# صورة الحريم في فن التصوير الاستشراقي بين الواقع والمخيال

## مقاربة نقدية للوحة دولاكروا "نساء الجزائر داخل سكنهن"

# The Image of the Harem in the Art of The Orientalist Paintings Between Reality and Imagination: A Critical Approach to the Painting of Delacroix "Women of Algiers in their Apartment"

**د.أعمر محمد الأمين،**

جامعة زيان عاشور الجلفة، الجزائر،l.amor@mail.univ-djelfa.dz

مختبر بحث الفنون والدراسات الثقافية، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

تاريخ الاستلام: 2020/09/19 تاريخ القبول: 2020/12/04 تاريخ النشر: 2020/12/31

**ملخص:**

تُعنى هذه الدراسة باستجلاء صورة الحريم في لوحات المستشرقين من أجل تكوين صورة واضحة للتصوير الاستشراقي، بهدف فهم أسباب التمثيل الزائف للحريم وفهم البواعث التي أدت إلى توظيف الفنانين المستشرقين في مشاريع استعمارية من خلال الإنجاز الفني. محاولين تفادي الصورة النمطية التي توصل إليها التصوير الاستشراقي في أغلب موضوعاته عن الافتتان بالشرق وغرابته وسحره، دون تسجيل الاعتبارات الغير جمالية التي تخدم المصالح الاقتصادية والسياسية للمستعمر، حيث إن أغلب ما تمّ تمثيله ليس إلا اختراعا غربيا لإعادة بناء الآخر وفق التصور والمصلحة، وجزءًا من المخططات لتبرير الاستعمار.

**كلمات مفتاحية:** الاستشراق؛ الشرق؛ التصوير الاستشراقي؛ الحريم؛ الأيديولوجيا.

**Abstract:**

This study aims to show the image of "woman" in orientalist paintings in order to form a clear picture of Orientalist painting to understand both the reasons of the false representation of the harem(woman), and the causes which lead to the use of orientalist artist in colonial projects through artistic achievement.

Trying to avoid the stereotypical image reached by Orientalist paintings in most of its subjects, to the fascination with the East, its strangeness and charm. Without mentioning Non-aesthetic considerations that serves the economic and political interests of the colonizer. Since all what was represented is only a Western invention to re-construct the other through a perception and interest and as part of the plans used to justify colonialism.

**Keywords**: Orientalism ; the Orient; Orientalist Painting; Hareem; Ideology.

✱ **المؤلف المرسل: د.أعمر محمد الأمين،** l.amor@mail.univ-djelfa.dz

## 1. مقدمة:

يقترن الاستشراق بدلالات لا يمكن حصرها في مفهومه الأكاديمي الصرف، فلا التعريف الدارج عن كونه موضوع دراسة الآخر الغربي للأنا الشرقية يكفي، ولا التوصيف القائل بأنّه التفوق الحضاري للغرب يفي بالغرض، مادام يتسع لاجتهادات تحليلية قالت فيه الشيء ونقيضه[1].

الاستشراق الفني تعددت غاياته ومهامه حيث عمل إلى جانب الحركة الاستشراقيّة العلمية عامة على خلو الحافز نحو معرفة الشرق والاستفادة من مقدراته الجمالية. وهذا ما أشار إليه **إدوارد السعيد** (1935-2003) في كتابه المشهور **الاستشراق**(1978) بإعادته صياغة هذا المفهوم على أنّه "سياسة مطبقة على الشرق بحكم أنّه أضعف من الغرب وأنّ صورة الشرق قد تم فبركتها والتلاعب بها تاريخيا لتُظهر الشرق على أنه أدنى ومتخلِّف"[2].

وعليه، فهذا التصوير يبرر الاستعمار والسيطرة الأوروبية على العالم الإسلامي العربي ضمنيا.

وهذا ما ذهب إليه أيضًا مؤرخ الفن **تود بورترفيلد** Todd Porterfield حيث شرح الأفكار الموجودة في لوحات المستشرقين على أنّها جزء لا يتجزأ من الأساليب الغربية الاستعمارية لسلب الأرض عبر اختراق قداسة الحريم بطريقة أظهروا فيها رغباتهم الجنسية نحو المرأة الشرقية[3].

الأعمال الفنية الاستشراقيّة لم تكن إذًا بريئة؛ إذ عملت لصالح سياسات الاستعمار فقد خطت الكثير من الخرائط والصور التي استعانت بها الجيوش في اغتصابها لأوطان الآخرين[4].

يسلط هذا المقال الضوء على لوحة **نساء الجزائر في سكنهن** للفنان الفرنسي **أوجين دولاكروا** (1798-1863) Eugène Delacroix: اللوحة تعرض النظرة المسترقة، ثلاثة نساء وخادمتهن السوداء محاطات بتشكيلات وأثاث وتنسيقات شرقية. بما أن **دولاكروا** سافر إلى شمال إفريقيا كجزء من مهمة دبلوماسية استخباراتية في عام 1832- بعد احتلال الجزائر بسنتين- كما يجب التنويه إلى أن اللوحة كانت جزءًا من الدعاية الامبريالية الاستعمارية الفرنسية.

