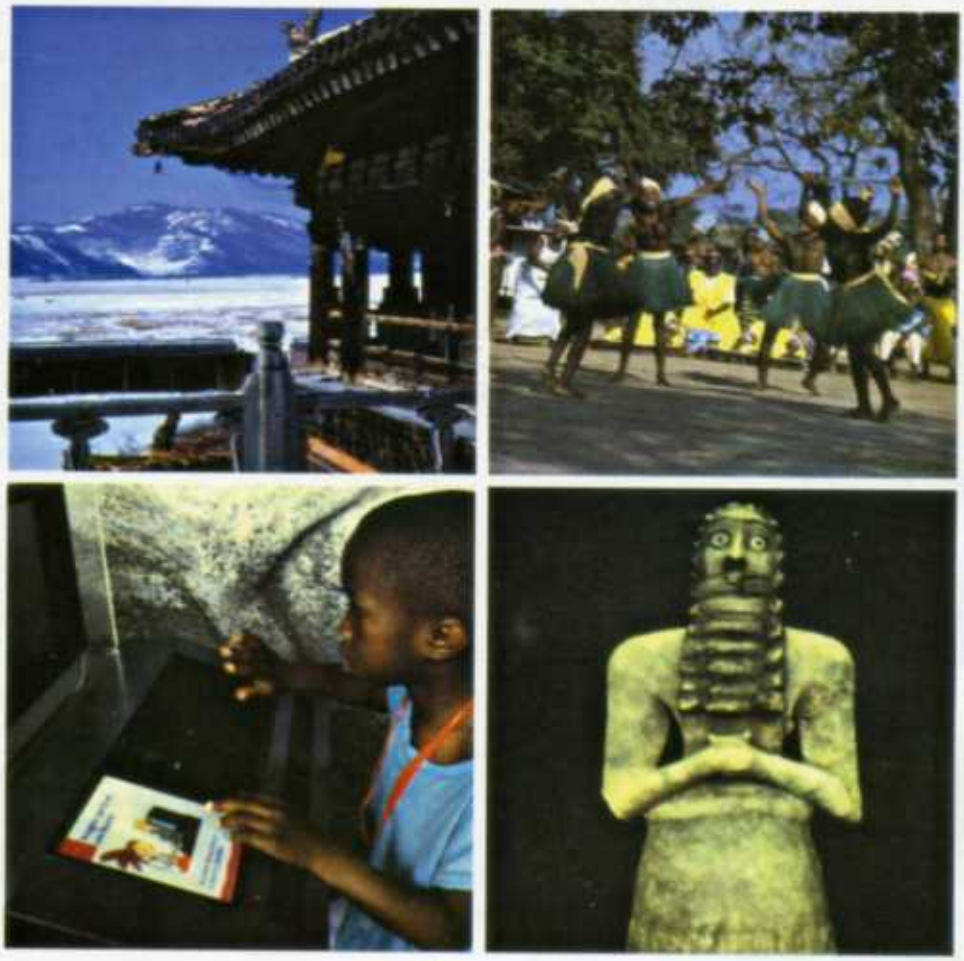
المتحف ٢١٢

الدولي



جولة سياحية مع ماضينا

UNESCO

المتـــــحف الدولـــــى

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

رئيس التحرير: إيزابيل ڤينسون
مساعد رئيس التحرير: كريستين ويلكنسون

المجلس الاستشارى

مانوس برينكمان: السكرتير العام لمجلس المتاحف العالمى، بصفته الوظيفية
آمارسوار جالا: استراليا
جيل دى جويشن: ICCROM
يانى هرمان: المكسيك
نانسى هوشيون: كندا
جان پيير موهن: فرنسا
ستيلوس پاپا دوبلوس: اليونان
رولاند دى سيلڤا: رئيس المجلس الدولى للآثار والمواقع، بصفته الوظيفية
توميسلاف شولا: كرواتيا
شاچ تشيلويلا: جمهورية الكونغو الديمقراطية

الطبعـــة العربية - 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.
٩ جنيهات للأفراد
١٠ جنيهات للهيئات
خارج ج. م . ع.
٢٠ دولاراً أمريكيًا للدول العربية
٢٥ دولاراً أمريكيًا لباقي الدول

رئيس مجلس الإدارة: فوزى عبد الظاهر
مدير عام التحرير : د. مرسى سعد الدين

صورة الغلاف الأمامى

جولة سياحية مع الماضى

صورة الغلاف الخلفى

ڤاترينات متحفية
متحف ملبورن، ملبورن، استراليا

القاهرة : مارس ٢٠٠٢

المحتويات العدد ٤- أكتوبر - ديسمبر ٢٠٠١

٣ كلمة التحرير

القسم الأول: علم المتاحف والتنمية الوطنية

٦ متحف الفن فى جزيرة نائية: أكاديمية هونولولو للفنون ومتحف البيشوب
ر. جريفينج

٩ المتحف الريفى لمركز التربية الأساسية للدول العربية
دوروثى ج. ويليامز

١٢ استنقاذ الإثنولوچيا
ريتشارد نانو

١٥ مائدة سنتياجو المستديرة (شيلى)
ماريو إ. تيروجى

١٩ المتاحف البيئية فى كويبك
رينى ريڤار

٢٣ متحف الهندى: آفاق جديدة لمشاركة الطلبة والسكان الأصليين
كلوديا مينيزيس

القسم الثانى: الثقافة والبيئة

٣٠ حماية الطبيعة ومتاحف التاريخ الطبيعى
روچر هايم

٣٣ دور متاحف الفن والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جورج هنرى ريڤيير

٤٣ متاحف تاريخ الثقافة وعلم البيئة البشرية- تحد للتكامل
بو نيلسون و ينجت روزن

٤٧ جرد التنوع الإحيائى من منظور إفريقى
چوريس كومن

القسم الثالث: انتقال المعرفة

٥٢ شرح الفن بطريقة مرئية
كاثرين كب

٥٦ المتاحف والمعارض المؤقتة
مقدمة بقلم: *جريس ل. مكّان مورلى*

٦٠ المتحف وعلم النفس والعمارة
مانفرد ليمبروك

Cover

A guided tour of our past

Editor-in-Chief: Isabelle Vinson
Editorial Assistant: Christine Wilkinson

Advisory Board

Manus Brinkman, Secretary-General, ICOM, ex officio
Amareswar Galla, Australia
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, Mexico
Nancy Hushion, Canada
Jean-Pierre Mohen, France
Stelios Papadopolous, Greece
Michael Petzet, President, ICOMOS, ex officio
Tomislav Šola, Croatia
Shaje Tshiluila, Democratic Republic of the Congo

© UNESCO 2001

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.

القسم الرابع: هوية التراث وملكيته وحمايته

٦٥ الاحتفاظ بسجل حافل للتراث الثقافى فى المتحف الوطنى للأنثروبولوچيا فى مكسيكو سيتى
نعومى كاستيلو تييرو

٦٨ ما هو المتحف الذكى؟ رؤية يابانية
أيچى ميزوشيما

---

٧٢ حماية الآثار الثقافية والكنوز المتحفية فى الاتحاد السوڤييتى فى أثناء الحرب العالمية الثانية: بعض المشكلات التقنية
س. داڤيدوف و ج. ماتسوليڤيتش

٧٥ مشكلات وإمكانات استعادة الإرث الثقافى المتناثر
لويس مونريال

٨٠ متحف تاهيتى والجزر– نحو سياسات وممارسة واقعية
آن لاڤونديس

٨٦ سلب ونهب الثقافات: أحد جوانب تدهور شروط التجارة الثقافية بين الأمم
هوج دى ڤارين

٩٣ متحف الدولة فى ألاسكا: ارتباطه بالشعب
ستيڤ هنريكسون

كلمة التحرير

العدد ٢١٢ سوف يكون هو العدد الأخير من المتحف الدولى فى شكلها الحالى، تلك المجلة المخصصة تماما للمتاحف وتبادل المعلومات حول العالم عنها، فى أسلوب إخراج بدأ سنة ١٩٧٢. لذلك فقد كان من الأمية بمكان، قبل أن تبدأ المرحلة الجديدة، أن نتوقف ونلقى نظرة شاملة على بعض المعالم الهامة فى تطور النظرية المتحفية والتطبيق، فى ضوء الموضوعات الكبرى المعاصرة التى تعامل معها أقدم إصدارات اليونسكو من الدوريات منذ إنشائها سنة ١٩٤٨.

والموضوعات الأربعة البارزة هنا هى بالتحديد: علم المتاحف والتنمية الوطنية، الثقافة والبيئة، انتقال المعرفة، وأخيرا هوية التراث وملكيته، وحمايته. وعبر أكثر من خمسين سنة مضت شكلت تلك الموضوعات الأربعة معا المفاتيح الأساسية لفهم مكان المتاحف فى المجتمع، والأساليب المختلفة التى ساهمت بها فى التطور الفكرى، وكيف يمكن لها (أى المتاحف) أن تتطور فى العقود القادمة.

والمتحف، بوصفه مكانا للتأمل فى التراث والثقافة، لم يعد من الممكن فصله عن الموضوعات الكبرى فى زماننا. وفى هذا الإطار، فإن تقرير اللجنة العالمية عن الثقافة والتنمية، والمعنون «تنوعنا الخلاق»، والذى نشرته اليونسكو سنة ١٩٩٦، يضم فصلا بعنوان التراث الثقافى من أجل التنمية، والذى يلقى الضوء على مسئوليات المتاحف. ويحتوى عددنا هذا على مختارات من المقالات التى نشرت فى دوريتنا هذه حتى الآن. ويهدف إلى إمداد القراء بعدد من علامات الطريق، تتيح لهم الاستمتاع الفردى بالرجوع إلى منتديات المناقشات الماضية، وتؤكد لهم جدارة التراث الذى فى حوزتهم. وبالرغم من أن البعض قد يرون أن هذا الاختيار كان منحازا ونسبيا، إلا أن ما أملاه أساسا هو الرغبة فى إلقاء الضوء على المراحل المختلفة، والتى لم تسر فى خط واحد، والمتعلقة بالعمليات المتطورة للتأمل والممارسة. هذا من ناحية. وهو من ناحية أخرى يقدم عينة تمثل مختلف المراحل المتتالية. وكان علينا أن نحترم العديد من التوازنات، بما فيها التوازن الجغرافى. لذلك فقد أتاحت المتحف الدولى مساحة للمعروفين والأقل شهرة من الكتاب، طالما كانت رؤاهم تلقى ضوءا خاصا على موضوع ما. بيد أنا قد اختصرنا بعض الفقرات من النصوص الأصلية، لنتحاشى الإثقال على القارئ بتفاصيل لم تكن لها أهمية إلا فى الماضى، وحتى نحافظ على حجم المجلة العادى. وقد أوردنا إحالة مرجعية لكل مقال حتى يستطيع القارئ الذى يرغب فى الإطلاع على النص الأصلى أن يرجع إليه.

وبالإضافة إلى الموضوعات الأربعة التى ذكرناها آنفا، فقد رغبت هيئة التحرير فى أن تشير إلى الثراء الأرشيفى للدورية وقيمتها بالنسبة لدراسة التراث الثقافى وحفظه، وكذلك بالنسبة لتواريخ العديد من المتاحف القومية. فقد استخدمت العديد من البلدان «المتحف الدولى» كوسيط لنشر تجاربها وتحليلاتها للممارسات المتحفية فى زمان لامثيل له فى التجديد والنمو (فى هذا المجال). وإنه لمن المبهر حقا أن نشهد البدايات والتطور حتى وصوله إلى شكله النهائى فى كل ملامح المتاحف الحالية، منذ العدد الأول وعبر أعداد الأجزاء الثلاثة والخمسين التالية لدوريتنا. ولنقدم على ذلك أمثلة ثلاثة فى المجالات القومية والإقليمية والدولية. ففى سنة ١٩٥٠، عقد أول ملتقى للخبراء حول المواقع التاريخية والآثار، وقام بمراجعة ضخمة لأوضاع المتاحف فى مرحلة ما بعد الحرب. ثم شهد عام ١٩٦٢، الاعتراف بالثقافة الهندية، وافتتاح الجناح الجديد فى المتحف القومى للأنثروبولوجيا بالمكسيك. وأخيرا عقد أول مؤتمر للمتاحف الإفريقية فى مدينة مارامبا (يطلق عليها أيضا ليفنجستون) بزامبيا سنة ١٩٧٢.

وأرشيف «المتحف الدولى» هذا لا يجب أن يترك بغير استخدام، بل على العكس ، يجب أن يتاح للجميع: الباحثين، ومتخصصى المتاحف، والمؤرخين، ومنظرى التراث، وصناع القرار السياسى، والجمهور العام. ونأمل أن يؤدى هذا العدد، الذى يعاد فيه نشر مقتطفات من الأعداد السابقة، إلى إثارة اهتمام المجتمع الدولى، والحصول على دعمه، لإنشاء برنامج للحفظ والبث الرقمى لأرشيف «المتحف الدولى» كاملا على شبكة المعلومات العالمية، بمساعدة الوكالات المتخصصة. ولذلك فقد نشرنا الصور التى صاحبت المقالات عند نشرها الأول– وهى أكثر من أن تنشر فى هذا العدد– على موقع «المتحف الدولى» التابع لموقع اليونسكو على الشبكة العالمية، وعنوانه:
www.unesco.org/culture/museum

ترجمة: عثمان مصطفى عثمان

وقد تم (فى دوريتنا) مراجعة، وتوثيق، ومناقشة، ونشر، كل مظاهر الممارسة العملية فى المتاحف على مدى أكثر من خمسين عاما. ومن الجدير بالذكر أن مجلة «المتحف الدولى» كانت هى الهيئة الدولية الوحيدة التى روجت لتقنيات المتاحف والمشروعات الثقافية لكل البلدان حول الكوكب إبان السنوات الحاسمة التى شهدت أحداث التحرر القومى وإعادة البناء. وحتى فى يومنا هذا، مازالت مجلتنا هى الوحيدة التى تحظى بشرعية لم تمس أبدا على المستوى الدولى. تلك الشرعية يجب الاستفادة منها فى عرض ومناقشة المسائل المهمة أخلاقيا، وفلسفيا، واجتماعيا، فى مجال التراث بشكل عام، والمتاحف بشكل خاص. واليونسكو تعى حقيقة أن التراث ليس مجرد ممارسة، ولكنه موضوع محورى فى السياسة، كما هو فى الثقافة والاقتصاد[١].

وسوف تتناول مجلة «المتحف الدولى» الجديدة الموضوعات المتعلقة بالتراث والمتاحف، مع التركيز أساسا على مشاكل سوف يجرى تناولها بشكل أقل تقنية. وسوف تهتم أيضا بتوضيح الأسس العلمية للتحرك الدولى حول التراث، كما تشهد عليه حركة المتاحف، ولكنه لن يقتصر عليها (أى المتاحف) فى تقديم أفضل سياسات التنمية والإدارة، وأخيرا تحديد المفاهيم والآفاق العملية الجديدة فى مشروع تراث العالم. وسوف يكون الإصدار الأول عددا مزدوجا (يضم العددين ١ و٢ لسنة ٢٠٠٢)، وسوف يكرس لموقع أنجكور Angkor، النموذج الأمثل للتراث. وسوف يتزامن نشره مع ذكرى تسجيل الموقع فى قائمة تراث العالم، وإطلاق البرنامج الدولى لإنقاذ الموقع.

وسوف يسعد هيئة تحرير «المتحف الدولى» أن تتلقى آراء القراء حول مختلف الموضوعات التى أشرنا إليها آنفا، وخاصة مشروع الحفظ الرقمى لأرشيف المجلة.

إيزابيل ڤينسون

الهامش

1. Two *World Culture Reports* published by UNESCO in 1998 and 2000 initiated reflection on the new major issues and the new analytical approaches to heritage and museums in the context of globalization. The year 2000 *World Culture Report* is available online on the UNESCO website: *www.unesco.org/booksonline.asp*. The 1998 report can be ordered on the same website.

القسم الأول- علم المتاحف والتنمية الوطنية

جماعة الرقص الشعبى فى سيراليون، إفريقيا.

ظهر مفهوم التنمية الوطنية endogenous development، خلال العقود القليلة الماضية. وقد اقتصر فى البداية على المجالات الاقتصادية والاجتماعية، ولكنه ما لبث أن تسلل إلى كل الأنشطة التى تروج للتنمية البشرية، مع التركيز المتزايد على الظروف المحلية، والطموحات الثقافية.

وحتى نتفهم العلاقة بين علم المتاحف وعملية التنمية الداخلية علينا أن نعود إلى الوراء قليلا، إلى حقبة الخمسينيات من القرن العشرين. عندها سنستطيع أن نعى أهمية الدور الذى لعبه مفهوم عالمية الفن، الذى أعلى من شأن مبدأ تخطى الفن للفوارق بين الدول، فمهد بذلك الطريق لفهم أفضل للخصائص الأساسية للثقافات. وأصبح المتحف بذلك هو المكان الذى يشهد على تلك الاختلافات، وتطلب فيه المعرفة اللازمة لتقبلها.

وقد أثر على المتحف بشدة فى مهمته المتمثلة فى تحويل مفهوم فكرى إلى ممارسة تربط المحلى بالعالمى، هذا التطور الذى شهدته الأنثروبولوجيا والسياق السياسى للتخلص من الاستعمار، وما ارتبط به من استراتيجيات تحررية.

كذلك شهدت حقبة السبعينيات (من نفس القرن) نشأة المتاحف الإثنوجرافية والإيكولوجية. وقد نشأت من الفنون الشعبية وحركة التقاليد، وكانا يهدفان إلى ضمان الاعتراف بالثقافات الإقليمية داخل الدول. وفى نفس الوقت خلقت أمريكا اللاتينية مفهوم المتحف المتكامل، والذى أكد- بإسهامه فى ربط «رد الاعتبار للثقافة» مع «التحرر السياسى»- على دور المتاحف فى بناء الأمة خلال النصف الثانى من القرن العشرين.

وشيئا فشيئا استطاع المتحف أن ينشئ علاقات مباشرة مع المجتمعات، أفرزت المجموعات التى يضمها بين جنباته. وكان من شأن الحوار الذى نشأ بين المجتمعات الثقافية، والإدارة المتحفية، أن يغير دلالة ومحتوى ومستقبل أنواع المعرفة المختلفة التى يضمها المتحف.

وأصبح المتحف الآن متجها بكليته نحو جمهوره، مع متابعته الدقيقة للتغيرات الاجتماعية والثقافية، فاستطاع أن يروج للتكامل من خلال اعترافه بقيم الأقليات الثقافية، والوفاق فى سياق ما بعد المرحلة الاستعمارية.

ترجمة: عثمان مصطفى عثمان

متحف الفن فى جزيرة نائية: أكاديمية هونولولو للفنون ومتحف البيشوب

(من المجلد ٤، العدد ٢، ١٩٥١، صفحات ١٣٢-١٣٥)

بقلم: ر. جريفينج

R. Griffing

ولد ر. جريفينج فى ريفر هيد، بلونج أيلاند، نيويورك سنة ١٩١٤. وقد تلقى تعليمه فى جامعة ييل، وحصل منها على درجة الليسانس سنة ١٩٣٥، ثم التحق بمدرسة الخريجين بنفس الجامعة، ثم بقسم الفن والآثار فى برنستون، وحصل فيها على درجة الماجستير فى الفنون الجميلة سنة ١٩٤٠. وعمل بتدريس تاريخ الفن فى جامعتى برنستون وچون هوبكنز قبل الحرب. وشغل منصب مدير التعليم بأكاديمية هونولولو للفنون ١٩٤٦-١٩٤٧، ثم مدير الأكاديمية نفسها سنة ١٩٤٧.

هناك أكثر من سبب جعل من هونولولو مدينة متفردة بين المدن الأمريكية. فبيئتها الطبيعية بيئة استوائية رائعة، وتنعم بمناخ معتدل ليس لها فيه من منافس. كما أن تقاليدها الاجتماعية ورثت شيئا من الرفعة غير الرسمية، والحميمية الغريزية من ماضيها البولينيزى. وسكانها خليط من أجناس العالم، تشغل الأجناس الشرقية الجانب الأعظم منه. وتقع مدينتنا على جزيرة واهو Oahu، الصغيرة ضمن سلسلة جذر هاواى، فهى بذلك على بعد ميلين ونصف من أقرب جيرانها فى القارة.

كل تلك العوامل كان لها تأثير قوى ومباشر على طبيعة المؤسسات فى هاواى بشكل عام، وعلى متحف الفن الإقليمى الوحيد بها، وهو أكاديمية هونولولو للفنون بوجه خاص. فبادئ ذى بدء، هناك المناخ الذى يوفر عمليا ظروفا مثالية لحفظ الأعمال الفنية بنسبة الرطوبة المعتدلة، وتغيرات الحرارة التى لا تذكر. هذا المناخ مكننا أيضا من إنشاء المتحف فى مبنى تنفتح حجراته المنفصلة من ناحية واحدة على مناطق الحدائق، على نفس نمط اللاناى lanai، (الشرفات) فى هاواى، وهو ما أعان على خلق جو غير رسمى مريح يساعد على الاستمتاع بدراسة الفنون، على عكس الطابع الضخم الجاف الذى يميز مبانى المتاحف فى العادة. وبنفس تلك الوسيلة، استطاع هذا البناء المتميز أساسا بخصوصيته أن يضفى إحساسا بالرحابة، لترتبط الطبيعة وهندسة المكان بعلاقة وثيقة مع الأعمال الفنية.

أما اختلاط أعراق السكان من سكان هاواى الأصليين والفلبينيين والشرقيين فقد كان له تأثير مهم، وعبر عن نفسه بعدد من الطرق، منها على سبيل المثال حقيقة أن المجموعات المتحفية تركز بشكل متساو على تمثيل فنون الشرق والغرب على حد سواء. بل وصمم البناء نفسه سنة ١٩٢٧، على شكل جناحى عرض على جانبى الفناء الأوسط، حتى يعطى مساحة مكانية متساوية لثقافتى الشرق والغرب، بما يعكس طبيعة واهتمامات المجتمع نفسه.

بيد أن ذلك لا يعنى أن عملية الاندماج الثقافى وصلت إلى تمامها، أو أن ثقافة متميزة جديدة ظهرت في هاواى. فتأثير اختلاط الغرب مع الشرق تمثل ببساطة فى زيادة الوعى الفردى بالفضائل المميزة لتنوع الثقافات، وخلق نوع من المواطنين الذين يولون اهتماما أصيلا لاحترام الآخر بدلا من النفور منه باعتباره «أجنبيا». وربما يعبر عن ذلك بشكل ملموس تلك الدلائل التى تشير إلى تفاعل التقاليد الشرقية والبولينيزية والغربية لتفصح عن نفسها مجتمعة فى نوع من الإنجاز الثقافى المركب، نراه بوضوح فى تطوير طابع معمارى محلى، يتجلى فيه انصهار عناصر من الشرق والغرب، لتشكل طرازا جديدا له رمزية واضحة، ودلالة خاصة به.

وقد يكون هذا المزج قابلا للحدوث فى أى مكان من الناحية النظرية. ولكن فى مساحة قارية شاسعة، مثل الولايات المتحدة الأمريكية، ربما طغت وجهة النظر الغربية على المساهمات الشرقية والبولينيزية. وبما أن أهل هاواى، أيا كانت أصولهم، يعتبرون أنفسهم أمريكيين، فقد كانت القوة المهيمنة على الثقافة المحلية، بلاشك هى القوة الغربية، ولكن نظرا لأن أعدادا كبيرة من الشرقيين، وسكان جزر المحيط الهادى تعيش هنا، ونظرا لبعدها

ترجمة: عثمان مصطفى عثمان

عن القارة نفسها، فقد استمر تأثير تقاليدهم قويا، واستمر فى تشكيل عنصر ثابت فى وعى أهل جزر هاواى.

وقد شكلت تلك الحقائق اتجاه الأكاديمية، وصنعت تحدياتها فى الوقت نفسه. فهناك أولا ذلك الاهتمام الواسع، والذى سيستمر دوما فى المستقبل، بفنون الشرق والغرب على حد سواء، وهو ما يحدد سياسات الاقتناء. وثانيا، كان المتحف دائما على وعى بأهم علاقة تربطه مع المجتمع، والمتمثلة فى اعتباره مصدرا ثريا، يستطيع السكان المحليون أن يرجعوا إليه للتأكيد المستمر على الثراء البالغ لتراثهم الثقافى، وهو ما يشكل عبئا مباشرا على أساليب عرض المجموعات وتفسيرها. وهذا الدور يحتل بالفعل الجانب الأعظم من اهتمام الأكاديمية وقت كتابة هذا المقال.

وقد نستطيع أن نساعد العديد من الشرقيين على تجديد الثقة بالنفس، والفخر بالهوية الثقافية، عن طريق التركيز الخاص على الإنجاز الرائع لثقافة الشرق الأقصى بوصفها سجلا يمكن عرضه. فقد رجع العديد من الناس حول العالم للفنون لنفس هذا الهدف فى الماضى، ولكنه بالنسبة لنا يعتبر اليوم سببا فى وجود المتحف نفسه.

وربما كان أكثر ما يبهر من لا يعيشون بجزر هاواى هو بعدها الجغرافى. وقد أثر هذا الواقع فى العديد من مظاهر حياتنا بالفعل، غير أن رد فعل أهل هاواى على هذا البعد يختلف كثيرا عن تفسير الغريب الذى يميل فى العادة إلى الاعتقاد بأن الانفصال الجغرافى يولد حتما إحساسا بالعزلة.

هذا الانفصال الجغرافى كانت له بالفعل سلبياته بالنسبة للمتحف، كما كانت بالنسبة لأى مؤسسة أخرى. فمن الصعب، مع هذا البعد أن نبقى على اتصالات وثيقة مع مراكز البحوث أو تطورات سوق الفن. ولكن بالرغم من أن تلك الظروف غير المواتية هى حقيقة واقعة، إلا أن أهميتها لم تكن إلا ثانوية، مقارنة بحقيقة أن انفصالنا الجغرافى عن القارة، مضافا إليه طبيعة السكان المحليين، لم تكن لتفرز إحساسا بالعزلة، ولكنها بالأحرى تميل إلى تحديد شخصية هاواى فى ارتباطها بالعالم الأوسع- عالم منطقة الباسيفيكى كلها- والذى تلعب فيه الجزر دور المحور فى كثير من الأوجه. فمعظم طرق النقل فى الباسيفيكى، فى الاتجاهين تلتقى فى هونولولو، ومن هنا أصبحت المدينة مركزا مهما تتدفق منه الأفكار الغربية، كما تتدفق المنتجات إلى الشرق، وبالعكس. وسكرتارية مجلس علوم الباسيفيكى، ذلك الذى يغطى اهتمامه منطقة الباسيفيكى كلها، مقرها هنا. كما تأسس متحف البيشوب منذ فترة طويلة فى المدينة، وهو المتحف الذى يضم طائفة عريضة من المقتنيات الشهيرة على مستوى العالم، والتى تصور الفلكلور والثقافة المادية للشعوب البولينيزية، والميلانيزية، والميكرونيزية. وإلى جامعة هونولولو يتوافد الطلبة من أمم الشرق والغرب على السواء، كما أن هناك روابط عائلية كثيفة لعدد لا بأس به من المقيمين هنا، وعلاقات عمل فى الشرق، وفى كل أجزاء الباسيفيكى على حد سواء.

وجزيرتنا هذه كانت بالنسبة لكثير من الطلبة والزوار القادمين من الشرق هى الفرصة الوحيدة لتجربة التعامل مع الغرب، والتعرف عليه لأول مرة، ولكن على النقيض من ذلك، فمن بين عشرات الآلاف من الزوار الغربيين الذين نستقبلهم كل سنة، لا يستطيع إلا عدد قليل منهم أن يستوعب شيئا جديدا عن الشرق أكثر مما يستوعبه فى هاواى. وأخيرا، فقد وعت أكاديمية هونولولو للفنون أنها تمثل بالنسبة لعدد كبير من الزوار، وكذلك لمعظم مواطنينا، متحف الفن الوحيد ذا الطبيعة الدالة المتاح لهم.

لذلك فقد كان جانب عظيم من عمل الأكاديمية منصبا على التعليم التطبيقى على مستوى واسع، حتى نضفى على تجربة الزائر أكبر ثراء ممكن.

ولقد ركزنا على مفهوم التعليم منذ زمن

طويل، بل وكرست الأكاديمية نفسها له منذ إنشائها. فعندما شرع فى إنشاء المتحف كان لمؤسسه رؤية ثاقبة، استشفت إمكانيات مجتمع يقع بين عوالم عدة، ونتج عن ذلك أن أصبح قسم التعليم هو أضخم أقسام المتحف، حيث يعلم سنويا نحوا من أربعين ألف تلميذ من مدارس هاواى. ولكن ما لم يكن من الممكن توقعه هو مدى التأثير الذى يمكن للمؤسسات فى هاواى أن تقوم به فى حياة أناس يعيشون على بعد آلاف الأميال من الجزر. وبالرغم من صعوبة قياس هذا التأثير بأية درجة من درجات الدقة، إلا أن هناك أدلة كثيرة على وجوده بالفعل.

ومن الواضح إذن أن أكاديمية هونولولو للفنون تقع ضمن تصنيف الحالات الخاصة عند أية مناقشة لمشكلة متحف الفن فى مجتمع ناء، إلى جانب أن وصف هاوى «بالنأى» لايعدو كونه تفكيرا بأسلوب التجريد الجغرافى وحده. والأهم من ذلك حقيقة أن الظروف التى جعلت من هاواى حالة خاصة، حولت انفصالنا الجغرافى إلى علاقة مع شعب محلى فريد، وعلاقة أيضا مع مساحة أوسع من العالم، وهو ما ينفى أى إحساس بالعزلة، بل ويساهم إيجابيا فى إثارة شديدة لجو من التحدى، ولفرص استثنائية واسعة لخدمة الجمهور أيضا.

المتحف الريفى لمركز التربية الأساسية للدول العربية

(من المجلد ٧، العدد ٤، ١٩٥٤، صفحات ٢٢١-٢٢٤)

بقلم: دوروثى ج. ويليامز

Dorothy G. Williams

كلية أ.ب. هانتر ١٩٣٢، بكالوريوس من كلية سيمونز عام ١٩٣٣. ماجستير من جامعة كولومبيا عام ١٩٤٠، دكتوراه من جامعة شيكاغو عام ١٩٤٧. أمينة مكتبة بكلية صامويل هوستون، وكبيرة أمناء بمكتبة نيويورك العامة. أمينة مكتبة المركز الإعلامى للتربية الأساسية، أمينة مكتبة مركز التربية الأساسية للدول العربية، بسرس الليان عام ١٩٥٢، وحتى اليوم.

تتميز المتاحف فى دول الشرق الأوسط العربية بأنها تقع فى أكبر المدن، وخاصة العواصم، اللهم إذا ارتبطت بمواقع أثرية. وعلى الرغم من أن العديد من تلك المتاحف يكتظ بجانب عظيم من أكثر كنوز العالم شهرة فى الفن والآثار، إلا أنها لا تبدى إلا قليل اهتمام بتطوير مجموعات تستهدف البرامج التعليمية المتعلقة بالحياة الريفية. وتزددا الدهشة أمام غياب ما يمكن أن نسميه بالمتاحف الإقليمية، خاصة فى ضوء الوحدة الثقافية المتميزة للدول العربية.

وعلى ذلك فقد كان مولد المتحف الريفى بمركز التربية الأساسية للدول العربية بمثابة مشروع رائد (بالرغم من تواضعه الشديد). وقد تم افتتاح المتحف فى الثانى والعشرين من يناير سنة ١٩٥٣، فى مناسبة افتتاح المركز نفسه. وتمثلت أهداف المتحف فى: ١- جمع وعرض القطع التى صنعت واستخدمت فى ريف دول الشرق الأوسط العربية، ٢- تطوير خدمات وأساليب عمل وأنشطة تهدف إلى دمج المتحف فى الإطار العام للتدريب، وبرنامج العمل الميدانى للمركز فى مجال التعليم الأساسى. وقبل أن نفصل القول عن المتحف نفسه، قد يكون من المفيد أن نشير فى عجالة سريعة إلى هيكل وبرنامج مركز التربية الأساسية للدول العربية.

قامت اليونسكو فى ديسمبر عام ١٩٥٢، بتأسيس مركز التربية الأساسية للدول العربية بالتعاون مع الحكومة المصرية، والأمم المتحدة ووكالاتها المتخصصة. وقد كان ثانى مركز تعليم أساسى تقوم اليونسكو بإنشائه. وكان المركز الأول، والذى يخدم أمريكا اللاتينية، قد بدأ فى تقديم خدماته فى باتزكوارو بالمكسيك فى مايو عام ١٩٥١. وكما كان الحال مع مركز باتزكوارو، كان لمركزنا هذا فى «سرس الليان» هدفان أساسيان: تدريب القادة على رفع مستويات المعيشة فى المنطقة، وإنتاج مواد مطبوعة، ومواد سمعية-بصرية «استرشادية» لخدمة هذا الهدف الأول.

ومن المقرر أن يستكمل الفصل الأول، والذى يضم ٤٨ متدربا منهجه الدراسى بعد ٢١ شهرا فى أغسطس عام ١٩٥٤، كما تم قبول مجموعة ثانية مكونة من ٤٣ متدربا فى ديسمبر عام ١٩٥٣. ويتكون المتدربون من رجال ونساء ناضجين، اختارتهم حكومات ست دول عربية (مصر، العراق، الأردن، لبنان، المملكة العربية السعودية، سوريا)، ومن قطاع غزة الفلسطينى، حيث اختارتهم وكالة غوث اللاجئين (الأونروا UNRWA)[1]. وقد تم الاختيار على أساس اهتمامهم الشديد بإسباغ الرخاء على الريف فى بلادهم، وخبرتهم السابقة فى مجال التعليم الأساسى بالذات. وتضم هيئة العاملين الدولية بالمركز خبراء فى مجالات مثل، علم الاجتماع الريفى، وأعمال التوسع الزراعى، والتعاونيات، والتعليم الصحى، ومحو الأمية، والاقتصاد المنزلى، والصناعات اليدوية والتخطيط القروى. وقد عينهم بالمركز منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو)، ومنظمة الأمم المتحدة للأغذية والزراعة (الفاو)، ومنظمة الصحة العالمية، ومنظمة العمل الدولية، والأمم المتحدة. ويتلقى المتدربون التعليم حول كيفية العمل فى فريق، وكذلك التمكن من تقنيات التعامل مع المشكلات المركبة للفقر، والأمية، والأمراض، باستخدام دمج الأساليب متعددة الاتجاهات، وذلك من خلال الدراسة فى الفصول، والعمل الميدانى تحت إشراف فى القرى المجاورة.

ويقع المركز فى قرية سرس الليان فى دلتا

ترجمة: عثمان مصطفى عثمان

مصر (بين فرعى النيل) على بعد حوالى ٦٥ كيلو مترا إلى الشمال من القاهرة فى قلب محافظة المنوفية. وهى المحافظة التى تشغل مساحة حوالى ٣٦٥ كم. ويقطنها حوالى ٣٠٠ ألف نسمة، وهى أيضا المنطقة التى يخدمها المركز ومتحفه خدمة مباشرة. غير أن المركز يخدم بشكل مباشر أيضا كل الدول العربية، وهو جزء من شبكة برامج الأمم المتحدة على مستوى الكوكب، والتى تستهدف تحسين مستويات المعيشة، والمستويات الثقافية لسكان الريف فى جميع أنحاء العالم.

وقد كان صاحب الفكرة الأساسية فى إنشاء المتحف، الدكتور عباس عمار، أول مدير للمركز. وقد أثمرت جهوده عن قيام الحكومة المصرية مشكورة بتوفير مجموعة هائلة من المصنوعات اليدوية، والقطع الأخرى من بعض الدول العربية (أكثرها عددا من العراق) للمركز، والتى عرضت فى الحلقة الدراسية الثانية للأمم المتحدة للرخاء الاجتماعى للدول العربية، والتى انعقدت فى القاهرة سنة ١٩٥٠. وقد شكلت تلك القطع نواة المقتنيات الحالية للمتحف، والتى زاد عددها كثيرا عن طريق الهدايا، والإعارة، وبعض عمليات الشراء المتواضعة.

وقد تم ترتيب المعرض الدائم بالمتحف جغرافيا (يكثر إجراء التغيير، وإعادة الترتيب لأقسامه)، حيث يتم عرض القطع المنتمية لكل بلد عربى معا. وتشتمل تلك المعروضات على سجاد، ومنسوجات، وسلال، ومشغولات معدنية (نحاس، نحاس أصفر وفضة)، وفخار، وملابس، وحلى، وآنية منزلية، وأدوات زراعية. ومن المخطط أن يتم إعادة تجميع المعروضات فى المعرض تدريجيا لتنقسم حول موضوعات ثلاثة: الزراعة، الصناعات الريفية، الحياة المنزلية (بما فيها التخطيط القروى، والإسكان الريفى). وقد دونت البطاقات المصاحبة للقطع بالعربية والإنجليزية حتى تكون مفهومة للجمهور المتنوع للمتحف. وروعى فيها أن تكون على قدر ممكن لتقليل عدد المتطفلين من الزوار فى متحف بمثل هذا الصغر. وقد بذل كل جهد ممكن لتجنب تكدس المجموعة عند عرضها، وهو ما كان أمرا يسيرا فى البداية، ولكن مع نمو المجموعة كان من الضرورى أن يعاد ترتيب الأقسام ويتم استبعاد بعض القطع.

وبالإضافة إلى المعرض الدائم، هناك العديد من المعارض المؤقتة التى تقام. وقد سافر بعض الزائرين الدائمين للمتحف، بمن فيهم المتدربون فى المركز إلى بلدان غير عربية، فكانوا سببا فى ورود بعض المجموعات الصغيرة المؤقتة من المصنوعات اليدوية، والأدوات الأخرى المصنوعة والمستخدمة فى الحياة الريفية فى دول أخرى، لتصبح من المعالم المنتظمة فى المتحف. فهناك مجموعات معروضة من المكسيك، وإندونيسيا، وإفريقيا الغربية. كذلك عرضت بالمركز بعض اللوحات أنيقة الأطر، والتى تمثل فن الرسم الفرنسى الحديث لمدة شهرين فى ربيع ١٩٥٣، وهى مجموعة معارة فى إطار التعاون الكبير من المركز الثقافى للسفارة الفرنسية بالقاهرة. وكذلك تم عرض عدد من الأفلام الرائعة المتعلقة بحياة وأعمال الفنانين الذين عرضت أعمالهم، وذلك عن طريق الاستعارة من المركز الثقافى الفرنسى أيضا. ويتطلع المتحف الريفى لاستقبال معرض الأعمال الخشبية اليابانية الذى يقوم حاليا بجولة فى الدول الأعضاء تحت رعاية اليونسكو.

ومن المبهج حقا أن المتحف أصبح مندمجا فعليا فى برنامج المركز. فقد انضم للعاملين بالمركز هذا العام خبير فى الصناعات اليدوية، فكثرت استعارة القطع من المتحف لاستخدامها كنماذج فى التصميم، وتقنيات الصناعات اليدوية. وكذلك تستخدم المكتبة قطعا من المتحف لإضفاء الحيوية والعمق على معارضها. فأحد أهم المشاكل التى تعترض الزراعة فى الدول العربية تتمثل فى استمرار استخدام الأدوات الزراعية التقليدية وغير الفعالة. وكانت منظمة الأغذية والزراعة بالأمم المتحدة قد أصدرت دليلا إرشاديا عمليا رائعا عن «أدوات الزراعة الصغيرة»، وذلك سنة

١٩٥٣[٢]. وأحد المشاريع الكبرى التى يجرى العمل فيها حاليا بالمتحف هو إعداد معرض شامل للأدوات الصغيرة بالحجم الطبيعى، ونماذج أدوات الزراعة الأكبر حجما، والتى يمكن أن تفى بمتطلبات الزراعة وظروفها فى الدول العربية. ويعتمد المشروع على منشورات الفاو كمرشد أساسى، وكذلك يعتمد على التعاون الوثيق مع خبير أعمال التوسع الزراعى بالمركز، والذى أوفدته الفاو. وسوف تعرض الأدوات المستخدمة بالفعل حاليا فى المنطقة لإتاحة عقد المقارنات. هذا المعرض، الذى ربما يجوب القرى التى يجرى فيها العمل الميدانى، وكذلك الوحدات الزراعية الحكومية فى المناطق المحيطة، سوف تكون له قيمة عملية مباشرة بالنسبة للتدريب وبرنامج العمل الميدانى بالمركز، كما أنه سوف يثرى المجموعة الزراعية للمتحف.

وإلى جانب زوار المتحف من العاملين بالمركز والمتدربين، يتكون معظم الزائرين من مدرسى المدارس (خاصة مدرسى الجغرافيا والتاريخ والصناعات اليدوية)، وتلاميذهم من المدارس الابتدائية والثانوية، والذين يتوافدون فى حافلات، ليس من القرى المجاورة فقط، ولكن من مناطق نائية فى محافظة المنوفية. وقد شكلت زيارات المدارس حوالى نصف زائرى المتحف من الخارج (قرابة الثلاثين ألفا) منذ افتتاحه.

وبالرغم من أنه من المبكر جدا أن نحاول تقييم المتحف، إلا أننا نستطيع أن نختم ببعض الملاحظات. أولا، بدأ العمل بالمتحف ولا يزال يدير العمل به العاملون بمكتبة المركز. وقد دعت الضرورة إلى ذلك، فكان عملهم عملا جانبيا، وليس نشاطا أساسيا. وزيادة على ذلك، فإنه فى حين أن الثلاثة المهنيين من هيئة المكتبة، الذين زاروا واستخدموا الكثير من المتاحف لسنوات طويلة كأعضاء من الجمهور وكمعلمين للكبار، فإن أيا منهم لم يتلق تدريبا على التقنيات المتحفية. وقد كان لذلك بالطبع أثر حد من تطور المتحف. وكانت ندرة التمويل فى ندرة العاملين. وتتكون «تجهيزات» المتحف حاليا أساسا من بقايا أشياء مثل لوحات سيلوتكس، و١١ صندوق حفظ (٧ خشبية، و٤ ورق مقوى «كرتون»)، ومنضدتى مكتبة، وخزانة كتب ذات أرفف، وخزانتى عرض بأرفف زجاجية كانت تستخدم أساسا لبيع الحلوى. وقد أنفق على المتحف حتى الآن أقل من ٣٠٠ دولار، بما فيها شراء بعض القطع.

ومازال هناك الكثير الذى يجب أن يبذل، ومن المأمول أن يزيد عدد العاملين والتمويل أيضا. غير أن الجهود التى بذلت حتى الآن كان لها نتائج إيجابية خاصة فى أنها: ١- وفرت أداة مفيدة لبرنامج التدريب والعمل الميدانى فى المركز. ٢- زيادة الإحساس بالاعتزاز بالذات والهوية الثقافية لدى العديد من زوار المتحف. ٣- كما أنها تمثل استعراضا محدودا لما يمكن أن يتم لإنشاء متحف ريفى بموارد قليلة، وهو الحال بالنسبة لمعظم مشروعات التعليم الأساسى.

الهوامش

1. United Nations Works and Relief Agency.

2. H.J. Hopfen and E. Biesalski, *Small Farm Implements* (FAO Development Paper No. 32, Agriculture). Rome, June 1953, 80 p., 120 ill. 23 cm. This publication describes with explanatory text, photographs and designs, efficient small agricultural implements used in different parts of the world which can be made easily and inexpensively of readily-found materials by the farmer himself or the local carpenter or blacksmith.

استنقاذ الإثنولوچيا

(من المجلد ٢٣، العدد ٣، ١٩٧٠، صفحات ١٧٣-١٧٩)

بقلم: ريتشارد نانو

Richard Nunoo

ولد ريتشارد نانو سنة ١٩٢٢، فى غانا. وتخرج فى كلية أشيموتا (١٩٣٨-١٩٤٥)، وعمل مساعد أمين متحف الأنثروبولوچيا بالكلية نفسها (١٩٤٥-١٩٤٨)، ثم أمينا به (١٩٤٨-١٩٥٠)، وكذلك عمل أمين مكتبة ومدرسا بالكلية. وحصل على دورة دراسية فى آثار ما قبل التاريخ الأوربية من معهد الآثار بجامعة لندن، ثم دبلومة جمعية المتاحف (١٩٥٠-١٩٥٣). وعمل مساعدا مؤقتا فى المتحف البريطانى عام (١٩٥٤). وكبير موظفى المتحف الوطنى فى الكلية الجامعية بغانا (١٩٥٤-١٩٥٨). ثم فى متحف غانا ومجلس الآثار بها (١٩٥٨-١٩٦١). ومدير متحف وآثار غانا عام (١٩٦١). وهو مستشار دائم للاتحاد الدولى للعلوم الخالصة للعصور التاريخية وعصور ما قبل التاريخ. ونائب مدير المجلس العام للمركز الدولى لدراسة حفظ وترميم الممتلكات الثقافية فى روما. ونائب مدير جمعية متاحف إفريقيا الاستوائية. كما أنه عضو فى اللجنة القومية للمجلس الدولى للمتاحف، وعضو المعهد الإيطالى للعلوم الخالصة للعصور التاريخية وعصور ما قبل التاريخ. وزميل المعهد الأنثروبولوچى الملكى، وأجرى حفائر في تل نسوتا فى غانا عام (١٩٤٨)، وحفائر فى إسرائيل وغانا. ومن منشوراته تقرير عن حفائر أسيبو فى غانا عام (١٩٩٥).

تهتم كل الدول بالبحث عن أساليب ووسائل فعالة لحماية ممتلكاتها الثقافية. ومن المشجع حقا أن نشير إلى أن جهود تلك الدول تلقى دعما منتظما من اليونسكو، من خلال المشورة والمعونة.

بيد أن المشكلة حادة بشكل خاص فى البلدان الإفريقية. ففى بعض الحالات كان هناك تصدير غير قانونى للمواد ذات الأهمية الثقافية، ولو لم تتخذ إجراءات علاجية لهذا الوضع لما بقى منها شىء بالفعل. والأكثر من ذلك، أن التصنيع (فى تلك البلدان) كان يعنى أن الإنتاج الضخم من البلاستيك، والأدوات المنزلية المصنعة، والسلع الأخرى، سوف تحل محل الصناعات التقليدية، مما يترتب عليه تزايد ندرة المنتجات والصناعات اليدوية التقليدية.

بيد أن القوانين التى تحرم التصدير غير القانونى للمواد الثقافية دون ترخيص، قد سنت[1]، وإن اختلفت فى نجاح تطبيقها.

ويمكن أن تتعرض الأشياء الإثنوجرافية أيضا للاندثار بفعل التلف والافتقار للحفظ السليم. وقد تبنى متحف غانا القومى أساليب، سنصفها فيما بعد، قد تهم الدول النامية الأخرى التى تعانى من مشاكل مشابهة. وقد أثمر ذلك حفظ الآلاف من القطع المهمة فى المجموعات الوطنية، ربما كانت- بدون تلك الأساليب- قد فقدت لمصلحة الخارج، واستحال استعادتها.

وتشابه العملية الأساسية فى هذه الأساليب، عملية حفائر الإنقاذ فى الآثار، وسوف نطلق عليها هنا، لغياب مصطلح أفضل، «استنقاذ الإثنولوچيا».

وتتمثل الخطوة الأولى فى إنشاء شبكة جمع ميدانية تغطى الدولة كلها. ونظرا لتفرق الأشياء، فقد لا يكون من المجدى اقتصاديا أن نرسل الجامعين إلى كل المناطق. فالنجاح يعتمد بشكل كبير على نوعية الجامعين، والذين يجب أن تتوافر فيهم صفات الود واللباقة، وأن يكونوا أهلا للثقة، ويتمتعوا بحساسية خاصة فى الجمع. ويجب أن يكون كل جامع قد عاش لفترة طويلة فى المنطقة حتى يكون على دراية بالعادات والتقاليد المحلية. وكذلك يطلب منه أن يدون تقريرا مفصلا حول كل قطعة يجمعها، ويضيف له رسما تخطيطيا متى أمكن ذلك. ويجب أيضا أن يكون طلق اللسان فى اللغة أو اللهجة المحلية.

وقد توصلنا فى غانا إلى أنه من الأفضل دعوة أصحاب الطلبات من خلال المجالس التقليدية، التى عادة ما تعين ثلاثة مرشحين أو أكثر ممن أجريت لهم مقابلة شخصية من هيئة تضم المسئول الإدارى للمنطقة، وأحد أعضاء المجلس، ومسئول من المتحف. فلو اتبع غير ذلك، كأن يتم الاختيار عن طريق إعلان عادى ومقابلة، فقد يقع الاختيار على كفاءات مناسبة تماما بالفعل، ولكنها قد تكون مع ذلك غير معتادة على المنطقة المطلوبة فيها.

ويخضع المرشحون الناجحون لدورة تدريبية أولية فى المتحف قبل أن يتم تعيينهم. فيتعلمون كيف يحددون ما يجب جمعه من المواد، وكيف يتم ذلك، وكيف يدونون المعلومات عنها ويحفظونها بشكل مناسب كإجراء مرحلى، وكيف يديرون مكتبا صغيرا، وكيف يتعاملون مع ما يعثر عليه على وجه الأرض. ويقوم بالتدريس فى تلك الدورة إثنولوچى أو أثرى مدرب، له اهتمام خاص بالتكنولوچيا. وعند تعيين الجامعين، يقدمون رسميا للسكان المحليين، عن طريق سكرتير المجلس التقليدى، أو عن طريق المتحدث باسم زعيم المنطقة. ويصطحب الجامع الجديد أيضا للقاء الشخصيات الهامة التى قد لا تكون قد حضرت هذا الاجتماع لسبب أو لآخر. وكذلك

ترجمة: عثمان مصطفى عثمان

يتم تعريف الشرطة المحلية به، حيث إنها تساعد فى اقتفاء أثر الجامعين غير الشرعيين.

ويستخرج للجامع بطاقة هوية رسمية بتوقيع من مدير المتحف الوطنى.

ويقيم الأمناء المساعدون بالمتحف بعد ذلك معارض فى مراكز الطوائف، أو الفصول الدراسية، أو منازل الزعماء، أو المبانى المناسبة الأخرى، حتى يرى المجتمع المحلى نوعية الأشياء التى يمكن أن تسهم فى المجموعات الوطنية. وهو ما يساعد على إشراك تلاميذ المدارس والبالغين من السكان بمن فيهم الزعماء والشيوخ. ويشرح هؤلاء الأمناء المساعدون أسباب حفظ تلك القطع التى لها أهمية ثقافية. وبمجرد أن يتم ذلك يستطيع الجامع أن يبدأ فى ممارسة عمله.

ويبدأ الجامعون عملهم بالانتقال من بيت لبيت، يسألون الناس عما يمكن أن يسهموا به. فإذا صادفهم الحظ استطاعوا جمع كمية كبيرة من المواد، بالرغم من أن الجولة الأولى عادة ما ينتج عنها فقط حفز الناس لتقرير ما يرغبون فى المساهمة به من قطع. أما الزيارات التالية فتسهم فى إبقاء اهتمام الناس، وتضمن الحصول على استجابة منتظمة. وعادة ما يكون على الجامعين الارتحال لمسافات طويلة للوصول إلى السكان فى الأماكن النائية فى المناطق التى يعملون فيها.

وأحيانا ما يأتى الجانب الأعظم من الهبات من زعيم المنطقة نفسه. وأحيانا ما يدعوا نفرا من عشيرته، ممن يعرف عنهم امتلاك أشياء مهمة، ويقنعهم بإعطائها بسخاء، خدمة لهدف نبيل. وفى بعض الحالات كان الحظ يخدم المتحف، فنجد جامعين من نواب الزعماء، فهم عادة لا يكتفون بتحمل المسئولية عن المواد التى يتم جمعها، ولكنهم يطلقون بعض الشباب- عادةمن أقاربهم- ليقوموا بعمليات الجمع تحت إشرافهم، ويدونوا الملاحظات والتقارير المفصلة عن القطع التى يجمعونها إن لم يكونوا هم أنفسهم يستطعيون القراءة أو الكتابة. وعندما يتعذر التبرع بمادة مهمة، فقد تقدم على سبيل الإعارة. وقد يكون من الضرورى أحيانا أن يدفع ثمن المواد التى يصعب الحصول عليها، أو لا يمكن التبرع بها، أو إعارتها للمتحف.

