما يوفر رؤية جديدة وعميقة لها.

٣- أهمية تبادل الخبرات البحثية، والخلفيات الفكرية، وتحقيق تكامل معرفي بين العلوم من خلال المزج بين علم الإعلام، وعلمي التاريخ والسياسة.

٤- ضرورة عرض قراءة درامية للتاريخ تدقيقًا وتلفيقًا من خلال الربط بين النص التاريخي والصورة التي عبرت عنه.

٥- أهمية إلقاء الضوء على أهمية الدراسات الأيقنولوجية في استكمال مسار التاريخ أو تصحيحه، ومحاولة الاستفادة منها في الدراسات المصرية أسوة بالغرب.

٦- ضرورة إعادة اكتشاف رموز تاريخية تناولتها الدراما ورد الاعتبار لها بعد الظلم.

**ثانيًا: من الناحية المهنية**

١- تكمن أهمية الدراسة من الناحية المهنية في أن التحليل الأيقنولوجي يعزز من قدرة المؤلفين على السرد البصري مما يجعل النصوص أكثر قوةً، وإيحاءً.

٢- يساعد التحليل الأيقنولوجي المخرجين على استخدام الرموز التي تعكس فترة زمنية معينة أو سياقًا ثقافيًا، مما يمنح العمل مصداقية ودقة تاريخية.

٣- يمكّن التحليل الأيقنولوجي المخرجين من تطوير أسلوب بصري خاص ومميز من خلال استخدام الرموز والصور بطرق مبتكرة، مما يجعل أعمالهم أكثر تفردًا.

٤- من خلال استخدام الأبعاد الأيقنولوجية في تصميم الشخصيات أو مواقع التصوير، يمكن للمخرجين منح الشخصيات أبعادًا إضافية وإثراء المشاهد بدلالات ثقافية، وتاريخية أعمق.

٥- يمكن التحليل الأيقنولوجي المخرجين من استغلال الصور، والرموز؛ لتوليد أجواء محددة أو لإثارة مشاعر معينة لدى الجمهور، مثل القلق أو الأمل، أو الحنين.

٦- يساعد التحليل الأيقنولوجي على خلق مستويات متعددة من المعنى في المشاهد، مما يتيح للجمهور استكشاف تفسيرات مختلفة تعتمد على فهمهم وخلفياتهم الثقافية.

## أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى:

١- التعرف على الدلالات الأيقونية لصور الخديو إسماعيل في الأعمال الدرامية (عينة الدراسة).

٢- الكشف عن العلاقة بين الصورة الدرامية، والوثيقة التاريخية تدقيقًا، وتلفيقًا (على المستويين الأيقنوجرافي، والأيقنولوجي) في الأعمال الدرامية (عينة الدراسة)؟

٣- تفسير الدلالات الأيقونية للأبعاد السياسية، والتاريخية لشخصية الخديو إسماعيل في الأعمال الدرامية (عينة الدراسة).

٤- تفسير الدلالات الأيقونية للأبعاد الاجتماعية والثقافية لشخصية االخديو إسماعيل في الأعمال الدرامية (عينة الدراسة).

٥- إبراز أوجه التشابه، والاختلاف في تقديم شخصية الخديو إسماعيل بين الأعمال الدرامية المختلفة (عينة الدراسة).

٦- تحليل العناصر البصرية (الأزياء، والديكور) في الأعمال الدرامية (عينة الدراسة) ضمن سياقتها التاريخية، والزمنية وفق الحقبة التاريخية لعهد الخديو إسماعيل.

## تساؤلات الدراسة:

١- ما هي الدلالات الأيقونية لصور الخديو إسماعيل في الأعمال الدرامية (عينة الدراسة)؟

٢- كيف أسهمت الصورة الدرامية في تعزيز فهم الوثيقة التاريخية من خلال التحليل الأيقنولوجي لصور الخديو إسماعيل في الأعمال الدرامية (عينة الدراسة)؟

٣- كيف عكست الأعمال الدرامية (عينة الدراسة) الأبعاد السياسية، والتاريخية لشخصية الخديو إسماعيل أيقنولوجيًا؟

٤- كيف عكست الأعمال الدرامية (عينة الدراسة) الأبعاد الاجتماعية والثقافية لشخصية االخديو إسماعيل أيقنولوجيًا؟

٥- كيف تقاطعت، واختلفت الأعمال الدرامية المختلفة في تصوير شخصية الخديو إسماعيل ضمن عينة الدراسة؟

٦- كيف تم توظيف العناصر البصرية مثل الأزياء، والديكور في الأعمال الدرامية (عينة الدراسة) لتعكس السياقات التاريخية، والزمنية وفق الحقبة التاريخية لعهد الخديو إسماعيل؟

## نوع الدراسة ومنهجية التحليل

تعتبر هذه الدراسة من الدراسات الوصفية التحليلية المعتمدة على النهج الكيفي، باعتبار أن الوصف هو الطريق الأمثل للوقوف على الأحداث أو الوقائع وكشف ملابساتها وظروفها الدفينة وذلك من خلال رصد القرائن التاريخية المتعلقة بالموضوع ومقارنتها بالمحتوى المرئي بالاعتماد على منهج التحليل الأيقنولوجي والذي ينطوي على ثلاثة أنواع من المناهج، أولهما هو منهج المسح الذي يقوم على مسح الصور محل التحليل والمتعلقة بموضوع الدراسة، وثانيهما هو المنهج التاريخي الذي يقف على الأحداث التاريخية في الصور الخاضعة للتحليل، ويجمع البيانات ذات الصلة من مصادرها الموثوقة ، وذلك بالوقوف على أكثر من وثيقة تسرد الأحداث متسلسلة. أما ثالثهما فهو المنهج المقارن الذي يقارن القرائن التاريخية التي تم الاستشهاد بها بالسياق البصري محل التحليل لمعرفة مدى صحة الأحداث الخاضعة للتحليل من عدمه.

**أداة التحليل الأيقنولوجي:**

يعتمد التحليل الأيقنولوجي على ثلاث مراحل على النحو التالي:

١- المستوى الأول (ما قبل الأيقونات) ينطوي هذا المستوى على معرفة مكونات الصورة المادية والملموسة التي ساهمت في صنع قصة الصورة، بمعنى وصف مكونات الصورة المادية بشكل أولي وتقديم وصف عام للصورة، حيث يقتصر هذا المستوى على مجرد تفنيد الشكل الظاهري للصورة، فنحن دائما نتعرف على ما نراه ونعطيه اسمًا مثل ( غيوم، حجر، شجر) وبذلك يكون هذا المستوى هو عملية الاستقبال التي تحول مكونات الصورة إلى تمثيلات ذات معنى بالنسبة للعالم المرئي.

٢- المستوى الثاني (المستوى الأيقنوجرافي) ينطوي هذا المستوى على تصنيف محدد لعناصر الصورة ضمن ثقافة محددة. حيث إن هذا المستوى يطرح سؤالا مفاداه ما الذي تمثله عناصر الصورة بالنسبة للثقافة التي أنتجت الصورة؟ فهو بمثابة معرفة تواصلية ثقافية مع الصورة، فرفع القبعة مثلا في ثقافة ما يدل على التحية، وبما أن مكونات الصورة تهدف في الواقع إلى تمثيل شيء ما، فنحن بدورنا في هذا المستوى تحويل الأشكال المادية إلى معانٍ ثقافية.

**٣-** المستوى الثالث (المستوى الأيقنولوجي) ينطوي هذا المستوى على تفسير وثائقي للصورة، حيث إنه يهدف إلى الوصول إلى المحتوى الجوهري للصورة محل التحليل، حيث إنه يفتح طريقًا لبحث أكثر تفصيلا داخل الأعراض الثقافية للصورة، وبذلك يكون هذا المستوى وسيلة لاكتشاف المعنى الموسع للصورة بالاستناد على الأعمال الأدبية أو الكتابات العلمية أو الفلسفية أو الدينية أو المواد التاريخية الوثائقية حسب السياق الذي تنتمي إليه الصورة.

بمعنى أن المستوى الأول يهتم بالوصف المادي المباشر للعمل الفني، ويتضمن التعرف على العناصر الأساسية المرئية (مثل الأشخاص، الأشياء، الأحداث)، ولا يعتمد هذا المستوى على معرفة مسبقة بالسياق الثقافي. أما المستوى الثاني فهو يتطلب معرفة بالمفاهيم الثقافية والدينية أو الأساطير المرتبطة بالعمل، ويهدف إلى تحديد الرسالة الظاهرة أو الموضوع الذي يحاول الفنان التعبير عنه. وأخيرًا المستوى الثالث الذي يعتبر أعمق مستويات التحليل، ويهتم بالكشف عن المعاني الرمزية والثقافية الكامنة، ويدمج المعرفة بالسياق التاريخي والاجتماعي للفترة الزمنية التي تم فيها إنشاء العمل، ويتجاوز الرموز الظاهرة لفهم المعنى الأعمق المرتبط بالأيديولوجيات أو الظروف السياسية أو الروحية.

**ويمكن تلخيص خطوات التحليل الأيقنولوجي في النقاط التالية:**

**١- جمع البيانات الأولية:**

- وصف ما يظهر في العمل الفني.
- تجنب أي تفسير في هذه المرحلة.

**٢- تحديد الرموز والأيقونات:**

التعرف على العناصر الرمزية بناءً على المعرفة الثقافية أو المراجع التاريخية.

**٣- ربط الرموز بالسياق واستخلاص المعنى العميق:**

- البحث في الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية المحيطة بإنشاء العمل، وفهم الرسائل الضمنية.

**مثال خطوات التحليل التحليل الأيقنولوجي بالتطبيق على لوحة الموناليزا**

الوصف الأولي: صورة لامرأة ذات تعبير هادئ.

التحليل الأيقنوجرافي: تعبير الوجه الغامض يرمز إلى الأنوثة المثالية.

التحليل الأيقنولوجي: اللوحة قد تعكس نظرة عصر النهضة للإنسان ككائن مثالي متكامل.

**مجتمع وعينة الدراسة:**

يعتبر تحديد مجتمع الدراسة خطوةً أساسيةً لضمان دقة البحث وموضوعيته، ومن هنا يشمل مجتمع الدراسة كافة الأعمال الدرامية التي تناولت شخصية الخديو إسماعيل سواء بشكل رئيسي أو فرعي، وقد قامت الباحثة بعمل حصر الأعمال الدرامية التي تناولت شخصية الخديو إسماعيل، والتي يبلغ عددها أربعة أعمال، وهي فيلم ألمظ وعبده الحامولي، ومسلسل بوابة الحلواني، ومسلسل علي مبارك، ومسلسل سرايا عابدين، كأعمال درامية ركزت على الحقبة الخديوية أو تناولت الخديو إسماعيل كحاكم للفترة التي عاصرتها أحداث العمل الدرامي باعتباره واحدًا من أبزر حكام مصر الذين ينتمون إلى الأسرة العلوية، وما ارتبط بفترة حكمه من أحداث.

**وقد وقع إختيار الباحثة على مسلسل سرايا عابدين، وترجع أسباب اختيار ذلك المسلسل إلى:**

١- التناول التاريخي لشخصية الخديوي إسماعيل حيث يعد المسلسل من أبرز الأعمال الدرامية التي تناولت الحقبة الخديوية بشكل تفصيلي، حيث قدم شخصية الخديوي إسماعيل كعنصر محوري ضمن السياق الدرامي.

٢- ركز المسلسل على الجوانب الاجتماعية والسياسية لشخصية الخديوي، مما يتيح مجالاً واسعًا للتحليل الأيقنولوجي.

٣- تميز المسلسل بالإنتاج الفاخر من حيث تصميم الملابس، والديكور، والإضاءة، مما يوفر عناصر بصرية غنية للتحليل، واستخدام تقنيات سينمائية حديثة لإبراز الرمزية التاريخية للشخصية.

٤- حظي المسلسل بشعبية كبيرة أثناء عرضه، مما يجعله مادة مثالية لدراسة كيف أثرت الدراما في تشكيل صورة الخديوي إسماعيل لدى الجمهور.

٥- يظهر المسلسل الخديوي إسماعيل في مشاهد متعددة تُبرز مواقفه السياسية، الاجتماعية، والإنسانية، مما يتيح تنوعًا في الرموز والدلالات القابلة للتحليل.

٦- يعتبر مسلسل سرايا عابدين من أكثر الأعمال الدرامية الحديثة إجحافًا وتشويهًا لصورة الخديو إسماعيل، في الوقت الذي يتميز فيه عصرنا بسهولة الوصول إلى المعلومات التاريخية مع تعدد أساليب جمعها خاصة إذا كان الأمر متعلقًا بأبرز حكام مؤسسي مصر الحديثة، حيث تجاهل المسلسل المحطات المهمة في حياة الخديو إسماعيل، مركزًا المسلسل فقط على حياة الخديو الاجتماعية، وعلى علاقة نسائه ببعضهن داخل سراي عابدين، وكذلك مكائدهن للاستئثار بقلب الخديو؛ مما يجعل المسلسل بيئة خصبة للتحليل الأيقنولوجي.