تمثل لوحة **نساء الجزائر** (1834) كيف أنّ المخططات الاستعمارية، وعلى الرغم من نفوذها الكبير، إلا أنها خضعت لأحاسيس **دولاكروا** وتصوّراته للشرق المختبر من قِبله شخصيًا؛ وعبر الفحص الدقيق يتبين أنّ اللوحة تختلف عن التصويرات النموذجية الايحائية النمطية في تلك الحقبة، حيث يضيف **دولاكروا** بعض التفاصيل على ما افترضه **سعيد** في

**الاستشراق:** أي أن الحضارة الجزائرية– وإن كانت أقلّ تقدما من الفرنسية– فهي أقرب إلى الطبيعة البشرية وتحمل في طياتها القيم الرومانية القديمة التي تآكلت في الغرب.

لهاته اللوحة تناقضات عديدة منها تلك الدعوة المصحوبة بالكثير من الإحباط في النظرة المسترقة: جلوس النسوة ووقوف الخادمة، وتقابلات الأبيض والأسود في لون بشرة الخادمة مع النسوة؛ الخلفية تبدو معتمة كذلك، بينما الواجهة واضحة والمزيج بين الظلال الداكنة والألوان المضيئة، والهدوء تارة والكثافة تارة أخرى، وهذا التناقض ضمن ثنائية الحقيقة والمخيال.

تأتي ورقتنا البحثية لتسلّط الضوء على أسباب ذيوع صورة الحريم في مضامين اللوحات الاستشراقيّة، والكشف عن أسباب التمثيل الزائف لها، بتوظيف لوحة **نساء الجزائر داخل سكنهن** للفنان الفرنسي **أوجين دولاكروا**، وهي لوحة تعدّ أشهر عمل فني في تاريخ الاستشراق، وإخضاعها للتحليل والنقد الفني، والنقد الثقافي لمابعد الكولونيالية. حيث نتحرّى في السياق التاريخي الذي أنجز فيه **دولاكروا** لوحته **نساء الجزائر في سكنهن** مع ابراز أهميتها في توظيف التصوير الاستشراقي في المخططات الاستعمارية، وكيف يمكن الحكم عليها في إطار الأثر التاريخي وفي إطار النقد الفني؟

**2. صورة الحريم في التصوير الاستشراقي:**

لفهم العوامل المتغيّرة التي عمل فيها **دولاكروا**، إنّه من المهم إعادة قراءة صور الحريم في اللوحات الاستشراقيّة لأنّ المصورين المستشرقين في الغالب اعتمدوا على المخيال أكثر من الحقيقة.

هذا المخيال الأوربي عن الشرق ناتج عن الصور النمطية المتكررة في لوحات المصورين المستشرقين للحريم سواء كانت في أجنحة فاخرة من القصور التركية (الحرملك)*، حيث الكثير من النساء والجواري والصاحبات ينتظرن بلهفة عودة سيدهم السلطان، ويطلق عليهن

اسم المحظيات**، أو سواء سجينات في البيوت كالأشياء لأزواجهن الذين يتمتعون بكل السلطة عليهن وضدّ إرادتهن[5].

لقد كان موضوع الحريم الشرقي في صورته المثلى (موديلا) ساحرا، شكّل تحديا بارزا بالنسبة للرؤية الاستشراقية الفنية التي سادت طيلة القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وقد تزامنت هذه الرؤية الاستشراقية مع بداية التوسع الاستعماري الذي استعمل في محاولة تصفيته للذات الشرقية بالأساليب الترويضية نفسها تجاه الشعوب ذات القابلية للاستعمار[6].

لقد مارس الشرق إغراءه وتأثيره على الفنانين الغربيين لقرون مضت، ولكن أهم هذه القرون في التأثير هو القرن التاسع عشر حيث بلغ حدّ الجنون فأصبحت الأسفار إليه أكثر من أي وقت مضى، سيما وأنّ وسائل السفر كالباخرة والسكة الحديدية قد سهلتا المهمة بشكل كبير حيث أصبحت المسافة بين الشرق والغرب لا تبعد سوى ثلاثة أيّام[7].

وقد لجأ أكثر الفنّانين المستشرقين من مصوّري القرن التاسع عشر ممن لم يغادروا أوطانهم إلى التصوير النمطي المتكرر للحريم، وبالفعل فإنّ أغلب اللوحات تقدم المرأة الشرقية متحررة من القيود الأخلاقية، وذلك من خلال تصويرها عارية، وتجريدها من اللباس الذي يسترها أو بلباس يحمل إيحاءات جنسية، وكأنما الشرق جنة للحب، ومكان تتوفر فيه حرية جنسية لا تتوفر في الغرب[8].

