المتحف الدولي ٢٠٣

المتحف الدولى

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

موضوع العدد القادم

المتاحف وشبكات الإنترنت (١)

رئيس التحرير: مارشيا لورد

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

المجلس الاستشارى

مانوس برينكمان	السكرتير العام لمجلس المتاحف العالمى، بصفته الوظيفية
آمارسوار جالا	أستراليا
جيل دى جويشن	ICCROM
يانى هرمان	المكسيك
نانسى هوشيوز	كندا
جان بيير موهن	فرنسا
ستيلوس پاپا دوبلوس	اليونان
رولاند دى سيلفا	رئيس المجلس الدولى للآثار والمواقع، بصفته الوظيفية
توميسلاف شولا	كرواتيا
شاچ تشيلويلا	زائير

الطبعة العربية - Arabic Edition
تصدر عن مركز مطبوعات اليونسكو
١ شارع طلعت حرب القاهرة
ص . ب : ١٧٨٢
تليفون : ٣٩٢٠١٧٥
فاكس : ٣٩٢٢٥٦٦

الاشتراك السنوى

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

خارج ج. م . ع.
٢٠ دولاراً أمريكيًا للدول العربية
٢٥ دولاراً أمريكيًا لباقى الدول

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

صورة الغلاف الخارجى قاعة فى القسم الإسلامى بمتحف اللوفر بباريس : فى الخلفية خزانة معروضات ، تقدم ملمحا لمقتنيات مغولية من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر . وفى الصدارة سجادة من إيران ترجع إلى العهد الصفوى من أواخر القرن السادس عشر .

صورة الغلاف الخلفى من اصدارات جمعية المتاحف

كلمة ضيف التحرير	٣	أوليج جرابار	
ملف العدد المجموعات الإسلامية	٤	معارض دائمة : طرق ومداخل متنوعة أديل ت . أداموڤا	
	١١	مأزق أمناء المتاحف: إزالة غموض المجموعات الأجنبية شيلا كانبى	
	١٦	الفن الإسلامى فى برلين ينز كروجر	
	٢١	صيانة أحد الكنوز : مخطوطات صنعاء آورسولا درايبهولتز	
	٢٦	أربعة عشر قرنا من الثقافة الإسلامية : متحف العصر الإسلامى الإيرانى زهرة فرح فار	
	٣٢	العيش فى الماضى : متحف الفن التركى والإسلامى نازان أولسر	
	٣٨	حوار متواصل : متحف العالم العربى فى باريس إبراهيم علوى	
لمحات	٤٣	تراث أدبى : مركز شتاينبك القومى فى سالیناس چون سى . ستيكلر	
ممارسة	٤٨	الحرمان من الدخول : هل يمكننا التغلب على المواقف المعوقة ؟ راچ كوشيك	
حدث	٥٣	مدينة تواجه ماضيها : مركز نورمبرج للتوثيق الذى يشغل موقع مؤتمر حزب الرايخ فرانز زونتبرج	
ملامح	٥٨	المنتدى	

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

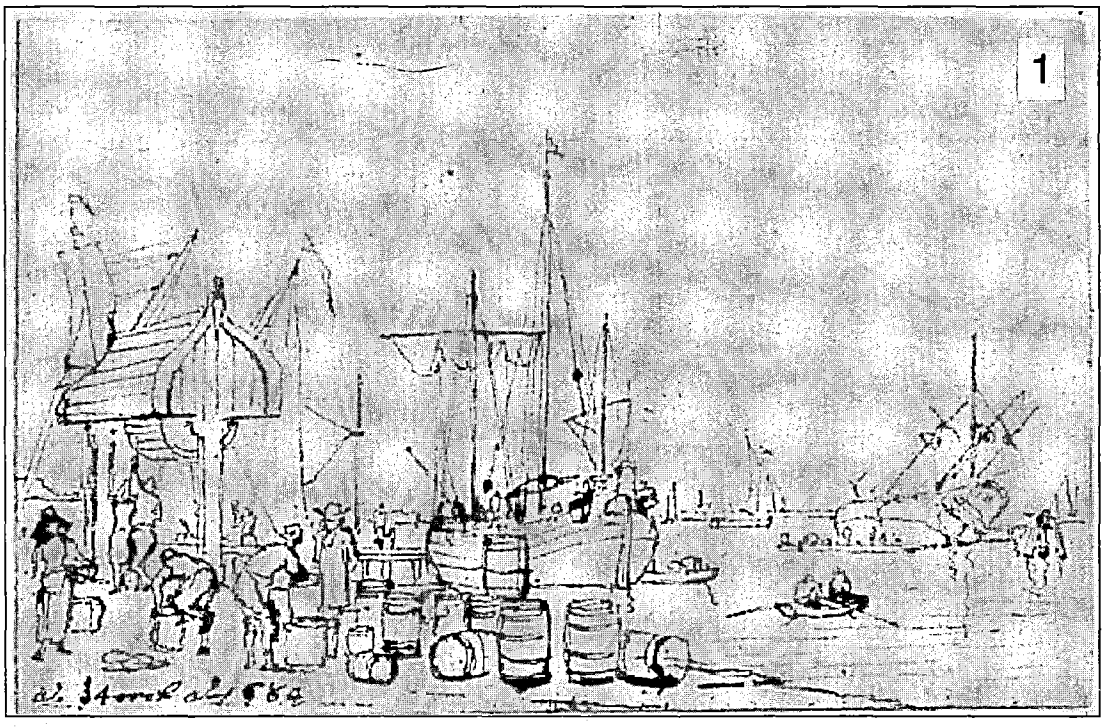
Advisory Board

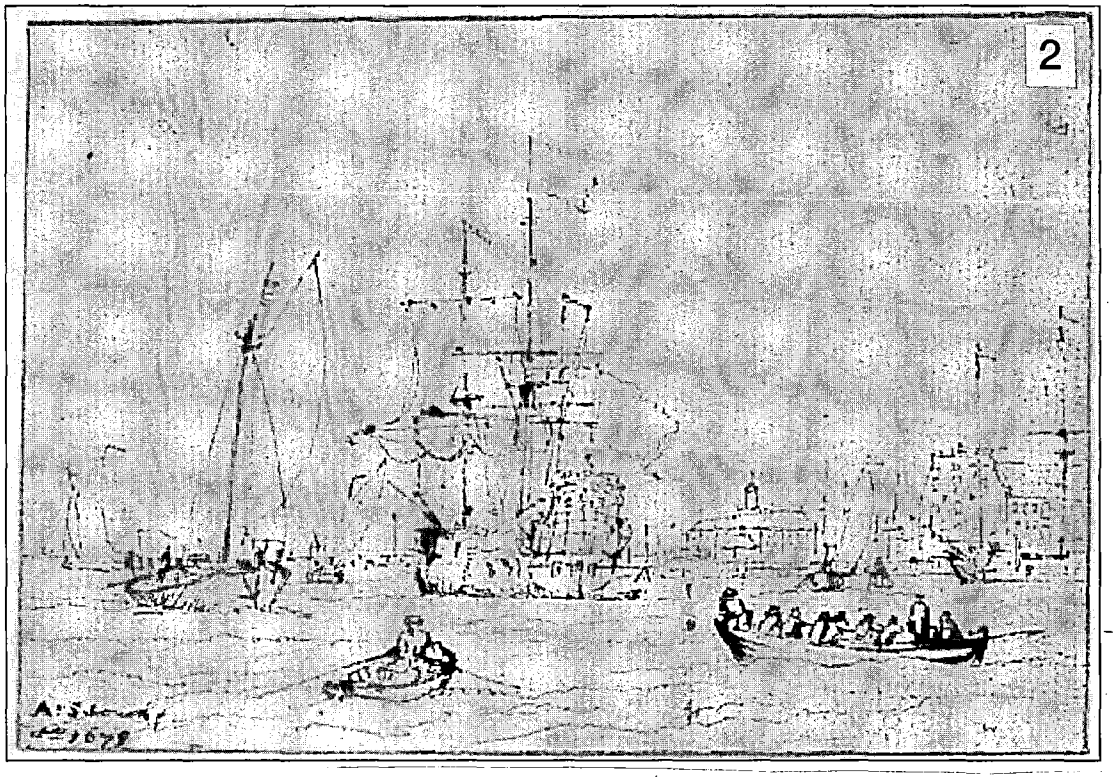
Manus Brinkman, Secretary-General, ICOM, ex officio
Amareswar Galla, Australia
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, Mexico
Nancy Hushion, Canada
Jean-Pierre Mohen, France
Stellos Papadopolous, Greece
Roland de Silva, President, ICOMOS, ex officio
Tomislav Šola, Croatia
Shaje Tshiluila, Zaire

© UNESCO 1999

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

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





مسروقات

رسمان بالحبر على الورق ، من أعمال أبراهام ستورك : الصورة رقم (١) منظر لميناء ، والتوقيع أسفل الصورة يسارا بتاريخ « ١٩٦٤ » ومقاسها ١٥× ٧,٢ سم . والصورة رقم (٢) منظر لنهر ، عليها توقيع فى أسفلها يسارا بتاريخ «١٦٧؟» ، ومقاسها ١٤ × ٩,٤ سم . وقد سرقتا من متحف فى أمستردام فى ١٩ مايو ١٩٩٧ .

كلمة ضيف التحرير
حول عرض فن العالم الإسلامى

إن العالم الإسلامى ليشمل ، على مدى الكثير من القرون ، امتدادا جغرافيا هائلا ، وما فنونه إلا مجموعة لا نظير لها من التنوع والجمال ، بل إنها فى حالات كثيرة تضع المعايير التى لا يمكن أن تبارى فى أى مكان ، وهذا الملف الخاص يهدف إلى أن يقدم للقراء سلسلة المشكلات التى تواجه المتاحف فيما يتعلق بجمع ، وصيانة ، وعرض هذا التراث الثرى ، وتقديمه للجمهور بطريقة تحقق الهدف المطلوب ، ومرجعنا الأساسى الذى لا غنى عنه حول هذه المسألة المعقدة هو « أوليج جرابار Oleg Grabar » ، فهو واحد من أوائل المتخصصين فى موضوع الفن الإسلامى وهو أستاذ بمدرسة الدراسات التاريخية التى تتبع معهد الدراسات المتقدمة فى « برنستون » ، و أستاذ أغاخان سابقا للفن الإسلامى والعمارة الإسلامية فى جامعة «هارڤارد » ، والمدير السابق للمدرسة الأمريكية للبحوث الشرقية فى القدس ، وأمين فخرى لفن الشرق الأدنى فى معرض الفن الحر الذى يتبع «مؤسسة سيتسونيان » حتى عام ١٩٦٩ ، كما كان محرر الشرق الأدنى فى مجلة « الفنون الشرقية Ars Orientalis » من عام١٩٥٧ حتى عام ١٩٧٠ ، وهكذا فالقائمة التى تضم مواقعه المرموقة وأوسمته وجوائزه لاتنفد، وهو حاليا عضو فى اللجنة العلمية الدولية لمشروع بيت الحكمة لليونسكو ، الذى يسعى إلى إلقاء الضوء على ما أسهمت به الحضارة الإسلامية فى التراث العلمى والفكرى والفنى للبشرية . وقد كان كريما جدا وهو يزودنا بهذه الافتتاحية التالية ، التى تقدم نظرة شاملة مختصرة للمناهج والمداخل المتنوعة المختلفة للفن الإسلامى ، والتى تنتهجها المتاحف اليوم.

إن هناك ، وفى نهاية القرن العشرين ، أربعة نماذج أو أنواع من المتاحف التى يمكن أن يوجد فيها الفن الإسلامى .

الأول ، وهو فى الأساس من ابتكار الغرب ، وهو المتحف الشامل فى قليل أو كثير مثل اللوفر فى باريس، و« أرميتاج » فى « سانت بطرسبرج » (پيترسبورج) ، والمتحف البريطانى فى لندن، ومتحف برلين الذى تدعم حديثا ، ومتحف متروپوليتان للفن فى نيويورك . وتشغل الأعمال التى تأتى من البلاد الإسلامية نسبة من مساحة كبيرة عادة ، وهذه النسبة تختلف تبعا لطريقة الحصول على هذه الأعمال أو تقديمها كهدايا ومنح ، أو لاعتبارات أخرى .

والنموذج الثانى أو النوع الثانى ، وكان فى الأغلب يوجد فى الغرب أيضا ، هو المتحف المتخصص . فقد كان يمكن أن يكون ، وبشكل عام ، متحفا شرقيا أو آسيويا مثل معرض (Freer Gallery)، ومتحف « ساكلر » فى واشنطون ، ومتحف الفن لشعوب آسيا ، فى موسكو، أو يمكن أن يكون غير ذلك ، بمعنى أن يكون متحفا إسلاميا خالصا،مثل ذلك الذى يرتبط بمعهد العالم الغربى فى باريس ، أو متحف « ليوماير » فى القدس . وهناك شكل آخر من المتحف المتخصص الذى كثيرا ما يضم مجموعات كبيرة من الفن الإسلامى ، ألا وهو المتحف المخصص للأساليب الفنية والتقنيات مثل متحف الخزف فى « سيڤر » بالقرب من باريس و«متحف كورنينج للزجاج » فى كورنينج بنيويورك ، ومتحف المنسوجات فى واشنطون ، وكذلك المتحف الذى يرتبط بمؤسسة « أبيج » Abegg فى «ريجسبرج » بالقرب من « بازل » ، وكذلك توجد متاحف المسكوكات (وهى جمع القطع النقدية والميداليات)، ومثال ذلك المتحف الملحق بجمعية المسكوكات الأمريكية فى نيويورك ، وفى داخل هذا التصنيف للمتاحف المتخصصة، يجب أن ندخل المتحف الخاص الذى يعرض مجموعة يمتلكها فرد ما ، وتتقيد عادة بأسلوب معين أو موضوع معين ،أمثلة ذلك نجدها فى غرب أوربا وفى بيروت وفى الكويت .

والنوع الثالث من المتاحف ،هوالمتحف القومى الذى يوجد فى كل دولة من دول العالم تقريبا، وتدعمه على وجه الخصوص كل الدول التى استقلت حديثا . ومثل هذه المتاحف التى صممت لتعكس تاريخ شعب بلد ما ، وأية دولة ذات ماض إسلامى ، أو ذات سكان مسلمين ذوى شأن اليوم ، تخصص قسما من متحفها القومى للفن الإسلامى ، ومن حين إلى آخر كما فى استنبول والقاهرة ، تكون هناك مبان مستقلة تضم المجموعات الإسلامية ، ولكنها تشكل جزءا من سلسلة المؤسسات التى تم التصديق عليها رسميا ، والمكرسة للمحافظة على ماضى البلاد. وغالبا ما تعكس المتاحف القومية الأحكام السياسية والأيديولوجية على التاريخ أو الثقافة ، وغالبا ما تتطلب منها رسالتها أن تضم عروضا أو معارض إثنوجرافية وأثرية ، وكذلك إعادة تنظيم طرائق الحياة بالإضافة إلى مزيد من الأعمال المعيارية للفن .

وأخيرا فإن هناك الحالات النوعية الخاصة للمكتبات ، فتسهيلات عرضها ليست دائما على أعلى درجة ، ولكنها حارسة معظم المخطوطات والمختارات الأدبية ذات الزخارف، وكذلك الرسومات واللوحات والأعمال الفنية التى تتعلق بخط اليد ، وهى من بين مفاخر الفن الإسلامى.

إن كلا من هذه التصنيفات لديها توقعاتها الخاصة ومطالبها الخاصة من الخبرة الفنية والفكرية . والواقع أن هناك أيضا قدرا معينا من الدمج والتداخل بين هذه الأنواع ، إذ تفرض الظروف التاريخية ومدى إتاحة المكان وجود خليط من المجموعات . وهذا هو الوضع فى « توب كاپى سيراى » فى إستنبول ،حيث تظهر كل التصنيفات التى ذكرتها باستثناء الأول ، وفى وضع ذى مغزى تاريخى ومكان مثير ، فى نطاق ونوعية المجموعات ، وبالطريقة التى يجب أن تعرض بها .

ومن الممكن بالطبع أن ننظر إلى هذه المتاحف ذات المقتنيات المهمة فى الفن الإسلامى بطريقة أخرى غير تلك التى تتعلق ببنيتها المؤسساتية، ذلك لأن هذه البيئة ذاتها هى التى أوجدت، أو ربما عكست فقط فى بعض الأحيان ، وجهات النظر عن الفن الإسلامى ، التى اعتنقها الباحثون أو الجمهور بعامة ، فلأن الكثير جدا من الفن الإسلامى يتألف من أشياء بأساليب مختلفة كثيرة ، ونطاق غيرمحدود تقريبا من النوعية والجودة ، فإن المتاحف تضطر إلى إجراء عملية اختيار فيما تمتلكه أو تعرضه أو تنشره ، ولكن عليها أن تفعل ذلك دون أن تتزود بالتسلسل الهرمى القوى نسبيا لأجناس الفنون والأساليب (التقنيات) ، والفنانين الذين نشأوا فى الفن الغربى فيما بعدعصرالنهضة – وإن أسلوب قراراتهم ليشكل ذوق الجمهور، ويحدد المعايير التى يمكن بها تقييم الفن الإسلامى .. فالمتاحف تنظم وصول المعلومات السياسية المتاحة للمحترفين أو الهواة . وتكمن مسئوليتها فى مواجهة احتياجات الجمهور الكبير ، من أطفال المدارس فى المنطقة (المحليين) إلى الدراسين الزائرين والسياح . ويمكن أن تحقق هذا الالتزام على أفضل وجه بصيانة كنوزها والعناية بها ، وبتوجيه الزائرين إلى التاريخ المعقد والرسالة الجمالية للفن الإسلامى، وأيضا بجعل مجموعاتها من المقتنيات معروفة حتى لهؤلاء الذين لا يستطيعون أن يزوروها . وهذه الأهداف ليست متساوقة دائما ، والدور الحقيقى للمتحف هو أن يقيم توازنا صحيحا بينهما .

« أوليج جرابار»

ترجمة: بهجت عبد الفتاح عبده

معارض دائمة : طرق ومداخل متنوعة

بقلم: أديل ت . آداموڤا

Adel T . Adamova

انتهج متحف « أرميتاج » التابع للدولة ، فى سانت بطرسبرج طريقة فريدة لعرض مجموعته الثرية من الفن الإسلامى ، وهى مجموعة تعكس رسالته كمتحف مفرد لفن وثقافة العالم . ولكن هناك مفاهيم مختلفة تسود فى متاحف أخرى تعمل على أن تبرز خصوصيات الرؤية الفنية الإسلامية .. ولهذه المبادئ المتعارضة صلاحيتها أيضا عند «أديل. ت . أداموڤا » ، باحثة مساعد أولى ، وأمينة متحف الفن الفارسى للعصور الوسطى ، فى القسم الشرقى (المتعلق بالشرق) فى الأرميتاج . وقد ألفت ثلاثة كتب (وهى المنمنمات فى مخطوطات كشميرى – المنمنمات فى مخطوطة قصيدة الشاهنامة لعام ١٣٣٣ ، واللوحات والرسومات الفارسية من القرن الخامس عشر حتى القرن التاسع عشر فى مجموعة الأرميتاج) وكذلك نحو ثلاثين مقالة عن موضوعات مختلفة تتصل بالتصوير الفارسى فى العصور الوسطى .

إن حدود الزمان والمكان للفن الذى نشير إليه عادة على أنه إسلامى ، حدود واسعة فسيحة، تمتد من القرن السابع حتى القرن التاسع عشر، ومن المحيط الأطلنطى حتى الصين . ويشتمل على أعمال أبدعتها شعوب الدول الشرقية (دول الشرق) الكثيرة التى فتحها العرب من القرن السابع حتى القرن الثامن ، وخضعت للدولة الواحدة ، دولة الخلافة العربية التى انقسمت مع مقدم القرن التاسع إلى عدد من الدول المستقلة . وتغيرت الحدود السياسية بل والحدود العرقية فى هذه البقاع مرات كثيرة فى أثناء العصور الوسطى، وفى أغلب الأحيان لم تكن تتطابق مع حدود الدول المعاصرة التى يعتبر الإسلام فيها هو الدين المهيمن . وقد نشأ هذا الفن الذى تشكل فى ظل النفوذ القوى للإسلام ، على أساس معقد من تراث الحضارات العظيمة فى البحر المتوسط ، والشرقين الأدنى والأوسط، وتميز بتنوعه .. وبالرغم من أصالة مسار تطور الفن الإسلامى، فإنه دائما ما كان يتقابل مع ثقافات تطورت على أساس أديان أخرى، وإن عرض الفن الإسلامى على جمهور عريض فى متحف معين حتى تظهر وتتضح كل السمات الخاصة بنشأته وتطوره ، وحتى يبدو فى كامل ثرائه وتنوعه ، ليشكل مشكلة صعبة . فقد كان الطريق إلى عروض الفن الإسلامى فى المتاحف طويلا وشاقا ، كما كان محصلة الأنشطة الكثيرة لتجميعه ،وكذلك بحوث أكثر من جيل واحد من أمناء المتاحف .

والهدف من هذه المقالة هو أن نستعرض فى خطوط عريضة عروض الفن من الدول الإسلامية ، والتى توجد حاليا فى مراحل مختلفة ، وأن نحاول أيضا أن نجيب عن السؤال الذى يتعلق بما إذا كانت توجد (أو يمكن أن نقترح) طريقة مثلى لعرض الفن الإسلامى فى متحف من المتاحف . وهو (أى السؤال) يتعلق فى الأساس بما يسمى بالعروض الدائمة التى تقام لفترة طويلة (بقدر ما تتوافق مع المستوى السائد من المعرفة)، والتى تصبح جزءا عضويا فى عروض المتحف ككل . والعروض المؤقتة – على عكس العروض الدائمة – توجد فى المتاحف بشكل مستقل ، جنبا إلى جنب مع العروض الرئيسية ، ولها أيضا خصائصها وأهدافها الخاصة . وهذه المقالة محدودة جدا فى نطاقها بحيث لا يمكن أن نلقى بنظرة تفصيلية على العروض المؤقتة لفن الدول الإسلامية (التى تتعلق عادة بموضوع واحد أو بمجموعة من الأعمال) ، والعروض التى من هذا النوع لها تاريخها ، ويمكن أن تكون بذاتها موضوعا للبحث ، كما أن الاستعراض السريع للعروض المقامة فى المتاحف المختلفة على امتداد القرن بأكمله تقدم صورة ممتعة للأولويات المتغيرة للمراحل المختلفة فى دراسة الفن الإسلامى .. وهذه المقالة لا تعالج قضايا العروض النوعية الخاصة ، مثل إحداث الأثر البصرى للعرض، والذى يثير الصور الذهنية ، بالرغم من أن مثل هذه الأمور تجيز أيضا اعتبارا خاصا لو أن ذلك فقط كان بسبب أن عرض الفن الإسلامى يقوم فى الأغلب على الموضوعات المتنوعة جدا (الخزف ، أعمال البرونز ،المنسوجات ، السجاد ، الكتب.. وهكذا) ، وغالبا ما يتطلب هذا حلولا معينة للعرض .

وفى القرن التاسع عشر ، وفى المعارض التى كانت تقام فى المتاحف الكبيرة لفن العالم، مثل اللوفر، والمتحف البريطانى ، ومتحف برلين ، ومتحف متروبوليتان للفن ، والإرميتاج ، كان فن الشرق تمثله فقط قطع فنية من الشرق القديم (مصر – سومر – آشور – بابل) إذ أن الأعمال التى خرجت من الشرق الإسلامى ، والتى كانت بالفعل فى حوزة المتاحف قد ضاعت من بين كنوز فنية أخرى، وقليل من البحوث تلك التى أجريت عليها فى ذلك الوقت . وفى عام ١٨٩٠ ، وفى اللوفر ، وبعد ذلك بفترة قصيرة ، فى المتاحف الأخرى، بدأ إنشاء أقسام إسلامية متخصصة، تقوم بدراسة مقتنيات المتاحف ، وتضيف إليها عن طريق البعثات الأثرية . وبعد عقود قليلة جرى تجميع مجموعات ثرية ومتنوعة من الفن الإسلامى فى المتاحف . كما

ترجمة: بهجت عبد الفتاح عبده

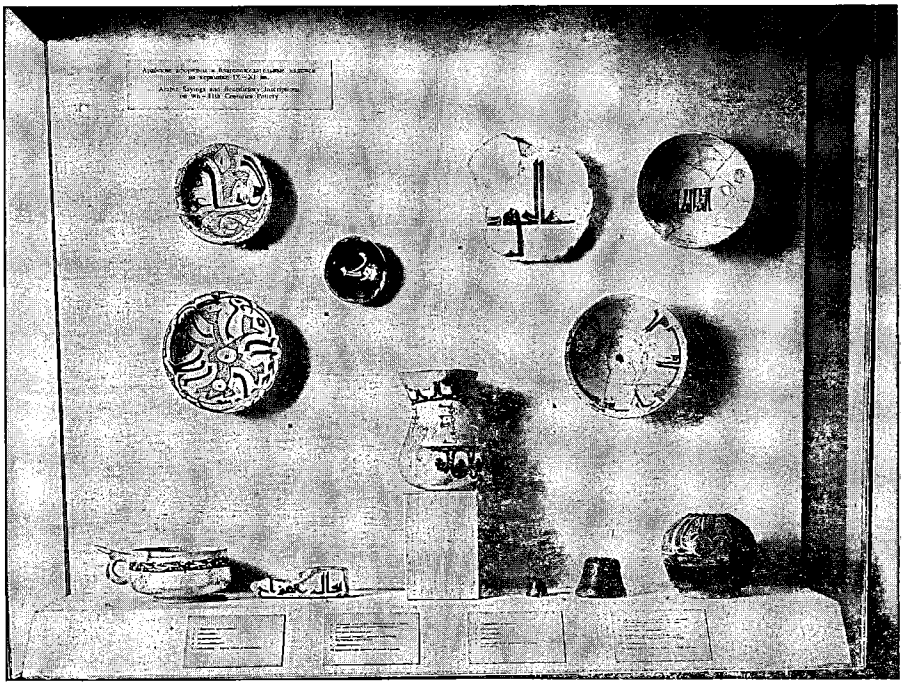
جـرى قـدر هائل من العـمل لدراسـة هذه المجموعات وتصنيفها . وفى ذلك الوقت كانت أعمال العرض مقصورة على إقامة عروض مؤقتة تقدم لجمهرة الناس عامة ، ثقافة لم يكن لهم معرفة سابقة بها . ومثال ذلك أن عروض المخطوطات الفارسية المزخرفة (بالذهب والفضة) ، والتى كانت محتجزة فى ميونيخ وباريس فى الفترة من عام ١٩١٠ حتى عام ١٩١٢، كشفت عن القيم الجمالية للتصوير فى الشرق فى العصور الوسطى . وقد تغيرت طرق دراسة فن الشرق مرات كثيرة طوال القرن كله تقريبا ، وهذا ينعكس فى المبادئ التى تحكم إنشاء العروض الدائمة فى المتاحف.

الأرميتاج : بشيرالمستقبل

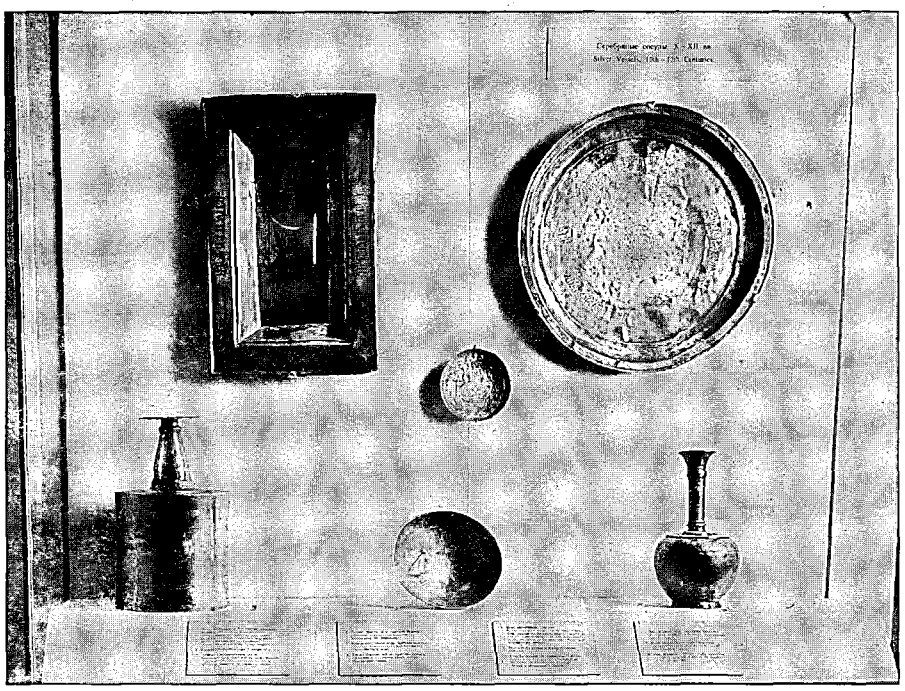
لقد تحدد المفهوم العام لعروض الفن من دول الشرق فى متحف الأرميتاج فى فترة مبكرة عن المتاحف الأخرى ، وظهر هذا المفهوم مرتبطا بشكل مباشر بالتقاليد الأكاديمية للدراسات الشرقية ككل فى روسيا.. وفى ذلك الحين فى نهاية القرن التاسع عشر وبدء القرن العشرين، ، نشأت طرق النظر إلى ثقافة الشرق كجزء من عملية شاملة واحدة فى الدوائر الأكاديمية الروسية ، كما اعترف بأن دراسة تاريخ الشرق أساسية لتفهم تاريخ العالم (١) . وما حدث فى عام ١٩٢٠ من إنشاء قسم للشرق الإسلامى فى «الأرميتاج » إن هو إلا اعتراف لامراء فيه بالدور المهم البارز لشعوب الشرق فى تطور ثقافة العالم وتنميتها . ومع ذلك ، فإن هذاالاسم الذى التزم بالقاعدة التى نشأت فى أوربا، انزوى بعد ذلك بعام عندما جرى توسيع هذا القسم ، بإضافة مجموعات جديدة إليه . وأصبح يعرف بقسم « القوقاز وفارس ووسط آسيا. (أو آسيا الوسطى)». وقد تم تفسير الحاجة إلى مثل هذا التوسع فى البرنامج بحقيقة « أن تكامل واستمرارية ثقافة الدول ، التى سمى القسم باسمها ، لا تؤدى إلى توزيع المادة وانتشارها فيما بين الأقسام المختلفة على أساس التسلسل الزمنى، كما أنهما لا يسمحان بتوصيف على أساس هيمنة أى عامل تاريخى معين ، وليس العامل الدينى بكل تأكيد، الذى لم يكن أبدا غير واحد من القوى الحاكمة المسيطرة» (٢) .

وفى عام ١٩٢٦ ، كان هناك فى الأرميتاج قسم قوى ومستقل لأعمال الشرق الفنية (القسم الشرقى) ،الذى كان نشاطه الأكاديمى والعلمى منذ البداية ، ذا طبيعة بحثية ، وكان يتوجه فى المقام الأول إلى دراسة العملية التاريخية لتطور واستمرارية الثقافات وتواصلها ، وكذلك جذورها وتقاليدها . وقد كشفت العروض الشرقية الأولى فى الأرميتاج عن «الآثار القديمة للساسانيين » (١٩٢١) والأعمال الفخارية الإسلامية (١٩٢٣) عن ثراء مجموعات الأرميتاج ، كما ساعدت على الإسراع بنقل القطع الفنية الشرقية المتناثرة فى الأقسام الفرعية المختلفة للمتحف إلى القسم الجديد. وقد تضمن العرض التالى تحت عنوان « الشرق الإسلامى ٣٣» (١٩٢٥) أعمالا من العصور الوسطى من فارس والقوقاز ووسط آسيا ومصر ودول أخرى، وعرضت القطع الفنية فى مجموعات من المواد، مثل المعادن والخزف ،. والزجاج ، والسجاد والمنسوجات.. وهكذا، لأن الاهتمام فى هذا العرض كان يتجه أساسا إلى ترابط الأنواع المختلفة من الفن ،وتوقف كل منها على الأخرى، وكذلك أساليبها (تقنياتها) وزخارفها.

ومما يحظى بأهمية خاصة كبيرة ذلك



أعمال خزفية من القرن التاسع حتى القرن الحادى عشر ، ذات نقوش عربية من معرض « ثقافة وفن آسيا الوسطى» .



أوان فضية من القرن العاشر حتى الثانى عشر من معرض « ثقافة وفن آسيا الوسطى »

المعرض المؤقت الرائع الذى أقيم فى عام ١٩٣٥ بمناسبة المؤتمر الدولى الثالث حول «الفن الفارسى والآثار القديمة » ، حيث تمثلت المهمة فى إظهار تاريخ الثقافة الفارسية منذ أقدم العصور حتى الوقت الحاضر . وقد قدمت فارس على أنها مركز ثقافى قوى ، مارس نفوذا هائلا على المناطق والدول التى تجاورها. وفى الأغلب أن معرض عام ١٩٣٥ قد وضع نمط المعارض التى تقوم على أساس التطور الفنى والتاريخي للدول . وثمة دور كبير قام به نظام العرض الذى نشأ فى ذلك الوقت فى الأرميتاج . وحتى عندما تم تجميع معرض عام ١٩٢٥ ، انجذب الاهتمام إلى أهميته غير العادية التى تحددت بيئته (وقد أقيم المعرض فى الأرميتاج الصغير) كرابطة سرمدية بتلك الصورة لتاريخ الفن والتاريخ العام للثقافة الذى يمثله الأرميتاج بأكمله (٣) . وقد نشأ نظام العرض فى الأرميتاج فى منتصف القرن التاسع عشر عندما أنشئ - بجوار مسكن القيصر - مبنى يقوم مقام المتحف ، مع وجود قسم الآثار القديمة فى الدور الأرضى، وفن أوربا الغربية فى الدورالأول . وقد تحددت مقدما طبيعة المتحف - الذى هو خزانة فن العالم - مبدأ ترتيبه المواد على أساس الدول (إيطاليا - هولندا - الفلاندز - ألمانيا - فرنسا - إنجلترا) مع وجود نظام التسلسل الزمنى فى داخل كل عرض ، واتباع طريقة العرض الشامل الكلى للأشياء (أو القطع الأثرية) .

وبدءاً من عام ١٩٣٥ أقيمت العروض الدائمة للقسم الشرقى الواحد تلو الآخر (وقد انقطع العمل فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، لكنه تواصل فى الخمسينيات) وبشكل تقليدى عرضت مصر القديمة (وقد ضم العرض أشياء من مصر اليونانية الرومانية والبيزنطية)، وبابل وآشور (مع إضافة قطع من پالميرا) كعروض مستقلة منفصلة . أما العروض الأخرى فقد انتظمت إما على أساس الدولة (الصين - الهند - تركيا - منغوليا - اليابان) من العصور القديمة حتى العصور الوسطى المتأخرة ، وإما على أساس المنطقة الثقافية ، ومع إدراك مدى التناسج العميق الوثيق للحياة السياسية والثقافية لشعوب آسيا الوسطى فى الماضى ،وكيف تقاسمت الثقافة والفن فى كل مراحل التطور ، كان من المناسب إقامة عرض مفرد « لثقافة وفن آسيا الوسطى » (١٩٤٠) . وقد انتظم العرض الخاص بالقوقاز على طريقة مماثلة من قطع العصر البرونزى المتأخر وأوائل عصر الحديد من القوقاز ، ومن أورارتو، إلى القطع التى تتعلق بالقرن التاسع عشر ، بالرغم من أن مناطق ثقافية جغرافية منفصلة قد تحددت بالنسبة للعصور القديمة والعصور الوسطى ، وضع فيها الفن الإسلامى الأذربيجانى ، على وجه الخصوص ، متجاورا مع المعروضات المسيحية من أرمينيا وچورچيا. وهناك عرض آخر بعنوان « ثقافة وفن الشرق الأدنى والأوسط » عمل على عرض الفن الفارسى من الساسانيين حتى القرن التاسع عشر.

وكجزء من هذا العرض نفسه كان هناك عرض لفن سوريا والعراق ومصر (منفصلا فى ثلاث حجرات)، وهنا فقط لا يتم التقيد بالمبدأ العام . فالقطع الإسلامية من بلاد ما بين النهرين ، ومصر كانت منفصلة عن القطع الأكثر قدما التى كانت موجودة فى هذه الأراضى ذاتها ، بالرغم من أن ارتباطها بالقطع القبطية يظهر المحافظة على التقاليد القديمة فى المنتجات الفنية لمصر الفاطمية ، وخصوصا فى مجال المنسوجات ، أما فن أسبانيا الإسلامية (وهو فى معظمه من

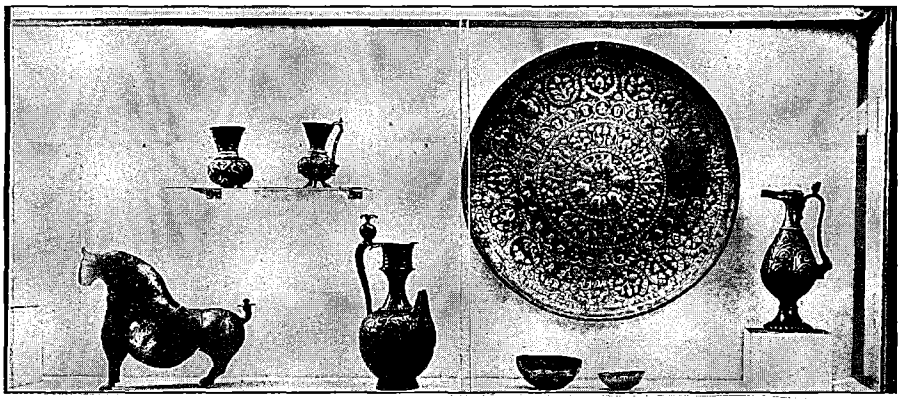
الخزف المصقول) فإنه يحفظ ويعرض فى قسم أوربا الغربية ، وهكذا ، تبين تاريخيا أن « الأرميتاج » – على عكس متاحف كبيرة أخرى لفن لعالم – ليس به قسم إسلامى متخصص ، أو عرض مستقل للفن من الشرق الإسلامى ، فالأشياء والقطع تعرض فى عدد قليل من عروض المتحف الدائمة كفن للعصور الوسطى من الدولة ذات الصلة .

وبالرغم من مسايرة هذه العروض للمعلومات الدقيقة المتزايدة لما ينسب إليها ، والتغيرات المستمرة التى حدثت منذ عشرات السنين لتوحيدها ، فإنها فى حاجة إلى أن تتحسن ، وهذا لا يهم الأمور العملية الخالصة للعرض فحسب ، بل أيضا المضمون الفكرى للمعارض أو العروض . وبينما يتقدم العمل فى الوقت الحاضر فى معارض آسيا الوسطى ، أدخل الأمناء موضوعا جديدا، ألا وهو ثقافات الإستبس والمدينة ، والثقافات البدوية والحضرية ، والتى بفضلها جرى تجديد وتوسيع المعرض بشكل جوهرى . ومع ذلك تم الاحتفاظ بالمبدأ التاريخى لعرض القطع . ولسوف يظل هذا المبدأ مهيمنا فى المستقبل أيضا ، لأنه يتطابق ، كما كان من قبل ، مع الاتجاه الذى يمضى فيه العمل البحثى للقسم الشرقى ، وأيضا مع مبادئ العرض التى انتهجها الأرميتاج وتبناها، وبفضل فردية الاتجاه الذى أضفته هذه المبادئ على العروض، تم الاحتفاظ بالشكل العضوى للمتحف . والأرميتاج الذى يضم مثل هذه المجموعات المتنوعة لا يراه الزوار كمجموعة من المتاحف تحت سقف واحد ، بل يرونه متحفا واحدا لفن وثقافة العالم .

