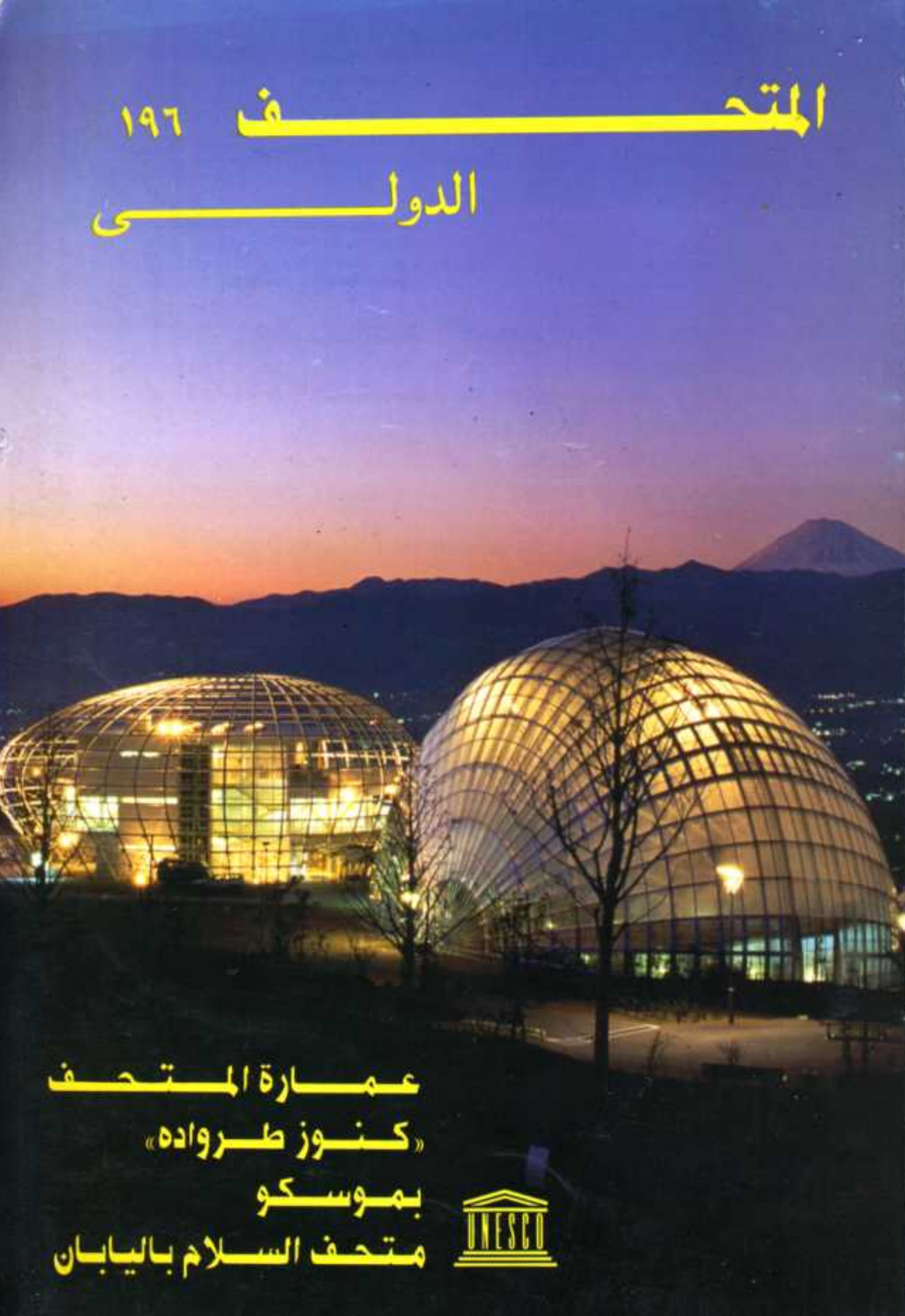
المتحف الدولي ١٩٦



عمارة المتحف «كنوز طرواده» بموسكو

متحف السلام باليابان

UNESCO

المتحـــــــف الدولـــــــى

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

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

موضوع العدد القادم

المتحف الدولى ١٩٧

خمسون عاما لمجلة المتحف والمتاحف فى اليونسكو

رئيس التحرير : مارشيا لورد

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

المجلس الاستشارى

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

الطبعة العربية - Arabic Edition

تصدر عن مركز مطبوعات اليونسكو
١ شارع طلعت حرب القاهرة
ص.ب : ١٧٨٢
تليفون : ٣٩٢٠١٧٥
فاكس : ٣٩٢٢٥٦٦

الاشتراك السنوى

داخل ج.م.ع.
٧ جنيهات للأفراد
٨ جنيهات للهيئات

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

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

صورة الغلاف الأمامى

متحف الفواكه فى ياماناشى باليابان للمعمارى إتسوكو هاسيجاوا.

صورة الغلاف الخلفى

السلم المتحرك العملاق فى الردهة المركزية لصالات العرض الأرضية فى لندن، يمر من خلال كرة بعدها ١٠ أمتار،وهى جزء من معرض مشاهد الكرة الأرضية، من تصميم نيل بوتر.

كلمة التحرير	٣	
ملف العدد	٤	من وسيط إلى رسالة: العمارة المتحفية اليوم *إيڤز ناشيه*
عمارة المتحف	٦	فن العمارة وتسويق المتحف *كلاوس كيبلينجر*
	١٠	الضوء المرشح: متحف برشلونة للفن المعاصر *ميبايل مولدوڤيانو*
	١٥	المعالجة المتحفية للاختلاف الثقافي: متحف سدني *بيتر زيلنر*
	٢٠	تصميم المتحف في لوس انجلوس: بداية ونهاية عصر الديناصورات؟ *فرانسيس أندرتون*
	٢٥	من المدرسة إلى متحف علوم متفاعل *رفكا هاشيمشوني*
	٣٠	فنان ومعماري: الإسباس ربيرول في إيموتييه *ماتيلده بليج*
	٣٤	صالات العرض الأرضية في لندن: تحول شامل *تقرير دولي عن متحف*
	٣٦	متحف المجتمع المحلي: التحدي في مجال الهندسة المعمارية *مانويل تارديتز*
معرض	٤٢	موسكو تعرض كنوز طرواده *ليودميلا أكيموڤا*
لمحة سريعة	٤٩	متاحف السلام باليابان تيرينس دافي
بحوث	٥٥	متاحف التاريخ الطبيعي وأزمة التنوع البيولوچي: الدعوة إلى إقامة تسهيلات تصنيفية عالمية. ماكولم ج. سكوبيل
معالم	٦٠	كتب
	٦١	التكنولوچيا الحديثة
	٦٣	خطابات

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

Advisory Board

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

© UNESCO 1997

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

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

مسروقات

اناء فضى معاصر، شديد الاتقان فى أعمال النقش والحفر المتسمة بالرقة، مزين بفاكهة (تشمل تفاحا وكمثرى وعنبًا وكريزا) وفراشات وجنادب وقواقع ويعاسيب: فى شكل مجدول باتجاه القاعدة، وعقدة كروية فى المنتصف. يبلغ ارتفاعه ٦١ سم، وعرضه ٣٦×٤٣ سم، كما يبلغ وزنه ١٢ كج، وتقدر قيمته بمبلغ ٧٠٠٠٠٠ دولار. وقد سرق فى ٤ من أبريل ١٩٩٥ من كلية فى ريجا بلاتفيا (ملف الانتربول فى ريجا رقم: 797/SA/1020/95/A-3).

افتتاحية

فى أحد إصدرات اليونسكو لعام ١٩٧٧ بعنوان : متاحف للثمانينيات عرض عام للاتجاهات العالمية ، اقتبس المؤلف كينيث هدسون تعريفا لعالم متاحف هندى شهير لمتحف الحلم (يقول):

> ... ينبغى أن يكون الوصول إليه سهلا وألا يبعد كثيرا عن وسط المدينة، و يكون الموقع نموذجيا إن وقع فى منتزه أو حديقة عامة ، حيث يمنحه ذلك جوا طيبا وخلفية طبيعية بشرط ألا يقام فى الداخل البعيد فى مثل هذه المنتزهات والحدائق العامة إذ يجب الوصول إليه بسهولة من الطرق الرئيسية وينبغى أن يكون للمبنى مساحة مكشوفة حوله كافية... حتى تتيح له قدرا كبيرا من الضوء الطبيعى والتهوية، وينبغى أن يكون طراز المبنى ممثلا لعهده وأن يكون عصريا على الأقل، إن لم يكن آخر صيحة فى الحداثة ومن الضرورى أن تكون الأجزاء الداخلية لقاعات العرض والغرف المتصلة مما يبعث فى النفس السرور من الناحية المعمارية، لكن على ألا يكون مركزا للجذب وأن تأتى فى المرتبة التالية بالنسبة للأغراض المعروضة(١).

هذه الصيغة المباشرة الخاصة ببناية متحفية موفقة، كانت قد شرعت من قبل فى اتخاذ مظهر البساطة على نحو خادع، وذلك حين تبنى المتحف (السالف للمتحف الدولى الحالى) فى عام ١٩٨٩ نظرة ضيقة للتطورات الحديثة فى العمارة المتحفية المستوحاة إلى حد بعيد من ابتكار غير مسبوق فى تشييد المتحف، ومن عملية الإحياء التى كانت سمة مميزة للثمانينيات. واليوم، وبعد مضى ثمانى سنوات، يستمر ازدهار المتحف دون وهن، كما أن كثيرا من الاتجاهات التى كانت قد بدأت فى الظهور فى الثمانينيات، هى الآن ظواهر فى أوج نضجها، أو أنها اختارت تحولات غير متوقعة. ولكن ما هو واضح بصورة لافتة، ظهور مهندس المعمار كشخصية مركزية فى هندسة المناظر الطبيعية للمتحف، وأصبح المبنى أكثر من أن يكون مكاناً يضم مقتنيات، تصميم المبانى لمواجهة احتياجات المتحف الجديد. وما ينتظره ، قد تطور كثيرا إلى تصميم لمبان تخلق احتياجات وآمالاً جديدة، الأمر الذى يجعل المؤسسة المتحفية مكانا فى الطليعة لقضاء وقت الفراغ وجذب السياح ، بحيث يمكن أن تقول بصوت عال واضح « تطلعوا إلى ، إننى استحق بجدارة أن تزورنى» وكما يقرر هيو بيرمان ناقد المعمار بصحيفة الصنداى تايمز: « إن الجدل القديم يظهر على السطح من جديد ». ما المقصود بالمتحف أوصالة العرض؟. هل يكون مستودعا بسيطا نسبيا لمقتنيات رائعة أو أن يكون معلما معماريا.فحسب، سواء ضم مقتنيات رائعة أو مقتنيات تفتقر إلى البريق (٢).

هذه المشكلة التى تكمن فى لب الجدل المتحفى اليوم ، هى ومضامينها بعيدة الأثر. ولنستشهد بكينيث هدسون ثانية : « إن ما يحاول المتحف إنجازه، أصبح أكثر أهمية مما هو كائن. وهذا الاتجاه الواضح، جعل تعريف المتحف صعبا بصورة متزايدة، وربما يجعله تافها أكثر فأكثر (٣). وبهذا يبدو فن العمارة وكأنه حافز لعملية تغيير عميقة، نتائجها النهائية غير يقينية إلى حد بعيد. ولهذا السبب نحن مقتنعون بالحاجة إلى استكشاف لامجرد ما هو جديد فى فن عمارة المتحف نفسها من الأشكال الفنية ،المواد ، الإضاءة ، العرض- بل والنزعات الضمنية لثقافة القرن العشرين الأخيرة، حيث إن هذه الأبنية تستطيع التعبير صراحة أو ضمنا . ولقد تملكتنا الرغبة فى القيام بذلك على نطاق كبير من خلال عيون مهندسى المعمار الشبان والنقاد الذين هم عنصر أساسى فى عمليات التطوير - والتى يقول البعض عنها العمليات الثورية- التى تحدث الآن . ولقد لجأنا من أجل ذلك إلى ايڤزناشيه رئيس القسم الفرنسى بالمنتدى الدولى للشبان المعماريين (IFYA) الذى جعلت منه معلوماته الموسوعية ونشاطه غير المحدود، مرجعا وحيدا فى التحديات المعمارية التى تواجه المتاحف اليوم وكان هو عميلنا السرى المحرض بأحسن ما يحمله التعبير من معنى، واضعا عددا من الأسئلة اللافتة والتى أجاب عنها المشاركون بتعليق يتسم بالحدة والإثارة. وإنا لنشكره على ذلك بحرارة.

ترجمة: محمد عبد الواحد محمد

من وسيط إلى رسالة : العمارة المتحفية اليوم

إيفزناشيه *Yves Nacher*

«هل رواج التشييد [المتحفى] (مع خلق تسهيلات جديدة وإحياء وتجديد) مرادف للجدارة المعمارية؟ هل رافق الكم الكيف، وباهتمام أكثر ، هل رافقه المعنى؟. ليس هناك شيء مؤكد

وتكمن هذه القضية- وفقا لما يذهب إليه إيفز ناشيه- فى لب أية مناقشة حول هذا السؤال « المتاحف إلى أين؟». والمؤلف مهندس معمار، ومدير البعثة بمعهد المعمار الفرنسى، وهو رئيس القسم الفرنسى فى المنتدى الدولى لمهندسى المعمار من الشباب.(IFYA)».

شهد العقد الذى يقترب من نهايته مثلما شهدت السنوات العشر التى خلت من قبل، تكاثرا غير مسبوق فى المتاحف – وهو انتشار (سواء كان محكوما أو غير محكوم) لمرض معد وضخم بطريقة واضحة، يتمثل فى تعطش شديد، وأحيانا غير مقيد- للثقافة، مهما كان الثمن. إن الأفضل والأسوأ يتعايشان معا. المحتوى والابتكار: كل شيء يمضى ويبقى شيء واحد يقيني: من أساتذة الرسم الفلمنكيين إلى أصغر الأشياء، من علم الآثار الصناعى إلى الحلم الاجتماعى، من التصميم إلى البستنة التسويقية، كل فرد نال لحظة تألق فى سنوات التشييد المسعورة هذه، يتصيد بلا تردد «لحظات الشهرة القليلة» هذه التى وعد بها آندى وارهول كل واحد منا فى لحظة من لحظات حياته.

وعلى الرغم من الردة العرضية المؤسفة التى حدثت فى غير أوانها، فإن الضحية الأولى لهذه الهبة من الهواء المنعش كان متحف القرن التاسع عشر، الوريث الحق لمتحف اللوفر الثورى ودعواه بالمهمة البيداجوجية (التعليمية) العالمية. وعلى المتاحف اليوم أن تتكيف مع التفسير الجديد لمعنى مصطلح «تراث»، إنها أيضا تقرر من جديد مسألة الاقتراب من المعرفة. ولم تعد مراكز للتأمل السلبى للثقافة المتسقة والمحددة بوضوح. وقد أصبحت بدلا من ذلك أماكن للتجربة الفردية والبحث العلمى والتجريب بتقنيات جديدة، من أجل انتشار المعرفة ومحاولات تحطيم الفواصل الاجتماعية. ولتغير الطبيعة هذا والتحول إلى « عالم الواقع» نتائج واضحة على عمارة المتحف التى يجب أن تساير (أو من الأفضل أن تسبق بخطوة) الاحتياجات الجديدة فيما يتعلق بالحيز والتخطيط وسيطرة الضوء والتعاليم الجديدة وأوجه النشاط التجارى (مع التأكيد على توازن الكتب حين يأتى وقت تتقلص فيه ميزانيات الثقافة العامة فى كل مكان).

هل هذا الرواج فى التشييد (مع خلق التسهيلات الجديدة والإحياء والتجديد) مرادف للجدارة المعمارية؟. هل رافق الكم الكيف؟ وباهتمام أكثر، هل رافقه المعنى؟. لا شيء مؤكد. فالمشهد واحد من تفاوتات وتقييمات زاخرة بفروق دقيقة. لقد صادفت الشجاعة والإبداع كثيرا جدا من التحفظ المفرط، والوصفات المعيارية للنجاح، وانعداما فى التوافق الزمنى يتسم بالاستعصاء. ولكن فلنتجنب الأحكام المتسمة بالصرامة الزائدة. ففن العمارة مثله مثل كل إنتاج للعقل، يخضع لظروف الزمان صعودا وهبوطا، لكنه يواجه بقيود أوسع لأنه – بخلاف الفنون ذاتية الاكتفاء- يعتمد على عملية نفعية: فالمبنى يجب أن يكون مهيأ، ودرجة تنور العميل تحدد وبمعنى من المعانى تقدر الناتج.

لقد تغيرت المهام فى الواقع تغيرا جذريا، فبجانب الأبنية الضخمة التى ما تزال البلدان ومدن العواصم الكبرى تقيمها نجد الآن وفرة من المشاريع الصغيرة فى كل أنحاء العالم، تنشأ بمبادرات محلية. ثم إن هناك عددا متزايدا من الأنظمة الخاصة وضعتها الشركات الكبيرة التى تستثمر فكرتها أو رأسمالها فى المجموعات Collections. وتحل الثقافة الداروينية محل الديناصورات التى ساء تكيفها مع احتياجات عصرنا، وذلك بالإكثار من التجارب العالمية مثل كثير جدا من الأنواع الجديدة التى توضع موضع الاختبار. وهى تغرى بمدخل مختلف لمشروع فن العمارة، ووسيلة جديدة لإدارة إنجازها، مصحوبة بإجراءات جديدة بالنسبة لمفهوم و« إنتاج» المتاحف والمداخل الاجتماعية الجديدة والاقتراب من المدينة.

ومع ذلك، فقد زحفت عوامل متضاربة إلى هذا المفهوم المعمارى الجديد لحيز المتحف وعلاقتها (الطبيعية) بالمدينة وعلاقتها (الرمزية) بعصرها. ومع التحول من وضع الفن التطبيقى إلى وضع الفن للفن- الذى هو أكثر مسايرة للعصر- فى التفكير العالمى للثمانينيات الذى كان فن العمارة يرى فيه على أساس أنه يمنح قيمة

ترجمة: محمد عبد الواحد محمد

ثقافية مضافة إلى كل شيء أصبح مرتبطا به وتوقف عن أن يكون أداة، وتحول بدلا من ذلك إلى رسالة. وليس من المألوف فى الوقت الراهن - بالنسبة للمتاحف -البحث عن فكرة معمارية قوية مع هدف وحيد هو اجتذاب الزوار، وذلك كتجارة التجزئة تماما تحاول جذب المزيد من العملاء. وفى بيئة تتسم بالمنافسة العنيفة على نحو متزايد (فى الثقافة كما فى المجالات الأخرى)، حيث يسيطر تأثير وسائل الاتصال بصورة أشد خطورة، نرى مدنا تقاتل من أجل نجوم اليوم العالميين الذين ينتجون ما هو متوقع منهم: أعنى بنايات المانيفستو التى تجد «إقبالا كبيرا» لكنها تشيد أحيانا خارج نطاق مشروع حقيقى. وتكون النتائج التى يراها الجميع: صفوفا متراصة من هياكل فارغة ليس لديها ما تقدمه سوى سطحها الخارجى- وذلك نفسه هو عمل دال على القوة يحجب الفراغ المفاهيمى القاسى من مجموعاتها الراغبة فيها .

وهذا تعبير عالى النبرة عن غموض العلاقة بين الفن والعمارة والذى يتعرض كثيرا للنقد : فالأول حريص على الاحتفاظ بنجوميته، يريد فى أحيان كثيرة من الأخرى الإحجام عن التماس البرهنه على وجودها من خلال مطالبة صريحة بالشهرة. والمفروض فى العمارة أن تكون بدلا من ذلك مقولبة ومتوارية وراء الأعمال- نوعا ما، كسروال من الجينز ملتصق بالجسم.

إن الاتجاهات الحديثة لعلم فن المتاحف ونتائجها بالنسبة للعمارة، والطبيعة المتغيرة للوكالات المعمارية (أو نهاية الديناصورات)، والعمارة بوصفها قيمة رمزية فى التسويق الثقافى، والبرامج المتحفية الجديدة وعلى رأسها ما يطلق عليه « متحف الحى» : كل ذلك مجرد قليل من كثير من الموضوعات التى تناولتها هيئة المعماريين والصحفيين والنقاد والأكاديميين الذين نشرت إسهاماتهم فى هذا العدد . وهدفنا ونحن نعرض وجهات النظر المختلفة هذه ألا نركز الانتباه على تلك النظريات التى تكون فقط غير قابلة للجدل ، ومثلها الهشة. إننا على النقيض من ذلك نريد توجيه البصر والعقل لكى نشحذ البصيرة والرؤية النقدية التى تحتاج إليهما بشدة السنوات التى فى طريقها إلى الانتهاء لهذا القرن فى فن المعمار كما هو الحال فى نواحى أخرى.

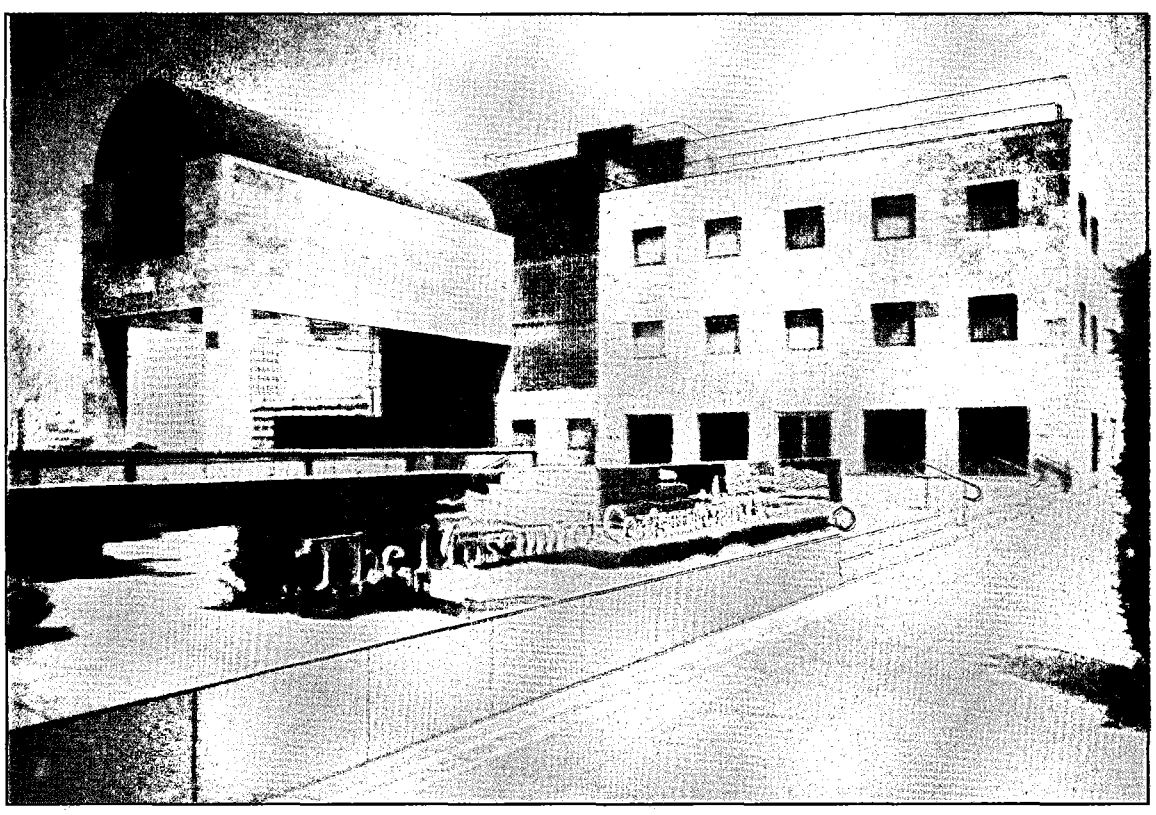
فـن العمـارة وتسـويق المتحـف

كلاوس كيبلينجر Clous Kapplinger

المتحف بوصفه نتاجا تجاريا، مركز التسويق باعتباره رمزا لمتحف المستقبل، مهندس المعمار كنجم عـالمى- هذه هى الأفكار التى خطرت ببال كلاوس كيبلينجر، الذى يصف الكيفية التى أسهمت بها العمارة المتحفية المعاصرة فى التغير الدرامى للادراك الحسى العام للمتحف. والمؤلف مهندس معمار ألمانى، يعيش ويعمل فى برلين

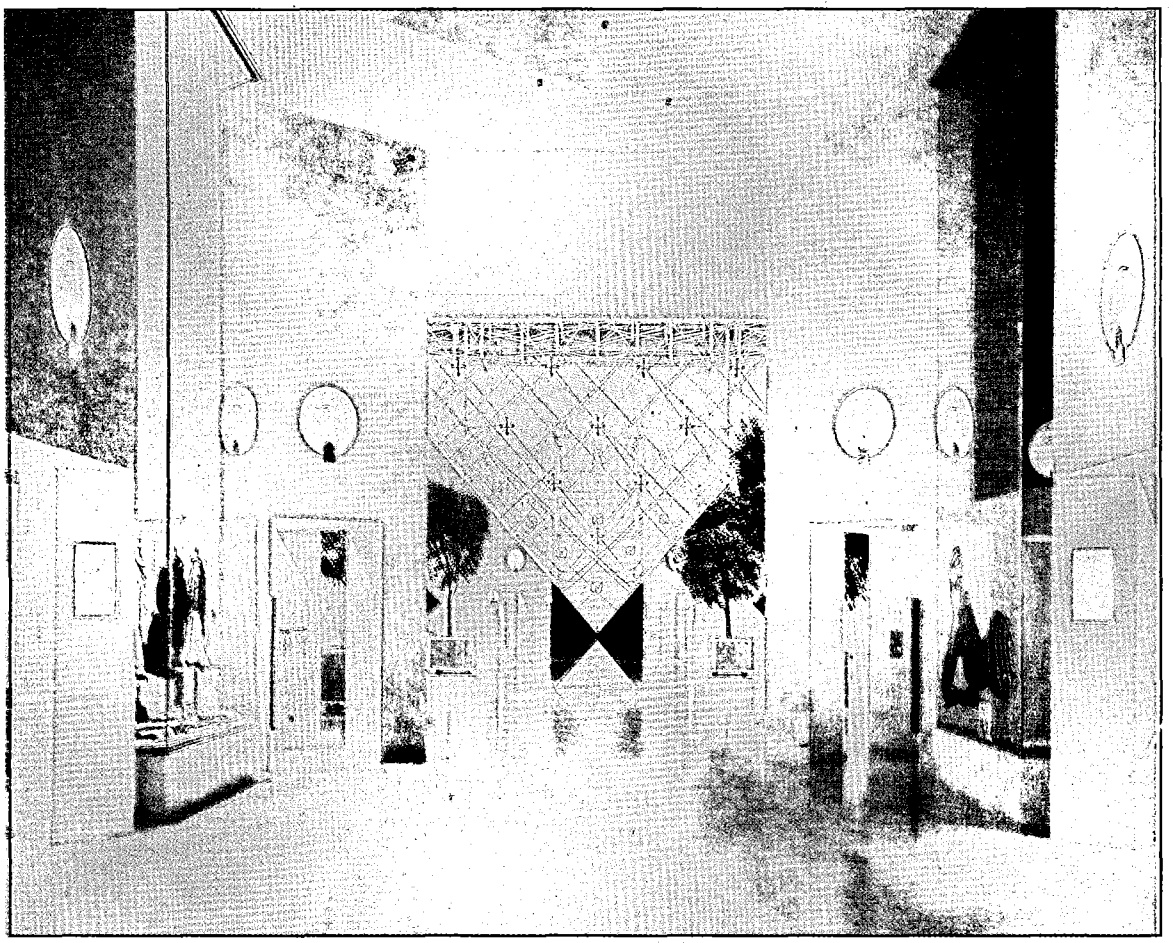
يبـدو أن العـصـر الصناعى يوشك على الانتـهـاء، وها نحن ندلف إلى مـاوراء العـقـد الصناعى. ويؤدى هذا التـحـول دورا بارزا فى الفن. وهناك عامل آخر هو الطلب المتنامى للفن باستـمرار. فقد يدفع فى الوقت الراهن ١٠٠ مليون جيلدر فى لوحة زيتية لڤان جوخ، ومليون ونصف فى مصباح فرانك لويد رايت. ولو أراد فنان أن يؤمن سمعته فى الحاضر والمستقبل فعليه أن يضع آليات السوق فى الحسبان ، وأن يوفر عرضا طيبا لأعماله. والفن بوصفه سمة التسويق الثقافى الناجح: نادرا ما يجد مدير متـحف مـا يستطيع أن يصف دور الفن اليوم بصراحة أكثر مما فعله فرانس هاكس، الذى تظل تعليـقـاته الواردة فى خطابه الذى ألقـاه عـام ١٩٩١، بوصـفـه المدير المؤسس لجزيرة متحف جرونينجن، بأنها صالحة على حد سواء للعمارة المتحفية اليوم.

وقد افتتح متحف جرونينجن عام ١٩٩٥ (١) . وربما يشبه بعض الشىء طائر عصفور الجنة العجيب بين أحدث الأبنية المتحفية، بمجموعته المنوعة من الفنون الهابطة والرفيعة، القديمة والمعـاصـرة، وبنى كـمـا هو على يد أربعـة مهندسين معماريين مصممين مشهورين عالميا هم : ألساندرو مندينى، ومايكل لوتشى، وفيليب ستارك، وكوب هيملبلاو. ومع ذلك فهو مثال جمـيل لجيل جـديد من المتـاحف . وهذه هى عوالم الفنان ومعدات المسرح للتجربة والأحداث التى تحاول النفاذ إلى كل أحاسيس الجمهور. وحتى الفن المعمارى لهذه المتاحف يطالب بالالتفات إليه أكثر من الالتفات إلى أعمال الفن المعروضة فيها. ونادرا ما تقنع هذه الأبنية بدور ثانوى فى الخدمة كستارة خلفية للفن: إنها هى



متحف الفن المعاصر فى لوس انجلوس، صممه المعمارى أراتا إيسوزاكى عام ١٩٨٦

ترجمة: محمد عبد الواحد محمد



قاعة الكاروسل فى اللوفر بباريس، صممها المعماريون باى وهكارى وويلموت

نفسها بؤرة الاهتمام. وهى تعكس منفذا إلى أعمال الفن يتسم بالدعابة، وتقدم للزوار لحظة من المتعة المتصلة، بينما مال فن العمارة فى الماضى إلى أن يكون إطاراً أكثر تحفظا ورزانة من أجل التركيز الصامت المنعكس على عمل الفن الرائع نفسه.

وينعكس التغير الذى حدث فى الأهمية والإدراك على تنوع زوار المتحف الحديث، والمواقف الأكثر استرخاء لهؤلاء الزوار الذين فقدوا كل عقدهم عند الاتصال بالمتاحف والفن. وتشير الحقيقة التى تذهب إلى أن الكثرة المتزايدة من أفراد الجمهور لاتريد فقط شراء بطاقات بريدية عن الأعمال الفنية التى شاهدوها، بل وعن البناء نفسه، تذكارا لزيارتهم، تشير هذه الحقيقة إلى تغير مفهوم المتحف . فمنذ عشرين عاما كان قليل من الزوار يفكرون جديا فى شراء صورة لمبنى المتحف، لكن العمارة المتحفية فى العقود الأخيرة أصبحت رمزا رئيسيا، تمثل موقع المتحف وفكرته. وليس من غير المألوف اليوم أن تكون العمارة أفضل من مجموعة الفن نفسها وتتسبب فى انتقال وسائل الاتصال ثم السائحين إلى ما وراء حدودهم وزيارة المدن ثانية والذهاب إلى المتاحف. إن هذه المتاحف بعمارتها الممتعة لتصرخ طلبا للاكتشاف الذاتى، رغم أن مهندسيها المعماريين وأشكالها المعمارية يتطابقان بصورة متزايدة.

وهكذا ، فإن المجهول المدهش والغريب يكون أدنى مرتبة من المظاهر المتعددة والاختلافات المتعلقة بالأسماء الشهيرة، التى تجذب بوضوح، اهتمام الجماهير المتنامية دوماً ، فيما وراء نطاق حدود أية قارة معينة مثل:هانز هولاين فى سالزبورج أو الأقرن Auvergne أو فرانكفورت، ماريو بوتا فى سان فرانسسكو أو بازل أو طوكيو، جوزيف بول كلايهيز فى برلين أو همبورج أو شيكاغو، ريتشارد ماير فى برشلونه أو فرانكفورت أو بيفرلى هيلز، خوسيه رافايل مونيو فى مدريد أو ستوكهولم أو كلية ولسلى بما ساشوسْتس، إيوه منج باى فى باريس أو واشنطون أو برلين ، أراتا إيسوزاكى فى لاكورونا La Coruna أو كراكوف أو نيويورك. ويمكن لقائمة الأسماء والأماكن هذه أن تطول بسهولة، ولو أنها من غير المحتمل أن تستوعب أكثر من اثنى عشر مهندسا معماريا ممن يبنون أو يوسعون متاحف العالم« العظيمة». وهذه جماعة صغيرة ومقصورة على الأشخاص الذين يضمنون الجودة والشهرة الدولية. وتتناقص باطراد الأهمية المتصلة بالروابط القومية أو المحلية. ثم إن عملا يقوم به ريتشارد ماير تحت شمس كاليفورنيا أو كتالونيا ليختلف فقط من الناحية الحدية عن نظيره الأقدم عهدا، المبنى تحت

شمس وسط الغرب الأمريكى أو أوروبا الوسطى الأكثر اعتدالا. إن المهندس وعمله هما اللذان يبشران بشخصية فردية جديرة بالاعتماد عليها وبسمعته الدولية. ويندر اليوم أن يكون مدير متحف على استعداد للتغاضى عن ذلك الشىء النفيس فى المنافسة العالمية بين المتاحف . والرفض الشديد للفوز بالجائزة، ولو أن مشروع جيورجيو جراس لجزيرة متحف برلين، مشروع أساسا غير ناجح أمر يدعو من أجل ذلك للدهشة بشدة. وبدلا من سمت هذا المتحف الرزين، فضل ممثلو متحف برلين الأشكال الزاحفة المثيرة لفرانك أو چيرى، والتى جذبت بالفعل مئات الألوف من زوار متحف ڤيترا فى ڤايل آم راين Weil am-rhein وهى مدينة صغيرة جنوبى ألمانيا.

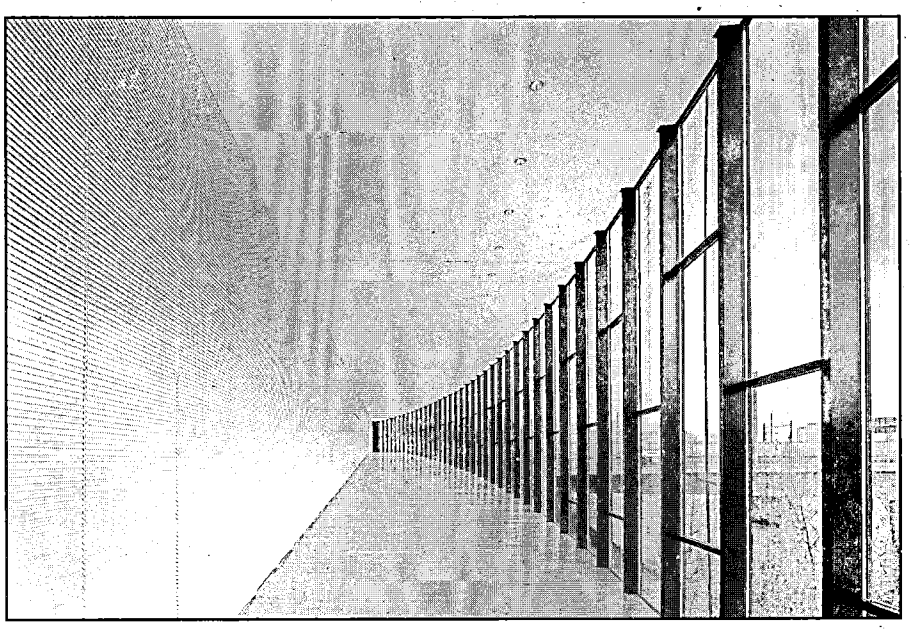
ومع ذلك، فلابد أن تتلاقى توقعات الجمهور، ويمكن للجمهور فقط أن يعود انجذابه إلى المجموعات عن طريق الأسماء الكبيرة لمشاهير المعماريين. وكانت نفس هذه المجموعات قد سبق أن قام بزيارتها عدد صغير من محبى الفن. ولايؤدى فن العمارة الجديد بصفة منتظمة نفس الوظيفة ، كما هو الحال بالنسبة للمعارض الجوالة ومعارض الأعمال الخاصة للفنانين العظام التى تضع متحفا أو مدينة فى بريق الشهرة، مثل أحداث وسائل الاتصال ذات النطاق العالمى. وكان الجدل المعلن على نحو واسع حول تكليف إيوه مينج باى المعمارى الأمريكى بإعادة بناء لوڤر باريس ، كان هذا الجدل استثناء فى الثمانينيات. لكن النجاح الجماهيرى الساحق لمتحف اللوڤر الذى تم افتتاحه وتوسعته. من جديد أكد فى النهاية مسبوغ منح العقد للمعمارى الذى تمتع من قبل بشهرة دولية.

استغلال المتاحف على نطاق تجارى

ومع ذلك فإن متحف اللوڤر من ناحية ثانية، هو أيضا مثال للاستغلال التجارى الضخم للمتاحف. والذى نما فى العقود الأخيرة. ويجب مشاهدة مبنى مركز التسويق تحت الأرض، وكاروسل Carrousel اللوڤر بأكلاته السريعة ، ومحلات الهدايا التذكارية وغيرها المؤدية إلى محطات المترو، والتوسع فى مساحة ورشة المتحف، والمتاجرة فى الأعمال الفنية من خلال كل أنواع النماذج، وحتى بصمة اسمه أو الهرم الزجاجى على الورق، والنسيج والخزف- يجب مشاهدة هذا كله بالمقابلة مع هذه الخلفية، لكل نتائج التطوير المدركة بسهولة تامة، والتى تعتبر المتحف- بصورة متزايدة- رصيدا ثمينا قابلا للتسويق. وتعكس واقعة إجبار « الأمين الأول» للمتحف على إبعاده إلى المكانة الثانية بعد «مدير» اللوڤر عام ١٩٩٢، أى عن طريق خريج إحدى مدارس الإدارة العليا- تحولا بعيد الأثر فى إدارة المتحف إلى شركة للخدمات.

وكانت مقهى المتحف وورشته الخطوة الأولى ، بل إنها كانت فكرة تنمية الرفاهية وتذكارات زيارة المتحف، التى أدت بالتدريج فى الستينيات إلى استخدامات جديدة للمكان تتسم بالاستحياء، وسمحت لمساحات صغيرة أن تعود إليها الحياة فى أركان بعيدة. ومن ناحية أخرى تقاس اليوم نوعية المتحف، ويقاس نجاحه فى أحيان كثيرة بالمبيعات الإضافية والتوسعات والإمكانات التى كانت تعتبر من قبل وظائف ثانوية. ولنسأل بالتالى.. هل يكون مركز التسويق رمزا لمتحف المستقبل؟. ولم تعد اليوم جودة المجموعة الدائمة كافية لجذب جموع الجماهير إلى المتاحف. وكمركز للتسويق mall تعمل المتاحف على اجتذاب نطاق واسع من الزوار الذين يمكثون فترة طويلة قدر الإمكان، ويكون اهتمامهم بالأصالة أو بالفن نفسه، أقل من اهتمامهم بالمناسبات الإضافية لاستهلاك السلع والتفاعل.

ويجب على المتحف اليوم، من أجل الاستغلال الفكرى والرمزى للمساحة الثقافية، أن يرشد جمهوره- الذى يندر أن يكون ملما بخلفية سمات كل ماتمت مشاهدته، بسبب افتقاره إلى المعرفة الثقافية اللازمة- تجاه الفن، من خلال سلسلة الخدمات الأخرى



متحف چان تيخلى فى بازل بسويسرا صممه المعمارى ماريو بوتا

المتباينة. وفوق كل ذلك وفضلا عن المحاضرات التثقيفية التقليدية، توفر المتاحف على نحو متزايد حيزا لأكشاك الكتب وحفلات الموسيقى الشعبية، وعروض وسائل الاتصال المتعددة، والمناطق النموذجية التى يستغلها المشرفون للاستقبالات أو لأحداث ترويج المنتجات. ويؤدى مهندس العمارة صاحب المكانة، كما تؤدى عمارة الفنان الذى يأخذ بالألباب، القادران على إخفاء وحجب الحاجات المتضاربة، يؤديان على نحو متزايد دوراً رئيسيا هنا. ويبدو أن النجاح يبرر مفاهيمهما. والحقيقة أن زوار المتحف فى ألمانيا عقب سيل مشروعات المبنى الجديد ارتفع على سبيل المثال من ١٤ مليونا عام ١٩٦٩ إلى ٦٩ مليونا عام ١٩٩٥.

ولقد اتخذ المتحف منذ أمد طويل، تدابير لمواجهة هذه الأرقام المثيرة، منذ أصبح جزءا مكملا لدورة السوق. ورغم أن إدارة ميزانية السوق الحرة للنوع الذى تلاه متحف المتروبوليتان عند طرف سنترال پارك بنيويورك ما تزال تبدو إمكانية بعيدة بالنسبة لمتاحف أوروبية كثيرة، فإن النموذج الأمريكى هو الذى يحدد الطريق إلى تطورات المستقبل. ويتم جنى أكثر من ٢٥ فى المائة من إجمالى دخله من بيع البطاقات وترويج السلع. وبغض النظر عن المحلات التى يملكها المتحف، فإن خدمة المستهلك تشمل ثمانية عشر منفذا للبيع فى الولايات المتحدة، وأربعة وعشرين أخرى على نطاق عالمى، ومستودعا تتم خدماته بالبريد. وفى أواخر الستينيات، ومع تفتح المتاحف والثقافة على المجتمع على نطاق واسع، بدأ شىء ما مجسدا فى مركز بومبيدو بباريس، يمثل تساوى الفرص والتحول من مفهوم الفن البورجوازى المتفتح كلية إلى فكرة أرحب عن الثقافة– هذا الشىء حول بالتدريج إلى عامل من عوامل السوق، والذى يحاول اليوم ربط القيمة القصوى للتسلية بالتمثيل الثقافى، والثقافة الجماهيرية، والثقافة الرفيعة للنخبة.