ولم تظهر هذه الصور النمطية في التصوير الاستشراقي فقط، بل في فنون الأدب أيضًا، فقد كتب المؤلف الايرلندي **أوليفر غولد سميث** (1730–1774) Oliver Goldsmith إلى أحد أصدقائه رسالة يقول فيها: "لقد أخبروني أنّه ليس في الشرق حفلات...بل هناك "الحريم"...كما أخبروني أيضًا أن نساء الشرق هن أكثر نساء الأرض تجاوبًا في علاقات

الغرام"[9]. كما كتب الكاتب الانكليزي **توماس مور** (1478-1535) Thomas More يصف عالم الحياة الشرقية بأنّه: "عالم يغص بنساء ذوات عيون واسعة وسوداء، يملؤها الحب والرغبة، لكنهن قابعات في أسر رجال أشرار. كما يغص بالولائم الفاخرة، والحرير والمجوهرات والعطور والرقص والأشعار"[10].

اعتمادًا على الإشاعات والتخيّلات التي مصدرها الرحالة الغربيون وهم بشكل عام كثيرًا ما يبالغون في وصفهم لمختلف المظاهر التي يشاهدونها، أو يسمعون بها من غيرهم، لذلك كثيراً ما استمدّ الفنانون الغربيون مشاهد الحريم، وبخاصة سلوكيات النساء وجاريات الملك وهن مستلقيات عاريات أو بالثياب الشرقية.

ومن الرحالة الذين لم يتسن لهم دخول عالم الحريم والإطلاع على أسراره منهم الفنان **جان أوغست دومينيك أنغري** (1780-1863) Jean Auguste Dominique Ingres الذي لم يسافر أبداً إلى الشرق، غير أنّه استلهم مشاهد النساء العاريات في لوحته المشهورة الحمام التركي من خلال رسائل **الليدي مونتاغ** lady Montague زوجة السفير الإنكليزي في اسطنبول في رسائلها التي وجهتها له وقد أطلق عليهم الكاتب **ثروت عكاشة** "مصوري المقاعد الوثيرة"[11].

ومن باب الدعاية لتبرير السياسة الاستعمارية الفرنسية في احتلالها لبعض المناطق تصوير الشرق كمنطقة برابرة تزخر بالتخلّف، فيتحوّل الهدف من السيطرة عليها إلى تنويرها وتطويرها ومثال ذلك الفنّان **أنتوان جين غروس** Antoine-Jean Gros (1771-1835)،صاحب لوحة Bonaparte visitant les pestiférés de jaffa (1804)، التي استحضرت مشاهد مبنية عن روايات **اللورد بايرون** (1788-1824) Lord Byron و**فيكتور هيغو** (1802-1885) Victor Hugo. وكذلك العديد من اللوحات الاستشراقيّة كانت بتكليف من الحكومة الفرنسية وهكذا فوضت لتقديم تأويلات مناسبة إن لم تكن دعاية صريحة لكسب دعم الشعب الفرنسي لسياسة التوسع الاستعماري[12].

### 3. أسباب التمثيل الزائف للحريم في التصوير الاستشراقي:

فسّر **إدوارد سعيد** سبب الصورة النمطية المتخيّلة التي أنتجها الاستشراق عن المرأة الشرقية وتمثيلها تمثيلًا زائفًا في التصوير الاستشراقي كونها تدخل ضمن استراتيجية الهيمنة الإمبريالية على الشرق؛ فالمستشرقون استحوذوا على الحياة الخاصة للمرأة الشرقية ليصوروا الشرق نفسه مثل امرأة متخلّفة يمكن السيطرة عليها وهذا في مقابل الهيمنة الذكورية التي تشير إلى الغرب، وهذا لتبرير الاستعمار على المجتمعات العربيّة[13].

وغير بعيد عن هذا التأويل الإيديولوجي، يرى **ميشال فوكو** (1926-1984) Michel Foucault أنّ صورة الفعل التنفيذي لتعرية المرأة الشرقية بوصفها أداة لإرضاخ الآخر في المخيال الغربي، ولأنّ الفعل التنفيذي يقتضي الممارسة الواقعية للفكر من أجل الوصول إلى الهدف، فإنّ صورة الترسيخ المتعمّد كانت آلية نافذة في إعادة تشكيل صورة الشرق في المخيال الغربي، فالرغبة الغربية المكبوتة في قضم (التفاحة الشرقية) لا بوصفها تفاحة ديونيسية تتخاصم حولها إلاهات الرغبة والمعرفة والقوّة كما تورد الأسطورة اليونانية فحسب، ولكن بوصفها (تفاحة نيوتينية) تحيل على جاذبية التعلق بالحقول المعرفية العذراء والمتوحشة باعتبارها نصبا أثريا[14].

## 4.تحليل لوحة نساء الجزائر نموذج ادموند فليدمان :

**شكل رقم 1 لوحة نساء من الجزائر في سكنهن**

**الفنان أوجين دولاكروا**

**المصدر**: أعمر محمد الأمين، التصوير الاستشراقي في الجزائر خلال القرن التاسع عشر، (أطروحة دكتوراه)، جامعة تلمسان،2017، ص.157.

