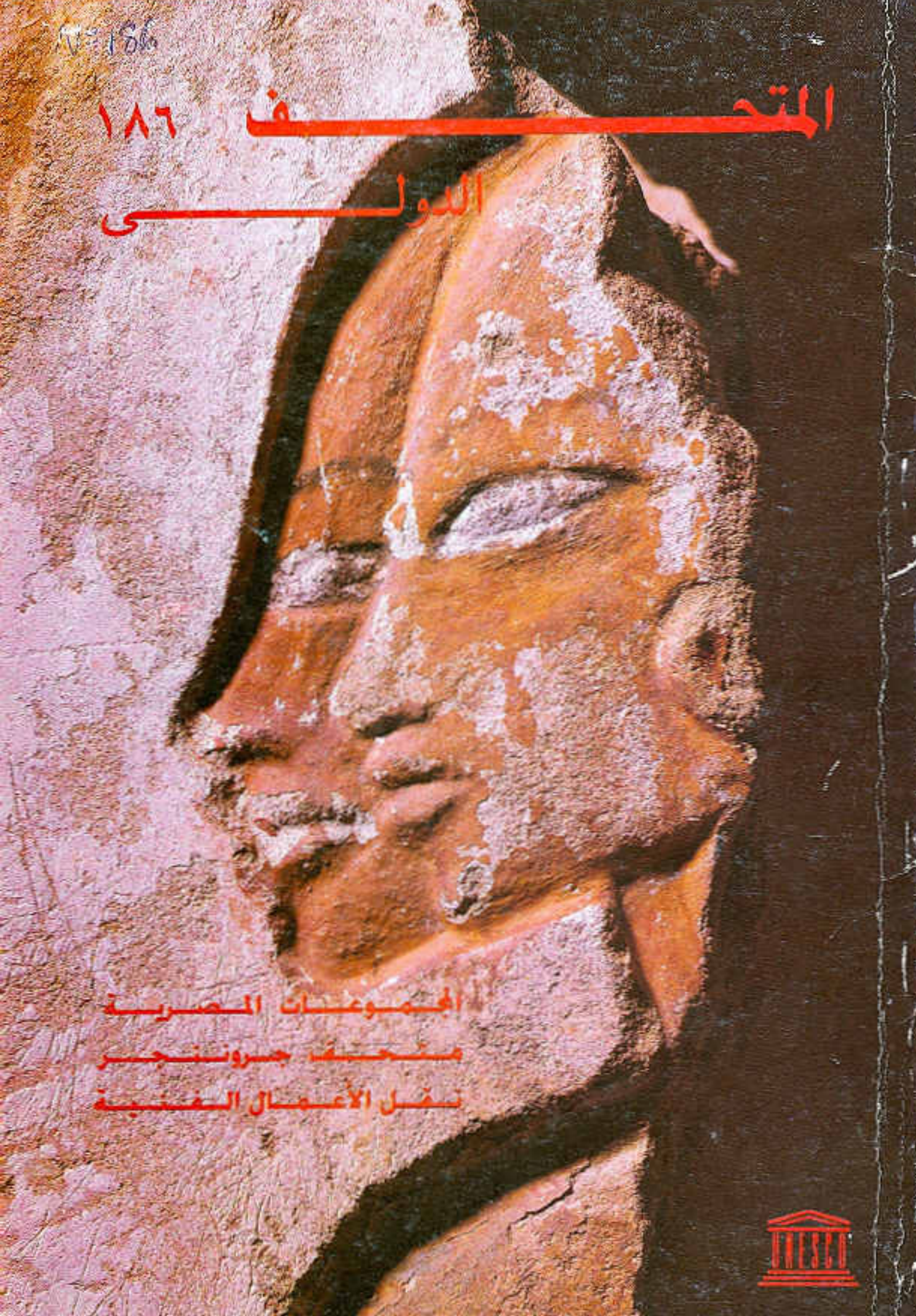
N° 186

المتحف الدولي ١٨٦



المجموعات المصرية
متحف جرونتجر
نقل الأعمال الفنية

Click.

علم التصوير الفوتوغرافى وقصة نشأته فى محيط دير لاكوك فى ويلشاير، هو موضوع متحف فوكس تالبوت، وقد استخدمت فيه احدث صيحات العرض وآخر تكنولوچيات الاضاءة لجذب انتباه الأجيال القادمة.

تصميم نوجنت فاليس بريبرلى، صناديق العرض والألياف البصرية بواسطة أنظمة كليك

Limited
Kents Hill, Milton Keynes MK13 7HF England
Tel: 0908 220 033 Fax: 319 063

المحتويات

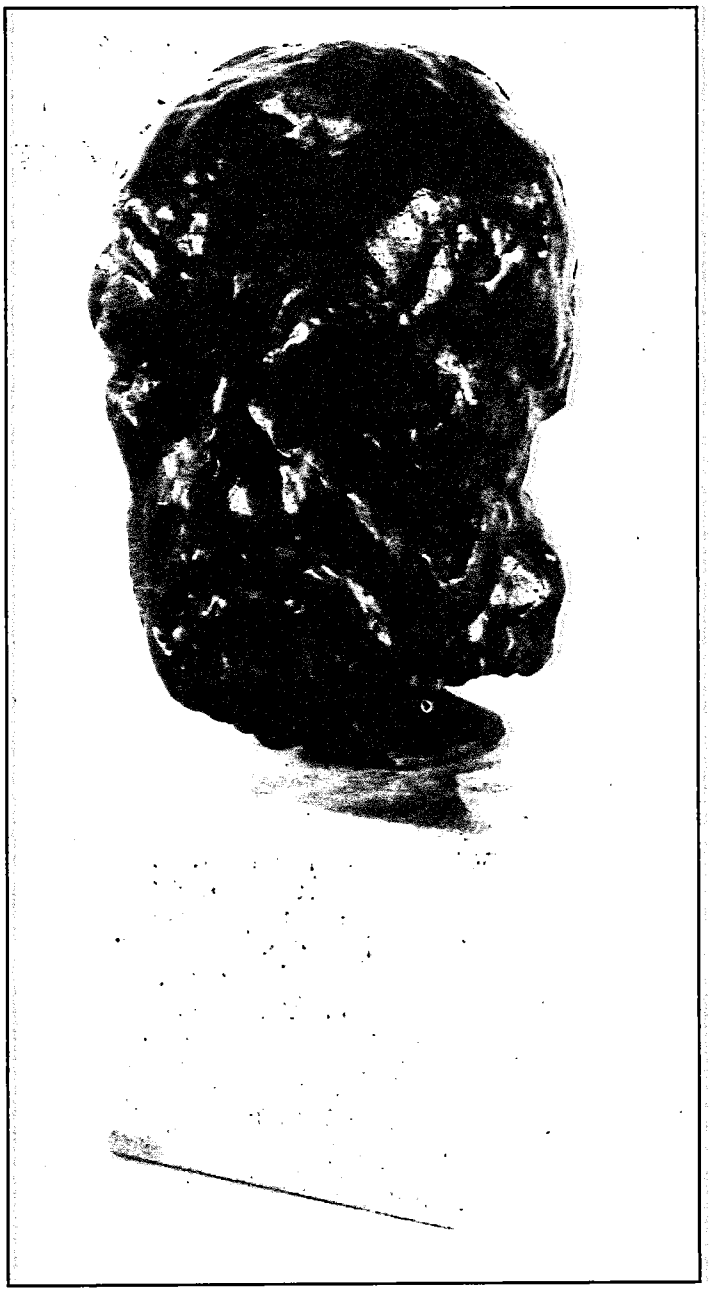
الافتتاحية	٣	
ملف المجموعات المصرية	٤	**ما يريد الزائرون مشاهدته** ديتريش ڤيلدونج
	٩	**زيادة المجموعات المتحفية** موريس بيبربريه
	١٢	**المتاحف والعمل الميدانى استعادة الماضى :** هانز د. شنيدر
	١٨	**متحف النوبة فى أسوان** **تقرير مجلة المتحف الدولى**
	٢١	**حوسبة مجموعة مقتنيات المصريات فى متحف اللوفر** كريستيان زيجلر
	٢٧	**دليل موحد للآثار المصرية :** **وصنع معايير موحدة لتوثيقها** آرتى - ايجيبرشت وريجينى شولتز
	٣٠	**التكنولوچيات الجديدة تركز على المومياوات** تقرير لمجلة المتحف الدولى
	٣٣	**مصر القديمة فى روسيا وأوكرانيا والقوقاز ودول البلطيق وآسيا الوسطى** سڤيتلانا هوجاش
	٣٨	**تقديم التحف المصرية : المفاهيم والأساليب** ريتشارد فانينى
	٤٤	**المعرض المؤقت : وكيف يمكن لعرض قائم على فكرة علمية جادة أن يكون أيضا عرضا يحتوى على كنوز ويجذب اهتمام العامة** آريال ب. كوزلوف
حدث	٥١	**متحف جرونينجر : انطلاقة على غير المألوف** جيتى بروجمان
ممارسة	٥٥	**نقل معرض الفن :** **الوضع بالنسبة للاستراتيچيات البديلة** بيتر كانون - بروكيس
وجهة نظر	٦٠	**ما هو ثمن النجاح ؟** فيرا زولبرج
معالم	٦٤	**أنباء مهنية**

الغلاف الأمامى

رأسان (حفر بارز ملون على حجر رملى) من البوابة التاسعة فى الممر الجنوبى لقاعة الاحفال بمعهد آمون الكبير بالكرنك، الأسرة الثامنة عشرة.

الغلاف الخلفى

معبد فيلة طباعة حجرية ملونة من تنفيذ ليبير، مأخوذة عن الجزء الأول من كتاب وصف مصر، القرن التاسع عشر، مجموعة خاصة.



مـــســـروقـــات

تمثال من البرونز يعرف بـ "الرجل ذو الأنف المكسور" لرودان، يحمل توقيع رودان على الجانب الأيسر، وعلامة المسبك على سطرين فى الجانب الأيمن : الكسيس روديبه، فونديه باريس، الأبعاد ٥ر١١ × ٥ر٨ × ٧ سم، وقد سرق من أحد المتاحف فى بواتييه، فرنسا، فيما بين ١٦ يونيو إلى ٨ يوليو ١٩٩٣

Reference 93 / 3209 / SL Interpol Franca

الافتتاحية

لماذا مصر ؟

يقول هيرودوت عن المصريين "إنهم وجدوا منذ ظهور الانسان على الأرض" فهل نصدقه؟ لقد لاحظ مؤرخون محدثون أن تاريخ مصر المسجل يمتد لفترة زمنية تزيد عن مثيلتها فى أى بلد آخر فى العالم الغربى. وهم يقولون إن الفترة ما بين العصر الذى نعيش فيه وعصر المعابد الضخمة، التى تنتمى إلى اليونان القديمة، أقصر من الفترة بين الحضارة الإغريقية القديمة وعصر بناء الأهرامات فى الدولة المصرية القديمة. وكان هذا سببا كافيا للمتحف الدولى لكى يلقى نظرة من قريب على ما أطلق عليه عالم مصريات شهير "الصفات اللصيقة بمصر منذ القدم وهى : الحكمة، الرخاء، الثروة، الخلود، والغموض أو الغرابة".

غير أن هناك سببا آخر يدعونا إلى التعمق فى هذا الموضوع الشيق، الذى لايزال محدثا وهو : علم المصريات ونشأته المتحفية. فبدون تلك الثروة المتمثلة فى التحف والقطع الفنية، التى تم تجميعها، سواء عن طريق جامعى التحف أو بمعرفة الحكومات، لم يكن لإنسان العصر الحديث أن يعرف سوى القليل عن معنى ومكانة هذه الحضارة القديمة العريقة الممتدة. بل إنه كان سوف يعى، إذا استطاع، القليل فقط من إسهاماتها فى الحياة المعاصرة.

حتى نهاية القرن السابع عشر كانت معرفة أوروبا بمصر تقتصر على بعض الإشارات العابرة فى "العهد القديم"، وكذا أعمال الكتاب الكلاسيكيين، فقد قام "هيرودوت" برحلته الشهيرة إلى مصر فى القرن الخامس قبل الميلاد، وتبعه بعد ذلك العديد من الكتاب المتميزين. أما نشأة علم المصريات على النحو المعروف لدينا الآن، فقد جاءت عام ١٧٩٨ - ١٧٩٩ مع حملة نابليون على مصر. وعندما تم طبع كتاب "وصف مصر" فى الفترة من عام ١٨٠٩ إلى ١٨١٣. وقد أدى هذا الكشف المفاجئ عن هذه الحضارة الغريبة الغامضة إلى نشوء قدر ضخم من الاهتمام بها لدى العامة، حيث أنها تضرب بجذورها فى التاريخ لمدى أعمق من كافة الحضارات الأخرى.

ولم يفتر هذا الاهتمام حتى اليوم، حيث يلقى تراث مصر القديمة بظلاله على الحقب التاريخية اللاحقة. فالفن الرومانى، وفن عصر النهضة، والفنون التطبيقية فى عصر نابليون، وآنية "جوزيه ويد جوود" الفخارية، ومجوهرات "رينيه لاليك"، وكل ما يتعلق بالحركات المعروفة بالفن الجديد والقديم، كل هذا لم يكن سوى انعكاس لتأثير تلك الحقبة التاريخية على حضارتنا الإنسانية المعاصرة.

ويعرف علم المصريات بأنه العلم الذى يدرس الحضارة المصرية القديمة عبر ثلاثة آلاف عام من حقبة العصر الفرعونى القديم، وكذلك ماتلاها من حقب يونانية - رومانية ومسيحية، إلى جانب دراسة منطقة النوبة فى الجنوب. وقد لعبت المتاحف دورا رئيسياً فى جعل الآثار المصرية معروضة لأكبر عدد من الناس. ويساند هذا الجهد من قبل المتاحف، دور آخر لاغنى عنه وهو الدور الذى يلعبه البحث العلمى الذى أسفر عن أساليب قانونية متعقلة لجمع الآثار، بالاضافة إلى التقدم التكنولوجى فى مجالات صيانة الآثار والتوثيق الصوتى لها، إلى جانب قواعد النشر وطرق العرض الفنية الابداعية، فضلا عن وجود مجموعة من المواد والطرق التى تفسر وتشرح المجموعات الأثرية. تلك كانت الاعتبارات التى أفرزت عدة موضوعات يتناولها موضوعنا الرئيسى.

وينبغى على القراء ملاحظة أن الأسماء قد تختلف فى علم المصريات : فعلى سبيل المثال كان الفراعنة الذين كانت اسماؤهم "امنحتب" يدعون أيضا باسم "امينوفيس" وفى كل الحالات راعى "المتحف الدولى" توضيح ما قصده المؤلف.

وينبغى أن نتوجه بالشكر الخاص إلى د. "هانز شنايدر" رئيس اللجنة الدولية للمصريات فى "اللجنة الدولية للمتاحف" الذى اسهم بعلمه وخبرته وذاكرته القوية فى تسهيل هذه المهمة. كما أن أمانته والتزامه الشديد بتحقيق أعلى درجات العلم اكسباه مكانة خاصة فى الجمعية الدولية للمتاحف.

ما يريد الزائرون مشاهدته

بقلم : ديتريش ڤيلدونج Dietrich Wildung

"فى مجمعات المبانى المتحفية التى فيها يُعرَض فن وثقافة العالم بأسره منذ ما قبل التاريخ وإلى اليوم، فإن الأقسام المصرية دائما ما تكون فى الغالب هى الأقسام التى تلقى أشد الاهتمام من جانب زوار المتحف". هكذا يتصدى ديتريش ڤيلدونج للمعرفة المقررة التى دفعت بالكثير من المتاحف إلى أن تخلع على ما لديها من مجموعات مصرية نوعا من الاعتراف الهزيل غير الكافى، وهو يشرح السبب الذى من أجله راح الزوار دائما يتدافعون فى احتشاد لمشاهدتها. والمؤلف هو مدير المتحف المصرى والمقتنيات البردية بمتاحف الدولة فى برلين وأستاذ لعلم المصريات بالجامعة الحرة فى برلين. وهو رئيس للرابطة الدولية لعلماء المصريات ومدير أعمال التنقيب الأثرى فى مصر والسودان.

"النور من الشرق يسطع مشرقا" Ex Oriente Lux – إنه ولاشك قول معروف فيما نعرفه نحن بـ "العالم الغربى". فهو قول يصف أصل ومصدر الثقافة والحضارة، إلا أن الحقيقة تبقى أن العالم فى الغرب يرى أن أصوله وجذوره فى تراث الزمن الكلاسيكى القديم، فى بلاد الإغريق وروما القديمة، بالكامل تقريبا. فإن الثقافات التى تسبق ثقافة اليونان القديمة فى منتصف الألف الأول قبل الميلاد، غالبا ما تُوصف بأنها ثقافات "قبل إغريقية" وإن هذا التعبير إنما يعكس بوضوح معانٍ سلبية. فهو تعبير يرى فى ثقافات الشرق الأدنى القديمة خطوات طفولية على الطريق المؤدى إلى الثقافة العليا السامقة، التى لم تثمر بكامل نضجها حتى زمن أثينا وروما. ويمد هذا الاتجاه فى أمد تصور ذى طبيعة تطورية يعود إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، اللذين فهما الثقافة الخاصة بهما باعتبارها نقطة الانتهاء، وخاتمة المطاف والذروة، أو الأوج فى عملية تطور تصبح أكثر بدائية كلما توجهنا بنظرنا فى الزمان إلى الوراء أكثر.

إن هذا الاتجاه الاستبعادى لحضارات ما بين النهرين، وهضبة الأناضول، ومصر والسودان يضرب بجذوره فى التاريخ العلمى. فإن الاهتمام بالتاريخ القديم، وهو الاهتمام الذى بدأ أيام عصر النهضة، يركز على المصادر المكتوبة، أى على النصوص اللاتينية واليونانية والعربية.

فالمعلومات عن منطقة شرقى حوض البحر الأبيض القديمة وكذلك عن الشرق الأدنى لم تصل إلى أوروبا إلا عن طريق غير مباشر من خلال هذه الكتابات الأخيرة، ومن ثم فهى لم تكن معلومات صحيحة موثوقة بالمعنى الدقيق للكلمة. إذ كان من المستحيل التعامل المباشر مع المصادر المكتوبة فى مصر القديمة وفى بلاد ما بين النهرين لأنه ما كان من الممكن قراءة الخط المسمارى أو النقوش الهيروغليفية، ولا كان من الممكن ترجمتها فى ذاك الحين. إذن لم تكن ثمة مقابلة أو لقاء علمى جاد مع هاتيك الفترة، وفى عام ١٨٢٢ عندما فك جان فرانسوا شامبوليون Jean - Francois Champollion رموز الهيروغليفية، وحل لغزها، كانت ثمة صورة عن مصر القديمة مخضبة بأحاديث السحر والمومياوات قد رسخت منذ أمد جد بعيد. ويُعد موقف جوته Goethe من قدماء المصريين مثالا نموذجيا فى هذا الصدد : فقد تحمس لفنهم أول الأمر، ثم مالبث بعد ذلك – تحت تأثير هردر Herder – أن أولاه ظهره لأن قدماء المصريين (وفقا للرأى الذى كان شائعا متداولا فى عصره) لم يكن لديهم نظام للكتابة والتدوين محكم دقيق.

فإلى منتصف القرن التاسع عشر لم يكن الثراء الحقيقى للثقافة المصرية القديمة قد بدأ يصبح جليا واضحا، ذلك لأن ميراث مصر الأدبى لم يكن حتى ذلك الحين متاحا أو فى المتناول. وهو ميراث يكفل قدرا من المعلومات الدقيقة عن تاريخ للإمبراطورية الفرعونية بطول ٣٠٠٠ من السنين. وهو ميراث يشرح ويفسر اللغة المجازية الخفية للديانة المصرية القديمة، المدونة فى النقوش البارزة بالمعابد، والرسوم على جدران المقابر وعلى لفائف البردى. كذلك أصبح واضحا الآن القدر الذى تدين به الثقافتان اليونانية والرومانية بالضبط لقدماء المصريين : من حساب للتقاويم، ونظام الحساب العشرى، وأصول الطب، ومبادئ الرياضيات. كما أن تأثير الديانة المصرية القديمة – مما لها من مذهب مستتر فى الوحدانية أو التوحيد – على اليهودية والمسيحية قد كشفت عنه النصوص المدونة.

ومن المستغرب تماما أن هذه المعرفة التي تم إحرازها فيما يربو على ١٥٠ عاما من دراسة المصريات لم تنفذ بعد بالقدر الكافى إلى وعى فروع المعرفة المجاورة. فمما لا سبيل إلى إنكاره اليوم أن نصوص الديانة المصرية القديمة والفلسفة والعلم والأدب متاحة، وفى المتناول فى ترجمة، ومع ذلك فهى لا تلقى من الاهتمام بها والانتباه لها إلا قليلا. وهذه المرتبة الأقل لمصر القديمة بالنسبة لثقافات وحضارات التاريخ الكلاسيكى القديم التى نشأت بحكم الأعراف الكلاسيكية

ترجمة : أسامة عبد الحليم زكى

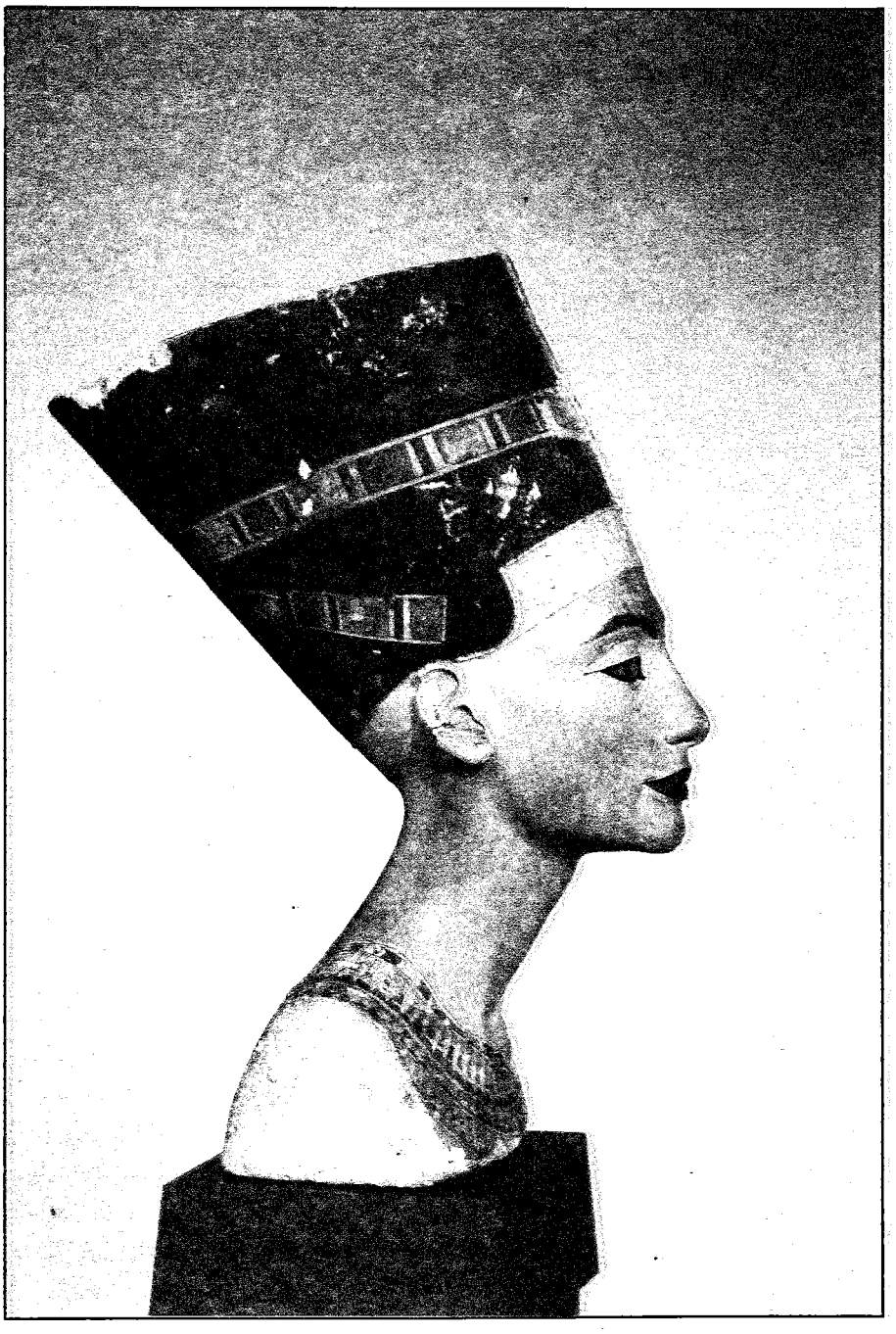
الأوروبية تنعكس فى الحالة - الآن كما فى الماضى - التى عليها الفن والعمارة المصريين فى متاحفنا. إن القطع الأثرية المصرية القديمة التى وصلت - أول ما وصلت - إلى مجموعات النفائس فى بلاطات الأمراء الأوروبيين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر. وفى متاحف أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر المنشأة حديثا - كما فى لندن وباريس وليدن، وبرلين والڤاتيكان مثلا - قدمت مصر القديمة على أنها ليست أكثر من مجرد إرهاص بعصور التاريخ القديم الكلاسيكية. ونادرا ما كان يقام متحف مستقل للمصريات، وإن كان متحف تورين واحدا من أمثلة قليلة العدد. وحتى اليوم تؤلف مجموعات المقتنيات العامة من الفن والثقافة المصرية القديمة عموما أقساما من أبنية متحفية تغطى نطاقا من الموضوعات أوسع، وليس من غير المألوف بالنسبة لها أن تتلقى من إدارة المتحف الدعم الأقل، وعند مشاريع التجديد أو بناء أبنية جديدة تحظى بالقليل من الاهتمام أو بعدم الاهتمام. فمثلا، إن الكثير من أقسام متحف الفنون الجميلة ببوسطن فى الولايات المتحدة قد تم تحديثها وتوسيعها، أما القسم المصرى من المتحف، وهو واحد من أكثر الأقسام أهمية، يمكن أن يوجد فى أى مكان من العالم، فهو باق بالكامل مهملا على حاله القديم. وقد وضعت خطط بهدف التوسع فى مجموعة المقتنيات الرسمية الخاصة بالفن المصرى فى ميونخ - تحفة عشاق مصر - إلا أن هذه الخطط قد تمت التضحية بها مرارا وتكرارا لصالح تنمية وتطوير متاحف الفن الأوروبى. وتأتى الأقسام المصرية فى متاحف اللوڤر وڤيينا ومتحف بروكلين فى الذيل من عملية التجديد والتحديث.

وإن سيادة الفن الأوروبى فى السياسة المتحفية - منذ العصور الإغريقية القديمة وحتى اليوم - لا تعكس بالتأكيد الاهتمام والشغف بهذه المتاحف من جانب عموم الجمهور. فإن الاحصاءات تظهر صورة مختلفة تماما. ففى مجمعات المبانى المتحفية التى فيها يعرض فن وثقافة العالم بأسره، منذ ما قبل التاريخ وإلى اليوم، فإن الأقسام المصرية دائما ما تكون فى الغالب هى الأقسام التى تلقى أشد الاهتمام من جانب زوار المتحف. وإنه لمن الحق القول بأن الكثير من المتاحف يعيش على مالديه من أقسام مصرية. فعندما تنظم معارض خاصة، فإن المعروضات المصرية القديمة تجذب إليها باضطراد الأعداد الأكبر من الرواد والزائرين، وإذا ألقينا نظرة على روابط واتحادات أصدقاء المتاحف لوجدنا أن الجمعيات المصرية تحظى بالعدد الأكبر من الأعضاء. وإن السؤال عن السبب الذى من أجله تحظى مصر القديمة بشعبية جمة بين مرتادى المتاحف وزوارها؟، هو سؤال تنصرف الإجابة عنه إلى التعبيرات النمطية القديمة عن مصر (وأعنى بها : الغموض والموميـاوات المحنطة)، وهى التعبيرات التى أدت - ولزمن طويل - إلى تعويق أية دراسة جادة لمصر. فمنذ أمد بعيد يرجع إلى عام ١٨٤٠، استقبل الجناح المصرى الصغير فى المتحف الإمبراطورى ببرلين فى بضع من الأيام قليل ما يربو على ٤٠٠ زائر؛ وليس ثمة من شك فى أنهم لم يكونوا منجذبين إعجابا بفن مصر القديمة، وإنما كانوا - عوضا عن ذلك - فى شغف بالصالة التى كان فيها عرض المومياوات. بل إن الشغف بالمومياوات يظل إلى اليوم باعثا قويا للصبية والشباب على زيارة المتاحف.

ميراث معقد

سرعان ما يفهم

ولكن، ثمة عوامل أخرى كثيرة تجعل مصر القديمة على قدر كبير من الجاذبية فى أروقة المتاحف، فإن للميراث الفنى والمادى لمصر محتوى تشقيفيا فريدا ومضمونا من الممكن الإحاطة به وإدراكه؛ بل والأكثر من ذلك أنه ميراث يمكن فهمه بسهولة ويسر. ويمكن إرجاع ذلك إلى الحالة التى عليها حفظ المكتشفات الأثرية، فهى ممتازة بدرجة خارقة للعادة. فبسبب الظروف الچيولوچية والمناخية المواتية والسائدة



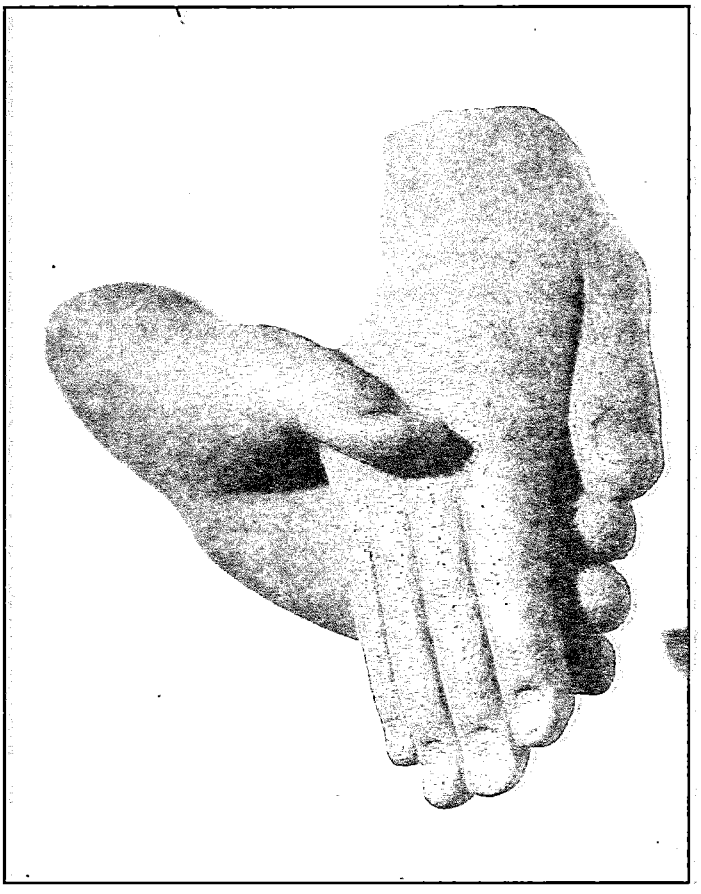
أفضل تمثال للملكة نفرتيتى فى المتحف المصرى ببرلين وهو يجتذب فى كل يوم الآلاف من الزوار ولذلك فإنه يحتاج إلى أسلوب عرض خاص بسبب "حركة الجماهير الحاشدة ذهابا وإيابا".

فى وادى النيل، كتب البقاء والحفظ لسائر المواد، ليس فقط للحجرى منها والمعدنى والفخارى، وإنما أيضا للمصنوعات الخشبية، وقطع النسيج، وأوراق البردى، ومشغولات السلال. وإن تنوع التراث الأثرى يقدم صورة كاملة المعالم عن الحياة فى مصر القديمة. وثمة سبب آخر يفسر لماذا بقيت هذه النفائس المكتشفة على هذا الحال من الصحة والسلامة لآلاف السنين، هو أنها عادة ما كانت أشياء جديدة ولم يسبق استعمالها عندما دفنت بوصفها تقدمات وقرابين جنائزية، قصد بها أن تكون فى صحبة الموتى أكثر من أن تكون فى خدمة الأحياء. وهى تؤدى اليوم الوظيفة المنوطة بها تماما على النحو الذى كان قدماء المصريين قد أرادوه لها : أن تحفظ الحياة بعد الموت. فعند مشاهدة هذه الأشياء والنظر إليها، يخبر كل زائر للمتحف نوعا من الشعور ببعث أصحاب هذه الأشياء، ورجعتهم إلى الحياة على النحو الذى كانوا عليه تماما منذ ما بين ٢٠٠٠ أو ٥٠٠٠ سنة مضت. فى حين أن الثقافات التى تلت - مثل ثقافة اليونان وروما - تقدم من المعلومات ما هو أقل بكثير من المعلومات التى تقدمها مصر القديمة، إذ أن هذه الثقافات الأخرى لم تنحدر إلينا إلا فى مواد ذات قدرة أقل على المقاومة - من معدن وفخار وأحجار.

ولأن الأشياء المكتشفة فى حالة ممتازة، فإن مصر القديمة لا تعرض أو لا تقدم فى المتاحف فقط من خلال قطع أثرية حجرية من الفن الرفيع، بل ومن خلال الأوانى والأوعية اليومية أيضا، كما أنه يمكن للزوار مشاهدة تماثيل مصر القديمة ونقوشها الجدارية البارزة، لا بوصفها مجرد قطع من النحت القديم قَلَص تأثيرها، أو تقلص بتلاشى ألوانها، بل إن الزوار يرونها فى تمامها وكمالها الأصلى الزاهى بالعديد من الألوان، وهو ما يخلع على هذه القطع سمتا من حيوية وفاعلية. وإن ما للأعمال الفنية المصرية القديمة من تأثير فورى ومباشر، إنما يكمن فيما لهذا الفن من تركيبات وتكوينات أساسية. فلا يزال صفاء هذا الفن ولغته الاصطلاحية المفهومة أمورا ممكنا استيعابها بسهولة ويسر. وإن ما لهذا الفن من نقوش جدارية بارزة، هى على درجة من الوضوح قوية، بما لها من أسس ومبادئ تضاهى أسس ومبادئ المدرسة التكعيبية cubism، وإن كان من غير المستطاع قراءة المحتوى أو المضمون فى هذه الأعمال الفنية دون إلمام معرفى بمصر القديمة. ولا يمكن المرور بخبرة هذا اللقاء المباشر مع مصر القديمة إلا بين يدى القطع الأصلية، إما فى مصر ذاتها - التى لا تزال دون أدنى شك أكثر الأماكن فاعلية وتأثيرا فى إحداث حوار من

هذا النوع يمتد عبر الآلاف من السنين - وإما فى أروقة المتاحف. وإن للمتاحف فى هذا الصدد لفرصة فريدة متميزة. فهى قادرة على إتاحة وتقديم قدر من المعلومات الموثوقة، ذات الصحة التاريخية، كما أنها قادرة على ما هو أكثر من مجرد المعلومات، وأعنى بذلك خلق الانطباع بأن المشاهد والموضوع المشاهد كلاهما فى عصر واحد. فإن المحدثين من الزوار عند مواجهتهم أو مجابهتهم بالطبيعة الحية لتمثال مصرى قديم أو لصورة رأس، يخبرون فى أنفسهم شعورا بالدعوة إلى الدخول فى حوار؛ فهم يتغاضون عن البعد الشاسع فى الزمان الذى يمتد لآلاف من السنين ويكتشفون الخلود الباقى على الزمان، - فى نظرة إلى الأمر من زاوية مغايرة - يكتشفون انغماس عصرنا الحديث فى لجة التراث والتاريخ.

وقد عملت متاحف كثيرة بجد ونشاط على إعادة اكتشاف وحفظ الميراث الثقافى لمصر القديمة. فإن مجموعات المقتنيات المصرية الضخمة الموجودة فى الولايات المتحدة، تتألف فى معظمها من قطع تم العثور عليها فى عمليات حفر وتنقيب، نظمت بمعرفة هذه المتاحف. فمتحف الميتروبولوليتان للفن بنيويورك، ومتحف الفنون الجميلة ببوسطن، والمتحف الجامعى بفيلادلفيا، كانوا - وعلى نحو متواصل - فى شغل بمصر فى مجال البحث العلمى، وبالسودان أيضا إلى حد ما، وذلك منذ باكورة القرن العشرين. وقد احتفظت المتاحف لنفسها - بموجب نظام قسمة القطع المكتشفة الذى عمل به كقاعدة فى مصر وفى السودان (ولا يزال إلى اليوم يثبت صلاحية فى الأخيرة من البلدين) - ببعض المستكشفات التى صادفتها فيما قامت به من أعمال حفر وتنقيب، ولذلك تبقى هذه القطع - بمعنى ما من المعانى - إلى اليوم سفراء ثقافيين للبلد الأصل فى تقديمها. وبالنظر إلى النفائس التى تأتت للمتحف المصرى ببرلين من حفائره فى تل العمارنة ومنطقة أبى صير، كان المتحف ومعه متحف برجامو، ومتحف الشرق الأوسط، ينزلون مصر القديمة نفس المنزلة التى ينزلونها الثقافات القديمة الأخرى، بل ويضعونها فى طليعة ما يحظى بشعبية جماهيرية عامة.



يدا إخناتون ونفرتيتى فى المتحف المصرى ببرلين وهى قطعة ذات جاذبية خاصة لأهل الخبرة والحذق فى الفنون.

إن آثار وادى النيل القديمة مهددة الآن بشكل حاد من جراء التغير المناخى، والانفجار السكانى، والفساد الذى حاق بالبيئة، لذا فقد قررت متاحف أخرى كثيرة، فى العقود الأخيرة من الزمن، أن تلعب دورا نشطا فى مجال البحث العلمى فى مصر. ويعد متحف بيليزايوس Pelizaeus فى هايدز هايم ومتحف بروكلين فى مصر. نيويورك ومتحف ريجكس ڤان آودهدن Rijksmusem Van Oudheden فى ليدن، نماذج بارزة فى هذا الصدد.

المتاحف المصرية بوصفها مؤسسات للبحث العلمى

إن البحث العلمى لا ينطوى على أعمال الحفر والتنقيب الأثرى فى مصر فحسب، بل ويتضمن أيضا قيام المتاحف بإصدار نشرات عن تفاصيل

ما تملكه من مجموعات المقتنيات. فبالإضافة إلى القطع الأثرية لمصر والسودان (كالمعابد والمقابر وبقايا المستوطنات السكانية والمحاجر القديمة) تضم المقتنيات المتحفية التى تحتوى على ذاكرة ثقافة وادى النيل القديمة وحضارته، فهى سجل حافظ، فيه المصادر الفنية الاصطلاحية والتنظيمية والمادية والمالية، اللازمة للحفاظ على هذا التراث الثقافى، بطريقة موثوقة، والعمل على تيسيرها وإتاحتها للجمهور. بالنظر إلى ما عليه تراث مصر القديمة من تنوع، وما لمصر من تأثير عظيم على عصور التاريخ الكلاسيكى القديم، ومن ثم على عصرنا نحن أيضا، فإنه يتعين على أسلوب عرض القطع المصرية فى المتاحف، أن يتبنى مناهج فى التناول كثيرة ومختلفة. ففى نشرات متخصصة يتم عرض تقارير عن دراسات علمية، كما يعكسها تصنيف مفصل للقطع والمفردات المملوكة للمتاحف. ويجب على المعارض التى تعد فى متحف مصرى ليقصدها جمهور عام، أن تبدى قدرا مناسبا من إجازة أو إباحة لوجهين مختلفين : الاهتمامات المتخصصة لعاشقى مصر، والتحمس العام لمصر من جانب جمهور المشاهدين. إن مايربو على متوسط أعداد الزائرين المرتادين لمتاحف مصرية، يرغبون فى مشاهدة القطع الأكثر أهمية، والتى تتعلق باهتمامهم فى المتناول، متاحة بسهولة ويسر فى أساليب عرض فخمة ومؤثرة، مشفوعة بشروح يمكن فهمها بسهولة ويسر. كما أن الواحد من الزوار المهتم بقطع بعينها يرغب فى أن يتأمل المعروضات فرادى دون أن يلقى ما يزعجه من جانب جماعات الزائرين. فعلى المتاحف - إذن - أن تنشئ منطقة للزيارات الجماعية لئلا تتعارض مع أماكن العرض الفردية. يضاف إلى ذلك أن دور مصر، بوصفها أصلا من أصول الثقافة أو الحضارة فى العالم، يجب أن يكون منعكسا فى التصور النظرى لفكرة المعرض، وهو أن يجمع مصر مع ثقافات العالم وحضاراته فى حوار عبر حدود آلاف السنين، وعبر قارات الدنيا المختلفة.

وثمة خطط تخص مجمع المتاحف الأثرية ببرلين تنطلق من هاتين الفكرتين الأساسيتين : فصل الزيارات الجماعية عن الزيارات الفردية، وإدخال مصر فى علاقة تكامل مع أقسام المتاحف الرئيسية الأخرى المعنية بمصر.

وإنه لمن المأمول فيه أن تنشأ مجمعات متحفية كبرى أخرى، سوف تعمل بدورها على التخفيف من الفصل الصارم بين القطاعات المتخصصة، وتستفيد من التنوع الموضوعى لأقسامها المختلفة، كى تخلق مواقف للحوار. وإنه لمن المأمول - قبل كل شىء - أن تقوم المتاحف الموجودة فى مصر والسودان عما قريب بالنظر بعين الرعاية والاهتمام فى تصورات العرض لديها إلى ما لثقافات وادى النيل القديم من قيمة عالمية خالدة على الزمن، وذلك كى تبين للزائرين من أهل بلادها - وللشباب منهم بوجه خاص - حقيقة أن إقليمهم كان فيما مضى البؤرة والمركز لثقافة أو حضارة عالمية منذ آلاف من السنين الماضية.