والمتحف العظيم اليوم– بوصفه جزءاً جوهريا مكملا لشبكة الاقتصاد العالمى– له تأثيره على القيمة السوقية للمدينة، بالمقارنة بجودة مطاراتها، أو مراكز معارضها التجارية، أو مراكزها الرئيسية أو مراكز التسوق أو الأحياء الراقية. ويوجد الآن نطاق كامل للسيناريوهات التى لا تكون فيها الثقافة والاقتصاد فحسب ممزوجين على نحو واضح بالاستثمارات المالية للاقتصاد العالمى، بل وأيضا الخبرات الثقافية وأنماط استهلاك طبقة موردى الخدمات. وبناية المتحف بوصفها استثمارا نموذجياً أو عرضاً ثقافيا عاماً أو توسعا لمؤسسة قائمة، تكون فرصة لجذب الانتباه الدولى ووسائل الاتصال. وهذا ما يعزز بصورة ضخمة القيمة السوقية للمدينة. وليست الظاهرة مقصورة فحسب على الأحياء المجاورة، ولكنها تمتد إلى المدينة بكاملها. ويوفر طوفان الأبنية المتحفية الجديدة فى العقود الأخيرة إثباتا كبيرا لهذه الحقيقة. ولا بد أن يكون عدد المتاحف المبنية منذ بواكير الثمانينيات أكبر يقينا من أية فترة أخرى، ويجسد المتحف اليوم أكثر من أى وقت مضى أسلوب حياة عصرنا المتمثل فى استخدام القوة، والأحداث المثيرة، والاستمتاع المطلق بالحياة. ومع ذلك فهناك حدود واضحة لفردية المتاحف وتميزها. والحدود هى تلك التى تتعلق بالسوق الذى تغلب على الفن والعمارة اللذين يعتبران وكأنهما عاريين عن القيم بجدارة.

Note

1. See Gitte Brugman, 'A Break with Tradition: The Groningen Museum', *Museum International*, No. 186 (Vol. 47, No. 2, 1995) – Ed.

الضوء المرشح : متحف برشلونه للفن المعاصر

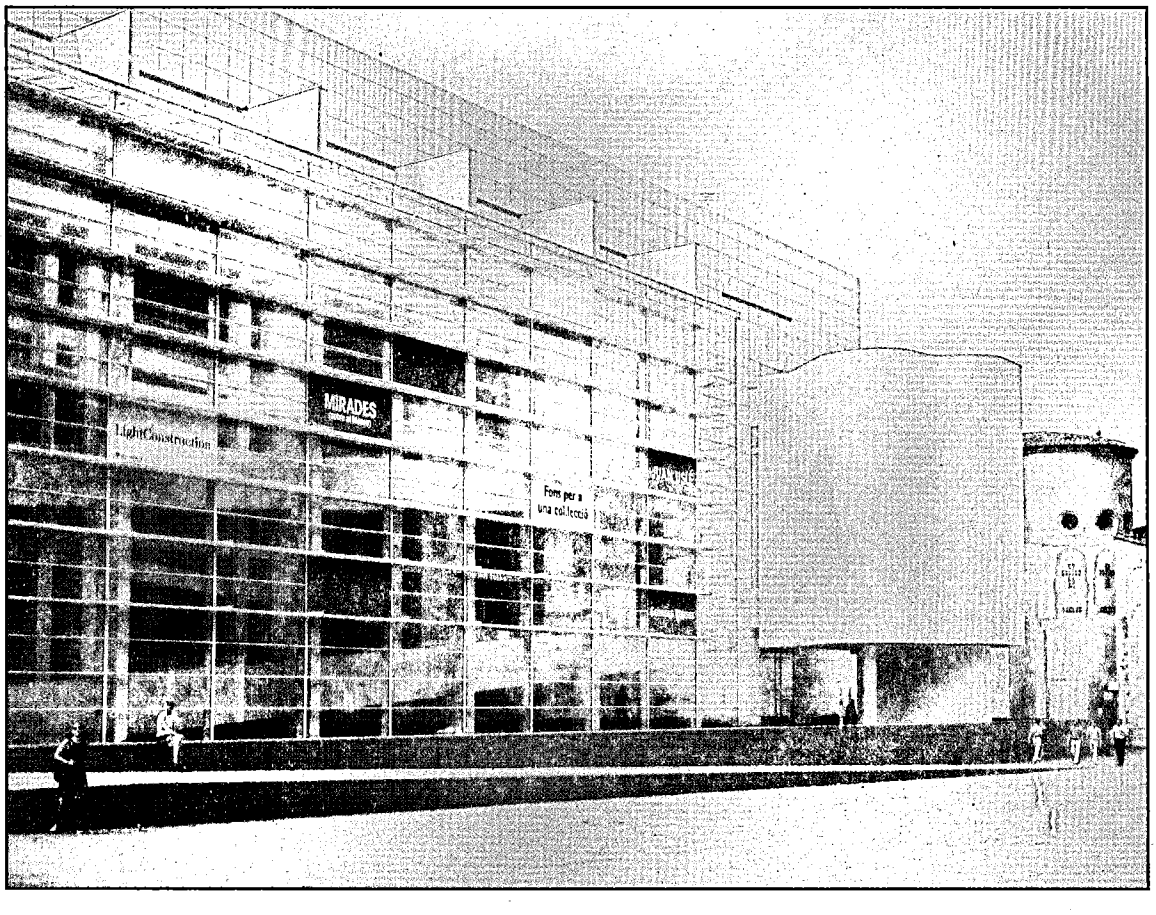
ميبايل مولدوڤيانو Mibail Moldoveanu

كان قرار السلطات المحلية لمدينة برشلونه باستخدام ريتشارد ماير المعمارى الشهير عالميا- فى تصميم متحف لا توجد له مجموعة Collection ، كان هذا القرار وما يزال مثيرا للجدل. ورغم ذلك ، فإن المبنى نفسه قد عاون بالفعل على تحول بنية المدينة المدنى، وجذب عددا غير مسبوق من الزوار. وميبايل مولدوڤيانو كاتب ومصور حر، مقيم فى باريس . وهو يروى قصة فن العمارة، وكيف استغل فى تمجيد مفهوم المتحف، وتنشيط تجديد الحى.

يصور تصميم متحف برشلونه للفن المعاصر(MACBA) بطريقة مقنعة التغيرات التى بدلت من الاتجاه فى قبولنا لمفهوم المتحف، والمكان الذى تشغله المؤسسة التى نسميها متحفا فى الثقافة الغربية. وهذه التغيرات التى نالت حقا المكانة اللائقة بها فى حوالى الثمانينيات- نشأت عن رغبة فى دمج بنية المتحف « الكلاسيكى» فى تصميم يسمح بمدخل أيسر، وتعبير بفاعليه ومرونة أعظم: تصميم كان أكثر استهلاكا بطريقة ودية لمواجهة احتياجات سياحة الجماهير، لكنه متناغم فى نفس الوقت مع تقنيات الاتصال.

ولقد ضمن النجاح العالمى لمركز چورچ بومبيدو بباريس- والذى يعود إلى السبعينيات- قبول فكرة « جهاز للثقافة» على نطاق واسع، يضم متحفا ومكتبة ومعارض مؤقتة ذات حجم كبير ودورا للسينما . والمبنى الذى يأوى هذا «الجهاز الكبير » مثير جدا عن جدارة واستحقاق، فهو لفتة سياحية مصممة لاستقبال عدد كبير من الزوار. وعلى نطاق أكثر تواضعا، كان يحاكى هذا النموذج، كثير من البلديات فى أوروبا فى العقد التالى، بينما كانت تجربة « أجهزة الثقافة» فى أمريكا الشمالية، قد توطدت جيدا من قبل فى ذلك الوقت. وكان أكبر مثال أخاذ لهذه السياسة قد وجد فى فرانكفورت بألمانيا، حيث أقيم فى الثمانينيات عدد عظيم من المتاحف، صممها معماريون متفوقون مثل ريتشارد ماير وأوزوالد ماتياس أونجرز، وجينتر بنيش وجوستاف بايشل وهانز هولاين.

ويواصل متحف برشلونه للفن المعاصر هذا التقليد بوضوح. ومع ذلك، فإن هذا المتحف ربما بسبب الظروف الخاصة جدا فى الوقت



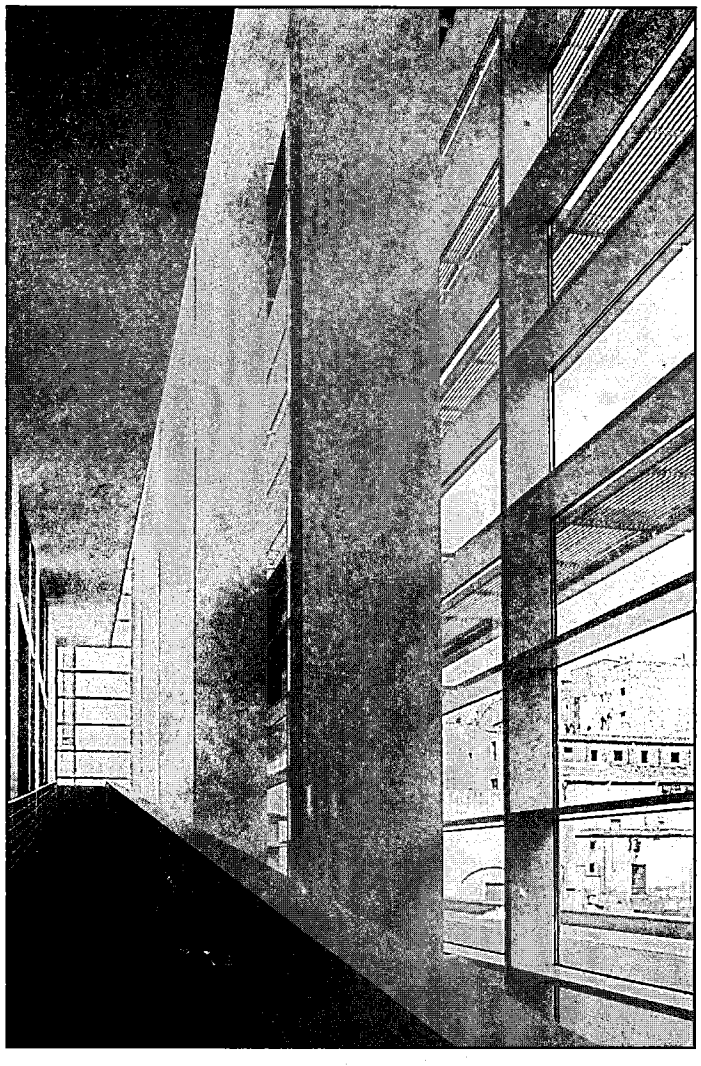
واجهة المتحف الزجاجية العريضة تطل على ميدان الملائكة

ترجمة: محمد عبد الواحد محمد

الراهن – كان موضع جدل مرير حتى قبل إنشائه.

والموضوع هو أنه كان لبرشلونه من قبل متحف للفن الحديث فى سيوتادلا بارك، ومركز كبير للثقافة المعاصرة (CCCB) والذى تم الانتهاء منه عام ١٩٩٣ ، وهو مجهز تجهيزا جيدا جدا للمعارض المؤقتة، وذو أهمية معمارية جديرة بالاعتبار (المعماريان بينون وقيابلانا) ، ومقام تماما عند عتبة باب متحف برشلونه للفن المعاصر ومجاورله. وليس هذا فقط، بل إن مؤسسة خوان ميرو المقامة فوق تل مونتجويش Montijuic كانت مصممة بصفة خاصة (على يد المعمارى خوسيه لويس سرت) كمتحف برشلونه المقبل للفن الحديث، كما أرادها ميرو أن تكون، والتى منحها الرسام لهذا الغرض أعمالا هامة من مجموعته الخاصة . ودون وضع هذه الاعتبارات فى البال فإن الأمر ينطوى على مخاطرة عند الإقدام على أية مناقشة لمستقبل قاعات الفن الحديث فى برشلونه. وحتى التفكير فى إقامة متحف جديد فى هذه الظروف دون امتلاك مجموعة مستقلة للعرض أمر أكثر صعوبة، ومع ذلك ، فقد كان هذا بالضبط وضع متحف برشلونه للفن المعاصر عام ١٩٩٠ حين تم البدء فى المشروع. وقد أمكن عند الافتتاح عام ١٩٩٥ ملاحظة بدايات المجموعة الدائمة، وبنهاية عام ١٩٩٦ زاد عدد الأعمال، لكن المجموعة ما تزال فى مرحلة النمو، وهى حقيقة استمرت تثير الشكوك بالنسبة لمستقبل المشروع

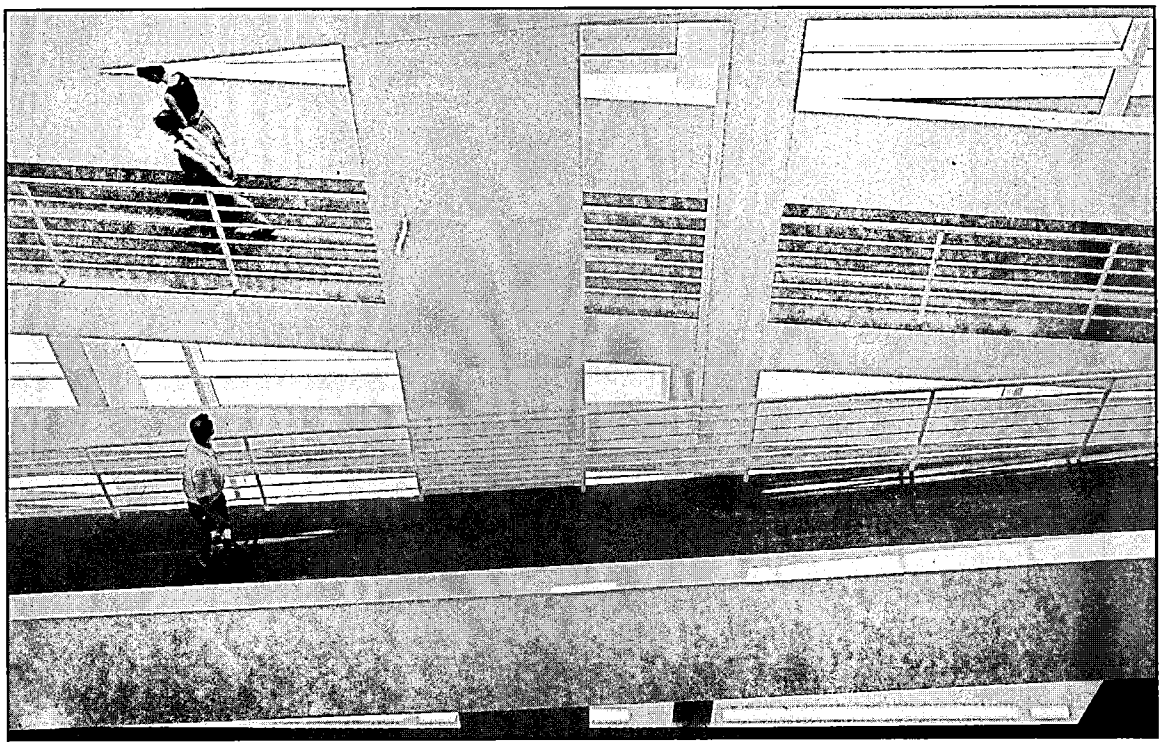
وقد تم توضيح هذا جيدا بالرسوم بوساطة الفكرة التى عبر عنها كلير، مدير متحف بيكاسو فى باريس، وأحد منظمى بينالى فينيسيا الأخير. وفى لقاء أجرى معه (فى يوليو ١٩٩٦) عن تطور مراكز الفنون فى السنوات الأخيرة، أجاب فى حدة دون تردد لقد حاول الناس استنساخ نموذج باريس فى المدن الكبيرة، فيقيمون (مراكز للفنون) و(متاحف دون مجموعات) توقعا لجمهور لن يأتى أبداً. وتسبب هذا فى عدد غير قليل من المشكلات وعديد من الاستقالات، وأسئلة حول



ميدان الملائكة يشاهد من داخل المتحف.

ماإذا كان الناس مهتمين حقيقة بما يسمى (فن الطليعة) ، وماذا تكلف كل ذلك وينبغى على أسبانيا أن تولى هذا الأمر مزيدا من التفكير، وقد تستطيع الإفادة من التجربة الفرنسية (١) . لقد كان چان كلير يشير هنا ضمنا إلى متحف برشلونه للفن المعاصر، كما فعل المعمارى أوسكار توسكيتس، الشخصية الريادية فى حياة برشلونه الثقافية، وذلك عندما شجب الاستغلال المدفوع سياسيا « للمتاحف التى هى أكثر تثقيفا ، وأشد إجلالاً، وأنفع تعليما . وأكثر وطنية على وجه الخصوص» (٢).

وأخيرا فلن تتم صورة البنية العامة التى ظهر فيها المتحف إلى حيز الوجود دون ذكر حملة البناء الضخمة التى تكفلت بها المدينة قبل فترة من الوقت – ، لأن الألعاب الأولمبية لبرشلونة فى عام ١٩٩٢ غطت مجالا شاملا لأعمال على نطاق واسع– الأساس، التسهيلات، الإيواء....الخ. والتى تم تصميم



الملمح السائد للقاعة هو المنحدر العريض الذى يقطع هذا الجزء ويوصله

بعضها على يد معمارين ذوى شهرة عالمية، منهم أراتاإيسوزاكى، ونورمان فوستر وسانتياجوكالا ترافا، والفاروسيزا. ولقد قوى نجاح هذه المشروعات ثقة السلطات المحلية فى قدرة فن العمارة على حل عدد كبير من مشكلات المدينة.

تمجيد « المتحف »

وهكذا ولدت فكرة المرافق الثقافية عالية المكانة، التى استطاعت ترقية وغرس حياة جديدة فى منطقة بمدينة العصور الوسطى القديمة هى سيوتات بلا Ciutat vella وكان لابد أن يكون متحف فن حديث دون أية صلة بالمجموعات الموجودة، متحفا صمم قبل كل شىء تمجيدا لمفهوم « المتحف» ذاته، فاتحا الطريق نحو المستقبل، مستكشفا الفن المعاصر، وعارضا المظاهر الرئيسية لتاريخ الفن الحديث.

ولا يوجد ما يدعو للدهشة فى اختيار مهندس العمارة المتحفية، ريتشارد ماير. وعلى الرغم من سمعته الممتازة، فإنه لم يكن ضمن «نجوم» أو لومبياد برشلونه» وقد منح هذا الفرصة للمدينة، لأن تعوض عن ذلك ببرنامج بدا مفهوما أنه من أجله خاصة. وعمل ماير الذى يعيش فى الولايات المتحدة له فى الواقع مكانة خاصة جدا فى تاريخ عمارة القرن العشرين. ولا يمكن القول بأنه جزء من أية اتجاهات أسلوبية معاصرة، ولكنه يهدف إلى تهذيب ميراث حركات الطليعة التاريخية (برويرBeuer ،جروبيوس Gropius، أود Oudو رايتفلد Reitveld، وغيرهم) وإضافة إلى أناقة أبنيته ورصانتها ، يوجد – مع بعض الاستثناءات فقط– التأثير البصرى الناتج عن بياضها، الذى ينقل تأثير الروحانية. وهى أيضا عمارة تضفى صورا من السهل إدراكها والتعرف عليها، وخواص تعرضت لزمن الاختبار كما ظهر فى عمله ثانية.

والواقع أن مشروع ماير الخاص ببرشلونه ساير كثيرا جدا ماقصد إليه الذين كلفوه به، أى مجلس المدينة ومؤسسة متحف برشلونه للفن المعاصر، ممثلة للمؤسسات التى ساعدت فى الإنفاق عليه، وكذلك الفنانون(مبدئيا، كانت هناك أيضا حكومة كتالوثيا المستقلة ذاتيا، ذات الأغلبية لكنها انسحبت، لتبسيط معالجة المشكلات المعقدة كثيرا، والتى تنطوى عليها عملية إقامة المتحف).

ولأن الموقع يتاخمه ميدان الملائكة Plac-dels Angels وشارع مونتا ليجرى ومستشفى ساريتات Caritat القديمة ، فقد أغرى ماير بتوجيه بنائه كلية نحو الميدان (باتجاه الجنوب تماما) مع امتداد عريض لواجهة زجاجية فى ذلك الجانب . وكان هذا المنظر الجميل مسبوقا ومتوازنا بسلسلة منحوتة بوضوح من بناء أبيض معتم يواجه شارع مونتا ليجرى وتنم كل الواجهات عن تكوين يتسم بالرقة البالغة، مع استخدام معجم العمارة الإضافى الذى يعد سمة فريدة لمايرز: إنه تفسيره الخلاق المتجدد دوما لميراث رواد العمارة الحديثة (مع انجذاب نحو النمط الدولى، والمحافظة ، ونقض الأسلوب De stijl

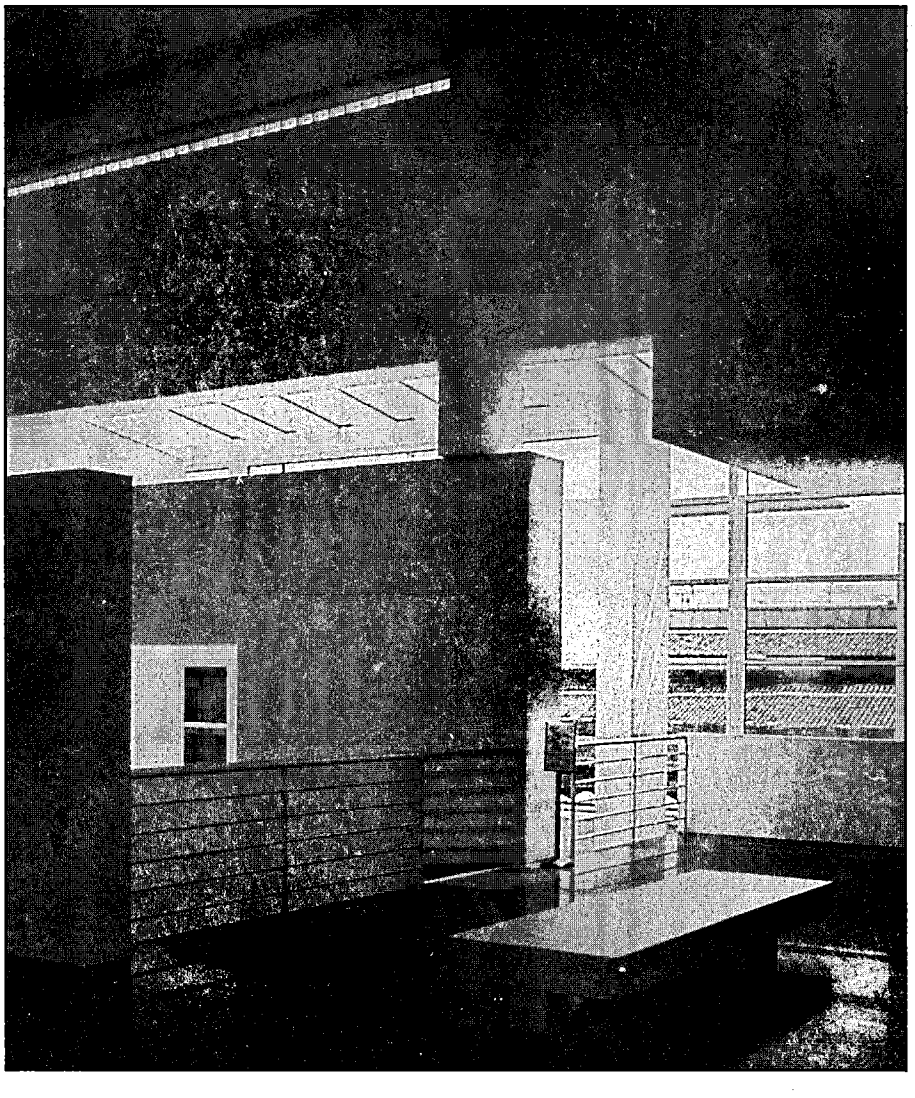
وحركات أخرى).

وينقسم الداخل طوليا إلى منطقتين متميزتين: قاعة مرتفعة السقف جدا متدفقة الضياء، تعطى « انطباعة أولى» أخاذة، وبلوك مقسم إلى ثلاثة مستويات يحوى منطقة العرض تماما ومعظم وسائل النقل الرأسية. وهو أكثر إظلاما من منطقة الرواق، ولكنه لا ينفصل عنه أبدا. والملمح السائد للقاعة هو المنحدر الواسع الذى يقطع هذا الجزء ويوصله ويمد بنغمة اهتمام إضافية لميدان الملائكة عبر الواجهة الزجاجية. وتعرض هنا مؤقتا أعمال فنية خاصة. والعلاقة المكانية بين هذه المنطقة ومنطقة العرض تماما، علاقة انسيابية دون عزل معتم. ويوجد عدة « مرشحات» بين الواجهة الزجاجية للقاعة ومنطقة العرض لتخفيف وهج الضوء الطبيعى، والذى تضاف إليه الإضاءة الكهربية.

منارة « الثقافة»

لاشك أن متحف برشلونه للفن المعاصر، الذى صممه ريتشاردماير هو مبنى رفيع المستوى، وفقا لما جال بخاطر السلطات المحلية. ولقد انتقد القادحون أساسا فكرة «المتحف الزجاجى» (إلا أن هذه ليست مشكلة كبيرة، طالما لا توجد مجموعة على أية حال!)، والتباين الشديدين بياض المبنى الساطع ودرجات الأصفر (الأوكر) للجوار المحيط على نحو مميز. ولا يدخل الضوء فى الواقع متدفقا، حيث إنه مرشح بطريقة ملائمة، وعلى الناس أن يتكيفوا قليلا أو كثيرا مع التباين الذى أحدثته الكتلة العظيمة البيضاء، مع قبول مغزاه الرمزى، بوصفه منارة للثقافة.

لقد أدى وجود متحف برشلونه للفن المعاصر فى هذه البقعة من سيوتات بلا المعروفة باسم الرابال (افتتح منذ ١٩٩٥) مع ذلك المركز الخاص بالثقافة المعاصرة (افتتح فى ١٩٩٣) أدى إلى اختلاف جوهرى فى حياة ما كانت من قبل منطقة مجاورة متهدمة نوعا ما. وقد قدم هذان المركزان المفعمان جيدا بالحيوية، الحافز على إقامة عدد من صالات الفن فالمنطقة الآن أفضل صيانة، وتعج تماما بالسائحين وهذا ما يجعلها صالحة للأعمال بعامة. وقبل عشر سنوات، بذلت محاولة فاشلة لبدء منطقة أخرى لصالات الفن، الوليد. ومن السهل تماما أن ترى عند استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها، أن فقدان التسهيلات الثقافية لمكانة متحف برشلونه للفن المعاصر، أو مركز برشلونة للثقافة المعاصرة، كان من بين



المعجم المعمارى الإضافى الذى هو سمة فريدة لماير

أما فيما يتعلق بما يتعين على متحف برشلونه للفن المعاصرأن يقدمه للجمهور، فإنه الفتنة الرئيسية من عمل مايرأى المبنى نفسه، ومن الصعب التنبؤ بالمدى المتوقع لاستمرار هذا ، ولكن الجمهور فى الوقت الراهن مهتم بفن العمارة. ومع أن التركيز قائم على الاحتفال بوجود متحف برشلونه للفن المعاصر، فهو أيضا يدخل ضمن الجدل عن مستقبل المتاحف بصورة عامة ، من خلال معارض مثل مساحات منتشرة : اتجاهات المستقبل بالنسبة للمتاحف، أو التطلع ثانية [إلى المتاحف]. كذلك تعرض المقتنيات بالنسبة لمجموعة المستقبل. وبغض النظر عن قيام المتحف بعرض أعمال لفنانين معاصرين بارزين، فقد وضع جدولا- كجزء من برنامجه لعامى ١٩٩٦/١٩٩٧- لمعارض ضخمة عن موضوعات متحف الفن الحديث« الكلاسيكسة» مثل ڤاسيلى كاندينسكى: الثورة فى اللغة المصورة (مع مركز چورچ بومبيدو فى باريس)، مصورو المواقف أو طبيعة الثقافة الأمريكية، ١٩٧٥-١٩٩٥ (مع متحف وتينى فى نيويورك). وتشاء الصدفة أن يحدث مؤتمرالاتحاد الدولى لمهندسى العمارة الذى انعقد فى برشلونة فى يوليو ١٩٩٦ موقفا ألقى الضوء على المهمة الحقيقة لمتحف برشلونة للفن المعاصر. وقد فاق بعض المناقشات لم تنعقد كما كان مخططا لها بسبب قلة المساحة ولهذا الغرض بالذات أقيم منتدى فى ميدان الملائكة أمام المتحف تماما، وتجمع آلاف البشر من جميع أنحاء العالم فى الميدان ليشاهدوا هذه الشخصيات البارزة، ويستمعوا إليها .. مثل نورمان فوستر، وبيترإيزيمان وكينيث فرامبتون. قبالة ستارة هذه المواجهة المشرقة. وقد تحول المتحف والمنطقة المحيطة به إلى ساحة عامة إغريقية رائعة مفعمة بالحياة، تلخص فن الحياة فى المدينة.

Notes

1. *La Vanguardia*, 31 July 1996, p. 34.

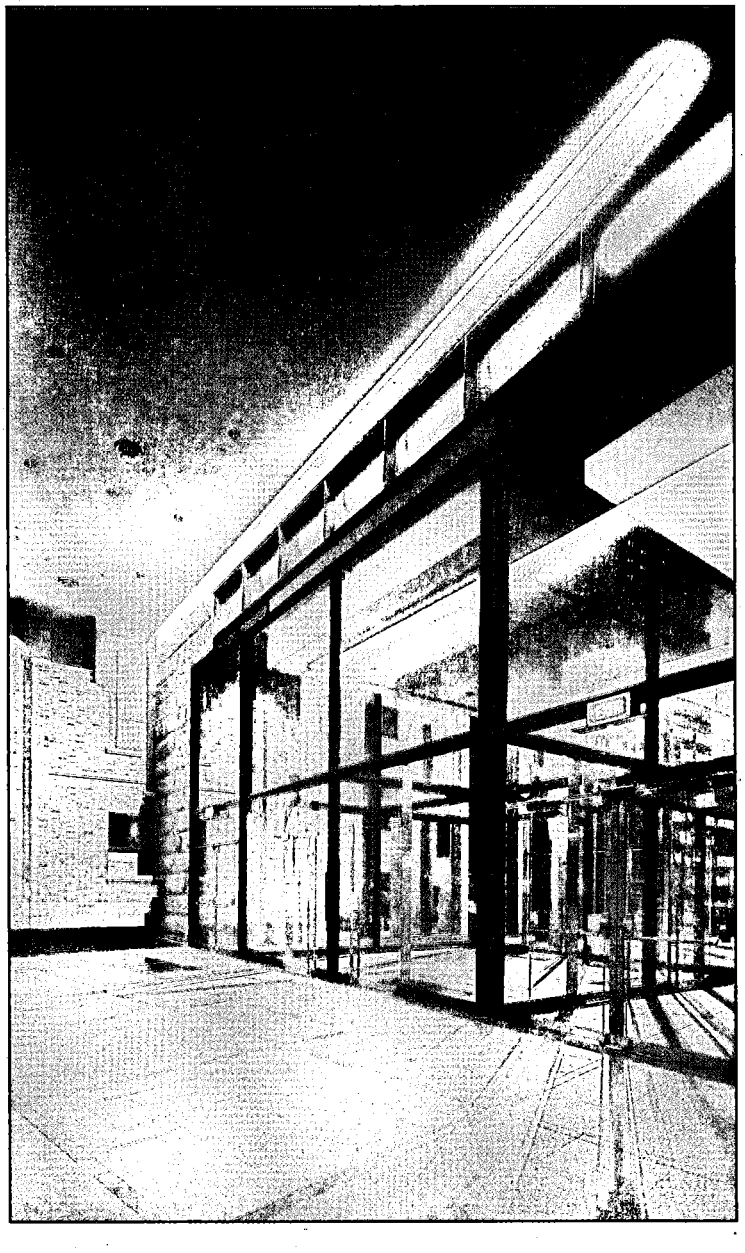
2. Ibid., p. 35.

المعالجة المتحفية للاختلاف الثقافى: متحف سدنى

بيترزيلنر Peter Zellner

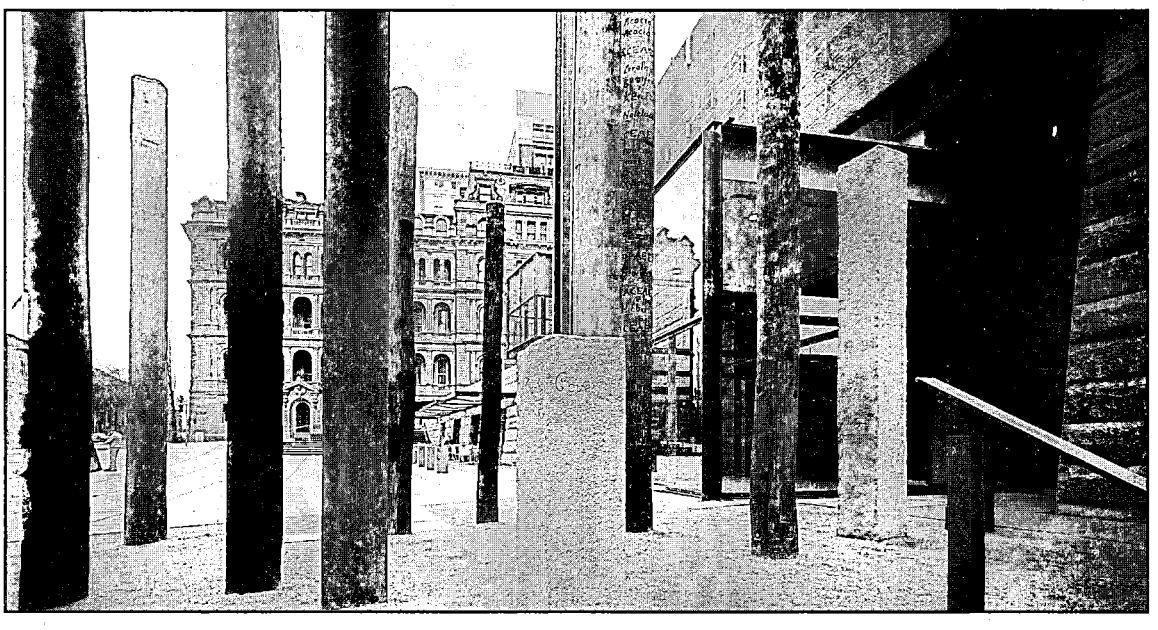
فى سدنى باستراليا، لا يعد تحويل الموقع التاريخى إلى متحف مجرد عمل معمارى، بل إنه عمل ثقافى فى الوقت نفسه. ويصف بيتر زيلنر كيف أن ما يفكر فيه خيال المهندس المعمارى للكشف عن قصة متعددة الطبقات ما زال فى محل التكوين. والمؤلف مهندس معمارى، تربوى، وناقد يستقر حاليا فى ملبورن باستراليا. ولقد نشرت مشروعاته المعمارية فى اليابان والمملكة المتحدة . وحاضر على المستوى الدولى عن اهتمامه بالمسافة بين المكان الواقعى والمكان المعمارى. وهو محاضر فى التصميم فى كلية التصميم والبناء البيئى، جامعة RMIT، ملبورن.

فى يناير ١٧٨٨م أبحر الكابتن آرثر فيليب بأسطوله الأول إلى الميناء الذى أطلق عليه كابتن كوك اسم ميناء جاكسون قبل ذلك بثمانية عشر عاما. لقد وصل فيليب إلى استراليا مع حوالى ١٢٠٠ مبعد و٧٥٩ مجرما محكوما عليهم بأحكام مختلفة، و٤٠٠ بحار، وأربع شركات بحرية، لقد كانت بريطانيا قد قررت أن تستعمر استراليا بسبب حرب الاستقلال فى أمريكا الشمالية. فحينما ازدحمت سجونها بسرعة أكبر ولم تعد الدولة تستطيع أن تنقل الأشخاص غير المرغوب فيهم اجتماعيا وسياسيا إلى شمال أمريكا ، تصاعدت الحاجة إلى مستعمرة جديدة لتنفيذ أحكام العقاب. وفى عام ١٧٧٩م اقترح جوزيف بانكس أحد



صالة المدخل فى متحف سدنى مع البناء الكامل لجزء من واجهة مقر الحكومة الأول الذى صممه مهندس معمار التراث كليف لوكاس.

ترجمة: الدكتور عبد الحكيم بدران



منظر أول ساحة للحكومة من خلال حافة الأشجار وهى أعمدة منحوتة، نحتتها الفنانات فيلونا فولى وجانيت لورانس

قيادات الأجهزة العلمية على الكابتن كوك استراليا كمكان بعيد مناسب لتكون مستعمرة للصوص والمشاغبين السياسيين . وبحلول عام ١٧٩١م و مع وصول الأسطول الثانى والثالث، نما عدد سكان مسستعمرة العقاب إلى حوالى ٤٠٠٠ فرد. وبالنسبة للسكان الأصليين الذين كانوا يسكنون فى الكهوف والمداخل حول المستعمرة الجديدة نيوساوث ويلز، كان الحل الذى اتخذته بريطانيا العظمى لمشكلة مكان العقاب إجراء مشئوما. ولما كان السكان المحليون غير قادرين على القيام بأى رد عسكرى ضد الغزاة المستعمرين بسب تركيب مجتمعهم الذى يدعو للمساواة والذى يقوم على العائلة، فلقد طردوا من ديارهم بالقوة. وفى الأيام الأولى لوجود المستعمرة مات الكثير من السكان المحليين، وتعرض المئات منهم للمجازر فى سلسلة من المصادمات مع بحارة فيليب بينما سقط الآخرون صرعى مجموعة كبيرة من الأمراض الوافدة مع الأجانب . ولقد أطلق فيلب الحاكم المعين حديثا وهو يضع الأسس لما أصبح بعد ذلك مقر أول حكومة فى استراليا على المكان اسم سدنى الذى كان وقتئذ سكرتير الدولة لوزارة الداخلية. وبذلك محا فيليب ذكرى واسم سكان المنطقة الأصليين- اليورا- لحوالى قرنين. وحتى عام ١٨٤٥م عاش تسعة حكام لمستعمرة نيوساوث ويلز فى المنزل المتواضع المبنى من الطوب والبلاط الذى كان فيليب قد بناه على الأرض السابقة لحوالى ١٠٠٠ من شعب اليورا .

وبحلول وسط القرن التاسع عشر، أصبحت سدنى ميناء استعماريا مزدحما، يتعامل تجاريا مع الأمريكتين والصين، والهند. وفى عام ١٨٤٥م هدم أول مقر للحكومة وانتقل الحاكم إلى محل إقامة أكثر رقيا بجوار نقطة Bennelong . ويظل هذا المنزل قائما حتى اليوم فى الحدائق النباتية الملكية بسدنى. ولقد أهمل الموقع الذى يطل على زاوية شارعى القنطرة وفيليب طوال المدة الباقية من القرن التاسع عشر. وفى عام ١٩١٢م أقيم به مبنى من الحديد الموج استخدم كمكتب مؤقت لمهندس الحكومة المعمارى. ولقد ظل هذا المبنى قائما حتى عام ١٩٦٨م ، حين هدم ليفسح الطريق لأرض موقف للسيارات. وفى أوائل الثمانينيات خصص الموقع للتنمية التجارية. وحينما وصلت هذه الأخبار جمهور سدنى، أصبحت المنطقة محل جدل ساخن استمر طويلا حول مصيرها. وكان أسلاف جيمس بلدورث أحد المجرمين البنائين الذى ساعدوا فى بناء بيت الحكومة الأول، وقد جمعوا السياسيين فى حملة لكتابة خطاب طويل، يعرقلون بلدوزرات البناء حتى تجرى مزيد من الأبحاث حول خلفية المنطقة.

وفى أواخر عام ١٩٨١م أجرى التنقيب الأثرى لتحديد تاريخ الموقع الحقيقى . وكشف علماء الآثار الذين عملوا فى تلك الاكتشافات بطريقة إيجابية عن أن الآثار القائمة التى وجدت فى الموقع هى القواعد نفسها التى بناها الحاكم فيليب مع نهاية القرن التاسع عشر . وحدد فريق العلماء أن أرض موقف السيارات فى الحقيقة هو موقع مقر الحكومة الأول. ولقد جادلوا بنجاح بأن الموقع له دلالة تاريخية كبيرة بالنسبة للاستراليين وكان على حد قولهم كنزا قوميا. وكان البناء الأصلى فى الموقع بناء قومياً من الحجر وقوالب الطوب.

ولقد احتوى أول مطبعة فى البلد . وكان أول مركز للأدارة الاستعمارية البريطانية. وعلى أية حال وكما أشار مجلس الأرض الأصلية لنيوساوث ويلز فى التو فإن الموقع كان أيضا هو بالضبط، البقعة التى طرد منها لأول مرة السكان الأصليون وحرموا من أراضيهم التقليدية. وهنا تحت أساسات الأمة، ترقد عظام وبقايا أمة أخرى أعرق كانت تقيم فى استراليا على الأقل لمدة ٤٠٠٠٠ سنة (وتفترض الأبحاث الجديدة أن سكان استراليا المحليين ربما سكنوا القارة لمدة تصل إلى ١٢٠,٠٠٠ سنة). ولقد صار الموقع محملا أيدلوجيا وأرضا محل نقاش أخلاقى.

