صورة الدولة العثمانية في الرسم الاستشراقي الأوروبي

The image of the Ottoman Empire in European Orientalist painting

قاسي فريدة [1] ، طرشون نادية [2]

[1]جاامعة يحي فارس المدية، مخبر الدراسات التاريخية المتوسطية عبر العصور
kaci.farida@univ-medea.dz

[2] جامعة يحي فارس المدية، مخبر الدراسات التاريخية المتوسطيةعبر العصور
Terchoune.nadia@univ-medae.dz

معلومات البحث

تاريخ الاستلام: 2021/05/01
تاريخ القبول:2021/09/16

Printed ISSN: 2352-989X
Online ISSN: 2602-6856

الملخص:

ترصد ورقتنا البحثية لونا من ألوان الظاهرة الاستشراقية الفنية، الدّائر في مجال الرسم الأوروبي، من خلال تتبّعنا للصّورة النّمطية المشوّهة لرائدة العالم الإسلامي، باستعراضنا لعدد من أعمال رسّامين مستشرقين أوروبيين، وما حملته في جعبتها من حقد دفين لكل ما هو شرقي مسلم، كانت في حقيقتها تتمّة للحملات الصّليبية المحاكاة على الحضارة الإسلامية ، بغية النيل منها ومن قيمها الراقية.

الكلمات المفتاحية: الاستشراق الفني، الرسم الاستشراقي، النظرة الغرائبية، الصّورة النّمطية، الدّولة العثمانية.

ABSTRACT:

Our research paper traces one of the colors of the artistic Orientalist phenomenon in the field of European painting, through our tracing the distorted stereotype of the pioneer of the Islamic world, through our review of a number of works of European oriental painters, and what she carried in her bag of buried hatred for everything that is Eastern Muslim, was in its reality A continuation of the simulated Crusades against Islamic civilization, with the aim of undermining it and its high values.

Keywords: Artistic Orientalism, Orientalist painting, Instinctual outlook, Stereotype ; Ottoman Empire.

1. مقدمة:

شغل الاستشراق اهتماما كبيرا، ومجالا خصبا وواسعا في الدراسات والأبحاث العربية، فتهافتت أقلام الكتّاب لتناول مواضيعه والتقصّي في دسائسه وحيثياته، بالقدر نفسه الذي استمال فيه الشرق وحضارته عقول الغرب، حتى أضحى مجالا استهوى مخيّلتهم، وجذب ريشتهم للتّعبير عن ما جال في خاطرهم، جاعلين من الدراسات الإسلامية محرّكا لتعلّقهم به بداية من ترجمة القرآن الكريم، ومحاولات تفسير محتواه، والاهتمام بكل تعلّق بالإسلام وتاريخه.

أضحى الشرق الشغل الشاغل، واهتمام العام والخاص، «إذ أسهم الفنان الأوروبي إلى جانب الأديب بتصويره وفق ما يتلاءم مع خياله » (جبور ،، ص. ٣٨)، مثلما كان للرسّامين الباع الطولى في ترسيخ الصّورة النّمطية له في أذهان مواطنيهم، عبّروا عنها وجسّدوها، حتى أدّوا أدوارا سياسية وعقائدية، كما أضحوا تيارا فنيا، ونوعا استشراقيا لا يقلّ أهمية عن باقي آليات الاستشراق الأوروبي، من تلك التي لجأ إليها الغرب في سبيل إخضاع ذلك الذي يسمّى بالشرق، وإدخاله في مجال سيطرته، لاسيما أمام توقّف المدّ العثماني غربا عقب هزيمتهم في معركة ليبانتو البحرية عام ١٥٧١م، وفك الحصار على فينا عام ١٦٨٣م.

ولسنا في بحثنا هذا بصدد تناول الاستشراق بأكمله، بقدر عزمنا على دراسة فرع من فروعه–التي تناولها إدوارد سعيد في كتابه بكونها حقبة استشراقية ممهّدة للحركة الاستعمارية(ادوارد ،١٩٨٤،ص.١٤٤)، إن لم تكن الحقبة ذاتها والتي مرّ بها كاتبنا مرور الكرام– من خلال تحليل نماذج من لوحات زيتية أو مائية رسمتها أنامل هواة في الرسم التشكيلي، كانت لنا عونا في تبيان الصورة النّمطية الغربية على الشّرق خلال ريادة الدّولة العثمانية له، قصد تضليل العام و الخاص من الدّارسين و الباحثين في تاريخه.

في هذا المسعى–وبعد تناولنا لمفاهيم ودلالات الفنّ الاستشراقي سيما فنّ الرّسم– عرّجنا إلى شرح الدّواعي المشجّعة لولوجه في ظل سياقه التاريخي الذي ظهر فيه، بعدها تطرّقنا إلى تحليل نماذج من تلك الصّورة النّمطية التي جسّد فيها الفنّان الدولة العثمانية وولاياتها ،لتكون خاتمتها تبيان أهمية هذا اللون الاستشراقي في التأريخ للشرق الإسلامي زمن السيادة العثمانية له. ولأجل ذلك تمحورت اشكاليتنا كالآتي:

كيف جسد الفنان المستشرق صورة الدولة العثمانية وولاياتها في لوحاته؟ وما مدى محاكاته لبيئة الشرق ومجتمعاته؟ وسعيا منا للإجابة عليها، اصطحبناها بجملة من الأسئلة الفرعية رأيناها لزاما علينا طرحها منها: ما مفهوم الاستشراق الفني؟ كيف خدم هذا اللون الاستشراقي القضايا الاستعمارية للغرب؟ ما مدى إسهامه في التأريخ للشرق العثماني؟

2. تعريف الاستشراق الفني:

ترى إيناس حسني أن المراد من الاستشراق في الفن، « هو ذلك الجانب الذي يختصّ به المستشرقون سواء كان ذلك في إنتاجهم الفنّي، أو في دراساتهم المتعلّقة بالفنون الشّرقية، كدراسة تاريخ الفن، وعلم الجمال، ودراسة الآثار » (حسني، ٢٠١٢، ص. ٤٩).

فيما تؤكّد زينات بيطار في كونه «ظاهرة تاريخية فنية، تجسّدت في تغلغل الصور، وانعكاس موضوعاتها الشرقية في الفنّ الأوروبي » (بيطار، ١٩٩٢،ص. ٢٩). يوافقها في ذلك ف. باثرولد قائلا:« إن الاستشراق الفنّي هو ظاهرة فنية تقليدية في الفنّ الأوروبي، ونابّجة عن الانطباعات التي سجّلتها حملة نابليون على العادات والتقاليد والحياة اليومية الشرقية،وكان التركيز على السّمات والمعايير الجمالية المحلّية السّائدة كالمؤثّرات الفنية الإسلامية التي شهدها الفنّ الفرنسي منذ القرن التاسع عشر للميلاد » (باثرولد، ، ص. ٣٠٦)،و في هذا السياق، ترجع بعض الدراسات فضل ظهور هذه التسمية عند الفرنسيين إلى النّاقد و الأديب ثيوفيل غوتييه(شاعو ،٢٠١٢، ص. ٦٣)، وعن مفعوله، يقول ادوارد سعيد: « عمل الاستشراق الفني–مع تعدّد تقنياته وتنوع أشكاله وفروعه إلى جانب الحركة الاستشراقية –على الولوج إلى أسرار الشرق، والتعريف بمخزونه الثقافي، وقد تزامن ذلك وضعفه أمام قوة خصمه لفبركة المعرفة به، والتلاعب به تاريخيا بكونه متخلّف ومتدنّي» (ادوارد، ١٩٨٤،ص. ٢٣).