وحدة العرض وتنوعه

إن إنشاء المعارض الدائمة فى المتاحف الأوربية ومتحف الميتروبوليتان للفن يتصل بالسبعينيات والتسعينيات عندما اتخذت الدراسات الشرقية فى الغرب منعطفا جديدا. فكثيرا وكثيرا جدا ما نشرت الكتب التى يعرض فيها مؤلفوها الحضارة الإسلامية على أنها كيان مفرد . أما المسائل التى تتعلق بتواصل وأصالة الثقافة الخاصة بالمناطق والأقاليم فقداندفعت إلى الوراء . وجرى التركيز على دراسة المشكلات العامة للحضارة الإسلامية ، وأجريت البحوث على المبادئ الكامنة فى الثقافة الإسلامية ، كما كان السعى لتفهم السمات العامة والخصوصيات الأكثر تمييزا للفن الإسلامى . وقد استدعى ذلك مدخلا مختلفا وطريقة مختلفة لعرض ثقافة وفن العالم الإسلامى . وبدأت معارض الفن الإسلامى ، الواحد تلو الآخر تفتتح فى المتاحف (فى عام ١٩٧١ فى متحف برلين – وفى عام ١٩٧٥ فى متحف الميتروبوليتان للفن – وفى المتحف البريطانى فى عام ١٩٨٨ – وفى اللوفر فى عام ١٩٩٤). وطبيعى أن تعلو فكرة اللغة الفنية المشتركة على امتداد العالم الإسلامى ، وما توحى به أكثر سماتها الجوهرية ، ويتضح هذا عندما أقامت دار الآثار الإسلامية معرضها فى متحف الكويت للفنون الإسلامية، والذى افتتح عام ١٩٨٣ . فقد عرضت هنا لأول مرة على الجمهور العام مجموعة جمعها على مدى سنوات كثيرة الشيخ ناصر صباح الأحمدالصباح والشيخة حصة الصباح ، فقدعرضت معا قطع عديدة ، كانت متناثرة قبلا فى أنحاء العالم ، وتشكلت المجموعة بطريقة عرضت بها الأعمال الفنية من كل مناطق العالم الإسلامى، وإن ثراء هذه المجموعة وتنوعها وتغطيتها الواسعة فى المكان والزمان (من القرن التاسع حتى القرن الثامن عشر ، ومن إسبانيا إلى الهند) ليجعلها فى الوقت الحاضر واحدة من أكبر مجموعات الفن من الشرق الإسلامى ، والواضح أن مصممى المعرض كانت تحدوهم الرغبة فى أن يعرضوا الثقافة الفنية للإسلام كعالم واحد ،يتوقف كل جزء منه على الآخر بكل ثرائه وتنوعه (٤) .

وقد كان أساس إنشاء هذه المعارض للفن الإسلامى فى كل هذه المتاحف هو نظرية الوحدة والتنوع فى الإسلام ، وهى نقطة الانطلاق فى أى بحث فى ثقافة وفن شعوب



ثقافة وفن الشرقين الأدنى والأوسط ، معرض يقدم هذه الملامح من أعمال الفن الفضية والبرونزية فى فارس من القرن ١٨ إلى القرن ١٩ .

الشرق الإسلامى . فوحدة وتماثل الثقافة التى تتأسس على القرآن والسنن النبوية والتقاليد ، تتضح من حقيقة إقامة معرض منفصل مستقل . كما ينعكس التنوع فى الطريقة التى تنتظم هذا التنوع ،. وليس من الممكن فى حدود هذه المقالة أن نبحث بتفصيل أكثر الطريقة التى تتوزع بها المواد فى كل من المتاحف . فالعروض مختلفة جدا ، ويرجع هذا فى المقام الأول إلى التكوين المختلف ، و«شخصية » كل مجموعة وصفتها (ومثال ذلك أنه لديهم فى متحف الميتروبوليتان للفن مجموعة ثرية جدا للسجاد يقومون بعرضها ، وهى شىء لم يقم المتحف البريطانى بتجميعه)، كذلك فإن للبنية المختلفة للمتاحف وتقاليد البحث وأعمال العرض التى نشأت فيها وتطورت ، لها تأثيرها كذلك . فمتحف الميتروبوليتان للفن يعرض فى مساحة واحدة قطعا وأشياء أولا من السلاجقة ، وبعد ذلك من العصر المغولى ،وبعد ذلك يرتب المادة حسب الدولة والمنطقة : الدول العربية ، وفارس ، وتركيا ،والهند . وقد وضعت الكثير من الأفكار موضع التنفيذ فى العرض ، ومن بينها عقد المناقشات والمحاورات. والنقطة القوية فى هذا المتحف تتمثل فى العروض المؤقتة التى يتم تنظيمها كثيرا ، وتخصص – كقاعدة – لمشكلة مهمة تتعلق بموضوع ، أو بنظرية (٥) . وقد أقيم المعرض فى المتحف البريطانى على مبدأ تقسيم العالم الإسلامى إلى غرب (شمال أفريقيا – مصر – سوريا – العراق – تركيا) وشرق (فارس – أفغانستان – شمال الهند) مع عرض المادة بتسلسل زمنى عن طريق تتابع الأسر فى داخل كل منها .

نمو متزايد لحجم المعرفة

والمشكلة الأساسية فى تكوين عروض الفن الإسلامى تتمثل فى أنه لا يوجد بعد تحديد عام لعصور الفن الإسلامى ، ففى المؤلفات الأكاديمية ، ومن بينها الأعمال الحديثة ، تنقسم المادة بشكل غالب ، حسب الأسرة ، الأمر الذى يعنى فى الواقع ،أنه حسب ازدهار الثقافة الفنية فى منطقة معينة فى ظل حكام معينين . وهذا الاتجاه ينعكس فى معرض اللوفر الذى افتتح عام ١٩٩٤ ، حيث تعرض كل حجرة فن منطقة سياسية جغرافية معينة، وهو لايزال معرضا يمكن أن يطوف به الزائر بسهولة ، ولا يشكل أية صعوبات ، ومع ذلك، فإن مبدأالأسرة فى ترتيب المادة المعروضة يجب ، فى ذاته ولذاته ، أن يعترف به كنهاية مغلقة . وكلما زادت معرفتنا ظهرت مجموعات جديدة متزايدة من الأشياء تتعلق برجال البلاط المعينين . وهذه الصفات التاريخية والفنية والتى تعتبر ذات قيمة كبيرة ومهمة للمتخصصين سوف تؤدى إلى قدر كبير جدا من التفصيل فى العروض ، فالثقافة تنقسم إلى عدد هائل من الأجزاء أو«العصور» المكونة لها (و كتاب « بوسفورت » Bosforte بعنوان الأسر الإسلامية يشير إلى نحو مائة وخمسين من أهم الأسرات فى العالم الإسلامى) التى لا يستطيع المشاهد أن يستوعبها . والواضح أن ما هو مطلوب هو تقسيمات أكثر عمومية .

وإزاء المستوى الحالى لمعرفتنا ، فإن الحل الأفضل هوالتقسيم على أساس الحدود الإقليمية، فمثل هذا التقسيم قد ثبت لفترة طويلة : فارس وآسيا الوسطى والولايات الإسلامية فى الهند وآسيا الصغرى ، ودول الشرق العربى . وهذا يجعل مهمة تقسيم المادة حسب العصر أوالعهد فى داخل كل منها أكثر سهولة ويسرا . ومن وجهة نظر الثقافة الإسلامية العامة ، فإن التقسيم حسب العهود

نماذج من أعمال الفن الفارسى فى القرن ١٧ ، من معرض الثقافة والفن للشرقين الأدنى والأوسط .

ليس ممكنا حتى تتم تسوية مسألة ما إذا كانت هناك عمليات متزامنة تحدث فى أراض مختلفة ، وبأقدار تاريخية مختلفة ، وما إذا كانت الأقاليم جميعها تشتملها العمليات المشتركة الواحدة . ومشكلة التقسيم حسب العهود حادة ، وأكثر صعوبة فى الوقت الراهن، وإن ما نناقشه هو التقسيم حسب العهود ، والذى تنعكس فيه التغييرات فى العهد وفى الأساليب الفنية ، وظهور نماذج أخرى وموضوعات أخرى.. وهكذا ، بمعنى تفهم المبادئ الداخلية التى تحكم نشوء وتطور والفن الإسلامى (إذا كان هذا ممكنا تماما بالنسبة للأقاليم المتنوعة).

ولذلك ، ومع اختتام النظرة الشاملة للمعارض القائمة ، يجب أن نؤكد تطور طريقتين اثنتين ، تمثلت واحدة منهما فى الأرميتاج فقط ، أما الأخرى فهى ما تسود كما كانت فى المتاحف الأخرى . وبالرغم من أنهما من ناحية الشكل ، ترميان إلى أهداف مختلفة ، فإنهما مع ذلك تحققان المهمة ذاتها فى أنهما تقدمان صورة للحياة الثقافية للشعوب الإسلامية فى الشرق . ففى ظل الطريقة الأولى يتم عرض نماذج الثقافة الفنية للدول والأقاليم من منظور تاريخى ، مع التركيز على حقيقة أن كل دولة لها تاريخها الخاص ، وأن هناك صلة مستمرة بفن ما قبل الإسلام ، وتتضح الجذور من الحضارات السابقة التى دخلت الثقافة الإسلامية أو رفضتها . أما الطريقة الثانية فتظهر وجود ثقافة إسلامية متكاملة فى العصور الوسطى ، وكذلك منهجا إسلاميا مشتركا يكمن وراء الخصائص الفريدة للفن من الأقاليم المختلفة .

وكل من هذين الأسلوبين فى العرض له نقاط ضعفه ونقاط قوته ، لقد تطور الفن الإسلامى ببطء وبالتدريج ، والانتقال من مرحلة إلى أخرى ليس واضحا جدا . وبالنسبة للمشاهد العادى فإن الفن الإسلامى فى بعده الزمنى يمكن أن يبدو مملا . وفى الوقت نفسه وعلى أساس أفقى بالمعنى الجغرافى ، أى بالإقليم الثقافى ، فإن هذا الفن يكون أكثر تنوعا ، ويمكن ملاحظة الفروق والاختلافات بسهولة . فالزائر يأخذ مجرد فكرة عن كيف أن الأهداف الجمالية العامة يتم تفسيرها بشكل مختلف فى كل دولة أو إقليم ، وهذه ولاشك هى ميزة العروض الخاصة المنفصلة للفن الإسلامى، والتى تجعل المقارنة بين الأشياء من الأطراف المختلفة للعالم الاسلامى أمرا سهلا . ومع ذلك فإن أصالة الأقاليم تظهر هنا، ولكن لا يتم تفسيرها أو توضيحها ، فالمنظور التاريخى الحقيقى مفتقد ، كما أهمل تاريخ كيفية نشأة هذا الفن ، كذلك لا تظهر الأسس والمصادر التى شكلت أصالة الثقافة الفنية للدول المختلفة ، حيث أصبح الإسلام الدين الرئيسى ، ويجب أن نأخذ فى الاعتبار التغيرات التى تحدث لتراثها الفنى فى الدول الإسلامية المعاصرة ، وليس فن العصر الإسلامى فحسب، بل تراث الحضارات القديمة

التى كانت موجودة قبلا فى مصر وبلادٌ ما بين النهرين – ناهيك عن فارس وآسيا الوسطى ، هو الذى يراه الشعوب التى تعيش هناك على أنه تراثها الفنى الخاص بها ، بل وكأعمال أبدعها أسلافهم . وهناك دليل واضح على ذلك فى الفن المعاصر لدول الشرق، وفى محاولتهم أن يبدعوا المدرسة الفنية القومية الخاصة بهم، ففنانو الوقت لحاضر يتجهون، ليس فحسب إلى فن العصور الوسطى، بل أيضا إلى الفن القديم .

إن تطوير طريقة شاملة واحدة لعرض الأشياء من ثقافة وفن الدول الإسلامية فى الشرق ليس عمليا ، فطرق ووسائل عرض هذا الفن ،واختيار الأفكار من أجل العرض فى كل متحف تحدده محتويات المجموعة وتسلسلها الزمنى وموقعها الإقليمى ، والتقاليد التى تتعلق بعرض الأشياء والقطع التى ازدادت فى المتحف ، واتجاه العمل البحثى الذى يجرى هناك . ولا يمكن لأى معرض أن يكرر الآخر ، والواضح تماما أنه عن طريق تنوع المعروضات يمكن أن تتضح وتظهر جوانب أخرى أغنى حضارة وأثراها، وأكثرها تميزا وتفردا .

Kuwait in 1990, the museum building was irreparably damaged and many objects destroyed. However, the collection continues to grow and hope of reviving the museum is not lost. Clearly, in the near future, the Dar al-Athar al-Islamiya will become the most representative museum of Islamic art in the world.

Notes

1. V. Bartol'd, *Istorija izu ... enija Vostoka v Evrope i Rossii* [History of the Study of the East in Europe and Russia], 2nd ed., p. 34, Leningrad, 1925.

2. I. Orbeli, *Musul'manskij Vostok* [The Islamic East], p. 1, Leningrad, State Hermitage, 1925.

3. Ibid., p. 3.

4. See Sheikha Hussah al-Sabah, 'Rescue in Kuwait: A United Nations Success Story', *Museum International*, No. 197 (Vol. 50, No. 1, 1998). At the time of the Iraqi invasion of

5. A number of extremely interesting exhibitions of this kind have been organized in recent years at the Metropolitan Museum of Art. They have included *Illustrated Poetry and Epic Images. Persian Painting of the 1330s and 1340s*, by Marie Lukens Swietochowski and Stefano Carbony, with essays by A. H. Morton and Tomoko Masuya (exhibition catalogue, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994); *Following the Stars: Images of the Zodiac in Islamic Art*, by Stefano Carbony (exhibition catalogue, New York, Metropolitan Museum of Art, 1997).

مأزق أمناء المتاحف : إزالة غموض المجموعات الأجنبية

بقلم : شيلا كانبى

Sheila Canby

كيف يمكن عرض مجموعة ثرية للغاية ، وجعلها ذات مغزى لجمهور ليس لديه معرفة بوجه عام بالبيئة الثقافية والتاريخية للأعمال الفنية ،هو أحدالتحديات الكبيرة التى يواجهها المتحف البريطانى الذى يعد ما فى حيازته من الخزف الإسلامى ، أفضل ما يوجد خارج العالم الإسلامى ، وتشرح شيلا كانبى ، الأمينة المساعدة فى قسم الآثار الشرقية القديمة ما يجرى عمله هناك .

فى أوربا وأمريكا الشمالية يواجه الأمناء فى متاحف الفن والتاريخ تحديا حين يعرضون مجموعات أشياء فنية من صنع الإنسان لاصلة لها ببلدهم ، أو لها خلفية ثقافية غير محددة. ومع أن تنوع السكان هناك يضمن أن الزوار المسلمين سوف يجدون سبيلهم إلى قاعة عرض إسلامية ، إلا أن أمناء المتاحف لابد لهم أن يخططوا من أجل جمهور أوسع نطاقا ليس له معرفة بكثير مما يراه . وكلما كانت المجموعة أكبر وأكثر تعقيدا ، كان على أمناء المتاحف ، وفرق عملهم من المصممين، والمحررين ، والفنيين ، أن يخططوا لوضعها بوضوح ، وأن يدعموها بالبطاقات ، والخرائط، وأدلة قاعة العرض والبرامج التى تسهم فى فهم ومتعة المشاهدين . وبينما لا توجد صيغة واحدة لنجاح تنظيم متحف من المتاحف ، فإن تحت تصرف أمناء المتاحف مجموعة من الوسائل المتنوعة لتوصيل المعلومات عن مجموعاتهم .

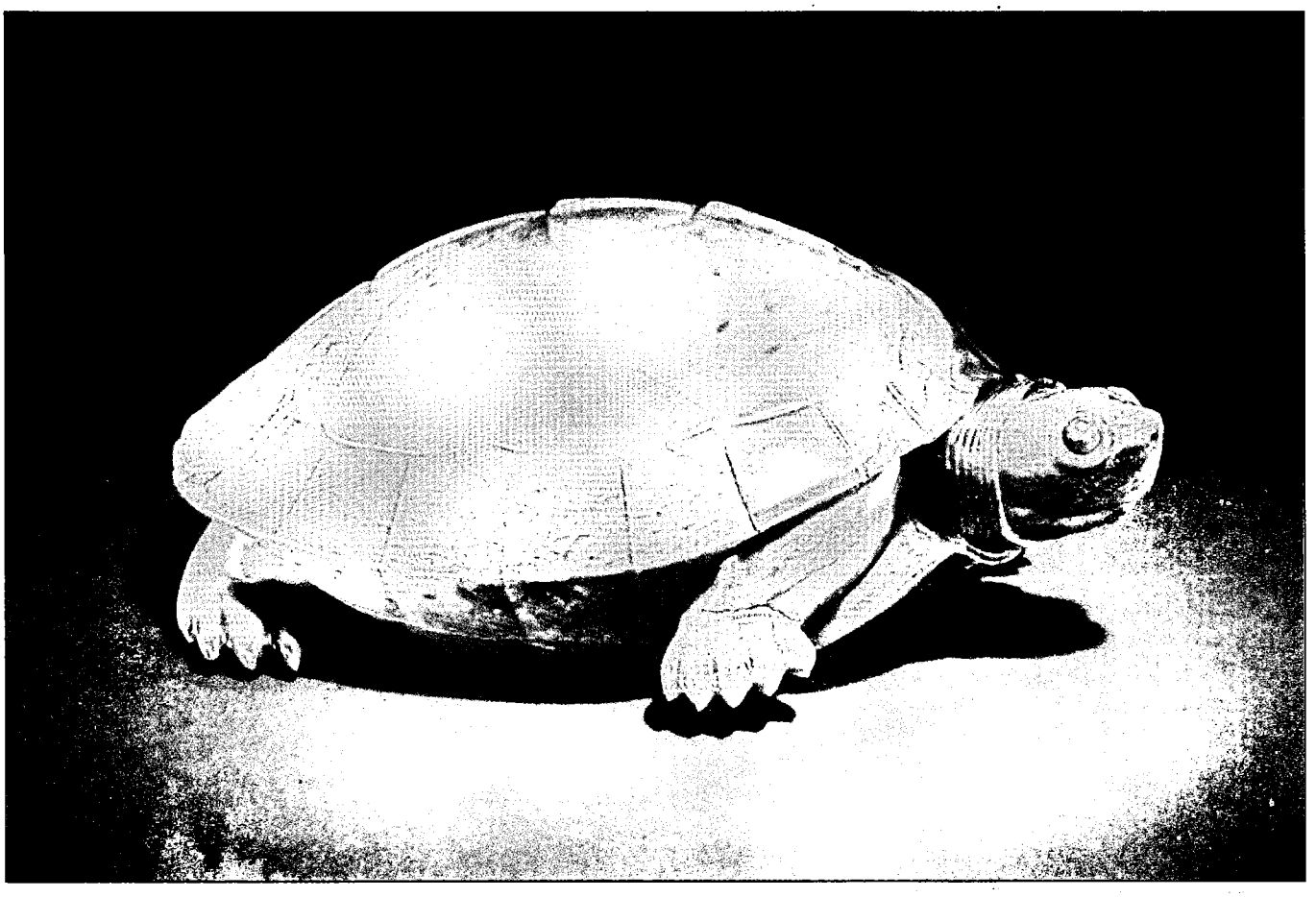
الكلمة المكتوبة

إن نقطة الانطلاق لترتيب الوضع فى أى متحف ، هى العمل الفنى الذى من صنع الإنسان ،أيا كان هذا العمل :مفردة ذات استخدام عملى ، أو لوحة زيتية أو نحتا ، أو شظية معمارية. ويمكن للمقتنى المعروض أن يقدم عن نفسه معلومات مرئية غير منطوقة ، ولكن معظم الزوار لايريدون رؤية المقتنيات دون معرفة بيئتها التاريخية . ولهذا ، فإن أكثر شكل أساسى للمعلومات عن مقتنى المتحف، هو بطاقته، فبطاقة بسيطة ستحدد، هوية المقتنى ، ومنشأه وتاريخه ، ومادته، ومانحه ، ورقم تسجيله أو إضافته ، وبينما سيجد بعض الزوار هذه المعلومات كافية، فإن المرتادالعابر للمتحف ، وربما لن يعرف أين توجد سوسه Susa (السوس من تخوم العراق) بالضبط ، أو الكثير عن الأسلوب الفنى لتطبيق الزخرفة على الزجاج . ومن ثم ، فإن إلحاق عبارة أو عبارتين بالبطاقة يمكن أن يبين أهمية سوسه كموقع أثرى إسلامى مبكر وقديم ، وأية أنواع من الزجاج كانت تستغل فى إيران فى القرن التاسع . وفى المتحف البريطانى ، مثل هذه البطاقات ،لا يزيد ما بها من كلمات عن خمس وسبعين كلمة. وبينما يفرض هذا التحديد قدرا من الانضباط على أمين المتحف ، فإنه قد يساعد الزوار على تجنب إرهاق قراءة البطاقات ، ويزيدمن الوقت الذى يقضونه فى التطلع إلى المقتنى .

ومع أن بعض المتاحف تتمسك بمبدأعزل المقتنيات المتميزة (النجومية)، بوضعها منفردة على قاعدة ، فإن معظم المجموعات الإسلامية الكبيرة – فى متحف المتروبوليتان للفن ، وفى اللوفر ، وفى المتحف البريطانى ، على سبيل المثال ، معروضة وفقا لبيئتها . وعند هذا الوضع ، لابد لأمناء المتاحف أن يراعوا الصورة الكلية . فليس عليهم أن يوازنوا العرض من حيث الفترة التاريخية والجغرافية فحسب ، بل وأيضا من حيث بيئة لمجموعة ومواطن قوتها . وبينما كان فى متحفى اللوفر والمتروبوليتان عديد من الحجرات متاح فى وقت إعادة الترتيب، فإن العرض الإسلامى بكامله فى المتحف البريطانى كان لابد أن يقام فى قاعة عرض واحدة متوسطة الحجم .

وبالرغم من الاختلافات فى المكان المتاح، فإن أمناء متاحف المجموعات الإسلامية الثلاث شاركوا جميعا فى تماثل طريقة عرضها. ولدى كل متحف فراغ تمهيدى تعرض فيه المقتنيات البارزة من أماكن وعصور شتى . وتجذب هذه القطع المبهرة الزوار إلى القسم الإسلامى بجمالها وحجمها، أو براعتها الفنية. ويقدم هذا الفراغ تكملة لبطاقات المقتنيات فى شكل لوحة معلومات تشرح النطاق الزمنى والجغرافى لقاعات العرض التالية ، وخريطة للمناطق التى تمثلها المجموعة . وقاعات العرض ، أو الدواليب التى تلى ذلك ، تكون منظمة إذن وفق الترتيب الزمنى من القرن السابع حتى القرن التاسع عشر أو القرن العشرين ، وحسب المنطقة . ومقتنيات القرن السابع والقرن الثامن المتبقية ، هى أقل عددا من مقتنيات القرن التاسع وما بعده ، ومن ثم خصص مكان أصغر مساحة للقطع الأقدم زمنا . وفى الترتيب الأصلى لقاعات العرض الإسلامية الحالية بمتحف المتروبوليتان ، كانت القطع الأقدم زمنا تعرض فى مجموعة من الدواليب الصغيرة ، وبربط مقتنيات الوسائط المختلفة ،

ترجمة: حسن حسين شكرى



قطعة مفضلة لدى جمهور المتحف البريطانى وهى سلحفاة المياه العذبة الضخمة (التى تعرف باسم « الرّق ، أو الصَمَسّة » وهى من حجر كريم أخضر ، ويبلغ ارتفاعها ٢٠ سم ، وترجع إلى حوالى سنة ١٦٠٠ ، وتنسب إلى إمبراطورية المغول ، وقد عثر عليها فى قاع صهريج فى الله آباد ، الهند ، وهى تجسد الإله فشنو ، ولذلك ، يزعم علماء الهند الهندوكية أنها إحدى تحفهم ، وهى من إرث توماس ولكنسون المبجل.

التى كانت مزخرفة بموتيفات متماثلة جدا ، أكد أمناء المتاحف الوحدة الأسلوبية للفن الإسلامى لأواخر القرن الثامن، والتاسع فى العراق ومصر . ويمكن لمثل هذا الاختيار الحذر لأعمال بها تطابقات مرئية واضحة ، أن تنقل الكثير عن مقتنى من المقتنيات وبيئته ، كما تنقل البطاقة المدونة . وبالمثل ، فإن الغرفة المملوءة بأشغال المعدن المملوكية فى متحف اللوفر ، أو دولاب العرض العامر بخزفيات العصر الإيرانى الوسيط المصقولة فى المتحف البريطانى ، تستهوى المشاهد كمية مثل هذه المادة الكبيرة بقدر ما يستهويه تميز القطع الفردية فى كل مجموعة.

ويلاقى أمناء المتاحف فى المتاحف الكبيرة ذات الأعداد المرتفعة من الزوار متاعب أقل فى إقناع رؤسائهم بالحاجة إلى إعلام الناس الذين هم من أعمار ومستويات تخصص مختلفة ،عما فى عهدتهم من مجموعات. وبالمقارنة ، تبدو المتاحف التى تعانى من المشكلات المالية ، أوالرعاية المتدنية ، مترددة بشكل متزايد فى أن تستثمر أية أموال، أو وقت الموظفين فى مواد تكميلية . وفى المتحف البريطانى ، تقدم معلومات مكتوبة متنقلة ، فى شكل أدلة مصورة رخيصة الثمن ، وكتب موجزة عن جوانب الفن الإسلامى، مثل أشغال المعدن أو القرميد ، أو التصوير الزيتى، وكتالوجات متخصصة عن أجزاء من المجموعة الدائمة . وموجز الأمناء الذين يكتبون هذه المختصرات ، مهمته أن يجعل الموضوع واضحا للكبار المهتمين بالأمر ، أو الطلبة الجامعيين .

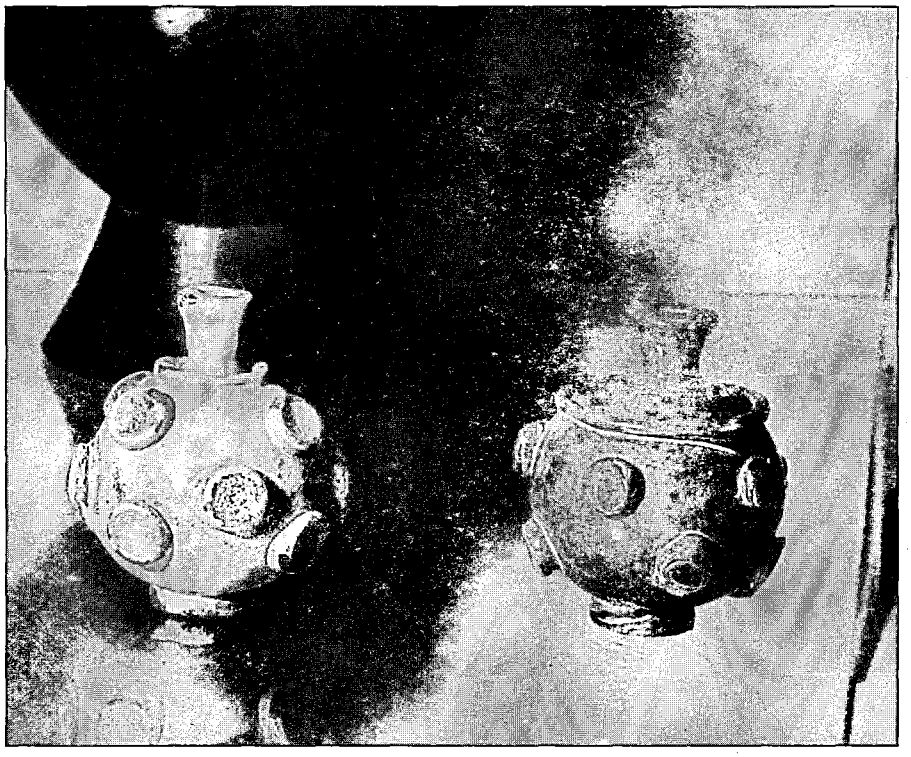
ويعد جمهورأدلة قاعة العرض أقل تنظيما من جمهور الكتب ، ونتيجة لهذا ، ليس ثمة اتفاق تام بين الأمناء والقائمين على الجانب التعليمى فى المتحف على تنظيم الجمهورعلى مستوى يتناسب مع المتحف. والمتحف البريطانى الآن يقدم جيله الثانى من أدلة قاعة العرض الإسلامية . ومنذ نسخة سنة ١٩٨٩، تضاعف الثمن ، وزاد حجمه النمطى وحلت الصور الملونة محل الصور العادية. وفى حين تحسنت جودة الطبعة والعرض ،تناقصت كمية وتعقد المعلومات. وإلى حد ما ، أدت الزيادة فى الحجم النمطى – التى أملتها الحاجة إلى تقديم مدخل أفضل للمنظور جزئيا– إلى تناقص المساحة المخصصة للمعلومات المكتوبة. ومع ذلك ، يدافع القائمون على التعليم بقوة بأن الجمهور الذى يشترى الأدلة لا يريد معلومات كثيرة . وإضافة إلى ذلك يرغب المصممون فى إبقاء أدلة قاعة العرض موحدة لكل جوانب المتحف ، بغض النظر عن الموضوع . ونتيجة لهذا ، حذفت من الدليل الإسلامى بيانات الأسر الحاكمة،

والخرائط ، والمعلومات التاريخية العامة ، منذ أن قدمت لسوء الحظ بعض أعظم مقتنيات في المجموعة لحكام من أسر صغرى ، في مدن مغمورة في الشرق الأوسط . وبدلا من ذلك صاحب كل مقتنى مصور بفقرة تفسيرية ، تلقى بعضا من الضوء على المنتج ، وعلى استخدام المقتنى ، وضوءا قليلا للغاية على بيئتها التاريخية ، وربما يضم الجيل الثالث من أدلة قاعة الأرض مزيدا من المعلومات ، ولكن بالنسبة للوقت الراهن ، سوف يكون على أمناء المتاحف أن يبحثوا عن وسائل أخرى ، كتوسيع البطاقات ، ولوحات المعلومات في قاعة العرض.

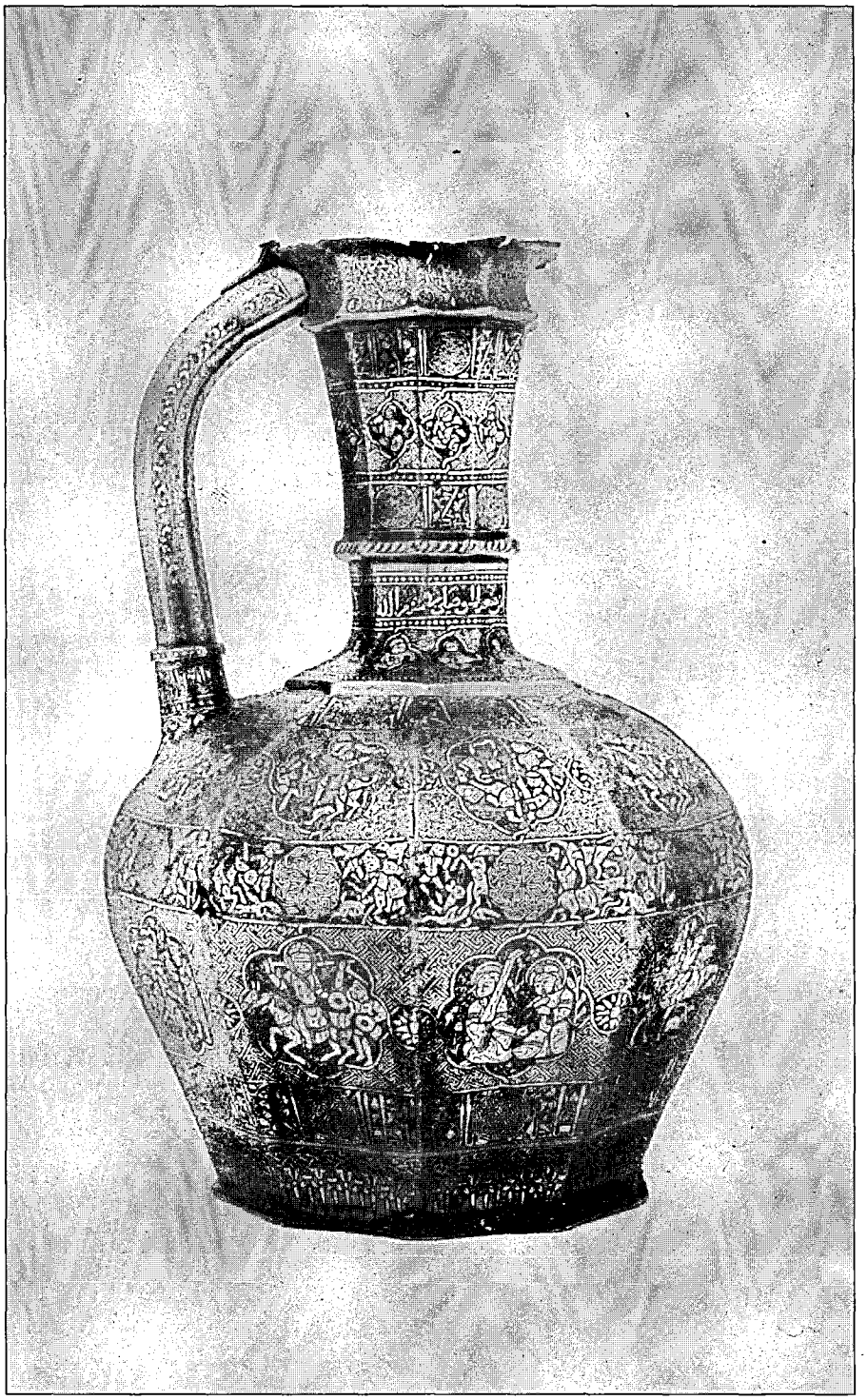
الكلمة المنطوقة

ثمة وسيلة نموذجية لتضخيم المعلومات المدونة في قاعات عرض المتحف ، وهي الكلمة المنطوقة . ففي حين توفر جولات العروض، المسجلة على شرائط مع استخدام لسماعات ، إضافة مكلفة للبطاقات ، وأدلة قاعات العرض فإن الجولات مع محاضرين أو أمناء متاحف ، محبوبة دائما للزوار، وتقوم إدارات التعليم المتحفية أساسا بتدريب وتهيئة المحاضرين أو المرشدين المتطوعين، وذلك لمعاونة الأمناء المتخصصين، وبمرور الوقت يصير بعض المحاضرين على دراية واسعة بالمجموعات ، بل يتوقع من المبتدئين أنفسهم أن يحصلوا على معلومات كافية ليكونوا قادرين على أن يحاضروا عن المعروضات ، وأن يجيبوا عن الأسئلة . وكما قد يتوقع المرء ، يجب أن يكون أمناء المتاحف قادرين على عبور الفجوة بين التقديم العام للمجموعات ، والمعلومات الأكثر غموضا والنظرية المكتشفة حديثا في مجالهم، وتتفوق الأحاديث التي تصف قاعة العرض على البطاقات والأدلة بالتفاعل بين المتحدث وجمهور المشاهدين . ويمكن أن توجه استفسارات الزوار المناقشة إلى اتجاهات غير متوقعة ، بحيث تثير حوافز المجموعة كلها. ولكن وسيلة الاتصال هذه لها سلبيات معينة . فليس لدى كل محاضر عمق كاف بالمعرفة ليجيب عن الأسئلة الصعبة . وليس لدى كل أمناء المتاحف القدرة أوالطاقة على شرح الحقائق السياسية في مجالهم ، وكذلك الأفكار الأكثر تعقيدا . ومع ذلك ، فإن فائدة الاتصال المباشر مع جمهور المشاهدين تفوق إلى حد بعيد المساوئ ، وتعين على إبقاء الفنيين في المتاحف مدركين لما ينشده الزوار.

وثمة مستوى آخر للاتصال الشفهي ، لا يحدث في قاعة العرض ، ولكن في قاعة المحاضرات . والمحاضرات المعدة بانتظام وفق برامج جزء من معظم البرامج التعليمية للمتاحف ، وتتيح قدرا من المرونة أكبر بكثير من أحاديث قاعة العرض . وفي حق يجرى حث المتحدثين غالبا ، على ربط أحاديثهم بمقتنيات المتحف ، فإن هذا يمكن أن يأخذ شكل محاضرات عن المواقع المعمارية التي جاءت المجموعات منها ، وعن علم الآثار في المناطق الممثلة في مجموعات المتحف ، أو حتى عن الشخصيات التاريخية المصورة على مقتنيات المتحف . وتشتمل الاختلافات في المحاضرة الواحدة على سلسلة محاضرات وأيام من البحث . وتتطلب سلسلة المحاضرات التي تنظم عن موضوعات دقيقة التزاما بفترة زمنية . ولا يتم القيام بها بسهولة من قبل كثير من الناس المنشغلين ، بينما تجتذب السلسلة المنظمة على نحو غير



قنينتان من الزجاج مزخرفتان بأقراص بارزة، العراق ، من القرن التاسع إلى العاشر ، اكتشفهما و . ك . لوفتس ، في كورة السوس من تخوم العراق .



إبريق بلاكاس Blacas، شمال بلاد ما بين النهرين ،الموصل ، يرجع تاريخه إلى سنة ١٢٣٢ ، من نحاس أصفر مكفت بالنحاس الأحمر والفضة ، صنعه شجاع بن منع : وهذه هى التحفة المميزة لدراسة فن تكفيت المعادن عند المسلمين فى فترة ما بعد الغزو المغولى لإيران تماما ، والتى مكنت العلماء من أن ينسبوا مجموعة كاملة من الأعمال المتصلة إلى هذه الفترة والمدرسة.

ملتزم بتوليفة من الزوار الذين يكررون الزيارة، أو ممن يقومون بالزيارة مرة واحدة . وأيام البحث التى يتحدث فيها أربعة أو خمسة متحدثين عن جوانب مرتبطة بجوانب موضوع من الموضوعات ، لا تذكر منها سوى اثنين – طريق الحرير أو دمشق – تجذب كثيرا من المشتركين الذين يستمتعون بالفصل بين المحاضرات بفترات راحة يتناولون خلالها الشاى والقهوة ، ووجبة خفيفة . فهل يشارك الناس فى هذه اللقاءات فى هذه البواعث نفسها ؟ . ليس من المحتمل ذلك . إذ أن بعض الناس لايريدون أن يتعلموا شيئا عن ألوف السنين من فن العمارة فى يوم واحد ، بينما قد يخطط آخرون لرحلة ما، أو لتذكر جولة تم القيام بها بالفعل . ويبين اهتمام الجمهور الدائم بأن يدفع الثمن ، ورغبته فى ذلك فى مقابل مثل هذه الأنشطة ، الرغبة فى تعزيز تجربة زيارة مجموعات المتحف من خلال الاتصال بأمناء المتاحف ، والدارسين ، والمحاضرين الذين يستطيعون أن يعيدوا إلى الحياة تلك البيئات التاريخية والثقافية التى نشأت واستخدمت فيها المقتنيات المعروضة .

وثمة جانب آخر لهذا الشكل من التعليم المتحفى، له علاقة بتبادل المعلومات المباشر أدنى من العلاقة المتعلقة بالكيفية التى يرى الناس بها المقتنيات . ويفتقر كثير من الناس إلى الثقة فى تذوقهم أو فى قدرتهم على المفاضلة بين المقتنيات التى تتمتع بأهمية كبرى . وتلك التى تتسم بأهمية صغرى . وبينما قد يكون لمثل هذه المخاوف علاقة بالتاريخ أدنى من التقدير ، فإن وجود شخص آخر ، يرشد الزائر ويتبادل معه الآراء ، ويشرح السبب فى أن إحدى المقتنيات أكثر دلالة من أخرى ، هو أمر مطمئن . زد على ذلك ، أن معظم الأطفال ، وعددا لابأس به من الكبار لا يقرأون البطاقات أبدا . وفهم رسم من كتاب للخرافات ، أو قصيدة فارسية دون قراءة القصة أو سماعها، أمر ممكن فقط لمن لديهم معرفة سابقة بالقصة. ومع ذلك ، فإن الطفل أو البالغ الذى تتم له مشاهدة شخصيات مسرحية ، ويقص عليه ما يؤدونه من المحتمل أن يتذكر الصورة . وبالمثل فإن مناقشة الأسلوب الفنى لمقتنى ما ، دون شرح بيئته ، عادة ما يؤدى إلى نقص ضخم فى جمهور المتحف .

معلومات إلكترونية

أتيحت فى السنوات الأخيرة على نحو متزايد ، وسيلة ثالثة للاتصال بالجمهور فيما يتصل بالمجموعات المتحفية ، فى شكل برامج كمبيوتر تفاعلى (تحادثى) فقد استخدممت عروض سمعية – بصرية لمدة طويلة لزيارة المعارض ، ولكنها عروض تجعل الزائر يجمع المعلومات بطريقة سلبية . وعلى النقيض من

ذلك يتيح للزوار أقراص « ذاكرة القراءة المدمجة» CD-ROMs اختيار أهم الموضوعات بالنسبة لهم ،والتنقيب عنها بعمق أشد. وبينما تكون معظم قاعات العرض مرتبة وفق التسلسل الزمنى ، فإن برنامج الكمبيوترالتفاعلى (التحادثى) يتيح للزائر أن يركز على موضوعات تمتد من الناحية الاجتماعية إلى الناحية التكنولوجية .كما يمكن أيضا تجميع المقتنيات المعروضة فى قاعات العرض المختلفة بالمتحف ، فوق شاشة الكمبيوتر .

ويجرى الآن فى المتحف البريطانى بطريقة جيدة تطوير برنامج كمبيوتر تفاعلى (تحادثى) على نطاق واسع ، وسوف يشمل مقتنيات من كل أقسام المتحف ، والتى سوف ترتب فى فئات وفق الموضوع . وسيكون بوسع الجمهور أن يبحث عن معلومات خاصة بمقتنيات فردية، وعن موضوعات كذلك للحديث تتجاوز حدود الأقسام، وأجهزة الكمبيوتر التى تتيح للزوار الدخول إلى البرنامج الذى سمى Compass Program سوف توضع فى مركز والتر ولينورا آنينبرج الجديد ، وهى غرفة القراءة المستديرة . سابقا فى المكتبة البريطانية فى قلب مبنى المتحف البريطانى . فهل ستغرى أجهزة الكمبيوتر هذه ، وبرامجها بعيدة الأثر الزوار بالابتعاد عن المقتنيات المعروضة ؟ ليس هذا يقينا هو قصد المتحف والأصح أن المأمول هو أن الناس سوف يستخدمون الكمبيوتر لإعلاء شأن زيارتهم، أو التخطيط لها ، للحصول على معلومات أثناء فترة وجودهم فى المتحف ، أكثر مما كان ممكنا فيما مضى . وبالنسبة للزوار الأصغر سنا ، فإن مثل هذه الإضافة قد تحظى بأفضلية على المعروضات الفعلية، ولكنها سوف تركز بؤرة اهتمامهم على المجموعات ، وربما شجعهم على العودة إلى المتحف .

