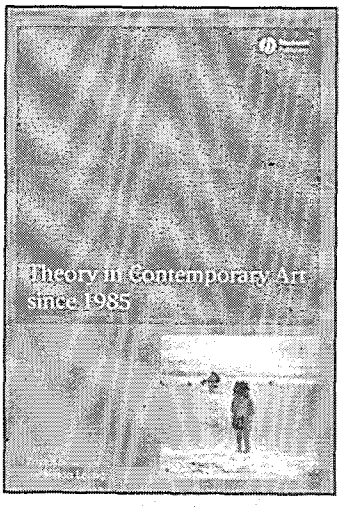
المتحف الدولي

منظمة الأمم المتحدة
للتربية والعلوم والثقافة

٢٢٩
٢٣٠

مايو/أيار ٢٠٠٦
مجلة فصلية

قارة الإنجازات



THEORIZING ART

New and recent books from **Blackwell Publishing**

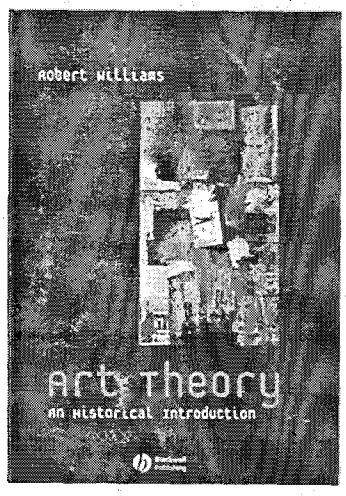
THEORY IN CONTEMPORARY ART SINCE 1985

Edited by ZOYA KOCUR and SIMON LEUNG

"This is a much-needed primer on the role of critical thought in the art of the last twenty years. At a time when some have mourned - or alternatively celebrated - the death of art theory, this valuable anthology traces its viability - indeed, its necessity - for understanding recent aesthetic practice."

Pamela Lee, Stanford University

480 pages / 16 colour, 28 black & white illustrations
0-631-22868-3 hb / 0-631-22867-5 pb / **June 2004**



ART THEORY

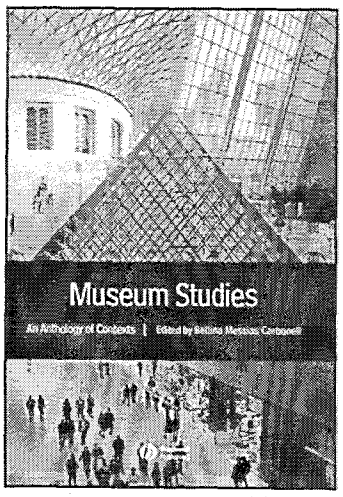
An Historical Introduction

ROBERT WILLIAMS

"To write a general history of art theory from Homer to Baudrillard is a courageous and generous act in an age of fragmented specialties. To write one that reads art theory not just in its philosophical and linguistic traditions but as sensitive responses to changing artistic practices is a rare accomplishment."

Philip Sohm, University of Toronto

328 pages / 24 colour, 69 black & white illustrations
1-405-10706-5 hb / 1-405-10707-3 pb / **2003**



MUSEUM STUDIES

An Anthology of Contexts

Edited by BETTINA MESSIAS CARBONELL

"Combining important historical texts, classic critical analyses, and current commentary on the museum, this anthology is a unique resource for Museum Studies."

Bruce Altshuler, New York University

680 pages / 0-631-22825-X hb / 0-631-22830-6 pb / **2003**

Blackwell Publishing

For more information about these books, or to order online, please visit our website at: **www.blackwellpublishing.com/art**

For regular e-mail updates on new art history and theory titles from Blackwell, visit: www.**blackwellpublishing.com/ealerts**

المتحف الدولي

٢٢٩ ـ ٢٣٠

مايو/أيار ٢٠٠٦

إفريقيا : قارة الإنجازات

٤ | كلمة التحرير

٩ | قارة الإنجازات

- تكوين متحف المنطقة السادسة فى كيب تاؤن
  سراج رسول | ٩
- هيئة المتاحف القومية الكينية: الإنجازات والتحديات
  أيدل فرح | ١٩
- إدارة التراث المعنوى فى تسوديلو
  فيليب سيجاديكا | ٣١
- القوانين الثقافية والمتاحف فى إفريقيا
  فنسنت نيجرى | ٤١

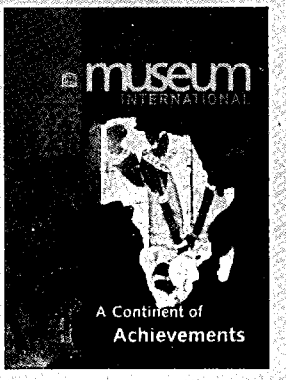
٤٩ | الجوانب المختلفة فى إفريقيا

- المعالم الأثرية والخبرة والمعرفة التقليديتان: نموذج للمساجد فى تمبوكتو
  على ولد سيدى | ٤٩
- جول وامكولو كمشروع للعديد من الدول
  مابوبا متونجا | ٥٩
- الشفاهية والهوية الثقافية: الموروث الشفاهى فى توبورى (تشاد)
  إليزا فيوريو | ٦٨
- سرد الحكايات كوسيلة لنشر المعرفة فى المتاحف: نموذج سيجانا موتو موتو
  أغان أوديرو أجان | ٧٦

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation

COVER:
"What is drawn, is written, is painted*." A detail from a traditional batik from Senegal.
*Literal translation of "Batik".

© Marina Taurus



DIRECTOR OF THE PUBLICATION:
Mounir Bouchenaki

EDITOR-IN-CHIEF:
Isabelle Vinson

EDITORIAL ASSISTANT:
Atieh Asgharzadeh
Sandra Acao

ENGLISH TRANSLATION:
Renée Champion
Barbara Shapiro-Comte

ADVISORY BOARD:
Amareswar Galla, AUSTRALIA
Nicholas Stanley-Price, Director-General, *ex officio*, ICCROM
Yani Herreman, MEXICO
Nancy Hushion, CANADA
Jean-Pierre Mohen, FRANCE
Stelios Papadopoulos, GREECE
John Zvereff, Secretary General of ICOM, *ex officio*
Michaël Petzet, President, ICOMOS, *ex officio*
Tomislav Sola, REPUBLIC OF CROATIA

DESIGN AND LAYOUT:
Taurus Design, 93800 Épinay

© UNESCO 2006

Published for the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation by Blackwell Publishing.

Authors are responsible for the choice and the presentation of the facts contained in signed articles and for the opinions expressed therein, which are not necessarily those of UNESCO and do not commit the Organisation. The designations employed and the presentation of material in Museum International do not imply the expression of any opinion whatsoever on the part of UNESCO concerning the legal status of any country, territory, city or area or of its authorities, or concerning the delimitation of its frontiers or boundaries.

٨٣ | المقام المستقبلية : الذاكرة والتطور

- إفريقيا ٢٠٠٩: تاريخ تمكين إفريقيا من قدراتها
  جاليا ساأوما ـ فوريرو | ٨٣
- تقييم المتاحف المغربية
  سكينة الحريب | ٩٧
- نشوء وتكوين «جينى» كعمل فنى: المخاطر والعراقيل فى عالم التراث العالمى
  روبرتو كريستيان جاتى | ١٠٤
- متحف قلعة المسيح فى مومباسا: تجربته فيما يتعلق بشبكات العمل الاجتماعى فى البيئات الريفية والمدنية
  موادیمى مازوا | ١١٣
- برنامج اليونسكو لصيانة الممتلكات الثقافية المنقولة المهددة بالخطر، وتطوير المتاحف | ١٢٠

١٢١ | أخبار التراث الرقمى

- المحتوى الثقافى الرقمى القائم على المشاركة
  كاتى جيبر | ١٢١

© National Museum/Institute of Zaire

شكل خشبي لهيمبا مغطى بطبقة سوداء من منطقة شابا. جمهورية الكونغو الديمقراطية (زائير سابقا)، ارتفاع التمثال ١ر٢٧ سم.

وقد سرق من معهد المتحف الوطني لزائير في يوليو/تموز - أغسطس/آب ١٩٩٠، ويحمل رقم ١ر٢٢٠ر٧٣

(Interpol reference: 1990/36122)

كلمة التحرير

إن القارة الإفريقية، فاعل رئيسى بلامنازع فى إعادة تجديد أساليب حماية التراث التى ظهرت على المستوى العالمى خلال العقود الحديثة. وهذا العدد المزدوج لمجلة «المتحف الدولى»، والذى يحدد ملامح النجاحات والتحديات التى تواجه إفريقيا، قام بإعداده المحرران الضيفان لورنا وجورج أبونجو. وكلاهما مرتبط بنشاط فى الشبكات المهنية المتخصصة فى البرامج المحلية، والإقليمية، والدولية. وتعمل لورنا أبونجو - المشتغلة بالآثار عن طريق التدريب - مديرا تنفيذيا للمجلس الإفريقى الدولى للمتاحف AFRICOM، وذلك منذ عام ٢٠٠٠. كما عمل جورج أبونجو - وهو أيضا عالم آثار - مديرا عاما لمتاحف كينيا الوطنية فى الفترة مابين عام ١٩٩٩ وعام ٢٠٠٢، ويعمل حاليا مستشارا لتخطيط التراث والإدارة الدولية.

إيزابيل فينسون

إن نطاق ومجال المناقشة فى هذا العدد من مجلة «المتحف الدولى»، قد أظهرا بالفعل أن إفريقيا قارة تزخر بالتنوع والثروات الهائلة من التراث الثقافى. ويتضح، من خلال التاريخ الشفهى، وأطر العمل الشرعية، وحتى إعادة تشييد المتاحف، أن إفريقيا قد مرت بتحولات كبيرة منذ أن دخل مفهوم المتحف - وإدارة التراث كما تمارس اليوم - إلى القارة الإفريقية.

ولم تواجه إفريقيا - تحديات تطويع المؤسسات الموروثة إلى شكل ومتاحف مع مجموعاتها فقط، ولكن أيضا تطويع الاحتياجات والطموحات داخل المؤسسات الموروثة من الماضى الاستعمارى. وكان على الدول المختلفة فى هذه القارة - عند تعاملها مع هذه التحديات - أن تتشبث بالفكرة الغربية للمتحف، بوصفه مكانا للمجموعات، والحفظ، والتعليم، والعرض، وعادة مايبالغ فى تقدير قيمة المجموعات التى تمتلكها، أكثر من تقدير قيمة المجتمعات التى يفترض أن تخدمها.

إن الكثير من المتاحف المقامة فى هذه القارة، وكذلك المؤسسات الثقافية الأخرى، كان عليها أن تتعامل لفترة طويلة على أنها فى وضع متدن على سلم الأولويات الوطنية/والحكومية، نظرا لأن حكوماتنا تعالج الخدمات الأساسية، مثل التعليم، والصحة، والسعى من أجل تحسين البنى التحتية. إلا أن المتاحف يجب أن تتعامل أيضا مع القضايا الخاصة بالقدرة على إدارة التراث، وخلق الوعى بين المجتمعات التى تمتلك التراث، ودور التراث غير الملموس فى المجتمع المعاصر. وتتساوى، فى الأهمية، ضرورة تعاملها مع قضايا الإتلاف والسرقة فى المتاحف -

ترجمة: شويكار زكى

والتى تشير إليها الأستاذة سكينة هاريب Sakina Rharib فى قضية المغرب بأنها «نزف ثقافى».

إن المتحف كساحة للنزاع، يبدو أكثر وضوحا فى إفريقيا أكثر من أى مكان آخر. فتاريخ تطويره، وخلفيته الاستعمارية، والتجربة النهائية لسياسة «دعها كما هى»، التى انتهجتها الصفوة الاستعمارية، التى استمرت فى إدارة المتاحف بعد الاستقلال، والافتقار إلى القدرة على البناء عند السكان الأصليين، والسلوك الخاص بالنظر إلى الداخل، ورفض أى تغيير ـ كل هذا أسهم فى خلق النزاعات المتنوعة. وهذا العدد من المجلة، من خلال المقالات المتنوعة، لم ينجح فى عرض التحديات التى تواجهها المتاحف على مر الزمن فقط، بل أيضا فى إظهار التحولات الإيجابية المتنوعة والدائمة، والتى جعلت المتاحف فى إفريقيا تحتل مكانا رئيسيا فى الخطابات الاجتماعية ـ الاقتصادية، والسياسية، الخاصة بكل دولة على حدة، والتى وضعها فى مسار الاعتراف بها.

وبالخوض فى غمار المقالات، يتضح ـ بما لايدع مجالا للشك ـ أن المتاحف الإفريقية قد أقرت بسطوة التراث ـ وخاصة التراث الإفريقى ـ فى تشكيل حياة المجتمع المعاصر. لقد تحولت المتاحف من كونها مجالات حيادية وغير سياسية إلى ساحات للحوار الكبير، محطمة بذلك طبيعتها المتحجرة السابقة. ولايمكن أن يوجد تصوير لهذا أفضل مما ورد فى مقال سراج الرسول بعنوان: «تحويل المنطقة السادسة بكيب تاون إلى متحف». فباستخدام تواريخ الشعوب، وأحد الأماكن، وبخاصة تجارب النزوح القسرى، فإن الذاكرة والتعبير الثقافيين يصبحان مصدرين للتضامن. واستعادة الوضع السابق من خلال إعادة تجميع وإحياء الوحدة المشتركة للمنطقة السادسة عن طريق الذاكرة، ولد متحف يطلق عليه «المنطقة السادسة»، وأصبح الآن الحارس على مصالح وحقوق المجتمع، ويناضل من أجل استعادة الأرض، وحق العودة إلى ساحاتهما الأصلية. وهذا بالفعل يعد انسلاخا ناجعا عن المتحف التقليدى، ولكنه أمر لايبدو فريدا من نوعه فقط، بل شديد المواءمة ـ حيث يوضع أحد المتاحف فى قلب الحوار الإنسانى، وإتاحة الفرصة له ليصبح موقعا للبرء والتسامح. وقد قطع هذا شوطا بعيدا فى تعزيز مفهوم متحف المجتمع.

إن قضية المتاحف الوطنية فى كينيا هى إحدى قضايا تحويل التراث الوطنى إلى مصدر مهم للإنسانية. فهى تعرض الدور الذى يلعبه المتحف كمؤسسة عامة يمكن ألا يلعب دورا فى حماية التراث فقط، بل ويستطيع أيضا إعادته حيا لعامة الشعب من أجل المتعة/ والتعليم، والاستخدام. وهى تدحض ـ فضلا عما سبق ـ فكرة أن المتاحف، وبخاصة الموجودة فى إفريقيا، هى مجرد مناطق متحجرة غير متفاعلة، وفى أفضل الأحوال، هى مساحات لتدمير التراث وسرقته. إن الحالة الكينية تعد مثالا للمؤسسة الاجتماعية الدينامية المتفاعلة، والقابلة لاستحداث التغيير، والقادرة على جذب تمويلات ضخمة لعملية إعادة البناء. إنها فى الحقيقة مثال للنجاح، وللتنافس. وبينما لاتسلط هذه المقالة الأضواء إلا على متحف واحد فقط، فإنه يجب الإشارة إلى أن متاحف أخرى

فى إفريقيا مهمة، ومرت بعمليات إعادة تكوين مماثلة، ولكنها ليست بنفس الضخامة، مثل المتحف الوطنى المالى بمدينة باماكو، ومتحف ليفنجستون فى زامبيا.

والمتاحف عبر القارة الإفريقية آخذة فى اعتناق فكرة إعادة الهيكلة والتطوير المؤسساتى، ومواجهة قضايا الاستدامة، مع البقاء على إيمانها بمهمتها التى تتسم حاليا بالتوسع إلى أبعد من مجرد إدارة المجموعة وعرضها، لتنشيط وخلق مشاركة جماهيرية.

ويستعرض القسم الثانى من هذا العدد قوة الشفاهية والمعرفة التقليدية التى طالما تمت المشاركة فيها ونقلها إلى الأجيال القادمة. إن المعرفة الإفريقية التقليدية كثيرا ماشهر بها، ولايعتد بها بشكل عام على أنها تشكل جزءا من التراث. إنها الآن تنتعش من جديد مع التحقق من أنها تشكل جزءا لايتجزأ من الوجود الإفريقى، وتمثل أحد مصادر المعلومات الحيوية للهوية الإفريقية، وحماية التراث.

ويمتد هذا الفصل من تقديم مناقشات «على ولد سيدى» حول المعرفة الشفاهية لتقنيات البناء ومواده، وتنظيم وتنفيذ أعمال الصيانة والترميم، إلى مثال مابويا متونجا عن جول وامكولو كأداة للرقابة الاجتماعية، وترسيخ هوية المجتمع، وحماية التقاليد، وحتى دراسة اليزا فيوريو عن الشفاهية والتقاليد الثقافية، حيث تمثل اللغة وسيلة لتصنيف المعلومات، وتصبح الكلمة المنطوقة ممثلة لرؤية المجتمع للعالم، ومرورا بالحكى القصصى الخلاق لأوديرو أغان كوسيلة لنشر المعرفة، وتعزيز التفاهم - إن هذا الفصل يحكى قصة شديدة العمق عن التقاليد الشفوية ودور التراث غير الملموس فى حماية التراث الملموس. وبالإضافة إلى ذلك، لايمكن المبالغة فى تأكيد دور مؤسسات التراث، مثل المتاحف فى دعم هذا التراث واستغلاله.

إن التاريخ الشفاهى رباط لتعزيز وتقوية العلاقات الثقافية والاجتماعية أيضا، وهو يعمل كحلقة وصل بين الماضي والحاضر، وحلقة وصل بين الأجيال. وبانعقاد مؤتمر اليونسكو عن «التراث غير الملموس» خطا الموضوع خطوة للأمام، وعلى إفريقيا بما تحويه من تنوع وثراء أن تأخذ موقع القيادة.

ومن الواضح، أن إفريقيا فيما يختص بالذاكرة والتنمية قد قطعت شوطا طويلا، ليس فى إدراك أهمية التراث الثقافى فقط، بل أيضا فى إدراكها لضرورة تنظيم وإدارة هذا التراث بأسلوب مستدام. إن إفريقيا قارة فريدة من نوعها، تواجه الكثير من التحديات، ولكنها تستطيع أيضا أن تحدد وقع وسرعة خطى التقدم. وبالنظر إلى ورقة البحث التى أعدتها جاليا ساأوو فوريرو، ومع الإلمام بالبرنامج، لايمكننا سوى الموافقة عندما صرحت بأن «إفريقيا ٢٠٠٩ قد تبرهن على أن حماية التراث الثقافى الإفريقى على أيدى الإفريقيين أنفسهم يعزز من إحساسهم بهويتهم، ويؤكد ثراء هذه القارة بتنوعها، ويفتح طرقا جديدة للتطوير والتنمية».

إن التدريبات التى طبقت فى إفريقيا حتى الآن فى مجال إدارة التراث، تم تركيزها وجعلها هدفا لحل المشكلات القائمة، والتخطيط من أجل المستقبل. والعمل الذى تم من خلال دورة ICCROM's PREMA[1] (الوقاية فى المتاحف فى إفريقيا بالمركز الدولى لدراسة الحفاظ على المقتنى الثقافى وترميمه) ـ والذى أدى إلى تطوير PMDA (الآن CHDA)، وEPA (وكالة الحماية البيئية)، إلى جانب جهود المجلس الدولى للمتاحف الإفريقية[2] ، وبرنامج متاحف غرب إفريقيا[3]، وبرنامج المتاحف الإفريقية السويدية[4]، تعد رمزا للالتزام من جانب إفريقيا لحماية تراثها. وحتى برنامج تدريب المجلس الدولى للمتاحف الإفريقية، رغم بُعد أسلوبه عن الجانب التقليدى فى التدريب، إلا أنه خطا خطوات واسعة فى مواجهة هذه التحديات.

ومما لاشك فيه أن إفريقيا قد قطعت شوطا طويلا من قارة تواجه الكثير من المشكلات مع ضعف فى مستوى تحقيق أية إنجازات، إلى قارة تركز كليا على حماية واستخدام أعظم مواردها على الإطلاق، أى تراثها.

إن الرحلة داخل هذه القضية المزدوجة الخاصة توضح التزام كل من إفريقيا وشركائها عبر الطريق الطويل للعديد من النجاحات. وهذا لايعنى أن إفريقيا لم تعد تعانى من أية مشكلات، بل على العكس، فنحن نحتاج إلى الاستمرار فى بناء القدرات البشرية، وتنمية وتحسين الأطر الشرعية والقانونية، وضم مختلف الجماعات فى مناقشة جميع الأمور المتعلقة بإدارة التراث، واختيار النظم المعرفية التقليدية، والتراث الآخر غير الملموس الذى يدعم من نظم الاستدامة، ويعمل مع بقية العالم على حماية التراث الإنسانى. إن الخيط المشترك للإسهامات فى هذا العدد، واضح للغاية: فإفريقيا قارة مساهمة أكثر منها متلقية.

لورنا أبونجو وجورج أبونجو

NOTES

1. Prevention in Museums in Africa.

2. International Council of African Museums.

3. West African Museum Programme.

4. African-Swedish Museum Programme.

١ ـ الفن الإفريقى للنقش على الحجر. نقوش هندسية على صخرة غير ثابتة تم اكتشافها بالقرب من بحيرة تيركانا شمالى وادى الصدع العظيم Great Rift Vally ، بكينيا.

تكوين متحف المنطقة السادسة في كيب تاون[1]

سراج رسول Ciraj Rassool

يعمل سراج رسول أستاذا للتاريخ بجامعة ويسترن كيب، حيث يدير أيضا «البرنامج الإفريقى للدراسات المتحفية والتراثية». كما أنه أمين متحف المنطقة السادسة، ورئيس اللجنة العلمية للمجلس الدولى للمتاحف الإفريقية (AFRICOM). وقد كتب بتوسع فى مجالات الدراسات المتحفية، والتراث، والتاريخ المرئى، وتأريخ المقاومة.

افتتح متحف المنطقة السادسة فى الكنيسة المركزية التبشيرية الميثودية (البروتستانتية المنهجية) الواقعة على حدود المنطقة السادسة بكيب تاون، وذلك فى شهر ديسمبر/كانون الأول عام ١٩٩٤. وقد أنشئ هذا المتحف كمشروع يتعامل مع السجلات التاريخية للمنطقة السادسة، ومع تجارب النزوح القسرى، ومع الذاكرة، والتعبير الثقافى من أجل الوحدة، والتضامن، واستعادة الحق الشرعى. وكان ظهور هذا المتحف للوجود تتويجا لجهد استمر لأكثر من خمس سنوات فى التخطيط من جانب «مؤسسة متحف المنطقة السادسة»، وهى الهيئة التى أنشئت عام ١٩٨٩ عن طريق اللجنة التى أطلق عليها بالإنجليزية Hands off District Six (HODS) (والتى تعنى «ارفعوا أيديكم عن المنطقة السادسة»). وهذه اللجنة انبثقت عن السياسات المدنية فى المحليات المجاورة لقلب مدينة كيب تاون فى أواخر ثمانينيات القرن العشرين، والتى شنت حملة ضد المبادرات من جانب قطاعات الأعمال الكبيرة والمدنية لتطوير المنطقة السادسة لسكنى الطبقة الوسطى، وضد ترسيم الخطوط «متعددة العرقية» كتعبير عن الجهود من أجل «إصلاح» سياسة التفرقة العنصرية وعمليات جهازها القمعى[2].

ترجمة: شويكار زكى

وتعد هذه المؤسسة واحدة ضمن العديد من المنظمات غير الحكومية والمشروعات الثقافية التى ظهرت إلى الوجود فى الفترة مابين السبعينيات والتسعينيات من القرن العشرين للحفاظ على ذاكرة المنطقة السادسة؛ أى منطقة المدينة الداخلية لكيب تاون، والتى تقع عند سفح جبل تابل Table Mountain، والتى شهدت أحداث النزوح القسرى لأفراد يبلغ عددهم ٦٠٠٠٠ من قلب المدينة. وفى عام ١٩٩٢ أقامت المؤسسة معرضا للصور استمر لمدة أسبوعين داخل كنيسة البعثة البروتستانتية المنهجية. وقد اجتمع السكان السابقون على المقاعد الخشبية للكنيسة، وارتفعت أصواتهم وهم يستعيدون ذكرياتهم عند عرض مجموعة صور مكبرة من خلال شرائح معروضة، وقطعة من فيلم مترجم عاد بهم إلى ماضيهم فى هذه المنطقة. وكانت هذه الرغبة العارمة للتجمع مرة أخرى، واستعادة التكامل المادى للمنطقة السادسة من خلال الذاكرة، هى التى أدت إلى خلق متحف المنطقة السادسة بعد عامين من هذا الاجتماع.

إن العمل الثقافى لمؤسسة متحف المنطقة السادسة دعم أيضا إقامة دعوى للمطالبة بأرض المنطقة السادسة استنادا إلى بنود «قانون استعادة حقوق الملكية»[٣]. وقد أقامت هذه الدعوى بعض التشكيلات المنظمة للسكان السابقين للمنطقة السادسة، والتى تضم «الجمعية المدنية للمنطقة السادسة»، وهى التى تبنت الدفاع عن قضية إعادة تشييد المنطقة السادسة، وعودة مجموعاته السكنية التى طردت عند تطبيق «قانون تحديد مناطق للمجموعات»، والذى صدر عام ١٩٥٠ فى أثناء فرض سياسة التفرقة العنصرية. وبعد إعلان «المنطقة السادسة» كمنطقة للمجموعة البيضاء فى عام ١٩٦٦ بدأت عمليات النزح القسرى التى تمت فى السبعينيات وأوائل الثمانينيات من القرن العشرين فى السعى دائما إلى تدمير النسيج الاجتماعي لهذه المنطقة، مع دك المبانى الضخمة، والمناطق الطبيعية، وتسويتها بالأرض فيما عدا المساجد والكنائس. وفى أثناء عملية المطالبة بالأرض، كان المتحف يطرح دائما الأسئلة حول الكيفية التى يمكن بها لعملية المطالبة باستعادة الحقوق السابقة، وإعادة التنمية - مع تركيزها على الإعمار، وتنمية المناطق الحضرية - أن تركز انتباهها على قضايا التاريخ وإحياء الذاكرة. وكان ظهور متحف المنطقة السادسة أمرا مفهوما أيضا لارتباطه بتكوين لجنة «الحقيقة والمصالحة» كنتيجة جزئية للسمات المشتركة لاستخراج أحداث الماضى، وتسجيل ذكريات التجربة المريرة[٤]. وهذه الجمعية تعكس بالتأكيد منحى أخلاقيا وروحيا لفكرة إنشاء المتحف، وأيضا بعض الأساليب التى تستخدم فيها المتاحف كمواقع لتضميد الجروح، ونشر روح العفو والغفران[٥].

متحف قائم على مجتمع

إن متحف المنطقة السادسة مثله مثل مشروعات المتاحف الأخرى القائمة على المجتمع فى لواندل، وسومرست، ويست، وكروسرودز، وبروتيافيليدج فى كيب تاون، وإيست إنك فى شرق لندن، وساوث إند فى بورت إليزابيث، والتى أقيمت زيادة على نطاق واسع خارج المتاحف القوية والتراث القومى، وبالتالى خارج الدوائر الرسمية للتمويل القومى للفنون والثقافة والتراث. وبينما أدى ذلك إلى ضعف مؤسسى ملموس، وثقة فى الأحوال المتقلبة للموارد المالية للمانح، فإن استثناء هذه المتاحف الجديدة والوليدة من أبنية والأولويات الوطنية للدولة فيما يتعلق بالتراث، قد خلق أيضا إحساسا بوجود برنامج ثقافى مستقل أدى إلى نتائج غير مقصودة لتعزيز إمكانات تشكيل ثقافة عامة تتسم بالحيوية، والنشاط، والاستقلالية، والقدرة على الصمود والنضال.

وارتبطت فئة «متحف المجتمع الصغير» فى جنوب إفريقيا ارتباطا وثيقا بالعمل الثقافى الذى يقدمه متحف

٢ - ورشة عمل بمتحف المنطقة السادسة: يتبادل فيها الطلبة الآراء فى مجموعة المناقشة فى الخريطة المرسومة على الأرض.

المنطقة السادسة. إن المتاحف المحلية التى بدأت فى الظهور فى مناطق مختلفة بجنوب إفريقيا، فى أعقاب قيام متحف المنطقة السادسة، والتى بنيت على منواله - بدأت أيضا فى الإشارة إلى نفسها على أنها أيضا «متاحف مجتمعات صغيرة». ومن الضرورى تقييم فئة «متحف المجتمع الصغير»، وفهم عمليات الجدل والمناقشات التى صاحبت افتتاحه كنموذج ثقافى فى مجال المتاحف المتنامى فى جنوب إفريقيا، ومابعدها، وأن يوضع فى الاعتبار الأصول الفكرية والسياسية المتنوعة التى ينتسب إليها. ويحتاج هذا الأمر منا، أيضا، إلى زيارة أخرى لفئة «الجماعة الصغيرة» ومختلف الهويات وأنواعها وتحديد الجماعات التى ناضلت ودافعت عن حقها، والأساليب التى تمت الموافقة عليها فى الدعاوى والمشروعات الثقافية. وهذه الاستقصاءات فى غاية الأهمية، حتى يصبح هذا النموذج أكثر من مجرد مصطلح فنى لجنس المتاحف، نظرا لأن المتاحف المحلية قد أنشئت، وتم تكرار سمات «متحف المنطقة السادسة» ومعالمه.

ومنذ افتتاح متحف المنطقة السادسة كمتحف لمدينة كيب تاون، أصبح مكانا مستقلا للعمل النشط، وللجدل والخلاف حول الشروط والمبادئ الخاصة بالوضع فى مرحلة مابعد سياسة التمييز العنصرى، والمؤسسات الاجتماعية، والعلاقات، والمعالجات الموضوعية التى تعد جزءا لايتجزأ من عملية إنتاجه وتوالده.. كما يعمل أيضا كمجال لتوليد الأبحاث، وللتمثيل، وللتدريس، حيث يتم من خلاله تداول وتسوية العلاقات المعرفية، والممارسات الفكرية والثقافية المتنوعة، بين مختلف المواقع، والمؤسسات، والمجالات الاجتماعية[٦].

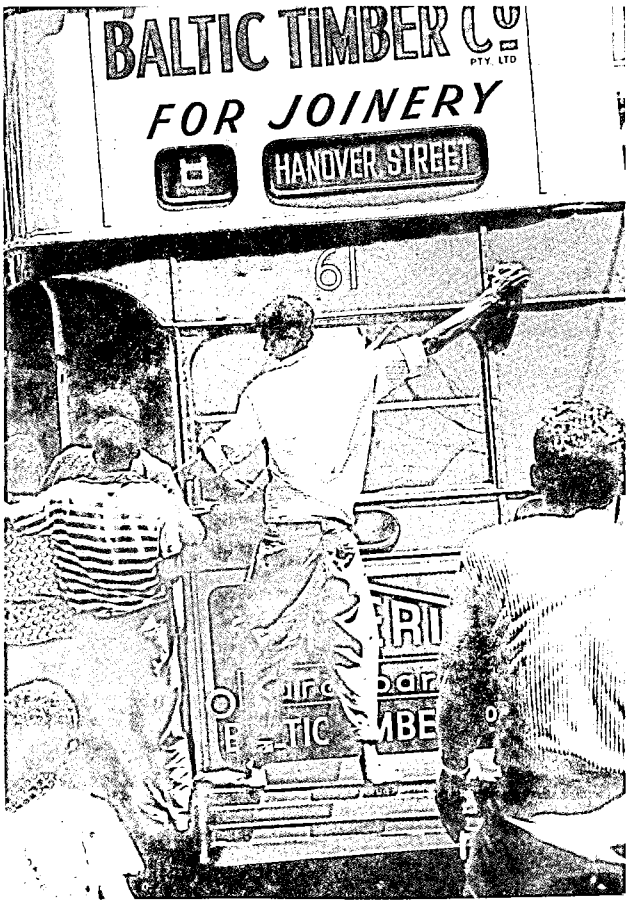
٣ ـ الصورة رقم ٣ و٤ و٥ ترجع إلى منعطف القرن العشرين، قبل ترحيل سكان المنطقة السادسة ـ من سجلات المتحف.

وقد أطلق على المعرض الذى أقيم عند افتتاح متحف المنطقة السادسة فى عام ١٩٩٤، اسم «الشوارع: تتبع ماضى المنطقة السادسة». وقد تم تكوين هذا المعرض من بعض المواد وبقايا المناظر الطبيعية فى المنطقة السادسة، وتمت الاستفادة من الوثائق والصور الفوتوغرافية، والتذكارات، وبعض المشغولات اليدوية. كما اشتمل المعرض على خريطة زمنية ضخمة للمنطقة السادسة تغطى معظم ساحته، وعلقت اللافتات الأصلية لأسماء شوارع هذه المنطقة على أعمدة معلقة تطل على الخريطة. وتم استعارة هذه المجموعة من لافتات الشوارع من قائد فريق الإزالة الذى قام بتجريف المنطقة السادسة وإزالتها، والذى احتفظ بها فى قبوِ له. وقد أصبحت هذه اللافتات بعد عرضها فى المتحف إشارات ملموسة على الوجود المادى لهذه المنطقة. كما رصت فى صفوف، صور ضخمة لوجوه السكان السابقين مطبوعة على ورق شفاف خاص بفندق العمارة، وتدلت من الشرفات وكأنها تحملق من أعلى فى الزائرين للخريطة. كما وضعت فى الفتحات، المطلية باليد، والمحفورة على جانب الخريطة، صور فوتوغرافية أخذت من الألبومات والمجموعات الخاصة بالسكان السابقين الذين قاموا بإهدائها للمتحف. وهى أشياء تحمل دليلا واضحا على الحياة الاجتماعية، والطابع الثقافى لهذه المنطقة، من خلال التوثيق المرئى. ويوجد على أطراف الخريطة صناديق عرض شفافة تحوي تربة وأحجارا من المنطقة السادسة، والتى تكشف عن شظايا تم استخراجها عن طريق الحفر، تظهر الحياة الأسرية والمنزلية، وهى تشمل: الزجاجات، وقطع الأوانى الفخارية، والسكاكين، ولعب الأطفال[٧].

ومن خلال معرض «الشوارع» بما يحويه من ترتيب

للصور المرئية، والمشغولات الفنية اليدوية المستردة، والتوثيق التفصيلى للساحات التى أعيد تجديدها فى هذه المنطقة، أسس هذا المتحف نوعا من «علم آثار الذاكرة»، ذلك الذى حاول إعادة تشكيل النسيج المادى والمنظر الطبيعى الاجتماعى للمنطقة السادسة بتعبيرات خيالية. إن إقامة هذا المتحف فى البقعة المكانية الموحشة فى كنيسة فريدوم (الحرية) القديمة، والتى كانت يوما مكانا للعبادة للمنحدرين من سلالات العبيد، ثم أصبحت فيما بعد مأوى للناشطين السياسيين، كان تراكما للخبرات، والمعانى، والتفسيرات التى يمكن أن تفتح مجالا لإمكانية تضميد جراح هذا المجتمع المنهوب فى المنطقة السادسة[٨]. وليس من المدهش أنه بمجرد إنشاء هذا المتحف بدأ الكثيرون من زواره يشيرون إليه ببساطة وكأنه هو «المنطقة السادسة»، نظرا لأن موقع إحياء ذكرى المنطقة السادسة والاحتفال بها، كان عليه إشباع الرغبة العارمة من أجل كل ماهو حقيقى.

ويوجد بالمتحف ساحة جمالية للتعامل مع الذاكرة، توفر مكانا «لالتقاء الجماعة والمشاركة معا فى الخبرات والذكريات»[٩]. وهذه الأفعال والعمليات كانت دائما سريعة الزوال. ولقد كانت البلاغة الشفهية هى التى جعلت من هذه الأرفف المحفورة «شاهدا على القصص المثيرة للمشاعر، والتى لم ترو حتى الآن»، كما أن الكلمات المنقوشة على الخريطة وعلى القماش هى التى أضفت على السمات المميزة للمتحف معنى دراميا مباشرا. لقد أصبح المتحف «مجالا عاما للتفاعل»، حيث أصبحت استجابة الناس للمنطقة السادسة توفر «أحداثها الدرامية ونسيجها»[١٠]. ولقد



كان ذلك متحفا يشكل فيه الإعلان، والتحاور، والتناظر، جزءا من عملية إبداعه، وصيانته، وسياساته الخاصة بإحياء الذاكرة.

وكانت ساحات المتحف تعج بالمناقشات والمحاورات حول المفهوم الثقافى، والتاريخ الاجتماعى، والحياة السياسية فى المنطقة، وحول التاريخ المحلى، والأحداث القومية فى الماضى، وأفضل الوسائل لإحداث انعكاسات لهذه الموضوعات على عمل المتحف. وقد بدأ أعضاء المتحف فى مناقشة أساليب مخاطبة تاريخ أعرض للهندسة الاجتماعية فى كيب تاون، والتجارب المريرة للنزوح الإجبارى إلى أماكن أخرى من جنوب إفريقيا. وكان هناك اعتراف وإقرار بأن الوضع الرمزى للمنطقة السادسة قد ساعد على التعتيم على تجارب النزوح فى أماكن أخرى من كيب تاون، وباقى أجزاء جنوب إفريقيا. ولكن، بالرغم من ذلك، فإن عملية المطالبة بأرض المنطقة السادسة قد خلقت فرصا للمتحف للدخول فى مناقشات حول مستقبل كيب تاون، وعمليات التجديد والإحياء فى المجالين المدنى والاجتماعى فى المدينة. إن أقوى سمات متحف المنطقة السادسة، كمنتدى، ظهرت عندما تحولت جميع أماكنه إلى جلسات استماع رسمية لدعوى استعادة الأرض. وفى عام ١٩٩٧، وفى محاولة لحل خلاف حول المحاولة المبتسرة لجذب جميع الدعاوى إلى خطة متكاملة للتنمية، عقدت «محكمة دعاوى الأرض» جلسة خاصة فى المتحف للتصديق على قرار حكومى محلى للاعتراف بالدعاوى الفردية، وفى السنة التالية، شهدت إحدى الأبنية المزدحمة بالمتحف التوقيع على «مذكرة تفاهم» Rocord of Understanding من جانب الحكومة المركزية والمحلية، «واتحاد المنتفعين»، والتى كانت تهدف إلى تسهيل العملية الصعبة لاستعادة الأرض بما فى ذلك الكثير من المنتفعين.

المتحف: ساحة شاملة

إن الارتباطات والمناقشات الخاصة بطبيعة المتحف، والسياسات الثقافية حول مفهوم «المتحف» نفسه كانت أحيانا تماثل تماما التصنيف الذى اختارته «مؤسسة متحف المنطقة السادسة» لتحديد مشروعها عن التاريخ واستعادة الذاكرة. ومتحف المنطقة السادسة يجب اعتباره ساحة شاملة، حيث إنه يجمع بين المنح الدراسية، والبحوث، والمجموعات، والمقتنيات، والنواحى الجمالية، والأنواع المختلفة من السيطرة والمساءلة من جانب الجماعة، وسياسات دعاوى المطالبة بالأرض، والتى تتعلق بنوعية التمثيل واستعادة الحقوق. وقد استطاع أن يوحد بين الطاقات ورؤية النطاق الواسع من السكان مثل الأكاديميين المرتبطين بالمجتمع الصغير، والذين يعد البعض منهم من المفكرين الناشطين، وإن كانوا يحملون دائما بعض الجوانب والسمات المقيدة للأكاديمية،

والسكان السابقين الذين عمل أكثرهم، منذ عدة عقود كمفكرين ناشطين بجذورهم العميقة العاملة فى التنظيمات الثقافية والسياسية، والتى انطلقت من المنطقة السادسة. إن عمليات بناء وتشييد المتحف وبرامجه ساعدت على وجود نوع من الوساطة، والأنشطة التعاونية، وتبادل المعرفة، والسمات الثقافية، وحياكة ونسج هذه التفاعلات داخل منظومة المتحف المتناسقة. إن التعاون وتبادل الرأى بين هذا الخليط من الأعضاء هو أساس الأساليب المنهجية والتربية المنعكسة لمتحف المنطقة السادسة.

إن المعرض الذى أطلق عليه اسم "Digging Deeper" «التنقيب الأكثر عمقا»، والذى تم افتتاحه عام ٢٠٠٠ فى كنيسة فريدوم (الحرية) Freedom بعد ترميمها وتجديدها، يعد إشارة لأسلوب أكثر تعقيدا للعرض المتحفى والثقافة الجماهيرية. وقد سعى معرض Digging Deeper من منطلق الإحساس بالذات والانعكاس الذاتى - إلى التعامل مع مشاعر التلهف ونفاذ الصبر داخل المتحف، والتى ترغب فى سرد قصة المنطقة السادسة بأسلوب أكثر دقة وتعقيدا. وبينما يحاول معرض «الشوارع Streets» التركيز على المساحات ومناحى الحياة وعرضها على الجمهور، فإن معرض Digging Deeper قد عنى بدراسة الأماكن الخاصة والداخلية لحياة الناس. وعند تصميم معرض Digging Deeper قرر المتحف التنقيب عن المجموعات الخاصة بالمتحف، وعن أساليب معالجتها، وطرح أسئلة أكثر تعقيدا حول هذه المنطقة. إن النص المكتوب على النصب التذكارى المقام بمدخل المتحف الذى تم تجديده يعكس الرغبة فى طرح أسئلة وقضايا صعبة مثل: «نحن نسعى للتعامل مع ذكرياتنا، مع إنجازاتنا، ومايعترينا، مع لحظات مجدنا، وشجاعتنا، وحبنا لبعضنا البعض، وأيضا مع الإساءات التي وجهها كل منا إلى الآخر»[١١].

وفيما يتصل بالمعايير الجمالية، أشار الفنان بيجى دلبورت أمين المتحف إلى مادية، وشفافية، ومرونة، وتراكيب معرض Digging Deeper، كما أشار أيضا إلى: «خاصيتى النعومة والخشونة» لأسطحه المادية، والتى توازن أبعاد العناصر التصويرية والرقمية الخلاقة». كما أن الصورة المكبرة - سواء المرسومة على ورق الحوائط، أو الصور الفوتوغرافية الملونة، قد تم عرضها بأسلوب يعيد الحياة إلى الإبداعات التى تحاكى الواقع بدقة، بينما استطاعت اللوحات التاريخية، والقياسات الزمنية، والسلاسل المتعاقبة من الخرائط، والنصوص التاريخية الحية التى استخلصت من البحوث التاريخية الشفهية، أن تعرض التطور الثقافى، والفكرى، والسياسى المعقد للمنطقة السادسة. إن اللافتات والرايات المصنوعة يدويا، المزخرفة والمطرزة، تعكس مدى انتشار المؤسسات في المجال العام بالمنطقة السادسة : الدينية، والسياسية، والتعليمية، والثقافية. إن الفتحات التى تسمح بمرور الصوت من خلال القباب الموجودة فى مختلف أماكن المتحف تعكس صدى أصوات الرواة: «إنها المحتوى الكبير ومصدر حياة المتحف». و قد اعتمد تجهيز إحدى الغرف الداخلية للمنطقة السادسة "Nomvuyo's Room" على بحث تاريخى حى من أجل نقل الإحساس بالبيئة الحية لغرفة متعددة الأغراض، والتى تمثل عنصرا أساسيا فى بقاء الكثير من الفقراء على قيد الحياة[١٢]. إن الخريطة، والقماش، وإشارات الشوارع، والصور المكبرة، والتى حظيت حاليا بالكثير من الاهتمام بالنسبة للصيانة والتوزيعات المكانية، ظلت العناصر الأساسية للمعرض.

وبدافع من البحث الواعى والمشروع الإدارى، أعيد تشكيل المتحف من خلال مساهمة الفنانين، والباحثين، والمتطوعين، ومجموعات التطرين، وأيضا من خلال المساهمات الدائمة من السكان السابقين للمنطقة السادسة. وقد تم خلق إطار بصرى وفراغى لمعرض «أقيم بناء على شهادة الخبرة والعناصر المعبرة المنسوجة معا فى وحدة متكاملة». ومع زيادة مشاعر

الغضب، والاستفزاز، ومحاولة النيل من سمعة المتحف نتيجة للنقد والجدل، قام المتحف بكل جرأة، وعن عمد بإعادة تشكيل «مكانه النابض بالحياة، والداعى إلى التوالد» ليؤكد الرفض بأن يصبح المتحف: «مجرد أداة للاستهلاك، ينظر إليها فقط، ثم تترك بدون أن تلمس»، كما أن تبنى فكرة أن المتحف «كان مجرد مكان يحتاج إلى التغيير المستمر، وتم تركيبه وهدمه من قبل زواره»[١٢]، دعت المتحف إلى الرد على هذه الأقاويل بأنه لم يكن مكانا للبراءة أو المصداقية فى أبسط أشكالها. ولكن وحدته، وتكامله، واستدامته بعيدة المدى تم تأكيدها وإعلانها عند الدفاع عن ساحاته المستقلة لارتباطه المفصلى والنقد، وعند ضمان العملية المستمرة لتكوين موضوعاته، وموضوعات مجتمعه من خلال ممارسة الحوار الدائم، والتفسير، وتبادل الرأى.

وهذا الأمر يبدو أكثر أهمية نظرا لأن موارد المتحف تم توزيعها توافقا مع رسالته فى دعم عملية استعادة الأرض «وعودة الوطن» للمطالبين بأرض المنطقة السادسة، والذين نجحوا فى تقديم دعاواهم. ونظرا لأن أرض المنطقة السادسة كان قد تم إعدادها للمراحل الأولى من إعادة تطوير وتنمية مجتمع المنطقة السادسة الذى أعيد تشكيله، فقد كان من الواضح أن العمل فى المتحف قد دخل مرحلة جديدة من مراحل التدخل فى الجانب الثقافى والسياسى فى فترة «إعادة تشكيل المجتمع» من طبقة متباينة من العائدين الذين مروا بتجربة العيش فى مناطق تسود فيها أفكار وسياسات التفرقة العنصرية. وكان من دواعى الأمل أن التغيرات المتداخلة والتحولات فى منابر المناقشات بالمتحف قد تؤدى إلى النجاح فى مواجهة تحديات تشكيل المجتمع. وفى أثناء هذه المرحلة الجديدة التى أطلق عليها شعار «ارفعوا أيديكم عن المنطقة السادسة» واجه المتحف تحديات جديدة من جانب مشكلات استرجاع الذاكرة، والنقوش التذكارية والخاصة بإعادة تشكيل الأماكن الطبيعية.

التوجه المؤسساتى والالتزام الاجتماعى

بالرغم من مشاعر التناقض والتضارب، وعدم الارتياح التى ظهرت فى متحف المنطقة السادسة حول مفهومى «المتحف» و«المعرض»، يجب أن يكون مفهوما أن المتحف بالفعل - منذ بدايته - قد مر بعمليات ملموسة وعميقة من أجل «تحويله إلى متحف». لقد شملت عملية تشكيل المتحف العناصر المهنية لكل جانب تقريبا من حياته المؤسساتية، مع ظهور قسم للعمل بين المجموعات، والمعارض والتعليم، والبعد عن الأساليب التطوعية. لقد واجه المتحف التحديات لإثبات قدرته على احتواء إمكانات التطوير والتنمية المؤسساتية، والتعامل مع قضايا الاستدامة بدون التراجع عن رسالته فى إتاحة الفرصة لأحد الأماكن المستقلة للإنتاج الثقافى والتاريخى للازدهار كجزء من ظهور المواطنة الناقدة.

وبقدر ما يعرّف متحف المنطقة السادسة نفسه كمتحف نشأ نتيجة لعمليات متعاقبة، ومكان دائم التشكيل، وإعادة التشكيل من خلال كلمات منقوشة، وكلمات منطوقة، ومناقشات، وجدال، إلا أنه، من نواح كثيرة، اكتسب الملامح التقليدية، والتى تعنى بنية منظمة لإدارة المجموعات. والمكان الذى بدأ كمركز متحفى يضم موظفين متطوعين من السكان السابقين، أصبح الآن مؤسسة تشمل أنواعا معينة من المعرفة المتخصصة بدأت تتضح فى مجال تصميم المعارض، وإدارة التاريخ الشفهى، والمجموعات الموسيقية، بجانب مجموعات الصور الفوتوغرافية. إن هذه الخبرة تعكس قدرة المتحف وحاجته إلى فهم المعارف الإنسانية، والتعامل معها بأسلوب نقدى. ووجود الخبرة والمعرفة المتخصصة فى متحف صغير مستقل بذاته خلق لنفسه موقعا فى المجال العام، ينشئ طاقات معينة، وقدرات تضفى على متحف المنطقة السادسة طبيعة مميزة.

إن صفة «متحف المجتمع الصغير» من بين مناظير متنوعة، إحدى الصفات التى استخدمت فى شرح متحف المنطقة السادسة، كما أنه أيضا مفهوم آخر لتعريف السياسات الثقافية القائمة على الذاكرة. إن استخدام المتحف لكلمة «المجتمع الصغير» ليس ضربا من السذاجة، ولكنه استخدام واع واستراتيجى. وقد أصر المتحف على استخدام هذا المفهوم كأسلوب تنظيمى، وأداة فى الدفاع عن سياسات معينة للتحكم والتوجه المؤسساتى، وفى التعبير عن التزام خاص تجاه تحديث المجتمع وتعبئته، وإنشاء أماكن مستقلة للتعبير والجدال فى المجالات العامة. ومما لاشك فيه أن إمكانات هذا المكان قد تكشفت عن طريق العروض الديمقراطية، والمجالات العريضة للسياسة الثقافية لمرحلة مابعد التفرقة العنصرية، والتى تنشد تسهيل أساليب التعبير عن الاستقلال الذاتى والمبادرة غير الحكومية، ولكن السمات الأساسية لمتحف المنطقة السادسة كمكان للمعرفة قد تم تخطيطها بناء على ماقدمته منابر النقاش فى الأزمة السابقة والخاصة بالجوانب الفكرية والثقافية والسياسية فى المنطقة السادسة، والتى ظهرت إلى الوجود منذ الثلاثينيات من القرن العشرين، وسياسات تنظيم الجماعة فى الثمانينيات من القرن العشرين.

وتجنح فكرة متحف الجماعة إلى استحضار أفكار ومفاهيم الأصالة، وأسلوب التمثيل فى المؤسسات المحلية، والتى من المفترض أنها تعمل مع جمهور يمثل جماعات ملتزمة. وطبقا للتصنيف النوعى للمتاحف، فإن متاحف المجتمع الصغير أحيانا ماتفهم على أنها أبسط وحدات المتاحف التى تتمتع بسلطة هرمية من بين المتاحف متعددة المستويات، والتى تجعل من المتاحف القومية مؤسسات أكثر تعقيدا. وهذه المتاحف تشجع المشاعر الأبوية، والأفكار البسيطة والبريئة، بعد أن أصبح «للمجتمع الصغير» وسيلة للوصول إلى أشكال مختلفة من السمات الثقافية والتاريخية التى حرم من استخدامها فى العهود السابقة.

إن فكرة متحف المجتمع الصغير تثير أيضا فكرة مكانة المتحف كبؤرة لتقديم الخدمات التعليمية والثقافية. وهنا يتميز المتحف عن هذه المجتمعات الصغيرة، التى قد يرغب فى إقامة علاقات رسمية معها فى مجالات الخدمة، والاستشارة، وتقديم أشكال من النظم الأبوية، والإدارة المشتركة، والعلاقات المتبادلة. لقد نُظر إلى مفهوم المجتمع الصغير بعين الشك نتيجة للاستخدامات العرقية فى أثناء فترة سياسة التفرقة العنصرية. ولكن المجتمع الصغير كان أيضا هو بؤرة التعبئة ضد التفرقة العنصرية، وخاصة فى فترة الثمانينيات من القرن العشرين، والتى شهدت بزوغ التنظيمات الجماعية، واعتبارها أحد أكثر «مواقع الصراع» حسما.

ويُعرف متحف المنطقة السادسة نفسه «كمتحف مجتمع صغير» لأنه يعتبر المهمة التى يقوم بها هى إيجاد مكان للتنظيم والتعبئة الاجتماعية. وهو تعريف يشير أيضا إلى طموحاته فى خلق إطار من المشاركة والقدرة على التفسير والتفويض، وعلى خلق مشروع متحفى يمثل عملية دائمة التطور والتقدم. إن متحف المجتمع الصغير يمكن أن يحظى بالاستدامة وطول العمر من خلال توليد القدرات المؤسساتية، والخبرات الداخلية، وتشجيع الأساليب الداخلية للمناقشة والحوار. وبينما يعاصر إنشاء المتحف إقامة دعوى استعادة الأرض من قبل المطالبين، وأولهم المستأجرون، إلا أن الأفكار العامة عن الانتماء للجماعة لم يتم تحديدها طبقا للنسب أو السلالة، أو مجرد الدعاوى التاريخية، أو الإقامة فى المكان.

وفى الواقع، أن فكرة متحف المنطقة السادسة عن المجتمع الصغير هى فكرة استراتيجية تعبر عن الرغبة فى وضع أشكال معينة عند إعادة البناء الاجتماعى. والمجتمع الصغير نفسه هو هوية خيالية لطبقة العامة

وأصحاب المصالح. وقياسات الجماعة هى جوهر نضالها.. إن متحف المنطقة السادسة دائم المشاركة فى عملية إعادة تعريف وإعادة وضع أطر لأفكاره العامة عن المجتمع الصغير وذلك من خلال معارضه، وبرامجه، ومناقشاته العامة، وأساليبه الداخلية فى التفاوض. وهو مستمر كموقع يتم فيه تصميم هويات مابعد سياسة التفرقة العنصرية تصميما ذاتيا، وطرحها للمناقشة، بحيث لايتم امتصاصها ببساطة وأسلوب انفعالى عن طريق كل ما أفرزته سياسة التفرقة العنصرية.

NOTES

1. This study draws upon my forthcoming article, 'Community Museums, Memory Politics and Social Transformation in South Africa: Histories, Possibilities and Limits', in I. Karp, C. A. Kratz, L. Szwaja and T. Ybarra-Frausto, with G. Buntinx, B. Kirshenblatt-Gimblett and C. Rassool (eds.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham, NC, Duke University Press, (in press). Here, readers will find a more extended study of the origins, development and key characteristics of the District Six Museum, amid the challenges of heritage transformation in South Africa.

2. For an account of the history of the Hands Off District Six (HODS) campaign, the emergence of District Six as 'salted earth', and aspects of the cultural and political history of District Six, see S. Jeppie and C. Soudien (eds.), *The Struggle for District Six: Past and Present*, Cape Town, Buchu Books, 1990. This book emerged out of presentations made during a conference convened by HODS in District Six in 1988. Among several resolutions passed at the conference was the demand that redevelopment in District Six should not take place without the central involvement of ex-residents and a motion that called for the creation of a museum for District Six.

3. The Restitution of Land Rights Act No 22 of 1994, one of the mechanisms instituted by the post-apartheid state to resolve conflicts of the past, created a highly contested framework for land restitution, and established a Commission on Restitution of Land Rights to oversee the process.

4. Ingrid de Kok explores this association in 'Cracked Heirlooms: Memory on Exhibition', in S. Nuttall and C. Coetzee (eds.), *Negotiating the Past: The Making of Memory in South Africa*, Cape Town, Oxford University Press, 1998.

5. See for example, the approach to the museum reflected in S. Abrahams, 'A Place of Sanctuary', in C. Rassool and S. Prosalendis (eds.), *Recalling Community in Cape Town: Creating and Curating the District Six Museum*, Cape Town, 2001.

6. As a space of intellectual and cultural exchange and transaction, there are some parallels here with Clifford's concept of museums as 'contact zones'. See J. Clifford, Chapter 7, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997.

7. For detailed descriptions of the exhibition characteristics in the interpretive essay of the District Six Museum's aesthetic work see P. Delport, 'Signposts for Retrieval: A Visual Framework for Enabling Memory of Place and Time', in Rassool and Prosalendis, op. cit.

8. P. Delport, 'Signposts for Retrieval', cited in T. Morphet, 'An Archaeology of Memory', *Mail and Guardian*, (Johannesburg), p. 34, 30 February 1995.

9. Information leaflet, District Six Museum, 2001.

10. S. Prosalendis et. al, 'Punctuations: Periodic Impressions of a Museum', in Rassool and Prosalendis, op. cit., pp. 75–6.

