صارت الجزائر، منذ استعمارها سنة 1830، الوجهة المفضلة للأدباء والفنانين المستشرقين. وقد عبّر **ثيوفيل غوتييه** Théophile Gautier –أحد أعمدة الاستشراق الفرنسي– عن مكانة الجزائر بالنسبة للرسامين المستشرقين بقوله: "إن السفر إلى الجزائر يضاهي، في أهميته، ضرورة الحج إلى إيطاليا" [1]. وتداول الفنانون على زيارتها لسنين عدة، في شكل موجات متواصلة، وانتهى المطاف بالكثير منهم إلى الاستقرار فيها.

خلال تلك الزيارات، وبعدها، أنجز الفنانون العديد من اللوحات التشكيلية، التي طغت عليها صورة المرأة، وكان أشهر تلك اللوحات، لوحة الفنان **أوجين ديلاكروا** Eugène Delacroix الموسومة **نساء الجزائر**، التي قال عنها الفنان المشهور **أوغست رينوار** Renoir: "إنه لا توجد في العالم بأسره لوحة أجمل منها" [2].

فهل عكست اللوحة البصرية الاستشراقية، فعلاً، صورة النساء الجزائريات الحقيقية،أم أنها كانت مجرد صورة متخيّلة استخدمت لأغراض غير فنية؟

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا. مراحل الفن البصري الاستشراقي:

يتفق أغلب المهتمين بالاستشراق الفني على أن الحركة الاستشراقية في الفن مرّت بثلاث مراحل أساسية: لكنهم يختلفون حول الأساس الذي يعتمدون عليه، ولذلك هم ينقسّمون إلى قسمين أو فريقين. الفريق الأول يعتمد في تصنيفه على النشاط العسكري في منطقة الشرق والمغرب العربي، ويرى أن المرحلة الأولى من الاستشراق الفني تبدأ مع حملة **نابليون** على مصر سنة 1798، حيث أثارت الرسومات المتعلقة بوصف مصر فضول الغربيين. وقد ركزّت الأعمال الاستشراقية الأولى، في مجال الفن البصري، على المناظر الحربية وحاولت تخليد انتصارات نابليون. أما المرحلة الثانية فتبدأ باحتلال فرنسا للجزائر سنة 1830، وخلالها ارتحل العديد من الفنانين إلى المغرب العربي، وأقاموا فيه لمدة طويلة، وكوّنوا معرفة جيّدة بالمنطقة. وأما المرحلة الثالثة، فهي التي فقد فيها الشرق طابعه السحري، والغرائبي، والقاصي، بعد أن أصبح معروفا ومدروسًا جيّدا [3]. ومع حلول سنة 1962 أعلنت نهاية الاستشراق الفني بعد استقلال الجزائر، وبعد أن ارتبط الاستشراق في أغلب فتراته بتمجيد وتخليد آثار المستعمر.

أما الفريق الثاني فيرى أصحابه أن المرحلة الأولى تبدأ في فترة القرون الوسطى المسيحية. ورغم أن الاتصال بين الغرب والشرق في هذه الفترة كان عدائيا وحربيا بالدرجة الأولى، بسبب الحروب الدينية، إلا أن بلاد المسيحية استقبلت التحف الفنية التي أبدعها المسلمون بتقدير كبير [4]، فقد استعملت العديد من هذه التحف، كالأواني المزخرفة بالخطوط العربية والمكتوب فيها اسم الله، كأدوات أو أوعية دينية للدم المقدس في الكاتدرائيات والكنائس. لكن هذا التقدير لم يكن جماليا بالدرجة الأولى، بل كان دينيا، والأمثلة على ذلك كثيرة، ومنها المثال المذكور سابقا؛ حيث لم يمنع اسم الله المكتوب على سطح أحد الأوعية من استعماله لحفظ الدم المقدس، وذلك راجع –حسب المستشرق **كريستي**– إلى جهل الأوربيين للخطوط العربية وعدم قدرتهم على قراءتها [5]، وظنّهم –حسب المستشرق **سير توماس أرنولد** – أن الكتابات المنقوشة على تلك الذخائر هي طلاسم أو كلمات من أقوال النبي **سليمان**، أو أنها أشياء جاءت من أيامه [6].

ثم جاءت المرحلة الثانية، مرحلة النهضة الأوربية، وبعد أن كان الباعث على الاهتمام بفنون الشرق، في أول الأمر دينيا وحربيا، في المرحلة الأولى، تحوّل إلى أغراض تجارية؛ أي الحصول على التحف الثمينة الشرقية. وقد نتج هذا الاهتمام عن توطيد التجار اللاّتين صلات تجارية بالمرافئ السورية بعد أن رأوا في هذه الكنوز مصدر ثراء لا يستهان به، خاصة بعد إقبال أمراء إيطاليا عليها. ولم يتوقف الاهتمام بالفنون الإسلامية عند هذا الحدّ فقط، بل اجتذبت أعظم فناني عصر النهضة كالمصور الألماني **هولباين**، والمصور الهولندي **رامبرانت**، والمصور الإيطالي **ليوناردو دافنشي**، الذين اقتبسوا العناصر الزخرفية الإسلامية ووسّعوا من خلالها أساليبهم الخاصة، وطوّروها إلى ما يوائم ذوق عصر النهضة [7].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومع حلول القرن الثامن عشر، جاءت المرحلة الثالثة، أو المرحلة الحديثة، وفيها تحوّل الاهتمام بالشرق إلى أغراض علمية، وذلك لأن العلماء الغربيين اكتشفوا أن العالم العربي يعدّ كنزًا حضاريا لا نظير له في بقاع العالم الأخرى، ففيه شيّدت حضارات وثقافات، ونشأت لغات وفلسفات، وولدت علوم وفنون، ونزلت شرائع وأديان[8].

