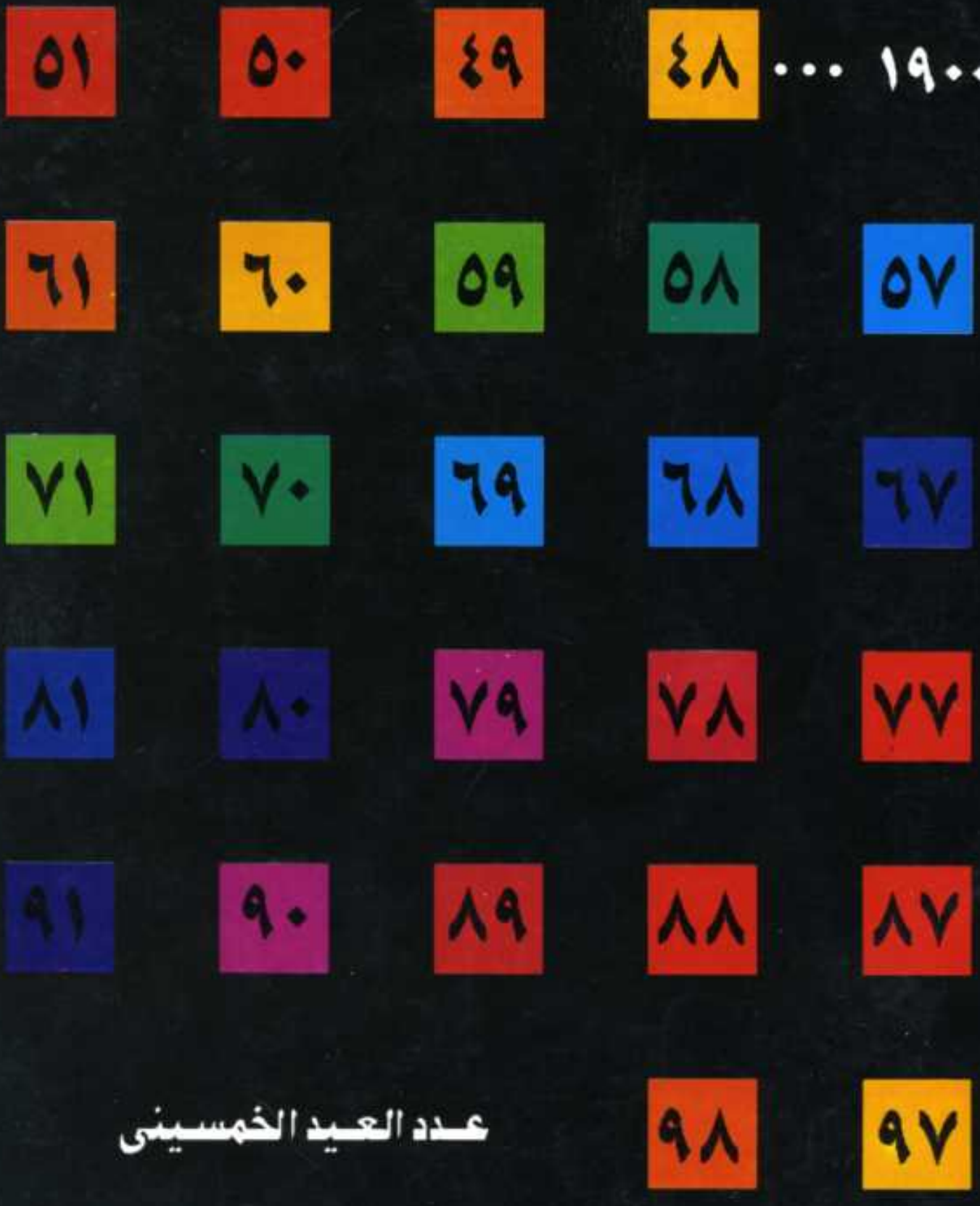
المتحف ١٩٧

الدولي



عدد العيد الخمسيني

المتحـــــف الدولـــــى

مجلة فصلية تصدر عن المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) باريس ، وهى منبر دولى للمعلومات والمعارف الخاصة بالمتاحف بكافة تنوعاتها ، وتهدف الى تنشيط المتحفية وإجلالها فى كل مكان فى العالم .
وتصدر طبعتها الانجليزية فى أكسفورد والفرنسية فى باريس ، والعربية فى القاهرة ، والروسية فى موسكو .

موضوع العدد القادم

المتحـف الدولـــى ١٩٨

الأماكـن الأثـــرية
ومتاحـف المـواقـع

رئيس التحرير : مارشيا لورد

مساعد رئيس التحرير : كريستين ويلكنسون
الايقونوجرافية : (اختيار : الصور والتماثيل والأعمال الفنية) كارول باجو - فونت
محرر الطبعة العربية : فوزى عبد الظاهر
محرر الطبعة الروسية : تاتيانا تيليجينا

المجلس الاستشارى

جايل دى جويتش	ICCROM
ينى هيرمان	المكسيك
نانسى هاشن	كنـدا
جان- بيير موهن	فرنسا
ستيليوس بابادوبولوس	اليونان
اليزابيث دى بورتس	السكرتير العام
للمجلس الدولى للمتاحف	(بحكم المنصب)
رولاندى دى سيلفا رئيس	ICCROM
(بحكم المنصب)	
توميسلاف سولا	كرواتيا
شاجى تشيلويلا	زائير

الطبعـة العربـية - Arabic Edition
تصدر عن مركز مطبوعات اليونسكو
١ شارع طلعت حرب القاهرة
ص.ب : ١٧٨٢
تليفون : ٣٩٢٠١٧٥
فاكس : ٣٩٢٢٥٦٦

الاشتراك السنوى
داخل ج.م.ع.
٧ جنيهات للأفراد
٨ جنيهات للهيئات
خارج ج.م.ع. :
٢٠ دولار أمريكى للدول العربية
٢٥ دولار أمريكى باقى الدول

رئيس مجلس الإدارة : فوزى عبد الظاهر
مدير التحرير : محمد عبد الواحد

صورة الغلاف الامامى

تصميم يمثل
سنوات إصدار المجلة

صورة الغلاف الخلفى

قامت بالتصميم
مونيكا چوست

كلمة المشرف على التحرير ٤

ملف العدد خمسون عاما على المتحف والمتاحف باليونسكو

٥ مجلة المتحف « من أجل فائدة متاحف العالم »
ريموند فرين

٩ المتاحف والآثار : دور اليونسكو الرائد
هيروشى دايفوكو

٢٠ سياسات المتاحف الاقتنائية وعلاقتها باتفاقية اليونسكو
پاتريك چ . أو كيف

٢٥ سجل العائلة المصور
فرانسوا ميريس

٣١ المتاحف الإفريقية : تحدى التغيير
إيمانويل ناكينيى أرينز

٣٨ استنقاذ فى الكويت : قصة نجاح للأمم المتحدة
الشيخة حصة آل صباح

٤٣ يأبى المتحف أن يبقى ساكنا
كينيث هدسون

صورة ٥١ متاحف الريڤييرا الفرنسية : تقتفى أثر كبار الفنانين
مايتى روكس

حدث ٥٩ جائزة المتحف الأوربى السنوية لعام ١٩٩٧
كينيث هدسون

ملامح ٦٢ أخبار مهنية

Editor-in-Chief: Marcia Lord
Editorial Assistant: Christine Wilkinson
Iconography: Carole Pajot-Font
Editor, Arabic edition: Fawzy Abd EL - Zaher
Editor, Russian edition: Tatiana Telegina

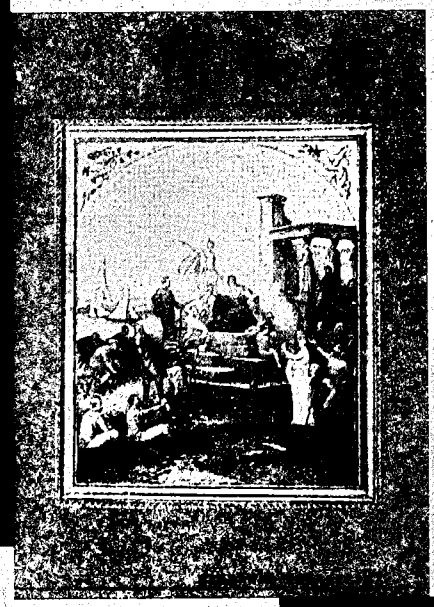
Advisory Board

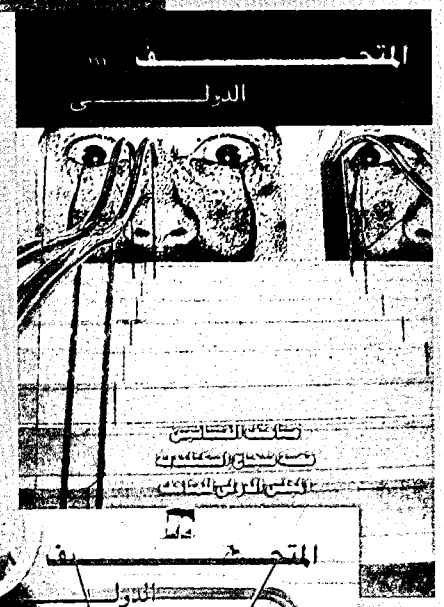
Gael de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, Mexico
Nancy Hushion, Canada
Jean-Pierre Mohen, France
Stelios Papadopolous, Greece
Elisabeth des Portes, Secretary-General, ICOM, ex officio
Roland de Silva, President, ICOMOS, ex officio
Tomislav Sola, Croatia
Shaje Tshiluila, Zaire

© UNESCO 1996

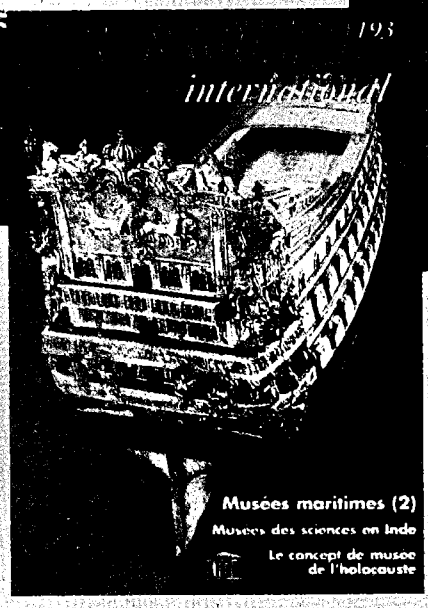
Published for the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization by Blackwell Publishers.

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 Organization. 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.



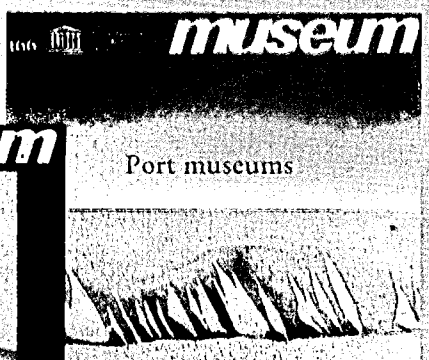


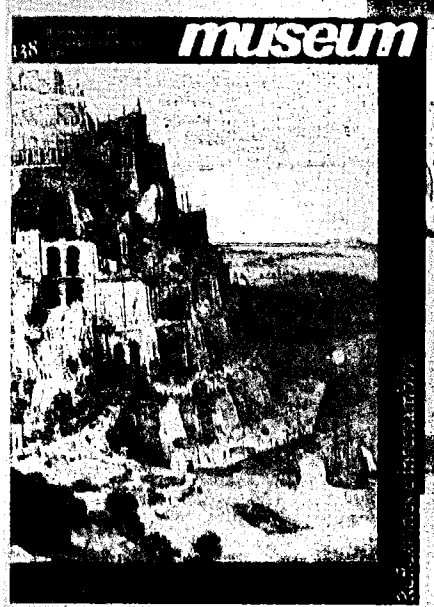
museum international



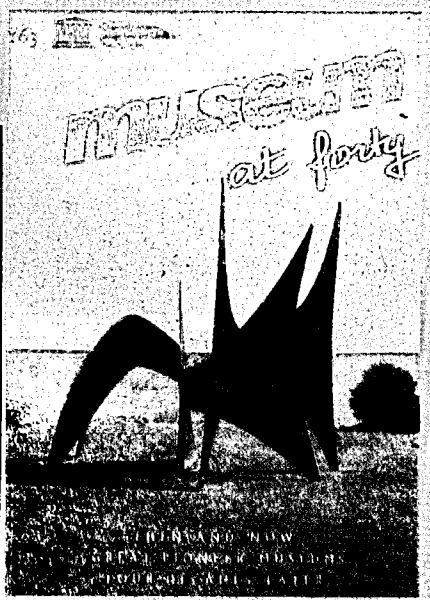
UNESCO

museum





museum



كلمة المشرف على التحرير

بهذا العدد تحتفل مجلة « المتحف الدولية » (المتحف سابقا) بعيدها الخمسين. ويأتى هذا مباشرة فى أعقاب العيد الخمسين لليونسكو فى عام ١٩٩٥ ، والمجلس الدولى للمتاحف فى عام ١٩٩٦ . وتبدو هذه المناسبة أنها الوقت الملائم لإلقاء نظرة على التغير الذى حدث فى المجلة وفى عالم المتاحف على مدى نصف القرن الماضى، ولنتزود بمعرفة الإنجازات الكبيرة التى قامت بها اليونسكو لمساندة المتاحف والتراث الثقافى . وللاحتفال بهذا الحدث الخاص يسعدنا أن ننشر كلمة المشرف على التحرير التالية التى كتبها فدريكو ماير مدير عام اليونسكو.

فى عام ١٩٤٨ ، بدأت اليونسكو فى نشر مجلة جديدة هى مجلة « المتحف » – وكانت من أول الدوريات التى تنشرها المنظمة الناشئة، وكان وجودها ذاته يشهد على الدور الهام الذى تقوم به المتاحف فى تنفيذ التفويض الدستورى الممنوح لليونسكو «بالمحافظة على المعرفة وزيادتها ونشرها ... بضمان حفظ وحماية تراث العالم من الكتب والأعمال الفنية والآثار التاريخية والعلمية» .

وقد حدد أول مقال لرئيس التحرير أهداف مجلة « المتحف » وهى أن تقوم بدور الوسيط فى تبادل الرأى المهنى والنصيحة الفنية، وتوفير دافع فعال لتنشيط المتاحف والعاملين فيها لتنمية خدماتهم للمجتمع، وأن تسعى للوصول إلى قراء على نطاق العالم فيما وراء حدود قارة أوربا، وأن تدعم أهداف اليونسكو بأن تضم المتخصصين فى المتاحف إلى قائمة العاملين فى المهمة المشتركة لنشر المعرفة وتعزيز التفاهم الدولى كمشاركة إيجابية من أجل السلام.

وبعد خمسين عاما، ما زالت هذه المبادىء الهادية قائمة لم تتغير . أما ما تغير، وبشكل مثير، فهو عالم المتاحف ذاته ومجلة « المتحف » التى أصبح اسمها « المتحف الدولية» والمكرسة لخدمة هذا العالم، و هناك رقم بسيط ينبئنا بكل القصة، فالخبراء يقولون إن أكثر من نصف المتاحف فى العالم قد أنشئت فى الخمسين سنة الأخيرة . وقد غيرت رياح التغييرالتى مرت على كل المؤسسات والممارسات التقليدية المتاحف أيضا وأدخلت ثورة فى مفاهيمنا عنها واستخدامنا لها . فالمتاحف التى كانت ملاجىء آمنة للمتابعة العلمية والتى كان صدى وقع الأقدام يرن فى نصف غرفاتها الخاوية، أصبحت الآن أماكن تعج بالإثارة والتحدى والحوار، أماكن يستطيع الناس أن يوجهوا فيها أسئلة هامة عن حضارتهم الخاصة وعن علاقتها بالآخرين وعن الجماليات والتاريخ، وعن العلاقة بين الطبيعة والحضارة– باختصار عن كل شىء تحت الشمس.

وهكذا تحتفل « المتحف الدولية » بعيدها الذهبى فى وقت الجيشان والتجديدات العظيمة. وإنى لأعتقد أن مهمتها الأساسية هى توصيل مادة وروح هذا المحيط الجديد للمتاحف، وأن تقدم منبرا للمتاحف ، كبيرها وصغيرها، الثرى منها والأقل ثراء، الموسوعى والمتخصص. وسيؤدى التأييد المستمر والمشاركة الفعالة لقرائها الذين ينتشرون فى أكثر من مائة بلد دورا حيويا فى تحقيق هذا الهدف .

ترجمة: سعاد الطويل

مجلة المتحف «من أجل فائدة متاحف العالم»

بقلم ريموند فرين

Raymonde Frin

كانت ريموند فرين هى أول محررة لمجلة «المتحف» تهيمن عليها منذ إنشائها المجلة فى عام ١٩٤٨ حتى أحيلت إلى التقاعد من اليونسكو فى عام ١٩٧٢. وقد طلبنا منها أن تشركنا فى ذكرياتها عن الأيام الأولى للمجلة وعن تطورها. ولكى نوضح هذا المقال والمقالات الأخرى فى هذا الملف الخاص بالاحتفال بهذه الذكرى، اخترنا صورا للمتاحف فى ذلك الوقت وفى الوقت الحالى تبين كيف أن حتى أكثر المؤسسات وقارا قد كيفت نفسها مع العالم سريع التغير.

فى عام ١٩٤٦، وبناء على طلب الحكومة الفرنسية، اتخذت اليونسكو لها مقرا فى باريس (١) حيث بقيت رئاستها هناك منذ ذلك التاريخ. وكانت أكثر مشكلة ملحة هى تحديد مكان هذا المقر فى مدينة بدأت للتو فى استرداد عافيتها بعد فترة صعبة، وتعود فيها الحياة ببطء لحالتها الطبيعية.

وكان المبنى الذى اختير هو فندق ماچيستيك، الذى كان فى فترة ما فندقا فخما وقد استخدمته الوفود التى التقت للتوقيع على معاهدة ڤرساى فى عام ١٩١٩. وفى الواقع كان أحد الأعضاء العاملين فى اليونسكو أحد أفراد الوفد البريطانى فى ذلك الوقت. وفى عام ١٩٤٠ كان مقرا لسلطات الاحتلال، ولكن فى عام ١٩٤٦ أصبح فندق ماچستيك هو موقع المنظمة الجديدة التى يثير اسمها الكثير من الأمل: التعليم والعلوم والثقافة.

وكان يتم وضع برنامج اليونسكو للمؤتمر العام الأول الذى كان سينعقد فى باريس، وكان حجم المقترحات المقدمة مذهلا، ولكن المشكلات العملية كانت لاتزال فى حاجة إلى المواجهة.

وقد استقر فى الفندق السابق فريق من العاملين الذين كانوا بلا شك متحمسين، وربما كانوا أيضا مرتبكين بسبب المحيط غير العادى وغير الملائم. هل كان من الممكن بالفعل إنشاء مكتب فى حمام كان ما زال يحمل آثار وظيفته السابقة؟. هل كان من الممكن تشغيل التليفونات وضمان الحصول على المواد والمعدات المطلوبة؟ كل ذلك كان يمثل مشكلات خطيرة وإن كانت مؤقتة. وفى النهاية تم التكيف بسرعة والذى اتسم بروح عالية من التعاون والزمالة.

وبمجرد انعقاد المؤتمر العام وإقرار برنامجه، كان من الضرورى بالطبع البدء بالتنفيذ. وفيما يتعلق بإدارة أوجه النشاط الثقافى كان مدير عام اليونسكو چوليان هكسلى، ومدير الإدارة چان توماس يكتبان كثيرا لتأكيد الدور المتزايد الذى تؤديه الثقافة فى عالم يتغير بسرعة.

«إن أحد المهام الموكولة لقسم المتاحف هو جمع وضمان تبادل كل المعلومات الخاصة بالمتاحف وبتقنياتها وأساليب العرض وأوجه النشاط الحديثة» (٢).

ماذا عن أسلوب العمل؟. بفضل جهود أحد الأمريكيين العظام هو تشونسى هاملين الذى حصل على تأييد كل الشخصيات القيادية فى عالم المتاحف، تم إنشاء المجلس الدولى للمتاحف منذ فترة وجيزة، وكان متروكا لليونسكو أن تضمن مساندته. وعلاوة على ذلك، كانت المؤسسة الدولية للتعاون الفكرى، التى أنشأتها عصبة الأمم قبل الحرب، مثالا فريدا لمنظمة مكرسة كلية للتعاون الفكرى. «ولم يكن من الحكمة تجاهل الأدوات التى تحت تصرفها» (٣).

ورغم أن طابع اليونسكو الأكثر شمولا كان سيميزه عن المؤسسة الدولية للتعاون الفكرى، فقد كان من الطبيعى أن يتولى بعض أوجه النشاط الذى كانت تقوم بها المؤسسة المنتهية، وخاصة فيما يتعلق بقسم المتاحف، ليواصل تقاليد مجلة «موزيون». ولكن بينما كانت موزيون تتناول فقط متاحف الفن والتاريخ، فقد كان على مجلة المتحف أن تشمل أوجه نشاط كل أنواع المتاحف وأن تسعى للتخاطب مع أناس من كل مناحى الحياة وفى كل القارات.

وعند تقديم المجلة، قال چوليان هكسلى، المدير العام «يسر اليونسكو أن تصدر مجلة المتحف لفائدة المتاحف فى العالم، والتى تدعوها اليونسكو مباشرة للتعاون فى برنامجها وللمعاونة فى عملها لترسيخ قاعدة التفاهم بين

ترجمة: سعاد الطويل

الثقافات وبين الدول من أجل سلام العالم ».

وهكذا تم تحديد الغرض من مجلة «المتحف»، ووضعت السكرتارية بمعاونة لجنة من المحررين (٤) خطة عمل . وكان واضحا أن من الضرورى البدء بمعرفة حالة المتاحف فى نهاية الحرب ، ثم تخيل إمكانيات المتاحف فى عالم يعود للحياة مرة أخرى، وجذب الانتباه للتغيرات التى تحدث فى مفهوم المتاحف وأهدافها، وأخيرا وضع تسلسل منطقى لمسائل المستقبل المصممة على أخذ كل العوامل السابقة فى حسبانها.

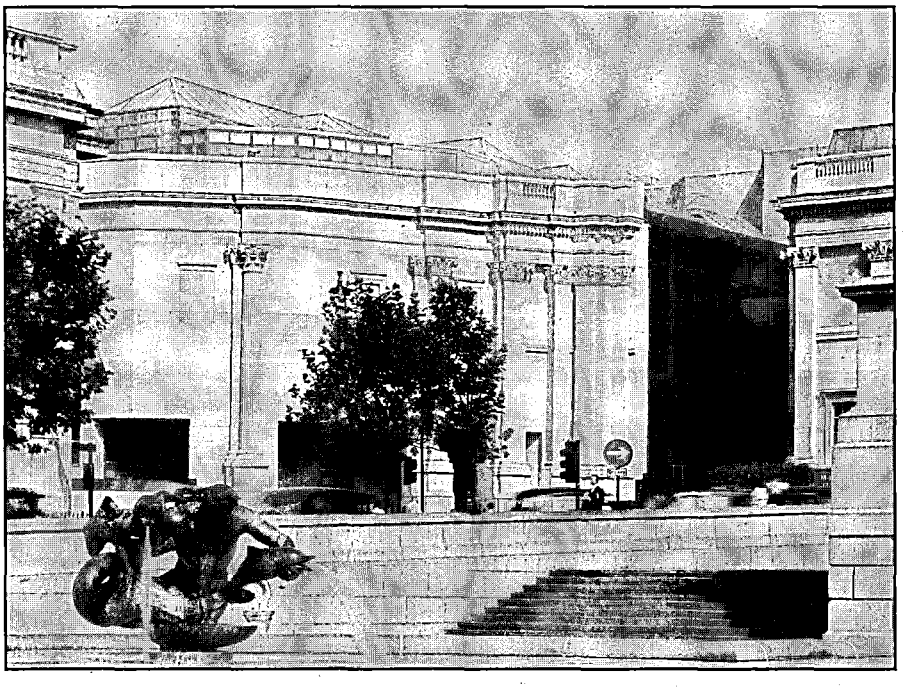
لقد كانت محاولة واسعة المدى لا يمكن وصف جوانبها المختلفة ، حتى أكثرها أهمية فى هذا السرد المختصر. وأفضل طريقة لإلقاء الضوء على هذه الجوانب المختلفة هو بلا شك النظر فى بعض المسائل كما ظهرت فى المجلة.

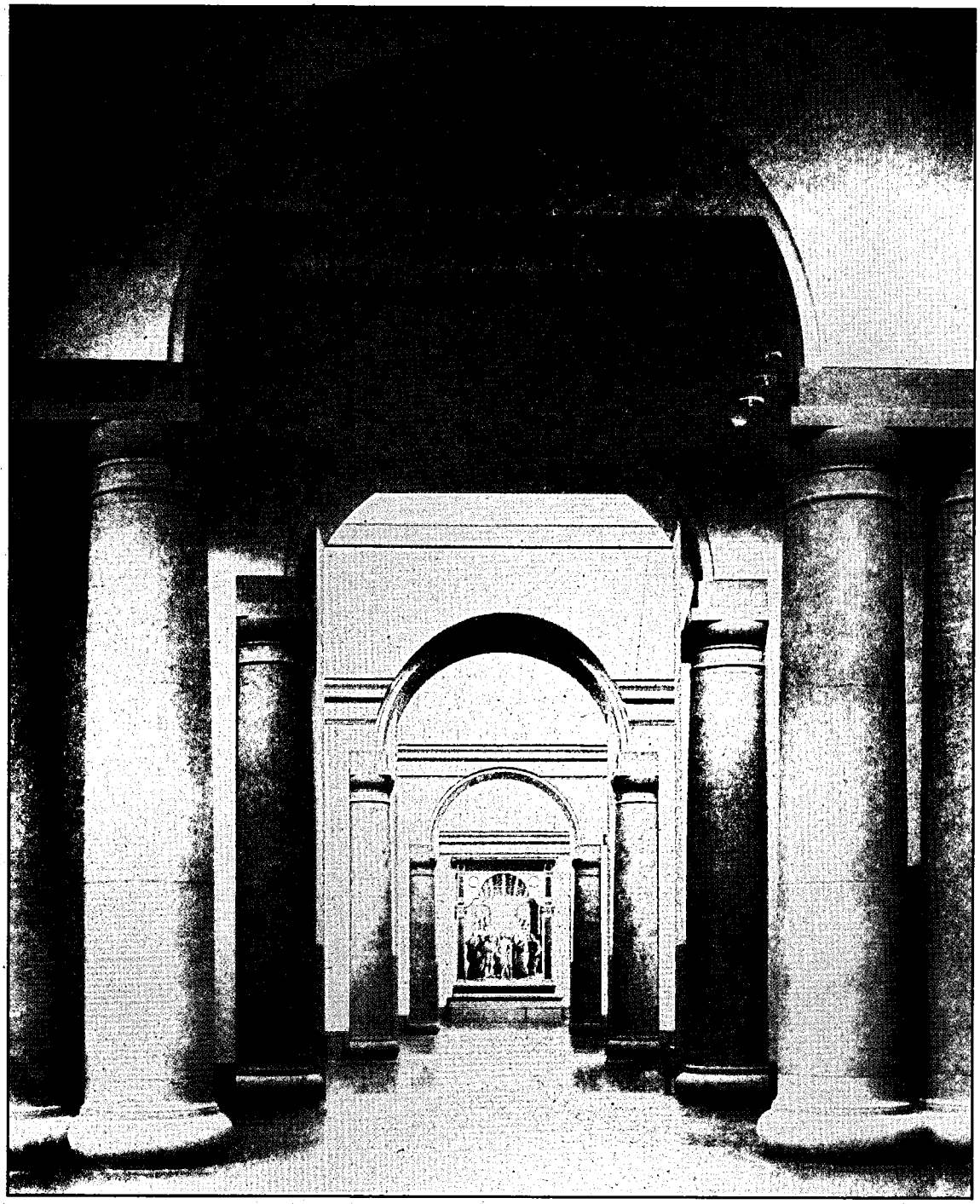
ولنتساءل فى البداية ماذا كانت حالة المتاحف عند انتهاء الحرب ؟. ماذا كان تأثير هذا الانقطاع الطويل عليها؟ ولتقديم الإجابات الضرورية كان العددان الأولان من مجلة «المتحف » مكرسين للمتاحف الفرنسية أولا، لأن فرنسا قد استضافت أول مؤتمر دولى للمجلس الدولى للمتاحف . وثانيا وهو الأهم، لأن متاحف فرنسا كان يعاد تنظيمها كلية- بل يمكن القول بأنها كانت تجدد تماما . وكانت هناك دروس قيمة لابد من تعلمها . وكان يتم اكتساب خبرة لا تعوض بخصوص الطريقة التى يتم التعامل بها مع الأشياء التى كانت مخزونة فى مخازن آمنة، والمشاكل التى ظهرت عند إعادة عرضها مرة أخرى .

وقد أبرزت المشاكل المتتابعة النمو والتقدم الذى أدى إلى الصيغة الجديدة للمتاحف. تم ذلك بلفت الانتباه إلى كل الإنجازات التى حققتها المتاحف التى لم تتأثر بالحرب، منها على سبيل المثال ، تلك المتاحف الموجودة فى السويد والولايات المتحدة أولا ، ثم إلى الآفاق المستقبلية مع تخصيص عددين لموضوع المتاحف والتعليم ثانيا . ولم تعد المتاحف مجرد أماكن للمحادثة ، بل إنها كانت مؤسسات نشطة جدا ، ضمنت من خلال برامجها التعليمية ومعارضها التى تعرض الموضوعات فى سياقها المعاد تكوينها ، دورا فى الحياة اليومية ، فى حين أنها وجدت من قبل أساساً فى سياق الماضى .

وكان يجب التعامل مع أوجه نشاط جديدة ، ولا يقتصر الأمر على التعليم فقط ، الذى مازال يمارس على نطاق ضيق وغير مألوف فى أحوال كثيرة ، بل يتعداه كذلك إلى موضوعات تتراوح ما بين تنظيف اللوحات - وهو أمر محل خلاف كبير- و مشاكل تطويع الآثار التاريخية لاستخدامها كمتاحف، والوجه الجديد لمتاحف الآثار وتقديم مجموعات متاحف التاريخ الطبيعى . وقد كرست أعداد خاصة لكل هذه الموضوعات، كما نشرت أعداد عامة أيضا لم تكن مقصورة على أية موضوعات

قاعة المتحف القومى فى لندن مع جناح سانسبيرى الجديد، الذى افتتح فى يوليو ١٩٩١، وصممه الشركاء المعماريون فينتورى وسكوت وبراون.





منظر داخلى لجناح سانسبيرى، يظهر التحول بين القاعات القديمة والجديدة.

معينة لكنها كانت تشكل منبرا مفتوحا يقصد به الإعلان عن اتجاهات المتاحف فى بلدان مختلفة.

وقد شهدت السنوات المتعاقبة تغييراً فى الأفكار والمفاهيم، واتخذت الأعداد المتتالية من مجلة المتحف مظهرا جديدا بإبراز التقدم فى المتاحف التى أصبحت الآن معروفة بوصفها أدوات تعليمية. وقد ألقت مجلة « المتحف» الضوء على مراحل هذا التحول وكيفية ظهور الأفكار الجديدة . ومن ذلك ، على سبيل المثال، تناول بعض الأعداد موضوع الاعتماد المتبادل بين الثقافات والحملة الدولية من أجل المتاحف(٥).

وقد عنيت بعض الإصدرات أيضا بالموضوعات التى كانت أكثر ارتباطا ببرامج اليونسكو، وأكدت الضرورة القصوى للاتصال بين البلدان . وقد شملت قضايا خصصت لدورات تدريبية دولية وإقليمية (٦). وكانت تحاول أن تستخلص دروسا من هذه التجارب وخاصة التنوع الكبير فى المشاكل التى وجدت فى بلدان مختلفة . ولم تختلف فى المناخ والتضاريس فحسب، ولكن فى التاريخ الطبيعى والآثار كذلك . ولم يسع مجلة المتحف إلا أن تخصص مساحة لواحدة من أعظم مغامرات اليونسكو وهى حماية آثار النوبة،

ونشرت مقالا كتبته كريستيان ديروش نوبلكور بعنوان «أعظم متحف فى الهواء الطلق فى العالم على وشك الاختفاء» .

وبتوفير ما يمكن أن يسمى خدمة استشارية على نطاق العالم، مارست المجلة تأثيرا مفيدا فى البلدان المعزولة إلى حد ما، إما بسبب وضعها الجغرافى، وإما لانعدام الاتصال بين العاملين الفنيين فى المتاحف.

ولكن ماذا عن وضع المجلة الحالى وهى تعد للاحتفال بعيدها الخمسين هذا العام ؟. لقد تغير الزمان كثيرا بصدق . إننا الآن فى عصر الكمبيوتر، ولكن بينما تستطيع كبرى متاحف العالم التى تفخر بمجموعاتها القيمة استخدام كل الموارد الجديدة لتعزيز مزايا الثقافة وجذب الجماهير العريضة، فإن البلدان الأقل ثراء ليست لديها نفس الإمكانيات . ومع ذلك فهى ما زالت تشعر بالحاجة إلى إلقاء الضوء على تاريخها وحضارتها، وهى تحتاج فى بعض الأحيان إلى اللجوء للمستنسخات، إلى جانب تكنولوجيا الكمبيوتر. إن فكرة تولى مسئولية متاحفها هى فكرة مغروسة بعمق فى عقول هذه المجتمعات .

ومن الآن فصاعدا سيكون على مجلة المتحف (المتحف الدولية الآن) أن تقوم بمهمة توجيه الأسئلة ، وتحفيز المناقشات الموضوعية، وتوفير الإلهام للتأمل. وقصارى القول لن يكون هدفها محاولة توفير حلول ولكنه بالأحرى توجيه الأسئلة الأساسية، وأن تكون جهاز مجتمع عالمى، وأن تتمكن بهذه الطريقة من إعادة تحديد وظيفة المتحف. وفى ظل الإدارة القديرة لرئيس تحريرها الحالى ستستطيع المجلة أن تساير هذا الوضع الجديد، وأن تخدم جمهورا أعرض ، ما زالت آماله واحتياجاته فى تلك البلدان التى تتقدم بسرعة لم تتحقق بعد .

ملاحظات

١- اختيار باريس لم يأت بالمصادفة. ففى مايو ١٩٤٥ بدأ ممثلو فرنسا السعى نحو تحقيق هذا الهدف فى مؤتمر سان فرانسسكو الذى تم فيه إنشاء الأمم المتحدة وأقر ميثاقها . فقد تقدموا بهذا الطلب وحصلوا عليه فى لندن فى نهاية نفس العام فى أثناء المؤتمر الذى انتهى بإنشاء اليونسكو (چان توماس، اليونسكو ، باريس، جاليمار، ١٩٦٢).

٢- نفس المرجع .

٣- ليون بلون الذى اقتبس فى المرجع السابق .

٤- كان البدء فى مجلة « المتحف » مصحوبا بإنشاء لجنة محررين . وقد تم فيما بعد تخفيض عدد هذه الهيئة إلى أعضاء قلائل، منهم دكتور جريس مورلى الذى أشرف على مولد المجلة ، وأندريه ليڤييه، مدير « باليه دى لاديكوڤرت» (قصر الاكتشاف) فى باريس، الذى ارتبط ارتباطا وثيقا بتأسيس المجلس العالمى للمتاحف ، وكان مسئولا أيضا عن المسائل العلمية فى المتاحف، وچورچ هنرى ريڤيير المدير النابه للمجلس المذكور.

٥- اشترك واحد وستون بلدا فى هذه الحملة التى كانت تهدف إلى لفت انتباه السلطات الحكومية إلى الأهمية المتنامية للمتاحف فى حياة بلدانها .

٦- أول دورة تدريبية تمت فى بروكلين ، نيويورك (الولايات المتحدة) فى عام ١٩٥٢. وتبعها فى عام ١٩٥٤ دورة تدريبية نظمت فى أثينا (اليونان) والتى تناولت أيضا موضوع التعليم فى المتاحف . وقد تبع ذلك دورات تدريبية إقليمية حديثة تم أولها فى ريودى چانيرو (البرازيل) فى عام ١٩٥٨ ، والثانية فى طوكيو (اليابان) فى ١٩٦٠، والثالثة فى مكسيكو سيتى (المكسيك) فى ١٩٦٤ ، والرابعة فى نيودلهى (الهند) فى ١٩٦٦، والأخيرة فى سانتيا جو (شيلى) فى ١٩٧٢. وكان موضوع هذه الدورات الأخيرة هو الدور الذى يؤديه المتحف كمركز ثقافى وفى المجتمع ككل.

٧- المتحف ، مجلد ١٣، عدد ٣ ، ١٩٦٠.

المتاحف والآثار: دور اليونسكو الرائد

بقلم هيروشى دايفوكو

Hiroshi Daifuku

كانت الأيام الأولى لبرنامج اليونسكو الخاص بالمتاحف والآثار فترة تحد للتجديد والإبداع وعمل الجماعة، والتى أوحت بالاعتراف الدولى بأهمية التراث الثقافى وجهود المنظمة الخارقة فى هذا المجال. وما زالت آثار هذه الإنجازات واضحة اليوم بما فى ذلك الاستمرار فى إصدار مجلة المتحف الدولية. وليس هناك من هو قادر على رواية هذه القصة بطريقة أفضل، سوى واحد من أوائل متخصصى اليونسكو فى الميراث الثقافى، ألا وهو هيروشى دايفوكو الذى التحق بالمنظمة فى عام ١٩٥٤، بعد أن كان قد بدأ عمله الأكاديمى والمتحفى فى الولايات المتحدة، واستمر فيه حتى أصبح رئيس قسم الآثار والأماكن الأثرية. وقد كتب أكثر من خمسين مقالة حول التراث الثقافى، وتقاعد من اليونسكو فى ١٩٨٠. وهو يعمل الآن مستشارا فى واشنطون دى سى.

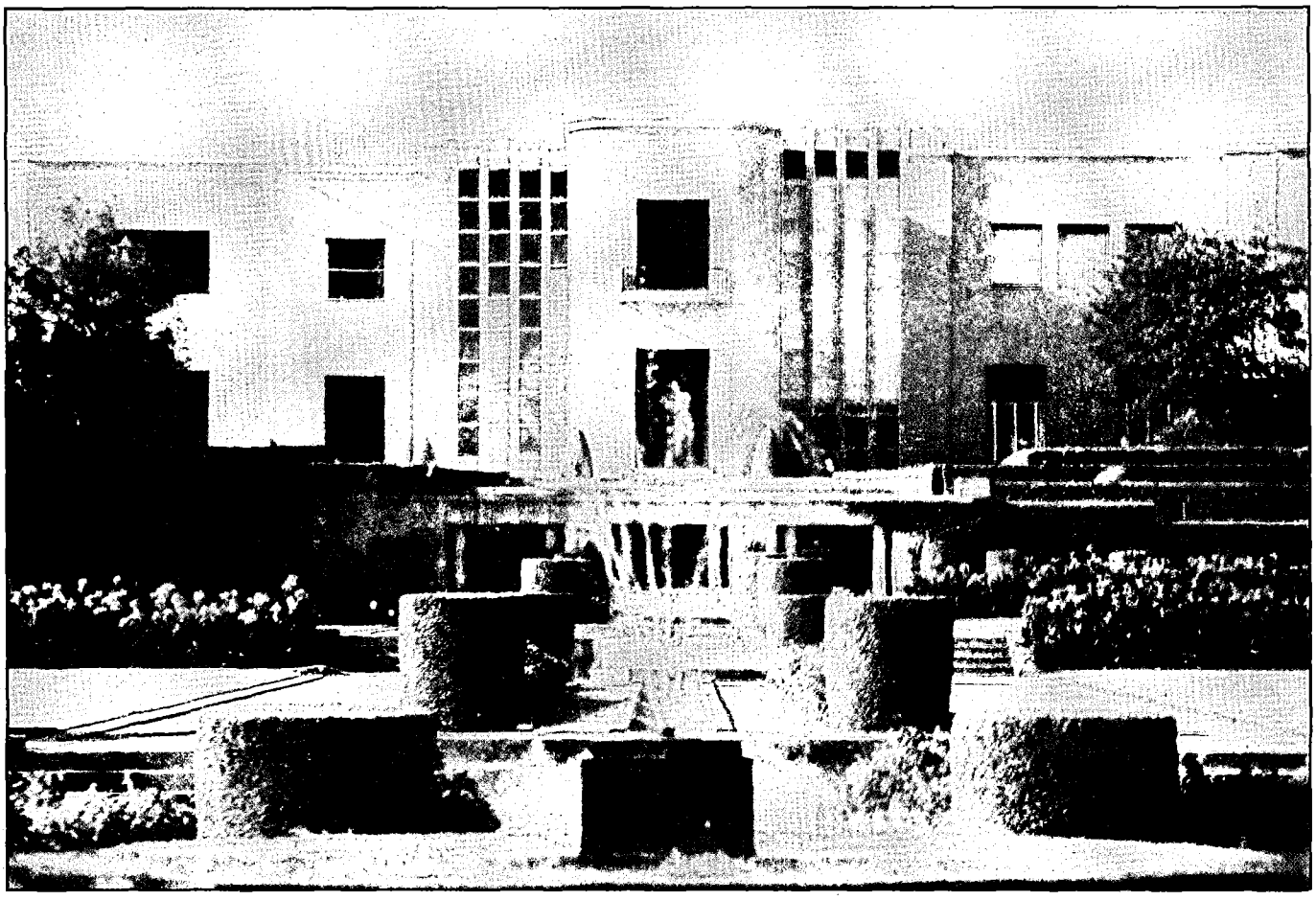
فى نهاية الحرب العالمية الأولى، قرر الحلفاء إنشاء عصبة الأمم، وهى منظمة كان الهدف منها تجنب النزاعات فى المستقبل بوضع نظام للتحكيم لتقليل التوتر وتخفيض التسليح وتشجيع الدبلوماسية المفتوحة بدلا من السرية. وكان لها عدد من المنظمات التابعة تشمل محكمة العدل الدولية الدائمة الموجودة فى لاهاى، ومنظمة العمل الدولية (ILO)، ومنظمات أخرى. وفى مايو ١٩٢٢ أنشأت آخر وحداتها المرتبطة عندما كونت لجنة للعلاقات الفكرية (CIR) وهى نظير لمنظمة العمل الدولية التى كانت تهتم بالعمال خاصة.

