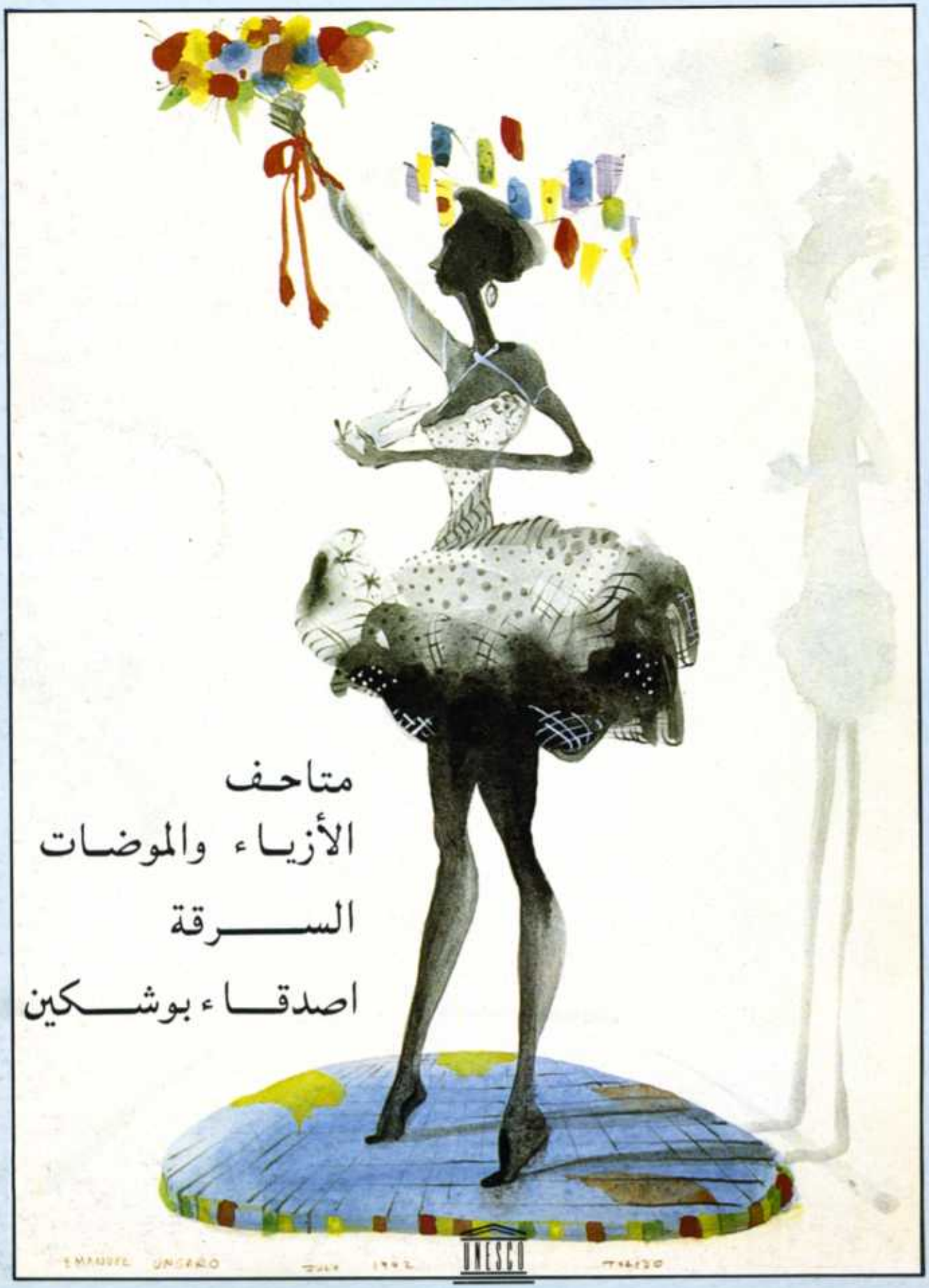
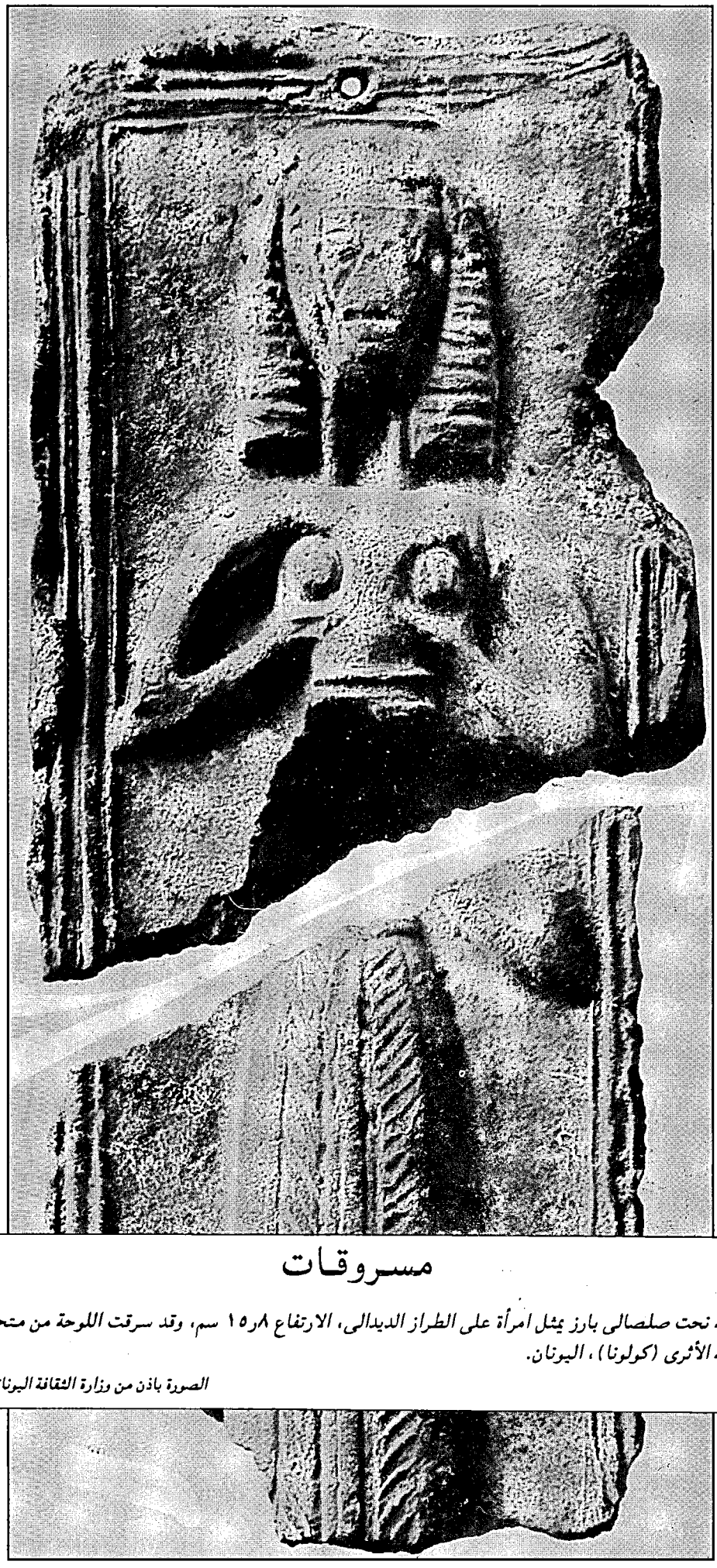
المتحف ١٧٩
الدولي





مسروقات

لوحة نحت صلصالى بارز يمثل امرأة على الطراز الديدالى، الارتفاع ٨ر١٥ سم، وقد سرقت اللوحة من متحف إيجة الأثرى (كولونا)، اليونان.

الصورة باذن من وزارة الثقافة اليونانية.

الافتتاحية	٣		
ملف متاحف الازياء والموضات	٤	اليزابث آن كولمان	الحفاظ على أردية الإنسان
	٨	اكيكو فوكاى	معهد كيوتو للملابس : التطلع نحو الغرب
	١١	نينا جوكيريل	تحديد الأزياء الوطنية : البحث عن مصادر للمعلومات بالكلمات والصور
	١٦		حين صار الفن اسلوبا : الثوب اليابانى "كوسود" فى المتحف الاقليمى للفن بلوس انجليس
	١٨	حسين القصرى	جولة فى ربوع المغرب : متحف الاوزايا العرقى
	٢٣	آجوت نوس	بعث الحياة إلى الأزياء : تطبيق عملى فى التوثيق الإعلامى
	٢٥	ماريليينا بيركو	الازياء كمؤشرات للمجتمع
	٢٨	ايزابيل الفارادو	المحافظة على الأزياء : ملتقى العلم والفن
	٣٣	مارى هيلين پوا	كتالوج تفاعلى بالكومبيوتر
	٣٦	إيما تشيرنوكها	ترميم ثوب للتتويج : دراسة حالة من متحف الكرملين

	٣٨	بيتر روز	مركز صيانة المنسوجات
	٤٤	چون سوان	حماية حرفة قديمة جدا : متحف للاحذية فى انجلترا
وجهات نظر	٥٠	دان بيرنفيلد	المتحف القائم على المشاركة
	٥٣	ميريل اليسترازى	محاربة الاتجار فى الاعمال الفنية المسروقة فى فرنسا
الزوار	٥٧	الكسندر زينوڤيڤتش كرين	من هم؟
معالم	٦١		أخبار مهنية
	٦٣		يوميات الاتحاد العالمى لاصدقاء المتاحف

الافتتاحيـــة

"فى كتاب رائع عنوانه المظاهر : تصوير الموضة فوتوغرافياً"(١) يستشهد مؤرخ الفن وأمين المعارض الانجليزى مارتن هاريسون بوصف السيد توماس مور للمدينة الفاضلة كبلدة متقشفة يرتدى الجميع فيها ملابسهم بنفس الطريقة، وينتظر فيها من كل أسرة أن تصنع ملابسها من الصوف ذى اللون الطبيعى. ثم يمضى هاريسون فيستحضر تعليق برتراند رسل أن مثل هذه المدينة الفاضلة سوف تفتقر إلى التنوع الضرورى للسعادة.

فالملابس إذن تمثل ما هو أكثر من مجرد الحماية بإزاء عناصر الطبيعة. إنها تضيف هذا "التنوع" العزيز على رسل، وتوصل العديد من العلامات والرموز المتعلقة بمرتديها، فهى فى الجوهر لغة بصرية تسمح لنا أن "يقرأ" الواحد منا الآخر حتى قبل أن نشرع فى الكلام. وهى أيضا تقوم بنقل رسائل مؤثرة من حقب وثقافات اندثرت منذ زمن طويل، فقصتها وألوانها تخبرنا بالكثير عما كنا عليه ذات مرة.

وقد أدركت المتاحف أن الموضة موضوع يستحق الدراسة الجدية. فثمة مايزيد عن مئة متحف فى العالم مكرسة للملابس والأزياء، دون أن نذكر تلك التى تخصصت فى الأحذية، ومساخيق التجميل، والتطريز، والفراء، والمجوهرات، والدانتيل، وأشغال الأبرة، والحرير، والمنسوجات، والازياء الموحدة، والغزل، إذا سمينا بعض متعلقات الموضة فحسب. إن طريقة تحديد المجموعة ولم تم اختيارها بالذات، والحفاظ عليها، وتقديها، وترميمها، والتوثيق لها، والتعرف عليها ... ليست إلا قلة من الموضوعات التى تتعرض لها المتاحف حين تقتنى وتعرض الملابس التاريخية.

ويحاول هذا العدد تقديم نظرة عامة على هذه الموضوعات وتوضيح كيفية الرد عليها فى مجموعة واسعة من السياقات. ونحن نشكر إليزابث آن كولمان من متحف الفنون الجميلة فى هوستن، تكساس (بالولايات المتحدة) التى قامت بدور المنسق ولما أمدتنا به من خبرة ثرية فى الموضة والأزياء والمعاونة فى مهمة انتقاء المحاور والمؤلفين، وهى فى مقالها التقديمى تشرح لنا لماذا تعد الملابس أمراً هاما فى تفهم التاريخ والثقافات.

كما سيجد القراء أيضا مقالة تشحذ الفكر عن كيفية تواصل هيئة العمل بالمتحف مع الزوار، ووصف لمعركة فرنسا النموذجية ضد الصفقات الممنوعة فى عالم الفن، وقصة كشف متحفى للتعرف على أصدقاء بوشكين.

J.M

(١) Martin Harrison, Appearances : Fashion Photography, London, Jonathan cape Ltd, 1991.

ترجمة : شريف بهلول

الحفاظ على أردية الإنسان

بقلم :اليزابث آن كولمان Elizbeth Ann Coleman

إن مجموعات الموضة والأزياء تقدم لنا رؤى نادرة إلى قلب تاريخ الجماعات البشرية وتطرح التحديات الهامة للحفاظ عليها وعرضها. وتصف لنا إليزابث آن كولمان، أمينة المنسوجات والأزياء بمتحف الفنون الجميلة فى هوستون، تكساس، ورئيسة لجنة الأزياء المنبثقة من المجلس الأعلى للمتاحف ICOM، مختلف المشكلات التى يستكشفها هذا العدد تفصيلياً.

فى الكثير من المجتمعات الموجودة فى العالم تعدّ قطع ملابس الحياة اليومية قابلة "للاستغناء عنها" تماماً، كأغلفة المواد الغذائية: فلكل منهما مصمم لكى يزيد من جاذبية الشيء المغلف ويحميه على نحو من الأنحاء. لماذا إذن تجمع متاحف الفن والعلوم والتاريخ والجغرافيا قطع الملابس والزينة الشخصية وتحافظ عليها وتقدم لها التفسيرات؟ لماذا تهتم بأشياء ذات طبيعة تبدو عرضية عابرة؟ لأن قطع الزينة الشخصية، التى غالبا ما توجد فى المتاحف تحت عنوان "الأزياء" هى أكثر الصلات مباشرة وشخصية مع الأسئلة الخمسة التى يطرحها الجميع، زواراً وباحثين: ماذا وأين وكيف ومتى ولماذا؟

إن قطع الزينة الشخصية تقوم حقا وصدقا برواية حكاية الجنس البشرى. إن هذه القطع بالرطانة الأكاديمية المعاصرة هى ثقافة مادية ذات طابع شخصى. وحتى فى عالم يزداد تجانساً باستمرار، تظل قطع الملابس تحكى لنا عن تفرد ثقافى. وهى تفعل هذا بدقة نادرة وقاطعة. فمن شأن أحد جوانب القطعة أن يبرزها ويحدد دورها فى أحد المجتمعات. ومن ضمن الأمثلة "السيپا" اليابانية التقليدية، وهى رداء للقدم يرتدى عند دخول البيت أو أى منطقة أخرى يدمر ارتداد الأحذية أو "الجيتا" الخشبية تبين أرضيتها. وتظل هيئة هذا الرداء للقدم ثابتة بعد مضى أجيال، ولكن من أجل إرضاء ولع اليابان لمعرفة أسماء المصممين الكبار السائدة حاليا لدى اليابانيين، وخاصة المصممين المرتبطين بباريس عاصمة الموضة، تخرج علينا أزواج من هذا الرداء القدمى المنزلى وعليها أسماء "ديورا وكاردان" .. إلخ، مطرزة على باطنها. مثل هذا الرداء موطنه طوكيو وليس باريس.

إن تفسير قطع الملابس يمكن أن يحمل مزالق لا حصر لها. فالاعتبارات الدينية والثقافية لها دور، والتنوع الاقليمى الذى قد يكون حاداً ومميزاً بحيث يحدد جماعة بشرية صغيرة جداً كقرية أو قبيلة. وبينما كانت أجيال من مؤرخى الملابس والإثنوغرافيين ومن ارتدوا هذه الملابس أنفسهم تفهم هذا الجانب من جوانب الملابس، فإن الكثير من عروض المتاحف لا تزال تخلط قطع الملابس وتقدم أزياء "هجينة". وقد ينتج مثل هذا التقديم عن الافتقار إلى مجموعة كاملة يتم منها الانتقاء، بما فيها المجوهرات والزينات الأخرى. فقد يحاول عاملو أحد المتاحف، حتى يومنا هذا، من فرط الحماس والافتقار إلى المعرفة، أن يبتكروا مثلاً زياً "نرويجياً" عن طريق المواءمة والمزج. ويكشف البحث عن السوابق التاريخية لمثل هذا التفسير المتساهل. إن متحف بروكلين، فى بروكلين بنيويورك، يضم قسماً من مجموعة هامة لقطع الأزياء والمنسوجات الروسية السابقة على ١٩٠٠. وفى عام ١٩١١، قبل عشرين عاماً من دخول المجموعة للمتحف، تم تقديم المجموعة فى عدد مصور من مجلة "ستوديو". إن التحليل المتأنى للصور الفوتوغرافية يكشف كيف كانت قطع الحلى، على الأخص، تنتقل من عارضة إلى عارضة، رغم أن كل عارضة يشار إليها كأنها ترتدى الزى المميز لمنطقة بعينها مختلفة عن الأخريات. وعندما عرضت المجموعة لأول مرة فى متاحف أمريكا الشمالية تم تقديم مجموعات مختلفة من خريف مشاهد متغيرة مختلفة الألوان.

لقد وجدت المتاحف، عبر تاريخها، أن الجمهور يستوعب الأزياء على أفضل نحو عندما تقدم على شخوص ترتديها. إلا أن الخلط والتشوش ماثل دائماً. فما تقدمه المجموعة وما كان عليه الأمر فى الواقع ليسا دائما نفس الشيء. حتى مع الاشتغال على قطع من ثقافة المرء نفسه، يسهل دائما خلق خليط هجين لشيء لم يكن موجوداً قط. وقد يتضارب زمن القطعة مع وظيفتها بسبب افتقار المجموعة للقطعة "الصحيحة". لكن مثل هذه الأخطاء الصارخة أقل احتمالاً لأن تحدث مع المواد الأكثر حداثة والتى توجد بعض الألفة بها. وتطغى الرومانسية على كل شيء فى بعض المناطق. فلقد قامت لجنة الأزياء السينمائية فى هوليود

ترجمة : د. شريف بهلول

فى الثلاثينيات ومطلع الأربعينيات لتحديد أزياء الغرب الأمريكى فى خمسينيات وستينيات القرن الماضى، بوضعها بشكل معين للتنورة الداخلية. وحتى هذا اليوم لا تستطيع مطبوعات الموضة والسينما ولا الصور الفوتوغرافية المعاصرة ولا حتى تصميمات الأزياء أو هياكل التنورات نفسها أن تملى على المتاحف الأبعاد الحقيقية لهذه التنورات المطوقة(*).

إن ضرورة تفهم حقيقة قطع الملابس تكتسب أهميتها من تداخلها مع مجالات مختلفة. فقد يتسنى لمن درسوا جوانب الأزياء، سواء أكانت اقليمية أو على الموضة، أن يقدموا العون لمؤرخى الفن فى تحديد تاريخ أحد الأعمال الفنية. غير أننا يجب أن نتذكر دائماً وجود فخاخ من مثل صورة للآنسة مارى تلفير، من سائانا بجورجيا، المرسومة بعد وفاتها بما يقرب من خمسة وعشرين عاماً. إن الآنسة تلفير تجلس أمام الناظرين فى تشكيلة غريبة من الأزياء، لاصلة لها بالزمن، ولا بينها وبين الجالسة. إن حوار الأزياء بين الناس هو أمر شديد الأهمية للمؤرخين الاجتماعيين. فقد دعا متحف بلات هول فى مانشستر بانجلترا، وهو متحف بلدى مخصص لدراسة الملابس، دعا زواره لتحليل جماعة المانكانات ذات الملابس الواقفة على رصيف محطة سكة حديد، على أساس من أشكال أزياءها.

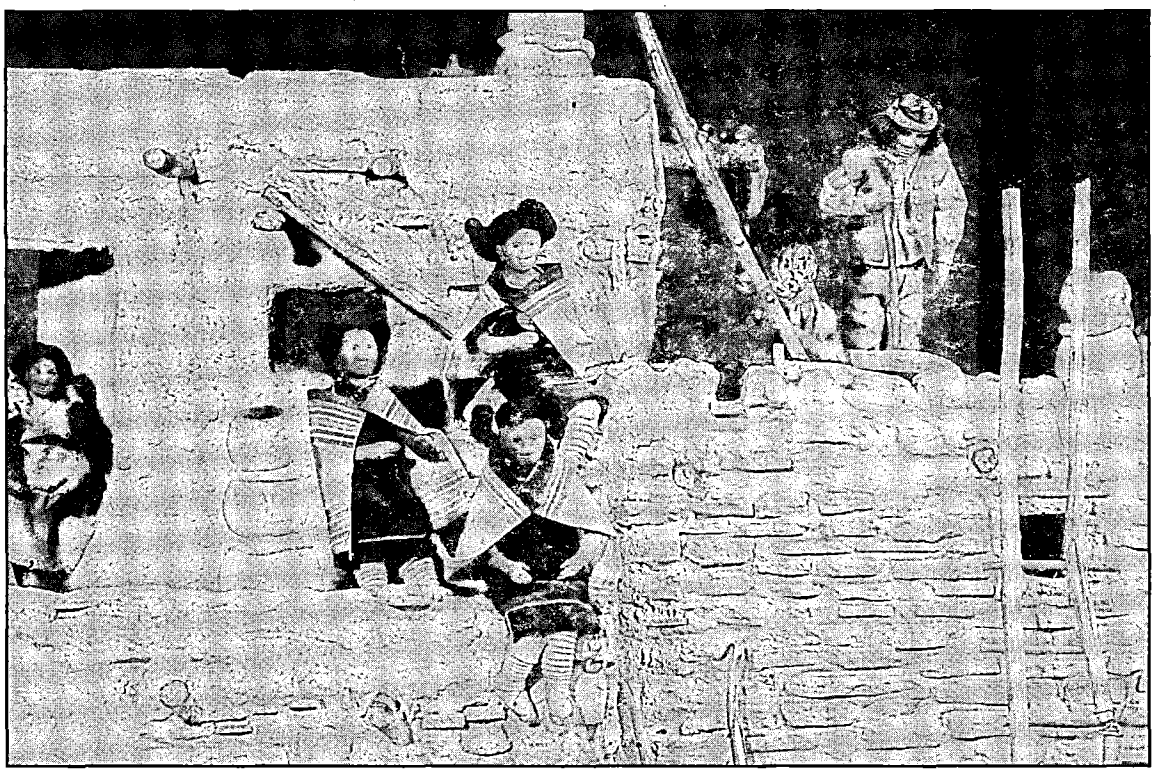
المواد والآلات

لقد خلقت المواد الجديدة إمكانية لملابس جديدة وضرورة للملابس التى تحمى وتصون. وقد ظلت أربعة أنواع من الألياف، إضافة إلى الجلود، تكسى معظم العالم لعدة قرون : الصوف، والكتان، والقطن، والحرير. أما فى القرن الماضى، وبدءاً من الحرير الصناعى، فقد حدثت ثورة فى الخامات التى استخدمت لكساء البشرية. وقد نشأ الكثير من هذه الألياف من التجارب فى حقول أخرى: لقد صمم النيلون للاستخدام العسكرى، والميلار من أجل استكشاف الفضاء، أما البيون، وهواليفة صممت لعلاج الحروق الكبيرة، فهو يستخدم الآن فى أزياء الموضة. وفى هذا العالم الذى تتحكم فيه بعض المركبات الكيماوية الجديدة، تتقابل المواد الجديدة مع الملابس الواقية حديثة التصميم فى محاولة للوقوف فى وجه ظروف الكوارث، سواء كانت صناعية أو طبيعية. لقد قدم متحف العلوم فى لندن سنة ١٩٨٢ معرضاً مثيراً ومليئاً بالمعلومات تحت عنوان "التغطى"، كان ينظر إلى أصناف الملابس الواقية من المنظورين التاريخى والمعاصر. وقد شكلت أزياء الفنون الأدائية، وملابس الرياضة، وحلل رجال الإطفاء، والأزياء الطبية الموحدة، شكلت كلها جزءاً فى هذا العرض.

إن اعادة تركيب الملابس يمنح إدراكاً بما تحقق من تقدم تقنى، بغض النظر عن تطور الأنسجة.

صورة الغلاف لكتاب: المظاهر: تصوير الموضة فوتوغرافيا لمارتن هارين. (لندن) جرنانان كيب، ١٩٩١).

(*) التنورة الداخلية أو المطرقة Crioline, hoop هى نوع من التنورات الواسعة ذات هيكل من مادة صلبة كانت ترتديها النساء فى الغرب الأمريكى لإضفاء مظهر متسع ومنسدل على الثوب الخارجى (المترجم).



"إن الحاجة إلى فهم حقيقة مفردات عالم الأزياء، لمن الأهمية بمكان ...."
مثال متقن لما يمكن أن يكون عليه عادة بناء موضوع تاريخي. حيث نجد هنا نموذجا لإحدى قرى الهنود الحمر في جنوب غرب الولايات المتحده الامريكية.
"من قاعة العرض الخاصة بالامريكتين في متحف الإنسان بباريس".

وفي حقبة تسبق الماكينات التي تخيط الغرز وتصنع الدانتيل وتطرز الأشكال وتقص مئات النماذج دفعة واحدة، نجد هذه التفاصيل ترشدنا إلى مهارات اختفت تماماً اليوم. بل إن تعقيد بعض من هذه الأعمال اليدوية يصل إلى حد استحالة محاكاتها بواسطة "تكنولوچيا" اليوم "المتقدمة". ودائماً ما تحدد المادة التي صنع منها الرداء طبيعته، فالملابس التي تتشكل بناء على، الحياكة أو التفصيل تتطلب تعاملاً مع النسيج وفهماً له، بينما تستفيد الملابس المطرزة على تقنية النول المتوفرة.

إن موضوع الملابس يثير تحديات عديدة من وجهة نظر المؤرخ. إذ أن الملابس تعد وثائقاً لاعلى اتجاهات الموضة فحسب، بل هي أيضا تفتح مجالا لإعادة اكتشاف الأهمية الاقتصادية الحيوية للأردية. إن قطع الملابس تتيح لنا الاقتراب من أسلافنا المباشرين بشكل بالغ الشخصية، ورؤية ما كانوا يرتدونه حقاً. وهي تتيح لنا أيضا أن نتأمل ممتلكات شخصية ما من المشاهير. فالملابس تخبرنا بزن الناس، في ذلك الحين مثلما هو الحال الآن، كانوا قصاراً أو طوالاً، نحفاء أو بدناء، أغنياء أو فقراء، عجزة أو صحيحي البد. ونتعلم حينئذ أن جلود الحيوانات المبرقشة مثل الفراء المخلط (أو شبيهه الأرخص فراء القاقوم). أو جلد الفهد كانت مفضلة عند الحكام. ونتعلم أن للدلالة على المكانة الاجتماعية كانت الجلود غير المدبوغة ترتدى مع إدارة جانبها المزركش للخارج، بينما كان الفراء يدار ناحية الجسم طلبا للدفء.

وهناك قطع من الزينة الشخصية تجعلنا نطرح أسئلة جدية حول زملائنا من البشر في بحثهم عن "الجمال". فهناك ربطة الساق المستعارة للرجل الأنيق. في العصر الچورچي، ولفافة الظهر للسيدة الراقية في عصر إليزابث، والقدم المربوطة التي تتطلب أردية للقدم مصغرة ومشوهة للسيدة النبيلة في أواخر عهد أسرة منج "بالصين"، إلخ.

العرض والتخزين

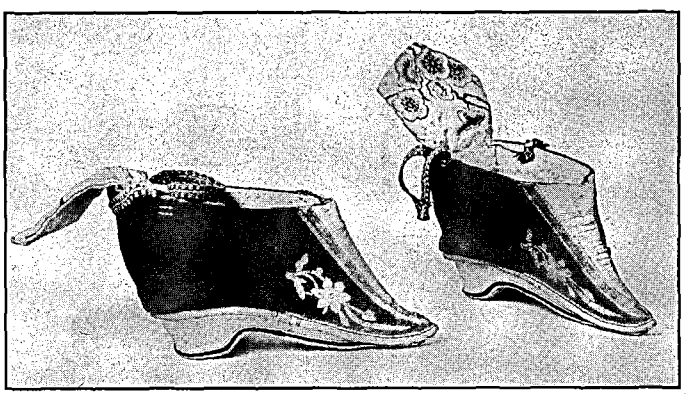
لا تنجح كل عروض الملابس في المتاحف بسبب الطبيعة التجزيئية التي تدخل بها قطع الملابس إلى مجموعات المتاحف، وبسبب الاحتياج إلى عدد كبير من القطع لكساء الشخوص المرتدية زيها "الكامل". وسواء أكان العرض ثلاثي الأبعاد على تمثال، أم ثنائي الأبعاد، فإن الملابس المنتمية لزمان ومكان مختلفين تتطلب حساسية وتفهماً استطيقياً كبيراً، مما لا يتوافر دائما لدى أمناء المتاحف وحفظتها والمسئولين عن العرض. إنهم يخلقون نوعاً من النحت الطولي قد يكون محملاً بالرمزية الثقافية. وبينما تكون الحقائق التي ينطوي عليها الرداء صحيحة، فقد يكون الشكل المقدم خاطئاً.

إن الاحتفاظ بمجموعات من الملابس متاحة للجمهور هو واحد من أكثر نشاطات أمناء المتاحف وحفظتها مشقة. فعلى خلاف كل القطع الأخرى تقريباً فى أية مجموعة متحفية، تحتاج قطعة الملابس لإعادة تشكيلها عند عرضها. وهذه من بين غرائب الملابس والزينات والأقمشة والحفاظ عليها. إن الاجراءات تتباين فى هذا الحقل الجديد نسبياً، حقل الحفاظ على الملابس، بين المعالجة الهجومية المتخللة للنسيج، وعمليات التثبيت البسيطة. وفى كل الأحوال ينبغى ألاّ يصيب القطعة شيء لا يستطاع إزالة أثره. وبشأن التخزين، فإن قابلية تعلم أفضل سبل معالجة القطع الفنية، هو الطريق السليم والمعقول لحفظها، فالتناول باليد هو أكبر تهديد لأية قطعة. وينبغى لأماكن التخزين أن تتسع لمجموعة واسعة التباين من الأشياء، تتجاور جميعاً فى تعايش وثيق: زجاج وحرير، أجنحة خنافس وعظام، إلخ.

ينبغى فى مناطق التخزين أن تكون نظيفة، خالية من الحواف القاطعة والركام. وينبغى أن تكون أماكن خاصة، لا يتم فيها سوى نشاط واحد: تخزين الملابس المنتمية لمجموعات العرض. ويجب أن تكون وحدات التخزين من مواد خاملة، ويفضل اتباع نموذج نمطي بحيث يسمح بتغيير هيئة المجموعة. وينبغى أن تخزّن المواد المتماثلة على نحو يوليها الدعم والأمان الملائمين.

إن الملابس تتيح لنا أن نرى كيف نحن وهم الآن، وكيف كانوا وكنّا. فهى تتيح لنا استكشاف مفاهيم الجمال، والتدرج الاجتماعى والطقوس الانتقالية، والتكنولوچيا، والتجارة، ووسائل الوقاية، والجاذبية الجنسية. وهى تجعلنا ندرك أن احتياجات إحدى المناطق المناخية قد لا تماثل احتياجات غيرها، وأن الملابس المطلوبة لإحدى المهن لا تطلب لسواها. إن الملابس، مثلها مثل المصنوعات الأخرى، وربما أكثر منها، تجد مكانها فى المؤسسات المكرسة لتفهم الجنس البشرى وتطوره التاريخى فى أنحاء العالم.

نشرت لجنة الملابس التابعة للمجلس الأعلى للمتاحف ICOM، ارشادات حول الاجراءات الأساسية للتعامل مع الملابس وحفظها. ويمكن الحصول على المطبوعة من سكرتيرة اللجنة Mariliina Perkko, Espoon Kaupunginmuseo, Thuraninpuistotie 10,02700 Kauniainen Finland).
مقابل ٦ دولارات أمريكية.



زوج من أحذية النساء الساتانيه المطرزة للاقدام المربوطة. الصين، أسرة كنج (القرن التاسع عشر).

معهد كيوتو للملابس : التطلع نحو الغرب

بقلم : أكيكو فوكاى Akiko Fukai

لماذا أوجد معهد للملابس الغربية فى اليابان؟ إن المؤلفة تشرح لنا كيف قادت الرغبة فى معرفة المزيد عن الثقافة الغربية إلى إنشاء مؤسسة فريدة النوع، تقوم أكيكو فوكاى الآن على أمانتها.

لقد تكيف اليابانيون تماماً مع الملابس الغربية. وقد تسارعت عملية التكيف بصفة خاصة بعد الحرب العالمية الثانية. ولما كانت الثياب الغربية لم تنشأ عن أية تقاليد يابانية، إلا أنه كان ينظر إليها، فى ذلك الوقت، على أنها ثياب عملية وكفؤة تستطيع أن تواجه متطلبات حركة الانفتاح والمعاصرة فى اليابان. لكننا أدركنا بعد ما عرفنا المزيد عن الثياب الغربية أنها تمثل شكلاً من أشكال التعبير الفنى، مثلها مثل الكيمونو، الذى ظل دائماً يعد قالباً فنياً. ومع هذا الاكتشاف تولدت الرغبة فى دراسة تاريخ الملابس الغربية وخلفيتها الاجتماعية. وعلى نحو أخص، نتج عن هذا الرغبة فى إنشاء مكان لدراسة هذه الثياب عن كثب.

فى عام ١٩٧٥، زار كيوتو معرض "الملابس المبتكرة"، الذى نظمه متحف مترو بوليتان للفن فى نيويورك. وكان هذا المعرض أول مناسبة يعرض فيها فن الأزياء الغربية وثقافتها فى اليابان، وقد ترك أثراً عميقاً لدى الجمهور اليابانى. وبسبب هذه الاستجابة، وأيضا بسبب الادراك العام لضرورة تعميق تفهم الأزياء الغربية، تم إنشاء معهد كيوتو للملابس (KCI) برئاسة كويتشى تسوكاموتو فى أبريل سنة ١٩٧٨، بتصريح من وكالة الحكومة اليابانية للشئون الثقافية.

إن سكان كيوتو معروفون باهتمامهم العميق بالملابس، وكانوا دائما يعدون الكيمونو، والتقنيات الداخلة فى تصميمه وتصنيعه، ليست ضرورة ممتعة فحسب، بل أيضاً قالباً فنياً باقياً. وعلى هذا كان من الطبيعى لأول مؤسسة يابانية تتخصص فى دراسة تاريخ الموضة الغربية أن تقع فى كيوتو، وهى عاصمة اليابان التاريخية السابقة، ومركز الثقافة اليابانية التقليدية.

إن معهد كيوتو للملابس ينظر للملابس ويقدرها على أنها منتجات نشاط فنى، مثلما هى آيات صنعة وابتكار، ويعترف بفائدة دراسة الملابس للتنبؤ بتطور الموضة فى المستقبل وتفهمه على نحو أفضل. إن لغة الموضة لغة دولية. وتأثيرها، باعتبارها تعبير عن الثقافة وعالم الأعمال سرعان ما يشعر به فى آن واحد مراكز متباعدة كباريس، ونيويورك، وطوكيو. ونحن نأمل أن يصبح المعهد مكاناً يجد فيه المصممون المعاصرون والمواهب الناشئة إلهاماً لإبداعهم، يمكنهم من تجسيد حساسيتهم الفريدة فى فن صناعة الموضة وحرفتها. إن ثقافتنا واحتياجاتنا وعاداتنا وهيئات أجسامنا هى كلها مؤثرات فى كل موضة جديدة.

إن معهد كيوتو للملابس هو المعهد الوحيد فى اليابان المتخصص فى الموضة الغربية، ويعمل به ثمانية عشر شخصاً، بينهم خمسة مناصب ادارية (أمينان، وأمين مساعد، واثنان من المساعدين) وأمينة مكتبة، وموظف للصيانة، وثمانية مرممين. وتشتمل نشاطات المعهد على البحث، واقتناء المجموعات، والترميم والحفظ، والعرض. والمجموعة تتضمن الملابس (وتركز أساساً على ملابس النساء) والمواد المصاحبة لها: الملابس الداخلية، ومكملات الزينة إلى جانب الكتب وغيرها من المواد المطبوعة، من القرن السادس عشر حتى يومنا هذا. ويشتهر المعهد بين اختصاصيى الملابس بعروضه الفريدة الراقية، وبكتالوجاته. وهو أيضا يصدر نشرة كل سنتين عن فن الأزياء.