أقبل المستشرقون، في هذه المرحلة، على دراسة الفنون والآثار الإسلامية بشغف، وألّفوا مؤلفات في النواحي المختلفة من الآثار الإسلامية، وكان أهم ما ألّفوا فيه النقود، والنقوش، والخطوط، والآثار المعمارية. ففي مجال النقود، أو المسكوكات والنميات الإسلامية ظهرت أولى المؤلفات، ويمكن أن نذكر في هذا المجال بحث **جورج ياكوب كير** Kehr، وهو بحث أطلق عليه علماء الآثار اسم التأليف الأول في علم النميات الإسلامية. وهذا البحث هو الأول كذلك في علوم الآثار الإسلامية إذ ظهر في **ليبزغ** سنة 1724[9].

ثم جاء بعد هذا البحث بحوث أخرى أهمها كتاب **وصف بلاد العرب** الذي ألفه **كارستن نيبور** سنة 1772 وأخرج ضمنه قرآنا كوفيا مزيّنا. وكذلك الكتاب المسمى **وصف الآثار الإسلامية في مجموعة ذوق بلاكاس** الذي أخرجه المؤلف **رينوه** سنة 1828، وهو أول كتاب هام يبحث في مجموعة كاملة من الآثار الفنية الإسلامية الصغرى[10].

وازداد اهتمام الأوساط الأوربية بالفنون والآثار الإسلامية مع مطلع القرن التاسع عشر، حيث ألف **جيمس كافانا ميرفي** كتابه الذي عنوانه **الآثار الإسلامية في إسبانيا**، وهو كتاب يتميز بحماسة لكل شيء إسلامي[11]. ومع حلول القرن العشرين، ونتيجة لوفرة الأدوات الإسلامية في دور المتاحف، زاد عدد المتخصصين في ميدان الفن والآثار الإسلامية فظهر تأليف حافل، وأقيمت معارض دورية للفن الإسلامي في الكثير من المدن العالمية[12].

ثانيا. دوافع الفن البصري الاستشراقي:

من الواضح، بعد عرض المراحل التاريخية للحركة الاستشراقية الفنية، أن هناك ثلاثة دوافع أثارت اهتمام الغرب بالشرق: دينية، تاريخية، وعلمية. لكن هناك من المفكرين من يضيف إلى هذه الدوافع دافعين آخرين أساسيين؛ أولهما نزوع الرومانتيكيين نحو الشرق، وثانيهما دافع التوسع الاستعماري.

ملخص الدافع الأول أن أوربا كانت عرفت في العصر الحديث نشوء معركة نشبت بين الكلاسيكيين والرومانتيكيين حول مصادر الإلهام، وحول قواعد الممارسة الفنية. كان الكلاسيكيون، بزعامة الرسام **دافيد** David يهتمون بالخطوط وحبكتها الهندسية، وكانت مواضيعهم مستمدة من الميثولوجيات اليونانية القديمة، لكن قراءة الفنانين والأدباء الغربيين لكتاب **ألف ليلة وليلة** ، بعد ترجمته إلى لغتهم، جعلتهم يشعرون بأن نماذجهم مقارنة بالشرق نماذج باردة وقواعدهم جامدة على الرغم من وقارها، فغيّروا اتجاههم، وغيّروا مصادر إلهامهم في عالم الكلمة واللون. وقد عبّر **فيكتور هيغو** V. Hugo عن هذا التغير في

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاتجاه عندما أشار إلى أن المرء كان هيليني التفكير في عهد لويس الرابع عشر، أما الآن، أي في وقته، فإن المرء استشراقي[13].

هناك مجموعة من الأسماء غيّرت، حسب **فيليب جوليان** صاحب كتاب **المستشرقون**، مصادر الإلهام في عالم الأدب والفنون البصرية، البعض منها رحل إلى الشرق ك **شاتوبريان**، و **بيرون**، و **ديلاكروا**، والبعض الآخر حلم به فقط ك **فيكتور هيغو** و **هنري هين**. لكن **فيليب جوليان** يعترف بأن الشاعر **بيرون** –الذي زار إسبانيا عام 1806– كان له الأثر الأعمق والأثر الأكبر على القرّاء الغربيين. وأشعاره لم تقلب الموازين في عالم الشعراء فحسب بل في شباب الرسامين أيضًا [14].

كان الرسام الفرنسي **أوجين ديلاكروا** أكبر المتأثرين بالشرق، وخاصة بالجزائر التي استوحى منها أشهر لوحاته. لقد بهرته الجزائر التي توقف فيها لمدة قصيرة، وظلت إيحاءات رحلته إلى الجزائر، رغم قصرها، عالقة بخياله طوال حياته، وخلّدها في لوحات كثيرة. وتعد لوحته **نساء الجزائر** من بين أشهر لوحات الفنانين الغربيين عن الشرق وعن الجزائر [15].

وكما افتتن **ديلاكروا** بالجزائر، افتتن بها غيره. فقد زارها الشاعر **ثيوفيل غوتييه**، وأقام فيها الفنان **فرومنتان** صاحب كتابي **صيف في الصحراء** (1857) و **سنة بالساحل** (1859)، وافتتن بها الفنان **شاسريو** الذي تعلم في الجزائر كل شيء عن الفن البصري. ويمكن القول إن هؤلاء الفنانين، أي **ديلاكروا** و**شاسريو** و**فرومنتان**، قد نجحوا، بفضل ضوء الجزائر وفتنة مناظرها، وفرسانها، ومظاهر الحياة فيها، وبيوتها، وتراثها الإسلامي، في الأخذ بلب الذوق الغربي عبر قرن كامل [16].

هذا، وإذا انتقلنا إلى الدافع الثاني؛ الذي هو دافع التوسّع الاستعماري، فإنه يمكن القول إن الاستشراق، والاستشراق الفني على وجه الخصوص، كان له دور فعال في التخطيط لاستعمار الشرق والبقاء فيه: "فقد ساند الفن الغربي الحملات التوسّعية الغربية، ومثّل دورًا كريها في التمهيد لها، حيث كان الرسامون المستشرقون العيون التي تتجسس على بلاد الشرق تحت غطاء السياحة وحب الأسفار والانجذاب إلى جمال الشرق وسحره ومناظره الغريبة" [17]. وكانت رسومهم: "من حيث القيمة التوثيقية مماثلة للصور الفوتوغرافية لاعتماد الرسامين على أسلوب محاك للواقع يرصد كل صغيرة وكبيرة... والرسم هنا ليس موجها للجمهور إنما هو للنظام العسكري، وظيفته النقل الدقيق للواقع دون حذف أو زيادة لضمان وصول المعلومة"[18].