وباستثناء بعض النوعيات، مثل الطبول، فالمواد عادة ما تكون خفيفة الوزن، صغيرة الحجم، مقارنة بالمواد الإثنوجرافية التى يتم جمعها فى بلدان أخرى. ولهذا السبب فنادرا ما كان النقل مشكلة. فعادة ما تكون المواد المجموعة مصنوعة من الخشب، أو المعدن، أو الطين، أو الجلد، أو القطن، أو الحرير. ويخصص مكان لحفظها فى منزل الزعيم، أو فى المبانى الإدارية الإقليمية. ويتم إرسال المواد إلى المتحف فى فترات منتظمة، حيث يتم معالجتها ضد التآكل، وتضاف إلى المجموعات الوطنية. ويقرر الجامع متى يكون لديه مجموعة كافية لإرسالها، أما إذا كانت هناك قطعة حالتها سيئة، فتجرى الترتيبات لإرسالها إلى المتحف لمعالجتها على الفور. ومن الجدير بالذكر أنه عندما تبنى المتاحف الإقليمية سوف تعاد الكثير من تلك المواد إلى مواطنها الأصلية.

وقد كان لهذا النوع من العمل الميدانى إحباطاته بلا شك. فقد غابت الأمانة عن بعض الجامعين فكادوا يقوضون العمل فى مناطقهم. وكذلك كان التعاون محبطا فى بعض الأماكن. ولذلك يحظى اختيار الجامعين بمزيد من الجهد، حيث إن نجاح العملية كلها يعتمد عليهم بشكل شبه كامل.

غير أننا نستطيع أن نوصى مخلصين بتلك الفكرة. فبالإضافة إلى الإيجابيات التى ذكرناها بالفعل، فهى تسهم أيضا فى: (أ) إثارة اهتمام الناس بمظاهر ثقافتهم التقليدية، والتى تعتبر الآن بالية، أو غير ذات قيمة، كما هو الحال مثلا بالنسبة لبعض الأدوات التى لم يعد لها قيمة احتفالية الآن؛ (ب) وتلافى بيعهم تلك الأشياء للتجار الذين قد يدفعون أسعارا

مرتفعة، ولكن اهتمامهم بها لا يتعدى الانبهار بغرابتها إلى اعتبارها جزءا من ثقافة؛ (ج) وتحاشى إلقائهم لها كمهملات، أو تركها فى ظروف غير مناسبة حتى يصيبها العطب؛ (د) وإنشاء مجموعات متحفية ممثلة لأسلوب فى الحياة آخذ فى الاندثار.

ويجدر بنا أن نذكر فى الختام أن المجموعات تشتمل على مواد لصناعات يدوية مازالت حية، بما فيها صناعة السلال، وأشغال الجلود، والتى تستحق اهتماما خاصا. وتصنع منتجات تلك الصناعات اليدوية الآن لبيعها للسائحين، وليس لهدفها الأصلى. لذلك فالشكل يميل إلى التغيير بلا شك، وكثيرا ما تسوء النوعية أيضا. وتبذل المراكز الفنية والثقافية التى أنشئت الآن فى غانا جهدا جبارا لتشجيع استمرار الصناعات اليدوية على السير فى خطوطها التقليدية.

الهوامش

1. UNESCO has contributed significantly in this respect through the adoption of recommendations in favour of such laws. It is currently preparing a convention on the same subject.

مائدة سنتياجو المستديرة (شيلى)

(من المجلد ٢٥، العدد ٣، ١٩٧٣، صفحات ١٢٩-١٣٤)

بقلم: ماريو إ. تيروجى

Mario E. Teruggi

كان ماريو إ. تيروجى أستاذا متفرغا، ورئيسا لقسم المعادن والصخور بمتحف العلوم الطبيعية فى لابلاتا. وكان يقوم بعمل مدير هذا المتحف، وكذلك متحف برناردينو ريڤاداڤيا للعلوم الطبيعية فى بوينس أيرس. وقد وضع حوالى سبعين كتابا وعملا بحثيا حول موضوعات فى مجال تخصصه. بالإضافة إلى ذلك، نشر العديد من الأعمال حول المتاحف، والموضوعات العامة، واللغة والأدب. وقد أطلق اسمه على أحد المعادن وهو «التيروجيت teruggite». وقد شارك فى العديد من الحلقات الدراسية، والموائد المستديرة، والندوات التى نظمتها اليونسكو.

العنوان الذى أطلقته اليونسكو على المائدة المستديرة فى «سانتياجو» بشيلى، وهو «دور المتاحف في أمريكا اللاتينية اليوم» يبدو وكأنه لا غبار عليه لأول وهلة. فقد اشترك العديد منا فى ملتقيات مشابهة فى مناسبات سابقة، ويعلم كلنا ما يتوقع منها. وقد شهد البرنامج التقليدى تجديدا بلا شك: فبدلا من أن تستقبل المائدة المستديرة المتحفيين وحدهم، دعى متخصصون من تخصصات أخرى للتحدث عن مجالات تخصصهم، ولرئاسة الجلسات، ومناقشة الموضوع الأساسى للمائدة المستديرة. وقد كان هذا الموضوع طبقا لما جاء فى الدعوة الأولى للمشاركين، يدور حول ما إذا كانت متاحف أمريكا اللاتينية - بوصفها مؤسسات تعليمية وثقافية وعلمية- قادرة على التكيف مع المشاكل التى تفرضها التنمية الثقافية فى مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية فى أمريكا اللاتينية اليوم أم لا.

وفى الجلسة الافتتاحية للمائدة المستديرة، ذكرت الآنسة رايموند فرين أن اليونسكو تحاول تجربة فكرة جديدة فى هذا النوع من الملتقيات الدولية، تتمثل فى إحداث مواجهات بين أرباب التخصصات المختلفة. وأكد السيد هوجز دى ڤارين-بوهان من جانبه على أن هذا الاجتماع هو بمثابة جسر تلتقى عليه فئتان من المتخصصين معا.

ومنذ لحظة هذا الحفل الافتتاحى بدأت الأحداث تتوالى. فنحن المتحفيين لنا تآلف من نوع خاص، نرضى عنه ونفخر به، بالرغم من ضآلة المكانة الاجتماعية لمهنتنا، وضعف العرفان بها. فإذا ما اجتمعنا تحدثنا عن شئوننا، وتبادلنا الخبرات، وأسفنا على الشرور التى تنزل بالمتاحف، وبحثنا عن الحلول والتحسينات، ودرسنا التقنيات، ثم صغنا البيانات والمقترحات، ومضى كل منا إلى حال سبيله سعيدا بما تم إنجازه. إننا ضفادع فى بركة واحدة ننقنق نقيقا واحدا. ولكن هنا فى سانتياجو دعيت ضفادع من برك أخرى إلى بركتنا، تنقنق نوعا من النقيق مختلفا.

•

ووقعت علينا أول ورقة يقدمها «أحد المنتمين لتخصصات أخرى»- حول التنمية الثقافية فى بيئة ريفية والتنمية الزراعية- وقع الصاعقة. فعندما انتهى المتحدث من كلمته، نظر كل منا نحن المتحفيين للآخر وقد أصابنا الارتباك، ليس مما قيل (بالرغم من دسامته)، ولكن لأنه قد انجلى لنا، وفى ضربة واحدة، أن وجود الجنس البشرى، وأحزانه، وطموحاته وآماله لم تعرف طريقها للمتاحف. نظر كل منا إلى الآخر فى صمت لبرهة، فقد اكتشفنا، دونما حاجة لمزيد من القول، أن المتحف مغروس فى شجرة المجتمع، ولكنه يصبح عدما إذا لم يمتص عصارته الحيوية من جذع الشجرة التى غرس فيها، وهى عصارة تستمد أصولها من ميادين العمل، وورش العمل، والمعامل، والمدارس، والبيوت، والمدن.

ومن تلك النقطة بدأت هواجسنا المشوشة وغير المترابطة فى التبلور، وعلمنا كلنا الجواب الذى يجب أن يقدم على الموضوع الأساسى الذى أثارته المائدة المستديرة: متاحف أمريكا اللاتينيةغير مهيأة للتعامل مع المشاكل التى تثيرها تنمية القارة.

لقد شعرنا كلنا، بغض النظر عن آرائنا الشخصية السابقة، وأفكار كل منا السياسية، أن متاحف أمريكا اللاتنية- تلك المتاحف المتمسكة بمهمتها فى نشر الثقافة، والجريئة فيها، بالرغم من افتقار معظمها للتمويل- لاتؤدى رسالتها الاجتماعية بشكل مرض. تلك

ترجمة: عثمان مصطفى عثمان

الرسالة المتمثلة فى توحيد المواطن مع البيئة الطبيعية والإنسانية فى كل مظاهرها.

وكانت تلك هى نقطة الانطلاق- اكتشاف أن المتاحف لم تكن تقوم إلا بالقليل، وأحيانا بلا شيء تقريبا، لمصلحة أمريكا اللاتينية البائسة، وهو ما أثار التفكير مباشرة فى الهدف النهائى للمتاحف. لم تكن هناك اتهامات مباشرة (باستثناء مرة واحدة من قبل أحد المراقبين)، ولكن بحوث بعض رؤساء الجلسات أشعرتنا كما لو أننا نحن المتحفيين غير مبالين بالمشاكل الاقتصادية والاجتماعية التى تصيب أمريكا اللاتينية، وأن بياناتنا والنتائج التى نخرج بها ما هى إلا أغنية موت تغنيها مهنة عفى عليها الزمن، فلا تصور عندها لتكيف نفسها مع الظروف الحالية، أو قدرة لها على ذلك. تلك الانتقادات المتوارية أدت بالعديد من المشاركين إلى الإشارة إلى أن المتاحف أوكلت لها وظائف ليست من صميم شأنها المباشر. وكان من المؤكد أن مسائل من قبيل «الثورة الخضراء» فى الزراعة، وتقليص الأمية، والقضاء على الأوبئة، وسوء التغذية، أو الاستخدام الأكفأ للموارد الطبيعية- على سبيل المثال لا الحصر- يجب أن يتم التعامل معها، ونشرها، والترويج لها، وتنفيذها من قبل هيئات ووكالات محددة في الدولة. ولكن الرد جاء فى حينه، وتمثل فى أن تلك المؤسسات فى عدد من دول أمريكا اللاتنية، لم تكن تعمل بالكفاءة المطلوبة، أو أنها لم تكن حتى قد تأسست بعد، فوقعت مسئولية ملء تلك الفجوة على عاتق المتاحف القائمة.

وفى المناقشات اليومية التى كانت تعقب الكلمات التى يلقيها مختلف المتخصصين تعرضنا مرارا وتكرارا لمراجعة المفهوم التقليدى للمتحف فى مواجهة متطلبات مجتمع نام. وكنا كمتحفيين نشعر بمرارة فى حلوقنا، أردنا أن نتخلص منها. وقلنا بأن تلك كانت مشكلة أساسية قبل المائدة المستديرة، ويجب أن يعثر لها على حل.

وتمثل الجواب الذى توصلنا إليه فى فكرة المتحف المتكامل. وبمرور الأيام (فى المؤتمر) نضجت الفكرة وتبلورت حتى أخذت شكلها النهائى، لتصبح مفهوما متحفيا جديدا- بل وثوريا، حيث إنها تخرج عن الخطوط والحدود التقليدية لفكرتنا عن المتحف. لقد كانت رد المائدة المستديرة على الأزمة فى أمريكا اللاتينية، ولكن هذا المفهوم الجديد سوف يطبق بلا شك فى أماكن أخرى فى العالم (متقدمة كانت أم نامية)، بما أن الابتكارات والثورات العلمية والتكنولوجية الحالية تؤثر على الأغنياء والفقراء على السواء أو تهددهم.

وحقيقة أن غالبية المتخصصين الذين وجهت إليهم الدعوة كان عليهم اكتشاف أن للمتاحف لأول مرة دلالة خاصة، حيث إننا نستطيع أن نستخلص أنه لو كانت فكرة المثقفين المشار إليهم بالبنان عن علم المتاحف وقدراتها وإمكاناتها مشوشة، فلنا أن نتوقع أن لدى الآخرين معرفة أقل بكثير برسالتنا ودلالتها. وبعبارة أخرى- وبشكل أكثر عمومية- يبدو أن الناس عامة يجهلون تماما ماهية المتاحف، ولم أنشئت. فهم يزورون المتاحف بين الحين والآخر- عادة هربا من المطر، أو لأخذ الأطفال للنزهة، أو لزيارة الأصدقاء- ثم يذهبون متأثرين بها، أو غير مبالين بالعرض الذى قدمه المتحفيون، ولكنهم فى كل الأحوال لا يدرون شيئا عن تفاصيل العمل، والجهد، والتفانى (وأحيانا التضحية)، والأحلام، والمثل، والآمال التى جعلت من ظاهرة ثقافية متميزة كالمتحف أمرا ممكنا. كل ذلك يدعم الشكوك فى أننا نحن المتحفيين كنا دوما «نبيع» المتاحف لأنفسنا، وليس لأطراف خارج مهنتنا، وبشكل أقل بكثير للمفكرين والعلماء والتقنيين، الذين يقومون بمهام

حيوية فى العالم الحديث.

ومن المحتمل جدا أن نتائج التحرك الذى جرى فى المائدة المستديرة بسانتياجو سوف تكون لها أصداء بعيدة المدى فى مجال علم المتاحف بأسره، ليس لمجرد أنها دعت لمفهوم المتحف المتكامل، ولكن أيضا لأن سياسة دعوة شخصيات بارزة من مختلف مناحى الحياة إلى الملتقيات المتحفية فى المستقبل قد تبدو سياسة شديدة النجاح. فحتى الآن لم يكن يشارك بدرجة ذات بال إلا التربويون، وهو أمر طبيعى، ولكن كان عليهم، بالرغم من ضعف همتهم مثل المتحفيين، أن يقوموا بالمهمة الشاقة المتمثلة فى إقناع العديد من السلطات والشخصيات المؤثرة بدعمهم فى عملهم. وعلى المهنة المتحفية أن تخلق وعيا بدورها الاجتماعى الحيوى فى أكثر قطاعات المجتمع تنوعا.

ومما لا شك فيه إذن أن المائدة المستديرة بسانتياجو قد أدخلت أسلوبا جديدا فى عرض المشاكل المتعلقة بالمتاحف، فبقليل من التأمل اتضح لنا أن هناك اختلافا دقيقا قد تسلل لأسلوب تناول المتاحف بوصفها مؤسسات ثقافية. فحتى الآن لم يكن ينظر إلى المتحف إلا بمنظور الماضى، الذى كان هو السبب فى وجوده. فالمتحفيون يجمعون، ويصنفون، ويحفظون، ويعرضون الأعمال، بما فى ذلك مخلفات الثقافات السابقة، قريبة كانت من ثقافتنا أم بعيدة عنها. فالمتحف فى البعد الزمنى، هو مسار بدايته من الحاضر وبعده النهائى فى الماضى. ومع اتفاق المائدة المستديرة، الذى يقضى بأن المتحف ينبغى أن يلعب دورا فى التنمية، فإن المقصود ببساطة هو أن ينعكس اتجاه المسار الزمنى، الذى ينطلق من نقطة ما فى الماضى، مع المضى إلى أقصى مدى فى الحاضر لتصل إلى المستقبل، بل وفيما بعده إلى المستقبل. فيطلب إلى المتحفى، بمعنى ما، أن يتوقف عن مجرد نزح نفايات الماضى، ليصبح، بالإضافة لذلك، خبيرا فى الحاضر، ومتنبئا بالمستقبل.

بيد أن المائدة المستديرة لم تهتم بالوسائل والنوعيات، والأشكال المادية، لتحقيق الطموحات التى أفرزتها. فلم تكن تلك وظيفها، حيث إن اللقاء لم يعقد لهذا الغرض، كما أنه لم يكن مقصورا على النواحى التقنية. غير أن الدراسة فى كلمات المشاركين وملاحظاتهم اهتمت غير مرة بوضع المقتنى، والعينة، فى متحف يتعاون مع المجتمع فى حل مشاكله. لأنه تم القبول بأن المقتنى هو نقطة انطلاق المتحف، ومبرر وجوده، وهى فرضية لم تخفق فى إثارة الدهشة بين غير المتحفيين الذين لم يستطيعوا استيعاب ما بدا لهم تأليها للمقتنى من جانب المتحفيين. بل وكان من بينهم من اقترح إمكانية وجود متاحف بلا مقتنيات. وبغض النظر عن تلك المقترحات غير المناسبة، فلو كان للمقتنى أن يبقى هو العصب الأساسى للمتحف، فيجب أن يشفع بمكملات، وتفسيرات، ويتم الربط بين المقتنيات بعدة طرق، حتى تناسب بصورة طبيعية منظور التنمية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية المرجو أن تقدمه إلى جمهور أمريكا اللاتينية. وهو ما يعنى، بمعنى ما، أن المقتنى يجب أن يبدأ فى التحول إلى نوع من البيانات، إلى صلة مع الماضى، تنشأ منها سلسلة من الدعاية- بأفضل معانى الكلمة- لخدمة المجتمع فى فهمه لذاته ورسم طريقه. فلن يبقى المقتنى هو الهم الأساسى بعد ذلك، ولكنه سيصبح نقطة البداية لعمليات واسعة يبقى فيها المقتنى عنصرا دالا ومحوريا.

وقد يبدو أننا نلقى على عاتق المتحفيين بمهمة فوق طاقة البشر، بما أننا نطلب منهم،

بالإضافة إلى دورهم المحدد الحالى، أن يخلقوا وينشئوا، كل فى متحفه، عرضا مستمرا يصف العلاقات السليمة بين ظروف البيئة الطبيعية والعرقية، والتطور الاجتماعى والاقتصادى، ومراحل الثقافة والنمو، وآثار استغلال الموارد المتجددة وغير المتجددة، والأصداء الحالية والمستقبلية لتلوث البيئة، ومشاكل الصحة، والأوبئة، والسيطرة على الأمراض فى الزراعة والحيوان، وتطور المراكز المدنية، وتغير النظم التربوية، ومستوى أدائها، والتوقعات المباشرة وغير المباشرة للرخاء، وألف شىء آخر. ومن الواضح أنه لا يوجد متحفى قادر على تغطية كل مظاهر عالمنا، ولا حتى جزء ضئيل منها. ولكن ذلك ليس هو المهم، ولا يعتقد أى إنسان أنه المهم. المهم هو أنه اتضح فى المائدة المستديرة أننا نحن المتحفيين لم نستفد من قبل من التعاون مع المتخصصين، وأن عرضنا للقطع كان محدودا، حيث إننا لم نستغلها الاستغلال الأمثل لتأدية وظيفتها الأساسية، والمتمثلة فى تفسير المظاهر الأساسية لوضع قومى أو محلى. وقد اتضح أيضا أن المتاحف سوف تتطلب عملا جماعيا بشكل أكبر فى المستقبل، ليس فقط على المستوى المتحفى، ولكن بمعنى تكوين فرق عمل تشتمل على طائفة متنوعة من المتخصصين، الذين لم يكن لهم إلا علاقة قليلة جدا بعلم المتاحف. فهناك الكثير من الإمكانيات الى تقدمها القطع، وهى أساسية لمعرفتنا وفهمنا للتندية، ظلت غير مستغلة فى غرف العرض، لأن أحدا لم يقدرها حق قدرها، أو يفكر فى استغلالها.

وقد ضمت قرارات وتوصيات المائدة المستديرة عرضا وافيا لكل تلك الجهود والإنجازات. بالإضافة إلى ذلك، فقد تم وضع الأسس والقواعد الاسترشادية للمتحف المتكامل، وهو ما يفتح أفقا جديدا فى علم المتاحف. وأخيرا كانت المائدة المستديرة هى الحافز وراء إنشاء وإطلاق جمعية أمريكا اللاتينية لعلم المتاحف.

لقد كان اللقاء فى سانتياجو بشيلى علامة بارزة فى الموائد المستديرة لعلم المتاحف، نظرا لعمق الأسئلة التى طرحها، والتى أثارت التفكير فى معنى ومدى مهنتنا والمهمة التى نؤديها.

المتاحف البيئية فى كويبك

(من المجلد ٣٧، العدد ٤، رقم ١٤٨، عام ١٩٨٥، صفحات ٢٠٢-٢٠٥)

بقلم: رينى ريڤار

René Rivard

ولد رينى ريڤار سنة ١٩٤١، فى فيكتوريا ڤيل فى كويبك. وحصل على درجة الليسانس سنة ١٩٦٣. وعمل مشرفا إداريا للمواقع التاريخية فى كويبك وأونتاريو فيما بين عامى ١٩٧٠ و١٩٧٢. كما عمل مديرا إقليميا لكويبك، فيما بين عامى ١٩٧٢ و١٩٧٣ ورئيس التحقيق، وعلم المتاحف والخدمات العامة فى باركس كندا Parks Canada *فى كويبك، ١٩٧٣-١٩٧٩. كما عمل مستشارا لعلم المتاحف، وأنشأ مؤسسة موزيار* Muséart*، سنة ١٩٧٨. وأوفدته اليونسكو والمجلس الدولى للمتاحف فى عدة مهام.*

قبل سنة ١٩٧٠، كان فى كويبك عدد قليل من المتاحف العامة، ولم يكن بها تقليد متحفى قوى، والقليل أو العدم من قيود «الحفظ». فلما بدأت «الثورة الهادئة» فى الإقليم، كانت حافزا لقطاع عريض من الجمهور للبحث عن هويتهم، وأوجدت لديهم وعيا جديدا بتراثهم. وفى ذلك الوقت كانت المتاحف التقليدية، والمتاحف المفتوحة، والنماذج التى تحاكى المواقع التاريخية، والقلاع القديمة، تقام فى أونتاريو ونيو برونسويك، وهما المقاطعتان الكنديتان المتاخمتان لكويبك. ولكن المتاحف فى كويبك كانت لاتزال تبحث عن هوية، فى خطى متثاقلة.

وعند تلك النقطة تدخلت مجموعة من العوامل لتحول من حالتنا المتحفية تدريجيا، وتدفعها إلى الفكرة الجديدة للمتحف الإيكولوجى. فكان هناك إعلان لأول سياسة تنمية ثقافية لكويبك، وهى عمل تنمية لمجتمع تجرى على نطاق واسع فى بعض المناطق، والتجريب لأساليب جديدة فى تنمية المتحف، مثل مراكز الطبيعة، ومراكز التحقيق، وانتقال مكاتب باركس كندا، (والتى تتعامل مع الحدائق العامة، والمواقع التاريخية) إلى كويبك، وأخيرا وليس آخرا، الاشتراك المتزايد للمكتب الفرانكو-كويبك للشباب فى برامج التبادل الكبرى بين فرنسا وكويبك.

١٩٧٤-١٩٧٩: كويبك تنمى الاهتمام بالمتحف البيئى

بحلول عام ١٩٧٤ تقريبا كانت قد نشأت اتصالات غير رسمية بين الحدائق الإقليمية الفرنسية وعدد من الشباب العاملين بالمتاحف فى كويبك. ووجههم جورج هنرى ريڤيير إلى مون لوزير، وجزيرة إويسان، ومناطق جاسكونى والكروسو. وبفضل اللغة المشتركة تمكن التوثيق والاتصالات من عبور الأطلنطى سريعا إلى كويبك. واقترحت على «باركس كندا» صيغة المتحف البيئى لتطبق على مجموعة من المبانى التاريخية فى جراند- جريف بحديقة فوريون الوطنية. بيد أن وضع تلك الهيئة الفيدرالية لم يمكنها للأسف من تبنى الفكرة المبنية على مشاركة الجمهور. ولكنها أرسلت عددا من العاملين لدراسة حدائق فرنسا، ونظمها فى الحفظ، وفى مشاركة الجمهور.

وبالتدريج تم تنظيم الزيارات والفترات التدريبية، وأخذ التبادل شكلا رسميا بدرجة أكبر. فدعت كويبك جيرار كولن، وچان- بيير جيستان، وجورج هنرى ريڤيير، بينما استقبلت فرنسا رينى ميلو، وكارول ليڤيسك، ورينى ريڤارد. وبلغ النشاط ذروته سنة ١٩٧٩، عندما استطاعت مجموعة كبيرة من كل دولة أن تحضر دورة تدريبية لمدة شهر فى الدولة الأخرى، وذلك بفضل المكتب الفرانكو- كويبك للشباب. واعتبرت صيغة المتحف البيئى صيغة واعدة للغاية، اكتسبت اهتماما شديدا من كويبك.

١٩٧٩-١٩٨٢: أول متحف بيئى فى كويبك

أجريت أول تجربة حذرة فى هوت- بوس، حيث ساعد بيير مايران، مجموعة من المتحمسين للحفاظ على جزء هام من تراثهم الإقليمى، دون اللجوء لحفظه فى متحف تقليدى، فأسسوا لهذا الغرض المتحف والمركز الإقليمى للتحقيق فى هوت بوس. وهو ما مكن تلك المنطقة المهملة من استعادة شعورها بالفخر من خلال تقديم فكرة أوضح عن هويتها فى شكل متحف يقوم عليه أهلها، ويعتمد على

ترجمة: عثمان مصطفى عثمان

مواردها المالية الخاصة. واستطاع تطوير هذا المتحف– الذى خطط له بعناية «بيير ماريان» و«مود سيريه»– أن يمهد الطريق للقبول الفعلى بالمتحف الإقليمى، وتحديد ولايته المكانية ومدلولاتها، وللقيام ببحوث فى الذاكرة الجمعية، والإبداع الشعبى.

وفى ربيع عام ١٩٨٠، قررت مجموعة من المقيمين فى الحى الجنوبى الأوسط فى مونتريال، والعاملين فى مجال تعاونيات الإسكان، أن يوفروا خدمات ثقافية توائم وضعهم، والذى فهم على أنه وضع «المحصور فى الزمان والمكان». واقترح كلود واترز– الذى كان يعيش فى الولايات المتحدة– فكرة متحف المجاورة المطبقة فى المناطق المنفصلة فى المدن الأمريكية. وسرعان ما أدى النقاش الذى دار بين السكان المحليين إلى تشجيع المنادين بتلك الفكرة على التحرك نحو فكرة المتحف البيئى كامل المعالم.

وبهذه الطريقة أنشئ بيت دى فيير موند، الذى سرعان ما استجاب لمطالب السكان بتحسين البيئة ونوعية الحياة فى تلك المنطقة التى تقطنها الطبقة العاملة. وقد كانت المنطقة التى تجرى تنميتها فى مونتريال تعانى بعض التشوه من جراء التنمية المدنية، والتى نتج عنها إنشاء جامعة كويبك هناك، وكذلك مركز البث الإذاعى باللغة الفرنسية لراديو كندا. كما انقسمت المنطقة نصفين بعد شق طريق للسيارات، أدى إلى إزالة أربعمائة منزل. وهكذا أضحى «بيت فيير موند»– على حد ما وصف به نفسه– «متحف البيئة المحلى».

وقد نشأت كذلك متاحف بيئية تجريبية عام ١٩٨١–١٩٨٢ فى وادى «لاروچ»، وهو جزء من «القسم الأعلى» فى لورنتيد، وفى جزر بحيرة سان بيير، وهو أرخبيل على نهر سانت لورانس، يشكل بيئة طبيعية وثقافية هشة. ويعرف هذا المتحف البيئى باسم «الإنسولير Insulaire».

وقد زار هوجز دى ڤارين منطقة «هوت–بوس»، والمتاحف البيئية الجديدة الأخرى سنة ١٩٨١، ودعم فكرة العمل المباشر والأكثر اشتراكا فى التنمية الاجتماعية– الاقتصادية للمناطق التى يغطيها. وناقشت دورات علم المتاحف والتراث التى قدمتها جامعة كويبك وجامعة «لافال» المتاحف البيئية بشكل واضح، واشترك العديد من الطلبة بفاعلية فى أنشطة تلك المتاحف، وفى تنميتها. وهكذا أخذ المتحف البيئى مكانه بين مفردات المتاحف وأنظمتها فى كويبك.

التطورات اللاحقة

نزولا على رغبة السكان المحليين، تم تغيير اسم المتحف ومركز التحقيق فى «هوت– بوس» سنة ١٩٨٣، إلى «المتحف البيئى لهوت–بوس». ويؤكد هذا التغيير نجاح خطة السنوات الثلاث التى وضعت سنة ١٩٨٠، وبدأ تنفيذها اعتمادا على وسيلة «مثلث الإبداع»– والمتمثل فى امتلاك ملاءمة المنطقة، المتحف البيئى ونمو الوعى، ودورات فى الميوزيولوجيا الشعبية. ويفضل تلك الدورات، وأساليب التفسير، والتنظيم الاجتماعى المستخدم، استطاع الجمهور أن يتقدم بثقة نحو امتلاك زمام الأمور فى حيه، كما أنه يطور موارد متحفية يستطيع من خلالها أن يحقق أهداف المتحف البيئى.

ويعتبر مثلث الإبداع ابتكارا أصيلا وإسهاما جوهريا من قبل المتاحف البيئية بكويبك فى الميوزيولوجيا الشعبية. فتطبيق هذا المثلث بشكل دورى زمنيا ومكانيا على مستوى المنطقة يجعل الأهداف المحددة فى متناول أيدى السكان ككل. وقد أعطت عملية «هوت–بوس الخلاقة»، والتى جرت سنة ١٩٨٣

فرصة للقرى الثلاث عشرة فى محيط المتحف البيئى، لتعبر عن امتلاكها لزمام الأمور فى أراضيها عن طريق الرموز الأثرية والأنشطة الخلاقة. ونفس الشىء فعله «بيت فيير موند» عن طريق جدارية جماعية، وأنشطة المجتمع فى المنطقة، والمعارض المرتبطة بالبحث عن الهوية.

وقد افتتح متحفان للبيئة– «دو ريف Deux-Rives» فى منطقة ڤاليفيلد، ومتحف «سان كونستان» على نهر سانت لورانس قبالة مونتريال. وكما كان شأن المتاحف البيئية فى وادى لاروج، والجزر فى سانت لورانس، استطاع هذان المتحفان أن يوطدا وضعهما، بالرغم من بعض التردد والمعارضة، وأن يعدا أنشطة واعدة. وفى الجال فى مقاطعة تميسكواتا مازالت فكرة البدء فى إنشاء متحف بيئى آخذة فى النضج منذ فترة، فى سياق حركة تنمية تعاونية واسعة[1].

وتضم جمعية كويبك للمتاحف البيئية فى عضويتها اليوم ستة أعضاء. وقد نظمت فى مايو عام ١٩٨٣، مؤتمرا استمر ليوم واحد، حضره هوجز دى فارين، وممثلون غير متخصصين لكل المتاحف البيئية فى كويبك. وقرر المؤتمر تنظيم أول ورشة عمل دولية حول «المتاحف البيئية وعلم المتاحف الجديد»، وهى ندوة متجولة عقدت فى كويبك فى أكتوبر عام ١٩٨٤، وأسفرت عن تجمع دولى للممثلين الأساسيين للميوزيولوجيا الشعبية.

الأوضاع فى كويبك

من المثير أن نذكر أن المتاحف البيئية الستة فى كويبك نشأت كلها بأساليب مختلفة. فلم يكن أى منها نتاجا لنظام الحدائق، كما هو الحال معظم الأحوال فى فرنسا. لذلك فمن الجدير أن نقارن بين الأسباب التى أدت إلى نشأة المتاحف البيئية فى كويبك، وهى: «هوت–بوس»– تحاشيا لنقل مواد التراث المحلى التى جمعها محلل عرقى علم نفسه بنفسه؛ وبيت فيير موند– للحاجة إلى خدمات ثقافية مناسبة، ووسيلة للدفاع عن تعاونيات الإسكان فى منطقة تقطنها الطبقة العاملة؛ والإنسولير– والذى هو مبادرة من طالب يدرس التراث واجهته بيئة طبيعية وثقافية هشة، تتهددها مخاطر السياحة غير المسئولة: ووادى لاروج– وهو مجتمع تراثى مهتم بالتحقيق والتحرك الاجتماعى؛ والقديس كونستان، مشروع قام به مركز التربية البيئية، والذى يتعاظم ليتحول إلى متحف بيئى؛ ودو ريف– «المركز الثقافى» المقام سنة ١٩٧٩، والذى تطور ليصبح متحفا بيئيا، عقب حلقة دراسية حول الميوزيولوجيا الشعبية سنة ١٩٨٤.

وتستطيع المتاحف البيئية فى كويبك أن تفاخر ببعض ملامحها الخاصة، التى تميزها عن مثيلاتها الأوربية، فتفصح بذلك عن شخصيتها ومبادرتها المتميزة، ومن ثم مساهمتها فى تقدم ما نسميه بعلم المتاحف الجديد. ويمكننا أن نجمل تلك الملامح فيما يلى:

- مشاركة الجمهور لا تعتبر أساسية فحسب، ولكنها مطلوبة، ومحبذة، وغالبا جدا ما تحدث على مستويات غير متوقعة.
- تلك المشاركة لا تقتصر على العمل التطوعى فحسب، ولكنها تأخذ الشكل المالى أيضا، حيث إن المتاحف البيئية تمول أساسا، وبالتحديد غالبا، من الاشتراكات والإسهامات الفردية.
- يتميز المدخل إلى المتاحف البيئية فى كويبك بأنه يعتمد على فروع المعرفة

المختلفة، أو بما لا يتعلق بأى فرع من فروع المعرفة فى وقت واحد، حيث إن أيا من تلك المتاحف ليس له لجنة علمية، مثل تلك التى لدى مثيلاتها الفرنسية. تلك الحقيقة لا تشير بحال من الأحوال إلى الخوف من الأسلوب العلمى الصارم، أو ازدرائه، ولكنها تشير إلى تفضيل دمج الباحثين المحترفين مع السكان المحليين، وتضمن- من خلال لجنة المستخدمين- عدم انعزال تلك المتاحف، أو ابتعادها عن الأهداف الجماهيرية، التى توكلها المتاحف البيئية للأعمال البحثية لتلك اللجان.

- دورات الميوزيولوچيا الشعبية التى قدمت لعدة سنوات، خاصة فى« «هوت-بوس» ليست تجديدا فى ممارسات المتاحف البيئية فحسب، ولكنها أيضا وسيلة فعالة للغاية فى إزالة سوء الفهم الذى يكتنف المتاحف بشكل عام، كما أنها تشجع على المشاركة فى تنمية وسائل التحقيق فى المتاحف البيئية، وتوفير عاملين أكفاء للعمل فى المجتمع.
- الذاكرة الجمعية للجمهور هى التراث الأساسى فى المتحف البيئى، وتجرى دراستها، ليس فقط من قبل بعض الباحثين والعلماء المنعزلين، ولكن من قبل الناس أنفسهم، يرشدهم فيها أكثر عناصرهم نشاطا، أو المتميزين منهم.
- استعاد السكان «سلطة تسمية»، أو إعادة تعريف أرضهم إلى حد ما، بمواصلتهم- فى تجديد متزايد- نشاطا عزيزا على أسلافهم الذين فعلوا نفس الشىء منذ أكثر من قرن مضى عندما فتحوا «هوت-بوس»، ووادى «لاروج».
- ازداد اهتمام المقيمين فى مناطق المتاحف البيئية بالعمل فى مختلف مشاريع التنمية الاجتماعية- الاقتصادية فى الدولة، وفى القرى والمدن، وكذلك رغبتهم فى الحفاظ على توافق تلك المشاريع على المستويين المحلى والإنسانى، مع رغبات الجماهير.
- مستوى عال من التبادل بين المتاحف البيئية فى كويبك، وبينها وبين مثيلاتها فى الدول الأخرى، وأية منظمة تعمل فى مجالات التعليم الشعبى، والتنمية الاقتصادية، والعرفان بقيمة التراث. وقد تأسس عدد من المشاركات المفيدة، منها على سبيل المثال، ما قام بين اثنين من المتاحف البيئية فى كويبك وبين المتحف البيئى فى «هوت-بوس» ونظيره فى «كوجليه» فى «بريتانى»، وكذلك ما قام من مشاركة بين أحد المتاحف البيئية، وبين متحفين آخرين فى أحد المناطق لتكوين شبكة تستطيع أن تقدم للسكان المحليين والزائرين طائفة أوسع من الخدمات، ووسائل أكثر فاعلية للأنشطة المتحفية المتناغمة.

لقد مضت أكثر من عشر سنوات على ذلك اللقاء الأول الذى جمع بين سكان كويبك وجورج هنرى ريفيير، والذى أسفر عن مبادرة حركة المتحف البيئى فى كويبك. والآن، وبعد أن رحل «أبو المتاحف البيئية»، ها هى كويبك تضع درتها على تاج المتاحف البيئية فى مختلف بقاع العالم، تاجا حيا، يتلألأ فى ذكرى الرجل.

الهوامش

1. The acronym JAL is the name of a tourism corporation created by three villages threatened by extinction – Saint-Just, Auclair and Lejeune – which decided to join forces.

متحف الهندى: آفاق جديدة لمشاركة الطلبة والسكان الأصليين

(من المجلد ٤١، العدد ١، رقم ١٦١، عام ١٩٨٩، صفحات ٣٧-٤١)

بقلم: كلوديا مينيزيس

Claudia Menezes

كلوديا مينيزيس حاصلة على درجة الماجستير فى الأنثروبولوجيا الاجتماعية من الجامعة الفدرالية لريو دى جانيرو، وحصلت على الدكتوراه فى العلوم السياسية من جامعة ساو باولو. وهى مديرة متحف الهندى. وكانت أمينة قسم السكان الأصليين فى بينالى فينيسيا الثانى والأربعين. ومنسقة لجنة سينما الشعوب الأصلية لأمريكا اللاتينية (الملحقة بلجنة الأنثروبولوجيا المرئية بالاتحاد الدولى للعلوم الأنثروبولوجية والإثنولوجية). ومحررا مساعدا لمجلة Visual Anthropology. *وباحثة تجرى بحوثا ميدانية باسمها فى مناطق السكان الأصليين فى أكوى- اكزاڤانتى* Akwe-Xavante، *ومبيا- جوارانى* Mbya-Guarani، *وماكوكسى* Macuxi، *وبانكارارو* Pankararu.

يمتلك متحف الهندى فى ريو دى چانيرو- وهو مؤسسة تديرها الحكومة الفيدرالية للبرازيل- مجموعة غنية من المواد والوثائق المتعلقة بالأقليات القومية من السكان الأصليين. وهو يدرس تلك الجماعات ويفسرها، ويعلن نتائج بحوثه من خلال المنشورات والوسائل السمعية والبصرية. ويجرى بحوثا مشتركة بشكل منتظم مع المنظمات العلمية فى الوطن وفى الخارج. وقد كانت له منذ إنشائه سنة ١٩٥١[١]، مقار ثلاثة مختلفة.

وربما كانت تسمية «متحف الشعوب الأصلية» هى الأدق بلا شك للتعبير عن الفلسفة التى كانت وراء إنشاء متحفنا، كما أنها تعكس أيضا مجال اهتمامه: إنتاج ونشر المعلومات الأساسية حول تاريخ وتنظيم وثقافة الشعوب الأصلية، وحول العلاقة بين عوالمهم الاجتماعية، والعوالم الاجتماعية للأمة ككل.

وبعد أكثر من ثلاثين عاما أصبحت المؤسسة تضطلع بطائفة من الوظائف: فهى معمل علمى، وأداة تعليمية، ووسيط للانتشار الثقافى، وأخيرا مركز للنشاط الترفيهى. وهو ما أعطاها دورا مجددا إلى جانب نظائرها القديمة من المتاحف البرازيلية الرئيسية التى تحتوى على أقسام مخصصة لآثار وإثنولوچيا الشعوب المحلية، مثل المتحف القومى (١٨١٨)، ومتحف إميليو جويلدى أوف بارا (١٨٧١)، ومتحف پوليستا بجامعة ساو باولو (١٨٩٥). تلك المراكز التقليدية للمعرفة، والتى كانت قد نظمت وأنشئت فى القرن التاسع عشر، كانت هى الرائدة فى عرض المجموعات الإثنوجرافية، فكانت بذلك شاهدة على الأهمية التى كانت توليها النخبة البرازيلية آنذاك لتراث الأمة التاريخى والعلمى والفنى. وتجدر الإشارة فى هذا المقام إلى تزامن هذا النوع من العمل الثقافى مع نمو الحركة المتحفية الأوربية.

ويجب أن نتذكر أن إحياء الجزء الشرقى من تلك القارة أدى إلى نشأة المتحف القومى فى المجر فى ستينيات القرن التاسع عشر[٢]، وكذلك أنشئ أول متحف إثنوجرافى فى فرنسا، وهو متحف الإنسان سنة ١٨٧٧.

المتحف كمركز لبث المعرفة

يبذل «متحف الهندى» فى مرحلته الحالية من تطوره، كل ما بوسعه لضمان الاستخدام الأقصى للمادة المتاحة، والموارد المادية، ولذلك فهو يقوم بتفعيل قدراته التعليمية إلى أقصى حد ممكن، مستهدفا بها طائفة متنوعة من الجمهور، من التلاميذ فى المدن، إلى الجماعات الإثنية المحلية نفسها. وحتى يجعل من نشاطه أداة لنشر المعرفة، فقد تبنى نموذجا تعليميا، هدفه الأساسى هو توسيع آفاق الجمهور العام، والتعاون مع السكان المحليين من خلال برنامج استعادة الثقافة. وهو ما يعنى التخلى عن بعض الفروض والمفاهيم المسبقة فيما يتعلق بوظائف المتحف.

إن غريزة التخزين[٣]، التى تميل إلى اختزال المتاحف إلى ما يشبه مستشفيات أو مقابر للقطع المتحفية[٤]، والتى تؤدى إلى عبادة الماضى، يجب أن نتخطاها. فيجب إعادة تشغيل المعرفة والتقاليد المتراكمة بشكل جمعى، لتغذى عملية ديناميكية من شأنها أن تؤدى إلى تعريف أفضل لتلك المعارف والتقاليد فى ضوء الحاجات الحالية، والطموحات المستقبلية. ومن الواجب أيضا مقاومة تقاليد الصفوة الثقافية الموروثة من القرن السابق، والتى تعرف المتاحف على أنها معابد المعرفة البرجوزية، والتقاليد التى ترى فى أهدافها الثقافية السبب الأساسى فى وجودها. وعلينا بدلا من ذلك أن ننظر إلى نشر البحث على المستوى الشعبى على أنه مصدر لإضفاء

ترجمة: عثمان مصطفى عثمان

الصبغة الديمقراطية على المعلومات، وإلى النشاط المتحفى في هذا الصدد على أنه وسيلة مشروعة لإفشاء المادة (المتحفية) المتجمعة. وبهذا الأسلوب تأخذ عملية الحفاظ على الماضى- خاصة فيما يتعلق بالمتحف الإثنولوچى- معنى جديدا، فتستطيع الشعوب الممثلة فيه أن تستعيد تراثها التاريخى الذى تعكسه المواد التى أنتجتها كل ثقافة، وتستعيد كذلك مظاهرها الأيديولوچية. وهو وسيلة فعالة أيضا للتخلص من هالة القدسية التى تحيط بالتحفة، وذلك عن طريق إعادة تشكيل الأسلوب المثالى الذى يضفى على محتويات المجموعات قيمتها طبقا لمعايير من قبل الندرة والأصالة فقط. إن قيمة المواد الفنية يجب أن تستمد أساسا من قوتها التعليمية، ووضعها كشواهد تساعد الأقليات القومية على الحفاظ على ذاكرتها وأساليبها فى الفهم- باختصار هويتها الإثنية الخاصة- والتى يعتبر الإنتاج المادى التقليدى هو مفتاحها. ومن المعروف أن وطأة الماضى الاستعمارى، وضغوط الوضع الحالى، دفعت الجانب الأعظم من السكان من ذوى الأصول ما قبل الكولومبية إلى الانصراف- أمام التقاليد الغربية الأوربية- عن وسائل التفكير والفعل التى أفرزها تاريخ خاص ومستقل.

وفى هذا السياق، يجب ألا تقف متاحف العالم الثالث الراغبة فى تحديث برامجها عند تطبيق أدوات تعليمية قائمة، ولكن عليها بدلا من ذلك، أن تنظر لنفسها على أنها مؤسسات تعليم شعبى، وهو ما يعنى أن تلعب دورا، ليس فقط فى نظام التعليم الرسمى، ولكن، وبشكل أعم، فى إحياء وتحسين أنشطة وقيم وأنماط السلوك. هذا الدور التعليمى الواسع المدى فى المجتمع هو النتيجة الحتمية للتجديد المؤسسى الذى شهدته السنوات الأخيرة، والذى كان، فى حالة أمريكا اللاتينية، هو بالتحديد رد فعل للطلاق بين مناهج التدريس- المتسمة بالمحافظة والنخبوية- والواقع القومى.

لذلك فقد كانت عملية التعلم أشبه ما تكون بتسلق الهرم[٥]، نظرا لعدم المساواة فى الوصول للمعلومات، وكذلك لتهميش المعرفة التقليدية التى يحملها التراث الشعبى لمجتمعات السكان الأصليين. وإزاء تلك الخلفية، فإن مهمة الإعلام، وخلق الوعى حول الموضوعات ذات الدلالة للأمة لم تعد مقصورة على عالم الجامعة. بل يجب أن تتدخل المتاحف بشكل إيجابى فى تعليم السكان، إلى جانب نظام التعليم الرسمى ووسائل الإعلام بالذات، لوضعها كمستودعات للهوية القومية.

روابط أوثق بين المتحف وجماعات السكان الأصليين

بالرغم من أن رسالة المتحف تدعو إلى تنمية علاقات أوثق مع الموضوعات التى يدرسها- الأقليات العرقية من السكان المحليين- إلا أن تحقيق هذا الهدف تعترضه عدة عوامل. والمتحف مستمد بالفكرة النموذجية وهى إنشاء قناة مزدوجة للإثراء العلمى والثقافى المتبادل مع هؤلاء السكان الريفيين فى معظمهم، ولكنه هو نفسه مؤسسة مدنية. لذلك فهناك جانب عظيم من السكان فى الريف وفى أطراف المدن، وكذلك السكان الأصليين أنفسهم مستبعدين من الاتصال المنتظم والمشاهدة. وفى حالة السكان الأصليين تحديدا، فإن فكرة المتحف نفسها تعتبر غريبة عليهم، حيث إن الوظائف التى يضطلع بها فى المجتمع الحديث- حفظ الذاكرة الجمعية، وإعادة إنتاج المعرفة- يقوم بها فى الثقافة الهندية مؤسسات مثل الأسرة، والمجموعات المنتمية لسن متقاربة، والجمعيات الاحتفالية.. وغيرها.

غير أن الحفاظ على القيم الثقافية يبدو أنه أصبح اهتماما معتادا ومؤثرا بشكل متزايد بين جماعات السكان الأصليين، نتيجة لجهودهم فى الحفاظ على تراثهم المشترك، وإبراز الحدود العرقية، التى تميز عالمهم الاجتماعى عن عالم الأمة الاجتماعى ككل. هذا الاهتمام كان له

الدور الأكبر فى تمكين «متحف الهندى» من فتح حوار مع طائفة من الجماعات العرقية، وتقديم خدماته لمشروعاتهم المتعلقة باكتشاف الذات. وقد اكتشفنا أن إعادة الحيوية الثقافية من خلال استخدام الوسائل البصرية أصبحت من أهم أدوات المتحف فى التعاون مع تلك الجماعات. وأحد الأمثلة الجيدة على ذلك تتمثل فى مجموعات الصور التى توثق حملة زعيم الماكوكسى- والذى تقع أراضيه فى إقليم رورايما (المنطقة الشمالية)- فى الانتخابات البرلمانية الفيدرالية. وبتعبير أشمل، فقد أثبتت جماعات السكان الأصليين اهتمامها الكبير بتسجيل المتحف لأحداث دالة فى مجتمعاتهم، مثل الطقوس، وفى الحصول على إرشاداته فى إنشاء سجلاتهم. وقد تمت الاستجابة للمطلبين على قدر وسع المتحف. وتم الانتهاء، فى الأشهر الأخيرة، من إنتاج فيلمين وثائقين أنثروبولوجيين بناء على اقتراح من جماعتى إكسوكو-كاريرى، والباناكاراو، اللتين تعيشان فى الشمال الشرقى. وقد أدى صدق عزم تلك الجماعات على الإحياء الثقافى، إلى الرغبة فى تشكيل الحاضر من خلال التنظيم والتحرك السياسى، بدلا من البحث عن إطار مرجعية تاريخية من خلال تمجيد الماضى. فقد فقدوا الجانب الأعظم من ملامحهم الثقافية الفريدة بعد ثلاثمائة عام من الضغوط الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والأيديولوجية. فهم يتحدثون الآن البرتغالية بطلاقة، ولا يمكن تمييزهم عرقيا عن بقية البرازيليين، نتيجة للانتشار الواسع للزواج بين البيض والسود.

السينما والفيديو

لقد وجد معلمنا للتجارب الاجتماعية حليفين مفيدين فى السينما والفيديو. فالأفلام التى ينتجها المتحف تصطبغ بصبغة السكان المحليين، وتحاول أن تكشف عن العلاقة الحالية بين الأقليات العرقية ومختلف الأطراف والوكالات القومية. وهم يستخدمون تلك الأفلام كدليل على هويتهم المتميزة، خاصة فى السياق السياسى، حيث إن تلك الشهادة لا غنى عنها لضمان حقوق الأرض القديمة، والحصول على المكاسب التى يجنونها من الدولة.

وقد زاد من قوة العلاقات بين المتحف ومجتمعات السكان الأصليين مساعدة المتحف لها فى إنشاء وحدات إنتاج فيديو مستقلة، وهى تجربة تحاكى تجربة هنود الناڤاجو فى الولايات المتحدة. واستخدام جماعات السكان الأصليين للوسائل السمعية البصرية كمصدر لإعادة التأهيل الثقافى، والتعبير السياسى، هو ظاهرة حديثة، ولكنها أثبتت بالفعل أنها مثمرة. فنحن نشهد فى البرازيل ميلاد لغة بصرية جديدة، تحددها رؤية صناع الفيلم الهنود الخاصة لأنفسهم وبيئتهم، فيما يعتبر إعادة امتلاك غير مسبوقة لناصية التكنولوچيا من أناس عانوا بشدة من تأثير التحديث على أساليب حياتهم. ويشارك المتحف فى تلك العملية بتدريب المنتجين المحليين على استخدام معدات الفيديو، وبث إنتاجهم المستقل للجمهور، ودعم (على سبيل المثال)، مشروعات التسجيل فى منطقة أكوى- اكساڤانتى فى ولاية ماتو جروسو. فالهنود فى تلك المنطقة، والذين تعرفوا على السينما من خلال بعثات الساليزيان التبشيرية، التى استخدمتها كوسيلة تعليمية منذ خمسينيات القرن العشرين، يطلقون الآن نشاطهم الخاص فى إنتاج الفيديو.

مشروع الإحياء الثقافى

إن الرغبة فى تخطى العنف المعنوى الذى نحر فى التراث التاريخى، والأيديولوچى لغالبية جماعات السكان الأصليين فى البرازيل، أدت بهم إلى البحث فى المجموعات العرقية والتوثيقية فى المتاحف عن العناصر القادرة على إحياء المظاهر التقليدية للثقافة. وأحد الأمثلة على هذا الاهتمام يتمثل فى محاولات استعادة القطع ذات القيمة الرمزية التى لا تقدر بثمن. وهناك العديد من الأمثلة

على استعادة الممتلكات الثقافية فى مختلف بقاع العالم. ويمكننا أن نشير، بالنسبة للبرازيل، إلى إعادة بلطة «كارهو» المستخدمة فى الاحتفالات، والتى كانت جزءا من مجموعة متحف پوليستا.