11. Ibid., p. vi.

12. P. Delport, 'Digging Deeper in District Six: Features and Interfaces in a Curatorial Landscape', in Rassool and Prosalendis, op. cit. *A Guide to the District Six Museum and the 'Digging Deeper' Exhibition* (brochure), District Six Museum, 2000.

13. Ibid.

هيئة المتاحف القومية الكينية: الإنجازات والتحديات

Idle Farah

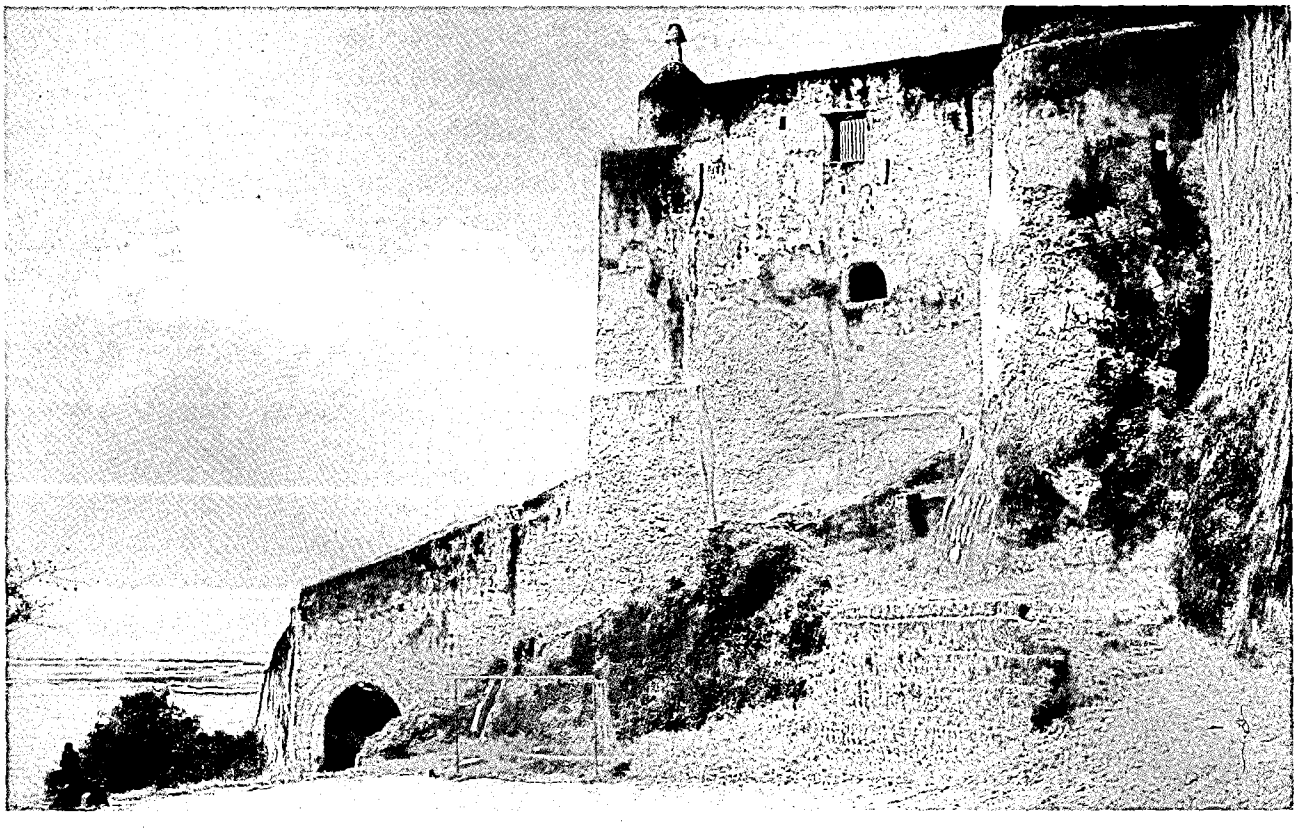
أيدل فرح

يعمل أيدل فرح حاليا مديرا عاما للمتاحف القومية الكينية، حيث قضى فى ذلك العمل ستة عشر عاما، وهو حاصل على الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة أوبسالا فى عام ٢٠٠٠، حيث تخصص فى علم الحيوانات الراقية. وكان قبل ذلك مديرا لمعهد بحوث الحيوانات الراقية فى كينيا. وهو أيضا عضو فى لجنة التعليم العالى فى كينيا، والمجلس الجامعى التابع لجامعة نيروبى، كما أنه رئيس مجلس إدارة تنمية التراث فى إفريقيا (برنامج تنمية المتاحف فى إفريقيا سابقا).

إن قطاع التراث الكينى متنوع كما هو الحال فى دول كثيرة أخرى فى جميع أنحاء العالم. وقد بدأ تطوير وإنشاء المتاحف القومية الكينية فى عام ١٩١٠ بتأسيس جمعية التاريخ الطبيعى فى شرق إفريقيا، والتى كان هدفها القيام ببحث علمى نقدى للخصائص الطبيعية للبيئة فى شرق إفريقيا، ومن ثم كونت الجمعية مجموعة هائلة من عينات التاريخ الطبيعى، مما حتم إنشاء متحف لها.

وكان أول مبنى يضم مجموعات جمعية التاريخ الطبيعى فى شرق إفريقيا عبارة عن غرفة عند ملتقى مايعرف الآن باسم طريق مويندى إمبينجو وشارع الجامعة فى نيروبى، ثم أنشئ أول متحف لهذه الغاية فى عام ١٩٢١، حيث يقوم فندق سيرينا الآن، وكان قد هدم بعد ذلك بأربع سنوات للعودة إلى ارتياد أحد الطرق. وفي عام ١٩٣٠، نقل المتحف إلى مبنى جديد فى موقعه الحالى فى «تل المتاحف» Museum Hill ، وأطلق عليه اسم كورنيدون Coryndon Museum، وبعد استقلال كينيا، تمتعت جمعية التاريخ الطبيعى فى شرق إفريقيا بتفويض أوسع نطاقا، وأطلق عليها اسم جديد، هو: المتاحف القومية الكينية.

ترجمة: محمد البهنسى

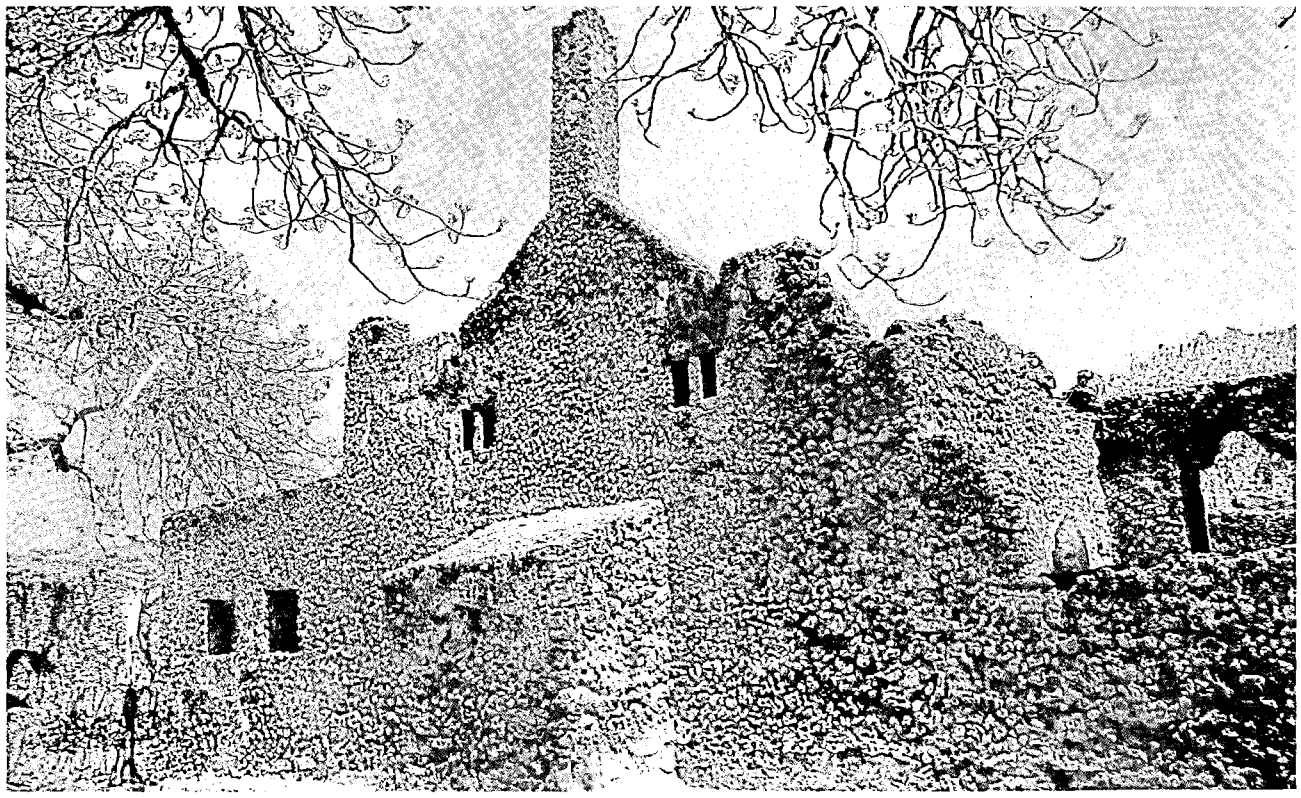


٦ ـ متحف قلعة يسوع فى مومباسا.

وانطلاقا من بداياته المتواضعة، تطور المتحف وغدا مؤسسة بحثية ذات شهرة دولية، وتفتخر بما لديها من دوائر بحثية تربو على العشرين دائرة، مقسمة إلى ثلاث شعب. وتضم المتاحف القومية الكينية حاليا ثمانية عشر متحفا إقليميا، فضلا عن ثمانية عشر موقعا وعاديات مفتوحة أمام الجمهور، ومنتشرة فى الأقاليم الثمانية للبلاد.

والمتاحف القومية الكينية هيئة موحدة خاضعة لوزارة التراث القومى، وتستمد تفويضها ومهمتها من قانونين برلمانيين: قانون المتاحف القومية الكينية، وقانون العاديات والآثار الكينية، وقد صدرا فى عام ١٩٨٣. ويجرى حاليا مراجعة هذين القانونين، حيث تم دمجهما فيما يعرف بمشروع قانون تراث المتاحف القومية، والذى لايزال ينتظر أن يصدره البرلمان كقانون.

وفى خلال السنوات الأولى من تطورها، نصّبت المتاحف القومية الكينية نفسها كمؤسسة بحثية، وخاصة فى مجال علم البليونتولوجيا Palaeontology (علم يبحث فى أشكال الحياة فى العصور الجيولوجية السالفة كما تمثلها الحفريات الحيوانية والنباتية)، حيث أسفر البحث عن الأصول البشرية عن بعض الاكتشافات الرائعة، مما نتج عنه المجموعات الشهيرة لحفريات الكائنات الشبيهة بالإنسان، وغير ذلك من الحفريات الأخرى. ومع ذلك، فإن هذه الفترة تميزت بنشاط محدود فى البرمجة العامة، حيث



٧ ـ يعد مسجد الجمعة من بين أبرزمعالم أطلال مدينة « تقوى» التى يرجع تاريخها إلى القرنين ١٥، ١٦. وكانت تقوى مدينة تجارية سواحيلية قبل أن تهجر فى القرن السابع عشر.

لم يبذل إلا القليل لتحديد نقاط التلاقى والتقاطع بين البحوث التى يجريها المتحف، ومدى علاقتها وصلتها الوثيقة بالجماهير التى كان يخدمها.

وفى ذلك الوقت، وإلى جانب المعارض وخدمة تعليمية متواضعة فى المدارس، لم يبذل شىء ذو بال لتشجيع الجمهور على زيارة المتحف. وثارت موجة من النقد العام، تركزت على حقيقة أن نتائج البحوث العلمية ـ التى أفضت إلى اكتشافات كثيرة، وإنجازات مفيدة، لاتكاد تصل إلى الجمهور. ولم تشتمل النشاطات الرمزية فى مجال البرمجة العامة إلا على مداخل مثل جولات الإرشاد السياحى والمحاضرات والأحاديث المدعمة بالشرائح الفوتوغرافية slide talks، والتى كانت تركز على القطع الأثرية أكثر من تركيزها على السياقات أو البيئات التى تمثلها. وقد أسفر ذلك عن النظرة إلى المتحف كشىء غريب عن البيئة، ومتعال، وبالتالى مضجر، ومكان ممل محشو ببقايا آثار عتيقة.

ثم أخذت هذه المؤسسة تنمو وتتطور على مر السنين لتصبح إحدى المؤسسات المهمة إقليميا ودوليا، حيث أصبح المتحف مركزا بارزا للبحوث المتقدمة، ويضم بعض أرقى وأجمل المجموعات والمعروضات المتحفية فى القارة الإفريقية. وقد اعترفت مؤسسة المتاحف القومية الكينية ـ وهى تواجه تحدى تبرير

٨ ـ تقوم أنشطة هيئة المتاحف القومية الكينية بحفظ وتعزيز التراث القومي غير الملموس فى متحف كيسومو.

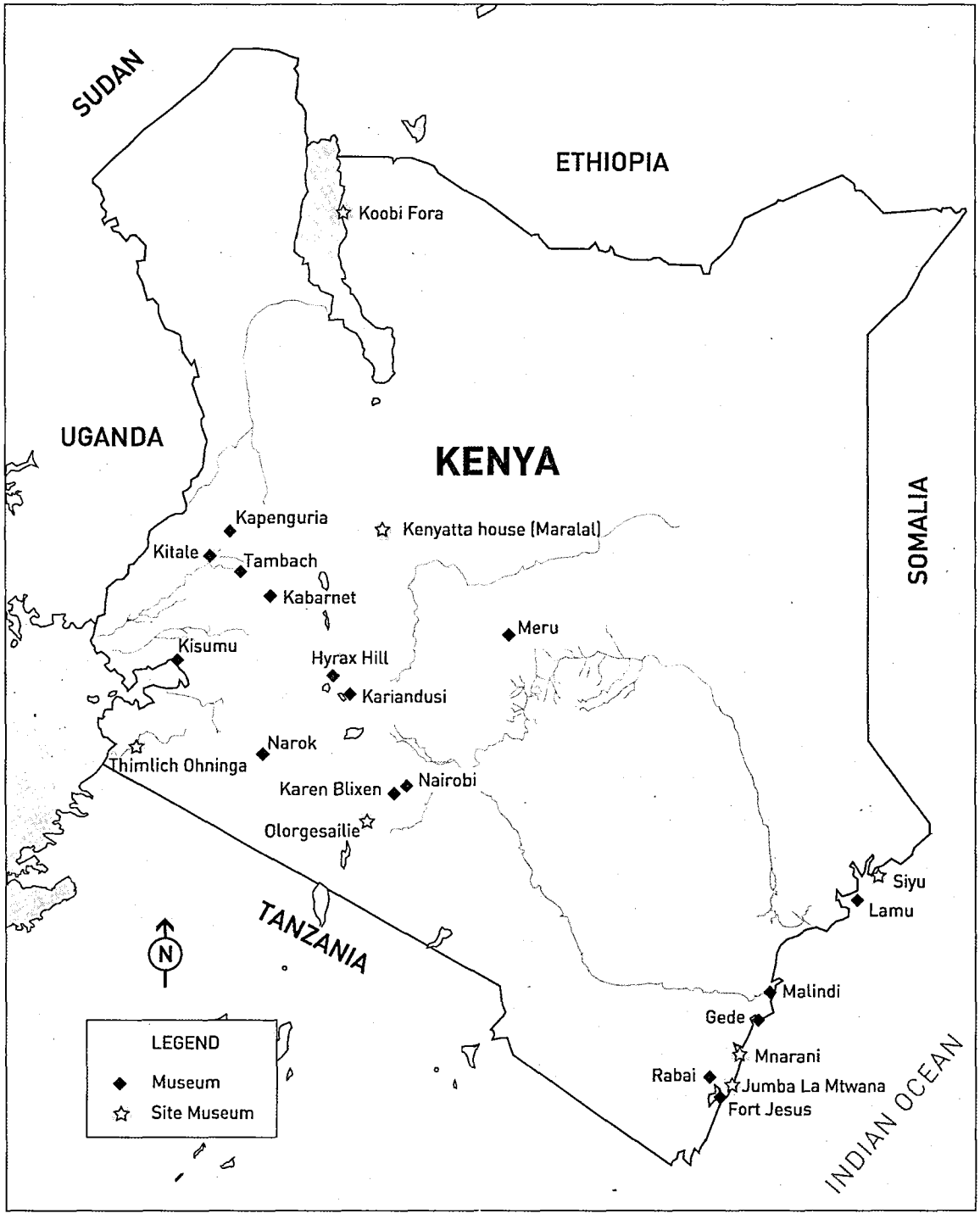
صلتها بالجمهور، والحاجة إلى توليد إيرادات لضمان بقائها واستدامتها ـ بضرورة أن تصبح أكثر استجابة لمطالب جمهورها الأوسع نطاقا، واحتياجاته المتغيرة بدون أن يحيد النظر عن مهمتها وتفويضها.

وقد اقتضت هذه المطالب أن يعيد المتحف النظر فى إعادة تحديد مهمته ورؤيته. واعترافا بأن المساندة المستدامة تعتمد على إسهام المتاحف فى التنمية القومية من خلال معالجة القضايا التى تؤثر على مجتمعاتها المحلية، فإنها تقوم حاليا بتغيير صورتها «كخزانة عرض جامدة للماضى» لتصبح حاضرا معاصرا أكثر دينامية وفاعلية، ومبتعدة عن وجهة النظر العرقية الضيقة بأن المتاحف تعرض «آثارا عتيقة»، ولتكون مكانا يمكن أن يلتقي فيه الناس ويتحاورون حول القضايا المحلية والمجتمعية.

البحوث

تواصل المتاحف القومية الكينية مهمتها فى أن تكون مركزا بحثيا متقدما فى مجال تراث البلاد. وقد قامت المتاحف القومية الكينية فى الآونة الأخيرة بإعادة تنظيم، وتنسيق بحوثها استجابة للاحتياجات المجتمعية المطلقة. ففى مجال علم البليونتولوجيا مثلا، تعتز هذه المتاحف بأنها تضم أكبر عدد من مجموعات الحفريات الحيوانية والنباتية فى العالم. وتواصل هذه الأبحاث تقديم المزيد من المعلومات التى تلقى الضوء، وتثير الاستفسارات حول الاكتشافات والمعارف السابقة المتعلقة بالبحث عن أصل الجنس البشرى.

كما تضم المتاحف القومية الكينية أيضا واحدة من أكبر المجموعات الحيوانية والنباتية فى القارة، حيث إنها تضم مركز التنوع البيولوجى فى شرق ووسط إفريقيا، وتعد بمثابة نواة قومية لدراسات التنوع البيولوجى. وتستخدم المجموعات والتسهيلات المتاحة فى المتاحف القومية الكينية فى الأبحاث التى تسهم إسهاما مباشرا فى الوجود والبقاء البشريين، وصيانة البيئة والحفاظ عليها. وتجرى معظم هذه البحوث بالتعاون مع المؤسسات البحثية المحلية، مثل جهاز الحياة البرية الكينى، ومعهد البحوث الطبية الكينى، ومعهد بحوث الثروة الحيوانية الدولى.. وغير ذلك من الهيئات البحثية الدولية الأخرى، وعدد من الجامعات المحلية والدولية. ويتعاون معهد بحوث الحيوانات الراقية الشبيهة بالإنسان، والذى يعد أحد الشعب البحثية ذات المكانة العالمية لهيئة المتاحف القومية الكينية، مع منظمة الصحة العالمية فى مجال بحوث التناسل البشرى، والأمراض الاستوائية. ويقوم هذا المعهد حاليا بتنفيذ برامج بحثية حول الأمراض المعدية مثل: الملاريا، والأمراض الفيروسية، ولاسيما البرامج المتصلة بفيروس نقص المناعة البشرية/الإيدز. وقد أسفرت معظم



٩ ـ خريطة لكينيا تبين المتاحف والمواقع والعاديات الإقليمية.

هذه البرامج البحثية، التى تعتبر وتنفذ كعمل تعاونى مع وكالات وهيئات أخرى، عن تطور علمى متقدم.

وهناك مبادرة بحثية أخرى جديرة بالذكر، وهى مركز الموارد للمعارف المحلية، والذى يقوم بأبحاث عن منظومات المعرفة المحلية بهدف تعزيز صيانة التراث الطبيعى المستند إلى المجتمع المحلى. ومن بين النتائج الرئيسية لأبحاث هذا المركز، وضع سياسة لتعزيز استخدام الطب التقليدى، وإنشاء شبكة لممارسى الطب التقليدى.

ويركز هذا المركز حاليا على توثيق المواقع ذات الأهمية والدلالة الثقافية، والروحية، والبيئية. وتعد هذه المواقع المقدسة ذات قيمة بالغة للجميع، ويقوم المجتمع المحلى بصيانتها والحفاظ عليها على نحو جيد حتى الآن. وقد استطاعت هيئة المتاحف القومية الكينية حتى الآن تحديد ١٢٠ موقعا من هذه المواقع المقدسة، من بينها خمسون موقعا موثقة توثيقا جيدا، بالإضافة إلى نشر بيانات عن أحد عشر موقعا آخر. وقد أصبح المجتمع المحلى مدركا، من خلال هذا البرنامج، لأهمية هذه المواقع الأثرية، وكيف يستطيع تحسين سبل عيشه ورزقه من خلال السياحة البيئية.

ومن ناحية أخرى، فإن هناك جزءا آخر من البرنامج البحثى لهيئة المتاحف القومية الكينية، وهو برنامج الاستخدام المستدام للتنوع البيولوجى لليابسة، والذى يسلم، بأن مفتاح إدارة موارد اليابسة يكمن فى الفهم الواضح للمرونة البيئية/البيولوجية لقواعد الموارد لها، وفى استخدام استراتيجيات إدارية للوصول بالإنتاج واستخدام المواد إلى الحد الأمثل، وبما يتمشى مع التغيرات العارضة والمفاجئة. فهو برنامج ملتزم بوضع وتطوير نظام أساسه العلم للإدارة المستدامة للتنوع البيولوجى فى الأراضى الإفريقية جنوب الصحراء، وتوسيع نطاقه الجغرافى، وشبكة برنامج الأبحاث لتلبية احتياجات قاعدة أوسع نطاقا من الجمهور.

البرامج العامة

يتعين أن يكون لكل مؤسسة معنية بالتراث عنصر رئيسى قوى من عناصر البرمجة العامة ليكون إحدى عملياتها الاستراتيجية. ففى عام ٢٠٠٣، قامت هيئة المتاحف القومية الكينية بإرساء نهج منظم مؤسسى ومتكامل للبرمجة العامة. وكانت إدارات التعليم والمعارض والموارد السمعية البصرية تعمل مستقلة تقريبا عن بعضها البعض. ونتيجة لاتباع أسلوب تخطيطى استراتيجى فى عام ٢٠٠٥، فإن هذه الإدارات الثلاث تعمل الآن كشعبة واحدة، مما أدى إلى تحقيق منهج أكثر تلاحما وتركيزا فى مهمة التواصل مع الجمهور.

وقد قامت الحكومة البلجيكية بتمويل مشروع لتحسين مناهج البرمجة العامة لهيئة المتاحف القومية الكينية، وبدأ هذا المشروع الاستراتيجى من أجل وضع البرامج العامة فى عام ٢٠٠٣، ويعرف باسم مشروع البرامج العامة التفاعلى التابع لهيئة المتاحف القومية الكينية. ومن خلال أنشطة هذا المشروع تعتزم هيئة المتاحف إقامة مشاركة مع الجمهور، ولاسيما مع نظام التعليم الرسمى، والمجتمعات المحلية لتحقيق الأهداف التالية: (أ) إثارة الاهتمام ومفاهيم التحدى المسبقة بدلا من التركيز على تقديم المعلومات الشاملة عن القطع الأثرية المعروضة. (ب) تحسين مستوى المتعة أو الاستمتاع بفرص التعليم التى ينتجها المتحف. (جـ) توفير المزيد من الفرص للزائرين ليتفاعلوا إيجابيا مع معروضات المتاحف من خلال تقديم معروضات تفاعلية. (د) توسيع نطاق كل من استخدام مجموعة متنوعة من القطع الأثرية والموارد المتاحة بدلا من مجرد تقديم معلومات تصنيفية. (هـ) بث المعلومات، من خلال كل من المعارض ووسائل الإعلام الأخرى، حول كيفية اكتساب المعلومات عن أثر ما، بدلا من مجرد تقديم المعلومات عن الأثر.

وقد أدت أنشطة مشروع البرامج العامة التفاعلية إلى تنمية وتطوير منتجات ابتكارية وإبداعية للبرمجة العامة، مثل نوادى العضوية للشباب متمثلة فى «نادى الباحثين من الشباب»، ومجموعة متنوعة من المعارض ذات الجودة العالية فى المتاحف الإقليمية المختلفة، ومشروعات الشباب المفضية إلى التفاعل مع سلسلة واسعة من رواد المتاحف على مدى السنوات الثلاث الماضية. ومن الأمور ذات الأهمية البالغة والبارزة، تحسين جودة ونوعية المنتجات السمعية ـ البصرية لتكملة جميع النشاطات. فقد أنتج مشروع البرامج العامة التفاعلية أفلاما وثائقية، وأقراص القراءة المدمجة الإلكترونية التفاعلية فقط، فضلا عن نشر الكتب التى تتناول مجموعة متنوعة من الموضوعات. وفى الحقيقة، فإن الوحدة السمعية البصرية تبرهن على أن المتاحف تستطيع العمل على نحو فعال للغاية كوسيلة تعليمية من وسائل الإعلام الجماهيرية.

المتاحف والمواقع الأثرية والعاديات الإقليمية

فيما يتعلق بإدارة التراث فى البلاد، فإن هيئة المتاحف القومية الكينية تواصل توسيع شبكتها المتحفية الإقليمية. وتعد العدة لحصر المواقع الأثرية المهمة الكثيرة وتسجيلها فى قائمة التراث العالمى لمنظمة اليونسكو. وتعمل شبكة المتاحف الإقليمية كوسيلة للهيئة للوصول إلى شريحة أوسع نطاقا من السكان. وبينما نجد أن معظم المجموعات والبحوث متركزة فى المقر الرئيسى لهيئة المتاحف القومية الكينية فى نيروبى، فإن شبكة المتاحف الإقليمية تعد بمثابة قاعات للعرض، ومواقع لتفسير مختلف جوانب تراث الدولة. وقد نشأ هذا المفهوم وتطور فى الثمانينيات وفقا للمبادئ الاسترشادية لليونسكو لإتاحة المتاحف أمام الناس، وبهدف تلبية احتياجات السكان فى المناطق النائية عن نيروبى، والتى يحتاج المقيمون فيها إلى خدمات متحفية.

والهدف الرئيسى لجميع المتاحف الإقليمية هو تقديم وعرض التراث الطبيعى والثقافى الكينى، مع برامج خاصة لخلق الوعى بصيانة التراث، والحفاظ عليه، والانتفاع به انتفاعا مستداما. وفضلا عن ذلك، فإن المتاحف الإقليمية متخصصة فى مجالات بعينها ذات اهتمام وثيق الصلة بالمناطق التى تخدمها.

وبالإضافة إلى المتاحف القومية، فإن هيئة المتاحف القومية الكينية طورت على مر السنين عددا من المواقع والعاديات الأثرية، وزودتها بمرافق وتسهيلات للشرح والتفسير، وخدمة الزائرين. ويقع الكثير من هذه المواقع فى المنطقة الساحلية، فى المستوطنات السواحيلية التى يرجع تاريخها إلى القرن السابع عشر الميلادى مثل مستوطنات التقوى Takwa، وجيدى Gede، ومنارانى Mnarani، وجومبا لا امتوانا Jumba La Mtwana. وهناك ثلاثة مبان تذكارية عسكرية سابقة مفتوحة أمام الجمهور، بما فى ذلك قلعة يسوع الشهيرة التى بناها البرتغاليون فى جزيرة مومباسا. وهناك أيضا آثار دينية يمكن زيارتها فى شكل مسجد صغير، ومتحف كرايف التذكارى الذى يعد تفسيرا وتجسيدا للمسيحية المبكرة فى شرق إفريقيا. وتشتمل المواقع الأثرية أيضا على مغارة شيمونى على الساحل الجنوبى، والتى تساند برنامجا للمجتمع المحلى لصيانة مغارة مهمة تاريخيا، فضلا عن تنمية السياحة.

وهناك مئات من المواقع الأثرية الأخرى الخاضعة لرعاية هيئة المتاحف القومية الكينية، ولكنها لم تفتح بعد أمام الجمهور، ومن بينها أطلال متوابا Mtwapa Ruins، وهى آثار مستوطنة سواحيلية كبيرة، والتى أدرجت فى قائمة أكثر الآثار العالمية تعرضا للخطر فى عام ٢٠٠٢ و٢٠٠٤.

أما عن مفخرة أصول هيئة المتاحف القومية الكينية

على الساحل، فهى متمثلة فى مدينة لامو القديمة، وقلعة يسوع المقترحتين لإدراجهما فى قائمة التراث العالمى فى عام ٢٠٠٦. وكانت صيانة منطقة مدينة لامو القديمة قد أدرجت فى قائمة التراث العالمى التابعة لليونسكو فى ديسمبر/كانون الأول عام ٢٠٠١ بهدف حماية وصيانة تراثها الثقافى والمعمارى الثرى والفريد، باعتباره إسهاما كبيرا فى تطور الجنس البشرى. ومدينة لامو القديمة هى أقدم مدينة سواحيلية باقية فى ساحل شرق إفريقيا وجزر المحيط الهندى. وإن عمليات متاحف لامو التى تدير هذا التراث، متشابكة ومتداخلة - أكثر من أى مكان آخر، مع حياة الناس وأنشطة السلطات المحلية.

وليس فى الإمكان التحدث باستفاضة عن جميع المواقع الأثرية فى إطار هذا المقال المحدود، ولكن الجدير بالذكر هو أن كينيا غنية بمواقعها البليونتولوجية والأثرية فى الوادى المشقوق الكبير Great Rift Valley. ويمثل كل من موقع أولور جيسيلى Olorgesailie، وموقع كاريساندوسى Kariandusi الثقافة الأشولية Acheulian للعصر الحجرى الأول. كما أن كوبى فورا Koobi Fora فى متنزه سيبيلوى Sibiloi الوطنى يعد موقعا للتراث العالمى الطبيعى، وموطنا لاكتشافات حفرية مبكرة مهمة.

ويوجد فى منطقة بحيرة فيكتوريا الكينية مشهد تيمليتش أوهينجا الطبيعى الثقافى الذى رشحته هيئة مراقبة الآثار العالمية ليكون ضمن قائمة المائة موقع الأكثر تعرضا للأخطار للفترة ٢٠٠٠/٢٠٠١. ويعد هذا المشهد الطبيعى مثالا رائعا لحظائر ذات جدران من الطوب الجاف المعقد، ويمثل نفس أسلوب البناء المحلى للأهالى فى شكل هياكل دفاعية دائرية ومتشابكة.

وبينما توجد بعض المواقع والآثار التى تذكر بالفترة الاستعمارية، فإن هناك مواقع أخرى تستحضر التاريخ السياسى للبلاد ولاسيما النضال من أجل الاستقلال.

الربط الشبكى للمتاحف والمشاركات

إن تنوع أنشطة ودور هيئة المتاحف القومية الكينية فى تنمية البلاد وتطورها قد جعل الهيئة فى وضع لايسمح لها بالعمل فى عزلة عما عداها. ولذلك، أقامت الهيئة عددا من المشاركات الاستراتيجية.

فبالمشاركة مع قطاع التراث فى القارة تستضيف الهيئة المجلس الدولى للمتاحف الإفريقية AFRICOM، وهو منظمة لعموم إفريقيا تعزز وتشجع اشتراك المتاحف ومساهمتها فى سياق التنمية الشاملة والمستدامة، وتدعم شبكات التآزر والتعاون بين المحترفين المتحفيين فى إفريقيا والخارج. كما تستضيف الهيئة مركز تنمية التراث فى إفريقيا (CHDA)، والذى كان معروفا فى السابق باسم برنامج تنمية المتاحف فى إفريقيا (PMDA)، وهو منظمة أهلية مكرسة لصيانة، وإدارة، وتعزيز التراث الثقافى فى إفريقيا من خلال برنامج للتدريب، وتنمية الخدمات المساندة.

كما تعمل الهيئة ، بالمشاركة مع مركز تنمية التراث فى إفريقيا، والتعاون الوثيق مع المركز الدولى لدراسة صيانة وإحياء الممتلكات الثقافية (ICCROM) - فى برنامج إفريقيا ٢٠٠٩ الذى يهدف إلى تحسين حالات وظروف صيانة الممتلكات الثقافية غير المنقولة فى إفريقيا من خلال الإدماج الأفضل فى إطار للتنمية المستدامة.

وكذلك، فإن هيئة المتاحف القومية الكينية تدير بالمشاركة مع جامعة روتجرز (الولايات المتحدة) مدرسة كوبى فورا الميدانية، وتوفر فرصة فريدة للطلاب - الذين

تخرجوا والذين لم يتخرجوا بعد - لتعلم المبادئ الأساسية ومناهج البحث الميدانية لعلم البليونتولوجيا على الطبيعة. وذلك فى منطقة كوبى فورا التى تعد أغنى وأهم مناطق الحفريات الحيوانية والنباتية المبكرة فى العالم، الواقعة على شواطئ بحيرة نوركانا فى شمال كينيا.

أما عن أحدث أعمال التعاون لهيئة المتاحف القومية الكينية، فهو مشروع لتبادل المعارض مع المتحف البريطانى. ويستكشف هذا المشروع، الذى يحمل عنوان: «هازينا: التقاليد والتجارة والتحولات فى إفريقيا الشرقية»، الأبعاد الجديدة لإفريقيا الشرقية وثقافاتها. وذلك بالجمع بين مجموعة نادرة تستحضر ثراء وتنوع ومرونة أساليب حياة سكان إفريقيا الشرقية. وسيعيد المعرض، الخاضع لرعاية مشتركة من جانب أعضاء من المتحف البريطانى، ومن هيئة المتاحف القومية الكينية، بصفة مؤقتة، قطعا من الثقافة المادية المأخوذ من إفريقيا الشرقية، والمحفوظة فى المتحف البريطانى. ومن المتوقع أن يسفر هذا المشروع عن فهم وتذوق جديدين للمنطقة، ونشوء احترام حقيقى لها مما يكسب سكان إفريقيا الشرقية هوية يفتخرون بها. ومن المأمول فيه أن هذا المشروع سيفتح أبوابا جديدة لمشاركات جديدة مع المتاحف فى الجنوب، ويخلق دوافع جديدة لإجراء بحوث عن الشعوب وثقافتهم المادية.

متحف متغير

ومن بين أكبر مشروعات هيئة المتاحف القومية الكينية، برنامج مساندة المتاحف القومية الكينية (المعروف حاليا باسم «متحف متغير»). فبفضل منحة من الاتحاد الأوروبى قيمتها ثمانية ملايين يورو، سيؤدى هذا البرنامج إلى إنشاء مساحة معارض مجددة وموسعة في من متحف نيروبى بحلول نهاية عام ٢٠٠٧. وأسفر هذا البرنامج الذى بدأ فى عام ٢٠٠١ عن وضع خطة استراتيجية للبرمجة العامة للفترة ٢٠٠٥ - ٢٠٠٩، والتى يتم على أساسها تقييم سياسات الهيئة وقدراتها من حيث الموارد البشرية، وكذلك عن تحسين البنيات التحتية المادية من إنشاء مبنى إدارى جديد، وواجهة جديدة، وزيادة مساحة المعرض لمتحف نيروبى.

وهناك أوقات مثيرة لهيئة المتاحف القومية الكينية ونحن نبحث من جديد تراثنا والوسائل التى تجعله بها يليق بروادنا وجمهورنا، وذلك من خلال الخدمات المتطورة والمحسنة، فلا سبيل إلى إنكار حقيقة أن برنامج مساندة هيئة المتاحف القومية الكينية قد أتاح لنا فرصة ذهبية للاهتمام بقدر أكبر باحتياجات جمهورنا عند إنشاء وتطوير معارض جديدة، حيث إن جلسات إثارة الأفكار، وممارسات العمل بروح الفريق، والمناقشات الحية حول تراثنا، وجعل أنفسنا «كينيين»، كلها أمور عملت على إثارة فكر جديد، وتعزيز وتحسين معاييرنا فى وضع البرامج العامة، التى أصبحت فى الواقع التزاما استراتيجيا رئيسيا لهيئة المتاحف القومية الكينية، بناء على إدراك أن ذلك يعد أمرا حيويا وحاسما لبقاء واستدامة هذه الهيئة.

ومن ثم، فإن هيئة المتاحف القومية الكينية منظمة متنوعة ومركبة، وذات تفويض رئيسى، وسلسلة واسعة من الأنشطة. وشأنها شأن جميع المؤسسات المماثلة الأخرى، فإن التمويل سيظل عقبة كبرى أمامها، نظرا لأن قدرتها على البقاء والاستمرارية تمثل تحديا رئيسيا مع بقائها وثيقة الصلة بالمجتمع المحلى. كما أن المتحف يواجه تحديا آخر متمثلا فى إصلاح قوته العاملة حتى يصبح ملائما للتصدى لتحديات القرن الواحد والعشرين، ويشتمل ذلك على جميع جوانب تنمية الموارد البشرية، ابتداء من عملية التوظيف حتى التدريب، وتوسيع نطاق قاعدة المهارات الفردية والجماعية. وهناك قضية مثيرة لاهتمام حقيقى ويجرى أيضا معالجتها حاليا، وهى الأجور

المتدنية فى الخدمة المدنية، والتى أدت إلى ارتفاع معدل قيام العاملين بترك العمل فى الهيئة.

ومن خلال سلسلة من عمليات التغيير والتحول، فإن هناك مناهج وأساليب جديدة لإدارة منجزات المتحف والتراث بدأت تتشكل وتتطور فى هيئة المتاحف القومية الكينية، وذلك من خلال برنامج المساندة الذى يموله الاتحاد الأوروبى. وإن مفتاح هذا كله هو عملية صياغة السياسة، ووضع هياكل وأطر قانونية جديدة، كانت بمثابة حافز للتغيير، ودافع إليه.

ويتعين على المتاحف اليوم أن تقوم بدور أكثر تنوعا، وتتجاوز مهامها التقليدية بحيث تكون وثيقة الصلة باحتياجات المجتمع الحالية، وأن تسهم فى عمليات الإمتاع، والإلهام، والتعلم، والبحوث، والمنح الدراسية والتفاهم، والتجديد، والتأمل، وبناء التواصل، والحوار، والتسامح بين الأفراد، والمجتمعات المحلية والأمم.. وغير ذلك من أمور أخرى. وهيئة المتاحف القومية الكينية ليست استثناء، وتعمل جاهدة لتحقيق هذه الأهداف لتظل مركزا للصدارة والتفوق فى شرق إفريقيا. ومن المأمول فيه أن ماتحقق من إنجازات حتى الآن، وعملية إعادة الهيكلة الحالية، سيجعلان هذه المؤسسة متحفا إفريقيا أصيلا قادرا على التصدى للتحديات الحالية، وخدمة مجتمعاته المحلية على نحو فعال ومستدام، محليا ودوليا.

BIBLIOGRAPHY

G. H. O. Abungu. Museums Without Walls: The Kenyan Experience. http://www.natmus.cul.na/projects/samp/mwwtheme/th2abungu.html. accessed on 07.05.05.

G. H. O. Abungu. Opening Up New Frontiers: Museums of the Twenty-first Century. *Museum 2000. Confirmation or Challenge?* ICOM Sweden.

http://www.culture.gov.uk/global/pressnotices/archive2005/tammy ma speech.htm. Accessed 10 February, 2006.

L. Mboya. Enhancement of Public Programmes at the National Museums of Kenya. *Kenya and UNESCO.* National Commission for UNESCO Annual Report 2003/04.

National Museums of Kenya Website: http://www.museums.or.ke/.

Elizabeth Ouma. Project Co-ordinator, National Museums of Kenya. Interactive Public Programmes Project.

برنامج المجلس الدولى للمتاحف الإفريقية لمنحة التدريب الاحترافى المتحفى

لقد قام المجلس الدولى للمتاحف الإفريقية[1] (AFRICOM) ـ بالمشاركة مع هيئة المتاحف القومية الكينية بإدارة برنامج للتدريب الاحترافي المتحفى خلال الفترة من سبتمبر/أيلول عام ٢٠٠٤ إلى مارس/آذار ٢٠٠٦، وهو برنامج مولته بسخاء الوكالة السويدية للتعاون التنموى الدولى (SIDA)، والتى كانت متمركزة فى أمانة المجلس الدولى للمتاحف الإفريقية في نيروبى.

وقد جمع هذا البرنامج التدريبى أفرادا مختارين من العاملين فى مجالات التسجيل المتحفى والمعروضات من المتاحف الإفريقية للالتقاء فى نيروبى لحضور ثمانية برامج، مدة كل منها ثمانية أسابيع، حضرها عدد إجمالى من المتدربين، بلغ ستة عشر مندوبا حضروا البرنامج في نيروبى. وقدم المجلس الدولى للمتاحف الإفريقية منحا دراسية كاملة لكل متدرب لتغطية نفقات السفر، والإقامة، والتأمين الصحى، والإعاشة، والأنشطة المتعلقة بالمشروع والبحوث. واشتملت الدول المشاركة على: بوتسوانا، غانا، جنوب إفريقيا، مالاوى، الكاميرون، زامبيا، موزمبيق، تونس، نيجيريا، إريتريا، سيشيل، السنغال، مدغشقر، جمهورية إفريقيا الوسطى، وجمهورية الكونغو الديمقراطية.

البرنامج

في إطار أولويات المجلس الدولى للمتاحف الإفريقية وهى: «التنمية الاحترافية»، و«الربط الشبكى للمؤسسات والمحترفين فى القارة»، حمل البرنامج المتدربين الزائرين على القيام بأنشطة فى إطار برنامج إعادة الهيكلة الطموح فى هيئة المتاحف القومية الكينية للبرامج العامة التفاعلية، وهو المشروع الذى يعد أحد القوى الفاعلة الرئيسية في برنامج إعادة الهيكلة، الذى يستهدف تطوير سلسلة من المعارض الجديدة فى متحف نيروبى الجديد المزمع افتتاحه فى منتصف عام ٢٠٠٧. وعلى الرغم من الاعتراف ببرامج ومراكز التدريب القائمة حاليا و«الرسمية» فى القارة وهى: مدرسة التراث الإفريقى EPA، ومركز تنمية التراث فى إفريقيا CHDA، وبرنامج متاحف غرب إفريقيا WAMP... وهلم جرا، فإنه لابد من القول بأن فرص التدريب والربط الشبكى الاحترافى فى العملية محدودة للغاية أمام المحترفين المتحفيين الأفارقة.

وقد قضى المتدربون حوالى ٨٠٪ من وقتهم فى العمل فى مشروعات متصلة بتطوير وتصميم قاعات للعرض، أو إعداد وتنفيذ المعارض وجميع جوانب إدارة المشروعات: التخطيط المالى، وتخطيط وإدارة الموارد المالية، والتنفيذ الفعلى للمعروضات وتصميمها. كما شارك المتدربون أيضا فى تطوير منظمة متاحف عموم إفريقيا، وهى المجلس الدولى للمتاحف الإفريقية.

وقد رحب البرنامج بطلبات الالتحاق الواردة من جميع المحترفين المتحفيين الأفارقة ممن لهم خبرة لاتقل عن سنتين، والذين لاتتجاوز أعمارهم الأربعين عاما . واشتملت معايير الاختيار على مستوى الخبرة والدراسات، وقد بذل المجلس الدولى للمتاحف الإفريقية كل جهد ممكن لضمان التوازنات الجغرافية والمساواة بين الجنسين.

ترجمة: محمد البهنسى

وعلى الرغم من أن اللغة العاملة للبرنامج كانت الإنجليزية بصفة غالبة، فقد تم بالفعل اختيار ستة متدربين كانوا يتحدثون الإنجليزية كلغة ثانية، ويأمل المجلس فى أن يضع برنامجا مماثلا مع أحد متاحف إفريقيا الناطقة بالفرنسية لتلبية احتياجات عدد أكبر من المحترفين المتحفيين الناطقين بالفرنسية فى محاولة لتقديم تغطية وفرص متكافئة ومنصفة لإفريقيا بأسرها.

النتائج الإيجابية

حقق المتدربون نتائج ممتازة أثناء فترة التحاقهم بالبرنامج، وكذلك عندما عادوا إلى بلدانهم، حيث طبق الكثيرون منهم ماتعلموه فى متاحفهم، أو قبولهم لتلقى تدريب إضافى على أساس كفاءاتهم المعززة، بل إن بعضهم قد ترقى نتيجة لذلك فى مؤسساتهم. فقد قدم برنامج منح المتدربين للمحترفين المتحفيين الشباب تجربة قيمة، فضلا عن فرصة العمل مع مجموعات متنوعة من العاملين المتحفيين فى مجالات مختلفة من الخبرات المتنوعة (إدارية، وعلمية، وفنية) فى متاحف نيروبى، وكيسومو، وقلعة يسوع. ولم يحظ المتدربون بتجارب احترافية مفيدة من المجلس الدولى للمتاحف الإفريقية فحسب، بل اكتسبوا أيضا فهما جديدا لقوة ومزايا الشبكات الاحترافية والمؤسسية.

وهناك نتيجة مهمة أخرى، وهى تلك التى عززت ملكية الأعضاء للمجلس الدولى للمتاحف الإفريقية. وقد كتب آرون مالووا (من مالاوى) عن تجربته قائلا: «إن برنامج منح المتدربين هو أحد المنتجات المهمة الكثيرة التى باشرها المجلس الدولى للمتاحف الإفريقية لتحسين وتعزيز التواصل، وتبادل المهارات الاحترافية بين العاملين المحترفين من شتى المتاحف فى المنطقة، كما أن المحترفين المتحفيين يشعرون بملكيتهم للمجلس الدولى للمتاحف الإفريقية، وبالتالى، فإنهم يستطيعون الإسهام بدورهم إسهاما إيجابيا نحو تنميته من نواح كثيرة».

لورنا أبونجا

NOTE

1. See http://www.africom.museum/.

إدارة التراث المعنوى فى تسوديلو

فيليب سيجاديكا

Phillip Segadika

فيليب سيجاديكا: مدير قسم علم الآثار والمواقع الأثرية فى متحف بوتسوانا القومى. وهو حاصل على ماجستير فى علم آثار المناظر الطبيعية من جامعة ويلز فى لامبيتر (المملكة المتحدة)، ويدرس الدكتوراه لجزء من الوقت فى جامعة ويتس (جنوب إفريقيا). وكان يرأس الجلسات لتطوير خطط الإدارة للعديد من المواقع فى بوتسوانا، بما فيها خطة التراث العالمى المتكاملة لتسوديلو.

تسوديلو، وهو جبل أرواح الأجداد، تم تسجيله كأول موقع للتراث العالمى لبوتسوانا فى عام ٢٠٠١. ويوجد الموقع فى المقاطعة الشمالية الغربية من بوتسوانا. ويقع فى داخل منطقة الحاجز لموقع رامزا دلتا أوكافانجو. وتسوديلو أثر قومى يحميه حاليا قانون عام ٢٠٠١ للآثار والأطلال، ولكنه كان فى البداية محميا فى ظل قانون بوشمان للأطلال لعام ١٩٣٤. وجبل تسوديلو الذى يرتفع بجلال فى وسط أراضى كالاهارى الشاسعة الرملية المحيطة، هو ثانى أعلى قمة فى بوتسوانا، إذ يبلغ ارتفاعه ١٣٩٥ مترا. وقد اعتبر من مواقع التراث العالمى على أساس ثلاثة معايير[1] لنوعية المناظر الطبيعية الثقافية فى اتفاقية التراث العالمى. ويشتهر تسوديلو أولا وقبل كل شىء بفنه الصخرى الرائع الموجود بحالة ممتازة من الحفظ (المعيار ا). كما أن تسوديلو قد شهد استيطانا بواسطة مجتمعات إنسانية متعاقبة على مدى آلاف السنين (المعيار III). وهذان العاملان من فن الصخر المتميز والدلائل الأثرية لتسوديلو معروفان جيدا لدى الباحثين. إلا أن هذا المقال سيناقش دلالة تسوديلو فى

ترجمة: سعاد الطويل

المعيار الثالث (VI)، الذى يشترط أن يتم تسجيل المواقع التى تكون مرتبطة بشكل مباشر، أو بشكل ملموس بأحداث أو تقاليد حية، وبأفكار أو معتقدات ذات دلالة عالمية متميزة. لذلك، فإن هذا المقال سيناقش ويلقى الضوء على الطرق التى تولى بها متحف بوتسوانا القومى إدارة التراث المعنوى لتسوديلو.

أصل فن الصخر والتلال فى تسوديلو

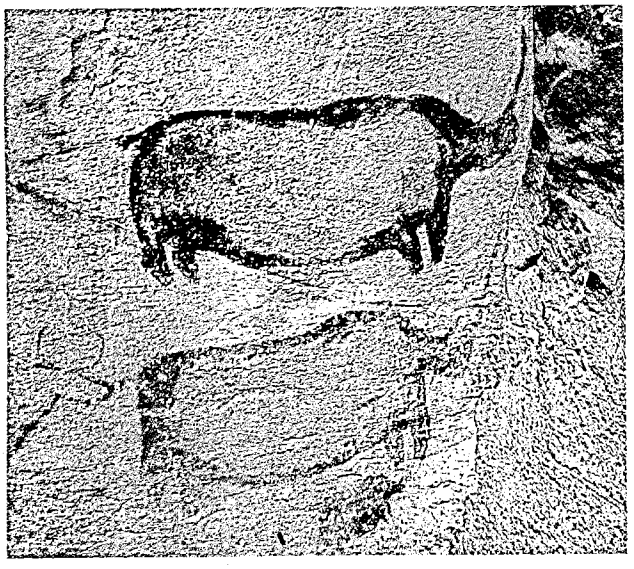
هناك جماعتان عرقيتان تكوِّنان سكان تسوديلو الذين يقل عددهم عن ٢٠٠ فرد. فحوالى ثلث السكان هم من البساروا (جون/هوازى سان)، بينما يتكون الثلثان من شعوب هامبوكوشو. وعلى الرغم من أن الجماعتين تعيشان على بعد كيلو متر تقريبا من بعضهما، إلا أن تقييم مهاراتهما وممارستهما يكشف عن اختلافات كبيرة فى أسلوب حياتهما، والذى يرتبط بكون السان من القناصين الجامعين، بينما الهامبوكوشو من الرعاة المستقرين والزارعين للأرض. كما أن حديثا مع كبار رجال المجتمعين يكشف عن تعريفات متناقضة لأصل فن الصخر فى تسوديلو. فبينما ينسب الرئيس ساموتشاو من الهامبوكوشو فن الصخر إلى كارونجا (الله القادر)، فإن أوكسونتاى اكساو من السان يشير بفخر إلى هذا الفن باعتباره من تراث الأسلاف. هذه التعريفات المتناقضة بوضوح حول أصول فن الصخر تمتد جذورها إلى الصراعات المتضمنة فى تاريخ المناظر الطبيعية حول أراض متنازع عليها، وتاريخ من السيطرة والمقاومة الماكرة فيما بين الجماعتين العرقيتين. ومع ذلك، فإن هذه التعريفات «المتناقضة» هى التى ساعدت السان والهامبوكوشو على الحفاظ على تبجيل هذه التلال، وفن الصخر، مادام أن كلا المجتمعين يعزو بإخلاص أصل الفن إلى قوى تتخطى قدرتهم الخاصة، والتى يرون أنهم مسؤولون أمامها عن الحفاظ على فن الصخور.

والتراث المعنوى لمجتمعات الجون/هوازى والهامبوكوشو، كما هو مرتبط بتلال تسوديلو، يمكن تقسيمه بتبسيط إلى ثلاثة مكونات رئيسية من الطقوس والأداء، والمحظورات، والقصص حول أصل الحياة والمناظر الطبيعية. وتمثل الطقوس والفنون المؤداة برقصات النشوة للجون /هوازى، وأغانى جلب المطر، والقصائد والأناشيد، ومجموعة من المياه الروحية والحفلات التطهيرية للهامبوكوشو. والمحظورات يصورها بعض الأوامر والنواهى فى القانون العام التقليدى التى تحكم سلوك الإنسان ودخوله فى نقط معينة فى داخل أراضى تسوديلو الطبيعية. على سبيل المثال، الزيارات غير الضرورية والمتكررة للتلال تعتبر عدم احترام لقدسية هذا المكان. وعلاوة على ذلك، فقد تم توضيح أن مواقع إنزال المطر غير مسموح بدخولها لأعضاء المجتمع المحلى بعد انتهاء احتفاليات إنزال المطر. إلا أنه، من الجائز أن أكثر جانب حى خاص بموقع تسوديلو يظل باقيا فى القصص المتعلقة «بتاريخ» التلال وبأصل الحياة فى تسوديلو.

ومن منظور جيولوجى، فإن تسوديلو هو جزء من عنصر جيولوجى بارز على نطاق القارة من القشرة الأرضية يسمى نظام كل إفريقيا من الأحزمة، التى يصل عمرها إلى ٨٠٠ـ١٥٠٠ مليون سنة، مع احتلال تسوديلو للجزء الأقدم من سلسلة الجبال. ولو لم تكن هناك ملايين من السنوات من التعرية لأصبح تسوديلو جزءا من سلسلة جبال يمكن مقارنتها بسلاسل مثل الألب، والأبينين، والكارابات. لذلك، فإن تسوديلو يمثل واحدة من المواقع التى قاومت فيها الصخور القديمة جدا، المرفوعة بقوى متعلقة بنشوء أديم الأرض (تكتونية) أثر العوامل الجوية والتعرية. ومع ذلك، فإن أسطورة الهامبوكوشو تقدم تفسيرا أكثر مباشرة لأصل تلال تسوديلو. فالهامبوكوشو يعتقدون أن سلسلة

١٠ ـ موقع تسوديلو فى صحراء كالاهارى، شمال غرب بوتسوانا، له دلالة رمزية ودينية هائلة لدي المجتمعات المحلية.

تسوديلو كانت فى يوم من الأيام أسرة. فهم يشيرون إلى الأربع بروزات الرئيسية التى تكوِّن تلال تسوديلو بالتل «الذكر»، و«الأنثى»، و«الطفل»، و«الحفيد». والتل الذكر هو أكثرها انتصابا، وأعلاها، وهو قاحل فى الغالب. والتل الأنثى هو ثانى أعلى التلال، ولكنه أكثر انبساطا، وبه أغلب أشجار الفاكهة، والدرنات، والجذور القابلة للأكل، والأخشاب للأعمال الحرفية. والتل الأنثى يحتوى أيضا على أكثر ينابيع المياه، ورسومات الصخور. وأخيرا، التل الطفل، والتل الحفيد وهما أصغر البروزات. وتسمية تسوديلو مشابهة لتسمية تلال فلاتسوى بين باتسوابونج فى شرق وسط بوتسوانا. وفى كلا الحالتين، استفز حجم التلال الأنماط التقليدية الاجتماعية والأسرية، إلا أن الأكثر غرابة بالنسبة لكل من تلال تسوديلو وفلاتسوى هو أن أصغر التلال الثلاث لم يحدد نوع جنسه، ولكن احتفظ به كطفل (بدلا من صبى أو فتاة) ـ ومن الجائز أن هذا اختيار متعمد فى مجتمعات لغاتها العامية تميز بوضوح شديد بين الأطفال الذكور والإناث. ويبدو أن الحاجة لتحديد مدى العظمة من حيث الذكر والأنثى لاتصبح مهمة إلا فى سن معين من النضج ـ وهو موضوع يحتاج إلى البحث إذا كان يراد للتراث المعنوى للمجتمعات المحلية أن يقدر.



١١ ـ تسوديلو (بوتسوانا) زاره واستقر فيه آدميون، الذين تركوا آثارا ثرية على وجودهم فى هيئة فن صخرى رائع.

