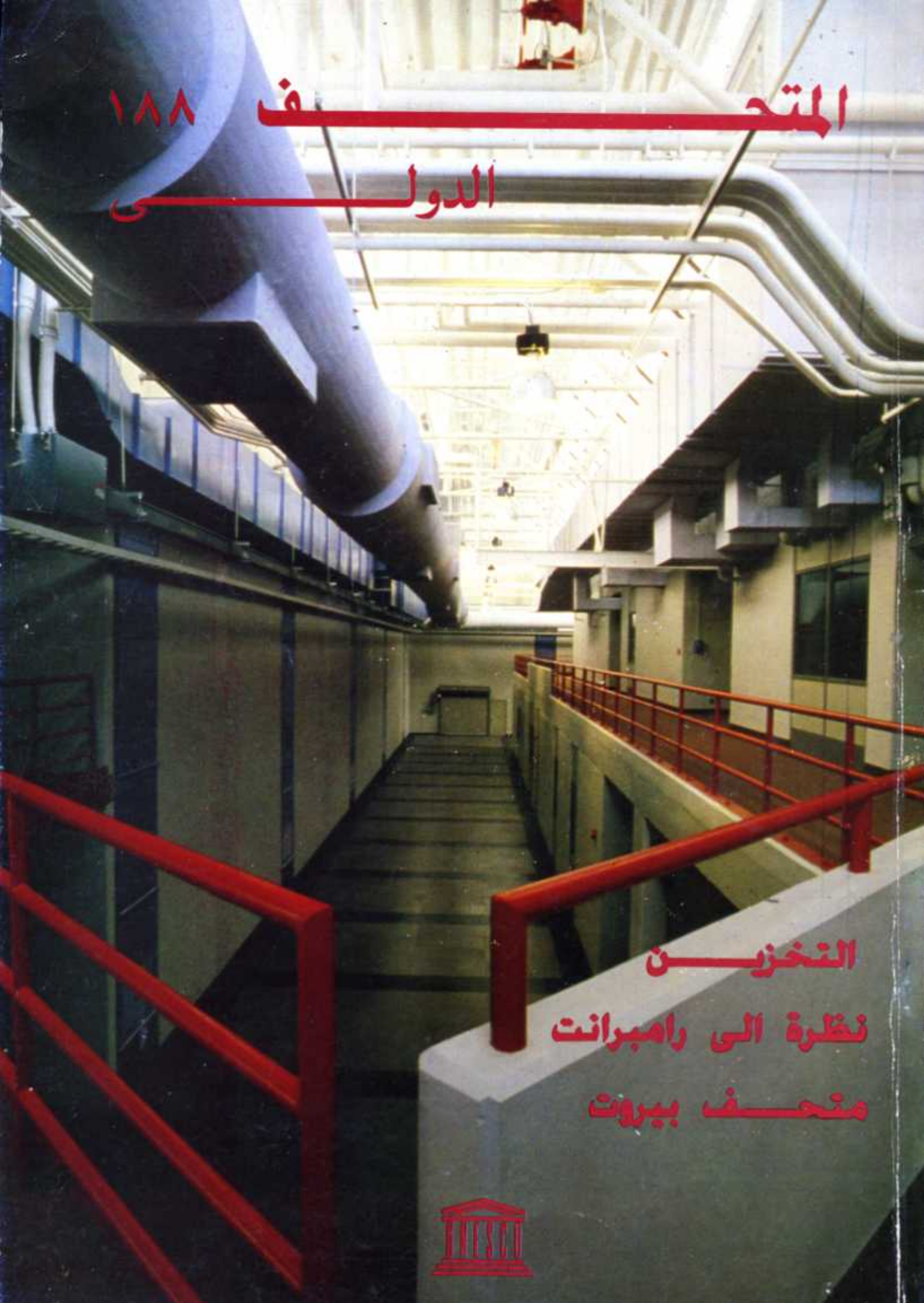


المتحف الدولي ١٨٨

التخزين
نظرة الى رامبرانت
متحف بيروت

كليك Click

علم التصوير الضوئى، وقصة نشأته فى المحيط التاريخى لدير لاكوك فى ويلشاير، هو محور معروضات متحف تالبوت فوكس.

وتختار الهيئة القومية للأمناء فى تصورها للتجهيزات الجديدة أحدث تقنيات العرض والحفظ والاضاءة لأعمالها القادمة.

Systems Limited
Keynes MK13 7HF England
Tel: 220 033 Fax: 319 063

المحتويـــــات العدد ٤ أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٥

الافتتاحية ٣

ملف العدد التخزين

٤ لماذا نخزن المقتنيات المتحفية ؟ *مارتن شاؤول*

٨ تخزين مقتنيات المتحف : مشكلة بلا حل *يانى هيزمان*

١٣ تخزين مرئى : تجربة متحف جلينباو *دنيس سلاتر*

١٨ وحدة تخزين مستقلة : المركز المعاون لمتحف معهد سميثسونيان *يو. فنسنت ويلكوكس*

٢٣ التخزين المؤقت : التحدى الذى يواجه المتحف القومى للدانمرك *توربان لوندبيك*

٢٨ اتجاهات جديدة فى افريقيا *موبيانالوهيلا ، وليديا كورانتنج*

٣٥ المقتنيات المتحفية الاحتياطية : ندوة دولية *دومينيك فيريو*

ملامح

٤٠ متحف العمال فى كوبنهاجن *بيتر لودفيجسن*

عرض

٤٤ نظرة الى رامبرانت : المشهد من امستردام وبرلين ولندن *كيس برون*

حدث

٤٨ متحف بيروت يفتح أبوابه *بريجيت كولين*

وجهة نظر

٥١ الأمية العلمية : التحدى الذى يواجه متاحف التاريخ الطبيعى *أندرياس إل. ستيجن*

معالم

٥٥ الكتب

٥٧ تجارة غير مشروعة

٥٩ أنباء مهنية

٦١ رسائل

مسـروقـات

رسم بالحبر الصينى على ورق من أعمال رامبراندت، فيه امرأة واقفة ترى من جانبها الأيسر، فى ثوب طويل وفوق كتفها عباءة. ورأسها يتجه قليلا إلي اليمين. خلفية الرسم بنية اللون. الصورة رقم ٧٤٤ وتحمل اسم رامبراندت فى الظهر. مسروقة من متحف باكو فى أذربيجان فى يولية ١٩٩٣. (الشرطة الدولية الأنتربول باكو – الرقم المرجعى 650 - 1/ 350، وانتربول فايسبادن – برقم مرجعى 94 / 31034- 33- 32 EA).

افتتاحية العدد

«قد لا يكون هناك ما هو أكثر إضرارا بمقتنيات أى متحف من الضرر الذى يتسبب عن التخزين غير الصحيح»(١).

بهذه العبارة يبدأ كتاب عن التخزين بالمتاحف كلف اليونسكو بإعداده بعد انعاقد المؤتمر الدولى الأول عن التخزين بالمتحف فى واشنطن عام ١٩٧٦. فقد كان القصد من عقد المؤتمر، والكتاب هو تنبيه مجتمع المتاحف للخطر الذى يكمن فى نظم التخزين غير المناسبة والمدركة إدراكا خاطئا. ومما يثير الدهشة، أن هذه المسألة مازالت حتى اليوم كما كانت عليه منذ عشرين عاما مضت، خاصة وأن المتاحف تواجه تحديات جديدة تهدد مجموعات المقتنيات. بصورة مؤكدة تماما مثل ما يتهددها الحريق والفيضان.

فأولا وقبل كل شىء احتياجات جمهور ضخم عظيم الوعى، يزداد اقباله على العروض المدعمة بتقنيات رفيعة. والعروض المتفاعلة مع وسائل الاتصال، والعروض من نوع المستودعات المفتوحة، وغالبا ما يكون للبحث عن الجديد والمتغير فى المتاحف أولوية على قضاء وقت الفراغ فيها، ولا يقل عن ذلك كثيرا مهمة العناية بالمقتنيات المحفوظة فى المخازن. وغالبا ما يقاس النجاح فى كل ذلك أيضا بعدد زوار المتحف. أما التمويل فقد أصبح الحصول عليه للعروض المؤقتة أو الدائمة أيسر بكثير من الحصول عليه لمقتنيات المتحف التى تودع فى المخازن.

ويزيد من تعقيد هذه المشكلة التطور الدرامى المذهل الذى حدث منذ عهد ليس بالبعيد فى تعاظم نسبة ما تعرضه المتاحف من مقتنياتها ليشاهدها الجمهور بدرجة أكبر بكثير مما يعتبر حاليا مقبولا. فربما أصيب الزوار بالملل من تتابع صناديق العرض على امتداد خطوط الأسهم الموجهة والعلامات الإرشادية، ولكن أصبح بإمكان الباحثين أن يقوموا بجزء كبير من عملهم فى قاعات المتحف ذاتها. ومع ظهور الأفكار الجديدة للتفسير التعليمى متزامنة مع التقدم فى معدلات الاقتناء فى إحالة كميات ضخمة من المقتنيات إلى المخازن، أصبحت الحاجة لظروف تخزين متقدمة أمرا لا غنى عنه، ولكنه قد يكون صعبا مع تزايد الاعتمادات المناسبة اللازمة له. ونظرا لأن المقتنيات المحفوظة فى المخازن غير مرئية فإنها قد تصبح مهملة فى عمليات التخطيط والاستثمارات التى تعطى فيها الأولوية للمساحات المفتوحة للجمهور(٢)

ونظرا لأن المقتنيات والمشغولات الخبيئة أو الخفية تكون الكم الرئيسى من مقتنيات الكثير من المتاحف، بل غالبا ما تكون هى مبرر وجوده، فهى بمثابة القلب والرئة التى تدير آلية المتحف ويحيا بها قادرا على التكيف مع احتياجات كل من العلماء، والمتسكعين فى أجازات نهاية الأسبوع على حد سواء. وهى كما صورها أحد المحافظين المحترمين غالبا ما يعتمد أمر الاحتفاظ بالمقتنيات للمستقبل من عدمه، على نوعية التخزين المهيأة لها. فقد تكون وسائل المحافظة والمعالجة المعقدة الباهظة التكاليف قليلة القيمة إذا أعيدت المقتنيات المحفوظة والمعالجة إلى بيئة تخزين تسبب لها الدمار. فمع توفير أفضل إمكانيات التخزين الممكنة. نخطوا أول وأهم خطوة نحو الحفاظ على تراثنا الثقافى.

ولقد تحدث جايل دى جويش، رئيس قسم المتاحف والمقتنيات فى المركز الدولى لدراسة المحافظة على الممتلكات الثقافية وصيانتها، وعضو المجلس الاستشارى لمجلة المتحف الدولى، عن ضرورة إيجاد منظور جديد إلى مضمون المتحف وسياقه. ولقد جعلته خبرته المهنية الطويلة، واهتمامه البالغ بقضية المحافظة الوقائية، متحدثا معترفا به عن هذه المسألة. ومن ثم كانت لمشورته وتوجيهاته فى تخطيط إصدار هذا العدد من المجلة قيمة تفوق التقدير.

Notes

1. E. Verner Johnson and Joanne C. Horgan, *Museum Collection Storage*, Paris, UNESCO, 1979.

2. See Michael Corfield, 'The Storage of Museum Collections: An Overview', *Storage*, London, United Kingdom Institute for Conservation, 1991.

3. Konstanze Bachmann, 'Principles of Storage', *Conservation Concerns*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1992.

ترجمة: محمد جلال عباس

لماذا نخزن المقتنيات المتحفية؟

بقلم: مارتين شاؤول Martine Jaoul

مارتين شاؤول هى مديرة المتحف الوطنى للفنون والتقاليد الشعبية فى باريس، وهى هنا تكتب من واقع خبرتها القيمة عندما كانت مديرة مخزن مقتنيات المتحف بهدف رصد المشاكل التى تواجه المتاحف حاليا حينما تصطدم بمشاكل التخزين والإدارة وحفظ المقتنيات وهى عضو المجلس التنفيذى للجنة الوطنيّة الفرنسية للمجلس الدولى للمتاحف وتدير شبكة متاحف الأعراق الأوروبية.

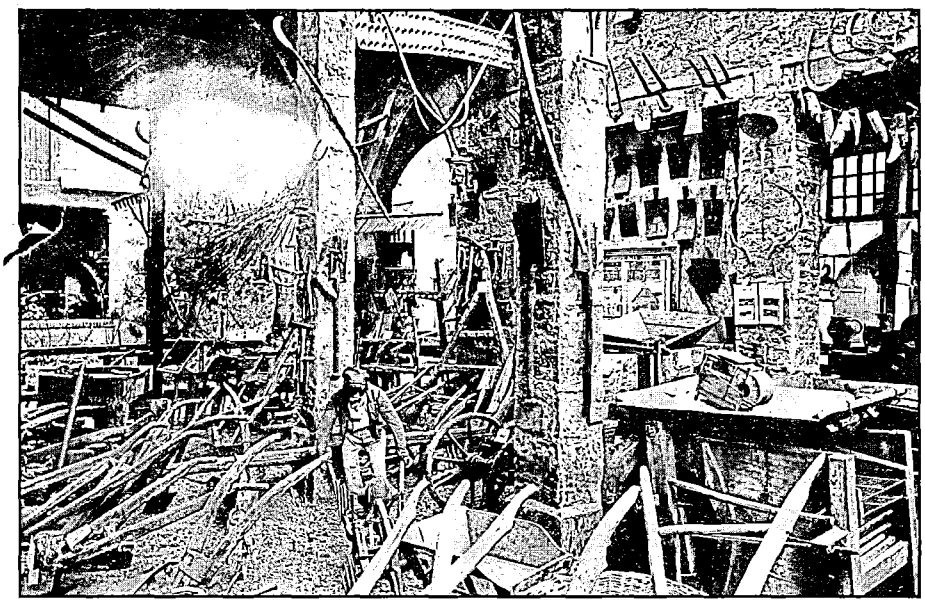
متى تم لأول مرة بلورة مفهوم لمقتنيات الحفظ فى المتاحف الذى كان غامضا، وما الذى يعنيه الجانب العملى للمفهوم العملى فى الوقت الحاضر؟. وما مقدار فهم الجمهور له؟. وهل مقتنيات الحفظ هى خبيئة المتحف أم القلب الذى لا يمكن الوصول إليه أو بتعبير أبسط الجانب المظلم غير المرئى وغير الصالح للعرض أو الجانب المنسى؟. لاشك أن هذه التساؤلات هى التى حدت بهيئة تحرير «المتحف الدولى» أن تخصص هذا العدد بأكمله لهذا الموضوع.

إذا عدنا للوراء إلى أصول هذه المؤسسة سواء كانت خزائنُ حفظ الروائع الخاصة بالنهضة الأوروبية أو فكرة المتحف التى تطورت فى العالم الغربى كنمط عالمى أثناء القرن التاسع عشر، يمكّننا القول إنه فى البداية كانت المجموعات كلها فى متناول الزوار، ولكن الزوار آنذاك كانوا من قطاع صغير من المجتمع المتوقع منهم تقدير معنى «عجائب الطبيعة والفن» دون حاجة إلى معاونة، العجائب التى سنحت الفرص بجمعها عبر السنين. ألم يكن المتحف ذاته الذى يعرض كل شىء ولا يفسر أى شىء هو نفسه المقصود تماما بهذه المقولة: «مقتنيات محفوظة متاحة للجمهور؟».

ومع تزايد الاهتمام بتقديم الخبرة التعليمية والترفيهية لقطاع جماهيرى كبير الأمر الذى يعد جزءا من تعريف المتاحف، وفقا لتعريف المجلس الدولى للمتاحف، ازداد شعور أمناء المتاحف بالحاجة إلى الاختيار الدقيق للمعروضات. وهكذا نشأ علم المتاحف ومجموعات الحفظ التى تعد نتيجة منطقية لذلك وعلى أساس تقسيم المتحف إلى مساحتين لا يمكن الإحساس بتكافئهما، قد يبدو من المفيد قليل من التفكير فى معنى مجموعات الحفظ التى تسمى أيضا المخزون، وفى ممارسات المتحف المرتبطة بالمفهوم.

الجمهور الزائر والمحترفون:

لا يدرك كثير من الناس فى الوقت الحاضر أن للمتاحف مقتنيات فى المخزن، ولا



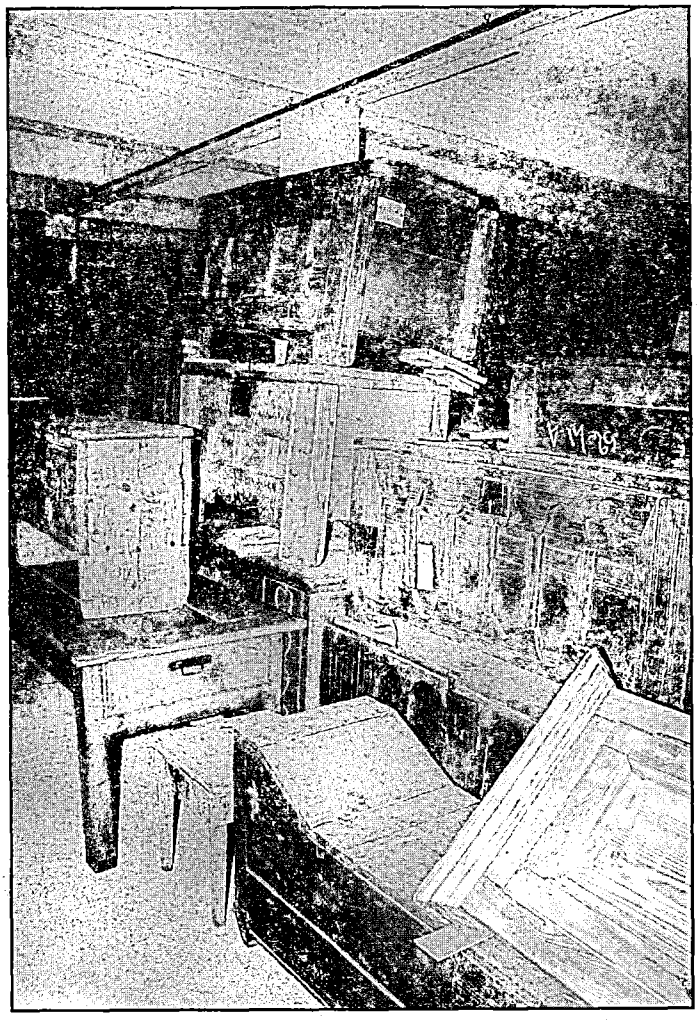
معدات زراعية فى العرض فى السوق الدولى فى باريس عام ١٩٠٠: أليس المتحف الذى يعرض كل شىء ولا يشرح شيئا هو تماما المفهوم هنا من العبارة «مقتنيات الحفظ معروضة على الجمهور؟»

ترجمة: عفاف خليفة

يوجد فى مدخل المتحف أية إشارة إلى وجودها. ومن ثم، تكون المفاجأة أو خيبة الأمل بالنسبة للزوار الذين أتوا خصيصا لمشاهدة أثر معين أو عمل قرأوا عنه أو رأوا صورته فى كتاب أو مجلة ولا يجدونه ضمن المعروضات.

أما بعض الزوار الذين لا يعرفون بوجود مقتنيات محفوظة فيعتقدون أنها أماكن غير ذات أهمية خاصة، يوجد بها أعمال أقل قيمة متواجدة مع براويز قديمة وصناديق عرض مهملة يتراكم عليها التراب. ولكن كثيرا من الزوار يقدرون بشكل كبير أهمية المقتنيات المخزونة كما أثبتت ذلك الأيام المفتوحة التى نظمها بعض أمناء المتاحف. فالمخزن مكان يستبعد منه كقاعدة عامة الزائر المجهول العادى للمتحف، حيث يجب أن يكون زائر المخزن محترفا أو متخصصا أو لديه موعد سابق أو يرافقه مرشد. كيف تتغذى الآمال والإحباطات على مثل هذه الاستيعادات؟. من المؤكد أن أثمن وأعجب كنوز المتاحف يجب أن تخفى فى مثل هذه الأماكن، حيث يتم التجول بحرية بعيدا عن جنون الزحام، وبناء على الاتفاقيات المسبقة والبرامج الإجبارية فى الإضاءة الخافتة. فقد يكتشف الفرد بالتأكيد وفى صحبة متخصص متحمس، التحفة ذات الرسالة الخاصة بالنسبة له فقط، وهذا يشبه طعم الفاكهة المحرمة.

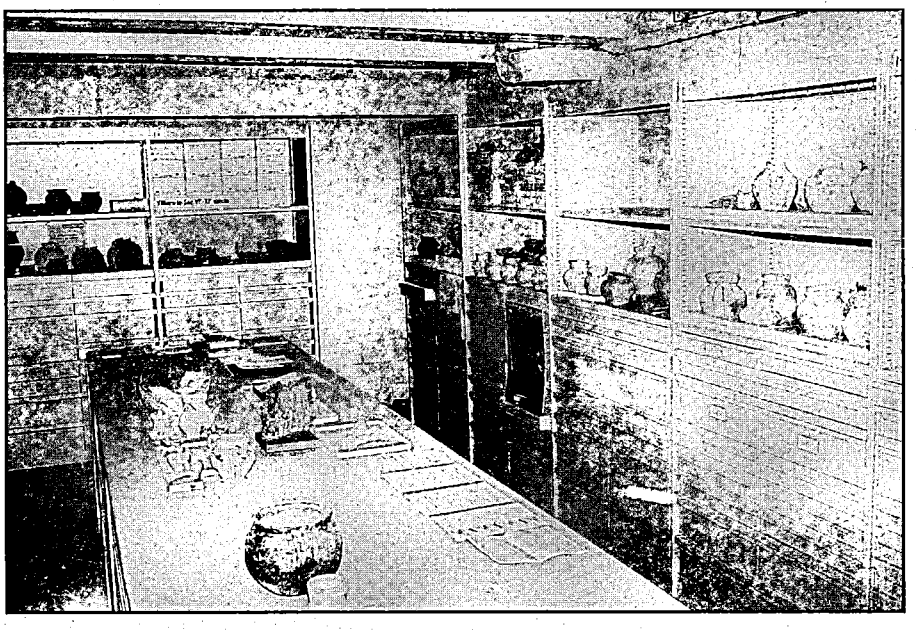
ومع ذلك وبمرور الوقت، وبتطوير المتاحف الشابة، وتراكم المقتنيات المحفوظة، فإن الجانب العكسى لسياسة الاقتناء أصبح بالتدريج فكرة مهيمنة على المناقشات التى تتم بين مسئولى المتاحف. ومن الشائع القول بأن المتاحف التى تتوقف عن زيادة مقتنياتها تعتبر متاحف ميتة. ولكن قد يمكن إضافة أن



مخازن المتحف الوطنى للفنون والتقاليد الشعبية، قبل تنظيمها

ساسية الاقتناء مع عدم وجود نظام للحفظ، قد تؤدى إلى هلاك المتحف اختناقا.

وهناك اتجاه لأمناء المتاحف نحو اقتناء أعمال فنية جديدة لسبب بسيط هو أن لديهم مكانا فى مخازنهم للحفظ، مؤجلين النظر فى الغرض أو الحكمة من هذا الاقتناء أو ذاك إلى وقت آخر وعلى العكس قد لا تلقى سياسة الاقتناء التشجيع المسبق بحجة أن المخازن مملوءة بالفعل، ومع ذلك فإن الأعمال ذات المستوى المتوسط تبقى معروضة فى قاعات العرض دون أية معلومات عنها بالرغم من أنه بمرور السنين تزداد مقتنيات الحفظ عن طريق الاقتناء، مما يعطى زوار المتحف متعا جديدة. ويجب أن نتذكر أيضا التحف الدقيقة التى تتعرض للخطر من العرض لفترات طويلة بينما توجد مقتنيات لها نفس قيمتها موجودة فى المخازن ويمكن أن تحل محلها.



مخازن السراميك بعد تنظيمها

من مؤسسة إلى أخرى، فلايمكن فصلها عن البرامج الخاصة بقاعات العرض، أو شبكة المقتنيات التى ينتمى إليها المتحف، أو نوع الزوار الذين يجتذبهم، ولذلك يجب على كل فريق من فرق المحافظين أن يدرس بدقة أى هدف تقوم مقتنياتها المخزونة بخدمته، هل هى توفر دعما متعمقا لوظيفة العرض؟. أم أنها تتناقض مع ما هو معروض؟. هل تعكس مداخل متحفية عتيقة تبقى منها ذكريات محفوظة كجزء من تاريخ المتحف؟. هل المقصود منها توفير معرفة أعمق لفرع علمى معين أو فرع تخصصى دقيق جدا أو مدرسة أو حتى فنان حر!!!؟. أم أن من الأفضل تكديسها كمقتنيات للمستقبل قد لا تقدر قيمتها حاليا بشكل كامل، أو قد لا يكون الجمهور أو الهيئات المسئولة على استعداد لتتقبل حاليا الهدف الذى يجب أن توجه إليه المقتنيات المخزونة فى السنوات المقبلة؟. وما الذى يمكن حفظه بها؟. ولمن تحفظ هذه المقتنيات أساسا، وما الوسائل التى تستخدم لوضعها تحت تصرفهم: هل للمشاورات داخل قاعات العمل، أو المعارض المؤقتة أو الإقراض أو الحفظ فى متاحف أخرى؟.

بمجرد إعطاء ردود واضحة لبعض هذه الاستفسارات. يمكن اتخاذ القرارات ليس بالنسبة لحجم المقتنيات المحفوظة مواقعها وأثاثها فحسب، ولكن أيضا للأشياء المحيطة

العمارة ووضع البرنامج

عند أى نقطة فى وضع البرنامج العام للمتحف يمكن أن يبدأ الفرد فى التفكير بجدية فى المجموعة المحفوظة، يأتى ذلك فى أغلب الأحيان متأخرا أو بعد فترة طويلة من اتخاذ القرارات فى أقسام أخرى من المتحف. حينئذ تأتى فكرة وضع مجموعة الحفظ فى أماكن غير مستعملة أو غير قابلة للاستعمال، وذلك بالبواقى الضئيلة من الميزانية العامة.

ولكن هناك حاليا علامات على تغير الاتجاهات. فمثلا يوجد الآن متحفان وطنيان فى باريس يخضعان للتجديد فى إطار برنامج الدولة للاشغال العامة: متحف التاريخ الطبيعى والمتحف التكنولوجى.

وقد افتتحت القاعة الكبرى للحيوانات «جناح الحيوانات» فى المتحف الأول، والذى وضع على برنامج الأشغال العامة لعام ١٩٨٥، تم افتتاحه فى يونية ١٩٩٤ بعد تسع سنوات من النشاط المكثف لعلمائه ومعماريه ومرمميه. والمهم من وجهة نظرنا أنه منذ عام ١٩٨٠ وحتى عام ١٩٨٦ ركز فريق المحافظين جهودهم فى بناء مخزن جديد تحت الأرض حديث الطراز والوظائف، وبنفس الطريقة قام المتحف الوطنى للتكنولوجيا بتقديم تسهيلات جديدة للتخزين خارج الأسوار فى سبتمبر عام ١٩٩٤، وأعتبر هذا العمل مرحلة أولى فى أعمال تجديده. وفى الحقيقة تم تنظيم ندوة دولية حول مقتنيات التخزين المتحفية فى هذا الإطار (انظر مقال دومينيك فيريوت Do-minque Ferriot فى هذا العدد).

من الواضح الآن أن تخطيط وتجهيز مقتنيات التخزين يجب أن تشكل جزءا لا يتجزأ من البرنامج الشامل للمتحف، ويمكن أن تختلف وظيفة مقتنيات التخزين وبالتالى أماكن وضعها والتجهيزات المطلوبة لها اختلافا كبيرا

بها مباشرة، ونقط التوصل إليها والأقسام القريبة منها فى المتحف (الورش، المعامل، أقسام الحفظ والتوثيق) وهيئة العاملين الخ.

مسئولية مشتركة:

سوف تؤثر مقتنيات المتحف المحفوظة عندئذ تأثيرا كبيرا على أنشطة عدد كبير من هيئة العاملين بالمتحف وسوف تعين كل فرد بطريقة أو بأخرى حتى لو كان المديرون أو أمناء المخازن هم المعنيون بها مباشرة.

ويجب أن يعرف أمناء المتاحف والمتخصصون ما تحويه هذه المقتنيات المحفوظة، وأن يكون لديهم ملفات حديثة ويقومون بأبحاث حول المقتنيات وتقويمها ونشر نتائجها.

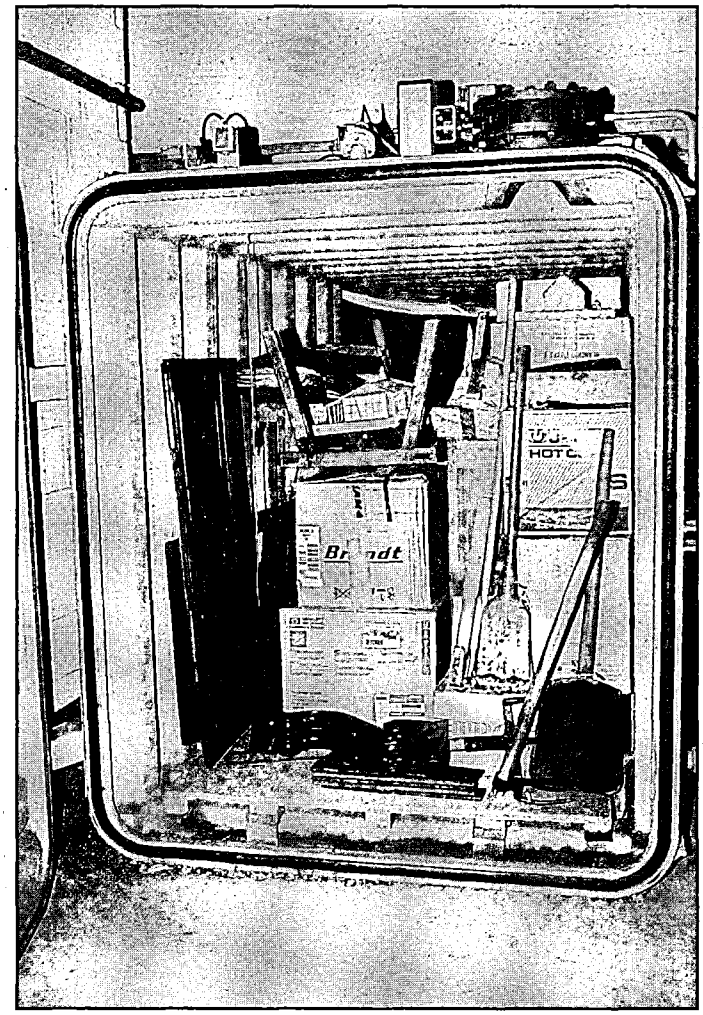
وتعتبر عملية تقييم محتويات المخزن، طبقا لنوعها، طريقة جيدة لترشيد المقتنيات، وخاصة إذا استطاع الفرد أن يقيم شبكة مع المتاحف الأخرى التى لها نفس التوجه، وتنظيم برامج متكاملة أو تبادل المقتنيات وعمل التسهيلات المشتركة.

وعلى المرممين الاشراف على الأحوال فى كل من قاعات العرض ومساحات العرض بحيث يقومون بإعداد أثاث وقواعد مناسبة للتخزين، وعلاوة على كل ذلك عليهم أن يراجعوا بانتظام حالة الحفظ بالمقتنيات ويكون أعضاء هيئة الأمن أيضا مسئولين عن حفظ الأعمال المحفوظة فى أمان، وأن يراقبوا حركة الدخول والخروج من المساحات المخصصة للتخزين.

وبالنسبة للهيئة الإدارية فإن إدارة مقتنيات الحفظ لها مقتضيات مالية هامة تتضمن تكاليف الإدارة والاستثمار المستقبلى. وقد تتلاقى كثير من أنشطة المتاحف مع مقتنيات الحفظ، عندئذ يجب أن تلقى اهتماما مستمرا فى تحديد وتنظيم الواجبات والمهمات اليومية، وقد يكون مما يهتم به أعضاء الهيئة العاملة فى قسم الأنشطة الثقافية للمتحف أن يأخذوا فى اعتبارهم المقتنيات المخزونة، والأهم من ذلك أن يجعلوا الناس على وعى بها فيمكن استخدام المقتنيات كلما كان هناك حاجة للاتصال المباشر بالمقتنيات مثلا عن طريق المؤتمرات المتخصصة والزيارات المتحفية للمكفوفين، ويمكن أيضا أخذ بعض مفردات المقتنيات المحفوظة للاستخدام خارج المتحف مثلا فى حافلات المتحف وزيارات المدارس أو المستشفيات، فالبنسبة للمعلمين تكون المقتنيات المحفوظة مرايا عاكسة لحياة المتحف، وتكون أماكن مثالية للتدريب المهنى والأنشطة التعليمية.

وتعتبر مقالات هذا العدد بمثابة إشارات عديدة إلى أن الإدارة السليمة للمقتنيات المخزونة ترتبط ارتباطا وثيقا بجميع الأنشطة الأخرى للمتحف.

ويهتم المعنيون جميعا بمنع مقتنياتنا من أن تكون مجرد انعكاس لاتجاه مجتمعنا المستهلك نحو التكديس دون تمييز ومنه إلى الضياع، وقد تنتهى بالقارئ إلى أن يعتقد أن مشكلة المقتنيات المخزونة ستكون أحد القضايا الأساسية لعلم المتاحف فى السنوات المقبلة.



دولاب المواد المطهرة

تخزين مقتنيات المتحف: مشكلة بلا حل

بقلم: يانى هيرمان

Yani Herreman

على الرغم من الخطوات الكبيرة التى تتخذ فى تخطيط وعمارة المتاحف، مازالت المساحات المخصصة للتخزين طبقا لرأى يانى هيرمان مهملة بدرجة كبيرة. المعمارية المكسيكية المعروفة التى شاركت فى عدد من المشروعات المتحفية فى بلدها وخارجه، فضلا عن أنها عضو فى المجلس الاستشارى الدولى لمجلة المتحف.

وعلى الرغم من أن المقتنيات كانت تخزن فى المتاحف منذ أن بدأت فكرة المتاحف، فقد ساد الجهل بهذا المجال فى جميع الأماكن والأوقات بين المعماريين والمخططين بل وحتى بين أمناء المتاحف المحافظين.

وتواجه المساحة المخصصة للمقتنيات فى الوقت الحاضر معركة خاسرة مع الاستخدامات الأخرى للمساحات فى مبانى المتحف، وذلك على الرغم من التقدم الحالى فى العمارة والحفظ والتخطيط تماما كما كان الحال منذ خمسة وعشرين عاما مضت حينما بدأ التخصص فى الفروع المختلفة لعلم المتاحف.

لقد تميز القرن العشرون بطفرة ضخمة فى المتاحف، لم تخبُ بعد، وفى منتصف السبعينات اعتقد الكثيرون أن ثورة انتشار المتاحف قد انتهت، إذ كانت المتاحف الكبرى قد بنيت، وبدأ الموقف فى العالم يتغير مؤديا إلى الاعتقاد بأن درجة الاهتمام بالتخطيط للمتاحف قد يكون أبطأ بكثير منه فى العقد السابق. بيد أن مما أدهش الجميع أن الازدهار الثقافى مع ذلك لم يخبُ، وبصفة خاصة بالنسبة للمتاحف التى استمر ازدهارها دون نقصان. وقد أظهر المعرض الذى أقيم فى متحف ويتنى Whitney Museum للفن الأمريكى عام ١٩٨٢ عن متاحف الفن الأمريكية الجديدة، أن عددا كبيرا من المبانى قد رسمت أو جددت خلال تلك السنوات، وإذا ألقينا نظرة سريعة على الموقف فى العالم نجد تدعيما لما أوضحه المعرض. ففى خلال تلك السنوات المنقضية، التى مضى منها حتى الآن أكثر من عشر سنوات، وحركة التشييد والتجديد والتوسع فى المتاحف مازالت صناعة مزدهرة، هذا ويشهد كل يوم افتتاح متاحف جديدة تخصص لأغراض أو محاور، معينة مثل الأطفال «متحف البابالوت للطفل فى مدينة المكسيك ١٩٩٣»، الألعاب الأوليمبية «لوزان فى سويسرا ١٩٩٣» والتاريخ «مثل تاريخ جمهورية ألمانيا الفيدرالية» بون ألمانيا ١٩٩٤، بل وفترات معينة من التاريخ، مثل متحف المحرقة «الهولوكست فى واشنطن D.C» بالولايات المتحدة، وذلك على سبيل المثال لا الحصر. وهناك أيضا أمثلة على تجديدات معمارية وزخرفية للمتاحف، مثل «متحف الملكة صوفيا» فى مدريد بأسبانيا. وهناك حاليا خمسون مشروعا معروفا فى مراحل متعددة من الاستكمال فى العالم كله.

وقد كانت المتاحف تمثل بالمعنى التقليدى تحديا من ناحية التصميم، أولا: كمبان بسبب تعقد أغراضها. وثانيا:كعمل معمارى بسبب أهمية وظيفتها كمكان للمقتنيات، وثالثا: كإبداعات فنية بسبب ما يستحقه هذا النوع من المبانى العامة من الإبداع العظيم. وقد أطلق بول وينكلر على المتحف الآلة الشديدة التعقيد، وقد يرجع لهذه الأسباب العديدة نفسها أن أصبح المتحف بمثابة عمل فنى معمارى كسب أفضل مكانة فى مجال العمارة فى زماننا الذى تحققت فيه بمبادرات جريئة فى هذا المجال الصعب، وترك لنا نماذج رائعة للمبانى المعبرة الرائعة البناء، ومع ذلك فإن التقدم العظيم فى التخطيط والبرمجة العمرانية والمعرفة التكنولوجية المتطورة، وهى مجالات لها نفس الأهمية تماما بالنسبة للمتاحف، كعملية المحافظة والصيانة، لم تكن أغلبها

ترجمة: ميرفت عمر

ناجحة فى مهمتها بنفس الدرجة فمازالت هناك مجالات مهملة تماما بالرغم من أن أهميتها لا تحتمل المساءلة مثل حفظ المقتنيات.

سيطرة أخيل على عجلته

قد يعتقد قراء هذا المقال أن ما تضمنه من مناقشات ترتكب خطأ فى ميلها للمبالغة، ولكن نود أن نؤكد لهم أن صعوبة إيجاد حل مناسب لمشكلة مساحات التخزين مازالت بمثابة تثبيت أقدام أخيل فى المشاريع المعمارية وصداع حقيقى للمسئولين عن المقتنيات.