زيـــــادة المجموعـــات المتحفيـــة

بقلم : موريس بيربرييه Morris Bierbrier

فى عالم أصحاب المجموعات، وفى دنيا المجموعات المقتناة العالية القدر، تأتى بدائع صنع الإنسان المصرى فى مصاف أقدم التخصصات الدقيقة، فكيف تأتى لهذه المجموعات أن توجد؟ ومن الذين كان لهم قصب السبق فى وضع هذه الأعمال موضع الاهتمام الواسع الانتشار؟ إن موريس ل. بيربرييه Morris L. Bierbrier الأمين المساعد للعاديات المصرية القديمة بالمتحف البريطانى - يقدم فكرة شاملة موجزة حول الكيفية التى حصلت بها المتاحف على هذه العاديات القديمة الأثرية.

لقد وصلت العاديات المصرية القديمة إلى أوروبا بكميات قليلة على يد نفر من رجال السلك الديبلوماسى والتجار فى مصر منذ عصر النهضة إن لم يكن قبل ذلك. وكانت فى معظمها من القطع الصغيرة، والتى يمكن حملها بسهولة، وامتلأت بها خزائن التحف وصالات العرض الصغيرة، التى تكونت بفضل نفر من الجامعين من ذوى التمييز الجيد. وكانت هذه الخزائن وصالات العرض الصغيرة هى التى تشكل أصول ومصادر المجموعات المقتناة فى المتاحف القومية لأوربا. فكانت المجموعة الخاصة بالسير هانس سلون Hans Sloane (١٦٦٠ - ١٧٥٣) الأساس لمجموعة المتحف البريطانى فى عام ١٧٥٣، بينما انتقلت المجموعة الخاصة بالكونت دى كايلوس de Caylus (١٦٩٢ - ١٧٦٥) إلى مجموعة المقتنيات الوطنية الفرنسية. أما قطع النحت المصرى ذات الحجم الأكبر فقد جاءت أساسا من الحفريات والكشوفات الأثرية فى روما، حيث كانت هذه القطع قد أخذت أو تم الاستيلاء عليها زمن الإمبراطورية الرومانية، ودخل الكثير منها مجموعة مقتنيات الڤاتيكان. ولم تجر فى مصر ذاتها سوى قلة من الحفريات والكشوف الأثرية مثل أعمال إدوارد ورتلى مونتاجيو Edward Wortley Montagu (١٧١٣ - ١٧٧٦) الذى انتقلت قطعه إلى المتحف البريطانى.

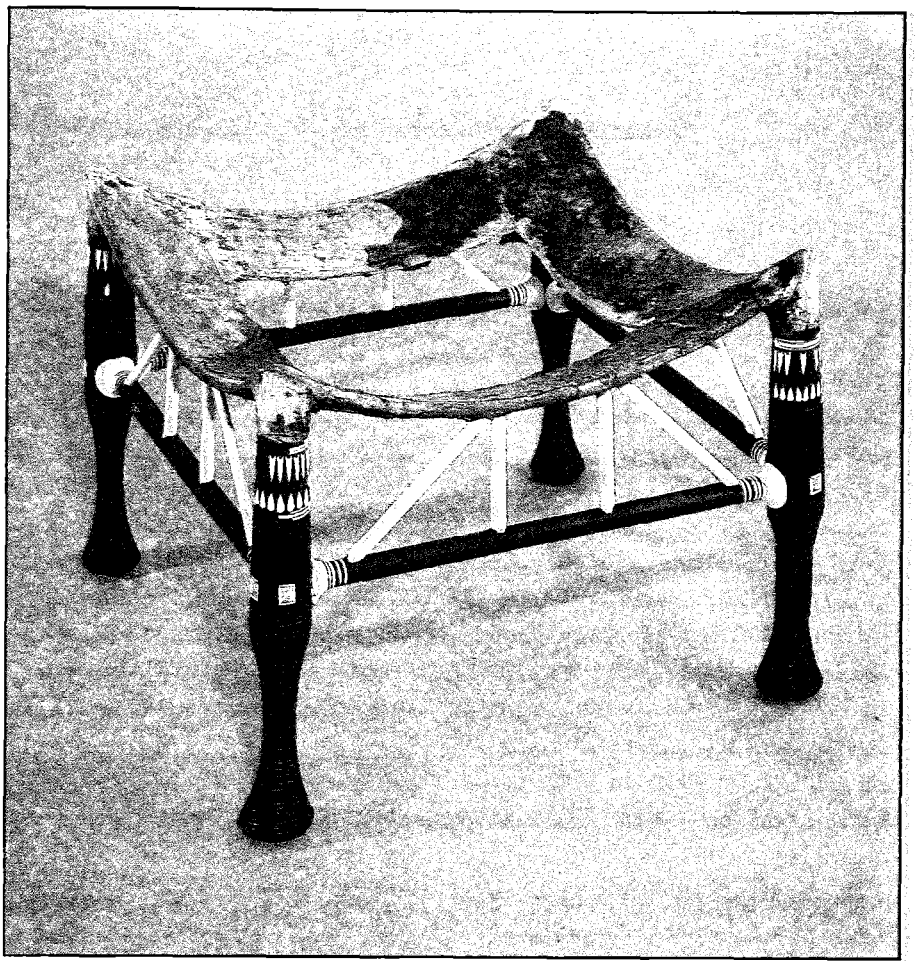
وقد جلب الغزو النابوليونى لمصر على هذا البلد وعلى نفائسه الأثرية القديمة اهتمام جمهور أوسع. فقد عزم نابوليون على إنشاء متحف للنفائس الأثرية المصرية وأحضر إلى مصر فريقا كبيرا من العلماء والباحثين بغرض تسجيل وجمع القطع الأثرية. وقد تم جمع نحو اثنتى عشرة قطعة أو تزيد من أعمال النحت، وكذلك قدر من النصوص بما فيها حجر رشيد الذائع الصيت، وهيئت لترسل إلى فرنسا، إلا أن استسلام الجيش الفرنسى للقوات العثمانية والبريطانية المشتركة حال دون شحنها وإرسالها. وتحت وطأة شروط الاستسلام تم التخلى لبريطانيا عن النفائس الأثرية بموافقة عثمانية، وأرسل بها إلى لندن حيث أدرجت ضمن مقتنيات المتحف البريطانى، وقد ساعد ذلك على خلق اهتمام متزايد بالفن المصرى القديم.

وقد أدى حلول السلام فى أوروبا عام ١٨١٥ إلى زيادة منتظمة ومضطردة فى السفر إلى الأراضى المصرية. وقد تكونت مجموعات من النفائس الأثرية لدى نفر من الرحالة، ولكن وبالدرجة الأولى لدى الدبلوماسيين والتجار فى مصر بغرض بيعها للمتاحف الوطنية فى أوروبا. فقد باع القنصل البريطانى العام هنرى سولت Henry Salt (١٧٨٠ - ١٨٢٧) مجموعته الأولى إلى المتحف البريطانى عام ١٨٢٣، وذلك بعد مفاوضات حامية، ثم باع مجموعته الثانية إلى اللوفر فى عام ١٨٢٦. وثمة مجموعة ثالثة بيعت عام ١٨٣٥ إلى متحف سوثبى Sotheby، وذلك عندما تم للمتحف البريطانى الحصول على معظم الكميات الهامة فى عمليات بيع بالجملة. وإن المجموعة الأولى الهامة الخاصة بالقنصل العام الفرنسى دروڤيتى Drovetti (١٧٧٦ - ١٨٥٢) فقد تم لمتحف تورين الحصول عليها فى عام

الصورة مهداة من أمناء المتحف البريطانى

تمثال خشبى لواحد من الموظفين الرسميين. من أواخر الأسرة الثامنة عشرة نحو عام ١٣٢٠ ق.م. المتحف البريطانى. مجموعة سولت Salt، عام ١٨٢٣.

ترجمة : عصام عبد الحليم زكى



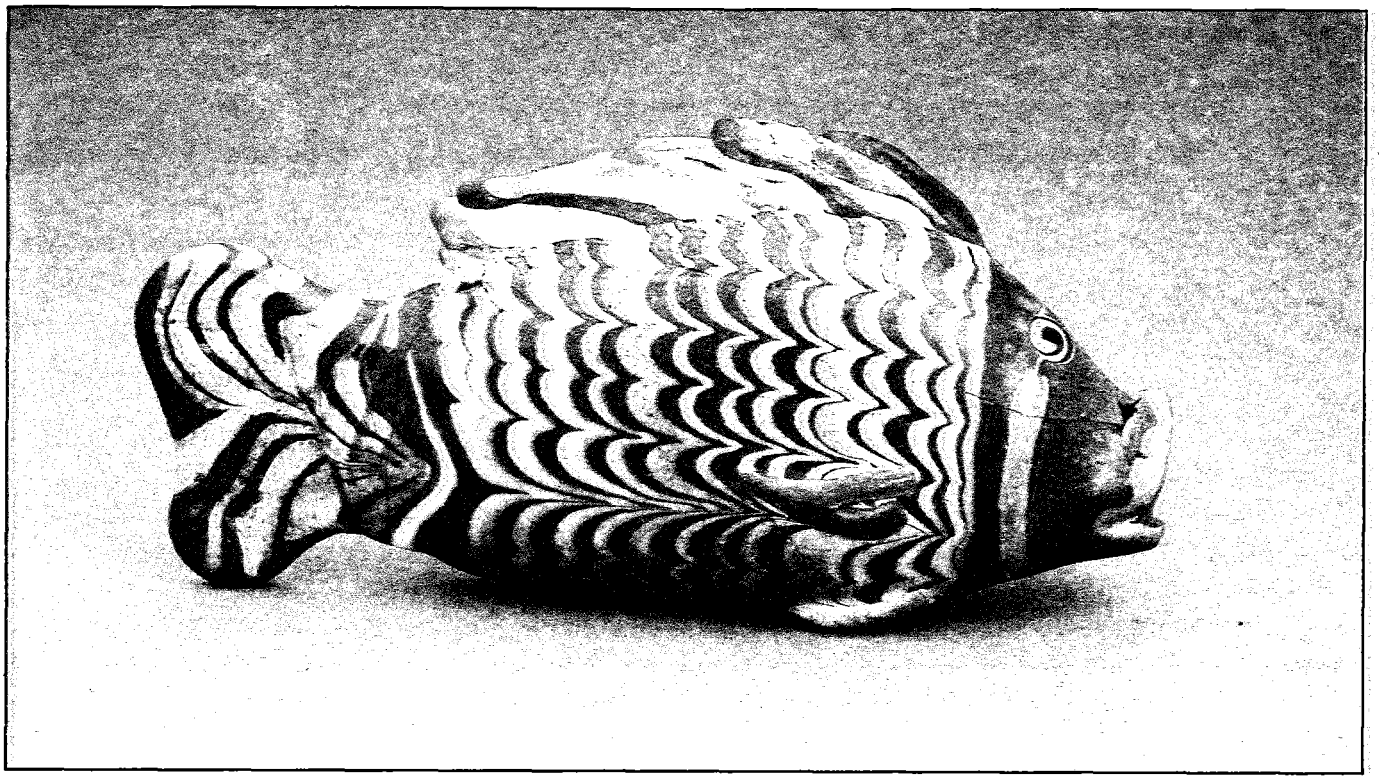
كرسى من خشب الأبنوس مطعم بالعاج ومكسو بالجلد. الأسرة الثامنة عشرة نحو عام ١٣٥٠ ق.م. من مبيعات سولت Salt عام ١٨٣٥.

١٨٢٤، أما مجموعته الثانية فكانت من نصيب اللوفر عام ١٨٢٧، وذهبت ثالث مجموعاته إلى متحف برلين فى عام ١٨٣٦، أما الدبلوماسى النمساوى نيزولى Nizzoli (١٨١٤ - ٤٨) فقد تخلص من مجموعاته بالبيع على ثلاثة أجزاء : إلى متحف ڤينا فى عام ١٨٢١، وإلى متحف فلورنسا فى عام ١٨٢٤، وإلى بالاجى Balagi جامع التحف والأثريات فى عام ١٨٣١، وقد انتقلت من هذا الأخير مباشرة إلى متحف بولونا. أما القنصل السويدى العام أنستاسى Anastasi (١٧٨٠ - ١٨٦٠) فقد باع أولى مجموعاته فى عام ١٨٢٨ إلى متحف ليدن، والثانية في عام ١٨٣٩ إلى المتحف البريطانى، كما بيعت ثالثة بالمزاد العلنى فى باريس عام ١٨٥٧. وقد اشتريت مجموعة چيوسيبى باسالاكوا Giuseppe Passalacqua (١٧٩٧ - ١٨٦٥) لصالح متحف برلين، فى حين كانت مجموعة الدكتور هنرى أبوت Henry Abbott (١٨١٢ - ١٨٥٩) من نصيب الجمعية التاريخية بنيويورك The New York Historical Society، لتنتقل فيما بعد إلى متحف بروكلين. وثمة مجموعات خاصة أصغر حجما وأقل عددا مثل مجموعة التاجر جوزيف سامس Joseph Sams (١٧٨٤ - ١٨٦٠) ومجموعة الرحالة إرل أوف بلمور The Earl of Belmore (١٧٩٤ -

١٨٤٣) فقد انتقلت فى عامى ١٨٣٤، ١٨٤٣ إلى المتحف البريطانى، بينما كانت مجموعة سامس Sams الثانية من نصيب چوزيف ماير Joseph Mayer (١٨٠٣ - ١٨٦٠) ثم شكلت المرتكز والأساس فى مجموعة مقتنيات متحف ليڤربول.

وهكذا فإن صميم مجموعات النفائس المصرية الأثرية، الموجودة فى المتاحف الوطنية خارج مصر، قد تكونت عن طريق عملية شراء لمجموعات من نفائس الآثار المصرية القديمة من أفراد كانوا قد حصلوا عليها فى داخل مصر مباشرة. وقد قامت عدة حكومات بإرسال بعثات خاصة لحصر الآثار المصرية وجمع التحف القديمة. فثمة بعثة فرنسية إيطالية مشتركة تحت رئاسة چان فرانسوا شامبوليون Jean - Francois Champollion (١٧٩٠ - ١٨٣٢) وإيبوليتو روسيللينى Ippolito Rossellini (١٨٠٠ - ١٨٤٣) حصلت على قطع لصالح اللوفر وفلورنسا وذلك فى عام ٢٩/١٨٢٨، في حين ترأس كارل ريتشارد ليبسيوس Karl Richard Lepsius (١٨١٠ - ١٨٨٤) البعثة البروسية إلى مصر والنوبة فى الفترة ١٨٤٢ - ١٨٤٥، وهى البعثة التى أثرت المتحف فى برلين. وقد كان عدد القطع المصرية المتاحة فى سوق تجارة الفن عددا محدودا، ولم تكن هذه السوق بالمصدر الرئيسى أو الهام لبضاعة المتاحف فى ذاك الوقت.

ولقد كان الاهتمام المتواصل بنفائس الآثار المصرية القديمة، بالإضافة إلى الأعداد المتزايدة من الرحالة، سببا مشجعا على الزيادة فى أعداد تجار العاديات والآثار القديمة المحليين فى مصر، وسببا فى أعمال الحفر والتنقيب عن الآثار لا ضابط لها ولا نظام. كما كان أوجست ماريت Auguste Mariette (١٨٢١ - ١٨٨١) قد أرسل إلى مصر فى عام ١٨٥٠ فى مهمة لحساب اللوفر حيث اكتشف وقتها فى سقارة معبد السرابيوم ، وقد اقتسمت الآثار التى عثر عليها ما بين اللوفر ومصر. وفى عام ١٨٥٨ عين أوجست ماريت مديرا لمصلحة الآثار من قبل الحكومة المصرية، واضطلع بمهمة تنظيم وتوجيه كافة أعمال البحث والتنقيب عن الآثار فى البلاد. وقام فى عام ١٨٦٣ بتأسيس متحف بولاق (وهو متحف القاهرة فيما بعد) حيث كانت تعرض فيه كشوفاته الأثرية. وفى ظل إدارة خلفه جاستون ماسبيرو Gaston Maspero (١٨٩٦ - ١٩١٦) حظى تنظيم مصلحة الآثار المصرية بمزيد من التطور. فقد أذن للمتاحف الأجنبية وللجامعات وللأفراد



قنينة عطر زجاجية من تل العمارنة على شكل سمكة نيلية. الأسرة الثامنة عشرة، حوالى عام ١٣٥٠ ق.م. المتحف البريطانى.
مهداة من جمعية مصر للبحث والتنقيب عام ١٩٢١.

بالقيام بأعمال الحفر والتنقيب عن الآثار فى مصر على شرط أن تذهب سائر المكتشفات ذات الأهمية الخاصة إلى متحف القاهرة، غير أن ثمة فى العادة حصة سخية كان يسمح بها للجهة القائمة بأعمال التنقيب. كما أنه قد تم استصدار تراخيص لتجار الآثار كما كانت لمتحف القاهرة نفسه صالة للبيع للتخلص من القطع غير المطلوبة ببيعها إلى المتاحف والأفراد على حد سواء.

ونظرا لسخاء الحصص والأنصبة، شرع الكثير من المتاحف والمؤسسات العلمية والأكاديمية فى تمويل عمليات البحث والتنقيب فى مصر، وذلك للحصول لمجموعات مقتنياتهم على قطع جديدة. وفى عام ١٨٨٢ أسست مصر لتمويل أعمال البحث والتنقيب Egypt Exploration Fund (وهى جمعية مصر لتمويل أعمال البحث والتنقيب فيما بعد) لتباشر أعمال الحفر والتنقيب عن الآثار فى مصر، وقد تم إهداء الكثير من القطع المكتشفة إلى المتحف البريطانى، وغيره من المتاحف والمعاهد البريطانية والأمريكية والاسترالية. وقام أثريون مثل فلندرز بترى Flinders Petrie (١٨٥٣ - ١٩٤٢) وجون جارستانج John Garstang (١٨٧٦ - ١٩٥٦) بأعمال الحفر والتنقيب على نحو مستقل. وقد ذهب الكثير من القطع المكتشفة إلى الكلية الجامعية بلندن، وإلى متحف ليفربول على التوالى، إلا أن هذه التنقيبات كلها قد دعمت ومولت عن طريق أفراد من المتبرعين الذين تلقوا بعضا من القطع المخصصة للتوزيع. وقد قام المعهد الفرنسى بالقاهرة بمباشرة أعمال الحفر والتنقيب، وقد تم نقل الكثير من مكتشفاته إلى اللوفر وغيره من المتاحف الفرنسية الأخرى. وقام متحف بوسطن للفنون الجميلة بتمويل أعمال جورج ريزنر George Reisner (١٨٦٧ - ١٩٤٢) فى النوبة والجيزة، فأثرى المتحف بذلك مما لديه من مجموعات، وبالمثل قام متحف المتروبوليتان فى نيويورك باستبقاء وتمويل فريق عمل فى مصر، وبالأخص فى منطقة طيبة، وهو الفريق الذى كونت مكتشفاته الشطر الأعظم من مجموعة مقتنيات المتحف. وقد عملت أعمال التنقيب الألمانية الشهيرة على تزويد متحفى برلين وهيلدزهايم Hildesheim بالقطع والمواد. وليس من حاجة إلى القول بأن مجموعة مقتنيات متحف القاهرة قد واصلت الزيادة والنمو من خلال عمل مصلحة الآثار المصرية، والأقسام الملحقة بالمؤسسات الأجنبية، وسرعان ما اشتمل على أكبر وأروع مجموعة في العالم من نفائس الآثار المصرية القديمة.

وفى أعقاب اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون عام ١٩٢٢ أدخلت على تصدير الآثار إلى الخارج، وعلى عملية توزيع الحصص، قواعد وضوابط جديدة أشد صرامة، وبعد عام ١٩٥٢ حظر تصدير كافة الآثار باستثناء الحصص المقررة. ومن سياسة المتحف البريطانى وغيره من المؤسسات الأخرى الكثيرة ألا تحصل بطريق الشراء إلا على القطع والمواد التى يمكن التثبت من أنها قد صدرت من مصر بشكل شرعى وقانونى، وذلك من قبل أن تصبح هذه القواعد، وتلك الضوابط سارية المفعول.

المتاحف والعمل الميدانى : استعادة الماضى

بقلم : هانز د. شنيدر Hans d. Schneider

إن الكثير من القطع الأثرية الموجودة فى أقدم مجموعات المقتنيات المتحفية، والتى ترجع إلى العهود المصرية القديمة، قد تم الحصول عليها دون أى هدف أو مقصد علمى؛ فغالبا ما يكون مصدرها والظروف التى أحاطت باكتشافها مجهولة. ومن ثم يصبح العمل الميدانى Fieldwork - وهو دراسة المواقع الأثرية فى القرن التاسع عشر - سبيلا لازما لاغنى عنه لملء الثغرات فى المعلومات وتحقيق الفهم. ويقدم هانز شنيدر وصفا لواحد من المشاريع التى تجرى حاليا فى جبانة ممفيس بسقارة. أما المؤلف فهو أمين الجناح المصرى الملحق بالمتحف القومى للتاريخ القديم الموجود فى ليدن (بهولندا) والمدير المساعد لبعثة سقارة. كما أنه الرئيس الحالى للجنة الدولية لدراسة المصريات (I. C. international committee O. M.) For Egyptology

إن إحدي مهام أمين المتحف هى الدراسة المتواصلة لما فى عهدته من قطع أثرية. فلماذا أنتجت القطع وكيف أنتجت؟ وكيف كانت توظف أو تستخدم فى بيئتها الأصلية؟ وما هى المعلومات التى تضيفها إلى علمنا عن الثقافات والمدنيات التى نشأت هذه القطع فيها؟ وما هى الرسالة التى تعمل على إبلاغها لمجتمع يومنا هذا؟ وأخيرا وليس آخرا، كيف تأتى لأسلافنا فى مهنة أمانة المتاحف الحصول على هذه القطع؟ إن مثل هذه الأسئلة الدائرة حول "حقيقة" القطع الأثرية وما تفضى إليه من إجابات، إنما تحدد بدرجة ليست بالقليلة برنامج عمل المتاحف. فلا يمكن لسياسات قويمة راشدة أن تنشأ، من أجل الحصول على قطع أخرى، ومن أجل التخطيط لبرامج الصيانة والحفظ، ومن أجل أسلوب عرض المواد فى قواعد ثابتة دائمة أم فى معارض مؤقتة، إلا على قاعدة من البحث العلمى العميق حول مجموعة المقتنيات. فمثلا، فيما يتعلق بعملية الحصول على قطع جديدة- وهى شرط ضرورى لازم من أجل الحفاظ على مجموعة المقتنيات وعلى حيوية المتحف نفسه. يجب علينا دائما أن نتأكد من أن القطع التى نرغب فى الحصول عليها سوف تعمل حقا على زيادة قيمة المجموعة التى لدينا أصلا، وأنها ستشكل إضافة جوهرية هامة إليها. فهل هى تضيف إلى مجموعة المقتنيات معلومات جديدة؟. أو هل هى تقوم بسد فجوات وملء ثغرات؟. وبالنسبة للباحثين فى المصريات، ممن يعملون فى أحد المتاحف، يعد العمل الميدانى للأداة الأفضل فى سبيل الحصول على معرفة إضافية جديدة حول ما فى عهدتهم من قطع أثرية. فإن الهدف الرئيسى من وراء أعمال الحفر والتنقيب فى مصر فى هذه الأيام هو - ولاريب - العمل على جمع المعلومات، أكثر من العمل على الحصول على المواد المستخرجة من الحفائر بالفعل، طالما أن على المواد المكتشفة أن تبقى كما ينبغى فى بلد الأصل، كما ينبغى لها أن تحفظ وتعرض على أرض الموقع الذى اكتشفت فيه أو بقربه. فالعمل الميدانى بالنسبة للكثير من المتاحف ذات المقتنيات المصرية، هو أمر لاغنى عنه؛ وإنه بفضل ما تبديه هيئة الآثار المصرية من تفهم وكرم وتحمس، تقوم فرق عمل من بلدان كثيرة فى العالم كل عام بمباشرة أعمال الحفر والتنقيب فى أرض الفراعنة. وفى الوقت الراهن هناك مالا يقل عن عشرين متحفا فى أوروبا وكندا والولايات المتحدة تعمل بإيجابية ونشاط فى هذا المجال.

وقد قامت متاحف، مما لها قدم راسخ، وباع طويل فى العمل الميدانى على إعداد وتنظيم العديد من أعمال الحفر والتنقيب. وفى الواقع فإن البعض من هذه المتاحف يعد المهد الأول لعلم دراسة المصريات Egyptology؛ من ذلك متحف اللوفر بباريس والمتحف البريطانى بلندن والمتحف المصرى Museo Egizio بتورين والمتحف الوطنى Staatliche Museen فى برلين والمتحف القومى للتاريخ القديم بليدن. وبالنسبة لهذه المتاحف بوجه خاص، وغيرها من المؤسسات المتحفية الأخرى فى أوروبا (كما فى بولونا وفلورنسا وسان بطرسبرج وموسكو وڤينا) تلك التى تضم أول مجموعات كبرى للمقتنيات، تجمعت فى باكورة القرن التاسع عشر على الاطلاق، فإن الشعار لديها هو : عد بمجموعة مقتنياتك إلى أصولها ad fontes، وبعبارة أخرى العمل على إعادة ارتياد واستكشاف المواقع والمواضع التى فيها تم استخراج واكتشاف المئات من القطع الأثرية والنفائس فى أعقاب حملة نابوليون على مصر مباشرة فى غضون العقود الأولى من القرن الماضى، وهى تعرض الآن فى المتاحف القديمة فى أوروبا بل وفى مصر ذاتها أيضا، دون الاستفادة من المنهج العلمى بشكل عام. فإن العدد العديد من القطع الأثرية المصرية - والتى يدرج الكثير منها فى مصاف أروع الأعمال الفنية التى أنتجتها البشرية على الاطلاق - قد عرض بواسطة جامعى مقتنيات وتجار لم يكونوا على وعى أو دراية بالمصادر وملابسات الكشف وظروفه.

مشروع الدولة الحديثة فى منف

إن واحدا من مشروعات الحفر والتنقيب الطويلة الأجل، والواسعة النطاق فى مصر، والذى يبين هذه النوعية الخاصة من البحث الميدانى، يقوم على تنفيذه ومباشرته البعثة المشتركة لجمعية مصر للبحث والتنقيب Fgypt Exploration Society بلندن والمتحف القومى للتاريخ القديم The National Museum of Antiquities فى ليدن، فى جبانة

ترجمة : أسامة عبد الحليم زكى

مقبرة مايا وميريت فى سقارة. وكان مايا مديرا للخزانة فى عهد توت عنخ آمون حوالى ١٣٣٠ ق.م.

Museum of Antiquities فى ليدن، فى جبانة منف أو ممفيس بسقارة. وليس الهدف من هذا المشروع هو فتح مواقع جديدة أو الكشف عنها، بل هو العمل على إعادة فحص منطقة نقبت ونهبت فى الماضى، وكذلك العمل على إعادة تعيين أماكن ومواضع مقابر قد نقلت منها الآلاف من التفانس القديمة - خلال أوائل القرن التاسع عشر بالدرجة الأولى - وهى مواد تم الحصول عليها بالتالى من قبل متاحف فى أوروبا وفى مصر ذاتها. إذ يفخر المتحف الموجود فى ليدن بمجموعة مرموقة من المقتنيات المصرية، كانت أجزاء كبيرة منها قد تم التنقيب عنها واستخراجها من تحت ثرى هذه المنطقة بعينها : إنها جبانة ممفيس أو منف العاصمة القديمة لمصر. وكانت القطع الأثرية النفيسة قد تحصلت لوليم الأول William I عاهل هولندا وذلك فى عام ١٨١٨، أى فى أعقاب تأسيس المتحف بوقت قصير. وإن الكثير من هذه القطع له أهمية تاريخية كبرى، بالاضافة إلى أنها نماذج رائعة من الفنون والصناعات، التى تعود إلى عصر الدولة الحديثة، وهى الفترة التى بلغت فيها مصر أوج حضارتها المثيرة للإعجاب. ويقع الشطر الأكبر من جبانة الدولة الحديثة فى منف إلى الجنوب مباشرة من هرم زوسر المدرج، على الهضبة الصحراوية الغربية المطلة على وادى النيل، غير بعيد عن موقع مدينة منف أو ممفيس، إلى الجنوب من القاهرة بنحو ٥٠ كم. وقد كان علية القوم فى منف يدفنون فى هذه المنطقة التى تشبه الآن صورة من تضاريس سطح القمر، ذات الوهاد والنجاد - التى هى فى حقيقة الأمر الأحواش وخلوات العبادة والبوابات الجنائزية الضخمة الخاصة بأبنية مقابر كبيرة على هيئة معابد صنعت من الحجر الجيرى والآجر ومغطاة برمل الصحراء. كان المدفونون هنا من كبار الموظفين الرسميين، ممن وضعوا بصمتهم على صفحة الحضارة فى ظل ملوك الدولة الحديثة : أمنحوتب الثالث وإخناتون وتوت عنخ آمون وآى وحور محب ، من الأسرة الثامنة عشرة، وكذلك سيتى الأول ورمسيس الثانى من الأسرة التاسعة عشرة، الذين حكموا مصر فى القرنين الرابع عشر والثالث عشر قبل الميلاد.

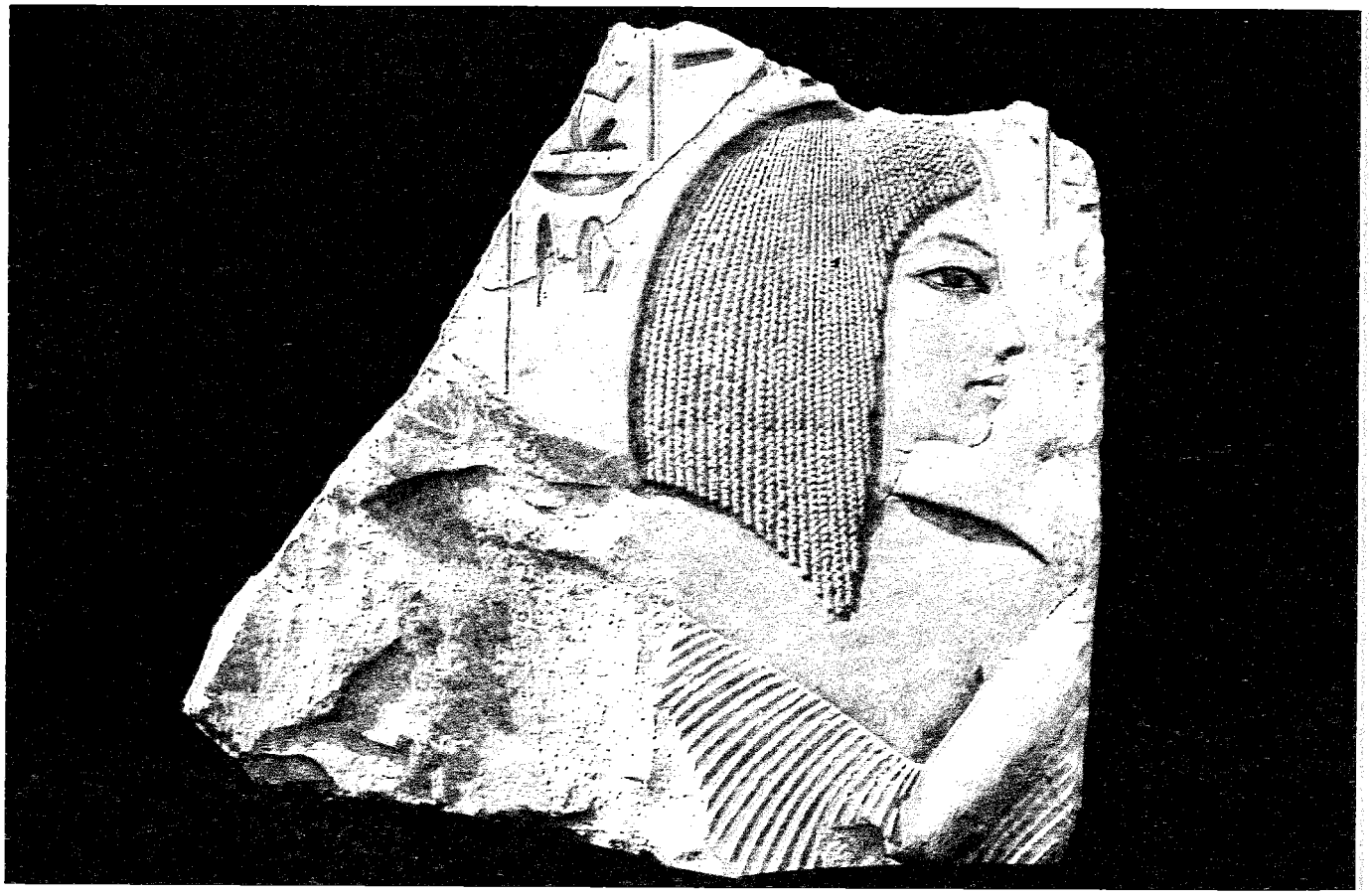
إن منف التى كانت يوما ما من أكبر وأزهى حواضر العالم القديم، هى اليوم منطقة من الأنقاض الدارسة، والخرائب المغطاة بأحراش النخيل. كانت هاهنا القصور الملكية ودوائر الإدارة، وكذلك مخازن السلع والبضائع، وورش أصحاب الحرف وأرباب الفنون، وها هنا كان مرفأ وميناء. وأخيرا وليس آخرا، هناك مجموعة مبانى معبد بتاح، الذى هو واحد من مراكز مصر الفكرية والدينية الرائدة والبارزة. كان بتاح هو الإله الخالق الأعظم، وحامى قدرة الابداع والخلق الفكرى والمادى، ومن ثم كان الإله الراعى للفنون. وبما أن المدينة ذات الجدران البيضاء - كما

كان المصريون يسمون منف - قد اندثرت بالكامل تقريبا تحت تربة الوادى الطينية، فإن على الأثرى الراغب فى دراسة حياة وديانة وفنون القدامى من أهل منف أن يعتمد بالدرجة الأولى على التقصى والتحرى عن الجبانة، التى تمتد بمحاذاة الجرف الصحراوى الصخرى القريب من سقارة.

ونحن نعلم من وثائق خلفها المستكشفون الأوائل ومن فهارس البيع والمزادات المحفوظة فى سجلات الحفظ المتحفية، أن العديد من مشروعات الحفر والتنقيب فى هذه الجبانة كانت موضع مغامرات تجارية مشتركة. فإن اثنين أو أكثر من جامعى التحف والآثار - أو وكلاء عنهم - قاموا بتمويل أعمال الحفر والتنقيب والإشراف عليها، وتلقوا حصتهم من نفائس المكتشفات، أو أنهم تبادلوا فيما بينهم واشتروا وباعوا قطعا منها. وهذا هو السبب فى أن الكثير من القطع والأشياء التى تخص محتويات هذه الجبانة ذاتها قد آلت إلى العديد من مجموعات الاقتناء المختلفة. فمثلا، قام چيوسبى دى نيزولى Guiseppe di Nizoli - قنصل النمسا - بإلحاق قوات عسكرية مسلحة برفقة چان دى أناستاسى Jean d'Anastasy - قنصل السويد والنرويج. ومن بين آخرين ممن انتزعوا موادا أثرية من مقبرة أمنحوتب - حوى - وهو موظف رسمى رفيع المستوى تحت إمرة الفرعون أمنحوتب الثالث - بيعت حصة أناستاسى فيما بعد إلى متحف ليدن مشفوعة بالكثير من القطع والأشياء الأثرية الأخرى. إن مجموعة أناستاسى - وهى تربو فى جملتها على ٥٠٠٠ قطعة - قد ضمت كذلك ثلاثة من تماثيل مايا الجنائزية - وهو القائم على أمر الخزانة فى عهد توت عنخ آمون - هى الآن من أشهر القطع. وكانت عملية "الحفر" الجزئى لمقبرة حور محب - قائد الجيش فى ظل توت عنخ آمون - مشروعا تجاريا مشتركا هو أيضا، إذ شارك فيه عديدون من جامعى الآثار، فإلى جانب آخرين كان من بينهم هنرى سولت Henry Salt - القنصل البريطانى - ومن المحتمل كذلك أن كان من بينهم وكلاء عن أناستاسى. وإن هذا ليفسر السبب فى أن قطعا من هذه المقبرة لا توجد فى لندن وليدن فحسب، بل وفى العديد من المتاحف الأخرى أيضا. وغنى عن القول إن المشروع البريطانى الهولندى المشترك لا يقتصر على أعمال الحفر والتنقيب واسترداد آثار القدماء فقط لاغير. وإنما العمل على إعادة التحديد الوثائقى للعناصر المعمارية والزخرفية - كالحال بالنسبة للنقوش البارزة مثلا - وإرجاعها إلى مواضعها الأصلية من المقابر، وكذلك العمل على إعادة تركيب المحتويات الأصلية الخاصة بحجرات الدفن (وهى المواد والمؤن المدفونة، والتى تم استعادة بعضها فى عملية الحفر والتنقيب ذاتها، وتوزع بعضها الآخر على المجاميع المقتناة)، وهو ما يشكل عنصرا أساسيا كبيرا وخالصا فيما يتعلق بالدراسات والبحوث فى مجال العلم المتحفى.

فى سبيل البحث عن مايا

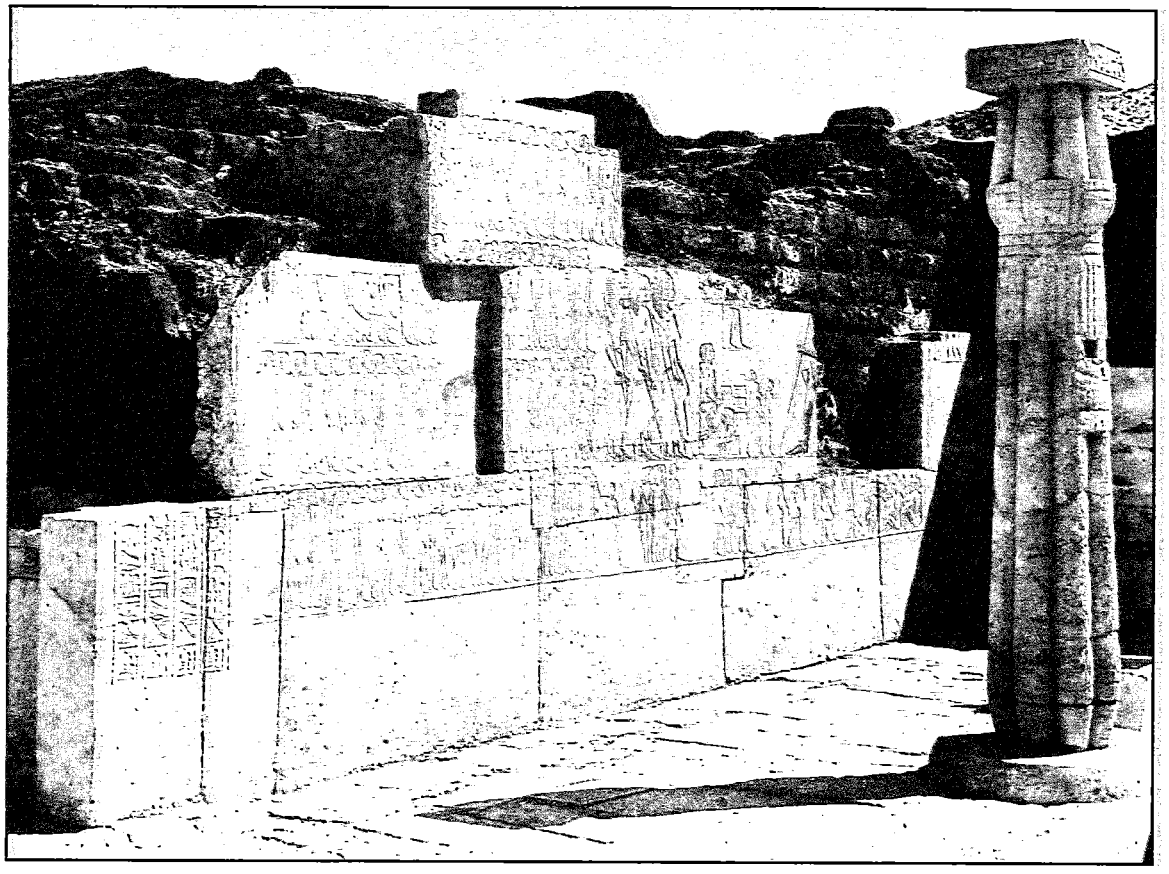
كان العمل على إعادة تحديد موضع مقبرة مايا وزوجته ميريت هو واحد من أول أهداف البعثة البريطانية الهولندية المشتركة. وهذه المقبرة هى واحدة من مواقع أثرية عدة، ورد تحديد لها على الخريطة التى قام بوضعها ريتشارد ليبسيوس Richard Lepsius عالم المصريات الألمانى الكبير، وهو أول باحث فى العصور الحديثة يرتاد مستكشفا جبانة منف فى عام ١٨٤٣ لأغراض علمية. ومن المرجح أن يكون موضع المقبرة قد حدد لليبسيوس بمعرفة أناستاسى، الذى كان قبل ذلك ببضع عشرات من السنين قد نقل من هناك تماثيل مايا وزوجته. ومع ذلك لم يكن أول ما اكتشفته البعثة، أو كشفت عنه من آثار عند بداية العمل فى المشروع مباشرة عام ١٩٧٥ هو مقبرة هذين الزوجين الشهيرين، بل كان قبر رفيقهما العظيم القائد حور محب الذى صار الملك فيما بعد. ويبدو أن هذه المقبرة - التى هى من أكثر مبانى هذا القسم من الجبانة أهمية دون ريب - تمثل مركز أو سرة قطاع خصص ليكون موضعا لدفن كبار الرسميين، ممن عاشوا فى ظل الفرعون توت عنخ آمون وخلفائه المباشرين. وقد بنيت الكتلة العلوية للمبنى على هيئة معبد، وهذا الجزء يشتمل على بوابة ضخمة وأفنية ذات أعمدة ومختليات للعبادة، وهو على قياس ٥٠ × ١٥ مترا. وقد غطيت جدرانه - وهى بارتفاع ٣ ، ٤ أمتار - بنقوش بارزة رائعة من الحجر الجيرى، لا تزال أجزاء كبيرة منها قائمة فى موضعها. ويمعزل عن جديد الحقائق حول سيرة حياة القائد والقائم بأعمال الملك الصغير الحدث، وبصرف النظر عن المعلومات والمعطيات التى تتعلق بالطقوس الجنائزية والديانة والفن والعمارة فى العصر المنفى، فقد كشف هذا الاكتشاف عن معلومات على درجة كبيرة من



جزء من نقش جدارى يظهر مايا. من غرف الدفن الخاصة بمايا وميريت، أسفل الجزء العلوى من بناء المقبرة بـ ٢٢ مترا.