ويتبع «متحف الهندى» من جانبه برنامجا منظما لاستعادة القطع الثقافية بالتعاون مع هيئات أخرى تعمل فى المناطق الهندية، وذلك عن طريق تقديم نسخ من وثائقه. وقد استخدم التصوير الفوتوغرافى بتوسع كأداة للذاكرة التاريخية فى هذا المجال. ولا يقتصر دوره على مجرد استعادة صورة ما فقد فى الزمان أو المكان، ولكنه يستخدم أيضا كشاهد على أن أحد الموجودات، أو الأشياء، كانت موجودة بالفعل. وفى إطار هذا البرنامج، استطاع هنود التيرينا أن يفتتحوا مركز توثيق وترفيه فى أحد قراهم (Cashoeirinha)، مع معرض لصور القطع، التى تم جمعها سنة ١٩٤٣م، وتم تسجيلها فى متحف الهندى. وقد أوضح هذا الحدث قيمة الصورة الفوتوغرافية فى إزكاء شعور الجماعة بهويتها. فقد تعرف المشاركون على أقاربهم المتوفين، وتذكروا الملابس الطقسية التى لم تعد تصنع، وتعرفوا على تقنيات تشكيل الطين، التى لم تعد تستخدم. وقد كانت هناك نتائج مشابهة أسفرت عنها الزيارة التى قام بها أبناء الباكايرى، إلى ريو دى جانيرو، حيث أثارت مشاعرهم رؤية مصنوعاتهم اليدوية التقليدية فى مجموعات المتحف القومى، ومتحف الهندى. وقد أهديت لهم بعض الصور والتسجيلات الصوتية لتصبح جزءا من متحف صغير تمت إقامته بمساعدة الجامعة الفيدرالية فى ماتو جروسو.

وأحد الوسائط الأخرى للتكامل بين المتحف والسكان الأصليين يتمثل فى النشاط التعليمى الذى يجرى فى قراهم مباشرة. فقد استخدم قسم اللغويات بالمتحف وكالات تمويل البحوث فى عمله بمنطقة كاراچا الواقعة على جزيرة بانانال (المنطقة الوسطى بالبرازيل). واحتفظ سكان تلك المنطقة باتصالات منتظمة مع بقية البرازيليين لمدة لا تقل عن قرنين، وكان لديهم عدد من برامج التعليم الحكومية والدينية، دون أن يفقدوا ثقافتهم أو لغتهم. ويهدف المتحف حاليا إلى المساعدة فى تجهيز تلك الجماعة للتعايش مع الثقافة المهيمنة، عن طريق برنامج للتعليم بالمدارس متوافق مع احتياجات تلك الجماعة واهتماماتها.

ويتفق المعلمون والهنود أنفسهم على أن تكوين الطفل يجب أن يتم فى عالمه هو. وهو ما يعنى تشغيل المدارس فى القرى، واستخدام مدرسين هنود. ولتحقيق هذا الهدف يقوم قسم اللغويات، بالتعاون مع مساعدين من الكاراچا، بإعداد كتب تمهيدية فى القراءة بلغتين، وكذلك كتب مدرسية فى الرياضيات. ويساعد ذلك فى نفس الوقت على تنمية الموارد البشرية عن طريق التدريب على الوسائل التعليمية الموجهة لتعليم السكان الأصليين. ونظرا لأن تدوين المعرفة اللغوية للجماعة لا غنى عنه فى التدريس، فقد قام القسم بوضع وصف لغوى لمختلف أشكال اللهجات، التى تستخدمها الجماعات الفرعية من الكاراچا (Javaé and Xambioá). ومن المأمول أن تستخدم نتائج هذا البحث فى تحسين وتوسيع مشروع تعليم السكان الأصليين.

ويجدر بنا فى هذا المقام أن نشير إلى مشاركة السكان الأصليين فى الأنشطة التقنية الأساسية للمتحف، بما فيها ترميم مجموعاته. فأحد أعضاء القسم الميوزيولوچى هو من هنود كاينجانج Kaingang، وهو من الصناع المهرة الذين يمتلكون ناصية العديد من الصناعات اليدوية. وقد كانت إرشاداته مفيدة، ليس فقط فى ترميم القطع التى تحتاج إلى مواد أولية من

مناطق السكان الأصليين، ولكن أيضا فى التعرف على القطع، وهى مرحلة لا غنى عنها فى تصنيف وفهرسة المجموعات.

ملاحظات ختامية

يشهد النمو التدريجى فى أعداد زائرى متحف الهندى- من ١٥٣٨٤ سنة ١٩٨٥ إلى ٢٢٤٥٨ سنة ١٩٨٧- على قبول الجمهور لأساليبنا الجديدة. وقد توازى معه نمو فى التغطية الإعلامية فى أهم وسائل الإعلام، واهتمام من قبل المتخصصين، وكذلك توسع فى شبكة المعاهد البحثية والمتاحف، التى لنا علاقات تبادل معها خاصة فى أمريكا اللاتينية، وفرنسا، والولايات المتحدة.

كما استطاعت الجهود المبذولة للتعريف بالتجربة الهندية أن تصل إلى جمهور أوسع من خلال المعارض العرقية والفوتوغرافية المؤقتة، والتى أقيمت فى مواقع شديدة التنوع فى المدينة- مناطق المساكن المشتركة، دور العرض السينمائى، الجامعات، المراكز الثقافية، المدارس الثانوية المتخصصة فى اللاتينية. وقد أسهمت الأقسام الأخرى بالمتحف فى تلك الجهود، خاصة قسم الأنثروبولوجيا الاجتماعية والمرئية. ويركز قسم التعليم أيضا، فى اتصاله اليومى بالزائرين والتلاميذ على مكافحة التحيز.

وقد كان نبراس عمليات المتحف مؤخرا اتجاها تجريبيا فى الأساس، مما قاده إلى تعريف أكثر نضجا لعمله. كما أن البرامج مكنتنا، بدورها، من قياس العقبات التى يتوجب علينا تخطيها. فقد تم تحديد غالبية المشاكل بالفعل، ولكنها لا تقبل فى الكثير من الأحيان حلولا قصيرة الأجل. فنحن نحتاج أساسا إلى زيادة عدد المتخصصين فى العلوم الاجتماعية فى هيئة العاملين بالمتحف، وتحسين الخدمات المؤسسية والداخلية، وإيجاد مصادر للدعم المنتظم.

الهوامش

1. The Rio de Janeiro Museum of the Indian was inaugurated on 19 April 1953 and consisted at first of the research section of the Indian Protection Service (SPI), headed by the anthropologist Darcy Ribeiro. In 1963 the museum was transferred to the National Council for Protection of the Indians (CNPI). Following the demise of the SPI and the CNPI and the reorganization of the National Indian Foundation, in 1986, it became a Presidential advisory body.

2. Lázló Selmeczi, 'Museums and National Identity', *Museum*, Vol. XXXV, No. 4 (140), 1983.

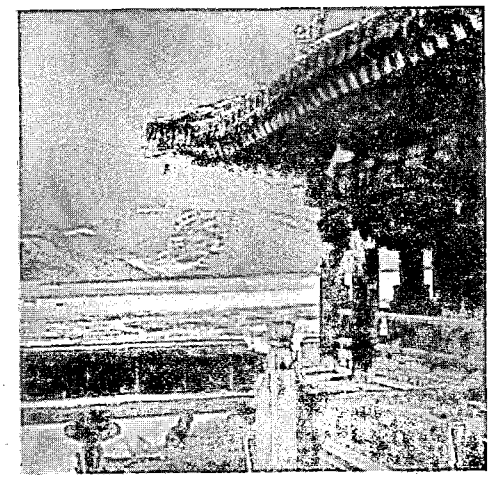
3. Julian Pitt-Rivers, 'Reflections on the Concept of Museums and Interdisciplinarity', *Museum*, Vol. XXXII, No. ½, 1980.

4. F. Venancio Filho, *A Educação e seu aparelhamento moderno*, p. 128, São Paulo, quoted by Edgar Susseking de Mendonça in 'A extensão cultural nos museos', *Museu Nacional*, No. 2, 1946.

5. Rui Mourão, 'Experiência do programa nacional de museus: museu, cultura e educação', *Alternativas de educación para grupos culturalmente diferenciados*, Vol. III, CIDAP, 1985.

6. According to G. Geertz's definition, the ethos of a people is the tone, character and quality of life, their moral and aesthetic style, their disposition. It is, in short, the underlying attitude to themselves and to their world reflected in their life; see p. 143 of *A interpretacão das culturas*, 1978.

القسم الثانى- الثقافة والبيئة



دير أماربايا سجالان Amarbayasgalan فى شتاء، منغوليا.

تشغل البنود البيئية فى هذه الأيام قمة جداول الأعمال الدولية. فعلى مدى العقدين الأخيرين نجد أن حدثين هامين قد لخصا لنا الرغبة فى العمل على المستوى العالمى. وهذان الحدثان هما: النشر فى عام ١٩٨٣، لتقرير اللجنة العالمية عن البيئة والتنمية. ومؤتمر الأمم المتحدة بشأن البيئة والتنمية المنعقد فى ريو دى جانيرو فى عام ١٩٩٢.

ولقد انتشر الوعى بأهمية البيئة الطبيعية على نحو تدريجى فى أثناء الخمسين عاما الماضية، وذلك من خلال الدراسات الثقافية، والفهم الأكثر عمقا للتفاعل ما بين الثقافة والطبيعة. وكانت المتاحف من بين العوامل والقوى الموجهة فى هذا الصدد.

وفى البداية يمكن القول، بأن متاحف العلم والتاريخ الطبيعى، ومن بعدها متاحف التكنولوجيا، قد أظهرت لنا مدى الأهمية الكبيرة للطبيعة فى حياتنا اليومية. كما أن الاهتمام بتبسيط العلوم البيلوجية، والذى عبر عن الرغبة فى جعل المتحف أداة تعليمية رئيسية، قد أسهم فى تجديد الخطاب المتحفى، وكانت التقنيات المتحفية متوافقة مع الأنماط المختلفة للمعرفة المستخدمة فى دراسة الطبيعة.

وفى خلال ستينيات القرن العشرين، نجد أن الضغوط الأكثر قوة وتعميما للصناعة على البيئة، وتعرض التراث الثقافى للأخطار، قد أدت إلى جعل الرأى العام متسما بالحساسية والحذر، فيما يتعلق بهشاشة وضعف إبداعات الإنسانية، والظروف المعيشية. فدراسة ورصد البيئة، والتى تعنى بوجه عام محاولة فهم وتنظيم العمليات الإنسانية، كانت تشير فى البيئة المقصورة على المتحف إلى السيطرة على العوامل التى تؤدى إلى تدهور المجموعات الفنية (مثل الرطوبة وأشعة الضوء).

وعلى نحو تدريجى امتدت الاهتمامات البيئية من مجال العلم الفيزيقى إلى مجال الدراسات الثقافية. إذ برهنت ثمانينيات القرن العشرين على وجود تكامل بين العلوم الإنسانية، والاجتماعية، والبيئية، واضح فى العلوم المتحفية من خلال عرض المجموعات الإيكولوجية وسياقات contexualization الأشياء.

والحوار الذى أصبح مترسخا بين الثقافة والبيئة الطبيعية قد أدى إلى تدعيم الثقافة. إذ تم خلق فئتين جديدتين للملكية بما فى ذلك فئة المنظر الطبيعى الثقافى، الذى كان متضمنا فى مؤتمر تراث العالم الذى أقيم فى عام ١٩٩٢.

ولقد شهدت السنوات الأخيرة من القرن العشرين، إقامة نظائر بين الأنظمة الثقافية العالمية والأنظمة البيئية. ولذلك فإن الدفاع عن التنوع البيولوجى يكون متوازيا الآن من خلال احترام التنوع الثقافى. وكلاهما يعملان على البحث عن تنمية بشرية عادلة ومنصفة، وعن توجه جوهرى، ليقدما للمشروعات المتحفية الجديدة الطموحة[1].

هامش

١- مثال لهذا التوجه هو مستقبل متحف التلاقى (ليون، فرنسا).

ترجمة: عبدالحميد فهمى الجمال

حماية الطبيعة ومتاحف التاريخ الطبيعى

(من المجلد ٤، العدد ٣، عام ١٩٥٣، صفحات ١٥٠-١٥٣)

بقلم: روجر هايم

Roger Heim

كان روجر هايم مديرا مساعدا، وفيما بعد (ومنذ عام ١٩٥١) مديرا لمعمل اللازهريات بالمتحف الوطنى للتاريخ الطبيعى. ولقد غطى عمله مجال التشريح، وعلم الأحياء، وتصنيف الفطريات والنباتات الفطرية، وأمراض المحاصيل بالمناطق الاستوائية، والعلاقة بين الحشرات والفطريات، وحماية الطبيعة. وقد قام بأسفار واسعة فى إفريقيا، ومدغشقر، وجنوب غرب الباسيفيك، وأمريكا الوسطى. ومعمله الآن يعتبر مركزا نشيطا للغاية، ومكرسا بصفة خاصة للزراعات الحية التى تمثل كافة أنواع مجموعات الطحالب والفطريات. ولقد خلف البروفسور جوبيرموند فى أكاديمية العلوم عام ١٩٤٦.

فى مقال بارز نشر مؤخرا[1]، استرسل المستر ألبرت إ. بار مدير المتحف الأمريكى للتاريخ الطبيعى بنيويورك، فى حديثه عن التدهور الحالى لهذه المتاحف، أعنى عن اللامبالاة المتنامية من جانب الجماهير تجاه هذه المتاحف. وتم استعراض أسباب هذه الحالة بدقة: فقد اعتقد المؤلف أن السبب الرئيسى كان فى فشل مديرى المتاحف فى مواءمة الأفكار الرئيسية، والمعارض مع الحقائق الإنسانية، التى يهتم بها الناس فى هذه الأيام. وسبب آخر يمكن البحث عنه فى النتائج الناجمة عن التطورات المذهلة، التى حدثت فى العلوم التجريبية، والتى ليس من السهل تقديمها بشكل هام فى عرض متحفى. فإنشاء حدائق الحيوانات، والتحسن المستمر فى أفلام الحركة والتصوير الفوتوغرافى تجعل الأشياء غير الحية الموجودة فى متاحفنا تبدو عتيقة، ومن طراز قديم، ولا تستحق التذكر. وفى مواجهة نفس هذه المنافسة الحقيقية يضيف المؤلف أن المتاحف قد أصبحت الآن «جزءا من كل، وليست هى الكل».

وينبغى أن نضيف إلى التعليقات سالفة الذكر، أن مراعاة الترتيب، أعنى التصنيف الذى يسيطر عادة على أى عرض متحفى، يميل لأن يضفى عليه السمة الاصطناعية المكثفة والمكتظة لكتالوج، بحيث تبعده عن أن يكون صورة واضحة وصادقة للطبيعة، مما يؤدى إلى ترتيب خامد، بدلا من تصوير مقنع لعالم حى. وتشير هذه الاعتراضات إذن إلى الاحتياج إلى مناهج جديدة، وإلى استخدام أفضل للظواهر الطبيعية فى متاحف التاريخ الطبيعى الخاصة بنا، وفوق كل ذلك الاحتياج إلى تقديم مختلف تماما للعينات البيولوجية، وصورة كاملة تماما للحياة البرية فى هذه المؤسسات. ولمواجهة هذا المطلب الجديد، فإننا سنعمل على الاستفادة من التقنيات الجديدة، ومن علوم التبيؤ، والجغرافية الإحيائية، والوراثة، والسلوكيات. بل والأفضل من ذلك: فإن الأهمية المتزايدة لأفكار التوازن والتجميع فى الطبيعة، وتقليص قوائم الحياة النباتية والحيوانية إلى أهميتها الملائمة، مع الاقتران بالاحتياج إلى تمثيل للطبيعة فى المتاحف مختلف وأفضل، كل ذلك يؤدى من الناحية العلمية أولا، إلى تركيز كبير على الدراسات الميدانية التى يجريها فريق عمل قادر على إعداد قوائم جرد تفصيلية مشروحة ومحللة، ثم مستفيد بعدئذ من هذا البحث المرتكز كما هو على الملاحظات والبيانات الإحصائية والتجارب، وذلك لإجراء اختيار سليم للمواد النموذجية والضرورية، والكافية لفاترينات عرض المتحف، والتى لن تكون كثيرة للغاية، ولكنها مختارة بعناية، وذلك حتى يمكن إلقاء الضوء على المجالات البيئية الإحيائية غير العادية، التى تنشأ فيها. وبذلك فإن مناطق طبيعية معينة، وأعشاش التكافل الحيوى biocenoses، ومناطق الحياة الوادعة، والمنافسة الشديدة بين الحيوانات والنباتات، ينبغى حمايتها، ولعلنا بذلك نكون قادرين على تفسير النتائج البيولوجية والتبيئية للبحث الميدانى فى المتحف، الذى يؤديه فى الحال بمعرفة المتخصصين الخبراء فى الطبيعة. وعلى هذا يمكن البدء بمنهج وأسلوب العرض، اللذين يمكن أن يكشفا بالفعل للجماهير الحقيقية الحية للطبيعة.

وفكرة حماية الطبيعة تنبع على نحو تلقائى تماما من هذه الاعتبارات. والهدف هو الحفاظ على عادات معينة، من أجل الدراسة والشرح، ولجذب الانتباه إلى الاتكالية البيئية الوثيقة بين البيئة والمخلوقات التى تعيش فيها، بالإضافة إلى جعل الناس يدركون الحاجة إلى المحافظة على الطبيعة. فالفكرة

ترجمة: عبدالحميد فهمى الجمال

فضلا ذلك كله هي لم يكون من الضرورى بصورة ملحة أن نوفر الحماية للغابات والحيوانات والنباتات، ليس فقط من أجل العلماء وعشاق الطبيعة، ولكن لصالح ومستقبل البشرية بوجه عام.

إننى لن أسترسل فى الحديث عن جسامة الأفعال التدميرية (وهى أعمال تشيع يوميا، مخجلة، مثيرة للإزعاج)، التى ترتكب ضد القطعان الإفريقية الكبيرة، والحيوانات التى لها فراء، والثدييات البحرية، والطيور ذات الريش غالى الثمن. والظباء تغنم على أساس أنها لحوم، والأيائل ذوات القرون البديعة، الشبيهة بحيوان الأنكا، الذى له قرن غالى الثمن. وذوات الحراب، والمتبقية على قيد الحياة من عصر آخر، والأوركيديات النادرة. ولن أشير إلى الأنواع المذهلة، والتى حدث انقراضها المتسارع فى عصور تاريخية، أو مازالت مستمرة. ولن أدق جرس الإنذار اليوم لصالح الحيوانات الاسترالية آكلة النمل، أو الكركدن الهندى، أو كوندور «نسر» كاليفورنيا، وهى كلها أنواع سرعان ما ستختفى من قائمة الأنواع المتبقية على قيد الحياة. وقد تم هذا مرات ومرات عديدة بالفعل. فكل شخص يعرف أن الحياة النباتية والحيوانية تتناقص على نحو مضطرد أمام الانتهاكات العنيفة، والتى يقوم بها الصيادون والأهالى المحليون، والقوات المسلحة، بل ويعرف أن التربة فى حد ذاتها تلقى على نحو تدريجى نفس المصير، وذلك نتيجة الزراعات القائمة على تصنيع المحصول الواحد، وزراعة الأرز على المنحدرات، وزراعة شجيرات البن فى البرازيل، والفول السودانى فى السنغال. ونظرا لتسارع إرهاق التربة، وتدمير الأشجار، والحياة الحيوانية، فإن الانحراف المستمر، وتعدى الصحارى يسيران بخطوات ثابتة. وفى نفس الوقت نجد أن تعداد السكان فى العالم يتزايد بمعدل خيالى، مما يعرض للأخطار بشكل كبير صيانة الموارد الطبيعية القابلة للتجديد، والتى يحتاج الإنسان إليها باستمرار.

ونحن نعرف أيضا أنه كملاذ أخير، لا يمكن علاج هذا الوضع إلا بالتعليم والتحذيرات المستمرة من نتائج التدمير، وإصدار توجيهات لحماية الطبيعة. كما يمكن للمذياع، والأفلام، والمدارس الابتدائية والثانوية، والنوادى، أن تخدم هذا الغرض. وبذلك، سيكون لدى المتاحف حافز لإعادة تنظيم نفسها، كما سيكون لدى جماهير الناس، وتلاميذ وطلاب المدارس، المبرر لأن يصبحوا على دراية بالحقائق، وجعلها أكثر وأوسع انتشارا. وهذه فرصة سانحة للمتاحف التى تم التخطيط لها وفق الأساليب الحديثة أن تدعم حركة الدعاية الشاملة هذه الرامية إلى الدفاع عن الطبيعة وعن الموارد الطبيعية.

وسيصبح الزائر المحب للاطلاع قادرا على النظر إلى سلسلة من المشاهد التى تنتج فى مجالاتها البيئية الإحيائية الأنواع الحيوانية والنباتية الرئيسية. ولسوف يتعرف على عاداتها المميزة لها، والأسباب التى جعلتها نافعة، علاوة على معرفة كيفية استخدامها. كما سيصبح قادرا على إدراك قيمتها وأهميتها، بل وسوف يقدر على الفور الحجج التى تؤازر الحفاظ عليها. بل وسوف يفكر فى إعادة التكوين المشهدى لغابة الصنوبر النيوزيلاندية القديمة المهيبة، والتى تقطع الآن أشجارها، حاملة معها فى حطامها عددا لا حصر له من المتسلقات، وأشجار السرخس، وحيوانات الجزيرة، التى كانت الغابة وطنا لها. وسوف يعرف أن دولة الغابة هذه كانت تنظم مناخ المنطقة الذى تتوقف عليه خصوبة أراضى البلد. وسوف يعى الرابطة التى لا تنفصم بين البيئة العامة- سواء كانت غابة أو مستنقعات، أو جبلا، أو جزيرة مرجانية، أو كانت نهرا- والأنواع التى تؤويها.

كما سيعرض عليه أيضا حجم الدمار- عن

طريق البيانات الإحصائية، ومسح الأراضى، والرسومات التى تكشف عن الاستنزاف السريع لموارد العالم، من معادن ونبات وحيوان، وغابات، والتعدى المضطرد على الصحراوات، ومن ناحية أخرى الزيادة المستمرة والمنذرة بالأخطار فى عدد السكان بالعالم، وبالتالى الزيادة فى الأعباء والمطالب، التى تلقى على كاهل الطبيعة. وهو عندئذ سوف يدرك ويفهم تلك الدائرة الشريرة التى ينحدر نحوها تدريجيا الجنس البشرى.

وربما بسبب المنظور الذى يكشف هكذا عن رعشة إدراك وشيكة، تهبط عليه، ولسوف ينبثق فى رأسه، وميض حقيقة جديدة، ولسوف يدرك كيف أن الدور الذى تلعبه المناورات الدبلوماسية والاجتماعات السياسية، والتى تتعلق بقرارات الحرب والسلام تعتبر ضئيلة نسبيا. ولسوف يدرك أن المشكلات الاقتصادية، وحجم الإنتاج والاستهلاك، هى نتائج أكثر مما هى أسباب، وأن وراء كل هذا الاضطراب، الأنانية والجنون المدمر للإنسان الذى يعمل فى جو من الدمار فى أثناء قيامه بالخلق والإبداع.

ولكن يوجد مع ذلك مظهر آخر– وهو مظهر أخلاقى– لهذه المشكلة. فالكثير من الأفراد الذين يرغمون على أن يعيشوا حياة آلية تعد بأن تكون قدر الإنسان المعاصر على نحو متزايد، والذين يشعرون بالقلق من وقت لآخر، وبالرغبة فى الرجوع إلى المصدر الذى جاءوا منه، سوف يطالبون بالهرب من هذا الوجود الآلى الذى لا يطاق. وهكذا نرى أن التبصر والتشجيع اللذين يحصلون عليهما من متحف مخطط له على نحو جيد، سيجعلهم يفهمون على نحو أفضل الحاجة إلى العودة إلى الطبيعة، والاستمتاع بما تضمه فى أحضانها من بركات. ولسوف يكتشفون سيادة ونفوذ القوانين الطبيعة، وعظمة القضية، التى يتبناها أولئك الذين يشيرون إلى جهنم، التى يحفرها الإنسان تحت أقدام الأجيال القادمة.

هامش

١– مجلة المتحف، لندن، نوفمبر عام ١٩٥٠، ص ١٦٥.

دور متاحف الفن والعلوم الإنسانية والاجتماعية

(من المجلد ٢٥، العدد ١/٢، عام ١٩٧٣، صفحات ٢٦-٤٤)

بقلم: جورج هنرى ريڤيير

Georges Henri Rivière

ولد جورج هنرى ريڤيير عام ١٨٩٧. وتحت إشراف البروفسور ريڤى، كان مسئولا عن تأسيس متحف الإنسان بقصر تشايلو بباريس، والذى عمل به مديرا مساعدا فى الفترة من عام ١٩٢٨ إلى عام ١٩٣٧. وبعدئذ أصبح أمينا أول للمتحف الوطنى للفنون والعادات الشعبية. والذى تمكن بمساعدة من فريق من العاملين المتحمسين من تجميع المجموعات الفنية والوثائق. وإعداد البرامج للمبنى الذى هو الآن مقام فى غابة بولونيا. وفى الفترة من عام ١٩٤٧ حتى عام ١٩٦٥ عمل مديرا للمجلس الدولى للمتاحف. والذى ظل به مستشارا دائما. ومنذ عام ١٩٧٠ عمل محاضرا فى العلوم المتحفية العامة المعاصرة فى جامعتى باريس-١ وباريس-٤، ولقد قام بتأليف أعمال متعددة، ما تزال مراجع جوهرية فى مجال التدريب فى هذا الفرع الجديد من المعرفة البشرية.

المتاحف والبيئة الطبيعية والبشرية

البيئة هى: «الإجمالى الكلى للطاقة السائدة، والظروف والأوضاع الفيزيقية والبيولوجية السائدة الحاصلة فى المنطقة المجاورة المباشرة للكائنات العضوية الحية». وهى: «المحيط المادى الذى شيده الإنسان»[١]، وعلم التبيؤ شأنه شأن علم البيئة- يعرض نفس الثنائية، لكن التبيؤ الطبيعى والتبيؤ البشرى يميلان للتداخل فى بعضها البعض، بل يميلان للامتزاج فى حقيقة الأمر. وفى عصرنا الحالى بصفة خاصة تنشأ مشكلات خطيرة وعاجلة تتعلق بمصير الجنس البشرى كله، مثل استنفاد الموارد الطبيعية والمعدنية، ومثل: التلوث، والنمو الصناعى، والديموجرافى المستمر[٢].

فهل هذه الثنائية، أعنى هذا التلاقى لفرعى التبيؤ ينعكس فى نظام المتحف؟. وهل من الممكن أن نعرف البيئة الطبيعية بأنها المجال الخاص بمتاحف العلم تماما. وهل يمكن للمرء أن يعرف البيئة البشرية بأنها المجال الخاص بمتاحف العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، وتلك المتاحف الخاصة بالتكنولوجيا المتقدمة؟. وهنا يمكن القول مرة أخرى بأن الموقف معقد كما يتبين من أول وهلة.

ومتحف العلم فى معظم الحالات يتحد مع متحف التقنيات الصناعية، حيث يمده بخلفية عن الرياضيات، والفيزياء، والكيمياء. ومتحف التقنيات الصناعية يستلزم عنصرا من التقنيات والأساليب القديمة المهجورة، المستقاة من التاريخ والإثنولوجيا، وإذا أصبح هذا العنصر «القديم» جوهريا، فإن متحف التقنيات الصناعية يتحول إلى متحف للتاريخ التكنولوجى، وهو فرع من متحف التاريخ الثقافى[٣]. وتصبح كل من البيئة الطبيعية والبيئة البشرية جزءا من منه.

وفى حين أن متاحف العلم الطبيعى تكون مهتمة بالإنسان الفيزيقى، من حيث هو قمة شجرة الحياة، نجد أنها مهتمة أيضا بالإنسان الثقافى، من حيث هو السلاب النهاب والمفترس للبيئة الطبيعية. ومتاحف العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية تكون مهتمة، ليس فقط بالبيئة البشرية، ولكن أيضا بالبيئة الطبيعية كما يراها الإنسان، وكما يؤثر فيها الإنسان، وكما يدركها الإنسان ويتخيلها ويفهمها. وهذا وفق الأشكال الخاصة بكل منها من متاحف «مغطاة»، وحدائق عامة تاريخية[٤].

ومع التركيز على الفن التاريخى نجد أن متحف الفن يسهم فى حماية بيئة الإنسان. ومع التركيز على كل من الفن التاريخى والفن المعاصر نجد أن المتحف يقدم استعراضا للبيئة الطبيعية والبشرية، كما تدرك، وكما يتم تخيلها بمعرفة الفنان الخلاق[٥].

وكشكل جديد للمتحف نجد أن متحف المجاورة ومتحف البيئة، لهما سمة متشابكة، ويركزان على التبيؤ.

عرض البيئة البشرية بمعاونة القطع والنماذج فى متاحف العلوم الإنسانية

توجد طريقتان تقليديتان أمام متاحف العلوم الإنسانية لتصوير البيئة البشرية. فهى قد تستفيد من «الأشياء الحقيقية»، سواء أكانت معزولة، أو متكاملة[٦]، أو من «النماذج»، سواء أكانت مادية أو مجردة.

والأشياء الحقيقية، سواء أكانت فردية أو جماعية، هى أشياء يجمعها المتحف، الواحدة تلو الأخرى، وفقا لجدول زمنى من الناحية

ترجمة: عبدالحميد فهمى الجمال

المثالية. ومع تزودها بمادة مثقّفة وثيقة الصلة بالموضوع، يتم حل شفرتها بمعرفة الزائر، فإنها تعتبر دلائل وفق نوعها تتعلق بالبيئة البشرية. فالرمح الخاص بصيد الحيتان يعبر عن البيئة التحتية التكنولوجية لإنسان العصر الحجرى الحديث، كما يعبر التمثال الصغير عن بيئته التحتية الدينية أو الفنية. كما أن قناع التنكر الكرنفالى، الذى ساد فى القرن العشرين، سوف يعبر عن البيئة التحتية الاجتماعية، أو الدينية، أو الفنية، لمجموعة عرقية إفريقية. كما أن اللوحة الزيتية الفنية الفرنسية المنتمية للقرن التاسع عشر، والمعبرة عن المصارعة، سوف تعبر عن البنية التحتية الاجتماعية المتعلقة بالرياضة البدنية للمجموعة العرقية البريتونية. والأشياء الحقيقية التكاملية هى الأشياء التى تؤلف بيئة معينة تُكتسب كمجموعة، أو يعاد تجميعها من خلال المتحف، ويمكن وصفها بأنها «وحدات تبيئية». وهى إذا تم تفسيرها بنفس الطريقة السابقة، وإذا تم حل شفرتها بمعرفة الزائر، فإنها تظهر البيئة البشرية فى مزيد من القوة والوضوح، وعلى نحو يفوق الوضع مع العينات المعزولة. فالوحدات التى هى من هذا النوع قد تشكل المحتويات الكاملة «لغرفة تضم أشياء منتمية لفترة زمنية»، أو سفينة، أو مقبرة تنقل إلى المتحف مع أو بدون بيئتها التحتية المعمارية المحلية، أو البحرية، أو الجنائزية.

والوحدات التى من هذا النوع قد تكون متاحة، أو ربما أن عدم توافر المساحة أو الاعتبارات الفنية قد يعرقل تقديمها فى المتحف. ولذلك ففى حالات كهذه يتم الاستفادة من النماذج، التى هى بالحجم الطبيعى، أو النماذج التى هى بمقياس مصغر أو مكبر. فعلى سبيل المثال، يمكن استخدام النموذج الذى هو بالحجم الطبيعى من أجل عرض التمثال الصغير لفترة ما قبل التاريخ، أو عرض الصورة طبق الأصل لمخطوطة، وعرض مقياس مكبر لنموذج لعملة معدنية غاليّة، وماكيت مصغر من أجل عرض قلعة، أو عرض موقع أثرى قديم، أو موقع تاريخى أو ريفى.

وهناك مظاهر هامة معينة للبيئة البشرية، التى يتطلب الأمر عرضها، ولكنها بسبب طابعها التجريدى يتعذر عرضها من خلال استخدام أشياء حقيقية. وعندئذ يمكن استخدام نموذج عرقى من أجل أن نبين على سبيل المثال، طريقة إنجاز عمل معين، أو أيام الأعياد الموسمية أو الدينية فى مجتمع بقرية ما.

متاحف الفن

البيئة كما سبق أن أوضحنا هى موضوع برنامج محدود من أجل متاحف الفن[٧]. ومتاحف الفن يمكن أن تشتمل على فن العمارة، وتخطيط المدن، وتنظيم المكان، أو يمكن لمتحف الفن أن يتوحد مع متحف التاريخ، ومع «متحف العلم» من حيث توفير مقدمة عن البيئة.

ومن خلال مساندة متحف التاريخ يمكن لمتحف الفن أن يستكمل الأعمال التى يعرضها عن طريق تصوير للبيئات التى نبعت منها، ومفاهيم الفنانين الذين أبدعوها. كما يمكن لمتحف الفن أن يساعد الزائر على أن يشعر بأنه منهمك فى العملية من خلال تقريبه بطريقة أو بأخرى من الفنان الذى هو منعزل عنه كثيرا فى الزمان أو المكان[٨].

ومن خلال مساندة متحف العلوم، فإنه يمكن لمتحف الفن أن يقدم شرحا وتفسيرا للمواد، والطرائق، والتقنيات، التى تستخدم فى تنفيذ مجموعة مختارة من الأعمال النموذجية بصفة خاصة فى هذا الصدد[٩].

متاحف التاريخ

على مدى سنوات عديدة نجد أن متاحف الآثار القديمة، ومتاحف التاريخ، قد سارت فى طرق مختلفة. وأول متحف للآثار القديمة ملىء

بمخزون من القطع الأثرية القديمة قد ظهر فى روما فى فجر عصر النهضة الإيطالية– ألا وهو متحف الكابيتول.

وابتداء من القرن التاسع عشر فصاعدا نجد أن مجال متحف الآثار قد أصبح موغلا على نحو مستمر فى الزمان، وممتدا فى المكان. وتحديدا من الزاوية الثقافية، نجد أن مادة متحف الآثار، والتى اصطبغت بالصبغة الفنية طويلا، كانت تميل بالتالى لأن تضم كافة الحقل الثقافى. وتحديدا من الزاوية التقنية، نجد أن مادة متحف الآثار ترد أساسا من الحفريات، التى كانت تجرى منذ فترة طويلة على نحو بسيط وغير متقن، ولكنها تجرى الآن وفق مبادئ استنزافية، فى حين لا شىء له أهمية يتم تجاهله فى الطبقة التى يتم استكشافها من مستوى إلى مستوى، سواء كانت الآثار بشرية، أو حيوانية، أو نباتية، أو معدنية، ونتاج هذه الحفريات من الآن فصاعدا تكون خاضعة للتحاليل الفيزيقية/الكيماوية، مما يمكن من تحديد العمر الزمنى للأشياء فى دقة كبيرة. وقصارى القول إن السياسة المتطورة لمتحف الآثار القديمة على مدى السنوات تصل إلى تحليل أكثر إلحاحا، بل وأكثر قوة للبيئة الإنسانية والطبيعية للمجتمعات، التى تنشأ فيها المواد.

إلا أن مثل هذا التطور قد أظهر نفسه حتى الآن بدرجات متفاوتة من الحدة، وذلك وفقا للفترة الزمنية المعنية. وكلما كانت الثقافة التى يتم ملاحظتها قديمة، اهتم عالم الآثار القديمة بالبيئة البشرية والطبيعية، والعكس صحيح. ونتيجة لذلك نجد أن معرض العصر الحجرى الحديث على سبيل المثال، قد يصور على نحو أفضل بكثير طرائق صيد الحيوان، وصيد الأسماك، والاشتغال بالزراعة، وتصنيع المواد، من المعارض المختصة بفترات زمنية أحدث. ففى هذه المعارض الأخيرة يصبح الجو متسما بالطابع الفنى، كما تكون الأشياء موزعة ومشروحة من خلال الفئات الفنية للإنتاج (النحت، والتصوير الزيتى، والسيراميك، أو الخزف الصينى، والآنية الزجاجية.. إلخ)، أكثر مما هى مشروحة من خلال الكلمات التى تعبر عن أهميتها الاجتماعية، أو الأيديولوچية. فإله الغابات قد يجسم وهو يرقص على oenochoe، ولكن الشىء الذي له أهمية ليس هو الرقص، أو أى سلوك آخر اجتماعى، أو ثقافى، وإنما هو فى كثير من الأحيان خصائص المادة، وأسلوب الرسام الخاص. وأول نموذج لمتحف التاريخ الطبيعى ظهر لأول مرة فى أوربا فى القرن السابع عشر على هيئة قاعات للصور. وفى ذلك الوقت كانت البيئة تعنى الملبس، والوضع الجسمانى، والمصاحبين، وتجهيزات الشخص المجسم.

ولقد ظهر أول مثال ضخم لمتحف التاريخ القومى فى فرنسا فى الوقت الذى تفجرت فيه الثورة الفرنسية، وظهر الثانى وهو متحف فرنسا لويس– فيليب. ومن الغريب أن كليهما يبديان بعض التفاوت البسيط بالتبيؤ: فالأول بمخلفاته من الآثار المدمرة، أو المهجورة، المرقعة سويا فى بيئة سابقة على الرومانسية. لكن الثانى موجه إلى الحدث من حيث المبدأ، وتوجد به لوحات زيتية كبيرة تصف المعارك وأوسمتها التذكارية. وفى تلك الأثناء كانت معظم متاحف التاريخ مقصورة على الأمة الخاصة بها، أو الإقليم الخاص بها، حيث يتوقف ذلك على مجالها الجغرافى.

وهذه الأنواع التقليدية من متحف التاريخ، سواء كانت ذات توجه قومى أو قليمى، يزدرى فى معظم الحالات تصوير المجتمع فى كافة مظاهره، وتقدم مادتها مرتبة من خلال أشكال تقنية وفنية بما يعود بالضرر على أهميتها الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، والأيديولوچية. وإذا كانت هى توضح هذه المظاهر، فإنها بوجه عام تفعل ذلك بوضوح على هيئة أعمال فنية. وحقيقة الأمر أنه مع وضع التوكيد على المجتمع نجد أن متاحف التاريخ تتجاهل دور المجتمع المحكوم، ويقلل

من شأن التعبير عن البيئة الاجتماعية.

ولكن متاحف الآثار القديمة، ومتاحف التاريخ، تميل لأن تقترب من بعضها البعض. ولسوف نكتفى بالاستشهاد ببعض الأمثلة القليلة المستقاة من الغرب والشرق، وبحيث نبين فى كل حالة تقدم نظام تحديد الفترات الزمنية، ومفاهيم التاريخ.

فعلى مدى العشرين عاما الماضية– إن لم أكن على خطأ فى تقديرى هذا– وفى متحف الهرميتاج، برز قسمان فى إدارة الآثار القديمة عن الثقافة السيثيانية Scythian، والثقافة السلافية على التوالى عن الأقسام الأخرى بشكل حاسم فى هذه الإدارة، وذلك فى التعامل مع الموضوعات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مدعومين بفن بارع لرسم الخرائط.

والمتحف الكبير الرائع، الذى يسمى متحف الولايات المتحدة للتاريخ والتكنولوچيا، والذى شيدته مؤسسة سميثونيان عام ١٩٦٤، ليس معنيا بالتاريخ السياسى وتاريخ الأحداث، بقدر اهتمامه بالتاريخ التقنى، والاقتصادى، والاجتماعى، والديموجرافى، والثقافى للشعب الأمريكى.

وفى التصميم الجديد الذى ظهر حوالى عام ١٩٦٨، نجد أن قسم الآثار القديمة اليونانية/الرومانية بالمعهد البريطانى قد تخلى عن الصيغة الكلاسيكية للأقسام الفرعية للمقتنيات مع المحتويات فى سلسلة مؤرخة للأقسام الفرعية على أساس العصور الزمنية، مع محتويات مركبة ومنتقاة. وأحد هذه القسم الفرعى «لبريطانيا الرومانية» الذى به موضوعات تشتمل على العلوم الاقتصادية، والتقنيات، والمجتمع، وطبقة الثقافات الوطنية، والرومانية، والبيئة البشرية، بل وتشتمل على صالات العرض المجددة الشهيرة للغاية.

وبالمثل، نجد أن قسم الآثار اليونانية والرومانية بمتحف اللوفر، بتخليه عن أقسامه الفرعية للتقنيات، فإنه يعد تخطيطا جديدا مع سلسلة متتابعة من عروض العصور الزمنية بمحتويات مركبة وإلكترونية من ناحية، وسلاسل دراسية من ناحية أخرى.

ومن خلال التقارب المتواصل، نجد أن متاحف الآثار، ومتاحف التاريخ، تنتهى بالاندماج بنظام من عروض العصور الزمنية المتتابعة ذات المحتوى المختلط، بدءا من أقدم الأزمنة، وحتى وقتنا الحاضر. وختاما لهذا، فسأقدم بضعة أمثلة.

منذ زمن طويل يرجع إلى فترة الحرب الداخلية فى الاتحاد السوفييتى، ومنذ الحرب العالمية الثانية، كان لكثير من المتاحف المحلية الجيدة فى الديموقراطيات الشعبية تأثير على تحديد العصور الزمنية، وفق الخطوط التالية: مجتمع ما قبل الإقطاع، المجتمع الإقطاعى، المجتمع الرأسمالى، المجتمع الاشتراكى.

كما أن الحدود الفاصلة ما بين متاحف الآثار ومتاحف التاريخ قد ألغيت منذ الحرب الأخيرة، فى متاحف على درجة كبيرة من الطموح، مثل متاحف التاريخ الحضرى فى وارسو وكوبنهاجن وستوكهولم، وفى متحف التاريخ الطبيعى الوطنى المجرى فى بودابست.

ويزودنا رينيس مع ذلك بمثال آخر عن متحف بريتانى، الذى بدأ عام ١٩٤٦. وهنا يمكن القول بوجه عام إن الموضوعات الفرعية للعصور لم تحددها المجموعات الفنية المتاحة مقدما، وإنما الذى حددها تكوينات التاريخ. وفى القسم الأخير الذى كان ينبغى افتتاحه عن أصول بريتانى، نجد أن موضوعا فرعيا أوليا يتناول بريتانى قبل وصول الإنسان إليها، كما أن الفترات الإنسانية تقدم فى سياق البيئة الطبيعية. والقسم الأخير، والذى يتم الآن إعداده، سوف يتناول بريتانى فى الأزمنة

الحديثة للمستقبل(١٠).

وقد افتتح فى عام ١٩٧١، بمتحف ريجيك بأمستردام قسم كبير عن تاريخ هولندا. وفيه تعرض العصور الزمنية عن تاريخ الإنسان متعاقبة بتعقيداتها، ولكن مع تأكيد على التعبير الفنى، ودور الهياكل الشعبية فى المجتمع. وتعرض مستقبليات هولندا خلال وسيط، هو مجموعة فنية ثرية لرسومات بيانية، قامت بإعدادها خدمات التخطيط الوطنية.

ويتم حاليا دراسة مشروع إنشاء متحف للتاريخ الوطنى الجزائرى فى الجزائر، بحيث يتم تقديم ذلك التاريخ فى ثمانية عصور زمنية، تتدرج من العصور الجيولوجية، وحتى المستقبل الذى يمكن التنبؤ به، فى سياق تفصيلى ومتتابع للتبؤ الطبيعى(١١).

ومن المنافسة الدائرة بين متاحف الآثار القديمة ومتاحف التاريخ، والتى سبق أن أشرت إلى بعض مظاهرها، سوف أحاول أن أستقى بعضا من النتائج.

من الصعب أن نرى أى شىء، سوى أن الخطوط الحدودية الحادة، الشبيهة بأسنان المنشار، يمكن أن نتتبعها بين نوعين من المتاحف فى الفترات الزمنية المرتبة تاريخيا على ضوء التنوع الهائل لنماذج التطور الثقافى فى جميع أرجاء العالم. فما أكثر الفروق فى هذا الصدد الموجودة بين أوربا وأمريكا قبل كولومبوس، وبين المغرب وغينيا الجديدة، حتى لا نمضى أبعد من ذلك.

ومن أهم الوسائل الفعالة فى إثارة اهتمام الزائر، وبشكل عام الزائر المنتمى لمجتمع يدعم المتاحف، هو إظهار المضامين المستقبلية للاتجاهات التى ينبغى ملاحظتها فى القسم المخصص للزمن المعاصر فى متحف التاريخ. فإذا كان متحف الآثار القديمة يرغب فى فتح نوافذ على المستقبل، فينبغى أن يصير متحفا للتاريخ.

ولكن فى هذه الحالة بصفة خاصة تكون النظرية أقل أهمية من الممارسة العملية، ولاتوجد تنظيمات متحفية دولية ترغم متحفا معينا على أن يضع نفسه فى فئة متحفية معينة ،بمقتضى تعريف معين، أو مصطلحات خاصة.

وتختلف الصبغ النابعة، كما يحدث من النظام المتحفى المحلى، أو الإقليمى، أو الوطنى، والذى يتقرر كما يكون دائما عن طريق طموحات السكان، والخبراء المتوافرين، والإمكانات المادية.

والشىء المهم- بغض النظر عما إذا كان المتحف يسمى نفسه متحفا للآثار أو للتاريخ- هو أن المجتمع الذى يدعم المتحف ينبغى أن يشعر بالانخراط فى شئونه، وأن يقدم له شرحا لتراثه التاريخى كنقطة للقفز منها لتطويره المستقبلى، وأن يعرف بمساعدة المتحف، كيف يدرك المتحف على نحو أفضل بيئته البشرية والطبيعية.

المتاحف العرقية

علم الأعراق هو علم الجماعات البشرية من منظور طبيعتها الخاصة، ومدى اختلاف كل منها عن الأخرى(١٢).

ويوجد عدد كبير من المتاحف بجميع أرجاء العالم معنى بهذا الفرع من المعرفة. وأولى هذه المتاحف، التى ظهرت فى خلال الجزء الأخير من القرن التاسع عشر، والتى تتوافق بالفعل مع أكثر النماذج الثلاثة شيوعا: المتاحف العرقية العامة، والمتحف العرقى الإقليمى، والمتحف الخلوى.

والكثير من المشاكل التى تعترض متاحف

هذا الفرع من المعرفة، لها نظائر فى متاحف التاريخ. ولن أطأ هذه الأرض ثانية اللهم إلا عندما أؤكد على الأدوار الكبيرة، التى دعيت هذه المتاحف للقيام بها. وهذه الأدوار تكمن فى: تعليم الفهم المتحفى بين الثقافات والشعوب من حيث نقاط تشابهها، ونقاط اختلافها، ومحاربة التحيز العنصرى، والتعبير عن الثقافة فى كافة مظاهرها المختلفة، سواء كانت تقنية، أو اقتصادية، أو اجتماعية، أو جمالية، أو ملموسة، أو تجريدية فى سياق بيئتها الطبيعية والبشرية، وفى عالمها الذى تمارس فيه دورها وتديره، وتدركه[١٣]، وأيضا تصوير التراث التاريخى للسكان الأحياء كنقطة للتطوير، وكذلك، مساعدة البلدان المستقلة حديثا فى أن تصبح على وعى بهويتها القومية[١٤].

متاحف العلوم الاجتماعية

مهمة علم الاجتماع تأسيس أطر مسبقة لمرجع يمكن بوضوح أن ييسر شرح الخصائص التى تتلاءم بمقتضاها أية مجموعة متميزة مع قالب اجتماعى[١٥]. وفى مواجهة شروط مرجع واسعة كهذه، فإن متاحف العلوم الاجتماعية بصدد أن تصبح بمثابة طيور نادرة فى المخزون الدولى للمتاحف[١٦]. وهو ما يغرى بالبحث عن السبب فى هذا.

وعلم الاجتماع من حيث هو فرع من المعرفة التجريدية لا يبدو أنه معنى بلغة المقتنى، وهو «الشىء الحقيقى» الذى يعد اتصاله الحيوى واحدا من الخصائص المضخمة للمتحف. وفى حين أن علم الاجتماع يستخدم الرسوم التخطيطية، فإنه عادة يفعل ذلك فى قالب له بُعدان، وذلك بسبب تفضيله العلنى للكلمة المكتوبة. وهو فى الوقت الحالى ينقصه العدد الكبير نسبيا من البرامج الجماهيرية الدعائية المتاحة أمام علمى الآثار والأعراق البشرية، عن طريق الصحافة، والراديو، والتليفزيون. وهو لا يشعر بعد بالحاجة لأن يزود نفسه بلغة شفوية واسعة الانتشار، ومنقولة عن لغة شفوية علمية غير مفهومة تقريبا للشخص العادى. وربما كانت هذه كلها هى الظروف التى تفسر العدد الصغير من معارض العلوم الاجتماعية. والاتصالات الدقيقة، بين علم الاجتماع وعلم المتاحف، وندرة متاحف العينة فى هذا المجال الذى تحدثت عنه[١٧]، ولكن بالطبع باستثناء إنجازات فرع واحد من متاحف العلوم الاجتماعية، ألا وهو المتحف البيداجوجى (التربوى).

وحقيقة الأمر أنه إذا كان علم الاجتماع لايستخدم المتحف، فإن المتحف يستخدمه، وذلك على الأقل بقدر ما يستفيد المتحف نفسه من الأساليب القوية لعلم الاجتماع، لتقييم ردود فعل جمهوره الحقيقى، ولتقدير حجم جمهوره المحتمل[١٨].

والزيادة فى كل الأحوال فى أعداد متاحف العلوم الاجتماعية، واشتمالها على المزيد من موضوعات العلوم الاجتماعية فى المعارض التاريخية والفنية والعرقية، من شأنه أن يسهم فى تكوين صورة فرع للمعرفة مفيد لمجتمع حديث به جمهور كثيرا ما يتجاهله، ويخلط بينه وبين الاتجاه العلمى التطبيقى (التكنوقراطية).

ولسوف يكتسب علم الاجتماع مدخلا إلى وسائل اتصال جديدة، بصرية وسمعية/بصرية، وهى تلك الوسائل الموجودة بالفعل تحت تصرف المتحف، والموائمة مع الاحتياجات الخاصة لعلم الاجتماع، كما يكتسب نماذج[١٩] إحصائية وبنيوية ذات أبعاد ثلاثة، ورسومات بيانية صوتية ومتحركة على هيئة شرائح متراكبة وأفلام. والعروض المجسمة على هيئة قصص كرتونية، وكذلك «أشياء حقيقية» تخدم كرموز حسية ومفعمة بالحيوية، محفورة فى وسيلة اتصال اجتماعية مرئية.

متاحف المجاورة

وصفت مجلة المتحف هذا النوع الجديد من المتاحف، والذى قد مر بالفعل من مرحلة التجربة إلى مرحلة النجاح. ومتحف حى أناكوستيا مثال بارز لهذا النوع من المتاحف، لقد بدأ فى واشنطون بمساعدة من مؤسسة سميثونيان[٢٠]، وهو يخدم مجتمعا من أناس فى حدود ٢٠ ألف شخص، فى الجيتو الزنجى لواشنطون.

ومتحف المجاورة ليس متحفا بالمعنى التقليدى لهذه الكلمة. ونظرا لأنه يوجد به «القسم المتنقل»، وبفضل التسهيلات الإضافية التى توجد فى كل من «مركز الفنون والحرف»، ومركز البحوث والمكتبة، فإنه قد أصبح «فى آن واحد: متحفا ومركزا للإعلام المتعدد، وورشة للتدريب على المهارات، وقاعة اجتماعات تعقد فيها جماهير الناس اجتماعاتهم، ومركزا للفنون الثقافية»[٢١].

هنا يرقص الناس ويغنون ويعملون ويناقشون القضايا الاجتماعية، ويدرسون ويبدعون الثقافة الأفرو/أمريكية، ويشاركون بأيديهم فى الصلصال المتحفى فى متحف المجاورة هذا، المفعم بالنشاط، والذى يعتبر حقيقة متحفا متعدد فروع المعرفة لعلم التبيؤ الحضرى، التى خلقها مجتمع فقير لكى تكون بمثابة نموذج لمتاحف عظيمة.

من المتحف العرقى الخلوى إلى المتحف البيئى

اسم «المتحف البيئى» هو مسمى جديد، ولكن الفكرة ليست جديدة، على الإطلاق إذ يمكن العثور عليها فى الجذور الأساسية، بل وأكثر من ذلك فى جذور أرجاء مختلفة من عالم المتاحف.