وتختلف طبيعة التعليم فى المتاحف بشكل ملحوظ ، عنها فى المدرسة أو الجامعة. فزوار المتحف أحرار فى أن يتجاهلوا أو يشاركوا فى مجموعة المعلومات المقدمة ، دون خوف من الفشل فى دورة، أو أن يجلبوا لأنفسهم سخط المدرس . ومع أن أمناء المتاحف مضطرون إلى تقديم معلومات دقيقة بقدر ما فى وسعهم عن المجموعات ، إلا أن أفراد الجمهور ليسوا مجبرين على قراءة البطاقات أو الاستماع إلى أحاديث قاعة العرض ، أو البحث عن المعلومات فى الحاسب الآلى ، أو حتى النظر إلى المقتنيات المعروضة . ومع ذلك يمكن لخزانة عرض مرتبة بدقة أو بطاقة مكونة بعمق أن تنجح فى جذب الزائر بالفعل إلى قاعة عرض ، وتجذبه مجازيا إلى ثقافة أو فترة تاريخية . وأمين المتحف الذى يستطيع أن يطلق شرارة حب الاستطلاع ، ويدعو الزائر إلى التمهل فى قاعة العرض ، لينعم النظر فى معروضاتها، هو أمين فى طريقه إلى النجاح. ولو ذهب الزائر إلى بيته وقرأ نبذة عما شاهده ، ثم عاد للاستماع إلى محاضرة، أو للقيام بزيارة أخرى، لوجد أمين المتحف سببا وجيها للشعور بالرضا . ومع لذلك ، فإن أمين المتحف الذى يعلم أن الزهرية ، أو اللوحة الزيتية ، أو قطعة النسيج الموضوعة للعرض بعناية ، قد ألهمت فنانين مثل : هنرى مور Henry Moor ، أو هوارد هودجكن عالم Howard Hodgkin ، أو لوسى رييه Lucy Rhie أو حتى موسيقى أو عالما يمكنه أن يشعر بالمثل، بالفخر بأن العمل قد حقق النجاح . وليست الجاذبية العظيمة لعرض مجموعات طريفة ، هى أن تطبع فى أذهان جمهور المشاهدين فكرة أو طريقة للنظر إلى التاريخ أو الفن ، ولكن أن تعطى الجمهور مجالا عريضا قدر الإمكان من الوسائل للاستمتاع والفهم ، والاستجابة للأعمال المعروضة .

الفـــن الإســـلامـــى فـــى بـــرلـــين

بقلم : ينز كروجر

Jens Kröger

برلين ، وهى مركز رئيسى منذ زمن طويل للفن الإسلامى والدراسة ، فى سبيلها الآن إلى جمع شمل المجموعات التى بعثرتها الحرب والسياسة . ويصف هذا التحدى الفريد ينز كروجر ، وهو أمين بمتحف برلين للفن الإسلامى ، ومتخصص فى الفن الساسانى لإيران والعراق ، وفى الزجاج الإسلامى المبكر وهو مؤلف لعدد من المطبوعات منها : Sasanidischer Stuckdekor (مينز ، ١٩٨٢) و« نيساپور : الزجاج فى العصر الإسلامى المبكر . (نيويورك متحف المتروبوليتان للفن ، ١٩٩٥) .

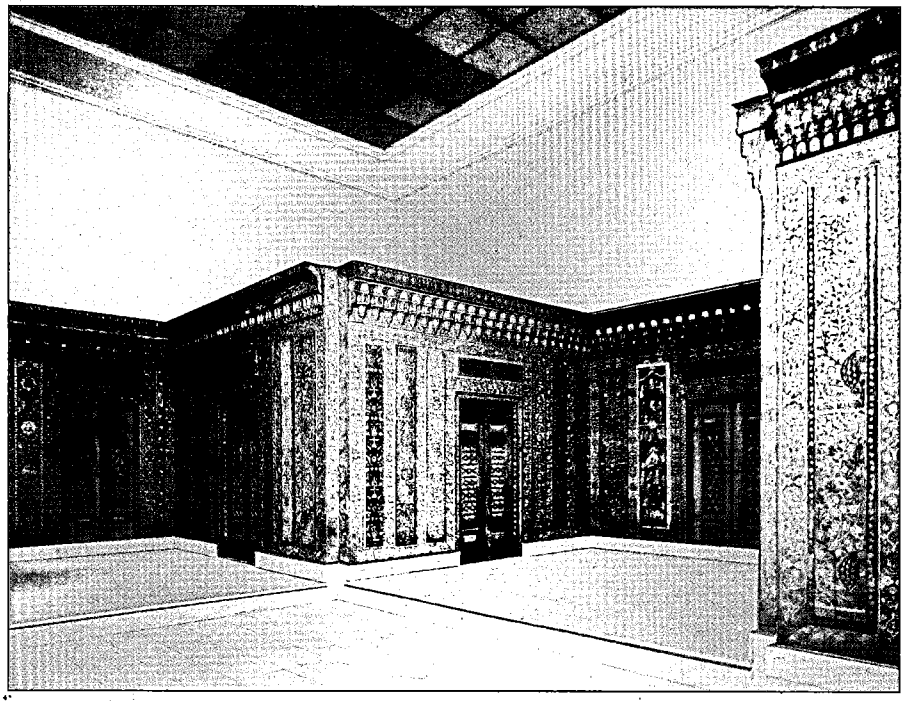
أسفر إعادة توحيد ألمانيا عن تغييرات بعيدة الأثر لمتحف الولاية فى برلين . ومتحف الفن الإسلامى ، هو أحد تلك المجموعات التى تم توحيدها بالفعل ، أو سوف توحد داخل أحد مراكز المتحف الرئيسية فى برلين . وكجزء من المجموعات الأثرية القديمة ، سوف يقوم متحف الفن الإسلامى داخل متحف پرجامون « Per-gamonmuseum» على جزيرة المتحف فى وسط المدينة ، كما كانت الحال منذ سنة ١٩٣٢. ولكن كما سيتبين بالتفصيل ، نتيجة للأحداث التاريخية فى ألمانيا ، خضع متحف الفن الإسلامى لتغييرات شتى منذ أن فتح المعرض الأول فى سنة ١٩٠٤ ،

انطلاقة أولى فى متحف الإمبرطور فريدريك (١٩٠٤ – ١٩٣٢)

نتيجة لنشاط ولهلم فون بوده ، الشخصية القيادية فى متاحف برلين ، عند منعطف القرن أنشئ قسم جديد للفن الإسلامى داخل المتاحف الملكية فى برلين. وللرجل اهتمامات واسعة، وهو على دراية جيدة بالسجاجيد الإسلامية التى جمعها لنفسه ، ولمتحف برلين ، قبل وجود مجموعة إسلامية . وفى قسم فنون النحت الأوربية ، استخدم سجاجيد داخل غرفه الخاصة بعصر النهضة الأوربية .

وقد قام چوزيف شترسيجوڤيسكى، مؤرخ الفن النمساوى، بإبلاغ بوده بوجود الواجهة الضخمة لقصر «المشتى» فى الصحراء الأردنية . فبدأ المفاوضات من فوره من أجل اقتناء هذه الواجهة ، وطلب المساندة من الإمبراطور الألمانى ولهلم الثانى، ونتيجة لتطلعاته الأثرية ، أبدى الإمبرطور اهتماما شديدا بالواجهة، والتى كان من المعتقد وقتئذ أن الفرس قد بنوها قبل العصر الإسلامى. وقد قدمت الواجهة كهدية شخصية من السلطان العثمانى عبد الحميد إلى الإمبراطور الألمانى ولهلم الثانى . وفى سنة ١٩٠٣ ، أخذت إلى برلين لتقام داخل متحف الإمبراطور فريدريك المبنى حديثا . ومع أن تاريخ واجهة قصر «المشتى » كان لايزال محلا للجدل ، إلا أن الواجهة وضعت ضمن المجموعة الجديدة التى سميت فيما بعد بالقسم الفارسى – الإسلامى. وفى وقت لاحق فحسب ، تم قبول إلحاقها بتاريخ أموى ، لعله سنة ٧٤٣ / ٧٤٤ ميلادية، فى نهاية الأسرة الإسلامية الحاكمة الأولى . ولكى يوسع «بوده» من المعرض طلب من فريدريك زرّه، أن يقرضه مجموعته الخاصة للفن الإسلامى. وكان زرّه، قد اقتناها بسرعة خلال رحلاته فى الشرق الأدنى ، وكذلك فى سوق الفن الأوربية ، وأصبح نتيجة لبحوثه الدالة على الإطلاع الواسع ، مؤسس دراسة الفن الإسلامى ، وعلى الآثار القديمة فى ألمانيا، وطلب منه أيضا أن يرأس القسم ، وقد قدم «بوده » نفسه مجموعته الخاصة، وقوامها ثلاثون سجادة من الفترة الكلاسيكية ، كهدية إلى المتحف الملكى . وكانت تضم إلى المتحف باستمرار معروضات إضافية من مجموعات أخرى من متاحف الولاية .

وبمناسبة فتح متحف الإمبراطور



صورة الغرفة المطلية من بيت فى حلب تم ترميمه سنة ١٩٦٠، كما عرضت فى المتحف الإسلامى ، داخل متحف پرجامون سنة ١٩٦٦ .

ترجمة: حسن حسين شكرى

فريديريك فى ١٨ أكتوبر سنة ١٩٠٤ ، عرضت واجهة قصر « المشتى » لأول مرة للجمهور، وكان اقتناء مثل هذا العمل الضخم لفن العمارة حدثا مثيرا فى العالم الدولى للمتاحف .وأصبح واضحا أنه من الآثار المعمارية الرئيسية القديمة لمتاحف ولاية برلين.

ولكن عرض واجهة قصر « المشتى » لم يعتبر مقبولا كلية ، حيث كان لابد من إقامتها داخل غرف موجودة بالفعل ، لا تناسب حجمها. ومن ثم ، لم يكن ممكنا أن تعرض بطولها الأصلى ، كما كانت الغرف منخفضة للغاية ، وبدون إضاءة من السقف ، ولم يكن فى الإمكان رؤية النقوش البارزة فى ضوء النهار أيضا ، وكانت الصعوبات التى تعوق عرض مثل هذا العمل المعمارى الضخم داخل متحف، واضحة تماما ، وبقيت هكذا ، منذ ذلك الحين.

وكتب زرّه عن ردود الفعل العامة حول قسم المتحف الذى فتح حديثا : فقال « لقد حازت المجموعة الصغيرة وحدها الإعجاب ، ولاقت الاستحسان بين عدد محدود من محبى الفن فى برلين ، وظل مؤرخو الفن النموذجيون أو أبناء المتحف غير مكترثين ، أو منتقدين . ويصدق هذا الموقف نفسه على الصحافة وعامة الجمهور (١) » . ولم يحدث شىء يذكر، إلا حين أصبح ولهلم فون بوده بنفسه مديرا عاما، واستطاع أن يرتب القسم الجديد رسميا فى سنة ١٩٠٧ .

وكان الحدث الرئيسى للسنوات المبكرة، هو الكشف عن الآثار من سنة ١٩١١ إلى سنة ١٩١٣ ، فى سامرا « سر من رأى » (بالعراق) . فقد اختار فريدريك زرّه ، وأرنست هرتسفيلد حاضرة القرن التاسع السابقة للعباسيين ، كموقع مناسب للغاية ، ليتعلما المزيد عن الفن الإسلامى والثقافة الإسلامية فى عهدهما المبكر. وجلبت ألواح جدارية جصية من القصور والمنازل فى سامرا، إلى برلين ،. وقدمت داخل المعرض كإحدى نتائج الكشوف عن الآثار ، بالإضافة إلى تحف من مواد متباينة، مثل الأحجار ، وأشغال الخشب ، والآنية الخزفية ، وبعض العناصر المعمارية، التى أعطت لقاعات العرض فى برلين طابعا مثاليا للغاية .

لقد كانت قاعات العرض الإسلامية فى متحف الإمبرطور فريدريك ينظر إليها دائما على أنها مرحلة متوسطة . وكتب زرّه عن هذا : « كانت إحدى خطط بوده ، هى أن يركز كل الفن الآسيوى لمتاحف برلين فى مكان واحد، ولهذا الغرض طلب من المهندس المعمارى برونو پاول ، أن يخطط لبناء متحف آسيوى فى ضاحية « دالم » (٢) Dahlem. وفى داخل المبنى الجديد ، أعطى لواجهة قصر « المشتى » مكانا بارزا ، ولكن نتيجة للحرب العالمية الأولى ، والمعارضة الشديدة من قبل كارل هينريش بيكر ، عالم الإسلاميات، والوزير البروسى للثقافة من سنة ١٩٢٥ إلى سنة ١٩٣٠،الذى رأى الفن الإسلامى كجزء من الفنون فى التراث الكلاسيكى، لم تصبح هذه الخطط حقيقة واقعة ذات يوم.

وقد أبقى الموقف الرئيسى خلال الثلاثينيات على المناقشة حول الموقع المختلف داخل جزيرة المتحف . وكانت إحدى هذه الخطط أن يشيد جناح جديد ، ولكن تم التراجع عنها آخر الأمر ، لأن واجهة قصر «المشتى » تحتاج إلى مكان طوله ٣٥ مترا ، لكى تعرض على نحو لائق .

واتخذ القرار بوضع قاعة العرض الإسلامية الجديدة بالطابق الثانى للجناح الجنوبى لمتحف برجامون ، فى سنة ١٩٢٩. ومن ثم ، دامت الإقامة المؤقتة لواجهة قصر «المشتى » فى متحف الإمبراطور فريدريك ما يقرب من ثلاثين عاما ، من ١٩٠٤ حتى ١٩٣٢ . وفى غضون هذه السنوات ، كانت المجموعة الإسلامية قد نمت إلى حد بعيد، واشتملت على فن من طبيعة مختلفة للغاية . وهكذا ، كانت مجموعة أثرية قديمة ، وكذلك مجموعة من فنون العالم الإسلامى التطبيقية

من إسبانيا إلى الهند ، خلال القرون من السابع حتى التاسع عشر ، قد اشتملت على روائع المقتنيات من أشغال المعدن ، والخزف والزجاج . والمنمنمات والسجاجيد . ولكن كان ثمة عناية كبيرة في إقامة مجموعة منسقة شملت روائع، وتحفا ومواد أثرية قديمة . ولأن المتحف ، كان هو المجموعة المتخصصة الوحيدة للفن الإسلامي في ألمانيا، فإنه لم ير دوره ، على أنه مجرد عرض الفن ، ولكن كمركز أيضا لدراسات الفن الإسلامي .

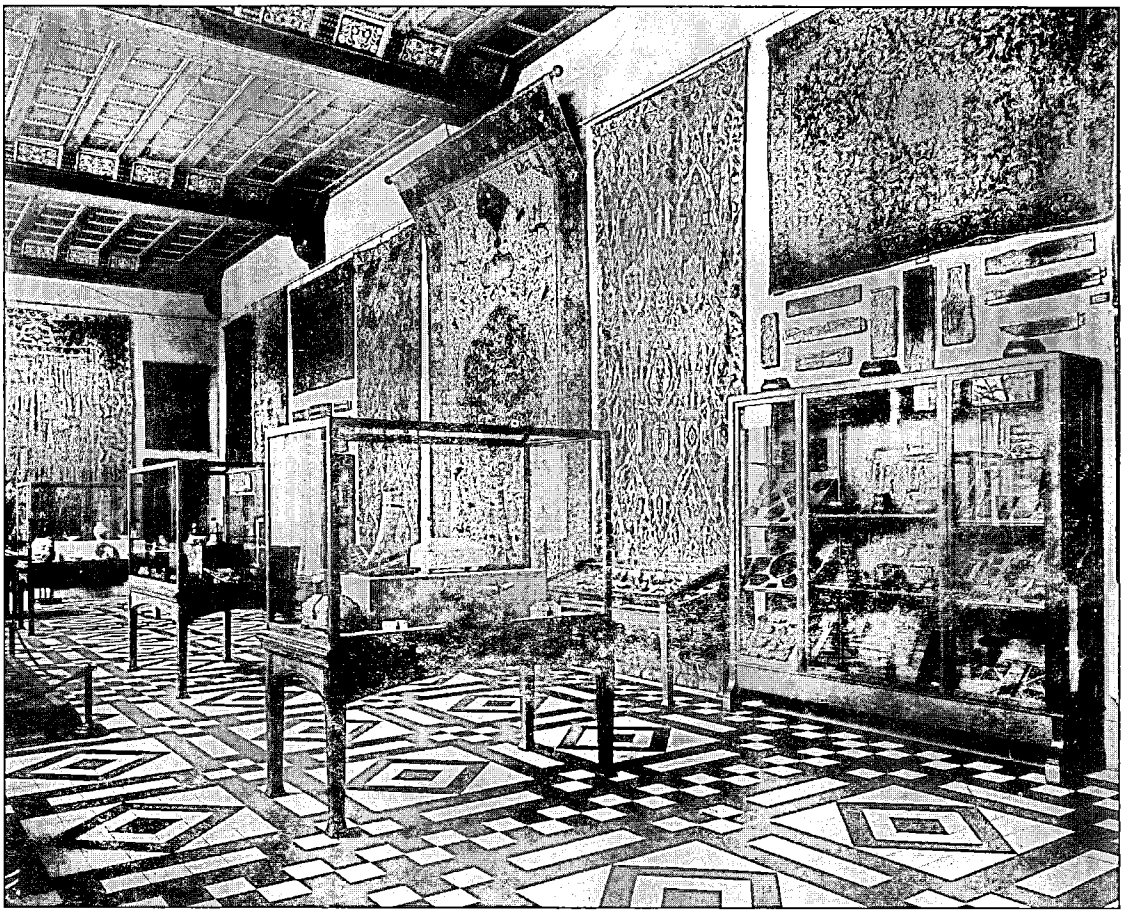
متحف برجامون (١٩٣٢-١٩٤٥)

في ١٧ ديسمبر سنة ١٩٣٢ ، فتحت قاعات العرض الجديدة في متحف برجامون بالطابق الثاني للجناح الجنوبي ، فوق قاعات عرض قسم الشرق الأدنى القديم . ويسمى القسم الآن قسم الفن الإسلامي . وأصبح إرنست كونل رئيسا للمجموعة . ونظم المعرض وفق التسلسل الزمني داخل مجموعة من ثماني عشرة غرفة ، وقدمت نتائج الكشوف عن الآثار في مدائن كسرى وسامرا ، في غرف ذات نوافذ ، وفرت ضوءا مواتيا للوحات الجدارية الزخرفية . ومع أن واجهة قصر «المشتى » لم توضع داخل الترتيب وفق التسلسل الزمني إلا أنها عرضت بكاملها بقاعة ضخمة طولها ٣٣ مترا ، وبها إضاءة فوقية. وكان هذا موقفا حسنا بدرجة أكثر، وكانت ثمة مجموعة ثانية من الغرف ذات ضوء طبيعي آت عبر سقف زجاجي ، ومرتفعة بما فيه الكفاية ، وتناسب السجاجيد الفارسية والعثمانية الكبيرة ، والتي من أجلها قد عرفت المجموعة دوليا. وكانت الأواني الخزفية وأشغال المعدن معروضة في خزانات ، والسجاجيد موضوعة فوق الجدران ، وفوق الأرضية على أسوار . وقصد بقاعات العرض الجديدة للمتحف أن تكون حجرات معرض دائم ، ولكن بسبب الحرب ، أغلق المتحف في سبتمبر سنة ١٩٣٩، بعد أقل من ثماني سنوات من افتتاحه ، وكان يجب أن تنقل التحف من قاعات العرض ، أو أن تصان بداخلها. وفي ٣ فبراير سنة ١٩٤٥ ، ضرب البرج الأيسر لواجهة قصر « المشتى » بقنبلة ، وتناثر في قطع صغيرة . وفي ١٠ ،١١ مارس سنة ١٩٤٥، أصابت قنبلة الخزانة داخل دار سك النقود الملكية . وأتلفت السجاجيد المهمة إلى حد بعيد للمجموعة الشهيرة . ورحلت معظم التحف المتنقلة التي لم تكن نقلت إلى مكان آمن في منجم الملح ، أو لم تكن تمت حمايتها سرا داخل مجمع المتحف – على أيدي فرقة من الفدائيين السوفييت في بواكير سنة ١٩٤٦ .

مجموعة مجزأة في مدينة مقسمة (١٩٤٥ – ١٩٨٩)

نتيجة لتقسيم ألمانيا وبرلين ، قسمت أيضا مجموعة القسم الإسلامي إلى جزأين لهما قاعات مستقلة داخل المدينة المقسمة ، وفي برلين الشرقية افتتح المعرض الجديد في سنة ١٩٩٥٤ في الجناح الجنوبي المجدد لمتحف برجامون ، والذي كان قد آوى سابقا المجموعة الكاملة . وفي سنة ١٩٥٨، أعيدت التحف التي أخذت في سنة ١٩٤٦،من الاتحاد السوفيتي ومن ثم ، فتح معرض شامل بدرجة أكثر في سنة ١٩٥٩. وفي برلين الغربية ، فتحت قاعة عرض إسلامية جديدة في دالم ، في سنة ١٩٥٤، بالمقتنيات التي أعيدت من نقاط الجمع الرئيسية في ألمانيا الغربية . وقد افتتح المعرضين كليهما في الشرق والغرب إرنست كونل الذي كان قد تقاعد بالفعل في سنة ١٩٥١ . وبقي معرض دالم الذي خطط ليكون معرضاً مؤقتاً ،حتى صيف سنة ١٩٦٧. وفي سنة ١٩٦٢، أصبحت الأعمال الفنية من المتاحف البروسية السابقة جزءا من قاعدة التراث البروسي التي أسست حديثا .

وفي الغرب ، أصبح كورت إردمان ، رئيسا للمتحف في سنة ١٩٥٨ ، وطلب منه أن يضع خططا لمتحف جديد في مبنى يشيد في دالم ، ولكنه توفي قبل أن تصبح الخطط حقيقة واقعة . واستدعى كلاوس بريس ، ليكون رئيسا جديدا للقسم ، وفي عهده أعطى



صورة فوتوغرافية فى سنة ١٩٠٩ ، للقسم الإسلامى ، فى متحف الإمبرطور فريدريك (١٩٠٤ - ١٩٣٢)

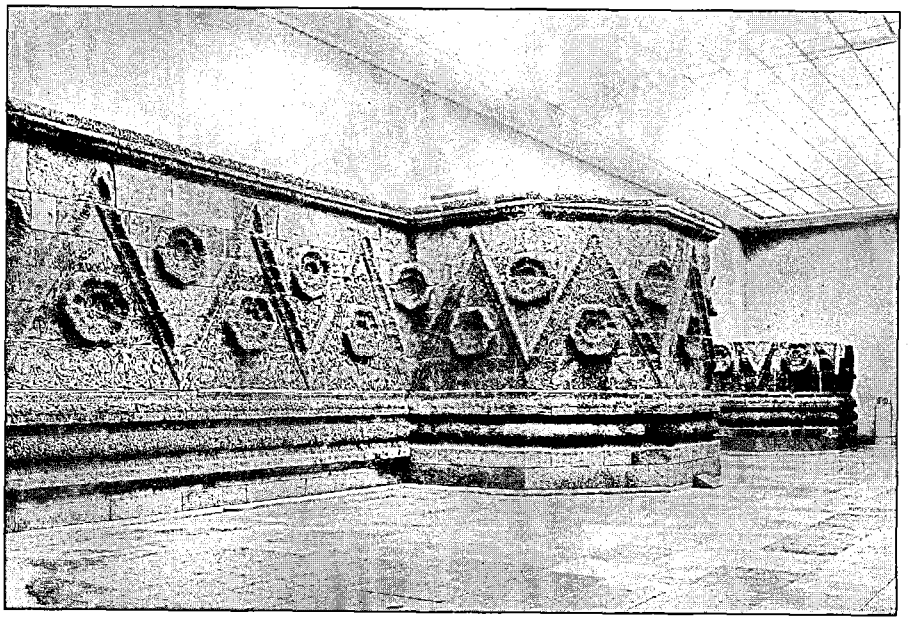
المتحف اسم « متحف الفن الإسلامى». وافتتحت قاعات العرض الجديدة الدائمة فى دالم ، فى سنة ١٩٧١ ، داخل مجمع المتحف للفن الآسيوى .

وأدى إلى نمو المجموعة إلى حد كبير ، عدد من المقتنيات الجديدة فى الجزء الغربى للمتحف من سنة ١٩٥٤ حتى ١٩٩٢ . وكان الهدف الأساسى هو تركيب مجموعة منسقة للفن الإسلامى عبر القرون . ولأن كل الأعمال الفنية المعمارية الكبيرة قد بقيت فى النصف الشرقى للمجموعة ، ولأن إعادة توحيد ألمانيا لم يكن يبدو محتملا فى ذلك الوقت ، فربما كان من الضرورى أن تضاف مثل هذه الأعمال ذات الأهمية الأولى إلى المجموعة التى فى النصف الغربى . وفى سنة ١٩٧٨ ، كان مقتنى قبة سقف ، يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر والرابع عشر من « برج النبيلات » داخل مجمع قصر الحمراء ، فى غرناطة ، بأسبانيا ، والتى كانت لزمن طويل فى مجموعة ألمانية خاصة، كان هذا المقتنى واحدا من المقتنيات الرئيسية بهذا المعنى .

وفى النصف الشرقى للمدينة ، عين فوكمار إندرلاين Volkmar Enderlein فى سنة ١٩٧٨ رئيسا للمتحف الإسلامى حيث أعيدت تسميته بهذا فى الخمسينيات . وكعضو فى هيئة العاملين بالمتحف منذ سنة ١٩٥٩ ، كان مسئولا عن معارض عديدة ، وعن ترميم بعض الآثار الرئيسية الباقية . وكان من بينها الألواح الخشبية المطلية الشهيرة المنتمية إلى الغرفة الرئيسية لبيت فى حلب ، بسوريا ، والتى كان قد جرى اقتناؤها سابقا فى سنة ١٩١٢ . وفى سنة ١٩٦٠ ، رتبت الغرفة وفق المخطط الأصلى .

المتحف فى عالم متغير (١٩٨٩ - ٢٠٠٠)

فى برلين الغربية ، خلف مايكل ماينيكه فى سنة ١٩٨٨ كلاوس بريش ، وفى عهده وعهد فوكمارإندلاين فى برلين الشرقية ، حدثت إعادة توحيد ألمانيا . وفى أول يناير سنة ١٩٩٢ ، تم التوحيد الإدارى لجزء من متاحف الدولة. وجرى التخلى عن اسم «المتحف الإسلامى » لصالح اسم « متحف الفن الإسلامى » وأصبح مايكل ماينيكه مديرا ، وفوكمار إندرلاين نائبا له، وتقرر أن المتحف



واجهة قصر « المشتى » فى متحف برجامون بعد سنة ١٩٣٢ .

الموحد سوف يجد مكانا له داخل متحف برجامون ، حيث كانت واجهة قصر « المشتى » معروضة، وكان هذا يعنى أن قاعة العرض ، وقاعة الدراسة وإدارة ترميم المنسوجات والإدارة بما فى ذلك مكتبة المتحف، سوف تنقل من دالم ، إلى متحف برجامون . ووضعت خطط قاعات عرض المستقبل للمتحف الموحد . وعند وفاة مايكل ماينيكه فى عام ١٩٩٥ ، خلفه فوكمار إندرلاين . وحيث إنه كان من المحال أن يكون لدينا معرضان للفن الإسلامى كانا ينتميان من قبل إلى مجموعة واحدة داخل مدينة برلين، فقد أغلقت قاعة عرض دالم ، ، فى ٣ مايو ١٩٩٨ .

وحتى يكون فى الإمكان إنجاز قاعات عرض المستقبل للمتحف، فقد خطط لمعرض متوسط لقاعة العرض الموجودة فى متحف برجامون. وسوف تعرض تحف فنية من كلتا المجموعتين، داخل قاعة العرض هذه التى أوت المجموعة الكاملة ذات يوم .

وبسبب إعادة توحيد المجموعات الأثرية القديمة لمتاحف الدولة على جزيرة المتحف ، يخطط متحف الفن الإسلامى للانتقال من موقعه الحالى فى الجناح الجنوبى إلى الجناح الشمالى لمتحف برجامون . وسوف يتيح هذا أن تعرض واجهة قصر « المشتى » بطولها الكامل تقريبا فى الطابق الأرضى . وسوف يكون ثمة حل أقرب إلى الوضع الأصلى ، على الرغم من أن جهدا كبيرا سوف يكون مطلوبا أن نجد نظاما للإضاءة ، يتيح للنقش البارز للأعمال الحجرية أن تظهر بوضوح ، مثلما يحدث حين تضاء بضوء علوى من خلال سقف خارجى . والهدف الأهم لهذا الحل ، هو تمكين أكبر عدد من الزوار قدر الإمكان من رؤية هذا الأثر ، الذى سوف يكون قادرا من الآن على التأثير بعد أن تفوق على إشراقات القسم المصرى ، وقسم الشرق الأدنى القديم ، وآثار العصور الكلاسيكية القديمة . وقد يتبع الزوار الذين لديهم مزيد من الوقت من أجل الفن الإسلامى ، مسارا وفق التسلسل الزمنى لأعمال فنية للفترة الإسلامية المبكرة ، فى الطابق الأرضى ، سوف تعرض أعمال الفترات اللاحقة حتى القرن التاسع عشر، فى الطابق الثانى ، وسوف يتيح هذا الحل مكانا أفسح لمتحف الفن الإسلامى ،ومن ثم ، تكون ثمة فرصة لعرض المجموعة الشاملة لأعمال فنية من العالم الإسلامى ، كانت قد جمعت لهذا الغرض منذ سنة ١٩٠٤ .

Notes

1. F. Sarre, 'Die Islamische Kunstabteilung in Berlin. I: Die Entstehung', *Kunst und Künstler*, 32, 1933, p. 43.

2. F. Sarre, 'Wilhelm v. Bode und die Islamische Kunstabteilung', *Der Kunstwanderer*, 1929, pp. 343–5.

صيانة أحد الكنوز : مخطوطات صنعاء

بقلم : أورسولا درايبهولتز

Ursula Dreibholz

لقد أدى الاكتشاف الرائع فى اليمن لأجزاء من رق وصحائف قديمة ، ترجع أساسا إلى العهود الإسلامية المبكرة ، إلى بروز مجموعة فريدة من المشكلات المتضمنة لكل جوانب الممارسات المتحفية ، بدءا من الصيانة والترميم ، وحتى التخزين والإضافة . وكانت الكيفية التى يتم بها عرض هذه المواد المكتشفة حديثا فى بلد تقل فيه التقاليد المتحفية هو التحدى الذى يواجه أورسولا دريبهولتز خبيرة الصيانة التى عملت فى ذلك المشروع على مدار ثمانية أعوام . وهى هنا تقص من جديد كيف أن استخدام المواد البسيطة والمتاحة محليا ،غالبا مقرونة بقدر كبيرمن الأصالة والحذق ، أدت إلى استنقاذ مجموعة وثائق ذات قيمة تاريخية لا تقدر بثمن .

شيدت دار الوثائق والمسماة بدار المخطوطات (فى اللغة العربية) عام ١٩٨٠ فى موقع مجاور للمسجد الكبير فى مدينة صنعاء القديمة لحفظ المخطوطات المقتناة حديثا ، ولكى تكون فى نفس الوقت ، فى جوار لصيق لمكتبة المسجد لتسهيل نقل المخطوطات بين المكتبتين لأغراض التصوير بالميكروفيلم والصيانة . وتبعا لذلك زودت منظمة اليونسكو هذا المتحف بخزانات خشبية ، كما توجد غرف لقراء الميكروفيلم من أجل الدراسة .

اكتشفت أجزاء من مخطوطة قرآنية قديمة جدا بعد اختبائها الطويل ، وذلك ما بين سقف وسطح المسجد الكبير عام ١٩٧٢ ، عندما تسبب هطول أمطار غزيرة فى انهيار الحائط الغربى للمسجد . وقد اختزنت هذه الأجزاء حينئذ لأعوام كثيرة داخل أجولة بطاطس فى الطابق الأرضى بالمتحف الوطنى إلى أن تم تكوين مشروع أخيرا عام ١٩٨٠ ، وممول من قبل الحكومة الألمانية ، بالتضافر مع الإدارة اليمنية للآثار والمتاحف والمخطوطات من أجل صيانة وحفظ هذا التراث الثقافى النفيس، وتخزينه بطريقة سليمة ، وفهرسته وتصويره بالميكروفيلم (١) . وقد أقيمت منشآت للصيانة وإجراءات التصوير الفوتوغرافى وكذلك معمل للتصوير فى دار المخطوطات ، وتم أيضا إنشاء معرض مكون من غرفة لعرض مختارات من أوراق مخطوطات الرق (نالت مخطوطات الرق أهمية أكبر ،لأنها أقدم من المخطوطات الورقية ونالت الأولوية . ولسوء الحظ ، لم يوجد وقت كاف خلال فترة المشروع لرعاية أجزاء المخطوطات الورقية أيضا) .

وقد خصصت صالة كبيرة بالطابق الأرضى بدار المخطوطات لعرض أجزاء الوثائق المختارة . وقد تم الترتيب بتحويلات محدودة وفى وقت قصير للغاية (أسبوعين) حتى تصبح جاهزة لاستقبال مؤتمر لوزراء الدول الإسلامية ، الذى عقد عام ١٩٨٤ ، ولم تتغير منذ ذلك الوقت .

وتم اتباع فكرة أساسية وبسيطة جدا هى استخدام أطر تدعيم مستطيلة مصنوعة من قضبان حديدية ملتحمة مجوفة ومربعة . ومثل هذه التركيبات قوية ، ولكنها صغيرة وخفيفة بدرجة تجعل التعامل معها ميسوراً ، وتضفى، فضلا عن ذلك على المعرض بأكمله إحساسا بالبهجة والخفة . وقد وضعت ألواح خشبية ثقيلة فوق هذه الأطر لتشكل قاعدة للدعامات الفعلية لأوراق المخطوطات . وقد صنعت هذه الدعامات أيضا من ألواح خشبية ، ويتصل كل اثنين منها طوليا ، بمفصلات معدنية ، وتم تثبيت هذه الدعامات فى وضع قائم على القاعدة ، وبينما انفصلت عن بعضها البعض عند القاع بحيث تكون مثلثا مع لوح التدعيم ويمنع من الانزلاق على الحواف بأعمدة خشبية صغيرة، وقد غطيت الألواح بقطيفة حمراء داكنة ، وهى قماش متاح محليا، وكانت المخطوطات تمنع من الانزلاق على الأسطح المائلة، بثقل ألواح من زجاج سمكه خمسة ملليمترات ، وثبتت فى المكان بأمان بقطع خشبية صغير مربوطة بمسامير مقلوظة فوق الألواح عند الركنين الأدنيين وفى منتصف الحافة العلوية، متيحة قدرا كافيا من الهواء لكى يدور خلال الحواف غير المغلقة .

(يحتاج الرق المصنوع من جلد الحيوان إلى التهوية، ولا يجب غلق المكان عليه كلية) ، وحيث إنه يتعين عرض هذه الأوراق من كل جوانبها ، ولأنها أحيانا ما تكون لها أشكال غير منتظمة نتيجة لما أصابها من تلف سابق ، فإن تغليفها بأية مادة تغليف ، هو أمر غير مستحب. ولهذا يعتبر حفظ هذه الأوراق فى وضع مائل لأسفل، باستعمال الألواح الزجاجية ، هو الوسيلة الأبسط والأفضل لها .

ولم يفتح المتحف أبوابه حتى الآن للجماهير ، ولكن يمكن إعداد ترتيبات للقيام بزيارته . وقد حفظت المخطوطات بصفة مستمرة فى الظلام ، وذلك لحماية الأحبار والألوان سريعة التلف ، ويسمح بالضوء فى حالات الرؤية السريعة فقط . وتستدل ستائر قطنية سميكة من طبقتين تغطى النوافذ تماما. ويتم إحكام وقاية الصفحات الموضوعة للعرض ضد الضوء بوضع كرتون مقوى فوق الألواح الزجاجية. وهى ليست ذات شكل جذاب، ولكنها يقينا وسيلة فعالة، ويمكن نزعها بسهولة واستبدالها بسرعة. ويمكن بالطبع التوصية

ترجمة: د . حمدى الزيات

مكتبة المخطوطات حيث تحفظ المخطوطات المقتناة حديثا والكتالوجات . والخزانات الخشبية مهداة من هيئة اليونسكو .

باستعمال الأغلفة البلاستيكية المرشحة للأشعة فوق البنفسجية ، أو بكسوة على الألواح الزجاجية أو النوافذ ، وبقصاصات ورقية على أضواء الفلورسنت ، ولكن الإنفاق الفعلى لم يصل إلى هذا الحد . ومن ناحية أخرى ، فإن هذه الوسائل الوقائية لا تستمر إلى الأبد. وفى دولة ليس بمقدورها ضمان موارد لاستبدال المواد الأجنبية باهظة الثمن ، فقد كان هذا أكثر الحلول واقعية ، ولا حاجة لذكر أنه فى حالة اختفاء الدرع الواقى دون التفات إلى ذلك، فستتعرض المخطوطات لضرر أشد من التلف . وقد تكون التكنولوچيا الحديثة مفيدة جدا بلا شك ، ولكنها أيضا قد تؤدى بالناس إلى أن يركنوا إلى شعور زائف بالأمان ، وإننى لأعتقد بشدة بأنه فى ظل ظروف معينة فإن وسائل العرض البسيطة والواضحة للأنظار، ليست فقط ذات تكلفة أقل وسهولة استخدام، ولكنها أيضا أكثر كفاءة على المدى الطويل وهذا هو ما يجب أن نطمح إليه على كل الأحوال .

حفظ القصاصات

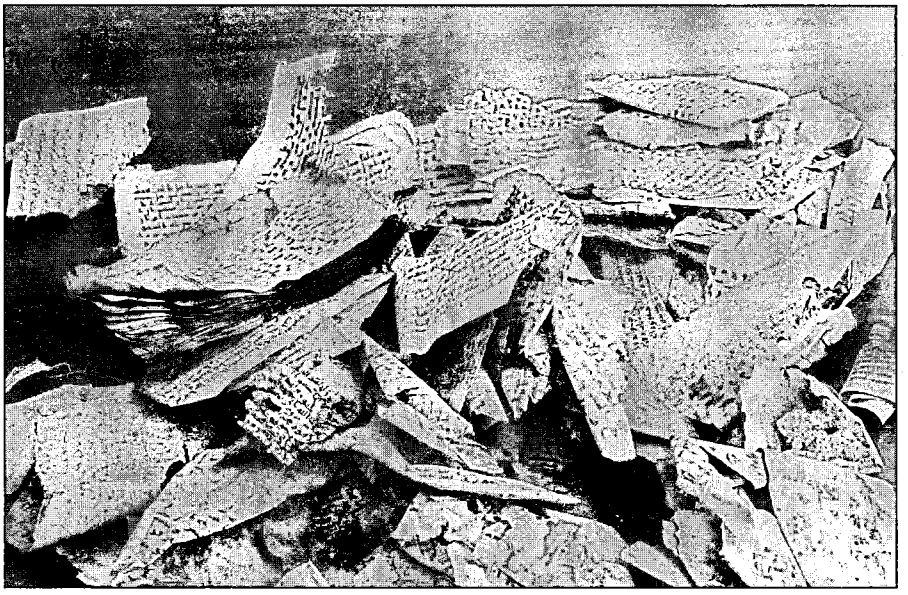
من الضرورى إعطاء وصف موجز لوسائل تصنيف ونظام ترقيم أجزاء صفحات المصحف، لأن ذلك ذو علاقة وثيقة بتنظيم عملية الحفظ. (يوجد حوالى خمسة عشر ألف قطعة من قصاصات الرق مما يقرب من ١٠٠٠نسخة مختلفة من القرآن،وهى كلها غير كاملة) . وقد تولى زملاء يمنيون مهمة تجديد المحتوى النصى للأوراق، وذلك بعد عملية الصيانة (وكانت أساسا ترطيب الرق وتنظيفه وتسويته. ولم يسمح الوقت بإجراءات التجميل، فيما عدا إصلاح أكبر التمزقات). وقد دونت أرقام السور المتوافقة ، والآيات القرآنية بقلم خفيف فى بداية ونهاية كل صفحة ، وحتى فى القطع الأشد صغرا. وكان هذا مطلبا ضروريا للخطوة التالية ، وهى ترتيب الأوراق فى أماكنها الصحيحة.