الأهمية عن الأماكن والمواضع الأصلية وعن الرابط بين تلك النقوش واللوحات الجدارية والتى تم نزعها فى القرن الماضى، والتى تتوزعها الآن مالا يقل عن أربع عشرة مجموعة من مجموعات المقتنيات. ومن بين هذه النقوش الجدارية توجد المشاهد الاحتفالية الشهيرة للقائد حور محب موجودة بمتحف ليدن. وقد تبوأ حور محب عرش مصر حوالى عام ١٣٣٠ ق.م، ودفن بوادى الملوك بطيبة حوالى عام ١٣٠٦ ق.م. وإن النفائس المكتشفة الموجودة فى الأجزاء المدهشة المنحوتة فى الصخر من طبقات الأرض السفلى والخاصة بمقبرته فى منف بسقارة، إنما توحى بأن واحدة من غرف الدفن كانت مستخدمة فى الواقع من أجل موت نجمت Mutnodjemet ملكة حور محب. إن التنقيب عن مقبرة حور محب التى طال أمد فقدها قد أتبع بسلسلة من الاكتشافات الهامة، التى ألقت المزيد من الضوء الهام على نفائس متحفية كثيرة.

فقد أعيد تحديد مواضع واستكشافات المقابر تباعا لعدد كبير من الموظفين الرسميين، ممن كانوا معروفين قبلا من واقع النقوش التى على بلاطات شواهد القبور Stelae والتماثيل الكبرى، والتماثيل الجنازية الصغيرة (الشوابتى)، وأدوات الحياة اليومية، والنقوش الكتابية، فى سائر مجموعات المقتنيات المصرية والأجنبية على السواء؛ من ذلك غرفة دفن الأميرة باكتاتا Baketanta ابنة رمسيس الثانى؛ ومجموعة مبانى مقبرة الأميرة تيا Tia إحدى أخوات الملك رمسيس، وزوجها مدير الخزانة الذى كان يدعى هو أيضا تيا؛ ومقابر عامل الطلاء بالذهب الخاص بسيد الأرضين المدعو خاى، ورئيس جماعة المجدفين للسادة التجار المدعو بابس Pabes وهو ابن خاى؛ والكاتب الملكى وملاحظ أعمال التشييد. والبناء المدعو باسر Paser؛ والمرتل الأكبر للإله بتاح المدعو رايا Raia؛ ورئيس حملة القسى بالجيش المدعو



نقوش جدارية تظهر أسرى مجلوبين من أقطار أجنبية، فى الفناء الداخلى لمقبرة القائد حور محب فى منف بسقارة (وحور محب كان قد خدم خلال عهد توت عنخ آمون حوالى عام ١٣٣٠ ق.م).

رامـوس Ramose؛ وكـاتب الخـزانة وسكرتيـر تيـا المدعـو لورودف Lurudef. وأخيرا وبعد لأى جهيد فى عـام ١٩٨٦ - بعـد اثنى عشـر عـامـا من بداية أعمال المشروع - تم اكتشاف مقبرة مايا وميريت. وهذا الكشف - وهو يعد فى حد ذاته مغامرة مثيرة فى عالم الآثار - لافت للنظر من وجوه كثيرة : فإن الجزء العلوى من البناء لا تزال خصائصه المعمارية محفوظة بدرجة لا بأس بها، وكان جزء منه قد شوهد لآخر مرة عام ١٨٤٣ عن طريق ليبسيوس، وكذلك النقوش الجدارية البارزة لا تزال إلى حد ما ظاهرة فى مواضعها. كما أن أسطح البوابة الضخمة التى تتيح الدخول إلى المبنى لا تزال مغطاة بنقوش ملونة شديدة الروعة، وهى تظهر مايا وزوجته برفقة آخرين من أفراد أسرتهما وعدد من هيئة العاملين مع مايا. وثمة نقوش كتابية تحكى لنا عن سيرة حياته العملية كمدير لبيت الذهب والمال - الخزانة - فإن مايا هو المخاطب فى النصوص بحق بأنه "عينا بيت الذهب والمال"، وقد عمل وزيرا تحت إمرة توت عنخ آمون وحور محب، وكان بحكم وظيفته كمدير للجبانة الملكية فى طيبة مسئولا عن دفن الملك الشاب. أما غرف المقبرة حيث دفن هو نفسه ومعه زوجته ميريت فإنها ذات سحر أو أبهة ملكية. وهى توجد على عمق ٢١ مترا أسفل أرضية الفناء المرصوفة من أعلى، ومن الممكن بلوغها عن طريق ممرين رأسيين ومدرج حلزونى من السلالم. والجدران مغطاة بنقوش ورسوم تظهر مايا وميريت وهما يقومان بالخدمة المقدسة أمام الإله أوزيريس وأرباب آخرين. وسائر الرسومات والتصاوير ملونة بالأصفر، وهو اللون السحرى البديل عن الذهب. وفى العام التاسع من مدة حكم حور محب (حوالى ١٣٢٥ ق.م) أنزلت موميا مايا فى هذه البيئة الذهبية. وفى تماثيل هى آية فى الروعة موجودة بمتحف التاريخ القديم بليدن يعيش الرجل العظيم وقرينته. وقد وضعت هذه النصب أصلا على القواعد التى كانت قد عثر عليها فى المواضع الأصلية بمعرفة البعثة فى المبنى العلوى من المقبرة.

البحث العلمى الأثرى والعرض المتحفى

إن علم المصريات فى حد ذاته ليس وحده العظيم الاستفادة من البحوث والفحوص الحديثة فى المواقع القديمة، والتى كثر استغلالها، بل و "نوافذ" هذا العلم ومعامله، وهى المتاحف، وقد تجلى هذا مرة أخرى عن طريق الاكتشافات التى تمت مؤخرا فى جبانة الدولة الحديثة في منف بسقارة. وفى عام ١٩٩٣ قامت البعثة البريطانية الهولندية المشتركة بإعادة اكتشاف مقبرة إنيويا Iniuia المشرف على قطعان آمون، وكبير القائمين على الخدمة فى منف تحت حكم توت عنخ آمون. وإن إحدى مختليات العبادة مزينة برسوم

وتهاويل فاتنة الروعة فائقة الجمال على طبقة من طين الآجر، كما أن جدران الصومعة الثانية أو الوسطي قد غطيت بنقوش أخاذة تصور شخوص صاحب المقبرة وعائلته. وهى رسوم تعطى انطباعا أو صورة عن مسار حياة إنيويا Iniuia. وقد بدا أن هذه المشاهد أو المناظر قد كانت شديدة التأثر بالأسلوب الفنى للعمارنة الذى ابتكره الفرعون إخناتون. وثمة أجزاء من هذا النقش الزخرفى موجودة بمتحف القاهرة. والجزء العلوى أو الهرمى للهرم الصغير الذى كان ذات يوم يتوج أعلى الصومعة الوسطى موجود فى اللوفر، بينما تابوت إنيويا الرائع يدخره نفس المتحف لديه كذلك، إذ كان قد أهدى إلى لويس الثامن عشر ملك فرنسا. وثمة عمودين من أعمدة الصومعة الوسطى موجودين فى برلين؛ وكانا قد اكتشفا على يد ليبسيوس، وتم إهداؤهما هما ونفائس قديمة كثيرة غيرهما إلى ملك بروسيا بمعرفة نائب الوالى المصرى محمد على. وفى معهد شيكاغو للفن Atr nstitute of Chicago توجد عتبة باب لنفس الصومعة. كما يمكن مشاهدة غطاء لتابوت تمثال صغير فى متحف بوسطن للفنون الجميلة. وفى عام ١٩٩٤ تم استخراج أجزاء كبيرة من مجموعة مبانى مقبرة باى وابنه رايا، وهى لا تزال سليمة لم يلحق بها ضرر. وثمة مناظر مرسومة وملونة لنقوش جميلة فاتنة تصور صاحبى المقبرة اللذين كانا مشرفين على الحريم الملكى فى منف. وهناك قطع أثرية أخرى مأخوذة من هذه المقبرة تجدها فى برلين وبروكسل وفلورنسا ولندن ونيويورك وباريس (متحفا اللوفر ورودان Rodin) وڤيينا.

وإنه بفضل إعادة بناء أو تركيب البيئة الأصلية ونقل القطع من المجموعات القديمة والعديدة لوحدة السياق، تأتى لهذه القطع أن تحصل فى أسلوب العرض المتحفى على بعد جديد. فمن الممكن الآن فى حالات كثيرة مقارنة قطع تنتسب فى الأصل إلى نفس المقابر أو ترجع إلى معدات الدفن الجنازية الخاصة بنفس المالكين وإن كانت متفرقة بين متاحف شتى فى العالم. وعن طريق الصور الفوتوغرافية والرسومات المعمارية، أو عن طريق توزيع القطع الأصلية ذاتها، أو تجميعها معا من خلال التبادل والإعارات، يمكن للمقتنيات المتحفية "القديمة" أن تعرض على الجمهور فى ترتيب أو نظام جديد محرك لذكريات الماضى، وأكثر تأثيرا على المشاعر والأحاسيس، ومن خلال المعلومات الإضافية، التى تم التزود بها عن طريق البحث الميدانى، لن تعود هذه القطع لتعرض كلا منها على حدة، بوصفها نماذج جميلة من فن منف فى عصر الدولة الحديثة، بل بوصفها وثائق أثرية أكثر اكتمالا وتكاملا عن تاريخ وحضارة حقبتها الزمنية.

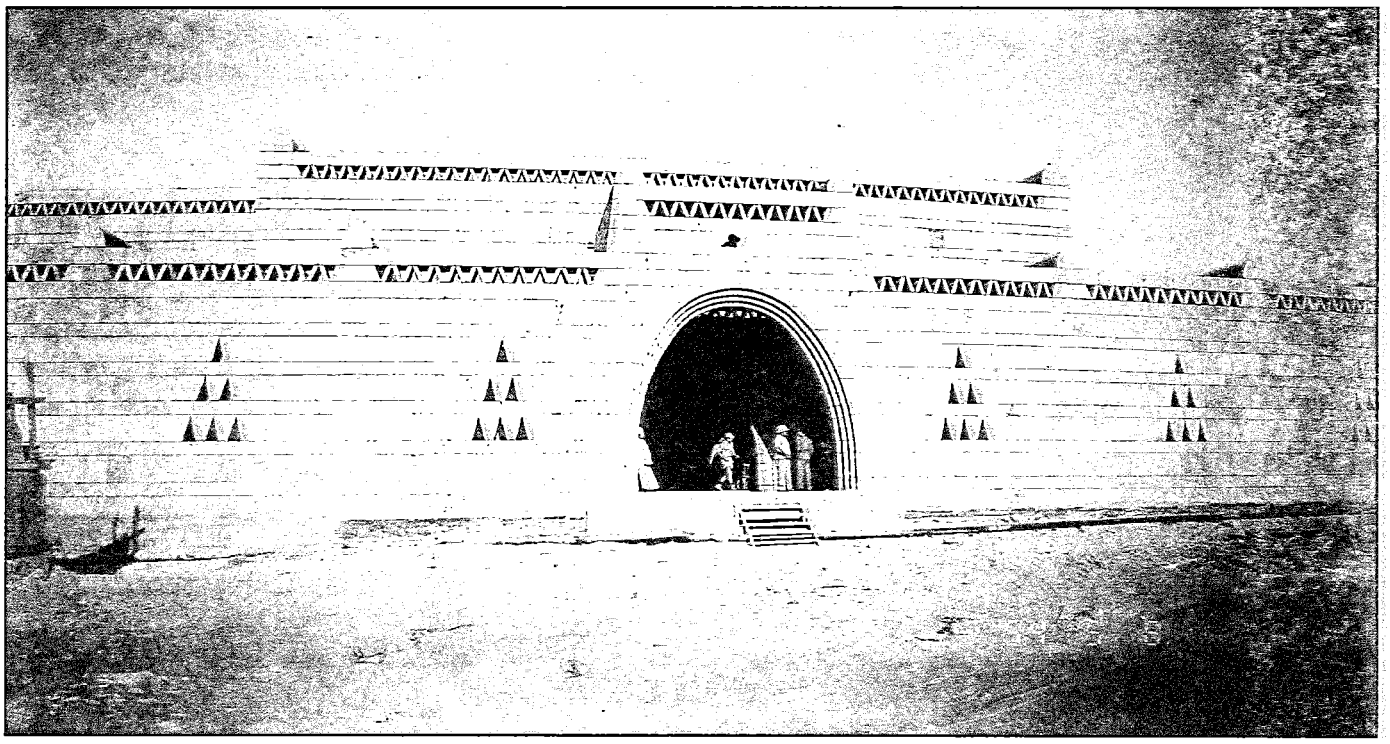
وقد تم تدعيم وترميم معمار معظم المقابر التى اكتشفتها بعثة الدولة الحديثة فى منف إلى حد بعيد، كما أن مكتشفات من قبيل نقوش جدارية ومكونات معمارية قد أعيد وضعها فى مواضعها الأصلية، كما تم إصلاح وترميم الرسومات الجدارية الموجودة في صوامع ومختليات المقبرة. وفي إحدى الحالات – حالة مقبرة حور محب – فإن عددا من النقوش التى كانت مفرقة فى مجموعات خارجية، أعيد تركيبها على الجدران، وذلك من أجل إكمال المناظر أو المشاهد تلك التى تسلط الضوء على حياة حور محب قبل الطور الملكى حين كان قائدا للجيش. وكانت المنطقة قد انطمرت ذات مرة تحت الكثبان الرملية، وأكوام الأنقاض، وحطام الفخار المتخلف عن رواد ومستكشفى القرن التاسع عشر، وها هى قد تحولت تدريجيا – ومن خلال عملية مزدوجة من تنقيب وترميم – إلى متحف فى الهواء الطلق. وفى خلال الثمانينات تم البحث والتنقيب فى قطاع آخر فى نفس الموقع، وذلك بمعرفة جامعة القاهرة. وقد كشف الزملاء المصريون عن مالا يقل عن عشرين من مبانى المقابر الكبيرة، البعض منها مزود بأهرامات صغيرة، ويرجع تاريخها إلى عهد الأسرة العشرين. وقد تم ترميم العديد من هذه الآثار بشكل جزئى، وأجزاء أخرى منها تنتظر إعادة البناء والتركيب. غير أن مساحة الأرض التى شقها فريقا البحث معا ليست إلا جزءا صغيرا نسبيا من إجمالى مساحة جبانة المملكة الحديثة. ومن نقوش كتابية (تشتمل على أسماء وألقاب للعديد من مشاهير الشخصيات ممن عاشوا فى منف وعملوا بها)، وكذلك من الخصائص الأيقونية، والسمات الطرازية الموجودة على الكثير من القطع الأثرية القديمة فى متحف القاهرة، وفى مجموعات المقتنيات الأخرى، يمكن الاستدلال على أن عدد الكنوز الخبيئة فى هذا الجزء من سقارة، والتى لاتزال فى انتظار الكشف عنها من جديد، لابد وأنه عدد ضخم. وإن هذا ليعنى أن إعادة تكوين الخلفية الحقيقية للقطع المتحفية الآتية من هذا الجزء من مصر لم تبدأ إلا الآن فقط.

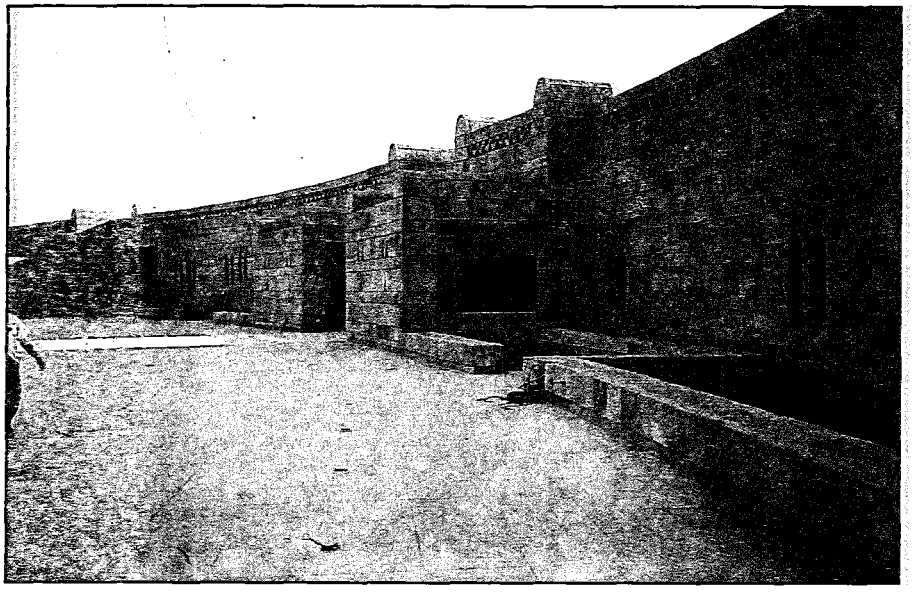
متحف النوبة فى أسوان

تقرير مجلة المتحف الدولى

إنه بدء بمناشدة دولية صادرة عن منظمة اليونسكو فى ٣ مارس ١٩٨٢، حدد لمتحف النوبة فى أسوان أن يكتمل عام ١٩٩٥ أو بدايات عام ١٩٩٦، موعدا يكون فيه قد أوفى على الاكتمال. وقد قصد به أن يصبح واحدا من أكثر مراكز البحث أهمية في مجال الدراسة العلمية للحضارة النوبية، منذ الأزمنة القديمة وحتى الحقبة التاريخية الحديثة. ويقع المتحف الجديد على قمة تل صخرى من الحجر الرملى، والحجر الجيرى فى منطقة تاريخية تشتمل على محاجر مصرية قديمة وعلى واحد من الأضرحة الفاطمية. وتبلغ المساحة الاجمالية للمنطقة ٨٤٨٦ مترا مربعا، مشكلة بحيث تعكس الشكل المربع أو المثلث للأبنية المصرية القديمة فى الإقليم، والمتجلية فى أشكال المعابد والقلاع وفن العمارة المحلية. والمبنى المؤلف من طابقين هو مبنى منخفض نسبيا، وهو مزود بأدوات وأساليب للوقاية ضد الحرارة وشدة الوهج، بالإضافة إلى مصاعد خاصة ووسائل لراحة وخدمة المعوقين بدنيا. وقد صنع سطح المبنى وواجهاته من أحجار محلية، وامتزجت مع المنظر الطبيعى العام للطرقات الحجرية المدرجة. وإن البواكى المقوسة المحدبة - التى تمثل عنصرا بارزا فى العمارة النوبية منذ عصور ما قبل التاريخ - تنزل منزلة إجلال وتبجيل، فى أسلوب وظيفى بإدخالها فى وحدة مع التصميم المعمارى للمتحف، خصوصا فى السطح أعلى مدخل البهو الرئيسى، وكذلك فى الكوات والفتحات التى ترشح الشمس، وتخفف من وطأتها من خلال الزجاج الحرارى. وثمة معرض مقام فى الهواء الطلق، ويقع فى الوهدة من الأرض، التى تشغل ما بين المتحف والمسجد الفاطمى المجاور له، وسوف يعرض فيها كم هائل من المعروضات الأثرية، كما سوف يكون على هيئة كهف حيوان، من كهوف ما قبل التاريخ وقرية نوبية.

ولسوف يقوم المتحف بتصوير تاريخ الإقليم منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى بناء السد العالى فى أسوان، وسوف يعرض بصفة مبدئية مجموعات أثرية وأدوات، بالاضافة إلى وثائق تصل إلى الفترة الاسلامية، بالإضافة إلى قدر من المادة العلمية الاثنوجرافية فى مجال الأنثروبولوچيا الوصفية، ومن مواضعها الأصلية نقلت العناصر الجرافيتية والمعمارية، حتى يمكن أن تشاهد هى الأخرى. وسوف



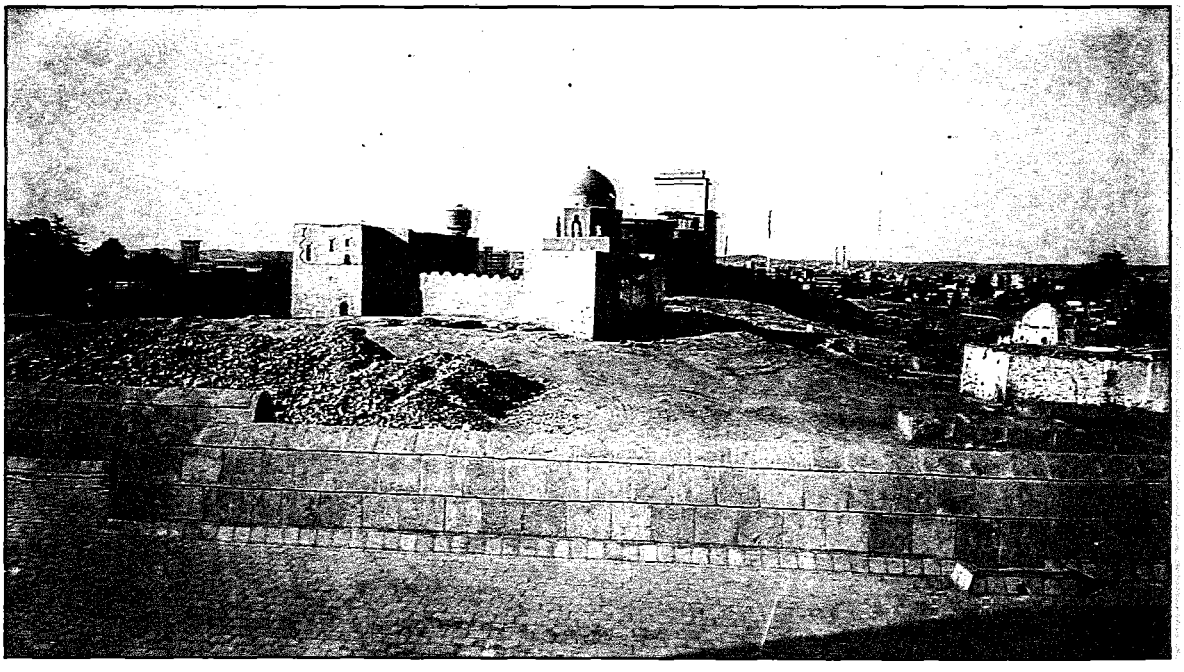


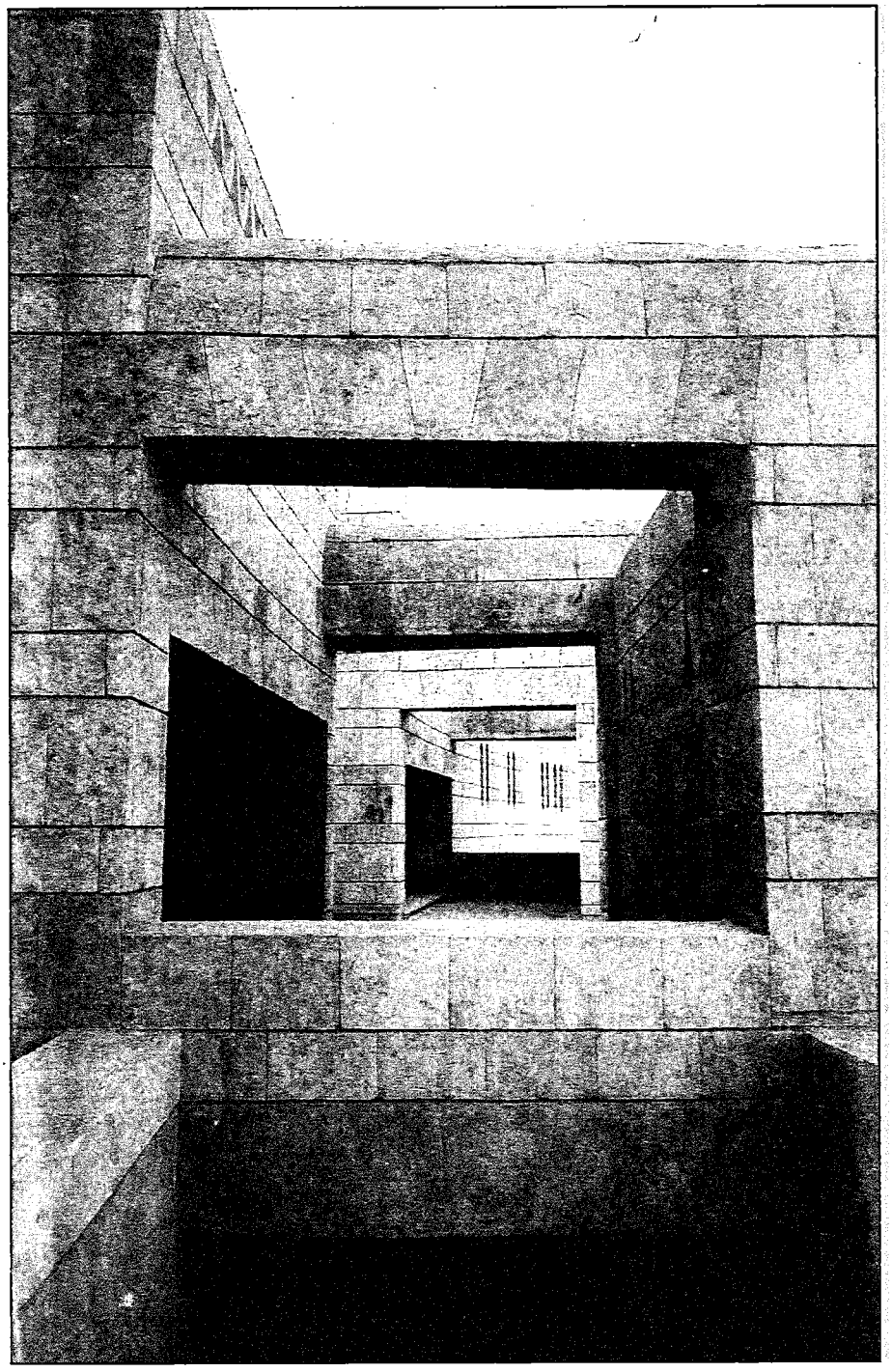
يركز المعرض على إبراز السمات والخصائص المميزة لأرض النوبة، فهى إقليم لعب دورا أساسيا فى العلاقات بين منطقة حوض البحر المتوسط ووسط أفريقيا. كما سوف يقوم المتحف بتغطية موضوعات من قبيل : البيئة النوبية وأصلها، عصر ما قبل التاريخ، المرحلة النوبية الأولى، عصر الأهرامات، عصر الدولة الوسطى، والمرحلة النوبية الوسطى، المملكة النوبية وفترة الهكسوس (القرن السادس عشر ق.م)، عصر الدولة الحديثة - النوبة تحت الحكم المصرى، عهد الأسرة الخامسة والعشرين "الأثيوبية"، الاحتلال الميرويتى Meroitic للنوبة السفلى، الوثنيون الأواخر، الحكام القادمون من بالانا Ballana وقسطل Qustul (القرنان الخامس والسادس الميلاديان)، النوبة المسيحية والنوبة الإسلامية (١٥٠٠ - ١٨٠٠ م). وتعكف إدارة المتحف حاليا على إعداد قوائم بالمعروضات المنتقاة التى سوف تعرض بالفعل.

وسوف يشتمل المتحف - استكمالا لمهامه العلمية والتعليمية - على : ورشة للإصلاح والترميم، تضم وحدة أشعة سينية، ومعملا للتصوير الفوتوغرافى، ووحدة مجهزة بجهاز كمبيوتر متقدم، ومكتبة عن التاريخ النوبى، والحملة النوبية، وكذلك معدات ومواد من أجل الإعداد لبرنامج سمعى بصرى. يلى ذلك التوصية أو التزكية الصادرة عن اللجنة التنفيذية لمتحف أسوان، التى تعقد بشكل دورى تحت إشراف اليونسكو، وكان قد تم تنظيم تدريب هيئة الإدارة العليا بمعرفة اللجنة الدولية للمتاحف ICOM. وقد بدأ هذا التدريب فى مايو من عام ١٩٩٣ وذلك عندما أرسل ستة من المرشحين المختارين لتولى المناصب الرئيسية إلى الخارج لمدة ستة أشهر إلى مدن مختلفة. وفوق ذلك فإنه سوف تقوم اللجنة الدولية للمتاحف ICOM بتنسيق وتنظيم التدريب فى موطنه الأصلى كذلك.

وسوف يتوفر المتحف على تقديم صورة شاملة عن إقليم ليس له أنماطه الثقافية الواضحة المعالم تماما

أعلى : سقيفة المتحف وهى تطل على محيط ممثل لطبيعة البيئة.
أسفل : منظر للضريح الفاطمى ومدينة أسوان الحديثة.





التفصيل المعمارى لشرفة المتحف

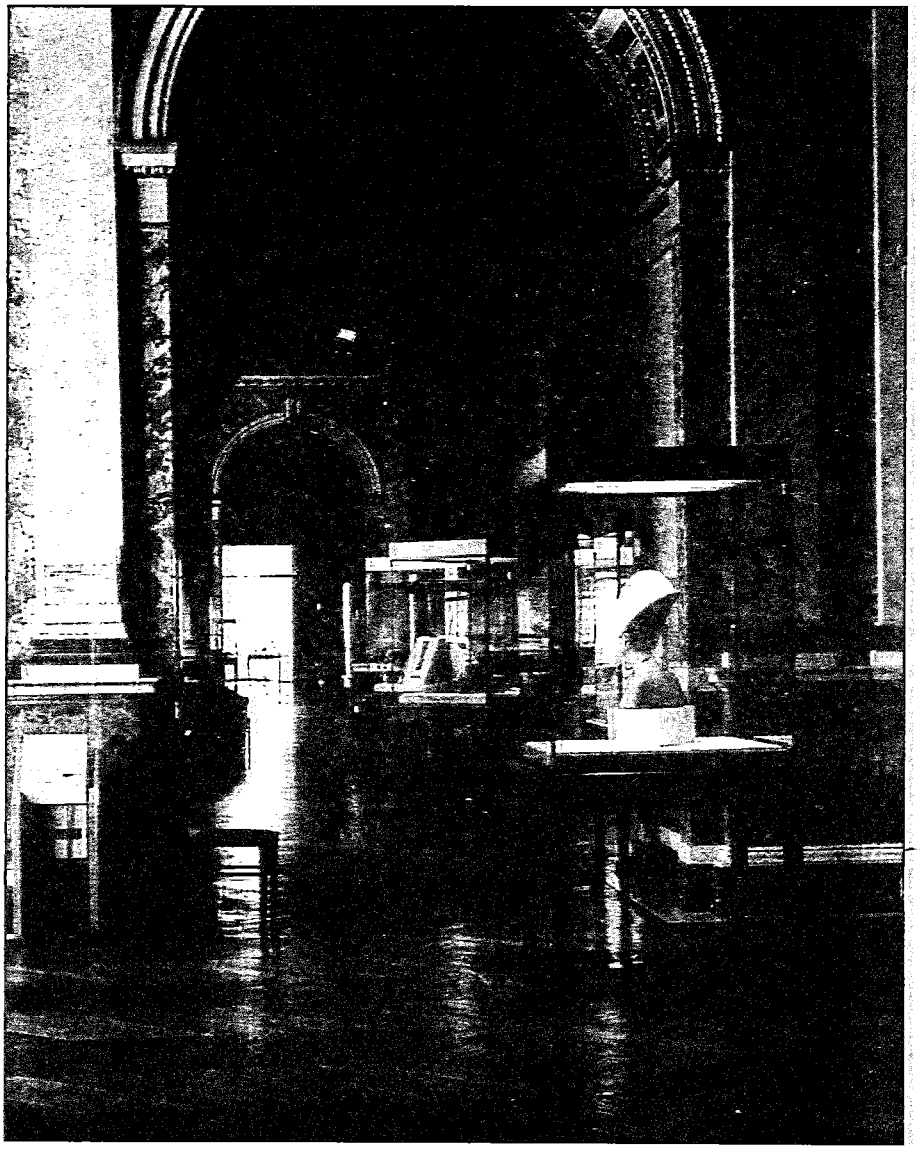
وميراثه الفنى الزاخر - سواء منه ما يمكن نقله والثابت الذى لا يمكن نقله - فحسب بل وإنه إقليم قد ناله فى العصر الحديث أيضا تغير أو تحول جذرى عميق بفضل بناء سد أسوان العالى، كما أصبح مسرحا لحملة دعاية أثرية عالمية، فريدة فى عصرها، تحت رعاية منظمة اليونسكو. وإن رابطة أصدقاء المتاحف المصرية Association of Friends of Egyptian Museums - المنشأة حديثا - سوف تجيز للمشاركة الدولية أن تواصل إسهامها فى عمل المتحف.

حوسبة مجموعة مقتنيات المصريات في متحف اللوفر

بقلم : كريستيان زيجلر Christiane Ziegler

أدى ادخال مجموعة المقتنيات المصرية في متحف اللوفر إلى خلق أداة بحثية وقاعدة معلومات ليس لها مثيل في العالم. وكريستيان زيجلر هي كبيرة أمناء ورئيسة قسم الآثار المصرية في متحف اللوفر وأستاذة الآثار المصرية في معهد اللوفر. وتتولى مسز زيجلر أيضا إدارة البعثة الأثرية التي تعمل في سقارة بجوار القاهرة، وهي عضو لجنة اليونسكو الدولية للمتاحف الجديدة في أسوان والقاهرة.

يعتبر قسم المصريات في اللوفر بما يحتويه من ٥٥ ألف عمل فني إحدى المجموعات الأثرية المتميزة في العالم، بما يتيح للزوار أن يستعرضوا أربعة آلاف عام من الفن والتاريخ. وكثيرا ما ننسى ذكر أن هذه المجموعة من المقتنيات ترجع أصلا إلى المجموعات التي جمعها جان فرانسوا شامبوليون Champollion. وهو الرجل الذي فك رموز الهيروغليفية عام ١٨٢٢، وأسس علم المصريات. وفي ١٥ مايو سنة ١٨٢٦ وقع شارل العاشر مرسوما أقيم بمقتضاه قسم للآثار المصرية، في داخل متحف اللوفر الملكي، وعين شامبوليون أمينا له. وعلى عكس الاعتقاد الشائع بين الناس لا يرجع الفضل في هذا المتحف إلى الحملة الفرنسية التي قادها نابليون على مصر عام



منظر لبعض من الحجرات في متحف شارل العاشر، وهو أول متحف مصري أسس تحت اشراف جان فرانسوا شامبليون.

ترجمة : محمد جلال عباس

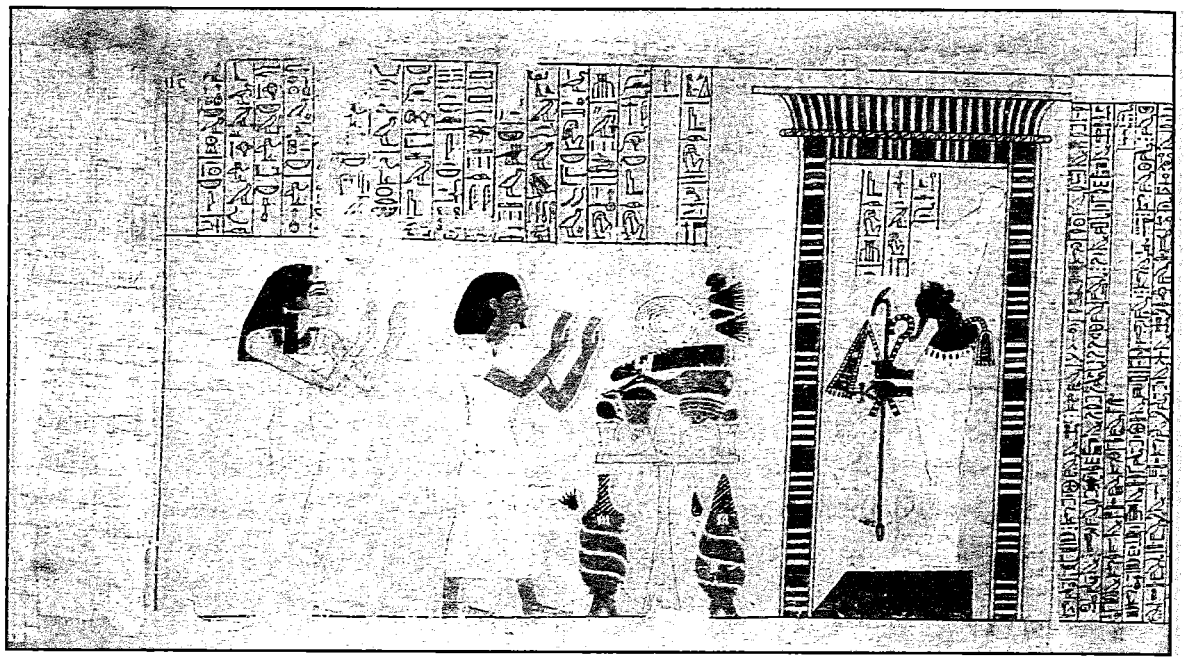
١٧٩٩. ذلك أن نواته تكونت من مجموعة متميزة جمعها هنرى سولت Henry Salt. القنصل البريطانى، اشترتها فرنسا بناء على مبادرة من شامبوليون. وعند وفاة رائد المصريات عام ١٨٨٢، كان اللوفر قد اقتنى بالفعل قسما للمصريات، بوحى من المفاهيم المتحفية الثورية، وكان يحتوى على تسعة آلاف قطعة. واستمرت عمليات زخرفة وتزيين الحجرات، وزيادة المقتنيات منذ ذلك الوقت حتى الآن بالعديد من الهبات المقدمة، والحصول على المقتنيات، وبمشاركة العطاء السخى من الاكتشافات الأثرية الذى قدم إلى فرق الأثريين العديدة، التى لم تتوقف عن العمل على امتداد ضفتى النيل. وأدت ضخامة حجم مجموعة المقتنيات، وتنوعها الواسع، إلى أن أصبح استخدام التسجيل فى الملفات المحررة بخط اليد مهمة شاقة للغاية. وبما يحتويه هذا السجل من عشرات آلاف الملفات الخاصة، ملف لكل قطعة يحمل الرقم المخزنى لكل قطعة، وصورا شمسية لها، ونسخة من النقوش الكتابية عليها، ووصفها، وعناصرها الببليوجرافية، يصبح الملف ذاته إضافة قيمة للسجلات القديمة الأقل نسقية.

وعلى أساس هذه الملفات المحررة بخط اليد، قام قسم الآثار المصرية بوضع قاعدة البيانات بالحاسوب. وبدأ الملف بالاسم الرمزى فرعون فى عام ١٩٧٥. وبلغ عدد القطع المفهرسة الآن ٣٧ ألف قطعة، وهى تمثل أكثر من ثلاثة أرباع كل مجموعة المقتنيات. ولقد بدأ هذا المشروع بقرار من وزارة الثقافة الفرنسية بالحفاظ على التراث الوطنى بعمل قوائم بكل الأعمال الفنية والأثرية والاثنولوجية، ودراستها. ومن ثم فإن حوسبة مجموعة المقتنيات المصرية هو إذن جزء من عمل يتم على المستوى القومى، يفسر لنا لماذا تم اختيار التجهيزات والبرامجيات المستخدمة بمعرفة وزارة الثقافة، وقيام القسم بالعمل مع مركز الحاسب الآلى بالوزارة، وهو مجهز بحاسب كبير "بول" دى پى اس ٨ DPS8 يعمل بنظام تشغيل يونيكس ومركب فى إطار مكاتب الوزارة. وللقسم وحدتان طرفيتان وطابعتان، مرتبطتان بالحاسوب الأصلى عن طريق نظام شبكة الاتصال الهاتفى الناقل. ويستخدم القسم برامجيات نظام ميسترال للتخزين الوثائقى، الذى وضعه بول، وأصبح استخدام الحاسبات ضروريا نتيجة لضخامة حجم الأصناف والتحليلات التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار، وحجم التشتت الضخم فى البيانات المتعلقة بها.

وعلى مثال مجموعات مقتنيات المصريات الرئيسية، فإن الخمسة والخمسين ألف قطعة المحتواة فى اللوفر شديدة التنوع تضم جدران معابد، وهياكل التعبد، وتماثيل ضخمة متجاورة مع النقوش والكتابات الموجودة على البلاطات وأوراق البردى، والمزهريات المنقوشة بكتابات، والتمائم والجعارين، والمخلفات الانسانية والحيوانية، والاطعمة، وتنطوى معالجة البيانات فى هذا المضمون على عدد من العقبات، التى لا تعتبر دائما عقبات، ولكن قد تساعد فى الحقيقة على تعميق البحوث. ويصل حجم البيانات التى تحتاج إلى معالجة من الضخامة درجة تقتضى ضرورة القيام باختيار ما قد يرى أنها أساسية. وتقتضى عملية الإدخال فى الحاسب أو الحوسبة استخدام مصطلحات موحدة، ويمكن تقسيم الأساليب المستخدمة فى التسجيل، وبالتالى معالجة البيانات، إلى ثلاثة نظم فرعية : وضع النظام الوصفى، وتكوين قاعدة البيانات الوثائقية، والبحث الوثائقى.