تسوديلو ـ هل هو مهد الخليقة؟

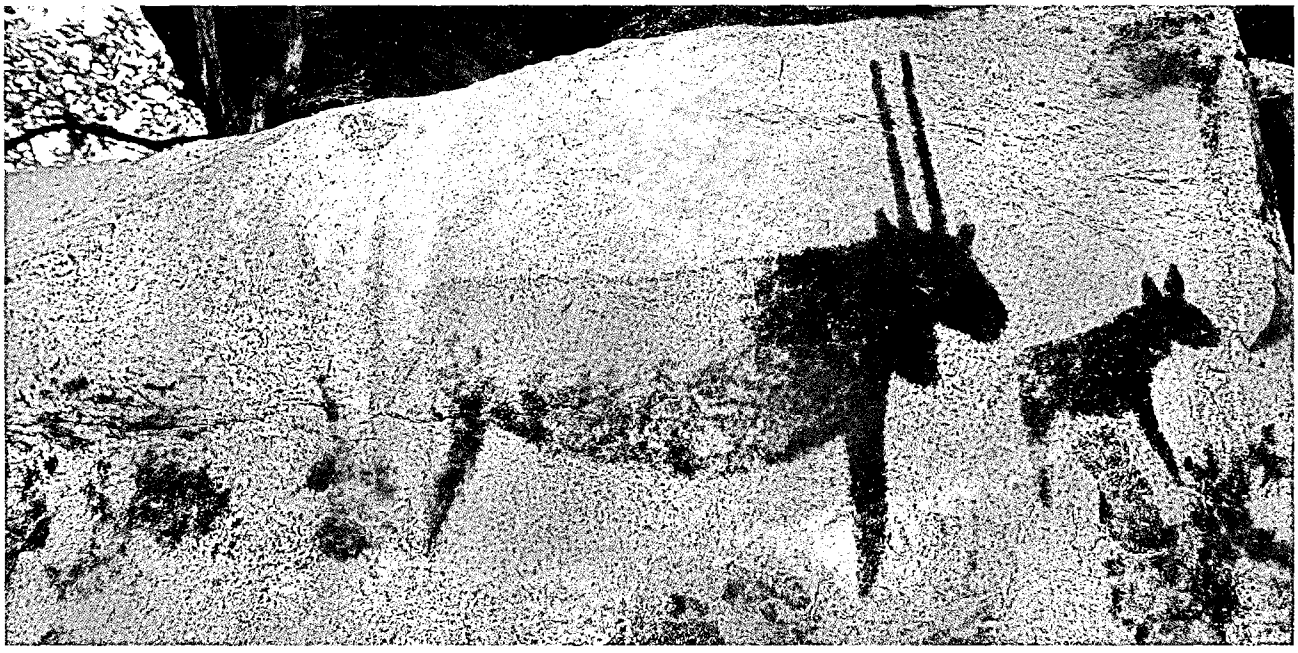
طبقا لأسطورة جون/هوازى المحلية، تسوديلو هو المكان الذى بدأت فيه كل الحياة، ولذلك، فهو مسكن روح كل الكائنات الحية. والعديد من الأماكن فى داخل مناظر تسوديلو الطبيعية «تشهد» على هذا الاعتقاد: ينبوع المياه الخالد، والحيوانات الأولى، وبالطبع فن سلالة أول شعب على الأرض. وهذه القصص مرتبطة بسمات أثرية محلية معينة، وملامح جيولوجية طبيعية. وهى تضفى معنى على ملامح أخرى صامتة عبر الممر المعروف باسم ممر «رينو» فى داخل أراضى تسوديلو.

الحيوانات الأولى

أكثر الدروب رواجا لدى السائحين هو درب رينو فى تل الأنثى. إنه الدرب الذى يوجد فيه طريق زلق، يتكون من صخور مستديرة من الكوارتزايت يصعد إلى أعلى التل، حيث يوجد موقع نكوما الأثرى للعصر الحديدى. ويشير المرشدون المحليون إلى آثار أقدام أول حيوانات. ومن الناحية الأثرية، هذه الملامح هى حفر صغيرة يتراوح طولها من ٥ إلى ٢٠ سنتيمترا، وعمقها يصل بالكاد إلى سنتيمترين، وعرضها ٣ سنتيمترات فى الأغلب. وهى تشغل مساحة ٨٠ مترا تقريبا، تكون فى الغالب فى مجموعات من اثنين أو أربعة، حيث تكون هى الأكثر زلقا. وتقول الأسطورة: إن هذه «الآثار لحوافر الحيوانات» هى آثار أول حيوانات، والتى سقطت من السماء بواسطة نيامبى ـ «الكامل». وقد حدث هذا بينما كانت صخور تسوديلو مازالت لينة، وبينما كانت الحيوانات تنزل من التلال إلى أول منبع للمياه على الأرض. والسبب فى أن بعض الحفر أطول هو أن الحيوانات انزلقت أثناء هبوطها، و«لإثبات» أنها سقطت من السماء، يبين لك المرشدون المحليون المكان الذى سقطوا فيه جميعا. والمنطقة ممثلة بنقر فى الصخور «تبين» تأثير سقوطهم. والفراغات المجوفة هى بوضوح نقر مستديرة عمقها ١٥ سنتيمترا تقريبا وقطرها ١٥ سنتيمترا تقريبا. ويعزو الجيولوجيون السبب فى هذه الحفر إلى فعل المياه والتعرية فى أجزاء أقل مقاومة فى تكوين الصخر. وبغض النظر عن التناقض بين التفسيرات العلمية والتقليدية، فإن الحفاظ على هذه البقايا الملموسة أمر حيوى من حيث إنه وسيلة تثبت صحة وتوضح، وفى بعض الحالات تطيل من حياة المعتقدات المعنوية المرتبطة بها.

نبع المياه الخالد

على الوجه الجنوبى الغربى لتل الأنثى يوجد نبع مياه شعبى مقدس، والذى جذب الحجاج إلى تسوديلو. وأولئك الذين يجمعون المياه يستخدمونه لطقوس التطهر بشربه ونثره على أجسامهم، والتطهر حسب الطقوس

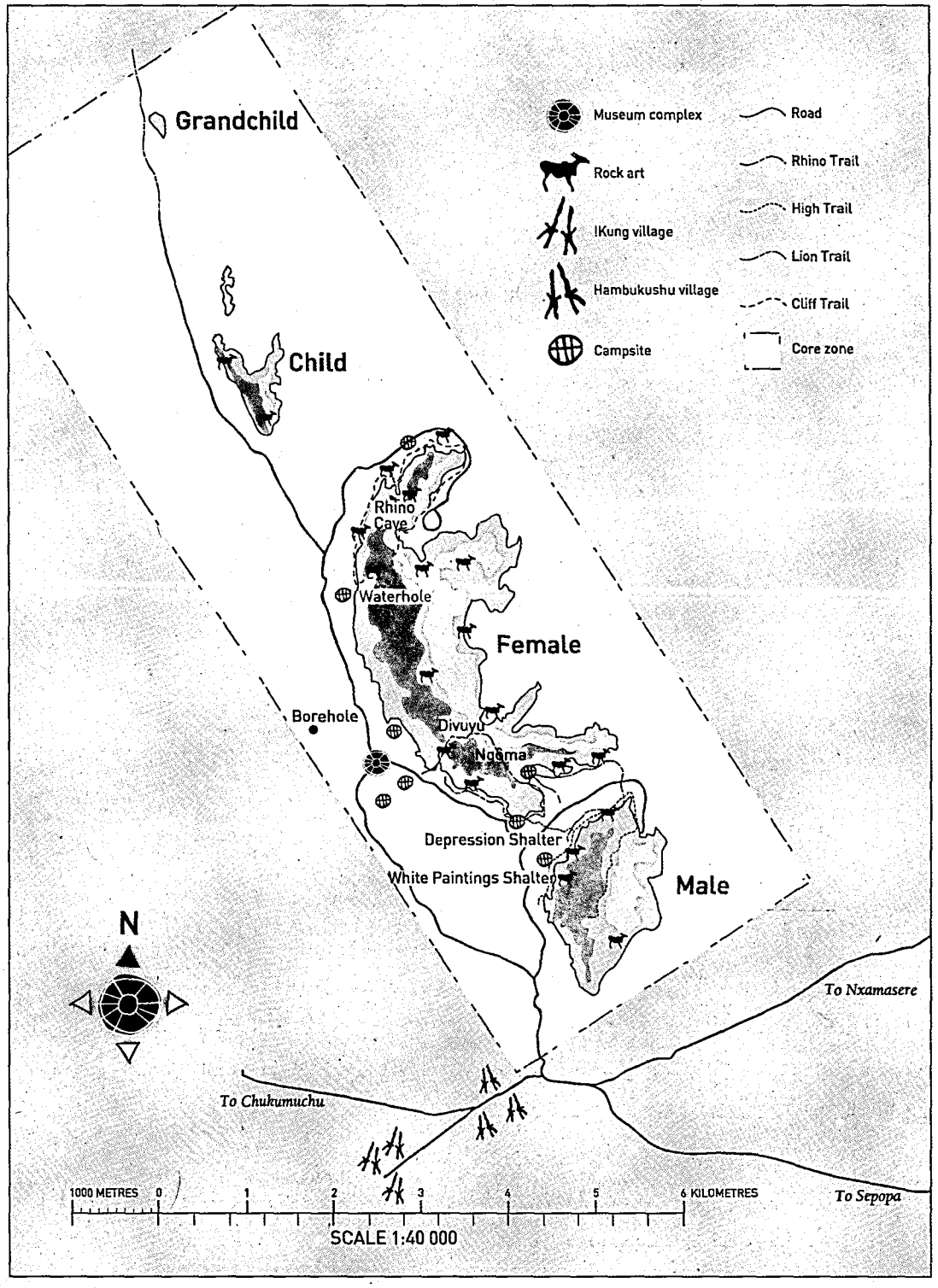


١٢ ـ لوحة كبيرة لماريه (نوع من البقر الوحشى الإفريقى) (بوتسوانا) على الأرجح من صنع قناصين ـ يعتمدون على جمع الثمار من السان.

المعمول بها، أو لخصائصه فى الحماية. وهذا الماء لايجمعه أعضاء مجتمعات تسوديلو فقط، بل مئات من الحجاج والزائرين المنتظمين، وفى الأغلب من بوتسوانا وناميبيا، ويمثلون أفرادا، والمداوين التقليديين، أو المسيحيين.

إدارة التراث المعنوى فى تسوديلو

كان التبرير لاعتبار تسوديلو فى ظل المعيار (VI) من نوعية المناظر الطبيعية الثقافية فى قائمة التراث العالمى واضحا جدا: «إن التقاليد تتحدث عن تسوديلو باعتباره مأوى لكل الكائنات، وعلى الأخص مأوى لأرواح كل الحيوانات، والطيور، والحشرات، والنبات التى خُلقت. وعلى الرغم من أن التاريخ والتفسير الدقيق لفن الصخر ليس معروفا على وجه التأكيد، فإن الفن ذاته يشهد على التقاليد الطويلة للمكان كموقع روحى، وهى تقاليد مستمرة حتى اليوم فى ممارسات الجون/هوازى، وفى الحقيقة من خلال زيارات من نسميهم بلغة الغرب الحجاج، الذين كثيرا ما يسافرون لبعض المسافات»[٢]. ومع ذلك، فإن كلا من ملف التعيين وخطة الإدارة التى يرجع تاريخها إلى عام ١٩٩٤[٣]، بينما تضعان



١٣ ـ استخدام الأرض والتسمية التقليدية لتلال تسوديلو ، بوتسوانا.

توصيات مفصلة حول الحفاظ على فن الصخر، فقد فشلا فى وضع توصيات واضحة حول كيفية رصد أو إدارة التراث المعنوى. وقد فشل أيضا فريق التقييم من المجلس الدولى للآثار والمواقع الأثرية فى ملاحظة قيود هذا الملف، وخطة الإدارة فيما يتعلق بالتراث المعنوى، أو من الجائز أن صمته كان اعترافا بصعوبات رصد وإدارة التراث المعنوى.

وحينما يتم ذكر موارد تسوديلو، يتحاشى المجلس الدولى للآثار والمواقع الأثرية الاعتراف الصريح بمساهمة الحفاظ على فن الصخر فى إجلال المجتمعات المحلية للتلال. بل بالأحرى لاحظ هذا المجلس أن: «ثلاث حقائق أساسية طويلة المدى تساهم فى حالة حفظ تسوديلو الرائعة: بُعدها، وانخفاض كثافة السكان فيها، والدرجة العالية من مقاومة التعرية التى يمتاز بها صخرها من الكوارتزيت». هذا الموقف الغربى، إلى حد ما من إدارة التراث، كان قاصرا من حيث إنه فشل فى الربط بشكل مباشر بين الحفاظ على الفن والمجتمعات المحلية. إلا أن متحف بوتسوانا القومى يعتقد بقوة أن عوامل البُعد، وانخفاض الكثافة السكانية، ومقاومة الكوارتز لعوامل التعرية، رغم أنها عوامل أساسية، إلا أنها ليست كافية بدون العامل المحورى، وهو الإجلال الروحى للتلال وللفن من جانب المجتمعات المحلية. وفى الحقيقة، إن جانب البعد وانخفاض الكثافة السكانية يمكن اعتبارهما هامشيين جدا، إذ أن سكان تسوديلو المحليين يعيشون على بعد أمتار قلائل من التلال، وقد اجتازوا منطقة التل بدون أى قيود غير ضرورية على مدى مئات السنين. ولو كان احترامهم للتلال غير موجود، لكان فن تسوديلو قد أصيب بالنقوش على الحجر التى تظهر فى أماكن أخرى، إذ أن الأمر لايتطلب سوى أفراد قلائل، أو فرد واحد، لإحداث الضرر بفن الصخر.

وفى الواقع، إنه ليس من المستغرب تماما أن آليات رصد وإدارة التراث المعنوى لم تكن ممثلة جيدا. ففى البداية لايمكن اعتبار التراث المعنوى كعامل وحيد للاختيار ضمن التراث العالمى فى ظل اتفاقية ١٩٧٢، لأن لجنة التراث العالمى «تعتبر أن هذه المعايير من الأفضل أن تستخدم بالاقتران بمعايير أخرى». لذلك طالما هى فى كثير من الأحوال حلوى لتغطية الكعكة، فإن عوامل رصد التراث المعنوى لم تعط نفس القدر من التركيز مثل عوامل الصيانة والحفاظ للتراث المادى. ومن الجائز أن هذا سيؤدى إلى نقاش أكبر ينتج عنه رصد متزايد فى ظل اتفاقية ٢٠٠٣ لحماية التراث المعنوى الثقافى.

وقد كانت خطة عام ١٩٩٤ هى أول مدخل كبير ومنظم لتسوديلو من حيث الإدارة الحديثة. وكانت خطة إدارة داخلية مبنية على مناقشات فيما بين العاملين فى المتحف القومى في تسوديلو، وفى جابورونى، العاصمة. وكان الغرض الرئيسى من الخطة هو عمل خطة جدوى من أجل تنمية الموقع (بنية أساسية، تطوير الدروب، واستخدام الأرض بواسطة السكان، واحتياجات الصيانة للتراث، وتنظيم السياحة)، ولتقديم توصيات من أجل إدارة محسنة لتسوديلو. لذلك، فإن خطة عام ١٩٩٤ للإدارة ركزت على «احتياجات صيانة التراث وتسهيلات للسائحين». وإحدى توصيات الخطة مستمدة من الاعتراف بمحدودية الدراسات حول أعراق الشعب المحلى، وتركز على التاريخ الشفوى للمجتمعات المحلية. وكانت دراسة أساليب حياتهم ستضمن فى برنامج بحثى عن تسوديلو.

وهكذا، منذ عام ١٩٩٤، ركزت معظم التدخلات والأبحاث على فن الصخر وآثار تسوديلو. وكانت هناك على الأقل عشر حفريات، ومسح قاعدي شامل لفن الصخر (١٩٩٤)، وورش عمل للعاملين فى صيانة فن الصخر (٢٠٠١)، وحلقات دراسية لتمرين الإرشاد لمرشدى المجتمع المحلى (٢٠٠٥، ٢٠٠٦)، وتكوين خطة مؤقتة

للإدارة (٢٠٠٤)، وخطة متكاملة للإدارة (٢٠٠٥). وتم تنفيذ برنامج نظامى لرصد فن الصخر. ويقوم فى الوقت الحالى موظف بالتدرب فى الخارج على صيانة فن الصخر.

ولدى تسوديلو فرصة فريدة، إذ أن العديد من مكونات تراثها المعنوى مرتبط بسمات مادية معروفة فى أرضها الطبيعية. وفى عام ٢٠٠٢، تولى البحث مؤلف هذا المقال للتعرف على الموقع الدقيق للمناطق فى المكان الطبيعى التى ترتبط بها القصص أو التراث المعنوى. وقد بينت إحدى النتائج أن المرشدين كانوا يتجنبون بشكل متزايد الحديث عن مكونات غير ملموسة، وإرشاد السائحين إليها، مفترضين أن السائحين يهتمون بفن الصخر فقط. وكان هدف البحث هو المساعدة على إحياء استخدام التراث المعنوي فى الموقع، خاصة فيما بين المرشدين. ومن خلال هذا المشروع تم التعرف على مايقرب من ثمانية مواقع تعتبر مناطق لها تراث معنوى فى داخل الأراضى الطبيعية. وكانت تتراوح مابين قصص متعلقة بفن الصخر، وتفسيرات للتكوينات والنقر الجيولوجية. وهذه القصص، وجوانب التراث المعنوى ستكوّنان جزءا من كتيب للمجتمع المحلى وللسائحين بعنوان «مشروع تراث العالم فى أيدى الشباب». وقد اقترح مشروع آخر، هو وضع هذه القصص فى وسائط سمعية بصرية.

دور متحف موقع تسوديلو

متحف موقع تسوديلو، الذى افتتح رسميا فى عام ٢٠٠٠، له معرضان دائمان باسم «تسوديلو»، و«تسوديلو الخاص بى». والمعرض الأول هو احتفال بالمنظر الطبيعى المادى، والجيولوجيا، والآثار، وفن الصخر فى تسوديلو. وهو يعرض قطعا فنية أثرية وعرقية لتسوديلو والمنطقة. والغرض من المعرض الثانى هو تقديم تجارب الناس الذين تفاعلوا مع تسوديلو. وهو يتكون من خمسة وعشرين شخصا أجرى معهم حديث، مع اقتباسات من المجتمع المحلى، ومن السائحين والباحثين. وتعرض قصص وتجارب مختارة من الهامبوكوشو والجون/هوازى إلى جانب تلك الخاصة بالباحثين. ومتحف موقع تسوديلو، كمركز للترجمة، هو انعكاس للمجتمع المحلى، ومكان يجتمع فيه علماء ومستهلكون - السائحون. ولكونه انعكاسا للتفسيرات المحلية، ونقله صور الناس العاديين فى تسوديلو، فإن المتحف يصبح مكانا يسمح للمجتمع المحلى بامتلاك ثقافته. ومتحف موقع تسوديلو، وهو المتحف القومى الوحيد فى البلاد، يتلقى مخصصا سنويا من أجل مهرجان للفنون المرئية والمؤداة. ويترتب على المهرجان احتفالات للمجتمع بالتراث المعنوى فى تسوديلو من خلال الشعر والدراما، والرقصات التقليدية، والقصص، والزيارات، وترجمة المواقع المقدسة، وتعزيز الحرف المحلية من خلال معارض ومباريات فى الفنون المرئية. ومن المتوقع أن هذا المهرجان للفنون المرئية والمؤداة سيذهب شوطا طويلا فى تعزيز ملكية المجتمع ومشاركته، وإحيائه، ونقل المعرفة، والمعنى، خاصة لجيل الشباب.

وآلية رصد التراث المعنوى يجب أيضا أن تأخذ فى حسبانها تطورات قد تظهر نفسها ماديا كتخريب متعمد للممتلكات العامة. وفى تسوديلو، مع وجود إرسالية لكل الوقت مقيمة فى القرية، ونمو كبير لطائفة الكنيسة المسيحية الصهيونية، هناك الآن عدد متزايد من المتحولين إلى الديانة المسيحية. وقد يفسر هذا على أنه «تهديد» محتمل لعلم الكونيات الذى حافظ على رسومات صخور تسوديلو على مدى قرون. وتبين تجربة حدثت فى مكان آخر فى البلد أن بعض المسيحيين المكرسين للدين، المتحمسين أكثر من اللازم، قد قاموا بتخريب متعمد لكهف يحظى باحترام كبير، وهو مزار لكوبوكوى، بالنقش على هذا الأثر القومى المحمى بكلمات تقول: «المسيح

قادم». وقد كان لتسوديلو تجربة مشابهة: فقد محى أحدهم حرف s من كلمة "Gods" على البوابة الرئيسية، والتى تكرس تسوديلو الآن لتصبح God بدلا من "Gods". إلا أن هذا التخريب الذى يبدو ضئيلا هو علامة أكيدة على الاحتجاج، والذى يجب الحذر منه، لأن مظهره القادم قد لايتورع عن الامتداد لفن الصخر. والمسألة هى أيضا ما إذا كنا نشهد تحولا للسلطة من موقع تراثى كان محميا ومعبودا بدرجة كبيرة من جانب المحافظين على التقاليد، إلى موقع يسيطر عليه بشكل متزايد غير التقليديين والمسيحيين المتعبدين. إن الثقافات ديناميكية، والتغير فى المعتقدات أمر معقد. ولذلك، فإن التكيف مع هذه التغيرات هو تحد حقيقى لمديرى التراث. إلا أنه بنفس المنطق، يظل عنصرا أساسيا أن تكون تدخلات الإدارة فى مواقع التراث العالمى، ذات القيم المعنوية، موجهة نحو تمكين المجتمع، واحترام معتقدات السكان الأصليين، والذى يسعى إليه الحفاظ على الآثار والمواقع.

تدعيم استفادة المجتمع ورصد الأثر الاجتماعى

وضعت خطة تنمية المقاطعة لعام ١٩٩٤ تسوديلو فى قائمة أفقر منطقة فى المقاطعة، مسجلة أكبر نسبة مئوية من الأفراد الذين يعتمدون على ماتعطيه لهم الحكومة. ومنذ عام ٢٠٠١، ساهم متحف بوتسوانا القومى بشكل هائل فى تعظيم المزايا التى يحصل عليها المجتمع فى تسوديلو. فقد تم تعيين اثنى عشر عضوا من العاملين في تسوديلو، عشرة منهم من تسوديلو، ويعملون كمساعدين ميدانيين، وحراس للبوابة، وحراس للمكان، وعمال للنظافة. ويعمل خمسة عشر عضوا آخر من المجتمع كمرشدين منتجين أو بائعين. وإلى جانب هؤلاء، يعين المتحف القومى بشكل دورى عمالا مؤقتين لمختلف الأعمال، مثل إعداد الدروب، ومواقع المعسكرات. وبالنسبة لمجتمع يتكون من ٢٠٠ فرد يعيشون فى ظل نظام أسرى موسع، كان استغلال تسوديلو من أجل فائدة المجتمع مؤثرا جدا. وهذا يجب أن يتحسن بدرجة كبيرة مع تنفيذ خطة عام ٢٠٠٥ الجديدة للإدارة المتكاملة، والتى ستشهد تنفيذ العديد من المبادرات المجتمعية التى بدأت فى المناطق العازلة للموقع.

مع كل هذه البرامج والأنشطة المعنية بالحفاظ على التراث المعنوى، يثور سؤال حول كيفية تأثير وضع التراث العالمى، وتدخلات الإدارة، على التراث المعنوى في تسوديلو. منذ عام ٢٠٠١، تزايدت الزيارات السنوية لتسوديلو من ٢٣٠١ إلى أكثر من ١٠ آلاف فى عام ٢٠٠٥. وقد عزيت هذه الزيادة لعوامل عديدة، تشمل شعبية الموقع، وسهولة الدخول إليه بسبب رصف الطريق الذى كان رمليا فى السابق. كيف أثرت هذه الزيادة على ملكية المجتمع والمفاهيم بالنسبة للتراث المعنوى؟. وماذا عن تأثير التطورات الأخرى التى قام بها المتحف القومى، مثل إنشاء سور، وتركيب أبراج للتليفون وتشييد المتحف ومبانى العاملين بالضبط عند أسفل التلال؟. وحتى الأكثر تحديا هو كيف أثرت إعادة تسكين الجون/هوازى سان بعيدا عن سفح التلال، وكذا نقل موقع الأراضى الزراعية للهامبوكوشو القريبة من التلال على ارتباط هؤلاء الناس بالتلال؟. هذه مسألة حتى أكثر تحديا. إن الافتراض هنا هو أن هناك ضرورة للتعرف على جوانب التراث المعنوى، وعمل قائمة جرد لها، لأغراض الرقابة، قبل إخضاع موقع طبيعى ما إلى قائمة التراث العالمى طبقا للمعيار (VI). وفى حالة تناقص مساهمة المجتمع كنتيجة لهذا التعيين، يجب اعتبار ذلك تنزيلا فى المرتبة، والإعلان عن الموقع باعتباره موقعا للتراث العالمى معرض للخطر.

وأهمية التراث المعنوى لتسوديلو ستُعطى زخما

بقرار ٢٠٠٣ للجنة التراث العالمى بالاعتراف بالتراث المعنوى فى حد ذاته. إلا أن هذا يستدعى من الناحية العملية، التزاما من الدول الأطراف، المسجلة مواقعها طبقا للمعيار ٦، أن تراجع أنظمتها للإدارة لضمان الإدارة المناسبة للتراث المعنوى. واستنادا إلى التدخلات الناجحة إلى حد ما، ولكنها الارتجالية فى إدارة التراث المعنوى فى تسوديلو، تم الانتهاء إلى أنه من الضرورى استخدام كل الأساليب الفعالة الممكنة لتوثيق وتصميم آليات رقابة كافية، وتدعيم العناصر التى تساعد على الحفاظ على التراث المعنوى. ومن خلال مثل هذه الأدوات لأنظمة الإدارة العرقية والرقابة، سيستطيع المديرون تصحيح الانحياز الواضح نحو التراث «المادى». لقد أوضحنا هنا أنه فى بعض الحالات يكون الحفاظ على بعض التراث المادى أمرا حيويا من حيث إنه وسيلة من المفترض أنها تثبت صحة وتصور، وفى بعض الحالات تطيل حياة التراث المعنوى المرتبط بها. إلا أنه بشكل عام، لن تكون مراقبة التراث المعنوى بلا مشاكل للتراث العالمى ولمواقع أخرى. لذلك، فإنه يجب تشجيع خبراء التراث الدوليين وممثلى المجلس الدولى للآثار والمواقع الأثرية على الاعتراف والتناغم مع وجهات النظر العالمية التى تساهم بشكل مباشر فى الحفاظ على مواقع مثل تسوديلو.

| BIBLIOGRAPHY

D. Bambaru. Tangible and Intangible. *The Obligation to Desire and to Remember*, 2002 (2003 ICOMOS website reprint).

A. S. Campbell. Tsodilo Management Plan. *Scheme for Implementation.* Gaborone. Government Printer. 1994.

Government of Botswana. *Community Based Natural Resource Management*. Gaborone. Government Printer. 2000.

Government of Botswana. *Monuments and Relics, Act.* No. 12. 2001. Gaborone. Government Printer. 2001.

Mosweu Kabo. *Tsodilo Participatory Rural Appraisal (P.R.A.) Project.* Commissioned by the Trust for Okavango Cultural and Development Initiatives. TOCADI Publications. 2002.

Jean-Louis Luxen. *The Intangible Dimension of Monuments and Sites with Reference to the UNESCO World Heritage List.* 2000 (2003 ICOMOS website reprint).

R. Mechtild. Enhancing Global Heritage Conservation: Links between the Tangible and the Intangible. *World Heritage* No. 32. 2003. pp. 64–7.

D. Munjeri. Intangible Heritage in Africa: Could it be Much Ado About Nothing? *ICOMOS Newsletter* 2000–03 (ICOMOS website reprint).

National Museum. Tsodilo. Mountain of Gods. World Heritage Nomination Dossier. Gaborone. Government Printer (unpublished).

P. Segadika. Why Tsodilo is a World Heritage Site. Paper presented at the 2002 Tsodilo Rock Art Conservation Management Workshop. Tsodilo. Botswana.

P. Segadika. *Notes for the Proposed Management Plan Review.* (In press.)

P. Segadika. Developing Monuments and the Challenges of Partnership with Communities in Botswana. The Case of Tsodilo Hills. Botswana. Paper presented at the Integrated Territorial and Urban Conservation 2002. ICCROM. Rome. Italy.

UNESCO. Evaluations of Cultural Properties. Twenty-fifth Ordinary Session (25–30 June 2001). Paris. UNESCO (WHC-2001/conf.205/inf.4).

| NOTES

1. For a list of criteria, see http://whc.unesco.org/en/list/1021/.

2. UNESCO. Evaluations of Cultural Properties. Twenty-fifth Ordinary Session (25–30 June 2001). Paris. UNESCO (WHC-2001/conf.205/inf.4).

3. A. S. Campbell. Tsodilo Management Plan. Scheme for Implementation. Gaborone. Government Printer. 1994.

القوانين الثقافية والمتاحف في إفريقيا

فنسنت نيجرى

Vincent Négri

فنسنت نيجرى: باحث وعضو فى جماعة أبحاث قانون التراث الثقافى والطبيعى (مركز دراسات التعاون القضائى الدولى CECOJI، والمركز القومى للبحث العلمى CNRS) وفى جامعة باريس (١١ ـ جنوب). وهو يدير ويشارك فى أبحاث حول قانون التراث الثقافى. وهو أستاذ مساعد فى جامعة ل. س. سينجور الدولية فى الإسكندرية، مصر.

قانون المتاحف فى إفريقيا هو نتاج عملية تدعيم لنصوص مستمدة من الفترة الاستعمارية إلى جانب تشريع جديد يكافح من أجل إيجاد هيكل مؤسسى له اتصال مباشر بالواقع الثقافى، والاجتماعى، والاقتصادى فى إفريقيا. ومع ذلك، فالمتاحف تنشأ عبر القارة الإفريقية وهى تستفسر من السلطات العامة والسياسية عن المتطلبات التى يجب أن تتوفر فيها حتى تضمن حماية تراثهم وتطوير نشر ثقافتهم. ويظل من الضرورى تحديد دور القانون، فضلا عن اقتصاره على أن يكون مجرد تعريف لوضع قانونى، وتوفير إطار لتعيين العاملين. وبينما هاتان العمليتان ضروريتان بالتأكيد لإرساء المتحف فى المجتمع، إلا أنهما مازالتا غير كافيتين. إن الاعتراف بالحقوق الثقافية يتضمن بعدا قانونيا ومؤسسيا أيضا. ولهذا السبب، فإن القوانين الثقافية من المحتمل أن يكون لها تأثير على دور ورسالة المتاحف. وقانون المتاحف فى إفريقيا، الذى تدعمه هذه المساهمات، وتواجهه هذه التحديات، فى وضع يمكنه من إثراء وتجديد شباب هذه المؤسسات.

ترجمة: سعاد الطويل

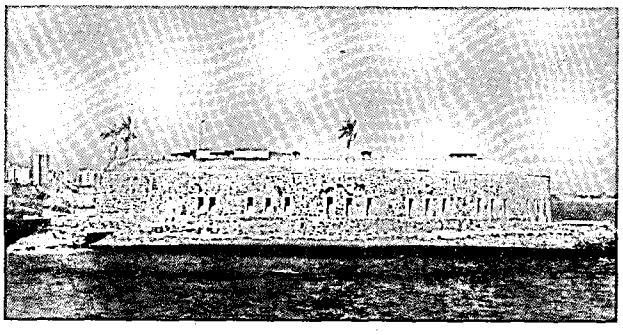
صياغة قانون المتاحف فى إفريقيا

أنشئ قانون المتاحف فى إفريقيا، فى الجزء المتحدث بالإنجليزية، ماحول مفهوم الائتمان، وفى إفريقيا المتحدثة بالفرنسية والبرتغالية (مع استثناءات نادرة) فى الحالة المعتادة من الفوضى، وفى بعض الأوقات منتهيا بعجز مؤسسى. وعلى الرغم من لوائحها القانونية المتفاوتة، بما فى ذلك تلك التى يديرها قطاع خاص، فقد تطورت المتاحف. وجاء القانون بعد ذلك، ولم يسبقها إلا نادرا، وفى بعض الحالات سهل هذه المبادرات. وفى نهاية الأمر، ستشكل خلاصة كل النصوص المعيارية المرتبطة بالمتاحف الإفريقية مجموعة انتقائية رفيعة. ويرجع هذا الوضع بدرجة كبيرة إلى الظروف التاريخية لنشأة قانون المتاحف. وقد أكدت كل الدول الإفريقية على بروز أهمية البعد الثقافى فى تدعيم الهوية الوطنية. والالتقاء المستحيل - أو غير المحتمل - بين الدولة وأمة إفريقيا قد زاد من ضرورة تأكيد هوية وطنية مشتركة بين كل المجتمعات والشعوب التى جمعها التقسيم الاستعمارى للمناطق، التى أصبحت فى النهاية الحدود الجديدة للدول. فماذا هناك أفضل من المتاحف يمكن أن يقدم وينظم هوية ثقافية مشتركة، كعامل محفز لهوية أمة تحت الإنشاء؟. والمتاحف الوطنية، التى أورثها المستعمر فى كثير من الحالات بعد الاستقلال لدولها، أصبحت الأداة المؤسسية للدولة لتأكيد أو لاقتراح ثقافة وطنية لمختلف المجتمعات والجماعات العرقية الموجودة على أراضيها. وإدخال إجراءات متعلقة بالتراث، والثقافة الوطنية، والهوية الثقافية فى دساتير العديد من الدول الإفريقية، يكشف عن هذا الاهتمام. وفى بعض الحالات تم توجيه لوائح متاحف وطنية معينة نحو تحقيق هذا الهدف. ولذلك أصبحت هذه المتاحف أجهزة سياسية. فى جمهورية إفريقيا الوسطى، وضع متحف بوجاندا، الذى أنشئ فى عام ١٩٦٤، كمكتب وطنى، تحت السلطة المباشرة لرئيس الجمهورية. ووجدت نفس الحالة بالنسبة للمؤسسة القومية للمتاحف فى زائير فى عام ١٩٧٠، أثناء إنشاء هذه الدولة الجديدة. إلا أن قانون المتاحف مسؤول أيضا عن تنظيم الثغرات، وتوفير الإطار القانونى للمتاحف الخاصة، عقب قانون ساحل العاج فى ٢٨ يوليو/تموز ١٩٨٧ الخاص بحماية التراث الثقافى.

واليوم، تطورت الوظيفة السياسية للمتاحف، تاركة مجالا لآفاق أخرى حول التنمية المهيئة لحماية وتعزيز الهويات الثقافية، والحفاظ على التراث والتعليم. وتنفيذها يجعلنا نتنبأ بتطور جديد في المجموعة المعيارية التى تحكم هذه المتاحف. والتطورات المتغيرة فى القوانين الثقافية يمكن أن تدعم هذا التطور، وتقوى شرعية ورسالة المتاحف، وتساند المطالبات بإعادة ترسيخ الخصائص الثقافية المستبعدة.

هويات ثقافية وحقوق ثقافية

شهدت السنوات العديدة الأخيرة اهتماما متجددا بالقوانين الثقافية. ففى إفريقيا، توفر هذه القوانين قانون التنمية، وتتزامن مع تاريخ القارة. فمنذ أوائل الستينيات، تصور إعلان استقلال البلدان والشعوب المستعمرة، الذى أقرته الجمعية العمومية للأمم المتحدة فى ١٤ ديسمبر/كانون الأول عام ١٩٦٠، حق تقرير المصير الحر للشعوب، كحقها فى تحديد لا



١٤ - متحف تاريخ جوريه - سنغال.

وضعها السياسى فقط، بل أيضا حقها فى السعى من أجل «تطورها الاقتصادى، والاجتماعى، والثقافى». وبعد ذلك بخمس عشرة سنة، وبتحقق الاستقلال لمعظم الأجزاء، أكد مؤتمر الحكومات حول السياسة الثقافية، المنعقد فى أكرا عام ١٩٧٥، البعد الثقافى لحق التنمية فى إفريقيا. هذا التوجه الثقافى للحق فى التنمية تدعم بالمؤتمر العالمى في المكسيك فى يوليو/تموز- أغسطس/آب عام ١٩٨٢، حيث تم تبنى توصية تدعو لإعلان عقد عالمى للتنمية الثقافية. كما أن أهمية الربط بين الثقافة والتنمية لكل البلدان، خاصة البلدان النامية، تم تأكيدها أخيرا بالاتفاقية حول حماية وتعزيز تنوع التعبير الثقافى، التى أقرتها اليونسكو فى أكتوبر/تشرين الأول عام ٢٠٠٥.

وعلى الرغم من هذه الظروف، إلا أن الاعتراف بالقوانين الثقافية لم يحدث بشكل فورى، رغم أن أسبقيتها تجعلنا نفترض أنها تشكل عاملا أساسيا فى تنمية الهوية الثقافية الوطنية، وعاملا للالتحام الاجتماعى والسلام. وفى الواقع، إنه منذ عام ١٩٤٨، يصرح الإعلان العالمى لحقوق الإنسان فى مادته الـ (٢٢) أن: «كل فرد من حقه التمتع بحقوقه الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى لاغنى عنها لتحقيق كرامته، والتطور الحر لشخصيته». وتتوسع المادة (٢٧) فى الاعتراف بهذه الحقوق بالنص على أن «لكل فرد الحق فى المشاركة بحرية فى الحياة الثقافية للمجتمع»، وهو مبدأ تأكد فى عام ١٩٦٦ بالمادة (١٥) من الميثاق الدولى الخاص بالحقوق الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية. وفيما يتعلق بالأقليات، تم الاعتراف بحقوق ثقافية لصالحهم لأول مرة فى الميثاق الدولى الخاص بالحقوق المدنية والسياسية عام ١٩٦٦، الذى ينظمها بالنص على أن «فى الدول التى توجد فيها أقليات عرقية، أو دينية، أو لغوية، لايمكن حرمان الأشخاص المنتمين لهذه الأقليات من حقهم فى أن يكون لهم، بالاشتراك مع أعضاء آخرين من جماعتهم، حياتهم الثقافية الخاصة، وأن يعلنوا إيمانهم ويمارسوا دينهم الخاص، أو أن يستخدموا لغتهم الخاصة».

وعلى الرغم من هذه المبادئ، فإن النفور النسبى الذى عانت منه الحقوق الثقافية طويلا يفسر جزئيا بنتائج قانونية، والتى هى غير حاسمة بطبيعتها. وهى توصف أحيانا بأنها حقوق من الجيل الثانى، عند مقارنتها بحقوق الإنسان المدنية والسياسية - الأكثر تفوقا، والتى ترسى جوهر الحياة ذاته فى المجتمع، ويساند احترام الدول الديمقراطية لها شرعيتها الدولية. هذه الحقوق الأساسية حيوية بطبيعتها، وباعتبارها كذلك، يمكن للمحاكم الوطنية والدولية إقرارها، بينما حقوق الجيل الثانى، أو الحقوق الثانوية، لايمكن أن تكشف عن نفسها إلا من خلال برامج، وسياسات، واستراتيجيات تنفذها،

وتسمح بالاعتراف بها أو بامتلاكها. لذلك، فهى لايمكن وضعها موضع التنفيذ مادام لايساندها تشريع أو مؤسسة قومية. وفى الخلاصة هى تمتلك طبيعة تميل أساسا للتطور، ولاتفرض نفسها مباشرة على الدول التى لديها مطلق الحرية فى ضمها، وصياغتها، وتشكيلها فى داخل نظامها القانونى الوطنى. وفى الواقع، إن هذه الحقوق الثقافية هى جزء من سياسات عامة، سيتم تنفيذها بواسطة الدول، وبشكل خاص من خلال تكوين مؤسسات متخصصة أو بنصوص تشريعية.

هذه الأهمية الأقل للحقوق الثقافية ـ الحقوق الثانوية ـ بالنسبة للحقوق المعروفة بالأساسية، قد تكشف عن جانب إيجابى. ولأن المتاحف تحتاج للاستيعاب أكثر مما تحتاج للدمج من جانب الدول التى تخضع لسياسات عامة، فهى تستطيع أن تلعب دورا مهما فى مساندة وتطوير هذه الحقوق الثقافية، بجعلها واضحة أو جديرة بالمناقشة، وبجعل المجتمعات تستفيد منها. ومع ذلك، فإن الإجراءات فى صياغة القانون فى إفريقيا يمكن أن تثبط ظهور حقوق ثقافية، والاعتراف بالمتاحف كمؤسسات متخصصة مكلفة بتنفيذها. إن إنشاء قانون فى القارة الإفريقية يخضع لمفهوم تطورى، والذى لن يكون للدول طبقا له بدائل أخرى، فى النهاية، سوى تبنى قوانين مكرسة لمبادئ قضائية تتقبلها البلدان الغربية. هذا التطور المعيارى صاحب، وكان مخصصا للتنمية الاقتصادية لبلدان الجنوب. ولكن إنتاج وتأكيد مثل هذا المنطق هو ازدراء للهويات الثقافية، وإنكار للوضع المعين الذى تكوِّنه إفريقيا حول الحقوق الثقافية. إن الفشل فى الاعتراف بهذه الهويات يمكن أن يؤدى فى النهاية إلى جعل الحقوق الثقافية، والمؤسسات التى من المحتمل أن تنشرها وتجعلها متاحة، أمورا عادية. ويكون الحظر هو أن يؤدى ذلك إلى تكوين قوة جذب نحو نموذج قانونى واقتصادى سائد، تشكله الدول الغربية وحدها.

خصوصية القوانين الثقافية فى إفريقيا

تشغل إفريقيا وضعا معينا فى تأكيد الحقوق الثقافية. هذا التوجه الفريد يمكن أن يدرج ضمن عملية احتجاج ضد النماذج الاستعمارية والانفصال عنها فقط، والتى كان البيان الثقافى لكل إفريقيا الذى أقر فى الجزائر عام ١٩٦٩ هو الأداة المؤسسة لها. بعد نقد الرؤية ذات النغمة الدخيلة الناتجة عن صبغ الثقافات الإفريقية بالصبغة الاستعمارية والمقدمة فى شكل عزل المتاحف فى الفترة الاستعمارية، أكد البيان الثقافى لكل إفريقيا على دور الثقافة الإفريقية فى الكفاح من أجل تحرر ووحدة إفريقيا، واقترح بالتحديد «إنشاء وحدات ثقافية فى الريف، وفى مشروعات الأعمال، تكون قادرة.. على نشر المعرفة بالأعمال الفنية فى كل التقاليد الإفريقية، والتقاليد الأخرى»، و«بناء متاحف لإثراء عقول الشعوب التى تعيش فى المناطق الأقل تقدما». وبعد سنوات قليلة، تم إقرار الإعلان العالمى لحقوق الشعوب فى الجزائر فى ٤ يوليو/تموز عام ١٩٧٦، فى نهاية انعقاد مؤتمر دولى كان متأثرا بشدة بالسياق السياسى، وفى القارة الإفريقية، بكفاح المستعمرات البرتغالية السابقة من أجل الاستقلال، وكذا بسياسات حكومة جنوب إفريقيا فى التفرقة العنصرية. وقد أعاد هذا الإعلان التأكيد على مبدأ حماية مصالح الشعوب الثقافية. وقد وفر

هذا الإعلان فى عام ١٩٧٦ أساسا مفاهيميا لمنطق الخروج من التراث الاستعمارى. وتم التأكيد بقوة على رفض كل أشكال الاستعمار الغربى، إلى جانب حق الشعوب فى تقرير مصيرها السياسى ووجودها. وتم حشد القوانين الثقافية من أجل هذه القضية. وبعد إعلان حق الوجود لكل الشعوب فى المادة (١)، دعم إعلان الجزائر هذا المبدأ فى المادة (٢) بحق كل الشعوب فى احترام هويتها الوطنية والثقافية. وهكذا أحيط حق الوجود، من ناحية، بالهوية الوطنية التى يجب أن تُبنى على أراض تدمج وتقسم المجالات الثقافية الإفريقية، ومن ناحية أخرى، بالهوية الثقافية المستدعاة لتنشيط الالتحام الجماعى. وأهمية هذا الحق - وهو حق احترام الهوية الوطنية والثقافية - الذى تم تصوره كتدعيم للحقوق المدنية والسياسية، أكدتها المادة الرابعة التى نصت على أن: «لن يخضع أحد بسبب هويته الوطنية أو الثقافية للإبادة، والتعذيب، والاضطهاد، والنفى، والطرد، أو العيش فى ظروف معيشية قد تعرض للخطر هوية أو سلامة الشعب الذى ينتمى إليه». واحترام الحقوق الثقافية، الذى تنتظم حوله الحقوق الثقافية، هو شرط أساسى فى الاعتراف بحقوق شعب. وعلى هذا الأساس، وضع إعلان الجزائر سلسلة من الشروط التى تشكل مجموعة من الحقوق التى يجب ضمانها للشعوب والأقليات. وهكذا تعلن المادتان (١٣و١٥) أن كل الشعوب من حقها التحدث بلغتها الأصلية، والحفاظ على ثقافتها وتطويرها، حتى تساهم فى إثراء ثقافة الإنسانية. وأن لها الحق فى ثروتها التاريخية والفنية والثقافية، وألا ترى نفسها خاضعة لثقافة أجنبية، وأنه إذا كان شعب ما يشكل أقلية فى داخل دولة، فمن حقه أن تحترم هويته، وتقاليده، ولغته، وتراثه الثقافى. وفى الأصل، كانت هذه البنود مغطاة بالفعل بالمادة الأولى من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان فى عام ١٩٤٨، الخاصة بالمساواة بين الشعوب، وفى حقها فى تقرير المصير، ومع ذلك، فقد اعتبرت نقطة محورية فى غمرة الحماس لبناء هوية للقارة محرَرة من السيطرة الغربية شبه الكلية. وقد ألهمهم بنفس القدر التناقض بين القوتين العظمتين اللتين كانتا تسيطران على العالم فى ذلك الوقت، وبالسباق للحصول على مناطق نفوذ فى قارة خلصت نفسها من أفكار العالم القديم التى مضى زمنها. وبسبب هذه العناصر، لم تعترف القوى الغربية بشكل كبير بهذا الإعلان. ونظرا لأنه فى الوقت نفسه، فى الفترة من ٢ إلى ٥ يوليو/تموز عام ١٩٧٦، كانت الدول الأعضاء فى منظمة الوحدة الإفريقية تجتمع فى بورت لويس لإقرار الميثاق الثقافى الإفريقى كامتداد للبيان الثقافى لكل إفريقيا. أما فيما يتعلق بأهداف الميثاق، فهى لاتختلف كثيرا عن أهداف إعلان الجزائر. فالمادة (٤) منه تعتبر التنوع الثقافى كتعبير عن هوية مشتركة، وعامل للوحدة، وسلاح فعال للتحرير الحقيقى للشعوب، ومسؤوليتها المؤثرة والسيادة الكاملة للشعب. ويظهر بين أهداف الميثاق إزالة آثار الاستعمار الثقافية، إلى جانب حماية وتعزيز التراث الثقافى الإفريقى. ومن هذا المنظور، من الواضح أن هناك تصورا بأن خلق مؤسسات مناسبة لتنمية، ونشر، والحفاظ على الثقافة يجب أن يعطى أفضلية فى المعاملة.

وبدءا من عام ١٩٧٦، تم إرساء الأساس للحقوق الثقافية فى إفريقيا، والذى بنيت عليه الهياكل المعيارية الأخرى. وقد ألقى الميثاق الإفريقى حول حقوق الإنسان والشعوب، الذى أقر فى عام ١٩٨١

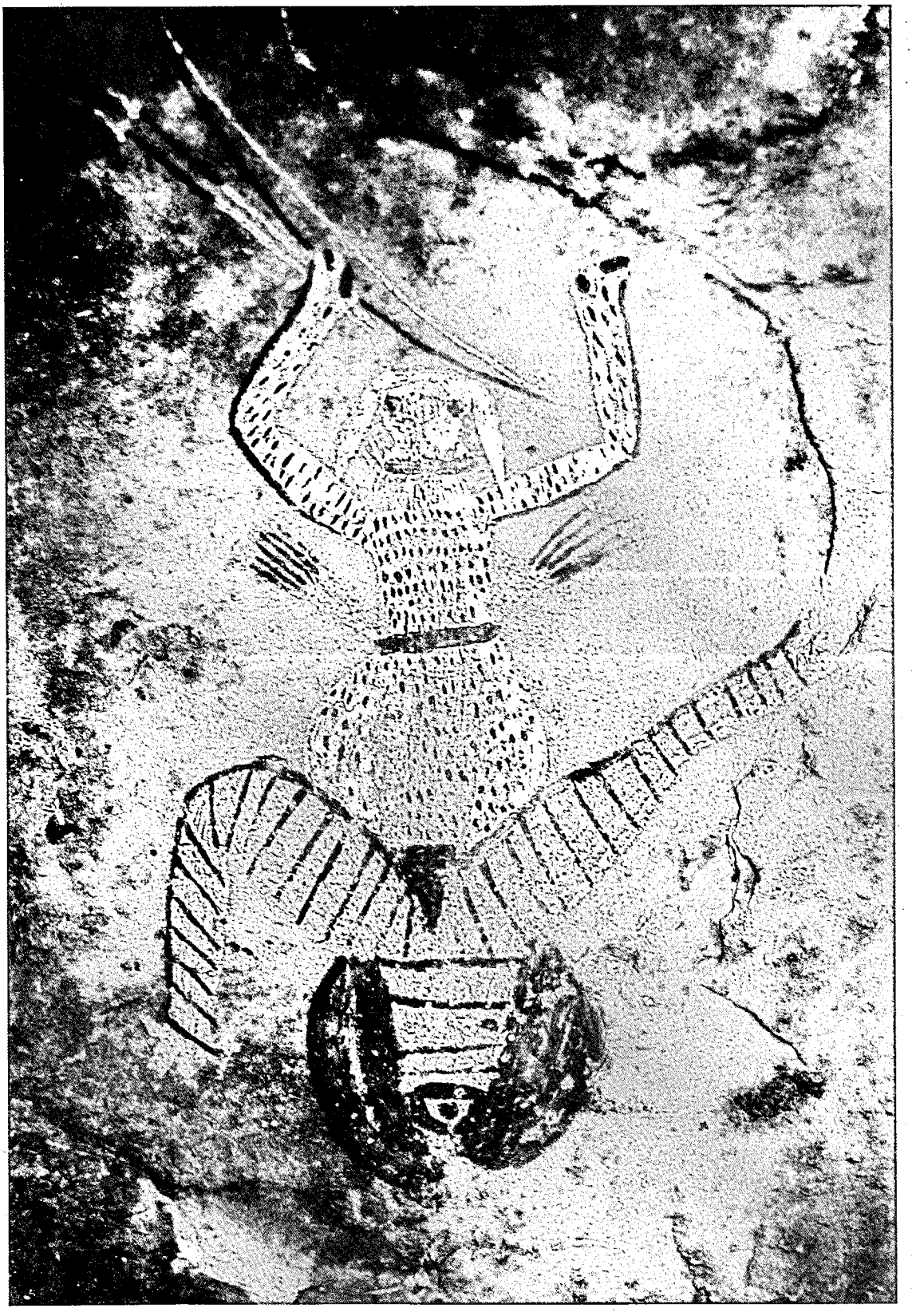
وأصبح نافذا فى عام ١٩٨٦، الضوء على اقتراح إنشاء إطار عمل متكامل للقارة، خاصة فيما يتعلق بالمجتمع الدولى (من بين طموحات أخرى). وفيما يتعلق بالحقوق الثقافية، فهو يعيد ذكر صياغة المادة (٢٧) من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان لعام ١٩٤٨ بالنص نفسه تقريبا. ولكن بعد تأكيدها على حق كل الأفراد فى المشاركة بحرية فى الحياة الثقافية للمجتمع، فهى توسع هذا الاعتراف بحق الفرد وذلك عن طريق تحميل الدولة مسؤولية تطوير وتنفيذ الحقوق الثقافية. فتنص الفقرة (٣) من المادة (١٧) من الميثاق الإفريقى على أن: «سيكون تعزيز وحماية الأخلاق والقيم التقليدية التى يعترف بها المجتمع من واجب الدولة». وهذه القيم التقليدية لاتنفصل عن الخصائص الثقافية التى تنتجها وتجسدها. ومن هذا الموقف، فإن متاحف المجتمع، التى تساندها وتشجعها سياسة الدولة الفعالة، يجب أن تكون وسيلة بث هذه الحقوق الثقافية بتقدير قيمة وحماية الأشياء الرمزية التى تمثل هذه القيم التقليدية.

متاحف المجتمع: مؤسسات لنقل وتوصيل القوانين الثقافية

فيما يتعلق بمسؤولية الدولة التى أدخلتها الفقرة (٣) من المادة (١٧)، يلزم الميثاق الإفريقى الخاص بحقوق الإنسان والشعوب المسؤولية الفردية بضمان تنفيذ القوانين الثقافية. فالمادة (٢٩) تحدد أن الفرد يجب أن «يحافظ على ويدعم القيم الثقافية الإفريقية الإيجابية فى علاقاته مع أعضاء المجتمع الآخرين، بروح التسامح، والحوار، والتشاور، وبمعنى عام أن يساهم فى الرفاه الأخلاقى للمجتمع». ومتاحف المجتمع، أو تلك التى كونتها جماعات من الأفراد يشتركون فى نفس الهوية، يمكن أن تشكل وسيلة للقيام بهذا الالتزام، الذى وضعت حدوده المادة (٢٢) التى تنظمه بالنص على أن: «كل الشعوب سيكون لها الحق فى التنمية الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية مع الاعتبار الواجب لحريتهم وهويتهم». والتعبير عن الحقوق الثقافية بهذه الطريقة لايمثل بعدا فرديا فقط - فكل فرد عليه التزام - ولكن بنفس القدر بعدا جماعيا - كجزء من المجتمع.

والحقوق الثقافية - أى حقوق الإنسان المعروفة بالجيل الثانى - لاتحدد بذلك عملا معياريا يتمتع بحكم ذاتى حقيقى. إن أهداف تعزيز وحماية الهويات الثقافية لاتكفى فى حد ذاتها لإضفاء الشرعية على الوسائل القضائية الموضوعة لضمان تحقيقها. إن الشرعية يمكن أن تتحقق بتعريف والاعتراف بالمستفيدين من الحقوق الثقافية فقط. ونظرا لطموح هذه الأهداف، فإنها لذلك يجب أن تدرج أساسا فى داخل مجتمع مصالح يشارك فيه الناس. إن شيوع الاهتمامات فى تعزيز الهويات الثقافية التى تساندها وتحافظ عليها جماعة اجتماعية تكوّن بشكل أساسى مفاهيم الحفاظ والنقل لأجيال متعاقبة. هذه المفاهيم تتقاطع مع أدوار ومهمات المتاحف التى يتأكد بنفس الدرجة أنها تساند المجتمع وتنميته. وأحد المبادئ الهادية فى الاتفاقية حول حماية وتعزيز التنوع الثقافى التى أقرت فى عام ٢٠٠٥، هو الحق السيادى للدول لاتخاذ إجراءات وسياسات لحماية ونشر التنوع الثقافى فى أراضيها. وقبل ذلك بخمسة عشر عاما، أشارت المادة (٣٠) من الاتفاقية حول حقوق الطفل، التى أقرت فى نيويورك عام ١٩٩٠، إلى أنه: «فى تلك

الدول التى توجد فيها أقليات عرقية، أو دينية، أو لغوية، أو أشخاص من السكان الأصليين، فإن الطفل (ذكرا كان أو أنثى) الذى ينتمى لمثل هذه الأقلية، أو يكون من السكان الأصليين، لايجب أن يحرم من الحق، بالاشتراك مع الأعضاء الآخرين من جماعته، فى التمتع بثقافته، وفى الجهر بدينه وممارسته، أو فى استخدام لغته الخاصة». إن المتحف، وبالذات متحف المجتمع المحلى، يبدو بالطبع كواحد من الأدوات المكلفة بتحقيق هذه الأهداف. وبشكل أكثر تحديدا، قد يكون من الملفت للنظر أن المتاحف فى إفريقيا لم تنطلق إلى غزو هذه المجالات الجديدة التى من أجلها تعرض المادة (٣٠) من اتفاقية حقوق الطفل، الوسائل لتحقيق هذه الأهداف.