ويتضمن ترقيم الأجزاء المختلفة ثلاثة أرقام ، وهى تمثل أيضا الأسس الرئيسية للتصنيف : الأول هو عدد سطور الصفحة ، والثانى هو الطول الأفقى للسطور بالسنتيمترات . والثالث يبين عدد الأجزاء المختلفة ، والتى لها نفس الأسس والموجودة بالفعل . مثال ذلك ،الرقم « ٧-١١» ، ويعنى وجود سبعة أسطر بالصفحة . وأن أطوالها لا تزيدعلى ١١ سم، وقد يوجد بالطبع عدة مصاحف لها نفس المعايير، تتميز عن بعضها البعض بنوع الكتابة والزخارف والتصميم .. إلخ . ويضاف إلى كل واحد من هذه الأرقام رقم فردى فى نهاية الترقيم (أى ٧ - ١١ / ٧،١-١١ / ٠٠٢ إلخ) كما يحدد عدد السطور غير المنتظمة داخل الجزء بالرقم «٠١» ويليه طول السطور. وعندما يصبح من الصعب تحديد عدد السطور أو أطوالها يستخدم رقم مكون من صفرين هكذا«٠٠» .

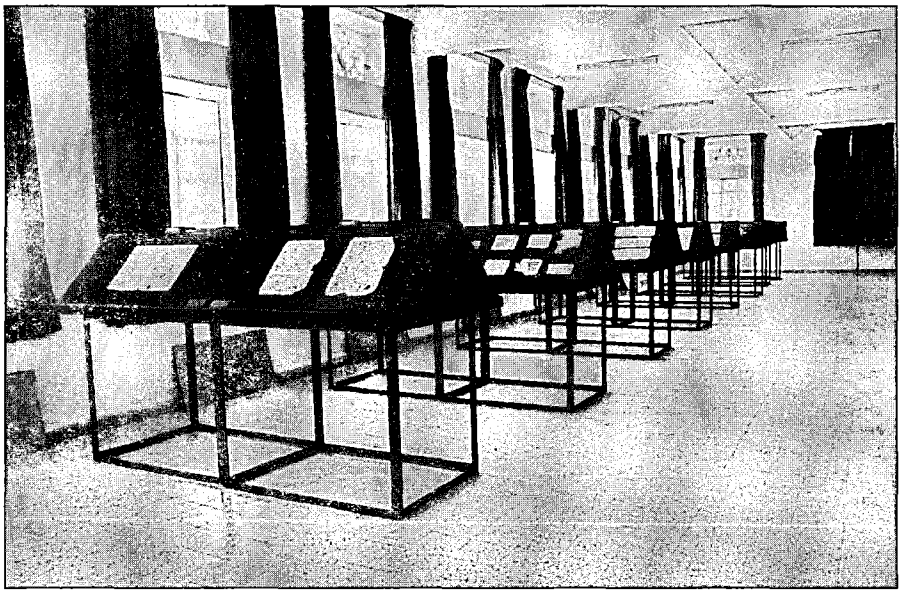
وقد عملت فى صيانة المشروع لمدة ثمانى سنوات ، ولكن أكثر اهتماماتى فى الأعوام الأخيرة انصب على إيجاد نظام حفظ دائم، آمن، وموثوق به لهذه الصفحات المجددة. وتمثلت أهم الخطوط العريضة لعملى فى توفير الأمان للمقتنيات ، وسهولة تداولها، والاستعادة السريعة للمعلومات . كما توجب على أيضا استعمال الأدوات التى شحنت من ألمانيا لهذا الغرض منذ وقت طويل.

وقد جرى حفظ ورقة واحدة أو بضع ورقات من أحد أجزاء المصحف فى مطويات مسطحة. وقمت بتبطين هذه المطويات بكرتون رقيق خال من الأحماض ، وذلك بسبب نوعية المادة الغامضة نوعا ما . ويبرز هذا الكرتون قليلا للخارج من تحت الغطاء العلوى للمطوية، ليمكن الغطاء من أن يرفع بقبضة واحدة (وهو ما يوفر وقتا كبيرا عند الاضطرار إلى الاطلاع على مئات المطويات بحثا عن القصاصات المكملة لبعضها البعض). وقد أضيف فرخ من البلاستيك الشفاف الخامل كيميائيا (من نوع ميلينكس أو ميلار) إلى الطرف الأمامى للبطاقة ، وينثنى هذا الفرخ للخلف فوق أوراق الرق كى يحميها ، ويمكن من رؤيتها بسهولة فى نفس الوقت، ويحول دون سقوط القصاصات ، والتى يمكن رفعها ببساطة مع فرخ البلاستيك عندما يتطلب الأمر فحصا دقيقا للقطع . وأعدت أعداد تتراوح ما بين عشرين وثلاثين مطوية لتناسب حاويات البلاستيك مفتوحة الطرفين . وحيث إن المخطوطات الإسلامية تخزن تقليديا فى وضع أفقى ، وليس فى وضع قائم ، كما هو الحال فى أوربا، ونظرا لأن هذه القطع هشة بدرجة شديدة بحيث لا يمكن حفظها بأية طريقة أخرى سوى وضعها مسطحة ،فإن الحاويات مع المطويات توضع بحيث تكون جوانبها العريضة على الرفوف ، والطرف المفتوح إلى الأمام بحيث تواجه البطاقات المشاهد، ويمكن سحب المطويات دون جهد. ويسهل الحجم الصغير للحاويات(٣٢ ×٢٢×١٠ سم) بطريقة كبيرة من تناولها .

والأجزاء الأكثر سمكا (وإن كانت لا تزال ناقصة) تحفظ فى حاويات (صناديق) ذات فتحة ساقطة تصنع حسب الطلب، وتغطى بقماش تجليدمن الخارج ، وتبطن من الداخل بالورق السميك . ويتطلب الأمر توخى الحرص فى وضع البطاقات ذات الأرقام ، بحيث لا تلمس أو تتعرض للمحو عند تداول الحاوية، ولكنها تظل ظاهرة على الدوام . وأوراق الرق ضعيفة جدا ومجزأة بدرجة لا تسمح بإعادة خياطتها ،الأمر الذى لن يكون معقولا .على أية حال ، طالما أن هناك إمكانية دائمة لظهور أوراق أخرى من بقية المواد لا تزال غير محددة أو غير مصنفة . وكتلة رقائق الكتاب التى عادة ما تكون حوافها هشة جدا ، تتم وقايتها بتغليف من كرتون رقيق خال من الأحماض أما الغطاء العلوى فهو من البلاستيك الشفاف . وحيث إن الرق يميل للانثناء والتجعد، ولأنه « يحن» للأشكال الأصلية ثلاثية الأبعاد المميزة للنسيج الحيوانى، فلابد من فرده دائما تحت ضغط خفيف . وقد نفذت هذه العملية فى المخطوطات الأوربية باستخدام ألواح خشبية ثقيلة – وكانت تثبت بكلابات،وفى مواد التجليدالإسلامية المبكرة ،استخدمت أيضا ألواح خشبية ، تثبت بمشابك وسيور جلدية . ومن أجل ذلك ، فإن القصاصات مع الغلاف ، توضع بين لوحين من الكرتون السميك، وكليهما يغطى بنفس الورق المستخدم فى تبطين الحاوية . وترتبطان معا بشرائط كتانية تتيح لسمك المجموعة من أن تظل مرنة، بحيث يمكن إدخال أوراق أخرى إضافية ، حين العثور عليها فيما بعد. وحيث إنه من الأهمية الكبرى تصفح مطويات كثيرة وحاويات بسرعة،عند محاولة وضع قصاصة جديدة ، فقد واتتنى فكرة قطع« نافذة » صغيرة فى اللوح الأعلى، حتى يمكن رؤية الصفحة الأولى من المجلد المعروض . وعلى هذا ، فإنه بمجرد فتح الحاوية، وبدون اللجوء لفك الأربطة فى كل



بعض من قصاصات الرق القرآنية بحالتها التى عثر عليها .



الصالة الأرضية ، حيث تعرض فيها قصاصات المخطوطات المختارة فوق هياكل ذات دعائم، صنعت خصيصا .

مرة، يمكن للمرء أن يرى المخطوطة فى لمحة عاجلة، وأن يقدر ما إذا كانت القصاصة الجديدة يمكن أن تنتمى لنفس المجموعة. واتضح لى كذلك الأهمية الشديدة لوضع علامة على كل أرجاء هذا التجميع برقم فى خارج الصندوق ، وداخله، وعلى اللوح ذى النافذة، وعلى الغلاف المحيط بالأوراق . وبهذه الوسيلة تتوافر فرصة أفضل فى أن تبقى أيضا الأجزاء المكملة لبعضها البعض سويا .

وقد وضعت القصاصات المتدهورة بشدة، وعلى الأخص تلك التى لها قطع أكبر ، داخل أغلفة ميلار Mylar فردية ، مع إغلاق محكم لحافة الطرفين الأيمن والأسفل بجهاز لحام بموجات فوق الصوتية. ويسمح ذلك بتداولها بدون إلحاق الضرر بها . والتدفق الهوائى مضمون لأن نقط اللحام توجدعلى مسافات متباعدة (من ٣ – ٥ سم) ، بينما تترك الحافتان الآخريان مفتوحتين حتى يمكن إعاد القصاصة إذا لزم الأمر .

وتوجدمطوية لكل ملزمة ، أى لكل ورقة بمفردها، أو لمجموعة من القصاصات التى تنتمى أصلا لجزء من المصحف ، والبطاقات ذات لون رمزى ، إذ أنها ملونة بألوان مختلفة بالنسبة للمقتنيات ، سواء كانت ذات حجم كبير جدا ، أوضخمة جدا، لتتناسب مع المطوية العادية. ويستطيع المرء بهذه الطريقة أن يعرف فى الحال المكان الذى يمكن أن توجد فيه القصاصات . وتوضع البطاقات بالإضافة إلى ذلك على المطويات بأسلوب متدرج ، حتى يمكن التعرف فى الحال على أى خطأ فى تصنيف المطويات ، لأن البطاقة ستحتل مكانا خاطئا .

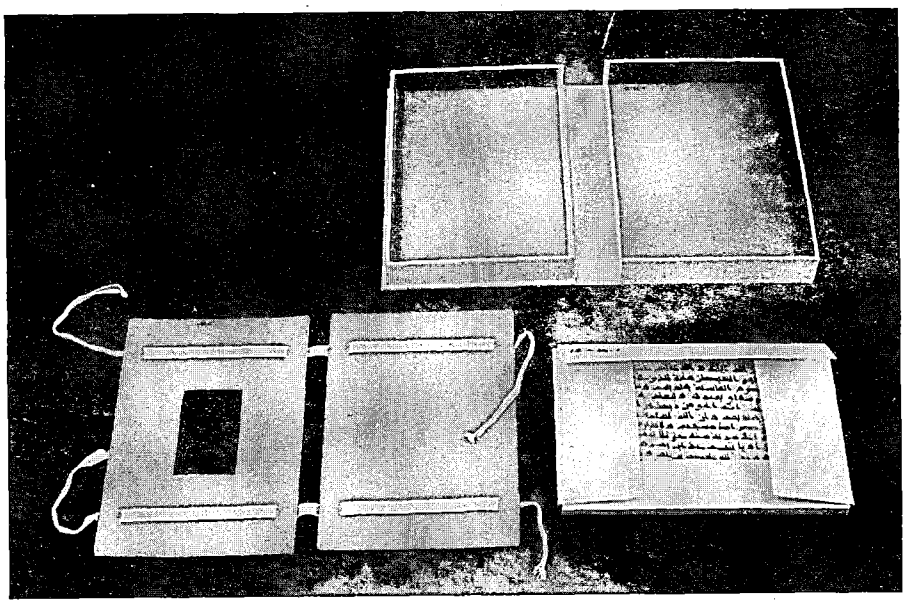
وقد أقيمت خزانات معدنية خاصة كى تضم المخطوطات. وجرى نقاش طويل وما زال حول تقرير ما إذا كانت الخزانات المعدنية أو الخشبية أكثر أمنا فى حالة نشوب حريق . وأظهرت تقارير مقنعة تماما أن الخزانات الخشبية السميكة يمكنها مقاومة الحريق بشكل أفضل من الخزائن المعدنية . ويبدو أن المعدن سوف يلتوى وينصهر فى النهاية، وينقل الحرارة إلى الكتب فى الداخل ، بينما الخشب الصلب لا يشتعل بسهولة ، ولا يلتوى، ويمكنه عزل الكتب عن الحرارة. ومع ذلك ، فإن المسألة ببساطة فى حالتنا هى مسألة التكلفة التى أملت علينا استعمال الخزانات المعدنية .

وليس بدار المخطوطات نظام تكييف هوائى ، ولا يشكل ذلك خسارة كبيرة فى رأيى، لأنه ليس فى الحقيقة ضروريا هنا. ويتميز المناخ بصفة عامة فى العاصمة صنعاء الواقعة على ارتفاع حوالى ٢٤٠٠ متر من سطح البحر ، بأنه مناسب جدا، ليس شديد الحرارة ، ولا قارس البرودة ،ويميل إلى الجفاف نوعا ما . ولقد عاشت المخطوطات بالفعل تحت هذه الظروف ألف عام .وقد أصابها جفاف قليل ، ولكن الضرر الرئيسى لم تسببه الظروف الجوية ، وإنما نتج بالأحرى عن التخزين المتواضع والحشرات والماء .

ووفقا لما شرحته بالفعل ، فقد تكون التكنولوجيا نعمة أو نقمة . فلم أر أجهزة تكييف تعمل بشكل طيب فى أى متحف من المتاحف التى عملت بها فى الولايات المتحدة الأمريكية ، والتى يصعب تصور وجود دولة أخرى أكثر منها تقدما. فكلما كان المتحف أحدث تعددت مشكلات النظام الحديث لتكييف الهواء الملحق به . ويعد استخدام مثل هذه

الأنظمة التقنية العالية فى بلادمثل اليمن ،حيث التمويل محدود، والتيار الكهربائى غير ثابت، وينقطع بصورة متكررة ، بمثابة البحث عن المتاعب . ولقد وضحنا من قبل أن التقلبات العديدة والقوية فى الحرارة والرطوبة النسبية تلحق بالمقتنيات ضررا أشد مما تلحقه الظروف المستقرة نسبيا ، حتى لو كانت هذه الظروف بعيدة عن المعدلات المثلى . ولذا فقد ثبت أن التكلفة الهائلة لإقامة مثل هذا النظام وصيانته يمكن أن يكون لها أثر عكسى إلى حد ما .

ولكن المشكلة الحقيقية هى الافتقار إلى وسيلة اتقاء الحرائق أو أجهزة كشف الحريق . وباستعراض حوادث الحرائق المسببة لكوارث حقيقية ، والتى دمرت مكتبات هامة فى أرجاء العالم على مدار التاريخ ، نجد أن الإهمال الشديد هو السبب . ولا تتوافر لدى إدارة الآثار الوسائل لإقاقة مثل هذه الأنظمة ، كما أن الهبات قد نقصت فى الأعوام الأخيرة، وكان دورى هو المساعدة على حفظ و صيانة المخطوطات القرآنية ، وتوفير مناخ آمن بدرجة مقبولة لسلامتها فى المستقبل ، ويحدونى الأمل فحسب فى أن تسود الحكمة والحظ الطيب ، وأن تظل الكنوز الثقافية المودعة فى دار المخطوطات آمنة لصالح الأجيال القادمة (٢).



حاوية مخطوطات ذات فتحة ساقطة : القصاصات فى غلاف . والغطاء كرتون «بنوافذ» ، وأشرطة كتانية .

Notes

1. See Abdelaziz Abid, '"Memory of the World": Preserving Our Documentary Heritage', *Museum International*, No. 193 (Vol. 49, No. 1, 1997) – Ed.

2. For those interested in learning more about the importance of the find, the project and the conservation treatment, please refer to the following publications: Ursula Dreibholz, 'Der Fund von Sanaa. Frühislamische Handschriften auf Pergament', *Pergament. Geschichte–Struktur–Herstellung*, pp. 229–313, illus. (in German), Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1991; Ursula Dreibholz, 'The Treatment of Early Islamic Manuscript Fragments on Parchment', *The Conservation and Preservation of Islamic Manuscripts*, pp. 131–45, illus., London, Al-Furqan Islamic Heritage Foundation, 1996.

أربعة عشر قرنا من الثقافة الإسلامية : متحف العصر الإسلامي الإيراني

بقلم : زهرة روح فـــار

Zohreh Roohfar

تقدم زهرة روح فار، وهى المسئولة عن الفن الإسلامى ، ورئيسة متحف العصر الإسلامى الإيرانى فى طهران ، وصفا لموضوعات المعرض والوسائل المستخدمة لعرض الفن الإسلامى فى بيئة إسلامية لجمهور يألف الخلفية التاريخية والثقافية للمقتنيات . وقد نشرت المؤلفة ، وهى تعمل فى مجال الآثار عددا من الأعمال عن المنسوجات الإسلامية وموضوعات عن الفلك . وكانت محاضرة زائرة فى متاحف عديدة ، بما فى ذلك المتحف البريطانى . وكانت مسئولة عن إعادة تنظيم مجموعة متحف باستان، التى تضم أكثرمن عشرة آلاف قطعة، ونقلها إلى المتحف الإيرانى الجديد للحقبة الإسلامية .

ساد الإحساس فى إيران بضرورة إنشاء متحف مستقل وشامل لعرض فنونها والأعمال اليدوية الفنية ، نتيجة للأهمية الخاصة للثقافة والحضارة الإسلامية الثرية هناك . وقد وضع تخطيط كبير للسير فى هذا الاتجاه، على مدى عدة أعوام . وأخيرا، تعهدت ثلاثة كيانات مختلفة على بذل جهود ملموسة ومكثفة لتحقيق ذلك الهدف، وذلك بدءا من عام ١٩٩٣ وما تلاها .

وقد تحمل القسم الإسلامى بالمتحف الوطنى الإيرانى مسئولية اختيار الأعمال الفنية اليدوية ، والاستشارة والعرض والتصنيف ، إلى جانب الأعمال التمهيدية لإعداد كتالوجين للمتحف الجديد .

وتولى مركز بحوث الترميم والصيانة بمؤسسة التراث الثقافى الإيرانى مهمة نقل المواد الضخمة ، مثل محاريب الصلاة ، وما شابه، من الطابق الثانى بالمتحف الوطنى الإيرانى (القديم) إلى متحف العصر الإسلامى الجديد .وتكبد الخبراء عناء كبيرا طوال هذه المرحلة فى حماية أعمال الترميم المبكرة ، وترتيب المقتنيات لعرضها بنفس الهيئة التى كانت عليها فى مبانيها الأصلية . فعلى سبيل المثال، إذا كان محراب الصلاة مقاما فى الأصل على ارتفاع ٥٠ سنتيمترا من أرضية المسجد الذى كان ملحقا به ، فإن هذا الوضع كان يراعى. وكان من الطبيعى أن يتم تنفيذ هذه المهام بمساعدة خبراء القسم الإسلامى، وبدراساتهم التاريخية للمبانى المعنية . وقد روعى توخى الحرص عند تركيب هذه المواد الضخمة، بحيث يمكن إعادة وضعه بسهولة حينما يتطلب الأمر ذلك فى المستقبل.

وقد أتم معماريون مهرة تصميم المتحف وعمارته الداخلية ، وقام مصممون من خبراء الجرافيك بإعداد قسم استعلامات الزوار. وعلى هذا فإنه بفضل التعاون بين هذه المجموعات الثلاث ، أمكن افتتاح متحف العصر الإسلامى الإيرانى فى ٢٢ أكتوبر عام ١٩٩٦ ،الذى تحقق فيه عرض متطور .

ويتبع مبنى المتحف طراز العمارة الساسانية، ذات القباب الأربع ، ويحتل المبنى مساحة قدرها ٤٠٠٠ متر مربع ، ويضم الطابق الأول مدرجا وقاعات عرض مؤقتة . وفى الطابق الثانى رتبت المقتنيات حسب الموضوعات ، وفى تسلسل زمنى . أما الزخارف المعمارية المعروضة فى الطابق الثالث فهى موضوعة وفقا للعصورالتاريخية. وتغطى المواد المعروضة فى هذا المتحف الكبير أربعة عشر قرنا من الحضارة والثقافة الإسلامية، وتؤلف غالبا تشكيلة من مقتنيات منتقاة من القطع المستخلصة خلال أعمال التنقيب العلمية، والتى تمت فى مناطق مثل نيسابور والرى ، وجورجان ، شوسن (سوسه) أو نقلت من المجموعات الثمينة ، كتلك التى بضريح الشيخ صفى الدين الأردابيلى .

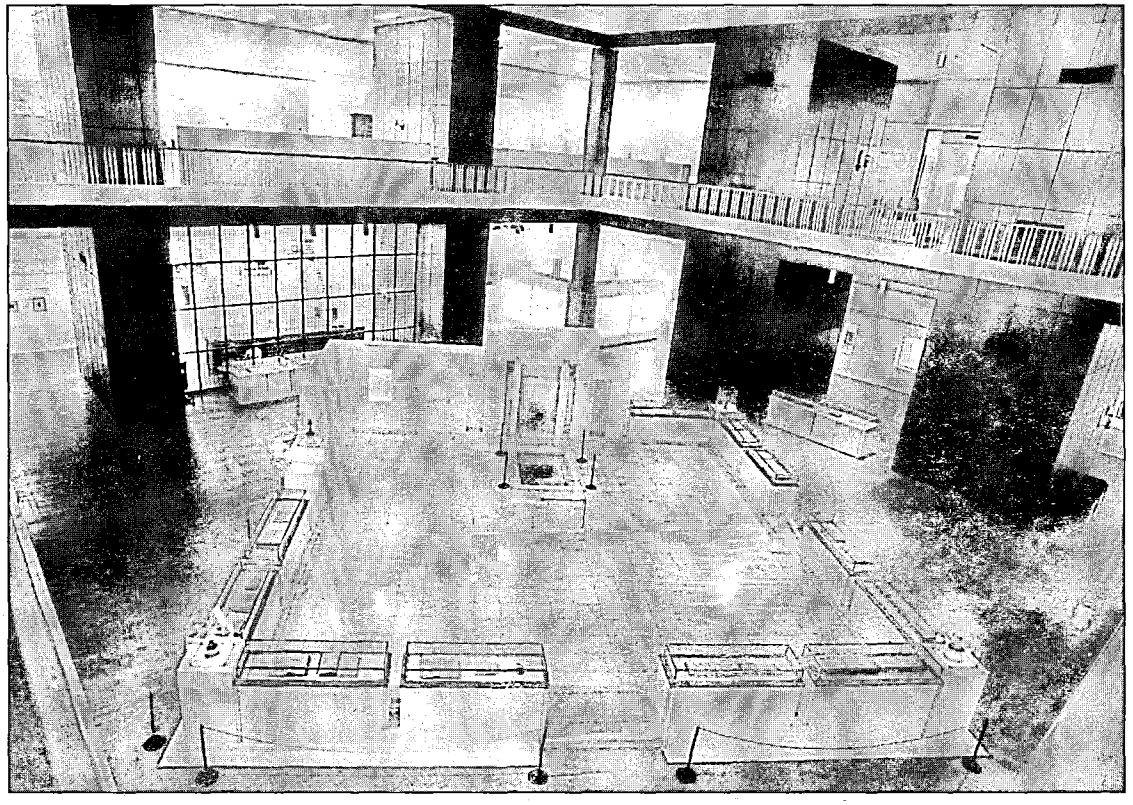
كنز من المخطوطات

والبقعة المركزية فى المتحف ، هى مساحة مربعة ، فيها كنز من المخطوطات القرآنية ، ونجد كذلك نافذة خشبية من القرن الخامس الهجرى ،منقوشا عليها سورة الإخلاص ، كما حفرت عدة آيات قرآنية على باب خشبى ، وهما مقامان على حائط ، ويلفتان نظر الزوار إلى أنهم يدخلون منطقة روحية كلية ، والتى يكتمل طابعها المقدس ، بمحراب للصلاة حجرى يرجع إلى القرن الحادى عشر الهجرى، وسجادة صلاة رائعة ، وأدعية وتسابيح تدفئ القلب، وترتيل رخيم لآيات القرآن الكريم .

ويمتد زمن المخطوطات من القرن الثالث إلى القرن الرابع عشر الهجرى . وكتبت أقدم المخطوطات على جلود الغزلان وبالخط الكوفى. وكما نعلم ، فقد كتبت المخطوطات القرآنية الأولى بالخط الكوفى . وقد سجل السلطان «على مشهدى » ما يلى :

يعتبر الخط الكوفى علامة من بين العلامات المقدسة ، ومعجزة من المعجزات، ونسخ القرآن الموجودة التى كتبها ولى الله إمام المتقين ، الإمام على « رضى الله عنه» هى نماذج للخط الجميل ، والوقار والتكوين المتقن ،وتوازن الكلمات بطريقة

ترجمة: د . حمدى الزيات



يحتل الجزء الأساسى بالمتحف ساحة مربعة ، حيث تعرض فيه مخطوطات قرآنية من القرن الثالث إلى الرابع عشر الهجرى

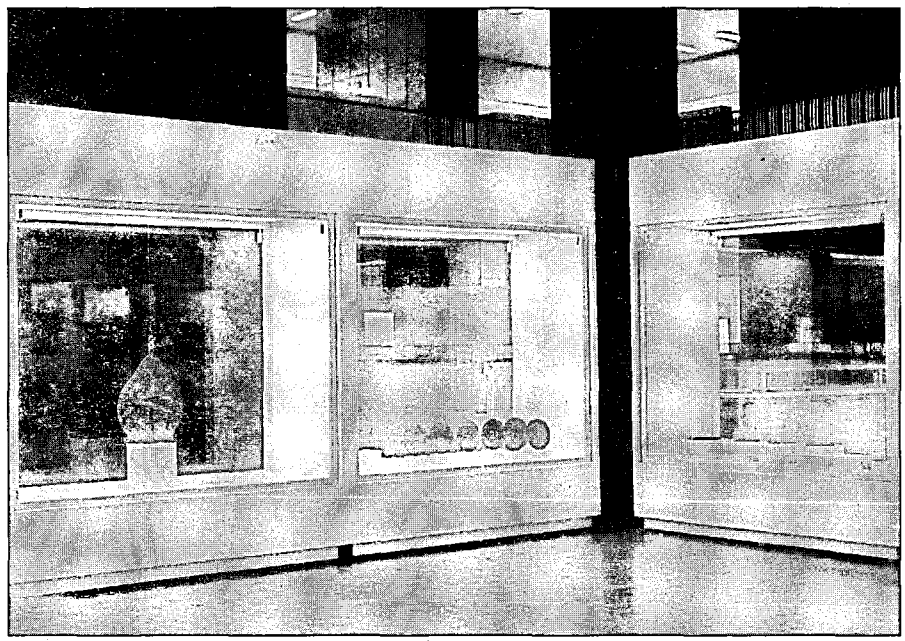
بارعة، وعلى الرغم من أن الإمام على (كرم الله وجهه) لم يبتكر الخط الكوفى، فقد عدل فيه عن دراية. ويقال أيضا إنه علم ٣١٦ كاتبا «الخط الكوفى»(١) .

وتشمل المجموعة أيضا مخطوطة قرآنية تحمل توقيعا إضافيا للإمام على (رضى الله عنه). ويعتقد البعض أن جلد الغزلان كان مستخدما لأن الورق لم يكن معروفا آنذاك. ولكن الفضل بن يحيى الوزير الإيرانى بالبلاط العباسى ، أقام أول مصنع للورق فى بغداد فى الفترة ما بين ١٤٧ و ١٩٤ هجرية (أى ما بين ٧٦٤/ ٧٦٥ و ٨٠٩ / ٨١٠ ميلادية) . وكان الورق المنتج يصدر إلى الأقطار الإسلامية الأخرى أيضا ، وربما يعود السبب فى استخدام جلد الغزلان فى كتابة المخطوطات إلى صلابته .

ونلاحظ أن المخطوطات القرآنية قد دونت بالخطوط الستة التى ابتكرها ابن مقلة بدءا من القرن الرابع الميلادى وما بعده ، وهى خط الثلث ، والنسخ ، والمحقق ، والريحان ، والتوقيع ، والرقعة . أما الخط الكوفى ، فقد استخدم فى كتابة أسماء السور . وهكذا نجد مخطوطات قرآنية رائعة كتبت بهذه الخطوط، وتحمل توقيعات فنانين مثل ياقوت المستعصى، وعماد الطاووسى ، وأحمد السهروردى ، وبير محمد ثانى ، وكذلك أحمد نيريزى، وضياء السالطان . وتعرض أغلفة وزخارف رائعة تظهر للعيان فى هذا المتحف .

وتوجد فى الساحة المحيطة بالكنوز القرآنية ، مخطوطات علمية وأدبية وتاريخية، مثل المسالك والممالك وعجائب المخلوقات ، وذخائرملوك خوارزمشاه ، وديوان حافظ ، والشهنامة والمثنوية ، والمانوية ، وقصائد السعدى ، وروضة الصفا ، وتاريخ حافظ والعرب .. إلخ . وهى معروضة تحوطها الرعاية اللائقة ، لموضوعاتها وتسلسلها التاريخى. ومن أقدم هذه المخطوطات قواعد الخلاص ، والموضوع فى ٥٥٧ هجرية (١١٦١ – ١١٦٢ ميلادية). وإضافة إلى مادة الموضوع ، يمكن أن تكون كل فنون الكتاب، بما فى ذلك عمل الغلاف والتجليد ، والاستنارة الروحية والخط والرسوم أحيانا موضع إعجاب .

وعلى الجدران المحيطة بالساحة الرئيسية، تطوق المخطوطات المعروضة أعمالاً خطية ورسومات زيتية مصغرة قيمة. ويتمتع الخط العربى بوضع شديد التبجيل بين الفنون الإسلامية ، ويعتبر فنا مقدسا تشكل على أيدى الفنانين . ويمكن القول بأنه منذ الأيام الأولى للعهد الإسلامى ، والمفاهيم المتجسدة. فى القرآن الكريم ،تتحقق بصورة مادية فى صورة كتابات بديعة، كما أن الخط متأصل فى الدين الإسلامى . وتعرض هنا الأعمال الخالدة لمثل هؤلاء الخطاطين العظماء من أمثال مير عماد ، وعبد المجيد محمد حسين ، ومحمد صالح ، وكذلك ميرزا كوشاك وصال ، وذلك إلى جانب عينات غير متوقعة لخطاطين



قاعة الأجهزة الفلكية وتحوى مقتنيات ترجع بعيدا إلى عام ٥٥٨ هجرية (١١٦٢ / ١١٦٣ ميلادية).

مجهولين ، مثل تلك الصفحة المكتوب عليها «هو الفتاح العظيم »، وذلك فى خضوع جدير بالثناء ، أدى بالفنان إلى الاعتقاد بأنه من التزيد أن يوقع باسمه .

وفى هذا القسم نجد صورا زيتية منمنمة تنتمى لمدارس هرات وشيراز ، ومدارس هندية ومغولية ، ومن أصفهان ، ويمثل كل منها قمة عالية فى تطور مدارس التصوير الزيتى خلال تاريخ الفنون الإسلامية، ومن بين هذه المدارس يمكن لشهرة مدرسة هرات – التى استوطنت فى الهند ، والتى أدخلت تعديلات ، واشتهرت باسم المدرسة الهندية أو المغولية أوالإيرانية الهندية – أن تكون موضع الإعجاب خلال مراحل تطورها .

أدوات الحياة اليومية فى أشكال فنيـــة

فى الأركان الأربعة لهذه الساحة ، عرضت فى أقسام منفصلة ، مقتنيات، مثل وسائل الإضاءة ، والأجهزة الفلكية ، والأوانى الزجاجية، والأجهزة الطبية .

وتعرض أجهزة الإضاءة تطور هذه الوسائل، بدءا من الأعوام الأولى للإسلام وحتى نهاية العهد الصفوى . وهى تضم قناديل بسيطة ، أو قناديل شمعية ذات أعمدة مصنوعة من السيراميك غيرالمصقول .كما تضم قناديل من الحجر الكريم ، يعود تاريخها إلى القرنين الثالث والرابع من الهجرة. وفى القرنين الخامس والسادس من الهجرة ، نشاهد نظائر أكثر تطورا من مصابيح السراميك الشمعية، وزخارف لقناديل برونزية ذات قوائم . ومن الأشياء التى يمكن أن تثير الإعجاب دلايات زجاجية مزدانة بزخارف ملحقة بها . كما يظهر فى المعرض تشكيلة من شمعدانات العهد الصفوى ،المصنوعة من النحاس الأصفر والمحفورة ، وكذلك دلايات من نحاس أحمر وفضة .

ونجد من بين الأجهزة الفلكية أجهزة الاسطرلاب التى يمتد تاريخها من القرن السادس الهجرى إلى نهاية عهد كچار (Qa-jar) . ويرجع تاريخ أقدم جهاز اسطرلاب فى هذه المجموعة إلى عام ٥٥٨ هجرية (١١٦٢ / ١١٦٣ ميلادية) وهو الذى صنعه محمد بن حامدالأصفهانى . وقد وضعت الجوانب التعليمية للمعرض فى الاعتبار عند عرض أجهزة الاسطرلاب المسطحة . كما قدمت الأجزاء المختلفة للأجهزة منفصلة ، ولقدكان أحد أجهزة الاسطرلاب المسطحة التى عرضت من صنع عبدالعلى محمد رافع الچربى فى عام ١٢٤٧ هجرية (١٨٣١ / ١٨٣٢ ميلادية). والجهاز الآخر الذى صنعه خليل بن الحسين على محمد . وتضم المجموعة كرة من النحاس الأصفر حاملة شهور السنة الإثنى عشر، والتى تنفصل عن بعضها البعض عند خط استوائها بخطوط الزوال ، صنعت عام ٥٣٥ هجرية (١١٤٠/ ١١٤١) . ونجد بين العرض مادة فلكية أخرى ، وهى نسخة من القرن الثامن الهجرى لكتاب عبد الرحمن الصوفى الرازى ، عن مجموعات الكواكب . وقد اشتهر الرجل فى القرن الرابع الهجرى بأنه عالم فلكى، وكان معاصرا للملك الديلمى (عز الدولة) ،والذى كان أيضا يراقب النجوم .

وعندما ندلف إلى قسم الأوانى الزجاجية

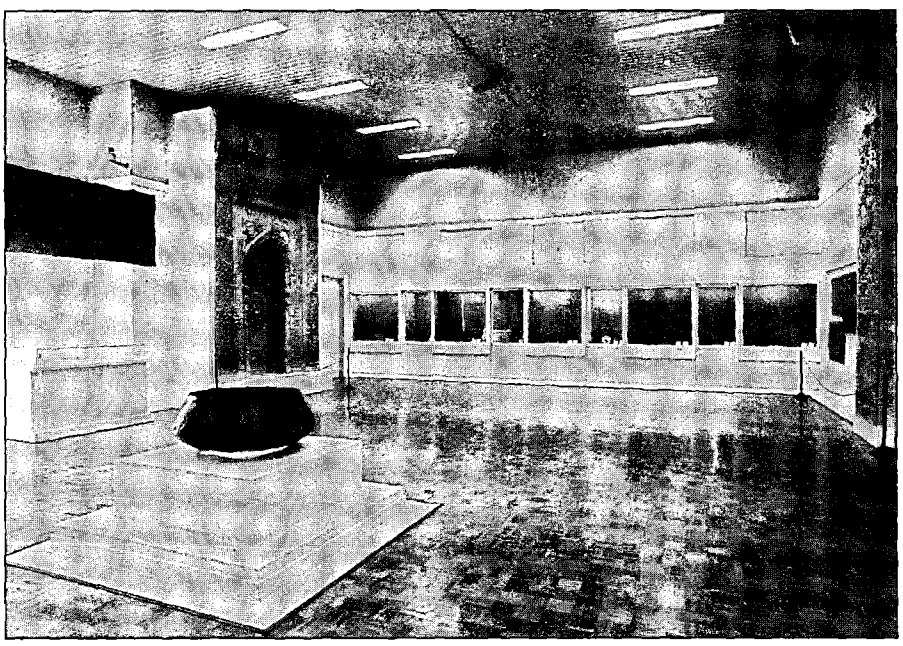
والأجهزة الطبية ،يمكن للمرء أن يتأمل ذروة فن الصناعة الإسلامية المبكرة للزجاج . وكانت أهم مراكز صناعة الزجاج ذاك الوقت هى الرى ، وشوش ،وجورجان ، وكذلك نيسابور. وقد هاجر عدد كبير من صناع الزجاج الإيرانيين بعد الغزو المغولى إلى الأقطار الإسلامية الأخرى ، وبعد ذلك، تدهور هذا الفن فى إيران، وعلى الرغم من بقاء بعض المنتجات الزجاجية من العهد الصفوى حتى وقتنا هذا ، وبفضل جهود أمير كبير ، فى عهد كچار ، أنشئت ورش لصناعة الزجاج فى البلاد، ولكنها كانت محاولات غير ناجحة، ومن بين المعروضات الزجاجية أدوات المعامل الطبية، بما فى ذلك أدوات فصد الدم، وأنابيب الاختبار التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر .

وقد تلقى فن الكتابة المقدس وأدواته المتصلة بها ، وكذلك استخداماتها، عناية خاصة فى قسم من هذا الكنز الضخم، المخصص للقرآن الكريم وفن الكتابة . ويعرض فى هذا القسم عدد من المحابر المصنوعة من الحجر والزجاج والمعدن، من مختلف العهود الإسلامية ، إلى جانب علبة أقلام برونزية تحتوى على محبرة ، وأدوات كتابية أخرى، وعلب أقلام رائعة من الفضة والذهب المطروقين من العصر السلجوقى. ويضم هذا القسم أيضا علب أقلام عديدة مطلية ، وصناديق لأدوات الكتابية ، والتى قام بصناعتها فنانون مبدعون من عهد الصفويين ، والكچار ،من أمثال أكا نچف ، ومحمد زامان ، وفتح الله ، ومحمد إسماعيل .

وتوجد ثلاث قاعات رئيسية فى الطابق الثانى بجوار الساحة المركزية والخلوات الأربع الخارجية ، وهى مخصصة لفنون السيراميك والأعمال المعدنية والمنسوجات (سجاد وأقمشة) ويظهر بوضوح فى قاعة السيراميك تطور هذا الفن منذ القرون الإسلامية الأولى، وحتى نهاية عهد كچار، ونشاهد معروضا كذلك لتلك التقنيات المتنوعة، مثل النماذج المقولبة، والصقل أحادى اللون ، وطلاء الصقل بالرش، والرسم بالزيت على قصاصة تحت طبقة مصقولة شفافة ، وغالبا مايكون ذلك مصحوبا بكتابات كوفية منتمية فى معظم الأحيان للقرنين الثالث والرابع الهجرى . وقد صنعت كل هذه الأعمال اليدوية الفنية فى مراكز إيرانية لتصنيع السيراميك، مثل نيسابور، وشوش ، واصطخر والرى. ويمكن أن تلقى ذروة فن السيراميك فى العصر السلجوقى الإعجاب،عندما كانت تتم صناعة طبقة «المينا »(أو الرسم فوق سطح مصقول) ، وكذلك المواد الخزفية اللامعة فى الرى ، وكاشان ، وجورجان . وتتضمن موضوعاتها الزخرفية وسماتها غالبا ملاحم إيرانية وقصصا رومانسية ، وغالبا ما تكون مصحوبة بأبيات شعرية. وتتألف الأعمال الفنية التى ترجع إلى القرن الثامن الهجرى أساسا من مواد مطلية بصورة رائعة بالذهب وأسفلها طبقة رسم مصقول ، صنعت فى سلطان آباد، وكاشان . ويتراءى بوضوح تطور فن السيراميك ، على أوانى « كوباتشى » زرقاء وبيضاء ، والمصنوعة فى القرنين الثامن والتاسع الهجرى .

وتوضح المقتنيات المعروضة فى قاعة الأعمال المعدنية الفسيحة تنوعا فى الوسائل الفنية المستخدمة عبر الزمن . ونجد هنا مجموعة أوانى فضية من أذربيجان من القرن الرابع الهجري . وهي تحتوي على أوعية منقوشة بالمينا السوداء ، وأصص للزهور، وصينية عليها نقوش هى «بركات الأمير» أبى العباس ولكن بن هارن . ويمكن تتبع تطور تقنيات تطريق الذهب والفضة على الأسطح البرونزية خلال القرنين السادس والسابع الهجرى . بملاحظة مجموعة مقتنيات متنوعة مصنوعة فى همدان . ويدعو للإثارة أيضا تلك النماذج المتنوعة من الشمعدانات النحاسية المنقوشة. والتى تحوى أشعارا فارسية وتنتمى للعهد الصفوى . ومن بين المعروضات مجموعة من الصلب المطعم بالذهب المطروق من القرن الثالث عشر الهجرى ، والتى صنعها الحاج عباس أصفهانى ، وهى تحمل كتابات فارسية وعربية .