وفى نفس ذلك العام، وافقت الحكومة الفرنسية، بناء على طلب من جمعية عصبة الأمم، على إنشاء المؤسسة الدولية للتعاون الفكرى (IIIC) فى باريس لتعمل تحت توجيهات لجنة العلاقات الفكرية (CIR). كما وفرت أيضا منحة سنوية بمبلغ مليونى فرنك (حوالى ١٠٠ ألف دولار بأسعار الصرف السائدة فى ذلك الوقت)، وكان أحد أعمالها هو إنشاء لجان وطنية لتكون حلقة اتصال بين الحكومات والمؤسسة الدولية للتعاون الفكرى (وهونظام تبنته اليونسكو فيما بعد)، وبحلول عام ١٩٢٦ كان هناك حوالى أربعين لجنة وطنية. وكان من بين مكاتبه، المكتب الدولى للمتاحف (IMO) الذى أصدر سلسلة من الدراسات العلمية بعنوان « دراسات المتاحف » ودورية باسم « موزيون».

وقد تضاءلت أهمية عصبة الأمم باطراد، إذ إنها لم تستطع أن تحد من النزاعات المسلحة أو تنهيها. إلا أن السكرتارية استمرت فى العمل من أجل حلول سلمية، وسجلت المستوى المتزايد فى التخريب، الذى تسببه الحروب الحديثة. وطلبت من المؤسسة الدولية للتعاون الفكرى والمكتب الدولى للمتاحف القيام بدراسة عن مشكلة حماية الأعمال الفنية والآثار التاريخية والفنية، والمؤسسات المخصصة للعلم والفن والتعليم والثقافة. وفى عام ١٩٣٦ أعد المكتب الدولى للمتاحف مشروع اتفاقية دولية «لحماية المبانى التاريخية والأعمال الفنية فى زمن الحرب» قدم لمجلس وجمعية عصبة الأمم فى عام ١٩٣٨.

وقد بدأت الحرب العالمية الثانية بينما كانت المشاورات ما زالت جارية. إلا أن بعض الحكومات تبنت بعض الإجراءات التى وردت فى مشروع الاتفاقية (والتى استخدمت فيما بعد فى وضع اتفاقية لاهاى لعام ١٩٥٤). فالولايات المتحدة على سبيل المثال أنشأت لجنة خاصة فى عام ١٩٤٣ لحماية الآثار التاريخية والفنية، وأنشأت وحدة خاصة للآثار والفنون الجميلة والأرشيف فى الجيش لاحترام الميراث الثقافى للبلدان التى توجد بها قوات الحلفاء. وقد أنهت بداية الحرب العالمية الثانية فى سبتمبر ١٩٣٩ العصبة من الناحية الواقعية. إلا أن المكتب الدولى للمتاحف استمر يعمل فى أثناء الحرب واحتلال باريس حتى أغلق أبوابه أخيرا فى ١٩٤٦، عندما أنهت العصبة أنشطتها رسميا وحولت المؤسسة الدولية للتعاون الفكرى سجلاتها إلى منظمة الأمم المتحدة للتعليم والعلوم والثقافة (اليونسكو) التى أنشئت حديثا، وزود مركز توثيق المكتب الدولى للمتاحف قسم المتاحف فى اليونسكو بكمية كبيرة من المواد المفيدة. وكان أول رئيس للقسم هو دكتور جريس م. مورلى (بإجازة من متحف سان فرنسسكو للفن الحديث)، مع ريموند فرين من فرنسا بوصفه متخصص برامج محررة فى دورية « المتحف »، وكينيث ديشر من الولايات المتحدة كمتخصص برامج تطوير المتاحف.

ترجمة: سعاد الطويل



مؤسسة سيرالفس للفن المعاصر فى أوبرتو، بالبرتغال تشغل قصرا مبنيا فى الثلاثينيات يحيط به ١٨ هكتاراً من الحدائق والغابات والأراضى الزراعية . وكان من بين مصمميه المهندسان المعماريان تشارلز سيكليس ومارك داسيلفا، ومزخرفون من أمثال برانت ولاليك وليليه وروبلان

عقدا لتشغيل مركز التوثيق الموروث من المكتب الدولى للمتاحف.

وفى عـــام ١٩٥٣ تم توسيع البرنامج وأصبح قسم المتاحف والآثار. وقد جاء چان كارل ڤان دير هاجن من الأراضى الواطئة بعد دكتور مورلى، ومعه پيترو جازولا من إيطاليا بوصفه متخصصا فى البرامج . وعندما عاد إلى وظيفته مفتشا مركزيا على الآثار التاريخية فى ١٩٥٥، خلفه زميل مفتش مركزى هو چيورچيو روزى. أما أنا ، فقد خلفت كينيث ديشر فى يناير ١٩٥٤.

بدايات متواضعة وغير عادية

كانت اليونسكو فى ذلك الوقت منظمة صغيرة توجد فى فندق فاخر سابق هو فندق ماچستيك بالقرب من ميدان لاتوال فى طريق كليبر ، والذى كانت القوات الألمانية قد استخدمته فى أثناء الاحتلال. و كان بالقرب منه مبنى ضخم من الأسمنت المسلح يضم معدات الاتصالات الخاصة بها. وكان المبنى الرئيسى مازال يحمل آثار ماضيه كفندق. وقد أصبحت غرف النوم والحمامات السابقة مكاتب مزينة بالبلاط الملون، وبقايا التجهيزات الفخمة مثل تركيبات الأضواء، وهو اختلاف ملفت للنظر عن المظهر الكئيب والأثاث البسيط العملى الذى يوجد فى أغلب المكاتب. وكان يشترك فى أكبر غرف للنوم عدد من أفراد السكرتارية الذين كانوا يودعون ملفاتهم فى الخزانات، بينما وضع المهنيون من المستوى المتوسط فى الحمامات غير المستخدمة، مستعملين أحواض الاستحمام لتخزين أوراقهم. ولكن على الرغم من ظروف العمل غير المثالية هذه، كان العدد الصغير من العاملين فى اليونسكو جميعا يعرف بعضهم بعضا، وكانوا يعملون معا فى مشروعات تعاونية.

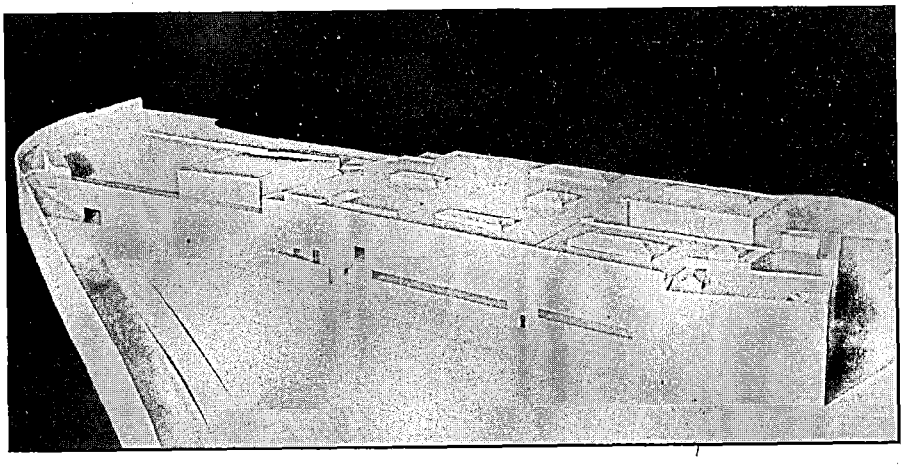
وفى هذه الأثناء استمر العمل فى العديد من المشروعات التى بدأها المكتب الدولى للمتاحف، كما تم التوسع فيها بواسطة اليونسكو. وكان برنامج قسم المتاحف والآثار (الذى عرف فيما بعد بقسم الملكية الثقافية، وحاليا بقسم التراث الثقافى) ، يشمل العديد من المشروعات الجديدة. وكان أحدها هو إصدار سلسلة « المتاحف والآثار». وكانت الأعداد الأولى مطبوعة بنفس الشكل الطباعى لمجلة المتحف مثل « العناية باللوحات ، ١٩٥٢ » على سبيل المثال ، التى كانت أصلاً إعادة طبع لعدد خاص من المجلة. وقد تلا هذه المطبوعات كتيبات فى حجم أصغر، كان المراد منها أن تستخدمها المعاهد الصغيرة وتلك الموجودة فى

البلدان النامية. وكانت تصدر فى طبعات منفصلة إنجليزية وفرنسية، وفى أحيان كثيرة بالأسبانية ، إلى جانب العديد من اللغات الأخرى.

وفى ١٩٥٤ بدأت اليونسكو برنامج إسهام مكن المنظمة من تزويد مستشارين لأجل قصير وتقديم منح دراسية ومنح للسفر ومنح لمساعدة المؤتمرات والاجتماعات ، إلى جانب الكتب والمعدات للدول الأعضاء فيها بناء على طلبها. وقد بدأ البرنامج على نطاق صغير جدا، بمبلغ ٢٥ ألف دولار خصصت لفترة سنتين لتنمية المتاحف، و خصص نفس المبلغ للمحافظة على الآثار والأماكن الأثرية. وبحلول السبعينيات تمت زيادة المبلغ إلى ١٠٠ ألف دولار لكل غرض.

إن دستور اليونسكو، يفوض المنظمة، من بين أمور أخرى ، فى المحافظة على المعرفة وزيادتها ونشرها عن طريق تأكيد الحفاظ على تراث العالم من الكتب والأعمال الفنية والآثار التاريخية والعلمية، وتزكية الاتفاقيات الدولية الضرورية للأمم المعنية [المادة ١ ، فقرة ٢ (ج)]. ولتحقيق هذه الأهداف، كانت السكرتارية تحتاج إلى اتصالات مع خبراء وهيئات علمية لكى تنشىء برامج تسد الاحتياجات المتنوعة للدول الأعضاء بها. وكثيرا ما قدمت المنظمات الدولية غير الحكومية هذه الخدمات. إلا أنه عندما لم تكن هذه المؤسسات موجودة كان المؤتمر العام لليونسكو ينشىء لجانا استشارية مثل اللجنة الاستشارية الدولية للآثار والأماكن الفنية والتاريخية والحفريات الأثرية.وقد اشتركت اللجنة فى إعداد أول أداة دولية أقرها المؤتمر العام لليونسكو وهى «اتفاقية حماية الملكية الثقافية فى حالة النزاع المسلح » والمعروفة باتفاقية لاهاى لعام ١٩٥٤. كما شاركت أيضا فى إعداد مشروع توصيات مثال ذلك التوصية حول المبادىء الدولية التى تطبق على الحفريات الأثرية التى أقرت فى ١٩٥٦، والتوصية الخاصة بأكثر الوسائل فاعلية فى جعل المتاحف متاحة لكل فرد والتى أقرت فى ١٩٦٠.

وبينما استخدمت التوصية الخاصة بالآثار كأساس لعدة تشريعات وطنية ،إلا أنه لسوء الحظ تم تجاهل التوصية الخاصة بالمتاحف التى تدعو إلى إلغاء رسم الدخول بدرجة كبيرة. وقد أجبرت التكاليف المتصاعدة العديد من المتاحف على فرض رسوم دخول أو حث الزائرين على تقديم مساهمات . إلا أن التوصية بتحريم ومنع التصدير والاستيراد وتحويل الملكية الثقافية بصورة غير مشروعة، والتى أقرت فى ١٩٦٤، والاتفاقية التى تحمل نفس الاسم وأقرت فى ١٩٧٠، كان لهما نتائج هامة بالنسبة للمتاحف ، إذ إن السرقات والحفريات غير القانونية فى مواقع الآثار والتجارة غير المشروعة فى الملكية الثقافية، تزعج المتاحف وأصحاب الملكية الفكرية الآخرين. وبالتدريج ومع زيادة مشاكل الأمن والتجارة فى الملكيات المسروقة التى تجتاز الحدود القومية، صدق عدد متزايد من الدول على هذه الاتفاقية حتى وصل العدد اليوم إلى ست وثمانين دولة.



نموذج لمتحف الفن المعاصر، صممه المهندس المعمارى الفارو سيزا ليقام فى حديقة « المؤسسة »

وكان أحد المشروعات الممكنة التى ناقشتها اللجنة الاستشارية هو إنشاء صندوق دولى للآثار ، ولكن اتفق على أنه سيكون غير عملى. وبدلا من ذلك، اقترح الدكتور فريتز جيزين مدير المتحف القومى السويسرى فى زيوريخ، إنشاء منظمة بين الحكومات(IGO) تخصص لتنسيق البحوث وتحسين مستويات الحفاظ على الملكية الثقافية. وقد تبنت اليونسكو هذه التوصية، وتم إنشاء المركز الدولى لدراسة وحفظ وترميم الملكية الثقافية فى روما فى ١٩٥٩. وقدمت اليونسكو إعانة مالية مقدارها١٢ ألف دولار فى العام فى السنوات الأربع الأولى، و ١٠ آلاف فى العام للسنوات الأربع التالية. ولم يكن المبلغ كبيرا، إذ إنها بوصفها فى منظمة بين الحكومات ستتلقى مساهمات من الدول الأعضاء تصل إلى واحد فى المائة من مدفوعاتها السنوية لليونسكو. إلا أن الإعانة كانت مطلوبة فى فترة الإنشاء، إذ إن تعبئة البلدان المانحة الكبرى كان سيتأخر حتما.

وقد كنا سعداء الحظ جدا فى تعيين دكتور هارولد ج. پلندرلي الذى كان مسئولا عن معمل البحوث فى المتحف البريطانى فى لندن، مديرا « لمركز روما » (٥٩- ١٩٦٩) . إن سمعته وصبره وتفانيه كانت عوامل هامة فى تدعيم «مركز روما » (الذى عرف فيما بعد باسم IC-CROM) وفى جذب العديد من الدول المانحة إلى جانب البلدان النامية للانضمام إليه. فخلال السنوات العشر الأولى له بالتعاون الوثيق مع اليونسكو، وسع من مركز توثيقه ومن مكتبته. والأهم من كل شىء أنه أنشأ سلسلة من الدورات الدراسية لتدريب المتخصصين فى أعمال الحفظ الخاصة بالملكية الثقافية.

إن نمو برنامج اليونسكو، والحاجة إلى توثيق مناسب واتصالات منتظمة مع المتخصصين فى مجال حفظ الآثار والمواقع الأثرية أصبح لا يمكن القيام بأعبائه عن طريق لجنة استشارية تجتمع مرة واحدة فى العام. وفى مايو ١٩٦٤، بعد دراسة مفصلة ، أوصت اللجنة بإنشاء منظمة غير حكومية جديدة للآثار والمواقع والأماكن الأثرية وبإنشاء المجلس الدولى للآثار والأماكن الأثرية (ICOM) و (ICOMOS) فى عام ١٩٦٥ انتهى عمل اللجنة الاستشارية رغم أن أغلب أعضائها استمروا فى أداء دور نشيط فى البرامج الدولية كأعضاء .

حملة النوبة : حد فاصل

إن أحد أهم العوامل فى توسيع برنامج اليونسكو حدث عندما قررت حكومة مصر بناء السد العالى بالقرب من أسوان. وكانت البحيرة التى خلفها السد العملاق ستغرق الكثير من أعالى النيل فيما وراء الشلال الأول ، وتغرق العديد من المواقع الأثرية التى لم تكتشف بعد، إلى جانب آثار مشهورة جدا مثل «أبو سمبل» وكلابشه. وكانت جزيرة فيله بمجمع الآثار الموجود فيها والتى تقع بين السد العالى وسد أسوان ، ستغرق تماما. وكانت الحكومة فى الأصل قد أطلقت استغاثة من أجل برنامج للإنقاذ، ولكنها لم تجد اهتماما كبيرا.

وقد أذت كريستيان ديروش نوبلكور عالمة المصريات الشهيرة فى متحف اللوفر ، دورا هاما فى إقناع الحكومة المصرية بالتقدم لليونسكو بطلب معونة دولية، وأيضا أثرت على اليونسكو ليتولى المشروع. وفى ١٩٥٩، وبناء على طلب الحكومة ، شكلت اليونسكو لجنة من علماء المصريات والأثريين والمهندسين ، سافرت من محافظة أسوان إلى حدود السودان لمعاينة المنطقة المعرضة للغرق . وفى دورة انعقاد رسمية للجنة مع ممثلين عن الحكومة المصرية، أعلن ثروت عكاشة، وزير الثقافة، أنه فى مقابل المعونة الدولية (أ)، ستسلم الحكومة على الأقل نصف الاكتشافات التى ستتم فيما عدا النماذج البارزة (الفريدة أو الأساسية بالنسبة

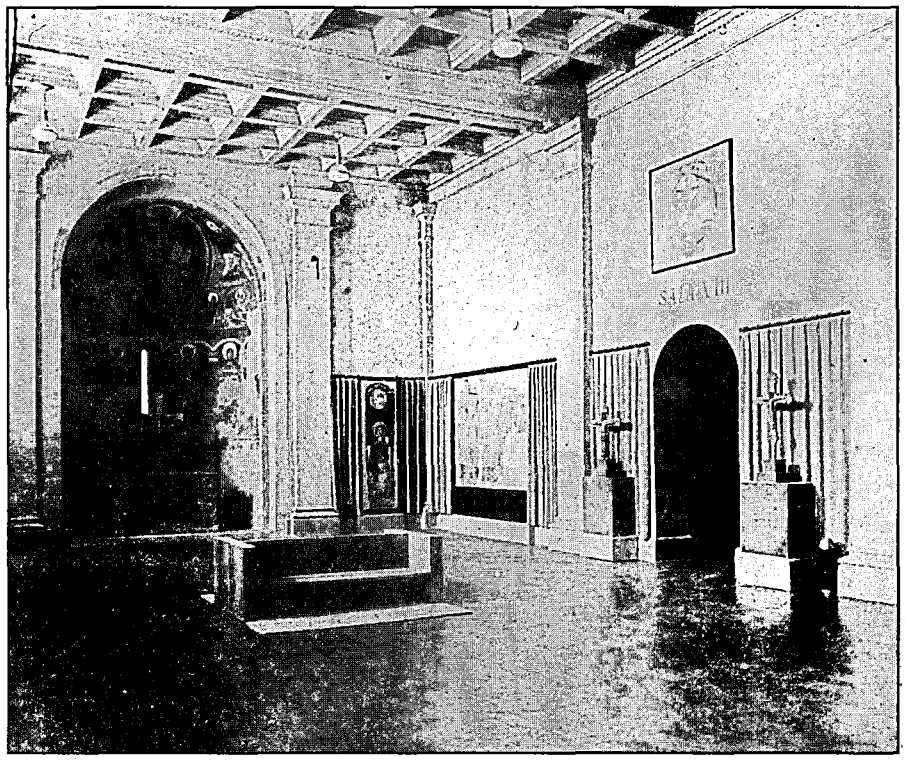
لمجموعات المتحف المصرى) (ب) أن تسمح بالحفريات فى مواقع مصرية أخرى ، (ج) أن تتنازل عن معابد معينة من النوبة العليا والتى يمكن نقلها بالسفن إلى الخارج ، (د) أن تتخلى عن مجموعات هامة من القطع القديمة التى تملكها الدولة. ونظرا لأن البحيرة التى سيحتجزفيها الماء كانت ستمتد فيما وراء الحدود إلى داخل السودان، فإن الحكومة السودانية قدمت نفس العرض للمؤسسات المشاركة.

وقد خولّ المؤتمر العام لليونسكو الاستجابة للطلب والبدء فى حملة دولية للحفاظ على الآثار الهامة وتنفيذ برنامج مكثف لإنقاذ الآثار. وأشار المؤتمر إلى أن هذا سيكون استثناء من التطور العادى لليونسكو، وأن الحملات لن تتكرر. وفى السنوات العشرين التى انتهت بعام ١٩٨٠، أنقذت حملة النوبة أهم الآثار والمواقع الأثرية أو سجلتها بالتفصيل . وبالنسبة لهذين المجمعين الهامين ، تم إنفاق حوالى ٤٢٠ مليون دولار لنقل أبو سمبل من على ضفاف النيل إلى الهضبة المحيطة به ، و٣٠ مليون دولار لنقل آثار فيله إلى جزيرة أجيلكيا المجاورة والتى كان قد تم إعدادها لتصبح شبيهة بفيلة(قدمت الحكومة المصرية ٥٠ فى المائة تقريبا من الميزانية المطلوبة ، بينما ورد الباقى من المساهمين الدوليين) . وكانت القوانين التى تحكم بحوث الآثارفى مصر، تقيد عمل المؤسسات الأجنبية قبل هذه الفترة. وعلاوة على ذلك كان علماء المصريات مهمومين بالحجم الهائل والأعداد الكبيرة لآثار مصر الفرعونية. ونظرا لأن الأموال أصبحت متوافرة الآن، فقد قامت الجامعات والمتاحف والمؤسسات الأخرى بسلسلة واسعة من الحفريات فى مناطق لم يحدث فيها سوى أعمال تنقيب قليلة من قبل. وقد اكتشفت كمية كبيرة من المعلومات وتم التعرف على حضارات لم تكن معروفة من قبل . و سمح التقسيم السخى للمكتشفات من جانب الحكومتين بإجراء البحوث على نطاق واسع، الأمر الذى لم يكن ممكنا فى الصعيد على مدى عقود. وقد تم نشر عدة مئات من المقالات وعشرات من الدراسات قبل أن تنتهى الحملة بفترة طويلة، ويمكن توقع المزيد.

وفى مصر وبعد انتهاء برنامج الإنقاذ، استخدمت الأموال الفائضة التى تم تلقيها للحملة فى تصميم وبدء مبنى جديد للمتحف القومى ليحل محل المبنى القديم الذى لا يساير العصر. إن النجاح دائما ما يعقبه نجاح، ففى نوفمبر ١٩٦٦، وفى أثناء انعقاد المؤتمر العام لليونسكو، أغرقت أمطار غزيرة إيطاليا من جبال الألب حتى صقلية ، مسببة أضراراً بالغة للتراث من الأعمال الفنية والآثار فى مدينتى فلورنسا وڤينيسيا. وقد أعلن الوفد الإيطالى عن هذا الحدث المأساوى وعن الضرورة الملحة إلى متخصصين فى حفظ الأعمال الفنية والمبانى التاريخية ،إلى جانب متطوعين يستطيعون العمل تحت توجيه الخبراء. ورغم التحذير السابق بأن حملة النوبة كانت فريدة ولا يجب تكرارها، فقد استجاب المؤتمر العام للمناشدة ووافق على الحملة الدولية من أجل فلورنسا وڤينيسيا.

وسرعان ماتلا ذلك حملات أخرى . وكانت الحملة التالية هى حماية الأثر البوذى العظيم لبوروبودور فى إندونيسيا، والذى كان أساسه ضعيفا وحوائط مصاطبه المنحوتة مائلة بدرجة كبيرة ، مما يجعل سقوطها وشيكا. ثم كان هناك موقع موينجودارو من العصر البرونزى أو الحضرى المبكر، على ضفاف نهر إندوس فى الپاكستان. كما أن التطور والإهمال كانا يهددان أيضا بفقدان التراث المعمارى للمواقع والآثار فى وادى كاتا ماندو فى نيپال ، والمثلث الحضارى فى سرى لانكا، وأماكن أخرى صوت المؤتمر العام على إعداد حملات لها.

وقد تطلبت كل حملة نصيحة المستشارين،



واحدة من صالات العرض الأصلية للمتحف الوطنى للفن الكاتالونى فى برشلونه، القائم فى مبنى تم بناؤه للمعرض العالمى فى ١٩٢٩. والمتحف يضم أهم مجموعة فى العالم للوحات الرومانية من القرن العاشر حتى القرن الثالث عشر.

والتدريب والمعدات الخاصة الخ، وإنشاء أو توسيع الخدمات الوطنية لكى تكون فى النهاية هى المسئولة. وكانت كل منها تؤدى أيضا إلى آثار مضاعفة فى البلدان المعنية، لأنه فى الوقت الذى كان على الحكومات أن تقر ميزانيات وطنية ضخمة كاعتمادات مناظرة، فإن الزيادة فى الخدمات الحكومية والعاملين المدربين كانت تسهم فى البرنامج الكلى. وعلاوة على ذلك ، فإنه فى حالة العديد من مجمعات الآثار الكبرى والمتاحف التى توسع وتحدث، فإن الإنفاق الحكومى سيتم فى النهاية تسديده عن طريق السياحة الثقافية.

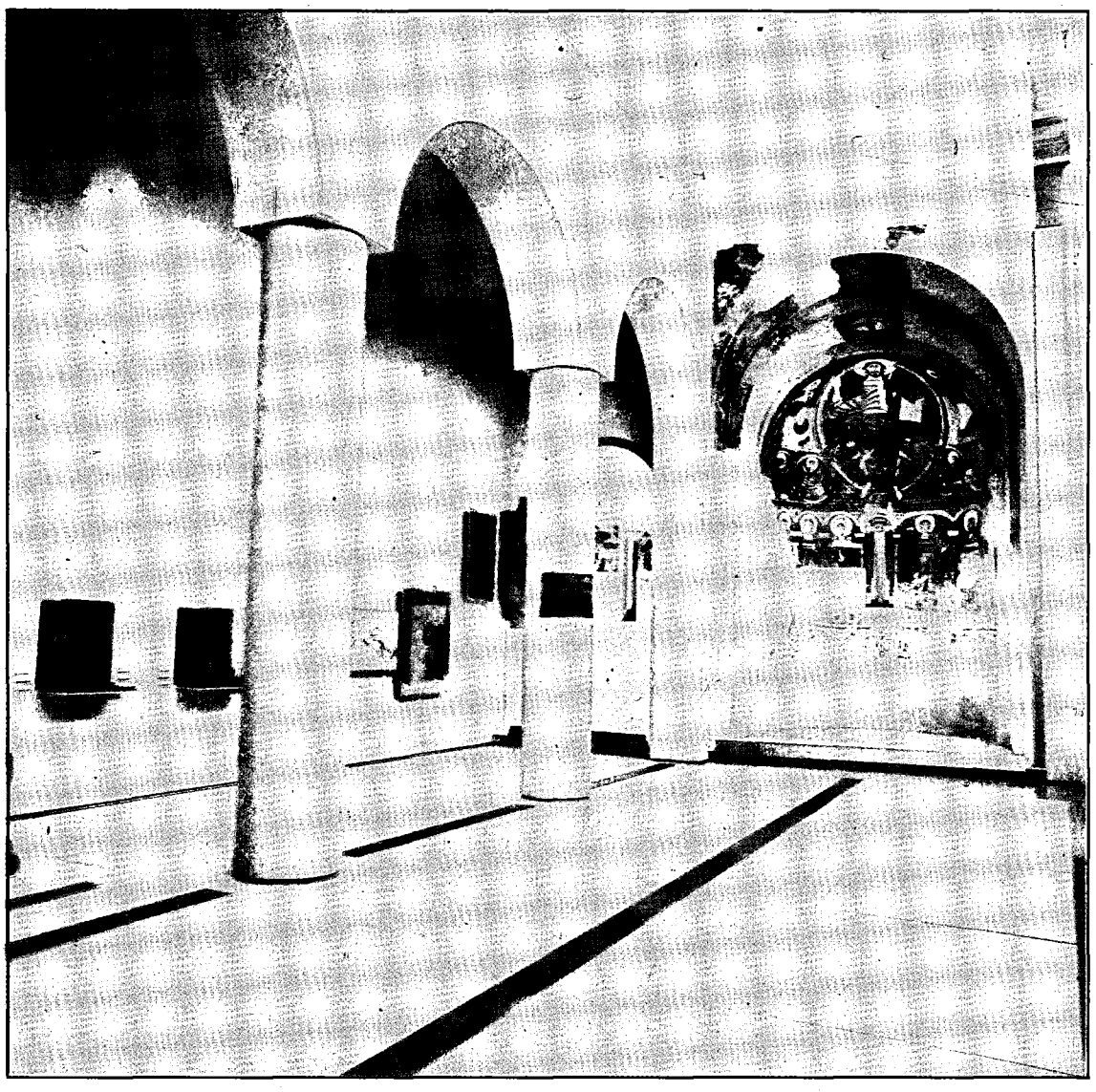
دخول برنامج الأمم المتحدة للتنمية (UNDP)

فى السنوات الأولى لما بعد الحرب ، كان أهم مصدر للأموال المخصصة للمشروعات الزائدة على الميزانية فى منظومة الأمم المتحدة هو برنامج الأمم المتحدة للتنمية (UNDP). فى البداية، كانت المعونة التى يوفرها البرنامج مقصورة على المشروعات التى تسهم «مباشرة» فى الاقتصاد. إلا أنه سرعان ما تم إدراك أن البلدان التى تتلقى المعونة ستستمر معتمدة على المعونة الخارجية إلى ما لانهاية ما لم يتم مساعدتها فى تنمية العاملين الفنيين بها . ولتحقيق هذا الهدف اتفق برنامج الأمم المتحدة للتنمية مع إدارة التعليم فى اليونسكو على مساعدة الدول النامية على إنشاء جامعات ومعاهد فنية.

وكانت المشروعات الثقافية فى ذلك الوقت غير مسموح لها بتلقى إعانات من الأمم المتحدة. إلا أنه فى أحد الجمعيات العمومية للاتحاد الدولى للمنظمات الرسمية للسياحة فى روما (IUOTO)، نجحت اليونسكو فى تقديم فكرة السياحة الثقافية التى أكدت أن السياحة كانت مكونا هاما فى الكثير من مشروعات التنمية ، وأنه يكون من غير المعقول تمويل مشروعات لتحسين البنية التحتية مثل الطرق السريعة والمطارات..الخ ، ولا تمول الآثار والمواقع التى كانت أهدافا سياحية مهمة.

وقد شملت القرارات التى تبناها الاتحاد الدولى لمنظمات السياحة (الذى أعيد تسميته فيما بعد باسم «منظمة السياحة العالمية » عندما أعيد تنظيمه كمنظمة فيما بين الحكومات مقرها الرئيسى فى مدريد) السياحة الثقافية كعنصر هام فى التنمية الاقتصادية. وقد تم اعتمادها لاحقا من المجلس الاقتصادى والاجتماعى للأمم المتحدة ، وفى ١٩٧٣ أصبح من الممكن لبرنامج الأمم المتحدة للتنمية أن يمول مشروعات السياحة الثقافية. وكانت الدراسات التمهيدية كثيرا ما يقوم بها مستشارون يوفرهم برنامج اليونسكو للمشاركة، وكان هذا بدوره يؤدى إلى تمويل من برنامج الأمم المتحدة للتنمية من أجل الخبراء والمنح والمعدات على المدى الطويل.

وفى تطور آخر فيما بعد سمح لبرامج التدريب أن تمول من برنامج الأمم المتحدة الإقليمى للتنمية، والتى يتم فيها التدريب على الحفظ وإعداد المعارض تحت الشروط المحلية. وقد تم أول مشروع رائد فى نيجيريا. فقد أنشأ برنارد إ. ب. فاج، الذى كان فى ذلك



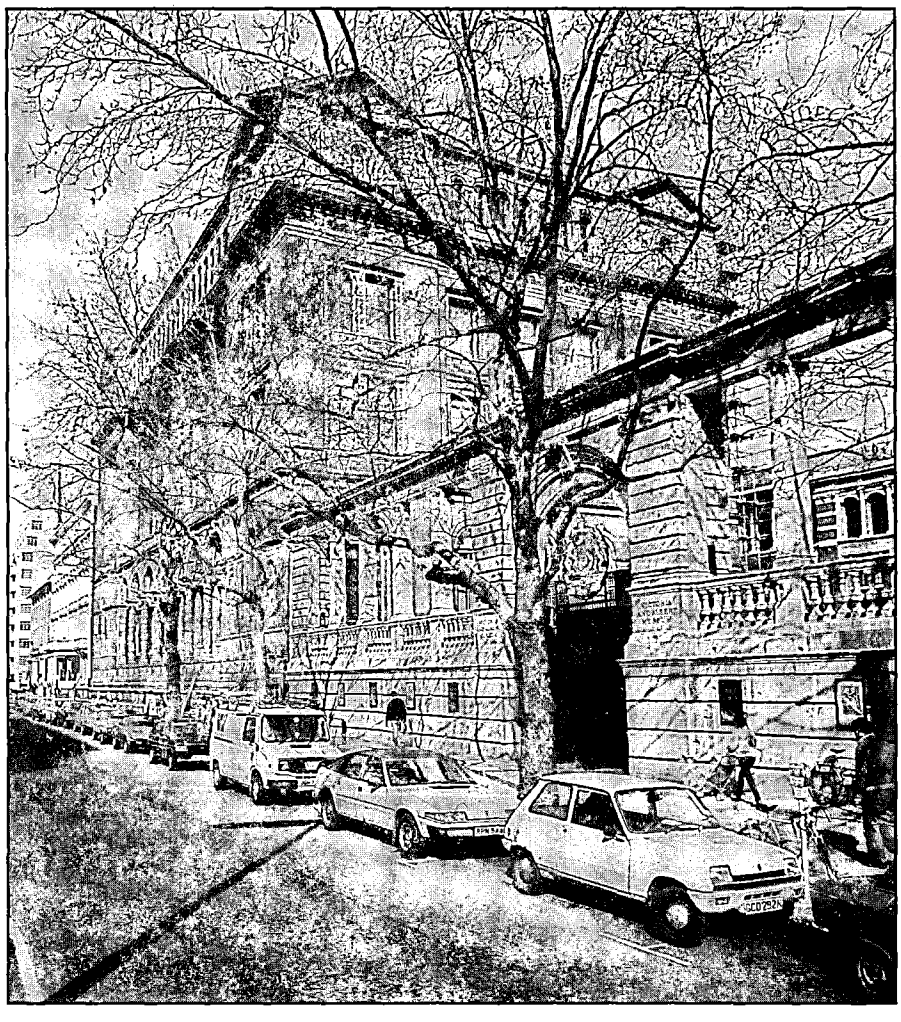
نفس صالة العرض اليوم بعد أن أتم إعادة ترميمها وإعدادها المهندس المعمارى جى أولنتى.

الوقت مدير الآثار فى البلاد، مركزا للتدريب فى چوس، وجعل من الممكن توسيع متحف الموقع الصغير ليصبح منظمة عاملة للمتدربين الذين يأتون من بلدان جنوب الصحراء. وكانت المحاضرات تدرس بكل من اللغة الإنجليزية والفرنسية وثبت نجاحها. وتم إنشاء مركز آخر فى شوروبوسكو، فى مكسيكوسيتى، لأمريكا الوسطى والجنوبية. كما تم إنشاء مراكز أخرى فيما بعد فى هونولولو لمنطقة الباسيفيكى، بالتعاون مع متحف بيشوب وأكاديمية الفنون، وفى كوزكو فى بيرو، لأمريكا الجنوبية.

وفى أفريقيا حيث كانت الحاجة للعمالة الماهرة ملحة بشكل خاص، وجد أن الخريجين من مركز تدريب چوس والمراكز الإقليمية الأخرى مطلوبين بشدة، وقد ترقى العديد منهم بسرعة. وكان الطلب على أماكن لتدريب مزيد من العاملين كبيرا، إلا أن مشروعات برنامج الأمم المتحدة للتنمية الإقليمية كانت لعدة سنوات تمول لعشر سنوات فقط كحد أقصى. وبانتهاء تمويل برنامج الأمم المتحدة للتنمية أصبحت بعض المشروعات مثل چوس وشوروبوسكو مراكز تدريب وطنية.

الجوهرة فى التاج : اتفاقية التراث العالمى

انهمك قسم المتاحف والآثار فى إعداد الاتفاقية الخاصة بحماية التراث الثقافى والطبيعى العالمى، وهى واحدة من أهم الأدوات

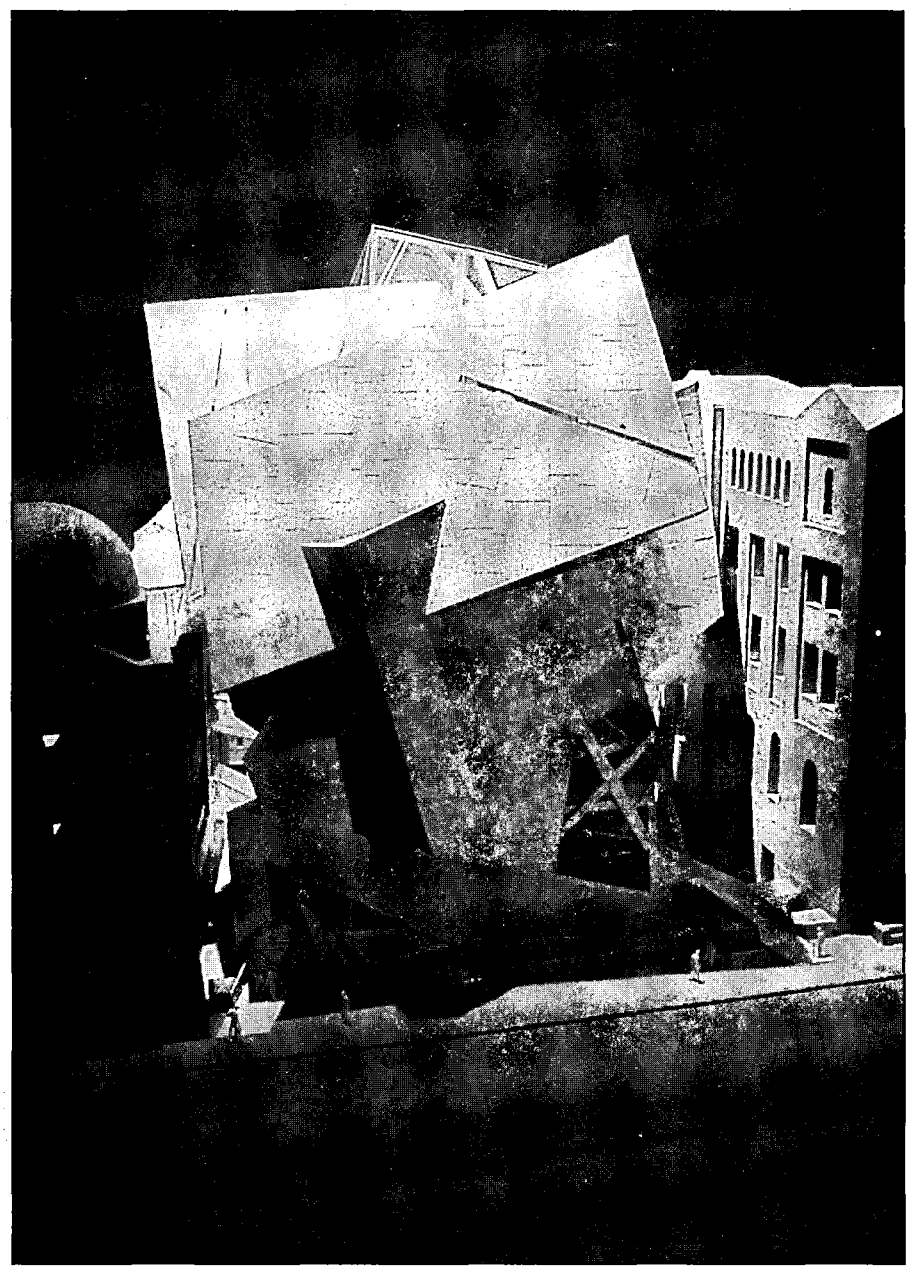


متحف فيكتوريا وألبرت فى لندن كما هو عليه اليوم.

الدولية التى أقرها المؤتمر العام لليونسكو. وتميز الاتفاق بحقيقة أن كل الدول المصدقة عليه تلزم نفسها بالمساهمة فى الصندوق الدولى، الذى يديره أعضاء لجنة تنتخبها الدول المشاركة فى الاتفاقية.

وكان مشروع اليونسكو الأول للاتفاقية يهتم بحفظ الآثار والمواقع البارزة . إلا أن الأمم المتحدة كانت تخطط لمؤتمر كبير للبيئة يعقد فى ستوكهولم فى عام ١٩٧٢، وكانت قد كلفت الاتحاد الدولى للحفاظ على الطبيعة والموارد الطبيعية (IUCN) بإعداد عدة مشروعات لأدوات دولية بما فيها أداة خاصة بإمكانية إنشاء « صندوق للتراث العلمى » للحفاظ على البيئة الطبيعية وكانت هناك أوجه شبه واختلاف بالمثل بين مشروعات الاتحاد الدولى للحفاظ على الطبيعة والموارد الطبيعية، واليونسكو. ونتيجة لذلك دعت الأمم المتحدة مجموعة عمل فيما بين الحكومات حول الحفظ للاجتماع فى سبتمبر ١٩٧١.

وفى البداية كان هناك ارتباك فى الاجتماع يرجع جزئيا إلى أن مشروع اليونسكو كان متقدما جدا بعد أن تم تمريره على الدول



مبنى « فى وأ . بويلرهاوس الذى سيضاف فى المستقبل من تصميم المهندس المعمارى دانييل ليبسكايند.

الأعضاء ومراجعته، بينما كان مشروع IUCN مازال فى مرحلة أولية، وقدمت الأمم المتحدة مشروعها الخاص عن التراث الطبيعى الذى كان يختلف من بعض النواحى عن المشروع الذى أعده IUCN.

ولحل هذا الارتباك، تم تعيين لجنة للصياغة (والتى دعيت لحضورها كمراقب) للتوفيق بين مشروعى الأمم المتحدة و IUCN مع استخدام مشروع IUCN كوثيقة أساسية . و فى أثناء عملية المراجعة ، تم قبول عدة تعديلات قربت مشروع IUCN من المشروع الذى أعدته اليونسكو . وبعد ذلك ، وفى اجتماع مع المجلس الاستشارى للحفظ التاريخى ووزارة الدولة فى واشنطون دى . سى. لوحظ أن وجود أداتين سيتطلب جهازين إداريين ، وميزانيتين منفصلتين ، وأن الأمر سيكون أكثر فاعلية وأقل تكلفة لو أن هناك أداة واحدة فقط . وقد أيدت هذا الموقف فى النهاية الولايات المتحدة، وعقد اجتماع آخر فى اليونسكو للتوفيق بين مشروعى الأداتين بضم المواد الخاصة بالتراث الثقافى والطبيعى ، إلى جانب التعرف على تلك المجالات التى يوجد فيها كل من العنصرين.

ثم قدمت الأداة بعد مراجعتها إلى المؤتمر العام لليونسكو الذى أقرها فى ١٦ نوفمبر ١٩٧٢. ومما تجدر ملاحظته أن تصديق الولايات المتحدة سلم فى باريس فى ٧ ديسمبر ١٩٧٣، بعد أكثر قليلا من عام من

إقرارها من المؤتمر العام . وعند كتابة هذا المقال، يبلغ عدد الدول التى صدقت على هذه الاتفاقية ١٤٩ دولة.