النظام الوصفى

أدى وضع النظام الوصفى ومجموعة الألفاظ المجمعية المستخدمة فيه إلى نشوء أكثر أنواع التفكير ثمارا. فالبيانات الخاصة بأية قطعة معينة مصنفة حسب المجالات، أو بمعنى آخر



تفصيل المجهول (كتاب الموتى) :
الميت وزوجته يقدمان فروض الولاء للإله أوزيريس، الذى يقف تحت ظلة. بردية ترجع إلى الدولة الحديثة.

مقسمة بناء على معايير تحليلية مشتركة لجميع الأعمال الداخلة فى مجال محدد (٢).

ولئن كان نظام من هذا النوع أيسر استخداما إذا طبق على فئة واحدة من المقتنيات، مثل البلاطات المنقوشة أو الجعارين، ففى هذه الحالة نجد أن المجموعة كلها خاضعة للبحث الذى ينتهى إلى خلق وسيلة جديدة تتمثل فى مصفوفة تحليلية (انظر ص ٢٦). وفيها يكون وصف الشيء أو القطعة منسقا فى خمسين مجالا محددة بموجب نوع من الرمز الدلالى المكون من أربعة أو خمسة حروف. وعلى العكس من ذلك، يؤخذ فى الحسبان المعيار البحثى المستخدم فى علم الآثار وتاريخ الفنون. باستثناء الفئات أو المجموعات التى تحفظ لغرض إدارة مجموعة المقتنيات. وتنتج المصفوفة التحليلية عن استقصاء شامل عن التساؤلات المطروحة أمام الباحثين اليوم، وعن الإجابات التى تتمثل فى أن الأعمال المحفوظة فى المتحف قائمة على تقديم الإجابة عن تلك التساؤلات.

هذا، ويؤدى تحليل كل قطعة على أساس هذا النظام، أو النسق الوصفى، إلى نشر البيانات التى تزود بها بعد ذلك قاعدة البيانات الوثائقية. وتختلف المجالات المحددة فى طبيعتها : فالعناوين تطبع بالأحرف الكبيرة، المستخدم فيها ألفاظ موحدة، وألفاظ رئيسية غير معرضة لمشاكل التوحيد أو التقنين. وتنظم ألفاظ الدلالات الرئيسية طبقا لنظام تجميعى دقيق. وتتيح العناوين المطبوعة أو المكتوبة بحروف صغيرة، الإدخال المباشر للنص، الذى لا يخضع لعقبات التوحيد القياسى، هذا بينما لازالت هناك مجالات محددة تحديدا رقميا خالصا. وتكون قائمة الألفاظ الرئيسية مجموعة ألفاظ معجمية جمعت معا فى موسوعة قسم المصريات. ولقد أدى تحديد كل لفظ معجمى إلى نشأة عمل تصنيفى ضخم، وانتهى بعضها إلى قيام بحوث فى لغة المصريات ذاتها. وبناء على المصطلحات التى تستخدم فى العلم الحديث، ولقد أدت، الحاجة إلى أن توضع المصطلحات فى ترتيب تاريخى، أو أن تعطى لها معان نوعية شديدة الخصوصية إلى خلق أو تكوين مصطلحات نوعية خاصة، بنظام رموز طباعة غير موجودة، وإلى استبعاد رموز طباعية أخرى، وكذلك إلى إحداث اضطراب فى نظم التصنيف المعمول بها. ولقد تولد عن الدقة الشديدة التى اقتضاها نظام من هذا النوع إلى إعطاء ثقل مضاد لخلق علاقات ترادفية.

ويتكون السجل الموجود بالقسم اليوم من ١٢٫٦١٢ توصيف أو عنصر تصويرى، ولكن هذا العدد يختلف من يوم لآخر، نتيجة إضافة مصطلحات جديدة وإلغاء أخرى. فهذا السجل لم

يتكون فى يوم واحد، ولا بطريقة خطية، بل انبثق عن تفاعل بين النظرية والتطبيق. فاستخدمت فيه إطارات أولية، كأسس لبعض الألفاظ المعجمية المعينة، التى عززتها آنذاك الخبرة، أثناء إدخال القطع المتحفية فى الكمبيوتر، وكان ذلك هو الوضع بالنسبة لتحديد ألفاظ الأوعية التى وضعت لها مجموعة كاملة من المصطلحات، المبنية على معان واضحة. مثل أوعية الزيوت من عصر ما قبل الأسرات التى سميت الزنابق القرمزية (Kermac Tulips') وهكذا. نمت قوائم المجموعات مع مضى الزمن. ومن جهة أخرى أمكن استيراد بعض الألفاظ المعجمية بالجملة من كتب المراجع، إلى أن أصبحت هذه القوائم مفصلة بدرجة يصعب استخدامها بالكامل فى تحليل المجموعات : فبرنامج الألفاظ المعجمية المسمى ايبوك EPOQ مثلا، كان مصدر إلهامه مجلد التاريخ القديم فى مجموعة تاريخ كامبريدج(٣). وبرنامج الألفاظ المعجمية ديكف DECV، المبنى على قائمة المواقع التى وضع قائمتها بورترو موس(٤). التى رغم عدم دقتها الكاملة فإن المصفوفات التحليلية والسجل، وهى نتاج عمل جماعى لقسم كامل، فمازالت لهذين البرنامجين مكان الريادة فى مجالهما. هذه الأدوات الجديدة التى تأكدت قيمتها وكفاءتها على مر السنين، أصبحت متاحة الآن لكل المجتمع العلمى فى الداخل، الذى يرجع إلى مشورتهم كل يوم، حول استخدام هذه الأدوات، وهى متاحة أيضا بناء على الطلب لعلماء المصريات فى كل أنحاء العالم عن طريق الخدمات الوثائقية لقسم الآثار المصرية. وتستفيد قاعدة البيانات الفرعونية من المصادر الواسعة التى تتيحها الحاسبات للبحث الوثائقى، من جملة السبعة والثلاثين ألف قطعة المسجلة بالفعل. وبالإمكان اختيار الوثيقة التى تناسب أى تساؤل معين. وبالإمكان أن يتضمن الاستقصاء الأولى باستخدام مجموعة منطقية من الألفاظ الرئيسية تنتمى إلى مجموعة أو أكثر مرتبطة بمجالات مجموعة من الأسئلة المستقلة، التى قد تجتمع الإجابات عليها، مع بعضها. ويمكن بناء على ما يسمى البحث الثانوى، على تضييق حدود النتائج. فالإمكانات التى يتيحها النظام لا حدود لها، وفيها كسب كبير للوقت.

الاتاحة البسيطة والسريعة

وكان عام ١٩٩٣ وهو عام ذكرى مرور نصف قرن على افتتاح متحف اللوفر أيضا، مناسبة لإعطاء دفعة ترفع من شأن "قاعدة البيانات الفرعونية"(٥). وكان المتحف قد تزود أخيرا بنظامه الخاص بمعالجة البيانات، وعلى ذلك شجعت أقسام المتحف على تطوير تطبيقاتها على الشبكة الموجودة بالفعل بداخله. وكجزء من مشروع اللوفر الكبير، خصصت اعتمادات على نطاق واسع للحوسبة. وبدون أى تساؤل عن المحتوى العلمى لقاعدة البيانات وفوائد استخدامها، كان هناك تفكير فى الرغبة فى جعل المعلومات التى تشتمل عليها متاحة لأكبر عدد، وبأسرع ما يكون. وبعد عمل الحسابات والتقديرات اللازمة، تم اختيار هذا الحل على اعتبار أن جدوى تكلفة الربط بين، قاعدة نصية وبنك للصور هو الشىء المعتاد. وذلك بتحميل بيانات برنامج مسترال على الشبكة المحلية التى تعمل فى ظل شبكة اوراكل ORACLE، جنبا إلى جنب، مع تطوير نظام برامجيات متاحة، مع خلق وحدة مصورة يمكن تشغيلها من خلال برنامج ويندوز. وتم تحديد ثلاث مراحل للتطبيق، وهى استعادة المخرجات من برنامج "ميسترال"، وتحميل البيانات على قاعدة بيانات اوراكل، وأخيرا الدخول إلى البيانات المطلوبة وطبعها. وكان الهدف من ذلك هو خلق قاعدة جيدة أخف، دون ما حاجة إلى الحصول على بيانات مرة أخرى. واحتفظ من نظام ميسترال، الذى يضم

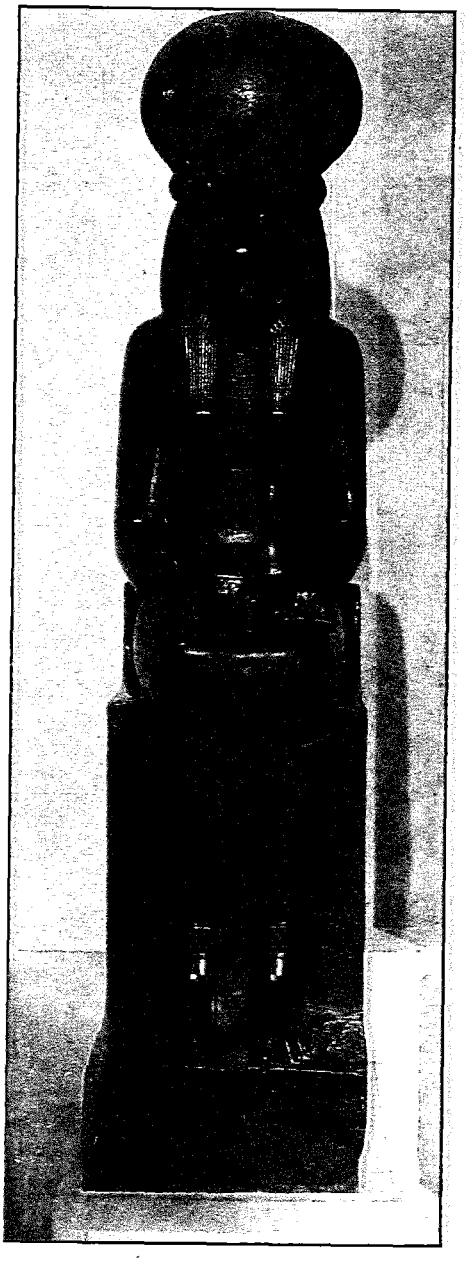
٤٨ مجالا، بأربعة عشر مجالا، اعتبرت أكثرها قدرة على تحديد العمل : فى المخزونات والكشف عن التسمية، والعنوان والوصف، والمضمون والنص، والاسم الأصلى، وأبعاد الأشياء، واكتشافها، وتحديد تاريخها، وتاريخ ملف المتحف، والإشارات المرجعية لبرنامج ميسترال. وتعتبر نقطة التشغيل الرئيسية هى استدعاء هيكل الألفاظ المعجمية. والهدف منها الحفاظ على العلاقات الهيكلية والترادفية بين المصطلحات، فى إطار نفس قائمة الألفاظ المعجمية. ويحتاج مستخدمو المحطات الطرفية لأداة تهيئ لهم أداء متقدما متميزا، من حيث زمن الوصول إلى المعلومات، والتكيف مع التشغيل، وألفة المستخدم، وقبل ذلك كله، التمكن من البحث بواسط مجموعة الألفاظ المترابطة مع التشغيل المنطقى، الذى يعتبر قدرة فائقة لها تقديرها بالنسبة لإدارة الحاسب لحركة الأشياء فى الوقت الذى يقوم فيه القسم، كجزء من اللوڤر الكبير، باستعراض كل المقتنيات. وأخيرا، قد يكون من الواقعى إضافة مزيد من المجالات السرية الجديدة، مثل أعمال الصيانة، والقيمة التأمينية، التى قد تكون مفيدة للغاية فى إدارة القروض المتعددة التى تقدم للعروض.

وعلى مدى عدد من السنين توسعت قاعدة برنامج ميسترال، بإضافة الواسطة المصورة التى تحولت من فكرة إلى ضرورة. ولتنفيذ هذا العمل قرر قسم معالجة البيانات فى اللوڤر أن يلجأ إلى حل التصوير المقطعى، وبدأت حملة للتصوير المقطعى لملف قسم المخطوطات، الذى مازالت صوره الفوتوغرافية غير ملونة، وهى تجرى الآن. ويتاح الرجوع للصور ببرنامج يعمل بوحدة فى إطار نظام "ويندوز" بواسطة الملف المرجعى لبرنامج ميسترال كتوصيله بين القاعدة النصية والمصورة. وأصبحت المعلومات الرئيسية عن الأشياء الموجودة بالقسم وعددها ٣٧ ألفا، متاحة لأمناء قسم المصريات باستخدام حاسبات شخصية متوافقه مع حاسبات صغيرة سعتها ٣٨٦ و ٤٨٢. تعمل بنظام ويندوز ٣و١، ومتصله بشبكة اللوڤر (انترنيت أو شبكة ايثر، بقاعدة زمنية ١٠ ميجابايت/ ثانية). فهناك دخول سهل بسرعة عالية إلى مواضع الأشياء، وتعتبر العروض المصورة للأشياء ميزة كبيرة فى هذا التغيير الجذرى. الذى يمكن للعاملين فى البحوث خارج المتحف أيضا استخدامها ببساطة بمجرد تقديم طلب إلى رئيس القسم، أو من خلال قسم الوثائق.

ويجرى الآن العمل لتسهيل تدفق المعلومات العلمية، وإقامة صلات مع مختلف قواعد البيانات ويعتبر قسم الآثار المصرية فى متحف اللوڤر مشاركا فعالا فى مشروعين يسيران فى ذلك الاتجاه. الأول، مبادرة من جانب إدارة المتاحف الفرنسية، تهدف إلى اقامة قاعدة وطنية كبرى، لجمع البيانات من كل المجموعات الأثرية فى المتاحف الفرنسية، حتى يمكن الوصول إليها من وصلات طرفية مرتبطة بحاسبات وزارة الثقافة. وهذا المبدأ مناظر لقاعدة بيانات "جيوكندا" للصور الزيتية والتماثيل والرسوم، التى تشغلها نفس الوزارة، وتعمل فى الوقت الحالى. وهناك نية أن تتضمن قاعدة البيانات الثانية جزءا من نظام ميسترال. وبتوصيلها مع الشبكة الدولية (انترنيت Internet) يبدأ شكل من أشكال التعاون الدولى، للجمع بين آلاف عديدة من الشبكات فى المجالات العلمية والجامعية. ويمكن لقاعدة البيانات الجديدة أن تستشار بالفعل وفقا للتفويضات التى تمنح حق إتاحتها من جانب جماعة الشبكة الدولية، كما هو الحال بالنسبة لقاعدة بيانات جيوكوندا اليوم.

والمشروع الثانى متخصص كلية فى علوم المصريات، ويدار برعاية اللجنة الدولية للمصريات التابعة للجنة الدولية للمتاحف،

وتحصل على دعم فعال من جماعة حوسبة المصريات، وهى فرع من الاتحاد الدولى لعلوم المصريات الذى يرأسه نيكولاس جريمال N. Grimal مدير المعهد الفرنسى للآثار بالقاهرة، وديرك فان دير بلاس Dirk Van Der Plas الأستاذ فى جامعة أوتريش وفى هذا الإطار- ويعمل ديرك فان ديربلاس كمنسق - ثم وضع سجل كلمات أو قاموس (عربى - انجليزى - فرنسى - ألمانى) خلال السنوات الست الماضية، بايحاء مباشر من متحف اللوفر. وسوف يؤدى هذا القاموس إلى إمكان الربط بين قواعد البيانات المتواجدة والتى سوف توضع لبعض مجموعات مقتنيات المصريات الرئيسية (فى اللوفر وفى متاحف القاهرة ولايدن وموسكو، وسانت بطرسبرج، وتورين ... وغيرها) وكذلك سوف تتيح الفرصة للباحثين العاملين فى الخارج. وبالتوازى مع ذلك، يجرى حاليا البحث عن برامجيات مصاحبة لنظام الاستخدام الحر، مثل الاستخدام مع نظامى CDS و ISIS اللذين وضعتهما اليونسكو منذ سنوات مضت لتيسير إدخال واسترجاع البيانات. فإن خطوط التوصيل هذه، والحدود المشتركة، تعكس ما قد يكون هدية للمستخدمين الخارجيين سواء فى داخل أو خارج المجتمع العلمى.



Analytical matrix for the statue of the lion-headed goddess Sekhmet

REF	:	AE006332
INV	:	A.4-N 4
DENO	:	STATUE
DESC	:	SEKHMET (LION-HEADED GODDESS, SEATED, OUSEKH NECKLACE, TRIPARTITE HEAD-DRESS, UREUS SOLAR DISK, SUPPORTER, SIGN OF LIFE)
PDES	:	ACCORDING TO TEXT
ETAT	:	LEFT ARM MISSING
INSC	:	HIEROGLYPHIC
TEXT	:	DEDICATORY INSCRIPTION - CORONATION NAME - BIRTH NAME
DNOM	:	AMENHOTEP III - SEKHMET
DECV	:	KOM EL HEITAN(?)
EPOQ	:	AMENHOTEP III
PDAT	:	ACCORDING TO TEXT
MATR	:	DIORITE
TECH	:	SCULPTURE IN THE ROUND
DIMS	:	189.5 H
LOCA	:	PARIS
EDIF	:	PARIS LOUVRE MUSEUM AE
PROP	:	PARIS LOUVRE MUSEUM AE
BIB	:	YOYOTTE (BULL. SOC. FR. D'EG., 1980, T. 87, 88, P. 47, CITATION) - VANDIER (MANUAL, 1958, T. III, p. 383 - CITATION) - GAUTHIER (ANN. SERV. ANTIQUITIES, 1919, T. XIX, P. 383, CITATION)

Procedure or search phase 2

© UNESCO 1995

دليل موحد للآثار المصرية
وصنع معايير موحدة لتوثيقها

بقلم : ارنى ايجيبرشت وريجينى شولتز Arne Eggebrecht and Regine Schulz

يهدف التجميع الكامل للآثار المصرية إلى نشر معلومات علمية عن الآثار المصرية فى مضمون دولى، على أساس قواعد وإجراءات موحدة. ويعتبر / آرنى ايجبريشت مدير متحف رويمر وبليزايوس فى هيدلشايم بألمانيا، والعضو المؤسس والرئيس السابق للجنة الدولية للمصريات التابعة للجنة الدولية للمتاحف، والذى مازال يحتل مقعدا دائما فى مجلس إدارة اللجنة، هو الروح المرشدة وراء هذا العمل، أما شريكته العلمية ريجينى شولتز فتقسم وقتها ما بين متحف بيليزايوس وجامعة لودوڤج ماكسميليانز فى ميونخ. وهى أيضا عضو فى اللجنة الدولية للمصريات.

بدأت فى أواخر الستينات مناقشة حول وضع معايير موحدة للمنشورات العلمية عن المقتنيات والأشياء المصرية فى المتاحف. وكان التوافق بين مختلف مستويات التوثيق أحد المشاكل الرئيسية فى هذا الحوار، وكذلك موضوع الاستخدام المتعدد للمصطلحات. ولهذا السبب تكون فريق عمل فى إطار اللجنة الدولية لعلوم المصريات فى الاتحاد الدولى للمتاحف، وكذلك الجمعية الدولية لعلوم المصريات. وكانت النتيجة التى أتى بها فريق العمل هو خلق معيار خاص يتميز بأقصى إمكانات توافق التواريخ. ويسمى هذا الدليل الموحد باسم المجمع الكامل للآثار المصرية (CAA). وعلى الرغم من صعوبة توحيد التواريخ العلمية، فإن هذا المشروع قد أتى حتى الآن بنتائج جيدة.

وتنبنى المعايير الموحدة على المتطلبات التالية:

١ – إن الكتالوج يجب أن يعرض المادة بطريقة محكمة متميزة وشاملة.

٢ – إمكان العثور بسرعة على مواضع أشياء معينة بدون بحث طويل.

٣ – يجب أن يكون الكتالوج كاملا. أو يسمح بإكماله.

٤ – من الأمور التى لاتقل أهمية أن يكون الكتالوج متاحا بسهولة لكل المؤسسات الصغيرة والكبيرة، وهذا يعنى بالتالى أن ثمنه يجب ألا يكون مرتفعا.

٥ – يجب ألا يحتوى على تعليقات مفصلة أو مناقشات، نظرا لأن ذلك قد يؤدى إلى ضخامة حجمه.

٦ – يجب أن تكون كل الأشياء الواردة فيه مصورة بدرجة كافية من الجودة.

ولتحقيق هذه المتطلبات وضع فريق العمل مواصفات للكتاب المنشور عن الآثار المصرية فى شكل صحائف منفصلة، تدخل عليها التعديلات السنوية الجارية. وسوف يقدم مجمع الآثار المصرية كل البيانات النوعية عن كل قطعة أثرية فى شكل مختصر مركز، مع أكبر عدد ممكن من الصور الفوتوغرافية.

وسوف يظهر الكتالوج فى إصدارات مفردة، مع عدد محدد من الصحائف المفردة لتضم إلى مجلد، وتكون محددة وموحدة المقاييس من حيث الحجم والوضع ونوعية الورق. ويمكن تصنيف الصحائف وفقا لموقع الأشياء (المتحف، ورقم التخزين). وسوف توضع له فهارس أو كشافات فى ترتيب يسهل الوصول إلى محتويات الإصدارات. وتكون المعلومات لكل وحدة مدرجة بصفة عامة على النحو التالى :

أ – صفحة العنوان.

ولها معيار موحد بدلالة دولية معينة، واسم المتحف مع موقعه، ورقم الإصدار، وسنة النشر، والناشر.

ب – النص.

ب ١ – الموقع، ومكان المتحف، وإذا لم تكن المساحة كافية تستخدم الاختصارات.

ب ٢ – رقم التخزين. مذكورا بالأرقام أو بالأرقام والحروف معا، بما يضمن مع معرفة الموقع. تحديدا خاصا للشىء. ويجب إدراج أى أرقام أخرى بمعالجة تفصيلية (ب ١٠).

ب ٣ – ترقيم الصفحات : وتشير فقط إلى صحيفة الكتالوج (النص واللوحات) لكل شىء على حدة. ويشتمل الترقيم على رقمين يفصل بينهما خط فاصل : رقم الصفحة ومكانها ومجموعة أرقام اللوحات.

ب ٤ – توضيح الشىء. خواص القطعة مع ملامحها الرئيسية، ونوعها، واسمها إن وجد، والأجزاء المحفوظة، وتفاصيل خاصة عنها، وتوصيف النقوش الكتابية إن وجدت ... الخ.

ب ٥ – تحديد التاريخ.

فى هذا المربع يوضع تاريخ القطعة بشكل

نرجمة : محمد جلال عباس

دقيق قدر الإمكان. وتوضع التواريخ الفرعية بين أقواس مربعة. وإذا كان فى تحديد التاريخ مشكلة يعقب وضع التاريخ علامة استفهام بين قوسين.

ب ٦ – المصدر الأصلى أو أصل القطعة.

تحديد الموقع الأصلى والمكان والمبنى (إن وجدت عنه بيانات) ورقم المقبرة أو يذكر "أصلها غير معروف". ونوع الموقع الأصلى "عثر عليها على السطح" أو نتيجة حفريات (مع ذكر المؤسسة المخولة بالحفريات). والتاريخ : السنة والشخص (الذى عثر عليها، ومدير عمليات الحفائر) ويذكر (بمعرفة). والتواريخ الفرعية توضع بين أقواس. ويمكن وضع مزيد من المعلومات المفصلة حسب نوعها فى المعالجة التفصيلية (ب ١٠).

ب ٧ – تفاصيل الاقتناء.

طريقة الحصول على القطعة بالشراء أو بالهبة أو بالتبادل، أو بذكر (طريقة الاقتناء غير معروفة) ويذكر التاريخ، واسم البائع وتضاف من ... (المكان)، بوساطة ويضاف الاسم، ويضاف بمعرفة على اسم وكيل المتحف أو الأمين. ويذكر الملاك السابقين للقطعة شاملا المواقع والتواريخ. وأى خواص إضافية (أو مزيد من التفاصيل عند اللزوم (بأسلوب تفصيلى).

ب ٨ – المادة.

توصيفها (بالمصطلحات المعروفة المستخدمة، مع إضافة أى مصطلح تخصصى لازم). فإذا وجدت أكثر من مادة، تذكر فقط المادة الرئيسية أو الأولية، أو يستخدم توصيف مجمع. ويذكر لون المادة ذاتها (بوصف دقيق طبقا للوحة مونسيل لتدرج الألوان، قدر الاستطاعة). وتذكر المواصفات والخواص المميزة. وحالتها وأصلها (إذا كانت معروفة بالتأكيد). والبيانات التفصيلية (مع تجنب المواصفات الجمعية المستخدمة. ونتائج التحاليل .. الخ). تذكر جميعها بالتفصيل.

ب ٩ – المقاييس.

الرئيسية (الأبعاد القصوى) الارتفاع والطول والعرض، والعمق، والمحيط، تذكر جميعا بالسنتى متر، وتدخل أبعادا ومقاييس الأجزاء بالتفصيل.

ب ١٠ – الوصف التفصيلى للقطعة

ب ١٠/أ الوصف العام

ب ١٠/ب الأشكال والنصوص

ب ١٠/جـ التعليق

ب ١٠/د التفاصيل التقنية

ب ١٠/هـ تاريخ القطعة

ب ١٠/و الصور، والرسوم، والقوالب، والنسخ، والوثائق

ب ١٠/ز الأدبيات

ب ١٠/ع المُصنّف

جـ – التوقيع على الصفحة.

طبقا للمتطلبات التقنية للناشر، واخصائي المكتبات وأيضا تصنيف القوائم، ولابد أن تتضمن كل صحيفة توقيعا على الجانب الأيمن السفلى مثل ما فى ب ١٠. وتتضمن تحديدا للمتحف. أو اشارة مرجعية تفصيلية، تناظر صفحة العنوان، ورقم الاصدار حسب ما هو وارد فى دليل الآثار المصرية للمتحف، ورقم الصفحة التالية.

د – الرسوم التوضيحية.

نوعها (صور ضوئية، أو رسوم) ويجب أن يكون عدد الرسوم التوضيحية المصاحبة كافية لضمان الفهم البصرى للمنشور عن القطعة المعنية (شاملا تفاصيل) لتوصيل معلومات مناسبة علميا. وبصفة خاصة، فيما يتعلق بقطع النحت فى الموضوع. وكقاعدة عامة لابد من وضع ثلاثة مناظر على الأقل، بمقياس لا يزيد عن ٢ إلى ١، ويمكن النشر عن قطع متعددة معا فى صحيفة

واحدة. ويجب إعطاؤها أرقاما متتابعة بترتيب يسهل الإشارة إليها. وإذا دعت الضرورة تذكر أرقام اللوحات، السالبة، ويمكن أيضا ذكر نظام الترقيم.

هـ - الفهارس.

تتضمن كل إصدارة من دليل الآثار المصرية عددا من الفهارس

و - المجموعات :

يمكن النشر عن الأعداد الكبيرة من القطع المتماثلة (المنتجة بالجملة) على صحائف متفردة فى دليل الآثار المصرية بالطريقة التالية :

قطعة واحدة تؤدى وظيفة النموذج. وتشير البيانات فى ب ٢ إلى ب ١٠/ب إليها ويشار إلى رقم التخزين كما فى ب ٢ وتوضع علامة نجمة (*) للإشارة إلى وجود قطعة أخرى مماثلة لها.

وفيما بين عناصر ب ١٠/ب و ب ١٠/جـ يضاف : تقسيم جديد يسمى "قطع أخرى مماثلة". وبالنسبة لكل قطعة تذكر البيانات التالية : رقم التخزين، المقاييس، الوصف، الاختلافات عن النموذج الأصلى بالنسبة للمظهر العام. والأصل، وحالة الحفظ .. الخ. وبالإضافة إلى ذلك توضع صورة ضوئية لصاحبة كل قطعة. ويمكن كتابة النص بالإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية.

ولقد شاركت فيما بعد اثنا عشر متحفا آخر فى كوبا وأوروبا والولايات المتحدة فى هذا المشروع.

ونشأت أو ظهرت مسألة ما إذا كانت المطبوعات، وبخاصة ذات الحجم الخاص يمكن إتاحتها على صحائف فقط، أم بوسائط الكترونية أخرى. وظهر أن هناك امكانات وضعها فى أقراص قراءة الذاكرة فقط (CD-ROM) لاستخدام مشروع دليل الآثار المصرية أيضا. ولهذا السبب تكون فريق عمل خاص تحت اسم توثيق المصريات بالكمبيوتر (EDOC) فى أواخر الثمانينات. وتحقيق التوثيق بالكمبيوتر لمجمع الآثار المصرية سيكون له أثر عظيم على توليد أو إتاحة الإمكانات للمتاحف ومعاهد البحوث العلمية لتبادل المعلومات. ولكن النظام سوف يوفر أيضا جاذبية جديدة لجماهير المتاحف عامة للحصول على معلومات مباشرة. ولقد بدأ بالفعل التعاون مع اللجنة الدولية للتوثيق بهدف تسهيل تبادل المعلومات.

التكنولوچيات الجديدة تركز على المومياوات

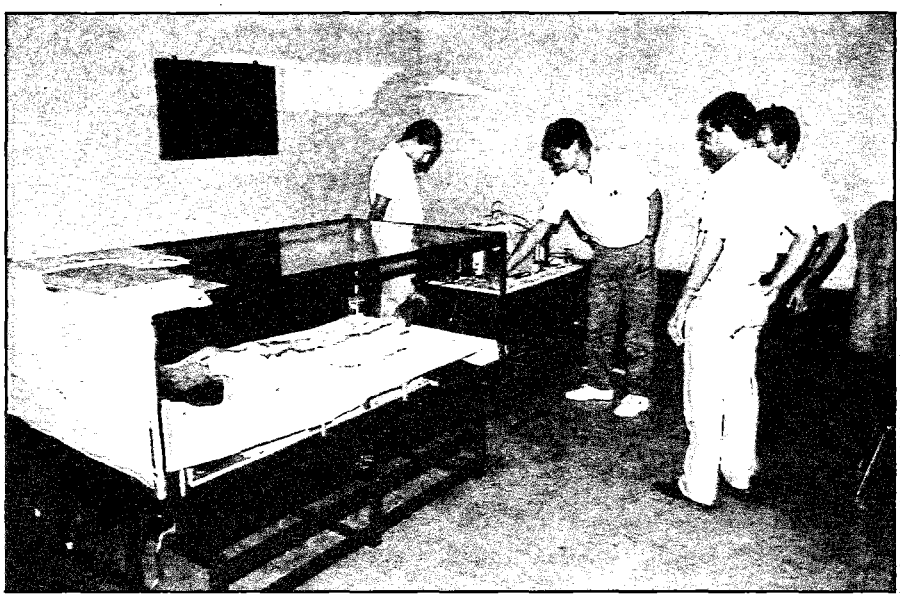
تقرير لمجلة المتحف الدولى

أصبح من الممكن اعادة عرض المومياوات الملكية على الجمهور فى المتحف المصرى فى القاهرة فى مارس ١٩٩٤، وذلك بفضل صندوق التخزين والعرض الجديد ذى التكاليف المنخفضة الذى صممه معهد جيتى للحفظ. والنموذج الأصلى المصمم لكى يحفظ المواد العضوية الدقيقة، يعتمد أساسا على خلق جو من النيتروچين، ونظام لرصد درجة الحرارة والرطوبة النسبية والاكسچين. والصناديق التسعة التى صنعتها هيئة الآثار المصرية (المجلس الأعلى للآثار الآن) طبقا لنموذج جيتى هى أول استعمال عام لهذه التكنولوچيا الجديدة للحفظ.

هذه المومياوات التى حفظت تماما لعدة آلاف من السنين فى الجو الثابت تحت الأرض فى الصحراء المصرية، تتعرض بمجرد استخراجها للأخطار بسبب التذبذبات فى الضوء والحرارة والرطوبة، كما تتعرض لهجوم الكائنات الدقيقة والحشرات.

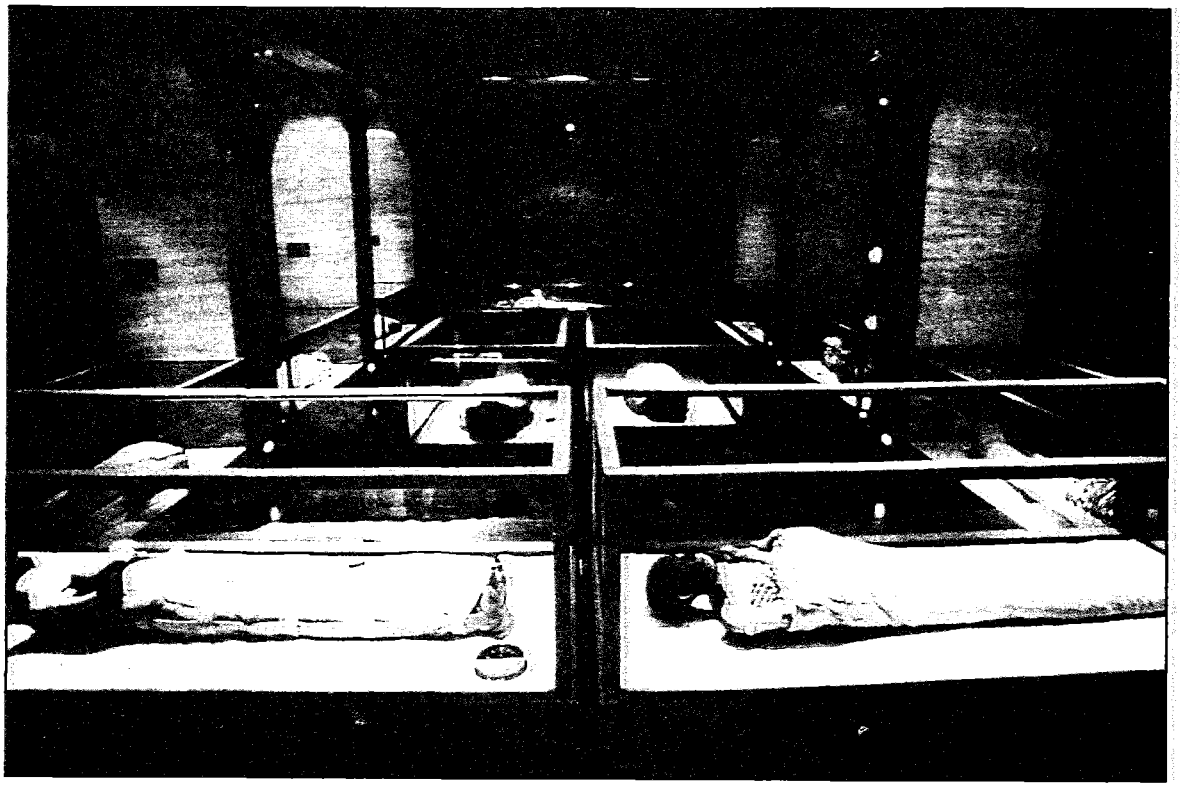
فى عام ١٩٨٧، وكجزء من مشروع مشترك بين معهد جيتى للحفظ وهيئة الآثار المصرية، استخدم علماء معهد جيتى مومياء غير معروفة لخلق محيط نموذجى صغير يصلح لعرض وحفظ المومياوات الفرعونية على المدى الطويل. وقاموا بإجراء تجارب حول مستوى الرطوبة وتركيز الأكسچين فى جو النيتروچين حتى توصلوا لمستوى منخفض بما فيه الكفاية لوقف نشاط الكائنات الحية الدقيقة، ولكن ليس منخفضا أكثر من اللازم بحيث يؤدى إلى جعل المواد العضوية الدقيقة هشة، أو يؤذيها بأى شكل.

وكان نموذج صندوق التخزين والعرض الناتج، والذى لا يحتاج إلى أنظمة تشغيل ميكانيكية أو كهربائية، يشتمل على تجديدات واضحة. فهو يستخدم النيتروچين، وهو غاز رخيص وموجود بسهولة، كما يستخدم منفاخا مرنا لضبط التغيرات الخارجية في الضغط، وأداة لكسح الاكسچين وامتصاص آثاره. والصندوق الذى افتتح فى معامل جيتى فى كاليفورنيا فى ١٩٨٨، تم تسليمه رسميا إلى المتحف المصرى والهيئة المصرية للآثار بعد ذلك بعام. وقد تم تزويد موظفى المتحف المصرى بمواصفات صنع هذا الصندوق، كما تم تدريبهم على استخدامه حتى يستطيعوا صنع صناديقهم الخاصة فى المتحف



شين ميكاوا، من علماء البيئة بمعهد جيتى للحفظ (الثانى من اليسار) يدرب موظفى الهيئة المصرية للآثار فى المتحف المصرى بالقاهرة، على التعامل مع صندوق الحفظ والعرض النموذجى وعلى اختباره.

ترجمة: سعاد الطويل



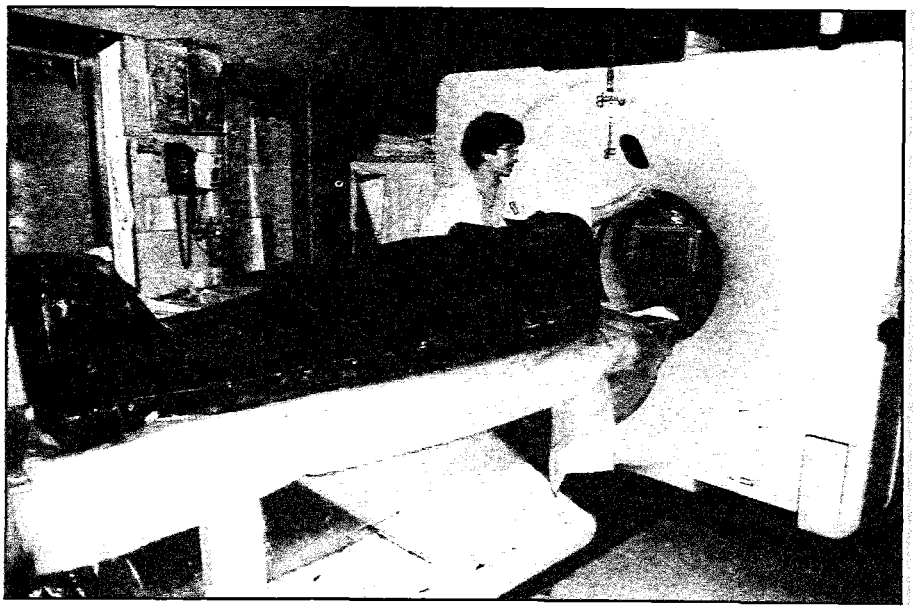
ذاته. وأثناء المشروع استمر جيتى فى تقديم المشورة الفنية، والمكونات المتخصصة لصنع تسعة صناديق.

وهذه التكنولوجيا الخاصة بخلق محيط نموذجى فى نطاق صغير توفر طريقة عملية لحفظ مواد عضوية رقيقة أخرى، مثل المخطوطات على الجلد، والأنسجة، وأشغال الأبرة، والأعمال الفنية على الورق، ومجموعة مختلفة من الأشياء الواقية المصنوعة من مواد مثل الجلد والعظام والأخشاب.

وفى ١٨ أغسطس ١٩٩٤ تمت عملية بحث علمى فريدة في مركز جورج واشنطون الطبى فى واشنطون (DC) عندما خضعت مومياتان مصريتان ومومياء طفل من پيرو، وهم جزء من المجموعة الخاصة بأصل الانسان فى المتحف القومى للتاريخ الطبيعى فى معهد سميثسونيان، للفحص بالأشعة المقطعية ذات الأبعاد الثلاثة بالكمبيوتر باستخدام آخر ما وصل إليه العلم من معدات وبرامج.

وقد وجدت المومياء الأولى، وهى مومياء لشخص مجهول من العصر البطليموسى (عمرها حوالى ٢٢٠٠ عام) فى الأقصر حوالى عام ١٨٨٣، ومنحتها الحكومة المصرية لسفير الولايات المتحدة فى تركيا فى عام ١٨٨٤.

ومازالت المومياء ملفوفة تماما وترقد فى تابوتها الأصلى. وقد ساعدت صور الأشعة المقطعية على التعرف على الشخص إذ وجد أنه رجل يبلغ من العمر ٤٠ إلى ٤٥ عاما، وقد نزعت أحشاؤه، ونزع مخه عن طريق أنفه، وهو شىء كان متبعا لتحنيط الأفراد من الطبقة المتوسطة إلى العليا



أعلى – منظر داخلى من حجرة المومياوات الملكية التى أنشئت حديثا فى المتحف المصرى فى القاهرة.
أسفل – اخصائية الأشعة ليزا هوپر وهى تضبط معدات الأشعة المقطعية.

الصور ذات الأبعاد الثلاثة تكشف كمية كبيرة من المعلومات الجديدة.

فى ذلك الوقت. ولم تبين صور الأشعة المقطعية أية علامات عن أسباب الوفاة. كما تم فحص رأس مومياء مصرية أخرى من الأسرة الخامسة والعشرين (منذ ٣٠٠٠ عام تقريبا) بالأشعة المقطعية بغرض المقارنة. وقد كشف البحث أن هذه المومياء لفرد من مستوى أقل ولم ينزع مخه. وكانت المومياء الثالثة التى تم فحصها بالأشعة المقطعية لطفل صغير من پيرو مات بين عامى ١٣٠٠ و ١٤٠٠م وقد تم تحنيطه بشكل طبيعى بالأسلوب السائد فى ذلك الوقت. وقد تم استخدام الأشعة السطحية بالكمبيوتر لأول مرة على مومياوات من سميثسونيان فى مركز چورج واشنطون الطبى باستخدام الأشعة المقطعية التقليدية ذات البعدين فى عام ١٩٩٢. أما هذا البحث الأخير فهو يوسع دائرة المعرفة التى اكتسبت من قبل بتزويد الباحثين بهذه الصور ذات الأبعاد الثلاثة للمواضيع التى تم فحصها. وستعرض المومياء المصرية ابتداء من منتصف عام ١٩٩٥ فى المتحف القومى للتاريخ الطبيعى، إلى جانب الاكتشافات الأخرى التى كشفتها هذه الأساليب غير المدمرة لعلماء سميثسونيان.

