المتحف الدولي ٢٠٩

متاحف التاريخ الطبيعي

قاعة فيينا للفنون

المتاحف الافتراضية التركية

المتـــــحف الدولـــــى

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.

العدد القادم
متاحف البيوت التاريخية

رئيس التحرير: إيزابيل ڤينسون

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

الطبعـــة العربية ـ 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.
٩ جنيهات للأفراد
١٠ جنيهات للهيئات
خارج ج. م . ع.
٢٠ دولاراً أمريكيًا للدول العربية
٢٥ دولاراً أمريكيًا لباقى الدول

المجلس الاستشارى

مـانوس برينكمـان	السكرتير العام لمجلس المتاحف العالمى، بصفته الوظيفية
آمـارسـوار جـالا	أستراليا
جـيل دى جـويشن	ICCROM
يـانـى هـرمـــان	المكسيك
نانسى هوشـيـون	كندا
چان پيـيـر مـوهـن	فرنسا
ستيلوس پاپا دوبلوس	اليونان
رولاند دى سـيلڤـا	رئيس المجلس الدولى للآثار والمواقع، بصفته الوظيفية
تومـيـسـلاف شـولا	كرواتيا
شـاچ تشـيلويلا	جمهورية الكونغو الديمقراطية

رئيس مجلس الإدارة: فوزى عبد الظاهر
مدير عام التحرير : د. مرسى سعد الدين

صورة الغلاف الأمامى

بيت آن فرانك: الغرفة التى كان يعمل فيها ميب جيبس أثناء الحرب العالمية الثانية. وكان واحدا من أولئك الذين عاونوا مجموعة من الناس يعيشون مختبئين فى الملحق السرى. ولقد أعيد تشييد المكتب الأمامى وفقا لطراز وظروف تلك الفترة.

صورة الغلاف الخلفى

متحف ولكام وينج العلمى بلندن

المحتويات

العدد ١- يناير - مارس ٢٠٠١

كلمة التحرير	٣	
ملف العدد: متاحف التاريخ الاجتماعى	٤	الماضى كنقطة انطلاق للمستقبل: مفاهيم جديدة لموقع يتعلق بالتاريخ *روث چ. أبرام*
	١٠	متاحف «المعاناة الإنسانية» والكفاح من أجل حقوق الإنسان *تيرينس م. دافى*
	١٧	موقع تيريزين التذكارى فى عام ٢٠٠٠ *چان مونك*
	٢١	«عودة إلى الإصلاحية»: فقر الماضى يخدم الحاضر *سوزانا سميث*
	٢٥	متحف الكولاك *ڤيكتور شميروڤ*
	٢٨	مفارقات بيت آن فرانك *ماريا ڤيربراك*
	٣٢	الساحة التاريخية القومية لحقوق المرأة: حيث «الحقوق» مهمتنا *ڤيڤيان إلين روز*
	٣٧	المتحف البيئى فى فريسنيس: ضد الإبعاد *كورال ديلجادو*
	٤٢	المتاحف الافتراضية فى تركيا *تومور أتاجوك وأوجوزيان أوزكان*
	٤٦	قاعة ڤيينا للفنون– مستقبلها فى حى المتاحف *جيرالد مات*
ممارسة	٥١	علم الأعراق: علم للعرض *فابريس جروجنت*
وجهة نظر	٥٧	الجسور: متحف لعالم يتجه نحو الكوكبية *توميسلاڤ شولا*
مرشد ثقافى	٦١	المتاحف والتراث: قضية جوهرية فى تقرير اليونسكو عن الثقافة العالمية لعام ٢٠٠٠ *ايزابيل ڤينسون*

Cover

The Anne Frank House: the room where Miep Gies worked during the Second World War. He was one of those who helped the group of people living and hiding in the Secret Annexe. The front office has been reconstructed in the style and atmosphere of the period.
© Juul Hondius, AFF/AFS, Amsterdam