## المفاهيم الإجرائية للدراسة

- **التحليل الأيقنولوجي**

يمكن تعريف الأيقونولوجي أنه العلم الذي يهتم بدراسة العلاقة بين الفن والتاريخ وبين البيئة الثقافية المادية، ويسعى إلى فهم وضبط هذه العلاقة، فيوفر الأيقنولوجي المعلومة التاريخية كاملة، ويتصدى لأي زيف أو تشويه.

- **المسلسل**

عمل درامي يتكون من مجموعة من الحلقات التي تُعرض بشكل متتابع، وغالبًا ما تتناول قصة معينة أو موضوع محدد.

## نتائج الدراسة

**المحور الأول: الصور الخاصة بحفل ميلاد الخديو إسماعيل وإعلانه لمجلس شورى النواب.**

*صورة (١) الخديو إسماعيل يلقي خطبة احتفالا بمولده ويطلق مجلس شورى النواب.*

على المستوى الأيقنوجرافي يظهر الخديو إسماعيل وهو يلقي خطبة أمام جمع من أعيان المحروسة علمائها أمثال علي مبارك، ورجال دينها، وبالطبع لفيف من رجال الدولة وصفوة الناس فيها أمثال إسماعيل باشا المفتش وأخ الخديو غير الشقيق مصطفى باشا فاضل، وغيرهما...حيث يبدأ المسلسل بتجهيزات القصر تمهيدًا للاحتفال بعيد ميلاد الخديو إسماعيل الثلاثين، وفي الحلقة الثالثة بعد حلقتين من التجهيزات ذات الرتم البطيء يكون الحفل، والذي يعلن فيه الخديو إسماعيل عن إطلاقه لمجلس شورى النواب مقاسما له تاريخ مولده.

وفي الحقيقة (على المستوى الأيقنولوجي) فإن الخديو إسماعيل قد ولد في الحادي والثلاثين من ديسمبر لعام ألفٍ وثمانمائة وثلاثين. (فرحات، ٢٠٢٠) أما عن التاريخ الذي بدأت فيه الحياة النيابية في مصر بتأسيس مجلس شورى النواب فكان في ٢٢/ ١٠/ ١٨٦٦م كانطلاقة حقيقية لنظام برلماني محدد السلطات. (حمدي، ٢٠١٤)

وبالنظر إلى التاريخين: مولد الخديو إسماعيل في ٣١/ ١٢/ ١٨٣٠م، وتاريخ إطلاق مجلس شورى النواب في ٢٢/ ١٠/ ١٨٦٦م نجد أن التاريخين غير متطابقين أبدًا وهذا على عكس ما جاء بالمسلسل الذي أظهر أن الخديو إسماعيل قد أطلق مجلس شورى النواب يوم مولده. بالإضافة إلى أنه إذا حسبنا عمر الخديو إسماعيل عند إطلاق المجلس عام ١٨٦٦م نجد أن عمره وقتها كان يتراوح ما بين خمسة وثلاثين عامًا إلى ستة وثلاثين، ولىس ثلاثين عامًا كما ورد بالمسلسل.

ينظر إلى مجلس شورى النواب باعتباره أول شكل تمثيلي أو نيابي على النهج الحديث، فهو بمثابة النواة البدائية للحياة النيابية الحديثة في مصر. استطاع المجلس أن يمثل الشعب المصري من خلال اختيار نائب عن كل مديرية (محافظة)، وتكوّن المجلس عن طريق مرسوم أنفذه إسماعيل باشا في أكتوبر عام ١٨٦٦م، وضم من الأعضاء خمسة وسبعين عضوًا كان يتم انتخابهم من خلال التصويت لمدة ثلاث

سنوات بغرض استشارتهم فيما يخص الأمور الداخلية في مصر، ويرجع الأمر للخديوي في المسائل التي يعرضها المجلس على النواب كما أن الخديو له الحكم الأخير في النهاية، وفي نوفمبر ١٨٦٦م كانت أول جلسة للمجلس. (الضبع، ٢٠٢٢)

أتى مجلس شورى النواب خاليًا من أي صلاحيات، وكذلك لم ينب عن الشعب كما ينبغي؛ فقد تعين انتخاب النواب من عمد ومشايخ البلاد؛ مما ترتب عليه اختيار معظم النواب من الأعيان مما يضمن الولاء المطلق لحكم الخديو مع غياب للصفوة المتعلمة وكذلك ممثلي التجار والحرفيين، فكاد المجلس أن يكون مجلسًا للأعيان بدلاً من كونه مجلسًا لممثلي الشعب. (عبد العال، تأملات بين العلم والدين والحضارة: الجزء الثاني ، ٢٠٢٠)

سعى الخديو إسماعيل من وراء إنشاء مجلس شورى النواب إلى استمالة طبقة الملاك وكبار التجار والأعيان نحوه، وكسب ولائهم له حتى يساندوه في حل أزمة الديون بالإضافة إلى محاولة التسويق لنفسه في الأوساط الأوروبية لتعزيز وضعه مع بيوت المال الأجنبية. (عبد الرحمن ع.، دراسات في الصحافة المصرية المعاصرة، ١٩٨٥)، وكذلك إضفاء واجهة برلمانية أمام الدول الأوروبية يستفيد منها فى محاولة استقلاله عن الدولة العثمانية. (إمبابي، ٢٠٢٠)

ورغم ذلك كله إلا أن مجلس شورى النواب يعد سابقة تاريخية فريدة في عهد الخديو إسماعيل. (عبد العال، تأملات بين العلم والدين والحضارة: الجزء الثاني ، ٢٠٢٠) وبادرة لطيفة كان لها أثر في انتعاش الرأي العام في مصر والذي عززه صدور صحيفة وادي النيل، والتي ظهرت على يد عبد الله أبو السعود سنة ١٨٦٨م، وهي أول صحيفة أهلية شعبية في مصر، بالإضافة إلى صحيفة الأهرام التي صدرت سنة ١٨٧٥م. وقد أسفر ذلك عن ظهور لفيف من المفكرين الذين ساهموا في تحريك الرأي العام من أمثال محمد عبده، ولطفي السيد، وجمال الدين الأفغاني، بالإضافة إلى مجموعة من الزعماء الشعبيين من أمثال مصطفى كامل، وسعد زغلول وغيرهما. (عبد الحليم، ٢٠٠٩)

وشيئًا فشيئًا أصبح للمجلس صوت له تأثير ونفوذ سياسي واقتصادي على صعيد السلطة المركزية والأرياف، وقد ظهر هذا جليًا عندما تفوقت رؤية المجلس على رأي الخديو وأصروا على إعادة تفعيل القانون الذي قد سبق وأسنه الخديو عام ١٨٧١م فيما يخص جمع الضرائب ثم ألغى العمل به، والذي كان يقضي بالسماح بملكية الأرض الزراعية وإعطاء مزيد من الصلاحيات في الضرائب لمن يقوم بسداد ست سنوات من الضرائب مقدمًا. (صفوة، هذا اليوم في التاريخ: المجلد الثالث– آذار/ مارس، ٢٠١٧)

فقد شهدت الفترة الأخيرة من عهد إسماعيل تطورًا متزايدًا لدور مجلس النواب؛ بفضل النمو المطرد للمعارضة الوطنية ضد التدخلات الأجنبية وتدفق الروح الوطنية المصرية، فأدركت مصر في آخر سنة من حكمه الحياة الدستورية، ويعود الفضل إلى شريف باشا في ذلك، حيث كان واحدًا من أكفأ رجال الإدارة في عهد الخديو إسماعيل. (زيادة، ٢٠١٥)

حيث ألف الخديو إسماعيل أول وزارة له تحت رئاسة نوبار باشا، وعرفت هذه الوزارة باسم الوزارة الأوروبية حيث كان من ضمن أعضائها وزيران أوروبيان، أولهما كان إنجليزيًا تقلد منصب وزير المالية، وكان الثاني فرنسيًا تقلد منصب وزير الأشغال، وقد كلفت الوزارة بتحمل المسؤولية أمام الخديو مع تهميش دور المجلس في المقابل، فيما سمي بنظام الوزارة المسئولة، وفي سنة ١٨٧٩م أسفرت الأزمة المالية وزيادة التدخل الأجنبي في الشئون الداخلية للبلاد عن نشوب خلاف في الرأي بين الخديو إسماعيل والمجلس، فعرض المجلس النيابي على الخديو لائحة وطنية في ٢ أبريل ١٨٧٩م تطالب بأن يتحول المجلس إلى نظام برلماني فعلي، تتحمل الوزارة المسئولية أمامه، فوافق الخديو على مطالبهم وأمر بتشكيل وزارة جديدة يرأسها شريف باشا الذي بادر باقتراح تجربة دستور جديد يقوم على مرتكز برلماني، ولكن للأسف لم ير هذا المشروع النور. (الحسيني، ٢٠١٦)

**المحور الثاني: الصور الخاصة باهتمام الخديو إسماعيل بالسكك الحديدية في مصر.**

*صورة (٢) الخديو إسماعيل يستقل القطار مع أولاده وخدمه متجهًا لرحلة صيد.*

على المستوى الأيقنوجرافي يظهر في الصورة الخديو إسماعيل مع أبنائه الأمير توفيق ورشيد وفؤاد وهم يستعدون لركوب القطار الذي سوف ينقلهم إلى رحلة صيد، وفيها يفتخر الخديو إسماعيل أن ذلك القطار هو الأول في إفريقيا والشرق الاوسط، والثاني على مستوى العالم بعد بريطانيا العظمى.

وفي الحقيقة وعلى المستوى الأيقنولوجي، فقد ارتبطت البداية الحقيقية لإنشاء السكك الحديدية في مصر بعهد عباس الأول، وهو الأمر الذي أولته بريطانيا جل اهتمامها لما سيؤدي إلى طريق أقصر لوصول الإمبراطورية البريطانية إلى (الهند) أهم مستعمراتها. (نجم، ٢٠٠٧)، حيث يعود إنشاء سكك حديد مصر باعتبارها أول خطوط سكك حديدية في قارة إفريقيا والثانية عقب المملكة المتحدة على مستوى العالم إلى عام ١٨٣٤م، عندما تم البدء في مد خط سكة حديد يربط السويس بالإسكندرية ولكن اعتراض فرنسا على إنشاء الخط لأسباب سياسية حال بين إتمام العمل، ثم تم إحياء الفكرة مرة ثانية عام ١٨٥١م بعد مرور سبعة عشر عامًا. (شعير، ٢٠٢٢)

في عام ١٨٥١م عقدت مصر اتفاقًا مع المهندس روبرت ستيفنس على بسط خط سكة حديدي يربط ما بين القاهرة والإسكندرية، وقد تم الانتهاء من ذلك الخط عام ١٨٥٦م، وقد كان خطًا وحيدًا منفردًا... (السماك، العبيدي، و الحيالي، ٢٠٢٠) حيث إنه قد توفي عباس قبل أن ينهي ذلك الخط، وعندما تقلد سعيد باشا الحكم حاول الوفاء بالتزامات عباس، وفي عام ١٨٥٣م كان الخط قد وصل إلى كفر الزيات، فاستكمله سعيد وأتمه عام ١٨٥٦م. (نجم، ٢٠٠٧)، وقد أجبر بروس – الذي كان يتقلد منصب القنصل البريطاني العام آنذاك – سعيد باشا على مد خط حديدي بين القاهرة، والسويس بالرغم من عدم جدواه لمصر في ذلك الوقت. وتم الشروع في إقامة ذلك الخط عام ١٨٥٦م...وانتهى منه سعيد باشا عام ١٨٥٨م بعد إلحاح من الحكومة البريطانية تسهيلا لنقل جيشها إلى الهند، ووصل امتداد ذلك الخط مائة وخمسة وأربعين ميلا، وقد فاقت أهميته التجارية والسياسية طوله، وسميت هذه الحقبة التاريخية من حكم عباس وسعيد وخلفائهما بعصر السكك الحديدية...وتم تشييد محطة مركزية للسكك الحديدية في المنطقة الشمالية الغربية للقاهرة...وأطلق على هذه المحطة اسم (باب الحديد)، وقد كان لهذا الموقع البعيد عن العمران دور مؤثر في إحياء هذه المنطقة وتنشيط حركة العمران وهجرة السكان إليها بجانب إقامة فنادق ومقاهٍ ومتاجر في الحي القبطي ما بين ميدان المحطة والأزبكية. (نجم، ٢٠٠٧)

وفي عام ألفٍ وثمانمائة وسبعة وخمسين تم إنشاء خط سكة حديدي يربط ما بين طنطا وسمنود على امتداد ثلاثة وخمسين كيلو مترًا، وأصبح هذا الخط مزدوجًا من كفر الزيات إلى طنطا عام ألفٍ وثمانمائة وتسعة وخمسين، وفي عام ألفٍ وثمانمائة وستين تم إنشاء خط سكة حديدي ما بين بنها والزقازيق على امتداد تسعة وثلاثين كيلو مترًا، كما تم مد خطين آخرين ما بين الإسكندرية ومريوط علي امتداد تسعة عشر كيلو مترًا ثم تم مد خط سكة حديدي آخر ما بين بنها وميت برة على امتداد ثلاثة عشر كيلو مترًا،

واستمر مد السكك إلى أن وصل مجمل أطوال خطوط السكة الحديدية التي تم إنشاؤها فترة عهد سعيد باشا نحو أربعمائة وتسعين كيلو مترًا. (نجم، ٢٠٠٧) ذلك يعني أن خطوط السكك الحديدية كانت موجودة بالفعل قبل عصر إسماعيل ولم تكن بدايتها في عهده كما زعم المسلسل.