وكما استعمل الفن البصري الاستشراقي لجلب المعلومة عن الأهالي، فإنه استعمل أيضًا، خصوصا بعد أن أحكمت فرنسا قبضتها على الجزائر، لتوطين أعداد كبيرة من الفرنسيين والأوربيين؛ فقد: "استعمل الرسم في الترويج لجمال البلاد المستعمرة والتشويق لسحرها وروعة العيش فيها بالكشف عن سمائها الصافية وطبيعتها الغريبة وشمسها الحارّة وألوانها البهية الدافئة. [لقد] صور الرسامون المستشرقون عالما مثاليا يغمره السكون والعزلة، يتراءى كجنة نعيم تجتذب الرومنسيين وعشاق التغريب"[19].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا، ويمكن القول إن الكاتب الفلسطيني **إدوارد سعيد** صاحب كتاب **الاستشراق** هو أوّل من أشار إلى هذا الدافع، ونبّه إليه بعدما أغفله الباحثون.

لقد سعى **سعيد** في كتابه المذكور إلى أن يبيّن أن العلاقة التي تقوم في عملية التأويل للشرق أو معرفته علاقة عنف لا علاقة توضيح وكشف، وأن يبيّن أن التراث الاستشراقي هو تراث إمبريالي. وبعبارات أخرى، سعى سعيد إلى الإمساك بحقيقة الاستشراق بمحاولة فضح الإرادة التي تتحكم فيه.

لقد انطلق **سعيد** في هذا المشروع من آراء **نيتشه** Nietzsche و**فوكو** Foucault اللّذين شدّدا على علاقة الإرادة بالحقيقة، أو السلطة بالمعرفة [20]. ومثلهما حرص **سعيد** في **الاستشراق** على النظر إلى المعرفة كلحظة من لحظات السلطة، فالمعرفة ليست، في نظره، محض وعي بارد بالعالم، بل هي تكييف للعالم، وإخضاعه، وإعادة بنائه. إن **سعيد** لا يلتفت إلى الجانب النظري في المعرفة، ويلتفت إلى جانبها العملي، أي المعرفة حين تتحرك نحو موضوعها وتدركه باعتباره قابلا للاستخدام لأغراض، هي في غالب الأحيان سياسية. يقول **سعيد**: "إن وجود علاقة وثيقة بين السياسة والاستشراق، أو لنضع الأمر بشكل أكثر احتراسا: إن الاحتمال الكبير في إمكانية استخدام الأفكار المستنبطة حول الشرق من الاستشراق لأغراض سياسية، هو حقيقة هامة، لكنها حقيقة حساسة جدًا" [21]. ويقول في مكان آخر: "إن الشرق الذي يتجلى في الاستشراق... هو نظام من التمثيلات مؤطر بطقم كامل من القوى التي قادت الشرق إلى مجال المعرفة الغربية، والوعي الغربي، وفي مرحلة تالية الإمبراطورية الغربية، وإذا كان هذا التحديد يبدو سياسيا أكثر منه أي شيء آخر، فذلك ببساطة لأنني أؤمن بأن الاستشراق كان هو نفسه نتاجا لقوى ونشاطات سياسية معينة" [22]. وبذلك يكون الاستشراق، في نظر سعيد، بنية: "انبعثت، لا كمهنة بحثية، بل كإيديولوجيا متحزّبة"[23].

إن كتاب **الاستشراق** يحاول إذن أن يوضّح مشكلة العلاقة بين المعرفة والسلطة، فالمعرفة "الحقيقية"، في نظره، هي جوهريا سياسية، والخطاب الاستشراقي أدى، في جميع الأوقات، وظيفة تعبوية وسياسية خدمت السياسات الاستعمارية. ولذلك فسعيد يعترض على اعتبار المعرفة الاستشراقية معرفة موضوعية، أي بحثية متجردة، تسمو فوق التحزبية أو الإيمان المذهبي ذي الأفق الضيق؛ لأنه لا يوجد أي باحث، من الناحية العملية، يستطيع أن يقوم بمحو شخصيته أو القضاء على إرادته، أو أن يتحاشى أذواقه ومنظوره الخاص كي يضع مكان ذلك معرفة موضوعية وهمية. يقول سعيد تطبيقا لذلك: "إنني لأشك في أن يكون ثمة ما يثير الجدال في القول، مثلا، إن الإنسان الإنكليزي في الهند أو مصر في أواخر القرن التاسع عشر أولى هذين البلدين اهتماما لم يكن في أي لحظة منفصلا عن مكانتهما في ذهنه كمستعمرتين بريطانيتين... ومع ذلك فإن هذا بالضبط هو ما أقوله في هذه الدراسة للاستشراق. ذلك أنه إذا كان صحيحا أنه ما من إنتاج للمعرفة في العلوم الإنسانية يمكن أن يتجاهل أو أن يتبرأ من انشباك مؤلفه كفاعل إنساني في ظروف حياته، فلابد أن يكون صحيحا أيضًا أنه بالنسبة للأوربي أو الأمريكي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي يدرس الشرق لا يمكن أن يكون ثمة تبرؤ من الظروف الرئيسية لواقعه هو؛ "وهي، أنه يواجه الشرق بوصفه أوربيا أو أمريكيا أولاً، ثم فردًا، ثانيا"[24].

إن كتاب **الاستشراق** بقدر ما كان تحليلا نقديا للسلطة في استخدامها للمعرفة بغرض توطيد موقعها، كان تحليلا للسيطرة على الشرق؛ وذلك لأن استشراق المستشرقين لم يكن، في نظر سعيد، عبارة عن شبكة من المعرفة والقوة فقط، بل كان أيضًا، وأساسا، علما للإدماج والإدراج، ففي تحليل سعيد لصيرورة الاستشراق، وحركته، ونشاطه، يظهر هذا النشاط بمثابة قوة تمارس لا بغرض معرفة الآخر، أو الشرقي، ولكن بغرض السيطرة عليه، ومن ثم يصبح الاستشراق يعني الإخضاع والترويض. وبالفعل، وتبعا لسعيد، فإذا: "اتخذنا من أواخر القرن الثامن عشر نقطة للانطلاق محددة تحديدًا تقريبيا، فإن الاستشراق يمكن أن يناقش ويحلل بوصفه المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق– التعامل معه بإصدار تقريرات حوله، وإجازة الآراء فيه وإقرارها، وبوصفه، وتدريسه، واستبنائه، وامتلاك السيادة عليه" [25].