١٥ ـ فن الصخر الإفريقى. شكل ملغز رسمه القناصة ـ جامعو البذور من شعب السان فى منطقة دراكسنبرج، جنوب إفريقيا

المعالم الأثرية والخبرة والمعرفة التقليديتان: نموذج للمساجد فى تمبوكتو

على ولد سيدى

Ali Ould Sidi

على ولد سيدى: جغرافى ومدير المواقع الأثرية فى تمبوكتو، بجمهورية مالى. وهو يعمل أيضا مديرا للبعثة الثقافية فى تمبوكتو. وقد حصل على درجة الماجستير فى الجغرافيا من جامعة ويسترن إيلينوى بالولايات المتحدة. كما اشترك فى العديد من الحلقات الدراسية البحثية الخاصة بإدارة مواقع التراث الثقافى.

كانت تمبوكتو المدينة الأم فى العصور الوسطى، والتى يرجع تاريخ تأسيسها إلى القرون الأولى من التاريخ المدون، يوجد بها حوالى خمسة عشر مسجدا موزعة فى أنحاء أحيائها المجاورة المتنوعة. ومنذ عام ١٩٨٨ حظيت ثلاثة مساجد من مجموع المساجد التى تم تسجيلها فى قائمة التراث العالمى الخاصة بمنظمة اليونسكو، برعاية خاصة من قبل الدولة والمجتمع فى تمبوكتو: وهذه المساجد هى مسجد جينجاريبر Djingareyber - الذى يتميز بموقع للعبادة الأسبوعية فريد من نوعه، ومسجد سانكورى Sankoré، والذى كان مقرا لجامعة تمبوكتو الشهيرة فى القرن الخامس عشر، ومسجد سيدى يحيى، الذى دفن به راعيه المنسوب إليه المسجد. وقد بنى مسجد سيدى يحيى - فى بادئ الأمر - من البانكو[1] (الطوب اللبن المخلوط بقش الأرز)، وذلك فى القرن الخامس عشر الميلادى. وقد تم إعادة بنائه بالكامل تقريبا من الحجر الجيرى فى عام ١٩٢٢. ولذلك فهو فى حاجة دائمة إلى بعض التجديد، والترميم والصيانة. ومن ناحية أخرى، فإن المسجدين الأولين - وهما أكبر كثيرا - قد تم بناؤهما بالكامل من البانكو. وقد أدى تعرضهما

ترجمة: شويكار زكى

للعوامل الجوية، والاستعمال الدائم من قبل العديد من الزوار والمتعبدين إلى تدهور أوضاعهما يوميا. ومنذ أزمنة مبكرة يتم تنظيم أعمال موسمية جماعية، مرة واحدة سنويا، لتجديد هذين المسجدين. ومع تشجيع الجهات الإدارية والدينية الرسمية، والدعم المالى الذى تقدمه الطبقات الوسطى، فإن هذه الإصلاحات تعبئ جميع السكان المحليين الذين يتم توجيههم من قبل العائلات ذات الشأن فى تمبوكتو.

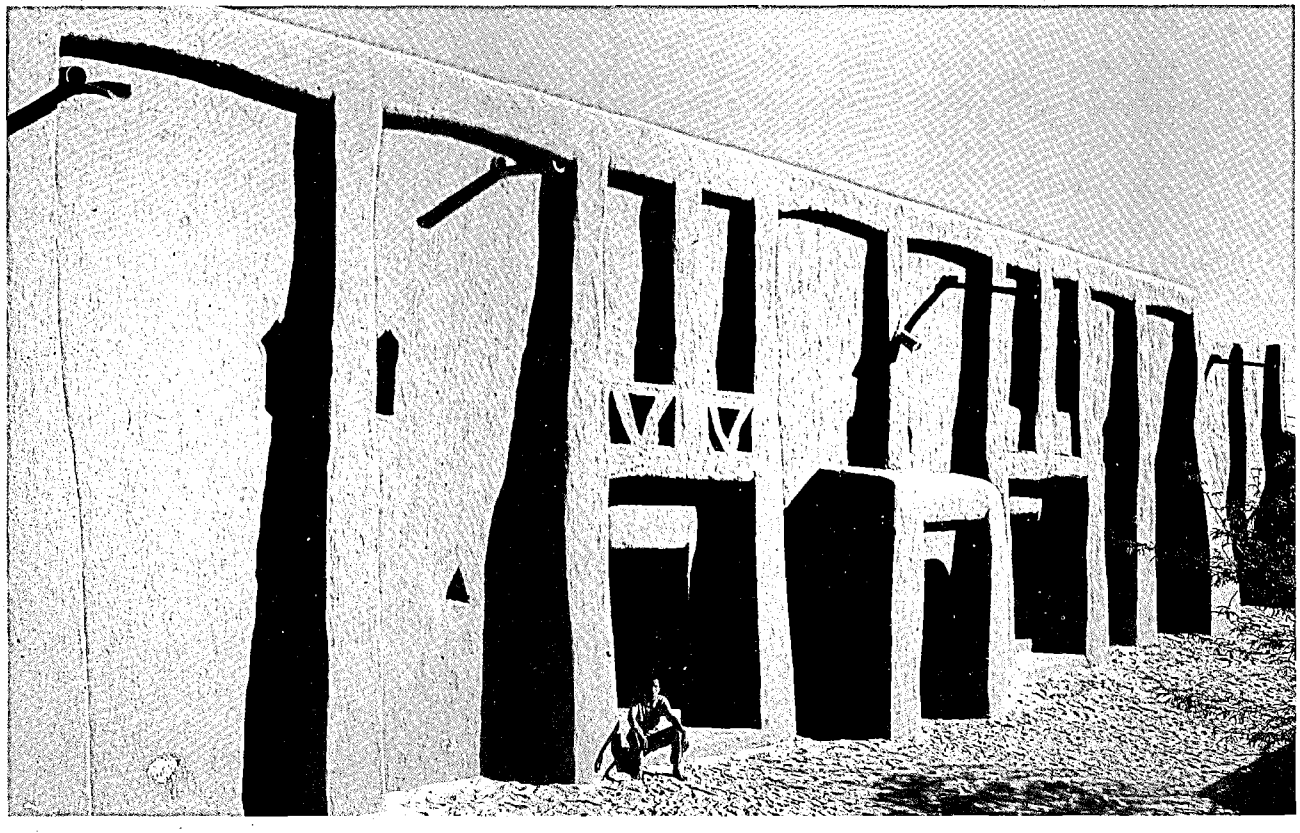
المساجد

يقع كل من مسجد جينجاريبر، وسانكورى، وسيدى يحيى فى المدينة القديمة التى تم إدراجها بالكامل كموقع أثرى قومى طبقا للمرسوم رقم ٩٢ ـ ٢٤٢ (١٩٩٢). وهذه المساجد الثلاثة تطابق تماما العمارة السودانية التى تتميز بالأعمدة الضخمة، والمساجد الداخلية، والمئذنة هرمية الشكل. ولكن هذه الممتلكات الثقافية التى أسست أول جامعة فى تمبوكتو لاترتبط خصائصها بموقعها ووظيفتها فقط، بل وأيضا بنوع الصيانة التى تحظى بها.

ويقع مسجد جينجاريبر فى أقصى غربى المدينة القديمة فى المجاورة التى سميت بنفس الاسم. وبدءا من عام ١٣٢٥ كان يتم تمويل هذا المسجد بهبات مقدمة من إمبراطور مالى كانكوموس، والذى قدم للمهندس المعمارى الأندلسى أبو إسحق الساحلى الطواجينى ٤٠٠٠٠ مثقال ذهبى لتشييد هذا المسجد. ويحد هذا المسجد من الشمال والشرق منازل، ويقع فى غربه مدفن الشيخ سيدى بن عمار الراجادى، ومدرسة الأسيوطى، ويحده من الجنوب قلعةالشيخ سيدى البكايه. ويغطى المسجد مساحة تقرب من ٥٠٠٠ متر مربع، وينقسم من الداخل إلى ثمانية صفوف كبيرة، يفصل بينها أبواب. كما يوجد بالمسجد ساحتان كبيرتان، إحداهما مخصصة للصلاة فى أثناء شهور الصيف، أما المساجد الأخرى فهى خاصة بتخزين مواد البناء (جذوع النخيل، والحجر الجيري، وأنابيب الصرف.. وماشابه ذلك) لتكملة البناء. وقد تم بناء المسجد بالكامل من البانكو فيما عدا الواجهة الشمالية التى بنيت من الحجر الجيرى. أما الواجهة الشرقية، فهى تشكل مئذنة، يبلغ ارتفاعها حوالى عشرة أمتار، وتشير إلى اتجاه الكعبة، أما السقف فهو مبنى من أفرع الأشجار، وعوارض من أشجار النخيل، ومغطى بحصيرة مصنوعة من سعف النخيل. كما توجد فتحات تسمح بمرور الهواء، والضوء. والزخارف ـ فى مسجد جينجاريبر ـ قليلة فيما عدا الحائط الذى يطوق المحراب فهو مطلى باللونين الأبيض والأصفر مع بعض النقوش التصويرية التى تعكس الفن الشرقى.

ويقع مسجد سانكورى فى شمالى شرق المدينة على تل رملى فى مجاورة تحمل الاسم نفسه. وهذا المسجد أصغر كثيرا من مسجد جينجاريبر، حيث يبلغ طوله بالكاد ٥٠ مترا، وعرضه ٢٥ مترا. ويتميز بماضيه العريق الذى يرجع إلى إيوائه للجامعة حتى القرن السادس عشر، والتى كان بها ٢٥٠٠٠ طالب.

ولقد بنى المسجد بالكامل من البانكو، وهو يشمل مئذنة يبلغ ارتفاعها ١٥ مترا. ويماثل أسلوبه المعمارى مسجد جينجاريبر. ويتكون الجزء الداخلى من ثلاثة صفوف من الأعمدة تحدد أماكن المصلين فى فصل الشتاء، وساحة للمصلين فى فصل الصيف، مع مد الجزء الداخلى بالكهرباء والمياه الجارية. وترجع المشكلة الأساسية للحفاظ على المسجد إلى زحف الرمال. وقد انخفض الجزء الداخلى والأبواب إلى مستوى الأرض نتيجة للزحف الصحراوى. وبالإضافة إلى ذلك، فإن موقع المسجد قد ساهم كثيرا فى تدهور حالته، نظرا لوجوده بالقرب من إحدى المدارس، وأحد الميادين العامة الواسعة، الذى يتردد عليه، دائما، المشاة والمركبات.



١٦ ـ الواجهة الغربية لمسجد جينجاريبر، بعد ترميمه بطبقة من الطين فى عام ٢٠٠٣، تمبوكتو.

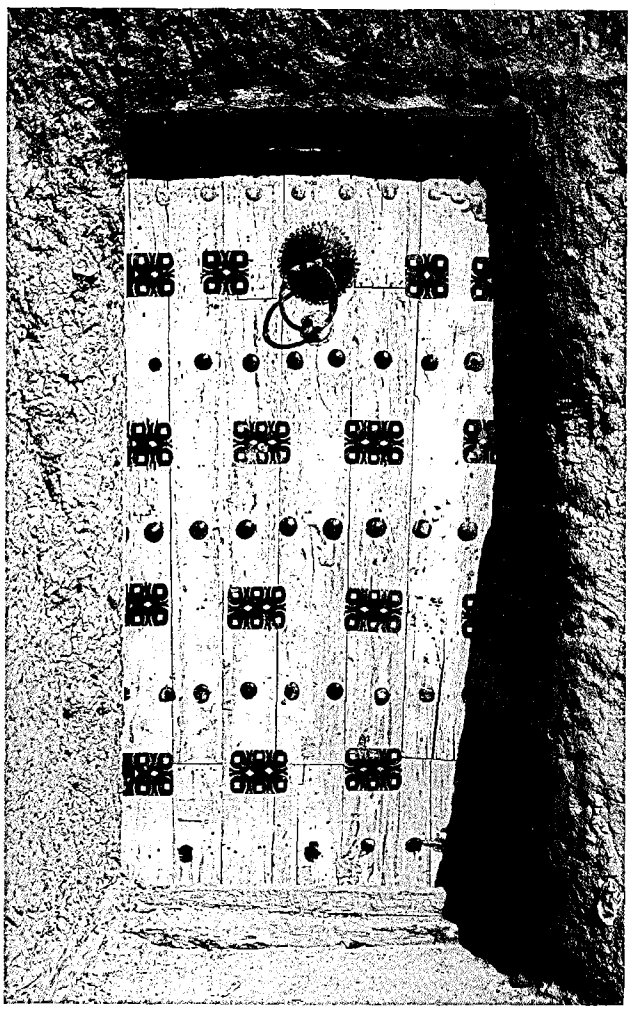
ويقع مسجد سيدى يحيى فى وسط المدينة القديمة فى حى باجيندى، ويحده من الجنوب متحف البلدية، ومن الشرق مجموعة من المنازل، ومن الغرب أحد الطرق الأساسية للمدينة. ويقع هذا المسجد، الذى يبدو أنه حظى بأفضل صيانة، فى قطاع أوانجارا كوندا، وهى مجاورة تضم سكانا من الطبقة الوسطى، مع بعض القاطنين المنحدرين من أصول الوانجارا، وهى طبقة التجار السابقين فى أثناء حكم الإمبراطورية الغانية. وبالإضافة إلى الساحتين التقليدتين المخصصتين للمصلين فى فصلى الصيف والشتاء، تم تحويل ساحة ثالثة فى الجزء الجنوبى إلى جبَّانة.

الخبرة والمعرفة

تم تنظيم فئات اجتماعية مهنية معينة فى تمبوكتو فى نقابات (الجزارين، الحلاقين التقليديين، البنائين). وتتميز هذه النقابات بتنظيم شديد الدقة، وتلعب دورا رئيسيا فى مجال التنمية الاجتماعية والاقتصادية بالمدينة. وتعد صناعة البناء من الأنشطة الحضرية الأساسية، وكان لها دور كبير فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر فى أثناء بسط النفوذ الاجتماعى والاقتصادى والثقافى للمدينة. ومنذ ذلك الحين، وحتى الآن، ظلت نقابة البنائين من أهم النقابات، تحت قيادة أسرتين من أهم الأسر، وهما: أسرة هامانى هو Hamane

Hou، والتى تقيم فى حى سانكورى، وأسرة كوبا هو Koba Hou المقيمة بحى جينجاريبر. وبالتالى، فإن لكل من المسجدين بنائين مختصين به، والذين هم أعضاء فى اللجان الإدارية لمختلف المساجد. وتمارس هاتان الأسرتان هذه المهنة من منطلق خلفيتهما الثقافية والروحية، ولديهما حصيلة غزيرة من الفنون المتميزة، والمهارات الفنية.

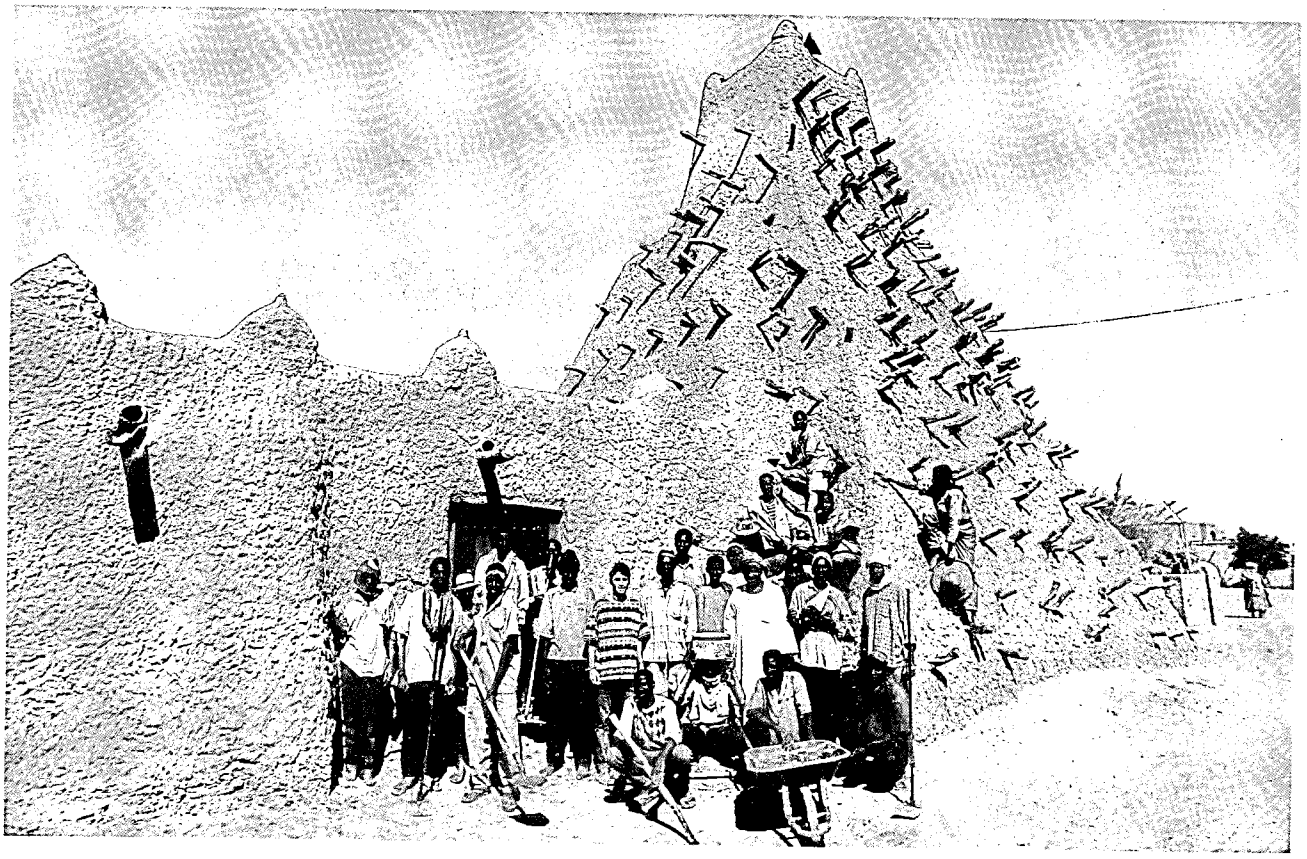
إن تاريخ صناعة البناء فى تمبوكتو، والذى يتبع عن قرب تاريخ أماكن العبادة وتطور العمارة، قد واكب إنشاء مختلف المساجد. وفى كل مرة يثار معها ذكر التاريخ العريق لهذه المدينة، فإن النقابات السرية، وأرباب الحرف المهرة فى هذا النوع من العمارة، عادة مايتم ذكرها ضمن الأسرار الغامضة لتمبوكتو. وقد صرح ماهامانى الأسانى هايدرا Mahamane Alassane Haidara، وهو أول رئيس للمجلس القومى لجمهورية مالى قائلا: «إن سر أو غموض تمبوكتو يكمن فى المستنقعات المسكونة بالجن الخارق للطبيعة، وفى الأزقة الضيقة التى تسكنها أرواح مقدسة حارسة فى أثناء ليالى فصل الشتاء. كما يكمن أيضا فى تعاويذها وطلاسمها، وفي ممارساتها الفعالة لمعالجيها، وفى النقابات السرية لحدادیها وبنائيها[٢]. وعندما نحاول الآن، توضيح القوى السحرية للبناء، فإن الحكايات التقليدية الشفوية تروى: «إن البناء الحقيقى يمكنه أن يتحول إلى سحلية إذا انهار الحائط الذى قام ببنائه». وتتمتع أسرتا هامانى هو وكوبا هو بعلاقات وثيقة متعاونة فيما بينهما، بجانب الاحترام المتبادل. فهما يتشاوران معا دائما حول الإصلاحات الخاصة بالمجتمع. ولذلك عندما ينهى أحد أفراد الأسرتين عملا فى قطاع خاص بالأسرة الأخرى، فإن على أسرة هذا الفرد أن تطلع الأسرة الأخرى قبل الوقت المتفق عليه، ولكن خلال عمليات التجديد والإحياء لمسجدى سانكورى وجينجاريبر، فإن الأسرتين البناءتين تقومان بمد يد



١٧ ـ أحد الأبواب الجانبية لمسجد جينجاريبر بعد التجديد والترميم ، تمبوكتو.

المساعدة. ونظرا لقواهما الخارقة للطبيعة، فإن الطقوس السلوكية والقرابين تقدم دائما لمن يأخذ بزمام المبادرة.

إن بنّاء تمبوكتو هو الصانع الماهر الذى يقوم بتنفيذ العمل، كما أنه المعمارى أيضا. ويمكن التعرف عليه حتى الآن من قبعته الكبيرة المصنوعة من القش. وكان ينتمى فى الماضى إلى إحدى الطبقات التى تحظى بالاحترام. وقد أصبحت هذه المهنة اليوم أكثر تحررا بعد أن كانت



١٨ ـ العمال التقليديون المسؤولون عن مسجد سانكوري ـ تمبوكتو.

تتوارث من الأب إلى الابن. وأصبح فى إمكان أى شخص الآن أن يصبح بنّاء، بالرغم من أن المجتمع فى تمبوكتو مازال يحتفظ بدرجات الشرف المهنية والامتيازات لهذه الأسر التى تمتلك مخزون قيم المهنة الوجودية والروحية. وبالتالى، فإنه نظرا لما يتمتع به البناء من هذا الامتياز وهذه الشرعية المهنية ـ الاجتماعية، فإن شخصية البنّاء عادة ماتشارك فى تشييد المساجد.

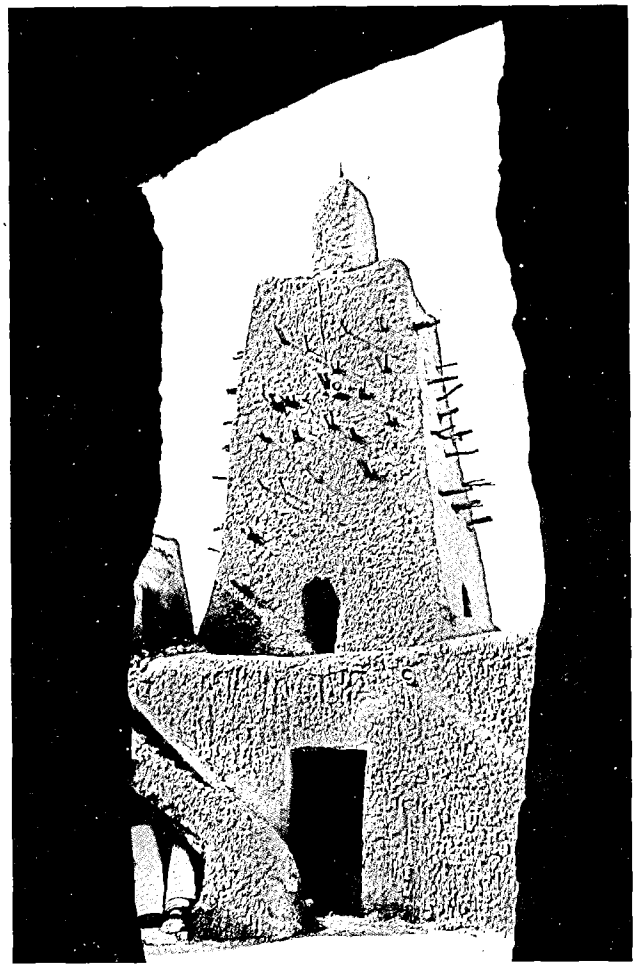
المواد والأساليب التقنية

عادة مايتم اختيار مواد البناء من مكونات البيئة المادية، ومن طرز التشييد، والعبقرية الخلاقة لدى المعلّم البنّاء الماهر. وقد وصف المسافرون والمؤرخون الذين زاروا بلاد السودان فى مختلف الأزمنة من العصور الوسطى وحتى القرن التاسع عشر، مواد البناء المتنوعة والمختلفة. وقد وصفت رينيه كاليه التى زارت المكان عام ١٨٦٥ ـ أي بعد ثلاثة قرون من مرور ليو أفريكانوس ـ مواد البناء والأساليب التقنية لمدينة السعدى[٣]. وقد ذكر مؤلف كتاب تاريخ السودان[٤] أوجه التشابه مع جينى فقال: «نظرا لأن المنزل المقدم لسكناى لم يتم الفراغ منه بعد، فقد سنحت لى الفرصة لملاحظة الأساليب التقنية للبنائين المحليين. لقد حفروا عدة أقدام من سطح المدينة نفسها، وبالتالى تم الحصول على رمال رمادية اللون مختلطة بالطين استخدمت فى صنع قوالب مستديرة من الطوب، تجفف فى الشمس، وهذه القوالب تماثل قوالب الطوب في جينى.. إن عمل البنائين يتسم بالمهارة والذكاء

مثل البنائين فى جينى». وتتنوع مواد البناء اتباعا لعمليات التبادل الثقافى مع المغرب، وإفريقيا جنوب الصحراء، وأوروبا. وقد قدم بول مارتى الحاكم السابق للسودان الفرنسى سابقا، الكثير من التفاصيل عن الطوب اللبن المصنوع من الطين المخلوط بالتبن الذى كان يستخدم لاحقا فى العمارة فى تمبوكتو «تكون مواد البناء إما من هذا الخليط من اللبن المكون من التربة الطينية والقش الذى يطلق عليه بانكو. والتربة المدكوكة من جنوبى الجزائر، أو من الطمى المحلى العادى الذى يشكل على هيئة قوالب مستديرة صغيرة»[٥].

إن المواد التى تستخدم حاليا فى إعادة بناء المساجد هى البانكو، والطمى المستخرج من المستنقعات، ومن حجر الطفل. والبانكو العادى أو الطوب اللبن يستخرج من المحاجر الرملية التى لاتوجد بها مواد معدنية كثيرة، وهو مادة مسامية ، ولايتسم بالمقاومة الشديدة. والتقنيات التى كانت تستخدم فيما سبق لتقوية البانكو بإضافة دقيق شجر البوابات، وبودرة الأرز، والصمغ العربى لم تعد تستخدم الآن، لتأثيرها على البيئة بجانب تكاليفها الباهظة. وبالطريقة نفسها، فإن زبدة الشى shea Butter التى كانت تخلط بالتربة المجلوبة من بوريم بغرض الزخرفة، قد قل استخدامها كثيرا لأسباب اقتصادية. ويوجد حجر الطفل فى شكلين، أحدهما مستطيل، والآخر أسطوانى. واليوم، فإن حجر الطفل الأسطوانى الذى يسمى «جينى»، والذى يتم تشكيله يوميا ويقام ليشكل حوائط مخروطية، قد حل محله الطوب الأوروبى، والذى يصنع على شكل قوالب مستطيلة ذات أبعاد مختلفة (٢٠×٤٠ سم أو ٢٥×٥٠سم).

إن هذا التطور المنشئ للابتكار فى تقنيات البناء يبرز مشكلة كيفية إصلاح جدران مئذنة مقامة من حجر اسطوانى الشكل، وهو من المواد التى تعرض المبنى للخطر.



١٩ ـ مئذنة جامع جينجاريبر كما تبدو من المدخل الشمالى، تمبوكتو.

تحويل الإصلاحات

يرجع تاريخ إصلاح أول مسجد إلى القرن الرابع عشر، وذلك طبقا لما ورد فى كتاب تاريخ الفنّاش وتاريخ السودان. ففى ذلك الوقت كانت السلطات السياسية والدينية تتقبل بكل الترحيب والتقدير المجهودات الفردية والجماعية لصيانة وإصلاح المساجد. وقد ذكر المؤلف عبد الرحمن السعدي المجهودات التى بذلت لجمع التبرعات والتنظيم من قبل الأهالى لإعادة بناء مسجد جينجاريبر. و«كان من الشائع لدى المتعبدين الذين يأتون للصلاة فى المسجد، ضرورة الإسهام بتقديم ٥٠٠ مثقال سنويا من رمضان إلى رمضان الذى يليه». كما

يذكر «السعدى» أيضا الإسهامات الفردية التى قدمها الحاج «أسكيا محمد»[٧] إلى المسجد نفسه: «وهب أمير المؤمنين، على سبيل العمل الصالح، صندوقا لحفظ الستين جزءا من الكتاب المقدس». ويذكر مصدر آخر أن الحاج أسكيا محمد نفسه «دعا ٥٠٠ بناء للمشاركة فى ترميم مساجد إمبراطوريته». وحدث فى العصر الذهبى للعاصمة الثقافية، وذلك فى القرن السادس عشر، أن حصلت هذه المدينة على كم هائل من الهبات المالية من رجال الدين ونبلاء الطبقة البرجوازية لصيانة المساجد. وكان من بين هذه الشخصيات القاضى العقيب (١٥٠٨ - ١٥٨٣) الذى كان يعد بلاجدال السند التمويلى الرئيسى ومشيد مساجد تمبوكتو: «كان من ألمع قضاة تمبوكتو لعدالته، وسعة مداركه ولم يوجد له مثيل، ولن يوجد»[٨].

وكان القاضى العقيب حقيقة (بعد رحلة الحج التى قام بها إلى مكة عام ١٥٨١/ ١٥٨٢) هو الذى منح مسجد سانكورى هذه الأبعاد التى تماثل أبعاد الكعبة، وكانت عملية إعاد بناء مسجده جديرة بالاهتمام والإعجاب. وقد ذكر السعدى: إنه فى نهاية العام نفسه وهو عام ١٥٦٨، استطاع القاضى العقيب أن يقوم بترميم وتجديد جامع محمد نادى (سيدى يحيى) على أكمل وجه. وفى هذا الوقت، تم إحضار هذه القوالب الطوبية لإعادة بناء هذا المسجد العظيم. وقد تم افتتاحه فى الخامس عشر من شهر رجب، الموافق ٢٤ من ديسمبر عام ١٥٦٩[٩]. وعندما سأل الحاج أمين، وهو أحد أصدقاء القاضى العقيب، وأحد معاصريه عن التكاليف اليومية لإصلاحات المساجد، رد القاضى قائلا: «سبعة وستون مثقالا إلا ثلثا فى اليوم»[١٠]. وهذا القول يسلط الضوء على المبلغ الهائل الذى خصص لإصلاح المساجد خلال هذه الفترة. وقد استخدم العقيب سلطته كقاض لإبلاغ السلطات السياسية وتنظيم دفع الأرصدة من أجل المساجد. وقد ذكر السعدى مجهودات القاضى العقيب لتعبئة جهود أسكيا داود[١١] قائلا: «زار أسكيا داود تمبوكتو عام ١٥٧١، وقد قوبل بالترحاب من القاضى العقيب، والخبراء القانونيين، وكبار المواطنين. ولما لم يتم تكملة إنشاء المسجد، قال الأمير للقاضى: «سأتولى مسؤولية باقى الأعمال التى لم تتم بعد، وسأعتبرها إسهاما من جانبى لهذا النشاط الدينى». ثم أعطى كل ماكان يحمله معه، وعند عودته إلى كاغو - جاو[١٢] Kagho- Gao أرسل (٤٠٠٠ عارضة خشبية مصنوعة من شجر الكانكاو). إن مصادر التمويل الخاصة للمساجد تدنت حاليا نتيجة انخفاض القوة الشرائية للعلماء وللطبقات المتوسطة. ورغما عن ذلك، استمر تنظيم العمل الموسمى من أجل حملات التمويل، والتى يعتبرها جميع سكان تمبوكتو واجبا دينيا يجب تأديته.

تنظيم العمل: الحاضر والمستقبل

تتم إعادة بناء المساجد بأسلوب جماعى يساعد على توحيد جميع السكان، ولكن هناك نوعين مختلفين من العمل الجماعى؛ نوع منه مقصور على البنائين الذين يعملون لأيام قصيرة معدودة، وفى هذه الحالة تعمل مجموعات من البنائين بالتناوب لعدة أسابيع لتنفيذ الأعمال التقنية التى يمكن توزيعها بحضور جميع السكان. أما العمل الجماعى الذي يشارك فيه جميع السكان فهو يعبئ الموارد البشرية بالمدينة طوال اليوم. وفى الماضى، كان هناك شخص واحد، لديه سلطة معينة، يمكن أن يتكفل بمسؤولية إصلاح المساجد، ولكن بدأ كل شخص بالتدريج يشعر بالقلق؛ لأن تشييد المسجد، وهو بيت الله، ينظر إليه كتضحية ذاتية، وامتنان وخضوع للقادر على كل شيء. إن المشاركة فى إعادة بناء مساجد تمبوكتو هى فى واقع الأمر تأدية لواجب دينى. وتمر عملية إعادة المسجد بعدة مراحل، وتتم كل عامين. فالإمام ومساعده عندما يلاحظان تدهور حالة مسجدهما، عليهما اتخاذ قرار بالقيام بالإصلاحات،

وإبلاغ البنائين. وقبل تحديد موعد بدء الإصلاح، يبدأ جمع المواد. وعادة مايقوم الإمام بمناشدة المتعبدين فى أثناء أداء عبادتهم، الإسهام فى هذا العمل، مثل تقديم جذع نخلة، أو أنبوب صرف، أو باب، أو شباك. وتقوم أحيانا الجمعيات التعاونية للنقل بتقديم حمولات من البانكو أو الحجر الجيرى إلى الموقع. وقبل تحديد يوم البدء فى العمل، يتم عجن البانكو على أيدى العمال الأجراء، ثم يقومون سويا بالاتصال بالإدارة التى عادة ماتوافق فورا. ويتم تحديد موعد إعادة البناء غالبا، قبل حلول فصل الشتاء، ومن أجل حشد أقصى مايمكن من الجهد والطاقة يحدد يوم الأحد، ويتم إبلاغ المصلين بالموعد فى يوم الجمعة بعد أداء صلاة الجمعة.

ويبدأ العمل فى ساعات الصباح الباكر بعجن البانكو المخلوط بدقيق شجرة الباوبات الاستوائية الذي يجعل العجين أكثر صلابة، ويتم مسبقا اختيار أحد البنائين من بين البنائين المعلمين المهرة، لارتداء حامل للبخور navette (نوع من حامل للبخور الذى يطلق أثناء الشعائر الدينية) حول وسطه، مملوء بتركيبة سحرية تضمن السلامة فى العمل، واكتماله بنجاح. وطبقا لما يتذكره السكان المحليون، فإن العمل فى المساجد لم يشهد على الإطلاق حالة وفيات أو إصابات لأحد العاملين. ولذلك، فإن البناء هو الذى يبدأ فى تسلق حوائط المسجد، مرتديا جريجرى grigri واقية، ويضع أول كتل من البانكو بينما يترنم الآخرون بالتعاويذ والرقيات. ودائما تبدأ الإصلاحات الفعلية من المئذنة. وينقسم البناءون إلى مجموعات عمل متخصصة ومتنوعة (جذوع النخل، الحوائط، أنابيب الصرف). أما باقى الأعمال غير التخصصية، فتوزع بين النقابات والمجموعات العمرية المختلفة. وعلى سبيل المثال، تنظم مجموعة من الشباب لتزويد سلسلة العمال بالبانكو الضرورى للكساء الأساسى للحوائط أو قوالب القرميد. ويقوم الجريوتس[١٣] griots (وهم الشعراء والموسيقيون الجوالة الأفارقة) بتشجيع العمال بالنقر على الطبل بضربات رتيبة، والعزف بالمزامير. وقبل عام ١٩٧٢ - وهى سنة تركيب أنابيب المياه بالمدينة - كان حاملو المياه يملؤون ثمار اليقطين من البرك المحيطة بالمدينة ويحملونها إلى مواقع العمل. أما حاليا - فبالإضافة إلى الصهاريج التى سمحت الإدارة بإنشائها - فتقوم النساء، جيئة وذهابا بملء القدور والدلاء من الصنابير. إن العمل بالمسجد يعد التزاما دينيا واجتماعيا. وبالتالى «فإن المتخلفين عن العمل يتم البحث عنهم وإحضارهم إلى موقع العمل وهم مغطون بالبانكو».

إن إعادة بناء المساجد تمثل مناسبات حقيقية للاحتفالات الشعبية، وموعدا للاجتماع والمشاركة بين جميع الأحياء. وعادة ما تكرس فترة بعد الظهر لاستكمال وتصحيح كل الأخطاء التى ربما تحدث أثناء البناء. وعند الانتهاء من العمل يقدم إمام المسجد الشكر للجمهور، ويبارك ويدعو بدوام تضامن المجتمع ووحدته، ثم يقرأ الفاتحة. وبعد ذلك يصحب أعضاء نقابة البنائين رئيسهم إلى منزله، حيث يتناولون العشاء. إن ثمار العمل الموسمى تبدو ملموسة وتقابل بالتقدير والإعجاب من جميع سكان تمبوكتو. وفى حقيقة الأمر، يدرك المعماريون، والشركاء من التقنيين والممولين أن هذه الأعمال تسهم فى عملية تقوية عمليات البناء، كما تساعد أيضا فى تعزيز مكانة نقابة البنائين عن طريق إحياء طقوسهم الأساسية.. وبهذه الطريقة، فإن القوى الروحية للبنائين تحظى بتقدير الجميع. وتقدم لهم الهدايا التقليدية مثل المشروبات الخفيفة، والسجائر، وتناول العشاء فى ضيافة ممثل جماعة البنائين، مكافأة لمشاركتهم فى هذا العمل. إن علمية تنظيم أعمال الترميم تدعم العلاقات الثقافية والاجتماعية داخل نقابات البنائين، ومع بقية أفراد المجتمع من خلال الاتحادات الخاصة بالفئات العمرية،

والتى تقوم بدور الوساطة، ويطلق عليها الكونداى Konday.

وتستفيد مساجد تمبوكتو، بالتالى، من النظام التقليدى للترميم القائم منذ مايقرب من سبعة قرون، والذى يتيح الحفاظ على سلامة وأصالة المعالم الأثرية، بجانب تقوية النسيج الاجتماعى داخل جماعات تمبوكتو المتمازجة. كما يسهم هذا النظام فى الحفاظ على الروابط والصلات بين الأجيال المتعاقبة. وإذا كانت إعادة بناء المساجد تمثل أحد الحقائق الاجتماعية الهامة فى تراث مالى الثقافى، إلا أن الواقع مازال يؤكد أن هذا الجهد مازال غير كاف لضمان بقاء التراث العالمى، والقضاء تماما على كل التهديدات التى تواجهه. وبالإضافة إلى ذلك، فمن الضرورى تحسين أسلوب تنظيم الممارسات فى العمل حتى تحقق فعالية التكلفة لتعبئة الإمكانات البشرية خلال هذه المشروعات الإنشائية.

وحاليا، فإن ورش العمل الخاصة بتدريب البنائين، والتى أقيمت مع شركاء تقنيين، بما فى ذلك منظمة اليونسكو، كراتير CRATerre وإفريقيا ٢٠٠٩، يجب أن تضع فى الاعتبار خبرة ومعرفة هؤلاء البنائين، بينما تقوم فى الوقت نفسه بتقديم تقنيات جديدة لتقوية مواد البناء. إنها مسألة تتعلق بضمان استفادة هذه المعرفة الخاصة بصيانة المساجد، من التقدم العلمى من أجل الحفاظ على أصالتها المعمارية بأفضل السبل الممكنة. إن تحسين هذا الإنجاز الثقافى التقليدى يمكن أن يتحقق بالحفاظ على التوازن بين الحق فى التنمية، وواجب الاعتراف بالماضى، ونقله إلى أجيال المستقبل. وقد يبدو من المفيد، على المدى الطويل، وضع خطة مجدولة لتمويل أعمال الإصلاحات والصيانة، ومتابعة مواقع التراث العالمى فى تمبوكتو، مع ربط مشاركة العاملين وإعطائهم مسؤولية الحفاظ على تراثهم.

BIBLIOGRAPHY

Africa 2009. *Les pratiques de conservation traditionnelle en Afrique* [Traditional Conservation Practices in Africa]. CRATerre-EAG, July 2001. Grenoble, France.

René Caillé. *Voyage à Timbuktu* [Travels to Timbuktu], vol. 2. Paris, La Découverte, 1989.

Centre of World Heritage. *Ancient Cities of Timbuktu*. Paris, UNESCO.

Committee of Twin Cities, Saintes–Timbuktu. *Timbuktu*. Saintes, France, 1985.

Abderrahmane Es-Sa'di. *Tarikh Es-Soudan*. Paris, Maisonneuve, 1981.

Attilio Gaudio. *Le Mali* [Mali]. Paris, Karthala, 1998.

Mahmoud Kati. *Tarikh El-Fettach*. Paris, Maisonneuve, 1981.

Jean-Léon L'Africain. *Description de l'Afrique* [Description of Africa].

Paul Marty. *Etudes sur l'Islam et les tribus du Soudan* [Studies of Islam and the Tribes of the Sudan], vol. 2. Paris, Ernest-Leroux, 1920.

Ali Ould Sidi. *Les Mystères de Timbuktu la ville mystérieuse*. Bamako, Présidence de la République du Mali, 1996.

NOTES

1. Banco is a mixture of clay and rice straw traditionally used in making bricks and in the roughcasting of house façades.

2. Attilio Gaudio, *Le Mali* [Mali]. Paris, Karthala, 1998, pp. 206–7.

3. René Caillé. *Voyage à Timbuktu* [Travels to Timbuktu], vol. 2. Paris, La Découverte, 1989.

4. Abderrahmane Es-Sa'di, *Tarikh Es-Sudan*, Paris, Maisonneuve, 1981.

5. Quoted in Gaudio, op. cit., p. 213.

6. During the seventeenth and eighteenth centuries, two fundamental documents enriched Timbuktu's written heritage: *Le Tarikh Es-Sudan* by

Abderrahmane Es-Sa'di, and the *Tarikh El-Fettach* by Mahmoud Kati and Ibn al-Mukhtar. A student of Ahmed Baba, Abd al-Rahman Ben Abdallah Ben Imran Ben Amir Es-Sa'di was born on 28 May 1596 into an illustrious family of *ulema* in Timbuktu. He took up important religious duties in Timbuktu as well as in Djenné. His opus, begun around 1629, was completed in March 1653 and provides mainly an account of the islamization of medieval Sudan and its relations with the Maghreb, Egypt and Arabia. The *Tarikh El-Fettach* is an historical work of major importance for the Songhay Empire; it is a work compiled by Mahmoud Kati, from Kourmina, and his grandson, Ibn Al-Mokhtar. The volume which ends in 1666 provides full information concerning the religious, cultural and social life of the Sudan and its metropolis, Timbuktu.

7. Askia Mohamed (1493–1528) was the emperor of the Songhay Empire whose political capital was Gao, while the intellectual capital was Timbuktu. A friend of Timbuktu's intelligentsia, it was during his reign that Timbuktu became an important intellectual and cultural influence.

8. Mahmoud Kati, *Tarikh El-Fettach*, Paris, Maisonneuve, 1981, p. 221.

9. Es-Sa'di, op. cit., p. 177.

10. Kati, op. cit., p. 223.

11. Askia Daoud (1549–83) was the son of Askia Mohamed. His reign knew a stability that also allowed Timbuktu's urban and intellectual expansion. The city included 25,000 students distributed among 150 to 180 Koranic schools. Timbuktu reached its apogee during his reign which developed the teaching of Islamic sciences.

12. Gao is the contemporary name of Kagho-Gao. It is both an urban commune and the administrative centre of the region that bears the same name.

13. *Griots* are African travelling poets and musicians.

جول وامكولو كمشروع للعديد من الدول

مابوبا متونجا

Mapopa Mtonga

مابوبا متونجا أستاذ فى جامعة زامبيا فى لوساكا. كان المستشار العلمى لملف جول وامكولو فى أثناء الإعداد للقائمة الثالثة عن التحف النادرة الخاصة بالتراث الإنسانى الشفاهى وغير الملموس فى اليونسكو.

مارست الشعوب الناطقة بلغة شيوا، التى تعيش فى مالاوى، وموزمبيق، وزامبيا رقصة جول وامكولو[1] التنكرية على مدى مائتى عام. إنها رمز عن هويتهم الثقافية التى احتفظت بالناطقين بالشيوية فى وحدة بعضهم مع بعض فى مواجهة الانتفاضات والاضطرابات فى فترة الاستعمار، ومابعد الاستعمار، مثل الحروب بين القبائل، والاسترقاق، والقهر، والمخاطر التى فرضها التغير الاجتماعى الحديث والسريع. وفيما يتعلق بالسكان، فيبلغ عدد الشيوا حوالى خمسة ملايين، يعيش معظمهم فى مالاوى، بينما يعيش ملكهم الكالونجا جاوا يوندى فى زامبيا.

بينما تمثل الشيوا مؤسسة شبه دينية، تسعى إلى المشاركة فى الاعتقاد بالعالم الإلهى غير المنظور، وعبادة السلف، فإن جول وامكولو تمنح هذه الشعوب المعرفة بالطبيعة، والبيئة، ونمط الحياة الذى يساعدهم على البقاء. وتركز هذه المقالة على المراحل الثلاث المهمة لتطور رقصة جول وامكولو التنكرية، وبقائها كتراث ثقافى غير ملموس، والخطوات المطلوبة حاليا للحفاظ عليها كمشروع للعديد من الدول.

ترجمة: آمال الكيلانى

أسطورة المنشأ والوظائف الدينية

يعنى مصطلح «جول وامكولو» فى لغة الشيشيوا «الرقصة العظمى»، ويشير إلى مجتمع تنكرى يحاول فيه الرجال استعراض قوتهم وتحكمهم فى النساء، ممن لهن مؤسسة مماثلة تعرف باسم شيناموالى. على أية حال، فإن مصطلح «نياوا» nyau يستخدم عادة بمعنى القناع؛ وفينياو vinyau (المفرد: سينياو) يشير إلى الشخصيات والأرواح التى يرمز إليها، وإلى الملابس التى يرتدونها، إلى جانب المؤسسة السرية التى يمثل فيها أعضاء ممارسة الطقوس منظمة أخوية. لذلك، فإنه فيما يتعلق بعلاقات الجنسين (الذكور والإناث) تقوم المؤسستان بعرض عناصر معينة تتعامل مع الأمور الخاصة بالتلاحم الاجتماعى، والسعى إلى الانسجام داخل مجتمع الشيوا. وسوف نفحص بعض هذه العناصر فيما يلى.

فيما يتعلق بالمنشأ، توجد أساطير أساسية عديدة تستخدم لشرح كيفية نشوء جول وامكولو. الاحتمال الأكبر أن هذا الشكل من التعبير الثقافى تم فى تاريخ سابق لهجرة الشيوا ومعيشتهم فى جنوب شرقى إفريقيا. وقد ظهر تماثل بين بعض من عناصرها مع مجتمعات تنكرية أخرى تم العثور عليها فى عدة أماكن فى إفريقيا، مثل انكان البوشونج، والبورو عند الميندى، والماكيشى عند الليوفال، والإنياجو والميديمو عند الماكوند والماكاو بالتتابع. ولذلك ربما كان منشأ جول وامكولو فى الكونغو، حيث قام الشيوا وغيرهم من جماعات البانتو القريبة منهم باكتشافها.

وعلى أية حال، يوجد عند الشيوا أسطورة خلق هامة حول منشأ الحياة والموت، وكيف انسحب الإله «شاوتا» من العالم الأرضى، وبذلك جعل الجنس البشرى خاضعا لحياة الفوضى، والاضطراب. وبموجب هذه الأسطورة نشأت الحياة بأول تساقط للأمطار من السماء، والتى جلبت معها البشر، والحيوانات، والأسماك، والطبيعة. وعاش الإله والأرواح أيضا فوق كوكب الأرض. ثم بعد ذلك سادت الوفرة، والسلام، والانسجام بين جميع المخلوقات. وبسبب رغبة الإنسان فى التساوى مع الإله فى حكمته وذكائه. اخترع ذات يوم النار، وأحرق الأراضى الخضراء التى تحيط به، ودمر الطبيعة والزراعة. غضب الإله للغاية، فحكم على البشر بمعيشة دائمة المعاناة، ثم الموت بعد ذلك. وانسحب الإله من عالم الأرض، وذهب ليعيش بعد ذلك فى قرية فى السماء. وأخذ الإله معه بعض الأرواح، وترك البعض الآخر يتجول فى الأرض كمخلوقات حاقدة تسببت فى مخاطر أسطورية، وفناء للبشر. ومنذ تلك اللحظة وماتلاها، بدأ الإنسان يقاسى من الجفاف، والمجاعة، والمرض، والمعاناة، والموت. وفى محاولة للتكفير عن الآثام التى ارتكبها، أنشأ الإنسان معبدا يتعبد فيه للإله الخالق. وقام كذلك بصنع أقنعة تمثل الأرواح. ثم ظهرت رقصة جول وامكولو العظمى فى القرية التى تصور فيها الأقنعة البشر، والحيوانات، والقوى الروحية والطبيعية للحياة، وقاموا بالرقص فى محاولة لاستعادة الحميمية العظمى والانسجام اللذين كانا موجودين يوما ما. ويستخدم هذا السلوك كصلاة مبجلة للإله، أو الشاوتا.

من هذه الأسطورة توصل ممارسو جول وامكولو أيضا إلى فكرة استخدام الشخصيات الأسطورية. أولها هو «الكاسيا ماليرو»، والتى تعنى «إنهاء أو ترك الجنازة». وتعرف الكاسيا ماليرو أيضا باسم الكانسوالا، وتمثل ظبيا، وهو أحد أشد الأشكال الحيوانية تقديسا بين أقنعة النياو. ويعتبر لحم الظبى لحما شهيا، وهو حيوان كان يصاد دائما فى الماضى ويقتل لأكله على يد صيادى الشيوا. ويعتقد كذلك أن الظبى يسبب خطرا أسطوريا للصيادين غير الحذرين الذين يخاطرون بمعاداته، فيصابون بالجنون. وفى محاولة لحماية هؤلاء الصيادين الذين كانوا أيضا أعضاء جول وامكولو، تم عمل تكوين على شكل حيوانى

٢٠ - إن جول وامكولو تعد عبادة سرية، ورقصة شعائرية يمارسها شعب الشيوا الذى يقطن مالاوى، وزامبيا، وموزمبيق.

مصنوع من الخشب والبامبو، ثم تم إدماجه ضمن أقنعة النياو. ويطلق على هذا القناع الكاسيا ماليرو، ثم أصبح شخصية محورية بين الأقنعة المميزة، وظهر كطقس جنائزى يؤدى فى شرف كل رجال ونساء الشيوا المهمين الذين قد ماتوا.

والشكل الحيوانى الثانى هو الفيل (Njobvu)، الذى يمثل اللحم بكميات وفيرة. وقد سرى الاعتقاد بأن على صيادى الشيوا حفر حفرة عميقة فى الأرض، تستخدم كمصائد للأفيلة. وتغطى الحفر بالحشائش بينما يوضع داخلها مسامير كبيرة حادة من المعدن والخشب المغطاة بالسم لقتل الفيل الذى يقع فى المصيدة. ولكن بسبب اللعنة التى صبها الإله على الإنسان، تحول الفيل إلى روح حاقدة، سببت بدورها المرض والفناء للصيادين، وللمجتمع بأسره. هنا يمكن النظر إلى رقصة جول وامكولو التنكرية كتحذير للمجتمع بالامتناع عن قتل أو تدمير الحيوانات والطبيعة عمدا. وتتضمن بعض الشخصيات الأسطورية الأخرى الشيمبانو، وهو غطاء للرأس لمخلوق شاذ وغريب الشكل، بأسنان تشبه أسنان التمساح أو الديناصور، والنساتو (Nsato) (الحية python) موجودة كذلك فى ديانة الشيوا، والندوندو (Ndondo)، وهو شكل له عدة أرجل يشبه الدودة متعددة الأرجل. كل الشخصيات التى تم ذكرها آنفا تم تجسيدها فى دمى ضخمة، وتظهر فى الليل، أو تحت غطاء الظلام، لتثير الرعب والدهشة.

٢١ - جول وامكولو رشحتها اليونسكو كتحفة رائعة للتراث الإنسانى الشفاهى وغير الملموس فى عام ٢٠٠٥.

المجموعة الثانية من الشخصيات الحيوانية ينظر إليها إما كصديقة للإنسان، مثل الكلب (Garu)، والبابون (Nyani)، أو كعدوة للإنسان، مثل الضبع (Fisi)، والأسد (Mkango). إلا أن شخصيات مثل السلحفاة (Fulu)، أو الأرنب الوحشى (Kachitamba)، فهى تمثل افتتان الإنسان بالطبيعة، والتى تلهمه خلق روايات شفهية مدحية، تمثل الشخصيات المخادعة التى تخدع البشر والحيوانات الضخمة الأخرى.

ويعكس استخدام شخصيات الحيوان فى جول وامكولو الصيد كمهنة، التى تعلمها شعب الشيوا من شعوب الباتوا، أو البوشمن، الذين يعيشون فى المراعى شرق ووسط إفريقيا قبل هجرة البانتوا إلى الشمال بوقت طويل. والباتوا صيادون مهرة، وقد اشتهروا بالرسوم المحفورة فى الصخر للحيوانات التى تم صيدها، وقد استخدمت كرمز، ولاتزال موجودة فى كهوف حاليا.

جول وامكولو بوصفه قيما على تقاليد وثقافة شعب الشيوا

تأتى حفلة جول وامكولو التنكرية فى مرتبة مرتفعة بين المؤسسات التى تعد راعية للتقاليد والثقافة الشفاهية

٢٢ ـ أداء جول وامكولو فى موسم بعد الحصاد فى شهر يوليو/تموز، مصحوبا باحتفالات شعائرية، وكذلك باحتفالات للزواج، والجنازات، وكذلك بتنصيب رئيس أو تأبينه.

لمجتمع الشيوا. ويمكن ملاحظة ذلك من التنوع الهائل للشخصيات البشرية التى تلعب أدوارا مختلفة، ووظائف اجتماعية. وهذه الأقنعة يمكن الإشارة إليها أيضا كأنماط اجتماعية، وتزودنا ببصيرة عن البنية الاجتماعية والسياسية لمجتمع الشيوا. ولنتفحص أولا كيف يتم تنظيم مجتمع الشيوا التقليدى، أو كيف نظم بالفعل.

من منطلق المصطلحات الأنثروبولوجية، فإن شعب الشيوا هو جماعة ثقافية تنتسب للأم، وتنسب لمحليات الزوجة، تحدد سلالتها وقرابة نسبها عن طريق النساء. ونموذج زواجها وإقامتها فى محل الزوجة كذلك، حيث يتوقع من الرجل العيش فى قرية زوجته حال زواجه منها. ويوضع موضع الاختبار لمدة عامين قبل السماح له بالعودة إلى قريته هو وزوجته وأولاده. لكن أطفاله الذين أنجبهم ينسبون للأم، بينما يعد شقيق الزوجة، وأبناء خالها هم «الأقارب ذوى المسؤولية الأسرية»، ويمارس هؤلاء تحكما اجتماعيا وسياسيا على العشيرة بأكملها. ومن ناحية أخرى، فإن الزوج له سلطة اجتماعية وسياسية محدودة فى قرية زوجته، وعادة يطرد خالى الوفاض إذا ما صدر منه سلوك مشين.

ويتم نقل السلطة والميراث من الممتلكات أيضا إلى سلالة الأم. وأطفال الزوجة هم ورثة عرش أشقاء والدتهم أو أخوالها على جميع مستويات مجتمع الشيوا. وعند الوفاة، فإن القيّم، وهو زعيم القرية، أو الرئيس، أو الملك، يرثه ابن الأخت الذى يتقاسم كذلك الممتلكات الموروثة مع أفراد عائلة الأم. وبالمثل، عند وفاة الأب، فلا حقوق لأولاده فى ممتلكاته، أو منصبه السياسى.

ويبدو أن هذه البنية الاجتماعية السياسية هى مايحاكيها وينقدها جول وامكولو. ولكن فى هذه الحالة، فإن الرجال هم أصحاب السلطة لا النساء. والمثل النموذجى هو الذى تعرضه شخصية الكاسينجا، قناع بدون وجه يوضع عادة حيث تقوم المرأة بسحق أو طحن الغلال. ويقوم الكاسينجا، وهو يستجدى الطعام، بغناء الكاسينجا الملىء بالسباب والنكات الجنسية الموجهة فى الأغلب للنساء. ولذلك، وبسبب نظام صلة القرابة الأموى الاجتماعى والسياسى عند الشيوا، والذى يمنح المرأة نفوذا قويا، وسلطانا على مستوى القرية، تم ابتداع قناع الكاسينجا. إنه احتجاج من الرجال الذين يعتبرون أنفسهم لاشىء أكثر من «ثور مستأجر» تجنده النساء لإنجاب أطفال لهن. هذا التفاوت فى علاقات الجنسين كان السبب فى أن

يبدأ الرجال مجتمع جول وامكولو حيث يتم فيه الاحتجاج على تغيير الأدوار. وعندئذ، وحيث ينظر إلى كلّ الأقنعة على أنها أرواح، فهى لذلك فوق سلطان البشر، ولذلك، فإن الرجال المرتكبين لمخالفات أثناء الجول وامكولو لايمكن تقديمهم للمحاكمة. إنهم متمتعون بحصانة، ولايمكن إدانتهم بأية أخطاء مفترضة.