3. تعريف الرّسم الاستشراقي:

يقصد به «تلك الرسومات الزّيتية التي اعتنت بتجسيد صورة الشّرق بطبيعته وأهله وتقاليده، من تلك التي أنتجها تيار من الفنّانين، ممّن انبهروا وانجذبوا ليهتمّوا بكل ما هو غريب، من ذلك الذي يستمدّ أصوله من التركيات Turquerieأو نمط الصينيات خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشرللميلاد ،إذ كان الاهتمام بالنّمطين دافعا للاهتمام بالحضارات القديمة وآدابها، الأمر الذي أفضى إلى تطوير الاستكشاف والرحلات، بعد أن روّج تيار هذا النوع من الاستشراق للأسفار، فاستقطب المهتمّين منهم الرسّامين الهواة للمناظر المثيرة والغريبة الإيكزوتيكية والمعبّرة » . (Cabanne (P), 1975, p. 994)

فيما يعرّفه جمال قطب بكونه:« ذلك العمل من إنتاج الفنّانين الأوربيين الذين تتجسد روح المشرق في إبداعهم » (قطب، د ت ن، ص. ٣٠)، بينما يعرفه فاروق وهبه بكونه:« تصوير الشّرق من قبل فنّانين تأثّروا بطبيعته وفنه، فجسّدوا جماله الأخّاذ في لوحاتهم التصويرية التشكيلية » (وهبه ،٢٠٠١، ص. ٤٨)، ويدعّم قوله هذا نديم نجدي قائلا:« هو التقاط الحضارة الغربية لصورة مجسّدة للآخر بأسلوبها الخاص» (نجدي و آخرون، ٢٠٠٥، ص. ٢٨).

4. السياق التاريخي للرّسم الاستشراقي وأسبابه:

لم تكن الظاهرة الاستشراقية الفنية بالعابرة أو الموضة الناتجة عن انطباعات الحملة الفرنسية النابليونية على الشرق، إذ يعود تاريخ معرفة الصور و الموضوعات الشرقية في الفن الأوروبي« إلى نشوء المستعمرات الفينيقية في حوض البحر المتوسط، ما بين القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد، بعد أن شكّلت التجارة بين الشرق وأوروبا رافدا من روافد التبادل الثقافي، و بها تداخلت مثل تلك المؤثرات الفنية فيما بينهما بخاصة خلال العصور الهيلينية والبيزنطية » (بيطار، ١٩٩٢، ص. ٣٠).

فيما يعود تأثير الفنّانين الرسّامين بالمشرق الإسلامي إلى القرون الوسطى،« بتجلّي مؤثرات فنّية إسلامية في الفنّ الفرنسي إبّان القرن التاسع للميلاد، من خلال مدينتي بوردو ومرسيليا، واللتين بقيت موانئهما مفتوحة أمام التجارة الشرقية، حتى أضحت معبرا للصّناعات الفنية والحرفية ذات الطراز الإسلامي» (بيطار، ١٩٩٢، ص. ٢٤).

بحلول القرنين الحادي عشر والثاني عشر للميلاد، «ساعد انفراج أجواء العلاقات الدبلوماسية بين فرنسا والمسلمين على محاكاة القوالب الفنية الإسلامية، لاسيما في المدن الجنوبية الأوروبية على غرار المدن الايطالية وصقلية، » (بيطار، ١٩٩٢، ص. ٢٦). ولعل ما جنته فرنسا فيها من غنائم، ومخطوطات، ومكتبات، وآثار فنية، كفيل بأن يقدم لأدبائها و فنانيها صورة غنية بالشرق، وتقريبه إليهم، بعد أن سيطر الخيال على دهنياتهم بفشل مثل تلك الحروب. ذات الدور الكبير في تمتين أواصر الاحتكاك والتعارف بوجهيه الإيجابي والسلبي بالمسلمين وحضارتهم، في ملبسهم ومسكنهم و أسلحتهم و...

كان لمثل تلك الصورة السلبية الغالبة أن تكرّست زمن نهضة أوروبا المبكرة خلال القرنين الثالث عشر والذي تلاه (بيطار، ١٩٩٢، ص.٢٦)،بعلاقة كان أقل ما يقال عنها أنها تميزت بالتناقض والازدواجية في الموقف الغربي من الإسلام وعالمه، ففيما خيّمت الايجابية عليه بقبول فكره الفلسفي والعلمي والفني، لحبه وميوله للجمال والإبداع لقوله:" إن الله جميل يحب الجمال" قاسموه العداء، وأظهروا له السلبية كدين ونظام اجتماعي وأخلاقي.

والحال أن فنانو النهضة الأوروبية استفادوا أيما استفادة من تلك المنافذ في محاكاة الشرق فنيا، بعدما تقلصت إمكانية زيارته ومعاينته عن قرب، مثلما حقّ لنا الاعتراف بدخول الرموز الشرقية لتظهر زمن النهضة الأوروبية في لوحاتها، سيما أن حالة الانتعاش الاقتصادي، وتطور المبادلات الرأسمالية في الجمهوريات الايطالية، وسيطرتها على التجارة العالمية، وما رافقها من حياة البذخ والترف في أوساط طبقاتها الحاكمة والدينية، وهو ما أثر على تراجع التعصب الديني للفن المسيحي، وانفراج الفكر الأوروبي على الثقافة اليونانية، والاهتمام بالإنسان في إطار الحركة الإنسانية، مثلما كان الجنوح نحو التزين السمة الغالبة للفن الأوروبي النهضوي. إذ حدث الإقلاع والتخلي عن الصيغ الجمالية الدينية القرسطوية ،والتي أملتها ظروف العصور الوسطى من سيطرة الكنيسة، واستبداد الطبقة الأرستقراطية الحاكمة، وكان ذلك إيذانا لحضور الموتيف الشرقي.

بظهور الدولة العثمانية على مسرح الأحداث العالمية، وفتحها لعاصمة الإمبراطورية الشرقية البيزنطية عام ١٤٥٣م، تغيّرت الصّورة الشّرقية المجسّدة في اللّوحات الأوروبية، مثلما تسبّب في تغيير جذري أثر في مسار العلاقات بين الغرب والشرق، بالإضافة إلى تحوّل الصّراع بين الشرق والغرب من هويته الدينية إلى صراع من نوع آخر، غلبت عليه سيادة المطامع الاقتصادية والسياسية.