تأمل الأحداث الماضية

إن البعض منا الذين تمتعوا بميزة الوجود فى اليونسكو عندما كانت منظمة صغيرة ما تزال، سعداء الحظ لمشاركتهم فى فترة من النمو والتفاؤل . وفى حين كان العمل يتطلب مجهودا كبيرا، ولم تكن بعض المشروعات ناجحة فى البداية، كان من الممكن فى كثير من الأحيان إيجاد حلول بديلة. وكان على ڤريونى ، مدير المشروع النوبى فى المجلس الاستشارى للمدير العام رينيه ماهو، ذا أثر كبير فى الحصول على مساهمة طوعية على مستوى كبير ، وعندما انتقل هو والعاملون معه إلى قسم المتاحف والآثار، كانت خبرته وخلفيته تشكل حافزا هاما لنمونا . وكم كانت رغبتى شديدة فى ذكر أسماء كل العاملين معه إلى قسم المتاحف والآثار فى الفترة الأولى والذين شاركوا فى تطوير برنامجنا . إلا أن هذا مستحيل . ولم يكن يشمل هذا موظفى المشروع فحسب، بل كان يشمل أيضا المكتبة وأفراد السكرتارية، وكانوا من جنسيات وأصول اجتماعية مختلفة، وكانت إسهاماتهم مكونا أساسيا فى نمو برنامج اليونسكو لتنمية المتاحف والحفاظ على التراث الثقافى.

وقد أسهمت وحدات مختلفة أخرى فى اليونسكو أيضا فى برنامجنا، فالاتفاقيات الثلاث ، والتوصيات العشر على سبيل المثال – التى ينسب إلينا الفضل فيها، قد استلزمت مشاركة المستشار القانونى والعاملين معه. كما أن قسم الإعداد الميدانى بالمثل وضع وثائقه تحت تصرفنا ونصحنا فى اختيار التجهيزات المناسبة، التى تصنع فى عدة دول مختلفة، لتنفيذ مشروعاتنا « الجاهزة للتشغيل». وفى النهاية كان هناك عمل نظرائنا، الشركاء الذين تقدمهم الدول الأعضاء للعمل إلى جانب العاملين والمستشارين باليونسكو، وقد تم تفادى الأخطاء أو التقليل منها بفضل مشاركتهم. وأخيرا وليس آخرا كانت هناك الإسهامات الواسعة المقدمة لمشروعاتنا، وخاصة للحملات وأيضا للعديد من أوجه النشاط الأصغر من جانب الكثير من الحكومات والمؤسسات والأفراد . كل هذه العوامل أسهمت فى روح الفريق التى كانت السمة المميزة لتلك الفترة الرائدة.

ثبت المراجع

ICOM News

1948. Vol. 1, No. 1, 1 October.

1996. Vol. 49, No. 1. (Fiftieth Anniversary issue.)

UNESCO

1961. *Records of the Conference convened by UNESCO, held at The Hague from 21 April to 14 May 1954.* The Hague, Government of the Netherlands.

1983. *Conventions and Recommendations of UNESCO concerning the Protection of the Cultural Heritage.* Paris, UNESCO.

UNESCO Courier

1960. Save the Treasures of Nubia. Vol. 13, No. 2. (Special issue.)

1980. Victory in Nubia – The Greatest Archaeological Rescue Operation of All Time.

Laves, W. H. C.; Thomson, C. A. *UNESCO: Purpose, Progress, Prospects.* Bloommgton, University of Indiana Press, 1957.

Walters, F. P. *A History of the League of Nations.* Westport, Conn., Greenwood Press, 1986. (Originally published in 1952 by Oxford University Press.)

مشروعات اليونسكو الأخيرة

فى السنوات القليلة الماضية قدمت اليونسكو مساعدتها فى تصميم وبناء المتاحف وفى التخطيط والتصميم الداخلى ، وفى تدريب العاملين بالمتاحف ، وفى حفظ المجموعات وفى توفير معدات المتحف وأثاثه ..الخ ، وقد امتد ذلك إلى متاحف ما يقرب من ٥٠ بلدا . وهى تشمل الآتى:

الجزائر : متحف الفنون الشعبية بالجزائر ، والمتحف القومى للفنون الجميلة ومتحف العصور القديمة ، ومتحف الآثار فى تيبازا.

بنين: متحف كوتونو، والمتحف التاريخى فى أبومى، ومتحف التاريخ فى أويده.

البوسنه والهرسك : متحف سراييفو.

الكاميرون : متحف قصر السلطان ، فى فومبان.

شيلى : متحف سلڤادور الليندى، سانتياجو.

جزر القمر : المتحف البحرى.

جمهورية التشيك : كرسى اليونسكو فى العلوم المتحفية فى جامعة مازاريك فى برنو .

جمهورية الكونجو الديمقراطية :(زائير سابقا) متحف الفن والعرقية ، ليزالا.

اكوادور: متحف الآثار وصالة الفن للبنك المركزى.

مصر : متحف النوبة ، أسوان ، والمتحف المصرى والمتحف الإسلامى ، القاهرة .

چورچيا: معهد تاريخ الفن الشوبنشڤيلى الچورچى ، ومعهد كيكيليدزى للمخطوطات، تبليس.

الأردن : متحف الفن والعمارة الإسلامية.

الكويت : المتحف الإسلامى .

لبنان : المتحف الريفى لجبل لبنان

مدغشقر : متحف قصر الملكة.

نيچيريا : متحف چوس

عمان : متحف مسقط .

روسيا الاتحادية: متحف هيرميتاچ، سانت بطرسبرج..

جنوب أفريقيا: متحف الشعب لجامعة فورت هير.

تونس : متحف قرطاچة ومتحف الصحراء دوز

أوغندا : متحف أوغندا، كامپالا.

الإمارات العربية المتحدة: متحف الآثار ، الشارقة.

والمتاحف الوطنية الأخرى تشمل تلك الموجودة فى ألبانيا، والبحرين ، وبوتسوانا، وبوركينا فاسو، والكاميرون، وجمهورية أفريقيا الوسطى، وجزر القمر، وأثيوبيا، والجابون ، وأيسلندا والكويت،ولبنان،وليسوتو،وليبيريا، والجماهيرية العربية الليبية، والنيچر، وقطر ، ورواندا ،وسيراليون،والصومال،والسودان، وسوازيلاند،وجمهورية سوريا العربية، وطاچيكستان،وتوجو،والإمارات العربية المتحدة، وجمهورية تنزانيا المتحدة، واليمن ، وزائير سابقا.

سياسات المتاحف الاقتنائية وعلاقتها باتفاقية اليونسكو لعام ١٩٧٠

بقلم: باتريك. ج أوكيف.
Patrick J.O'Keefe

يعتبر اتباع التشريع المناسب المحدد لطبيعة ومجال الحماية الواجب تقديمها، إحدى وظائف اليونسكو الرئيسية فى مجال الحفاظ على التراث الثقافى العالمى. وقد قامت المنظمة عند وضعها لقواعد العلاقات الدولية المنظمة لهذا المجال، بإرساء الأسس والمعايير، التى عدلت عبر الزمن، من مواقف وسلوك العاملين فى حقل التراث، وكذلك من سلوك الجماهير على حد سواء. ويظهر التأكيد الشديد لصحة هذا البيان فى وضع اتفاقية اليونسكو لعام ١٩٧٠ موضع التنفيذ. وتختص هذه الاتفاقية بوسائل تحريم ومنع التجارة غير الشرعية، وتصدير ونقل حقوق الملكية الثقافية، وهو ما كان له أثر عميق فى الطريقة التى تقتنى بها المتاحف المعروضات والتحف. يقوم الكاتب باتريك. ج. أوكيف، بأعمال التأليف والاستشارات فى مجال قانون التراث الثقافى والإدارة. وقد كان مسئولا حكوميا في استراليا سابقا، ثم أستاذا أكاديميا، وقد شارك في تأليف مرجع من خمسة أجزاء عن القانون والتراث الثقافى، وكذلك فى عدة مقالات وتقارير أخرى، كما أنه عضو فى جمعية المشتغلين فى مجال الآثار القديمة فى لندن.

بدأت جماعة المتحف الدولية فى دراسة مشكلات سرقة وتصدير الممتلكات الثقافية غير الشرعى، خلال الثلاثينيات من القرن الحالى. فقد نشرت مجلة «موزيون»، السابقة لمجلة المتحف الدولى، والصحيفة المتحدثة باسم المكتب الدولى للمتاحف، حوالى ستا وأربعين مقالا، خلال تلك الفترة، حول حماية المواقع والآثار. كما قام المكتب بالإشراف على إعداد مسودة اتفاق جماعى تم تجاوزه بسبب الحرب العالمية الثانية، وذلك فى محاولة منه لمعالجة القضايا القانونية المتعلقة بإعادة المواد المغتصبة. ولم يكن هناك أى ذكر للسياسات الاقتنائية فى ذلك الإطار.

ونلاحظ حاليا التناقض الشديد مع ما كان فى السابق، حيث أصبحت الشروط اللازمة لاقتناء المواد المتحفية موضحة بشكل منظم ومعروف فى السياسات الرسمية للمتحف. كما أن العديد من المتاحف تحرم على نفسها، بصفة خاصة، اقتناء المواد المتحفية عن طريق عمليات التصدير غير القانونية، وتلك الواردة عن طريق السرقة ولكن بدرجة أقل. ويعود هذا الإصرار إلى اتفاقية اليونسكو لعام ١٩٧٠ عن وسائل منع وتحريم التجارة غير الشرعية، وتصدير ونقل حقوق الملكية الثقافية، وكذلك إلى فكرة تحليل الذات المصاحبة لإعداد هذه الاتفاقية.

وقد حدثت المفاوضات الخاصة بهذه الاتفاقية في الفترة من عام ١٩٦٠ فصاعدا. وقد كان العديد من دول الأسواق الكبرى للتحف، هى بالفعل أقل الدول حماسة لهذه الاتفاقية. ولم تقم الولايات المتحدة الأمريكية بدور نشط إلا من خلال المؤتمر الدبلوماسى عام ١٩٧٠، ولم تصبح عضوا مشاركا فيها إلا بحلول عام ١٩٨٣. ولكنها بالرغم من ذلك قللت من فاعلية عضويتها بالعديد من القيود. ومازالت بعض الدول ذات الثقل فى تجارة المواد والتحف الخاضعة للملكية الثقافية مثل ألمانيا واليابان وهولندا وبريطانيا، غير مشتركة في هذه الاتفاقية. ونلاحظ أنه بالرغم من ذلك، فإن أثر الاتفاقية هو أكثر اتساعا من مجرد إشراك الدول كأعضاء موقعين عليها. ويعود ذلك فى الأغلب الأعم إلى تأثيرها على المتاحف.

وقد ظهرت الاتفاقية فى وقت برز فيه إدراك الرأى العام للضرر الناتج عن التجارة غير الشرعية للمواد المتحفية. فنجد على سبيل المثال الباحثة كوجينز قد بدأت كشفها للسوق أمام عاديات عصر ما قبل الكولومبى القديم، وبعد عدة أعوام تبعها «ماير» الذى كان يعد عملا للنشر باسم «الماضي المنهوب - تجارة التحف الفنية». وقد واكب هذا الزمن اختفاء الحكم الاستعمارى، وبداية عمليات الحفر في الخفاء فى دول أفريقيا وآسيا حديثة العهد بالإستقلال، وما تبع ذلك من تصدير ما يعثر عليه. وقد أدركت المتاحف والعاملون المخلصون بها أنه لا يقع عليهم فقط عبء الالتزام بعدم الإفادة من التجارة غير الشرعية، ولكن يتعين عليهم وضع معايير عند اقتنائهم للمواد المختلفة. وقد منحتهم الاتفاقية وسيلة عامة دولية للقيام بذلك حتى لو لم تفعل الحكومات شيئا.

مسألة مبدأ

قام المجلس المحلي لمقاطعة لايسستر فى إنجلترا عام ١٩٧٧، أى بعد خمسة أعوام من سريان الاتفاقية إلى حيز التنفيذ، بصياغة السياسة الآتية:

> تؤيد السلطات مبادىء اتفاقية اليونسكو عن وسائل منع وحرمان التجارة غير الشرعية الخاصة باستيراد وتصدير ونقل حقوق الملكية الثقافية، الصادرة عام ١٩٧٠ وتعلن أنه بالرغم من عدم قيام حكومة بريطانيا بالتوقيع على المعاهدة والالتزام بها قانونيا، فإن المجلس المحلى للمقاطعة سوف يلتزم بالشروط والمبادىء الأخلاقية للميثاق الواقعة فى حيز التطبيق فى نطاق إدارة المتحف.

ويعتبر استخدام عبارة المبادىء الأخلاقية أمرا هاماً تماماً. وهى تظهر أيضا فى المادة الخامسة (هـ) من الاتفاقية والذى يتعين بمقتضاها على الدول الأعضاء إنشاء

ترجمة: د. حمدى الزيات

خدمات إدارية تعمل على تحديد القواعد الصالحة لهؤلاء المعنيين (الأمناء، وجامعي العاديات، والتجار...الخ) وتلتزم بالقواعد الأخلاقية المذكورة سلفا فى الاتفاقية. كما تتخذ هذه الخدمات الإدارية ما تراه ضروريا لتأكيد سريان هذه القواعد . ولكن لم تقدم أية إرشادات حول ماهية هذه المبادىء الأخلاقية. ومع ذلك فإنه يمكن العثور على نصوص مماثلة فى سياسات اقتناء المعروضات للعديد من المتاحف. وهناك تعبير شائع هو «تأييدا للمبدأ الأخلاقى الخاص » ، وكذلك « طبقا لروح العدالة » ، ونجد أيضا « بتوجيه من السياسات الهادفة » ، وكذلك عبارة « الالتزام بمبادئ الاتفاقية » . ويثور على الفور سؤال خاص عما تعنيه المتاحف بمثل هذه العبارات.

ويعتبر تاريخ إعداد مسودة الاتفاقية أمرا معقدا . ولأسباب لامجال لذكرها فى هذا المقال، فإن الاتفاق نفسه عرضة للتفسير الواسع أو المحدود. ويذكر البعض أن الدول الأعضاء ملتزمة فقط بمنع استيراد القطع المسروقة من « متحف أو أثر عام أو دينى أو أية مؤسسة مماثلة وإعادته » وذلك طبقا للمادة السابعة . بينما يفسر البعض المادة الثالثة التى تنص على أن استيراد وتصدير أو نقل حقوق الملكية الثقافية يصبح غير قانونى ، لو تم بشكل يعارض لوائح الدولة العضو.

ولو فرض أن المتاحف التى يرد فى لوائحها ذكر العبارات الواردة أعلاه، تنوى عمل ما هو أكثر من مجرد القول بعدم قيامها بجمع ممتلكات ثقافية مسروقة، فإنه يتعين عليها أن تعتنق ما جاء فى الاتفاقية . وسوف يتفق ذلك مع هذه النصوص المختصة بتلك الأمور فى الاتفاقية. وتطالب المادة السابعة على سبيل المثال الدول الأعضاء، باتخاذ الإجراءات الضرورية لمنع المتاحف والمؤسسات المماثلة داخل حدودها الإقليمية ، من اقتناء ممتلكات ثقافية واردة بشكل غير شرعى من بلاد أخرى. وقد فسرت الولايات المتحدة الأمريكية هذه المادة بأنها تنطبق فقط على هذه المتاحف التى لها سياسات تحت إشراف حكومى، وهى عدد صغير جدا فى هذه الدولة. وبناء على ذلك، فإن المتاحف الأمريكية التى يرد بها ذكر العبارات السابقة، قد اعتنقت نصوص الاتفاقية كى تستمد تأييدا معنويا لرفضها جميع الممتلكات الثقافية المصدرة إلى البلاد بشكل غير شرعى ، حتى لو لم تبذل الحكومة نفسها جهودا نحو هذا الهدف.

وتوجد لدى بعض المتاحف سياسات اقتناء تذكر تفاصيل المواد التى تجمعها و لكن بدون ذكر للطريقة التى يتم بها هذا الجمع. ويتم التعامل مع بعض الأمور الأخرى طبقا لمنهج الأخلاقيات السائدة، ولن تتغير النتيجة بالطبع، لأن منهج الأخلاقيات السائدة سوف يتحكم فى سياسة الاقتناء المنفذة.

وتشترك بعض المتاحف كأعضاء فى المجلس الدولى للمتاحف، والذى يرجع منهجه الأخلاقى الحالى إلى عام ١٩٨٦ . ويسير هذا المنهج على هذه الاتفاقية كذلك، فى ظل حرص وتحفظ واضحين، حيث يعكس المصالح المختلفة، كما نرى فى بيانه التالى :

> إذا حدث و حصل أحد المتاحف على قطع (أو مواد) ، بحيث يمكن إثبات أنه قد تم تصديرها أو نقلها فى عملية تخرق مبادىء اتفاقية اليونسكو الخاصة بوسائل منع وتحريم الاستيراد والتصدير غير الشرعية، ونقل حقوق الملكية الثقافية (١٩٧٠)، وظهر كذلك سعى دولة المنشأ لاستعادتها وإثباتها أن هذه القطع جزء من تراثها الثقافى ، فإنه ينبغى على المتحف، إذا كان له الخيار القانونى فى ذلك ، أن يتعاون على إعادة هذه القطع إلى دولة المنشأ.

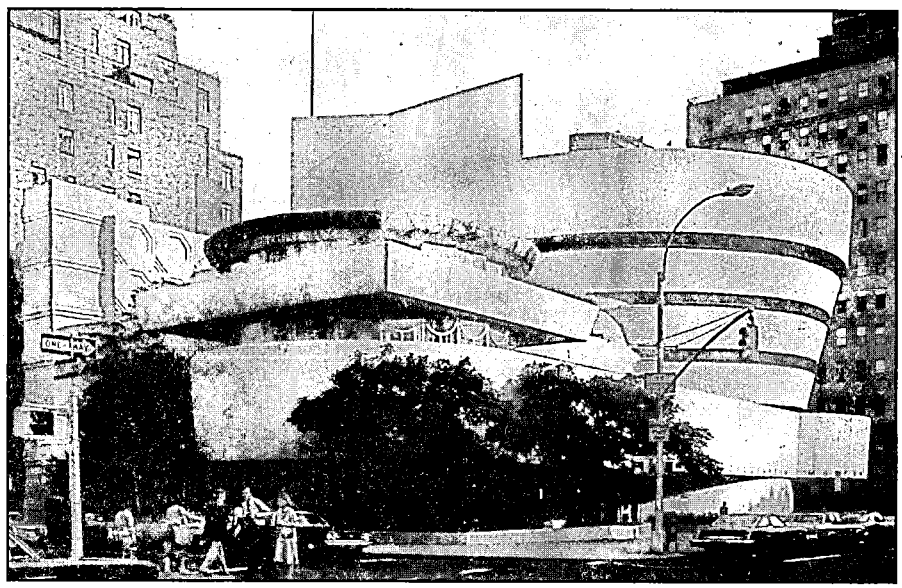
وقد عبر المجلس الدولى للمتاحف منذ اجتماعه الأول فى مدينة مكسيكو عام ١٩٤٧ عن قلقة بسبب أعمال الحفر والتصدير غير الشرعية ». ولقد تابع المجلس بحرص النقاش الدائر فى اليونسكو، وبدأ حملة دولية عام ١٩٧٠ على المستوى المهنى من أجل أخلاقيات عمليات الاقتناء فى المتاحف. ولهذا يجب اعتبار المنهج الأخلاقى الموضوع عام ١٩٨٦

بمثابة تتويج لمرحلة طويلة من النقاش والدراسة لموضوع الممارسات المطلوبة. وعلى كل حال، فالفقرة المقتبسة أعلاه ذات نبرة ومحتوى قانونيين واضحين. ويتضمن ذلك آثارا ملموسة للمتاحف التى أدخلتها حرفيا فى سياسات الاقتناء الخاصة بها. وينشأ عن ذلك سؤال أساسى حول طريقة رؤية المنهج الأخلاقى ، على اعتبار أنها وثيقة خاضعة لتفسير قانونى بحت، أو أنها جزء من عملية تعليمية .

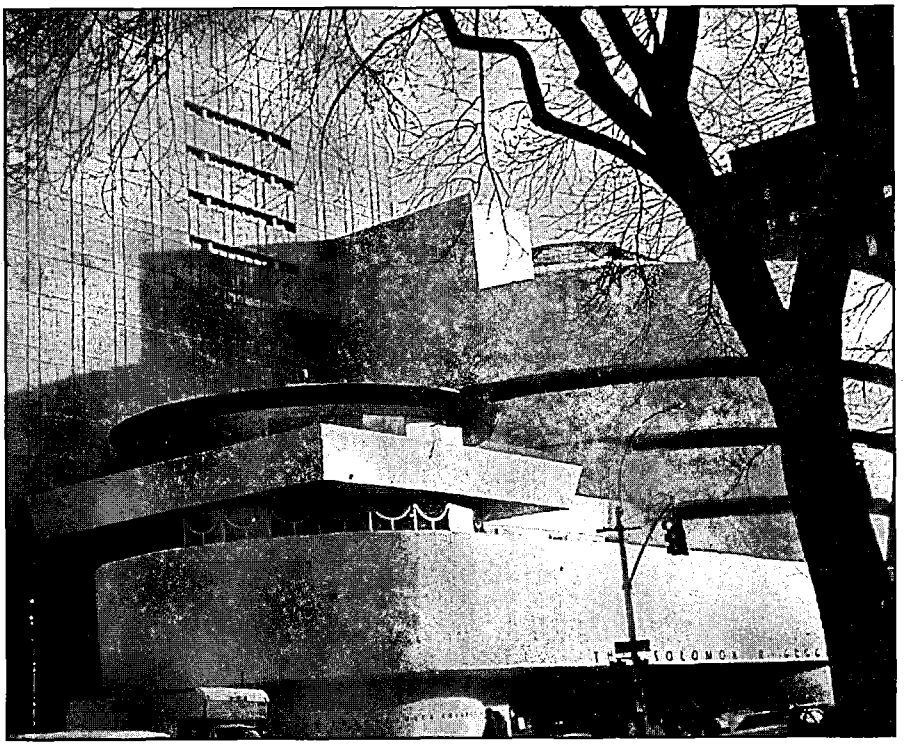
خلف أسوار المتحف :

وكانت المتاحف التى غيرت من سياساتها الاقتنائية ، لتعكس ما اعتنقته من مبادىء الاتفاقية، مهتمة أساسا بموقفها الأخلاقى الخاص . ونلاحظ أن هذا التحرك ، على كل حال ، يترك آثارا تمتد إلى خارج المتحف نفسه. ويتعلق أحد هذه الآثار بتقليل جاذبية تملك المواد الثقافية لجامعى التحف والمستثمرين الراغبين فى إهدائها، وتحقيق خفض الضرائب، وكذلك استحسان الرأى العام، وذلك عند عدم المعرفة الكاملة لمصدر هذه المواد بما فى ذلك وجود مستندات التصوير. وإذا تحلت المتاحف بالحرص، ومع فرض تلقيها لبعض الإهداءات بعد أعوام عديدة من عملية الشراء الأصلية، فإنه يتعين عليها رفض مثل هذه الإهداءات طبقا لسياسات الاقتناء باتفاقية اليونسكو.

ويختص تأثير آخر لمثل هذه السياسات بتخفيض قيمة المادة المتحفية، وهذا سوف يلحق عيبا بصك الملكية لدى المشترى. ويعتمد ذلك كثيرا على النظام القانونى المختص ، حيث إن معظم هذه الأنظمة تحتوى على مبدأ يعرف « بالقيمة التجارية » والتى تعنى بشكل عام أن المادة المتحفية تناسب تماما الأغراض المشتراة من أجلها. وقد يتضح الأثر الخاص بعدم القدرة على إعادة بيع هذه المادة أو إهدائها إلى المتحف، على هذه القيمة التجارية، مما يضطر المشترى إلى إهمال قيمة الشراء الأصلية ، وهذا ما يجعل المادة غير مربحة للأشخاص المتعاملين فى مثل هذه المواد المتحفية. وحتى الآن لم تظهر أية دعاوى أمام المحاكم لإثارة هذه القضية مباشرة، على الرغم من بعض الحالات التى تعرضت لها من بعيد. ومع ذلك ، فإن هذا الاحتمال يبين ما يحمله التأثير العام للاتفاقية والتى ترتبط سياسات الاقتناء المتحفية بنصوصها ، على التجارة غير



متحف جوجنهايم فى نيويورك، وقد صممه المعمارى فرانك لويد رايت عام ١٩٤٣.



متحف جوجنهايم كمايبدو اليوم، مع البرج المصمم الذى صممه رايت فى عام ١٩٥٢ والذى شيدته فيما بعد شركة جوثماى سيجل.

الشرعية فى مواد الملكية الثقافية .

ويعتمد كذلك تأثير الاتفاقية فى مجال سياسات الاقتناء ، على مدى احترام هذه السياسات داخل المتحف نفسه . ويعنى ذلك الكثير، وليس مجرد إعداد وثيقة ما، حيث إنه يجب شرح هذه الوثيقة وترسيخها باستمرار فى أذهان المسئولين عن المقتنيات، وبالطبع أمام الإدارة الحاكمة نفسها. ويجب التخلص من الاتجاه الطبيعى نحو اعتبار العمل كاملا بمجرد إنهاء تحرير الوثيقة. ويسوق المؤلف مثالا يتلخص فى تجربته الشخصية فى البحث عن هذه النصوص فى أحد المتاحف الكبرى ، ليجد أنها مخزنة بعيدا فى إدارة المحفوظات، وأصبحت فى طى النسيان. وهناك كذلك أمثلة حديثة للمتاحف الرافضة لنشر سياستها لاقتناء التحف علنا ، وحينما نجد تبريرا لذلك لدى المتاحف ذات الملكية الخاصة وغير المستفيدة بالأموال العامة، فإن المتاحف الأخرى لا يحق لها هذا السلوك.

وأخيراوقد يقع المديرون والأمناء فريسة لإغراء الاستحواذ على مادة متحفية قد ظهرت عن طريق التجارة غير الشرعية. وكما قال ذات مرة «توماس هوفنج» المدير السابق لمتحف الميتربوليتان للفنون فى نيويورك « إن مطاردة واصطياد تحفة فنية رائعة هو أحد أكثر المهام إثارة فى الحياة، وتحوطها نفس الرغبة والعاطفة وشهوة الإشباع كما هو الحال فى الحب » (١) .

وإنه لمن الصعب حقيقة أن يتخلى الفرد عن تحفة ثمينة من أجل الالتزام بمبدأ ما. ويبدو أن البعض قد فشل فى ذلك الالتزام. وقد ذكر سكرتير عام المجلس الدولى للمتاحف حديثا أن المجلس قد عمد إلى تذكير عدد من المتاحف بمنهجه الأخلاقى (٢). وقد تساءل المحرر فى المقال الافتتاحى للعدد المخصص للفنون الإفريقية من مجلة المتحف الصادرة فى خريف عام ١٩٩٥، إذا ما كانت المتاحف الأمريكية الكبرى قد استطاعت جمع بعض القطع الفنية

من الفخار الأحمر ، وذلك بناء على السياسات المتبعة من قبل التجمعات المهنية الكبرى فى البلاد. ولقد كان رفض الاتفاقية أمرا شائعا لدى المعلقين على مدى أعوام طوال، بدعوى فشلها فى تحقيق أهدافها. ولكن ذلك يعنى فقط عدم إدراكهم لتأثيرها ذى المدى البعيد .

وقد أعطت هذه الاتفاقية للعاملين المختصين فى المتاحف على مدى خمسة وعشرين عاما ، المعايير الدولية اللازمة لرفضهم اقتناء مواد التراث الثقافى الواردة إليهم بطريقة غير شرعية. كما أنها أدت دورا كبيرا فى تثقيف العاملين بالمتاحف والجماهير على حد سواء بالمسلك الخاطىء فيما يخص التجارة . غير الشرعية فى التحف واستنكار تلك التجارة وقد ظهرت فوائد هذا التثقيف أخيرا ، فقد أصبح عدد الدول المشتركة حاليا فى الاتفاقية ستا وثمانين دولة. كما انضمت فرنسا مؤخرا ، وأعلنت سويسرا عن نيتها فى التوقيع عليها أيضا. وهكذا لم يعد ممكنا رفض الاتفاقية . وسوف يكون لها شأن أعظم فى سياسات الاقتناء مع مرور الأعوام. وسوف يتعين على هؤلاء الذين لا يسيرون على هدى هذه الاتفاقية، أن يفكروا جيدا فى العمل بمقتضاها.

Notes

1. T. Hoving, 'The Chase, the Capture', *The Chase, the Capture: Collecting at the Metropolitan*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975.

2. E. des-Portes, 'ICOM and the Battle Against Illicit Traffic of Cultural Property', *Museum International*, Vol. XLVIII, No. 3, 1996,

سجل العائلة المصور

François Mairesse

بقلم فرانسوا ميريس

كيف نشأت اهتمامات وأفكار مجتمع المتاحف الدولى عبر الخمسين عاما الماضية ؟. لقد ساق فرانسوا ميريس هذا السؤال كنقطة انطلاق فى رسالة دكتوراه، وقام بفحص كل الأعداد الصادرة من مجلة « موزيون» والمنشورة عن طريق المكتب الدولى للمتاحف منذ عام ١٩٢٧ وحتى عام ١٩٤٦ ، وكذلك خليفتها (مجلة المتحف) والمعروفة حاليا باسم (المتحف الدولى) والصادرة عن منظمة اليونسكو ، وذلك منذ عام ١٩٤٨ . ويركز العرض التالى على الاستمرار والتغير فقط، ويثير بعض الأسئلة حول اتجاهات المستقبل . ويعمل المؤلف مؤرخا للفنون ويحمل درجة ماجستير فى اقتصاديات الأعمال، وهو كذلك عضو فى صندوق التمويل الوطنى للبحث العلمى فى جامعة بروكسل الحرة فى بلجيكا . وتدور أوجه نشاطه البحثى ، بحكم تخصصه فى علوم المتاحف، حول تعريف رسالة المتحف، والوسائل المستخدمة لتقييم أوجه النشاط المتحفى.

ينتاب الفرد إحساسات غريبة عندما يتصفح سجل عائلة مصوراً (ألبوماً) ، فهو يتوزع ما بين الحنين المسلى وبين الشعور المبهم. ويجد إدراكنا صعوبة فى الدوران مع الأحداث. وتبعث هذه الصور الباهتة ذات الحروف المطوية نوعا من الحزن فى نفوسنا، بما تكشفه لنا من أحداث كلما نظرنا إليها. وتمر هذه الأحداث هادئة بالمقارنة بتيار حياتنا السريع حاليا، وإن كانت تقبع فى سكون أيام الماضى الرتيبة .ويعاودنا باستمرار ذلك الشعور بامتلاء الزمن، والذى تبثه فينا رؤية المتاحف ، وهو ما لانلحظه مع دوران الأعوام والسنين التى تدفع أيام حياتنا بما فيها من ساعات ودقائق كى تنفلت منا دون إدراك أو وعى . واستثناء من هذا فإنه عندما نغوص فى هذا السجل المصور الذى يحكى قصة المتاحف، تتولد لدينا انطباعات متنوعة إلى حد ما ، فبالرغم من كل صفات الاستقرار الملازمة للمتاحف، فإن هذه الأخيرة قد تغيرت كذلك، وهو ما لايمكن إدراكه من خلال ذلك الكتاب العظيم الذى يسجل حياة عالم المتاحف ومتاحف العالم. إنه ذلك الكتاب القيم الذى تتجمع صفحاته تدريجيا مع صدور كل عدد جديد من أعداد هذه المجلة الموجودة بين أيدينا . لقد قدمت مجلة المتحف (حاليا المتحف الدولى) سجلا شاملا كاملا بالكلمات والصور فى مقالاتها التى تغطى حياة المتاحف عبر العالم ، وهو ما لم تستطع أية مجلة وطنية أخرى صدرت مبكرا ، أن تقوم بمثله (مثل صحيفة المتاحف بانجلترا المؤسسة عام ١٩٠٢ ، ومحبى المتحف بألمانيا فى عام ١٩٠٥ ، وأعمال المتحف بالولايات المتحدة عام ١٩١٩). ومع ذلك فإن مجلة المتحف هى وريثة تقليد عريق من الإصدارات المتحفية ، عندما حلت محل مجلة «ميوزيون» التى صدرت ما بين ١٩٢٧ و ١٩٤٦ ، تحت رعاية المكتب الدولى للمتاحف.

وينتج عن تصفح هاتين المجلتين نفس الانطباع الأولى الناجم عن مشاهدة ألبوم سجل عائلى مصور. وتستدعى هذه النسخ المصورة إلى الذاكرة صورة عصر مضى مع ما يعتبرالآن تقنيات عرض عتيقة ، وما اعتبرفى ذلك الوقت اختراعات «ثورية» (السينماتوغرافيا والإذاعة، واستخدام الأشعة تحت الخمراء لتحليل الأعمال الفنية)، وهى الآن من الشيوع بصورة يصعب معها تصور كيف كانت مبتكرة فى ذلك الوقت. وما يدهشنا لأول وهلة، هو الملامح الفنية، ولكن ماذا عن الأفكار؟. هل تغيرت الأفكار الأساسية لعالم المتاحف فى ذلك الوقت ؟. وهكذا يمكننا من خلال تصفح مجلتى « ميوزيون» «والمتحف» الرجوع إلى الوراء فى الزمن فى محاولة للإجابة عن هذا السؤال.

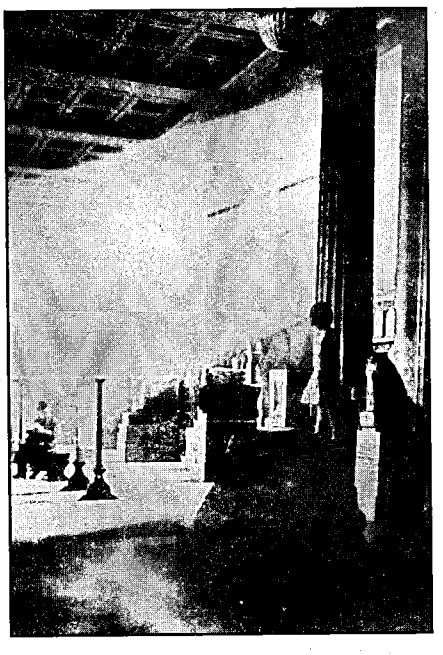
وقد برزت عدة أفكار نبيلة خلال فترة ما بين الحربين وتأسس المعهد الدولى للتعاون الثقافى على أثر قيام عصبة الأمم ، وذلك لتشجيع علاقات أوثق وفهم دائم بين الشعوب. وقد قام مؤرخ الفن العظيم « هنرى فوسيلون» بطرح فكرة إنشاء المكتب الدولى للمتاحف للنقاش خلال الاجتماعات التمهيدية للجان الفرعية حول الآداب والفنون فى عام ١٩٢٥ . وكان دعم الصلة بين كل متاحف العالم، وتنظيم التبادل والمؤتمرات، والتوحيد القياسى للكتالوجات، هى بعض المهام الموكلة للمكتب منذ البداية . وكان من الأمور الطبيعية إنشاء مجلة دورية لنشر التقاريرعن هذه الأعمال ولنقل التكنيك المتحفى، وذلك كجزء من ذلك البرنامج.

وقد ركزت مجلة « ميوزيون» والتى ظهرت أعدادها خلال خمسة عشر عاما (وتوقفت خلال الحرب)، على موضوعات الفن والمتاحف التاريخية. وبناء على رغبة المكتب الدولى للمتاحف ، أصبحت المجلة ذات توجه دولى واسع. وتواجه المجلة حاليا بعض التحفظات فى ذلك الصدد. ونلاحظ أنه فى فترة ما بين الحربين، كانت أوروبا الاستعمارية مهيمنة إلى حد كبير على العالم فيما يخص الشئون الثقافية. وكان ثلثا المقالات الواردة للمجلة، يأتى من خمس دول عظمى ، هى فرنسا ، وألمانيا ، وانجلترا وإيطاليا والولايات المتحدة الأمريكية ، مع تفوق فرنسا وإيطاليا على البقية. هل كان ذلك علامة على الهيمنة اللاتينية على عالم المتاحف خلال فترة ما بين الحربين؟.

ترجمة: د. حمدى الزيات

ويعد استخدام اللغة الفرنسية كلغة وحيدة لتحرير هذه المجلة، من الأمور ذات المغزى، وهو ما يعد مختلفا تماما عن مجلة المتحف الدولى التى تصدر بخمس لغات وكانت هناك أيضا دلائل حول نشاط متحفى مكثف فى دول أخرى، وعلى الأخص فى استراليا وبلچيكا وهولندا وأسپانيا والسويد، وكذلك فى الجمهوريات السوفييتية الجديدة ثم فى اليونان، وپولندا وسويسرا، ولكن تسيدت هذه الدول الأوروبية ذات المجد التليد، بالإضافة إلى الولايات المتحدة الأمريكية على الساحة الثقافية بشكل عام، وأسهمت كتاباتها بمقدار أربعة أخماس المجلة.

هل يعنى ذلك أن العالم خارج نطاق هيمنة القارة القديمة كان بمعزل عن المتاحف؟ . ليس ذلك تماما ، فبالرغم من حواجز اللغة والثقافة، أسهمت حوالى أربعين دولة فى المجلة، بما فى ذلك استراليا وبلغاريا وكندا والصين واستونيا واليابان ولتوانيا وكذلك النرويج ورومانيا . وكان هناك نوع من الوجود الدولى ، على الرغم من الصمت المطبق لمعظم الدول التى كانت ما تزال تحت الحكم الاستعمارى .



البهو المصرى فى المتحف البريطانى فى عام ١٩٣٠.

حدوث التغيير

ونلاحظ مع بعض الاستثناءات ، أن كل الموضوعات التى تشغل بال المهتمين بالمتاحف حاليا، كانت تعالج كذلك فى مجلة « موزيون»، مثل دور المتحف فى المجتمع والتعليم، ووظائفه البحثية، والاقتناء والحفظ، والاتصالات، وكذلك مشكلات الإنشاء، وتناسب المبانى، والجرد وتنفيذ قوائم المجموعات، وحتى حملات الدعاية.

ولكن الثورة التى حدثت فى المتاحف عبر تلك السنين كانت ذات صبغة تكنولوچية أساسا، كما نلاحظ فى كتاب (المتحف الجغرافى) الضخم الصادر عن المكتب الدولى للمتاحف عقب مؤتمره المنعقد فى مدريد عام ١٩٣٤. وقد كانت هذه التحديثات، سواء كانت فى المظاهر الخارجية للمتحف (العمارة وأساليب العرض) أو الداخلية (الحفظ والوسائل البحثية) ، هى موضع الحديث فى مجلة « موزيون »، مع تركيز قوى على الحفظ. ويرجع ذلك إلى حد ما إلى المناخ العام فى هذه الفترة الزمنية. وانطبعت المتاحف فى هذه الفترة الانتقالية بآثار الحرب الأولى، وبالتهديد المتصاعد من احتمال وقوع الحرب الثانية، مما جعل أفكار صيانة التراث والمحافظة عليه والإجراءات الوقائية، ذات أهمية كبرى فى هذه المجلة التى ظلت تصدر طوال خمسة عشر عاما . وقد تناولت نسبة الثلث من هذه المقالات موضوع الحفظ أو بالتحديد الدقيق «عملية الترميم » نتيجة لما أحدثته أحيانا أضرار الحرب وكل الإجراءات القانونية المتعلقة بإنقاذ التراث فى كل دولة. وغطت موضوعات المقالات كل المجالات، مثل النحت ولوحات الرسم وآثار العصور القديمة والوسطى والحديثة، وعلى الأخص فيما يتعلق بالحفظ الوقائى (تكييف الهواء). وقد برز إلى حيز الوجود من هذا الحجم الكبير من المقالات. مبدأ تراث الإنسانية بما يتضمن من آثار تاريخية وأعمال فنية .

وبدءا من عام ١٩٣٦ فصاعدا ، ومع بدايات التدمير الناتج عن الحرب الأهلية الأسبانية، بدأ العديد من الخبراء فى مناقشة إجراءات حماية التراث التاريخى والمتاحف أو حتى الدفاع عنها. وظهر ذلك أكثر وضوحا فى مقالات المجلة مع زيادة التهديدات بالحرب . وفى عام ١٩٣٩، نشرعدد من مائتى صفحة عن حماية الآثار والأعمال الفنية فى زمن الحرب . وتناول العدد الأول من عام ١٩٤٠ الإجراءات الواجب اتخاذها فى مناخ الحرب السائد ، ثم توقفت المجلة عن الظهور لمدة خمسة أعوام. وقد أكدت أعداد المجلة فى عام ١٩٤٦ أهمية إجراءات المحافظة والحماية المتخذة فى البلاد المتحاربة.

و توافق هذا الاتجاه مع تطور الطرق العلمية المتعلقة بتحليل وتقييم الأعمال الفنية وبطرق الحفر. وأصبح العديد من المتاحف الآن مجهزا بالمعامل لتحليل الأعمال، حيث إن المنهج المتبع صار علميا بشكل كبير. وقد أسهمت لندن وباريس (عام ١٩٣٠ و ١٩٣٢) بمقالات عن جهود معاملها الحديثة. وكانت هناك إشارات إلى التحليل الكيميائى الدقيق، وإلى الأهمية الكبرى لطرق استخدامات أشعة إكس والأشعة فوق البنفسجية. وقدمت وسائل الحفر الحديثة من مصر واليونان والمكسيك، وعلى الأخص من إيطاليا.

وشهدت فترة ما بين الحربين كذلك انتشار المتاحف خلال أرجاء العالم. وورد العديد من المقالات من كل الدول، عن تأسيس أوجه نشاط هيئات المتاحف الوطنية، وكذلك عن تنظيم وعمل المؤسسات الجديدة .وتدفقت مجموعة هائلة من المقالات، من هامبورج إلى طوكيو، ومن طليطلة إلى الڤاتيكان، ومن سيرابيڤو إلى نيويورك، تغطى هذا الازدهار الجديد للتطور المتحفى والذى شاركت فيه كل دولة بنصيب. ويدعو هذا الاهتمام الحديث إلى شىء من التفسير أو لماذا يتركز حول المتاحف ؟ وتتعلق أحد الأسباب التى برزت تدريجاً بالدور الاجتماعى لها. وظهرت إلى حيز الوجود فى بداية هذا القرن بالولايات المتحدة الأمريكية فكرة المتحف الديموقراطى، والمفتوح أمام أى فرد، والتى وجدت التأييد فى الدوائر الاشتراكية، ولكن لم تعبر هذه الفكرة المحيط الأطلنطى إلا بعد الحرب العالمية الأولى. ومع مرور الأعوام، ازداد التركيز على الدور التعليمى للمتاحف ، لاحتياج التعليم والخدمات التعليمية إليها كى تحقق دورها الاجتماعى.