وقد أولي إسماعيل عندما تولى حكم مصر اهتمامًا بالغًا بخطوط السكة الحديد في مصر...والدليل على ذلك أنه في الفترة ما بين عامي ١٨٦٣م و١٨٧٢م قد وصل طول الخطوط الممتدة في جميع أنحاء مصر إلى ١١١٢ ميلا أي حوالي ٢٠٠٠ كيلو متر. (علي، ٢٠٢١)، وبحسب إحصائيات بعثة (كيف) الإنجليزية قُدرت نفقات إنشاء إسماعيل لخطوط السكك الحديدية بنحو ١٣,٢٠٠,٠٠٠ جنيه ونيف، بواقع ١١٠٠٠ للميل. (البهيجي، ٢٠١٧)، فلما ارتقى إسماعيل حكم مصر لم يكن في المحروسة سوى ثلاثة خطوط حديدية، وهم الخط الذي يصل بين مصر والإسكندرية بنحو مائة وثلاثين ميلاً، والخط الذي يصل بين بنها والزقازيق بنحو أربعة وعشرين ميلاً، والخط الذي يصل بين مصر والسويس بنحو تسعين ميلاً، وبذلك يكون مجموع أطوال خطوط السكك الحديدية الممدودة قبل تولي إسماعيل حكم مصر نحو مائتين وأربعة وعشرين ميلاً فقط، وفي عهده وصلت إلى ما يزيد على ألف ومائة ميل. (الأيوبي، ٢٠١٣)

يعتبر المؤرخون أن عهد إسماعيل هو من أزهى العصور في تاريخ السكة الحديد المصرية والتي مثلت حلقة وصل بين المدن الرئيسة في كلا الوجهين البحري والقبلي؛ فانتعشت التجارة وزادت حركة العمران ودارت عجلة الاقتصاد أسرع، لذا ينظر إلى بداية عصره باعتبارها البداية الفعلية للتطور الحالي الذي تتمتع به مصر في وسائل النقل والمواصلات، حيث يعد ما تم إنشاؤه من سكك حديدية عهد إسماعيل حجر أساس لما تم مده من خطوط في العهود التالية وبشكل خاص تلك الخطوط التي قام الاحتلال البريطاني بمدها، حيث إن معظم تلك الخطوط كانت قد تفرعت فيما بالأساس من خطوط إسماعيل. (غباشي، ٢٠١٣)، كان توسع إسماعيل في مد السكك الحديدية سببًا من أسباب النهضة الاجتماعية أيضًا، عقب رحلات إسماعيل إلى أوروبا كان قد وقف هو على نظام السكك الحديدية الأوروبية، فقام إسماعيل بتنظيم مواعيد قيام القطارات ووصولها، وقام بإنشاء مجلس لمتابعة شؤون السكك الحديدية والإشراف عليها، وكان عبد الرحمن بك رشدي هو أول رئيس لذلك المجلس. (رمضان ص.، ١٩٧٧)

وعملت السكك الحديدية اتساع رقعة الأرض المزروعة من القطن؛ فبفضلها أصبح هناك وسيلة نقل سريعة تنقل محصول القطن إلى الإسكندرية ومنها إلى خارج القطر المصري ليتم تصديره، وساعد

التوسع في السكك الحديدية على إنشاء شبكة من السكك الحديدية في الوجه البحري علاوة على ازدواج خط السكة الحديدي الذي يصل ما بين القاهرة والإسكندرية. (رمضان ص.، ١٩٧٧)

"وهاك بيان أهم الخطوط التي أنشئت في ذلك العهد وتاريخ إنشائها وطولها بالميل: من بنها إلى طنطا ٤١١٨٦٥ من كفر الزيات إلي دمنهور ١٨٦٥ ٤٣ من قليوب إلى بنها ٣١١٨٦٦ من القاهرة إلى سراي القبة ٧١٨٦٥ من القاهرة إلى المحطة ١٣١٨٦٥ خط الجبل الأحمر ٤١٨٦٥ من المكس إلي محاجر الدخيلة ١٦١٨٧٠ من سيدي بشر إلى رشيد ٦٦١٨٧٦ من المعمورة إلى أبو قير ٣١٨٧٦ من قليوب إلى القناطر الخيرية ١٠١٨٦٥ من شبين الكوم إلى طنطا ٢٨١٨٦٦ من محلة روح إلى دسوق ١٨٦٥ ٥٢ من الزقازيق إلى الإسماعيلية ٧٨١٨٦٨ من نفيشة إلى السويس ٩١١٨٦٨ من الزقازيق إلى بنها ٣٧١٨٧٠ من قليوب إلى الزقازيق ٦٣١٨٦٥ من الزقازيق إلى المنصورة ٧٠١٨٦٥ من أبو كبير إلي الصالحية ١٨٦٩ ٣٤ من سمنود إلي طلخا ١٧١٨٦٣ من طلخا إلى دمياط ٦٦١٨٦٩ من محلة روحإلى طنطا ١٤١٨٧٦من قلين إلى كفر الشيخ ١٧١٨٧٥ من محلة روحإلي زفتى ٣٢١٨٦٥ من بولاق الدكرور إلى بشتيل ٤١٨٧٢ من بشتيل إلي ايتاي البارود ١٨٧٢ ١١٦ من بولاق الدكرور إلى المنيا ١٨٦٧ ٢٣٨ من المنيا إلى ملوي ٤٨١٨٧٠ من ملوي إلي أسيوط ١٨٧٤ ٨٢ توصيله معمل ببا ١١٨٧٠ توصيله النيل إلي أسيوط ١١٨٧٥ من الواسطى إلى الفيوم 1868 38". (البهيجي، ٢٠١٧، الصفحات ٧٧- ٧٨)

**المحور الثالث: الصور الخاصة بالسخرة وحفر قناة السويس.**

*صورة (٣) جباية الفلاحين بالسخرة في أعمال حفر القناة.*

صورة (٤) خطف أحد الفلاحين عُنوة طبقًا لنظام السخرة الذي قرره ديليسبس.

على المستوى الأيقنوجرافي تصف كلا الصورتين (٢٩) و (٣٠) الطريقة التي كان بها يتم جباية الفلاحين من أرضهم ليشاركوا في أعمال حفر قناة السويس فترة حكم سعيد باشا وقبل إلغاء السخرة عهد الخديو إسماعيل، حيث كان الفلاحون يؤخذون عُنوة من أرضهم بالسياط مع عجز الأهالي عن رد الأذى عن ذويهم.

ومن الناحية الأيقنولوجية تعتبر هذه المعلومة صحيحة تاريخيًا. حيث كان في عهد سعيد باشا يتم تقييد الشباب بالسلاسل ثم يساقون إلى الأماكن المخصصة للفرز بالمديريات وكانت النساء يمشين خلف الركاب يولولن ويصرخن، وقال القنصل الأمريكي في وصف تلك المشاهد أنها من المناظر المؤذية التي لن تنمحي طالما وُجدت السخرة في مصر حيث كان يتم استغلال أولئك المجندين في أعمال حفر قناة السويس، والسكك الحديدية، وفي الأشغال العامة مما أثقل كواهل الناس بأعباء جسيمة. (نجم، ٢٠٠٧)

بدأ العمل في حفر قناة السويس في أبريل عام ١٨٥٩م الموافق لشهر رمضان سنة ١٢٧٥هـ وكانت أعمال الحفر في بدايتها تسير ببطء، وكان أهم عائق هو عدم كفاءة عمال السخرة الذين لم يقووا على العمل خاصة مع صعوبة الحصول على المياه العذبة قبل أن يتم شق الترعة العذبة، فاضطر فرديناند ديليسبس إلى إلزام سعيد باشا بزيادة أعداد العمال المسخرين دون الالتزام بالاتفاقات المبرمة سالفًا؛ فأصبح الآلاف من الفلاحين يساقون لحفر الترعة تحت عيون حرس مسلحين بالسياط...وقد عانى الفلاحون الجوع والظمأ ولهيب الصيف وعُري الشتاء والبؤس وهلاك الجسم، وكلما هلك نفر من الفلاحين أتوا بغيرهم... (حسن و الإسكندري، ٢٠١٤)

انهالت أولى ضربات فؤوس الفلاحين المصريين لحفر القناة في صباح يوم الإثنين الموافق ٢٥ أبريل لعام ١٨٥٩م، بدأ الحفر على تراب مدينة الفرما الأثرية – على جوارها تقع مدينة بورسعيد حاليًا – وتم تقسيم العمل على مجموعات، تراوح عدد الفلاحين في كل مجموعة ما بين عشرين إلى خمسين فلاحًا، يقودهم شخص جبار ظالم يُدعى (مقدم) يختاره مسؤول ساحة الحفر أو المقاول، ويحمل ذلك الرجل أداتين يرهب بهما الفلاحين هما الكرباج والبندقية، فكان يوسع ظهور الفلاحين ضربًا بالكرباج حتى يلهبها، ويطلق زناد بندقيته على كل من تسول له نفسه بالفرار. فكان الفلاح أسيرًا سجينًا في ساحة الحفر يجبرونه على الاستيقاظ مع بزوغ الفجر بحجة الصلاة ولا يُسمح له بالصلاة باقي اليوم، كان يُساق

إلى العمل كما تُساق البهائم ويظل قائما بين الحفر وحمل المقاطف حتى المساء، فإذا مرض أجبروه على العمل مكرهًا بالضرب وإذا مات أهالوا عليه التراب... (الشافعي و يوسف، ٢٠٠٦)

وفي ذلك يقول أحد الفرنسيين المشتغلين بالشركة التابعة للقناة واصفًا حال الفلاحين المصريين: كانت الشركة تستهلك الفلاح المصري حتى يصير عديم الفائدة، فتطرحه جانبًا كما يلقي المرء بعلبة ثقاب فارغة. ونتيجة لهذه الأوضاع القاسية؛ أصيب الفلاحون بالعديد من الأمراض الرمدية، والصدرية، وأمراض الكبد، والإسهال، والجفاف، وانتشرت الكثير من الأوبئة كالجدري، والكوليرا، والتيفود، والتيفوس. (عبد ربه، ٢٠٢٣)، إلا أن هذه الفضائح شاعت داخل مصر وخارجها خصوصًا في إنجلترا التي اتخذت السخرة كذريعة لإيقاف نفوذ فرنسا في مصر في القناة، فعارض رئيس الوزارة الإنجليزية اللورد بالمرستون سُخرة الناس والفلاحين معتبرًا أن ما يحدث هو ضرب من ضروب الرق. (حسن و الإسكندري، ٢٠١٤)، وهكذا كانت معارضة إنجلترا لمشروع قناة السويس في تلك الفترة قائمة بناءً على ذريعة إنسانية كان ظاهرها الشفقة على الفلاح المصري ومحاولة إنقاذه من جور شركة القناة وتعسفها أما باطنها فكان لإلغاء المشروع من جانب، واستغلال الفلاح المصري لأهداف اقتصادية تصب في مصلحتها من جانب آخر. (الشناوي، ٢٠١٠)

*صورة (٥) ديليبس يتناقش مع الخديو إسماعيل حول ما أنجزته الشركة من أعمال حفر في القناة.*

على المستوى الأيقنوجرافي، في الصورة يظهر ديليسبس وهو يتناقش مع الخديو إسماعيل حول ما أنجزته شركة قناة السويس من أعمال حفر في منطقة القناة إلا أن الخديو إسماعيل يقطعه متطرقًا إلى مشكلة السخرة في حفر القناة معترضًا على سياسة سعيد باشا التي جعلت المصريين يخدمون القناة في الوقت الذي من المفترض فيه أن تخدم القناة المصريين خصوصًا بعد موت خمسين ألف مصري بسبب الكوليرا والجدري فضلا على سياسة الشركة المجحفة التي استغلت حق امتياز قناة السويس لمدة ٩٩ عامًا بالإضافة إلى العشر سنوات إعفاء من الضرائب؛ فكل ذلك كان سيئه محاباة سعيد باشا لديليسبس.