وفى قاعة المنسوجات أقدم قطعة نسيج، وهى ثوب حريرى من قطعتين ، وقد عثر عليه أثناء الحفائر فى الرى، وهى تعود فى تاريخها إلى العصر الإسلامى المبكر . ويظهر جليا فى



تعرض القاعة المخصصة للقرنين السابع والثامن عشر الهجريين ملامح للأعمال المعمارية من عهد إلخانيد (Il-khanid) ، ممثلة فى محرابين للصلاة .

هذه العينة استمرار الأساليب والتقنيات والأنماط الزخرفية الساسانية ، والإصرار على هذه التقنية النسيجية ، وإن كان ثمة سمات مختلفة، وكتابات كوفية تقول «رجل كبرت همته وكثرت قيمته » و «رجل تاه أصله وزكا فعله» ، أمر واضح فى القماش الحريرى الذى يرجع إلى القرن الرابع الهجرى . كما توجد أيضا عينة فريدة من قماش حريرى من العصر السلجوقى ، والتى تتبدى فيها بوضوح استخدام طريقة النسج المسماة رانج – أو – نيم – رانج » ، أو بالمعنى الحرفى «درجة ونصف الدرجة ». وتنوع تقنيات النسيج وأنماطه ، يمكن أن يكون موضع إعجاب فيما يتعلق بأقمشة العهد الصفوى ، وتشكيلة المقصبات الدراعى ، والأطلسى .. إلخ ، والقطيفة والأقمشة الحريرية ذات النقوش ، وأشغال الإبرة المتنوعة (جولابيتون – دوزى ، وداهيك– دوزى ، وبايل دوزى ، وأچيد ، دوزى .. إلخ) . ونرى معروضا فى هذا القسم عينة فريدة مطرزة بالقصب تمثل وتشهد على ارتباط فنون مختلفة لدى مدرسة أصفهان تحت حكم الشاه الصفوى «عباس الأول » . وقد قام الرسام الشهير «معين مصاقير من مدرسة أصفهان وتلميذ رضا عباسى ، بنسج هذه المقصبة. كما تزدان جدران هذه الأقنعة بمجموعة من سجاد المحاريب ، والبساتين ، وأشكال دائرية زخرفية ثابتة وأخرى ربع دائرية ، وكذلك تصميمات أخرى مصقولة. ونشاهد من بين هذه المعروضات سجادة منسوجة فى تبريز ، من القرن العاشرالهجرى، وهى تجمع بين أنواع ثلاثة من التصميمات المعروفة فى مجال السجاد(حديقة ، ومحراب صلاة، وأشكال دائرية ، وربع دائرية) . وتوجد على حافتها المتوسطة أبيات من الشعر الفارسى ، بينما يمثل المركز الدائرى للسجادة طيورا تعوم فى بحيرة زرقاء ،ومحاطة بفروع أشجار تحط عليها طيور .

مدخل تاريخى

يشاهد المرء فى الطابق الثالث من المتحف قطعاً فنية إسلامية متنوعة معروضة، مع تركيز واضح على عناصرالزخرفة المعمارية. وهى منظمة فى ترتيب زمنى، بدءا من القرون الإسلامية المبكرة وحتى القرن الثالث عشر الهجرى . الأمر الذى يعين الزائر على إدراك الكيفية التي شكلت بها الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية الخاصة عملية التطور الفنى . وفى هذاالسياق ، فإن العملات النقدية المسكوكة فى كل عصر من هذه العصور، والمعروضة بالمتحف ،مع إشارة للخلفاء والملوك الذين سكوها، وإلى أماكن سكها كذلك ، تشكل أهم الوثائق التاريخية فى تصوير عهود الرفعة والتدهور والحالة السياسية عبر القرون . وتوجد فى هذا الطابق كذلك نقوش جصية مأخوذة من الآثار فى الرى، ونيسابور، كما توجد أيضا رسوم جصية (فريسك) من أقدم العهود الإسلامية بإيران ، والتى ترجع إلى القرن الثالث الهجرى، والتى جاءت من قصر سابزبوشان فى نيسابور .

وفى الصالة المخصصة للقرنين الخامس والسادس محراب رائع الجمال . ولوحتان من الجص المحفور بوزون (القريبة من أصفهان). وألواح من القرميد الزخرفى من المدرسة النظامية فى خرجرد ، وهى أعمال يمكن أن تثير الإعجاب ، وتحاط هذه المعروضات بأوان من البورسلين والفخار والسيراميك مصنوعة

فى مـراكـز الصناعـة الشـهـيـرة فى الرى وكاشان، . وأقدم أنواع من البلاط المصقول والمنقوش المصنوع فى العصرالإسلامى ، وهى التى تحمل كلمات «المالك » ، « محمد » ، ويعود تاريخها إلى القرن الخامس الهجرى .

وعندما ندلف إلى الصالة المخصصة للقرنين السابع والثامن الهجرى ، يمكن أن يثير إعجابنا عناصر الديكور المعمارية، ذات الجمال المهيب من عهد إلخانيد (Il-khanid)، والمتمثلة فى محرابين للصلاة ، وأحد هذين المحرابين من الجص المنحوت من مدينة أشتورچان (بالقرب من أصفهان) ، قام بعمله مسعود كرمانى عام ٧٠٨ هجرية (١٣٠٨ / ١٣٠٩ ميلادية) أما الآخر فهو محراب للصلاة مشيد من بلاط خزفى مصقول ومشهور باسم « بوابة الفردوس » قام بعمله يوسف بن على بن محمد ابن أبى طاهر . كما تعرض هنا أيضا أنواع من البلاط المصقول والمموه بالذهب بجوار أوان من السيراميك المموهة بالذهب وقطع فنية معدنية مطعمة بالذهب والفضة المطروقين. كما تزدان الصالة بمخطوطة قرآنية رائعة مكتوبة بخط «المحقق» وتحمل توقيع أحمد السهروردى ،وأيضا عماد المحلاتى .

أما فى القسم المخصص للقرنين العاشر والحادى عشر ، فإن المرء يستمتع بذروة الإتقان التى أنجزت فى فنون عديدة فى هذا العهد الصفوى، وتشمل صورا زيتية مصغرة تقتفى أسلوب المدارس الهندية والمغولية والأصفهانية ، وصورا زيتية بديعة ذات ألوان غير براقة فوق حاويات الأقلام ، وأطراً لمرايا وصناديق لأدوات كتابية ، وقطعا فنية يدوية نحاسية منقوشة – مزدانة فى معظم الأحوال بنقوش فارسية .كما توجد كذلك سجاجيد متنوعة ذات خيوط ذهبية وأقمشة. ويضيف ذلك المحراب المزخرف ببلاط مغطى بالفسيفساء ، والذى تم عمله فى مشهد، قدرا من الجلال على هذه القاعة . ومن الأعمال الفنية المثيرة بصورة كبيرة والمنتمية لهذا العصر ، و قطعة من قماش مزخرفة على طريقة «كالامكار» المرسوم بالفرشاة، وتحمل آيات قرآنية بالخط الكوفى والنسخ والثلث والغبار، بأحبار زرقاء (من النيلة) وقرمزية وذهبية . وقد نسج يوسف الغبارى هذه القطعة خلال حكم الشاه طاهماسب (أنتجت الأقمشة الملونة بالفرشاة بطريقة كالافكار بإشباعها بالنشاء ، حتى يمكن للأحبار والألوان أن تلتصق بسطحها) . ويوجد عدد من القطع الفنية فى وسط هذه القاعة من آثار تشينى خانل من أدربيل ، وتضم أطرا ، وأصص زهور، وجرارا، وأباريق وأوعية ، وتحمل كل هذه المقتنيات خاتم الشاه عباس . ويمكن ملاحظة – استمرار الفنون الصفوية عبر القرنين الثانى عشر والثالث عشر من خلال تطور تطعيم الخشب ، بالصدف أوالعاج، وشغل المرايا فى الخشب ومواد الصلب المطعم بالذهب المطروق، والأوانى الفضية المطلية بالمينا .

ويحوز متحف العصر الإسلامى الإيرانى كل المقومات التعليمية المطلوبة ، من ناحية التصميم والعرض ، وتتميز المعلومات المقدمة مع كل مقتنى بأنها مفهومة مع شرح للقطع الفنية التى تحمل نقوشا، وكذلك لما عليها من نصوص ، ولأنواع الخط. ويمدالزوار بمعلومات وفيرة عندمدخل كل قاعة فيما يتعلق بالموقف السياسى والاقتصادى للعصرالمعنى ، و فنونه البارزة ، والمراكز الفنية ، كما يزودون بالمعرفة العامة ، مع تقديم تذوق مسبق لما سوف يشاهدونه . كما يوجد لدى المتحف كتالوجات، يعرض أحدهما المخطوطات القرآنية فى أماكن حفظها ، ويقدم الثانى الفنون الإسلامية الأخرى مع التركيز على القطع الفنية البارزة فى كل مجال . كما نجد تعريفا أوسع شاملا للمتحف فى شكل شرائح زجاجية وبطاقات بريدية، تجسد تشكيلة من كنوزه.

Note

1. 'Abd ol-Mohammad-Khan Irani (Mo'addeb os-Soltan), *Peidayesh-e khatt va khattatan*, p. 52, Tehran, Ebn-e Sina, 1346/1967.

العيش فى الماضى : متحف الفن التركى والإسلامى

بقلم : نازان أولسر

Nazan Ölcer

متحف الفن التركى والإسلامى فى إسطنبول هو مثال « لعملية التأثير المتبادل وعالمية الفن» من خلال الجمع المدروس بين الفن العثمانى والإسلامى، إلى جانب الفن الشعبى والحياة الشعبية، التى هى وفقا لتعبير نازان أولسر «الامتداد الطبيعى للفنون الجميلة وجذورها فى نفس الوقت » . وقد أصبحت المؤلفة مديرة للمتحف فى عام ١٩٧٨ بعد أن كانت رئيسة لأقسام السجاد والتعليم والمشغولات المعدنية فيه . واشتغلت أمينة مساعدة فى المتاحف العرقية فى ميونيخ وڤيينا ، وباحثة زائرة فى متحف الفن الإسلامى فى برلين . وقد ألفت كثيرا من الأعمال عن السجاد والكليم وفن المشغولات المعدنية وعلم المتاحف والتغيير الثقافى ، واختيرت خبيرة متاحف العالم فى تركيا ، كما نالت اعترافا دوليا وأوسمة شرف تشمل وسام « فارس الفنون والآداب » من فرنسا ، ووسام « الاستحقاق للجمهورية الاتحادية » من ألمانيا ، ووسام kry- kawalerskim order «zem من پولندا، ووسام Cavalieri di Omri » من إيطاليا .

إذا كنت تعيش فى بلد أغلبية سكانه من المسلمين ، وفيه أعمال فنية لا حصر لها من كل مناطق الثقافة الإسلامية، ابتكرت فى الماضى القريب والبعيد . فلن يكون من المستغرب أن تواجه هذه الأعمال فى كل خطوة باعتبارها جزءاً أصيلا من الحياة هناك.

والأعين المثقفة تتعرف عليها ، بالطبع ، وتتعرف على الآثار والتحف اليدوية المتوارثة من حضارات ماضية أخرى خارج التقاليد الإسلامية . وربما تكون هذه أعمالا معمارية ، سواء كانت قائمة أو كانت أطلالاً ، أو تجليدا لكتاب ، أو ورقة واحدة من كتاب ، أو صورة جصية جدارية باهتة ، أو نافورة حائط مخبأة فى ركن .

ولكن آثار الماضى هذه بالنسبة للأغلبية الساحقة ، هى منظر اعتادوا عليه . إنهم لا يعرفون ولا يتعجبون من كيفية ورود هذه الأشياء هنا ، ومتى ولأى غرض صنعت ؟ إنها مجرد جزء من الحياة اليومية ، وبينما يظل بعضها باقيا فإن البعض الآخر يختفى مع مرور الزمن. وليس هناك وعى بالطريقة التى تثرى بها هذه الإبداعات من الماضى، وتؤثر على مفاهيمنا الجمالية ، وتضيف إلى أبعادها، حتى لو كانت هذه العملية دون وعى . وعندما تنشر النساء بلا مبالاة غسيلهن على حبال ممتدة بين شواهد القبور العتيقة فى الجبانات المحاصرة بالبيوت فى الأحياء الفقيرة ، فهل يرجع ذلك إلى أن الأحجار جزء مألوف فى بيئتهن ، أم أن الأحجار لا تعنى بالنسبة لهن أكثر من فرع شجرة ؟ .

إننا معتادون فى تركيا على الأشخاص الذين ليست لديهم أية فكرة عن اسم المسجد أو النافورة فى المنطقة المجاورة ، حيث عاشوا سنوات طويلة، وهم يهزون أكتافهم إذا سئلوا عن تاريخ تشييدها ،أواسم من شيدهما. ربما يعود هذا الموقف جزئيا إلى قبول الشعوب الشرقية للقدر والطبيعة المؤقتة لكل شىء فى هذا العالم ، ولكنه يعود أيضا إلى حد ما ، إلى تدفق الوافدين الجدد إلى مدننا المزدحمة ، الغرباء عن هذا الماضى ، وأيما كان السبب ، فإن النتيجة هى أنه لا أحد تقريبا يقلقه بشكل خاص قطع شجرة عتيقة ، أو إزالة منزل تاريخى ، أو سرقة نقش ما، أو تآكل تدريجى لأثر ما بسبب الإهمال ، ومن المؤكد أنه سيتم نسيان الواقعة قبل مرور وقت طويل .

وإذا كان هذا هو الحال فى مدننا الكبيرة، فكيف يكون إذن فى قرانا ومدننا الصغيرة ؟ . لسوء الحظ ، فإن الإجماع العام فى كل مكان يبدو أنه هو الاتفاق على أن المطلوب هو التغيير فى أقصر وقت ممكن وبأى ثمن . ونظرا لأن تكنولوچيا الاتصالات المتقدمة تنقل مشاهد من العالم العصرى إلى شاشات التليفزيون ، حتى فى أقصى منطقة فى البلاد، فإن الرغبة فى التشبه بالعالم الخارجى بأسرع ما يمكن تصبح غير قابلة للمقاومة ، مقتلعة أساليب الحياة والأزياء والعادات الأخرى والتقاليد التى استمرت على مدى قرون .

وفى ظل هذه الظروف ، أى فرصة يمكن أن تكون لدى أمين المتحف لجمع وبحث أعمال الفن الإسلامى ، والعمارة المحلية ، والفن الشعبى والزى التقليدى ، وأعمال التراث الأخرى؟. وإذا لم يكن الأمناء مكتفين بالمجموعات الموجودة والثابتة التى جمعت فى الماضى ، فهم يحاولون جمع قطع إضافية ، أو أشياء جديدة ومواد مرتبطة بالحياة اليومية والتى يعتقدون أنها يجب أن تدخر للأجيال القادمة فى عالم سريع التغير، فهل يمكن أن ينجحوا ؟.هل يستطيعون أن يقنعوا أئمة وحراس المساجد فى المدن والريف الذين ينتهزون أول فرصة لاستبدال السجاجيد الممتازة التى بليت وهى مفروشة على أرضيات الأحجار الباردة ، والتى أمكن لها بشكل ما أن تعيش فترة طويلة ، بالسجاجيد الجديدة المصنوعة آليا، والتى تغطى الأرض من الحائط للحائط، إن تلك السجاجيد البالية هى أقيم بكثير ، ويجب الحفاظ عليها. كيف يمكن أن يشرحوا لشاغلى منزل قديم يعانون من عملية

ترجمة: سعاد الطويل

جلب المياه فى دلاء من البئر إلى مطبخهم القديم ، والذين يتوقون إلى هدم هذا المنزل القديم وبناء منزل حديث مريح بدلا منه ، أهمية منزلهم القديم بالنسبة لتراثنا المعمارى؟. ألن يسألو أنفسهم إذا ما كانوا سيفكرون بشكل مختلف لو كانوا فى وضع هؤلاء الناس؟ .فى حياتى المهنية الطويلة كثيرا ما سألت نفسى هذه الأسئلة .

تحدى التغيير

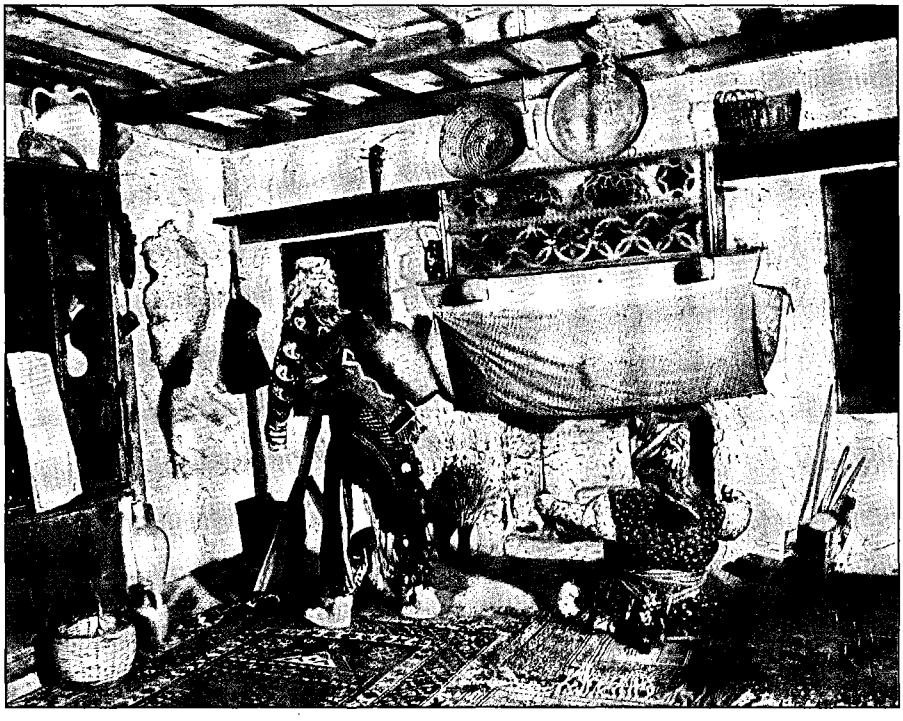
فى محاولاتى للحفاظ على أعمال الماضى، أحيانا فى موقعها الأصلى ، لكن فى أغلب الأحيان فى المتاحف ، كنت أشعر بالعجز فى مواجهة الظروف البيئية سريعة التغيير . لقد تمت برمجتنا للحفاظ على «الماضى » ، ولكن كيف يمكن أن نشرح الحاضر والمستقبل لأولئك الذين سيأتون بعدنا؟. لقد درست وأثارت اهتمامى مجالات عديدة فى الفن التركى والإسلامى ، ولكن فى نفس الوقت جعلت هدفى دراسة الفن الشعبى والحياة الشعبية التى هى الامتداد الطبيعى للفنون الجميلة ، وفى نفس الوقت جذورها ، وأن أعرض الإثنين تحت سقف واحد .

فى قرانا ، كان الناس منذ وقت قريب ينسجون السجاد، ومازالوا ينسجون على أنوال شبيهة، وبنفس الخامات ، والتى كانت فى الماضى نماذج من الإنتاج يحتفى بها. ومتحفنا يحتفظ باعتزاز بعينات من الأشغال المعدنية يرجع تاريخها إلى عدة قرون ، بينما فى الأناضول مازال الحرفيون يصنعون أشياء باستخدام نفس الأساليب التى كان يستخدمها نظراؤهم فى القرن الخامس عشر. إن الأباريق والقوارير الخاصة بالطقوس، والتى كان يحملها خدم القصر المصاحبين للسلطان المصورة فى الرسومات الدقيقة، ما زال يصنعها بنفس الأشكال الحرفيون الأتراك كبار السن فى القرى الجبلية .

إن اقتفاء أثر التغيير الثقافى أمر لا يقل أهمية عن الاستمرارية الثقافية ، وعملية التغيير هذه ونتائجها يجب أيضا الحفاظ عليها للأجيال القادمة . ورغم أن هذا الأسلوب طبيعى بالنسبة للمتاحف العرقية ، إلا أنه لم يكن من السهل تطبيقه فى متحف الفن التركى والإسلامى الشهير بمجموعاته المبهرة من السجاد القيم ، والمخطوطات ، والأشغال المعدنية، والسيراميك ، والأشغال الخشبية .

ولفترة طويلة كان مؤرخ الفن المتزمت يريد أن يعرف ما الذى تفعله هذه الأشياء «الخشنة والبدائية » بين الأعمال الفنية رفيعة الذوق التى يضمها المتحف . نعم إن لدينا سبح نادرة من العاج والكهرمان وعرق اللؤلؤ، التى استخدمها جميعا السلاطين ، ولكن كان من الصعب إقناع زملائى بأن هذه السبح قد تم صنعها على مخرطة خشبية بسيطة، مثل تلك التى اشتريناها من آخر صانع عظيم للسبح قبل وفاته ، وقد حصلنا مع المخرطة على كل الموادالخام والسبح التى لم يكن قد استكمل صنعها .

لقد كان لدينا آلاف السجاجيد ، ولكن لم يكن لدينا نول سجاجيد واحد. ولم يكن لدينا عينات من الصبغات النباتية ومن مقصات أو أمشطة السجاجيد ، إننا نملك أبوابا منحوتة من القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وصوانات وألواح مجهزة من القرن الثامن



منظر داخلى لمنزل ريفى نمطى فى غرب الأناضول ، أعيد بناؤه طبقا للتصميم الأصلى باستخدام عناصر خشبية أصلية .

صالة احتفال الديوانية فى قصر إبراهيم باشا ، وهى الآن صالة عرض للسجاد والأعمال الفنية من العصر العثمانى الكلاسيكى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر

عشر، صنعها صناع مهرة . وفى الحجرة الخشبية المجلوبة من منزل قروى (الذى تم هدمه لإفساح المكان لبناء منزل جديد) فى غرب الأناضول ، كان هناك نفس النوع من الصوانات ، وإن كانت أبسط ، والتى يمكن رؤيتها فى موقعها الأصلى لتوضيح وظيفتها. وقد كان لدينا أمثلة من أقمشة نادرة من قرون عديدة ، وأنوال لعمل الأقمشة التى جلبناها من بورصه ، وهى مدينة تشتهر فوق كل شىء بالحرير والقطيفة والمناشف . وتتكون الأنوال من عدد لا حصر له من القطع المختلفة ، والتى كانت سرا غامضا بالنسبة لأغلبنا ، ومع ذلك، فإن هذه الأقمشة المشهورة كانت تنسج على أنوال مطابقة أو شبيهة بهذه الأنوال .

هل أصبنا بخيبة الأمل ؟ بالطبع ! عندما سافرنا طوال أيام للوصول إلى قرية نائية لنشهد ونوثق حفل زواج ريفى أصلى، عرضت علينا العروس جهازها الذى شرحت بفخر أنه لا يحتوى على أى شئ من صنع القرية . وعندما بحثنا عن أدوات الحرفيين المحليين ، واكتشفنا أنها أصبحت لا تستخدم، أصبنا بالفزع ،لأننا واكتشفنا أننا قد تأخرنا كثيرا.

نقطة تحول

إذا كانت هاتان المجموعتات اللتان تختلفان فى الطابع والأصل ، تحظيان بإعجاب زوار متحف الفن التركى والإسلامى اليوم ، فإن هذا يرجع بدرجة كبيرة إلى مبنانا الجديد، الذى انتقلنا إليه فى عام ١٩٨٣، والذى يشير إلى نقطة انتقال حقيقية فى حياة المتحف.

لقد أثارت حركة الاستشراق ،التى أثرت على كل مجالات الفن فى القرن التاسع عشر، والمصنوعات الشرقية ، التى كانت تعرض فى معارض العالم الدولية ، والافتتان الغربى «بالشرق » ، وإن كان يتركز أساسا على التحف القديمة والمواقع الأثرية ، اهتماما واسع النطاق بالفن الإسلامى ، وقد أنشئ متحف الفن التركى والإسلامى – وهو آخر متحف أنشئ فى الإمبراطورية العثمانية – فى الأصل كإجراء احتياطى ضد تهريب أعمال الفن الإسلامى من أراضى الإمبراطورية العثمانية الشاسعة . وبعد فترة طويلة من الإعداد، افتتح أخيرا فى عام ١٩١٤ فى ««الإيماريت » (المطبخ العام) الملحق بجامع السليمانية . وفى ذلك الوقت، كان ذلك المبنى بلا شك خيارا مقبولا ، ولا يمكن إنكار أهميته المعمارية، ولكن لم يكن به مجال لتطوير المتحف . ولم تكن إعادة الترتيبات الصغيرة وبعض المحاولات للتمشى مع التكنولوجيا المتقدمة فيما بين عامى١٩١٤ و١٩٨٣، أكثر من تدابير تجميلية بعيدة كل البعد عن التغييرات الجذرية التى كانت ضرورية .

وجاءت الفرصة عندما تقرر فى نهاية الستينيات نقل المتحف إلى قصر إبراهيم باشا. هذا المبنى من القرن السادس عشر كان يوجد على حافة ميدان السباق القديم فى مركز إسطنبول التاريخى . وكان القصر فى

حالة تهدم ، وكانت أجزاء منه ، قد شغلتها مؤسسات مختلفة ، لذلك كان يحتاج لفترة طويلة للإصلاح والترميم . وقد بدأ العمل فى المبنى فى ١٩٦٨ ، واستمر متقطعا حتى ١٩٨٢ . وقد اشتركت أنا وزملائى فى كل مرحلة من مراحل أعمال الترميم فيما بين ١٩٧٢ و١٩٨٢، وكنا سعداء ومتحمسين بالمشاركة فى إعادة هذا المبنى الرائع للحياة مرة أخرى . وعندما كنت أسير فوق السقالات الخشبية وأنظر فى الحجرات الفارغة والممرات الطويلة، فى حين يعصف هواء الشتاء البارد من خلال الفتحات التى بلا نوافذ، والمداخل التى بلا أبواب – كنت أتصور متحف الفن التركى والإسلامى كما سيكون بعد عدة سنوات .

وكانت الميزة فى انتقالنا من مبنى تاريخى إلى آخر، أننا استطعنا أن نتعاون مع الفريق الفنى خلال كل عملية الترميم ، وأن نقدم له الإرشادات التى تتناسب مع احتياجاتنا . وعلاوة على ذلك ، فقد كان موقعه مثاليا فى قلب المدينة القديمة ، إلى جانب أيا صوفيا ومسجد السلطان أحمد (الجامع الأزرق) والمسرح القديم .

كان ابراهيم باشا قد شغل منصب كبير الوزراء فيما بين قام ١٥٢٣و ١٥٣٦، خلال الجزء الأول من حكم سليمان العظيم ، وكان قصره فى وقت ما من أهم أمثلة العمارة العلمانية التى عاشت من القرن السادس عشر. وتوفر تلك الأجزاء التى ما زالت قائمة منه إطارا مناسب لمجموعات الفن العظيمة الخاصة بالمتحف ، وتترك مكانا أيضا لعرض المجموعة العرقية التى قضينا سنوات طويلة فى جمعها .

وعندما انتقلنا فى النهاية إلى المبنى الجديد قررنا أن نستخدم الصالة فى الدور الأرضى للمعارض المؤقتة، أساسا للمجموعات من الخارج ، والتى تشمل أيضا كل من الأعمال الفنية التاريخية والمعاصرة من آسيا وأوربا وأمريكا الشمالية والجنوبية . وهذه المعارض تعطى الزوار الفرصة لرؤية مفاهيم وأساليب مختلفة من الفن . وأنا أعتقد أن هذه وظيفة هامة لمتحف يضم فنا إسلاميا، إن حجم التبادل السياسى والثقافى الذى حدث على مدى قرون طويلة بين البلدان والقارات ، والتأثير الذى نتج من ذلك على فنها، يمكن أن يرى ويفهم بوضوح فى تلك العروض المختارة جيدا . إنها تفيد فى تذكير الزائرين بعملية التأثير المتبادل للفن وعالميته .

ويتم الدخول إلى الصالة العرقية فى الدور التالى عن طريق الفناء . وهنا تقدم المشاهد المصورة بأكبر قدر ممكن من الخيال الذى تسمح به الحدود المعمارية ، لمحات من الحياة التركية التقليدية .

ويوجد فى قسم الحياة البدوية خيمتان، إحداهما خيمة تركمانية مستديرة من اللباد (تعرف باسم « يورت » أو « توپاك إيڤ») وكانت مستخدمة حتى فترة قريبة فى مقاطعة ساليحلى غرب الأناضول ، وتمثل امتداد ثقافة آسيا الوسطى فى تركيا ، والأخرى «كاراشيدار » من شعر الماعز ، من النوع الذى يستخدمه البدو فى جبال طوروس ،جنوبى شرق الأناضول وجنوبه ، والذى يوجد أيضا فى أجزاء أخرى من الشرق الأدنى وشمال أفريقيا . والخيمتان معروضتان بمحتوياتهما، وأثاثهما ونماذجهما ، وتصميمها القائم على أدلة وثائقية عن استخدامها الأصلى.

والمشاهد الأخرى هى منزل قروى بواجهاته ، ومنزلان من الأقاليم من أواخر القرن التاسع عشر ، أحدهما من بورصه والآخر من إسطنبول، ويصوران التأثير الغربى فى تلك الفترة،، وتغير أسلوب الحياة .

ويجب أن أكرر أن هذه المشاهد قد تم مواءمتها مع المساحة المعمارية التى تقع فيها ، لأن ضرورة إيجاد حل وسط بين المساحة الصغيرة نسبيا ورغبتنا فى الحفاظ على ترابط

حجرة معيشة منزل نمطى فى المدينة فى بورصه فى القرن التاسع عشر .

المشهد الكلى، وتمكين الزائرين من فهم ما يرون ، أجبرنا على الالتزام بإطار موضوع ومفهوم واضح . وكما تم بالضبط فيما بين ١٩٨٣ و ١٩٨٥ من استخدام مشاهد تصور الاحتفالات الخاصة بالميلاد والختان والزواج، كإطار للمعرض حول موضوع « الحفلات الانتقالية فى الحياة الاجتماعية » ، فإننا نخطط لعمل لمعرضنا القادم حول موضوع الحرفيين والتجار فى خلفية شارع فى إحدى المدن .

ألف عام من التاريخ الإسلامى

الدور الثانى من المتحف ، الذى يشمل قاعة احتفالات القصر الشهيرة « الديوانية »، التى شاهد منها العديد من السلاطين العثمانيين المواكب والاستعراضات العامة ، مخصص كلية لمجموعة التحف الإسلامية . والمعرض المرتب على أساس زمنى يغطى أكثر من ١٠٠٠ عام من الفترة الإسلامية المبكرة من القرنين السابع والثامن حتى القرن التاسع عشر. وبعض الأشياء هى اكتشافات أثرية من مواقع ، مثل تل هلف وركا وسامارا ،ولكن الأغلبية هى أعمال جمعت من المساجد والمقابر والمكتبات . والأعمال التى اشتريت من أجل المتحف، أو منحت له ، قد بدأت تشكل جزءا له وزنه من المجموعة على مدى السنوات الأخيرة. والسجاجيد الكبيرة التى ينسجم حجمها مع حجم المبنى لا يمكن عرضها إلا فى الديوانية بحوائطها الضخمة ، وأسقفها العالية . والمبدأ الأساسى الذى نتبعه عند ترتيب المعروضات هو دائما عمل توازن بين المبنى والشىء ، وتجنب تكديس المبنى لدرجة تقلل من تأثيره الخاص ، وأعتقد أننا نجحنا فى ذلك .

وغنى عن القول ، أننا نستطيع أن نعرض جزءا صغيرا فقط من آلاف المخطوطات ، ومئات الأشياء الخشبية والمعدنية والخزفية وحوالى ٢٠٠ سجادة فى مجموعة المتحف، إننا نعرض الأشياء بالتناوب أو طبقا لسياق معارض معينة ،استعداد للمواد التى يعالجها خبراؤنا فى الصيانة . والعروض التى تقام فى الخارج هى فرص إضافية لعرض القطع الأقل شهرة فى مجموعاتنا .

ومعمل المتحف للنسيج له أهمية كبيرة جدا بالنسبة للسجاجيد والأقمشة. ونظرا لأن صيانة الأشياء الأخرى خلاف المنسوجات تحتاج إلى تدابير معملية خاصة، وإلى خبراء ، فإن هذه الأشياء ترسل للمعمل المركزى للمعالجة والعناية المتخصصة . أما بالنسبة للمواد الاحتياطية، التى لا تقل أهمية عن صالات العرض ، فإن متحف الفن التركى الإسلامى محظوظ لأن لديه تدابير للتخزين معدة فنيا بشكل كامل .

ترى ما نوع الرسالة التى يجب أن يتبناها متحف مخصص للفن الإسلامى فى بلد له تاريخ طويل فى محيط الثقافة الإسلامية؟ . وماذا يجب أن يكون موقفه بالنسبة لمجتمع متغير ، وما هى الأهداف التى يجب أن يحتضنها؟. هذه أسئلة أعتقد أن الوقت قد حان للإجابة عنها. و فيما يلى ما نطبقه من مبادئ هنا .

أولا ، تعطى أولوية لأمثلة الفن الإسلامى الأرفع مستوى ، وفى نفس الوقت مراعاة الالتزام الصارم بمبادئ الصيانة . وفى هذا الخصوص يجب أن يكون المتحف مثالا

يحتذى، ويقدم الإرشاد للجمهور وللأعداد المتزايدة من جامعى المجموعات المتخصصين فى هذا المجال ، والذين يأتون هنا ليتعلموا .

ثانيا ، توصيل الرسالة التى تتضمن أن الأشـــيـــاء التى بليت وتلفت (وهى فى مجموعتنا تعنى بشكل عام السجاجيد والأكلمة التى استمرت مفروشة على أرض الجوامع على مدى قرون) هامة ، ولها قيمة جمالية وتاريخية ، وحتى وهى فى حالتها البالية تمثل تراثا ثقافيا لايقدر . بهذه الطريقة فقط يمكن أن يكون هناك أمل فى بقاء الأشياء الموجودة فى أيد خاصة ، والتى تتعرض لخطر التدمير ، لأن أصحابها لا يقدرون قيمتها .

ثالثا ، عن طريق عرض الأشياء التى تصور حركات الفن، وأساليب أو أذواق قرون معينة بشكل محدد جيدا ، سواء كانت بشكل شامل، أو كانت فى نطاق موضوع ما ، يجب تشجيع الزائر على التفكير واستنباط الروابط بين الأشياء ، وألا يفقد الصورة الكلية فى أثناء النظر للتفاصيل .

وأخيرا عند عرض مقتنى من المقتنيات، يجب أن يؤخذ فى الاعتبار لا مجرد العمل الفنى فى حد ذاته ، ولكن أيضا الظروف التى صنع فى ظلهـــا ، والتـــاريخ الإقطاعى والاقتصادى الذى أحاط به ، ولا يتم شرحه فقط فى كتالوج، ، لكن فى لوحات للمعلومات على الأقل ، ويفصل (إذا سمحت الإمكانيات) أن يتم ذلك طريق التقنيات السمعية البصرية .

وفى صالة الأعراق البشرية ، لدينا أيضا أهداف إضافية ، أهمها أن تعمل « كذاكرة » لشعبنا ، لأن المجتمعات ، مثل الأفراد ، توجد من خلال ذاكرتها . وعندما تكون أساليب حياة فى الماضى حديثة بحيث يمكن وصفها بأنها أساليب « الأمس » ، مصيرها النسيان ، بحيث يجد الناس صعوبة حتى فى تذكر الكيفية التى كان يعيش بها الجيل السابق، يصبح من واجبنا تذكير الناس والمجتمع بهذا العالم المفقود . لذلك نريد أن يعى الأفراد والمؤسسات هذا ، وأن يحفظوا الوثائق والأشياء الخاصة بتاريخهم . ومن الجائز أنه يمكن بهذه الطريقة أن نشرح لأجيال المستقبل أن لنا ماضيا حقيقيا ، جديرا بالحفاظ عليه.

وعندما نعرف المتاحف بأنها كيانات حية تجتاج إلى تنمية ، فإن ذلك يستتبع أن تكون مسئولة ليس فقط عن العناية بالمجموعات الحالية وعرضها ، بل وأيضا عن العملية المستمرة لمقتنى جديد . وحتى لا يبدو أنه مازال من الممكن الحصول على مواد عرقية عن طريق العمل الميدانى من ناحية وعن طريق المنح أو المشتريات من ناحية، أخرى ، إلا أن المستوى والأسعار التى وصلت إليها أسواق الفن سواء فى الداخل أو فى الخارج ، تجعل هناك صعوبة متزايدة فى الحصول على الأعمال الفنية الإسلامية اللازمة لاستكمال مجموعتنا .

وفى هذا الخصوص ، تصبح علاقاتنا مع خواص الجامعين مهمة بشكل متزايد ، إننا ندرك أن كل مجموعة قيمة يمكن أن تنتهى فى متحف، أو تتحول إلى متحف خاص ،. وكنتيجة للقانون الذى يخضع مجموعات معينة للتفتيش من جانب المتحف ،. فنحن نعلم ما تحتويه هذه المجموعات من بنود . وبسبب هذه العلاقة الوثيقة بالجامعين استطعنا الحصول على مجموعات مهمة معينة من المقتنيات للمتحف .

وعندما ننظر إلى الوراء ونراجع الطريق الطويل الصعب الذى اجتزناه ، نستطيع أن نقول إن إنجازاتنا كانت كبيرة . ولكن هذا مجرد جزء من الطريق ، وهناك مشروع كبير جدا ينتظرنا – وهو الحصول على الجزء من قصر إبراهيم باشا الذى ما زال فى أيدى آخرين ، وتحويله إلى صالات جديدة للعرض ، لتضم الأشياء التى ما زالت موجودة فى مخازننا ، ونظرا لحجم العقبات التى استطعنا التغلب عليها بالفعل ، فأنا واثقة أننا نستطيع تحقيق ذلك أيضا .

حوار متواصل : متحف معهد العالم العربى فى باريس

بقلم : إبراهيم علوى

Brahim Alaoui

يضم معهد العالم العربى (IMA) فى باريس متحفا له رسالة ، هى تعزيز حوار أكبر بين الحضارتين اللتين نمتا على شاطئى البحر المتوسط المتقابلين . إن تقديم فن العالم العربى المسلم لجمهور أوربى واسع هو التحدى الذى يصفه إبراهيم علوى ، رئيس إدارة الفن الحديث ومدير المتحف والمعارض فى معهد العالم العربى . وقد بدأ إبراهيم علوى ، وهو مغربى المولد ، عمله باحثا فى متحف مدينة باريس للفن الحديث ، وأسهم فى العديد من الأعمال الجماعية ، ونشر العديد من الكتالوجات ، خاصة عن الفنانين العرب . ومن خلال كتاباته والمعارض التى نظمها . يعتبر إبراهيم علوى واحدا من الوسطاء القلائل الذين أنشأوا رابطة حية بين العالم العربى المسلم فى الماضى والحاضر ، وبين مسرح الفن الأوربى . وهو عضو فى الجمعية الدولية لنقاد الفن ، والمجلس الدولى للمتاحف. (ICOM) .

قبل دراسة موضوع عرض الفن الإسلامى فى فرنسا ، ومواقف الجمهور الفرنسى من هذا الشكل المعين من الفن ، والدور الخاص الذى يقوم به معهد العالم العربى ، من المناسب الإشارة باختصار إلى تاريخ إنشاء هذا المعهد ، ورسالته الأولى ، وتطوره فيما بعد. وقد يكون من المفيد أيضا الإشارة إلى الوضع الذى يتمتع به المعهد والمعارض التى ينظمها.

فى عام ١٩٨٧، عند افتتاح المعهد، اكتشف الباريسيون مركزا مذهلا بسبب غرابته وطابعه ومعماره المتميز . وكمؤسسة ثقافية فرنسية عربية . يضم المعهد ٢٢ دولة مؤسسة . ورسالته هى تنمية دراسة ومعرفة الثقافة والحضارة العربية ، وتعزيز الحوار والتبادل بين فرنسا والعالم العربى . وبوضع هذا الهدف نصب عينيه ، خلق المعهد ساحة لكل أنواع الأنشطة والمتحف فى مركزها. وهذا جزء من البرنامج المركب الذى يشمل مختلف الأنشطة والتسهيلات .

وفى معهد العالم العربى ، تنسج المكتبة وإدارة السمعيات والبصريات والبرامج الثقافية كلها شبكة متعددة الجوانب حول المتحف الذى يقوم فيه الأدب والموسيقى والسينما مجتمعة بإثراء المشاهدين . ومن خلال مفهومه الضمنى يفضل المعهد أسلوبا يشمل مختلف أفرع العلوم . ويعطى هذا الفرصة للمتحف بتوحيد ونشر المعرفة حول تراث العالم العربى ، ويعزز الفهم الأفضل لحضارته .

وهذا المفهوم « الشامل » يجعل من الممكن إنشاء الروابط بين مختلف الوظائف والأنشطة، ويوصل صورة من الاستمرارية الديناميكية. ولذلك نحن نميل إلى اختيار موضوعات وأحداث تشارك فيها كل الكيانات المختلفة الموجودة فى داخل المعهد .