ولكن هذه الأفكار الجديدة تلقت على كل المستويات تغطية إعلامية أقل مما تلقته وظائف الحفظ والبحوث العلمية، ومما تلقته المبادىء الحديثة لإنشاءات المتاحف (متحف جنجهايم الذى صممه فرانك لويد رايت، متحف لى كوربوزييه بقابلية للاتساع الأفقى) والتصميم الداخلى وطرق العرض. وظلت المقارنة بين المتاحف قبل وبعد إدخال هذه الطرق الحديثة هى التى تستأثر بالاهتمام بدلا من زيادة الإدراك العلمى أو التعليم. وقامت الحرب العالمية الثانية وتأجل معها استخدام

البهو المصرى فى المتحف البريطانى اليوم .

هذه الطرق الفنية الرائعة إلى غير مسمى.

اهتمامات فترة ما بعد الحرب

ظهر إلى حيز الوجود مرة أخرى حلم التعاون الثقافى الذى طرحته عصبة الأمم ، والذى تحطم أيضا خلال أعوام الحرب العالمية الستة ، وذلك فى ظل قيام منظمة اليونسكو والمجلس الدولى للمتاحف. هل كان هناك اختلاف بين عالم المتاحف فى الماضى وذلك العالم بعد الحرب، والذى تتبعت أحداثه مجلة المتحف ؟. لم يكن التغيير مسألة دفعة قوية لأنه لم يكن هناك توقف للنشاط المتحفى فى سنوات ما قبل الحرب، أو ثورة تكنولوچية أو زيادة تعقيد للوسائل المتحفية الحديثة. وقد كان هناك تغيير بالفعل . وسعت كل من مجلتى « موزيون» والمتحف نحو توجه عالمى واسع، ولكنها فى حالة مجلة المتحف اتخذ بعداً آخر. وربما حدث ذلك بسبب اهتمام مجلة المتحف بكل أنواع المتاحف، سواء كانت علمية أو رياضية ، ولكن السبب الأساسى هو البروز التدريجى لخريطة عالم تصبح فيه أوروبا أقل احتلالا لمكان الصدارة. ولم يعد هناك أربعون دولة فقط من المساهمين بالتقارير المتحفية ، ولكنها كانت تسعين قطرا، من شيلى إلى إثيوبيا، ومن مالى إلى بيرو، ومن أوغندا إلى تشاد، ومن اليمن إلى ڤيتنام. ولا ننسى الجزائر وكولومبيا وكوبا وجواتيمالا ونيپال والنيچر، وزائير ... الخ . ولا يجب على هذا التعداد السريع أن يخفى الصورة الحقيقية . فعلى الرغم من ورود إسهامات من عدة أرجاء حول العالم ، فإن فرنسا وانجلترا وألمانيا والاتحاد السوڤييتى والولايات المتحدة الأمريكية، هى التى تشكل غالبية الإسهامات فى مجلة المتحف. ونلاحظ أن هناك اختلافا واحدا ، هو أن إسهامات الدول الناطقة بالإنجليزية تحتل المقدمة قبل فرنسا وإيطاليا . وقد كانت هناك بعض الدول بعيدة عن الساحة فى عهد مجلة « موزيون»، وهى بالتحديد البرازيل و كندا والهند والمكسيك، أصبحت ذات حضور مؤكد على الساحة الدولية الآن. بينما اتسم حضور البعض الآخر بمجرد الوجود الرمزى ، فى محاولة لإثبات بقاء مبدأ المتحف حيا فى أرجاء العالم.

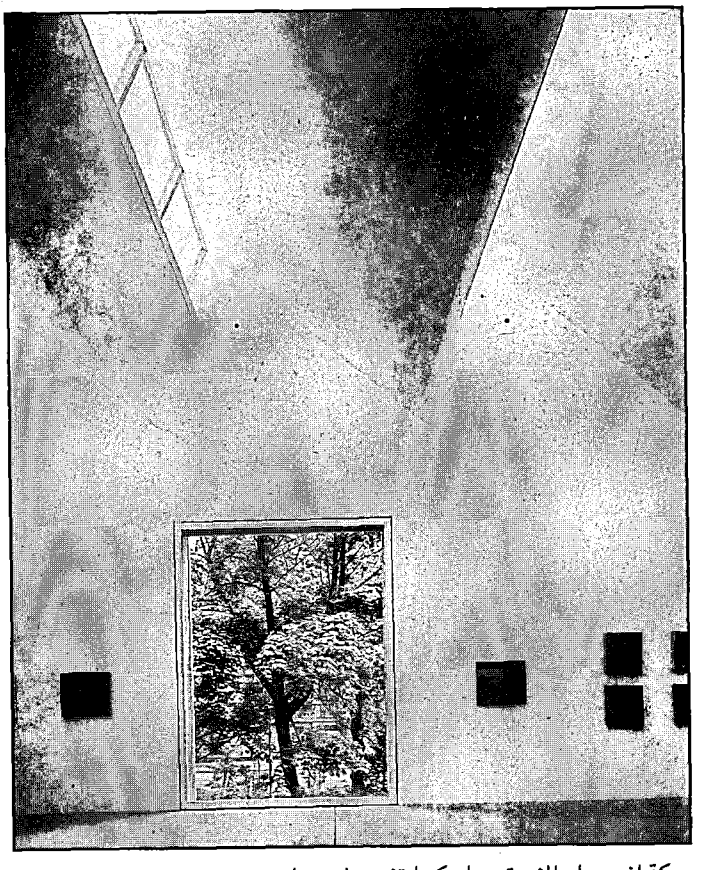
كما تغيرت أيضا أولوية الأفكار أو

أنشئ الجناح الجديد لمتحف الفنون فى فينتربور بسويسرا فى ١٩٩٥ ، وهو من تصميم المعماريين « جيجون» « وجاير » وقد أضيفت إلى المبنى الأصلى المقام عام ١٩١٥، والمصمم بوساطة ريتماير، وفورير.

موضوعات المقالات . وقد أكدت الأعداد المنشورة خلال الأعوام الخمسة والعشرين (١٩٤٨- ١٩٧٣) من مجلة المتحف، على وجود اتجاه رئيسى جديد فى تاريخ المتاحف ، وهو الذى بدأ خلال فترة ما بين الحربين ، ولكنه اكتسب الآن دفعة قوية فى أنحاء العالم، ويتعلق بأوجه النشاط التعليمية والمعارض. ولقيت أعمال الحفظ وقضايا البحث العلمى تأكيدا أقل. و لكن هل يعزى ذلك إلى أن الطرق الفنية الحديثة كانت على درجة عالية من التخصص، بحيث لم يسمح باستيعابها بصفة أساسية فى أبواب مجلة المتحف ذات المجال الواسع ؟ . وقد كانت الأولوية تمنح على كل حال للعرض والعمارة ، وتنظيم المتاحف والأعمال التعليمية. وكانت هذه الموضوعات هى الأكثر تناولا وفى طليعة قضايا البحث العلمى والتدريب المهنى. وكانت علاقة المتاحف بالتعليم وانفتاحها على كل أفراد الشعب هى موضوعات متكررة تبدو من خلال مراجعة لفهرست أعداد المجلة ، وهو ما أدى إلى النقاش الذى قادته مجلة المتحف إلى المرحلة الثانية. وقد أدى النقاش إلى إثارة عدة شكاوى (مثل مشكلات متاحف الفن الحديث فى الحرب ومشكلات المتاحف التاريخية)، وإلى إعادة تحديد دور المتحف فى مواجهة هذه التحديات الجديدة ، مثل تأثيره على التنمية (إعلان سانتياجو) وتأثيره على البيئة . وقد وضعت المقالات الجديدة المنشورة بالمتحف أساس ثقافة جديدة.

بزوغ علم متحفى

وقد انطبعت المرحلة القصيرة التالية بوعى جديد، وهى مرحلة قصيرة لحلولها خلال فترة أزمة اقتصادية ، ولكنها اختفت تدريجيا. وقد استمرت منذ عام ١٩٧٢ حتى عام ١٩٨٥ تقريبا. ونلاحظ أنه ما زالت هناك بقايا أحاديث (وبشكل بدائى) عن المعارض المؤقتة والعرض والعمارة. ولكن برز كذلك اتجاه جديد ومستمر يهتم بالتجارة غير الشرعية للعاديات وباستعادة الدول الأصلية لممتلكاتها الثقافية ، وبالمتاحف وبالدول النامية. لقد تغيرشئ ما مع



الجناح الجديد لمتحف الفنون وتريور من الداخل.

حركة انحسار الاستعمار كما تغير شئ ما كذلك فى الدول الصناعية ، فقد ظهرت مفاهيم جديدة، مثل مشاركة المجتمع والهوية الثقافية. واتضحت ملامح تفكير جديد ظهر وتطور فى مواجهة عدة تجارب حديثة (متحف ضاحية أناكوستيا فى العاصمة واشنطون ، ودار المتحف فى المكسيك ، ومشروع المتحف المتكامل ، وهو متحف لى كريزو المتنوع فى فرنسا ، الخ.)، مثيرا للتساؤل حول المتحف ودوره فى المجتمع وعلاقته بالجماهير وبالبيئة، ولكنه يقدم بعض الحلول فى نفس الوقت . لقد كان ذلك هو العلم المتحفى الجديد (وأداته الجديدة هى المتحف البيئى)، والذى كان من نقاطه المضيئة، عدد ١٩٨٥ المخصص لذكرى جورج هنرى ريڤيير، المدير السابق للمجلس الدولى للمتاحف، وأحد العاملين المتحمسين لذلك التجديد.

وينحو تاريخ عالم المتاحف الذى تقوم مجلة المتحف بقص وقائعه ببلاغة، منحنى أبعد ما يكون عن الاستقامة، كما يبدو فى الظاهر. وقد طبعت أعداد خاصة من مجلة المتحف منذ أوائل السبعينيات حول المتاحف والحاسبات الآلية كى تذكرنا بأن المتحف أيضا هو أحد موضوعات التكنولوچيا. بينما أوضحت المقالات التى كتبت عن الممارسات المتحفية فى منتصف الثمانينيات، أن هناك مداخل ثورية جديدة خاصة بالاتصالات والعائد، وبالفهرسة ووسائل التسجيل. وقد ظهر بوضوح من خلال موضوعات كالتدريب الفنى واقتصاديات المتحف والمتاحف الاقتصادية أن هناك تغيرات تشق طريقها بالتدريج فى عالم المتاحف، حيث تحول التركيز من التساؤل عن الهدف النهائى للمتحف إلى بقاء المتحف نفسه، وهو ما يعتمد على فاعليته أساسا وقد أظهرت المرحلة الثالثة (منذ عام ١٩٨٥ تقريبا وحتى الآن) اهتماما متزايدا بقضايا متعلقة بتمويل المتحف، مثل جمعيات أصدقاء المتحف، والتسويق، والرعاية والخصخصة. إن أمورا تخص بقاء المتحف أو بالأحرى استمرار بقائه عن طريق الاستخدام الأفضل للحساب الآلى، وكذلك تحديث معمل البحوث لديه، بالإضافة إلى توسيع المخازن وتحسين خدمة الزوار، تعنى الاهتمام بدراسة نوعيات الزوار. ويسير تحسين الوسائل الفنية على وتيرة مستمرة، بشكل أبعد ما يكون عن التوقف، كما تنتشر المتاحف كذلك جغرافيا (من أقصى الشمال القطبى إلى الفضاء البعيد)، وتزداد مجالاتها (فن حديث، ورياضة، وأفلام سينمائية، ومدن وجوع، هى عينة مبسطة من الموضوعات الخاصة التى عالجتها بعض الأعداد الحديثة من مجلة المتحف الدولى).

ويراودنى شعور غريب فى كل مرة أنظر فيها إلى الصفحات الختامية لدليل العائلة المصور الكبير والمكون من مجلتى المتحف الدولية و«موزيون» لأنها بالفعل عائلة ذات أسلاف مشهورين وورثة أغنياء وأبناء عم قرويين وأعمام قاموا بأعمال جيدة فى الولايات المتحدة الأمريكية، وأبناء أخ على مبعدة فى كل مكان.

ولقد نجح المكتب الدولى للمتاحف وكذلك المجلس الدولى لها بلا شك، فى تكوين روابط قوية بين مختلف أعضاء عائلة المتحف. ويتولد لدينا إحساس عميق، عند تصفح الأعداد المتتالية لهذه المجلات بما لدينا من تاريخ مشترك. ويمكن لنا أن نتسلى ونقارن الإمكانيات المحدودة لدى آبائنا الأوائل، وتلك الموجودة حاليا فى حوزتنا. ولا يجب لمثل هذه العلامات الخارجية للثروة والتكنولوچيا المتقدمة أن تشوه القضية الأساسية، ألا وهى روح العائلة.

ويبدو لى أن هذه الروح التى تجلت بوضوح فى السبعينيات، يعتريها النسيان غالبا الآن. ومع ذلك فإن العائلة تتعرف على ذاتها وتعيش من خلال روح التجمع هذه وما تجنده من أفكار. بينما تبدو الملامح الخارجية والتكنولوچيا أو وسائل العمل بلا أهمية بالمقارنة مع هذه الروح، ترى كيف أصبحت الآن هذه التجارب المتحفية فى آناكوستيا ودار المتحف ومتحف لى كريزوه؟.

المتاحف الأفريقية : تحدى التغيير

بقلم : إيمانويل ناكينيى أرينز

Emmanuel Nnakenyi Arinze

من أجل تشجيع تطوير المتاحف فى أفريقيا وإدخال التحسينات عليها ، سلكت جهود اليونسكو طريقا غير سوى ، مما يعكس تغيرات غير مسبوقة تركت بصماتها على كل جانب من جوانب الحياة الأفريقية طوال الخمسين عاما الماضية . وكانت النتيجة اليوم أن كثيرا من الأفارقة يتشككون فى مفهوم المتحف ذاته ، متحدين بذلك الأفكار المطروحة ، والتى يمكن أن يكون لها مضامين عميقة للمتاحف فى جميع أنحاء العالم. ولهذا السبب، طلبنا من إيمانويل ناكينيى أرينز رئيس برنامج متاحف غرب أفريقيا أن يقوم الوضع ، ويشارك بوجهات نظره عن اتجاهات المستقبل.

وكان قد عمل فى المتاحف النيجيرية لمدة عشرين عاما ، كما كان المدير الاتحادى للمتاحف والآثار حتى عام ١٩٩١ . وبالإضافة إلى عمله مديرا لبرنامج متاحف غرب أفريقيا فإنه يعمل أيضا مدير المكتب الاستشارى للتراث ورئيسا لجمعية الكومنولث للمتاحف. وباعتباره عضوا بالمجلس الدولى للمتاحف وبعدد آخر من المنظمات المتحفية الفنية، فإنه يعمل مستشارا لبرنامج « الصيانة الوقائية فى المتاحف الأفريقية التابع للمركز الدولى لدراسة صيانة وترميم المقتنيات الثقافية فى أفريقيا. وقد نشرت له مقالات فى مختلف المجلات المتحفية الدولية، كما اشترك فى تأليف كتاب «المتاحف وجماهيرها فى غرب أفريقيا» . ويجرى حاليا طبع مؤلف آخر عن المتاحف والتاريخ.

تتقاسم غالبية المتاحف فى أفريقيا ميراثا مشتركا فى تاريخها كمؤسسات وطنية . إنها نتاج عهد استعمارى، ومن ثم فهى بالضرورة لم توجد إلا فى القرن العشرين . ومن اليسير ملاحظة نفس الشكل والأسلوب فى جميع أنحاء القارة من حيث طريقة تنظيم المتاحف والوسائل التى اتخذت فى جمع المقتنيات وعرض المواد . وبغض النظر عن بعض الاختلافات الطفيفة، فإن القرارات التشريعية التى أقامت المتاحف فى أفريقيا خلال العصر الاستعمارى، هى نفسها اليوم بصفة أساسية.

وحماسة الأجانب فى أفريقيا فى أثناء عهد الاستعمار لجمع الفنون التقليدية المحلية ودراسة التاريخ الثقافى للمجتمعات التقليدية ، يلقى الضوء على تطور المتاحف فى أفريقيا. وهذا يعنى فى حقيقة الأمر أن المتاحف الأفريقية لم تنشأ لنفس الأسباب التى نشأت من أجلها المتاحف الغربية التى شجعت المنح الدراسية ووفرت متعة تعليمية لجمهورها، كما كانت تعتبر عوامل تغييرمساعدة فى عملية النمو والتنمية الوطنية . وفى المقابل ، فإن المتاحف الأفريقية أنشئت لكى تضم تحف شعب قبلى، وتشبع فضول صفوة المواطنين مع استبعاد المواطنين المحليين الذين أنتجوا هذه التحف والمواد.

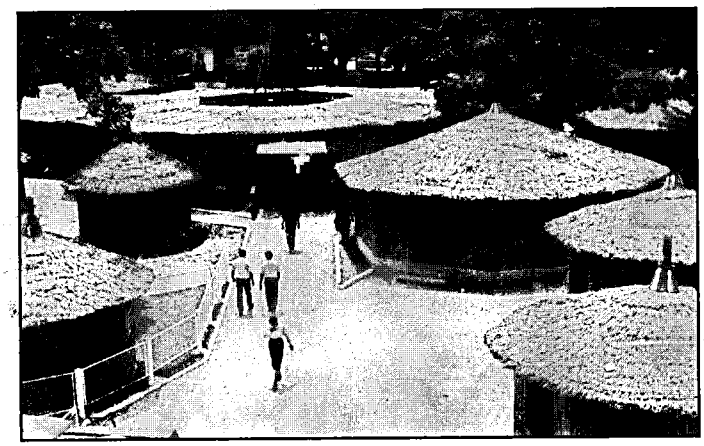
وقد كان هناك عامل حاسم آخر فى تطور المتاحف الأفريقية ألا وهو عامل الدين، سواء كانت المسيحية أو الاسلام . فقد هاجمت كل من الديانتين مباشرة ثقافات الأفارقة وتحدت منظومات القيم والطقوس والعقائد التقليدية . ومن ثم ، فإن الناس ، بل المجتمعات المحلية فى الواقع، عند تحولها إلى المسيحية أو الإسلام نبذت فى الواقع الموضوعات التى كانت مرتبطة بتقاليدها ، وهى الموضوعات التى قام بإعدامها أو جمعها رجال الدين، وأودعت فى معظم الحالات فى متاحف مع معلومات ضئيلة. وقد أسهم هذا الاعتداء بصورة أساسية فى تكوين مجموعات المتاحف الأفريقية الأولى .

ومن ثم فليس مثيرا للدهشة ملاحظة أن المتاحف الأفريقية كانت فى البداية أساساً متاحف عاديات وآثار ومواد تتعلق بأوصاف السلالات البشرية وثقافة مادية، مع الميل قليلا إلى عوالم التاريخ الطبيعى- وذلك فى الدول التى كانت الحياة الحيوانية والنباتية تتمتع فيها بالجمال والوفرة إلى الحد الذى لا يمكن معه تجاهلها. وكانت هذه المتاحف تقع فى دول أفريقيا الشرقية والجنوبية مثل كينيا وجمهورية تانزانيا المتحدة وأوغنده وزامبيا وزيمبابوى ، وغيرها من دول أخرى. وفضلا عن ذلك فإن هناك قاسما مشتركا آخر وهو أن هذه المتاحف لم يتم إنشاؤها لتلبية احتياجات واهتمامات الشعب الأفريقى ، بل إنها أنشئت لتكون مؤسسات مكرسة لمصالح القوة الاستعمارية والصفوة الوطنية والأجانب ذوى الثقافة العالية، وكانوا جميعا يؤلفون الجزء الأكبر من جمهور الزائرين . ولم يتغير هذا الوضع كثيرا خلال الخمسين عاما الماضية رغم التغيرات السياسية والثقافية والاقتصادية الاجتماعية الكثيرة التى تميزت بها الدول الأفريقية .

ولم يكن الأفارقة قد تلقوا فى البداية تدريبا مهنيا قويا يمكنهم من مزاولة العمل ، كما أنهم لم يلقوا التشجيع لجعل مهنة المتاحف مستقبلهم العملى . وكل ما حدث بصفة عامة هو ظهور وضع عمل فيه الأفارقة سعاة وعمال نظافة يرافقون الأجانب فى أثناء عملهم الميدانى للمساعدة فى جمع المواد وتنظيف المواد الأثرية بعد التنقيب عنها . ولم يتعلم سوى القليل منهم كيفية تشغيل الكاميرا ونقل القطع داخل المتحف وفى ميدان العمل ، ولكنهم كانوا محرومين من جوهر التدريب المهنى اللازم لممارسة المهنة.

ولقد أسفر هذا السيناريو بصفة عامة عن ورطة للمتاحف ، وهى حرمانها من تنمية رؤية أو مهمة متساوقة ومتمشية مع الأهداف والمقاصد الوطنية .كما أسفر أيضا عن ترسيخ قالب النموذج الغربى للمتحف ، وبذلك نشأ تناقض ظلت المتاحف الأفريقية مبتلية به على مدى السنين . أما عن كيفية الخروج من هذه الورطة فهى مسألة أصبحت الآن قضية تشغل بال

ترجمة: محمد البهنسى



قرية الحرف ، المتحف الوطنى، لاجوس ، نيجيريا.

جميع المتاحف الأفريقية على المستوى العملى.

نشاط ورؤية مابعد الاستقلال

لقد نشأت ظاهرة لا فتة للنظر فى المتاحف الأفريقية فى السنوات التى أعقبت الاستقلال مباشرة ، وهى أنها أصبحت وسائل وقنوات نشيطة وفعالة للنزعة القومية وتغذية الوعى الوطنى والوحدة السياسية ، كما أصبحت أدوات للوصول إلى السكان وصياغة قدر أكبر من الوعى القومى والشعور بالانتماء والتجمع، أى أنها أصبحت بمعنى ما رمزا للحرية والتغير.

وكانت المتاحف بوصفها مؤسسات ثقافية تستخدم لتصحيح تاريخ الأمة وإعادة كتابته، وذلك بعرض مختلف ثقافاتها الثرية وحضاراتها الكبرى التى ازدهرت عبر السنين، وهى بذلك تبرز إسهام أفريقيا فى المسيرة الحضارية العالمية وقد وضعت على سبيل المثال خطة محددة فى نيجيريا لإنشاء متاحف للوحدة القومية فى جميع ولايات الاتحاد ، وذلك بهدف إبراز الثقافات المختلفة التى تؤلف تراث شعب نيجيريا. وقد استمرت هذه السياسة فى الوقت الذى تبذل فيه الجهود لإقامة المزيد من المتاحف على المستويين القومى والمحلى . أما فى غانا وفى أعقاب الاستقلال عام ١٩٥٧ ، فإن مجلس المتاحف والآثار الوطنية فى أكرا أصبح نقطة محورية لتغذية النزعة القومية الأفريقية، وتصوير وإبراز ما كان يصفه كوامى نيكروما باسم « الشخصية الأفريقية» . ومن ثم أصبحت المتاحف فى أكرا مشعلا ثقافيا وسياسيا لأفريقيا . ومن ناحية أخرى ، فإن المتحف الوطنى فى داكار بالسنغال يلخص على نحو فريد مبادئ فلسفة الزنجية التى روج لها وأشاعها ليوپولد سيدار سينجور. وكان هذا المبدأ رائجا وشائعا أيضا فى أفريقيا الوسطى والجنوبية ، حيث بذلت الحكومات جهودا لإضفاء صورة من الأهمية والصلة الوطنية على المتاحف. وقد تولت الحكومات ، مسئولية تمويل المتاحف على أساس أنها مسألة سياسية ، وهى بذلك تجعلها مؤسسات حكومية فعالة تحت إشراف وزارات تقوم برعايتها .

ومن ناحية أخرى ، بذلت جهود محمودة لتدريب الأفارقة على العمل فى المتاحف ، وأدى ذلك إلى قيام اليونسكو بإنشاء مركز إقليمى للتدريب ثنائى اللغة فى چوس بنيچيريا فى عام ١٩٦٣. وقد قام هذا المركز على مدى السنين بتدريب الكثير من المهنيين الذين يتقلدون اليوم مناصب مهمة فى المتاحف بجميع أنحاء أفريقيا. وفى أواخر السبعينيات أنشأت اليونسكو مركزا تدريبيا آخر فى نيامى بالنيجر لتدريب العاملين المحترفين بالمتاحف والناطقين باللغة الفرنسية ، وذلك عندما توقف مركز چوس عن العمل كمؤسسة ثنائية اللغة.

وقد أسهمت نتائج هذه السياسة التدريبية المحددة تحديدا جيدا والتى استمرت حتى منتصف الثمانينيات، إسهاما كبيرا فى ظهور فريق من رجال المتاحف المحترفين المهرة ، الذين ساعدوا فى إعادة تشكيل توجه جديد للمتاحف عبر القارة .وفيما يبدو، فإن هذا العصر كان عهدا مجيدا للمتاحف الأفريقية نظرا لأنها كانت تتمتع بالرعاية من جانب كل من الحكومة والسكان ، وكانت متحمسة للقيام ببرامج نشاطات تقدمية ومتسمة بالتحدى ، كما أنها طورت القدرة على تحدى القوالب الجامدة للنماذج الغربية التى ورثتها. وفضلا عن ذلك، فإنها أصبحت بمثابة المنبر الوطنى لإطلاق

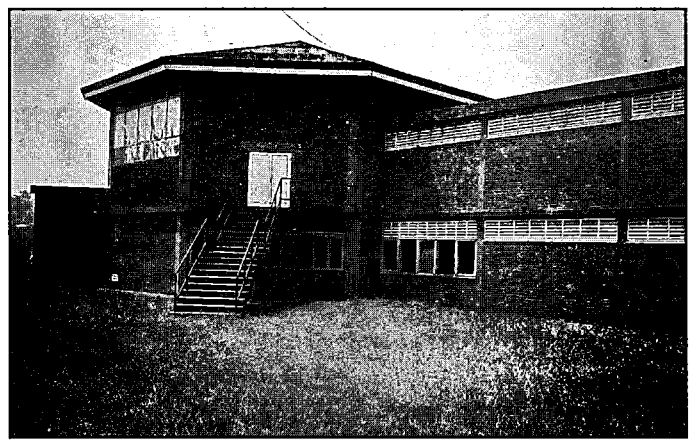
تراث أفريقيا إلى جمهور عالمى ، وذلك على نحو جلب للأفارقة العزة والكرامة والكبرياء . وقد تحقق ذلك فى بعض نواحيه من خلال الاشتراك فى المعارض الوطنية والدولية الهامة. وقد نظمت نيجيريا على سبيل المثال فيما بين عامى ١٩٨٠ و ١٩٨٥ معرضها المشهور حينذاك ، تحت عنوان « ٢٠٠٠ سنة من الفن النيجيرى : تراث أمة » والذى تجول فى العالم لمدة خمس سنوات . وكان هذا إيذانا بعصر إقامة معرض دولى للدول الأفريقية ، مما أدى إلى تفنيد الحجة القائلة بأن التاريخ الأفريقى تاريخ استعمارى ، وأن الحضارة الأفريقية كانت « مظلمة » على طول الخط . أما اليوم فقد أصبح الفن الأفريقى محترما، واحتل مكانه المشروع من حيث الكرامة والعزة فى عالم الفن على مستوى العالم، وذلك بفضل المعرض النيجيرى . ويمكن القول بصفة عامة أن هذه الفترة كانت عهدا نشيطا وفعالا للمتاحف ، حيث كانت هناك خطوات جريئة لإضفاء الصفة الأفريقية عليها ، كما ظهرت وتطورت هياكل وبرامج جديدة للتعبير عن الروح الوطنية . ومن ثم فإن هذه الفترة كانت فترة تغير وتطور وتحول .

ومع ذلك ، فإن هذا العصر الذى شهد اعتماد المتاحف على الحكومة فيما يتعلق بكل تمويلاتها ، أسفر عن وضع أصبح اليوم سلبيا ومعاكسا للمطلوب بالنسبة للمتاحف الأفريقية ، ويحول دون أن تصبح مستقلة بذاتها، فضلا عما صاحب ذلك من نتائج وعواقب خطيرة بالنسبة للتطوير والعمل الاحترافى المتحفى . ومن الملاحظ بجلاء أن المشكلة لا تزال قائمة ، حتى فى الوقت الذى ظهر معه نضال جديد فى المتاحف الأفريقية من أجل استقلالها وإدارتها الذاتية منذ أواخر الثمانينيات.

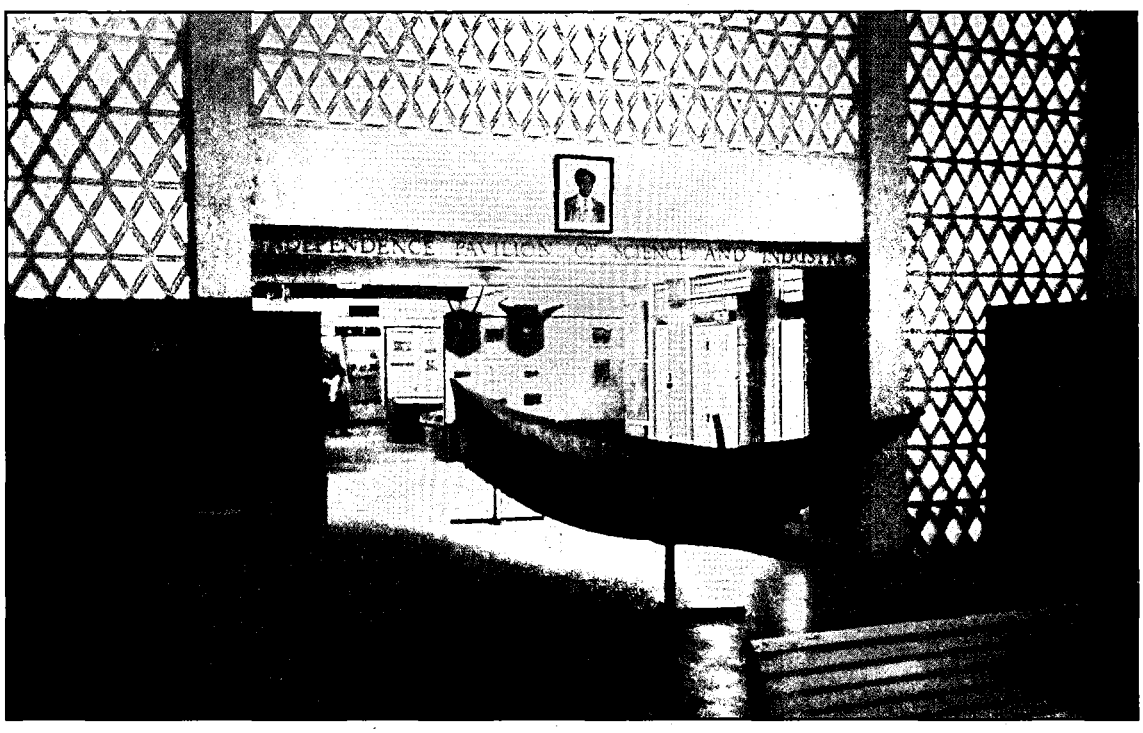
الركود يزحف

ولقد قطعت المتاحف الأفريقية خلال خمسين عاما شوطا طويلا. وحاولت الوصول إلى سن الرشد والنضج . ومع ذلك ، وطالما أنها تشكل جزءا من الحقائق والمشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية الحالية فى أفريقيا، فإنها أضحت أيضا ضحية للأزمة الأفريقية. ولا ريب فى أنها طورت وغيرت صورتها . ورغم ذلك ، ومع استثناءات بسيطة ، فإنها توقفت منذ أواخر الثمانينيات عن التطور والنمو، وأصبحت فى حالة من الركود والاضطراب فقد بدأ يتسلل إليها عهد من الانحلال والاضمحلال، وهذه هى الحقيقة الواقعة حاليا .

وقد أصبح جليا الآن انعدام اهتمام الجمهور بالمتاحف، فضلا عما يثار من تساؤلات على مختلف المستويات بشأن صلاتها المستمرة ، إذ إن أفريقيا تتعرض لتطورات جسيمة كالمجاعة والفقر والانتفاضات السياسية والأزمات الثقافية ، وذلك على سبيل المثال لا الحصر . ومن ثم تبدو المتاحف مهملة وفى طى النسيان بالنسبة لهذه الأحداث الحرجة التى تمس حياة المواطنين ووجودهم ذاته. وبدلا من إيجاد أفكار واستراتيجيات حديثة لمواجهة هذه التغيرات ، فإنها تتشبث بالماضى ، ولا تبدى حماسة أو حافزا، ولا تقدم رؤية واضحة لما عساها أن تفعله ، ولا تستجيب للمجتمع المعاصر . فهى لا تزال تقتنى وتعرض أشياء ليس لها علاقة بالثقافة الحية ، كما أنها لا تزال أشبه بمؤسسات أجنبية ، ليس لها أية دلالة بالنسبة للمجتمعات الوطنية . ومن ثم ، فإن المتاحف فى أفريقيا اليوم تعانى من حالة من التقلبات الدائمة



إحتياطى مبنى المتحف الوطنى الأوغندى فى كمپالا ، أعيد تجديده فى ١٩٨٤ ، بعد تعرضه لأضرار جسيمة فى حرب ١٩٧٩



بهو مجدد فى متحف أوغندا الوطنى.

والأزمات التى لا نهاية لها، . نتيجة للتدخل السياسى المدمر والمخرب فى أوجه نشاطها اليومى . وقد أسفر هذا عن ظهور أزمة فى الثقة وانخفاض المعنويات إلى حد كبير مما أثر بالتالى على قدرتها على الأداء والعمل بفاعلية، وعلى أن تكون مجددة ومبدعة فى الإتيان بأفكار وبرامج جديدة و القيام بتحليل نقدى للوضع الحالى القائم على أساس الاتصال والدراسة المستمرين ، من شأنه أن يحدد بعض مجالات المشكلات الرئيسية.

التدريب

لايزال هناك نقص حاد فى الأفراد المؤهلين والمدربين تدريبا جيدا لإدارة المتاحف الأفريقية وتزويدها بالعاملين الملائمين. وكان معظم التدريب المتحفى الاحترافى – فى الماضى– يجرى فى الخارج ، كما كان مركزا التدريب فى چوس ونيامى يقدمان بعض التدريب المحلى . ومع ذلك ، توقف التدريب فى الخارج نتيجة لنقص الاعتمادات المالية ، كما توقف مركزا چوس ونيامى عن العمل كمركزين فعالين للتدريب الدولى منذ أنهت اليونسكو مساندتها المالية والفنية للمركزين .وقد أصبحا اليوم بلا خبراء وبلا موارد واعتمادات مالية ومعدات وخبرة عملية بحيث لا يستطيعان تقديم أى تدريب متحفى متخصص هادف له إغراء وقبول عالمى . وبغض النظر عن جامعة بوتسوانا التي تقدم مقررا رسميا فى علم المتاحف الأفريقية ، فإنه لا توجد مؤسسات تدريبية ذات تجهيز جيد أو جامعات تقدم مقررات دراسية لأصحاب المهن المتحفية فى أفريقيا جنوب الصحراء .

ومن الجدير بالذكر مع ذلك ، أن « المركز الدولى لدراسة صيانة وترميم المقتنيات الثقافية» فى روما يقدم منذ عام ١٩٨٦ دورات تدريبية على مستويات مختلفة لمعالجة المشكلة الخاصة بالصيانة الوقائية فى المتاحف الأفريقية ، وقد أثبت هذا البرنامج الذى يقدم دورة دراسية جامعية دولية مدتها تسعة أشهر فضلا عن دورة وطنية مدتها ثلاثة أشهر نجاحه الكبير وفاعليته فى معالجة مشكلات الأتربة والتعفن والتآكل فى مختلف مخازن المتاحف الأفريقية وقاعات عرضها . ويواصل برنامج الصيانة الوقائية فى المتاحف الأفريقية عمله منذ ١٩٩٣ ، حيث يقدم دورات دراسية جامعية فى أفريقيا(چوس فى نيچيريا عام ١٩٩٣ وأكرا فى غانا عام ١٩٩٥ ، پورتونوڤو فى بنين عام ١٩٩٧) . بينما يجرى تنظيم الدورة الدراسية الوطنية فى جمهورية أفريقيا الوسطى وغانا وغينيا ومالى وبنين وزامبيا وزيمبابوى . وفضلا عن ذلك ، فقد نظم هذا البرنامج أيضا ندوات وحلقات دراسية لمديرى المتاحف فى كل من الدول الأفريقية الناطقة بالإنجليزية والناطقة بالفرنسية. ومن ثم، فإن

هذا النهج الإيجابى الذى يسير عليه المركز الدولى لدراسة صيانة وترميم المقتنيات الثقافية قد وفر راحة للمتاحف التى أصاب مقتنياتها الفساد نتيجة للحشرات وغيرها من العوامل الأخرى، كظروف التخزين والإدارة السيئة (١). ومن ثم ، فإن وضع استراتيجية جيدة وواضحة لتعزيز وتحسين تدريب المتخصصين فى المتحف يعد فعلا مشكلة حقيقية وملحة.

التمويل

ليست المتاحف فى أفريقيا اليوم ممولة تمويلا جيدا بصفة عامة ، وهى عاجزة ، وهى عن العمل على نحو كفء وفعال ، لأن التمويلات الحكومية تنضب على نحو مستمر . وما يوجد لديها من مخصصات مالية لا يكاد يكفى لدفع مرتبات العاملين، ولا شئ أكثر من هذا . ومن ثم فإن معظم المتاحف بدأت تعانى التدهور والخراب . وبغض النظر عن متاحف قليلة فى كينيا وجنوب أفريقيا ، فإنه من المشكوك فيه أن تستطيع المتاحف الأخرى أن تتكفل بأمورها إذا توقفت المنح الحكومية. وقد نشأ هذا الوضع نتيجة للاعتماد على التمويل الحكومى اعتمادا يكاد يكون تاما. وهكذا فإنه من الأهمية البالغة وضع استراتيجيات جديدة لتنوع مصادر التمويل، حتى يتسنى تحقيق شئ من الاستقلال الذاتى للمتاحف .

أمن المتاحف

اتخذت مسألة الأمن فى المتاحف الأفريقية بعدا هاما على مدى السنوات الماضية، نتيجة لارتفاع معدل جرائم سرقات مقتنيات المتاحف. ويستدعى هذا القيام بدراسة شاملة حول أسباب هذا الوضع الذى أخذ يمتد الآن ليشمل القطع والموضوعات الأثرية والإثنوجرافية فى الميدان، ويهدد بأن يكتنف مجتمع المتاحف الأفريقية بأسره . ويمكن القول بصفة عامة بأن أمن المتاحف فى أفريقيا متسيب وملئ بالثغرات ولا يعيره أحد ما يستحق من الاهتمام. فقد أضحت معظم المجتمعات الأفريقية خلال الخمسين سنة الأخيرة أكثر عمرانا وتعقيدا بكل ما يصاحب ذلك من تغيرات اجتماعية ، ولذلك فإن المتاحف التى كانت تحظى بقدر معين من الاستقرار والحصانة أصبحت الآن أهدافا ممكنة للإرهاب العمرانى أو الحضرى ، مما يجعل الآليات الأمنية الفعالة أكثر إلحاحا من ذى قبل . وقد عقد المجلس الدولى للمتاحف ندوات وحلقات دراسية عديدة حول هذه القضية، فى أفريقيا و فى أماكن أخرى، وأسفر ذلك عن قيام المجلس بنشر تقريره المشهور تحت عنوان « مائة قطعة أثرية مفقودة : السلب والنهب فى أفريقيا »، وأبرز فيه المجلس حجم مشكلة السرقات فى المتاحف الأفريقية، وطالب بضرورة النظر بعين الاهتمام بهذه المشكلة .

القيادة السيئة

لقد أسفر التدخل السياسى فى الشئون المتحفية عن فرض أناس غير مؤهلين وغيرمدربين للعمل فى المتاحف ، الأمر الذى أدى إلى الإضرار بالحرفة المتحفية نتيجة لقيادتهم السيئة وغير المستنيرة . فمثل هذه القيادات عاجزة عن توليد أفكار جديدة، و هى تفتقر إلى الرؤية اللازمة لتسيير العمل فى متاحفهم. وهذه مشكلة تتفاقم لعدم وجود سياسة متحفية محددة تحديدا واضحا ، وانعدام إمكانية بناء القدرات وتنميتها مما يكفل ويضمن نمواً وتنمية دائمتين . وكلما تفاعل المرء مع المتخصصين المتحفيين فى أفريقيا ، فإنه لا يسعه إلا أن يلاحظ الإحباط والقصور الذاتى المتراكمين على مدى السنين ، كما أن انعدام وسوء المواءمة المهنية لدى العاملين فى المتاحف تدعو إلى الإحباط والاكتئاب لدرجة أنها أصبحت قضية رئيسية. ولا ريب فى أن هذا تقرير محزن عن المتاحف الأفريقية التى تتطلب تحديا مباشرا لصالح بقاء المتاحف في القارة.

نقص المعدلات والمواد والرعاية

توجد سمة رئيسية تشترك فيها المتاحف

الأفريقية ، وهى أن الموضوعات المعروضة ظلت فى نفس أماكنها لأكثر من عشرين عاما ، وذلك لأن المتاحف تفتقر إلى المعدات والمواد اللازمة للعمل . فمعظم المعدات إما موروثة من العهد الاستعمارى السابق، وإما مشتراة فى فترة ما بعد الاستقلال مباشرة . وقد أدى هذا إلى انعدام الرعاية والإشراف ، لأن المعروضات والبرامج لم تتغير ولا يوجد مثير أو محفز لتنشيط الزيارات المنتظمة . ولايوجد إلا متاحف قليلة فقط هى التى حاولت تنوع برامجها بإدخال أوجه نشاط إيجابية وقيمة من الناحية التعليمية والتثقيفية . وهناك مثال طيب لذلك ، وهو برنامج المتحف المتنقل الذى نظمه المتحف الوطنى ومعرض الفنون فى جابورون فى بتسوانا ، والذى يشد انتباه الجمهور وذلك بنقل المتحف إلى المجتمعات القاصية التى لا تتاح لها الفرصة أبداً لزيارة العاصمة . ومع ذلك، فإن الحقيقة الواقعة فى معظم المتاحف اليوم هى أنها فارغة وغير مثيرة نظرا لأن الأشياء المعروضة للجمهور لا تزال عرضة لتراكم الأتربة وخيوط العنكبوت. ومثل هذه المتاحف لا تثير الاهتمام ولا تعزف النغمة الصحيحة ، كما أنها لاترسل إشارات سليمة إلى الجمهور. وإذا لم تعالج هذه المشكلات، فإن العاملين بها سيصبحون مع مرور الزمن هم الزائرين لها فقط .