وكانت لمثل تلك العوامل وغيرها كل الأثر في تمثيل الصورة الشرقية في النصف الأخير من القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر، وكانت لها أن تجسدت في زيارة الفنان البندقي جنتللو بلليني للقسطنطينية ١٤٧٩، فكانت بادرة استهوى فيها الفنانون الايطاليون الرموز والأشكال الفنية الشرقية في لوحاتهم التشكيلية (بيطار، ١٩٩٢، ص. ٣١)، وقلدوا الصورة الشرقية، وحاكوها بشخصياتها وأزيائها وعمارتها، فازداد الاهتمام بالشكل الزخرفي الفني الاسلامي، ورافق اللوحة الدينية الأوروبية.

حلول القرن السابع عشر، وأمام النجاحات العلمية التي عرفها الغرب عقب النهضة الأوربية، وافتتاح أقسام الدراسات الشرقية في جامعاته، وإيلاء الرعاية لدراسة الحضارة الشرقية بدافع التوغل إلى مجتمعاته، وإحكام السيطرة عليه ترسّخ الشكل الشرقي ورموزه في كل طبوع فنون الثقافة من أدب، ومسرح، وفن تشكيلي.

ما أن أشرف القرن الثامن عشر على نهايته، حتى غزت الصور و الرموز التركية والإيرانية الثقافات الأوروبية قصة وشعرا في عروض مسرحية، وموسوعات كموسوعة المكتبة الشرقية لديربلو (١٦٩٧-١٦٩٩)، تمّ فيها مسح تاريخ وجغرافية وأخلاق وعادات الشرق الإسلامي، معبّرا عن عدائه للإسلام، عقيدة وفكرا وسياسة. مثلما كان لجهود ملوك فرنسا كلويس ١٣ و١٤ في إثراء المكتبة الشرقية الملكية بالتحف، والمنتجات الفنية، ونشر يوميات التجار كل الأثر في ازدهار الموتيف الشرقي، من دون تناسي فضل ترجمة الآداب الشرقية في ترسيخ صورة الشرق.

فكما لا يخفى على أحد منّا، أنها كانت اللبنة الأولى في تشجيع الرحلات الغربية، وصل الحد ببعضهم إلى« اعتبارها مصدرا روحيا، ومنبع إلهام الفنانين »(حسني ،٢٠١٢ ، ص. ١٤)، مثلما هو الشأن لترجمة أنطوان غالان لقصص ألف ليلة وليلة عام ١٧٠٤م. وغيرها من تلك التي حوت على تفاصيل ومعارف لم يحذف منها ما هو مساس بالفضيلة (تورنتون، ٢٠٠٧، ص. ١٤)، وفي أثرها تؤكد قائلة: "لقد تمتعت القصص النابضة بالحيوية التي ترويها شهرزاد في ألف ليلة وليلة وهو الكتاب المعروف على نطاق واسع في أوروبا باسم الليالي العربية، بنجاح ملحوظ ومستمر في الغرب خلال الفترة الممتدة من القرن الثامن عشر وإلى غاية العشرينات من القرن العشرين" (Cabanne, (P) , 1975, p.995) و(تورنتون، ٢٠٠٧، ص. ٠٥). فبالرغم من احتواء قصصها على مغازي روحانية قوية، إلا أن احتوائها على مواضيع العنف، والمكر، والخداع، والجنس، وروح الدعابة، قد ترك الانطباع الأوروبي والذي صعب ازالته، ولم يتعدى عن كونه خيالي وشهواني(تورنتون ،٢٠٠٧،ص. ٠٦)، مثلما كان الكنز الثمين الذي استقى منه الفنانون الشرقيون مخيالهم تجاه الشرق، ورسم صورته من خلال إنتاج جدليته شهرزاد – شهريار في الموروث التشكيلي الغربي من دون الحاجة للسفر إليه.

عرفت بريطانيا من جهتها خلال العصر الفكتوري احتشاما وعفّة، وصل إلى درجة اعتبار رسم لوحات نسوة يوحين بفساد أخلاقي مرادف للسلوك اللاخلاقي إبّان القرن الثامن عشر، كما كانت كلمة تركي تحمل كل دلائل الفساد الأخلاقي، ولم تكن فرنسا لتختلف عن مثيلاتها انجلترا خلال الحقبة الأخيرة من حكم لويس الرابع عشر المعروف بالاستبداد المطلق، وتعاقب الأزمات الاقتصادية والسياسية نتيجة سيطرة الإقطاع، مما أثر سلبا في الحياة الثقافية، ولم يكن الانفتاح على حضارات الشعوب الأخرى سوى الأمل الأخير قصد التشبّع من ينابيعها، وهروبا من أزمة الروح التي تخبطت فيها أمم أوروبا قاطبة.

كان لمفعول الرومانسية في خلق الشرق كبيرا، إلى درجة أن اعتبروه نتاجها، واتخذوه مكان أحلام وشهوات روادها إذ كان لزاما عليهم الهروب إلى طبيعته، لاستعادة مجد العصور الوسطى الغابرة، فازداد تعلقهم بذلك الذي يسمى بالشرق بعد فشل ثورات ١٨٣٠ و١٨٤٨ في كل دول أوروبا. وبالتهاب حدّتها، ازدادت أعداد الوافدين إليه بعد أن رأوا فيه بديلا لأوطانهم، باعتبارهم له أرض الخيرات والإلهام، وخير بقعة احتضنت الفنان الرومانسي، في تفاعله مع ثقافته الفنية.

أما عن دور علماء عصور التنوير في نقد الواقع الاجتماعي والسياسي للمجتمعات الأوروبية فذلك لا يتسنى لنا نكرانه، وفي ذلك دعوة منهم للجوء للحضارات العالمية القديمة، الشرقية كالفارسية والتركية إذ عمد مفكروه إلى مقارنة المجتمع الشرقي بعدما لجأوا إلى الإسلام، واتخذوه موردا من موارد أفكارهم التنويرية الاصطلاحية (بيطار، ١٩٩٢،ص. ٤٣)، فكان لمونتيسكيو إن انتقد بشدة الحكم الملكي الفرنسي بعد زيارته لبلاد الفرس، وأدان الحروب الاستعمارية على شعوب الشرق، ونهب ثرواتها، مثلما كان صوته منبرا للمساواة في الحقوق بين الشعوب، مثلما طرح فولتير فكرة المساواة بين الأديان، واحترام نشأتها التاريخية مؤكدا على علاقة التأثير فيما بينها.

وعلى هذا النهج سار رجالات عصر الأنوار إلى كسر الحاجز النفسي العدائي بين الشرق والغرب تمهيدا للنزوغ الجارف نحو كل ما هو جمالي فن، مثلما أكد اعلام الفكر الألماني على كون الثقافات الشرقية هي مصدر الرموز والغرابة والابداع، وتفوقها بروحانياتها على المادية العقلانية اليونانية التي سببت خللا بين الانسان ومجتمعه وديانته، فدعوا إلى الاقلاع عن الكلاسيكية اليونانية الجافة.