المتحف/ عمله وتحديده

تطورت المنافسة العامة للوصول إلى قرار حول استخدام أرض موقف السيارات السابق، ونتج عن المناقشة « مداخل مخيبة للآمال» . وفى النهاية احتوى الموقع مخطط أكبر لإعادة تصميم الجزء الأكبر من المدينة، وأوكل العمل لهولاء الذين فى استطاعتهم وضع نهاية للمنافسة: دنتون كوركر مارشال، الحائز على الجائزة، ومصممين للسفارات الاسترالية فى طوكيو وبكين من جنسيات مختلفة ، ومستقرين فى ملبورن ونتج عن عملهم فى التصميم بناء برجين للإدارة أطلق عليهما اسما الحاكمين فيليب وماكيرى، ويقع شمالهما بناء أصغر من الحجر الرملى- متحف سدنى. واليوم يشغل المتحف الذى افتتح حديثا حطام مقر الحكومة الأول جزئيا . وهذا المتحف المقام فى قلب ضاحية سدنى المركزية للأعمال التجارية، عبارة، عن بناء حجرى على مسافة من ميناء سدنى الشهير وقنطرة ويبعد بمسافة أكبر عن دار الأوبرا وتنظر ميناء سدنى اللذين يتمتعان بالمثل بالشهرة. وبعد حوالى ٢٠٠ سنة من بناء المتحف يحاول هذا المتحف من خلال برنامجه الجرىء وغير التقليدى استعادة الصوت المفقود لسكان سدنى الأصليين، بينما يرسم فى الوقت نفسه خريطة التاريخ الاستعمارى لسدنى فى الفترة ١٧٨٨-١٨٥٠.

ولقد تصور المهندسون المعماريون المتحف فى مستواه الصغير كرمز معمارى: نص مكتوب جديد يقتفى أثر حطام مقر الحكومة الأصلى والحفر الأثرى التالى الذى كشف عن قواعده. وتحت برج إدارة الحاكم فيليب المكون من خمسة وخمسين طابقا، يشير حائطان ثقيلان من الحجر الرملى هندسيا ورمزيا إلى الحيطان الشبح أو الخفية للمقر الأصلى، وأيضا إلى شبكة سدنى الحضرية. وتتاخم هذه الحوائط الريفية بدرجة كبيرة عند القاعدة والتى تتلألأ بوضوح عند القمة الساحة الرئيسية التى يطلق عليها ميدان أول مقر للحكومة. وفوق الساحة يمكن ترسيم شبكة الحفر الأثرى والقواعد الشبح للبناء الأصلى فى الموقع على الأرض الجرانيتية القاتمة والفاتحة. ويمكن أن ترفع هذه الأرصفة لتكشف عن بقايا المنزل أسفلها، وفى بقعة واحدة يمكن مشاهدة المنزل من خلال صندوق زجاجى مرفوع. وترتد الشبكة المرسومة والخطة الخفية خلفا إلى الحيطان المبنية من الحجر الرملى ومن ثم إلى صالة متحف سدنى نفسه.

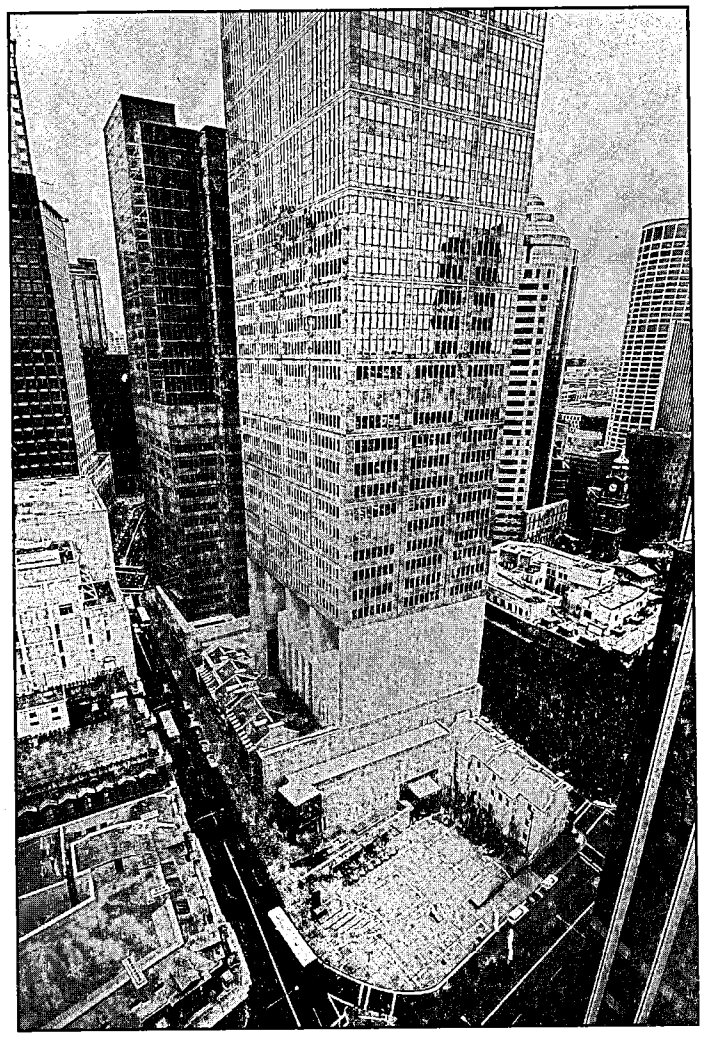
وفى الداخل يحتل عرض الصلب والزجاج وأماكن السير المركز الوسط بين عروض المتحف فى الدور الأرضى. وهنا استخدم المهندسون المعماريون صلبا متموجا وتفاصيل زجاجية تنقش بنجاح ، المعمار الحديث فى مقابل الأبنية التاريخية الحقيقية والخفية. وفى صالة المتحف الرئيسية يقوم بناء كامل لجزء من واجهة المنزل الأصلى أعده مهندس التراث كليسف لوكاس بجوار مدخل الصالة المغطى بالصلب المكسو بالزجاج المصقول . وصنع المهندسون المعماريون وهم يلعبون بالجديد، والجديد - القديم تقابل الإسقاط الرجعى لهيكل مركزى مثير- سلالم صلب تشبه سقالة-

داخلا يرسم بطريقة فعالة اهتماماتهم فى رسم مخطوط معمارى جديد فوق بقايا مقر الحكومة الأول. ويقود الدرج الزوار إلى صالة عرض طويلة ليس بها أكوام غير منظمة ترتكز على الصالة المحورية، وهى مساحة للمعارض المتنقلة والمؤقتة. وتتصل الصالة المحورية بدورها عند أى طرف بقاعدتين للرؤية واحدة حقيقية، وواحدة افتراضية - مكعب للرؤية من الزجاج والصلب يسمح بنظرة خيالية للميناء فى النهاية الشرقية للصالة. و«المسرح الصغير» متعدد الوسائط يوفر نظرة درامية لماضى سدنى على الطرف الغربى للصالة. ويوفر متحف سدنى الذى بناه المعماريون كدورة انتقالية مؤقتة تسكنه أوعية من الزجاج والصلب وأماكن للعرض مثالا مثيرا لاستجابة صادقة خالية من التعارضات لموقع حساس تاريخيا وحضاريا.

وتحت اشراف الأمين الأول للمتحف بيتر ايمت، تابع متحف سدنى اتجاها ربما يوصف بطريقة أفضل بما بعد الحداثة فى حجمها ومقصدها بدلا من محاولة لسرد مختصر لتاريخ فردى لسدنى والناس فيها. لقد صاغ برنامجا متحفيا يمثل التاريخ كلوحة لأصوات متباينة وأحيانا متنافسة. ومثل بقية متاحف مابعد الحداثة الأخرى- متحف أفريقيا فى جنوب أفريقيا على سبيل المثال- يبحث متحف سدنى عن إعطاء حضور لأصوات كثيرة وليس فقط للتاريخ التسلطى لثقافة الحكومة أو المستعمر. وبخلاف النموذج الذى تبرزه متاحف القرن التاسع عشر التقليدية، فإن السياسة المتحفية فى متحف سدنى قد حاولت بنشاط تمويه أو تلطيخ الحدود بين الأنظمة والفئات. وتجمع اهتمامات ايمت المتحفية الاثنوجرافيا وعلم الآثار، وأرض المدينة والتاريخ مع التفسير السياسى والحقائق التاريخية الجغرافية، ومع التعبير الفنى. ويقول ايمت «يوجد أنواع من التاريخ تحوم هنا، قصص تعبر وتتلمس طريقها وتصنع هذا المكان الذى نطلق عليه سدنى».

ولقد تناول متحف سدنى توثيق ثمانية موضوعات- الاتصال الاستعمارى، الاصالة، البيئة، التجارة، السلطة، القانون، الصراع والمجتمع- لتوفير إطار عمل لما يصطلح عليه ايمت «رحلة استعارية خلال هذا المكان». وكانت نظريته إلى المتحف كخريطة ثقافية لسدنى، ووضع خريطة للناس فى سدنى فى شبكة مكانية للعلاقات التاريخية التى تتحول وتكشف عن نفسها من خلال التركيب الحرفى للمتحف. وهو يقول لنا «متحف سدنى

منظر هوائى لمجمع برج الحاكم فيليب الذى صنعه دنتون كوركر مارشال، يبين متحف سدنى فى الفناء الأمامى والنمط الرصيفى الذى يميز أساسات أول مقر للحاكم.



ليس محارة من الهندسة المعمارية مع عروض وأعمال فنية ترتب بتذوق على حوائطه إنه تكوين لتواريخ وميثولوجيات متصارعة للاسترجاع والتصنيف. إنه يشبه مدينة سدنى نفسها- يتغير ويتحول باستمرار ولكنه يعمل دائما كلا عضويا .

وحينما يجمع ايمت أمناء المتاحف، والكتاب، ومصممى الصناعة، والمؤرخين، والفنانين، وعلماء الآثار، ومصممى وسائل الاتصال الرقمية وصناع الأفلام، ومصممى الرسوم، فإنه ينشىء المتحف « كوسط» - التاريخ المكانى والخبرة المكانية . ويستخدم المتحف مدينة سدنى خلال برنامجه للتجهيزات، والعروض والأحداث التى تؤرخ يومابيوم أول ستين عاما للاحتكاك بين الأوروبين وسكان استراليا الأصليين. ولايقدم ايمت التاريخ كخط للزمن-ولكن كدائرة أوكشريط موبيس(Moebius) الذى ينطوى مرة أخرى على نفسه مثل مكان المتحف نفسه الذى لا يلتزم بترتيب معين.

استعادة التاريخ

أن برنامج ايمت المتحفى غالبا ما يضر بأهداف شبكة المهندسين المعمارين ويقوضها. ويمتد ذلك إلى اقتفاء الوجود الاستعمارى للحاكم فيليب بالبحث عن الذكريات الأخرى (وخاصة عن السكان الأصليين) عن الموقع. وبدلا من التمثال البرونزى العملاق للحاكم فيليب الذى تصوره المعماريون من أجل ساحة الفناء الأمامى كلف ايمت الفنانين الاستراليين المعاصرين جانيت لورنس وفلونا فولى، بصنع تكوين نحتى يطلق عليه حافة الأشجار. وهذا التكوين عبارة عن غابة مصغرة من طواطم خشبية تقع على بقعة طرية من الأرض الحمراء- صورة واضحة فى ساحة المعمارى الجرانيتية تستدعى ذكرى الأرض المفقودة لشعب اليورا. والأعمدة نفسها تحوى الخشب، الحديد الموج، العظام، الحجر الجيرى، الراتنج، الشمع، الريش، المحارات والبذور. وبعض الأعمدة تحتوى على مكبرات صوت خفية تذيع تسجيلات أصوات اليورا وأحد الأعمدة عليه قائمة بأسماء جماعات لغوية محلية مختلفة عاشت فى سدنى. ويحتوى عمود آخر على أسماء بعض المجرمين الذين وصلوا كجزء من الأسطول الأول حفاظا على روح المتحف للوفاق.

فى منطقة المدخل الرئيسى للمتحف وضع ايمت مقتنيات المستوطنين الأوروبيين الأوائل- صوراً يوميات، ١٥٠ جريدة، أدوات وذراعى رافعة يقفان فى مواجهة الروائع الفنية لشعب اليورا، أسلحة الصيد، قطع فنية خاصة بالاحتفالات ، براميل خشبية وبعض القطع الدينية. وتشبه العلاقة القائمة بين روائع الفن الأصلية والأوروبية الاتجاهات الشبه الأثنوجرافية الفكتورية تجاه عرض تواريخ الحالات، وتفترض تكافؤاً واضحا بين الثقافتين. وعلى السلم الصلب يحول حائط فيديو بيئى تصميم المعمارى لحركة السير البسيطة جدا إلى سقالة مسرح . وكلف ايمت صانع الأفلام والمصور ميكائيل ريلى وديفيد بروسر أمين متحف دراسات السكان القدامى بإنتاج فيديو بثلاث شاشات للحائط الذى يعيد الممارسات اليومية لجماعة اليورا بصورة غير مسلسة للأحداث فى استراليا المعاصرة. وفى عام ١٩٩٨م سوف يرتبط حائط الفيديو بالانترنت ليربط الحلقة الحرة والمنفتحة التى صنعها ايمت فى المتحف بحلقة أكبر منفتحة وواقعية.

ويعالج متحف سدنى موضوعات متنوعة : تاريخية، طبيعية، ثقافية، مدينة وذاكرة فى مكان عرض حر غير مركب، وغير تقليدى. وهو يعتبر الأقسام التى تكون حاليا المركب الكلى لمدينة فى العالم الجديد مثل سدنى والجدل القومى فى استراليا: الأصلى مقابل الأوروبى، والمستعمرة مقابل الجمهورية. وكما يذكر بيترا ايمت والمتحف للحديث مكان للقاء وليس ضريحا . إنه مكانا لقاء للحديث عبر الزمان والمكان. أليس هذا استعارة جيدة لمدينة لمكان يدعى سدنى؟، ربما يكون ذلك هو المفتاح لهذا المتحف .

تصميم المتحف فى لوس انجلوس: بداية ونهاية عصر الديناصورات؟

فرانسيس أندرتون Frances Anderton

يقال مرار إننا قد وصلنا إلى نهاية عصر مشاريع البناء العام المكلفة والتذكارية وإن ميزانية الإسكان أجبرت على التحول فى الاهتمامات المعمارية إلى مبادرات متواضعة بحجم صغير. وليس الأمر كذلك كما تقول فرانسيس اندرتون، التى تصف ازدهار بناء المتحف فى لوس انجلوس ، حيث تزدهر تجديدات الساحل الغربى فى المحتوى والتقنية والإبداع الصرف، والتى تسير جنبا إلى جنب مع المفاهيم المعمارية للساحل الشرقى الأكثر قدما. والمؤلفة مهندسة معمار، وصحفية حرة، ومنتجة إذاعية ، وشغلت منصب مساعد مدير تحرير «المجلة المعمارية» (لندن) كما عملت رئيسة تحرير سابقة لمجلة «المهندس المعمارى» «La Architect»

عند دخولنا إلى قسم المحروقات فى متحف التسامح، يدعى كل منا ليستخرج بطاقة جواز سفر فوتوغرافية لطفل من وعاء توزيع . والصورة بالأبيض والأسود أعيد استنساخها على قطعة من البلاستيك الأملس، مهزوزة ومشققه بفعل تأثير عامل الزمن. وصاحب الصورة ينظر بخجل ، وشغف، وحب استطلاع إلى آلة التصوير. وفى أسفل الصورة يوجد اسم وعمر الشخص ووصف لعائلته أو لعائلتها وظروفه. هذه الصورة حقيقية، وهى سجل لشخص حقيقى أصبحت حياته متداخلة مع أحداث الإبادة.

ثم نتقدم خلال سلسلة من مواقع الترفيه مقهى فى برلين قبل الحرب حيث كان الجو كئيبا من جراء الحديث عن النازيين الجدد، وعرض درامى لمؤتمر وانسى Wansee، وتقليد لغرفة الغاز- التى تعرض خريطة لصعود وهبوط الرايخ الثالث ومذبحة اليهود. وفى نهاية الجولة نجعل البطاقة تنزلق إلى مكنة أخرى. وتظهر طبقة للحاسب الآلى تكشف لنا عن المصير الفعلى المزعج غالبا للطفل الذى احتفظنا بصورته خلال مسار رحلتنا داخل المتحف.

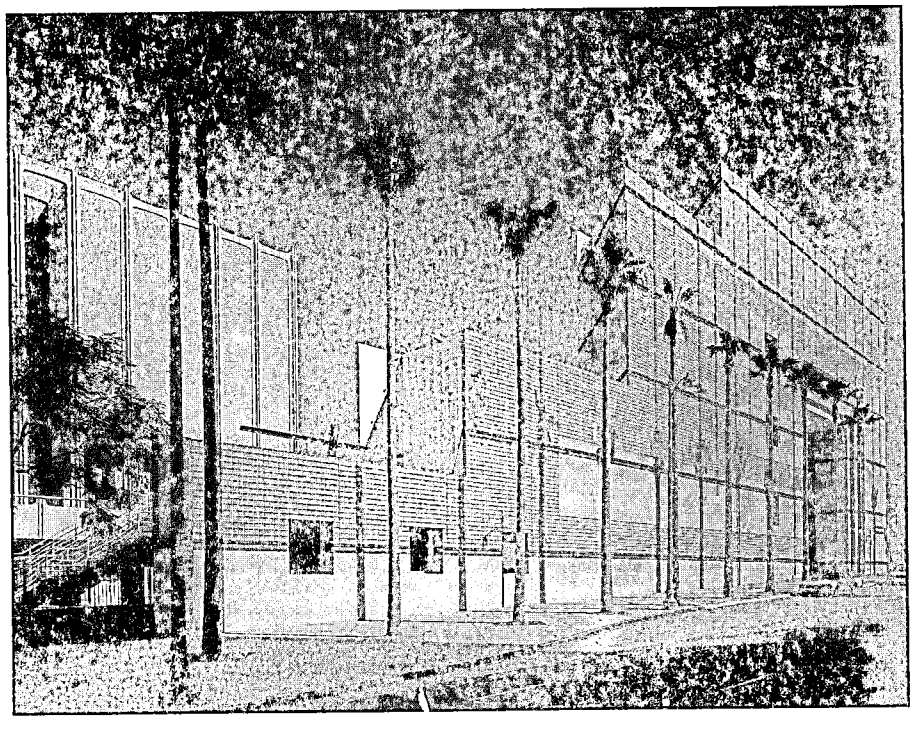
ويمثل هذا المتحف الذى افتتح فى عام ١٩٩٣م فى لوس انجلوس سابقة غير عادية لما يحب أن يكون عليه المتحف. ويقول أحد النقاد فى ذلك الوقت إنه « المتحف الأول الذى يكرس لعرض الطبيعة البشرية نفسها ، بدلا من روائعها الفنية». ويضيف الناقد نفسه « أنه أيضا «المؤسسة من هذا النوع الأكثر تقدما تكنولوجيا» .هذا المتحف الذى أنشأه مركز سيمون ڤايزينتال فى لوس انجلوس يمثل تحديا أمام رواده فى مواجهة العنصرية. وباستخدام تجميع من مهنة المسرح، وصناعة الموضوعات ومواد الأرشيف وتقنية الفيديو الرقمية ذات المستوى الفنى العالى، فإنه يأخذ الزائر إلى جولة معدة بعناية طويلة (ساعتان ونصف) . تبدأ فى مركز التسامح وتسير خلال قسم المحروقات (الإبادة بالحرق) وتنتهى فى مركز وسائل الاتصالات المتعددة- وقد صممت بدرجة تضطرنا إلى مواجهة أحكامنا المسبقة.

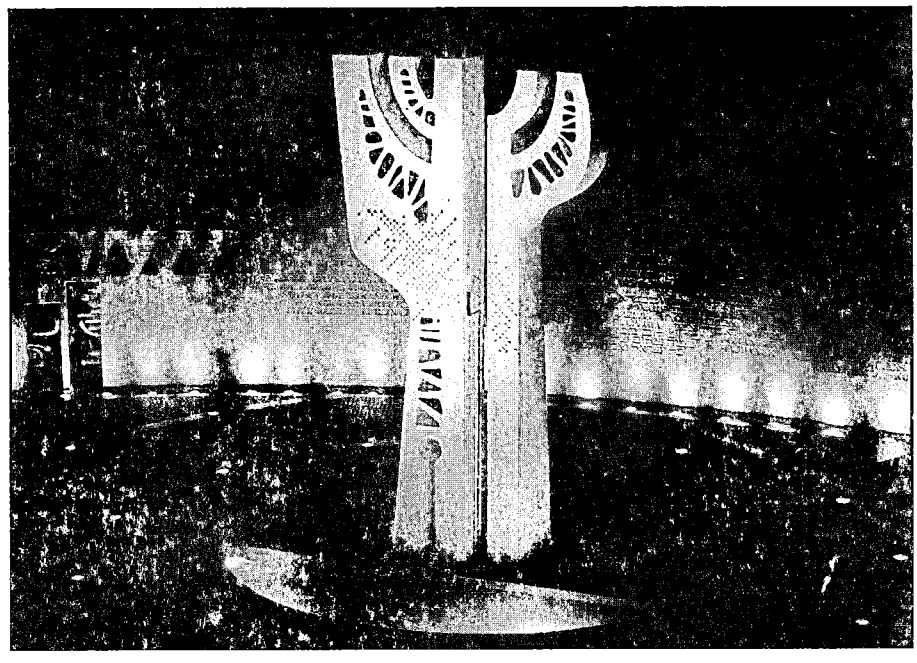
وفى مركز التسامح توضح العروض الملموسة التعصب فى حياتنا اليومية- من اضطرابات لوس انجلوس التى تعرض فى صور متتالية على شاشات الفيديو، إلى العنصرية « فى أمريكا الأخرى» ، خريطة حاسب آلى متفاعلة تعرض خريطة لجماعات الكراهية النشطة فى الولايات المتحدة. ويحتوى مركز الوسائل المتعددة على ثلاثين محطة عمل مع منفذ لمواد أرشيف الإبادة بالمحرقة، وأيضا معروضات مؤقتة تخصص للمشاهد العصرية لتعصب الناس. والموضوع فى الوقت الحالى، هو رواندا .

وبينما يتسم متحف التسامح بعدم الإثارة من الناحية المعمارية لأنه موجود فى مبنى قائم يشبه مبنى التعاونيات فإنه مثال ملهم ذو مغزى لاتجاه جديد فى تصميم المتاحف وهو متحف الخبرات. ومتحف الخبرات هذا يهدف إلى توصيل رسالة من خلال الانغماس الكلى. البصر ، الصوت، الرائحة، الشعور وحتى التذوق - فى الموضوع بدلا من عرض فاتر لروائع الفن على الحوائط أو فى خزانات زجاجية . ومتاحف الخبرات تمثل مفهوما جديدا نسبيا مستوحى من تصميم المنتزه الفكرى (المنتزه الذى يحكى عن موضوع أو مواضيع معينة)، والتى تمتد جذورها إلى لوس

ترجمة: الدكتور عبد الحكيم بدران

مبنى روبرت أو.اندرسون فى متحف فن مقاطعة لوس انجلوس.





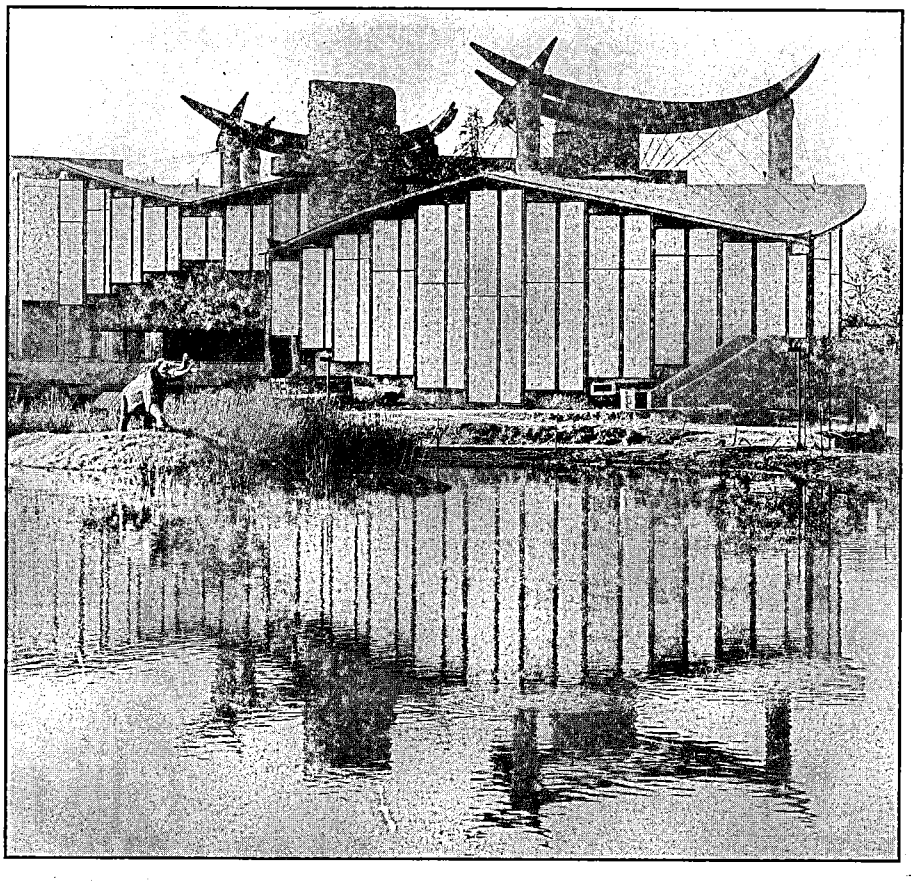
الساحة التذكارية، متحف التسامح

انجلوس وعمل والت ديزنى.

ومنذ بداية ديزنى لاند من حوالى ستة وعشرين عاما مضت، فإن التسلية الموضوعية أصبحت ضاغطة فى ثقافتنا. وكانت دعوتها الجذابة قد أدت إلى أن تنتشر الموضوعية من منتجعات الترفيه المغلقة إلى المجرى الرئيسى للثقافة، ومع ذلك الرواج فى التسعينيات أصبحت الموضوعية والخيال يطبقان فى كل شىء من الكازينوهات، خلال محلات التجزئة، إلى المنتجعات، إلى بعض المجالات فى ميادين الطب وطب الأسنان، والآن فى المتاحف.

ولقد اعترفت المؤسسات التعليمية (المتاحف، مراكز التعلم، والمدارس....الخ) بالتأثير العاطفى للبيئات التى تمثلت موضوعيا، والحاجة لمنافستها من أجل جذب الأطفال والكبار. ونتيجة لذلك فإن بيئات التعليم الموضوعية (الكلمة التى دارت فى لوس انجلوس بالنسبة لهذا المفهوم التعليم المسلى أو التعليم والتسلية (edutainment) قد بدأت فى الازدهار. ويخطط أصحاب برنامج الاكتشاف فى قنوات التلفزيون الخاصة (المخصص للعلوم والطبيعة) لمنتزه موضوعى للاكتشاف، فى متحف مدينة كنساس والمقصود من مدينة العلوم المقترحة أن تجمع بين تفاعل الزائر مع مركز العلوم، وانغماسه فى منتزهات الموضوع والمشاركة الوجدانية مع مسرح المكان. وبالرجوع إلى لوس انجلوس، سوف يفتح من جديد مركز كاليفورنيا للعلوم (تجمع لمتحف كاليفورنيا السابق للعلوم والصناعة ومتحف الفضاء) هذا العام كتجربة موضوعية متنوعة تماما. ومتحف التسامح أحد أمثلة هذا الاتجاه الصارمة الأكثر فكرا وأخلاقا.

وبينما يعد متحف التسامح المتحف الأكثر تقدما من ناحية المفهوم فى لوس انجلوس، فإن المتحف الأكثر شهرة فيزيائيا هو مركز جيتى Getty Center الذى افتتح عام ١٩٩٧م. هذا المتحف عبارة عن مجمع ضخم يضم الأنواع المختلفة لكنوز ج.بول جيتى (الموزعة عبر المدينة فى أبنية مختلفة)- معهد جيتى للمعلومات صندوق ج. بول جيتى معهد جيتى للصون، معهد جيتى التعليمى للفنون، برنامج منحة جيتى، متحف ج.بول جيتى، معهد مركز أبحاث جيتى لتاريخ العلوم والإنسانيات .ويشغل المركز ٧٩٠٠٠م^{٢} من قمة جبل يطل على المدينة كلها. وتبلغ تكاليف بنائه حوالى بليون دولار. وتظهر هجوم كبيرة بشكل واضح من أراضى الزلازل الهشة يمثل مركز جيتى المغطى بيلوكات رخامية من الترافيزتين المقطعة من محجر بالقرب من تيفولى بايطاليا قلعة حقيقية للثقافة الراقية للأصول القديمة (أى المتمحورة حول أوروبا) ولقد كان محل تخطيط لمدة اثنى عشرة عاما، ويمثل علامة



المنزل الياباني ذو الأجنحة في متحف الفن بمقاطعة لوس انجلوس

على قمة صعود لوس انجلوس في العقود الثلاثة الأخيرة كمدينة جادة تضم مؤسسات للفن ذات شأن كبير.

النظر إلى الشرق

لوس انجلوس مدينة تتوسع باستمرار، متعددة المراكز، ومتعددة الجنسيات وتثير صورتها المرئية الجميلة والحية الجدل في قلب لوحات الدعاية التي تحد شريط غروب الشمس الشهير. إنها المكان الذي يمكن أن نفترض أنه شاهد النهاية التي يطلق عليها اصطلاح ايف نكار «الديناصورات». ، المتاحف العامة الكبيرة والمكلفة. وحيث يتوقع المرء أن يرى ظهور نوع مختلف لمتحف أصغر وأكثر خيالا ويعتمد أساسا على الموقع المحلي. وبالمثل يمكن أن يتوقع المرء أن المتاحف في لوس انجلوس ، المركز العالمي للتجارب الفنية والتقنية ، قد تطورت تبعا لذلك. وفرانك جهري الذي استقر في لوس انجلوس مصمما لمؤسسات ثقافية كثيرة، ومتحفه Guggenheim في بيلبو Bilbao بأسبانيا يجري بناؤه حاليا، وهو يصمم متحف فن عمودي لشركة سمسونج في سيول، جمهورية كوريا، وفي لوس انجلوس يحاول بكل الحساسية إعادة تشكيل متحف نورتون سيمون ذي الملكية الخاصة. وهو يشير إلى أن تصميم متحف الفن يواجه المشكلة المتكررة وهي كيف نطوع الفن الذي يتغير في الحجم والمدى أسرع مما تستطيع المتاحف أن تتماشى معه، وأيضا صناعة بيئة (تتجاوب مع الجمهور وتجعل الفن يبدو حسنا أيضا) ويجيب وهو يمزح «أن نتخلص منها للأبد» .

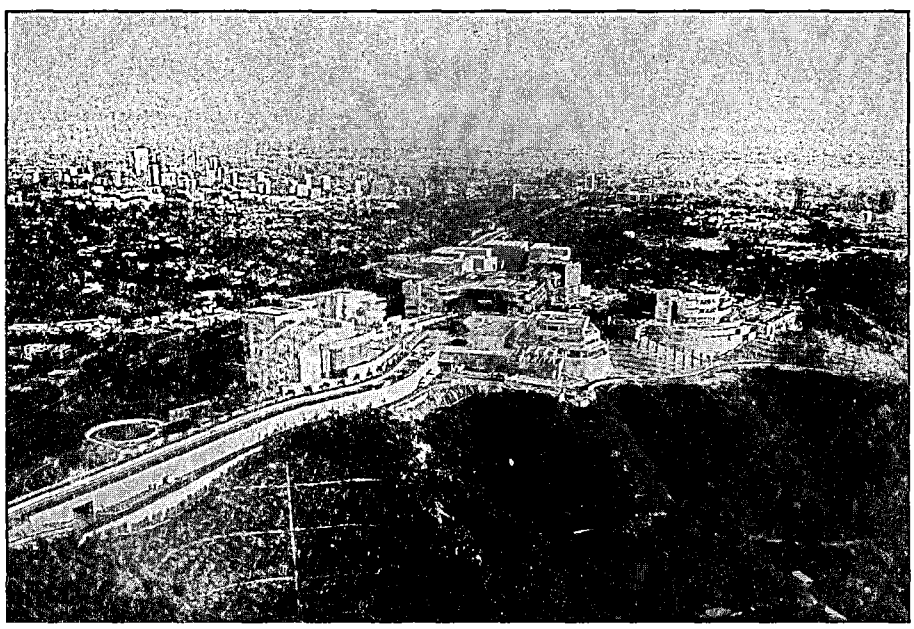
وفي الحقيقة أنه بينما يمكن أن تتأكد المبادرات الصغيرة التي يمولها القطاع الخاص، وأحيانا تكون خيالية من ناحية المكان (وهنا يجب أن يتذكر المرء أن معظم المؤسسات يمولها القطاع الخاص وليس الولاية ، تدخل لوس انجلوس في فترة بناء المتاحف التذكارية، ومنها مركز جيتي الذي اعتبر امبراطور «الديناصورات».

ولما كانت لوس انجلوس مدينة صغيرة فهي تعاني منذ عدة سنوات من مركب نقص ثقافي بالنسبة لنيويورك وأوربا وفي توجيه لتأكيد نفسها، يشهد هذا القرن فورة في بناء المتاحف . وصل إلى قمته في الثمانينيات، بإضافة مبنيين جديدين إلى متحف الفن (LACMA) بمنطقة لوس انجلوس المعرض للخطر، وبناء متحف الفن المعاصر(MOCA) الذي صححه المهندس المعماري الياباني ارتايسوزاكي ، وقريبه متحف جفن (Gef-fen) المؤقت الذي بناه فرانك جهري.

وفي قمة الحماسة في التسعينيات خرجت متاحف ذات اهتمامات خاصة، ومتحف بيترسون للمحركات البخارية وهو متحف موضوعي يحيي ذكرى السيارة، وعلاقتها بلوس انجلوس ، وقد افتتح في العام الماضي ١٩٩٤م. المركز الثقافي Skilballالمخصص للتاريخ والإنجازات اليهودية الذي صممه المعماري اليهودي المشهور موشي صفدي،

وافتتح أيضا متحف الراديو والتلفزيون فى العام الماضى فى بيفرلى هيل الذى صممه ريكارد مييير ، وهو المهندس المعمارى لمركز جيتى. وافتتح أبوابه بعرض لعادات Star Trek ، ولكن الزوار انجذبوا أكثر إلى الأرشيف القوى الذى فى متناول اليد لعروض التلفزيون (أحب لوسى). وإذاعات الراديو والتلفزيون الأخرى التى ترجع إلى الوراء لعدة عقود.

وكما عرضنا، المتاحف فى لوس انجلوس أحيانا لها خصوصيتها فى المحتوى. وتستخدم بدرجات مختلفة تقنية قطع الحافة، ومن وجهة النظر المتحفية تحاول أكثر وأكثر ضم الإنتاج الإبداعى الفريد لهذه المدينة المهجنة، ومن الناحية المعمارية تتغاضى .عما فى الضاحية الأفقية والطبيعة المتغيرة لهذا المكان. وتميل وتقلد السمة التذكارية والحضرية للساحل الشرقى والمتاحف الأوروبية المقابلة لها ومع وجود استثناءات قليلة مثل المتحف المعاصر لفرانك جيرى ، وهو تحول مبهر لمخزن للمعدات يأسر بنجاح الشعور الشجاع لاستديو فنان فى المدينة ، ويخدم كبيئة مثالية لعرض الفن المعاصر على مستوى كبير ، وربما فراشة الفن اليابانى فى LACMA الذى صممه المعمارى العضوى بروس جوف ، والمتاحف هنا- ومتحف الإذاعة والتلفزيون ، موكا MOCA ومركز Skirball من بينها- صممها المعماريون فى الساحل الشرقى والأجانب، وتتصح باعتدال العالم القديم. والمثال الأكثر تطرفا لهذا، هو مركز جيتى الجديد، إنه مؤسسة خاصة لا يبدو لمواردها أساس، صنع لنفسه تجمعا يشبه الحرم الجامعى من مبان فراشية (ذات أجنحة) تتبع حافة الجبل فى جوار لوس انجلوس برنت وود الثرى. ويعطى تصميم مييير سمات ألواح الكسوة من الزجاج والصلب، بارتفاع ثلاثى الأضعاف، فراغات بيضاء يضيئها ضوء النهار، ومنور يضىء المكان وحجرات واسعة وبلكونات متصلة فى بعضها وحجرات تنزلق من الداخل إلى الخارج مع مراكز مراقبة تسمح بمشاهدة مناظر تبهر الأنفاس على الخارج الفسيح. وبهذه الطريقة فإنه يثير روح الضوء،



منظر مركز جيتى ، يطل على جنوب شرق تجاه وسط مدينة لوس انجلوس

الفسيح. وبهذه الطريقة فإنه يثير روح الضوء، ومعمار كاليفورنيا المشمسة وأيضا تصميمات مييرالخاصة السابقة. وهو يمنح أيضا ، بموقعه حول فسحات وأبنية مفتوحة، للزائر فرصة جديدة للتسلل إلى الخلف وإلى الأمام من صالات الفن الداخلية إلى الأماكن المكشوفة للأراضى الطبيعية الخارجية .

وعلى أية حال، من جهة أخرى اختار المصمم والعميل استراتيجية تستدعى الأبنية الضخمة لأوربا القديمة وبكساء خارجى معظمه من الرخام، الداخل واسع وثقيل ومداخل ضخمة، وأسقف عالية، ليست حافلة بالمبانى الخفيفة الأفقية المؤقتة المناسبة جدا للوس انجلوس ، ولكن بالقصور الباروكية المصممة للأجيال القادمة، ويقوى هذا الانطباع استخدام باقى أقسام فنون الزينة فى المتحف، زخارف عميقة خريفية .

ومما يثير السخرية أن مركز جيتى على الرغم من تطلعه إلى مكانة ثقافية عالية قد تبنى بعض الاستراجيات التجريبية التى استخدمت لمثل هذا التأثير فى متحف التسامح.

وبعد أن وظف مييرمن أجل نوعيته كمصمم كبير فإن مدير المتحف جون والش رأى أن صالات فن الزخارف تحتاج لأن تزين جيدا . ولذلك استوظف فنانا داخليا صارخا هو تيرى دسبونت الذى حدد آخر الحوائط بقماش مطرز وأضاف كرانيش وميداليات، وقضبان زخرفة سفلى، وستائر. وكان قد أشرف على إبداع حجر الرسم الفرنسية (باستخدام ألواح مأخوذة من المبانى التاريخية بباريس) تعمل كنقط عودة وثيقة بالأثاث الفرنسى للقرن الثامن عشر.

ويحاول مركز جيتى وهويسير فى طريقه تحقيق الأهداف نفسها كمتحف التسامح، إنه يحاول أن يسمو فوق الطبقة والجنس وجلب الناس مع بعضهم البعض فى موقفه الخيالى ليتقاسموا الإعجاب بفنون الإنسانية .

ولقد وجد متحف التسامح مشاهدين متفاهمين لأنه يتعامل مع موضوعات على جبهة ضمير هذه المدينة . والاختيار إذا ما كان فى مدينة يسيطر عليها ثقافة شعبية للوحات الإعلانات، وكرة السلة والتلفزيون ومنتزهات الموضوع، سوف يكون لمتحف متمحور بدرجة كبيرة حول أوروبا مثل مركز جيتى صوت عال ونشط، وإذا ما كان فى الحقيقة سوف يبرهن أنه أكبر وأخر الديناصورات.

Note

1. See Terence Duffy, 'The Holocaust Museum Concept', *Museum International*, No. 193, (Vol. 49, No. 1, 1997) – Ed.

من المدرسة إلى متحف علوم متفاعل

بقلم رفكا هاشيمشونى

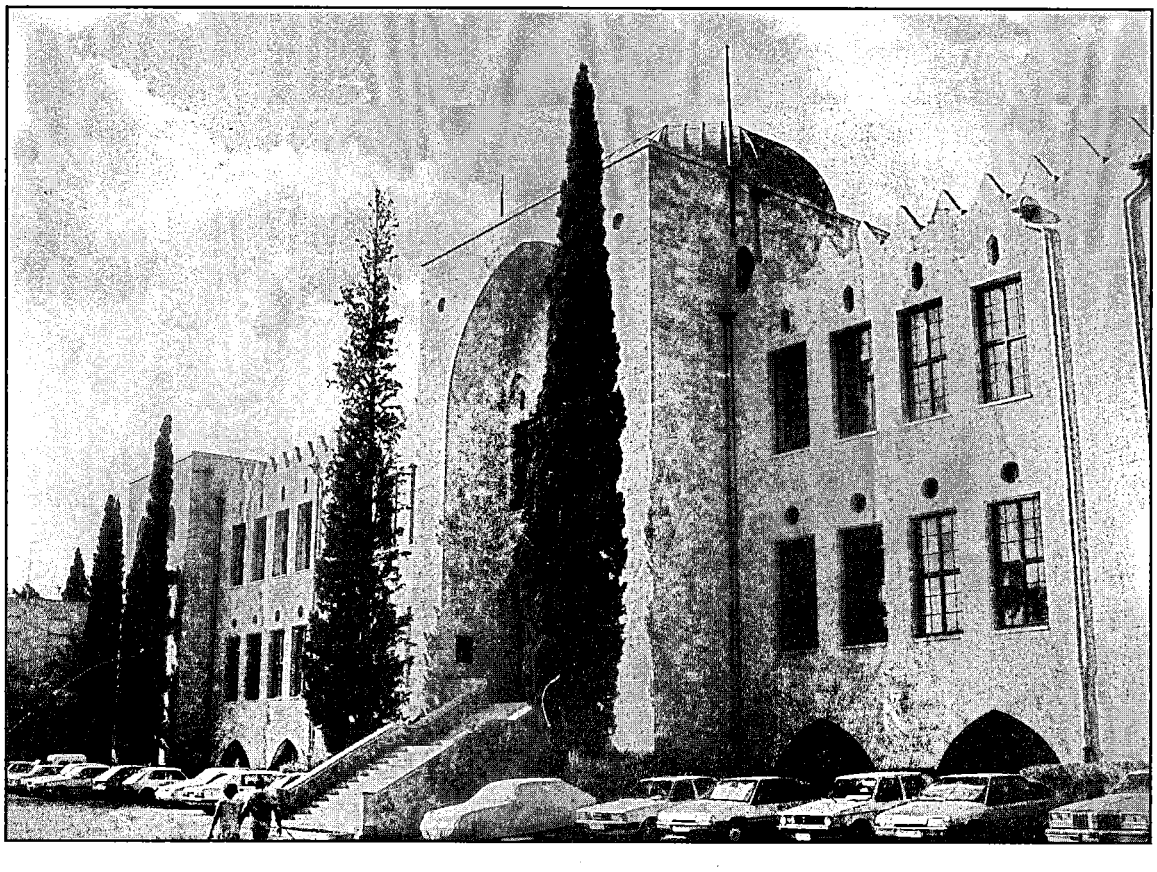
Rifa Hashimshony

قد يحدث أن يكون معمار الحياة اليومية معقدا وصعب التحوير، مثل قلعة عتيقة. ومثل هذا التحدى كان هو الذى واجه سلطات حيفا حين قررت إقامة متحف إسرائيل الوطنى للعلوم، فى مجمع مدرسى هو معلم من المعالم، يرمز إلى بداية التعليم العالى فى البلاد. والمؤلفة هى معمارية المتحف مصممته وكانت عضوا فى هيئة تدريس كلية العمارة وتخطيط المدن فى التكنيون منذ ١٩٦٨، وكانت أيضا عضوا زائرا فى هيئة تدريس دلفت بهولندا، وجامعة هارفارد بالولايات المتحدة.