وتتضمن مجموعتنا كنوزاً نادرة مثل رداء داخلى مطرز بالذهب من القرن السابع عشر، إلى جانب ملابس معاصرة من تصميم المصممين اليابانيين ذائعى الصيت مثل إسيى مياكى ورى كاواكوبو، والمصممين المعروفين غير اليابانيين. ولدينا اهتمام خاص بالأردية التحتية مثل المشدات والتنورات الداخلية، بسبب خصائصها الفنية ولأنها أيضا تكشف عن الخطوط

ترجمة : د. شريف بهلول

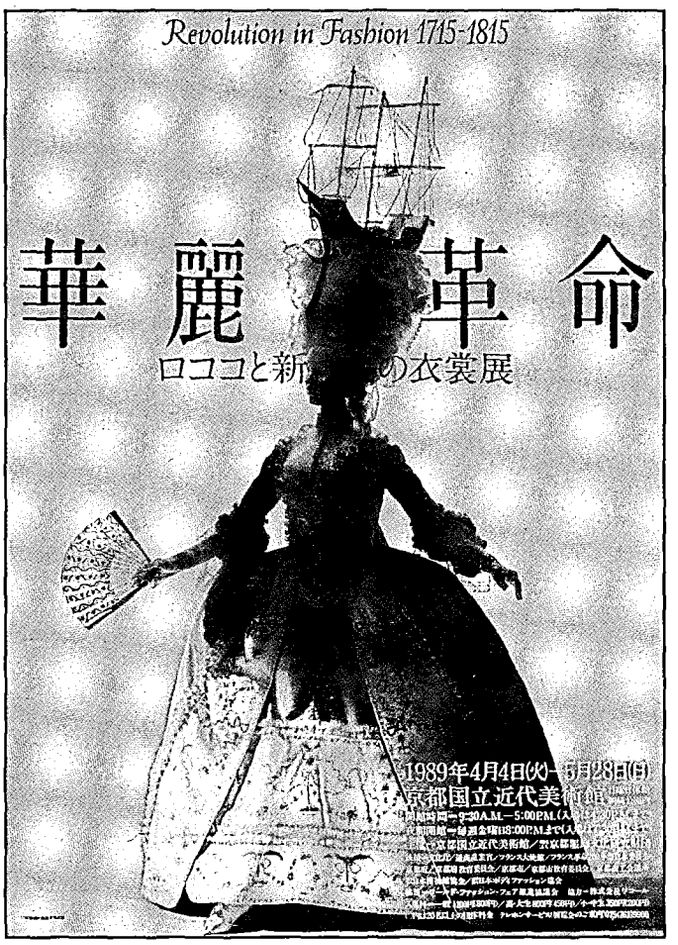
والأشكال التى يتفرد بها الملبس الغربى.

الأصالة والعناية بالتفاصيل

ويقوم المعهد أيضا بإنشاء المانيكانات. فلمناسبة معرضنا الأول "تطور الموضة" الذى أقيم بالاشتراك مع معهد الأزياء التابع لمتحف متروبوليتان للفن بنيويورك، أدركنا أهمية وجود مانيكانات تستطيع التعبير عن أسلوب إحدى الحقب على نحو صحيح. وهكذا أعد المعهد بحثا عن هيئة أجسام نساء القرن التاسع عشر، ثم أبدع أحد المصممين العاملين لدى واحد من كبار مصنعى المانيكانات فى اليابان، أبدع مانيكان أنثوياً من القرن التاسع عشر يستطيع، بفضل تركيبة مفاصله الخاصة، أن يتخذ أوضاعاً تحاكى الوظائف الحركية للإنسان. وقد قدمت لنا السيدة ستيلا بلوم الأمين السابق لمعهد أزياء متحف مترو بوليتان للفن، المساعدة الفنية فى تصميم المانيكانات.

إن المعهد يحتوى أيضا أهمية إلباس المانيكات لأزيائها بأكبر قدر ممكن من الدقة مع الجاذبية ونتيجة لهذا نستطيع أن نقرر أننا أحدثنا تأثيرات جذابة من خلال معارضنا. فلقد تابعنا تطوير مانيكاناتنا منذ المعرض الأول، ولدينا الآن مانيكانات تنتمى إلى أربع حقب، تمثل القرن الثامن عشر، وعصر الامبراطورية، والقرن التاسع عشر، والحقبة الجميلة(*). وقد نالت اعتراف متاحف الملابس فى أنحاء العالم (أربعين متحفا ومعهداً فى خمس عشرة دولة) بوصفها الحل الأمثل لمشكلة ايجاد مانيكان يتلاءم ومتطلبات الملابس التاريخية.

وقد نظم المعهد معرضا عن "تطور الموضة فى عام ١٨٣٥ - ١٨٩٥" فى المتحف القومى للفن الحديث فى كيوتو عام ١٩٨٠. وقد ركز



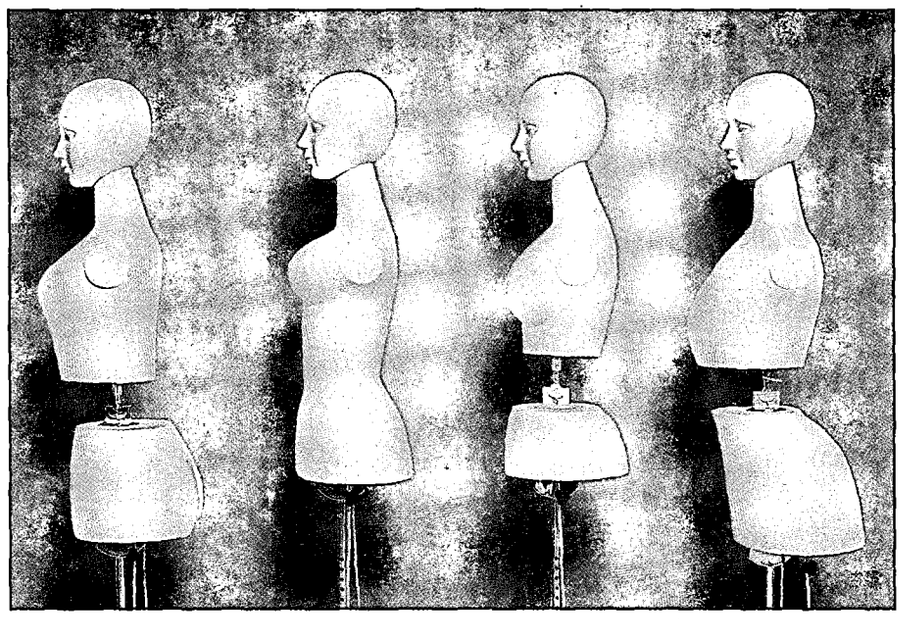
ملصق: "ثورة فى الموضة"، ١٩٨٩

المعرض على التطور الذى مى للموضة الغربية فى القرن التاسع عشر، حيث اتجه اليابانيون للملبس الغربى قرب نهاية هذه الفترة.

وفى ١٩٨٣، فى طوكيو وكيوتو قام معرض "مشاهد لم تكشف عنها النقاب" بتمثيل خطوات تطور الملابس الداخلية منذ القرن الثامن عشر وحتى اليوم، مع التشديد على العلاقات الهامة بين الملابس الداخلية والخارجية. وقد أقيم المعرض تحت رعاية مشتركة من المعهد ومعهد تكنولوجيا الموضة بنيويورك. وبعد هذا، فى ١٩٨٥، قدم معرضنا "ماريانو فورتونى" لأول مرة فى اليابان أزياء فورتونى الشهيرة ذات الكسرات على الطراز اليونانى، إلى جانب الأزياء المطبوعة بتصميمات شرقية.

وأقيم معرضنا الرابع "الثورة فى الموضة ١٧١٥ - ١٨١٥" فى المتحف القومى للفن الحديث عام ١٩٨٩. وقد قدمت أزياء أصلية تغطى الفترة من ١٧١٥ حتى ١٨١٥، حينما كانت فرنسا تتصدر عالم الأناقة وتصميمات الموضة. وقد تزامن المعرض مع المئوية الثانية للثورة الفرنسية. وقدم للعرض ١٣٠ ثوباً وملحقاتها، بما فيها موضات الرجال والنساء والأطفال، إلى جانب الملابس الداخلية، والأحذية، ومراوح اليد، والمجوهرات، والدانتيل،

(*) الحقبة الجميلة la belle époque هى الفترة الممتدة بين أواخر القرن التاسع عشر فى أوروبا وحتى قبيل الحرب العالمية الأولى، وكانت تتميز بطابع خاص به شىء من الخفة والانطلاق، ومن هنا جاء اسمها (المترجم).



أربعة أنماط من مانيكانات الحقبات (من اليسار لليمين) : القرن الثامن عشر، الامبراطورية، القرن التاسع عشر، الحقبة الجميلة.

والتطريز، وغيرها. وكان هذا المعرض يمتد بين أسلوب الروكوكو القرن الثامن عشر المتميز بالفخامة والتعقيد، وتصميمات مطلع القرن التاسع عشر ذات الطابع الكلاسيكي المحدث البسيط. وقد نال "الثورة في الموضة" نجاحاً كبيراً في اليابان، حيث جذب ١١٢٫٠٠٠ زائراً في ثمانية وأربعين يوماً. وطبع المعهد ٢٧٠٠٠ نسخة من كاتالوج المعرض، إلى جانب ٥٠٠٠ نسخة بالانجليزية، و ٣٠٠٠ بالفرنسية. ونتيجة لهذا تحقق توازن جيد بين الدخل والنفقات، حيث كانت ميزانية المعرض تصل إلى ١٧٠ مليون ين (حوالى ١٫٣ مليون من الدولارات).

إن الملابس في معرض للملابس هي بالطبع أهم العناصر. غير أن أمناء المعهد يحاولون أن يولوا الملابس العناية ليس فقط بوصفها فنا جميلاً، بل أيضا لإعادة استحضار أسلوب الحقبة المعنية. فما لم يستطيع أن يفهم ثقافة الموضة على نحو أفضل بدراسة تراكم أذواق الفترة. ولهذا تم إلباس مانيكانات معرض "الثورة في الموضة" ملحقات زينة أصلية مثل القبعات والأحذية والحقائب والمكمّلات (الدانتيل والتطريز، إلخ.). وأعدنا أيضا تصفيفات الشعر التي تشتهر بها الحقبة. لقد حاولنا بكل أمانة ممكنة أن نعيد خلق أسلوب في الملبس يختلف فيه زي الناس وذوقهم على نحو تام عن الزي والزوق في اليابان، وينتمي إلى حقبة بعيدة عن حاضرنا. ولقد نال الأمينان أكيكو فوكاي وچون إي كاناي جائزة ماينيتشي المرموقة الكبرى لعام ١٩٨٩ عن عملهما في المعرض.

وفي أواخر ١٩٨٩ عرض "الثورة في الموضة" في معهد تكنولوجيا الموضة في نيويورك، تحت عنوان "المعهد البائد". وقد علّقت "النيويورك تايمز" في عمودها النقدي قائلة. "قد تصنع الملابس الرجل أو المرأة، لكنها أيضا تستطيع أن تجعل التاريخ حقيقة ملموسة، إذ تحكي الحكايات عن الأوساط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي أبدعتها". وسنة ١٩٩١ ذهب المعرض إلى متحف فنون الموضة في باريس تحت عنوان "الأناقة والموضة في فرنسا في القرن الثامن عشر". وأثنى الكثير من صحف باريس ومجلاتها، مثل "لوموند" و"ليبراسيون" عليه في أعمدة نقدها الفني.

إن معهد كيوتو للملابس، الذي ساهمت نشاطاته في إثارة اهتمام الجمهور الياباني بمعارض الموضة، يخطط الآن لمعرض يقام عام ١٩٩٤ حول موضوع "التأثير الياباني في الموضة". لقد رأينا بالفعل معارض عديدة مؤثرة عن التأثير الياباني في مجالات متباينة في جميع أنحاء العالم؛ لكن أيا منها لم يلق الضوء على مجال الموضة. ورغم ضخامة المهمة إلاّ أن المعهد يأمل أن يتمكن من الكشف، عبر الملابس، عن جانب آخر من جوانب الروح اليابانية.

تحديد الأزياء الوطنية : البحث عن مصادر للمعلومات بالكلمات والصور

بقلم : نينا جوكيريل Nina Gockerell

"لقد وجدت الأنواع الكثيرة للأزياء الوطنية التي أرتديت على مدى القرنين الماضيين فى أوروبا طريقها إلى عدد من المتاحف. ومن ثم، فإن تحديدها ووصفها بدقة يثير مشكلات لا يمكن حلها إلا بالبحث الدقيق. وفى هذا المقال فإن نينا جوكيريل - التى تعمل أمينة للقسم العرقى بالمتحف الوطنى الباڤارى فى ميونيخ (ألمانيا)، تحدد مصادر المعلومات المكتوبة والمصورة المختلفة التى يستخدمها المتحف لتوثيق مجموعته".

إن المجال الواسع للأزياء الوطنية، أى الملابس الريفية، يمكن تقسيمه إلى أربع مجموعات والتى يمكن دراستها بالرجوع إلى مصادر مختلفة للمعلومات. ومعظم الأمثلة الباقية فى المتحف هى أزياء لأيام الأعياد أو لمناسبات مهرجانية أخرى. وتتألف المجموعة الثانية من أزياء تشير إلى العمر والجنس والمكانة الاجتماعية. أما المجموعة الثالثة، فهى تتعلق بالأزياء المهنية التى تختص بها حرف ومهن مختلفة. وأخيراً، هناك الأزياء الإقليمية المستمدة من تقاليد المجتمعات المحلية.

وإن معظم قطع الأزياء الاصلية الموجودة الآن فى المجموعات الشاملة للمتاحف ومستودعاتها للفن الشعبى أو التاريخ العام، قد وجدت طريقها إلى هناك بمحض الصدفه تقريبا. ولقد قامت متاحفنا فى بداية هذا القرن - شأنها فى ذلك شأن المتاحف فى الدول الأوروبية الأخرى، بالتركيز على نحو مطلق تقريبا على جمع الأزياء المهرجانية المثيرة وكماليات الزينة المتعلقة بها. أما عن أزياء العمل اليومى والملابس الداخلية أو الشمينة، فقد كان من المتعذر تماما الحصول عليها للمتاحف.

ولقد تم على مدى العقود الماضية توسيع مجموعات عديدة عن طريق المشتريات أو الإهداءات ذات المجالات المتنوعة تنوعا كبيرا. وكانت هذه المقتنيات غير منظمة تنظيما منهجيا بصفة عامة ولا تأخذ فى حسبانها ماهو قائم من مخزون - وهذه حقيقة تنطبق على جزء لا بأس به من المجموعات الهامة. خاصة وأن الوثائق المكتوبة عن قطع الأزياء قليلة بصفة عامة. ومتباعدة الفترات إلى حد كبير. كما يندر أن يكون لدينا سجلات دقيقة من المالك السابق، ذات معلومات عن تاريخ الإنتاج ومكانه، والقائم بصناعة المنسوج وحياكته، أو المناسبات التى أرتديت فيها، أزياء بعينها. وهناك مسألة معقدة أخرى، وهى تلك الكامنة فى حقيقة أن عددا كبيرا من أصناف الأزياء جاءت إلى المتاحف كقطع مفردة، ولا يمكن إعادة تجميعها مع أجزائها الأصلية الآن إلا بشق الأنفس: أما عن مسألة التواريخ، فهى أيسر إلى حد ما بالنسبة لحلها نظرا لأن الأقمشة نفسها، بل وأحيانا كماليات الزينة مثل شرائط الزركشة والازرار، تسمح بتحديد الفترة تحديدا وثيقا نسبيا.

ويتضح من الملاحظات الواردة أعلاه أنه يتعين علينا أن نتجه إلى مصادر معلومات أخرى موثوق بها إلى حد معقول حول الأقمشة المفصلة وكماليات الزينة والخصائص المميزة للأزياء المحلية. ويوجد تحت أيدينا مجموعة كاملة من مصادر المعلومات والتى لا تفيد إلا قليلا لو أخذناها فرادى. ومع ذلك، إذا ما نظرنا فيها معا وفسرناها تفسيرا صحيحا، فإنه يمكن لها أن تسهم فى تكوين صورة دقيقة إلى حد ما للأزياء المتميزة فى مجتمعات محلية معينة.

وفى حالة ألمانيا الجنوبية - وهذا ينطبق بصفة خاصة على مناطق كاثوليكية أخرى - فإن هناك عشر مصادر ممكنة يمكن ارتيادها :

(١) قوائم الممتلكات الموروثة : إن اللجوء إلى هذا النوع من مصادر المعلومات يقتضى نشاطا دؤوبا للبحث بمثابرة شديدة فى سجلات المحفوظات القديمة. ولكن بالنسبة لألمانيا، فإن هناك عقبة أخرى، وهى عقبة أحرف الكتابة القوطية التى كانت مستخدمة حتى اوائل القرن العشرين، إذ أن درجة وضوحها تتفاوت تفاوتا كبيرا . كاتب لآخر. كما أن البحث عن القوائم المؤرخة تأريخا دقيقا والمحددة أماكنها بعناية. والمحفوظة فيما يسمى بـ "سجلات الرسائل". هو أيضا عملية مضيعة للوقت وقلما تسفر عن اكتشافات مثيرة. ومع ذلك، إذا تصادف عثورنا على قائمة دقيقة، ففى وسعنا أن نضمن إلى حد ما الحصول على معلومات حول عدد من النقاط.

ففى المقام الأول، قد تعثر على الأسماء المحلية أو الدارجة للملابس التى تخص الموتى. ولكن هذا يثير مشكلة ترجمة المصطلحات الموغلة، يكافى المحلية رغم أنه ليس من العسير فى معظم الحالات اكتساب فكرة واقعية ومحددة عن قطعة الملابس الموصوفة. وفضلا عن ذلك، فإننا نعرف شيئا جديدا عن الألوان، وذلك لأن الأزياء يتميز بعضها عن بعض بكل جلاء بواسطة صفات مثل "تنورة زرقاء". أو "صدرية حمراء" أو "وزرة حريرية سوداء". وهذا من شأنه أن يفضى إلى نقطة أخرى من المعلومات فى القوائم، ألا وهى مادة المنسوج نفسه والذى يوصف بدقة كعامل مساعد لعملية التحديد السليمة، وعلى

ترجمة : محمد البهنسى

نماذج فى ثياب تنتمى لمنطقة التيرول، أوخر القرن الثامن عشر.

سبيل المثال "صدرية صوفية" أو "وشاح من الشيت".

ومن ثم، فإن قوائم الممتلكات الموروثة تحكى لنا شيئا عن المواد التى كانت تصنع منها الأزياء المختلفة وعن ألوانها، فضلا عن أنها كنز من المعلومات المتعلقة بالأسماء المحلية لأزياء معينة فى المناطق الريفيه.

(٢) بيانات الشرطة : إبتداء من القرن السادس عشر فصاعدا، شنت اللوائح الرسمية معركة ضد الترف والمبالغة فى الملبس. وكان القصد من هذه اللوائح هو حماية صناعة النسيج المحلية. وذلك بحظر شراء الأقمشة المستوردة الغالية من جانب المواطنين والفلاحين العاديين. ولكن هدفها الأساسى كان فى حقيقة الأمر دعم وتقريز التميز الاجتماعى المنعكس فيما يرتديه المرء من ثياب. وفى الوقت ذاته، فإنها كانت تستهدف تزكير الناس بخلفيتهم الاجتماعية وتحذيرهم من رذيلة الإسراف والتبذير.

وبناء على ذلك، فإن بيانات الشرطة التى من هذا القبيل توفر معلومات قيمة حول ما كان مسموحا بإرتدائه فى الريف والحضر، وفضلا عن ذلك، فإن وجود حظر ما يعد دائما إشارة مؤكدة إلى أن الشىء المحظور كان فى بداية الأمر شائعا ومنتشرا على نطاق واسع. وفى الوقت ذاته، فإن الحقيقة القائلة بأنه كان يتعين تكرار هذه التحريمات مرارا وتكرارا تشير إلى أن الناس كانوا لا يبالون ولا يأبهون كثيرا بهذه اللوائح، وأن المواطنين العاديين والفلاحين كانوا - فى أوقات الرخاء الاقتصادى على الأقل - يطلقون العنان لأنفسهم للانغماس فى "الرفاهية والترف" فيما يتعلق بالملابس. ومن ثم، فإن الأقمشة التى تعتبر ترفا ورفاهة واردة فى اللوائح.

(٣) آثار المقابر وشواهد القبور : وهذه تصور عادة أسرة المتوفى وهم يصلون، وقد وقف الأبناء والبنات فى صفوف وكل منهما منفصل عن الآخر بشكل صارم حسب السن. ويواجهنا الاشخاص المعروضون على هذا النحو وهم يرتدون أزياء ربما كانوا يرتدونها وهم ذاهبون إلى الكنيسة. وفى معظم الحالات، فإن الخطوط العامة هى التى يمكن تمييزها فقط - ومع ذلك، فكثيرا ما تكون وثيقة للغاية. ويكشف هذا النوع من المصادر، الكثير من المعلومات عن الطبقة الوسطى، وأقل منها عن

الفلاحين.

(٤) صور القرابين واللوحات التذكارية: إن صور القرابين والنذور (وهى القرابين التى تقدم فى مكان مقدس يحج إليه الناس للشفاعة أو للشكر) آخذه فى أن تصبح هامة بدرجة متزايدة بالنسبة للبحوث المتعلقة بأزياء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فى المناطق الكاثوليكية. وحيث نجد أن هناك تماثلا أو تشابها مقصودا ومحتملا - إذ يرغب الشخص الذى تمثله الصورة فى أن يحدد نفسه أو يتعرف عليه الآخرون من ناحية، وإنه يجب علينا أن نلتمس العذر لوجود قدر ما من التمسك بالتقاليد من ناحية أخرى، وذلك لنقص التدريب الرسمى الذى يعد نموذجا لرسامى مثل هذه الصور من ناحية أخرى. ويتطبق هذا أيضا على اللوحات التذكارية التى تعتبر توسلات للصلاة من أجل روح شخص تعرض لموت مفاجىء. وفى صدر القرابين والنذور واللوحات التذكارية، نستطيع أن نحدد أشكالا عامة للأزياء، وأغطية الرأس، فضلا عن ألوان الملابس المختلفة بصفة خاصة. وتشتمل صور القرابين دائما تقريبا على صيغة "القربان المقدم" ومعها التاريخ. بالنسبة للحالات التى يتعذر فيها ذلك، فإنه من اليسير نسبيا تحديد تواريخها بالمقارنة بينها وبين أمثلة مشابهة، ومن أمثلة موجودة بوفرة.

وفى معظم الحالات، فإنه يمكن تعيين أماكن صور القرابين وذلك بتحديد الصورة التعبدية المعروضة فيها، إذ تستطيع أن نسلم بأن الحجاج جاءوا فى رحلة تستغرق يوما واحدا سيرا على الأقدام، ومن ثم فإن هذا يمكننا من تعيين أماكن الأزياء المصورة. ومع ذلك، فإن المشكلة الوحيدة فى هذا الصدد تتعلق بالأماكن المقدسة الكبرى مثل "ألوتوتينج" Altotting فى بافاريا، أو "ماريازيل" Mariazell فى النمسا. اللتين كان يتردد عليهما الحجاج من جميع أنحاء ألمانيا ومن خارجها. ومن ثم، فإن تقييم الأزياء فى هذه الحالات يقتضى الحيطة والحذر بصفة خاصة.

وهكذا، فإن هذه الصور القربانية - كما رأينا - تقدم فكرة عن نمط الأزياء وشكلها، حتى وإن كانت فكرة عامة. ومن الملاحظ فى هذا المقام هو أن أغطية الرأس بصفة خاصة متميزة تميزا شديدا. والأهم من هذا كله هو أننا نستطيع تحديد ألوان الأزياء المختلفة نظرا لأنها موضحة توضيحا دقيقا. وينطبق هذا بصفة خاصة على الأزياء الاحتفالية والمهرجانية، إذ أن معظم الصور القربانية تبين أصحاب القرابين وهم فى موقف الصلاة، ومرتدين ملابسهم الكنسية فى أيام الأحد. ولا تقدم هذه الصور القربانية أدنى فكرة عن أزياء العمل اليومى إلا فى حالات إستثنائية، وعلى سبيل المثال، عندما يتم تصوير حادث عرضى ما. ومع ذلك، فإن أزياء العمل اليومى تكون أكثر شيوعا وتعبيرا فى اللوحات التذكارية التى تصور دائما الحوادث والكوارث المفاجئة. ومن ثم، فإنه من المرجح للغاية أن تصادف هنا صورا لملابس قاطعى الأخشاب أو المراكبية أو الرعاة. وعندما نقوم بتقييم المصادر المصورة المأخوذة

فتاة صغيرة فى زى من بيونيخ
اللوحه مصورة بتوقيع جوزيف أنطون، مدينة رومبرج ١٨٢٨.

طباعة على الحجر لجوزيف ليبوسكى تظهر فيها إحدى رقصات مهرجان تيجرتسى فى باڤاريا العليا عام ١٨٢٥.

من مجال الفن الشعبى، فإنه لابد دائما من التسامح والتماس العذر لسذاجة الرسامين. ومع ذلك، فإنه عندما نبحث ونفحص الصور القربانية واللوحات التذكارية بما يجب من حذر لازم، فإنه يحق لها كل الحق فى أن تعتبر مصادر مقبولة ومرضية للمعلومات.

(٥) الرسوم وصور التلوين المائى التى يبدعها الفنانون : كان من المعتاد، فى العقود الأولى من القرن التاسع عشر، أن يقوم فنانون من ميونيخ وڤيينا بقضاء أشهر الصيف فى الريف. وأدى ذلك إلى ظهور اهتمام عام بالحياة الريفية، وشجع هذا الإتجاه الرومانسى على إعادة اكتشاف الأزياء المثيرة، بل واكتشاف الأزياء الريفية أيضا. ويوجد لدينا عدد لا حصر له من صور التلوين المائى والرسوم العادية والمطبوعات الملونة فيما بين ١٨٢٠ - ١٨٦٠، وكلها تصور الفلاحين وهم يرتدون أزياءهم المتميزة والمتعلقة ببيئتهم الوطنية، أى تم تنفيذ سلسلة كاملة من هذه الرسوم والصور التى تجسد الأزياء الوطنية، وكثيرا ما كان يحدث ذلك تحت رعاية العائلة المالكة. ومن ثم، فهى لافتة للإنتباه وجديرة بالآخرين حيث مصداقيتها المطلقة فى الوصف والتصوير. ومع ذلك كله، فإنه لابد من التزام الحيطة والحذر بالنسبة لاعمال بعض الفنانين الذين أطلقوا الفنان لحريتهم الفنية ولم يترددوا فى أن يسجلوا فى كراساتهم مشاهد خارجة عن سياقها المحلى السليم.

(٦) الأوصاف الجغرافية ومشاهدات الاصالة : شهدت نفس هذه الفترة، عام ١٨٠٠ تقريبا، نتاجا وفيرا لمشاهدات وملاحظات الرحالة عن باڤاريا والنمسا وشمال إيطاليا، وأثبتت أنها - بعد الأوصاف السابقة عليها للبلاد - تكملة وإضافة أدبية للرسوم والصور الزيتية. ورغم أنه كثيرا ما نجد أوصافا دقيقة للأزياء، فإن الانتباه يكاد يكون مركزا هنا كلية على الأزياء المهرجانية أو الاحتفالية ومناسبات هذه الأزياء كحفلات الزفاف والمهرجانات والنشاطات الريفية الأخرى التى تصادف أن حضرها الرحالة.

(٧) صور الفلاحين : يتم العثور من حين لآخر على صور نصفيه تنتمى إلى القرن التاسع عشر، وذلك بين المتاحف الأكثر رخاء وثراء فى أغلب الأحوال. وهى صور تضم الزوج وزوجته وهما يرتديان ملابس يوم الأحد، ومزدانة بكل مالديهما من مجوهرات. وتعتبر هذه الصور النصفية سجلات يعتمد عليها وذات مصداقية مطلقة. ومع ذلك، فإنه يندر أن نجد عليها توقيعا أو تاريخا، بل إن الاستثناء البالغ هو أن نجد أية إشارة إلى أسماء الأشخاص الذين تمثلهم الصور.

(٨) صور القديسين فى ملابس وطنية : يتعين علينا أن نشير أيضا إلى صور بعض القديسين الذين كانوا خدما فى المنازل مثل القديس نوبورجا Notburga والقديسة إيزيدورا Isidore والمبارك هنري البوتسنى، Hanry of Bozen، والذين تم تصويرهم طبقا لأسطورتهم أو باعتبارهم قديسيين شفعاء للخدم فى ملابس الفلاحين. ومثل هذه التصاوير كثيرا ما تبرز أزياء الزمان والمكان اللذين صنف فيها. ومن ثم فهى تعتبر، وفقا لظروف معينة - سواء كانت تمثالا أو صورة زيتية أو نقشا

– مصدرا للمعلومات عن الأزياء وبحوثها.

(٩) الصور أو الأشكال المذودية : يوجد، من أوائل القرن الثامن عشر، صور مذودية ذات أشكال منحوته وثلاثية الأبعاد، طولها يتراوح مابين ٢٥ إلى ٣٠ سنتيمترا وكثيرا ما تكون مكسوة بملابس الرعاة المحليين. وهذه الأشكال نابعة من الفكرة الأساسية القائلة . بأن الناس فى رسلهم أن يتوحدوا مع الصورة المزودية، ثم مع وقائع وأحداث عيد الميلاد (الكريسماس) من خلالها. ولهذا السبب، كان هناك حرص شديد على إعادة نسخ الأزياء المحلية للرعاة إعجابا وافتتانابهم. وينطبق نفس الشيء على الصور المزودية الثنائية الأبعاد.

(١٠) دمى الأزياء : لم يبق موجودا سوى أمثلة قليلة جدا من دمى الأزياء المنتمية إلى القرن الماضى، وهذه الدمى ليس لها أدنى علاقة بدمى الهدايا. والتذكار فى أيامنا هذه، وإنما هى نسخ دقيقة تصور الأزياء السائدة. أما عن قطع الأزياء المتعارضة أو المتبادلة مثل أغطية الرأس لأيام العمل أو لأيام الأعياد، فهى كثيرا ما تكون باقية على قيد الحياة. ومن النادر للغاية وجود دمى مكسرة بأزياء العرائس، وإن وجدت فهى مصدر ذو قيمة خاصة للمعلومات المتصلة ببحوث الأزياء.

إذا نجحنا فى تطبيق ثلاث أو أربع إمكانيات من هذه الاحتمالات العشر فى منطقة بعينها، ربما نكون واثقين إلى حد معقول من إكتساب صورة شاملة موثوق بها، تبسط وتيسر مسألة تحديد القطع المفردة فى المتاحف وتعيين تاريخها.

حين صار الفن أسلوباً : الثوب الياباني "كوسود" في المتحف الاقليمي للفن بلوس انجليس

لقد أقيم أكبر وأعظم معرض شامل للثوب الياباني "كوسود"، أعني سلف الثوب الياباني الحديث "كيمونو" في المتحف الاقليمي للفن بلوس أنجليس من ١٥ نوفمبر ١٩٩٢ حتى ٧ فبراير ١٩٩٣. وسمي المعرض : "When Art Became Fashion Kosode in Edo Period Japan" (حين صار الفن أسلوباً: ثوب "كوسود" في اليابان أيام ييدو)(*)، وعرض المعرض ما يزيد عن مائتي عمل بما في ذلك شرائط القماش الطويلة التي تسمى "Obi" التي تلف حول الخصر، وتوضع فوق كتف واحد عبر الجسم للزينة، ورسومات تصور مشاهد وأحداثاً من الحياة اليومية، وأنموذج للكتب النمطية المطبوعة من كليشيهات خشبية، وعدد ١٤٦ عينة من ثوب "كوسود" تمثل فنون اليابان لتزيين النسيج بالرسوم الزهرية. وقدم المعرض نظرة شاملة للدور الاجتماعي والجمالي الذي أدته الثياب في ييدو في فترة (توكو جاوا) (١٦١٥ - ١٨٦٨). حينما ازدهرت ثقافة حضرية على نطاق لم يعرف من قبل في اليابان.

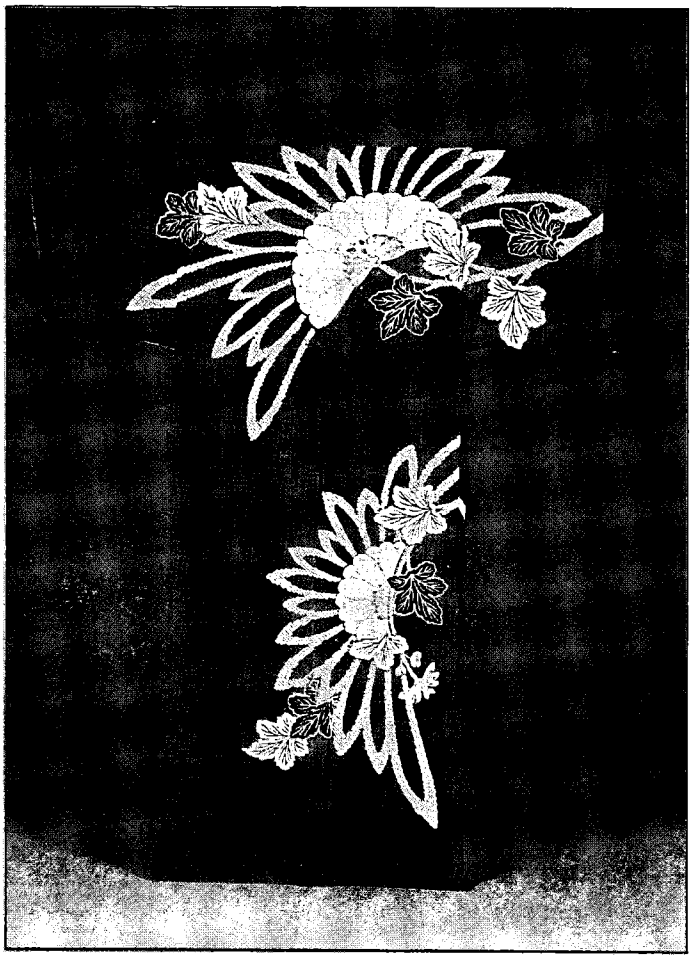
وعلى سبيل الاقتراض من ثماني عشرة مجموعة يابانية، وأربع مجموعات أمريكية عرضت كثير من الثياب التي لم يسبق عرضها في الولايات المتحدة ذات يوم، وغادرت اليابان مرات عديدة لأول مرة. وكان مما ضمه المعرض ثوب كوسود واحد، وأربعة شرائط "أوبي" تعدها الحكومة اليابانية من الممتلكات الثقافية الهامة. ولأن المتحف الاقليمي بلوس أنجليس هو الذي نظم المعرض بالتعاون مع متحف طوكيو القومي، والمتحف القومي للتاريخ الياباني، فلم تر هذه المعروضات إلا في لوس أنجليس وحسب.

وكان ثوب "كوسود" هو الثوب البدائي لكل من الرجال والنساء في اليابان فترة ييدو أما الأعمال السابقة التي ضمها المعرض فتعود إلى أواخر القرن السادس عشر حتى أوائل القرن السابع عشر، وتضم صباغة رباط العنق المستخدم فيها ورقة شجر ذهبية، ورسومات بالتطريز وبالمواد لخلق تصميمات تتميز بالروعة والذوق الرفيع. واستمر المعرض بطريقة التسلسل التاريخي بأعمال من الربع الثالث للقرن السابع عشر، حين أصبح ظهر ثوب كوسود يزخرف برسم مفرد موحد. وقد شهد أواخر القرن السابع عشر تطور الصباغة المسماه "Yuzen" وهو الأسلوب الفني الذي أتاح التطبيق المباشر للصباغة بالفرشاة. وقد أسفرت الاجادة السريعة للرسم بهذا الأسلوب الفني الجديد عن أمثلة ممتازة للمناظر الطبيعية الشاملة، ومناظر المدينة وكان لهذا الانصهار بين الفن والموضة .. أثر فريد في تاريخ الثياب. ومن أواخر القرن الثامن عشر حتى نهاية فترة العاصمة ييدو، أصبح الاستخدام الماهر للألوان والمساحات المحدودة للتزيين بالرسوم والنقوش علامة للجودة والأصالة، ونقلة من أسلوب التوهج الأسبق زمنياً.

وبينما تطور ثوب "كوسود" إلى وسيلة تعبيرية راقية عن المظهر الشخصي، أصبحت أداة نابضة بالحياة تمثل عالم من يرتدون هذا الثوب. وفي القسم الرئيسي للمعرض، كانت ثياب "كوسود" مرتبة بشكل خيالي. وكان من بينها موضوعات شعبية شملت مناظر لكيوتو، والعاصمة ييدو؛ وعناصر رئيسية مثل أوراق الصنوبر، والخيزران، وثمر البرقوق كرمز (لحسن الطالع وطول العمر) وأزواج من البط الصيني (تعبر ضمنا عن نعمة الحياة الزوجية)؛ بالإضافة إلى أشياء عادية مثل القوارب، والقبعات، والمراوح التي صارت عناصر تصميم مثيرة للانتباه في أيدي أصحاب الحرف اليدوية باليابان؛ وكذلك الحيل المرئية التي تبعد المجاز عن تعقيدات اللغة اليابانية المنطوقة والمكتوبة؛ إلى جانب الأماكن الشهيرة في الأدب والتي كانت معروفة على نطاق واسع من خلال الكتب المطبوعة. وثمة عناصر رئيسية أخرى، اقتسبت كتقليد عن الساموراي، استعيدت فيها الحكايات البطولية، وأضفت المثالية في أحيان كثيرة على بلاط هيبسان (٧٩٤ - ١١٨٥): وكان ثمة أهمية خاصة لثياب "كوسود" التي رسمها فنانون من المشاهير مثل جيون نانكاي (حوالي ١٦٧٦ - ١٧٥١) وساكاي هيوتسيو (١٧٥٢ - ١٨١١) والتي حولت رسوماته الموسومة على ثياب "كوسود" الفن إلى أسلوب بالمعنى الحرفي.

(*) ييدو هي طوكيو حاليا.

ترجمة : حسن حسين شكري



الثوب المسمى "كاتابيرا" مزين بزهر الأقحوان، اليابان، فترة العاصمة يبدو (الربع الثالث من القرن السابع عشر).

الثوب المسمى "أوشيكاكى" مزين بشعر الكرز، والبط المائى، ونقوش أخرى، اليابان، فترة العاصمة يبدو (النصف الأول من القرن التاسع عشر).