Editor-in-Chief: Isabelle Vinson
Editorial Assistant: Christine Wilkinson
Iconography: Carole Pajot-Font
Editor, Arabic edition: Fawzy Abd El-Zaher
Guest Editor, English edition: Judith Crews
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
Stelios Papadopolous, Greece
Roland de Silva, President, ICOMOS, ex officio
Tomislav Šola, Croatia
Shaje Tshiluila, Democratic Republic of the Congo

© UNESCO 2001

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

رسم زيتى على لوحة مسروقات من الخشب يرجع تاريخها إلى عام ١٨٧٦ من أعمال موريس ليلوار (١٨٣٥ – ١٩٤٠) بعنوان بيت فورنيز. ويمكن رؤية كلمة فورنيز على واجهة البيت. وأبعاد اللوحة ٢٥ × ٣٠,٥ سم.

وقد سرقت اللوحة من متحف فى شاتو، بفرنسا فى ١٣ فبراير ١٩٩٩.

كلمة التحرير

أعتقد أنه فى إمكانية، التاريخ أن يساعد الناس على أن يتساموا ويتصاعدوا، وهذا هو الاعتقاد الراسخ لدى روت. ج. أبرام (مدير متحف) "Lower East Side Tenement Museum"، فى مدينة نيويورك، بالإضافة إلى أنه كاتب المقال الذى نفتتح به هذا العدد من مجلة «المتحف الدولى»، والذى يتناول متاحف التاريخ الاجتماعى.

وإذا استخدمنا عبارات أخرى، فإننا نتساءل، هل يساعدنا التاريخ أن نعيش على نحو أفضل فى وقتنا الحاضر؟. والحق أن هذا السؤال لا يهم المؤرخين الذين قد تقدم بحوثهم مناقشات جدلية لصالح المجتمع الأكاديمى، فحسب،بل يهم أيضا عرض التاريخ وتصوره من خلال الأشياء، والسجلات والشواهد التى يحتفظ بها فى المتاحف، والنشاط الذى تصوره مجموعة المبادرات المختلفة التى يجرى عرضها فى إيجاز فى هذا العدد. ويكمن المسار – جيئة وذهابا– بين التاريخ والذاكرة فى «قلب» المتاحف التى لا تتخير أن تكرس مجموعاتها كلية للفن أو لتاريخ الآثار، والتى تكون مؤشرا لتحولات أو تغييرات فى علاقاتنا بالزمن– وهى ظاهرة يتميز بها القرن العشرين على أية حال.

وقد كانت الحرب العالمية الثانية نقطة تحول فى وعينا بالماضى، وإدراكنا له. فقد تحول ذلك الاتجاه المعين بمحو أو تنقيح قصة هذا الجنون الجماعى الذى وصلت إليه البشرية، إلى رغبة ملحة للمعرفة، والفهم، أو للتسامى والتصعيد على حد قول «روث أبرام»، ولكن محاولة التصعيد بالمآسى– التى تتمثل فى الهجرة الإجبارية، والقتل الجماعى، والفقر المدقع، والصراع الثقافى– وإتاحة الفرصة للتصالح والتوافق بين الناس، لا تتطلب عملا تأويليا يتأسس على مناهج علمية صارمة لا جدال حولها.