وأكثر متاحفها السالفة التى يمكن تمييزها بوضوح هو المتحف الخلوى: مجموعة عينات من العمارة التقليدية والريفية أساسا، المحولة إلى حديقة عامة مع الحرفيين الزراعيين المحليين التابعين لها، أو مع تجهيزات أخرى، أو مع مواد متصلة بالعصر من مكان آخر، ومع خلق لبيئاتها الأصلية المحيطة بها. وهذا النوع من المتاحف يتم تقديمه بصفة خاصة فى الدول الإسكندناقية، حيث نشأت هناك فى بادئ الأمر. ويوجد فى العالم مئات عديدة من هذا النوع من المتاحف.

وإلى جانب هذه المجموعات من الوحدات الصغيرة البيئية، فإن المتحف العرقى الخلوى عادة ما يضيف مبنى أو أكثر يحتفظ به فى الموقع، أو مبنى مشيدا وفق المطلوب لكى يضم المعارض التكميلية، سواء كانت دائمة، أو مؤقتة، للأثاث، وعينات الفن الشعبى، والأزياء.. إلخ. ومن الأمثلة على ذلك متحف لينجباى الخلوى القريب من كوبنهاجن، ومتحف الشعب الويلزى بسانت فاجناس، والذى هو فرع من متحف ويلز الوطنى[٢٢].

وفى خطوة أبعد من هذه التطورات، نجد أن المتحف البيئى يتألف أساسا من متحفين متداخلين، متحف مكانى، ويكون خلويا، ومتحف زمانى، وهذا يكون غير مكشوف. وكانت الفكرة الأساسية قد نشأت فى فرنسا وفى الجزائر من نقاط انطلاق مختلفة.

ويشتمل «المتحف المكانى» على مجموعة من قطع من الأراضى المتجاورة، أو المنفصلة، وكل قطعة أرض عبارة عن وحدة بيئية تمثل البيئة الإقليمية، وقد يوجد أو لا يوجد بها مبان ذات أهمية ثقافية مصانة فى موضعها الأصلى، أو الطبيعى، أومنقولة من مكان آخر، ومزودة بكافة التجهيزات، وذلك مثلما هو الحال فى المتاحف البيئية الخلوية.

ويشتمل «متحف التتابع الزمنى» على مجموعات من أشياء ونماذج على سبيل العينة،

بالإضافة إلى برامج سمعية/بصرية، وتجسيدات للبيئة الإقليمية المرتبة وفق العصور، ابتداء من الأزمنة الجيولوجية وحتى الوقت الحاضر.

والتنبؤ بالمستقبل أو المستقبليات لم يحرم من مكان له فى المتحف البيئى. ففى متحف التتابع الزمنى، يمكن إظهار ذلك على نحو منهجى فى نهاية العصور، حيث يتم تقديم ذلك عادة على هيئة نماذج وبرامج سمعية/بصرية تجسد مشروعات تم تبنيها، أو مشروعات قيد البحث، أو حتى مشروعات متضاربة. وفى المتحف المكانى، يمكن أن يقام من وقت لآخر، معارض لها إنجازات أو تجارب جديدة.

والمتحف البيئى المرتكز على هذه الخطوط، يبدو وكأنه يعمل بالفعل على تحقيق كافة الأهداف الأساسية للمتحف على نطاق متواضع.

وهو يمكن أن يخدم كمركز للبحوث والتجارب من أجل المتخصصين فى العلوم الطبيعية والإنسانية[٢٣]، وخاصة فى مجال البيئة التى هى بمثابة الرابطة المشتركة بينهم. كما أنه يضمن الحفاظ على العينات التى لاتقدر بثمن للفن المعمارى، والمواقع المهددة بالاختفاء.

وهو يستطيع أن يلعب دورا فى تعليم وثقافة عدد كبير للغاية من جماهير المشاهدين: الجمهور المحلى الذى يرى جذوره مجسدة– التى حتى تنحدر إلى الانطباع المتجدد للماضى القريب– الذين مازالوا يشعرون أنهم أكثر ارتباطا بالمتحف. وذلك بإيقاظه لحاضرهم والتنبؤ بمستقبلهم الذى يشجعهم المتحف البيئى على بنائه، وجمهور إقليمى ووطنى ودولى، الذين يمدهم بشرح عن الدولة، التى تجتذب زياراتهم ورعاياهم، لأفكار تتعلق ببلدانهم، و«مدارس» عامة داخل الإقليم، أو متطرفة عن الإقليم، مصحوبة بالمدرسين، وجماعات قادمة من منظمات ثقافية، مصحوبة بأولئك المسئولين عنهم.

ويجرى حاليا إقامة العديد من متاحف البيئة فى فرنسا، سواء فى بيئة الحدائق الطبيعية (المناطق الطبيعية) أم لا[٢٤]. وهناك أيضا متاحف بيئية أخرى قيد البحث والدراسة فى فرنسا[٢٥]. كما يتم دراسة إنشاء متحف بيئى فى الجزائر، بواحة الصحراء الشمالية عند بو سعدة.

خاتمة

«حيث إن موضوع البيئة البشرية هو حالة وليس شيئا.. فإن الحالة، وليست الأشياء التى توجد وراء الحالة، هى الموضوع الرئيسى للمعروضات البيئية»[٢٦].

تلك المسألة المتقدمة، التى قالها عالم أمريكى فى شئون المتاحف، فى مقال عن مبادئ المعروضات البيئية قد تكون بمثابة خاتمة لدراستى.

ولعل متاحف العلوم الإنسانية والاجتماعية، تأخذ الأمر بجدية، وتستقى الطموحات من التجارب، التى يثيرها هذا المقال، وأن تكون مسئولة كما يجب أن تكون عن تقيم مشكلات البيئة البشرية لمجتمعاتها وزائريها الأجانب، بل والأكثر من ذلك، وكما رأينا، مشكلات البيئة الطبيعية، حيث إن المجالين مرتبطان ارتباطا وثيقا كل منهما بالآخر[٢٧].

هوامش

1. Cf. Pierre George, *Dictionnaire de la Géographie*, Paris, PUF, 1970, p. 155; also entries 'Ecology', 'Animal Ecology', 'Human Ecology', 'Population', in *Encyclopaedia*

2. Cf. Edward J. Kormondy, *Concepts of Ecology?* Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1969.

3. This is the attitude of the Deutsches Musuem in Munich.

4. Cf. in the present article inset concerning the Museum at Biskupin.

5. Cf. Charles Parkhurst, Assistant Director, National Gallery, Washington, in *Museum and Environment* ... The Environmental Committee, American Association of Museums, Washington, New York, Arkville Press, 1971.

6. Cf. Duncan F. Cameron, 'A Viewpoint: The Museum as a Communication System and Implications for Museum Education', *Curator* (New York), Vol. II, No. 1, 1968, pp. 33–40.

7. Cf. Parkhurst, op. cit., p. 163.

8. Cf. Duncan F. Cameron, 'The "Language" of Museum Interpretation', in *Museums, Society, Knowledge*. Special number of the *Journal of World History/Cultures*, No. XIV, pp. 48–57.

9. Cf. the exhibition *Breughel et Son Monde* (Breughel and His World), Brussels, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1969 (a catalogue has been published).

10. Cf. Jean Yves Veillard, the problem of the history museum with reference to the museum of Brittany in Rennes. In *Museum*, Vol. XXIV, No. 4, 1972, pp. 193–203.

11. Cf. S. A. Baghli, 'Les Musées d'Histoire et leur Contribution au Développement des Pays du Tiers Monde', *Museums, Society, Knowledge* (special number of the *Journal of World History/Cultures*, op. cit).

12. Cf. A. Leroi-Gourhan, 'L'Expérience Ethnologique', *Ethnologie Générale, Encyclopédie de la Pléiade*, 1968, pp. 1816–18. Cf. also G. H. Rivière, *Séminaire Muséologique National, Algiers, February 1969*, Paris, ICOM, 1969, pp. 45–53 (duplicated).

13. Cf. Leroi-Gourhan, op. cit., p. 1817.

14. The Museum of Niamey is one of the most noteworthy examples of open-air ethnological museums for the presentation of the human environment (cf. *Museum*, Vol. XXIV, No. 4). The current issue contains an account of an exceptional experiment, consisting of a major structurization of an ethnological gallery around an ecological theme (cf. article on the new gallery in *Man in Africa*, American Museum of Natural History, New York). The environment is featured in the renovated museum of general ethnology recently opened in West Berlin.

15. Cf. Leroi-Gourhan, op. cit., p. 1818.

16. Only a few museums of social sciences are listed in the archives of the UNESCO/ ICOM Documentation Centre.

17. A gallery is supposed to be under way, relating to social structures, in a large American museum of natural history. The Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris, announces a temporary exhibition on the family.

18. Cf. *Museum*, Vol. XXII, No. 3/4, pp. 204–11.

19. Such as the remarkable three-dimensional sociological model featured in the first part of the gallery *Man in Africa* in the American Museum of History in New York.

20. Cf. Zora B. Martin, 'Urban Ecology and the Inner City Museum', *Museums and Environment*, op. cit., pp. 168–71. The Anacostia Museum was the subject of a communication to ICOM in 1971, presented, together with a film, by its Director, John Kinard.

21. Of the two of the most striking exhibitions put on by the Anacostia Museum, one held on the premises and organized at the request of the youth commission of the museum was devoted to *This Thing called Jazz*, and the other, a travelling exhibition, was staged by the children, adolescents and adults of the community and was entitled *The Rat: Man's Invited Affliction*. Cf. *Museum*, Vol. XXIV, No. 1, 1972.

22. A theory of the open-air museum was adopted by way of a conclusion to an ICOM symposium on open-air museums (*ICOM News*, Vol. II, No. 1, February 1958, pp. 22–5). *Museum* has on various occasions published articles on open-air museums, and in particular in Vol. X, No. 1, 1957.

23. By the way, far from our minds is the idea that the principle of interdisciplinarity is evident in ecomuseums only; it is brought out in museums of other disciplines also; e.g. the Tropical Museum in Amsterdam.

24. In the setting of the Regional Nature Park of the Landes de Gascogne: Ecomuseum of the Landes de Gascogne at Sabres. In the setting of regional National Park of Brittany: ecomuseum on the island of Ushant and of a high valley in the Arrée mountains. In the neighbourhood of the Naitonal Park of the Cévenne; ecomuseum called Cévenol Museum (cf. above page 36 and inset plate.) In the setting of the urban community of Le Creusot-les-Mines: Ecomuseum of Industrial Man.

25. Especially in the setting of the National Park of the Cévennes, in the neighbourhood of Mont Losère and the source of the Tarn;

and on the shores of the Etang de Berre, at Istres, an Ecomuseum of Industrial Man.

26. G. Caroll Lindsay, 'Creating and Building Environmental Exhibits', *Museums and the Environment*, op. cit., p. 131.

27. Cf. generally, already quoted in respect of art museums, the publication by the American Association of Museums: *Museums and Environment.*

متاحف تاريخ الثقافة وعلم البيئة البشرية- تحد للتكامل

(من المجلد ٤٠، العدد ٢، رقم ١٥٨، عام ١٩٨٨، صفحات ٢١٣-٢١٦)

بقلم: بو نيلسون و بنجت روزن

Bo Nilsson and Bengt Rosén

ولد بو نيلسون فى السويد فى عام ١٩٤١، وحصل على درجة فى تاريخ الفن، وفى علم الأعراق، وفى علم الأنثروبولوچيا، وفى علم الآثار. وقد عمل مع البرامج المدرسية، وفيما بعد، فى شئون الأرشيف فى متحف الشمال فى الستينيات وبواكير السبعينيات (من القرن العشرين). ومن عام ١٩٧٦ إلى عام ١٩٨٣، كان رئيسا لإدارة التصوير فى متحف المدينة فى ستوكهولم. ومنذ عام ١٩٨٤، كان فى المجلس القومى للشئون الثقافية، يعمل فى مشروعات خاصة بالبيئة والتكنولوچيات الجديدة فى المتاحف.

أما بنجت روزن فقد ولد فى السويد فى عام ١٩٤١. وحصل على الدكتوراه فى علم البيئة. وهو مدرس للعلوم الطبيعية منذ عام ١٩٧١، فى المدرسة الثانوية فى ڤيزبى، فى جزيرة جوتلاند. وعمل مؤلفا حرا فى وسائل الإعلام منذ عام ١٩٦٨. وهو منشئ متحف الطبيعة فى جوتلاند عام ١٩٧٤-١٩٨٥. وعضو فى اللجنة الخاصة للتعليم فى الجمعية السويدية للمحافظة على الطبيعة. وقام بأعمال تقييم لصالح اللجنة السويدية للبحوث عامى ١٩٨٥-١٩٨٦.

«فكرة كل فرد عن الواقع»، طبقا لكونراد لورنز، الحائز على جائزة نوبل، «هى تلك التى يتفاعل معها كل يوم، والتى يجب أن يستوعبها فى مواقف العمل اليومية». فكل إنسان أو إنسانة يكون تصوره الخاص عن الواقع بهذه الطريقة. ويمكن أن يقال نفس الشىء عن طريقتنا المشتركة فى الحياة، أى فى مجتمعنا. وفى أحسن الظروف، تعمل هذه الصور عن الواقع فى أغلب تقلبات الحياة. ولكن فى بعض الأحيان، نجد أن نوعا آخر من الواقع خلاف ذلك الذى نود أن نراه، أو الذى نفضل أن نعيش معه، يجرى فى سباق معنا. وقد تكون مسألة حياة أو موت- موت شخص قريب منا، وقتل رئيس وزراء أو رئيس دولة- وقد تكون مسألة سلام أو حرب، أو قد تكون انهيار البيئة من حولنا.

البيئة فى خطر

حتى الآن لم نلاحظ إلى حد كبير على مستوى الحياة اليومية، حقيقة أن طبقة الأوزون قد أصبحت رقيقة جدا بسبب استخدام غازات الفريون والمواد الأخرى، غير القابلة للتدمير تقريبا، أو أن مناخ الأرض تزداد حرارته ببطء بسبب زيادة ثانى أكسيد الكربون من احتراق الوقود الحجرى، أو أننا فى كوكبنا نقضى على الأقل على نوع واحد من الحيوانات كل يوم، أو أن مركبات ثانى أكسيد الكربون تتجمع فى طعامنا، وفى داخل أجسامنا. ولكن فى أحوال كثيرة يكون تهديد البيئة واضحا جدا. فقد تكون المنطقة المغبرة فى الولايات المتحدة فى ثلاثينيات (القرن العشرين)، أو الجفاف المفجع فى الساحل، أو كوارث الفيضانات فى بنجلاديش أو الصين، أو تدمير الغابات، أو تسارع التآكل فى آثار ومبان تاريخية فى أوربا بسبب الأمطار الحمضية، والقائمة يمكن أن تستمر وتستمر. وكثيرا ما نطلق على هذه الظواهر الكوارث الطبيعية، ولكن فى الواقع هى كوارث ثقافية، تسبب فيها انعدام المعرفة لدينا، وفوق كل شىء عدم إدراكنا السليم للواقع.

دور المتاحف

يتم حاليا التعامل مع مسائل حيوية تؤثر على المستقبل فى مستويات مختلفة من المجتمع، وبالنسبة للكثيرين قد يكون من الصعب تكوين انطباع كلى دقيق. وهنا تستطيع المتاحف أن تلعب دورا هاما، بل فى الواقع دورا محوريا، باعتبارها مراكز لتعليم الكبار. إن متاحف التاريخ الثقافى لم تكن فى العادة تعكس الجوانب البيئية من واقعنا. والملفت للنظر أن شكل الحياة واحتمالاتها التى تعطينا إياها الطبيعة، مازالت لا تعد جزءا من ثقافتنا الإنسانية. ومع ذلك فإن الإنسانية خلال كل وجودها الطويل، قد بدأت وعملت فى داخل واقع بيئى. وعلى أساس البحوث الثقافية، وبحوث التاريخ الطبيعى فى السنوات الأخيرة، فمن الواضح تماما أن التاريخ الطبيعى لا يمكن أن يفهم بشكل سليم بدون بعض المعرفة بالمتطلبات الأساسية، والإطار الذى تقدمه لنا الطبيعة. والعكس صحيح، فالدور الذى تلعبه الطبيعة فى عالم اليوم لا يمكن أن يدرك بدرجة كافية بدون معرفة سليمة بتاريخ الإنسان، واستغلاله للموارد الطبيعية. وقد أشارت اللجنة العالمية للأمم المتحدة حول البيئة والتنمية بقوة إلى الحاجة لهذا النوع من النظرة العامة الكلية.

والمعرفة والخبرة يمكن توصيلهما بطرق عديدة مختلفة، ولكن ليس هناك وسيط آخر له نفس الإمكانيات الفريدة مثل المتحف ليعمل

ترجمة: سعاد الطويل

مع كل هذه الحواس للمتلقى: النظر والسمع واللمس والرائحة، وحتى فى بعض الأحيان التذوق والاتزان. وتستطيع المتاحف أن تجمع بين استيعاب المعرفة والتجارب الجمالية والعاطفية والنشاط الخلاق بطريقة ليس لها نظير فى أى مكان آخر. كما أنه لا يوجد أى منبر آخر يستطيع أن يحدث اتصالات مباشرة بنفس الطريقة بين الباحث والفنان من ناحية، والجمهور العام من الناحية الأخرى. والمتاحف يمكن أيضا أن تصبح ملتقى بين الجمعيات التى لا تهدف للربح والجمهور العام.

لذلك، فبينما نواجه فى الوضع الحالى، مسائل خطيرة وصعبة بالنسبة للمستقبل، يصبح إسهام المتاحف فى الحوار الاجتماعى ونشر المعلومات، مسألة ملحة بأقصى درجة. وبأسلوبها المتكامل، الذى يجمع مختلف فروع العلم، تستطيع متاحف التاريخ الثقافى أن تحتل أهمية أكبر كمصادر لتعليم الكبار حول البيئة الإنسانية. ولتوفير المعلومات الدقيقة حول الطرق الحالية والمستقبلية لمجتمعنا، قد تحتاج المتاحف إلى إعادة توجيه وتوسيع أعمالها فى البحث، ليس فقط بالنسبة للثقافة، بل وأيضا بالنسبة للتاريخ الطبيعى.

حالة السويد

هذا الدور الجديد للمتاحف تم إلقاء الضوء عليه فى السنوات الأخيرة فى السويد نتيجة لمسح قام به المجلس القومى للشئون الثقافية. فقد اقترح المجلس عددا من مشروعات التنمية العاجلة للمتاحف، بما فيها مشروع يسمى «نشر المعرفة البيئية». وهدف المشروع هو تحديد كيف يمكن دمج الأنشطة ذات التوجه البيئى مع عمل المتاحف السويدية الإقليمية، التى تتركز أنشطتها أساسا على التاريخ الثقافى والفن. وهدف آخر للمشروع هو الدراسة وإجراء التجارب فى متحف سكانسن Skansen، المكشوف فى ستوكهولم، مع انتشار المعرفة البيئية، ونحن نأمل أن نكون قادرين على خلق بؤرة قوية هناك للتعليم المتحفى ذى التوجه البيئى. ومنذ بدايته فى عام ١٩٨١، كان لمتحف سكانسن اتجاه بيئى. ومع العدد الكبير من الزوار لديه (حوالى ٢ مليون زائر كل عام) سيكون من السهل نسبيا تطوير متحف سكانسن أكثر فى هذا الاتجاه. وقد اقترح أن يكون المتحف القومى للتاريخ الطبيعى فى ستوكهولم هو القاعدة العلمية والإدارية لهذا المشروع، وسيكون مسئولا أيضا عن تنفيذ المشروع مع متحف سكانسن والمجلس القومى للشئون الثقافية. وقد قوبل الاقتراح برد فعل إيجابى جدا، وقام البرلمان السويدى بتجنيب موارد له فى يونيو عام ١٩٨٧. وسيستمر المشروع حى نهاية يونيو عام ١٩٩٠.

مشروع «نشر المعرفة البيئية»

يحاول المشروع تحقيق تكامل حقيقى للبيئة فى أنشطة المتاحف الإقليمية للتاريخ الثقافى، وأن يقوم ضمنا بالكشف عن كيفية تفاعل الطبيعة والثقافة، فى الماضى والحاضر، لتشكيل البيئة البشرية الكلية. إننا نجد العناصر الأساسية لمساندة الحياة الإنسانية، ولثقافة الإنسانية المادية والروحية، فى التفاعل بين البشر والطبيعة فى داخل إطار بيئى.

فالمتاحف فى السويد مؤسسات ذات استقلال ذاتى، ولها هيئاتها الحاكمة، وأهدافها، وتقاليدها، مما يجعل الطريقة التى يتكون بها هذا الاندماج مختلفة من متحف لآخر. ومع ذلك فقد أبدت المتاحف الإقليمية اهتماما كبيرا بالمشروع.

وفى محاولة لتقوية وضع البيئة فى أنشطة التوثيق ونشر المعلومات فى المتاحف الإقليمية، سيكون من الضرورى ربط الوضع

المحلى، وحياة الناس اليومية مع مجالات وأشكال عمل المتاحف التقليدية. ونظرا لأنه خلال كل التاريخ، قد اتخذت الإنسانية النظام البيئى العالمى كنقطة البدء لها، فلا يجب أن تكون هناك صعوبات جوهرية فى إيجاد مثل هذه الصلات. وتمتلئ المتاحف والتاريخ بالمعلومات البيئية، حتى بالرغم من أنه إلى الوقت الحالى لم ينظر الزوار فى العادة للمواد من وجهة النظر هذه.

موضوعان رئيسيان

وتكمن المشكلة بالأحرى فى مستوى آخر، وهو القدرة على العثور على موضوعات للتوثيق، وعروض للمعارض، وأنشطة أخرى ذات درجة عالية من الارتباط المحلى، والاهتمام العام. وهناك مجالان للموضوع يبدو أنهما مناسبان تماما لهذا النهج. ففروع المعرفة والهيكل المتغير، واستخدام المساحة الثقافية خلال مراحل مختلفة، وكذاحدوث واستخدام موارد طبيعية، يمكن وضعهما من الناحية العلمية وبشكل ضمنى على الحدود بين التاريخ الثقافى والتاريخ الطبيعى. ولا تشكل المساحة الثقافية أساس النظام الذى تعتمد عليه حياتنا فحسب، بل إنها بدورها قد أعيد تشكيلها بواسطتنا مع مرور الزمن، وعلاوة على ذلك، فإنها قد شكلت خيال البشرية، بل كل نظرتها العلمية للحياة، وخاصة بالنسبة لمجتمعات الكفاف المبكرة، وأيضا بالنسبة للمجتمع الصناعى الأحدث، وهذا أساس طبيعى لنوع التفكير الخاص «بالنظام البيئى». وبالعكس، فإنه لتطبيق منظور بيئى فى المتاحف الإقليمية يمكن البدء بالحياة الاقتصادية للإنسانية. والمنظر الطبيعى، والموارد الطبيعية هى المتطلبات الضرورية للزراعة، واستغلال الغابات، وصيد الأسماك، والتعدين، والنقل بالسفن.. إلخ. وحتى يمكن توسيع وتدعيم إدراك الحقيقة التى حددتها الظروف المحلية، وإن كانت أشد تماسكا، فإن عمل المتاحف يجب أيضا وضعه فى إطار أوسع من المرجعية: أى المؤشرات الطبيعية للحياة على الأرض، وتأثير الإنسان على البيئة بشكل عام. وبدون مثل هذه المنظورات لا يمكن أن نوصى بفهم الأحداث العالمية، أو خلق الظروف، وأيضا فى سياق بيئى، لنوع التضامن الضرورى مع شعوب العالم الثالث على سبيل المثال.

البيئة والبشرية

وفى نفس الوقت، من المهم ألا يكون أساس العمل ذى التوجه البيئى فى المتاحف مجرد مسألة شعور بالأزمة. إن البيئة تشمل الكثير جدا، ويمكن أن تكون مثيرة بلا حدود. إنها يمكن أن تقدم نظرة ثاقبة فى داخل العلاقات السببية الرائعة فى الطبيعة، وفى أشكال الاعتماد والتعاون بين الكائنات الحية وبيئتها، وبذلك توضح لنا أشكالا أخرى من الحياة تختلف عن حياتنا. وبخلق منظور جديد للحياة فى مجتمعنا ذاته، تستطيع البيئة أن تخلق– أو أن تعيد خلق– احترام للحياة، وفهم للمعركة، من أجل الحفاظ على الذات التى تحدث فى الطبيعة، وشعور بالمسئولية نحو البيئة. وعلم البيئة وعلوم أخرى تعطينا أيضا أساسا قويا للشعور بالتضامن، ليس فقط مع كل شعوب الأرض، بل وأيضا مع كل الكائنات الحية الأخرى.

إن تدخل البشرية فى أنظمة الكوكب البيئية يتسارع. والنتائج كثيرا ما تترجم باصطلاحات التلوث والتسمم والإفقار.. إلخ. ونحن نعلم أن كثيرا من الأضرار التى حدثت غير قابلة للإصلاح، ولكننا نعلم أيضا أن الطبيعة تظهر أحيانا قدرة مذهلة ومؤثرة على شفاء نفسها. وبالنسبة لكل نوع أو نظام بيئى يختفى تزداد قيمة تلك التى تستمر. ومع كل

شخص جديد، يولد أمل جديد للحياة على الأرض- لو تعلمنا كيف نستخدم الأرض بالطريقة السليمة.

وعلى الرغم من الاتجاهات السلبية، والتكهنات بالنسبة للمستقبل، فإن لجنة الأمم المتحدة العالمية للبيئة والتنمية تظل واثقة في المستقبل. ومع ذلك فهى لا تتردد على الإطلاق فى حكمها:

«من أجل سد احتياجات الإنسان، وتحقيق طموحاته، فإن الكثير من الجهود الحالية التى تبذل لحماية تقدمه، والدفاع عن هذا التقدم، هى ببساطة شديدة غير مقبولة- سواء فى البلدان الغنية أو الفقيرة. فهى تستهلك بكمية أكبر من اللازم، وبسرعة أشد من اللازم، رأس المال البيئى، الذى أفرط فى استغلاله بالفعل، لدرجة أننا لن نستطيع أن نتحمل ذلك فى المستقبل قبل أن نفلس. ومن الجائز أنها تظهر كأرباح فى ميزانيات جيلنا الحالى، ولكن أبناءنا سيرثون الخسارة. إننا نقترض من الرأسمال البيئى للأجيال بدون أية نية أو إمكانية للسداد. وسيدين أبناؤنا وأحفادنا طرقنا المبددة، ولكنهم لن يستطيعوا أبدا أن يحصلوا على الدين الذين ندين به لهم».

جرد التنوع الإحيائى من منظور إفريقى

(من المجلد ٤٨، العدد ٢، رقم ١٩٠، عام ١٩٩٦، صفحات ٣١-٣٤)

بقلم: چوريس كومن

Joris Komen

رغم أن الوعى المتزايد بالحفاظ على التنوع الإحيائى قد ألقى الضوء على الدور الحيوى للمجموعات البيولوچية فى المتاحف، إلا أنه على ما يبدو لم يعط سوى قليل من الاهتمام للضرورة الملحة لأعمال الجرد. وفى رأى چوريس كومن أن تهيئة مجموعة ما لتكون متاحة ومفيدة للمجتمع العالمى، يجب أن تكون أولوية كبرى بالنسبة للمتحف. والمؤلف هو أمين الطيور فى المتحف الوطنى فى ناميبيا. وقد قضى سنوات عديدة فى العمل فى الطيور المتوطنة فى المنطقة القاحلة فى جنوب غرب إفريقيا، مركزا على مقارنات بين الصفات السلوكية والصوتية، وأنظمة التزاوج، والأساليب النظامية البيولوچية غير التقليدية الأخرى.

تعمل المتاحف فى كل أنحاء العالم كمستودعات للصناعات العددية والأشياء والعينات، التى تمثل الثقافة الإنسانية والبيئية. وأغلب زوار المتاحف لا يرون هذه المجموعات أبدا. إنهم يرون فقط مختارات من البنود التى تقدم فى المعارض العامة. ويبدو أن الناس لا يعرفون سوى القليل جدا عن قيمة هذه المجموعات «المخبأة»، وكيفية استخدامها. وفى العادة هم يتوقعون أن يروا تحفا، ويضاعف من هذا التوقع العرض «الجسور»، و«المتجه نحو السوق»، والسياسات التعليمية لكثير من المتاحف. وهذه السياسات تبرر بالاحتكام للاقتصاد والاعتقاد الكاسح بأن المتاحف ستتغلب على مستقبل كئيب على أكتاف الإخراج وجاذبية شباك التذاكر.

إن تقديم مثل هذه الرؤية النقدية للمتاحف قد يبدو غير منصف، ولكنى أعتقد أن علينا أن نؤكد أدوارها ومسئولياتها، وخاصة دور مجموعاتها، وقوائم الجرد المرتبطة بها، وخبرتها، وتوثيقها فى المجتمع بشكل عام. وليس من المتصور أن يستطيع متحف وطنى كبير فى أى وقت أن يعرض للمشاهدة العامة أكثر من جزء ضئيل من المجموعات التى فى عهدته. إلا أن هذا لا يمنع مثل هذا المتحف من تقديم خدمة لها وزنها للمجتمع باستخدام مجموعاته لخلق ونشر معارف جديدة.

وينبغى أن تكون المتاحف جميعها ملتزمة بإتاحة الاستفادة بمجموعاتها للجمهور، كما ينص على ذلك بوضوح تكليفها بهذه الأمانة. وتتطلب برامج الحفاظ على التنوع الإحيائى معرفة كبيرة وفهما لتكوين الأنظمة البيئية، ويتوقف اكتشاف أى تغيير فى البيئة على فهم شامل للمؤشرات الحيوية الفعالة. ويحتاج التعرف على المؤشرات الحيوية إلى مدخلات كبيرة من الخبرة التصنيفية، ومجموعات التاريخ الطبيعى التى توجد فى المتاحف. وهذه المجموعات، وبالأخص قوائم جردها، حيوية فى توفير المعلومات الأساسية عن التنوع الإحيائى، وهى كذلك تلعب دورا هاما فى تقييم آثار البيئة. وبناء عليه، إذا كانت برامج الحفاظ على التنوع الإحيائى ستنفذ بطريقة قابلة للتفسير، فإن المتاحف ستحتاج لأن تلعب دورا رائدا فى التعرف على مواد التراث الطبيعى، التى تضمن الحماية، ويكون من المفيد أن وجود مجتمع على دراية كبيرة بهذه الأمور، يساند ويؤيد ولاية المتاحف على مثل هذا التراث، بدون أن يتوقع أن يرى غرائب فى العرض.

لقد أصبحت لأزمة التنوع الإحيائى أولوية فى مجتمع البيئة العالمى، الذى يركز اهتماما كبيرا على الحاجة الملحة لعمل قوائم جرد، ووصف لكل الأنواع الحية. وتمثل الأنواع التى يبلغ عددها من ١,٤ إلى ١,٨ مليون نوع التى وصفها المصنفون تمثل أقل من ١٥ فى المائة من الأنواع الموجودة فعلا[١]! ورغم أن الوعى المتزايد بالحفاظ على التنوع الإحيائى قد أبرز الدور الحيوى للمجموعات البيولوچية فى المتاحف، إلا أنه كما يبدو لم تول أغلب المتاحف اهتماما كافيا بالحاجة الملحة لقوائم الجرد.

ويلاحظ هذا بشكل خاص فى متاحف البلدان المتقدمة. إن أقل من واحد فى المائة من المعلومات فى متاحف العالم قد تم حفظها بالكمبيوتر، ورغم أن المتاحف فى العالم المتقدم لديها معلومات فى مجموعاتها عن التنوع الإحيائى ترجع لمئات السنين، إلا أن القليل منها لديه معلومات أساسية عن هذا التنوع موجودة تحت الطلب الفورى[٢]. وفى الحقيقة إذا ما سأل المرء سؤالا بسيطا مثل، «ما هى نوعيات الطيور التى جمعت فى كينيا الموجودة فى مجموعاتكم؟»، يكون الجواب الحتمى من أغلب متاحف البلدان المتقدمة، «لسنا متأكدين بالضبط»، أو «عد إلينا بعد خمس أو عشر سنوات وسنستطيع أن نساعدك!».

ترجمة: سعاد الطويل

إن عربة قوائم جرد التنوع الإحيائى تنوء تحت الحمل الخيالى للنقود التى تنفق بسعادة على التكنولوچيا الخاصة ببرامج معقدة لقوائم الجرد، وأنظمة الكمبيوتر ذات الطاقة العالية، وقواعد البيانات المركزية الضخمة، التى تعتمد على المقارنة بين البيانات من مصادر مختلفة، والتى يمكن أن تصبح بسرعة متخلفة عن الزمن، بل وحتى مقيدة. والذى يبرز بشكل متزايد فى المتاحف هو الاعتقاد الذى يدافعون عنه بعنف بأن التفاصيل أساسية. ويبدو أن جرد المجموعات بواسطة عاملين ذوى كفاءات عالية يرشد بإضافة تفاصيل معقدة. وهذا قد يفيد فى إضفاء حيوية على هذا العمل الشاق والممل، بشكل معترف به، ولكنه لا ييسر استخلاص المعلومات الأساسية عن التنوع الإحيائى. ففى محاولة جرد كل شىء بتفصيل كبير، لا تسجل الأساسيات على الكمبيوتر ببساطة بالسرعة الكافية.

التبسيط، فالتبسيط، ثم التبسيط

العديد من البلدان، إن لم يكن أغلبها، قد وقعت على الاتفاقية الدولية عن التنوع الإحيائى، التى نتجت عن مؤتمر الأمم المتحدة حول البيئة والتنمية، الذى عقد فى ريو دى چانييرو عام ١٩٩٢. ومن الالتزامات الهامة للموقعين على الاتفاقية، تنمية الاستراتيچيات القومية والمحلية للحفاظ على التنوع الإحيائى، واستخدامه استخداما داعما للحياة. إلا أن مثل هذه الاستراتيچيات يمكن فى الواقع أن تقوض الالتزام المباشر والعاجل نحو العالم النامى. وهذه الاستراتيچيات تضمن أن يظل الخبراء يعملون فى مبادرات ذات تركيز محلى بدون التزام صريح للبلدان التى فى أشد الحاجة إلى معلومات التنوع الإحيائى الأساسية المخبأة فى متاحف الدول المتقدمة. وهذه المتاحف يجب تشجيعها على أن تتبنى التزاما محددا للبلدان النامية، وعلى كل حال فإن الحجم الأكبر من هذه المجموعات نشأ فى نفس هذه البلدان، التى تحتاج الآن إلى هذه المعلومات بإلحاح!

وثمة أمثلة صارخة على مثل هذه المتاحف، موجودة فى كل أوربا، التى أصبح الكثير منها نقط جذب محبوبة للسياح فى السنوات الأخيرة، ولكنها فى نفس الوقت فقدت الكثير من مصداقيتها كمصدر تأثير علمى. فعلى سبيل المثال، هناك ١,٥ مليون نوعية من الطيور موضوعة فى مأوى فى أفضل الظروف فى متحف التاريخ الطبيعى فى ترينج، خارج لندن. وهذه المجموعات يقوم على العناية بها عدد صغير من العاملين، لا يزيد على أربعة أشخاص، وقوائم جردها الموجودة على الحاسب الآلى فى مرحلة بدائية جدا. وهذا، على الرغم من أن المتحف عليه التزام ضمنى للتنوع الإحيائى، كما ورد فى تحديد رسالته، وأنه أنشأ برنامجا تعاونيا لتنمية القدرات والموارد العالمية لدراسة التنوع الحيوى[٣]. إنه فى الحقيقة عمل إنسانى، ولكنه يتجاهل بمهارة حقيقة أن مبادرات قوائم جرد المتحف ذاتها ليست على المستوى المطلوب.

وفى الكفة الأخرى من الميزان، لا يستخدم الكثيرمن مجموعات التاريخ الطبيعى فى إفريقيا بما فيه الكفاية، وتهمل، أو ببساطة تنسى فى إفريقيا، حيث المتاحف معزولة، ولاتتمتع إلا باتصالات محلية، وإقليمية، ودولية محدودة، وتعاون علمى ضئيل. وفى كثير من الأحوال تكون هذه العلاقات مبنية على مبادرات قصيرة الأجل من العرض والطلب، ناتجة أساسا عن الدعم المالى والسوقى، وخاصة الدعم الفكرى المخفض محليا. لذلك قد تكون مفاجأة أن العديد من المتاحف الإفريقية كانت ملتزمة بشدة بقوائم جرد التنوع الإحيائى لفترة من الوقت حتى الآن. ومن الأمثلة الجيدة مركز التنوع الإحيائى فى المتحف القومى فى كينيا، والذى قطع شوطا كبيرا فى طريقه نحو تطوير قاعدة بيانات بالحاسب الآلى، ومركز للرقابة على الموارد البيولوچية فى شرق إفريقيا[٤]. وقد بدأت مراكز مشابهة فى ناميبيا، وجنوب إفريقيا، وأوغندا، وزيمبابوى، وفى أماكن أخرى فى إفريقيا.

وقيود الميزانية هى السبب الأول الذى تذكره أغلب المتاحف فى البطء فى استخدام الحاسب مع المجموعات، أو الحد منه. ومن العوامل الأخرى المقيدة الأسلوب المحافظ لقدامى العاملين الإداريين (وفى العادة الأكبر سنا) فى كثير من المتاحف، وندرة العاملين الذين يستطيعون استخدام الحاسب، وكثرة برامج الكمبيوتر «غير المفيدة»، التى تستخدم فى إعداد قوائم جرد المجموعات. إن انعدام وجود نظام واضح متعدد الخطط للتوافق والتوحيد فى برامج الكمبيوتر لقاعدة البيانات هو ذاته سبب خطير للقلق، إذ أن ذلك يحبط حتما أى موظف جديد يحاول العمل فى «قاعدة البيانات»، ويحد بشدة من تبادل المعلومات. وفى حالة المتاحف التى لديها مجموعات كبيرة، أدت ضخامة المهمة ذاتها إلى بطء البدء فى استخدام الحاسب.

ويوجد على الأرجح أقل من مائة من المصنفين يستخدمون فى وظائف دائمة للبحوث فى المتاحف والمؤسسات المتعاونة معها فى إفريقيا، وأغلبهم فى جنوب إفريقيا[٥]. إن الحفاظ على التنوع الإحيائى، ووصف الأنواع غير المعروفة فى إفريقيا، يتوقف بدرجة كبيرة على حالة البحوث التصنيفية، وكذا على الإمكانيات الحالية والمستقبلية للتوظيف والتمويل فى هذا المجال فى المتاحف. والمعلومات الخاصة بالتنوع الإحيائى ضرورية لبرامج التعليم، التى توفر السلاح المشجع لاستخدام من يريدون تكوين مستقبلهم فى البلدان النامية.

وفى كل أنحاء العالم، لا يتناسب توزيع المصنفين مع ثراء الأنواع المراد تصنيفها، أو مع العمل الذى مازال يجب إنجازه بالنسبة للمجموعات المختلفة. ويقوم بدراسة الحيوانات الفقرية عدد كبير غير متناسب من المصنفين، بينما الأصناف غير الفقرية مهملة. ومن الضرورى تصحيح هذا الخلل فى التوازن عالميا بتشجيع بحوث الجرد والتصنيف للمجموعات اللافقارية. ثم إن معدلات الوصف للأصناف الجديدة منخفضة بشكل غير مقبول على نطاق العالم، نظرا لإلحاح هذه المهمة، ومن الواضح أن ثمة ضرورة لمراجعة أسلوب العمل فى المتاحف[٦].

وإلى جانب وصف الأنواع وتعريفها، فإن المجموعات الحالية يجب أن تعالج بالحاسب الآلى، مع التركيز المباشر على المعلومات الخاصة، بالمكان والتاريخ حتى يمكن التعرف بشكل دقيق على المناطق الجغرافية الحيوية، حيث لابد للعينات الجديدة من أن تظل فى مكانها وتجمع. وعلاوة على ذلك، يجب أن ينهمك علماء المتاحف فى أعمال التصنيف، وكذا فى تعيين وتدريب آخرين، ليصبحوا خبراء فى إعداد قوائم الجرد على الحاسب الآلى، وفى الجمع الميدانى. ولابد للفكرة النابهة «لأشباه المصنفين»، التى استنبطها ونفذها بنجاح المعهد القومى للتنوع الحيوى فى كوستاريكا، أن يتبناها بسرعة مزيد من المتاحف فى كل أنحاء العالم[٧].

ويجب استخدام أساليب ثورية لجرد معلومات أساسية حول التنوع الإحيائى. ويجب وضع برامج للجرد مبسطة ومحدودة، وتقتصر على أقل ما يمكن من مجالات إدخال المعلومات (الاسم التصنيفى، والمكان والتاريخ)، بطريقة تيسر للأشخاص الذين يجهلون الكمبيوتر استخدامها. ومثل قواعد البيانات هذه المتعلقة بالموضوع، مع تعزيز القدرات على الرسم التوضيحى، والوسائط المتعددة، يجب أن ترتبط فى تشابك بمعاجم جغرافية المكان المحلية، وأنظمة المعلومات الجغرافية، دون التأثير على عمليات التدريب المعقدة للعاملين القائمين بجمع البيانات. ويتطلب ذلك ضمنا، خبرة أكبر كثيرا فى التطوير الفعلى للبرامج المناسبة.

ويجب أن ننفذ آليات مؤسساتية طويلة المدى لتشجيع وتسهيل توفير الخبرة من البلدان المتقدمة، وعلاوة على ذلك تشجيع مثل هذه القدرات الموجودة بالفعل فى إفريقيا،

واستخدامها استخداما أمثل. إن المشاركات المحلية والإقليمية والدولية، المبنية على المصالح المتبادلة فى المواد المتحفية، ومصادر البحث، قد أصبحت قابلة للتطبيق، نتيجة لتحسن وسائل الاتصال، وخاصة التحويل السريع للمعلومات، الذى أصبح ممكنا بتكنولوچيا الكمبيوتر. ويتبع ذلك أن تكون المتاحف قادرة بشكل متزايد على أن تستضيف وتساعد بعضها بعضا، وتقدم المساندة المناسبة والتسهيلات للبحوث، والتدريب، والتبادل التكنولوچى، والتعليم العام. وفى النهاية، يجب على المتاحف أن تتطور إلى أبعد من الانسياق وراء نهم الجمهور قصير النظر للمعارض، وبالأحرى أن تحدد نفسها فى داخل سياق دورها الجوهرى فى الخدمة المسئولة للمجتمع.

هوامش

1. P. H. Raven and E. O. Wilson, 'A Fifty-Year Plan for Biodiversity Surveys', *Science*, Vol. 258, 1992, pp. 1099–1100.

2. C. K. Yoon, 'Counting Creatures Great and Small', *Science*, Vol. 260, 1993, pp. 620–2.

3. The Natural History Museum. *Annual Report for Science*, 1992, London, The Natural History Museum, 1992.

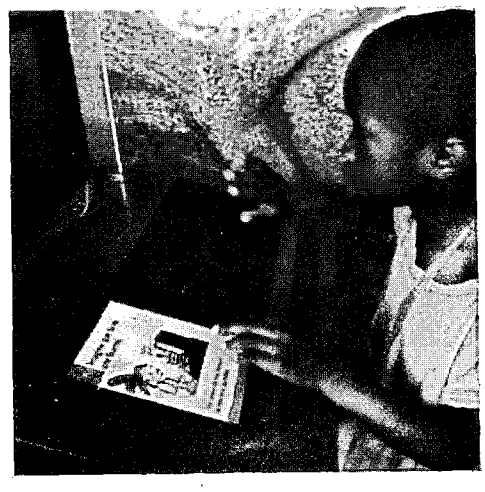
4. National Museums of Kenya, *Saving a Nation's Finite Variety. The Biennial Report of the National Museums of Kenya July 1980–June 1991*, Nairobi, National Museums of Kenya, 1991.

5. D. R. Drinkrow, M.I. Cherry and W.R. Siegfried, 'The Role of Natural History Museums in Preserving Biodiversity in South Africa, '*South African Journal of Science*, Vol. 90, 1994, pp. 470–9.

6. P. Alberch, 'Museums, Collections and Biodiversity Inventories,' *Trends in Ecology and Evolution*, Vol. 8, 1993, pp. 372–5.

7. R. Gámez, Biodiversity Conservation through Facilitation of its Sustainable Use: Costa Rica's National Biodiversity Institute', *Trends in Ecology and Evolution*, Vol. 6, 1991, pp. 377–8.

القسم الثالث- انتقال المعرفة



مدينة الأطفال فى مدينة العلوم والصناعة، لاڤييت la Villette، باريس – فرنسا.

كان برنامج اليونسكو للمتاحف هو الذى دافع عن مفهوم المعرض الدولى المتنقل عند بدء وجود المنظمة. ويمكن اعتبار ذلك موقفا رائدا لمشروع نشر المعلومات الثقافية، الذى أصبحت المتاحف فيما بعد هى الموردة لمادته، والمشرفة عليه فى نفس الوقت.

وكانت الصفة المميزة للمتاحف فى القرن التاسع عشر هى تقديم المتعة الفردية، ولكن تطلعات الجمهور التى تغيرت أخذت فى الاعتبار فى القرن العشرين. ونتج عن ذلك أن أصبح الهدف الأول للمتاحف هو التعليم الجماعى، مع التأكيد على ضمان حدوث اتصال مع العالم المادى والحقيقى من خلال استخدام المجموعات. وهذا المفهوم الذى نشأ فى الولايات المتحدة، كان يستحسن التجربة المرئية، واحتياجات المتعلم، وجعل المتحف مكانا يلعب دورا فعالا جدا فى نقل المعرفة. والمجموعات التى كانت من قبل غير متاحة أصبحت أدوات لتوفير المعرفة للزائرين الصغار من خلال أنشطة اللعب الفردية. والشباب مازالوا يشكلون فئة الزائرين الذين توجه لهم أغلبية وسائل المتحف لنقل المعلومات.

ولم يفلت المتحف من عملية تنظير وظائفه فى تيار (حمى) التحضر والانتفاعية فى سبعينيات (القرن العشرين). وأصبح ينظر الآن إلى هندسته المعمارية على أنه يشكل ساحة اجتماعية صممت من أجل عملية الاتصال، وإلى مجموعاته على أنها يجب أن تقدم بطريقة تضمن أفضل الظروف لنقل المعنى. وتم عمل تحليلات استكشافية للجوانب الاجتماعية والمادية والنفسية لعمل المتحف. وقد تبنت هذه التحليلات لغة العلم التجريبى، معبرة عن الرغبة فى توفير نماذج لنقل معلومات ذات أساس علمى. وكان مطلوب نوعا جديدا من المتاحف له نهج أوسع. وكان لابد أن يغطى مجالا واسعا من الموضوعات، ويتناول المسائل الرئيسية المعاصرة عن طريق الأشياء والكتابات والدراسات الميدانية. وكان ذلك هو الاتجاه الذى أدى للاعتقاد الحالى الذى يحكم نشر المعرفة.

والمعلوماتية، التى اكتسبت وضعا فى البداية من خلال استخدام قواعد البيانات الوثائقية، تشهد على التطبيق المتزايد للعلم فى نقل المعرفة. كما أحدثت أيضا تغييرات عميقة فى تنظيم ووظائف المتحف كمكان لنشر المعرفة. والاستخدام الحالى للوسائط المتعددة يلعب دورا استراتيجيا هاما فى تطور سياسة المتحف. إن نقل أشكال التفكير والعادات، التى نشأت من وسائط أخرى إلى المتحف يضمن التجديد، كما أنه يثير أسئلة حول مستقبل الخصائص المعينة للمتحف فى مجتمع المعرفة.

هامش

١- المركز الاستكشافى الذى افتتح فى سان فرانسيسكو فى ١٩٦١، كان الرائد لمتاحف العلوم للأطفال.

ترجمة: د. حمدى الزيات

شرح الفن بطريقة مرئية

(من المجلد ١، العدد ٢، عام ١٩٤٨، صفحات ١٤٨-١٥٢)

بقلم: كاثرين كب

Katherine Kub

كانت كاثرين كب أمينة لقاعة تفسير الفن، وأمينة مساعدة للتصوير الزيتى والنحت فى معهد شيكاغو للفن، ومحررة لمجلة المعهد الفصلية «بوليتان».

يقرأ الجمهور المبلبل كتبا ومجلات حول الفن، ويستمع إلى محاضرات لا عدد لها عن الموضوع، ويقوم بجولات عديدة لقاعات الفن. والإذاعة تتكلم عن الفن، وتبين الأفلام كيفية رسم صورة، وكيفية نحت تمثال، أو إعداد لوحة جدارية. كل هذه يمكن أن يكون طرقا صحيحة ومفيدة لشرح الفن للجمهور. ولكن فى أغلب الأحيان تكون هذه التقنيات نظرية وشفهية. وقد أصبحت الآن أكثر اقتناعا بأن ما يحتاج إليه الشخص العادى هو تفسير مرئى للفن بالمادة ذاتها. ولأن هذا الأسلوب لم يستكشف أو يستخدم إلا قليلا من جانب مؤرخى الفن والمتاحف، فقد ظل حتى الآن بلا اسم. وبالطبع، أصبحت الوسائل البصرية فى أثناء الحرب أدوات تعليمية قيمة، ومساعدة. وقد أدركت القوات المسلحة فى وقت مبكر أن التعليمات المكتوبة تكون أكثر فائدة عندما تكون مصحوبة بمواد توضيحية. ووجدوا أن الرجال، الذين كانوا فى حالات الطوارئ غير قادرين على تذكر الكلمة المكتوبة، أكثر قدرة على استرجاع صورة مرسومة.

وعلى مدى سنوات عديدة كان معهد الفن فى شيكاغو يجرى تجارب على التقنيات البصرية فى قاعة شرح الفن التابعة له. وعلى حد علمنا، فإن هذه هى القاعة الوحيدة الدائمة من نوعها فى الولايات المتحدة، رغم أن العديد من المتاحف الأمريكية تعد معارض للشرح من وقت لآخر. وتحاول قاعة شرح الفن الإجابة بصريا على كثير من الأسئلة الكثيرة الحتمية، التى تحير زائر المتحف. فإذا ما أمكن إثبات تصريح مكتوب حول الفن بصريا، فإن النتيجة تصبح صورة مرئية أكثر منها نظرية ثقافية.

وما تعلمناه من قاعة تفسير الفن ناتج بجملته تقريبا من نظام التجربة والخطأ المبنى على ردود أفعال أعداد كبيرة من الزائرين. ونحن نعلم الآن أن الإضاءة المثيرة، والتركيب غير المتماثل للمعروضات، مع ترك مساحات للراحة، وعنوان بليغ قصير، مع نص مركز لايستخدم تعبيرات تقنية على الإطلاق، هى أمور ضرورية ولا غنى عنها. وعن طريق التركيب غير المتماثل يمكن خلق شعور بالحميمية والتأكيد. ولأن المعرض التعليمى يجب أن يشتمل على كل أنواع الأشياء، مثل النسخ الفوتوغرافية والصور الفوتوغرافية المكبرة، وأشكال من الأسلاك، والخرائط، والصور المركبة، ونسخ طبق الأصل، والنسخ الأصلية، والرسوم البيانية، والتركيبات الصامتة، وصناديق الظل، والصور التى ينظر إليها من خلال ثقب فى جدار حجرة مظلمة، إلى جانب كل ما هو ضرورى، فإن التركيبات يجب أن تظل مرنة. ويمكن التخلى عن القواعد الجامدة بخصوص الارتفاع إلى مستوى العين أو التماثل التقليدى. والأشياء المتنوعة يجب ترتيبها وتركيبها بطريقة تعطى الشعور بالراحة والجمال. والعرض المصمم معماريا بحيث يقود الزائر من لوحة إلى لوحة أخرى متصلة بها، مع الكثير من المساحات المخصصة للراحة، سيؤدى الغرض بنجاح أكبر. وأنا أشير هنا إلى أن أغلب المعارض التعليمية تميل لأن تكون مكدسة أكثر من اللازم، ومملة أكثر من اللازم، ولحوحة بدرجة كبيرة.