تأسست فى سنة ١٩١٠ جمعية لمساعدة اليهود الألمان، للدفاع عن حقوقهم فى ألمانيا ومساندة النشاطات الثقافية والتعليمية بين الجاليات اليهودية فى الخارج . وقام بول ناثان ، روح المنظمة المادى ، بزيارة فلسطين لأول مرة سنة ١٩٠٧، وعند عودته إلى ألمانيا اقترح أن تقيم المجموعة مدرسة ثانوية فنية ومعهدا فنيا تكنيكوم (سمى فيما بعد بالتكنيون- معهد إسرائيل للتكنولوچيا) هناك واختيرت تلال حيفا المنحدرة موقعا للمدرسة الجديدة.

وقد كلف بتصميم المبنى الكسندر بيرڤالد، وهو معمارى يهودى يقيم فى ألمانيا. وبعد زيارته للموقع سنة ١٩٠٩، وجد أن من الملائم أن يدمج عناصر معمارية محلية (١) فى تصميمه. وهكذا جاءت الرسوم النهائية تمثل بوضوح خلفيته المعمارية الأوروبية، متداخلة مع المذاق المعمارى الشرق - أوسطى (٢) : حوائط خارجية من الحجر الرملى، عناصر زخرفية متنوعة، مثل القباب والعقود، وأروقة طويلة مفتوحة تصل بين القاعات ، بافتراض (خاطىء) مفاده أن هذا لازم لتحسين التهوية فى المناخ الحار.

إن مبنى التكنيون حسب تصميم بيرڤالد، كان جزءا من تخطيط عمرانى يشمل محوراً مفتوحا ينطلق من المبنى فى اتجاه شمالى، ليبقى البحر فى منظور بانورامى. وكان تخطيطه يستدعى إنشاء المزيد من المبانى الصرحية على جانبى هذا المحور . ولم يبن منها غير واحد فقط ، وما زال قائما : مدرسة ريعالى الثانوية ، التى صممها بيرڤالد أيضا،



الواجهة الرئيسية لمبنى التكنيون التاريخى

ترجمة: د شريف بهلول

إزالة الطوابق الوسطى

ووضع الحجر الأساسى لمبنى التكنيون سنة ١٩١٢ ، ولم يكتمل قبل ١٩٢٣ حيث توقف البناء خلال الحرب العالمية الأولى ، وافتتح كأول جامعة تكنولوجية فى فلسطين سنة ١٩٢٤ .

وفى سنة ١٩٥١، حين أصبح المبنى صغيرا على استيعاب العدد المتزايد من أقسام التكنيون، قررت الحكومة الأسرائيلية نقل المعهد إلى حرم جديد على جبل الكارمل وانتقلت مختلف الكليات تدريجيا إلى الموقع الجديد حتى أخلى المبنى تماما سنة ١٩٨٥ .

إن ذلك المبنى الجميل يرمز ، ربما أكثر من أى شىء ، إلى بداية التعليم العالى فى اسرائيل، وهو أيضا مثل هام على بواكير العمارة الانتقائية فى فلسطين. ولهذه الأسباب قرر مجلس أمناء التكنيون ضرورة الحفاظ على هذا المعلم التاريخى ، وجعله المقر النهائى للمتحف الوطنى للعلوم. وتشكك كثيرون فى إمكانية تحويل مبنى مصمم كمدرسة إلى متحف علوم عصرى ابتكارى. وأخذت الصورة المعمارية القوية للمبنى وافتقارها للبنية التحتية اللازمة لمتحف عصرى ، على أنهما عقبتان كؤودتان. واليوم وبعد عشر سنوات من تشغيله يعد النجاح الهائل للمتحف رداً على المتشائمين.

مولد متحف

فى سنة ١٩٨٢، قررت مجموعة من أساتذة الكيمياء فى التكنيون تأسيس أول متحف للعلوم فى اسرائيل. وكانت الفكرة الأصلية على غرار « الإكسبلوراتوريوم» فى سان فرانسيسكو ، حيث يتم شرح المبادىء العلمية من خلال معروضات ذات علاقات متداخلة مع بعضها البعض. فجددوا مستودعا مهجورا مساحته حوالى ٢٠٠ م٢ ، يقع قرب مبنى التكنيون التاريخى، وفتح «متحف العلوم » الجديد أبوابه للجمهور فى فبراير من سنة ١٩٨٣ . وظل يعمل فى ذلك المقر حتى انتقاله لمقره الدائم فى يونيه ١٩٨٦ .

وخلال تلك الفترة ، صيغت لائحة المتحف الجديد : ليوضح للجمهور بعامة والشباب بخاصة، مبادىء علمية وتكنولوجية مختلفة تمثل جزءا لا يتجزأ من الثقافة الإسرائيلية وليقدم بطريقة سهلة الفهم ومشوقة وممتعة ، وليقدم الإنجاز الباهر لدولة إسرائيل فى مجالات العلم والتكنولوجيا للجمهور العام، وليقوم بدور مركز ابتكارى لتعليم العلوم ، غرضه إثارة اهتمام الشباب الإسرائيلى بالعلم والتكنولوجيا.

واضطلع المتحف بمهة تجديد وترميم المبنى. ولقد أخذ فى الاعتبار توجيهان متعارضان : إما تجديد المبنى وما يحيط به حسب التصميم الأصلى ، مع إدخال أقل تغييرات ممكنة ضرورية لتهيئة المبنى لوظيفته الجديدة أو تجديد المبنى وتهيئته لاحتياجاته الجديدة

بتدخلات معمارية كبرى، كما يشاهد مثلا فى أعمال سكاربا فى ڤيرونا . وبعد مداولات مستفيضة تم تبنى الاختيار الأول.

ولم يؤثر القرار فحسب فى الجانب المعمارى من أعمال الترميم والتجديد، وإنما أثر أيضا فى منهج العرض فى المتحف . إن الشكل القائم لقاعات العرض وصغرها النسبى (نحو ١٠٠ م ٢) ، إضافة إلى أماكن وأحجام الأبواب والنوافذ، كانت تفرض تغييرات قاسية على هيكل ومظهر المعروضات والمعارض.

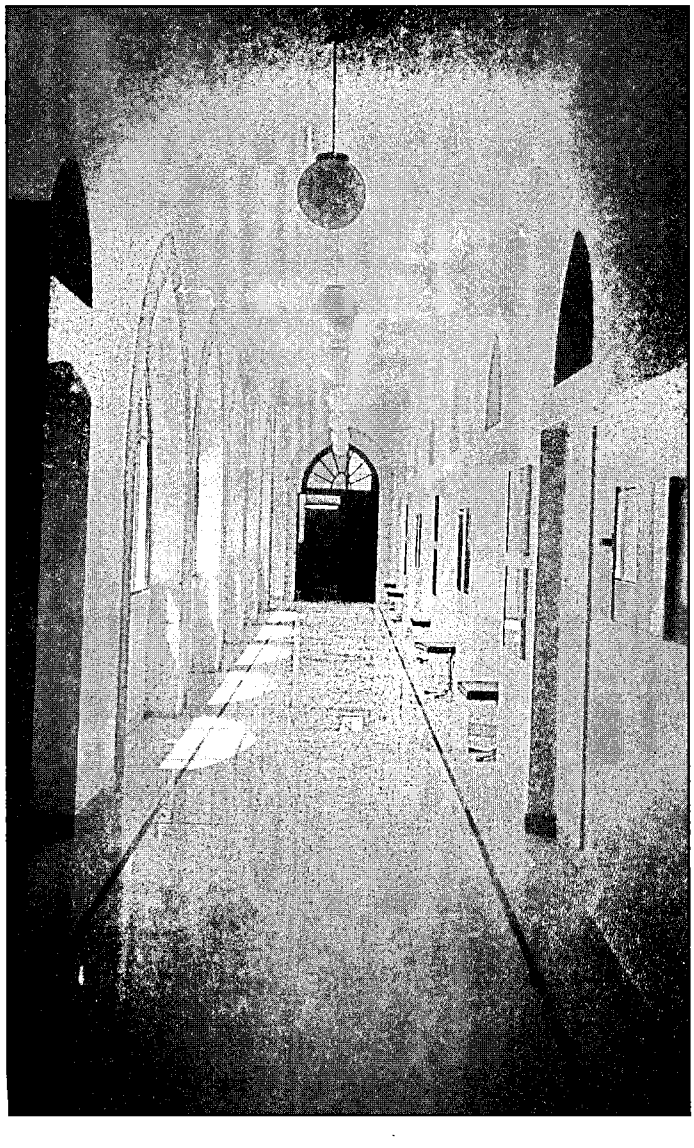
«إسعافات أولية» لمبنى تاريخى

عند تولى المتحف أمر المبنى كان فى حالة بالغة السوء ، فقد عانى من قلة أو انعدام الصيانة لسنوات طويلة : فقد اسودت حوائطه الحجرية، وتداعى بلاط المدخل الرخامى وتسربت المياة من الحوائط الخارجية والأسقف والقباب. علاوة على هذا أجريت على المبنى تغييرات عديدة مع الوقت :فقد أضيفت حجرات للشرفات والسطح، وانقسمت الفصول عالية الأسقف بطوابق وسطى ، وسدت أبواب ونوافذ أصلية ، وأضيفت حواجز متنوعة ، وركبت خطوط التليفون والكهرباء دون مراعاة لمعمار المبنى .

وفى يونيه ١٩٨٦ افتتح المبنى التاريخى رسميا كمقر دائم لمتحف إسرائيل الوطنى للعلوم بمعرض اسمه « ليوناردو دافنشى المبدع» ، وحتى ذلك الحين لم يكن الوقت يتسع لغير التنظيف وأعمال الإسعاف الأولية والدهانات . وبعد الافتتاح الرسمى بدأت عملية التجديد والترميم الأساسية ، وما زالت جارية وسوف تستمر عدة أعوام.

لقد بدأنا أولا بالعناية بالمبنى من الخارج ومشكلة تسرب الماء : فأزيلت كل الإضافات الخارجية ، ونظفت حوائط الحجر الرملى تم عزلهاتم هذابالصنفرة الهوائية، ولكن بعدإجراء سلسلة طويلة من التجارب الخاصة بضغط الرمال وإبعاد الفوهة عن الحائط وحجم فتحتها . ثم أصلحت الأسقف والقباب وغطيت بالمواد العازلة المناسبة.

وتمت عملية تجديد المبنى من الداخل بإغلاق القاعات، وتجديدها ثم إعادة فتحها للجمهور بعرض جديد . وكانت المرحلة الأولى إزالة الطوابق الوسطى بنشرها (لمنع ارتجاج



الرواق الرئيسى بعد ترميمه

أساسات المبنى) وسحب القطع من النوافذ. وبعدها أزلنا البلاط الأصلى، الذى كان ردىء النوعية، ومتوسط سمكه ٩ سم. ومع تعرية الحوائط الحجرية تكشفت فتحات عديدة كانت قد أغلقت فى وقت ما وأعيد فتح معظمها ، ثم ركبت الكهرباء وأجهزة إنذار الحريق ونظام النداء الآلى ، الخ.قبل تكسية الحوائط والأرضيات. وجرى اختبار أنواع مختلفة من المصابيح لإضاءة القاعات، من المصابيح الصناعية الباردة إلى المصابيح المنزلية الأدفأ. واختيرت المصابيح الهالوجينية الزرقاء من تصميم « فلوس » بوصفها الأنسب ، إذ تعطى جوا أدفأ للغرف العالية الباردة. وعلقت كريات زجاجية بطول الأروقة واحدة فى مركز كل عقد، حسب تصميم بيرڤالد الأصلى. وللسماح بمرونة أكبر فى عرض المعروضات أعد عدد كبير من المخارج الحائطية، إضافة إلى المخارج الأرضية المحمية المغطاة، فى كل قاعة وبطول الأروقة.

بعد هذا كسيت الحوائط العارية ببلاط الأسمنت وأزيل بلاط الأرضية الخرسانى ورصفت القاعتان الأساسيتان برخام كرارا مثل قاعة المدخل (ويقال إن هذه كانت نية بيرڤالد الأصلية ، التى لم تنفذ لنقص التمويل) وفى نفس الوقت أزيلت كل الأبواب والنوافذ الأصلية التى صنعت من مواد عالية الجودة و كانت لذلك فى حالة جيدة نسبيا ، ونظفت وطليت ثم أعيدت لمكانها، عند الحاجة صنعت أطر جديدة بمعرفة ورشة نجارة المتحف حسب التصميم الأصلى.

وكانت أصعب مشكلة واجهناها هى إدخال نظام لتكييف الهواء لقد كان فن عمارة المبنى (أى عقود الحجر الرملى المرتفعة فى الأروقة والنوافذ العالية فى الحجرات) يمنع إمكانية استخدام القنوات المدفونة أو السقف المزدوج. واستخدام القنوات المفتوحة الملونة لم يكن يلائم فلسفتنا الترميمية. لذا قررنا زيادة سمك الحوائط الخارجية من الداخل بألواح الجبس، دون تغيير أحجام النوافذ، لتوفير فراغ لنظام المروحة والملف للتبريد والتدفئة. وتم هذا بحيث إن الذين على ألفة بالمكان لا يمكنهم اكتشاف أى تغيير فى مظهر القاعات.

وكان من المشكلات الكبرى الأخرى إغلاق الأروقة ذات العقود المفتوحة الواصلة بين القاعات ليس فقط لتسهيل تكييف الهواء وإنما أيضا لأسباب أمنية وقد أثر هذا على الواجهة الخلفية للمبنى واستلزم تفكيرا طويلا. ولعل استخدام لوح زجاجى كامل لكل عقد كان أكثر الحلول أناقة، ولكن بما أن مناخ إسرائيل يتيح استخدام التهوية المفتوحة عدة أشهر فى العام، فقد استبعدنا هذه الفكرة واخترنا حلا رأيناه وظيفيا ومتناغما مع الواجهة كلها فى نفس الوقت ألا وهو تركيب أطر حديدية بسيطة مع دهانات ضد الشمس .

تقديم قيمة مضافة

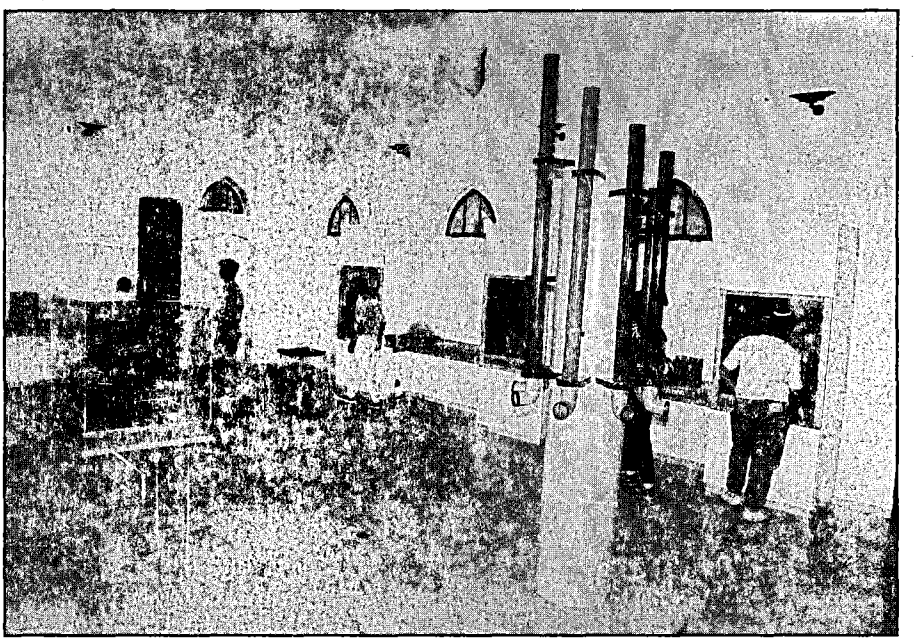
بحلول ١٩٩٦ كنا قد انتهينا من ترميم طابقى المبنى الرئيسيين ، و ركبنا أيضا مصعدا للمعاقين فى نهاية أحد الأروقة مصعدا غير مرئى من الخارج ولا يزعج المرور الداخلى. ونحن الآن بصدد تجديد المستوى السفلى ، الذى كان لأسباب مجهولة مليئا فى جزء منه بالتربة. وبعد تطهير المنطقة اكتشفنا فراغا جميلا ذا حوائط حجرية وعقود وبما أنه لم يستخدم فقد بقيت الحوائط الحجرية سليمة ويمكن تركها عارية وستأوى هذه المنطقة النشاطات الخاصة ، مثل متجر المتحف والكافيتيريا والمعارض المؤقتة ومعروضات الزوار من الأطفال. وبما أننا ننوى السماح بدخول هذه المنطقة حتى مع إغلاق المتحف فإننا نحاول هنا خلق جو أدفأ باستخدام البلاط السيراميك وترك العديد من الحوائط الحجرية دون بلاط ، إن معمار المبنى فى هذا

الجزء أشد هيبة، وبذا يحتاج إلى تفكير أطول فى تصميم المعروضات.

ويشمل حرم المتحف، إضافة إلى مبنى «التكنيون» التاريخى مبنى ورش العمل التى صممها بيرفالد أيضا، و مساحة مفتوحة كبيرة تقدر بنحو ٢٠٠٠ م٢ بين المبنيين سيصبح هذا المكان المفتوح منتزها علميا به معروضات ضخمة ومعروضات مائية وأماكن للتجمع ، الخ.

لقد تم التخطيط المبدئى فعلا ونأمل أن نبدأ تنفيذه فى المستقبل القريب ومبنى ورش العمل الذى يضم جناح شباب المتحف فى الطابق الأعلى ، إنما هو تركيب من الحديد له حوائط خارجية حجرية . لقد بدأنا الآن فى تجديد الواجهة كلها وننوى تحويل جزء منه إلى مركز حديث الاتصالات. إن تحويل مبنى قائم، صمم كجامعة عند مطلع القرن ، ! إلى متحف عصرى وظيفى ونشط للعلوم، بدون تغيير جسيم فى خارجه أو داخله، يمثل رؤيتنا للحفاظ على المبانى التاريخية ذات الأهمية القومية. ويمكن القول بأن حالتنا هى مثل جيد على المشكلة التى صارت الآن قضية هامة فى التصميم العمرانى : وهى إعادة استخدام تشغيل المبانى القائمة، وإننا نرى أن الجهد المبذول إنما يبذل عن استحقاق رغم أن المعماريين يواجهون مشاكل ضخمة تجد حلولا بسيطة عادة فى المبانى المصممة لغرض محدد . ولأن عناصر المبنى ، شكل القاعات مثلا، وحجمها ومواقع الأبواب والنوافذ والأروقة الواصلة، الخ، محددة سلفا بالتصميم الأصلى فإن علينا البحث عن حلول غير تقليدية .لكن هذا النوع من المبانى يتيح لنا أن نمنح زوارنا قيمة مضافة فى شكل خبرة خاصة متصلة بعلم الجمال والعمارة.

وكون معظم العناصر المعمارية اللافتة تقع فى بهو المدخل وبطول الأروقة ومناطق المرور، فى



قاعة عرض مجددة

حين تتميز القاعات الرئيسية ببساطة مظهرها، فإن هذا يؤدى إلى تركيبة جيدة تجمع بين مناطق العرض البسيطة فى صرح مهيب . والمصمم فى هذه الحالة عليه أن يأخذ فى اعتباره لا المبنى وحده، وإنما أيضا أثاثة ووظائفه الجديدة و أن يتوصل إلى حلول لا تؤدى للتضارب بين القديم والحديث ، بل إلى أن يكمل أحدهما الآخر. ورغم شيوع الأمثلة المشابهة فى بلدان كثيرة من ذوات التاريخ والتراث المعمارى الطويل، إلا أنها للأسف نادرة فى إسرائيل. وصحيح أن مثل هذه المشروعات تتطلب استثماراً ماليا ضخما، من أجل الأعمال الأولية والصيانة معا، إلا أننا نرى فيها مساهمة كبرى فى تعليم الجيل الصاعد ، وهو هدفنا الرئيسى.

فنان ومعمارى: الإسباس ربيرول فى إيموتييه

بقلم: ماتيلده بليج Mathilde Bellaigue

يندر أن يتمكن فنان ومعمارى من أن يقوم بتصميم متحف يحفظ أعمال الفنان للأجيال القادمة. إن المتحف لم يعد واجهة عرض فحسب ، بل صار امتدادا لعبقرية الفنان كما تنعكس على رؤية المعمارى وموهبته. ومثل هذه المشاركة أدت إلى خلق مكان فريد لرسوم بول ربيرول. أحد أبرز الفنانين الفرنسيين الأحياء فى بلدته بوسط فرنسا. وماتيلده بليج مسئولة عن التذوق العلمى فى معمل أبحاث المتاحف الفرنسى، ورئيسة تحرير دورية « تكنيه».

إن دخول الإسباس ربيرول معناه هو أن تدخل عالما تسوده العاطفة. والتناول الحساس للعمل الفنى البصرى هو الأهم، لأن هذا هو أول لقاء مع العمل، بجوهره المادى، الذى يمثل بداية العلاقة التى يجب على أى عرض أن يروج لها: أى العاطفة قبل الفكرة. ولعل هذا أن يكون أندر وأصعب إنجاز للمعارض والمتاحف، حيث تزيد الرسائل تقليديا عن الحد، وتفيض الثروة الوثائقية وتفيض المكانة المسبغة على المتحف كمعبد للمعرفة ، ومستودع « للتراث » وأكاديمية ثقافية. وينشىء كل هذا مسافة بين الزائر والمعروضة، تكتسب خاصية قدسية. وهذا الوضع الحالى مقصود على نحو ما ، من قبل كثيرين من مصممى المشاريع والمعماريين، وكثيرا ما ينتج عنه أن يصير لمكان العرض أسبقية على المعروض، متفوقا عليه بأهميته «وتكلفته الكبيرة» ومن ثم يكون هو العمل الذى يستحق الإعجاب.

وهذا المبنى فى اصطلاح ربيرول نفسه– هو «حصن » يرمز إلى رغبة الفنان فى تجويد عمله فى خصوصية وسرية، وفى تقديمه بكل أمانة ممكنة، و إلى إلهام المعمارى فى أن يرفض الاستعراض لصالح التأمل، وأن يبدع مصدراً للضوء . إنه يرمز إلى الاتحاد بمشهد طبيعى مكون من الجبال الصغيرة ، ومنطقة ليموزان، منطقة الجرانيت والسهول والغابات ونباتات السرخس التى يزعم وفرة خضرتها الزاهرة تشكل خلفية متواضعة تفتقد، إلى الحيوية وهو فى النهاية يشبه حصنا لمقاومة النزعة السياحية فى الثقافة مسايرة لرغبة من إن منطقة ليموزان تتباهى فعلا بوجود عدد أماكن الفن المعاصر (مثل قاسيڤيير وميماك وروششوار).

لقد مارست رغبة ربيرول تأثيرا حاسما على عمل المعمارى ، أوليڤيير شاسلان الذى شيد متوازى مبنى رباعى الأضلاع بلا سدود محايداً. وهو رغم حداثته يبدو قويا مع الزمن عتيقاً بل أفضل من هذا ، يبدو وكأنه انبثق من الأرض بجدرانه الذهبية المخضرة من خشب الأرز، المتوائمة مع البيئة ورطوبة ليموزان الخضراء يعيش البشر بمنأى عن الطبيعة قليلا، وتعيش الطبيعة فى رسوم ربيرول من خلال إدماجه فى عمله لعناصر طبيعية (الرمال، الحصى، الطحالب، الفطر، الريش، شعر الخيل... الخ.) وعلى نحو أكثر وضوحا ، من خلال ما تصوره اللوحات من الطبيعة البشرية فى كل جوانبها، والأداء الأمين الذى تقوم به دائما لبؤس البشر وطموحاتهم. هناك إذن نوع من التجانس المرئى بين العمل والطبيعة، وهو رابطة مشتركة من المشاعر الحسية والحيوية وسخاء الطبيعة. ولا يحدث كثيرا أن يقام متحف لأعمال فنان خلال حياته. وإقامة مثل هذا المتحف فى ذاته، قد يفسر بأنه رغبة فى ضمان الدعاية والشهرة والمزايا للبلدة المعنية. إلا أن الحالة لا تبدو هكذا هنا، فربيرول، ابن الأرض ، يعيش الآن متقاعدا فى بورجاندى ، وسمعته راسخة ، وقد رسخت سمعته بالفعل واستقرت بعد اختيار العديد من قاعات العرض الإنجليزية والفرنسية له منذ وقت مبكر. فكان على ربيرول إذن أن يواصل الرسم بأشد مما كان يفعل فى المعتكف الذى اختاره لنفسه.

إن البلدية فى شخص العمدة نجحت فى أن تسدى لرسامها التحية التى تستحقها موهبته. وقد كان العمدة هو الذى بادر سنة ١٩٩٠ إلى إنشاء متحف لربيرول فى إيموتييه، موطن الفنان. وكان هناك تردد فى البداية حيال الموقع. وتم التخلى عن فكرة تجديد مصنع فى

ترجمة: د: شريف بهلول

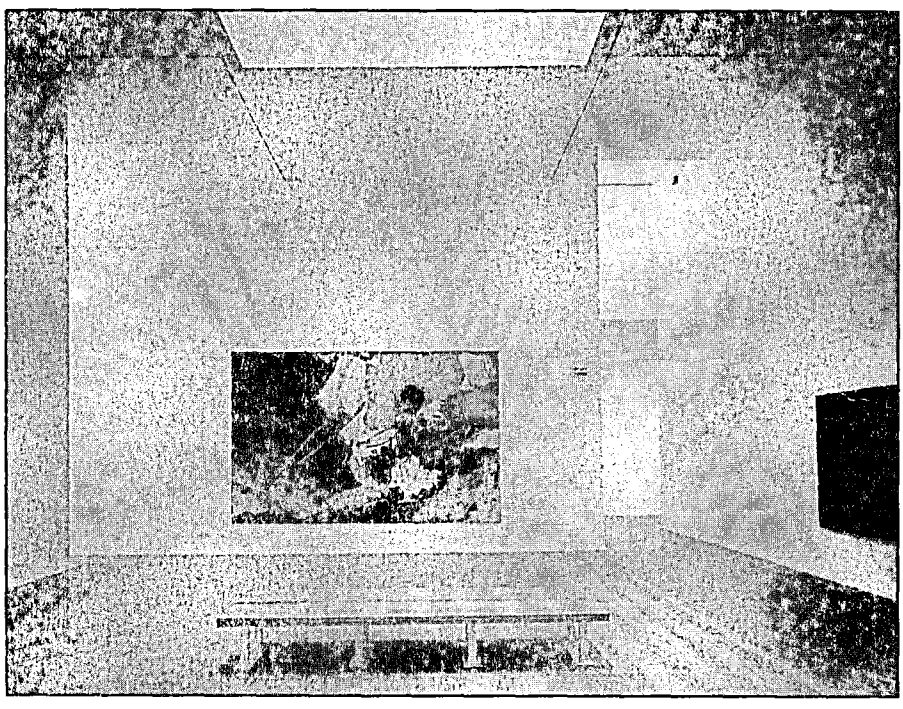
منطقة صناعية صغيرة لأسباب اقتصادية، وهدم المصنع وتقرر إنشاء مبنى يشيد خصيصا وعندئذ خطرت للفنان فكرة ائتمان المعمارى أوليفييه شاسلان على المشروع «إنه يعرف عملى جيدا، وسيعرف ما ينبغى فعله» حدس أو ثقة من الرجل الأكبر سنا بمهندس المعمار الأصغر سنا وانخفضت التكلفة المتوقعة من ٣٥ إلى ١٥ مليونا من الفرنكات، ثم إلى إجمالى ١٠ ملايين فرنك (أى تكلفة بناء تقدر بـ ٦٤٠٠ فرنك لكل متر مربع. وهو نصف التكاليف العادية لبناء متحف) وتحملت الدولة جزءاً (٣ ملايين) والمنطقة جزءاً (٣ ملايين) والوزارة جزءاً (٢ مليون) والبلدية جزءاً (١ مليون، تشمل الأرض وتكاليف الهدم وتطوير مداخل الموقع). والصندوق الأوربى منفرداً (١ مليون) ان الدافع المشترك بين كل هؤلاء الأبطال السياسيين أدى بالمشروع إلى الاكتمال ، وافتتح الأسباس بول ربيرول فى يونيه ١٩٩٥، وكانت المهمة كلها . مثالا يحتذى .

تتولى أمور المتحف جمعية باسم «أصدقاء بول ربيرول » وهو غير خاضع لإدارة متاحف فرنسا. وتسميته بالإسباس (الفضاء) أو المكان الفسيح بدلا من المتحف تشير إلى هذا . وتشمل المجموعة إهداءات من الفنان وعمليات اقتناء من الجمعية قد أصبحت كلها من ممتلكات البلدية ولا يمكن التصرف فيها. هناك أيضا إعارات من الأفراد والصالات الفنية. هناك ٤٣ لوحة تمثل المعرض الدائم وما يقرب من خمس عشرة فى المجموعة الاحتياطية. وعناوين السلاسل التى تنتمى إليها منذ ١٩٦٢ وإلى الآن،و تشير إلى رجل عاشق للحرية وللاستقلال ، وأيضا للقضايا التى يناصرها أو يعارضها: « رجال العصابات » ومعايشات «السجناء وإفلاس العلم البورجوازى» وطبيعة صامتة وسلطة «ومحاولات فرار فاشلة ويقال إنهم مصابون بالسعار » وفى مملكة العميان وتألقات الحقيقة إلخ . وكيف كان للأمر أن يختلف ، فى أرض المقاومة الوعرة السرية هذه المبرهن عليها تماما فى لوحة السيكلوبة.

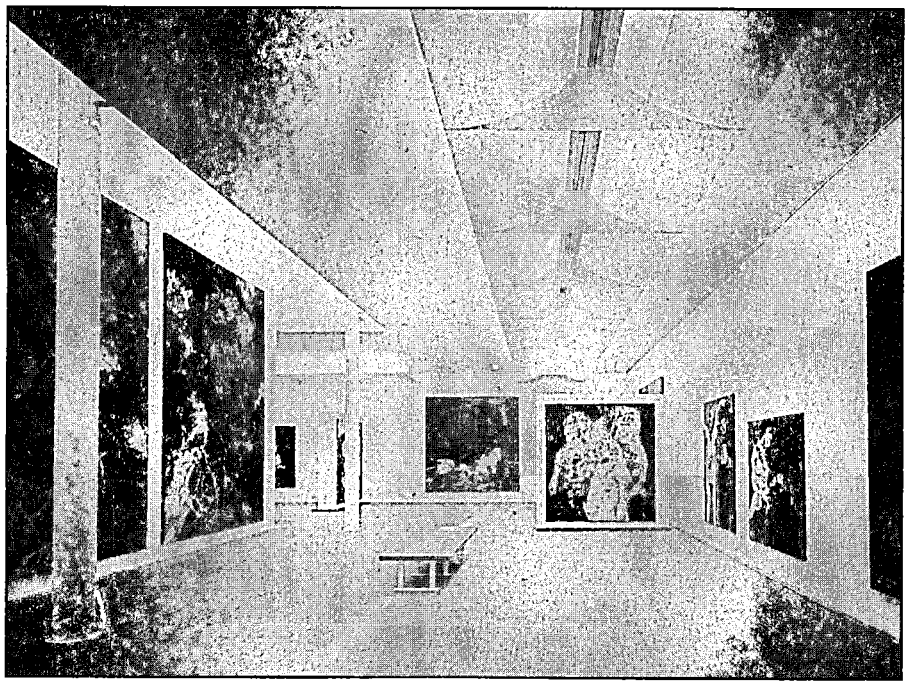
تحية إلى جورج جنجوان أحد أعظم محاربى المقاومة الفرنسية إن المسار الباهر لأعمال ربيرول لا يقدم السكينة إلا فى مشهدين طبيعيين هائلين رسما سنة ١٩٧٨، للرمال والمياه الجارية.

قوة .. وصمت

من المفهوم أن الأعمال المتميزة بالصياح والعنف وإدراك بؤس الواقع وكوارثه تتطلب عمارة قوية (الحصن) ، ولكن الإنسانية العظيمة أيضا والتعاطف والكرم التى دخلت فى تعبيراتها تتطلب عمارة ذات طبيعة صامتة، بل تكاد تكون على نمط الأديرة . وقد أحس أوليفييه شاسلان هذا بعمق، وعبر عنه ببساطة القوة تظهر فى الحجم الكبير لكتلة الخشب التى تكون المبنى (مع هيكل خشبى) والأبعاد الداخلية المهيبة . من ارتفاع ٤,٨ م فى



القاعة الرئيسية يغمرها الضوء الطبيعى من فتحة كبيرة مربعة ولوحة «ماوراء السور» من سنة ١٩٧٢، البالغ حجمها ٣٠٠ ×٤٦٦ سم.



إحدى القاعات الطرفية بنظامها المزدوج من الإنارة الطبيعية، وفيها المشهدان الطبيعيان الهائلان على اليسار.

الحواف إلى ٢,٧م فى القاعة الرئيسية). والصمت فى الضوء الآسير لهذا المكان الداخلى الذى يفتح على الخارج بفتحة واحدة فقط.

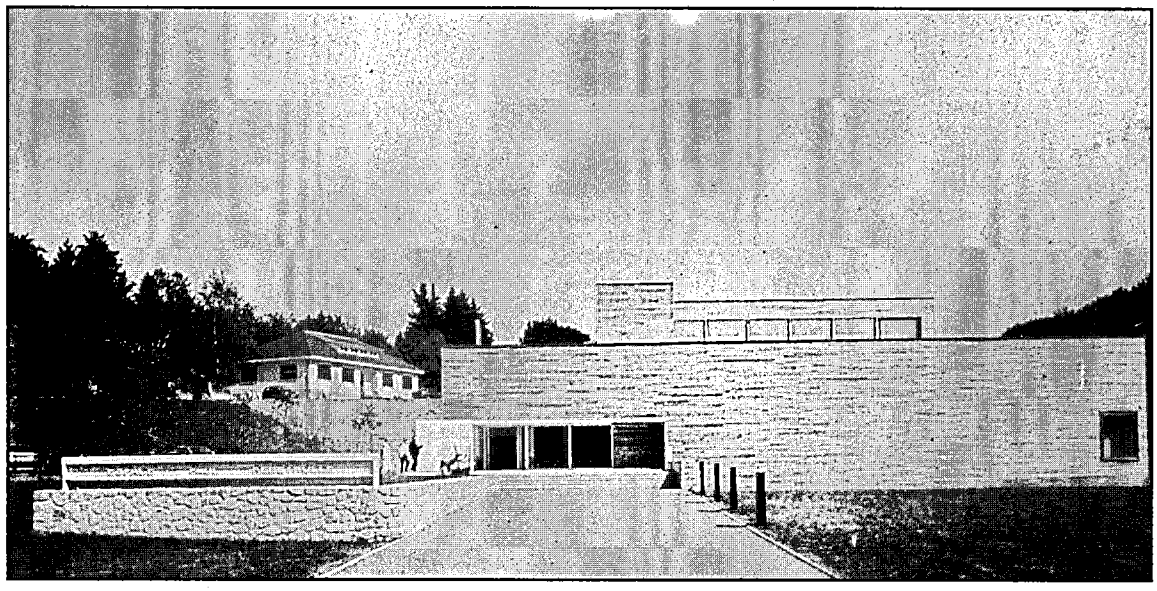
من المحددات الأخرى لعمل المعمارى حجم اللوحات الكبير. لا توجد لوحات صغيرة ولا رسوم، والزائر يجابه مباشرة بالطبيعة المتميزة للأسطح ذات الرسوم وهكذا خطط لقاعة مدخل الإسباس أن يأوى لوحة « بلانشموتون» (٢,٤م ×١٤,٣م، ١٩٩٥) المسماة على اسم النهر الجارى بأسفل، والذى رسمها ربيرول على ضفافه ، فى جرن (مخزن للحبوب) كان مرسمه حينئذ. فلم يكن ضروريا فقط إيجاد مساحة حائطية كافية لبلانشموتون وإنما أيضا تجنب إعاقة النظر بأعمدة طابق الميزانين) التى تستر جزءا من المدخل. وعلى هذا النحو يواجه فور دخوله برفقة الضوء الساقط على اللوحة مما يعطيها حيوية . وتضم القاعة أيضا منطقة الاستقبال وحاملا صغيرا للكتب، لكن اللوحة المقابلة بأبعادها الممتدة هى التى تأسر الزائر على الفور.

إن خط سير الزائر بسيط : جانب كامل من رباعى الأضلاع تشغله الخدمات (منطقة الاستقبال)أو غرفة للمجموعات والمنافع العامة وورشة ومخزن ومكتبة فى الميزانين (طابق ما بعد الأرض) ومن هذا الميزانين المتوارى الملتف بنعومة قبالة الحائط الهائل وعليه بلانشموتون، يمكن للزوار الإطلال على القاعة. ومن هناك باتباع حواف رباعى الأضلاع، يمكنهم المرور على القاعات الطرفية، وهى تشبه ملحقا حول القاعة الرئيسية إلا أنه بوسعهم أيضا دخول المركز من كل زاوية داخلية لرباعى الأضلاع.

ويسقط الضوء الطبيعى على هذا الجزء المركزى من مركز السقف (٢,٧م) ويدخل أيضا عبر الزوايا الأربعة المفتوحة لهذا الحلزون الدينامى، وينتشر باتجاه أكثر اللوحات إبهاراً ، بما فيها السيكلوبة (عملاق فى الأساطير اليونانية) ولعل الضوء هو أكثر ما يفاجىء الزائر فى ذاته أولا، وثانيا بالمقابلة مع الجدار الخارجى المصمت، وهى حالة من التذكر لم يكن يتوقع معها الإنسان أن يجد نفسه وقد فاجأه هذا الضوء الساطع الذى ينتهى بالطبع فى علاقته باللوحات إن الضوء يأتى من السقف دائما، إما ساطعا ومنعكسا من على حوائط الغرف الطرفية، وإما منتشرا من المركز نحو الحوائط. ويدرك المرء مدى أهميته للمعمارى الذى يشرح قائلا : الضوء الطبيعى الذى هو متباين وحى ، وهذا أيضا فى حالة ربيرول بالذات عنصر ملطف . فهو يساعد فى خلق الطبيعة الهادئة للفضاء التى كنا نسعى إليها معا، أنا وربيرول، لهذه اللوحات العنيفة المعذبة، ولكنها حيوية أيضا.

إن التضاد مع الخارج ليشتد ويزداد ولكن من الأفضل الدخول إلى عالم الهدوء والسكينة.

ويدرك المرء أن الضوء هو حقا البطل الرئيسى، والوسيط الذى لا غنى عنه بين الرسام والمشاهد إذ يحدث وضعا ملائما ويجعل الالتقاء بالرسام شيئا ممكنا ميسورا ويواصل أوليفييه شاسلان الشرح: الضوء الصناعى يدفع اللوحة إلى الحائط ، ويبرز دراميتها على نحو ما . أما الضوء الطبيعى رغم طبيعيته المتغيرة وبفضلها فهو يغمر الزائر والعمل معا بضوء واحد. وأرى أن هذا المكان المنير المشترك ضرورى لإيجاد



علاقة شخصية وثيقة مع العمل المعروض والواقع أن الضوء الكهربى ضرورى فى معظم الحالات فضوء النهار المتغير وحركة السحاب تكسب العمل حركة درامية بطرق مختلفة.

ولعله من اللازم أيضا أن نؤكد على وجود مشاركة ثرية أخرى ساهمت فى تعليق اللوحات ، مشاركة ربيرول وجاك كرشاش ، وهو صديق حميم للفنان ويهوى جمع الأعمال المسماة بالبدائية، والتى قد يقال إن عمل ربيرول يرتبط بها . إن المعرض المؤقت (١) لصيف ١٩٩٦، الذى وضع فيه كرشاش بين اللوحات نحو ثلاثين منحوتة خشبية من بنين تسمى بوتشيوس وتعود من القرن الثامن عشر إلى العشرين ، يشهد على هذا ، وكما قال: إن الجمع بين أعمال ربيرول وألبوتشيوس يستبعد أى شعور بالبدائية أو الإغراب. إنه لقاء شاعرى يشدد على الطبيعة القدسية الروحية العاطفية للعلاقة التى يقيمها فنان معاصر كبير كروبيرول وفنانون أفارقة كبار (نجهلهم) بين الإنسانية والطبيعة. وعلى امتداد الحجرات ترتفع رسوم السلويت الطويلة والمستطيلة كما كانت مثل الأرواح التى تحررت أخيرا من أجسادها التى ثقلت بالعذاب والتى أبدعها الفنانون.