وبصرف النظر عن الكاسينجا، توجد عدة أنماط لشخصيات أخرى تستخدم المحاكاة التهكمية والهجاء لنقد الأوضاع القائمة، وتستخدم كآليات للسيطرة الاجتماعية. وهى تتضمن الجاكاما، بعينين صغيرتين حادتين وجاحظتين، تتجسسان أو تتفحصان الأمور الخاصة بالناس. والجاكاما يمكن كذلك أن تشبه مروج الإشاعات الذى يخلق الضغوط والصراعات غير الضرورية فى المجتمع. وهناك كذلك الوامكاموا (الكثير الكلام)، الذى هو الثرثار، وعادة يتحدث لغوا فارغا، والكافينسابوى (الخسيس)، الملىء بالقمل، والمتسم بالقذارة؛ والمانينجا، راقص النار المتشبه بالنساء الذى يتم تحذيره بأن يكون حريصا، لأن مرض الإيدز قاتل وأقوى من النيران.

ومن أشهر الأشكال السوسيولوجية الشادزوندا، الرجل العجوز الحكيم المفعم بالمعرفة والحكمة. وهو المعلم والمحافظ على التقاليد الشفهية، بما فيها من قيم المجتمع الأخلاقية. وقناع الشادزوندا ذو جبهة متقلصة، تصور العصر القديم والحكمة. وهو يحمل عصا عند الرقص، ويرتجف بسبب كبر السن فى حركاته ليشبه شخصا عجوزا. والنكالامبا شبيهة بالشادزوندا، ومعناها «الرجل العجوز» شعره أبيض أو رمادى، ويرقص بشكل مشابه تماما للشادزوندا.

من الملاحظات السابقة، يجب أن نعى أنه رغم أن تنكر جول وامكولو يعد مؤسسة يسيطر عليها الرجال، فإن فائدتها تعم على مجتمع الشيوا بأكمله. وفى وقت ما، استخدم العوام جول وامكولو لمراجعة النفوذ المتنامى لعشيرة الفيرى والسيطرة عليه، تلك القبيلة التى تحكم إمبراطورية مالاوى. على مستوى القرية، ويلعب مجتمع التنكر دور الشرطة، كما هو حاليا، لحماية قيم الشيوا التقليدية. إنه يساعد على تدريس العلوم الأخلاقية، والصحة، ومهارات دعم أساليب المعيشة لأعضاء المجتمع من الصغار، وهو يعزز هوية الشيوا ويحميها من الغزو الثقافى الأجنبى.

تأثير حركة التحديث المعاصرة

مارست الحركة ومانتج عنها من التعاليم المسيحية فى التعليم والحياة الصناعية الحضرية تأثيرا كبيرا على جول وامكولو منذ أن بدأ الاحتكاك بين المؤسستين. وفى البداية، احتقر رجال الدين والمبشرون الذين أتوا إلى إفريقيا أقنعة النياو، واعتبروا المجتمعات التى تستخدمها مجتمعات وثنية. وفيما بعد حثوا المؤسسات الرسمية الاستعمارية على إدانة هذه المجتمعات وحرمانها من حقوقها. وقد مارس الجول وامكولو مقاومة عنيفة، وفى بعض الأماكن قامت بالعمل فى الخفاء، وبإضافة تعاليم أخلاقية تستخدم التورية والهجاء للسخرية من المؤسسة الرسمية الاستعمارية، وباقى المؤسسات. وتشمل أمثلة الأقنعة المبلانجوى، وهى شخصية تصور المغامر الأبيض ذا الوجه المبتسم الذى يتملق النساء الإفريقيات فى القرية. ثم هناك الساجينى، وهو رجل شرطة برتبة رقيب يمثل رسما كاريكاتوريا للحارس الملكى البريطانى وهو يجوب شوارع المدن الحضرية لفحص حركة الإفريقيين، والموزونجو التى تصور مفوضى الناحية البيض الذين يفرضون ضريبة على السكان المحليين، الذين لم يتعودوا على الاقتصاد النقدى الذى دخل فى ذلك الوقت، تم هجاء المبشرين المسيحيين من خلال المحاكاة المقنعة للعذراء

مريم (ماريا)، وجوزيف (يوسف)، وسيمون بيتر (المعروف بـ Simone Petula). بينما عن العرب الذين كانوا أول من قاموا بالتجارة غير المشروعة فى العبيد على الساحل الإفريقى الشرقى، بما فيها أراضى الشيوا، جاء الماكانجا، وهو راقص على دعامات طويلة، والذى يعرف أحيانا على أنه الدزيكو لوليندا، والذى يعنى شخصا من بلدة لشعب يتسم بالطول والخمول، والذى يفضل أن يعمل العبيد من أجله.

وفى فترة مابعد الاستقلال، استمر جول وامكولو فى تطوير أقنعة جديدة فى رسومها الأيقونية. ووجدت أقنعة مثل المانينجا، فى أفلام الكونج فو، والنينجا الصينية، أما الكاماراد (رفيق السلاح) فيصور محاربى الحرية المنهمكين فى حرب تحرير بلدان مثل موزمبيق وزيمبابوى والموروكو (مراكش) من المحتمل أن يشير إلى الملك الحسن ملك المغرب. ولديهم أيضا حراس أمن (الكاميولوندا) نتيجة لظهور شركات أمن محلية، تجند وتستوظف عمالة رخيصة من بين الطبقة العاملة، وهناك كذلك سانتا كلوز الشهير. وعن اليابان يوجد الهوندا، وهو دراجة بخارية صغيرة تستخدم كوسيلة نقل شعبية للطبقة المتوسطة، خاصة فى المناطق الريفية، وكذلك الموظفين وممثلى الحكومة مثل الشرطة، والجيش، وحراس الأمن فى المناطق الحضرية. وقناع النياو الذى يقود الهوندا ظهر فى احتفال الشيواكولامبا، وفى أعياد الفلاحين، وعروض الزراعة فى لوساكا.

وتظهر كل العوامل السابقة الوجوه الدائمة التغير لتنكر الجول وامكولو. إنه شكل ثقافى دينامى للتعبير، يظهر التنوع الثرى للطرز الفنية المستخدمة. ورغم أن المحفل لازال ينظر إليه على أنه سر، وعضويته مقصورة فى الأغلب على الرجال، فإن طقوسه أصبحت أقل إلغازا، ويشارك فيها الكثير من النساء بحرية دون أن يكن عرضة للأذى، كما كان عليه الأمر من قبل. وفى منطقة المواز - ليوندازى فى ضاحية ليوندازى، يمكن أن نرى نساء يرقصن جنبا إلى جنب مرتدى قناع النياو، ويقدمن أسلوبا من الرقص يطلق عليه كيوبونسر (الوثبة المفاجئة)، إشارة إلى صبى أو فتاة تبحث عن شريك حياة. وينظر إلى رقصة جول وامكولو التنكرية على هذا النحو على أنها مناسبة للتودد، وعقود زواج جديدة للشباب فى مجتمع الشيوا.

وأخيرا، أثرت حركة التحديث المعاصرة فى جول وامكولو من حيث استخدام الملابس والماكياج. وكما تشير بعض الأقنعة فى معرض الصور، فإن المواد البلاستيكية مثل عرائس الأطفال، والعرائس المستخدمة فى عروض الموضة فى فترينات المحلات قد وجدت طريقها إلى احتفالات جول وامكولو التنكرية. والمثال الجيد على ذلك استخدام حاويات تحوى عشرين لترا من المواد البلاستيكية فى عمل قناع النياو على يد دافى متونجا فى قرية مواز - ليوندازى تشيمبينى. وفى زيمبابوى، فى مجتمع تنجننج للنقوش فى جيوريوف، والذى يضم أعضاء من مجتمع جول وامكولو المعينين من عمال الشيوا المهاجرين من مالاوى وموزمبيق، قد أتى بابتكارات جديدة. وعلى سبيل المثال، فإن أقنعة الكامبينى قد تم إعادة تجسيدها فى فن نحتى جديد، يباع محليا وللتصدير. وتظهر كل هذه الابتكارات والتغيرات جول وامكولو كطراز ثرى لتراث ثقافى غير ملموس للشيوا، والذى لابد من الحفاظ عليه كمشروع متعدد الدول.

جول وامكولو كمشروع لعديد من الدول

من الأوصاف المتنوعة التى تم طرحها فى هذه المقالة حول جول وامكولو، يمكن الاطلاع على عدد من الإجراءات المطلوبة لحمايته كمشروع لعديد من الدول.

إن السياسة الثقافية المدعومة من دول متعددة التى تنتهجها مالاوى، وموزمبيق، وزامبيا تحظر النقل غير المشروع وإساءة استخدام الأقنعة والملابس ـ المستخدمة فى جول وامكولو، بما فيها الأشياء التنكرية الأخرى مثل الماكيشى لشعب الليوفال فى زامبيا. ويوجد تهديد واضح من قبل جامعى الفنون للاتجار بها على المستوى المحلى والدولى، والذين يغرون الممارسين لهذا الفن بأن يصنعوا ويبيعوا أقنعة تتفق مع أذواق وطلبات السوق العالمية. ولايتقاضى صناع الأقنعة المحليون عادة كامل حقوقهم عن أعمالهم، ولأنهم مجبرون على كسب مايقيم أودهم، فهم عادة ينتجون أعمالا من نوعية سيئة والتى تخرج عن نطاق بيئتها الثقافية. إن هذه الممارسة، إذا لم يتم السيطرة عليها وتنظيمها من قبل جهاز مسؤول، فسوف تؤدى إلى قلاقل وعدم انسجام من خلال فقد القيم الروحية والثقافية. ويوجد مثال من مالاوى يمكن حذوه وتبنيه كمشروع متعدد الدول، ألا وهو إيجاد متاحف محلية عن جول وامكولو. وفى واحدة من الإرساليات الرومانية الكاثوليكية فى ميوا، فى ضاحية ديدزا، توصل الأب كلود بوتشر إلى مفهوم أنشأ على أساسه متحفا محليا عرف باسم مركز الفنون والحرف اليدوية لكيونجونى، يصور الفنون والحرف اليدوية التقليدية للشيوا والنجونى. وفيه يمكن رؤية جماعة من صانعى الأقنعة والنقوش الخشبية ممن يصنعون أقنعة متنوعة ذات الطرز الجديدة. إن صناع النقوش الخشبية والأقنعة هم من الكاثوليك الرومان الذين بدأوا أو مارسوا جول وامكولو، والذين تم تعميدهم فى الكنيسة الكاثوليكية. وتهدف هذه العلاقة الحميمة الجديدة بين الكنيسة وجول وامكولو إلى تقوية الوحدة والتعاون بين المحافل التى حاربت إحداها الأخرى فى عصور الاستعمار. ولابد من النظر إلى ذلك كدلالة صحية على التطور فى الدول التى تجاهد لبناء أمة جديدة.

والإجراء الثانى هو دعم احتفال الكيولامبا، التى تجذب شعب مالاوى، وموزمبيق، وزامبيا معا تحت رعاية رئيس الشيوا ذى السلطة العليا، ألا وهو الكالونجا جاوا يوندى. ففى كل عام، وخلال شهر أغسطس/آب، يتجمع رؤساء الشيوا من هذه البلدان الثلاث هم وأتباعهم فى مكايكا، بضاحية كاتيت، فى موزمبيق، ليعلنوا البيعة والعطايا (كولامبا) للكالونجا جاوا يوندى. وهم يستغلون هذه المناسبة لإبلاغ الكالونجا جاوا يوندي بأمور التنمية، ولتخليد ذكرى المناسبة يحضر كل رئيس لجولى وامكولو الموسيقيين والراقصين الذين يقدمون عروضا لإمتاع الشعب، وكذلك لإظهار ثراء التراث الثقافى للشيوا. وحيث إن جول وامكولو، الذى كان في الأصل يعتبر سريا ومقصورا على أعضائه، قد استمر فى النمو، وأصبح مفتوحا ومتداولا كبضاعة، فهو يحتاج إلى أن يرعاه كل أعضاء مجتمع الشيوا بصرف النظر عن وضعهم أو نسبهم، سواء من القرية أو المدينة، ليضم كل الجماعات الثقافية والأجانب. ولذلك، فإن على حكومات مالاوى، وموزمبيق، وزامبيا أن يتعلموا من هذا المثال، ويستخدموا الكولامبا لإحلال الوحدة والسلام بين ربوع الإقليم. وإذا كان الأمر كذلك، فإن مثلث تجارة ناكالا، الذى يعزز التعاون الاقتصادى بين موزمبيق ومالاوى، وزامبيا، عليه الاستفادة من احتفالات الكيولامبا للشيوا والناكوالا للنجونى والموجودة رعاياهم فى كل هذه البلدان الثلاث.

والإجراء الثالث هو إيجاد اتحاد ثقافى لجولى وامكولو، مشابه لليكومبى ليا ميز والخاص بلوفالى من زامبيا. هذا الاتحاد يجب أن ينسق، ويعزز، ويدير الحفلات التنكرية على أنها تراث غير ملموس للإنسانية. إن الترتيبات الحالية لمجتمعات النياو الوحيدة، والتى هى

قرية مقامة على أساس خضوعها للرئاسة المحلية، لاتعد مثالا يحتذى، لأن المجتمعات لازالت متهمة بأنها تمارس طقوسا سرية تهمش وتنحاز ضد المرأة، وعدم الانضمام لعضوية هذه المجتمعات، يجلب هذا الوضع الانقسام والصراع إلى المجتمع. والبنية المقترحة هى ضرورة وجود اتحاد ثقافى لجول وامكولو كمنظمة متعددة الدول، يتبعها اتحاد ثقافى للجول وامكولو لمالاوى، وموزمبيق، وزامبيا. وبالتالى، يمكن لكل من الدول التى تم ذكرها تكوين فروع فى المقاطعات، والأقاليم التى يوجد فيها جول وامكولو، ونواد على مستوى القرية والرئاسة العليا. وسوف يساعد هذا الترتيب على اندماج جول وامكولو فى الحياة العصرية، والتنمية، بينما يؤكد أن معتقداته كتراث إنسانى غير ملموس لازالت موجودة.

والإجراء الرابع هو بناء متاحف محلية لتشجيع عمل الأقنعة والملابس، وتطوير صناعة قناع جول وامكولو المحلى. إن المتاحف، وارتباطها بالاتحادات القومية والمتعددة الجنسيات، سوف تقيم صلات وتعمل معا على تأكيد عدم التصدير غير القانونى لأقنعة النياو، وعليها أن تعزز تنمية المهارات المحلية بين الشباب الأعضاء فى الاتحادات.

وأخيرا، هناك ضرورة لإنشاء مدارس ثقافية عليها أن تعمل من خلال مراكز القرى، ومراكز المجتمع الحضرى أينما يتم ممارسة أو تقديم عروض جول وامكولو. إن هذه المدارس الثقافية سوف تعلم الأولاد والشباب مهارات صنع الأقنعة، وتصميم الملابس، وتأليف الموسيقى والرقص، وفن وضع الخرائط للأقاليم، مشابهة لتلك التى يقدمها ممارسو جول وامكولو التقليديون. وسوف يساعد ذلك على سد الفجوة بين القرية والمدينة، وإيقاف اتجاهات التفتت الثقافى حيث أطفال الشيوا، مثل باقى شباب زامبيا حاليا، ينجذبون تجاه ثقافة الهيب - هوب. ولكى نحقق الإجراءات التى تم طرحها آنفا، لابد من وجود تمويل من حكومات مالاوى، وموزمبيق، وزامبيا، وكذلك من المانحين والهيئات الأخرى المهتمة بالحفاظ على الثقافة غير الملموسة. وإلا فإن الفشل فى القيام بذلك الأمر سوف يجعل من الإعلان الحالى عن اعتبار التنكر للجول وامكولو كتحفة نادرة لتراث الإنسانية الثقافى الشفهى وغير الملموس لغوا ولا أكثر، من تهكم وسخرية من الشعوب المتحدثة بلغة الشيوا.

| NOTE

1. The Gule Wamkulu was proclaimed a masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity in November 2005, by UNESCO. See: http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/.

الشفاهية والهوية الثقافية: الموروث الشفاهى فى توبورى (تشاد)

إليزا فيوريو

Elisa Fiorio

إليزا فيوريو طالبة تحضر للحصول على درجة الدكتوراه بالمعهد الوطنى للغات والحضارات الشرقية فى باريس (فرنسا)، وتبحث فى مجال لغة وثقافة ومجتمع توبورى (مايو - كيبى، تشاد)، ولاسيما البحث فى «مفهوم الغريب»، وذلك على أساس بحثها الميدانى الذى أجرى فى قرية سيريه Séré *(تشاد) فيما بين عامى ١٩٩٨ و٢٠٠٣.*

إن الشفاهية كوسيلة لنقل الموروث هي الحامل لجميع المدلولات النوعية لأية ثقافة شفاهية. فمن خلال الكلمة المنطوقة، ينقل التراث القائم على أساس المعرفة، والقيم، والنماذج الثقافية لجماعة ما من جيل إلى جيل. وإن انقطاع نقل هذا الموروث ينطوى على مخاطر تنذر باختفاء الجماعة الاجتماعية، نظرا لأنه يعد بمثابة الوشيجة التى تربط بين العناصر التأسيسية لأى تراث ثقافى وطنى أصيل.

وإن كل ماهو ثقافى شفاهى يجسد الروايات التاريخية، والأساطير، والحكايات، والأشعار، والأمثال، والحكم، والأحاجى، والنوادر، وهدهدات الأطفال، والسير الشخصية، والتفاسير الفنية.. إلخ، حيث إنها تنطوى على نقل الماضى فى إطار سياق استمرارية «صورية»، حيث تخلع جملة الرسائل التى تعتبرها أية جماعة اجتماعية ذات مغزى بالنسبة لاستمراريتها على مر الزمن، خصائصها وسماتها على الجماعة ككل، وذلك بأن تتيح لها أن تميز نفسها عن حقائق الواقع المحيطة بها. فمن خلال التراث، تتحقق الهوية الثقافية، وبالتالى، فإن

ترجمة: محمد البهنسى

٢٣ ـ جمع من الناس فى قرية سيريه (تشاد) قبل قيام حفل طقسى.

هوية شعب ما له موروث شفاهى يتم نقلها باستخدام الكلام فى سياق موقف، أو وضع معين. واستنادا إلى ماتم التوصل إليه بشأن استخدام طائفة أو مجتمع توبورى للموروث الشفاهى، فقد اكتشفت الروابط بين الشفاهية والهوية الثقافية من خلال تحليل استخدامات لغوية معينة نابعة من دلالتها الثقافية.

جماعة التوبورى

تمثل جماعة التوبورى ٢٥٠٠٠٠ نسمة من المتحدثين بهذه اللغة (رولان ، ١٩٨٨)، ويقطنون منطقة واقعة فى جنوب غرب تشاد، وشمال شرق الكاميرون، عند مفترق طرق العديد من المواطن الطبيعية والثقافية، وإن شكل الأرض، المقسم بين الحوض التراسبى التشادى، وحوض بينوى Bénoué الهايدروجرافى بالكاميرون، ونوع المناخ السودانى ـ الساحلى الذى يحدد فصولا جافة وممطرة بالتعاقب والتناوب، يشكل مشهدا طبيعيا خاصا، وهوية بشرية متميزة.

وحتى على الرغم من أن جماعة توبورى ممتدة ومنتشرة عبر الحدود، فإنها تتميز بتجانس جلى، والالتفاف حول سلطة شيخ القبيلة الكبير لقرية «دورى» Dore (وهى قرية تقع فى سفح جبل إيللى Illi الجرانيتى، وشيخ القبيلة بقرية جانهو Ganhou، (الواقعة فى منطقة منخفض

٢٤ ـ رئيس قبيلة وزعيم دينى لقرية جانهو.

توبورى)، حيث يمارس شيخ القبيلة والزعيم الدينى السلطة على مستوى القرية، ومستوى الذرية. ويتميز موطن جماعة التوبورى بعدد كبير من القرى المتناثرة على طول نهر مايو ـ كيبي وفروعه، وحول بحيرتى فيانجا Fianga، وتيكيم Tikem. وتتألف كل قرية من سلالات عديدة نتيجة للزواج من خارج أعضاء القبيلة، والإقامة المحلية فى المناطق المجاورة. وتكوّن هذه المناطق مساحات من الأرض، وامتيازات تخص الجماعات العائلية التى تأسست فى السابق، أو فى الماضى القريب.

وتتميز الحياة الاقتصادية لهذه البلاد بخصوصية وسائلها وطرقها للاستغلال الزراعى. فبغض النظر عن النشاطات التكميلية، بما فيها جمع الثمار، وصيد الأسماك التى يدأب عليها الناس طوال العام، مع صيد الحيوانات الذى لاينظم ـ كجماعة ـ إلا خلال فترات معينة، فإن الزراعة، وتربية الماشية يمثلان النشاطات الرئيسية، ومن ثم، فإن الزراعة، وتربية الحيوانات يتعايشان فى ظل نظام لاستغلال الأرض، حيث توجد مناطق رعى الحيوانات الصغيرة (الماشية والأغنام) جنبا إلى جنب مع المناطق المزروعة؛ إذ يتم حصاد أنواع مختلفة من الدخن millet، والذرة sorghum، والقطن، والفول السودانى فيما بين شهرى أكتوبر/تشرين الأول (الدخن الأحمر) ونوفمبر/تشرين الثانى (الدخن الأبيض، والقطن والفول السودانى)، وإخلاء الأراضى المخصصة للرعى تدريجيا. أما عن المناطق الواقعة فيما وراء الأراضى المنزرعة، والتى يسودها نمو الأخشاب والأعشاب، فتجوس فيها قطعان ماشية التوبورى والفولانى.

وتتواءم الحياة الدينية تواؤما وثيقا مع الحياة الاجتماعية والزراعية فى تلك البلاد. ويقسم التقويم الزمنى التوبورى المهرجانات إلى فترتين: الفترة الأولى وهى تلك التى تتواكب مع نهاية موسم الأمطار (أكتوبر/تشرين الأول ـ نوفمبر/تشرين الثانى)، والثانية هى تلك التى توافق الاستعداد لموسم الأمطار الجديد (مارس/آذار ـ أبريل/نيسان). ففى أكتوبر/تشرين الأول، تحتفل سلالات التوبورى المنحدرة عن الجد الأسطورى «دورى» بمهرجان الدجاج تحت رعاية شيخ قبيلة «دورى»، بينما تحتفل سلالة التوبورى المنحدرة عن الجد الأسطورى «جوا» Gouwa فى شهر مارس/آذار بمهرجان «مينيه» Méné (وهو إله فى هيئة بشر) تحت رعاية شيخ قبيلة جانهو Ganhou.

الكلمة المنطوقة والتراث

بدون الخوض فى تحليل مفصل للرموز ودلالتها،

فإنه لابد لنا - مع ذلك - من أن نتذكر أن معظم المعلومات المستمدة من العالم الخارجى مصوغة ومصنفة فى رموز وعلامات لغوية. فالوحدة اللغوية، التى يشكلها دال signifier ومدلول signified، تحفظ وحدة الأفكار المنسوبة إليها للإشارة إلى عنصر من عناصر العالم المرئى، وإلى علاقة اجتماعية، وإلى تجربة ما.. وهلم جرا. وأهمية ذلك كله جلية وواضحة، وهى: إن الكلمة المنطوقة تمثل، بمعناها الأوسع والأشمل «رؤية المجتمع للعالم»، كما أنها تكشف بصفة خاصة عن معيار تفسير وتصنيف الظواهر التى يمكن ملاحظتها. وبالنسبة لحالة مجتمع تقليدى بالذات، فإن ملاحظة البيئة أمر جوهرى، يتطلب جهودا مضنية؛ إذ أن تسمية الأشياء التى تستتبع ذلك تنتج عن تفاعل السمات المعزوة إلى جميع عناصر العالم الذى يشمل هذا المجتمع. ومن ثم، فإنه يتألف من مسميات تظهر وتبين السمات الأساسية الوثيقة الصلة بنظام تصنيفى يستخدم لتنظيم هذا العالم الخاضع للملاحظة. وعلى ذلك، فإن فهم ونقل الكلمة المنطوقة يتيح إعادة المدلول العميق والدقيق للطريقة التقليدية للتفكير، ونقله إلى الجيل التالى.

ولقد درست نقل الكلمة فى مجتمع التوبورى على أساس استقصاء ميدانى قمت به على مدى ثلاث سنوات (١٩٩٨، ٢٠٠١، ٢٠٠٣) لجمع البيانات والمعلومات حول لغة التوبورى المحلية، ومجتمعهم، وثقافتهم. ويشتمل مجموع البيانات على الروايات التاريخية، والحكايات، والأحاجى، والروايات الشخصية، والأدعية الدينية، والأغنيات، والمحادثات.. إلخ، أى كل مايشكل التراث الشفاهى وكل مايجد مكانه ودلالته فى النمط التنظيمى للعقلية التوبورية. وقد استخدمت عملية جمع البيانات الميدانية الأدوات والوسائل المتصلة على نحو وثيق بعلم اللغويات، والخاصة به، كما تمت دراسة البيانات الشفاهية التى تم جمعها فى ظروف الحياة الواقعية على ثلاث مراحل: الكتابة الصوتية الوظيفية للنصوص phonoloical transcription، وعملية الترجمة بلفظة مقابل لفظة لبيان التركيب النحوى للغة syntactic structure، ثم الترجمة الحرفية. وقد أتاحت لى هذه المراحل الثلاث لعملية فك رموز الكلمة المنطوقة فى الحياة الواقعية، أن أحدد المعنى العميق «مفهوم الغريب» من ناحية، وأن أصنف الفروق التى وضعها «التوربويون» فى نظم نقل ثقافتهم من ناحية أخرى.

وقد حدتنى الملاحظة المبدئية إلى التفريق والتمييز بين الطريقة التى يروى بها المرء «حكاية أو قصة» (mbda)[1] ، والطريقة التى يروى بها «مثلا سائرا proverb»أو «أحجية» riddle، أو رواية تاريخية، أو إحدى روايات السير أو التراجم biographical، أو مقولة جدلية .

وفى حالة سرد الحكاية، فإن اللغة تستخدم صيغة الفعل (uwaa)، أى «إصدار أصوات» بمعنى السرد، أو الحكاية، والغناء، والصفير، أما فى حالة ذكر الأمثال السائرة، والأحاجى، والروايات الوصفية، والمناقشة، فإن اللغة تستخدم صيغة الفعل wãã بمعنى «التصريح، القول، التعبير»، وذلك للدلالة عن الحديث عن أحداث جارية، أو ماضية.

وطبقا للموضوع، فإن الجملة تصاغ كما يلى: ndi uwaa mbaa (أنا/ أحكى/ أقص) للدلالة على «أننى أحكى قصة»، بينما بصوغ آخر عبارة: - ndi Uwaa wãã jak - jõõ (أنا/أحكى/ مثلا سائرا أو أقص أحجية» للدلالة على «أننى أحكى أحجية». أما عبارة ndi wãã wãare maa baba (أنا/أقول/كلمات/من الماضى البعيد) للدلالة على «أننى أتحدث عن أشياء وقعت منذ أمد بعيد». أما عبارة ndi wãã muduj it erãaw (أنا/أقول/كلمات/عن/المدفأة)

فهى تستخدم للدلالة على «أننى أتحدث عن أشياء تحدث الآن». ومن ثم، فإنه من الملاحظ استخدام صيغ مختلفة للفعل للتمييز بين سرد الحكاية، وسرد رواية وصفية.

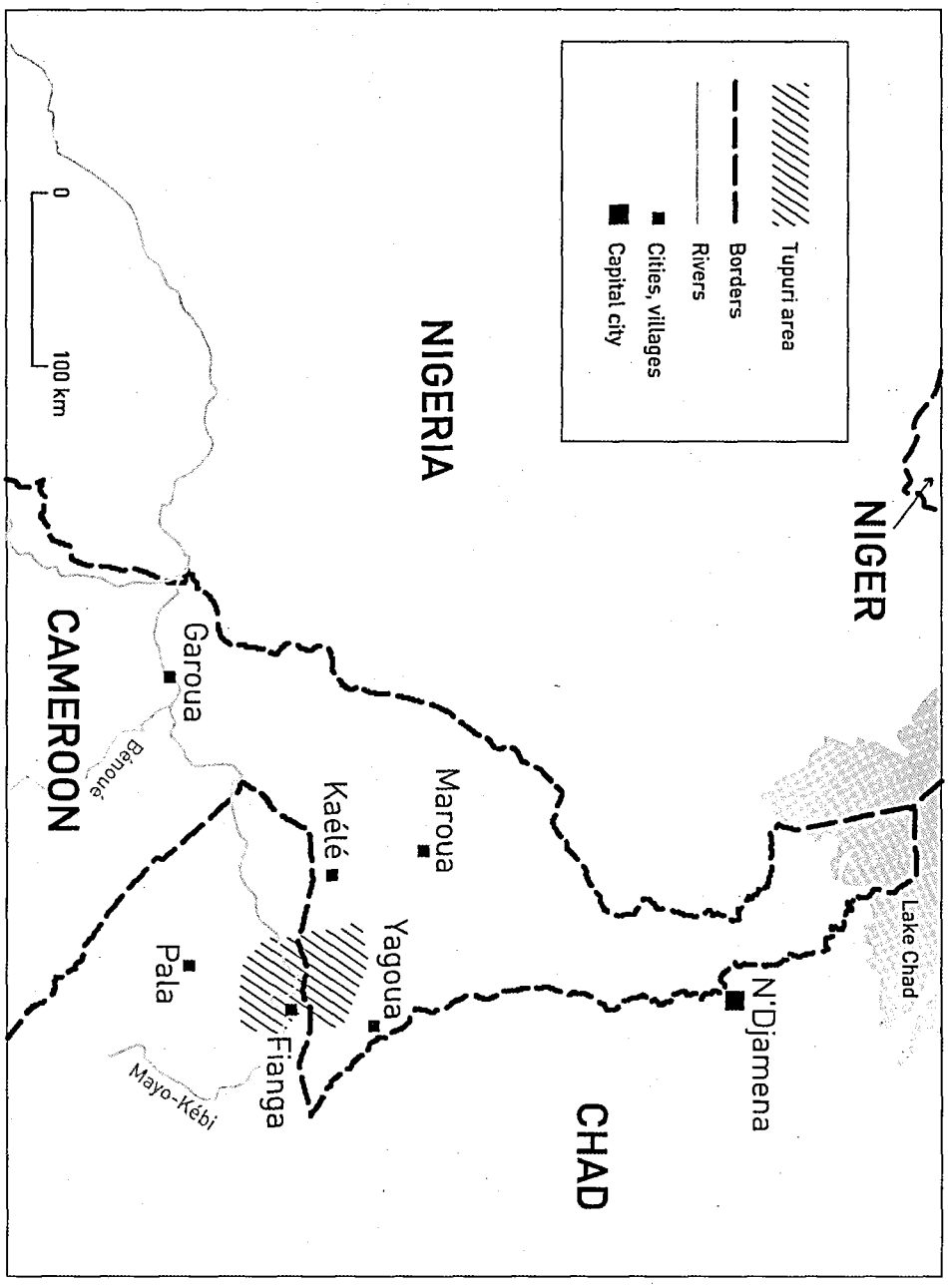
وعند سرد الحكاية، فإن مايؤخذ فى الحسبان هو جانبها الترفيهى والتربوى، بينما يتم التأكيد والتشديد على الحفاظ على المعرفة التقليدية عند سرد أى تقرير وصفى إلى أبعد حد. وإن السمة المميزة لراوى التقارير الوصفية التاريخية هى أن يتحقق hic et nunc من الكلمة التقليدية المنقولة عن الأسلاف، وأن ينطقها ويعبر عنها بدوره، كما أن التعبير أو العبارة الأكثر شيوعا عند بداية التقرير التاريخى يتمثل فى الاستهلال بما يلى: «هاكم هى الأشياء التى تعلمتها من أسلافى»، ثم يستطرد قائلا: «سأعبر عن بداية أمور وأشياء وقعت منذ زمن بعيد». وتتميز الدلالة عن «البداية، الأصل» فى اللغة التوبورية باستخدام صيغة الفعل الشفوى t (أى ينشئ) متبوعا بالأداة الظرفية wɛr (تحت، أسفل)؛ أى بمعنى «ناشئ من الأعماق» لترمز إلى «النشوء» أو أى شىء آخر متعلق بإعادة سرد التاريخ الماضى من خلال الكلمة الشفاهية التقليدية.

وتصبح هذه الأداة الظرفية مندرجة أو مندمجة فى قائمة الأدوات الظرفية «الناتجة عن مزج أداة ظرفية صوتية نغمية تشير إلى اسم للدلالة على جزء من الجسم»[٢]. وفى الحالة التى نحن بصددها، فإن الأداة الظرفية wɛr ناتجة عن ارتباط نغمة أو نبرة عالية بالأداة العادية wɛr التى ترمز إلى الأساس، أو المصدر، أو المنشأ، أو الخلفية التى تستمد منها السلالة أو الذرية. ولايقصد بذلك إلا أن يكون بمثابة مثال ملموس للطريقة التى تصنف بها أية ثقافة شفاهية ماتحتويه من معارف، وتقدمها فى شكل تعبيرات لغوية تستمد معانيها من قاعدة توافقات ونظائر مشتركة، حيث تتطابق عناصر العالم مع بعضها البعض.

الكلمة المنطوقة فى الحياة الواقعية

عودا إلى مسألة نقل الكلمة المنطوقة، فإنه لابد لنا من أن نبحث أيضا السياق الذى يجرى فيه هذا التبادل. ويمكن القول بصفة عامة: إن عملية السرد تحكمها وتنظمها معايير وقواعد دقيقة فيما يتعلق بالزمان والمكان، والشخصيات التى ربما تكون حاضرة فى ظروف معينة. ويدل هذا إما على الأهمية الاجتماعية للموروث الشفاهى، أو على دوره فى حياة المجتمع الواقعية، وفى عملية نقل معارفه. وإن معظم القيود فى مجتمع التوبورى مرتبطة بزمان الحكاية ثم بمكان روايتها، والمشاركين. خذ مثلا حكايات قصة ما أو حكاية تقرير وصفى تاريخى، حيث نجد أن رواية قصة ماتكون مفيدة بأشهر مارس/آذار - وأبريل/نيسان - ومايو/أيار، ومتوائمة مع الفترة البالغة الحرارة والجافة التى تسبق موسم الأمطار، حيث يبدأ كل امرئ (نساء وشبابا وأطفالا، ورجالا وشيوخا) فى سرد حكايات عن يوم تقديم القرابين «لروح المياه» (barkage) على ضفاف نهر إمبارلى، والتى تنهى مهرجان مينيه (الكائن المتجسد فى هيئة بشر)، وذلك فى ختام فترة انتهاء الدورة الزراعية، ثم ينتهى سرد الحكاية بلحظة فترة بذر بذور الدخن الأحمر (gara)، وتقضى القواعد بألا يقوم أحد بسرد الحكايات إلا بعد الغروب ونهاية تناول الطعام، وبعبارة أخرى حتى حلول الليل. ولايقوم أحد بسرد الحكايات خلال بقية العام فيما عدا الأطفال الصغار الذين يفعلون ذلك فيما بينهم. ومع ذلك، فإنه قلما يتم الالتزام بهذه القاعدة حاليا، حيث يقوم الشباب الآن بسرد الحكايات خارج نطاق هذه القواعد والقيود.

أما عن سرد حكاية أو رواية تاريخية، فإنه لايعترف بالقواعد المتعلقة بزمان ومكان الأخذ والرد، بل إنه ينطوى على قابلية تواصلية للنقل والرواية من ناحية، وعلى قدرة للحفظ عن ظهر قلب من ناحية أخرى، مما



٢٥ ـ منطقة توبوري فى تشاد.

يضمن استمراريته وتواصله. وفى هذا الصدد ، فإننى أشير إلى إدخال تقرير وصفى عن منصب شيخ القبيلة والقرابين فى توبورى، والذى قدمه لى أحد مصادرى التوبورية، حيث ابتدأه بتأكيد الشرط الجوهرى لضمان الاستمرارية والتواصل بين الأجيال، وهو: الاهتمام بتعلم الكلمات الشفاهية المنطوقة للشيوخ وكبار السن الذين حفظوها هم أنفسهم عن ظهر قلب نقلا عن أسلافهم. وإن المكان المتميز لنقل هذه الكلمات المنطوقة هو المكان الذى توقد فيه نيران الامتياز الذى تتمتع به العائلة، وتتلخص حتمية هذا المكان وضرورته فى العبارة التالية: «إذا كنت لاتريد أن تدفئ نفسك أمام هذه النار إلى جانب جدك، فإنك لن تتعلم الكلمة المنطوقة. وبالنسبة لى، فإننى ظللت بالقرب من النار مع جدى لأدفئ نفسى وأتعلم».

وبعد هذا العرض الوصفى، فإن الأمر يحتم تقديم جزء من الحديث لتحديد أسماء الأسلاف ومكامن المعرفة التقليدية. أما عن بقية الوصف، فإنه يتمثل فى اللجوء إلى الماضى باعتباره مستودع المعرفة القديمة الموروثة عن الأسلاف. فشرح «أشياء من الماضى» يدعم نفسه بالاستخدام المنهجى لمعجم من المفردات الثرية بالأفكار والمبادئ الثقافية، والتى تتسم بها دلالة دينية لعملية نقل معقدة، والتى يجب اعتبارها تراثا تاريخيا، أو تجديدا مبتكرا أسفرت عنه الحداثة. ولكن الجانب الأكثر حداثة وابتداعا فى الموروث التوبورى يتجلى بصفة خاصة فى قبوله للمدلولات السياقية الحديثة فى عملية معجمية مصنفة. ومن ثم، فإن مستودع الموروث يصبح وسيطا بين المعرفة المحددة بأنها تراث، والخبرة الأكثر حداثة ومعاصرة. وبناء على ذلك، فإنه فى وسع المرء أن يعتبر سرد حكاية أو وصف ما استعدادا لحفظ وصيانة الهوية الثقافية فضلا عن الاستعداد للتكيف مع التغير.

تمزق السلسلة المنطوقة

تتبدى مشكلة حفظ ونقل الثقافة عندما تتمزق أوصال سلسلة الشفاهية. ويتجلى ذلك أكثر مايتجلى بصفة خاصة فى نطاق الأجيال الجديدة، ويرجع هذا الانقطاع أو الانفصال عن التراث إلى الافتقار المتزايد دوما إلى التواصل بين الأجيال وانعدامه. وهو يحدث في البداية على الصعيد اللغوى، ثم على صعيد المعرفة. فاستخدام اللغة على أيدى جيل جديد يمكن أن يتعارض ويتضارب مع الاستخدام المتراكم على أيدى أجيال سابقة. كما أن هذا التغير، الناجم عن حتمية أن تتكيف الأجيال الجديدة بسرعة مع الحداثة، يمكن أن يحدث أيضا تغيرات وتحولات على مستوى مدلولات المعنى التأسيسى الأصلى. ومن ثم، فإن العملية اللغوية، والمعرفية التكيفية، والطبيعية تماما فى مجتمع متكامل فى إطار نسيج ثقافى متداخل، أو متعدد الثقافات، قد يعتبر مزعزعا للاستقرار عندما يصل قدر هائل من المعلومات الجديدة فجأة إلى نظام اجتماعى محكم التنظيم والبناء. ويحدث تفكيك هذا النظام عندما تستبدل المعلومات التى ينقلها الأكبر سنا بتلك الوافدة من خارج الجماعة؛ لأنها تعتبر أكثر نفعا، وأفضل تكيفا مع مطالب المجتمع المادية المعاصرة. فالأجيال الجديدة ينقصها الاهتمام بتعلم «كلمات الماضى البعيد»، وهذا من شأنه أن يعرض للخطر هويتهم الثقافية، ويوهن قدراتهم على وضع استراتيجيتهم النفعية اللازمة للتكيف أمام التغيرات المفروضة عليهم من الخارج.

ويؤثر هذا التطور على جميع الثقافات الشفاهية فى المجتمعات الإفريقية مثل تلك الثقافات السائدة فى توبورى، حيث بدأت ضغوط خارجية قوية فى إضعاف وتقويض عزم أجيال الشباب على الحفاظ على تراثهم الشفاهى، وفى تهديد استمراريتهم التاريخية، ووعيهم بهوية الجماعة التى ينتمون إليها. ولمواجهة هذه الخسارة

الثقافية، فإن الأمر يقتضى التشجيع على تعليم الطرق والمناهج البحثية، ونقل الثقافات الشفاهية على الصعيد الجامعى، والمساعدة فى نشر الأعمال والبحوث المعتمدة على تراثهم الثقافى. ومن شأن هذا النهج أن يتيح حماية وصيانة الوعى بتاريخهم وهويتهم من ناحية، وتسجيل تراث ثقافى غير مادى (معنوى) مهم من ناحية أخرى.

NOTES

1. To simplify reading of the text, I have eliminated the phonetic transcription currently used to transcribe texts in the Tupuri language.

2. S. Ruelland., 'Je pense et je parle comme je suis [I Think and I Speak as I Am]'. in *Les langues d'Afrique subsaharienne* (The Languages of Sub-Saharan Africa). Paris. Ophrys. 1999. p.337.

3. Tupuri is a tonal language. It has four 'punctual' tones effectuated on four different and distinctive melodic levels: high, semi-high, semi-low and low.

BIBLIOGRAPHY

G. Calame-Griaule. *La parole du monde* [The Word of the World]. Paris. Mercure de France. 2002.

R. Cardona Giorgio. *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza.* Bari. Laterza. 1988.

Elisa Fiorio. *Mes données de terrain* [My Fieldwork Results]. Tupuri country Chad. 2001. Shoebox Software. 2003.

J. Goody. The Transcription of Oral Heritage. Intangible Heritage. *Museum International.* Vol. 56. No. 1/2. May 2004. pp. 93–7.

J. C. Rivierre. 'Le recueil des textes [The Compilation of Texts]'. in Luc Bouquiaux and J. M. C. Thomas (eds.). *Enquête et description des langues à tradition orale* [Investigation and Description of Languages with an Oral Tradition]. Vol. 1. No 1. (LP 3.121 CNRS). Paris. SELAF. 1987. pp.105–17.

S. Ruelland. 'Je pense et je parle comme je suis [I Think and I Speak as I Am]'. in S. Platiel and R. Kabore (eds.). *Les langues d'Afrique subsaharienne. Revue faits de langue* [The Languages of Sub-Saharan Africa. Facts of Language Journal]. Paris. Ophrys. 1999. pp.335–58.

سرد الحكايات كوسيلة لنشر المعرفة فى المتاحف: نموذج سيجانا موتو موتو

أغان أوديرو أجان

Aghan Odero Agan

يعمل أغان أوديرو أجان مديرا للفنون والثقافة، كما أنه فنان فى القص والحكاية ويحظى بتقدير دولى. وقد أنشأ رابطة زاماليو للفنون والثقافة، وعمل بالتعاون مع هيئة المتاحف القومية الكينية لمدة خمس سنوات في تفسير الموروثات الشعبية ـ الكينية ـ الشفاهية غير الملموسة من خلال الأداء التمثيلى. وفى هذا المقال يسترجع بعض تجاربه باعتبارها القوة الأدائية المبدعة وراء «حكايات بجانب المدفأة»، وهى سلسلة حكايات آسرة ومثيرة، مستندة إلى الموروثات الشفاهية الإفريقية، والتى ابتدعت لأول مرة فى متحف نيروبى، ثم تحولت فيما بعد إلى حلقات مسلسلة فى التليفزيون القومى الكينى تحت عنوان «سيجانا موتو موتو» (أى تراث القص إلى جانب المدفأة)

إن التواصل بالقصص والحكايات من خلال الأداء التمثيلى الحى متعة لا أملّ أبدا من الاحتفاء بها، أو الانغماس فيها فى أى وقت من الأوقات. فعلاوة على أن ذلك متعة ترفيهية وتعليمية، فإنه تجربة تصون فى أغلب الأحوال جوهر البشرية ذاته وتبسطه إلى المستقبل.

فمن خلال القصص وفن الحكاية والسرد، حفظت الطرق والوسائل التى عاش بها الجنس البشرى وتفاعل مع المشاهد الطبيعية المتغيرة، بل ومع المشاهد العقلية، وذلك قبل ظهور الكلمة المطبوعة إلى حد بعيد. ومن ثم، فليس مصادفة أن يكون القص تراثا ثقافيا مشتركا ومتماثلا مع كل تجمع بشرى. فمنذ ظهور الجنس البشرى، وكل مجتمع يمارس فن القص والحكاية كجزء من ثقافته الشفاهية.

ترجمة: محمد البهنسى

وبصفة عامة، فإن فن القص ينطوى بالضرورة على عملية إبداعية، وحميمة، وحية لاقتسام تجارب حقيقية أو متخيلة، بين القاص وجمهور المستمعين، ففى كل جلسة للسرد، يجرى فى أغلب الأحوال حوار ثقافى فريد بين الهموم والشواغل المدركة للماضى، والحاضر، والمستقبل. وتكمن قوة القص فى استخدامه الإبداعى المتميز للاستعارات، والصور لإدراك وفهم التجربة، والمعتقدات، والآمال البشرية، والتعبير عنها، ومن ثم، فإن فن القص يمس فى أغلب الأحوال القلب البشرى مسا عميقا، ويؤثر على وجهة نظر المرء عن العالم وعلاقته به. فمن خلال الاستعارات - الواقعية منها والرمزية - يتم فى أغلب الأحوال تكثيف الأفكار فى قصص وحكايات، مما يسفر عنه تأثير هائل يواصل بقاءه خلال أجيال كثيرة. فليس مثيرا للدهشة إذن أن يستخدم فن القص كوسيلة لبث المعارف منذ بداية الزمان. ففى الكتابات المقدسة لمختلف الديانات، والنصوص التاريخية والفلسفية تصادف رموزا مثل المسيح (عليه السلام)، ومحمد (صلى الله عليه وسلم)، وكونفوشيوس، وأفلاطون، وأرسطو، بل وحتى الـ griots المنتمين إلى ممالك غرب إفريقيا القديمة، الذين كانوا يعتمدون على فن القص لتعليم القيم الأخلاقية، والعادات، والأخلاق، والتقاليد، وجوهر أن يكون المرء إنسانا. فمن خلال فن القص، زرعت حضارات إنسانية لا حصر لها - بذورا أسفرت عن وشائج بين البشر عبر الأجيال على مر الزمن.

وعلى الرغم من أن إفريقيا تم التعريف بها والترويج لها فى حالات كثيرة، وتشتهر بأماكنها الثقافية المادية الملموسة العديدة، وتحفها الأثرية التى لاحصر لها فى الكثير من متاحف العالم، فإنه لايزال هناك الكثير الذى تتعين معرفته عن القارة من خلال تراثها غير الملموس، والذى لم يستغل كما يجب، والذى تزخر به الموروثات الشفاهية فى شكل حكايات وأحاجى، وحكم، وأمثال، وألعاب الكلمات المتنافرة، وأهازيج، وتعاويذ، وأغان، وموسيقى، ورقص، وألعاب لفظية.. إلخ.

مشاركة مؤسسية

وفى إطار هذا السياق المؤسسى، تعاونت المؤسستان الثقافيتان فى كينيا، وهما اتحاد زاماليو للفنون والثقافة، وهيئة المتاحف القومية الكينية، ووضعتا برنامجا تعليميا يرتاد ويتناول لأول مرة التراث غير الملموس، والذى لم يستغل فى القارة والذى يتجلى من خلال الموروثات الشفاهية. وقد بدأت هذه المشاركة بين المؤسستين فى عام ١٩٩٨، حيث وافقت كل منهما، على استخدام مجالاتهما التخصصية لوضع برنامج تعليمى وثقافى، عام، ومعاصر، ومتميز.

وإن جمعية زاماليو - وهى رابطة عامة للفنون والثقافة مسجلة فى كينيا، اسمها مشتق من كلمتين سواحيليتين هما: «زامانى» Zamani (الماضى)، و«ليو» leo (اليوم). وهى متخصصة فى إعادة تفسير التراث الشفاهى غير الملموس، وإعادة عرضه من خلال إبداع شكل مسرحى تمثيلى توفيقى يعرف باسم «حواديت سيجانا»، أى «حواديت المدفأة». وقد استمدت مواد هذه العروض التمثيلية من نتائج البحوث التى أجريت على الموروثات الشعبية الشفاهية من مختلف المجتمعات المحلية الكينية، حيث وفرت هذه النتائج أساس الإبداعات المسرحية «لحواديت المدفأة» التى كانت تقدم كبرنامج شهرى لجمهور المتحف. و كان الهدف الشامل لهذه الإبداعات هو بعث الحياة من جديد فى التراث الشفاهى الكينى الثرى من خلال إعادة تفسيره تفسيرا فعالا وإيجابيا، باستخدام عروض مسرحية نابضة بالحياة. وقد وافقت هيئة المتاحف القومية الكينية من جانبها على استضافة رابطة

٢٦ ـ الحكاء أغان أوديرو يؤدى حكاية فى متحف نيروبى.

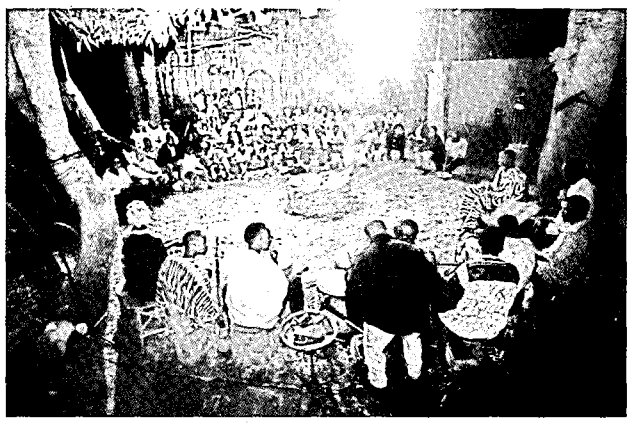
زاماليو للفنون والثقافة فى مقرها الرئيسى بمتحف نيروبى، بالإضافة إلى توفير مساحة لها، وتقديم المساندة الإدارية لوضع البرامج.

الأبحاث والإبداعات

كانت العملية البحثية لجمع المعلومات اللازمة لعروض سيجانا الأدائية الحكائية تجربة أثرت فنانى رابطة زاماليو، حيث قدمت لهم مجموعة قيمة من أشهر وأعظم الحكايات التقليدية المستمدة من مختلف المجتمعات المحلية الكينية. فقد جمعنا القصص التى كانت متاحة بروايات مختلفة، سواء كانت شفاهية أو مكتوبة، وكان ذلك أمرا مفيدا ونافعا للغاية، ولاسيما بالنسبة لأغراض المقارنة. وفى أثناء عملية البحث، قمنا بتمحيص الظروف الثقافية التى حددت السياقات والبيئات التى قدمت فيها هذه المواد فى المجتمعات المحلية الكينية المختلفة. وتناولت أسئلتنا العديد من المسائل مثل: من الذى روى القصة؟. ومتى رواها؟. ولماذا؟. وماهو الجمهور المحدد الذى رواها أمامه، وماهى المعايير الثقافية التى تم الالتزام بها؟ .. إلخ. وفى الوقت ذاته، كنا حريصين على تحديد القوى المحركة التى شكلت العروض الأدائية الإفريقية التقليدية من حيث الشكل، والمضمون، والمناهج، والجوانب الأسلوبية، والجماليات البصرية. كما أشركنا الرواة الأفراد إشراكا وثيقا فى المناقشات المفصلة حول اتجاهاتهم وميولهم الإبداعية الشخصية، والخاصة بهم، وحول مايشكل أساس ميولهم الأسلوبية المفضلة لديهم. وقد أدت النتائج البالغة الثراء للأبحاث إلى أن يستغرق فريق رابطة زاماليو بعض الوقت ليخوض فيها بقصد إعادة تصورها على نحو إبداعى، وتحويلها إلى عروض أدائية معتمدة على سرد الحكايات (عروض سيجانا).

حواديت المدفأة

إن أسلوب سرد حواديت المدفأة (السيجانا) نهج على غرار الأساليب الأدائية التقليدية للعديد من الموروثات الإفريقية، ويقوم على أساس القضاء على أى إطار منقسم إلى شعبتين يفصل المؤدين أو الممثلين عن جمهورهم المفترض: إنه شكل من أشكال الحوار المسرحى، يرتكز على تلاحم وانصهار العناصر الأدائية الإفريقية التى تشتمل على السرد القوى المؤثر، والأهازيج والطرائف التفاعلية، والتعاويذ، والأحاجى والأغانى، والحركة، والرقص، والموسيقى. ويعد الراوى المؤدى الشخصية المحورية فى العرض فى أغلب الأحوال؛ إذ أن الراوى ـ باعتباره شخصية رئيسية، ودعامة أساسية يرتكن إليها العرض، هو الذى يقود الفريق فى سرد الحكاية، ويطرح فى الوقت ذاته



٢٧ ـ الحكاؤون التابعون لرابطة زاماليو للفنون والثقافة يقدمون حكايات التراث إلى جمهورهم بجوار المدفأة.

٢٨ ـ الحكاء ألومبى ناماى وأونيانجو أوينو يسردان حكايات التراث للجمهور فى متحف نيروبى ـ كينيا.

الإشكاليات الثقافية القبلية. وقد يكون ذلك أحيانا فى شكل تساؤلات إنشائية، ولكنها تتحول فى أغلب الأحوال إلى دعوة مفتوحة تماما للدخول فى حوار مشترك. ومن ثم، فإن عروض حواديت المدفأة تعتبر انخراطا مفتوحا تشاركيا وتفاعليا، يتمازج فيه كل من الممثل /المؤدى والجمهور/ المشاركين فى تبادل الحوار حول كل من مضمون العرض وجمالياته الإبداعية. وعادة، يبدأ العرض النموذجى بالصيغة الافتتاحية السواحيلية التقليدية التى يخاطب فيها المؤدى جمهور المشاهدين، ويرد عليه الجمهور: المؤدى: قصة؟ قصة؟. النظارة/ المشاركون: فلتأت القصة! فلتأت عناصر الإثارة والتشويق!! ولتعم المتعة هنا وهناك!!. المؤدى: كان فيه ياما كان..... النظارة/المشاركون: وحدث أن.....

ثم ينخرط الرواة ـ الموسيقيون فى عزف ألحان شجية إيقاعية، بينما يرد الجميع بأغنية مصاحبة للحن. يوعز بها المؤدى. وهى أغنية كثيرا ماتكون مستعارة مباشرة من موروثات سرد الحواديت لمجتمع محلى مختلف، وتم إدخالها فى السياق كنتيجة منطقية لاستقبال قصة من خلال الموسيقى، سبق الإيعاز بأنها قادمة!!.

ثم يمضى العرض ليكشف عن قصة خيالية مثيرة، ذات مستويات تجسد خلفية حية من الموسيقى التقليدية التى تعزف باستخدام مزيج من الآلات الموسيقية: القيثارة، والكمان، وآلات الإيقاع. ومع تطور الحبكة وتقدمها، يفتح مؤدو العرض على نحو مبدع الحكاية أو الحدوتة المعروضة أمام حوار يشترك فيه النظارة/ المشاركون حول الإشكاليات أو الصراعات الناشئة، والتى تثيرها الحدوتة. والهدف المباشر هو حملهم على تقديم حلول عملية يتردد صداها مع الحقائق أو الوقائع الاجتماعية المعاصرة. وقد يقوم المؤدى بدوره بتسهيل الحوار أثناء العرض، لكى تتطور حبكة القصة، وتتقدم أكثر على أساس مثل هذه الإسهامات التطوعية.