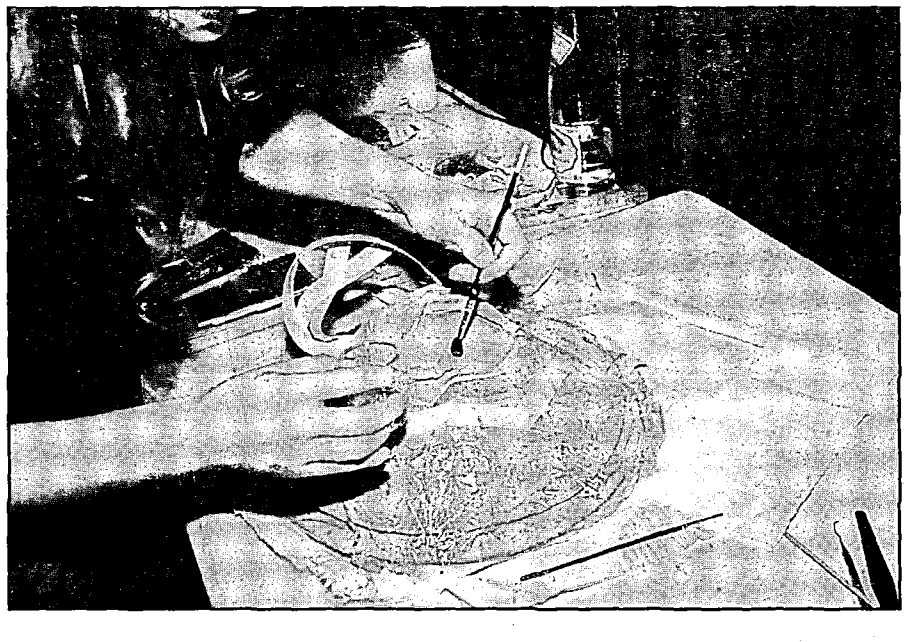
ومن رأى جريم جاردنر Grame Gar-diner الذى يشارك فيه العديد من المسئولين عن الحفاظ على المقتنيات أن كثيرا ما يتكرر حدوث تدهور للمقتنيات يرجع أصلا إلى الطريقة غير المناسبة لحفظها. فإن الجهل والإهمال فى الإدارة والتحكم فى مستويات الحرارة والرطوبة والعوادم والأتربة والحشرات والقوارض بالإضافة إلى سوء الفهرسة والتوثيق، حتى فى هذه الأيام، ينتج عنه تدهور حالة المقتنيات المحفوظة، ويلزم بسبب هذه المشكلة القيام بحملة لإثارة الوعي بها، كما يلزم تدريب هيئة موظفى المتحف، ويجب أيضا إقناع المحافظين وأمناء المتاحف والإداريين والمديرين وكل من له صلة بعمل المتاحف بأهمية تخصيص أماكن للحفظ تكون فى حالة لائقة، لتعمل بطريقة سليمة. وإذا اقتضت الضرورة إعادة تنسيق أو حفظ مجموعة من المقتنيات، فيجب استشارة المتخصصين المناسبين. وهذا يعنى الحاجة إلى تدريب المحافظين، وكذلك الإداريين المتخصصين فى جمع المقتنيات، على الصيانة الوقائية، وعلى تطبيق تكنولوجيا المعلومات، وفهرسة المقتنيات والتخطيط المعمارى، وما إلى ذلك لتوجيه العاملين المعنيين الخاضعين لإشرافهم، على القيام بالواجبات المنوطة بهم على أكمل وجه.

أثاث قديم محفوظ بعناية فى متحف الحضارة، كوبيك كندا

فمنذ عام ١٩٨٠ كان جايل دى جوتشن Gael de Guichen ، الداعية الأول لدراسة مساحات التخزين والاستفادة منها، يكتب عن حاجة علماء المتاحف لبعض المعرفة فى الإدارة إلى جانب المعلومات المتخصصة عن المقتنيات المسئولين عنها.

ومع ذلك يجب الاعتراف بأنه لحسن الحظ حدث بلاشك تقدم ملحوظ فى الطريقة التى ينظر بها علماء المتاحف والمعماريون والمخططون والمبرمجون والمتخصصون لهذه المسألة. فليس من شك فى أن زيادة الوعى ترتب على الفهم الأفضل لتكنولوجيا حفظ المقتنيات والفهرسة والتوثيق والتخطيط والبرمجة والأمن والإدارة. وقد كان الوعى بالإمكانيات الهائلة التى قدمتها تكنولوجيا المعلومات فى مجال علم المتاحف بصفة عامة، والتوثيق وإدارة المقتنيات والتخطيط بصفة خاصة، أهمية فى تحسين إدارة مساحات التخزين.

وعلى الرغم من انتشار استخدام وسائل البرمجة والتخطيط المعاصرة فى عمليات التخزين لا يمكننا المبالغة فى التركيز على ضرورة أن نأخذ أمناء المتاحف والمحافظين والمخططين، فى الاعتبار عند تصميم أو إعادة تصميم متحف، فمن المرغوب فيه بشدة أن يعملوا سويا، فإن تشكيل فريق داخلى متعاون يؤدي بل يضمن النجاح النهائى المنشود. إذ أن الحالة المعرفية الراهنة بالنسبة لحفظ المقتنيات فى مخازن تمكن من إيجاد الحلول التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند التصميم الشامل للمتحف من البداية، وفى تحليل طريقة استخدام القطع ومميزاتها، وتعتبر سياسات الاقتناء وأهداف المتحف أيضا من العوامل الحاسمة.



معالجة إحدى مقتنيات السيراميك فى معمل الصيانة بالمتحف القومى للفنون والتقاليد الشعبية. باريس

التخطيط والتخطيط ومزيد من التخطيط

يرى جون هورجان المتخصص فى البرمجة والتخطيط العمرانى أن هناك سلسلة من الخطوات تسهل تخطيط مساحة التخزين:

أ - تصنيف المقتنيات طبقا للنوع والاستخدام.

ب - إعداد البرنامج والرسم البيانى المصور.

جـ - وضع معيار تصميمى.

د - الاتصال بالمعمارى.

ويبدو أيضا أن من الأهمية بمكان تحديد الوظائف الأساسية للمتحف التى تؤثر على مساحات التخزين وتعد لها، ويجب أن تؤخذ فى الاعتبار حينما تبدأ دراسة البرمجة.

تسجيل وفهرسة وتوثيق الأعمال

تحقق تقدم غير عادى فى هذا المجال، سمح بالتسجيل الدقيق لكل من تاريخ العمل وحالتها عند حفظها، يشمل استخدام الآلات الحاسبة دعما للبرنامج بالنسبة لتسجيل وفهرسة الأعمال. وعلى المتخصصين فى هذا النظام أن يرشدوا المخططين عما يحتاجونه للقيام بأعمالهم.

إدارة مجموعات الاقتناء

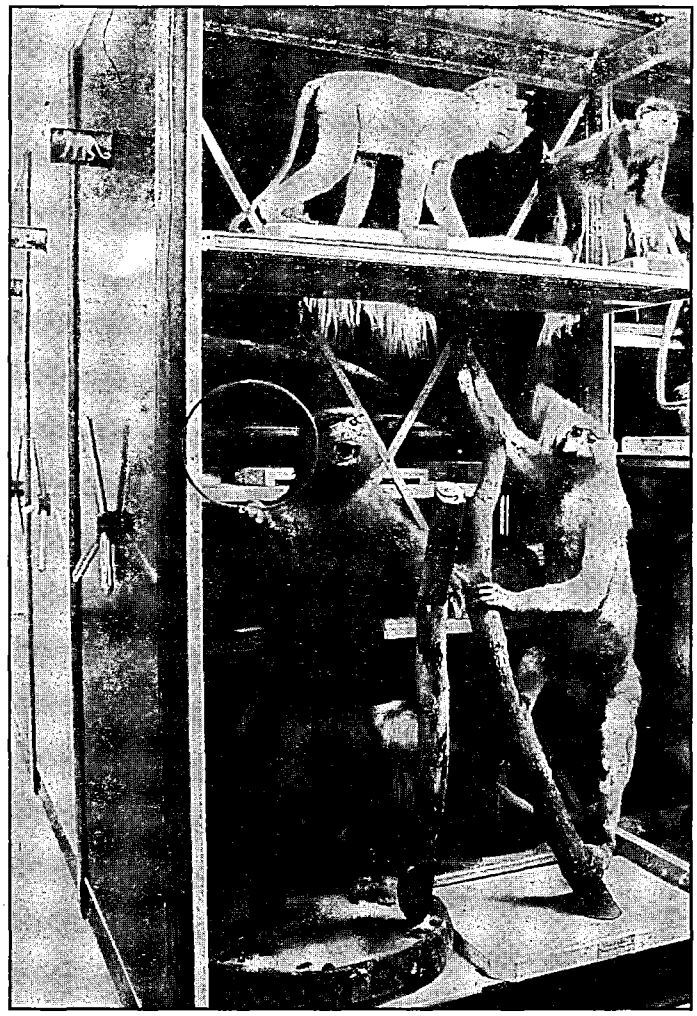
ويشترك فى هذا العمل الهام الذى لم يعترف بأهميته إلا فى الحاضر القريب إلى جانب أمين المتحف، الذى يدير وينسق سياسة العرض، وإعادة تنظيم المقتنيات بما فى ذلك المحفوظ فى المخازن، ورسم البرامج، وكلها مرتبطة ارتباطا وثيقا بجميع المجالات الأخرى المتصلة بأعمال المخططين والمعمارى عند تصميم مساحة التخزين.

المحافظة والصيانة

كان هناك تقدم ملحوظ فى هذا المجال أيضا مع تعاظم المعرفة بكثير من الفنون والمواد التى يمكن أن تطيل عمر المقتنيات الموجودة فى المخزن، ويجب على المحافظين القائمين على الحفظ وضع الخطوط الإرشادية للمخططين والمعماريين حول أفضل طرق استخدام المساحات والأوجه الجمالية، مثل أنسب مستويات الإضاءة ومعدل الرطوبة والمتطلبات الفنية الأخرى

أمن المتقنيات

حظى جانب الأمن بالاهتمام الذى يستحقه فى عمل المتاحف أما الطريقة التى يتم بها تنفيذه فيمليها البحث الجاد الذى جعل من الممكن وضع قواعد وأسس الأنشطة فى الأماكن المختلفة.



المخزن المجدد أخيرا قسم من جناح الحيوانات فى متحف التاريخ الطبيعى، باريس

ولا يقتصر تحديد نوع برامج البحوث وتكررها على تحديد حجم المقتناة فقط، ولكن يحدد أيضا مساحات التخزين موقعها وترتيبها الداخلى، الأمر الذى يتطلب استشارة متخصص. ومن بين الاتجاهات الحالية نحو حل مشكلة تخزين كميات كبيرة من المقتنيات، هناك إجماع حول الرغبة فى إقامة مبان خصيصا لهذا الغرض، مثل مخازن متحف جوليتا فى السويد، ومتحف مؤسسة سميثونيان فى الولايات المتحدة، كلاهما يقع على بعد بعض الكيلو مترات من المتاحف، وتخدم فى اقتناء ملايين الأشياء التى تتكون منها مجموعة المقتنيات.

المعارض

هناك علاقة مباشرة بين مساحات التخزين ومساحات العرض، ومن الأصلح أن تكون هناك مساحة عبور وسيطة تستخدم أيضا للعمل والتسجيل والمراجعة أو أى منها، ويؤثر عدد المعروضات وسياسة استخدام المعروضات على التخطيط الداخلى لمساحة التخزين.

التعليم

يجب أن يشكل التعليم معيارا من معايير التخطيط رغم وضوح هذه العملية بنسبة أقل بين العمليات التى سبق ذكرها، وفى بعض الحالات أيضا يمكن أن يكون التعليم عاملا حاسما، كما هو الحال بالنسبة للمخازن المفتوحة للجمهور، وحينما تكون فى سياسة المتحف وأهدافه معيار هذه العلاقة.

وفى الختام أود أن أشير إلى أن المعماريين والمخططين فى الوقت الحاضر لديهم موارد أكثر لتصميم مساحات تخزين المقتنيات بشكل جيد، وسوف يجعل هذا العمل المتعلق بفرق العمل المتداخلة، والتى تعتبر الآن أكثر قدرة على إسداء النصيحة، وأكثر معرفة ولديها فكرة أوضح عن أهمية هذا الجزء الدقيق من المتحف، سوف يجعل المقتنيات والتراث المحفوظ فى المخازن فى أمان وفى رعاية أفضل سنوات عديدة مقبلة.

Bibliography

De Guichen, Gaël. *Museus: adequados a abrigar colecções?* São Paulo, Museu da Industria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980. (Museu e Tecnicas series.)

Bachmann, Konstanze. (ed.). *Conservation Concerns. A Guide for Collectors and Curators.* Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1992.

Horgan, Joanne C. *Planning Good Collection Facilities. Course Notes in Collection Storage.* Mexico City, Museo de Historia Natural, 1990.

Darragh, Joan; Snyder, S. James. *Museum Design. Planning and Building for Art.* New York, Oxford University Press, 1994.

Johnson, E Verner; Horgan, Joanne C. *Museum Collection Storage.* Paris, UNESCO, 1970. (Technical Handbooks for Museums and Monuments, 2.)

Gardiner, Graeme. Prevention Rather than Cure: Preservation versus Conservation. *Museum International,* No. 183 (Vol. 46, No. 3, 1994).

تخزين مرئى: تجربة متحف جلينباو

بقلم: دينيس سلاتر

Dennis Slater

قام متحف جلينباو فى كلجارى بمقاطعة ألبرتا فى كندا، بتجربة غير مألوفة لكشف احتياطيات المتحف للجمهور. ويصف أوجه النجاح والإخفاق لهذا المشروع الرائد، دينيس سلاتر، أمين شئون الأعراق البشرية بقسم المطبوعات والبحث العلمى فى هذا المتحف. وقد تولى مؤخرا رعاية أحدث معارض متحف جلينباو الدائمة الذى سمى Where Symbols Meet: Acelebrtation of west African Achievement: (أين تلتقى الرموز: احتفال بمأثرة غرب أفريقيا)، ويبرز أشياء من صنع أيدى الإنسان فى مجموعة غرب أفريقيا الشاملة بالمتحف.

فيما بين سنة ١٩٧٨، وسنة ١٩٨١، قام متحف جلينباو فى كلجارى بكندا، بتخطيط وإعداد وتشييد نظام لعرض المقتنيات المخزونة أطلق عليه اسم تخزين مرئى.

والمقدمة المنطقية لمعظم مثل هذه النظم، إن لم تكن لها جميعا، هى إتاحة الرؤية الكاملة لمجموعات المتحف وتفترض هذه الصيغة أن للجمهور حقا فى التوصل الكامل إلى تراثه الثقافى، وأنه مهتم بمشاهدة أعداد كبيرة من المفردات المتحفية المحجوزة عادة فى أماكن المقتنيات المخزونة. وكان التصميم الذى وضعه متحف جلينباو، ومنتجه النهائى قائما على هذين الافتراضين، ولكنه كنموذج مثالى، لم يعرض للرؤية سوى مجال واحد من مجموعاتنا. إذ أننا استهدفنا المادة المتعلقة بالأعراق البشرية، وبخاصة قطع المصنوعات اليدوية الخاصة بشعب كرى الذى يعيش فى غرب كندا.

ولم تكن تجربة متحف جلينباو هى الأولى من نوعها. بل كانت قائمة على تجربة مماثلة قام بها فى سنة ١٩٧٦، متحف الأعراق البشرية بجامعة كولمبيا البريطانية فى فانكوفر، وعلى خلاف هذه التجربة، عرض مشروع متحف جلينباو مجموعة متميزة، واستخدم إضاءة حسب الطلب، وحشد مفردات متحفية مصنعة طبقا للثقافة، والنوع، واشتمل على عملية تعليمية. وكما هى الحال مع مشروع «UBC» (جامعة كولمبيا البريطانية)، قدم متحف جلينباو لجمهوره عددا كبيرا من المفردات المتحفية المماثلة مصحوبة بأقل قدر من الوصف، وكان القليل من هذه المفردات من المنسوجات والملابس.

وفى مثال جامعة كولمبيا البريطانية، كانت المخزونات المعروضة جزءا من نظام يشمل ثلاثة عناصر للمعلومات والمقتنيات هى كما كتب ميشيل آميس:

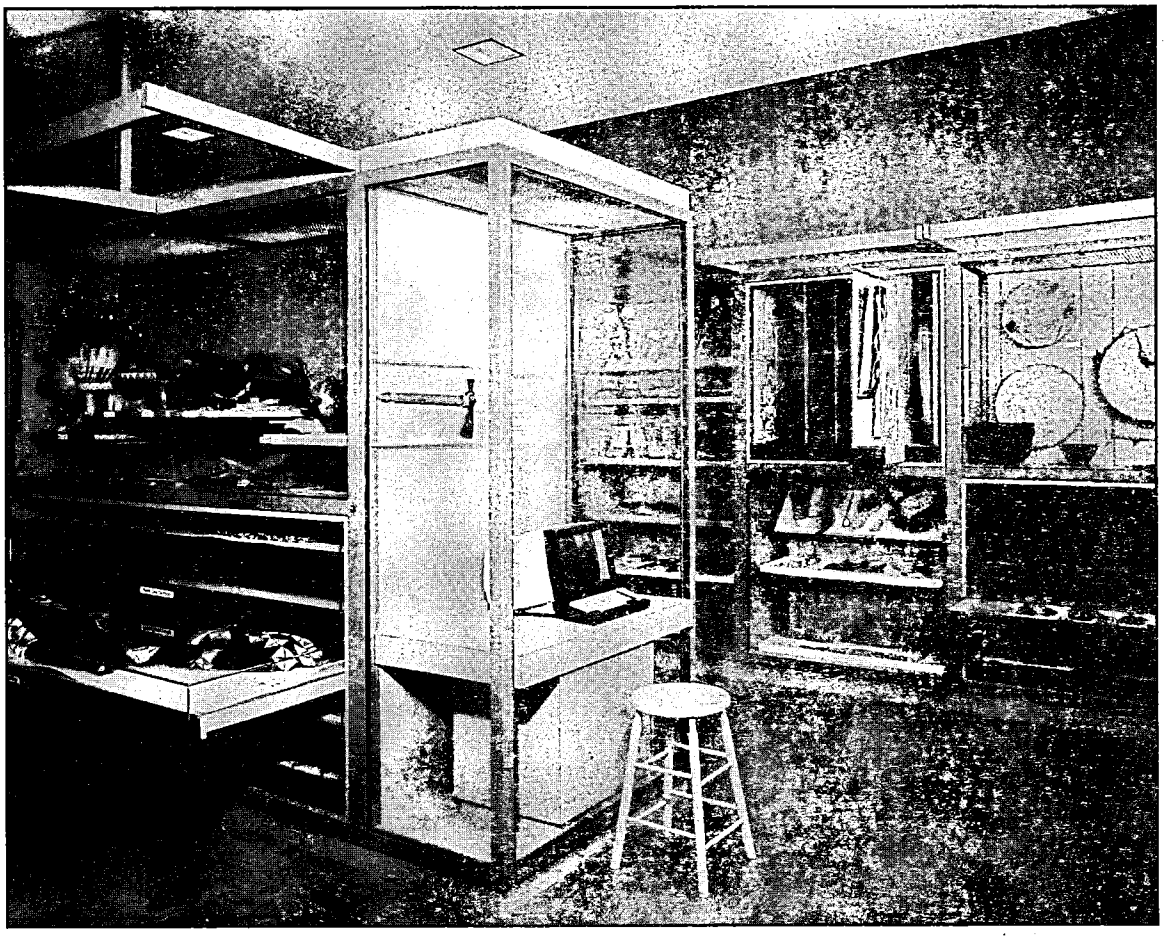
«أصبح التخزين المرئى أحد أنماط ثلاثة للعروض المتاحة لطلاب العلم والجمهور على السواء. ويقوم كل من العروض الثلاثة على سياسة عرض مستقلة مناسبة لمتطلباته الخاصة، ويكون مزج الأنماط الثلاثة صورة متكاملة لزائر المتحف»(١).

وعلى حد قول د. آميس، إن كل وحدة قد أكدت النوعية المرئية للمفردات المتحفية، أو استخدمت تلك المفردات لتوصل رسائل معينة، أو لتوضح مدارات قصة ما (تعليمية)، أو أظهرت المفردات بطريقة التخزين المرئى.

ووفقا لما ذكره دكتور آميس كان الأنموذج الأصلى لمشروع متحف جلينباو مكونا من مكان لتقديم برامج تفسيرية، ومكان تعليمى على شكل هلال، به مجموعة متجاورة من وحدات ذات أدراج. وتقدم البرامج التفسيرية فى دولاب التخزين أدوات البرامج المدرسية: مقاعد، مناضد للمناقشة، عروض / للجماعات، وخدمات سمعية بصرية. وكان المجال التعليمى عبارة عن صندوق عرض طويل على شكل هلال مكون من قاعدة خشبية وإطار تواجهه ألواح كبيرة من الزجاج الثقيل، تعلوها مصادر ضوئية مستقلة من مصابيح الفلورسنت. وكانت بطاقات وصف المفردات المتحفية، ولوحات المعلومات فى ذلك المكان التعليمى قياسية بالنسبة لمعارضنا، وقدمت الصور الفوتوغرافية، والصور التوضيحية على الجدار الخلفى لنافذة العرض. وكانت حواف وحدات الأدراج مكونة من إطارات كبيرة من الصلب ركبت لتتيح انزلاق الأدراج أفقيا أو رأسيا، وكانت واجهات كل صناديق العرض الكبيرة، والأدراج المستقلة مصنوعة من نوع من البلاستيك الأكريليكى الشفاف. وطليت كل النواحى الداخلية لوحدات الأدراج بطلاء معدنى رمادى اللون، ولا يعترض الجوانب المسطحة والواجهات سوى أزرار الضوء حسب الحاجة، ومقابض الدرج المجوفة. ولم يوضع أى نص أو بطاقات وصف بخارج الوحدات.

وقد رتبت المفردات المتحفية طبقا للنوع والثقافة بأمثلة منتقاة معبرة عن التنوع فى مجموعاتنا. وتضمنت بطاقات الوصف أقل قدر من البيانات. ووضعت بجانب أو تحت المصنوعات اليدوية، معينة الهوية الثقافية للمعروضات، وأسماؤها وأرقامها، وقد وضع حاسب آلى بمكان قريب ليزود الزوار بمعلومات إضافية، ومزجت الوحدات التعليمية بوحدات الأدراج التى تضم ٩٠ فى المائة تقريبا من مجموعة منطقة شعب Cree بمتحف جلينباو، وقدمت للجمهور مجموعة شاملة من المصنوعات اليدوية، مثل: الملابس والآنية، والأسلحة، والأدوات، والآلات الموسيقية. وكانت مصادر الضوء في الصناديق ووحدات الأدراج مقصورة على النظم اللازمة للعرض، وتضيء المحتويات

ترجمة: حسن حسين شكرى



منظر لمرفق وحدة الأدراج، يظهر موقع الحاسب الآلى، وأدراج التخزين الرأسية والأفقية.

لفترات وجيزة.

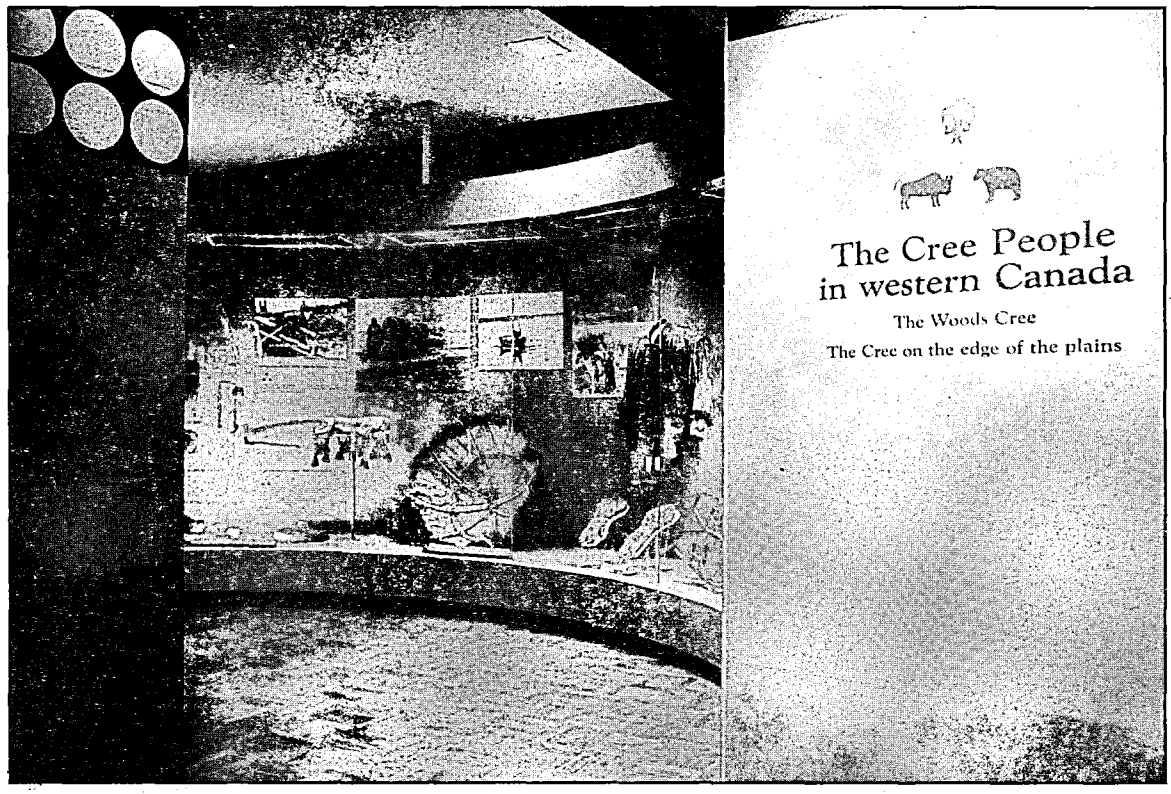
تفاعلات متنوعة

وقد تابع برنامج التخزين المرئى بعد اكتماله كنظام، تفاعل الجمهور، واحتياجات الصيانة. وتضمنت المتابعة ملاحظات هيئة العاملين (المتابعات المنتظمة للتركيبات، وآلية الأدراج، والحاسبات الآلية، وبطاقات الوصف، الخ... على سبيل المثال)، وكذلك الاستفسار عن الخدمة وجودتها فى رأى الزوار. وبعد الافتتاح مباشرة ظهرت صعوبة أساسية، فقد كان تفاعل الجمهور بالنسبة لوحدات الأدراج عديم القيمة، للجزء الأعظم، فلم يذهب الجزء الأعظم للزوار إلى هذه المنطقة مفضلين التركيز على منطقة العرض التعليمى. وإذا دخلوا إلى وحدات الأدراج كانوا يختبرون نظام الإضاءة، أو حركة انزلاق الأدراج.

هذا ولم يدخل الزوار منطقة التخزين المرئى لأنهم لم يفهموا الغرض منها. ولأنها لم تكن تشبه أى شىء قابلوه من قبل، سواء فى المنطقة التعليمية المصاحبة أو فى باقى أجزاء المتحف. التى يكون الغرض منها واضحا للأفراد العاملين بالمتحف، ولكن التصميم والتخطيط لا يحققان بالضرورة هدف الإتاحة الميسرة بدرجة كبيرة بالنسبة للزوار. ويزعم المعارضون للنظام أن البطاقات التى تحوى أقل قدر من وصف المفردة المتحفية المعروضة، والتركيز الكبير على المصنوعات اليدوية لا تشجع زوار المتحف على التعلم. ويفند المدافعون عن النظام ذلك، بأن تلك المقولة تفترض أن المراد من وحدات التخزين المعروضة هو أن تحقق أهدافا مثل أهداف المعروضات ذاتها.

إن وحدة التخزين المرئي ليست عرضا، ولا بقصد بها أن تكون كذلك. وبالتأكيد، لم يكن المثال الذى احتذاه متحف جلينباو مصمما لسد ذلك المطلب. فلقد كان له ثلاثة مكونات أساسية: هى البرامج التفسيرية، والعرض التعليمى، ووحدات المقاعد ذات الأدراج. وقد هيأت هذه العناصر للزائرين تجربة متحفية مختلفة، إذ أنها قدمت على نحو مستقل مفردات متحفية وافرة، أتاحت المشاركة فى البرامج والأحداث الخاصة.

ولا تظهر المشكلات إلا حين ينظر إلى وحدات التخزين المرئى فى عزلة عن بقية



مدخل المعرض التعليمى الهلالى الشكل

أجزاء المتحف، فهى ليست عروضا، ولا تخزينا تقليديا، وربما كان الزوار غير مستعدين، أو غير راغبين فى استخدامها. وحينما سئلوا عنها، أجاب معظمهم، بأنهم لم يعرفوا ماهيتها، ولا سبب إقامتها، أو كيفية استخدامها.

لقد انصب اهتمامهم على المفردات المتحفية، لكنهم احجموا عنها بسبب تصميم الموقع على شكل صندوق، وأصيبوا بإحباط من البطاقات التى تحوى أقل قدر من الوصف. وكان المكان على غير المتوقع ، إذ أنه لا يقدم معلومات العرض التقليدية، ولا مضمونه.

إذن، ما الذى يمكن أن تحققه وحدة التخزين المرئى، إن لم تكن عرضا؟. إنها تعرض عددا كبيرا من المفردات المتحفية فى مضمون غير تقليدى، وتنبه الزوار إلى الثروة الخبيئة من مقتنيات المتحف، وكثيرا ما تؤخذ هذه المعايير على أنها الأسباب الرئيسية لأى تصميم للتخزين المرئى. ولكن هل هذا نوع من «العرض الضخم» أو عنصر للتعلم؟. أم أنه عنصر جذاب من الناحية البصرية؟. وهل يمكن لمثل هذه الوحدات أن تبقى منفردة قائمة بذاتها؟. أم أنها أكثر ملاءمة من التركيز على بعض العناصر المعينة فى عرض كبير؟. ونظرا لأن الجمهور، وهيئة العاملين بالمتحف قد ألفوا استخدام التخزين المرئى، تزداد أهمية هذه الأسئلة وقد أوحت المتابعة الأولية ببعض الإجابات: فربما كانت الوحدات كبيرة جدا، وينبغى أن يكون النمط المصغر هو محل تركيز المعارض التقليدية، وقد يكون ثمة فائدة للحجم الكبير، ولكن تبلغ الفائدة أقصاها إذا وضع فى مضمون تفسيرى عادى. وتواجه هذه النقطة أيضا سمة مميزة حاسمة من سمات وحدات التخزين - أعنى حجمها، وتكون معظم نظم التخزين المرئى كبيرة، ومركزة تفرض نفسها على المشاهد. وقد شغل الأنموذج الأولى الذى قام به متحف جلينباو مكانا أوسع من وحدات التخزين التقليدية، ولكنه اشتمل على مصنوعات يدوية أقل. بل كان أكثر كثافة إلى حد لا يستهان به أيضا، فتحملت الأرضية بسببه ضغطا كبيرا. وبسبب حجمه ولونه الخارجى الرمادى، وصفه عدد من الزوار بأنه غير جذاب إطلاقا.

ونشأت قضايا أخرى حين توافقت هيئة العاملين بالمتحف والجمهور مع هذا النظام الجديد. ولأن معظم مجموعة شعب Cree قد تم احتواؤها فى وحدة تخزين مرئى، فقد أدت هذه الوحدة الجديدة إلى صعوبة وصول هيئة العاملين بالفعل إلى المفردات المطلوبة للدراسة التفصيلية، أو استعارة المتاحف الأخرى لها. كما أن وحدات الأدراج لا تنقل أو تفكك بسهولة حتى يمكن نقل المفردات التى تحتوى عليها. وأكثر من ذلك، ورغم أن أدراج المعرض كانت مصممة لنوع معين، ولعدد محدد من

المفردات: ولم تكن مهيأة لبدائل أو إضافات، ورغم أنها كانت مصممة لتحقيق التوصل الميسر، إلا أن ارتفاعها، وثقلها ورسمها المنظور، قد جعلها صعبة بالنسبة للأطفال أو المعوقين على المقاعد المتحركة.

وبالنسبة للوقت الإضافي، فقد طرح الاستخدام الدائم للأدراج مسألة تعرض المشغولات المعروضة للخطر. وعلى الرغم من أن تصميمات التركيب دقيقة فقد تسببت حركة الدرج فى تعرض المفردة المعروضة للتآكل، وفى تسيب الحوامل تدريجيا، وقد لوحظ ذلك بصفة خاصة بالنسبة للأدراج الرأسية الأقصر.

وكان من الواضح أيضا أن مفردات من أحجام وأشكال معينة قد لا تتكيف بشكل سهل فى التخزين المرئى. ولئن كان الأنموذج الأولى قد أعد للمشغولات العرقية، إلا أن التصميم قد لا يستوعب تنوع الأوزان والأشكال المألوفة فى مجموعة مقتنيات تاريخ ثقافى، وبخاصة فى حالة الأعداد الكبيرة من الملابس والمنسوجات الموجودة فى المتحف.

وكانت الكسوة وهياكل عرض الملابس فقط هى التى وضعت فى صناديق عرض أكبر حجما وغير محجوبة عن النظر مركبة فى وحدات أدارج. وفى هذه الحالة كانت تماثيل عرض الملابس أصغر حجما من الوحدات الموجودة فى المعارض التقليدية. هذا وقد أثارت المنسوجات مشكلة أكبر كثيرا، إذ لم يكن هناك فى ذاك الوقت نظام للتخزين المرئى يصلح لتخزين المنسوجات على نحو آمن (٢) وكان هناك تركيز على المشغولات ضمن المفردات الأخرى كان سببا فى أنها عانت من المشكلات بدرجة أقل، لكن المنسوجات والملابس كانت إما كبيرة جدا، أو فى حاجة إلى حوامل معقدة جدا بالنسبة لتصميم الوحدات، وحين تضمن التخزين المرئى بعض المنسوجات كانت وحدات الأدراج الطويلة المسطحة، أو الصناديق ذات الطول البؤرى هى التى استوعبت هياكل عرض الملابس. كما أن الاختيار الواسع لم يتح لأعداد كبيرة من هذه المشغولات بل حدد أيضا الكيفية التى تعرض بها.

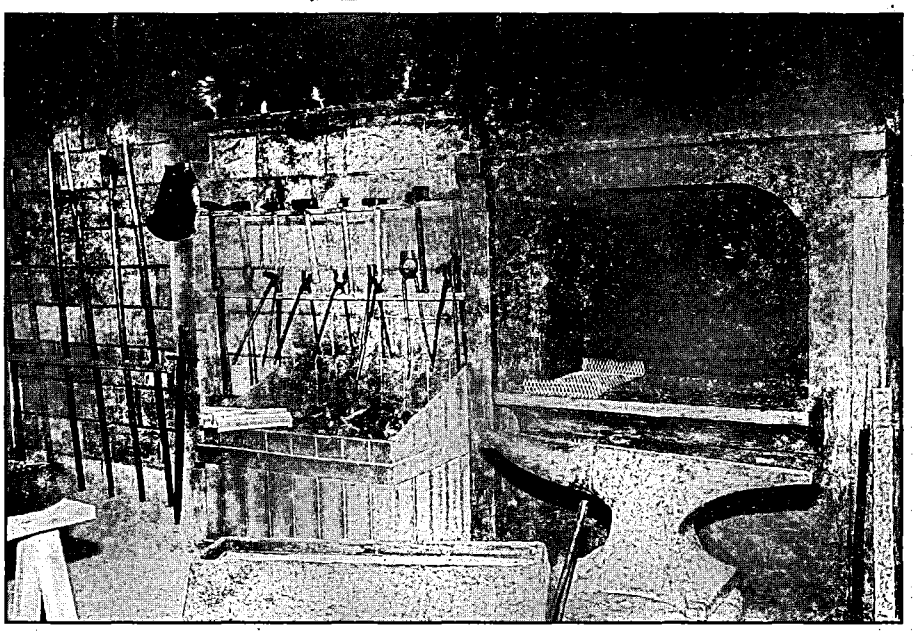
فماذا عن قيمة الوحدة كأداة للبحث العلمى؟. وكيف قورنت بمرافق التخزين المنتظمة؟. وكيف أثرت فى إتاحة البحث العلمى؟.

يتيح التخزين المرئى للباحثين مشاهدة أعداد كبيرة من المصنوعات اليدوية، واختيار المفردات المثيرة للاهتمام. وهذا يفى بالغرض بالنسبة للبحث الطارئ، ولكن الصعوبة تكون بالنسبة للباحثين الذين يحتاجون إلى وضع أيديهم على المفردات بطريقة ميسرة. وفى الأنموذج الأولى الذى وضعه متحف جلينباو، كان معظم مقتنيات منطقة شعب Cree معروضا بنظام التخزين المرئى، وغير متيسر للبحث العلمى المتعمق على نحو فعال، كان غير متيسر لأنه وضع فوق أرضية منفصلة عن باقى وحدة التخزين، ولم يكن فى الإمكان نقل المفردات بسهولة من الوحدات التعليمية أو من وحدات الأدراج.

دروس تعلمناها

ما الذى برهنت عليه هذه التجربة؟. بخلاف معظم نتائج التقويم، لم يكن نظام التخزين المرئى فاشلا تماما، فقد قدم معلومات قيمة عن الزوار، وعن المجموعات، والمعارض والتوقعات. وأغلب الظن أن أنموذج متحف جلينباو الأولى أغلق فى عام ١٩٨٥، بسبب التصميم، وعوامل فنية أخرى تقريبا. وبعد فترة وجيزة، وبعد أن تم تفكيكه، أعيد توزيع بعض أجزائه فى أرجاء المتحف. وأصبحت وحدات الأدراج مواقع للبحث العلمى والحفظ،

محل دروع وأسلحة من القرن السادس عشر، أعيد إحياؤه فى معرض: محاربون: رحلة عالمية عبر خمسة قرون من الزمان.



وحولت وحدات أخرى إلى مرافق التخزين ولفافات المنسوجات، وجلود الحيوان المتعلقة بالثقافات المختلفة، ومع أن الزوار لم يكونوا ميالين إلى استخدام نظام الحاسب الآلى المصمم خصيصا لهذا الأنموذج الأولى، فقد حفظت كل معدات الحاسب الآلى، لاستخدامها فى معارض ومشروعات أخرى. وقد علمنا الأنموذج الأولى ما يتوقعه الجمهور من إضافة الحاسب الآلى، وما هو مستوى المعلومات المريحة للباحثين العابرين، والجادين على حد سواء.

وكانت التغييرات الفلسفية التى أدت إليها تجربة التخزين المرئى أقل وضوحا. وقد أظهرت تجربة التخزين المرئى قيمة المساحة المصممة خصيصا للتفسير والبرامج، ونتيجة لذلك كانت مساحة البرنامج هى إحدى التركيبات القياسية على أرضيات المعرض منذ سنة ١٩٨٥. وتعد هذه المساحات بمثابة أماكن منفصلة متعددة المزايا، وكافية لاستيعاب مجموعة من البرامج والأنشطة المدرسية.