إن أية مساحة مادية للعرض هى مكان مغلق تقام فيه أو لا تقام علاقة بين الفرد والعمل الفنى، وتتحرك بفعل المشاعر العاطفة. وتكمن قيمة العمارة فى قدرتها على إيجاد خلق الموضع المواتى لحدوث هذا ما نلاحظه فى ايموتييه هو إمكان تحقيق مكان لضم أعمال فنان حى لا يشبه ضريحا ويبث جوا من الاكتشاف ويأتى بزوار بدون سابق معرفة ثقافية، فى اتصال حميم مع الفن بغير فرض مطالب متعبة لهم. وكل هذا بتكلفة أقل. وقد يؤدى بنا هذا إلى التساؤل عما إذا لم تكن هذه المعجزة ترجع إلى غياب الطرف الوسيط فى تنفيذ المشروع الذى اشتمل فقط على فنان عظيم ومعمارى شاب يعملان سويا وكصديقين. مثل هذه المتعة ودرس التفاؤل هما مايكسبهما الزائر من زيارة الإسباس بول ربيرول.

الجرم الصارم لكتلة الخشب التى تكون المبنى.

هامش

١- المعارض المؤقتة تنظم بانتظام إما فى القاعة الرئيسية وإما فى امتداد للإسباس قد ينشأ لها خصيصا.

صالات العرض الأرضية فى لندن : تحول شامـــل

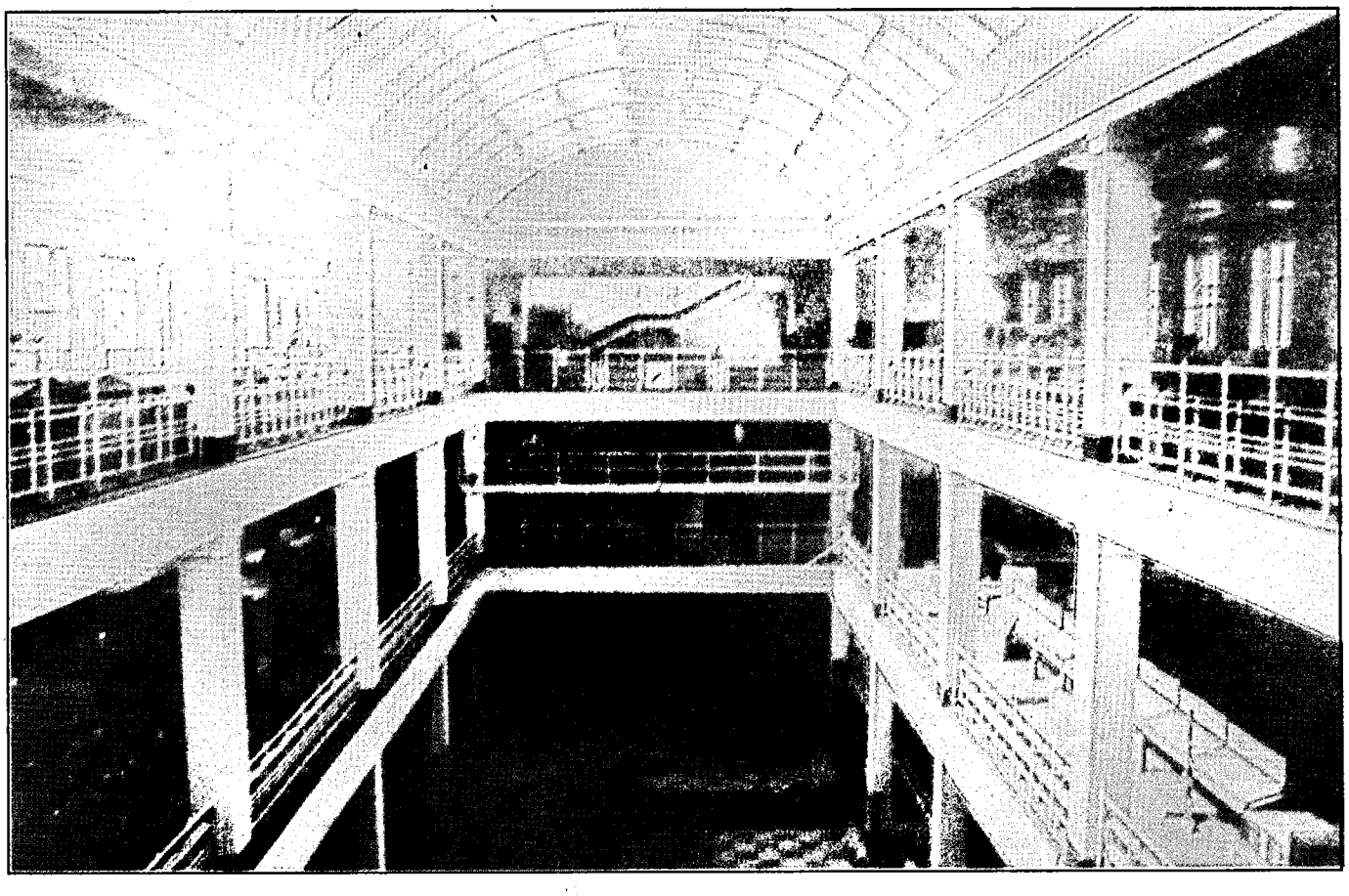
تقرير دولى عن متحف

مع افتتاح صالات العرض الأرضية فى يوليو ١٩٩٦ ، سجلت لندن افتتاح أكبر متحف جديد لذلك العام. وصالات العرض التى هى الآن جزء من متحف التاريخ الطبيعى توضع فى متحف الجيولوجيا السابق، وهو مبنى كلاسيكى حديث يرجع تاريخـه إلى عـام ١٩٣٥ والذى أدخلت تغييرات كبيرة على شكله الداخلى الذى يضم ٦٣٠٠ متـر مـربع. وكانت التحديات الفنية المقدمة من خلال مثل هذا المشروع الكبير المعقد ضخمة للغاية. وكانت المشكلة الأولى هى كيفية خلق توافق كبير فيما بين التعديلات الكبيرة المطلوبة وبين الهندسة المعمارية القائمة التى ترجع إلى الثلاثينيات من عام ١٩٣٠ ، وذلك من أجل تجديدها وتهذيلها لمواجهة الوقت الحاضر والقرن التالى.

وعلى الرغم من أن المتـحف الموجـود له شكل خارجى كلاسيكى جديد فخم، نجد أن الشكل الداخلى يأتى كمفاجأة: فهو بمثابة ردهة أو قاعة مركزية شاسعة، ولها سقف زجاجى يبلغ ارتفاعه عشرين مترا، ومحاطة بأرضيات عرض مكشوفة على مستويين أعلى الأرضية الرئيسية. ونظرا لكونها شيدت من الصلب والأسمنت فإن لها ثنائية تتسم بالطابع الصناعى أكثر من الاتسام بالطابع الكلاسيكى حيث إن التفصيلات الهندسية الهامة الوحيدة تتواجد فى بهو المدخل الصغير. وقد برهنت التصميمات البسيطة المستطيلة الشكل وكذلك الردهة المركزية والمساحات الطويلة لصالات العرض على أن المتحف القديم متوافق إلى حد كبير مع التجديد العصرى الراديكالى الذى أدخل عليه.

وقد بدأ المهندس المعمارى كيث وليامز عمله

الردهة المركزية قبل إعادة التشييد .

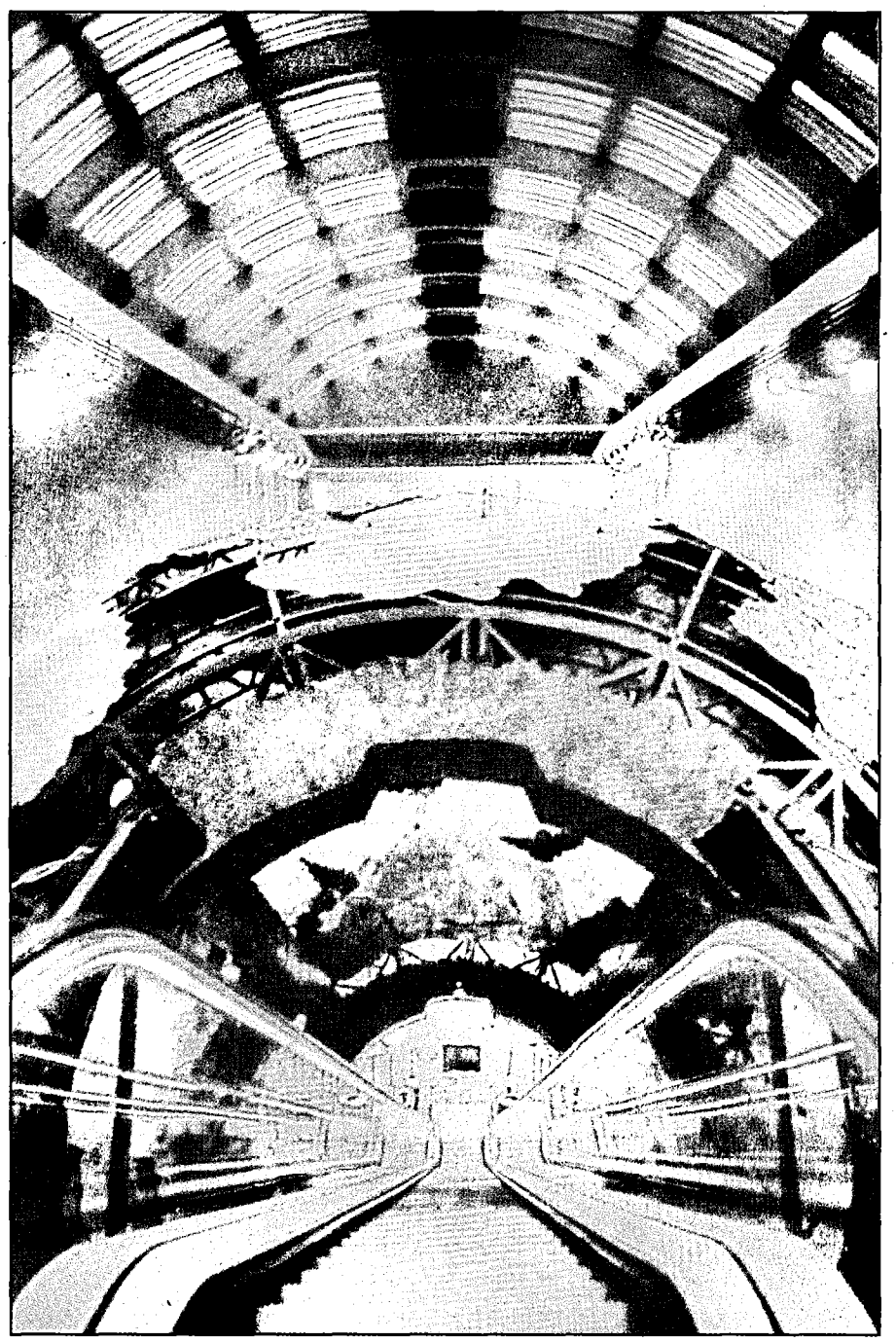


ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال

بأن قام بتوسيع مساحات الردهة وكشفها عموديا، وبالتالى فقد أنشأ مدخلا جديدا كصالة فرعية تؤدى إلى صالة التجميع. ومن هذه النقطة يصعد الزائرون لمسافة ثلاثة أمتار تقريبا فوق المدخل إلى المستوى الرئيسى للمتحف، والذى يشكل أساس أساس الردهة المركزية التى تبلغ ٤٠×١٠ م، ويشكل أساس الممرات الجانبية التى تبلغ ٦٥ ×٩ مترا. وقد تم تغليف الردهة المركزية التى كانت تفتح فيما سبق على المستويات الثلاثة الأرضية صالة العرض بحيث أصبحت الآن مغلقة فى ألواح اردوازية مركبة ، لإنشاء مساحة درامية مضاءة من أعلى، مما يشكل ممرات أو ممشيات جانبية منفصلة ومتميزة فى صالة العرض. ومن الردهة المركزية والتى قد صممت الآن لتكون بمثابة معرض كبير تم إدخال سلم دوار ضخم من أجل نقل الزائرين وحملهم مباشرة إلى الأدوار العليا، حيث شيدت هناك المعارض الكبرى من أجل تفحص كل من سطح الكرة الأرضية والشكل الداخلى للكوكب. والسلم الدوار هذا فى حد ذاته يمر من خلال كرة من الصلب يبلغ قطرها عشرة أمتار، وتعتبر بمثابة تمثيل مجازى للكرة الأرضية التى تدورفى بطء، بينما يصعد الناس من خلالها.

وممشيات وممرات صالة العرض المعزولة بصريا عن الردهة المركزية من خلال حوائط جديدة تصبح أكثر مرونة، وبحيث تسمح بمجموعة كبيرة من أشكال العرض ابتداء من معرض الصندوق الأسود التفاعلية وحتى العروض التى تتجه إلى هدف معين. وهكذا نرى أنه قد تم إيجاد سلسلة من الحاويات المعمارية أو مساحات للعرض يمكن إدخال المعارض إليها تماما ، مثلما يمكن للمرء أن يدخل تعديلات على صالة عرض لكى تضم الفن التركيبى أو بكلمات أخرى لكى تكون بمثابة قماشة معدة للرسم الزيتى يمكن للآخرين أن يرسموا عليها.

ولقد تم منح مبلغ إجمالى قدره مليون جنيه استرلينى [١,٦ مليون دولار] من جانب مجموعة RTZ- CRA وهى أكبر راع مشترك ، علاوة على مبالغ أخرى من جانب كل من صندوق تحسين المتاحف وصالات العرض وهيئة BTR PLC كما أن المنحة المقدمة من صندوق اليانصيب للتراث والتى تبلغ ٦,٠٥٨ مليون دولار تجعل من صالات العرض الأرضية إحدى المشروعات المتحفية الكبرى الأولى التى تفتح من خلال مساعدة من جانب تمويل اليانصيب .



الردهة المركزية لدى مشاهدتها من خلال السلم الدوار العملاق

متحف المجتمع المحلى: التحدى فى مجال الهندسة المعمارية

بقلم مانويل تارديتز Manuel Tardits

أين ينتهى المبنى الذى وضع تصميمه المهندس المعمارى وأين يبدأ الإسهام الذى قام به الفنانون؟. وبعبارة أخرى أى الشيئين يخدم الآخر: الوعاء/ أم المحتوى؟ من خلال إثارة هذه المسائل يدعونا مانويل تارديتز/ لأن نلقى نظرة متفحصة على ظاهرة حديثة- ألا وهى ما تسمى بمتحف المجتمع المحلى- والتى تثير العديد من الافتراضات عن: ما هو المتحف، وما الذى يفعله المتحف. وكاتب هذه المقالة هو مهندس معمارى فرنسى حاصل على جوائز، وأستاذ زائر فى جامعة تسوكوبا باليابان. وهو عضو مشارك فى تأسيس اتحادات سيلافى ووكالات ميكان المعمارية. وهو يعيش ويعمل فى طوكيو.

هل الحماس الدولى واسع الانتشار تجاه المتاحف وتكاثرها وتزايد أعدادها فى خلال الثمانينيات من عام ١٩٨٠ قد أدى إلى خلق أنواع جديدة من المؤسسات؟ وهل الدور الذى تقوم به المتاحف حاليا يختلف عن الدور الذى قامت به المتاحف السالفة؟.

الإجابات لا تبدو محددة وواضحة. وبوجه عام توجد أربعة أنماط رئيسية لمجموعة المتاحف تتوافق مع الفئات التى تم تحديدها لأول مرة فى عهد الثورة الفرنسية: الفن، التاريخ، العلوم الطبيعية، التكنولوجيا. وعلاوة على هذه ينبغى أن تضاف الاثنوجرافيا المحلية التى تقدم فى مواقع- وهى السابقة على المتاحف الأيكولوجية الحالية- والتى ظهرت إلى الوجود لأول مرة فى شمال أوروبا فى نهاية القرن التاسع عشر. ويبدو أن الفئات الأصلية التى تتوافق معها المجموعة الفردية والتى هى فى حد ذاتها بمثابة الجزء المركزى أو الرئيسى للمتحف لم تتغير إلا بقدر ضئيل للغاية. ولذلك فإن الفوارق التى كثيرا ما تكون جوهرية تحدث مسبقا أكثر فى تغير الدلالات اللفظية التى توثر على الكلمات التى تدل على هذه الفئات وفى مناهج التقديم من أى تغير حقيقى يحدث فى طبيعة وظيفة المتحف. فعلى سبيل المثال، نجد أن المفهوم الذهنى عن الفن يتطور مع مرور الوقت. فجوهر متحف الفن وماهية متحف الفن وفقا لما كان سائدا فى القرن التاسع عشر يختلف اختلافا كبيرا فى المجال عن ماهية متحف الفن الحديث التى بزغت فى العشرينيات من عام ١٩٢٠. ففى حين أن متحف الفن السابق قد وجد من أجل تمجيد فنانين معترف بهم وأنه أهمل تماما معظم المبدعين الابتكاريين المعاصرين مثل الانطباعيين الذين ظهروا فى أواخر القرن التاسع عشر- نجد أن متحف الفن اللاحق على العكس من ذلك يركز على المواهب الجديدة، لدرجة أنه فى بعض الأحيان يقوم بدور تشجيعى وتطويرى.

وفيما يتعلق بوسائل ومناهج العرض نجد أن الأعداد المتزايدة باستمرار للمعارض المؤقتة والتناوب الكثير فى عرض المجموعات الدائمة قد جعل من الضرورى أن يتم إعادة النظر فى العلاقة بين أماكن العرض وأماكن التخزين. ولذلك فإن الترتيبات المكانية للمتاحف الجديدة قد ازدادت تعقيدا نظرا لأن الخدمات الفنية الكثيرة قد أصبحت متنوعة الأشكال والأصناف، ناهيك عن بزوغ المهام التجارية الإضافية.

وإذا رجعنا إلى الحالة الخاصة المتعلقة بمتاحف المجتمع المحلى أو متاحف الاهتمامات المحلية، فهل مثل هذه المؤسسات تكون ذات طبيعة خاصة تفرقها وتميزها عن المتاحف الأخرى؟. وهل هى تقدم حلولا جديدة للمشكلة المتعلقة بالعلاقة المتطورة مع المجموعة؟ .إن نفس عبارة « متحف المجتمع المحلى » [وباللغة الفرنسية:[Musee De Proximite] تبدو وكأنها تمتلك اثنين من المعانى والدلالات اللفظية المتميزين فى وضوح. أحدهما مكانى إن لم يكن طوبوغرافيا فى مجاله. والمعنى أو الدلالة الأخرى تعكس اهتماما ينصب على العمل على دخول أعداد كبيرة من الجماهير إلى المتحف. فالهدف هو جعل المتحف أكثر قرباً إلى نفوس الناس بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى. ومن المؤكد أن هذا الاهتمام ليس جديداً بأى حال من الأحوال: ففى فرنسا نجد أن القرار الصادر عام١٨١١ والذى نص على ضرورة أن توزع على المتاحف الإقليمية المجموعات التى استولت عليها جيوش نابليون فى أثناء غزواتها يعتبر بمثابة شهادة ميلاد حقيقية لمتاحف المجتمع المحلى.

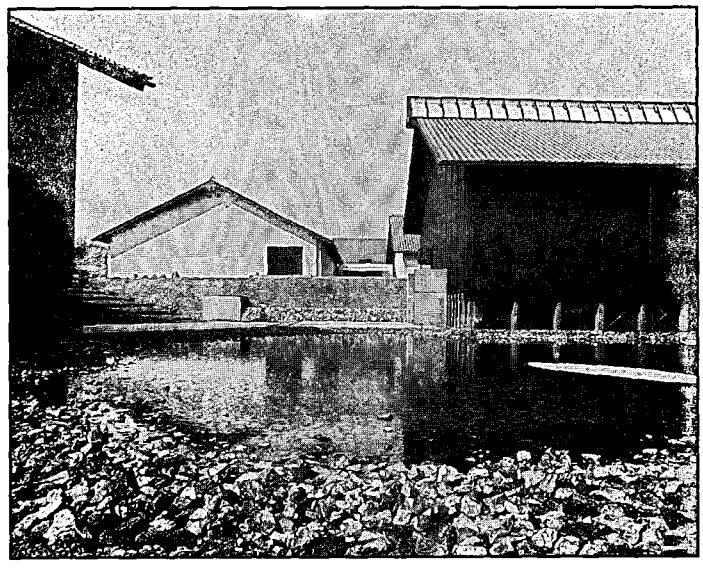
وكلمة «محلى» أو كلمة «جماعة» أو كلمة « منطقة مجاورة» قد استخدمت لأول مرة فى مجال التخطيط الحديث للمدن، لكى تشير إلى التيسيرات الثقافية المختلفة وغيرها من التسهيلات التى تعمل على رفع مستوى نوعية الحياة فى مراكز الضواحى الخارجية الجديدة. ومع الانتشار السريع للتحضر، انتشرت معه كذلك وبنفس السرعة والمتعة الثقافية والرياضية المنتشر فى جميع أرجاء البنية الحضرية، أو المنتشر فى جميع أرجاء الدولة، بحيث لم تعد

ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال

مقصورة على المدن الرئيسية الكبرى والمراكز القائمة.

وكذلك فنحن نتكلم عن مناطق التسويق المحلية أو الموجودة فى أماكن مجاورة بالمقارنة مع الأسواق المنافسة التى تقع عادة بعيدا عن المناطق السكنية. والمفهوم الذهنى الثانى والذى يتعلق بدخول أعداد كبيرة من الجماهير إلى المتحف، قد بزغ فى أثناء حركة التنوير الفلسفية فى القرن الثامن عشر. وبحلول نهاية القرن الثامن عشر نجد أن عددا كبيرا من المؤسسات والمنشآت قد فتحت أمام الجمهور العام فى جميع أرجاء أوروبا من أجل أغراض تعليمية ومعرفية وتوجيهية. ولقد تأسس متحف أشموليان فى وقت مبكر يرجع إلى عام ١٦٨٣. كما أن المتحف البريطانى قد فتح أبوابه للجمهور ابتداء من عام ١٧٥٩ . ويعتبر هذان التاريخان من التواريخ البارزة فى عالم المتاحف.

وفكرة المجتمع المحلى لا تعتبر فى حقيقة الأمر ابتكارا جديدا، وانما هى إلى حد ما فكرة قديمة ظهرت وتطورت من حيث علاقتها بسياسات اللامركزية وبتلك السياسات التى اتبعتها الأقاليم والمدن بل والدول من أجل التأكيد على السلطة الخاصة بها. وكثيرا ما كان هذا هو الوضع قائما فى الكثير من الدول الأوروبية. وعلى مدى فترة عشرين عاما نجد أن أكثر من ٥٠٠ مؤسسة قد شيدت فى ألمانيا الغربية. وفى فرنسا وبدافع من رغبة مجنونة نابعة من حركة اللامركزية، وبتشجيع من وجود فترة من الدعم المالى أقدم، ميسرة كل ذلك بفائدة عدد من المدن المتوسطة الحجم على امتلاك المتاحف الخاصة بها والتى تم تشييد الكثير منها بمعرفة مهندسين معماريين بارزين. وفى اليابان نجد أن عملية مماثلة قد وصلت إلى تطرفات سخيفة مع وجود مبان ذات تصميمات جميلة للغاية أحيانا ، وتضم مجموعات لا يمكن أن توصف إلا بأنها من قبيل البهرجة والتى تشمل مجموعات تافهة وقليلة النفع. فالإسراف فى التأثيرات المكانية يسعى للتعويض عن نقصان القيمة الجوهرية لمجموعات المقتنيات.



متحف البحر بمنطقة شيما باليابان ولقد وضع تصميماته المهندس المعمارى هيروشى نايتو

والورطة القديمة والتى ترجع إلى الجدل الذى أثير حول بناء متحف جليبتوتيك بمدينة ميونخ فى عام ١٨٣٠ والذى يتعلق بما إذا كان ينبغى أن يكون المتحف بمثابة هيكل أو وعاء محايد ، وله تصميمات متسمة بمحو الذات مع التركيز على تقديم الخدمة للأعمال المعروضة أو على العكس من ذلك، ينبغى أن يكون المتحف فى حد ذاته أيضا بمثابة قطعة فنية رائعة قد أصبحت على نحو عجيب ورطة من طراز عتيق. والعمل الوحيد للجودة عندئذ يبقى متمثلا فى المبنى حيث تكون المجموعات مجرد مبرر لإظهار المكان أو المساحة المتعلقة بالفن المعمارى. ومع ذلك فإنه نظرا لاختفاء العلاقة بين الوعاء والمحتوى فإن المبنى يفقد كل أهميته.

كما أن نفس الجودة الخاصة به التى تكلفت الكثير تكون عرضة للشبهة

مسألة توازن وتناغم

فى عدد من الدول [مثلما هو الحال فى الولايات المتحدة واليابان] حيث يكون القطاع الخاص قويا ، نجد أن المؤسسات والشركات الخاصة فى حد ذاتها هى التى تتولى مهمة إنشاء المتاحف. ففى هيوستون/ تكساس، قامت جامعة الفنون دومينيك دى منيل بتكليف بيانو، وهو مهندس معمارى وأحد مخططى

ومنفذى مركز بومبيدو فى باريس، بوضع تصميمات للمؤسسة التى تحمل اسمها. والمبنى له تصميمات هندسية معمارية بأسلوب يذكرنا بالأسلوب الخاص بالمنازل المجاورة المكسوة بالألواح الخشبية ، والذى يكون فيه التركيز الضوئى المتحكم فيه بدقة ساقطا على نحو مباشر من أعلى، مما يضخم من حجم الأشياء المعروضة مع حمايتها فى نفس الوقت. وأى تفككك لارتباطات المبنى بالمجتمع الذى قد تعانى منه المؤسسة نتيجة لوضعها الخاص ، يعوض عنه فى إسهاب من خلال الاختيار الحكيم للكتل والأحجام على النطاق المحلى، ومن خلال استخدام المواد المحلية التى تمكنه من التوافق مع بيئته المادية.

وفى اليابان وبالقرب من شيزوكا نجد أن شركة شيشايدو لمستحضرات التجميل، وكذلك شركة تيرتا لصناعة السيارات التى تحمل نفس اسم المكان الذى توجد فيه وهو تيوتا والتى ظهرت مؤخرا، قد قامتا بتكليف المهندس المعمارى يوشيو تانيجوشى بعمل تصميمات وبناء متاحف تحمل اسم شركتيهما.

ومثلما هو الحال فى هيئة المتاجر اليابانية التى خصصت مساحات من أجل إقامة المعارض المؤقتة، فإنه يظهر فى بعض الأحيان خليط من الاهتمامات التجارية الممزوجة مع الاهتمامات الفنية المحضة، مما قد يشكل لأول وهلة ما يشبه الصدمة للزائرين والفنانين الغربيين. وفى حالة شركة تيوتا التى تمتلك مدينة تيوتا ذاتها بالفعل نجد أن العلاقة بين شخصية الشركة والأهداف التنشيطية والثقافة المحلية توضع فى عبارات متسمة بالمزيد من الغموض والالتباس.

وفى الدول الأخرى التى تكون فيها التقاليد المتحفية أكثر حداثة، فإنه يتم إقامة مبنى على نطاق صغير مصمم خاصة لعرض منتجات وأشياء غريبة نادرة منتمية للثقافة المحلية وليست منتمية للكيانات الثقافية الكبرى للإقليم وهذه الأشياء الغريبة المحلية قد أصبحت معروفة للسياح مما يجعلهم يسعون للحصول

الشكل الداخلى فى متحف البحر يعبر عن جوهر حياة الصيادين بمنطقة ايسى اليابانية

بيت زجاجى خاص بمتحف الفاكهة بمنطقة ياماناشى باليابان وقد وضع تصميماته المهندس المعمارى اتسوكو هاسيجاوا.

عليها. وعلى سبيل المثال نجد فى بالى [أندونيسيا] افتتاح متحفين للجمهور كمنحة مهداة من اثنين من الرسامين الغربيين (وهما من المتوفين الآن) فى مصيفين يطلان على البحر. وهذان الرسامان اللذان (بدافع من تقليد جوجان) قد أقاما واستقرا فى هذه الجنة الغريبة للغاية، والتى ضمت قسما من أعمالهما الفنية ومجموعاتهما المنتمية للفن المحلى لكى تعرض فى منازلهما التى كانا يعيشان فيها والتى كانت فى ذات الوقت مكان أعمالهما.

وبالنسبة لمتحف المجتمع المحلى نجد أن النجاح يتوقف إلى حد كبير إن لم يكن بالدرجة الأولى على الحرص على إيجاد توافق سليم مع الموقع، ومع ما يسمى بالميزانية المتواضعة فى معظم الحالات. وبعض هذه المتاحف تحقق نجاحا عظيما بفضل الطموحات المعمارية التى تبث فيها الحيوية والنشاط ،وبفضل تحقيق متطلبات البساطة. وفى عدد من الدول المختلفة للغاية فإن اهتمامات مماثلة لتحقيق هذا التكامل الضرورى قد انتجت روائع من التوازن والتوافق. ومتحف هيروشى نايتو للبحر والذى يعرض الأشياء الفنية التى يستخدمها الصيادون فى حياتهم اليومية فى منطقة ايزى باليابان يعطى انطباعا مذهلاً بفضل الوقار والاعتدال الذى يمتزج مع شاطىء البحر المليىء بالأشجار. والقضبان الخشبية المتوازية

الخاصة بمبانى المعرض والهياكل المشابهة المصنوعة من الخرسانة المسلحة سابقة التجهيز والخاصة بمبانى التخزين تضفى الحيوية والحياة على أسلوب البناء المحلى البلدى. والقرميدات المحلية المستخدمة فى التسقيف والحوائط المكسوة بالألواح الخشبية المطلية بالقار أو البيتومين تستفيد من التكنولوچيات التقليدية التى تكون اقتصادية ومنخفضة التكاليف علاوة على أنها تضمن متانة المبانى، وبقاءها فى حالة جيدة لفترات طويلة للغاية، وهى ميزة كثيرا ماتكون غير متوافرة فى الهندسة المعمارية الحديثة.

وفى استراليا وفى مدينة كيمبسى الصغيرة الموجودة فى ساوث ويلز الجديدة، نجد أن المتحف المحلى للتاريخ والذى يعتبر من حيث المفهوم الذهنى شبيها بالمتحف الأيكولوجى الأوربى- الذى وضع تصميماته المهندس المعمارى جلين موركت، يسعى إلى التدعيم والمحافظة على الذكرى المتعلقة بمكان معين ومجتمع معين: وهنا أيضا نجد أن استخدام المواد المحلية مثل الحديد الموج واستخدام الأساليب الخاصة للمعمار المرتبطة بالتشييد التقليدى الرتيب للسقائف والحظائر المتلائمة مع الطقس المحلى، قد برهن على أنه بمثابة عامل حاسم من حيث ضمان التكامل بين مبانى المتحف وبين البيئة الخاصة بها.

ومتحف هيدمارك الموجود فى هامار بالنرويج، والذى وضع تصميماته سفير فيهن، وكذلك المتحف القومى للفن الرومانى الموجود فى ماريدا بأسبانيا، والذى وضع تصميماته رفائيل مونيو والذى شيد بموارد هندسية محدودة وبأسلوب رسمى مختلف، يعتبران نموذجين ناجحين عن كيف يمكن للشظايا والأجزاء المتناثرة للآثار القديمة أن تندمج وتتحول إلى تشييدات جديدة. ولذلك يمكن القول أن الجو العام للمكان يتخطى ويتفوق على البعد السقيم الكامن فى المحافظة على التاريخ. وعلى الرغم من أن مثل هذه البرامج قد ضربت بجذورها فى الحقائق المحلية إلا أنها تكتسب بعدا عالميا من خلال حساسية التناول الذى يتخذ.

إعادة التفكير والتأمل فى المعرض

بفضل التنوع الواضح تكون متاحف المجتمع المحلى أماكن مثالية أيضا من أجل تجريب وسائل جديدة للعرض، وفى بيئة المتحف الأيكولوچى تجرى محاولات الآن من أجل جعل إعادة التشكيلات التفصيلية المتسمة فى الغالب بالطابع التعليمى الإرشادى للجماعات الفردية الريفية أو التكنولوچيات أو الأنظمة الأيكولوجية أكثر جاذبية. وعلى سبيل المثال نجد أن اتسوكو هاسيجاوا فى متحف الفاكهة الخاص به فى ياماناشى باليابان قد تجنب إعطاء دلالة لفظية تعليمية متحذلقة وغير ضرورية عن المبانى الخاصة به. توجد صوبتان كبيرتان وكذلك عدد من الورش المغطاة بتعريشات شاسعة وبذور رمزية وكل هذه الأشياء مبعثرة على نحو عشوائى على تلال صخرية شديدة الانحدار ومغطاة بالنباتات المعترشة. والبيوت الزجاجية التى تظهر فيها الأشجار الناضجة فى تلألؤ تحت ضوء الشمس تواجد على سفوح التل وتترابط من خلال صالات عرض نفقية تحت الأرض، وهذة الترتيبات تم تصميمها لكى تنبه إلى الأذهان الدورة الأيكولوچية للفاكهة. والهندسة المعمارية تقتبس وتستعير من المجموعات بطريقة حية مع استخدام الاستعارات الشعرية من أجل تصوير فكرة الحيوية الطبيعية. ومثل هذا التناضج يحث الزائر على التساؤل فى تعجب عن الأهداف التى تضطلع بها هذه المبانى فى حقيقة الأمر. ولكن ربما أن هذا التجديد لمعنى المعرض على ذلك النحو فى مجال الفن المعاصر يعتبر أمرا مدهشا إلى درجة كبيرة. ولذلك نجد أن فنانا مثل الأمريكى دونالدچود يتمادى إلى درجة التشكيك فى نفس المفهوم الذهنى للمتاحف وغيرها من المؤسسات الأخرى المسئولة عن تدعيم الثقافة وتنشيطها. وفى مارفا وهى مدينة صغيرة بتكساس تقع على حافة الصحراء وطد چود نفسه على الإقامة فى عدد من السقيفات الكبيرة المهجورة غير المستخدمة، حيث يقوم حاليا بتطوير مفهوم ذهنى عن المعسكر الدائم. وهويرى أن

فنانا معينا قد يتوافق مع مكان معين علاوة على توافق إنتاجه الفنى مع ذلك المكان ، وأن هذه التوافقات لا يمكن أن تكون نتيجة لتخطيط أو برمجة عشوائية، وإنما يمكن أن تملى من خلال طموحات كسب الأموال الخاصة بالمتاحف. وينتقد دونالد جود هذا التشعب الثنائى المشيد بين الوعاء والذى يفترض له أنه يجيىء فى نطاق مجال الهندسة المعمارية، وبين المحتوى الذى يفترض فيه أنه يتعلق بمجال الفن. وتبعا لذلك فإنه يشرع فى تركيب الأشغال الخاصة به أو الأشغال والأعمال الخاصة بفنانين آخرين مبدعين وخلاقين ومتمتعين بإعجاب الناس فى هذه المبانى الاحتياطية المتجردة المتعرية الخالية من أى هدف معمارى رسمى، بخلاف الهدف الخاص بتحقيق الاقتصاد والتدبير الأمثل للوسيلة. وهو أيضا قد أدخل تعديلات أو توافقات على بعض المبانى مع عدم خلق قدر كبير من البيئة اللازمة للأشياء كنوع من كيان كلى مكانى يتخطى العلاقة الاعتيادية مابين المحتوى والوعاء.

وفى مسحة من التقشف والصرامة نجد أن متحف كونجيونتا الموجود فى جيورنيكو والذى وضع له تصميماته الهندسية المهندس بيتر ماركلى والذى يبدو مثل كتلة خرسانية أسمنتية خشنة معزولة فى الأعالى فى جبال تسينو بسويسرا، يذكرنا بهذا التجرد والتعرى الذى يبتعد كثيرا عن الصورة المعتادة للمتاحف. فهذا « المنزل الخاص بفن النحت والتماثيل» قد شيد خصيصاً لكى يضم التماثيل البرونزية التى أبدعها الفنان هانز جوزيفصون. وعلى الرغم من أنه من الصعب الوصول إلى التوافق المفاهيمى للمكان المتحقق بواسطة جود نجد أن ماركلى ينجح فى تغيير الشكل الخارجى للأعمال المعروضة من خلال نفس رزانة وبساطة المبنى الذى يبدو مثل صحن كنيسة فى دير يتدفق فيه الضوء من خلال نوافذ مروحية طويلة، وبحيث يلعب الضوء دوراً بالتناوب فوق الأسطح المنبسطة للحوائط الخرسانية وفوق النقوش البارزة العالية التعبيرية للتماثيل.

وتجرى حاليا تجربة أخرى غير عادية فى متحف ناجى للفن المعاصر باليابان والذى وضع تصميمه: المهندس المعمارى أراتا ايسوزاكى بالاشتراك مع ثلاثة من الفنانين: شوساكو آراكاوا، وأيكو مياواكى وكازو أوكازاكى.

والتفاعل بين الأشغال التى تشكل معرضا دائما والوعاء الخاص بهذه الأشغال قد أنتج هنا ممارسة صادقة فيما يتعلق بالأسلوب. أين ينتهى المبنى الذى وضع تصميمه المهندس المعمارى وأين يبدأ الإسهام الذى يقوم به الفنانون ؟. إن ملامح الأداء البارع للكيان المركب من أجزاء والذى يجسد تكافؤ الضدين هذا بنجاح كبير يتمثل فى أسطوانة جوفاء مائلة فى انحدار يدخل منها الزائر. ففى هذه المسافة الخالية من أعلى أو أسفل والخالية من القمة أو القاع والتى فيها أعاد آراكاوا خلق حديقة زين الخاصة بريبونجى فى طوكيو يكون من المتعذر على الزائرين أن يفصلوا مابين الوعاء أو الحاوى والمحتوى . الفكرة نفسها تفقد كل المعنى ويكون انطباع الاستمرارية الذى ابتدع فى هذه المسافة مذهلا للغاية. وفى الغرب نجد أن مساحات معينة وضعت لها تصميمات فى عهد عصرالنهضة الإيطالى بما يتمشى مع منظور زائف يمكن أن تنتج تأثيرات مماثلة .

وفى مثل هذه الحالات يأتى التساؤل أى من الاثنين يخدم الآخر: المبنى أم التمثال؟.

وسواء أكانت متاحف المجتمع المحلى بمثابة وسائل للراحة المدنية موجهة من أجل المواطن أو السائح أو المستهلك أو فرد من علية القوم ومغلفة فى داخل أبراجها العاجية ومنتقدة للمروج التجارية السائدة فى العصر الحالى أو للتظاهرية السوقية أو المبتذلة أو الصريحة أو الابتذالية وسواء كانت تتكامل فى تكتم وحساسية مع بنية حضرية أو ريفية، فإنها تتخطى المعايير الغامضة المستخدمة فى وضع تعريفات لها ، كما أنها تبلور من خلال تنوعها سلسلة كاملة من الشكوك إزاء دور الثقافة ، بل وإزاء تعريف الثقافة فى حد ذاتها فى مجتمعاتنا الحالية.

موسكو تعرض كنوز طروادة

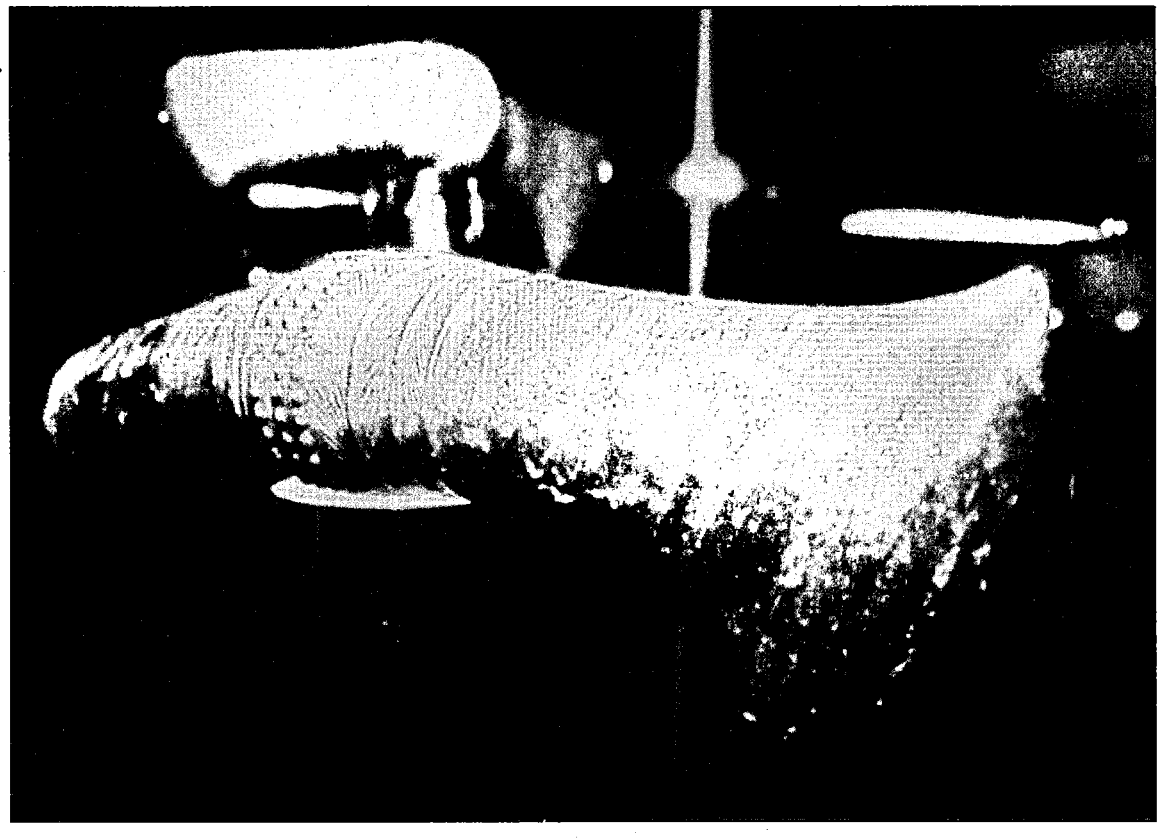
بقلم: ليودميلا آكيموفا Lyudmila Akimova

فى عام ١٩٩٣ أصدر متحف بوشكين بموسكو بيانا مذهلا : الكنز المفقود منذ فترة طويلة والخاص بـ «الذهب الطروادى» والذى اختفى من برلين فى أثناء فوضى الحرب العالمية الثانية، قد ظل ملقى فى حالة سليمة بمخازن المتحف منذ عام ١٩٥٤ ، وسوف يتم عرضه فى القريب العاجل. وقصة الاكتشاف وإعادة الاكتشاف تحكيها لنا ليودميلا آكيموفا التى هى رئيس قسم الفنون القديمة والآثار القديمة بمتحف بوشكين للفنون الجميلة فى موسكو. وقد قامت بتأليف ثلاثة كتب وحوالى خمسين مقالة عن الفن القديم ، وهى ما زالت تعمل حتى الآن فى مجال الكنوز الطروادية منذ عام ١٩٩٣ .