مصر القديمة فى روسيا وأوكرانيا والقوقاز والبلطيق وآسيا الوسطى

بقلم : سڤيتلانا هوچاش Svetlana Hodjash

علاوة على المجموعات الكبرى من الآثار المصرية في موسكو وسانت پيترسبرج، تضم المتاحف فى كل أنحاء الاتحاد السوڤييتى السابق قطعا هامة وغير معروفة على نطاق واسع. وتروى لنا سڤيتلانا هوچاش كيف أمكن جمع هذه الأشياء لأول مرة. وسڤيتلانا هوچاش هى رئيسة قطاع الآثار الشرقية فى متحف پوشكين التابع للدولة في موسكو. وقد نشرت المؤلفة ١٦٠ عملا حول الفن والحضارة فى مصر والشرق الأدنى وأورارتو فى أرمينيا، حيث قادت على مدى عشرين عاما بعثة الآثار القائمة بالحفريات فى هذه القرية التى يرجع تاريخها إلى القرن الثامن قبل الميلاد.

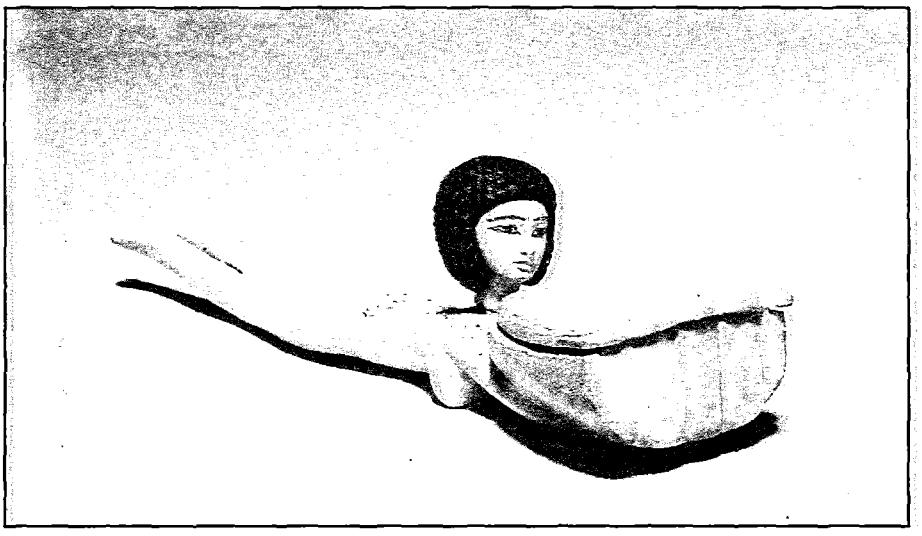
فى صيف عام ١٩٨٢، وجد نونا جباش، قائد بعثة الآثار التى أرسلها متحف ارميتاج إلى نيمفايوما بالقرب من كيرش فى القرم لوحة زخرفية من الجص فى حرم قديم لسفينة ضخمة مزينة بفخامة ومكتوب على مقدمتها اسم "ايزيس"، ما الذى أتى بهذه السفينة إلى توريد من ضفاف النيل البعيدة؟ هل هى التجارة أم الدبلوماسية؟ هل كانت تحمل تجارا أو ممثلين للحاكم المصرى فى مهمة دبلوماسية؟ لا أحد يعلم. شىء واحد نعلمه هو أن "ايزيس" لم تكن أول بعثة مصرية.

وقد وجدت القطع الأثرية المصرية مثل التمائم والجعارين والمجوهرات فى كل أنحاء الأراضى الشاسعة التى تمتد من ضفاف نهر كاما فى الشمال إلى تيين شان فى الجنوب، ومن البلطيق فى الغرب إلى سيبيريا الشرقية. وهى منتشرة بشكل خاص فى المستوطنات اليونانية حول البحر الأسود، وعلى ضفاف الڤولجا والدون والدنييپر والدنييستر والكوبان وفى القوقاز. وقد وجد تمثال صغير من البرونز للإله المصرى العظيم آمون فى مقاطعة پيرم فى سيبيريا الجنوبية، كما وجد وعاء كبير من الألابستر فى أورسك فى منطقة أورنبرج وقد كتب عليه بأربع لغات (الأكادية والبابلية والفارسية والمصرية) عبارة "ارتاكسركس الفرعون العظيم". وقد استنتج عالم الآثار كونستانتين سميرنوف من ذلك أن الوعاء صنع فى مصر وتم إهداؤه للملك الفارسى. ولكن عندما انهارت الإمبراطورية الفارسية القوية أخذ أعداؤها يغيرون عليها بشكل متكرر، ونهب السكيثيون القصور الملكية، وهكذا وصلت هذه الهدية الملكية هى وغيرها من الأشياء الثمينة إلى جنوب الأورال. وقد تم اكتشاف تماثيل صغيرة من البرونز لآلهة فى كورجان فى ليتوانيا. كما وجدت تمائم وجعارين تصور قططا وكلابا فى تشيتشين - انجوشيتيا، وتمائم وجعارين مزخرفة بثعابين فى مدافن على ضفاف نهر كورا بالقرب من تفليس فى چورچيا. وفى اذربيچان وجد تمثال صغير من البرونز للإلهة باستيت - إلهة الحب. فى شكل امرأة لها رأس قطة فى آنية للدفن فى منجشاور. كما اكتشف عدد كبير من الخرز والتمائم المصرية فى وسط آسيا فى أوزبكستان وطاچكستان وتركمنستان، ووجد تمثال صغير من البرونز لإيزيس بالقرب من اشكاباد. ومن المحتمل أن هذه الأشياء كانت تستخدم فى هذه البلاد البعيدة فى نفس ما كانت تستخدم فيه فى وادى النيل، ولكن مثل كل شىء غريب وبالتالى غير مفهوم تماما، كان المعتقد أن لها قوى خارقة. والتماثيل الصغيرة للإله بس، حامى الأطفال والنساء والأسرة، والذى كان يصور فى شكل أرنب بقناع أسد وذيل طويل، وجدت كثيرا فى مقابر الأطفال بشكل خاص.

وأقدم القطع الأثرية المصرية القديمة وجدت فى أرمينيا. فأثناء عملية حفريات ميدزامور، وجدت الأستاذة إيما هانزادیان ختما اسطوانيا من العقيق الأحمر، وعليه صورة رجل يجلس على كرسى ذى ذراعين، وإلى جانبه إبريق مما يستخدم للنبيذ وامرأة واقفة. والصورة مصحوبة بنبذة بالهيروغليفية المصرية تقول "الحاكم العظيم كوريجالزو". وكان كوريجالزو، وهو حاكم بابلى، معاصر للفرعون المصرى امينوفيس الثالث، والد اخناتون الشهير الذى حكم فى القرن الخامس عشر قبل الميلاد.

إن أغلب القطع الأثرية المصرية القديمة التى وجدت فى وقت أو آخر فى أراضى ما كان الاتحاد السوڤييتى سابقا انتهت جميعها إلى المتاحف، ومع ذلك لم يكن هذا هو المصدر الوحيد أو الرئيسى لمجموعات الآثار المصرية فى الاتحاد

ترجمة : سعاد الطويل



ملعقة من العاج والأبنوس الملون وبها إلهة السماء تمسك بزهرة اللوتس. متحف بوشكين للفنون الجميلة - موسكو.

السوفييتي السابق.

لقد زار أحد الرحالة الروس، واسمه اجافينى من سمولنسك، مصر فى وقت مبكر يرجع لأعوام ١٣٧٠. وفى منتصف القرن الخامس عشر ذهب إلى هناك أيضا الراهب ثارسونوفى، وكذلك فعل مستشار الأمير العظيم ميخائيل جريجورييف، وكان من أكثر الناس ثقافة فى موسكو، وقد حفظت أوصاف تفيض بالحيوية عن وادى النيل فى القرن الخامس عشر فى مخطوط يعرف "بأسفار التاجرقاسيلى بوزدنياكوف". وفى القرن السابع عشر وصل الرحالة الكسى سوخانوف إلى مصر، وفى القرن الثامن عشر عاد قاسيلى جريجورييف بارنسكى من مصر ومعه ١٥٠ رسما تخطيطيا.

وفى عام ١٨٢٤ تم شراء أول مجموعات من الآثار المصرية بواسطة أمير روسى وهى موجودة الآن فى متحف الأرميتاج فى سانت بيترسبرج. وفى بداية القرن التاسع عشر أحضر البارون أوتو فريدريك ڤون ريختر - المشهور برحلاته فى الشرق - معه كمية كبيرة من الآثار المصرية إلى أستونيا.

وعند إنشاء متحف أوديسا للآثار، أهدى مديره الأول آى. بلارامبرج مجموعته المصرية الخاصة للمتحف فى عام ١٨٢٥. ومنذ أكثر من مائة وخمسين عاما جُلبت مجموعة كابتن آى. بوتينيف إلى روسيا. وكان قد زار مصر فى عام ١٨٣٣ على مركب ذات صاريتين اسمها "باريس" وأحضر معه مجموعة مصرية رائعة جدا أعطاها له القنصل السويدى فى الإسكندرية أناستازى. وقد انتهى المطاف بهذه المجموعة فى متحف ريفيل (تالين). وفى عام (١٨٩٤) أعطيت عدة أشياء كهدية لروسيا بناء على أوامر خديوى مصر، كانت قد اكتشفت فى عام ١٨٩١ بواسط إدارة الآثار المصرية، بالقرب من طيبة عاصمة مصر القديمة، فى الدير البحرى فى مخبأ أحد الكهنة، حيث كان يدفن كهنة الإله آمون. وكانت تشتمل على ست توابيت تم توزيعها على عدة متاحف فى مدن جامعية، من بينها كييڤ وكازان. فى ١٨٨٨ وصلت إلى متحف لڤوڤ للإنتاج الفنى مجموعة من الآثار المصرية الجميلة جدا من الفترة المسيحية - "منسوجات قبطية" - كانت ملك جامع الأعمال الفنية من العصور الوسطى المشهور فرانز بوك آخن، وفى نفس الوقت منح عالم الآثار والتاريخ النابه نيكولاى پول مجموعته التى تشمل تمثالا لرمسيس الرابع منحوتا من الحجر الرملى الأخضر الرمادى لمتحف يكاترينو سلافا.

وكان العديد من الشخصيات الثقافية المشهورة، فى فترة نهاية وبداية القرن، تجمع الآثار المصرية : المؤرخون الفنيون والمهندسون والرسامون. وعلى سبيل المثال يضم متحف التاريخ الأرمنى مجموعة من الأقنعة الخشبية المتعددة الألوان التى منحها لهم الفنان الأرمنى العظيم مارتيروس ساريان.

سجل الآثار المصرية القديمة

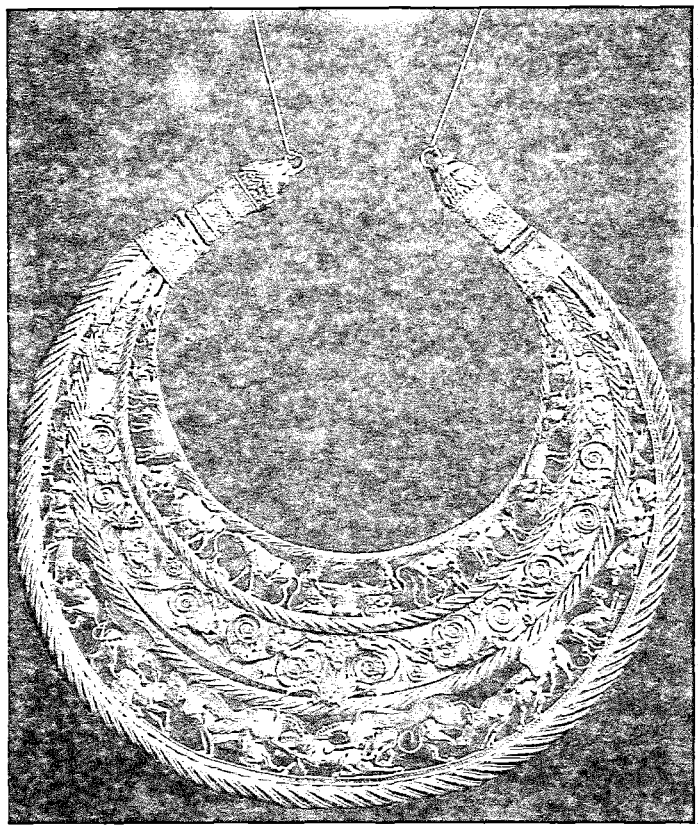
كان أول من ناقش فكرة تجميع كل المعلومات حول القطع الأثرية المصرية القديمة، الموجودة فى مختلف المتاحف والمجموعات الخاصة فى روسيا، هو المؤرخ والخبير فى الأمور الشرقية الشهير بوريس توراييف، الذى كتب بنفسه أوصاف المجموعات المصرية فى سانت پيترسبرج وأوديسا، وكييڤ، وخاركوف، وريجا، وريڤيل،

وميتاثا، وكازان. ومع ذلك فإن الحرب العالمية الأولى، والثورة والحرب الأهلية، والحرب العالمية الثانية، كلها أخذت ضريبتها. وقد تم إجلاء المجموعات المصرية من عدد كبير جدا من المدن كلما اقترب القتال منها. وبعد الثورة تم تأميم المجموعات الخاصة وتوزيع محتوياتها على المتاحف. وأثناء الحرب العالمية الثانية تحملت المجموعات المصرية الموجودة فى أراض يحتلها النازيون الثمن. فقد لحقت أضرار بالغة بالمجموعة الموجودة فى متحف بولتاثا للتقاليد المحلية (متحف إقليمى) التى شب فيها حريق، كما اختفت تماما بدون أثر الآثار المصرية من متاحف خاركوف ومينسك ونوڤجورود ومدن أخرى.

وقبل أن نبدأ فى تسجيل ودراسة أو ترميم قطع الآثار المصرية الموجودة فى أراضينا، كان علينا فى البداية أن نعرف أين توجد. فى نهاية السبعينات وبناء على مبادرة من الإدارة الشرقية فى متحف پوشكين للفنون الجميلة التابع للدولة، تقرر عمل "سجل لقطع الآثار المصرية فى متاحف الاتحاد السوفييتى"(١). وكانت أول خطوة هى إرسال أكثر من ١٠٠٠ ورقة استبيان إلى كل أنواع المتاحف - الفنية والتاريخية ومتاحف الآثار والمتاحف المحلية والتذكارية - وأيضا تنظيم رحلات بحث لعدد كبير من المدن. وقد بذل موظفو العديد من المتاحف، التى لديها مجموعات مصرية، جهودا كبيرة للتعرف على قطع معينة، والبحث فى الأرشيفات عن معلومات حول مصدرها، والتأكد من ملكيتها السابقة. وقد قام أحد كبار موظفى معهد الدراسات الشرقية فى اكاديمية العلوم، هو أوليج بيرليف بالاشتراك مع كاتبة هذا المقال، فى دراسة وتحليل المادة التى جمعت، وشرعا فى إعداد السجل. وقد تم كتابته بالإنجليزية، وقسماد إلى ٩ أقسام : الأشياء الخاصة بعصر ما قبل الأسرات، والتوابيت، والأقنعة، والنقش البارز والتذكارى، والنحت، وتماثيل الآلهة، وتماثيل الشوابتى ، والأوانى والقدور الجنائزية، وورق البردى، والأدوات المنزلية، وأدوات الزينة، والأشغال المطعمة، والمجوهرات، والتمائم، والجعارين، والمصابيح اليونانية - الرومانية والقبطية، والمنسوجات القبطية. وقد خصص قسم منفصل للأشياء المصرية التى وجدت فى أراضى الاتحاد السوفييتى. وقد شمل السجل فى مجمله ٤٠٠٠ بند. وقد تم ترجمة كل الكتابات المصرية القديمة إلى الانجليزية مع التعليق عليها. والسجل له فهرس طبقا للأسماء المصرية ورؤوس المواضيع والمواقع الجغرافية. ولسوء الحظ إن إمكانية طبع هذا السجل لم تتوفر حتى الآن، رغم أن طبع هذه القائمة التى تشمل عدة آلاف من القطع، التى لم تكن معروفة تقريبا من قبل، يمثل أهمية كبرى لعلماء المصريات.

معرض موسكو

وكان أحد النتائج الجانبية الهامة لهذا العمل الجماعى، هو عمل معرض لقطع الآثار المصرية



صدرية من العنبر البطليموسى (٣٣٣ - ٣٣٠ ق.م) المتحف الروسى سانت پيترسبرج.

القديمة فى متاحف الاتحاد السوفييتى، أخرجه متحف بوشكين للفنون الجميلة التابع للدولة، بالمشاركة النشيطة لمديرته إيرينا أنتونوفا، ورئيس اللجنة الدولية للمصريات التابعة للايكوم الاستاذ هانز شنايدر (من هولندا). وقد قام رئيس ادارة المتاحف الفنية والمعارض التابعة لوزارة الثقافة فى الاتحاد السوفييتى، هنريك پوپوف، بتقديم معونة لا تقدر فيما يتعلق بتنظيم وتمويل المعرض.

وقد أقيم المعرض من ١٢ يوليو إلى ١٨ أغسطس ١٩٩١ فى موسكو فى الصالة البيضاء فى متحف الفنون الجميلة. وقد تعاون حوالى خمسون متحفا من عشر جمهوريات من الاتحاد فى تقديم ٥٦٥ قطعة تم نقلها بالجو والسكة الحديد والطرق البرية. وكان تصميم المعرض، الذى قامت به آدا كارياتوفا، شيقا ومعاصرا، وأبرز فى نفس الوقت أصالة الحضارة المصرية. وبينما راعت الفنانة ومنظمو المعرض الترتيب الزمنى وضرورة تصنيف المواد، فقد استخدموا المكان والضوء أحسن استخدام لخلق أنسب جو فنى لكل قطعة معروضة. وقد كانت الشرائح والصور بارزة فى العرض، وتبين المتاحف التى تضم هذه القطع بشكل دائم، والمواقع الأثرية التى وجدت فيها.

وقد بدأ المعرض بأدوات العصر الحجرى الحديث المصنوعة من حجر الصوان، مثل الأنصال والمكشطات ورؤوس السهام والحراب وألواح الاردواز على شكل أسماك وطيور لسحق الأصباغ، وأيضا الأوانى المشكلة فى عصر ما قبل الأسر، المزينة بأشكال متعرجة ومثلثات وصور لمراكب دينية متعددة المجاديف وطائر البشروش على ضفاف النيل. وتوجد على بعض الأوانى صور للإلهة الأم، وهى رمز الخصوبة والأمومة. وهذه الأوانى جاءت من المقابر، وكان الهدف منها ضمان أن يتمتع الميت برحلته إلى عالم ما بعد القبر.

وقد أدى العمل فى السجل وفى المعرض إلى التعرف على بعض القطع التى جاءت من مقبرة واحدة، والتى كانت موجودة فى متاحف متفرقة، وقد تم عرضها معا. فعلى سبيل المثال وجد التابوت الداخلى المصنوع على شكل جسد إنسانى والخاص بسيدة مصرية تدعى نى - سى - تا - أودزاتاخت فى المتحف الإقليمى فى جمهورية تتارستان، بينما وجد التابوت الخارجى لنفس السيدة فى متحف أوديسا للآثار. كما تبين أيضا أن الغطاء الجصى للوعاء الفخارى الخاص بحفظ أحشاء القائد العسكرى پا - دى - خورم - خيبا، الذى وصفه الأستاذ روستيسلاف هولتهوير كان نسخة من ذلك الموجود فى المتحف التاريخى لاستوينا فى تالين. كما وجد وعاءان فخاريان لنفس الغرض ونفس الشخص فى متحف بودابست للفن، واللذان وصفهما الأستاذ ڤيلموس ڤيستسكى. ويوجد وعاء رابع فى متحف پوشكين للفنون الجميلة.

وكانت اللوحات البارزة والتذكارية تشغل مكانا متميزا فى المعرض. كما كانت شديدة التنوع فى التكوين والأسلوب، من الخطوط المنقوشة البسيطة التى يرجع تاريخها إلى بداية الألف سنة الثالثة قبل الميلاد، إلى اللوحات المزينة الأنيقة من منتصف وأواخر الألف سنة الثانية قبل الميلاد.

واحتوى المعرض أيضا على بعض القطع النحتية المشهورة على نطاق العالم، والتى اتبع فيها الأسلوب الحر فى النحت. فهناك صورة لرجل عجوز منحوتة من الجرانيت الأسود ذى النقط الحمراء من متحف الدولة فى كيڤ للفن الغربى والشرقى، ذات خطوط صارمة بشكل ملفت. كما توجد رأس سيزوستريس الثالث من بداية الألف سنة الثانية قبل الميلاد منحوتة من الجرانيت الرمادى. وكانت ملكا فى السابق لنيكولاى جولڤانوث القائد الرئيسى لمسرح البولشوى، وهى الآن فى شقته التى حولها إلى متحف. وقدم متحف الفن الإقليمى لثورونيز للمعرض تمثالا لامرأة مصرية راكعة والإله آمون فى شكل كبش. وشغلت التماثيل الصغيرة للآلهة والشوابتى، وهى تماثيل صغيرة على شكل

مومياوات، المقصود بها أن تحل محل المتوفى فى العمل فى مملكة ما بعد القبر، مكانا هاما فى المعرض. وأثناء عملية تجميع السجل تم الكشف عن ٢٦٥ تمثال شوابتى عليها كتابات. وكانت أول مرة يعلن فيها عن الأسماء المنقوشة على بعضها. وكان المعرض يشتمل أيضا على العديد من قطع المجوهرات والأختام والجعارين.

وكان فى المعرض قسم خاص للآثار المصرية التى وجدت فى أراضى الاتحاد السوفييتى، من تماثيل وشوابتى وأختام وجعارين ومجوهرات. وكانت هناك خريطة تبين الأماكن التى اكتشفت فيها هذه الأشياء وتسمح للزوار برؤية الطرق التى وصلت منها هذه القطع المصرية إلى بلادهم. وقد زار المعرض أكثر من ١٠٠ ألف شخص، بعضهم من موسكو، وبعضهم الآخر أتى من مدن سوفييتية أخرى، والبعض كانوا سياحا أجانب. وقد طبع كتالوج المعرض بالروسية والإنجليزية.

وقد تم تنظيم مؤتمر حول تاريخ المجموعات المصرية يتزامن مع المعرض. وقد حضره حوالى مائة من موظفى المتاحف المتخصصين الذين كانوا قد ساعدوا فى اعداد المعرض، إلى جانب حوالى ٥٠ من علماء المصريات الأجانب، وكانت الاتجاهات الجديدة فى علم المصريات، والرغبة فى العمل معا، والدور المحدد لاستخدام الكمبيوتر فى العمل بالمتاحف، من بين الاهتمامات الواضحة فى المؤتمر. وقد قدم ممثل متحف ليڤربول للآثار، پيتر بنكوفسكى، تقريرا حول برمجة مجموعتهم المصرية على الكمبيوتر. كما قدم عالم المصريات السويسرى چيان لوك شاباز مشروعه وخطته الواسعة النطاق لتسجيل آلاف الشوابتى الموجودة فى المتاحف فى كل العالم. وقد تمت الموافقة على عدد من الالتماسات التى قدمها المشاركون فى المؤتمر، التى يطالبون فيها بالحفاظ على المجموعات المصرية ودراستها ونشرها.

وكان مؤتمر موسكو للمصريات آخر مؤتمر لعلماء المصريات فى الاتحاد السوفييتى. ففى ديسمبر من ذلك العام ١٩٩١ انهار الاتحاد السوفييتى وقامت على أراضيه خمس عشرة دولة. وانقطعت فجأة الروابط المهنية التى دامت لفترة طويلة، ومن المحتمل أن تمر فترة طويلة من الزمن قبل أن يصبح من الممكن لنا أن نعمل معا مرة أخرى.

هامش

(١) تم تسجيل كل البنود المصرية القديمة الموجودة فى متاحف الاتحاد السوفييتى فى السجل فيما عدا المجموعات المصرية فى متحف پوشكين للفنون الجميلة (موسكو) وفى متحف الأرميتاج (سانت پيترسبرج). وهذه المجموعات كبيرة لدرجة أنها تحتاج إلى كتالوج خاص منفصل لكل قسم منها.

تقديم التحف المصرية : المفاهيم والأساليب

بقلم : ريتشارد فازينى Richard A. Fazzini

يمثل التنوع الغنى فى الآثار المصرية الموجودة فى عديد من المتاحف مشاكل بالنسبة لترتيبها وعرضها ، يتناولها بالتفصيل ريتشارد أ. فازينى، رئيس إدارة الفن المصرى، وفن الشرق الأوسط الكلاسيكى والقديم فى متحف بروكلين (نيويورك) . وقد افتتح المتحف (تحت اشرافه) منذ فترة قريبة قسما يضم مجموعته بعد تنسيقها وعرضها بشكل جديد رائع ومثير. كما أن المؤلف هو مدير بعثة المتحف الأثرية إلى منطقة معبد الالهة موت جنوب الكرنك.

كانت الحضارة المصرية القديمة محافظة، ولكنها لم تكن أبدا جامدة. كما كان يعتقد الكثيرون. وكانت عروض الآثار المصرية القديمة في المتاحف تعانى أيضا من مفهوم مشابه لا يستند إلى أى أساس فى ذهن الجمهور. إلا أنها نادرا ما كانت تخضع لأى تغيير بنفس هذه الدرجة، ويمثل هذه الأعداد ، كما حدث فى العشرين عاما الماضية. وفى مثل هذا المقال القصير لن يستطيع المؤلف أن يذكر (ويصور) سوى بعض العروض، خاصة أن هذا المقال يجب أن يتعرض، ولأسباب قوية، لموضوعات أخرى غير عروض الآثار المصرية وحدها.

ونظرا لوجود روابط عديدة ومتنوعة سياسية وثقافية بين مصر والنوبة فى العصور القديمة، فليس من الغريب أن يلعب علماء المصريات والعاملون فى الجامعات والمتاحف المهتمة بعلوم المصريات، دورا هاما في عمل الحفريات وفى دراسة ونشر الوثائق حول ثقافات وحضارات النوبة. كما أنه ليس من الغريب أيضا أن تشكل الموضوعات النوبية، وخاصة تلك الأكثر ارتباطا بالموضوعات المصرية في بعض الأحيان، جزءا هاما من عروض المتاحف التى تحتوى على مجموعات مصرية. وأشهرها هى عروض المعابد النوبية المصرية فى ليدن ومدريد ونيويورك وتورين والتى كانت نتيجة الحملة لحماية الآثار النوبية فى الستينات. إلا أنه فى فترة أخيرة جدا أصبحت العروض النوبية التى يتجاوز مجالها بكثير علاقتها بمصر سمة بارزة في بعض المتاحف. والدليل على ذلك أنه منذ ١٩٩١ افتتح متحف اشموليان في جامعة أوكسفورد عرضا تم تجديده للآثار النوبية، كما تم إنشاء صالات عرض نوبية جديدة فى المتحف البريطانى وفى متحف أونتاريو الملكى ومتحف الفنون الجميلة فى بوسطن. ورغم أن هذه العروض تهتم بالعلاقات بين الثقافتين النوبية والمصرية، إلا أن كلا منها يهتم بالثقافات النوبية فى حد ذاتها. وكلا منها مرتب جزئيا على أساس زمنى، بدءا بفترة ما قبل التاريخ وانتهاء بالفترة ما بين ٣٥٠ ق.م والعصر الحديث. ولكن كلا من هذه العروض تحتوى أيضا على أقسام خاصة بموضوعات معينة، مثل عرض متحف اونتاريو الملكي لأشكال الحياة اليومية مع اكتشافات من جبل آدا، أو فترينة عرض متحف الفنون الجميلة الضخمة التى تحتوى على آثار تمثل مختلف جوانب مقبرة ملكية من عصر ناباتا. وفى هذه العروض وفى نواح أخرى فى بعض هذه الانشاءات يتم التنظيم بدرجة ما تبعا لنوعية الآثار.

وهذه العروض النوبية تختلف عن كل العروض المصرية تقريبا فى أنها لا تنتهى زمنيا مع مجىء المسيحية أو الإسلام. وعلى الجانب الآخر فهى تستخدم أساليب أساسية في التنظيم هى المستخدمة فى العروض المصرية، أى الترتيب الزمنى والنمط والوسائط والموضوعات الخاصة.

ومازالت المتاحف، وخاصة تلك التى لديها مقتنيات تمثل الفترة الزمنية لتاريخ مصر القديمة فيما قبل التاريخ وبعده، تستخدم العروض الشاملة المرتبة، زمنيا لمساعدة الزوار على استيعاب كل من التغيير والاستمرارية فى الحضارة المصرية بسهولة. وقد قدمت صالة النحت فى المتحف البريطانى، بعد تجديدها وإعادة ترتيبها فى أوائل الثمانينات، التاريخ المصرى من خلال معالجة زمنية لأحد أهم أشكال الفن المصرى القديم (وهو أيضا رمزى)، إلى جانب أن هذا مقدمة مفيدة للصالات التى تركز أساسا على موضوعات المعروضات والتى تؤدى إليها صالة النحت. ومن حيث الانجازات الحديثة، فإن أكبر صالات العرض المصرية المرتبة ترتيبا زمنيا هى

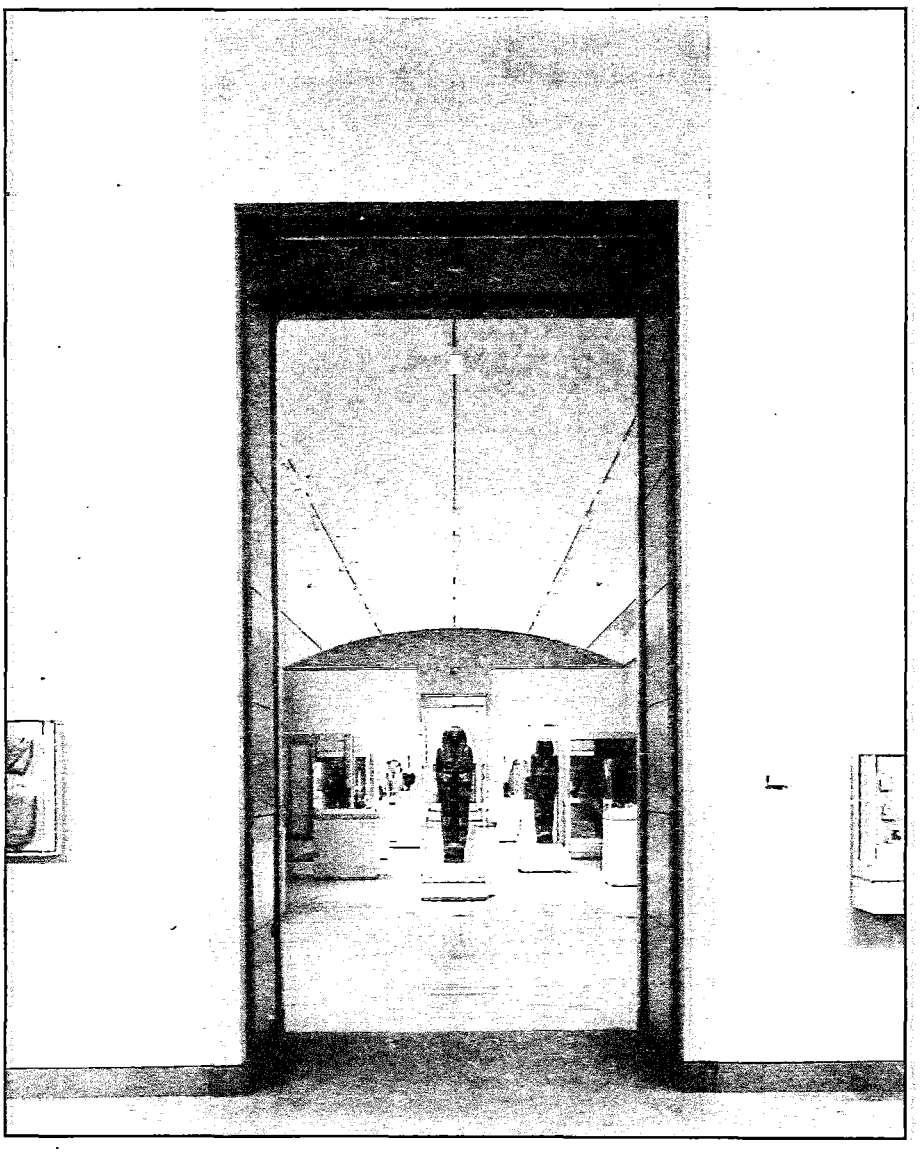
ترجمة : سعاد الطويل

صالات متحف متروبوليتان للفن فى نيويورك. إلا أن هذا التنظيم الزمنى يشمل أيضا صالة عرض تقدم المعروضات الخاصة بموضوعات معينة. وعلاوة على ذلك فهناك مساحات فى داخل التنظيم الزمنى العام مخصصة لاكتشافات ومواقع وشخصيات معينة .. إلخ. وإحدى السمات غير العادية فى عروض متحف متروبوليتان، خاصة مع اتساع حجمه الكبير، هى أن جميع القطع فى المجموعة تقريبا معروضة ومن السهل مشاهدتها. فهناك حجرات جانبية على طول المسار الأساسى للمعروضات المرتبة زمنيا، تضم مجموعات من القطع وموادا للدراسة، منظمة بنفس التعاقب الزمنى.

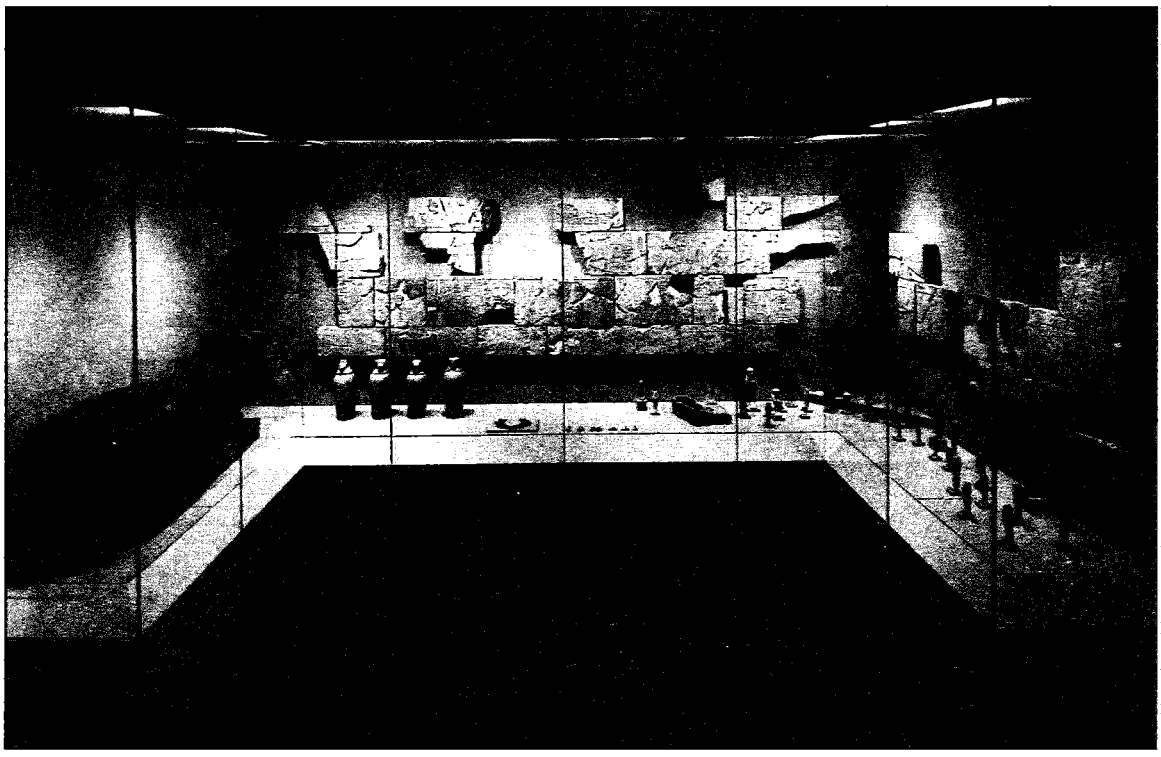
والصالات المصرية فى متحف اونتاريو الملكى فى تورنتو، هى طراز آخر من العروض ذو مسارين. وهذه الصالات التي افتتحت فى ١٩٩٢، حققت هدفها فى توضيح كل من التاريخ المصرى القديم والحياة اليومية (محددة فى خطوط عريضة جدا)، وذلك بخلق "عمود فقرى للتاريخ" إلى جانبه "حائط مستدير لعرض الحياة اليومية". وبهذا الجمع بين الترتيب الزمنى والموضوعى تتماشى صالات متحف أونتاريو الملكى مع الاتجاه المتنامى لأن تكون العروض الخاصة بالفن المصرى القديم ليست عروضا زمنية أو موضوعية، أو فى الحقيقة، بسيطة على الاطلاق. وستجمع العروض الجديدة فى المتحف المصرى فى تورين على سبيل المثال، بين التناول الموضوعى (النوبة، الحياة اليومية) والتناول الطبوغرافى (مواد من مواقع الحفريات قام باستخراجها سكياپاريللى وسيعاد تجميعها)، مع تتابعها زمنيا.

ومثال آخر لهذا الاتجاه، هى المرحلة الأولى لإعادة تنظيم صالة متحف بروكلين التى افتتحت فى عام ١٩٩٣. فقد خصص أحد أقسام الصالات الجديدة للفن منذ عصر العمارنة حتى العصر الرومانى، والذى سيكون جزء منه فى النهاية التتابع الزمنى الكامل لصالات الفن المصرى، بدءا بمرحلة ما قبل الأسرات

وستتعامل الأقسام داخل العروض الزمنية مع التحف بحسب النوع والخامة والمصدر وعدد من الموضوعات الأخرى. ومع ذلك، فقد سمحت الزيادة فى مساحة الصالة الناتجة عن التجديد الشامل فى أحد أجنحة متحف بروكلين، بإقامة جناح من ثلاث صالات، خصصت لعرض موضوعى عن الفن المصرى القديم باعتباره تعبيرا عن الدين المصرى القديم، وعن المعتقدات الخاصة



منظر للعروض الجديدة المرتبة زمنيا فى متحف بروكلين من تصميم چيفرى ستيرن.



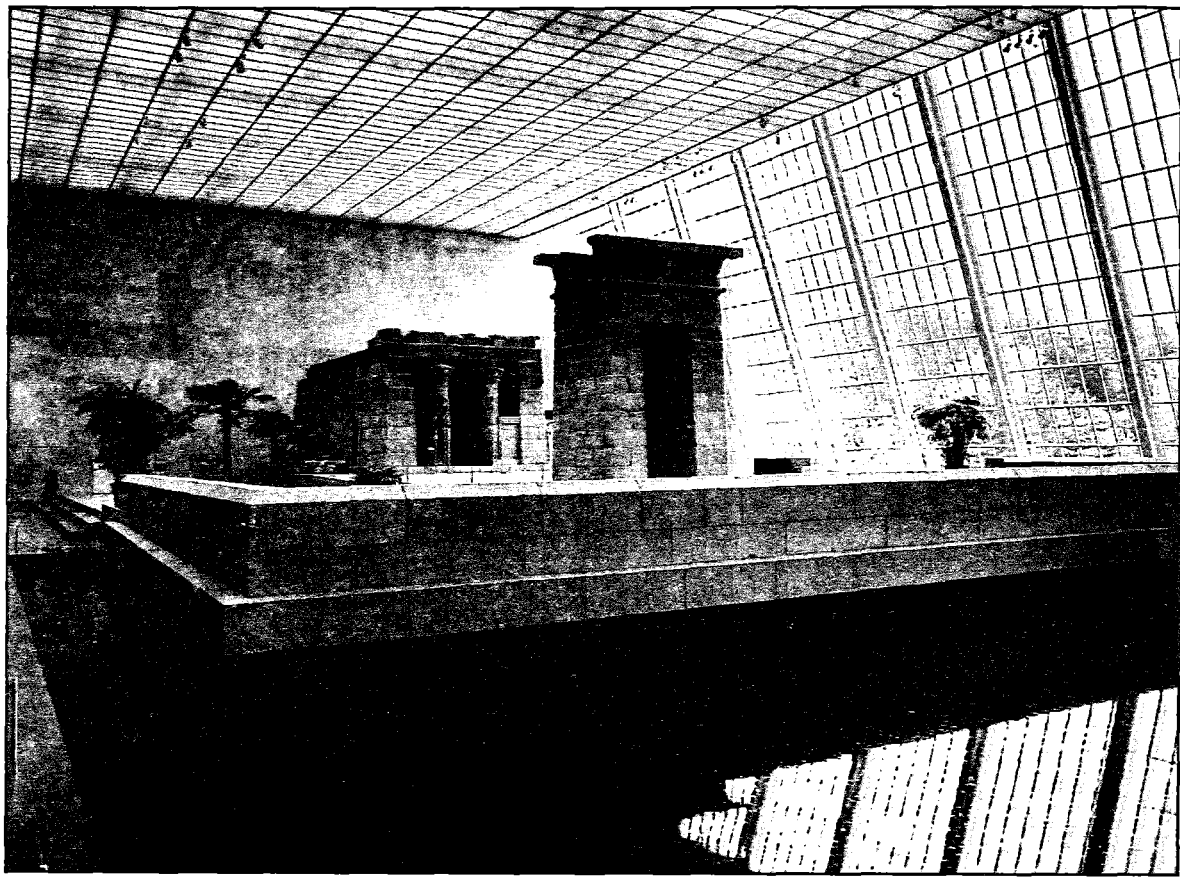
منظر للعرض الجديد فى أحد صالات متحف بروكلين.