وخير مثال لذلك عرض حدوتة «الأخوين المتحاربين» - وهى حكاية أسطورية تلقى الضوء على هجرة وتشتت آلاف مؤلفة من سكان شرق إفريقيا الناطقين بلغة «لوو» Lwo. وفى عرض هذه الحكاية، تبلغ الحبكة أو القصة ذروتها عندما يصل الأخوان إلى مرحلة صراع يصم الآذان حول استعادة أو استرداد رمح مقدس يرمز إلى الحكم، وفقدان حبة سحرية من حبات الحسن والجمال. وتعبيرا عن الحروب الأهلية المستعرة حاليا عبر قارة إفريقيا، فإن المؤدى قد يعمد إلى دعوة النظارة/المشاركين إلى الدخول في حوار حول الورطة المدمرة المحتملة فى إطار سياق هذه الصراعات والاشتباكات الواسعة النطاق. فهل يتعين على الإخوة أن يتقاتلوا؟. وما الهدف والغاية من ذلك؟. وإذا كان لايتعين عليهم ذلك، فماهى الآلية البديلة العملية والمفيدة فى تسوية النزاع؟. وفى حوار متبادل أثناء العرض، فإن مؤدى حواديت المدفأة قد يوجه بعد ذلك العُقَد والحبكات الكاشفة فى القصة نحو المستوى التالى، وهو مستوى معالجة التحديات الجديدة، والتصدى لها.

وقد قام فنانو رابطة زاماليو فى بداية الأمر بتصنيف هذه الحكايات فى شكل مجموعات ذات موضوعات معينة، وذلك على أساس مضمون ومحتوى تعاليمها الثقافية. أما عن المفهوم والعرض، فإنهما يسيران على غرار واحد، حيث يتم بحث موضوع معين كل شهر من خلال مجموعة من الحكايات. ولقد تطورت بعض العروض الشهرية التى قدمت إلى موضوعات ومحاور رئيسية مثل: أصل الإنسان، والصراع بين الخير والشر، والحياة.. إلخ. وذلك تحت عناوين ملائمة مثل: «خرافات الأصل»، و«الأساطير»، و«الغيلان»، و«المراوغون»، و«طيور الحظ»، و«الأمة المخاتلة».

وكانت حكايات «خرافات الأصل» التى أداها الفريق، هى تلك التى تعبر عن المعرفة أو المعلومات الشعبية (الفولكلورية) للمجتمعات الكينية التى كانت تسعى لشرح وتفسير التجليات والمظاهر الطبيعية والمادية لمختلف الأشياء، ابتداء من ظهور الكائن البشرى الأول حتى السمات الطبوغرافية مثل: البحيرات، والأنهار، والمحيطات العاتية، أو الأرض، والرياح، والشمس، وكذلك الأجرام السماوية مثل: القمر، والنجوم، والسحب، والظواهر الطبيعية كالحياة والموت.. إلخ. وفى كل هذه الحكايات المليئة بالخيالات الجامحة (الفانتازيا) استطاع النظارة أن يتواصلوا تواصلا عميقا مع السر الأسطورى المقدس الذى ينم عن تقديس أسلافهم للحياة وطبيعتها المراوغة فى أغلب الأحوال. وفى هذه السلسلة بالذات، فإن عرض حكاية «جيكويو» و«مومبى» - وهى قصة أصول جماعة الجيكويو المنحدرة من قمة جبل كينيا - كان له صداه وأثره في نفوس النظارة. أما عن حكايات «الأساطير»، فقد جمعت قصص الأعمال الفذة البطولية لشخصيات اجتماعية من مختلف مجتمعات شرق إفريقيا، وتستحضر هذه الحكايات مآثر مؤسسى المجتمعات، والأمم، والممالك، والأبطال الذين تمتعوا بمواهب خارقة فى فن الحرب، والطب، والزعامة، حيث تم تخليد وتمجيد الشخصيات التى قادت مجتمعاتها، وقامت بحمايتها ضد الغزاة من خلال هذه الحكايات.

أما عن سلسلة حكايات «الغيلان»، فقد تألفت من قصص شفاهية، تحرض البشر فى مواقف النضال والكفاح وتحثهم على التغلب على بعض الأعداء الذين لايمكن قهرهم فيما يبدو، وهؤلاء الأعداء يتمثلون فى بعض الأحيان فى مخلوقات عملاقة، آكلة للبشر، وعديمة الشكل والصورة. وكانت أنواع المعرفة الاجتماعية المحلية التى تجمعت من خلال هذه الحكايات: القيم الثقافية للشجاعة، والبسالة، والتضحية الاجتماعية، وحب المرء لعشيرته، والإصرار الذى لايلين على تحقيق المستحيل.

وفيما يتعلق بالحكايات الشعبية الشهيرة على لسان

الحيوان، والمتميزة بشخصية البطل التقليدي، الظريف، المراوغ، المنتصر، الضعيف البنية الذى يتغلب فى الواقع على نظرائه الآخرين الأقوى منه بنية وموهبة، فقد تم تصنيفها جميعا فى سلسلة واحدة تحت عنوان «المراوغون». وقد فهم الجمهور مغزى هذه الحكايات حق الفهم - فى إطار سياقاتها الشعبية - بأنها رموز ثقافية تصور حياة البشر. فقد تذوقها النظارة وقدروها - وهى تحكى كمرايا تعكس إيقاعات التفاعل الاجتماعى للمجتمع المحلى - باعتبارها مؤشرات حادة وقوية لكل من المعايير المقبولة والرذائل. وهناك سلسلة أخرى مثل: «طيور الحظ»، و«الأمة المخاتلة»، وقد عرضت على نحو مماثل كوسائل لنقل المعلومات والمعارف الثقافية المتنوعة.

وفضلا عن ذلك، فإنه يمكن القول فى النهاية: إن الطبيعة المجسدة فى سرد حكايات المدفأة قد احتوت على الكثير من دروس ثقافية أكثر تعقيدا، تجاوزت توجه التركيبة القصية للقصص نفسها. وفى أحيان كثيرة، توفر الموسيقى التقليدية الحية، التى يعزفها موسيقيو/رواة رابطة زاماليو للفنون والثقافة، والمستندة كلية إلى آلات تقليدية مماثلة لتلك المعروضة فى الأقسام العرقية فى المتحف، الفرصة لتقديم فاصل يمهد لعروض السرد القصصى. وقد حرصت أعمال الديكور، وملابس الفنانين، والمكياج على خلق بيئة ثقافية كينية ريفية نموذجية معاصرة، تعكس وتجسد تجمع العائلة حول المدفأة فى المساء. وفضلا عن ذلك، فإن الموسيقى النابضة تتناثر خلال العرض مع تبادل الحوارات التنافسية المفعمة بالحيوية والمحيرة بين أفراد النظارة، أو بين النظارة والفنانين. ومن ثم، فإنه يمكن القول: إن جلسات سرد الحكايات تتميز بأنها تتقاطع بانسياب وسلاسة بين المزاح، والفكاهة، والأهازيج، والأحاجى، والأغانى، والرقص، وذلك قبيل معالجة وتقديم الحكايات ذاتها. وقد استطاع النظارة أن يتذوقوا ويقدروا الموروثات الموسيقية لمختلف المجتمعات الكينية، بل إنهم استطاعوا أيضا أن يستوعبوا الدروس الثقافية المعقدة الأخرى المتماشية مع المشاركة المبدعة للمجتمع المحلى فى اقتسام عالم هذه المجتمعات الذى تؤديه هذه العروض.

وإذا كانت العروض التمثيلية الحية مخصصة فى أغلب الأحوال للمسارح بعيدا عن المتاحف، فإن التعاون بين رابطة زاماليو للفنون والثقافة، وهيئة المتاحف القومية الكينية، يقدم مثالا للحوار المثمر، وتبادل الآراء فى اللحظة المعاصرة - وهو فى هذه الحالة من خلال شكل يقوم على أساس سرد حكايات المدفأة - يكشف النقاب عن التراث الثقافى الثرى لشعب من الشعوب، جنبا إلى جنب مع تراثه المادى.

BIBLIOGRAPHY

Margaret Drewal, 'The State of Research on Performance in Africa', in *African Studies Review*, Vol. 34, No. 3, December 1991, pp. 1–64.

Margaret Drewal, *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

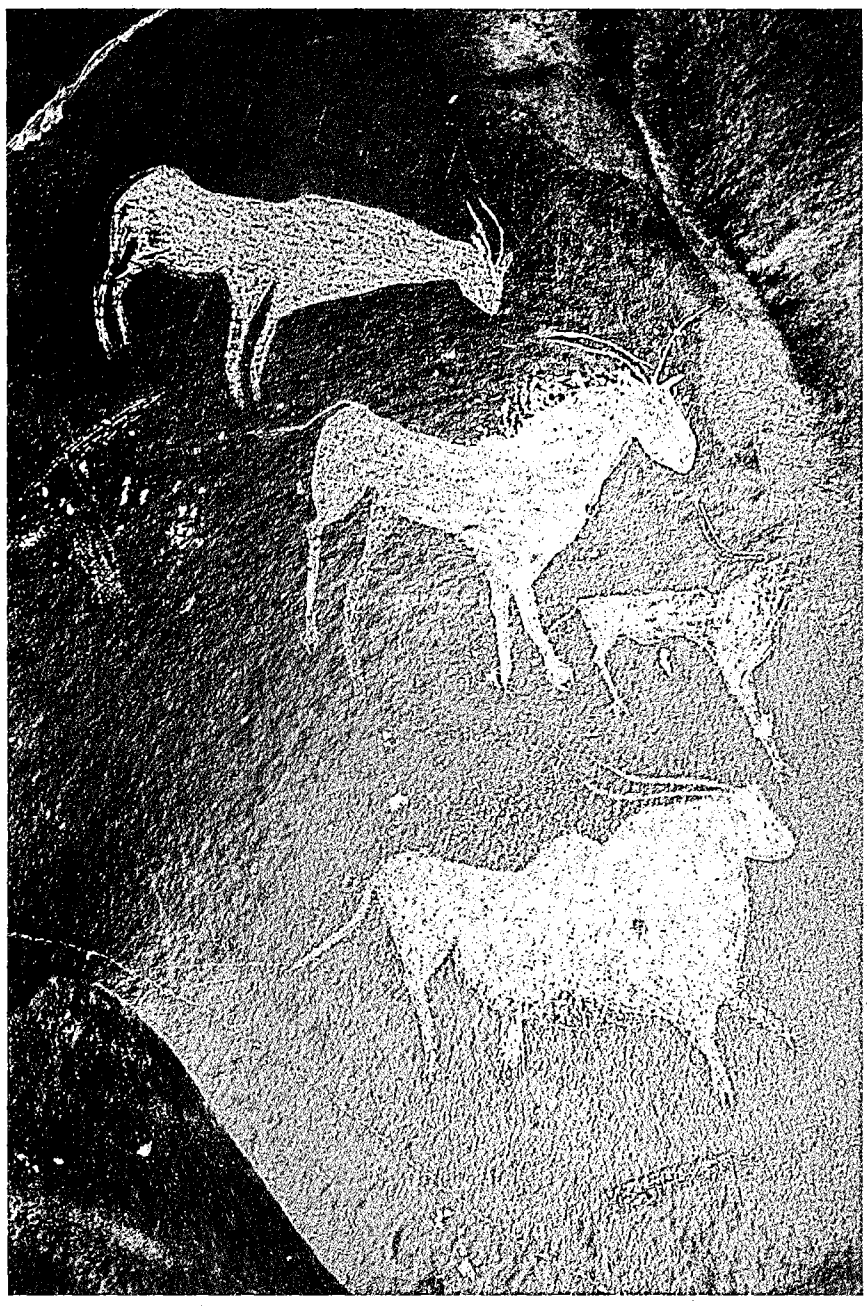
Paulin Hountondji, *The Struggle for Meaning: Reflections on Philosophy, Culture, and Democracy in Africa*, Athens, Ohio University Center for International Studies, 2002.

B. M. Lusweti, *The Hyena and the Rock: a Handbook of Oral Literature for Schools*, London, Macmillan, 1984.

Pitika Ntuli, 'Orature: A Self Portrait', in Kwesi Owusu (ed.), *Storms of the Heart*, London, Camden, 1988.

Isidore Okpewho, *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

Sembene Ousmane, *Tribal Scars and Other Stories*, London, Heinemann, 1974.



٢٩ ـ الفن الإفريقى للنحت على الصخور. ظباء منقوشة على صخرة فى شمال كيب تاون، جنوب إفريقيا. والحيوان المبين فى أسفل الرسم هو القلند (نوع من الظباء الإفريقية الضخمة).

إفريقيا ٢٠٠٩ : تاريخ تمكين إفريقيا من قدراتها

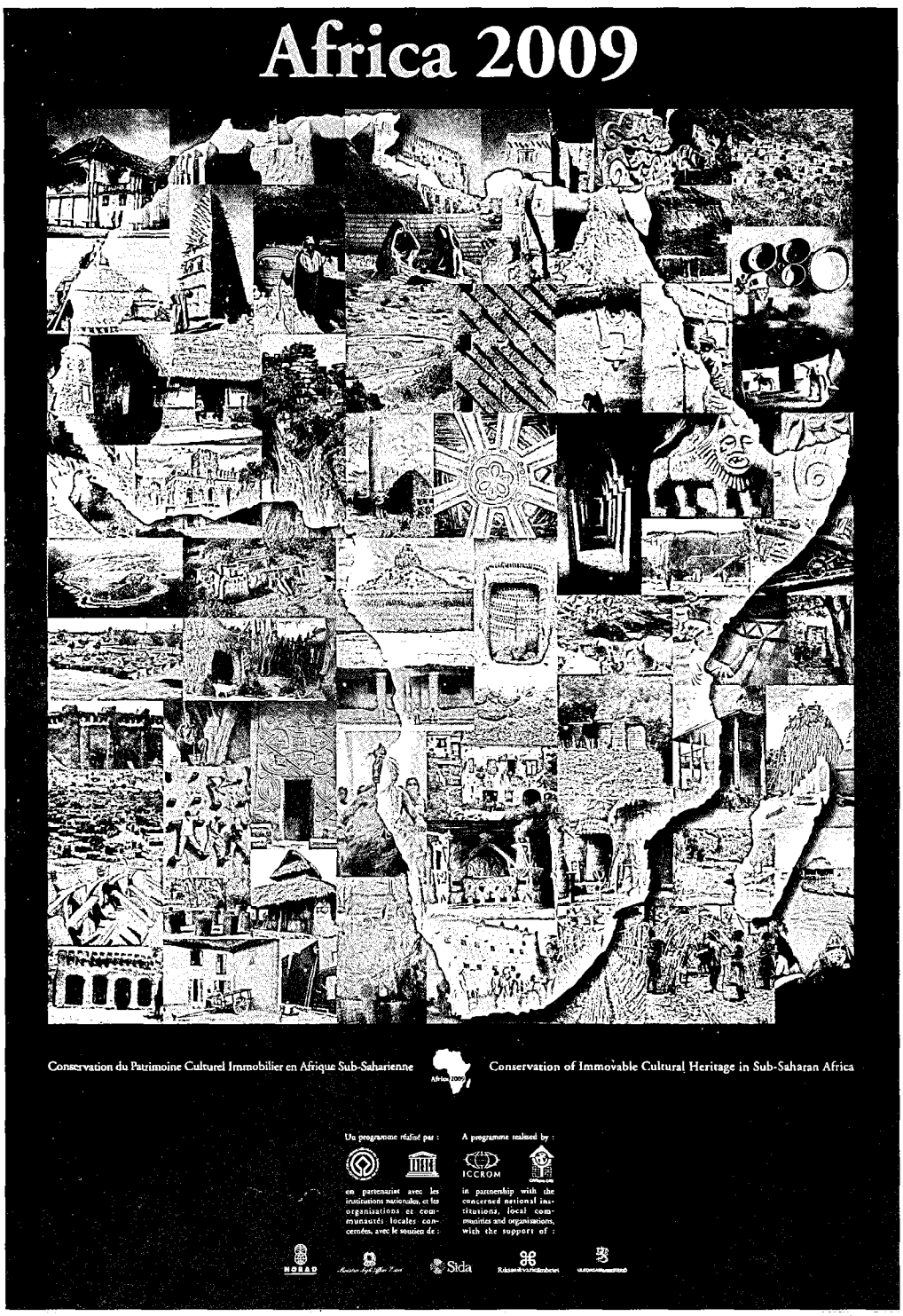
جاليا ساأوما ـ فوريرو

Galia Saouma - Forero

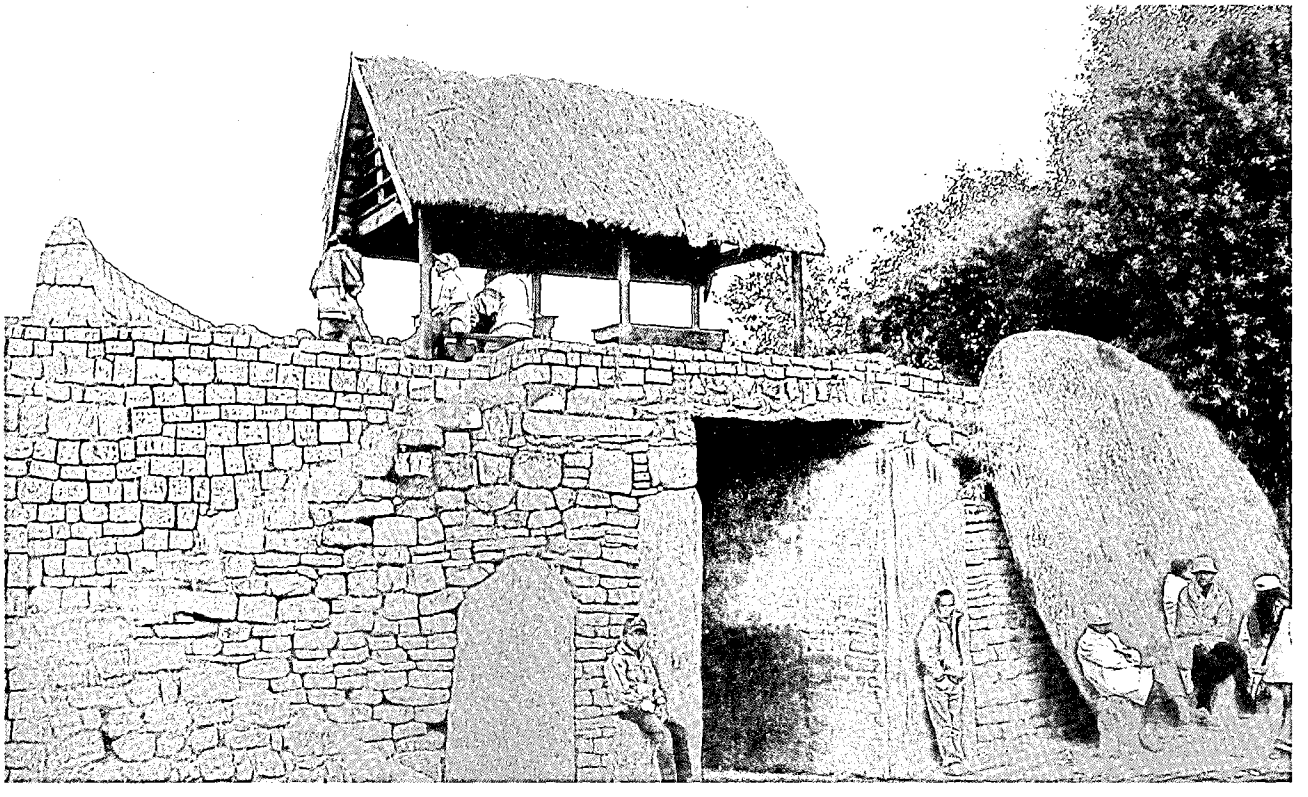
جاليا ساأوما ـ فوريرو: كبيرة متخصصين في وضع البرامج فى ميدان التراث الثقافى فى اليونسكو. وهى مسؤولة عن برامج وأنشطة التراث الثقافى فى الدول العربية، ومنطقة البحر المتوسط، وإفريقيا، وأمريكا اللاتينية، وكمبوديا.

إفريقيا ٢٠٠٩ ستكون قد أنهت برنامجا لبناء الكفاءات بدأ فى أبيدجان (بساحل العاج) فى عام ١٩٩٩ عن طريق مركز التراث العالمى فى اليونسكو، بالاشتراك مع المركز الدولى لدراسة صيانة وترميم الممتلكات الثقافية (ICCROM) ومقره روما، والمركز الدولى لتعمير كوكب الأرض، وهو مركز أبحاث تابع لمدرسة العمارة فى جرينوبل بفرنسا (CRATerre - ENSAG). ويعد البرنامج رمزا للتطور الحديث لالتزام دائم بالصيانة بين الفنيين الأفارقة، بجانب المهارات اللازمة. وكشف هذا البرنامج يعد لذلك تاريخا للتمكين من القدرات. إن انضمام الخبراء الأفارقة كأصحاب مصلحة ناشطين يعد جوهريا فى إعداد إطار العمل المفاهيمى، ومايليه من تصميم البرنامج وأدائه. وكان هذا الانضمام نتيجة للموقف المدروس من جانب منظمات مابين الحكومات التى تدعم الهدف النهائى للبرنامج، وهو تحسين ظروف صيانة التراث غير المنقول فى إفريقيا جنوبى الصحراء عن طريق دمجه بشكل أفضل داخل عملية تنمية مستدامة.

ترجمة: آمال الكيلانى



٣٠ - ملصق عن برنامج إفريقيا ٢٠٠٩ .

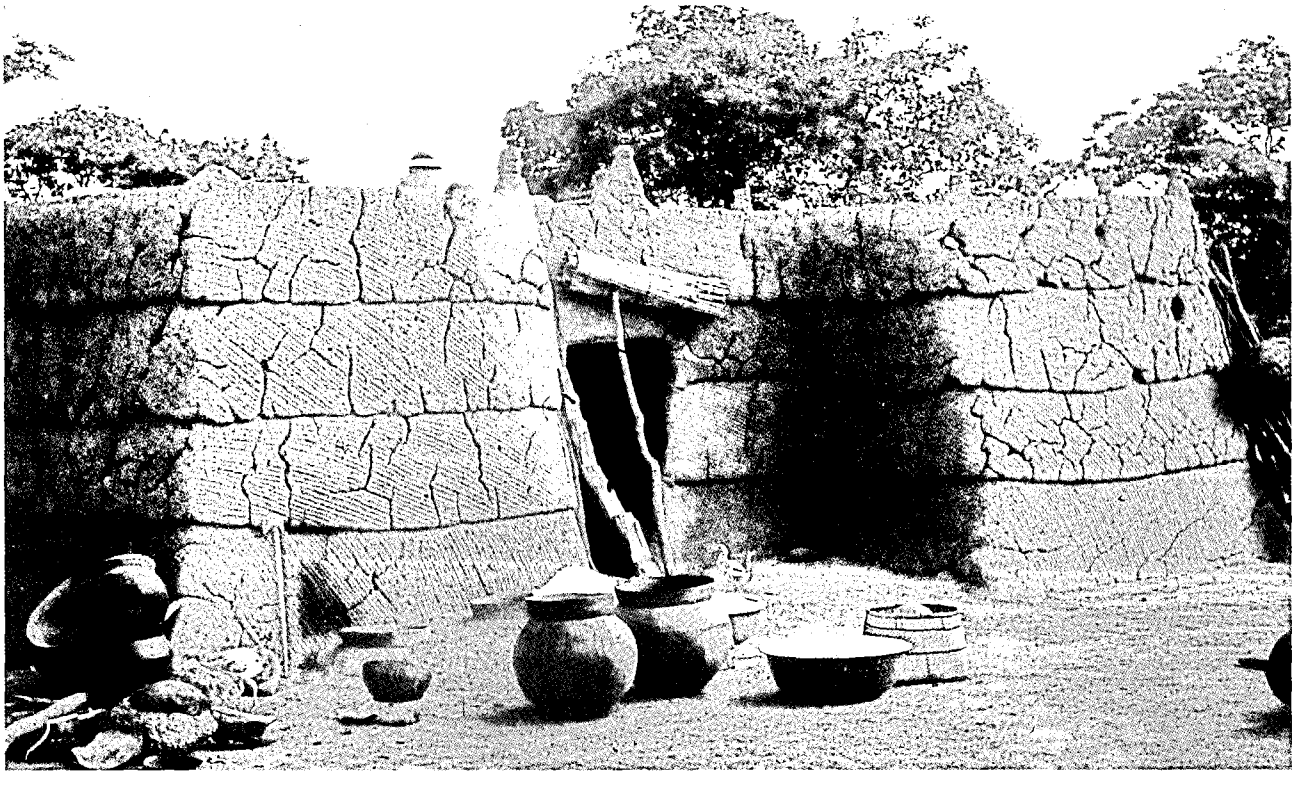


٣١ ـ تعد التلال الملكية فى أمبو هيمانجا بمدغشقر مثالا غير عادى لمكان حيث كانت الخبرة الإنسانية المشتركة مرتكزة على الذاكرة، والشعائر، والصلوات.

انبثاق الفكرة

تطور برنامج إفريقيا ٢٠٠٩ فى مستهل قيام برنامج المركز الدولى لدراسة حفظ وترميم الممتلكات الثقافية من أجل الصيانة فى متاحف إفريقيا ١٩٩٠ ـ ٢٠٠٠ (PREMA)، والذى كُرس لتعزيز المهارات اللازمة للصيانة الوقائية لمتاحف إفريقيا. وفى عام ١٩٩٥، قرر مركز التراث العالمى لليونسكو ضرورة وجود مبادرة شبيهة فيما يتعلق بصيانة المبانى والمواقع التذكارية. وتحددت دورة زمنية مدتها عشر سنوات للتأكد من أن أول مجموعة من المتدربين قد أصبحوا بدورهم قادرين على التدريب، وأن مسؤولية البرنامج يمكن نقلها إلى كاهل الخبراء الأفارقة قبل انتهاء الدورة بوقت كاف. إن المؤسستين اللتين أوجدهما برنامج الوقاية فى متاحف إفريقيا هما: فى إفريقيا التى تتحدث الفرنسية، مدرسة التراث الثقافى فى بورتو نوفو (دولة بنين) EPA، وفى إفريقيا التى تتحدث الإنجليزية، برنامج تطوير المتحف فى إفريقيا PMDA، والذى أعيد تسميته باسم مركز تطوير التراث فى إفريقيا (CHDA) فى مومباسا (كينيا)، واللتان عرفتا فى البداية كشريكتين فى أوراق اعتماد رائعة، قادرتان فى النهاية على أن تكونا مسؤولتين عن البرنامج، وليس ذلك فحسب، بل

المهام المستقبلية: الذاكرة والتطور



٣٢ - إسكان اللوبى فى غربى بوركينا فاسو.

لضمان استمراريته فيما بعد عام ٢٠٠٩. وأدت سمعتهما فى نوعية العمل الكفء، وقوة الاحتمال فيما يختص بمشهد الصيانة الإفريقى إلى أن يكون من الممكن كذلك تفادى الاستثمار فى إنشاء مؤسستين جديدتين تماما على مستوى جميع أنحاء إفريقيا (للبلدان المتحدثة بالإنجليزية والفرنسية على التوالى) للتدريب فى ميدان الصيانة. ولذلك، فإن اشتراكهما المبكر والفعال فى البرنامج يعد أولوية أولى.

إن التحدى الماثل فى تصميم مثل هذا البرنامج للتراث غير المنقول بدأ فى البزوغ مصاحبا للاهتمامات التى بدأ التعبير عنها فى عام ١٩٩٤ من قبل لجنة التراث العالمى بالنسبة للتركيبة غير المتماثلة لقائمة التراث العالمى، والتى تم التركيز فيها على المواقع الثقافية التى تمثل تراثا تذكاريا فى أوروبا على وجه الخصوص، وكذلك بأمريكا اللاتينية، والصين، والهند. وقد تبنت اللجنة «استراتيجية عالمية» هدفها تحقيق تمثيل إقليمى أفضل لمختلف أنواع ممتلكات التراث الثقافى فى قائمة التراث العالمى.

لم يكن من الصعب تحديد أسباب التمثيل الهزيل لإفريقيا جنوبى الصحراء فى القائمة. وكان من الواضح

أن ثقافة الصيانة، التى تعد شرطا مسبقا ضروريا لإعداد سجلات للتراث العالمى، تتأصل فى المفهوم الأوروبى الذى بزغ وتطور منذ القرن التاسع عشر. ورغم أن المادة الخامسة من اتفاقية التراث العالمى تلزم الموقعين عليها بالارتباط بسياسات للصيانة، واتخاذ الإجراءات المناسبة القانونية، والعلمية، والتقنية، والإدارية، والمالية، والضرورية لتعريف التراث، وحمايته، وصيانته، وتمثيله، ورد اعتباره، ومنزلته، فإن هذه الفقرة تنطوى على قرارات سياسية طويلة الأمد، وموارد لايمكن لدول حديثة الاستقلال أن تجعلها من أولوياتها، وهى دول تواجه حاجات ملحة فى التعليم، والصحة العامة، والزراعة، ناهيك عن النضال ضد الفقر. ومن ناحية أخرى، أصدرت لجنة التراث العالمى إرشادات أكثر صرامة بالنسبة لما يدرج فى القائمة، مما يستدعى إجراءات حماية قانونية سليمة، وليس مجرد قوانين جيدة الصياغة لكن لا فاعلية لها، بل وكذلك وضع خطط إدارية، وتعريف بالموارد البشرية والمالية لوحدات إدارة المواقع الخاضعة لسلطة مدير الموقع، والتى تفتقر إليها بوضوح دول إفريقيا جنوبى الصحراء. إن الإهمال، والتدخلات المتسرعة غير المدروسة، وأوضاع الصراع السابقة، والكوارث البيئية تعرض تراثها للخطر، والتدخلات العاجلة قد لاتسفر عن حلول طويلة المدى. وبحلول عام ١٩٩٥ أدركت لجنة التراث العالمى أن الوقت قد حان لإعداد منهج شامل تأخر موعده طويلا قادر على أن يمكن المختصين بالصيانة عبر جميع أنحاء القارة لفهم ومواجهة التحديات التى يتعرض لها تراثهم غير المنقول.

رسم أطر عمل جديدة ملائمة

كنت محظوظة بالانضمام لفريق العمل بالمركز فى عام ١٩٩٤، وأن يعهد إلىّ بمسؤولية تنمية وتطوير الأنشطة فى إفريقيا جنوبى الصحراء. وكان علىّ كذلك تنفيذ قرارات اللجنة بتنظيم سلسلة من اللقاءات الإقليمية، والإقليمية الفرعية فى إفريقيا جنوبى الصحراء من أجل تنفيذ الاستراتيجية العالمية التى بموجبها يكون على الخبراء الأفارقة استكشاف أساليب فهم، وتحديد، وعرض تراثهم من خلال مفاهيمهم هم، وليس بموجب النظرة الأوروبية المنشأ السائدة. وكان البقاء داخل حدود هذا الإطار الشامل للعمل يعد وصفة لعدم الإنجاز، خاصة فيما يتعلق بالدول المحرومة من «ثقافة الصيانة» التقليدية، لأنها سوف تتضرر، بشكل لامفر منه، من إعداد تسمية لأصناف من التراث تنبع «قيمتها العالمية البارزة» من معايير مختلفة بالنسبة لهم. وهكذا، ومن خلال سلسلة من ورش العمل تم تنظيمها على مستوى مناطق فرعية، يسرنا عملية التعليم والتمكين التى جعلت الخبراء الأفارقة المدعوين لحضورها أكثر قدرة على عرض وتعريف تراثهم بمصطلحاتهم هم، دون الحاجة إلى الإشارة إلى التصنيف الأوروبى. إن تمثيل اليونسكو الذى ركز على نص الاتفاقية وشروطها، أوضح وفسر إرشاداتها العملية. وكان اشتراك المجلس العالمى للمواقع الأثرية (ICOMOS)، وهو جهاز استشارى لاتفاقية التراث العالمى مهمته تقييم مسجلات تسميات الممتلكات الثقافية، قد أتاح أيضا لخبرائه شرح كيفية تنفيذ التقييمات المنفصلة موضع الثقة عندهم أثناء عملية إدراج الأسماء فى القوائم. وقد تم نشر وتوزيع تقارير هذه اللقاءات على نحو واسع من خلال شبكة عمل المكاتب الميدانية لليونسكو واللجان الوطنية. وكررت التوصيات التى تم تبنيها إلقاء الضوء على خصوصية التراث الإفريقى. إن تعريف الروابط الجوهرية بين الطبيعة والثقافة أبرز أهمية المواقع المقدسة التى يجب

المهام المستقبلية: الذاكرة والتطور

النظر إليها من خلال منظور ثقافى، إذا كان قد تم النظر إليها من غير الأفارقة على أنها مواقع طبيعية، وقد تم كذلك التركيز على العلاقة بين التراث الملموس وغير الملموس، ودور المجتمعات المحلية كأصحاب مصلحة (ذوى الشأن) أساسيين، ووكلاء نشطين فى صيانة الممتلكات الثقافية.

وقد جذب مفهوم هندسة المناظر الطبيعية الثقافية اهتماما ملحوظا، حيث إنه جمع العلاقة بين الطبيعة والثقافة، وقد كشف أيضا عن أن أصحاب المصلحة المحليين كانوا مصدرا فريدا للمعلومات لتقييم أهمية هذه المواقع، والكشف عن قيمتها خلال التقاليد الشفهية وغيرها من العناصر غير الملموسة، مثل الممارسات الاجتماعية، التى تعد طبيعتها الرمزية جوهرية فى فهم قيمها العاطفية، والروحية، والمجتمعية. إن الصيانة الوثيقة الصلة بالبيئة الإفريقية يجب أن تتجاوز طراز البناء، وتحديد القيمة يجب ألا يترك لمتخصصين من أمثال المعماريين، والمؤرخين، والأنثروبولوجيين، وعلماء الآثار وحدهم، بل لابد من أن ندخل فى الاعتبار رؤى وتمثيل المجتمعات المحلية. وقد قاد المتخصصون الأفارقة الطريق نحو بناء روابط مفاهيمية بطموحات وآمال هذه المجتمعات، وفى وضع أسس مفاهيمية لثروة التراث الإفريقى بدعم من مهنيين من الخارج ممن قاموا بدور تفعيلى ومساند جوهرى.

وعندما تم نشر ما أسفرت عنه هذه الورش على مستوى واسع - عبر إقليم إفريقيا جنوبى الصحراء - زاد الوعى بخصوصية هذا التراث الإفريقى. وأدى التحدى الماثل فى التوفيق بين فكرة شخص عن تراثه الخاص به، وبين القيم العالمية المتضمنة فى الاتفاقية، إلى خلق نوافذ جديدة للتفكير والعمل. ولطالما أعاد الخبراء القول بأن التراث الإفريقى يتضمن مناظر طبيعية ثقافية، ومواقع أثرية دينية، وعمارة تقليدية، والتى ليست بالضرورة مبانى تذكارية، وأنه يجب النظر إلى الصيانة من جديد، بأن نأخذ فى الاعتبار المعرفة التقنية والمهارة، وبحث الموضوعات الإدارية مع أصحاب المصلحة/الشأن الذين حافظوا على صيانة ممتلكاتهم لهذا الأمد الطويل. وقد أصبح من الواضح أن تطوير ممارسات إدارة للتراث متكاملة وشاملة صمم فقط على يد خبراء فى الصيانة لن يكون كافيا. وعلاوة على ذلك، فإن أهمية التراث الثقافى فى بناء الكيان والانتماء أثبت مرة أخرى أنه الوقود الذى يحرك الطاقات، ويشعل الالتزام للاشتراك فى أعمال متسقة مع المفاهيم الثقافية للأفارقة.

معرض «معاودة اكتشاف إفريقيا» ومزيد من التطورات

كانت تقارير الاستراتيجية العالمية، وما توصلت إليه من نتائج تم عرضها فى كل دورة انعقاد للجنة التراث العالمى. وعلى أية حال، لم يكن من السهل توضيح المنهج الجديد دائما. ومن أجل تمكين اللجنة والجمهور بأكمله من تخيل تنوع وثراء التراث الإفريقى، اقترحت فكرة معرض متجول، ويعرض كذلك على موقع مركز التراث العالمى على شبكة الإنترنت، بشرط مسبق، وهو أن يقوم الخبراء البارزون العاملون فى إفريقيا بتوفير فرصة سانحة لاختيار صورهم الفوتوغرافية التى بحوزتهم، والنصوص التفسيرية المختصرة. وقد قام بإعداد معرض معاودة اكتشاف إفريقيا مهندس معمارى فنلندى بتمويل من المركز، وقامت اليونسكو بتغطية تكاليف الإنتاج فقط. وكان من ضمن الموضوعات التى ألقت الضوء على تنوع التراث

الإفريقى والذى تم مؤخرا إدراك قيمته: التراث السواحيلى، ومساكن اللوبى، ومستوطنات البشر فى الكاميرون، ومستوطنات البعثات فى جنوب إفريقيا، والمناظر الطبيعية الثقافية، وأماكن السياحة التجوالية ورحلاتها، ومهارات البناء عند البدو، إلى جانب العمارة الحربية. وقد أعربت اللجنة عن رضاها، واشترطت نشر مطوية (دليل مختصر) خاصة بالمعرض، تم بثها مرة ثانية من خلال شبكات اليونسكو. إن داوسون مونجيرى الذى أصبح فيما بعد المدير التنفيذى لمعارض زيمبابوى القومية، والذى استضاف أول اجتماع للاستراتيجية العالمية فى إفريقيا، قال فى مقدمة المطوية: «إن اجتماعات الاستراتيجية العالمية على المستوى المفاهيمى والتنفيذى تعكس منهجا قائما على الطبيعة ذات المشهد المتغير المختلف الألوان لجميع البشر، إلى جانب التجربة الخاصة للأفارقة».

وحتى عام ١٩٩٤، كان تمثيل الأفارقة فى اللجنة محدودا وبتحفظ. وكان الممثلون الأفراد الذين يتم انتخابهم لايعبرون عن آرائهم إلا فى النادر، كما لو كانت حلقات النقاش لاتعنيهم. لكن الرياح غيرت اتجاهها، وتغير الموقف بعد تبنى الاستراتيجية العالمية. فلم يتزايد عدد الأعضاء الأفارقة المنتخبين فحسب، بل أصبحوا أيضا أكثر اندماجا، ونشاطا، وتحدثا، وأظهروا اهتماما والتصاقا بعمل شبكة الخبراء الأفارقة الذين أعادوا فحص تراثهم وتصنيفه، وأصبحوا داعمين للمبادرات الخاصة لرسم إطار عمل معرفى شامل، ووقاية وحماية التراث الإفريقى. وكان داوسون مونجيرى، الذى انتخب عضوا فى اللجنة، أبرز وأنشط هؤلاء. ولم يعد من المدهش أن يتزايد بالتدريج عدد الدول الإفريقية الموقعة على الاتفاقية، والمستجيبة لدعوة المركز بعرض أنشطتهم العملية وممتلكاتهم من خلال الخطابات الشخصية.

ولكنا ظللنا نفتقد فهم الحاجات الملحة للوقوف على ضخامة مشكلات الصيانة التى تواجه مثل هذا العدد الكبير والمتنوع من البلدان، فتضافرت جهود المركز الدولى لعمارة كوكب الأرض، وهو منظمة فرنسية غير حكومية ذات ممثلين بارزين، ولهم خبرة بإفريقيا مع اليونسكو من أجل القيام بتشخيص دقيق للوضع كخطوة تمهيدية. وكانت إنجازات برنامج الوقاية فى متاحف إفريقيا قد شجعتنا عن طريق تمهيدها الطريق لبناء القدرات، لإقامة المتاحف والمقتنيات، وأثبتت أن النتائج المتوقعة لأهدافهم قد تم تحقيقها بنجاح. وكانت المنهجية التى اتبعت هى تصميم استمارة استبيان بالفرنسية والإنجليزية، وإرسالها إلى أربعة وأربعين مديرا للتراث الثقافى فى دول إفريقيا جنوبى الصحراء ممن وقعوا أو لم يوقعوا على اتفاقية عام ١٩٧٢. وكان الهدف ليس معلومات مختارة عن مواصفات التراث الذى تم تحديده، ووجود قوائم للمقتنيات أو معامل للصيانة فحسب، ولكن كذلك وضع صيانة الممتلكات الثقافية، والهياكل الإدارية المختلفة للتراث الثقافى، والموارد المالية والبشرية. وقد تم إعداد الاستمارة بدقة كى تكون فى المقام الأول وسيلة تعليمية فى عملية الصيانة والموضوعات التي يجب التصدى لها وبحثها. ثم تم إعداد قائمة مصطلحات عن طريق أجهزة استشارية لتوضيح المفردات المستخدمة فى نص الاتفاقية وللتعريف بعملية الصيانة بأكملها - من التوثيق إلى الصيانة، والترميم، والموضوعات الإدارية. وبفضل دعم شبكة عمل اللجان المحلية لليونسكو أجابت أربع وثلاثون دولة من الأربع والأربعين على الاستبيان وردت عليه. وقام المركز الدولى لعمارة كوكب الأرض، ومركز التراث العالمى معا بتحليل نتائج المسح. وقد أكدت الصورة العامة ندرة المهنيين، وكشفت عن ضخامة الحاجة إلى التدريب،

المهام المستقبلية: الذاكرة والتطور

وحددت الوضع الخاص لكل دولة من الدول المجيبة، وأوضحت مدى محدودية التمويل المتاح لحماية التراث الثقافي. وأظهرت كذلك أنه لم يتم بحث موضوعات الإدارة الخاصة بالمواقع إلا نادرا، وأن نظام الإدارة على مستوى إدارات التراث الثقافى يعد نظاما مركزيا. إن النظام الإدارى لوقاية التراث الثقافي يتبع نموذجا أوروبيا عتيقا يركز تماما على المعالم الطبيعية الخاصة وصيانتها. وكانت الأعمال التعاونية مع مجتمعات غير دائمة ومتشتتة. وتم عرض تحليلات المسح ومناقشتها، وتأييدها عن طريق اجتماع خبراء المركز الدولى لدراسة صيانة وترميم الممتلكات الثقافية بشأن استراتيجيات التدريب لصيانة الممتلكات الثقافية الذى عقد في روما فى سبتمبر/أيلول عام ١٩٩٦.

وتشير هذه الحقائق بوضوح إلى أن الإجراءات العلاجية يجب تركيزها على المتلقى المستهدف، ألا وهو الإدارة على المستوى المتوسط، والتى تحتاج إلى امتلاك أدوات فكرية وعملية للحفاظ على المواقع، وكذلك على مستوى صناعة القرار لرفع الوعى بأهمية الصيانة، والتى تدخل فى اعتبارها فى الوقت نفسه القيم غير الملموسة ذات المغزى لكل موقع. وهكذا بزغت فكرة تقديم برنامج ذى مرحلتين، بالتدريج، استجابة للقضايا التى تم تحديدها على كل من مستوى الموقع والمستوى الإقليمى، وكان الاقتراح الخاص بأنشطة الصيانة على مستوى الموقع قد حدد منهجا بيداجوجيا (تعليميا) بتعاون وثيق مع المجتمعات المحلية التى لم تكن مجرد متلقية للمعلومات فحسب، بل كذلك شركاء ورعاة للموقع، ومحددين للقيم التى يمثلها. ومن ناحية أخرى، احتاج الأمر إلى تصميم تدريب رسمى لمخطط موضوع لغرض معين. وقد شارك المركز الدولى لعمارة كوكب الأرض فى هذه العملية على أساس تطوعى، ولم يتقاض أية أتعاب عن الخدمات التى قدمها، خاصة التى تمت عن طريق خبيرته ثيرى جوفروى خلال هذه المرحلة الأولى.

وكان الخبراء الأفارقة الذين حضروا هذه اللقاءات الاستراتيجية العالمية أساسا من المتخصصين فى التراث الثقافى، وكانوا بمسؤوليات محددة على المستوى المحلى؛ وبرز منهم البعض، وأصبحوا ذوى مسؤولية قومية أكبر. طُلب منهم تقديم رؤية شاملة عن تراثهم القومى مصنفا، واقتراح المواقع ذات القيمة التى يمكن فيما بعد تضمينها فى القوائم المحلية غير النهائية للممتلكات الجديرة بالإدراج، وتضمينها فى قائمة التراث العالمى. وكمديرين فقد عايشوا صعوبة المسؤوليات فى مجال الصيانة، وكانوا حريصين على الانفتاح على العالم الخارجى، وتحديث معلوماتهم، وتعريف الأدوات المفاهيمية المناسبة، وتحركوا نحو «التغيير». وكان معظمهم دون الأربعين من العمر، ومارسوا القيادة بنجاح فى أماكن عملهم. وبتزويد اليونسكو لهم بالمنتديات وحلقات النقاش الدولية أمكنهم توصيل نتائجهم - ليس للجنة فحسب، بل كذلك لصناع القرار عندهم، وللخبراء الأفارقة عامة: لقد زودتهم بالشرعية. وباعتبارهم شركاء منهمكين فى النشاط الفكرى والإبداعى تماما، كانوا بالفعل حريصين على إقامة علاقات عمل قوية مع مركز التراث العالمى. وقد أظهروا دون توقف درجة عالية من الالتزام كلما زادت مشاركتهم فى العمل كأعضاء لشبكة من الخبراء تتشارك فى نفس الرؤية والاهتمامات، وكلهم صمموا على إدراج مواقع التراث الثقافية إلى قائمة التراث العالمى، حيث تم تمثيل التراث الإفريقى على نحو شامل عن طريق المواقع الطبيعية.

ومنذ أصبحت الدول الأعضاء فى اتفاقية التراث

العالمى مؤهلة للمساعدة الدولية من صندوق التراث العالمى، تشجع الخبراء الذين يحضرون اجتماعات الاستراتيجية العالمية لتقديم طلبات، إما لإعداد القوائم المؤقتة، أو تحسين مستوى صيانة المواقع التى تضمنتها القوائم بالفعل. وقد ثبت أن إجابات الاستبيان مصدر ثمين للمعلومات حول تقييم أهمية المشروع على المستوى المحلى، وتقدير المبالغ المطلوبة فى حدود الميزانية المتواضعة الموجودة. وعند إعداد التوصيات اللازمة لاعتماد أو تنفيذ هذه الطلبات، أخذت فى اعتبارى تماما خبرة كل مديرية للتراث الثقافى فى التصرف فى الميزانية، وتأكدت من أن المبالغ التى تمت الموافقة عليها متوافقة مع المستوى الحالى للتمويل لأنشطتهم المعتمدة، إلى جانب تناسبها مع الميزانية القائمة. وكان السبب الرئيسى لذلك أن الميزانيات التى تم صرفها كان من المفترض أن تتيح فرصة وضع خطة مناسبة تتمشى مع قدرتهم التمويلية، وتتيح إجراء بعض التجارب، بما فيها عنصرى الرقابة والصيانة، بحيث يقوم بتنفيذها المتخصصون، والعمال المحليون والجماعات التى تم تدريبها فى موقعها الأصلى. وقد عهد إلى المركز الدولى لعمارة كوكب الأرض للعمل مع إدارات التراث الثقافى والمجتمعات المحلية لتطوير عدد من مشروعات الصيانة على المستوى الصغير، وابتكار منهجية ذات كفاءة للتدريب فى المواقع الأصلية.

تبلور البرنامج الجديد

فى غضون ذلك، تمت مناقشة نتائج الاستبيان مع خبير تدريب الصيانة المعروف، جايل دو جيوشين، الذى وضع تصور برنامج للوقاية فى متاحف إفريقيا، وأداره. ولقد قدم لنا نصيحة غالية من واقع خبرته تلك، وأوضح الحاجة إلى إشراك صناع القرار على مستوى مديرى التراث الثقافى فى برنامج التدريب من أجل إضفاء الشرعية على المعلومات التى تم الحصول عليها عن طريق المتدربين، وخلق ظروف مبشرة لهم حال عودتهم إلى أوطانهم، وتشجعيهم على استخدام الأدوات الفكرية، ووسائل العمل التى تم تحديدها، إما فى موقعها الأصلى، أو فى حلقات التدريب الرسمية لتنفيذها على المستوى الإقليمى. إن المركز الدولى لدراسة الحفاظ على الممتلكات الثقافية وصيانتها قدم نصيحة مؤداها أن المنهج الدراسى يجب أن يحدده الخبراء الأفارقة أنفسهم، وليس الفريق الدولى، وأن يتم عرضه للمشاركة فى الاجتماع الذى عقد فى أبيدجان فى أوائل عام ١٩٩٩ لإثراء نتائج المسح وفروضه التى بنى عليها، ومنحها الصفة الشرعية. وقد تمت دعوة معظم الخبراء الأفارقة إلى هذا اللقاء ممن حضروا بالفعل حلقات نقاش الاستراتيجية العالمية أو قرأوا تقاريرها. وكانت لديهم الرغبة فى المشاركة بقدر ما أمكنهم ذلك. وحضر اللقاءات أيضا المانحون المفترضون، وشاهدوا عملية المشاركة والمناهج التى من القاعدة للقمة، التى تم تطويرها، ووضعت موضع الممارسة. وكان ذلك مهما للغاية فى تلك اللحظة المصيرية، التى تتطلب ـ ليس التصديق والاعتماد فحسب، بل كذلك تخصيص الموارد المالية. وقد أرسل المانحون الإسكندنافيون، والوكالة النرويجية للتعاون من أجل التنمية (NORDAD)، والوكالة السويدية للتعاون الدولى للتنمية (SIDA)، ممثلين لهم، حيث كان يتم إبلاغهم باستمرار بالتقدم الذى تم تحقيقه فى كل مرحلة من مراحل تطوير البرنامج، وكانوا على وعى بالمناقشات التى دارت فى الاستراتيجية العالمية، والخطوات الإضافية التى تم إنجازها أثناء عرضها فى كل دورة انعقاد للجنة التراث العالمى.

وعندما تبلور برنامج إفريقيا ٢٠٠٩، ووصل إلى مرحلة النضج، أصبح من الواضح فى عام ١٩٩٧ أن

المهام المستقبلية: الذاكرة والتطور

تنفيذه سوف يعهد به إلى المركز الدولى لدراسة صيانة الممتلكات الثقافية وترميمها، وليس إلى مركز التراث العالمى، والمركز الدولى لدارسة صيانة الممتلكات الثقافية وترميمها، وبالتالى عضو فريق العمل، جوزيف كنج، وهو مهندس ذو خبرة قوية فى الصيانة فى إفريقيا، والذى أصبح مديرا للبرنامج. وقد أصبحت الظروف مهيأة لبدء البرنامج، وبالتالى نظم اليونسكو، والمركز الدولى لدراسة صيانة الممتلكات الثقافية وترميمها، والمركز الدولى لعمارة كوكب الأرض، اللقاء فى أبيدجان، وهو الذى حضره أيضا رئيس برنامج وقاية متاحف إفريقيا. وعُرض اقتراح إفريقيا ٢٠٠٩ أمام عدد من الخبراء الأفارق الذين حضروا اجتماعات الاستراتيجية العالمية، أو حصلوا حديثا على معونة من صندوق التراث العالمى. مثلوا عددا من الأقاليم الفرعية الإفريقية ممن يتحدثون الفرنسية والإنجليزية. وتمت دعوتهم - ليس للموافقة على إطار العلم العام للبرنامج، وأهدافه الإجرائية، وهيكله فحسب، ولكن كذلك لنقاش مجموعات العمل حول مختلف الاختيارات التى قدمها بعض منهم. ثم وضعوا فى النهاية الخطوط العريضة لمناهج التدريب الإقليمية والتوجهات التى تبنوها، ووضعت بوضوح الخطوط العريضة للمحتوى الإدارى خلال عملية الصيانة بأكملها، مع التأكيد على إعداد خطط الإدارة. ومنذ ذلك الحين، تم تنظيم دورة دراسية مدتها ثلاثة أشهر كل عام على المستوى الإقليمى بالتعاون مع مدرسة التراث الإفريقى، ومركز تطوير التراث فى إفريقيا ببورتو نوفو (بنين)، وممباسا (كينيا). وفى نهاية كل دورة دراسية تمت دعوة مديرى التراث الثقافى فى دول المتدربين. وأتيحت بذلك الفرصة أمام المتدربين ليعرضوا شخصيا نتائج الدورة وأعمالهم لمديرهم. وكانت تتم دعوة المديرين المتحدثين بالفرنسية والإنجليزية مرة كل عامين فى نهاية دورة الثلاثة أشهر الدراسية، ولإعادة تجديد تكوين لجنة المراقبة وشبكة العمل.

وفى اجتماع أبيدجان، طُلب أيضا من الخبراء الأفارقة انتخاب أربعة خبراء أفارقة، اثنين من المتحدثين بالإنجليزية، واثنين من المتحدثين بالفرنسية، ليصبحوا أعضاء فى لجان التوجيه لمدة عامين، وهى اللجنة التى تجتمع مرة كل عام لتوجيه وتقييم تقدم العمل، والموافقة على خطط العمل السنوية، وتطوير المراحل المستقبلية، وتقرير الخطوط العريضة للدورات الدراسية، واختيار المشاركين فى أنشطة التدريب. وقد أصبحت اليونسكو، والمركز الدولى لدراسة صيانة الممتلكات الثقافية وترميمها، والمركز الدولى لعمارة كوكب الأرض بحكم وضعها أعضاء فى لجنة التوجيه، التى يترأسها خبير إفريقى، ويعهد بسكرتاريتها إلى المركز الدولى لدراسة صيانة الممتلكات الثقافية وترميمها. وكان أول رئيس للجنة هو دكتور جورج أبونجو من كينيا، وكان تخصصه كعالم آثار، وعمله داخل المتاحف القومية فى كينيا، ومهاراته القيادية مايعد تأكيدا لنجاح البرنامج فى مراحله الأولى. وكان يتم اختيار الأعضاء الأفارقة والرئيس الإفريقى للجنة التوجيه عن طريق الإجماع، بعد دراسات مكثفة خارج دورات الانعقاد، وباتساق مع التقاليد الإفريقية.

وبعد اجتماع أبيدجان، قرر المانحون من شمال أوروبا، والوكالة السويدية للتعاون الدولى من أجل التنمية، والوكالة النرويجية للتعاون فى التنمية على الفور تمويل البرنامج فى مرحلة السنوات الثلاث الأولى، بما فى ذلك اجتماعات لجنة التوجيه التى اعتبروها أداة جوهرية فى ضمان استدامته لأمد طويل. ولم يتقاعس دعمهم المادى طوال مدة عمل البرنامج. وتم إعداد استراتيجية لزيادة

الدعم المالى، متضمنة مكونات من صندوق التراث العالمى الذى خصص لدعم المنظمة لدورة الدراسة السنوية، وأعطيت الأولوية للدول الأعضاء التى تقدم طلبات المعونة للمشروعات فى موقعها الأصلى من خلال إطار عمل إفريقيا ٢٠٠٩. وقد قدمت حكومة فنلندا وإيطاليا كذلك دعما ماليا لإفريقيا ٢٠٠٩.

ويعمل برنامج إفريقيا ٢٠٠٩ على مستويين: على المستوى الإقليمى، تنظيم الدورات الدراسية، والندوات، ومشروعات الأبحاث، وتطوير الشبكات التى تقوم على فكرة أن أفضل طريقة للتصدى للمشكلات هى العمل الجماعى، وتقاسم الأفكار، وبناء أطر عمل يمكن تطويعها للاحتياجات المحلية، من خلال جمع المعلومات وتبادلها، وتم كذلك تنفيذ مشروعات على مستوى الموقع لتأكيد أن إفريقيا ٢٠٠٩ تظل منغرسة بعمق فى الواقع الميدانى، وتستمر كذلك فى الاستجابة للاحتياجات المحددة للمواقع المختارة فيما يتعلق بالتدريب وتنفيذ أنشطة الصيانة. وقد عهد المركز الدولى لدراسة صيانة الممتلكات الثقافية وترميمها بمسؤولية تنفيذها لمديرين إفريقيين متميزين من مديرى المشروع وهما ويبر ندورو، وبابا كييتا، المتحدثين بالفرنسية والإنجليزية على التوالى.

وفى عام ٢٠٠١، بعد إجراء التقييم مباشرة بناء على طلب المانحين من شمال أوروبا، لم يثبت أن طول مدة البرنامج والإعداد الجيد له قد أثمرا فحسب، ولكن كذلك أن فلسفته ومنهجه للمشاركة منسجمان، ولهما شهرة مدوية مع رؤى والتزام اللاعبين الأفارقة أنفسهم. وبالإضافة إلى ماستفدته من البرنامج على المستوى المهنى من عملى فى تنفيذ هذا البرنامج الجديد، فإن إفريقيا والأفارقة عززوا غاياتى الشخصية ووجهات نظرى، وفتحوا أمامى منافذ جديدة للفكر والمشاعر، وهم يرشدونين تجاه فهم أشمل للمكونات غير المرئية لثقافتهم. وقد علمنى شعورهم بالتضامن والمشاركة أن التعاطف والقيادة يسيران جنبا إلى جنب[1].