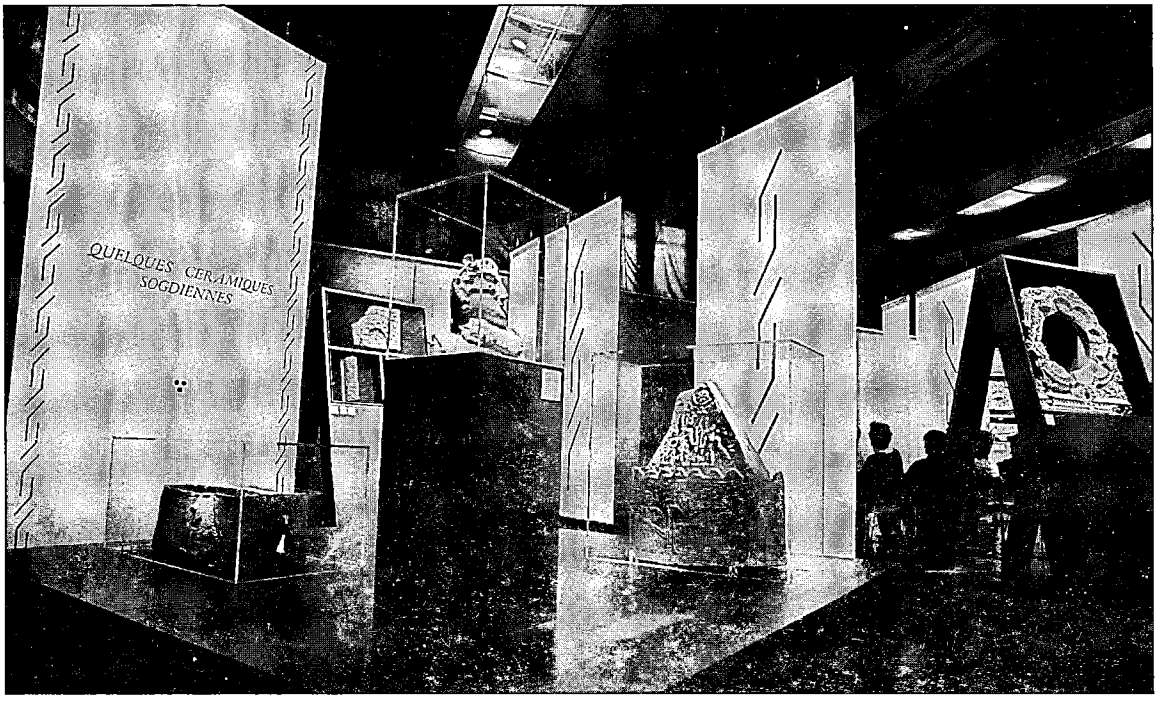
ومن خلال معارضه المؤقتة ، يوجه المتحف إلى المناطق العامة ، ويتوسع عن طريق الأحداث الثقافية (الموسيقى والفنون المؤداة) والمعلومات التى تتجمع فى المكتبة ،والبرامج المعينة التى تنظم بمناسبة هذه المعارض (محاضرات وحوارات) . والغرض هو فهم وحدة وتنوع العالم العربى ، وماضيه ومستقبله. ويستخدم لهذا الغرض العديد من الأدوات الثقافية المختلفة . إلا أن ، الحقيقة الأساسية هى أن المتحف ذاته يؤدى دورا مسيطرا ،لأن أغلبية الأحداث الثقافية فى معهد العالم العربى تتشكل طبقا لبرنامج المعارض المؤقتة المنظمة فيه .

متحف متطور

فى البداية ، من المخطط أن يتزود معهد العالم العربى ببعض المجموعات من متاحف فرنسا . ولكن إنشاء اللوفر الكبير (الجراند / لوفر) حرمه من هذه الأعمال المهمة ، ومن الجائز أنه كان سيهدد وجود متحف المعهد ذاته. وقد تم التحول الذى فرض عليه بسبب سحب هذه المعروضات ، فى ظل ظروف صعبة. ولم يكن لدى المعهد موارد للتعويض عن خسارته باقتناء معروضات أخرى . واليوم يتلخص الأسلوب فى تقديم الفن العربى الإسلامى من خلال تصوير متحفى جديد، وتعليمى بدرجة أكبر ، ومتجاوب مع التكنولوجيا الجديدة ، وأكثر قدرة على توصيل رسالته ، وتيسير فهم طبيعة هذه الحضارة .

وفى نفس الوقت ، حقق المتحف حالة توازن ، ووجد رسالة جديدة من خلال تنظيم عروض مؤقتة كبرى . وهذه تجتذب نظارة أقل اهتماماً بأنشطة المعهد الدائمة . ومتحف المعهد قد نمّى أنشطته باضطراد، واكتسب رصيدا من الخبرة ترجع الآن إلى عشر سنوات . ولقد أرسى جذورا ثقافية ، مع التأكيد على النشر أكثر من التأكيد على الصيانة ، وأصبحت المعارض المؤقتة جزءا حيويا من شهرته الرفيعة . ويدعو المتحف الجمهور بشكل منتظم إلى مشاهدة أوجه خاصة من الفن العربى الإسلامى، ليمكن

ترجمة: سعاد الطويل



منظر لمعرض « أراضى الأسرار فى سمرقند ».

الزائرين من الفرنسيين والأوربيين من اكتشاف الحضارة العربية الإسلامية الثرية من زوايا مختلفة، وفى عرض جذاب .

ويستفيد المتحف من المساحات الواسعة للمعارض المؤقتة ، وينظم أحداثاً كبرى مخصصة لتراث بلدان معينة – مثال ذلك : «سوريا ، الذكرى والحضارة »، و«السودان : ممالك على النيل »، و «اليمن: فى بلد ملكة سبأ»، و«لبنان : الشاطئ الآخر» – إلى جانب معارض عن موضوعات أكثر تخصصا . وكثيرا ما تمتد الأولى إلى ما بعد إطار الفن الإسلامى لتركز على فترات « أثرية » . أما الأخيرة فتحاول إلقاء الضوء على الفنون الكبرى فى الحضارة الإسلامية ، مثل : «السيراميك فى أراضى الأسرار فى سمرقند،» والمنسوجات فى «علم تونس »، والسجاد «مظهر الشرق فى الغرب» ، و« حرير وذهب ، أشغال التطريز المغربية » ، ومجالات أدى فيها العالم العربى دورا مسيطرا (الدواء فى عصر الخلفاء) .

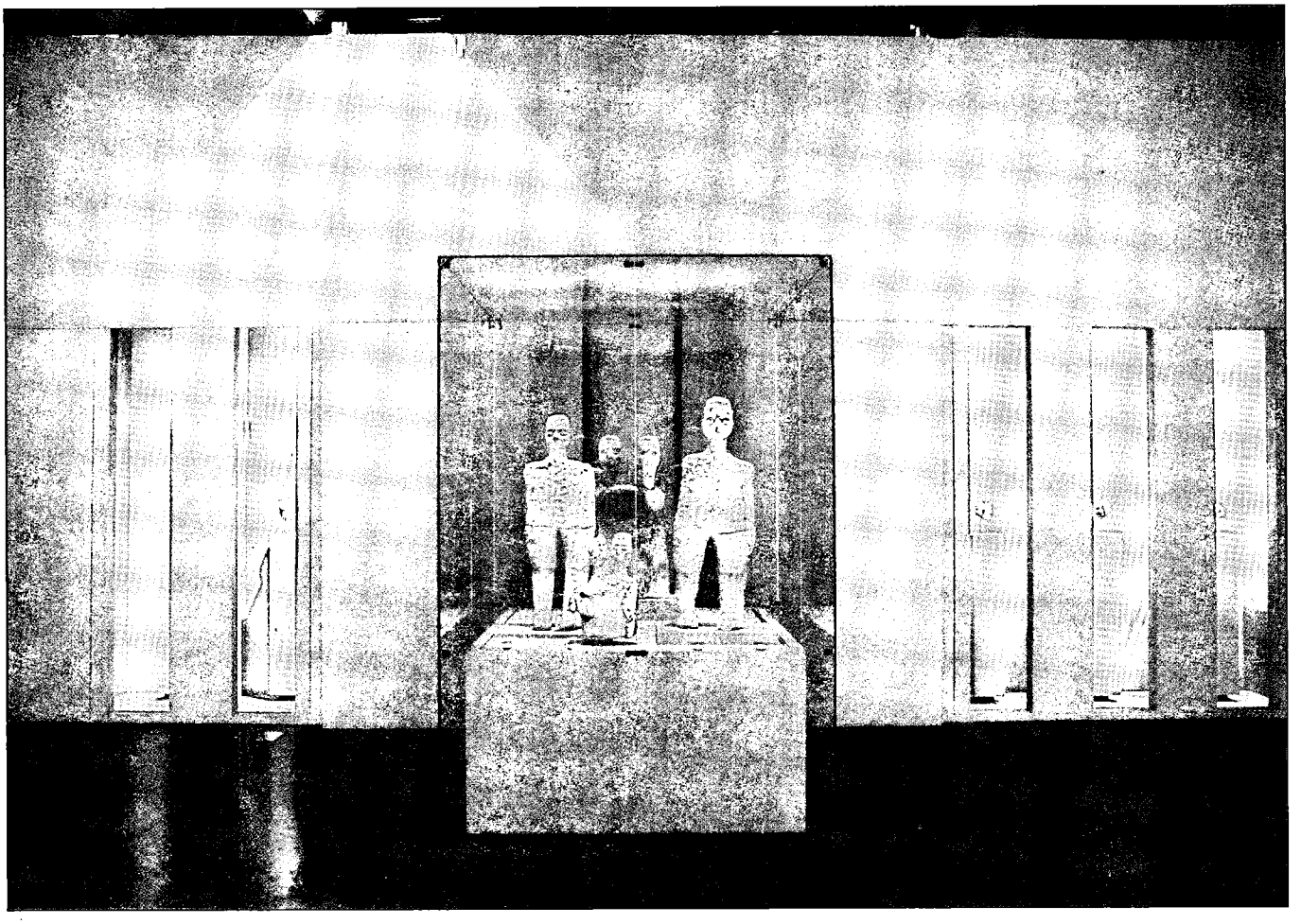
ثم كانت هناك أحداث عرقية (ذكرى الحرير والثياب الفلسطينية) . وفوق كل شىء تلك الأحداث المكرسة للفن العربى الحديث والمعاصر . وهذه ليست مجرد ملمح خاص للمعهد ، ولكنها تخلق أيضا وعيا بالامتداد المعاصر للفن الإسلامى وتأثيره على الفنون التشكيلية فى الشرق والغرب على السواء .

وضع متميز

فى الوقت الذى أصبح فيه الرفض والانسحاب فى عزلة أمرا سائدا على جانبى شواطئ البحر المتوسط مرة أخرى ، يحاول معهد العالم العربى من جانبه أن يصبح فى وضع متميز للتعبير عن قوة المشروعات التى تعزز المقابلات والتبادلات بين الثقافات . إن رسالة المعهد يجب أن ترى فى هذا السياق فى أوربا التى تخوض هى ذاتها آلام التغيير . وكأداة للأسلوب المتطلع نحو الخارج ، يكون المعهد بؤرة للالتقاء بين أوربا والبلدان العربية. إن المعهد لييسر الاتصالات بين هاتين الثقافتين، ويؤدى دورا متميزا فى تعزيز الظروف المناسبة لهذه المواجهة .

من الطبيعى أن تكون المواجهة بين حضارتين مغامرة على نفس الدرجة من الصعوبة ، والمخاطرة مثل المقابلة بين اثنين من بنى البشر. فقد تكون سعيدة وقد تكون عاصفة. ولكن بينما تكون المقابلة بين فردين هى مسألة خاضعة للصدفة ، فإن اللقاء بين حضارتين متجاورتين هى إلى حد ما مسألة مقدرة سلفا. إن الجغرافيا تشكل التاريخ . ولكن بالرغم من هذا القرب، والعلاقة التى استمرت قائمة لأكثر من ثلاثة عشر قرنا، فإن الثقافة العربية الإسلامية تظل غير معروفة بدرجة كبيرة فى أوربا اليوم . إن الإسهام التاريخى الحاسم الذى قدمته الحضارة الإسلامية فى تنمية المعرفة والمهارات لم يقدر ، لسوء الحظ ، حق قدره .

وكانت المصادر اليونانية واللاتينية للثقافة



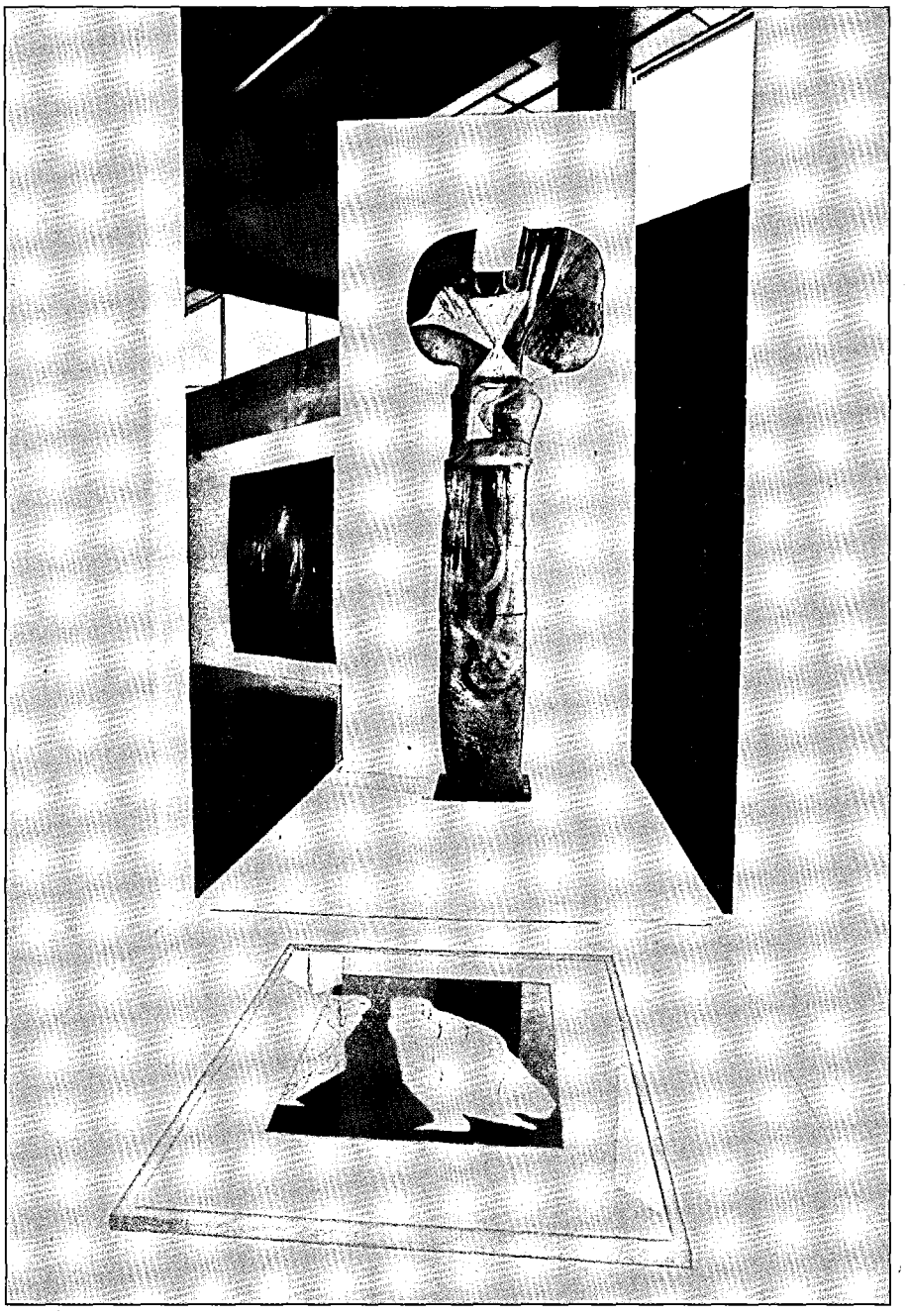
أعمال قديمة من معرض « الأردن ، على خطى الأثريين ».

الأوربية ، التى يشار إليها دائما مصحوبة بالمصادر العربية ، والتى تبقى بشكل عام مخفية . والعلاقات بين أوربا والعالم العربى عبر البحر المتوسط قائمة فى سلسلة تاريخية وثقافية متصلة نادرا ما تفهم . والعمل الذى يقوم به معهد العالم العربى مبنى على هذا الأساس المشترك ، والذى يجب تدعيمه باستمرار . وللمعهد دور هام يؤديه فى تثبيت التراث الثقافى العربى ، والتعرف ، من خلال العرض والبحوث والنقاش ، على العوامل التى تؤدى إلى التضامن والتوتر بين حضارات البحر المتوسط ، بتعزيز الروابط بين المصادر المشتركة ، وتسليط الضوء على التفاعل بين هاتين الثقافتين ، والعمل إضافة إلى ذلك – على تأكيد أن وحدة وتنوع العالم العربى أمران موضع تقدير أفضل .

إن هدف متحف معهد العالم العربى هو خلق ألفة أكبر بين حضارتين. فهو يريد أن يساعد الرجال والنساء والأطفال الذين هم فى نفس الوقت ورثة – وأصحاب دور فى الهروب من منطقهم التاريخى القائم على عدم الثقة المتبادلة ، والوصول إلى التقاء بعضهم ببعض تدفعهم الرغبة الإنسانية فى الإثراء المشترك والتبادل والمشاركة السلمية . وبسبب هذا الواقع المتناقض أحيانا ، فإن لدى المعهد وعى شديد بمهمته . فبعد تنمية أنشطته كى يستجيب للاحتياجات أو الرغبات واتخاذ الخيارات الإجبارية ، فإن واجبه الآن هو تنظيم برنامج – وهو مجهز تماما للقيام بذلك – مصمم بطريقة تعطى صورة متميزة ، بتحديد الأولويات وصياغة المستقبل .

متحف لمن من جمهور المشاهدين ؟

الأسلوب الجديد الذى يشكل الأساس لعمل معهد العالم العربى مستلهم مباشرة من توقعات الجمهور ، ويبحث بشكل عملى عن الطرق والأساليب المناسبة التى تجعل من الممكن حدوث التبادل ، وعملية الاكتشاف بطريقة مكثفة وفعالة . إننا لا نريد أن نكون موضع جذب مجموعة مجهولة من الزائرين ، ولكن لجمهور من المشاهدين تختلف عاداتهم واحتياجاتهم .



فن عربى حديث ومعاصر ، معروض فى معرض « الفنانين الأربعة».

أولا ، هناك تلاميذ المدارس ممن تقع أعمارهم ما بين ١١ و ١٢ سنة ، والذين يدرسون الإسلام فى دروسهم للتاريخ . وكثيرا ما يأتى بهم مدرسوهم إلى المتحف لإتمام دروسهم . وبالنسبة لجميع المهتمين ، فهذه فرصة لزيارة مفيدة تعليميا ، خاصة أن أقدم مسجد فى باريس يبعد مسيرة عشرة دقائق فقط عن المعهد . لذلك يستطيع المدرسون أن يعرفوا تلاميذهم فى نفس الوقت بالديانة الإسلامية، وبقطع الفن الإسلامى . وهذه الزيارة لا تتم بأكملها بشكل منتظم ، لأن زيارة المعهد بمفردها بالنسبة للبعض تكفى لاكتساب معرفة كبيرة بكل الحضارة الإسلامية . وعادة ما يتتبع الأطفال الجولة مع المرشدين بانتباه كامل ، حتى نهاية الزيارة التى تستغرق ساعة ونصفا من الوقت . وهم يظلون متجاوبين رغم الكلمات الجديدة العديدة التى يسمعونها ، مثل المنبر والمحراب والمسجد... إلخ . إنهم ينجذبون بصورة طبيعية بسبب هذه الثقافة المختلفة التى يسمعون عنها الكثير . وهنا يمكّنهم المحاضرون من الاقتراب من هذه الثقافة من زاوية مختلفة بجذب خيالهم، فيمكن على سبيل المثال عرض صناعة السجاد . ويتم شرح أشكال الرسومات ومعناها، والاستخدام المقصود للسجادة . ويجذب انتباه الزائرين إلى استمرارية الأشكال الهندسية ، وفن الخط فى مواد مختلفة ، مع تفسير استخدامها ومعناها.

كما تأتى إلى المتحف فصول من الطلبة ممن هم فى سن المراهقة أيضا . وهم أكثر اهتماما بالمشكلات المعاصرة ، وهم يسعدون ويدهشون معا باكتشاف ماض ثراؤه بعيد عن التخيل. وتميل أسئلتهم إلى الاهتمام بمشكلات النساء والأصولية ... إلخ .

وهناك المشاهدون الآخرون ، الذين كان قرار زيارتهم للمتحف قرارا شخصيا بحتا ، أو جماعيا . إنهم يأتون فرادى أو فى مجموعات، مثل الجمعيات التى تأتى من المناطق الحضرية المحرومة ، أو فى مجموعات من المتقاعدين . وبعضهم يأتى من أماكن بعيدة – من بلدان البنيلوكسى (بلچيكا ، هولندا ، لوكسمبورج) وجنوب فرنسا –وهم مستعدون للشروع فى يوم مضن لاكتشاف المتحف ، فيبدأون رحلتهم فى الفجر ، ويعودون إلى منازلهم فى وقت متأخر من الليل . وهؤلاء إما كبار . وإما مراهقون آباؤهم من أصل مغربى . ومرة أخرى يقدم المحاضرون العالم العربى المسلم والفن الإسلامى الحالى .

والزائرون الأفراد ، ما لم يكونوا دارسين للفن الإسلامى ، فليس لديهم غالبا صلات بالموضوع ، وهم يحتاجون إلى الشرح المقدم فى دورية المعرض، وفى اللوحات التوضيحية، والملصقات . إنهم لا يأتون ببساطة للإعجاب بفن الماضى ، ولكنهم يبحثون أيضا عن إجابات لأسئلة تخص حضارة حية فعلا ، ولكنهم يجدون صعوبة فى التعرف على حدودها . إنهم يريدون أن يفهموا العالم الإسلامى الحالى باكتشاف وتأمل أشياء من الحضارة الإسلامية فى الزمن الماضى .

وقد صمم أثاث المتحف منذ البداية بطريقة تسمح بتطوره مع نمو المجموعة . إلا أنه قد أصبح من الواضح على مدى العشر سنوات الماضية أن الطريقة التى تعرض بها الأشياء يجب أن يعاد التفكير فيها باستمرار ، لتساعد الزوار على الرؤية والاستيعاب ، خاصة الأوربيين منهم . إن مجموعات الفن الإسلامى تجمع بين أشياء هى أساسا جزء من الحياة اليومية ، حتى لو كان أصلها من منزل أحد الأمراء ، أو كان لها طابع احتفالى . لذلك يجب مساعدة الزائرين على فهم قيمتها الجمالية ومعناها ، خاصة إذا أتوا بمعيارهم الشخصى بالنسبة لطبيعة العمل الفنى . ولا يوجد حل واحد لهذه المشكلة ، وإنما هناك عدة طرق مختلفة للارتفاع إلى مستوى هذا التحدى . لذلك ينوى متحف معهد العالم العربى استكشاف كل هذه الإمكانيات المختلطة.

ملاحظة للقراء

فى مجلة المتحف الدولية رقم ٢٠١ ، نشر مقال من تأليف إليونور كيسل تحت عنوان « المرمم : هو اللاعب الرئيسى فى معزوفة الصيانة الوقائية » والمؤلفة التى كتبت مقالها أصلا باللغة الفرنسية قد طلبت منا أن ننشر ما يلى :

فى مقالى تتناول كل المناقشة بكاملها المؤهلات والوظائف والمسئوليات الخاصة للصائن-المرمم بالمقارنة بتلك الخاصة بالأمين فى مجال الحفظ الوقائى . لقد اخترت بالدقة للتيسير على القارئ ولتفادى الخلط باللغة الفرنسية ، أن أستخدام اصطلاح « مرمم » بدلا من «صائن – صيانة –مرمم » رغم القيمة الرمزية التى يضيفها أعضاء مهنتنا على هذا الاصطلاح الأخير . وقد شرحت هذا القرار فى الملحوظة (٢) ، التى تؤكد أن مصطلح «صائن – مرمم» قد تم التصديق عليه من الهيئة الأوربية غير الحكومية التى تمثل مهنتنا . لقد أدت الترجمة الإنجليزية للنص بكامله والملاحظات إلى استحالة منهما تماما باستخدام كلمة «مرمم » Re-torer بدلا من الصائن conservator وهو الاصطلاح السليم الوحيد فى اللغة الإنجليزية ، مالم يستخدم مرتبطا بكلمة مرمم مثل«صائن – مرمم ») . وكلمة «صائن » بدلا من «أمين » وهى وظيفة ولقب مختلفان تماما .

والصائنون منشغلون فى معركة قانونية وإدارية جادة جدا فى أغلب البلدان الأوربية ، للحصول على الاعتراف بهم ، مهنيا واجتماعيا . وكنت آمل بشدة أن يكون إسهامى فى مجلة « المتحف الدولية» التى تتمتع بمثل هذا التوزيع الواسع ، إضافة بسيطة لرسالتنا الجماعية . ولكنى وجدت مرة أخرى أنها لا يمكن أن تكون كذلك بسب عدم الوضوح فى المفردات المستخدمة فى كل أنحاء العالم . (وينشر هذه الملاحظة) آمل أن يتمكن القراء عندئذ من الإفادة من مقال انعكاسى ، والذى ما كان يمكن أن يفهم ببساطة بغير هذا التوضيح .

رد المحرر

مترجمواليونسكو الذى يسهمون فى مجلة المتحف الدولية من أعلى المستويات المهنية، وعندما ينتابهم شك ، فإنهم فى العادة يستشيرون الكتابات الفنية المرتبطة بالموضوع ،ويرجعون للهيئات المهنية المناسبة . ومع ذلك ، وبغرض الوضوح ، فقد رأينا من المناسب نقل وجهة نظر السيدة كيسيل إلى قرائنا .

تراث أدبى : مركز شتاينبك القومى فى ساليناس

بقلم : چون سى . ستيكلر

John C .Stickler

بعد عشرين عاما طويلة من زيادة الأموال تحقق حلم إنشاء مؤسسة شتاينبك فى ساليناس، بكاليفورنيا ، فى ٢٧ من يونيو ١٩٩٨ ، بحفل افتتاح متحف مركز شتاينبك القومى . وقد تمتع بهذا الحدث ألف زائر ، محتفلين بأشهر ابن لهذا الوادى الزراعى ، الكاتب چون شتاينبك الفائز بجائزة نوبل، والذى توفى فى ساليناس فى ديسمبر ١٩٦٨، ودفن فيها بحديقة مدافن الذكريات ، التى تبعد حوالى ثلاثة كيلومترات عن محل ولادته . ويروى لنا القصة ، الكاتب الحر چون ستيكلر المتمركز فى كاليفورنيا .

تقول أماندا هولدر مديرة الاتصالات فى متحف مركز شتاينبك القومى الجديد المتألق الذى تكلف ١٠,٦ مليون دولار أمريكى « إنه متحف أدبى لا يشبه أى متحف آخر فى هذا البلد » . وعلى خلاف أغلب المواقع التى تكرم كتابا مشهورين، لا يكتفى هذا المتحف بمجرد عرض المكان الذى كان ينام فيه الكاتب، ويؤلف ، والذى مات فيه . إنه يتخطى ذلك بكثير، فهو يصل إليك ويمسك بتلابيبك ويجذبك إلى داخل حياة شتاينبك ، وإلى صفحات كتبه ذاتها .

وعلى أساس تصميمات المتاحف المعاصرة التى تسعى لجذب المشاهد بمصنوعات يدوية فنية من نفس العصر ، وبمشاهد تليفزيونية صغيرة، وبشرائط مسجلة ، وبمؤثرات حسية ، قامت شركة فورميشن انكوريوريشن من پورتلاند، أوريجون، لمصممى المعارض ، بالتوسع فى هذا الاتجاه هنا لخلق تجربة تشترك فيها كل وسائل الإيضاح المتعددة . وبالإبقاء على القيمة التعليمية للعروض فى الصدراة ، استعاروا من فكرة مركز سان فرانسيسكو الاستكشافى ، ووضعوا دعامات يستطيع الأطفال الإمساك بها، وتسلقها، وفحصها فى صالة عرض يصل حجمها إلى ٧٤٥ مترا مربعا. ويستطيع الأطفال أن يمتطوا «الفرس الأحمر الصغير»، وهو دمية خشبية تقترب من الحقيقة لفرس صغير ، ويجلسوا على سرج جميل من الجلد المصنوع يدويا . وفى « معمل » شركة سيريكلز للسكر ، التى كان يعمل فيها شتاينبك بين الفصول الدراسية فى الكلية فى جامعة ستاتفورد ، توجد عدسات مكبرة تدعوك لفحص بلورات من السكر بحجم الصخور . وفى مجموعة « كانرى رو » توجد أيضا عدسات مكبرة فى متناول اليد فى معمل دوك البيولوچى الغربى ، لفحص عينات بحرية حقيقة من خليج مونترى، موضوعة فى أوان زجاجية ، مثل نجوم البحر والقنفذ البحرى والحبار .

وروح الدعابة المتأصلة فى أعمال شتاينبك تتسلل بشكل ممتع فى العروض . إن سرير دوك السفرى مرتب بعناية ومغطى ببطانية من بطانيات الجيش . وسيلاحظ الزائر قوى الملاحظة المعتاد على زيارة المتاحف الملابس الداخلية المصنوعة من الدانتيلا ، والحذاء الأحمر ذا الكعب العالى ، المبعثرة كيفما اتفق تحت السرير .

وقد أدت بالطبع قصتا «عناقيد الغضب» و«شرق عدن» دورا رئيسيا فى أعمال شتاينبك الأدبية ، وهما ممثلتان بشكل واف هنا . فهناك ڤيديو يعرض الممثل هنرى فوندا فى دوره السينمائى فى شخصية چود Joad الكبير، وملصقات لچيمس دين تصور فيلم «شرق عدن» . وبينما يتنقل المرء بين المعروضات يظهر هنرى فوندا مرة أخرى ، وهو يقرأ هذه المرة من كتاب « أمريكا والأمريكيين » بصوت عال .

وبالنسبة لأولئك الذين ليسوا على دراية بكتب شتاينبك ، هناك أجزاء بارزة من النصوص المناسبة مكتوبة فى كل مكان ، مدمجة فى المجموعات، حتى على الأقمشة ، مثل أكياس الوسائد. وهناك صف من السترات والقبعات الخاصة بتلك الفترة معلقة على المشاجب لتمثل رواية « فئران ورجال » . وفى حوار مكتوب على الحائط ينفى لينى Lenny عن نفسه تهمة قتل الفأر فى جيبه . ويقسم قائلا ، « لقد وجدته ميتا » ! والمشاهد المتفاعل حقا قد يضع يده فى جيب أكبر سترة ويجد فى داخلها شيئا صغيرا مصنوعاً من الفراء .

ولعدم حرمان أى من الحواس ، يشمل الجوالكامل لشتاينبك بعض الروائح . فرائحة السردين تضيف إلى واقعية مصانع التعليب التاريخية فى مونتيرى ، وتنبعث من مربط الفرس الصغير الأحمر رائحة القش ، وهناك طوق للكلاب معلق على أحد الحوائط ، إذا ما نبش بالأظافر تنبعث منه رائحة كلب عجوز. وإذا ما وقف الزائر أمام عربة القطار الممتلئة «بالخس المثلج» ، فإنه قد يشعر بتيار من الهواء البارد يخرج من العرض الواقعى. وتعبر ساحة أحد المنازل المكسيكية عن الصور الإسبانية فى روايتى « اللؤلؤة » و « القرية المنسية » ونص فيلم « ڤيڤا زاياتا » ، الذى

ترجمة: سعاد الطويل

صالة مركز شتاينبك القومى .

كتبه شتاينبك .

وأحد كتب شتاينبك الأخيرة هو كتاب «رحلات مع شارلى بحثا عن أمريكا »، الذى نشر عام ١٩٦٢ . وهناك خريطة مضاءة تقتفى آثر خط سيره حول الولايات المتحدة مع شارلى ، الكلب الكانيش الفرنسى . و«روسينانت» ، وهى مخيم شتاينبك الفعلى المركب على شاحنته الصغيرة CMC التى رممت بعناية فى عام ١٩٦٠ ، موجودة فى داخل المتحف . وإذا ما وقف المرء عند الباب الخلفى للمركبة يستطيع أن يرى الداخل المضاء ، ويمكنه أن يتصور بسهولة الكاتب وهو يجلس أمام المنضدة التى تسقط من الحائط ، وهو يستمتع بكأس من الويسكى فى نهاية يوم طويل على الطريق . (لسوء الحظ أن « روسينانت » محجوبة بألواح من الزجاج الشبكى مما يجعل من المستحيل لمسها ومن الصعب تصويرها) .

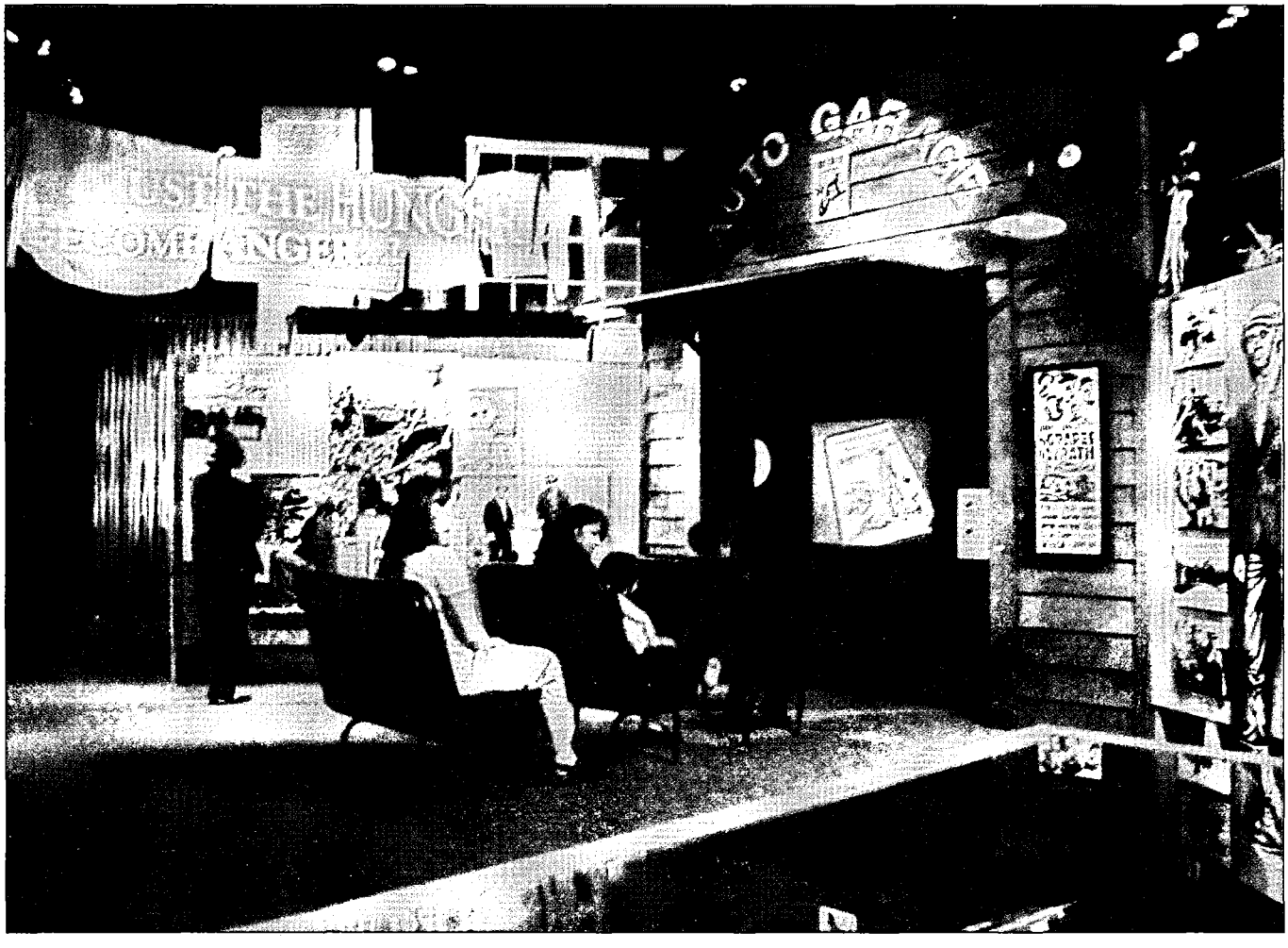
ولكى يتأكد إداريو المتحف بأن ما يفعلونه هو الصواب ، عقدوا اجتماعات لجماعات قامت بمناقشات متعمقة لمراجعة خطط العرض. وقد قالت باتريشيا ليتش المديرة التنفيذية للمتحف :« لقد استأجرنا ستوديو حقيقيا لجماعة متخصصة فى سان فرانسيسكو بزجاج ذى اتجاه واحد، وكل شىء . وقد دعونا أربع مجموعات مختلفة لنحصل على معلوماتهم توطئة لاستقراء أسس المتحف وهم : إداريو متاحف. وآباء ، وإسبان ومربون . وكانت مدخلاتهم لا تقدر بثمن». وأبدى الدارسون المتخصصون فى شتاينبك أيضا آراءهم النقدية فى أفكار العرض والمضمون قبل ترتيبها .

« عرق ثرى بالمواد التاريخية »

«قال كريج كيرجر ، رئيس وكبير مصممى شركة فورميشن انكوريوريشن » : كان الأمر سهلا ، لقد انتهينا أخيرا من أحد متاحف أبراهام لينكولن الذى يقدم نفس العرق الثرى من المواد التاريخية » . وبميزانية تبلغ ٢,٢ مليون دولار أمريكى ، قضى كيرجر والعاملون لديه من مصممين وباحثين عامين فى التخطيط ، عامين فى بناء أماكن العرض التوضيحية المدروسة .(متحف لينكولن الجديد يوجد فى فورت واين ، بإنديانا) .

وبالإضافة إلى تكوين مجموعات ومشاهد تصور مواقع فى كتب شتاينبك فقد طاف الباحثون أيضا فى المنطقة للحصول على قطع حقيقية من المصنوعات اليدوية من تلك الفترة . وهذه تشمل كل شىء بدءا من البطاقات على صناديق حفظ الفواكه والخضراوات والمعدات الزراعية ، إلى ملصقات الأفلام وقصاصات الجرائد ، وبعض المواد التاريخية مأخوذة من مجموعة سجل الذكريات الأدبية من مكتبة شتاينبك .

وقبل الدخول فى متاهة المعروضات، يدعى الزوار للجلوس فى مسرح صغير يضم ٤٨ مقعدا على يمين صالة الدخول للتمتع



بشريط ڤيديو عن سيرة حياة شتاينبك ، والذى يلخص بشكل جيد حياته وأعماله : شبابه فى سالیناس ، وأهم أعماله الأدبية ، وزيجاته الثلاث ، وعمله المحدد كمراسل فى الحرب العالمية الثانية ، وقبول جائزة نوبل للأدب عام ١٩٦٢ .

والمبنى الجديد ذو الطابقين وذو السقوف المقببة بكثير من القرميد والزجاج ، هو مبنى رائع بدون ادعاء . لقد كان مصمما ليقوم بعدد من الوظائف بالإضافة إلى عرض حياة شتاينبك وأعماله . فهناك غرفة متعددة الأغراض فى الجناح الشرقى تسمح له بأن يصبح مركز مجتمع ثقافى للبرامج العامة ، بينما يمكن دخول كل من المطعم المقام على شكل ربوة، ومتجر الكتب والهدايا من الخارج، دون الاضطرار إلى دفع رسوم دخول المتحف.

وعبر البهو المركزى شديد الإضاءة، توجد صالة للفن مساحتها ٣٧٥ مترا مربعا تقدم معروضات تتغير طوال العام .وكان عنوان العرض الافتتاحى « هذا الجانب من عدن : صور من كاليفورنيا شتاينبك » . وكانت مجموعة قيمة تتكون من ٦٥ لوحة زيتية من العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات ، تقدم لمحة صافية وبرئية للناس، والمناظر فى تلك الفترة – وهى نفس المناظرالتى منحته هذا الإلهام . وبعض الأعمال لم تكن قد عرضت من قبل على الجمهور ، وكانت تشمل صورا زيتية نادرة لشتاينبك .

ويضم المركز الجديد بالطبع مكتبة وأرشيفا لتراث شتاينبك الأدبى ، تضم حوالى ٣٠ ألفا من الطبعات الأولى، والنسخ الموقعة بخط مؤلف، والمسودات، وتجارب الطبع ، والمراسلات ، ولقاءات برنامج « التاريخ الحى»، ونصوصا للأفلام وللتلڤزيون ، وملصقات وغير ذلك .