منذ ١٢٤ عاما وفى يوم ١٧ يونيو ١٨٧٣ الصيفى الحار سجل هينريش شليمان الذى كان يقوم بحفريات فى تركيا فى مذكراته اليومية العثور على كنز نادر ورائع. لقد كان يقوم بأعمال الحفر فى هضبة هيزارلك فى شمال غرب آسيا الصغرى، حيث كان يبحث عن آثار تتعلق بحياة طروادة الهوميرية. وكان يعتقد أن هذه الآثار ستكون موجودة بالتأكيد عند أدنى مستوى بالهضبة، لأنه فى ذلك الوقت كان من الصعب تخيل وجود أى شىء موغل فى القدم أكثر من بريام آخر ملوك طروادة، وبعدئذ خدمة الحظ. فما بين الساعة الثامنة والساعة التاسعة من صباح ذلك اليوم لاحظ هينريش شليمان وزوجته اليونانية الشابة صوفيا وجود شىء ما يلمع فى الأرض. فصاح هينريش قائلاً «توقفوا» فتوقفت أعمال الحفر. وتم إعطاء العمال أجورهم عن الحفر فى ذلك اليوم وقيل لهم إن اليوم هو عيد ميلاد الأفندى. وبعدئذ شرع هينريش وصوفيا فى بطء فى استخراج تشكيلة متنوعة من الأشياء من الطبقة الضخمة للآثار المتفحمة، حيث كان من الواضح أن المدينة قد تعرضت للدمار الشديد فى الحرب الطروادية العظمى. وبخلاف الكتل البرونزية والفضية كان يوجد شىء برونزى ضخم على شكل ترس أو درع ووعاء فضى له مقبضان ويحتوى على ثلاثة تيجان ذهبية [اثنان منهما بهما حليات متدلية]. كما عثر على أشياء أخرى تشتمل على حليات متدلية للرقبة تطوى وتصبح مندمجة وسوارات ذهبية وحلقان سلة ذهبية مزخرفة على نحو رائع مثير للدهشة وبها حليات متدلية. ومعها شارات المعبد مماثلة وإن كانت أكبر حجما وأكثر ضخامة. وأيضا وعاء فضى ظل يحتفظ على مدى قرون عديدة بآلاف قليلة من الخرزات الذهبية وحليات متدلية من قلادات مكسورة منذ . العصور القديمة. وأشار شليمان إلى أن العدد الإجمالى للأشياء الموجودة فى ذلك الوعاء يتراوح ما بين ٩٥٠٠ إلى عشرة آلاف. لقد كانت ذخائر رائعة حقا ليس لها نظير وظلت مدفونة فى الأرض على مدى ٤٥٠٠ سنة. فالمستوطنة القديمة التى عثر فيها على هذا الكنز والتى تسمى طروادة ٢ يرجع تاريخها إلى ٢٦٠٠- ٢٤٥٠ قبل الميلاد. ومع ذلك نجد أن اكتشاف مثل هذه الذخائر الرائعة لم يقابل بحماسة شديدة رغم أن شليمان أطلق على ذلك الاكتشاف اسم « كنز بريام». فالأساتذة المتخصصون قد وضعوا فى موقف حرج بسبب تناول الهاوى شليمان لموضوع هام وخطير مثل إجراء حفريات تتعلق بـ « طروادة المقدسة» التى وصفها هومر فى كتابه الإلياذة. وهم بكل بساطة لم يصدقوا أن المليونير رجل الأعمال القادم مؤخرا من روسيا والذى درس علم الآثار القديمة لفترة ضئيلة بجامعة السوربون تمكن من إنجاز مثل هذا الاكتشاف العظيم. ومناهج العمل البربرية الهمجية الخاصة به مع إزالة كافة الطبقات العليا للموقع فى عملية حفر خندق ضخم قد قوبلت بالتجهم والعبوس. بل إن شليمان نفسه قد عانى فيما بعد من وخزات الندم بسبب ذلك.

لقد كانت طبيعة شليمان المجموعة سريعة الغضب الانفعالية معروفة للكثيرين . ولقد حاول بكل الطرق الممكنة أن يثير اهتمام الجمهور العام بحفريات المدينة الهوميرية، ولم يكن مناوئا أو معاديا للإعلان عن الذات فى تقديم اهتماماته. ولذلك عندما انتشرت أنباء العثور على الكنز فى جميع أرجاء أوروبا اكتفى الكثيرون بهز الأكتاف : ربما كان بمقدور شليمان أن يقدم للناس شيئا زائفا وهميا على أنه مجموعة كاملة من الأشياء المأخوذة من طبقات مختلفة أو المشتراة بكل بساطة من السوق فى استانبول. فهو لم يكن يتمتع بمصداقية كبيرة خاصة بعد أن تم ضبطه متلبسا بارتكاب الكذب والخداع: فزوجته صوفيا لم تكن فى حقيقة الأمر موجودة عندما اكتشف الكنز حيث إنها كانت قد استدعيت للذهاب إلى أثينا لإلقاء نظرة على والدها المستلقى على فراش الموت. وهذا يعنى أن هينريش كان هو الشاهد الوحيد الذى شاهد الكنز. فلماذا أضاف اسم زوجته عندما وضع صياغة مثل هذه الوثيقة الهامة؟.لم يتمكن شليمان من تقديم إجابة شافية على ذلك التساؤل عندما أشار إلى أن السبب فى ذلك هو أنه كان يرغب أن يبقى على حماس صوفيا إزاء الأعمال المتعلقة بالآثار القديمة. كما ظهرت تفصيلات أخرى فى وقت قريب نسبيا: وهى أن الكنز لم يتم اكتشافه فى يوم ١٧ يونيو وإنما اكتشف فى يوم ٣١ مايو.فما هى الضرورة التى أدت إلى تغيير التواريخ والتلاعب بالحقائق؟.

ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال



الفأس/ المطرقة الطقوسية المصنوعة من النفريت

ولكن الجزء الحزين للغاية من القصة يقع فى مكان آخر. فطبقا لفرمان التنقيب الصادر لشليمان من الباب العالى [وهو الاسم الرسمى للحكومة العثمانية] تصبح نصف الأشياء التى يتم العثور علها- أو حتى ثلثاها - مملوكة لتركيا، وطبقا لذلك كان ينبغى أن تسلم إليها. ولكنه لم يسلم أى شىء لتركيا، بل ولم يبلغ أى شخص بالاكتشاف الذى توصل إليه. وعلى العكس من ذلك نجد أنه من خلال مساعدة أفراد موثوق فيهم مرسلين من صديقه فردريك كالفيت، وهو أحد خمسة اخوة انجليز مقيمين منذ فترة طويلة فى الدردنيل قام بتهريب الأشياء التى عثر عليها إلى اليونان. وعقب مرور عام صدر كتاب من تأليف هينريش شليمان تحت عنوان: « طروادة وآثارها » حيث تم طبعه ونشره بثلاث لغات. وكان الكتاب مزودا بأطلس فوتوغرافى كبير يبين شكل وملامح الأشياء التى تم العثور عليها. وعلى الفور أقام الأتراك دعوى على شليمان فى أثينا، وصدر الحكم بتغريمه بمبلغ عشرة آلاف فرنك[وقد بلغت جملة التكاليف التى تكبدها ٥٠ ألف فرنك]. ولكن حتى ذلك لم يردعه حيث عاد مرات عديدة إلى طروادة وواصل هناك عمليات اكتشاف الكنوز.

وعلاوة على ذلك وفى عام ١٨٩٠ وقبل موته بفترة قصيرة اكتشف شليمان بطريق الصدفة فى نفس القلعة الطروادية وإن كان بالجزء الشرقى منها، ذخيرة أخرى تضم قطعا لها نفس روعة القطع الموجودة فى كنز بريام.

وكان هذا هو الكنز رقم L [الكنوز التسعة عشر التى عثر عليها يرمز إليها بالحروف من A إلى S] الذى يشتمل على أربعة فئوس طقوسية جميلة على نحو غير مسبوق وصولجانات مصنوعة من الكريستال الصخرى ورقائق بلورية عجيبة وقطعة نادرة للغاية من خام الحجر النيزكى . ولقد مرت ١٧ عاما على اكتشاف كنز بريام. وبذلك أصبح شليمان متمتعا بالاعتراف العلمى من جانب علماء الآثار، بل إن عددا كبيرا من المتخصصين البارزين عملوا معه. وهو لم يكن خائفا من الباب العالى التركى ولكنه أصبح ثانية الشاهد الوحيد على اكتشاف الكنز رقم L ، وهو أيضا قد أخفى الأشياء الموجودة فى تلك الذخيرة عن الأتراك وقام بتهريبها إلى بلاد اليونان.

وضع الكنوز فى مكان آمن

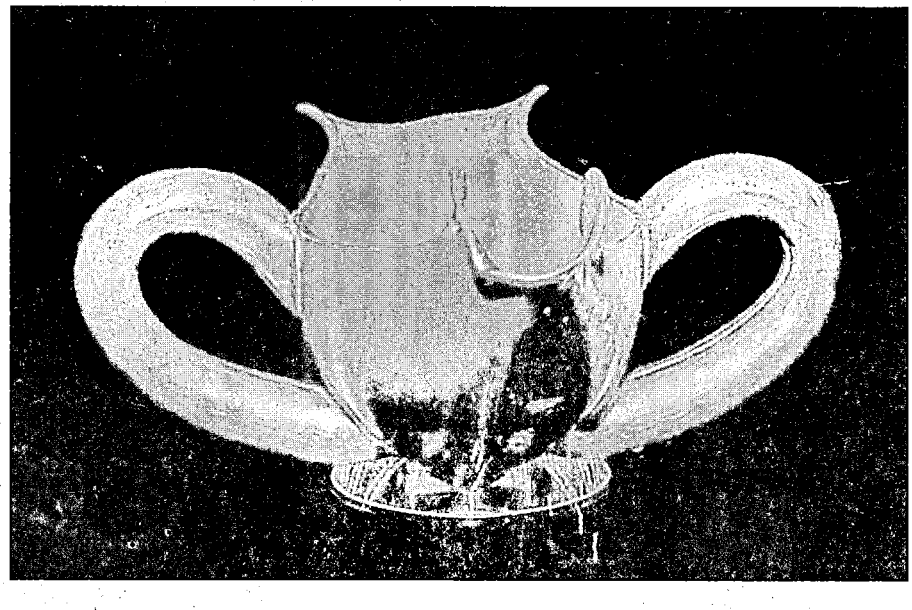
وما حدث للكنوز الطروادية فيما بعد يستحق أن نتذكره. لقد كان شليمان يحلم بأن يمنح هذه الكنوزهبة لليونان التى يعشقها . ولكن اليونان رفضت ذلك فلجأ شليمان إلى العديد من المتاحف الأوربية بما فى ذلك متحف اللوفر والمتحف البريطانى والهرمتياج. ولكنه لم يجد منها سوى الصمت أو الرفض الصريح. وأخيرا وبناء على نصيحة من صديقه الأكاديمى الألمانى البارز والسياسى الشهير رودلف فيرشو قدم الكنوز الطروادية منحة إلى « الأمة الألمانية ». وتقرر أن توضع هذه الكنوز فى متحف الاثنولوجيا الجديد المشيد حديثا. ولكن

فى أثناء إعداد ذلك المتحف للافتتاح عرضت تلك الكنوز لأول مرة بل وهى المرة الوحيدة فى تاريخها السابق فى معرض لثلاث سنوات بمتحف ساوث كنسنجتون بلندن [والذى يسمى الآن متحف فيكتوريا وألبرت]. وفى عام ١٩٢٢ نقلت تلك الكنوز إلى متحف برلين للآثار القديمة والتاريخ القديم المشيد بمعرفة مارتن جروبيوس، وظلت هناك قابعة فى جو من الهدوء الخالى من الأحداث الهامة إلى أن تفجرت الحرب العالمية الثانية. وقبل نشوب الحرب صنفت القطع النادرة والغالية للغاية من الكنز الطروادى ضمن فئة « الأشياء التى لا يمكن استعاضتها» بأى شىء آخر. وهذه المقتنيات النادرة للغاية تم تعبئتها من أجل أن تحفظ فى أمن وأمان فى ثلاثة صناديق كبيرة لحفظ النفائس، ثم أرسلت أولا إلى الحجرة المنيعة التابعة لأحد البنوك ، ثم نقلت بعد ذلك إلى غرفة محصنة تحت الأرض أسفل برج دفاع مضاد للطائرات بمقاطعة تيرجارتن. وعندما استولت القوات السوفييتية على برلين فى مايو ١٩٤٥ تم تسليم هذه الصناديق للسوفييت كجزء من التعويضات عن الخسائر التى تسبب فيها النازيون ، ثم أرسلت إلى موسكو، ولينينجراد. ووضعت الأشياء القيمة والمجوهرات الفنية [٢٥٩ قطعة] فى متحف بوشكين للفنون الجميلة بموسكو بينما وضع فى لينينجراد ٤١٤ قطعة تتكون أساسا من البرونز والصلصال. وفى بادىء الأمر كانت هذه الأشياء متاحة أمام المتخصصين، ولكن فى عام ١٩٤٩ فرض ستالين السرية على هذه الأشياء مما جعلها تغيب عن العلم والثقافة على مدى نصف قرن.

وبعد أن نسى التاريخ « الذهب الطروادى» الخاص بشليمان نجد أنه قفز إلى الوجود مرة أخرى على نحو غير متوقع عندما تفجرت فى عام ١٩٩٢ قضية المكان الذى يوجد فيه هذا الذهب وأصبح هذا الموضوع نغمة متكررة فى وسائل الإعلام الكبرى العالمية. وكان التخمين يشير إلى أن ذلك الكنز قد تعرض للتدميرفى أثناء الحرب واختفى بدون أن يترك وراءه أى أثر أو أنه قد نقل إلى الولايات المتحدة. ولكن فى صيف عام ١٩٩٣ أعلن رسميا أن « الكنز الطروادى» فى حالة سليمة تماما ولم يتعرض لأية أضرار، وأن معرضا يتم إعداده فى موسكو مع التجهيز لمؤتمر دولى حول هذا الموضوع. فاجتاحت العالم موجة من الشكوك وعدم التصديق المختلطة بالبهجة، ولكن عندما قام الخبراء بفحص هذه الكنوز اختفت جميع الشكوك . ولقد قام بمتابعة هذه الكنوز أشهر الاكاديميين والخبراء بما فى ذلك مانفريد كورفمان الذى استأنف بحوثه عن طروادة فى عام ١٩٨٦ ، وماشتيلد ميلينك وهو من أشهر المحللين المدققين لكنوز شليمان وعدد آخر من المتخصصين. وتأكد تماما أن تلك الكنوز هى بالفعل الكنوز الطروادية التى ظلت محفوظة فى حالة جيدة.

وفى يوم ١٦ ابريل ١٩٩٦ نجد أن الكنوز الطروادية التى ظلت متبقية في حالة جيدة عقب اجتيازها مثل هذه الفترة التاريخية الطويلة المليئة بالأحداث الهامة وقد بزغت إلى النور مرة أخرى. فالمعرض الموجود فى القاعة الأصلية القديمة لمتحف بوشكين للفنون الجميلة قد وضع تصميماته الهندسية المهندس و. م. شباك وقامت بتجهيزه شركة دويتنش الألمانية. وفى خزائن العرض نجد لون الأسفلت المبلل فى مواجهة الستارة الخلفية البنية الداكنة للحوائط ،ومع الإضاءة الخافتة نسبيا بدت الأشياء الجميلة فى حد ذاتها أكثر جمالا وجاذبية. ووفقا للتصنيفات العلمية المتفق عليها تم تقسيم هذه الذخائر إلى ثلاثة كنوز

قارب صلصة ذهبى مزدان بثمرتى فاكهة



منفصلة.، ومن كنوز شليمان التسعة عشر ذهب ثلاثة عشر منها إلى موسكو. وفي علم الآثار القديمة نجد أن كلمة « كنز » تشير إلى مجموعة أشياء تم العثور عليها فى توافق وثيق. وقد أشار شليمان نفسه في احدى خطاباته أنه قد عثر على « كنز واحد كبير وكنزين صغيرين ». وعالم الآثار الألمانى هوبرت شميدت، وهو أول من أعد بيانا مصورا أو كتالوجا عن الآثار الطروادية قد صنفها من حيث هى كنوز متميزة وحدد الأشياء التى تم العثور عليها بطريق الصدفة، كما حدد كافة الأشياء العديدة التى تعتبر خارجة عن المألوف». ولقد آثار فى كتابه الصادر فى عام ١٩٠٢ إلى الأشياء القيمة الغالية وقال أن عددها يصل إلى ٣٣٠ قطعة. ومن الواضح فى هذه الأيام أن بعض الكنوز قد حددت بمعرفة شميدت من خلال بعض الشروط. فالكنز رقم B على سبيل المثال قد وجد أنه قريب للغاية من الكنز رقم A لدرجة أنهما يمكن أن يشكلا مجموعة واحدة. والكنز رقمO كان يتألف من دبوسين ذهبيين لرداء تم العثور عليهما وهما متباعدان عن بعضهما البعض بمسافة متر واحد تقريبا.فهل هما حقا بمثابة كنوز؟. ولقد أثيرت بعض أسئلة قليلة من ذلك النوع، والأمر يستلزم بكل تأكيد المزيد من التفحص والدراسات العلمية المتخصصة.

ومما يلفت النظر المراقب حتى ذو الخبرة القليلة هو العدد القليل من الأشياء المدفونة فى كنوز صغيرة، وكذلك حالة الوقاية الخاصة بها. وبجوار المقتنيات المصانة على نحو رائع والتى ما زالت فى حالة سليمة توجد أيضا أشياء مكسورة وفى حالة ترميم، وعلاوة على ذلك توجد فى كنوز كثيرة أشياء فضية بها حروق سطحية. وفي بعض الأحيان يمكن للمرء أن يرى فى هذه المجموعة المختلطة حلقانا فضية وشارات معبد ودبابيس رداء وسلكا مجدولا. والمادة المطمورة المغطاة بكلوريد الفضة كانت محفوظة فى باطن الأرض بطروادة مع الكنوز الحقيقية. فما السبب فى ذلك ؟ لا توجد حتى الآن إجابة عن هذا التساؤل، حيث ما زال من غير الواضح معرفة ماهية الكنوز الطروادية والسبب فى دفنها فى باطن الأرض بمثل هذه الكميات. وعلى الرغم من أن الحياة بالمدينة استمرت عقب تدمير طروادة رقم ٢ مع فترات زمنية فاصلة قصيرة وجدت المدينة اعتبارا من منتصف الألف عام الرابعة قبل الميلاد إلى القرن الخامس الميلادى، لم يحاول أحد العثور على الكنوز الطروادية، وبالتالى فإنها ظلت محفوظة مصانة فى داخل القلعة حتى مجيىء الوقت الذى ظهر فيه شليمان على مسرح الأحداث فى تركيا.

أهى قرابين مقدمة للآلهة؟

قد يكون هناك حدس أو تخمين يشير إلى أن هذه الكنوز كانت بمثابة قرابين قدمت للآلهة فى مرحلة حاسمة من تاريخ طروادة . وربما تكون المقتنيات الفضية قد حرقت كجزء من الطقوس التى تسبق دفن الكنوز. ومن الملامح العجيبة لهذه الكنوز بما فى ذلك تلك الملامح المعروضة، هى أنها تحتوى على أشياء ذهبية تفوق كثيرا فى العدد الأشياء الفضية على نحو لا يمكن مقارنته. وفى عدد من الثقافات القديمة نجد أن الذهب ينظر إليه على أنه أقل قيمة من الفضة. وربما يرجع هذا إلى تفوق الإله القمر فى البانثيون. كما أنه من المترسخ فى الأذهان منذ ذلك الحين أن الفضة كانت مرتبطة فى عقول القدماء بضوء القمر بينما ارتبط الذهب بضوء، الشمس . ولكن هذه ليست سوى نظرية واحدة بين العديد من النظريات الأخرى.

وطبقا لرواية أخرى، فإن كنوز طروادة التى عثر عليها شليمان تعتبر بمثابة مقبرة لا تلقى الاعتراف من جانب مكتشفها. ومعدل الأشياء الذهبية بالنسبة للأشياء الفضية لا يعتبر أمرا تتميز به طروادة. وهو أيضا من ملامح الدفن الملكى الغنى الذى يرجع إلى العصر البرونزى المبكر والذى يحدث فى جميع أرجاء البلاد المشتغلة بالمعادن والتى كانت تغطى منطقة ضخمة تقع حول البحر الأسود.

والأشياء الطروادية تتشابه مع الأشياء المنتمية للأناضول أو منطقة بحر إيجه أو البلقان. وحقيقة الأمر أن طروادة تبدو هنا بمثابة «كوبرى» بين الشرق والغرب. والطرق الفنية لصناعة المجوهرات لها علاقة بالفن القديم وخاصة البلاد ما بين النهرين وخاصة الفن السومرى. وبعض الملامح الزخرفية مثل اللولب الرباعى تعتبر من أقدم الملامح الموجودة فى آسيا الصغرى . والمعرض يقدم لنا اثنتين من

الحلى الذهبية المتدلية الخرزية من هذا الطراز : إحداهما نسخة صغيرة الحجم للغاية والأخرى كبيرة. وكانت هناك شعبية أو موضة سائدة خلال الألف عام الثالثة قبل الميلاد، فيما يتعلق بالسلاسل المصنوعة من حلقات متداخلة، والتى يبدو أنها نشأت أصلا فى بلاد ما بين النهرين، ثم استخدمت على نطاق واسع فى المجوهرات الطروادية. ومثل هذه السلاسل المزدانة بالحليات المتدلية توجد مرتبطة مع حلقان الأذن ومع التيجان الذهبية.

ولقد وجدت أيضا تشكيلة متنوعة من الحلقان فى طروادة. وأبسط شكل مختلف كان يتمثل في الحلقان الفضية الملتحمة مع عدد من الأسلاك الرفيعة يتراوح عددها من ٢ إلى ٧ وفى بعض الأحيان توجد فى أعلاها زخرفة عبارة عن صفوف من الأشكال المخروطية الصغيرة. ومن الأشياء الأكثر أناقة وجمالاً تلك الحلقان الهلالية الشكل المثيرة للانتباه والتى تتكون أيضا من فصوص [فصان عادة] لها إطار من الحبيبات الذهبية. والكثير من هذه الحبيبات قد تعرضت للتلف الشديد وهذا دليل على استخدامها لفترة طويلة. وأشهر المجوهرات الطروادية هى : حلقان السلة الصغيرة الأنيقة الرائعة المتشكلة من عدد من الجدائل السلكية الرفيعة ، الملتحمة مع بعضها البعض، والمزخرفة على السطح الخارجى بحليات وردية الشكل، لها شكل نصف كرة ولها إطار ذهبى. وكذلك السلاسل التى تمر من خلال سبيكة فضية بالحلقان وتكون معلقة مع الحليات المتدلية على هيئة أوثان لتماثيل صغيرة مع جعلها منطبقة على معبودات أنثوية[أسلوب معين] .

ولكن جميع أنواع الأقراط الطروادية تقريبا تستخرج نسخ مطابقة لها من خلال نماذج أكبر حجما بها إبرة غير حادة حتى أنه يكون من الصعب إدخالها فى الأذن. وعلى الرغم من أنها تشبه الحلقان العادية بشكل أساسى إلا أنها تعتبر بمثابة شارات شرائط المعبد. وكان يقصد بها أن تكون حلية وزخرفة من أجل غطاء الرأس أو من أجل تقوية عقصة الشعر . ومما يثير الدهشة أنه يوجد فى متحف باستانبول حلقان سلة تتشابه للغاية مع تلك المعروضة فى موسكو، فهى منتمية أيضا لكنوز طروادة [ومن المحتمل أن تكون هى الكنز رقم C]ولكنها سرقت على أيدى عمال من الأتراك فى أثناء الحفريات التى قام بها شليمان ثم صادرتها الشرطة التركية وبعدئذ سلمت إلى المتحف. وهذه الحلقان لها سلاسل بها إلاهات يبلغ طولها ٤٦ سم . ويظل من غير الواضح ما إذا كانت تعلق من الأذن أو تستخدم أيضا كحلية أو زينة لتسريحة الشعر.

ومن المحتمل أن تكون دبابيس الملابس الذهبية المدهشة التابعة للكنز رقم O كانت تستخدم من أجل تثبيت تسريحة الشعر أو غطاء الرأس للشعر الملتف. وأحد هذه الدبابيس وهو دبوس به حلية وردية مستديرة ربما كان ذات يوم مرصعا بأحجار أو زجاج براق قد أعيد تجميعه بطريقة خاطئة فى برلين، وذلك من خلال ربط الإبرة به من الجانب الخاطىء. والحلية الوردية كان لها فى الأصل إطار من خلال وجود لولبين اثنين. والدبوس الآخر يبدو أكثر جمالا وصقلا وبه رقاقة عريضة منبسطة مزدانة بأربعة صفوف من اللوالب التى لها شكل العيون المزدوجة وفوق قمة اللوح الاردوازى توجد ستة أوعية دقيقة وصغيرة للغاية . وكل منها ملتحمة من سبعة أجزاء منفصلة. إنها نماذج حقيقية لفن الجواهر، ومع ذلك فالأوانى الصغيرة لها مقابض أصلية ملتوية تعبر تماما عن الأوانى الخزفية لطروادة. وهذا يعنى أن الدبوس يمكن أن يكون قد صنع فى موضعه الأصلى وليس مستوردا، حيث كانت الحقائق تشير إلى أن معظم « الذهب الطروادى» المبكر كان يفترض فيه أنه من « غنائم القراصنة»

أصالة معترف بها:

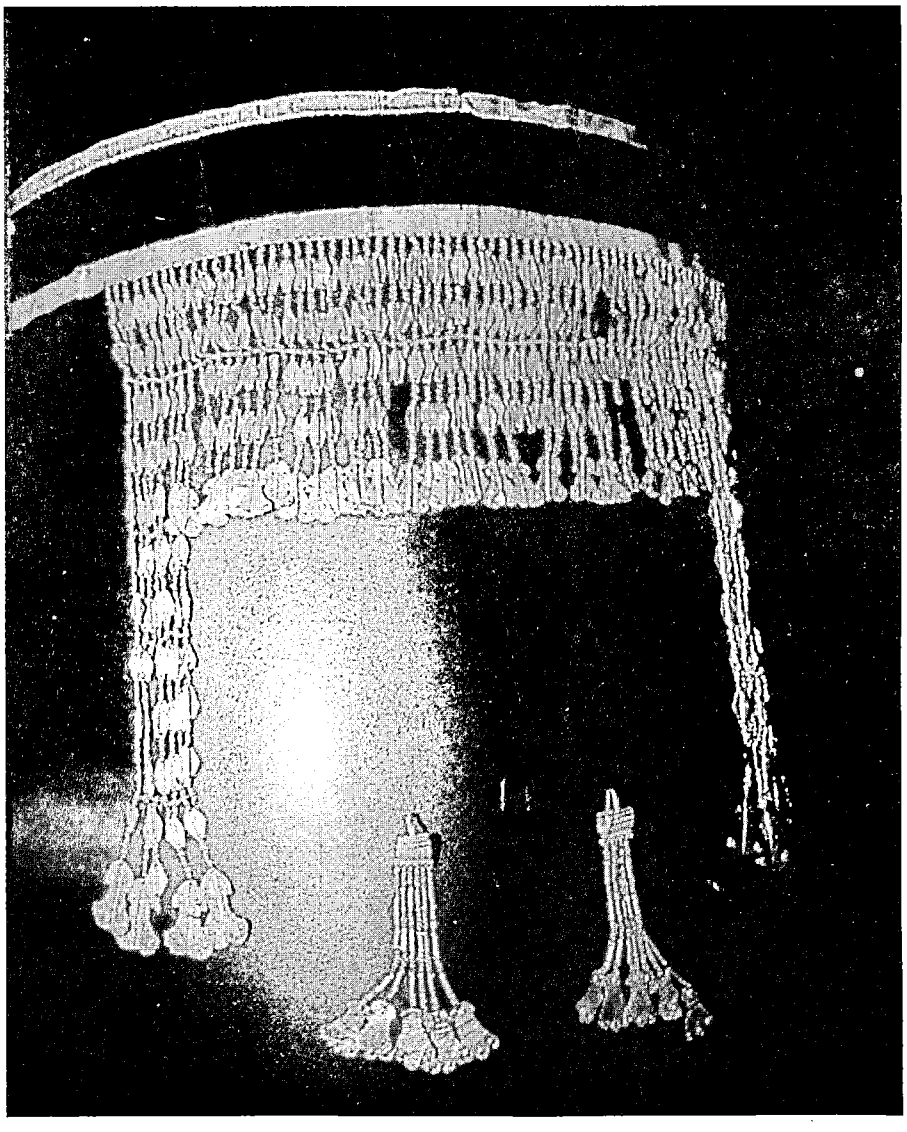
هناك حجة أخرى لصالح الأصل أو المصدر الطروادى لهذه الحليات . فمن الكنز رقم F يجيىء سوار ذهبى عريض مزدان أيضا بلوالب لها شكل العيون المزدوجة. واللوالب بالطبع أكبر حجما ، ولكن طبيعة العمل وأسلوب الصائغ متماثلان ومتشابهان من الناحية العملية والورود الذهبية التى تتقاطع فى مكانتى الأفاريز اللولبية، هى أيضا طروادية من حيث الشكل والقالب فهى تتألف من أنصاف كرات ذهبية موضوعة فى داخل إطار منحوت ولذلك فالكنوز الطروادية تنقسم إلى مجموعة متجانسة إلى

حد ما فيما يتعلق بكل من الأسلوب والكرونولوجيا. وهذه الحقائق الهامة تسمح لنا بأن ندحض الرأى القائل بأن شليمان كان غارقا فى أعمال التزييف. فالأشياء المنتمية للكنوز الطروادية تمثل مجموعة عضوية تماما. فهى لا يمكن لها أن تكون قد جمعت على نحو زائف من تشكيلة من الآثار التى عثر عليها فى حفريات لطبقات مختلفة أو مشتراة من السوق باستانبول.

والجدير بالذكر أنه يوجد بين الحليات الزخرفية ٢٤ من الخيوط بها خرزات منظومة فى الخيط على نحو عشوائى وتنتمى لكنوز بريام. ولقد حاول خبير الترميم الألمانى ولهيلم كوكنبرج أن يرمم صدرة (صديرى) مزخرفة تتدلى منها قضبان ذهبية صغيرة بها مقابض مزخرفة. وهذه القطعة الفنية جيدة على نحو رائع ولكن الترميم لسوء الحظ يظل متخذا الطابع الافتراضى.

ومما لاشك فيه أن أجمل الأشياء هى: التاجان الذهبيان اللذان يوجد بهما حليات متدلية. ولقد تم تسميتهما بالتاج الكبير والتاج الصغير، حيث إنه يمكن التمييز بينهما من خلال الوزن ولون الذهب والتصميمات الخاصة بهما. والتاج الصغير الذى به سبعون سلسلة من الحليات المتدلية والمزدان برقائق صغيرة على شكل ماسة والمرتبط بشريط ذهبى، يبدو شفافا مع تصميماته التى ترتكز على النقش المخرم. والتماثيل الصغيرة الأمامية التى تشكل إطارا للتاج هى بمثابة تقديم للآلهة وفق أسلوب معين. وهذا التاج كان يرتديه شخص على قيد الحياة، حيث إنه لم يكن مجرد شىء ثانوى يتعلق بتمثال معبود. والكثير من السلاسل قد كسرت، كما أن الكثير من الآلهة الوثنية قد فقدت.

والتاج الكبير به سلسلة بسيطة بدلا من الشريط الأمامى ولكن حلياته المتدلية أطول وأكثر عدداً حيث يبلغ مجموعها تسعين حلية. ويتدلى من الجزء الأمامى وليس من التماثيل الصغيرة التى هى على شكل معبودات، أوراق أو رقائق ثنائية كما أن سلاسله تكون مفردة [أما السلاسل فى التاج الصغير فإنها مزدوجة]، ولكن النقطة الرئيسية هى أن الجانب المقابل كله مرصع بأوراق ذهبية دقيقة تغطى السلاسل الصغيرة وتوجد أوراق يتراوح عددها



التاج الذهبى الكبير

ما بين ١٠١ إلى ١٠٣ ورقات وعلى السلاسل الأمامية يتراوح عدد الأوراق ما بين ٢٨ إلى ٣٠. ورقة فهل تمثل هذه التيجان شكل السنة الشمسية المرتبطة مع فكرة شجرة مقدسة ؟.

إن شكل التاج الكبير يتخذ فى وضوح الشكل النباتى. ولكن المسألة ما زالت غير واضحة. ومع ذلك فإن الفوارق ما بين التاجين والعدد المختلف للحليات المتدلية لكل منهما. فالتاج الصغير به عدد وترى من الرقم ٧ بينما التاج الكبير به عدد زوجى من الرقم ٨ - توحى لنا بأن التاجين كان يقصد بهما الزوجان اللذان يحكمان طروادة والتاج الصغير ربما كان يرتديه الملك الكاهن، بينما التاج الكبير كانت ترتديه الملكة الكاهنة. وعلى كل حال فإن مبدأ ارتداء تيجان لها حليات متدلية قد ظل سائدا لفترة طويلة فيما بعد فى منطقة ترود Troad وهى المنطقة التى تقع حول طروادة.

وفى الفترة البيزنطية كانت توجد تيجان مماثلة يرتديها الإمبراطور والإمبراطورة ، وظل الوضع كذلك حتى سقوط القسطنطينية فى القرن الخامس عشر. ولقد كان الهدف الأول للامبراطور قسطنطين هو تشييد مدينة القسطنطينية على نفس موقع مدينة طروادة القديمة.

ويزين « الذهب الطروادى» أيضا الأوانى بما فى ذلك وعاء طقوس ذهبى مذهل على شكل قارب ولها صنبوران ومقبضان طروادیان منفصلان تماما عن الجسم. وهناك شكل نادر يتعلق بالآنية الفضية التى لها أشكال بشرية مجسدة. ومن الواضح أنها كانت تستخدم من أجل البخور أو النباتات العطرية ولها أغطية تشبه الرأس ولها أجساد على شكل جسد لإله معبود يمكن أن تغلق فى إحكام من خلال تمرير خيط عبر عروات موجودة فى غطائها وجسدها. وهناك قطعة فنية مذهلة أخرى وهى وعاء ذهبى كروى الشكل مخصص أيضا من أجل البخور. والانبعاجات فى الجزء السفلى منه تخلق أسلوبا معينا للأشكال كما أن الشكل الأسود الشبيه بالمعين المطبوع على سطحها يشير إلى الحقيقة التى مفادها أن هذا الوعاء كان معلقا على حائط بيت الكنز . وعلى عنقه توجد علامة غير واضحة وربما تكون مكتوبة بخط اليد. وهى علامة متعرجة تشتمل على خمسة خطوط ونصف الخط .

ولكن على الرغم من جاذبية هذه الأوعية النفيسة نجد أن جمالها يتضاءل أمام الأشياء النادرة المنتمية لكنز رقم L:فالفئوس- المطارق الأربعة تصيب المشاهد بالذهول من خلال فخامة أشكالها ومن خلال التناغم الخالى من العيوب للنسب الخاصة بها، علاوة على لمعانها الشبيه بالمرآة. ومن بينها توجد فأس واحدة مصنوعة من معدن اللازورايت ومحطمة إلى أجزاء. وكانت محطمة على هذا النحو عندما عثر عليها شليمان، حيث توجد بها آثار تدل على البلى الناجم عن الاستعمال. أما الفئوس الثلاثة الأخرى المصنوعة من النفريت [حجر كريم] ومن معدن الجاديت فإنها تبدو جيدة تماما. وعالم الآثار الشهير كارل بليجين الذى أجرى حفريات فى طروادة فى الفترة ما بين ١٩٣٢و ١٩٣٨ والذى كان أول من « رد الاعتبار» لشليمان كعالم ، ذهب فى تقديراته إلى أن تلك الفؤوس هى فئوس معارك . ولكن آثار الطلاء بالذهب على عدد من الأشكال المخروطية الصغيرة الزخرفية الموجودة حول ثقوب المقبض للفئوس اللازورايت والجاديت توحى بأن هذه الأشياء كانت ترمز للسلطة الملكية. فمن الواضح أن فأس اللزورايت كانت تستخدم فى مجال الطقوس وربما فى الاحتفالات المقدسة من أجل قتل الحيوانات القربانية التى تجسد الملك / / الآله المعرض للموت. وربما كانت الفئوس/ المطارق تخدم كصفات مميزة للحاكمة / القديسة. وعلى الصور الجدارية لدهليز المواكب بقصر كنوسوس بجزيرة كريت [منتصف الألف عام الثانية قبل الميلاد] توجد إلهة قديسة يشق العابدون طريقهم نحوها، بينما هى تمسك فى ذراعيها المرفوعين لأعلى فئوسا مزدوجة الرأس(labryses).

توجد أسباب تدعو للافتراض بأن طروادة كانت هى أيضا المصدر لهذه الأشياء الرائعة والتحف الفنية العظيمة للفن العالمى. فهناك فئوس مماثلة أصغر وإن كانت من نفس الطراز[رأس لها طرف غليظ] عثر عليها شليمان فى طروادة. وتوجد طبقة واضحة من معدن الجاديت فى منطقة ترود. والمستوى العام الطروادى فى منتصف الآلف عام الثالثة قبل الميلاد كان على نحو يشيرإلى أن الفئوس الطقسية كانت تصنع بدون شك فى ورش محلية.

وبوجه عام نجد أن معرض « كنوز طروادة» المأخوذ من مجموعة هينريش شليمان » يعود بنا إلى الوراء نحو المراحل الأولى لعلم الآثار القديمة « البدائية». ويرجع بنا إلى واحدة من أشهر أحداث القرن التاسع عشر . ولكن هذا المعرض فى وقتنا الحاضر وعقب مرور١٢٤ عاما ويفتح فصلا جديداً فى فهم الثقافة القديمة ، فهذه الكنوز التى تحدثنا عنها لها أهمية خاصة من حيث إنها نابعة من طروادة التى تعتبر أشهر المدن القديمة والتى يزال سر قوتها وسقوطها باقيا حتى الآن.

متاحف السلام باليابان

بقلم: تيرينس دافى Terence Duffy

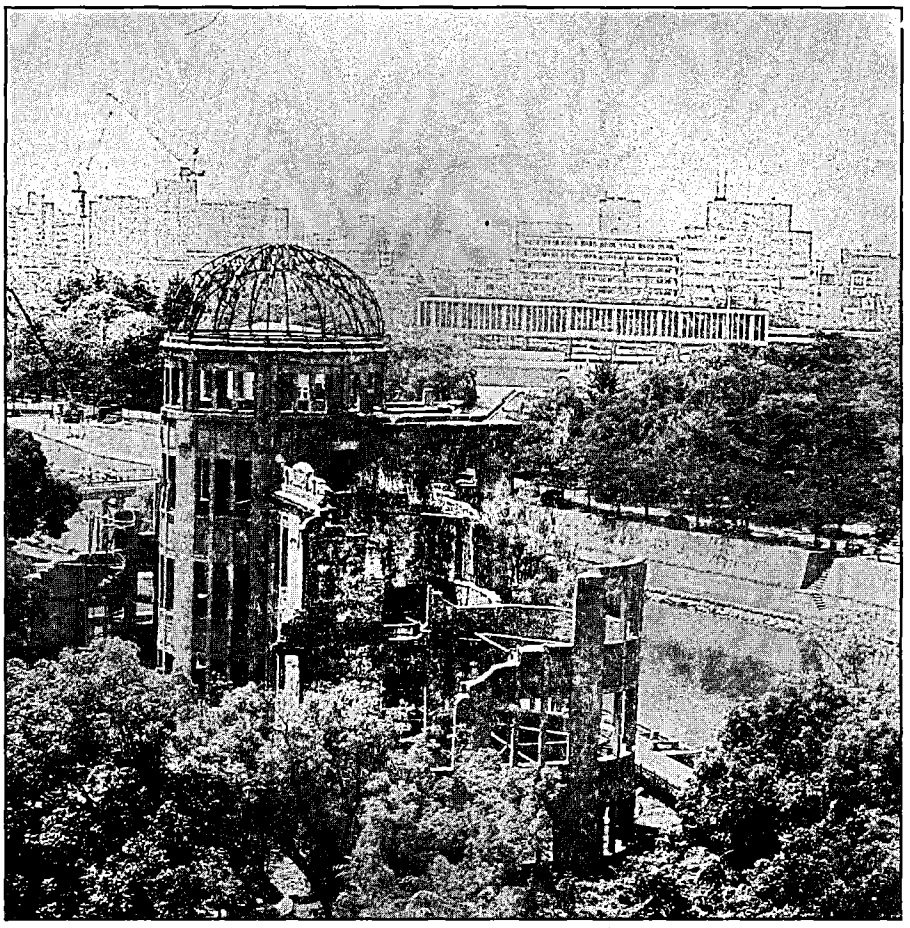
فى خلال العشرين عاما الماضية ازدهرت فكرة متحف السلام باليابان ولازال الإسهام اليابانى رائعا وملهما لدول أخرى فى هذا المجال حيث إن« مدن السلام » مثل هيروشيما ونجازاكى تحيى ذكرى تراث القنبلة الذرية، بينما يواجه جيل جديد من متاحف السلام اليابانية تواجه الماضى بوضع برامج إحياء للذكرى على المستوى العالمى. والدكتور دافى الذى يرأس برنامج حقوق الإنسان بكلية ماجى بشمال أيرلندا يقدم وجهة نظره الشخصية عن اتجاهات « متحف السلام » باليابان.