ثالثا. مكانة النساء الجزائريات في الفن البصري الاستشراقي:

اهتم الاستشراق الفني، في جانبه البصري، بأغلب مظاهر الحياة الواقعية للأهالي، من شخصيات، وملامح الحضارة، والحياة اليومية، والسلوكيات، ومعالم البيئة، والأسواق، ومشاهد الطرب، والعمارة، والأزياء: "وكان لابراز مظاهر الحياة الواقعية، بعيدًا عن تلك المتخيلة...، والبحث عن مكامن الجمال أثرا كبيرًا في تميّز لوحات الفنانين المستشرقين بالدقة والثراء والوضوح والتجديد، كما شكّلت تلك الموضوعات الإبداعية سجلاّ وثائقيا وفنيّا، وإطلالات على قراءة تاريخنا وواقعنا الشرقي بشكل بصري"[26].

لكن من بين جميع مواضيع التصوير الاستشراقي، فإن موضوع المرأة هو بالتأكيد الموضوع الطاغي، والأكثر جذبًا وشعبية لدى الفنانين المستشرقين، حتى ليمكن القول إن الشرق اختزل لديهم في المرأة.

والناظر إلى صور النساء الشرقيات عمومًا، والجزائريات خصوصًا، يلاحظ أن الفنانين المستشرقين ركّزوا في لوحاتهم على رسم أشياء معينة ومحددة تتكرر باستمرار في أغلب لوحاتهم، مما يدلّ على أن الرؤية التشكيلية الغربية كوّنت صورة نمطية عن المرأة الشرقية. وبالفعل، فإن أغلب اللوحات تقدّمها كامرأة متحررة من القيود الأخلاقية، وذلك من خلال تصويرها عارية، وتجريدها من اللباس الذي يسترها، وكأنما الشرق جنّة للحب، ومكان تتوفر فيه حرية جنسية لا تتوفر في الغرب [27]. وقد ظهرت هذه الصورة النمطية لا في عالم الفنون البصرية فحسب، بل في فنون الأدب أيضًا، فقد كتب المؤلف الايرلندي **أوليفر غولدسميث** 1730–1774، إلى أحد أصدقائه رسالة يقول فيها: "لقد أخبروني أنه ليس في الشرق حفلات... بل هناك "الحريم"... كما أخبروني أيضًا أن نساء الشرق هنّ أكثر نساء الأرض تجاوبًا في علاقات الغرام"[28]. كما كتب الكاتب الإنكليزي **توماس مور** يصف عالم الحياة الشرقية بأنه: "عالم يغصّ بنساء ذوات عيون واسعة سوداء، يملؤها الحب والرغبة، لكنهن قابعات في أسر رجال أشرار. كما يغصّ بالولائم الفاخرة، والحرير والمجوهرات والعطور والرقص والأشعار" [29].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والحقيقة أن تقديم المرأة الشرقية، أو المرأة المسلمة، بهذه الطريقة هو خاطئ تماما وغير واقعي، ذلك أن جسد المرأة لدى المسلمين له قدسية خاصة؛ فمن المستحيل أن تتعرى المسلمة أو تكون موديلا للرسامين الغربيين. ونظرًا إلى ذلك، وحسب الوثائق والشهادات، فإن الرسامين المستشرقين لجأوا إلى بدائل أخرى، فاعتمدوا على موديلات نسائية غربية أو نماذج مزّيفة، وبعضهم قام بتصويرها في مراسم غربية. وحسب **ماريون فيدال بوي** Marion Vidal-Bué، فإن: "كل رسّامي الجزائر تأسفوا لصعوبة إيجاد إناث بين المسلمات. وكان رسم اليهوديات أهون عليهم بكثير في المجتمع الجزائري" [30]. وتبعا ل **كريستال تارو** Christelle Taraud، فإن أغلب الصور المزعومة لنساء جزائريات، التي تحفل بها لوحات الفنانين المستشرقين، هي لنساء يهوديات قدمن من أوربا خلال الاحتلال الفرنسي، وانخرطن في ممارسة البغاء[31].

وانتهج الفنانون المستشرقون أساليب أخرى لتقديم النساء الجزائريات بهذا الشكل المشين، فقد لجأوا إلى فن بصري آخر أكثر واقعية و خداعا، هو فن التصوير الفوتوغرافي، وأصدروا بطاقات بريدية تمثّل نشاء جزائريات عاريات الصدور. والحقيقة أن جزءًا من تلك الصور هو لبنات هوى يهوديات وأوربيات، كما أسلفنا، أما الصور التي لنساء جزائريات حقيقيات فقد أخذت بالإكراه، حسب شهادة المصور الفوتوغرافي الكولونيالي **مارك غارونجار** Marc Garanger ، الذي كان يجبر بالقوة، وبمعونة العسكر الفرنسيين، النساء الجزائريات على الكشف عن وجوههن وأجسادهن [32].

إن أغلب ما تمّ تمثيله أو تصويره بخصوص النساء الجزائريات في الفن البصري الاستشراقي هو مشاهد الاستحمام : استحما م النساء في الحمّامات وهن عاريات، إما في الحمامات العامة أو على ضفاف الوديان تحت الشلالات، مثل لوحة **ماريوس دي بوزو** Marius De Buzo التي رسمها سنة 1926، وتظهر فيها جزائريات عاريات داخل حمام بخاري. وهي مشاهد ، في الحقيقة وفي نظر **نادية قجال**، لا تعكس الواقع؛ ذلك أن المرأة المسلمة: "تعيش في مجتمع محافظ لا يسمح حتى بالكشف عن وجهها، كما أن الوديان والشلالات ليست الأماكن الآمنة التي يمكن أن تتجرد فيها من ثيابها وتضطجع بالطريقة التي تضطجع بها الأوربيات على شواطئ البحر"[33].