وهناك غرفة منفصلة هى « غرفة فن الكتابة » ، وهى من مناطق مصادر المتحف، ومصممة لكل من الأطفال والبالغين ، وهناك ثلاثة مراكز للكمبيوتر متاحة للزوار لدراسة الاسطوانات المدمجة لقصص شتاينبك ، أو استكشاف موقع شبكة المتحف .ويتيح برنامج جولة بصرية للمشاهد أن يرى المعروضات عرض رواية « عناقيد الغضب » ، الرواية الأمريكية العظيمة لسنوات ركود الثلاثينيات . وهى تحكى قصة عائلة لاجئة من منطقة أوكلاهوما المتربة ، وهجرتها إلى كاليفورنيا وصراعا من أجل الحصول على عمل فى ظل نظام استغلال زراعى أقرب إلى النظام الإقطاعى.

عرض جائزة نوبل : شتاينبك يتقبل جائزة نوبل للأدب عام ١٩٦٢.

السابقة والحالية المتغيرة فى صالة الفن عن طريق شاشة الكمبيوتر . وتعرض شاشة VCR مقتطفات الأفلام التى تقدم فى سبعة مواقع فى صالة المعرض ، أو تتيح شرائط فيديو أخرى لها علاقة بشتانيبك .

ومن المخطط لعام ١٩٩٩ إنشاء ملحق مساحته ٤٦٥ مترا مربعا ليضم مركز التاريخ الزراعى والتعليمى لوادى ساليناس .

وقد التحق جوزيف و. پاستورى مدير التنمية ، بمؤسسة شتانيبك فى أوائل عام ١٩٩٧، وهو العام السابق على الافتتاح الكبير. وكان التحدى المزدوج الذى يواجهه هو إكمال حملة جمع رأس المال الذى بلغ ١٠,٦ مليون دولار أمريكى بنجاح ، وبدء حركة طموح لاكتساب أعضاء . ويقول پاستورى: لقد بدأ المشروع بالفعل منذ ١٩٧٧ بإنشاء مؤسسة چون شتاينبك . ثم فى عام ١٩٨٣ تم الترخيص الرسمى للمؤسسة التى لا تسعى للربح باسم « مركز شتاينبك القومى » . وكان الهدف الأصلى هو بناء جناح فى مكتبة ساليناس ليضم مجموعة المدينة الكبيرة من مواد شتاينبك وإتاحة مشاهدتها للجمهور .

وفى عام ١٩٩٣ كلفت مدينة ساليناس المركز ليقود ممهرجان شتاينبك ، الذى أصبح الآن حدثا سنويا شعبيا، يحتفل بالكاتب وحياته وأعماله والمجتمع الذى تربى فيه . وفى ذلك العام ذاته تعاقد المركز مع شركة لوچيك المندمجة لإعداد دراسة جدوى عن مبنى المتحف المقترح للمركز .

وانتهى التقرير الكامل إلى أن مثل هذا المشروع ،إذا ما كان موقعه جيداً وإدارته سليمة، فإنه سيخدم المجتمع كثيرا، ويجذب الزائرين إلى ساليناس . وكانت الدراسة إيجابية جدا حول إمكانيات مثل هذا المشروع، لدرجة أن إدارة المدينة قدمت له فى عام ١٩٩٤ قطعة أرض فى الطرف الشمالى من مين ستريت . كما وعدت بتقديم تمويل إضافى للتنمية يبلغ ٣,٥ مليون دولار أمريكى ، إذا ما تقدم المشروع ، وتوافرت فيه متطلبات معينة فى التخطيط والتصميم . وبنهاية عام ١٩٩٤، تم فى حماسة تبنى خطة تشغيل ،وفى فبراير التالى أعلن عن حملة جمع رأس المال .

وخلال عام ١٩٩٥ تم التعهد بتقديم منح كبيرة ، منها مليون دولار من عائلة زراعية كبيرة وعريقة فى ساليناس . وفى أبريل ١٩٩٧ أقيم احتفال رسمى فى الموقع للاحتفاء بالمشروع ، وبحلول ديسمبر من ذلك العام كانت الأموال التى جمعت قد تخطت العلامة العشرية لثمانية ملايين دولار . وكان من أهم المساهمين مؤسسة داڤيد ولوسيل پاكارد التى التزمت بإسهامين كل منهما ٥٠٠ ألف دولار ، رغم أن تمويل البناء يخرج عن قواعد المنح لديهم .

ووفقا لما قاله باستورى من « أن مجموعة صغيرة بشكل غير عادى تتكون من حوالى ١٥٠ كيانا فقط (أفراداً وشركات ومؤسسات غير تجارية) غطت نفقات بناء المركز ». وهو ينوى إنهاء حملة جمع رأس المال بنهاية مايو ١٩٩٩ .

ويقول باستورى « لم يكن نتوقع تمويل المطعم . وبند الإنفاق الذى يبلغ ٥٠٠ ألف دولار كان مخصصا لمستأجر يقدم خدمات الطعام . ولكن لم تكن هناك عطاءات مقبولة للمكان ، لذلك كان علينا أن نضيف هذا المبلغ لرأس المال المستهدف جمعه » . فالمتحف هو الذى يدير المطعم بنفسه .

وتكمن خلفية باستورى فى مجال تدبير الأموال للتلفزيون العام ، لذلك فإن لديه خبرة فى تقديم أقداح القهوة والاسطوانات المدمجة فى مقابل التعهدات . والبرامج الموجودة فى الكومبيوتر الخاص به هى ذاتها التى تستخدمها محطات الإذاعة العامة على نطاق الأمة . وهو يقول إنها تعمل بنفس الكفاءة للتوصل إلى أعضاء ينضمون للمتحف . إن المركز يقدم ستة مستويات من العضوية، وكلها تشمل نشرة إخبارية ربع سنوية ، وهى تبدأ من تصريح فردى قيمته ٤٠ دولارا وتنتهى بدائرة جائزة نوبل ، وعضوية مدى الحياة باشتراك قدره ٢٥٠٠ دولار . ويقرر باستورى:« لقد تجاوزنا جدول أهداف العضوية بخمسة أشهر . وكان الهدف هو ٥٠٠٠عضو بنهاية الإثنى عشر شهرا الأولى . وقد تخطينا حتى الآن رقم ٢٥٠٠ ، وسأرفع الرقم إلى ٥٧٠٠ » .

ويتم طلب العضوية بالبريد المباشر . وتتكون القائمة الأساسية للأعضاء المتوقعين، بالطبع من المتبرعين للمركز على مدى العشرين عاما الماضية ، ثم من المشاركين فى مهرجان شتاينبك السنوى. وهاتان المجموعتان قدمتا أكبر نسبة من المساندة . ويلى ذلك مجموعة من ٥٤ ألف بطاقة لمشتركين فى نظام جديد، يقوم على الدعم المتبرع به من البيت والذى يفيد المركز. (هذه القائمة ما زالت قيدالبحث) . وبعد ذلك، أرسلت بطاقات بريدية إلى قوائم مستهدفة تم اختيارها بالرقم البريدى .

ويقول باستورى : «لقد اخترنا أسماء تسكن فى نصف قطر جغرافى معين فى سالیناس ، وتملك جميعها منازل فى مساكن العائلة الواحدة . وقبل افتتاح يونيو كنا قد أرسلنا ١٠٠ ألف خطاب طلب عضوية و٦٠ ألفا أخرى بعد ذلك . وحتى الآن فإن متوسط الانضمام يبلغ واحدا فى المائة » . ويتوقع باستورى أن يرسل خلال ١٨ شهرا مليون خطاب على النطاق المحلى والقومى .

وفى رقم ١ من شارع مين ستريت ، يجاور المتحف الجديد مبنى مدينة سالیناس القديم الذى تظلله الأشجار، والذى لم يتغير منذ الأربعينيات .

ويعتمد المسئولون فى المدينة على تدفق السياح الذى سيعين على إحياء قلب سالیناس الهرم . وتؤكد متاجر التجزئة المصطفة، ودار السينما الخاوية الملحقة بمركز شتاينبك القومى الجديد الدور الهام الذى من المتوقع أن يؤديه المركز .

ملاحظة :

تقع سالیناس فى كاليفورنيا ، جنوبى سان خوزيه وشرقى مونتيرى وهناك مطارات تخدم كلا المدينتين .

الحرمان من الدخول : هل يمكننا التغلب على المواقف المعوقة ؟

بقلم :: راج كوشيك

Raj Kaushik

مازال على عالم المتاحف أن يقطع شوطا طويلا إذا كان عليه أن يصبح وسطا مرحبا بالزائرين المعاقين . وهذه هى المشكلة التى واجهها راج كوشيك فى تبصر وحساسية . وبعد أن تدرب راج كوشيك كفيزيائى وحاصل على الدكتوراه فى الدراسات المتحفية ، دخل ميدان متاحف العلوم فى عام ١٩٨٧ ، وعمل على مدى خمس سنوات فى المجلس القومى لمتاحف العلوم فى الهند ، مديرا (فى مجال الفيزياء) . وفى عام ١٩٩٢ التحق بقسم دراسات المتحف بجامعة ليستر بالمملكة المتحدة كدارس من دول الكومنولث ، ومنذ عام ١٩٩٦ أصبح يشغل منصب مدير المعروضات بمركز الاستكشافات ليفاكسى بكندا ، حيث كان مسئولا عن كافة نواحى تصميمات المعروضات وتنميتها وترتيبها . ولقد قام بإعداد بحوث عن موضوعات مثل : متاحف العلوم بالهند ، وتعليم العلوم بالهند ، وتعليم الكبار، وتطوير الوضع بالمتاحف ، كما نشر أيضا عديدا من المقالات عن العلوم الشعبية .

ربما كان لكلمة « الإعاقة » منذ تطور الحياة على سطح الكرة الأرضية معان ودلالات سلبية مرتبطة بها على نحو لا مفرمنه . فالإنجيل وكتب القيدا المقدسة وكتب اليورانا الهندوسية، وغيرها من الكتب الدينية الأخرى ، مليئة بأمثلة بهذا الخصوص : فالناس الأشرار ينكبون بالإعاقة، أما الأخيار فيجازون بالشفاء. وقد اعتقد الفليسوف اليونانى أفلاطون وفقا لما ورد فى كتابه « الجمهورية» أننا إذا كنا نريد للمواطنين أن يسلكوا سلوكا سليما، فإنه ينبغى علينا أن نضمن حصولهم على الرعاية والإرشاد من أنقى الناس، ويمكن أن تكون الإعاقة عقابا على السلوك السيئ الردىء والأفكار الشريرة ، أو عقابا على عدم كون الشخص طيبا بالقدر الكافى . وعلى الشاشة والمسرح يجسد المعاقون تجسيدا يبدون فيه قبيحى المنظر، وغريبى الشكل ، وأشرارا وأوغاد وأعداء للمجتمع ، ومثيرين للشفقة ، وذوى مناظر محزنة . ومن الأمثلة الواضحة على ذلك لونج چون سليفر بساقه الخشبية ، والكابتن هوك بخطافه، والملك ريتشارد الثالث بعكازيه . فالكابتن هوك من وجهة نظر المخرج، بدون خطافه ، يصبح شخصية أقل تأثيرا ، كما أن ريتشارد الثالث لا يكون وغدا تماما بالقدر الكافى بمقتضى أعماله وحدها . بل إن شخصيته فى حقيقة الأمر تنهار كلية عندما يتم تخيله بدون عكازين. والتماثل بين العقول المشوهة والأجساد المشوهة موجود تقريبا فى كل مكان، فى الكتب المقدسة والأفلام والقصص الكلاسيكية والقصص الخيالى الفيكتورى .. وهكذا.

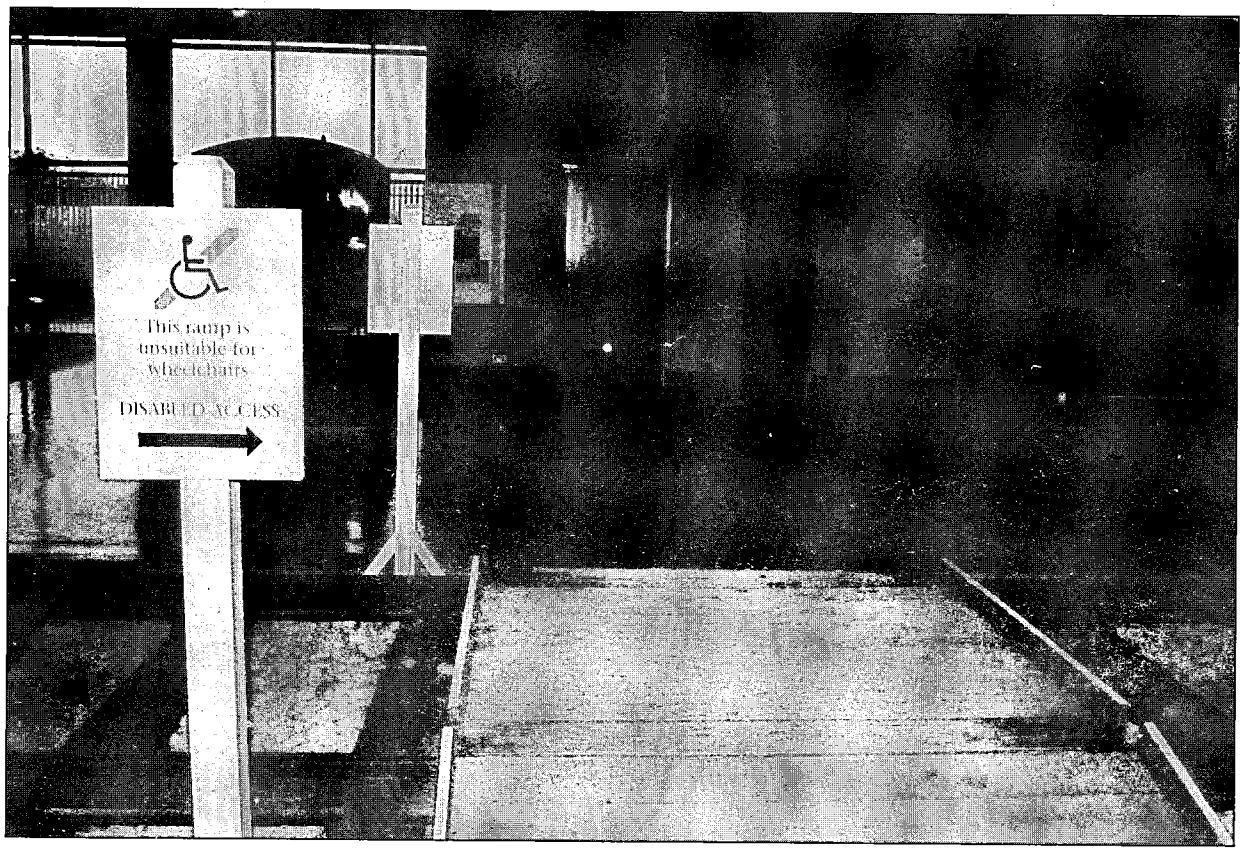
والصور التى تخلقها وسائل الاتصال ليست سلبية . فهى على العكس من ذلك تبتكر على نحو فعال معانى لمشاهديها . وطبقا لما يذهب إليه المنظر الفرنسى لما بعد الحداثة جان بودريارد Jean Baudrillard تكون أفكارنا عن العالم مجموعة من الصور الدعائية التى تبنى الحقيقة من خلالها ، وفى هذه الحقيقة يمكن مشاهدة أربعة نماذج بارزة للإعاقة : نموذج « الشر والرعب » ، ونموذج «التغلب على الخلافات » ، ونموذج « البر والإحسان » ، والنموذج « الطبى » . وفى هذه الأنماط المتكررة نجد أن الناس المعاقين يحكم عليهم غالبا فى ضوء العجز الخاص بهم . ونادرا مايكون ذلك الحكم فى ضوء شخصياتهم الفردية . وفى عهد « الفرص المتساوية أمام الجميع » الحاضر ، يتم التعامل مع الإعاقة بطريقة « سليمة من الناحية السياسية » ، بمعنى أنها تنال تملقا مأجورا فى كافة الطبات الاجتماعية . بما فى ذلك المتاحف والمراكز الثقافية .

وفى هذا المقال سوف أكشف عن كيفية تعامل المتاحف مع الإعاقة والمعاقين من الناس والمناقشات والاقتراحات ، والآراء التى تعقب ذلك هى شروحى الخاصة للنتائج التى تم التوصل إليها . إلا أن العناية قد بذلت لعدم تلوثها (النتائج) نتيجة للولاء للمؤسسة والانحيازات الشخصية والانطباعات الخاصة .

والمتاحف تخص الناس ، وبالتالى فهى ملزمة بتقديم خدمات متخصصة للجماهير المتنامية . والمتاحف فى السبعينيات ، وخاصة التى تلك فى الولايات المتحدة الأمريكية ، بذلت جهدا واعيا لجذب المعوقين . وكان مفهوم « وصول المعاق » موضع تقدير فى جميع أرجاء العالم . إذ نجد أن المجلس الدولى للمتاحف (ICOM) فى مؤتمره العام الحادى عشر أوصى بأن تتخذ المتاحف خطوات فعالة لضمان حد أقصى من سهولة الوصول، والتوسع فى البرامج المعدلة على نحو كاف . كما أن رؤساء تحرير مجلات متحفية متعددة خصصوا مساحات أكبرمن ذى قبل للمقالات التى تتناول مسائل تتعلق بالمعاقين ، بل وأصدر البعض أعدادا خاصة كرست لهذا الموضوع . وفى عام ١٩٨٨ نظمت مؤسسة فرنسا أول مؤتمر عن « المتاحف والمعاقين» . وكانت مهمة المؤتمر توجيه رسالة واضحة بأن الثقافة ليست ترفا ولكنها رابطة جوهرية بين أعضاء المجتمع . ولذلك ينبغى أن تتاح الفرصة للمعاقين للمشاركة فى تراثنا الثقافى المشترك، وجنى فوائده .

وفى هذه الأيام نشاهد فى كل مكان تقريبا بالمتاحف لافتات موضوعة أو معلقة على نحو جيد تبين اهتمامنا الكبير بالمعاقين وذوى الحاجات الخاصة، إذ نشاهد صورا لزائر جالس على كرسى متحرك بأماكن بارزة فى مطبوعات وإصدارات المتاحف وفى التقارير السنوية . بل ونجد أيضا بطاقات فيلمية vid-eoclips مماثلة ضمن إنتاج الأفلام الداخلية للمتاحف « فالمتحف يمكن الوصول إليه تماما بكرسى متحرك » : ويمكن للمرء أيضا العثور على مثل هذه الموجزات الجذابة وهى تعرض

ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال



سريعا على مواقع الشبكة (الإنترنت) Websites لمعظم المتاحف : وعندما يشاهد المرء كل هذا ، فإنه ربما يستخلص أن عالم المتاحف قد حقق فى نهاية الأمر، أو أوشك أن يحقق،الهدف الخاص «بوصول » الزائرين المعاقين إليه مع تقديم الفرص المتساوية لكافة الزائرين .

ولكن هذا للأسف وهم وخداع نشأ أساساعن مواقفنا المعوقة. وربما يمكن تفسير هذه المواقف بأفضل طريقة عن طريق نظرية «التقديم الذاتى » للمواقف ، والتى تقرر أن الناس (المهنيين بالمتحف فى النطاق الحالى) يفعلون أى شىء فى حده الأدنى، كى يبدوا متوافقين مع المبادئ والمعايير الاجتماعية السائدة ، لكنهم فى حقيقة الأمر يظلون متسمين باللامبالاة .

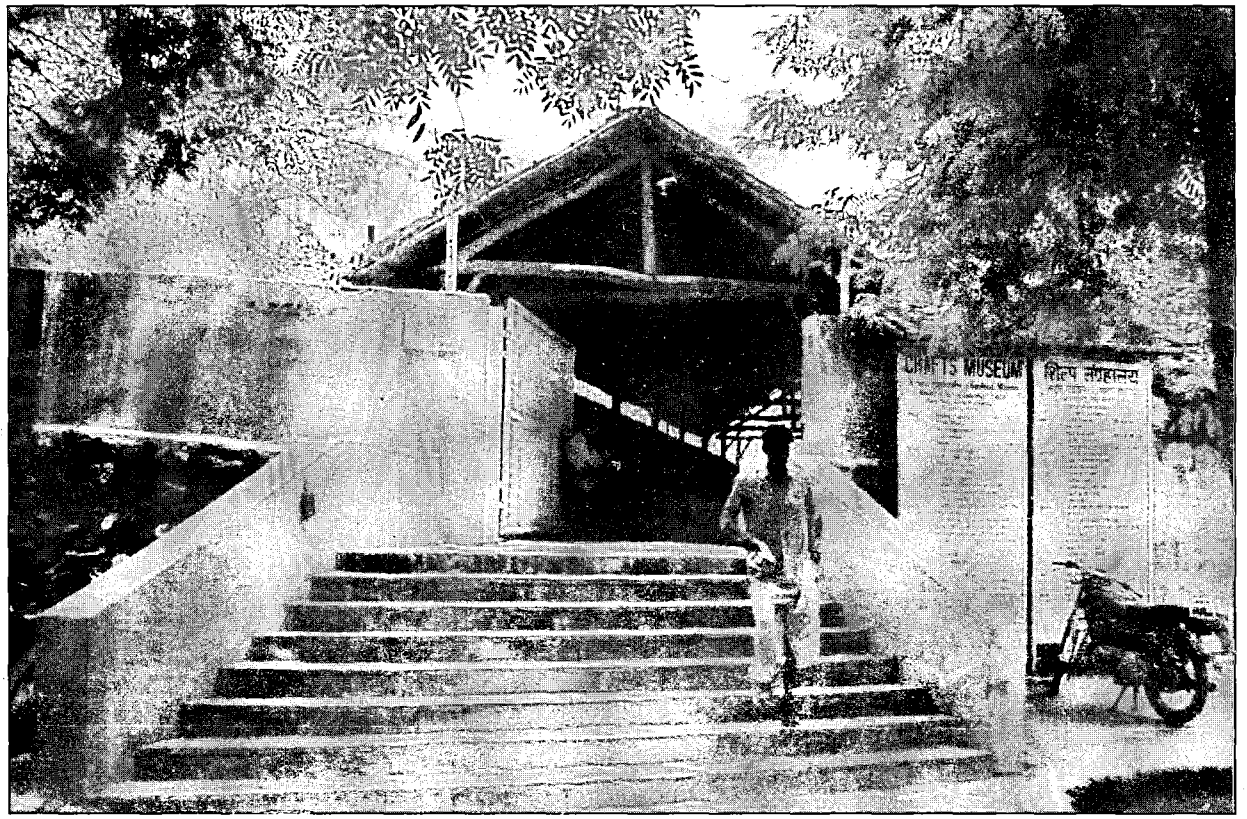
السماح بدخول (الأصحاء) من الناس

تفهم المتاحف هذه الأيام – مثلما كان عليه الحال فى الماضى – على أنها مؤسسات تهدف إلى تلبية احتياجات بشرية ذات مستوى عال . ويضفى مهندسو المتاحف الطابع الرمزى على فهمهم للمتاحف فى تصميماتهم للمبانى ، وبالتالى فهم غالبا ما يشيدون المتاحف على الأماكن العالية الممتازة . وفى خلال العشرين عاما الماضية أو نحو ذلك تم إنشاء وتطوير عشرين متحفا تحت رعاية المجلس القومى لمتاحف العلوم فى الهند، وبها جميعا درج وحواجز معيقة . ففى مركز راجيف غاندى القومى للعلوم ،المشيد لهذا الغرض ، يضطر المرء لأن يصعد عشر مجموعات من درج السلم على الأقل ، وتشتمل كل مجموعة فى المتوسط على ٢٥ درجة ، من أجل مشاهدة ثلاث قاعات عرض رئيسية فقط، وذات يوم تقابلت مع زائر فى صالة عرض بالطابق الثالث يمشى متكئا على عكازين لفقدانه إحدى ساقيه . وبسبب حماسته واهتمامه فإنه تخطى السلالم كلها بمفرده . ومن الواضح أنه مر فى أثناء سيره بجوار نافذة صرف التذاكر ومكتب الاستعلامات . ولقد قال لى فى صراحة عندما وجهت إليه سؤالا: « لم يقدم لى أحد مساعدة . ولم يعرض على أحد أن أستخدم المصعد » . وفى النشرات المطبوعة نجد أن هذا المركز يتفاخر بأنه مزود بمدخل خلفى ومصاعد من أجل هؤلاء الضيوف .

وفى متحف الحرف اليدوية بمدينة دلهى نجد أنه ربما من السهل الوصول إلى كل ركن تقريبا فيه باستثناء البوابة الرئيسية التى تجعله « متحفا مزودا بالحواجز » . وفى المتحف القومى للتاريخ الطبيعى يضطر المرء إلى صعود بعض الدرجات ، كى يتمكن من استخدام المصعد المخصص رسميا لتوفير الراحة لموظفى المتحف . ويبدو من المدهش حقا ومن المثير للإحباط أيضا ، أن المصممين لا يضعون فى الاعتبار الأداء الوظيفى للأعضاء، فمن المعروف – على سبيل المثال – أن الصعود على السلالم يتطلب طاقة تعادل ضعف الطاقة اللازمة للسير على أرض مستوية (١) .

وفى أثناء زيارتى للمركز التجريبى Ex-perimentarium،وهومركز العلوم الدانماركى فى كوبنهاجن ، شاهدت اثنين من الموظفين يقومان برفع عربة أطفال ، ناقلين

مركز سنيبسستون للاستكشاف، ليسترشاير ، المملكة المتحدة . التدابير الاحتياطية المسبقة فى كل مكان : هل نحن قريبون للغاية من تحقيق هدفنا الخاص بتقديم فرص متساوية للجميع ؟



متحف الحرف اليدوية بمدينة دلهى بالهند . المدخل الرئيسى يجعل منه « متحفا بحواجز »

إياها إلى مدخل الدور الأرضى . وقال لى أحدهما « هذا الإجراء يوفر الوقت ، ويجعلنا نتجنب القيام بالعديد من الأعمال ، مثل أخذ مفتاح المصعد من المكتب ، وتشغيل المصعد، ثم إعادة المفتاح إلى المكتب » . ويصيب اليأس كثيراً من المتاحف من تركيب مصعد بالمتحف بسبب العجز فى الإمكانيات المالية . وفى حين أن المصعد قد يكون عملا مثاليا على المدى البعيد ، فإن استخدام منحدر رخيص التكلفة يمكن أن يفى على نحو جيد بتلبية الاحتياجات العاجلة . ويمكن مشاهدة نموذج مثالى لذلك فى حرم الكليات بجامعة كمبردج بالمملكة المتحدة ، حيث تكون كافة السلالم تقريبا مزودة بمنحدرات رخيصة الثمن .

وفى الدول المتطورة نتكلم عن التدابير الاحتياطية المسبقة، ولا نتكلم عن الخدمات، فنحن نتكلم مثلا عن عدد الكراسى المتحركة المتاحة من مكاتب الاستعلامات عند الطلب، بدلا من التكلم عن عددالكراسى المستخدمة بانتظام . ونحن نقول فى افتخار إننا زودنا صالات العرض ببطاقات مكتوبة بطريقة برايل، ولكننا لا نفشى سرا إذا قلنا إننا لم نضع بطاقات إلا على ثلاثين فقط من ألف من الأشياء المعروضة، وإنها لا تستخدم إلا من قبل عدد قليل من الزائرين . والقادة الحكوميون والمستشارون التابعون لهم يركزون أيضا بالدرجة الأولى على التدابير الاحتياطية المسبقة . وكارولين كين – وهى مستشارة الإعاقة بلجنة المتاحف وصالات العرض بالمملكة المتحدة ، تعبر عن رأى الكثيرين عندما تقول : «غالبا ما تم استبعاد المعاقين من المشاركة كاملا فيما يعد أنشطة « عادية» من كافة الأنواع ، أو يكونون غير قادرين على ذلك ، نظرا لأن التدابير الاحتياطية المسبقة الملائمة لا تركز على تلبية احتياجاتهم » (٢).

كما نجد أيضا أن مجموعة من الإجراءات المعدة على وجه السرعة بغرض تدعيم حقوق الإعاقة بالمملكة المتحدة ، تركز على الحاجة إلى تدابيراحتياطية مسبقة .إذ يشير تقرير صدر مؤخرا إلى أن « حقا جديدا فى الوصول إلى السلع والخدمات من شأنه أن يتطلب إدخال تعديلات على المقدمات المنطقية التجارية حيث كان التغيير « الذى يمكن تحقيقه بسهولة » يتوقف على قيود مالية (٣)». ففى المتاحف نجد أن التدابير الاحتياطية المسبقة وحدها لن تحقق الهدف المتفق عليه، ألا وهو المشاركة فى تراثنا الثقافى المشترك، وجنى المكاسب والفوائد . وذات مرة قام المتحف البريطانى بتطبيق لغة الإشارة أو لغة الصم من أجل أولئك الزائرين الذين يعانون من متاعب فى السمع ، ولكن هذه الترتيبات لم تحقق النجاح، لأنه لم يكن يوجد عدد كبير من المستفيدين من هذا الأسلوب .

وفى الدول النامية نميل إلى التفاخر بالتدابير الاحتياطية المتعلقة بوصول المعاقين إلى المعروضات ، فى حين أن تلك التدابير نادرا ما تكون موجودة . بل والأسوأ من ذلك أننا نتغنى كثيرا بصوت مرتفع بشأن تلك التدابير عندما يكون لدينا مجموعتان من السلالم ينبغى الصعود عليها جميعا من أجل الوصول إلى صالات العرض . ونشاهد لافتة أمام المدخل الرئيسى مكتوبا عليها عبارة «دخول المعاقين يتم من خلال هذا الاتجاه من فضلك » . ولكن لدى التجرؤ على الذهاب لمسافة أبعد ، فإننا نجد طريقا منحدرا

للصعود والهبوط يستخدم أساسا من أجل نقل المواد المعروضة على نحو مباشر إلى المخازن، ويظل مغلقا فى معظم الأوقات لأسباب تتعلق بالأمن .

لماذا يظلون بعيدا ؟

لماذا لا نشاهد عددا كبيرا من الزائرين المعاقين للمتاحف على النحو الذى نتمناه ؟. هل هم يفضلون البقاء بعيدا عنا ؟. إننا باعتراف الجميع لا نعرف سوى قدر ضئيل للغاية عن العالم الخاص بهم . ولقد قال أحد الزائرين : « إننى لم أصبح معاقا إلا فى بواكير الثمانينيات . وقبل الإعاقة لم أكن على وعى بالمشكلات التى تتعلق بفرص الدخول المتساوية أوالحلول الممكنة لتلك المشكلات . وتلك الحالة من عدم الوعى كانت تدل على الكثير من الاتجاهات الموجودة فى عالم متكاملى الأبدان(٤).

وأنا لى علاقة طويلة بالناس من ذوى الاحتياجات الخاصة ، نظرا لأن والدى مدير لمدرسة مخصصة للصم والبكم بالهند . وأنا أدرك أن معظم هؤلاء الأطفال يعاملون بلامبالاة من جانب آبائهم وأمهاتهم وإخوتهم وأخواتهم وأقاربهم ، الذين غالبا ما يخجلون من الخروج معهم إلى الشوارع . وبعض هؤلاء الأطفال والتلاميذ يظلون مقيمين فى النزل وبيوت الشباب أثناء الإجازات الصيفية ، لأن آباءهم وأمهاتهم ينظرون إليهم على أنهم مثيرون للمتاعب . ودرجة معاناتهم تتوقف أيضا على الحالة المالية لذويهم . وحقيقة الأمر أن معظم الناس من ذوى الاحتياجات الخاصة هم كم مهمل ومنبوذون ومرفضون ، ولديهم فرص قليلة للغاية للخروج إلى الشارع ، ومن تجربتى الشخصية اكتشفت أنهم متسمون بالحساسية الشديدة، وسوء الخلق ، وسرعة الغضب، والخجل ، والوعى بالذات ، فهم باستطاعتهم أن يشعروا بأنهم ضحايا فى لمح البصر أو بسرعة كبيرة للغاية . ولقد قام جوردون أولبورت Gordon Allport فى كتابه الكلاسيكى الصادر تحت عنوان «طبيعة التحيز » The Nature of Prejudice ، بتصنيف الآثار الخمسة عشر للضحايا vic-timization والتى يمكن تقليصها إلى نوعين رئيسيين: تلك التى تشتمل على توجيه اللوم للذات (الانسحاب وكراهية الذات والعدوانية) وتلك التى تشتمل على إلقاء اللوم على أسباب خارجية (المقاومة ، والشكوك ، والافتخار الجماعى المتزايد) . وفى حالة وجودمشاعر عدائية أو أعمال عدائية واضحة فإن الزائرين المعاقين يميلون – وذلك من وجهة نظرى الشخصية – إلى اتخاذ أبسط أنواع الاستراتيجيات، والتى تتمثل فى الانسحاب ، وهو أمر غير مرغوب فيه ، بل وغير ملائم أيضا . وحتى يمكن العثور على حل فإننا نكون بحاجة إلى تقييم تناولنا الأساسى لهذا الموضوع .

« الدخول » أو « الوصول »

كلمة «دخول access » كلمة طنانة فى مهنة المتحف فى هذه الأيام ، إلا أن نفس هذه الكلمة وفلسفتها الأساسية هما بمثابة جذور المشكلة على ما يبدو، لأنهما يركزان على التدابير الاحتياطية المسبقة وليس على الخدمات. ونحن لا نستخدم هذا الأسلوب إلا فيما ندر عندما نتعامل مع المجموعات المتحفية. انظر بعين الاعتبار إلى موقف حيث يكون لدينا كافة التسهيلات مثل خزانات العرض والإضاءة والضوابط البيئية ، ولكن لا توجد مجموعات ، وننتظر لحين تحديد الأشياء التى تصل إلى عتبة بابنا : فهذا الموقف يصور لنا الفلسفة الأساسية لكلمة الدخول « accesss»وهى التى قدر لها يقينا أن تواجه الفشل .

والآن انظر بعين الاعتبار إلى موقف آخر حيث نعرف أن يكون شىء ما متاحا ونبذل كل الجهود الممكنة للحصول عليه ، وما إن يصبح معنا فإننا نعتنى به : هذا الموقف هو مثال لفهم فلسفة كلمة « الوصول accession .ونحن جميعا نعرف أنها كانت العامل الرئيسى وراء تطور وازدهار المتاحف .

فكلمة « الوصول » تعنى درجة عميقة من حالة توجد بالفعل ، بغض النظرعن مدى انخفاض مظهرها الجانبى، فكرة الزيادة التى هى دخيلة على « الدخول » موجودة داخل «الوصول » . وفى حين أن فلسفة « الدخول » تجعلنا نبذل جهودا قليلة غير متناسبة ، نجد أن مفهوم « الوصول » لا يسمح لنا بالتحدث بدون أساس واقعى . بل ويتيح لنا أن نقدم بيانات إحصائية واضحة ،تتعلق بنسبة العدد الحقيقى للزائرين الخصوصيين : مثل عدد الزائرين المكفوفين بالنسبة للعدد الكلى للسكان المكفوفين القاطنين بالمنطقة المجاورة

متحف التاريخ الطبيعى ، لندن . ليس بمقدور جميع الناس التوافق مع التصميمات الرديئة للمبانى التى لا تضع فى الاعتبار ظروف المعاقين . الآباء الذين معهم عربات أطفال يكون بمقدورهم على نحو ما الكفاح والصعود على مجموعات السلالم التى تؤدى إلى صالات العرض ، ولكن مستخدمى الكرسى المتحرك لا يستطيعون الصعود على تلك السلالم ، وبالتالى فهم يقعون فى مصيدة العوائق والحواجز المتعلقة بالهندسة المعمارية .

للمتحف . وفى ضوء الخدمات وليس فى ضوء التدابير الاحتياطية المسبقة ، وهى تتوقع حالات من الفشل وليس حالات من اليأس والقنوط المفضى إلى التهور . وباختصار فإنها تتطلب الأمانة والصراحة فى أفكارنا وأعمالنا .

ونحن لدينا الآن طريقان . وبالطبع نحن نرغب فى اتباع الطريق الذى يقودنا إلى النجاح والازدهار . ولكن هل يمكن لعملية إحلال كلمة محل كلمة أخرى أن تساعدنا على التغلب على اتجاهاتنا المتعلقة بالإعاقة ؟ «إن أقوى مثير لتغيير العقول لايكون كيماويا أو مضرب كرة البيسبول ، وإنما هو كلمة ، وذلك وفقا لما قاله جورج أ . ميلر George A. Miller الرئيس السابق للجمعية السيكولوجية الأمريكية ، فاختيار كلمة أمرذو أهمية أساسية ، حيث إن فكرتنا العامة عن ذاتنا المرتبطة بتلك الكلمة تحدث تأثيرا على اتجاهاتنا ، وعلى سلوكنا وأعمالنا المستقبلية واستخدام تعبير « مركز العلوم » بدلا من تعبير متحف العلوم يعتبر مثالا مفيدا فى هذا الشأن ، فهو فى مزيد من الدقة قد حول مقدماتنا المنطقية الجامدة المغلقة إلى مساحات عرض ديناميكية ومكشوفة .

ويمكن لنا دائما أن نتحدث عن «الدخول» دون أن يكون لدينا تدابير احتياطية مسبقة ، بل وبدون أن يكون لدينا زائر واحد فى متاحفنا . والكلمات التى استخدمها تونى بلير فى مؤتمر حزب العمال، الذى عقد فى بلاكبول فى ٤ أكتوبر ١٩٩٤، فيما يتعلق بحزب المحافظين، تبدو أكثر تلاؤما «للدخول» إذ قال : « إن زمن حزب المحافظين قد انتهى. كما انتهت فلسفته، وانتهت التجربة الخاصة به ، وأصبح فشله وإضح المعالم . ولقد حان الوقت لأن يرحل حزب المحافظين إلى الأبد ».

الموقف هو شىء ضئيل يخلق فارقا كبيرا . . وأمناء المتاحف كان لديهم دائما وسيكون لديهم دائما اهتمام كبير للغاية بعملية اقتناء المجموعات الفنية ، وبعملية الوصول .. وبنفس هذه الروح يكون عليهم الآن أن يحرصوا في بادئ الأمرعلى التقاط الضيوف الخصوصيين وتسجيل وصولهم إلى المتاحف . وبهذه الطريقة تكون للمتاحف بالفعل القدرة الكامنة على تخصيص الثقافة لغرض معين . وتذكر أن العوائق – شأنها شأن التمويل والمكان – من السهل التعامل معها ، ولكن خلق اتجاهات واقعية ومعتدلة وصادقة وأمينة تجاه الإعاقة والعجز ، يعتبر بمثابة تحد حقيقى نواجهه فى القرن الحادى والعشرين .

Notes

1. C. F. Consolazio, R. Johnson and L. Pecora, *Physiological Measurements of Metalogical Functions in Man*, New York, McGraw-Hill, 1963.

2. Cited by Lorraine Jones, *Current Provision for Disabled People in Museums and Galleries*. (M.A. thesis, University of Leicester, 1990).

3. D. Brindle and P. Wintour, 'New Rights for Disabled Welcome', *The Guardian*, 25 November 1994.

4. W. Kirby, 'Access to Learning for Adults with Disabilities', in A. Chadwick and A. Stannett (eds.), *Museums and the Education of Adults*, Leicester, NIACE, 1995.

مدينة تواجه ماضيها : مركز نورمبرج للتوثيق الذى يشغل موقع مؤتمر حزب الرايخ

بقلم : فرانز زوننبرجر

Franz Sonnenberger

يتم حاليا تشييد متحف غير تقليدى فى نورمبرج ليقدم للشباب الألمانى نافذة تطل على تاريخ الرايخ الثالث ، وهو جزء من ماضى بلادهم الذى كثيرا ما يكون مغلفا بالأساطير والصمت . وكاتب هذا المقال يشغل منصب مدير المتاحف البلدية بنورمبرج منذ عام ١٩٩٤ وحتى الآن ، وهو قبل ذلك كان يشغل منصب رئيس قسم بمركز نورمبرج للثقافة الصناعية وذلك فى الفترة من عام ١٩٨١ حتى عام ١٩٩١ . أما فى الفترة من عام ١٩٩٢ حتى عام ١٩٩٤ ، فقد عمل مستشارا خاصا للسيد عمدة نورمبرج .

يوجد فى ألمانيا حاليا حوالى ١٥٠٠ نصب تذكارى وأماكن تذكارية مكرسة من أجل الماضى الوطنى الاشتراكى للبلاد . ومهمة هذه الأماكن بوجه عام هى أن تذكر الزائرين بمصير أولئك الذين فقدوا حياتهم بسبب معتقداتهم السياسية أو بسبب السلالة العرقية، أو الدين أو مذهبهم الفلسفى تحت الحكم العنيف للنازيين . وتوثيق هذه الجرائم يتراوح من لوحة تذكارية بسيطة تقع فى نفس المكان الذى شهد الأحداث إلى المعارض المعقدة . وهذه العروض يمكن مشاهدتها فى ٦٥ موقعا تاريخيا ، حيث يتم استخدام هيئة من الخبراء بوجه عام . والعمل الذى يتم بمعرفتهم من أجل تذكير الزائرين بضحايا الديكتاتورية النازية وأداء المهام التاريخية والتعليمية والسياسية يعترف به على نطاق واسع .