على المستوى الأيقنولوجي، بعد موت سعيد باشا قد خسرت شركة قناة السويس عونًا كبيرًا كان في صفها ولما تولى الخديو إسماعيل الحكم خلفًا له كان متحفظًا على بعض شروط الامتياز وغير راضٍ عنها خاصة ما تعلق منها بالسخرة، الأمر الذي يعد انتهاكًا للفلاحين وإنسانيتهم وازداد عدم رضاه مع ازدياد الخسائر التي حلت بالزراعة في مصر بسبب هجران الفلاحين للأراضي الزراعية جراء السخرة إذ إن مصر في تلك الفترة كانت تعتمد على الزراعة في المقام الأول وذلك على إثر الحرب الأهلية الأمريكية وزيادة الطلب على القطن المصري الذي قفزت أسعاره كثيرًا مع تلك الحرب. فإن كان الخديو إسماعيل مؤيدًا لمشروع القناة من حيث المبدأ أملا في أن تجعل القناة مصر موقعًا ممتازًا بين الأمم إلا أنه كان في نفس الوقت يطمح في تكوين إمبراطورية شبيهة بتلك التي كان يرمي إليها جده محمد علي باشا على أن يكون جيشها هو الفلاح المصري فضلا على أن رغبته في إلغاء السخرة أوصلته إلى دعمه للحركة الإنسانية التي كانت ترمي إلى وضع حد لتجارة الرقيق. (صفوت، ٢٠١٤)

لكن مع ضغط كل فرنسا والنمسا وإلحاح ديليسبس وصبره ومحاولة الخديو إسماعيل في عدم عرقلة مشروع القناة وإنجاحه خاصة مع محاولات إنجلترا في القضاء على المشروع نهائيًا نكاية بفرنسا (صفوت، ٢٠١٤)، حاول الخديو إسماعيل تحسين بعض شروط عقد الامتياز ومنها خفض عدد العمالة الملزمة الحكومة المصرية بتوفيرها في أعمال الحفر من عشرين ألفًا إلى ستة آلاف فقط فضلا على إلغاء السخرة وتحسين أجور العمالة المصرية والارتقاء بأحوالهم المعيشية. (عبد ربه، ٢٠٢٣)، وعلى المستوى الأيقنوجرافي، يبدو ديليسبس مندهشًا أثناء حواره مع الخديو إسماعيل الذي فاجأه بأنه على علم بما كان يدور بين سعيد باشا وديليسبس مشيرًا إلى أن ديليسبس قد حصل على امتيازات قناة السويس المجحفة بفضل أطباق المكرونة التي كان ديليسبس يعطيها لسعيد باشا من وراء ظهر والده محمد علي باشا فضلا على قفزات الخيل المبهرة أثناء سهرهما معًا.

*صورة (٦) اندهاش ديليسبس من كلام الخديو إسماعيل.*

أيقنولوجيًا، يعتبر هذا تزييفًا صريحًا للتاريخ [فكيف لابن حاكم مصر سعيد باشا ابن محمد علي مؤسس مصر الحديثة أن ينتظر مجرد أطباق مكرونة من أحد مهما كان السبب] كل ما في الأمر أن والد فرديناند ديليسبس كان قنصل فرنسا في مصر وكان صديقًا مقربًا لمحمد علي باشا، وكان فرديناند ديليسبس نفسه معلما شخصيًا لسعيد باشا يعلمه الفروسية واللغة الفرنسية. (جابر، آخر النهار، قناة النهار: د/ لميس جابر تسرد تشويه تاريخ مصر في مسلسل سرايا عابدين– الجزء الأول، ٢٠١٤)

**المحور الرابع: الصور الخاصة بجواري الخديو إسماعيل.**

*صورة (٧) مجموعة من السبايا يخضعن للفحص تمهيدًا لانضمامهن لحرملك الخديو.*

على المستوى الأيقنوجرافي، تظهر مسؤولة الحرملك في القصر وهي تعاين عدد من السبايا فاحصة كل واحدة منهن على حدة، وتنضم المناسبة منهن من وجهة نظرها إلى حرملك الخديو وذلك بعد عرضها على طبيب القصر.

أيقنولوجيًا، ما إن مرت بضعة أشهر على تولي الخديو إسماعيل سدة الحكم إلا وأن أصدر أوامر مشددة بمنع تجارة الرقيق وقطع دابر تُجاره، ولما كانت السودان أصل ومنبع تلك التجارة ألقى حكمدار السودان موسى حمدي باشا القبض على سبعين مركبًا مشحونًا بالرقيق وذلك عام ألفٍ وثمانمائة وثلاثة وستين، وتم الزج بالتجار في السجون ولم يخرجوا منها إلا بعد تعهد منهم بعدم الرجوع لمثل هذه التجارة مرة أخرى. (سيف الدين، ٢٠٠٩)

ولمزيد من التضييق على تجار الرقيق قرر الخديو إسماعيل عام ألفٍ وثمانمائة وثلاثة وسبعين فصل مديرية خط الاستواء إداريًا عن حكم السودان، وكان من وجهة نظره أن مسئولية القضاء على تجارة الرقيق في تلك البؤرة لن تتم إلا من خلال الاستعانة بالأجانب، وعلى ذلك أصبح تشارلز جورج غوردون حكمدارًا لخط الاستواء عام ألفٍ وثمانمائة وأربعة وسبعين. (سيف الدين، ٢٠٠٩)، وصحيح كان للخديوي أربعة عشر زوجة، وكان لديه الكثير من المحظيات والجواري، حيث كان امتلاك الجواري والعبيد طبيعة ذلك العصر وسمة حكامه، ولكن عدد جواري الخديو إسماعيل لم يتجاوز ٣٠٠

جارية مثلما عرض في المسلسل، ولم يتفرغ الخديو إسماعيل لحياته النسائية بتلك الطريقة الفجة. (الشيمي، ٢٠١٤)، وإن الروايات التي تناقلتها الألسن عن سراي عابدين وأنه كان يعج بآلاف المحظيات والجواري والعازفات والمغنيات والراقصات هي روايات مبالغ فيها بل لم يكن هناك إلا جوقة وترية خاصة بجشم آفت هانم زوجة الخديو الثالثة ولها مغنياتها. (المحلاوي، ١٩٩٣)

فعلى الصعيد الداخلي اخذ الخديو إسماعيل أيضًا يشجع على عتق العبيد فبدأ بنفسه وقام عام ألفٍ وثمانمائة واثنين وسبعين بعتق كل الجواري والعبيد الذين يملكهم، كما نراه أيضًا يتبرع بالمال لعتق العبيد الذين طالبوا بحريتهم خاصة بعد الفرمان الذي أصدره الخديو إسماعيل إلى المالية عام ألفٍ وثمانمائة وأربعة وسبعين والذي كان يقضي "بقبول صرف مبلغ ستة وعشرين ألف وتسعمائة واثنين وأربعين قرشًا وكسور من خزينة مديرية الغربية بناء على الأمر الشفاهي العالي لثابت باشا مفتش أقاليم الوجه البحري ثمن السودانية الذين يطلبون الحرية وخصمه بابعادية تلك المديرية." (سيف الدين، ٢٠٠٩، صفحة ١٨٤)

ولم يقتصر أمر الخديو إسماعيل على تحرير أعداد من جارياته بل إنه كان ينتقي لهن أزواجًا من حاشيته أو من نُظاره، وكان هذا الأمر سببًا في ظهور مصطلح الطبقة الأرستقراطية الذي أُطلق على الأسر ذات الثقافة الشركسية أو التركية، حيث تكونت تلك الأسر من خلال نسب بين مصريين وجوارٍ معتوقات، سواء كن من إماء قصر الخديو إسماعيل أو من إماء الأعيان الذين انتهجوا نهجه وساروا على خطاه. (مختار، ٢٠١٤)، ويمكن القول إن قضاء الخديو إسماعيل على النخاسة وإبطاله للرق وتحريره للعبيد هو أكبر تغيير اجتماعي صنعه إسماعيل في تاريخ الأمة المصرية. (الأيوبي، ٢٠١٣)

وتقول الأميرة أمينة فؤاد طوغاي حفيدة الخديو إسماعيل عن أحوال الجواري عهد جدها: كان وضع الجارية بشكل عام في المنزل أعلى من وضع الخادمة العادية. ففي معظم الحالات، شاركن بشكل كامل في الحياة الأسرية، وارتدين ملابس جيدة، وأكلن من طعام واحد، واعتني بهن في حالة المرض. وبمجرد تحريرها، يتم تخيير الجارية بين البقاء مع أسيادها السابقين أو الزواج. وبالإضافة إلى الجواهر التي تلقتها بالفعل، تزود إذا رغبت في الزواج بجهاز وجواهر أخرى، وكذلك الأثاث الساري الضروري إلى منزلها الجديد، بالإضافة إلى العثور على زوج مناسب لها. في كثير من الأحيان يكون جزء من مهرها هو منزل خاص بها. فضلاً على الهدايا التي كانت ترسل إلى بيت زوجها في المناسبات، وقد تنوعت الهدايا باختلاف المناسبة، ولكن في العموم تحصل كل جارية متزوجة على معاش مدى الحياة بعد التحرير والزواج، كما تستمر روابط العرفان والمودة القديمة ما بين الجاريات المحررات وعائلات أسيادهن

السابقين. حيث كن يلجأن إلى أسيادهن في وقت الضيق أو في حال احتياجهن إلى المساعدة والتعاطف. كما كان أطفال الأسرة يعاملونهن بكل احترام، وأطلق عليهن اسم (بادجي) وهي كلمة تركية قديمة تطلق على النساء وتعبر عن الاحترام. (طوغاي، ٢٠٢٤)

القاعدة العامة تزوجت الجاريات المدربات في البيوت الكبيرة من رجال ذوي مناصب عليا. كان الرجال يتهافتون على الزواج من تلك الفتيات بفضل أخلاقهن الطيبة ومهرهن الغني ومعاشهن التقاعدي مدى الحياة الذي سيحصلن عليه كهدية لترك منازل أسيادهن. نوبر بادجي على سبيل المثال ممرضة الأميرة أمينة عزيزة ابنة الخديو إسماعيل، تزوجت باشا أصبح واليًا على السودان، أطلقت إحدى وعشرون طلقة عند وصول زوجها، وتصدرت أمجاد منصبها بصفتها زوجة الحاكم الحديث في حياتها اللاحقة. إلا أنها عندما توفي الباشا تزوجت مرة أخرى أحد المسؤولين الحكوميين والذي لم يكن له ذكر في مذكراتها؛ بسبب رتبته المتواضعة مقارنة بالباشا السابق الذي تزوجته قبل. (طوغاي، ٢٠٢٤)

توضح إحدى جواري الخديو إسماعيل بشكل بارع كيفية الطريقة التي تنغمس بها الجواري في بعض الأسر. ولأنها كثيراً ما مرضت، استدعى الباشا طبيب القصر. وفجأة، أدركت إحدى الجاريات من الجاريات القدامى التي كانت حاضرة خلال هذه الزيارات حقيقة أن حالة الفتاة لا تستدعي القلق وأن الطبيب كان يمسك بمعصمها فترة أطول بكثير مما ينبغي. وعندما عرض الأمر على الخديو استجوبت المريضة والطبيب، واعترفا بإعجابهما المتبادل؛ احتفل بزواجهما وحصلت الجارية السابقة، إلى جانب الجواهر والجهاز المعتاد، على ٥٠٠ فدان من الأراضي الزراعية وتوجهت إلى منزل الزوجية في عربتها هي وزوجها. ومع ذلك، عكر صفو أيام شهر العسل قلة شهية العروس المستمرة. أكلت طعامها لماما، قائلة إنه لا طعم له بالمقارنة مع طبخ القصر. ثم أسرع العريس المتيم إلى مطابخ القصر وتوسل إلى رئيس الطباخين أن يكشف أسراره؛ ضحك الطاهي، وقاده إلى غرف المخازن، وأظهر صفوفا من لحم البقر، ولحم الضأن والديوك الرومية، وغيرها من الدواجن، قائلا: "هذا هو اللحم الذي استخدمه فقط في المرق لطهي بيلاف والخضراوات فيه. هنا، نحن لا نطبخ أبدا بالماء العادي". قال الزوج في المنزل: "هانم (سيدتي)، سأفلس خلال شهر إذا قدمت لك طعامًا مطبوخا بالطريقة التي يقومون بها في القصر، لذا يفضل أن تأكلي ما يمكنني تقديمه لك". (طوغاي، ٢٠٢٤)

فرغم الحرية التي قد أعطيت لهن، لم تتحمل بعض الجواري الانفصال عن أسيادهن، وفضلن البقاء معهم مدى الحياة. ومع مرور السنين، حصلن على قدر كبير من السلطة في الأسرة وتمتعن بكثير من الامتيازات. (طوغاي، ٢٠٢٤)

*صورة (٨) شمس قادين.*

يبني المسلسل معظم أحداثه بناء على قصة جارية تدعى شمس قادين تحاول جاهدة الفوز بقلب الخديو مع تركيز شديد على حيلها وقدرتها على الحصول على مكانة مميزة في قلبه دون باقي زوجاته في غير اكتراث من الكاتبة لذكر إنجازات الخديو إسماعيل أو محطات حكمه المهمة كواحد من حكام مصر العظام والذي لقب بالمؤسس الثاني لمصر الحديثة من بعد جده محمد علي باشا.