ومنذ منتصف الثمانينات، قدمت العديد من المعارض وحدات أدراج صغيرة كبدائل لصناديق العرض، أو كوحدات مستقلة لمجموعات خاصة. ويتيح كل من الأسلوبين زيادة حجم المفردات التى تعرض، ويتيح التوصل بسهولة إلى تشكيلة أشمل من المقتنيات، كما تتيح الوحدات المستقلة التركيز على أنواع من المصنوعات اليدوية التى لها علاقة بموضوع معرض معين. قد تكون فى أغلب الأحيان مفردات صغيرة (مثل: الميداليات العسكرية، والشارات الشرفية) فى حاويات غير عميقة مثل الوحدات الموجودة حاليا فى معرض متحف جلينباو المسمى: «المحاربون فى أرجاء العالم عبر خمسة قرون» ويقدم هذا المعرض أيضا كثيرا من المفردات بوسيلة أخرى هى الديوراما. ويقدم معرض «المحاربون» هذا، منظرا مجسما أو ديوراما لمحل صانع الدروع والأسلحة فى القرن السادس عشر، من النوع المماثل للنمط الذى وجد فى قلعة فى جنوبى ألمانيا. وتحتوى «الديوراما» على قطع كثيرة من الدروع والأسلحة، والأدوات من مجموعة متحف جلينباو. وفى هذا المثال، تعرض الكثير من المصنوعات اليدوية، ولكن الديوراما تقدم مضمونا تفسيريا.

وقد أوحى التخزين المرئى كتجربة فى مجال البحث العلمى ومكان التخزين بتغير آخر فى تصميم المعرض، هو عنصر مصدر المعروضات: وأظهر التخزين المرئى أن البحث العلمى للمفردات الموضوعة فى وحدات أدراج كبيرة قد يكون صعبا، فمازال الجمهور مهتما بالمعلومات. وكانت النتيجة تغييرا فيما تقدمه معارضنا، وإدخال مصادر مقروءة من الكتب، والنشرات، ومواقع الحاسب الآلى. وفى متحف جلينباو، تبدو المصادر وكأنها منتج جزئى للتحول الفكرى الذى أحدثته تجربة التخزين المرئى واليوم، فإن المصادر تعد قياسية فى معارض متحف جلينباو، ويستخدمها الجمهور بحماس.

وكان التخزين المرئى، ولايزال قضية مثيرة للجدل، ولكن مع تجربة جامعة كولمبيا البريطانية، ومع الأنموذج الأولى الذى وضعه متحف جلينباو، نكون قد تعلمنا دروسا هامة. وقد أثرت نتائج تجربة متحف جلينباو بعمق فى كيفية تصميم المعارض المؤقتة والدائمة وبالتالى، تحددت بوضوح الفلسفة والتصميم، واحتياجات الجمهور، فى مجتمع المتحف. وقد استلهم عدد من التغييرات المنفذة الآن فى معارضنا من هذا الأنموذج الأولى. كما أن الاهتمام قد تركز على قضايا الإتاحة السهلة، وعلى المعلومات، والتعلم التى مازالت من القضايا الرئيسية فى مجتمع المتحف. وقد استفادت كل معارضنا من تجربة التخزين المرئى وتراثها الفلسفى، واكتسب الجمهور تجربة متحفية ذات معنى أوضح.

Notes

1. Michael M. Ames, 'Preservation and Access: A Report on an Experiment in Visible Storage', *Gazette*, Summer/Fall 1981.

2. Duncan Cameron, *Creating Visual and Intellectual Access to Museum Collections*, Glenbow Museum, 1986 (unpublished report).

وحدة تخزين مستقلة: المركز المعاون لمتحف معهد سميثسونيان

بقلم: يو. فنسنت ويلكوكس

U. Vincent Wilcox

هناك مرفق جديد للتخزين وخدمة البحث فى موقع بعيد عن معهد سميثسونيان فى واشنطن العاصمة، يستخدم المركز معاون للمتحف وضع تقنيات الفن لتسهيل كل من عمليتى الحفظ والبحث العلمى . وقد شارك كاتب المقال على نحو مكثف فى تخطيط ذلك المركز المعاون، وتم تعيينه مديرا له، منذ أن كان تحت التشييد فى سنة ١٩٨١ . وقد خدم قبل ذلك كمدير للمقتنيات بإدارة معهد سميثسونيان لعلم الأعراق البشرية، كما عمل قبل ذلك أمينا لفرع البحث العلمى بمتحف الهنود الحمر التابع لمؤسسة هاى Heye فى نيويورك.

يعد المركز المعاون لمتحف معهد سميثسونيان، مرفقا متخصصا للبحث العلمى، والحفظ، والتخزين، ويقع فى سوتلاند، بولاية ميريلاند، على مسافة نحو ١٠ كم جنوبى مبنى الكابيتول (مقر حكومة الولايات المتحدة) فى واشنطن العاصمة، ويغطى مساحة قدرها هكتارين من الأرض تقريبا، ويضم هذا المبنى الفريد المتعرج الشكل مساحة عرض تزيد عن ٥٠٠,٠٠٠ م٢. وليس به معارض عامة للجمهور، بل هو مخصص لمهمة توفير البيئة المثلى لكل من عمليات حفظ ودراسة مجموعات متحف سميثسونيان.

وهناك تناقض متأصل فى هذه المهمة بالطبع. إذ أن البيئة المثلى للحفظ، والبيئة المثلى للدراسة ليستا متماثلتين، كما أنهما غير متوافقتين على الدوام فتحتاج المجموعات إلى محيطات مستقرة تمام الاستقرار، خالية من عوامل التدهور المتعددة، مثل: الضوء، والغبار، والآفات الحشرية، والاختلاف الشديد فى درجات الحرارة والرطوبة، فوجود الكائنات البشرية فى حد ذاته يمكن أن يقوى هذه الظروف. ومن ناحية أخرى، تحتاج الطرق الحديثة للبحث العلمى، والحفظ، وبصفة دائمة إلى معامل مجهزة تجهيزا خاصا بنظم مستقلة للتحكم فى المناخ. وتمثل المستلزمات الضرورية السلامة البشرية من المعالجة الكاملة للعادم والتهوية، صعوبة بالنسبة للاحتفاظ بالمستويات الراسخة لحفظ المقتنيات على المدى الطويل. والأهم من ذلك، أن هناك متطلبات خاصة، وذات طبيعة شخصية بدرجة أكثر للأفراد الذين يقومون بالبحث العلمى، أو يعاونون فيه، ولن يقومون بعمليات الحفظ، فهم يحتاجون إلى مرافق الخدمات البشرية الأساسية، وإلى وسائل الراحة الملائمة، مثل الطعام والشراب والاغتسال، خدمات التجميل، وإلى ما هو أهم كثيرا، أعنى إلى بيئة عمل مريحة وسارة.

وبإدراك هذا التناقض المتأصل، ابتدع المهندسون المعماريون للمرفق تصميما يفصل أنشطة الحفظ والتخزين عن أنشطة البحث العلمى والدراسة. ويتكون المركز أساسا من عدة مرافق مختلفة داخل هيكل تنظيمى واحد. فهناك أربع وحدات كبيرة للتخزين أطلق عليها اسم «الدهاليز» توفر بيئة مستقرة آمنة لحفظ المقتنيات على المدى الطويل. وكل دهليز منها فى حجم ملعب أمريكى لكرة القدم، ويبلغ ارتفاعه مسافة ثلاثة طوابق. وهذه الدهاليز مصممة لتكون أماكن لمجموعات المقتنيات فحسب. ويوجد بداخلها مرافق خدمات بشرية معاونة قليلة نسبيا بخلاف تلك الخدمات اللازمة لسلامة هيئة العاملين، وتيسير إمكانية وصولها إليهم. ويقوم على نحو مستقل ومميز عن دهليز التخزين، مجمع من طابقين للمكاتب / المعامل، مصمم للبحث المتخصص ولأنشطة الحفظ الواقعة فى نطاق المركز. وهنا يجتمع البشر والمجموعات المتحفية تحت ظروف يجرى التحكم فيها دون أن تشمل البيئة الخاصة فى أخاديد التخزين.

ويفصل مجمع المكتب / المعمل عن دهاليز التخزين الأربعة ممر رئيسى سمى «الشارع» عرضه ستة أمتار، ويرتفع بطول الارتفاع الكامل للمبنى، والشارع هو المسلك الرئيسى لحركة كل من البشر والمجموعات عبر المركز. ويمكن أن تجتازه بسهولة مفردات مجموعة المقتنيات من جميع الأحجام من رصيف التحميل عند أحد أطراف المبنى إلى أبعد مكان داخل المركز. وهناك مصاعد تقع فى أركان ثلاثة من دهاليز التخزين، تيسر الوصول من الشارع إلى جميع المستويات فى الدهاليز، ومجمع المكاتب / والمعامل. كما توجد مداخل كبيرة جدا فى الجدار بالطابق الأول لمجمع المكاتب والمعامل من أجل المفردات الكبيرة الحجم، أو عند عدم ملاءمة المصاعد للاستعمال. ويمكن رفع هذه المفردات من الشارع مباشرة باستخدام رافعة بها سلسلة، أو شاحنة برافعة مشعبة.

الصيانة، النظافة والأمن

وبؤرة الاهتمام الأخرى للتصميم المعمارى للمركز هى مرفق الصيانة. إذ لابد أن يبقى المبنى نظيفا، وأن تكون خدمات الانتفاع فى

ترجمة: حسن حسين شكرى

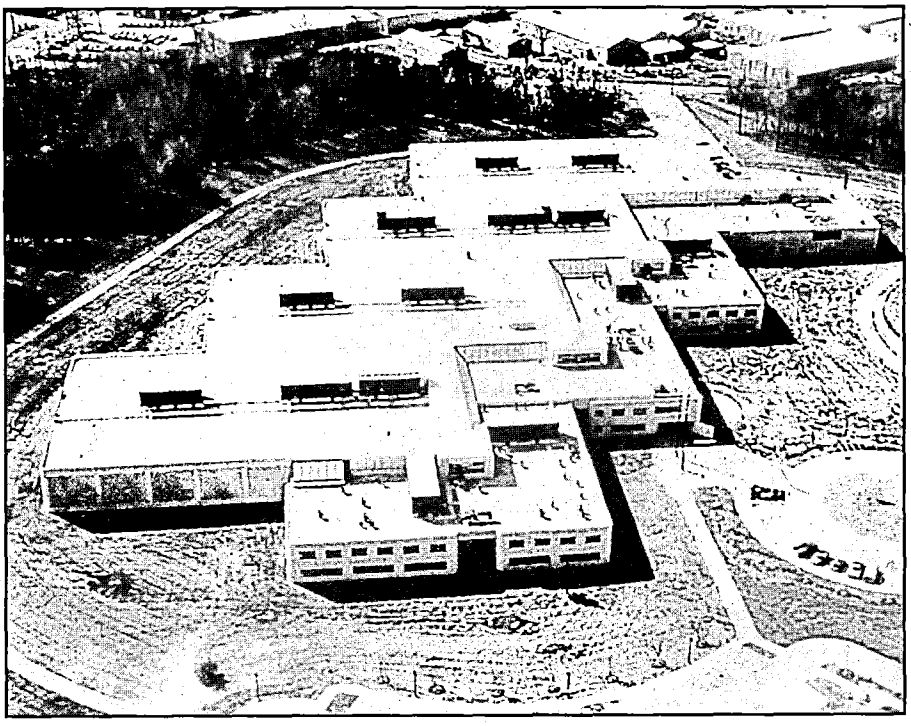
حالة عملية جيدة، وأن يبقى التكامل الهيكلى سليما. وقد يتعارض أداء هذه المهام مع أنشطة البرنامج الخاصة بحفظ ودراسة المجموعات. وبالتالى قد لا يكون للمرافق أى علو أو قبو تحت الأرض، لذلك يوجد مولد للطاقة تحت رأس أحد تفرعات الشارع، مع كل الأجهزة الميكانيكية الأساسية الموضوعة فوق السطح. ويخدم الشارع كعمود فقرى موصل لكل نظم المبنى. إذ تسير خطوط الطاقة الكهربائية والبخار، والماء، والتهوية، وخطوط الاتصال من مولد الطاقة فى أسفل الشارع، وتتفرع حسب الحاجة. وهنا، يمكن أن تعمل أجهزة الصيانة بدون أن تتضمن أمن وحماية مناطق البرنامج. زد على ذلك أنه يمكن أن تجرى تحسينات كبرى للمرافق مع تزايد الاحتياجات إلى هذه الخدمات.

وثمة أربع عشرة وحدة لتوصيل التهوية، وثلاث غلايات، وثلاثة مبردات، توفر بوجه خاص هواء مرشحا ومكيفا لكل مناطق المبنى.. وتزيل مرشحات الهواء الدقائقية ذات الكفاءة العالية من ماركة (HEPA) أكثر من ٩٩,٨ فى المائة من جميع الذرات الدقيقة من الهواء بما فى ذلك اللقاح وبيض الحشرات. مما يوفر بيئة خالية من الغبار فعليا، وتقلل تكلفة خدمات التنظيف بدرجة لا يستهان بها. وتوجد منظمات حرارة وأجهزة تنظيم رطوبة «Humidistats» فى معظم الأماكن، لها ملفات يمكن التحكم فيها بشكل فردى للبخار والحرارة، تكفل حفظ درجات الحرارة والرطوبة ثابتة فى كل أرجاء المركز.

وهناك نظام أمنى متطور يتضمن أجهزة مراقبة الأمن والكشف، بما فيها أجهزة متابعة الحركة، ودائرة تليفزيونية معلقة، مما يوفر الحد الأقصى من الأمن للمجموعات. ويمر الأفراد الذين يدخلون المركز بحاجز تفتيش أمنى، تفتش عنده الأمتعة الشخصية، وتصدرالأوراق المعتمدة الخاصة بالمبنى من هذا الحاجز. وتشمل هذه الأوراق بطاقات المرور التى تستخدم فى أجهزة قراءة البطاقات الموضوعة عند مداخل كل من المكتب، والمعمل، وأماكن التخزين. وهى مرمزة لتفى بالاحتياجات الفردية لكل عضو من هيئة العاملين، وتفتح بطاقات المرور هذه مغاليق الأبواب أوتوماتيكيا، وتسجل مرور الشخص عبر المبنى. وثمة أجهزة تأمين ضد الحريق، تكشف الدخان والحرارة، ويراقبها حاسب آلى، تساند جهاز رش يفتح تلقائيا بالحرارة المنشطة.

وتتم الإجراءات الخاصة بتداول مفردات المجموعات عبر رصيف التحميل ومكتب الشحن. ويسجل حاسب آلى نقل كل مجموعات المتحف إلى خارج وداخل المركز. كما يراقب مكتب الشحن حركة المنقولات ذات القيمة، والمواد المعرضة للخطر والفضلات. وثمة منطقة تخزين منفصلة للمواد المعرضة للخطر، وحجرة تخزين بارد للقمامة، تستخدم للفضلات العضوية التى قد تخضع لإزعاج حشرى.

ويوجد برنامج متكامل لمعالجة الآفات يساعد على منع نمو الآفات الحشرية التى يمكن أن تكون ضارة بالمجموعات. ويشرف على هذا البرنامج مدير العاملين فى مكافحة الآفات، ويتضمن عمله تفتيش كل المواد القادمة إلى المركز، مع رقابة صارمة على الأماكن المخصصة للطعام، والتخلص من فضلاته، ووضع ما يزيد عن ٢٠٠٠ مصيدة



حالة مرفق الفن: المركز المعاون لمتحف معهد سميثسونيان.

للملاحقة ومطاردة الحشرات بجميع أرجاء المركز. ويقوم بتفتيش هذه المصائد بانتظام، للتعرف على نوعية ما يوجد بداخلها من حشرات وتسجيلها. وبهذا الأسلوب، يتابع مدير مكافحة الآفات حدوث الآفات الحشرية، ويجرى تقويما لمخاطرها وما قد تسببه من مشكلات للمجموعات. على أى الأحوال يعد التنظيف أيسر وأكثر الوسائل فعالية للسيطرة على عدم تكاثر الحشرات بدون استخدام الكيميائيات التى قد تكون ضارة. أضف إلى ذلك، أن هناك شريطا من الحصباء عرضه ٥٠ سم يحيط بالجدران الخارجية للمبنى كله. وتساعد هذه «المنطقة الميتة» على عدم تشجيع الحشرات على دخول المرفق.

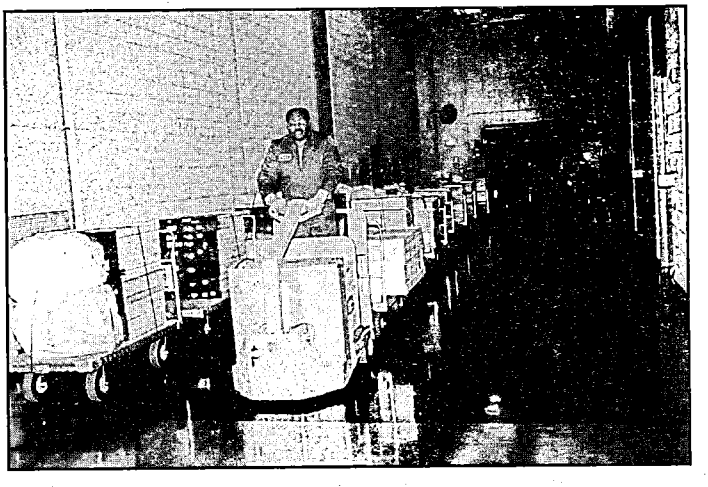
رعاية مقتنيات عددها ٢٠ مليونا

تعمل دهاليز التخزين الأربعة كوحدات تخزين كبيرة مستقلة عن بعضها وبإضافة الجدران الخارجية العازلة التى يبلغ سمكها ٥٠ سم، نجد مساحة دهليز منها ٣,٢٥٠ م٢، وارتفاعه يزيد عن ٨,٥م. والدهليزان رقم ١، ٢، ونصف الدهليز رقم ٤ مقسمة إلى ثلاثة مستويات مستقلة، ويزيد ارتفاع كل منها زيادة طفيفة عن ٢م، ببناء شدات من الصلب والخرسانة المسلحة، مع نظم تخزين مصممة خصيصا، بما فى ذلك خزانات مغلقة بها أرفف وأدراج، ومعدات متخصصة أخرى تتسع لأكثر من عشرين مليون قطعة ونموذج، وتمتد صفوف الخزانات أكثر من ١٦ كم من الخلف والأمام داخل الأخاديد. وقد سهل وعجل تصميم النظم بمساعدة الحاسب الآلى، تخطيط إنشاء الخزانات، ورموز الخطوط المتوازية، وتوثيق المجموعات، وضبط أرصدة المخزون.

والدهليز رقم ٣، المعروف باسم الدهليز الرطب مزود بأجهزة كهربائية مضادة للانفجار، وهناك قناة خاصة لتصريف المياه المستعملة. ووسائل تهوية مستقلة لتوفر بيئة آمنة لتخزين المجموعات ذات الطابع الحيوى التى تحفظ بسائل الكحول. وتخزن مجموعات الزجاجات على أرفف، كما توضع خزانات فوق حوامل متحركة مخصوصة داخل طابق متوسط من الصلب له مستويات ثلاثة. وجزء من الدهليز رقم ٤ معروف باسم «high bay» (الحيز العالى) مخصص لتخزين المفردات ذات الحجم الهائل، مثل، القوارب، وجماجم الحيتان، والآثار الحجرية المنقوشة. وقد تم تركيب زوج من الأبواب الكبيرة التى تفتح باللف إلى أعلى ظهرا لظهر، لتوفر العزل، وتتيح الوصول المباشر من الخارج.

وعلى خلاف الدهاليز عديمة النوافذ يشرق الضوء الطبيعى عبر نوافذ زجاجية فى مجمع المكتب / المعمل، توفر للمستخدمين مشهدا مطلا على الغابات، والمعالم الطبيعية، وهناك ترشيح لزجاج هذه النوافذ، ولأضواء الفلورسنت التى تعلو الرؤوس فى المعامل، لمنع الضرر المحتمل من ضوء الأشعة فوق البنفسجية. وتزيل أستار العوادم، وأنابيب التهوية الضخمة الروائح الكريهة والغازات الضارة بالصحة، وهناك غرفة مكسوة بالقيشانى بها مصارف خاصة، وتركيبات مضادة للانفجارات المحتملة من استخدام الكحول والمحاليل الأخرى. ويوفر الهواء، والغاز، والماء غير المتأين الاحتياجات الخاصة للباحثين، والقائمين بأعمال الحفظ والوقاية. وهناك حجرات موصلة بدرع من الرصاص

تنقل مجموعة المقتنيات عبر «الشارع» باستخدام عربات يد تدار بالقوة الكهربائية وعربات صغيرة تجر بالأيدى.



تضم أجهزة أشعة إكس.

ويضم المركز المعاون للمتحف معمل معهد سميثسونيان للحفظ التحليلى للمقتنيات، ومعامل الحفظ للمتحف القومى للتاريخ الأمريكى، وإدارة علم الأعراق البشرية. ويحتفظ المتحف القومى للتاريخ الطبيعى بمخازن وخدمات معملية فى المركز لكل من أقسامه العلمية، ومعمل جديد لمنهجيات الجزيئات. وتوجد مبردات خاصة عالية الكفاءة لحفظ (الحامض النووى الوراثى) «DNA»، وخزانات مليئة بغاز النتروجين لحفظ عينات الشهب والمذنبات. كما يوجد بالمتحف القومى للتاريخ الأمريكى مكان لتخزين ودراسة تشكيلة من مجموعات المقتنيات التاريخية. وهناك مكاتب فرعية لمكتبات معهد سميثسونيان، ولخدمات التصوير الفوتوغرافى، تقدم العون لأنشطة البحث العلمى والاطلاع التى ينفذها المركز.

مركز مصمم للنمو

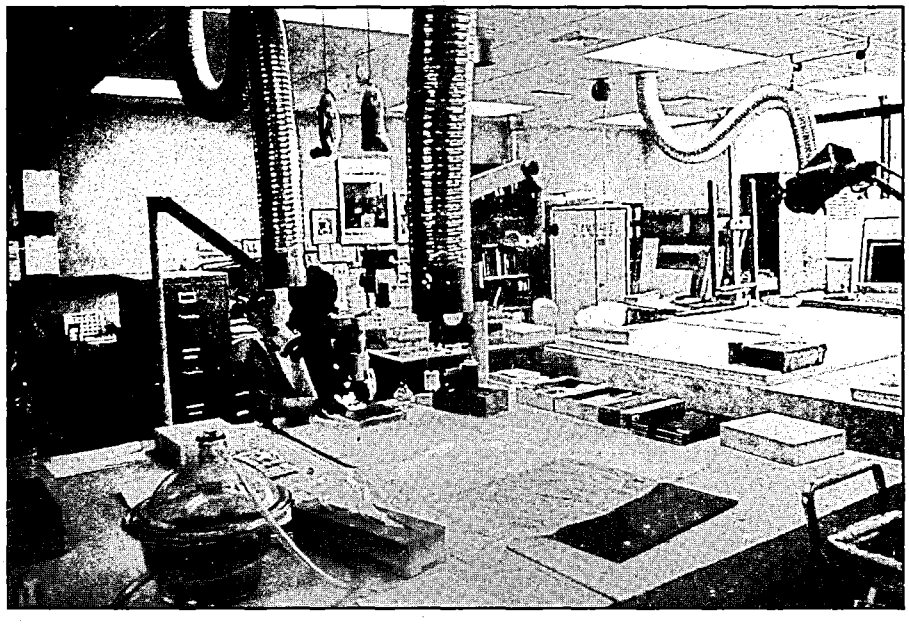
لقد خصص المركز المعاون للمتحف لهذه الأغراض فى سنة ١٩٨٣. وظلت عمليات تركيب معدات التخزين الخاصة، ونقل المجموعات إلى مرافق هذا المركز مشروعا مستمرا حتى وقتنا الحالى. ويجرى نقل مجموعات المقتنيات فى ظروف غير ملائمة شديدة الزحام، وغير وافية بالغرض. ويقوم بإعداد المفردات والعينات للنقل أو التركيب فى وحدات التخزين الجديدة عمال دربوا خصيصا لذلك، فى ظل توجيه وإرشاد أمناء المتاحف، والقائمين بأعمال الوقاية ومديرى المجموعات. والهدف هو تخطى كل المشكلات السابقة المرتبطة بالتخزين، وأن نأتى بالمجموعات إلى المركز نظيفة وخالية من الآفات، ومرفق بها بيانات مفصلة عنها، ولقد كان من المحتمل، أن تكون عملية النقل بمثابة كارثة للمجموعات، لو أنها نفذت على نحو شديد التعجل، أو بغير اكتراث بها. والحق، أن هذا النقل قد أصبح أفضل حدث هام، وقع للمقتنيات الفردية أو الوحدات. فقد لقيت كل منها عناية خاصة، وهى الآن فى مأوى يتميز بظروف جيدة. وتعد النتيجة أنموذجا للعناية بالمجموعات، سوف يساعد على كفالة حفظها للأجيال القادمة.

ولكون المركز منفصلا عن خدمات المتحف العام فى قلب واشنطن، أصبح هناك اهتمام خاص بإدارة المركز. وتمثل عملية النقل بينه وبين المرافق الأخرى مشكلات تحتاج للجدولة الزمنية لعمل هيئة العاملين، الذين يعتمدون الآن، على أتوبيس مكوكى بدلا من السير على الأقدام لحضور الاجتماعات، وزيارة زملائهم

الدهليز رقم ٣ مصمم لتخزين المجموعات البيولوجية المحفوظة فى مادة كحولية وبه خزانات مركبة على أرفف يمكن تحريكها لتيسر التوصل إلى العينات.

فى المكاتب الأخرى. وقد ازدادت أهمية نظم الاتصالات الأساسية، بما فى ذلك التليفون، والفاكس وشبكات الحاسب الآلى بوجه خاص. كما أن الشبكة الفرعية الداخلية لشبكة الاتصالات الالكترونية تعد من الأدوات الهامة لأغبية الباحثين والعلماء. وهى لا تستخدم للاتصال بالزملاء خارج معهد سميثسونيان فحسب، بل أيضا لتدعيم الاحتكاك بين المرافق العديدة المنفصلة داخل معهد سميثسونيان نفسه. وبالتالى كان المركز المعاون للمتحف أو مرافق المعهد التى تمتلك امكانات الشبكة الفرعية الداخلية للاتصلات.

ويعد النمو دون شك جزءا متأصلا لرسالة معظم المتاحف، وقد أدرك معهد سميثسونيان أن هناك حاجة إلى المزيد من المساحة لخدمة الجمهور على نحو ملائم بإقامة المعارض، وتقديم البرامج التعليمية، والحماية الوافية بالغرض لمجموعات المقتنيات وحفظها. وقد وضع المعهد خطة بارعة على المدى الطويل تشتمل على مرافق إضافية ستقدم مزيدا من العون للوظائف التى لا علاقة لها بالجمهور. والمرتبطة بالبحث العلمى والعناية بمجموعات المقتنيات، وسوف يوفر هذا مكانا إضافيا لكل متاحف معهد سميثسونيان العديدة، وكذلك لمجموعة مقتنيات المكتبة الكبيرة وللأرشيف. الذى شيد أخيرا، وشغل جزءا وظيفيا من المركز، فى بيت سمى «البيت الأخضر» لدراسات التنوع البيولوجى، وأنشئ مرفق خاص أيضا لإعداد ودراسة الثدييات البحرية. ويقترب من مرحلة الإنشاء مرفق آخر، سيطلق عليه مركز الموارد الثقافية الجديد للمتحف القومى للهنود الحمر. ومعظم مجموعاته الآن محفوظة فى نيويورك وسوف تحول إلى هذا المبنى الجديد بجانب المركز المعاون للمتحف. وسوف تشيد بناية أخرى فوق متنزه المشاة فى واشنطن لتكون بمثابة مرفق عام للمتحف. وأخيرا، سوف تقام دهاليز إضافية، والعديد من المكاتب والمعامل فى المبنى الحالى للمركز المعاون للمتحف. ومن المحتمل أن يكون هناك على المدى الطويل مزيد من فصل المرافق عن بعضها، أو بمعنى آخر فصل المرافق المصممة خصيصا للبرامج الجماهيرية بوجه خاص، عن تلك التى أنشئت وخصصت للبحث العلمى وصيانة مجموعات المقتنيات، وربما ينظر إلى هذا المركز المعاون للمتحف كأنموذج يحتذى لمرافق البحث العلمى، ووحدات التخزين المستقبلية.



تحوى معامل البحث العلمى والحفظ أغطية للعادم، و«أنابيب ضخمة» لإزالة الروائح الكريهة الضارة بالصحة.

التخزين المؤقت: التحدى الذى يواجه المتحف القومى للدانمرك

بقلم: توربن لوندبيك

Torben Lundbaek

تبين أن المهمة الضخمة التى تتمثل فى نقل مجموعة متحف الدانمرك العرقية كانت نعمة غير متوقعة، فقد نتج عنها نظام كمبيوتر على أحدث طراز لإدارة المجموعة وللأبحاث. وكاتب هذا المقال عضو فى مجلس إدارة المتحف ورئيس قسم الأعراق الوصفية، وهو الرئيس السابق للجنة الوطنية للمتاحف.

فى أواسط الثمانينات تم تخصيص موارد مالية كبيرة لمتحف الدانمرك القومى ليقوم بخطة تحديث جذرية. وكان ذلك يشمل إعادة بناء المبنى الرئيسى للمتحف الذى كان يضم قسم الأعراق الوصفية. وكانت عملية إعادة البناء كبيرة لدرجة أنه كان من الضرورى إخلاء كل معروضات القسم ومخازنه والأرشيف الخاص به والمكتبة والمكاتب والمعامل – أى ما يقرب من ٨٠٠٠ متر مربع – أثناء استمرار عملية البناء.

وقد أنشئ قسم الأعراق الوصفية فى متحف الأعراق الملكى الذى افتتح فى عام ١٨٤٩ وأصبح أول متحف فى العالم للأعراق العامة، ثم تم دمجه فى عام ١٨٩٢ فى متحف الدانمرك القومى الذى أنشئ آنذاك، كما تم ضم المجموعات القومية والكلاسيكية التى كانت قد نقلت إلى نفس المبنى فى غضون تلك الفترة.

ومجموعة المعروضات العرقية فى كوبنهاجن لها أهمية دولية كبرى. ويمكن إرجاع نواتها إلى الكونستكامر الملكى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهى من أكبر المجموعات من نوعها وأفضلها توثيقا. ويتكون الجزء الذى اقتنى فى النصف الأول من القرن الماضى من كمية ضخمة من الموارد التى لا يوجد لها مثيل فى المتاحف العرقية الأحدث. وهى تحتوى أيضا على عدد من المجموعات الخاصة ذات القيمة العالية، ومنها على سبيل المثال مجموعة الأسكيمو، وتتكون المجموعة كلها مما يقرب من ١٥٠ ألف قطعة عرقية وعدد مماثل من القطع الفنية الأثرية. ويمكن إضافة الأرشيفات الضخمة ومجموعة الصوت والصورة الكبيرة ومكتبة القسم إلى كل ذلك.

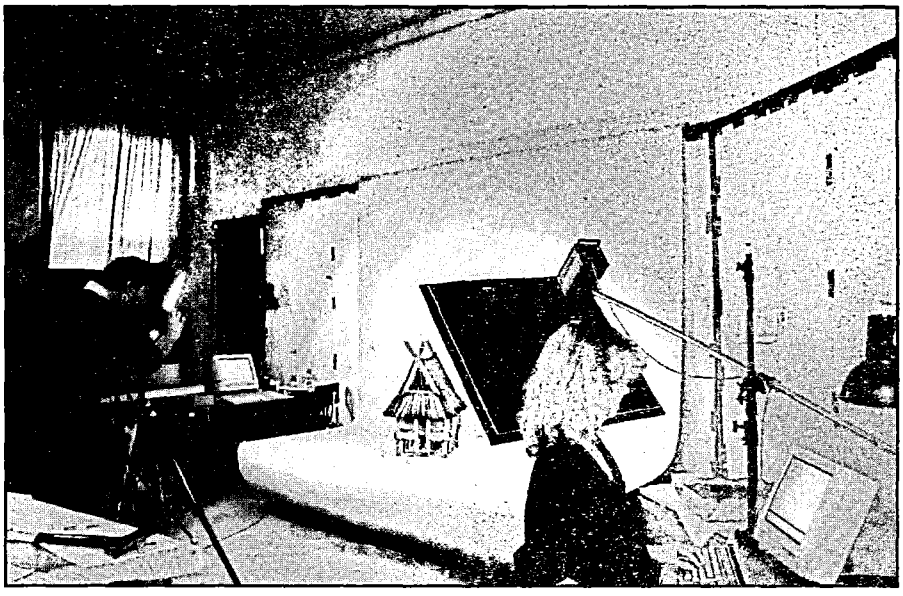
وقد أدركنا بسرعة أثناء فترة التخطيط أنه سيكون من الضرورى إخلاء كل الإدارة من المبنى. وطالما أن عملية النقل اقتضت بالضرورة التعامل مع كل بند فى المجموعة، فقد تقرر بناء على ذلك تخصيص وقت وموارد كافية لإنشاء قوائم ألكترونية جديدة. إلا أنه نظرا لأن الوقت لم يكن يسمح بالفحص المفصل لكل المجموعة وتسجيلها، فقد قررنا التعامل مع البنود العرقية أولا وترك القسم الأثرى لما بعد.

عملية من خمس خطوات

كان برنامج التعامل مع البنود العرقية يتكون من خمس مراحل: (أ) جمع قاعدة معلومات بالكمبيوتر لأهم المعلومات، مأخوذة من قوائم المتحف الحالية ومن بطاقات التسجيل والأرشيفات الخاصة بكل بند. (ب) التنظيف الدقيق الكامل، وهذا يشمل عملية معقدة جدا لإزالة المبيدات السامة مما كان يستلزم ملابس خاصة للأمان، (جـ) تسجيل كل البنود بالصور لتسجيل كل منها ألكترونيا فى قاعدة البيانات. (د) إضافة ملحوظات جديدة وتصحيح أو إكمال البيانات الحالية

إزالة مادة الـ د. د. ت. مع ارتداء ملابس خاصة للأمان.

ترجمة: سعاد الطويل



إضافة معلومات جديدة والتصوير قبل التغليف.

المكتوبة عن البنود، بما فى ذلك تقييم حالتهاوما تحتاجه للحفظ، (هـ) تغليف المجموعة كلها بعناية ونقلها مع التأكد من إمكانية معرفة المكان الذى يوجد فيه كل بند فى أى وقت عن طريق قاعدة المعلومات.

وقد تم تخطيط المشروع بالتعاون مع وحدة التوثيق التى أنشئت حديثا بالمتحف، ومع إدارة الحفظ مع الزملاء الذين كانوا مسئولين عن عملية النقل الفعلية، وقد تم إعداد جدول زمنى مفصل لكل العملية.

وفى نفس الوقت، ونظرا لأن وحدة التوثيق كانت تقوم بإعداد كل نظام قوائم الكمبيوتر الذى أصبح يستخدم بعد ذلك من جانب كل أقسام المتحف، كان يجب اتخاذ قرارات بخصوص نوعيات المعلومات التى ستدخل فى قائمة الجرد الخاصة بالبنود العرقية. وقد تبين من الدراسة التى تمت بناء على ذلك للموسوعات الموجودة، أن نوعيات قليلة فقط من المعلومات يمكن استخدامها، وأنه يجب إعداد قوائم صحيحة منظمة للوظائف والمواد والتقنيات والجماعات العرقية، والمناطق الجغرافية، والفترات التاريخية.. إلخ.

وقد أغلق جزء المبنى الذى كان يشغله قسم الأعراق الوصفية التى أعيد وضعها فيه – أمام الجمهور فى مارس ١٩٨٨، وشرع عشرة أبناء فى العمل فى القوائم الجديدة للبنود العرقية. وقد ركز كل منهم على مدى عام كامل – كل فى مجاله الاقليمى – على إنشاء قاعدة معلومات الكمبيوتر طبقا للنظام الجديد.

وقد تمت التعبئة والنقل فى العام التالى. وألحق موظف للحفظ ومعاون فنى وطالب بكل أمين من الأمناء العشرة. وكان كل فريق مسئول عن مجموعة إقليمية تتكون من ١٠ إلى ١٥ ألف بند كان يجب التعامل معها طبقا لجدول زمنى شهرى دقيق. وتم تسجيل مدخلات كل بند فى قاعدة المعلومات الجديدة بإضافة المعلومات الجديدة مع أخذ المعلومات القديمة فى الاعتبار. وبعد ذلك تم تصوير البنود بآلة تصوير متصلة بنظام المعلومات

الألكترونى، أقيمت خصيصا لذلك، وكانت تكون جزءا من مجموعة فوتوغرافية دائمة متاحة لكل فريق. وكان مصور من وحدة التوثيق يتولى تعليم الفرق تقنية التصوير، ويراجع كل يوم الصور التى التقطت فى اليوم السابق، فإذا لم يوافق عليها يعاد تصويرها قبل أن يتم تغليف البنود. وقد حولت الشرائح الناتجة فيما بعد إلى قرص فيديو يمكن إدخاله آليا إلى نظام قاعدة المعلومات.

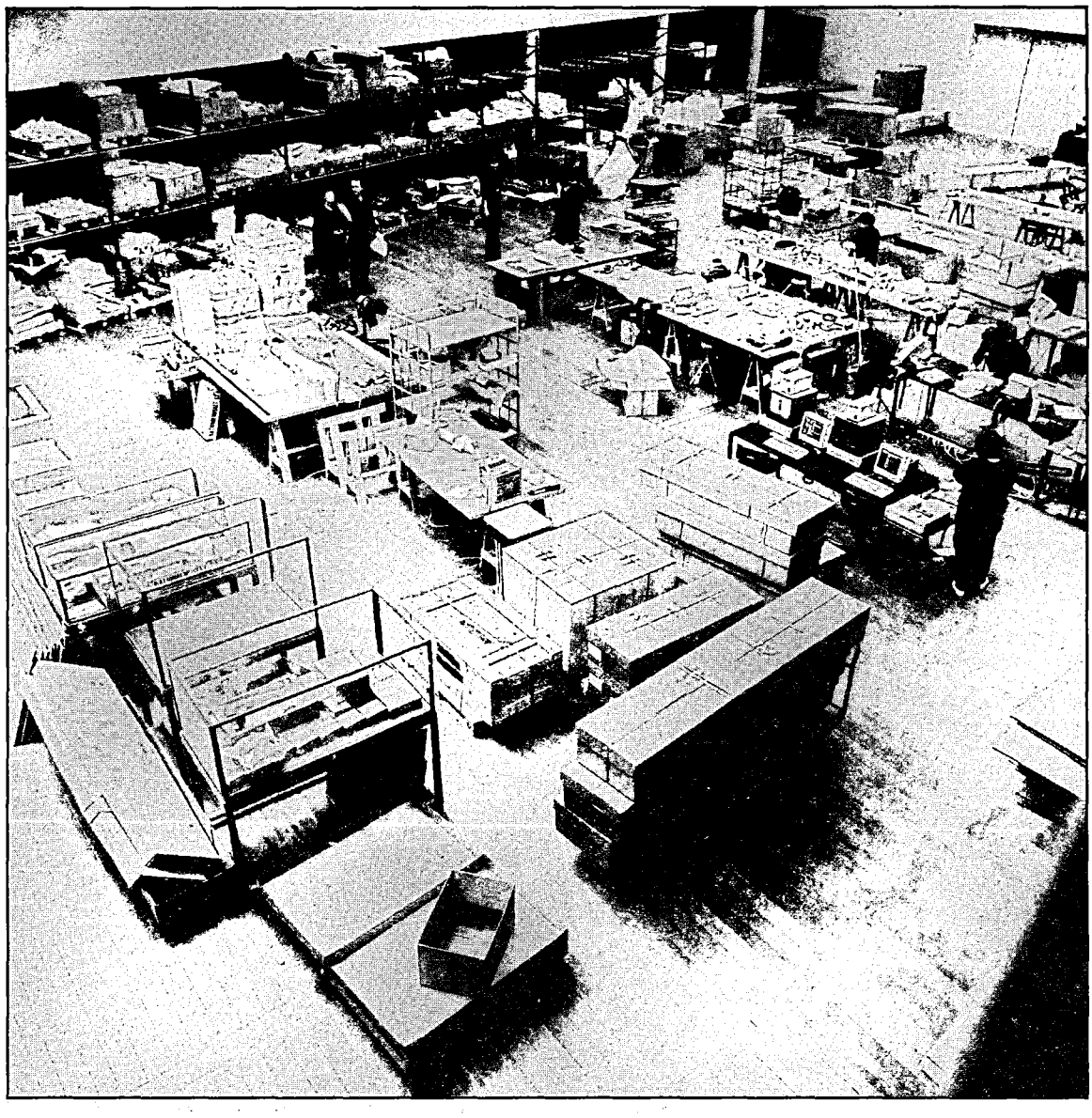
أما تسجيل المجموعة الأثرية فقد تم بشكل أكثر اختصارا، ولم يتم تصوير البنود قبل تغليفها ونقلها. ويجرى حاليا عمل قائمة جرد أكثر دقة وشمولا للمواد الأثرية التى تشكل مجموعة جرينلاند، والتى سيعاد جزء منها من متحف الدانمرك القومى إلى متحف جرينلاند القومى(١). وتنوى الإدارة الاستمرار فى إعادة تسجيل قوائم المجموعة الأثرية فى تاريخ لاحق.