وقد كان شليغل من بين الرواد الذين عملوا على زرع مثل هذه الأفكار من خلال كتابه حول الهند ولغتها وحكمتها، من دون نسيان محاولات الفنان هردر لدراسة الصورة الفنية الشرقية من خلال كتابه علم الجمال الشرقي (١٧٦٩-١٧٧٤)، راصدا فيه الملامح التاريخية للفن الفارسي (بيطار، ١٩٩٢،ص. ٩٠).

كما لا يتسنى لأحد منا تجاهل دور الحملة العسكرية الفرنسية على الشرق في تطوير الفن الاستشراقي الأوروبي، لما قدمته من مادة غزيرة لآثار الشرق القديمة، من خلال ابرازها واهتمامها بآثار مصر الفرعونية كالأهرامات والتماثيل

والمعابد..... وقد استلزم لأجل ذلك بحوث كان لها كل الأثر في تضاعف الأسفار إلى الأقطار الشرقية، بداية من منتصف القرن التاسع عشر، منها رحلات الفنانين بحثا عن الالهام، ولقاء الغرابة، حتى أضحى الشرق هو قائد التصاميم لفنانين كثر.(Hadja(M) et Wimmer(G), 2000,p.07) ،مثلما كان فضل البرجوازية كبيرا باهتمامها بالفن والثقافة، وتوظيف جهودها لخدمتهما، بتشجيع الطلب للّوحات المصورة للشرق وعالمه، والتحكم في قانون عرضها (بيطار، ١٩٩٢، ص. ٥٥).

وبدخول الشرق مرحلة الدراسات الأوربية، وكنتيجة للرحلات المتبادلة إلى عاصمة الدولة العثمانية وولاياتها بقيادة رحالة وفنانين، وبحلول القرن التاسع عشر، ولأسباب كثيرة لا يسع مجال دراستنا لذكرها كاملة من دون التوسع فيها كازدهار التجارة مع بلدان الشرق، وتطور طرق المواصلات، وتحول الرحلة إليه من مغامرة شاقة إلى رحلة آمنة تقل فيه المخاطر، ازدادت شعبية الرسم الإستشراقي (جبور، ١٩٩٢، ص. ٠٧)

5. الدولة العثمانية في الرسم الاستشراقي :

سعى الفنان الأوروبي في إطار تهجّمه على العالم الإسلامي، بإسقاط ريشته على لوحته لتصويره وإظهاره في صورة أرادها تجسيدا لآماله، من خلال مواضيع مكتوبة في ذهنيته، وصل بها أبناء جلدته تحت غطاء السفر والولع بالجمال، حاملا فكر وإيديولوجية حكامه، رغبة في تزييف واقعه، وضرب مقدساته، وتأكيد نظرته الفوقية والهيمنة الفكرية الأوروبية ،لتشويه حقبة ليست بالقصيرة من حقباته التاريخية الحافلة بالترفع والعظمة، زمن ريادة العثمانيين له، واعيا كل الوعي بالمهام الرسمية المكلف بها من قيادات بلاده، مجردا من روح النقد والتأثر، مدعيا الإلهام الفني تحسبا لبسط السيطرة الغربية على ما يسمى بالشرق.

وفي سبيل ذلك حاك الرسام كل ما لا علاقة له بتلك الحضارة، وفق صور نمطية لم تكن لتخلو من اعتبارات سياسية، وأهداف امبريالية محظى كان لنا أن قسّمناها إلى ثلاثة نماذج فنية، احتلت فيها مصر والجزائر واستانبول موقعا هاما في مخيلة الفنانين الغربيين.

1.5نماذج من اللوحات المجسّدة للبطولات الغربية و الهزائم الشرقية :

نجدها كثيرة لا تعد ولا تحصى، ولعل أهمّها صور رسّامي الحملة الفرنسية على الجزائر جوان ١٨٣٠م، في إطار فرقة فالنج العسكرية المصاحبة لها، التي حوت سبعة رسامين أوكلت إليهم مهمّة رصد معارك الإنزال العسكري في ميناء سيدي فرج، مثلما تتبّعت مراحل إسقاط المدن الجزائرية، و توغّلات جيوش الاحتلال فيها.« وقد أثمرت جهود إزاباي أوجان (١٨٣٠م-١٨٦٦م) خلالها، بأعمال مصورة لأسوار مدينة الجزائر، مثلما جسّد قودان ثيودور (١٨٠٢م-١٨٧٩م) عاصفتي الجزائر ل١٦ جوان ١٨٣٠ و٧ جانفي ١٨٣١م، وكذا تفجير حصن الإمبراطوري٤ جويلية ١٨٣٠م،...و قاسمهم التفكير بونجلوي جانستارل (١٧٨٩م-١٨٧٠م)،بتصويره للمواقع المميزة لمدينة الجزائر وضواحيها».(Vidal Bué (M), 2003 , p . 266-269) .

و في تأكيده على المهام الأولى الموكلة إلى فناني فرقة فالنج، يقول شيخ المؤرخين الجزائريين : « لم تخرج عن تجسيد مشاهد نزول الجيش الفرنسي، وزحفه على البلاد، ومواقع الاصطدام بالمقاومة الجزائرية، بغية تخليد انتصاراته، وإلهاب الحماس، وتأجيج روح الانتصار في أوساط الجنود الفرنسيين والجمهور المتتبع لكل ما يجري فيما وراء البحار، حتى كان الاستشراق والاستعمار وجهين لعملة واحدة »(سعد الله، ١٩٩٨ ، ص. ١٠).

كما كان القصد منه« تبرير الاحتلال العسكري السّافر على واحدة من أهم مدن الشرق الإسلامي، وتقنين العدوان عليها، واعتباره محرّرا الجزائر من ثنايا الإسلام، ورجعية العثمانيين، والعودة بها إلى العهود الغابرة السابقة لفترتهم. مثلما توخوا إيهام العالم بصنع الحضارة، وحمل أسسها إلينا، بعد تأكيد الامتداد الحضاري الروماني »(ليسورد ،ويلد ، اللوحة . رقم ٣٨). وفي ذلك اقتصر مجال فنّهم و لم يخرج من القالب العسكري المسيّس، باهتمامهم لمشاهد مجسدة للاحتلال الفرنسي، إذ سحرت ريشتهم بجمال المدن الجزائرية وحصانتها، والتي أرعبت الأوروبيين لقرون عدة، مع روعة طبيعتها الشرقية، بعدما لم يعهدوا أن رأوا مثيلاتها في بلدانهم، علاوة على تشجيع حركة التعمير والاستيطان وخلق روح الترغيب لزيارتها.

أما تركيزهم على تصوير الأهالي، فلم يكن القصد من وراء ذلك تأثرهم بحياتهم المأساوية، بقدر ما كان هدفهم تبيان الفقر اللاذع الموروث عن الحكم العثماني،وهشاشة تحصيناته الدفاعية وضعف جيوشه العسكرية، وتكريس النظرة الدونية التي أكّدها.