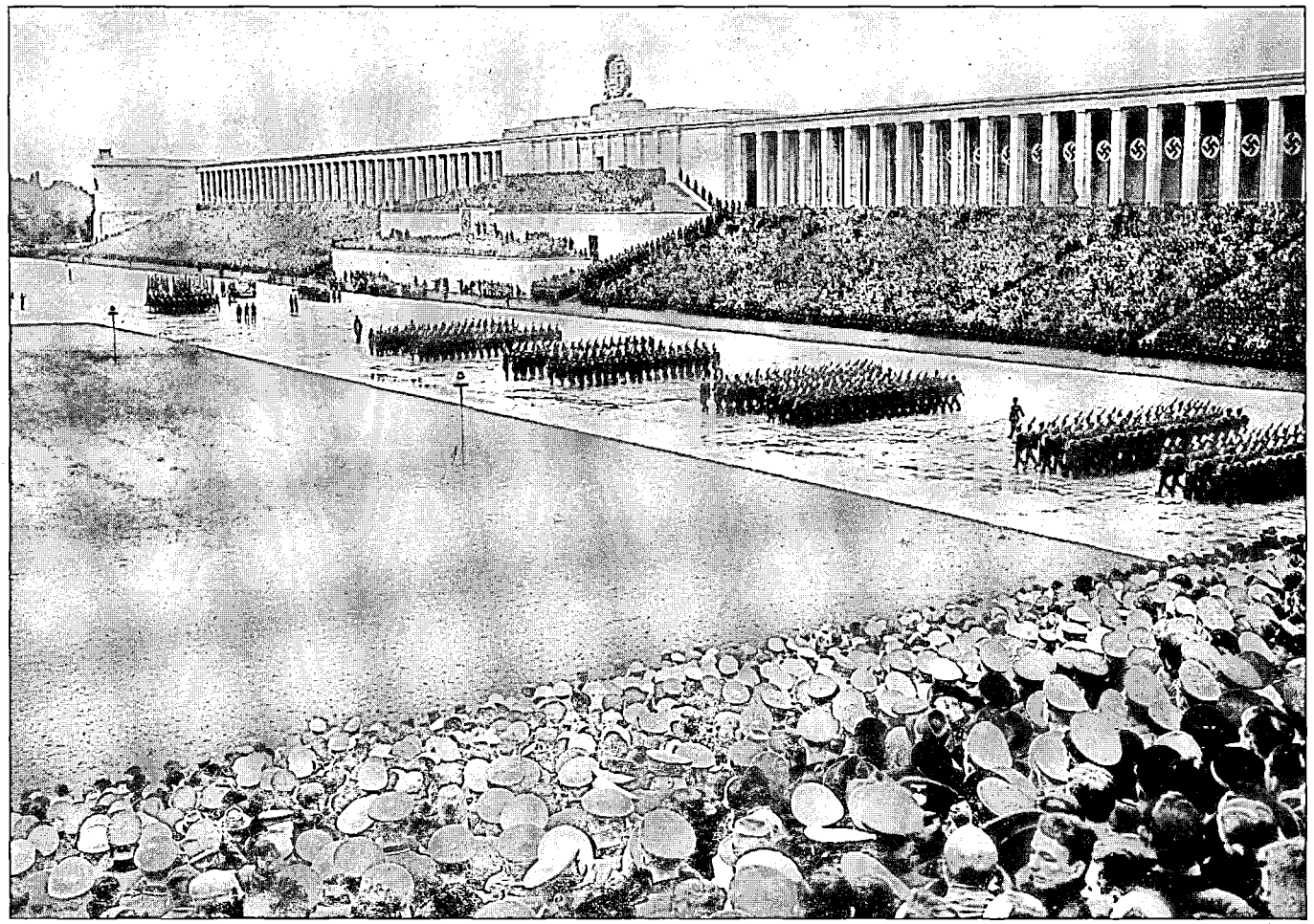
وفى ألمانيا الغربية نجد أن تاريخ هذه النصب التذكارية والأماكن التذكارية مازال حديثا للغاية . فباستثناء النصب التذكارية فى معسكرات الاعتقال النازية السابقة فى داخاو وبرجن – بلسن ، والتى افتتحت فى فترة ماضية ترجع إلى عام ١٩٦٥ وعام ١٩٦٦ ، نجد أن معظم النصب التذكارية الأخرى لم يتم افتتاحها حتى حلول السبعينيات . وهناك أسباب عديدة أدت إلى ذلك ، ومن المؤكد أن العامل الحاسم هو الاهتمام المتزايد ، وخاصة من جانب جيل الشباب ، بالماضى الاشتراكى الوطنى للبلاد، والذى كان موضوعا محظورا فيما سبق . وغالبا ما كانت المبادرات المحلية تتخذ حيث كان الشباب العاملون مع المعتقلين السابقين ومنظماتهم يحدثون تأثيراتهم لصالح تشييد أماكن تذكارية. ومن أجل التدعيم القانونى للنصب التذكارية الجديدة من جانب الأقاليم الفيدرالية والمناطق والسلطات المحلية ، نجد أن العامل الهام كان يتمثل فى الوعى الجماهيرى المتزايد بالحاجة لمثل هذه الدلائل والبينات، التى تتجاوز الدائرة الصغيرة نسبيا للمؤيدين المكرسين. والمسلسل التليفزيونى الأمريكى الذى عرض فى ربيع عام ١٩٧٩ تحت عنوان « المحرقة » قام بدور كبير فى هذا الشأن . والعوامل المحفزة الأخرى كانت تتمثل فى الأحداث التى تم تنظيمها بمناسبة الذكرى الخمسين لاستيلاء النازيين على الحكم فى عام ١٩٣٣، والذكرى الأربعين لانتهاء الحرب بعد ذلك بعامين . والأحداث التى تم تنظيمها من أجل إحياء الذكرى الخمسين لمذابح نوفمبر ١٩٣٨ كان لها تأثير مماثل .

وفى الجزء الشرقى من ألمانيا، والذى كان يعرف باسم جمهورية ألمانيا الديمقراطية فيما سبق ، نجد أن خلفية إحياء ذكرى ضحايا الاشتراكية الوطنية كانت مختلفة تماما . ففى الأنصاب التذكارية الرسمية الموجودة بأماكن مثل معسكرات الاعتقال فى بوخنفالد وزاخزن هاوزن ، نجد أن التركيز الرئيسى كان ينصب على « الكفاح المناهض للفاشية » من جانب المعتقلين والأسرى والسجناء الشيوعيين . ولذلك فإن النصب التذكارية التى شيدت كانت تصور وتعكس المفاهيم الأيديولوجية للدولة الألمانية الشرقية .

نورمبرج – العبء المزدوج للتاريخ

نورمبرج شأنها شأن مدن ألمانية أخرى قليلة ما زالت تواجه فى هذه الأيام بالتراث التاريخى لفترة الاشتراكية الوطنية . والأطلال الشاسعة للمبانى الموجودة فى موقع مؤتمر حزب الرايخ السابق مازالت تقف شامخة حتى الآن . وكانت تلك المبانى قد شيدت فى الفترة من عام ١٩٣٣ حتى عام ١٩٣٩ كستارة خلفية للأحداث التى قدم من خلالها الاشتراكيون الوطنيون إسهاما شعبيا فى أثناء مؤتمر حزب الرايخ . وهنا نجد أن الحركة الاشتراكية الوطنية قد احتفلت بمجدها بأسلوب طنان ورنان، مدعم من جانب الشعور بالنشاط والخفة لحشود الجماهير المتفجرة بالحماسة . وحتى يومنا هذا نجد أن درجة المشاركة لجنون العظمة ، هذا يشهد على عزم الاشتراكيين الوطنيين على إظهار قوتهم أمام جماهير الناس ، مع إعطاء الفرد فى نفس الوقت الانطباع بأنه يشارك فى تلك القوة . وفى أثناء

ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال



استعراض فى موقع مؤتمر حزب الرايخ فى عام ١٩٣٧.

مؤتمرحزب الرايخ شهدت ألمانيا والعالم كله استعراض القوة لنظام حكم كان يعمل على تنسيق عروض القوة العسكرية والاستعراضات التى لا تنتهى ، والمناورات الحربية . ومن خلال فعل ذلك تم تهيئة الناس من الناحية النفسية للدخول فى الحرب. وبعكس العديد من الأنصاب التذكارية التى تذكر الزائرين بالرعب النازى وضحاياه بمعسكرات الاعتقال والسجون السابقة وغيرها من الأماكن المماثلة، فإن هذا ليس مكانا للرعب . ولكن الرابطة مع تلك الأماكن واضحة: فالبذرة الرهيبة التى زرعت فى نورمبرج كان عليها أن تفرخ وتحدث تأثيراتها فى كل مكان آخر .

وعلى مدى عشرات السنين ،، كانت توجد عقبتان أمام التفسير الصارم لتاريخ موقع مؤتمر حزب الرايخ ودوره فى الجهاز النازى للسلطة والدعاية . أولا – ومثلما كان عليه الحال فى كل مكان بألمانيا– فإن الموقف التبريرى الذى تم تبنيه على مدى عقود بالنسبة للوثائق المتحجرة للعهد الاشتراكى الوطنى ، يتطلب التغلب عليه . وكان الأمر يستلزم خلق وعى يشير إلى أن موقع مؤتمر حزب الرايخ السابق كان مسرح حوادث تاريخية بارزة بحيث لا ينبغى أن تستخدم مبانيه كمستودعات ومخازن ، أو كمكان لكافة أنواع الأحداث المكشوفة ، أو كموقع لتشييد ضاحية شعبية . والعقبة الثانية بالنسبة لعملية تاريخية محددة فى موضعها الأصلى ، كانت تكمن فى الخوف الذى يمكن تفهمه – وإن لم يكن غير مبرر من قبل الكثيرين فى مواقع المسئولية ، من أن موقع مؤتمر حزب الرايخ السابق – وذلك على الرغم من كافة الجهود التعليمية – ربما يصبح مكانا يحتفل فيه «أتباع الماضى الخالدون » بما يعتبرونه أيام ألمانيا المجيدة .

ومنذ منتصف السبعينيات كان ثمة ميل جديد لوضع المزيد من التركيز على الدور الرئيسى المركزى الذى قام به موقع موتمر حزب الرايخ فى التاريخ الألمانى . وقد نمت الأهمية الخاصة المرتبطة هنا بالنفع لعام، حيث بهتت الذكريات الشخصية للعهد النازى مع تغير الأجيال . وارتفع عدد الزائرين للموقع عاما بعد عام بما فى ذلك الكثير من الشباب والآلاف من السياح القادمين من أوربا ومن جميع أرجاء العالم . وفى عام ١٩٨٥ أقيم معرض تحت عنون «الافتتان والعنف » فى محطة تزيلن للسيارات ،التى شيدها ألبرت

سپير فيما بين ١٩٣٤ و ١٩٣٧ . وكان الهدف من وراء إقامة ذلك المعرض ، تقديم حجج قوية ومقنعة ضد الوثائق المتحجرة للعهد النازى والروح التى تجسدها . وكان هذا المعرض، الذى تم تنظيمه بموارد بلدية متواضعة، شاهدا ومؤثرا على الحقيقة التى مفادها أنه لابديل عن معلومات فعالة توضع فى الموقع ذاته .

إلا أن هذا العرض كان عليه أن يكافح كثيرا من المشكلات، مثل موقعه البعيد فى مكان واسع . وحقيقة أن المعرض لا يفتح أبوابه إلا فى الصيف فقط ، بسبب عدم إمكانية تدفئة المبانى التابعة، فقد برهن أيضا على أن ذلك ضار للغاية . ومع ذلك فإن حوالى ٣٥ ألف زائر يزورون هذا المعرض عاما وراء عام . والعدد الإجمالى للناس الذين يزرون مبنى مؤتمر حزب الرايخ بسبب أهميته التاريخية يقدر بحوالى مائة ألف شخص .

والسنوات الأربع الأخيرة أحدثت تغييرات بعيدة المدى فى استخدام المكان السابق لمؤتمر حزب الرايخ بنورمبرج . ففكرة إنشاء « مركز جديد للتوثيق فى موقع مؤتمر حزب الرايخ» (حجة العمل) ، وهى الفكرة التى طورتها متاحف مدينة نورمبرج، ،لاقت استحسانا وموافقة عامة ، وهناك اقتناع سائد بين رجال السياسة والجمهور بوجه عام بأن العبء التاريخى لموقع مؤتمر حزب الرايخ السابق ربما يعتبر فرصة فريدة. فأين توجد فى أى مكان آخر إمكانية مشابهة لإلقاء الضوء النقدى على الواجهة الخارجية للرايخ الثالث، مما يدخص أكاذيب الأساطير والخرافات الجديدة ؟. وفى أى مكان آخر يصبح بالإمكان تحليل « آلية الدوافع » للاشتراكية الوطنية ؟.

والهدف من وراء المشروع الجديد الذى رسمت خطوطه متاحف مدينة نورمبرج ، هو خلق معرض دائم جديد مفتوح للجماهير على مدار السنة ، وبحيث يتم تناول الموضوع الرئيسى بطريقة معاصرة جذابة على مساحة من الأرض تزيد على ألف متر مربع . (٢) وقد يكون الهدف من وراء ذلك أيضا هو خلق مركز تعليمى تتاح فيه الفرصة لفصول من أطفال المدارس والجماعات لمناقشة هذا الموضوع . وقد اقترحت مدينة نورمبرج أن يشغل هذا المعرض الجديد الجناح الجديد الشمالى لقاعة المؤتمر ، وهو المبنى العملاق الذى وضعت تصميماته ليكون مركز مؤتمر الحزب الاشتراكى الوطنى ،والذى يتسع لما يزيد على ٥٠ ألف شخص ، ولكنه لم يستكمل على الإطلاق .

ومساندة هذا المشروع الذى تقدر تكلفته بحوالى ٩,٥ مليون مارك ألمانى أمر متفق عليه بإجماع الآراء، وهو مقنع . فقد ساندت المشروع كافة الأحزاب السياسية

المعرض المقام تحت عنوان « الافتتان والعنف » الذى أقيم فى عام ١٩٨٥ بموقع تزيلن، الذى شيده ألبرت سپير فيما بين ١٩٣٤ و عام ١٩٣٧.

قاعة المؤتمر التى خططوا لها لتكون مركز مؤتمر الحزب الاشتراكى الوطنى ، ولكنها لم تكتمل على الإطلاق وأصبحت الآن مركز التوثيق الجديد .

الديموقراطية، مثلما ساندته الكنائس والمجلس المركزى لليهود الألمان ، ومندوبو الدوائر العلمية والمتاحف ، وهيئة الأمناء المشيدة التى شكلها عمدة نورمبرج مع العديد من الممثلين البارزين للعالم السياسى والرأى العام تقدم دعمها الشديد للمشروع . والمفهوم الذهنى لهذا المشروع يتم تحسينه بمساعدة من جانب مجلس علمى يضم أعضاؤه مؤرخين معاصرين قياديين ومتخصصين فى شئون المتاحف .

وبهذا التأييد القوى ، حلت مشكلة التمويل إلى حد كبير. إذ أن إقليم ومدينة نورمبرج أتاحا حوالى ١,٥ مليون مارك ألمانى من خلال تمويل مبدئى – وهو رمز مؤثر وغير عادى ، و يدل على تصميم المواطنين المحليين على ألا يمروا على ماضيهم الاشتراكى الوطنى فى صمت ، وإنما يتعاملون معه بطريقة مستنيرة . وفى ربيع عام ١٩٩٨ أسهمت ولاية بڤاريا المستقلة بحوالى ٤ ملايين مارك ألمانى لتمويل المشروع ، بينما تأكد إسهام مالى مماثل من جانب السلطات الفيدرالية ، وعلاوة على ذلك ، فإن مدينة نورمبرج سوف تضطلع بمسئولية الصيانة الحالية لمركز التوثيق . وبناء على الموارد المالية التى تم التعهد بها حاليا، فإن المسابقة المعمارية التى أقيمت فى عام ١٩٩٨، سوف تستنبط آراء وأفكار من أجل استكمال مركز التوثيق داخل الجناح الشمالى لقاعة المؤتمر .

التحرك الزمنى

المضمون الرئيسى للمعرض الدائم المقرر إنشاؤه ورد فى تقرير أعده الأستاذ جريجور شولجين Gregor Schöllgen وأقره المجلس العلمى فى يوليو ١٩٩٧ . ويشير الأستاذ جريجور فى هذا التقرير إلى أن التحرك الزمنى ينبغى أن يمتد من العشرينيات إلى الوقت الحاضر . فالعرض التاريخى سوف يشتمل على صعود الحزب النازى ، واختيار نورمبرج كموقع لمؤتمرات حزب الرايخ التى سيتم تحليل دورها فى الدعاية للرايخ الثالث ، ولسوف يتم تتبع التأثير على مدينة نورمبرج فى كافة مظاهرها وجوانبها، ووصولا إلى الحياة اليومية لأهاليها وسكانها .

والأحداث الهامة التى وقعت فى نورمبرج سيتم استخدامها أيضا « كنافذة تطل على تاريخ الرايخ الثالث » . مثال ذلك ، فإنه عقب عرض نشر قوانين نورمبرج للسلالات العرقية فى أثناء مؤتمر حزب الرايخ لعام ١٩٣٥، سيتم توسيع البانوراما لكى تعرض النتائج الإجرامية لتلك القوانين . ولسوف يتم تتبع الطريق بداية بمصادرة ممتلكات اليهود وغيرهم من الأقليات الأخرى، وحتى المحرقة، وبالمثل سيتم تتبع الرحلة بدءا بالمناورات الاستعراضية الضخمة لقوات الدفاع الوطنى الألمانى فى نورمبرج ، ثم إعادة تسليح الرايخ الألمانى . وأخيرا دخول الحرب والهزيمة الكاملة بنتائجها التى وصلت إلى حد الكارثة، بالنسبة للشعب الألمانى نفسه على الأقل . وكان على نورمبرج أيضا أن تدفع الثمن غاليا

بسبب الشرف المشكوك فيه لكونها « مدينة مؤتمرات حزب الرايخ » . إذ تعرضت هذه المدينة لأربعة وأربعين هجوما بالقنابل ، مما أدى إلى تسويتها بالأرض . كما أن محكمة نورمبرج ،التى تتناول جرائم الحرب ، قد جعلت منها أيضا مركزا للتحرى القانونى فى الظلم الذى مارسته الاشتراكية الوطنية .

وفى نفس الوقت تم تكوين قاعدة للمصادر التاريخية للمشروع تعتبر ابتكارية فى نواح عديدة . وتلبية لمناشدة الجماهير بتقديم مادة علمية مفيدة تم التبرع بكثير من الصور الفوتوغرافية البالغة التعبير عن الأحداث والأفلام وغيرها من الأشياء الأصلية الأخرى ، لهذا الغرض . والمادة الفيليمية بصفة خاصة التى أصبحت الآن متاحة ، تقدم رؤية نفاذة جديدة فى مؤتمرات حزب الرايخ ، التى تتناقض مع أبهة وخيلاء ومجد الدعاية النازية ، فهى تقدم وجهة نظر تتسم بالمزيد من الطابع الروتينى ، وتقدم « منظورا من وجهة نظر الشعب العادى» . والهدف هو تدمير الأساطيرالقديمة والجديدة والكشف عن مؤتمرات حزب الرايخ الأسطورية المغرقة فى الخيال والخرافية ، وإلقاء الضوء الحقيقى عليها من حيث هى أحداث مقدمة للجمهور فى لباقة ، ومليئة بالحيل والخدع الكثيرة .

وبعض جوانب المجموعة التاريخية مؤثرة، ولكن المعارض الصغيرة الفردية ليست هى السبيل إلى مركز التوثيق . فالهدف الأساسى هو أن تروى قصة مؤتمرات حزب الرايخ بنورمبرج بطريقة غيرهينة ، وإن كانت فعالة، مع أصوات مصاحبة ومقتطفات فيلمية، وأن يتبين للناس أيضا من الذى أنشأ الموقع وبناياته ، ومن الذى شارك فى الأحداث الضخمة . وتتركز الأهمية على معاناة سجناء معسكرات الاعتقال ، وعلى العمال المسخرين الذين أرغموا على تصنيع مواد البناء اللازمة لمعروضات الاشتراكية الوطنية. والدعاية النازية التى كانت متناغمة ومتوافقة مع الثأير الرمزى للجماهير العريضة من الناس تتناقض مع التاريخ الذى عاش الفرد تجربته وعانى منه. ويجرى حاليا شن حملة كبرى من أجل عقد لقاءات شخصية مع شهود العيان الذين عاصروا وشاهدوا تلك الأيام ، وتوصيل عباراتهم وتعليقاتهم إلى الزائرين من خلال عرض شرائط الفيديو فى المعرض .

ومركز نورمبرج للتوثيق ، والذى يتم التخطيط والإعداد له حاليا ، ليس المراد منه أن يصبح متحفا بالمعنى التقليدى .وإنما سيكون موقعا للمواجهة المعاشة مع تاريخ الاشتراكية الوطنية . والمجموعة الرئيسية المستهدفة هى جمهور المشاهدين الشبان، الذين تنقصهم فى معظم الأحيان المعلومات الأساسية عن ماضى النازيين، والأنشطة والمؤتمرات والمحاضرات التعليمية الكثيرة وغيرها والتى ارتبطت مع المعرض الدائم سوف تقدم خطابا تعليميا ديمقراطيا دائماعن المخاطر التى توجد اليوم من خلال التلاعب السياسى، وخضوع الفرد لأيديولوچية مهيمنة ومسيطرة .

المنتـــــدى

تواصل مجلة المتحف الدولية منتداها من أجل الفكر الحالى عن القضايا المتحفية الهامة بشكل معدل بعض الشىء. ونحن نوجه الدعوة للقراء لكى يجيبوا عن الأسئلة الموجودة فى نهاية المقال ، علنا ننشر آراءهم التى تتناول أهم الموضوعات ، بل وربما أكثرها إثارة للخلاف فى هذه الأيام ، وكنيث هادسون ، مدير المنتدى الأوربى للمتاحف ، والذى حصل على جائزة المتحف الأوربى ، والذى قام بتأليف ٥٣ كتابا عن المتاحف والتاريخ الاجتماعى والصناعى وعلم اللغة الاجتماعى بما فى ذلك المتاحف المشهورة ذات التأثير الكبير ، سوف يستمر فى العمل كوسيط لنا مثير للقضايا . إنه سوف يطلق القضايا التى يراها ،بحيث تثير المناقشات والتعليقات التى نأمل أن توفر مصدرا غنيا للأفكار الجديدة من أجل جماعة مجلة المتحف الدولية . من فضلك اشترك معنا فى هذه المناقشات .

فى عالم اليوم . هل أنشطة المتحف أهم من معارضه ؟

هل ما يدور فى مقر النادى وفى الصحف أهم من الجولف فى الملعب ؟ . وما الذى يتألف منه الجولف فى حقيقة الأمر ؟. لو أنه أسلوب حياة ، أومجموعة من المواقف ، و صناعة جوهرية ، عندئذ يصبح من الممكن أن نجادل قائلين إن ممارسة لعبة الجولف فى حقيقة الأمر ليست سوى جانب بسيط وصغير من شىء ما أكبرحجما، وأكثر أهمية، يسمى «الجولف » . ونفس الشىء تقريبا يمكن أن يقال عن « الأكل » و « النوم » ، حيث يمتد مجال السلوك المستوحى من الناحية التجارية بعيدا إلى ما وراء لب النشاط الفردى ، والذى يمكن تحت بعض الظروف أن يتخطاه من حيث المكانة والقيمة الاقتصادية . ونحن الآن قد وصلنا إلى النقطة التى ينطبق فيها هذا على كثير من متاحف العالم الأكبرحجما ، حيث أصبح المتحف فى حد ذاته مجرد تبرير للتجارة المربحة ، ولعدة من المشروعات الثقافية والاجتماعية المحيطة ، المرتبطة نوعا ما بالمتحف نفسه . ويمكن للمرء أن يقول إن عالم المتحف هوالشىء الذى يعتد به على نحو متزايد ، أكثر من المتحف نفسه . إذ كيف يمكن للمرء أن يقرر على سبيل المثال ما إذا كان متحف المتروبوليتان فى نيويورك له أهمية تفوق أهمية المضاربات التجارية التى تحيط به؟ ربما تبادل الحصان والعربة الأماكن مع بعضهما البعض .

وكانت متاحف الأمس بسيطة الشأن تماما، إذ كانت تتألف أساسا من مبان تعرض مجموعات المقتنيات بطريقة أخاذة تقريبا. ويجول المرء بين هذه المعروضات ، و قد يشعر بالمتعة أو بالملل وفقا لنوعية ذلك الشخص والتوفيق الذى يصاحب الرغبة . فتحت الظروف المواتية يخرج المرء من المتحف وهو يشعر بأنه أفضل مما كان عليه عندما دخل المتحف ، ولكن من الممكن أن يحدث عكس ذلك أيضا . ومن ثم، فإنه عند بعض المنعطفات فى أثناء الخمسينيات ، بدأ يحدث شيئان مرتبطان، الشىء الأول هو أن عددا ضئيلا من المديرين النشيطين بصورة غيرعادية أصبحوا مهتمين بتسويق وبيع متحفهم ، وفيما يتعلق بالناس الذين جاءوا لزيارة المتحف ، اعتبروا زبائن يتطلب الأمر دراستهم وإدخال السرور عليهم . والشىء الثانى ، كان ذلك النمو الضخم والسريع للغاية فيما كان يعتبر ذات يوم مجرد أنشطة إضافية – مثل الدكاكين والمحلات والمقاهى والمطاعم والبرامج التعليمية وجمعيات الأصدقاء . ومن الإنصاف أن نقول إنه نتيجة لهذه التغييرات فى تأكيد الأهمية ، فإن ما كان ذات يوم هامشيا كاد يصبح الآن رئيسيا . فالمتحف قد أصبح هو سبب وجود الأنشطة المحيطة به . وهنا يتذكر المرء تصريح العضو البارز الشهير بالمجتمع الأمريكى الذى قال فيه « إننى الأحزاب جميعها » .

ووصف وتحليل الموقف الذى تجد فيه المتاحف نفسها هذه الأيام ، لا يعنى توجيه اتهامات بالخيانة للمثل العليا. فالمتاحف

ترجمة: عبد الحميد فهمى الجمال

موجودة فى السوق ، حيث يتعين عليها أن تتنافس مع أنماط أخرى من التنظيم من أجل وقت وأموال رعاتها . ومثل هذا الموقف لم يكن موجودا منذ خمسين عاما ، ولكنه أصبح الآن حقيقيا للغاية فى هذه الأيام ، ولكى تتمكن المتاحف من الدخول فى منافسة ناجحة فإنها تحتاج إلى المال الذى ينبغى أن يجلب بطريقة أوبأخرى من جيوب ومحافظ وحقائب يد عملائها . ولسنا بحاجة إلى التوسع فى هذه النقطة فما على المرء إلا أن يزور- على سبيل المثال - متحف اللوفر بباريس ، أو متحف التاريخ الطبيعى بلندن ، ومتحف الوازا Wasa فى ستوكهولم ، لكى يشعر على الفور أنه فى وسط معمعة مشروع تجارى . ولا يمكن إنكار أن اللوفر لا تقوم له قائمة بدون آثار قديمة وقطع فنية ، وأن متحف التاريخ الطبيعى لا يبقى دون حيوانات وطيور، وأن متحف الوازا لا يوجد دون سفينة تاريخية . والمتحف هو السبب الذى يؤدى إلى التجارة، مثلما أن العائلة البريطانية الملكية هى السبب فى الرحلات المربحة التى يذهب فيها الناس لزيارة قصر باكينجهام . فلا يوجد أحدهما دون الآخر .

المسألة برمتها مسألة توازن وتحكم وسيطرة . فالمتحف مهما كانت الكيفية التى يدار بها ، ومهما كان نوعه وحجمه، يمكنه أن يبرر وجوده من خلال كونه مؤسسة تعليمية فقط بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، ففيه يستزيد الناس من حصيلة معلوماتهم ، ويعمقون فهمهم للعالم المحيط بهم . وبقدر ما تعين «أنشطة » المتحف هذا التقدم وتدعمه، بقدر ما تستحق من الثناء والتأييد، ولكن حالما تظهر تلك الأنشطة من الدلائل على أنها سوف تصبح أكبر وأقوى من المتحف ذاته ، فإنها تصير خطيرة ، وتكون بحاجة إلى تعديل حجمها .

أسئلة للقراء :

١- هل لمتحفك متجر ، مقهى ، مطعم؟. لو كان موجودا فما هو السبب ؟ .هل من أجل الحصول على الأموال للمتحف ؟ ، أو من أجل ممارسة أنشطة العلاقات العامة ؟ أو لأن زائريك يتوقعون هذه الخدمات ؟.

٢- هل لديك ما يمكن وصفه بأنه «برنامج تعليمى » ؟ . وإذا كان موجودا ، فمما يتألف ؟

٣- هلى لديك جمعية أصدقاء المتحف ؟ . ما مدى أهمية الجمعية ، وماذا تقوم به ؟ .

٤- ما هى الأنشطة الأخرى التى ينظمها متحفك ؟ وكيف تقيم نجاحها ؟.

٥- هل أنت نفسك تعتبر متحفك أهم من الأنشطة المحيطة به أم العكس صحيح ؟ .

المرجو إرسال إجاباتك إلى رئيس تحرير مجلة المتحف الدولية UNESCO , 7 Place de fontenoy , Museum International 75352, Paris, 07SP (France).

على أن تحمل الإجابات الإشارة إلى «المنتدى - أنشطة المتحف » .

ردود القراء على المنتدى :

فى العدد رقم ١٩٩ من مجلة المتحف الدولية قام كنيث هادسون بتوجيه هذا السؤال: « *هل ينبغى القضاء تماما على المعارض الدائمة بأسرع ما يمكن* »؟. ويجيب عن هذا السؤال هيرمان شيفر مدير دار مؤسسة التاريخ للجمهورية الاتحادية فى بون بألمانيا .

الجزء الرئيسى من متحفنا يتألف من المعرض . فدار التاريخ تعرض على مساحة ٤٠٠٠ متر مربع ، التاريخ الألمانى المعاصر ، ابتداء من عام ١٩٤٥ فصاعدا. ويتتبع المعرض تاريخ الدولتين الألمانيتين عبر سنوات الانفصال ، كما يغطى أيضا تاريخ ألمانيا الموحدة . ويتم تشغيل المعرض الرئيسى على أساس « المفهوم القابل للتعديل - open end concept هو يحاول أن يكون قريبا من الوقت الحاضر بقدر الإمكان . وتعبير «معرض دائم » هو تعبير مضلل من ناحيتين: أولا :

لأنه يتم إدخال التحسينات عليه باستمرار ، وثانيا : وكما سبق أن أشرنا، لأننا نغطى أهم آخر الأحداث ، وبالتالى فهو عمل بلا نهاية فى المعرض الرئيسى الذى يضم أكثر من ٧٠٠٠ مقتنى . ونحن ما زلنا نبحث عن أشياء من شأنها أن تساعد الزائر على فهم المزيد من مظاهر الحقيقة التاريخية . ونحاول فى نفس الوقت أن ندخل النتائج الشاسعة لبحوث زائرينا فى مجال تحسين المعرض الرئيسى الخاص بنا .

والقانون الفيدرالى الذى دفع دار التاريخ إلى حيز الوجود ينص على أنه ينبغى إدخال التحسينات على المعرض الرئيسى علاوة على الاحتفاء به كل خمس سنوات . ومهمتنا الأولى بعد مرور خمس سنوات على الافتتاح فى يونيو ١٩٩٤ تركزت على إعادة تشكيل الفترة ابتداء من عام ١٩٧٥ فصاعدا . وبالتالى فإن أقدم الأشياء الخاصة بنا قد ظلت فى أماكنها لفترة تزيد قليلا على أربع سنوات. وليس من المتوقع أن نقوم فى المستقبل القريب بإزالة – وهذا على سبيل المثال – أول سيارة حكومية رسمية للمستشار الألمانى أديناور ، وهى سيارة مرسيدس.

وفى أثناء العامين الأخيرين قمنا بتنظيم خمسة معارض مؤقتة ضخمة فى المساحة الرئيسية الخاصة بناء، والتى تبلغ ٦٥٠ مترا مربعا :

- وجها لوجه : ألمانيا – فرنسا، من ٤ يونيو إلى ٢٠ سبتمبر ١٩٩٨
- أخوات غير شقيقات ؟ النساء فى ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية من ٩ أكتوبر ١٩٩٧ إلى ٨ مارس ١٩٩٨ .
- على الطريق : صور فوتوغرافية التقطها جنود أمريكيون فى ألمانيا من١٠ يوليو إلى ٣١ أغسطس ١٩٩٧.
- اقتصاد السوق الحرة مقابل الاقتصاد الموجه من ١٤ مارس إلى ٨ يونيو ١٩٩٧.
- عام ١٩٣٦ الألعاب الأولمبية والاشتراكية القومية من ١٤ نوفمبر ١٩٩٦ إلى ٢٦ يناير ١٩٩٧ .

كما تم أيضا تنظيم خمسة معارض مؤقتة أصغر حجما .

وتنظيم المعارض المؤقتة لا يعتبر عبئا على دار التاريخ . فهى بمثابة (الكريمة) التى تحلى بها الكعكة . فعلى الرغم من أنه عمل صعب للغاية يجعل عددا من موظفى المتحف مشغولين فى العمل لفترة تزيد على السنتين فقد قررنا منذ فترة مبكرة أن نكون مجموعات عمل ، لكل مشروع معرض فردى، يقودها أمناء المتاحف المؤقتون فى العمل بصفة دائمة ، والذين يجمعون مجموعة من الموظفين المؤقتين حولهم .

وحتى مع توفر مزيد من المال ، فإن دار التاريخ لن تغير التخطيط أو النسق الأساسى لبرنامجها الذى يضع فى الاعتبار إقامة معرضين أو ثلاثة معارض مؤقتة كبيرة ، علاوة على إقامة معرضين صغيرين سنويا . وعلاوة على ذلك ، فنحن نستخدم المعارض المؤقتة من حيث هى وسيلة لإدخال التحسينات على مجموعاتنا الفنية ، لأنها تسمح لنا بأن نركز على امتلاك أشياء مرتبطة ارتباطا وثيقا بالأفكار والموضوعات الملائمة ، مما يفيد المعرض الرئيسى فى نفس الوقت . كما أن المعارض المؤقتة تساعدنا أيضا على تجميع المزيد من المعلومات عن موضوعات تاريخية معينة ، بعدئذ يمكن لنا فى عملية من عمليات التفاعل والتبادل أن نستخدم هذه المعرفة فى إدخال التحسينات على الأقسام الملائمة فى المعرض الرئيسى الخاص بنا .

وختاما فإنه يهمنى أن أؤكد على العبارة التى قالها كنيث هادسون والتى تشير إلى أنه لا ينبغى أن يكون هناك معرض دائم قائم بذاته ،بمعنى معرض بدون إدخال أى تعديلات عليه على الإطلاق . فالمتاحف تضطرلأن تدخل تغييرات على معارضها الرئيسية من أجل أن تقدم للزائرين منظورا أكثر اتساعا ورؤى عميقة متنوعة فى موضوع المتحف .

museum international

Correspondence

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

Museum International (English edition) is published four times a year in January, March, June and September by Blackwell Publishers, 108 Cowley Road, Oxford, OX4 1JF (UK) and 350 Main Street, Malden, MA 02148 (USA).

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

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

Subscription rates for 1999

	EUR	ROW	NA
Institutions	£71.00	£71.00	$111.00
Individuals	£31.00	£31.00	$46.00
Institutions in the developing world	$52.00		
Individuals in the developing world	$27.00		

Back issues: Queries relating to back issues should be addressed to the Customer Service Department, Marston Book Services, P.O. Box 270, Oxon, OX14 4SD (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: Periodicals postage paid at Rahway, New Jersey. Postmaster: send address corrections to *Museum International*, c/o Mercury Airfreight International Ltd Inc., 2323 E-F Randolph Avenue, Avenel, NJ 07001 (USA) (US mailing agent).

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

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

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

Printed and bound in the United Kingdom by Headley Brothers Ltd, Kent. Printed on acid-free paper.

© UNESCO

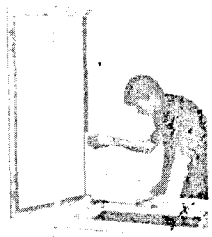
8 things you always wanted to do with a showcase - but were afraid to try

The trouble with high-performance showcases is that they tend to be hard to build, and even harder to move. Lightweight demountable systems, on the other hand, are easily handled, but tend to be lacking in performance.

If you are familiar with this dilemma, you will be pleased to hear that the new MONO showcase solves it. Although designed primarily for temporary and travelling exhibitions, it is equally at home in a permanent installation. With its precision-made frame, concealed locks and tamper-proof hinges, it performs to the highest security and environment-control standards.

Here are some of the things you can do with a MONO case:

1. Build it yourself. Do up sixteen screws to put the MONO structure together: fix the infills with snap-in-beads: and it's done. It's quick and easy: allow an hour the first time you build it - even less once you know the routine.

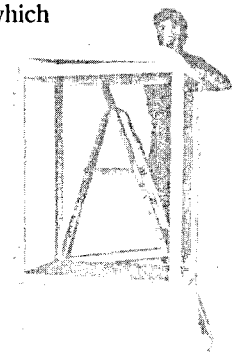


2. Move it to another room. The MONO frame is rigid and light - and the 9.5mm glass, is 20% lighter than the 11.5mm material normally used in frameless cases. So it will often be possible to move a case without dismantling it.

3. Put it in store. When taken apart a MONO case occupies very little space. We can supply protective cartons and a trolley to hold the elements, ready for wheeling into your store-room, or onto a contractor's vehicle.

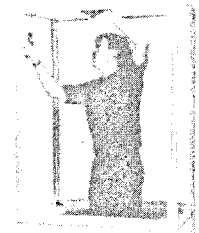
4. Add a timber back panel. Glass and timber panels are interchangeable, and we can supply back panels for use in wall cases, complete with dress panels and fitted if required with our special concealed shelving uprights.

5. Fit new lighting. Without its lighting header, the MONO case is a glass-top unit which can be lit externally. The header is a simple steel box which rests on the top panel. We can supply fluorescent, LV or fibre-optics elements as required.



6. Make it bigger. The fact that your case is a metre long, while your exhibit is 1.5 metres, is no longer an insuperable problem. Your case can be lengthened by substituting longer rails, and new glass panels for sides and top.

7. Use special glass. For enhanced security, you can use multi-layer glass up to 13.5mm thick. For maximum visibility, substitute non-reflective glass. MONO is ideal for use with these special materials, which we can offer at special prices.



8. Go on tour. Using MONO cases can simplify the logistics of a travelling show by reducing the on-site labour needed for case construction and allowing the use of local materials - without compromising your performance standards.

Give it a try. If you like the sound of the MONO system, you can see and try it at our Milton Keynes showroom: or if you prefer, we can bring you a case to evaluate on your own premises. Please get in touch for more details.

MONO

click

Made-to-measure systems

Click Systems Ltd.

40 Blundells Road, Bradville, Milton Keynes MK13 7HF. Tel: +44 (0) 1908 220033 Fax: 319063.
E-mail: support@clicksystems.com Web site: www. clicksystems. com

MUSEUM PRACTICE

A complete guide to the care, presentation and interpretation of collections in museums and galleries

Launched in 1996, *Museum Practice* is now the leading source of authoritative information and guidance on practical and technical aspects of work in museums, galleries and historic buildings.

The overall aim of Museum Practice is to help improve standards in the care, presentation and interpretation of collections. It contains information on techniques and technology, publications, events and research as well as reports on practical and technical projects in UK and overseas museums.

Each issue also includes a 60 page section on a specific subject including survey articles, checklists, detailed case studies, cost data, listings and equipment suppliers and sources of further information and advice.

ma
Museums Association

SUBSCRIPTION FORM

3 Issues per year:

1996: *Issues 1-3* Storage, Display, Outreach
1997: *Issues 4-6* Environment, Interpretation, Lighting
1998: *Issues 7-9* Visitor Services, Security, Audio-Visual and Multimedia

Subscription to commence from:

- ❑ 1996 issues 1-3
- ❑ 1997 Issues 4-6
- ❑ 1998 Issues 7-9
- ❑ 1999 Issues 10-12

Subscription rates

- ❑ one year £100
- ❑ two years £180
- ❑ three years £250

1350-0775(199907)51:3;1-9

Payment Details
I enclose a cheque made payable to the Museums Association for: £_____

Please debit my credit card

Number .....

Expiry Date .....

Signature .....

Name .....

Address .....

.....

..... Postcode .....

Tel:

.....

Please detach this form and return it to:
Museum Practice, 42 Clerkenwell Close, London, EC1R 0PA, UK

MUSEUM PRACTICE

"An insightful and resourceful publication for the museum community"
[illegible] Anderson
President and CEO, American Association of Museums
Editorial adviser

"Museum Practice provides us with evidence that improved standards are not just desirable but achievable, and will do more than any other publication we have to stimulate professional development in the museum sector"
David Anderson, Head of Education
Victoria and Albert Museum