وهذا هو دور المتاحف بأوسع معانيه، فإعادة التكوين على المستوى التاريخى يتيح خبرة معينة لزائر المتحف، الذى تفاجئه المؤشرات الملموسة، وغير الملموسة لأحداث الماضى. ولكى تحقق المتاحف هذه المهمة، فقد عمدت إلى إدخال قضايا اجتماعية معاصرة ضمن الرسالة التى تقوم بها، مع تأسس أعمالها على برامج بحثية مماثلة، مثل ذلك المشروع الذى يدور حول «التاريخ الشفاهى أو غير المدون» بمركز البحوث فى متحف كولاك (Gulag). أو البرنامج الخاص «بالذاكرة الجماعية للاضطهاد فى أمريكا اللاتينية»، الذى نظمه مجلس بحوث العلوم الاجتماعية (الذاكرة الجماعية للاضطهاد: للمنظورات المقارنة حول عمليات الاتجاهات الديمقراطية فى الجزء الجنوبى من أمريكا اللاتينية). (www.ssrc.org/latinamer/LAmem.htm)، حتى إذا كان هذا المشروع الأخير يبتعد عن الإطار المتحفى الصارم. فقد تغيرت المتاحف بعد أن أدركت أن هناك تغييرات فى المجتمع، وفى المطالب المتكررة، من أجل إيجاد حلول دائمة. وهكذا أصبحت المتاحف– من خلال المخزون الذى يعمل على نشر أحداث الماضى الموثقة والمؤكدة– أمكنة تطل على المستقبل غير المؤكد بالنسبة للبعض، والأكثر تأكيدا للبعض الآخر. أما المجازفة التى تتمثل فى عملية الاختيار، فهى الثمن الذى يجب أن يدفع، حتى لا يكون القرن العشرون هو القرن الذى لم يحقق شيئا. (Alain Finkelkraut, The Undoing of Thought).

ولسوف يكتشف هؤلاء الذين اعتادوا قراءة «كلمة التحرير» فى مجلة المتحف الدولى تغييرا فى أسلوب رئيس التحرير. وإننى لأشعر، بعد أن شغلت هذا الموقع فى يونيو عام ٢٠٠٠، أنه لفخر لى، وواجب على بأن أعترف بالتقدير لرئيسة التحرير السابقة Marica Lord، التى كان آخر ما فعلته هو تحفيزنا لإصدار هذا العدد حول موضوع صعب ومهم بشكل حيوى، تاركة لى مجلة ذات مكانة رفيعة بعد أن عملت فى خدمة المنظمة بشكل جيد لمدة ثلاثين عاما. ومن ثم فأنا أوجه لها الشكر هنا علنا فى حضرة قراء مجلة المتحف الدولى. وهم القراء الذين يعرفون بكل تأكيد أكثر من أى شخص آخر نوعية وقدر ما قامت به ماريكا من عمل، والتكريس الذى وجه أقدم مطبوعات اليونسكو الثقافية إلى القرن الحادى والعشرين.

I. V.

ترجمة: بهجت عبدالفتاح

الماضى كنقطة انطلاق للمستقبل: مفاهيم جديدة لموقع يتعلق بالتاريخ

بقلم: روث ج. أبرام

Ruth J. Abram

روث ج. أبرام، هى مؤسسة ورئيسة متحف The Lower East Side Tenement، فى نيويورك، وقد تحولت إلى مؤرخة بعد أن كانت عضوا فى جماعة وطنية نشطة، وهى حاصلة على درجة جامعية فى الرعاية الاجتماعية وتاريخ أمريكا، وقد قامت بعمل رائد لاستخدام التاريخ من أجل القضايا الاجتماعية، وقد كان عملها المتميز فى متحف Tenement، موضع تغطية شاملة فى وسائل الإعلام فى الولايات المتحدة الأمريكية، ومن بينها صحيفة نيويورك تايمز، وصحيفة وورلد نيوز عن طريق Peter Jennings، هذا بالإضافة إلى سلسلة الإذاعة الجماهيرية التى تتعلق بتاريخ نيويورك، والحق أن أعمالها تلقى الضوء على التاريخ من وجهة نظر هؤلاء الذين غالبا ما تهملهم كتب التاريخ.

فى مقابلة أجرتها أخيرا صحيفة نيويورك تايمز مع كيولاى كمارا من سيراليون، وصف نفسه بأنه قاص للتاريخ، وأنه خازن للتاريخ، ثم تساءل بأسلوب بلاغى.. ما فائدة أن تحكى قصة أو تاريخا «إذا لم تكن تساعد الناس على التسامى والتصعيد». وأنا أعتقد، كما يعتقد كمارا أن الأدوار التى يقوم بها المؤرخ ورواة التاريخ تتزاوج، وتتناسب بشكل لافكاك منه، كما أعتقد أن التاريخ يمكن أن يساعد الناس على أن تسمو نفوسهم، وترتقى، وهذا هو ما فعله معى بالفعل.