جولة فى ربوع المغرب : متحف الاوزايا العرقى

بقلم : حسين القصرى Hoceine El Kasri

"ينعكس التنوع العرقى المغربى وتاريخه" العريق كمفترق طرق ثقافى فريد فى مجموعة الأزياء الثرية بمتحف اوزايا العرقى وحسين القصرى كاتب هذا المقال، هو أمين هذا المتحف، ومؤلف عدد من المقالات عن الفنون التقليدية المغربية، وكذلك دراسة عن المجوهرات كمنظومة رمزية".

يقع متحف اوزايا العرقى بالرباط فى مصر صغير ينتمى إلى القرن السابع عشر، وتم ترميمه فى عام ١٩١٥ لصيانة وعرض المقتنيات الوطنية. وهو الذى يصور سلسلة واسعة من الانتاج التقنى والفنى للحياة التقليدية. ويفتخر المتحف بأنه يضم واحدة من أكثر مجموعات من المنسوجات تناسقا وانسجاما فى الغرب، حيث يصون ويعرض الأزياء ومستلزمات الزينة، إبتداء من أبسط أنواع الملابس اليومية حتى أذرع القفاطين المقصبة بالذهب والفضة. ومن ثم، فإنه يعد شاهدا على أشكال الملابس التى كانت مألوفة خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وعلى التغيرات التى تعرض لها فى القرن العشرين.

وإن جذب الإنتباه إى أهمية الأزياء من حيث أنها تدل على الهوية الدينية أو الاجتماعية أو المهنية أو غير ذلك، أو من حي أنها ببساطة تشكل منظومة رمزية، إنما هو أيضا تأكيد على قيمتها الوثائقية: فهى توفر معرفة أكبر للجماعات البشرية وللأسباب التى تفسر تعرضها للتغيرات على السواء.

ولقد تمخض الموقع الجغرافى المتميز للمغرب عن إتصالات مستمرة مع الحضارات، التى تعاقبت تلو بعضها البعض حول البحر المتوسط. وتتجلى دلائل هذا كله. كما هو الحال مع كل جانب من جوانب الحياة المادية. جلاء تماما فى أزياء القطر.

وإن نظرة سريعة إلى التاريخ القديم تذكرنا بالفينيقيين والقرطاجنيين والرومان. كما أن العلاقات مع شبه جزيرة أيبريا المجاورة، سواء كانت بلاد الأندلس المسلمة أو أسبانيا المسيحية، شكلت هى الأخرى جزءاً من التفاعلات السياسية والثقافية الاجتماعية والتى لا تزال قائمة منذ أوائل العصور الوسطى. فإذا أخذ المرء فى اعتباره الروابط اللغوية الدينية من الشرق الأوسط، فإن هذا من شأنه أن يكمل قائمة العوامل الرئيسية التى كانت مسئولة عن الأصالة التى تتجلى فى الأزياء التقليدية المغربية، وهى الأصالة التى نحاول أن تصورها من خلال المجموعات التى يضمها متحف اوزايا العرقى.

ويمكن عرض هذه المجموعات بوسائل وطرق مختلفة، شريطة الحرص على إبراز وعرض التنوع الذى يميزها. وتشتمل بعض الأنواع المختلفة للتصنيفات على فئات متعلقة بالجنس من حيث الذكورة والأنوثة، وفئات دينية وتقنية. وهذه الفئات تنقسم بدورها إلى فئات نوعية، وبذلك يتسع مجال التحليل. ومع ذلك، فإن مثل هذه الفئات لم تدخل مجال الاستخدام الرسمى بعد. ومن ثم فسوف نلتزم بالتصنيف الذى أتخذه علماء الأعراق Ethnographic الأوائل والذى يفرق بين الأزياء الحضرية والأزياء الريفية. وعلى الرغم من أن الخصائص المميزة الحضرية والريفية متداخلة، فإن هذا التصنيف سيظل تافها ومفيدا إلى أن يحين ذلك الوقت الذى يتم فيه إقرار وسائل آخرى على نحو حاسم وقاطع.

ومن ثم، فإن المدن والبلدان القديمة أو "الحضرية" مثل فاس، مكنيس، وطيطوان، الرباط، Sale، ومراكش، يمثلها فى المتحف الأزياء النسائية التالية : السبنية (غطاء للرأس) والإزار، والبرقع brouq والكنبوشة kenbouch وهما خماران للعرائس، والقفاطين المميزة لكل مدينة والأحزمة المقصبة. أحزمة الدمة Damma المطرزة بخيوط ذهبية وأحذية الشيربيل المطرزة بالقطيفة، وأحذية الـ Rihiya المصنوعة من الجلد الأسود. والأزياء التى يرتديها اليهوديات كما تتجلى فى زى التشريفات الفخم الشهير، وهو زى الكسوة الكبيرة.

وفيما يتعلق بالأزياء الريفية، فسوف تقتصر على المناطق الجغرافية الرئيسية وجماعات الريف Rif العرقية (فى الشمال). وجبال أطلس والسهول وجنوب الصحراء الكبرى. وفى هذا الصدد، فإن التنوع هو القاعدة. ومع ذلك، فإن الأزياء مصنفة برموز على نحو كاف بحيث يستطيع المرء أن يحدد، بواسطة طريقة نسج العباءة أو طريقة تصفيف الشعر، القبيلة أو المنطقة التى تنتمى إليها.

وإذا ما أخذنا أمثلة لقبائل من منطقة جبال أطلس الوسطى، فإنه فى وسع المرء أن يميز بين لباس

ترجمة : محمد البهنسى

إمرأة من الزمور أو لباس إمرأة من الزيان zayan أو من عيت سرغوش Ait Serghouchen. وحتى إذا كان النساء يرتدين نفس "الإزار" المشهور، وهو نوع رومانى تم اللباس الذى تتشابك اطرافه عند الكتف بمشبك من الفضة. فإننا فى هذه الحالة نجد أن المرأة المنتمية إلى الزمور تلف حول خصرها عباءة "هانديرا" Handira من الصوف الأبيض. والمزخرف بالترتر. ومع ذلك، فإن معطف الهاندير يمكن أن يكون العلامة المميزة لقبيلة أو مجموعة من القبائل، وذلك كما هو الحال فى العباءة ذات الخطوط الزرقاء والبيضاء لقبيلة عيت هديدو Ait Hdiddou فى جبال أطلس العليا.

أما عن الرجال فى المناطق الريفية، فإنهم يرتدون عادة "الرزة" Rezza (عمامه) أى قبعة "شمرير" كبيرة مصنوعة من سعف النخيل المجدول، وقميصا طويلا تحت "الجلابة" Jellaba الشهيرة، والتى تكون قصيرة فى حالة أهالى الريف Rifians. ومعها حقيبة كتفيه من الجلد المطرز والمثقب، وبرنس burnous (جبال أطلس العليا) أو أخنيف akhnif (فى جبال أطلس الخلفية) كثياب خارجية. أما عن أزياء مناطق الصحراء الكبرى فهى تتألف بشكل متميز من "الإزار" و "الحيك" haik زى اللون الأزرق النيلى، و"الديراكا" derraca و "الجندورة" gandoura المزخرفة برسوم فى أشكال حلزونية.

وبعد هذا الوصف التقريبى السريع للعناصر العرقية والجغرافية المتنوعة التى تميز الأزياء التقليدية المغربية، سنلقى الآن نظرة خاطفة عليها فى داخل المتحف نفسه.

تنظيم المقتنيات

يضم قصر القرن السابع عشر الذى شيد طبقا لأصول العمارة الاسلامية، منتجات حضرية (مجوهرات ذهبية، وخزفيات مصقولة) والصالون الذى أعيد بناؤه مع عرائس من فاس والرباط – صالى Sale ترتدى أجمل ثيابها، إما عن معرض الفنون الريفية، فإنه يقع فى قلب حدائق "اوزايا" oudaia ويشتمل على معروضات تضفى أبهة المكان وجلالة على المقتنيات والأزياء المنسوجة.

وتمثل المعروضات جولة عرقية طويلة، تبدأ من سفوح جبال أطلس الوسطى (٧٠ كم شرق الرباط) وتمر عبر قبائل زمور وزيان وعيت سرغوشن. ثم تتوغل فى الريف حيث يمكن إلقاء نظرة خاطفة على الازياء كل من الرجال والنساء المعروضة. ثم تواصل الجولة مسارها عبر جبال أطلس العليا (عيت هديدو Ait Hdiddou) متوغلة نحو الجنوب حيث يلتوى طريقها عبر بلاد IDA أو نديف Nadif فى منطقة جبال أطلس الخلفية، وعبر وادى SOUS (جنوب مراكش) نحو حدود الصحراء الكبرى. وما أن يصل المرء إلى وسط القاعة، حتى يجد خزائن عرض كماليات الزينة مثل الأحزمة الصوفية المصبوغة بالحناء أو التى تستخدم أسلوب الباتيك.

وبطبيعة الحال، فإنه لا يمكن أخذ الا أمثلة قليلة من الأزياء من كل المناطق الرئيسية التى ذكرت فى مساء الجولة الواسعة المشار إليها آنفا. وعلى سبيل المثال، فإن نساء زمور يرتدين "الإزار"، ونفس الشىء تفعله جميع شقيقاتها فى جبال أطلس. وهو من القماش الأبيض البسيط، ومرتب فى المعرض على نحو يقدم للزوار فكرة أوضح للطريقة الدقيقة التى يتم بها ارتداؤه، إذ يتم أولا لف القماش على الصدر، ثم يلتقى الطرفان فوق الظهر ويتم شبكهما بالجزء الأمامى عند الكتف، وذلك بواسطة مشبكين من الفضة يتسمان بالطابع المميز للمنطقة. وإن السمة الرئيسية المميزة لهذا "الازار" هى إستخدام حزام مصنوع من الصوف وبه رسوم هندسية منسوجة، كما أنه مزدان بقطع معدنية وتتدلى منه مجموعات من الأصواف والأهداب أو الشراريب التى تصل إلى الأرداف ويتم لفه عدة مرات حول الوسط، كما أنه يتميز بالأصالة من حيث تزويده بمرايا صغيرة متناثرة فى ثناياه مما يجعله يتألق ويتلألأ فى ضوء الشمس.

أما فى منطقة عيت سرغوشن، فإن "الإزار" يكون مصنوعا من الموصلين الخفيف الوزن والذى يرجع إلى أصل حضرى ومثبت حول الخصر بحزام أحمر وأسود مصنوع من الصوف الخشن. وفوق هذا

امرأة من قبيلة المرابطين

كله، فإن نساء عيت سرغوشن يتميزن بأغطيته رؤوسهن ومجوهراتهن، إذ يحوط الوجه كله جمة من الصوف الأسود. وتشكل المجوهرات المؤلفة من قطع فى الجبهة وأخرى على الصدر، ومعها شبكان (أبزيمان)، طبعا من الرقائق الفضية المنظومة فى سلاسل صغيرة ومزخرفة برسوم هندسية فاحمة اللون خاصة بالقبيلة ومميزة لها.

وتجدر الاشارة هنا أيضا إلى "الأخنيف akhnif الشائع فى Ait Auaouzgiut (جبال أطلس الخلفية)، وهو مماثل لزى "البرنس" فى منطقة جبال أطلس العليا. ونظرا لأنه أقرب ما يكون إلى التحفة الفنية، فهو يشغل خزانة العرض كلها، إذ تنبسط جوانبه وتمتد فيبدو مثل طائر كبير زاخر بالألوان. فالصوف الأسود وشعر الماعز منسوجان فى قطعة واحدة، ومزركشة بشريط بيضاوى كبير به ألوان حمراء وبرتقالية ورسوم هندسية. ونظرا لأن المسلمين واليهود كانوا يرتدونه، فقد كان أكثر شيوعا فى الماضى عندما كان تنتشر بين سكان Glaoua وفى وادى السوس.

ولما كان "اهالى IDA" أو نديف Nadif (جنوب غرب السوس) يعيشون على إرتفاع ١٠٠٠ متر فى قلب جبال أطلس الخلفية، فإن "الإزار" عندهم مصنوع كله من الصوف مع رسوم هندسية متقاربه فى حواشيه واللون الأحمر هو المستخدم للزخرفة الشاملة، مما يجعله متناسقا مع المجوهرات الفضية المطعمة بخليط الفل الفاحم اللون والفصوص الزجاجية المرئية الحمراء اللون والمتلألئة مع الضوء.

وهناك تفاصيل أخرى تستحق الذكر، ومنها "الحيك" haik (اللباس الرسمى المصنوع من صوف الإغريم Ighrem (الناعم) والأبزيمات الكبيرة المثلثية الشكل التى تغطى الجزء الأعلى من "الإزار" القطنى الأسود الذى كانت ترتديه المطربة المنتمية إلى تزنيت Tiznit، وما هذا إلا قليل من كثير. أما عن الراقصة المنتمية إلى جوليميا Goulmima بإيماءاتها البدوية الحاذقة، فإن المرء قد يحسبها خطأ أنها راقصة من آسيا مالم تكن مرتدية "الحيك" النيلى اللون الشهير، والذى تتميز به نساء الصحراء الكبرى.

ثم يأتى مساء الجولة إلى نهايته مع زى "الجندورة" الفضفاض المصنوع من التيل والمصبوغ باللون الأزرق النيلى، وحيث نجد الجيب مزركشا

برسوم حلزونية، يمكن أن نجدها أيضا منقوشة على جلود البدو الرحل حتى موريتانيا وما بعدها. فالتأثير الأفريقى لا تخطئه عين ولا سبيل إلى إنكاره، ويمكن القول بأن التاريخ قد أكمل لحمة وسداة نسيجه فقد كان هؤلاء البدو الرحل هم أنفسهم - إبتداء من القرن السابع عشر - الذين أسهموا إسهاما فعالا فى عملية إضفاء الصبغة الاسلامية على بلاد الأندلس إلى الحد الذى لا تزال ترد معه الإشارة إلى الأسلوب الأسبانى - المغربى فيما يتعلق بالثقافة المادية والروحية.

أسلوب الأمصار والمدن

إن هناك أسلوبا حضريا جليا يسود النشاطات الفنية فى أمصار ومدن المغرب، وهو أسلوب خلف بصمته على كل الفنون والحرف،وأبلغ دليل يشهد على ذلك هو الفن المعمارى لقصر متحف اوزايا، oudaia الذى ينتمى إلى القرن السابع عشر. فقد شيد هذا القصر داخل أسوار قلعة مولاى رشيد، وبه مصلى من ثلاث غرف عند المدخل. ويلى ذلك فناء به أعمدة، وفى وسطه حوض من الرخام الأبيض، ثم بهوان مستطيلان. وشرفتان متقابلتان ويشكلان وضع خلفية المتحف حيث يستطيع المرء أن يعجب بالمجوهرات الذهبية والخزفيات لمدينة فاس. ومن ناحية أخرى، فإن المرء فى وسعة أن يرى عرائس من فاس والرباط مرتدية أزياءها الزفافية الرائعة فى احد البهوين والذى يطل على حدائق "اوزايا" oudaia (وهى واحدة من المتاحف الخضراء الساحرة فى العاصمة).

وإن الأمر كله ليبدو كما لو أن سكان الأمصار والمدن لا يريدون إلا أن يراهم الناس وهم فى أفضل مظهر وأحسن وجه. والقفطان هو السمة المميزة العامة بينهم، ومع ذلك فإن التنوع كامن فى إختيار نوع القماش وطريقة ترتيب كماليات الزينة والحلى، وذلك تبعا للمدينة أو المنطقة المعنية، بل وتبعا للمجموعة الاجتماعية داخل مدينة أو منطقة بينها.

وسنختتم هذا المقال بعرض وتقديم أزياء مدينتين بعينهما، وهى أزياء من فاس والأخرى من الرباط.

والقفطان الذى تريديه العروس المنتمية إلى فاس، هو زى طويل ورائع ومقفول من الأمام، من أعلى إلى أسفل وذلك بواسطة زركشة من الأزرار الصغيرة. وهو مقصب بخيوط ذهبية ومزدان برصائع (ميداليات) منقطة بورود حمراء. ويسمى هذا التنوع من القفاطين باسم "بن شريف"، شبه على عائلة النساجين الذين يصنعونها منذ بداية القرن التاسع عشر، وهو مغطى جزئيا بخمار الزفاف المصنوع من الحرير المقصب بالذهب، واللبة (Lebba)، وهى مجوهرات على الصدر، وتتألف من صفوف عديدة من الرقائق الذهبية والفضية والمثقبة. و"اللبة" مثبتة على دعامة خشبية مسطحة، تحمل قلائد من اللؤلؤ المتألق. يفصل فيما بينها فى الوسط مساحات خضراء. أما على الجبهة، فإن العروس تضع إكليلا يتألف من رقائق فضية ومذهبة، مشبوكة ببعضها البعض بمثبتات صغيرة، ومن شأن هذا الإكليل ان يسهم فى دعم التأثير الشامل لزينة العروس ورونقها.

عروس يهودية من الرباط

عروس مسلمة من فاس

ورونقها.

وتتألف كماليات الزينة من حزام أو ذنار عريض مقصب، ويربو طوله على المترين، ويلف عدة مرات حول الخصر، وخفين cherbil babouche مصنوعين من الجلد والقطيفة المقصبة بالذهب.

أما العروس المنتمية إلى الرباط، فهى جالسة على مقعد عال، له مسند به تصميمات فنية مدهونة على الخشب. وهى ترتدى قفطانا واسعا من القطيفة البنفسجية المشغولة بجدائل ذهبية، وله أكمام قصيرة تتسع تدريجيا إلى أسفل، ولها فتحة مائلة عند الخصر، ومفتوحة من الأمام حيث تبدو منها "طبطينة" Tabtiya، وهى ثوب تحتى طويل من الستان البنفسجى اللون. أما عن مكان الحزام المقصب، فإنه توجد فيه "مدمة" mdamma عريضة، وهى زنار من القطيفة البنفسجية اللاهية (مرف) والمطرزة بخيوط ذهبية والأكمام مثبتة فى مكانها بواسطة حمالة hmala من الحرير المجدول.

أما عن السبنية" sebniya، وهى لفاع للرأس ترتديه العروس ليلة زفافها، ومصنوع من الحرير الأبيض والمخطط بتقليمات برتقالية اللون. فهى مثبتة فى مكانها بواسطة قلنسوة مخروطية الشكل، تتدلى منها النواشة nouacha، وهى ذات لون أحمر قرمزى، ومصنوعة من ريش النعام.

وإن ما سبق ذكره اعلاه، ماهو إلا مجرد لمحة سريعة عن المجموعة، نظرة عامة موجزة إلى معروضات المتحف. وإذا كان يعوزها الدقة فيما يتعلق بتقديم تاريخ الأزياء فى المغرب وأساليب ارتداءها وكيفية تأثيرها على جسم مرتديها وإيماءاته، فإنما يرجع ذلك إلى هدفها المبدئى والأساسى، وهو إبراز قيمتها الجوهرية.

تنويه

الصور التوضيحية الواردة فى هذا المقال، مأخوذة من كتاب "أزياء المغرب"، تأليف جان ميزانسينو، ونشره إريسود، ر. ن ٧ لاكالاد، ١٣٠٩٠، إيكس. إن - بروڤيينس (فرنسا). وكان بيزانسينو، وهو فنان موهوب، قد بدأ فى عام ١٩٣٤، فى تسجيل التفاصيل الثرية والمتنوعة للأزياء المغربية. وقد أسفرت مثابرته ودقته عن عمل له قيمته الفنية والعلمية على السواء.

بعث الحياة إلى الأزياء : تطبيق عملى فى التوثيق الإعلامى

بقلم : آجوت نوس Aagot Noss

"فى خلال الخمسينات، بدأ متحف نورسك الشعبى" "فى اوسلو خطة لبحث جميع الأزياء الشعبية" "النرويجية بغية إجراء مسح شامل للأزياء وتقاليدها". "وقام بتنفيذ برنامج للبحث الميدانى على مدى أكثر من ثلاثين عاما فى المناطق التى لاتزال فيها هذه التقاليد" "حية وباقية. وكانت آجوت نوس، كبيرة الأمناء" "ورئيسة قسم الأزياء والمنسوجات بالمتحف الشعبى" "مسئولة عن وضع البرنامج والإشراف عليه. وهى فى هذا" "المقال تصف كيف أن استخدام المقابلات الشخصية" "والصور الفوتوغرافية والأفلام)، يمكن أن تبعث الحياة" "فى مجموعة مقتنيات متحفية".

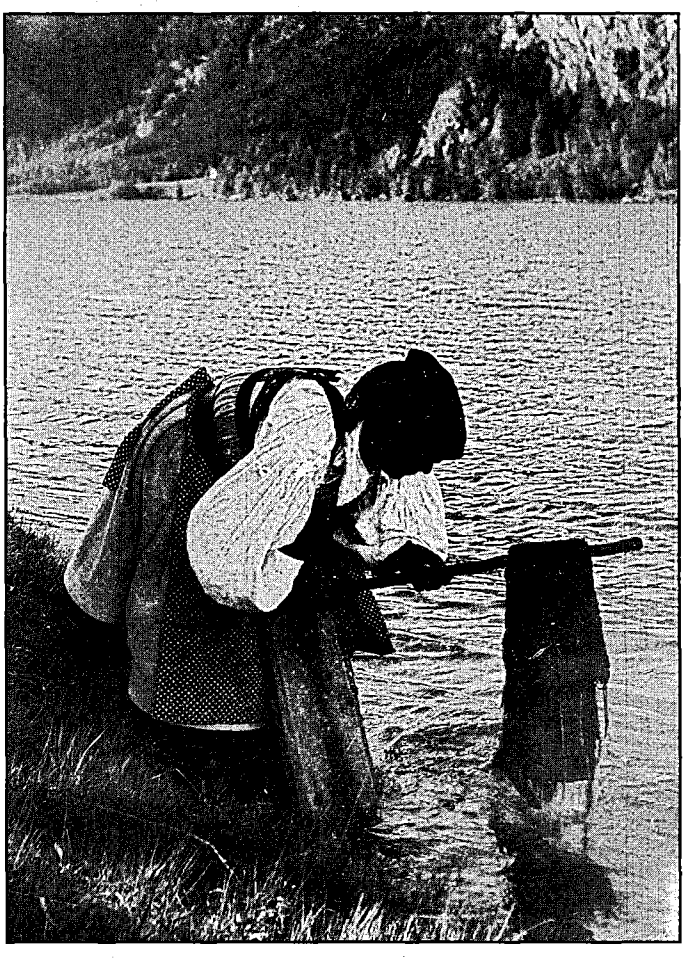
لقد بدأ برنامج البحث الميدانى الذى اتخذه متحف نورسك الشعبى بزيارة الناس فى منازلهم وطلب رؤية ملابسهم وإجراء مقابلات مع أصحابها. وكان هذا من شأنه أن يضمن أن الملابس قد صنفت وفهرست حسب النوع والقماش والنقوش. وكان وصف أى إنتاج، وكذلك أساليب الارتداء، مقرونين بصور فوتوغرافية للموضوعات والعمليات المختلفة.

وكانت البيانات والمعلومات التى أدلى بها هؤلاء الذين أجريت مقابلات معهم محورية وحاسمة، وذلك لأنها كانت فى كثير جدا من الأحيان الطريقة الوحيدة للحصول على المعلومات المتعلقة بمن يمتلك أو كان يمتلك الملابس، ومن الذى صنعها وكيف صنعت، وكيف كان المرء يضع القطع إلى بعضها البعض على النحو السليم وكيف يرتدى المرء هذه الملابس، ومن الذى كان يستخدمها، ومن أى المناسبات كان يتم إرتداؤها.

وقد شكلت المعلومات التى تم جمعها الأساس للتصوير الفيلمى لعملية الشغل، مثل كيفية صنع رداء شعبى، والأساليب الفنية المستخدمة فى الصباغة والحياكة والتطريز وحبك الأطراف والحواشى والأحزمة. وأساليب ارتداء الملابس التى يتبعها الفتيات العذارى والعرائس والمتزوجات (وعلى سبيل المثال، الطرق المختلفة لتصفيف الشعر وإرتداء أغطية الرأس). ومن ثم، يصبح الفيلم تكملة ناقصة بل وضرورية فى كثير من الأحيان للصور الفوتوغرافية الساكنة والمقابلات الشخصية. إذ أن الفيلم يسجل الحركات والتفاصيل التى لا يمكن الحصول عليها بأية وسيلة أخرى.

ويتم ذلك بأن يطلب من الذين تجرى معهم المقابلات أن يبينوا عمليا كيفية إرتداء الملابس على النحو المعتاد لمثل هذا النوع من البحث.

وهم يستخدمون ملابسهم الخاصة وأدواتهم الخاصة، على أن يتم هذا العمل بطريقتهم المعتادة والمألوفة. ومن ثم، فإننا لا نستخدم المقتنيات المتحفية. إذ أن الفيلم فى هذا الصدد يكون توثيقا لتقليد ما، كما هو كائن الآن وكما كان فى الماضى. ولقد صورنا فى بعض الأحيان آخر فرد باق، يعرف عملية بعينها. وفى هذا الصدد، فإنه يتعين على القائم بالتصوير أن يكون شخصا محترفا يعرف كيف يلتقط صورا فوتوغرافية تبرر ما تفعله الأيدى، كما يجب أن يكون التعاون بين المصور والشخص موضوع المقابلة تعاونا وثيقا. وكذلك، فإنه من الأهمية البالغة أن تكون العلاقة بين خبير المتحف والقائم بعملية الشرح والبيان العملى علاقة حميمه ومتسمة بالثقة، إذ تطلب، أحيانا - كلما أمكن ذلك. ممن تجرى معها المقابلة أن تشرح ما تفعله وهذا يصبح جزءا بالغ القيمة من تعليق الفيلم. الأفلام التى تستخدمها هى افلام ١٦ مم وتتفاوت من حيث الطول، فتتراوح ما بين عشر دقائق وثلاثين دقيقة. وتركز الأفلام



سيدة تقوم بشطف أقمشة مغزولة منزليا ومصنعة الطيات يدويا، عقب قيامها بصباغتها من تصوير مركز شتاتن للافلام.

ترجمة : محمد البهنسى

العروس والمزينة، أم وابنتها، العروس ترتدى غطاء رأس من طراز العصور الوسطى، كانت ملكا لاسرة أمها لعدة أجيال.
تصوير أولاف كبرجريب، عند تصوير فيلم لمركز شتاتن للافلام فى اوسلو.

التى إستخدمتها على ثلاثة موضوعات رئيسية هى : كيفية تصفيف الشعر وإرتداء أغطية الرأس، الرداء والأساليب الفنية لشغل المنسوجات، والأعمال المنزلية الريفية (وعلى سبيل المثال، عملية خبز الخبز المسطح، منتجات الألبان).

وكثيرا لا يتوفر لدى المتاحف إلا القليل من المعلومات - إن وجدت - عن مقتنياتها من التحف، غير تلك التى يمكن الحصول عليها بواسطة فحص التحفه نفسها. ومن ثم، فإن الفيلم - بما يبرزه مثلا مما يخص غطاء معين للرأس أو عملية معينة للعمل وكيف تم انجاز ذلك من إجراءات، يمكن أن يكون ذات فائدة بالغة لخبير المتحف، وأن يكون أيضا وسيلة لتثقيف وتعليم الجمهور.

ولقد أنشأت "هيئة المتاحف النرويجية" لجنة لإنتاج أفلام تسجيلية وثائقية عن الثقافة الشعبية والتى تتلقى منحة سنوية من الحكومة النرويجية. ويمكن إستئجار الأفلام بأسعار معقولة أو شراء نسخ منها. وقد قامت كاتبة هذا المقال بعمل عدد من الأفلام، التى أنتجتها اللجنة، وكذلك متحف نورسك الشعبى.

الأزيـــاء كمؤشـــرات للمجتمـــع

ماريلينا بيركو Mariliina Perkko

على الرغم من أن متحف مدينة إسبو فى فنلندا يعتبر مؤسسة حديثة نسبيا، إلا أنه قد أمكنه تجميع مجموعة مقتنيات غير عادية من ملابس الزفاف. وتقدم لنا ماريلينا بيركو مدير هذا المتحف ونائب مدير وسكرتير لجنة الأزياء فى اللجنة الدولية للمتاحف، فى هذا المقال شرحا لما يمكن لمثل هذه المجموعات أن تكشف عنه من مؤشرات عن الفرد وعن المجتمع.

المتاحف هى ذاكرة البشرية، وربما كانت مجموعات الملابس والأزياء تمثل أحد الأصول الثابتة فى أى متحف تاريخى، حيث تعتبر من أهم مصادر المادة اللازمة لدراسة الثقافة والمجتمع. إذ أن الملابس والأزياء تضم الكثير من المعلومات عن المجتمع وقيمه، وطقوسه، وأفراده، إلى غير ذلك من مكوناته.

وتؤدى الملابس دورها فى نقل المعلومة والرسالة بين الفرد والجماعة. فتستخدم الملابس لكى تعطى للانسان وللآخرين، فكرة عن الدور الذى يود أن يؤديه أو الشىء الذى يريد أن يقدمه. وقد يعبر الأفراد عن احتجاجهم أيضا. بان يصنعوا ملابس غير مألوفة.

وتقوى الملابس رؤية الأفراد لذواتهم أى هويتهم والهوية تشتمل على فكرة الانتماء إلى إحدى فئات السن، أو الجماعة الاجتماعية أو المهنية، أو المجموعة العقائدية، أو المذهبية، أو العرقية أو اللغوية، أو القومية أو الشعب. فتعتبر الملابس بالنسبة لكل من هذه المجموعات بمثابة وسيلة لخلق الهوية أو للحفاظ عليها. إذ يتعلم الناس منذ نعومة أظفارهم كيف يلبسون الملابس التى تنتمى لمختلف النظم والقيم والرموز، مما يقوى الشعور بالانتماء إلى الهوية وينمى الثقة بالنفس. ولأى مجتمع ملابسه التى تتناسب مع كل دور من الأدوار فى مسرح الحياة. بل وتظهر كذلك فى الموضات العالمية الدور الواضح للتقاليد القومية والتاريخية.

ويعتبر متحف مدينة إسبو الذى أنشئ سنة ١٩٥٨ من المتاحف الحديثة، ورغم أن مقتنيات هذا المتحف قليلة بالنسبة لمقتنيات الكثير من المتاحف الموجودة بالخارج، إلا أن لها قيمتها المحلية والقومية المرموقة. اذ يبلغ عدد الملابس المدونة فى دليل المتحف نحو خمسة آلاف قطعة. وترجع أقدم قطع من هذه الملابس إلى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وتشمل المعروضات عن منتصف القرن الرابع عشر ملابس العرس الخاصة بالنساء، وأغطية الرأس، والملابس الداخلية، والأحذية، وأغطية الاقدام. ولا يزيد عدد المقتنيات من الملابس التى ترجع إلى سبعينات وثمانينات القرن التاسع عشر على بضع دست من الملابس النسائية والقليل من الملابس الرجالى. ومعظم المواد الموجودة في المتحف ترجع إلى القرن العشرين وبخاصة من عشرينات حتى ثمانينات هذا القرن.

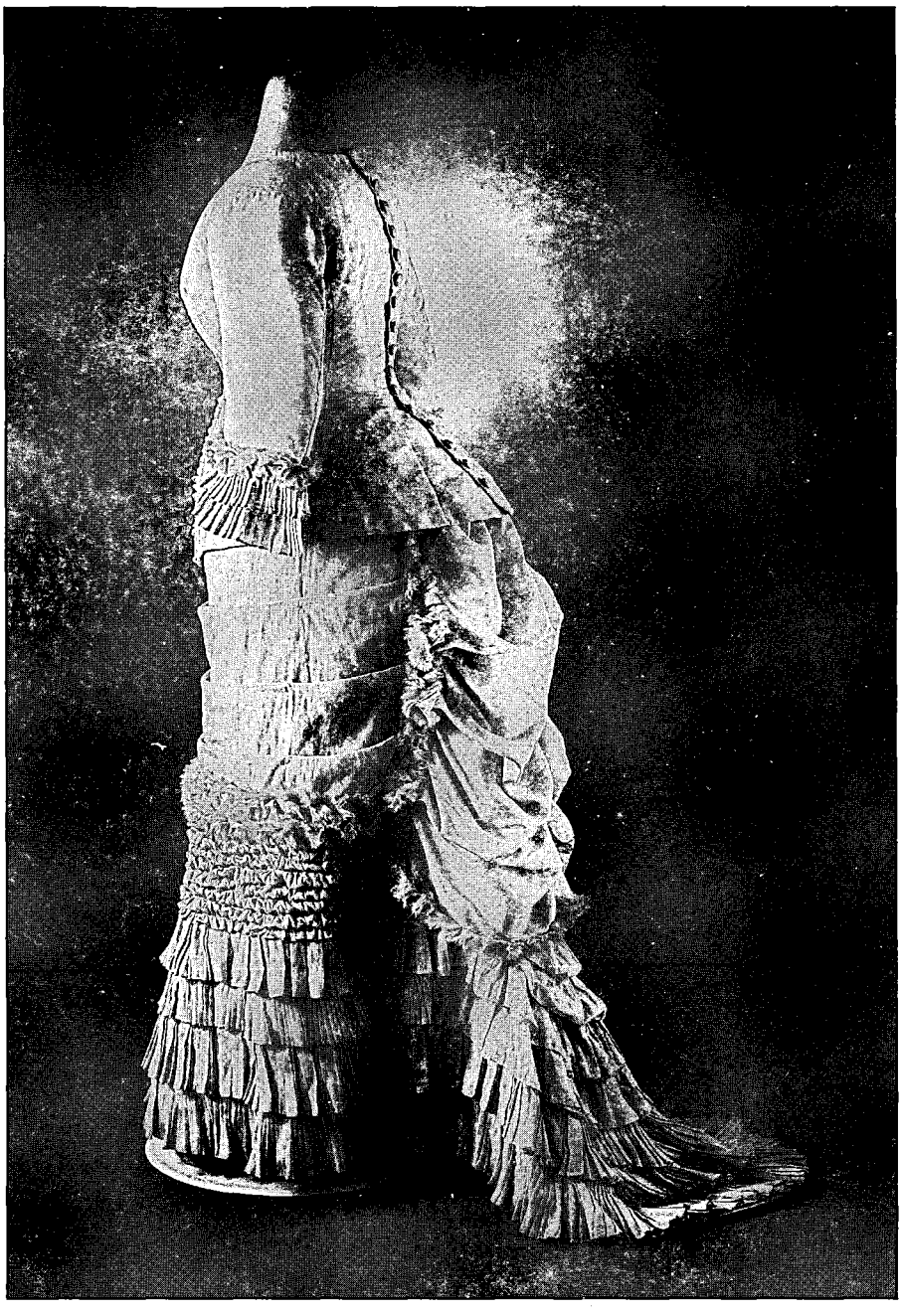
ملابس الزفاف ومكانتها

وتعتبر ملابس الزفاف من أهم مقتنياتنا. ولئن كان متحف مدينة إسبو لديه الآن مجموعة صغيرة من ملابس الزفاف، إلا أن هذه المجموعة تغطى الفترة من خمسينات القرن التاسع عشر حتى ثمانينات القرن العشرين. وأقدم فستان زفاف فى المتحف فستان صوفى يرجع إلى عام ١٨٨٣، وهو مصنوع من الصوف المخلوط، بالحرير ذى اللون العاجى. وهناك أيضا رداء علوى (چاكيت) مصنوع من الحرير الأسود يرجع إلى عام ١٨٧١، وثوب عرس حريرى عاجى اللون من الفترة الممتدة من سنة ١٩٠٠ إلى سنة ١٩١٠، ورداء من التل الأبيض يرجع إلى عام ١٩١٠، وثوب حريرى أبيض بطرحة على الوجه وعصابة للرأس مزدانة بأزهار شمعية من عام ١٩٢٩، وعباءة حريرية عاجية اللون من عام ١٩٣٩، وكذلك بدلة زفاف مصنوعة من الحرير الصناعى ترجع إلى عام ١٩٤٢. وفستان زفاف فيروزى اللون مصنوع من الشرائط يرجع إلى عام ١٩٥٣. أما عن فساتين الزفاف النمطية التى ترجع إلى ستينات هذا القرن فمنها رداء مصنوع من قماش أبيض تلبس فوقه سترة من الأورجانز (ترجع إلى عم ١٩٦٦). وتشتمل مجموعة فساتين الزفاف أيضا على فستان يرجع إلى عام ١٩٦٩ مصنوع من الحرير الصناعى السميك صبغ باللون الأخضر لاستخدامه بعد الزفاف. وتمثل أزياء السبعينات غير الرسمية غالبا بقطع متواضعة فى شكل رداء صوفى من قطعتين يرجع إلى عام ١٩٧١.

وتعتبر حفلات الزفاف من المناسبات الرئيسية التى يحتفل بها المجتمع. وكانت الملابس والزينات الخاصة من العناصر الرئيسية والمنظورة التي تحقق لحفلات الزفاف سماتها الخاصة وجوها المتميز. وكان لحفلات الزفاف أيضا معالمها الطقوسية والقانونية.

وطبقا لعادات شعوب الشمال وقوانينهم، كانت حفلات الأعراس أو الزفاف لدى طبقات ملاك الأراضى من أبرز وأهم الأحداث التى تظهر منها المكانة الاقتصادية لهذه الطبقات بما تضفيه من

ترجمة :محمد جلال عباس



ثوب زفاف من عام ١٨٨٣، حرير مع صوف عاجى ملون ببطانة من القن فى مدينة إسبو متحف موسكو ١٩٩١.