2.5 نماذج من اللوحات الموصفة لاستبداد الحكم العثماني:

أولى الرسام المستشرق اهتمامه إلى تصوير ما من شأنه أن يضفي على الحكم العثماني طابعه التعسفي الاستبدادي، في واحدة من أكبر ولاياتها، إلى جانب كون الرغبة سامحة للمساس بذلك الماضي المجيد للدولة العثمانية بمشهد تصفية الوالي المصري للمماليك، فكان ذلك وجها من أوجه الفن المسيّس وآلية لتدنيس إحدى أعرق صفحات التاريخ الإسلامي، بالتركيز على بعض من الصفحات السوداء، التي لا تكاد تخلو منها دولة خلال مسارها التاريخي.

مثلما كان الشأن لهوراس فرنييه في تمجّيده لانتصارات محمد علي باشا والي مصر في مذبحته الشهيرة للمماليك عام ١٨١٩م، مجسّدا إياه جالسا على شرفته بالقاهرة مصحوبا بالنرجيلة، محاطا بالخدم والحراس، وقد تزامن ذلك ومعارك جنوده ضد المماليك وأعيانهم المدعوين إلى وليمة عشاء، ،« فكان هوراس فيرنييه أول من أدخل صورة قائد شرقي إلى الفن الاستشراقي» (بيطار،١٩٩٢، ص. ١٠٢).

وبالرغم من الانتقادات التي أخذت على اللوحة – بكون الحدثين لم يتمّ في مكان واحد، وعدم توافق مكان جلوس الوالي المصري في قصره مع مكان المذبحة، علاوة على كون الرسومات من مخيلة هوارس، وحالة سكون الباشا مع المعارك – إلا أن اللوحة كانت نقطة انطلاقة صاحبها في سماء الاستشراق الفني الاستعماري، إذ قادته لتزعّم تياره في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، كما أهّلته لأن يكون المؤرخ الفني لغزوات جيش بلاده في الجزائر .

كانت للمشاهد التي نقلها هوراس فيرنييه في لوحاته لواقع الحرب- بعد ما أوكلت إليه المهمة- أن لاقت استحسانا من أنصار الملكية، «ولشدة طوعه لها لقب بفنان المونارشية»، مثلما وصفه بودلير «بالنقيض المطلق للفنان العسكري المصوّر» (Alazard(J) , 1930,p. 21) .

و مما اشتهر به نذكر« لوحاته المجسدة لسقوط المدن الجزائرية كمدينة عنابة ١٨٣٢م، والهجوم الأول على قسنطينة، وكان أشهرها تلك المجسدة لسقوط الزمالة ١٨٤٣-١٨٤٤ م عاصمة الأمير عبد القادر، ورائد المقاومة الجزائرية» (Lenaire (G) ,2000,p.156)، و «لأهميتها ووقعها في نفوس الجمهور الفرنسي وحكومته، أن ذرّت عليه أموالا طائلة، مكّنته امتلاك أراضي فلاحية».(Rey Goldzeigner(A) , 1977,p. 117)

وفي وقت تطلّب على الفنان السير وفق موضوعية لا تحذوها الانطباعات ولا العواطف الجياشة، شأنه شأن الكاتب والمؤرخ، لم يتردد أوجين دولاكروا من الحيذ عن الصواب، معبرا عن تأثره وانحيازه للشعب اليوناني، بتصويره لمظاهر الرفض والثورة على الحكم العثماني لبلاده، مجسّدا صورة لرجل تركي يطلق النار على أعداءه اليونانيين ممّن هم في الكمين .

لعل المتبع لمسيرته من خلال يومياته والكتب المؤرخة لحياته، يمكنه إدراك ذلك التناقض الحاصل فيه وفي تذبذب شخصيته. ففيما تؤكد جلّها بكرهه لثورة بلاده، وشعوره باليأس تجاه ما أحدثته من تغيير اجتماعي -إذ كان أمله في عودة إمبراطورية نابليون إلى سابق عهودها كبيرة-نجده في موقع التضامن والمواساة للشعب اليوناني، من خلال لوحته الموسومة مذبحة هيوس (١٨٢٢م-١٨٢٣م)،« التي لم يكن للدافع الوطني لأن يحرك إبداعه بقدر ما رأى في اللوحة بابا من أبواب التحذلق، والولوع في سماء العظمة والمجد الفنيين » (عبد العزيز ،د ت ن، ص. ٣٢).

ولئن كانت« اللوحة في نمطها تحريرا من قيود الكلاسيكية الجامدة، وصورها الروتينية البالية، إلاّ أنها لم تخرج عن طابعها الاستشراقي المؤدلج، حاملة لبغضها الدفين للإسلام، متحاملة على حاميته، فصورتها في صورة الشرير المنتصر على الفرد الخير اليوناني، التواق للحرية والاستقلال من الاستبداد العثماني » (بيطار، ١٩٩٢، ص.١٣٥-١٣٧).

ويخطئ من أقصى اسم أوجين دولاكروا من قائمة الفن الاستشراقي المسيّس، بانضمامه لمدرسة دوساسي عميد المستشرقين الأوروبيين، وما تصويره لمذبحة هيوس، ولوحة استيلاء الصليبيين على القسطنطينية عام ١٨٤١م، إلا شواهد لتثبيت الصورة النمطية الغربية على الشرق الإسلامي، لا تتعدّاها النظرة السلبية في ظل رعاية الدولة العثمانية له.

أدرك نابليون بونابرت أثناء حملته الشهيرة على الشرق أهمية الرسم في الدعاية له، وتمجيد بطولاته ومعاركه، لذلك أولى أهمية بالغة النظير للاهتمام به، وتوظيفه لخدمة أيديولوجيته وطموحه، ومواكبة انتصاراته، والولع في سماء المجد والعظمة لاسيما أن متطلبات هذا النوع من الفن ليست بالعسيرة، علاوة على مواكبته لمستجدات الواقع السياسي والاجتماعي للجمهور الفرنسي، مع استجابته لمتطلباته.

ولعل أشهر ما مثّل من المعارك في لوحات كان لها أن ذاع صيتها، وزينت متاحف فرنسا وأوروبا، نذكر على سبيل المثال لا الحصر لوحة أنطوان جان غرو المجسدة لمعركة الناصرة عام ١٨٠١م،ذاهبا بمخيلته بعيدا إلى درجة غلبة الطابع الأسطوري عليها، لغيابه عن الحملة مكتفيا باسترجاع مذكرات وكتب الضباط المرافقين لنابليون. أما عن الموضوع المعالج فقد صورت المعركة لحظة التحام الفريقين مبينا الجيش الفرنسي الغالب « في هيئته الأنيق والقوي، يقابله عدوه العثماني في صورة المغلوب عليه تحت حوافر الخيول، وهي من دلالات عظمة فرنسا على الشرق في معركة غير متكافئة العدد» (بيطار، ١٩٩٢، ص. ٦٢-٦٣).