لقد اتخذت هيروشيما ونجازاكى منزلة رمزية فى العصر النووى، وأصبحتا مشهورتين بالالتزام الأبدى الدائم الذى تعهدتا به إزاء السلام العالمى. وفى هذه الأيام نجد أن «مدينتى السلام » هاتين تمتلك كل منهما متحفا للسلام فريدا من نوعه. فمتحف هيروشيما التذكارى للسلام قد أنشىء فى عام ١٩٥٥ لكى يعرض حقيقة القذف بالقنابل النووية، ولكى يشتمل أيضا على « روح هيروشيما » -التى تتبنى فكرة إلغاء الأسلحة النووية وتدعيم السلام الدائم العالمى . لقد استفاد المتحف التذكارى كثيرا من البرنامج التجديدى الكبير فى عام ١٩٩٠/١٩٩١ الذى تكلف استكماله حوالى ٧ ملايين دولار. وهو يشكل الآن وسيلة إعلامية حديثة ومتنوعة لجانبين رئيسيين : أحدهما عن تاريخ هيروشيما وثانيهما عن مأساة دمارها النووى. وهذا البناء المثير للرهبة المحمول على أعمدة بارزة يعتبر بمثابة مركز أساسى تتمحور حوله تسهيلات السلام بالمنطقة. فالمتحف يضم على نحو بارع تراثا ماديا للقنبلة الذرية مع تشييدات جديدة فنية ، كما يوجد به أرشيف سمعى شامل يضم أصواتا مسجلة لمن بقوا على قيد الحياة عقب إلقاء القنبلة الذرية . والجدير بالذكر أن عدد الزائرين السنوى للمتحف يصل إلى نحو مليونى شخص. وهناك أهمية خاصة تتعلق بالطريقة التى حرص عليها « المتحف المجدد » من أجل تلبية احتياجات المجموعات الخاصة من الزائرين. مثال ذلك توجد العديد من المعينات التعليمية من أجل الأطفال، الأمر الذى يعتبر ذا أهمية ، نظرا لأن زيارة متحف السلام تتكامل مع المناهج التعليمية للتلاميذ اليابانيين بالمرحلتين الإعدادية والثانوية. والمتحف التذكارى يمتلك ما يزيد على ٣٠٠ قطعة فنية تحيى ذكرى إلقاء القنبلة الذرية، ويتم تقديم الشرح والتعليق عليها فى دقة وعناية من خلال برنامج سمعى مترجم ومؤثر فى ١٥ لغة. وفى جو من الاهتمام يتم تشجيع الزائرين على تسجيل « رسالة السلام » الخاصة بهم فى منطقة الردهة التى تطل على حديقة السلام الذرية وعلى قبة القنبلة الذرية. والمتحف يركز أساساً على « قضية واحدة » مع الحرص على تقديم وضع « معيارى » عن التاريخ اليابانى. فهو لا يواجه فى استفزاز السياسات التى انتهجتها اليابان فى الماضى ولا يتحدى الزائر من خلال خطابة بلاغية موجهة ضد الأسلحة النووية. وإنما هو يسعى من خلال وضع برامج متسمة بالحرص والحذر إلى صياغة وعرض الرغبة السامية المبجلة لهذه المدينة فى السلام العالمى. (١).

ومتحف نجازاكى الجديد للقنبلة الذرية يقدم نقدا راديكاليا للتاريخ اليابانى والعالمى. وقد شيدت الصالة الدولية الأصلية للثقافة عام ١٩٥٥ لكى ترمز إلى إعادة بناء نجازاكى فى ظل السلام. وقد أدت هذه التسهيلات الرائعة إلى افتتاح متحف جديد مثير للإعجاب تحت رعاية متحف نجازاكى للقنبلة الذرية . وبالنسبة للزائرين الذين يتذكرون البناء السابق بطوابقه المخصصة للصور الفوتوغرافية القاسية، فإن متحف القنبلة الذرية يشكل تحولا شديدا إلى واحدة من أكثر صالات العرض الديناميكية باليابان. وفى حين قدمت قاعة الثقافة الدولية تسجيلا فوتوغرافيا تقليديا لدمار نجازاكى فإن المتحف الجديد يعتبر ابتكاريا للغاية، بل وتحديا للتفكير اليابانى التقليدى كما تعتبر أقسامه ممتعة للغاية ، خاصة من المنظور السياسى، وهذه الأقسام : « الطريق إلى القنبلة الذرية »« والحرب بين الصين واليابان وحرب الباسفيك » نحو عالم خال من الأسلحة النووية ». وهنا نجد أن التجربة العسكرية فى اليابان ومتطلبات الحرب قد وضعت جنبا إلى جنب مع المناقشات الرامية إلى القضاء تماما على الأسلحة النووية. وهناك مجموعة من اللوحات التى تحمل عبارة الأحداث المؤدية إلى ضرب نجازاكى بالقنبلة الذرية، والتى تعزل الحقائق التاريخية من أن يتحايل عليها المعاصرون، هذا إلى جانب مجموعة من الوسائل السمعية فى ذات المجال، ثم إن المناشدات التى يوجهها المتبقون على قيد الحياة عقب إلقاء القنبلة الذرية، تشكل ندا قويا نحو نزع السلاح فى جميع أرجاء العالم.

والمتحف حريص بصفة خاصة على تشجيع التفكير فى مسائل تتعلق بالحرب والأسلحة النووية، وقاعة الفيديو ببرنامجها « سؤال وجواب » تحث وتشجع على الدراسة المستقلة. وتبذل كافة هذه الجهود من أجل المساعدة على تحديد المأساة التى أصابت نجازاكى فى ضوء

ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال



منظر لمتحف هيروشيما التذكارى للسلام وقد ظهرت فى مقدمة الصورة صالة التدعيم الصناعى المدمرة.

الكوارث الأخرى التاريخية والبيئية والسياسية. وفى هذا الصدد ولو أن المتحف ذات موضوع واحد ، فان التسهيلات المقدمة تذهب كثيرا إلى ما هو أبعد من متحف هيروشيما التذكارى للسلام، من حيث ربط تجارب نجازاكى مع البنية العريضة لأحداث القرن العشرين التاريخية. فهذا المتحف « مناهض للحرب » على نحو يتسم بالوعى بالذات، وهو يشرح ويفسر دور اليابان فى الحرب بطريقة مثيرة وهجومية .

والمدخل الزجاجى الشفاف المؤدى إلى متحف نجازاكى الجديد هو أحد الملامح الابتكارية الغريبة للغاية التى يتميز بها هذا المتحف الممتع من الناحية الهندسية المعمارية . فالهندسة المعمارية للمتحف تتخذ بعض الشىء طابع المستقبلية الفنية وعلى النحو الذى يمكن أن يتوقعه المرء من متحف ينصب اهتمامه على العصر النووى، ويتم الاستفادة كثيرا من الضوء الطبيعى، كما أن أرضية الحجرات فسيحة، ويتقابل الزائر فى بادىء الأمر مع تصويرات هيروشى ناتسوزو المثيرة للآلام عن نجازاكى تحت وطأة القنبلة الذرية والتى تحمل عنوان « الدمار فى وقت الغسق »وعنوان »الدمار فى الفجر » . وهذا يعطى تركيزا مجسما على فكرة القنبلة الذرية من حيث هى حدث تاريخى. وصالات العرض التالية تدعم بالوثائق مأساة نجازاكى من خلال الربط المذهل بين الأشياء التى تم إنقاذها وبين الأجهزة السمعية / البصرية الحديثة. ويتم عرض حوالى ٢٠٠ موضوع من التراث المادى، كما أن الأقسام بالمتحف التى تتناول تاريخ القرن العشرين تعكس نقطة انطلاق هامة فى مجال وضع البرامج للمتحف. وصناديق العرض والحواشى التفسيرية المصاحبة لها تتوحد وتتآخى مع مستنسخات لمبان محطمة، ومع أصوات الهلع الشديد الصادرة عن المقيمين فى تلك المنازل . كما يوجد أيضا إعادة تشييد رائعة الكاتيدرائية يوراكامى الشهيرة.

هذا المتحف يتحدى على نحو حاسم الطموحات الإمبريالية للحكومة اليابانية فى أثناء فترة الحرب ويزيح النقاب عن مظاهر وحشية الجيش الياباني فى منشوريا وغيرها من الأماكن الأخرى. وهو يحدد تجربة القنبلة الذرية فى ضوء تراجيديا الحرب ، وينتقد فى قسوة دور اليابان. وليس من المدهش أن المتحف قد اتخذ هدفا من جانب قطاعات من أفراد « الجناح الأيمن » اليابانى الذين يشعرون بالتعاسة بسبب العار الواضح الذى يلقيه المتحف على اليابان الإمبريالية . وهذه العناصر من الجناح الأيمن قد شنت حملة عبروا خلالها عن احتجاجهم مستخدمين مكبرات الصوت عند مدخل المتحف. ولكن مخططى متحف القنبلة الذرية كانوا ملتزمين بتفسير جديد راديكالى لهذه الفترة البالغة الحساسية من التاريخ الياباني والتاريخ العالمى. فمتحف القنبلة الذرية الجديد بنجازاكى يمثل أحد التطورات البالغة الأهمية فى التفكير الياباني فيما يتعلق بمتاحف السلام فى السنوات الأخيرة. فهو يقلب التاريخ الياباني التقليدى رأسا على عقب ويعبر فى وضوح عن مطالبة اليابان فى أواخر القرن العشرين بتقبل المجتمع العالمى (٢)

ظاهرة قومية

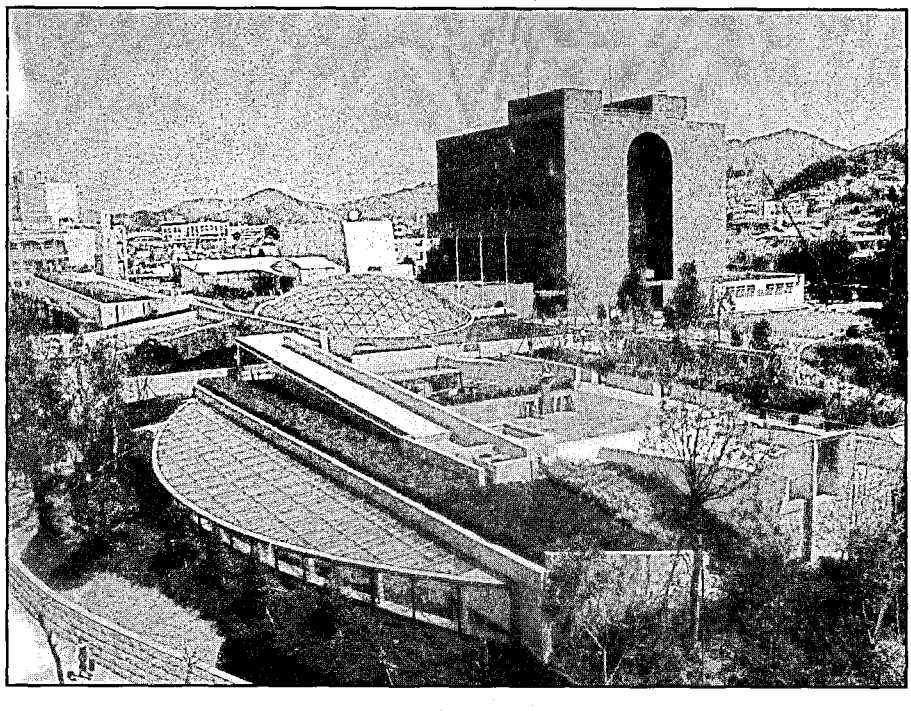
ربما كان من المحتم أن تصبح هيروشيما ونجازاكى مركزا للجهود المتعلقة بمواطنة السلام فى اليابان فى فترة ما بعد الحرب . والذى لا يقل عن ذلك أهمية، هو تزايد ونمو متاحف السلام فى أماكن أخرى من اليابان . مثال ذلك أنه فى وقت مبكر يرجع إلى عام ١٩٦٧ تأسست صالة ماروكى لعرض اللوحات

المتعلقة بهيروشيما فى ولاية سايتاما وتحتفظ وتضم الصالة باللوحات الزيتية الكئيبة عن مشاهد القنبلة الذرية والتى رسمها كل من: ايرى وتوشى ماروكى والجدير بالذكر أن صالة ماروكى للعرض تتباين فى رشاقة مع المجموعات الخاصة بأوشفتيز ونانجينج وغيرها من الموضوعات الأخرى المتعلقة بالحرب. وهى أيضا تتحرى بطريقة مشوقة مصير آلاف ضحايا التسمم بالزئبق الناجم عن المخلفات الصناعية الموجودة فى البحر قريبا من سواحل مدينة مينامانا اليابانية. وبالتالى فإن القنبلة الذرية توضع إلى جوار صور من الهولوكوست أمثلة أخرى للحرب والدمار البيئى.

وهذا يعكس الاهتمام المتزايد بالعثور على بعد يمكن مقارنته مع أهوال الدمار النووى.

وهناك مثال آخر ممتع عن تطور« الفكر الخاص بالسلام» يتمثل فى متحف طوكيو للتنين الخامس سعيد الحظ . ففى عام ١٩٧٦ قامت جمعية السلام للفوكو روماروfukuar-maru الخامس بإنشاء هذا المتحف الصغير المشوق الذى يعرض التنين الخامس السعيد الحظ وهى المركب التى تعرضت لتجارب القنبلة الهيدروجينية الأمريكية فى منطقة بكينى أتول فى مارس ١٩٥٤. ويخاطب القضية الأساسية التى تتعلق بتحقيق عالم يخلو من الأسلحة النووية، كما يعارض تماما الاستمرار فى إجراء التجارب النووية. كذلك يهتم المتحف أيضا بالحفاظ على ذكرى أولئك الذين تكرمهم بوصفهم مثل « هيباكوشا hibakusha فى المحيط الباسفيكى » ويعتبر هذا المتحف بمثابة صوت قوى ضد القضاء على الجنس البشرى من خلال الأسلحة النووية . كما يوضح أن المتبقين على قيد الحياة بمنطقة بكينى أتول وغيرها من المناطق الأخرى العديدة لديهم الحق فى أن ينظر إليهم على أنهم « هيباكوشا»، وبالتالى فهو يقدم مقارنة واضحة بين التجربة اليابانية وبين المصير الأكثر حداثة لسكان جزر الباسيفيك.

وهناك حملة ترتكز على قاعدة شعبية قوية تؤكد على أهمية مشروع متحف اليابان للسلام بطوكيو والذى افتتح فى عام ١٩٨٣. وكان هذا من خلال مبادرة من « لجنة المواطنين اليابانيين» التى ابتدأت عملها بأن قامت بنشر معلومات عن القصف الذرى . وكان من المهام الأولى للمشروع توزيع السجل القوى المزود بالصور الفوتوغرافية الصادر تحت عنوان : « هيروشيما / نجازاكى : سجل مصور للدمار الذرى » . كما قاموا بتنظيم حملة جمع الأموال تحت عنوان « حملة قرميد السلام » ، حيث كان يطلب من الأفراد المساهمة فى تكاليف متحف السلام على أن يحصلوا فى مقابل ذلك على بلاطة خزفية رمزية وتم تصوير مبنى المتحف المقترح على أنه سوف يشتمل على خليط مؤثر ومثير للرهبة من المعرض والصور الفوتوغرافية والأفلام وغير ذلك من الأدوات التعليمية الأخرى. والمشروع يشغل حاليا مكاتب قريبة من برج طوكيو ، ولكن تشييد متحف كبير للسلام من أجل طوكيو ما زال أملاً بعيدا على ما يبدو . وعلى النقيض من فكرة إنشاء متحف للسلام من أجل طوكيو كانت عناصر الجناح الأيمن بطوكيو تمارس ضغوطها من أجل إنشاء متحف « يهدف إلى تمجيد ضحايا الحرب اليابانية » . ومما يؤسف له أنه يبدو من غير المحتمل أن تبزغ ارادة سياسية نابعة من الحكومة المحلية أو يبزغ تمويل ملائم على المدى القصير من أجل تشييد متحف ضخم للسلام



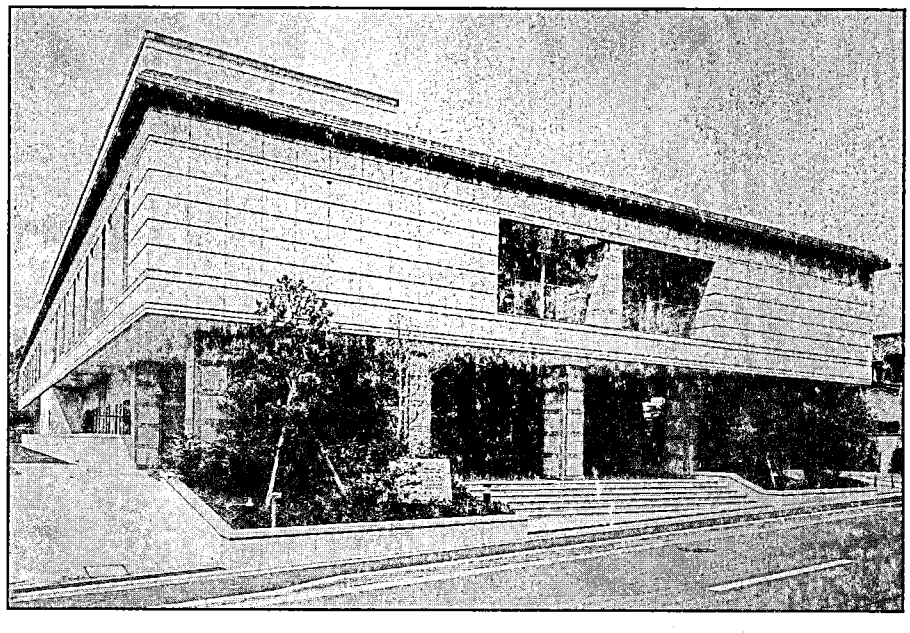
متحف نجازاكى الجديد ذو القبة الزجاجية للقنبلة الذرية وتوجد به فى جهة اليسار قاعة نجازاكى للثقافة

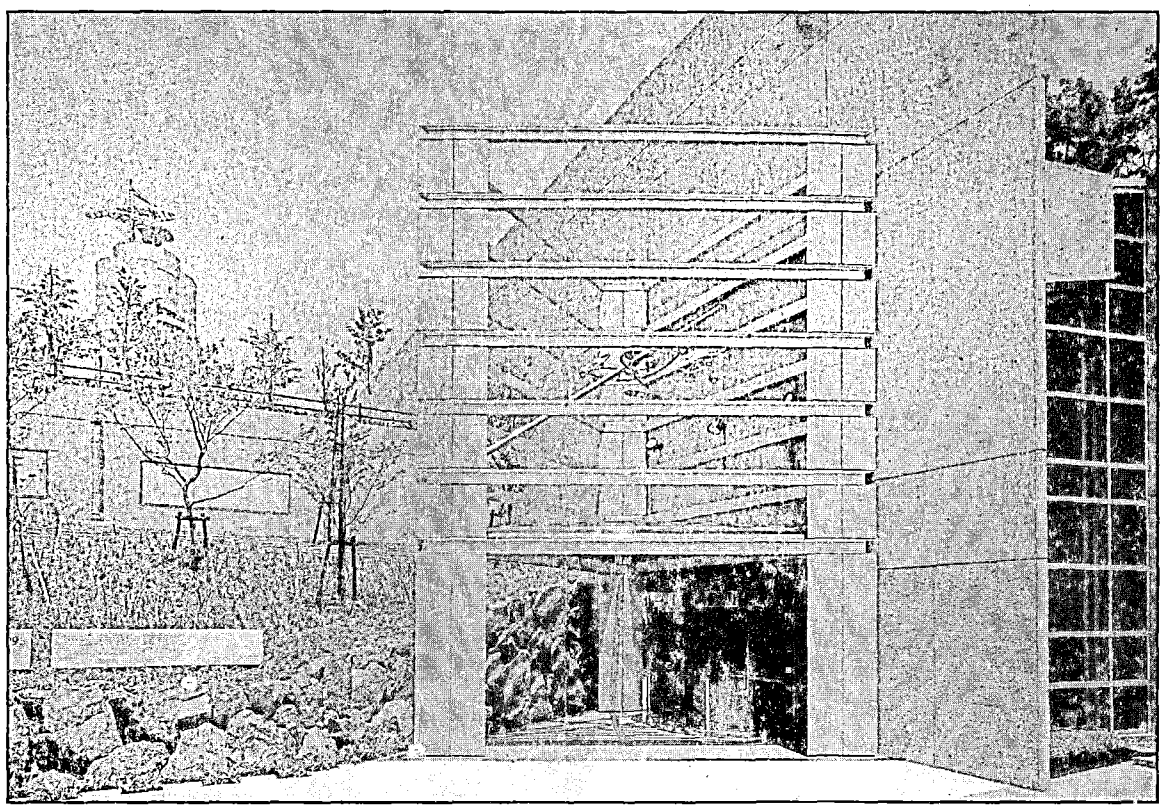
فى طوكيو . وهذا يؤكد أهمية اعتبارات مثل التمويل على مستوى الولاية أو المقاطعة المحلية فى تقرير مصير مثل هذه المشروعات . ومن المحتمل أن أى متحف جديد للسلام بطوكيو نتيجة للجهود التطوعية المستمرة.

وفى عام ١٩٨٩ نجد أن مؤسسة أوساكا الدولية للسلام قد أنشأت مركز السلام الخاص بها فوق موقع رائع بجوار أراضى قلعة أوساكا . ويتعامل جزء كبير من المتحف مع تأثيرات الحرب العالمية الثانية على أوساكا، ولكن من منظور دولى. وهناك أمثلة عديدة جديرة بالاهتمام من بين مواد عن حرب الباسفيك. حيث تكون الانتقادات موجهة لليابان الإمبريالية . ولقد بذل مخططو المتحف كل ما فى وسعهم لكى يتجنبوا الافتراضات التقليدية، ولكى يتحدوا الروايات والتفسيرات اليابانية التقليدية المتعلقة بالتاريخ . ولذلك فقد كان من الملائم أن تشتمل المعارض الحديثة ، ذات الوسائل الإعلامية المتعددة على صالات عرض عن « حرب الخمسة عشر عاما » وعن تطلع اليابان المعاصرة إلى « السلام ، وعن الحالة الأخيرة، فإن تصويرها لساعة يوم القيامة الشهيرة الخاصة بمعهد كلارك والتى تقتفى أثر مخاطر الحرب النووية ، يشد الانتباه ويأسر القلوب بصفة خاصة. فهذا متحف مثير للغاية وبساطة شكله الخارجى وبنيته الأسمنتية البيضاء تبرز فى وضوح تماثيل السلام المشوقة التى تزدان بها أرضيات المتحف. لقد أسهمت جمعية « أوساكا للسلام » بالفعل فى اعادة تقييم الآراء اليابانية عن السلام كما أسهمت فى تدعيم الرؤى العالمية لمتاحف السلام باليابان. ومما يدعو للدهشة بالنسبة لمتحف له مثل هذا الموقع الممتاز أن يكون زائروه هم مجموعات تلاميذ المدارس اليابانية

والجدير بالذكر فيما يتعلق بالقوة الدافعة نحو التطور والنمو أن متحف هيميورى للسلام بأوكيناوا قد افتتح أيضا فى عام ١٩٨٩ . وهو يتحرى الموضوع المثير للمشاعر الخاص برابطة طلاب هيميورى الذين أحبطت مشاعرهم بشكل واقعى فى موقفهم الدفاعى العاجز فى معركة أوكيناوا . وقد استخدم عدم الجدوى من وراء موتهم على سبيل المجاز فى التعليم الخاص بالسلام وليس هذا بالأمر الهين ، حيث لا يزال المجتمع اليابانى يشعر بالحساسية إزاء مسألة وفيات الحرب، ولكن متحف هيميورى يقدم إسهاما هاما من حيث تصوير حماقة الحرب وعدم جدواها، وتصوير الحزن الذى يجتاح كافة الأطراف وثمة نموذج ممتاز يعبر عن الاهتمام المتزايد بالقضايا الدولية باليابان. ويتمثل هذا النموذج فى متحف جرايسروتسر للسلام الذى أنشىء فى عام ١٩٨٩ فى مدينة كوشى والذى يركز على السلام والبيئة. ويشير المديران : سيجيو نيشيموري وكازويو يامين إلى طرق جديدة حيث يمكن لمفهوم السلام أن يتحقق على المستوى المحلى . كما يقدم متحف جرايسروتس للسلام كذلك تفسيرا جديدا راديكاليا للحرب العالمية الثانية، حتى يمكن عقد مقابلة أو مقارنة ما بين مأساة القنبلة الذرية والمغامرة العسكرية لليابان الاستبدادية الإمبريالية ، بهدف إظهار الفروق والتباينات. وهذه الموضوعات لا تلقى أى ترحيب من جانب عناصر الجناح الأيمن اليابانى والمتحف يتبادل المعارض مع صالات العرض والأفراد عبر العالم، مع إرسال طيور الغرنرق كرمز للسلام. كما ينظم رحلات سلام من أجل دراسة الغزو اليابانى للصين وهى إيماءة هامة لمتحف يابانى حتى فى أواخر التسعينيات ومتحف جراسروتس ينشر فى كل اتجاه كلمة توليفية ابتكارية تركز على مناهضة

مدخل متحف كيوتو للسلام العالمى التابع لجامعة ريتسومايكان .





قسم المدخل الأنيق لمتحف سايتاما للسلام

الصراع العالمى والتدهور البيئى. وهذا المتحف يتحدى التاريخ الماضى من خلال إقامة معرض رئيسى عن الحروب العدوانية لليابان. والدستور اليابانى الحديث الذى يستنكر الحروب ينظر إلى هذا المعرض الرئيسى على أنه يمثل الأمل فى المستقبل . والمتحف تنقصه الموارد المالية اللازمة لتنفيذ أهدافه بوسائل فنية عالية، ولكن حالات العرض التقليدية قد اختيرت على نحو جيد يجعلها تجذب انتباه الناس من كافة المراحل السنية بدرجة كبيرة . وفى أواخر القرن التاسع عشر أنشأت مدينة كوشى حركة حرية اليابان وحقوق الإنسان، وكانت هذه الحركة هى المسئولة فى نهاية الأمر عن تأسيس البرلمان الديموقراطى. ويوضح متحف جراسروتس هذه الموضوعات والأفكار التى يتم نشرها حاليا على نطاق واسع من خلال متحف كوشى للحريات وحقوق الشعوب، وكل من المتحفين يقدم منظورا فريدا عن السلام العالمى فى هذه المدينة التاريخية التى نشأت فيها جذور الديموقراطية اليابانية الحديثة.

إلقاء نظرة عالمية :

فى عام ١٩٩٢ فتح متحفان يابانيان للسلام أبوابهما أمام الجماهير : متحف كيوتو للسلام العالمى ومتحف كاواساكى للسلام . ومتحف كيوتو الذى يتبع جامعة ريتسومايكان والذى يديره ايكورو أنزاى يشرح ويوضح نمو وتطور صناعة السلام في فترة ما بعد الحرب . والكثير من المجموعات الرائعة للغاية بمتحف كيوتو تتناول الفترة منذ عام ١٩٤٥ ، وبذلك فإن القسم الرئيسى هو ذلك القسم الذى يتناول « الحرب والسلام منذ عام ١٩٤٥ » كما أن المتحف يرعى أوجه نشاط خاصة عن موضوعات عالمية مثل : « الحرب والأطفال»، «الحرب والإنتاج الأدبى » « الحرب والتعليم » . أما متحف كاواساكى الذى تديره السلطات المحلية فقد وضعت الخطط اللازمة له مع التركيز أيضا على القضايا العالمية . والجدير بالذكر أن معارضه قد اشتملت على موضوعات متنوعة مثل الابادة الجماعية فى كامبوديا ومثل حقوق الأهالى، علاوة على موضوعات تتعلق بالتلوث النووى والبيئى.

ومشروعات المتاحف الجديدة مستمرة فى الانتشار فى جميع أرجاء اليابان. ففى عام ١٩٩٣ تم تشييد متحف سايتاما للسلام من أجل تدعيم الاهتمام بالسلام من خلال استكشاف ودراسة الإقليم ابتداء من منطقة شووا . وهذا المتحف « محلى » ولكن مع وجود « مركز للاهتمامات العالمية » فالتاريخ اليابانى قد وضع فى مواجهة بانوراما الأحداث العالمية وهناك متحف آخر له أهميته ويربط بين ما هو محلى وما هو عالمى ، وهو صالة عرض ساكيما للفنون التى افتتحت فى أوكيناوا فى عام ١٩٩٤ . وصالة العرض هذه تكرس نفسها للعمل الطموح الخاص بالاحتجاج الإنسانى على كل ما يدمر الكائن البشرى. فهذا المتحف من خلال لوحاته الزيتية العديدة مثل تلك اللوحات التى رسمها كل من : كاشى كولويتز، ماكوتو أونو، وايرى ،توشى ماروكى، يقدم إسهاما كبيرا فى مجال شفاء آلام الحروب وتدعيم الفكر المناهض للحروب.

ومن المقرر أن يتم افتتاح متحف إقليمى جديد فى أوكيناوا فى أواخر التسعينيات للسلام وهذا المشروع الطموح من المقرر له أن يحل محل متحف السلام التذكارى الذى أنشىء فى عام ١٩٧٥ من حيث إنه يذكرنا بأولئك الذين قتلوا فى معركة أوكيناوا . والمتحف الجديد

سوف يتناول أيضا التاريخ المنسى المهمل للريوكيوانز ، والمسائل المتعلقة بحقوق أهالى الجزيرة. ولسوف يشيد فى حديقة السلام التى سوف تشتمل على الركن الأساسى للنصب التذكارى للسلام الذى يعرض أسماء أولئك الذين ماتوا فى عام ١٩٤٥. وفى تلك الأثناء ومع التخطيط لعام ١٩٩٧ فى مدينة يوكوهاما يوجد الساحة العامة الشهيرة للمواطنة العالمية لحكومة كاناجاوا الإقليمية. وهذا المشروع يقصد به الإسهام فى « تحقيق السلام العالمى من خلال الجهود المحلية» . فهو يأمل فى تنظيم معارض وأنشطة تهدف إلى تدعيم التسامح وتقوية الثقة المتبادلة بين شعوب الدول المختلفة. وإذا وضعنا فى الاعتبار هذه التقارير المشجعة يصبح من الواضح أنه كان يوجد خلال السنوات الأخيرة نمو صحى فى أعداد وأنواع وأنماط متاحف السلام باليابان . ومما يؤسف له أن متاحف السلام فى أجزاء كثيرة أخرى من العالم ما زالت تواجه مشكلات تتعلق باكتساب « المصداقية». وفى مقابل ذلك نجد أن جيلا جديدا من متاحف السلام اليابانية يواجه حاليا تراث القنبلة الذرية . وهذا لا يعنى أننا نقول إن هذه العملية لم تشهد نزاعا أو خلافاً فى الرأى. فنحن قد سبق لنا أن أشرنا إلى الاستياء الذى أبداه اليمين الياباني . وعلاوة على ذلك فإن المناظرات والخلافات العديدة فى الرأي التى تفجرت فى عام ١٩٩٥ فى كل من اليابان والولايات المتحدة بشأن معرض إينو جاى الذى يتم التخطيط له والذى يتبع مؤسسة سميثونيان يعتبر رمزا للحساسيات المستمرة إزاء المسائل المتعلقة بالسلام . ومع ذلك يمكن القول بأن اليابان قد قدمت نموذجا دوليا رائعا فى سبيل دعم متاحف السلام والتى يتم التعبير عنها فى السياسات المتسمة بالسخاء والكرم الخاصة بالعديد من الحكومات المحلية الإقليمية باليابان.

ومما لاشك فيه أن تنمية متاحف السلام اليابانية يدعم اهتمامات اليونسكو « بثقافة السلام » وهذا الالتزام بتشكيل « ثقافة سلام » جديدة لعالم ما بعد أواخر القرن العشرين يعتبر أمراً منعشا ومجدداً للقوى. ولذلك يمكن القول بأنه قد نبع من التجارب التراجيدية بهيروشيما ونجازاكى الإلهام نحو تدعيم متاحف السلام فى جميع أرجاء اليابان. فمن خلال متاحف السلام ، ومنظمات الشبكات العالمية ، مثل مؤتمر العمد العالمى للسلام، نجد أن اليابان قد فعلت الكثير من أجل وضع هذه المسائل فى جدول الأعمال العالمى. كما نجد أن مؤسسات السلام اليابانية مثل مؤسسة هيروشيما لثقافة السلام ومثل مؤسسة نجازاكى لتدعيم السلام كانت ومازالت تدفع بقواها فى هذه العملية. وهناك الكثير من مشروعات متاحف السلام اليابانية فى مرحلة التخطيط لها بينما متاحف أخرى قد أصبحت على وشك الاكتمال. وحتى أكثر المتاحف اتساماً بالطابع المحلى تفهم السلام من حيث هو مسألة تتعلق بالعمل أو الإجراء العالمى. ويعتقد المرء أنه لن يمر وقت طويل حتى يصبح هناك متحف سلام فى كل مدينة كبرى يابانية وهذا تعبير رائع يتعلق بالالتزام بمثل هذه المتاحف على الساحة العامة فى اليابان.

ملاحظات

(١)ارجع إلى يوشيتاكا كاواداموتو فى مقاله تحت عنوان « روح هيروشيما بمجلة المتحف الدولى . العدد رقم ١٧٧ [المجلد رقم ٤٥، العدد ١ لعام ١٩٩٣] .

(٢) ربما يرغب القراء فى الرجوع إلى المصادر التالية :

- تسجيلات القصف الذرى فى نجازاكى / مؤسسة نجازاكى لتدعيم السلام / ١٩٩٦.

- روبرت جنجك أطفال الرماد : شعب هيروشيما عقب إلقاء القنبلة، لندن ، كتاب بالادين ، ١٩٨٥.

- مجلة هيروشيما بيس ريدر ، هيروشيما.

- مؤسسة هيروشيما لثقافة السلام / ١٩٩٤.

متاحف التاريخ الطبيعى وأزمة التنوع البيولوجى: الدعوة إلى إقامة تسهيلات تصنيفية عالمية

بقلم: ماكولم ج . سكوبيل Macolom J. Scoble

لقد ركز المتحف الدولى فى الملف الخاص به عن «متاحف التاريخ الطبيعى والبيئة» [رقم ١٩٠ ابريل / يونيو ١٩٩٦] على التحديات التى تواجه هذه المتاحف فى عهد جديد من الوعى البيئى الشديد، وجذب الانتباه إلى المشكلة الملحة والعاجلة التى تتعلق بالحفاظ على التنوع البيولوجي، والدور الحاسم الذى يمكن للمتاحف أن تؤديه فى تدعيم ورعاية وتأييد البحوث العلمية الحيوية فى هذا المجال الذى يصفه لنا مالكولم ج. سكوبل رئيس فرع التنوع البيولوجى بقسم الحشرات بمتحف التاريخ الطبيعى فى لندن ، والذى شغل من قبل منصب أمين مساعد / وأمين متحف لمجموعات « الأمل» الحشرية بمتحف الجامعة بجامعة أكسفورد. وقد عمل أيضا كموظف مهنى كبير فى علم الحشرات بمتحف الترانسفال فى بريتوريا بجنوب افريقيا . وهو مؤلف لكتاب عن حشرة قشرية الجناح طبعته ونشرته مطبعة جامعة أكسفورد. كما أنه قد كتب عدداً من المقالات العلمية والشعبية التى يدور معظمها عن التصنيف العلمى لحشرات قشرية الجناح .

وقد وجه المؤلف شكره وتقديره لزملائه بمتحف التاريخ الطبيعى بلندن نظرا لتعاونهم معه فى هذا العمل .

وتتعامل معظم الأبحاث التى أجريت فى متاحف التاريخ الطبيعى مع التصنيف العلمى ومع تبويب وتسمية الكائنات الحية أو تلك المستخرجة من الحفريات . و يهتم التصنيف العلمى بدراسة النموذج أكثر من اهتمامه بما يحدث فى الطبيعة. وهو إلى حدما غير متمتع بشعبية إذا ما قورن بميادين البحوث التى تتعامل مع الديناميكيات البيئية . وفى حين أن خبراء التصنيف قد أشاروا دائما إلى أن موضوعهم يعتبر أساسيا وجوهريا بالنسبة لبيولوجيا الكائنات الحية كلها ، نجد أن مجال التصنيف العلمى لم يحصل على تشجيع قوى إلا فى السنوات القليلة الماضية . وهذا التجديد فى الاهتمام يرجع أساساً إلى الدور الذى يمكن أن يؤديه خبراء التصنيف العلمى فى محاولات لتخفيض معدل الخسارة والفقدان فى « التنوع البيولوچى» العالمى – وتعبير « التنوع البيولوچى » قد أصبح بارزا فى الميدان السياسى منذ « قمة الأرض » [مؤتمر الأمم المتحدة بشأن البيئة والتنمية والذى عقد فى ريو دى جانيرو فى ١٩٩٢] .

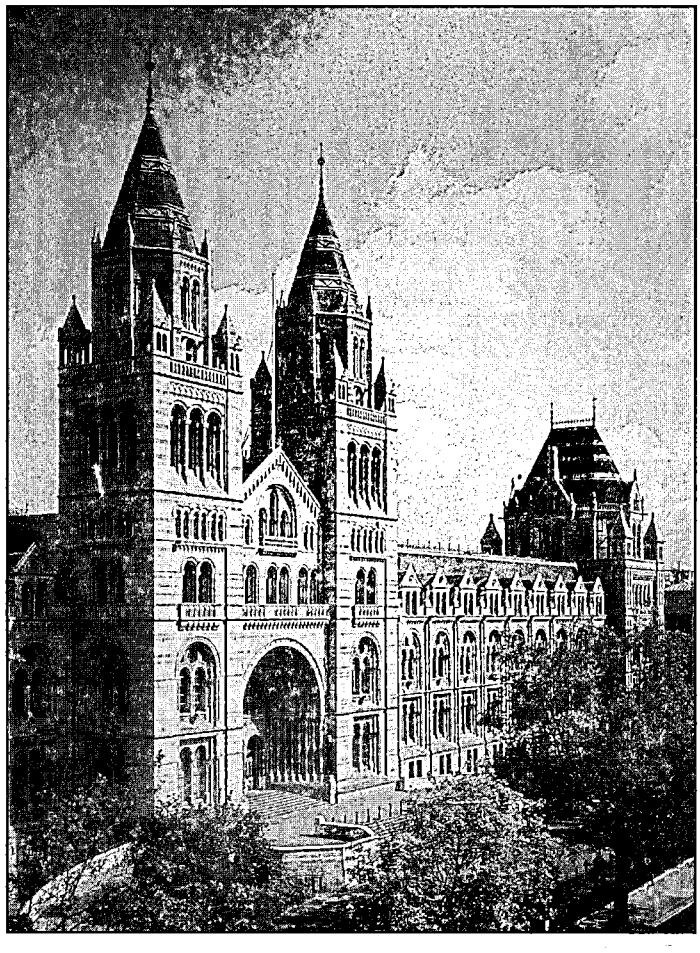
ومن ثم فإن تهديد التنوع البيولوچى قد زود متاحف التاريخ الطبيعى بدور اجتماعى جاهز وإن كان مثيرا للحزن والكآبة. وحقيقة الأمر أن تصنيف تنوع الحياة كان على مدى سنوات عديدة جزءا من ذروة مبيعات المديرين فى متاحف التاريخ الطبيعى، كما أن العديد من خبراء التصنيف بالمتاحف قد رحبوا بفورية الاحتياج للبيانات التصنيفية. ولكن لكى يكون هناك دور حقيقى فإن الإحساس بالهدف ينبغى أن يعقبه العمل : إذ ينبغى على خبراء التصنيف أن يواجهوا النواحى العملية الكثيرة المطالب المتعلقة بالتزويد الفعلى بالمعلومات على نحو متاح لمستخدمى المعلومات . فتقديم المنتج الملائم هو أكثر الوسائل الفعالة للاستجابة لأولئك المعلقين الذين كانوا يشكون من أن ما يحصلون عليه يكون بطيئا من جانب المجتمع التصنيفى بحيث لا يلبى مطالبهم العاجلة أو المطلوبة على المدى القريب (١) . ونظرا لأن متاحف التاريخ الطبيعى تضم على نحو نموذجى خبراء متخصصين فى التصنيف، كما تضم ممتلكات ضخمة من العينات والنماذج فإنها توضع على نحو مثالى لكى تؤدى دورا رئيسيا فى فهرسة الحياة على وجه الكرة الأرضية . وبوجه عام يوجد نوعان من المعلومات التصنيفية الأساسية التى تستقى من المجموعات الموجودة فى مثل هذه المؤسسات . نوع منها يشتمل على تفاصيل تتعلق بالنماذج أو العينات وخاصة بيانات الموقع المحلى . أما النوع الآخر والذى يمثل أحد نماذجه أهمية خاصة بالنسبة لهذا المقال فهو جيل من قوائم الأنواع والمعلومات المتعلقة بها.

وأنظمة الكمبيوتر الحديثة تمكن من تضمين كل من بيانات النماذج وبيانات الأنواع فى داخل نطاق نفس قاعدة البيانات ، أو فى شبكة الانترنيت . ولكن الفارق المفاهيمى بين النوعين من المعلومات يمكن أن يكون مفيدا ، لأنهما يخدمان مهاما مختلفة : فبيانات النماذج يمكن عن طريقها تفحص المجموعات من أجل التسجيلات من مواقع محلية معينة أو مساحات أكبر حجما، فى حين أن بيانات العينات تقدم بيانا معاصرا للتصنيف الخاص بمجموعة الهدف للكائنات الحية والمعلومات التى تقارن عادة فى قواعد بيانات الأنواع تكون مختلفة، ولكنها تميل لأن تكون من نفس النوع الموجود فى الفهارس التصنيفية ، وتشتمل على اسم النوع واسم الشخص الذى يحدد الأوصاف والتاريخ الذى يتم فيه الوصف والإسناد والحالة التصنيفية.