إن مشاهد الاستحمام الشهيرة التي رسمها الفنانون المستشرقون للنساء الجزائريات المسلمات هي من خيالهم. وبالفعل، فقد أشارت **الليدي مونتاغ** Lady Montague، زوجة السفير الإنكليزي في **اسطنبول** سنة 1717 في رسائلها المشهورة التي وجهتها إلى الفنان **آنغر** Ingres، الذي اشتهر برسم مشاهد الاستحمام، إلى أن بعض النساء الغربيات، في تلك الفترة، اللاتي سمحت لهن الفرصة، خلال الإرساليات، الدخول إلى حمامات المسلمات، نبّهن الفنانين إلى أن أعمالهم الفنية لا تتطابق مع الواقع، وأن النساء لم تكنّ عاريات تماما داخل الحمامات، التي كانت تعجّ بالأطفال الصغار. لكن الفنانين لم يهتموا لتلك الملاحظات، واستمروا في تجاهلها وإطلاق العنان لخيالهم الماجن[34].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والغريب، تقول **نادية قجال** : "أن يحذو الرسامون الجزائريون حذوهم، ونحن لا نجد تفسيرًا لمشاهد العري التي أنجزها **محمد راسم** كلوحة **نساء في الشلال** مثلا"[35]. والاجابة على تساؤلها تأتينا من **أنيسة بوعياد**، صاحبة الدراسة القيّمة عن تاريخ التصوير في الجزائر، التي تفسّر هذه الظاهرة بكون **محمد راسم** قد تتلمذ، منذ صغره، على يد علماء وفنانين مستشرقين مثل **بروسبار ريكار** Prosper Ricard، و **إتيان دينيه** Etienne Dinet، و **جورج مارسيه** Georges Marçais، الذين أطّروه تأطيرًا جماليا غربيًا، فجاء فنه، نتيجة لهذا التأطير، مقلّدا للفن الاستشراقي. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الفنان **معمري** الذي يدين بالكثير في تكوينه للرسام **ليون كاريه** Léon Carré. ولهذا لا نجد لديه أدنى نقد للتصوير الاستشراقي. أما الفنان الوحيد الذي رفض آنذاك الفن البصري الاستشراقي ومعه النظام الكولونيالي فهو **عمر راسم**، شقيق **محمد راسم** ، فقد شقّ لنفسه طريقة في الرسم تعتمد على الخط العربي وتستلهم من الثقافة العربية الإسلامية. وقد نجح **عمر راسم** في تكوين جيل من الفنانين عمل على إعادة الاعتبار للفنون الإسلامية مثل **محمد تمام** و**مصطفى دباغ**، و**بوطالب محي الدين**. لقد كان هدف مدرسة **عمر راسم**، على خلاف مدرسة أخيه **محمد**، بعث التراث الإسلامي الجزائري بالاعتراض على الحركة الاستشراقية التي كان يحاول أصحابها طمس كل ما هو عربي–إسلامي، من جهة، وتوحيد الفنانين الجزائريين الشباب وحمايتهم، من جهة أخرى. ويمكن القول، تبعا ل **أنيسة عياد**، إن **عمر راسم** كان ينظر إلى الفن كوسيلة لمقاومة الاستعمار، وشحن النفس بالأخلاق[36].

بعد مشاهد الاستحمام تأتي مشاهد استعراض النساء الجزائريات يتعاطين التدخين بالنارجيلة وهن مستلقيات، حالمات، وقد ارتدين أثوابا فاخرة شفّافة. ولم يقتصر الأمر على النساء فقط بل شمل الرجال أيضًا، ولوحات المستشرقين تعجّ بمشاهد الحشّاشين وتدخين الحشيش. والمقصود من وراء ذلك هو ترسيخ فكرة خاطئة، هي أن عالم النساء الشرقيات هو عالم حسي يغمره السكون، والعزلة، والجمود. وهذه العلاقة بين الحشيش والمرأة، أو بين الحشيش والحب خلقها، في الحقيقة، الرومنسيون الغربيون في البداية، ثم انتقلت بعد ذلك إلى المستشرقين. ويمكن أن نذكر من بين الذين روّجوا لهذه العلاقة الأدباء غوتييه Gauthier، ونرفال Nerval، وبودلير Baudelaire؛ الذين انتفضوا ضد الحداثة والعلم والنزعة العقلية التي طغت على الحضارة الغربية، وراحوا يبشّرون بعوالم جديدة للحالمين، أو بجنة الحشاشين، حيث لا قيود ولا رقابة، ويصوّرون العالم الشرقي كعالم شاعري، وإيروسي، أي عالم بلا اعتبارات أخلاقية[37].

والحقيقة، خلافا للوصف السائد، أن المرأة الشرقية، تبعا لشهادة **كلونزنغر** C.B. Klunzinger (1878)، لا تقضي حياتها تدخن وهي مستلقية على الأرائك ومرتدية الحلي الذهبية والأحجار الكريمة، بينما يحيط بها العبيد من كل جانب [38]، بل هي تقضيها، وخصوصًا الريفيات، في المعاناة من أعباء الفقر وإدارة شؤون المنزل وتنشئة الأطفال.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذه هي، إذن، وباختصار، صورة النساء الجزائريات في لوحات وأعمال الفنانين المستشرقين، أو في الفنون البصرية الاستشراقية خلال الفترة الكولونيالية، وهي صورة –كما رأينا– مخالفة للواقع. والسؤال الذي يطرح نفسه بعد هذا: ما هو مبرّر هذا التزييف؟ ولماذا البحث عن صورة مناقضة للواقع؟

رابعا. أسباب التمثيل الزائف للنساء الجزائريات في الفن الاستشراقي:

لقد اهتم العديد من الدارسين، بالإجابة على هذا السؤال، ومنهم **إدوارد سعيد** الذي فسّر الصورة المتخيلة التي صنعها الاستشراق عن المرأة الشرقية وتمثيلها تمثيلا زائفا في الفن البصري الاستشراقي بكونها تدخل ضمن إستراتيجية الهيمنة الإمبريالية على الشرق؛ فلقد استحوذ المستشرقون، في نظره، على الحياة الخاصة للمرأة الشرقية ليصوّروا الشرق نفسه كامرأة؛ أي كشيء أدنى، وسلبي، ونسوي، ولذّي، وبدون منطق، وفوضوي؛ وباختصار، كشيء يمكن الهيمنة عليه، وهذا في مقابل الهيمنة الذكورية التي تشير إلى الغرب، أي أن الغرض من تصور المستشرقين باعتباره حيّزا أو مجالاً نسويا هو، في النهاية، لتبرير هيمنة الإمبرياليين الغربيين على المجتمعات العربية [39].