أيقنولوجيًا، {لم تكن شمس قادين واحدة من ضمن جواري الخديو إسماعيل}، بل كانت شمس صفا قادين إحدى جاريات محمد علي باشا ومستولداته وتوفيت بمصر عام ١٨٤٦م الموافق ١٢٦٢هـ وقد أنجبت منه ابنتين هما فاطمة هانم التي توفيت بمصر عام ١٨٣٢م ورقية هانم التي توفيت بمصر أيضًا عام ١٨١٤م. (العشماوي، ٢٠٢٣)

*صورة (٩) الخديو إسماعيل يتنكر ليصطحب جاريته شمس خارج القصر.*

على المستوى الأيقنوجرافي، يصطحب الخديو إسماعيل جاريته شمس قادرين من مخرج سري للقصر وهو متنكر في ملابس بستاني يعمل في حديقة القصر؛ كي لا يتعرف عليه أحد ليذهبا إلى مكان يجتمع فيه عامة الشعب يلهون فيه ويرقصون، ويقابل الخديو هناك عجوزًا يسأله عن رأيه في الخديو فينتقد الرجل

الخديو وسياسته وهو لا يعرف أنه يتحدث إلى الخديو لأنه كان متنكرًا ثم يرقص الخديو مع الجارية وسط العامة ويشرب خمرًا الي أن يطلع الصبح، فيسرق الخديو ملابس من غسيل الفلاحين بل ويسرق هو وجاريته طعامًا كان فطورًا لإحدى الأسر!

أيقنولوجيًا، بالتأكيد إن هذه القصة من وحي خيال الكاتبة، ولا يوجد أي دليل عليها، فالأمر وصل إلى حد الإسفاف التاريخي والاستهزاء بالخديو إسماعيل، فما الذي يدفع الخديو إسماعيل إلى مثل هذه التصرفات غير المبررة؟ وما الذي يضطره إلى ارتداء ملابس بستاني حديقة قصره؟! هل ليلهو ويسكر دون أن يعرفه أحد؟ فلم يكن الخديو إسماعيل تافهًا إلى هذه الدرجة.

**المحور الخامس: الصور الخاصة بالأمير مصطفى فاضل أخ الخديو إسماعيل غير الشقيق.**

*صورة (١٠) الأمير مصطفى فاضل يقنع شيخ الأزهر بالتآمر ضد الخديو إسماعيل.*

يظهر الأمير مصطفى فاضل في المسلسل وهو يسعى لكسب تأييد شيوخ الأزهر حتى يحل محل الخديو إسماعيل، فيذهب الأمير مصطفى فاضل إلى شيخ الأزهر ويطلب منه أن يبايعه، لأن الخديو إسماعيل بدأ يخالف شرع الله حينما رفع من شأن الأقباط، ومنحهم العديد من الامتيازات، لذلك جاء الأمير مصطفى فاضل بتفويض من الباب العالي مختوم من السلطان عبد العزيز يطلب فيه تأييد الأزهر، وفي المقابل يظفر الأزهر بحكم مصر ويجلس الأمير مصطفى فاضل على كرسي الحكم بدلا من أخيه، لكن شيخ الأزهر يرفض فى البداية معللا أن باقى مشايخ الأزهر لن يوافقوا على هذا الأمر، فيقترح عليه الأمير مصطفى أن يثيروا أزمة بإشعال حريق في جامع الأزهر لتتجه أصابع الاتهام نحو الأقباط، وحينها تثور حمية المسلمين ويثورون معها على حكم إسماعيل اعتقادًا من مصطفى باشا فاضل أن الخديو سوف يختار دولته المدنية، لكن الخديو إسماعيل يكتشف هذه المؤامرة ويعاقب على إثرها رجال الأزهر، ويجبر الأمير مصطفى فاضل على الرحيل إلى الآستانة، وكذلك إجباره على بيع ممتلكاته (سراي القبة خاصته بكل ممتلكاتها وما بها من تحف فنية وآثار ثمينة بالإضافة إلى مكتبته الخاصة).

أيقنولوجيًا، إن هذه الواقعة لا وجود لها، وليس لها أي أساس من الصحة ففي فترة حكم الخديو إسماعيل لم يكن هناك وجود لمثل هذه الأفكار السلبية للدرجة التي تقوم بها فتنة طائفية. (جابر، آخر النهار، قناة النهار: د/ لميس جابر تسرد تشويه تاريخ مصر في مسلسل سرايا عابدين- الجزء الأول، ٢٠١٤)

أما عن وضع الأقباط في مصر فترة حكم الخديو إسماعيل فإن الخديو إسماعيل هو أول حاكم في التاريخ يعطي أكبر رتبة للأقباط في تلك الفترة وقد كان جديرًا بها نوبار باشا، وكذلك نلحظ الأقباط في ذلك العصر وهم يشيدون المساجد، فقد بنى مرقس بك يوسف جامعًا في طنطا وذلك عام ١٨٦٥م، وبنى قليني باشا فهمي جامعًا آخر وكنيسة بعزبته في المنيا، كما أذن الخديو إسماعيل لبطريرك الأقباط البابا كيرلس الرابع بإقامة مدارس خاصة بالبنين بجانب البطريركية، ومدرسة أخرى للبنات في حارة السقايين وهذه المدارس كانت مجانية تمامًا، وقد التحق بتلك المدارس المسلمون والمسيحيون على حد سواء، والذين تخرجوا فيها وتقلدوا مناصب عليا في البلاد لدرجة أن بعضهم وصل إلى رؤساء الوزارة أمثال عبد الخالق ثروت باشا، وبطرس غالي باشا، وحسين باشا، ورشدي يوسف بك وهبة وغيرهم الكثير من الوزراء والمستشارين والأعيان. (البهيجي، ٢٠١٧)

أما عن البطريرك كيرلس الرابع فقد كانت تربطه علاقة مودة وصداقة متينة مع الكثير من أفراد الحكومة وشيخ الأزهر أيضًا [الأمر الذي أظهر المسلسل عكسه، باعتبار أنه هناك ضغينة بين الأزهر والأقباط، لأن الأقباط مواطنون من الدرجة الثانية – كما ذكر المسلسل – وقد رفعهم الخديو إسماعيل وقربهم إليه، وهذا أمر غير مقبول بالمرة وتحريض واضح من الكاتبة على الكراهية والفتنة] وعندما حدث سوء تفاهم بين مصر وأثيوبيا استعان الخديو إسماعيل بالبطريرك كيرلس الرابع ليزيل سوء التفاهم وينهى الخلاف، وقد نجح البطريرك في مهمته واستطاع أن يبرم معاهدة صداقة بين مصر وأثيوبيا. (البهيجي، ٢٠١٧)

*صورة (١١) الخديو إسماعيل يقبض على رجال الأزهر ويعاقبهم على فعلتهم.*

على المستوى الأيقنوجرافي يلقي الخديو إسماعيل القبض على رجال الأزهر الذين تسببوا في إثارة الفتنة. فقد أظهر المسلسل علماء الأزهر وهم كارهون للخديوي إسماعيل يتآمرون مع أخيه مصطفى فاضل ضده، ويشاركونه في جريمة حرق المسجد.

في الحقيقة إن علماء الأزهر لم يستردوا شيئًا من مكانتهم إلا في عصر إسماعيل، بعد أن كان تأثيرهم في الحياة العامة ضئيلا سواء كان ذلك على الصعيد السياسي أو الاجتماعي، فمنذ الحملة الفرنسية وبدايات عصر محمد علي ومكانة علماء الأزهر قد بدأت تضعف كثيرًا، إلا أنه فى عهد الخديو إسماعيل حصل بعض علماء الأزهر على منزلة رفيعة ومكانة سامية وبخاصة الشيخ محمد العباس المهدي والذي أصبح شيخًا للأزهر ومفتيًا للديار المصرية عام ١٨٧١م، وبدأ هو يصلح شأن الأزهر ويرفعه فعلى يده تم إنشاء نظام الاختبار لتخريج علماء الأزهر، وكان يرجع إليه الأمر كله في توظيف القضاة الشرعيين وكذلك كل ما تبرمه الحكومة من قرارات لها علاقة بالمسائل الشرعية، ونال لدى الخديو إسماعيل قدرًا كبيرًا، حتى إن الخديو إسماعيل عام ١٨٧٢م قلده عضوية المجلس الخصوصي العالي (ما يعادل مجلس الوزراء في تلك الفترة) أى إنه أصبح واحدًا من وزراء الدولة وهي مزية لم يحظها أحد من العلماء من قبل، وكانت وظيفته حينها إعادة النظر فيما يتعلق بالأحكام الشرعية من الأمور. (البهيجي، ٢٠١٧)

فعاد الأزهر كما كان، المنبع الذي استلهمت منه النهضة العلمية والأدبية مقومات الحياة حيث تخرج فيه في تلك الفترة عدد كبير من علماء وأدباء وشعراء ذلك العصر، وكذلك كان أغلب علماء دار العلوم واللغة والآداب إما من أساتذته أو طلابه، وظل ذلك الصرح العظيم يزود المدارس والمؤسسات المختلفة في الدولة من قضاء ومحاماه وغيرهما من الوظائف والحياة العامة بنخبة متميزة من الرجال الأكفاء... (البهيجي، ٢٠١٧) ، ومع مجيء السيد جمال الدين الأفغاني إلى مصر عام ألف وثمانمائة وواحد وسبعين وجد أن طلاب الأزهر ومنتسبيه بيئة خصبة لبث أفكاره وتعاليمه؛ فنجح في بث أسس التقدم والنهضة فيه، وقد أسفرت جهوده عن ظهور المدرسة العلمية الحديثة للنور، والتي حمل رايتها لاحقًا الشيخ محمد عبده...فمثل تلك الشخصيات المرموقة أكسبت الأزهر مكانة سامية، ذلك أنهم لم ينا فقوا أو يتملقوا ذلك بالإضافة إلى تشبثهم بالنزاهة والكرامة والتقوى. (البهيجي، ٢٠١٧)

*صورة (١٢) الخديو إسماعيل يواجه الأمير مصطفى فاضل بفعلته ويعاقبه بإقصائه من البلاد وتجريده من ممتلكاته.*

أيقنوجرافيًا في الصورة، يوبخ الخديو إسماعيل الأمير مصطفى فاضل على جريمة حرق المسجد ويعاقبه بإقصائه من البلاد وتجريده من ممتلكاته.

أيقنولوجيًا بالرغم من عدم صحة واقعة حريق المسجد التي لفقها المسلسل للأمير مصطفى فاضل إلا أن الخديو إسماعيل قام فعلا بإقصاء الأمير مصطفى فاضل من المحروسة وأخذ ممتلكاته.

فمصطفى فاضل باشا هو الأمير مصطفى بهجت فاضل بن إبراهيم بن محمد علي باشا أساس الأسرة العلوية ومؤسس مصر الحديثة، وهو الأخ غير الشقيق للخديوي اسماعيل، ولد في الثاني والعشرين من فبراير لعام ألف وثمانمائة وثلاثين، وهو بذلك أصغر من الخديو إسماعيل بأربعين يومًا فقط، وبسبب فرمان الوراثة ظفر إسماعيل بحكم مصر ليغير بعدها نظام توريث الحكم ويصبح ابنه محمد توفيق خلفًا له بعد أن كان الأمر في الأساس من نصيب مصطفى فاضل من بعد الخديو إسماعيل، وبعد إحساسه بالظلم الذي لم يكسبه إلا مزيدًا من الاعتزاز والثقة بنفسه، هاجر إلى الخارج بشكل دائم ما بين الآستانة وأوروبا. (عزت، شموس في الظل، ٢٠١٥)

في الخامس والعشرين من نوفمبر لعام ألفٍ وثمانمائة وثمانية وأربعين كان اليوم الذي أخبر فيه الطبيب أن نهاية إبراهيم باشا قد أوشكت، استمر نزاعه الرهيب بين الحياة والموت لمدة ثلاث ساعات...تنقل نظر إبراهيم باشا ببطء على من حوله، وعندما استقر البصر على ابنه الأمير مصطفى فاضل أغمض عينيه وكأن قلبه يعتصر حسرة وحزنًا على ابنه لأنه سوف يتركه لقدر مجهول [وفي ذلك إشارة لخوف إبراهيم باشا على ابنه مصطفى فاضل من أخيه إسماعيل]. (نوباريان، ٢٠٠٩)

حيث إنه لما ارتقى إسماعيل عرش مصر أخذ يسيء معاملة أخيه غير الشقيق مصطفى فاضل، كما كان يكيد إليه ويحاول إقصاءه من البلاد، واضطره إلى أن يبيع أملاكه التي اشتراها منه إسماعيل بنفسه...وكذا اشترى ممتلكات عمه الأمير عبد الحليم ثم غادر مصطفى فاضل والأمير عبد الحليم كلاهما مصر... (البهيجي، ٢٠١٧)