وقام مسئولو الحفظ بتقييم حالة كل بند من حيث درجة حفظه، وكانوا مسئولين أيضا عن التغليف الفعلى.. وقد تركت المقتنيات التى كانت فى حالة سيئة ليقوم الحافظون والمرممون بمعالجتها بينما تم تغليف المقتنيات الأخرى للتخزين. غلفت المقتنيات الكبيرة الحجم كل على حدة، ونقلت إلى المخازن التى أقيمت حديثا فى مبانى المتحف فى أطراف كوبنهاجن، بينما جزئت المقتنيات الأصغر حجما فى حاويات نقلت إلى مكان للتخزين المؤقت خارج المدينة. وقامت وحدة خاصة بمهمة توفير كميات ضخمة من المواد الخاصة بالتغليف لتستعملها فرق التغليف. وكانت هذه الوحدة مسئولة أيضا عن النقل الذى تمت متابعته بالتسجيل الالكترونى للبيانات الخاصة بالنقل الفعلى للحاويات وللبنود والمفردة من المبنى، وللموقع الجديد لكل حاوية وكل صنف مفرد. وفى البداية، شعر كثير من العاملين فى هذه الفرق بالضيق من الارتباط بمثل هذا العمل الممل لفترة طويلة. ولكن تبين أن التعامل مع مثل هذا العدد الكبير من مواد المتحف تجربة إيجابية جدا للمشاركين فيها. وقد عملوا بجهد عظيم جدا ومهارة فائقة فى ظروف كثيرا ما كانت صعبة، وأنجزوا المشروع فى الميعاد المحدد رغم أن الوقت المحدد له كان ضيقا جدا.

وقد تم نقل المجموعة فى عام ١٩٨٩. وفى نهاية العام تم نقل المكاتب والأرشيف والمكتبة أيضا. وفى عامى ١٩٩٠ و١٩٩١ أقيمت مكاتب مؤقتة للعاملين بالمتحف فى أحد مبانى المتحف خارج كوبنهاجن، وعلى الرغم من ضيق المكان، وعدم وجود المجموعات تحت يد العاملين، إلا أنهم نجحوا فى وضع خطط مفصلة للمعرض العرقى الجديد، بالتعاون مع مهندسين معماريين أكفاء. وتتكون هذه الخطط من معرض دائم يعد مقدمة للمتحف، يشغل ما يقرب من عشرين غرفة بمواد متحفية مختارة من عدة دول، ومعرض للدراسة بنفس الحجم يمكن استخدامه كنوع من المخزن المفتوح. يضاف إلى ذلك مساحة من المعروضات شبه الدائمة المرتبة حسب الموضوع، مع ترك مكان للعروض المؤقتة.

قاعدة بيانات الكمبيوتر توفر الوقت والمكان

حتى فى هذه المرحلة ثبت أن قائمة الجرد الألكترونية الضخمة أداة فريدة لاختيار أنسب مواد العرض. وبدونها لما أمكن عمل هذا التخطيط الدقيق فى مثل هذا الزمن الوجيز. كما ثبت أيضا أنها مفيدة جدا فى تخطيط مجموعة الدراسة. ولتوفير المكان، تم تخزين كل المعلومات للجمهور بما فى ذلك نصوص المتحف التقليدية، لإتاحتها للجمهور فى أجهزة حاسبات فى حجرات العرض.. وأصبح بالإمكان استخلاص كل المعلومات حول وظيفة



تفريغ المواد من أجل العروض الجديدة.

كل مادة معروضة، وأصلها وتاريخها المتحفى، والمواد المصنوعة منها، وأحجامها آليا، من نظام القوائم الجديد وضمها للمعلومات المستمدة من المعاجم حول الثقافات الأصلية، والوظائف والتقنيات والبعثات، والذين قاموا بعملية التجميع.. إلخ. ولقد ثبت أن هذا الأسلوب الذى يسمح للزائرين بالاختيار من بين مجال واسع من المعلومات عن طريق نظام بيانات سهلة الفهم والتعامل معه، يعد أسلوبا ناجحا جدا.

وعادت المكاتب والأرشيفات والمكتبة إلى القسم فى نهاية عام ١٩٩١، وتبع ذلك إقامة المعارض الجديدة التى فتحت للجمهور فى ١٩٩٢. وهنا أيضا تمت العملية بتخطيط دقيق مبنى على بيانات الكمبيوتر. وقامت محطة مركزية تشتمل على خمس وحدات بالتفريغ وتحويل المقتنيات إلى القائمين على التركيب فى منطقة العرض الجديدة.

وقد استمرت عملية تفريغ المواد وترتيبها منذ إعادة افتتاح المتحف وحتى الآن باتباع الجدول الزمنى لإعداد غرف المخازن الجديدة، والتى مازالت تسير فى تقدم مستمر. وقد أعطيت المواد المطلوبة للمعارض الدائمة والمؤقتة أولوية من هذه الناحية. إلا أن تفريغ بقية المجموعة سينتهى قريبا، وسيستطيع القسم مرة أخرى السماح للزملاء فى المتحف والباحثين الآخرين بالاطلاع الكامل على

مجموعات الدراسة.

وفى هذه الأثناء، شعرت الإدارة براحة كبيرة لأنها استطاعت، رغم عدم وجود أغلب المقتنيات تحت يدها، الإجابة على الاستفسارات بسهولة كبيرة، وكانت فيما مضى تحتاج لأشهر من العمل الشاق للرد عليها باستخدام الوسائل القديمة. فعلى سبيل المثال، بدلا من البحث عن النسخ السلبية للصور أو إحضار البنود إلى استوديو التصوير فى المتحف، أصبح من الممكن الآن استعادة أكثر من ١٠٠ ألف صورة مخزنة على شاشة الكمبيوتر، ويمكن الحصول على أى نسخة منها لمطابقتها أو للدراسة بالضغط ببساطة على أحد الأزرار. وبنفس الطريقة يمكن الحصول على نسخ من أى نص فى قاعدة المعلومات فى ظرف ثوان.

وقد لقى النظام الذى مازالت تجرى عمليات أخرى لتطويره ليصبح أكثر تقدما بترقيم المعلومات والصور الفوتوغرافية، استحسانا كبيرا من جانب الباحثين الزائرين الذين يستطيعون بعد بضع دقائق من التعليم أن يحصلوا بأنفسهم على إجابات على تساؤلاتهم. ويحتوى النظام على بيانات قديمة قد تحتاج فى أحيان كثيرة إلى التصحيح بعد دراسة أدق، إلى جانب المعلومات الجديدة التى أضيفت على عجلة. وبعد مراجعة أكثر دقة سيصبح أيضا من الممكن البحث من خلال شبكة خارجية، ومن الأسهل إنتاج مطبوعات الكترونية لوسائل الإعلام المتعددة أيسر كثيرا.

هكذا كانت المراجعة الشاملة للمجموعات التى كانت شرطا ضروريا لإخلائها، سببا فى إنشاء نظام ممتاز لإدارة المجموعة. وهذا النوع من المشروعات فى مثل هذا المتحف الضخم كان أمرا يستحيل تنفيذه فى ظل الظروف العادية، ولكن كانت نتيجته التوصل لمعرفة عميقة بالمجموعة وحالتها، وتسهيل المقارنة بين معلومات يرجع تاريخها إلى أكثر من قرن بالنسبة لمقتنيات لم تكن هويتها مؤكدة من قبل. وعندما تنتهى عملية التفريغ ويتم تسجيل موقع كل بند بالكمبيوتر سيكون من الأسهل الوصول للمجموعة كلها.

ويفخر المتحف القومى الآن بمزايا جديدة عديدة. فقد سمحت الأسطح الزجاجية على أفنية المتحف القديم بتقديم مجال واسع من التسهيلات للجمهور. فهنالك صالة مركزية جديدة تؤدى إلى مطعم ومكتبة عامة وسينما وفصل دراسى ومساحة واسعة جدا للعروض المؤقتة، وهى تسمى «أجمونتالين»، وقد سميت على اسم مؤسسها الذى اشترك مع الحكومة الدانمركية فى تمويل تجديد المتحف. وليس هناك شك فى أن عملية التحديث كانت ناجحة. وكانت المعارض الجديدة بالطبع، محل نقاش ونالت بشكل عام كثيرا من المديح، كما أن عدد الزوار زاد عن الضعف. وفى عام ١٩٩٤ حصل المتحف على جائزة «المتحف الأوروبى لهذا العام» (٢).

وكان توقع النجاح دافعا قويا للعاملين بقسم الأعراق الوصفية. وكان كل فرد مستعد للتركيز على هذا الجهد المكثف لتوقعه أنه سيستفيد فيما بعد من سنوات العمل الشاق. (وهو ما تبين صحته).

ملحوظات

١ - انظر «المتحف الدولى» العدد ١٨٢ (مجلد ٤٦، رقم ٢، ١٩٩٤) - المحرر.

٢ - يمكن الحصول على شريط فيديو باللغة الإنجليزية يوثق الأعمال الموصوفة فى هذا المقال من المتحف القومى الدانمركى بالطلب.

اتجاهات جديدة فى أفريقيا

بقلم: موبيانا لوهيلا، وليديا كورانتنج، وآلان جودونو

تواجه متاحف أفريقيا جنوب الصحراء مشاكل حادة متعلقة بالحفاظ على المجموعات وتخزينها، خاصة وأنها تتكون من مواد عضوية بالدرجة الأولى وتتعرض لعمليات تلف واسعة جدا، وكثيرا ما يصبح من غير الممكن إصلاحها. وقد قام مشروع PREMA ١٩٩٠ - ٢٠٠٠ بمعرفة المركز الدولى لدراسة حفظ وترميم الممتلكات الثقافية (ICCROM) فى روما لتدريب المهنيين الأفريقيين فى هذا المجال والمقالات الثلاث التالية التى كتبها زملاء سابقون فى PREMA دليل كاف على أن مثل هذا التدريب إذا ما اجتمع مع روح المبادرة والتصميم والمهارة يمكن أن يحدث فرقا كبيرا واضحا.

من الفوضى الشاملة إلى نوع من النظام: قصة نجاح من زامبيا

بقلم: موبيانا لوهيلا

يعد متحف ليفنجستون فى ليفنجستون بزامبيا أكبر متحف فى البلاد من حيث الحجم والمجموعات والتسهيلات وعدد العاملين به. ويرجع تاريخه إلى ١٩٣٠ عندما تم الحصول على أول مقتنيات به (وكانت فى ذلك الوقت عرقية فقط) وهو أقدم متاحف زامبيا.

وقد بنى أول جزء من المتحف الحالى عام ١٩٥٠، وبنمو المجموعات نمت الحاجة لإيجاد المكان المناسب الذى يحتويها. وبحلول عام ١٩٦١ كان المتحف يمتلك ١٠٢٢ قطعة عرقية، و٨١١٨ وثيقة وقطعة تاريخية، و٩٨٢٢ قطعة من مواقع ما قبل التاريخ، و٢٠٤٩٨٦ عينة من التاريخ الطبيعى. وقد بنيت إضافات عديدة للمتحف لتضم المجموعات المختلفة، إلى جانب جناح للتعليم وورشة. وحتى عام ١٩٩٠ كان المتحف يركز جهوده فى الحصول على المقتنيات، ولم يكن يهتم كثيرا بإدارة المجموعات وبالحفظ الوقائى وبالتوثيق. وقد ظهرت نتائج هذا الإهمال فى حوالى نهاية الثمانينات فقط.

وفى فبراير ١٩٩٠، كلفت كاتبة هذا المقال (جامعة زامبيا، دورة PREMA للجامعة) بمهمة إنشاء وتطوير إدارة للحفظ لتتولى القيام باحتياجات المتحف للحفظ. وكان هذا ومازال مهمة ضخمة. ولكن بمساعدة IC-CROM اللجنة الدولية لبحوث المتاحف ومجلس أبحاث العلوم الاجتماعية فى الولايات المتحدة، اللذان قدما معدات ومواد وتدريب، فاستطعنا وضع أساس متين للإدارة من حيث الكفاءات والتسهيلات. وبحلول عام ١٩٩٤ كانت الإدارة قد أنشأت معملا للحفظ الأساسى، واستأجرت أربعة مساعدين إضافيين ليكونوا مسئولين عن الحفظ الوقائى للمجموعة العرقية، وللورق ومواد الأرشيف، وعينات التاريخ الطبيعى، ومواد ما قبل التاريخ.

وفى مسح لمخازن المتحف السبعة تم فى مارس ١٩٩٠ لوحظ وجود المشاكل الشائعة الآتية: مستوى عال جدا من التلوث الحشرى، تكدس المقتنيات فى غرف المخازن ووحدات التخزين، وفى كثير من الأحيان تغلف فى صناديق توضع على الأرض، ووجود دعامات غير مناسبة للمقتنيات فى بعض وحدات التخزين، وظروف جوية جيدة بشكل عام فى المخازن فوق مستوى الأرض، ولكن فى ظروف جوية سيئة فى تلك التى تحت مستوى الأرض بسبب تسرب المياه إليها أثناء موسم الأمطار، وإضاءة عالية بسبب دخول أشعة الشمس المباشرة إلى غرف التخزين ووصولها إلى القطع المخزنة، وتوثيق غير واف مع عدم وجود قوائم جرد للمجموعات، وعدم وجود نظام لاستعادة القطع. وكان من الواضح أنه يجب تصحيح الوضع إذا أردنا أن تعيش القطع مدة أطول، وأن تصبح المجموعة أكثر فائدة للمتحف وللجمهور.

وتم تقديم اقتراح بعنوان «مشروع رفع مستوى التخزين» للمدير. وكان يهدف إلى: أ- وضع وثائق المقتنيات فى وضع منظم متكامل يتيح للمستخدمين الوصول للمقتنيات فى أقصر وقت ممكن. ب - تحسين ظروف التخزين لتخفيف الإزدحام وتقليل الأضرار التى تسببها الإضاءة والجو والحشرات، وتوفير دعامات أفضل للقطع. جـ - عمل قوائم جرد للمجموعات لمطابقة القطع المدرجة فى سجل الوارد، ولا توجد فى المتحف، وكذلك القطع التى كانت فى المتحف ولم تكن موجودة فى السجل. وقد قبل الاقتراح وتم تخصيص موارد للعمل الأولى. وكان المشروع سيتم بالنسبة لمجموعة بعد الأخرى مع البدء بالمجموعة العرقية.

ندرة الوثائق

وكانت الوثائق الخاصة بالمجموعة العرقية تتكون من سجل للوارد وبطاقات مفهرسة

ترجمة: سعاد الطويل

تحفظ بالأرقام فقط. ولم تكن هناك ملفات لاستثمارات المجموعات الميدانية ولا بطاقات مفهرسة للمجموعة العرقية أو نوع القطع، ولا نظام لتسجيل حركة القطع واسترجاعها (للموقع). وبناء عليه فقد شرعنا فى عمل نظام توثيق أكثر وفاء بالغرض، أى يتضمن التأكد من صحة البيانات الموجودة فى سجل الوارد، ومن عدم نقص أى بيانات منه (ولأسباب غير معروفة كان يوجد ثلاثة سجلات منفصلة للوارد، تحتوى على بيانات مختلفة تراكمت على مدى السنين)، كما تتضمن عمل بطاقات فهرس طبقا للمجموعة العرقية ونوعية القطعة، مما يجعل المجموعة سهلة الاستخدام بواسطة من يقومون بالحفظ (لملء فراغات المجموعة) والباحثين، وفتح سجل لحركة القطع لاقتفاء أثرها ومعرفة مكانها، وإعداد خطة لتحديد مكان القطع فى المخازن ودمجها فى الوثائق لعمل نظام للاستعادة.

وقد نوقش المشروع مع العاملين فى اللجنة الدولية لبحوث المتاحف Iccrom الذين كانوا فى زامبيا فى أغسطس ١٩٩٠، لإعداد برنامج تدريب فى إدارة الحفظ استغرق ثلاثة شهور يعقد فى متحف ليڤنجستون فى عام ١٩٩١. وقد تم التوصل لاتفاق يقوم بمقتضاه مشروع Iccrom prema بتمويل أعمال التوثيق بمبلغ إجمالى ٣٧٢٥ دولارا لتكاليف إنتاج ٣٣ ألف بطاقة فهرس جديدة، وشراء خمسة عشر خزانة للبطاقات، وأجور ثلاثة موظفين مؤقتين للعمل بالتوثيق انضموا إلى كاتبة المقال، واثنين من مساعدى الحفظ لتكوين فريق العمل بالمشروع.

وكانت أول خطوة هى مراجعة السجل رقم ٣ لتحديد البيانات المشوهة والناقصة فيه. وقد استمر هذا العمل إلى أن اقتنعنا بأن لدينا سجلا واردا موثوقا فيه. وكانت الخطوة التالية هى عمل بطاقات فهرس باستخدام البيانات من السجل ومن بطاقات الفهرس الموجودة من قبل. وبحلول ٣٠ نوفمبر ١٩٩٠ كانت بطاقات الفهرس المرقمة برقم الوارد والمعرفة بالمجموعة العرقية، وبنوعية القطعة، قد أكملت وحفظت فى خزانات البطاقات التى تم الحصول عليها أخيرا. وأصبح نظام التوثيق الآن يستطيع أن يبين للحافظ نقط الضعف فى مجموعته، وأن يجعل الباحثين يجدون بسهولة ما يريدون. (ولسوء الحظ، نظرا لعدم وجود نظام لحفظ بيانات المجموعة الميدانية، فقد فقد الكثير من هذه البيانات ولم نتمكن من تنفيذ خطتنا لحفظ هذه البيانات).

أما المهمة التالية، وهى إنشاء نظام لتحديد مكان القطع واستعادتها، فكانت تتوقف على إكمال العمل فى تحسين ظروف التخزين. وكانت المجموعة العرقية مخزنة فى حجرتين فوق بعضهما مباشرة، وكانت الحجرتان مزدحمتين، والكثير من القطع موضوعة على الأرض، مما يعوق المرور. وكانت كل الأرفف عليها قطع أكثر مما تحتمل، مما كان يؤدى إلى تشويه هذه القطع وتجريحها عند الإمساك بها. وكانت الرطوبة فى غرفة التخزين السفلى مائة فى المائة فى موسم الأمطار بسبب تسرب المياه من خلال الحوائط التحتية. وكان لابد من إيجاد مكان جديد للتخزين، لإنقاذ المجموعة المعرضة للخطر.

وقد شرعنا فى تطهير المجموعة، وتخفيض مستوى الإضاءة، ونقل الأشياء إلى مكان أكثر أمانا والتخفيف من ازدحام المخزن، ووضع دعامات مناسبة للقطع، وإنشاء نظام لمعرفة موقع القطع، وقد بدأت هذه المرحلة فى فبراير ١٩٩١. وقد تم استبدال النوافذ المكسورة التى كانت تسمح بدخول الغبار والحشرات والقطط، وطليت من الداخل بطلاء أبيض ومن الخارج بطلاء أسود لتمنع دخول الشمس. وقد أنفق مبلغ ٥٠ دولارا على هاتين العمليتين. ثم تم إعداد غرفتى التخزين للتطهير بمولدى دخان جامكسان ٢٢. وقد شعرنا أن هذه الطريقة

كانت فعالة ولكن آمنة خاصة أنها نفذت فى يوم سبت أثناء غياب الموظفين فى أجازة نهاية الأسبوع وكررت بعد أسبوعين.

التدريب فى العمل كفريق

وقد أرسلنا مناشدة للمتبرعين المحتملين فى زامبيا لتمويل إنشاء مخزن مساحته ٢٣٠ مترا مربعا لنقل الأشياء التى كانت مخزنة فى حجرة المخزن السفلية إليه، وفى نفس الوقت بدأ العمل لتحسين ظروف التخزين فى حجرة المخزن فى الدور الأرضى، وتم تكوين فريق عمل من كاتبة المقال واثنين من مساعدى الحفظ، وثلاثة من مساعدى البحث فى مارس ١٩٩١. وقد أعطى الفريق دروسا فى التعامل مع القطع ونقلها.

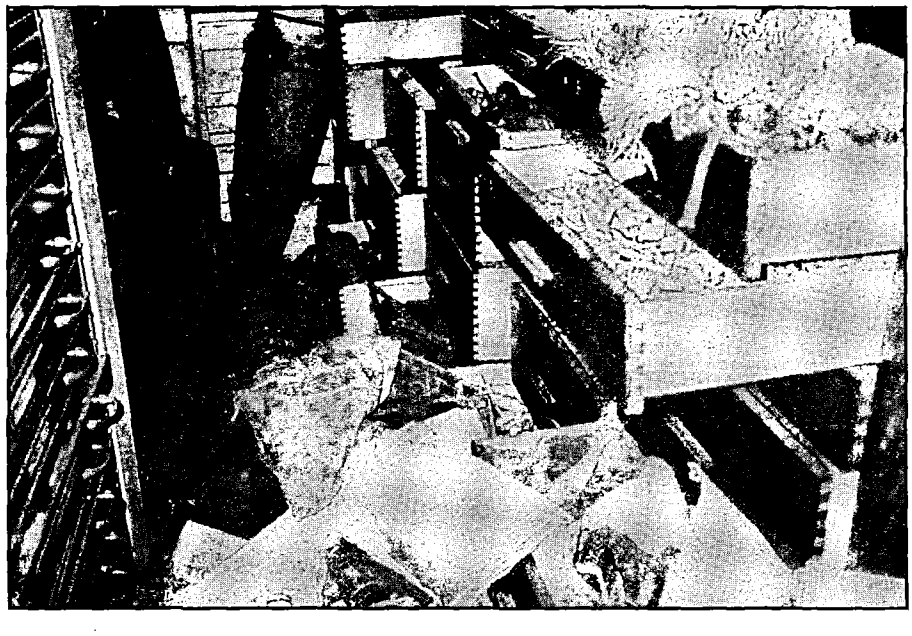
وقد استخدمت حجرة الدراسة الأثرية فى المتحف، والتى تبلغ مساحتها ٣٠ مترا مربعا كمخزن مؤقت. وأقيم بها أرفف مغطاة بأفرخ بوليثين لتعمل كوسائد رقيقة للأشياء، وكانت تكلفتها ٤٠٠ دولار (قدمتها Iccrom كمنحة) وتم تنظيف كل القطع الموجودة على الأرض فى المخزن ونقلها إلى حجرة الدراسة، وبذلك وجدت مساحة للعمل: ثم رفعت الأشياء من على الأرفف فى حجرة المخزن واحدا بعد الآخر إلى المكان الذى أخلى، وتم تنظيف الأرفف وتغطيتها. ثم تم تنظيف القطع (فى الأغلب بالمكنسة الكهربائية) وأعيدت للأرفف بطبقة إضافية من الورق عند الضرورة.

وعندما بدأ برنامج PREMA للتدريب القومى الذى يستغرق ثلاثة شهور فى سبتمبر ١٩٩١، كانت الأموال اللازمة لبناء مخزن لم تتوفر بعد، ولم يمكن البدء فى نقل المجموعة الموجودة فى حجرة التخزين السفلية. ولكن نظرا لأن هذه القطع كانت فى خطر، وكان من الضرورى نقلها للمحافظة عليها، فقد عرضت إدارة المتحف أن توقف المعرض المؤقت، وأن تخصص الصالة التى كان يشغلها لوضع المجموعة.

ولم يكن بهذا المكان حوامل، وكانت تلك الموجودة بالمخزن فى حالة سيئة لا يمكن إصلاحها. ولم يكن لدى المتحف أموال ينفقها فى صنع حوامل جديدة للتخزين. لذلك تقدمنا للجنة البريطانية العليا فى زامبيا بطلب مبلغ ١٨ ألف دولار لبناء ستة وخمسين حاملا. وقد كان الرد إيجابيا وتسلم المتحف وحدات التخزين فى أوائل نوفمبر ١٩٩١.

وقد بدأ نقل القطع من المخزن وحجرة دراسة الآثار على الفور تقريبا، وكان فريق العمل هم المشاركون فى دورة PREMA التدريبية. وبنهاية الدورة التدريبية فى ٣٠ نوفمبر ١٩٩١ كانت أربعة أخماس القطع قد تم نقلها إلى المخزن الجديد. وفى يناير ١٩٩٢ تم تكوين فريق من المشاركين السابقين فى برنامج PREMA زامبيا من المتحف لإتمام هذه المهمة. وبحلول مارس ١٩٩٢ كانت كل المجموعة قد تم تخزينها بشكل سليم فى مخزن جديد وفى جو مأمون. وقد تم تغطية عدد من الأرفف بأفرخ البوليثين لحماية القطع من الغبار والحشرات، إلا أنه نظرا لنفاذ كمية

من الفوضى الشاملة...



هذه الأفرخ فلم يمكن إكمال هذا العمل إلا فى عام ١٩٩٤ بعد الحصول على كمية إضافية منها.

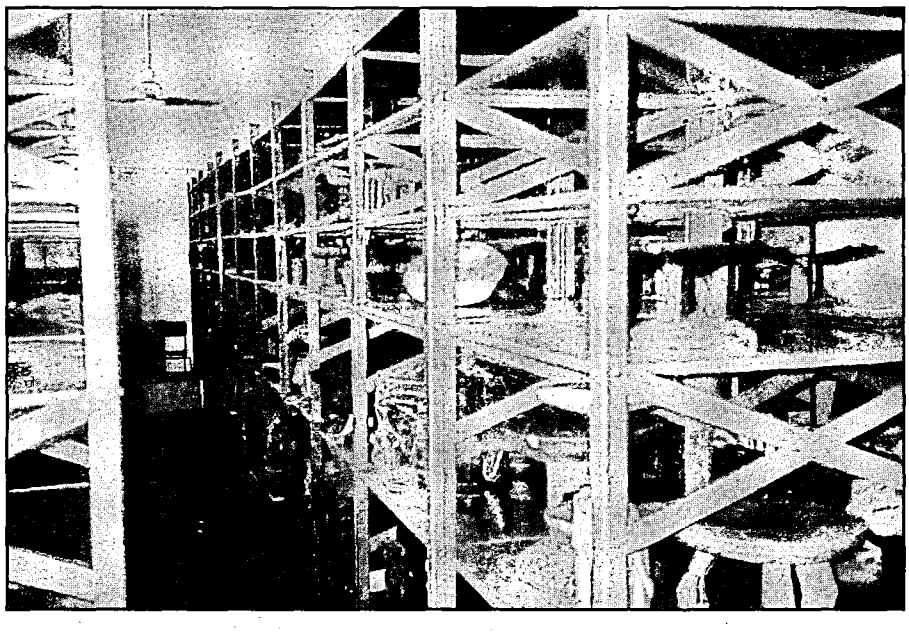
وقد تم ابتكار نظام بسيط لتحديد مكان القطع. فتم ترقيم كل وحدات التخزين بحروف أبجدية من A إلى S . وكان مخزن الدور الأرضى يحتوى على الوحدات من A إلى N وحجرة المخزن الجديدة تحتوى على الوحدات من O إلى S. وتم ترقيم كل رف فى كل وحدة بدءا من الرف الأسفل، وأعطى كل قسم فى وحدة طويلة رقما رومانيا. فعلى سبيل المثال إذا كان مكان قطعة ما هو (ر). ٤.III.فهذا يشير إلى أن القطعة موجودة فى المخزن الجديد فى الوحدة (ر) والرف ٤ والقسم III. وهذا هو مكان حفظ هذه القطعة وستوجد دائما هناك. وأنشئت قوائم لأرفف التخزين، مع إدخال بيانات عن كل قطعة فى وحدة تخزين على استمارة معدة لذلك. وتقوم هذه الاستمارات بعمل قوائم جرد وتوجد بصفة دائمة فى وحدة التخزين.

وأثناء إعداد قوائم الأرفف وتنفيذ الجرد اكتشفنا أن بعض القطع لم يكن لها أرقام فى الوارد. وبعد المراجعة الدقيقة فى السجلات، تم إدخال هذه القطع وكتبت الأرقام على القطع وفى قائمة الرف. وفى بداية العمل كانت هناك ١٠٠٢٢ قطعة مسجلة فى السجل. وفى النهاية كانت هناك ١١٧٥٠ قطعة مسجلة مما يعنى أن ١٧٢٨ قطعة لم يتم تسجيلها أبدا فى الوارد.

وبعد إتمام قوائم الأرفف تم تغطية كل واحدة منها بفرخ من البوليثين لحمايتها باستخدام ماكينة لحام بالحرارة. كما تم عمل قائمة بالقطع المعروضة، وتم التأشير على كل قطعة فى سجل الوارد بأنها موجودة وتعتبر كل القيود غير المؤشر عليها بأنها موجودة غير موجودة فى المتحف. ونظرا لعدم وجود سجل سابق لحركة القطع فمن المستحيل معرفة أين توجد هذه القطع.

ثم تم نقل أرقام أماكن القطع الموجودة فى قوائم الأرفف على بطاقات للقطع فى الفهرس. وكانت هذه هى آخر خطوة فى نظام المتحف لاستعادة القطع، وأصبح الآن من الممكن استعادة القطع من المخزن بدون إهدار الوقت الثمين. إلا أنه من أجل أغراض الأمن يشرف على هذه العملية الحارس أو من يعينه، والذى يمسك أيضا سجلا منفصلا يسجل فيه حركة القطع، ويحفظ سجلا إضافيا لحركة القطع مرفقا بقوائم الأرفف، ولا ينزع إلا إذا أعيدت القطعة لوحدة حفظها.

إن التراث الذى نحتفظ به فى المتاحف لصالح الجمهور يجب تسليمه للأجيال القادمة فى حالة سليمة وصالح للاستخدام. وكان العمل الذى تم بالنسبة لمجموعتنا العرقية هو محاولة للمساهمة فى ذلك. وكان يمكن للنتائج أن تكون أفضل، ولكنها كانت أول تجربة لنا، وقد حل شىء من النظام محل الفوضى التى ...إلى النظام الممكن، ولكن الوصول إلى هذه المرحلة استغرق شهرين من العمل من جانب فريق يتكون من عشرين فردا.



كانت تهدد وجود القطع ذاتها. وقد تعلمنا الكثير من هذا الجهد مما سيساعدنا كثيرا عندما نبدأ فى العمل فى تحسين مستوى مجموعتنا الأثرية.

٣٠ ألف حركة: الانتقال من الفوضى إلى الحفظ الوقائى فى المتحف القومى لغانا

بقلم: ليديا أ. كورانتنج

أنشئ المتحف القومى لغانا بعد حصول البلاد على استقلالها مباشرة فى عام ١٩٥٧، ومنذ ذلك التاريخ سار كل شىء ببطء حتى انتهى إلى سبات عميق: فالمتحف الذى كان يفخر بمجموعة ثرية من ٢٤ ألف قطعة – ٩٠ فى المائة منها مخزنة – لم يغير أبدا عرضه فى الصالة العامة، وآخر معرض مؤقت أقامه كان فى عام ١٩٨٠. وفى نفس الوقت فإن المخازن التى تبلغ مساحتها ٢٠٠ متر مربع كانت تستخدم كمستودع لمختلف المواد، مما جعل الأجنحة غير صالحة للاستعمال، وجعل الوصول للقطع مستحيلا، وبذلك كان يهدد سلامتها ذاتها، ولذلك كانت هناك ضرورة عاجلة للعمل على المدى البعيد.

وقد قرر مجلس إدارة المتاحف القومية بالتعاون مع برنامج PREMA ١٩٩٠ – ٢٠٠٠ أن ينظم دورة تدريبية عملية لها أهداف رئيسية هى: (أ) تخليص المخازن من كل ما لا علاقة له بهياكل التخزين أو قطع المتحف وأن يعيد تجميع مجموعاته. (ب) أن يستأنف ويستكمل قوائم الجرد حتى يستطيع أن يستعيد أى قطعة فى أقل من خمس دقائق بدون أن يغير مكان أكثر من قطعتين. و(جـ) إقامة معرض مؤقت. وتم تقسيم البرنامج التدريبى إلى دراسة نظرية (٤٠ فى المائة) وتدريب عملى (٦٠ فى المائة) وحدد له فترة ثلاثة أشهر على أن يحضره عشرون من العاملين فى متاحف غانا.

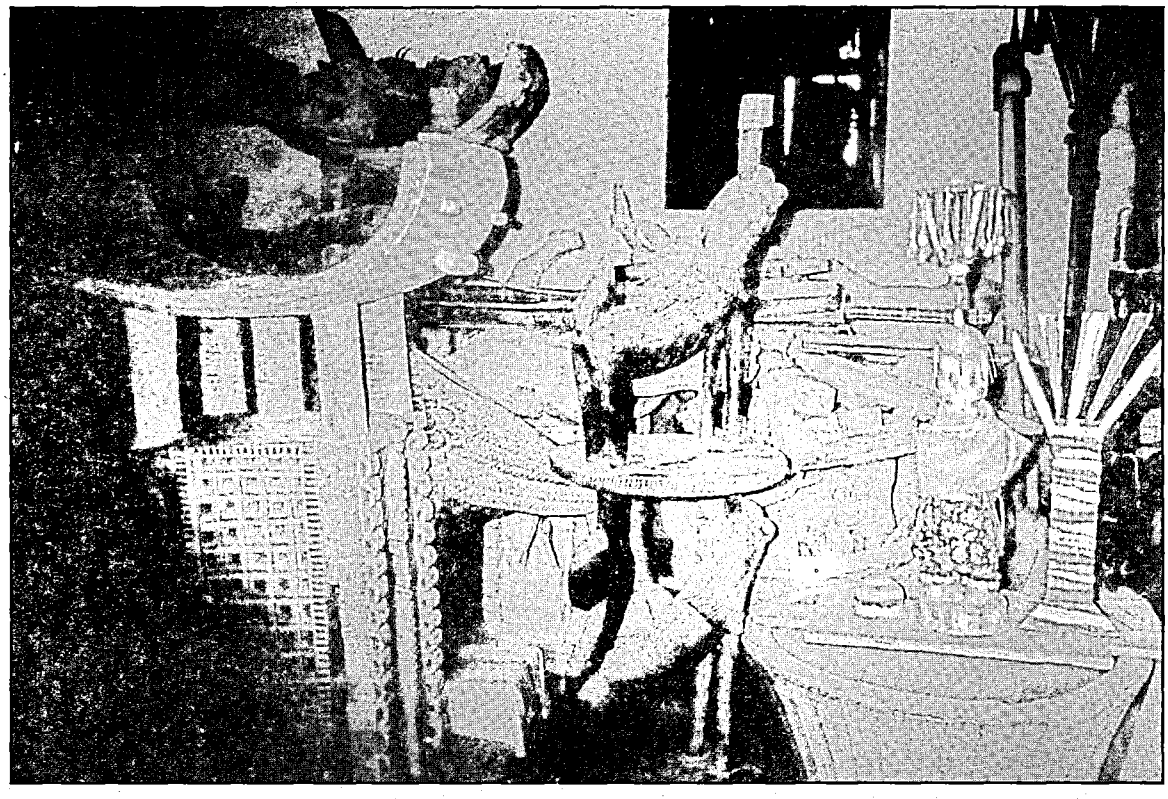
وبعد أن قام المشاركون فى الدورة بإخلاء ٣٠ مترا مربعا من المواد الدخيلة من المخازن وقاموا بإعادة المجموعات الموجودة فى مختلف المكاتب إلى أماكنها، قاموا بتخصيص مناطق محددة لكل نوع من المجموعات، وتم زيادة مساحة الأرفف بمقدار ٣٠ فى المائة، وأنشئت عناصر للتخزين تتناسب مع الاحتياجات الخاصة لمجموعات النسجيات واللوحات الزيتية، واتخذت التدابير لحماية المجموعات من السرقة والحريق والحشرات والغبار وضمان التهوية الداخلية، وبعد ذلك تم تخصيص مكان لكل قطعة. وبدأ عمل القوائم (استمر ذلك بعد نهاية الدورة التدريبية وقد أكمل الآن)، وأعدت خطة للحفظ الوقائى، آخذة فى حسبانها طبيعة المكان والظروف المناخية.

وفى أثناء هذا العمل تم تغيير مكان أكثر من ٣٠ ألف قطعة رقيقة. ويفخر المشاركون بأنهم لم يتلفوا سوى قطعة واحدة – وهى غليون من الطمى – وهذا أمر يمكن فهمه. وقد أنهيت العملية بتنظيم معرض مؤقت يشرح دور المتحف للجمهور العام. واليوم أصبح من الممكن – بل حتى مما يدعو للسرور – دخول مخازن متحف غانا القومى والعمل فى المجموعات.

الإزالة وإعادة الترتيب: حالة بنين

بقلم: آلان جودونو

فى أغسطس ١٩٩٢، بدأ وزير الثقافة فى بنين برنامجا طموحا لإعادة تنظيم مخازن أربعة من أكبر المتاحف القومية، بالتعاون مع



مشروع PREMA ١٩٩٠ - ٢٠٠٠. ويجب الاعتراف بأن ظروف التخزين كانت قد خربتها على مدى الزمن وأصبحت فى حالة خطرة.