وغير بعيد عن هذا التأويل الإيديولوجي، ترى **نادية قجال** في دراستها القيّمة عن الوظائف الأساسية للرسم الاستشراقي أن السبب وراء استعراض النساء الجزائريات في الفن البصري الاستشراقي وهن في بيوتهن متجردات من لباسهن: "يكمن في ترسيخ فكرة اقتحام الأبواب الفولاذية، فالجيش الفرنسي اقتحم الأسوار الجزائرية واستحوذ على البلاد، والرسامون اقتحموا أسوار العرض والحشمة التي ضربها المجتمع المسلم على المرأة المكنونة بين الجدران الصمّاء كالدرة الثمينة وجرّدوها من ثيابها واستعرضوها كغنيمة حرب لتعزيز فكرة القهر والسبي وانتهاك الحرمة ولو بانتهاج التحايل والتلفيق" [40].

أما **يمينة منخرفيس** صاحبة الدراسة التحليلية السيميولوجية لصورة المرأة الجزائرية في الفن الاستشراقي (2012) فترى أن إبراز الفن البصري الاستشراقي للمرأة الجزائرية، كما يظهر من خلال لوحة **نساء الجزائر** ل**ديلاكروا**، هو: "لإثبات الأسطورة الشرقية التي نسجها الغرب من خلال حكايات **ألف ليلة وليلة** بأن المرأة سجينة الحرم الشرقي" [41]. وتستنتج أن الضوء القليل المنبعث من الخارج في اللوحة هو: "رمز للنجاة القادم من طرف الرجل الغربي الذي صورته الأسطورة الشرقية على أنه الرجل الذي يأتي لينقذ المرأة من العنف الذي يمارسه الرجل الشرقي عليها" [42].

وأما **جودي مابرو** Judy Mabro صاحبة الكتاب المشهور "أنصاف حقائق محجبة: تصورات الرحالة الغربيين عن النساء في الشرق الأوسط" فترى أن تصوير النساء الشرقيات ونساء شمال إفريقيا شبه عاريات، وشهوانيات، وغبيات كان نتاجًا لجملة من الأسباب؛ أولها أن الفنانين المستشرقين اهتموا بهن، وبوصفهن موضوعات جنسية ،لأن مثل هذه الموضوعات تبيع جيدًا [43]. وثانيها، أنهم في بلدانهم كانوا ممنوعين من تجاوز حدود معينة وخصوصا في موضوع عري المرأة الأوربية، بينما كان يسمح لهم خارج بلدانهم، أي خارج أوربا، بتجاوز هذه الحدود: "إن الخلفية الغربية كانت تمكّن هؤلاء الرسامين من رسم أشياء ما كان لهم أن يرسموها على خلفيات وطنية دون تبعات وخيمة، ذلك أن فتاة شبه عارية ومثيرة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على عتبة في الجزائر [يقول **بيترغي** في "التجربة البورجوازية"] هي أمر غريب ومدهش، أما الفتاة ذاتها وفي الوضع ذاته على عتبة في باريس فهي أمر فاحش وقذر" [44]. وثالث هذه الأسباب أن: "من مصلحة الفاتحين أن يصوّروا ضحاياهم بأبشع صورة، كيما يبرّروا وحشيتهم وظلمهم" [45]. ورابعها، أن هذا التصوير كان نتاجا للمركزية العنصرية وللإيمان بتفوق العنصر الأوربي؛ أي النظرة الذكورية إلى العالم: "نظرة غالبا ما نجد فيها النساء وسكان البلدان الأخرى وقد تم تصويرهن ومعاملتهن كأطفال بحاجة إلى الحماية والرعاية التي توفرها سلطة ذكورية/إمبراطورية نظرًا لضعفهم وبراءتهم وقصورهم" [46]. وخامسها، أن تصوير النساء عاريات كان دعوة من الفنانين المستشرقين لهن للخروج سافرات، ومحاولة منهم لدكّ النظام الاجتماعي تحت ستار تحرير النساء من ربقة رجالهن [47].

إضافة إلى ما سبق، هناك العديد من الآراء والمواقف والقراءات الأخرى التي اهتمت ببيان أسباب تزييف الصورة الحقيقية للنساء الجزائريات في الفن البصري الاستشراقي خلال الفترة الكولونيالية، لكن لا يتسع المجال لبسطها في هذه الدراسة الوجيزة، منها، على سبيل المثال، قراءة الأديبة **آسيا جبار** للوحة **نساء الجزائر** للفنان **ديلاكروا** في عملها الأدبي المشهور **نساء الجزائر في مخدعهن**.

في الأخير، يتّضح لنا أن صورة النساء الجزائريات في الفن البصري الاستشراقي خلال الفترة الكولونيالية نادرًا ما كانت متطابقة مع الواقع، وأن ما تم تمثيله من لوحات المستشرقين هو اختراع غربي؛ أي أن النساء الجزائريات، رغم احتلالهن المركز في الفن البصري الاستشراقي، إلا أنهن كنّ غائبات في هذا الفن.

كما يتضح لنا أن اختزال الفن الاستشراقي للنساء الجزائريات في مشاهد شهوانية داخل مخادعهن وخارجها لعب دورًا خطيرا في إستراتيجية الهيمنة الإمبريالية على المجتمعات العربية والمسلمة.