فلما جلس إسماعيل على كرسي مصر كان في قلبه شيء من الحب والحقد، أما عن الحقد فكان على الأمير مصطفى فاضل وعمه الأمير عبد الحليم باشا، والسبب في كرهه لأخيه كان نابعًا من كره والدتيهما لبعضهما... (الأيوبي، ٢٠١٣) ألفت قادين أم الأمير مصطفى فاضل، وخوشيار قادين أم الخديو إسماعيل. (المحلاوي، ١٩٩٣)

الأمر الذي نغص داخلية أبيهما إبراهيم باشا، حيث كانت الزوجتان متفاوتتي الذوق والميول بالرغم من فوزهما بقلب رجل واحد، ولم تقتصر أي منهما على تبادل الكره فيما بينهما، لكن ورّثته كلتاهما للأبناء، وسعتا في صنع خصمين لدودين، وبخاصة أنهما قد ولدا في ذات الشهر، وكل واحدة منهما تمني نفسها أن يكون وليدها ولي العهد المنتظر بأن تضع حملها قبل ضرتها كي يكون ابنها أدنى إلى الحكم، ولكن الحظ مال ناحية أم الخديو إسماعيل وذلك بعد واقعة كفر الزيات التي راح ضحيتها الأمير أحمد رفعت أكبر أبناء إبراهيم باشا، وأضحى إسماعيل هو الوريث المنتظر، ولم يحتمل الأمير مصطفى فاضل ووالدته بعد ذلك البقاء في مصر، فهاجر وأهله إلى فرنسا منتصف عام ١٨٦٣م، إلا أن البعد قد أرخى حبال الضغينة بين الشقيقين. (الأيوبي، ٢٠١٣)، وكان من المفترض أن يؤول الحكم بشكل طبيعي إلى الأمير أحمد رفعت أخيهما الثالث من أبيهما وأكبرهما سنًا، فكان هو الوريث المنتظر في عهد عمه سعيد، إلا أنه مات غرقًا في حادثة كفر الزيات المشهورة فأصبح إسماعيل وليًا للعهد. (البهيجي، ٢٠١٧)

وبعد أن كان من المفترض أن يخفف البعد من حدة الجفاء بين الأخوين، لا سيما أن كليهما كان طيب العاطفة لكن الوشاة أخذوا يثيرون حفيظة إسماعيل ضد الأمير الغائب فاختلقوا له الأكاذيب ودسوا له الدسائس، ووصل بهم التآمر إلى درجة أنهم ألقوا قنبلة ذات مرة سرًا في قصر الجيزة ولكنهم التقطوها علانية، وقدموها للخديوي إسماعيل باعتبار أنها حجة تؤكد دسائس ومؤامرات شقيقه الكائد. (غنيمة، ٢٠٢٣)، وكان كل من الأمير مصطفى فاضل، والأمير حليم {عم الخديو الأصغر} هما أولى الناس بالحكم من بعد الخديو إسماعيل، كان إسماعيل لا يخفي كرهًا لأخيه غير الشقيق وعمه الأمير حليم، والأميران كانا يبادلانه نفس الشعور أيضًا؛ لذلك استصدر إسماعيل فرمانًا سنة ١٨٦٦م الذي أصبح بمقتضاه أن يؤول حكم مصر إلى أرشد أنجال إسماعيل. (رمضان ص.، ١٩٧٧)

أجبر إسماعيل عمه وأخاه غير الشقيق كليهما على بيع مخصصاتهما التي قدرت مساحتها بنحو خمسة وسبعين ألف فدان بما تشمله من مبانٍ، ومصانع سكر، ومضخات ري؛ حتى يقطع أي صلة تربطهما بمصر، ويرتاح من منافستهما السياسية. (فهمي أ.، ٢٠٠٦)، وبذلك يكون إسماعيل قد حول

مجرى الوراثة عن عمه وأخيه، وقضى على أية مطامع أو آمال لهما بالحكم تمامًا، وضمن وضع حد لأي تآمر قد يقوم به عمه أو أخوه من بعده في أنجاله وأولهم الأمير محمد توفيق، وعلى هذا أخذ إسماعيل يرسل إلى أخيه الأمير مصطفى فاضل وهو في فرنسا بدءًا من عام ١٨٦٤م يفاتحه في موضوع بيع كل ممتلكاته بمصر إلا أن الأمر مصطفى فاضل قد بالغ في تثمينها الأمر الذي جعل نوبار باشا يشير إلى الخديو إسماعيل بأن يعدل عن تلك البيعة إلا أن الأمير مصطفى فاضل اضطر للرضوخ في النهاية بسبب تورطه في الديون، وتنازل الأمير مصطفى فاضل عن جميع أمواله بالمحروسة للخديوي إسماعيل من ممتلكات بأصنافها، وأراضٍ، وأطيان سواء كانت مزروعة أو غير مزروعة وكذلك ما تشمله من مواشٍ وماكينات فضلاً على ممتلكات والدته، وحريمه، وأولاده، ومماليكه وما إلى ذلك، وقدر كل ذلك بمليونين وثمانمائة ألف جنيه استرليني. (رمضان ص.، ١٩٧٧)

*صورة (١٣) إبراهيم باشا يوبخ الأمير مصطفى فاضل ويصفه بالغباء.*

على المستوى الأيقنوجرافي، يسترجع الخديو إسماعيل ذكرياته مع أبيه إبراهيم باشا وجده محمد علي باشا عندما كان صغيرًا في قصر المسافر خانة، وكيف كان إسماعيل هو الابن المفضل لدى أبيه وجده بفضل ذكائه واجتهاده، وذلك على عكس أخيه مصطفى فاضل الذي ظهر بالمسلسل طفلا ساذجًا يتندر عليه أطفال المزارعين، وذلك حين عرض عليه أحد الأطفال مكافأة إذا استطاع الأمير مصطفى أن يملأ إناءً مليئًا بالثقوب؛ فيغتاظ والده إبراهيم باشا من تصرفاته الخرقاء واصفًا إياه بالغباء والبله.

أيقنولوجيًا، إن الأمير مصطفى فاضل الذي اعتبره المسلسل طفلا ساذجًا يأخذه الأطفال مجالا للتندر والسخرية، كان هو نفسه من ضمن الذين تم إرسالهم في البعثات العلمية إلى باريس.

تولى الأمير مصطفى فاضل منصب وزير المعارف سنة ١٨٦٢م، ثم بعد ذلك تولى منصب وزير المالية سنة ١٨٦٤م ثم عُين وزيرًا للعدل سنة ١٨٧١م... (مرسي، تاريخ مصر في عصر محمد علي، ٢٠٢٢)

قام الأمير مصطفى فاضل بتحويل قصره إلى مدرسة أضحت تعرف باسم المدرسة الخديوة القديمة، وكان الأمير يمتلك إحدى أكبر المكتبات الخاصة في المحروسة، كانت جل كتبها من أمهات الكتب في التاريخ والأدب العربي، والتي قام الخديو إسماعيل فيما بعد بتحويلها إلى دار الكتب المصرية...كان الأمير مصطفى فاضل محبوبًا بين المصريين نظرًا لانشغاله بالأدب والعلم دون السياسة، وقد ارتد بريق تلك البيئة الأدبية والفكرية على عقلية ابنته الأميرة نازلي فاضل؛ فأنشأت في قصرها الذي كان كائنًا جوار سراي عابدين صالونًا أدبيًا يلتقي فيه صفوة الناس في المجتمع من ذوي الثقافة والعلم والأدب الذين عُرفوا بوطنيتهم ومصريتهم أمثال سعد زغلول، والشيخ محمد عبده، وإبراهيم المويلحي، والشيخ جمال الدين الأفغاني، وتلميذه الصحفي الثائر (شامي الأصل) أديب إسحق. (توفيق أ.، ٢٠٠٠)

كان الخديو إسماعيل يعتزم إنشاء مكتبة كبيرة عامة تجمع ما تشتت من الكتب والمؤلفات التي كان بعضها موجود ما بين مخازن الدولة والمساجد ومكاتب الأوقاف وغيرها، وفي سنة ١٨٧٠م أصدر الخديو إسماعيل أوامره إلى علي باشا مبارك بتلبية مراده، وبالفعل تحققت الفكرة وكان مكان المكتبة قصر الأمير مصطفى فاضل بدرب الجماميز جوار معظم المدارس، جمع فيها علي باشا مبارك الكتب المتفرقة وزاد إليها الخديو إسماعيل قرابة ألفي مجلد من المجلدات والمخطوطات العربية والفارسية التي اشتراها من تركة المرحوم حسن باشا المناسترلي فضلا على مجموعة المؤلفات القيمة التي كانت في حيازة الأمير مصطفى فاضل واشتراها منه الخديو إسماعيل، حيث مثلت تلك المؤلفات التي امتلكها الأمير مصطفى فاضل نواة دار الكتب المصرية... (زكي، القاهرة، ٢٠١٨)

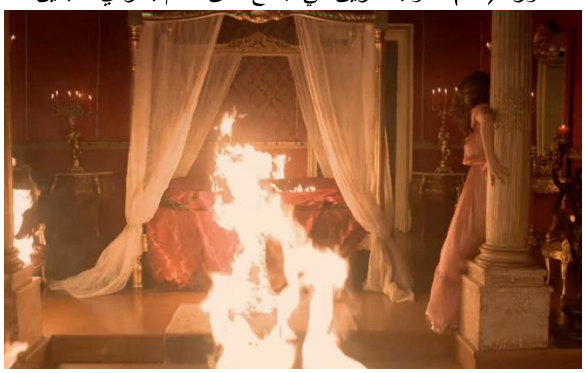
أما عن تفوق الخديو إسماعيل واجتهاده صغيرًا، وتفضيل والده له كما جاء بالمسلسل، فإن هذه النقطة صحيحة تاريخيًا، وكان إسماعيل منذ صغره نبيهًا، وبدا أنه كان له مقام خاص لدى والده إبراهيم باشا وجده محمد علي باشا، وكذا لدى مدرسيه ومعلميه وقت مراحل تربيته وتعليمه. فقد كان محمد علي باشا وإبراهيم باشا كلاهما ذوَيْ فراسة ومهارة في اختيار الرجال المنوطين بتعليم أولادهم خاصة إسماعيل الذي شُمل بالرعاية والاهتمام منذ نعومة أظافره، فدرس إسماعيل أسس العلوم واللغات العربية والفارسية والتركية وشيئًا من الرياضيات والعلوم الطبيعية. (كفافي، ١٩٩٧)

كان إبراهيم باشا حريصًا على أن يتعلم أولاده اللغة العربية حتى يكون لديهم القدرة على قراءة القرآن الكريم، وحفظ المأثورات الأدبية العربية، وكان إبراهيم باشا قد لاحظ حب إسماعيل للفروسية فاستغل إبراهيم باشا هذه النقطة وأخذ يحثه على استذكار دروسه والمضي فيها قدمًا من خلال إثابته

بركوب الخيل؛ فحذق إسماعيل أبياتًا من كتاب التحفة على إثر تشجيع والده له عندما سمعه يقول: "يا إسماعيل، إذا حفظت قطعة كاملة ثلاث أبيات أو خمسة أبيات من كتاب التحفة سمحت لك أن تمتطي فرسًا". (كفافي، ١٩٩٧، صفحة ١٩)

**المحورالسادس: الصور الخاصة بحرائق سراي عابدين.**

*صورة (١٤) نشوب حريق في جناح شفق هانم بسراي عابدين.*



*صورة (١٥) نشوب حريق في جناح الجارية شمس قادين الخديو.*

على المستوى الأيقنوجرافي، أثار المسلسل موضوع نشوب حرائق بقصر عابدين في عصر الخديو إسماعيل، ففي الصورة (٤٦) تستعين شفق هانم زوج الخديو إسماعيل بمشعوذة لقراءة الطالع، وفك السحر الذي جعل علاقتها بالخديو إسماعيل سيئة؛ فينشب على إثر أعمال الشعوذة حريق بجناح شفق هانم، ويوبخها الخديو إسماعيل على فعلتها ويتهمها بالرجعية كما تستاء منها خوشيار هانم لحزنها على تلف السجاد والموبيليات والأنتيكات الثمينة. وفي الصورة (٤٧) ينتهز فخر الدين كبير الخدم خروج الخديو من جناحه، ويباغت شمس قادين (جارية الخديو المتخيلة في المسلسل) ويرمي الشموع على سجاد الغرفة الموجودة فيها ويغلق عليها الباب بالمفتاح.