طريق التقدم

لا يمكن القول ، بعد مرور خمسين عاما ، بأن المتاحف فى أفريقيا ليست على دراية بالأسلوب السليم، كما لا يمكن اعتبارها متاحف وليدة فى مجتمع المتاحف. ولكى تتحرك المتاحف الأفريقية إلى الأمام ، فإنه يتعين عليها إجراء دراسة واضحة المعالم وتقييم ونقد ذاتى مستفيض لإعادة تحديد وتوصيف مهمتها ودورها وكيانها . إنها فى حاجة إلى أن تنفض عن نفسها آثار الاستعمار وبقاياه لكى تنشئ متاحف ذات قاعدة أفريقية ومستجيبة لمجتمعاتها. وعلى ذلك ، فإن قضايا مثل المشكلات الصحية والعمرانية والبيئية ومشكلات التطورالسياسى يجب أن تكون هامة بقدر أهمية المسائل التقليدية المتعلقة بجمع التراث الثقافى وعرضه وحمايته وصيانته. ويتعين على المتحف الأفريقى أن يستخدم مجموعاته ومقتنياته لإثراء المعرفة وتكامل الثقافات الحضرية والأحداث المعاصرة ، وذلك بإدخالها فى مجال أوجه نشاطه، و هذا يعنى أن التعريف التقليدى للمتحف لم يعد ملائما فى أفريقيا، إذ يتطلب الأمرتعريفا جديدا له مذاق أفريقى قوى ، كما أن الأفارقة يتوقعون من المتاحف أن تنشئ وتطور وسائل واستراتيجيات ملائمة للتفاعل مع الجمهور وإيجاد برامج ابتكارية تنطوى عليها . كما يجب أن يكون للمتحف الأفريقى توجها جديدا وقدرة على أن يؤثر فى الحياة العامة والتنمية القومية. ويتعلم المتاحف من تجارب الخمسين عاما الماضية ، فإنه يجب عليها لكى تبقى وتظل قائمة خلال الخمسين عاما القادمة ، أن تطرح النموذج الغربى التقليدى جانبا ، ذلك النموذج الذى أدى إلى جعلها باردة وجامدة.

ولكى تفعل المتاحف الأفريقية ذلك، فإنه يتعين عليها أن تفكر فى رؤية جديدة لعمل المتحف، إذ لم يعد واقعيا أن تنشأ المتاحف لمجرد إنقاذ وصيانة آثار الماضى ، و أن تقترح احتمالات جديدة للتغيير بدلا من أن تظل وسائل لجمع الثقافة المادية، وأن تنمى القدرة على استخدام الموارد المحدودة لتحقيق أقصى ما يمكن من النتائج . وتتطلب هذه الرؤية أن تحدد المتاحف مهمتها وتفويضها للمجتمع والأمة تحديدا واضحا وحاسما. كما يقتضى ذلك أيضا أن يكون التدريب الذى نقدمه للعاملين المتخصصين فى المتاحف الأفريقية مزيجا من المنح الدراسية والعمل المؤدى بالفعل، وذلك لتكوين الشخص المتحفى الكامل الذى يستطيع أن يدير وينظم المتحف على نحو مهنى. وتستهدف هذه الرؤية المتحفية المطلوبة جعل المتاحف الأفريقية مفتوحة الأبواب والنوافذ ليدخل منها الهواء النقى وضوء الشمس بكل حرية ، وتمكين المتاحف من أن تواجه وتتحدى النماذج المتغيرة ، وأن تكون قادرة على تحرير نفسها من حالة العجز والجمود الراهنة، ومن حالة التردد والخوف من التغيير.

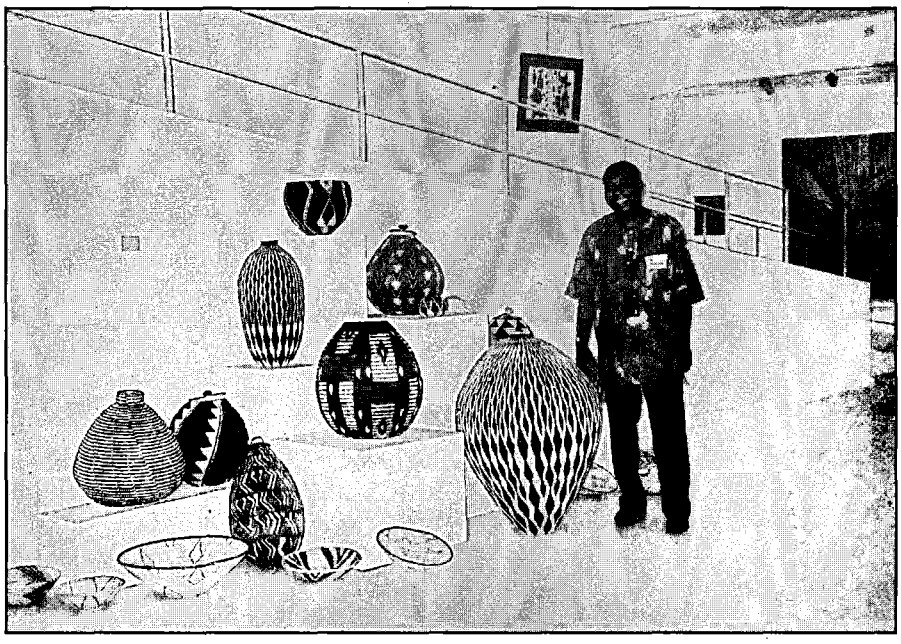
ويجب أن يكون للمتاحف خطة تطوير استراتيجية مدروسة جيدا تنطوى على سياسة تدريبية مستمرة واستراتيجية محددة لجمع التمويل اللازم . كما يجب أن تتطلع إلى أن تصبح مستقلة ذاتيا فى مجالات كثيرة ، وأن تضع سياسات عملية لجمع الآثار وعرضها ، بحيث تكون هذه السياسات أساسا لبرامجها المتنوعة.

وعلى الرغم من المشكلات الحادة التى تعانى منها المتاحف فى أفريقيا ، فإنها تطورت ونمت وتغيرت بدرجة ملحوظة خلال الخمسين عاما الماضية. وفى غرب أفريقيا ، استمر برنامج متاحف أفريقيا الغربية الذى وضع عام ١٩٨٢ ، يؤدى دوراً إيجابيا . فقد عزز وشجع تناول العمل المتحفى بنهج عقلى وفكرى، وحفز على خلق مجموعات ومعارض أكثر جذبا وتمثيلا، وإنشاء متاحف محلية ، كما أسهم فى تطوير شبكة مهنية نشيطة وروابط عملية فى غرب أفريقيا. وفضلا عن ذلك ، فإنه ساعد على إدخال أوجه نشاط تعليمية وتثقيفية أكثر فاعلية وديناميه ، وإنشاء موارد بشرية متخصصة من خلال التدريب . ففى خلال السنوات الخمس الماضية نظم بنجاح حلقات دراسية حول «المتاحف والآثار» (١٩٩٣ ، أبيدجان ، كوت ديفوار)، وحول «المتاحف و التاريخ »(١٩٩٥ ، كويدا ، بنين)، وحول «المتاحف والثقافة الحضرية» (١٩٩٦ أكرا، غانا) .

وقد قام برنامج متاحف غرب أفريقيا- تحفيزا لأوجه النشاط العملية فى المتاحف- بإدخال برامج للمنح الصغيرة ، لتشجيع المتاحف على القيام بنشاطات عملية بمنح صغيرة سيكون لها أثرها على المتحف وجمهوره. ولقد استفادت متاحف كثيرة فى غرب أفريقيا من هذا البرنامج الذى ثبتت شعبيته ونجاحه.

أما فى منطقة أفريقيا الجنوبية فإن جمعية المتاحف والآثار التابعة لتنمية المجتمعات فى أفريقيا الجنوبية تنظم نفسها على غرار برنامج متاحف غرب أفريقيا. ولا ريب فى أن هذه البرامج والجهود طيبة وجيدة للمتاحف فى أفريقيا ، وذلك لأنها وهى تقترب من القرن الواحد والعشرين تحتاج إلى الشروع فى التخطيط مقدما للخمسين عاما القادمة .

وجملة القول بصفة عامة أننى أعتبر أفريقيا عامل حفز فى التنمية المتحفية فى الوقت الذى ندخل فيه القرن الواحد والعشرين، وذلك لأن أفريقيا تظل القارة البكر التى ماتزال قادرة على توليد أفكار تؤدى إلى تنمية وتطوير النماذج المتحفية الجديدة ، والتى ستكون مثيرة ومتسمة بالتحدى .إن تجارب الخمسين عاما الماضية ستفضى إلى تغييرات وبحوث وتجريب مما سيضيق فجوة رؤيتنا الثقافية لدنيا المتاحف المتغيرة على مستوى العالم. وإن نفوسنا لمفعمة بالإيمان والثقة بمستقبل المتاحف فى أفريقيا، وذلك لأن الدلائل تبشر بأنها ستبقى على قيد الحياة رغم المشكلات الواضحة التى تعانى منها اليوم.



معرض صناعة السلال بالمتحف الوطنى للفنون ، جابورون ، بوتسوانا

ملحوظة

١- انظر « اتجاهات فى أفريقيا » ، مجلة المتحف الدولية ، عدد ١٨٨ (مجلد ٤٧ ، رقم ٤، ١٩٩٥)

استنقاذ فى الكويت: قصة نجاح للأمم المتحدة

بقلم : الشيخة حصة آل صباح

اتخذت جهود اليونسكو لصالح المتاحف على مدى الخمسين عاما الماضية أشكالا كثيرة، ولكن قلما دعيت هذه المنظمة للعمل فى ظروف مأساوية مثل الظروف التى نجمت عن غزو الكويت فى عام ١٩٩٠. واستجابة لنداء من الحكومة الكويتية لاسترداد كنوز المتحف الوطنى الكويتى ومجموعة دار الآثار الإسلامية ذات الشهرة الدولية، والتى نقلت إلى العراق، فقد قدم جهاز الأمم المتحدة استجابة فورية أسفرت عن استعادة نحو ٢٠٠٠ قطعة أثرية وإعادة تجهيز مقر جديد ليضم المجموعة. وتعمل الشيخة حصة آل صباح مديرة لدار الآثار الإسلامية ومديرة لتحرير رسالتها الإخبارية « حديث الدار »، كما أنها عضو باللجنة التوجيهية لمركز البحوث الإسلامية للتاريخ والفنون والثقافة فى أسطنبول، وعضو اللجنة الاستشارية الثقافية بمعهد العالم العربى فى باريس. وهى تشترك مع زوجها الشيخ ناصر آل صباح فى ملكية مجموعة دار الآثار.

مجموعة آل صباح مجموعة واسعة وشاملة من الفن الإسلامى، تمتد من صدر الإسلام حتى القرن الثامن عشر، وتشتمل على أعمال من مصر والهند وفارس وسوريا وتونس وتركيا وأسبانيا. وقد عرضت هذه المجموعة على الجمهور لأول مرة فى الكويت عام ١٩٨٣ عند افتتاح دار الآثار الإسلامية داخل مجمع المتحف الوطنى الكويتى. وهى تمثل تطورا بارزا فى التاريخ الثقافى الكويتى، وذلك لأن الكويت كانت موطن واحدة من أفضل مجموعات الفن الإسلامى فى العالم، وفى وسعها أن تتباهى وتفتخر بأنها مودعة فى متحف ذى سمة دولية.

وكانت المتاحف الأوروبية مثل ڤيكتوريا وألبرت، والمتحف البريطانى، والبرادو وهيرميتاج، تقوم فى البداية على أساس مجموعات خاصة. وتشترك دار الآثار الإسلامية معها فى هذا الشأن، ولكن باستثناء أنها تقوم على أساس مجموعة واحدة. فلم يكن الشيخ ناصر صباح آل صباح، الذى كونها، يخطط أبدا لإنشاء مجموعة، ناهيك عن متحف أو أية نشاطات ثقافية تدور حولها. فكان الأمر بالنسبة له مجرد حالة حب من أول نظرة. وربما كان ذلك موضوعا أو أثرا مفردا، قارورة من عهد المماليك، والتى أصبحت بعد ذلك أول قطعة فى المجموعة، وكان ذلك بداية ولعه بالآثار، إذ غمرته بشعور مفاجئ من الانبهار. فبعد أن حصل عليها من أحد المعارض الفنية فى لندن فى عام ١٩٧٥، بدأ يصبح محبا لاستطلاع ومعرفة تاريخها. وقد سعى لأن يعرف المزيد عنها، وبذلك بدأ يكتشف المزيد عن القطع التى راقته وأثارت اهتمامه. وكان لكل قطعة تاريخها الخاص بها. وظل عنصر الانبهار يحفزه ويستثيره للبحث عن قطع أخرى ومعرفة أكبر قدر من المعلومات عنها. وقد دفعه هذا إلى زيارة المتاحف وشراء الكتب المتعلقة بالموضوع بصفة مستمرة.

ثم تطور حب القطع الأثرية نفسها إلى التزام عميق بالفن والثقافة الإسلامية، وامتد واتسع ليتحول إلى مجموعة من القطع الفنية المنتظمة والمصنفة، وأصبحت بعد ذلك نقطة محورية لسلسلة واسعة من الأنشطة الثقافية التى تهم الباحثين المتخصصين والجمهور العام على السواء. ومع ذلك، فإن عنصر الانبهار لا يزال يعتمل فى قلب منشئها.

وعندما أودعت المجموعة فى المتحف الوطنى الكويتى عام ١٩٨٣ بموجب اتفاقية إعارة أبرمت بين صاحبها ووزارة الإعلام، تم ترتيبها حسب الفترات التاريخية والمناطق الجغرافية. ولا ريب فى أن هناك ثغرات فى المجموعة بالطبع. وكانت خطة الشيخ ناصر للحصول على القطع الأثرية تحاول معالجة هذا الوضع. والهدف من ذلك هو إنتاج مجموعة متوازنة بقدر الإمكان، يمكن أن تكون فعالة ومؤثرة من الناحية التعليمية.

ولقد كانت الأنشطة البحثية والفنية التى دارت حول مجموعة آل صباح الشغل الشاغل لدار الآثار الإسلامية. وكانت مكتبة المراجع ومطبوعات الدار مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمجموعة. واستطاعت الدار من خلال منحة من المؤسسة الكويتية لتقدم العلوم، أن ترعى عمليات التنقيب عن الآثار فى صعيد مصر، والتى يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى. وفضلا عن ذلك فإن مدرسة الفنون المرتبطة بالدار عملت على تعزيز وتحسين المهارات فى مختلف الأنواع الفنية التى تمثلها المجموعة. وكانت سلسلة المحاضرات السنوية نقطة محورية للمؤرخين والمتخصصين الآخرين، نظرا لأنها كانت تنشر أحاديث الباحثين الدوليين البارزين حول شتى موضوعات التاريخ والثقافة والفن الإسلامى.

قطع أثرية فى المنفى

كان يوم ٢ أغسطس ١٩٩٠ حدا فاصلا بالنسبة لدار الآثار الإسلامية. ففى هذا التاريخ المشئوم وبعد حوالى سبع سنوات من افتتاحها، اختفت المجموعة من البلاد. فقد قام العراق بغزو الكويت، وسرعان ما اقتحمت القوات العراقية المتحف ونهبت كل محتوياته،

ترجمة: محمد البهنسى

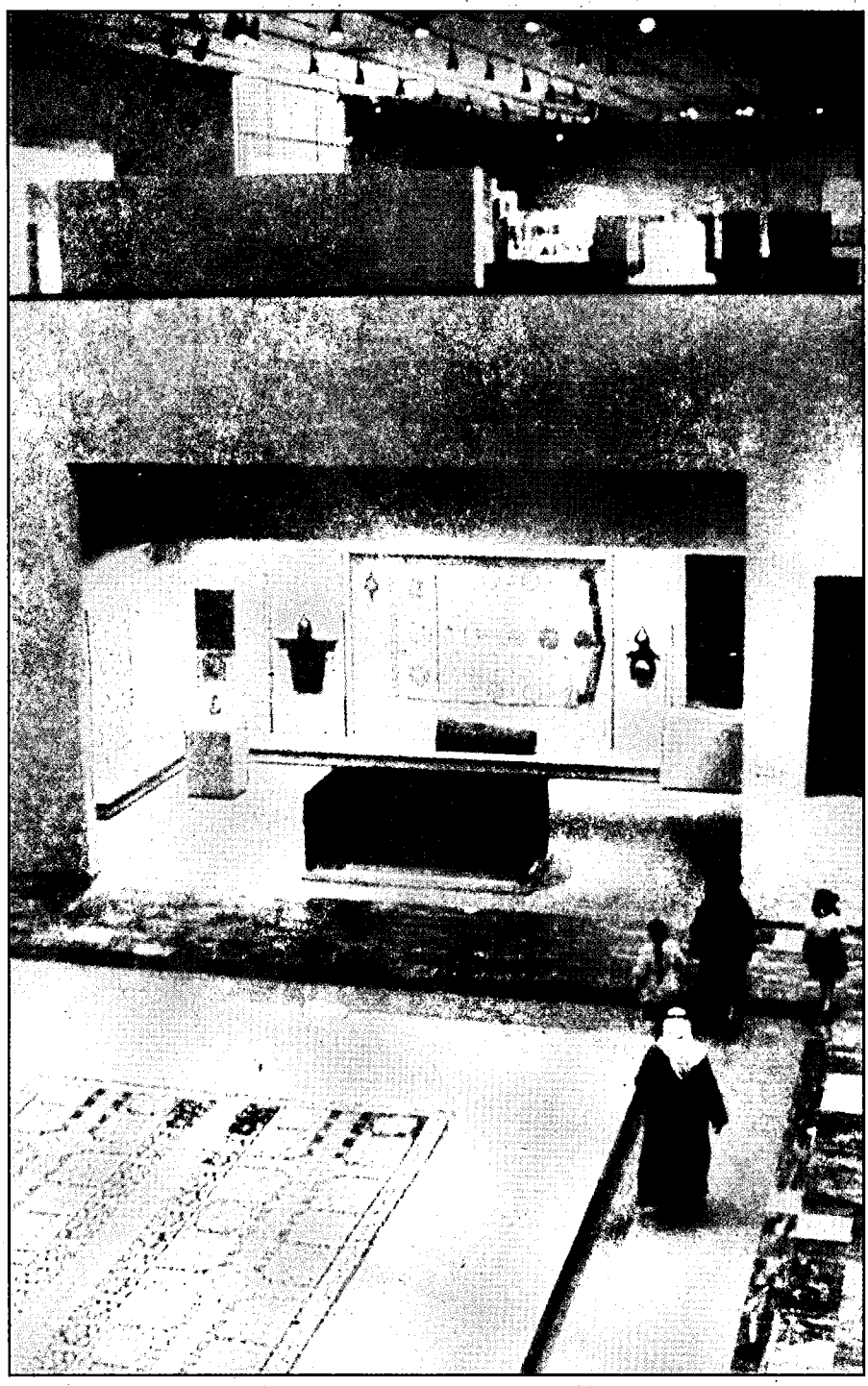
وكدسوا ٢٠٠٠٠ قطعة من مجموعة دار الآثار الإسلامية فوق شاحنات مكشوفة وهرعوا بها إلى بغداد .أما عن مبانى المتحف ذاتها فقد أضرمت فيها النيران.

ومن سخريات الأقدار أنه فى خلال هذه الفترة المروعة ، كان أطول وأنجح معرض لدار الآثار الإسلامية يتجول فى الخارج . وعلى الرغم من الظروف بالغة الصعوبة التى تعرضت لها الكويت نتيجة للعدوان العراقى ، فإن معرض «الفن الإسلامى والرعاية : كنوز من الكويت » الذى غادر الكويت قبل الغزو العراقى بأسبوع واحد فقط ، افتتح فى متحف الهيرميتاج فى سان بطرسبرج (لينجراد آنذاك) فى ٦ أغسطس، واستمر طوال الشهر كله حسب التوقعات ، وذلك بفضل ما قدمه أفراد متحف الهيرميتاج من تسهيلات .وكان من المخطط أصلا أن يكون هذا المعرض ردا متبادلا على معرض يضم ١٢٠ قطعة من الفن الإسلامى من متحف الهيرميتاج فى روسيا الاتحادية ، كان قد أقيم فى دار الآثار الإسلامية بالكويت فى مايو ١٩٩٠.

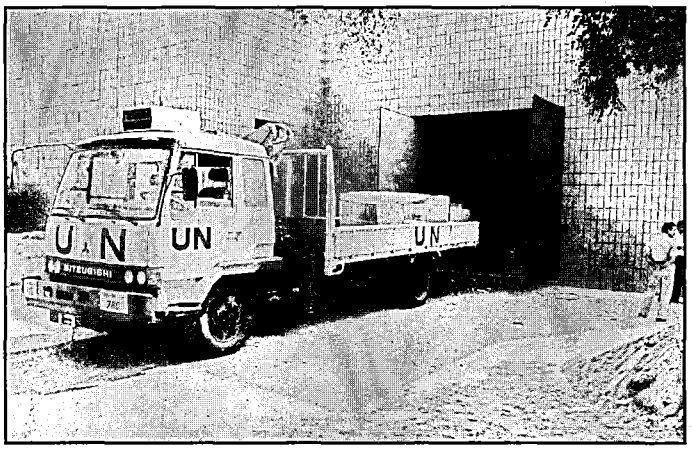
ومن روسيا قام المعرض بجولة فى الولايات المتحدة ، نظمها اتحاد معارض المتاحف فى واشنطن العاصمة ، وافتتح المعرض بداية فى قاعة عرض وولترز فى بلتيمور بولاية ميريلاند فى ديسمبر ١٩٩٠ ، ثم انتقل إلى فورت وورث بولاية تكساس ، ثم إلى متحف كامبل للفن ، ثم أعقب ذلك سلسلة من العروض فى متحف إمورى للفن فى أتلانتا بولاية جورجيا ، ومتحف فرجينيا للفنون الجميلة فى ريتشموند بولاية فرجينيا ، ومركز سكوتسديل الثقافى بولاية أريزونا ، ومتحف سانت لويس فى ميسورى ، ومتحف الحضارة الكندى فى كويبك، ثم أخيرا متحف نيوأورولينز للفن فى لويزيانا .

وبعد نجاح معرض « الفن الإسلامى والرعاية : كنوز من الكويت » فى أمريكا الشمالية، بدأ المعرض جولته الأوروبية فى باريس ، وذلك فى معهد العالم العربى فى فبراير ١٩٩٣ ثم جيمنته فى لاهاى بهولنده فى يونيو من نفس العام ، وامتد المعرض إلى أكتوبر ١٩٩٣ . وإذاك انتقل إلى پالاتسو ڤيكيو (القصر العتيق) التاريخى فى فلورنسا، ابتداء من مارس حتى مايو ١٩٩٤ قبل التوجه إلى المملكة المتحدة ، حيث افتتح فى متحف ڤيتز وليام بجامعة كمبريدج فى ١٠ أبريل ١٩٩٥، ثم إلى فرانكفورت فى ٢١ مايو ١٩٩٦ تحت رعاية بنك هوك فى فرانكفورت.

وتنبع الفكرة الأساسية لمعرض « الفن الإسلامى والرعاية: كنوز من الكويت » من العلاقة أو الرابطة القائمة بين الفن والرعاية ،إذ



دار الآثار الإسلامية من الداخل قبل تدميرها.



إحدى سيارات الأمم المتحدة تنتظر أمام مستودع المتحف الوطنى العراقى فى بغداد.

إن إقامة مجموعة من المقتنيات الأثرية هو شكل فنى فى حد ذاته ، من حيث إن اهتمام الراعى وثقافته يتجسدان فى قيمة وأهمية القطع التى تم جمعها وكان رعاة الفن المسلمين الذين شجعوا إنتاج مثل هذه القطع التى تضمها المجموعة عبر العصور، هم الأبطال المجهولين فى عصر من عصور التنوير. وتضم مجموعة دار الآثار الإسلامية بعضا من أندر وأهم النماذج فى العالم . ويوسع المعرض من مفهوم الرعاية بحيث يشمل هؤلاء الذين قاموا برعايته وتنظيمه ودعوته إلى مختلف المتاحف التى استضافته .

إن مزيج المدارس المختلفة للفن الإسلامى التى يمثلها المعرض، لا يصور التنوع داخل الفن الإسلامى فحسب بل إنه يعكس أيضا التنوع فى تدفق الحضارات وتتابعها ، وهو التدفق الذى شكل الفن الإسلامى فى المقام الأول . وقد قام خبراء وباحثون بارزون فى مجال الفن الإسلامى بتصوير ومناقشة القطع الأثرية ونشرت هذه الدراسات فى مجلد متميز لترافق المعرض، وطبع هذا المجلد باللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والهولندية . وأصبح جليا خلال هذه الجولة الدولية أن أعظم رصيد لدار الآثار الإسلامية هو أصدقاؤها . فقد ثبت أن الأفراد المخلصين العاملين فى المتاحف والجامعات والصالات الفنية وبيوت المزادات ، الذين تفاعلوا مع الدار منذ إنشائها . أنهم أغلى من مجرد مجموعة من القطع الأثرية الجميلة . فمجهود الأصدقاء مصحوبة بسنوات من التصنيف المنظم، قد أدت إلى جعل بيع القطع الأثرية المسروقة أمرا مستحيلا.

استرداد ممتلكات المتحف الوطنى الكويتى ودار الآثار الإسلامية تحت إشراف الأمم المتحدة

تراث مسترد

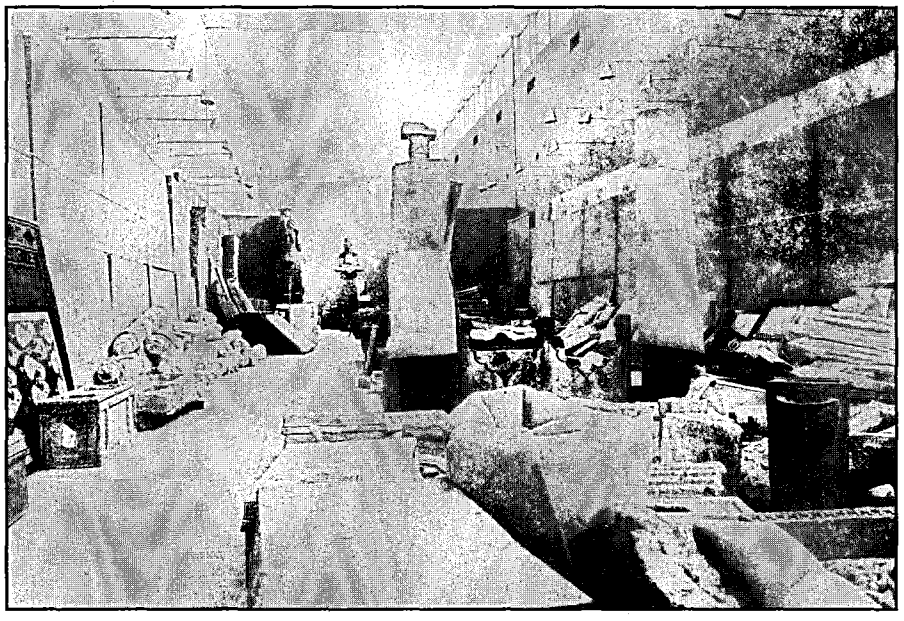
تم استرداد المجموعة من العراق إلى الكويت تحت إشراف الأمم المتحدة . ويعتقد كثير من الناس أن التزام الأمم المتحدة بتحرير الكويت كان مقصورا فقط على الجوانب السياسية والعسكرية لعملية الغزو المأساوى . والواقع أن قيام الأمم المتحدة بتنفيذ مسئولياتها من أجل السلام والعدل ، والذى بلغ حد الكمال تقريبا فى هذا الموقف ، قد ألقى بظلاله على جهود أخرى بارزة لها فى مجال آخر. فالواقع أن الأمم المتحدة كانت ملتزمة بتحرير التراث الثقافى والفنى الكويتى بقدرالتزامها بتحرير أرض الكويت وهويتها. فما إن تم الانتصار فى حرب التحرير حتى بدأت معركة سلمية جديدة ، ولكنها فى هذه المرة فى ميدان ثقافى ، وذلك من أجل إعادة بناء وتجديد المتحف الوطنى الكويتى و استرداد مقتنيات آل صباح فى دار الآثار الإسلامية.

وكانت استجابة الأمم المتحدة لطلب الكويت استرداد ممتلكاتها المسروقة بما فى ذلك الكنوز الفنية استجابة فورية ، وقام الأمين العام المساعد الأسبق للأمم المتحدة ريتشارد فوران بزيارة بغداد فى مايو ١٩٩١ لبحث هذه القضية. وأجريت المفاوضات بين مبعوثى الأمم المتحدة والكويت ابتداء من مايو حتى أغسطس ١٩٩١ ، وظلت الأمم المتحدة ترعى منذ ذلك الحين هذه العملية بكفاءة بالغة . وقد أشرف مبعوث للأمم المتحدة على مهمة الاسترداد

الشاقة على نحو ما جاء فى قرار الأمم المتحدة. رقم ٦٨٧. وجلس ممثلو الكويت إلى مائدة كبيرة قبالة الوفد العراقى ، وبينهما وسطاء الأمم المتحدة وقد أشرف مسئولو الأمم المتحدة على إجراءات حصر الأضرار وتحديدها وفحصها وتقييمها إشرافا دقيقا، مع تسجيل كل قطعة أثرية . ومن ثم ، راحت الشاحنات تحت حراسة الأمم المتحدة تنقل القطع الأثرية إلى مكان الحبانية بالقرب من بغداد ، وذلك لنقلها جوا إلى الكويت على متن طائرات تابعة للأمم المتحدة . وقد استلزم الأمر ست عشرة رحلة جوية لنقل المجموعة كلها ، فيما عدا ثمانى وخمسين قطعة لا تزال مفقودة. وكانت المهمة شاقة ومتسمة بالصبر والمثابرة، حيث كانت تبدأ عادة من التاسعة صباحا وتظل مستمرة حتى التاسعة مساء.

غير أن إسهام الأمم المتحدة على الصعيد الثقافى لم ينته عند هذا الحد .فبعد استرداد القطع الأثرية عين خبراء بواسطة المساعى الحميدة لبرنامج الأمم المتحدة الإنمائى وهيئة اليونسكو، وذلك لصيانة وترميم القطع التى أصابها التلف، ومحاولة إرجاعها إلى حالتها الأصلية قدر الإمكان . وكان لا بد من أن تخضع قطع أثرية من الزجاج والسيراميك والجلود والخشب لصيانة شاملة، وسارت عملية التنفيذ على نحو يدعو للإعجاب . وقامت الأمم المتحدة أيضا بتوفير مصور فوتوغرافى متخصص لإنتاج صور معيارية وموحدة لكل قطعة أثرية، وذلك تلبية لأغراض التوثيق ، ثم صنفت هذه الصور للأرشيف لتحل محل القطع المفقودة.

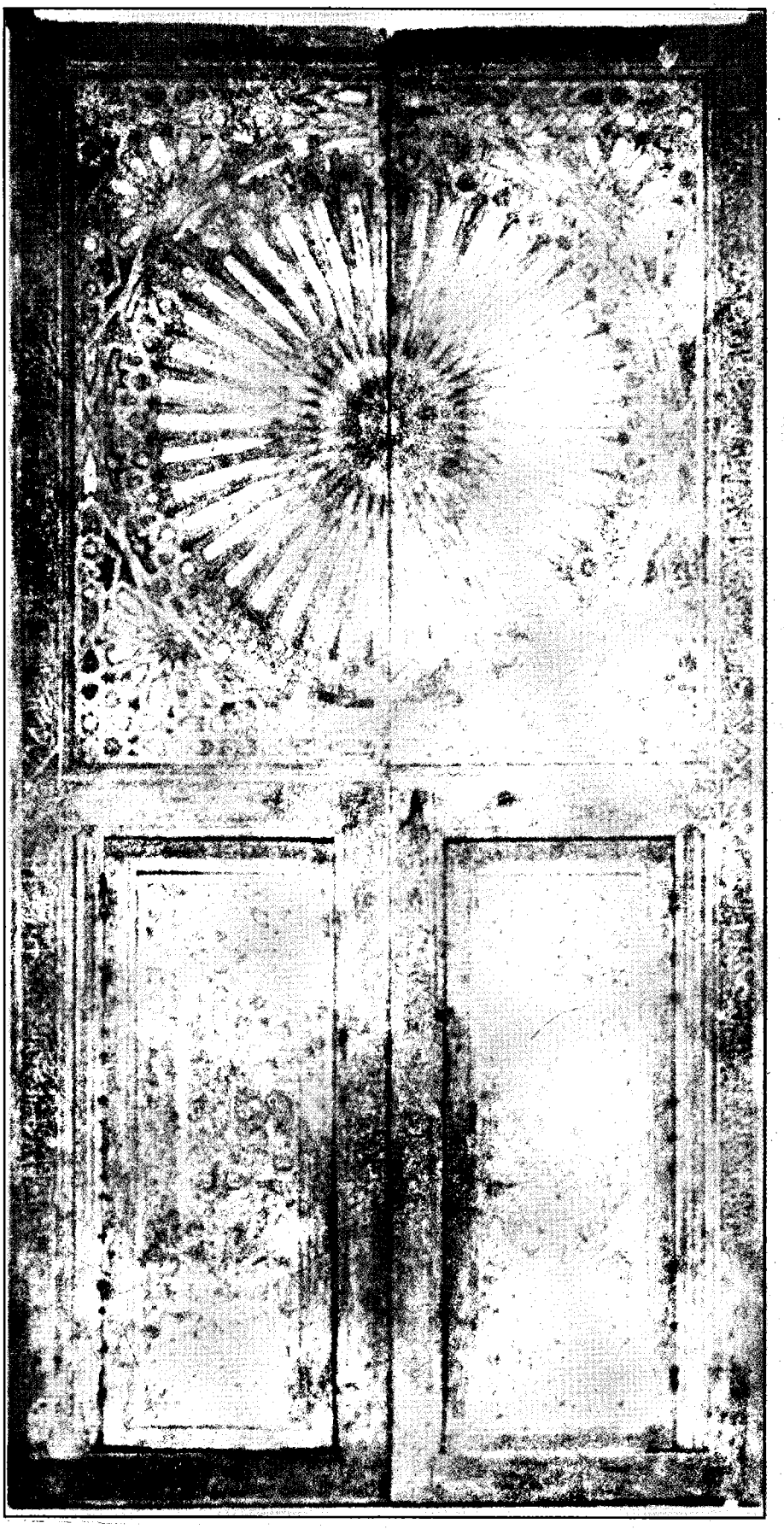
ومع ذلك فإن القصة لاتعد قصة بهيجة تماما ، إذ إن البابين المغربيين الشهيرين اللذين يشرفان على وسط المتحف كانا ثقيلين للغاية إلى الحد الذى تعذر معه نقلهما إلى «ضيافة » المتحف الوطنى فى بغداد، ومن ثم احترق هذان البابان وتحولا إلى رماد فى الحريق الذى التهم المتحف قبيل انسحاب القوات العراقية. وفضلا عن ذلك ، فإن قطع الزمرد الثلاث التى كانت معروضة فى قاعة المغول بدار الآثار



مجموعة دار الآثار الإسلامية «مخزونة» فى القاعة الأشورية بالمتحف الوطنى العراقى.

الإسلامية لا تزال مفقودة . وهذه القطع هى : الزمردة «بيبى »والزمردة الكلوية الشكل والزمردة المنقوشة . وهذه الأحجار الكريمة الثلاثة لها أهمية تاريخية عظمى : فبغض النظرعن كونها أمجاداً بالغة الزخرفة، فإنها تعد فى الواقع دروسا رئيسية تشرح فترات عهد الحكام المغول فى الهند، وهم الحكام أكبر وچاها نچير وشاه چيهان وأورنزيب .

ومن الطبيعى أن نفترض أن اهتمام الأمم المتحدة بهذه القضية الثقافية سيأتى إلى نهايته عندما يتم تحقيق عمليات الصيانة والترميم والإصلاح ومع ذلك ، فإن هذا كله لم يكن هو القضية . فقد كان هناك ٢٠٠٠٠ قطعة مستردة، تشكل كلها مجموعة دار الآثار الإسلامية ، كانت ماتزال بلا مكان تودع فيه، رغم أنها عادت للكويت . وذلك بعد أن دمرت قوات الاحتلال مقرها الأصلى تدميرا كاملا. ولذلك كان من المحتم إيجاد موقع مؤقت لها. واستجابت الحكومة الكويتية بأن عرضت موقعا تاريخيا ليكون المقر الجديد لدار الآثار الإسلامية، وهذا الموقع هو مجمع مستشفى البعثة الأمريكية القديم بشارع الخليج . وكان



البابان المغربيان اللذان يرجع تاريخهما إلى القرن الرابع عشر من فاس وهما من الضخامة بحيث تعذر نقلهما ، ثم حولتهما النيران إلى رماد قبل انسحاب قوات الغزو.

هذا المستشفى هو أول مستشفى فى الكويت يقدم خدمات طبية حيوية للسكان قبل أن تنشئ الحكومة شبكة مستشفياتها وخدماتها الصحية

الأخرى الخاصة بها. وكان هذا المجمع يضم مبان ذات قيمة معمارية على وشك السقوط و الانهيار مالم يتم تنفيذ عمليات الصيانة والترميم على الفور. وهنا تقدم الأمم المتحدة مرة أخرى يد المساعدة والعون. وبعد مشاورات مع برنامج الأمم المتحدة الإنمائى، عين متخصصون من هيئة اليونسكو ليكونوا جزءا لا يتجزأ من فريق العمل . وقد قدموا خبرة وحنكة هائلة ومساهمة فعالة فى عملية التجديد والتحويل. وكان من بين هؤلاء الخبراء رجال متخصصون فى عمليات ترميم المبانى التاريخية وتصميم صالات العرض وتصميم المعارض والوسائل السمعية البصرية وأمين مكتبة ومصمم مكتبات ومتخصص فى المجفوظات ومؤرخ.

ألا ما أعمق مصداقية الأمم المتحدة ، فقد كانت طوال أزمة الكويت القوة الدافعة وراء ترميم وإصلاح الآثار الفنية الكويتية ، كما كان عملها تجربة موحية وملهمة. ومع ذلك ، فإن العمل لم يكتمل بعد ، وهناك الكثير الذى يجب إنجازه اليوم وفى السنوات المقبلة.

وقد يسرت وزارة الإعلام الكويتية هذا الأمر وجعلته ممكنا من خلال دعمها السخى ، وذلك بإحياء وتنشيط سلسلة المحاضرات ، وترميم القطع الأثرية التالفة . وكانت دار الآثار الإسلامية وقت الغزو بصدد إنتاج عرض سمعى / بصرى عن الكويت وموسيقاها التقليدية . وقد تم الانتهاء من هذا المشروع بنجاح ، وهو بعنوان «عزيزة يا كويت » ويحظى بشعبية كبيرة لدى الجماهير. ولا تزال الرسالة الإخبارية لدار الآثار الإسلامية، وهى « حديث الدار» تواصل صدورها بمساندة من بنك برقان فى الكويت . كما تم الحصول على مقتنيات جديدة من جانب صاحب مجموعة آل صباح .

وفضلا عن ذلك ، فإن المعرض المتجول لا يزال رائجا ويقبل الجمهور عليه إقبالا كبيرا. ويعد أن يختتم جولته الأوروبية فى لشبونه ولندن سيبدأ جولته فى جنوب شرق آسيا واستراليا.

يأبى المتحف أن يبقى ساكنا

بقلم : كينيث هدسون

Kenneth Hudson

كينيث هدسون هو عميد الجماعة العالمية للمتحف ، ومراقب معترف به فى تحديد الاتجاهات ، ومحطم للتقاليد المتوارثة. يقع على عاتقه كمدير لمنتدى المتحف الأوروبى، مسئوليات المتحف الأوروبى لجائزة العام، وورش المنتدى، ومجلة ندوة المتحف الأوروبى ، وربما يقال عنه إنه الحارس الوحيد للمتحف. وقد اقتحم بكتابه المسمى Museums for the 1980 s -A Survey of World Trends (متاحف للتسعينيات- دراسة للاتجاهات العالمية)، الذى نشرته هيئة اليونسكو فى سنة ١٩٧٧ ، أرضا جديدة فى وصف وشرح التغيرات العظيمة فى النظرية والتطبيق التى كانت آخذة فى اكتساح عالم المتحف. وبالنسبة لهذا العدد السنوى ، طلبنا منه أن يلقى نظرة فاحصة على الكيفية التى تطورت المتاحف بها عبر السنوات الخمسين الماضية، وأن يتأمل فيما يحمله المستقبل فى جعبته.

لقد حاول المجلس الدولى للمتاحف [ICOM] عبر الخمسين سنة الماضية أن يعرف ماهية المتحف بطريقة، ربما تكون مرضية على نحو معقول ، من كندا حتى الكونغو. وكانت هذه مهمة لا يحسد عليها، إذ كان لدى المجلس الدولى للمتاحف نقاده المنصفون للأمور الهينة- وكان محتوما أن يعدل من حين إلى آخر ، وبعبارة دبلوماسية مضافة هنا، وحذف كلمة من هناك، قد تثير مشكلة دولية أو قد تسبب إزعاجاً.

ولكن عند محاولة تحليل ما كان آخذا فى الحدوث للمتاحف منذ أن أقيم المجلس الدولى للمتاحف فى سنة ١٩١٦. لا بد أن تكون لدى المرء بعض النقاط المرجعية. ومن المحتمل أن يلقى القانون كما وضعه المجلس الدولى للمتاحف موافقة عامة ، كما هو شأن كل قانون آخر. وطبقا لآخر نص لنظامه الأساسى الذى وافقت عليه الجمعية العامة للمجلس الدولى للمتاحف فى دورتها السادسة عشرة فى سنة ١٩٨٩، وعدلته الجمعية العامة فى دورتها الثامنة عشرة فى سنة ١٩٩٥، يعد المتحف مؤسسة دائمة لا تستهدف الربح فى خدمة المجتمع وتنميته، وهو مفتوح للجمهور الذى يحصل المعرفة ويحفظ ويبحث ويقيم الاتصالات، ويعرض من أجل الدراسة والتعليم والمتعة ، شاهدا ماديا لشعب ما وبيئته.