### 1.4. الوصف:

تضطلعُ لوحة **نساء الجزائر** بدور مهم في تقييم مفهوم التصوير الاستشراقي كأداة استعمارية، فهي بالمقارنة مع الكثير من الأعمال المعاصرة تُعتبر أصلية بافتراض أنّ **دولاكروا** لم يسافر إلى شمال افريقيا فحسب لكن استطاع أن يدخل إلى" حريم إسلامي" وقد انتهت في وقت حاسم ومصيري في دخول فرنسا لشمال افريقيا.

كانت رحلة **دولاكروا** بعد سنتين من دخول فرنسا الجزائر في عام 1830، نتيجة محاولة الملك **تشارلز العاشر** Charles X كسب ثقة شعبه وولائه خلال المواجهات البريطانية في البحر الأبيض المتوسط، هذا ما هدد هيبة فرنسا وما دفع بعدها ملك فرنسا **لويس**

**فيليب**Louis-Philippe Ier ببعث **الكونت شارلز ادغر دي مورناي** (1803–1878) Charles Edgar de Mornay كسفير للمغرب على أمل التفاوض مع **السلطان مولاي عبدالرحمن** لمساعدته في السيطرة أكثر على المناطق الجزائرية[15].

دعا الكونت **دي مورناي** الفنان **دولاكروا** للسفر معه بعد خياره الأول الذي كان **جين بابتيست ايزاباي**(1767–1855) Jean-Baptiste Isabey الذي ذاع صيته باعتباره رساما في بداية الحملة الفرنسية على الجزائر، هذا الأخير رفض الدعوة بحجة "وجودي في الجزائر تمّلكه شيطانُ الفُضول"[16]، فالفنّان أوجين **دولاكروا** كان الخيار الثاني بسبب أنه كان أيضا معروفا بتاريخ لوحاته الشرقية المشهورة مثل **مذبحة شيو** Les Scènes des Massacres de Scio (1824)، و**موت ساردنابال** La Mort de Sardanapale (1827) المستلهمة من مسرحية **اللورد بايرون** حول آخر ملك آشوري[17]، مع أن الكونت **دي مورناي** لم يحدد **لدولاكروا** ما يصوره إلّا أنّه كانت لديه توقعات مبنية عن أعمال **دولاكروا** السابقة، ولهذا ضمّه في الرحلة، لكن كيف تمكن **دولاكروا** من رسم نساء جزائريات في غرفتهن في مجتمع محافظ للنخاع ؟

من هنا، ومن خلال تحريات تاريخية وفنية، نحاول أن نتبيّن إنْ كان الفنان فعلا قد اقتحم قداسة الحريم، حيث إنّ كُلّ ما كتب حول إقامة دولاكروا بالجزائر العاصمة لا يؤكد زيارته لبيت جزائري، حيث يذكر الباحث **كمال شاعو** أنّ من بين أهم المختصين في تاريخ الفن الاستشراقي يقرون بـ:"أنّ ما ردّد مجرد أقوال وليس هنالك شهود شاركوا الفنان استراحته القصيرة في تلك العشية من شهر جوان أثناء إقامته بالجزائر"[18].

وهناك عدة تساؤلات فيما يخص البيت الذي زاره **دولاكروا:** هل صاحب المنزل يكون **سيدي عبدالله** المُسمى عليه شارع القصبة الذي كان يشغل منصب وكيل الحرج (وزير البحرية)

أثناء الفترة العثمانية، ومنزله كان متواجدا بين شارع عمور وشارع مسجد خيدر باشا، لكن **سيدي عبدالله** نفى استقبال **دولاكروا** في بيته بعدما استحوذت السلطات الاستعمارية على المنازل واستخدمتها لأغراض إدارية، وبالتالي لا يوجد في الأرشيف المحلي ما يؤكد صحة هذا القول بل تعمدت بعض الأطراف إخفاء هوية الرجل الذي استقبل **دولاكروا** في بيته[19].

وعلى نقيض آخر، اعتبرت لوحة **نساء الجزائر** "حقيقية" بحجة أنّ **دولاكروا** كان شاهدا عيانا نادرا للنساء، بفضل صلاته بالجيش الفرنسي التي أتاحت له اختراق قداسة الحريم الذي من المعروف اجتماعيًا وعُرفيًا مدى حجم التحفظ والتكتم اللذيْن يحيطان به، وحتى "أصلية" لأن تصويره للنساء انحرف عن العري التام مقارنة بما كان موجودا، وعلى الرغم من الانطباعات المتضاربة في **صالون باريس** تحدث الناقدون بشكل غامر حول مصداقيتها متجاهلين جمالية اللوحة[20].

قايض وزير الاقتصاد **لويس أدولف تيريز** Louis Adolphe Thiers اللوحة فور عرضها لقيمتها الكبيرة لاحتوائها على "مادة شرقية،" بغض النظر عن نجاحها في تحقيق الرسالة الامبريالية وإيصالها للشعب الفرنسي لكن الملك **لويس فيليب** أبى إلّا أن يشتريها سنة 1834 ليضعها في المتحف الملكي[21].