إنشاء قاعدة بيانات للأنواع :-

ولكى نضع القواعد موضع التطبيق فإننى وزملائى العاملين بقسم الحشرات بمتحف التاريخ الطبيعى بلندن، على وشك أن نستكمل قاعدة بيانات أنواع لمجموعة كبيرة من الحشرات. ونحن نفضل أن ننظر إلى قاعدة البيانات على أنها تسهيلات تصنيفية عالمية واختصارها هو : GTF نظرا لأنها تشتمل على معلومات وبيانات تصنيفية أساسية وفق

ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال



متحف التاريخ الطبيعى لندن

أسس عالمية ، كما أنها تمثل أداة لإدارة وبحوث المجموعات، علاوة على ذلك فإنها، توفر المرونة لقواعد البيانات الحديثة ذات الصلة، كما أن لديها القدرة على التوسع لإضافة تسجيلات وعينات جديدة. وتستهدف مجموعة GTF بالبحث عائلة الفراشات المسماة جيومتراید ، وهى من الفراشات ذات الشرانق الطيارة، وتوجد فى المناطق الجغرافية الحيوية من العالم وتم توصيف ما يزيد على المائتى ألف نوع منها، ، وتلتهم هذه الشرانق كميات كبيرة من النباتات الخضراء ، وهى ذات تأثير بيئى مميز، وإن كان غير محسوب- ورغم أنه لا يزال هناك الكثير من العمل الذى يجب إتمامه لتصنيف هذه الحشرات، فإن تصنيف فراشة الجيوميتر أمر ميسور من حيث تحديد النوع من أى مكان فى العالم طالما أن مجموعة المراجع متاحة إلى جانب أية كتابات أخرى خاصة بهذا الموضوع .

وتشكل الحشرات ما يزيد على ثلاثة أرباع الأنواع للكائنات أنواع الكائنات الحية التى توصيفها، ولذلك فإنه يبدو من الملائم أن يتم اختيار مجموعة تتسم بأنها غنية من حيث النوع ولكن وبأنها هامة من الناحية الأيكولوجية. ولكن مهما كانت مجموعة من الكائنات الحية ملائمة للمعالجة التصنيفية على أسس بيولوجية، فإنه توجد أنواع تتسم بالطابع العملى ينبغى النظر إليها بعين الاهتمام ففراشات الجيوميتر قد اختيرت لأسباب ترتكز كلها على وجود موارد متحفية .

. أولا: توجد مجموعة كبيرة من هذه الحشرات فى متحف التاريخ الطبيعى بلندن، حيث يقوم المشروع هناك. وتتألف المقتنيات من حوالى مليون نموذج تمثل نسبة عالية من كافة الأنواع الموصوفة عبر الكرة الأرضية. ولقد تجمعت وتراكمت ثروة من المادة العلمية فى خلال القرن التاسع عشر أو فى أوائل القرن العشرين وقد تدعم هذا بشكل كبير من خلال المزيد من المجموعات الجديدة التى تم التزود بها.

ثانيا: مستوى الرعاية العالى للغاية المقدمة لهذه المجموعة، حيث إن الكمية الرئيسية من المادة العلمية مرتبة ترتيبا تصنيفيا على أساس عالمى وتجسد الكثير من المصطلحات والرموز الحديثة. ومع المجموعة يوجد فهرس يضم كافة أسماء فراشة الجيوميتر . وهذا أيضا مرتب ترتيبا تصنيفيا.

ثالثا: توافر المادة المطبوعة حول التصنيف فى مكتبة المعهد ليس له نظير، وتعتبر الأوصاف الأصلية المصدر الرئيسى للمعلومات التصنيفية الخاصة بالأنواع ، ولذلك فإن التتبع التاريخى والوثائقى للمطبوعات يعتبر أمرا ضروريا ولا يقدر بثمن.

رابعا:تم تضمين قدر كبير من العمل التنقيحى غير المطبوع وغير المنشور ورغم أنه فى المجموعة وفى فهرس البطاقة فى لندن أثناء تاريخها الطويل ، والكثير قد تم تضمينه بمعرفة أمناء المتحف السابقين والمعلومات غير المطبوعة قد تم تضمينها فى الGTF ولسوف يتم طبعها ونشرها مع إدخال التعديلات لأول

مرة فى الكتالوج.
وأخيرا فإن نتائج البحوث عن فراشة الجيوميتر على مدى السنوات الماضية بقسم الحشرات قد مكننا من ادخال إضافات أخرى وتغييرات على التصنيف،خاصة فيما يتعلق بأنواع من أمريكا الاستوائية وجنوبى شرق آسيا.

والهدف الكبير الملقى على عاتق الGTF هو التمكين من استخراج البيانات اللازمة لإعداد كتالوج تصنيفى مطبوع يتناول أسماء أنواع الجيوميتر والأنواع الفرعية والأجناس الموجودة فى العالم . وفى حين أن المجموعة تعمل طبيعتها(٢). كقاعدة بيانات فيزيقية فإن المعلومات غير المطبوعة المتضمنة فى داخلها لا تكون متاحة على نحو فعال إلا لأولئك الذى لديهم حرية الاستخدام المباشر .

وكنوع من تقديم المساعدة للبحوث ، وحين تستخدم فى إدارة المجموعات القومية بالمتحف، فإن الوصول إلى جنس أو فصيلة معينة أو نوع معين من خلال الـ GTF يكون أسهل بكثير من تقليب الصفحات فى فهرس البطاقة واسع النطاق. وعلاوة على ذلك نجد أن قاعدة البيانات التى تعمل بالكومبيوتر تسهل البحث عن معلومات فى ميادين البيانات بخلاف البيانات التى يتم الحصول عليها من خلال الاسم التصنيفى . على سبيل المثال – من أجل مؤلف أو جريدة معينة أو مركز محلى.

وبالإضافة إلى تسهيل الحصول على البيانات فإن قاعدة البيانات تسهل الاستفسار عن أعداد الأنواع التى وصفت والسنة التى تم فيها الوصف ... الخ.

ولكى نعطى فكرة عن حجم ومجال الـ GTF نقول إنها تشتمل على تسجيلات لحوالى ٣٥٠٠٠ سم. وهذه الأسماء لا تضم فقط كافة الأنواع والأنواع الفرعية الصحيحة المتاحة، ولكنها تضم أيضا تلك الأسماء العديدة الزائدة عن الحاجة أو غير الضرورية والتى تسمى المترادفات، حيث تكون الأنواع قد وصفت أكثر من مرة. ومعظم البيانات تمثل معلومات تصنيفية أساسية، ولكن بالنسبة لبعض الأنواع نجد أن تسجيلات نباتات الطعام اليرقانية تكون متضمنة ومندمجة .

نواحى منطقية : أهمية العمل الجماعى

فى الوقت الحالى نجد أن العلم يميل على نحو متزايد لأن يكون مرتكزا على الهبات والمنح المالية التى تستمر عادة لمدة ثلاث سنوات. وأياما كانت الرغبة حيال هذا الوضع فقد أصبح رغم ذلك حقيقة واقعة. وعلاوة على هذا نجد أن الهيئات التى تقدم المنح تتوقع على نحوغير منطقى نتائج معينة لدى انتهاء فترة المنحة. وحتى لو كان التمويل المؤسسى متاحا

فراشة جيوميتر من كوستاريكا

فإن الحاجة للوصول إلى نتائج معينة خلال فترة محددة أمر متوقع. وكما يحدث ، فإن الحاجة لبيانات تصنيفية فى مجال التنوع البيولوچى تتطلب أن تكون عمليات الفحص والمراجعة متحققة على نحو سريع.

وقد نالت عملية التسهيلات التصنيفية العالمية(GTF) لفراشات الجيوميتر دعما ماليا على مدى ثلاث سنوات على أيدى اتحاد شركات ليفيرهولم ، وهو مؤسسة خيرية بريطانية كبرى للبحوث والتعليم . وعلى الرغم من أن المنحة قد مكنت من تعيين مساعد بحوث لكى يعمل طوال ساعات الدوام المعتادة إلا أن المشروع قام على جهود عمل جماعى، فكافة الباحثين فى مجال فراشة الجيوميتر كانوا مشاركين عن كثب وخاصة فى مسائل تتعلق بالتفسير التصنيفى والتسميات المرتكزة على المصطلحات أو الرموز، كما ساهموا من خلال تقديم معلومات أساسية تعتمد على أعمالهم التنقيحية. وطوال فترة المشروع تلقينا تدعيما لا يقدر بثمن من جانب أولئك المديرين للمجموعات ، الموجودين بالمتحف والذين لديهم خبرة خاصة فى مجال الفراشات . ومرة أخرى نقول إن هذا كان أساسا على هيئة تفسير تصنيفى. كما أن قسم الأنظمة والبيانات قد ساعد من خلال إنشاء البنية الأصلية لقاعدة البيانات وترجمة مجموعة البيانات النهائية إلى صيغة قابلة للنشر . كما حصلنا على الكثير من المساعدات من زملاء فى مؤسسات أخرى مرتكزة على المجموعات وهى مساعدات تتعلق بالوصول إلى المعلومات غير المنشورة. وهم يشكلون جزءا من شبكة اتصالات متطورة على مدى سنوات عديدة وينبغى علينا أيضا أن نتذكر أن التصنيف التنقيحى يميل إلى أن يكون تدريجيا وبعيد المدى فى تطوره بدلا ضبطه عن طريق التغير الجذرى كان لجهود السابقين من أمناء المتاحف والباحثين، تأثير عميق على أعمال فريق العمل الحالى.

لقد بدأ المشروع مع وجود قاعدة بيانات معرضة للكثير من القيود ، وكانت قاعدة البيانات هذه قد أنشئت من أجل دراسة نماذج تتعلق بثراء الأنواع فى الأرفية geometri-dae وقد تجمعت وتألفت قاعدة البيانات الأولى هذه فى حوالى ثمانية شهور . وخلال الدراسة التى استمرت ثلاث سنوات والتى مولها اتحاد شركات ليفيرهولم ، فإن إضافة وتفسير البيانات والمجالات الإضافية قد استغرق عشرين شهرا أخرى وقد خصصت الشهور الستة عشر المتبقية من أجل مراجعة التفاصيل الخاصة بقاعدة البيانات وحسم أكبر عدد من الشكوك والأسئلة البارزة. وهذه الفترة كانت هامة للغاية من حيث المراجعة التفصيلية على البيانات وخاصة الأوصاف التصنيفية الأصلية . ونظرا لأن الوقت المتاح لم يسمح بإعادة التقييم لكل معلومة من المعلومات فقد أصبح من الضرورى وضع أولويات لتنفيذ المطلوب.

وعلاوة على القيود التى فرضها عنصر الوقت فإن العامل الآخر الهام الذى فرض قيودا على دقة قاعدة البيانات هو حالة التصنيف الخاصة بالجيوميتر. ولكن وكما أوضحنا من قبل نجد على الأقل أن المعلومات الموجودة فى فهرس البطاقة والمجموعة بمتحف التاريخ الطبيعى تكون على مستوى من التفسير الفائق للغاية وفقا لما طبع مؤخراً . وعلاوة على ذلك ، فإن طبع ونشر البيانات يعنى أنها ستكون متاحة فى صيغة موحدة ، بدلا من كونها مبعثرة على نطاق واسع عبر مطبوعات وكتيبات تصنيفية.

وهناك نقطة أخرى تتعلق بالدقة وهى أنه مع وجود قاعدة بيانات تشتمل على قدر كبير من النقل عن بطاقات الفهرس ، والتى يكون الكثير منها مكتوبا بخط اليد وبالتالى يتعذر قراءته وتفسيره، فإن الأخطاء تصبح أمرا حتميا يتعذر تجنبه، وخاصة مع وجود الضغوط المتعلقة بالوقت.

رسائل عن أجل متاحف التاريخ الطبيعى

يمكن الحصول على العديد من الرسائل العامة حول دور متاحف التاريخ الطبيعى فى الإسهام فى دراسات التنوع البيولوچى من النوع المشار إليه سابقا، ومن أهمها أن هذه المؤسسات توجد فى وضع فريد يمكنها من تنفيذ هذا النوع من الأعمال. والموارد المادية اللازمة وخاصة المجموعات والفهارس المتعلقة بها والمكتبات تكون من نفس النوع المحفوظ فى مثل هذه المتاحف. وبالنسبة للموارد البشرية تكون هيئة العاملين القادرين على

تفسير وشرح البيانات التصنيفية أساسية وجوهرية للغاية من الانتقاء واختيار وجمع وفحص المعلومات الملائمة. والتفحص الدقيق الألكتروني لبطاقات الفهرس الموضوعة في قاعدة بيانات تعمل بالكومبيوتر يمكن أن يكون مفيدا مثلما يكون من المفيد استخدام الكاتب على الآلة الكاتبة في كتابة المعلومات. ولكن مثل هذا التناول يكون غير كاف لمواجهة المتطلبات التي يحتاج اليها لمواجهة إنتاج تسهيلات تتعلق بفراشة الجيوميتر وفريق العمل الذي يعمل في هذا المشروع كان من نوع مخصص من أجل متاحف التاريخ الطبيعي. وهناك رسالة أخرى وهي أن خبراء التصنيف ينبغي عليهم أن يتعلموا كيف يعيشون مع الأمور الناقصة وغير المستكملة المترامية من الماضي إذا كان عليهم أن ينتجوا في الوقت المناسب معلومات من شأنها أن تساعد الجهود الرامية إلى تخفيض تدهور التنوع البيولوجي. ومما لاشك فيه أنه كلما كانت البيانات دقيقة كانت ذات فائدة وقيمة أكبر ولكن الإمداد السريع بأعمال تصنيفية على نطاق كبير يعني على الأقل أن وجود قاعدة معرفة يمكن لنا أن نبني عليها أصبحت متاحة. ولقد أظهر لنا مشروع فراشة الجيوميتر أن قاعدة بيانات بها كمية كبيرة من المعلومات الأساسية المرتبطة مع اسم كل نوع يمكن أن تشيد بالفعل في خلال ثلاث سنوات، وهي نفس الفترة المخصصة للمنح الأكاديمية ومدى صحة هذه النقطة يتوقف بالطبع على إمكانية الوصول للمعلومات، وعلى نوعية المعلومات الموجودة في أي متحف. ومثل هذه المصادر توجد بالتأكيد على نطاق واسع في المتاحف الأكبر حجماً. ولكن مع وجود وسائل النقل الحديثة التي تقدم المزيد من السهولة في الوصول إلى المجموعات، وفوق كل ذلك من خلال المزيد من التعاون وإقامة الشبكات، فإن القيود على الموارد في أية متاحف تصبح أمرا يمكن التغلب عليه بشرط أن يكون لدى خبراء التصنيف الرغبة في الاضطلاع بمشروعات من هذا القبيل.

وأخيرا إذا كانت هناك وسيلة لتحقيق وظيفة أساسية لمتحف التاريخ الطبيعي بما يضم من مجموعات فريدة وبيانات متصلة بها ، وبما لديه من تسهيلات مكتبية وهيئة عاملين يتمتعون بقدر كبير من العلم والمعرفة، عندئذ فإن توثيق الحياة بالكرة الأرضية يقدم تلك الوسيلة بكل تأكيد . وبينما نشعر جميعا بالقلق إزاء الدعم المستقبلي للمشروع الخاص بنا فإنه ينبغي على خبراء التصنيف بالمتاحف أن يشعروا بالتشجيع أكثر من ذي قبل، لأنهم مرتبطون بمهمة تعتبر بناءة للغاية وجديرة بالاهتمام من الناحية الاجتماعية، وهي المهمة التي تجهزهم للقيام بأدائها.

Notes

1. P. Alberch, 'Museums, Collections and Biodiversity Inventories', *Trends in Ecology and Evolution*, Vol. 8, 1993, pp. 372–5; K. J. Gaston and R. M. May, 'Taxonomy of taxonomists', *Nature*, Vol. 356, 1992, pp. 281–2; L. A. Mound and K. J. Gaston, 'Conservation and Systematics – The Agony and the Ecstasy', in K. J. Gaston, T. R. New and M. J. Samways (eds), *Perspectives on Insect Conservation*, pp. 185–95, Andover, Intercept, 1993.

2. J. G. West and E. S. Nielsen, 'Management and Accessibility of Biological Collections', *Australian Biologist*, Vol. 5, 1992, pp. 68–75.

كتب

العناية بالمجموعات

من إعداد سيمون كنيل [ليشيستر ريدرز فى دراسات المتحف / لندن / نيويورك، روتليدج ١٩٩٤ . صفحة ٢٨١ وما بعدها].

لقد طلبت منى زميلة مؤخرا أن أحدد لها بعض المقالات التى تتناول موضوع العناية بالمجموعات فنصحتها ببساطة بأن تشترى هذا الكتاب الذى يضم بعض التعليقات والتعليمات والتوجهيات البالغة الأهمية عن هذا الموضوع الذى ظهر إلى الوجود فى خلال العشرين عاما الماضية.

ومعظم العاملين فى مجال صناعة المتاحف وصيانتها والمحافظة عليها سوف يحسنون الاطلاع على بعض المقالات لدى ظهورها لأول مرة فى العديد من الجرائد المهنية المتنوعة. والانتقاد الوحيد الذى يمكن أن يوجه لهذا الكتاب هو أنه يستخرج نسخة مما تتضمنه مكتبات ومخطوطات المتاحف المخزونة على نحو جيد، وبالتالى فهو لا يقدم لنا أى جديد، ولكنه يهدف أساساً إلى أن يقدم لنا الجديد .كما أن عددا قليلا منا يكون قادرا على أن يشترك فى الصحف الخمس أو حتى يتمكن من الوصول اليها ، والتى تعتبر هى المساهمة الرئيسية فى هذا الجهد المشترك وناهيك عن الكتيبات العديدة المطبوعة والجرائد والمجلات التى تعتبر ممثلة هنا أيضا. وحتى لو كنا قادرين فإنه يكون من المفيد للغاية أن يتم الحصول على كافة القطع الملائمة بعد أن تكون قد تجمعت فى مجلد واحد يسهل الاطلاع عليه، وبحيث لا تكون مبعثرة فى إصدرات دروية صدرت على مدى عشرين عاما .

وكل مقالة يتم تناولها كفصل مستقل، ويصل العدد الإجمالى للمقالات إلى ٣١ مقالة. وكل مقالة تغطى عددا من الصفحات يتراوح ما بين صفحتين إلى ٢٣ صفحة. والمقالات القليلة الأولى مثل : مقالة جوناثان أشلى سميث الصادرة تحت عنوان « أخلاقيات الحفظ ومقالة سوزان برادلى تحت عنوان « هل للأشياء فترة حياتية محدودة ؟» ، ومقالة بيتر كانون / بروكس تحت عنوان « دور أمين المتحف الأكاديمى فى أعمال الحفظ » تقدم نظرة دقيقة متوازنة فى مجال أخلاقيات المهنة (الحفظ) ، فى حين نجد أن المقالة التى كتبها مايكل دالى تحت عنوان « إساءة استخدام المذيب (للألوان) » والتى كتبها من أجل مجلة أخبار بريطانية تستخدم تناولا متسما بالطابع الصحفى، ولكنها تتطرق فى عمق لمسألة استخدام وإساءة ترميم الصور: وهذه المقالات تضع الصيغ للمقالات التالية التى يعتبر الكثيرمنها عبارة عن تعليمات وإرشادات عملية للوسائل الحديثة فى صيانة المجموعات فالمقالة التى كتبتها سوزان كين تحت عنوان « بيان دقيق عن مدى الحرص على هذه المجموعات وهى من أطول المقالات التى تضمها هذه المجموعة وأكثرها قابلية للتطبيق العملى، حيث تتضمن الإرشادات والتعليمات المتعلقة بأساليب عمليات المسح . كما أن المقال الذى كتبه ناتان ستولو عن مواءمة وتجديد جل السيليكا وغيره من مواد RH المتعلقة به الصاقلة المخففة للصدمة يكاد يكون هو الكتيب المعيارى المتضمن للإشادات، شأنه فى ذلك شأن كتيب « الضوءوالقياس البيئى والتحكم فى بيوت الودائع القومية » بقلم ساره ستانيفورث ، كتيب « قواعد تناول الأشغال الفنية» بقلم أ. ب روليسون.

وتوجد هناك مقالات ممتعة وتثقيفية عن الحشرات المؤذية وطرق السيطرة عليها والأخطار الناجمة عن استخدام المبيدات الحشرية الكيماوية، فى حين أن الفصول الأربعة الأخيرة تناقش بالتفصيل الاستعداد للكوارث والتخطيط ، بنا فى ذلك المقالة التى كتبها باركلى ج . جونز تحت عنوان « تجربة الخسران» والتى تعتبر دراسة مفزعة للكوارث الأخيرة، وكذلك المقالة الصادرة تحت عنوان « المعالجة الطارئة للمواد » بقلم كل من : أبتون وبيرسون والتى تعتبر مقدمة سهلة الاستيعاب عن الإجراءات التى ينبغى اتخاذها فى أثناء وعقب إحدى الكوارث . والتغطية فى هذه المقالة وحدها يمكن أن تساعد على إنقاذ مجموعة إذا حدثت كارثة لا تخطر على البال.

والمقدمة الخاصة بهذه السلسلة تمهد لخمسة مجلدات أخرى تغطى نواحى هامة متعلقة بالدراسات المتحفية. ودعونا نأمل أن تكون ممتعة ومفيدة مثل هذا الكتاب الصغير الذى يعتبر نموذجا جيدا يعبر عن كيف أن المجموع الكلى يعتبر أفضل بكثير من الأجزاء المكونة له مهما كانت جودة تلك الأجزاء. وبالنسبة للمؤسسات التى لا تتمتع بسهولة الوصول إلى سلسلة طويلة من الجرائد فإن هذا الكتاب الصغير يعتبر شيئا ضروريا وحيويا للغاية بالنسبة لها، ولو أنه لا يقل أهمية بالنسبة لأولئك الناس الذى هم من أمثالى والذين لا يستطيعون أبداً العثور على المقالة الملائمة عندما تكون هناك حاجة إليها.

تم إعداد عرض وتلخيص لهذا الكتاب بمعرفة جرايم جارودينر مؤسس اتحاد المحافظة على الفنون الأوربية وهو أيضا متخصص مهنى فى أعمال الصيانة ومقيم فى لندن .

ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال

التكنولوجيا الحديثة

يقوم ناشرو وسائل الاعلام الثقافية المتعددة بتغيير سياستهم، فهم يفعلون ما فعلته الوسائل الأخرى منذ البداية ، حيث إنهم يركزون الآن أوجه نشاطهم على إنتاج دوائر المعارف إلى أن يحين الوقت الذى يبرر الكتابة لهذه الوسائل المتعددة وهذا التغير فى إنتاج الوسائل المتعددة تدعمه الرغبة فى إصدار منتجات من شأنها تلبية رغبات جمهور أكبر يسعى إلى طلبها . وبذلك تكون مجموعة الوثائق الموسوعية قادرة على أن تخدم أغراضاً متنوعة، وتكون بنوك معلومات التراث جاهزة لاستخدامها من أجل تلبية أهدافها العديدة. وقاعدة البيانات التى تقدم الخدمة الفورية ON-LINE وكذلك قاعدة بيانات الاسطوانة المدمجة CD- ROM هما الأدوات التى تقوم بالنشر الواعى لمعلومات التراث من أجل تلبية احتياجات المهنيين والباحثين والجمهور

الاسطوانة المدمجة CD- ROM

يعتبر جمع وتصنيف البيانات عملاً خلاقاً الأمر الذى يجعل جامع البيانات يتمتع بحقوق النشر. وإذا وضعنا فى الاعتبار أن خاصية جهاز البحث إما أن يكون معوقا وأما أن يكون مفيدا للبيانات التى تتم معالجتها فانه يصبح من الواضح أن المرء ينبغى عليه تشجيع أولئك الناس الذين يعطى ذكاؤهم معنى غير أن يكون مجرد رص أفكار متجاورة ومشكلة افتقاد أثر المعلومات وتتبعها وجمعها من أجل تعزيز موضوع معين ، تعتبر مشكلة يتعرض لها الباحثون . ويكون العمل أكثر صعوبة بشكل كبير بدون جهاز خاص بالبحث يعمل على تحديد مثل هذه المعلومات، فمع وجود هذا الجهاز يمكن للقائمين عليه أن يبدأوا بموضوع بحثى محدد ثم يتوسعوا فى مجاله فى ضوء المسائل التى يتم التنويه عنها من خلال ردود الفعل على الشكوك التى تطرح.

ومثل هذه الأداة قد تم ابتكارها بالفعل بمعرفة مؤلفى « قاموس وسائل الإعلام المتعددة للفن الحديث والمعاصر» (١) . وهذا الجهاز البحثى الذى ابتكره برنامج IDP (البرنامج الدولى للتنمية) يتيح الوصول إلى ما يزيد على ٢٥٠٠ من النصوص التى كتبها المتخصصون. والنصوص التى نحن بصددها لا تتعلق بأى شىء أقل من المجموع الكلى لعالم الفنون الحديثة والمعاصرة، بما فى ذلك الفنانون والمجموعات والحركات والمجلات الرئيسية والمطبوعات والمعارض. CD- ROM وتعد هذه الاسطوانة المدمجة ممتازة ليس فقط بسبب المحتوى الحقيقى لها والذى ترجع قيمته إلى مصداقية مؤلفيه ، وإنما أيضا بسبب إمكانيات المشورة التى تقدمها . وعلاوة على المشورة (الأبجدية) للنصوص واللوحات المصاحبة لها فإنه يمكن للمستخدمين تقديم فيض من الأسئلة والاستفسارات فى نصوص كاملة. فمع اختيار عبارة من قاعدة البيانات يمكن لهم الوصول إلى قائمة توضح مكان وزمان استخدامها . وإذا قام المستخدمون باستعمال كلمة من اختياراتهم الخاصة فإنه يمكن لهم أن يذكروا فى استفسارهم ما إذا كانوا يريدون للكلمة أن تتعلق بالعنوان أو الوصف الخاص بالعمل. ويمكن لهم أيضا أن يكونوا تسجيلا رسميا للبحث الخاص بهم من خلال حفظ النصوص المطلوبة فى ملف شخصى . وأيضا يمكن أن يتم فرز وتصنيف النصوص تحت عناوين مختلفة من أجل الرجوع إليها مستقبلا. وبهذه الطريقة يصبح التراث الثقافى متاحا للجمهور من أجل الاستخدام الفعال المرتكز على متطلباته .

الشبكة THE WEB

هذا الطراز من المناقشة الموضحة من خلال إعطاء الأمثلة تكون متاحة فى الحال على سبيل المثال من خلال شبكة الانترنت . والملامح المحددة لمينتل Mintel قد أعطت لفرنسا خبرة طويلة فى بث ونشر الثقافة من خلال استخدام قواعد البيانات التى تعمل بالكومبيوتر والطلب على مثل هذه الخدمة والتى تشتمل على الوصول إلى قاعدة بيانات الجيوكوند [الفنون الجميلة والفنون الزخرفية] والوصول إلى قاعدة بيانات الميريميه [الآثار التاريخية] قد بزغ أساسا من الجامعات وأمناء المتاحف . ولكن هيئة متاحف فرنسا أدركت فى سرعة كبيرة أن ٥٠٪ من المستخدمين كانوا من الأفراد. ولحرصها على تقديم تسهيلات تكون متلائمة أكثر مع التشاور فى الرأى من خلال الشبكة WEB وعلى المشاركة فى جهود

ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال

مماثلة تتم بمعرفة نظرائها الأوروبيين، فإنها قد شاركت فى المشروع لكى تبتكر شبكة من مقدمى خدمة المعلومات تسمى : « Aqua-relle » . وهذا المشروع الذى يلقى كل التدعيم من جانب اللجنة الأوروبية يعمل على تنشيط التعددية اللغوية وتشجيع العلاقات الدولية فى نطاق إطار العمل الخاص ب G7 علاوة على تمكين المشروعات المتشابهة المشيدة فى جميع أرجاء أوروبا من أن تستخدم استخداما متسما بالطابع العملى. ومثل هذه الخدمة لها قيمة لاجدال فيها للمستخدمين الذين مهما كانوا يمكن لهم تقديم أعمال تبث وتنشر فى متاحف مختلفة بنجاح. « والمرشد الفورى للإنترنيت الثقافى (٢)». يقدم بالمشاركة مع أشياء أخرى إمكانية الوصول إلى آليات البحوث الكبرى، والوكلاء الأذكياء الذين يرد ذكرهم على الشبكة. كما يقدم أيضا الوصول الموضوعى إلى مواقع الانترنيت الرئيسية التى تضم محتوى ثقافيا . إتاحة الوصول هذه تفرض مشكلات فيما يتعلق بحقوق الإنتاج مع بعض الناس الذين يعتقدون أنها ينبغى أن تظل مجانية، وأن نشر الأعمال يقلل من مخاطر السلب والنهب والسرقات ويجعلها معروفة على نحو أفضل . ونوعية النسخ التى يمكن أن تستخرج على الشبكة WEB لا ترقى إلى المستويات المطلوبة من أجل الاستخدام المهنى .

الشبكات المهنية

ولكى تلبى متاحف الخدمة المباشرة الطلب على هذه النوعية فإنها تشيد شبكة دولية من أجل نشر صور رقمية من المجموعات العمومية والخاصة مع اتحاد أوروبى للمتاحف وجمعيات المؤلفين وناشرى وسائل الإعلام المتعددة وشركات ابتكارية . و سيخدم المشروع من حيث استمراريته لمشروع RAMA الرائد الذى استمر فى الفترة من عام ١٩٩٢ إلى عام ١٩٩٥ فى إطار برنامج السباق الثانى RACE الذى كان يهدف إلى إدخال المتاحف فى علم الاتصالات السلكية واللاسلكية. والمشروع الجديد يسمى منهير .[شبكة وسائل الاتصال المتعددة الأوروبية لوسائل الاتصال لتسجيل الصور ذات النوعية العالية] . وهذا المشروع الجديد له هدفان : العمل على زيادة عدد بنوك معلومات الصور الرقمية، بالإضافة إلى تحقيق الأرباح وتسويق الصور فى إنتاجات وقطاعات مختلفة. وقطاع النشر هو الهدف الرئيسى الطبيعى وشركاء أل MENHIR سوف يقدمون الاحتياجات اللازمة لكل من الناشرين التقليديين والناشرين التابعين لوسائل الاتصال علاوة على الناشرين بوكالات الإعلان ، بالإضافة إلى كافة العاملين بالشئون المالية والتجارية الراغبين فى الحصول على بيانات تعليمية أو غيرها من المضامين اللازمة للنشر . ويتم تصور ثلاثة أنواع من الخدمة من أجل تسويق الصور وتحقيق الأرباح من ورائها : خدمة تعليمية وخدمة ثقافية، وخدمة جماهيرية. ولكى يتم إتاحة هذه الخدمات فإن المشروع سوف يقدم برامج للعقل الالكترونى أو مواد معدة للاستخدام مع الأجهزة السمعية / البصرية علاوة على تقديم سلسلة كاملة من مادة من أجل ترقيم وتحديد ونشر صور رقمية عبر شبكة الانترنت العالمية، تماشيا مع كل من معايير ايزو ISO العالمية والتنظيمات الأوربية المتناغمة التى تحكم حقوق الملكية الفكرية. ولسوف تتم الإجراءات بحيث تجرى المشتريات من خلال استخدام بطاقات البنك المضمونة كما أن الخدمة الخاصة بتحديد الحقوق سوف تصاحب بيع الصور. وبرامج العقل الألكترونى سوف تتيح الفرصة للوصول إلى ٢٣٠ ألف صورة رقمية ذات نوعية ممتازة، علاوة على قدر كبير من مبيعات الصور المعاد نسخها .

ملاحظات

(١) قاموس وسائل الاتصال المتعددة للفنون الحديثة والمعاصرة. باريس . هازان / متحف الفيديو / RMN/ آكال ١٩٩٦.

(٢) عنوان الانترنيت

2. Internet address: http/www.culture.fr/culture/autserv/autserv.htm

(٣) سلسلة المتاحف

3. Museums On Line – E-mail address: ddelouis easynet.fr

هذا التقرير من إعداد مارين أولصون رئيس مشروعات وسائل الاتصال المتعددة الخاصة بشركة باريسية متخصصة فى اتصالات الأعمال المالية والتجارية، وهو أيضا متخصص فنى سابق بالمركز القومى للدراسات والبحوث فى التكنولوجيات المتقدمة بمنطقة ديجون بفرنسا .

خطابات

فى المجلة الدولية للمتحف العدد ١٩٢ [المجلد ٤٨ العدد ٤ لعام ١٩٩٧] نجد أن صورة لأيقونة كانت قد سرقت فى ٢ ديسمبر ١٩٩١ من متحف فى منسك / بيلاروس قد نشرت على الصفحة الثانية . أود أن أوجه الشكر للمجلة الدولية للمتحف لإبلاغها القراء بمثل هذه الحالات المتعلقة بالأنشطة المشبوهة غير المشروعة . ولكن هناك بعض الأخطاء الواردة فى التعليق ينبغى الإشارة إليها .

أولا : جزيرة كريت جزيرة يونانية ومدرسة اكريتية تضم رسامين مشهورين عملوا أثناء فترة ما بعد البيزنطية تاريخ ما بعد العصور الوسطى اليونانية . وأشهرهم ثيوفانيس الكريتى [القرن السادس عشر] لم تكن تعرف فن الأيقونات البيزنطى وما بعد البيزنطى ولم يكن لها علاقة بالوحات الجذرية فى تلك الفترة بخلاف الحقيقة التى مفادها أن الكثيرين من الرسامين وفنانى الموزايك الذين عملوا فى ايطاليا قد ساهموا بقطع فنية رائعة فى تاريخ الفن مثل تلك التحف الموجودة فى سيفاو [صقلية] والتى يرجع تاريخها إلى القرن الثانى عشر ومثل التحف الموجودة فى رافينا [قطاع أبو لينارويوس وقطاع فيتاليوس] والتى يرجع تاريخها إلى القرن السادس ...اللخ.

ثانيا : توجد أربعة نقوش على سطح الأيقونة ثلاثة منها يمكن مشاهدتها فى الخلفية (Veil) وواحدة منها موجودة على حافة الحجاب وهى مكتوبة باللغة اليونانية وبالتالى فهى مكتوبة بحروف أبجدية يونانية . وعند الجزء العلوى من الأيقونة توجد أربعة حروف : اثنان على اليسار واثنان على اليمين، وهى اختصارات لكلمتين يونانيتين بمعنى « أو الرب» وبالقرب من كتف السيد المسيح بالجهة اليسرى توجد أربعة حروف أخرى هى اختصارات لكلمتين يونانيتين بمعنى : المسيح عيسى والنقش الرئيسى للأيقونة مرسوم خلف رأس مريم على اليسار حيث توجد كلمة يونانية بمعنى « أم الرب» التى تشفق علينا وعلى الجنس البشرى دائما . ومن المتعذر قراءة النقش كله الموجود على الحجاب ، ولكن الحروف الأبجدية هى حروف يونانية على نحو أكيد.

والجدير بالذكر أن الأبجدية السيريلية « Cyrillic » قد ابتكرها راهبان هما : سيريل وميثوديوس وهما شيقيقان يونانيان من منطقة ثيسالونيكى : ومن المعتقد أنهما هما اللذان قاما بجهود التبشير بين الشعوب السلافية علاوة على العمل على إضفاء طابع الحضارة والتمدن على تلك الشعوب والأبجدية الخاصة بهما تتألف أساسا من حروف مأخوذة من الأبجدية اليونانية مع إدخال بعض الحروف الجديدة التى كانت ضرورية من أجل النطق باللغات السلافية.

وختاما يمكن القول بإن الأيقونة هى النموذج متميز لتراث الرسم اليونانى القديم لفترة ما بعد البيزنطية . حيث تصور كيف أن التقاليد الثقافية والدينية الأرثوذكسية بوجه عام كانت تعبر عن حب الشعوب وحب الفنانين وإيمانهم بـ « الباناجيا Dangial قديسة القديسين أم الرب.

أولجا داسيو

عالمة الآثار . ومدرسة فى الليسية اليونانية تيسالونيكى / اليونان

تعليق رئيس التحرير :كافة المعلومات الواردة عن الصورة « المسروقة » قدمها الأنتربول وفقا للمعطيات التى تم الحصول عليها من السلطات الوطنية.

ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال

museum international

Correspondence

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

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

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

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

Subscription rates for 1997

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

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

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

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

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

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

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

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

© UNESCO 1997

مركز مطبوعات اليونسكو

١ شارع طلعت حرب - القاهرة

ت: ٣٩٢٠١٧٥

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

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

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

٢٠ دولار أمريكى للمجلة الواحدة - للدول العربية

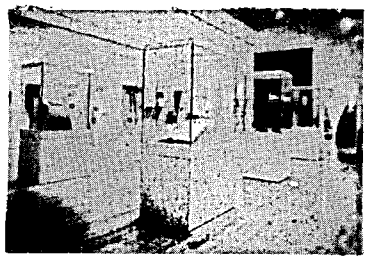
٢٥ دولار أمريكى للدول الأخرى

ويسدد الاشتراك بشيك باسم المركـز

What does it take to be Museum of the Year?

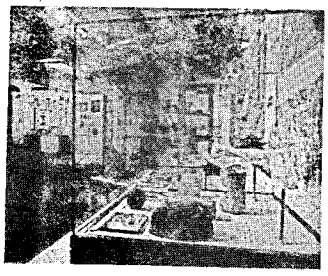
Start with a £3m budget, an experienced professional team, an elegant period building, and a fine collection. Raise another £1m from private sources. Add some creative vision and strong leadership. Work extremely hard for six years. Finish off with carefully-specified and well-built showcases.

That's all, really. Nothing much to it.



The 3,000 ft² Art Gallery, part of the refurbished County Museum, is equipped with demountable INCA showcases which can be stored when not in use. Elsewhere in the Museum are MONO recessed wall-cases: CLAM bonded glass boxes; and multi-bay INCA cases lit with FLEX fibre optics fittings.

Click Systems congratulates National Heritage for its choice of Buckinghamshire County Museum as 1996 Museum of the Year. Also director Colin Dawes, his Aylesbury team, and designers Bremner & Orr, for making the right decisions and then carrying them through.



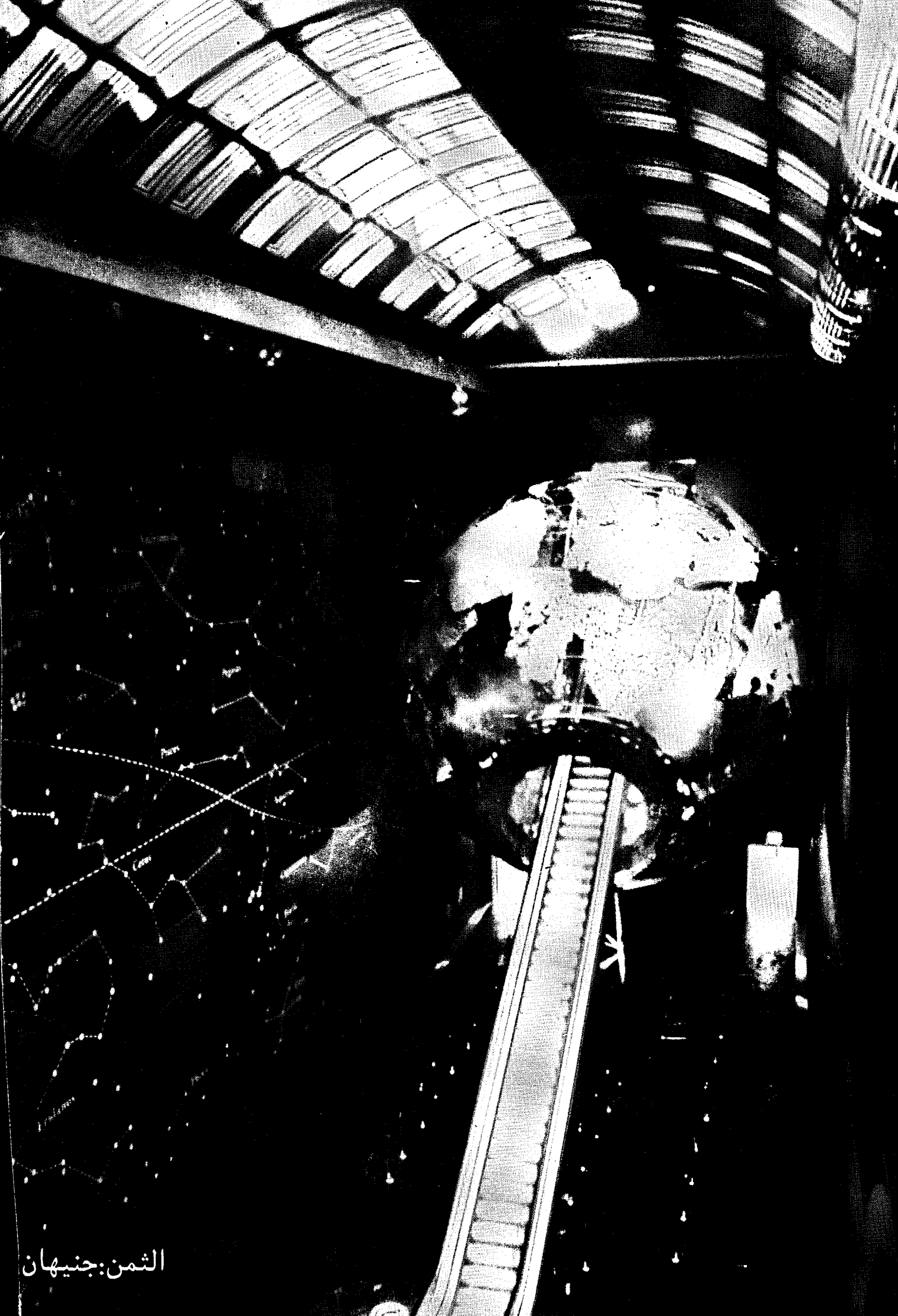
Click's unique range of museum-showcase systems offers more design scope, and higher standards of performance, than other methods of construction. We can help identify your technical needs and meet them consistently.

Beware substitutes. Talk to us before you order.

click

Made-to-measure systems

Click Systems Limited.
40 Blundells Road, Bradville, Milton Keynes MK13 7HF
Tel: (01908) 220033 Fax: 319063



الثمن: جنيهان