والعنوان الذى يثير خيال الجمهور هو فكرة جيدة. فعلى سبيل المثال، عند اختيار اسم لمعرض حول المصور تينتوريتو، تجنبنا الصيغ المكررة، مثل «تينتوريتو الڤينيسى»، أو «تقاليد الباروك وتينتوريتو»، وفضلنا عليه «نظرة عن قرب لتينتوريتو» الأكثر عصرية. ومعرض بعنوان «من الطبيعة إلى الفن» يشرح على نحو مرئى كيف يعمد الفنان إلى التحريف والسبب فى ذلك. ولأن الجمهور الأمريكى يرفض ويشك فى التحريفات الحديثة للفن، فقد تجنبنا بحرص كلمة «تحريف»، واستعضنا عنها بكلمة «تحويل» (من وضع إلى وضع). وثمة معرضان آخران هما «نظرة إلى فن النحت»، و«شرح الفن التجريدى»، كانا واضحين تماما من عنوانهما. وقد حاول عرض«الطبيعة الصامتة تدب فيها الحياة»، تصوير الأساليب الكثيرة والمتنوعة

ترجمة: سعاد الطويل

والثرية، التى استخدمها الفنانون فى تصوير الحياة الصامتة. وقد اختير هذا الموضوع عن دراية، لأن لوحات الطبيعة الصامتة كانت دائما بالمقارنة بلوحات أخرى، غير محبوبة لدى الجمهور العادى. ومعرض «المساحة والبعد»، كما يشير الاسم، يهتم بتصوير الفرق بين هذين العنصرين الغامضين فى الفن بطريقة مرئية. وقد اختير هذا الموضوع لأن الأشخاص العاديين يختلط عليهم الأمر بشكل خاص بإشارة الفنانين المحدثين الدائمة إلى علاقات المساحة ومفاهيمها.

وقد استبعدت فى هذه العروض البطاقات الطويلة المكتوبة على الآلة الكاتبة (وهى لعنة المعارض التعليمية)، وكذا كل الكلمات الفنية. إن المعارض التفسيرية يجب بالأحرى أن تبين بالرؤية أكثر مما تقول بالكتابة. إن وظيفتها ليست تقديم كتاب مصور على الحائط، ولكن تشجيع الزائر على التعلم بالنظر أكثر منه بالقراءة. والتعليقات الموجزة الجامعة تساعد على إبراز المادة التوضيحية. وكل الكتابات يجب أن تكون بأحرف كبيرة متكاملة معماريا مع الأشياء على الحائط، حتى يستطيع المرء أن يقرأ وهو ينظر. والمقصود ليس إبقاء الزائر واقفا يتأرجح من مكان لآخر، وهو يحاول استيعاب الأفكار الأدبية عن الفن، ولكن إعطاءه الفرصة للحركة السهلة والمريحة فى الوقت الذى يكتسب منه معلومات عن الفن بلغته الخاصة المرئية. وهناك بعض الأفكار التى لايمكن توصيلها بهذه الطريقة، لذلك يجب تجنبها بالطبع. وأحد القواعد الجيدة هو ألا تعرض على الحائط إلا البيانات التى يمكن إثباتها بأمثلة بصرية، أو بمقارنات أو بمقابلة مع شىء مختلف. ومن المستحسن أيضا تذكر أن الصفات الوصفية أفضل من الصفات العاطفية. فكلمات مثل «طريف» و«جميل» و«ساحر» هى صفات نسبية وشخصية، وهى تؤدى فقط للخلط. والصفات يجب أن تكون واقعية وملموسة.

وقد وجدنا تقنية بصرية مفيدة جدا مبنية على أسلوب المقارنة. فعلى سبيل المثال، فى معرض «المساحة والبعد»، هناك مقولة بأن الفنان يصور المساحة على سطح مستو بواسطة اللون. ولإثبات ذلك، تستخدم مقارنتان. فبتغيير مساحة صغيرة من اللون فى لوحة من عمل ميرو، تتغير تماما علاقات المساحة فى اللوحة. ويستطيع الزائر أن يرى ذلك بنفسه إذا ما قارن الصورتين. ولا تكون هناك حاجة إلا لجملة قصيرة. وبالمثل، فإن نصين يابانيين مطبوعين متماثلين، ولايختلفان سوى فى اللون، يعرضان معا، ويثبتان نفس الفكرة. وفى معرض «الحياة الصامتة تدب فيها الحياة»، تفسر الحياة الصامتة الإسبانية من مجموعة معهد الفن من حيث تصميمها المكون بدقة. وبجانبها توجد أربع نسخ أصغر، تم عمل تغييرات مقارنة مختلفة فيها. فى إحداها تم تغيير كل شىء فى الصورة مع بقاء اللون والتكوين كما هما، مما يثبت بطريقة مرئية أنه فى هذه الحالة تكون مادة الموضوع أقل أهمية من التصميم. وفى نسخة ثانية، تم إلغاء شىء واحد، وظل كل شىء آخر على حاله، فانهار التكوين. والزائر يقبل ويفهم هذه التعبيرات لأنه يرى الدليل على ذلك بعينيه. فهو فى حالة رؤية بدلا من أن يقال له.

وليس هناك شك فى أن قاعة للشرح فى متحف كبير يمكن أن تثبت فائدتها بأكثر من طريقة واحدة. وكثير ما يتم استنباط تقنيات تجريبية هنا ثم تنقل إلى معارض أكبر وأكثر رسمية. وبنفس الدرجة من الأهمية، تكون الفرصة فى دمج أشياء فنية من عهود وأماكن مختلفة، باستعارة مادة أصلية من كل أجزاء المتحف، بما فى ذلك الفن الشرقى، والفن الزخرفى، والمخطوطات، والرسومات، واللوحات، والتماثيل. وتكسر الحواجز الصارمة بين الإدارات، وترى القطع الفنية بصورة أوثق، وفى إطار جديد وناضج. وأنا أميل إلى الاعتقاد بأن أغلب المعارض التعليمية تستخدم قطعا أصلية قليلة جدا، ومستنسخات كثيرة جدا. والأعمال الفنية العظيمة، إذا ما تم تركيبها بمشاعر حساسة، لا تضار بصريا بأى شكل فى إطار توضيحى، بشرط أن تظل المواد التوضيحية مساعدة للعمل الفنى الأصلى. وأفضل طريقة لعمل ذلك أن يكون من خلال

تركيبات ذات مساحة كبيرة، وإضاءة دقيقة.

وقد وجدنا مرارا أن المشاركة الصحيحة من جانب جمهور المشاهدين كانت مفيدة فى العروض التعليمية. ولتجنب التحذلق، ولتحفيز الاهتمام، توجه أسئلة للمشاهد تجعله يقوم بتقييم مقارن. فعلى سبيل المثال، تنسخ صورة فوتوغرافية مكبرة لشكل محرف بحرى من أعمال بيكاسو، بنسبها الصحيحة. ويقول التعليق: «هل هذا الشكل المبالغ فيه الذى رسمه بيكاسو يبدو أنه يجرى بسرعة أكبر من النسخة ذات النسب الصحيحة»؟. ويقرر الزائر بنفسه قبول تحريف صعب آخر، لأنه يفهم السبب الذى أدى إليه. إن الإسراف فى التعبير الشعرى يحقق أقل مما تحققه الأسئلة البسيطة المصممة لمساعدة المشاهد على تكوين إجاباته الخاصة.

وقد جربنا أنواعا أخرى من مشاركة جمهور المشاهدين. فقد وضعنا شكلا صغيرا من النحت البارز فى صندوق ظل عميق، ودعونا الزائر لأن يضىء ويطفئ عدة أضواء مختلفة، كان كل منها يغير بشكل كبير من مظهر النحت. ويقول التعليق: «إن النحت أكثر تأثرا بالتغييرات فى الضوء عن اللوحة الملونة»، وهكذا لا يستطيع حتى أكثر المقاومين للمعتقدات التقليدية تجهما إنكار هذه الحقيقة بعد إثباتها لنفسه.

والتنويع فى تقنيات التركيب يساعد على تجنب الملل، ولكن هذا لا يعنى أن أداة حديثة هى الحل. إن القطع الفنية التى تبرز بوصات قليلة من الحائط، يمكن استخدامها فى بعض الأحيان بنجاح لتأكيد فكرة ما. والسلك الشبكى، والزجاج، والورق المقوى، والمرايا، والورق المموج، والبلاستيك، ومواد أخرى كثيرة تثرى التركيب، وتساعد على تجنب المظهر العادى الممل للمعارض التعليمية. ولا يجب أن ننسى أن النسب الجيدة، والاستخدام الذكى، والتنوع فى كل من الحجم والشكل، هى وسائل لها مبررها للحصول على تقديم مثير، والذى بدونه لا يحقق العرض التفسيرى غرضه. وفى النهاية، فإن الفكرة هى إثارة الاهتمام والتعليم. ويجب علينا بشكل نهائى أن نستبعد الخزانات الزجاجية الثابتة القديمة، المزدحمة بأشياء كثيرة، وبطاقات كثيرة.

وقد يكون من المفيد هنا أن نشرح باختصار، وخطوة خطوة، النظام الفعلى الذى وجدناه أفضل لتنظيم المعارض التعليمية. ولأن أمين المتحف يبدأ بفكرة فقط، وليس بمجموعة من القطع الفنية، فإن المشكلة التى يواجهها فى عرض تفسيرى تختلف تماما عن مشاكل المعارض الأكثر تقليدية. إنه يجب أولا أن يقرر من سيكون جمهوره من المشاهدين. وفى حالة معهد الفن، فإن مشاهدنا هو الشخص العادى المتوسط، وقاعة تفسير الفن مخصصة له ولاهتماماته. وفى متحف للجامعة أو قاعة للبحوث، فمن المتصور أن يكون المشاهدون على مستوى مختلف تماما. وخطوتنا الثانية، بعد اختيار الموضوع الذى سيتم شرحه، هى إعداد السيناريو، مع الأخذ فى الاعتبار دائما خريطة القاعة، حتى يمكن تصور العرض فى حدودها المعمارية. والميزانية، والمواد الفنية المتاحة، هى أيضا بنود تؤثر، وأحيانا تحد من السيناريو.

ومن الأمور الأساسية للتحليل المرئى الناجح، الضرورة المطلقة لأن تكون الفكرة العامة بسيطة. ويجب شرح ما يمكن شرحه بالرؤية فقط، وفوق كل شىء يجب تجنب تغطية تاريخ الفن فى عرض واحد. وإذا ما خرج الزائر بفكرتين أو ثلاث أفكار جديدة، وقد استوعبها تماما، فإن هذا يعتبر كافيا. إننا نجد من الأفضل أن نضمن السيناريو الأصلى، الذى يصبح خطة عملنا، مادة أكثر بكثير مما يمكن استخدامه بسهولة. ثم فى أثناء التركيب، نستبعد بعضها، مما يسمح بجمود أقل فى الاختيار النهائى. وبعبارة أخرى، فإن السيناريو المكتوب ليس الحل النهائى. والمواد الفعلية بعد تركيبها على الحوائط تصبح هى الحكم الحقيقى. ولا يجب التضحية أبدا بالمعنى لصالح التركيب الجذاب، ولكن يجب الجمع بينهما بشكل موفق وبقدر معين من التحايل الخالى من التصنع.

وفى وقت ما، كان لدينا أمل فى أن تتكشف عروضنا المتنوعة خطوة خطوة بشكل منطقى، بل وحتى أحيانا بتسلسل زمنى، وذلك بمحاولة التحكم فى الحركة فى قاعة تفسير الفن. وباستخدام توجيهات فى تصميم المبنى، ومؤثرات نفسية، حاولنا تنظيم الترتيب والتسلسل الذى يشاهد به الزائر التركيبات المعدة. ولكن منذ عهد قريب أزلنا الأسهم والإشارات لتشجيع الزائر على أن يتحرك بحرية كما يشاء، لأننا وجدنا أن المعارض المصممة فى شكل وحدات، كل منها مكتف بذاته، وجميعها تسهم بشكل متماثل فى فكرة مركزية، هى الأكثر نجاحا. إن النظام الصارم، والتوجيهات، والأوامر، والوعظ عن الجمال، كلها تتعب المشاهد. وهو يفضل أن يتحرك بسرعته الخاصة.

إن المعرض التفسيرى هو حل واحد فقط لتعليم الفن، ولكنه للأسف مجال قد أهمل بشدة، ولم يتم تحديثه إلا نادرا. وأستطيع أن أقول فى النهاية، إن هناك خطرا واحدا أكيدا كامن فى مثل هذه العروض، وهو خطر التمسك الجامد بالشكلية. إن بيانا واقعيا مصحوبا بمثاله المرئى يمكن أحيانا أن يفضى بأكثر من اللازم أو بأقل من اللازم. والدرجات المختلفة، وحدة الذهن، والحجج المؤيدة، والمعارض، يمكن أن تضيع أو يساء فهمها، ولكن الصياغة الدقيقة للنص المختصر يمكن أن تقلل كثيرا من هذا الخطر.

المتاحف والمعارض المؤقتة

(من المجلد ٤، العدد ١، عام ١٩٥١، صفحات ٥-١٠)

مقدمة بقلم: جريس ل. مكّان مورلى

Introduction by Grace L. McCann Morley

عملت جريس ل. مكّان مورلى مديرة لمتحف سان فرانسيسكو للفنون عام ١٩٣٤، وهى حاصلة على درجة الدكتوراه فى الآداب عام ١٩٢٦، من باريس، ودرجة الدكتوراه فى القانون مع مرتبة الشرف من كلية ميلز عام ١٩٣٧. كما عملت أمينا لمتحف شينشيناتى للفنون بأوهايو عام ١٩٣٠، وكانت النائب الثانى لرئيس الاتحاد الأمريكى للفنون عام ١٩٣٩، ومستشارة للفنون بمكتب الشئون الأمريكية عام ١٩٤١. والكاتبة عضو بلجنة بنايات الفنون الجميلة بالمعرض الدولى فى سان فرانسيسكو، ومديرة للنادى الباسيفيكى عام ١٩٤٠، وعضو لجنة الخبراء فى الفنون بوزارة الخارجية من عام ١٩٤٠ إلى عام ١٩٤٥. وقد قامت بتأليف العديد من المقالات فى مجال الفن المعاصر والحضارات الأمريكية اللاتينية. وتولت بعد تركها متحف سان فرانسيسكو للفنون منصب مستشار المتاحف باللجنة التحضيرية لهيئة اليونسكو، ثم رئيسا لقسم المتاحف.

تلتقى آراء القائمين على المتاحف فى أيامنا هذه على أهمية إقامة المعارض المؤقتة، ويتضح هذا جليا من خلال كم ونوع الردود على استقراء الآراء الذى تم طرحه عن الموضوع فى بواكير عام ١٩٥٠ لمجلة المتحف.

وقد اتضح من خلال هذا الاستقراء أن المعارض المؤقتة أصبحت منتشرة فى كل مكان، مشكلة امتدادا طبيعيا لعملية المتاحف. ففى كثير من المتاحف التى تزخر بها بريطانيا العظمى، وبعض بلدان القارة، وفى أماكن أخرى[١]، كانت المعارض المؤقتة نتاجا للكفاح المستبسل بغية الحفاظ على مستوى الخدمات التى تقدمها المعارض للجمهور عوضا عن إيداع المقتنيات الثمينة المستديمة أماكن أكثر أمنا، وترك قاعات العرض خاوية. ولم تكن لدى أولئك الذين شرعوا فى تطبيق فكرة المعارض المؤقتة فى بريطانيا العظمى، وفى أقطار أخرى أيضا، آنذاك النوايا للعودة إلى أسلوب المعارض الثابتة، كما كان متبعا فى الماضى، على الرغم من قيود الأماكن والتكاليف والجهد المبذول، مع قلة عدد الأفراد القائمين على هذا العمل، ففكرة المعارض المؤقتة لم تهمل كليا. وقد أظهرت المعلومات التى تم جمعها أيضا أن المعارض المؤقتة مرتبطة بكل المعايير بمتاحف الفنون وقاعات العرض، كما كان مفترضا على وجه العموم، وعلى ذلك فحتى الآن تم إحراز تقدم غير مسبوق. فبينما تقدم المعارض المتداولة نوعا من التعاون المحتمل امتداد نشاطه ليغطى مؤخرا بعض مشاريع المتاحف الأخرى، نجد أن المعارض المؤقتة تدل بما لا يدع مجالا للشك على زيادة ميل المتاحف نحو المساهمة الفعالة فى إثراء الحياة المعاصرة.

وعلى الرغم من الاعتراف بفائدة المعارض المؤقتة فى أيامنا هذه، لكونها مطلبا عالميا[٢]، إلا أنه توجد بعض تحفظات وصعوبات معينة. فهناك فوق كل ذلك إشارات متكررة، تحمل بين طياتها نبرة الأسف على ما أنفق فى سبيل إعداد المعارض المؤقتة من وقت وجهد وإهدار، همّا بعيدا عن المسئوليات التى تقع على عاتق الأمناء، وبعيدا عن البحوث الثقافية المرتبطة بالمعارض الدائمة ومقتنياتها.

ففى تقرير أعدته أمينة متحف، تتسم بالثقافة والضمير الحى، حول السجل القيم للمعارض المؤقتة فى متحفها، وحول البرامج التى تنظمها المتاحف الموجودة فى بلدها على مختلف أنواعها مؤخرا، نجد أنها قد أسهبت فى وصفها للمعارض المؤقتة والمتداولة بقولها إنها «مرض عصرى» تفشى فى جيل من المتاحف. وقد بررت هذا العيب عن طريق وصفها المعارض المؤقتة، فضلا عن المساوئ التى عادة ما تلحق بها، بأنها أسلوب إغرائى غير مستحب، يقومون فيه بتقديم عروض غاية فى الإثارة، سعيا وراء التهافت الجماهيرى عليها، حيث يتم التركيز بشدة على إضفاء روح الجذب على المواد المعروضة للجمهور. كما قامت أيضا بوصف مميزات المتاحف الغنية بمقتنياتها الدائمة، المعروضة بشكل جيد.

وفى حين يسلم أحد المديرين بفكرة التغيير فى نمط المعارض حيث يؤدى ذلك إلى جذب الزائرين، يستنكر فى ذات الوقت الاتجاه نحو صرف انتباه الجمهور عما يعتبره التزاما أوليا تجاه متحفه أو معرضه، وهو ما يعتبره اكتسابا لأرقى الأمثلة فى الفنون من وراء عرض المقتنيات الدائمة. ونجد مثالا آخر لأحد المهتمين بالفنون ينتمى إلى بلد تعتبر ثرية منذ نشأتها بالفن، حيث يوافق على فكرة الحاجة إلى إقامة المعارض المؤقتة للفن الحديث، بحيث يمكن من خلالها عرض الأعمال الجديدة، وإخراجها إلى حيز التعريف بها، إلا أنه لا يوافق على إقامة هذه المعارض المؤقتة بعرض الأعمال الفنية القديمة، ليس لما تنطوى عليه من مخاطر تعرضها للتلف أو الضياع فحسب، بل لاعتقاده بأنه لا ينبغى للفن أن تنفصل عراه عن بيئته المحيطة التى ينبثق منها، بل يجب توحده مع مفرداتها، فى حين أن عملية عرضه من خلال المعارض المؤقتة سيؤدى إلى تشويه قيمته الفنية عن طريق أسلوب العرض فى قالب حديث. ويعبر أحد المديرين المجتهدين بإيجاز

ترجمة: أمين عبداللاه أمين

بليغ عما يعتلج بصدور الكثيرين من شعور متحفظ على ما تحدثه المعارض الكبيرة المثيرة للغاية من تشويه، وإثارة زائدة لاهتمامات الجمهور، فضلا عن أنه يستحيل حتى على الخبراء المتخصصين استيعابها تماما خلال الفترة الزمنية المحددة لها، علاوة على ما لها من تأثير بالغ على الزائر العادى. وعلى نقيض المعارض ذات القيمة الفنية الكبيرة، وما تحدثه من أثر فنى رفيع مستديم، نجد أن المعارض المؤقتة الصغيرة تمضى إلى زوال دونما تأثير، كأن لم تكن.

هذا، وقد أخذ العديد من المديرين فى اعتبارهم مسألة الربط بين الخطة المدروسة وبرنامج العرض المنسق، بما يعود بشكل مباشر على المقتنيات. فقد وضعوا المعارض المؤقتة على مقربة من المعارض الدائمة، حيث قاموا باستخدامها، سواء كملحق عرض للمعروضات التى لم تتضمنها المعروضات الدائمة، بغرض معرفة الجوانب التفصيلية المقدمة فقط بصورة عادية وبطريقة عامة، أو كأسلوب آخر لزيادة أو توسعة مصادرها المعتادة(٣). وقد استحسن كثير من مديرى وأمناء المتاحف ذوى الإدراك الحصيف فكرة إقامة المعارض المؤقتة لما تتميز به كوسيلة تعليم وبحث مشجعة للعاملين بها.

كما يمكن أيضا استخدام المعارض المؤقتة فى جمع المقتنيات الدائمة. فبعض المتاحف، على سبيل المثال، تستخدم المعارض المؤقتة لإطلاع المهتمين بالفنون أو الحكام والجمهور المحلى على مجموعة من الأشياء- كأعمال فنان ما، أو حركة فنية، أو فترة زمنية، أو فن شعبى، يمثل حقبا تاريخية، أو أساليب فنية زخرفية، أو نماذج علمية- مع إدراك أن بندا أو أكثر من بنود العرض ينتقى لضمها إلى مجموعة المقتنيات الدائمة. والمعارض المستعارة هى أكثر المعارض المؤقتة نفعا، نظرا لأنها تعتمد فى تكوينها على مجموعة المقتنيات الخاصة، التى غالبا ما تكون مهداة للمتحف، من قطع ولوحات فنية تعتبر تجسيدا للفنون الشعبية، وكذلك العينات والنماذج العلمية. وتعد مثل هذه المعارض أيضا وسيلة لاكتشاف وإظهار القيمة المتوارية خلف المواد المكونة لتلك المقتنيات الخاصة، والتى من شأنها، ليس فقط إثراء محتويات المتاحف، وإنما قد تؤدى إلى الارتقاء بمستوى المعرفة الإنسانية، والمزيد من الأبحاث. وكثيرا ما تقوم متاحف الفن الشعبى بإنشاء المعارض المؤقتة كمناسبة لعرض ثروات المنطقة أو المقاطعة، التى تقع فى نطاقها، وإلقاء الضوء عليها، وضمها إلى محتوياته إذا أمكن ذلك.

وقد ذكر اثنان من خبراء المتاحف على وجه التحديد فكرة عدم الوثوق فى أساليب العرض المقدمة فى المعارض المؤقتة، والتى أحيانا ما تكون «أكثر إثارة» وغير ملائمة لفنون الحقب الماضية، كما ألمح إلى هذه الفكرة خبراء آخرون، وهى نقطة تستحق التفكير الجاد فيها. فما من شك أن المعارض المؤقتة، المصممة لجذب انتباه الجمهور، وتبرير شعبيتها، تخضع لتقنيات وأساليب عرض غاية فى التعقيد عن تلك التى تستخدم فى المعارض الدائمة. ففترة العرض القصيرة، التى تتمتع بها تلك المعارض، تمحو المخاوف من المخاطر التى تحف بمعروضاتها، من فقد رونقها ومظهرها وانقضاء زمانها، بل تتلاشى تلك المخاوف حتى قبل انتهاء فترة العرض، وذلك على عكس المخاطر التى لا يمكن تقبلها فى المعارض الدائمة، التى تميل بطبعها إلى فرض سمة الوقار على نفسها. وقد أشار العديد من المديرين على وجه التحديد إلى عدم فرض «روح الجدية والوقار»، على المعارض المؤقتة، بل تطبيق الأساليب المعتادة لإقامتها بحيث تتناغم تلك المعارض المؤقتة مع معارضهم الدائمة. وقال الكثيرون منهم إنه لابد مع ذلك من السعى لإكساب كل معرض ملمحه الخاص به، الذى يختلف عن سابقه. ونجد البعض منهم يقول بفكرة التخطيط لأساليب عرض أكثر إتقانا وجذبا للمعارض المؤقتة، من شأنها تقديم معروضات متنوعة تعرض بين الردهات الخاصة بمعارضهم الدائمة، فى حين يؤيد عدد قليل منهم فكرة استخدام المعارض المؤقتة كحقل اختبار لتجريب طرق وأساليب حديثة لإقامتها للأخذ بأفضلها وتطبيقه على معارضهم الدائمة. وربما يندرج ما نورده من معلومات ومناقشات كنتاج لاستقراء الآراء بشأن إقامة المعارض المؤقتة فى المتاحف التى تعتبر مؤسسات تحتوى على مقتنيات

عرض مستديمة، وتمارس فيها البحوث، ولا ينطبق على المعروضات التى تعرض فى المعارض، ومنافذ العرض التجارية،ومراكز العرض التى هى ليست على غرار المتاحف، مثل قاعة عرض ليلجيفالشسكونشتال "Liljevalchskonsthall"، بالعاصمة استوكهولم، ومعرض الفنون الجميلة ببروكسيل، وقصور العرض "Grand Palais" بباريس، وبعض قاعات العرض ومراكز الفنون بالأماكن الأخرى حيث لا تؤخذ فى الاعتبار فى هذه الدراسة. وغالبا ما تختلف المشاكل والأهداف التى تتعلق بالمتاحف، وتتنوع إلى حد ما عن تلك التى تصاحب المعارض ذات السمة التجارية البحتة. فكافة المعارض الناجحة لها مع ذلك الصبغة التأثيرية والتحفيزية البالغة على المتاحف، من حيث الأسلوب التقنى المتبع فى عرض مقتنياتها. فنجد على سبيل المثال، أن العروض العلمية التى تقام فى المعارض العالمية لها بالغ الأثر على تطوير المعارض العلمية والفنية، وأساليب العرض فيها. وفى حقيقة الأمر ينبغى عند إجراء أية مناقشة حول موضوع إقامة المعارض أن يندرج تحتها كافة أنواع المعارض أينما وجدت، ولا تقتصر على المتاحف فقط.

وعلى ذلك فإن الإسهام البالغ للمعارض المؤقتة يؤكد بما ليس فيه شك أن إقامتها قد ألقى بالمسئوليات على كاهل المتاحف تجاه العلاقة بينها وبين الجمهور، حيث أثرت أيما تأثير على المنهج الفكرى، وأسلوب إدارة تلك المتاحف فى نواح أخرى أيضا. وقد أوجدت تلك المعارض المؤقتة فى كل مكان نوعا من الاهتمام بشكل وتأثير أساليب العرض، فضلا عن تشجيعها للمواقف النقدية، والرغبة فى الارتقاء إلى الأفضل، فضلا عن أن الفرصة التى أتاحتها لتجربة أساليب وتقنيات عرض جديدة ومؤثرة، صممت خصيصا لأنواع معينة من مواد العرض، ولأغراض محددة، قد تركت تأثيرا عاما على كافة منشآت العرض، كما اتجهت أيضا إلى زيادة وتنويع المواد المستخدمة فى العرض، والتأكيد على قيمة المواد التكميلية، وجلب نسخ الأعمال المقلدة المطابقة للأصل، وكذلك الوسائل المساعدة الأخرى، مثل النماذج والمخططات، إلى العديد من المتاحف بغرض إقامة المعارض التعليمية، مما يؤدى بذلك إلى تنويع أساليب الاتصال المرئى الذى تعول عليه المتاحف فى أداء رسالتها.

ولقد عبرت كثير من المتاحف الموجودة فى المراكز الإقليمية والمدن الصغيرة فى تقاريرها عن حاجتها إلى إقامة المعارض المؤقتة، نظرا لقلة عدد الجمهور المهتمين بالمتاحف، مما يضمن لها تكرار الزيارات المطلوبة لبلوغ المستوى الجيد للحضور السنوى، وهكذا تظهر هذه المشكلة بجلاء فى المناطق السكنية الصغيرة. وبالنسبة للمتاحف التى تقع فى نطاق المراكز ذات الكثافة السكانية، والمدن السياحية، التى يرتادها عدد كبير من السكان غير المقيمين بصفة دائمة، المهتمين بمشاهدة معالمها، فإن المشكلة هنا تتلاشى أمام الأعداد الكبيرة من الزائرين العرضيين، حيث تتوقف فى كل الأحوال على برنامج المتاحف، وبما تحمله تلك المدن من أمثلة هامة لتحقيق الزيادة فى نسبة الرواد من الأفراد الذين يأتون لزيارة تلك المتاحف لمرة واحدة. فما من شك فى أن عملية إحداث تغيير فى نمط المعارض، ووضع رسوم جديدة لها، وعمل الدعاية اللازمة، هى أكثر السبل تأثيرا فى تشجيع الزيارات المتكررة لها. حتى بالنسبة للمتاحف الكبيرة، التى تقدم من خلال معارضها الدائمة كل ما يمكن أن يروى ظمأ المرء للفن أو العلوم على مدى عام واحد من الزيارات المتكررة لها، فإنها تجد منافسة من وسائل التسلية الأخرى، التى تفرضها الحياة المعاصرة؛ والأمل الوحيد الذى يمكن من خلاله التغلب إلى حل ما على هذه المشكلة، هو ابتكار أساليب جذب للمعارض المؤقتة متغيرة ومصحوبة بدعاية متكررة.

ويتضح من خلال هذا المسح للمعارض المؤقتة على وجه العموم، مع الأخذ فى الاعتبار المعارض الدورية، أنها أكثر استخداما وتطورا فى مجال الفنون الجميلة والزخرفية عنها فى أى من المجالات الأخرى. ومع ذلك نجد أن العديد من المقالات الواردة فى هذا الإصدار تشير إلى مدى النجاح الذى يمكن أن تحرزه

المعارض التاريخية، ومدى إسهامها فى إزكاء روح التفاهم بين الأمم عند تبادلها على نطاق دولى.

هوامش

١- لقد ضربت مصر مثلا مشوقا بالنسبة لمتاحف القاهرة، حيث أقام متحف الفن العربى بمناسبة إيداع مقتنياته أماكن آمنة بإقامة معرض مؤقت فى ردهاته الخالية، يضم مجموعة مقتنيات خاصة مستعارة ذات اهتمام فنى عظيم. ويعتبر متحف الفن الحديث فى القاهرة هو المتحف الآخر الوحيد الذى يقدم المعارض المؤقتة الموسمية للفنانين المحليين، أو لمجموعات الفن المحلى، ومع ذلك نجد أن المتحف المصرى قد قام مؤخرا كحالة استثنائية بتنظيم معارض مؤقتة للوحات الفنية للآثار المتعلقة بمجموعة مقتنياته، كما يقوم من آن لآخر بعرض مقتنياته الحديثة فى قاعته المركزية للمشاهدين قبل أخذ مواقعها فيه بشكل نهائى.

٢- يؤكد التقرير الذى ورد عن السويد، حيث المعارض المؤقتة التى تقام فى المتاحف على اختلاف أنواعها كسمة لحركة المتاحف القومية، يؤكد الأهمية الملموسة لتلك المعارض على وجه العموم. حتى قاعات عرض الفنون الإقليمية والمحلية، والمتاحف التاريخية وما عداها من أماكن العرض غير النشطة كأن تكون غرفة، أو ركنا فى مكان ما، أو شاشة، أو خزانة عرض، مما يندرج تحت مسمى المعارض المؤقتة.

وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يمكن أن ندرج كافة البلدان فى هذه الدراسة الموجزة للغاية حيث تم فيها تقديم عينة من كل منطقة فى العالم. فنجد على سبيل المثال، من بلدان أمريكا اللاتينية أن المكسيك (مجلة المتحف المجلد ٣، العدد ٤، صفحة ٢٩٢)، هى البلد الوحيد المعروف عنها تقديم خدمة المعارض الدورية القومية، وأن المعارض المؤقتة تعتبر ملمحا مألوفا ومعتادا هناك فى المتاحف الأثرية والتاريخية والفنية. كما أننا عادة ما نجد المعارض المؤقتة فى متاحف الفنون فى أمريكا الجنوبية. وتعتبر الأرجنتين إحدى الدول الرائدة فى هذا المجال، والشاهد على ذلك، ما نجده من متاحف للفنون فى مدينة لابلاتا، ومدينة روساريو، وما نجده فى قليل من المدن الإقليمية الأخرى التى لها باع طويل فى هذا النشاط. وتزخر مدينة مونتفيديو عاصمة أورجواى بالعديد من المعارض المتغيرة، وما نجده مؤخرافى متحف الفن الذى يقيم كثيرا من المعارض المؤقتة فى العاصمة ساو باولو بالبرازيل (مجلة المتحف، المجلد ١، العدد ٣-٤، ص ١٣٨).

٣- قليل من المتاحف تلك التى انتهجت نهج التكامل بين المعارض المؤقتة والمعارض الدائمة حسبما قاله، ب. نورلند، مدير المتحف القومى الدانماركى بالعاصمة كوبنهاجن، حيث يؤيد فكرة وضع مثل هذه المعارض وسط مجموعة المقتنيات الدائمة المعروضة، فهو يفضل إقامة المعارض محدودة الاتساع، والمتفرقة أحيانا، فى الأقسام المختلفة بأماكن مرتبة ترتيبا زمنيا ملائما، فى حال تغطيتها فترات زمنية عديدة، فى كافة أرجاء المتحف. ومثال ذلك المعرض الذى أقيم تحت مسمى «جهز مائدتك الصغيرة بنفسك»، حيث شاهده نحو خمسون ألف زائر خلال عشرة أيام. وقلما يخفق الزائرون الذين يتجولون بين ردهات المتحف المختلفة بحثا فى أقسامه المتنوعة، فى إثراء خبراتهم المتحفية، فضلا عن أن تناسق المواد المعروضة، مع التجهيزات المناسبة للمعارض الدائمة، تعد من إحدى الميزات.

٤- بعض المتاحف لا تستخدم نسخ الأعمال المقلدة المطابقة للأصل، فى حين تستخدمها متاحف أخرى كوسيلة مساعدة فقط فى الأغراض التعليمية البحتة، أو فى المعارض الدراسية بالمدارس، وفى أغراض الاستعارة، كما تستخدمها قلة من المتاحف فى إنشاء المعارض المؤقتة. ويعتبر متحف أبردين هو الأول من نوعه فى البلاد الذى أقام معرض اليونسكو للفن الحديث لعرض نسخ الأعمال الملونة المقلدة المطابقة للأصل، حيث لاقى هذا المعرض نجاحا كبيرا بسبب جودة معروضاته، كما تم إقامته فى المتاحف وفى دور العرض الأخرى فى المراكز التى تفتقر إلى مجموعة الأعمال الشعبية فى الفن الحديث، كما أسهم هذا المعرض إسهاما فاعلا وأصيلا فى العملية التعليمية. كما يعتبر متحف لندن للعلوم هو المتحف الوحيد الذى ذهب إلى أبعد من طرق العرض المرئية التقليدية، حيث قام بتنظيم المعارض المؤقتة لزائريه من فاقدى البصر، فقد احتوى المعرض على الأشياء التى يمكن لمسها باليد، فضلا عن كتابة ملصقات التعريف بها بطريقة برايل، بجانب الكتابة العادية أيضا.

المتحف وعلم النفس والعمارة

(من المجلد ٢٦، العدد ٣، عام ١٩٧٤، صفحات ١٥٧-١٧٧)

بقلم: مانفرد ليمبروك

Manfred Lehmbruck

ولد مانفرد ليمبروك فى باريس عام ١٩١٣م. ولقد قام بعد دراسته مع المهندس المعمارى ميس ڤان دير روهى، وبعد العمل فى مكتب أوجست بيريه بباريس، بتنفيذ العديد من الإنشاءات: مركز رويتشلينهاوس الثقافى فى بفوتسهايم، ومتحف فيلهيم ليمبروك فى دويزبيرج، ومتحف فيدرسى وباد بوتشاو، ومبانى المعاهد الجامعية فى براونشفابج وغيرها. وهو يعمل الآن فى مشاريع الأبنية الثقافية: المتحف والمركز الثقافى فى روتفيل، والمؤسسة الأكاديمية الألمانية فى فيتزبيرج.. إلخ. وهو عضو فى اللجنة الدولية للمتاحف فيما يتصل بالمعمار والتقنيات.

علم الاجتماع: المحيط الاجتماعى ومكان العمل

تكمن المسائل الاجتماعية فى يومنا هذا فى جوهر المناظرة الفكرية، فهى تؤثر وتعدل فى نظرة المتحف إلى ذاته، ومن ثم هيكله المعمارى.

والمتحف على وجه الخصوص مناسب تماما كنموذج تجريبى من نماذج علم الاجتماع، من حيث إنه، من جهة، مكان يتيح للأفراد بداخله تكوين وعى بالذات وبالمجتمع، وشعور بالتجمع، بينما يحدث، من جهة أخرى، أثرا ثلاثى الأبعاد داخل إطار محدود للتأكد منه والتحقق. ويمكن للمتحف كذلك أن يعمل كأحد النماذج المتصلة بعلم الاجتماع، لأنه يعد واحدا من آخر دوائر الوجود الحر فى مجتمع ينظمه تقسيم العمل.

وطالما أن علم الاجتماع يتناول شتى العلاقات الإنسانية عسيرة الفهم تقريبا لتعقدها تعقد الواقع ذاته، فإن كل ما نستطيع أن نحاول فعله هو صياغة بضع نقاط رئيسية تكفى لرسم إطار من النماذج المكانية العملية. وتنشأ إحدى الصعوبات التقليدية فى هذا السياق طالما أن عالم الاجتماع يتحدث لغة تحليلية تعميمية، بينما يتحدث المعماريون لغة عملية تضم صورا مكانية ومادية، مما يعنى أننا سنضطر للتوفيق بين مفاهيم علمية محددة فى إطار فكرة شاملة تكون عرضا كاملا.

وسيتناول هذا البحث، كما ذكرنا آنفا، الشبكة المعقدة للمشكلات المحيطة بالمتحف الحديث، والتى ترجع فى معظمها إلى طبيعته الازدواجية، فيما يتصل بكل من فحوى المجموعة المقتناة، والتركيبة الاجتماعية للزائرين. ويضطلع البحث بمهمة فهم كيف أنه كلما كان المتحف أصغر حجما، وأكثر تجانسا وتخصصا، تيسر حل مشكلة التنسيق، حتى ولو أدى ذلك إلى فقدان شىء ما من سماته الخاصة.

ومن الممكن تحديد مكانة المتحف فيما يتصل بالعامة، كتفاعل بين التمثيل الذاتى الاجتماعى للنفس، وإدراك الذات. ويعمل أمين المتحف فى هذه الحالة كعامل محفز على عملية التفاعل.

إنه والزمرة القليلة من زملائه يضطرون للتكيف مع ظاهرة التعقيد الشديد والمربك.

ولذا، فمن المستحب عند بناء أى متحف أن يتم إجراء دراسة اجتماعية منظمة، تشتمل على تحليل للهياكل، والاتجاهات، وصياغة النظم القيمية، مما يؤدى إلى الخروج بتنبؤات قائمة على أساس التحليل العلمى. وليس بالإمكان إنجاز أصعب مراحل هذه المهمة- تحضير النماذج العملية- سوى عن طريق تشكيل فريق يتكون من عدة تخصصات، وله المقدرة على التقدير الدقيق والكافى للمعوقات المتصلة بالتمثيل الزمانى قبل إنشاء المتحف بفترة معقولة.

وستكون نقطة البدء تحليلا لدائرة الأشخاص المشاركين فى الحدث المتحفى. وسيكون الزائر، لأهميته القصوى، هو أهم موضوعات المناقشة فى هذا الصدد، ولن يكون العاملون بالمتحف وعلماؤه وغيرهم موضوعا للمناقشة إلا عندما يتصل الأمر بالزائر، وذلك كمصادر للمعلومات، أو مرشدين على سبيل المثال.

ويمكننا من وجهة النظر المتصلة بعلم الاجتماع أن نميز بين الزائرين الفعليين

ترجمة: منى عبدالظاهر

والمحتملين. وينبغى أن يتم جمع الإحصاءات عن كلتا الفئتين، بما فى ذلك السمات الديموجرافية، والأصل، والمهنة، ودرجة التعليم، والبيانات البيئية لهما. والمتحف، على العكس من المدارس والمستشفيات، لايخدم مرتادين محليين فحسب، وإنما يخدم كذلك مجموعات واسعة الانتشار، بما فى ذلك مجرد السائحين المارين. ولذا ينبغى دراسة المنطقة التى تصب فيها الزيارات تفصيلا.

ولن تكون للمتحف الواقع فى المجتمع الصناعى نفس سمات المتحف الواقع فى مجتمع زراعى. فإن كان الأخير فى تقدمه صوب مجتمع صناعى، فينبغى دراسة تطوره المستقبلى من الوجهة المتصلة بعلم الاجتماع دراسة وافية.

وتلعب البحوث المتعلقة بالزائرين المحتملين دورا هاما عند بناء أى متحف جديد، فينشأ عن ذلك نظريات وافتراضات وتنبؤات. ومهما وجدت الرغبة فى اجتذاب أكبر عدد ممكن من الأشخاص (الكل نظريا) إلى المتحف، فإن مهمة عالم الاجتماع تكمن فى التعرف على الحدود، وتحديد دائرة الأشخاص المحتمل انجذابهم، من حيث قدراتهم، أو مواقفهم، أو ظروفهم الجغرافية.

علم النفس: الإدراك والسلوك

إن الأهمية الكبرى لعلم النفس تبدو مباشرة من خلال حقيقة أن المهام الأساسية للمتحف هى إثارة الحساسية وزيادتها. وسنتناول فى هذا المقال جانبين هما: علم نفس المتصل بإدراك التحف، وعلم نفس العمارة. وعلما النفس والاجتماع متعمقان فى هذين الجانبين، ولكن ينبغى ألا نتناولهما كلا على حدة. وهناك حقيقة ثابتة وهى أن الطريقة التى ننظر بها إلى شىء ما تحكمها قوانين سيكولوجية تتشابه مع تلك القوانين التى تحكم نظرتنا إلى المعمار، طالما أن كلتيهما تقعان فى إطار السيكولوجيا البيئية، وينبغى. بالإضافة إلى ذلك أن تندمج الاثنتان فى تجربة واحدة داخل المتحف.

والمتحف يمدنا بفرصة مثالية لدراسة العلاقة بين البيئة والعقل، لأن متطلباته– سواء كانت متنوعة أو سامية– تنحصر فى إطار مكانى وزمانى محدود. وتوجد كذلك الكثير من المجالات لا تزال بحوث هذا النوع فيها، رغم شدة أهميتها، تحبو، ويعد هامش التفسير عظيما إذا ما قورن بالقيم السيكولوجية القابلة للقياس على سبيل المثال. ولكن فى هذا المجال، كما فى غيره، فإن الإحصاءات، أو الاستبيانات، وطريقة قيام الطالب بالإسهاب أو الاختصار، وما إلى ذلك، تعطينا معلومات وأجنحة عن الاعتماد المتبادل بين العالم الداخلى والعالم الخارجى كل على الآخر. وينبغى تنفيذ التغييرات المعمارية شيئا فشيئا، وينبغى أن يقوم ذلك على بيانات علمية. وتعد الاستنتاجات القاطعة المستقاة من مثل هذه البحوث من أجل إقامة توازن لمسلمات العلوم والتقنية الدقيقة، أمرا طارئا. وينبغى فى مجال معمار المتاحف أن تعتبر المعرفة السيكولوجية مصدرا لتوفير معايير حاسمة، حيث ينبغى أن تمدنا بحجج سليمة لجعل «آلة الصيانة» تعمل بكفاءة أكبر.

وستركز التحليلات التالية على الدور الذى يلعبه اللاوعى، لأن دوره رئيسى، رغم أنه نادرا ما يلفت الكثير من الاهتمام. إن التفاعل بين الوعى والنفس، كما قد نبينه فيما يطلق عليه اختبار «الجائزة» مثلا، ينبغى أن يشكل أساس التخطيط المعمارى كله.

المكان

يمتثل الإدراك الحسى الإنسانى لقاعدة التوازن البيولوجى، أى أن المتناقضات

لاتستبعد، وإنما هى باقية فى حالة توتر، ومتوازنة فى نفس الوقت، وفضلا عن ذلك، فإن هذه المتناقضات يجب أن تكون قابلة للإدراك على حالتها هذه من خلال هيكل يحتويها.

ونفس النمط السيكولوچى يحكم كذلك زائر المتحف، الذى ينبغى أن يجد توازنابين الدوافع التى تحثه على الاستمرار، وبين الدوافع التى تكبله- بين العاطفة والنقد. وتصحب جميع المدركات أنشطة فكرية قد توصف على أنها شكل من أشكال القوى. وتقوم هذه الأخيرة على ثوابت، مثل الاتجاه، والحجم، والشكل، واللون، وما إلى ذلك، وهى الأشياء التى تحدد رد فعل الزائر.

إن المتحف نوع خاص من الأماكن، بمعنى، أنه توجد كذلك علاقة مركبة من المكان والقطعة الفنية، إلى جانب العلاقة المكانية الإنسانية، علاقة الشىء- المكان، ويشكل المعمار والقطعة الفنية على نحو مثالى كلا متكاملا، وعادة ما يكون هذا الكل مماثلا لما كان قد وجد فى لحظة الإبداع. وليس فى المستطاع فى متحف متعدد الأقسام المختلفة أن يعاد تشكيل هذا الكل، لأن ذلك الشىء قد أخرج عن محيطه. ولكن من الممكن جدا إعادة تقديم الحالات الملازمة المتصلة ببيئة القطعة الفنية، مثلا، عندما تظل هذه الحالات مجردة: النطاق والضوء والاتجاه.. إلخ. وليس فى الإمكان تشكيل تجربة جمالية إلا عن طريق التعرف على الانسجام بين القطعة والمكان، مثلما يعد ذلك اكتشافا للهوية. وقد يحدث كذلك أن يتعارض عرض تم تخطيطه إلى آخر تفاصيله على نحو غير مقبول مع المكان. ومن الضرورى لهذا السبب أن نتذكر أن هوية المكان- والقطعة الفنية تعزز قدرات الزائر من وجهة نظر علم النفس الإدراكى.

الدوافع النفسية وردود الأفعال المرتبطة بالحركة

إن الحاجة للحركة دافع أولى لدى الإنسان، فالمتعة التى يحصل عليها من خلال قدراته تولد لديه شعورا بالحرية. ويسبب القيد الذي يدركه الإنسان فى المكان لا شعوريا اضطرابا عميقا. وعند نقل هذا القيد إلى بيئة الهيكل المتحفى، فإن ذلك يعنى أن هذا الهيكل ينبغى أن يدعو بوضوح دائم إلى إنجاز «مهمة» ملائمة، وتقديم إرضاء ممكن، وينبغى لذلك الإرضاء أن يتوافق مع الدائرة المقترح اتباعها.

وينبغى أن يعقب الاستحواذ، الفضول والاستئثار بالحب، والاستيعاب، طبقا للتدرج السيكولوچى المنسجم مع «استراتيچية المكان». وينبغى إتاحة الفرصة لأقصى اتصال ممكن بالقطعة الفنية.

تحديد الحركة ووضعها فى إطارها

من المهم جدا لإدخال السرور على الزائر أن يكون قادرا على اكتشاف علاقاته بالمكان، أى أن يكون قادرا، فى أية لحظة، على رؤية موقعه فيما يتصل بنقطة معروفة. والبحث عن الاتجاه دافع أولى لدى الإنسان، الذى يصبح تدريجيا سيدا لبيئته عن طريق نظام من علامات الإرشاد. ويميل المتحف بطبيعته الأصيلة ناحية مبدأ الانتشار (الانفصال عن المسافة التى ينبغى تغطيتها حسب الاتجاه والبعد والوقت)، وليس من ناحية مبدأ الانكماش (اختصار الطريق بوسائل تقنية كالمصاعد، أو السلالم المتحركة.. إلخ).

وهناك متطلب أساسى فى معمار المتاحف هوَ أن يستطيع الزائر أن يكون فكرة شاملة عن المكان الذى يتحرك فيه. ولا شىء يستطيع أن يحل محل ذلك، ولا حتى وسائل الإرشاد الإلكترونية. ورغم ذلك ينبغى بذل اهتمام كبير للنسب وللتعديل، حيث ينبغى على الزائر الإدراك، واتخاذ القرار خطوة خطوة.

ولقد اشتق شرط وجوب أن يكون المكان الذى يتحرك فيه الشخص «مفتوحا» من فكرة

هى نقيض «الأثر المفاجئ»، الذى أحيانا ما يسعى إليه، ولا يتحقق إلا من خلال النقص المتعمد للرؤية. وقد تشبه محتويات معرض ما شبها شديدا «رقصة الأقنعة السبعة». ومن جوهر الحلول المعمارية تمكين هذا التناقض الفكرى من الإزاحة عن طريق وسائل مكانية، فقد يتصل «تحول» عن الدائرة مثلا «بتيار» الساحة الكلية.

ولقد تم بالفعل تفسير فكرة مكان المعرض «غير المستقر fluid»، حرفيا عدة مرات، مما أدى منطقيا إلى وجود حجرات عرض ذات أشكال منحنية (بدون أركان وانتقال متواصل من السقف إلى الجدران والأرضية). ويتصارع هنا مبدآن سيكلوچيان:

١- وعى الزائر بالمكان والإحساس بالاتجاه بفقدان بساطتهما وصفائهما نتيجة لتفسير الأشكال. وعندما يفتقر الزائر إلى علامات إرشادية مرتبة بنظام، فإنه يصبح فى حالة من الشك.

٢- وانطماس المعالم يقلل عدد تقاطعات الأسطح، وهو شىء مزعج للزائر، وتكون الخلفية أكثر هدوءا، وتتحرر عملية التأمل من «التدخل» البصرى المحيط.

إن التناول شديد الشكلية للمكان يتطلب وضع القطعة التى تذكرنا بأفكار الباروك مثلا فى موضعها بعناية شديدة. ومن ثم، فإن المجموعة هى العامل المحدد: فالمرونة مستحيلة تقريبا.

دائرة المتحف

إن قدمى الزائر قد تتبع تنوعا كبيرا من الدوائر التى قد يتم تحليلهاعلى أنها ذبذبات سيكلوچية. ولن نتناول سوى حركة تسير فى خط مستقيم،ولها مسار لولبى، وهى مظاهر الأنواع المختلفة من السلوك استجابة للبيئة. وقد يتبع الزائر نتيجة للعجلة وضيق الوقت مسارا مستقيما، فيحصل على القليل من وجهة النظر الحسية، وإن لم يكن مستغرقا ومتصلا بالمعروضات اتصالا فعليا، فسيتخذ مسارا لولبيا يشبه الحركة البارعة للحيوانات. وعلى العكس من ذلك، توحى الدائرة التى رسمها التصميم الهندسى السلوك المطابق.

وفى المراحل الأولية كما فى المراحل النهائية يتخذ نمط المسارات كذلك عدة جوانب سيكلوچية، وهو ما سنحاول وصفه الآن تاركين جانبا مسائل التنظيم.

١- يرجع بنا النمط الدائرى إلى المدخل، ويثير المشكلات التالية: يتساوى الهدف المقترح مع نقطة الرحيل، ومن الممكن فى أية لحظة أن نقدر على وجه التقريب مقدار الجهد المطلوب بذله لإكمال الدائرة، وقد تحدث «أزمة ارتداد».

٢- وللنمط الطولى الميزات التالية: لايتطابق المدخل مع المخرج، وقدر الجهد المطلوب يكون مجهولا، وقد يعتبر الهدف، بلا قصد، «تقدما» عبقريا.

وينبغى أن نؤكد كذلك على أن الزائر، لدواعى الاقتصاد السيكولوچى، يجب ألا يعبر إطلاقا نفس المسلك مرتين.

المكان والقطعة

تحتاج كل قطعة إلى حيز تشغله إذا وجب إظهار سماتها. ويبرز كل شكل مرئى ذاته وراء حدوده، ويضفى وجوده إلى درجة معينة على المنطقة المحيطة «الخالية». ولا يحدث الإدراك الفورى سوى لقليل من النظم التى لا حصر لها، المتصلة بالعلاقة المكانية الممكن إنشاؤها

نظريا حول كل شكل، والمقصود بالنظم هو ما ينشأ عنه أبسط الظروف الملائمة للشكل وللرائى. وطالما أن السمات المكانية للبيئة تحدد الشكل ووضع القطعة المرئية، فإنه ينبغى تنظيم المكان بطريقة تنسجم مع هذه السمات المكانية، ولذلك ينبغى، من منظور علم النفس الإدراكى، أن تشكل القطعة والحيز المحيط وحدة واحدة، والتى يتغير مع ذلك تعريفها الدقيق باستمرار. وعلى غرار وجوب تحديد الإنسان لعلاقاته بما يحيط به، ينبغى أن تعتبر أية قطعة رائعة «كائنا حيا»، والتى ينبغى أن تكون ظروفها البيئية أفضل ما يمكن فى كل حالة.