دروس وإنجازات

إن أكبر الدروس المستفادة هى أن برامج التنمية فى إفريقيا وفى أى مكان آخر يجب أن تؤدى بأسلوب شفاف وتعاونى. وأن الآليات المشاركة التى تعزز القرارات الديمقراطية والقائمة على المبادئ هى جوهر تأكيد نجاحاتها على المدى القصير، والأهم تأكيد استدامتها. وكان من المتوقع أنه منذ ٢٠٠٩ ومابعدها سوف تستطيع المؤسسات الإفريقية بالقطع إدارة برامجها للصيانة، وسوف يتحقق ذلك.

وقد كانت إنجازات مجتمع الصيانة الإفريقى فى الواقع مذهلة. فقد استطاعت المؤسسات القومية التى تم تقويتها البدء فى أنشطة مستقلة مستخدمة أعضاء شبكة العمل بما فيها المتخصصين من دول الجوار. وقد تم تقييم التأثير على المجتمعات التى يتم فيها تنفيذ المشروعات، وهو مثل جيد للتراث الثقافى الذى يستخدم كمصدر للتنمية. وبحلول نوفمبر/تشرين الثانى عام ٢٠٠٥، كان قد تم تدريب ١٤٢ متخصصا من اثنتين وأربعين بلدة فى منهج التدريب الإقليمى، وترقى أربعة وثلاثون مشاركا، وأصبحوا من الأشخاص الذين يعتمد عليهم، ومساعدين فى تنفيذ الدورة التدريبية. وتم تدريب ستين متخصصا من ست وثلاثين بلدة فى ثلاث دورات تدريبية تقنية متخصصة. وتم عقد ست ندوات قومية عن موضوعات، مثل التوثيق، والجرد، وأطر العمل القانونية، ومناقشات حول الصيانة، وهكذا ساهمت فى زيادة الوعى بالتراث. وقد تضمن برنامج البحث قضايا

المهام المستقبلية: الذاكرة والتطور

داخلية، مثل ممارسات الصيانة التقليدية، وإرشادات لتطوير أطر عمل قانونية، وصيانة الصخور. وتمت إدارة ستة وعشرين مشروعا أو تنفيذها. والأهم أنه بناء على نتائج الحاجة إلى تقييم جديد ومساهمة المسح الوطنى لتقييم قدرات البلاد فى المساهمة فى الأعباء المالية أوصى المديرون المنظمة بتحليل منطقى لإطار عمل الورش لتحديد طبيعة، وأهداف، ومحتوى برنامج المتابعة، والإعداد لتقييم إمكانات مدرسة التراث الإفريقى، ومركز تطوير التراث فى إفريقيا لتنفيذ مثل هذا البرنامج بحلول عام ٢٠٠٨. وقد أثبتت شبكة عمل إفريقيا ٢٠٠٩ استعدادها لمتابعة العمل بدون المجتمع الدولى، وأن تقيم نشاطها على نتائج عشر سنوات من المعونة الدولية.

وقد أظهر برنامج إفريقيا ٢٠٠٩ أن حماية تراث إفريقيا الثقافى بيد الأفارقة يقوى شعورهم بهويتهم، ويؤكد على ثراء تنوعها، ويفتح منافذ جديدة أمام التنمية، وينشر القيم الإفريقية فى العالم. إن كل خطوة تعد لذلك علامة طريق للأجيال الأصغر الذين سيعينون هويتهم بنماذج لدور الجيل الأكبر من الخبراء الأفارقة، وينهمكون لذلك فى مواصلة العمل بنجاح.

| NOTE

1. Galia Samoua-Forero was nominated to the Cultural Heritage Division in 2001 and was replaced at the WHC by Lazare Eloundou who had worked at CRATerre.

مدرسة التراث الإفريقى

فى أثناء الاجتماع الرابع عشر الذى يتم كل ثلاث سنوات للجنة الصيانة للمجلس العالمى للمواقع التذكارية فى لاهاى فى ١٦ سبتمبر/أيلول عام ٢٠٠٥، مُنح مدير مدرسة التراث الإفريقى فى بورتو نوفو ميدالية تذكارية لمساهمته الرائعة فى صيانة التراث. بهذا الوسام الرفيع الذى يُمنح لأول مرة لإفريقى، أدرك مجتمع المتخصصين البارزين أن أعمال مدرسة التراث الإفريقى قد أنجزت على أكمل وجه على مدى السنوات الثلاث.

إن مدرسة التراث الإفريقى مؤسسة وليدة للتدريب والخدمات فى قطاع صيانة وتعزيز التراث الثقافى الإفريقى. وقد أنشئت عام ١٩٩٨ ومقرها بورتو نوفو بدولة بنين داخل مبنى قديم مرمم. وكل عام تستقبل حوالى مائة متخصص فى التراث جاءوا أساسا من بلدان إفريقية تتحدث الفرنسية والبرتغالية. وباعتبارها ولية العهد لبرنامج ١٩٩٠ ـ ٢٠٠٠ لوقاية متاحف إفريقيا، قامت مدرسة التراث الإفريقى بتنويع ميادين عملها لتضم إلى جانب تدريب تخصصى فى الصيانة الوقائية للمتاحف، مجالين آخرين على الأقل للتوسط والمشاركة: التوسط الثقافى وصيانة وتعزيز الممتلكات التراثية.

وقامت مدرسة التراث الإفريقى، بالمشاركة مع المؤسسات المعروفة، بتطوير برامج تحديث فيما يتعلق بالمنهج والتطويع لمحتوى الواقع الإفريقى. وبفضل مشاركة جامعة دايكس إن بروفنس بفرنسا، والمركز القومى للتعليم عن بعد، قمنا بالإشراف بنجاح على أول فصل دراسى يؤدى إلى درجة فى الوسطية الثقافية. إن من قاموا بالفعل بمغامرة مماثلة أشادوا بمدى تعقيد وإلحاح إتمام المنظمة لإكمال دورة تدريبية للحصول على دبلومة عن بعد. ومن أجل التطوير أُضيف إلى برنامج متاحفنا، إتمام تصميم برنامج بعنوان المقاطعات والتراث، وفى تنظيم ورش عمل وفقا للموضوعات، مصممة لمديرى المقاطعات بالمشاركة مع المعهد القومى للتراث بفرنسا IMP، وقمنا بتكوين جمعيات مهنية جديدة على دراية ببرامج تدريب التراث. وقام المهندسون المعماريون، ومخططو المدن، والمهندسون، والمديرون التنفيذيون الآخرون المسؤولون عن مشروعات تخطيط المقاطعات الحضرية، بحشد أنفسهم لتنظيم دورة متخصصة للحصول على الدرجة آنفة الذكر. وبناء على سلسلة من التحريات أجريت منذ عام ١٩٩٩، اقتنعنا بأن التقارب بين مؤسسة المتحف وميدان الفلسفة والتعليم يعتبر تحديا ذا أهمية قصوى فى إفريقيا. ما النحو الذى يجب أن نفكر به إذا لم يتم تعليم الثقافات الإفريقية (أو تم تعليمها فى النادر) فى مدارس القارة؟. وحاليا، وبفضل التأييد الثابت للتعاون الفرنسى، بدأت مدرسة التراث الإفريقى برنامجا شاملا

بعنوان «المتاحف فى خدمة التنمية»، التى جعلت هدفها تنفيذ سياسات حكومية للترويج لزيارات المتاحف، ولجعل هذه المتاحف مراكز حية للحياة الثقافية المحلية.

أحد نجاحات مدرسة التراث الإفريقى، وهى كثيرة، ومنها فى طريق الإعداد، هو اعتمادها على التمويل الذاتى. إن مدرسة التراث ممولة ذاتيا، ولاتتلقى أى هبات، ويجب بالتالى أن تتوصل إلى وسائلها الخاصة للعمل. وقد تم تحديد حوالى ٢٣٦٠٠٠٠ يورو كدعم قدمه المركز الدولى لصيانة الممتلكات الثقافية وتجديدها، وفائدتها تحول على فترات إلى مدرسة التراث الإفريقى لتقوم بعملها. هذا المنهج يعد الأول من نوعه فى إفريقيا. إن الممثلين لهذه العملية الناجحة عديدون، لكن يجب أن نخص بالذكر جاييل دو جيوشين، القوة الدافعة الأساسية وراء حملات زيادة الدعم لمدرسة التراث الإفريقى.

وقد ساهم كل من حكومات إيطاليا، وفرنسا، وبنين، وأنجولا، إلى جانب مؤسسة جيتى، وشركة دى سان باولو، بكرم فى التمويل الذى أشرف عليه كارلو آزيجليو كيامبى، وخافيير بيريز دو كويلار، وجاك شيراك، وماريا دى جيسوس باروزو ساوريز، وإميل ديرلين زينسو، وكوينسى جونز، وزين العابدين بن على، وكويشيرو ماتسورا، وعبده ضيوف، وألفا عمر كونارى[١].

تقييم المتاحف المغربية

سكينة الحريب

Sakina Rharib

سكينة الحريب: عالمة أعراق ومتاحف. وقد حصلت على شهادة الدبلوم من المعهد القومى لعلوم الآثار والتراث فى الرباط، ودرجة الماجستير من مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية في باريس. وهي المديرة السابقة لمتحف مراكش، وفى الوقت الحالى مديرة وكالة ثقافية هندسية «العمل والثقافة» - في مراكش أيضا. ومطبوعاتها تشمل: «مراكش مدينة الفنون»، فى سيجيلماس، الحياة فى مراكش (كازابلانكا: طبعات أوم، ٢٠٠٥): «عن فن الخط في الإسلام حتى الإبداع المعاصر: الفنانون الخطاطون فى المغرب»، في ماريا دا كونشيساو أمارال، «من الحرف إلى الرمز: الرسامون الخطاطون فى مراكش»، (سيلفس، المتحف المحلى للآثار، ٢٠٠٤).

في المغرب، حتى أوائل القرن العشرين، كان حفظ الأشياء التى تستخدم يوميا، والأعمال الفنية أو الأثرية، تتم داخل الأسر أو السراى الملكية. إلا أنه مع التحول غير المتوقع فى الأحداث المتعلقة بالسلالة الحاكمة،كان انتقالها يجب أن يواجه مخاطر الإرث، والتغيرات، الاجتماعية والاقتصادية، والتطور السكانى. والقليل من الممتلكات الثقافية فحسب، مثل المخطوطات من العصور الإسلامية، قد تم حفظها بأمان فى المكتبات، وكذلك العديد من منابر الإسطرلاب، وأشياء دينية أخرى من المساجد.

وكنتيجة لذلك، تم إدخال المتحف كمؤسسة إلى المغرب منذ فترة وجيزة نسبيا. لقد أصبح الآن موجودا لما يقرب من قرن، منذ إنشاء المتاحف الأولى فى المغرب بواسطة حكومات الوصاية الفرنسية والإسبانية (١٩١٢ - ١٩٥٦). وقد أنشأت المغرب المستقلة أيضا عدة متاحف. وكل هذه المؤسسات هى اليوم مواجهة بمشكلة هوية

ترجمة: سعاد الطويل

لاتجد التقدير الكافى الذى يسمح للمتحف بقاعدة حقيقية فى داخل الساحة الثقافية فى المغرب.

وفى هذا المقال، سنقتفى أثر الخطوط العريضة لتاريخ المتاحف فى المغرب. وبالإضافة إلى فترة الوصاية، والعقود الأولى للاستقلال، سأبحث الجوانب النظرية، والخيارات المتحفية، والإطار القانونى الذى كان سائدا فى الماضى، ومازال سائدا فى الوقت الحالى. وسنرى أنه عندما كان المجتمع يجتاز هزات متسارعة ومتجددة، وحيث كانت المؤسسات الخاصة تنشئ المتاحف الخاصة بها، فإن المؤسسة العامة كانت قد بلغت حدود تفويضها.

أصل المتحف

أصبحت معاهد الوصاية الفرنسية الإسبانية نافذة فى عام ١٩١٢. وبقوة دفع من لايوتى، أول جنرال مقيم، تم إنشاء إدارة للآثار القديمة، وللفنون الجميلة، وللمبانى التاريخية فى نفس العام. وتم إصدار أول تشريع خاص بالتراث الثقافى في عام ١٩١٣، مما يبين الأهمية التي أولتها سلطات الوصاية لمعرفة وإدارة هذا الميدان. وقد صاحب حماية المراكز التاريخية، والمدائن، اهتمام شديد بما أصبح يسمى «فنون السكان الأصليين»؛ أو بعبارة أخرى، الحرف، والخبرة، والمعرفة التقليدية. وقد نتج عن ذلك افتتاح المتاحف الأولى داخل المبانى التاريخية: قصر البطحاء فى فاس، وقصر الأوداية فى الرباط. وهكذا كانت العاصمة التاريخية فاس، والعاصمة الجديدة للمملكة الرباط، هما المدينتين الأوليين اللتين منحتا متاحف مخصصة للحفاظ على جزء من التراث الثقافى.

وفيما بعد، قامت مدن أخرى بتجهيز مجموعة صغيرة من المتاحف، والتى توسعت تدريجيا. وقد افتتح متحف القصبة فى عام ١٩٢٠ فى طنجة، وهى المدينة التى تقوم على مضايق جبل طارق ذات الوضع الدولى. هذا المتحف الذى كانت له مهمة مزدوجة، أثرية عرقية، تم إنشاؤه فى قصر بُنى فى أثناء القرن الثامن عشر. وقد شهد نفس العام افتتاح المتحف العرقى فى مكناس، دار جامعى، وهو قصر وزير من القرن التاسع عشر. وفى عام ١٩٣٢، تم إنشاء المتحف العرقى دار سى سعيد، فى مراكش، فى قصر من القرن التاسع عشر. وفى المنطقة الشمالية، فى ظل الوصاية الإسبانية، أنشئ متحفان فى تطوان، الأول للآثار، عام ١٩٣٩، والثانى عرقى، عام ١٩٤٨، فى باب العقلة، وهو جزء ناتئ فى الحائط الذى يحيط بالمدينة القديمة. وفى الوقت نفسه، بدأت أول حفريات أثرية فى مواقع ماقبل التاريخ، ومواقع التاريخ البدائى، ومواقع قديمة. وأودعت الأشياء التى استخرجت من مواقع فى الشمال الغربى فى متاحف طنجة وتطوان. وقد أنشئت نواة متحف فى فوليو بيليس، وهو موقع قديم بالقرب من مكناس. وفى عام ١٩٣٠، نقلت مجموعته إلى متحف الآثار الجديد بالفعل فى الرباط. وهذا المتحف مازال هو المتحف العام الوحيد الذى استقر فى مبنى منشأ خصيصا لهذا الغرض.

التراث الاستعمارى

إن «مهمة نشر المدنية» التى اضطلعت بها سلطات الوصاية لم تقتصر على تحديث البلاد، ببناء بنية تحتية، واستغلال الموارد الطبيعية فحسب، بل أيضا شملت اكتساب المعرفة حول البلد كوسيلة لإحكام سيطرتها. وقد ظهر جيل من المعارف لم يسبق له مثيل حول كل قطاعات المجتمع، تاريخه وثقافته[1]. وهكذا كانت خطة متحف الوصاية مرتبطة بشكل وثيق بالخطة السياسية العالمية:

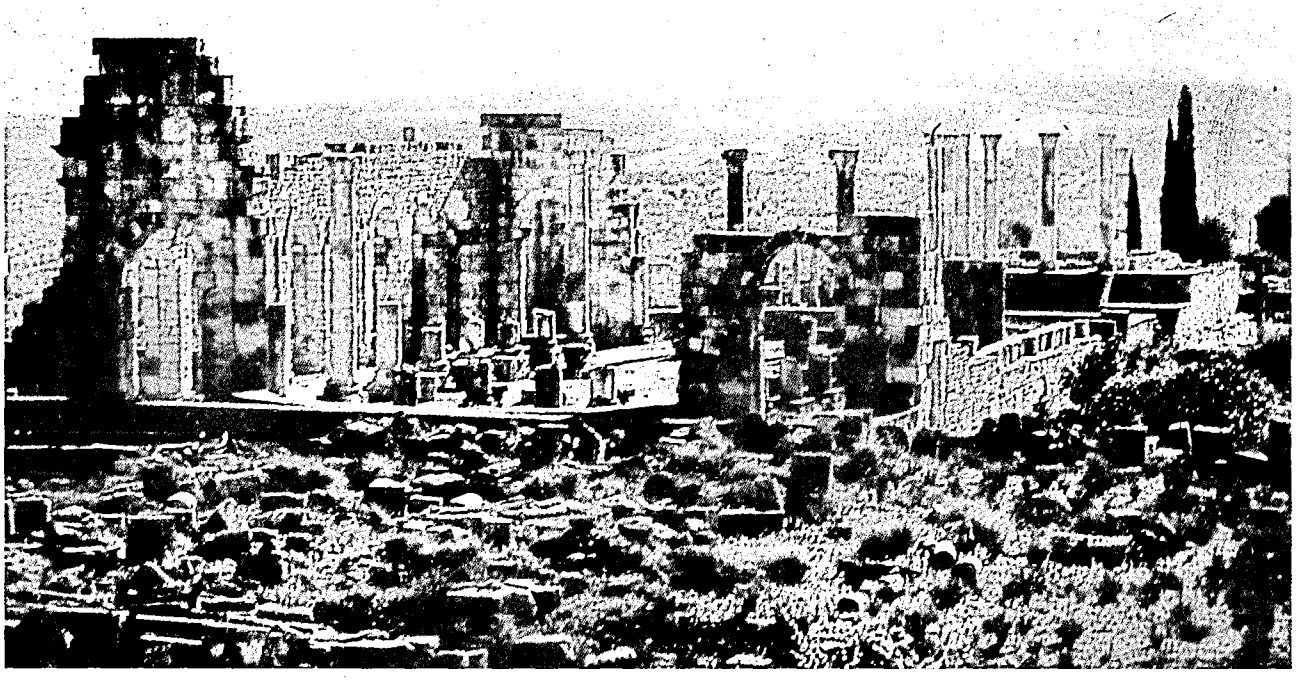
إن نمو البلد يجب ألا يحدث على حساب مفهوم معين عن ثقافتها وتقاليدها. ففي الوقت نفسه الذى أنشأت فيه إدارة استعمارية حديثة إلى جانب «المخزن» (إدارة شريفيان)، فقد تصورت سلطات الوصاية مدنية ثنائية القطبين، فأنشأت مدينة «أوروبية» إلى جانب المدينة (المدينة القديمة).

وفى ميدان المتاحف، تم الحفاظ على الانقسام الثنائى بين «المتاحف العرقية» و«المتاحف الأثرية». وتضم المتاحف العرقية مجموعات هى نوعا ما مترابطة، ونسبيا ممثلة (للبنية)، ومستمدة من المدينة، ولكن بشكل خاص من المناطق الريفية، وهى بداية من السجاجيد إلى المخطوطات، وتشمل أشياء من الحياة اليومية، مثل المجوهرات، والأسلحة، والآلات الموسيقية، والملابس، والأوانى الفخارية، والسيراميك، والتطريز، والسروج، وأشياء نحاسية، وصناديق خشبية، وأبواب.. وماشابه ذلك. وطبقا للمسؤولين فى ذلك الوقت، كان المقصود بهذه المجموعات هو تصوير ماكان يشار إليه «بفنون السكان الأصليين». وهى تشكل بالنسبة لأمين المتحف فى الوقت الحالى، بشكل أكبر، شهادة على نظرة سلطات الاحتلال للثقافة المادية المغربية؛ لأنه لا الظروف الموضوعية لتكوين المجموعات، ولا الحساسيات الشخصية لمديرى كل مؤسسة، يمكن أن تضمن موقفا متماسكا نحو هذه الثقافة المادية، بل إنها حتى تمثل بدرجة أقل الناحية الجغرافية أو الموضوعية للأشياء التى تضمها هذه المؤسسات. لذلك، فإن هناك العديد من تواريخ المتاحف المغربية بقدر ما هناك من مؤسسات. وكل منها صالح لتمثيل شىء ما، ومجموعها لايمكن أن ينتج إلا تاريخا ناقصا للمتاحف.

ومن الناحية الأخرى، فقد اتبعت المتاحف الأثرية و«الأقسام الأثرية فى المتاحف العرقية طريقا مختلفا تماما. فقد كان تكوينها مرتبطا بشكل وثيق بالأبحاث الأثرية (كافاس، ٢٠٠٣، ص٤٨)، وبافتراضاتها النظرية، وكذا بمضامينها الأيديولوجية. وإذا كان المشروع الاستعمارى يفسر النجاح النسبى للأبحاث الخاصة بالعصر الرومانى، الذى يتطابق معه بشكل مباشر، فقد كان مختلفا تماما بالنسبة للعصور الأخرى فى تاريخ البلاد. وفترة ماقبل التاريخ، وهى فترة محايدة نسبيا على المستوى الأيديولوجى، استفادت أيضا من المصلحة المحددة. إلا أن العصور قبل وبعد الرومانية أعطيت اهتماما أقل من جانب صناع القرار والباحثين الذين كانوا، كما تجب الملاحظة، فى الأغلب من الهواة المحبين للاستطلاع، أكثر من كونهم متخصصين حقيقيين. وأفضل توضيح لذلك هو مثال موقع وليلى، أهم المواقع الأثرية المغربية. أثناء الحفريات الأثرية التى بدأت فى عام ١٩١٥، أثارت مستويات الاحتلال الرومانى اهتماما أكبر كثيرا مما أثارته المستويات الموريتانية الأدنى[٢]، والمستويات الإسلامية العليا. وتعكس مجموعات الأشياء المحفوظة فى المتحف الأثرى فى الرباط هذا التوجه. وبعد إعادة تنظيم المتاحف فى ستينيات القرن العشرين، و١٩٨٥، و١٩٨٧ فقط، أمكن إيجاد توازن معين، نظرا للتطور النسبى للحفريات الأثرية.

استيلاء وطنى بطىء

فيما بعد الاستقلال، أدى بناء دولة قومية، والأولوية الممنوحة للاقتصاد إلى دفع الثقافة إلى الخلف، كما تدل على ذلك أزمة الهوية لأحد الأقسام الذى عانى لمدة عشر سنوات من نوبة طويلة من الجفاف. والفنون الجميلة التى هى المادة التشكيلية الأولى لقسم الثقافة، كانت فى الواقع، ملحقة إما بإدارة التعليم، أو إدارة الشباب



٣٣ ـ موقع وليلى الأثرى فى المغرب.

والرياضة، أو حتى بإدارة الحرف أو السياحة، قبل أن تصبح إدارة مستقلة فى عام ١٩٦٨ تحت سلطة إدارة الثقافة، القسم التشكيلى الأول لوزارة الثقافة الحالية. وعلى الرغم من الحصول على الاستقلال، اعتمدت الإدارة على خدمة الموظفين الأجانب، وعاملين مغربيين غير متخصصين، ذوى كفاءة منخفضة. وحتى ثمانينيات القرن العشرين، كان عدد الأثريين المغربيين لايزيد على عشرة. وبعضهم كان يعتنى بالمتاحف، وآخرون وضعوا تحت إدارة مدرسين بواسطة إدارة التعليم، أو بواسطة إدارات أخرى. إلا أن أحدا منهم لم يحصل على أى تدريب متحفى حقيقى. وقد تلف جزء من مجموعات المتاحف المعروضة أو المخزنة، وللأسف اختفى بعضها من حين لآخر (كافاس، ٢٠٠٣، ص٤٩). وبالإضافة إلى ذلك، فقد شجع غياب الاقتناء من جانب المتاحف العامة، عملية المتاجرة فى السلع الثقافية، والتى وصفت فى بعض الأوقات بأنها «نزيف ثقافي حقيقى» (سكونتي، ٢٠٠٤). ولم يحدث حتى عام ١٩٨٦، وحتى إنشاء المعهد القومى للآثار وعلوم التراث (INSAP)، أن تم تدريب شباب مغربى متخصص ثم تعيينهم فى أوائل تسعينيات القرن العشرين فى مختلف المتاحف التابعة لوزارة الثقافة. وتم افتتاح إدارة للمتاحف فى المعهد القومى للآثار وعلوم التراث فى عام ١٩٩٢، استكمالا لأنظمة الآثار والأعراق التى لم تجد لها مكانا فى جامعات المغرب المستقل.

وخلال الأربعين سنة الماضية، تم إنشاء سبعة متاحف عامة جديدة، وتثرى الآن نوعية جديدة من

المتاحف القسم ثنائى الأقطاب الذى كان سائدا فيما سبق. وهذه «متاحف متخصصة»، وكان أولها متحف بورج نورد للأسلحة فى فاس، الذى أنشئ فى عام ١٩٦٣ (أماهان وكامبازارد ـ أماهان، ١٩٩٩، ص٢٠١ ومايليها). وهو يضم فى قلعة السعديين (Saadian) من القرن السادس عشر، واحدة من أهم المجموعات من نوعها فى إفريقيا. وتلت ذلك مبادرات أخرى: متحف الآثار فى لاراش (١٩٧٩)، والمتحف العرقى فى شيفشاون (١٩٨٥)، والمتحف العرقى فى إيساويرا (١٩٨٩)، ومتحف السيراميك فى صافى (١٩٩٠)، ومتحف الفن الحديث فى طنجة (١٩٩٠)، وأخيرا جدا، متحف فنون الصحراء الغربية فى العيون (٢٠٠٠)[٣]. ولم تظهر المتاحف ككيان إدارى فى الخريطة التنظيمية لوزارة الثقافة إلا فى عام ١٩٨٨ عند إنشاء إدارة التراث الثقافى. ومنذ ذلك التاريخ، أصبحت جميعها ملحقة بقسم المتاحف الذى يضم إدارتين: إدارة العمليات والاقتناء، وإدارة الدراسة والحفظ.

ومنذ منتصف تسعينيات القرن العشرين، بذلت الجهود لكى تصبح متاحف المغرب فى مستوى دولى. فقد تمت محاولات للتوحيد المعيارى، واستخدام الكمبيوتر فى قوائم جرد المجموعات، ولضمان التدريب المستمر للعاملين فى المتاحف، ولفتح المتاحف أمام المجتمع المحيط، وخاصة المدارس، بل أيضا لتنظيم معارض لموضوعات معينة، والتعريف بثراء مجموعات المتاحف من خلال معارض فى الخارج. ولكن يجب الاعتراف بأن هذه الجهود لم تحسن فى الحقيقة صورة المتاحف التى مازالت تشغل حيزا هامشيا فى المجتمع. إن جمهورها يتكون، كما كان منذ خمسة عشر عاما، أساسا من السائحين (أماهان، ١٩٩١، ص٢٩٩). وبالإضافة إلى ذلك، فمن الواضح أن حالة المتاحف ليس سببها نقص الموارد البشرية، كما كان يوحى بذلك دائما[٤]، لأن المؤسسات العامة (وحتى بعض المتاحف الخاصة) لديها الآن أمناء متاحف، مدربون بواسطة المعهد القومى للآثار وعلوم التراث (INSAP)، والذين تلقوا دورات داخلية، أو ورش عمل للتدريب فى الخارج، خاصة فى فرنسا. إن النقطة الأساسية فى المشكلة يبدو أنها تكمن فى انعدام الإرادة السياسية الحقيقية فى وضع المتاحف، والتراث الثقافى بشكل عام، فى الخطة من أجل مجتمع حديث وديمقراطى. إن المتاحف تصارع من أجل الهروب من إدارة بيروقراطية متحجرة. إن المجموعات لايتم إثراؤها بمقتنيات جديدة. وهذا يؤدى إلى إفقار المتاحف، وعدم قدرتها على مواكبة التغيير فى الثقافة المادية والمعنوية للبلاد.

وفى هذا السياق، كانت المبادرة التى اتخذت فى عام ٢٠٠٢/٢٠٠٣ لتنظيم «المعارض الكبرى للتراث» جديرة بالثناء بشدة. فقد تم تكريس خمسة معارض لموضوعات مختلفة: الخشب فى دار سى سيد فى مراكش، والحلى فى متحف الأوداية فى الرباط، والسيراميك والأوانى الفخارية فى متحف البطحاء فى فاس، والسجاد فى متحف دار جامای فى مكناس، وأخيرا التطريز فى متحف باب العقلة فى تطوان. وقد أدت هذه المعارض إلى برنامج لإعادة تجديد وترميم مبانى المتاحف. وبالإضافة إلى إصدار خمسة كتالوجات، فقد سمحت لأمناء المتاحف بتبادل المعلومات، وسمحت للقطع المعروضة بترك المخازن والتجول بين المتاحف. كما أنها وفرت الفرصة لجمهور شباب محب للاستطلاع أن يقدر شهادة التاريخ الملموسة للثقافة الوطنية. إلا أنها من الناحية الأخرى، كشفت أيضا عن ضعف المجموعات بسبب عدم تجديدها، حيث كانت أغلبية القطع المعروضة يرجع تاريخها إلى

فترة الوصاية. كما أنها أدت أيضا إلى إدراك الحالة السيئة لحفظ الممتلكات الثقافية والفكرية، وكذلك الثغرات الجغرافية فى التجمعات المعروضة. وأخيرا، فقد واجهت الأمناء مشكلة غير متوقعة، وهى عدم وجود هيكل مناسب لعمل المعارض. وفى صمت عكس المشهد والوضع المتحفى للمجموعات المعروضة ماأصبح مشكلة كبيرة اليوم - وهى الحاجة لصناعة معارض.

والوضع القانونى مشكلة أيضا بالنسبة لمتاحف المغرب. إن المؤسسة بهذه الصفة ليست موجودة فى القانون ٢٢ - ٨٠ الخاص «بصيانة الآثار، والمواقع، والنقوش التاريخية، والقطع الفنية والأثرية»[٥] . إن مسألة هذا الفراغ القانونى تثار دائما بواسطة العاملين فى المهنة، خاصة فى مناسبة اليوم الدولى للمتاحف الذى يتم الاحتفال به كل عام يوم ١٨ مايو/أيار. وقد شغلت حيزا هاما فى مناقشات يوم الدراسة بعنوان «المتاحف فى المغرب.. الحاضر والمستقبل» الذى نظمه فى عام ٢٠٠٠ فى مراكش «اتحاد الحاصلين على تقدير المعهد القومى للآثار وعلوم التراث (INSAP)، ومؤسسة عمر بن جالون. وهو يتكرر كثيرا فى مطبوعات خاصة بالتراث الثقافى: «فى الوقت الذى تظهر فيه متاحف خاصة، فقد حان الأوان لنا ليكون لدينا قانون ينظم مجالا من المتوقع أن يحدث فيه تدهور ثقافى» (سكونتى، ٢٠٠٤، ص٤٢). وفى الحقيقة، إن ظهور متاحف خاصة فى السنوات الأخيرة هو ظاهرة جديدة (بيلاتيك، ٢٠٠٣، ص٣٢) تميز حقل المتاحف فى المغرب. وهذه المبادرات التى تقودها اتحادات، أو أحيانا أفراد، تواجه فراغا قانونيا، وكذا نقصا فى الخبرة. وبعض هذه المتاحف نتيجة لمشروع متماسك يعتمد على مجموعات شيقة، وحماس مؤسس وشجاع، وأخرى تكافح لتجد طريقها فى مجال تجهل قواعده ومعايير التشغيل فيه. والنوعية الأولى تعتمد على معرض دائم، وأنشطة مؤقتة، كما هو الحال بالنسبة لمتحف النجارين فى فاس. وتعمل أخرى على خلق جمهور مخلص عن طريق تنويع أنشطتها وبرنامج لمعارض مؤقتة. وكلها فى قلق حول كيفية ضمان استدامتها. وإذا لم تختف بوفاة مؤسسها، فهى تتراجع وتعانى مخاطر الإرث، كما حدث بالنسبة للمتحف الخاص بمراكش. ويؤدى هذا الوضع إلى أن تفكر متاحف معينة فى الصيغ القانونية والمؤسسية التى تسمح بتحقيق نتائج دائمة لعملية جمع تستمر مدى الحياة (كما يبين متحف تيسكيوين لصاحبه بيرت فلينت فى مراكش).

وبالإضافة إلى ذلك، على مدى السنوات العديدة الأخيرة، كانت هناك مطالبات قدمتها جماعات محلية معينة، يزداد اهتمامها بالحفاظ على التراث الثقافى الذى هم مسؤولون عنه. وقد اتصلوا بإدارة الثقافة بهدف الحصول على مشاركات من الصعب تحقيقها؛ لأن «تاريخ المتاحف (فى المغرب) هو أيضا تاريخ تلك المتاحف التى لم تؤسس» (كافاس، ٢٠٠٣، ص٥٣). واليوم، فإن المجموعة المحلية الوحيدة التى لديها متحف تحت تصرفها هى بلدية أغادير بمتحفها الخاص بالتراث الأمازيغى.

ومع هذه التحديات، وعلى الرغم منها، فإن المتاحف مطلوب منها أن تؤدى دورا مهما فى التغيير الكبير الجارى فى بلد ما. إن فقدان المرجعيات الثقافية بسبب تزايد السكان المتمدنين، والذين يبتعدون عن أصولهم الريفية كنتيجة لخروجهم من الريف، والطلب على التراث الذى يعبر عنه بقوة فى المجتمع فى كل المناطق، يحتاج إلى ثورة حقيقية فى مجال المتاحف. وحتى تستطيع المتاحف أن

تظل نشطة فى وظائفها وأعمالها، فإن عليها أن تنهمك فى تفكير عميق يتعلق بهويتها، ومحتوياتها، ودورها، ووجودها الثابت فى مجتمع معاصر. وهذا التفكير يجب أن يوضح لها الطريق لوضع خطة متماسكة للمتحف تكون متمشية مع التغيير الكلى الذى يمر به المجتمع المغربى.

REFERENCES

A. Amahan. Les grands musées. Un public essentiellement touristique [Major Museums. An Essentially Tourist Public]', in Camille and Yves Lacoste. (eds.). *L'état du Maghreb* [The State of the Maghreb]. Casablanca. Le Fennec. 1991. pp.299–301.

A. Amahan; C. Cambazard-Amahan. *Arrêts sur sites. Le patrimoine culturel marocain* [Stopping at Sites. Moroccan Cultural Heritage]. Casablanca. Le Fennec. 1999.

M. Belatik. 'Le patrimoine culturel marocain. richesse et diversité [Moroccan Cultural Heritage. Wealth and Diversity]'. in Caroline Gaultier-Kurhan. (ed.). *Patrimoine culturel marocain* [Moroccan Cultural Heritage]. Paris. Maisonneuve & Larose. 2003. pp.17–37.

S. Kafas. 'De l'origine et de l'idée de musée au Maroc [From the Origin and the Idea of the Museum in Morocco]'. in Gaultier-Kurhan. op. cit.. 2003. pp.39–55.

V. Négri. *Étude sur l'autonomie juridique et financière des musées en Afrique* [Study on the Judicial and Financial Autonomy of Museums in Africa]. (Preface by Elizabeth des Portes). Paris. ICOM. 1995.

A. Skounti. 'Le miroir brisé. Essai sur le patrimoine culturel marocain [The Mirror Cracked: An Essay on Moroccan Cultural Heritage]'. in *Prologues. Revue Maghrébine du Livre [Prologues. Maghrib Review of Books]* (Casablanca). No. 29/30. 2004. pp.37–46.

NOTES

1. Several publications served as aids. notably the journals *Hespéris* (French zone) and *Tamuda* (Spanish zone).

2. The term 'Mauretanian' refers to Mauretania Tingitana. (not 'Mauritanian'. which refers to current Mauritania). and characterizes. for archaeologists. the pre-Roman period. notably that of the genesis of 'Berber kingdoms'.

3. Other public museums have been created but do not depend on the Ministry of Culture: the Postal Museum. the Geological Museum. the Museum of the Bank of Morocco. the Telecommunications Museum of Morocco. the Mohammed V Museum.

4. 'Centralization. inherited from the colonial era. is more prevalent in countries with a French- rather than English-speaking tradition; it paralyses freedom to act.' writes Vincent Négri. in *Étude sur l'autonomie juridique et financière des musées en Afrique* [A Study on the Judicial and Financial Autonomy of Museums in Africa]. (Preface by Elizabeth des Portes). Paris. ICOM. 1995.

5. Dahir (royal decree) No. 1-80-341 of 25 December 1980. promulgation of Law No. 22–80.

نشوء وتكوين «جينى» كعمل فنى: المخاطر والعراقيل فى عالم التراث العالمى (١)

روبرتو كريستيان جاتى

Roberto Christian Gatti

روبرتو كريستيان جاتى: يدرس الدكتوراه فى علم طرق التدريس فيما بين الثقافات فى جامعة «بروجيا» بإيطاليا. وهو يواصل البحث عن التراث فى المحيط الإسلامى بمركز الدراسات الإفريقية بمدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية بباريس - فرنسا.

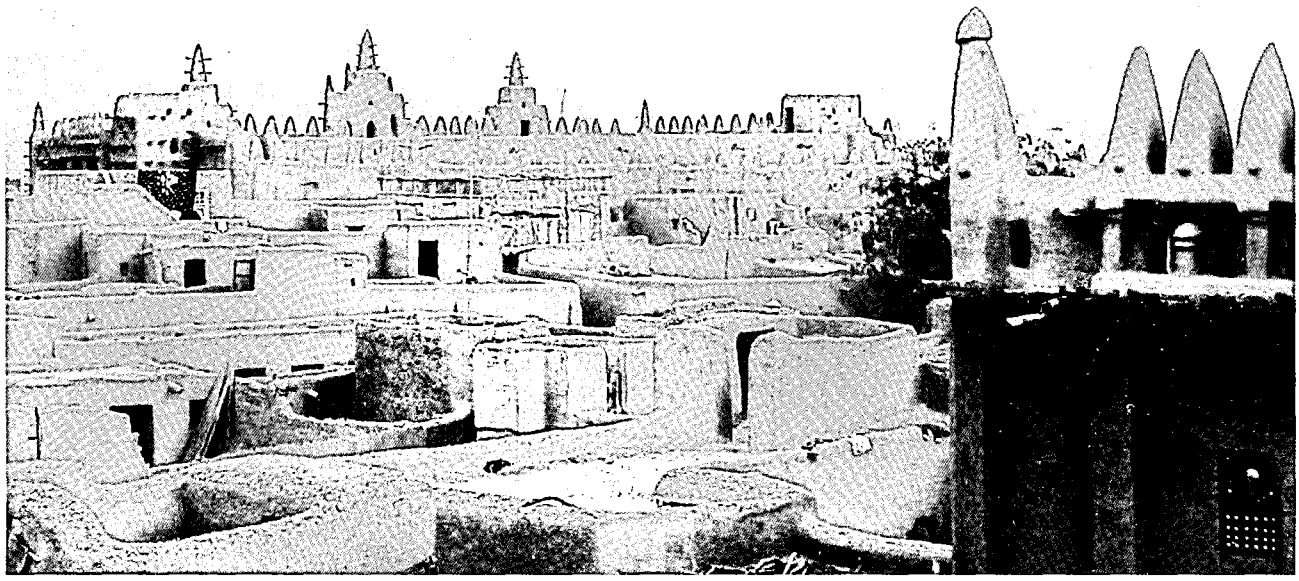
أقدم نفسى هنا لكل هؤلاء الذين يتصورون الثقافة بأنها ليست تراثا أى ثقافة مندثرة، يعلن الإنسان أمامها الشعائر اللازمة لطقوس البر والتقوى، أو أنها أداة للهيمنة والتميز، وحصنا وقلعة ثقافية يضعها الإنسان فى مواجهة البرابرة من الداخل والخارج، وغالبا ما تعد من قبل مدافعى الغرب اليوم، مترادفة، ولكن كأداة للحرية تتخذ الحرية طريقة للعمل، وتتيح التسامى الدائم للعمل الأوبرالى للثقافة كشىء منطو على ذاته.

بيير بورديه،
قواعد الفن، ١٩٩٢

السؤال: لماذا جينى؟

كمدينة صغيرة وقديمة جدا يقطنها أقل قليلا من ١٤ ألف نسمة، تمثل جينى بمدارسها القرآنية التقليدية

ترجمة: أحمد ماجد عبد العزيز



٣٤ - جينى (مالى) تم وضعها على قائمة التراث العالمى عام ١٩٨٨.

المائة والثلاث عشرة[٢] النقطة المرجعية للروحانية الإسلامية فى جنوبى الصحراء، وتشكل فى المحيط الريفى قاعدة لنظام التعليم العام فى مالى. وبسبب إدراجها فى قائمة التراث العالمى عام ١٩٨٨، فإن جينى أيضا مدينة تراثية تجذب زوارا من جميع أنحاء العالم. إن العوامل التى جمعتها فى أثناء عملى الميدانى شجعتنى على دراسة ديناميات رؤية واستقبال السكان للمدينة على أنها ساحة «للتراث»[٣]. وإذا حاولنا تأسيس ألفة ومودة بين توجهات اليونسكو ومعاييرها، وبين الإجراءات التنفيذية والتفسيرية فى ضوء مشاريع إدراج، وترميم، وحفظ التراث الثقافى لجينى، فإننا سوف نتوصل إلى إدراك أن التدخلات فى معونة التراث المادى (المعمارى) غالبا ماتهمل تراث المدينة الإسلامى غير الملموس (الروحى). وقد خلق هذا النهج توترا شديدا فى غضون عدة سنوات، خاصة بين مجتمعات معلمى القرآن الكريم (المرابطين)، وبين الجمعيات الإسلامية، سواء كانت محلية أم على مستوى الوطن. وهكذا، فإنه على مستوى الدولة كلها، فإن مسألة ضبط عملية التحويل التراثى يمكن فهمه على أنه الإبقاء على إسلام المجتمعات المحلية على بعد، عن طريق إشباع الساحة السياسية والثقافية والدينية بالإسلام «المحلى».

وإذا كان من المحتمل أن تدخل اليونسكو فى جينى من ناحية، يمثل طريقا مميزا يؤدى إلى توسيع مضامين أخرى من المعرفة، فإنه يوحى إلينا من ناحية أخرى، أن المدينة فى بحثها عن تقاليدها «الضائعة» تسترد عافيتها، أو يعاد اكتشافها من جديد. إن إدراج المدينة فى

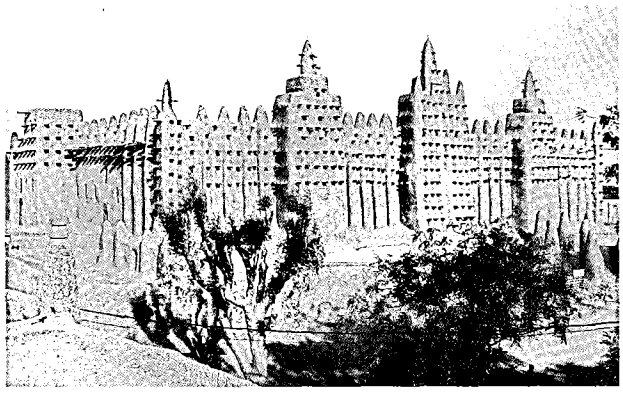
٣٥ - جينى على طول نهر النيجر فى مالى.

قائمة اليونسكو للتراث العالمى يكرس مولد جينى كعمل فنى. لكن هذا الإدراج أيضا يضعها كمنتج مهيأ للاستهلاك فى سوق الممتلكات السياحية العالمى. وهذه المسألة يمكن تناولها، وتصور المساحة الاجتماعية عن جينى كنص يقرأ وتحل شفرته، وكذلك بتعزيز هذا البحث بالعمل الذى قام به بيير بورديه[٦]. وحقيقة أن كتاب بورديه القائم على كتاب «التعليم الوجدانى» لفلوبير - وهو عمل يركز على التعارض بين الفن والمال - يتيح لنا أن نعرض هذه المقالة على أنها عمل مفتوح[٧]، حيث يكون الإسلام هو محوره الأساسى.

تكوين مساحة جينى الاجتماعية والديناميات الاجتماعية والسياسية والثقافية

يمكننا أن نتخيل تكوين مساحة جيني الاجتماعية بمحاولة تمييز المواقع، والعلاقات، والتقابلات الخاصة بالفاعلين الاجتماعيين المختلفين، والمرتبطين بالإخراج الرمزى لهذه المساحة (انظر الرسم البيانى رقم ١). وتنقسم المساحة الاجتماعية إلى مساحات خاصة بالأهالى الأصليين، ومساحات خاصة بالنازحين[٨]. وبالنسبة للفاعلين المشاركين، فإن هاتين المنطقتين هما نتاج عواقب تحويل المدينة إلى تراث. والعلاقات التى تحتفظ بها هاتان المساحتان دائما ما تتطلب مناطق وسطا، ومن المهم تأكيد وجود الارتباط الواقعى بينهما. وعلى المستوى المؤسسى مثلا، فإننا يمكن أن نرى أن المساحة مشغولة وفقا لظروف معينة. فمجلس المدينة يوجد داخلها، بينما «الدائرة» التى أسستها الإدارة الاستعمارية الفرنسية، توجد على النقيض، خارج المدينة. وبنفس الطريقة، فإن البعثة الثقافية توجد على أطراف المدينة[٩]. وهذه العناصر الأولية تمكننا من أن نتخيل المساحتين كقطبين: عالمين للقوة الاقتصادية والسياسية، حيث تسهم مكامن الخطورة فى الكشف عن المصالح، مثلما تحدد الدوافع النفسية والاجتماعية الكامنة، إن المساحة الاجتماعية حول تراث جينى هى نتيجة للحركات والمواقف الدقيقة لكل العناصر التى تتعرض للخطر فى هذه المساحة. إن هذه الحركات تتحقق وفقا للمسارات التى تحددها العلاقة بين القوى المختلفة، ولكن أيضا كوظيفة لصلتها الحميمة «بالعاصمة المتوارثة»[١٠] ، المادية والرمزية. وإجمالا لصلتها الحميمة «بجينى بوصفها عملا فنيا».

يحتل المرشدون السياحيون والمرابطون موقعين متماثلين تماما فى المساحة الاجتماعية: الأول (المرشدون السياحيون) على الجبهة المادية، والآخرون (المرابطون) على الجبهة الروحية، ويتداخل أيضا عنصران انتقاليان: منظمة تراث جينى، غير الربحية[١١]، والبعثة الاقتصادية. وعالم الفاعلين الناهض هذا يتوازن مع عالم آخر مغمور، فى حين أنه فى انتمائه للمساحة الاجتماعية، ليس له علاقة مباشرة بشبكة العلاقات التى حددتها حادثة تحويل المدينة إلى تراث. وفضلا عن ذلك، فإن كل النازحين الداخلين فى هذه المساحة، دائما مايكونون عرضة



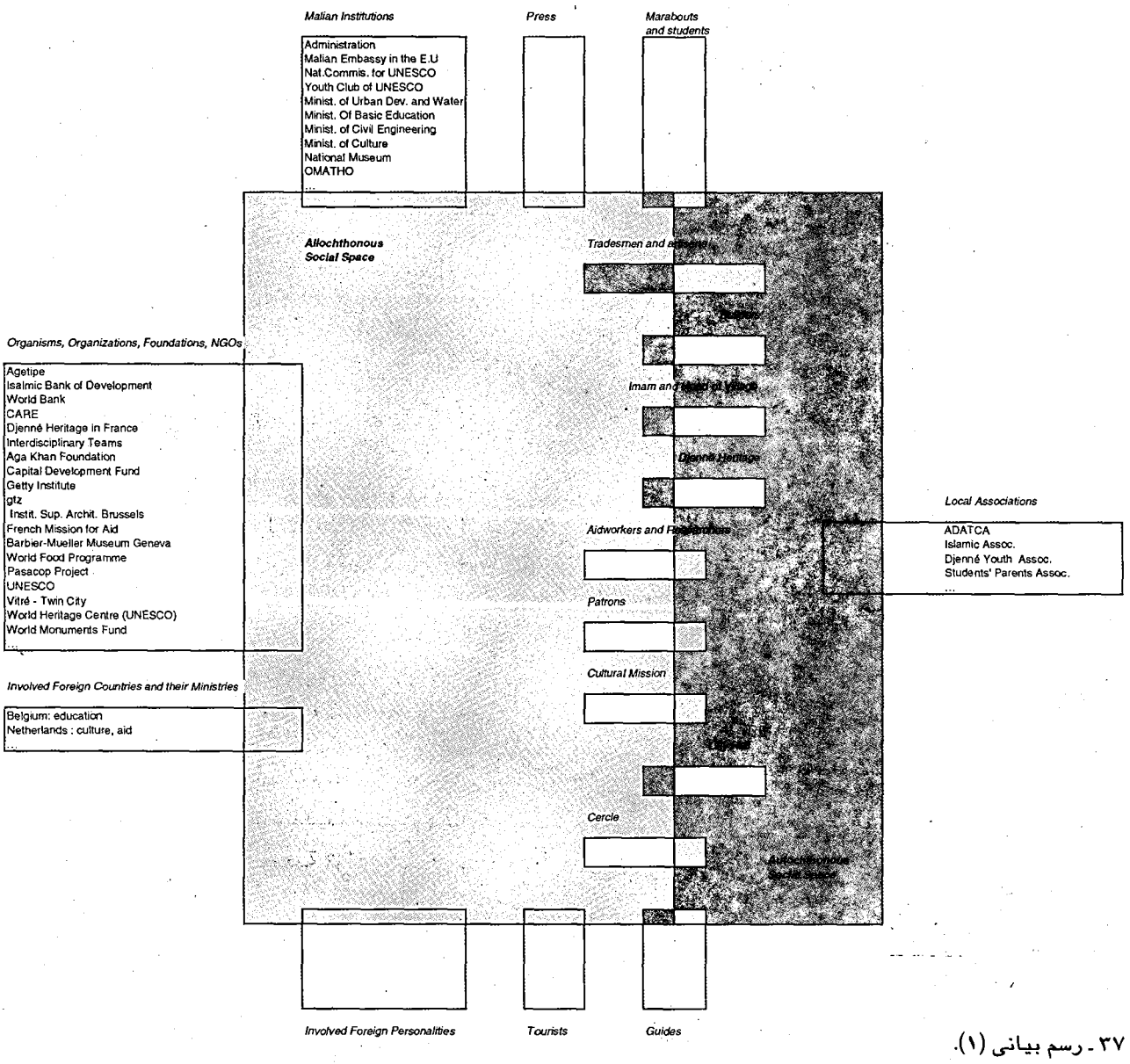
٣٦ ـ فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر كانت جينى مركزا مهما لنشر الإسلام.

للطرد بسبب «أزمات الرفض» الواضحة تقريبا.

إن توزيع القوى فى المساحة الاجتماعية يتقرر تماما كنتيجة لمكانة ومهمة المدينة فى دورها كتراث. وفضلا عن ذلك، فإن دور جمعية تراث جينى ضرورى فى العلاقة التى تربط الفاعلين. ومنذ عام ١٩٩٦ وجمعية تراث جينى توزع بصفة دورية نشرة أخبار محلية اسمها «تراث جينى» والتى سريعا ما أصبحت مدونة صارخة للأحداث الجارية فى جينى.

عاصمة لها تراث

بعد أن أصبحت عملا فنيا، وتركة متوارثة من وجهتى النظر المادية والرمزية، فإن مكانة المدينة تضع معظم الفاعلين فى موقف متضارب، حيث «إما.. أو»[١٣] التى تتوافق مع عملية الصيانة، أو مع تنامى العاصمة يتحول إلى «و.... و» التى تحدث الانسجام، وتجعل الخصوم متوافقين مع وجهة النظر التى ترغب فى الحماية والتطوير فى الوقت نفسه[١٤]. لكن هذا التعارض يبدو فى الواقع طريقة لتحويل العمل الفنى ليكون «ملكية» مع القوى السياسية والاقتصادية والرمزية التي تتضمنها هذه الملكية. والحاضرة ذات التراث على هذا النحو، تفترض أن وضع الفاعلين أنفسهم أنهم فى علاقة بنوة مباشرة واعية تقريبا، وهى التى تتضمن حقيقة توريث الملكية بنفس قدر توريث طموح امتلاكها. فهؤلاء الذين يرثون التوق إلى الامتلاك، المدعون الجدد لبيت أوليس، يحققون ارتباطهم بالمدينة من خلال هدف اقتصادى أساسى. ومن بين هؤلاء، يضع المرشدون السياحيون، أنفسهم على الحدود بين ساحة النازحين، وساحة المواطنين الأصليين، وكذلك بين ماهو مادى وماهو رمزى. ومن بين هؤلاء الذين يرثون الملكية، من المهم أن نميز هؤلاء الذين لايسمحون لأنفسهم بأن يصبحوا عبيدا لما يملكون بدون أن يدينون هذا مع ذلك. وعلى رأس هؤلاء المواطنين الآخرين، السكان الأصليون، الذين هم فى بحثهم عن إحياء أصولهم وتقاليدهم الضائعة، يحتلون موقعا رئيسيا من خلال وساطة نشرة «تراث جينى». ومقابل ذلك، فإنه فى المثال الأول، أى فى حالة هؤلاء الذين يسمحون لأنفسهم بأن يكونوا عبيدا لما يملكون، فإن الموقف من الناحية العملية هو نفسه موقف علاقة البنوة المباشرة، حيث إن الشىء «الميت»، التراث، يستولى على المادة الحية التى يميل الشخص إلى تلقيها. وجينى بوصفها تراثا، تجد نفسها هكذا فى مركز مساحة رمزية أساسية، يكون فيها واقعها المادى قليل القيمة. ويفسر هذا الموقف حقيقة مؤداها أن أساتذة القرآن ـ الكفيلين التاريخيين للبعد المقدس لجينى ـ تم تحويلهم ليكونوا ملهمين «لمتحف حى». إن تنوع أنماط الاستقبال لم يعد يسهم فى إضفاء صفة «العصر البيولوجى» على جينى، بوصفها عملا فنيا، ولكنه على العكس يعزو صفة «العصر الفنى» الذى



٣٧ - رسم بيانى (١).

يتسبب فى أن تصبح شيئا متجمدا خارج نطاق الزمن.

رؤى، استقبالات، تقديرات

إن إدراك المساحة الاجتماعية كميدان للقوة ينكشف فيه كل أشكال الرؤى والاستقبال والتقدير، ويتيح للصراعات من أجل فرض فئات من الرؤية والتقدير الشرعيين لأن يظهرا على السطح، ويميز الفاعلين الذين يرون أنفسهم فى الماضى من هؤلاء الذين يرون أنفسهم فى المستقبل. وفى كلتا الحالتين فإن الحاضر دائما مايهمل.

وفى المساحة المحلية أو الأصيلة، تتدخل جمعية تراث جينى فى القرارات الخاصة بما يستحق نقله ومالايستحق، وتحدد مبادراتها من خلال القبول أو الرفض، «التكريس» و«الشرعية» للأشياء التى تدرج كتراث. وتحويل شىء إلى تراث هو أن تدع جماعة المنتجين والمنتجات، وأجهزة التذوق الهرمى لدى الجماهير لأن تنزلق إلى الماضى فى ظل درجة من الشرعية[١٥]. ولكن أيضا أن يربط نفسه بالمستقبل على أمل الدخول إلى الدائرة الكلية المثيرة للسوق العالمى للعروض السياحية[١٦]. ومن وجهة النظر الاستراتيجية، فإنه يهم جمعية تراث جينى فى إقامة تماثل هيكلى ووظيفى بين مساحة «المبدعين» وتلك المساحة الخاصة «بالمستهلكين»، تلك الى تعد أصل التوافق (تماثل المواقع) التى أسست بين الفئات المختلفة للعمل المتاح، وبين توقعات الفئات المختلفة من الجمهور. وفى حالة تحويل شىء إلى تراث، فإن التوافق لاينتج من المواجهة بين السلسلة العابرة المستقلة جزئيا، والتوافق هو نتيجة مايصنعه حدث التحويل إلى تراث، أى منتج الصفقة الواعية بين المنتجين والمستهلكين، أو بعبارة أخرى، نتيجة البحث الواعى للتوافق مع توقعات العميل، أو مع قيود أو مطالب لجنة ما.

وإنه لفى مجال القوة هذا، الذى تتعاون فيه الشخصيات الأجنبية مع جمعية تراث جينى، تحتل أدوار حاسمة فى الحوار مابين المطالب المحلية الأصلية والميول الخارجية، وأيضا الميول المشتقة من أى منهما. لسنوات عديدة، فإن عمل هذه الشخصيات من الخارج تكمن فى مساعدة مواطنى جينى[١٧] على أن يتولوا مسؤولياتهم فى مواجهة التصميم التراثى الذى يضع مدينتهم فى مكانة متساوية لتحفة من التحف مثل فينسيا. وقد شجعت الشخصيات الخارجية السكان المحليين على أن ينجزوا رقيا ذاتيا لمدينتهم، وأن يقترحوا بأن تكون ملكية جذابة فى سوق السياحة. وفى مواجهة «جينى كعمل فنى»، فإن عملهم يصبح مهما فى إطار محاولاتهم للتصالح مع إليسيو illusio بمعنى المنفعة فى المخاطر والمجازفات التى تحيط بالعمل الفنى، مع الفهم والانتباه للسياق الذى تكمن فيه، في حالات معينة، المصالح الاقتصادية أيضا.