لكن، ورغم هذه السلبيات البيّنة، يمكن أن نسجل للفن البصري الاستشراقي في الجزائر خلال الفترة الكولونيالية بعض الملاحظات الإيجابية، منها أن الحركة الفنية الاستشراقية في الجزائر ساهمت، بفضل تصويرها لجمال الجزائر ومناظرها الخلابة، في تجديد الصورة البصرية وإثراء الحركة الفنية. ومنها، أيضًا، أن فنانيها، رغم عدم قبول أعمالهم الفضائحية، ساهموا، بشكل بصري، في التعريف بالثقافة الوطنية، وتسجيل أغلب مظاهر الحياة، ولولا ذلك الإسهام ما كنا سننجح، ربما، في استكشاف تراثنا ومعالم حضارتنا.

هذا، ولا يفوتنا أن نشير، أيضًا، إلى نقطة إيجابية أخرى، وأخيرة، وهي أنه رغم الدور الذي لعبه الرسامون المستشرقون في الهيمنة على الجزائر خلال العهد الاستعماري، إلا أن البعض منهم أبدى موقفا محترما بشكل خاص للمجتمع الأهلي، وعبّر بوضوح عن مناهضته للاستعمار، أو على الأقل لم ينظر بعين الرضا للمؤسسة الاستعمارية. ويمكن أن نذكر في هذا المجال الرسام **فرومنتان** Fromentin، الذي عبّر في نصين مشهورين له ألفهما خلال إقامته في الجزائر، عن ذمّه للاستعمار والاستيطان [48].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم تنحصر إدانة الاستعمار الفرنسي في هذا الرسام فقط، بل قام أيضًا الفنان الإسباني الكبير **بابلو بيكاسو** Pablo Picasso بإدانة الفن البصري الاستشراقي باعتباره فنا استعماريا، وحاول إعادة الاعتبار لنساء الجزائر، والثورة الجزائرية مشتعلة، في مجموعة من اللوحات والتخطيطات التي رسمها بين سنتي 1954 و 1955 وحملت اسم **حاملات النار** أي **جميلات الجزائر** المجاهدات اللاّتي شاركن في معركة الجزائر، ودافعن عن بلدهن وشرفهن، وصرن رمزا للمقاومة لنضال [49]. لكنه، من جهة أخرى، اقتفى أثر المستشرقين عندما رسم في لوحاته **جميلات الجزائر** ومجاهداتها عاريات، ومن هنا تركت أثرا سلبيا لدى أغلب الجزائريين، وطواها النسيان.

الهوامش:

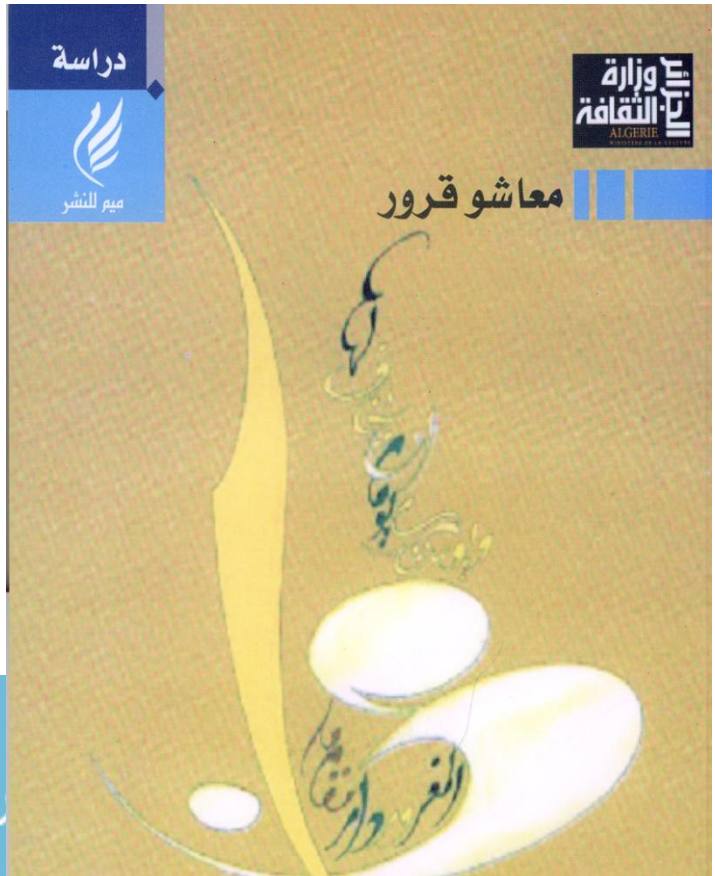
1. Théophile Gautier, Voyage pittoresque en Algérie (1845), édité par Madeleine Cottin, Genève-Paris, Librairie Droz, introduction de l'éditeur, p .92.
books.google.dz/books?isbn=260003529x (consulté le 13/06/2014).
2. Cité par Olivia Marsaud, Alger : Capitale de l'orientalisme.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