والقطعة المعروضة فى متحف ما، تحتل حتما المقام الأول، وليس معمار المتحف، ولكن ينبغى اعتبار الأخير عاملا حاسما فى البيئة، وليس مجرد «مصاحب» بصرى. ولكن، قد يقال إنه من الممكن فى بعض الحالات الوصول إلى إجماع بشأن ما إذا كان العرض جيدا أم سيئا– أى، أن علم الحركة السيكولوچى له قوانينه الخاصة، وهو مع الأسف ما تمت دراسته دراسة غير وافية حتى يومنا هذا. وتشكل العلاقات بين العديد من القطع وبين القطع والمكان كوكبة من الأحجام والأشكال والنسب والمسافات...إلخ، وهو الأمر المعرض أساسا لنفس معايير مدرسة الجشتلت السيكولوچية كقطعة فنية. ولكن «الظروف البيئية» والأحجام والهياكل النسبية التى تشملها تلك الكوكبة تعد معقدة للغاية، لدرجة أن الهدف بوجه عام لايمكن تحقيقه إلا عن طريق توجه تجريبى.

الاحتفاظ بسجل حافل للتراث الثقافى فى المتحف الوطنى للأنثروبولوچيا فى مكسيكو سيتى

(من المجلد ٣٠، العدد ٣/٤، عام ١٩٧٨، صفحات ١٧٩-١٨٤)

بقلم: نعومى كاستيلو تييرو

Noemí Castillo-Tejero

ولد نعومى كاستيلو تييرو فى مكسيكو سيتى عام ١٩٣٣، وقد حصل على درجة الماجستير فى التاريخ العام من جامعة المكسيك الوطنية المستقلة ١٩٥١-١٩٥٣. كما حصل على درجة الماجستير فى علوم الأنثروبولوچيا والآثار من المدرسة الوطنية للأنثروبولوچيا عام ١٩٥٤-١٩٦٠. وحضر دورات عليا عن فترة ما قبل التاريخ بمعهد الآثار بجامعة لندن، عامى ١٩٦٥-١٩٦٦. ثم حصل على دبلومة فى نظم التخطيط والتنفيذ من Bull General Electric، *عام ١٩٧٠. وشغل منصب أستاذ فى المدرسة الوطنية للأنثروبولوچيا عام (١٩٦٤-)، وبالجامعة الإسبانية الأمريكية عام (١٩٧٦-)، وفى الجامعة الوطنية المستقلة عام (١٩٧٢-). كما عمل كمتخصص أثرى فى قسم ما قبل التاريخ بالمعهد الوطنى للأنثروبولوچيا والتاريخ من عام (١٩٦٠- ١٩٦٨). ورئيسا لقسم الأجهزة الإلكترونية (١٩٦٨-) وقسم الآثار عام (١٩٧٣-) بالمتحف الوطنى للأنثروبولوچيا فى مكسيكو سيتى. وتبلغ أعماله المنشورة أربعة وعشرين عملا.*

شهد المتحف الوطنى المكسيكى للأنثروبولوچيا (والذى كان من قبل المتحف الوطنى للآثار والأنثروبولوچيا)، نموا دائما لمجموعاته من المقتنيات الأثرية والعرقية ذات المنشأ الوطنى، خلال تاريخه الطويل الذى يمتد إلى أكثر من قرن من الزمان.

وتتركز وظيفته الرئيسية كمتحف وطنى فى تعريف الشعب المكسيكى بتاريخه من خلال المقتنيات الأثرية، التى تعرض رؤية للأحداث الواقعة فى إقليمنا منذ وصول الإنسان إلى أمريكا (منذ حوالى ٤٠٠٠٠ عام قبل الميلاد)، وحتى قدوم الغزاة الأسبان فى عام ١٥٢١.

ويحتفظ المتحف فى قسم الأعراق البشرية ويجدد ويحمى المواد المتخلفة عن الجماعات العرقية التى لا تزال محتفظة بتقاليدها (وهذه مازالت باقية فى بلدنا)، حيث إن المظاهر الأثرية والعرقية تشكل مع الجذور الإسبانية، جزءا من هويتنا الثقافية.

وقد أنشأت الحكومة الفيدرالية آلية خاصة لحماية آثارنا والاعتناء بها، نظرا للحاجة لحماية المقتنيات الأثرية والتاريخية للمكسيك، واستجابة للالتزام نحو أجيال المستقبل. وتضم هذه الآلية وضع القوانين والتشريعات، علاوة على إقامة المتاحف، وتأسيس نظم الإشراف على المجموعات.

وقد سار العمل على وتيرة متزايدة منذ إنشاء المبنى الحالى للمتحف الوطنى للأنثروبولوچيا فى عام ١٩٦٠. وأحد الأمثلة هو القانون الفيدرالى الخاص بالآثار التاريخية، والفنية، والمناطق الأثرية عام ١٩٧٢، والذى ينص على أنه بدءا من ذلك التاريخ تعتبر كل الأشياء التى هى نتاج للثقافات الأصلية، التى ازدهرت فى بلادنا فى الفترة السابقة لقدوم الإسبان، بمثابة تذكارات أثرية (منقولة أو ثابتة)، وتكون بذلك تراثا وطنيا، ومجموعات خاصة، وأن الاتجار فى أى نوع من الأشياء الأثرية ممنوع من الآن فصاعدا. وصار المعهد الوطنى للأنثروبولوچيا والتاريخ (INAH) هو المؤسسة الحكومية المسئولة عن وضع الإرشادات التى تحكم البحوث، وصيانة كل المواد الأثرية، والإشراف عليها.

وقد أصبح الوقت سانحا بعد إنشاء المبنى الجديد للمتحف الوطنى للأنثروبولوچيا عام ١٩٦٠، لوضع نظام جديد لتداول المجموعات والسيطرة عليها. وتلخصت المطالب الأساسية للنظام فى السرعة والدقة، وتقديم معلومات قابلة للترميز من أجل المعالجة المستقبلية للبيانات بواسطة نظام فرز آلى للبيانات. ولم تقتصر المعلومات الملحقة بكل مقتنى على ضرورات الرقابة الإدارية، ولكنها شملت أيضا كل التفاصيل المستخدمة من طرف الباحثين، أى أنها عبارة عن بنك معلومات ضخم.

ولهذا الغرض أقيم قسم الأجهزة الإلكترونية فى عام ١٩٦٣، للمتحف، وتهدف وظيفته الأساسية إلى تحديث النظام، وإنشاء مراقبة عاجلة للمعلومات.

ووفقا لذلك أجرى الباحثون فى القسم الآلى دراسة متفحصة للمعلومات الموجودة فى البطاقات القديمة للبيانات، وتوصلوا إلى نتيجة مفادها أن كل واضعى البيانات، قد عملوا فى الماضى بكفاءة قدر المستطاع، ولكن انعدام الاتصالات فيما بينهم أحيانا كان يعنى عدم تمتع المعلومات بنظام منهجى، علاوة على خضوعها للحكم الشخصى.

وقد وضع فى الاعتبار أن أفضل طريقة لإزالة هذا العنصر الشخصى فى عملية وضع البيانات، كلما كان ذلك ممكنا، هو إعداد قواميس للمصطلحات قائمة على المعلومات المتاحة، حتى يمكن توحيد عملية وصف المقتنيات. وقد عهد بهذا العمل إلى رجال الآثار والمتخصصين فى استنفاذ المعلومات كفريق

ترجمة: د. حمدى الزيات

واحد.

وبمجرد ما تم تكوين المفردات، صمم شكل جديد لبطاقة البيانات، والتى كانت تحتوى على معلومات مستفيضة.

واستمر قسم الأجهزة الإلكترونية فى عمله، واضعا فى الحسبان انتقادات رجال الآثار وأمناء المتاحف، مع وضع قاموس جديد أكثر اختصارا، وهو القاموس الأساسى لوصف وتصنيف المجموعات الأثرية للمتحف الوطنى للأنثروبولوچيا بالمكسيك عام ١٩٧٢.

والسمة الأساسية لهذا القسم، تقديم العون لوضع نظام منهجى للمعلومات، حيث إنه عبارة عن قاموس مفتوح يمكن الإضافة إليه لسد النقص فى المصطلحات الخاصة بوصف أى قسم. ويجب أن يراقب المسئولون بقسم الأجهزة الإلكترونية كل التغييرات، إلا ما يتعلق بالمصطلحات ذات المعانى المتشابهة. وهكذا بدأ الإعداد الجديد لبطاقات العرض الخاصة بمجموعات المتحف.

ويستمر العمل، بالإضافة إلى مجال المصطلحات الجديدة، فى تنفيذ الشكل الجديد لبطاقة البيانات، من ناحية ما يجب أن تحويه من معلومات، ومن ناحية الطريقة التى يجب أن تنظم بها. واحتوت البطاقة فى الواقع على نفس أقسام القاموس، حيث تم وضعهما بنفس الترتيب (البطاقات والقاموس) لتوفير وقت العاملين فى إعداد هذه البيانات. كما دونت المصطلحات المستعملة فى كل قسم باتباع الترتيب الأبجدى.

وقد تم إعداد أنظمة ترميز، بالإضافة إلى بطاقات العرض والمصطلحات، من أجل تسهيل معالجة البيانات. ونظرا لاستحالة معرفة العدد الدقيق للمصطلحات المستخدمة، علاوة على أهمية ترك المجال مفتوحا أمام ما يستجد من مصطلحات، فقد استحدث نظام أبجدى عددى من ثلاثة أرقام لترميز المعلومات، وهو ما يوفر ما يزيد على أربعين ألف مدخل. ولم يكن مطلوبا استحداث أشكال جديدة عند إعادة وضع بيانات أكثر من ستين ألف مقتنى. واحتوت كل بطاقة على جزء محدد مختص بمعلومات ذات أهمية للباحثين ولبنك المعلومات.

ونظرا لعدم توافر الحاسب الآلى حاليا، فإن معالجة البيانات بدأت بإستخدام جهاز بل ١٥٠ Bull، الطرفى peripheral equipment مع جهاز للجدولة tobulator. واستكمل أمين المتحف الأثرى تدوين بطاقات البيانات يدويا، فى مسودة، ثم قامت السكرتارية بطبع نسخ منها على الآلة الكاتبة دون شوائب. وتستخدم هذه البطاقات بدورها فى تسجيل المعلومات على بطاقات مثقبة، كل منها مقسم إلى ثمانين عمودا. وعند توافر الحاسب الآلى فى المستقبل القريب، ستنقل هذه المعلومات مباشرة من آلة الطباعة إلى البطاقة، دون اللجوء إلى السكرتارية.

وهكذا يتسع ما لدينا من بنك للمعلومات باستمرار أمام رجال الآثار، وعلى الرغم من عدم قدرتنا على حصر العدد الحالى للبنود، فنحن نعتقد أنها تقدر بالملايين، حيث يخص كل قطعة بطاقة كمبيوتر واحدة على الأقل، بينما يخص البعض الآخر بطاقتين، أو حتى ثلاث.

ونلاحظ أن الالتزام الواقع على عاتق المعهد الوطنى للأنثروبولوچيا والتاريخ، بالتفتيش على القطع الأثرية على المستوى الوطنى، ينبع من قانون عام ١٩٧٢، الذى يؤمن إنشاء إدارات جديدة، بما فى ذلك إدارة السجلات العامة للمناطق الأثرية والقطع الأثرية، المختصة بوضع قوائم لكل القطع، بما فى ذلك الموجودة فى مجموعات خاصة، والتابعة للمعهد الوطنى للأنثروبولوچيا. وقد اتبعت مصلحة السجلات نفس النظام المستخدم فى متحف الأنثروبولوچيا، ونفس المفردات المرمزة كذلك.

وقد قام قسم الأجهزة الإلكترونية أيضا

بتصميم بطاقة جديدة تستخدم بالإضافة إلى بطاقات البيانات. وتتميز هذه البطاقة بأنها متعددة الأغراض، وصالحة للاستعمال لكل المقتنيات الثقافية، التى يختزنها المعهد الوطنى للأنثروبولوچيا والتاريخ. ويشكل ما تحتويه هذه البطاقة الحد الأدنى من المعلومات المطلوبة لكل من الإدارات المعنية (المتاحف غير الوطنية، وإدارة السجلات العامة، إدارة الجرد، وإدارة الإحصاء). وتضم هذه البطاقة ثلاثا وعشرين «خانة» بيانات، ويتم ترميزها فى نفس الوقت الذى تعد فيه البطاقة. وتوفر هذه البطاقة الوقت والجهد، نظرا لأنها متعددة الأغراض، وتكفى بطاقة واحدة لسد حاجة الإدارات الأربع السابقة للمعلومات. وتحتوى أيضا هذه البطاقة الأساسية على جزء واحد على الأقل بارز الطباعة بعرض ٣٥ ملليمتر باللونين الأبيض والأسود.

وللتأكد من أن البطاقات المجهزة عامة عن طريق العاملين فى التسجيل متوسطى المستوى والعاملين فى الجرد ملئت بطريقة سليمة، وأن المعلومات التى تحتويها مازالت منهجية، كتلك المعلومات الموجودة فى كتالوجات عرض متحف الأنثروبولوچيا، فقد تم استمرار استخدام المعاجم، غير أن المعجم القديم (١٩٧٢) الخاص بالمصطلحات الأثرية تم تحديثه وتعديله، ليستخدم لكل من بطاقات البيانات والبطاقات الأساسية. وقد أدى ذلك إلى نشر القاموس الأساسى لوصف المجموعات الأثرية الخاصة بمعهد المكسيك للأنثروبولوچيا والتاريخ عام (١٩٧٥). وحيث إن البطاقة الأساسية متعددة الأغراض، فقد تم أيضا إعداد قاموس للمقتنيات التاريخية تحت اسم «المصطلحات الأساسية لجرد المجموعات التاريخية للمعهد الوطنى للأنثروبولوچيا والتاريخ» عام (١٩٧٦).

ونحن نعتقد أننا قد عبرنا الطريق نحو خلق نظام وطنى لإنشاء سجلات للمجموعات المتحفية. وإننا نجتاز حاليا مرحلة بالغة الصعوبة، ومتعلقة بتصنيف المعروضات، وذلك بسبب تراكم المقتنيات. وبفضل سهولة تداول المعلومات من جراء استخدام بطاقات العرض والقواميس وعملية الترميز، فإننا نأمل فى إنهاء أعمال المراجعة الحالية فى أقل من خمس سنوات. ويمكننا بعد ذلك بدء المرحلة الثالثة، وهى الاستخدام العام لقاعدة البيانات لأغراض البحوث، بجانب التفتيش على المقتنيات، وذلك بفضل العون الذى تقدمه أنظمة الحاسبات الآلية الحالية.

ونحن نرى أن الخطوة الحاسمة فى توحيد معايير المعلومات هى وضع القواميس. ولكنه يتعين قبل وضع هذه القواميس، التأكد من ارتباط المصطلحات بالمعروضات المصنفة مع تجنب المصطلحات المبهمة. وقد قام بإعداد هذه القواميس متخصصون ذوو خبرة فى مجالاتهم، بحيث تصبح سهلة الاستخدام من جانب طاقم العاملين فى التسجيل والجرد ذوى المستوى المتوسط.

وحيث إن المعلومات قد خضعت للترميز، فهى جاهزة للمعالجة بواسطة أى نظام للحاسبات الآلية. ويعد بنك المعلومات الموجود لدينا متسعا بالفعل. وعلى الرغم من استمرار تسجيل المعلومات على البطاقات المثقبة، إلا أننا نأمل فى تزويد معهد المكسيك للأنثروبولوچيا والتاريخ فى المستقبل العاجل بجهاز حاسب آلى، حتى يمكن تسجيل المعلومات على الأقراص الممغنطة، وتداولها بسرعة. وسوف تصبح هذه المعلومات فى متناول الباحثين، كما سيستمر بنك المعلومات فى التوسع، لأن هناك الكثير ينتظر الإنجاز فى مجال الآثار بالمكسيك. ونأمل أن نحقق أهدافنا، بالاعتماد على مساعدة السلطات التى ساندتنا حتى الآن.

ما هو المتحف الذكى؟ رؤية يابانية

(من المجلد ٤١، العدد ٤، رقم ١٦٤، عام ١٩٨٩، صفحات ٢٤١-٢٤٣)

بقلم: أيچى ميزوشيما

Eiji Mizushima

ولد أيچى ميزوشيما عام ١٩٥٦، فى يوكوهاما. وبعد تخرجه من جامعة طوكيو للعلوم من قسم هندسة النظم، التحق بمؤسسة اليابان للعلوم عام ١٩٨١. وظل مسئولا منذ ذلك الوقت عن تصميم نظم العرض لمتاحف العلوم. وقام بتخطيط وتصميم جناح تاريخ اليابان فى المعرض الدولى للعلوم بمدينة تسوكوبا عام ١٩٨٥. وهو زائر لمشروع دراسات هندسة العروض. وقد زار مدينة العلوم والصناعة فى باريس عامى ١٩٨٧ و١٩٨٨، وكذلك المركز القومى للبحوث العلمية (ورشة عمل بمدينة «بيل ڤى») بمقتضى منحة علمية مقدمة من مؤسسة اليابان للعلوم.

تمر متاحف العلوم بتحولات عميقة، ويلعب كل من المتحف البريطانى فى لندن، والألمانى فى ميونيخ، دور القدوة لمتحفنا الوطنى للعلوم، أى متحف اليابان، ذى الصدارة فى هذه المنطقة. ويدور اهتمام كلا المتحفين الرائدين حول جمع تراث الثورة الصناعية، كما يعرضان الاكتشافات والمخترعات البارزة، التى غيرت من أساليب الحياة، وحياة الفرد نفسه، إلى جانب صور المشاهير. وكان من الطبيعى أن يتركز اهتمام المتحفين على المجموعات التابعة لهما. وتبعا لذلك، ينتج عن عرض للأجهزة المعملية لمدام كورى، والتليسكوب العاكس لنيوتن، والآلة البخارية لواط، متعة دائمة لهؤلاء الأفراد ذوى الدراية بالقيمة التاريخية لها.

ويتم حاليا فى اليابان تشييد نوع جديد تماما من متاحف العلوم فى عدة مناطق، وهى التى يطلق عليها غالبا «مراكز العلوم» بدلا من «المتاحف». وقد دفعنى انخراطى فى أعمال إنشاءات مراكز العلوم وتصميم العروض إلى طرح اقتراح معين بنظام تشييد خاص، وهو ما يجذب الاهتمام حاليا، حيث يهدف إلى قيام ما أسميه «بالمتحف الذكى». وفى هذا الصدد، تكونت مجموعة بحث من رجال هندسة المتاحف منذ عدة سنوات، تقوم بإجراء البحوث، وتقييم تصميمات المعارض، والتصميمات المعمارية للمتاحف. ويرسم هذا المقال المعالم الرئيسية لتجارب هذه المجموعة، وما توصلت إليه من استنتاجات فيما يتعلق بالتصميم المعمارى للمتاحف.

لقد كانت هناك ثلاث مراحل فى التصميم المعمارى الحديث للمتاحف اليابانية. كانت الأولى الابتكار التكنولوچى فى مجال الإنشاء، وتتمثل بصفة خاصة فى استخدام الصلب والخرسانة. وقد اصطبغ المتحف نفسه فى بعض الحالات بالصبغة الأثرية وفقا لسماته الإنشائية. وشهدت المرحلة الثانية تركيزا على الإبتكار فى مجال الكهرباء والإضاءة، والصحة، والمرافق الأخرى. وقد نبع التحسن فى المرافق من الاهتمام بسبل الراحة فى محيط العرض، وظروف الحفظ الجيدة. والمرحلة الثالثة هى «المعلومات» بأن المبانى المستكملة حديثا، ومرافقها مرتبطة بصورة وثيقة بالمعلومات، وأن المتحف الذكى فى جوهره، هو ذلك الذى يبرز المعلومات، ومن أجل ذلك يوفر الهياكل الأساسية لدورة المعلومات والإدارة.

الخلفية

ما هى الخلفية التى تستند إليها فكرة المتحف الذكى؟.

يتقدم الابتكار التكنولوچى بمعدل مذهل فى اليابان الحديثة. ويستمر التقدم بمعدل متصاعد فى مجالات تكنولوچيا معالجة البيانات، والاتصالات، وشبكات المعلومات، كأحد أشكال التكامل بين هذه التقنيات. وقد لمست عملية التقدم كل نواحى المجتمع، وتغلغلت حتى فى داخل منازل الأفراد. ومن المتوقع أن تستمر فى اندفاعها، وعلى الأخص فى الفترة الانتقالية للمجتمع من صناعة المعدات إلى البرامج، ومن المنتجات إلى المعرفة.

وقد تطورت العمارة سريعا، فالكابلات والألياف الضوئية تتقاطع فى داخل المبنى، والتركيب الهيكلى أقيم من أجل تبادل المعلومات التى كانت تكتب بالطريقة التقليدية لتصبح كتابة إلكترونية. وهكذا ظهر «المبنى الذكى» إلى حيز الوجود، وأقامته شركات تأجير المكاتب فى الولايات المتحدة فى أوائل الثمانينيات (من القرن العشرين) لجذب عملاء مستأجرين. وانتقل المفهوم إلى اليابان، وبدأ يتطرق إلى نواح جديدة، ليعكس الظروف المحلية. وعلى الرغم من عدم الوصول إلى تحديدات نهائية- أو حتى واضحة- للمبنى الذكى حتى الآن، إلا أن ذلك المبنى يرفع من كفاءة العمل، وإدارة المبنى، نظرا لكونه مجهزا من البداية بالمعلومات المتطورة، ومرافق

ترجمة: د. حمدى الزيات

الاتصالات المتسمة بالمرونة والقابلية للتوسع.

وتساير العمارة المتحفية التطورات الجارية. ويعتقد فريقنا البحثى أن عهد المتحف الذكى بات الآن قريبا. ولقد أجرينا التجارب باستخدام الحاسب الآلى، ونظم المعلومات المتقدمة فى مجال إنشاء المتحف، وعروض المقتنيات، فى محاولة منا لإدخال «التوظيف الذكى» فى شئون المتحف. ونلاحظ أنه لا يوجد شبه كبير بين المتحف ومبنى المكاتب، على الرغم من اشتراكهما سويا فى بعض الوظائف والسمات، إلا أن المتحف يتميز بأدواره وملامحه المتميزة، بل وحتى الفريدة.

فما هو إذن المتحف الذكى؟. وتلخص النقاط التالية فكرتى عن المتحف الذكى. فهو: (أ) يستطيع التحكم آليا فى عمليات المتحف وإدارته، وإدارة معروضاته. (ب) يمكنه التحكم فى بيئة المتحف (بيئة العروض وبيئة الصيانة). (ج) مجهز هيكليا من الداخل ومن الخارج، بإمكانات خاصة بالمعلومات والاتصالات. (د) يستطيع التحكم فى خدمة معلومات الزوار بأجهزة الكمبيوتر، ومعدات «الوسائط الحديثة».

ملابسات المعمار المتحفى

يتشابه أساس العمارة المتحفية جزئيا مع ما هو متبع فى تصميم ساحة المعيشة والمأوى المخصص للإنسان. حيث تهدف إلى حماية القطع الأثرية، والرسوم، وأعمال النحت، والوثائق التاريخية، والعينات، والتراث العلمى، وهكذا. وللمتاحف إضافة إلى ذلك.. وظيفة العرض التى تلعب بالطبع دورا حيويا كذلك فى تحديد عمارة المتحف. وعلاوة على ذلك، اقترحت بإصرار توسيع تعريف وظيفة العرض حتى إلى درجة وصفها بأنها «المعلومات». فإذا كانت عمليات الجمع والصيانة بمثابة وظيفة «تلقى المعلومات»، فإن عملية العرض وتصميمه يمكن النظر إليها على أنها «وظيفة نقل المعلومات». وعند الحديث عن العمارة المتحفية الحديثة، فإننى أعتقد أن المتحف لاينبغى النظر إليه بطريقة سلبية، على أنه متلق للمجموعات والزوار، بل ينبغى النظر إليه بطريقة فعالة على أنه الإدارة التى تتلقى المعلومات، وتنقلها، وتدعم الأنشطة المتحفية المختلفة بطريقة ديناميكية.

مثالان على إقامة الشبكات الداخلية

أود أن أقدم فى هذا المقام مثالين حقيقيين لعمل شبكات الكمبيوتر داخل متحف من المتاحف. الأول هو نظام شبكة اتصالات المنطقة المحلية فى مركز علوم يوكوهاما الذى افتتح عام ١٩٨٥. أما الثانى فهو تجربة حديثة فى تقييم العرض المتحفى باستخدام نظام شبكة المنطقة المحلية، والتى يتكفل بها فريقنا البحثى فى المشروع المشار إليه.

وقد تغيرت طبيعة وطرق التفاعل بين المعلومات والزائر، مع تقدم الوسائط الجديدة. ففى الماضى كان الحاسب الآلى نفسه موضوعا للدراسة والعرض فى متاحف العلوم. ولكنه لم يعد اليوم مكنة فريدة. ويمثل استخدام الحاسبات الآلية للاتصال مع الزوار نوعا من التحدى أمام محترفى مهنة المتاحف، وكذلك المهندسين المعماريين. وتضطلع الحاسبات الآلية فى مركز يوكوهاما للعلوم بدور مهم، وهو ربط الأفراد بمختلف مصادر المعلومات المتاحة لهم فى مؤسستنا. وينبغى إتاحة الفرصة أمام الأطفال لاستخدام قاعدة البيانات المصورة للمعروضات، وكذلك تسجيل ما يرغبون فيه من معلومات للمشاركة فى الاستمتاع بها مع آخرين. ونلاحظ كذلك أن المعلومات المعروضة بطريقة تقليدية فى البطاقات، تعرض الآن على شاشات الحاسب الآلى.

وتتوزع داخل المركز عشرات من أجهزة الحاسب الآلى الطرفية خلال المبنى، والمرتبطة بشبكة المنطقة المحلية، وذلك من أجل تقديم مختلف الخدمات، مثل التوجيه إلى المركز، والمعروضات البصرية الخاصة، وألعاب المحاكاة. وبفضل هذا النوع من التداخل أصبحنا الآن متحفا أكثر يسرا فى الوصول إليه. واستخدام الحاسب الآلى، حتى فى مركزى أونتاريو للعلوم، وسان فرانسيسكو للمكتشفات،

المعروفين بعروضهما العلمية الجريئة،مازال مقصورا على أجهزة حاسبات آلية قائمة بذاتها، ولم يتم تركيب الاتصال الطرفى الداخلى. ويتطلب الأمر عند تشجيع هذه الاتصالات التفاعلية بواسطة الحاسبات، تطويرا فى التركيب المعمارى للمتحف. وهو ما يشكل أهمية كبرى بالنسبة للمعماريين، كى يضعوا نصب أعينهم العوامل المذكورة سابقا.

وقد استخدمت شبكة الاتصالات المحلية فى المثال السابق، كوسيلة لتقديم معلومات العروض داخل متحف للعلوم. وأجرى فريقنا البحثى تجربة شيقة أخرى مع شبكة المنطقة المحلية. ولقد حصلنا على معلومات تشغيل بواسطة الحاسبات الآلية حول ردود فعل الزوار بالنسبة للحاسبات الآلية الموجودة، وذلك لمعرفة عدد الزوار المستخدمين لهذه الحسابات، ومقدار ما اكتسبوه من معرفة.

وكان هدف التجربة باختصار، هو قياس الآثار الواقعة على الزوار من جراء استخدام برمجيات الحاسب الآلى المتعلقة بالعروض، مثل «الخلية»، و«البركان»، و«الزلازل»، و«الحاسبات الآلية»، و«الفضاء الخارجى». وقد تم إجراء استقصاء عن الصور باستعمال طريقة التمييز بين المعانى. كما جمعت وحللت بيانات عن كيفية استخدام الزوار للحاسب الآلى للتقصى عن بيانات ومعارف، واكتسابها وتنقيتها، (وهو ما يطلق عليه «وظيفة دراسية» للحاسب الآلى). ما المدة التى يستغرقها الزوار فى استخدام هذه الوظيفة؟. ومن الذى يستخدمها؟. ومتى؟. وكم عدد المرات؟. وما الطرق التى يتبعونها فى الاستعلام؟. وحين وعندما يختبرون فما هى دقة إجاباتهم؟. لقد كانت هذه بعض الأسئلة التى نود معرفة الإجابة عليها. وبعد أن يلمس الزائر لوحة مفاتيح الحاسب الآلى، ويجيب عن الأسئلة الأولى التقليدية (الجنس والعمر والبرنامج الواقع عليه اختياره)، يتم تسجيل هذه البيانات آليا فى برنامج الدراسة الجارى تنفيذه، وهو ما يسهل جمع البيانات وتحليلها.

وتعد هذه التجربة بمثابة اختبار مبدئى لإدخال نظام شبكة الاتصال المحلية فى المتاحف. وتم تنفيذها خلال ثلاثة أيام فى يناير عام ١٩٨٧. ويمكن تلخيص بعض نتائجها كما يلى. بلغ العدد الإجمالى لمستخدمى الحاسب الآلى خلال فترة ثلاثة أيام ١١٩٩ فردا. وتراوح توقيت الاستعمال ما بين العاشرة والنصف صباحا إلى الحادية عشرة والنصف من نفس الفترة، ومدة أخرى فى المساء ما بين الواحدة والثانية ظهرا (المتحف مفتوح من ٩,٣٠ صباحا إلى ٤,٥٠ مساء). وكانت غالبية مستخدمى الحاسب الآلى من تلاميذ المدارس الابتدائية، والمدارس الثانوية، والعالية، وكذلك الكبار ممن هم فى العشرينيات، والثلاثينيات، والأربعينيات من العمر. وشكل الذكور أغلبية المستعملين.

وهكذا انضمت ببساطة، وبلا جلبة، حقائق نوعية وأعداد الزوار، التى كانت معروفة بشكل مبهم فيما سبق، وذلك بواسطة الاستخدام الفعلى للحاسب الآلى. وحصلنا على معلومات وثيقة حول أفضل السبل لتطوير أجهزة المعلومات، وكفاءة البرامج، وحول كيفية الالتفات إلى رغبات مختلف الزوار، وأنسب الأوقات، التى يسعون فيها لمعرفة معلومات وبيانات من الحاسب الآلى. ونصل إلى استنتاج مفاده أن المتحف «الذكى» يمكن أن يصبح المتحف «صديق المستخدم».

وأود فى النهاية أن أوضح أن قيام المتحف الذكى، سواء تم ذلك بواسطة تجديد المؤسسة القائمة بكل مستوياتها، أو بإعادة بنائها من جديد، هو أمر محفوف بالمشكلات بالنسبة للمهندسين المعماريين، ومحترفى مهنة المتاحف على حد سواء. ويتعلق بعض هذه المشكلات بالتفاصيل، بينما يختص البعض الآخر بقضايا كبرى تقتضى حلولا مكلفة. ويمكن القول فى النهاية بأن إقامة المتاحف الذكية هو تحد حقيقى، والذى لوتمت مواجهته على نحو دقيق، فربما أدى ذلك إلى ثورة متحفية.

القسم الرابع- هوية التراث وملكيته وحمايته

تمثال فى موقع تل الأسمر بالعراق، الحضارة السومرية ٢٦٠٠ ق. م.

لقد نشأ ميثاق عام ١٩٥٤، لحماية التراث الثقافى فى حالات النزاعات المسلحة، عن خرائب الآثار المدمرة خلال الحرب العالمية الثانية. ولم تكن الإجراءات الشديدة المتخذة مع بداية الحرب لحماية التراث، كافية لمنع فقدان بعض الآثار الثقافية العظيمة نهائيا. وبدأ إدراك العالم، مع نهاية الحرب، بأن أية دولة لايمكنها السيطرة على تاريخها، وتنميتها الاقتصادية، والثقافية، والعلمية، أى باختصار فى منظومة هويتها بين الدول، إلا بحماية تكامل تراثها. وتزامن هذا الإدراك مع الإحساس بالتراث الجماعى، والرغبة فى حماية هذا التراث، ومع الشعور بالهوية. وهذا ما أدى بشكل كبير إلى خلق هذا العدد غير المسبوق من الأجهزة القانونية فى مجال التراث الثقافى خلال النصف الثانى من القرن العشرين. وقد لعب المتحف بحكم احتلاله مكانة مركزية فى أعمال الصيانة، والبحث عن التراث، دورا محوريا فى عملية تأمين مهام هذه الأجهزة.

ولقد أنشئ خمسة وتسعون فى المائة من المتاحف الحالية بعد الحرب العالمية الثانية. وتلخص الهدف المبدئى لها فى تنفيذ الجزء المنظم، وعملية التعرف المطلوبة لترجمة التطلعات السياسية والثقافية الناهضة إلى واقع مادى للصور والمقتنيات. وقد أدت هذه المهمة المنفذة فى أماكن حفظ هذه الأعمال، إلى ظهور السؤال حول شرعية امتلاك هذه المقتنيات بين المجتمعات التى تستمد منها قيمتها الأصلية، وتلك المجتمعات الدارسة لها. ويعتبر الجهد الكبير المبذول من جانب المتاحف للقيام ببرامج التدريب والتجهيزات الدولية بمثابة إحدى الإجابات عن سؤال حقوق التراث الثقافى. وتتمثل إجابة أخرى فى ذلك العمل الدؤوب الحساس، والبادئ عقب استقلال الدول المعنية، بهدف تقديم المعلومات، والتنبيه إلى الحاجة لضمان شروط الملكية الشرعية.

وتوضح الأمثلة الخاصة برد المقتنيات على التكوين الذى حدث بطريقة عملية للوعى الأخلاقى العالمى بالتراث الثقافى، وتشير كذلك إلى الاعتراف بالحقوق الثقافية والأخلاقية كأساس للحقوق القانونية.

وقد أقيمت فى نفس الوقت هيئات مدنية ذات اختصاصات قانونية فى مجال التراث. وهى: الجمعيات، والمجالس، والمنظمات، التى تضم مجموع الأقليات الثقافية. وتقوم هذه الهيئات بإحياء، أو بعبارة أدق- بإعادة استثمار وظيفة البحث، وأيضا وظيفة صيانة مقتنيات المتحف، مع مضمون اجتماعى التى تتماشى مشروعيته الآن مع مشروعية المضمون العلمى.

ترجمة: د. حمدى الزيات

حماية الآثار الثقافية والكنوز المتحفية فى الاتحاد السوفييتى فى أثناء الحرب العالمية الثانية: بعض المشكلات التقنية

(من المجلد ٩، العدد ٤، عام ١٩٥٦، صفحات ٢٥٠-٢٥٥)

بقلم: س. داڤيدوف و ج. ماتسوليڤيتش S. Davydov and J. Matsulevich

استتبعت الحرب العالمية الثانية فقدان ملايين من البشر، ودمار آثار حضارية لا حصر لها، ذات أهمية عظيمة تاريخيا ودوليا. وفى الاتحاد السوفييتى عانت بشدة كثير من هذه الآثار، وبعض منها مما كان يحظى بتقدير كبير من العالم أجمع قد دمر تماما.

وقد أحدثت جيوش النازى المنسحبة تدميرا شديدا بدير بيرشر سكايا العظيم فى مدينة كييف، وهو تحفة من القرن الحادى عشر ليس له مثيل- لقد كانت خسارة فادحة تلك التى أصابت هذا الدير، وكذلك بعض الكنائس ذات الروعة الفريدة، مثل كنيسة المخلص فى نيريديستا (من أواخر القرن الثانى عشر)، ومذبحى كنيستى ڤولوت وكوڤاليڤ، ودير سكوڤورود القريب من توڤجورود، وهى جميعا ذات قيمة لا تقدر لما بها من لوحات جصية جدارية شهيرة، والتى يعتبرها مؤرخو الفن نماذج بارزة من الرسم الزيتى على الجدران.

وأيضا لحق تلف بالغ بآثار مشهورة فى توفجورود القديمة، ولينينجراد وضواحيها، وموسكو والمنطقة المحيطة بها. وعلى سبيل المثال: فإن كثيرا من الأعمال الشهيرة للمهندس المعمارى المعروف راستريلى، بما فى ذلك قصور ونافورات بيترهوف وتسارسكو سيلو السابق قد نهبت ودمرت، وأيضا المعبد الضخم فى القدس الجديدة، والذى قام بتشييده البطريرك الروسى نيكون طبقا لنموذج للكنيسة الشهيرة للقبر المقدس. وقد قامت الجيوش الغازية بنسف السقف المقبب لهذا المبنى، الذى قام بزخرفته المهندس المعمارى راستريلى فى القرن الثامن عشر.

وقد عانت روائع الفن المعمارى والنحت والرسم هذه على هذا الحد، ليس لأن الإجراءات الضرورية لحفظها وحمايتها لم تتخذ فى الوقت المناسب، ولكن لأن قادة الغزو العسكريين قد أصدروا أوامر محددة بتدمير الموروث الثقافى فى ربوع الاتحاد السوفييتى. وهذا الدمار كان من سمات المخططات الحربية النازية، التى كانت تهدف إلى استعباد الأقطار والأوطان بمحو كل ما يذكر هذه البلاد باستقلالها وتقاليدها التاريخية والثقافية العظيمة.

وتقدم الفقرة التالية وصفا موجزا لنواح معينة من الإجراءات، التى اتخذت لحماية الآثار الثقافية، والكنوز المتحفية فى مدينة لينينجراد فى أثناء الحرب العالمية الثانية.

لينينجراد

منذ اليوم الأول لحرب ١٩٤١-١٩٤٥، قامت إدارة خدمات الدولة المسئولة عن حماية الآثار والمتاحف فى لينينجراد باتخاذ إجراءات طوارئ للحماية من النتائج المدمرة لقصف العدو ونيران أسلحته، ولكن لما كان من المستحيل تماما نقل كل الأعمال الفنية من ساحة العمليات العسكرية فى الوقت المتاح، فإن الكثير كالمدينة نفسها وشعبها الباسل أجبروا على معاناة قسوة الحصار. وقد وضعت كثير من الترتيبات لحماية العديد من الآثار المعمارية والتماثيل فى الشوارع والمتنزهات وحمايتها، بالإضافة إلى توفير وقاية خاصة لبعض أجزاء من المبانى، مثل مداخل الأبواب وعند النوافذ.. إلخ. وقد غطيت المبانى نفسها كنوع من التمويه، وكانت هذه الطريقة تتناسب بشكل خاص مع الأجزاء الرقيقة القيمة، مثل أبراج وقباب الكنائس.

ترجمة: لطيف شوقى

حماية القطع المتحفية
(الهرميتاج، متحف الدولة)

لينينجراد التى تعد نفسها متحفا، عانت بصفة خاصة حصارا طويلا، وكانت تتعرض كل يوم لنيران مدفعية العدو بصورة منتظمة، مما أنزل بها خسارة فادحة للغاية. ولذلك كان من الضرورى إبعاد أروع الأشياء قيمة من مجموعاتها الزاخرة. وتحت نيران العدو كان السكان يكرسون أنفسهم للعمل لإنقاذ هذا الموروث الثقافى. وقد صنفت المجموعات فى متحف الهيرميتاج إلى ثلاث فئات. وتم نقل الفئة الأولى بالطائرات إلى مكان آمن، وقامت السكك الحديدية والقوارب بنقل الفئة الثانية. ولم تنقل مجموعات الفئة الثالثة، ولكن اتخذت إجراءات مكثفة في المتحف لحمايتها وهى فى مواقعها، أو نقلها إلى الطابق الأرضى. (أجزاء من هذا الطابق كانت بدون نوافذ، بينما سدت هذه النوافذ تماما فى الأجزاء الأخرى)، أو إلى البدروم.

وكل السجلات الخاصة بالمجموعات المتحفية، وخاصة القوائم التى توضح مواقعها، كانت تراجع من يوم لآخر، بحيث إن كل قطعة كان يتحدد موقعها بدقة.

ولقد اتبعت طرق ومواد التعبئة طبقا لطبيعة الأشياء المتنوعة، مثل: الصور، والرسومات، والمنقوشات، والمنمنمات، والتماثيل الضخمة من البرونز أو الفخار، والعملات المعدنية، والأنواط، والخزف، والفخار، والزجاج المطعم بالمينا، واللوحات النسجية، والسجاجيد، والمنسوجات.. إلخ.

وكانت الصناديق مصنوعة من الخشب المقوى الجاف (يبلغ سمك اللوح من ٢٥ إلى ٣٠ ملليمترا). وقد صممت ضد الماء بوضع بطانة لها من خشب الأبلكاش، وقماش من المشمع، وألواح من الرصاص، ومواد أخرى لا ينفذ منها الماء، ولم تكن الصناديق المستخدمة للتعبئة من الأنواع العادية، ولكنها كانت مصنوعة بناء على تصميم خاص، طبقا لقياسات دقيقة ومخصصة لتناسب القطع التى بداخلها، وبعض من هذه الصناديق كان يتكون من أقسام منعزلة عن بعضها البعض بحواجز أو شرائط رقيقة مغطاة باللباد أو المطاط، أما التماثيل الكبيرة، ذات القيمة غير العادية، التى بها بروزات هشة، فكانت توضع فى صناديق مزدوجة، وكان الفراغ الذى بين الصندوق الداخلى والصندوق الخارجى يحشى عادة بمادة لينة مرنة (الحبال المجدولة من القش).

وكانت التعبئة تجرى بطريقة تتفادى أى تأثير على وضع المحتويات عند حدوث ارتجاج أو قلب للصندوق، وتوضع هذه المحتويات معلقة- كما هى- بحيث إن الثقل بكامله فى أى وضع للصندوق لن يتكئ أبدا على أى جزء قابل للكسر. والمحتويات نفسها كانت تغلف بورق ناعم. وكان الفراغ بينها وبين جوانب الصندوق تثبت فيه بسلك وسائد مغلفة بالورق لكى تكتم أية صدمة أو هزة من الخارج.

وعند تعبئة قطعة نحتية كانت توضع داخل الصندوق بشكل ثابت لا يسمح لها بالحركة، وذلك بواسطة قطع متعارضة، أما الأجزاء الهشة بشكل غير عادى فكانت تحاط بالبلاستر.

وكانت اللوح تخلع من أطرها الخاصة. وتثبت فى صناديق التعبئة فى أقسام عمودية. وكانت تلصق طبقة خفيفة من الورق على سطح اللوحة، وإن كان ذلك يتم وفق حالة الوقاية. أما اللوح النسجية (الكانفاة)، فكانت تعزل من إطاراتها، وتلف حول اسطوانات، مع وضع السطح المرسوم عليه إلى الخارج، ويوضوع ورق بين الأسطح نفسها، ثم يلف الكل بخيش وقماش مشمع، ويربط بأشرطة من القماش. وأخيرا توضع اللفائف فى صناديق تعبئة،

حيث تثبت بمعينات خاصة. أما السجاجيد واللوحات النسجية، فكانت أيضا تلف على اسطوانات وتغطى بالورق، وترش بمبيد حشرى بطريقة غير مكثفة.

ولقد تم تقسيم قطع الفئة الثالثة إلى مجموعتين، المعالم المعمارية، والقطع الأخرى، والتى رغم قابليتها للحركة إلا أنها كانت ثقيلة للغاية.

(أ) المعالم المعمارية مثل الفسيفساء، وأعمال الديكور المجسمة على الحوائط، وأفاريز الفسيفساء والنافورات.. إلخ، كانت تحميها ألواح مغطاة بالمطاط، وأكياس الرمل، وحوائط حامية.. وغيرها.

(ب) أما الأشياء القابلة للحركة فى الفئة الثالثة فكانت تتكون أساسا من قطع فنية تستخدم فى تأثيث المتحف نفسه، وهى عبارة عن قطع من الأثاث والثريات والمزهريات المصنوعة من حجر الأورال، وكذلك المناضد التى يغطى سطحها الفسيفساء، والمصابيح البرونزية المعتادة، والشمعدانات، والساعات، وثريات من الكريستال، والمرايا، وقطع الحفر الزخرفى، وكانت هذه الأعمال جميعها معروضة فى الطابق الأعلى بالمتحف، وكثير منها كان تحت أسقف زجاجية، وقد أخذ إلى مكان أمين فى الطابق الأرضى أو فى البدروم. ولما كانت أغلب هذه القطع ثقيلة جدا، وكذلك هشة للغاية فى نفس الوقت، فقد كان من المستحيل نقلها دون تفكيكها. ولكى ترفع عن القواعد التى كانت مقامة عليها، كان من الضرورى تركيب سقالات واستخدام بكرات ورافعات لهذا الغرض، أما المزهريات المصنوعة من حجر الأورال (الملكيت واللازوليت والكوارتز الأحمر)، فقد رفعت عن قواعدها والدعامات المقامة عليها، وكل واحد من هذه الأجزاء كان يوضع فى صندوق، ويثبت بقوة بقطع خشبية مستعرضة، ووسائد محشوة، وملفوفة بورق ناعم، ثم تلف بعد ذلك بالدوبارة. ولكن المزهريات المصنوعة من الفسيفساء، فكان يلصق شاش على سطحها بالكامل، لكى يمنع الملكيت من التفتت. ولم يتم نقل أى من هذه القطع الثقيلة الهشة ووضعها فى مأمن إلابعد أن تعبأ بصورة مستقرة فى صناديقها.

وقد أظهرت الخبرة أنه كانت هناك صعوبة شديدة فى نقل مصابيح اللازوليت أو المصابيح الأرضية المصنوعة من الرخام السماقى، والتى يزيد ارتفاعها على ثلاثة أمتار،ولها أذرع برونزية كثيرة. ولذلك فقد وضع الجزء الرئيسى فى صندوق خاص به، ووضعت الأذرع البرنزية فى صناديق أخرى، وأيضا عبئت الأجزاء المتنوعة من المناضد التى يعلوها الفسيفساء، ولكن بطريقة منعزلة عن بعضها البعض. أما الأشكال البرونزية الزخرفية الموجودة على القوائم، فقد نقلت بعد لصق الشاش على أسطح الفسيفساء، وركبت ألواح خشبية فوقها. وقد صفت التماثيل الأثرية الضخمة الرخامية أو البرونزية فى الجوانب فى صناديق تعبئة خاصة، وثبتت القواعد فى قاع كل صندوق، أما التمثال نفسه فقد ثبت فى مكانه بقطع خشبية متعارضة. وتم تفكيك الثريات الكريستال جزئيا في موضعها، وهى المكونة من دلايات وإطار بروزنزى، ثم تم إنزالها من السقف بالبكر، وعلقت بعد ذلك على أفاريز أقيمت خصيصا لها فى البدروم.

وكانت غرف التخزين حيث وضعت قطع من الفئة الثالثة هذه تحت الإشراف والإدارة الكاملة لهيئة علمية من كبار الموظفين فى المتحف، وفى حالة وقوع أى خطر كانت هذه القطع تنقل إلى أماكن أكثر أمنا. وكانت كل عمليات النقل الضرورية لحفظ القطع المتحفية، تسجل على قوائم جرد طوبوغرافية، وكانت دقة هذه التسجيلات ذات عون كبير فى إعادة تنظيم عروض المتحف بعد الحرب. ■

مشكلات وإمكانات استعادة الإرث الثقافى المتناثر

(من المجلد ٣١، العدد ١، عام ١٩٧٩، صفحات ٤٩-٥٧)

بقلم: لويس مونريال

Luis Monreal

لويس مونريال هو النائب السابق لمدير متحف ماريز ببرشلونة، وهو أستاذ سابق للعلوم المتحفية بجامعة برشلونة من عام ١٩٧٠ إلى عام ١٩٧٣. وعضو بعثات أثرية متعددة إلى النوبة والسودان ومصر والمغرب من عام ١٩٦٣ إلى عام ١٩٦٦، كما أنه السكرتير العام للمجلس الدولى للمتاحف منذ عام ١٩٧٤، وأيضا مؤلف لأعمال عديدة عن الفن وعلم الآثار، وخاصة الدراسة التى تقع فى سبعة مجلدات عن مجموعات الأعمال الزيتية فى متاحف أقطار عديدة.

الحروب، واجتياح الأراضى الأجنبية واحتلالها، والاتجار المحرم، والمصالح التجارية هى بعض من العوامل الفعالة فى تناثر الإرث الثقافى لكثير من الدول. والمجتمع الدولى، وهو على وعى بالحقوق المتساوية لجميع أعضائه تجاه الثقافة، يجب ألا يتقبل تحولات التاريخ على أن لها صفة الدوام ولا تتغير، ولهذا السبب تطالب هيئة اليونسكو بوجوب اتخاذ إجراءات على المستوى الحكومى، يكون هدفها منع أية خسارة أكثر للإرث الثقافى، ورد أو إعادة التراث الثقافى إلى أقطاره الأصلية التى حرمت منها.

وهذان المطلبان يسايران الاهتمام الذى تبديه الهيئات غير الحكومية المرتبطة بعلاقات مع هيئة اليونسكو. وفى حالة التراث الثقافى القابلة للنقل قام المجلس الدولى للمتاحف بشن حملة بين أعضائه فى الستينيات (من القرن العشرين) لمحاربة الاتجار غير المشروع فى التراث الثقافى. وفى هذه الآونة يقوم المجلس كهيئة متخصصة مهنية بتشجيع ودعم الجهود بطريقة فعالة، لإعادة توطين الموروثات المتناثرة.

محاربة الاتجار غير المشروع للتراث الثقافى

مازال الاتجار غير المشروع حتى يومنا هذا هو أشد تهديد حقيقى لوحدة الإرث الثقافى للأمم. وهو يشتمل على كل أنواع الجريمة، مثل السرقة، وهى التى يشجبها القانون الطبيعى، وكذلك المخالفات ضد التشريع الذى تتبناه الدولة حول تصدير أو نقل التراث الثقافى.

وفى العقود القليلة الماضية كان هناك اعتراف دولى بحجم مشكلة الاتجار غير المشروع. ولعلنا نلاحظ الحقيقة المتناقضة فى أن المتاحف، وهى مؤسسات عامة للعلوم والثقافة والتعليم يمكن أن تتزود بأشياء من المعروف أن أصلها مشكوك فيه من وجهة النظر الأخلاقية. والمجلس الدولى للمتاحف وضع ونشر وثيقة عن أخلاقيات التزويد[١]. وقد ساعدت أيضا الدراسات التى قامت بها اللجان المتخصصة للمجلس، مهنيى المتاحف فى تنمية وعى أكبر بالمشكلة. ونتيجة مباشرة لذلك، فإن اتحادات ومؤسسات متحفية وطنية مختلفة فى أقطار عديدة، قد تبنت قواعد أخلاقية[٢] تحدد الموقف الذى يجب أن تتخذه المتاحف بوصفها مؤسسات قومية تجاه الاتجار غير المشروع، والسلوك الذى ينبغى للأمناء اتباعه حيال مثل هذه القضايا الدقيقة، كالتزود بقطع من أقطار أجنبية، والتقييم القائم على الخبرة فى إحدى القدرات الخاصة، وعلاقاتها بسوق الفن. وعلى المستوى الحكومى، أدى هذا الوعى إلى أن تتبنى هيئة اليونسكو فى عام ١٩٧٠، اتفاقية وسائل حظر ومنع الاستيراد والتصدير والنقل غير المشروع لامتلاك التراث الثقافى، والتى صدقت عليها تسع وثلاثون دولة من الأعضاء حتى الآن[٣].

أسانيد فى صالح الاتجار الشرعى للتراث الثقافى

وهدف آخر من الأهداف الأساسية لهيئة اليونسكو، هو نشر المعرفة الخاصة بالثقافات فى العالم، لكى تستطيع الشعوب تفهم بعضها بعضا، وبذلك تعيش فى سلام جنبا إلى جنب. ثم إن فكرة وجود تراث مشترك للجنس البشرى تتضمن أنه لابد وأن تتوافر الوسائل التى تعمل على سهولة التبادل الشرعى للأشياء بين الأمم.

وتتمتع بعض متاحف العالم بما لديها من مجموعة رائعة للغاية، تتسع فى مجالها التاريخى والجغرافى، مما يتيح الفرصة لجميع الشعوب فى العالم أن تدرك عالمية وتعددية

ترجمة: لطفى شوقى

الثقافة. وهذه المتاحف هى التى يشاهد من خلالها الجنس البشرى بأجمعه الإبداعات التى تحققت على مدى الأجيال. وتقدم هذه المؤسسات الخدمية إلى المجتمع العالمى، ولذلك يجب صيانتها وحفظها فى أفضل حال.