معاني القوة السياسية. وكان الزواج بمثابة عقد تكون فيه للاعتبارات الاقتصادية أهميتها الخاصة. وتشترك فيها الأسرة كلها. وتعتبر بمثابة معاملات تجارية. وتعكس فيها عدد هدايا الزفاف وقيمتها للوضع الاجتماعى والاقتصادى للأسر المعنية بالأمر.

وتمثل حفلات الزفاف نقطة تحول فى حياة المرأة تؤدى بشكل من الأشكال إلى اختلاف وضعها، إذ تصبح زوجة وحاضنة أطفال، وشخصية لها مسئولياتها الخاصة. وتصبح أيام الخلو من الهموم ضربا من ضروب الماضى، إذ ينتظر الزوجة دورها الخاص وواجباتها كزوجة.

وفى أيام العرس تكون المرأة أشبه ما تكون بالملك على مدى أيام قليلة. وفى خلال هذه الأيام تضع أجمل ثيابها وأفضل أرديتها، وتتزين بالمجوهرات وأدوات الزينة المتوافرة لديها. ويكون رداء عرسها بمثابة العلامة التى تدل على مدى ثرائها ومكانتها الاجتماعية. وتكتسب المرأة بثوب عرسها شكلا جديدا مدهشا، ولا تلبس هذا الثوب أو الرداء بعد العرس إلا فى الحفلات الرسمية. ولكى يكون للثوب استخدامه وفائدته بعد يوم العرس، يحتاج الأمر إلى كثير من التصميم والتخطيط والشغل. بيد أنه كثيرا ما كانت تدخل على الثوب بعض التعديلات لكى يحتفظ بامكان استخدامه كزى يجارى الموضة.

ولكى تحصل العروس على أحسن وأجمل ثوب عرس ممكن، تبحث الفتاة عن من تختار لها ثوبها وتلبسها اياه من نساء الطبقات الاجتماعية الراقية. فعادة ما تطلب العروس الفلاحة من زوجة القسيس المحلى أن تكون لبيستها، وأن يصبح خدمها خدما لربة البيت. وبالمثل تطلب العروس من أبناء ملاك الأراضى (زوجة العمدة أو صاحب العزبة) مساعدتها. اما فى الأسرة المالكة فقد كانت الملكة هى التى تؤدى هذا الدور. وظلت نساء الطبقات الراقية تتولين إلباس وتزيين الأعراس من أبناء الفلاحين خلال القرن السابع عشر والثامن عشر. وفى أوقات متأخرة عن ذلك كانت زوجات القسس والعمد وأصحاب الأبعاديات تعرن ملابس زفافهن للأعراس من أبناء الفلاحين. أما عرسان الحكام فعادة ما كانت تتولى إلباسهن ثوب العرس إحدى زوجات الحكام أو أصحاب الأبعاديات أو إحدى كبار النساء من بلدتهن.

وكانت كبار النساء فى البلدة من القرن التاسع عشر بمثابة لبيسات محترفات فى حفلات العرس بالمناطق الريفية، ويقمن بتأجير الزينات وأدوات التجميل اللازمة، وغالبا ما كانت اللبيسات من زوجات رجال الدين أو حراس الكنائس.

العروس بثوبها الأبيض

فى فترة انتشار الطراز الامبراطورى فى أوائل القرن التاسع عشر، أصبح الزى السائد فى الحفلات هو الثوب المصنوع من أقمشة ذات ألوان فاتحة (غالبا بيضاء) من القطن الرقيق أو الحرير أو الموسلين. ويرجع ذلك إلى الاهتمامات التى ظهرت بالأشياء القديمة وانتشرت آنذاك. ومنذ ذلك الوقت أصبح ثوب الفرح أبيض أو عاجى اللون، وظل

كذلك. وأخذ المجتمع أيضا بعادة غطاء الوجه الأبيض الذى يصحب ثوب الزفاف. وكان الثوب العالى الصدر المصنوع من القطن الرقيق مع الطرحة والجدائل المقرمدة بالعبير بمثابة المحاكاة للصور المثالية للآلهة القديمة

ومنذ أوائل القرن التاسع عشر بدأ اللون الأبيض يرتبط بمعانى الطهر والسذاجة التى تميز العروس. ومنذ ذلك الوقت أصبحنا نأخذ بصورة العروس فى ثوبها الأبيض غطاء وجهها، والجدائل الموضوعة فوق رأسها وعلى غطاء رأسها والمزينة ببراعم زهر البرتقال. وهو ما يماثل، مع قليل من الاختلاف، الصورة التى توجد لدينا حتى يومنا هذا. بيد أن ملابس العرس قد شهدت تغيرات مستمرة فى نمطها سواء فى تفصيلها أو ألوانها.

وكان اللون الأسود لدى كل من الفلاحين وسكان مدن شمال أوربا هو اللون القديم المستخدم فى فساتين الزفاف، وظل كذلك حتى العقد الأخير من القرن التاسع عشر حينما بدأ الفلاحون تدريجيا يستخدمون الثوب وغطاء الوجه الأبيض فى حفلات الزفاف. وبدأ الأمر بلبس الثياب ذات الألوان الفاتحة مع غطاء الوجه الأبيض، ولكن مع مرور السنين أصبح الفستان ذاته يصنع من قماش أبيض. ولا يلبس الثوب الأبيض وغطاء الوجه والتاج الا العروس العذراء فقط. ولقد بدأت جوليا جادولين مدينة إسپو تلبس العرائس فى ليالى زفافهن الثوب الأبيض وغطاء الوجه والجدائل المرصعة منذ سبعينات القرن التاسع عشر، ولكن ظهر من الصور الفوتوغرافية التى التقطت للعرائس خلال العقد الأول من القرن العشرين أن البعض كن يلبسن أثوابا سوداء، فى الوقت الذى كانت فيه الثياب الملونة والبيضاء قد شاعت. حيث نشط صناع الملابس فى نشر ثياب العرس البيضاء.

ولقد أخذت عادة لبس ثوب الزفاف ليلة الحفل فقط تنتشر فى أواخر القرن التاسع عشر. وكان الثوب عادة فستانا أبيض يمكن صباغته فيما بعد لاستخدامه. أما اذا ما لبس فقط ليلة حفل الزفاف، فقد كان يغلف ثم يحفظ بعد انتهاء الحفل. وفى أوائل القرن العشرين قل التمايز والاختلاف الطبقى بين الناس، وأصبحت عرائس الفلاحين تلبسن وفقاً لأحدث الموضات.

إن مجموعة مقتنيات المتحف من ملابس الزفاف وغيرها من المواد أو المعلومات الاضافية الموجودة فى الأراشيف والمكتبات، تمثل المصادر التى تخبرنا عن هذه الرواية، بل وتخبرنا أكثر عن الملابس كعامل يسمح لنا بالتعمق فى دراسات حياة الأفراد والمجتمع.

المحافظة على الأزياء : ملتقى العلم والفن

بقلم : إيزابيل الفارادو Isabel Alvarado

دخلت عمليات حماية الملابس وأدوات الزينة أخيرا إلى مقتنيات المتاحف، وأصبت تمثل مواجهة للمشكلات الفنية التى تحتاج إلى دراسة واجراءات منهجية. وتشارك إيزابيل ألفارادو فى ثمار هذه الخبرة باعتبارها المسئولة عن المحافظة على المنسوجات، وعن اعادة التخزين فى متحف التاريخ القومى فى سانتياجو (شيلى). ولكونها أيضا كاتبة العديد من المقالات الفنية والتاريخية.

يفتح العمل المتصل بمقتنيات الملابس الباب للمعارف والمفاهيم عن حياة أسلافنا. وربما يندهش الانسان من تطورات التقنية التى تمت فى عهود تبدو سحيقة، فى أوقات اختلف فيها إيقاع الحياة والهيكل الاجتماعى، والتطور العلمى عما هو عليه فى عصرنا هذا.

فالملابس جزء من حياة الشعوب، وهى تنقل لنا الكثير من المعلومات القيمة. وبصرف النظر عن العصر الذى تنتمى إليه تلك الملابس، فقد صنعت وصممت كأشياء نافعة، فيما عدا بعض الظروف النادرة التى كان فيها انتاج الملابس رمزيا أو لاستخدامها كشعار مميز. ولم يكن يقصد من صنع الملابس أن تكون أعمالا فنية، بل إنها مع مرور الزمن وشغفنا باقتناء وتجميع الأشياء التى تدل على الأزمنة الماضية، قد تحولت إلى قطع متحفية، ومن ثم أصبح هناك اعتراف بأهميتها.

فكيف يمكن المحافظة على هذه الملابس؟

يمثل هذا بداية عهد جديد من الدراسة، ومناهج العمل، والملاحظة، والتشخيص، أو باختصار الالتقاء بين التاريخ، والتقنيات، والعلم، والفن، من أجل تقديم الأزياء إلى زوار المتاحف فى عروض منسجمة يكون لها مع دورها التعليمى إمتاع للناظرين.

هذا وتعتبر المحافظة على الملابس وملحقاتها ظاهرة حديثة نسبيا، ومن ثم فلا يوجد اتفاق على أفضل أساليب المحافظة عليها ولا توجد كلمة أخيرة حول هذا الموضوع. ولكن هناك اتفاق على أنه إذا ما أريد الحفاظ على شىء وصيانته صيانة صحيحة، فلابد من التعرف بدقة على خاسياته الفنية والتاريخية. ولابد من معرفة المواد المصنوع منها وكيف تتفاعل هذه المواد مع العديد من العوامل مثل تغير المناخ، والتعرض للضوء، والاحتكاك بمواد أخرى، والتداول. ولابد أيضا من تحديد العوامل التى تؤدى إلى التآكل بالنسبة للأقمشة أو المنسوجات بصفة عامة، والعوامل التى تؤثر فى الأزياء على أنها أشياء مجسمة بصفة خاصة.

وهناك نقاط هامة لها تأثيرها الجذرى على حيوية الملابس وملحقاتها ضمن مقتنيات المتاحف من الأقمشة. وسوف نرى أن هناك عددا من العوامل التى تساعد على زيادة العمر المتوقع للمقتنيات خلال كل مرحلة من مراحل الاستقبال، والتسجيل فى قوائم المستودعات، والعرض، والتداول.

ويمثل ما أقدمه فى هذا المقال من معلومات حصيلة لخبرتى كأمين لقسم المنسوجات، فى متحف التاريخ القومى فى سانتياجو (شيلى)، وقراءاتى فى الكتب المتخصصة فى الموضوع.

الخطوات الأولى

حينما يدخل إلى المتحف أى صنف من المنسوجات يظل بعيدا عن المقتنيات حتى يتم فحصه من حيث احتوائه على عدوى معينة أو فطريات. وفى كلتا الحالتين تتخذ الاجراءات المناسبة لتنظيف كل صنف إما باستخدام الفرشاة أو أجهزة الشفط بصفة عامة، مع حماية مادة النسيج بالتعشيق، وإذا ما تبين وجود آثار يرقات أو عفونات الفطريات، فيرسل القماش إلى شركة متخصصة. ولإجراء التحكم فى الآفات الحشرية، قد يتعرض الانسان لمخاطر صحية، وتتعرض المادة ذاتها للأخطار كما أنها قد تتعرض لمؤثرات ثانوية أخرى.

وحينما يتم تنظيف المقتنيات بحيث تصبح خالية من أى رجوع للآفات تخزن فى دواليب منفصلة عن بعضها البعض، وتوضع بها أقراص النفتالين كوسيلة لحفظها حتى يتم فهرستها.

وأثناء هذه المرحلة لابد من تسجيل أكبر قدر ممكن من المعلومات مع تصوير الأشياء، وذلك لكى يسهل الرجوع إلى هذه المعلومات، وذلك لتجنب تعريض المقتنيات ذاتها للتداول غير المرغوب فيه. ويجب أن يتم هذا العمل بدقة فائقة، فتكون الأيدى التى تتناول هذه الأشياء

ترجمة : محمد جلال عباس

نظيفة، كما يجب أن توضع الأشياء على مسطحات نظيفة خالية من أية مواد قد تلوثها.

ويجب أن تخاط الأشرطة الطولية التى تسجل عليها أرقام الأصناف على سطح الأقمشة بعد تحديد موقعها المناسب فى مكان يسهل الرجوع إليه، ولا يصح كتابة أى شىء على الأقمشة بصورة مباشرة. كما لا يصح وضع أية علامات بالمواد اللاصقة.

وإذا ما نقلت هذه الأصناف من مكان لآخر يجب العناية بها أثناء تحريكها، ويجب تحريكها وهى فى وضع أفقى محمولة على مسطحات أكبر منها، فإن هذا يساعد على توزيع نقلها بشكل متساو.

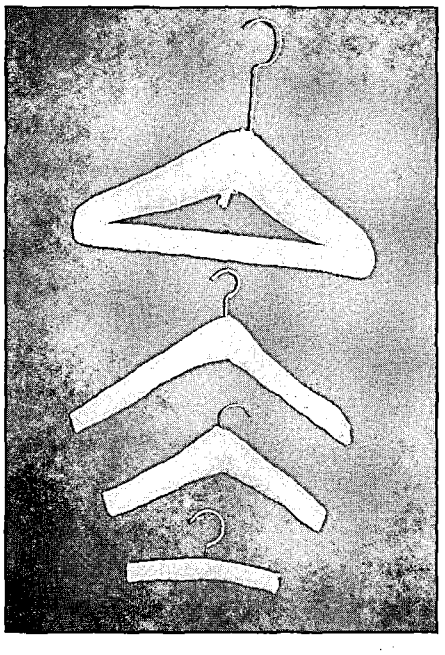
ومن الضرورى أن يكون المكان الموضوعة فيه نظيفا به تهوية جيدة، وتوضع الأشياء فيه بترتيب ونظام لا يؤدى إلى تهديد المقتنيات بأية اخطار.

ويلاحظ أن هذه الأصناف أو المقتنيات لا تشتمل على القماش فقط، بل إن الكثير منها يضم مواد أخرى مثل الفراء، والريش، والجلد، والعاج ودروع السلاحف، والحلى المعدنية، إلى غير ذلك. فمثل هذه المقتنيات من الأزياء تتطلب المزيد من العناية والاشراف عليها فى تخزينها الوقائى. نظرا لأن المواد المختلفة قد تتفاعل بأشكال مختلفة مع الجو المحيط بها.

التحكم فى الظروف المحيطة

فى الدليل الذى أصدرته لجنة الملابس المتفرعة من اللجنة الدولية للمتاحف (ICOM) توصيات بأن الأحوال الجوية المحيطة بالمقتنيات يجب أن تتذبذب قليلا قدر الامكان، وتعتبر درجة حرارة ١٨° مئوية مع رطوبة نسبية تتراوح بين ٥٠ر٥٥ فى المائة هى الحالة الجوية المثالية.

وتتغير المنسوجات نتيجة لاستجابتها لتغير الرطوبة، فتتمدد حينما تكون الرطوبة عالية، وتنكمش فى حالة الرطوبة المنخفضة. ويؤدى هذا إلى إنهاك القماش نتيجة لفقدان مرونته. أما



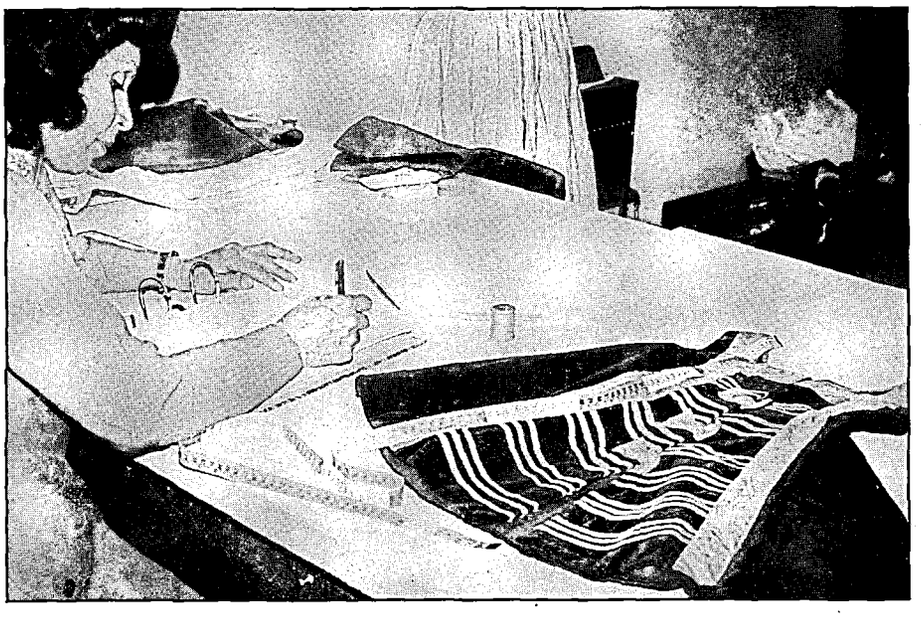
لابد من تبطين الشماعات واستخدام الأحجام المناسبة منها حتى لا تؤثر على شكل الاكتاف.

الرطوبة النسبية التى تصل إلى ٧٠٪ فإنها تساعد على نمو الفطريات أو الكائنات الحية المجهرية، وبخاصة إذا اقترنت بغيرها من العوامل مثل ارتفاع الحرارة، والظلمة، وسوء التهوية، وتزدهر مثل هذه الكائنات المجهرية بسرعة وتصيب الأنسجة والأصباغ. والتلف الذى يحيق بالملابس فى هذه الحالة لا يمكن علاجه. وإذا ما انخفضت الرطوبة عن ٤٠٪ فإن الأقمشة تجف ويصبح نسيجها ضعيفا ومعرضا للتشقق.

ولدرجات الحرارة القصوى أهمية أقل من أهمية التغيرات الحرارية، إن التفاوت الحاد فى درجات الحرارة يعرض الملابس لمخاطر التلف.

وعادة ما تضاء الانوار وقت العمل فقط فى حجرات التخزين، وتظل هذه الحجرات فى ظلام كامل بقية الأوقات.

وتعتبر الأتربة عاملا آخر يؤثر فى إصابة هذه الأشياء بالبلى، وذلك لأن طبقة الأتربة التى تتكون فوق المنسوجات تجتذب الرطوبة، كما



من الضرورى كتابة تعريف كامل فوق كل من المعروضات لتأكيد أن مجموعات الأزياء قد تم تنظيمها وعرضها بالدقة المناسبة.

أنها تشجع على تكاثر الحشرات. والأتربة أيضا من العوامل التى تؤدى إلى التآكل فهى تتخلل الأنسجة وتؤدى إلى تآكلها. والوسيلة الوقائية الوحيدة من الأتربة والتلوث هى التنظيف الدورى، والحفاظ على نظافة المقتنيات والأماكن المحيطة بها. لأن ذلك يمنع أيضا الحشرات من أن تستقر فى المكان.

ولئن كنا نعلم جيدا عن الوسائل الوقائية للمنسوجات، إلا أنه، نظرا لعدم توافر الأماكن، ولعدم كفاية الموارد، توضع مستودعات مخازن المتاحف فى الأدوار السفلى التى لا توجد بها أتربة ولا يتسلل إليها التلوث. وهذا يعنى ضرورة التفتيش والفحص الدورى قدر الامكان للتعرف على التغيرات التى قد تطرأ على الرطوبة النسبية أو تواجد عدوى. فإذا ما ارتفعت نسبة الرطوبة فلابد من امتصاص الرطوبة ومنع التعرض لهجمات العتة التى تمثل المشكلات الشائعة، وهنا لابد من استخدام أقراص النفتالين التى تعلق فى اكياس من القماش داخل صناديق الحفظ والدواليب. ويجب ألا تترك الأشياء معرضة لأية أتربة أو ملوثات.

طرق التخزين

يراعى فى التخزين أن المواد التى تحتك احتكاكا مباشرا بالملابس ذات أهمية كبرى في صيانة هذه الملابس. فلابد ألا تحتك الملابس مباشرة بالخشب أو الورق، الذى قد ينقل ما يحتويه من أحماض خاصة إلى النسيج، أو بالمصنوعات الكبيرة التى قد تنقل ما استخدم فيها من مواد التشطيب. أو المعادن التى قد تصدأ فى حالات الجو الرطب وتتآكل فتُبقع القماش، أو البوليثين الذى يمنع التهوية، ويجتذب الأتربة، ويحتفظ بما قد تحتويه الأنسجة من رطوبة، وبذلك تتهيأ الظروف المناسبة لتكاثر الفطريات.

والمواد المناسبة للتخزين هى المواد الصاقلة، والأوراق وصناديق الكرتون المعزولة الخالية من أية أحماض، والأخشاب ذات الأسطح الفورمايكا أو الميلامين أو المعالجة بمادة الايبوكس، وكذلك المنسوجات القطنية غير المصبوغة أو المبيضة والصناديق المعدنية (فى الاماكن المنخفضة الرطوبة تستخدم الدواليب والصوانى المعدنية).

هذا وتستخدم طرق التخزين التالية فى متحف التاريخ القومى:

التخزين الرأسى

لتخزين الملابس تخزينا جيدا تعلق على مشاجب منجدة بطبقة محشوة بلباد البوليستر ومغطاة بقماش قطنى. وهذا يضمن أن يعلق النسيج مفردا بكل ثقله على مساحة متسعة. أما الأزياء المقصوصة بانحناء (بالورب) أو المصنوعة من نسيج مضغوط، فلا تعلق لأنها قد تتعرض لفقدان شكلها. والملابس الأخرى التى لا يجب ألا تعلق فهى الملابس ذات الزخارف الثقيلة الوزن التى تسبب الضغط على المشجب، والملابس ذات الاكتاف الرفيعة أو المصنوعة من الشرائط أو الملابس الخالية من الأكتاف. ويجب أن يكون لكل الملابس أماكن فسيحة كافية عند تعليقها.

التخزين الأفقى

أفضل طريقة لتخزين الملابس القابلة للكسر والتى لايمكن أن تعلق لأى سبب من الأسباب

ذكر، هى تخزينها وتخزين زينتها وملحقاتها فى أدراج أو صناديق مبطنة من الداخل بقطن غير مصبوغ أو مبيض، أو من ورق معزول لا يحتوي على أية أحماض. والطريقة المثالية هى عدم طى هذه الملابس. ولكن إذا لم يمكن ذلك فينصح بتبطين الخطوط التى تطوى عندها الملابس والزوايا بلفافات من الورق. ويجب أيضا حشو الاكمام، لمنع الكرمشة التى قد تؤدى إلى تقطع النسيج. ومن الحلول غير المكلفة لتخزين المقتنيات الصغيرة الحجم مثل أدوات الزينة والأحذية هى حفظها فى داخل صناديق أحذية حيث أنها لا تشغل مساحات كبيرة وبالامكان تكديسها فى أماكن محدودة. ويجب تبطين هذه الصناديق بورق خال من الأحماض. أما القبعات والأحذية التى تخزن فى صناديق. فيجب حشوها للمحافظة على شكلها.

أما تخزين مراوح اليد والشمسيات والمظلات فإن له مشكلاته العديدة. وهناك اختلاف فى الرأى حول أفضل الطرق لايجاد دعامات كاملة، أثناء التخزين للتقليل من الضغوط لأقصى حد ممكن. وهل تخزن مراوح اليد مغلقة أو مفتوحة أو نصف مفتوحة؟ وهل نخزن الشمسيات والمظلات معلقة أم فى وضع أفقى؟.

ونحن نحفظ المراوح مغلقة فى صناديق، ولكن ربما كان هناك حل أفضل يتمثل فى تخزينها تصف مفتوحة على مسطحات من حشيات بها ثنيات تستوعب أجزاء أذرع المروحة فى داخلها. وهذا بالطبع يحتاج إلى المزيد من الأماكن. ونحتفظ بالشمسيات والمظلات فى صناديق مبطنة بالورق الخالى من الأحماض، ولكن هذا يعنى أن يتم تركيز الثقل كله فى مكان معين قد يؤثر على النسيج فى المدى الطويل.

التخزين الملفوف

يمكن تخزين بعض الأردية المسطحة مثل الشيلان، والتلافيح، والخمارات، وغيرها ملفوفة حول اسطوانات من الكرتون مبطنة بورق خال من الأحماض، بحيث تكون أطرافها اليمنى إلى أعلى. ثم تلف بعد ذلك فى قماش أو ورق كما سبق ذكره، وتثنى الأطراف بشرائط من القطن بحيث لا تحتك بالنسيج نفسه. ويخاط شريط التعريف بالقطعة على هذا الشريط لمنع التداول غير المرغوب فيه.

وبالمتحف دواليب خاصة لتخزين عدد كبير من اللفافات لها أطراف للتعليق مثبتة داخل اللفافات تعلق من طرفيها فى جوانب الدولاب فى حمالات خشبية. وهناك حلول كثيرة عديدة لتخزين الأقمش الملفوفة.

المحافظة على الأشياء المعروضة

فى أثناء عرض الملابس والأزياء تتأثر عملية الحفظ بالعوامل التالية: التعرض للضوء، والرطوبة وتغيرات الحرارة، والأتربة، والملوثات، والمواد التى تحتك بها هذه الملابس، والضغط الناجم عن عدم توافر الدعامات المناسبة، والتداول بالأيدى فى أثناء تعليق الملابس فى العرض.

الضوء

تعتبر المنسوجات من بين المواد الشديدة الحساسية للضوء، فدرجة البلى فيه تعتمد على طبيعة الضوء ودرجته وعلى خواص الأنسجة والأصباغ. ودرجة الرطوبة فى الجو. وإصابة الانسجة بالتلف نتيجة للضوء معناها فى الواقع أن القماش يفقد مقاومته ومرونته وتتعرض الأصباغ للزوال، ويحدث هذا على مدى زمنى ممتد ولا يمكن ملاحظته بسهولة.

ولمنع مثل هذا الفساد فلابد أن تكون الإضاءة خفيفة، ٥٠ شمعة تعتبر إضاءة مثالية. ويجب تجنب التعرض لضوء الشمس المباشر بتظليل النوافذ بالستائر ومرشحات الضوء فوق البنفسجى. وتوضع هذه المرشحات الضوئية إما فى زجاج دواليب العرض ذاتها أو

أمام مصدر الضوء. وهو أمر يوصى به أيضا بالنسبة للاضاءة الصناعية. وتعتبر الأشعة فوق البنفسجية من أشد عوامل إفساد الأقمشة، وإذا لم يمكن وضع مرشحات الضوء فوق البنفسجى، فلابد من تخفيض درجة الإضاءة وكذلك التقليل من فترات التعريض للضوء. ويجب أن يوضع مصدر الضوء خارج دواليب العرض لأن الحرارة التى تتولد عنها قد تؤدى إلى الجفاف وتغيير أصباغ الأقمشة وبخاصة فى المناطق القريبة من مصدر الضوء ذاته.

الرطوبة والحرارة

يجب مراقبة هذين العاملين أثناء العرض تماما كمراقبتهما فى التخزين فيجب أن توضع قوائم العرض على مساحة بعيدة من المداخل التى تتعرض فيها الرطوبة والحرارة للتذبذب.

الأتربة والتلوث

تعتبر الأتربة من أشد أعداء الأنسجة وبخاصة فى المناطق التى ترتفع فيها معدلات التلوث. ولسوء الحظ ينطبق ذلك على متحف التاريخ الوطنى الذى يوجد فى سانتياجو وهى مدينة شديد التلوث. ورغم أن البناء قديم إلا أنه فى حالة جيدة. وإن كانت به نوافذ كثيرة تجعل التحكم فى التلوث عملية صعبة حيث أن الإغلاق الكامل للمبنى وتركيب تكييف هواء يتطلب مبالغ طائلة لا يستطيع المتحف تحملها.

ونظرا لأننا ندرك مدى الأخطار التى تتسبب عن الأتربة والتلوث، فإننا نجرى فحصا على المقتنيات ونقوم بتنظيفها بصورة دورية للتقليل من آثار هذه المشكلة إلى أدنى حد ممكن. وفضلا عن ذلك فإن الملابس وأدوات الزينة تعرض فى دواليب العرض لفترات محدودة، مع المحافظة على نظافة هذه الأشياء ونظافة دواليب العرض ذاتها. وفى حالة إقامة معارض مفتوحة، يحتاج الأمر أحيانا إلى تنظيف الملابس أثناء العرض، ويتم ذلك دون تعرية المعروضات باستخدام الأساليب السالفة الذكر. ويجب تنظيف صالات العرض دون إثارة الأتربة من حول المعروضات.

التداول

يعتبر تداول الأشياء ومناولتها بأية طريقة من الطرق من الأمور الخطيرة على الملابس القديمة. ولذلك يجب مراعاة العناية القصوى عند تلبيس الأشياء للعرض ونزعها بعد العرض، لأن ذلك يؤدى إلى احداث ضغط وشد لهذه المعروضات. فيجب أن تكون أيدى العاملين نظيفة خالية من الخواتم أو الأساور. ولابد من تجنب استخدام الدبابيس والمواد التى قد تعرض الأماكن الصغيرة التى تستخدم فيها للضغط أو القطع وحينما تكون الملابس معروضة يجب أن تسند بمساند بقصد توزيع الأوزان بدرجات متساوية. ويمكن تحقيق ذلك باستخدام الدمى المبطنة والمحشوة بالألياف الصناعية عند اللزوم، مع وضع قمصان كسنادات لها. واستخدام إطارات، أو ملابس داخلية مناسبة، فإن ذلك سوف يساعد أيضا على تصويرها بصورة مناسبة للزمن الذى تنتمى إليه.

وانطلاقا من فرضية وجوب عدم عرض المقتنيات بصورة دائمة، ومن ثم فقد سلمنا نحن أعضاء المتحف بأن الأقمشة والملابس يجب ألا تبقى فى دواليب العرض لمدة تزيد عن ثلاثة أشهر ومدة لا تتجاوز شهر واحد فى العروض المفتوحة. لان الملابس تكون فى العروض المكشوفة أكثر تعرضا للعوامل الجوية منها فى صالات وخاصة إذا كانت هذه الصالات مكيفة الهواء وتكون أيضا معرضة للمس الزوار واقترابهم منها مما يسبب مشكلات أمنية، ولذا يجب البحث عن وسائل لعزل الملابس عن جمهور المشاهدين.

وليس من شك فى أن الحل الأمثل هو عرض الملابس وأدوات الزينة فى دواليب عرض تتفق مع المعايير المعينة للمحافظة على الملابس.

ملاحظة

لم يسمح المكان بنشر قائمة المراجع التفصيلية التى قدمتها الكاتبة، ويمكن طلبها من مجلة المتحف الدولية. (رئيس التحرير).

كتالـــوج تفاعلـــى بالكومبيوتـــر

بقلم مارى هيلين پوا Marie Helene Poix

كانت عملية إعداد "موسوعة للموضة" باستخدام أحدث تكنولوچيا للكومبيوتر هى التحدى الذى يواجه "الاتحاد الفرنسى لفنون الأزياء". وتشرح مارى هيلين پوا متخصصة الوثائق والمسئولة عن تشغيل البيانات هذا التطور الجديد الذى أصبح بسرعة أداة لا يمكن للمتاحف الاستغناء عنها.

فى عام ١٩٤٨ أقام المتخصصون من مختلف فروع صناعة الملابس "الاتحاد الفرنسى لفنون الأزياء" (UFAC) الذى يفخر حاليا بانتاج ما يقرب من ١٠ آلاف زى و ٣٢ ألف بند آخر واكسسوارات منذ القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا. وأنشطته تشمل تمييز المجموعات، والحفاظ عليها، ودراستها، وإثرائها، وذلك للدعاية لها وتطويرها وعرضها بأفضل صورة.

وفى عام ١٩٨٦ تولى الاتحاد عملية تجميع كتالوج تفاعلى مبرمج لمجموعاته من الأزياء الأصلية والاكسسوارات والتصميمات المحفوظة فى مخازنه. إن مجرد فكرة وضع كل مجموعته بوسيلة بصرية للتعبير الفنى كانت مساوية لعمل ثورة فى عالم المتاحف، وقد ساعد على تحقيقها المساندة التى قدمتها لجنة تنمية وتطوير المنسوجات والملابس)DEFI).

وإلى جانب المكتبة الضخمة الخاصة بمركز وثائق الاتحاد (وتضم ألف مجلد حول تاريخ الأزياء والموضة، ودوريات، وصور، وتصميمات أصلية، ولوحات محفورة). أصبحت مجموعاته الآن مفتوحه للاستعلام الآلى بواسطة الڤيديو ديسك من نوع Laservision. وهذا الڤيديو ديسك ما هو إلا موسوعة للموضة، وقد حصل مع بنك المعلومات الخاص به على وسام "أفضل تطبيق لبنك الصور" فى بيزانسون فى عام ١٩٨٧ فى الصالون الدولى للصورة التفاعلية. وبسبب سعته التخزينية الكبيرة (٥٤ ألف صورة فى كل جانب)، والسرعة العالية لاسترجاع البيانات ومستوى تفاعلها الممتاز عندما يوصل بكومبيوتر صغير، فقد أصبح الڤيديو ديسك بسرعة ضرورة لاغنى عنها. وهو مع قاعدة البيانات يسدان حاجه حقيقية من جانب أمناء الاتحاد، لأن المجموعات رقيقه وتحتاج لتعامل حذر، ولأنها مخزنة فى عديد من الأماكن. وقد أتاح استخدام الڤيديوديسك تجميع البيانات بطريقة قياسية وهكذا يجعل من الممكن التعرف عليها بشكل واضح، والاستفادة منها بطريقة أفضل، وفى نفس الوقت تُحفظ بشكل دائم.

وبالطبع فإن هذا الجهاز يحقق الاحتياجات المتخصصة للمصممين، واخصائيى الحفظ. وصانعى الأزياء، والصحفيين، والمؤرخين .. الخ لانه أداة عمل رائعة تقدم مجموعة كبيرة من الصور والمعلومات.

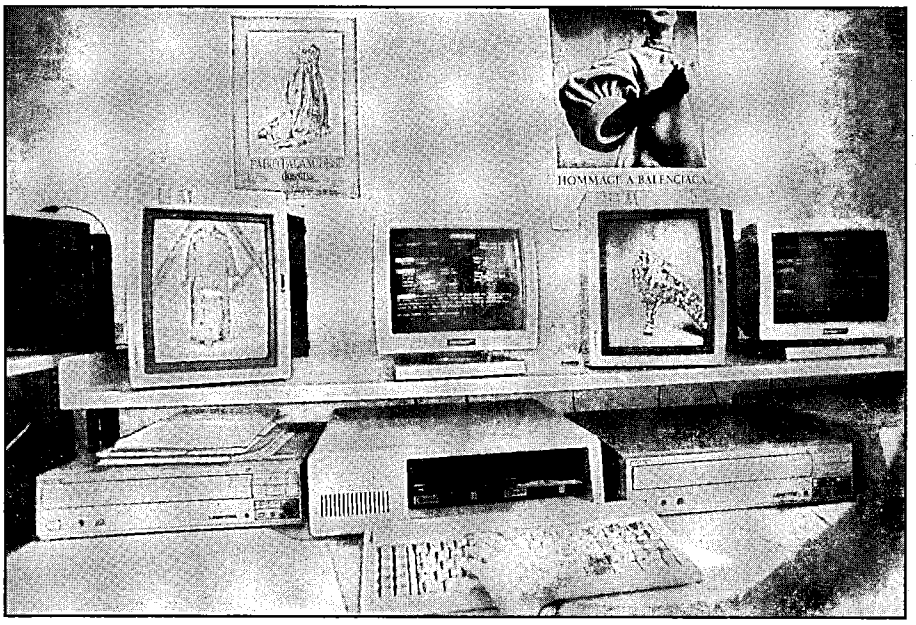
العمل كفريق

إن برمجة مجموعات القرن العشرين التى بدأت فى ١٩٨٦ (كمرحلة أولى) للمشروع أكملت فى ١٩٨٧. وقد عملت عدة فرق من الوثائقيين، ومساعدى الأمناء، والمصورين، والمرممين، لانتاج هذا الڤيديوديسك الأول. وقد كتبت الأوصاف بلغة عادية (بدون الرجوع إلى قاموس). وبالطبع كان من الضرورى عمل فهرس للاصطلاحات الخاصة بكل مجال على حدة لتجنب المترادفات والمتشابهات والكثير من "الضوضاء" ولمراقبة الاصطلاحات المختاره لكل مجال، ومن ذلك على سبيل المثال استخدام اصطلاحات تبين الجنس لإمكان الاستفهام على مستويات مختلفة واستخدام الشفرات.

وتولى نفس هذه الأهمية لسجل الأوصاف لأن الأوصاف هى التى تقودنا للصور. وكل اصطلاح من السجل الوثائقى يعتبر مفتاحا لموضوع ما وبالتالى يمكن الاستفهام عنه. وعلى ذلك فإن كل شىء يعتبر معيارا للإختيار : السنة، والطراز، واسم المصمم، ونوع القماش، واللون، وبيان المراجع إلى آخره. وهذه البيانات يمكن اختبارها بشكل آخر للحصول على إجابات أدق. ومعامل التقريب يسمح بالسؤال فى داخل النص كله (على سبيل المثال إذا كنت أريد أن أرى كل أربطة العنق التى على شكل فراشة فسأسأل عن كلمة "رباط" وكلمة "فراشه").

وقد تم ترتيب الأزياء طبقاً لزمانها وهى معروضة على دمى، مما يعنى أنه لابد من احترام

ترجمة : سعاد الطويل



مركز الفيديوديسك للاستشارات

النسب من حيث الفترة، والبحث فى الأحجام، الخ، ويركز المصور على التفاصيل (نقشة القماش، والأزرار، والتطريز، والموديل، الخ) التى تدل على عصر معين أو على عمل المصمم.