ومن المهم الإشارة إلى أنّ الفنان **دولاكروا** رسمها مائية قبل أن يرسمها زيتية وهو ما جعله يعتمد على ما علق بذاكرته، لم يفته أن يشكو من هذه المسافة الزمنية، بين القبض على طراوة العابر والزائل والهارب من جهة– وهو ما سخر كل ما أوتي من تقنيات الالتقاط الآلي واللحظي– واستذكار واسترجاع الصور وتثبيتها بما يتلاءم مع الصباغة الزيتية وما تتطلبه من اشتغال بطيء على الألوان، فضلًا على أن الصباغة المائية تتلائم مع شدة الحرارة أكثر من الصباغة الزيتية[22].

تخرج تسمية **دولاكروا** للوحة عن إطار ما كان مألوفا من التسميات المطلقة على اللوحات الاستشراقيّة في تلك الحقبة، في حين أن تسميات الفنانين الاستشراقيين للوحاتهم كانت مشحونة بالتعابير الجنسية.

**2.4. التحليل الشكلي:**

في فضاء مغلق تجلس على سجّاد شرقي ثلاث نساء حبسن في حرملك، وحسب ما سجله الفنّان في تصاميمه الأولية الخاصة باللوحة، فإنّ المرأة الجالسة على اليسار في الصورة تكون زوجة المستضيف تركية الأصل وتسمى **الزهرة الطبجي***** Zohra Touboudji، أمّا المرأتان الجالستان على اليمين فهما الأختان **الزهرة** و**موني بن سلطان**[23].

تعرض اللوحة بعض التصورات الاعتيادية للحريم مثل الغرفة المملوءة بالأشياء الشرقية مثل (الشيشة، والمزهريات الزجاجية، واللباس الفاخر)، وهي الأنماط المعتادة للأسلوب الشرقي: فالناظر إلى أجسام النساء في اللوحة، يتبيّنُ أنها كانت ملفوفة في طبقات متعددة من الألبسة على الرغم من المادة الاستشراقيّة النمطية.

اهتم **دولاكروا** كذلك بزينة البيت مستعملًا الألوان الداكنة بين البني والأسود حتى يبقى الوصف غير دقيق وبالتالي خلق تضادا يزيد من الإضاءة والنور للعناصر التي اهتم بها أكثر، ألا وهي الحسناوات التي تشكّل أساس موضوعه وكذلك صورة أجسادهم الممتلئة تبتعد عن الصورة المثالية الأنثوية المغرية وهذا ما فاجأ النقاد الذين انتبهوا أنّ اللوحة كانت أفقر بواقعيتها[24].

### 3.4. التفسير:

تتجاوز هذه اللوحة كل الإكليشيهات عن البيت الشرقي لكونها تصوّر هؤلاء النسوة وقد جثمت عليهن كآبة لا ندري مصدرها، خلافًا لكل تصور شبقي مثلما تُصور اللوحة سكينة تخيم على المكان[25].

تتسم اللوحة بتلاعب دقيق بالأشكال والألوان فهي مكوّنة من الأبيض اللامع والذهبي السّاطع والوردي الباهت والأحمر القاني جنبًا إلى جنب، إلى حد انبهار **بول سيزان** Paul Cézanne بلون الحذاء الأحمر الذي يخترق العين مثل اختراق النبيذ للحلق كناية على قوة حمرته وإعجابه الشديد بفلسفة اللون عند **دولاكروا**[26].

رسم **دولاكروا** المنظر الداخلي وزخرفة جدران البيت بواسطة الرسم الزيتي الذي يعود إلى البندقية في عصر النهضة، وهكذا نرى أن الجدران في الجهة اليمنى: خزف مطلي يغلب عليه اللون الأزرق، تميّزه زخارف نباتية التي كانت تستورد في تلك الفترة من إسبانيا والبرتغال وهولندا وتونس[27]، ويحد الجدران المكسوة بزليج خزانة جدارية تعلوها مشكاة وضعت فيها أواني فضية ونحاسية للزينة، والأبواب الجدراية المطلية بالأسود والأحمر منشقة قليلًا حيث يظهر في شبه عتمة بريقًا يوحي بترتيب أواني زجاجية أو نحاسية.

ونلاحظ ستارًا قد سحب على فرجة مظلمة وراء الأختين، وهو ملون بالبني في تموج بين الأصفر الذّهبي والأزرق، أمّا في أعلى اليسار نرى مرآة داخل إطار مذهب، وكانت المرايا من المواد الكمالية التي تعبر عن الترف، وكانت تستورد من ايطاليا[28]، أما في أقصى اليمين يقابل في مؤخرة رأس الخادمة ما يفترض أن يكون لوحة كتبت عليها آيات قرآنية لكن الحروف لا تمتّ بصلة للعربية، الشيء الذي يكشف عن عدم تمكن الفنان من الخط العربي، ويظهر في وسط المثلث التي تشكله أرجل النسوة الموقد أو مجمرة البخور التي تصلح إما

لحرق هذه الأخيرة والتمتع برائحتها الزكية أو باستخدام الجمرات الموجودة فيها كي توقد "الشيشة"[29].