بالخليقة، وطبيعة الكون وموقع مصر منه، ودور الفرعون، ومعاني الطبقات المختلفة من المعابد والمقابر، والعلاقة بين ما هو جنائزى وما هو غير جنائزى. وعنوان الجناح "معابد، ومقابر، والعالم المصرى"، وهو يحاول أن يقدم للزائر تفسيرا لوجود معظم الفن المصرى القديم، ولموضوعاته الرئيسية وسياقه، والسبب فى الشكل الذى هو عليه. ويركز التنظيم الموضوعى الجديد للعروض بالتحديد على طبيعة المتحف باعتباره متحفا للفن. ومع ذلك نظرا لأن المجموعات تشمل قطعا لها دلالة تختلف أساسا أو كليا عن المفهوم الفنى، فإن الخطط بالنسبة للعروض المستقبلية تشمل مساحة لعروض مؤقتة حول موضوعات لا تدخل فى الظروف العادية ضمن معروضات الصالات الفنية.

ترجمة الثقافة المصرية

إن متاحف الفن بالطبع ليست هى المتاحف الوحيدة التى لديها مجموعات مصرية، لذلك فإن أسلوب التعامل مع عروض القطع المصرية يختلف. فعلى سبيل المثال افتتح متحف كارنيجى للتاريخ الطبيعى فى بتسبرج، بنسلفانيا، أخيرا معرضا دائما لحوالى ٦٠٠ قطعة لا ينطبق عليها الترتيب الزمنى أو النواحى الجمالية.

وعلى العكس، فإن تنظيم العرض يعتمد على رؤية علم أصل الانسان، ويستخدم القطع (وفرة المجموعة) لتفسير الثقافة المصرية القديمة من وجهة نظر موضوعات متنوعة : التطور الثقافى، والتاريخ، النظرة العالمية، التقاليد البحرية، التنظيم الاجتماعى، الحياة اليومية، والعقيدة الجنائزية. كما تحدث أيضا تغييرات فى برلين الموحدة. فمنذ ١٩٩٤، يعرض المتحف المصرى فى شارلوتنبرج أفضل ما لدى برلين من الفن المصرى منذ عصر ما قبل الأسر حتى العصر الرومانى، بينما يعرض متحف بود عروضا موضوعية حول الحضارتين المصرية والنوبية. وكما يقول د. ديتريش فيلدونج - شوسكى، مدير المتحف المصرى والبرديات فى برلين، قد تضم برلين فى العقد القادم واحدا من أكثر العروض الموضوعية للقطع المصرية تنوعا. وتدعو الخطط الحالية لجمع كل التحف المصرية فى برلين مرة أخرى فى المتحف الجديد، بعد إعادة بنائه وتوسيعه كما كانت في الماضى. وستنظم العروض الجديدة حول موضوعات مثل "العوالم المنظمة"، وتشمل "المعبد المصرى" و "الله - الملك - العالم"، "المقبرة والحياة الآخرة"، "الحياة فى مصر القديمة"، مع ستة عشر قسما فرعيا، "العمارنة"، "مصر والعالم الكلاسيكى"، الذى سيساعد على ربط المجموعة المصرية بمجموعات أخرى قريبة فى جزيرة المتحف، و"برلين ومصر القديمة" الذى يقدم



صمم متحف متروبولتيان للفن فى نيويورك جناحا جديدا ليضم معبد دندرة الذى أهدته مصر للولايات المتحدة فى عام ١٩٦٥.

دور برلين فى علم المصريات فى الماضي والحاضر، والتغيير فى منهجية علم المصريات. والمنهجية بالتأكيد ليست فى العادة جزءا من عروض المتحف، كما يوجه قسم حول "الفن المصرى القديم" سيكون غير عادى إلى حد ما أيضا، لأن تنظيمه سيعتمد على موضوعات مثل تطور الأسلوب، والنمط الرسمى للنحت، والأشكال الأساسية لصنع الأيقونات، وأساليب عمل الفنانين، وليس على أساس زمنى. وفى الحقيقة إن القسم الخاص بالنوبة والسودان هو فقط الذى سيقدم من الزاوية التاريخية.

وكما أشرنا من قبل، لم تتخل كل العروض المصرية الأخيرة والمتطورة بشكل كامل، أو حتى بشكل كبير، عن الترتيب الزمنى كمبدأ تنظيمى له أهميته. وتقول كريستيان زيجلر، رئيسة أمناء إدارة الآثار المصرية فى متحف اللوفر : إن العروض الجديدة التى بدأ العمل فيها أخيرا ستكون أساسا من جزأين، الأول يتناول جوانب الثقافة المصرية، والثانى سيكون تنظيما زمنيا للقطع الممتازة من الفن المصرى. وكما فى متحف متروبوليتان، ستشمل العروض الجديدة حجرات أصغر تحتوى على معروضات للدراسة والتخزين، رغم أنه لن يتم عرض كل القطع فى المجموعة.

المساحة والضوء والرؤية

ويتوقف بالطبع تنظيم المواد فى أى عرض على حجمه وطبيعة المكان المتاح. وأحد المشاكل التى كثيرا ما تواجه المؤسسات القديمة المهيبة، هى مشكلة المكان المتاح للاستخدام، إذ أن الصالات فى حد ذاتها لها قيمة تاريخية أو فنية كبيرة، ولا يمكن تغييرها بشكل جذرى. فعلى سبيل المثال، خلق متحف جريجوريانو إچيزيو فى الفاتيكان الذى افتتح فى عام ١٨٣٩ جوا مصريا عن طريق استخدام أسقف ذات طلاء أزرق ومزينة بالنجوم، وافريز ذى حليات ربع دائرية فى أعلى الحوائط، وأعمدة مصرية تحمل المداخل، بل وحتى رسومات تخدع العين لمناظر طبيعية لنهر النيل. وعندما تم تجديد الصالات فى ١٩٨٩ تركت هذه العناصر كما هى ومازالت صالحة، إذ أن العديد من أبرز القطع فى المجموعة هى تماثيل نحتية ضخمة رومانية مصرية. ومع ذلك فإن مثل هذه الأماكن التاريخية لا تستطيع أحيانا أن تضم أنظمة للتحكم فى المناخ أو

للإضاءة المرنة، مما يحد من أنواع المواد التى يمكن عرضها فيها بشكل آمن.

والإضاءة هى فى الواقع، أحد أكثر العوامل حسما فى تصميم العروض للتحف المصرية التى تختلف اختلافا كبيرا فى الحجم والمادة وتحملها للضوء. فهى تحدد أى التحف يمكن عرضها معا ووضعها فى الصالة. ونظرا لضرورة التحكم فى كل من مستوى الاضاءة وتركيزها، فإن التركيبات الحديثة جدا تعتمد أساسا على الضوء الصناعى. وأنظمة الإضاءة ذات الخطوط الممتدة المركبة فى السقف، تسمح بتركيز عدة أضواء على قطعة واحدة، وبذلك تضىء التفاصيل الدقيقة فى النحت والنحت البارز المصرى. وغالبا ما يوجد بنوافذ العرض فى مثل هذه العروض الآن صناديق للإضاءة بها أشياء مثبتة تضىء محتويات نافذة العرض من عدة زوايا. وقد أجرى المتحف المصرى فى تورين(١) أخيرا تجارب على استعمال الإضاءة بألياف بصرية، وقد كانت النتيجة رائعة بالنسبة للقطع الصغيرة التى أضاءتها إضاءة متساوية وأظهرتها بأفضل شكل، إلا أنها لم تحدث نفس النتيجة بالنسبة للقطع الكبيرة.

ومن المهم فى هذا الخصوص أيضا جعل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة منظورة وهى تدور. ولهذا السبب فإن تركيبات عروض متحف بروكلين الجديدة، على سبيل المثال، تشمل نوافذ عرض حرة الحركة أكثر من تركيبات المتحف المصرى السابقة. والصالات التى تضم هذه التركيبات توحى بشكل بارع، بالجو المصرى فى أرضياتها المصنوعة من الحجر أو الخشب الفاتح اللون، والحجر الجيرى فى إطارات الأبواب والنوافذ العليا، والسقف المقوس فى أكبر الصالات الجديدة، والسقف ذو الشكل الهرمى فى الصالة الوسطى، التى تضم عرض "معابد ومقابر، والعالم المصرى". وفى العروض ذاتها اختيرت المواد الطبيعية مثل الزخارف الخشبية أو حواف صناديق العرض، والألوان المحايدة باعتبارها أنسب خلفية للتحف المعروضة. وفى صالة النحت المصرى في المتحف البريطانى استخدمت مادة شبيهة بالحجر المصرى للعناصر المعمارية الجديدة (أبواب الصالات الجانبية والسلالم) لخلق "شعور" عام بمصر القديمة. وفى متحف أونتاريو الملكى فى تورنتو، استخدم المصممون ملامح معمارية مصرية معروفة – حوائط بالية وأشكال هرمية وأحجار مقلدة – لإعطاء الزوار شعورا بالمكان.

وكما أن هناك تنوعا كبيرا فى تنظيم وتصميم العروض المصرية، فإن هناك أيضا تنوعا متزايدا فى أنواع المواد التعليمية التى تصاحب هذه العروض. وبينما يستمر الحوار الذى قد يمتد بلا نهاية حول كيف تضيف المواد التعليمية إلى التحف المعنية أو تقلل منها، فإن المتاحف تلعب دورا تثقيفيا متزايدا بالنسبة لجمهور يزداد طلبا للمعرفة والفهم للأشياء التى يراها.

ومازالت المعلومات المكتوبة التى توضع على المعروضات وأماكن العرض أو بالقرب منها هى الشكل الأكثر شيوعا للمادة التوضيحية رغم أنها يمكن أن تأخذ أشكالا متعددة. وفى أحيان كثيرة توضع اللوحات الحائطية التى تضم صورا أو خرائط إلى جانب النصوص عند مداخل الصالات، أو فى الممرات بين أقسام العروض، لتعريف الزوار بما سيرونه فى هذه الأقسام. وتستخدم أغلب المتاحف بطاقات فى داخل أو بجانب صناديق العرض ذاتها، بعضها يتناول محتويات الصندوق بشكل عام، والبعض الآخر يعلق على قطع معينة. وكما تبين العروض الجديدة فى متحف أونتاريو الملكى ومتحف كارنيجى للتاريخ الطبيعى، تستخدم النماذج والصور التى تظهر من خلال ثقب فى حجرة مظلمة، كما تستخدم النسخ طبق الأصل على نطاق واسع، لمساعدة الزوار على فهم بعض أوجه الحضارة المصرية القديمة. وفى متحف أونتاريو الملكى قاموا بعمل شرائط ڤيديو أيضا علاوة على المادة المكتوبة. وتوفر بعض العروض أيضا أماكن يستطيع الزوار أن يبقوا فيها مدة أطول للقراءة عن مصر القديمة. فعلى سبيل المثال يوجد

فى أماكن متعددة فى العروض المصرية فى متحف متروبوليتان للفن مناضد خفيفة للعرض يوجد بجانبها أماكن للجلوس، حيث يستطيع الزوار أن يفحصوا النصوص والصور المرتبطة بالأشياء المعروضة بالقرب منها. وفى متحف بروكلين يوجد مركز معلومات بالقرب من نقطة الاتصال بين العروض الزمنية والعروض الموضوعية، وهو ملىء بالكتب حول مختلف الموضوعات المتعلقة بمصر القديمة، حيث يستطيع الزوار أن يجلسوا ويقرأوا بحرية. كما بدأت تظهر ببطء الكمبيوترات ذات البرامج المترابطة.

ولتدعيم رسالة المتحف، تنتج العديد من المتاحف موادا مكتوبة يستطيع الزوار أخذها معهم عند الانصراف. وتتراوح هذه المواد ما بين سلسلة متحف بروكلين ذات الثلاثين دليلا للصالات، والتى يتناول كل منها باختصار جوانب معينة من الثقافة المصرية أو التاريخ المصرى، ويقدم قائمة مختصرة بالكتب، والكتيبات مثل مطبوعات متحف كارنيجي أو سلسلة المتحف البريطانى.

ولكن ما هو الجديد فى كل هذا؟ كما تروى كريستين ليليكوست(٢)، فى عام ١٩٥٩ تقدم الأمين وليم هيز إلى المسئولين عن متحف متروبوليتان للفن بتقرير يفيد أن مجموعة المتحف من الفن المصرى قد أصبحت كاملة أساسا، وأن أيام الحفريات والجمع قد انتهت وأتت أيام التحليل والنشر، وأن "هناك ضرورة لعمل بعض التعديلات فى العرض". وكان ما قاله صحيح تقريبا. فبينما تستمر المجموعات فى النمو فإن أيام الحصول على كميات كبيرة من التحف قد انقضت، وأصبح الغرض من الحفريات اليوم هو الحصول على المعرفة. كما تغيرت المواقف من المجموعات أيضا : فالمتاحف تركز اليوم على حفظ ودراسة ما تمتلكه وعلى الاستفادة بشكل أكبر بمجموعاتها سواء من ناحية العرض أو التفسير. وقد وجدت منذ زمن بعيد كافة الطرق الخاصة بالتنظيم وأغلب نوعيات المواد التوضيحية المشروحة فى هذا المقال. ولكن الجديد هو الطريقة التى يتم بها الجمع بين هذه الأساليب، والتأكيد الذى يتم الآن على خلق عروض تساعد الناس على فهم وتقدير التحف التى فى المجموعة والثقافة التى أبدعت هذه التحف.

ملحوظات

(١) انظر مجلة "متحف" العدد رقم ١٧٢ (مجلد ٤٣، رقم ٤، ١٩٩١).

(٢) "متحف" رقم ١٤٢ (مجلد ٣٦، رقم ٢، ١٩٨٤).

المعرض المؤقت : وكيف يمكن لعرض قائم على فكرة علمية جادة أن يكون أيضا عرضا يحتوى على كنوز ويجذب اهتمام العامة

بقلم : أريال ب. كوزلوف Arielle P.Kozloff

إن عصر العروض الكبيرة التى تقيمها المتاحف لعرض كنوزها ، تلك العروض التى يقتصر العرض فيها على بعض القطع الرائعة فقط قد بدأ فى الاضمحلال، فكثير من أمناء المتاحف الآن يرون أن تلك العروض تمثل عبئا باهظ التكاليف، إضافة إلى أنها غالبا ما تكون ذات قيمة علمية مشكوك فى صحتها . ولكن كما يظهر بوضوح فى هذه المقالة فإن هناك عدة استثناءات.

وأريال كوزلوف هى المسئولة عن الفن القديم فى متحف كليفلاند للفن، حيث قضت هناك خمسا وعشرين عاما . وقد حررت ونشرت أريال عدة مقالات عن عدد من الأعمال الفنية من مصر والشرق الأدنى والقوقاز واليونان وبلاد أتروريا ، والامبراطورية الرومانية ووسط أوروبا في العصر البرونزى.

تدافع إحدى المناقشات الجدلية الدائرة عن المتحف ومزايا إقامة المعارض التى تثير ضجة كبيرة وتجذب الانتباه (وهى المعارض التى تحتوى على كنوز هائلة ذات قيمة كبيرة) فى مقابل العروض الأكثر جدية (التى تعتمد على الفكرة العلمية) وذلك كما لو كان كل من المعرضين كما يبدو من تعريفهما مقتصر على نشاطه هذا فقط. ولكنهما ليسا كذلك. إن الجمع بين الاثنين يحتاج إلى تخصيص قدر كبير من الوقت والأموال والأفراد والشجعان. وفوق ذلك فإن محاولة التوفيق بين المقاييس الجمالية والمقاييس العلمية سوف تقابل بالرفض. والعرض الآتى هو عرض للجهود التى بذلت لإقامة مثل ذلك المعرض: "شمس مصر الساطعة" أمنحتب الثالث وعالمه.

لقد كانت فكرة

لقد كنت فى السبعينات مساعدا وطالبا لدى جون د. كونى أمين متحف كليفيلاند للفن والمسئول عن الفن القديم هناك. الذى ربما كان أول خبير فى الفن المصرى فى الولايات المتحدة، فقد كانت متعته الخاصة هى فنون الزخرفة المصرية، مثل الزجاج والأوانى المصنوعة من الخزف المزخرف والمجوهرات وأدوات التجميل المصنوعة من العاج والتمائم المصنوعة من الأحجار شبه الكريمة ... الخ. وبالنسبة لكونى يعتبر التعرف على مجموعة أعمال أمنحتب الثالث عملاً يسيراً، فلو كانت تلك الأعمال صغيرة الحجم ومصنوعة بإتقان شديد من أفضل المواد ، ومن أقوى وأعمق الألوان، فربما يمكن القول أنها تنتمى إلى ورشة الأعمال الفنية بقصر أمنحتب الثالث من الأسرة الثامنة عشرة. أما أنا فقد كان اهتمامى منصبا على الرسومات الملونة الغنية بالتفاصيل، الموجودة على حوائط مقابر الأسرة الثامنة عشرة، التى قام برسمها فنانون مجهولون. وقد شعرت أن تلك الرسومات يمكن دراستها باتباع نفس الطريقة الفنية التى استخدمها سيرجون بيزلى فى دراسة أوانى الزهور اليونانية. ولقد أصبحت مثل كونى أشعر بنفس اهتماماته، ولذلك فقد أحسست أن التركيز غير المتوازن للمنح الجامعية على عصر النهضة ثم الفن الغربى، وتركيز علم المصريات على النصوص وعدم الاهتمام بالفن، قد حال دون معرفة تلك الحقيقة على نطاق واسع. ولذلك اعتقدت أن إقامة معرض كبير قد يؤدى إلى تقويم هذه المشكلة.

ربما كان أمنحتب الثالث أعظم من قام بالبناء والتشييد فى تاريخ مصر القديمة فهو فرعون يتمتع بحس جمالى مرتفع للغاية. وكما تشير النصوص التى خلفها فإن أمنحتب كان حاكما على وعى بحركة التاريخ، ولذلك كله أثير حوله كثير من الجدل والنقاش على نطاق واسع.

وبينما كنت أعمل فى كليفيلاند كانت بتسى م. بيرون تقوم بدراسة آثار تحتمس الرابع والد أمنحتب الثالث، وذلك ضمن رسالة الدكتوراه التى كانت تقوم بإعدادها فى جامعة ييل تحت رعاية ويليام كيلى سمبسون، أحد أبرز علماء المصريات في أمريكا. ووليام كيلى ليس أستاذا فى جامعة ييل وحسب ولكنه أيضا رئيس لقسم المصريات والشرق الأدنى في متحف بوسطن للفنون الجميلة. وقد التقينا مصادفة فى مصر، ووجد كل منا فى الآخر تقديرا لأهمية عصر أمنحتب الثالث فى تاريخ الفن. وقد أعجبت بتسى بفكرتى لاقامة المعرض على الفور.

وفى عام ١٩٨٠ كان شرمان لى المدير الشهير لمتحف كليفيلاند يعتزم الاستقالة من منصبه، ولذلك فلم يكن يرغب فى أن يجعل خليفته يتحمل عبء مشروع ضخم ربما يكون غير مرغوب فيه، ولهذا رفض طلبى بالسماح ببداية مثل هذا المشروع.

وفى عام ١٩٨٣ تشبث الدكتور ايفز ترنر خليفة لى بأفكار اقامة المعرض فى كليفيلاند، ومحاولة نقلها ونشرها إلى أماكن أخرى هامة؛ فقد أعجب ترنر بأمنحتب، ولكنه صرح أنه يرغب فيما هو أكثر من مجرد إقامة معارض تثير ضجة إعلامية. تجذب الانتباه؛ تلك المعارض المعروفة بتكلفتها وعناوينها الجذابة وقيم التأمين الإجمالية لها. ولكنه أكد رغبته فى إقامة شىء مثير وجذاب، ولكن دون التضحية بالمحتوى الجمالى والأكاديمى.

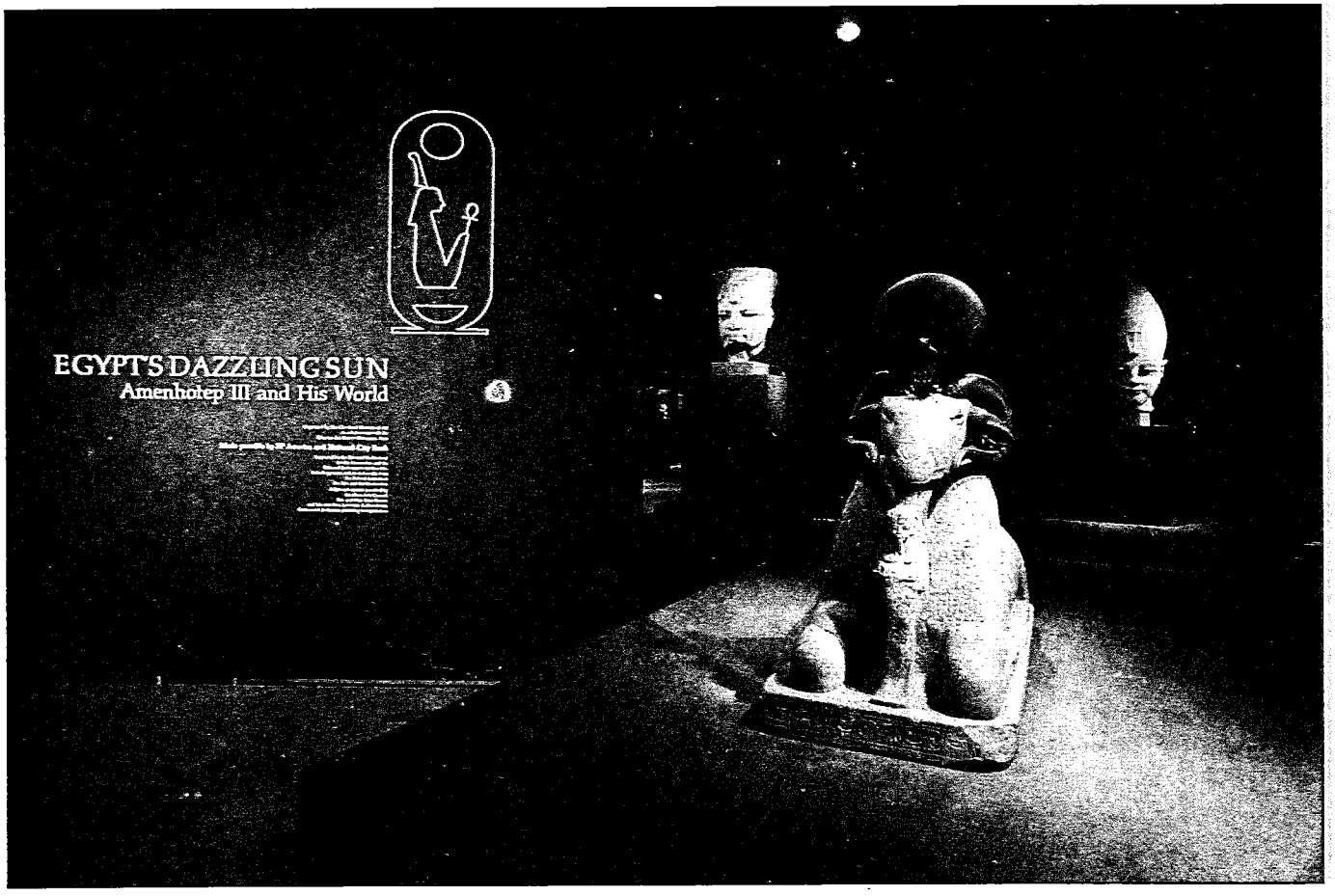
وعدناه أنا وبتسى بيرن بالحفاظ على كليهما،

ترجمة : حمدى كمال

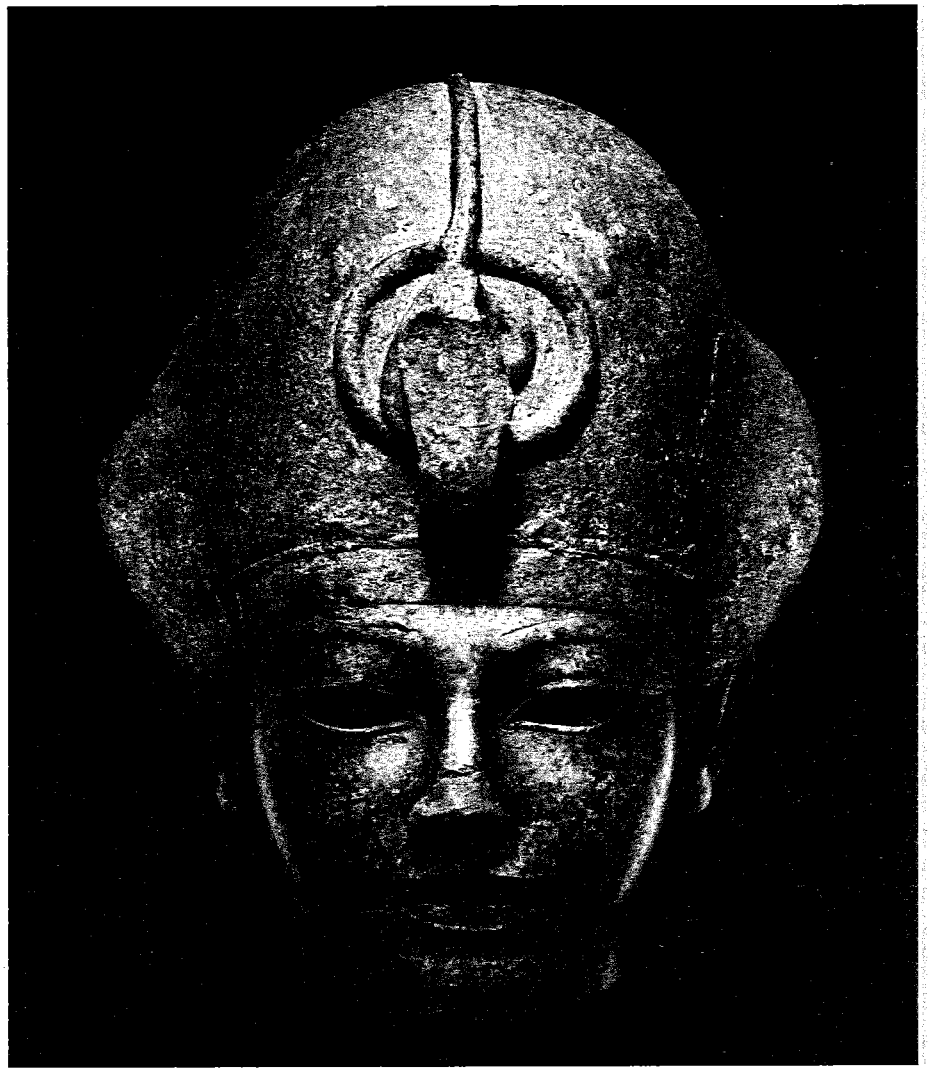
المحتوى الجمالى والأكاديمى، وبطبيعة الحال فقد كنا نرغب فى إقامة عرض يحتوى على أعظم وأروع القطع الفنية. لكننا كنا نريد فى المرحلة الأولى للبحث الذى نقوم به أن نفحص كل أثر ينتمى إلى عصر أمنحتب، سواء كان ذلك الأثر كبيرا أو صغيرا، وكاملا أو مفتتا، قريبا أو بعيدا. ذلك حتى نستطيع أن نكتب بعناية دراسة عن أعمال أمنحتب. وقد تعهد تيرنر بدوره بتقديم كل العون المادى والمعنوي فى مقابل وعدنا أنه فى حالة إذا ما أخفق المعرض فسوف نقوم على الأقل بكتابة كتاب يعتمد على نتائج أبحاثنا.

ولكن رغباتنا تعدت حدود كرم زملائنا بأقسام علم المصريات بالمتاحف. ولما كان عصر أمنحتب قد خلف وراءه بعضا من أكثر الأعمال الفنية روعة وجمالا فى تاريخ مصر، فإن الأشياء التى كنا نرغب فى اقتراضها، كانت كنوزا مثل الشفاه المصنوعة من أحجار المرو الأصفر، وأحد التماثيل التركوازية الزرقاء لكائن خرافى فى الميثولوچيا القديمة، وهى من الكنوز الموجودة فى متحف المتروبوليتان. وإذا أقيم المعرض دون وجود تلك التحف فسوف يلحظ ذلك الناس شديدو الولع بهذه التحف. وهناك أيضا آثار أخرى ولكنها حساسة وقابلة للكسر، مثل ملعقة مصنوعة من العاج في متحف أ . س بوشكين (A.S. Pushkin) بموسكو. ولاكتساب تأييد أقراننا فقد تطلب منا ذلك أن نقنعهم بحجم مشروعنا وجديته، فضلا عن أن كثيرا من العلماء الأكاديميين فى العالم كانوا يعدون رسالات علمية متنوعة عن فن أمنحتب الثالث، ولذلك كانوا يرغبون فى أن نشركهم فى خططنا.

ولتحقيق ذلك عقدنا ندوة علمية استغرقت يومين



مدخل إلى معرض شمس مصر الساطعة، أمنحتب الثالث وعالمه. متحف كليفلاند للفن.



رأس امنحتب الثالث يرتدى التاج الأزرق، الأسرة الثامنة عشرة ١٣٩١ - ١٣٢٣ قبل الميلاد.

ودعونا تسعة من علماء المصريات من بلچيكا ومصر وألمانيا وبولندا والولايات المتحدة للتحدث عن مجالات اختصاصهم. وقد حضر هذه الندوة حوالي مائة عالم أغلبهم من الولايات المتحدة، وساهموا أسهاما بناء خلال فترة طرح الأسئلة والرد عليها. وتعد كل من الندوة التى عقدت فى نوفمبر ١٩٨٧ والأوراق التى تم نشرها فى يناير ١٩٩٠ خطوات هامة نحو بناء مصداقية للمشروع وجديته.

وقد كانت زيارات دكتور ايفز ترنر الشخصية إلى عدد من هؤلاء الذين ينتظر أن يعيرونا هذه الكنوز عاملا حاسما لاكتساب التأييد. وطبقا للبروتوكول فقد كان عليه أن يقوم بزيارة نظرائه شخصيا فى الأماكن التى توجد فيها المقتنيات المصرية فى متاحفها المتخصصة. وللوفاء بهذه الاحتياجات، قام أيضا ببعض الزيارات السريعة، غير المدرجة أصلا فى برنامج زياراته المليء بالمقابلات، فقام بزيارة تورين وشطرى ألمانيا (وذلك قبل شهر من سقوط حائط برلين)، وميونخ، فضلا عن زيارة لمصر استغرقت ثلاثة أسابيع، ثم زيارة أخرى استغرقت ثلاثة أيام (فى طريقه إلى طوكيو)، وذلك لإجراء المفاوضات

النهائية. وقد جاء الدعم المحلى فى تجميع القروض لنا من مصدر مثير للدهشة، ألا وهو مستشفى كليفيلاند الذى اتصل رئيسه تليفونيا بايفز ترنر فى أحد الأيام ليطلب من المتحف أن يستضيف العشاء المقام على شرف حضور السيد رئيس الوزراء المصرى وحرمه. وقد أحب الدكتور عاطف صدقى أن يسمع المزيد عن هذا المعرض، ولم يستطع أن يتخيل إمكانية حدوثه دون أى قروض هامة تقدمها مصر. وقد وعدنى بالمساعدة، وأوفى بوعده، حتى أنه رجع لمشاهدة المعرض.

هذا وقد عرض إثنا عشر متحفا على الأقل فى أوروبا والولايات المتحدة استضافة عرض "شمس مصر الساطعة". ولكن حتى أكثر من وعد بإقراضنا بعض الكنوز كرماً وجوداً لم يكن ليفرط فى كنوزه أكثر من عام واحد. وقد جعل ذلك الأماكن المتاحة أمامنا مقتصرة على ثلاثة مواقع بما فيها كليفيلاند، فقررنا أن نختار مكانا فى جنوب غرب الولايات المتحدة هوفورت دورث بتكساس، وأحد الأماكن الأوروبية وهى باريس موطن علم المصريات الحديث. وقد كان المسئولون فى كل من الموطنين كرماء معنا، وكنا موضع ثقتهم وتشجيعهم، ولكنهم لم يتدخلوا فى التفاصيل.

وقد كان واضحا أن مثل هذا المشروع الطموح مكلف للغاية. ووجد قسم التنمية بمتحف كليفيلاند مجموعة متنوعة ومشتركة من الرعاة تتضمن بنك P.B الأمريكى وبنك سيتى القومى، والخطوط الجوية القارية. أما العاملون بالمتحف فقد قضوا أكثر من ألف ساعة فى كتابة التماسات لتقديم الدعم إلى المؤسستين القوميتين المانحتين للمعونة، وتلقوا فى آخر الأمر تأييدا من كليهما، هذا غير هيئة صندوق جيتى getty التى قامت بتحمل تكاليف جزء كبير من تكاليف الكتالوج، وأيضا المجلس الفيدرالى للفنون والعلوم الإنسانية، الذى قدم تعويضا عن القروض الأجنبية، فضلا عن الدعم الذى قدمه مجلس أوهيو للفنون، والسيد ماكس راتنر وحرمه، والسيد لورنس فليشمان وحرمه.

العمل الجماعى والخدمات الفنية والثقة

ولم يمض وقت طويل حتى أدركنا أننا فى حاجة إلى عالم ثالث ينضم إلى فريقنا. وبعد أن كتب لورنس م. بيرمز رسالته لنيل درجة الدكتوراه فى جامعة ييل عن أمنحتب الأول، قام بالتخصص فى عصر المملكة الوسطى، وهى الفترة التى سبقت عصر أمنحتب الثالث. ولذلك أصبحت اهتمامات لورنس تغطى نطاقا واسعا، فقد كان يسعد بطرق مجالات جديدة، وفى هذا الحقل الذى تحكمه النصوص يعد تفهمه للفن المصرى تفهما نادرا. وبعد أن انضم إلينا لورنس فى يوليو ١٩٨٨ كانت أول مهمة يضطلع بها، هى أن أصبح مشاركا فعليا بمجالات بحثه. وكانت مهمته التالية، هى تقديم العون، والمشاركة ببعض الفصول، وإعداد قائمة ببليوجرافية للكتالوج النهائى للعرض.

وقد قمنا بتقسيم العمل العلمى بيننا بالطريقة الآتية : تتولى بتسى بيرون دراسة فن المعمار والنحت، وأقوم أنا بدراسة الزخارف والزينة الموجودة على المقبرة والفنون الزخرفية؛ ويقوم لورنس بدراسة الأثاث المستخدم فى عملية الدفن ومعداته. إضافة إلى ذلك، قام لورنس بكتابة فصل عن تاريخ فترة حكم أمنحتب الثالث والأفراد الذين لعبوا دورا هاما فى تلك الفترة. وقد قمنا معا بدراسة أكثر المجموعات روعة وجمالا فى العالم؛ فى القاهرة والمتحف البريطانى واللوفر ومتحف المتروبوليتان، وأيضا بعض المجموعات الصغيرة الموجودة فى الولايات المتحدة وأوروبا والاتحاد السوفيتى واسكندنافيا والسودان.

وفى مصر قمنا نحن الثلاثة بزيارة المعابد العظيمة والمواقع الكبيرة، التى تتواجد فيها آثار عصر أمنحتب الثالث. وفى الرحلات التى قمنا بها لأحد المتاحف شهدنا آلافا كثيرة من الأشياء الأثرية، فقمنا بقياس ألفى أثر منها بتفاصيلها الدقيقة، وذلك من أجل تجميع الآثار والأعمال الفنية من عصر أمنحتب الثالث فى قاعدة بيانات الكترونية. ولم تتضمن قياساتنا كالعادة الطول والعرض والعمق فحسب، ولكن تضمنت أيضا تفاصيل أخرى، مثل طول وعرض رسم العيون والأنف والأذن، وعرض الأكتاف والصدر والخصر، ومقاسات أخرى مشابهة لأجزاء من الأذرع والأرجل. وقد خدمتنا هذه المعلومات كأساس للكتالوج الضخم المكون من ٥٠٠ صفحة. ومازلنا نحتفظ بقاعدة المعلومات هذه كمرجع للعلماء.

وبتحليل قياساتنا هذه نتج لدينا عدد من النسب لمجموعة تماثيل أمنحتب الثالث، فأمكننا بذلك أن نوفق بين قطعتين : رأس أمنحتب الثالث الموجودة فى

متحف القاهرة مع الجسد الموجود فى درهام بالمملكة المتحدة، ورأس غطاء التابوت الموجود فى باوكبسى بنيويورك مع بقايا نفس التابوت الموجودة فى مصر. وقد أكدت هذه القياسات تعرفنا على التابوت المفقود من الورشة الملكية، الذى وجدناه فى غرفة مخزن فى سانت لويس.

وكانت مشكلتنا الرئيسية هى الاتصالات، فعلى الرغم من الاتصالات التليفونية المستمرة وأطوال الموصلات، فقد نشأت مسائل ومشاكل في كليفلاند، تقتضي معالجة أو ردودا سريعة دون التشاور مع شركائنا. واقتضى ذلك قدرا كبيرا من الصبر والثقة المتبادلة.

وقد كانت الأشهر الأربعة الأخيرة جد عسيرة، حيث تخللها التجربة الأخيرة لطباعة الكتالوج، وكتابة البطاقات الإرشادية، وإعداد البرامج الثقافية، والقيام بحملات للعلاقات العامة، ومواجهة التغييرات التى تطرأ فى آخر دقيقة فى عمليات الشحن، والتصميم، وخطط التركيب. كل ذلك كان يجب القيام به رغم قصر الوقت المتاح. وبسبب القيود الخاصة بالأثقال التى تحتملها الأرضية بصالة العرض الخاصة بالمعرض كان من الضرورى وضع دعائم تناسب أثقل القطع الأثرية، التي يتراوح وزن كل منها ما بين ثلاثة وخمسة أطنان.

ثم استدعى مستشارو البناء والتركيب مرات عديدة لأخذ موافقتهم على هذه الخطط. أما أبواب المتحف الأمامية فكان ينبغى إزالتها من أماكنها، وبناء ممرات خاصة بدلاً منها، تلائم المعدات الضرورية المحمولة فوق سيارات متحركة. وقد أرسل متحف كليفلاند رئيس قسم الصيانة إلى مصر لمدة شهر للاشراف على عملية فك الأشياء الثلاثة المستعارة من مصر وشحنها، حيث يوجد اثنان منها في القاهرة والثالث فى الأقصر.

وبدأت بعد ذلك القطع المعارة والذين جاءوا فى حراستها فى الوصول بالتدريج وهم فى غاية الإجهاد، فبعض منها وصل بعد سفر استغرق ثلاثين ساعة بالطائرة أو الشاحنة. وعلى الرغم من تعليماتنا التى حرص موظف التسجيل بالمتحف على كتابتها بدقة، وتأكيدنا المستمر بالالتزام بها، فقد أرسل إلينا أحد المتاحف صندوق شحن أطول بمسافة خمسين مليمترا عن طول مدخل باب المتحف. كما أرسل إلينا متحف آخر ثلاثة طرود على نفقتنا فى الدرجة الأولى عبر المحيط الأطلسى، تحتوى على كنز صغير، ولكن له قيمة ثمينة.

وقد كان أكثر ما يشغل بالنا هو ما إذا كانت القطع الثلاثة المصرية، الذى تزن قطعتان منها ثلاثة أطنان، سوف تصل فى ميعادها أم لا. وقد أصبح الباقى أمامنا من الزمن عشرة أيام، في حين تم تركيب ووضع كل شيء فى مكانه. ففى المدخل الرئيسى وضع فى المقدمة منجنيق جاء من برلين يزن خمسة أطنان من الجرانيت، وفى أعلى وعلى اليسار وضعت صورة لفرعون من الصخر الحبيبى تزن طنا وجاءت من المتحف البريطانى، وعلى اليمين كان هناك فراغ واضح للعيان فى انتظار الرأس التى ستأتى من متحف الأقصر. وتزن ثلاثة أطنان. وأخيراً وبعد التأخير الناجم عن أوراق العمل الادارية والدبلوماسية تم شحن القروض في آخر رحلة بضائع أسبوعية فى طائرة شركة مصر للطيران، التى تستطيع أن تصل فى ميعاد الافتتاح؛ وقد أقلعت الطائرة بالفعل من مطار القاهرة.

المجتمع يحتفل بالعرض

وأصبح كل شيء فى مكانه ومعد بعناية، ولكن هل سيأتى أحد؟ لقد كنا فى شهر يوليو، وهو ليس الوقت المناسب للإقبال على متحف للفنون. كنا نعلم أننا نخاطر، ولكننا بذلنا جهودا خاصة لمواجهة ذلك. فمعرض شمس مصر الساطعة كان أكبر ثالث معرض يتم تنظيمه للاحتفال بذكرى المتحف الخامسة والسبعين. وقد قام كل من قسمى التطوير والعلاقات العامة بوضع استراتيجيات جديدة لتسويق هذه العروض الثلاثة الناجحة، كما قام قسم التشقيف بوضع عدد من البرامج المساعدة. حتى ترتر نفسه كان مفعما بالحماسة والنشاط اللذ ين لا حدود لهما؛ فقام بعدة حملات من أجل المعرض، وكان يعمل بصفة مستمرة لزيادة زوار المتحف.