والبيانات الخاصة بسجلات الاوصاف أو بطاقات البيانات وتبلغ أربعة وعشرون ألف بطاقة والتى تغطى تصنيفات الوثائق الثلاث التى سيتم تشغيلها (الأزياء، والاكسسوارات، والتصميمات الأصلية)، ثم إدخالها فى الموقع بواسطة مدخل البيانات ثم تم تحميلها فى قاعدة بيانات "الموضة". وقد كان من الضرورى بعد ذلك عمل جدول يبين العلاقة بين الرقم المسلسل للشرائح (المسجلة على بطاقات البيانات)، وأرقام الفيديوديسك المخصصة لهذه الشرائح كما سجلت عند ادخال البيانات.

وقد تم إنهاء المرحلة الثانية من المشروع فى ١٩٨٨ - ١٩٨٩ وهى برمجة مجموعات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، أى ٥٠٠٠ دقيقة و ١٥ ألف صورة مسجلة على ڤيديوديسك آخر.

وقد أدت التجارب التى أجريت على أول ڤيديوديسك إلى عمل بعض التغيير فى الأوصاف. فقد تم إسقاط بعض المجالات (مثل مجال "طراز" والذى كان يعطى فكرة غامضة وتحكمية عن الفترة الزمنية)، بينما تم تعزيز أخرى (فقد تم إضافه مجال "حلية" وتكحيله مع تمييزه عن مجال و"حدات زخرفيه" على سبيل المثال).

وستعطينا الأرقام فكرة أفضل عن حجم هذا العمل : التكلفة المقدرة لعملية أزياء القرن العشرين بما فى ذلك تصميم المعدات، وتصميم البرمجيات، وقائمة التصوير، والعاملين، وأعمال الترميم، والشركة الاستشارية هى ٣٫٢ من المليون فرنك (ما يقرب من ٦٠٠ ألف دولار). والاتحاد لديه الآن قاعدة بيانات تتكون من ٢٩ ألف مذكرة وصفية تشير إلى ٤٨ ألف صورة.

ويعمل مركز استشارات الڤيديوديسك كشبكة محلية أى كوحدة رئيسية متعددة المحطات مزودة بحزمة برامج BRS القياسية للتوثيق تُسأل بواسطة أربع محطات، ثلاثة منها ميكروكومبيوتر شخص عادى كل منها مجهز بشاشتين (النص والصور)، وشاشة ڤيديو وثائقى، أو شاشة لعرض الصور والنصوص معا، التى تقدم بالاضافة إلى اختيار النصوص المتاح فى الشاشة العادية وكذا يقدم اختيارا مرئيا.

هذه الأداة التى تسترجع وتختار الصور بسرعة يمكن استخدامها للحصول على مجموعة من الشرائح حول موضوعات معينة. ويمكن رؤية للحصول على مجموعة من الشرائح حول موضوعات معينة. ويمكن رؤية ستة عشرة صورة صغيرة من نفس الوقت على الشاشة متعددة الصور، كما يمكن رؤية عدد أكبر كثيرا باسترجاع الصور واحدة تلو الأخرى، حتى تنتهى الصور.

هذه الصور الصغيرة يمكن تنظيمها تحت عناوين على هيئة فصول على الاسطوانة الصلبة لاستخدامها مرة أخرى فيما بعد، ويمكن رؤية محتوي الفصول مرة أخرى بشكل مسطح أو فى شكل دائرى. والمعاونة التى يقدمها هذا الجهاز للعاملين فى المتحف لا يضارعها شىء. فعند الاعداد لمعرض يستأجر العاملون فى المتحف "صانع الصور" أو محطة ڤيديو وثائقى لكى يبحثوا عن الوثائق ويختاروها. وبهذه الطريقة فهم يستطيعون التوصل للمجموعات دون الحاجة للدخول فى المخازن لعمل هذا الاختيار المبدئى. ومن الممكن أيضا التأكد من درجة ضخامة

ثوب للكوكتيل صممته كريستوبال بالنسياجا فى ١٩٥٥

الأزياء (وهو الأمر الذى لم يكن ممكنا من قبل وهى معلقة فى الخزانات أو فى الأدراج داخل المخازن).

وهكذا فليس هناك أية إضاعة للوقت، كما أن زيادة المعرفة بالمجموعات تعنى أنها تستخدم أفضل استخدام.

التقييم واحتمالات المستقبل

لقد حان الوقت لتقييم السنوات الخمس الماضية. كان التقدم التكنولوجى سريعا جدا وكنتيجة لذلك فإن الأجهزة المشتراة، رغم أنها ليست قديمه إذ أنها مازالت صالحة للعمل، قد أصبحت غير مناسبة لأنها لا تحقق كل احتياجاتنا.

ورغم أن العدد الاجمالى للوثائق ولوحدات الأزياء التى أدخلت فى بنك الصور كبير، إلا أنه لا يمثل سوى عُشر مجموع الاكسسوارات وثلث مجموع الأزياء! وهذا بدون ذكر البنود الرئيسية للوثائق الأخرى مثل الملابس الداخلية، وبدل الرجال، وملابس الأطفال، وخلافه. ومن هنا فإن البيانات المطلوب تشغيلها فى المستقبل ستكون كبيرة جداً، وهذا عامل حاسم جعلنا نفكر فى أنظمة جديدة للأرشيف. وبينما يمكن إدخال البيانات المكتوبة فى قاعدة البيانات بمجرد استلامها، فإن هذا ليس صحيحا بالنسبة للصور. ونظرا لأن الفيديوديسك لا يمكن محوه أو إعادة تسجيله، فإن عملية تعديل البيانات عملية صعبة ومكلفة. لذلك يجب أن نختار وسيلة صالحة للكتابة وأن نحاول، فى الوقت الذى تدور فيه معركة بين النظامين الرقمى والقياسى، إيجاد طريقة لاختيار أسلوب للتسجيل الذاتى يمكننا من أن يكون لدينا كتالوج شامل لمجموعاتنا، يستطيع الرجوع إليه كل العاملين بالمهنة، وكذا المدارس والمتاحف فى فرنسا وفى الخارج.

ترميم ثوب للتتويج : دراسة حالة من متحف الكرملين

بقلم : إيما تشيرنوكها Emma Chernukha

كاتبة المقال هى أمينة متحف الكرملين الخاص بمجموعات الملابس الخاصة بملوك ورجال الدوله السابقين ورجال البلاط الروسى منذ القرن السادس عشر حتى القرن العشرين. وهى تصف ما أسفرت عنه الأبحاث والتحاليل الدقيقة من ترميم وتجديد أحد الأثواب الرائعة من القرن الثامن عشر وقد نظمت إيما تشيرنوكها سبعة عشر معرضا دائما فى متحف أسلحة الكريملين بموسكو، كما ألفت العديد من الطبوعات والكتالوجات.

يضم متحف الكريملين بموسكو مجموعة فريدة من الملابس التى يرجع تاريخها إلى القرن السادس عشر. والعديد من هذه الملابس قد صنع فى ورش الكريملين من أجل القياصرة وعائلاتهم، ومثال ذلك الملابس الخاصة بالقيصر بطرس الأول وحفيده بطرس الثانى والتى تتكون من أكثر من مائة قطعة. وهو يضم أيضا الملابس التى كانت ترتديها الامبراطورات الروسيات فى احتفالات البلاط.

ويهتم المتحف بشكل خاص بالمحافظة على هذه التذكارات وترميمها، وترميم ثوب التتويج الخاص بالامبراطورة اليزابيتا بيتروفنا (١٧٤٢) هو أحد هذه الحالات.

لقد تم ترميم الثوب جزئيا فى عام ١٩٤٠، ولكن البلى والقدم وتراكم القذارة جعل من الضرورى الاستعانة مرة أخرى بالمرممين فى عام ١٩٨٠. وبعد فحص دقيق للأضرار التى لحقت بالثوب، تبين أن الخيوط (وهى من الفضة على قماش من الحرير) لم تفقد خصائصها الأصلية، رغم ملاحظة درجات مختلفة من التحلل فى عدة أجزاء من الثوب. وقد وجدت به قذارة سطحية تتكون من الغبار وجزئيات ميكرسكوبية من السناج والمواد السليكونية، ولكن لم توجد أية آثار لبقع دهنية، أو أى تلف عضوى آخر. أما اللون الغامق الذى اكتسى به القماش فكان يرجع أساسا إلى فقدان الفضة لبريقها.

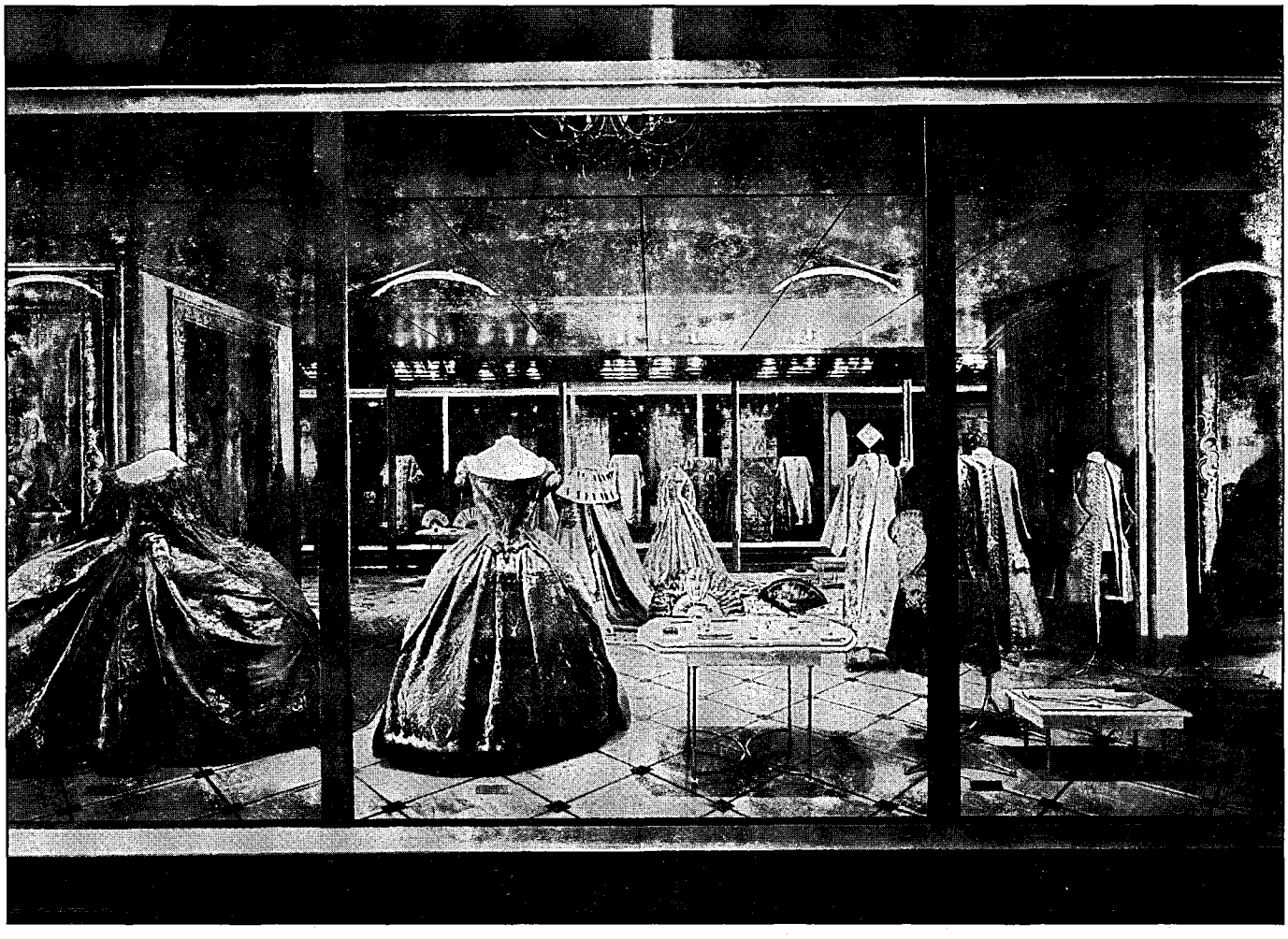
وعلى هذا الأساس فقد اقترح الخبراء الأسلوب التالى للترميم : استخدام المكنسة الكهربائية لازالة القذارة غير المتعلقة بشدة بالقماش، ثم معالجته بعد ذلك بمياه مقطرة بدون أى مواد منظفة، ثم استخدام الكحول لاعادة اللمعان للخيوط الفضية، ثم استخدام الماء ومنظف غير ضار لتنظيف البطانة الحريرية للجونلة، واستخدام سجاف من الشبك ذو نسيج ضيق لاصلاح أكثر الأجزاء تهرءا من الثوب، وإضافة بطانة جديدة من الحرير الرقيق لصدر الثوب.

ولإمكان القيام بهذا العمل، تم فك الجونلة إلى قطع منفصلة. وقد أثبت التنظيف بالماء والكحول فاعليته، وقد أعاد القدر الضئيل من الانكماش الذى نتج عن ذلك القماش إلى شكله وحجمه الأصلى. وقد عاد للأجزاء الفضية بريقها الأصلى، واستخدمت الأصباغ الطبيعية للخيوط التى يتكون منها سجاف الشبك. وأخيرا تمت معالجة القماش بمادة غروية مخففة وتم ضغطه بمكواة ساخنة فوق قماش من الفايبرجلاس لحمايته. ثم اعيدت حياكة الأجزاء المفككة، وتم تثبيت البطانة بخيوط حريرية تمت حياكتها فى نفس الثقوب الأصلية.

وهكذا انتهت المرحلة الأولى من الترميم وهى مرحلة ترميم نسيج الثوب، وبقيت مرحلة إعادة الثوب إلى شكله الأصلى بعمل جونلة تحتية ذات أطواق موسعة. وقد تطلب ذلك عمل دراسة مفصلة.

كانت أثواب احتفالات البلاط فى القرن الثامن عشر تتميز بخط خاص يضخم من الحجم الطبيعى للجسم. وكان يتم خلق هذا الشكل بعمل إطار من خشب الصفصاف أو من عظام الحوت أو من رقائق معدنية (كان يسمى "سله" فى فرنسا). وقد تطور هذا الشكل إلى ما يشبه القبة فى أعوام ١٧٥٠ و ١٧٣٠ ثم إلى شكل بيضاوى أكثر دقه فى أعوام ١٧٤٠ و ١٧٥٠، ثم إلى شكل بيضاوى ضخم فى أعوام ١٧٧٠ و ١٧٨٠. وكانت التكوينات المصنوعة من الحديد السميك المثبتة على دمى العرض العادية التى يستخدمها حائكو الملابس والتى كانت تستخدم من قبل فى العروض فى متحف الكريملين، لا يمكن أن تعطى إلا تمثيلا تقريبيا لهذه الأشكال المختلفة، كما كانت تشوه الموديل الأصلى للثوب، مما يؤدى إلى الاضرار بشكل كبير بقماش الثوب. لذلك كان من الضرورى تصميم طراز يقترب أكثر من طراز القرن الثامن عشر، مما تمشى على نحو أفضل مع أساليب المتاحف للمحافظة السليمة على المعروضات.

ترجمة : سعاد الطويل



أثواب من القرن الثامن عشر تم ترميمها فى متحف الكريملين.

وكان عدم وجود رسومات تفصيلية عن هذا الموضوع فيما كتب حول تاريخ الأزياء سببا فى جعل مهمة إعادة تصميم شكل الثوب أكثر صعوبة. وكانت الرسومات والنماذج الموجودة لاتقدم المقاسات المطلوبة، علاوة على أنها لم تكن مناسبة "لزى فخم" مثل ثوب التتويج المقصود. وبناء على ذلك كان من الضرورى إجراء دراسة تحليلية لملابس الاحتفالات من القرن الثامن عشر التى ارتدتها الإمبراطورات الأخريات فى المناسبات الهامة، لتحديد نسبها وحساب المقاسات مثل النسبة بين طول الجونلة وعرضها، والمسافة بين الأمام والخلف، ومحيط الأطواق .. الخ. وعلى أساس هذه الحسابات تم معرفه المقاسات المضبوطة، وقام مصنع مسرح البولشوى باعداد إطار من قماش الحرير والأطواق المعدنية الضيقة مما ساعد على إعادة تشكيل ثوب تتويج اليزابيتا بيتروفنا.

وبعد ذلك تم جمع النسيج الذى تم ترميمه على هذا الاطار مع الاهتمام بكل التفاصيل مثل كسرات الثوب وزينته من الدانتيل. وأخيرا قام فريق من الفنانين والنحاتين والمهندسين والخبراء من مؤسسة الفن الروسية بالعمل معا لتصميم دمية خاصة لعرض هذا الثوب من القرن الثامن عشر. وقد تم اتباع نفس الخطوات المشروحة أعلاه لترميم أثواب أخرى من نفس الفترة وخاصة أثواب زفاف وتتويج كاترين الثانية.

مركز صيانة المنسوجات

بقلم بيتر روز Peter Rose

ما هو الشيء المشترك بين بدله اسبانية من العصر الاستعمارى فى القرن السابع عشر، ومعطف مطر على أحدث طراز لعام ١٩٦٠؟ إن بيتر روز، وهو كاتب حر متخصص فى الفنون والذى سيعطينا فكره عن مؤسسة فريدة فى نوعها متخصصة فى المحافظة على جميع أنواع المنسوجات، سيقدم لنا التفسير.

إن عباءة المهاتما على وشك أن تغسل لأول مرة منذ مدة طويلة جدا جدا .. وهى الخطوة الأولى فى عملية معقدة لإزالة بعض البقع كبيرة الحجم، قبل عرضها كجزء من معرض فى متحف تاريخى محلى فى جنوب أفريقيا للاحتفال بالذكرى المئوية لوصول غندى إلى ديربان فى عام ١٨٩٣. لقد تم إرسال عباءة غاندى إلى جانب قميص وتلفيعة (كانت ترتديهما زوجته) إلى مركز صيانه المنسوجات (TCC) المستقل فى لندن. وهذا المركز قد أعاد الحياة إلى بعض أشهر أزياء ومنسوجات العالم، وإلى أكثر من ١٨٠ قطعة من النسيج المزين بالرسوم والصور، ليس فقط لحساب المتاحف وصالات العرض على نطاق العالم، ولكن أيضا لحساب عدد من أصحاب المجموعات الخاصة سواء كانوا من المشاهير أو غير .

وهذا لا يعنى أن نسيج عباءة غاندى التى علقت بها الأوساخ يتم غسله علنا، بل إن ذلك تم على نحو مختلف تماما.

إن كل ذلك يتم بحرص شديد بعيدا عن الأعين المتطفلة لآلاف الناس الذين يحتشدون يوميا فى غرفات هامبتون كورت بالاس فى إيست مولزى فى غرب العاصمة. إن مركز صيانة المنسوجات (TCC) يحتل مكانا مميزا فى داخل القصر الذى بدأ الكاردنيال وولسى فى بنائه فى عام ١٥١٥، والذى اختلسه الملك هنرى الثامن بعد خمسة عشر عاما، ثم قام وليم ومارى وهم ثالث وآخر أرباب البناء العظام باتمامه تقريبا باستخدام المهارات التي لا تضارع لفنانين وأساتذة حرفيين من بينهم جرينلنج جيبونز، وچان تيبو، وأنطونيو ڤيريو، وموريس إيميث، والبستانيان لندن و وايز.

ولكن إذا كان هذا الحشد من الأسماء الشهيره يتكون أساسا من الرجال، فإن فريق اليوم الذى يتكون من تسعة وعشرين من العاملين فى مركز المنسوجات هو فى أغلبه من النساء تحت الاداره الحالية للسيده نيل هور والتى تبلغ من العمر ٣٤ عاما، وهى الرابعة فى كل المجموعة النسائية التى تولت هذا العمل منذ عام ١٩٧٥، وقد كرست نفسها لهذا النشاط الجديد نسبيا وهو فرع صيانة المنسوجات فى كل أشكالها سواء القديمه منها أو الحديثة. ويتكون المركز من قسمين : قسم الدراسات والأبحاث، وقسم الصيانة والمحافظة. والقسم الأول يمنح الشهادة العليا المشهورة دوليا فى المحافظة على المنسوجات، بينما يقدم القسم الثانى عن طريق فريقه المدرب تدريبا جيدا، خدمة كاملة لصيانة المنسوجات لقطاع عريض من الزبائن.

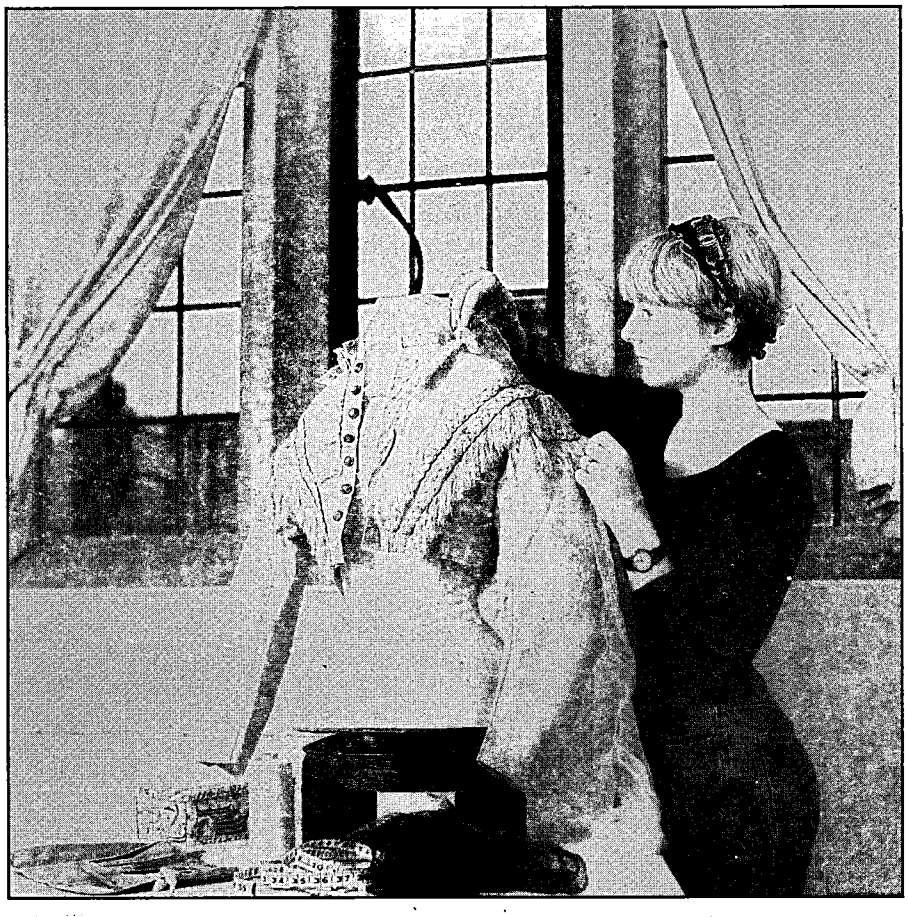
إن التعايش والتفاهم بين الطلبة وبين العاملين بالصيانة يعد أمرا حيويا لتعريف الطلبه بظروف العمل بنفس قدر ما تؤدية الدراسة النظرية.

لقد بدأ المركز حياته فى منزل منعزل فى ايلنج بمبادرة من كارين فينش. ومسز فينش، دانماركية المولد ودرست الكثير عن التقاليد الحرفية لبلدها ومتزوجة من أحد موظفى الدولة البريطانيين، وقد أدركت بشكل متزايد الضرورة الكبرى لعملية المحافظة على المنسوجات ولوجود شكل من التدريب المنظم فى هذا الموضوع. كما رأت أيضا ضرورة وجود مركز لتلقى المنسوجات التاريخية التى لها قيمة معينة لإجراء أبحاث حولها ولمعالجتها.

وعن طريق عمل خاص قامت به لبرنامج "تاريخ الملابس" لجامعة لندن، كانت مسز فينش تستقبل الطلبة من كل أنحاء العالم فى منزلها مما وضع الأساس الذى أقامت عليه فيما بعد برنامج رائد للتدريب على المحافظة على المنسوجات يستغرق عامين. وبما أنها كانت قد عملت بصفة خاصة فى المجموعات الملكية، فقد اقتُرح أن يخصص جزء من شقة تيودور فى قصر هامپتون كورت ليكون أساسا للمركز.

ولكن بينما يكون للعمل فى أرجاء أحد أعرق مبانى العالم التاريخية عيوبه من حيث إمكانية التوسع والتغيير ("فالمرء لا يستطيع ببساطة أن يحدث ثقبا فى حائط خارجى أو يفتح فتحة تهوية اضافية")، إلا أن مزايا

ترجمة : سعاد الطويل



الطلبه من جميع أنحاء العالم يحضرون الدروس فى المركز. وفى الصورة شارلوت چنكين من استراليا تعمل فى أحد المشاريع.

الوجود فى قصرها ميتون كورت تفوق العيوب بكثير. فهو متميز جدا كمكان. وتقول مسز هور "إذا عملنا فى مكان ضخم فى منطقة صناعية، فإن الطلبة والعاملين بالمركز سينعزلون تماما عن عالم المتاحف وصالات العرض، بما فيه من طريقة عرض، وزوار، والحاجة إلى العمل السريع الحاسم، والجهد المبذول.. إن الطلبه يذهبون فى دورات فى كل أرجاء القصر كجزء من تدريبهم، وبناء على ذلك فإنه من المفيد جدا أن يكون المركز فى نفس الموقع الذى تدور فيه كل الأحداث". والأحداث لا تتوقف.

مجموعة مذهلة من المشكلات المحيرة

لقد حصل ما يقرب من سبعين متدربا على أعمال الحفظ والصيانه من مختلف البلدان مثل نيوزيلندا والنرويج على مدى السنين على شهادة التعليم العالى فى حفظ وصيانة المنسوجات التى يمنحها القسم التعليمى من المركز بعد ثلاث سنوات، والتى تعترف بها جامعة لندن عن طريق معهد كورتولد للفن. وفى نفس الوقت فإن عشرات من المتخصصين، فى الحفظ والصيانة وأحيانا بعض العاملين المقيمين فى المركز يواجهون يوميا مجموعه غريبة من المشكلات مثل كيفية تنظيف وتقوية واعادة حشو الحُلّة التى ارتداها السيد فردريك آشتون چيريمى فيشر فى فيلم "قصص بياتريس پوتر" (١٩٧٢)، أو كيفية التنظيف السطحى لشعار نقابة "جمعية عمل البناء العاملين" (فرق باترسيا) من الجانبين، أو ترطيب معطف جامد ومجفف من بزة رجل أسبانى من العصر الاستعمارى من عام ١٦٩٠ ثم استخراجها من مقبرة أسفل أرضية

كاتدرائية سانت فرانسيس فى سانتافى فى نيومكسيكو فى عام ١٩٦٦. وقد تم فى البداية تنظيفها سطحيا وترطيب الألياف وتفكيكها بمياه خالية من الأيونات، ثم تقوية النسيج الحريرى الرقيق، أو كيفية التصرف فى الترتر الذى يزين ثوب من فراء المينك ارتدته الممثلة الشهيرة چنچر روچرز فى فيلم "سيدة فى الظلام"، والذي كان يبرز خارج الثوب، أو تقوية زوج من الأحذية من القرن السابع عشر من ذروات النعل الممتد، وذلك بغرض التخزين والعرض، أو محاولة تثبيت معطف مطر من صوف التويد من صنع مارى كوانت فى عام ١٩٦٠، والذى تتساقط الحليات التى تزينه أمام أعيننا.

وترى چينى كرونين، وهى رئيسة قسم الدراسات والأبحاث فى المركز، أن الأقمشة الحديثة هى التى ستحتاج للعناية بشكل أكبر، لأنه بمجيء القرن التاسع عشر تم إدخال الألياف الصناعية ولكن ذلك لم يتم فى البداية بعد دراسة جيدة وكافية.

وتقول الآنسة كرونين إن المشكلة هنا هى أن النسيج الحديث والموضة الحديثة لم يكن المقصود منها أن تبقى طويلا. لقد صنعت لاستعمالها ثم التخلص منها. إن أنواع المطاط والبلاستيك الحديث تميل إلى الهشاشة، والمشكلة الرئيسية هى كيفية إطالة عمرها، وفي كثير من الأحيان جعلها صالحة للاستعمال فى أغراض التعليم.

ومشكلة أخرى تواجه العاملين بالحفظ اليوم، وهى أن المقتنيات من قطع الملابس وغيرها التى يتم صيانتها ليس من السهل عرضها مرة أخرى. وباعتبارها قطع غير مخصصة للمتحف فهى كثيرا ما تصبح جزءا من المجموعات المستخدمة فى التعليم، والتى يفحصها الطلبة والمصممون ليروا كيفية صنعها. ومثلها حدث مع معطف مارى كوانت، فلا شيء يستعصى على الاصلاح مع مداومة إجراء الأبحاث وباستخدام بعض التندية له.

ومشكلة شدة القدم التى تؤرق العاملين فى حفظ الأوراق والأفلام منذ زمن طويل وكذلك تواجه العاملين فى حفظ الملابس الحديثة، قد بدأت أيضا تؤرق العاملين بالتطريز لدرجة أنه تم تنظيم مؤتمر عن طريق نقابة العاملين بالتطريز لبحث ما إذا كان عملهم أيضا سيصيبه البلى والتحلل، أو يصبح غرزا باهتة بعد عشر سنوات.

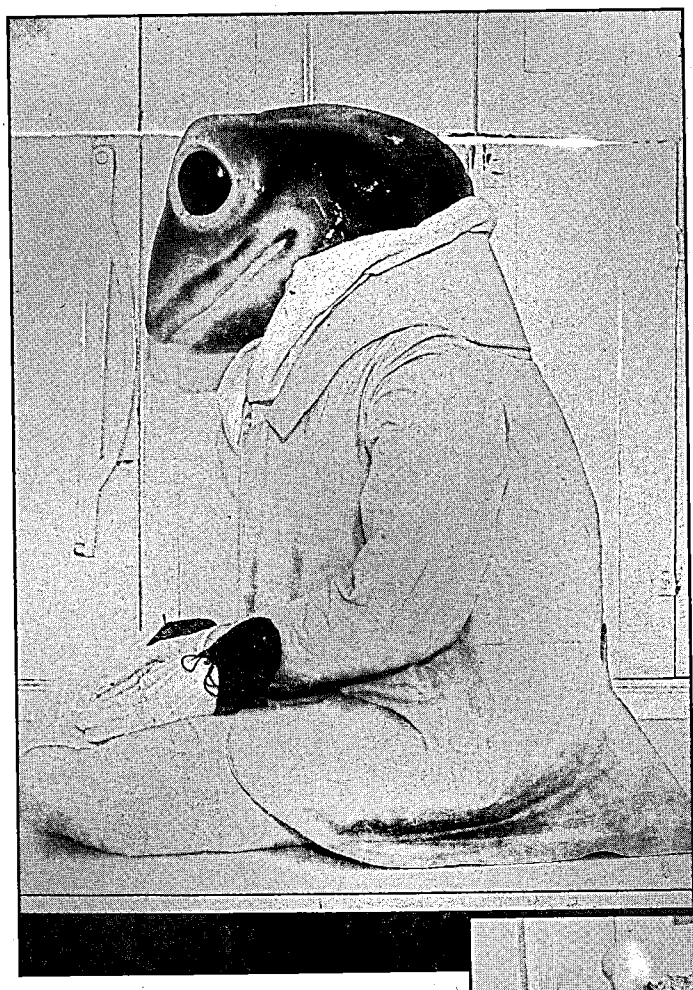
ولكن لم تكن تلك هى المشكلة بالنسبة لعباءة غاندي القطنية.

ورغم أن المتحف الذى جاءت منه قد حاول، على الأقل من الناحية النظرية، استخدام بعض أساليب الحفظ الجيدة جدا لمنع نمو فطر العفن الذى تسببه الرطوبة المتغيرة الدرجة لكن العالية فى أغلب الأحيان، إلا أن الآلهة تآمرت ضد هذه العملية.

لقد تم لف العباءة والملابس الأخرى فى ورق نشاف مشبع بالثيمول* قبل وضعها فى كيس بلاستيك وإغلاقه، ثم وضع الكيس فى صندوق يحتوى على مبيد حشرى. ومع ذلك فقد أصيبت العباءة والملابس الأخرى ببقع كبيرة، ويجب البحث عن تكنيك لإزالة هذه البقع وستقوم الاختبارات الكيميائية المختلفة بتحديد السبب المحدد المسبب لهذه البقع، إلا أن الملابس ذاتها وصفت بأنها متينة ولا توجد إلا أجزاء صغيرة تحتاج لتقوية.

وسيتم إزالة البقع عن طريق "أقل درجة من التدخل". وهو اصطلاح من أوائل الاصطلاحات المستخدمة فى لغة العاملين بالصيانة - وفى نفس الوقت التأكد من المحافظة على شخصية الشيء التاريخية. يجب ألا نقوم بأى عمل، ونكرر أى عمل يغير من الأثر التاريخى. وتقول ميس كرونين "إن الحفظ هو التعامل مع الشيء باعتباره وكل ما يتعلق به وثيقه تاريخية. فالمرء يحاول دائما المحافظة على المعلومات فى نفس الوقت الذى يعمل فيه على عدم ترك الشيء يتهرأ أو يتحلل أو يندثر تماما. ويؤدى الحفظ إلى جعل جميع المقتنيات ناطقة اسم قصتها وتاريخها مرة أخرى".

* مادة تستخرج من الزعتر وتستخدم كمطهر (المترجم).



الزى الذى ارتداه سير فريدريك آشتون فى الفيلم البريطانى "قصص بياتريس بوتر" (١٩٧٢) - قبل وبعد الصيانة.

ولكن لكى "تعبر الأشياء مرة أخرى عن نفسها"، فإن أى عمل يتم يجب أن يؤدى إلى حفظ الشكل" ككل رغم إمكانية فقد بعض الأجزاء، وأن يصب هذا "الكل" ممتعا من الناحية الجمالية. وبينما يجب أن ينحصر عمل الحافظ على اعادة الشىء لأصله، إلا أن المرمم من الناحية الأخرى كثيرا ما يقوم بتجميل وإضافة وإنقاص أشياء، وعادة ما يقوم بحك الأشياء بشدة لتنظيفها مما يؤثر حتما على سلامتها ووحدتها كأشياء تاريخية.

وتقول دينا إيازتوب، وهى مديرة سابقة ومعلمة نصف الوقت حاليا، إن "بهتان لون الصبغة قد يدل على أن المقتنيات لم تلق العناية الكافية، وبهتان الأنسجة قد يكون نتيجة للطريقة التى استعملت بها أو طريق عرضها، مما يعطى معلومات عن تاريخها".

والقسم التجارى من إدارة الحفظ والصيانة يعمل به أحد عشر من العاملين بحفظ النسيج المدربين ذوى الخبرة والذين يعملون ساعات عمل كاملة، ومن الأرجح أن هذا أكبر عدد يعمل فى مكان واحد فى أى مكان فى العالم. وعلى هذا فإن المركز قادر تماما على التعامل مع أى أعمال كبيرة أو معقدة.

"الحب والاهتمام الشديد بالتفاصيل"

ولكن الحفظ لايتعلق فقط بالتعامل مع الأشياء ذات الأهمية الكبرى. فإن العمل الذى تم بالنسبة لقطعة من شغل الابرة قامت العمة فلو التى تقيم فى كوخ فى أقصى البرارى بتوصيلها للمركز، قد تم بنفس الاهتمام والحب الذى أعطى لسجادة أصفهانية من القرن السابع عشر تبلغ مساحتها ٣٥ قدما مربعة، وهى من ضمن مجموعة تايسين ڤون بورنميزا، والتى تم شحنها جوا من سويسرا للصيانة قبل عرضها فى المتحف الذى بنى خصيصا فى مدريد لهذه المجموعة.

وتقول مسز هور "إن الناس العاديين الذين يفهمون عملنا يأتون إلينا بمشكلات الصيانة الخاصة بهم ويستفيدون من خبرتنا. ونحن نهتم كثيرا بالعلاقة بيننا وبين الزبائن، وأنا أتوقع منهم أن ينظروا إلى المركز باعتباره صديق نافع، ولذا يمكنهم التفاهم معنا حول المعالجة التى تتم للأشياء".

ويعمل قسم الحفظ حاليا فى صيانة رداء نادر لأحد الكهان من القرن الخامس عشر من كنيسة فى كنت. وقد حضر الزوار إلى المركز وهم لا يعلمون شيئا عن عملية الصيانة. وقد قام العامل المسئول بالشرح التفصيلى لخطة العمل، وسبب كل خطوة، والطريقة التى ستتم بها، وما ستكون عليه النتيجة النهائية.

ويولى المركز أيضا أهمية كبرى لإنجازاته العلمية ولمكتبته. وهذه المكتبة التى تضم على الأرجح أفضل مراجع خاصة بحفظ وصيانة المنسوجات، تستخدم على نطاق واسع ليس فقط من جانب الطلبة والعاملين بالمركز، ولكن أيضا من جانب أعداد كبيرة لا تنقطع من خارج المركز، ومن الذين يعملون فى الأبحاث وفى الحكومة. وبدلا من الاستمرار فى استخدام "نظام عتيق

يستخدم النقط الصغيرة الملونة" (كما عبر عنه المدير) تقرر إعادة فهرسة المكتبة . وقد تم الانتهاء من ذلك أخيرا.