ويعد المثال الأكثر استثنائية في اللوحة هو إتقان **دولاكروا** لخلق توازن مع التناقضات بوضعه للوحات النافذة المستطيلة الشكل مع الخطوط العمودية القوية لمواجهة الأقطار المتوازية على طول الجانب السفلى والعلوي من اللوحة؛ هذا الانسجام مع التناقضات في آن واحد مهم لأنه يعكس طبيعة اللوحة نفسها: تلاقح الخيال الاستعماري في المعايير الأوروبية من اللوحة الاستشراقيّة وخاصة في تجربته التي امتدت ستة أشهر في رحلته إلى المغرب والجزائر.

أنجز **دولاكروا** اللوحة بعد عامين من رحلته إلى الجزائر، حيث خَطَّ الرسومات الأولية بالألوان المائية وعلى الورق ثم أعاداه في مرسمه بباريس على القماش بالألوان الزيتية[30]؛ تحدث بعض النقاد على أن وجوه النسوة مألوفة، إذ يشبه الأوراق النقدية التركية في ذلك الوقت، أما فيما يخص الشكل فقد اعتمد على نماذج لتماثيل يونانية وهناك من يقول أنّه رسمهن بناءً على نماذج يهودية[31].

### 4.4 الحكم:

من الواضح لقارئ **مذكرات دولاكروا**، ملاحظة إعجابه الشّديد بشمال افريقيا مقارنة ببلده، حيث إنّ فرنسا شيّدت حضارتها عن طريق اختراع الشرق باسم "الآخر"؛ فقد صوّر **دولاكروا** شمال إفريقيا على خلاف ما كان قائمًا في المجتمع الفرنسي– من ازدحام الحياة الباريسية الحضرية– هذا تفسير رومانسي من خلال مشاهدة اللوحة يُفسّر نظرات النسوة من الداخل، حيث إنّ وظيفة المرآة في الزاوية اليسرى العليا التي تعكس الضوء على جسد المرأة

الراكعة، والذي يرتبط بالانهيار الأخلاقي في فرنسا[32]، كتب Etienne Cournault الذي رافق **دولاكروا**، أنّه عند رؤية النسوة، وقف وهتف: " وكأنّ في وقت **هوميروس!**"[33].

تواصل شغف الفنانين بلوحة **نساء الجزائر** واعتبرت مرجعا للتصوير الاستشراقي ومصدر إلهام، حيث حاول إعادتها الكثير، وفي هذا الصدد يقول **بابلو بيكاسو** (1881-1973) Ruiz Picasso Pablo الذي حاول محو نظرة **دولاكروا** الاستعمارية، واستبدالها بنظرة ثورية حين رسم خمس عشر نسخة **للوحة نساء الجزائر في سكنهن** بين سنتي 1954 و1955 وحملت اسم حاملات النار(يقصد المجاهدات الجزائريات اللاتي شاركن في الثورة الجزائرية) حين حررهن من القيد الذي سجن فيه: "الرسم لم يجعل لتزيين الشقق، إنّه آلة حرب هجومية ودفاعية ضدّ العدو الذي يغتصب قوانين البشر"[34].

## 5. خاتمة:

يمكن أن نستنتج أن الصورة التي نقلها التصوير الاستشراقي عموما و**دولاكروا** بالخصوص عن **نساء الجزائر** لم تكن بريئة؛ بل كانت تدخل ضمن مخططات عدة، وعلى رأسها المخططات الاستعمارية؛ فما صوّره **دولاكروا** هو تحايل وتلفيق ومغالطة فظيعة ومتعمدة لبيع الكولونيالية وتسويقها خاصة وأنّ الشغف بالشرق والدراسات الشرقية بلغا حدّ الجنون في القرن التاسع عشر. ولم يَخْبُ بعد الرواج الكبير الذي شهده الفن الاستشراقي إلى حد الآن، على الرغم من كون المزايدات السنوية الناجحة التي تقيمها دارا المزايدات **كريستي** (ytsirh C) و**سوذبي** (ybehtoS)، وغيرها لا تبرر القيمة الفنية لهذا الفن ولا تمثل الشرق الحقيقي مهما كان مفهومه، بل تخلق صورا للشرق المتخيّل لتثبت حقيقة مسيسة مبنية على تاريخ الاستشراق الطويل وعلاقته بالمشروع الأوربي (الاستعمار الامبريالي). وبعبارات أخرى التصوير الاستشراقي نادرًا ما كان متطابقًا مع الواقع عمومًا، وأنّ ما تمّ تمثيله هو اختراع غربي. وهذا التمثيل له عدة دوافع ومحفزات، بعضها فني يعود إلى الاتجاه الفني المهيمن خلال القرن التاسع عشر وسحر حضارة الشرق والهوس بالمادة الاستشراقيّة بجميع

عناصرها، وأغلبها سببه النزعة الاستعمارية المنتشرة، وما تفرضه من توجهات ايديولوجية هدفها الحطّ من مكانة الشرق، وإظهاره بمظهر المتدنّي والمتخلّف.