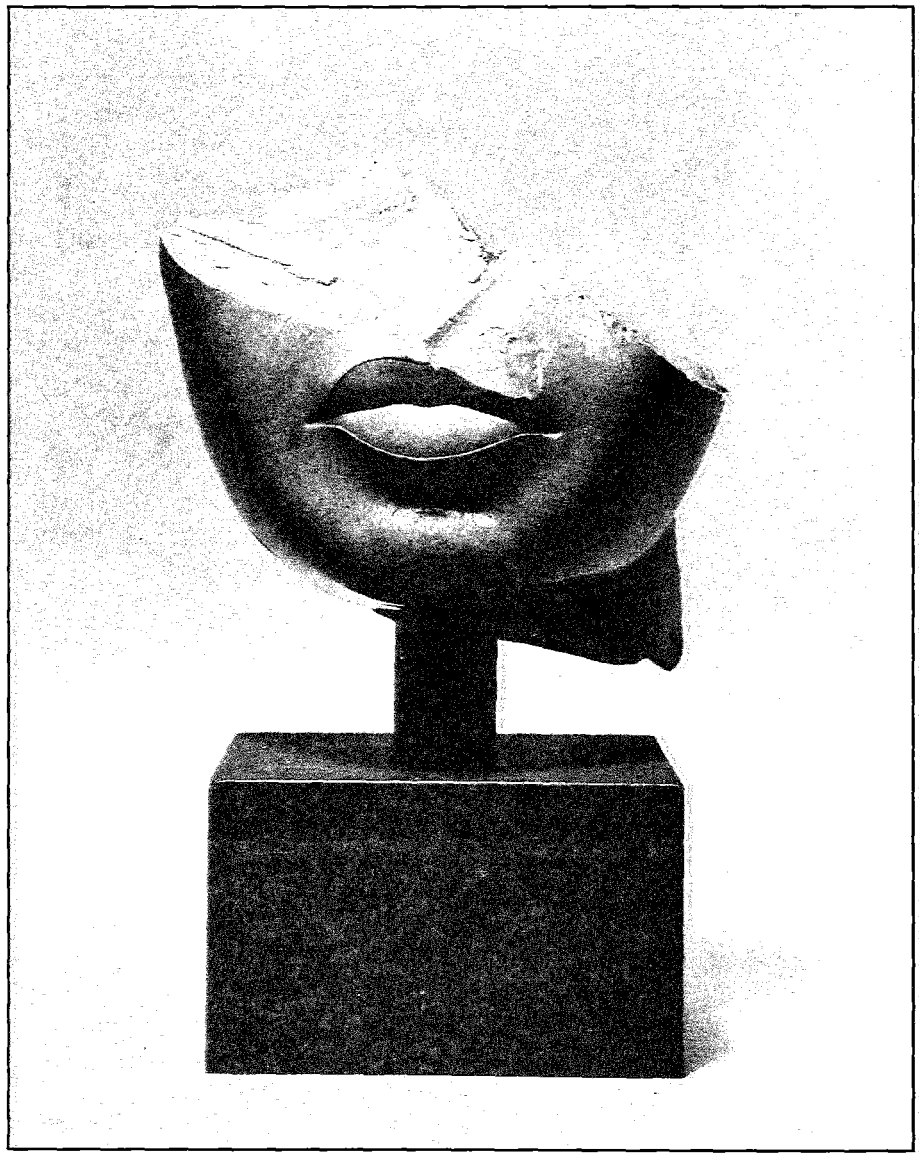
وقد ظهرت مبكرا للعيان أولى علامات النجاح من خلال مكتب الأحداث الخاصة بالمتحف، الذى طلب منى أن أعيد إلقاء محاضرة يوم الافتتاح ثلاث مرات، وذلك بعد استنفاذ الجمهور ثلاث مرات لتذاكر القاعة الخاصة بالمحاضرات، البالغ عدد مقاعدها سبعمائة وخمسين مقعدا.

وبعد ثلاثة أشهر بلغ عدد الزائرين لمعرض "شمس مصر الساطعة" ١٨٦ ألف زائر وهو رقم هائل. وقدمت السيارات مليئة بالعائلات لزيارة المعرض،

كما امتلأت الحافلات بالأفراد الذين جاءوا لإقامة عدة معسكرات من أجل زيارة المعرض، وأصبحت فنادق مدينة كليفيلاند مليئة بالسائحين، بعد أن كانت غير معروفة فى قائمة الأماكن التى يرتادها الناس لقضاء أجازاتهم، كما أصبحت أيضا البيوت التى يقضي فيها السائحون أجازاتهم الأسبوعية، ولم يرتادها أحد من أمد طويل، مليئة بالزوار. ولم يكد يمر يوم دون ذكر أمنحتب الثالث فى واحدة على الأقل من وسائل الإعلام المحلية، فضلا عن عدد من الأحاديث التليفيزيونية والإذاعية والصحفية على المستوى المحلى والإقليمى والقومى.

وفى فورت ويرث لاقى المعرض نجاحاً مماثلا فجذب إليه ١٦٣ ألف زائر. وفى باريس كان رقم الزائرين رقما مذهلا، فبلغ حوالى ٤٦٣ ألف زائر لمعرض إله الشمس. وقد أطلقت عليه مجلة بورلنجتون لقب أفضل معرض مصرى أقيم منذ سنوات طويلة. وأطلقت عليه مجلة أبولو "معرض العام".

وقد مرت ثلاث سنوات تقريبا منذ افتتاح المعرض



جزء من رأس الملكة تى مصنوعة من حجر المرو الأصفر. الأسرة الثامنة عشرة.

رأس أحد التماثيل الملكية الصغيرة بعد إعادتها إلى جسمها. المتحف المصرى بالقاهرة، والمتحف الشرقى بجامعة دورهام بالمملكة المتحدة.

بكليفيلاند فى يوليو ١٩٩٢، وستتان على إغلاقه فى باريس فى مايو ١٩٩٣. وعلى الرغم من ذلك مازال الناس الذين أعرفهم جيدا، أو أعرفهم بدرجة بسيطة، أو لا أعرفهم مطلقا، يتوقفون أمام مائدتى عند جلوسى بأحد المطاعم، وذلك ليشكرونى لإقامة مثل هذا المعرض. وبعض من هؤلاء الناس يقتبس أجزاء من الكتالوج أو أجزاء من نص معلق على الحائط حتى يسألوا بالتفصيل عن أحد الأعمال الفنية التى أعجبوا بها في العرض. هذا ومازالت خطابات المعجبين بأمنحتب حتى الآن مستمرة دون توقف. وهناك خطاب ربما يكون قد عبر بإيجاز عن مشاعر الزائرين على أحسن وجه : "إلى كل فرد أشكركم جميعا لمنحى فرصة التمتع بتجربة العمر وشكراً لأمنحتب الثالث لأنه قدم إلينا أحسن العروض".

آلهة نوم (أحد ولايات مصر القديمة) وهى تحمل القرابين. صور مرسومة على أحجار الجير. متحف كليفلاند للفن.

متحف جرونينجر : انطلاقة على غير المألوف

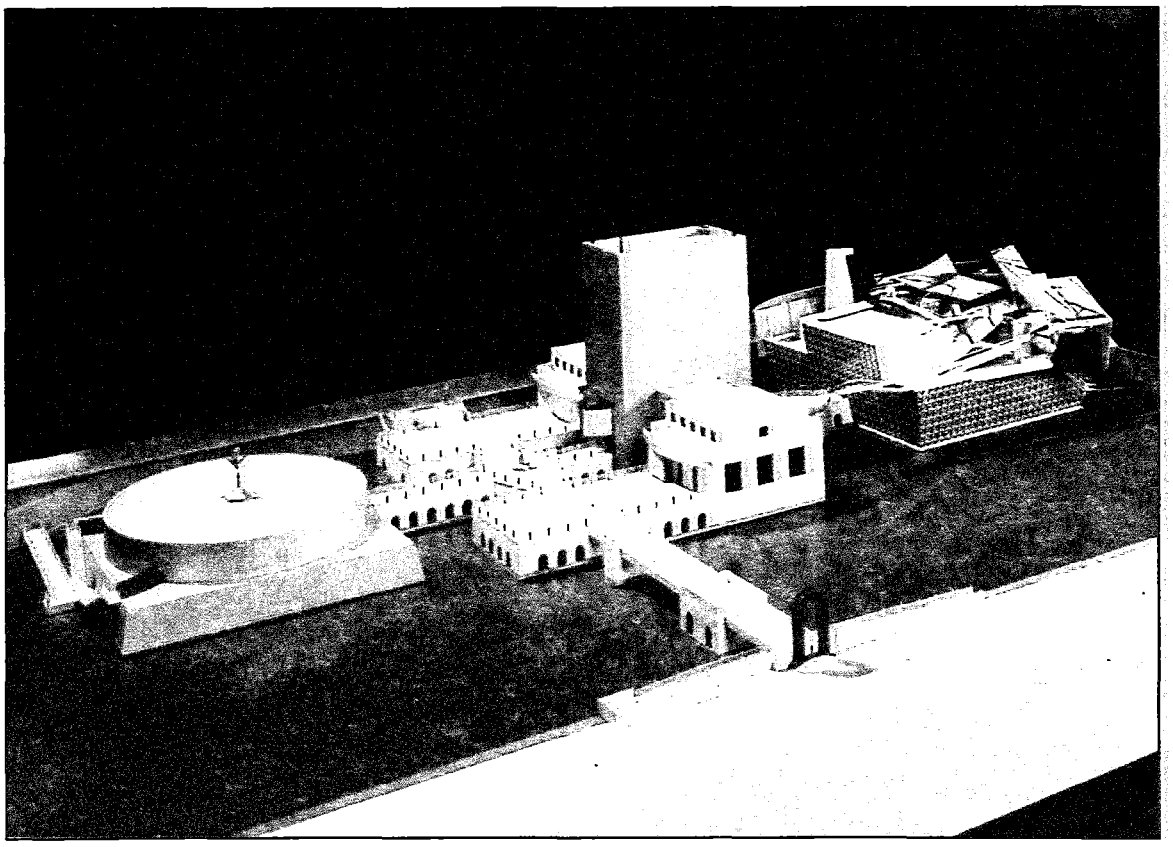
بقلم چيتى بروجمان Gitte Brugman

بعض الهبات قد تكون أكثر تعقيدا من مثيلاتها. فذلك الذى يدأ كتبرع سخى من قبل شركة الغاز المحلية لبلدية مدينة جرونينجن لبناء متحف جديد تسبب بعد ذلك فى أزمة سياسية وقانونية لم تكن فى الحسبان. وبعد مضى ثمانى سنوات تم الآن بناء متحف غير عادى على جزيرة لم يكن لها وجود.

"جيتى بروجمان"، الصحفى الحر ومنتج الفيديو، يروى لنا قصة الطريق الطويل الذى سارت فيه تلك الهبة التى تحولت فيما بعد إلى متحف.

فى عام ١٩٨٧ احتفلت شركة الاراضي الواطئة للغاز الطبيعى، التيعرفت فيما بعد بـ "جازوين"، بالعيد الخامس والعشرين لتأسيسها، وذلك بتخصيص مبلغ ٢٥ مليون دولار (أى حوالى ١٣ مليون دولار) لبلدية "جرونينجن". ووقع الطرفان أعلانا للنوايا ينص على أن المبلغ سوف يستخدم فى بناء متحف جديد تحت اسم "متحف جرونينجر". وكان هناك سببان وراء اتخاذ هذا القرار أولهما أن المتحف القديم كان قد غدا صغيرا جدا. ومن ناحية أخرى كان هناك تفكير بأن وجود متحف جديد فخم يمكن أن يسهم فى تدعيم النمو السياحى وبالتالى إحداث رواج فى قطاع الأعمال فى "جرونينجن". وكان ذلك السبب الأخير ذا أهمية خاصة بالنسبة للشركة المتبرعة التى كانت تأمل أيضا فى أن تسهم هذه الهبة فى تدعيم وضع المنطقة الشمالية من الأراضيالواطئة.

وتم تشكيل لجنة تحضيرية تضم ممثلين عن الجهات الثلاثة المعنية وهى : متاحف جرونينجر وشركة جاروين ومجلس المدينة. وقدمت اللجنة أفتراحات بشأن الموقع، وانتقاء المعماريين ومقاولى البناء، والتصميم، والتخطيط والموازنات. كما حددت اللجنة أهدافا يتم العمل لتحقيقها وهى. أن يكون المتحف مبنيا على أعلى الدراجات الجمالية والمعمارية فى حدود ميزانية تبلغ ٣٩٫٥ مليون جيلدر (أى حوالى ٢٠ مليون دولار). كما حددت اللجنة التكاليف السنوية للتشغيل والصيانة بأقل من ٩٠٠٫٠٠٠ جيلدر (أى حوالى ٤٧٠٫٠٠٠ دولار). أيضا تضمنت تلك الاهداف أن يكون المتحف نموذجا واضحا من الفن المعمارى المعاصر فى بناء المتاحف، وأن يدعم دور جرونيجن كمركز للإقليم



المتحف نموذجا واضحا من الفن المعمارى المعاصر فى بناء المتاحف، وأن يدعم دور "جرونينجن" كمركز للإقليم الشمالى من البلاد. وأخيرا كان لابد للمبنى من أن يضم كافة الأغراض المتحفية بأفضل الطرق الممكنة، أى أن يحتوى على قسم عام يضم معرضا لبيع الكتب ومكتبة ومطعما وما إلى ذلك، بالإضافة إلى ثلاثة أقسام متحفية تخصص للنحت والفنون التطبيقية والتاريخ الاقليمى والآثار.

المعضلة السياسية

بادئ ذى بدء كان من الضرورى إيجاد مكان مناسب. وبعد طول تفكير ومناقشات تم الاتفاق على أربعة مواقع استحوذ أحدها، على وجه الخصوص، على إعجاب اللجنة.

والمعروف أن الجزء القديم من مدينة "جرونينجن" تحيط به القنوات المائية. ويرجع تاريخ بناء المنازل المقامة على حواف تلك القنوات إلى قرن أو قرنين مضيا، والبعض قد يزيد عمره على ذلك. ومن بين تلك المبانى القديمة نجد محطة السكك الحديدية التى تقع على قناة تسمى قناة "فيربندونجس" التى تربط بين اثنين من أهم المجارى المائية فى المدينة. ويقع متحف "جرونينجر" القديم على أحد أفرع هذه القناة. وبالقرب من المحطة تتسع قناة "فيربندونجس" حتى أنها تسمح للسفن العابرة بأن تتجاوز احداهما الأخرى. وكان هذا هو أحد المواقع المقترحة للمتحف الجديد. فقد كان هناك اقتراح جرىء ببناء جزيرة صناعية فى وسط القناة يقام عليها المتحف. وهذا من شأنه أن يحقق للمتحف عنصرى التفرد والصدارة، علاوة على أن المتحف بهذه الطريقة سيكون حلقة ربط مباشرة بين المحطة ومركز المدينة. وهكذا تم عرض الاقتراح على مجلس المدينة إلا أنه قوبل بمعارضة شديدة من داخل المجلس وعامة الناس أيضا. وأشار استطلاع للرأى أجرته صحيفة اقليمية إلى أن أغلبية السكان يعارضون فكرة انشاء "الجزيرة المتحف".

غير أن الاقتراح لقى تأييدا من قبل ثلاثة أحزاب سياسية وأقلية قليلة تم التوصل إليها فى مجلس المدينة، وهكذا تم اجتياز العقبة الأولى.

وتم تعيين المعمارى الايطالى "الساندرو ميندينى" رئيسا للمشروع بعد المفاضلة بين عدد من المرشحين، إلا أنه بعد اجازة تصميمه الأول تبنت المدينة خطة للتنمية العمرانية وكان لابد من تغيير التصميم تبعا لذلك. وتضمن الاقتراح الثانى الذى تقدم به فكرة انشاء ثلاثة مبان فى القناة تربطها جسور. وقوبلت هذه الفكرة بترحاب شديد من قبل مجلس المدينة فى مارس عام ١٩٨٩.

المعضلة القانونية

فى مارس ١٩٩٠ أعلن مجلس المدينة أن عملية البناء سوف تبدأ فى اكتوبر. وعكس هذا نوعاً من التفاؤل لدى المسئولين. إلا أن أغلبية السكان كانت تعارض اختيار الموقع، فبادرت بعض جمعيات الحفاظ على المدينة إلى اتخاذ اجراء قانونى ضد المشروع.

وعلى الرغم من ذلك بقى أعضاء مجلس المدينة عند رأيهم، وعلق أحدهم على الموقف بأنه يأمل فى تغير الرأى العام سريعا. فهو مشروع بارز يحاول تحسين المظهر فى أحد مواقع المدينة الموجودة بالفعل، وأضاف قائلا : "بعد أن يتم البناء سوف يشعر الناس بجماله".

ونظرا لاقتناع المجلس بإمكانية تطويق تلك المعارضات القانونية عن طريق ما يسمى بالاجراء الخاص بالمادة (١٩)، فقد طلب البدء فى البناء على الفور. ويسمح هذا الاجراء القانونى للسلطات المحلية باصدار تصريح بناء مبدئى حتى إذا كان مشروع التنمية العمرانية الخاص بمنطقة ما لم يجاز بعد، وخاصة في الحالات التى يمكن فيها التغلب على الاعتراضات.

ولكن كانت هناك ثغرة، فقد كان القاضى يعتقد أن البدء فى استعمال اجراء المادة (١٩)

قد جاء بصورة متعجلة من شأنها التقليل من أهمية القضاء. ومن ثم فقد رأى أن يعطى درساً عن طريق تأجيل التطبيق، حيث أنه كانت هناك تسعة اعتراضات على خطة التنمية العمرانية منظورة أمام قضاء مجلس الدولة، فأراد القاضى أن ينتظر انتهاءها قبل أن يتخذ أى إجراء.

وفى الرابع عشر من فبراير عام ١٩٩٢ تم القضاء على آخر الصعوبات فقد تم رفض مذكرات الاعتراض على خطة التنمية العمرانية التى وضعتها جمعية الحفاظ على مظهر المدينة.

وهكذا أصبح الطريق ممهداً بلا عقبات أمام قيام "متحف جرونينجر" الجديد.

العقبة الفنية

فى أبريل عام ١٩٩٣ تم تثبيت أول الدعمات الخرسانية فى الأرض. إلا أن هذا لم يكن سوى اجراء رمزيا لأنه كان من الضرورى تفريغ مياه "قناة" فيربندونجس حيث سيتم انشاء جزيرة المتحف. وعندما تم ذلك صبت أعمدة خرسانية ارتفاعها عشرة أمتار كأساس للمبنى، وكذلك تم صب أرضية خرسانية للطابق الأسفل. ولم تكن هذه عملية عادية فالغرف السفلية تقع على عمق ٥٠سم تحت سطح الماء أما أركانها فترتفع لمسافة ٨٠سم فوق سطح البحر، وهكذا تم عمل ما يشبه الحوض العازل للماء ليمكن إقامة أجنحة المتحف بداخله.

وتتميز الأجنحة باحتواء كل منها على حوائط ذات أشكال مختلفة، منها ما هو مستقيم أو مائل أو مستدير للداخل أو للخارج. ونظرا للمساحة الضيقة المتاحة على الجزيرة ،والتى لم تكن تسمح بالكثير من العمل، فقد صممت معظم الحوائط وصنعت خارج الجزيرة، فيما عدا هيكلا اسطوانيا مستديرا تم صبه من الصلب فى موقع البناء.

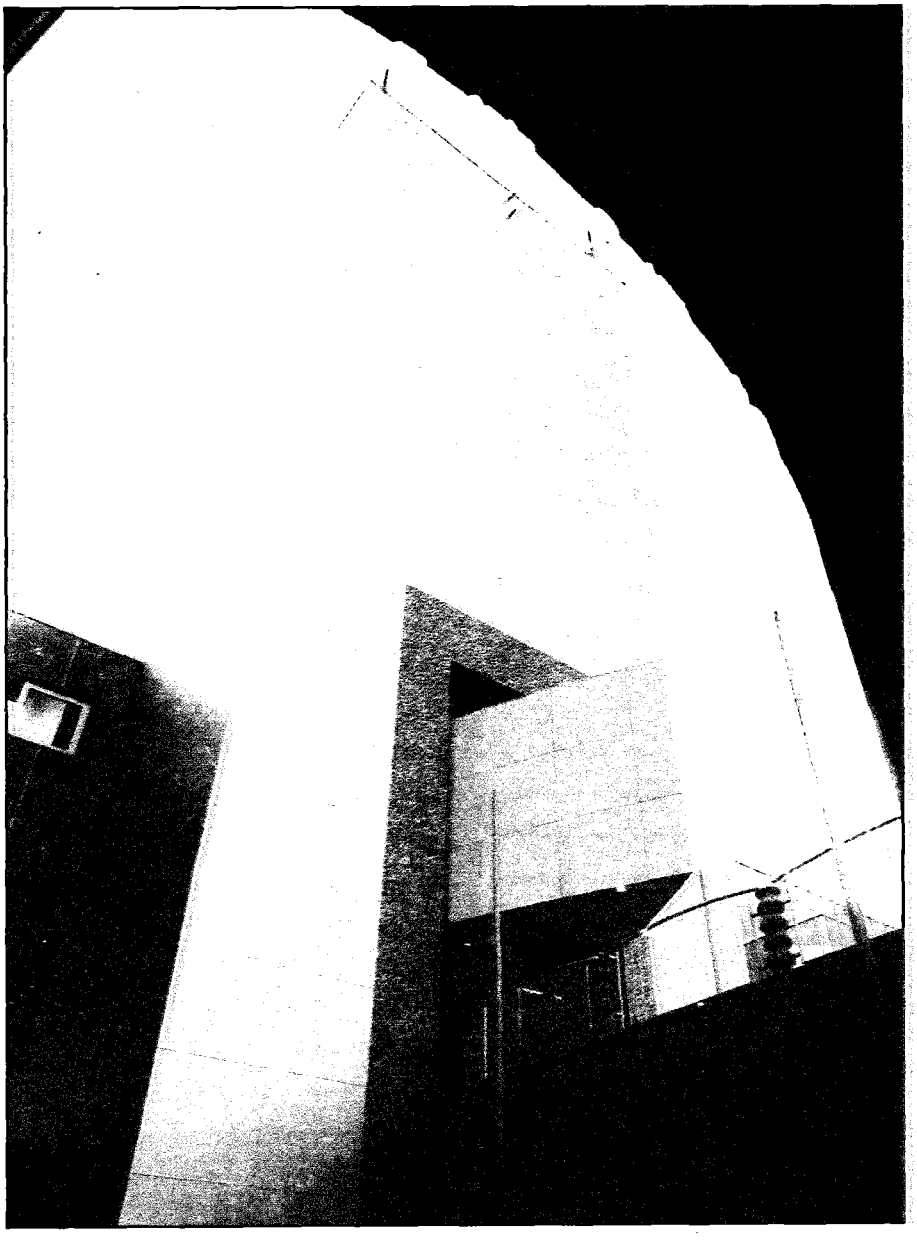
أما التغطية فقد استخدمت للجناح الغربى قوالب من القرميد الأحمر ذات أحجام مختلفة وغير تقليدية. أما الجناح الشرقى فقد غطى بألواح صناعية مطعمة بعروق ملونة، وهناك خامات أخرى تم تصميمها وانتاجها خصيصا من أجل هذا الصرح، مثل الخرسانة مختلفة الألوان والأشكال.

أما التصميم الداخلى للأجزاء المختلفة من المبني فقد اسند لعدة معماريين؛ وذلك هو أسلوب "ميندينى" فى العمل وهو الدافع الحقيقى وراء اختياره لرئاسة المشروع. وهكذا قام المعمارى الايطالى "ميكل دى لوتشى" بعمل التصميم الخاص بقسم الآثار والتاريخ، أما جناح الفنون التطبيقية فقد وضع تصميمه المعمارى الفرنسى "فيليب ستارك". واسندت إلى الفنان الأمريكى "فرانك ستيلا" مهمة تصميم مكانى الدخول والخروج فى جناح فن النحت. غير أن التصميم الذى اقترحه كان مكلفا للغاية وغير عملى. وبعد مفاوضات طويلة اسندت المهمة إلى شركة كوب هيميلبلو المعمارية النمساوية، التى ابتكرت تصميما يعتمد على استخدام ألواح من الصلب توضع بزوايا مختلفة، وتم قبول التصميم فورا. ويمكن لهذه الألواح أن تتحرك بحيث تسمح بوجود فراغات وحجرات مختلفة، تسهل مشاهدة الأعمال الفنية المعروضة بها من جميع الزوايا الممكنة، وقام "بيتر ستروكين" بعمل نظام اضاءة مبرمج بواسطة الكمبيوتر، بحيث يمكن تغيير ألوان الحوائط بضغطة بسيطة على أحد الازرار، وبهذا لم يعد ضروريا أن يعاد طلاء الحوائط عند اقامة أى معرض جديد.

وفى اطار مثل هذا الصرح المبتكر كان من الطبيعى أن تتخذ القرارات التى تكفل طرق عمل أكثر ابتكارا وإبداعا أيضا. ومن ثم فقد صرح المدير "فرانس هاكس" بأنه في إطار بحثه عن طرق جديدة ومبتكرة للعرض سوف يستوحى افكاراً من كبرى المتنزهات مثل "ديزنى لاند"، وأن المناخ العام والديكور فى مختلف الاجنحة سوف تتحدث عن نفسها، وسوف يمنع استخدام اللافتات التوضيحية والشروح. أما إذا رغب

الزوار فى معرفة المزيد عن المعروضات فيمكنهم شراء فهرس مصور.

وقد افتتح المتحف فى أكتوبر عام ١٩٩٤. ولايزال غير معروف إذا ما كان سوف يصبح تلك العلامة البارزة المقصودة من إنشائه، وكذلك، وهو الأهم، إذا ما كان سكان "جرونينجن" سوف ينظرون بعين التقدير للجزيرة الجديدة بمتحفها الغريب الشكل أم لا.



منظر لبرج المستودع من تصميم ستوديو مندينى Mendini

نقل معرض الفن: الوضع بالنسبة للاستراتيجيات البديلة

بقلم : بيتر كانون - بروكيس Peter Cannon - Brookes

إن طريقة التعبئة والشحن المتسمة بالحرص والحذر، والمرافقين الموثوق فيهم، والأمن المتعلق بالنقل هى أمور بالغة الأهمية لدى نقل قطعة فنية أو لوحة زيتية رائعة بصفة خاصة. ولذلك ينبغى أن تتم دراسة استراتيجيات عديدة والتوصل إلى قرارات اقتصادية. ويوضح لنا بيتر كانون - بروكيس الأخطار أو المآزق الخفية التى يصعب إدراكها، ويقدم لنا دراسة تمهيدية عن الإمكانات التى تتعلق بتخفيض الأخطار، والنقل الأكثر سهولة القائم على التكلفة الفعلية. وكاتب هذه المقالة هو رئيس تحرير مشارك joint editor للجريدة الدولية لإدارة شئون المتاحف وأمانتها العامة.

ترتكز أساسا عمليات التخطيط المتعلقة بنقل أى معرض فنى على "استراتيجية النقل" التى تتألف من أربعة عناصر هى :

(أ) طريقة أو أسلوب النقل (ب) مواصفات التغليف (جـ) التأمين/ التعويض المتعلق بالنقل (د) القرار بشأن ما إذا كان الأمر يتطلب استخدام حراس مرافقين أم لا. وهذه العناصر الأربعة متوافقة، أى يتوقف بعضها على البعض الآخر، بحيث لا يمكن تحديد عنصر واحد منها بدون الرجوع إلى كافة العناصر الأخرى(١).

إذ نجد على سبيل المثال أن مواصفات التغليف سوف تتوقف على ما إذا كان الصندوق سيتم نقله بطريق الجو أو بالطريق البرى فقط. وتتوقف على ما إذا كان ينبغى أن يسافر الصندوق برفقة حرس مرافق أو يسافر من حيث هو جزء من بضاعة مختلطة مع بضائع أخرى، كما تتوقف على ما إذا كان المؤمن أو مدير التأمين ضد الاخطار سوف يذكر متطلبات معينة تتعلق بتحديد معدل قسط التأمين، أو تتعلق بالموافقة على تقديم غطاء للتعويض عن الأضرار. ومهمة ووظيفة استيراتيجية النقل - من حيث هى إدارة المخاطرة - هى تقليل مصادر الأخطار التي يتعرض لها الشيء الذى ينقل، علاوة على تخفيض تكلفة النقل إلى الحد الأدنى. ومن خلال الاضطلاع بادارة المخاطرة فيما يتعلق بشحن ونقل وتأمين الترانزيت/ التعويض عن الأضرار للقطعة الفنية، فإنه يجرى اتخاذ عملية تتوازن بمقتضاها جميع العناصر الأربعة في مواجهة بعضها البعض، وبحيث يتم التوصل إلى النتيجة المطلوبة من الناحية الاقتصادية. وبكلمات أخرى فإن التكلفة العالية التى يتم التعرض لها، فيما يتعلق بعنصر واحد، يمكن التغلب عليها من خلال التكلفة المنخفضة المتعلقة بعنصر واحد أو أكثر من العناصر الأخرى، بحيث يمكن تخفيض التكلفة الإجمالية إلى الحد الأدنى بدون تعريض أمن وسلامة الشيء الذى يتم نقله للأخطار. مثال ذلك أن التكلفة الناجمة عن استخدام حارس أو مرافق ذى خبرة أكبر من أن تعرض بتعبئة أقل صرامة، ومن خلال النقل بطائرات شحن البضائع الذى يتكلف مبالغ قليلة، ومن خلال معدلات التأمين/ أقساط التأمين المنخفضة.

والجدير بالذكر أن النظرية والممارسة فى مجال التعبئة والتغليف والنقل قد أحرزتا تقدما هائلا منذ البحوث الرائدة التى قام بها ناتان ستولو Nathan Stolow وآخرون، ولم تكن تلك البحوث ناجمة على الاطلاق عن الحملة التى بلغت ذروتها فى المؤتمر الدولى لعام ١٩٩١ للتعبئة والتغليف والنقل للوحات الزيتية المنعقد فى لندن. فمما يؤسف له أن ذلك المؤتمر قد اقتصر على التركيز على النقل البرى والجوى متجاهلا بذلك النقل البحرى والنقل بالسكك الحديدية. وعلى الرغم من "الدليل المرشد" المثير للإعجاب الصادر بقلم كورديليا روز Cordelia Rose عن الحراس والمرافقين(٢) نجد أن التدريب، وبالتالى فاعلية الحراس المرافقين، يظل بمثابة قدر غير محدود فى حين يتم التعرض حاليا لمشكلات كبيرة فيما يتعلق بكل من التأمين التجارى والبرامج العديدة المختلفة، الخاصة بالتعويض عن الأضرار.

والإدارة الفعالة المتعلقة بالشيء المؤمن عليه، فى داخل نطاق هذه البيئة الآخذة فى التطور بسرعة، تعتبر نشاطا مهنيا عاليا، يتطلب الربط ما بين المواهب والخبرة العملية، وهو الربط الذى يقدم بشكل متزايد فى المتاحف بمعرفة أمين السجل registrar. ولكن التسويق الفعال للمتطلبات المتعلقة بعنصر واحد من عناصر استيراتيجية النقل فى مواجهة المتطلبات المتعلقة بالعناصر الأخرى، يمكن أن تتحقق فقط إذا أمكن من خلال العملية التخطيطية الربط بين العناصر الأربعة، بحيث تصبح فى يد واحدة، وعادة لا يكون الوضع هكذا دائما، حيث أن تحقيق استيراتيجية النقل ذات الطابع الاقتصادى، يمكن أن تتعرض للأخطار منذ البداية من خلال المواصفات الصارمة، التى توضع لاحدى العناصر فى معزل عن تلك المواصفات التى توضع للعناصر الأخرى، أو من خلال الالتزامات والارتباطات المسبقة التى تتم أثناء المفاوضات من أجل الحصول على قروض. ومعظم أمناء السجل registrars يمكن لهم أن يستشهدوا بأمثلة للنفقات غير الضرورية التي تستهدف كنتيجة لذلك.

مصادر الأخطار الطبيعية ومسألة التأمين:

في الوقت الحاضر نجد أن تفهما أفضل للحقائق المتعلقة بأمن النقل الجوى قد تحقق على أيدى كل من مجتمع العاملين فى شئون المتاحف والمؤمّنين insurers. كما نجد أن مايكل كميلمان Michael

ترجمة : عبد الحميد فهمي الجمال

Kimmelman فى مقال صادر مؤخرا فى النيويورك تايمز[٣] قد وجه هذا التساؤل :

"ماهى التأثيرات التى ستحدثها كارثة على نظام المعرض بأكمله؟"، ثم أضاف الفقرة التالية : "إن الموضوع الفرعى لأى معرض يكون هو : هل المعرض يبرر المجازفة بالتأمين عليه بالقياس إلى امكانية الخسارة الناجمة عن تأمينه؟". ولقد قام نيقولاس سيروتا مدير معرض تات جاليرى Tate Gallery للآثار الفنية بلفت الأنظار فى مؤتمر لندن لعام ١٩٩١ إلى الحاجة إلى المزيد من اجراءات المخاطرة الإدارية الصارمة المتعلقة بالتأمين على الأشياء، وإلى المزيد من الاهتمام بأى قرض وبكافة العوامل والعناصر المتضمنة، وليس مجرد تعويض مريح يتم الاتفاق عليه بصورة شخصية بين منظمى المعرض. والمؤلف الحالى قد جذب الانتباه إلى الأخطار الكامنة في المشكلات العويصة، التى تنجم عن استخدام النقل بطريق الجو ومخاطر الفقدان والضياع المأساوى، الذى لا يمكن تجنبه، والذى يمكن أن يحدث فى نقل الأشياء من مكان لآخر[٤].

ومصادر الأخطار البيئية العديدة التى ظهرت من خلال التجربة فى جميع أشكال وأنواع النقل، يمكن مواجهتها بطريقة فعالة، من خلال اللجوء إلى مستويات التعبئة والتغليف Packing الملائمة، ومن خلال الاشراف الدقيق الذى يتم بمعرفة الحراس والمرافقين. فالبضاعة التى تنقل فى عربة مخصصة متحكم فيها، من حيث النواحى البيئية، ومحروسة بمعرفة حراس الأمن، تكون معرضة لسلسلة من الأخطار قد تم تخفيضها بدرجة كبيرة، وإن كان لم يقض عليها على الاطلاق، ولكن فى المحصلة النهائية نجد أن مستوى الأمن المتحقق فيما يتعلق بالنقل الجوى، يكون فقط على نحو جيد، متماثل مع ذلك المستوى الذى يتحقق بالنسبة للبقية الباقية من حمولة البضائع المشحونة بطريق الجو، والتى تنقل على نفس الرحلة بالطائرة. وإدانة وتجريم شركة بان أمريكا Pan Am فى ١٠ يوليو ١٩٩٢، بسبب سوء الادارة، وسوء التصرف المتعمد، وكذلك الإعلان على نطاق واسع عن انتهاكات الأمن المتكررة، التى تتم فى رحلات طائرات الركاب، قد شجع مجتمع العاملين فى شئون المتاحف على أن يعيدوا النظر فى مستويات الأمن، التى تتحقق بمعرفة خطوط الطيران على أساس ثابت، مع الوضع فى الاعتبار البنية التى تتعلق بنقل البضائع بطريق الجو. كما شجعهم على أن يبعدوا أنفسهم عن النتائج القانونية التى تنشأ عن الانهيارات المتواجدة بالفعل فى مستويات الأمن غير الكافية. وفى المؤتمر السنوى لعام ١٩٩٣ للجمعية الأمريكية للمتاحف المنعقد فى فورت وورث نجد أن شخصيات قيادية فى مجال التأمين، قد أوضحوا أنه فى أعقاب حدوث خسارة كبرى مأساوية واحدة فإن سوق التأمين المتعلق بشحن ونقل المعارض الفنية سوف يتغير تغيرا حاسما. ولا يسعنا إلا أن نفترض أن مديرى أنظمة التأمين سوف يسيرون على نفس هذا النهج على الفور، وخاصة بعد تصاعد موجات الارهاب الثقافى.

ومن هنا تظهر الحاجة إلى العثور على استيراتيجيات بديلة تتعلق بنقل المعارض الفنية، وتأمين هذه المعارض ضد الأخطار، وذلك قبل أن تحدث خسارة مأساوية كبرى، وينبغى أن يتركز الاهتمام بالدرجة الأولى على ذلك الاعتماد غير المعقول والسائد حاليا على الشحن والنقل بطريق الجو، والذى يتم بالنسبة لمعظم حالات النقل لمسافات بعيدة. ففى نطاق استيراتيجية النقل كان هناك ميل خلال العقود الأخيرة - ومازال حتى الآن - نحو السعى إلى تخفيض فترة التعريض، وبالتالي يتم موازنة السرعة مع الأمن المدعم المتزايد، ولذلك فإنه لدى عقد المقارنة فإنه يتم تفضيل تعرض البضائع لمخاطر عالية نسبيا لفترات من الزمن أكثر قصراً. والخسائر الكبرى المأساوية التى وردت بشأنها تقارير، والتى حدثت أثناء تلك السنوات، كانت ناجمة عن الحرائق والفيضانات، ولكن ربما كان هذا يرجع أساسا إلى حسن الحظ أكثر مما هو يرجع إلى حسن الادارة. والبدائل عن النقل بالطريق الجوى مازالت تتمثل فى النقل بالطريق البحرى والطريق البرى والسكك الحديدية، وبصرف النظر عن الأشياء والمواد الصغيرة التى يتم نقلها بمعرفة السعاة أو المبعوثين أو الحراس، فإنه نادراً ما يكون هناك اهتمام كبير بالسكك الحديدية فى هذه الأيام. فالبضائع الكبيرة الحجم يكون من الصعب - ولكن ليس من المستحيل- السيطرة عليها والإشراف عليها أثناء الشحن بالسكك الحديدية، ويستلزم الأمر ضرورة تخصيص اثنين على الأقل من المرافقين لها. ولكن التكاليف الإجمالية يمكن أن تكون متواضعة ومنخفضة للغاية وعلى نحو مثير للدهشة. ومع البدء فى استخدام القطارات السريعة المكيفة ذات الذبذبات المنخفضة فى أوروبا، ومع افتتاح نفق بحر المانش، فإنه ينبغى اعطاء اهتمام كبير مرة أخرى بمسألة استخدام هذه التسهيلات على نحو أكثر فاعلية.

والنقل البرى لمسافات طويلة لبضائع مغلفة بمادة عازلة وواقية من الرطوبة، قد تطور كثيرا على أيدى

المؤلف الحالى لصالح المجلس البريطاني British Couneil فى أواخر الستينات، كما أن التحسينات اللاحقة فى آليات التعليق بالمركبات والعربات، علاوة على تزويد تلك المركبات بأجهزة التكييف، وبوسائل التحكم الفعال فى الأمن، سواء فى داخل المركبة ذاتها أو البيئة القريبة من المركبة، قد شجع على نقل البضائع بطريق البر لمسافات أطول بكثير من ذى قبل، رغم أن الامكانات الكاملة لهذه الوسيلة للنقل نادرا ما استغلت حتى الآن. والنقل البحرى لكافة التماثيل الكبيرة مازال يلقى الاهمال الغريب حتى الآن لدرجة أن معدلات حسب القيمة ad Valorem rates، قد ألغيت، والخبرة المكتسبة من شحن اللوحات الزيتية فى داخل صناديق، ونقلها بطريق البحر، قد أظهرت أنه يمكن الحصول على ظروف بيئية مستقرة على نحو غير عادى، على مدى أسابيع، وليس على مدى أيام بالإضافة إلى تسديد رسوم للشحن منخفضة للغاية علاوة على الالتزام بمواصفات للتعبئة والتغليف أقل تطورا، كما أن أقساط التأمين تكون أقل من تلك الأقساط التى تفرض على الشحن بطريق الجو(٥).

مخاطر الوزن Weighing Risks:

ونقص الخبرة في مجال وسائل النقل الأخرى يعتبر أحد العوامل التى تؤدى إلى هيمنة النقل بطريق الجو. ولكن جوهر المشكلة يكمن فى متطلبات القوى البشرية. وفى الاحجام الشديد من جانب معظم أمناء السجل registrars عن الموافقة على تخصيص عدد قليل من العاملين المساعدين، من أجل الاضطلاع بعملية واحدة لفترة تزيد على أيام قليلة. ولذلك فإنه لدى وضع استيراتيجيات بديلة، من أجل نقل المعرض الفنى، والتأمين عليه ضد الأخطار والأضرار، فإنه ينبغى الاهتمام الشديد باستيراتيجيات النقل البديلة، التى تكون فيها تكلفة استخدام المزيد من القوى البشرية قابلة للمقايضة مع رسوم الشحن والتعبئة والتغليف المنخفضة. ومع الشحن والنقل بطريق البحر يكون التعرض للضياع والفقدان المأساوى منخفضا للغاية بالمقارنة مع الشحن بطريق الجو، حتى ولو لم يكن هناك أىّ سبب آخر سوى أن البواخر الضخمة تتفوق على الطائرات من حيث الصمود فى مواجهة الأعمال التخريبية. فالمقارنة أو الموازنة أو كفة الميزان سوف تميل غالبا من خلال تطبيق المبدأ الأساسى الخاص بالقابلية للتكافؤ والقياس Commensurability، الذى عبر عنه مايكل كميلمان في الفقرة التالية : "هل المعرض يبرر المجازفة بالتأمين عليه بالقياس إلى امكانية الخسارة الناجمة عن تأمينه؟". وفي كثير من الأحيان ومع السعى إلى تحقيق الخدمات المتبادلة، وإبرام الاتفاقيات، نجد أن القروض يتم الموافقة عليها لأسباب ليست لها علاقة بواقع الحالة الموضوعية للمعرض المعين الذى يتم التحدث عنه. ولذلك فإن الارتباط المشترك بالحاجة الملحة المتزايدة إلى توليد تدفقات إضافية من السيولة النقدية من المعارض المؤقتة، يميل إلى تعتيم القرارات التي يتخذها أمين المتحف أو المعرض، علاوة على تعتيم الاحتياجات المتعلقة بصيانة الشيء المراد نقله. ومن هنا يظل المبدأ القديم الخاص بالقابلية للتكافؤ والقياس - على الأقل بالنسبة لتلك المجموعات الحكومية التى تتطلع إلى تحقيق المنزلة الرفيعة للمتاحف - متمثلاً فى أن التزايد الحتمى فى معدل انحلال وتآكل المواد العضوية، نتيجة لنقل القطعة الفنية إلى بيئة جديدة، علاوة على البلى والتمزق الإضافى الذى تتكبده القطعة الفنية، وكذلك الزيادة فى الأخطار الخارجية، ينبغى أن يتكافأ ويتوازن مع المكاسب الثقافية الإيجابية التى يتم احرازها. ولذلك فإنه لدى انشاء أفضل استيراتيجية ملائمة للنقل، تظل السلامة على المدى البعيد للشيء المراد نقله أمراً له أهمية عظمى. وعندما يحسب الفرق بين الجانب السلبى والجانب الإيجابى، فإن أى تخفيض للتعرض للمخاطر المتعلقة بالفقدان الاجمالى، مثل ذلك التخفيض الذى يتم فى مواجهة البلى العادى (الناجم عن الاستعمال)؛ هو أمر ينبغى تفضيله. والبلى العادى الذى يمكن التحكم فيه قد أمكن تخفيضه كثيرا من خلال إحراز التقدم فى وسائل التعبئة والتغليف والنقل السابق الاشارة إليها. ولكن المرافقين والحراس قد بذلوا جهوداً خاصة من أجل التقليل إلى الحد الأدنى من المخاطر، أثناء النقل وخاصة المخاطر التى تنشأ عن النشاط الإجرامى (وخاصة السرقة) والحرائق. ولكن المؤشرات الصادرة عن سوق التأمين تشير إلى أن المخاطر الناجمة عن سوء التناول، وتخريب البيئة تفوق حاليا تلك الأخطار الناجمة عن النشاط الإجرامى والحرائق. وقد اعترفت اللجنة الدولية لأمن المتاحف (ICMS) ولجنة صيانة المتاحف (ICOM - CC) فى اجتماعاتهما فى عام ١٩٩٣، بأهمية هذه التطورات، وبالحاجة الملحة لمرافقين وحراس، من أجل بذل مزيد من الاهتمام بالتقليل إلى الحد الأدنى من التغييرات فى درجات الحرارة التى تحيط بالبيئة، علاوة على تجنب الصدمات والاهتزازات، وغيرها من الأخطار البيئية. وقد تم ترسيخ العلاقات والاتصالات بين

هاتين اللجنتين الدوليتين فيما يتعلق بالتداخلات المتزايدة فى مجالات النشاط الخاصة بهما. وقد تدعم ذلك من خلال الأهمية المتزايدة التى تنصب حاليا على الصيانة الوقائية. ومن خلال الوعى المشوب بالقلق بالأخطار الجديدة الناجمة عن الإرهاب الثقافى.