وكان وضع متحف التاريخ فى أبومى الذى يوجد فى قصرين ملكيين عتيقين موضوعين فى قائمة اليونسكو للتراث العالمى، هو أكثرها سوءا، فالمبنى الذى كان يحتوى على المخازن كان فى حالة سيئة جدا: فكانت الحوائط مشققة، والسقف متعفن، والسطح يهدد بالسقوط. وكان المبنى كله يغزوه النمل الأبيض. وكان مكان المبنى فى وسط موقع شاسع يبلغ ٤٤ هكتارا، ولا يجد الصيانة الواجبة، مما يساعد على تسرب الفئران وحتى الزواحف إلى المبنى.

وبخلاف بضعة خزائن قليلة، لم يكن المتحف يملك أى وسائل للتخزين، وكانت أغلب القطع مكومة على الأرض. وكان بعضها قد غزته الحشرات، وأصبح بالفعل لا يمكن إصلاحه. وقوائم الجرد التى كان يرجع تاريخها إلى الخمسينات كان لا يمكن الاعتماد عليها، ولم تراجع أبدا. ونظرا لدرجة المخاطر التى كانت تتعرض لها هذه المجموعة التاريخية الفريدة، كان نقلها هو الحل الوحيد الممكن.

وكان المبنى الذى اختير يحتاج لبعض الإصلاحات: معالجة الحوائط والمنشآت الخشبية لتقاوم الحشرات، وتقوية الفتحات لتمنع دخول المتطفلين، وحمايته من الغبار وتحسين الإضاءة والتهوية (مع استبعاد التكييف)، وكانت مساحة المخزن السابق ١٢٠ مترا مربعا، وكان المخزن الحالى يحتوى على غرفتين كل منهما ٦٠ مترا مربعا تقريبا. ورغم أن المساحة كانت واحدة تقريبا إلا أن التنظيم كان مختلفا. فقد تم تخصيص غرفة واحدة فقط لاحتواء كل المجموعة، بينما خصصت الغرفة الأخرى لتكون ورشة ومكانا لتوثيق المجموعة والتى لم تكن موجودة أصلا من قبل. وصممت عناصر التخزين التى تم طلبها خصيصا للمجموعة، مع الأخذ فى الاعتبار المجموعة الشهيرة لملوك أبومى فى بنين تم تنظيفها وتطهيرها ونقلها إلى مخازن جديدة مجهزة خصيصا لها.

الأحجام المتنوعة للقطع ومتطلبات تخزينها المختلفة. وكانت تتكون من ٦٨ مترا مربعا من الأرفف من خشب الساج مقسمة إلى ثلاث كتلات وسبعة ألواح معلقة من قماش الخيام، وقد صنعت جميعها فى الموقع فى أبومى. وقد كلفت المخازن الجديدة مبلغا متواضعا هو ٤٠ ألف فرنك فرنسى (٨ آلاف دولار تقريبا) بما فى ذلك تكاليف إصلاح المبانى وإقامة عناصر التخزين.

وقد تم تطهير القطع المنقولة من المخازن القديمة من الحشرات وتنظيفها بالمكنسة الكهربائية وتوثيقها. واستمرت مراجعة قوائم الجرد أثناء كل هذه العمليات وكشفت عن أن ما كان مسجلا فى قوائم الجرد السابقة لم يتعد الألف قطعة من مجموع ١٥٠٠ قطعة تقريبا. ومع خلق نظام لمعرفة مكان القطع أصبح من الممكن العثور على أى قطعة فى المخازن فى ظرف خمس دقائق فقط. وكان هذا هو مقياس النجاح الذى تخيلناه، والذى كان من الصعب تصوره فى البداية!.

وبنفس الطريقة تم تجديد مخازن «أويده» والمتحف العرقى ومتحف أوغى فى بورتو نوفو أيضا. وقد تعلمنا دروسا كثيرة من هذه التجربة، أهمها أن فريقا من الأشخاص المدربين على المبادئ والتقنيات الأساسية فقط يمكنهم أن يبتكروا وينفذوا تحسينات كبيرة فى فترة قصيرة وبتكاليف قليلة جدا. وبذلك يفتحون إمكانيات جديدة للتطوير الداخلى لمتاحف أفريقيا.

برنامج PREMA منظم بالتعاون بين جامعة باريس – سوربون البانثيون، جامعة لندن – معهد الآثار (UCL)، متحف إل بيجورينى العرقى فى روما، ومعهد الحفظ الكندى فى أوتاوا. وتموله منظمات دولية (اليونسكو، الاتحاد الأوروبى) وكالة التعاون الثقافى والتكنيكى (ACCT)، ومنظمات ووزارات وطنية(BMZ من ألمانيا، وDANIDA من الدانمرك، وUSAID من الولايات المتحدة، وFINNIDA من فنلندا، ووزارة التعاون من فرنسا، ووزارة الخارجية من إيطاليا، وNORAD من النرويج، ووزارة التنمية والتعاون من هولندا، وODA من المملكة المتحدة، وSIDA من السويد، ووزارة الخارجية من سويسرا، ومؤسسات (مؤسسة دابر، ومؤسسة فورد، وبرنامج منحة جيتر، ومؤسسة سكاجز، ومؤسسة إلف). والبرنامج يدخل فى أنشطة عقد العالم للتنمية الثقافية الذى تنظمه اليونسكو.

المقتنيات المتحفية الاحتياطية: ندوة دولية

بقلم: دومينيك فيريو

Dominique Ferriot

فى عام ١٩٨٨ عينت دومينيك فريو مديرا للمتحف القومى للفنون والحرف بالمخزن الوطنى للفنون والحرف الصناعية فى باريس والذى يجرى تجديده حاليا. وكانت قد عملت فى السابق مساعدا لمدير المتحف البيئى فى لوكروسو، فرئيسا لشعبة المشاركة فى حديقة دى فيليت بباريس، ثم مديرا للثقافة الاتصالية والثقافة العلمية والتكنولوجية بوزارة البحوث والتكنولوجيا الفرنسية.

مخازن متحف الفنون والحرف فى باريس واقعة فى الضاحية المجاورة لسانت - دينيس. ومهندسها المعمارى هو فرانسوا ديسلوجيير.

نظم المتحف القومى للتكنولوجيا بمناسبة افتتاح مجموعته الاحتياطية الجديدة فى سانت دينيس بضواحى باريس بباريس، ندوة دولية فى ١٩، ٢٠ سبتمبر ١٩٩٤ حول مجموعات المقتنيات المخزونة بالمتاحف، حيث اجتمع فيها ما يزيد على ٤٠٠ مشارك يمثلون أربع عشرة دولة. وكانت الموضوعات الرئيسية للندوة هى النظر إلى المجموعات الاحتياطية على أنها نفائس، وأنها أداة للبحث والتدريب، وكمقتنيات وقاعدة للبيانات. وقد استطاعوا أن يجددوا بجلاء آمال اهتمامات زملائنا، بل وآمال وهموم المدرسين والباحثين - بصفة عامة - وهم الذين يعدون العملاء أو المستفيدين الطبيعيين للمجموعات الاحتياطية بالمتاحف.

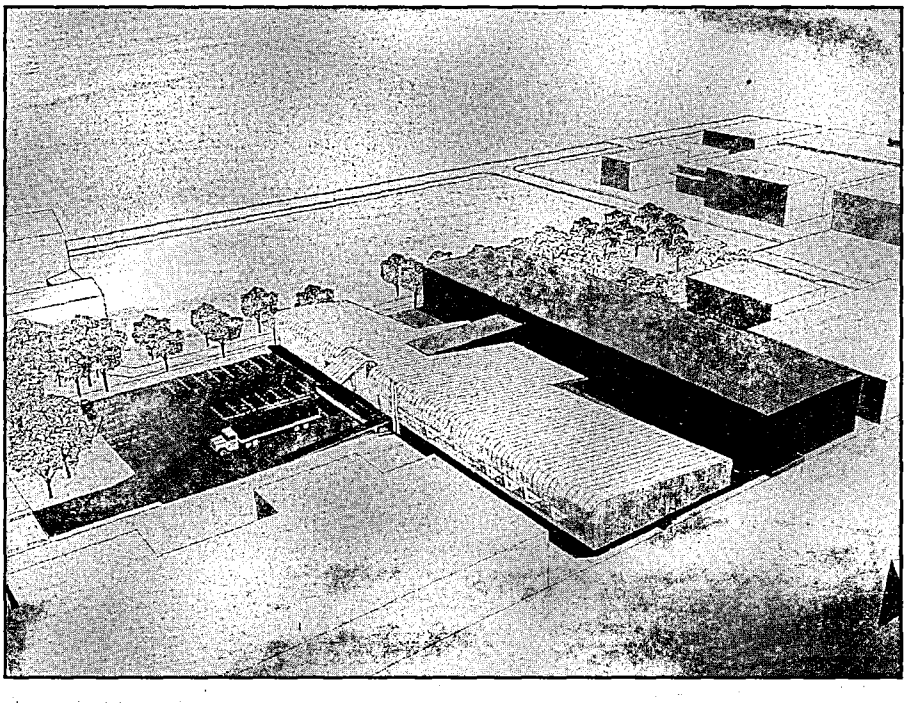
الاحتياطى المخزون كثروة

عندما أطلقت «آنى كوبيه» الأمين العام ومدير قسم العاديات الشرقية بمتحف اللوفر شعارها الاستفزازى عن عمد لتصف به الاحتياطى المخزون بأنه «لا هو نفائس ولا هو سقط المتاع»، فإنها كانت تسعى أولا وقبل كل شىء إلى أن تؤكد على وحدة المقتنيات التى جمعت وتكونت نتيجة لجهود بعثات أثرية على نطاق واسع إلى بلاد الشرق.

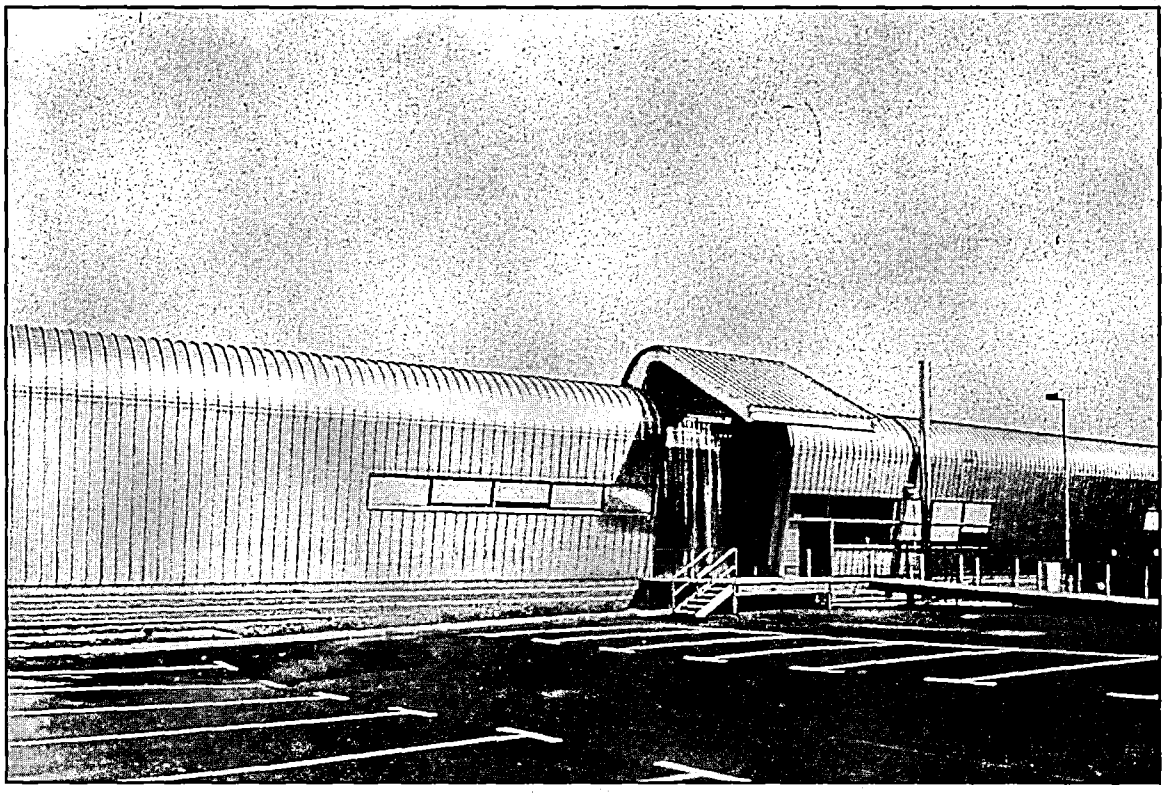
فمجموعات المقتنيات وحدة واحدة لا تتجزأ. إذ لا توجد نسخ مكررة منها، وليس من بينها شىء يعد أقل قيمة من غيره. فإن كل المجموعات يمكن عرضها فى نفس المكان، إن لم يكن على نفس المستوى. ولا ريب فى أنه من المستحيل عرض جميع المقتنيات التى يحتفظ بها القسم والبالغ عددها ٩٠٠٠٠ قطعة. وتمثل الأعمال المعروضة منها ١٠٪ من العدد الاجمالى. ومن ثم فإن المجموعات الاحتياطية المخزونة تعد ضرورة، ولابد لها من مكان لتخزينها وقاعة عرض دراسية لبعض قطاعات الجمهور الزائر.

ويمكن تخزين «النفائس.. مؤقتا ضمن المجموعات الاحتياطية المخزونة بالمتاحف التكنولوجية الكبرى. وهناك حالة جديرة بالذكر فى هذا الصدد، وهى قسم الفلك بمتحف العلوم فى لندن، حيث تحفظ محتوياته حاليا فى أحد مرافق حفظ العاديات الاحتياطية بالمتحف، وهو المرفق المعروف باسم بلايث هاوس Blythe House.

وعندما أعطيت الكلمة لسوزان كين Susanne Keene رئيسة إدارة المجموعات بمتحف العلوم أكدت بوضوح على أهمية انتهاج سياسة تتعلق بالمجموعات، وذلك بالنسبة لاقتناء وصيانة التراث التكنولوجى المعاصر. ولولا الموقع الفسيح فى رواتون Wroughton (بالقرب من سوبيندن، على بعد ١٠٠ كم من لندن) وإنشاء أماكن جديدة للتخزين، لما استطاع متحف العلوم أن يصون التراث التكنولوجى، وبخاصة القطع الهائلة الحجم من هذا التراث. ومن ثم، فإن رواتون يجتذب فى حقيقة الأمر قطاعا من الزائرين أكبر من عدد الباحثين المعنيين بأمر هذا التراث. فهذا المطار المهجور ملائم تماما لإقامة معارض مؤقتة مما يتيح الفرصة لحرية الوصول إلى المعروضات المصفوفة فى دعة وسكون فى حظائر الطائرات أو على المنصات. ولايزال الحال كذلك فى لندن، حيث أدى إنشاء مجموعات احتياطية مشتركة للمتاحف المختلفة فى الآونة الأخيرة إلى تمكين أمناء المتاحف من أن يكتشفوا من جديد الآثار المنسية أو المهملة. ولقد تحدثت «كارين هال» Karen Hull،



ترجمة: محمد البهنسى



«هيكل» مخازن سانت - دينيس

مديرة المجموعات بمتحف مقاطعة أوكسفورد شاير عن تجربتها بلغة محددة واضحة: فعندما يغادر أى أثر من الآثار رفا قديما إلى رف جديد، فإنه يشغل مساحة تبلغ ثلاثة أضعاف المساحة القديمة!!

ولقد كانت الأفكار الرئيسية للتخطيط والتنظيم تجسيدا لأشكال الاتصال التى وضعتها مارثا موريس، نائب مدير المتحف الوطنى للتاريخ الأمريكى، فى واشنطن العاصمة. وكان إنشاء مجموعات احتياطية جديدة فى ميريلاند ضرورة مكلفة لمعهد سميثسونيان Smithsonian Institution وكان نقل المقتنيات إلى الاحتياطى المخزون عملا هائلا وجبارا.

ولقد أثيرت تساؤلات كثيرة حول هذه الفكرة المبدئية، وبخاصة فيما يتعلق بالإجراءات التى تحكم كلا من اقتناء و«تصريف» الأعداد الدائمة التزايد من المقتنيات، التى تمثل التراث العلمى والتكنولوجى المعاصر. ومن هذه التساؤلات: أليست هناك خطورة متعلقة باحتياطيات النفائس المخزونة، إذا ما اكتسبت وجودا مستقلا حتى لو أصبحت تكون متحفا ثانيا، وبخاصة إذا ما نظمت لكى تعرض أمام جمهور أوسع؟. وماذا يجب أن تكون وظيفة الورش؟.

وفيما يتعلق بهذه النقطة الأخيرة، فقد تحدث بيير أريزولى كليمنتيل Pierre Arizzoli Clementel الأمين العام والمدير الحالى لمتحف الفنون الزخرفية فى باريس، عن العمل المثالى والنموذجى الذى قامت به ورشة الترميم والتجديد التابعة لمتحف تاريخ المنسوجات فى ليون. فكيف يستطيع المرء أن يتحاشى استخدام كلمة «نفائس أو ثروات» عندما يصف الخزائن المصنوعة من خشب الدردار، ذات الأفاريز المائلة القائمة على أساس التصميمات المرسومة فى موسوعة ديديرو؟. ولقد تم تحويل أحد مبانى القرن التاسع عشر الغربية من المتحف على نحو بارع إلى موقع ملائم يضم الأثاث الذى أنشئ أو عدل لغرض تخزين وصيانة المنسوجات القديمة الرقيقة. وهناك ورشة للترميم والتجديد مقامة على السطح العلوى، لتستفيد استفادة تامة من ضوء النهار الطبيعى، كما أن المستويات الأربعة للمجموعات الاحتياطية تضم ما يوصف فعلا فى البرنامج بأنه «كنز» المتحف. أى أنفس وأثمن المقتنيات فى مجموعته.

الاحتياطيات كأداة للبحث والتدريب

وبطبيعة الحال، فإن القطع الأثرية مرتبة فى شكل مجموعات احتياطية بصفة أساسية بحيث يمكن دراستها. ومن ثم، فإن سوزان

كين تتحدث فى حقيقة الأمر عن «مجموعات دراسية» وليس عن «مجموعات احتياطية». ولم تستطع آنى كوبيه أن تتخيل عملها اليومى بدون التنقل ذهابا وجيئة بين قاعات العرض ومخازن المجموعات الاحتياطية، حيث يحدث غالبا تحقيق اكتشافات جديدة فى سياق عمليات تدوين وجرد وترميم وتصوير القطع التى يتم استلامها.

وتشكل العلاقات العضوية بين أعمال البحوث والصيانة أساس النهج الذى اتخذه جورج - هنرى ريفيير فى إنشاء متحف الفنون والتقاليد الشعبية فى باريس Musee des Art et Traditsions Populaires . والذى أصبح أنموذجا مثاليا «للمتحف - المعمل». وقد حدد مديره الحالى، مارتن جاؤول Martine Jaoul تاريخ وفلسفة هذا المتحف التجريبى، الذى أصبح نموذجا لمؤسسات كثيرة أحدث منه، وذلك بدون أن يغفل فى حديثه ما واجهه من الصعاب وجوانب الفشل. ومن ثم، فإن المتحف الخلفى arrieremusee أو الورشة قد طال عمره أكثر من صالات العرض الدراسية أو صالات العرض الثقافية التى يزورها الجمهور العام فى الواقع بلا تمييز. ولايزال قلب المتحف واقعا فى مستودعات التخزين ومعمل الترميم وقاعات التشاور والمداولة المجاورة التى تشكل مركزا لا يقتصر فقط على أعمال الصيانة فحسب بل وللأبحاث والتدريب أيضا.

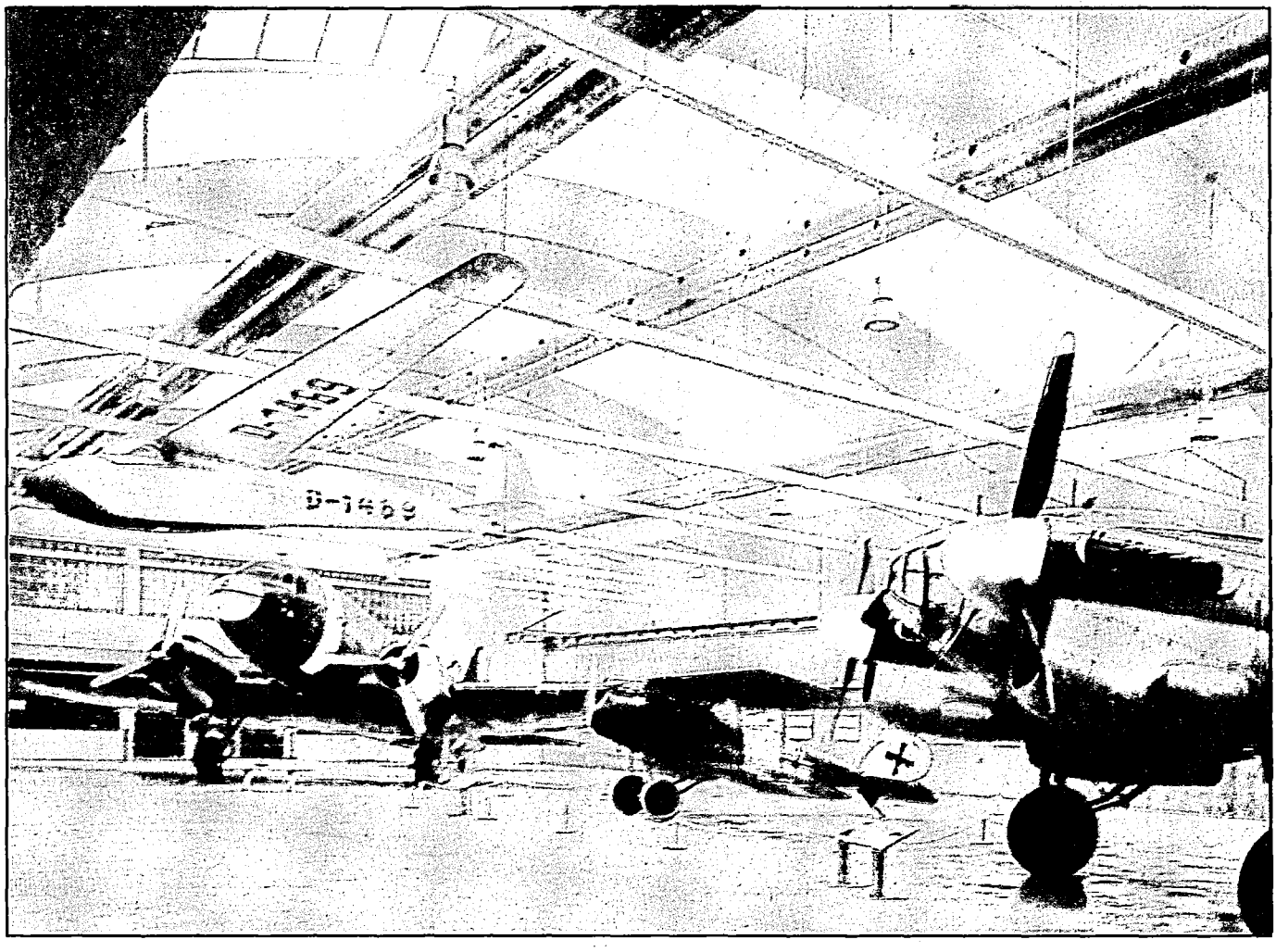
ويعد المتحف الوطنى للفنون والتقاليد الشعبية «مدرسة متحفية» ولذا فنظرا لهذا الوضع فإن مركزه الحقيقى هو ورشته الخلفية التى يفد إليها أمناء المتاحف وخبراء الترميم والمحترفون المتحفيون لتجربة واختبار الأفكار الجديدة والبحث سعيا وراء الإلهام. هذا فضلا عن أن مركزه التوثيقى يخدم شبكة المتاحف الجديدة والمراكز الجديدة المنشأة فى المنطقة.

وعند هذه النقطة، رسخت وتأصلت فكرة المشاركة، وذلك بغية وضع سياسة للتراث الأثنوجرافى. ولا ينطوى ذلك بالضرورة على إنشاء مجموعات احتياطية فى المنطقة - وفى هذا الصدد فإن تجربة المتحف الوطنى للفنون والتقاليد الشعبية كانت سلبية إلى حد ما - وإنما تعنى الإشارة المنهجية المنظمة إلى المرافق المحلية عند ما تكون الصيانة فى داخل الموقع ممكنة.

وعندما تحدث فيليب تاكيه Philippe Taquet، وهو عالم الأحياء القديمة ومدير سابق للمتحف الوطنى للتاريخ الطبيعى فى باريس، تركز الانتباه على المجموعات الاحتياطية فى العلوم الطبيعية. ففى الوقت الذى يحاول فيه العلماء أن يحملوا الحكومات الوطنية على إدراك الحاجة الملحة إلى سياسات المحافظة على الطبيعة وحمايتها ضد معدل الاستنزاف الحالى، حيث أن نصف الغابات المعتمدة على الأمطار الموجودة حاليا سيكون قد اختفى من على وجه الأرض بحلول عام ٢٠٢٢. وكذلك فى الوقت الذى تنشئ فيه المؤسسات البحثية برامج مكثفة للغاية لرصد وتقدير المحيط الحيوى biosphere، فإن مجموعات التاريخ الطبيعى التى حفظت على مدى أكثر من ٣٠٠ عام فى المتاحف تشكل اليوم مصدرا لا يعوض للبيانات العلمية. ولقد ضرب فيليب تاكيه أمثلة دامغة وملموسة للغاية على ذلك، بعضها من لاوس حيث كان يقوم بمهمة هناك، وذلك للبرهنة على القيمة العلمية والثقافية والمالية لمثل هذه المجموعات التى يمكن أن تكتسب أهمية استراتيجية، ولاسيما بالنسبة للدول النامية بصفة خاصة. ومن ثم، فإن الأمر يحتم حرية إتاحة هذه المجموعات للباحثين ومن هنا، أنشئ برنامج مكتبة علم الحيوان (٤٥ كم من الأرفف) فى عام ١٩٨٥ بالمتحف الوطنى للتاريخ الطبيعى، ثم إنشاء - فى مجال آخر - مجموعات احتياطية قابلة للزيادة لمتحف الفنون الجميلة والحرفية Mu-seedes Art et Metiers والذى يجرى تجديده حاليا وفقا لبرنامج الأعمال العامة الرئيسى الذى تنفذه الحكومة الفرنسية.

الاحتياطيات كمجموعة وقاعدة بيانات:

أحدث عصر الوسائط المتعددة بحق ثورة فى عالم المتاحف. كما أن الأدوات الإدارية اللازمة للمسئولين عن مجموعات المقتنيات وقواعد البيانات وبنوك الصور قد أصبحت أيضا وسائل للوصول بحرية إلى الموارد المتحفية، بما فى ذلك مجموعات المقتنيات الإحتياطية المخزونة. ولقد شكل إنشاء المجموعات الاحتياطية الجديدة المرحلة الأولى



مجموعات للدراسة بالمتحف الألمانى فى ميونيخ: منظر لحظيرة الطائرات المخصصة للحرب العالمية الأولى.

فى عملية تجديد متحف الفنون والحرف.

ويتضمن التصميم الذى وضعه المهندس المعمارى فرانسوا ديسلوجييه Francois Deslaugiers للمبنى الذى تم تنفيذه فى سانت دينيس بالقرب من باريس، على مبنى من قسمين رئيسيين وتخزين المجموعات المحفوظة فى دهليز طوله ٨٠ مترا وعرضه ٢٠ مترا وارتفاعه ٨ أمتار ومغطى كله بالخشب. وبداخله ممرات واسعة وكافية لأن يتحرك الباحثون بحرية فيها. وهناك قسم آخر من المبنى يضم ورش الترميم والتصوير الفوتوغرافى، وأماكن للدراسة والتشاور. ولقد كانت المبانى القديمة فى شارع سانت مارتن تفتقر إلى هذا المرفق الفنى الذى يبدو كهيكل ضخم من الصلب الذى لا يصدأ. وفضلا عن ذلك، فإن الاتصال الدائم بين الموقعين (باريس وسانت – دينيس) أمر ميسور، بفضل نظام المعلومات ذى الوسائط المتعددة والذى أقيم لأغراض الصيانة والبحوث وخدمة الجمهور العام. ولقد أوضح برونوجاكومى Bruno Jacomy مساعد المدير وإليس بيكار Elise Bicard المسئول عن إدارة مجموعات «متحف الفنون والحرف» الفوائد والاستخدامات المحتملة لقاعدة البيانات والمتعددة الوسائط بالنسبة للباحثين وبالتالى للجمهور العام فى المتحف الذى تم تجديده. ومن ثم، فإن هذا المتحف متصل فعلا بشبكة المعلومات الدولية انترنت Internet

كما أنشئ فى المتحف نظام مبدئى لألبوم أقراص البرامج المدمجة وأقراص قراءة الذاكرة Rom مما يتيح التنقل الموجه بين مجموعات المقتنيات مع وصف الوحدات التى تشتمل على نماذج آلية كثيرة. وبهذه الطريقة، فإنه أصبح بالإمكان عرض «النفائس» فى المجموعات الاحتياطية المخزونة أو المحفوظة خارج المتحف نفسه، وهذا من شأنه أن يتيح مزيدا من وصول العامة إلى المصادر التى كانت ذات يوم محظورة كليا أو جزئيا.

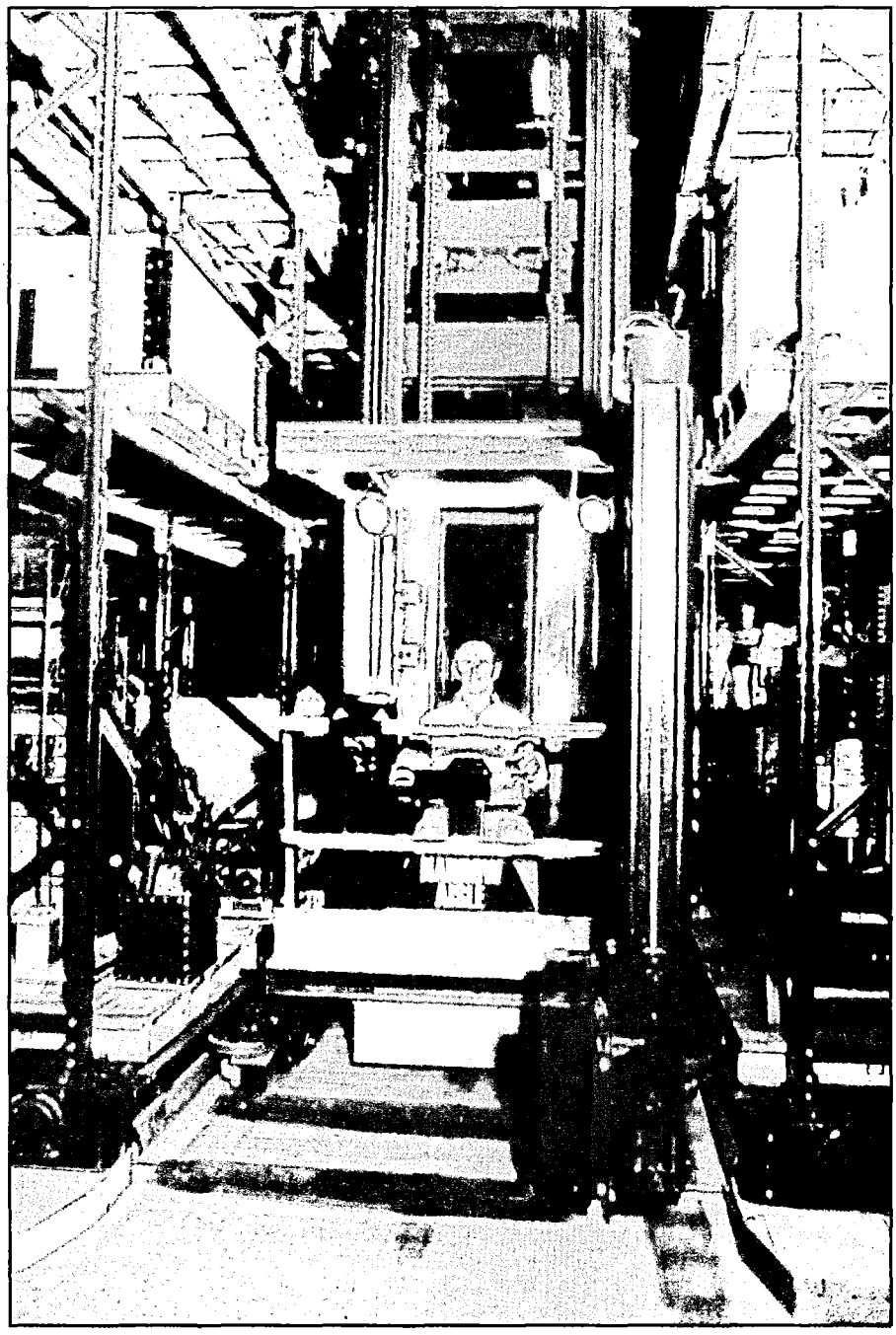
ولقد أوضح كلود كاميران Claude Camirand مدير القسم التكنولوجى لمتحف الحضارة فى كويبك بكندا، أنه ينبغى على أمين المتحف اليوم أن يعيش مع حقيقة الزوال التكنولوجى، ودعا إلى اتخاذ نهج متسم بالحذر

فى التعامل مع النظم الجديدة، التى كثيرا ما تعرضت تكاليف صيانتها لتقديرات أقل مما تستحق.

ومن ناحية أخرى، فإن والتر راتين Walter rathien المدير المساعد والمسئول عن مجموعات المتحف الألمانى فى ميونيخ، كان واقعيا فى وصف اشتراكه فى إنشاء مبنى متحفى جديد مخصص للطيران والفضاء، ولقد كان المتحف فى البداية يبحث عن إمكانيات إضافية للتخزين، ولكن فى النهاية، أنشئ متحف جديد على أرض مطار مهجور فى أوبر شلايهايم Oberschlessheim بالقرب من ميونيخ. ليستقبل هذا التوسع الجديد للمتحف الألمانى، وهو قسم المجموعات الدراسية الذى يستقبل حاليا جمهور الزائرين مقابل رسوم يدفعونها للدخول وصل إلى ١٥٠ ألف زائر فى العام الماضى، وأصبحت هناك حاجة ملحة إلى نظام معلومات متعدد الوسائط لربط المواقع المختلفة تسهيلا لمهمة الأمناء.

ثم عرضت روث ليفيسون Ruth leveson المسئولة عن قسم الأعمال العلمية بمتحف فيكتوريا، تجربة المتاحف الاسترالية. ولقد قدمت روث ليفيسون. فى تقريرها تجربة المساحة المخصصة لمجموعات المقتنيات الاحتياطية المحفوظة بقاعة العرض القومية فى استراليا، ونصب الحرب التذكارى الاسترالى المقام فى كانبرا، والأعمال العلمية بمتحف فيكتوريا. ثم عادت إلى الحديث عن المشكلات اليومية: وعما إذا كان الأمر يستلزم نظاما لتكييف الهواء أم لا، وعن الاستخدام العقلانى للمكان والوسائل المختلفة التى تبيح زيارة الجمهور والتحكم فى ذلك.

ولقد أدى تنوع المساهمات وما تعكسه من الاهتمام والفطانة الخاصة، التى حظيت بها مجموعات المقتنيات الاحتياطية المحفوظة فى المتاحف العلمية والتكنولوجية، إلى جعل الندوة التى عقدت بالمعهد الوطنى للفنون والحرب فى سبتمبر ١٩٩٤، تأكيدا لما نؤمن به من عقيدة مشتركة، فإن أى متحف يكتسب أهمية من «ورشته الخلفية» (أو المتحف الخلفى على حد وصف مارتين شاؤول) وكذلك من معارضه المؤقتة، التى لا يمكن أن توجد بدون القاعدة الخفية للجبل الثلجى. وعلى الرغم من أن الحواسب الآلية وتطور نظم المعلومات بالوسائط المتعددة تتيح حرية الوصول إلى ذلك



الجزء المغمور على نحو أيسر وأيسر، فلا يوجد ما يمكن أن يعوض الاتصال المباشر بالقطع الأثرية. ومن هنا برزت الحاجة إلى مجموعات مقتنيات احتياطية يمكن أن يتجول بينها مئات الزائرين فى ممرات أو دهاليز. كما ألف جورج هنرى ريفيير أن يسميها، مما يتيح للزائرين فرصة مشاهدة المعروضات على نحو أكثر قربا ، وتمكينهم من لمسها فى بعض الأحيان، لأغراض الدراسة أو الأبحاث، بل والمتعة التى تعد السبب الرئيسى والنهائى لإقامة المتحف.

مخازن متحف لندن للعلوم الواقعة فى راوتون.

متحف للعمال فى كوبنهاجن

بقلم: بيتر لودفيجسين

Peter Ludvigsen

أنشئ المتحف العمالى الدانمركى على أساس فكرة مؤداها جعل تاريخ العمال مرئيا وملموسا. وعلى الرغم من حداثة مجموعاته فإن عمره قصير من حيث المجموعات إلا أن عمره طويل من حيث الإصرار على إنشائه وتصوره فلقد أصبح عضوا فى جماعة المتاحف فى الدولة. وتكمن عناصر قوته فيما يحكيه من حكايات بليغة عن الحياة اليومية وفى المساندة الإيجابية التى تقدمها له الحركة النقابية فى الدانمرك. ويعمل كاتب هذا المقال مديرا للمتحف.

لا يلعب تاريخ الطبقة العاملة الدور الأبرز فى عالم المتاحف الدولية. وربما لايشك كثيرا فى أن هذا يرجع إلى التفكير التقليدى السائد بين المتحفيين وبين تلك الأقسام الجامعية التى تعلمهم وتدربهم. ولو أن تاريخ العمال الصناعيين كان قد أدمج فى مفهوم الهوية القومية إلى نفس فترة التاريخ الذى تعكسه أكثر المتاحف تقليدية، لبدت قصة العمال خلابة وحيوية ومتعددة الوجوه، ولأصبحت مدركة لدى الناس كجزء طبيعى من تراث الدولة.

ومع ذلك، فإن العناصر الثقافية الحديثة فى عالم المتاحف ليست بالضرورة ناتجة عن العمليات الفكرية المعزولة، ولكنها غالبا ما تكون نابعة من رفض هياكل السلطة القائمة حاليا، والتى تعبر عنها طبيعة المقتنيات المتحفية، وتصحيح المتاحف وتخصيص الموارد. وذلك، لأن محتويات وصور المتاحف تعكس فى التحليل النهائى، تلك القوى الاجتماعية التى تستخدم قضاياها لتعزيز مكانتها الثقافية وعلى الرغم من أن هذا قد يبدو إلى حد ما إفراطا فى التبسيط، فإنه يفسر لماذا أصبح لدينا حاليا متحف للعمال فى الدانمرك.