أيقنولوجيًا، تعرض قصر عابدين لعدة حرائق كانت كلها في عهد الخديو توفيق، توالت الحرائق بدءًا من عام ١٨٧٩م، نشب أول حريق في السلاملك (الطابق الأول) إلا أنه امتد إلى الحرملك الذي احترق بالكامل، وكذلك احترق ما يجاوره من غرف. عندما تولى الخديو توفيق السلطة عام ١٨٧٩م قام بتدمير

الجانب الجنوبي الشرقي لقصر عابدين بالديناميت وأدخله كجزء من حديقة القصر بغرض توسيعها، وقد كان هذا الجزء من القصر موضع إقامة إسماعيل باشا المفتش. وفي ٢٣ يوليو ١٨٩١م نشب حريق في قصر عابدين دمر جناح الدائرة السنية (الخاصة الملكية فيما بعد) وامتد الحريق إلى قاعة المائدة بالقصر، ولإنقاذ بقية السراي من الحريق تم فصل قاعة المائدة بالديناميت، والفؤوس، والمعاول كي لا يصل الحريق إلى أجزاء السراي الأخرى، بعد هذا الحريق لم تعد سراي عابدين صالحة للسكن؛ ونتج عنه انتقال الخديو توفيق للإقامة بسراي حلوان. وقد قدرت تلفيات القصر حينها بثلاثين ألف جنيه تقريبًا، وشُكلت لجنة للنظر في إعادة ترميم الجانب المدمر من القصر. إلا أنه خلال عمليات الترميم تهدمت أجزاء كثيرة من القصر مما تطلب رفع المبلغ المطلوب لإعادة الإعمار، ورافق ذلك إدخال الكهرباء لإنارة سراي عابدين، وفي أثناء ذلك تم إحداث تغييرات في السلاملك، فتم فتح باب جديد يشرف مباشرة على ميدان عابدين وتتقدمه ظلة تم استغلال الجانب العلوي منها كشرفة يطل منها الخديو خلال الاحتفالات والمناسبات الرسمية. (عزب، ٢٠٠٧)

**مناقشة نتائج الدراسة**

**توصلت نتائج الدراسة إلى:**

١- أن الأدلة التاريخية تكون غير كافية عندما يتم الاعتماد على مصدر واحد، حتى وإن خضعت للفحص والتمحيص، فالحقائق التاريخية ليست واحدة دائمًا، ففيها المقبول عرضه، وفيها المرفوض المراد طمسه، وبالتالي فإن وجود مصدرين (كالنص والصورة مثلا كما في الحقل الأيقنولوجي) يعطي مجالا للمقارنة بين مصدرين؛ مما يسهم في تفسير أفضل للموضوع وفهم كل أجزائه وأسبابه ونتائجه.

٢- أن توظيف أداة التحليل الأيقنولوجي في مختلف المجالات سواء فيما يتعلق بعلم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو التاريخ أو الإعلام والاتصال يوفر للباحثين والأفراد العاديين كليهما نظرة شاملة موسعة تحيط بالموضوع من كل الجوانب، ويمكن من خلالها كشف أي خلل ورصد أي زيف.

٣- أننا في مسلسل سرايا عابدين لم نكن أمام دراما تاريخية حقيقية، غير استخدام أسماء شخصيات صارت من التاريخ، فبالرغم من أن تلك الشخصيات التي عرضتها لنا هذه الدراما ترتدي أزياء تلك المرحلة، وتعيش في نفس أجوائها وديكوراتها إلا أن الأحداث التي تعيشها تلك الشخصيات لا علاقة لها بالتاريخ بالمرة.

٤- أن قيام الدراما بصياغة التاريخ في بنية درامية تاريخية يبرز اتجاه توثيق الماضي في بنية درامية تعد وثيقة دالة على حال المجتمع خلال فترة ما في الماضي، ولا يعني ذلك أن تتحول الدراما إلى شكل وثائقي بحت بل إن دور الدراما التاريخية يتمثل في إعادة صياغة التاريخ سواء بشخصيات أعلام وسيرهم الحياتية أو بفترات زمنية دون أن يقتصر هذا الدور على تقديم التاريخ كما هو، وكأن صاحبه مؤرخًا للأحداث أو باحثًا في مجريات أمورها بل باعتبارها عملا فنيًا يتكئ على التاريخ ليقدم رؤية تاريخية درامية يُنظر بها للتاريخ نظرة نقدية بناء على دراسة علمية دقيقة للتاريخ مع تقييم رموزه وعناصره تقييمًا موضوعيًا دون إجحاف بالحقوق أو مزايدة على الواقع. كما أن الدراما المرئية بشكل عام وتلك المتعرضة للتاريخ بوجه أخص ليست تقوقعًا داخل البنية باسم درامية الدراما، وإنما هي فعل يدرك عقلية متلقيه، فيحاوره دون خطابية من أجل تثوير أو تزييف وعيه بالتاريخ، فكاتب الدراما التاريخية مثقف بتاريخ أمته وماضيها ومتواصل معه بشكل حي، ومن هنا تتصدى االدراما لأفعال البشر في القريب أو البعيد، وتقوم بإعادة صياغة تلك الأفعال أو الحوادث جماليًا بشكل يعمل على تحضير التاريخ أمام متلقي اليوم بشكل دقيق لا يشوبه أي تلفيق.

٥- إن مثل هذا العمل الدرامي هو محاولة للاعتداء على الهوية المصرية، ومحاولة لتشويهها ومحوها، فبقدر الإمكان لا بد أن تنقل لنا هذه الدراما معلومة تاريخية صحيحة مع حق الدراما في إضافة شخصيات أو أحداث متخيلة لبناء حبكة درامية رصينة شريطة ألا تمس تلك الأحداث أو الشخصيات بالتاريخ أو تجعله مجالا للعبث أو التزوير.

٦- قدم سيناريو المسلسل صورة غير منصفة أو حيادية لشخصية الخديو إسماعيل من خلال تصويره كشخصية انفعالية لا شأن لها سوى الغضب والصوت المرتفع، فمع أن المسلسل عمل تاريخي ضخم لحاكم من أبرز حكام الأسرة العلوية إلا أن خيال الكاتبة لعب في تشويه صورته حيث إن العمل الدرامي لم يظهر الخديو إسماعيل كرجل دولة إنما أغلب وقته في قصره بين نسائه ومشاكلهم، فضلا على أنه أظهر ذلك الجانب الاجتماعي في صورة سلبية.

٧- ركز سيناريو الفيلم على إظهار الخديو إسماعيل في صورة غير أخلاقية بشعة وكل مايهمه في الحياة النساء.

٨- بالرغم من كل سلبيات المسلسل إلا أنه يعد من أضخم المسلسلات العربية إنتاجًا مع تميز أداء الممثلين وبراعة توظيف الجرافيك في محاكاة الديكورات الفخمة التي جعلت المشاهد يعيش أجواء ملكية حقيقية، وكان من الأجدر للمسلسل بعد كل هذه الإمكانات أن يخدمه سيناريو رصين مبني على أحداث غير مشوهة، إذ أن المسلسل بعد هذه الأخطاء لا يمكن اعتباره مسلسلا تاريخيًا ذا جودة في حقيقة الأحداث التاريخية.

## توصي الدراسة

١. ضرورة الاعتماد على مصادر متنوعة (النصوص المكتوبة، الصور، الوثائق، الروايات الشفوية) في الأعمال الدرامية لتجنب تشويه الحقائق التاريخية.

٢. تشجيع الباحثين على تطبيق التحليل الأيقنولوجي لدراسة الدراما التاريخية لفهم المعاني الأعمق وراء الشخصيات والأحداث المقدمة، والتحقق من مدى مصداقيتها.

٣. التأكيد على أهمية العمل الدرامي كوسيط بين التاريخ والخيال، مع تفادي التزييف أو التشويه المتعمد.

٤. مراعاة الأبعاد الثقافية والهوية الوطنية وتضمين عناصر تعزز الهوية الوطنية وتعرض التاريخ بشكل دقيق يعكس القيم الثقافية والحضارية للمجتمع.

٥. توجيه صناع الدراما لتجنب تقديم صورة نمطية سلبية عن الشخصيات الوطنية، خاصة إذا كانت هذه الصورة لا تستند إلى حقائق تاريخية.

٦. تدقيق السيناريوهات التاريخية من خلال إنشاء لجان استشارية تضم مؤرخين ومتخصصين في الدراسات التاريخية لمراجعة السيناريوهات التاريخية قبل إنتاجها.

٧. الحرص على تقديم الأعمال الدرامية كوسيط لتعزيز الوعي التاريخي بدلاً من أن تكون وسيلة لتشويه الحقائق.

٨. ضرورة توعية الجمهور بعدم الاعتماد على الدراما كمرجع وحيد لفهم التاريخ وتنظيم حملات إعلامية أو ندوات تثقيفية بالتوازي مع عرض الأعمال الدرامية لتوضيح الحقائق التاريخية بشكل علمي وموضوعي.

٩. تشجيع الكتاب على استخدام الخيال الإبداعي لبناء حبكة درامية جذابة دون المساس بالحقائق التاريخية الجوهرية.

١٠. محاسبة الأعمال المشوهة للتاريخ من خلال إنشاء آليات لمحاسبة الأعمال الدرامية التي تثبت تعمدها لتشويه التاريخ أو الهوية الوطنية.

## مراجع الدراسة


أحمد عبد ربه. (٢٠٢٣). من نابليون ومحمد علي إلى حريق القاهرة: حكايات في تاريخ مصر الحديث. القاهرة: دار الشروق.

أحمد محمد علي غباشي. (٢٠١٣). *المنشآت المعمارية في عصر الخديو إسماعيل (صفحات من تاريخ مصر ٦١)*. القاهرة: مكتبة مدبولي.

إسماعيل مرسي. (٢٠٢٢). *تاريخ مصر في عصر محمد علي*. القاهرة: دار اكتب للنشر والتوزيع.

أشرف توفيق. (٢٠٠٠). *حريم في حياة الزعيم سعد زغلول: الثورة التي أيدها الحرملك*. القاهرة: مركز الراية للنشر والإعلام.

إلياس الأيوبي. (٢٠١٣). *تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل باشا من سنة ١٨٦٣ إلى سنة ١٨٧٩* . القاهرة: مؤسسة هنداوي.

أمل فهمي. (٢٠٠٦). *أمراء الأسرة المالكة ودورهم في الحياة المصرية، ١٨٨٢ - ١٩٢٨م*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أمينة فؤاد طوغاي. (٢٠٢٤). *ثلاثة قرون من تاريخ عائلة في مصر*. (رشا ماجد، المترجمون) القاهرة: الرواق للنشر والتوزيع.

إيناس محمد البهيجي. (٢٠١٧). *مصر في عهد الخديو إسماعيل*. عمان: مركز الكتاب الأكاديمي.

جون ستروك. (١٩٩٦). *البنيوية وما بعدها: من ليفي شتراوس إلى دريدا* . الكويت: المجلس الوطني للثقافة.

حسين كفافي. (١٩٩٧). *الخديو إسماعيل ومعشوقته مصر*. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

حلمي محمود محمد أحمد محسب. (يناير، ٢٠١٦). التحليل الأيقونولوجي لصور قناة السويس منذ إسماعيل حتي السيسي علي موقع صور جوجل. *المجلة المصرية لبحوث الرأي العام، ١٥* (١)، الصفحات ١٠٩- ١٤٦.

حنفي المحلاوي. (١٩٩٣). *حريم ملوك مصر من محمد علي إلى فاروق*. القاهرة: دار الأمين للنشر والتوزيع.

خالد زيادة. (٢٠١٥). *لم يعد لأوروبا ما تقدمه للعرب*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

خالد عزب. (٢٠٠٧). *دار السلطنة في مصر: العمارة والتحولات السياسية*. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

زين العابدين شمس الدين نجم. (٢٠٠٧). *مصر في عهدي عباس وسعيد*. القاهرة: دار الشروق.

سارية عبد الرحيم الضو. (٢٠١٧). الهوية الثقافية لأزياء دراما تلفزيون السودان التاريخية دراسة تحليلية: لمسلسلي (اللواء الأبيض _ أمير الشرق). *[رسالة ماجستير غير منشورة]. جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا* .

سليم حسن، و عمر الإسكندري. (٢٠١٤). *تاريخ مصر من الفتح العثماني إلى قبيل الوقت الحاضر*. القاهرة: مؤسسة هنداوي.

سماح أبو بكر عزت. (٢٠١٥). *شموس في الظل*. القاهرة: دلتا للنشر والتوزيع.

سمية حساني. (٢٠١٧). شخصيات التاريخ الإسلامي في الدراما التلفزيونية، السلطان سليمان القانوني في مسلسل "حريم السلطان" أنموذجا: دراسة وصفية سيميولوجية. *[رسالة ماجيستير، جامعة الوادي]. dspace.univ*. تم الاسترداد من https://dspace.univ-eloued.dz/items/7b401b58-2061-4d3a-bef4-dd7990926361

شيماء أكرم عبد العال مسلم. (يوليو، ٢٠٢٣). التحليل الأيقونولوجى لصور القدس منذ بدء حرب ١٩٤٨حتى ٢٠١٧على المواقع الالكترونية. *المجلة العلمية لبحوث الإعلام وتكنولوجيا الاتصال، ١٤* (١٤)، الصفحات ٩٠-١٢٩. تم الاسترداد من https://mktc.journals.ekb.eg/article_328173.html

صالح رمضان. (١٩٧٧). *الحياة الاجتماعية في مصر في عصر إسماعيل من ١٨٦٣ - ١٨٧٩* . الإسكندرية: منشأة المعارف.