وتمجيدا للانتصارات النابليونية، لم يغفل غرو عن تصويره لوقائع معركة أبوقير عام ١٨٠٦م المزينة لمتحف فرساي، ليخلّدها في صالون١٨٠٦م، مجسّدا الانتصار الفرنسي على الشرق بقيادة نابليون وهو يمتطي ظهر جواده، مشيرا بيده إلى الأهرامات دليلا للخلود والعظمة اللتين جلبهما جيشه من وراء حملته هذه، مثلما لم يتناسى« تجسيد الأعلام الفرنسية في سماء الشرق، التي رافقها العنف والأحصنة المتهاوية والجرحى في العراء »(جبور، ١٩٩٢، ص. ٤٥).

وتزامنا لإعلان نفسه إمبراطورا عام ١٨٠٤م، عهد نابليون إليه تجسيد زيارته لمرضى الطاعون بمستشفى يافا، فكان لها أن رفعت غرو إلى مصاف فناني الدرجة الأولى بنيله للجائزة الأولى للصالون، بخاصة أن اللوحة أظهرته بمظهر المتعاطف والمتألم لما أصاب جيشه في يافا.

لقد تجاهلت اللوحات الفنية كافة الإشاعات المتسرّبة للدور اللاإنساني لنابليون في حملته على سوريا، حينما أمر بحرق الجنود المصابين بالطاعون، لإيقاف تفشّي المرض في الجيش الفرنسي. وقد أجمع النقاد على احتمال كون الهدف الذي دفع بالإمبراطور لاختيار مثل هذا المشهد، يكمن في تبرير هزيمته في الشرق بدعوى مرض الطاعون لا لانعدام البسالة في صفوف الجيش الفرنسي في الاستيلاء على عكة.

لذلك شكّك نقاد الفن في مصداقية اللوحة و موضوعيتها، إذ« أن مذكرات قادة الحملة الفرنسية أكّدت على عدم دخول نابليون لحجرة المرضى بالطاعون، والأسوأ من ذلك اتفاقه مع قادة جيشه على ضرورة التعجيل في موتهم خشية من انتشار العدوى » (الرافعي، د ت ن، ص. ٣٨).

لم يغفل الرسم الاستشراقي عن تصوير الانتفاضات المصرية على الجيش الفرنسي، كانتفاضة القاهرة، مصورا الأهالي في صدد طلب العفو. وفي المقابل « صوّر محاولات الجيش الفرنسي لصدّ عنف الثوار المصريين بأسلوب حضاري، لتثبيت الادعاءات المروّجة لدخول القوات الفرنسية الشرق، قصد تأديب الشعوب الواقعة في وجه الحضارة والرافضة لتطويرها » (تاج قدور، ٢٠١٤، ص. ١٣٣).

3.5 نماذج من اللوحات الفنية المجسّدة لانحلال المجتمع الشرقي:

أولى الفنّان المستشرق أهمية منقطعة النظير لتصوير الحياة اليومية للدولة العثمانية و ايالاتها، « حتى أضحت من الأولويات التي عالجتها لوحاتهم الفنية، من باب إضفاء صورة نمطية تغلب عليها السلبية ونظرة الاستعلاء حيال عناصرها. وقد كانت في غالبيتها مركّزة على تبيان طغيان الرجل الشرقي» (الشيخ، ٢٠١٥، ص.٥٨)، وفوضى المدن، وانتشار الأوساخ فيها علاوة على ضجيج أسواقها، وعدم انتظامها، لما لها من دلالات وإيحاء بانحلال الشرق وضعفه، ووجوب السيطرة عليه.

كان للمرآة الشرقية نصيب وافر، وأكثر تناولا في لوحات الفنانين المستشرقين في مشاهد، غلب عليها طابع الغرابة والخيال والمجون، « حتى أضحى الشرق مختزلا في المرأة، بعيدا عن الفهم الصائب، مشحونا بالشهوة ، تراوده مشاعر الشفقة والاحتقار» (الألوسي، ٢٠٠٣، ص. ٨٥).

إن المتأمل فيما صورته ريشة الفنان الغربي، يمكنه ملاحظة العناية الفائقة، التي صوّرت بها العنصر النسوي « وبالرغم من السرية التي حضي بها،إلا أنهم أطلقوا العنان لمخيلتهم في تصويره وفق ما يتلائم وأهوائهم، حتى كان من المؤسسات الشرقية الأشهر استقطابا بفهم خاطئ ،ومجرد لدوره ووزنه الاجتماعي » (تورنتون، ٢٠٠٧، ص. ٠٦). ففيما « امتنعوا عن تقديم الحرملك مؤديا لواجباته المنزلية، عمدوا إلى تصوير نساءه، غارقات في أحلام اليقظة، يلوّحن بمروحة لطرد الذباب، والصمت يخيم عليهن،... وغالبا ما صورن في بيوتهن يتسلّين بطاولة الزهر، ولعب الورق، وتدخين النرجيلة و في لحظة استمتاع بالعزف على الآلات الموسيقية ترفيها عن أنفسهن »(تورنتون، ٢٠٠٧، ص. ٢٦-٢٧) و (الشيخ، ٢٠١٥، ص. ٤٠) .

وقد كان القصد من وراء ذلك ضرب المجتمع الشرقي في أسس تربيته القائمة على تعاليم الشّرع الإسلامي، وإضفاء صورة مخالفة لما هي عليه في الواقع، يسودها الفراغ والكسل والجمود مستلهمة من أساطير ألف ليلة وليلة. كما كان ضربا من ضروب التظليل والتغريب، والاستئصال لطمس مقدسات المرأة الشرقية بمثل تلك النماذج الدخيلة عن حضارتها الإسلامية.

أولى الرسّام عنايته بما من شأنه أن يضمن بيع اللوحة وتسويقها، «لاسيما وأنها راقت للجمهور، بعد أن أسقط عليها كل أضرب القمع والاستبداد، المزعومة انتشارها في المجتمعات الشرقية » (ابن التومي، ٢٠١٩، ص. ١٩). كما عمد إلى تعميم اللوحات المجسدة للمرأة في حمامات تركيا، متحررة من القيود الأخلاقية، كلوحة الفنان أنغر الموسومة « الحمام التركي» عام١٨٧٢م،مثلما أسهب ليوم جيروم في رسم لوحات لوضعيات تخل بالحياء من تلك التي لا تمتّ بصلة لواقع مجتمعاتنا الإسلامية.

في هذا السياق، لاقت لوحة أوجان دولاكروا الموسومة بنساء جزائريات في ديارهن، الرواج، و بها أذيع اسمه في معارض باريس بين ١٨٣٤م- ١٨٧٤م، « فكان للوحة من وقع لدى فئات المجتمع الفرنسي، ما جعل الافتتان بها يطول إلى الملوك كلويس فيليب، الذي اشتراها ليضعها في المتحف الملكي عام ١٨٣٤م » (شاعو، ٢٠١٢، ص . ١٦٠).