ومن المعروف جيدا أن دول الشمال تتمتع بدرجة عالية من التنظيم الاجتماعى. ومع ذلك، وعلى الرغم من أن ما تنعم به من نموذج للرفاهية معترف به عالميا فى أغلب الأحوال، فإنه يندر تطبيقه فى أى مكان آخر لعدم توفر المتطلبات الأساسية المتوافرة فى دول الشمال، وكان من أكثر هذه المتطلبات الأساسية حساسية وأهمية من منظور دول الشمال فى سياقها هو وجود حزب ديمقراطى اجتماعى قادر ومستعد لتحمل مسئولية تشكيل الحكومة، ووجود طبقة عمالية منظمة تنظيما عاليا.

ففى الدانمرك، تشكل الحركة النقابية قوة اجتماعية هامة ذات جذور تاريخية وثقافية، ونظرا لأن ٩٠٪ من العمال أعضاء فى منظمات نقابية، ولأن المستوى التعليمى والاقتصادى العام فى الدانمرك عال ومرتفع، فإن الحركة النقابية اكتسبت موارد كافية لمساندة ودعم عملية تسجيل التاريخ الثقافى العمالى كجزء لا يتجزأ من الثقافة الدانمركية الشاملة. ومن ثم، فإن الحركة النقابية كانت بمثابة الأب الروحى لمتحف العمال عندما أنشئ فى عام ١٩٨٢ كمتحف هو الأول من نوعه فى العالم.

ولقد أنشئ المتحف فى المقام الأول كاستجابة لمطلب اجتماعى بهدف جعل تاريخ العمال مرئيا وملموسا فى المتاحف الدانمركية. وكان قد تم الاتصال بالمتاحف القائمة، ولكن القليل منها جرؤ على الانخراط فى مناقشة الموضوع وبحثه دون أن يدرك أن متحفا من هذا القبيل قد يصبح تدريجيا مجمعا لمتحف بارز ومتميز، ومؤسسة لرؤساء النقابات المتقاعدين. وظلت المتاحف القائمة متحفظة وفاترة إزاء الفكرة، وأسفر ذلك عن إنشاء هذا المتحف كمؤسسة مستقلة ذاتيا.

ولم يكن هناك بالطبع مجموعة من المقتنيات، وكان لابد لمتحف العمال من أن يبدأ من لا شىء. وقدمت قاعة الاجتماعات القديمة لمجلس عمال كوبنهاجن لتكون تحت تصرف المتحف، وتبرع اتحاد النقابات الدانمركية بمبلغ مليون كرونر دانمركى. وفضلا عن ذلك، وجدت مساندة قوية جاءت من مجموعة من سكان إحدى مناطق كوبنهاجن المأهولة بالطبقة العاملة، ومن المعلمين فى النظام التعليمى للحركة العمالية، وذلك - اعترافا بفضل من يستحق - ومن قلة من المتحفيين الذين استخدموا خبرتهم الاحترافية لمساندة المشروع. وكانت الاعتمادات المبدئية المخصصة غير كافية لتنفيذ الأعمال الإنشائية الرئيسية، ومن ثم فقد أنشئ المتحف تدريجيا من خلال الميزانيات العاملة للسنوات المتعاقبة. واستمرت المساندة المالية من جانب أنحاء النقابات الدانمركية والاعتمادات المخصصة من الحكومة الدانمركية وذلك بموجب قانون المتاحف منذ عام ١٩٨٤.

ولقد أثبت متحف العمال منذ البداية قدرته على إثارة اهتمام الناس بأنشطته، وكان لابد

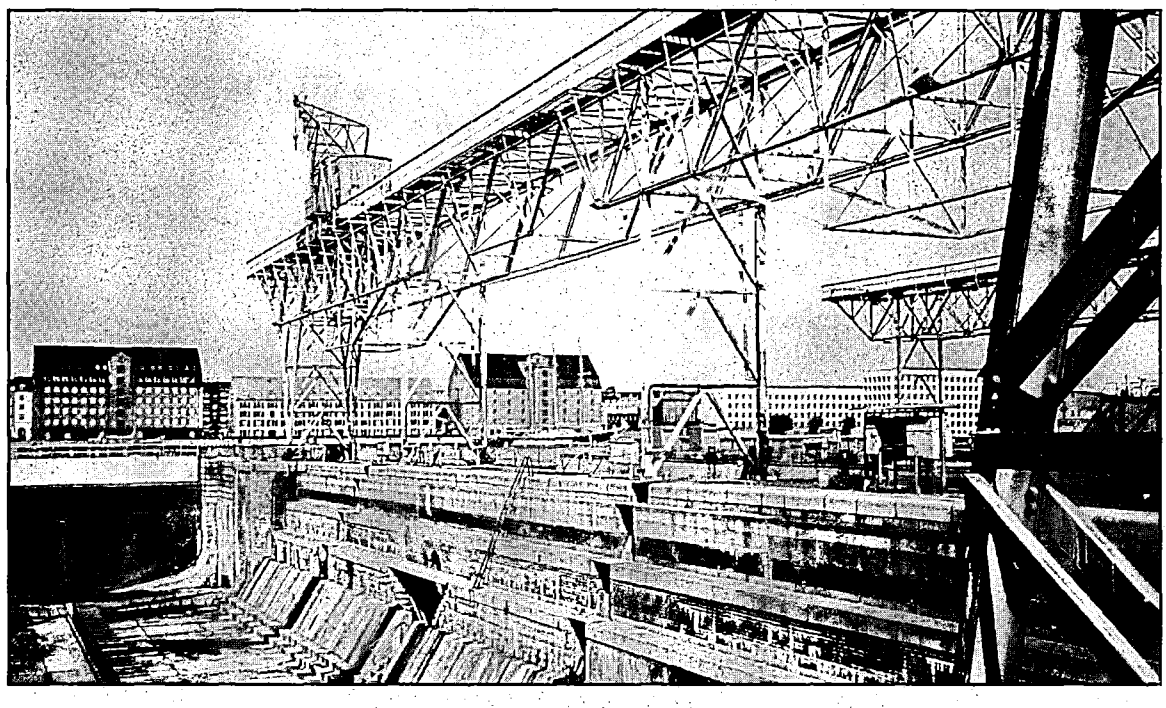
ترجمة: محمد البهنسى

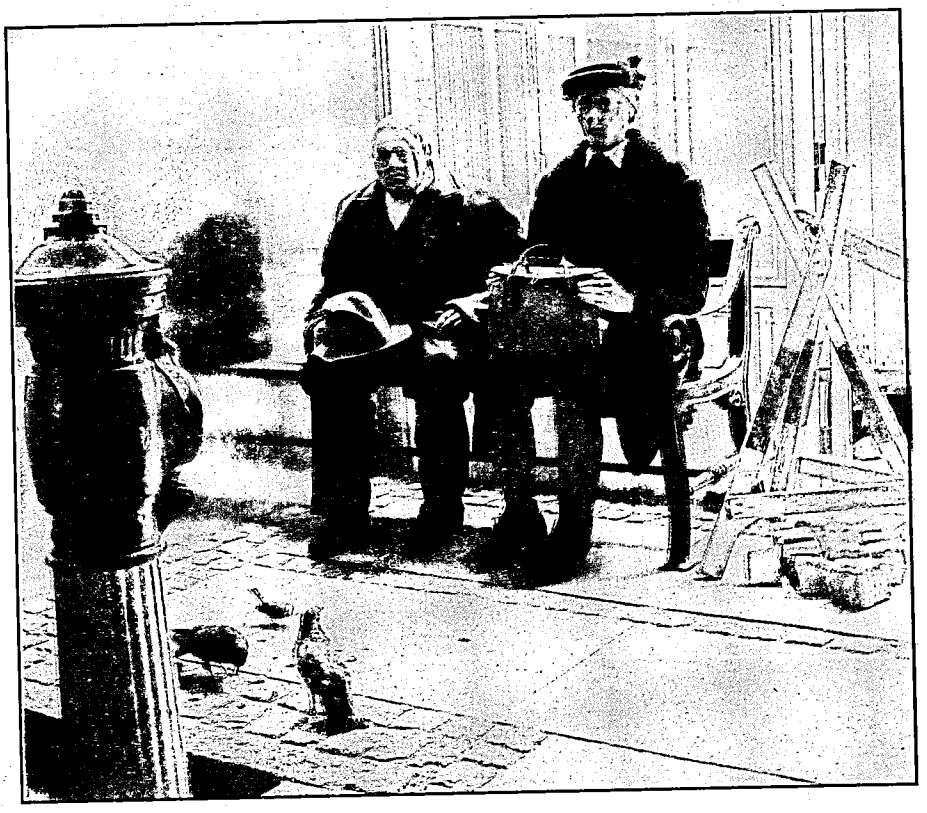
من تكوين مجموعة مقتنيات ونشر صورة أو وضعية ما من شأنها أن تجذب المتبرعين والزوار المحتملين. وفى أعقاب حملة شرحنا فيها بالتفصيل الشديد المقتنيات التى كنا نرغب فى الحصول عليها. افتتح المتحف أول عرض له فى عام ١٩٨٤، وكان موضوعه:

الخمسينيات – معرض عن عائلة من الطبقة العاملة. وكان من الضرورى أن نشرح رغباتنا على هذا النحو المفصل، وذلك لأن التجربة السابقة برهنت على أنه كان من أشق الأمور أن نجعل الناس يفهمون ويدركون أن موضوعات الحياة اليومية والعادية تماما يمكن أن تندمج حقا فى متحف وتنتمى إليه.

وفى نفس الوقت الذى. كانت تجرى فيه المرحلة الأولى لجمع المقتنيات وتنظيم هذا المعرض، خطط المتحف تخطيطا دقيقا لحملة للعلاقات العامة والتسويق. نظرا لما يتطلبه أمر تنظيم متحف جديد من قدر كبير من الإصرار والعناء، فمن المتصور ألا تحظى محتوياته باهتمام معظم الناس إلى حد ما وذلك بالنسبة لأشهر المتاحف فى البلاد، ومع ذلك فإن هذا المعرض كان حيويا بالنسبة لمتحف العمال. ولقد ثبت، واتضح فيما بعد، أن الأمر بسيط نسبيا. فالمعروضات كانت تقوم على أساس المواد التى قدمها لنا الناس، أى على ذات الأشياء التى تصوروا أنها تاريخهم. ولم يكن مهما أن يتوحد الناس مع المتحف الجديد فحسب، بل وكان لابد أيضا من إثارة اشباع فضولهم. ولهذا السبب أقمنا معارض هائلة وفعالة للغاية والتى كانت تحكى فى المقام الأول قصة ما: قصة الشارع فى الخمسينيات، قصة بيت لأحد الطبقات العاملة فى الساعات المبكرة ذات يوم، فى الساعة ٨,٠٥ صباحا، قصة النساء أثناء العمل أو فى البيت. ولكننا كنا نحكى القصة فى المقام الأول بأن نجعل الناس يعيشوها من جديد، مع استعارة المنظور من الموضوعات الفردية فى مجموعات المقتنيات. وسرعان ما ذاع صيت متحف العمال كمكان لاكتساب الخبرات، حيث أتيحت الفرصة للزائرين لكى يروا ويتلمسوا ويتحسسوا التاريخ. ولقد كان الاهتمام به كبيرا إلى الحد الذى تعين علينا معه أن ننظم تدفق تلاميذ المدارس على المتحف – ولانزال نفعل ذلك حتى الآن.

مشروع متحف العمال لتحويل الترسانة البحرية الملكية السابقة فى ميناء كوينهاجن إلى متحف ومركز للترميم والتجديد ومركز ترفيهى لقضاء الإجازات.





شخصان مسنان يستريحان على أحد المقاعد فى الشوارع، وذلك فى المعرض الدائم بعنوان «الخمسينيات – معرض عن أسرة من الطبقة

وفور إنشاء المتحف، سجلت قاعة الاجتماعات العمالية التى احتوته فى بداية الأمر كمبنى تذكارى وطنى. ولقد كان هذا المبنى، الذى أنشأه العمال أنفسهم عندما كانت الحركة العمالية فتية فى سبعينيات القرن التاسع عشر، ليكون مكانا لاجتماع الاشتراكيين من جميع أنحاء العالم فى نهاية القرن التاسع عشر، ومأوى لكثير من النقابات الصغرى فى أيامها الأولى. ومن ثم، وفى نفس الوقت الذى كنا نجمع فيه المقتنيات، شرعنا فى ترميم المبنى وتجديده بدءا بقاعة الاجتماعات. وأصبح المبنى منذ ترميمه يستخدم للأغراض التى أنشئ من أجلها فى الأصل، وهى عقد الاجتماعات الشعبية والاجتماعات العامة والحفلات الموسيقية والاحتفالات.. الخ، ومن ثم تحول متحف العمال إلى شىء يتجاوز حدود المتحف، إذ أصبح مكانا يمكن فيه فهم التاريخ بوسائل شتى وعلى سبيل المثال، قمنا فى أواخر الثمانينات، بتجديد المطعم وأعدناه إلى مظهره الأصلى عندما كان حانة فى الطابق التحتى فى عام ١٨٩٢، وزودناه بقائمة من مشروبات البيرة الدولية. فعندما تذهب إلى هذا المطعم بالمتحف العمالى، فليس فى وسعك أن تحظى بقائمة من النبيذ، وإنما قائمة من البيرة بأسعار ذات سمة أوروبية شمالية – غربية تقليدية. وصنعا أيضا، كانت الفكرة بسيطة جدا: لذا لا نأخذ قضمة من التاريخ ونتذوقها؟.

ويكمن وراء هذه النشاطات المتنوعة، تمسكنا بوحدة وتكامل مهمة المتحف التى نؤيدها وناصرها.. فالمطعم لم يستأجره متخصص فى شئون المطاعم، وقاعة الاجتماعات لا تخضع لإدارة وكالة للحجز، كما أن الطريق لم يمهد لإقامة المعروضات الأجنبية الشهيرة. إذ أن المبنى وتاريخه الثقافى يتمتعان بقيمة خاصة بهما وخصائص تكفيهما. وقد استقبل المتحف فى عام ١٩٩٣ حوالى ١٠٧ آلاف زائر، ولايزال يدار بدعم مالى من اتحاد النقابات العمالية الدانمركية الذى يسهم بنسبة ٣٤٪ من الميزانية العاملة، كما تسهم الحكومة الدانمركية بنسبة ٧٪ – وهى تمثل الحد الأقصى بموجب قانون المتاحف – هذا فضلا عن ٥٪ من عدد من المؤسسات، ٣٦٪ من الدخل الخاص الذى يحققه المتحف، ١٨٪ من أطراف راعية نكتشفها نحن بأنفسنا.

ولقد ظهر متحف العمال إلى حيز الوجود منذ ثلاثة عشر عاما تقريبا، وأصبح منذ زمن طويل جزءا لا يتجزء من عالم المتاحف الدانمركية.. واستطاع المتحف خلال هذه الفترة أن يستكمل هيكله التنظيمى وأن يجعل نفسه ظاهرا وملموسا فى المحيط الدانمركى. ونتيجة لذلك، أصبح ميسورا أمام العاملين فى المتحف أن يقضوا الوقت الكافى لإعداد مشروع جديد من المزمع تنفيذه فى ميناء كوبنهاجن، الذى تعرض لتغير هيكلى جذرى. شأنه فى ذلك شأن جميع الموانئ الأخرى فى أوروبا وأمريكا الشمالية فى الواقع. ويقوم حاليا متحف العمال، عن طريق مؤسسة

مستقلة أقامها، بإنشاء متحف واسع النطاق ومركز للترميم والتجديد فى الترسانة البحرية القديمة. ومن المخطط أن يشتمل جزء من المركز على موقع ترفيهى لقضاء الأجازات، يضم ٢٠٠ شقة، حتى يستطيع الناس قضاء بعض الوقت أثناء إجازاتهم فى رحاب التاريخ.. ومن المتوقع أن يبدأ هذا النشاط الفرعى اعتيارا من عام ١٩٩٧. وسيكون هذا المشروع مستقلا ذاتيا، ومع ذلك بدأ التفكير فيه كتطور طبيعى للخبرة التى اكتسبناها من إقامة متحفنا العمالى.

قاعة الاجتماعات فى متحف العمال قبيل وصول الجمهور لحفل موسيقى ذات صباح يوم أحد.

نظرة إلى رمبرانت: المشهد من أمستردام وبرلين ولندن

بقلم: كيس بروين

Kees Bruin

إن إقامة نفس المعرض الفنى فى ٣ متاحف تلقى اعترافا عالميا، أمر له نتائج قد تكون مفاجئة. لقد لقى معرض لأعمال رمبرانت وتلاميذه استجابات مختلفة من الزوار فى أمستردام ولندن وبرلين، مما عكس التوجهات المتميزة لأمناء المتاحف الثلاثة. وقد راجع كيس بروين رد الفعل الجماهيرى فى المعارض الثلاثة وكشف عن تشكيلة من الاستجابات تضع أهمية التراث الفنى، وفكرة مصداقية الفن، والقوى الشخصية والعامة التى تحاول تأسيس معايير لضخامة الفن، تضعها جميعا تحت طائلة التفاؤل.. والمؤلف زميل باحث بكلية التاريخ بجامعة أرازموس بروتردام..

أراد منظمو معرض رمبرانت: الأستاذ وورشته، والذى عرض فى أمستردام فى ربيع ١٩٩٢ (بعد ظهوره فى برلين وفى طريقه إلى لندن) أن يكون معرضا لامجال فيه للتشكك من حيث مصداقية عمل رمبرانت. وكانت مشكلة صحة النسبة تشغل مكانا مركزيا فى التصميم، فقد كان هذا الإنتاج الدولى المشترك بين متحف ريكا بأمستردام وقاعة عرض ببرلين، وقاعة العرض القومية والمتحف البريطانى بلندن، منظما بحيث يكون تحية للبحث المنصب على أعمال رمبرانت ذات النتائج المدهشة. ولتصوير التأثير الهائل لأعمال رامبرانت على تلاميذه، خصص قسم من المعرض لورشة رمبرانت، وكانت اللوحات هنا بريشة چيريت دو، وصامويل فان هوجستراتن، وجوفرت فلنك، وفرديناند بول. وبعض من هذه الأعمال كانت فيما مضى منسوبة لرمبرانت نفسه، ويظن الآن أنها بريشة تلاميذه.

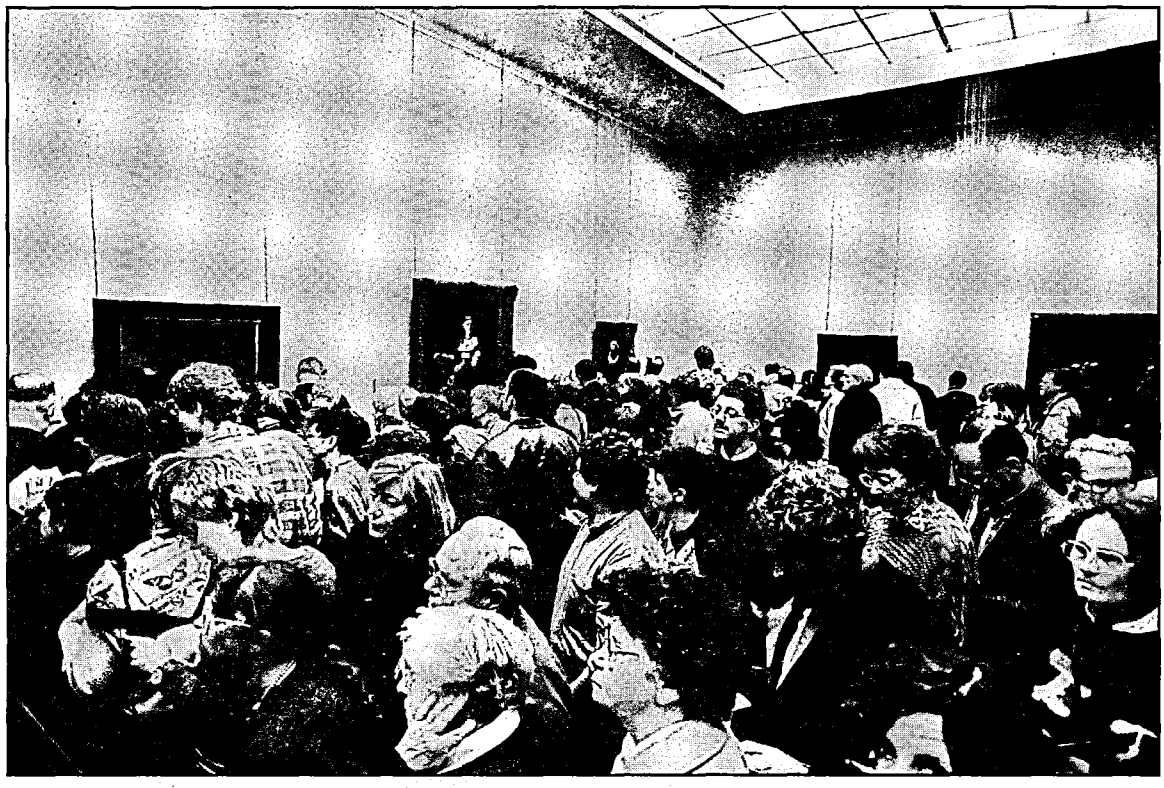
ورغم أن اختيار الأعمال الفنية وتحديد الكتالوج تطلبا مشاورات مشتركة مكثفة، فلم تتم اتفاقات مركزية على الترتيب والتصميم الفعلى والاستعانة بالجمهور والإشراف فى المدن الثلاث، لأنها كانت مسائل تخص كلا من أمستردام ولندن وبرلين بذاتها، حيث كان الاستقلال الذاتى لكل من المتاحف قويا ومراعاته مضمونة.

وفى صدر استشارة العلاقة بين عمل رمبرانت وعمل تلاميذه، كانت هناك اختلافات كبيرة بين معرض أمستردام، ومعرضى لندن وبرلين، فقد كان الخط الفاصل بين قسمى المعرض ببرلين لايكاد يرى، واستخدمت نفس الخلفية المخملية الخضراء مع كل المعروضات، وكانت المسافة بين اللوحات متساوية تقريبا كذلك كان كم المعلومات، المقدم، فكان على زائرى متحف برلين الاستغناء عن أى شرح واضح لقسم الورشة من المعرض، وبين حين وآخر كانت اللافتات تشير إلى أن أعمالا بعينها كانت تنسب لرمبرانت فيما مضى، لكن هذا لم يكن الحال دائما. أما فى لندن فكان الانتقال من رمبرانت إلى الورشة أوضح كثيرا، حيث اختلف لون الجدران وكان هناك نص مكتوب يشرح مبدأ المقارنة، إلا أنه مثل برلين، لم يكن ثم فارق بين طريقة عرض أعمال رمبرانت وأعمال تلاميذه، فقد كان لكل منها نفس المساحة من الحائط، وفيما عدا النقاط المذكورة أعلاه، كانت الحجرات متماثلة..

لكن الموقف فى أمستردام كان مختلفا تماما. فكان قسم رمبرانت فسيح جدا والنص المكتوب مصغر جدا، أما قسم الورشة فكان شيئا آخر تماما حيث كانت كل اللوحات فى غرفة واحدة، والفراغات فيما بينها أصغر كثيرا مما بين لوحات رمبرانت، وبدون كسوة للحائط بل مجرد حوائط جصية بيضاء، وكان هناك عدد كبير من لوحات المعلومات موزعة فى أرجاء الحجرة. وهكذا اختارت أمستردام إبراز الفارق بين رمبرانت وتلاميذه: وكان فارقا فى المكانة.

وفى تحرير النصوص المصاحبة للوحات كانت أمستردام تراعى أن الجمهور دولى. فقد كانت عناوين اللوحات بست لغات، والمعلومات الإضافية كانت بالهولندية والإنجليزية، أما فى برلين فكانت العناوين والمعلومات بالألمانية وحدها، وفى لندن كانت بالإنجليزية لا غير، ويكشف قرار استخدام لغة قومية واحدة أو اختيار عدد منها من قائمة بأسرها عن توقعات

ترجمة: شريف بهلول



زحام زوار معرض أمستردام

كل متحف تجاه زواره على حدة، بل أيضا عن حس واضح بالانعزال الثقافى أوالقومى، ففى لندن كان هناك إدراك، مثل أمستردام تماما، بأن المعرض سيجتذب العديد من الزوار الأجانب، ومع ذلك لم ير أحد ضرورة لتقديم أى معلومات بلغاتهم.

مسألة تأويل

ورغم أن المرء كان يتوقع تباينا ضئيلا فى فحوى النصوص المصاحبة إلا أن الاختلافات كانت كبيرة، فكان التشديد فى برلين أساسا على الجوانب الأسلوبية التشكيلية، أما فى أمستردام فوجه انتباه أكبر إلى الجوانب البيوغرافية أو المتعلقة بالزمان والمكان.. وفى لندن كان التوجه أكثر تشككا وأقل احتفاء، حيث ألمحت النصوص إلى الشكوك المحيطة بعملية التنسيب وإعادة التنسيب، وأحيانا كانت نصوص العمل الواحد لا تتلاقى مطلقا، وفى حالات عديدة كانت هناك تفاوتات كبيرة فى التأويل، ففى أمستردام مثلا كتب على لوحة تاريخ الفنان فى مرسمه نحو ١٦٢٩ وهى تصور فنانا شابا أمام حامل عليه لوحة هائلة، رسمها رمبرانت نفسه ربما بمرسمه فى لايدن، أما فى برلين فلم يذكر أنها لوحة ذاتية بل تركز النص بدلا من ذلك على المعنى الدورى للوحة. وفى لندن أشير إلى احتمال كونها لوحة ذاتية ولكن لوحظ أن الملامح غير واضحة بما يكفى للقطع باستنتاج محدد.

وفى المعلومات المقدمة عن «سوزانا والمشايخ» التى رسم رمبرانت منها نسختين، معروضتين كلتيهما فى المعرض، لوحظ تفاوت شيق فى وصف سياقهما التاريخى الفنى، فقيل فى أمستردام إن عملا من أعمال لاستمان ألهم رمبرانت كلتا النسختين، لكن اسم لاستمان لم يذكر فى برلين أو لندن، بل وقيل فى لندن أن روبنز، هو ملهم اللوحتين، لأن وقفة سوزانا، وهى متماثلة تقريبا فى اللوحتين، وجد أنها مستعارة من عمل من أعمال روبنز شاهده رمبرانت مطبوعا، وتم التلميح فى برلين إلى لوحة أخرى من لوحات رمبرانت تبين تشابهات أسلوبية معينة.. وبينما أشارت كل من لندن وبرلين إلى التشابهات والاختلافات بين النسختين، لم تفعل ذلك أمستردام، وحينما تعاملت أمستردام مع السياق التاريخى الفنى للوحات فعلا، كان هذا

دائما فى سياق محلى أو قومى أكثر منه فى سياق عالمى.

والمعلومات المصاحبة لإحدى اللوحات المنسوبة سابقا لرمبرانت فى قسم الورشة بلندن أظهرت بوضوح، أنه رغم الإجماع المبدئى فقد ثار شك كبير حول النسبة الجديدة للوحة. وهو متعلق بـ «آنا وتوبت الأعمى» المنسوبة حاليا إلى جريت دو، والمعروضة بجوار اثنين من مناظره الداخلية الأخرى – ورغم أن القليل من هذا الشك لقى تعبيرا عنه فى نصوص أمستردام ولندن، فقد قرأ زائرو متحف لندن التصريح التالى: «كان المقصود بمقارنة تلك اللوحات الثلاث أن تؤيد نسبة «آنا» إلى دو لكنها لم تكن مقنعة عند القيام بها فى برلين وأمستردام، فمعالجة وجه توبت ويديه على سبيل المثال كانت أقل صقلا مما كانت عليه فى لوحات دو، ولذا ينبغى إبقاء مسألة من رسم «آنا» مفتوحة، وربما ينبغى إعادة النظر فى نسبتها إلى رمبرانت نفسه.

تباينات وإجماع

بعد إغلاق الأبواب فى مايو ١٩٩٢. كان قد شاهد المعرض أكثر من ٩٠٠ ألف شخص فى برلين وأمستردام ولندن، ومعظمهم – أكثر من ٤٤١ ألفا – شاهدوه بأمستردام، يتلوهم ٣٢٠ ألفا فى برلين، و١٨٠ ألفا فى لندن، وهكذا كانت أمستردام نقطة الجذب الأقوى، مما تفسره المدة جزئيا (فقد دام المعرض فى أمستردام شهرا زيادة عن برلين أو لندن) والحصة الأعلى لمتحف «ريكس»، وطرق اجتذاب الجمهور الأكثر نشاطا، أما فى لندن وبرلين فلم ينشأ تعاون يذكر مع المنظمات السياحية، وكانت حجة مجلس لندن السياحى أنه خلال أشهر الصيف يزور لندن عدد كاف من السائحين.

فى الاستبيان المقدم لزوار المتاحف أشارت عدة أسئلة إلى تأثير المعرض على أفكارهم المسبقة، وفى سؤال عما إذا كان المعرض قد غير انطباعهم السابق عن رمبرانت، لم تجب الغالبية بالإيجاب إلا فى لندن، وتوزعت الإجابات فى برلين بالتساوى تقريبا بين نعم ولا، أما فى أمستردام فردت الغالبية بالنفى.

فهل أدت المقارنة بين رمبرانت وتلاميذه إلى رؤيتهم بصورة مختلفة، وهنا أيضا تباينت الإجابات بين المواقع الثلاثة: ففى برلين وأمستردام قالت الغالبية نعم، بينما قالت لا فى لندن. فإذا كان زوار متحف لندن قد غيروا انطباعهم عن رمبرانت فواضح أن هذا لم يقم على أساس مقارنة بينه وبين تلاميذه. لكن هذه المقابلة كان لها أثر أكبر فى أمستردام وبرلين. فقد قيل فى أمستردام إن «رمبرانت أكثر استثنائية مما ظننت» بينما فى برلين – وبقدر وجود أى إضاءات جديدة، فى لندن أيضا – كان يتم التشديد على الطبيعة الإشكالية للأصالة الفنية.

وكان هناك سؤال ثالث عما إذا افترض المرء أن لوحات رمبرانت المعروضة ستظل منسوبة إليه بعد ٢٥ عاما. ولم توجد غالبية تؤيد هذا الافتراض فى أى مدينة، لكن برلين كانت الأكثر إيجابية، أما زوار متحف لندن فقد تأثروا فيما يبدو بالمناقشة المعقودة حول الأصالة بحيث ساد الشك إجاباتهم. وللمفارقة

كانت نسبة الزوار الذين رفضوا الافتراض قطعيا أعلاها فى أمستردام، حيث كان الفارق بين اللوحات المنسوبة رسميا لرمبرانت، وتلك المنسوبة سابقا، عملا مبرزا بكل وضوح، بل وكان الشك وعدم التصديق أوسع انتشارا بين زوار متحف أمستردام الهولنديين، منه بين الأجانب، ورغم أن المقارنة بين الأستاذ وتلاميذه لم تكن السبب الأول لحضور المعرض فى أى مدينة، فالتردد حيال إجابة هذا السؤال الأخير يقدم دليلا وافرا على تأثير الدعاية المحيطة «بما هو أصيل» و«غير الأصيل» وهل استمتع زوار المتحف بالمعرض، إن تعليقاتهم على الاستبيان وملحوظات أفراد المتاحف لم تترك مجالا للشك فى هذا.

ولكن هل استمتع أحد بالأعمال التى كانت منسوبة لرمبرانت سابقا، أو أعمال تلاميذه؟. بقدر ما رأينا لم يكن الحال هكذا، فبناء على مسلك الزوار وما قالوه، فإن معظمهم لم يأت بذهن منفتح، بل أتى من أجل الأعمال الرسمية، لا «المشكوك فيها، مهما كان من عظمتها السابقة»وهنا نجد شيئا غريبا، ومحزنا، إذا شئتم، فرغم أن انتقادات الخبراء كانت شديدة اللهجة أحيانا، تقبلها معظم زوار المتاحف عن طيب خاطر، وكان التمييز الذى أجراه الخبراء بين لوحات رمبرانت والتى ليست لوحاته مقبولا كخط فاصل بين السبق الشيق. وينتقد المؤرخ «سايمون شاما» دراسات رمبرانت الحالية على هوسها القاصر على الاهتمام بالأصالة – وهو ليس الوحيد فى هذا – فينتاب المرء انطباع بأن الأمر هنا أمر ظاهرة علمية منعزلة، متمثلة فى تباعد

اهتمامات الباحثين عن الجمهور الواسع.

ومع ذلك فمن الملائم افتراض أن البحث العلمى فى صياغته للمشكلة يعكس «هوس» المجتمع الذى يعمل داخله، وقد يكون من الحكمة تذكر ما كتبه الناقد والكاتب ڤالتر بنيامين قبل الحرب العالمية الثانية عن التغيرات فى كيفية نظر الناس إلى الفن، ففى مجتمع جعلت التكنولوجيا كل شىء فيه تقريبا قابلا للاستنساخ، ينبغى أن يتزايد افتتان الناس بما هو «حقيقى» و«غير حقيقى» على حساب ماهية العمل الفنى، وما يمثله، ومحتواه نفسه.

إذن كان تأمل أعمال «حقيقية لرمبرانت» هو أهم سبب لزيارة المعرض، لكن ماذا رأى الناس حقا، بخلاف ملايين الدولارات التى تساويها الأعمال الفنية، أو التى دفعت تأمينا عليها، وماذا كانوا يريدون أن يروا، سيبقى هذا لغزا، ولو جزئيا. «رمبرانت، من هذا؟» كما سأل المؤلف الفنان الهولندى من القرن التاسع عشر جان كريمر فى بداية عمله، وفى الواقع، لم يكن سؤالا غبيا، رغم أن سؤال «عاشق رمبرانت، ماذا يكون؟» لا يقل عنه تشويقا بالتأكيد.

البروفسير جوشوا بروين، من كبار أعضاء مشروع رمبرانت البحثى فى مقابلة فى قسم «الورشة» بمعرض أمستردام

متحف بيروت يفتح أبوابه

بقلم: بريجيت كولين
Brigitte Colin

إن الافتتاح المرتقب لبعض قاعات متحف بيروت الوطنى بعد أكثر من خمسة عشر عاما من الحرب سيكون يوما مشهودا فى أعياد الهوية القومية للشعب اللبنانى. كاتبة هذا المقال الحاصلة على دبلوم فى العمارة من المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس، انضمت لليونسكو سنة ١٩٨٢، ومنذ ذلك الوقت تشرف على المتابعة الفنية لمشروعات التراث الثقافى فى المنطقة العربية.

كان المتحف الوطنى ببيروت، وهو المتحف العمومى الوحيد فى لبنان مشهورا فى أرجاء العالم بمجموعته من التوابيت الفينيقية والإغريقية والرومانية، ويضم أكثر مجموعات العالم ثراء من المجوهرات الفينيقية والعربية. وكان من أولى العلامات العظيمة على استقلال لبنان، ثم أصبح منذ حرب سنة ١٩٧٥ رمزا لوحدة الدولة.

ومنذ يناير ١٩١٩، قبل قيام دولة لبنان الكبرى بثمانية عشر شهرا، بدأت الهيئة الأهلية لخدمات الآثار والفنون الجميلة فى جمع المعروضات التى كانت متناثرة فى بيروت وحولها، وما استخرجته تنقيبات الدكتور كونتينوا فى صيدا وبعثة رينان فى صيدا وصور، ثم نمت هذه المجموعة الابتدائية بسرعة كبيرة بفضل جهود المديرين المتعاقبين بل أيضا نتيجة للتبرعات والهبات التى كان من بينها تبرع الجنرال ويجاند بمجموعة مقتنياته سنة ١٩٢٥، وكذلك تبرع د. فورد سنة ١٩٣٠.

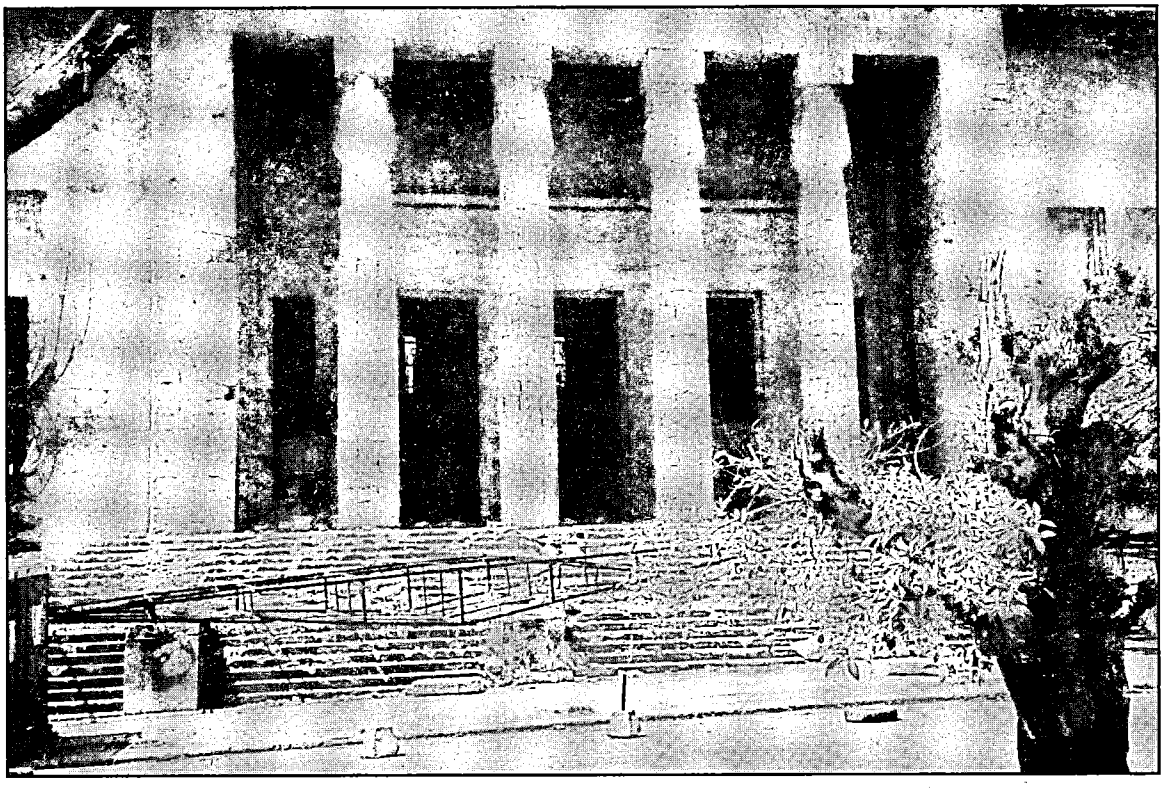
وأقيم المبنى الحالى سنة ١٩٣٠، عند تقاطع شارع فؤاد الأول مع شارع دمشق، وفى موقع عند الخط الفاصل، ويضم هذا المبنى الفخم قبوا وطابقا أرضياوشرفة علوية، والجزء المركزى فوق المدخلين يغطيه سقف زجاجى مما يوفر إنارة علوية طبيعية. وتبلغ مساحة الموقع الذى يقوم عليه المبنى ٥٥٠٠ م٢ تقريبا، ومساحة منطقة العرض ٦٠٠٠م٢ تقريبا، أما ملاحق المتحف الملاصقة والمكاتب الإدارية فتشغل نحو ١٠٠٠م٢.