صلاح شعير. (٢٠٢٢). *النهوض الاقتصادي وتنمية المدن المصرية الجديدة*. الجيزة: وكالة الصحافة العربية.

عبد الرحمن زكي. (٢٠١٨). *القاهرة*. الجيزة: وكالة الصحافة العربية (ناشرون).

عبد السلام بن عبد العالي. (١٩٩١). *أسس الفكر الفلسفي المعاصر*. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

عبد العزيز محمد الشناوي. (٢٠١٠). *السخرة في حفر قناة السويس*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عبدالله سرور جابر، محمود حسن إسماعيل، و حسن فراج حسن فراج. (٢٠٢٢). صورة الشخصية الخليجية بالأفلام السينمائية المصرية بالقنوات الفضائية وعلاقتها باتجاهات المراهقين نحوها. *مجلة دراسات الطفولة، ٢٥* (٩٥)، الصفحات ٢٩ - ٣٣. doi:10.21608/jsc.2022.252202

عبده قناوي. (يوليو، ٢٠٢٢). التحليل الأيقونولوجي لصور العلامات التجارية بمنتجات الشركات متعددة الجنسيات: دراسة تحليلية. *المجلة العلمية لبحوث الإعلام وتكنولوجيا الاتصال، ١٢* (١٢)، الصفحات ٣٦٨-٤٠٩. تم الاسترداد من https://mktc.journals.ekb.eg/article_280685.html

عرفة عبده علي. (٢٠٢١). *القاهرة في عصر إسماعيل*. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

علا نجاح حسن البابلي. (٢٠٢٣). معالجة الدراما العربية لمشكلات مرحلة المراهقة: دراسة تحليلية ميدانية. *[أطروحة دكتوراة، جامعة المنصورة]* . دار العلا للنشر والتوزيع.

علي إمبابي. (٢٠٢٠). *البرلمان المدرسي* . جزيرة الورد للنشر والتوزيع.

عواطف عبد الرحمن. (١٩٨٥). *دراسات في الصحافة المصرية المعاصرة*. القاهرة: دار الفكر العربي.

فاتن عبد الرحمن الطنباري، مؤمن جبر عبد الشافي، و نهال محمد غريب طه. (٢٠١٨). صورة المرأة المعيلة بالدراما المصرية المعروضة على القنوات الفضائية وعلاقتها بدوافع واتجاه المراهقات ( ١٥ - ١٧ ) نحو الاجتهاد والعمل. *مجلة دراسات الطفولة، جامعة عين شمس، ٢١* (٨٠)، الصفحات ١٠٧- ١١.

فادي أسعد فرحات. (٢٠٢٠). *حدث في مثل هذا اليوم: المجلد الثالث من ١ سبتمبر إلى ٣١ ديسمبر*. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

لميس جابر. (٥ أغسطس، ٢٠١٤). آخر النهار، قناة النهار: د/ لميس جابر تسرد تشويه تاريخ مصر في مسلسل سرايا عابدين- الجزء الأول. (خالد صلاح، المحاور) تم الاسترداد من t=50s&https://www.youtube.com/watch?v=f1u1cCx_bD4

محمد أزهر سعيد السماك، أحمد حامد العبيدي، و محمد هاشم ذنون الحيالي. (٢٠٢٠). *جغرافية النقل بين المنهجية والتطبيق*. الأردن: دار اليازوردي للنشر والتوزيع.

محمد الشافعي، و محمد يوسف. (٢٠٠٦). *قناة السويس: ملحمة شعب..تاريخ أمة*. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

محمد حمدي. (٢٠١٤). *قاموس التواريخ: يوميات الأحداث ( الجداول الزمنية) وقوائم مرجعية تاريخية* (المجلد ٢). الجيزة: المكتبة الأكاديمية.

محمد طه حسين الحسيني. (٢٠١٦). *نشأة وتطور اختصاص البرلمان في المساءلة الجزائية : دراسة مقارنة*. القليوبية: المركز العربي للدراسات والبحوث العلمية للنشر والتوزيع.

محمد غنيمة. (٢٠٢٣). *لم يصبه العرش: دسائس ومؤامرات الأسرة العلوية*. القاهرة: الرواق للنشر والتوزيع.

محمد فتحي عبد العال. (٢٠٢٠). *تأملات بين العلم والدين والحضارة: الجزء الثاني* . جمهورية مصر العربية: دار الميدان للنشر والتوزيع.

محمد فؤاد العشماوي. (٢٠٢٣). *مخصصات الأسرة الحاكمة في مصر منذ محمد علي حتى ثورة يوليو ١٩٥٢* . القاهرة: العربي للنشر والتوزيع.

محمد محمد علي عمارة. (٢٠٢١). التحليل الأيقنولوجي لبعض صور الجيش المصري من يوليو ١٩٥٢ وحتى أكتوبر ١٩٧٣ المتاحة على اليوتيوب. *المجلة المصرية لبحوث الرأي العام*، ٢٠ (٢)، الصفحات ٣٨٧-٤٢١. تم الاسترداد من https://joa.journals.ekb.eg/article_190742.html

محمد مختار. (٢٠١٤). *الأوضاع الاجتماعية للرقيق في مصر (٦٤٢م- ١٩٢٤م)*. القاهرة: دار العصر الجديد للنشر والتوزيع.

محمد مصطفى صفوت. (٢٠١٤). *إنجلترا وقناة السويس" ١٨٥٤ - ١٩٥١م"* . القاهرة: مكتبة الآداب.

محمود الضبع. (٢٠٢٢). *المنارة في التاريخ: عن تاريخ مصر والعرب الحديث والمعاصر*. بيلومانيا للنشر والتوزيع.

محيي الدين عبد الحليم. (٢٠٠٩). *الرأي العام: مفهومه وأنواعه* . القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

نجدة فتحي صفوة. (٢٠١٧). *هذا اليوم في التاريخ: المجلد الثالث- آذار/ مارس*. بيروت: دار الساقي للطباعة والنشر.

نوبار نوباريان. (٢٠٠٩). *مذكرات نوبار باشا*. (جارو روبير طبقيان، المترجمون) القاهرة: دار الشروق.

نوريس سيف الدين. (٢٠٠٩). *أحياش مصر بين الرق والعتق في القرن التاسع عشر*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

نيفين محمد عرابي حماد. (٢٠٢٤). صورة مريض الزهايمر كما تعكسها الدراما المصرية والأجنبية- دراسة نوعية. *مجلة البحوث الإعلامية، ٧٠* (٣)، الصفحات ١٧٣٩-١٨١٢. doi:10.21608/jsb.2024.276062.1720

هدى الشيمي. (٢٥ يوليو، ٢٠١٤). *المتحدث باسم العائلة المالكة: "سرايا عابدين" عمل دنيء يسيء لسمعة مصر والمصريين (حوار)*. تم الاسترداد من مصراوي : https://www.masrawy.com/arts/ramadan2014_ramadaneyat_series-news/details/2014/7/25/298886/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%AD%D8%AF%D8%AB-%D8%A8%D8%A7%D8%B3%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%A6%D9%84%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A9-%D8%B3%D8%B

وطار خولة. (٢٠٢١). الصفات القيادية للشخصيات التاريخية في الدراما التركية. *[رسالة ماجيستير غير منشورة]. جامعة أم البواقي*.

وليم راي. (١٩٨٧). *المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية*. (يوئيل يوسف عزيز، المترجمون) بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

Adnyana, I. (2018). Tiger-Hunting Scene on Yeh Pulu Relief in Bali. Romanticism of People's Heroism in the Study of Iconology. Cultura, 15(1), pp. 147-160.

Akpan, I., Akpan, E., & Obukoadata, P. (2013). A Semiotic Deconstruction of Symbols in Print Advertising Contents: Implications for Consumers Purchase Decisions in Nigeria. *Research on Humanities and Social Sciences, 3*(13), pp. 13-26.

Baroncini, S., Daquino, M., & Tomas, F. (2021). Modelling Art Interpretation and Meaning. A Data Model for Describing Iconology and Iconography. *arxiv*. Retrieved from arXiv preprint arXiv:2106.12967

Bartmanski, D. (2015). Refashioning sociological imagination: Linguality, visuality and the iconic turn in cultural sociology. *Chinese Journal of Sociology, 1*(1), pp. 136- 161. Retrieved from https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2057150X15570536

Cazeax, C. (2012). Deconstructing and Reconstructing Artists with PhDs. In A. Martinengo, *Beyond Deconstruction: From Hermeneutics to Reconstruction* (pp. 107- 134). De Gruyter.

Derrida, J. (2020). *The Truth in Painting*. (G. Bennington, & I. McLeod, Trans.) Chicago: University of Chicago Press.

Drainville, R. (2024). Digitally-assisted iconology: A method for the analysis of digital media. *Studies in Communication Sciences, 24*(1), pp. 51–69. Retrieved from https://www.hope.uzh.ch/scoms/article/view/3888

Dymek, A. (2013). Perception, Dreams, Films: Iconicity and Indexicality in Peirce's Theory of Perception. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry, 33*(1-2-3), pp. 39–61. Retrieved from https://id.erudit.org/iderudit/1035283ar

Farooqui, Y. S., & Khan, R. S. (2020). Motivations for Popularity of Turkish Drama Serial "Ertugrul" in Pakistan: A Content Analysis. *Global Media Journal: Pakistan Edition, 13*(2). Retrieved from https://openurl.ebsco.com/EPDB%3Agcd%3A13%3A1343021/detailv2?sid=ebsco%3Aplink%3Ascholar&id=ebsco%3Agcd%3A152953685&crl=c

Galimberti, J. (2021). Democracy and Masks. Towards an Iconology of the Faceless Crowd. *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes, 4*(1), pp. 211- 235. Retrieved from https://cpcl.unibo.it/article/view/12690

Gladston, P. (2004). Art history after deconstruction : is there any future for a deconstructive attention to art historical discourse? *[Doctoral dissertation, University of Nottingham]. ResearchGate*.

Hu, J., Yue, X.-G., Teresiene, D., & Ullah, I. (2021). How COVID19 pandemic affect film and drama industry in China: an evidence of nonlinear empirical analysis. *Economic Research-Ekonomska Istraživanja, 35*(1), pp. 2254–2272. Retrieved from https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/1331677X.2021.1937262?scroll=top&needAccess=true

Knapp, A., & Juliao, D. (2023, 11 21). *Deconstructivism in Art | Overview & Examples*. Retrieved from Study.com: https://study.com/academy/lesson/deconstructivism-in-art-theory-characteristics.html

Messerli, T. C., & Locher, M. A. (2021, May 2). Humour support and emotive stance in comments on Korean TV drama. *Journal of pragmatics, University of Basel, 178*, pp. 408-425. Retrieved from https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0378216621000928

Paić, Ž. ( 2021). *Aesthetics and the Iconoclasm of Contemporary Art: Pictures Without a World*. Springer.

Rask, K. (2012). Greek Devotional Images: Iconography and Interpretation in the Religious Arts. *[Doctoral dissertation, Ohio State University]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*. Retrieved from https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/etd/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=osu1338473387

Reemes, D. M. (2015). The Egyptian Ouroboros: An Iconological and Theological Study. *[Doctoral dissertation, University of California] eScholarship*. Retrieved from https://escholarship.org/uc/item/6c0153p7

Riyanto, B., Alimin, N. N., Sulistyati, A. N., & Kartikasari, N. N. (2023). Rebirth public creativity and reconciliation conflict towards mural in Solo, Indonesia (iconography-iconology analysis). *Cogent Arts & Humanities, 10*(1), pp. 1- 26. Retrieved from https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23311983.2023.2167319#abstract

Truman, E. J. (2014). Back to the Political Future: Coping with Crisis Through Radical Nostalgia for Revolutionary Icons. *[Doctoral dissertation, Carleton University]*. Retrieved from https://repository.library.carleton.ca/concern/etds/kk91fm22t

Widayanti, S. R., & Yuwono , S. E. (2019). A semantic analysis of Deixis in drama written by Lucille Fletcher. *Lire Journal (Journal of Linguistics and Literature), 3*(1), pp. 1-6. Retrieved from https://lirejournal.ubb.ac.id/index.php/LRJ/article/view/38

Yusriana, A., Purnamasari, D., & Muna, N. (2019, December 20). Emotional branding analysis for the Korean Drama-based tourism locations. *Masyarakat, Kebudayaan dan Politik, 32*(4), pp. 399- 410. Retrieved from https://garuda.kemdikbud.go.id/documents/detail/1614539