وهناك مشكلات أكثر حدة بعض الشىء تظهر حاليا فى مجال التأمين على النقل / تغطية التعويض عن الخسائر. ومن الناحية التقليدية كان المستعير borrower يقدم دائما للمعير lender غطاء فوريا nail to nail cover. ويعنى أن عقد التأمين يصبح سارى المفعول بمجرد أن يتم نقل الشىء الذى يعار من مكانه الاعتيادى بصرف النظر عن الشخص الذى يقوم بنقل ذلك الشىء. وبكلمات أخرى فإن المالك أو وكيله كان التأمين يتم على ممتلكاته خلال هذه المرحلة من النقل، وكذلك المستعير أو وكيله عقب نقل الشىء الذى يعار. ومغزى هذا الوضع الشاذ قد أصبح واضحا على نحو متزايد بعد أن تم تفحص السطح البينى interface ما بين اتفاقيات الإعارة وتعاقدات التأمين أو التعويض عن الخسائر. ومع تقييمات التأمين المنطلقة كالصاروخ فإن هذا يعتبر وضعا غير مرض على الإطلاق، من وجهة نظر المؤمن، حيث يكون المرء معرضا للخداع والاحتيال والمقاضاة الباهظة التكاليف. كما أن معدلات التعويض عن الخسائر تعكس إحجامهم عن تقديم مثل هذا الغطاء.

وتقرير الحالة، والذى يشرع فى تحديد الحالة المادية المتفق عليها للشىء لدى البدء فى الإعارة يقدم المشكلات الخاصة به، لأنه لا يمكن إعداده بدون أن يتم انزال اللوحة الزيتية - على سبيل المثال - من على الحائط، وهو إجراء يفترض فيه من الناحية النظرية على الأقل أنه غير ضرورى فى حالة عدم الاعارة. وهناك عدد متزايد من المتاحف بالولايات المتحدة الأمريكية تفترض أن مثل هذا النقل الداخلى للأعمال الفنية، المراد اعارتها إلى الخارج، ينبغى أن يغطى بمعرفة عقد التأمين الخاص بالمستعير، والمطلب هو أن يقوم المؤمنون بالتخلى عن حقوق احلال الدائن محل آخر subrogation righto فيما يتعلق بالاهمال من جانب موظفى المتحف، عندما يتناولون الشىء المعار، من حيث هم جزء من "المعبئين والحمالين الموافق عليهم" التقليديين. ومع إغفال مشكلة التعرض للخداع، نجد أن معدل قسط التأمين الذى يفرض سوف يعكس بالطبع الغطاء المتزايد، الذى يتم شراؤه، كما سيعكس أيضا الطبيعة الخاصة بالمخاطر التى يتم مواجهتها.

وفى المتاحف الكبرى يفترض بوجه عام تواجد مستويات معينة من تناول الأشياء الفنية بمعرفة هيئة من العاملين المدربين تدريبا خاصا. ولكن المخاطر التى تكتنف اللوحات الفنية، التي يتم انزالها من على الحائط بمعرفة كبير الخدم فى اللوردية التى يتبعها، أو بمعرفة عمال العزبة، قد ينظر إليها من زاوية مختلفة بعض الشىء. والخلافات فى الرأى إزاء ما إذا كانت القطعة أو اللوحة الفنية تالفة بالفعل، أو أن التلف قد تزايد أثناء عملية انزالها من على الحائط، من المحتمل أن تكون لاذعة وقاسية ومكلفة. إلا أن اقتصاديات المعارض الفنية نادرا ما تسمح للذين يقومون بعملية الشحن بالاضطلاع بكافة التناول المطلوب فى المبنى الخاص بالمعير، والمساعدات المحلية على الأقل أثناء المراحل الأولى، والتى تشتمل على اعداد تقارير الحالة ... الخ، تقبل فى امتنان وشكر، وإن كانت التكلفة فى أقساط التأمين المتزايدة الواجبة السداد قد تكون ضخمة.

وفى الاجتماع السنوى لعام ١٩٩٣ للجمعية الأمريكية للمتاحف، تم التأكيد على اتفاقية الاعارة والتعاقد الخاص بالتأمين / التعويض عن الخسائر يجب أن يكون بينهما سطح بينى interface على وجه الدقة، وإلا فإن المستعير سوف ينظر إليه على أنه مؤمن عليه ذاتيا فيما يتعلق بتلك العناصر المحذوفة. وتعاقدات التأمين غالبا ما تكون مطاطة ومرنة، بحيث يمكن للمرء أن يوجهها ويكيفها وفق حاجة أو غاية معينة لكى تلبى كافة المطالب. إلا أن خطط التعويض عن الخسائر تكون أكثر صرامة وتشددا بحيث أن ادخال أية تغييرات وتعديلات عليها يعتبر أمرا استثنائيا. والقرار أو الحل المنطقى هو صياغة اتفاقية اعارة تتوافق على وجه الدقة مع الغطاء الذى يتم تزويده بمعرفة التعويض عن الخسائر أو بمعرفة عقد تأمين قياسى standard insurance. وعدم قبول أية مسئوليات قانونية فيما يتعلق بتناول الشىء المعار قبل مرحلة تسليمه بالفعل للمستعير أو وكيل المتسعير. مع مراعاة ذلك أيضا عقب اعادة الشىء المعار. وهذا يشكل تراجعا هامشيا عن الغطاء الكامل الفورى nail to nail, cover، والمؤسسات المعيرة تميل لأن تصبح أيضا مؤسسات مستعيرة، والمصلحة الشخصية المستنيرة تشير إلى امكانية الرغبة فى تحقيق مثل هذه التسوية أو الحل الوسط. بحيث يتم استبدال الغطاء الكامل الفورى nail to nail, cover، بفكرة المناولة يدا بيد hand - to - hand، إلا أن الأشياء الفنية

المعارة من أفراد بصفتهم الشخصية، أو من مجموعات من الأشخاص، لا يتم التفاوض بشأنها فى نطاق البيئة المتحفية المتعلقة بالمصلحة الشخصية المتبادلة. ومن هنا فإن الغطاء الكامل الفورى قد يستمر فى أن يكون مطلوبا فيما يختص بهذه الأشياء الفنية المعارة من أفراد. وهناك مسألة صعبة مثيرة للجدل والنقاش، وهى مسألة التلف العادى الذى يدعى أنه كان متواجدا. وإن كان فى غير وضوح فى الفترة التى يتم فيها اعداد تقرير الحالة، ولا يظهر نفسه بوضوح إلا في فترة لاحقة أثناء نقل الشىء الفنى المعار أو عقب اعادته. ووفقا لمصطلحات وعبارات التأمين فإن هذا يشكل نوعا من "العيوب المتضمنة فى الطبيعة الأساسية للشىء "inherent vice" ولا يعتبر مخاطرة قابلة للتأمين عليها، إلا أن المعيرين ينظرون بشكل متزايد إلى هذا الأمر بخلاف ذلك.

والاستيراتيجيات البديلة لنقل المعارض الفنية والتأمين عليها تتطلب تفكيرا عميقا متجددا. وفى داخل نطاق مجتمع المتاحف توجد رغبة معينة فى التوصل إلى تسوية بالنسبة لكل شىء، فيما عدا الأمور التى تتعلق بسلامة وصيانة القطع الفنية. ولا توجد هناك أية حلول سهلة لأية مشكلة من المشكلات التى سبق الاشارة إليها. ولكن التقليل إلى الحد الأدنى من التعرض للمخاطر المأساوية وتأمين وحماية المستقبل الاقتصادى للمعارض الفنية الكبرى العظمى سوف يعتمد بشكل متزايد على الحلول التي توجد وفى القريب العاجل.

الهوامش

(١) ويمكن الرجوع إلى المقال الذى كتبه بيتر كانون - بروكيس، تحت عنوان "تطوير وتنفيذ استراتيجية لنقل الأعمال الفنية" والذى صدر فى : International Journal of Museum Management and Curatorship, Vol. 5, 1988 pp. 163 - 9.

(2) Cordelia Rose, Courierspeak, Washington, D.C, Smithsonian Institution Press, 1993.

(٣) ارجع إلي المقال الذى كتبه مايكل كميلمان تحت عنوان : "عندما تنقل القطع الفنية بطريق الجو اجعل أصابعك تتقاطع على شكل صليب" والذى صدر فى ٧ مارس ١٩٩٣ فى النيويورك تايز.

(4) See ICOM News, Vol. 46, No. 3, 1993 pp. 13 - 14.

(5) Peter Cannon - Brookes. "Transportation of Works of Art by Sea, Museum Management and Curatorship, Vol. 10 1991 pp. 71 - 83.

وللحصول على المزيد من التفاصيل الفنية المرجو الرجوع إلى التقرير الذى قدمه المؤلف الحالى بشأن العناية بالأعمال والقطع الفنية بمعرفة مجموعة المشرفين على نقل اللوحات الفنية بطريق البحر من ساوثهامبتون إلى كيب تاون حيث تم نقل اللوحات الزيتية فى صناديق مزودة بأجهزة لمراقبة وتنظيم النشاط الاشعاعى البيئى. ICOM Committee for Conservation, 9 th Triennnial Meeting, Dresden, 1990, pp. 401 - 4, Paris, ICOM, 1990.

مـــا هـــو ثمـــن النجـــاح ؟

بقلم : فيرا زولبرج Vera Zolberg

فى الموقف الاقتصادى العالمى الآخذ فى التوتر باستمرار، كان على المتاحف الفنية أن تعمل فى همة ونشاط، من أجل العثور على مجموعة من الوسائل التى تعنيها زيادة اعتماداتها المالية، وأعظم المتاحف المتسمة بالأبهة والفخامة، هو ذلك المعرض الضخم الذى يسمى "القنبلة المتفجرة blockbuster"، وعلى الرغم من أن هذه الأنشطة كثيرا ما تكون ناجحة فى جذب عدد هائل من جماهير الناس، إلا أنها ربما تكون منطوية على مخاطر من الناحية المالية، بل وربما تقوم بدفع سياسات البحوث والأهداف بعيداً عن الاهتمام والأضواء. وهذا ليس سوى احد الأمور الغامضة الملتبسة العديدة التى تواجه المتاحف الفنية، والتى تم سبر أغوارها فى مؤتمر دولى عقد تحت عنوان "المتاحف الفنية وثمن النجاح". وقد عقد ذلك المؤتمر فى متحف رجكيس فى أمستردام / هولندا فى الفترة من ١٠ إلى ١٢ ديسمبر ١٩٩٢ تحت رعاية بوكمنستيشتنج Boekmanstichting، وقد حضره مديرو متاحف وشخصيات حكومية وعلماء أكاديميون من هولندا والمملكة المتحدة (انجلترا) والولايات المتحدة الأمريكية(١). وكانت فيرا زولبرج من بين المتحدثين الرئيسيين فى هذا المؤتمر. وهى أستاذة فى علم الاجتماع فى كلية العلوم الاجتماعية والسياسية بالجامعة الجديدة للبحوث الاجتماعية بنيويورك.

أولئك الذين اعتادوا أن ينظروا إلى المتحف الفنى على أنه بمثابة برج عاجى ينبغى أن يتحرروا من هذا الخطأ أو الوهم حاليا بعد أن حدثت تطورات هائلة فى السنوات الأخيرة. فانغماس المتحف الفنى فى العالم الاجتماعى الذى يستمد منه العون والمساندة أصبح أمراً واضحا بشكل متزايد. والمجتمعات التى تسمح للمتحف الفنى بالبقاء على قيد الحياة تطلب منه مطالب كثيرة. وهذه المطالب قد تبدو غير معقولة ولكن أولئك الذين يعملون فى المتاحف الفنية لا يسمح لهم بتجاهل تلك المطالب. ومع ذلك فلقد كان مؤسسو المتاحف هم الذين أقنعوا مواطنيهم بمدى أهميتهم الكبيرة، وجعلوا أنفسهم كيانا ضروريا لاغنى عنه وجعلوا بقاءهم من حيث هم مؤسسات يتوقف على مقدرتهم على الإيفاء بالتزاماتهم من خلال التوافق مع بيئة اجتماعية وثقافية متغيرة. وعلى الرغم من صعوبة هذا الوضع، وبعيدا عن متطلبات الانحباس والتقوقع فى داخل فقاعة من البلاستيك بهدف التمكن من البقاء على قيد الحياة، نجد أن الكثير من المتاحف الفنية تبدو وكأنها تنتعش وتزدهر من خلال تعرضها للمحن والصعاب.

وإذا كان النجاح يقاس من خلال المقدرة على تقديم معارض ذات نوعية عالية من الفنون المختلفة لعدد كبير من المشاهدين، فإنه يمكن القول عندئذ أن المتاحف هى كيانات ظافرة ورابحة وفائزة بشكل واضح. والدليل على ذلك هى تلك الزيادة الهائلة الفجائية الأخيرة فى عدد المترددين على ما يسمى معارض "القنبلة المتفجرة blockbusters" إلا أن هذا النجاح يتحقق من خلال تكلفة عالية، وهى تكلفة لا تتسم فقط بلغة النقود والأموال. وعلى نفس القدر من الأهمية يكون طابع تجربة المتحف التى يشعر الكثيرون أنها تتعرض للإفساد والتلف من خلال زيارة أعداد ضخمة للغاية للمتحف مما يثير الازعاج والقلق. وهناك شىء آخر هام مثير للقلق ألا وهو نوعية الأشغال الفنية أو القطع واللوحات الفنية التى تحصل على الموافقة على عرضها بالمتاحف الفنية ولكنها تبدو غير متلائمة مع تقاليد تلك المتاحف.

وأخيرا نجد أن التدهور فى التدعيم الحكومى للمتاحف والذى يرغمها على التحول إلى قواعد أو جهات أخرى للتمويل، ينظر إليه على أنه بمثابة تهديد خطير، وذلك من وجهة نظر بعض رجال المتاحف، نظراً لأنه يمهد الطريق أمام الغزوات غير الملائمة لقوى السوق.

وكثيرا ما يوجد هناك تعارض وتناقض بين النوايا والنتائج. ولقد قام أحد النقاد بالبحث عن الأسباب التى تدفع المتاحف الفنية بتنظيم معارض "القنبلة المتفجرة" واكتشف أنه على الرغم من أن هذه المعارض تعتبر وسيلة أكيدة لجذب أعداد كبيرة من الزائرين، وعلى الرغم من الدعاية والاعلان، فإن هذه المعارض تفشل أحيانا فى جذب جماهير المشاهدين، بل إن بعض المعارض الصغيرة المهتمة بنشر الثقافة والتثقيف تبدو أكثر نجاحا فى جذب الزائرين إليها. وإذا كانت معارض "القنبلة المتفجرة" متماثلة بالفعل مع الاستثمارات المتسمة بطابع المضاربة Speculative فلماذا يتم استخدامها ؟ إن جانبا من الاجابة قد يعثر عليه فى الطريقة التى يتم بها تمويل المتاحف الفنية فى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث أن معارض "القنبلة المتفجرة" قد أصبحت بمثابة المخزون من البضائع للمتاحف الكبرى، وهو أمر قد أحدث تأثيرا على سياسات المتاحف فى كل مكان. وعندما تقوم المتاحف المتواجدة فى دول أخرى باتخاذ ممارسات مماثلة فإنه ينبغى عليها أن تكون مدركة للمخاطر علاوة على إدراكها للفرص والمناسبات التى قد تواجهها.

الأمة والتجارة والثقافة فى المتاحف الفنية الأمريكية:

على الرغم من أن معارض "القنبلة المتفجرة" لم تزدهر إلا فى العقود الأخيرة، إلا أن تاريخها يرجع إلى بداية خلق المتاحف الفنية من حيث هى مؤسسات. ومن بين النماذج التى ألهمت وأرشدت مؤسسى المتاحف الأمريكية، تلك المعارض الدولية الكبرى التى ظهرت فى القرن التاسع عشر. ولكن التأثير المباشر قد نجم عن الاحتفال بالذكرى المئوية لاعلان الاستقلال الأمريكى والذى تم فى عام ١٨٧٦. فالمعارض التى قامت بتصميمها الطوائف البروتستانتية من أجل أن

ترجمة : عبد الحميد فهمي الجمال

يتم نقل الدين ومصادر أخرى للثقافة (العلوم + الموسيقى + التاريخ) إلى مناطق عديدة فى أرجاء البلاد، كانت بمثابة مصدر آخر للوحى والالهام. فهذه المعارض وغيرها من المعارض الأخرى، هى التى قدمت الأفكار الجديدة التى تتعلق بمتاحف الشمع والصور الزيتية الجدارية للمناظر الانجلية وغيرها من المشاهد الدينية الأخرى. وهى التى أدت إلى ظهور المزيد من المضاربات التجارية.

ونحن قد نظن أن المتاحف الفنية هى أساساً بمثابة مؤسسات لا تهدف إلى تحقيق أرباح. إلا أنها منذ بداياتها الأولى، وأثناء تطوراتها الأخيرة، كانت ومازالت متسمة ومصطبغة بعناصر تجارية وقومية ودينية، وذلك طبقا للنجاح الذى يمكن قياسه من حيث المقدرة على جذب أعداد كبيرة من الزائرين، من أجل أن يتم تهذيبهم وتثقيفهم وتعليمهم وإرشادهم وإدخال المتعة والتسلية عليهم. وهذا قد تدعم من خلال رغبة المتاحف الفنية الأمريكية فى السعى للحصول على التمويل أينما وجد. وفى حين أنه فى دول أخرى تقوم السلطات الحكومية بتقديم معظم الدعم المالى للمؤسسات الثقافية، نجد أن هذا الوضع لم يكن سائدا ولم يطبق عمليا على الاطلاق فى الولايات المتحدة الأمريكية إلا فيما ندر. فباستثناء المتاحف القومية التى هى تحت رعاية مؤسسة سميثسونيان Smithsonian Institution بواشنجتن دى سى كانت معظم المتاحف تتدعم من خلال العمل المشترك المتفق عليه للصفوة أو علية القوم المحليين.

هياكل الدعم Structures of Support:-

المتاحف الفنية بالولايات المتحدة الأمريكية أمامها ثلاثة أنواع من هياكل الدعم التى تسعى للحصول عليها: (أ) الموارد المالية الحكومية (القائمة على الضرائب) على المستوى القومى أو مستوى الولاية أو مستوى المجلس البلدى (ب) الموارد المالية الخاصة (التى تجىء من الواهبين المتبرعين ومن الأوصياء Trustees ومن المؤسسات والشركات). (ج) المصاريف التى يدفعها مستخدمو المتحف (والتى تجىء من رسوم الدخول إلى المتحف أو التبرعات أو المنح أو شراء الكتيبات) وإزاء هذا الوضع فإن احتمال الحصول على الدعم من مصادر متعددة يعتبر أمرا مفيدا للغاية، حيث تكون المتاحف غير واقعة تحت رحمة قوة احتكارية. ولكن المقدرة على التحول من مصدر لآخر لا يؤدى إلى تفادى وتجنب الاحتياج المالى، بل وربما يدفع بعض المتاحف إلى الاتجاه فى عناد نحو تنظيم أحداث هامة ضخمة.

وعلى العكس من حكومات الدول الغربية نجد أن حكومة الولايات المتحدة الأمريكية كانت - ومازالت - تميل لأن تتجنب تدعيم الفنون. وطبقا لما تم توضيحه فى أمستردام فإنه على الرغم من تخفيض الميزانيات والاعتمادات المالية، وعلى الرغم من اللجوء لنظام الخصخصة، فإننا نجد أن المتاحف الفنية الهولندية تستمر فى الحصول على دعم مالى كبير من حكومتها. والمتاحف الفنية الأمريكية تعتبر نفسها سعيدة الحظ عندما ترتفع نسبة التمويل الحكومى الواردة من كافة المستويات : المستوى القومى ومستوى الولاية ومستوى المجلس البلدى إلى حوالى ٢٠٪ من نفقات التشغيل. وحتى المتاحف القومية التى لا تحصل رسم دخول من الزائرين، ويدفع الثمن لها من خلال الضرائب، كان عليها أن تنهمك فى أنشطة تدر عليها أرباحاً : مثل محلات بيع الهدايا التذكارية المتطورة + عرض السلع بأسعار رخيصة على الحاصلين على بطاقة عضوية + نشر وطبع المجلات والكتب + الحصول على الدعم من المؤسسات والشركات. ومعظم المتاحف الفنية الأخرى تعتمد إلى درجة كبيرة على المدينة والولاية، التى تقع فى نطاقهما، من أجل الحصول على الاعتمادات المالية المباشرة وغير المباشرة، مثل الاعفاء من ضرائب العقارات. وذلك من حيث أنها مؤسسات لا تهدف إلى الربح. وعلى كل حال فإنه بينما تكافح المدن والولايات مع المشاكل المالية، وبينما الحكومة القومية تبحث عن وسائل من أجل تخفيض الدعم المالى القليل نسبيا الذى سبق أن منحته، نجد أن المتاحف تضطر لأن تنظر وتتجه إلى مكان آخر. وهنا ينبغى أن يقدم القطاع الخاص يد العون والمساعدة.

والمنح الخاصة تنقسم إلى نوعين رئيسيين : منح تتمثل فى اهداء قطع ولوحات فنية بمعرفة أفراد من المواطنين، ومنح تتمثل فى منح أموال سائلة بمعرفة أفراد من المواطنين، والأوصياء trustees، وكذلك كبار المانحين الذين يتطلعون لأن يصبحوا أوصياء يتوقع منهم أن يقدموا المنح للمتحف الفنى. وصحيح أن كميات الأموال الممنوحة تكون مختلفة فى حجمها من سنة لأخرى، إلا أنها قد تبلغ عشرات الآلاف من الدولارات سنويا. وهذه الأموال قد تجىء من الفرد أو من خلال تأثير الفرد على آخرين لكى يساهموا.

ويتبرعوا بالأموال. والأوصياء يكون لهم صداقة طويلة ممتدة مع متاحف القطاع الخاص. ويتم البحث عنهم بمعرفة الولاية والمؤسسات الفيدرالية. وينبغى ألا ننسى أن الأوصياء يستفيدون من قوانين الضرائب، التى تحقق المكاسب والفوائد لهم، كما ينبغى ألا ننسى أن البريق والسحر المتعلق بتقديم ومنح القطع الفنية لا يمتد لكى يشتمل على تسديد تكاليف التشغيل العادية.

وهناك شكل آخر من أشكال المنح والتبرع، وهو ذلك الذى تقدمه المؤسسات. وعلى الرغم من أن عدد المؤسسات المهتمة بالفنون قد أصبح قليلاً نسبيا عما كان عليه الحال من قبل إلا أن بعضها مازال ملتزما. وفى كثير من الأحيان نجد أن المؤسسات قد وجهت التدعيم الذى تمنحه نحو التوسع فى جمهور عدد المترددين على المتحف، مثال ذلك نجد أن صندوق ليلا والاس -- ريدرز دايجست قد قدم مجموعات من المنح تبلغ خمسين مليون دولار على مدى خمسة سنوات من أجل مساعدة المتاحف الفنية على تغيير صورتها من حيث هى مؤسسات تخص علية القوم. فيكون على كل متحف أن يحدد لنفسه جمهورا جديدا معينا : جمهور من الشباب، أو من الأهالى الريفيين، أو من الأشخاص المعوقين، أو من الأقليات العرقية. ومن بين الأمور الأخرى أن الاعتمادات المالية ينبغى أن تنفق على تدعيم المعارض الصغيرة، من أجل أن تصبح أكثر جمالا وجذبا للجماهير، ومن أجل الاستفادة بشكل أفضل من المعروضات الفنية المتواجدة لصالح هذه الجماهير الخاصة.

وتعتمد المتاحف الأمريكية بشكل متزايد على الدعم الوارد من الشركات. إلا أن هذه العلاقة ليست متسمة بالبساطة وعدم التعقيد. ففى حين أن المتاحف ترغب فى تجنب وتفادى الطرائق التجارية المكشوفة المتعلقة بالأرض الفضاءالتى تخصص لأغراض معينة مثل عالم ديزنى Disney World، نجد أن الشركات ترغب فى مشاهدة تتم بتكلفة منخفضة، وتحتاج لأن تبرر لحملة الأسهم المالية التابعين لها استخدام الصناديق المالية المشتركة. وهذه الأهداف المتباعدة المتباينة المختلفة عن بعضها البعض تشكل العلاقة بين المتاحف الفنية والشركات. ولكن بسبب المصاعب المتعلقة بالمشاريع التجارية/ الصناعية، فإن المشكلة قد تصبح موضع نقاش. وبسبب هذه الأزمة المثيرة للازعاج، فإن الكثير من الشركات، التى كانت بمثابة الدعامة الأساسية للعون فى خلال الثمانينات من عام ١٩٨٠، قد كفت عن الاشتراك فى ذلك الدعم.

والجدير بالذكر أن معرض البناء والتشييد الروسى التابع لمتحف جوجنهايم Guggenheim. وهو بمثابة الجزء الجاذب للانتباه فى موسم نيويورك لعام ٩٢/ ١٩٩٣ قد تم تمديد فترته لأسابيع عديدة. ويرجع السبب فى ذلك ليس فقط إلى أنه قد حاز إعجاب الجماهير لدرجة هائلة. ولكن أيضا لأن المتحف لم يكن قادرا على جذب الممولين Sponsors من أجل العرض التالى الخاص به. وعلاوة على ذلك نجد أن ألـ ٢٥٠ ألف زائر الذين شاهدوا المعرض الروسى قد كلفوا المتحف أموالاً تزيد على الأموال التى دفعوها من أجل الزيارة، وذلك على الرغم من التدعيم القوى من جانب عدد كبير من الممولين Sponsors! وهذا يشير إلى أنه إذا اضطرت المتاحف لأن تسلك الطريق بمفردها، فإنه ربما لن يكون هناك "قنبلة متفجرة blockbusters" على الاطلاق. بل وحتى متحف المتروبوليتان، والذى ربما يعتبر أكثر المتاحف حصولا على المنح والهبات، والذى تبلغ ميزانيته السنوية ٨٥ مليون دولار، يقوم بتخفيض الانفاق، ويحاول أن يلتقط مبلغا يتراوح ما بين ٦ إلى ٨ ملايين دولار سنويا من ممولين متحدين Corporate Sponsors. ومتوسط التكاليف السنوية لمتحف الفن الحديث والتى تتعلق بالمعارض الصغيرة الخاصة به تتراوح ما بين ٣ إلى ٥ ملايين دولار سنويا، من بينها مبلغ ضئيل فى حدود ٣٥٠ ألف دولار يجىء من المنح والهبات، التى تقدم للمتحف. وهذا المتحف يحاول زيادة ايراداته الواردة من المنح والهبات من أجل أن يتمكن من تدبير المبلغ الاجمالى المحتاج إليه من أجل المعارض الصغيرة من الفائدة interest التى تنجم عن أموال المنح والهبات. ولكن الوصول إلى هذا الهدف سوف يحتاج لوقت طويل.

استمرار المؤسسات مع التقشف :

إن مسألة استمرار المؤسسات تتردد على ذهن كل شخص فى هذه الأيام : ففى هولندا شرعت الحكومة القومية فى البدء فى الخصخصة الجزئية للدعم الثقافى. وفى المملكة المتحدة تجد المؤسسات الثقافية - فى أعقاب التاتشرية (نسبة إلى مارجريت تاتشر/ المترجم) نفسها رهينة لمقالة أو محاضرة وواقعة تحت أسر الحقيقة التى تتعلق بحساب التكلفة/ الفوائد.

والتى تدفعها إلى التحول إلى الرعاية التى تجىء من جانب قطاع الأعمال والتجارة business وفق الشروط التى يمليها ذلك القطاع. ومديرو المتاحف الأوروبية يفعلون ذلك فى شىء من التوجس والريبة والشك، وذلك لأن الرعاية المشتركة Corporate Sponsorship من الصعب عزلها عن الرعاية المماثلة للاعلان عن السلعة. وفى مؤتمر أمستردام قام عدد من موظفى ومسئولى المتاحف بالتعبير عن مخاوفهم فيما يتعلق بالدوافع الكامنة وراء الهبات السخية المشتركة.

وموظفو المتاحف الأوروبية يختلفون فى الرأى إزاء العديد من المسائل، ولكن يجمعهم اهتمام مشترك عندما يبحثون فى الوسائل التى تعينهم على الحصول على الاعتمادات المالية من قطاع الأعمال والتجارة business. ولقد كان التمويل الحكومى يحمى استقلاليتهم، من حيث هم أشخاص محترفون، ويسمح لهم بأن يديروا شئونهم بما يعود بالنفع والخير على الفنون. ولكنهم نظرا لأنهم يشعرون بالخوف والاستياء من الدعم المشترك، شأنهم فى ذلك شأن بعض العاملين بالمتاحف، فإنهم يواجهون أيضا بالمخاوف التى تتعلق باحتمال أن يعيشوا بدون ذلك الدعم المشترك. ومما يثير الغيظ والحنق أكثر من مجرد الوقوع تحت رحمة قطاع الأعمال والتجارة، هو أن يتم التجاهل من جانب ذلك القطاع، نظرا لأن الرعاية المشتركة تظل شيئا لا يمكن أن تعول عليه سوى أكثر المتاحف شهرة. أما المتاحف الصغيرة المعزولة ذات الميزانيات المنخفضة التى لا توفى باحتياجاتها فإنها لا تجاف إلى حد ما من الشركات أو معارض. القنبلة المتفجرة blockbuster" وهو أمر يدعوها للشعور بالأسف بدون شك.

ونظرا لأن المتاحف الفنية الأمريكية كان لها - ومازال لها - خبرة طويلة من العيش مع تشكيلة متنوعة من مصادر الدعم، فإنها ربما تكون أقل من غيرها من حيث النظر إلى نفسها على أنها ضحية للضغوط التى تجىء من جانب الرعاية. وهى أيضا تميل لأن تكون متسمة أكثر بطابع المقاول entrepreneurial وتميل لأن تكون فى أوقات التقشف راغبة فى أن تبيع بعض القطع الفنية المتواجدة ضمن مقتنيات المتحف. وهو أمر نادرا ما يحدث فى أوروبا.

وربما يكون من المبالغة أن نصور المتاحف الفنية الأمريكية على أنها واقعة تحت رحمة قوى السوق. فعلى الرغم من المشكلات التى تواجهها نجد أن شعبيتها الكبيرة وتوافقاتها قد أعطاها مكانة صلبة راسخة فى المجتمع. والمتاحف الأوروبية هى أبعد ما تكون عن الاعتماد الكامل على الموارد الخارجية على الرغم من وجود اتجاهات نحو تخفيض الدعم الحكومى. ومع ذلك فإنها سوف تكون بحاجة لأن تطور - فى داخل نطاق بيئاتها الاجتماعية الخاصة بها - الوسائل الادارية المعقدة المتعلقة بزيادة الاعتمادات المالية علاوة على الترويج لبيع القطع الفنية، والذى أصبح أمراً شائعاً فى الولايات المتحدة الأمريكية. والتحدى الذى تواجهه المتاحف الفنية الأوروبية هو تحد يسير فى شعبتين : فهو من ناحية يتمثل فى العمل على كسب الدعم والتأييد من حكوماتها من أجل إصدار تشريع يشجع على تقديم التبرعات والهبات علاوة على تقوية المؤسسات الخيرية، وتدعيم بنية الدعم الوارد من القطاع الخاص بوجه عام. ومن ناحية أخرى أن يتم عمل ذلك بدون اغفال تشجيع الجماهير المتنوعة اجتماعيا على زيارة المتاحف. وإذا ما تم التغلب على واحد فقط من هذين التحديين، فهذا يعنى أن ثمن النجاح كان عاليا للغاية(٢).

الهوامش

(١) الأبحاث التى عرضت فى هذا المؤتمر قد طبعت ونشرت فى عام ١٩٩٣ بمعرفة : Boekmanstichting, Herengracht 415, 1017 BP Amesterdam and the Dutch Museum Association.

(٢) لقد قامت المؤلفة باعداد ببليوجرافيا مختصرة حول هذا الموضوع ويمكن الحصول عليها لدى الطلب من مجلة المتحف الدولى.

museum international

Correspondence

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

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

New orders and sample copy requests should be addressed to the Journals Marketing Manager at the Publisher's address above. Renewals, claims and all other correspondence relating to subscriptions should be addressed to the Journals Subscriptions Department, Marston Book Services, P.O. Box 87, Oxford, OX2 0DT (UK). Cheques should be made payable to Basil Blackwell Ltd.

Subscription rates for 1995

	EUR	ROW	NA
Institutions	£50.00	£50.00	$79.50
Individuals	£26.50	£26.50	$39.50
Institutions in the developing world	$38		
Individuals in the developing world	$23.00		
Single issues:			
Institutions	£15.00	£15.00	$24.00
Individuals	£8.00	£8.00	$12.00

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

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

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

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

Copyright: All rights reserved. Apart from fair dealing for the purposes of research or private study, or criticism or review, as permitted under the Copyright, Designs and Patents Act 1988, this publication may not be reproduced, stored or transmitted in any form or by any means without the prior permission in writing of the Publisher, or in the case of reprographic reproduction in accordance with the terms of licences issued by the Copyright Licensing Agency or the Copyright Clearance Centre.

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

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

© UNESCO 1995

أنبـــــاء مهنيـــــة

اصدارات جديدة

ببليوجرافيا عن تاريخ المتاحف فى فرنسا

يعد تاريخ المتاحف ميدانا جديدا للمؤرخين، وموضوعا من موضوعات البحوث الرائدة الحديثة. فإن تحديد أماكن الادبيات العديدة المتزايدة حول هذا الموضوع وتصنيفها، هو هدف هذا الدليل الجديد، الذى يقدم من خلال المقالات التى تحمل أفكارا مثيرة وعددا من القوائم الببليوجرافية الموضوعية، نظرة عن التاريخ الاجتماعى والفكرى للمتاحف فى فرنسا.

المنعطف التجارى للمتاحف فى فرنسا والعالم الخارجى

فى الماضى حرصت المتاحف على الاحتفاظ بمنصة صغيرة يستطيع الزوار أن يشتروا منها بطاقات البريد، والكتب والكتيبات الارشادية، ونسخ الأعمال الفنية، رغم أن السنوات الحالية قد شهدت تحول هذه المنصات البسيطة إلى قاعات تجارية حقيقية تباع فيها منوعات كثيرة من المنتجات. مما أدى إلى دفع هذا التطور التجارى الكبير؟ فما الذى يأتى به هذا للمتاحف؟. وما الذى يثير لها من مشاكل؟ يبحث هذا المؤلف المنشور خبرة عدد من المتاحف، ويصف كيف أن مثل هذه الأنشطة قد أدت إلى فهم جديد لدى الجمهور، وإلى إعادة تحديد دور المتحف وصورته.

دليل عام ١٩٩٤ الدولى للتدريب على المحافظة على التراث الثقافى.

فى هذه الطبعة الخامسة من الدليل قائمة تتضمن برامج تزيد ٣٠٪ عن الطبعات السابقة. وتتضمن أيضا نظاما دوليا للترميز يسهل قراءته، وفهرسا موضوعيا كاملا أسهل استخداما. وقد صمم هذا الدليل ليقدم العديد من فرص التدريب فى أنحاء العالم، وفى مختلف مجالات المحافظة والصيانة. ويشتمل بيانات الدورات الدراسية متعددة السنوات، التى تؤدي إلى منح درجة علمية، والدورات الدراسية القصيرة للمتخصصين، وكذلك دراسات تقدم من خلال البرامج الدراسية للدرجات العلمية فى مجالات أخرى.

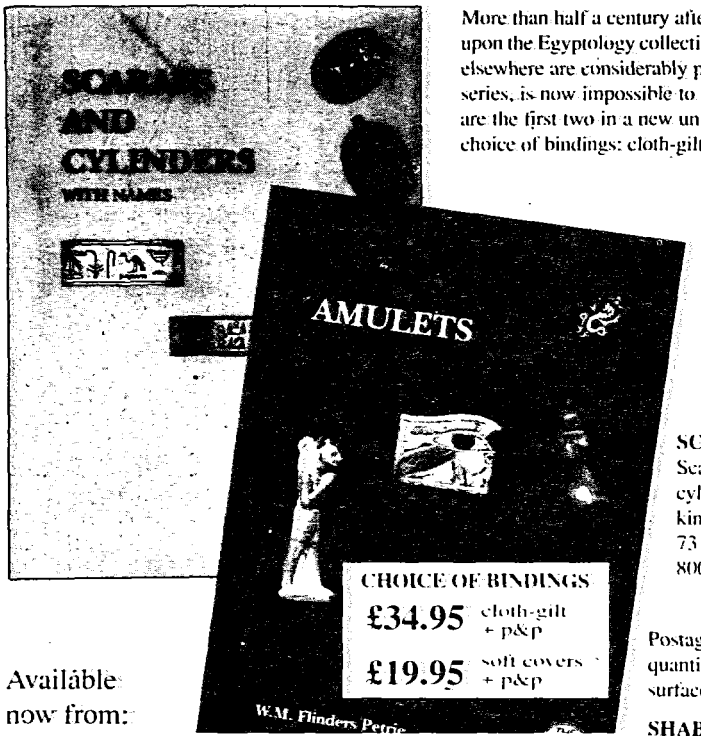
فنون جنوب أفريقيا

مجلة تصدرها القاعة الوطنية للفنون فى زيمبابوى وعنوانها :

بدأ اصدار هذه النشرة عام ١٩٩٢. وتتضمن تقارير عن تطور الفنون التشكيلية فى زيمبابوى وجنوب أفريقيا، وتدرس أيضا تلك القوى التشكيلية والثقافية فيما وراء المنطقة، مما يدخل فى إطار اهتمامات القاعة الوطنية للفنون. ولقد ركزت الأعداد الأخيرة على "الفن والمجتمع والبيئة فى جنوب أفريقيا". و"الفن والتنمية فى جنوب أفريقيا"، و"الفن والتعليم والتنمية فى جنوب أفريقيا" من منظور عالمى.

Petrie's 'Amulets' and 'Scarabs and Cylinders'

reprinted in limited editions



More than half a century after his death, Sir William Flinders Petrie's typological catalogues based upon the Egyptology collection at University College London and supplemented by specimens from elsewhere are considerably prized, so much so that **Amulets**, published in 1915 and the first of the series, is now impossible to obtain. This volume and **Scarabs and Cylinders with names** (1917) are the first two in a new uniform series of attractive quality reprints which are available now in a choice of bindings: cloth-gilt with dustjacket (limited to 100 copies) or soft covers (500):

AMULETS
The principles of amulets; Egyptian amulets; amulets of similars; powers and property; protection amulets; human-headed gods; animal-headed gods; animal gods; position of amulets; properties of stones; list of groups of amulets. x + 58 + 54 plates including photographs of around 1,700 amulets; the lists of amulets from the MacGregor papyrus and the temple of Dendereh; 24 plans of amulets on mummies. ISBN 1 899260 03 X cloth-gilt £34.95
ISBN 1 899260 02 1 soft covers £19.95

SCARABS AND CYLINDERS WITH NAMES
Scarabs: the religious aspects, the varieties, their making. The early cylinders; the old kingdom; the earliest age of scarabs; the middle kingdom; the new kingdom; Ethiopian and Saites. viii + 46 + 6 + lviii + 73 plates including photographs of around 2,400 examples plus more than 800 line drawings. ISBN 1 899260 01 3 cloth-gilt £34.95
ISBN 1 899260 00 5 soft covers £19.95

Postage and packing: for **UK customers** is **£3.00 in total** regardless of the quantity of books. To **overseas addresses** the charge is **£3.50 per book** by surface mail. Airmail quotations are available on request.

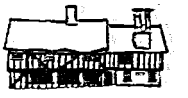
SHABTIS (1935) is in the course of preparation.

Available now from:

Anglia Publishing

Quality reprints of classic catalogues

Watts House, Capel St. Mary, Ipswich, Suffolk, U.K. IP9 2JB
Tel: (44) 1473 311138 Fax: (44) 1473 311131



Wingate & Johnston Ltd

FINE ART PACKING & SHIPPING INTERNATIONAL AND LOCAL

OFFICES IN

LONDON
TEL: 0171 732 8123
FAX: 0171 732 2631

GLASGOW
TEL: 0141 248 4666
FAX: 01236 750077

EDINBURGH
TEL: 0131 228 5995
FAX: 01506 439994