لقد خصص قبو المتحف لشواهد القبور والتوابيت واللوحات الجصية المزخرفة المأخوذة من مقابر متباينة تعود لعصور الأخمينيين والإغريق والرومان والبيزنطيين، وتتضمن التابوت الخاص لأشمون نزار الثانى ملك صيدا الذى يرجع إلى نهاية القرن السادس قبل الميلاد، وواجهة قبر بيزنطى مزين بلوحة جصية من القرن السادس، وتوابيت رصاصية من الحقبة الرومانية فى صور وصيدا وبيروت، وأشياء كثيرة أخرى، وكانت القاعتان مزينتين بنافورات من فسيفساء الرخام ترجع إلى مطلع القرن الرابع عشر ومبطنتين بطلاء ملون من القرن الثامن عشر، كما تتضمن أعمالا خزفية وأوانى زهور من البرونز، وعباءات درزية من القرن التاسع عشر، وأثواب من الحرير المقصب بالذهب تعرض فى واجهة للعرض.

وكانت قاعة أهيدام (المنسوبة إلى أحد ملوك بيبلوس من القرن الثانى عشر قبل الميلاد) محاطة بثلاثة أروقة للعرض: رواق الأبجدية ورواق التماثيل الضخمة، ورواق رمسيس. وفى وسط القاعة وضع تابوت الملك أهيدام، الذى يحمل أحد جوانبه النقوش الفينيقية التى تعد أصلا لكل الأبجديات الحالية. وفى رواق الأبجديات وجدت معروضات من نقوش حيثية والمسمارية من بلاد ما بين النهرين بجوار النقوش الفينيقية. وفى رواق التماثيل الضخمة وضع تمثال مصرى اكتشفه الدكتور دوناند فى بيبلوس.

وقد اضطر المدير العام للآثار اللبنانية الأمير موريس شهاب إلى إغلاق المتحف يوم ١٥ إبرايل ١٩٧٥ لأنه كان هدفا معرضا للخطر طيلة فترة الحرب، من ١٩٧٥ إلى ١٩٩٠، فقد صار هذا المبنى الجليل المبنى بالحجارة الصفراء (المرشقة الآن بالرصاصات من جميع الأعيرة) رمزا على التواصل بين الشطرين الشرقى والغربى من بيروت. ولقد

ترجمة: شريف بهلول



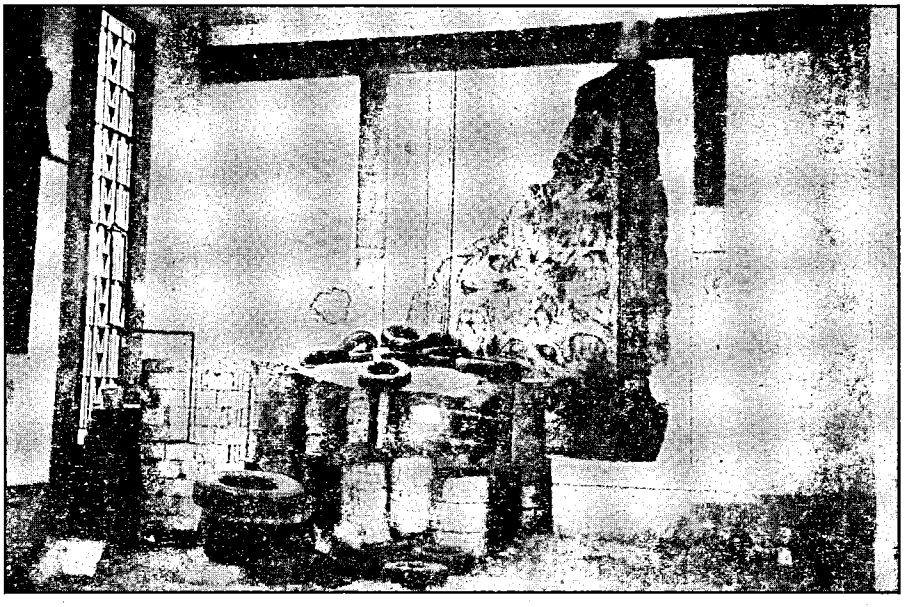
المدخل الرئيسى لمتحف بيروت الوطنى

دمر السقف بثلاث قذائف سقطت عليه سنة ١٩٨٢، أما الأرضية الفسيفسائية فقط غطيت بالخرسانة، وفى قاعة أهيرام تحطمت خريطة حائطية للعالم المتوسطى وتحولت إلى شرائح ومازالت المعروضات غير القابلة للنقل مثل التماثيل واللوحات المحفورة والتوابيت الفينيقية محمية فى أغلفة خرسانية مملوءة بالرمال، أما المعروضات الصغيرة التى لبعضها قيمة كبيرة جدا فقد نقلت إلى مكان آمن مع نشوب القتال. ورغم هذا فقد وقعت سرقات عديدة من أقبية المتحف ومخازنه. وفى الطابق الأول كانت أرفف العرض الخشبية فاتحة اللون تبدو وكأن إعصارا قد مر بها!، ولم تعد هناك حاويات عرض، وانتزعت الأرفف أو تهاوت قطع الأثاث، أما المواد الأثرية والاحتياطات المحفوظة ومجموعات الكتب والأراشيف، فقد غطتها جميعا طبقة كثيفة من الأتربة.

وفى حفل إعادة الافتتاح الرمزى للمتحف يوم ٢٢ نوفمبر ١٩٩٣، قال وزير الثقافة والتعليم العالى: «ويعتبر إعادة بناء المتحف دليلا من أدلة الإيمان بالمستقبل، فهنا نجد ماضينا، وتاريخنا عبر العصور، وثروتنا وتراثنا وكنوز الحضارات التى تعاقبت على هذه الأرض».

بعد توقف القتال مباشرة، اتخذ اللبنانيون خطوة سريعة بتشكيل جمعية أصدقاء المتحف الوطنى، التى تهدف أساسا إلى مساندة الإدارة العامة للآثار فى ترميم وتجميل داخل متحف بيروت، بدءا من انتقاء أفضل مشروع معمارى إلى تخصيص الاعتمادات لمختلف مراحل المشروع.

ومنذ ١٩٩١ نشأت شبكة للتبرعات والمساهمات العينية لمساندة المتحف فى إطار مشروع اليونسكو وبرنامج الأمم المتحدة للتنمية الدولى لترميم تراث لبنان الثقافى والحضارى. ومنذ يونية ١٩٩٢، خصص اليونسكو اعتمادا طارئا لشراء المعدات والمستلزمات المكتبية لهيئة الآثار اللبنانية، مع نظام حاسب آلى لتحديث جرد مجموعة المتحف. وقدمت مدينة مارسيليا لليونسكو من أجل المتحف، برنامجها المعروف باسم أنديجو (INDIGO) لإدارة المتاحف وعرضت فى نوفمبر سنة ١٩٩٣ أن تدرب الأفراد فى موقعهم. كما تخطط هيئة كهرباء فرنسا، فى إطار برنامجها للكفالة العلمية والتكنولوجية



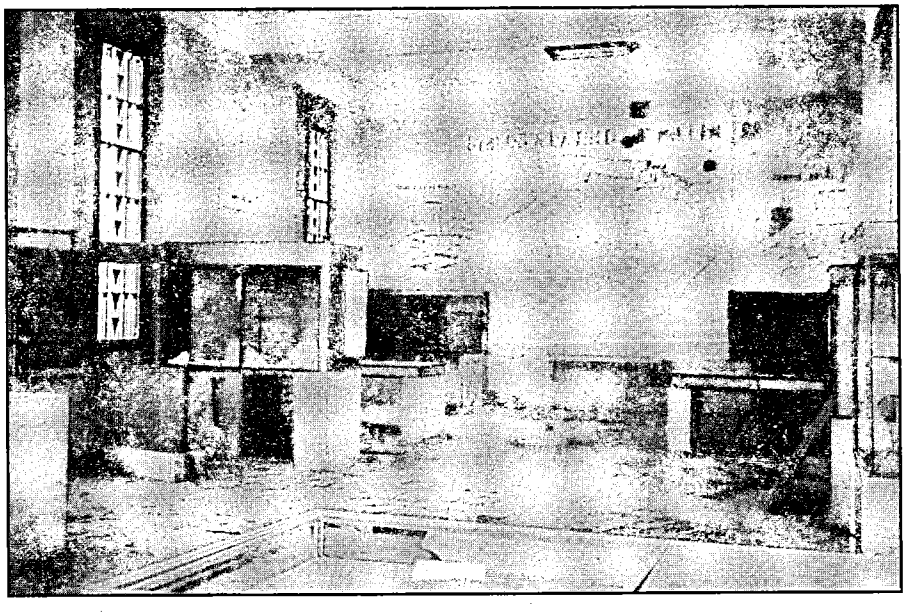
لوحة فسيفساء باسم الراعى الصالح، من القرن الخامس، من جناح فى جنوب بيروت.

تجهيز المعمل.

إن الجمعية التى تلقت دعم اليونسكو ولنشاطها فى مساندة إعادة بناء المتحف، تمثلها فى الخارج لجان قومية تعمل على تحقيق أهداف إعادة البناء، وهناك لجنة بدأت نشاطها فى لندن، وستقوم بإعادة بناء معمل الترميم، بينما تشكلت لجنة أخرى فى بروكسل للمساعدة فى استعادة المعروضات التى سرقت من المتحف أثناء الحرب.

لئن كان بالإمكان الاحتفاظ بالمبنى إلا أنه يحتاج لأعمال هيكلية ضخمة. كما أن الارتفاع الخطير فى مستوى المياه الجوفية يقتضى القيام بأعمال صرف عاجلة لقبو المبنى، كما ينبغى أن يكون التصميم الداخلى الجديد مسايرا للمعايير المتحفية المعاصرة، سواء من حيث المحتوى العلمى أو الوسائل التقنية المستخدمة لعرض المقتنيات وحفظها وصيانتها، كما ينبغى مراعاة الدور التثقيفى للمتاحف العصرية، فى بلد مازال شبابه يبحثون عن هويتهم الوطنية.

وعلى إدارة الآثار العامة أن تجاهد فى كل الجبهات لترميم المبنى، وتنظيم محتواه العلمى وإعادة تجهيز معامل الترميم وتزويد المكتبة وتشغيل الخدمات الإدارية من جديد، فى ظل نقص شديد فى كل شىء: المعدات والأفراد المؤهلين والاعتمادات المالية. هذا ويمكن تعبئة اللبنانيين فى الشتات المقيمين فى كل أنحاء العالم لمساعدة المدير العام للآثار السيد جميل الأسمر الذى يعاونه كثير من ذوى المقاصد الطيبة وأخصائية المتاحف السيدة سوزى حكيميان، فى الجهد الذى يبذله لتحقيق هدفه الرئيسى، ألا وهو إعادة فتح بعض قاعات العرض بالمتحف الوطنى للجمهور.



الأروقة الفينيقية كما تبدو اليوم

الأمية العلمية: التحدى الذى يواجه متاحف التاريخ الطبيعى

بقلم: أندرياس إل.ستايجن

Andreas L. Steigen

«إن ازدياد الأمية العلمية يجعل الناس غرباء عن عالمهم الذى يعيشون فيه» بهذه الكلمات يفتتح أندرياس أل.ستايجن Andreas L. Steigen النداء الذى يناشد فيه المتاحف أن تقوم بدور أكثر فاعلية يتسم بالروح الدافعة لنقل المعرفة العلمية للجماهير. وكاتب هذا المقال أستاذ مشارك فى مركز دراسات البيئة والموارد بجامعة برجن University of Bergen فى النرويج ورئيس اللجنة الدولية للمتاحف ومجموعات التاريخ الطبيعى بالمجلس الدولى للمتاحف.

أؤلف كتبا عن العلوم الطبيعية فى الحياة اليومية، وقد تناولت فى هذه الكتب أبسط الأشياء التى تواجه الأفراد فى حياتهم اليومية، بدءا بالتطور البيولوجى وانتهاء بفيزياء الكم. وقد قمت فى سبيل ذلك بالذهاب إلى كثير من محلات بيع الكتب بحثا عن الكتب التى تتناول العلم. ولأننى أعيش فى أحد المجتمعات الصناعية التى تتعامل مع العلوم الطبيعية فى كل منحى من مناحى الحياة اليومية تقريبا، فقد أدهشنى وأساءنى أن أجد أنه حتى أكثر المجلات شهرة فى مجال بيع الكتب لا تقدم سوى مجموعة ضئيلة من كتب العلوم الطبيعية، غير أنها فى المقابل تعرض مجموعات غنية جدا، تكاد تكون طاغية فى معظم الأحيان من المجموعات التى تتناول العلوم الزائفة مثل التنجيم والتداوى والاستشفاء وغيرها. وتحرص هذه المجلات، بصفة خاصة، على عرض هذه الكتب التى تتناول الحرف والمهن التى تنافس الطب المؤسس على العلم بطريقة جيدة وأسلوب شيق متميز. وبهذا نجد الدجالين والمشعوذين يؤدون دورا ناجحا وقويا فى المجتمعات الحديثة المتنورة، ذلك لأن علماء الفيزياء قد ارتكبوا خطأ جسيما حينما جعلوا الناس يعتقدون اعتقادا بيولوجيا كاذبا مفاده أن الموت هو أحد الأعراض، وليس عملية إيكولوجية دائمة الوجود.

وفى حين تتولى الثقافة مهمة وضع الأفكار فى قوالب وتشكيلها وصياغتها فى صورة قياسات وتشبيهات واستعارات، يظل العلم مغامرة استكشافية تمتد جذورها إلى أبعاد عميقة فى الثقافة، وتتناول الثقافة نفسها، وهو بذلك يقوم بخلق استعارات معاصرة وجديدة. أما القياسات ونماذج المعرفة العلمية فإنها تنتشر وتتغلغل خلال المجتمع كله، وعلى الرغم من أن المعانى والأفكار التى تكمن وراء هذه الاستعارات تندثر أو تتغير، إلا أن الاستعارة نفسها تظل قائمة.

ويبدو أن العامة لديهم هذه الأيام علاقات قبول ورفض، أو حب وكراهية للعلوم والتكنولوجيا، ففى بعض المناطق يقابل العلم بإيمان أعمى، وفى مناطق أخرى يقابل بالرفض وعدم الثقة تماما. وتتغلغل التكنولوجيا ومنتجات البحث العلمى فى حياتنا اليومية، بل إن معيار التمييز بين منازلنا يتم فى إطار ما تحتويه من التكنولوجيا وليس فى إطار الثقافة والفن. ولعل التناقض يظهر بوضوح أكثر عندما نجد أنه كلما زاد تأثير التكنولوجيا والعلوم على حياتنا اليومية التى يعتريها التغير بمنتهى السرعة اتسعت الهوة بين عامة الناس وبين هذه النوعية من المعارف العلمية. ومن هنا تؤدى زيادة الأمية العلمية إلى أن يكون الناس غرباء عن العالم الذى يعيشون فيه.

والعلوم الطبيعية لا تتفوق على العلوم الاجتماعية، وليس لها أن تتحكم فى الحياة الاجتماعية أو فى السياسات. ومن جهة أخرى نجد أن الأهمية الكبرى لإنتاج الحقائق العلمية ونقل المعلومات فى أى مجتمع ديمقراطى لا تقدر حق قدرها، حيث تبين أن بعض القضايا السياسية الحامية فى الوقت الحاضر قد تأثرت تأثرا كبيرا بالعلوم. فعلى سبيل المثال لا الحصر إنتاج الطاقة، والأمطار الحمضية، والتنوع البيولوجى، وتكنولوجيا الجينات، والعلاج، والإيدز والتشريع.. وبالتالى فلابد أن تتوفر لدى السياسيين وجمهور الناخبين معرفة عملية عن العلم نفسه ليس بغرض أن يكونوا خبراء علميين ولكن بهدف أن يتمكنوا من استيعاب المعلومات بكفاءة تتيح لهم التمييز بين الحقيقة والخيال، وبين القضايا العلمية الصادقة وغيرها من الأمور الكاذبة المضللة. كما ينبغى أن يكون المواطنون فى المجتمع الديمقراطى قادرين على تحليل استقراء تقارير الخبراء والقضايا السياسية التى يحجبها بريق العلوم.

وتقوم المجتمعات والنظم الديمقراطية أساسا على الإيمان بأن الأمور الفرعية الجانبية أكثر أهمية عند اتخاذ القرارات من الصوت العالى، وأن الحديث الذى يتسم بالمعرفة يعد أداة جيدة ومفيدة جدا فى حل

ترجمة: ميرفت عمر

المنازعات، ذلك أن المعرفة عندما تقترن بقواعد الأخلاق تصبح لها قيمة تعليمية فتمنع التحيز وتقضى عليه. وجدير بالذكر أن أهم القرارات السياسية التى تتدخل فى تشكيل مستقبلنا لا تخلو من بعض العناصر القوية للعلوم الطبيعية. وكما أن المعرفة تقل قيمتها إذا انفصلت عن الإطار الاجتماعى، كذلك فإن الأفعال التى تتم دون تدبر أو تفكير تعتبر سيئة أيضا.

وتعنى العلوم الطبيعية بالعالم المادى الذى يخضع للقياس والوصف والتحليل، كما يعتمد المنهج العلمى بالدرجة الأولى على القدرة والإحساس بالتعجب وعلى اختبار الأفكار بالتجريب والمعالجة. إلا أنه فى كثير من الأحيان ترسم له صورة على أنه شىء غيبى غير محسوس، نظريا وغير حقيقى، وبالتالى ينفصل عن المجتمع وعن الحياة اليومية، وينبغى لنا للقضاء على ذلك ألا نسمح لصورة العالم الذى يعمل منفردا وحيدا عند أطراف المجتمع أن تستمر، فالعلم والمجتمع يكمل بعضهما البعض ولا ينفصلان أبدا. ويزدهر ويتألق كل ما هو غير عقلانى وزائف أو ضد العلم أو كل ما يمت للميتافيزيقا أو ما وراء الطبيعة. فعندما تطرح أسئلة أو تثار استفسارات حول أسباب الحياة، والعقل، وتتعقد هذه الأمور بحيث لايجد الناس إجابات تشفى غليلهم وتريح بالهم، فغالبا ما يلجأون إلى البحث عن أى إجابة على جميع هذه الأسئلة من خلال الرجوع إلى الأصولية الدينية أو التصوف، أو يرجعونها لأى شىء غامض عليهم. وحينئذ يتسع المجال لكثير من البدائل التى تزدهر فى غياب العلم وبعيدا عنه مثل النشاطات التى يدعى بعض الأفراد أنهم يوفرون بها السعادة الشخصية والنجاح، مثل النظريات التى تدعو إلى العالم الجديد وإلى تقديم الحلول الفورية. وكل تلك التنويعات الضحلة تخفى وراءها كثيرا من الجهل الذى يعجز عن الإدراك والتمييز. وغالبا ما يكون الصحفيون هم أكثر الناس تأييدا لهذه الأكاذيب وأكثرهم ترويجا لها، خاصة هؤلاء الذين يتأثرون بما يجدونه غريبا بسبب ضآلة معلوماتهم ومهاراتهم الفكرية. ولهذا يؤدى استمرار نشرهم لنتائج غير محققة علميا إلى أن يفقد العامة ثقتهم فى العلوم. ولعل طريقة الانقسام على البارد تعد من الأمثلة الحديثة التى توضح ذلك.

والمفروض فى العلم أن يكون منفتحا وأن تستمر البحوث فى كافة المجالات، وأن تحل الأفكار والنظريات الجديدة محل الحقائق القديمة. فالانفتاح الفكرى للعلوم هو أهم ميزاته على الإطلاق. أما الأمور المادية للعلوم فيحرص مروجوها على أن يغلفوها بمظاهر علمية خادعة مستخدمين فى ذلك نفس ألفاظ العلوم الطبيعية. ولعل هذه الصفات التى يتسم بها ما يطلق عليه غالبا بدائل العلوم هى التى تجعل هذه البدائل غير قابلة للاختبار على الإطلاق، طبقا لحدود وقياسات المناهج العلمية.

وينظر البعض إلى المناظرات العلمية على أنها دليل على الطبيعة غير العلمية للعلوم. ويقف العلم ذاته متهما بأنه شقيق محافظ لا يقبل التغيير، وأنه منعزل عن المجتمع برفضه للادعاءات الواهية للمشعوذين، وكثيرا ما يعتقد البعض أن هذه الادعاءات التى يرددها الدجالون بأن العالم والمناهج العلمية تعتبر مؤامرات وافتراءات، أسهل للفرد العادى أن يستوعبها أكثر من استيعابه وفهمه المنهج العلمى نفسه. ويبقى دائما الأسلوب والمنهج العلمى فى التفكير هو فى واقع الأمر، أفضل آلية بل لعله يكون الوحيد، الذى يقوم بضبط الاحتيال والدجل والحيلولة دون استغلال الناس أثناء معاناتهم وحزنهم.

وتكمن قوة وعظمة العلوم الطبيعية فى أنها تتميز بقابليتها للاختبار والتحليل . فنجد أن شرح وتفسير الظواهر الطبيعية يعتمد بصفة أساسية على الحقائق، وعلى قابلية استمرار إجراء التجارب، التى يمكن أن يتأكد منها أو يعيد إجراءها علماء آخرون للتأكد من صحتها. فجميع الحقائق يمكن إخضاعها للاختبار والتجريب، ويمكن إعادة تفسيرها

مرة أخرى. ولذا فالعلم فى حد ذاته هو عملية استكشاف مستمرة، ويعتبر تحكم العلم وضبطه أحد الأمور الأخلاقية الهامة فى مجالات عدة، ذلك أن الإنجازات العلمية تكون لها مضامين معيارية خاصة فى مجال البيولوجيا والطب المتصل بها.

حياد كاذب

ولكن الأحوال فى المجالات العلمية ليست جميعها على ما يرام. فعلى الرغم من نمو الوعى الاجتماعى بين العلماء، لايزال ينتشر بينهم حتى الآن مفهوم أن العلوم الطبيعية حيادية فى المنهج والأسلوب واستخلاص النتائج. ونفضل نحن العلماء أن نقف بعيدا عن صراعات المجتمع، خاصة تلك الصراعات التى تنجم عن العلوم الطبيعية. ففى العالم خارج جدران المعامل وقاعات المحاضرات تصبح العلوم والتكنولوجيا أدوات تستخدم للقهر والظلم كما تستخدم من أجل التحرر، فكما أنه من الممكن أن تكون أحد أسباب خلق المشكلات فى البيئة يمكن للعلماء بالعلم والتكنولوجيا كذلك التخفيف من حدة هذه المشكلات والقضاء عليها. وكما أنه بإمكان العلم أن يساعد على زيادة إنتاج الغذاء، وعلى إنتاج أدوية جديدة. فإن بإمكانه أيضا إنتاج أسلحة جديدة. ومن هنا نجد أن فكرة حياد العلم تعد كاذبة وخاطئة. ويمكن تبرير العلوم الطبيعية وتقييمها بمدى ما تحققه من فوائد تعم كلا من المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا والمجتمعات النامية. كذلك نستطيع تقدير قيمة العلم وأهميته حينما نجد أن المفاهيم والأفكار العلمية تتغلغل بعمق فى ثقافتنا وتؤثر فى نظرتنا العامة لأنفسنا. وتعتبر محاولات الإنسان تفسير وفهم العالم الذى نعيش فيه واستمراره فى البحث عبر الزمان والمكان والوجود، كل ذلك ما هو إلا النشاطات الأساسية للإنسان التى تمتد جذورها عميقة فى تفكيرنا، فلاتزال الأسئلة التى طرحها الفلاسفة للبحث على مر التاريخ هى نفس الأسئلة التى يسألها الأطفال ويسعون للإجابة عليها.

غير أننا لابد أن نعترف أن العلم لم يبلغ أقصى قوته فى تأثيره العام على جميع مناحى الحياة إلا فى الوقت الحاضر.

فقد تأثر الاقتصاد والثقافة كما تأثرت الحياة الاجتماعية فى تشكيلها إلى درجة كبيرة، وتعرضت لتغييرات هائلة نتيجة تنوع وتعدد الاكتشافات العلمية المفيدة التى ظهرت خلال فترة الثلاثمائة عام الماضية. ولكنا نتساءل لماذا إذن نجد أن معلوماتنا العلمية العامة تكاد تكون منعدمة، بل وتعد ضئيلة جدا حتى فى المجتمع القائم على العلم؟. وتفسح هذه الظاهرة التناقضية المجال أمام ظهور الأفكار غير العلمية التى تقوم على أيديولوجيات غامضة مجهولة، كما تسمح بظهور الدجل والجشع فى الأعمال. وحيث أننا نمثل هنا المؤسسات المسئولة اجتماعيا والتى تدرك أهيمة الوعى الاجتماعى فإننا لا ينبغى أن نخفى هذه الحقيقة أو نتجاهلها خاصة عند دراسة الدور الذى ينبغى أن تضطلع به متاحف التاريخ الطبيعى فى المجتمع.

متاحف للأشياء.. والعمليات

تعرض متاحف التاريخ الطبيعى أشياء مأخوذة من العالم الطبيعى. وينبغى وضع هذه الأشياء فى إطار علمى اجتماعى شامل كلما أمكن ذلك، حتى يتحقق استيعاب محتوى المعلومات، والتاريخ المذهل لهذه الأشياء. كما ينبغى مراعاة أن يتم هذا العرض فى إطار دور البشرية فى الطبيعة و/أو دور الطبيعة فى البشرية. ففى الوقت الحاضر تقوم جميع المتاحف تقريبا بعرض الكائنات البشرية بوضعها فى المكان المناسب لها مثلها مثل الحيوانات، ونتائج النشوء والارتقاء أو التطور الأخرى، مثلهم فى ذلك مثل جميع الكائنات الحية الأخرى على كوكب الأرض. ومن الأهمية بمكان إبراز الإطار المفهومى للأشياء. فالأشياء فى التاريخ الطبيعى ليست مجردة، وإنما يتدخل فى تشكيلها وتؤثر عليها المبادئ الكيمائية والفيزيائية التى تحدد وتعرف الظروف الممكنة للتطور أو النشوء والارتقاء evolution فى عالم الأحياء. ولا تمثل هذه الأشياء العالم البيولوجى والفيزيائى فقط

ولكنها تعد أيضا نواتج لتفاعلات الفيزياء وكذلك الكيمياء.

تشتمل مقتنيات المتاحف ومجموعات العروض على أشياء وكائنات عضوية من الحياة البرية، يتعرض بعضها لتهديد النشاط الإنسانى له. وتعتمد هذه الأوساط الحيوية فى استمرارها إلى حد كبير على توفر المشاعر أكثر من اعتمادها على الحقائق العلمية. وتستغل أنواع عديدة من الأيديولوجيات والهيئات الشبه دينية اهتمام الفرد بالبيئة أو اهتمامه الأصيل الحقيقى بذاته أو حبه لأقرانه فى توجيه وعرض رسالتهم وأفكارهم، وفى جمع الأموال اللازمة لإدارة وتشغيل هذه الهيئات. ومن هنا تؤدى الأصولية الدينية التى تقوم على التعصب الدينى أو ذلك التطرف فى الأوساط الحيوية، إلى تقليل القيمة الجوهرية الحقيقية للكائنات البشرية، ولذلك ينبغى معارضتها والتصدى لها. ومثال ذلك الحيتان. فيوجد مكان لصيد حيتان المينك بطريقة منظمة إلا أن اعتبار فكرة تقديم مثل هذا العمل أو عرضه يعد أمرا قاسيا أو غير إنسانى مازالت محل نزاع ومداولة. ذلك لأن مفهوم «القتل الإنسانى الرحيم» للحيتان هى فى حد ذاتها غير دقيقة أو سليمة إذ أنه غير جائز أن تستخدم الكائنات البشرية باعتبارها المعيار أو المقياس فى هذا السياق.

وأين إذن تستطيع متاحف التاريخ الطبيعى أن تتمشى مع هذه الصورة المعقدة؟. وأعتقد اعتقادا لا يشوبه أدنى شك وأستطيع أن استشهد عليه بوضوح أن أى متحف للأشياء المأخوذة من الطبيعة يتمتع بجاذبية خاصة عند الناس، فتلك الأشياء تعبر عن التاريخ إذ أنها تحكى قصة بلغة الفيزياء، وبلغة الكيمياء، وبلغة التطور أو النشوء العضوى، وتمثل تنويعات وإمكانيات تحدث بالفعل فى الطبيعة خارج جدران المتحف. غير أن القوة التعليمية العظيمة لهذه الأشياء لا يتم تنميتها دائما لتحقق أقصى إمكاناتها.

وينبغى علينا تقديم العروض البيئية فى إطار الأشياء والعمليات التى لاتزال مستمرة فى الطبيعة. فهى تمثل الماضى والحاضر الحى وتعكس المستقبل الذى تخلقه الكائنات البشرية اليوم. وينبغى أيضا وبقدر المستطاع عرض الأشياء فى إطار علمى يشتمل على مبادئ قريبة مباشرة (وظيفية) ومبادئ بعيدة نهائية (نشوئية). وكما أن النشوء والتكيف والتلاؤم الناتج عنه يعتبران فى غاية الأهمية. كذلك فإن العقبات والقيود التى وضعتها الحدود الفيزيائية والكيميائية والبيولوجية على النشوء لها نفس الأهمية أيضا.

ومن الممكن وصف الكائنات الحية عن طريق الفيسيولوجيا أو علم وظائف الأعضاء. وتعد المبادئ العامة للاختلاف أو التنوع والزمان والقياس صفات أصيلة فى كل شىء، غير أن بعض الأشياء تتميز بأن لها قيمة علمية دون البعض الآخر. ولكن عند إقامة معرض يجب أن يراعى فيه دقة الاختيار والعرض، فإن جميع الأشياء يكون لها قيمة متساوية فى العرض. ولعل التحدى الذى يواجه متحف التاريخ الطبيعى هو العمل على اتساع قيمة العرض بحيث تشتمل على مبادئ عامة أكثر من العلوم الطبيعية. غالبا ما يعبر الاهتمام بالحيوانات والنباتات عن حاجات الإنسان لنواتج النشوء والارتقاء البيولوجى. فهناك اهتمام عميق وجاد بالطبيعة وبالأنواع فى النظم البيئية الطبيعية التى يهددها النشاط الإنسانى أو المصالح التجارية، ويمكن العمل على تقوية هذا الاهتمام وجعله أكثر واقعية من خلال عرضها بطريقة علمية تسمح بتحقيق الانسجام والمقارنة.

ويجب اتباع طرق ذكية عند عرض مبادئ التاريخ الطبيعى وعرض المنهج العلمى لزوار المتحف، بحيث يؤدى ذلك إلى خفض الأمية العلمية وتقليلها، على ألا يتم ذلك فقط فى المعارض، ولكن أيضا فى المحاضرات والكتب والبرامج التعليمية المختلفة وبرامج الوسائط المتعددة وغيرها. هذا كما ينبغى أن يضاف إلى هذه المجهودات نشاطات أخرى تهدف إلى تقليل الأمية العلمية، مثل تنفيذ برامج تؤدى إلى تقوية فهم واستيعاب الضرورات الاجتماعية ومضامين العلوم الطبيعية والتكنولوجيا. ولتحقيق ذلك ينبغى العمل على زيادة وتقوية التعاون بين المتاحف وعامة الجمهور بالإضافة إلى ضرورة العمل على تشجيع تبادل الآراء والأفكار حول الدور الهام الذى تقوم به العلوم الطبيعية فى العلوم المعاصرة.

■

الكتب

Gender Perspectives: Essays on Women in Museums, edited by Jane R. Glaser and Artemis A. Zenetou. (Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1994, xxv + 161 pp.)

هل تبحث عن قنبلة المساواة بين الجنسين لنهاجم أو لندعم آرائك بالنسبة لعمل المرأة فى المتاحف (ويتوقف ذلك على موقفك منها؟. إذا كان كذلك فلا تشتر هذا الكتاب الذى يتضمن تلخيصا للأعمال الهامة التى قدمت فى الحلقة الدراسية التى عقدتها مؤسسة سميث سونيان Smith Aonian Instilution فى واشنطن العاصمة خلال شهر مارس ١٩٩٠، والتى توضح أن ذلك لا يعد قنبلة كما أنه فى نفس الوقت ليس بلسما، بل إن الكتاب يعكس ماورد فى مقدمته من أنه عرض لرؤى السيدات والرجال فيما يتعلق بالقضايا النسائية فى المتاحف الأمس واليوم وغدا، من خلال تناول وجهات النظر والآراء المتحفظة والمعتدلة والنضالية. ومن هنا فلا يمكن أن يخلو من بعض الغموض وكذلك بعض التناقضات التى اصطبغت بها المجالات التى ركزت عليها الدراسات.

ونورد فيما يلى مثالا بسيطا ولكنه يوضح الكثير حول هذا الموضوع: فمارك باشتر إحدى المشاركات فى هذه الحلقة (من ٣٥ مشاركا من بينهم ٩ رجال) تتعجب كيف أن الرؤية النسائية فى المعارض الناجحة كانت أفضل بكثير من مختلف التنوعات الكثيرة فى وجهات نظر المشاركين المختلفة الواردة فى هذا الكتاب Gender Perspectives: Essays on Women in Museums

مما يدل دلالة قاطعة على عدم وجود أى موقف نسائى حول هذه القضايا المطروحة.

وقد تمت معالجة هذه القضايا فى ثمانية محاور تتباين فيما بين التأثير التاريخى للنساء على العمل المتحفى، إلى مساهمات الدراسات النسائية فى بعض الأنظمة الأكاديمية، والمحاولات المتحفية والتصويرية، ثم تنتقل إلى عرض دراسات حالات، والدور التعليمى الذى تقدمه وتقوم به المتاحف فيما يتصل بالجنس والنوع، وأخيرا تتناول التوجهات المستقبلية فى هذا المجال قبل أن ينتهى الكتاب بخاتمة بعنوان «نحو رؤية عامة».

وبالاطلاع على قائمة المراجع المطولة يتضح لنا كيف أن المجهودات التى بذلت من أجل إصدار هذا الكتاب كانت تركز على الولايات المتحدة. ففيما عدا بعض المداخل البريطانية والكندية فإن المراجع الوحيدة غير الأمريكية هى المقالات التى وردت فى عدد مجلة المتحف التى صدرت تحت عنوان أضواء على المرأة Focus on Wamen العدد رقم (١٧١ لعام ١٩٩١).

وعلى أية حال فليس هذا مجال للنقد لتحديد قيمة الكتاب، أو أن نقول للقراء إنه يقدم صورة منمقة للقضايا التى تتصل بالنساء اللائى كن يعملن فى المتاحف عام ١٩٩٠، وأنها صورة غنية جدا ومتناقضة جدا ومترابطة حتى أنه يمكن تطبيقها فى إطارات أخرى كما يمكن فى نفس الوقت التحذير منها.

وتدور المناقشة الرئيسية فى هذا الكتاب حول مجال وطبيعة وجود النساء وأثرهن على المتاحف الأمريكية. ورغم عدم توافر الإحصاءات الدورية الدقيقة التى تمثل الواقع، فإنه بالنسبة لمجال العمل يبدو أنه يوجد رباط نوعى يجمع بين أنواع المتاحف التى تمارس فيها النساء أعمالهن، ويمارسن فيها تأثيرا مهنيا، وتؤكد آن ليوين Ann W. Lewin فى هذا المجال أن «الدور الذى تقوم به النساء فى تمويل وتطوير متاحف الأطفال يعد دورا خطيرا، إذ يقدر عدد النساء بحوالى ٨٥٪ إلى ٩٠٪ من عدد المؤسسين والمديرين والمسئولين عن تنفيذ الأنشطة فى متاحف الأطفال».

وفى تناقض حاد تشكو بونى فان دورن Bonnie Van Dorn من أنه فى عام ١٩٧١ كانت هناك امرأة واحدة من بين كل ستة عشر من مؤسسى اتحاد مراكز العلوم والتكنولوجيا، وقد استغرق الأمر ثمانية عشر عاما حتى استطاع هذا الاتحاد أن ينتخب امرأة لمركز رئيس مجلس الإدارة بعد أن أصبح يضم الآن ٣٢٦ مؤسسة.

والآن ما هو نوع التأثير الذى تحققه النساء اللائى يعملن فى مواقع رؤساء أو مديرى المتاحف أو الأمناء وغيرهن فى المواقع الوظيفية الأخرى؟.

ترجمة: ميرفت عمر

فكثيرات منهن كافحن وبذلن جهودا كبيرة لاختراق هذا المجال الذى يحتله الرجال، وأن يتفوقن فيه وفقا للمعايير واللوائح الخاصة بهذه الأعمال. وفى هذا الصدد تقول جين ويبر Jean Weber «إن النساء اللاتى يشغلن المناصب العليا يتجهن دائما نحو تحقيق، الهدف ويلتزمن بتنظيم عروض مميزة وبإصدار مطبوعات فاخرة وإعداد برامج مبتكرة، وباختصار يستطعن تحقيق العديد والعديد من المعجزات فى عملهن «وفى هذا العالم المليء بالتكالب يوجد ثمن لذلك: «فإن معدلات وظائف الرجال عالية، وتؤدى فى الغالب إلى المعاناة فى الحياة الشخصية».

هذا وقد قررت بعض النساء العاملات مقاومة القواعد الأساسية التى تحدد الأعمال التى يقوم بها الرجال فى محاولة لإعداد قواعد وظيفية مهنية نسائية أو خاصة بالنساء، وتقول مارشيا توكر Marcia Tucker : فى هذا المجال: «عندما أدركت أن المكان لم يتسع لوجودى أو لأفكارى فى نطاق العمل المتحفى، بدأت أنشئ متحفا، الأمر الذى جعلنى مميزة بقدر ما وجعلنى فى نفس الوقت على هامش هذا العمل المتحفى. على أن اختيار العمل بعيدا عما يمكن أن يطلق عليه الفرع غير المستصلح من العمل يمكن أن يولد صراعات وفى هذا قد قررت Barbara Clark أن تلقى كلمة لجمهور من النساء جاء فيها «إننى حينما رفضت العمل مع جمهور الرجال، أتمنى أن يكون واضحا، أن هدفى بعيد تماما عن إيذائهم، وأنه ليس على أية حال من بين أولوياتى أن أتجنب ذلك».

فبالنسبة للنساء فإن اختيارهن للاستمرار الذى يمكن أن يسمى «الجهاد فى العمل» أو بذل الجهد المضنى من أجل تغييره، فإن الخبرة تستلزم منهن مجهودا ومثابرة بحيث يمكن أن تكون التجربة مؤلمة ومفيدة فى نفس الوقت، ومرة أخرى تشير جيان ويبر Jean Weber إلى أنه «بالمعنى السيئ القديم الذى كان ينتقص من قدر النساء، فإن تأنيث «مهن المتاحف» لا يعنى سوى خفض الأجور وانتقاص قيمة العمل وعدم تقديره».