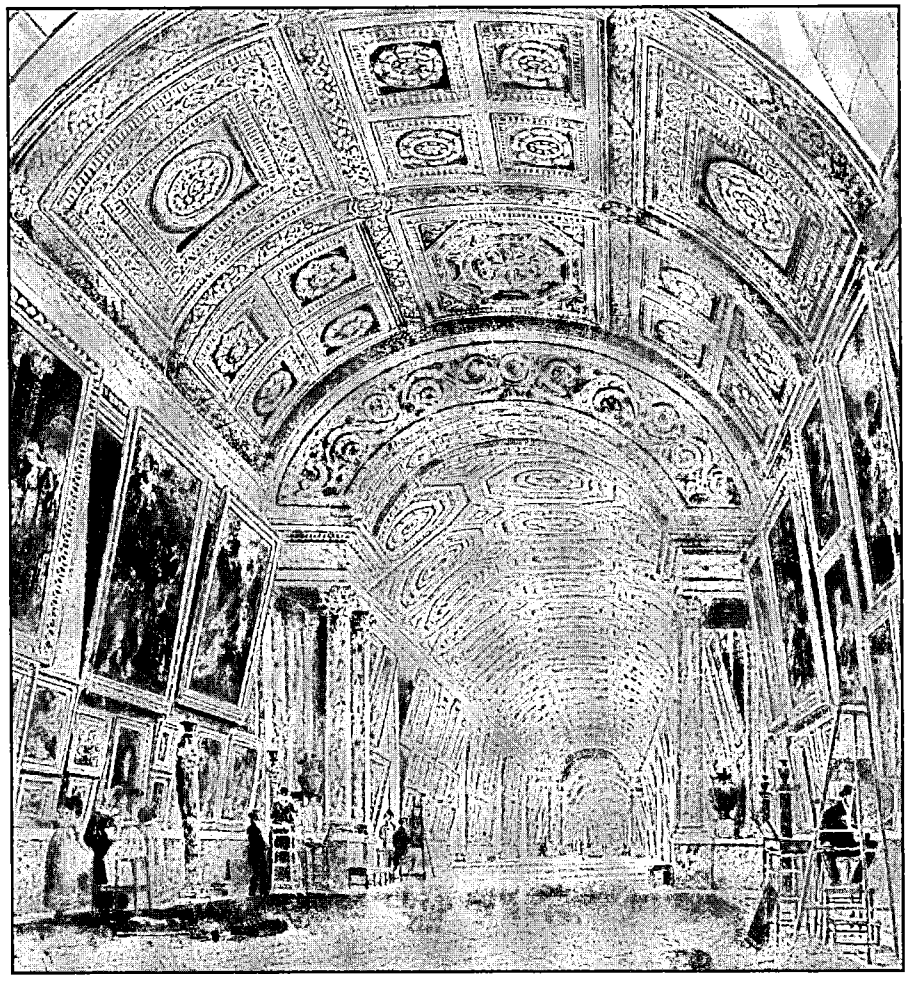
وثمة تعريف أقدم زمنا ، وضع فى سنة ١٩٧١، تحدث عن « جماعة » ، لا عن «مجتمع». لكنه سرعان ما اصطدم بالمصاعب . فمن ذا الذى يقرر ما إذا كان المتحف يخدم الجماعة أم لا ؟. وأية نسبة من الجماعة عليه أن يخدمها ليبرر وجوده؟. وما هى الحدود التى كان يجب أن توضع لمفهوم غامض مثل مفهوم «الجماعة»؟. وإجمالا، كان ثمة إحساس بأن كلمة « مجتمع » أكثر أمانا من كلمة « جماعة » بشكل جزئى ، لأنها أكثر غموضا دون شك .

ولكن أيا ما كانت الكلمة أو العبارة التى يستخدمها المرء ، فإنه يستطيع أن يؤكد بثقة أن التغيير الجذرى العميق الذى أثر فى المتاحف خلال نصف هذا القرن ، ومنذ أنشىء المجلس الدولى للمتاحف، هو الذى يعد الآن مقنعا بوجه عام تقريبا، بأن المتاحف توجد لكى تخدم الجمهور. ولكن المتحف عتيق الطراز، شعر بأنه ليس واقعا فى ربقة مثل هذا الالتزام. لقد وجد، وكان له مبنى، ومجموعات، وهيئة عاملين ترعاها. وكان يمول على نحو يفى بالغرض بأسلوب عقلانى ، وزواره، الذين لم يكونوا كثيرين عادة ، جاءوا ليشاهدوا ويتساءلوا ويعجبوا مما أقيم قبلهم.

ومن الجدير بالذكر أنه منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، ازداد عدد المتاحف فى العالم بشكل هائل. وثلاثة أرباع ما لدينا من متاحف اليوم ، لم يكن موجودا فى سنة ١٩٤٥. وكان هذا النمو الكبير مصحوبا بتوسع لافت للنظر فى أنماط المتحف المتاحة ، وبإيجاد نوع من الجمهور مختلف كل الاختلاف. وخلال الثلاثين سنة الماضية بوجه خاص ، تغير جمهور رواد المتحف بدرجة كبيرة. واتسع مجال الاهتمامات، وصار أقل احتراما وتبجيلا إلى حد بعيد فى اتجاهاته، وهو يتوقع أن تكون الإلكترونيات وغيرها من المرافق الفنية الحديثة متاحة كمسألة عادية. إنه يميز بدرجة ضئيلة بين ما هو متحف، وما هو معرض، ولا يرى سببا لكى يولى الاهتمام لحدود الموضوع هذه العزيزة إلىّ أبعد حد ، لدى ذوى العقلية الأكاديمية. ويكون سؤاله الأساسى دائما، « هل هذا أمر يهمنى، أم لا ؟». فلم يعد الناس قانعين بعد ، بأن تسيطر على حيواتهم وأفكارهم صفوة من الجماعات أو الأفراد أصحاب النفوذ والامتيازات. إنهم فى حاجة ملحة متزايدة إلى أن تكون لهم كلمة فى تخطيط وتنظيم ما يختارون أن يفعلوه، وبخاصة الأسلوب الذى يقضون به وقت فراغهم.

وهذا يعنى بالحتم، أن عبارات مثل « خدمة الجماعة » و« فى خدمة الجماعة » تجلب مشكلات خاصة بها. وأية مؤسسة تبدأ بوعى وعن عمد فى فعل هذه الأشياء ، سوف تجد نفسها مجبرة على أن تجد أساليب لقياس نجاحها. وسيكون عليها أن تكتشف بعملية

ترجمة: حسن حسين شكرى



القاعة الكبرى بمتحف اللوفر فى ١٨١٩/ ١٨٢٠، كما صورها فردريك ناش فى رسم تخطيطى بألوان الماء.

مستمرة، ما يراه عملاؤها فيما تقدمه لهم من سلع . وربما كان استخدام كلمة « زبون » فيما يتعلق بالمتاحف ، أمرا غير ممكن تصوره منذ خمسين سنة مضت ، ولكنها اليوم قد تحدث بعض الدهشة ، أو لا تحدثها ألبتة. فالمتاحف تتنافس فى سوق وقت الفراغ ، ولكل سوق «زبائن ».

ويستلزم الاستثمار الناجح للأسواق ، بحوث السوق، ولكن مجرد مراقبة نتائج ما قد فعله المرء بالفعل ، يكون غير واف بالغرض، وغير خلاق . ولا تعد المهارة الحقيقية لأى شكل من بحوث السوق التى طبقتها بعض المتاحف، استثناء. وهى تكمن ، أولا فى طرح التساؤلات الصحيحة . و ثانيا فى استخدام النتائج. لإنتاج شىء ما ، يكون أقرب إلى ما يريده «الزبون » حقا . ويجب أن تكون هذه العملية مستمرة. وفى تلك المتاحف التى تعتمد على نظام تقييم مستمربوساطة الجمهور، يكون الفرق التقليدى بين المعارض الدائمة والمؤقتة هو الإخفاق بعينه. وقد أصبح مفهوم «المعرض الدائم » متقادما، وبطل استعماله. كما أن الاتجاهات الاجتماعية والنماذج التعليمية، ووسائل الاتصال آخذة فى التغير بصفة دائمة، وعلى المتاحف أن تساير «الجديد» فى عروضها وفرضياتها، وإلا سوف تفقد «زبائنها » . ولا شك أن معرض المتحف الذى يبقى دون تغيير لمدة طويلة – حوالى خمس سنوات مثلا – ولا يزال يحتفظ بقدرته على أن يجذب ويشجع الرواد ، يكون محظوظا بشكل لافت للنظر.

قوى للتغيير

منذ خمسين سنة مضت ، لم يكن هناك متحف يعد مشروعا بالمعنى التجارى . وربما اعتبرت الفكرة القائلة بأن مديرى وأمناء المتحف يجب أن يكونوا ذوى مهارات فى الإدارة ، فكرة عبثية. فقد كان ينظر إلى العمل فى متحف ، بشكل يمكن تبريره تماما، على أنه وظيفة فى مأوى هادئ بالنسبة للرجال والنساء ذوى الأذواق الثقافية. لقد كان عملا آمنا شبيها بالعمل فى مصرف، أو فى وظيفة مدنية، يستطيع المرء أن يتوقع الاستمرار فيه حتى يتقاعد. وكانت المتاحف تدار ، إما عن طريق المجالس البلدية، وإما عن طريق الدولة . وعادة ما كان المسئولون عنها غير خاضعين لأية ضغوط ليحققوا نتائج معينة، سواء فى شكل عدد متزايد من الزوار على نحو مطرد، أو فى استخدام أكثر فعالية للأموال؛ إذ إن التطبيق الحديث بالحصول على رعاية تجارية لمشروعات جديدة ، لم يكن معروفا تماما على وجه التقريب. فلم يكن المال جزءا من جو المتحف، كما أصبح اليوم.

وقد عدت السلطات المحلية مثل الدولة إدارة المتاحف والمكتبات جزءا من واجبها. ولم تتقاض رسما للدخول سوى متاحف قليلة، وكانت مرافق أسباب الراحة والمتعة مثل متاجر المتحف والمقاهى والمطاعم نادرة الوجود. وكان مقبولا بوجه عام ضرورة أن تكون المتاحف أماكن هادئة، يستطيع الزوار من كل الأعمار أن يتجولوا فيها بحرية ليشاهدوا ما يروق لهم ويثير اهتمامهم، وأن يتجاهلوا ما ليس كذلك . وكانت أرقام الحضور مقارنة إلى المستويات الحديثة، منخفضة جدا ، ولكن لم يظهر أن أحدا يكترث بذلك إلى حد كبير. وما يعرف الآن باسم «التربية المتحفية » لم يوجد فى أى شكل منظم. فقد أخذ المعلمون مجموعات من طلابهم إلى المتاحف الكبرى ، وتحملوا مسئولية

سلوكـــهم فى أثناء الزيارة . ولم يكن لدى المتاحف أقسام تربوية ، ومسئولون تربويون، باستثناء عدد قليل منها.

فلم حدثت هذه التغييرات ؟ وأية قوى اجتماعية أو أحداث تاريخية قد تسببت فى حدوثها ؟ كانت هناك – على ما يبدو – أربعة أسباب رئيسية . الأول ، هو ارتفاع فى الآمال الاجتماعية للشعوب ، وبالتالى فيما يتوقعون أن تقدمه لهم حكوماتهم. وكان على هذه الحكومات بدورها أن توازن الاحتياجات المالية العديدة التى حاولت أن تجمع المال لها، وأن تبحث عن أية وسيلة لتوفير المال يمكن أن تنفذ دون أن تسبب أى إزعاج سياسى خطير . والسبب الثانى ، هو أنه فى العالم الغربى على أقل تقدير ، زيادة فى مقدار الدخل القابل للتصرف فيه.

ـ١وقد أدى هذا إلى طلب المزيد والمزيد من أنظمة تمضية أوقات الفراغ المكلفة، وإلى انعدام الرغبة فى أن تواجه بمسرات بسيطة . والثالث، هو تطور « النزعة المهنية » بين أولئك الذين يعملون فى المتاحف ، مع ميل مناسب إلى القول بأنه « لا بد أن يكون ثمة أسلوب أفضل » ، يحدد أحسن المصطلحات التى سوف يوافق عليها كل من ناس المتحف الآخر، والسلطات التى عليها أن تواجه التكاليف. والسبب الرابع، هو الزيادة الكبيرة فى عدد ونسبة ما يعرف غالبا بأنها « متاحف مستقلة »، وتكون مضللة إلى حدما . أعنى ، المتاحف التى لا تحصل على دخلها من أموال عامة أساسا . وعلى معظم المتاحف من هذه الفئة أن تفكر بحرص شديد فى الحصول على المال وإنفاقه منذ الوقت الذى ولدت فيه ، وأن اهتمامها الذى لا مناص منه بناحية المشروع التجارى لعملها، قد أثر فى جو عالم المتحف جملة.

والتعميم فى الحديث عن المتاحف أمر خطير، كما هو الحال فى مناقشة أى مجال آخر للنشاط البشرى، ولكن من الممكن رغما عن ذلك ، أن نميز اتجاهات غير محدودة، وحركات تجاوزت الحدود القومية، وجعلت نفسها واضحة فى كل قارة من القارات الخمس . وما يجب ألا يفعله المرء أبدا ، هو أن يبتدع ظاهرة خيالية تسمى « متحفاً » . إنه تجريد لا معنى له. والحقيقة هى أن العالم يضم مئات الآلاف من المنشآت تسمى متاحف، ولكل متحف منها خصائصه المميزة. ومشكلاته الخاصة، وفرصه المتاحة له، وسرعة نموه واضمحلاله.

وبالرغم من ذلك ، فإن من الإنصاف أن نقول إنه منذ خمسين سنة مضت ، كان ثمة اتفاق عام بالنسبة لما يجب أن يكون عليه متحف ما، بدرجة أكثر مما هو عليه اليوم. وقد قال متحدث فى مؤتمر بالولايات المتحدة منذ عامين مضيا . «حينما كنت صبيا، عرفت متحفا حين رأيت واحداً . والآن فإننى لست متأكدا على الدوام » . وليس من الصعب أن تفهم ما قصد إليه.

ولم يساعد المجلس الدولى للمتاحف نفسه فى تقديم إجابة عن سؤال يتردد كثيرا جدا مع كل عام يمر.. « هل هو متحف ؟». وقد قضى بأن ما يلى ، يوصف كمتاحف لأغراض التعريف:

(١) الآثار الطبيعية والأثرية والإثنوجرافية ومواقعها، والآثار التاريخية ، ومواقعها التى لها طبيعة المتحف، الذى يقتنى ، ويحفظ ، وينقل الدليل المادى لأناس ما ولبيئتهم (٢) المؤسسات التى تمتلك مجموعات، وتعرض عينات حية من النباتات والحيوانات ، مثل الحدائق النباتية والحيوانية ، ومتاحف الأحياء المائية، ومرابى الحيوانات البرية (٣) مراكز العلوم والقباب السماوية (٤) معاهد الحفظ ، وقاعات العرض التى دعمتها المكتبات ودور المحفوظات بشكل دائم. (٥) احتياطيات الطبيعة . (٦) هيئات المتحف الدولية أو القومية أو المحلية، والوزارات أو المصالح العامة المسئولة عن المتاحف وفق التعريف الوارد بهذا المقال. (٧) المؤسسات التى لا تستهدف الربح أو الهيئات المتولية أمر البحوث. والتعليم والتدريب. والتوثيق، وغير ذلك من أوجه النشاط المتعلقة بالمتاحف، وبعلم المتحف.

وليس كل شخص مرتبط بالمتاحف، يظهر على أن لديه الآراء الحرة نفسها مثل المجلس الدولى للمتاحف ، ويوجد اليوم بالتأكيد كثير من الناس الذين يجدون صعوبة فى قبول أن حديقة للحيوان أو مركزا للعلوم مؤهلين لأن يسمى أى منهما متحفا . ولكن من المحتمل أنه ما يزال صحيحا أن نقول بعد خمسين سنة من توسيع التعريف ، بأن المتاحف أساسا هى أماكن تستخدم فيها «مواد» – « أشياء حقيقية» – كوسائل جوهرية للاتصال. ولكن هل من المعقول – ودون استنزاف قوة اللغة العادية كثيرا – أن نسمى نباتاً حياً أو سمكاً أو حيواناً ، شيئاً ؟. أيجب أن يكون « ميتا » لكى يكون « تحفة » ، وإن كان الأمر كذلك، فما هو السبب ؟. وهل هو يستولى على مبنى إمبراطورية بعيدة أيضا لكى نسمى حديقة للحيوان أو حديقة نباتية أو معرضا للأحياء المائية – متحفا؟. وهل المكتبة متحف ؟ إنها تحوى بالتأكيد مواد قد توصف بأنها « متحف كتب » . ولكن الأمر يبدو بطريقة أخرى أكثر اقتناعا ، لو واصلنا تسميتها « بالمكتبة ».

ولقد قيل إن رجال اللاهوت ، يزدهرون على أحسن وجه حين يتوقف الناس عن الاعتقاد (الصحيح) فى الله ،إن الله (سبحانه وتعالى) « متحف مقروء». ومنذ خمسين سنة مضت ، كانت المتاحف فى موقف قوى ، لأن كل شخص عرف ما هو المتحف، ولكن اليوم وبعد عقود من الجدل ، ثمة شك متزايد وإذا لم يكن هناك إجماع فى الرأى بالنسبة لطبيعة ما يدافع المرء عنه، فكيف يستطيع الدفاع؟. ولكن ، لأن المواد ضرورة حتمية ، فإن الحاجة إلى قضية أفضل ، تبدو أنها معركة جديرة بالخوض . والإصرار على أن مؤسسة ما بدون مجموعة مواد ليست متحفا، لا يماثل القول بأن المتحف لا بد أن يكون متمركزا على « التحفة».

وإحدى السمات المهمة جدا لغالبية المتاحف اليوم، وذلك على نقيض ما كان يميزها فى منتصف الأربعينيات، هو المدى الذى صارت إليه فى تمركزها على « الزائر » . ويصل هذا إلى حد القول ، بأن أصحاب المتاجر الطيبين ومديرى المتاحف آخذون فى التفكير ببطء فى « الزبائن » أولا ، وفى السلع المعروضة ثانيا.

تسويق المتحف

يعود بنا هذا إلى القضايا الأكبر للتغييرات التى أوجزت فيما تقدم. ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وهنت أو اختفت كثير من الفوارق الطبقية التقليدية، وأصبحت حيوات أولئك الذين يشار إليهم تقليديا بأنهم « أناس عاديون » معقدة بدرجة أكثر ، وارتفعت الآمال الاجتماعية إلى مستويات ربما بدت مستحيلة بشكل يدعو للسخرية فى الأربعينيات. وأصبح كل لون من ألوان الرفاهية التى كانت بعيدة المنال فيما سبق عن الجميع ، باستثناء شريحة صغيرة من المجتمع، يطالب به على أنه حق. وأصبحت المسرات معقدة ومكلفة بدرجة أكثر. وصارت وسائل الإشباع غير المكلفة شيئا ينسب إلى الماضى تقريبا. ويتوقع من الحكومات أن تقدم الكثير لمواطنيها، وأن تهتم برفاهيتم اليومية بدرجة أكثر، دون زيادة فى الضرائب ، على الرغم من أن الكيفية التى يمكن أن تتحقق بها هذه المعجزة الاقتصادية، لم يوضحها أحد ألبتة.

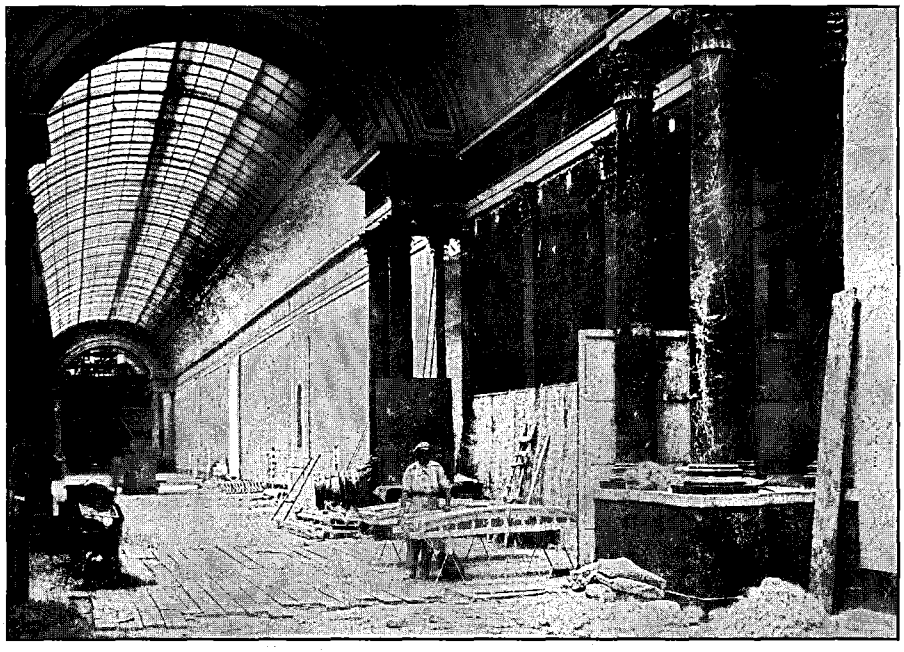
وأجبرت المتاحف بشكل متزايد، وسط هذا الجو الجديد، وأكرهت على أن تسوق وتبيع بنفسها. وكانت الحال على هذا النحو لمدة طويلة فى الولايات المتحدة، حيث إن تقليد «الاحتياط العام » ليس عميق الجذور بدرجة كبيرة ، وحيث توقع الناس أن يدفعوا المقابل بالنسبة للجزء الأكبر من أسباب راحتهم ومتعهم الاجتماعية، وحيث تمتع البائع على الدوام بميزة أعلى بكثير عما كان يحق له فى أوروبا. كما أن الفكرة القائلة بأن المتحف عليه أن يبيع بنفسه، وأن يكتشف موارده الخاصة للتمويل، تعد فكرة جديدة نسبيا خارج أمريكا الشمالية، بل إنها قوبلت بقدر كبير من النفور والعداء، وبخاصة فى أوروبا.

وكان أمناء المتاحف فى الخمسينيات والستينيات والسبعينيات مستعدين للسماح«

للزبائن » أن يدخلوا المتجر شريطة أن يراعوا مستويات مقبولة من السلوك، ولكنهم لم يكونوا ميالين إلى الخروج والبحث عنهم أو إقناعهم بالعودة.

وفى بعض النواحى ، كانت مهمة أولئك الذين كانوا متلهفين على تشجيع المتاحف، أصعب فى الثمانينيات والتسعينيات، حين بدأت ثورة المتحف بحق، مما قد قدر لها أن تكون عليه فى الثلاثينيات ، حين كانت هناك أساليب بديلة أقل شأنا لقضاء وقت فراغ المرء ، مع فائض نقود أقل بعدما سدت تكلفة الاحتياجات. وكان ما يسمى الشريحة المركزية للمجتمع، والطبقة العاملة العليا، والطبقة الوسطى الدنيا، آخذة فى أن تصبح موسرة إلى حد كان من الصعب تصورة قبل الحرب. وكانت المصالح التجارية سريعة فى استثمار هذا الموقف الجديد والمربح بدرجة كبيرة. والنتيجة أن المتاحف وجدت نفسها فى موقف غيرمعتاد، وغير مرغوب فيه ، يحتم عليها أن تتنافس على ساعات أوقات الفراغ لما اعتقد المجلس الدولى للمتاحف أنه « مجتمع » أو «جماعة».

و لقد أدى هذا إلى النمو السريع لما يسمى غالبا بشكل متسم بالنفاق « النزعة المهنية »بين موظفى المتحف. وربما قد يُعرّف المهنى المحترف فى أية وظيفة ، على أنه شخص قد حضر دورة تدريبية متخصصة معترفاً بها وقبل نمطا معترفا به من التطبيقات العملية، ووافق على الالتزام بمعايير أخلاقية معينة. ولم يوجد أمثال هؤلاء فى عالم المتحف حتى السبعينيات. وقبل ذلك الوقت. كان أولئك الذين عملوا فى المتاحف ، قد وجدوا طريقهم إلى أعمالهم بمحض الصدفة إلى حد كبير . وربما كان بوسعهم أن يصبحوا معلمين أو حرفيين / فنانين أو موظفين مدنيين، أو فى بعض الحالات أساتذة جامعيين، ولكنها إرادة القدر ، والميل إلى الحياة الهادئة هو الذى قادهم إلى المتاحف. وفى خلال الثمانينيات والتسعينيات كانت دورات المتاحف التدريبية ، مثلها مثل المتاحف نفسها ، قد تكاثرت فى كل أنحاء العالم تخرج طلابا مؤهلين بدرجة تفوق قدرة المتاحف على استخدامهم . وتقع هذه الدورات فى فئتين : تلك التى تقدم تعليما ذا طبيعة فنية وتلك التى تستهدف تخريج أمناء متاحف ومديرين أكثر كفاءة . ويبقى السؤال عما إذا كانت هذه الدورات وغيرها من المستحدثات قد نجحت فى ابتداع أى شئ يمكن وصفه بدقة بأنه « مهنة المتحف » ، يبقى قائما.



العمل يجرى فى القاعة الكبرى فى سنة ١٩٤٦، حيث أكمل «المنور» الذى أنشئ فى سنة ١٨٥٦.

ويوجد المجلس الدولى للمتاحف فى المقام الأول ليخدم مصالح « مهنى المتحف »، ولكن تعريف مهنى المتحف صعب كتعريف المتاحف تقريبا . والجزء الرئيسى من المشكلة هو أنه لا توجد كلمة بسيطة لتصف شخصا ما يعمل فى متحف على مستوى تحمل المسئولية. فالشخص الذى يعزف الموسيقى أو يؤلفها، يكون موسيقيا . ومن يمارس القانون يكون محاميا . ومن يدرب على خوض الحروب يكون جنديا ، ولكن المرادف المتحفى الوحيد الذى استطعنا أن نبتدعه هو « مهنى متحف»، وهوغير مناسب ومضحك نوعا ما . ومن المؤكد أن مصطلح « عالم متاحف » لن يؤدى الغرض، لأن عالم المتاحف هو بالضرورة الذى يضع النظريات بشكل جوهرى ، وليس ممارسا . ولعل مصطلح « متحفى» يكون صالحا للاستعمال. كما أن أمين متحف لا يفى بالغرض بالتأكيد، لأنه « حافظ »، ولا يعكس النمط المعقد للواجبات الإدارية والمالية والسياسية التى يجب على أى شخص مسئول عن متحف أن يقوم بها اليوم. ومنذ عشرين سنة مضت، صرحت للصحافة

وعالم المتحف، مديرة متحف كبير محترم للفن فى فرنسا عند إعلان تقاعدها المبكرأنها « قد تدربت ، لكى تعتنى بالصور»، لا « لتقنع الناس بأن يقدموا المال للمتحف » ، وأوضحت ورطتها تغييرا رئيسيا فى موقف المتحف الدولى، وهو التغيير الذى قد أنزل بمديرى المتاحف فى البلاد الاشتراكية -سابقا- ضربة قاصمة بوجه خاص ، حيث كافحوا ليكيفوا أنفسهم مع حقائق علم اقتصاد العالم الرأسمالى.

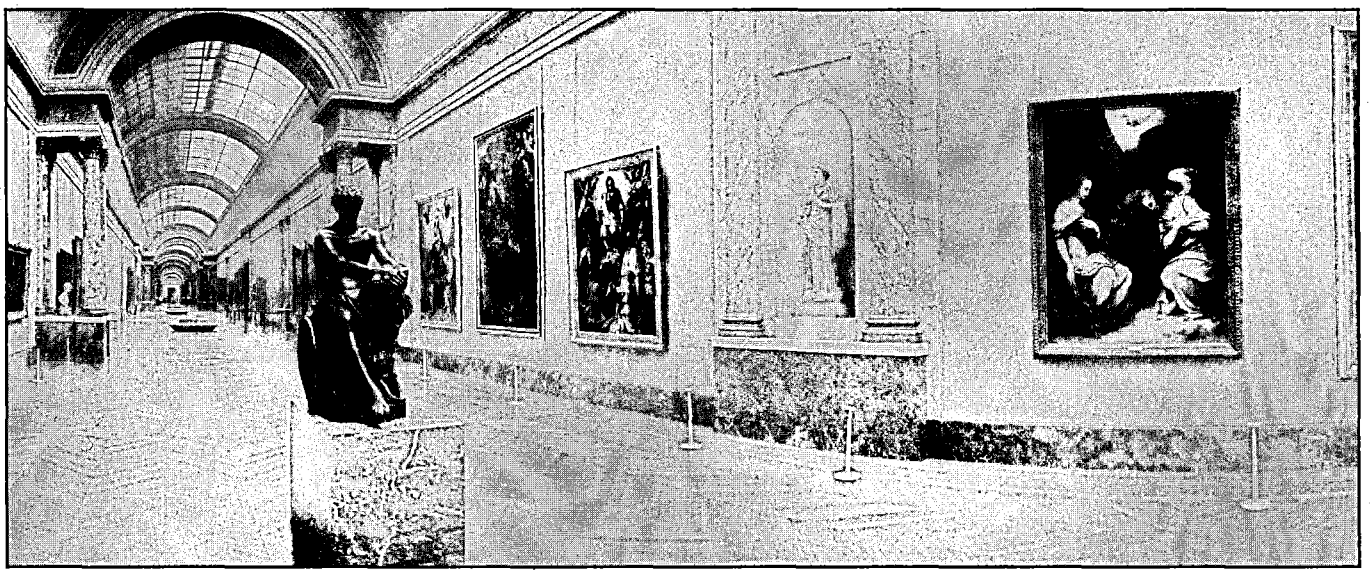
متحف صغير ، متخصص وناجح

كان على نسبة عالية جدا من المتاحف التى أنشئت منذ الأربعينيات ، أن تواجه حقائق مالية صعبة منذ البداية . كان عليها أن تخلق وتدعم سوقا لأنفسها لكى تحقق وجودها . وغالبا ما تقدم أسماؤها دليلا لمشكلاتها والفرص المتاحة لها . وللمتاحف التقليدية ألقاب مثل : متحف مونتريال للفن الجميل ، ومتحف روشديل، ومتحف المجلس البلدى للتاريخ الطبيعى ، والمتحف الإثنوجرافى القومى ، ومتحف نيوزيلنده للنقل والتكنولوجيا، والمتحف الهندى . ومحصول ما بعد عام ١٩٥٠ الجديد ، غنى بالمتاحف ، وفيها نجد أسماء مثل : متحف ركن الويسكى الأيرلندى ، ومتحف الهجرة ، وقاعة الأبطال ، والمتحف الألمانى للكاربورتير ، ومتحف الغاز ، ومتحف لندن للعب الأطفال والنماذج ، ومتحف الزيتون ، وبيت الحنطة والخبز .، والمتحف الأوروبى للهليون*.

وكان لمعظم متاحف ما قبل سنة ١٩٥٠ فى كل مكان بالعالم مجال محدود للغاية للمعارض. وكان الجزء الأعظم منها مهتما بالفن، والتفسير الإجمالى لعلم الآثار القديمة والإثنولوجيا والتاريخ الطبيعى ، وفى حدود التاريخ المحلى. وقد اعتمدت تماما، مع استثناءات قليلة على التمويل العام، وأديرت بما قد يعد فى أيامنا هذه ميزانية متدنية بشكل مضحك ، ولم تبد سوى قدر ضئيل من الاهتمام إلى عملية جذب معرض معين، ومالت إلى الشعور بأنه ما إن تكن المواد قد وضعت للعرض ذات يوم، فلابد للترتيبات أن تستمر إلى الأبد تقريبا. وما حدث منذ ذلك الوقت ، قد يصل إلى حد الثورة- بدون مبالغة - فى فلسفة المتحف، وتطبيقاتها العملية.

وقد كانت بعض المتاحف الجديدة وليس السواد الأعظم منها ، كبيرة نسبيا، تستخدم ما يتراوح بين ١٠٠و٢٠٠ فرد، ولكن الغالبية العظمى، كان بها هيئة عاملين لا يزيد مجموعها على عشرة أفراد أو ما يقرب من هذا العدد. ومن المستحيل الحصول على الشخصيات التى يعتمد عليها فى التو والحين، ولكن شخصيات مثل أعضاء هيئة المحلفين فى ندوة (المتحف الأوروبى لجائزة العام) European Museum of the Year Award الذين يسافرون

القاعة الكبرى ، كما كانت معدة لمعرض ليوناردو دافينشى لسنة ١٩٥٢.



تعرض القاعة الكبرى اليوم مجموعة متحف اللوفر للرسم الإيطالى وفق نظام التسلسل الزمنى .

بانتظام، ولديهم انطباع قوى بأن ثلاثة أرباع المتاحف فى أوروبا، توفر وسيلة ارتزاق لعدد يقل عن عشرة أفراد، وليس ثمة سبب لافتراض أن الوضع نفسه، لا يصدق على نطاق عالمى. كما أن متاحف المجالس البلدية، ومتاحف الدولة الكبيرة غيرمتطابقة تماما، وهذه حقيقة مهمة، تصيبها بالغموض حقيقة أن الذين يظهرون فى المؤتمرات الدولية للمتحف هم من الشخصيات الممثلة للمتاحف الكبيرة تقريبا. وأى إنسان ، كان فى موضع يمكنه من إلقاء نظرة عامة على عالم المتحف، كما كان فى سنة ١٩٤٧، ربما كان قادرا على أن يدرك جزءا ضئيلا من بعثرة المتاحف فيما يعرف باسم « البلاد المتقدمة »، وعدداً ضئيلا فحسب، فى البلاد الأكثر فقرا، أو « البلاد النامية» وفق المصطلح المفضل اليوم. وكانت المتاحف كلها فى هذه البلاد النامية، قد أقيمت تقريبا بأيدى السلطة الأجنبية الحاكمة فى العصور الاستعمارية وعلى النمط الأوروبى التقليدى.

وبالمثل ، قد يجد المراقب المميز اليوم من عَل ، توزيعا واسع الانتشار للمتاحف فى كل البلاد ، وقد يصبح واضحا له/ أو لها- عما قريب- أن معدل حجم المتحف اليوم أصغر إلى حد كبير ، مما كان عليه منذ خمسين سنة مضت.

وثمة أدلة كثيرة تبين أن الزوار يحبون المتاحف الصغيرة، أعنى - المتاحف التى يستطيع المرء أن يشاهدها بارتياح خلال ساعتين من الزمن أو أقل ، وبخاصة إذا كانت مهتمة بموضوع واحد ، أو بشخص واحد. وقد عانى معظم الناس الحالة النفسية المعروفة باسم « قنوط المتحف»، والإحساس العادى تقريبا فى متحف كبير جدا، حيث يمثل التعقيد والحجم المطلق للمكان، سلسلة من التحديات المستحيلة وغير المشجعة.

ويرجع تكاثر المتاحف الصغيرة ، وذات الموضوع الواحد، بشكل جزئى ، إلى الاستثمار المالى المتدنى. والمخاطرة التى ينطوى عليها، بل يعزى أيضا إلى الإدراك بأن أنماطا كثيرة مثيرة للاهتمام بمجموعة لم تكن ممثلة فى المتاحف على الإطلاق فيما سبق. حيث استطاع المرء فى الأربعينيات ، أن يذهب ليجد متحفا مكرسا كله لقصة « الپاستا» (نوع من المكرونة)، أو لصناعة الغازأو تطور المظلة ؟. ومن الممكن ، ولكن بشئ من الصعوبة ، البرهنة على أن بتترارك أهم من الپاستا، وأن هوسلر أو قاجنر أكثر أهمية من النبيذ والـ Wurlizers. وحقيقة أن لدينا الآن متاحف مزدهرة للنبيذ، وwurlitzer والمكرونة، هى دليل كاف على مدى انهيار الأسوار الأكاديمية المحيطة بالمتحف فى فترة حياتنا.

وهناك أولئك الذين يعتقدون ويقولون إن الأكثر يعنى الأسوأ بشكل لا مناص منه، وأولئك الذين ينعون غياب النمط القديم لأمين المتحف واسع الاطلاع ، وأولئك الذين يشعرون أن الرعاية ، هى بالضرورة تأثير متسم بالفظاظة والفساد، وأولئك الذين يتوقون إلى الأيام الخالية، حيث كانت المتاحف تركز على البالغين، وأماكن للسلام والهدوء، وفيها عرف الأطفال مكانهم.

ولكن بالتطلع إلى الموقف من وجهة نظر عالمية. كما يجب أن يفعل كل من المجلس الدولى للمتاحف، وهيئة اليونسكو، قد لا يكون ثمة ضرر فى الاقتراح القائل بأن أهم تغيير فى هذا كله هو فقط ذلك التغيير البادئ توا فى محاولة جعل المتاحف جزءا من الثقافة المعاشة لعصرها، والكف بنفس هذه الطريقة عن اعتبار أفراد الجمهور مشاهدين سلبيين للمعارض التى افترض أنها أنشئت من أجل منفعتهم. ويشمل مثل هذا التغيير الاتجاه فيما يتصل بما اعتقد فيه حتى الآن، بأن ،المتاحف هى أقل

كثيرا من أن تكون « بيوت كنوز » وأكثر كثيرا، من أن تكون مركزا للنشاط والمناقشة، حيث يكون الماضى والحاضر ممتزجين بشكل لا ينفصم . كما أن هذا النوع من التطوير آخذ فى الحدوث فى كل مكان بالبلاد النامية التى وصلت فيها المتاحف القائمة على النمط الغربى جدا أن ترى غير متصلة بالموضوع ، وباهظة التكاليف بشكل مستحيل على السواء .

ومن الممكن للأفكار التى ستميز وتلهم ثورة المتحف فى الخمسين سنة التالية ، أن تنشأ من الفقر وليس من الثروات. وليس ثمة شىء صحيح بصورة تلقائية عن النمط الغربى للمتحف، وربما تجد بلاد العالم المنعم عليها طريقها المتحفى نحو رجاحة الرأى والقناعة بدراسة ماهو آخذ فى الحدوث فى أفريقيا وأمريكا الجنوبية، أعنى المناطق التى يكون فيها كل شخص هاويا ومحترفا فى الأمور الثقافية فى آن واحد على السواء.

* نبات من الفصيلة الزنبقية ، وتصنع منه حلوى باسم « كشك ألمظ » (المترجم)

سلالة جديدة

فى العشرين سنة الماضية، شاهد كينيث هدسون- مدير ندوة المتحف الأوروبى التى تشمل « المتحف الأوروبى لجائزة العام » (European Museum of the Year Award) من بين مسئولياتها تطوير نمط جديد لمدير المتحف فى قارة أوروبا. ويظهر الرجال والنساء الذين سيطروا بالتدريج على كل المتاحف - باستثناء المتاحف الكبيرة التى يطلق عليها اسم « دينوصورات» المتحف- خصائص مميزة متماثلة، بصرف النظر عن البلاد التى يعملون فيها.

إنهم متعلمون تعليما حسنا، ولكنهم ليسوا علماء فى المقام الأول. وهم ليسوا ميالين كثيرا إلى إجراء البحوث أو تأليف الكتب والمقالات العلمية. وهم موظفو اتصالات ومنظمون أساسا، ويكمن اهتمامهم الأساسى فى أن يجعلوا مجموعاتهم ومعارضهم جذابة ومثيرة للاهتمام لعامة الجمهور، وفى توسيع نطاق ذلك الجمهور ودراسة احتياجاته ورغباته.

إنهم أناس نشيطون فوق العادة متسمون بالإقدام، اجتماعيون، ودودون متأهبون لتقديم العون فى مجالات اهتمام واسعة النطاق ، وقضوا فترات زمنية طويلة كعمال عاديين مع زبائنهم، ولهم علاقات سياسية متطورة جدا، وإحساس بالعلاقات العامة، ويدركون أن على متحفهم أن يعد مشروعا تجاريا، وأن يدار بإسلوب متسم بالكفاءة. ويعرفون أن ظروف عصرنا الاقتصادية تجبرهم على أن يحصلوا على المال حيثما وجد، وهم يستمتعون، ويباهون باكتشاف موارد جديدة للتمويل.

وهم يرشدون ويراقبون هيئة موظفيهم بأسلوب ديمقراطى ، ولهم إحساس حقيقى بأن الكفاية الإنتاجية تحتاج إلى قيادة جيدة وحفز. وهم قبل كل شىء ، أناس جديرون بالحب ، و متفائلون، ويجدون متعة كبيرة فى عملهم بشكل واضح. ولديهم احتقار باطنى وغريزى للبيروقراطية ، ولكنهم أصبحوا بارعين فى التغلب عليها.

وقد كتب كينيث هدسون سلسلة تراجم شخصية لهذا النمط الجديد من المديرين تحت عنوان The New Breed(السلالة الجديدة). وهو يرحب بأية اقتراحات من قراء مجلة المتحف الدولية هذه ، فيما يتعلق بالمديرين الذين ينطبق عليهم هذا الوصف.