ومع ذلك، فهناك متاحف أخرى لا تكتمل فيها المجموعات، كما أنها ليست صالحة لتحقيق الهدف الذى يرمى إلى «تمكين الشعب من أن يستعيد جزءا من ذاكرته وهويته». والغريب فى هذا الأمر أن كثيرا من القطع التى تنقص هذه المتاحف يمكن العثور عليها أحيانا بأعداد كبيرة فى متاحف أقطار أخرى. ولهذا السبب فإن المجلس الدولى للمتاحف كانت تخامره فكرة تشجيع مزيد من التبادلات الدولية القائمة على أسس ثقافية، أكثر من قيامها على أحوال سياسية. ومرة ثانية يجب أن نشير إلى أن كثيرا من المعارض التى نظمت من قطر لآخر، كانت تتضمن أعمالا فنية شهيرة، لأنها جهزت لتتوافق مع زيارات رؤساء الدول، وصممت فحسب لخلق جو موات لهذه الزيارات. وهذا يشكل دافعا فعالا، لأن مثل هذه المعارض تسهم فى تفهم أفضل بين الشعوب. ولكن يجب ألا يكون هذا هو الحافز الوحيد الذى يبرر التبادل بين الأقطار المختلفة

ولتشجيع تداول التراث الثقافى طبقا لمعايير أوسع، احتضن المجلس الدولى للمتاحف فى عام ١٩٦٨ فكرة القيام بعمل وحدة خاصة داخل هيئة السكرتارية الخاصة به، ليسهل وينسق عمليات التبادل الدولية.

وبعد بضع سنوات أدى هذا المشروع إلى فكرة تبنى برنامج التبادل المتحفى، الذى بدأ العمل على أساس تجريبى فى سبتمبر عام ١٩٧٨. ويهدف هذا البرنامج إلى توفير الأنشطة التالية: (أ) جمع المعلومات والتفاصيل العملية ذات الصلة بالمتاحف التى لديها الرغبة فى التبادل، أو إعادة القطع، أو تلقى الإعارات. (ب) اقتراح الأشكال المختلفة للعقود لإبرام اتفاقيات ثنائية بين المتاحف. (جـ) تقديم المشورة القانونية والتقنية لحل أية مشاكل قد تنشأ عند القيام بعمليات التبادل. (د) القيام بالتفاوض بين المؤسسات المعنية. وفى إيجاز فإن برنامج التبادل المتحفى سوف يساعد على تنفيذ التوصيات المتعلقة بعمليات التبادل الدولية للموروث الثقافى، والتى تبناها المؤتمر العام لهيئة اليونسكو فى جلسة الانعقاد التاسع عشر فى ٢٦ نوفمبر من عام ١٩٧٦[٤].

ولهذه التوصية أهداف كثيرة، وهى: أولا، خلق وعى بالحاجة إلى مزيد من التوزيع المتكافئ للتراث. ثانيا، استخدام بطريقة منطقية للمجموعات المكدسة فى المخازن فى أغلب المتاحف. ثالثا، تقديم طريقة جديدة للمتاحف للحصول بصورة قانونية على القطع المفقودة من مجموعاتها. وتذكر التوصية الأشكال القانونية التى يمكن لعمليات التبادل الدولية هذه أن تتخذها، سواء كانت تنفذ على أساس النقل المتبادل للملكية، أو على أساس إعارات وودائع طويلة الأجل بين الطرفين. وقد وضعت الطريقة الأخيرة لكى تتم عمليات التبادل، بما فى ذلك تلك العمليات التى تتم بين الدول، التى لا يتنبأ فيها تشريعها الخاص بالموروث الثقافى بتنازل الدولة عن الملكية.

ويجب أن أذكر أن لهذه التوصية تأثيرين ثانويين: إذ يجب أن تطلق فكرة أن عمليات تبادل الموروث الثقافى لا تتعارض مع المعايير الأخلاقية، وفى حالات معينة يجب أن تساعد الفكرة على إعادة الملكية للموروث المتناثر. وهكذا فهذه التوصية تعتبر واحدة من العوامل الفعالة، التى تجعل من الممكن الحصول على إعادة الإرث الثقافى إلى قطرة الأصلى، مادام هذا الإرث هو جزء أصيل من تراث هذا القطر، وهذا مطلب أشار إليه المدير العام لهيئة اليونسكو فى المناشدة التى أطلقها فى يونية عام ١٩٧٨.

وأخيرا، ولكى تكمل اليونسكو هذه التوصية، فهى تعد توصية أخرى لحماية الإرث الثقافي المتنقل[٥]، وهى تهدف إلى حث الدول الأعضاء لكى يتخذوا الإجراءات الضرورية، وخاصة إعطاء الضمانات الحكومية، التى تجعل التداول للإرث الثقافى أمرا أكثر إمكانية، أو يسرا.

المبادئ والصعوبات والاحتمالات لإعادة التراث الثقافى إلى بلده الأصلى

يجب أن تنفذ القرارات التى اتخذتها هيئة اليونسكو طبقا لمجموعة من المبادئ التى يلزم أن تكون راسخة بقوة فى أذهان الأطراف المرتبطة: وهذه المبادئ هى: (أ) الإرث الثقافى عنصر أساسى لهوية الشعب الثقافية، ولا يجب أن يحرم منه. (ب) إعادة التراث الثقافى المتناثر عمل من أعمال التضامن الدولى، الذى لا يعنى فقط بالدول المتحاربة، أو السلطات الاستعمارية السابقة، بل وأيضا بهؤلاء الذين فى أغلب الأحيان قد استفادوا من تناثر هذه الموروثات. (جـ) سياسة إعادة التراث الثقافى إلى قطره الأصلى لا يجب أن تؤدى إلى عملية تجريد المؤسسات المتحفية، وهى نوعية المؤسسات التى سبقت الإشارة إليها على أنها تقدم عرضا بانوراميا شاملا لمجالات الإنسان على مر العصور، ولذلك فإنها تلعب دورا رئيسيا فى المجتمع المعاصر، إذ تجعل الناس يفهمون عالمية الثقافة وتنوعها.

وإذا كانت عملية إعادة التراث الثقافى سيتم القيام بها بطريقة علمية، فيجب أن يوضع فى الحسبان مطلبان أساسيان، وهما: أولا، ضرورة أن يتمتع كل قطر بملكية الأشياء والوثائق التى بسبب قيمتها الثقافية والاجتماعية- تعد ضرورة لتفهم هذا القطر لجذوره. ثانيا، التزام القطر الذى أعيد إليه تراثه الثقافى، بأن يضمن أن هذا التراث سوف يصان، ويستخدم لمنفعة الشعب، ويمنح حماية القانون. ومن الواضح أن عملية الإعادة يجب أن تسبقها قدر الإمكان الإجراءات التالية: (أ) تقييم الخسائر التى أصابت التراث الثقافى المختلف، لكى يمكن إعطاء الأولوية للأقطار التى تستحق أن تجنى أكبر فائدة من حافز التضامن الدولى. (ب) جرد الأشياء المحفوظة فى أقطار المنشأ، والقيام بمسح للإجراءات التى اتخذت على المستوى القومى، لتعريف هذه الأشياء، وصيانتها، وعرضها على الجمهور. (جـ) وضع دليل جرد للأشياء فى المجموعات الأجنبية فى كل بلد على حدة.

وهناك صعوبات كثيرة تعوق إعادة الإرث المتناثر، ومن بين هذه الصعوبات يجب أن نتذكر الافتقار إلى الوعى بين شعوب العالم إلى الدواعى الأخلاقية والأدبية فى مثل هذا العمل. والحملة الإعلامية التى نظمتها هيئة اليونسكو بالتعاون مع المجلس الدولى للمتاحف، سوف تحقق الكثير للتغلب على هذه المشكلة. ولكى نكون واقعيين، فيحسن أن نعترف أن هناك ضرورة ملحة لهذه الحملة: فمن ناحية، فإن وسائل الإعلام، وخاصة فى الأقطار التى تمتلك أشياء يمكن إعادتها، كانت متكتمة حول توصية هيئة اليونسكو، ومناشدة مديرها العام، ومن ناحية أخرى، فإن الافتقار العام إلى معرفة الأساس الأخلاقى لمثل هذا العمل، وإلى المبادئ والوسائل المقترحة لإعادة التراث الثقافى لقطره الأصلى، والتحفظات المنطقية حول حجم العملية بأكملها- كل هذا يوضح ردود الفعل السلبية فى بعض القطاعات. ومن المؤسف حقا أن المبادرة الطيبة للمجتمع الدولى قد اصطدمت بحاجز من الرأى العام العدائى، الذى نشأ عن معلومات منقوصة ومتحيزة.

وهناك صعوبات أخرى لها طبيعة سيكولوجية: فإن عودة التراث الثقافى فى بعض الحالات إلى قطره الأصلى قد يبدو للدولة أو المؤسسة الأجنبية التى كانت تمتلكه لعدة

سنين وكأنه يتضمن اعترافا أن هذا التملك كان غير شرعى حتى ذاك الوقت، ولكن وفقا لما أشرنا إليه من قبل، فإن التراث الثقافى المعنى فى كثير من الحالات، كان يتم الحصول عليه بطريقة قانونية طبقا للتشريع والموقف الجغرافى السياسى السائد فى ذاك الوقت. وأخيرا، فهناك الكثير من العقبات القانونية التى مازالت فى حاجة إلى التغلب عليها، كما أوضحنا فى اجتماع الخبراء لهيئة اليونسكو فى مدينة البندقية فى عام ١٩٧٦[٦]. بما فى ذلك الموقف الدستورى والتشريعى فى كثير من الأقطار، والذى جعل من العسير للغاية، إن لم يكن مستحيلا، أن تتم عملية نقل الملكية. ففى المكسيك، على سبيل المثال، الأفراد فقط هم الذين يتمتعون بحق الانتفاع بالمقتنى الثقافى.

ومما لا شك فيه أن كل هذه الصعوبات المذكورة يمكن التغلب عليها على أساس من حسن النية عن طريق العمل الفعال لهيئة اليونسكو، ومديرها العام، واللجنة الدولية لتشجيع عودة المقتنى الثقافى إلى بلده الأصلية، أو إعادته فى حالة وضع اليد غير المشروعة، وهى التى أوجدتها اليونسكو. وعلى أية حال، يبدو من الواضح أن عملية إعادة الإرث الثقافى الوطنى المتناثر. سوف تتحقق، وذلك بفضل بدء المفاوضات الثنائية التى تؤدى إلى اتفاقيات حول الودائع والإعارات، أو عمليات التبادل بين المتاحف، طبقا للمبادئ الموضوعة فى توصيات المؤتمر العام التاسع عشر لهيئة اليونسكو.

وأخيرا، فإن صمود حملة اليونسكو من أجل إعادة العناصر الرئيسية للإرث الثقافى إلى أقطارها الأصلية، قد أثمرت فعلا بعودة القطع إلى بيرو، وبنما، من جانب خمس مؤسسات أمريكية، وهى بالتحديد، متحف پيبودى لعلم الآثار والأجناس البشرية، وجامعة هارڤارد، ومتحف بروكلين، ومتحف أوكلاند، ومتحف جامعة بنسيلڤانيا. وأخيرا بنقل مقتنيات غاية فى الأهمية لعلم الأجناس البشرية من متحفى سيدنى باستراليا، وويلينجتون بنيوزيلاندا، إلى پابوا غينيا الجديدة.

ولذلك يمكن القول بأن تمنيات المدير العام لهيئة اليونسكو قد تحققت فعلا بعملية الإعادة لكل الشعوب، كنوز الفن التى تمثل ثقافتها أفضل تمثيل، والتى تشعر الشعوب أنها حيوية للغاية، والتى تسبب غيابها فى أقصى درجات اللوعة لهم.

ومازالت توجد مشكلة خطيرة ذات طبيعة تقنية وسياسية، وهى أن عددا كبيرا من الأقطار النامية ليس لديها حتى الآن الوسائل الملائمة لضمان أن تلقى أغلب مقتنياتها الهشة، والقابلة للحركة، المعاملة الأكيدة لحفظها سالمة، وهذه الأقطار قد لا تدرك حتى مدى فائدتها. والحل فى هذه الحالة سيبدو أنه يكمن فى سياسات العروض اللامركزية طبقا لمناطق العالم التى تواجه مشاكل مماثلة، وذلك على أساس من توصيات المجلس الدولى للمتاحف، والمركز الدولى لدراسة حفظ وترميم المقتنى الثقافى فى روما. وعلى أية حال هناك حركة متنامية فى كل أنحاء العالم بأنه لا تستطيع عقبة أن توقف عمليات المطالبة من جانب الأقطار المحبطة، والتدخل من جانب الهيئات المقتدرة لأجل عودة أو استعادة المقتنى الموروث الثقافى الذى صدر خارج القطر.

هوامش

1. ICOM, *Ethics of Acquisition*, Paris, ICOM, 1971, 8 p.

2. The Museum Association of Great Britain has published *Guidelines for Professional Conduct* (1977, 3 p.) and *Code of Practice for Museum Authorities* (1977, 6 p.); the Association of Art Museum Directors (United States) has published *Code of Ethics* (1972); the Association for American Museums (AAM) and Canadian specialists are also carrying out studies.

3. UNESCO, Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property, adopted by the General Conference of UNESCO at its sixteenth session, Paris, 14 November 1970 (this text is also available in French, Russian and Spanish). On this occasion the convention was ratified by the following countries: Algeria, Argentina, Bolivia, Brazil, Bulgaria, Canada, Central African Empire, Democratic Kampuchea, Dominican Republic, Ecuador, Egypt, El Salvador, German Democratic Republic, Federal Republic of Germany, India, Iran, Iraq, Jordan, Kuwait, Libyan Arab Jamahiriya, Mauritania, Mauritius, Mexico, Nepal, Nicaragua, Niger, Nigeria, Oman, Panama, Poland, Qatar, Saudi Arabia, Syrian Arab Republic, Tunisia, United Republic of Cameroon, United Republic of Tanzania, Uruguay, Yugoslavia, Zaire.

4. This text is also available in Arabic, French, Russian and Spanish.

5. Special Committee of Governmental Experts to Prepare a Draft Recommendation and, if Possible, a Draft Convention Concerning the Prevention and Coverage of Risks to Movable Cultural Property, Lisbon, 4–13 April 1978. 'Draft Recommendation for the Protection of Movable Cultural Property', *Draft Final Report*, Paris, UNESCO, 1978, 9 p. (this text is also available in French and Spanish).

6. UNESCO Committee of Experts to Study the Question of the Restitution of Works of Art. Venice, 29 March–2 April 1976, *Final Report*, Paris, UNESCO, 1976, 9 p.

متحف تاهيتى والجزر- نحو سياسات وممارسة واقعية

(من المجلد ٣٣، العدد ٢، عام ١٩٨١، صفحات ١١٨-١٢١)

بقلم: آن لافوندیس

Anne Lavondés

شيد متحف تاهيتى والجزر الموجود فى پاپيت عام ١٩٧٥. بمعرفة السلطات السياسية المنتخبة فى پولونيزيا الفرنسية، ليكون مؤسسة جماهيرية هامة من أجل تنفيذ السياسة الثقافية للإقليم. وتمويل هذا المتحف وتسيير شئونه الإدارية تقع على مسئولية الإقليم، فى حين أن المساعدات الفنية المؤقتة، والمتمثلة فى شخص أمين المتحف، يتم تقديمها بمعرفة الحكومة الفرنسية. وأمينة المتحف الحالية، وهى آن لافوندیس كانت ولازالت نشيطة للغاية فى محاولاتها الرامية إلى ضمان إعادة المقتنيات التاهيتية من أجل تكوين المجموعة الفنية للمتحف. ويتم حاليا التفاوض بشأن عقد اتفاقية مع متحف فرنسا من أجل تسهيل إعانات وإيداع المقتنيات الباسيفيكية. وفى حين أن متحف تاهيتى والجزر فى حد ذاته سيتم تقديم وصف له فى أحد الأعداد القادمة، نجد أن مسز لافوندیس تشارك معنا هنا ببعض الدروس العملية المستقاة من خبراتها الشخصية.

طبيعة الاستجابة للنداءات والمناشدات التى تطلقها اليونسكو منذ عام ١٩٧٦، والعمل الذى يتم تنفيذه بمعرفة المجلس الدولى للمتاحف بشأن موضوع إعادة الممتلكات الثقافية إلى أصحابها الشرعيين، تبين لنا أنه إذا كان ينبغى تحقيق نتائج إيجابية نيابة عن المتاحف الصغيرة، مثل متحف تاهيتى، فإن الموقف يتطلب أولا وقبل كل شىء أن يحلل بطريقة واضحة وواقعية، حيث إنه من غير المفيد أن نكتفى بتكرار المطالب التى هى جيدة من حيث المبدأ، ولكنها دائما ما تواجه بردود سلبية.

ومن المذهل أن نعرف أن تلك الدول التى توجد بها العديد من المتاحف، كما توجد بها مقتنيات مكدسة فى المخازن، كم بها قدر كبير للغاية من اللامبالاة والجهل- دوليا أو غيردولى- بوجود متاحف صغيرة فى الدول الاستوائية على سبيل المثال، وبفقرها الكثير الشامل. ولذلك فإن الأمر يتطلب نشر المعلومات المجردة عن هذه المتاحف المجهولة والغامضة، وأيضا عن الأسباب الهامة لوجودها، وعن احتياجاتها الحقيقية. كما لا ينبغى أن ننسى أن بعض المتاحف العظمى فى حد ذاتها قد عملت منذ فترة ليست ببعيدة للغاية- وإن كنا نأمل أن تكون مثل هذه الفترات قد انتهت الآن- على أن تستخرج من هذه الدول أشياء قديمة وعرقية.

وهناك عوامل أخرى تلعب دورها فى إعاقة عودة الممتلكات الثقافية: فكلما طال أمد تأسيس المتحف، وكلما كان أكثر غنى فى مقتنياته، كانت معارضته أقوى عن إعادة الممتلكات الثقافية إلى أصحابها الأصليين، كما لو أن قوة العرف منحت أهمية أكبر للصيانة غن أهمية عرض الأعمال الفنية، وجعلها متاحة أمام جمهور أوسع. ولذلك فإنه يكون من الأمور الأكثر فاعلية التحول إلى متاحف أقل شهرة، أو إلى تلك المتاحف التى تكون مجموعاتها من الأشياء العرقية «الدخيلة» هامشية إلى حد ما.

وفى بعض الدول مثل فرنسا نجد أن المجموعات الفنية العامة غير قابلة لتحويل ملكيتها، بمعنى أن المقتنيات لا يمكن الاستغناء عنها، سواء بالبيع أو التبادل. ومع ذلك فإنها يمكن إعارتها بصفة مؤقتة، أو إيداعها لفترة طويلة.

بعض الشروط المسبقة للإعارات أو الإيداعات

يتوقف الأمر على المتاحف الطالبة فى أن تظهر نفسها بأنها جديرة بالثقة، وأن تقدم دليلا قاطعا على صلاحيتها بكافة الوسائل لتسلم مثل هذه الأشياء الثمينة. وتبين التجربة لنا أن هذا ليس أمرا سهلا، وأنك لا تستطيع أن تنشر معلومات عن متحف، حتى ولو كان يقدم مستويات جيدة من الصيانة، بنفس الطريقة التى يمكن لك من خلالها أن تجعل من نفسك إنسانا مشهورا عن طريق منشوراتك. ولقد أدركت فى العديد من المناسبات أنه على الرغم مما قلته سلفا، لأمناء المتحف أو لجامعى التحف الخاصين، فإنهم بدأوا فقط ينظرون بعين الاعتبار إلى تقديم إعارات إلى متحف تاهيتى والجزر بعد أن قاموا بزيارته.

وما إن يقوم الأمين بالمتحف الطالب بتقديم البرهان اللازم، فإنه ينبغى عليه عندئذ أن يدرك على وجه الدقة ما يريده. وفى الوقت الراهن، يبدو من غير الواقعى، بل ومن الأوهام بصورة كلية، افتراض أن المتاحف ستقوم بتقديم قوائم بممتلكاتها، وتقديم العروض على أساس هذه القوائم، حتى ولو كانت هناك بعض الاستثناءات البارزة لهذه القاعدة. وقد قمت شخصيا بجمع المجردات من المقتنيات

ترجمة: عبدالحميد فهمى الجمال

البولينيزية، التى يمكن أن توجد فى المتاحف، وخاصة فى المتاحف الفرنسية. وهى فى معظم الأحوال تشتمل- بالإضافة إلى الصور الفوتوغرافية والرسومات- على معلومات تحدد هوية القطع، ومكانها، ووصفها وحجمها، ومعلومات عن تاريخ القطعة، بقدر ما أستطيع استكشافه فى أول تناول لها. بل ويمكن إضافة معلومات أخرى فى وقت لاحق حتى يمكن استكمال التوثيق. والعديد من هذه المجرودات قد تم النشر عنه بالفعل. وهذا العمل التمهيدى يعتبر بالغ الأهمية، وذلك لسبب رئيسى، وهو أنه يسهم فى عملية إجراء جرد عام للمقتنى الثقافى، وأيضا لسبب آخر، وهو أنه بموجب هذا نعرف الأماكن التى يمكن أن توجد فيها المجموعات البولينيزية.

ويبدو لى أن من بين الحقوق الأساسية لأمناء المتاحف المشيدة حديثا، أو المتاحف المتنامية، أنه ينبغى عليهم أن يعرفوا أين وكيف يتم صيانة الأشياء الناشئة من إقليمهم. ويبدو من المعقول أيضا أنه ينبغى على مالكها الحقيقى أن يكون مسئولا عن الصيانة السليمة لمثل هذه الأشياء. وهذا الجانب من هذا الموضوع، الذى يعتبر بالغ الأهمية، ربما لم يتم التركيز عليه بالقدر الكافى. والتجربة توضح لنا أن مجرد وجود الشىء فى متاحف أوربية أو أمريكية لا يعنى بالضرورة أنه يلقى الرعاية والصيانة. إذ يمكن رصد أمثلة كثيرة على العكس من ذلك، ويمكن بالتأكيد أن نقرر من الآن فصاعدا، *أن بعض الأشياء يمكن أن تكون أكثر أمنا فى بلد منشئها*. ولذلك فلقد آن الأوان، إن لم يكن قد فات، لتلك الدول التى منحت بعض الكنوز الفنية أن تصبح مدركة لهذه المشكلة، والتى هى مشكلتها أيضا، وأن تظهر نفسها بأنها متشددة فيما يتعلق بمعايير الصيانة، بنفس درجة تشدد الدول الطالبة. وإلا فإنه ينبغى عليها أن تدع الأشياء شديدة التعرض للمخاطر تغادر البلاد بحرية إذا لم تكن قادرة على حمايتها.

وإذا ما تركنا جانبا المتاحف الإثنوجرافية، والتى عادة ما تقدم معلومات وافية، فإنه لا ينبغى أن يعول كثيرا جدا على التوثيق القائم لتحديد هوية ومكان الأشياء البولينيزية. ومهمة استكمال هذا التوثيق بطريقة فعالة هى خدمة يمكن أن تؤديها هيئة الأساتذة العلميين العاملين فى المتاحف الطالبة. وهكذا نرى أن القوائم الوصفية للأشياء البولينيزية، والتى تم جمعها وتصنيفها بمعرفة متحف تاهيتى والجزر، مع الصور الفوتوغرافية المصاحبة لها، قد تم إرسالها أولا وقبل كل شىء إلى المتاحف التى تمتلك الأشياء المعنية. وهذه طريقة- ربما تكون لها صلة ما بسيكولوچية الموضوع- لعدم الظهور على انفراد فى دور المستجدى قبل بدء المناقشات. وتقدم هذه المجرودات أيضا فرصة للتبادلات المثمرة للمعلومات مع أمناء المتحف وهيئة العاملين فيه، الذين هم بذلك يحققون فهما أفضل للصعاب التى تواجه المتاحف الصغيرة المنشأة حديثا. ويسعدنى أن أوجه الشكر هنا إلى كافة أمناء المتاحف الذين كانوا شديدى العون لى، فى كل مرة اضطلعت فيها بهذه المهمة.

وفحص المجموعات الفنية ذاتها فى المتاحف ذاتها، وليس مجرد فحص القوائم المجردة، يجعل من الأسهل تضييق الاختيارات، والتقدم بمطالب معقولة. ونحن فى بداية الأمر تجنبنا طلب الأشياء المشهورة للغاية، أو القطع التى يتفاخر المتحف بوجه خاص بعرضها. فمعظم الأشياء التى طلبناها- وإن لم يكن بنجاح دائما- كانت ضمن المجموعات الاحتياطية، وأحيانا حتى ما كان أمناء متاحفها لا يعرفون حقيقتها. وفى مثل هذه الحالات كان على أن أقوم شخصيا بتحديد هويتها على أنها بولينيزية ، وحدث أن بعض القطع الفنية التى وضعت على جانب كما وجدت، اتضح أنها ذات قيمة كبيرة للغاية فى حقيقة الأمر.

إن تاريخ المتاحف الأوربية، وتاريخ الإثنوجرافيا التى كان ينظر إليها على مدى

فترة طويلة من الزمان على أنها جزء من العلوم الطبيعية، يوضح السبب فى أن الأشياء التى يقال إنها «غريبة»، وجمعت في أثناء البعثات العلمية، أو بمعرفة رحالين أفراد، عندما لا يتم جمعها مع بعضها البعض فى المتاحف الإثنوجرافية الكبيرة، تكون متناثرة فى جميع أرجاء المكان، وغالبا ما يتم العثور عليها فى متاحف التاريخ الطبيعى، التى لا تنتمى إليها حقيقة.

وتحقيق المزيد من التخصص عن طريق المتاحف فى هذه الأيام، قد أدى إلى إحالة هذه الأشياء الغريبة إلى المجموعات الاحتياطية، حيث إنها لم تعد تتلاءم مع مجموعات الإثنوجرافيا الإقليمية الأوربية، أو مع قاعات التصوير الزيتى فى الكثير من المتاحف المكرسة للفنون الجميلة بصورة أكثر وأكثر تخصصا.

وحتى إذا أصبحت هذه المجموعات الهامشية فى بعض الأحيان، وعلى نحو فجائى، ذات أهمية من وجهة نظر أمناء متاحفها، أو من وجهة نظر الجماعات المحلية التى تمتلكها نتيجة للمطالبة بها، فإننى أعتقد أن الأشياء التى طولب بها من ناحية الأولوية من بين مثل هذه المجموعات، وأيضا المجموعة الاحتياطية المخزونة جيدا للمتاحف الإثنوجرافية الكبيرة، كما أعتقد أن الأشياء التى تطلب ينبغى أن يتم السعى إليها، وليس بين أجمل القطع التى ظلت معروضة على مدى فترة طويلة، والتى يعرف عنها جميعها وبلا استثناء أنها منتمية لهذا المتحف أو ذاك. وتحديد موقع هذه المجموعات الهامشية يستغرق قدرا كبيرا من الوقت والجهد، حيث إنها غالبا ما تكون غير مشهورة للغاية.

الاستراتيجيات التاهيتية

عند تعهدى بالقيام بهذه الاستقصاءات نيابة عن متحف تاهيتى والجزر، كان هدفى هو العودة إلى الأشياء البولينيزية التى كان لديها بالأحرى فرصة للمشاهدة ضئيلة. كما أننى أردت أيضا أن أحاول بالتدريج سد بعض الثغرات الكبيرة الموجودة فى المجموعة الخاصة بالمتحف. وأنا أتفق كثيرا فى الرأى مع هـ. سبنت من حيث «أنه ينبغى بذل المزيد من الاهتمام للبنود التى تتسم بالمزيد من الطابع الدنيوى، خاصة تلك التى تصور المظاهر الاقتصادية والتكنولوجية لكل تراث ثقافى». (المتحف، المجلد ٣١، العدد ١، عام ١٩٧٩). إلا أن إحدى الصعوبات تنشأ عن الحقيقة التى مفادها- وذلك بالنسبة لبولونيزيا على الأقل- أنه من النادر أن أكثر الأشياء شيوعا، جمعها البحارة والمبشرون. فمن أشد الأمور استحالة على سبيل المثال العثور على مجداف تاهيتى قديم، رغم ما قد يبدو أن مثل هذا يعد شيئا دنيويا. ولكن من ناحية أخرى نجد أن متحف تاهيتى والجزر قد تلقى- كوديعة لفترة غير محدودة وحتى بدون أن يطلب تلك الأشياء- بعض المجاديف «الاحتفالية» الجميلة للغاية، والتى تم نحتها تماما فى جزيرة أوسترال. ومتحف البحرية فى باريس هو الذى كان مسئولا عن هذه الإعارة الخاصة. ويسعدنا أن نتقدم بجزيل الشكر مرة أخرى لأمين المتحف السابق لوقا ماريك بايل، وأمين المتحف الحالى كوماندر ف. بليك.

وفى الآونة الحالية نجد أن متحف تاهيتى والجزر يعرض أيضا حاليا ٣٧ قطعة فنية بولينيزية قديمة مشهورة، مأخوذة من متحف الفنون الجميلة الموجود فى مدينة ليل بفرنسا. ولقد تم إيداعها معنا لمدة عامين وفقا لتعاقدات، ونحن نتقدم بالشكر بصفة خاصة لهارفى أورسيل أمين المتحف فى مدينة ليل، وإلى مجلس مدينة ليل، وللسيد لادى مدير متاحف فرنسا، نظرا لتفهمهما ومشاعرهما العاطفية. كما ينبغى علينا أيضا أن نتقدم بالشكر للجمعية المسكونية المحلية TENETE، والتى قدمت للمتحف أشياء فنية عديدة، وجميلة للغاية، على سبيل الإعارة غير محددة المدة، والتى كانت قد وردت من دار Maison Généraliste des Péres de Picpus فى

روما، ومن جمعية البعثات الإنجيلية بباريس.

وكما سبق أن أشرنا، فإنه من المتعذر الحصول على أشياء فنية من المجموعة العامة بفرنسا، إلا إذا تم على سبيل الإعارة أو الوديعة، سواء لفترة محدودة، أو لفترة مفتوحة. ولسوف يبدو هذا الإجراء على أنه أفضل سياسة بالنسبة لنا على أية حال. حيث إن به مزايا عديدة: فهو لا يحرم المتاحف على نحو فجائى من أشياء كانت تمتلكها فى بعض الحالات لفترة طويلة، كما أنه يعيد الطمأنينة للمودعين الذين يمكن لهم التأكد بأنفسهم من أن الأشياء تلقى الصيانة تحت أفضل الظروف، كما تتاح لهم الفرصة لدراسة الكيفية التى تصمد بها الأشياء أمام الظروف المناخية المختلفة، كما أنه يوفر تأمينا أكبر للأمناء الذين يتلقون الأشياء، حيث إنه يتيح إعادة بعض هذه الأشياء قبل انتهاء التعاقدات، إذا ثبت أن هذا ضرورى من أجل حمايتها. كما أنه فى نهاية الأمر يسمح للمتاحف الصغيرة، التى لا توجد لديها موارد مالية كبيرة بأن تعرض لصالح الأهالى المحليين جزءا كبيرا من تراثهم، وذلك بفضل هذه الودائع القابلة للتجديد، والتى لا تستلزم سوى نفقات ضئيلة ومحدودة. وينبغى الإشارة إلى أنه من المفيد لهذه المتاحف الصغيرة، لو أن الدول المعيرة كانت كريمة للغاية بحيث تتحمل تكاليف النقل ونفقات التأمين، أو حتى إذا كان هذا يتم الاضطلاع به بمعرفة هيئات دولية، مثل منظمة اليونسكو.

وهذا الحل المتعلق بتقديم الإعارات والودائع يمكن اعتباره اختبارا أوليا لكلا النوعين من المتاحف: حل وسط ما بين «الكل أو لا شىء»، والذى ينبغى أن يرضى كافة الأطراف، على الأقل فى أثناء المرحلة الأولى، فى حين أنه يكشف فى نفس الوقت فى عبارات تقنية عن أى الظروف المناخية التى تكون معتدلة لصيانة أو عرض أشياء معينة.

التصدير المحظور

«الضمان» هو إلى حد ما المؤشر للسياسة التى نحاول أن نضعها موضع التنفيذ، والتى تطبق أيضا فى حقل آخر، وهو التصدير المحرم. وفى حين أن التشريع الملائم يعتبر ضرورة مطلقة، فإن المعلومات التى يعول عليها تعتبر لها نفس القدر من الأهمية، ولقد ظللنا نحاول على مدى سنوات أن نقنع جامعى القطع المحليين بأنه ليس لديهم ما يخشونه من المتحف، وأننا لا نسعى أن نسلبهم أشياءهم. ولقد تم استخدام هذا الجدل كثيرا لتبرير بيع الأشياء للزائرين العابرين («من الأفضل أن تباع عن أن تسرق»)، ومن بين الأساليب التى اخترناها هو أن نساعد جامعى «المقتنيات» بقوائم جرد وصفية، وصور فوتوغرافية لمجموعاتهم الخاصة. وفى خلال السنوات القليلة الماضية فضل الكثيرون منهم أن يودعوا مجموعاتهم الفنية فى المتحف من أجل أن يضمنوا سلامتها. وبالنسبة لأى إيداع كهذا- مهما كان إيداعا صغيرا- يتم التوقيع على عقد مكتوب، وفى نفس الوقت يحصل المالك على بيان وصفى مصور للمجموعة الفنية، التى تم إيداعها فى المتحف. والأشياء التى يتم إيداعها بهذه الطريقة ربما يتم إدماجها مع المعارض الدائمة، ولكنها على أية حال تعرض على الأقل مرة واحدة فى معرض مؤقت. وهناك جامعون آخرون للأشياء ممن يرغبون فى بيعها، فقدموها أولا وقبل كل شىء إلى متحف تاهيتى والجزر الذى يعطى بالمثل أولوية للبائعين المحليين عندما تكون أسعارهم معقولة.

ومنذ عشرينيات (القرن الماضى) نجد أن العديد من البعثات العلمية، وكثير من الأثرية، قد قامت بزيارة مجموعة الأرجنتين البولينيزية المختلفة. والأشياء الأثرية، وكذلك الوثائق (قوائم بتسلسلها التاريخى، دونها البولينيزيون) صدرها العاملون فى مجال البحث لأغراض علمية. وليست فقط نتائج العمل الذى تقوم به هذه البعثات المختلفة لاتصل دائما إلى تاهيتى، بل إنه إضافة إلى ذلك، غالبا ما يكون من الصعب إن لم يكن من المستحيل استرجاع الوثائق الأصلية أو الأشياء

التى نقلت. وكنوع من التوضيح ينبغى علىّ أن أقتبس الإجابة «الصريحة» التى قدمت عام ١٩٧٩ عن خطاب كنت قد طلبت فيه من المتحف الأمريكى للتاريخ الطبيعى بنيويورك أن يرد بعض الأشياء على سبيل الإعارة على الأقل، وخاصة بعض القطع الفخارية التى تم العثور عليها فى أثناء الحفريات التى أجريت فى جزر الماركيز، والتى تعتبر هامة للغاية بالنسبة لفهم فترة ما قبل التاريخ البولينيزية، وبالنسبة لعرض تلك الفترة على الجماهير. إذ جاء الرد كما يلى: «أخشى أننا سنكون غير قادرين على السماح لكم بما تطلبون.. فهذه الإدارة لديها سياسة ثابتة ضد إعارة المادة الموضحة بالرسوم من قبل...».

والتناقض الحاد فى هذا الموقف هو أن الأشياء التى كانت تطلب وديا كإعارة، كانت تنتمى من الناحيتين الشرعية والقانونية لإقليم بولينيزيا الفرنسية. وكثيرا ما تعاد الأشياء بشكل جزئى فقط عقب إجراء الدراسات اللازمة عليها، وهذا يتوقف على القرارات التى تصدر من جانب واحد عن هيئات البحوث الأجنبية المعنية.

ودون مزيد من الاسترسال فى الكفاح الرامى إلى الحصول على رد هذه النوع من المقتنى الثقافى، فلنأمل على أية حال فى أن الوقت قد مضى عندما- وحتى على المستوى العلمى- كان ينظر إلى الدول المحرومة على أننا بمثابة أماكن تستغل، والتى كانت تؤخذ منها المقتنيات، دون أن يقدم أبدا لها شىء فى المقابل. ولنأمل فى أننا نستطيع الآن أن نلقى نظرة إلى الوراء على الفترة بأكملها على أنها ليست سوى ذكرى تاريخية غير سارة[١].

سياسة شراء حصيفة

وهناك مظهر آخر للاستراتيجية التى اتبعها متحف تاهيتى والجزر لإعادة المقتنى الثقافى ألا وهى سياسته الشرائية. ومن المعروف جيدا أن الأشياء الفنية والإثنوجرافيا البولينيزية تعتبر غالية الثمن إلى حد كبير. وهذا يعنى مرة أخرى أنه ينبغى عمل اختيارات. ونحن نفضل أولا وقبل كل شىء أن نتزود من المزادات التى تعقد خارج الإقليم، بأشياء إثنوجرافية لسد الثغرات فى مجموعاتنا الفنية، لا للحصول على شىء ما فريد ومذهل جدا، والذى قد يؤدى إلى استنفاد كل ما لدينا من احتياطى فى دفعة واحدة. والموقف المثالى بالنسبة لنا هو أن نكون قادرين على أن نتعامل مباشرة مع مالكى المجموعات الفنية التى تكون معدة للبيع. والنجاح يجىء فى مزيد من السهولة لو تم تقديم الضمانات السليمة فيما يتعلق بأساليب السداد، ومعايير السلامة التى يمكن للمتحف أن يقدمها لصيانة وعرض الأشياء. وينبغى أن نشير هنا للجهود التى قام بها الإقليم، والرؤية النقية للنواب المنتخبين الذين أتاحوا للمتحف أن يقترض المال اللازم لشراء جزأين على التوالى من مجموعة هوبر الفنية: وتشتمل المجموعة الأولى على أشياء من جزيرة سوسيتى، وتشتمل المجموعة الثانية على أشياء واردة من جزيرة الماركيز وجزر اوسترال. وعمليات التزويد هذه، كانت ممكنة بفضل تفهم صاحب المجموعة، وخاصة كينيث هوبر، وستيفين فيليس، ومندوبتهما هيرميون ووترفيلد.

وربما يحدث أيضا عندما تعقد المزادات أن نكون قادرين على كسب ثقة ملاك الأشياء، إلى الحد الذى يوافقون عنده على إيداع بعض البنود بالمتحف. بل وفى بعض الأحيان يقترح الملاك أنفسهم ذلك، وخاصة إذا كانوا يعرفون بالفعل المتحف من خلال زيارات سابقة له.

وفيما يتعلق بالبنود الجميلة للغاية، والتى لا نقدر على التزود بها، ولا يتوقع أن نتلقاها على سبيل الإعارة، فإن من بين الوسائل التى تظل تعين على عرضها على أهالى الإقليم، هى على نسخ طبق الأصل منها، وعلى نحو دقيق للغاية. ويبدولى أنه من الملائم للغاية أن تقوم المتاحف التى تمتلك مثل هذه الأشياء الفائقة الجمال، بإعداد نسخ طبق الأصل منها،

وإعطائها للمتاحف الطالبة. ويمكن أن يمتد تنظيم مثل هذه البرامج على مدى سنوات عديدة.

حل عملى

وأود أخيرا أن أتقدم بحل يبدو لى ذا أهمية على الأقل فى المراحل الأولى بالنسبة للمتاحف الصغيرة التى لها موارد مالية محدودة. إذ يمكن تنظيم عرض مثير للثقافة المحلية بتكاليف منخفضة، وبمخاطر محدودة، وذلك بعرض خرائط وصور فوتوغرافية، ولوحات تفسيرية، وعينات من التاريخ الطبيعى، وأشياء من الآثار القديمة، ونسخ من الأشياء الإثنوجرافية.. إلخ، بطريقة جذابة ومثيرة. ولسوف آخذ متحف جزيرة إيستر الصغير كمثال على ذلك، والذى يقدم لأهالى جزيرة إيستر أنفسهم، وللسياح العابرين، بانوراما لهذه الجزيرة الخلابة، والتى غالبا ما تنسى لدى عقد المؤتمرات الدولية، وهو أمر يدعو للأسف. وفى نفس الوقت ينبغى على هذه المتاحف أن تركز كافة جهودها على إعداد منشآت لمعارض مؤقتة، تصمم وفق المستويات العالمية من أجل المتحف، وتكون ملائمة لإيواء- تحت ظروف الأمان الممتازة- أشياء أصلية مأخوذة من متاحف أخرى، سواء على سبيل الإعارة، أو على سبيل الإيداع على مدى فترة طويلة. ومثل هذه المعارض ستكون أساسا من أجل مصلحة ومنفعة الأهالى المحليين الذين سيستعيدون فى نهاية الأمر امتلاك تراثهم على ذلك النحو.

ولا أرغب فى أن ينظر إلى الملحوظات سالفة الذكر على أنها بمثابة برنامج صارم، أو قائمة من التوصيات المحددة. وهناك مشروعات أخرى تحت التشييد تتبع استراتيجيات مختلفة. وما حاولت أن أوضحه هنا هو أنه فيما يتعلق بإعادة الممتلكات الثقافية- مثلما هو الحال فى الكثير من الميادين الأخرى- فإنه من الضرورى أن نعرض،ليس فقط الخيال، ولكن أيضا الواقعية، وقدرا كبيرا من المثابرة والإصرار.

الهامش

1. Cf. *Study of Current Policies concerning Archaeological Excavations: Suggestions for the Housing of Objects in the Countries in which they were Discovered*, carried out by UNESCO in 1978, in association with the International Council for Philosophy and Humanistic Studies (ICPHS) and the International Council of Museums, UNESCO document CC/MD/40, available upon request from the UNESCO/ICOM Documentation Centre, 1 rue Miollis, 75015 Paris.

سلب ونهب الثقافات: أحد جوانب تدهور شروط التجارة الثقافية بين الأمم

(من المجلد ٣٥، العدد ٣، عام ١٩٨٣، صفحات ١٥٢-١٥٧)

بقلم: هوج دى ڤارين

Hugues de Varine

ولد هوج دى ڤارين فى عام ١٩٣٥ فى ميتز، بفرنسا. حاصل على درجة فى التاريخ فى عام ١٩٥٥، وعلى دبلوم الدراسات العليا فى التاريخ فى عام ١٩٥١. عمل بمدرسة اللوفر من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٥٨، ثم مديرا لمركز التوثيق الثقافى والفنى بالبعثة الثقافية الفرنسية لدى لبنان من عام ١٩٥٨ إلى عام ١٩٦٠، ثم نائبا لمدير المجلس الدولى للمتاحف فى عام ١٩٦٣، فمديرا لنفس المجلس من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٧٤. كما عمل مديرا للبحوث فى جهاز الدراسات والبحوث من عام ١٩٧٥ إلى عام ١٩٨١، فرئيسا لشعبة التوظيف بإدارة التنمية الثقافية بوزارة الثقافة بباريس من عام ١٩٨١ إلى عام ١٩٨٢. ويعمل حاليا مديرا للمعهد الفرنسى فى لشبونة. وهو مؤلف كتاب «الثقافة والآخرون» باريس- مطبوعات دو سويل، عام ١٩٧٦.

يتحدث الكتاب والأطباء وعلماء النفس مرارا وتكرارا عن أن أحد الأسباب الرئيسية للتزايد المدمر فى مجال تهريب المخدرات واستخدامها يكمن فى تفكك المجتمع فيما بعد العصر الصناعى، وخاصة بين الشباب. أفلا توجد مشكلة مماثلة متجسدة فى قاع الزيادة المفاجئة فى الاتجار المحظور فى سرقات التحف الفنية والآثار وغيرها من السلع الأخرى فى جميع أنحاء العالم اليوم؟. إن ما سنحاول أن نفعله فى هذا المقال ليس تحديد خريطة تطور اتجاه ما، ولكن فهم وإدراك وضع معاصر، وضع يعد أكثر تعقيدا مما يبدو عليه لأول وهلة، نظرا لأنه ليس ظاهرة واحدة، بل عدة ظواهر، سنحاول أن نأخذها فى الاعتبار.

والظاهرة المبدئية- وهى فى الواقع التى تحكم الظواهر الأخرى- هى ظهور مفهوم السلع أو الملكية الثقافية. ومما يدعو إلى التناقض أن هذه السلع لا توصف بأنها ملكية ثقافية إلا عندما تجرد من هدفها الأصيل، مما يفقدها منفعتها الوظيفية الأولية، شريطة أن تعتبر جديرة بصيانتها والإعجاب بها، أى أنها أصبحت ذات وظيفة أخرى ثانوية. وربما يمثل ذلك مصير تصاوير صلب المسيح أو موسيقى رقصات الطقوس،أو الآلة البخارية، أو أحد الأعمال من العصور المبكرة. ويرتبط مفهوم الملكية الثقافية هذا ارتباطا وثيقا يقلل «القيم التقليدية»، وهى الحرص على الاستمرارية، والبحث عن «الجذور الثقافية». وإن هذه التوليفة الموحدة هى التى أدت إلى ظهور معظم مجموعات المقتنيات العامة والخاصة، وحصر الآثار، وإنشاء الجمعيات التاريخية العلمية المتخصصة. وفضلا عن ذلك، فإن هذه الندرة ذاتها لآثار الماضى تؤدى إلى تعزيزها وتعاظمها بكل من المعنى الفكرى (النادر جميل)، والمعنى الاقتصادى (النادر أو القليل قيمته غالية).

وهنا يثور تساؤل: ألا تتعرض ما نسميها عادة سلعا ثقافية لعملية تحول ثقافى؟. هل يبتدع الإنسان شيئا ما لغرض معين ثم يطرحه شخص آخر (أو المجتمع) جانبا دون أن يبتدعه من جديد لغرض آخر؟. وهنا بالتحديد، يتعين علينا أن نبحث ونتأمل المتحف ودوره. ويوجد نوعان من المتاحف: المتاحف التى تعرض تحفا فنية معزولة عن بيئاتها (وهى ما يشار إليها بصفة عامة- وهامة باسم «الأعمال»)، والمتاحف التى تعيد ابتداع- على نحو مصطنع ولكنه أمين بقدر الامكان- وحدات كاملة يمكن أن نصفها بأنها وحدات إيكولوچية (بيئية)؟. وينطوى التحول أو التحويل فى الحالة الأولى على كل إمكانية تحمل المشاهد على تفسير التحفة الفنية بأنها ذات قيمة «مقدسة» مما يسفر عن شكلى التعزيزين المشار إليهما آنفا. وإذا كان هذا الخط الفكرى أو الاستنتاجى مقبولا، فإن المتحف الذى يعكس فى الواقع الاتجاه الأساسى الحديث للتعليم اليوم فى مجالات الفن والأدب والتاريخ، يقوم بمجرد ابتداع سلعة استهلاكية جديدة، لا يكون إلا جوهرها المادى فقط مستمدا من بقايا الماضى الذى كان مقصودا بها العرض فقط.

وهناك تصوير أو توضيح آخر لهذا الخلط بين السلع الثقافية والسلع الاستهلاكية، وهو ذلك الذى ربما نجده فى التطور الحديث لما يسمى الفن «المعاصر». ومن ثم، فإن الترادف الاقتصادى للمتحف وقاعة العرض (على اعتبار فهم هذه الأخيرة بالمعنى التجارى)، لا يعمل كثيرا على أنه وسيلة للتطور الثقافى، وإنما كوسيلة للإعلان عن نوع من الإنتاج القابل للتسويق بالضرورة. وإننا لنجد تحت ستار أفكار أخرى أكثر نبلا نفس هذه المفاهيم ذاتها المتعلقة بالترويج والتسويق والتوزيع والإنتاج- سواء كان إنتاجا بالجملة أم لا- والتقدم الفنى الذى يميز النظام الاقتصادى الحديث بأسره.

وأما عن الظاهرة الثانية، وهى أيضا من

ترجمة: محمد البهنسى

النوع الحديث بالضرورة، فهى ذلك التطور السريع لتداول الأشخاص والسلع الذى يمكن جمهورا أوسع نطاقا وغير مدرب من أن يستبصر مجتمعات وثقافات ظلت لولا ذلك ملفوفة فى ضباب الأساطير. ومع ذلك، فإن هذه التفاعلات المؤدية إلى فهم التعايش والتعاون بين الأفراد والشعوب، لها سماتها السلبية، حتى وإن ظلت حتى اليوم– لأسباب جلية– بعيدة عن أعين الجماهير حيثما أمكن ذلك. ويعد هذا فى رأينا موقفا خاطئا، حيث إنه من الحكمة دائما أن نعرف بقدر الإمكان ما لا يمكن تحاشيه لكى نستنبط علاجات أو مسكنات ملائمة.

والظاهرة الثالثة، وهى نتيجة مباشرة للاستعمار، حيث كانت فى بدايته ذات نوع سياسى، ثم أصبحت بالتالى ذات نوع اقتصادى وثقافى، فإنه يمكن تحديدها بإيجاز، بأنها عملية تثاقف متكلف– أى تبادل ثقافى– لما هو غريب ودخيل. وقد تمخضت الظاهرتان اللتان أشرنا إليهما بالفعل عن فشل ذريع من جانب الأوربيين فى فهم القيم الحقيقية التى تنطوى عليها الثقافات غير الأوربية، كما اقترنتا برفض صريح لهذه القيم ذاتها المتزايد دوما من جانب غير الأوربيين أنفسهم، وتعرضتا لعملية نسف مكثفة وشاملة للمفاهيم والأساليب الفنية المستوردة باسم التطور والتنمية، وقد أدى ذلك إلى اكتشاف مفاجئ «للفن البدائى» فى نفس اللحظة التى يبتعد عنه مبدعوه سعيا وراء رموز ما يسمى بالحضارة الحديثة. وهكذا، فإن الاتجاه لاستثمار السلع الثقافية ذات القيم المادية، والذى بدأ فى أوربا والولايات المتحدة، آخذ فى الانتشار انتشارا سريعا فى سائر أنحاء العالم.

فهل يتعين علينا أن نعبر حقا عن سخطنا، بل وعن دهشتنا إزاء هذه الحقيقة؟. ففى هذا العالم، حيث لا يفهم الأغنياء شيئا أكثر من سلطان المال، وحيث تحول الفقراء إلى تحقيق أقصى ما يمكن من الاستفادة من الموارد الهزيلة التى يمتلكونها، يبدو طبيعيا تماما أن جميع العوامل المذكورة أعلاه يجب أن تتوحد وتحقق بداية «نزع قدسية» أو «نزع توظيف» منتجات الثقافات القديمة أو المعاصرة اليوم، ثم بالتالى تدميرها أو تدويرها اقتصاديا من جديد، نتيجة لعملية «إعادة تقديسها»، وكذلك عملية «تحويلها إلى نقود».

ونحن نستخدم هنا مصطلح «التحويل إلى نقود» عن عمد. ففى خلال الستينيات من القرن العشرين، كان هناك اتجاه فى الدول الغنية– التى ترسخت أقدامها بسرعة– لتنويع وسائل وطرق الادخار والمضاربة، وتحقيق استثمارات مربحة. وكان من نتائج هذا الاكتشاف التذوق السريع لقيم «الأعمال الفنية»، ثم لجميع «السلع الثقافية» بعد ذلك، حتى أن بعضها على الأقل يبدو بديلا عن الذهب والأحجار الكريمة ليكون مصدرا للربح. وإن الندرة المتزايدة لهذه السلع، بالإضافة إلى الاهتمام المتزايد التى تثيره بين المثقفين المتزايدين دوما، وفروق مستويات الأسعار بين الدول المنتجة والدول المستهلكة (العالم الثالث، والدول المتقدمة صناعيا، وأوربا وأمريكا الشمالية، وجنوب شرق آسيا، واليابان، فضلا عن شبكات أسعار الصرف البارزة الثلاثة) والسلع ذات النطاق المحدود المعنية. وحقيقة أنها لا تتأثر إلا قليلا بتقلبات العملة وتخفيض قيمتها، كلها أمور أثبتت أنها حجج لها وجاهتها وثقلها، والتى سيتعين على المرء يوما ما أن يحلل نتائجها وعواقبها، التى لا يمكن حسابها أو توقعها.