ومن ناحية أخرى، فمن وجهة نظر جو آلين أرسمبولت Jo Allyn Archambault فإن إبعاد «الأولاد وألعابهم الخاصة عن النطاق، يعد مفيدا. ويصبح تأنيث العمل (الاعتماد على الإناث فيه) هو إدخال التمدن فى متاحف العلوم». وتستمر Ms Archamboult فى حديثها قائلة «إن النساء يتقن العمل الاجتماعى ولديهن القدرة على بذل الرعاية، ويستطعن استغلال مهارتهن فى الرعاية وفى الحياة الاجتماعية عندما يشغلن المناصب القيادية. وتختم بقولها: ينبغى علينا جميعا أن نهنئ النساء على رغبتهن ومقدرتهن على جلب التمدن الحقيقى للمتاحف والعاملين فيها ولموضوعاتها وجماهيرها.

ويرى مقدم العرض أن مثل هذا التأكيد يمكن أن يسبب تكرار ظهور علاقة تحذيرية تضيء نور الإنذار في المنعطف التالى. وتذكر Jo Allyn Archamboult بسعادة أنها لا تقر أن جميع النساء يمكنهن تقديم الرعاية والحياة الاجتماعية والتحضر، فإن مثل هذا الادعاء لا يمكن إلا أن يثير نظرة إنكار من التابعين، نساء كانوا أو رجالا، سواء كانوا من العاملين فى المتاحف أو فى مهن أخرى، ممن ساقهم سوء حظهم للعمل مع قيادات دكتاتورية غير متحضرة من الرجال أو النساء على السواء.

إن وضع معايير أو مقاييس فى هذا المجال ليس هو الهدف من وراء صدور هذا الكتاب ولا وظيفته، بل على العكس فإن قراءته تشجع جميع المتعاملين مع المتاحف على بذل الجهد فى مجالاتهم المهنية والشخصية من أجل التوصل إلى الرد بإيجابية على السؤال الذى تختتم به سوزان ستيت Susan Stitt حديثها وهو هل ستكون المرحلة القادمة من حركة المرأة ممارسة الإنسانية؟.

قام بعرض الكتاب Arthur Gillette الذى سيظل عالقا بأذهان القراء أنه رئيس تحرير مجلة المتاحف Museum سابقا، ويشغل حاليا منصب قسم الشباب والأنشطة الرياضية بمنظمة اليونسكو.

ملاحظة

علق عليه جين جلاس بأن «أثر المرأة فى المتحف» موضوع حلقة دراسات أمريكية فى العدد ١٧١ من مجلة المتحف ١٩٩١.

تجارة غير مشروعة

الأعمال الفنية المسروقة والملكية الثقافية : البرنامج الخاص بالشرطة الدولية (الإنتربول)

تتعرض قوات الشرطة فى جميع أنحاء العالم إلى ضغط مستمر من جانب الرأى العام والحكومات من أجل مكافحة الحجم المتزايد للجرائم، ومن الواضح أن أعمال الإرهاب وتهريب المخدرات من المجالات التى تحظى بالأولوية، وتليها الجرائم التى ترتكب فى حق الأشخاص، وبصفة خاصة تلك التى ترتكب ضد الأطفال. أما الجرائم التى ترتكب لاغتصاب الثروة والتى تؤثر دائما على الرأى العام بدرجة كبيرة فإنها أحيانا ما تأتى فى المرتبة التالية فى الأهمية. وعلى أية حال فإن التجارة غير المشروعة فى الأعمال الفنية المسروقة والثروة الثقافية لها أهمية كبيرة لأنها تهدد التراث الثقافى للمجتمع الذى يهم المجتمع بأكمله.

وتضع الشرطة الدولية برنامجا خاصا لمكافحة هذا النوع من الجرائم على المستوى الدولى، ينفذ من خلال المكتب الوطنى الرئيسى الموجود فى كل دولة عضو، والذى يكون مقره عادة فى عاصمة الدولة، وتتركز فيه وتتجمع لديه جميع المعلومات ذات الصبغة الدولية.

وأفضل طريقة لشرح الدور العام الذى تقوم به الشرطة الدولية فى هذا المجال هو تصور حدوث إحدى حالات السرقة.

فلنفترض أن لصوصا اقتحموا أحد المتاحف الذى تقع فى مدينة جينيف بسويسرا مثلا، ولم يعمل جهاز الإنذار، تستدعى الشرطة وتبدأ إجراءات التحريات الأولية تأخذ مجراها، وقد تدل على أن لهذه السرقة مضامين دولية. وفى مدينة مثل جينيف فإن الأمر لا يستغرق سوى بضع ساعات قليلة للوصول إلى كثير من الدول. فقد يكون أحد الشهود قد ذكر رقم إحدى السيارات الأجنبية، أو أن تكون الأعمال الفنية المسروقة لها قيمتها فى السوق الدولية، أو قد توجد أية عناصر أخرى من نفس النوع. ولنفترض أن المسروقات كانت ثلاثا من اللوحات ذات القيمة العالية وأن اللصوص قد اختفوا. فيكون على المباحث حينئذ أن تقوم بمهمتين: أولا التعرف على اللصوص وثانيا توزيع معلومات حول الثروة المسروقة.، وفى كثير من الحالات ترتبط المهمتان ببعضهما ذلك أن العثور على الثروة المسروقة يمكن أن يؤدى إلى القبض على اللصوص حتى إذا كانت قد تداولتها أكثر من يد. ولأن الشرطة تعتقد أن اللوحات قد تم ترحيلها خارج سويسرا فإنهم يقومون بإرسال نشرة دولية عن طريق المكتب الوطنى الرئيسى تتضمن معلومات تفصيلية عن هذه المسروقات. ولتسهيل هذه العملية فقد أعدت الشرطة الدولية نموذجا مطبوعا باللغات الأربع للمنظمة يستطيع ضباط الشرطة استخدامه فى التعرف على بعض المعلومات المحددة عن الأعمال الفنية بحيث تصف الثروة المسروقة. وقبل استيفاء هذا النموذج ترسل برقية إلى كل من الشرطة والجمارك، تتضمن وصفا للأشياء المسروقة، فقد يكون من حسن الحظ أن يتم ضبط المسروقات عند عبور أحد بوابات الخروج من الجمارك وتكون لهذه الإجراءات أهمية كبيرة خاصة فى أوروبا حيث الحدود مفتوحة بين دول الاتحاد الأوروبى.

يرسل بعد ذلك نموذج وصف القطعة الفنية، وصورة لكل قطعة مسروقة إلى الشرطة الدولية وتتولى الأمانة العامة للشرطة الدولية التى يقع مقرها فى مدينة ليون بفرنسا، إعداد ملخص لواقعة السرقة حتى يمكن إدخال بياناتها فى الكمبيوتر ويفتح لها ملف خاص. وبعد ذلك تعد مذكرة دولية عن سرقة تلك الثروة توزع على جميع الدول الأعضاء تصور وتحفظ فى قاعدة بيانات الحاسب الآلى. ويذكر فى المذكرة أنه ينبغى على الدول الأعضاء اتخاذ كافة الإجراءات الخاصة بإبلاغ صالات عرض الفنون والمتاحف وصالات البيع والرهونات وبائعى التحف القديمة وهيئات الجمارك، كما يتم إبلاغ كل من المجلس الدولى للمتاحف ومنظمة اليونسكو بذلك. فى حين يقوم المكتب الوطنى الرئيسى فى واشنطن وفى لندن بتوزيع المعلومات بدورهما على هيئات أخرى مثل الاتحاد الدولى للفنون الجميلة IFAR وسجل المفقودات الفنية IFAR, Register and Trace. ومن الواضح أنه كلما اتسع نطاق توزيع مذكرة المعلومات زادت كفاءة البحث. وبالإضافة إلى هذه المذكرات يصدر إعلان ملصق مرتين سنويا تذكر فيه الأعمال الفنية الستة المطلوبة والتى لها أهمية أكثر من غيرها. كما تنشر وتوزع مذكرات عن الأعمال الفنية التى تضبطها الشرطة من

ترجمة: ميرفت عمر

آن لآخر بهدف تتبع نقل ملكيتها من فرد لآخر. وحينما تتم إعادة أحد الأعمال الفنية المسروقة تقوم الأمانة العامة بإرسال مذكرة إلغاء.

ووسط هذا الخضم الهائل من القضايا فإن طلبات نشر مذكرات الملكيات المسروقة تأتى عادة من الدول الأوروبية وكندا والولايات المتحدة. وبالنظر إلى العدد الهائل للأعمال الفنية المنقولة التى يحتفظ بها ملاكها فى المنازل والمتاحف فى هذه الدول، فإن الأمر لا يثير الدهشة على الإطلاق ففى عام ١٩٩١ تم نشر ٣٧ مذكرة تتعلق بسرقات منها المتاحف تمثل (١٧,٥٪) ، هذا فى مقابل ٤٧ مذكرة تم نشرها عام ١٩٩٢ بنسبة (١٨,٨٪) أما فى خلال فترة السبعة شهور الأولى من عام ١٩٩٣ فقد تم نشر ٢٧ مذكرة بنسبة تبلغ (٢٣,٣٪). وكما نرى فإن العدد يتزايد باستمرار. هذا وقد ارتكبت معظم هذه السرقات أثناء ساعات العمل بالمتاحف، ولكن فى بعض الأحوال تتم السرقات أثناء انهيار الأبنية، وفى حالات أخرى يكون العاملون فى المتاحف متضامنين فى ارتكاب الجريمة أو يحدث اختلاس القطع الفنية من المخازن. وفى الحالة الأخيرة يتبين العاملون فى المتحف حدوث السرقة عند القيام بعمليات الجرد. ولعل إحدى العمليات الإجرامية الخاصة تتمثل فى وضع نسخة مقلدة محل القطعة الفنية الأصلية.

ولسوء الحظ، فإن هذه الملاحظات والتعليقات التى سبق سردها تعتمد فقط وبصفة أساسية على المعلومات التى ترسلها الدول إلى الأمانة العامة وذلك خلافا للاعتقاد السائد فى هذا الصدد، لأن الإنتربول لا يحتفظ بمعلومات عن كافة الجرائم التى ترتكب فى أى مكان فى العالم، ولكنه يقوم فقط بتسجيل الجرائم ذات الصبغة الدولية.

وتقوم الدول الأعضاء من حين لآخر بالإبلاغ عن سرقة إحدى القطع الأثرية.. وفى كثير من الحالات تكون القطعة المعروضة فى أحد المتاحف إما مسروقة أو أتت من عمليات الحفر السرية. وفى هذه الحالة الأخيرة تكون المشكلة ذات طابع حساس، حيث إن الشرطة لا يمكن أن تتدخل إلا فى حالة ارتكاب جريمة. وقد حدثت فى السنوات القليلة الماضية قضية من هذا النوع، فقد تلقى الإنتربول معلومات من أحد المصادر الموثوق بها أن أحد تماثيل أفروديت الرفيعة القيمة سيتم عرضها فى أحد متاحف الولايات المتحدة، وقد أفادت المعلومات بأن التمثال قد سرق من Morgantina فى صقلية. وقد تم الاتصال بالمكتبين الوطنيين الرئيسيين فى كل من روما وواشنطن فى هذا الشأن. وكانت المشكلة تكمن فى أن السلطات الإيطالية لم تستطع أن تجزم بأن التمثال قد سرق وأنه تم ترحيله بطريقة غير قانونية من إيطاليا، ويبدو أن القضية لاتزال معلقة. وعلى أية حال يمكن القول بأن الشرطة الدولية قامت بما ينبغى عليها عمله فى مثل هذه الحالات وأصبح الأمر فى يد السلطة القانونية والخبراء لحل هذه المشكلة.

ويسعى التجار والذين يتعاملون فى هذا المجال إلى الاستفادة من أنه فى غالبية الأحوال لا يتم التعرف على الأشياء موضع النزاع، خاصة إذا كان قد تم الحصول عليها أثناء عمليات الحفر السرية، وعلى الرغم من أن التشريعات الوطنية تمنع تصدير هذه القطع. غير أن هذه الظاهرة ليست حديثة. بل إننا نجد أن ممثلى السلطات الاستعمارية قاموا فى الماضى بدور نشيط فى نقل الثروات الثقافية من مستعمراتهم، وكما أعلنت إحدى الدول أنها تعتزم تفتيش متاع الدبلوماسيين الذين يغادرونها. ويتعرض الشرق الأقصى بصفة خاصة للسرقات من عمليات الحفر السرية، وتطلب بعض الدول مثل الهند وتايلاند وكولومبيا نشر مذكرات عن الممتلكات المسروقة.

هذا ويقوم بارتكاب جرائم سرقة الممتلكات والثروات الثقافية المتخصصون. وفى حالة قيام ضباط المباحث بالتعرف عليهم فإن الشرطة الدولية تقوم بتوزيع أوصافهم. وتضم المذكرات التى يتم نشرها صورة المجرم وهويته وبصماته وأسماءه المستعارة وكافة المعلومات المتوفرة التى تستفيد منها الشرطة. وتستخدم مذكرة زرقاء لتتبع أحوال المشاركين فى قضية إجرامية، كما تستخدم مذكرة خضراء لجذب انتباه الدول إلى أحد الأفراد المعروف عنهم ارتكاب عدد من الجرائم.

أما تفاصيل طريقة العمل غير العادية فمن الممكن توزيعها حيث يمكن أن تساعد فى الربط بين عدد من القضايا المختلفة للسرقة.

ملحوظة المحرر: أخذت هذه المقالة من كلمة Jean Pierre Jouanny أحد ضباط الإنتربول ألقاها أمام ورشة العمل التى عقدت عن التجارة غير المشروعة فى الممتلكات الثقافية التى عقدت فى أروشا بجمهورية تنزانيا فى سبتمبر عام ١٩٩٣. والتى قام بتنظيمها المجلس الدولى للمتاحف بالتعاون مع اليونسكو واتحاد تنمية المتاحف والآثار فى جنوب أفريقيا ووزارة تنزانيا للتربية والثقافة.

أنباء مهنية

صالون دولى يكرم أصحاب الابتكارات المتحفية

أنعم الصالون الدولى الثالث لتكنولوجيا المتاحف الذى اجتمع فى ليل بفرنسا من ٢٥ إلى ٢٧ يناير ١٩٩٥ بلقب الابتكارات المتحفية لثمانية عارضين. وقد اختير المكرمون من بين أكثر من خمسين مرشحا بمعرفة لجنة تحكيم مكونة من أخصائيين فى المتاحف. والمكرمون هم: شركة أبيمكس موزع حاويات عرض هان Hahn على حاويات عرضت اللوحات الزيتية الخاضعة للتحكم الجوى، وكريستال نوار على العملية الخاصة بالإضاءة الخلفية باستخدام نوع من الأنسجة البصرية للتحكم فى معدلات الحرارة الكامنة (الأنتروبيا) فى وحدات حوامل العرض المنفردة المصممة خصيصا لكل لوحة وعامود طويل يستخدم كطريقة جديدة لتنظيف الأسطح الخارجية باستخدام سفح حرارة الليزر يمكن للعاملين بالمتاحف استخدامه.

ومارك باولى وشركاه للتصميم والعرض على منصات العرض الطويلة العمر التى يسهل تخزينها وحمايتها. وشركة ميديالوج Medalog لأسلوبهم المبتكر فى وسائل الاتصال التفاعلية.

ومارك باولى على قيامه بإعادة التركيب الفنى والعلمى لهياكل بعض الحيوانات الحالية وحيوانات ما قبل التاريخ. ودومنيك فلورنت على التقنية الخاصة لحفظ يرقات الفراش فى مجموعات متحفية.

لمزيد من المعلومات

SITEM, Provinciales,
33, rue du Faubourg Saint-Antoine,
75011 Paris (France).
Tel: (33.1) 40.15.98.65
Fax: (33.1) 43.41.67.19

قاعة عرض تات تقدم دليلا شخصيا ناطقا

مع بدء دليل معلومات تات Tatein-form فى يناير ١٩٩٥ أصبحت قاعة عرض تات فى لندن هى أول قاعة عرض بريطانية توفر دليلا ناطقا للجولات الشخصية باستخدام معالج بيانات شخصى صغير على أساس تقنية رقمية.

وقد ركب هذا البرنامج بنجاح شديد فى متحف اللوفر عام ١٩٩٣ وهو يتيح للزوار معلومات سمعية أو ناطقة إذا أرادوا ألا ينضموا إلى جولات محددة، ويمكن إعادة تشغيل التعليقات أو تجاوزها بالإدارة السريعة، أو الغاؤها أو مسحها حسب رغبة الزائر أو إضافة معلومات عن أى لوحة زيتية أو نحت وذلك بواسطة ضغط مفتاح على أرقام المقتنيات فى الوحدة اليدوية ويمكن إعادة برمجة النص بمعرفة المؤسسة المعنية فى ظرف دقائق قليلة لتغيير محتوى النظام أو الانتقال من لغة لأخرى أو لتوفير نص بديل لمشاهده تعد خصيصا للمشاهد. وقد أعد دليل المعلومات هذا بمعرفة شركة الدليل السمعى وهى شركة رائدة فى إعداد الجولات المسجلة.

لمزيد من المعلومات

Acoustiguide,
188 Sutton Court Road,
London W4 3HR (United Kingdom).
Tel: (44.181) 747-3744)
Fax: (44.181) 995-6195

نظام راما (RAMA) يربط بين قواعد بيانات المتاحف الأوروبية

نظام RAMA والاتصال عن بعد بأراشيف المتاحف، نظام يستخدم الوسائط المتعددة لتحقيق التشاور المتبادل بين قواعد بيانات المتاحف عن طريق شبكة اتصالات لاسلكية. بدأ تشغيله عام ١٩٩٢ بدعم مالى من الجماعة الأوروبية (حاليا الاتحاد الأوروبى) وهو يربط بين قواعد البيانات المصورة لاثنى عشر متحفا منها متحف أورسى فى باريس ومتحف يوفيزى بفلورنسا والمتحف الأشمولى فى أكسفورد ومتحف جولا ندريس لفنون جزر خلفادونيا فى أثينا. وينتظر فى أواخر ١٩٩٥ أن يشارك عشرون متحفا آخر من بينها عدد من متاحف الولايات المتحدة فى هذه الشبكة. ولا يغير نظام راما هذا من هياكل قواعد البيانات القائمة بالفعل، ولكنه يسمح بتحويل وبث عالى الدقة لصور من النظم المتعددة الأصول، وباستطاعة الباحثين الذين لديهم حاسبات شخصية وببرامجيات بسيطة أن يصلوا مباشرة إلى المعلومات والصور وفقا لمعايير اختيار متعددة ومختلفة. كما يمكنهم الاتصال ببعضهم عن طريق خدمات راما بالبريد الألكترونى. وعلى الرغم من أن النظام مصمم أساسا للمهنيين الذين يعملون فى مجالات الفنون والثقافة، إلا أن النظام قد

ترجمة: محمد جلال عباس

راعى الاستخدامات والتطبيقات المستقبلية التى تهدف إلى الوصول إلى الجمهور العريض.. وتصدر نشرة أنباء لأعضاء نظام راما بستة لغات (هى الهولندية والإنجليزية والفرنسية والألمانية واليونانية والأسبانية).

لمزيد من المعلومات

Télésystèmes,
55, avenue des Champs Pierreux,
92029 Nanterre Cedex (France).
Tel: (33.1) 46.14.51.86
Fax: (33.1) 46.14.56.81

المؤتمر السادس عشر للمعهد الدولى للمحافظة على الأعمال التاريخية والفنية

سيعقد المؤتمر السادس للمعهد الدولى للمحافظة على الأعمال التاريخية والفنية فى جركر فالكونر بمدينة كوبنهاجن من ٢٥ إلى ٣٠ أغسطس ١٩٩٦ بالتعاون مع متحف الدانمارك القومى تحت عنوان «المحافظة على الآثار ونتائجه» وسوف يقدم هذا المؤتمر منظورات جديدة عن المحافظة على المواقع الأثرية والاكتشافات الجديدة فى الأرض أو تحت الماء. وسوف توجه عناية خاصة عن الطرق التى اتبعت لإعادة تقويم الاتجاهات نحو المحافظة على الآثار فى السنوات الأخيرة. نظرا لأن نتيجة الأساليب السابقة قد أصبحت واضحة الآن. ويهدف المؤتمر إلى أن يجمع بين المحافظين والأثريين وعلماء المحافظة على الآثار. والمؤرخين وأمناء المتاحف ومدراء مجموعات المقتنيات، والتربويين والدارسين. وسوف تتسع المناقشة لتشمل موضوعات تبدأ من السيراميك إلى حطام السفن، ومن المعادن إلى الفسيفساء، ومن الغابات والأخشاب الغارقة إلى الرسوم الحائطية. وستكون اللغة الرسمية للمؤتمر هى الانجليزية.

لمزيد من المعلومات

The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works,
6 Buckingham Street,
London WC2N 6BA (United Kingdom).
Tel: (44.171) 839-5975
Fax: (44.171) 976-1564

برنامج دراسى عن صيانة الأوراق اليابانية

يبدأ البرنامج الدراسى الرابع عن صيانة الأوراق اليابانية فى طوكيو وكيوتو من ٢٣ نوفمبر إلى ١٦ ديسمبر ١٩٩٥، وينظم هذا البرنامج المركز الدولى لدراسة المحافظة على الممتلكات الثقافية وصيانتها بالتعاون مع معهد طوكيو الوطنى للممتلكات الثقافية والوكالة اليابانية للشئون الثقافية، والمتحف الوطنى بطوكيو. ويهدف هذا البرنامج الدراسى إلى أن يقدم للمشاركين فيه العديد من تقنيات المحافظة على الأوراق المبنية على الرقابة على لفافات الأوراق اليابانية، وسوف توجه اهتماما على ساعات الدراسة العملية التى تكملها محاضرات وعروض. وسيكون المحاضرون من المتخصصين فى المحافظة على الأوراق اليابانية وصيانتها وستكون لغة الدراسة هى الإنجليزية.

لمزيد من المعلومات

ICCROM,
13 Via di San Michele,
00153 Roma RM (Italy).
Tel: (39.6) 587-901
Fax: (39.6) 588-4265

مطبوعات جديدة

Incendie et Panique [Fire and Panic]. By Col. Alain Raisson. Published by the Département des Affaires Financières, Juridiques et Générales, Direction des Musées de France, 6, rue des Pyramides, 75041 Paris Cedex 01 (France), 1994, 106 pp.

الحريق والهلع بقلم الكولونيل إيلين ريسون دليل عملى عن تطبيق قواعد منع الحرائق التى يمكن تطبيقها فى المتاحف، والإجراءات الأمنية التى يجب أن تتخذ لمنع وقوع الكوارث أو على الأقل إدارة مواقف الهلع، وحماية المقتنيات. والمؤلف الذى يعمل مستشارا فنيا لشئون الأمن فى إدارة متحف فرنسا. يقدم معلومات عن الأجهزة وتدريب العاملين، وخطط العمل المستقبلية فى حالة وقوع أى متاعب مثل الفيضانات وانفجارات القنابل وعدوان المجرمين وغير ذلك.

وإدارة المقتنيات تحرير آند فاهى

أضـــيف هذان الكتـــابان إلى سلسلة دراسات ليشستر قراءات فى الدراسات المتحفية. وهى جهد حديث للغاية فى تجميع المعلومات، تهدف لأول مرة إلى جمع كم من الأعمال المنشورة، أكثرها مأخوذ عن التقارير والمجلات الحديثة، التى لا تتواجد إلا فى قليل من المكتبات ويمثل الكتاب الأول تجميعا لنصوص تتناول علاقة المتاحف وقاعات العرض بجمهور المشاهدين، وتغطى موضوعات عامة عن كافة زوار المتاحف، وكذلك مسائل تتعلق خاصة بالمجموعات التعليمية.

ويركز الكتاب الثانى على الرعاية الطبيعية المادية وتوثيق المقتنيات، وتطوير المستويات لإدارة مجموعات المقتنيات، ويدرس أيضا حالة البحوث فى المتاحف، وتعد بمثابة مرجع للمشورة حول الأمن وأسس تأمين المقتنيات.

متاحف جديدة

متحف داهش

Dahesh Museum, 601 Fifth Avenue, New York, N.Y. (United States)

وهو أول متحف مخصص للفن الأكاديمى فى القرنين التاسع عشر والعشرين. وقد افتتح فى يناير ١٩٩٥. ويعرض مختارات من أعمال فنية كثيرة جمعها الدكتور داهش (١٩٠٩ - ١٩٨٤) وهو كاتب لبنانى الأصل، واجتماعى ملهم، ولع بجمع مقتنيات من الفن الأوروبى.

متحف الفنون الساخرة

Le Musée des Arts Forains [The Museum of Fun Fair Arts], 50, rue de l'Église, 75015 Paris (France)

ويضم أكثر من ١٥٠٠ وحدة تتضمن هدايا المناسبات السعيدة ومخلفات الأسواق من آلات موسيقية قديمة، وعرائس ولعب، ولوحات مناظر، ومنحوتات للزينة، ويضم المتحف واحدة من أكبر مجموعات للمقتنيات فى العالم - تركز على تاريخ أسواق الكماليات من عام ١٨٥٠ حتى الآن.

وقد افتتح المتحف فى أكتوبر سنة ١٩٩٤ ويتميز بوجود قسم توثيق، وخدمة عرض لتشجيع التبادل مع متاحف فرنسا، العالم الخارجى.

رســـــائـل

أكتب ردا على الخطاب المفتوح من الأستاذة أورورا ليون عن شئون المتحف فى أسبانيا الذى نشر فى المتحف الدولى العدد ٤ سنة ١٩٩٤. وإننى مجرد واحد من العاملين فى المتحف، ومشارك متحمس فى الحوار الدائر حول هذه المهنة التى ارتبطت بها مدة سبعة عشر عاما، منها أربعة عشر كمتطوع. وللإحاطة فإن لى رسميا الصفتين الرئيسيتين اللتين اشترطتهما الآنسة ليون وهما بالتحديد أننى متخرج من الجامعة، وبعد اثنى عشر عاما فى العمل تابعت الدراسة فى برنامج تخصصى فى علوم المتحف. وسوف أشير فقط إلى نقطتين فى نفس خطاب الآنسة ليون المفتوح لا أتفق معها فيهما، والذى يبدو أنهما متناقضتان.

فقد جعلتنى الصورة الباهتة التى رسمتها الآنسة ليون أتعجب لأن ملاحظاتها التى ذكرتها بمناسبة محاضرة ألقيت بدعوة من وزارة الثقافة تنطبق فقط على حالة المتاحف ورسمياتها فقط. إن خبرتى واتصالى بالزملاء فى متاحف أسبانية وبرتغالية أخرى، إلى جانب ما سمعته من أقوال المهنيين فى دول أخرى، تدفعنى إلى القول بأن الوضع الحالى للمهنة لا يتمشى كلية مع الحالة التى وصفتها.

ترجمة: محمد جلال عباس

فليس من العدل أن نلقى بالمشكلة على عاتق المديرين المستبدين المتواجدين فى أبراجهم العاجية وحدهم، ونعفى منها العاملين. وعلى الرغم من أن مثل هذه الأنواع من المواقف قد تتواجد، إلا أنها لحسن الحظ قد أصبحت حالات استثنائية منذ حدوث التغييرات التى أدخلت فى المتاحف بظهور الكتاب المشهور الذى تبغضه سنة ١٩٧٨.

واعترف بأننى دهشت من عبارتها أن دور أخصائى المتحف سوف يركز على الدراسة النظرية لمختلف العناصر التى يتكون منها المتحف، الأمر الذى لا يحتم بالضرورة على هذا الإخصائى أو الأخصائية، أن يتواجد بنفسه فى المؤسسة، ويتولى الاتصال بالعاملين لكى يخطط أنشطة المتحف من ناحية بنيته الأساسية. وأسأل نفسى كيف يمكن أن يتم تخطيط أنشطة المتحف على الأساس النظرى أو الافتراضات العلمية فقط دون التواجد الفعلى لأخصائى المتحف بذاته؟.

هل يمكن تصور تصميم محتوى البرامج وأهدافها دون المشاركة الفعلية فى تلك الأنشطة المصممة؟ وإننى أخشى فى هذا الصدد أنه بدون وجود تصحيح فعلى بمعرفة من له خبرة فسوف تحدث حتما فجوة بين أخصائى المتحف من الذاتى الطباع وهيئة العاملين بالمتحف، بصرف النظر عما فى الخطاب من استعداد لقبول تعليمات ذلك الأخصائى المذكور. وباختصار، هناك صورة عصرية قابلة لذلك تتمثل فى العلاقة الشائكة بين المهندس المعمارى وعمال البناء. وإننى لا أتصور أخصائي متحف يكون فى حالة عدم انسجام مع هيئة العاملين بالمتحف، كما لا أتصور فريق عمل تكون له فعاليته وتأثيره دون أن يكون فيه على الأقل عضو واحد، ليس بالضرورة المدير، قد تلقى تدريبا تخصصيا فى علوم المتحف.

وأود أن أضيف أن المتحف ليس كيانا مجردا له كفاية ذاتية، ولكنه كيان حى قائم بذاته يحقق الإشباع من خلال جمهور وثقافة، ومع أن وظائفه تستند على مقومات نظرية لها مصداقية عالمية، فإنه يختلف وفقا لكونه متحفا أثريا أو عرقيا أو فنيا، ووفقا لكونه أوروبيا أو أمريكيا أو أفريقيا، وطبقا لبيئته إذا كانت ريفية أو حضرية، الوظائف الاجتماعية الثقافية التى يتطلبها أمر الأداء فيجب أن تكون موجهة إلى هوية الجماعة التى يخدمها، وانعكاس ماضيها على حاضرها كمؤشر للتفكير فى المستقبل. وألاحظ فى هذا الصدد أنه لا توجد مراجع واضحة لصياغة الصلات بين المتاحف والمجتمع كؤلف متكامل من مؤلفات علم المتاحف. وأعتقد أن المتاحف الجديدة فى وضع أفضل للوصول إلى الجمهور من متاحف الدولة الكبرى. وذلك من خلال الموضوعات التى تتناولها، واستخدامها للغة مباشرة بدرجة أكبر. وربما كان من الأيسرعلى هذه المتاحف الجديدة أن تجعل الجمهور يستجيب مع محتواها، ومن ثم تشعر إلى حد ما بمشاركتهم فى الجوانب الاجتماعية لأنشطة المتحف، وبهذا المعنى أعتقد فى وجوب عدم الإكثار من التفكير فى المتحف على أنه خدمة للجمهور، ولكن بالأحرى على أنه مهمة اجتماعية لكل من يهمه الأمر، سواء كانوا مخططى المتحف أو المترددين عليه فعليهم أنا يسهموا بشىء فيها.

ويبدو لى أن الآنسة ليون حينما تحث من سيصبحون أخصائيى متاحف أن يزودوا أنفسهم بما يجعلهم يألفون ممارسة العمل المتحفى على المستوى الوطنى الدولى بالانضمام إلى المجلس الدولى للمتاحف أو يشتركون فى مجلة المتحف الدولى. فإنها توصى بصراحة بمبدأ الصفوة وطمس الغباء أن نوافق على أن نبسط فى سيرتنا الذاتية شهادات حضور الدورات والحلقات الدراسية، أو ببطاقات عضوية الجمعيات والهيئات المهنية. لأن الكفاءة المهنية لا تتأتى من الأخذ عن خبرات الآخرين، ولكن تتأتى من مواجهة ما هو ضرورى من معلومات نظرية دائمة التجدد عن طريق الممارسة اليومية، والتى تتحقق غالبا من خلال العمل التطوعى الذى يعد بالنسبة للحاجة إلى التدريب الأكاديمى هو الوسيلة الوحيدة للتقدم والترقى.

وربما يذكرنا المديرون والمنتجون وحتى الموسيقيين والراقصين بأن المتحف هو أولا وقبل كل شىء معبد أو هيكل للتأملات. وفى الحقيقة كانت هناك تجارب فى هذا الصدد، بيد أننا مازلنا بحاجة إلى أن ننظر بجدية إلى إمكانية التفاعل الداخلى إذا أردنا أن نتجاوز مجرد الحدث الاجتماعى.

والسبيل الآخر الذى لابد من استكشافه أكثر اتصالا بإدارة المتاحف. فبينما لا نود أن نكسر موجة المد المتحفى، أشعر بأن علينا أن نكون أكثر توجها نحو الاستراتيجية، وأن نسعى أن نخطط تصميما استراتيجيا لكل متحف. ففى عالمنا اليوم بكل تعقيداته، ومعالمه التى تحتاج إلى تحديد، ليس لنا الحق فى أن نحاول الهروب من بيئتنا فإن الاستراتيجية المتحفية فى نظرى تتكون من إدخال المتاحف فى مضمون العمل من خلال نظام معين فتكتسب المتاحف على ذلك الدور الثنائى لأصحاب السلطة والمشاركين الفعالين. وتوفر الاستراتيجية المتحفية للمتحف قواعد إدارية إرشادية عن طريق تعبئة كل الموارد المادية والبشرية لتحقيق أهدافه. ولو وجد هدف شامل ومعين مثل التعليم فى القطر أو فى الإقليم فغالبا لا يمكن تجنب أن يكون العمل المتحفى استراتيجيا دون حاجة إلى التسليم به، نظرا لأن كل الموارد تتوفر فى الحقيقة لتحقيق ذلك الهدف. بيد أن معظم المواقف اقتضت ضرورة الحصول عليها جماعيا، لأن كل وليس بعض الطاقات لابد أن تعبأ. وهى مهمة صعبة التنفيذ مع العناية بتحديد مفصل لفترة زمنية.

لذلك نتساءل: أين موقع أخصائيى المتحف هنا؟. إنى أرى أن أخصائيى المتاحف وهم من المهنيين الذين تتسع مهنتهم فى علوم كثيرة، وهم ليسوا علماء بكل العلوم، فإنهم على وعى بالطبيعة المعقدة للعالم، وقادرون على تحليل العمل الموجه. فمهمتهم فى متاحفهم قد تكون مهمة النظريين الذين يستطيعون إلقاء الضوء على النظم الثقافية والرمزية المعقدة. أو قد يعملون كمديرين يقترحون الأنشطة التى تضم أعدادا كبيرة من المشاركين، وتهدف لتحقيق نتائج معينة. وفى كلا الحالين يجسد أخصائيو المتاحف توجها جديدا للمتاحف. ولا يسعنى إلا أن أشبه هذا التوجه المهنى الجديد، بالمصممين فى الصناعة، الذين يكونون فى وقت واحد مخترعين وأدوات للتغيير، يعملون على الثقافة قبل تكوين الهيكل، فإن لهم طريقتهم الجديدة فى رؤية العالم وفى الحقيقة تغيير الاتجاهات.

وأنى مثل أورورا ليون أومن كذلك بعلوم المتحف

برنارد باشمان
مندوب العمل الإقليمى
بمدينة العلوم والصناعة
باريس فرنسا

ترحب مجلة المتحف الدولى برسائل القراء من أى موضوع يدخل فى اهتمامات مهنة المتاحف

museum international

Correspondence

Questions concerning editorial matters:
The Editor, *Museum International*,
UNESCO, 7 place de Fontenoy,
75352 Paris 07 SP (France).
Tel: (33.1) 45.68.43.39
Fax: (33.1) 42.73.04.01

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

INFORMATION FOR SUBSCRIBERS: New orders and sample copy requests should be addressed to the Journals Marketing Manager at the publisher's address above (or by email to jnlsamples@BlackwellPublishers.co.uk quoting the name of the journal). Renewals, claims and all other correspondence relating to subscriptions should be addressed to the Journals Subscriptions Department, Marston Book Services, P.O. Box 87, Oxford, OX2 0DT. Cheques should be made payable to Blackwell Publishers Ltd. All subscriptions are supplied on a calendar year basis (January to December).

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

Back issues: Queries relating to back issues should be addressed to the Customer Service Department, Marston Book Services, P.O. Box 87, Oxford, OX2 0DT (UK).

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

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

Advertising: For details contact Pamela Courtney, Albert House, Monnington on Wye, Hereford, HR4 7NL (UK). Tel: (09817) 344.

COPYRIGHT: All rights reserved. Apart from fair dealing for the purposes of research or private study, or criticism or review, as permitted under the Copyright, Designs and Patents Act 1988, no part of this publication may be reproduced, stored or transmitted in any form or by any means without the prior permission in writing of the Publisher, or in accordance with the terms of photocopying licences issued by the Copyright Licensing Agency, the Copyright Clearance Center, and other organisations authorised by the Publisher to administer reprographic reproduction rights.

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

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

© UNESCO 1995

مركز مطبوعات اليونسكو

١ شارع طلعت حرب - القاهرة

ت: ٣٩٢٠١٧٥

يقدم إضافة إلى المكتبة العربية ومساهمة فى إثراء الفكر العربى، بما يتيح للقارىء العربى فرصة مواكبة الفكر الإنسانى العالمى الذى تتضمنه دوريات اليونسكو فى ميادين اهتماماته المختلفة وبسعر زهيد.

المجلـــة	ثمن العدد	الاشتراك السنوى داخل الجمهورية	
		للأفراد	للمؤسسات
مجلة رسالة اليونسكو (شهرية)	١٥٠ قرشا	١٥ جنيها	١٨ جنيها
مجلة الطبيعة والموارد (فصلية)	٢٠٠ قرش	٧ جنيهات	٨ جنيهات
المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية (فصلية)	٢٠٠ قرش	٧ جنيهات	٨ جنيهات
مجلة ديوجيـــن (مصباح الفكر) (فصلية)	٢٠٠ قرش	٧ جنيهات	٨ جنيهات
مجلة المتحف الدولى (فصلية)	٢٠٠ قرش	٧ جنيهات	٨ جنيهات
مجلة مستقبليات (فصلية)	٢٠٠ قرش	٧ جنيهات	٨ جنيهات

الاشتراك السنوى خارج : ج.م.ع شاملة تكاليف البريد

٢٠ دولار أمريكى للمجلة الواحدة - للدول العربية

٢٥ دولار أمريكى للدول الأخرى

ويسدد الاشتراك بشيك باسم المركـز

المتحف الدولى

مجلة فصلية تصدر عن المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) باريس ، وهى منبر دولى للمعلومات والمعارف الخاصة بالمتاحف بكافة تنوعاتها ، وتهدف الى تنشيط المتحفية وإجلائها فى كل مكان فى العالم .

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

العدد القادم ؟

العدد ١٨٩ من مجلة المتحف الدولى : حول مجموعات الآلات الموسيقية .

رئيس التحرير : مارشيا لورد

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

المجلس الاستشارى

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

الطبعة 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.
٧ جنيهات للأفراد
٨ جنيهات للهيئات

خارج ج.م.ع. :
٢٠ دولار أمريكى للدول العربية
٢٥ دولار أمريكى باقى الدول

رئيس مجلس الإدارة : فوزى عبد الظاهر
مدير التحرير : محمد جلال عباس

صور الغلاف

الغلاف الأمامى : وحدة التخزين المعاونة لمتحف معهد سميثسونيان الممر الرئيسى الذى يخدم تحرك الناس والمقتنيات ومرافق النظام .

الغلاف الخلفى : قسم التخزين بالدور الأرضى فى القاعة الجديدة للمتحف الألمانى فى ميونيخ .

الثمن : جنيهان