رسّخ الرسّام المستشرق فكرة الاختلاف العرقي، والتباين العنصري «في تجسيده للجواري والزنجيات Odalisques، لتبيان صورة الاستعباد، وأنماط الاستبداد والتفرقة في المجتمعات الشرقية خلال الحكم العثماني لها ، كلوحة أنغر الموسومة الجارية الكبيرة »(مينخرفيس ، ٢٠١٢، ص . ١٩٢).مثلما اهتم بتصوير أسواق النخاسة في القرن ١٩م، كلوحة سوق الرقيق بالقسطنطينية لوليام آلان، مجسدا انتزاع الرجل المسلم لطفل من أمه عنوة ليبيعها. مثلما« لم يتوان الفنان الأوروبي عن تمثيله لظاهرة الارتياد على المقابر والأضرحة، كإحدى المظاهر المميزة للبيئة الشرقية » (بيطار ، ١٩٩٢، ص . ٢٤٨)، بغية إخراجها من بيئتها الدينية الإسلامية، وإضفاء الشرك والجهل وعدم الإيمان بوحدانية الله.

٦. أهمية الرسم الاستشراقي:

لا يختلف اثنان في الدور الكبير الذي أدّاه الرسم الاستشراقي في تدعيم حقول الكتابات التاريخية، كغيره من فروع الاستشراق الفنية أو العامة، من نحت وتحقيق المخطوطات والمجامع العلمية،من منطلق اعتبار اللوحة شاهد عيان على تعجرف صانعيها، وشساعة خيالهم، وفي ذات الوقت وثيقة لا يستهان بها، لما تؤرخه لفترة تاريخية معينة من حياة الشرق الاجتماعية ، والسياسية، والثقافية، حاملة في ثناياها وأشكالها وألوانها زخما هائلا من الوقائع التاريخية من كبريات المعارك والبطولات، زينت جدران كبريات المتاحف الأوروبية إن لم تشكل جوهرها.

فضلا عن كونها كفيلة بإعادة الواقعة التاريخية، ومراسيم صورة الشرق إذا ما تمكن الباحث من تقصّي مجريات ما تجسده من محتويات، قصد استرجاع ذاكرة الأمة وتاريخها، فأتت بذلك مكمّلة لكتابات المؤرخ والرحّالة. علاوة على اعتبارها مصدرا موثوقا لا تقل أهميته، كفيل لتسهيل الكتابة التاريخية في كل ما تعلّق بالشرق زمن الريادة العثمانية له، سيما وأنها لم تستغل بعد في التحري التاريخي، ونفض الغبار عليها وعلى الأحداث المرتبطة بها، من تلك التي صوّرت في لوحات باستقراء فحواها، بعد أن ارتبط الماضي الاستعماري بمنجزات فنانين شاركوا فيه، على نحو ما هو الشأن كما ذكرنا آنفا لفناني الحملتين الفرنسيتين على مصر والجزائر.

وفي ذات السياق، أكد بعض من الأدباء والنقاد الغربيين أهميتها، بكونها خير مثال لمشاهد يومية، وأماكن مهددة بالاندثار السريع، استحقت لأجل ذلك الثناء عليها، إذ يقول ثيوفيل غوتييه : « إن الفنانين وقد أحسّوا بأن هذه المواقع الأصيلة ستندثر أمام زحف حضارتنا القبيحة، ذهبوا منصبّين على تصويرها بكثرة، لذلك إذا ما أراد الأتراك بعد عشرين سنة من الآن، أن يعرفوا الأزياء التي يرتديها آباؤهم فلن يجدوها إلاّ في لوحات فنانين أمثال دو كامبس»

(قباني ، ١٩٩٣، ص. ١١٦). ولعلنا كنا على صواب فيما ذهبنا إليه سالفا، بربطنا بين الرسم الاستشراقي عموما بالتوسع الاستعماري، ذلك أنه بعد عجز مخططاته وعدم كفايتها، بادر إلى استخدام الفنان المندفع في تيار القوة والاغتصاب، جاعلا من ريشته وأنامله رهن الساسة العسكريين، ممن بلغ انبهاره بهم،وبانتصاراتهم العسكرية، إلى حد تسجيلها كمآثر بطولية، مقتصرا في رسمه على ما أراد قادته (Alazard (J) , 1930,p. 19)،فكانت خير شاهد عيان على قبح أعمالهم، وفظاعة جرائمهم اللانسانية، وصفحة سوداء في تاريخ ممن ادعوا التحضر والتمدن والفوقية.

إن الثابت من تلك اللّوحات، أنّها قد استغلت من رجال السياسة لوضع أقدامهم في الشرق، وإخضاع بلدانه، مثلما اتضح لنا جليا أنه وبالرغم من القيمة الوثائقية، التي تحظى بها- أمام خلاء الساحة الفنية من آلة تصوير أو ما شابه ذلك لتوثيق الوقائع التاريخية- إلا أن مجانبة أغلبها للمنهج العلمي السليم، وغلبة الذاتية المحيذة عن الصواب عليها، جعلت من تلك اللوحات التشكيلية مشبوهة لمسار التاريخ وأحداثه، من منطلق أن راسمها كان من الجنود المصاحبين للحملات، ممن تأججت أفئدتهم بالتسلط و الذوذ عن مصالح بلدانهم، لكونهم جنودا أكثر من كونهم فنانين، علاوة على قلة شهرتهم، وولعهم للمجد والولوج في سماء الفن، جعلهم ينحازون عن الحقيقة التاريخية، ولعل ما أنجز خلال الحملتين الشنيعتين الفرنسيتين على الولايات العثمانية خير شاهد على ذلك .واحتضانها لمثل تلك الشوائب من منطلق التحامل وتكريس النظرة الفوقية الغربية على الدولة العثمانية وولاياتها، ودعمها للكتابات التاريخية الاستعمارية من خلال نقلها لوقائع المعارك صورة ورسما (Lessore(E) , et Wyld(W) ,1835, Introduction) ،كفيل لدعوة الدارسين لها، والباحثين في مجالاتها لاستغلالها بنوع من الحيطة والحذر، مصحوبين بالروح النقدية الرفيعة المستوى، يحذوها التحري السليم، والنظرة الصائبة والموضوعية، لا تشوبها الانفعالية، وروح التحيز.

٧. الخاتمة:

إن المتأمل للّوحات الفنية التي رسمها فنان الغرب، يجدها من دون شك لا تقلّ شأنا عن كتابات المستشرقين ، لما تجسّده من معاني حاملة لحقد دفين، وتظليلات لا أساس لها في الواقع، أتت في مجملها معبرة عن فضاحة الرؤية الغربية الفوقية، الخادمة لسياستها الاستعمارية تجاه الشرق وحاميته الدولة العثمانية، مثلما كانت شاهدا على خبث مطامعها، مصورة بريشة فنانيها.

لقد حاك الفن التصويري الاستشراقي بلوحاته كل ما لا علاقة له بالمحيط الشرقي وبيئته الإسلامية زون رعاية الدولة العثمانية لهما، استهدف من خلالها تشوية صورها، وتزوير ذلك التاريخ المجيد، الذي حملت فيه الاسلام وأمته إلى مصاف الأمم القوية والتي يحسب لها أف حساب، حتى أضحى مثل ذلك الاستشراق إليه من آلياته، ودعامة للغرب قصد التوسيع وزيادة ذلك المسمى بالشرق وضمه إلى حضيرته.