ولكن رغم مستوى الخبرة الذى توصل إليه المركز ورغم ما أشتهر به على نطاق العالم من الامتياز والدقة والعناية الفائقة التى تبذل على كل ما يدخل للمركز للمعالجة منذ بداياته الأولى (على الطريقة الانجليزية الحقيقية)، إلا أنه مازال يعيش على موارد ضئيلة لا تكفى لسد الاحتياجات الضرورية، ومحاولا بصعوبة تحقيق الأكتفاء الذاتى يكافح كل عام للحصول على تمويل يكفى لاستمراره فى العمل.

وأولويات المركز فى السنوات القادمة، كما تراها مديرته نيل هور، هى تأمين وضع المركز على أساس مالى راسخ، وضمان أستمراره فى المحافظة على أعلى مستوى فى التعليم والحفظ والاستمرار فى العمل على تطوير تقنيات حفظ وصيانة المنسوجات.

وعلى قائمة هذه الأهداف فهى ترغب بشدة، إذا ما سمحت الموارد والمكان، فى تنظيم دورات تعليمية قصيرة تدور على سبيل المثال حول العناية بالمنسوجات بالنسبة لأمناء المتاحف غير المتخصصين فى هذا المجال، والذين فى عهدتهم قطع من المنسوجات.

وتقول مسز هور إنه "بفضل إلهام كارين فينش وبصيرتها قام المركز بوضع عملية حفظ المنسوجات وصيانتها على الخريطة على نطاق العالم كله. ومن بين الـ ٣٥٠ شخص العاملين فى هذا المجال فى العالم كله، تلقى ١٤٦ منهم تدريبهم فى المركز كطلبة، وكمتدربين، وكمقيمين أو متلقين لدورات قصيرة". وهذا إنجاز ضخم بالنسبة لهيئة لم تتلق أبدا أى تمويل حكومى. وقد قام المركز بتحديد المصاريف المطلوبة لبرنامج الدراسات العليا ذى السنوات الثلاث بمبلغ ٧٢٠٠ جنيه استرلينى سنويا، ومصاريف الاقامة فى لندن بمبلغ ٥٠٠٠ جنيه استرلينى وذلك لضمان استمرار المركز فى جذب أفضل الطلبة وليس فقط أقدرهم على دفع المصروفات.

وعندما واجهت المركز مشكلة التمويل لم يكن موقفه سلبيا ولكنه نجح نجاحا كبيرا فى تدبير التمويل. والطلبة الذين لا يتلقون منح من حكوماتهم الأصلية عادة يتلقون المنح من المركز لتغطية مصاريفهم. ونظرا لأن عملية تدبير الموارد لتغطية هذه النفقات عملية طويلة وصعبة، فقد تم الاعلان أخيرا عن جائزة تشجيعية لبرنامج جيتى جرانت ستقوم بتدبير نفقات ثلاثة طلاب بشكل دائم. ومن الناحية الأكاديمية يمكن مقارنة التدريب فى هذا المركز بالعناية التى تغدو على طالب الطب.

والطالب فى هذا المركز لا يمكن اعطائه قطعة تاريخية وتركه بمفرده فى غرفة "ليقوم بالمطلوب بالنسبة لها"، بل يجب أن يكون معه دائما أحد العاملين بالحفظ المدربين، للتأكد من أن الطالب لا يتصرف باندفاع، ولمساعدته فى المراحل الأولى من التدريب على تحديد الأساسيات مثل معرفة ما هو بقعة أو موضع متسخ فى القطعة، وما هو جزء هام من القعة الأصلية.

الأبحاث والتطوير

ويرى مركز صيانة المنسوجات أن دورا حاسما فى أبحاث الحفاظ على المنسوجات وهى تشمل التعليم، والأبحاث، والنشر، والقيام بدور مصور للمعلومات، وفى نفس الوقت تطوير تقنيات جديدة فى مجالات مثل حفظ المنسوجات المشغولة أو المزركشة وإزالة مواد اللصق الحديثة بمعالجتها بالأنزيمات، وتآكل الحرير وتقنيات الاختبار غير المدمرة مثل التصوير باستخدام الأشعة تحت الحمراء وفوق البنفسجية، ومعالجة المنسوجات الحديثة مثل المنسوجات المطاطية، وتطوير تقنيات سلبية للحفاظ على منسوجات التنجيد.

وتبغى مسز هور أيضا أن تبحث بجدية مسألة "التخصصات" بالنسب للمدربين على

حفظ المنسوجات بشكل عام، وهذا قد يشمل منسوجات التنجيد، وهو موضوع بحثه المركز من حوالى عشرة أعوام ويجب النظر فيه مرة أخرى اليوم وتكوين نواة للممارسين فى هذا المجال.

وتضيف مسز هور "نحن نأمل أيضا فى تنظيم دورات صيفية قصيرة في تقنيات معينة من بين التقنيات التى تم بحثها فى المركز من قبل أو تم بحثها فى مكان آخر. وقد يشمل هذا استخدام المواد الهلامية والكمادات لإزالة مواد اللصق".

ولم تبق لديهم حاليا إلا مشكلة صغيرة خاصة بمعرفة ما يجب عمله بالضبط لصيانة قطعة من كفن مصرى روماني مرسوم عليها وجه يشبه نفرتيتى كانت ملصقه على لوح بغراء حيوانى فى الخمسينات، قبل أن تتضح بشكل كامل العواقب الوخيمة التى تترتب على مثل هذه المعالجة من جانب أحد المتاحف ذات الشهرة (والذى لن نذكر اسمه حفظا للسرية وللثقة التى يتمتع بها المركز). ونظرا لوجود كثير من الاحماض فى اللوح فقد بدأ فى الالتواء مما أدى لتشويه قطعة النسيج الضعيفة أصلا تشويها كبيرا.

وبما أن العمل قد يحتاج فى النهاية إلى أزميل النجار لنزع اللوح الذى فى ظهر قطعة الكفن، فإن الحل هو وجود طالب ذو مهارات عالية فى أعمال النجارة. وليس هناك من هو أفضل من توم بيلسون للقيام بهذا العمل. توم بيلسون؟ " آه نعم، إننا أكثر من سعداء للترحيب بالرجال ...". كما تقول چينى كرونين، ثم تضيف "ولكن للأسف إن فكرة القيام بأعمال يدوية على مستوى صغير، وهى فى حد ذاتها أعمال ذهنية تدخل فيها معرفة العلوم، لا ينظر إليها باعتبارها مهنة. ويميل الرجال عادة إلى استبعاد العمل فى مهنة حفظ المنسوجات فى وقت مبكر من تخطيطهم لحياتهم العملية".

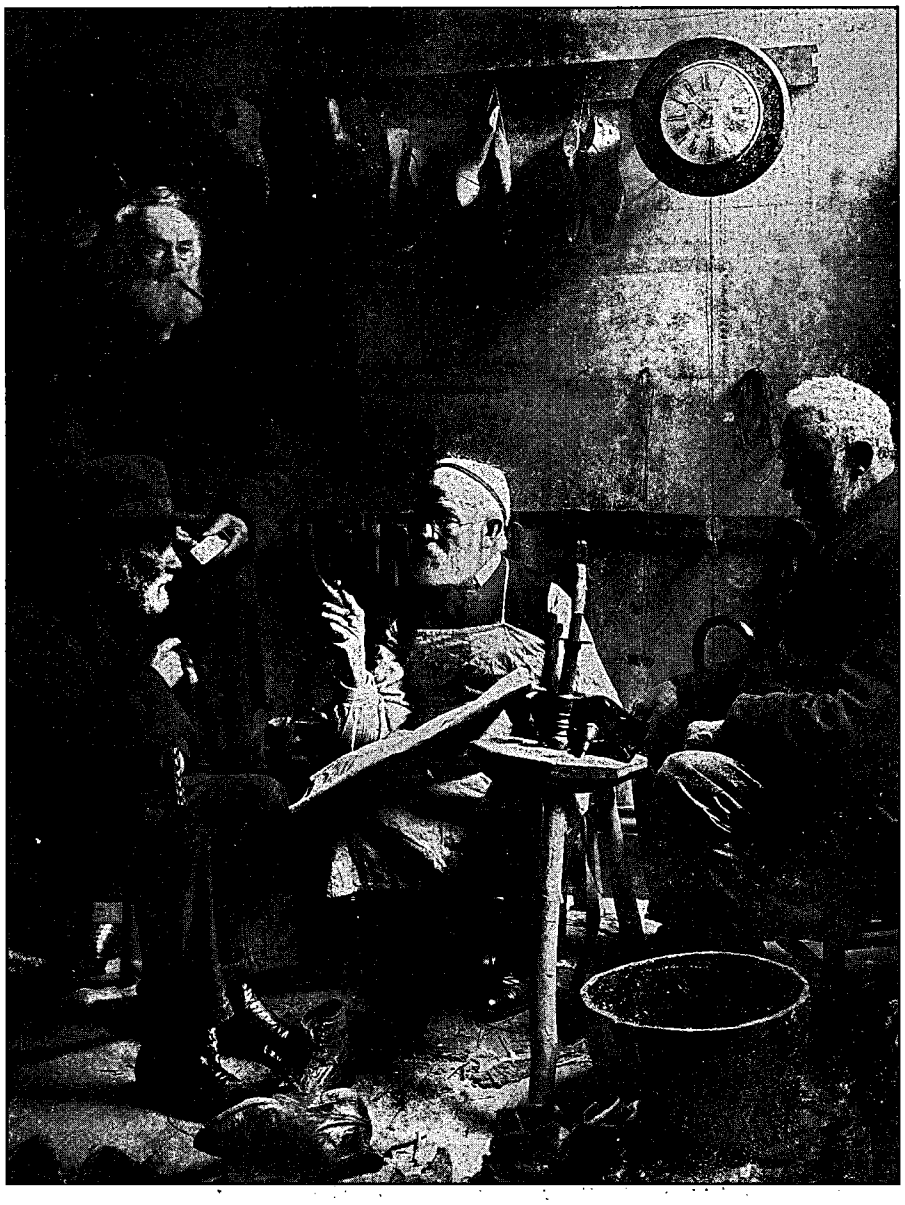
إلا أن المهمة العاجلة بالنسبة للعاملين بمركز صيانة المنسوجات الآن هى تجفيف عباءة غاندى...

حماية حرفة قديمة جدا : متحف للأحذية فى انجلترا

بقلم : چون سوان June Swann

أمضت چون سوان أغلب سنوات حياتها العملية التى تبلغ ثمانية وثلاثون فى متحف نورثها مبتون كأمينة لمجموعة الأحذية والأحذية ذات الرقبة العالية، وهى أكبر مجموعة من نوعها فى انجلترا. وهى تروى كيف أدى الجمع بين العقل والخيال والكثير من التعليم العملى إلى المعاونة فى خلق مجموعة ذات شهرة عالمية.

ولدت فى مدينة نورثها مبتون التى تصنع الأحذية، وبعد انتهاء دراستى الجماعية، استقر بى المقام فى عام ١٩٥٠ للعمل فى المتحف هناك. لقد أنشىء ذلك المتحف فى ١٨٦٥ ليغطى تاريخ المقاطعة، وقد أضيفت صالة لعرض الأعمال الفنية فى ١٩١٣. وقد كان يشمل، مثل العديد من المتاحف، بعض الحجرات المخصصة للتخصصات المحلية، والتى كانت فى حالتنا ثلاث حجرات للأحذية، والأحذية ذوات الرقبة العالية. وكانت إحدى الحجرات تعرض تاريخ موضات الأحذية فى انجلترا منذ عصر الرومان حتى أعوام ١٩٤٠، بالاضافة إلي قسم خاص ببقية أجزاء العالم فى القرن التاسع عشر بخاصة. وكانت تشمل أيضا الأزياء والدانتيللا التى كانت إحدى الصناعات المحلية أيضا فى القرن التاسع عشر. وحجرة صغيرة ثانية كان بها أربع ماكينات بدائية لصناعة الأحذية وصناديق بها



حانوت صانع الأحذية فى متحف نورثها مبتون كما أقيم فى ١٩١٣.

ترجمة : سعاد الطويل

معدات لصناعة الأحذية، أما الحجرة الثالثة فقد أقيم فيها حانوت لصناعة الأحذية يدويا كالحوانيت التى كانت موجودة حوالى عام ١٨٦٠. ومن الأرجح أن هذا الحانوت كان الأول من نوعه فى متحف انجليزى إذ تم تصميمه وإقامته فى عام ١٩١٣ بمعاونة بعض كبار السن من العاملين السابقين فى صناعة الأحذية يدويا، والذين كانت ترجع معلوماتهم بهذه المهنة إلى التاريخ الذى كان يمثله هذا الحانوت. وخلال الثمانية والثلاثين عاما التى عملت فيها فى هذا المتحف، كان هذا الحانوت هو بشكل دائم أكثر المعروضات شعبية. والمجموعة كلها والتى أكملت أساسا فى عام ١٩٢٨ مع إضافة بعض صناديق العرض الجديدة فى الأربعينات، تشكل أكبر مجموعة من الأحذية التاريخية فى البلاد، ويصل مجموعها إلى ٧٥٠ زوج من الأحذية.

فى عام ١٩٥٠ كانت البلاد مازالت تسترد قوتها بعد القيود التى فرضتها الحرب، وكان المتحف الذى كانت تديره السلطات المدنية يفتقر إلى المال وإلى العاملين الذين لم يتعدى عددهم اثنان يعملان تحت رئاسة أمين مكتبة ومتحف المدينة فى نفس الوقت. ولم يكن أى منا قد نال أى تدريب متحفى سابق ولم يكن هناك من يشرف علينا، وهو الأمر الذى سبب لى قلقا شديدا فيما بعد، وخاصة أنى مازلت أرى تعيينات مشابهة لموظفين غير مؤهلين وما يسببه ذلك من إضرار بالمعروضات. لقد آن الآوان للإصرار على أن يتم تدريب أساسى للعاملين قبل أن يبدأوا عملهم بدون اشراف، لتعليمهم كيف يتفادوا الإمساك بالمعروضات، وطريقة الامساك بها عند الضرورة، وأأمن الظروف المحيطة، وأهمية النظافة والسيطرة على الحشرات، وعمل الفهارس والسجلات، والمعالجة التى يجب تركها للاخصائيين. إن يوم أو اثنين من التدريب الاجبارى يكفيان لمنع أسوأ الكوارث.

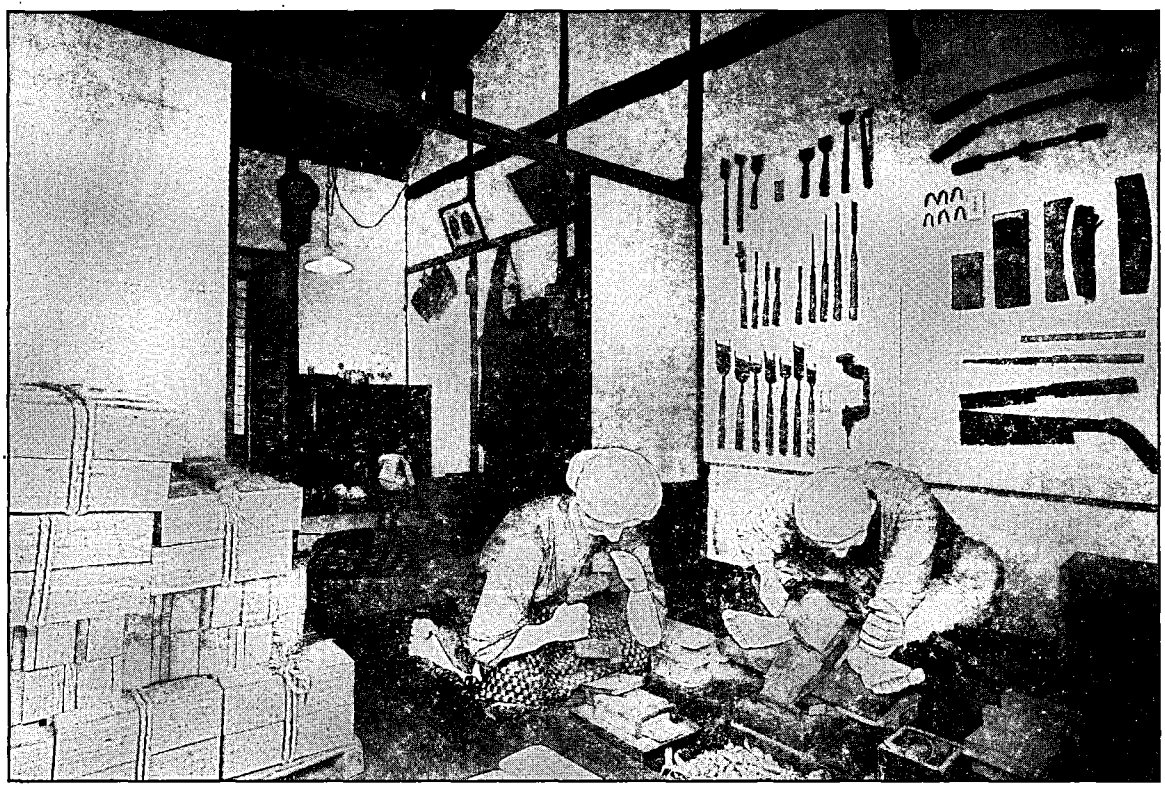
الفهرسة والتخزين

من حسن الحظ أن الله حبانا بقدر من حسن التقدير، فقد بدأ كبير المساعدين فى وضع نظام لفهرسة الملابس فى كروت خاصة وقد تبنيت بسرعة هذا النظام وطبقته على الأحذية، فكنت أكتب الوصف فى أحد الجانبين وأرسم صوته للحذاء على الجانب الآخر. وحقق هذا الأسلوب دقة تتناسب مع الهدف بحيث ظل مستعملا حتى الآن وتم نشره مع الصور فى العدد ١١ من مجلة "الأزياء"، ومع الوقت زادت عدد الصفحات الخاصة به لعرض المزيد من المعلومات. وفى عام ١٩٥٠ استطعنا بالكاد توفير المال اللازم لإعداد أصغر كروت ممكنه، ومازلت أتذكر هلع الأمين عندما تكلفت هذه الكروت أكثر من ثلثى ميزانية الشهر النقدية.

فى أعوام ٧٧ - ١٩٧٩ كنت واحدة من مجموعة صغيرة، من الأمناء تقوم بمعاونة جمعية تنظيم وثائق المتاحف بوضع كروت لفهرسة الأزياء. ولكن رغم كل الساعات التى قضيناها فى هذا العمل لم تكن النتيجة أفضل من الكروت التى كنا نستخدمها بالفعل فيما عدا أننا كنا نأمل فى استخدامها على الكومبيوتر. وقد ثبت بالتأكيد أن الطريقة التى استخدمتها فى الأحذية كانت فى منتهى الكفاءة وذلك عند قراءة كروت المتاحف الأخرى المكتوبة بلغة لم أكن أجيدها. وأنا أشكر زملائى الذين تبنوا هذه الطريقة. ومن حسن حظ حرفة صناعة الأحذية أن أصبح لها مصطلحاتها بحلول عام ١٩١٣، وقد استطعنا بمساعدة الجامعة المحلية أن نكيفها لتناسب الأحذية التاريخية ونشرنا قائمة بالمصطلحات التى يصعب فهمها.

وفى نفس الوقت الذى بدأنا فيه عمل الفهرسة، أعدنا تنظيم التخزين، وقد كان "النظام" السابق هو وضع حذاء واحد على الأقل، وقطعة نقد من عصر الرومان، وقطعة من الحفريات فى كل صندوق فى المخزن. وقدجُنّبت حجرة منفصلة للأحذية القليلة التى لم تضم إلى العرض، حيث تحفظ فى خزانات من الخشب ذات أرفف مضلعة تسمح بدخول الهواء. ولكن ثبتت عدم صلاحية هذا النظام، لأنه كان من الضرورى استخدام نسيج رقيق خالى من الأحماض للوقاية مما قد يتسرب عن طريق الفتحات، وهكذا لم تؤد الغرض منها، والأغرب أنها سهلت دخول الغبار. وقد تخلينا عن هذه الطريقة عندما نقلت الأحذية لحسن الحظ إلى حجرة أكبر.

وقد اضطررنا لعمل خزانات رخيصة للغاية من الخشب السميك ولكنى أصررت على أن يحتوى كل قسم منها على مرشح للهواء يتكون من دائرة قطرها



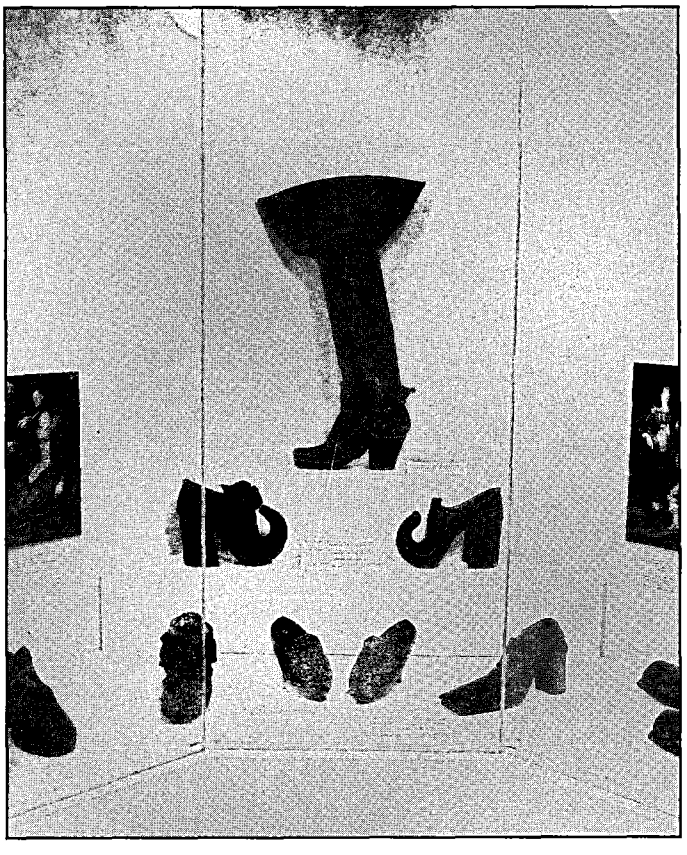
بيت صانعى القباقيب.

٨ سم تُقطع من الخشب، وتكون مغطاة من الخارج بشبكة معدنية، ومن الداخل بقماش الموسلين وبينهما طبقة من القطن. وحتى فى ظروف الهواء المحمل بالأتربة فى وسط المدينة، لم نلاحظ الغبار فى داخل الخزانات قبل مرور عشر سنوات، فمع التذبذبات فى درجة الحرارة وتحول الهواء بهذا السبب، كانت الأتربة تحجز فى هذه المرشحات. وقد كانت هذه المرشحات البسيطة هى الحل الرخيص والفعال بالنسبة لتلك المتاحف التى لم يكن لديها الإمكانيات لادخال تكييف الهواء.

وقد اصررت أيضا على أن تبتعد الخزانات كثيرا عن الأرض لتجنب الرطوبة. وقد اكتشفنا الضرورة الكبرى لذلك، عندما حدث تسرب المياه الحتمى. حقيقة أن هذا حدث مرة واحدة فى ثمانية وثلاثين عاما، ولكن متاحف أخرى كانت أقل حظا. وقد ظهرت أهمية ذلك مرة أخرى فى العام الماضى فى أثناء أحداث الشغب بلوس أنجليس عندما أغرقت إحدى غرف التخزين فى أحد المتاحف فى وسط المدينة بواسطة المياه المندفعة من جهاز انذار الحريق فى المبنى المجاور. وقد ثبت أنه من الصعب بمكان فى أثناء الاضطرابات المدنية التوصل إلى أحد رجال الشرطة من الحراس ليقوم بإغلاق محابس المياه، لذلك من الأفضل المحافظة على المقتنيات بعيدا عن الأرض.

ولحماية الأحذية وبسبب ضيق المكان، فقد كنا نخزنها فى صناديق كما يحدث فى تجارة الأحذية (والأفضل أن تكون الصناديق من الكارتون الخالى من الأحماض إن وجدت). وقد اخترت ثلاثة أحجام مختلفة لتناسب الأحذية والأحذية ذات الرقبة العالية. أما الأحذية ذوات الحجم فوق العادى فقد كانت تحفظ كل حسب حجمها. وكانت الخزانات ذات عمق يبلغ ١٣ بوصة (٣٢ سم)، وارتفاع يكفى لثمانية صناديق على الأكثر. وقد كنت على مدى السنين أنظر بحسد إلى المتاحف التى بها مخازن نظيفة فسيحة حيث تحفظ الأحذية على رفوف وتغطى بأغشية رقيقة شفافة تسمح بالفحص المباشر والوصول إلى الوحدة المطلوبة بالضبط.

ولكنى كنت أشعر بحسد أكبر نحو المتاحف التى



تفاصيل صندوق العرض لألبة القدم من عصر هنرى الرابع حتى لويس الرابع عشر. من المتحف الدولى للأحذية فى رومان سيرابيزير (فرنسا).

كانت تستخدم نظام الصالات الفنية، أى صالات أساسية تعرض بشكل أنيق القطع الأكثر أهمية، ثم صالات ثانوية بها باقى المعروضات منظمة فى رفوف من الأرض إلى السقف، أى أن أغلب الأشياء معروضة وهو أمر ضرورى بالنسبة للمصممين، والعلماء، والطلبة، والمؤلفين. ففى المعارض المتخصصة التى يستخدمها أناس من كل أنحاء العالم، يجب أن تكون المجموعة كلها فى متناول اليد. ولكن عندما تكون الأشياء مخزنة فى صناديق وتحتاج لاشراف دائم، فإن العبء على مواعيد عمل العاملين يصبح كبيرا ومكلفا جدا. أما التخزين المرئى والظاهر فهو يشجع على الاستخدام كما يوفر من المكان ومن جهد العاملين. وبالطبع يجب تقليل الضوء للحد الأدنى بسبب حساسية الأحذية فيجب ألا يزيد على ٥٠ وحدة إضاءة، كما يجب تركيب جهاز توقيت لكل خزانة عرض مرتبط بالرؤية. وطريقة عرض المنتجات الجلدية فى متحف الجلود فى أوفنباك آم مين فى ألمانيا هى من الأمثلة الجيدة، وإن كنت أفضل إضافه نظام للطوارىء مزود بضوء خافت يكون قريبا من مستوى الأرض، حتى لا تكون للغرفة كلها غارقة فى الظلام عندما تكون غير مستخدمة.

وقد حاولت أن أكون على صلة بمتاحف أخرى للأحذية فى كل أنحاء العالم. فى ستريت فى سومرست (المملكة المتحدة)، وفى فوجير ورومان سير إيزير (فرنسا)، وفى والويك (هولندا)، وايزغيم (بلچيكا)، وبيرمازين و ويسنفلس (ألمانيا)، وشونشويرد (سويسرا)، وڤيچڤانو (إيطاليا)، وبرشلونة (أسبانيا)، وولين (جمهورية تشيكوسلوڤاكيا)، وفيلا دلفيا (الولايات المتحدة)، وتورنتو (كندا)، وفوكوياما (اليابان).

ومع زيادة شهرة هذا الفرع، أصبح من الواضح ضرورة وجود قائمة بالكتب التى تشرح تاريخ موضات الأحذية لتجنب تكرار كتابة الخطابات. وقد كانت القائمة قصيرة بشكل مؤسف فى ١٩٥٢، ورغم ذلك فإن العديد من الكتب المذكورة لم تكن تصلح للرجوع إليها. وبالتالى اختصرت التعليقات المطبوعة للحد الأدنى، والتركيز على الإشارة للكتب للاستفسارات الفردية.

وقد تم طبع عدة نسخ من بيانات المراجع نظرا لنشر مزيد من الكتب. ولكن رغم ذلك فإنه حتى الآن لا يحتوى أى من هذه الكتب على كثير من التفاصيل الضرورية للتعرف على الطرز ذات التاريخ الخاص أو يبين طريقة صنعها، ولازلنا نحتاج إلى الأشارة للحذاء المطلوب حتى بعد الاطلاع على فهرسة الكتالوج. وقد نشرنا أيضا كتالوجات عن

الجوانب المختلفة للمجموعة منها : "صورة الأحذية وصور صانعى الأحذية والقطع التى تتميز بصنعة فنية، و"حليات الأحذية"، و"الأحذية المستترة"، وكتيبات أخرى عن القباقيب، والنماذج المختلفة، وأحذية التزحلق، والمزررات أى كلابات تزرير الأحذية، ومعدات الصناعة. وقد تم إنشاء مكتبة ضخمة من الصور للبيع والتى نشر بعضها فى "الكتاب المصور عن الأحذية والأحذية ذات الرقبة"، وبعضها فى شكل بطاقات بريدية. وفى السنوات الأخيرة تم استخراج نسخ من كتيبات رخيصة حول الموضوعات التى أصبحت محل استفسار دائم مما يوفر من الوقت المبذول فى الرد على استفسارات الأفراد. وقد قام ناشرون من الخارج أخيرا بنشر مقالى حول "الأحذية حتى عام ١٦٠٠"،وكتب "الأحذية من ١٦٠٠ إلى ١٩٨٠"، وتاريخ "صناعة الأحذية".

تكوين المجموعة

لم تكن للأحذية أى قيمة تجارية لسنوات طويلة، ومع ذلك فإن اللوحات التى تصور صانعى الأحذية قد تكون مرتفعة الأسعار. إن حرفة صناعة الأحذية لاتدر أموالا وهى فى تدهور فى المملكة المتحد بسبب الواردات التى تستخدم عمالة أرخص. وكنا نتسلم أحذية بكميات صغيرة من أناس عاديين (معظم السيدات يحتفظن بأحذية زفافهن وبالحذاء الأول للطفل)، كما كنا نتسلم مجموعات أكبر من مصانع عريقة، ومن فصول فنية عندما تغلق أبوابها، وأيضا من عدد قليل من أصحاب المجموعات الذين يتخصصون فى ألبسة القدم.

فى عام ١٩٦٨ بدأت صالة كريستى فى بيع الملابس مما جعل الأسعار ترتفع بشكل كبير، ثم تنخفض لدخول بائعين جدد فى الميدان، ثم ترتفع مرة أخرى فى أعوام ١٩٨٠ عندما أصبح الاستثمار فى التحف القديمة هو الموضة. وفى ذلك الوقت كانت سمعة المتحف قد وصلت لدرجة أن القليلين فقط هم الذين كانوا يحاولون منافستنا أو فى الواقع منافسة المتاحف الأخرى ذات الشهرة فى الأبحاث الجادة. وأنا آمل أنهم يقومون الآن بالأبحاث التى تبرر حصول نورثها مبتون على هذا العدد الكبير من الأحذية. وبحلول عام ١٩٨٨ كانت المجموعة قد بلغت أكثر من ٩٠٠٠ زوج من الأحذية مع مكتبة ضخمة تدعمها، وهكذا بدت كما لو أنها أكبر مجموعة فى العالم.

وكان يتم تنظيف المقتنيات الجديدة بشكل روتينى، ثم تحفظ وتفهرس. كما كان يتم عرض أغلبها بسرعة فى خزانة "المقتنيات الحديثة"، إذا لم يكن من الممكن إدماجها فى العروض الموجودة فعلا. وعلى مدى الأعوام قام الأمناء المتعاقبون كما قامت اللجان بوضع عدد من الخطط لإعادة العرض وللحصول على مكان جديد، ولكن كلها كانت توضع على الرف بسبب نقص التمويل. ولسنين طويلة كنت أتأسى لمظهر المتحف القديم، وكانت حجرة العرض الأساسية تشبه صالة ثانوية بسب تكدسها بالمعروضات. وكان البعض يطلب منى تزويدهم بالمعلومات والتسهيلات لعمل أبحاثهم، مما كان لا يترك لى الوقت للاهتمام بالعرض للزوار العاديين (وكنت أعمل بمفردى تقريبا منذ ١٩٥٥ لى ١٩٨٦)، ولكن الجمهور لم يكن لديه شكوى أبدا واستمرت الأعداد ثابتة. وأذكر بشىء من السرور البحث المضنى فى المتاحف عن "أحذية القرن العشرين"، وكنت قد ورثت مجموعة كان يضم لها باستمرار أحذية معاصرة منذ ١٨٧٣ على الأقل، وقد استمريت فى نفس العملية. وكان هذا يشمل أفضل معروضات وعينات المصانع والتى لم يتم تصنيع بعضها على نطاق واسع، وأيضا بعض رسومات المصممين ومشتريات العملاء. وكان بعض الأصدقاء يقدمون لنا أحيانا بعض الدعم المادى للحصول على عينات من المصممين العالميين المعروفين. وقد أقنع أحد المولعين برقص الباليه كبار الراقصين بتقديم أحذيتهم التى استعملوها فى حفلات تذكارية، رغم أن الحصول على زوج منها فى حالة مقبولة لم يكن سهلا. وكنا نتأكد أيضا من تمثيل الأحذية المخصصة لمهن معينة مثل أحذية رجال القوات المسلحة التى يصنع الكثير منها فى نورثها مبتون تمثيلا جيدا فى المجموعة. لأننا كنا نهدف لتغطية كل أنواع الأحذية على كل مستويات المجتمع ولكل الأغراض. ومن حسن الحظ أن الأحذية المخبأة فى المنازل على مدى قرون عديدة بسبب الخرافات، كانت تقدم لنا أحذية المهن المألوفة والتى كثيرا ما تكون غائبة من مجموعات الملابس.

وقد أدركت بسرعة وأنا أكافح من أجل فهرسة

المجموعة التى تم تكوينها قبل الحرب العالمية الأولى، الضرورة الكبرى لتسجيل كل ما يمكن حول تاريخ كل قطعة. ولم يكن من المجدى الحصول على أحذية جلبت لانجلترا كتذكارات من الرحلات بدون تسجيل معلومات عنها، إلا إذا كانت ملفته للنظر بالفعل. وقد ركزت على الحصول على أحذية تمثل شيئا فى رحلاتى الخاصة، حيث كنت أستطيع تسجيل التاريخ والمكان وشىء عما تمثله، والتغيير فى النماذج "التقليدية" التى صاحبت انتشار الأصباغ الصناعية فى كل مكان. ويجب تشجيع كل بلد على نشر تاريخ أحذيتها الخاصة.

فى أعوام ٥٠ - ١٩٥١ عندما كنت لا أزال مبتدئة، كان العديد من صانعى الأحذية القدامى يعانون من تسمية الأدوات بأسماء خاطئة، ونظرا لجهلى فقد قمت بتغيير البطاقات حين أدركته أن الأسماء قد تختلف من مدينة إلى قرية، وحتى من جزء من المدينة إلى جزء آخر منها. ولسوء الحظ أن الوقت كان قد فات وتناقص عدد العاملين بأيديهم فى هذه الصناعة، ولم يكن من الممكن تسجيل هذه الاختلافات. وفى أوائل الخمسينات، وبوفاة هؤلاء الصناع، أصبحت أدواتهم ومعداتهم غير قابلة للبيع فكانت تقدم للمتحف. والكثير من المجموعات كانت تحتوي على واحدة على الأقل من الأدوات الفريدة والتى صممت لمهمة واحدة محددة بواسطة صانع الأحذية ذاته. وبذلك حصلنا على الدليل على الصناع وابداعهم وعلى الصناعة ذاتها، ولكن ما زال تاريخ تلك الحرفة ينتظر البحث.

ولكننا نعرف أكثر عن موردى الآلات. وبتغيير أساليب صناعة الأحذية فى الستينات، ثم التخلص من كثير من الآلات المستخدمة فى القرن التاسع عشر. وكنت أسعى للحصول على المجموعة الكاملة التى تغطى أكثر من ٢٠٠ عملية يقوم بها المصنع لأنه يبدو أن صناعة الأحذية فى منتصف القرن التاسع عشر كانت فريدة فى أنها كانت تميكن كل عملية يدوية على حدة بدلا من أن تعيد التفكير فى كيفية عمل الأحذية آليا بعمليات مختصرة. وكان عدد الآلات يساوى عدد مراحل العمل عندما تركت العمل فى ١٩٨٨. وكانت الآلات تُنظف وتترك فى وضع العمل. وكنت آمل أنه مع انتشار البطالة يمكن إيجاد موارد لاستخدام صناع الأحذية السابقين فى واحد من المصانع العديدة التى توقفت عن العمل، واستخدام الآلات لعمل الأحذية مما يقدم خدمة بالطلب، ويفتح مجالا للحصول على دخل ثابت، وفى نفس الوقت يتم عرض تكنيك الصناعة القديم على الزوار والحفاظ على المبانى التاريخية - بالضبط كما أردت أن يكون هناك صانع أحذية يدوى يعمل فى ورشة عام ١٩١٣. ولكن لسوء الحظ يبدو أن ذلك كان شطحة خيال كبير جدا بالنسبة لموارد الحكومة المحدودة والتى استمرت فى التهرب منا. لقد كنا نهدف لتكوين مجموعة أحذية ذات دلالة عالمية بدون موارد قومية فيما عدا بعض المنح من وقت لآخر لأحد الأعمال التى تتميز بصنعة فنية.

ومن المحزن أن العديد من مهارات صناعة الأحذية قد فُقدت. ورغم أننا نسجل تقاليد صناع الأحذية فى نورثها مبتون وهى عمل ٦٠ غرزة فى البوصة، إلا أن هذه المهارة لم تنتقل للأجيال الجديدة. إن من واجب المتاحف المحافظة على المهارات الدقيقة غير الملموسة مثلما نحافظ على الأشياء. لقد عُرفت صناعة الأحذية منذ أعوام ١٥٨٠ "بالحرفة الراقية"، ولكن الأدوات والآلات بل وحتى الأحذي تنقصها الروح بدون وجود أولئك الرجال الطيبين الذين تركوا انطباعا لا يمحى من حياتى. وأملى أن تعكس المجموعة الموجودة بصماتهم الشخصية ونغماتهم، وأن تستمر تقاليدهم الرفيعة حية.