**هوامش الدراسة:**

1- نديم نجدي، أثر الاستشراق في الفكر العربي المعاصر عند إدوارد سعيد- حسن حنفي- عبدالله العروي، بيروت، دار الفارابي، 2005، ص.9.

2- إدوراد سعيد، الاستشراق: المعرفة، السلطة، الانشاء، ترجمة: كمال أبوديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ط.2، 1995، ص.23.

3 -Todd Porterfield, The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism (1798-1836) , Princeton, Princeton University Press, 1998, pp.132-133.

4- سليم بتقة، سراب الاستشراق، مقاربة سيميائية للوحة أوجين دولاكروا(نساء الجزائر في مخدعهن)، حوليات الآداب واللغات (الجزائر، جامعة المسيلة)، العدد:04، 2014/10/15، ص.232.
http://dspace.univ-msila.dz:8080//xmlui/handle/123456789/5353

*المحظيات: كلمة محظية مشتقة من كلمة تعني حرفيًا الغرفة أو الحجرة وهذه الأخيرة ترمز في السراي التركي إلى قاعة النساء المهمات في الحرملك. نقلا عن: شاعو كمال، أثر فن الاستشراق في تكريس الفكر الاستعماري، أطروحة دكتوراه في التاريخ، تحت إشراف بوعزة بوضرساية ، قسم التاريخ، جامعة أبو القاسم سعد الله الجزائر2، 2013، ص. 159.

**الحرملك: هي إشارة إلى ذلك الجزء المعزول الذي تقطنه النساء، وكانت النساء يعتبرن من المحرمات أو المقدسات، ولقد خفّف الأتراك من كلمة "حرام" لتصبح حرم وأضافوا لها لاحقة "ليك" وهكذا تكون الكلمة التركية للجزء من البيت الذي تقطنه النساء هو "حرملك". ينظر: لين ثورنتون، النساء في لوحات المستشرقين، ترجمة: مروان سعد الدين، سوريا، دار المدى للنشر، 2008، ص.21.

5- ينظر: شاعو كمال، أثر فن الاستشراق في تكريس الفكر الاستعماري، مرجع سابق، ص.159.

6- عبدالقادر رابحي، الاستشراق الفني وشعرية الجسد الشرقي(التعرية بوصفها فعلًا كولونياليًا)، مجلة الانسان والمجتمع (الجزائر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان)، العدد: 02، الجز الثاني، ديسمبر 2011.
https://fshs.univ-tlemcen.dz/assets/uploads/revue/num%203.pdf

7- إيناس حسني، الاستشراق وسحر حضارة الشرق، الامارات، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، كتاب دبي الثقافية، الاصدار 67، 2012، ص.09.

8- ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج.1، القاهرة، 198م، ص.406.

9- المرجع نفسه، ص.406.

10- المرجع نفسه، ص.406.

11- المرجع نفسه، ص.406.

12- Mary Anne Stevens, The Orientalists: Delacroix to Matisse: The Allure of North Africa and the Near East, London, Royal Academy of Art, 1984, p.16.

13- جمال مفرج، جميلات الجزائر في اللوحة البصرية الاستشراقيّة، مجلة جماليات(الجزائر، جامعة مستغانم، مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية)، المجلد:1، العدد:1، ديسمبر 2014، ص.8.

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/525

14- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي،المغرب،1986،ص132.

15- Eugene Delacroix, as quoted in: Porterfild, The Allure of Empire, p.131.

16- Barthelemy Jobert, Delacroix, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 72.

17- Porterfield, The Allure of Empire, Op.cit., p.131.

18- شاعو كمال، أثر فن الاستشراق في تكريس الفكر الاستعماري،مرجع سابق، ص.159.

19 - Porterfield, The Allure of Empire, p.122

20- Ibid., p.122

21- Joan Delplato, Multiple Wives, Multiple Pleasures: Representing the Harem, 1800-1875, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2002, p.52.

22- Rene Huyghe, Delacroix , London, Thames and Hudson, 1963, p. 280.

***الطبجي: كلمة عثمانية تعني الجيش الانكشاري الموظف في سلاح المدفعية. نقلا عن شاعو كمال، أثر فن الاستشراق في تكريس الفكر الاستعماري،مرجع سابق، ص.159.

23- Michele Hannoosh, Delacroix Journal : 1822-1863, Paris, 2009, p. 197.

24-Porterfield, The Allure of Empire, p.122.

25-عبدالعالي معزوز، فلسفة الصورة (الصورة بين الفن والتواصل)، الدار البيضاء – المغرب، إفريقيا الشرق ،2014، ص.53.

26- المرجع نفسه، ص. 49.