www.nouara-algérie.com. (consulté le 11/07/2014).
3. Le mouvement orientaliste, site mediatem.
http://www.mediatem.fr/exposition/eugene_fromentin. (consulté le 22/04/2014).
4. ريتشارد إيتنجهاوزن، الفنون والآثار الإسلامية، ضمن الشرق الأوسط في مؤلفات الأمريكيين، ترجمة محمد مصطفى زيادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1953، ص ص 63–64.
5. أي. أج. كريستي، الفنون الفرعية الإسلامية وتأثيرها على الفنون الأوربية، ضمن تراث الإسلام، إشراف السير توماس أرنولد، الطبعة الثالثة، ترجمة جرجس فتح الله، بيروت، دار الطليعة، 1978، ص 176.
6. سير توماس أرنولد، الفن الإسلامي وأثره على التصوير في أوربا، ضمن تراث الإسلام، مرجع سابق، ص 225.
7. ر. إيتنجهاوزن، الفنون والآثار الإسلامية، مرجع سابق، ص. ص 184–185.
8. أحمد سمايلوفتش، فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، 1998، ص. 51.
9. ر. إيتنجهاوزن، الفنون والآثار الإسلامية، مرجع سابق، ص. ص 68–69.
10. المرجع السابق، ص 70.
11. المرجع السابق، ص 71.
12. المرجع السابق، ص ص 95–96.
13. إدوارد سعيد، الاستشراق "المعرفة، السلطة، الإنشاء"، ترجمة كمال أبو ديب، الطبعة الثانية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1984، ص 81.
14. ماجدة الجندي، الشرقيون أقرب إلى الطبيعة منا ألف مرة!، مجلة الدوحة، قطر، العدد 101، ماي 1984، ص. ص 52–53.
15. جمال قطب، سحر الشرق وتدفق الحياة، مجلة الدوحة، قطر، العدد 91، يوليو 1983، ص. 82.
16. ماجدة الجندي، الشرقيون...، مرجع سابق، ص. 55.
17. عبده علي عرفة، من سحر الشرق إلى دهشة الاكتشاف، ضمن نادية قجال، الوظائف الأساسية للرسم الاستشراقي قبيل وإبان الاستعمار الغربي للعالم الإسلامي، مجلة إنسانيات، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، وهران، عدد 16، أكتوبر–ديسمبر 2009، ص 130.
18. نادية قجال، الوظائف الأساسية للرسم الاستشراقي قبيل وإبان الاستعمار الغربي للعالم الإسلامي، مرجع سابق، ص 130.
19. المرجع السابق، ص 136.
20. كنا أشرنا إلى هذه العلاقة بين سعيد ونيتشه وفوكو في دراسة سابقة بعنوان "الاستشراق: من محاولة لمعرفة الآخر إلى استعباده"، نشرت ضمن كتاب من تأليفنا عنوانه "المعرفة والقوة"، الجزائر–بيروت، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، 2009.
21. إدوارد سعيد، الاستشراق، مرجع سابق، ص 121.
22. المرجع السابق، 214.
23. إدوارد سعيد، تمثيل المستعمر، محاور الأنثروبولوجيا، ضمن تعقيبات على الاستشراق، ترجمة صبحي حديدي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ص 71.
24. إدوارد سعيد، الاستشراق، مرجع سابق، ص. ص 45–46.
25. المرجع السابق، ص. 39.
26. بشرى بن فاطمة، الاستشراق في الفن التشكيلي هل هو تأثير الشرق في الغرب أم تأثير الرؤية الغربية على ملامح الشرق.
www.benfatmabochra.blogspot.com/2013/.../blog-post.htm.
(تاريخ الدخول 2014/05/22)
27. المرجع السابق.
28. بشرى بن فاطمة، الحريم في فن المستشرقين
http://benfatmabochra.blogspot.com/2011/09/blog-post_28.html?.
(تاريخ الدخول 2014/06/21)
29. المرجع السابق.
30. Marion Vidal-Bué, l'Algérie des peintres,
نقلا عن نادية قجال، مرجع سابق، ص. 134.
31. Christelle taraud, La prostitution féminine juive dans l'Algérie coloniale entre fantasmes et réalités (1830-1962), Archives juives, 2011/ 2 vol.44, pp 77-85.
http://www.cairn.info/revue-archives-juives-2011-2-page-77.htm.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(Consulté le 12/06/2014)
32. Camille Sarret, Portraits de femmes algériennes
www.tv5.org>Inforamtion>Terriennes. (Consulté le 27/06/2014)
33. نادية قجال، الوظائف الأساسية للرسم...، مرجع سابق، ص 138.
34. Oumou Houraya et Oum Anas, Le voile et la femme musulmane dans l'histoire
www.ana-muslim.org. (Consulté le 27/06/2014)
35. نادية قجال، الوظائف الأساسية للرسم...، مرجع سابق، ص. 138.
36. Anissa Bouayad, Histoire de la peinture en Algérie : Continuum et ruptures, confluences méditerranée, 2012/2 n° 81, p 163-179.
http://www.cairn.info/revue-confluences-mediterrannée-2012-2-page-163.htm.
(Consulté le 06/06/2014)
37. Emmanuel Meunier, Le haschich entre l'orient et l'occident au XIXe siècle, le journal des psychologues, 2006/8 n° 241, p 64-67.
http://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2006-8-page-64.htm.
(Consulté le 03/07/2014)
38. Anais Mit ; l'Image de la femme dans la peinture orientaliste
www.lesclésdumoyenorient.com. (Consulté le 09/07/2014)
39. Katie Quakenbush, Les femmes algériennes s'expriment. Thèse présentée à Tufts University, 2013.
dl.tufts.edu/file assets/tufts:UA005.033.013.00001. (Consulté le 19/05/2014)
40. نادية قجال، الوظائف الأساسية للرسم...، مرجع سابق، ص. ص 139-140.
41. يمينة منخرفيس، صورة المرأة الجزائرية في الفن الاستشراقي "دراسة تحليلية سيميولوجية لعيّنة من اللوحات الفنية للفنانين "أوجين دولاكروا" و"إيتان دينيه""، رسالة ماجستير نوقشت بقسم علوم الإعلام والاتصال، بجامعة الجزائر 3، 2012، ص. 272.
42. المرجع السابق، ص 240.
43. جودي مابرو، تصورات الرحالة الغربيين عن النساء في الشرق الأوسط (مختارات)
www.matarmatar.net>المنتديات الثقافية>مختارات. (تاريخ الدخول 2014/06/22)
44. بيترغي، التجربة البورجوازية، المجلد الأول، ص. 392 ضمن جودي مابرو، مرجع سابق.
45. جودي مابرو، تصورات الرحالة الغربيين، مرجع سابق.
46. المرجع السابق.
47. المرجع السابق.
48. فرانسوا بويون، المرايا المكنونة: مائة وخمسون عاما من الرسم الجزائري، ترجمة لحسن عيساني، مجلة نقد، الجزائر، ربيع صيف 2003، ص ص 9-31، موقع الجمعية الدولية لمترجمي العربية.
www.atinternational.org/forums/showthread.php?t.... (تاريخ الدخول 2014/07/15)
49. نساء جزائريات في أشهر اللوحات التشكيلية العالمية، جريدة الفجر اليومية الجزائرية، 2010/02/12.



www.manaraa.com