مثلما سمحت لنا القراءة المتأنية لتلك اللوحات اقتفاء أثر ذاتية الفنان، المقيد بتطبيق الأوامر وتجسيد السياسة الاستعمارية، وهو ما أفضى بالكثير من العارفين إلى وصف الفن الاستشراقي بالاستعماري أو الكولونيالي، إذ كانت مرافقة الفنانين للحملات العسكرية كتلك التي أحيكت على أكبر ولايات الدولة العثمانية مصر والجزائر، شواهد كافية لتبرير قراءتنا هذه.

كما تجلى لنا من خلال استعراضها، الخلفيات الدينية والثقافية التي التمسوها فيها، والتي تعود بتاريخها إلى مستشرقي العصور الوسطى زمن عكوفهم على مدارس الأندلس، للنهل من أمهات الكتب الإسلامية وترجمتها، مثلما لم تكن لتختلف زيارة الفنانين المستشرقين للدولة العثمانية وولاياتها عن الخلفيات التي حملها العسكريون في رحلاتهم إليها،

فكلاهما تقاسم الهدف نفسه، ورسم نفس الرؤى عنها بتنوير وتشويه الحقائق التاريخية، وتدنيس ذلك التاريخ العريق الذي جاهد العثمانيون من أجل الحفاظ عليه لئلا تناله أيدي الغرب.

صور الفنان المستشرق في لوحاته ما من شأنه أن يحفز جنود بلاده في ظل معارك الشهيرة وحملاتهم على الشرق للسيطرة عليه، ولم يكن يدرك بغطرسته هذه بأنه خدم تاريخ الشرق من حيث هو لم يدري بذلك بغطرسته هذه وحملاتهم عللا الشرق للسيطرة عليه، ولم يكن ليدرك بغطرسته هذه بأنه خدم تاريخ الشرق من حيث هو لم يدري بذلك، حتى أضحت لوحاته بالرغم من كل ما فيها من تزييفات وتركزها على تصوير الجيوش الغربية وانتصاراتهم، كفيلة لإثراء مواضيع لم يسبق المصادر والوثائق أن تناولتها عصوص الشرق الذي تعدى عن كونه مكانا للترقية وتناسى الأزمات بكونه قضية يحسب لها ألف حساب.

٨. قائمة المصادر المراجع باللغة العربية :

- ادوارد ، سعيد .(١٩٨٤). *الاستشراق –المعرفة –الانشاء*. (ط٢)، ترج: كمال أبوديب، لبنان :مؤسسة الأبحاث العربية.

- الألوسي ، عادل .(٢٠٠٣). *روائع الفن الاسلامي.(د ط)* . القاهرة: عالم الكتب.

- باثرولد ،ف. (١٩٨٨). أعمال في تاريخ الاستشراق. (دط) . ج ٦،د ب ن: د د ن.

- بيطار ، زينات .(١٩٩٢). الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي.(دط) . الكويت: عالم المعرفة.

- جبور ،جان. (١٩٩٢). *الشرق في مرآة الرسم الفني من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين ١٨٠٠-١٩٣٠.(ط ١)*. لبنان: منشورات جروس بروس.

- وهبة ، فاروق .(٢٠٠١).ظاهرة الاغتراب في فن التصوير المعاصر. (دط) .مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- حسني ، إيناس. (٢٠١٢). *الاستشراق وسحر حضارة الاستشراق*. الامارات العربية المتحدة: دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع.

- ليسورد (أ) ،ويلد (و) . (٢٠٠٢). رحلة طريقة في ايالة الجزائر.(دط). تحق وترج: محمد جيجلي ،الجزائر: دار الأمة للطباعة.

- مينخرفيس ، يمينة.(٢٠١٢). *صورة المرأة الجزائرية في الفن الاستشراقي*. رسالة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم السياسية و الاتصال ، جامعة الجزائر،الجزائر.

– نجدي ندىم ، حسن حنفي،عبد الله العروي.(٢٠٠٥). *أثر الاستشراق في الفكر العربي المعاصر عند ادوارد سعيد .(دط)* . بيروت: دار الفرابي.

– عبد العزيز، زينب . (د ت ن). *أوجين دولاكروا من خلال يومياته.(دط)* . القاهرة: دار المعارف.

– أبو القاسم ،سعد الله.(١٩٩٨). *تاريخ الجزائر الثقافي*.(ط١). ج٦ ،بيروت: دار الغرب الاسلامي.

– قباني ، رنا. (١٩٩٣). *أساطير أوروبا عن الشرق لفق تسد.(دط)* . دمشق: دار طالاس للدراسات والترجمة والنشر.

– قطب ،جمال .(١٩٩٣). *الفن والحرب.(د ط)*. القاهرة: مكتب مصر.

– الرافعي ،عبد الرحمن. (د ت ن). تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر. (دط) . ج ٢، القاهرة: دائرة المعارف.

– شاعو ،كمال .(٢٠١٢). *أثر فن الاستشراق في تكريس الفكر الاستعماري الفرنسي في الجزائر (١٨٣٠-١٩٣٠)*. رسالة لنيل شهادة دكتوراه في التاريخ، جامعة الجزائر، الجزائر.

– شيخ ، ممدوح .(٢٠١٥). *الاستشراق الجنسي والحرب على النقاب*. (ط١) . القاهرة: دار ابن رشد.

– تاج قدور، محمد . (٢٠١٤). *الاستشراق ماهيته، فلسفته، مناهجه.(ط ١)*. الأردن: مكتبة المجمع العربي.

– ابن التومي ،علي. (٢٠١٩). ظاهرة الاستشراق في الفن التشكيلي الجزائري دراسة وتحليل بعض النماذج الفنية. رسالة لنيل شهادة دكتوراه طور ثالث في الآداب والفنون ، جامعة أحمد بن بلة ،وهران، الجزائر

– تورنتون ، لين. (٢٠٠٧). النساء في لوحات المستشرقين.(ط١). ترج: مروان سعد الدين،د م ن: دار المدى للثقافة والنشر.

٩. قائمة المصادر و المراجع باالغة الاجنبية:

Alzard, Jean .(1935) . le gout de l'orient en France Apprés la conquéte d'Alger . *Revue Africaine N°71, Alger , L'office des publications universitaires, PP19-35* .

Cabanne , Pierre.(١٩٧٥). Dictionnaire international des art. Tome 3, Paris: Bordas.

Hadja Martina, Wimmer Gunther.(2000).*les orientalistes des écoles Allemandes et Autrichiennes* .Paris : ACR.

Lenaire, Gérard- Georges.(٢٠٠٠) . *L'univers des orientalistes. Paris*: Edition place des victoires.

Lessore (E) etWyld(w).(1835). voyage pittoresques dans la régence d'Alger exécuté en1833 et lithographie.Paris : SME

Rey Goldzeigner, Annie.(١٩٧٧) .*Le royaume Arabe, la politique Algerienne de Napoléon 3 (1861- 1870).*Alger: S N E D.

Vidal Bué, Marion.(٢٠٠3). *Alger et ses peintres 1830 - 1960.*Paris :Edition Méditerranée.