أما عن الظاهرة الرابعة والأخيرة فهى– رغم أنها قديمة للغاية– الادعاء والولع بالمظاهر، والتى أفضت بأصحابها إلى احتراف جمع التحف، وإلى الإثراء الجامع لبعض المتاحف المعينة، وإقامة المعارض المذهلة والمصطنعة أحيانا، ونشر الأسعار التى بلغت المزادات العلنية، فضلا عن نشر المعدلات والقيم المحددة لأغراض تأمينية. وإن اقتناء التحف الفنية بطريق الشراء بين الطبقات

الاجتماعية الراقية والمتميزة، حتى وإن كان ذلك على نحو غير مشروع كفدية للملك، يشكل براءة تشهد على النبالة، ورمزا للانتماء إلى «ثقافة أسمى».

وهكذا يمكننا القول- مع مخاطرة المغالاة فى تبسيط مشكلة معقدة- إن الملكية الثقافية ككل تنتقل من المجال الثقافى إلى المجال الاقتصادى، وبالتالى فإنها تصبح خاضعة لقوانين المجال الاقتصادى.

الطلب

إن الطلب أو الإقبال على السلع الثقافية، وبالضرورة فى الدول الرأسمالية الحرة، ليس له من حيث المبدأ تأثير مباشر على الطبيعة المشروعة أو غير المشروعة للعرض، وقد يعتبر ذلك أمرا طبيعيا وأمينا بالضرورة، ونتيجة لسلسلة الأسباب والظروف المذكورة آنفا. وينشأ الطلب عن أصناف معينة من الناس.

فأولا، يحتاج الباحثون إلى مواد يستخدمونها مباشرة إذا كان عليهم أن ينجزوا أبحاثهم: تحف فنية وعينات وأعمال فنية ووثائق مجموعة على الطبيعة ومخطوطات.. إلخ. ويميل هؤلاء الباحثون إلى محاولة جلب وشحن المواد التى يجمعونها كوثائق أولية إلى أماكن إقامتهم وعملهم، لدراستها فى أفضل الظروف الفكرية والفنية الممكنة. وقد يؤدى ذلك بهم أحيانا إلى اللجوء إلى الأساليب والممارسات غير المشروعة. ومع ذلك، فإن تكثيف البحث هو الذى يجب أن يؤخذ فى الاعتبار فوق كل شيء. وقد اشتهر اكتشاف يرجع إلى العصر الحجرى الحديث الأناضولى، وهو قبيلة في جزر الفيلبين أو فى أحد المواقع بجزيرة مايا، والذى ظل مقصورا على عدد محدود للغاية من المتخصصين، وأصبح معروفا على الفور اليوم لدى الآلاف، بل الملايين، من الناس الذين لم تعد اهتماماتهم مهنية أو متخصصة خالصة، بل أصبحوا مدفوعين يدوافع حب الاستطلاع، وأحيانا الجشع، أو الادعاء، والتفاخر.

ثانيا، إن المتاحف المرتبطة ارتباطا وثيقا بالأبحاث والتخصصات البحثية العلمية المختلفة تواجه نفس الموقف إلى حد كبير، ولكنها أكثر انفتاحا إلى حد بعيد للفضول وحب الاستطلاع. ومن ثم، فهى تقوم بدور أكثف وأشمل إلى حد بعيد فى نقل المعلومات، وتشكيل ذوق الجمهور. وليس لدى معظم هذه المتاحف (بل قد نقول جميعها تقريبا) فرصة كبيرة لإثراء مجموعتها إلا من خلال مشتريات عارضة فى المزادات العامة، أو من التجار، أو بفضل التبرعات والهبات من جانب جامعى التحف. ولابد من الاعتراف حقا بأن المتحف هو المستقر الطبيعى النهائى للسلع الثقافية التى جردت من خصائصها المقدسة والوظيفية.

وهكذا، فإنه إذا كانت المتاحف وحدها لا تمثل إلا نسبة ضئيلة جدا بل نسبة لا تذكر (من حيث الكم إن لم يكن الكيف) من إجمالى الطلب على السلع الثقافية، فإنها مع ذلك- على نحو ما- مبرر وسبب لهذا الطلب. ويصدق هذا أكثر من غيره فى الولايات المتحدة بصفة أخص بفضل الظروف المواتية والمشجعة التى تعفى التبرعات والمنح من الضرائب. ولا يجب أن نستنتج من ذلك أن المتاحف ليس لها تأثير مباشر على الطلب، بل إنها تمارس تأثيرها فى الواقع بطرق ثلاث: من خلال البحث الميدانى، أو بالشراء على نحو ما ذكر أنفا، ومن خلال الترويج لأشكال فنية معينة أو ثقافات معينة، ولا سيما بواسطة المعارض وحملات العلاقات العامة، ثم من خلال علاقاتها مع المجموعات الخاصة، ولا سيما فى حالة المتاحف الخاصة (فى الولايات المتحدة مثلا).

ثالثا، يعتبر جامعو التحف والآثار إلى حد بعيد أهم عامل يخدم تضخم الطلب، وخاصة على السلع التى يتم الحصول عليها على نحو غير مشروع. وهم يمثلون طبقة أو فئة دولية

متنوعة وكبيرة بدرجة متزايدة بالمعنى الاجتماعى والاقتصادى والثقافى. ودوافعهم فى ذلك كثيرة وشتى. إذ أن كل جامعى التحف الفنية هم فى الواقع أنانيون ومنغلقون على ذواتهم: أى أن المعايير الوحيدة التى توجههم، فى حدود مواردهم المالية، هى متعتهم واهتماماتهم الخاصة بهم. ويمثل جامعو التحف الفنية هؤلاء أهمية عظمى بالنسبة لنا من حيث إنهم معنيون بالطبيعة المشروعة أو غير المشروعة لمقتنياتهم إلا إذا كانوا يقومون بمخاطرة كبرى. وفضلا عن ذلك، فبما أنهم بصفة عامة ليسوا باحثين أو علماء، فليس مطلوبا منهم تحديد هويتهم، أو شهادة منشأ، أو ما يتعلق بذلك من وثائق ومستندات.

ويندر أن يكون لدى جامعى التحف والمتاحف فرصة الحصول على القطع الأثرية أو الفنية من المصدر أو المنشأ، وذلك يرجع فى بعض نواحيه إلى أنهم لا يملكون البنية الأساسية للتجهيزات اللازمة للعمليات السرية. وبينما لا يتطلب الأمر وجود وسيط في بعض الحالات، مثلما شهدنا فى قضية لوحة رافائيل التى بيعت ونقلت بواسطة أعضاء من العاملين بمتحف بوسطن، فإن ما يحدث بصفة عامة هو أن المشترى هو الذى يعقد الصفقة مع التجار المتخصصين. وبناء عليه، فإنه بينما نجد أن التجار يشكلون بالضرورة أحد العناصر الرئيسية فى منظومة العملية التى ستجعل الصفقة جارية- كما ستبين ذلك لاحقا- فإنهم يعدون أيضا أحد المكونات الرئيسية لعملية الطلب على السلع الثقافية. فامتلاكهم للموارد الهائلة كثيرا ما يجعلهم مسئولين عن «تكوين اتجاهات الذوق». ومن أشهر هؤلاء أيضا جامعو التحف الفنية، ورعاة الفنون، وأعضاء السلك الأكاديمى ومجالس إدارات المتاحف، وهم فى وسعهم- بدون أية مخاطرة لا مبرر لها- أن يغضوا الطرف عن القانون، إن لم يكن قانون بلادهم، فعلى الأقل قوانين الآخرين. وهم لا يلوثون أيديهم بالاشتراك فى تعاملات مشبوهة، ويبدون (أو يتظاهرون) وكأنهم متبرعون ذوو نوايا إنسانية في جلب الأعمال الثقافية والفنية، لتكون أمام أعين الجمهور العام.

ومن ثم، فإن التجار- ومعهم المتاحف- قد أصبحوا المشجعين الحقيقيين لهذا الطلب الذى يعمل فى الاقتصاديات الحرة كقوة واقعة لجميع الأسواق. وعلى ضوء مفهوم البحث العلمى الذى يجرى فى مجال لا يألفونه، وبعيد عن تصورهم، فإنهم يعتبرون أيضا عوامل أو وسطاء لتحويل التحف الثقافية إلى سلع استهلاكية. فالمسألة بالنسبة لهم هى أن القطعة الأنثروبولوچية الوصفية أو الأثرية مثل قطعة اللحم بالنسبة للجزار، أو العقد بالنسبة لتاجر الجواهر: أى سلعة للبيع وللربح حتى وإن كان أحدهما يعتبر أنبل من الآخر.

وإن ما ذكرناه آنفا ليس جديدا بحال من الأحوال، فيما عدا تأثير السياحة. وربما يكون الشىء الأكثر جدية- لأننا لا نعرف كيف سيتعاظم فى المستقبل- هو الظاهرة الحديثة المتعلقة باستثمار الأموال العاملة فى سوق الفن. فقد أنشئت شركات كثيرة من هذا القبيل فى السنوات الأخيرة، وكان ذلك فى الولايات المتحدة أولا، ثم فى أوربا بعد ذلك، وأحيانا فى مناطق الملاذ الضريبى، التى من الواضح أنها تزيد من ربحيتهم، وتوفر لهم قدرا من الحصانة والإفلات من العقوبة. وهم يعملون كمشترين وبائعين على السواء فى كل سوق، ويمتلكون وكالاتهم التنبئية الاقتصادية الخاصة بهم، فضلا عن مواردهم الإعلانية الهائلة.

وهذا من شأنه أن يخلق مخاطرة كبرى، حيث من المتصور أنه يمكن أن يؤدى إلى زيادة سريعة فى حصة التراث الفنى الذى يسحب بهذه الوسيلة من أسواق اليوم، وخلق سوق موازية بين الأموال الاستثمارية، وسحب ستار من السرية على المعاملات والصفقات (التى يسهلها خفاء هوية الشركاء المشتركين فيها)، والاستخدام المنظم لقوانين القيود (التى تشتمل

على فترات تتراوح ما بين خمسة أعوام إلى ثلاثين عاما)، وذلك بهدف «إضفاء الصبغة الشرعية» على التحف الفنية التى سرقت، أو صدرت سرا من دول منشئها. وإن الشىء الذى يدعو إلى الخوف والخشية أكثر من ذلك هو الدور الذى تلعبه الأموال فى تعزيز الطلب وزيادته على السلع الثقافية، و«تحويلها إلى نقود»، مما يؤدى إلى التحويل النهائى للسلعة الاستهلاكية إلى عملة رسمية بديلة من سبائك الذهب، تصلح بالقطع كعملة، مع اكتسابها قيمة إضافية نتيجة للازدهار الثقافى المعاصر.

العرض

فى أى اقتصاد من اقتصاديات السوق، فإن العرض يتبع، أو يحاول أن يتبع، العرض من حيث المبدأ على الأقل، وذلك لوجود وسائل تعمل على زيادة الطلب وإزدهاره على نحو اصطناعى. ولم يتم تطوير هذه الوسائل تطويرا كاملا فيما يتعلق بالسلع الثقافية، ومع ذلك فإنه يمكن التمييز بين تلك الوسائل المتعمدة (التأثيرات على الرأى العام من خلال قاعات العرض الفنية، ونقاد معينين، ومعارض تنظم لترويج المبيعات والنهوض بها)، وتلك الوسائل غير المتعمدة السياسة الحكومية لإقامة المعارض على أساس ثنائى لأغراض تتعلق بالمكانة والنفوذ، أى ما يوصف باسم السياحة «الثقافية».

وهكذا نجد أن العرض يميل إلى أن يتبع الطلب، ومع ذلك فإنه يندر أن يستطيع اللحاق به، حيث إن الأسعار الفنية ترتفع بسرعة أكبر مما تفعل القيم الأخرى، حتى عندما تقدم بدلات التضخم، أو المخاطر التى ينطوى عليها الأمر. وما على المرء إلا أن يزور قاعات المزادات العلنية، والأسواق الخيرية، ومحلات العاديات، أو الآثار القديمة، لكى يدرك وفرة وتنوع السلع المعروضة، سواء كان المشترى المتوقع، أو المحتمل، متحفا، أو جامعا للتحف، حريصا وشغوفا أو شخصا مضاربا. ومع ذلك، فإن تجار الثقافة هؤلاء مجردون من الضمير، حتى وإن كانوا وسطاء بالضرورة بين السفلاحين الأميين والأقطاب، بين الارستقراطيين المفلسين والمتاحف الأمريكية، بين مئات المجرمين والغرف الحصينة ببنوك سويسرا. فهم ينشطون العرض رغم أنهم أنفسهم ليسوا موردين. ومع ذلك، فإن دورى يعتبر حيويا، فلولاهم لا يمكن إطلاقا تصور أن يكون العامل الأناضولى، أو الراعى بجبال الإنديز، مدركا لاتجاهات الذوق فى المدن الكبرى بالغرب المتقدم صناعيا.

ولقد تصادف أن أصبحت أفقر الدول فى العالم اليوم من أغنى الدول من حيث السلع الثقافية، وذلك بفضل تعقد قيمها الروحية والإنسانية التى لا تزال حيوية، والتدرج الطبقى للحضارات التى تعاقبت الواحدة تلو الأخرى على مدى آلاف السنين. ومع ذلك، فإن هذه الدول– نظرا لثقافاتها المعاصرة المتطورة على الدوام– لم تكتسب بعد ما يحفزها على «إضفاء صبغة التقديس» على الماضى، والذى يؤدى مباشرة إلى «إضفاء صبغة النقود» على السلع الثقافية. فبالنسبة لغالبية الأفارقة والآسيويين وأبناء أمريكا اللاتينية، فإن الشىء المجرد من وظائفة، أو بالأحرى الشىء الذى يوجد مطمورا فى الأرض، يفقد كل معنى له، ومع ذلك ربما يعاد استخدامه كيفما يرضى المرء، وذلك بأن يشكل جزءا من كنز دفين، أو لقية ذات مزايا رمزية أو أسطورية، أو يستخدمه– فى أكثر الأحيان– لغرض جديد كل الجدة. فمثلا، يمكن استخدام أحجار المعبد لبناء منازل حديثة، أو ربما تنهب مقابر الأسلاف طمعا لما فيها من ذهب، مثلما حدث فى جميع حضارات البحر المتوسط. ولا تكتسب التحفة الفنية بحال ما أية أهمية أو دلالة ثقافية، إذ يتم تدميرها على نحو ما. وبالمثل، فإن التغيرات الهمجية للنظام السياسى، يأتى فى أعقابها دمار هائل، نتيجة لما تفرضه من تحول القيم الثقافية.

وإن مثل هذه الأفعال لها قيمة ثقافية فى

حد ذاتها، حيث إن للإنسان حقا كاملا فى أن يعيد تشكيل مواده الخاصة به، لينشئ صرحا جديدا سيحدد مرحلة ما فى تطوره. ومن ثم، فإنه لا مجال للريب هنا فى أن تعرض التحف الفنية فى أية سوق من الأسواق- سواء كانت وطنية، أو بالأحرى دولية. وفى المقابل، فإن الظاهرة التى نحللها فى هذا المقال أكثر جدية وخطورة تماما، لأنها من نوع سلبى بالضرورة، فضلاعن أنها تحدث فى وقت يتزايد فيه فقر دول العالم الثالث بمثل هذا المعدل المذهل، بل وتتعلق فوق هذا كله بأفقر قطاعات سكانها، فعندما يتفاقم هذا الوضع بوجود طلب ملح وضاغط، فليس للمرء إلا أن يتوقع عرض الأشياء التى ليس لها قيمة عملية للبيع فى أعداد هائلة، طالما أنه لا يوجد أخلاقى طبيعى ضد هذا البيع. فلماذا إذن الاستشهاد بالقوانين الوطنية التى لا يعرفها، أو يكتشفها الناس عادة، أو لايعملون عنها إلا القليل، أو الاستشهد بما يدعونه من واجب حماية التراث القومى- وما هو إلا من ابتداع المفكرين. إن هذه المعايير لا يمكن لها أن تتغلغل فى عالم الفقراء والأميين. فهل فى الإمكان أن نطلب من فلاح أن يتخلى- لأسباب قانونية أو خلقية- عن فرصة لزيادة دخله السنوى من خلال البيع العرضى للقطع الفخارية التى يكتشفها محراثه؟. والآن، فإن الأمر لا يلبث أن يكون مجرد خطوة واحدة من لقية ضربة حظ مربحة إلى عملية الجمع المنظم للتحف، وهى خطوة سرعان ما يتم اتخاذها عندما ينادى الوسيط، أو السمسار القادم من المدينة، أو جامع التحف الرئيسى لشراء المزيد دائما. وهكذا، فإن عشرات الآلاف من الفلاحين فى كوستاريكا يجدون أنه لأكثر ربحا وجدوى أن يكرسوا طاقاتهم لأعمال التنقيب الأثرية السرية من زراعة المحاصيل التقليدية، وأن يدمر سكان المرتفعات فى بيرو الآلاف من مقابر الإنكا، وأن يسلبوا منها المجوهرات الذهبية، ويذهبوا بها إلى المليونير موخيكا جالو صاحب متحف الذهب الشهير الذى يخلب لب السائحين، الذين لا يأبهون هم أنفسهم بتلال الوثائق والتحف الملقاة على أكوام النفايات، وأن تصبح التماثيل الطقسية لقبائل اليوروبا فى نيجيريا ملكا مؤقتا لتجار قبائل الهاوسانى إيبادن.

وسيقال ردا على ذلك إن العاملين فى المتاحف أنفسهم، ابتداء من المدير حتى الخفير، يبيعون أحيانا المجموعات التى فى عهدتهم. ومع ذلك، فإن ما يثير الدهشة ليس هو وجود مثل هؤلاء المشرفين غير الشرفاء، وإنما قلة منهم هم الذين يتسمون بهذه الصفة. إذ يجب ألا ننسى أنه لا يزال هناك بعض مديرى المتاحف الذين يتلقون أقل من ٢٠ دولارا فى الشهر، حتى رغم أن مهامهم ومسئولياتهم تفوق مستويات مهام ومسئولية المحاضر الجامعى. ومن ثم، فلا يقولن أحد بكل منطق صريح ناجح عن ضمير يقظ: «أى أمل هناك، طالما أن أولئك الناس يبيعون متاحفهم؟. فلعل تحفهم الفنية تحظى بالصيانة والاحترام على نحو أكثر فى بلادنا».

ومن ثم، فإنه لمن طبيعة الأمور أن تستغل الدول الفقيرة من أجل تراثها الثقافى، ولكن شعوبها تصبح هى الأخرى شركاء فى هذا الاستغلال. ولقد لاحظنا نحن أنفسنا فى مناسبات عديدة فى إفريقيا، والشرق الأوسط، ومناطق أخرى، الازدراء الذى يبديه المسئولون والمفكرون المحليون- وكلهم مدربون فى أوربا- لثقافاتهم التقليدية، التى يعتبرونها غير جديرة بالعرض فى الخارج، وعقبة فى سبيل تحديث مجتمعاتهم. ولاريب فى أن أولئك الأشخاص المبرزين أنفسهم لا يترددون فى أن يتغنوا فى الاجتماعات الدولية بالشعارات المتمتعة بقداسة القدم بشأن التصدير غير المشروع للممتلكات الثقافية. ولكن عندما يعودون إلى وطنهم، فما الذى يفعلونه لوقف هذا النشاط، ولإبداء فخرهم واعتزازهم بالماضى، وليقودوا شعوبهم فى تلك العملية المستمرة، التى يخلق الإنسان بها نفسه، وهى عملية مؤلفة من التقاليد، والتأثيرات الخارجية، والتكنولوچيا النافعة، والتى تعتبر

العملية التنموية الحقة الوحيدة؟.

ومع ذلك، فإنه لا يجب افتراض أن الدول الفقيرة وحدها هى التى تزود السوق العالمية بالسلع الثقافية، إذ أن الطلب الذى يولد هذا العرض لا يعرف الحدود الجغرافية، أو الاقتصادية. فالدول الغنية موبوءة أيضا- لأسباب متباينة، ومختلفة تماما- بهذا الداء الحديث. فأولا، وقبل أى شىء، نجد أن وجود سوق للفن والعاديات فى كل دولة، وإمكانية نقل الممتلكات الثقافية، بل وحتى تصديرها إلى الخارج، تعد جميعها ظاهرة قديمة العهد، وطبيعية تماما، بل وأمورا خرجت من نطاق السيطرة عليها على مدى العقود القليلة الماضية نتيجة لكل من تنظيم السوق وتوسيعها بصفة عامة، والانتشار الواسع النطاق لفكرة العمل الفنى الاصطناعية، والمرتبطة بذاتها بقداسة الثقافة.

ومن ثم، فإن العرض، الذى يحدده من حيث هو كذلك طلب متزايد يقع بصفة عامة خارج حدود الدولة. ولا مناص من أن يؤدى اتساع نطاق القرصنة الثقافية، والتداول الدولى للسلع الثقافية فى شكل معارض جذابة، والأسعار الباهظة التى تتسم بها أسواق الفن الكبرى، إلى تدخل شركات التأمين. وتدل القيم (بالمعنى النقدى)، التى ينطوى عليها ذلك على أنه ليس لأحد، سواء كان مديرا لمتحف أو فردا بشخصه، أن يقبل مخاطرة التدمير أو السرقة بدون غطاء نقدى كاف. ومن هنا جاء ظهور شكل جديد من التهريب، لا يتمشى مع الفئات أو الأنواع السابقة، ألا وهو: الاختطاف، أو بالأحرى «الاختطاف الفنى»، مما يحتم على شركات التأمين أن تدفع فدية لإعادة الممتلكات المسروقة، أو المطالبة بمكافأة نظير إعادتها. وبينما لم يظهر حتى الآن سوى حالتين حديثتين للابتزاز السياسى، إحداها فى إيطاليا، حيث ارتكبت لأسباب اجتماعية، وأخرى اقترفها الجناة نيابة عن شعب بنجلاديش (سرقة لوحة «رسالة غرامية» للرسام «ڤيرمير» فى بروكسل)، فإن حالات الإبتزاز أو الاغتصاب من أجل الربح وحده قد أصبحت متكررة بدرجة متزايدة فى السنوات الأخيرة فى أعقاب حالة السرقة الشهيرة للوحة «ويلنجتون» للرسام جويا Goya، وذلك فى لندن فى أوائل الستينيات. وبصفة عامة، فإن المفاوضات تجرى على نحو سرى لدرجة أن الجمهور العام، بل وحتى المتخصصين لايعرفون ما الذى أفضى إلى اكتشاف الأعمال المسروقة بعد فترة متفاوتة من الزمن. ومن أشد الأمور مدعاة إلى القلق فى هذه العملية هو الخطر الذى تتعرض له أعمال الفن ذات القيمة البالغة من جراء هذه العملية، حيث إن الهدف من ذلك ليس إعادة بيعها فى حالة جيدة، بل إعادتها إلى صاحبها الشرعى. وكما هو الحال فى جميع حالات الاغتصاب، فإن مثل هذه العمليات يرتكبها فيما يبدو أشخاص منفردون، غير متوازنين أو منظمين تنظيما جيدا، ولايمكن التنبؤ بأفعالهم، ومن ثم فإن إجراءات الوقاية أو الحماية ليست ممكنة.

وختاما لهذا المقال على سبيل حكم معنوى ومبدئى، فلعله يبدو ملائما التأكيد على المسئولية الأساسية، والجوهرية للدول، والمتاحف، وجامعى التحف الفنية، الذين يشكلون جوهر الطلب، وهى مسئولية لا يمكن التهوين منها بحقيقة أن الموردين موجودون أيضا، فسوف يكون هناك موردون دائما يعملون على تحقيق ربح سريع حالما تسنح لهم الفرصة، وهو أمر يبدو ذا عواقب وخيمة. وإن القاعدة السائدة فى أى مجتمع تسود فيه الرأسمالية الحرة (الليبرالية) هى أن المورد هو الذى يولد الطلب على السلع الاستهلاكية، ولكن هذا يتم أيضا بواسطة المتاحف والتجار فى دولهم، بحجة توفير التعليم فى حالة المتاحف، والقيام بعمليات تجارية عادية فى حالة التجار.

متحف الدولة فى ألاسكا: ارتباطه بالشعب

(من المجلد ٤٦، العدد ٢، رقم ١٨٢، عام ١٩٩٤، صفحات ٦-١٠)

بقلم: ستيف هنريكسون

Steve Henrikson

إن فكرة المتحف وفكرة جمع المقتنيات الفنية هى بأكملها فكرة غريبة تماما على حضارة شعب ألاسكا الأصلى، وهو شعب من البدو الرحل تقريبا. كيف يمكن إذن لمتحف مثل متحف الدولة فى ألاسكا أن يقوم بخدمة جمهوره من السكان؟. إن ستيف هنريسكون يشرح لنا فى هذا المقال بعض استجابات المتحف لهذا التحدى. ما هى كلمة السر؟. إنها الاتصالات! والكاتب هو أمين المقتنيات فى متحف الدولة فى ألاسكا، ومتخصص فى الفن الهندى للساحل الشمالى الغربى. ويطلق عليه أهل البلاد اسم تشيتك (طائر البحر الصغير).

بالنسبة للكثيرين، يستحضر اسم ألاسكا إلى أذهانهم صور القفار الشاسعة، والحياة البرية ذات الوفرة: تلك الأراضى التى بزغت أخيرا من تحت الثلوج الجليدية، والتى مر من خلالها أول إنسان من سكان شمال وجنوب أمريكا عن طريق الجسر الأرضى من آسيا. وألاسكا معروفة أيضا بحضاراتها الأصلية، وبالفترة التى استغلت فيها الامبراطورية الروسية، ومن بعدها الولايات المتحدة، الموارد الطبيعية الفنية للبلاد وكسبت منها الكثير. وفى يونيو ١٩٠٠، بعد سنوات قليلة من هجمة كلونداىك للبحث عن الذهب التى جلبت آلاف الباحثين عن الثروة إلى نهر يوكون، أنشأ كونجرس الولايات المتحدة متحفا ليحفظ تاريخ وثقافات ألاسكا الرائعة والمتنوعة. واليوم يضم متحف الدولة فى زلاسكا مجموعة هامة من المقتنيات الفنية لسكان ألاسكا الأصليين والروس والأمريكيين، والتى يزيد عددها على ٢٠ ألف قطعة.

ومتحف الدولة فى ألاسكا، مثل متاحف شمالية أخرى، تواجهه تحديات فريدة فى جمع وحفظ المقتنيات الفنية، وفى استخدامها لإعلام الزائرين عن حياة وثقافة الألاسكيين. فالطبيعة القاسية، حيث تتذبذب درجات الحرارة بسرعة لتصل إلى أقصى معدلاتها، وحيث تكثر الزلالزل، والفيضانات، والكوارث الطبيعية الأخرى، تجعل من الصعب المحافظة على ظروف مستقرة وآمنة لحفظ معروضات المتحف الرقيقة، سهلة الكسر. والمساحات الشاسعة بين المجتمعات وانعزالها عن باقى أمريكا الشمالية، يجعل السفر للتدريب أو الأبحاث، أو مشاريع الحفظ، والوصول للمجموعات، صعبا ومكلفا. ومع هذه التحديات، توجد فرص فريدة، من بينها إمكانية وجود علاقة وثيقة بين الألاسكيين الأصليين وبين المتاحف.

إن سكان ألاسكا الأصليين من الأمريكيين، وعددهم ٨٦ ألفا يمثلون أكثر من ١٥٪ من مجموع السكان فى الولاية. وفى متحف الدولة فى ألاسكا، تتكون نصف المجموعة تقريبا، ونصف المكان المخصص للمعرض الدائم، من الفنون، والمقتنيات الفنية الألاسكية الأصلية، التى تتراوح ما بين تماثيل ما قبل العاجية، إلى صنع السلال المعاصر. والسكان الألاسكيون لهم نفوذ كبير فى تسيير وإدارة برامج المتحف. إن اختيار المعارض المناسبة ودقتها، والجولات التعليمية، وأنشطة الأطفال، وسياسات الجمع، تم إعدادها جميعا بإرشاد من الألويت، والإسكيمو الألاسكيين، والأتاباسكيين، سكان الساحل الشمالى الغربى. وبصفتهم الممثلين الأحياء للثقافات التى تغطيها مجموعة المتحف وبرامجه التعليمية، فإن السكان الألاسكيين يتمتعون بسلطة معنوية ضخمة وبنفوذ علمى فى هذه المجالات، وهم يترددون كثيرا لزيارة المعرض، فالآباء يعلمون أبناءهم تاريخ بلادهم وتقاليدهم، والفنانون يدرسون التقنية التقليدية، ويستلهمون الوحى من فنونهم الأصلية.

وبينما تشتمل المقتنيات على مفردات من القبائل عبر ألاسكا كلها، إلا أن المقتنيات من القبائل فى جنوب شرق ألاسكا، وهى التلنجيت والهايدا والتسيمشيان، هى الأكثر عددا. وقد قطنت هذه القبائل على جزر وسواحل ألاسكا- التى تشبه يد المقلاة- على مدى قرون، ويمتد تاريخها فى الماضى إلى ما قبل العصر الجليدى الأخير. وحضارات الساحل الشمالى الغربى من بين أكثر حضارات القارة تطورا وتهذيبا من الناحية التكنولوجية. فقد كانت البيئة المحيطة الثرية سببا فى الاستراتيجيات المحكمة للصيد والجمع، وتتضمن أدوات جيدة التصميم، وتقنيات لجمع المحاصيل، وحفظ الطعام. وبوصول البحارة الأوربيين والأمريكيين فى أواخر أعوام ١٧٠٠، بدأوا فى جمع المقتنيات الفنية من التلنجيت والهايدا، وبعد مرور مائة عام، كانت متاحف التاريخ

ترجمة: سعاد الطويل

الطبيعى تتكدس بمجموعات كبيرة من أدوات الاحتفالات، والأدوات الأخرى المعدة للاستعمال. وكان الجامعون يعتبرون هذا النشاط طريقة لحفظ الحضارات الألاسكية الأصلية، التى كانوا يرون أنها فى تدهور بسبب الضغوط الأوربية الأمريكية.

واليوم، مازالت الحضارات الأصلية للبلاد حية، وفى حالة طيبة، بالرغم من وطأة الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية والدينية الجديدة، وهى مثمرة في العديد من أنشطتها التقليدية، ومع ذلك، فإن المحافظة على المعرفة والمهارات التقليدية قد أصبح صعبا بسبب ندرة المقتنيات الفنية الأصلية فى ألاسكا. والمتاحف ينظر إليها بشكل عام باعتبارها مبانى ضخمة كئيبة ومعادية، وليست متاحة إلا لقلة مختارة، وهى تحتفظ بكنوز الشعب الروحية والاحتفالية خلف أبواب مغلقة. ومع ذلك يعتبر سكان ألاسكا الأصليون الذين يزورون كثيرا متاحف ألاسكا عاملا فعالا فى تنظيم المتاحف، وفى مجالس الإدارة، وكان لهم تأثير على أعمالهم وسياساتهم. ومتحف الدولة فى ألاسكا يقيم علاقة وثيقة بشكل خاص مع قبائل التلنجيت والهايدا.

سياسة المقتنيات والقبعة ذات الخوذة المزخرفة على شكل ضفدعة

فى عام ١٩٩٠، أصدر الكونجرس الأمريكى قانون حماية مقابر سكان أمريكا الأصليين، وإعادة بقاياهم إلى أوطانهم (NAGRA)، وهو إجراء جرىء يمنع جمع البقايا الإنسانية والمقتنيات الفنية لسكان البلاد الأمريكيين الأصليين، الذى كان يتم بشكل غير لائق. والقانون يمثل تحد جديد بالنسبة للمتاحف. فقد أصبحت هناك الآن آلية رسمية لإعادة المقتنيات الفنية، والأدوات الجنائزية والدينية، والمقتنيات الفنية المملوكة ملكية جماعية ضمن مجموعات المتاحف إلى أصحابها الأصليين. ويبدأ القانون بالتعبير عن القلق من أن المتاحف تمتلك العديد من المقتنيات الفنية التى تم جمعها فى الماضى بأساليب غير أخلاقية، أو بدون تفويض، ويأمر بتغيير أسلوب جمع المقتنيات الفنية من الأمريكيين الأصليين فى المستقبل. والقانون هو أيضا استجابة للإدراك المتزايد بأن عملية الجمع التى قامت بها المتاحف قد ساهمت فى صعوبات وصراع الحضارات الأمريكية الأصلية، وجعلت فى بعض الأحيان ممارسة الشعائر الدينية والاحتفالية الهامة مستحيلة. وبوجود نسبة كبيرة من ممتلكاتهم التقليدية تحت يد المتاحف والجامعيين، عاشت عدة أجيال من الأمريكيين الأصليين وهى محرومة من المعرفة الكاملة بمدى جمال وأصالة فنها التقليدى، وشعاراتها، ورموزها، ومفردات حضارتها.

إن أهداف المقتنيات فى متحف الدولة فى ألاسكا تشمل الحصول على متعلقات ألاسكية أصيلة، مع التأكيد على استعادة المقتنيات الفنية التى أخذت من ألاسكا بالتشاور مع جماعات من سكان ألاسكا الأصليين. ومن الأمثلة البارزة على هذا التعاون، عملية شراء قبعة هامة، ذات شارة، كانت تخص الكيكسادى تلنجيت من سيتكا فى ألاسكا. ففى عام ١٩٨١، نجح متحف الدولة فى ألاسكا، بالاشتراك مع المجلس المركزى لهنود التلنجيت والهايدا فى ألاسكا، ومؤسسة سيلاسكا للتراث- وهما منظمتان من السكان الأصليين تنشطان فى حفظ الحضارة التقليدية للتلنجيت والهايدا.

ومن المعتقد أن عمر قبعة الضفدعة (اكسيكشكى ساكسو Xixchi S'aaxu)، لا يقل عن عشرة أجيال، وهى ذاتها نسخة من قبعة أقدم منها بليت وأصبحت غير صالحة للاستعمال. والخوذة الخشبية تعلوها ست حلقات من عيدان السلال المتشابكة، تمثل العبيد الذين قتلوا عندما تم تدشين وتسمية القبعة رسميا. والقبعات ذات شعار النبالة لا يرتديها سوى قادة القبيلة الكبار فى أثناءالاحتفالات الرسمية (مثل مهرجان الهدايا أو الشعائر الجنائزية)، وتعتبر من ممتلكات القبيلة بأكملها. وكانت القبعة قد بيعت فى السبعينيات إلى أحد محترفى المقتنيات بدون

إذن القبيلة. وعندما دخلت القبعة فى المزاد فى نيويورك فى عام ١٩٨١، وجدت القبيلة فى ذلك فرصة سانحة لاستعادة ملكيتها. وقد طلبت قبيلة كيكسادى المعونة من متحف الدولة فى ألاسكا، ومن المنظمتين الأخريين، وتم عمل اتفاق بينهم يحدد مسئولية كل طرف نحو شراء وحفظ القبعة. وقد أصبحت القبعة ملكية مشتركة للمتحف وللمنظمتين الأخريين، مع التصريح للقبيلة باستخدام القبعة فى شعائرها، بينما يقوم المتحف بعرض القبعة، ويكون مسئولا عن حفظها وسلامتها.

أعمدة الطواطم، ومصايد الأسماك، ورداء ذيل الغراب

تشتهر جنوب شرق ألاسكا بأعمدة الطواطم التى كانت تقام فى قرى التلنجيت والهايدا التقليدية. وأصبحت المحافظة على هذه الآثار المنحوتة ترهق موارد المتاحف. وفى أواخر الستينيات قام متحف الدولة فى ألاسكا بالاشتراك مع منظمة «إخوان ألاسكا من السكان الأصليين» (ANB)، ومعهد سميثسونيان بمعاينة أعمدة الطواطم المنحوتة التى كانت بدون صيانة، ووجدت أن أربعة وأربعين منها فى حالة تسمح بإصلاحها بعد أن بقيت معرضة للعوامل الجوية لمدة ثمانين سنة على الأقل. وقد تم جمع كبار قبائل التلينجيت والهايدا ليقرروا ما يجب عمله. هل تترك الأعمدة معرضة للجو حتى تبلى وتتحلل، أم يؤخذ أفضلها لإنقاذه والمحافظة عليه ليكون ملهما للفنانين الهنود المعاصرين؟. وفى عام ١٩٧٠، تم نزع الأعمدة بعناية من مواقعها فى القرى، وأحضرت إلى كيتشيكان، حيث كونت الأساس لمركز تراث الطواطم، وهى مؤسسة مكرسة للحفاظ على استمرار فن الساحل الشمالى الغربى التقليدى.

وقد تم نزع الأعمدة بعد كثير من البحث والتشاور مع الكبار. وفى أغلب الأحيان لم يمكن تحديد الملاك الأصليين لهذه الأعمدة، لذلك تم تشكيل مجلس فنون هنود جنوب شرقى ألاسكا (SALAC)، ليتصرف نيابة عن القبائل المجهولة التى كانت تمتلك الأعمدة. والمجلس الذى يتكون من مجموعة من كبار السن الذين لديهم معرفة واسعة بتقاليدهم، يساعد على ضمان إتمام عملية جمع الأعمدة والمحافظة عليها بالأسلوب الذى يتناسب مع ثقافتهم.

فى عام ١٩٨٩، اكتشف أحد صيادى السمك فى جونو فى ألاسكا تحفة أثرية كبيرة من نوع مختلف، وتنتمى لسكان البلاد الأصليين، فقد اكتشف مصيدة ضخمة للسمك مصنوعة من السلال تخرج من شاطئ خليج مونتانا. وكانت المصيدة التى يبلغ طولها ثلاثة أمتار مصنوعة من عدد كبير من الضلوع الخشبية، مثبتة بجذور شجر التنوب فى أطواق خشبية، تكون سلة ضخمة مفتوحة. وكانت المصيدة مدفونة فى الطمى والحصى الرطب، وهى ظروف ساعدت على حفظ الخشب والجذور على مدى عدة قرون (كشف الكربون المشع الذى تحتويه المصيدة على أن تاريخها يرجع إلى ما بين أعوام ١٣٧٠، ١٤١٠). وقد وجدت المصيدة فى داخل الحدود التقليدية لإقليم الأوك تلينجيت الذين لديهم الحق فى صيد الأسماك من النهر. وقد فرح شعب الأوك بهذا الاكتشاف الذى يثبت قدم حقوقهم فى الصيد فى خليج مونتانا، وفكروا فى استخدام هذه المصيدة كدليل عند اتخاذ الإجراءات القانونية لحماية حقوقهم.

وكانت استعادة المصيدة فرصة أخرى للتعاون بين المتحف وبين منظمات الهنود. فقد طلب من العاملين بالمتحف استعادة المصيدة وصيانتها. وبمعاونة شركة سلاسكا التى يملكها الهنود، تم استئجار بعض المتخصصين فى الآثار لاستعادة المصيدة. وتم عرض خطة الحفر على كبار وممثلى قبيلة أوك الذين سمحوا بالحفر، وتم نقل المصيدة الرقيقة إلى المتحف، حيث يتم الآن معالجتها لحفظها، وعندما يتم ذلك ستشترك قبيلة أوك فى خطط عرضها، وعمل نسخ منها.

وبالإضافة إلى جمع وحفظ المقتنيات الفنية للهنود من سكان البلاد الأصليين، يقوم

المتحف بجمع المعلومات عن القطع الفنية الأصلية من ألاسكا الموجودة فى مؤسسات ومجموعات أخرى فى كل أنحاء العالم. فقد أدى جمع المقتنيات الفنية على مدى قرون إلى انتشار الأعمال الفنية لسكان ألاسكا الأصليين عبر الكرة الأرضية لأهداف وأغراض مختلفة، وحرمان الشعب الذى صنعها منها. إن تصوير وتوثيق هذه القطع الموجودة بعيدا أمر ضرورى بالنسبة للباحثين الألاسكيين، الذين يحاولون إعادة بناء وفهم الفن التقليدى، والحضارة المادية.

وقد بدأ متحف الدولة فى ألاسكا عام ١٩٨١، واضعا هذه الفكرة نصب عينيه، فى مشروع الجرد الأوربى، الذى يهدف إلى جمع المعلومات الخاصة بالقطع الألاسكية الأصلية الموجودة فى المؤسسات والمجموعات الأوربية، وسافر فريق من الأمناءإلى المتاحف فى لندن، وسانت بيترسبرج، وهلسنكى، وبرلين، وهامبورج، وبريمن، وعادوا ومعهم ٣٠٠٠ من الوثائق والصور المفصلة حول مجموعة واسعة من الأشياء النمطية، والمواد، والتقنيات، والوحدات الزخرفة التقليدية. ويسمح المتحف حاليا باستخدام هذه المعلومات فى الأبحاث. وهو ينوى توسيع مجموعة صوره الفوتوغرافية، وكذا إنشاء قاعدة معلومات للكمبيوتر عن المعلومات والصور التى ستسهل الأبحاث.

إن دور المتحف الأساسى، ليس مجرد حفظ المقتنيات الفنية العتيقة، ولكن أيضا تغذية الفن الألاسكى الأصلى المعاصر. وفى عام ١٩٩٠-١٩٩١، تم نسج رداء ذيل الغراب فى متحف ألاسكا للدولة بواسطة مجموعة من النساجين المتطوعين. وكانت هذه الأردية تستخدم بواسطة الهنود التلينجيت والهايدا والتسيمشيان حتى أوائل أعوام ١٨٠٠، وهى تتميز بالرسوم الهندسية الجريئة، التى تزين أردية الاحتفالات البيضاء. ومن المعرف أنه لايوجد فى العالم سوى أحد عشر رداء أصليا من هذا النوع، ولا يوجد فى ألاسكا أى واحد منها.

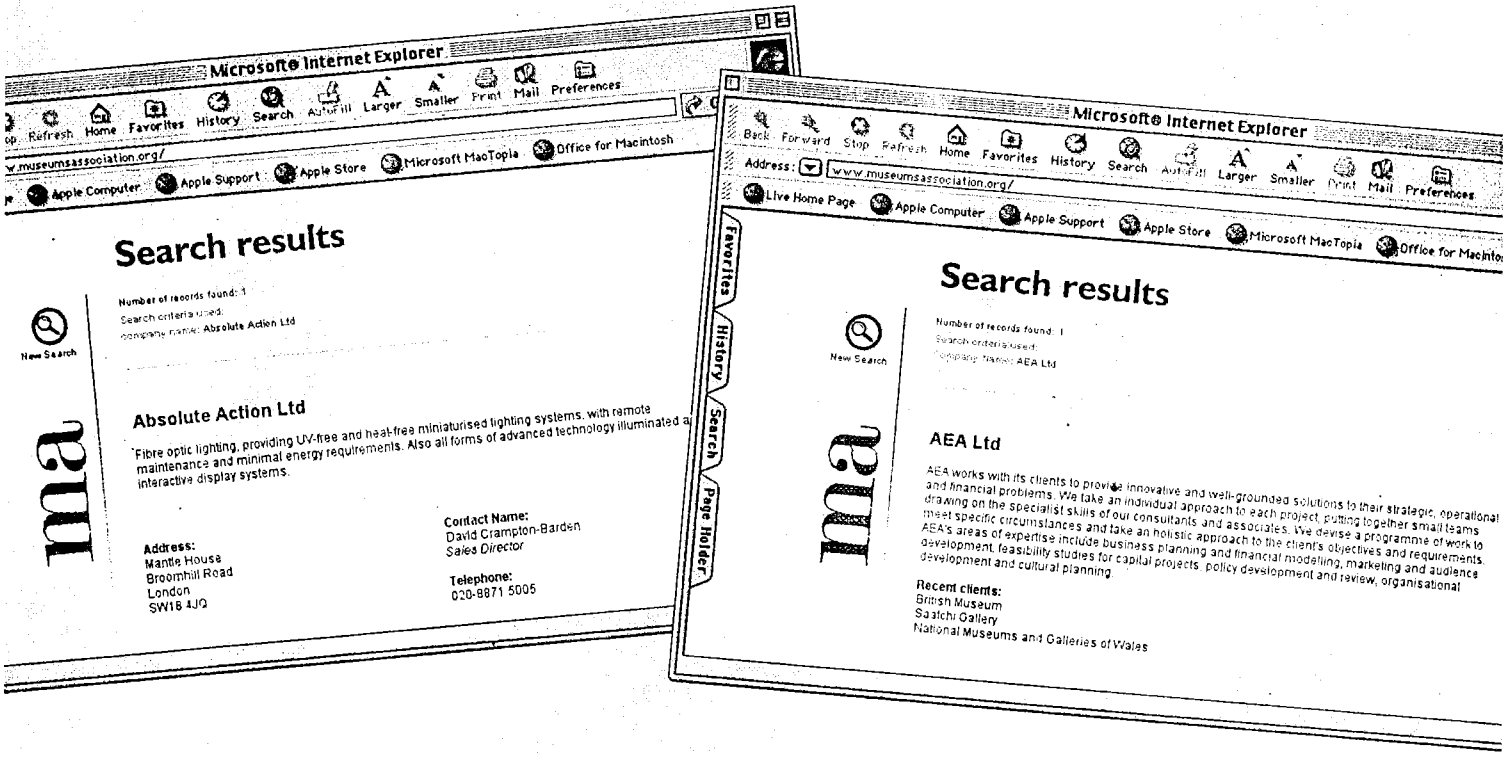
وقد أثار أحد الكتب الأخيرة اهتمام النساجين من الهنود الألاسكيين بهذه الأردية الفريدة، وبدأت جامعة ألاسكا فى عمل دورات دراسية فى طريقة النسج التقليدية. وقد تعلم هذه التقنية حتى الآن أكثر من ١٥٠ طالبا، وهم الآن ينسجون ويرتدون أول أردية ذيل الغراب فى ألاسكا منذ أكثر من ١٥٠ عاما.

وقد تم نسج الرداء فى صالة المعرض الهندى للساحل الشمالى الغربى أمام الجمهور. وعندما انتهى الرداء بعد ١٨٠٠ ساعة من النسج، منح كهدية للمتحف. وبالأسلوب التقليدى تم إطلاق اسم «البراعة عبر الزمن» على الرداء اعترافا بالرابطة التى شعر بها النساجون الحاليون نحو النساجين فى القرون السابقة. وكانت رغبة كل من النساجين وكبار السن من الهنود الذين يرشدونهم فى العمل أن يوضع الرداء تحت تصرف الراقصين والمتحدثين فى الاحتفالات الرسمية من الهنود، طالما روعيت إجراءات الحفظ والوقاية بدقة. ومنذ إتمام العمل فى الرداء تم استخدامه فى احتفالات رسمية ومسرحية عديدة- ويتم جمع الوثائق الخاصة بكل مرة يستعمل فيها وحفظها فى المتحف.

والعلاقة بين المتاحف الألاسكية والهنود الألاسكيين هامة، وعن طريق التعاون بينهم يتم توسيع وتطوير برامج واهتمامات كلا الطرفين. لقد تسبب أسلوب الجمع فى الماضى فى إساءة سمعة المتاحف، لذلك فإن بناء الثقة والنوايا الطيبة بيننا وبين الهنود الألاسكيين يعتبر تحديا مستمرا. وإذا ما نجح التعاون فى حفظ مقتنيات ومعلومات تاريخية ثمينة، فهناك أمل فى أن تلتئم الجروح بمرور الزمن. وبما أن التقاليد الألاسكية الأصلية تنتقل من جيل إلى جيل شفويا وماديا، لذلك فإن وجود مقتنياتهم الفنية فى متناول يدهم له أهمية حيوية بالنسبة لاستمرار حضارتهم. وعلى ذلك فإن الهدف النهائى لكل من المتاحف والهنود الألاسكيين متطابق: ألا وهو المحافظة على الماضى من أجل الأجيال المستقبلة.

Museums Association

Online Guides to Suppliers and Consultants



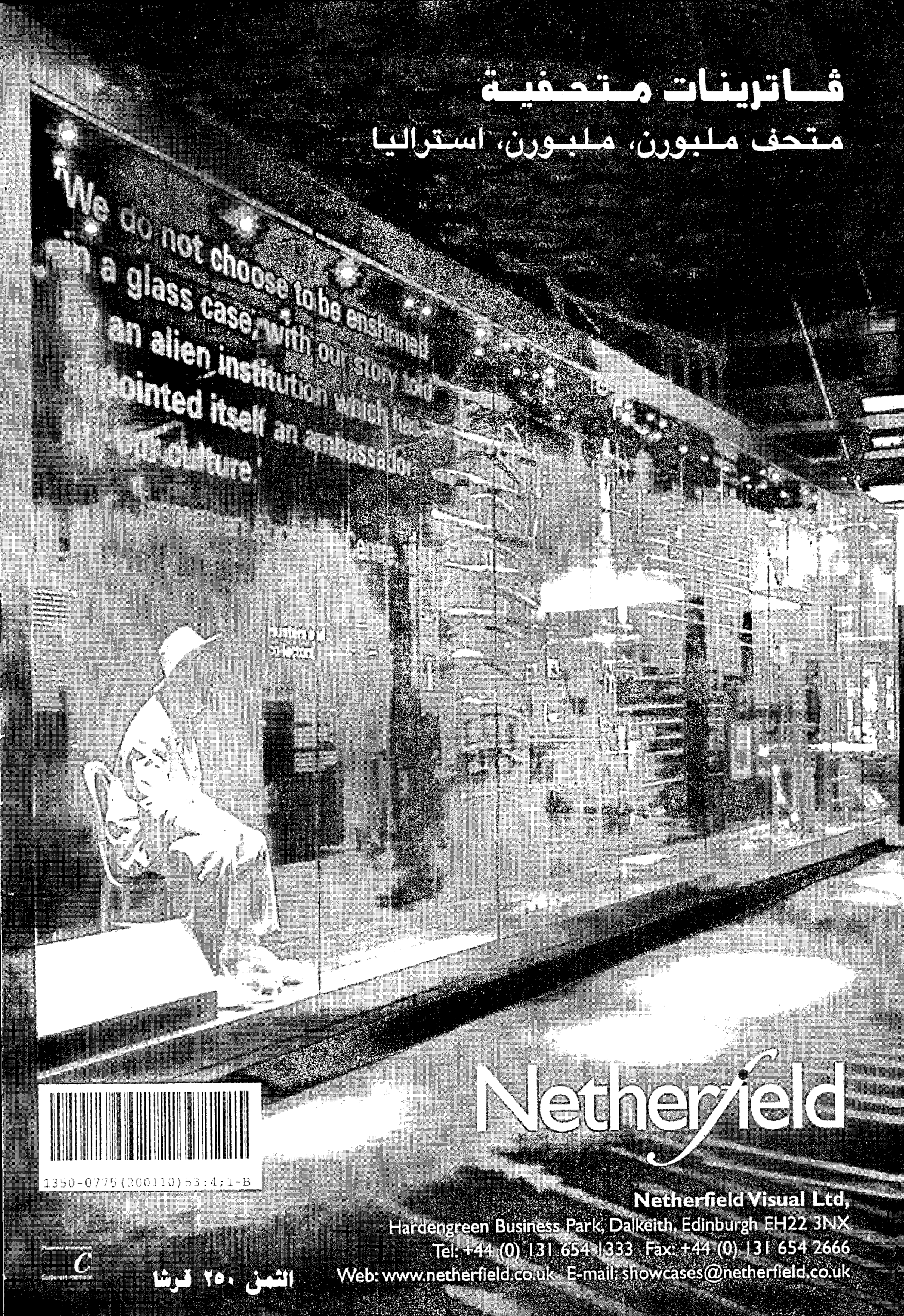
The Museums Association web-site provides access to the best suppliers and consultants through its two frequently updated searchable online databases.

www.museumsassociation.org

news membership conference publications
policy work consultants ethics seminars
professional development suppliers

Don't forget to bookmark this site

For further information about the Online Guides to Suppliers and Consultancies, contact the Marketing Department on (0044) (0)20 7250 1836.


ڤاترينات متحفية
متحف ملبورن، ملبورن، استراليا
We do not choose to be enshrined
in a glass case, with our story told
by an alien institution which has
appointed itself an ambassador
for our culture.
Netherfield
1350-0775(200110)53:4;1-B
Netherfield Visual Ltd,
Hardengreen Business Park, Dalkeith, Edinburgh EH22 3NX
Tel: +44 (0) 131 654 1333 Fax: +44 (0) 131 654 2666
Web: www.netherfield.co.uk E-mail: showcases@netherfield.co.uk
الثمن ٢٥٠ قرشا