وإذا بدأنا على أساس أن فهم عمل فنى هو «فهم لرؤية العالم المتفرد فيما يتعلق بمجموعة اجتماعية، انطلاقا من - أو بهدف أن الفنان نفسه كان سيشكل عمله، وأن الكفيل أو المتلقى، بمعنى السبب أو النتيجة، أو أثرا (أو كليهما معا فى الوقت نفسه) سيتم التعبير عنها بطريقة ما من خلال الفنان، القادر على أن يظهر على نحو غير متعمد، الحقائق والقيم التى ليس بالضرورة أن تعى بها الجماعة المعبر عنها»[١٨]. فماهى الملاحظات التى يمكن أن تبدى، فيما يتصل بجينى، المدينة التى تحولت إلى عمل فنى؟.

المبدعون وقيمة «جينى كعمل فنى»

من خلال السيناريو الخاص بنا، من بالتالى هو مبدع أو فنان «جينى كعمل فنى»؟. ومن الذى يصف قيمة هذا العمل؟. إننا نعتقد مع بيير بروديه أن منتج عمل فنى ما ليس هو الفنان، ولكن حقل الإنتاج بوصفه عالما من الاعتقاد، هو الذى ينتجه، كموضوع «لإله»[١٩] عن طريق إنتاج المعتقد فى القوة الخلاقة للفنان. إن العمل الفنى يوجد كموضوع رمزى وهبت له قيمة، فيما كان معلوما ومعترفا به فقط، أى إذا تأسس اجتماعيا كعمل فنى عن طريق النظارة المهيؤون بالموهبة، والكفاءة الجمالية، الضرورية لفهم وإدراك هذا العمل الفنى كما هو. وفى حالة جينى، فإن الفنان، وعالم المعتقدات، والعمل الفنى مستقلون. ونتيجة لذلك، وحتى

لو أن القرار باتخاذ توصية بإدراج جينى فى قائمة اليونسكو للتراث العالمى قد اتخذه الماليون (وليس السكان المحليون)، فمن حق المرء أن يقر بأن وضع الفنان الصرف فى اليونسكو «كمراقب صرف»، وبالتالى «المبتكر الذى لم يخلق». ويمكننا أيضا أن نرى فى عمل هذه المؤسسة عمل «مبدع معمارى» جديد، يخلق الظروف أو الحالات للاحتفال إلى الأبد بتمجيد «عملية المعارضة» التى - بالمقابلة مع «الفن الخالص» مثل الحرية فى عالم القصص - تتعارض مع الفن التجارى الذى يتضمنه عالم القصص الروائى. ومن الضرورى، فى هذه الأثناء، أن نوضح أن اليونسكو تقصر نفسها على قبول قرار يتخذ فى مكان آخر، وليس هناك بلد مضطر لأن يبرز ويبدو فى خزانة عروضها، ولكن بمجرد دخولها، يجب عليه أن يتأكد من أنه ممثل بطريقة جيدة عن طريق الاشتراك فى مبادئ الصيانة والتدخلات المتصلة بذلك، خوفا من خروجه من القائمة الرسمية. وفى هذا السياق، فإن بعثة جينى الثقافية متمركزة كذراع طويلة للإدارة وشركائها الأجانب. إن تدخلها غالبا مايسفر عن تصدع فى التوازن الهش بين السكان المحليين والإدارة المركزية فى المحيط الذى يتقاطع فيه المنطق الاقتصادى مع المنطق الرمزى. فالأول يهدف إلى تحديد منتج من أجل سوق وحيدة، بينما الأخير مقدر عليه أن يصادره كل الفاعلين المحليين.

وبسبب عملية تحويل جينى إلى تراث، أصبحت جينى ملكية نادرة، ولكنها فى الوقت نفسه متاحة وواضحة للعيان، بسبب قيام اليونسكو بعرضها. ولهذا فهى عملية تهدف للوصول إلى توازنات دقيقة جدا. وتناقضا مع هذا، أن منتجا ما، مازال حتى الآن نادرا ومميزا بشكل كبير - حين يميط اللثام عن نفسه نتيجة لتصنيفه، فبإمكانه تصنيف نفسه بعد ذلك، ويفقد فى ضربة واحدة زبائنه (الجدد) المهتمين بشكل خاص بتميز هذا المنتج. فزبائنه الأصليون يمكن أن يصبحوا متقدمين فى السن، كما أن نوعية جمهوره سوف تتناقص. إن العمر الاجتماعى لعمل فنى، يكون لحركة داخلية مرتبطة بالنضال فى الميدان الذى يحفز إنتاج أعمال مختلفة، ولحركة خارجية مرتبطة بالتغيرات الاجتماعية الخاصة بالجمهور الذى يجيز ويزيد من خسارة ندرتها ، بأن يجعلها مرئية للجميع.

وقد يكون بسبب الإدراك الكامل لعملية النشر هذه أن قدم مثقفو جينى منشورا عن المدينة على أنه عمل مقدر سلفا «للسياح المثقفين» الذين يزورون جينى[٢٠]. وبعرض هذا الحدث مثالا مميزا لعملية مرجعية ذاتية لشعب مميز، ولكن أيضا، وبشكل ضمنى - تكريس وتعبئة، منشآتها المشروعة من أجل شرح عمل فنى، ألا وهو «موقع جينى كتراث عالمى» عن طريق موسيقييها، والشعراء[٢١]، وعلمائها الدينيين[٢٢].

| NOTES

1. This text is drawn from my Master's thesis in social anthropology and ethnology, 'Problèmes de patrimonialisation dans le contexte islamique sub-saharien. Perceptions et réceptions de Djenné Patrimoine Mondial de l'Humanité [Problems of Patrimonialization in the sub-Saharan Islamic Context. Perceptions and Receptions of Djenné, World Heritage of Humanity]'. Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, June 2001.

2. I started my research in Djenné in 1996 within the milieu of the traditional Koranic schools. See *Le Scuole Coraniche di Djenné. Retaggi culturali–Censimento–Problemi–Prospettive*, Genoa, Facoltà di Scienze dell'Educazione, Università degli Studi di Genova, 1999.

3. I employ the term 'patrimonialization', a neologism loosely translated as the heritage listing process, in place of expressions such as 'made into a museum' or 'made into heritage' to indicate in an explicit way that this heritage process, at least in Djenné, is a dynamic process, susceptible to continuous adjustments.

4. The etymology is not very clear. Here I use the term in the sense of how it is used and understood in Djenné, that is, to designate both one who consecrates his whole life to teaching the Koran and administers religious rites (baptisms, marriages, burials, recitations, prayers, blessings and so forth), as well as one who uses his knowledge of the sacred book also/exclusively to make amulets and cast spells.

5. This tension can mount in reaction to decisions taken without consultation and that sometimes implicate the religious domain. More generally it concerns the relationship between the inhabitants and the *induit* (inducted circuit) determined by the heritage process, notably regarding questions of access.

6. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field], Paris, Seuil, 1998 (1st ed., 1992).

7. See Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milan, Bombiani, 1962.

8. In Djenné, especially with the Koranic teachers, the feeling about autochthony, understood as family history anchored in the city since its foundation and thus as legitimizing the teaching of the Koran, is very powerful. The teachers consider themselves as either 'autochthons' and 'foreigners', and these latter are sometimes called 'nomads', 'temporaries' or 'seasonal', to show their non-sedentary character. Nonetheless it is interesting to remark that many *marabouts* known as 'foreigners' have been living in Djenné for at least half a century.

9. *La Mission Culturelle de Djenné* was established in 1993 following a study project and campaign against the pillaging of cultural properties in the region of Djenné.

10. On this point, Bourdieu's *logique matérielle* (material logic) can be balanced by the *logique culturelle* (or cultural logic) proposed by Marshall Sahlins in *Au coeur des sociétés. Raison utilitaire et raison culturelle* [In the Heart of Societies. Functional Reason and Cultural Reason], Paris, Gallimard, 1980 (1st ed. 1976).

11. Emerging from the ashes of another organization in 1995, *Les Amis de Djenné–Djenné Patrimoine* (The Friends of Djenné–Djenné Heritage) was created following an agreement between about thirty people: some originating from Djenné, for the most part notables, former civil servants, schoolmasters, shop-keepers and artisans, and some foreigners, notably aid workers, researchers and patrons.

12. See the website: http://www.djenne-patrimoine.asso.fr/.

13. Correlation, in Latin, which is the substitute for the proposition 'either...or...'. It is used as a substantive to express a choice forced from two options.

14. In the present debate on heritage, it is common to see these two aspects proposed together. However, there are also other positions that attempt to divulge the contradictions of this approach which is supported by conservation and development: see Gupta Narayani, 'Concern, Indifference, Controversy: Reflections on Fifty Years of 'Conservation' in Delhi', pp. 157–71, in V. Dupont, E. Tarlo, and D. Vidal, *Delhi. Urban Space and Human Destinies*, New Delhi, Manohar, 2000.

15. Bourdieu, op. cit., p. 245.

16. On the exchanges between producers and consumers, see, for example, Christopher B. Steiner, *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. For a discourse on the circulation of objects with a status of merchandise, see Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. For the relations between communities or different cultures in a context of transnational global economy, see George E. Marcus and Michael M. J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago, University of Chicago Press, 1986. For an aesthetic discussion on African art in relation to the status of contemporary art in general, see Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain* [Art of the Wasteland. Essay on Contemporary African Art], Paris, Flammarion, 2005.

17. In Songhaï, a name to designate the inhabitants of Djenné.

18. Bourdieu, op. cit., p. 334.

19. For the use of the term 'fetish' in anthropology, see Jean Pouillon, *Fétiches sans fétichisme* [Fetishes Without Fetishism], pp. 104–19, Paris, Maspero, 1975.

20. Djenné Patrimoine Information, No. 2, p. 6, January 1997 (in the bulletin in bold characters).

21. Poet-musicians who are the depositaries of the oral tradition.

22. In Arab *ulamâ*, from the term *âlim*, or 'learned'; in Sunni Islam, a specialist in religious sciences.

٣٨ ـ نيونو ، قرية قريبة من جينى، وهى أيضا مميزة بمنازلها ومساجدها المبنية بالطوب اللبن.

متحف قلعة المسيح فى مومباسا: تجربته فيما يتعلق بشبكات العمل الاجتماعى فى البيئات الريفية والمدنية

موادیمی مازوا

Mwadime Wazwa

يعمل موادیمی مازوا مديرا للتراث، ونال درجة الماجستير فى دراسات المتحف من كلية لندن الجامعية (معهد الآثار). عمل كبيرا لأمناء متحف قلعة المسيح قبل انتسابه إلى مركز تطوير التراث فى إفريقيا عام ٢٠٠٠، حيث يعمل حاليا كمدير. وهو أيضا منسق تقنى أول فى برنامج كينيا لأصول التراث المهدد بالخطر، الذى تموله منظمة اليونسكو، وعضو فى المجلس الدولى للمتاحف الإفريقية.

قلعة المسيح ومجتمعاتها المحلية

تقع قلعة المسيح فى قلب مجتمعات مومباسا، وسكانها «يمثلون قرونا من التفاعل بين شعوب من داخل إفريقيا والساحل، وبين شعوب الساحل والعالم الخارجى»[١]. عُرفت مدينة مومباسا تاريخيا باسم «مفيتا» أو «جزيرة الحرب»، وكانت جديرة بشهرتها في الحصار وسفك الدماء حيث كانت قلعة المسيح المسرح الرئيسى لأحداث المعارك الجارية.

وتعد «الواسواحيلى»، الجماعة السائدة فى مومباسا، ويعيش أغلبها فى المدينة القديمة. وتتألف السواحيلى من جماعات فرعية متعددة، وتعتبر أكثر الجماعات ذات التعدد العرقى فى إفريقيا[٢]، من الناحية التاريخية استقروا وكونوا

ترجمة: دعاء شراقى

مدنا تمتد إلى جزر الكومورو، ومدغشقر. وهناك مجتمعات أخرى فى مومباسا تشتمل على: الميجيكيندا، والعمانية، والحضارمة، والاثنا عشرية، والبوراس، والأوروبيين، وكذلك جماعات أخرى من القارة الهندية والجزيرة العربية، وفى الأزمنة الحديثة، جماعات عرقية أخرى، وشعوب مختلفة، ومنها تلك التى تخوض حروبا. ويقدر التعداد الحالى لسكان مومباسا بحوالى مليون نسمة.

وتعتبر قلعة المسيح فى الوقت الحاضر متحفا وأثرا وطنيا. تغطى القلعة مساحة ١٫٠٢ هكتار، وتطل على المحيط الهندى. وقد أنشأها البرتغاليون عام ١٥٩٣ لحماية ميناء مومباسا القديم، وضمان حماية مصالح البرتغال الاستراتيجية فى المحيط الهندى فى ذلك الوقت. وفى النهاية، أصبحت القلعة من الممتلكات الاستراتيجية لكل من أراد التحكم فى مومباسا، وإلى حد ما، ساحل شرق إفريقيا. فعلى سبيل المثال، فيما بين عامى ١٦٣١، و١٨٧٥ تم تبادل القلعة تسع مرات بين أمم تنافست على السيطرة على مومباسا، وبصفة رئيسية بين البرتغال وعرب عمان. وعندما استعمر البريطانيون كينيا، استخدموا القلعة كسجن حتى عام ١٩٥٨، وتم فتحها لاحقا للجمهور عام ١٩٦٠. ويمكن القول بأن القلعة تمثل الحقبة الأولى من الاستعمار الأوروبى للشعب الإفريقى المسلم المتمدن للساحل الإفريقى الشرقى: السواحيلى. وكانت القلعة محل المنافسة العسكرية بين هؤلاء الذين يعارضون القهر، وهم غالبية الواسواحيلى، بالتحالف مع مجتمعات إفريقية أخرى فى المنطقة الداخلية الكينية، ضد الغزاة البرتغاليين[٣]. وقد أسهمت نهاية النشاطات البرتغالية العسكرية والاقتصادية فى التدهور العام للمدن المتمدنة المنظمة على الساحل الكينى التى، بعد هجرتهم، أصبحت الآن آثارا وطنية يشرف عليها متحف كينيا الوطنى. كيف تتحدى قلعة المسيح اليوم ماضيها كأرض للمعركة للقوات الخارجية ضد الشعب المحلى، لتصبح الآن مركزا نابضا بالحياة للاحتفال بالتعددية الثقافية، وتعزيز التراث المدنى والريفى للسكان؟. ماهى الدروس التى يمكن أن نستقيها من تجربتها؟. وماهو المستقبل؟.

قلعة المسيح اليوم كمركز ملحمى لصيانة التراث

فى الوقت الحاضر، تبقى قلعة المسيح علامة أثرية هامة لشعب مومباسا، وموقعا «لابد من رؤيته» لأى زائر لكينيا أو مومباسا. وهى تشكل الآن المنظر الثقافى لمدينة مومباسا القديمة الذى تمتد «حدوده» إلى الميناء القديم، والمحكمة القديمة، والمركز الثقافى السواحيلى. وتقوم بإدارتها المتاحف الوطنية بكينيا، غير أن قلعة المسيح تلعب أيضا دورا تنسيقيا فى برامج صيانة التراث. وتعد قلعة المسيح ومدينة مومباسا القديمة آثارا رسمية فى إطار القرار الخاص بالآثار والمبانى التذكارية لعام ١٩٨٣. وتضم القلعة اليوم مركزا لتطوير التراث بإفريقيا (CHDA-PMDA) سابقا، ومعهد عموم إفريقيا الذى أنشأه المجلس الدولى لدراسة صيانة وترميم الآثار، ومتحف كينيا الوطنى عام ٢٠٠٠ لإدارة وتنسيق التدريب وبناء القدرات من أجل وبالنيابة عن مؤسسات التراث فى الدول المتحدثة باللغة الإنجليزية فى شبه الصحراء الإفريقية. ويخدم الموقع كمصدر تعليمى ثقافى وترويحى، فهو مكان شعبى لإقامة حفلات الزفاف، واللقاءات، والمهرجانات، ويقدم عرضا للصوت والضوء. بالإضافة إلى ذلك، فالمناطق المحيطة به تستخدمها مجتمعات مومباسا لإقامة النشاطات الترفيهية والترويحية. ويجذب الموقع آلافا من السائحين من داخل وخارج البلاد سنويا. ويأتى الزائرون لاستكشاف تاريخ وعمارة الموقع، وكذلك تاريخ مومباسا الاجتماعى من خلال الالتحاق بالبرامج الجماعية ذات الصلة،

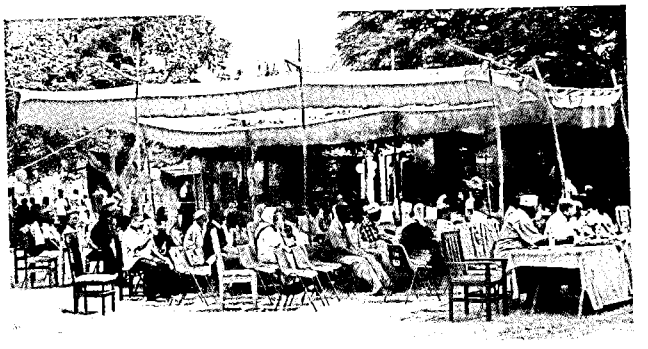
٣٩ ـ منظر جوى لمتحف قلعة المسيح فى مومباسا.

والمعارض التى تقام داخل القلعة. وكان هناك تزايد مستمر فى المقيمين المحليين سنويا، من ١٣٥٠٠٠ عام ٢٠٠٢، لأكثر من ١٦٠٠٠٠ عام ٢٠٠٦. ونظرا لوجود القلعة، وتردد الزائرين عليها، قام السكان المحليون بإقامة عدد من المشروعات الصغيرة والخدمات. وتتضمن مطاعم، ومحلات للهدايا التذكارية، ومحلات تصوير، وخدمات لسيارات الأجرة، والمرشد السياحى، والتى تسهم فى توفير أسباب وسبل العيش الاقتصادية للسكان المحليين.

وقد تزايد عدد المقيمين والمجتمعات المحلية بصفة عامة عقب مشروع الاحتفال بالعيد المئوى الرابع لقلعة المسيح عام ١٩٩٣. وتضمن مشروع الاحتفال إقامة معارض مطورة فى القلعة والمواقع ذات الصلة، وتنفيذ برامج ذات جودة تعليمية فى متناول العامة، تتناول القضايا المعاصرة للمجتمع، وبرامج تعاونية فى مجال صيانة، وإدارة، واستخدام التراث. وعلى الرغم من أن هناك أمثلة أخرى، يختار هذا المقال خبرات من مشروع صيانة المدينة القديمة والمركز الثقافى السواحيلى، ويقدم بعض الرؤى فى برنامج أصول التراث المهدد بالخطر.

مشروع الذكرى السنوية

أطلقت قلعة المسيح أولى معارضها عام ١٩٧٠ بمعروضات من حفائر مأخوذة من القلعة، ومواقع



٤٠ ـ سمر عام بمتحف قلعة المسيح فى مومباسا.

ساحلية أخرى. وسمح تحديث هذا المعرض فى تسعينيات القرن العشرين بتضمين عنصر الحياة الاجتماعية والثقافية فى مجتمعات الميجيكاندا[٤]، حتى مع هذه التطورات، فى إضفاء معان على القلعة، لم تكن هناك شبكات عمل مطورة داخل المجتمعات، ولم تكن هناك برامج مدعمة لضمان إشراك المجتمعات المحلية فى صيانة التراث. وربما تشبه حالة قلعة المسيح بما يصفه ل. مولينكس بالمنزل الثقافى الذى يؤوى أشياء، ويسجل أحداثا من الماضى[٥]. وكانت العروض تفتقر إلى أية دلالة اجتماعية وتاريخية لاترتبط بحياة المقيمين، لذا كانت هناك حاجة إلى التغيير. وفى عام ١٩٩٣، تم فى مشروع قلعة المسيح تخطيط وتنفيذ برنامج اجتماعى وثقافى لمدة ثلاثة أشهر مع المجتمعات المحلية، بهدف قياس أفكار الناس عن تاريخهم مع القلعة، وأخذ مخزون من دلالتها فى ماضيهم وحاضرهم. كذلك كان من أهداف المشروع النظر فى السبل الممكنة لاستخدام القلعة كمرجع، وبذلك زيادة استخدامها لأهداف تعليمية. وفى النهاية، كان من المأمول أن تفتح هذه الاحتفالات فضاء المتحف لمجتمعات مومباسا للمناقشة، ولأداء وتمثيل أفكار وموضوعات ثقافية تتصل بهم، ومن ثم خلق وعى جديد بأهمية المتحف بصفته مرجعهم الخاص. وقد قامت مجتمعات العمل فى مومباسا بتمويل معظم النشاطات محليا على نحو متزايد.

وقد شارك فى الاحتفالات الجماعات التى لعبت دورا مباشرا فى إبراز تاريخ القلعة. وتتضمن هذه الجماعات الناس الأصليين الذين عاش أجدادهم فى المنطقة المجاورة للقلعة، وهؤلاء الذين جاء أجدادهم للمساعدة فى الحرب ضد الحكم البرتغالى (مازروى، بالوشى، عرب عمان)، وهؤلاء الذين كانوا يعملون بالتجارة مع السواحيلى وظلوا حلفاء سياسيين ضد البرتغاليين (الميجيكنيدا)، وأخيرا، هؤلاء الذين استقروا على الساحل الكينى أثناء حكم الاحتلال البريطانى (الجماعات الهندية والأوروبيين). كذلك تضمنت المنظمات أو الجماعات الدينية مثل: الكنيسة الكاثوليكية، التى أنشأها البرتغاليون لأول مرة فى قلعة المسيح فى القرن السابع عشر، والبوهرا، والجوانز، والعديد من الجماعات من شبه القارة الهندية، وجماعات إفريقية أخرى من مومباسا والمناطق المحيطة. قررت كل جماعة نشاطها الخاص فى يوم مخصص لها. وقام أفرادها بتوفير التمويل اللازم لإدارة البرنامج، الذى تكون فى أغلبه من إلقاء الشعر، وألعاب الأطفال، ومحاضرات عامة، أو موسيقى تقليدية ورقص. وقد توافد الزوار من أماكن بعيدة مثل عمان، وزنزبار، وكل البلدان التى لها روابط تاريخية بالساحل الكينى ومومباسا. وقد تم الإعلان عن هذه الأحداث على نطاق واسع فى وسائل الإعلام، وساعد ذلك على خلق وعى جديد حول كيفية صيانة واستخدام مصدر للتراث. وإلى جانب هذه النشاطات، قامت لجنة التنسيق بمبادرة مشروعات الصيانة لترسيخ الروابط الاجتماعية والثقافية بين

المقيمين فى مدينة مومباسا القديمة وقلعة المسيح. وبعد الاحتفالات، تزايد عدد زائرى القلعة والمواقع التاريخية الأخرى من مجتمعات مومباسا، غالبا للترفيه والترويح. وتوضح السجلات أن عدد الزائرين المحليين عام ١٩٩٤ قد ارتفع بمعدل اثنين بالمائة، من ٤٧٦٠٠ زائر عام ١٩٩٢ إلى ٥٨٠٠٠ زائر عام ١٩٩٣.

برنامج صيانة مدينة مومباسا القديمة

تم تأسيس برنامج صيانة مدينة مومباسا القديمة عام ١٩٩٥ من خلال المشاركة بين قلعة المسيح (متحف كينيا الوطنى)، ومجتمعات مدينة مومباسا القديمة، والمجلس المحلى لمدينة مومباسا. ويقوم بتمويل المشروع الاتحاد الأوروبى، ويسعى إلى دعم مبادرات المجتمع التى تهدف إلى تحسين نوعية الحياة، وتطوير النشاطات من أجل صيانة تراثهم البنائى. ومن أهداف المشروع الرئيسية: صيانة المواقع والآثار التاريخية، والمساعدة فى تعريف الإطار المؤسساتى لصيانة وحماية تراث كينيا، ثم فى المستقبل، مدن تاريخية، ومواقع، وآثار أخرى فى شرق إفريقيا، وتعزيز قدرات متحف كينيا الوطنى لتنفيذ مشروعات صيانة، عن طريق زيادة موارده وتدريب العاملين به.

وقد تم إنشاء اعتماد مالى دورى لتمكين المقيمين من صيانة تراثهم. حتى الآن، تم ترميم اثنين وعشرين منزلا (ستة فى مومباسا وستة عشر فى لامو) من خلال صندوق الصيانة الاجتماعى[٦]. وتتضمن المشروعات الأخرى التى تم تنفيذها فى المدينة القديمة ترميم منزل Leven، والذى يعد من العلامات المهمة فى المدينة القديمة. ويقوم بأعمال الترميم مكتب صيانة مدينة مومباسا القديمة، وأحد أقسام متحف قلعة المسيح - متحف كينيا الوطنى، بتمويل ومساعدة فنية من الحكومة الكينية والفرنسية، مع برنامج المركز الدولى لدراسة حفظ وترميم المقتنى الثقافى لإفريقيا ٢٠٠٩، و-CRATerre ENSAG.

برنامج المركز الثقافى السواحيلى

يعد برنامج المركز الثقافى السواحيلى مشروعا مشتركا بين قلعة المسيح والمجتمع السواحيلى بمومباسا. فى البداية كان الهدف منه هو تدريب الحرفيين فى حفر الخشب، وأعمال البناء، وأعمال الجص التزينية، وحياكة ملابس النساء، بهدف إحياء معرفة ومهارات المجتمع السواحيلى فى الإنتاج الحرفي، ولتناول قضايا أعم فى البطالة. وقد شارك الحرفيون الذين تم تدريبهم محليا فى ترميم المبانى التاريخية، كما هو الحال فى ترميم المحكمة القديمة، وإصلاح جامع مناهرى فى مدينة مومباسا القديمة الذى يرجع إلى القرن السادس عشر.

وقد تحول حقا متحف قلعة المسيح من قلعة عسكرية إلى مؤسسة ذات برامج عامة مطورة تذهب فيما وراء النموذج التقليدى لإيواء وتفسير الأشياء. ويمكن رؤيته الآن كمشارك فعال، يوفر القيادة فى نشاطات صيانة التراث مع جماعاته، فى البيئة المدنية والريفية. إن للموقع إمكانات تعليمية وبحثية كبيرة، ويمكن أن يكون مرشحا مناسبا على قائمة التراث العالمى. إلا أن التحدى اليوم هو استدامة هذه البرامج. وللوفاء بالاحتياجات المتغيرة لمالكى التراث، يتطلب الأمر قيادات ذات رؤية، وموارد، وفريق عمل مع المجتمعات المعنية، ومع شركاء فنيين وممولين على المستوى المحلى والدولى. وبهذه الطريقة، يمكن لقلعة المسيح أن

تستمر فى مسارها مع التاريخ، ليست كحصن مرتبط بالحكم القائم على حكم السلاح القوى، لكن كمورد ومرجع يقود أفضل الأفكار والثقة فى ضمان صيانة التراث بشكل مستديم لصالح الجميع.

NOTES

1. G. Abungu and L. Abungu, 'Saving the Past in Kenya: Urban and Monument Conservation', *African Archaeological Review*, Vol. 4, 1998, pp. 225–34.

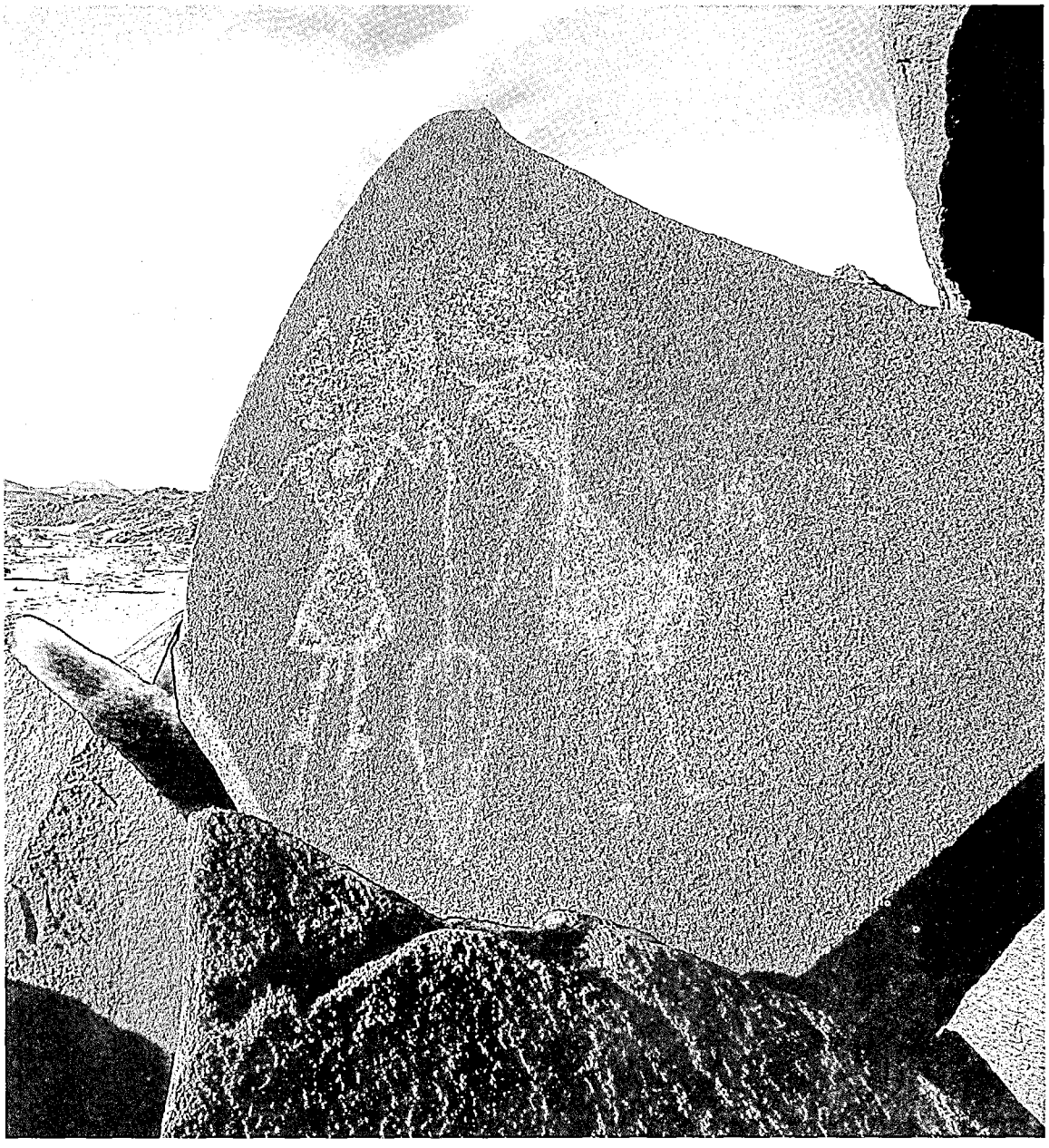
2. J. de V. Allen, *Swahili Origins: Swahili Culture and the Shungwaya Phenomenon*, London, James Currey, 1993; I. N. Sharrif, and A. M. Mazrui, *The Swahili: Idiom and Identity of an African People*, Trenton, N.J., Africa World Press, 1994.

3. M. Wazwa, 'The Search for Relevance: the "New" Museology for Kenyan Contexts?' London, University College London, 1999 (unpublished thesis).

4. K. Tinga, 'Spatial Organization of a Kaya', in B. Goode (ed.), *Kenya Past And Present*, Vol. 29, 1997, pp.31–41; K. Tinga, 'Conservation of the Kaya Cultural Landscape', (unpublished report by the Media and Heritage Workshop at CHDA Mombassa), Paris, UNESCO, 2005.

5. L. Molyneux, 'Introduction: The Represented Past', in P. Stone and B. Molyneux (eds.), *The Presented Past, Heritage, Museums and Education*, London, Routledge, 1994.

6. K. Omar, 'The Conservation of Built Heritage, the Case of the Mombassa Old Town', (unpublished Report on the Media and Heritage Workshop at CHDA Mombassa), Paris, UNESCO, 2005.



٤١ ـ الفن الصخرى الإفريقى. شكلان لآدميين منحوتين فى الجرانيت فى الصحراء الوسطى (النيجر)، ومن المحتمل أن الحفر من أعمال أسلاف شعبى الطوارق والبربر.

برنامج اليونسكو لصيانة الممتلكات الثقافية المنقولة المهددة بالخطر، وتطوير المتاحف

صيانة المجموعات المهددة بالخطر فى إفريقيا

كجزء من برنامج منظمة اليونسكو الجديد لصيانة الممتلكات الثقافية المنقولة، والمهددة بالخطر وتطوير المتاحف، تم إطلاق ثلاث مبادرات خلاقة فى كل من كينيا، ومالى، والنيجر.

صيانة الأصول الثقافية المهددة بالخطر لشعوب السواحلى، وتايتا، وميجى، وكيندا، وبوكومو، وواتا، وداهالو، وبونى على الساحل الكينى

تعمل منظمة اليونسكو ومكتبها فى نيروبى مع مركز تطوير التراث فى إفريقيا CHDA، وبرنامج تطوير المتاحف فى إفريقيا ـ PMDA سابقا) بالتعاون مع المتاحف الوطنية فى كينيا لتنفيذ هذه الحملة العاجلة لصيانة التراث. ويتركز هذا المشروع بشكل أساسى على جمع، وصيانة، وتوثيق، وعرض المنسوجات، والمخطوطات، وصناع السلال، والخشب، والمعروضات الجلدية والمعدنية، والممتلكات الثقافية المنقولة الأخرى لشعوب السواحلى، وتايتا، وميجى، وكيندا، وبوكومو، وواتا، وداهالو، وبونى. وعادة ماترتبط هذه الأشياء بطقوس التداوى، والاستسقاء التقليدية، وإنتاج الأغذية ، والطقوس الأخرى ذات الصلة. إن الكثير من هذه الممارسات الثقافية آخذة فى الاختفاء، ولم تقم المتاحف بتوثيق أو جمع الآثار الدالة على وجودها بهدف صيانتها أو التعليم. ويهدف المشروع إلى تعزيز الفهم فيما بين العرقيات والتعددية الثقافية التى تميز الأمة الكينية. ويتم هذا من خلال عدة سبل، على سبيل المثال، عن طريق تطوير الإمكانات الاقتصادية للثقافة من خلال السياحة الثقافية، وتعزيز بناء القدرات المحلية والوطنية فى إدارة الأصول الثقافية.

صيانة فنون الدوجون (مالى، النيجر)

الهدف الرئيسى من هذا المشروع هو بناء قدرات المديرين المحليين للممتلكات الثقافية المنقولة المعرضة للخطر، والمواقع الثقافية لشعب الدوجون من خلال المشاركة لصيانة القيم التراثية للدوجون ومنحدرات موقع الباندياجارا للتراث العالمى. وهناك حاجة إلى المراقبة المستمرة لتأثيرات السياحة على ثقافة الدوجون، مع التحديث الدائم لمهارات المديرين المحليين، وفى الوقت نفسه تطوير وصيانة تقليد، أعرف ـ كيف. وتعمل منظمة اليونسكو عن قرب مع المجتمعات القروية، وممثليها، ومسؤوليها المنتخبين، والمنظمات الحكومية الثقافية المسؤولة عن الموقع، بالإضافة إلى الحرفيين التجاريين، لصيانة هذه الثقافة المهددة بالخطر. وتركز النشاطات الجارية على التدريب وصيانة الموارد الثقافية، والحد من الاتجار غير المشروع لممتلكات الدوجون الثقافية. ويتم تطوير «أماكن الحفظ» القروية أو المتاحف المجتمعية المحلية، ويتم تدريب العاملين فى المتاحف المحلية على توثيق وترقيم مجموعة الدوجون. وتجرى تنمية مهارات مجموعات من النساء العاملات فى الصباغة، مع رفع أجورهن، وتدريب المرشدين المحليين لإلقاء الضوء على القيم المهمة لتراث ثقافة الدوجون فى إطار الدوائر السياحية.

صيانة المنقولات المهددة بالخطر للمتحف الوطنى بالخرطوم، والمتحف الأثرى فى جبل بركل (السودان)

يحتوى المتحف الوطنى بالخرطوم على أكبر مجموعة أثرية فى السودان. ويضم عناصر المعابد المفككة أثناء حملة النوبة، ومجموعات من فترات الكوشيت والميروتيك، ولوحات جصية عالية الجودة من الدير القبطى المحلى. وتعد هذه المجموعات فى حاجة عاجلة للصيانة. وقد تم إنشاء متحف جبل بركل الصغير ليضم أهم الاكتشافات من موقع الحفر، وهو الآن مغلق أمام الزائرين. ومجموعاته تحتاج إلى عمل عاجل من أجل صيانتها وعرضها. وسوف يتوقف المشروع على توفير الخبرة، والمعدات، وبناء القدرات للعاملين فى المتحف، والسلطات المحلية.

للاتصال: karalyn Monteil at k.monteil@unesco.org

أخبار التراث الرقمى
المحتوى الثقافى الرقمى القائم على المشاركة

كاتى جيبر *Kati Geber*

مدير قسم معلومات البحث والعمل فى شبكة معلومات التراث الكندية، تورنتو، كندا.

إن التحديات التى نواجهها فى العملية الحالية لخلق محتوى ثقافى رقمى هى تحديات ذات طابع عالمى، ولذلك تتطلب استجابة مساوية فى المدى من ناحية الأهداف، والمصادر، والاستراتيجيات، والطرق. بينما يحمل الانتقال إلى ماهو رقمى بشائر أمل بعلاقات مبتكرة مع جمهورنا، ومجالا من أنماط تفاعل ثقافية واجتماعية جديدة، وعلى الرغم من ذلك، يجب علينا أن ندرك أن خلق بيئة رقمية ثقافية متناغمة يفرض تحديات كبيرة لا سبيل إلى إنكارها على مؤسسات الذاكرة. وتتضح هذه التحديات إذا ماركزنا على منظورين أساسيين فى البيئة الرقمية، واللذين اكتسبا تدريجيا أهمية إضافية: المشاركة المتزايدة لكل الأطراف المعنية بعملية الاتصال، والثقة والمصداقية التى تشكل أساس عملية الاتصال. ويعد تأثير هذين المنظورين تأثيرا ثقافيا ـ اجتماعيا بالدرجة الأولى. ونحن نعيش حاليا فى بداية ثقافة تشاركية تتسم باللامركزية والتعاون فى إنتاج فكرى مبدع لأعمال الاتصال، بالإضافة إلى تعددية متأصلة.

إن دور شبكة معلومات التراث الكندية (CHIN) هو فهم وإيجاد توازن لعملية إكساب طابع الديمقراطية على إنتاج اتصال ذى تكامل ووحدة، ونقاط مرجعية ثقافية ثابتة، وجودة من شأنها أن تحافظ على معايير موثوق بها فى البيانات التى يتم تبادلها بالاتصالات، وتضمن ثقة المستخدمين. واستنادا إلى خبرة البحث الذى أجرته شبكة معلومات التراث الكندية، والذى تألفت أجزاؤه فى «متحف كندا الافتراضى، الجيل القادم» (http://www.chin.gc.ca) بالإضافة إلى سنوات من العمل مع أعضاء، ومنتجين، ومنتجين مشاركين، ومستخدمى المحتوى الرقمى، فقد توصلنا إلى فهم وتقدير متطلبات جمهور المتحف المتصل بشبكة الإنترنت. ويمكن بلورة هذه المتطلبات فى اتجاهين أساسيين: مدخل تقليدى أساسه الاستفسار للوصول إلى ذاكرات جمعية موثوق بها، مجازة، ثابتة، وطويلة المدى، والحاجة الحديثة إلى الوجود المطلق، والاتصال، والتعبير، الذى يعرف بالتغيير، والانسيابية، والانتقالية، ويركز على الأحداث والمناقشات. ويهدف برنامجنا الرقمى الحالى إلى تطوير برنامج اتصال حى، يوفر مدخلا متسعا، واتصالا، وفضاء اجتماعيا للوفاء باحتياجات جمهورنا (أن يجمعوا، ويتصلوا، ويبدعوا، ويتشاركوا) دون التخلى عن التزامنا السابق بالذاكرات الجمعية. وسوف يشجع برنامج الاتصال وجهات النظر الفردية، إلا أنه سيكون قادرا على توفير مدخل إلى معلومات مجازة، يمكن استخدامها حالما يرغب الجمهور فى ذلك.

ولاتعد شبكة معلومات التراث الكندية متحفا أو مكتبة رقمية وقسما لحفظ المستندات والوثائق، بل هى شبكة أنشئت عام ١٩٧٢ لتقدم برنامج عمل من أجل التعاون فى المجال الرقمى. وقد بدأت بمخزون تعاونى مركزى، وخدمات للأعضاء الذين كانوا يزودون بالمحتوى، وكذلك مستخدمى الحاسب الآلى، وفى التسعينيات، مع قدوم شبكة الاتصال الدولية

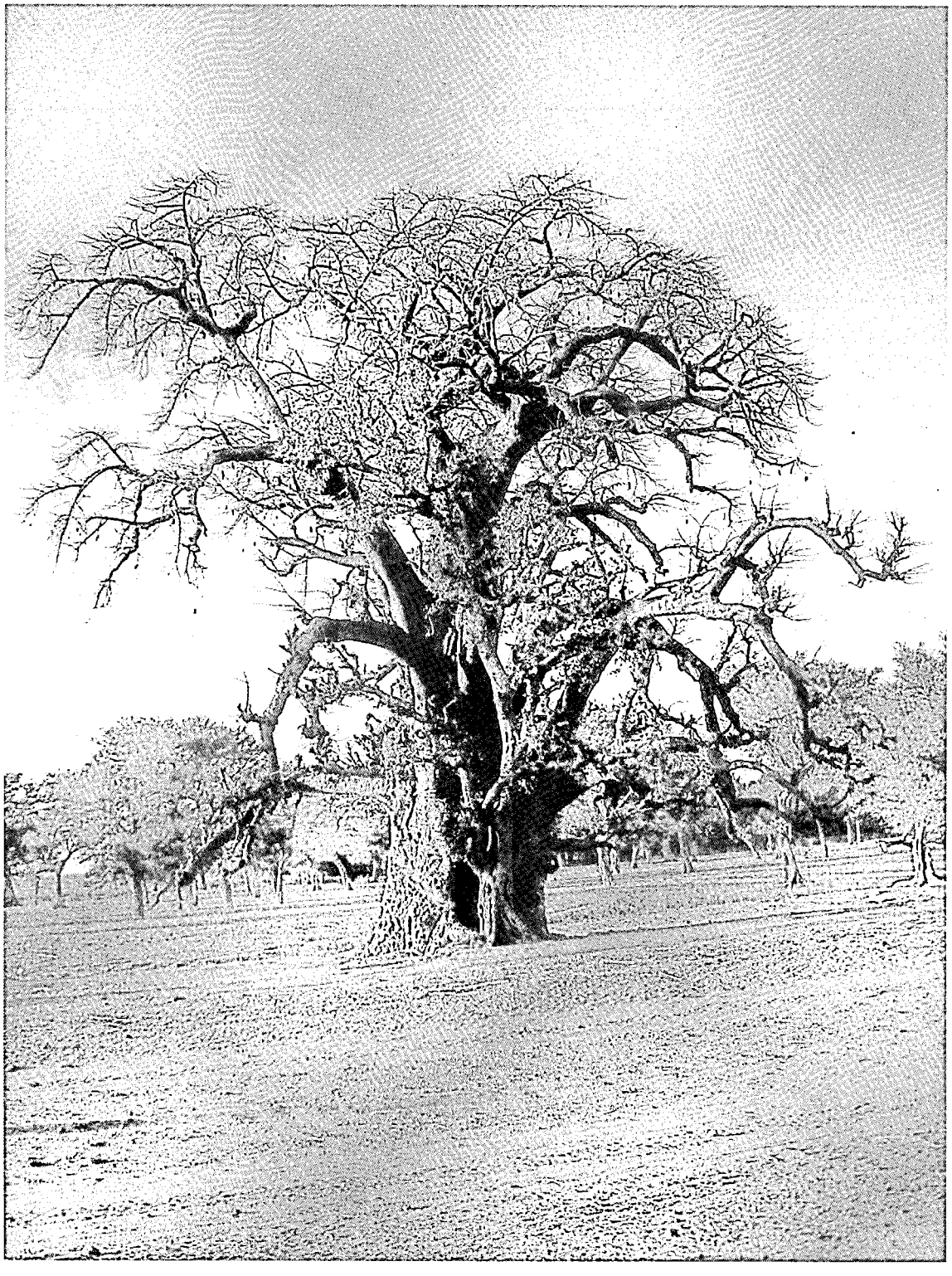
الإنترنت، تحول تركيز الشبكة الكندية إلى تجميع بيانات ضخمة، والتمكين من الدخول إلى محتوى ثقافى رقمى. عند هذا الحد، أدركت شبكة معلومات التراث الكندية أن جمهورها لم يكن مقصورا على المتخصصين فى التراث فحسب. فقد أصبح عدد كبير من الأعضاء المهتمين على مستوى العالم من الجمهور العام مستخدمين مخلصين. وأدى هذا إلى نشاطات جديدة: العرض، التوصيل، وتحليل الجمهور. وهكذا ظهر مفهوم المعرض الافتراضى، ثم لاحقا المتحف الافتراضى لكندا.

وتقوم حاليا شبكة معلومات التراث الكندية، بالإضافة إلى التركيز على الدخول والانتشار، بتجربة العديد من النماذج التى تتضمن استخدام المحتوى فى الحياة المدنية، وتمكن من مشاركة الجمهور العام. وسوف يكون تبادل المعرفة قسما جديدا من موقع شبكة معلومات التراث الكندية الذى يبرز خدمات جديدة تستثمر القدرة المتنامية للموقع لتقدم منتجات التعلم الإلكترونى التى تحدد سرعتها ذاتيا، ومجتمعات الممارسة المتناظرة على الإنترنت، وتكفل عروضا للخبراء. وسوف يكون هذا القسم حيزا وموقعا على الإنترنت يشحذ الإبداع، والاتصال والتعاون. ويمكن تخيل «الساحة العامة ـ مركز التعلم» كفضاء رائد للتعلم المتحفى على الإنترنت يقدم للمعلمين والطلاب مصادر تعليمية موثوقا بها، وضعها معلمو المتاحف. وسوف يدعم هذا الموقع التشاركى التعلم النشط، ويخدم فى إشراك الكنديين فى استكشاف تراثهم. وأخيرا، قامت شبكة معلومات التراث بمبادرة مشروع بحثى لتطوير أداة تدعى الفضاء القائم على المشاركة لمتحف كندا الافتراضى. وسوف يتم إلحاق هذا الفضاء بمعرض افتراضى مرخص يصممه متخصصو المتحف. وسوف يضمن هذا الملحق المميز تكامل المعرض الافتراضى، بينما يمكن المستخدمين من إعادة استخدام المعلومات، والاتصال والمشاركة فى حوار مع بعضهم البعض، ومع خبراء المتحف، عن المعرض. وحيث إنه تم تصميمه وظيفيا، لذلك يتضمن الموقع أدوات نقاش تزامنية وغير تزامنية ـ لوحات رسائل، ودردشة نصوص حية، وأشكال للشبكات ـ بالإضافة إلى لائحة بالأحداث التى يمكن للمستخدم أن يشترك فيها. وسوف يتم تيسير المناقشة فى الفضاء بواسطة خبير متخصص من المتحف، والذى سوف يقوم بدور «المضيف».

هناك فرصة هائلة لشبكات المتاحف وللمتاحف لتعميق خبرات وقدرات الزائرين عن طريق خلق ترتيبات جديدة، بالإضافة إلى الترتيبات التى يشكلها الوقت والمسافة، وتعتمد على الاهتمامات والتفاعلات. ويمكن للمتاحف الافتراضية وفضاءاتها القائمة على المشاركة أن تضع النموذج الأصلى للاستمارات ذات أسطح بينية تشبه الألعاب، وقابلة للحركة، والتى تتأصل فى نظريات تعلم مناسبة، وتستجيب لتوقعات التعلم فى القرن الحادى والعشرين.

متحف قلعة المسيح فى مومباسا

مواديم مازوا



museum
INTERNATIONAL

CORRESPONDENCE

Questions concerning editorial matters:
The Editor, *Museum International*,
UNESCO, 1, rue Miollis,
75352 Paris Cedex 15, France.
Tel: (+33.1) 45.68.43.39/Fax: (+33.1) 45.68.58.23
www.unesco.org/culture/museumjournal

PUBLISHER: *Museum International* (English edition) is published by Blackwell Publishing Ltd, 9600 Garsington Road, Oxford OX4 2DQ, UK, or 350 Main Street, Malden, MA 02148, USA, on behalf of UNESCO. ISSN 1350-0775 (Print); ISSN 1468-0033 (Online). *Museum International* (English edition) is published four times a year in January, March, June and September or three times a year with one double and two single issues to be published in May, September and December.

US MAILING: *Museum International* (English edition), print ISSN 1350-0775, is published quarterly. US mailing agent: Mercury Airfreight International Inc., 365 Blair Road, Avenel, NJ 07001, USA. Periodical postage paid at Rahway, NJ and additional offices. Postmaster: Send all address changes to *Museum International* (English edition), Blackwell Publishing Inc., Journals Subscription Department, 350 Main St., Malden, MA 02148-5020.

BACK ISSUES: Single issues from current and recent volumes are available at the current single issue price from Blackwell Publishing Journals. Earlier issues may be obtained from Periodicals Service Company, 11 Main Street, Germantown, NY 12526, USA. Tel: +1 518 537 4700, Fax: +1 518 537 5899, Email: psc@backsets.com

ABSTRACTING AND INDEXING SERVICES: The Journal is indexed by the Arts & Humanities Citation Index, Asian Pacific Database, Middle East Abstracts and Index, South East Asia Abstracts.

ADVERTISING: Contact Andy Patterson, Office 1, Sampson House, Woolpit, Bury St Edmunds, Suffolk, IP30 9QN, UK. Tel: 01359 242880; Fax: 01359 242880.

PAPER: Blackwell Publishing's policy is to use permanent paper from mills that operate a sustainable forestry policy, and which has been manufactured from pulp that is processed using acid-free and elementary chlorine-free practices. Furthermore, Blackwell Publishing ensures that the text paper and cover board used in all our journals has met acceptable environmental accreditation standards.

DISCLAIMER: The Publisher, UNESCO and Editors cannot be held responsible for errors or any consequences arising from the use of information contained in this journal; the views and opinions expressed do not necessarily reflect those of the Publisher, UNESCO and Editors, neither does the publication of advertisements constitute any endorsement by the Publisher, UNESCO and Editors of the products advertised.

PERIODICAL ID STATEMENT: MUSEUM INTERNATIONAL, (ISSN 1350 0775) is published quarterly. US mailing agent: G3 Worldwide (US) Inc., 8701 Bellanca Ave., Los Angeles, CA 90045. Periodical postage paid at Los Angeles, CA and at additional mailing offices. POSTMASTER: Send all address changes to MUSEUM INTERNATIONAL, Blackwell Publishing Inc., Journals Subscription Department, 350 Main St., Malden, MA 02148-5020.

COPYRIGHT AND PHOTOCOPYING: © 2006 UNESCO. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored or transmitted in any form or by any means without the prior permission in writing from the copyright holder. Authorization to photocopy items for internal and personal use is granted by the copyright holder for libraries and other users registered with their local Reproduction Rights Organisation (RRO), e.g. Copyright Clearance Center (CCC), 222 Rosewood Drive, Danvers, MA 01923, USA (www.copyright.com), provided the appropriate fee is paid directly to the RRO. This consent does not extend to other kinds of copying such as copying for general distribution, for advertising or promotional purposes, for creating new collective works or for resale. Special requests should be addressed to Blackwell Publishing at: journalsrights@oxon.blackwellpublishing.com.

PRODUCTION: To contact the production editor, please e-mail muse@oxon.blackwellpublishing.com

INTERNET: For further submission instructions, subscriptions and all other information visit: www.blackwellpublishing.com/muse or www.unesco.org/culture/museumjournal

Printed in Singapore by Ho Printing Pte Ltd

© UNESCO 2006

المتحف الدولى

UNESCO

مجلة فصلية تصدر عن منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) بباريس، وهى منبر دولى للمعلومات والمعارف الخاصة بالمتاحف بكافة أنواعها، وتهدف إلى تنشيط العلوم المتحفية وإحلالها فى كل مكان فى العالم.

وتصدر طبعتها الإنجليزية فى أكسفورد، والفرنسية فى باريس، والعربية فى القاهرة، والروسية فى موسكو.

المدير : منير بوشناقى

رئيس التحرير: إيزابيل ڤينسون

الترجمة الإنجليزية: رينيه شامبيون

مساعد رئيس التحرير: عطية أصغر زادة، ساندرا أكاو

المستشار العلمى: عز الدين بشاوش

المجلس الاستشارى

آمارسوار جالا: استراليا

نيكولاس ستانلى – برايس، بحكم منصبه

كمدير عام لـ: إكروم

يانى هيرمان: المكسيك

نانسى هدسون: كندا

چان پيير موهن: فرنسا

ستيلوس پاپا دوبلوس: اليونان

جون زيريف: السكرتير العام لمجلس المتاحف العالمى، بحكم منصبه

ميخائيل بيترت: رئيس المجلس الدولى للمتاحف والمواقع الأثرية، بحكم منصبه

توميسلاڤ سولا: جمهورية كرواتيا

تصدر الطبعة العربية عن
مركز مطبوعات اليونسكو

رئيس مجلس الإدارة
فوزى عبدالظاهر

مدير عام التحرير
د. مرسى سعد الدين

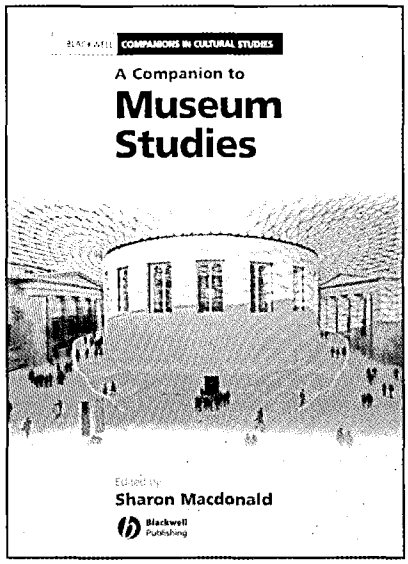
الاشتراك السنوى (٤ أعداد):

مصر : ١٠ جنيهات
الدول العربية : ٢٠ دولارا
باقى الدول : ٢٥ دولارا

تسدد القيمة بموجب شيك أو حوالة بريدية
باسم مركز مطبوعات اليونسكو
١ ش طلعت حرب - ميدان التحرير - القاهرة
ص.ب. ١٧٨٢ - رمز بريدى ١١٥١١

صورة الغلاف الأمامى

«ماهو مرسوم، مكتوب وملون»
جزء من تلوين الأقمشة التقليدى
من السنغال.
«ترجمة حرفية للباتيك»



A Companion to Museum Studies

Edited by SHARON MACDONALD
University of Sheffield

"An indispensable guide... No one attempting to study or teach about museums will be able to do without this aptly named Companion. It will be both guide and landmark in museum studies for years to come."

Ivan Karp, Emory University

- Captures the multidisciplinary approaches to the study of the development, roles, and significance of museums in contemporary society
- Collects first-rate original essays by leading figures from a range of disciplines and theoretical stances, including anthropology, art history, history, literature, sociology, cultural studies, and museum studies
- Examines the complexity of the museum from cultural, political, curatorial, historical and representational perspectives
- Covers traditional subjects, such as space, display, buildings, objects and collecting, and more contemporary challenges such as visiting, commerce, community and experimental exhibition forms.

592 pages / 73 halftones / **March 2006**
1-4051-0839-8 hardback

Blackwell Publishing

Visit **www.blackwellpublishing.com/1405108398** for a complete contents and contributor list.

1350-0775(200605)58:1/2;1-I

الثمن ٥ جنيهات