المتحف القائم على المشاركة

بقلم : دان بيرنفيلد Dan Pernfeld

دان بيرنفيلد، وهو أكاديمي ومستشار لدى المؤسسات الدولية، هو المؤلف للكتب العديدة التي تتناول موضوعات إجتماعية وثقافية، بما في ذلك إسهامه في عشرة أعداد من مجلة Fichier européen de la participation في الفترة من (١٩٧٨ - ٨٨)، والتقارير التي أعدها حول الحملات التي تمت للإصلاح الريفي والحضري. وقد قامت اليونسكو بنشر كتابه : Un nouvel enjeu La Participation والصادر عام ١٩٨٣. وهو يركز هنا على العامل الإنساني - أي على العلاقة القائمة بين العاملين بالمتحف والزائرين - والتي ينظر إليها على أنها التحدي الرئيسي الذي يواجه المتاحف اليوم.

منذ أربعة سنوات أثارت مقالة نشرت في هذه المجلة بعض التساؤلات الرئيسية حول الكيفية التي تطورت بها المتاحف المعاصرة (كينث هدسون مقالة بعنوان متحف ليس ضروريا بمجلة المتحف عدد ١٦٢، عام ١٩٨٩. وفي هذه المقالة، يصف الكاتب الاتجاه نحو المتاحف الكبيرة، مثل متحف أورساى أو ضحت لاقابيت العلمي الذي يجتذب عددا هائلا من الزوار الذين اعتادوا فقط الجرى وراء الموضة، مما يمثل ظاهرة خطيرة لأن ذلك ليس الهدف الحقيقي للمتحف. وبكلمات أخرى، فنحن نشهد ميلاد متحف ليس ضروريا.

يبدو واضحا عندى بأن هذه المنشآت الضخمة، والتي تتوافر لها كل الموارد التي تحتاج إليها، ربما تمثل مشكلات للمنشآت الصغيرة، مثل المتاحف المتخصصة، والتي تحتاج للكثير من المعروضات والموارد المالية بجانب العمالة اللازمة. بيد أن الآراء الواردة في هذه المقالة تعتبر آراء مشوقة، ودون المقابلة بين موقع العرض وما يتم عرضه، وزحمة المعروضات أمام أعداد صغيرة من الزوار، أو الموضات العابرة عروض مؤقته أمام المعروضات ذات القيمة والمستقره، فإنني أشعر بأنني لدى ما أسهم به في مناقشة الموضوع.

أحب أن أقترح مصطلح مثلث البقاء

"survival triangle" على اعتبار أنه محك للتقويم. وقد مكننى هذا المصطلح من الحصول على نتائج مشجعة في مجال مرتبط بشدة بهذا المبحث - أي تنمية الموارد الاجتماعية والثقافية المحلية : يتناول مثلث البقاء الجوانب الثلاثة الآتية من جوانب متحف اليوم وهي : المحتوى، أو ما يقوم المتحف بعرضه والوعاء، أو الموقع الذي يعرض فيه المتحف محتوياته، وأخيرا وليس آخراً، معاملة الزوار.

إنني لا أميل لمناقشة محتوى المتحف بالتفصيل - على الأقل في هذه المرحلة - لأن هذا الموضوع قد تمت تغطيته جيدا قبل الآن. وكل ما نحتاج قوله هنا هو أن ديموقراطية المتحفية، تشمل ضمنيا تكييف محتويات المتحف بما يحقق التوازن بين متطلبات الزوار والمهمة التعليمية للمتحف.

أما الوعاء والذي كان موضوعاً لعديد من المقالات في المجلة الدولية للمتحف والتي خصصت له في الحقيقة أقساماً كاملة، فكثيراً ما تناولته المناقشات.

إن انتعاش المتاحف اليوم يعود في جزء كبير منه إلى التنسيق فيما بين من يكتبون من المتحف والمعماريين، والسلطات والمسئولين عنه : وقد كانت الرغبة في جعل المتحف أكثر جاذبية، داخليا وخارجيا، وجعل الزوار يشعرون بالراحة جسميا ونفسيا، هي بلاشك السبب وراء هذا الانتعاش. في بحثي هذا، وجهت بعض الاهتمام للعمل الشاق والضروري مع ذلك والخاص بالشرح الرمزي الكتابي لنواحي الانتعاش المعماري في عالم المتحف. تتمثل الطريقه الأكثر شيوعاً في إيجاد مكان اضافي (أي أجنحة جديدة أو أدوار إضافية، أو عدد اوفر من الحجرات تحت الأرض)، وهو اختيار وسط بين تجديد المبنى القائم بالفعل وإنشاء مبنى جديد.

إن رد فعلي على هذه الثنائية في الرأى هو: أنه لما كان للبناء المعماري خلفية للمعروضات فإن محتويات المتحف هي المادة الجديرة بالاهتمام، فلطالما عرضنا معروضاتنا داخل مخيمات!.

تتمثل المشكلة الأكبر في مثلث البقاء للمتاحف في العلاقة بين الزائر والعاملين بالمتحف. ولا يعني ذلك أن العاملين الآخرين اللذين ذكرتهما - أي المحتوى والوعاء - لا يشكلان قضايا هامة، ولكن العامل الإنساني، والذي أعني به النمط الجديد من الزوار والنمط الجديد من العاملين، يبدو لي أنه يشكل التحدي الحقيقي الذي يواجه المتاحف اليوم. تعني الديموقراطيه المتحفية استقبال، ومن ثم تعليم، نوع جديد من الزوار (لا يوجد بشكل واضح مشكلة في تقبل مفهوم إضفاء الديموقراطية على المتاحف). هناك كم من الزوار للمتاحف أكبر مما اعتادت من قبل، ولديهم

ترجمة : أحمد أحمد مصطفى

القليل من التصورات المسبقه حول المعروضات الموجودة. وهذا الأمر ينطبق أيضاً على العاملين بالمتحف، فاضافة إلى ذلك يمثل تدريبهم مجالا سريع التطور لم يتم تحديد اتجاهه حتى الآن، والذى لم يعد تقليديا بعد مثله فى ذلك مثل حال النمط الجديد من الزوار.

إننى لا أقترح أن نعالج هنا موضوع التدريب، والذي يبدو لى أنه يمثل موضوعاً ضخماً فى حد ذاته.

هناك جانباً واحداً فقط أرغب فى ذكره وهو:

ألا وهو العلاقه الجديدة غير المتوقعة من قبل والتى تتنامى بين الزوار والعاملين. وبدون الرغبة فى أن نجعل من ذلك قضية، فإنني أحب أن أصف حالة متطرفة واجهتنى فى اليوم الأخير من الحملة التى نظمها المجلس الاروبى فى الثمانينات من أجل المناطق الريفية. كانت هناك رحلة بالسفينة قد بدأت متجهة من بلدة تراڤمند بألمانيا وتسير بمحاذاة الساحل حيث التنوع الكبير فى المناظر الطبيعية - أى المناظر البرية الجميلة والألوان المتغيرة باستمرار عند التقاء الجزيرة والبحر الخ. ومن أجل الحصول على رؤية أفضل، قفزت مع بعض طلبتى إلى قمة ظهر السفينة. وبينما يحيط المرشد الرسمى للسفينة الركاب بالأوصاف التفصيلية حول الإنجازات المختلفة للجزيرة - أى التنميه الإقليمية بها، والقرارات السياسية لها، والقطار عالى السرعة الذى تم تسييره الآن لربط شمال ألمانيا بالمدن الرئيسية لها - هبط طائر على إحدى العوامات بالسفينة. وعندما حدث هذا الأمر العجيب : أمضى قائد السفينة نصف ساعة فى اخبارنا عن الأصول والعادات والحياة لهذه السلالات النادرة من الطيور. وكنت فى جولة أخرى خاصة بعمل آخر، عندما أخذنى قائد السفينة عبر بحيرة فينيس من سان چورچيو إلى مالا موكو وأخبرنى بما عرفه عن الظاهره المسماة acquca alta وذلك من خلال عمله بالملاحة فى البحيرة كل يوم. وقد كانت تمثل تغيرا منعشا له من العناء الذى يلاقيه من سخافة صناع القرار بصورة لا تنتهى، وتطرق للحديث عن الفيضانات التى يسببها "اعتداء الإنسان على التوازن الإيكولوچى فى البحيرة"

أحب أن ألخص مناقشتى للعلاقه بين الزوار والعاملين بالمتحف بالاقتراح الذى مؤداه أن نوعا من مشاركة التحف فى أمور تهم الجمهور أصبح أمراً ملحا ولازما. وعندما تصبح هذه الفترة للجانبين أمرا معتادا فإنها تؤدى للحصول على معرفة أوثق يمكن أن تؤدى إلى تلاقى حقيقى بين العقول. وهذا النوع من المشاركة لا يمكن تحقيقه إلا عندما يجتمع من يقدرون دور المتاحف وجها لوجه مع العاملين بالمتاحف والذين يكنون الاحترام لهم.

مشاركة العامة

غالبا ما نتكلم عن النوعية الفنية المعمارية للمتحف والتى أعنى بها مبنى المتحف الخارجى وكذا تصميمه الداخلى. ونادراً ما نذكر نوعية العلاقات الانسانية والتى تبرز أهميتها الفائقة عندما تبدأ المتاحف التعامل مع طوفان مفاجئ من الزائرين. إن الفشل فى إعطاء الأولوية للعنصر الإنسانى يعنى نسيان أن المتحف قد أصبح الآن مكانا عاما، يشبه كثيرا محطة السكة الحديد أو دار البلدية.

وعلى سبيل المثال فإن وجود مكتب للتسجيل فى دار بلدية بولونيا، يعنى الانتقال عبر دهاليز لا نهاية لها تزينها صور بقدر ما يتضمنه معرض فنى للصور، ومن أفضل الأمثلة على ذلك أن نجد أن أصناف المطبخ الفرنسى الشهيرة موجودة فى محطات القطار فى باريس.

فى أحد الأيام التى لن أنساها أبدا، انضممت إلى مجموعة من الزوار الألمان لمشاهدة معرض الصور للفنان داڤيد معروضة فى اللوڤر. وكانت المرأة الصغيرة التى تقوم بدور المرشدة متميزه بحماستها الزائدة لعملها، وقد رأيت فى شرح بعض الصور عندما حدث حادث غير عادى. وكان المرشد المخصص للمجموعة، وهو رجل كبير السن يقوم أيضا بمهمة الشرح، وفجأة شرع في مناقشة مطولة حول صوره توضح اغتيال مارا فى حمامه. وقد تأثرت بعمق بكلماته، والآن، وبعد مرور عامين، عرفت لماذا تأثرت بكلماته: فلقد زودنا المرشدان بالمعلومات بالطريقة التى أطلق عليها الآن والمتحف القائم على المشاركة تلك التسميه التى تنقلنى إلى قلب الموضوع وهو: أن المتاحف عليها إما أن تصبح متاحف قائمة على المشاركة وإما أن

تنقرض. ولا يجب أن ننخدع بالحشود الكبيرة من الزوار - فقد يكون ضربا من ضروب الموضة كما يقول البعض وعلى نفس النحو قد أرد أنا "ولم نفهم قد يتلاشوا فجأة كما ظهروا فجأة. إن زوار المستقبل سيرغبون فى أن يكونوا مشاركين فى تعليق المعروضات واختيارها وتصنيفها، بل وحتى فى تلك الجوانب الخاصة جدا مثل إعادة تخزين الأعمال الفنية أو تجهيزها. ولو طالبنى أحد بالبرهان على ذلك، فإننى يمكن أن أشير إلى النجاح الذي حققه معرض "أسرار التحف الفنية الرائعة" "The Secretcife of Masterpieces" الذى أقيم فى جراند باليه فى باريس فى عام ١٩٨٠، أو اليوم المفتوح الذى أقيم لإعادة ترميم الأعمال الخزفيه والتماثيل التى تضمنها جناح مقتنيات نابليون فى اللوفر فى مارس ١٩٩٢. وكان خبراء إعادة تخزين التماثيل مسرورين لمشاهدة الجمهور المتشوق المحيط بالتماثيل الحجرية، وكان الجمهور بالمثل مسرورا من القيام بذلك ومن الاقتراب اللصيق بهذه الأعمال الفنية. لقد أعجبتنى، العبارة التى قالها أحد كبار السن عندما قال : "إننى سأرى تماثيل اللوفر بصورة مختلفة تماما بعد أن قمت بالاحتكاك بها عن قرب"، فلم لا نعمد فى المستقبل إلى دخول العامة إلى ورش إعادة ترميم الصور وإعادة تعليقها ؟.

المتحف يفرض علينا فى واقع الأمر من خلال "مثلث البقاء" اتباع نهج كيفى واستبعاد أحد اضلاع هذا المثلث يؤدى إلى كارثة محققة. وبالنسبة لكل المتاحف تقريبا والتى أقيمت أو رممت خلال الثمانينات، لم ينتهك أى من أضلاع المثلث: ففى عصرنا هذا يصعب تصور متحف به تماثيل عليها تراب، أو إضاءة ضعيفة، ويتجاهل احتياجات الزوار، أو يعانى من النقص فى عمالة ذات درجة عالية من التدريب والاصغاء لكل مايهم الزوار. وهذا هو ما يعنيه المثلث عند تطبيقه على المتحفين الباريسيين المذكورين آنفا وهما متحف أورساى ومتحف لافاييت.

وقبل أن أختتم هذه المقالة، أود الحديث بصفة خاصة عن المتاحف المحلية. وهو نوع من المنشآت اللامركزية، والتى تبدو ملائمة للسكان المحليين المهتمين بتاريخهم وجذورهم؛ وهذا النوع من المتاحف هو أيضا الذى يتحقق من خلاله أكبر قدر من المشاركة. وعلى أية حال، فإن من الضرورى أن يتوافر لهذه المتاحف التمويل الكافى والعمالة اللازمة لتسيير أمورها. أثناء الحملة الأوروبية للعناية بالمناطق الريفية. برزت تجارب ساحرة عديدة، وكانت إحدى هذه التجارب ممثلة فى المتحف المحلى لبلدة كونديكسا فى البرتغال. وقد مثلت هذه التجربة انجازا حقيقيا، حيث ضمت فى مكان واحد وبطريقة مثيرة عرض المناظر الخلوية المحلية (المناطق الرطبة بأحيائها ونباتاتها)، والحرف التاريخية التى تم احيائها (صنع الفخار، وصناعة النسيج، وطواحين الماء، ومعاصر الزيتون، بعض الطرق التقليدية لصنع الجبنة)، وعدد من المشروعات الآسرة من قبيل تجديد آلات الأرغن القديمة فى الكنائس القروية (قام فريق من المتحمسين لذلك بتجديد مجموعة كبيرة منها). والمثلث هنا ينقصه العمالة اللازمة لاستقبال الزائرين، وذلك بسبب نقص المنح المقدمة للتجربة.

هل مازال هناك مجال للابتكار فى المتاحف "الكبيرة" أم أنها توجد فقط فى المتاحف الصغيرة؟ ونحيل إلى أن هذا السؤال الأساسى قد طرحه كينث هدسون فى مقاله. وربما تمثل الإجابة عليه قصة.

شاهدت ذات يوم فى مترو باريس امرأة شابة تقدم عرض مسرح العرائس، مستخدمة ستاراً علقته بين عمودين ومعها كاسيت صغير لعزف الموسيقى.وقد لاحظت أن المسافرين قد أصغوا إليها بنفس الانتباه الذى يشد الأطفال حين يشاهدون مسرح العرائس. إننى أشعر بأن هذه التجربة تسمح لى بأن أؤكد - حتى لو لم يتفق معى بعض الناس - على أن المتاحف تعتبر موضوعا يخضع لنفس المعايير المستخدمة للتحليل الاجتماعى الثقافى مثل كل أشكال الفن الأخرى. إن مفهوم الديموقراطية الثقافية (وكما قلت من قبل، فلنحذر من إضفاء الديموقراطية على الثقافة!) يمثل جزءاً ضروريا من الديموقراطية الخالصة.

محاربة الاتجار فى الأعمال الفنية المسروقة فى فرنسا

بقلم : ميريل باليسترازى Mireille Ballestrazzi

لقد تناولت المقالات المهنية بالذكر كثيراً المنهج الذى تتبعه فرنسا فى محاربة الاتجار فى الأعمال الفنية المسروقة. وعن طريق الدعم القوى من وزارة الداخلية التى يتبعها، والإستفادة من عمل الشرطة المنسق داخل الحدود وخارجها، سجل المكتب المركزى لضبط سرقة الأعمال والأشياء الفنية تعاوناً نشطاً مع مجتمع الفن والمتحف. ويشرح لنا ميريل باليسترازى رئيس المكتب، كيف يتم هذا العمل.

وفى عام ١٩٧٥، ومن أجل مواجهة سرقة الأعمال الفنية وتداولها، أنشأت فرنسا مؤسسة قومية متخصصة، هى المكتب المركزى لضبط سرقة الأعمال والأشياء الفنية الذى يتبع وزارة الداخلية بأمر وزارى اتخذته خمسة وزارات حكومية.

وتحت توجيه وزارة الداخلية، يقوم المكتب بأربعة مهام رئيسية هى : التنسيق بين الإجراءات الهادفة إلى الوقاية من السرقة؛ وتنسيق الاجراءات الهادفة إلى مواجهة سرقة الأعمال الفنية وتداولها؛ وأن يكون بمثابة مصدر مركزى للمعلومات؛ والتدريب. وأنشأ المكتب أيضا إدارة مركزية قومية فرنسية تابعة للأنتربول، ومن خلالها يتم تبادل كافة المعلومات الدولية المتعلقة بالأعمال الفنية، وبصفة عامة المتعلقة بالمقتنيات الثقافية.

الوقاية

انطلاقا من مهامه فى فرض القانون وفى البحث،يقوم المكتب بتنفيذ حملات إعلانية للمساعدة فى حماية الأعمال الفنية وهو يداوم على الاتصال الوثيق بالسلطات المختلفة التى تمثل شريكا رئيسيا له فى عمله، وبصفه خاصة مديرية المتاحف الفرنسية. ومديرية التراث فى وزارة الثقافة والسلطات الأسقفية.

ينظم المكتب محاضرات لأمناء المتاحف، وأمناء مقتنيات الآثار والأعمال الفنية فى المصالح الفرنسية المختلفة، وللعاملين بالتسويق، ولمندوبى التأمين، والهيئات الخاصة التى يعمل بها جامعى التحف مهتمين بالحصول على النصيحة اللازمة لتوفير الأمن بها. وللمكتب جهده أيضا فى الحلقات القومية والدولية لحماية المقتنيات الثقافية، مثل اللجنة الدولية لأمن المتاحف بالمجلس الدولى للمتاحف (ICOM).

ويعتبر المكتب عضوا نشطا فى مؤسستين أنشأهما فى عام ١٩٩٠ مدير المتاحف فى فرنسا، السيد چاك سالوا وهما : مؤسسة متابعة خط سير التحف الفنية L'Observatoire du Marché de L'Art، والتى تتابع تحركات الأعمال الفنية فى فرنسا، مستخدمة المعلومات التى تتجمع لديها خصوصاً بمساعدة ادارة الجمارك،والعمل مع ممثلى المنظمات التجارية الفنية المهنية؛ ولجنة الأمن المتحفى، والتى تقوم بتحليل أوضاع الأمن فى المتاحف، وتخطط الاجراءات اللازمة لتحسين الأمن، وتقدم النصح للأمناء ولمكاتب المراقبة المتحفية. وقد تم تعيين مستشار أمنى لكى يرشد اللجنة فى عملها.

فرض القوانين وجمع المعلومات والتدريب

فى إطار مهمته التقليدية لإجراء وتجميع الوثائق وتنسيق الاستخبارات، يطور المكتب المركزى استراتيجية عملية حقيقية. وتقوم فرق المتحققين فيه بدور نشط فى فرض القوانين الخاصة بالتجارة المحرمة للأعمال الفنية المسروقة على المستوى القومى والدولى. وبفضل التحويل القضائى على مستوى الدولة، يتمكن المحققون المتخصصون من اتخاذ الإجراء المناسب فى أى مكان بالدولة الفرنسية، أو توفير الدعم الفنى للخدمات المحلية، أو التدخل فى الاتجاه الذى تطلبه المحاكم.

يعد المكتب مسئولا عن نشر المعلومات عن الأعمال المسروقة وتحديد الشكل أو الخصائص المميزة لكل حالة على حدة: على مستوى الدولة، والمستوى الدولى مع خلال الانتربول)، أو تقييد النشر، أى النشر الهادف.

يعتبر العمل على محاربة تداول الأعمال الفنية المسروقة إحدى مهام المكتب. وتقوم إدارة التوثيق بتخصيص وتفنيد كل المعلومات الخاصة

لوحة زيتية للعذراء والطفل رسمها كورنيليوس ڤان هارلم مسروقه من المتحف الفرنسى وتم استعادتها فى عام ١٩٨٩.

بسرقات الأعمال الفنيه المسجلة فى فرنسا، وتقوم بتحديث المعلومات الخاصة بهذه السرقات والمسجلة عن طريق الكومبيوتر بصفة مستمرة.

وبالاضافة إلى ذلك، يقوم المكتب بالإحتفاظ بقاعدة من المعلومات المختزنة حول شبكة العلاقات بين لصوص الفن والمتعاملين فى المقتنيات المسروقة وذلك على المستوى القومى والمستوى الدولى من خلال ضباط البوليس العاملين فى إدارة التوثيق.

لقد تم دعم التعاون مع الشرطة فى فرنسا بعدد من الطرق وهى: تنظيم اجتماعات العمل الدورية للادارات المختلفة؛ تنظيم الاجراءات الشاملة لمعرفة العصابات المتخصصة فى السرقات الفنية، تنظيم الاجتماعات لتوحيد طرق توصيف الأعمال الفنية من أجل تطوير تبادل المعلومات.

تعتبر معرفة السوق الفنية الخفية وما يجرى فيها أمراً على درجة قصوى من الأهمية، ويسعى المكتب لبناء شبكة واسعة من الاتصالات كلما أمكن لتحقيق هذا الغرض. لم تزل أعوص المشكلات بعيدة على الحل بعد، وأعنى بها مشكله تعريف الأعمال والأشياء الفنية عندما يبدأ العمل لاستعادتها ويمثل هذا صعوبة رئيسية تواجه البوليس، بصفة خاصة عندما يتعلق الأمر بالآثار والعاديات.

ولذلك يتم توجيه النصح لذوى الملكية العامة والخاصة لكى يفعلوا ثلاثة أشياء سوف تسهل مهمة اكتشافها علي إدارة بحوث الجرائم؛

وهى : كتابة توصيف مفصل دقيق للأعمال التى يمتلكونها؛ التقاط صور فوتوغرافية واضحة لكل الأعمال الموجودة لديهم، وضع علامة على كل تحفة قيمة. (وبالإضافة للأعمال الفنية التى تقوم بتسويقها شركات خاصة معينة، فإنه يمكن ابتكار أساليب لتحديد مقتنياتهم بشىء من الخيال).

لقد قام المكتب منذ عام ١٩٨٨ بتطوير سياسة لتدريب رجال البوليس المتخصصين وذلك بمساعدة وزارة الثقافة ومحترفى تجارة وتداول التحف الفنية، وذلك بهدف تحقيق الكفاءة المثلى بفضل التعريف الأفضل بالأعمال الفنيه والفهم التام لكل المعلومات المتصلة بها. ويتم تصميم الدورات التدريبية للمحققين العاملين بالمكتب (دورات مسائية وبرامج تدريبية تنظمها مؤسسات خاصة)، ولمراقبى الشرطة والمفتشين المشرفين على أبحاث سرقات الأعمال الفنية فى أقسام البحث الإجرامى الإقليمية، ولمأمورى البحث، والقضاة من مكتب المدعى العام، ولرجال البوليس من البلاد الأخرى الذين يرغبون فى الحصول على التدريب المتخصص.

العلاقات الدولية والأوروبية

لقد كان إلغاء المجموعة الأوروبية للحدود بين دولها فى ١ يناير عام ١٩٩٣ وانعكاساته على حركة المقتنيات الثقافية موضوعا للحوار والمناقشة لسنوات عديدة. ويتطلب العمل لناجح لمحاربة التجارة فى الأعمال الفنية المسروقة وتداولها المحظور أقصى قدر من التعاون فيما بين الدول الأعضاء فى المجموعة.

وقد قامت بعض من الدول الأوروبية الإثنى عشر بوضع قائمة بالمقتنيات الثقافية التى لا يسمح بخروجها من بلادها. ودول أخرى، مثل فرنسا، لم تستطع أن تضع قائمة محددة بمقتنياتها الثقافية القومية نظرا للأعداد الهائلة منها والتى لاتعرفها الإدارات القومية. ومن المحتمل أن يخلق هذا الموقف مشكلات رئيسية فى السيطرة على الحدود فى المستقبل. ولابد من النظر بعين الاعتبار لإقامة بنك أوروبى للمعلومات، يتناسب مع الوضع.

وفى فرنسا، أنشئت قوة عمل لرفع التقارير إلى رئيس الوزراء من المشكلات المرتبطة بالوحدة الاوروبية وبصفه خاصة مايتعلق بالمقتنيات الثقافية. ويشترك المتخصصون العاملون فى وزارات الثقافة، والعدل، والداخلية (بما فى ذلك العاملون فى المكتب المركزى) فى هذه المناقشات.

وهم يقومون بإعداد ورقة عن الوضع الفرنسى فيما يتعلق بهذا الموضوع لعرضها على المجموعة الأوروبية ويقومون بدراسة الإجراءات التشريعية القومية الجديدة والتى ستفرضها الضرورة الناجمة عن تبنى فرنسا للسوق الموحدة.

على مستوى التعاون بين الحكومات المختلفة، تم إنشاء ثلاث هيئات. تعاونية هى : مجموعة تريفى - أى الهيئة الأوروبية للتعاون البوليسى، ومؤسسة SCHENGEN - وهى هيئة تعاونية لحصر فئات معينة من المعلومات، والتى يدخل فى عضويتها فى الوقت الحالى ثمانية دول، وهيئة EUROPOL - وقد تم تفويض مجموعة تريفى فى عام ١٩٩١ لإنشاء مكتب للبوليس الأوروبى (Evropol)، والتى نص عليها فى اتفاقية ماسترخت للوحدة الأوروبية.

على مستوى المجموعة الأوروبية قدمت مسودتين بهدف حماية المقتنيات الثقافية لدى الدول الأعضاء فى المجموعة وهما : واحدة قدمتها المجموعة لتعديل الرسوم الجمركية على الأعمال الفنية خارج حدود دول المجموعة. . والتى تنفق منها الخدمات الجمركيه على نفسها؛ والأخرى قدمتها المجموعة بهدف ترميم بعض المقتنيات الثقافية التى تندرج تحت فئة "الثروة القومية" للدولة.

وقد اشتركت كافة المكاتب المركزية القائمة

والخاضعة لاشراف وزارة الداخلية فى مناقشة كيفية زيادة كفاءة الايروبول EUROPOL كل فى تخصصها. وأول هذه المكاتب هو وحدة مكافحة المخدرات فى الإيروبول. إن من المأمول فيه أنه سوف يتم دعم وحدة البحث عن السرقات فى الأعمال الفنية فى الايروبول على نمط وحدة المخدرات به. وسوف يكون من الضرورى حينئذ أن تقوم كل دولة بسرعة بإنشاء مكتب مركزى قومى متخصص فيها على نمط المكتبين القائمين، أى المكتب الفرنسى والمكتب الإيطالى.

وخارج حدود المجموعة الأوروبية، يحتفظ المكتب باتصالات منتظمه بالدول الأخرى عبر العالم. وقد نمى التعاون مع دول أوروبا الشرقية فى العامين الماضيين. ويقوم مكتب التعاون الدولى البوليسى فى فرنسا بتنظيم الدورات التلخيصية والتدريبية. وذلك بدعم من المكتب المركزى (وهو المسئول لدى وزارة الداخلية الفرنسية) فى بعض بلدان أوروبا الشرقية للإستفاده من الخدمات البوليسية التى يختص بها.

يبدو أن عددا كبيرا جدا من المقتنيات الثقافية قد تم تصويرها خارج هذه الدول بصورة غير مشروعة. والسلطات المعنية بالدول الأخرى عليها أن تظل متيقظة فيما لو حاولت شبكات سرقة الأعمال الفنية جلبها من دول أوروبا الشرقيه - وهى الأعمال التى سوف تشق طريقها الآن إن عاجلا أو آجلا أو فيما بعد إلى السوق الفنية الدولية - أن تعمل فى وضح النهار.

إن علينا جميعاً أن نشعر بالاهتمام تجاه نهب المقتنيات الفنية لدى العديد من الدول، وعلينا أن نعمل معا من أجل حماية التراث الثقافى العالمى.

مـــن هـــم؟

بقلم : ألكسندر زينوڤيڤتش كرين Aleksander Zinovievich Krein

ألكسندر زينوفييڤتش كرين Aleksander Zinovievich Krein كان إقحام زوار أحد المعارض فى حل مشكلة صعبة هو المدخل الجديد الذى ابتكره متحف بوشكن الرسمى فى موسكو . ويروى مدير المتحف النتائج المذهلة التى تمخضت عن القصة الاستكشافية للمتحف.

على مدى أكثر من أربعة حقب قضيتها فى عالم المتاحف لم يصادفنى أبداً متحف لم يضم شواهد من الأعمال الفنية على اعتبار أنها أهم مالديه. وأنا لا أتحدث عن المتاحف الفنية: فلا ينطبق هذا القول بالطبع عليها. ولكننا لو نظرنا إلى المتاحف التاريخيه، والأدبية والموسيقية وحتى التقنية، ولو نظرنا بصفة خاصة للمتاحف الأثرية، فإن قضية علاقتها بالفن التشكيلى تصبح معقده جداً.

إن أى نوع من المتاحف سوف يفعل بالطبع أقصى ما يستطيع من أجل أن يحقق أعلى مستوى فنى فى معروضاته. ولكن فى المتاحف المذكورة آنفاً فإن المستوى الفنى العالى لا يكون ممكنا على الدوام: فبالنسبة لها، فإن الأهمية التاريخية والموضوع الذى يتناوله التصوير أو الرسم يكون فى الغالب أهم بكثير من نوعيتها الفنية .

للننظر إلى المتحف الرسمى لبوشكين فى موسكو، وبصفة خاصة أكثر ننظر إلى مشكلة نسبة الصور الشخصية لبوشكين إلى معاصريه - وهم أشخاص ينتمون لفترة انقضت عنا بحوالي قرنين من الزمن. إن من الضرورى بشدة أن نشرح بالتفصيل أهمية الصور الشخصية للمتحف الأدبى. تصور المؤلف نفسه مرسومه له خلال حياته، وعن معاصرين له لصيقين به، لكنهم غير معروفين بحيث يصلحو لتكوين خلفية تاريخية ونطية لهم - وتشكل هذه الصور الفنية فى المقام الأول عنصرا غاية فى الأهمية فى معروضات أى متحف أدبى. ويجب على المتحف، بالنسبة لكل صورة (مثل كل منظر طبيعى أو تصوير لموضوع)، أن يقوم بنفس العمل البحثى الذى يقوم به أى متحف فنى وهو : أن يحدد الفترة والتاريخ، والتعريف بالفنان، الخ. بيد أن الأكثر أهمية أن يكشف عن موضوع الصورة، وما إذا كانت لدى الشخص المرسوم أى صلة بحياته وعمل المؤلف، وأن يذكر الظروف التى تم فيها رسم الصورة.

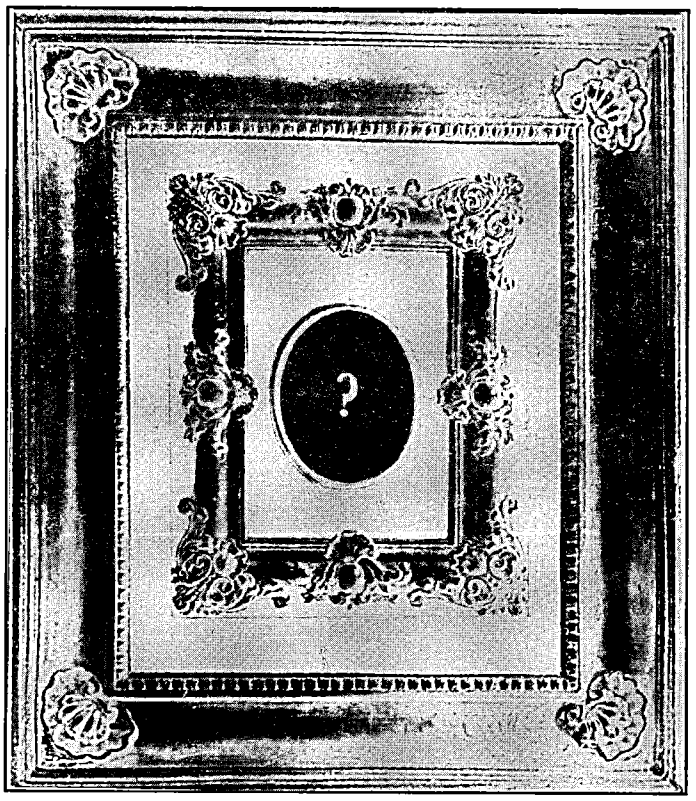
ولايعد هذا من قبيل التنبؤ بل هو جانب خيالى وخلاق للعمل المتحفى. فأحياناً يأخذ البحث عن نسبة صورة من الصور الشخصية سنوات: حيث يجب أن يتم البحث فى الأرشيف، ويتم الرجوع إلى مراجع تفوق الحصر، ويتم عمل زيارات لمتاحف أخرى، واستشارة المتخصصين، ويتم فحص الصور بأشعة اكس وبالأشعة فوق البنفسجية، ومن المستحسن إجراء الأنواع الأخرى من الأشعة، ولكن عندما يتم معرفة نسبة الصورة ويشهد بذلك مدير المتحف!.

واقترح الرسام اڤيجينى روزنبلوم "ولنحول هذا المعرض إلى عملية من أعمال التخمين بالنسبة للجمهور. ولنثر اهتمامهم، ونلفت أنتباههم، ونحيلهم إلى "بوليس سرى". ولكن فلنعلم الجمهور أيضا شيئا عن منهج نسبة الصورة إلى عصرها. وعلى هذا فلنقم نحن بعمل بعض الأمثلة من النسب الصحيحة باستخدام الوثائق والصور التى تستند إليها. ومن المؤكد أن المتحف سيصبح جميلا وجذابا اذا ما وضعنا مع الصور معلومات من حياة بعض الشخصيات التى تعرفهم مجموعة من المتخصصين المشهورين، فإن من المؤكد أن يمثل ذلك إنجازاً، اكتشافا متحفيا. وقد كان العاملون بمتحفنا قادرين على معرفة النسب لمجموعات كبيرة من الصور، وعلى أن يطرحوا للعرض مجموعات صغيرة من الأعمال الفنية الجديدة تماما وذات الأهمية فى توضيح حياة بوشكين وأعماله. وتحكى المقالات التى نشروها فى الصحف قصة هذه المعروضات، وكذلك الكتب والألبومات التى نشرها المتحف، كما تحكيها الكتب التى صدرت حديثا للمؤلفين[1].

معرض غير عادى

ولكن العمل تعرض للتوقف عند نقطة معينة. فقد تجمع لدى المتحف حوالى ثمانين

ترجمة : احمد احمد مصطفى



تصميم لبطاقة الدعوه لحضور عرض لعنوان ومن هم؟.

صورة، من الواضح أنها تنتمى إلى الفترة التى عاش فيها بوشكين: ولكن لمن هذه الصور؟. فلم نستطع نحن أنفسنا وضع أسماء للأفراد والمرسومين بالصور. وعندئذ عشرنا على فكرة تنظيم معرض داعين إليه النقاد الفنيين، والمؤرخين، والعاملين بالمتحف، وجامعى الصور، وتلاميذ بوشكين، وأصدقاء المتحف: وطبقا لكلمات بوشكين فلنسترشد بآراء الآخرين!" فأى رأى، وأى افتراض، وأى تخمين، وأى فرض، سوف يزودنا بالخيط الذى يمكننا من أن نتتبع الخط المستقبلى فى البحث. وكما يحدث فى كل المتاحف، نشرت الصحف على أرضية الحجرات محظور على عامة الجماهير، ووضعت فوقها الصور الجاهزة لتعليقها. بيد أن مالم يكن متوقعاً أن يأتى زوار من المجلس الأكاديمى المتحفى، منهم المؤلف والناقد الأدبى إيراكلى أندرو نيكوف والذى صرح قائلاً: إن هذا معرض عن بوشكين، أليس كذلك؟ فما الذى يحدث لو ضم صور لإناس غير معروفين، وما الذى يحدث إذا كان بوشكين لم يعرف هؤلاء الاشخاص - لابد أنهم هم يعرفونه، وقرأوله. هذا هو الجمهور الذى عادة ما يحيط بالشاعر. هذا هو عصره! لا يجب حصر هذا العرض فى دائرة ضيقة، لكن لابد وأن يراه كل. لقد أثار هذا المعرض الرشيق وغير العادى أيضا حماس جميع العاملين بالمتحف. وفاض المعرض بالآراء.