27- Lucette Valensi, On the Eve of Colonialism: North Africa Before the French Conquest, trans. Kenneth J. Perkins, New York, Africana Pub-lishing Company, 1977, p.279.

28- Ibid., p.280.

29- كمال شاعو، أثر فن الاستشراق في تكريس الفكر الاستعماري، مرجع سابق، ص.160.

30- Rene Huyghe, Delacroix, p. 280.

31- Ibid., p.280.

32- Mary J. Harper, "The Poetics and Politics of Delacroix's Representation of the Harem in Women of Algiers in Their Apartment", in Picturing the Middle East: A Hundred Years of European Orientalism, ed. Henry Krawitz, New York: Dahesh Museum, 1996, p.63.

33- Huyghe, Delacroix, p.280.

34- بهاء بن نوار، الرحلات الاستشراقيّة وصورة الذات العربيّة؛ قراءة في صورة الحريم، مجلة رؤى فكرية(الجزائر، جامعة محمّد شريف مساعدية سوق أهراس)، العدد:2 ،2015، ص.117.
http://www.univ-soukahras.dz/ar/publication/article/485

## قائمة المصادر والمراجع:

### المراجع:

1- سعيد (إدوراد وديع)، الاستشراق: المعرفة، السلطة، الانشاء، ترجمة: كمال أبوديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ط.2، 1995.

2- حسني (إيناس)، الاستشراق وسحر حضارة الشرق، الامارات، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، كتاب دبي الثقافية، الاصدار 67، 2012.

3- ثورنتون (لين)، النساء في لوحات المستشرقين، ترجمة: مروان سعد الدين، سوريا، دار المدى للنشر، 2008.

4- معزوز (عبد العالي)، فلسفة الصورة (الصورة بين الفن والتواصل)، الدار البيضاء – المغرب، إفريقيا الشرق، 2014.

5- نجدي (نديم)، أثر الاستشراق في الفكر العربي المعاصر عند إدوارد سعيد- حسن حنفي- عبدالله العروي، بيروت، دار الفارابي، 2005.

6- فوكو (ميشال)، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي،1986.

## المراجع الأجنبيّة:


7- Barthelemy (Jobert), Delacroix, Princeton, Princeton University Press, 1997
8- Delplato (Joan), Multiple Wives, Multiple Pleasures: Representing the Harem, 1800-1875, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2002.
9- Harper (Mary J.), Picturing the Middle East: A Hundred Years of European Orientalism, ed. Henry Krawitz, New York: Dahesh Museum, 1996.
10- Hannoosh (Michele) , Delacroix Journal : 1822-1863, Paris, 2009.
11- Porterfield (Todd), The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism (1798-1836) , Princeton, Princeton University Press, 1998.
12- Stevens (Mary Anne), The Orientalists: Delacroix to Matisse: The Allure of North Africa and the Near East, London, Royal Academy of Art, 1984.
13- Valensi (Lucette), On the Eve of Colonialism: North Africa Before the French Conquest, trans. Kenneth J. Perkins, New York, Africana Pub-lishing Company, 1977.


## الدوريات:


1- بن نوار (بهاء)، الرحلات الاستشراقيّة وصورة الذات العربيّة؛ قراءة في صورة الحريم، مجلة رؤى فكرية(الجزائر، جامعة محمّد شريف مساعدية سوق أهراس)، العدد:2 ،2015، ص.117.
http://www.univ-soukahras.dz/ar/publication/article/485

2- بتقة (سليم)، سراب الاستشراق، مقاربة سيميائية للوحة أوجين دولاكروا(نساء الجزائر في مخدعهن)، حوليات الآداب واللغات (الجزائر، جامعة المسيلة)، العدد:04، 2014/10/15، ص ص.232-249.
http://dspace.univ-msila.dz:8080//xmlui/handle/123456789/5353

3- رابحي (عبدالقادر)، الاستشراق الفني وشعرية الجسد الشرقي(التعرية بوصفها فعلًا كولونياليًا)، مجلة الانسان والمجتمع (الجزائر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان)، العدد: 02، الجز الثاني، ديسمبر 2011 ، ص ص.132-144.
https://fshs.univ-tlemcen.dz/assets/uploads/revue/num%203.pdf

4- مفرج (جمال)، جميلات الجزائر في اللوحة البصرية الاستشراقيّة، مجلة جماليات(الجزائر، جامعة مستغانم، مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية)، المجلد:1، العدد:1، ديسمبر 2014، ص ص.12-24.
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/525

**الأطروحات الجامعية:**

- أعمر (محمد الأمين)، التصوير الاستشراقي في الجزائر خلال القرن التاسع عشر، أطروحة دكتوراه: تخصص دراسات في الفنون التشكيلية، تحت إشراف: أ.د. أوراغي أحمد، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،2017.
- شاعو (كمال)، أثر فن الاستشراق في تكريس الفكر الاستعماري، أطروحة دكتوراه في التاريخ، تحت إشراف: أ.د. بوعزة بوضرساية، قسم التاريخ ، جامعة أبوالقاسم سعدالله الجزائر2، 2013.