متاحف الريفييرا الفرنسية : تقتفى أثر كبار الفنانين

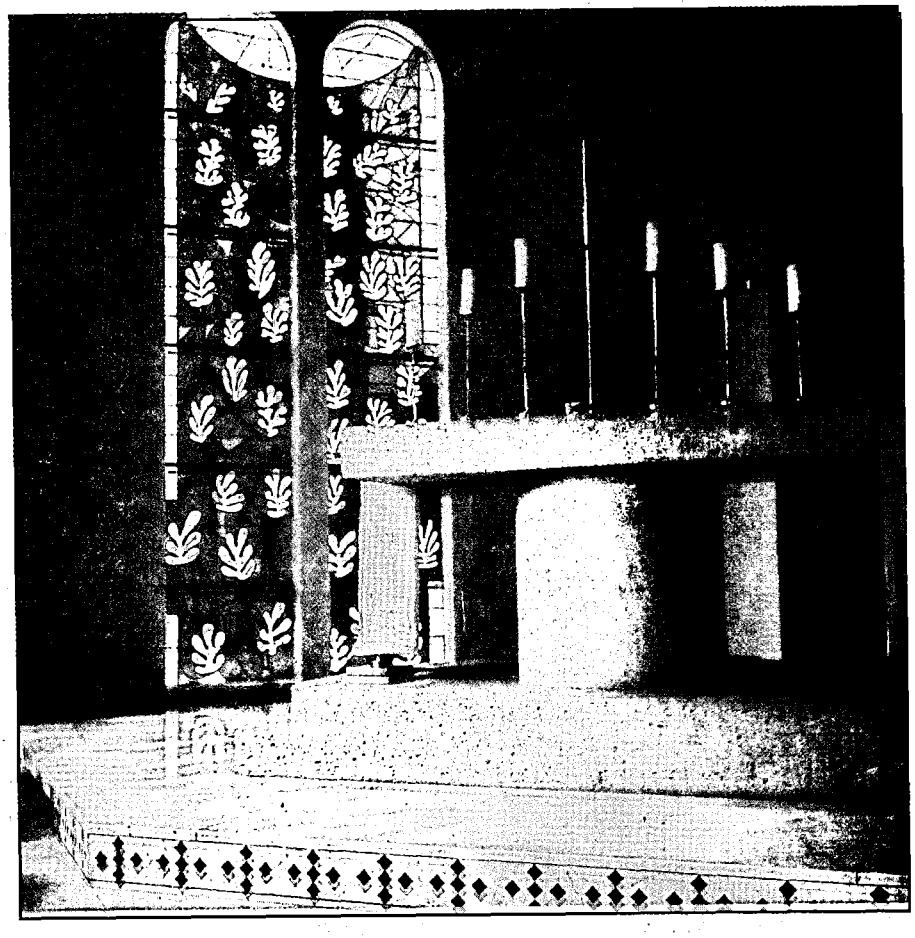
بقلم مايتى روكس

Maite Roux

إن كلمتى « الريفييرا الفرنسية » توحيان فى روية بالاستحمام فى البحر والسيرفى نزهة تحت أشعة الشمس، كما توحيان بالأشرعة المرفرفة ليخت فوق الأمواج الزرقاء للبحر الأبيض المتوسط الذى يعتبر مكانا للأحلام. ولكن بالنسبة للسياح الراغبين خلال الفترة ما بين أخذ حمام شمسى وتناول الكوكتيل فى استكشاف مباهج الريفييرا العديدة، فإن الريفييرا لديها الكثير من الأمور الأخرى التى تقدمها للزائرين . فعلى مسافة من الممر المطروق سيعثر الزائرون على ريفييرا أخرى مختلفة تماما، حيث تتعقب آثار أقدام كبار الفنانين الذين حولوا « الموسم» المبهر للريفييرا إلى وقت من أجل الرسم . ويقودنا مايتى روكس وهو صحفى فرنسى طليق Free Lance فى رحلة الاستكشاف هذه.

تعد الريفييرا الفرنسية الأسطورية التى عرفت منذ عهد بعيد بأنها الملعب الخاص بالآلهة ، بلدا للثقافة كذلك ، إذ لا توجد منطقة أخرى بفرنسا بها مثل هذا التجمع الكبير من المتاحف ، التى يقتصر كل متحف منها على رسام واحد . ففى نيس ، يمكن أن نتتبع آثار هنرى ماتيس ، وآثار مارك شاجال وفى ڤلفرانسيرمير يمكن تتبع آثار چان كوكتو ، وفى كانيسير مير نجد آثار أوجست رينوار . وفى بيو Biot نجد آثارفرناند ليجيه . وفى موچان وڤالورى وأنتيب ، توجد آثار پابلوبيكاسو . وإلى مسافة أبعد فى الداخل ، نجد الرسام فراجونار فى مدينة جراس ، التى هى مسقط رأسه . وفى مدينة ڤنس ، يوجد الفنان هنرى ماتيس مرة أخرى . وجميع هؤلاء الفنانين كانوا يتميزون بروح الإبداع ، وشدة الحساسية للضوء وهدوء الجنوب ، الأمر الذى مكنهم من الغوص بعمق فى رسومهم.

و يستقبل متحف ماتيس زائريه فوق قمة تل سمييه الذى يقع وسط ٣٦ ألف متر مربع من بساتين الزيتون. وليس بعيداً عن الآثار الغالية الرومانية ، وعلى مسافة خطوات قليلة من دير فرنسسكانى، نجد أن ڤيلا القرن السابع عشر هذه بواجهات السراب المحمية وبسلالمها ذات الأعمدة وبشرفاتها التى تتخذ طابع مدينة چينوا الإيطالية قد ضمت منذ عام ١٩٦٣ المجموعات الفنية التى أوصى بها ماتيس وورثته لمدينة نيس وللدولة . ولم يحدث أن أقام ماتيس أبداً فى هذا المنزل الذى شيد فى النصف الثانى من القرن السابع عشر، ولم يصبح متحفا إلا فى عام ١٩٦٣وذلك وفقا لما يشير اليه چاڤييه چيرار، أمين متحف ماتيس والذى يضيف قائلا « لقد تم شراء



كنيسة روزارى فى ڤنس والتى قام ماتيس بزخرفتها

ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال

المنزل بمعرفة مجلس مدينة نيس من شركة عقارات كانت ترغب فى إنشاء عزبة تضم كافة أراضى حديقة سيمييه» . وتم الشراء فى نهاية الأمر بمعرفة مجلس المدينة فى عام ١٩٥٣ ، أى قبل أن يموت ماتيس بسنة واحدة . وتم فتح المتحف فى عام ١٩٣٦ . وفى صيف عام ١٩٩٣ تم تدشينه على النحو الذى يبدو عليه الآن بعد أن أصبح يضم جناح استقبال جديد ومعارض مؤقتة وقاعة استماع ودكانا لبيع الكتب وورشة عمل خاصة بالأطفال».

والجدير بالذكر أن المهندس المعمارى جان فرانسو بودان الذى وضع التصميمات الهندسية للمبانى الجديدة قد حافظ على طابع المبنى القديم وهو يواجه متطلبات التوسع فيه. و تتكون المبانى الملحقة من طابقين، وهى مرتبطة بالڤيلا بممرداخلى، الأمر الذى أدى إلى تزويد المتحف بمساحة كبيرة للاستقبال، ومحل لبيع الكتب، وقاعة استماع ، وغرف عرض مؤقتة، ومخازن ، ومساحات من أجل التعليم ، ومطعم، وشرفة تبلغ مساحتها ٥٠٠ متر مربع. والمساحة الإضافية التى تبلغ ١٥٠٠ متر مربع أو أكثر تشكل متحفا أكثر حداثة وكفاءة. بتكلفة إجمالية قدرها ٥١٨٩٠٠٠٠ فرنك (أى ما يعادل ٨٣٠٠٠٠٠ دولار.

والڤيلا التى لها طراز باروكى(يرجع إلى القرن السابع عشر) لم تفقد أى شىء من سحرها ودفئها . كما أن قطع الأثاث والأشياء التى كانت تخص ماتيس تضفى جوا من الدفء والاحتفاء . ويبلغ مجموع القطع الفنية التى كان الرسام يمتلكها ١٨٧ قطعة، بما فى ذلك منضدة الرسم ولوحة الألوان الخاصتين به، كلها معروضة الآن بالمتحف، علاوة على عرض خزفيات ونسجيات مزدانة بالرسوم والصور، وكذلك أقمشة حريرية مطبوعة وزجاج ملون ووثائق . ويقول چاڤييه جيرار«الڤيلا القديمة والتى تضم المجموعات الفنية الدائمة قد تم الحفاظ تماما على طابعها القديم حتى يمكن إعطاء الناس انطباعاً بأنهم يتجولون بالفعل فى داخل ڤيلا باروكية »... ومن ناحية أخرى ، كان على الامتداد أن يحقق وظيفة أخرى وهو يحقق ذلك على نحو جيد للغاية من وجهة نظرى، حيث إنه يستضيف المعارض المؤقتة من أجل جذب انتباه الزائر مرة أخرى نحو ماتيس وذريته. وهكذا نرى أن المتحف يدمج الحيز المكانى والوضوح والوقار مع الهدوء الذى يثير ذكرياتنا عن الفنان فى حد ذاته على نحو ممتع.

و كل فترات العمل الخلاق للفنان ممثلة لربط الماضى والمستقبل دائما: الصور الزيتية وأعمال الحفر على المعادن والرسومات التخطيطية«اسكتشات»والكتب المصورة وأعمال النحت [أكبر مجموعة من تماثيل ماتيس] مما يجعل زيارة هذا المتحف بمثابة تجربة تعليمية حقيقية. ولا توجد هنا سوى الأعمال الأصلية للفنان. ولكن يبرز عملان كبيران بين الأعمال التى أنجزها فى الفترة الأخيرة من حياته، وهما بمثابة دراسات عن «الرقصة» والكنيسة الصغيرة فى ڤنس. كما أن مجموعة الصور الزيتية الزرقاء العارية وراقصة ١٩٥٠ الكربولية اللتين رسمتا بوساطة هذا النصير للحجم و«اللون الصافى » ، تجذب أيضا الكثير من الاهتمام ، وكافة هذه الأعمال الفنية (والتى تضم ٦٨ قطعة رسم بالجواش والزيت ، و٢٣٦ رسما تخطيطيا (اسكتشا) ، و ٢١٨ عملا من أعمال الحفر على المعدن ، و٥٧ تمثالا و ١٤ كتابا زخرفها ماتيس) تجعل متحف ماتيس من أكثر المتاحف جماهيرية بالريڤييرا الفرنسية.

وفى صيف عام ١٩٩٧ نجد أن كافة المتاحف الموجودة فى الريڤييرا الفرنسية قد شاركت فى معرض هائل متمتع بتغطية تليفزيونية ، أعده ماتيس وأمين ذلك المتحف تحت عنوان « الريڤييرا الفرنسية والعصرية عن الفترة من عام ١٩١٨ حتى عام ١٩٥٨». وكان ذلك المعرض هو الأول من نوعه فى المنطقة .

«رسالة حب» من شاجال

وفى مكان أكثر قربا من قلب المدينة، وفوق تل آخر يسمى تل أوليڤيتو وفى مواجهة ستارة خلفية من نباتات الخزامى (اللاڤندر) وأشجار الزيتون ونباتات زهرة الحب ، يقبع متحف مارك شاجال القومى لرسالة الإنجيل . وعلى الرغم من أن الرسام قد عاش لفترة طويلة فى الأماكن الداخلية البعيدة عن نيس فى مواجهة تحصينات العصور الوسطى الخاصة بڤنس، إلا أن ظلاله فى نيس هى التى تتعقبنا. ونيس هى التى نشعر فيها بوجوده على نحو واضح للغاية. ولقد كان شاجال منبهرا بالإنجيل منذ الفترات الأولى من شبابه، بل وكان ينظر دائما للإنجيل على أنه أعظم مجموعة من الشعر فى كافة العصور والأزمنة، وراح يبحث باستمرار عن تداعيات المعانى الإنجيلية فى حياته وفنه. وهذا المفهوم الروحى للفن يجد التعبير الكامل عنه فى متحف مارك شاجال القومى لرسالة الإنجيل .

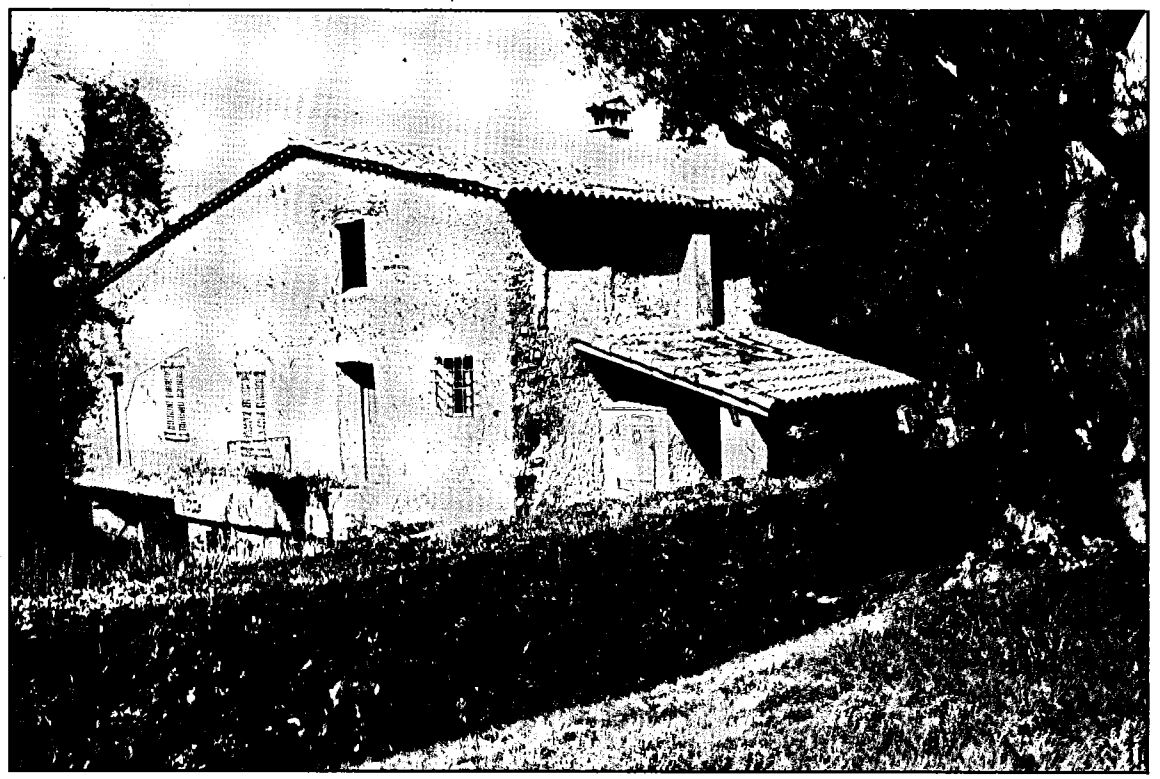
و قد شيد هذا المتحف وفق رغبات الفنان لكى يضم المجموعات الرئيسية لسبع عشرة لوحة زيتية مرسومة على قماش الكانڤاه ، تدور حول رسالة الإنجيل . و قد وجدت هذه المبادرة المتسمة بالإلهام تأييدا وتدعيما من جانب أندريه مالرو الذى كان وزيرا للثقافة آنذاك، كما كان صديقا للرسام ، وبذلك تم البدء فى العمل فى عام ١٩٦٦ . ونقاء وصفاء التصميمات الهندسية التى وضعها المهندس المعمارى أندريه هيرمان [١٩٠٨-١٩٧٨] حازت إعجاب شاجال ، الذى طلب منه أن يكون مسئولا عن إجراءات تشييد المبنى . وفى داخل المبنى يكون كل شىء متسما باللون الأبيض الهادئ والأسطح التى تعلق عليها لوحات الكانڤاه تبدو وكأنها تشكل شاشة ضخمة . أما المبنى فى حد ذاته فهو يخلو من النتوءات متيحا للزائر أن يركز انتباهه على العمل « الذى تقوم فيه الوظيفة وحدها بتحديد الشكل » إذا جاز لنا أن نستخدم هذه العبارة التى كان يعتز بها أندريه هيرمان. وتناول شاجال غير التخطيطى للإنجيل ينعكس على تصميمات المتحف التى وضعت بمعرفته.

وفى يوليو ١٩٦٦ نجد مارك شاجال وزوجته ڤلانتينا قد قاما بإهداء اللوحات السبع عشرة للدولة ، وهى اللوحات التى تتناول موضوعات مأخوذة من سفر التكوين وسفر الخروج ومن نشيد الإنشاد . وفى عام ١٩٧٢ نجد أن إهداء آخر يتكون فى هذه المرة من الاسكتشات التمهيدية الخاصة برسالة الإنجيل قد أضيف إلى المجموعة الفنية ، مع صورة مرسومة بالفسيفساء ونسجية مزدانة بالرسوم والصور وثلاث نوافذ كبيرة زجاجية ملونة صممت خصيصا من أجل المتحف بوساطة شاجال. وفى ٧ يوليو ١٩٧٣ والذى يوافق عيد الميلاد السادس والثمانين للرسام، تم افتتاح المتحف القومى لرسالة الإنجيل فى حضور أندريه مالرو. وعقب وفاة الفنان فى عام ١٩٨٥ تم التوسع أكثر فى مجموعة أعماله من خلال إهداء ٣٩ لوحة جواش عن سفر الخروج ، علاوة على عشر لوحات زيتية رائعة على قماش الكانڤاه تتناول موضوعات دينية ، والتى يرمز فيها المسيح المصلوب - والذى كثيرا ما كان يظهر فى الأعمال الإبداعية الأخيرة لشاجال- للاضطهاد الذى تعرض له السلف. وتنتشر المجموعة الفنية على مساحة قدرها ٩٠٠ متر مربع . والغرفتان اللتان تضمان رسالة الإنجيل تحتويان على المجموعة الدائمة . وبالغرف الأخرى يمكن مشاهدة المقتنيات الجديدة والمعارض المؤقتة.

والمتحف هو بمثابة « منزل» أو مركز روحى على النحو الذى كان يريده شاجال ، ولكنه أيضا بمثابة مركز ثقافى على النحو الذى كان يريده المتبرعون، حيث يتم تقديم الحفلات الموسيقية وعقد المؤتمرات والندوات. و كان شاجال يعشق الموسيقى، فأحب أن تكون قاعة الاستماع للموسيقى جزءا لا يتجزأ من المتحف.و قد وضع خصيصا لها تصميما لثلاث نوافذ من الزجاج الملون تصور خلق العالم ، حيث يكون كل شىء متخذا اللون الأزرق . وفى عام ١٩٨٠ قام بزخرفة بيان ڤيثارى ليوضع على خشبة المسرح. لقد كان شاجال يتطلع إلى أن يجيىء الشباب إلى هذا المتحف مثلما يذهبون إلى مكان يمكن أن تمارس فيه تجربة المشاركة فى أخوة وحب مستلهم من ألوان وأشكال لوحاته الزيتية ، وكان يأمل أن يقوم هؤلاء الزائرون بالتعبير بالكلمات عن الحب الذى شعر هو به نحو البشرية كلها .إن هذا المتحف لهو رسالة حب من أجل الأجيال القادمة.

كنيستان صغيرتان وبيت ريفى

ومع الصعود مع الساحل بعد مدينة نيس، نجد أن ڤيلفرانشسيرمير تنقلنا إلى ممر چان كوكتو الذى يؤدى إلى كنيسة القديس بطرس الصغيرة. وهذه الكنيسة الصغيرة التى تمت زخرفتها كلها بوساطة كوكتو، والتى تعد فى قائمة الآثار التاريخية، كانت بالدرجة الأولى بمثابة تقدمة تعبرعن الاحترام والإجلال لشابات ڤيلفرانش ولغجريات كل مريم قديسة من قديسات البحر. والزخرفة بهذه الكنيسة تصف القرية التى كان يحبها الفنان فى فترة طفولته، ولكنها مكرسة أولا وقبل كل شىء لصيادى السمك فى هذه المدينة الصغيرة التى كان يشعر نحوها بالمحبة الشديدة. قد كتب چان كوكتو فى عام ١٩٥٨ « قمت بعمل الديكورات والزخرفة لكنيسة القديس بطرس الصغيرة من أجل أصدقائى صائدى الأسماك » . ولقد قام بوضع التصميمات لكل شىء بما فى ذلك كافة التفاصيل الدقيقة، مما جعله يقضى شهورا كاملة فى العمل المتسم بالإلهام من أجل إنجاز هذا المشروع، وذلك فى الفترة من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٥٧. وفى ٣٠ يونيو ١٩٥٧ تم الاحتفال بقداس هناك لأول مرة . ومنذ ذلك الحين كان يقام دائما قداس فى عيد القديس بطرس . وفى هذه المناسبة ينتشر الملاحون فى البحر لكى يلقوا بأكاليل الزهور فى الماء إحياء لذكرى أولئك الذين لقوا حتفهم فى البحر. وعلى مسافة أبعد نحو الداخل وبعيدا عن الشاطئ



مزرعة كوليت حيث مقر متحف رينوار

تقع مدينة ڤنس . وهناك نجد ماتيس مرة أخرى كما نجد كنيسة صغيرة أخرى : إنها كنيسة الروزارى ، وهى مبنى صغير مغطى باللون الأبيض ، وله سقف مطلى بالآجر الأزرق. وكانت هذه الكنيسة الصغيرة هى «رائعته» ومجده المتوج، كما كان يحب أن يقول. والدراسات التمهيدية العظمية عن هذه السيمفونية الأخيرة للفنان بما فى ذلك تلك الدراسات عن قديسه« دومينيك » موجودة فى متحف ماتيس. « مئات الرسومات التمهيدية وانطلاقات جديدة لا حصر لها ، وكرب ليالى الأرق، » .لقد كان يضع التصميمات لكل شىء، ابتداء من فن المعمار والديكورات الداخلية والمقاعد والراكعين وكرسى اعترف الإبداع المراكشى- ابتداء من فترة طنجة الخاصة به- إلى أزدية الكهنة ومذبح من حجر رونى . ولقد عمل ماتيس فى وضع تصميمات هذه الكنيسة الصغيرة واستكمالها فى الفترة من عام ١٩٤٧ حتى عام ١٩٥١ . وبعد مرور ثلاث سنوات توفى فى سلام فى مدينة نيس .لقد أراد ماتيس قبل كل شئ لهذه الكنيسة الصغيرة أن تكون مكانا لتأدية الصلاة ، وعلى مدى أربعين عاما يتلى فيها القداس كل صباح.

وعلى مسافة غير بعيدة توجد كانييه ,سيرمير، حيث كان يقيم هناك پيير- أوجست رينوار فى منزل كبير ومريح يسمى « منزل الكوليت »وكان هذا المنزل يقبع وسط حديقة زيتون ويطل على الجزء القديم من مدينة كانييه، وعلى الحواف الزرقاء للبحر الأبيض المتوسط. لقد جذب هذا المنزل الريفى زوارا كثيرين، أناسا مشهورين وأصدقاء حميمين، ونماذج الرسام الحية وأقاربه . وفى أثناء الفترة التى أمضاها رينوار فى كانييه ، كانت الضحكات يتردد صداها بين جوانب الجدران . فما هو المزيد الذى تاق إليه الأستاذ ، وهو صاحب الرسم الذى جعل الحوائط تغنى فى ابتهاج»؟.

لقد اكتشف أوجست رينوار منطقة كانييه فى عام ١٨٩٨، ثم زارها مرة أخرى فى عام ١٨٩٩ . وعقب العديد من الأسفار عاد إليها فى عام ١٩٠٣ وقرر الإقامة بها بصفة دائمة، حيث استأجر فى بادئ الأمر منزل البريد . وفى عام ١٩٠٧ أمر بتشييد دار أحلامه على موقع كوليت الرائع[والكوليت هى مجموعة من التلال الصغيرة]. وكانت ملكيته للأراضى تمتد إلى ما وراء طريق تلال الكوليت، ومع الأراضى الريفية المحيطة ، وتضم حديقة المطبخ وحديقة الأزهار وبستان أشجار الزيتون القديمة ، حيث كانت المساحة الإجمالية لهذه الممتلكات تزيد على ثلاثة هكتارات.

وفى كانييه، وفى أحضان الأجواء المريحة للكوليت ، انهمك رينوار فى أعمال الرسم وكان يرسم من أجل المتعة ، متحررا من كافة القيود والعوائق المالية علاوة على التحرر من كافة التعليمات والأوامر التى يصدرها رعاة الفنون . ويقول جورج دوسول وهو أمين متحف فخرى فى كانييه - سير - مير « من بين جميع الرسامين الانطباعيين فإنه هو الوحيد الذى يحصل على معظم النقود وهو أسرعهم فى الحصول عليها أيا كانت الظروف » . وعلى الرغم من المرض الذى يعذ به ويزعجه، فإن رينوار كان يعيش فى سعادة فى الكوليت حيث كان محاطا بأفراد أسرته ونماذجه البشرية المألوفة . وكان يرسم دون أن يشعر بأى تعب على الرغم من إصابته بمرض الروماتزم ، كما أن أجساد نماذجه البشرية أصبحت متحررة ومنطلقة داخل لوحاته الزيتية . وفى كانييه يقول لنا دوسول «لقد توقف فى بعض الأحيان عن أن يكون انطباعيا ، ليصبح من الناحية العملية راعيا لمذهب الفوفية ×. وقد أصبح

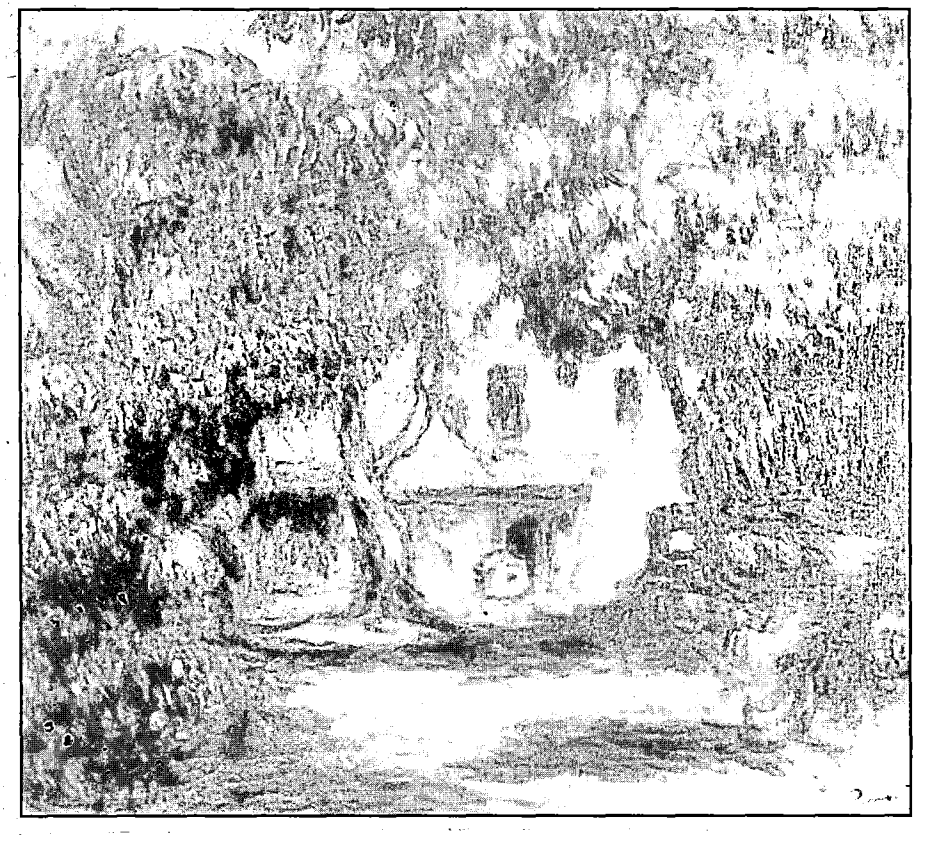
متحررا فى كانييه ... وكان رساما للنساء متميزا».

وكان رينوار فى الثامنة والسبعين من عمره، حين وافاه الأجل فى الكوليت. وعقب وفاته،نجح ابناؤه الثلاثة : پيير (١٨٨٥ – ١٩٥٢) وچان (١٨٩٤ – ١٩٧٩) وكلود الملقب بكوكو فى الحفاظ على الملكية ، إلى أن أصبح كلود هو المالك الوحيد لها. وبعد أن تعرض لمطاردات من جانب أناس يرغبون فى تطوير ذلك المكان ، قرر أخيرا بيع تلك الأراضى . وبعد كثير من المفاوضات، تمكن مجلس مدينة كانييه– سير – مير من شراء الكوليت فى عام ١٩٦٠ بمساعدة مالية من لجنة الشراء والاستخدام الفنى لممتلكات رينوار المشكلة فى عام ١٩٥٧ ، ومن إدارة ماريتايمز الألپية Alpes Maritimes [بالنسبة للجزء الخاص ببستان الزيتون]

وفى منزل الكوليت Maison des Collettes الذى أصبح متحف رينوار، يذكرنا الكثير من أشياء الحياة اليومية بطيف الأستاذ: معطفه الخاص بركوب الخيل ووشاحه وعصيه وكرسى متحرك (ذو عجلات) وكرسى ذو مسندين للتنقل هنا وهناك خارج المنزل وفرشاة التوقيع ولوحة ألوانه (الپاليت) المصنوعة من الخزف الصينى وغيرذلك . كما توجد أيضا صور فوتوغرافية عائلية ووثائق وهدايا تذكارية مهداة من ورثته . وفى داخل المتحف نجد أن الأثاث قد ترك على الحالة التى كان عليها فى أثناء حياة رينوار، فالمنزل ينتظر الأستاذ كما لوأنه سيعود من نزهة ، كأنما خرج من توه للحظات قليلة.

وبعد أن تم شراء منزل رينوار فتح للجمهور فى ٢٦ يوليو ١٩٦٠ ، ولكن لم يكن يوجد بداخله لوحة واحدة من إنتاج رينوار . وبذلك ظهرت مشكلة ضرورة الحصول على بعض أعماله الفنية . وأول عملين أصليين ، وهما لوحتان زيتيتان تم الحصول عليهما كوديعة من الدولة كانا : «مناظر طبيعية فى كوليت » و« ممرنبت الحراج». وفيما بعد ، تكفل مجلس المدينة بنقل سبعة أعمال فنية من أعمال رينوار من متحف الفنون الجميلة بمدينة نيس ، وكانت مودعة هناك، إلى بيت كوليت، حيث رسمت معظم هذه الأعمال . وفى عام ١٩٨٤ قامت كانييه بشراء لوحة زيتية من الكانڤاه، تنتمى للفترة التى أمضاها الرسام فى كانييه ، أعنى فترة مزرعة الكوليت وكان آخر مقتنى ، وهو حديث جدا ، لوحة زيتية بعنوان « كتابة كوكو Coco Writing». وتوجد حاليا وبصفة إجمالية ، إحدى عشرة لوحة من أعمال رينوار تزين حوائط المنزل الذى كان يعيش فيه الفنان رينوار. ومن بين هذه اللوحات : « الكريتيدات Caryatids» و«المستحمون Bathers» و« فتاة شابة عند البئر Young Woman at the well » وصور وجوه مدام بيشون ومدام كولونا رومانو ، ولوحة « المرأة العارية الجالسة The Seated Nude» ولوحة « الطبيعة الصامتة مع التفاح واللوز » . وبالإضافة إلى اللوحات يزين المتحف كذلك ١٢ تمثالا من أعمال رينوار – جينو . وجينو هذا – الذى ندين له بالفضل فى صب تمثال ڤينوس – ڤيكتريس البرونزى ، كان يدى الأستاذ ، بينما كان رينوار الأستاذ عينى تلميذه.

إن منزل الفنان بمثابة متحف صغير ليس



مزرعة الكوليت التى رسمها رينوار فى عام ١٩١٥ بالزيت على قماش الكانڤاه.

* الفوفية Fauvism مذهب فى الرسم متحرر من قيود التقليد ويتسم ببهرجة الألوان (المترجم)

له مجال المتحف الكبير . ولذلك تتخذ إجراءات بمعرفة فردريكه فيرليندن التى تم تعيينها مؤخرا أمينة لمتحف رينوار ولمتحف شاتو فى كانييه- سير- مير، وهى تحدد دورها بنفسها فى ضوء النقص فى المجموعة . وبعد أن تم إجراء ثلاثة فحوص للمتحف بناء على طلب مسبق من مجلس مدينة كانييه - سير- مير فإن « الفحص الرابع سيكون هاما للغاية . إذ سيكون فحصا قائما على التصوير والرسوم المتحفية . ومهمتى الحالية هى أن أقوم بتنظيم هذه المجموعات وتحديد المرحلة المركزية لرينوار، ونفخ الحياة فى روح الرجل، مع التزامى بالحساسية إزاء الجو والحياة المتعلقة بالمنزل، مع استخدام إمكانياته وإعداد هذا المتحف التابع للمجلس المحلى الذى يعد متحفا من الفئة الأولى ندا للمتاحف الأخرى فى الإدارة ».

وترغب فردريكه فيرليندن فى العمل أولاً فى الحديقة وفى الطابق الأرضى بالمنزل، وهى مناطق التمركز فى حياة رينوار . كما أنها ترغب فى أن تنفث الحياة فى الاستديو الموجود فى الدور الأول . وهى تريد ثانيا أن تجعل الأعمال الفنية المخزونة حاليا متاحة أمام الجمهور، مع ضمان أفضل طريقة لعرضها، وتوفير الدرجة القصوى لصيانتها»... وهى تضيف قائلة « المزرعة الصغيرة بحاجة إلى إعادة تنظيم » . وهى من حيث إنها المسئولة عن تسيير الشئون الإدارية فى هذين المتحفين مع انجذاب قوى للفنون الجميلة ، ترى أن «متحف رينوار ينبغى أن يكون هو متحف الفنون الجميلة الخاص بمدينة كانييه - سير-مير»..

إنه برنامج بعيد المدى، ولكنه لا يقدم حاليا ضروب المتعة التى تتلاءم مع توقعات الزوار الأجانب بصفة خاصة ، الذين يصابون بالإحباط لأنهم لا يستطيعون الاستمتاع بمشاهدة المزيد من اللوحات الأصلية التى أبدعها الفنان رينوار . ولكى يتم التغلب على هذا « النقص » فإن الهدف الأول لأمينة المتحف هو العمل على الوصول إلى مجموعات collections مثل« بارنس فاوندیشن، من خلال التحالف الفرنسى بالولايات المتحدة ، الذى شعر أنه من الطبيعى السعى للحصول على المساعدة فى ذلك الاتجاه. ويتم وضع المشروع فى المكان الصحيح تدريجيا بمعرفة أمينة المتحف ، ويستلزم ذلك إنشاء جمعية أصدقاء متحف رينوار, وتكوين لجنة علمية وإنشاء دار تبادل Clearing house لهواة جمع التحف، مع إنشاء مواقع أخرى لرينوار. وكل هذا من أجل الانتقال إلى الأجيال القادمة.

ليچيه، بيكاسو فراجونار

وعلى مسافة غير بعيدة من كانييه نجد أن مدينة بيو Biot تدعونا لزيارة المتحف الوطنى الذى يضم الأعمال الفنية للفنان فرناند ليچيه، الذى كان يتغنى دائما بها ويثنى عليها. ولوحاته الفنية التى تسمى « الأزهار الماشية Flowers Walking » والتى توجد فى المروج الخضراء بالحديقة العامة، تشبه باقة أزهار مقدمة للمارة. وإذا كان هناك أى رسام قام بتمجيد الحياة الحديثة والتقدم والمكن والمصانع، فإن ذلك الرسام هو فرناند ليچيه. وتمجد لوحة أولانه palette الحيوية ، ذات الألوان الحادة المتباينة، عالماً فى حالة حركة، مثلما هو واضح من اللوحة التى رسمها تحت عنوان « البناة Builders» لعام ١٩٥٠ . وكان يركز فى أعماله على الأشكال والحركة مع استخدام الألوان البسيطة: الأزرق والأحمر والأخضر، وتبنى الأسلوب التفكيكى للتكعيبية فى رسم الأشكال.

وكانت ناديه ليچيه وهى زوجة الفنان ، ترغب فى أن يتم تشييد المتحف بحيث يعكس ويصور روح الفنان ليچيه ويعرض أعماله الفنية. وتم وضع الحجر الأول فى ٢٧ فبراير ١٩٥٧ . وقام المهندس المعمارى سڤتشاين بوضع المبنى على تل صغير مليىء بالأشجار فى منتصف الأراضى المملوكة . وتخلق تصميمات الأجزاء الداخلية والتنظيم البسيط للأحجام والكتلات والإضاءة الطبيعية مكانا فسيحا مليئا بالهواء الطلق من أجل الأعمال الفنية الرائعة. والوقار والضوء والكفاءة هى أسرار النجاح فى هذا المتحف . وفى خارج المتحف وفى المثلث الذى يعلو الباب، توجد لوحة جصية جدارية تذكارية منتجة وفق نموذج من إعداد ليچيه من أجل الاستاد الرياضى بمدينة هانوفر و قد صنع هذه اللوحة من الفخار والسيراميك والفسيفساء تلميذان سابقان فى استوديو فرناند ليچيه بپاريس . و تحيى صالة المدخل الزائر بنافذة زجاج ملون من تنفيذ

حرفيين مهرة، مسترشدين برسم من أعمال الفنان .

وفى ١٣ مايو ١٩٦٠ نجد المتحف المملوك ملكية خاصة قد افتتح تحت اسم « متحف فرناند ليچييه » . وظل هذا المتحف فى أيدى القطاع الخاص على مدى سبع سنوات . وفى عام ١٩٦٧ نجد أن المؤسسين وهما : ناديه ليچييه وچورچ بوكوييه قاما بإهداء المبنى والحديقة وكذلك ٣٤٨ عملا من أعمال ليچييه الفنية [لوحات زيتية و رسومات ونسجيات مزدانة بالصور و آنية خزفية] للدولة الفرنسية، بشرط أن تقوم الدولة بإنشاء « متحف فرناند ليچييه القومى » من أجل أن يضم كافة القطع الفنية التى منحت للدولة . ولقد تم افتتاح المتحف فى ٤ فبراير ١٩٦٩ على يدى وزير الثقافة أندريه مالرو، كما افتتحت توسعات جديدة بتمويل من « مديرية متاحف فرنسا »فى عام ١٩٩٠. وخطط وفقا لرغبات المانحين أن يتسع المتحف لأعمال فنية ذات صيغة تذكارية. وفى عام ١٩٩٣ تقاعد چورچ بوكوييه وتم تسليم إدارة المتحف إلى « مديرية متاحف فرنسا » وإلى اتحاد المتاحف القومية RMN.

وتضم مجموعة المتحف الأعمال الفنية الكبرى مثل الأعمال الرائعة التالية : Joconde و « راكبو الدراجات الأربعة »، و aux Clefs «طبيعة صامتة» و ABC وهناك غرفة بالطابق الأرضى تشغلها خزفيات ليچييه التى أنتجها فى الفترة ما بين عامى ١٩٥٠ و١٩٥٥ فى مدينة بيو Biot بورشة رولاند برايس [وهو تلميذ سابق]. وهناك أعمال فنية أخرى تشتمل على نموذج لدار حضانة للأطفال، وهى نحت ضخم تم إبداعه فى حدائق المتحف فى عام ١٩٦٠ . والطابق الأول مخصص للوحات الزيتية التى تعبر عن مراحل التقدم الفنى لدى ليچييه كرسام فى الفترة من عام ١٩٠٥ إلى عام ١٩٥٥ على أساس الأعمال التى تركها فى الاستوديو الخاص به بمدينة جيف- سى- يفيت، حيث توفى فى ١٧ أغسطس ١٩٥٥ ، وهناك غرف أخرى تستخدم من أجل المعارض المؤقتة . كما يقوم المتحف أيضا بتنظيم زيارات مدرسية ورحلات منظمة وورش عمل من أجل الأطفال الصغار. وتعرض على الأطفال مختارات من الأعمال التى تدور حول فكرة معينة وبعدئذ يسمح لهم بتصنيع أشياء صغيرة بأنفسهم .

السلم فى متحف بيت فراجونار ، والذى يعتقد أن ابنه ألكساندر قام بزخرفته فى عام ١٧٩١.

ونترك مدينة بيو Biot ، ونبدأ فى تتبع آثار پابلو پيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٦) إلى متحف القلعة فى أنتيب Antibes ، التى تتعرض للرياح الغاضبة والأمواج المتلاطمة وتقع قلعة أنتيبو فى مكان ينتمى لفترة ما قبل التاريخ . ولقد استخدم المعسكر الرومانى القديم القابع فوق قلعة أنتيوليس (أنتيب) ثم بعد ذلك فى قلعة جريمالدى من عام ١٣٤٨ إلى عام ١٦٠٨ ثكنات لمهندسى الجيش فى أثناء الحرب العالمية الأولى . وقد اشترت مدينة أنتيب القلعة عام ١٩٢٥ وتم تحويلها إلى متحف تاريخى محلى قبل أن يصبح بعد ذلك متحف پيكاسو . وفى عام ١٩٤٦ نجد أن أمين المتحف الذى يسمى رمول دور دى لاسوشير ، وهو رجل له عقلية ابتكارية قد قدم لپيكاسو الذى كان يقضى إجازة فى منطقة جولف جوان المجاورة ، الطابق الثانى من قلعة جريمالدى لكى يكون بمثابة استوديو للرسم . ورحب پيكاسو بهذه الفكرة وأقام بالفعل هناك فى الفترة من يوليو إلى ديسمبر ١٩٤٦ ، حيث راح يعمل هناك ليل نهار فى سلسلة أنتيبوليس

(أنتيب) الفنية.

وفى تلك الشهور المليئة بالإنتاج المكثف عقب الحرب كان پيكاسو يشعر بالسعادة ، وكان يستخدم فى حماسة وسائل الإعلام -me dia الفنية التى كانت شيئا غير عادى فى ذلك الوقت . وعقب القيود المتعلقة بفترة الحرب، فإن الرغبة فى التجديد يمكن أن تشاهد فى لوحات زيتية مثل « مباهج الحياة Joie de Vivre » وبعدئذ بدأ يركز على الأساطير القديمة.إذ نجد أن الفونات Founs والقنطورات وغيرها من الكائنات الأسطورية قد جعلته يعيش فى عالم يتسم بالسحر فى جنة ردت إليه يمكن أن يأتمنها على حبه وعلى حريته التى يعتز بها كثيرا . وفى ديسمبر قدم هبة للمتحف الذى أصبح يحمل اسمه ، وقام بعد ذلك بتقديم العديد من الهبات. وفى الفترة من عام ١٩٤٧ إلى عام ١٩٥٠ أضيفت إلى المجموعة الأولية لوحات زيتية ورسومات وخزفيات وتماثيل . فهو قد ترك كنزا للمتحف : ٢٥ لوحة ضخمة من الكانڤاه ورسومات واسكتشات و٨٠ من الأعمال الخزفية، مما أدى إلى تكوين نواة للمجموعات الفنية بالمتحف. وبعد ذلك نجد أن المتحف قد تلقى أعمالا فنية أخرى ليس فقط من پيكاسو نفسه، ولكن أيضا من رسامين ونحاتين مشهورين ومنتمين لجيل فترة ما بعد الحرب ، بما فى ذلك : ميرو وپيكابيا وهانز هارتونج وچيرمين ريشييه ونيقولا دى ستائيل.

وفى عام ١٩٤٦ نجد أن كلا من پابلو پيكاسو ودور دى لا سوشير – وربما بدون أن يدركاذلك ، قام بتعريف مهمة المتحف الحديث على أنه بمثابة مكان لصيانة ودراسة وخلق الأعمال الفنية، ولكنه أيضا مكان يتم الترحيب فيه بالناس حيث يمكن لهم أن يتقابلوا بالمتحف ويتبادلوا الآراء فى جو مليىء بالود والصداقة . ويذكرنا موريس فريشوريه أمين متحف پيكاسو بأن المتحف يشغل مكانا هاما من الناحية التاريخية . ولبقاء المتحف وفيا لهذا التعريف فقد استمر فى تقديم يد العون والمساعدة للفنانين الشباب المبدعين، وفى جعل فترة ما بعد الحرب معروفة على نحو أفضل . ومن أجل تسجيل العيد الخمسين لإقامة پيكاسو فى أنتيب، فإن متحف پيكاسو أقام احتفالا بذكراه فى صيف عام ١٩٩٦، مع تقديم الشكر والثناء للرجل الذى أفضى بدخيلة نفسه لجريدة لوپاتريوت Le Patriote فى ٣٠ أكتوبر ١٩٦١ قائلاً: « كل مافعلته فى حياتى هو أن أحب . لو أن كل شخص آخر فى العالم اختفى من الوجود فإننى سأقع فى الحب مع نبات أو أكرة باب. فأنا لا أستطيع أن أتخيل الحياة بدون حب ».