وعلى سبيل المثال، تضمن المعرض عدداً كبيراً من المتعلقات التي تختص باحدى صور بوشكين فى طفولته والملمح الخاص بهذا المعرض. هو إعادة نسخ جميع صور بوشكين التى رسمت فى حياته على أفلام شفافة أو على بطاقة هوية.

ولذلك تم الحصول على سلسلة من الصور من أجل المقارنة. وقد تضمن المعرض النتائج التى توصل إليها الخبراء القضائيون، والذين استخدموا الطرق العلمية المتقنة لتحديد موضوعات الصور. فقد كان هناك مجموعة كبيرة من الصور.

من أجل جعل المعرض أكثر تشويقاً لعدد أكبر من العامة، فقد تم عرض الصور الشخصية مرتبطة بما يتعلق بها من أشياء، فبجانب الصور الشخصية للعسكريين، على سبيل المثال، تم عرض تماثيل للأسلحة والميداليات والأوسمة والشعارات الأخرى؛ وبجانب الصور الشخصية للسيدات تم عرض ملابس للسيدات الخ. وكان هذا نوعاً من الابتكار الذى قدمه مصممو المعرض، وقد ظهر أن ذلك قد جعل العرض مشوقاً وجميلاً لأنه قد مكن هؤلاء الذين شاهدوه. من أن يعيشوا بأنفسهم فى فترة حياة بوشكين. بيد أن هذا الإبتكار قد أدى إلى نتائج علمية هامة ومضيئة.

ولبعض الأسباب لم يستطع عدد قليل جداً من زوار المتحف معرفة نسبة الصور. ولكن ما أن أصبح الزوار من خلال المعرض، مشاركين

فى حل غموض الاستكشافات التى قام بها المتحف، إلا ووقفوا على مهنة المتحف وتعلموا أن يعطوا اهتماماً أكبر لمعروضاته.

جسدت بطاقة الدعوة للمعرض فكرة "الغموض". فهى عباره عن إطار بداخله إطار داخله إطار ثالث بيضاوى الشكل وبه علامة إستفهام فى مكان الصورة الشخصية. وكتبنا على البطاقة:

> يعتبر هذا المعرض، والذي عنوانه (صور لموضوعات غير معروفة) معرضاً غير عادى. وهو يمثل تجربة: غرضها توسيع مبدأ مشاركة العامة فى العمل على استشفاف الصور التى به. أيها الرفاق! إننا نطلب إليكم أن تساعدونا فى بحثنا هذا. ونحب منكم أن تكتبوا أسفل الأشكال المعطاة أى استنتاجات ترونها، أو أية أفكار، أو إيعازات قد تكونون قادرين على إعطائنا إياها (من فضلك اذكر رقم الصورة التى تشير إليها). من هؤلاء الناس؟ وما هى اسماؤهم وأين تعرفوا على بوشكين؟ ومن الذى رسمهم؟.

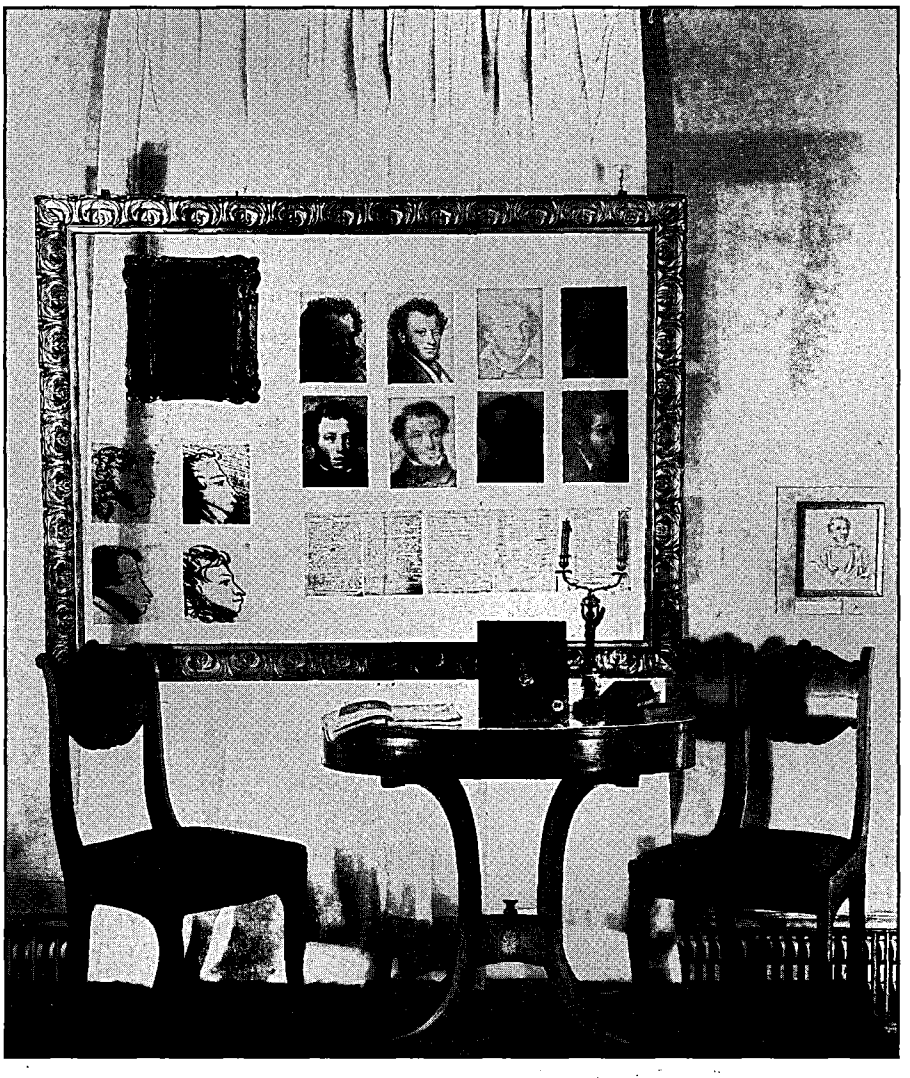
حصاد ثرى

لقد حقق المعرض نجاحاً غير مسبوق. وامتد الحديث عنه إلى ما يقرب من عام. وتحدث إيراكلى أندرونيكوف أيضا عنه فى برنامج تليفزيونى مدته ثلاث ساعات نظراً لتأثيره العظيم. وقال "لقد كنت مقتنعاً دوماً بأن مشاهدى التليفزيون ومستمعى الراديو والقراء يمكنهم أحياناً حل المشكلات والعمل على كشف غموض المعضلات التى تهم المجتمع العلمى الواسع). وفى الحقيقة، فبعد الإذاعة تلقى المتحف وتلقى أندرونيكوف مئات الرسائل مشفوعة بالنصائح من المشاهدين.

إلا أن معظم الآراء القيمة قدمها المتخصصون. وحقيقة أن المعرض كان مفتوحاً لجمهور عريض من العامة ولم يمنع خبراء المتاحف والنقاد الفنيين من إجراء دراسات حوله. وتحول (الحصاد" العلمى إلى حصاد ثرى بصورة مدهشة. وهاك أمثلة قليلة.

تعرف العاملون بمتحف ليو تولستوى فى احدى صوره الشخصية - على جد تولستوى - وهو الأمير نيكولاى سيرجيفتش ڤولكونسكى. وفيما بعد، تنازلنا لهم عن هذه الصورة وفى مقابل ذلك حصلنا منهم على صورة كنا بحاجة شديدة إليها. وتم التعرف على صورتين لإخوة باراتينسكى هما صورتى ايشجينى وسيرچى كان باراتنيسكى شاعراً بارزاً، وكتب عنه بوشكين يقول : "يعتبر باراتينسكى معجزة ومثار ابتهاج". أما سيرچى، وهو أخو الشاعر، فكان طبيباً وموسيقياً. وقام بيترسوكولوڤ برسم أخوات بلودوڤا والمعاصرات لبوشكين بالالوان المائيةبشكل بديع. وهناك صورة محفورة لإمرأة فى اواسط العمر فى صندوق جلدى نقالى نفيس، وكان من نتيجة المعرض أن تم الكشف عن أنها تخص اليزاڤيتا ڤورونتسوڤا والتى كان بوشكين مجنوناً بحبها فى شبابها.

وهناك صورة أخرى تم تحديد أنها تخص



صورة، شخصية لبوشكين عندما كان طفلاً موجودة فوق المنضده وصور للمقارنة بصور الشاعر التى رسمت فى حياته.

إيكاتيرينا ريتشى (التى كان اسمها بالولادة لونينا)؛ وهى موسيقية ومغنية معروفة جيداً لبوشكين. وزوجها ريتشى وهو مغنى إيطالى تراسل مع بوشكين وترجم أشعاره إلى الإيطالية. وهناك رسم محفور لثلاثة ضباط عسكريين تم تحديد أنها تخص إخوة ثاراسوف ألكسندر وڤاسيلى وإيڤان.

لقد اجتمع المجلس الأكاديمى للمتحف لمراجعة نتائج المعرض، وبالإجمال، فقد تم التحقق من اثنى عشر نسباً للصور.

يجب ألا يقتصر العمل على العاملين فى المتاحف وحدهم

عقدت الاجتماعات بالمعرض للعاملين فى عديد من المتاحف الأخرى من أجل الإستفادة من تجربتهم بشأن نسب الصور المعروضة. ونكرر مرة أخرى : أن لهذا العمل جانب هام للغاية من جوانب أنشطة المتاحف فى كل التخصصات العلمية. لكن واأسفاه، والمتاحف أحياناً ما يكون لديها مئات عديدة من الصور الشخصية، والمناظر الخلوية، والرسومات الزيتية الرائعة، وغيرها من الأعمال الفنية التى مازلنا نترقب معرفة نسبتها العلمية. ولهذا يصبح من الأهمية بمكان ألا تفتقر مهمة تحديد النسب على العاملين بالمتحف بل يجب أيضاً أن يشمل أكبر عدد ممكن من أصدقاء المتاحف، ومن العامة، وبالطبع من المتخصصين. ويمكن للتليفزيون وغيره من وسائل الإعلام الجماهيرى أن يلعب دوراً حيوياً فى هذا المضمار.

من هم؟ ومن هم الشخصيات المرسومة فى صور علاها القدم والموجودة فى المتاحف والمجموعات الخاصة؟ فى المناخ الثقافى الموجود اليوم، حيث أصبح الإنسان أكثر اهتماماً بماضيه، وحيث أخذت شعبية المتاحف فى الأزدياد، يمثل هذا المطلب أهمية أعظم فأعظم. فمناشدة المتاحف للجماهير الغفيرة مساعدتها على التعرف على معروضاتنا، يمثل الآن أمراً هاماً جداً.

هناك قصيدة رائعة كتبها بوشكين فى عام ١٨٢٨ وأطلق عليها اسم "الزهرة"، وسوف اقتبسها بأكملها، على الرغم من أننى مدرك بأن الترجمة لن تكون عادلة فى توضيح الجمال الفنى للقصيدة الأصلية. بيد أن هذه الجوهرة الصغيرة من القصيدة تجسد البرنامج الداخلى لمهمة المتحف، وبالرغم من أن هذا لم يكن بالطبع مناط اهتمام القصيدة، فهو يصور بشيىء من الإتقان عمل المتحف:

.زهرة صغيرة، جافة ولا عطر لها
منسية فى هذا الكتاب الذى أراه
أعجبت بها فى الحال، بقوة وبلانهاية
ملأت نفسى بشيىء غامض:
متى تفتحت؟ ماهو الربيع الذى أتى بها؟
هل عاشت طويلاً؟ من قطفها؟ وأين؟
هل اقتطفتها أيد غريبة أم اقتطفتها يد آثمة؟
لماذا إذن طويت هنا؟
هل كان ذلك فى لقاء عاطفى رقيق،
أم فى لحظة فراق دبرها القدر
أم فى رحلة شخص وحيد
فى الحقول الهادئة أم فى ظلال الغابات
هل مازال، يعبش؟ هل مازالت تحيا؟
أين تعريشة البستان التى كان يستلقيان تحتها
فى غفلة من الأعين؟
أو اعتراهما المشيب والوهن وذبلت وأصبحا غير
معروفين مثلك أيتها الزهرة المسكينة؟

ملحوظات

(١) أ. كرين A. Krein "ميلاد متحف ما" دار نشر سوڤيستكايا روزيا (موسكو)، ١٩٦٩، حياة دورة نشاط متحف ما" نفس دار النشر بموسكو

(٢) ترجمها والترماى Walter May.

أخبـــار مهنيـــة

"موسوعة" –معلومات عن الفن الجميل على الحاسب الآلى

إن ما يسمى "Thesaurus Auction Search Service" (موسوعة خدمة البحث للمزاد العلنى) هى برنامج متطور للمعلومات يزود المتاحف والمشتركين الآخرين بكتالوج مؤقت يمكنهم من القـــراءة. وبادىء ذى بدء، لابد للمشتركين أن يحددوا اهتماماتهم، ويقوم العاملون بالموسوعة بتكوين صورة تمهيدية للبحث، ثم تراجع وتنقح خلال الأسابيع القليلة الأولى للاشتراك السنوى. وتقرأ جميع الكتالوجات بالحاسب الآلى، ويحدد مصطلحات تصميم البرمجيات ما يتلاءم مع اهتمام المشتركين. وإذا رغب المشتركون فى تعديل بياناتهم، سوف تقوم الموسوعة بمراجعة بيانات الشخص المحدد لتتناسب مع احتياجات البحث الجديدة.

وتتلقى المتاحف والجامعون الآخرون تقارير يومية عن تلك الأصناف المعروضة للبيع، والتى لابد أن تكون لهـا أهميـة عندهم. وتوفر معلومات الموسوعة الشاملة تغطية كاملة لمجال تخصص المشترك، سواء كان لوحات زيتية لفنان ما، أو أدوات لعبة الجولف سريعة الزوال، أو حتى تذاكر الأتوبيسات. ولاتزال هناك فرص لتكوين مجموعات جديدة على ضخامة المفردات التى يهتم المشتركون ببحثها؛ وفى المملكة المتحدة، وفى خلال أسبوعين من استبدال البارونة تاتشر كزعيمة لحزب المحافظين، بدأ مشترك البحث عن كل الأمور التافهة المتعلقة بتاتشر.

وبنهاية عام ١٩٩٣، سوف يتسع نطاق خدمة البحث للمزاد العلنى ليضم معلومات عالمية شاملة.

وفى الوقت الحالى، توفر الخدمة سبيل التوصل إلى ٤٠ فى المائة من المعلومات العالمية، تغطى المزادات العلنية فى المملكة المتحدة. وتمد أكثر من ٥٠٠ قاعة مزاد الموسوعة بالكتالوجات التى تصل أحياناً إلى خمسين كتالوجاً فى اليوم الواحد. وبهذا توفر تفصيلات عن ما يقرب من ثلاثة ملايين مجموعة فى كل عام. ولهذه الخدمة أهمية كبيرة لدى أولئك الراغبين فى البحث عن البضائع المسروقة، والمفردات التراثية التى قد نقلت من بلادهم بدون ترخيص صحيح. والمحاولات جارية مع البوليس البريطانى لوضع طريقة عمل توفر التوصل الميسور والموثوق به إلى المعلومات، كما عبر البوليس الفرنسى عن اهتمامه بالتحريات الخاصة به.

وقد تم تحديد تصميم يوميات قاعدة بيانات الموسوعة للقيام ببحوث مصادر المعلومات الخاصة ببراعة. والآن، يقوم تصميم البرمجيات بتشغيل محطة معلومات يستعمل الآف الكتالوجات على مدى أربع وعشرين ساعة فى اليوم، وسبعة أيام فى الأسبوع. والجوانب الرئيسية لتصميم البرمجيات هى التحكم فى البيانات الذى أسفر عن استخدام أكثر من ٩٠ فى المائة تقريبا من مصادر المعلومات التامة باستخدام جهاز الفحص العادى، بالإضافة إلى الضغط والبحث اللذين يتيحان حفظ البيانات بالحاسبات الآلية باستخدام عشر طاقة التخزين العادية لأحجام معادلة من بيانات غير مضغوطة. ويمكن البحث عن البيانات بسرعة فائقة: يمكن قراءة مجموعات مليون مزاد فى أقل من ثانية واحدة.

وتوفر الموسوعة خدمة بحث دينامية للمتاحف، التى تؤكد أن جميع المفردات التى تتناسب مع احتياجات سياسة إقتناء محددة، قد تم تحديدها وإخطار المتحف بها. زد على ذلك أن المتاحف التى كان لديها مفردات مسروقة منها، تستطيع الحصول على تفصيلات عن هذه المفردات المفقودة من خلال البحث عنها فى معلومات المزادات. ويتيح تصميم البرمجيات البارع أن تكون أوصافا المتاحف مناسبة لتفصيلات المجموعة، حتى لو كانت المصطلحات التى يستخدمها الدلالون مختلفة إلي حد كبير عن تلك المصطلحات التى تستخدمها المتاحف التى تكبدت مثل هذه الخسارة.

وفى فبراير ١٩٩٣، حصلت الموسوعة على عدة آلاف من كتالوجات المزادات العلنية فى سوثبى – والتي يتراوح تاريخها من سنة ١٨٣٦

حتى سنة ١٩٩٢. والتى اهتمت فى المقام الأول باللوحات الزيتية، والرسوم، وأعمال الحفر، واشتملت على الكثير من الكتالوجات على الأسعار وأسماء المشترين، وهكذا شكلت هذه الكتالوجات سجلاً هاماً للمبيعات الكبرى منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر حتى اليوم وسوف تحمل المعلومات على قاعدة بيانات الموسوعة، وستتيح للباحثين اقتفاء أثر الاتجاهات والذبذبات فى السوق.

للحصول على مزيد من المعلومات يرجى الاتصال بالعنوان التالى:

Thesaurus, 76 Gloucester Placc, London W111 4DQ

Tel: (440071) 4873401'

Fax: (440071) 487.12.11.

"آرت بلانيت: مجلة ڤيديو للمتاحف

بدأ فى باريس صدور أول مجلة ڤيديو دولية نصف شهرية مخصصة لمعارض الفن حول العالم. وسميت آرت بلانيت "Art Planéte"، وتهدف إلى تطوير شبكة للمعلومات السمعبصرية لمتاحف الفن المعاصر. والمجلة التى تستغرق ساعة زمن واحدة منتجة على كاسيتات ڤيديو (سوف يتم إدخال اسطوانات ڤيديو تفاعلية مع توسع الشبكة) فى كل الاشكال القياسية - PAL, SECAM and NTSC - وتعرض عناوين فرعية، وليس تعليقاً منطوقاً حتى تكون قابلة للاستخدام فى أى مكان.

وتمد المتاحف المشاركة مجلة آرت بلانيت مقدماً بالشرائح للمعارض المقبلة. وتحول هذه الشرائح إلى شرائط ڤيديو، ومن ثم يتيح للمجلة أن تقدم معلومات حديثة، وأن تستخدم كحلقة اتصالات بين المتاحف فى الوقت المناسب. ويشارك فى الشبكة حالياً ما يقرب من أربعين متحفاً.

وبالاضافة إلى انتاج مجلة منتظمة، تساعد مجلة آرت بلانيت المتاحف فى تنظيم أحداث تفاعلية: مثل تسجيل شريط ڤيديو مدته عشر دقائق لمعرض حالى فى متحف واحد، وتقدم صورة منه إلى متحف آخر؛ وتجدول المشاهدة فى وقت واحد فى كل من المتحفين المتصلين بتليفونات مكبرة للصوت تتيح لجمهوريهما التحاور مع بعضهما البعض، ومع منظمى المعرض. وقد حقق هذا النمط للزيارة من مسافة بعيدة تكلفة أقل إلى حد كبير من تكلفة مؤتمر عرض بصرى بقمر صناعى.

وتدرس مجلة آرت بلانيت إمكانية إنتاج مجلات ڤيديو قومية وإقليمية، وسوف تبدأ قريباً فى إعداد مجلتين جديدتين لمتاحف العلم والحضارة.

للحصول على مزيد من المعلومات يرجى الاتصال بالعنوان التالى:

Natan Karzmar, Art Plo-néte, 119 rue des Pyrenées. 75020 Paris (France). Tel: (33.1).43. 7981.21.

Pax (33.1).43.79.79.93.

أول ترينالى آسيوى - باسڤيكى

سوف تستضيف قاعة عرض كوينزلاند للفن فى برسيبان (أستراليا) أول ترينالى آسيوى باسڤيكى للفن المعاصر من ١٨ سبتمبر إلى ٥ ديسمبر سنة ١٩٩٣؛ ومعرضين آخرين فى سنة ١٩٩٦، وسنة ١٩٩٩.

وسيعرض الترينالى أعمالاً لأكثر من سبعين فناناً من إثنى عشر بلداً، ومن هونج كونج، وسوف يضم ٢٠٠ عمل تقريباً فى كل فروع وسائل الاعلام - من فن التصوير، والنحت، والتصوير الطباعى، والتصوير الفوتوغرافى، وفن العرض والتجهيزات وسوف يستكمل بمؤتمر دولى، وحلقات دراسية، ومطبوعات.

وقد تم الاختيار النهائي للفنانين لهذا المعرض الافتتاحى فى شهر ديسمبر سنة ١٩٩٢ بعد عملية اختيار استغرقت عامين شهدت زيارة الفريق الاسترالى لكل بلد يشمله الترينالى، ويحدو الأمل قاعة كوينزلاند للفن أن يصبح هذا الحدث أداة كبرى لترويج الفن الآسيوى والباسفيكى والأسترالى.

للحصول على مزيد من المعلومات يرجى الاتصال بالعنوان الآتى:

Triennial, Queensland Art Gallery, P.O.Box 3686, South Bisbane 4101, Queens Land (Australia).

يوميـــــــات

الاتحاد العالمى لأصدقاء المتاحف Via Goito q, 20121 Milan, Italy

تستطيع جمعية أصدقاء متحف أورساى فى باريس أن تشير بفخر إلى ما حققته من إثراء لمقتنيات المتحف الشهيرة من الأعمال الفنية فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فمنذ إنشائها فى عام ١٩٨٠، قدمت الجمعية للمتحف أكثر من ٢٠٠ عملا تتراوح ما بين اللوحات، والتماثيل، والرسومات، والصور الفوتوغرفية والرسومات الهندسية، وقطع الأثاث، ومستلزمات الديكور.

ومن أبرز هذه الأعمال مجموعة من أعمال ديجا تم الحصول عليها من عائلة الفنان، ورسومات من أعمال جوجان وبوڤيس دى شافان، ولوحة حائطية نادرة من السيراميك من قصر ديڤونشاير (إنجلترا) صممها وليم موريس ونفذها وليم دى مورجان اخصائى السيراميك فيعام ١٨٧٠.

وصديق متحف أورساى يتمتع بالعديد من الميزات. فلديه أولوية فى المشاهدة المجانية لكل المقتنيات، والاشتراك فى الجولات التى يصاحبها مرشدين وفى الحفلات الموسيقية، وأيضا حضور المعارض التى تُنظم فى الجاليرى ناسيونال دى جراند پاليه وفى پالين ولوكسمبورج. كما يحضر العروض الخاصة لمعارض المتحف المؤقتة، ويتسلم كتالوجات مجانية، ويشترك فى الرحلات المنظمة للمعارض والمواقع الفنية ويتم الترحيب به بشكل خاص عند وصوله.

تاريخ الفن

مجلة جمعية المؤرخين الفنيين
يحررها م. پوانتون
وهى أحد أكثر المجلات احتراما وأوسعها انتشارا فى تاريخ الفن باللغه الانجليزية، وهى تغطى مجالا واسعا من المواضيع مثل الفن غير الغربى، وتاريخ التصميم، وتاريخ العمارة والتصوير الفوتوغرافى.
المجلد ١٦ ١٩٩٣ - ربع سنوى
للمؤسسات : المملكة المتحدة وأوروبا: ٥٠ر٧٣ الجنيه الاسترلينى، -ر١٥١ دولارا أمريكا الشمالية: ٥ر٨١ الجنيه الاسترلينى ROW.
الأفراد: المملكة المتحدة وأوروبا: -ر٤٤ جنيها استرلينيا، ٥ر٩٦ الدولار أمريكا الشمالية، ٥٠ر٥٣ الدولار ROW

مجلة أوكسفورد للآثار

يحررها ج. بوردمان و ب. كانليف، و أ. شيرات
أول مجلة باللغة الانجليزية للآثار الأوروبية وحوض البحر المتوسط وهى تغطى كل مجال الآثار، من العصر الحجرى حتى العصور الوسطى.
وهى تقوم على مساهمات عدد من الأكاديميين الدوليين والعاملين فى المجال.
المجلد ١٢، ١٩٩٣ - ثلاثة أعداد فى السنة
المؤسسات: المملكة المتحدة وأوروبا: -ر٩٧ جنيها استرلينيا، ٥ر٢٢٨ الدولار أمريكا الشمالية: -ر١٢٣ جنيها استرلينيا ROW
الأفراد :المملكة المتحدة وأوروبا: ٥ر٣٩ الجنيه الاسترلينى، -ر٨٥ دولارا أمريكا الشمالية : -ر٥١ جنيها استرلينيا ROW.

مجلة الحياة فيما قبل التاريخ

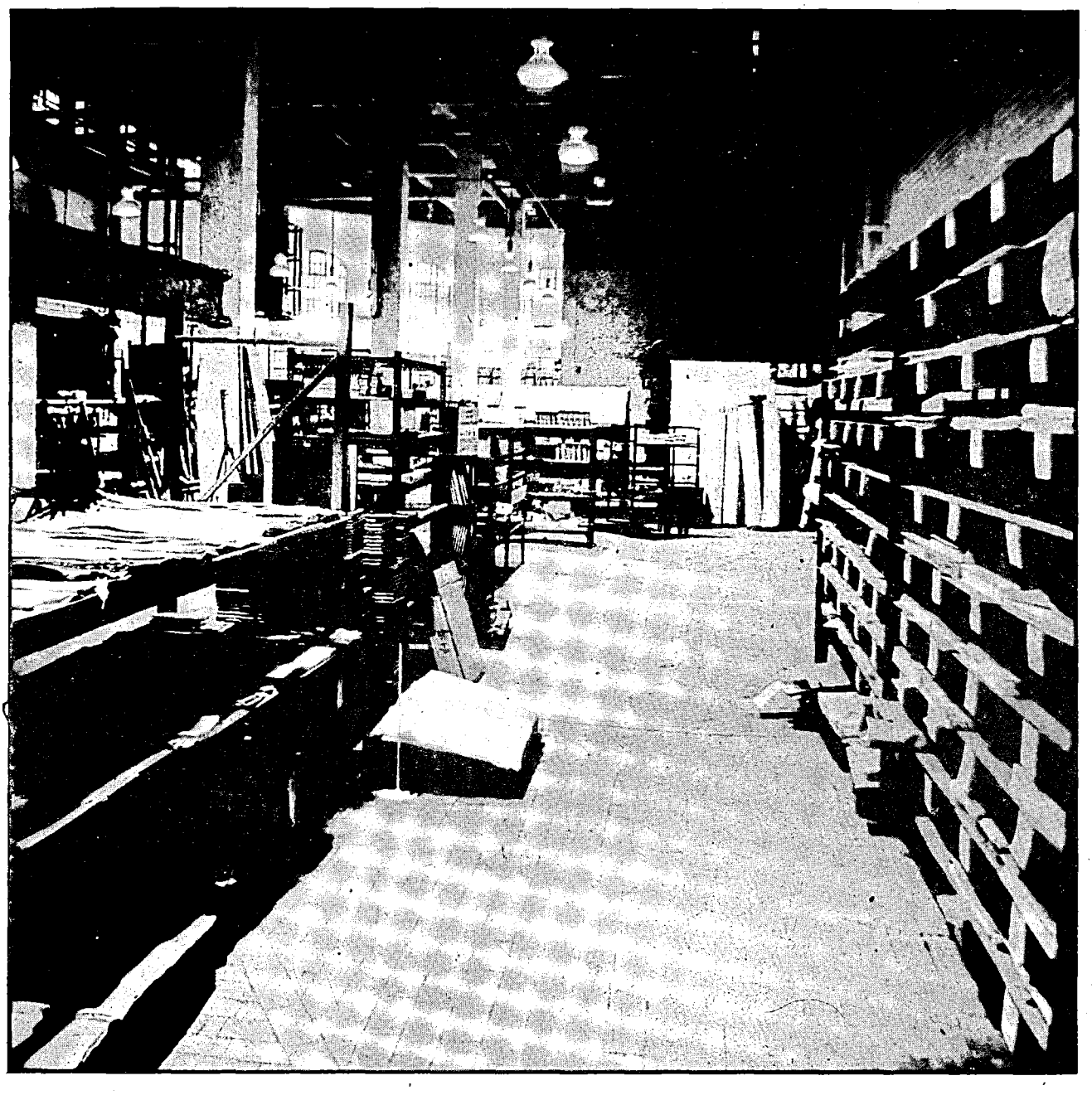
يحررها د. ادواردز
يحتوى كل مجلد على ٨٠٠ صفحة تشمل رسوم توضيحية، والعديد من الصور الفوتوغرافية والأبحاث عالية المستوى، وأوراق للمراجعة حول كل جوانب الموضوعات الخاصة بالحياة فيما قبل التاريخ مثل حيوانات ما قبل التاريخ، وعلم البيئة القديمة، وعلم المتحثات الدقيقة، وعلم الجغرافيا الحيوية القديمة.
مجلد ٣٦ ، ١٩٩٣ ، ربع سنوى.
المؤسسات: المملكة المتحدة وأوروبا: -ر١٦٢ جنيها استرلينيا، -ر٣٧٠ دولارا أمريكا الشمالية : -ر٢٠٠ دولار ROW.

ترسل الطلبات والاستفسارات إلى :
Paula O'Connor, Blackwell Publishers, 108 Cowley Road, Oxford, OX4. 1JF, uk.

BLACKWELL
Publishers

ATLANTIS®

SUPPLIERS TO THE CONSERVATION WORLD



Atlantis moves to new premises in Brick Lane – *Dec 92*

Atlantis opens largest art materials shop in London – *Jan 93*

Atlantis opens conservation shop selling archival materials and equipment – *May 93*

Atlantis opens lecture facilities and conservation studio for practical seminars – *Aug 93*

Already established as the leading supplier of archival materials to the museum world, Atlantis are pleased to announce new plans to expand the services they offer.

The seminar and studio areas are the first such facilities built specifically for the conservation, archive and museum profession. They are available for meetings, lectures, discussion groups and training seminars.

146 Brick Lane, London E1 6RU. Tel: 071 377 8855 Fax: 071 377 8850

المتحف الدولـــــــــــــــــى

مجلة فصلية تصدر عن المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) باريس، وهى منبر دولى للمعلومات والمعارف الخاصة بالمتاحف بكافة تنوعاتها، وتهدف إلى تنشيط المتحفية وإجلائها فى كل مكان فى العالم.
وتصدر طبعتها الانجليزية فى أكسفورد، والفرنسية والأسبانية فى باريس، والعربية فى القاهرة، والروسية فى موسكو.
العدد ١٧٨ (١٩٩٣).

العدد القادم؟

العدد ١٨٠ من مجلة المتحف الدولية يركز على المستقبل المهنى للمتحف.

****
"إن هذه الأشياء تعتبر خارجية بالنسبة للانسان؛ فالاسلوب هو الرجل" الكونت دى باڤون (محاضرة عن الأسلوب) القيت فى الاكاديمية الفرنسية فى ٢٥ أغسطس ١٧٥٣.
****

صورة الغلاف

الغلاف الأمامى : رسم تخطيطى تمهيدى لثوب صممه امانويل أوتجارو لمعرض "أزياء العصر والحرية" الذى أقيم فى متحف الموضات والنسيج بباريس، ١٩٩٢. الرسم لروبين توليدو. كل الحقوق محفوظة.

الغلاف الخلفى : (رداء كوسود مزين بفتحات وأشجار برقوق مزهرة) وشلال. حقبة ايدو، منتصف القرن الثامن عشر. من معرض بعنوان "عندما أصبح الفن هو موضة الكوسود إبان فترة إيدو باليابان" أقيم من نوفمبر ١٩٩٢ إلى فبراير ١٩٩٣. بمتحف الفن بمقاطعة لوس انجلوس. حقوق النشر لمؤسسة ماروبينى Marubeni Corportation

الطبعة العربية

تصدر عن مركز مطبوعات اليونسكو
١ شارع طلعت حرب القاهرة
ص.ب ١٧٨
ت : ٣٩٢٠١٧٥ - ٣٩٢٢٥٠٢
الاشتراك السنوى
داخل ج.م.ع ٥ جنيهات للأفراد، ٦ جنيهات للهيئات
خارج ج.م.ع ١٥ دولار

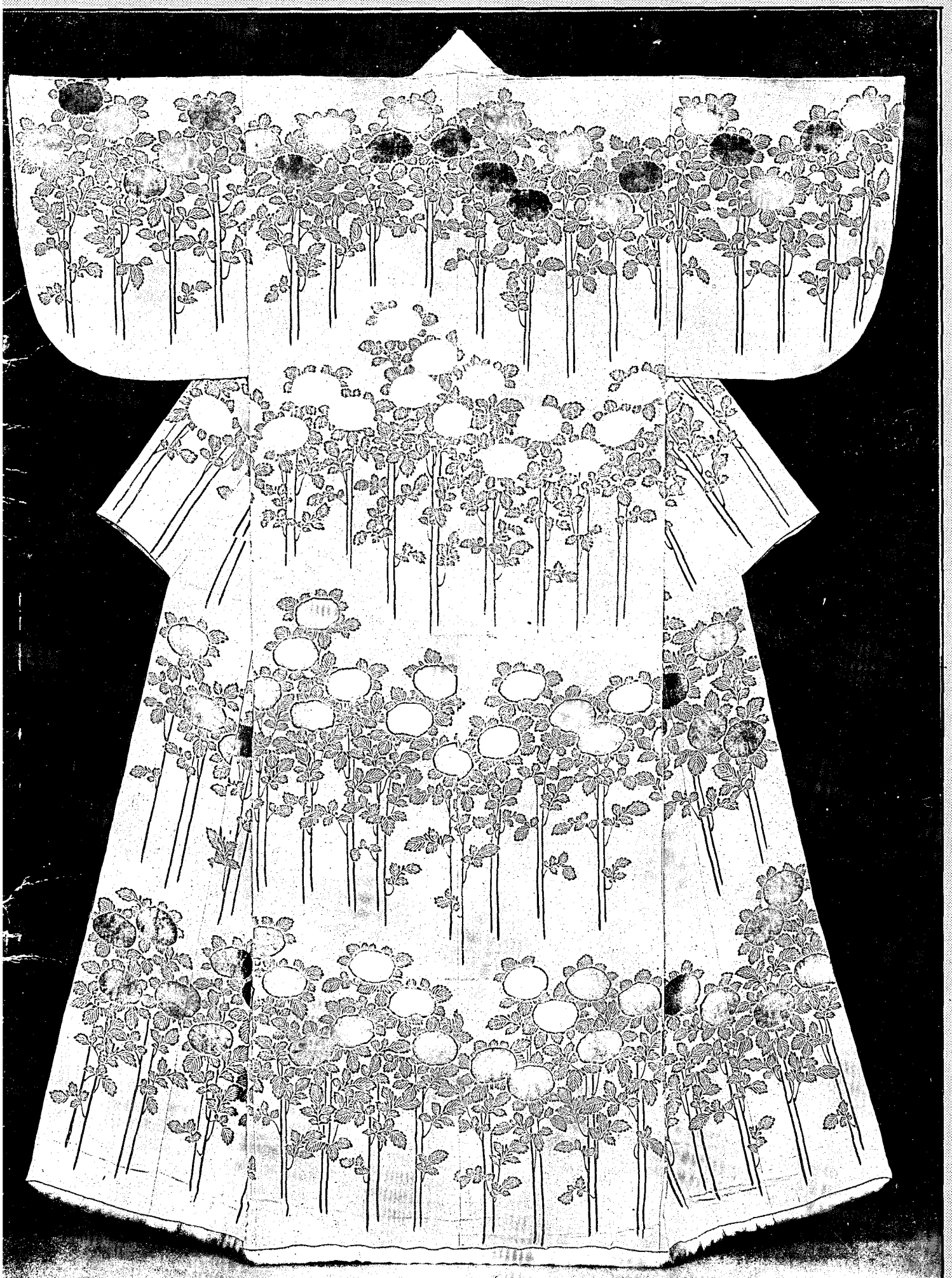
رئيس مجلس الادارة
د. السيد محمود الشنيطى
مدير التحرير : محمد عزب

رئيس التحرير : مارشيا لورد

مساعد رئيس التحرير : كريستين ويلكنسون
الايقونوجرافية : (اختيار : الصور والتماثيل والأعمال الفنية) كارول باچو - فونت
محرر الطبعة العربية : محمود الشنيطى
محرر الطبعة الروسية : أيرينا بالتيكينا

المجلس الاستشارى

جايل دى جويتش	ICCROM	رولاندى دى سيلفا رئيس (بحكم المنصب)	ICOMOS
ينى هيرمان	المكسيك		
نانسى هاشن	كندا	ليزسكوث	الدانمارك
جان - بيير موهن	فرنسا	توميسلاف سولا	كرواتيا
ستيليوس بابادوبلوس	اليونان	ڤيتالى سوسلوف	روسيا الاتحادية
اليزابيث دى بورتس : السكرتير العام للمجلس الدولى للمتاحف (بحكم المنصب)		شاچى تشيلويلا	زائير



الثمن ١٥٠ قرشا