ورحلة عودة إلى القرن الثامن عشر تقودنا إلى جراس Grasse عاصمة العطور، حيث نتقابل مع رسام آخر، ألا وهو چان أونرى فراجونار. واسم هذا الرسام يشاهد فى جميع أرجاء هذه المدينة التى هى مسقط رأسه . ابتداء من مصنع العطور الذى يحمل إسمه إلى متحف بيت فراجونار :Fragonard House Museum –فهذا الاسم المكون من ثلاثة مقاطع ينتشر فى جميع أرجاء المدينة مثل شذا العطور. والمتحف موجود فى داخل المنزل الذى وجد فيه ملجأ له فى أثناء الثورة . وفى الطابق الأرضى تعرض الغرفة الموجودة فى الوسط نسخالمراحل إخضاع الحبيب : اللقاء والملاحقة ورسائل الحب والحبيب المنتصر .

و قد رسمت هذه اللوحات فى عام ١٧٧١ بناء على طلب من كونتيسة بارى عشيقة لويس الخامس عشر، بهدف أن يتم وضع هذه اللوحات فى منزلها فى لوڤسيين ، ولكنها رفضت تلك اللوحات بعد انجازها. وفى عام ١٨٢٧ تم تحديد سعر هذه اللوحات بستمائة فرنك ، ثم أصبحت هذه اللوحات من ممتلكات مجموعة فريك بنيويورك فى عام ١٩١٥ عقب تسديد ثمنها الذى بلغ ١٢٥٠٠٠٠ فرنك ذهبى . ومما يؤسف له أنه لم يتبق سوى النسخ التى أنجزها أوجست لا بريلى [١٨٣٨-١٩٠٦] قبل إرسال الأعمال الأصلية إلى الولايات المتحدة .

ومن المعتقد أن السلم المزخرف بعلامات ماسونية والمطلى بالطلاء المائى وبالسراب trompe -loeil من انجازات ابن فراجونار. ولقد وضع فى قائمة الآثار التاريخية فى عام ١٩٥٧.

وعلى طول طريقنا ، يبدو أن الفنانين العظام المرتبطين بالريڤييرا ، قد أنتجوا أعمال سنواتهم الأخيرة ، والتى تعد أعظم إبداعاتهم على هذا الشاطئ . ونحن نستطيع أن نعود مرارا وتكرارا لنلتقى مع أمراء الضوء هؤلاء ، أولئك الذين تركوا بصمة على الريڤييرا . ويمكن أن يستمر تجوالنا فى نزهة تحت شمس الظهيرة إلى الأبد.

جائزة المتحف الأوربى السنوية لعام ١٩٩٧

بقلم : كينيث هدسون

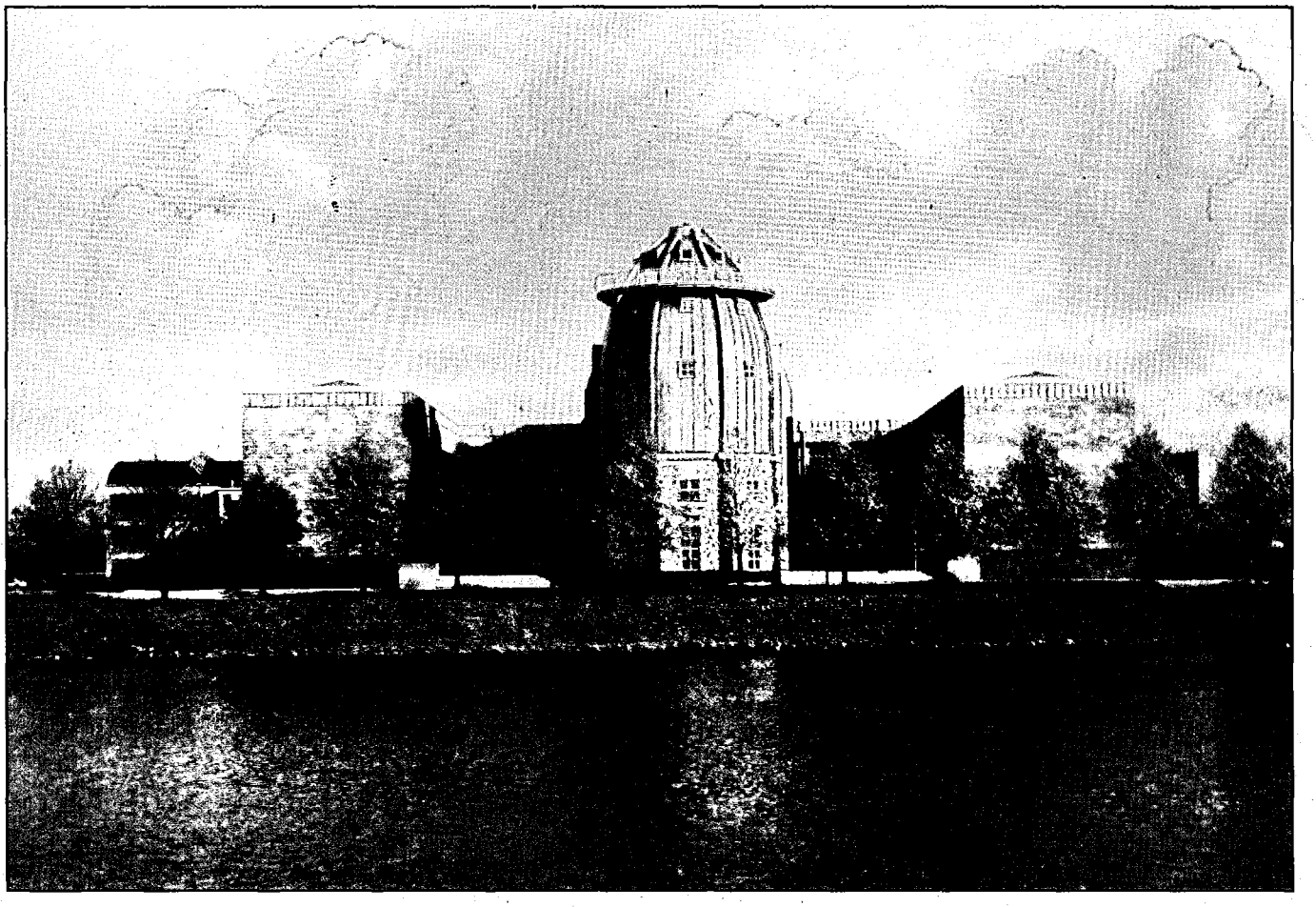
Kenneth Hudson

تقر الجائزة السنوية للمتحف الأوربى أولاً وقبل كل شىء بـ« المزايا العامة » للمتحف ، وهى مقصوره على المتاحف الجديدة و المتاحف التى أعيد تنظيمها تماما مؤخرا . و قد منحت هذه الجائزة لأول مرة فى عام ١٩٩٧ . وهى تؤدى وظيفتها ومهامها تحت رعاية وإشراف المجلس الأوربى Council of Europe ، وتدار بمعرفة هيئة مستقلة تعرف باسم « منتدى المتحف الأوربى» وهى هيئة لا تهدف إلى تحقيق الأرباح، و مسجلة فى المملكة المتحدة . ويتم اختيار الحكام Jurors من عدد متنوع من الدول الأوربية. ويقوم هؤلاء الحكام بزيارة عدد من المتاحف يتراوح ما بين خمسين و ستين متحفاً فى كل عام. ولقد كان كنيث هدسون ومازال مديرا لهذه الجائزة منذ بدايتها

كان يوجد ٦٦ مرشحا لجائزة المتحف الأوربى لعام ١٩٩٧ من عشرين دولة. والحكام الذين زاروا وقيموا هذه المتاحف المرشحة كانوا على اتفاق تام فيما يتعلق بنقطتين : اكتشافهم أن العديد من المتاحف المعنية كانت لها ميزانيات منخفضة للغاية، كما كان عدد الموظفين بها منخفضا على نحو خطير، وبالتالى فإن الناس العاملين بها كانوا يشعرون بالإحباط، وكانوا غير قادرين على تحقيق الجهد الكامل، سنواء ماتعلق بأنفسهم أو ما تعلق بالجمهور الذى يخدمونه. وهذا الشعور كان واضحا بشكل كبير فى المتاحف الحكومية والمتاحف التابعة للمجالس البلدية المحلية، حيث يتم الحصول على الدخل الكامل على نحو تقليدى من الميزانيات العامة . وكان عدم الرضا ملحوظا بصفة خاصة بين المديرين وأمناء المتاحف الأصغر سنا، والذين كانوا يميلون إلى توجيه النقد صراحة للقيود والتحكمات البيروقراطية.

ولا يقتصر هذا الوضع بالطبع على المتاحف المرشحة للحصول على الجائزة

متحف البونفانتن فى ماستريخت، اختير ليس فقط من أجل مبناه الألدوروسى المثير للإعجاب المتسم بالطابع العملى، ولكن أساسا من أجل الطريقة التى قدم بها عادة الذهاب إلى المتحف لجمهور جديد.



ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال

الأوربية . فجميع أنواع وأحجام المتاحف العامة بجميع أرجاء أوربا تعيش تجربة التخفيض الشديد فى ميزانياتها، وهى بالطبع تخشى من احتمال حدوث ماهو أسوأ، نظرا لأن الحكومات المتعاقبة تخفض من المنح السنوية التى تقدمها للهيئات الثقافية على أساس أن النواحى الثقافية هى من قبيل الرفاهيات التى ينبغى أن تتدعم على نحو متزايد من خلال القطاع الخاص.

ولكن الفقر لا يعنى بالضرورة فقدان الروح المعنوية ونقصان روح المبادرة . فالعضوان اللذان هما من لجنة EMYA [The European Museum of the Year Award] واللذان أمضيا أسبوعا فى زيارة المتاحف المرشحة للجائزة فى رومانيا ، قد تأثرا بشدة بالترحاب الحار بهما فى كل مكان، وبالطريقة الحماسية التى كان يؤدى بها موظفو المتحف على كافة المستويات أعمالهم . إذ كانوا يتخطون حدود واجبهم تحت ظروف لا يمكن أن يتسامح بشأنها سوى عدد قليل من زملائهم العاملين فى دول ذات ظروف أفضل ، وبحيث لا يزيد التسامح عن فترة أسبوع. وحيث لا يوجد سوى قدر ضئيل من النقود فإنه يمكن للمتحف أن يرتكز فقط على الموهبة والإخلاص فى العمل. ونحن لا يمكن أن نوصى بالالتزام بالفقر. ومع ذلك يمكن القول بأن الفقر بمقدوره جلب منافع حقيقية.

وفى دولة وراء أخرى ، كثيرا ما نصدم بسبب الفشل فى وضع المتاحف فى بيئة اجتماعية ذات معنى أو هدف. ففى متاحف الفن على سبيل المثال ، كثيرا ما نتطلع لأن نعرف مقدار ما حصل عليه الرسام أو النحات مقابل العمولة الأصلية، وما نوع من اشترى أو اقتنى العمل الفنى من الناس ، جيلا وراء جيل. وفى متاحف الأزياء لا يقال لنا بطريقة عملية كم تبلغ تكلفة قبعة معينة أو رداء أو حذاء ، كما أنهم يتركوننا فى جهل من أمر ثمن الدبابات والمدافع فى المتاحف الحربية ، فى حين أن كافة الأشياء المعروضة قد اضطر المواطنون بالدولة إلى دفع ثمنها على شكل ضرائب .

وقد تأثرنا كثيرا فى أثناء عملية إصدار الحكم على المتاحف وتقييمها ببعض المتاحف التى نتجت عن حماسة فرد واحد فى حالة أو حالتين مع مساعدة من جانب شريك لديه نفس القدر من الإخلاص والوفاء. ومن الإنصاف القول بأن المتحف فى ستة حالات على الأقل فى هذا العام لم يكن سيظهر إلى الوجود على الإطلاق على الأقل فى شكله الراهن لولا وجود الرؤية والطاقة والمقدرة والعمل الصعب المتواصل من جانب أفراد غير عاديين شاهدوا فرصة سانحة وانتهزوها، غاضين النظر عن المشاكل التى بدت عصية عن الحل.

وقد ساد الاعتقاد بأن ستة متاحف تضمهم القائمة الهامة لعام ١٩٩٧ تستحق إطراء ومديحا خاصا، إذ نجد أن أبوا ڤيتوس Aboa Vetus وآرس نوڤا Ars Nova فى توركو بفنلندا قد نجحا فى الربط على نحو رائع بين مجموعات ممتعة ومشروحة جيدا من الفن الحديث ، وبين قطع أثرية مستكشفة فى أثناء حفريات تمت فى موقع المتحف ، حيث تم الربط بطريقة بدت جذابة للغاية للجمهور المحلى من كافة الأعمار. كما أن المتحف التاريخى الموجود فى بيلفلد بألمانيا قد استغل الاهتمام والرعاية الحقيقية والخيال فى تحويل مصنع سابق لغزل الكتان إلى متحف يعرض تاريخ الصناعات المحلية فى نطاق التنمية الاجتماعية . كما أن متحف مرحلة ما قبل التاريخ الموجود فى لانداو Landau فى باڤاريا قد نجح فى خلق صورة مقنعة عن حياة السكان السابقين بالإقليم، ترتكز على انتقاء دقيق ومتسم بالقسوة بعض الشىء للمادة الأثرية.

ولقد شعرنا أن المتحف التاريخى والإثنولوجى الموجود فى نياكارڤالى باليونان يستحق ثناء كبيرا بسبب جهوده الناجحة فى ربط النواحى المنفصلة للعمل الخاص به– وإن كانت متكاملة على نحو وثيق، حيث أقنع :أهل كبدوقية اليونانيين ولاجئى كبدوقية القادمين من آسيا الصغرى بتقديم أشياء تشكل أساس المجموعات الفنية لخلق اتحاد ينظم معظم

أنشطة المتحف بما فى ذلك مجموعة رقص شعبية تماما ودمج معارضه ومشاريعه الثقافية على نحو فعال للغاية. و قد جذب متحف البونفانتن الموجود فى ماستريخت اهتماماتنا بعض الشيء بسبب مبناه الألدو روسى Aldo Ross المثير للإعجاب والمتسم بالطابع العملى Workable ، بل والأهم من ذلك بسبب الطريقة التى كان يقدم بها عادة الذهاب للمتحف إلى جزء من الأراضى الوطيئة [هولندا] الذى كان لديه فيما سبق فرصة ضئيلة للانغماس فى مثل هذه النوع من أنشطة تمضية أوقات الفراغ. كما أن المرصد الملكى القديم الموجود فى جرينتش بالقرب من لندن قد حصل ثناء خاصا Special Commendation بسبب مجموعة الآلات العلمية العجيبة الموجودة به، ومن أجل الطرق التى يتم بها عرض وشرح هذه الآلات من خلال برامج سمعية / بصرية رائعة كونت من جديد بيئات ومجالا رائعا للأنشطة من أجل كل من البالغين والأطفال .

ولقد ذهب مجلس جائزة أوربا إلى متحف الأطفال الذى يكون جزءا من المتحف الاستوائى الموجود فى أمستردام، وهو يهدف من خلال المعارض المتغيرة المثيرة ومن خلال البرامج المتكاملة للأنشطة إلى « تبديد الخرافات والأساطير والمفاهيم الذهنية والقوالب Stereotypes الخاطئة المتعلقة بالناس الذين يعيشون فى الدول الاستوائية وشبه الاستوائية.

وقد منحت جائزة ميشيليتى للمتحف الفنى أو الصناعى لمتحف البلدية بمدينة إدريا فى سلوفينيا، الذى كان قد شيد من أجل أن يحكى قصة منجم الزئبق الهائل بالمدينة وقصة المجتمع الذى نشأ وتكون حول ذلك المنجم.

وعقب مناقشات مطولة وعاطفية فى الغالب تمت فى ستراسبورج ، اختار الحكام فى نهاية الأمر متحف الحضارات الأناضولية الموجود بمدينة أنقره لكى يحصل على الجائزة السنوية للمتحف الأوربى لعام ١٩٩٧ . وهناك أربع

المتحف الفائز بجائزة إيميا EMYA وهو متحف الحضارات الأناضولية الموجود فى أنقره . وصالة العرض المبينة فى الصورة هى تحويل ناجح لسوق سابق مغطى، وتستخدم أسلوب تنظيم البوتيكات فى عرض الأشياء.

خواص جعلت ذلك المتحف يحصل بصفة خاصة على تلك الجائزة وهى حاسة الأسلوب العالية والتحكم الذى يدعو للإعجاب فى اختيار أهم الأشياء من بين مجموعات شاسعة مقدمة من أجل أن تعرض بالمتحف. وكذلك العمل الذى يقوم به فى المواقع الأثرية المرتبطة بالمتحف . وأيضا رفضه تخفيض مستويات العرض من أجل إتاحة الفرصة لاستيعاب أكبر عدد من الزائرين مهما كلف الأمر . ولقد شعرنا أن عدد الزائرين السنوى والآخذ فى التزايد والذى وصل إلى نصف مليون مشاهد كان يرجع أساسا إلى سياسة المتحف المتعلقة بكافة هذه النواحى .

ولقد تم عقد الاجتماع السنوى واحتفال التقديم الخاص بلجنة إيميا EMYA [الجائزة السنوية للمتحف الأوربى The European Museum of the Year Award] فى أبريل ١٩٩٧، تحت ظروف مثالية فى المتحف الأولمبى فى لوزان. و قدمت الجائزة صاحبة الجلالة الملكة فابيولا ملكة بلجيكا وراعية منتدى المتحف الأوربى European Mueum Forum الذى هو مسئول عن مشروع الجائزة.

أخبـــار مهنيـــة

مشروع ترميم الأعمال الفنية للفنان الروسى / الهـــولندى رامبراندت

يتم حاليا إرسال أكثر من ٦٤٠ عملا من أعمال الحفر على المعادن etching لرامبراندت من متحف الهيرميتاج الحكومى بمدينة سانت بطرسبرج إلى متحف ريكس بأمستردام، حيث سيتم ترميمها هناك بمعرفة فريق من الخبراء العاملين بهذين المتحفين اللذين يمتلكان أكبر مجموعات فى العالم من إنتاج أستاذ القرن السابع عشر الهولندى رامبراندت. ولقد قامت حكومة الأراضى الوطيئة [هولندا] بتوفير الاعتمادات المالية اللازمة لبرنامج الترميم والبحوث هذا المقرر له أن يستمر لمدة ستة شهور . ويعتبر هذا البرنامج أكثر برامج الترميم طموحا والتى تنصب على ترميم أعمال الحفر على المعادن التى أنتجها رامبراندت. ومشروع الترميم هذا يتم تنظيمه عن طريق مشروع الهرميتاج / اليونسكو فى نطاق إطار برنامج اليونسكو لتنمية أواسط وشرق أوربا (Proceed) . ونظرا لأن مجموعة الحفر على المعادن لرامبراندت الموروثة للهيرميتاج من ديمترى روڤنسكى محامى القرن التاسع عشر و جامع القطع الفنية ، موجودة الآن بمتحف ريكس، فان سبعة أمناء متحف وباحثين تابعين للمتحف الروسى سوف يعملون مع زملائهم الهولنديين فى ترميم هذه القطع الفنية ، علاوة على التقاط صور لها بأشعة إكس . وسيمكن هذا البرنامج الخبراء أيضا من إعادة فحص كتالوج روڤنسكى الذى يعتبر أول سجل شامل مزود بالصور لأعمال الحفر على المعادن الخاصة برامبراندت فى جميع مراحلها . وتجرى حاليا مداولات ومناقشات بشأن إمكان إقامة معرض يضم مجموعة روڤنسكى نظرا لأن معظمها لم يعرض على الجمهور من قبل على الإطلاق .

ومشروع الهيرميتاج/ اليونسكو هو برنامج تعاونى ذو قاعدة عريضة ومهتم بترميم مبانى الهيرميتاج علاوة على إدخال نظام الكمبيوتر على المخزون الموجود به والذى يضم ٣ ملايين قطعة فنية ، بالإضافة إلى تحسين العمليات المالية للمتحف. وعلاوة على ذلك فإن المشروع يشتمل على تبادل خبرات العاملين بالمتحف فى مجالات تشتمل على تدعيم الميزانية وادارة شئون المعارض وادارة سهولة التخزين ... الخ. وأصبح بالإمكان تحقيق كل هذه الأمور بفضل إسهام حكومة هولندا بمبلغ ١,٢ مليون دولار.

المتاحف الجديدة

مركز جيتى ويضم حرما فنيا ثقافيا مساحته ٤٥ هكتاراً فى لوس أنچيليوس سوف يفتح أبوابه للجماهير اعتبارا من ١٦ ديسمبر ١٩٩٧. وهذا المركز الذى يضم ستة مبان [والذى يتوقع الخبراء أن يصل عدد زائريه سنويا إلى ١,٣ مليون شخص] قد أعد تصميماته الهندسية المهندس المعمارى ريتشارد ماير ، لكى يربط بين متحف جيتى والمعاهد وبرنامج المنحة فى مكان واحد . إنه يبرز ملامح متحف ج. پول چينى الجديد والتسهيلات المتخصصة التى تضم معهد الصيانة ومعهد البحوث فى مجال تاريخ الفن والإنسانيات ومعهد التربية الفنية ومعهد المعلومات وبرنامج المنحة . و يشتمل هذا المجمع complex أيضا على حدائق شاسعة رسمية وغير رسمية تضم حديقة مركزية تبلغ مساحتها ١,٢ هكتارا ، وهى عمل فنى نابض بالحياة من إنتاج الفنان روبرت إروين تتغير مع فصول السنة ، وتقع بين ١٤٦ هكتاراً من أراض محيطة ، تم الحفاظ على حالتها الطبيعية . ولسوف تتاح الفرصة لزائرى مركز جيتى لأن يشاهدوا المجموعة الدائمة لمتحف ج. پول جيتى والتى تضم لوحات زيتية ورسومات ومخطوطات بألوان زاهية وصورا فوتوغرافية ، وتماثيل وفنونا زخرفية فرنسية، علاوة على الاستمتاع بالمعارض المؤقتة. ومن المظاهر العامة الأخرى لمركزجيتى أنه يحتوى على صالة معرض معهد البحوث ومجموعات مصدرية ومنطقة للقراءة التى تقع فى نطاق مكتبة البحوث التى تضم ٧٥٠ ألف مجلد، كما يحتوى على قاعة استماع متعددة الأغراض تضم ٤٥٠ مقعداً ، بالإضافة إلى مطعم ومقهيين ومعرضا لكتب المتحف والمعرض المكشوف الكبير التابع لهذا المركز والذى يسمى « الجمال الفائق: الآثار كدليل» [فى الفترة من ١٣ ديسمبر ١٩٩٧ حتى ١٨ أكتوبر ١٩٩٨] سوف لا يستكشف أبعاد جمال الأعمال الفنية القديمة فحسب ، بل وسيستكشف كذلك المعلومات التاريخية والثقافية والفنية الكامنة فى هذه الأعمال الفنية . ولسوف يتفحص معرض الجمال الفائق – المشتمل على روائع من مجموعة آثار المتحف اليونانية والرومانية ، وأيضا على أعمال فنية هندية وبيروية وصينية قديمة ، معارة من متاحف بلوس أنچيلوس وپاريس وروما . وسوف يتفحص الفن القديم من منظور الأفكار الجديدة فى مجال علم الآثار القديمة والصيانة والمنح الدراسية والتعليم والتكنولوچيا الرقمية.

ترجمة: عبد الحميد فهمى

وللحصول على المزيد من المعلومات نرجو الاتصال بـ:

For further information:
Getty Public Affairs
1200 Getty Center Drive, Suite 400
Los Angeles, CA 90049-1681
(United States)
Tel: (310) 440-7360
Fax: (310) 440-7722
E-mail: publicaffairs@getty.edu
Web site: http://www.getty.edu

من المقرر أن يتم افتتاح متحف قومى جديد تبلغ مساحته ٣٠ ألف متر مربع فى الرياض بالمملكة العربية السعودية فى ديسمبر ١٩٩٨. ولسوف يضع تصميماته فريق من الخبراء الكنديين يضم خبراء من متحف أونتاريو الملكى ROM ومهندسى موريياما وتشيما ومؤسسة لورد لتخطيط وإدارة الموارد الثقافية ومستشارون فى شئون المتاحف. وهذا التعاون الدولى من جانب القطاع الخاص والعام يعتبر جزءا من المرحلة الأولى الخاصة بإعادة تطوير المنطقة المركزية بالرياض، والتى تضطلع بها هيئة تنمية وتطوير الرياض ADA. و يتوافق ذلك مع الذكرى المئوية لاستيلاء الملك عبد العزيز على حصن المصمك الذى كان بداية لإعادة التوحيد المفضى إلى تأسيس المملكة العربية السعودية. وهذه هى أول مرة يباشر فيها متحف أونتاريو الملكى عملاً يتعلق بمشروع دولى له هذا النطاق الكبير. ولقد صرحت الزابيث صمويل رئيسة متحف أونتاريو الملكى أن الحصول على هذا التكليف « هو بمثابة استجابة فعالة لتعليمات الحكومة المحلية بشأن ضرورة أن يصبح متحف أونتاريو الملكى ROM أكثر اعتمادا على نفسه من الناحية المالية . فالاستثمار فى مجموعات وبحوث ROM بمعرفة أناس من أونتاريو قد خلق للأونتاريين وللكنديين موردا ماليا كبيرا على مدى عشرات السنين، وهو أمر يلقى كل الاحترام والتقدير على المستوى الدولى. وخبرة متحف أونتاريو الملكى ROM التى تنشدها المؤسسات الأخرى عادة ما يتم الاعتراف بها من خلال التبرعات والهبات التى تقدم لمجموعات المتحف. وهذه هى المرة الأولى التى سيتم فيها تعويض القيادة المقدمة من جانب هيئة العاملين فى الـROM بالموارد المالية التى ستدعم عملية التشغيل الرئيسية للمتحف ». وهيئة تنمية الرياض ADA التى منحت هذا التكليف المرتكز على توصية صادرة عن لجنة مراجعة تضم مهندسين ومخططين ورجال متاحف قد رحبت بالاقتراح المقدم والذى يشير إلى ضرورة أن يكون هناك إدماج للرؤى والابتكارات، مع الحساسية التاريخية والثقافية. كما رحبت بالاقتراحات القائلة بأن الوسائط المتعددة تعتبرمن عوامل القوة.

من أجل المزيد من المعلومات المرجو الاتصال بـ:

For further information:
Royal Ontario Museum
100 Queen's Park
Toronto, Ontario M5S 2C6 (Canada)
Tel: (416) 586-5558

متحف اللوفر يفتتح فرعاً له باليابانية ضمن شبكة فروعه .

أكثر من ٤٠٠٠ زائر يقومون بمراجعة على الموقع الشبكى بمتحف اللوفر يوميا ، الأمر الذى يجعله واحدا من المتاحف التى تظهر كثيرا على شبكة الإنترنيت Internet. ويتفوق فى ذلك على متحف المتروبوليتان فى نيويورك أو المتحف البريطانى فى لندن أو متحف البرادو فى مدريد. ومنذ أبريل ١٩٩٧ أضاف مكان منعكس عن اليابان لغة خامسة للموقع الذى يشتمل بالفعل على اللغة الانجليزية والفرنسية والبرتغالية والأسبانية. وهذا الموقع الذى يعتبر بمثابة مدخل تمهيدى للمتحف قد صمم من أجل الزائرين المتوقع مجيئهم، وأيضا من أجل أولئك الذين يرغبون فى التآلف مع نواح معينة تتعلق بأنشطة المتحف. والفئة الخاصة « بالمجموعات الفنية» هى أكثر الفئات التى يتم التشاور بشأنها، وتشتمل على مختارات من الأعمال الفنية المأخوذة من الأقسام السبعة الموجودة بالمتحف. والموقع اليابانى يعتبر نسخة من الموقع المرتكز على الطابع الفرنسى، مع وجود معلومات إضافية ذات أهمية خاصة متعلقة باليابان، مثال ذلك عرض قادم يضم ٧٧ قطعة فنية رائعة من اللوحات الزيتية الفرنسية للقرن الثامن عشر، من المقرر عرضها فى كل من طوكيو وكيوتو بالتعاون مع جريدة يوميورى شيمبون.

من أجل الحصول على مزيد من المعلومات المرجو الاتصال بـ:

For further information:
Web site France: http://www.louvre.fr
Web site Japan: http://www.louvre.or.jp

إصدارات جديده

« السلب والنهب فى أنجكور : مائة قطعة فنية مفقودة » [طبعة جديدة] وهو أحد إصدارات المجلس العالمى للمتاحف ICOM بالتعاون مع المدرسة الفرنسية للشرق الأقصى، باريس ١٩٩٧ وعدد الصفحات ١٢٨ [ISBN92-9012-034-4] وصادر باللغتين الإنجليزية / الفرنسية. ويمكن الحصول عليه من المجلس العالمى للمتاحف

ICOM, UNESC,
1 Rue Miollis,75732 Paris,
Cedex15(FRANC).

هذه النسخة المنقحة والمزيدة لطبعة عام ١٩٩٣ تقدم لنا نتائج محددة ناجمة عن الطبعة الأولى : إذ إن ستا من القطع الفنية المبينة فى الطبعة السابقة قد تم تحديد أماكنها، مما يسمح للمجلس العالمى للمتاحف ICOM بتتبع الخطوات المختلفة فى شبكة تجارة المقايضة المحرمة.

وهناك مؤسستان بالولايات المتحدة وهما : متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك وأكاديمية هونولولو للفنون فى هاواى، قد تمكنتا من تحديد هوية قطعتين فنيتين فى مجموعاتهما الفنية، وذلك بفضل النشر. ولقد قام متحف المتربوليتان بإعادة الرأس الذى يرجع إلى أوائل القرن العاشر، والذى سبق أن أخذ من تمثال شيفا Shiva بمعبد فنوم كروم إلى السلطات الكمبودية إذعانا لقانون المجلس العالمى للمتاحف المتعلق بالأخلاقيات المهنية ، فى حين بدأت المفاوضات من أجل إعادة رأس شيفا التابع لهونولولو والمنتمى للقرن الثانى عشر من معبد بايون، والذى كان قد بيع فى بادئ الأمر بمعرفة محل سوثبى فى لندن فى عام ١٩٨٥ . كما قام تجار القطع الفنية فى باريس ولندن بتسليم قطعتين فنيتين، وتجرى المفاوضات حاليا بشأن قطعتين فنيتين ظهرتا فى السوق فى الولايات المتحدة. وهذه الطبعة الجديدة من ذلك الكتاب يجب أن تقودنا إلى المزيد من الأشياء التى يعثر عليها علاوة على إعادة الأعمال الإضافية الخاصة بفن الخمير Khmer إلى أماكنها الشرعية .

ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال

museum international

Correspondence

Questions concerning editorial matters:
The Editor, *Museum International*,
UNESCO, 7 place de Fontenoy,
75352 Paris 07 SP (France).
Tel: (33.1) 45.68.43.39
Fax: (33.1) 45.68.55.91

Museum International (English edition) is published four times a year in January, March, June and September by Blackwell Publishers, 108 Cowley Road, Oxford, OX4 1JF (UK) and 238 Main Street, Cambridge, MA 02142 (USA).

INFORMATION FOR SUBSCRIBERS: New orders and sample copy requests should be addressed to the Journals Marketing Manager at the publisher's address above (or by e-mail to jnlsamples@blackwellpublishers.co.uk, quoting the name of the journal). Renewals, claims and all other correspondence relating to subscriptions should be addressed to Blackwell Publishers Journals, PO Box 805, 108 Cowley Road, Oxford OX4 1FH, UK (tel: +44(0)1865 244083, fax: +44(0)1865 381381 or email: jnlinfo@blackwellpublishers.co.uk). Cheques should be made payable to Blackwell Publishers Ltd.

INTERNET: For information on all Blackwell Publishers books, journals and services log onto URL: http://www.blackwellpublishers.co.uk.

Subscription rates for 1997

	EUR	ROW	NA
Institutions	£59.00	£59.00	$93.00
Individuals	£29.00	£29.00	$43.00
Institutions in the developing world	$44.00		
Individuals in the developing world	$27.00		

Back issues: Queries relating to back issues should be addressed to the Blackwell Publishers Journals, PO Box 805, 108 Cowley Road, Oxford, OX4 1FH.

Microform: The journal is available on microfilm (16 mm or 35 mm) or 105 mm microfiche from the Serials Acquisitions Department, University Microfilms Inc., 300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106 (USA).

US mailing: Periodicals postage paid at Rahway, New Jersey. Postmaster: send address corrections to *Museum International*, c/o Mercury Airfreight International Ltd Inc., 2323 E-F Randolph Avenue, Avenel, NJ 07001 (USA) (US mailing agent).

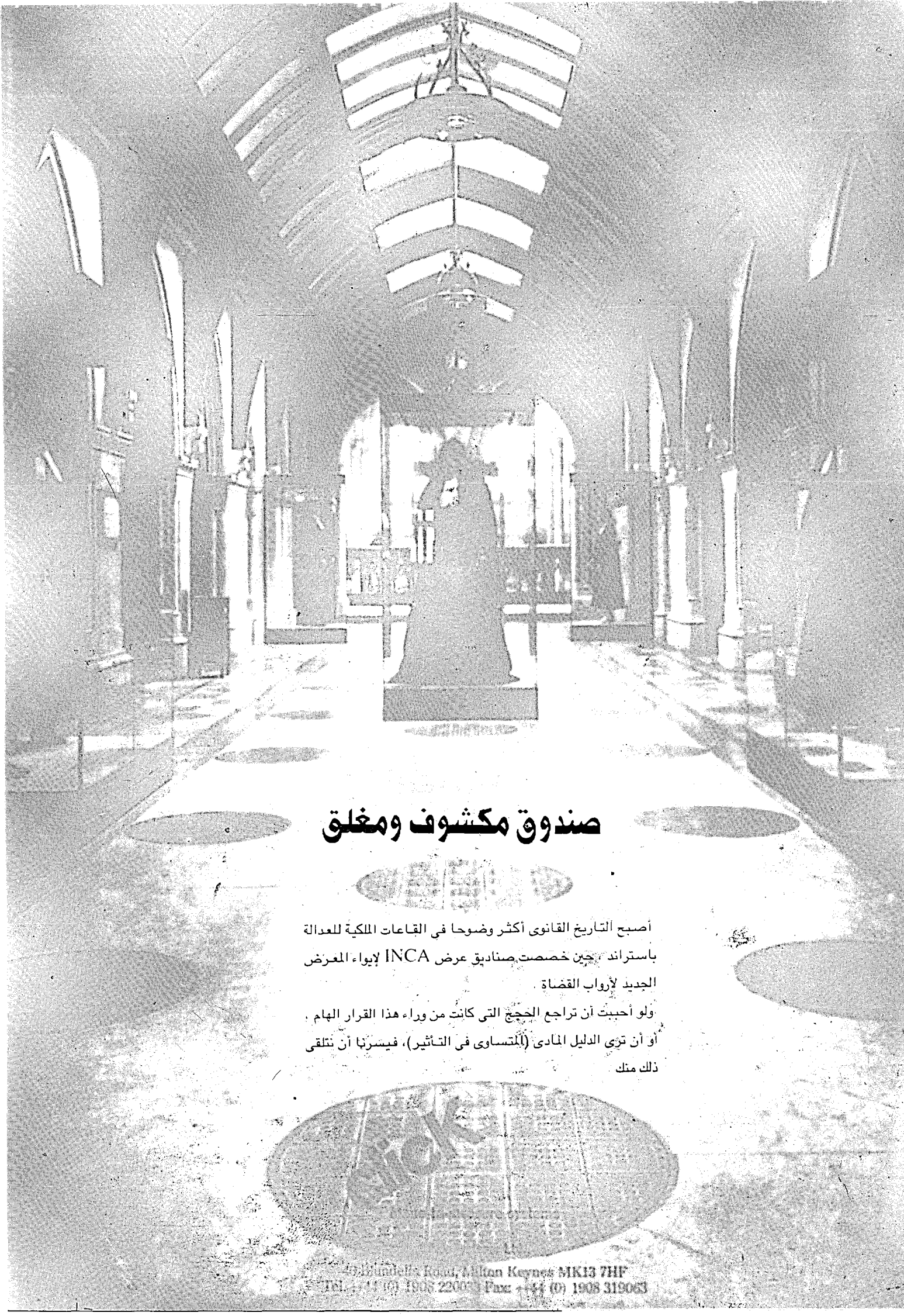
Advertising: For details contact Pamela Courtney, Albert House, Monnington on Wye, Hereford, HR4 7NL (UK). Tel: 01981 500344.

Copyright: All rights reserved. Apart from fair dealing for the purposes of research or private study, or criticism or review, as permitted under the Copyright, Designs and Patents Act 1988, no part of this publication may be reproduced, stored or transmitted in any form or by any means without the prior permission in writing of the Publisher, or in accordance with the terms of photocopying licences issued by organizations authorized by the Publisher to administer reprographic reproduction rights. Authorization to photocopy items for educational classroom use is granted by the Publisher provided the appropriate fee is paid directly to the Copyright Clearance Center, 222 Rosewood Drive, Danvers, MA 01923, USA (tel. 508-750-8400), from whom clearance should be obtained in advance. For further information see CCC Online at http://www.copyright.com/.

Copies of articles that have appeared in this journal can be obtained from the Institute for Scientific Information, (Att. of Publication Processing), 3501 Market Street, Philadelphia, PA 19104 (USA).

Printed and bound in Great Britain by Headley Brothers Ltd, Kent. Printed on acid-free paper.

© UNESCO 1997



صندوق مكشوف ومغلق

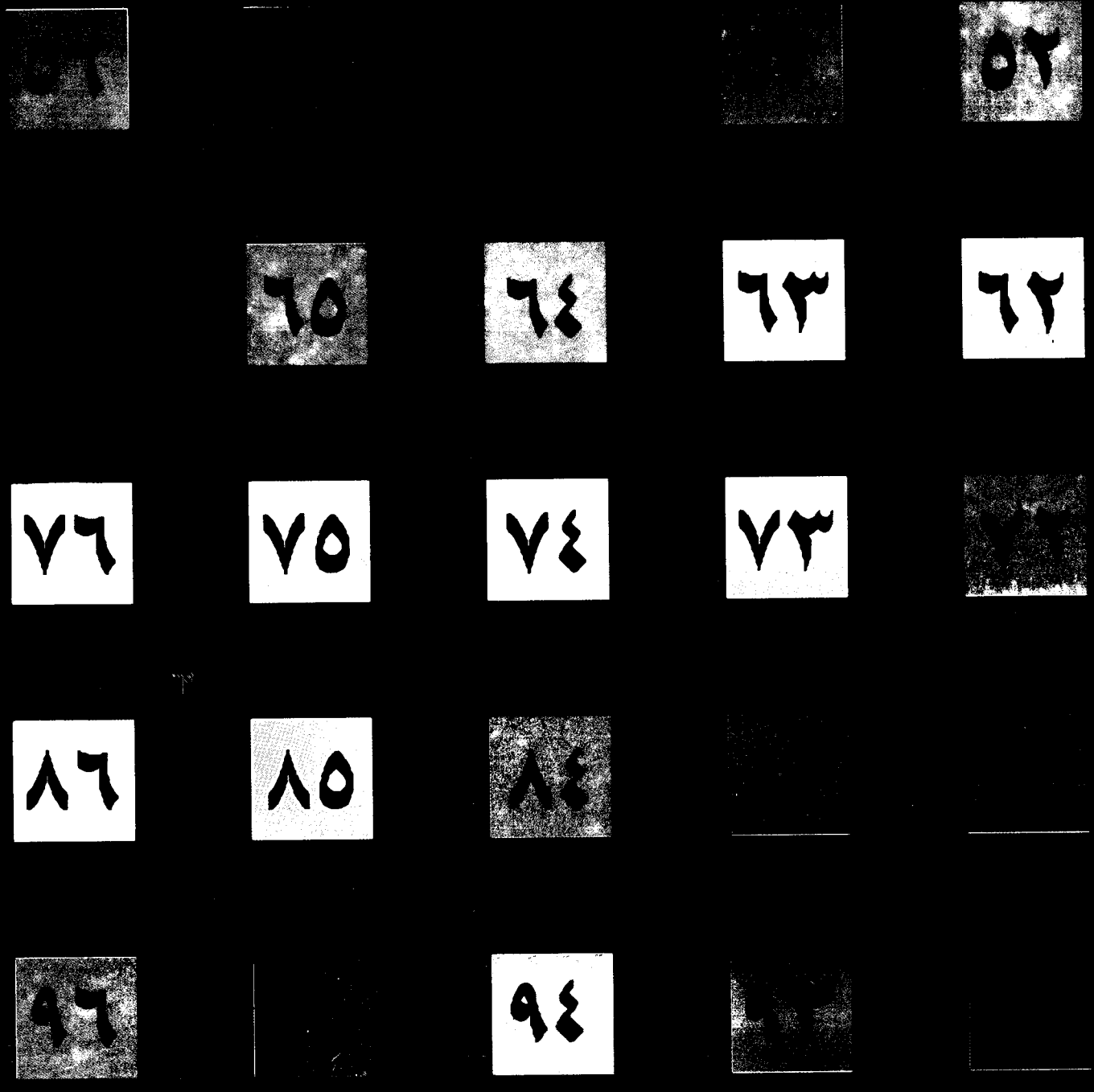
أصبح التاريخ القانوى أكثر وضوحا فى القاعات الملكية للعدالة باستراند ، حين خصصت صناديق عرض INCA لإيواء المعرض الجديد لأرواب القضاة .

ولو أحببت أن تراجع الحجج التى كانت من وراء هذا القرار الهام ، أو أن ترى الدليل المادى (المتساوى فى التأثير)، فيسرنا أن نتلقى ذلك منك

Bletchley Road, Milton Keynes MK13 7HF
Tel. +44 (0) 1908 220000 Fax: +44 (0) 1908 319063

1350-0775(1998)50:1;1-*

ISSN 1350-0775



الثمن: جنيهان