وقد حدث فى السبعينيات (من القرن العشرين) أن كنت أقوم بوضع خطة قومية للمرأة، وكانت الأمور تسير على خير مايرام، وقد اشتركت قيادات الجماعات النسائية من مختلف التنظيمات النسائية، وبشكل نشط، فى صياغة معطيات الخطة، ولكن سرعان ما تعطلت فجأة. وعلى الفور، وبحثا عن حل لهذه المشكلة، قمت بمهاتفة «جيردا ليرنر»، التى كانت حينئذ رئيسة لقسم الدراسات النسائية بكلية سارة لورانس، ومؤسسة الحركة النسائية للتاريخ الحديث، إذ قمت بتقديم نفسى لها، وحاولت أن أشرح لها المشكلة التى تعترضنى، وطلبت منها المشورة على أساس تاريخى. وسادت فترة صمت طويلة، وأخيرا قالت ليرنر: لم يحدث أن طلب منى أحد قبل ذلك، حتى ولو كان مؤرخا، أن أقدم يد العون لوضع استراتيجية بالنسبة للحاضر. وبعد ذلك بأيام قليلة، دعتنى د. ليرنر، إلى محاضرة شخصية حول تاريخ جهود المرأة لتنظيم أنشطتها. والحق أن كل نجاح للجهود النسائية من أجل تنظيم أنشطتها جرى تنظيمها على أساس من القاعدة إلى القمة، وانطلاقا من هذه المواجهة، استطعت أن أدرك ما هو الخطأ الذى كنت أقع فيه، فقد كنت أقوم بتنظيم الجهود النسائية من القمة إلى القاعدة. ومن ثم قمت بإعادة تشكيل الحملة التى كنت أقوم بتنظيمها. وأخيرا، وفى عام ١٩٧٥، وعلى درجات مبنى الكابتول بالولايات المتحدة، أعلنت النساء من أكثر من مائة من المنظمات النسائية الوطنية عن صياغة خطة قومية للمرأة. وبذلك، يكون التاريخ قد قدم الاستراتيجية المطلوبة.

ومنذ ذلك الحين، أتاح لى التاريخ أيضا الكثير من الراحة والسلوى والإلهام، ونماذج للدور الذى يجب القيام به، كما قدم لى منظورا جديدا، وأصبحت أنظر إلى التاريخ على أنه أداة قوية، ووسيلة فعالة، للعيش والحياة. وقد شغلنى سؤال واحد بشكل دائم، ألا وهو كيف يمكن أن نشكل أمة واحدة، ومع ذلك نبقى على تقدير ما بيننا من اختلافات، بحيث نستمتع به ولا نخشاه. ويبدو لى أن التاريخ يمكن أن يقدم الوسائل اللازمة لمواجهة هذا التحدى الجوهرى للحياة الأمريكية.

وقد قررت- وأنا أبحث عن إجابة- أن أبدأ بما هو مشترك بيننا. فمعظم الأمريكيين من سلالة هؤلاء الناس الذين جاءوا- راغبين أو مرغمين- من أماكن أخرى. ويحاول كثير من المواطنين أن يبحثوا عن جذور وبدايات عائلاتهم، وتجربتها فى أمريكا، سواء كانت فى بيئة حضرية أكثر منها فى بيئة ريفية. ومعظم هؤلاء، ينحدرون من المهاجرين من الطبقة العاملة، وكلنا جميعا لدينا خبرة الانسلاخ وإعادة التأهيل أو الإقامة، وإعادة الكشف عن الجوانب المختلفة فى تاريخنا. وأعتقد أنه قد يكون من الممتع أن نقدم الأمريكيين لأفراد عائلاتهم على أنهم ذوو عائلات «ممتدة الجذور»، وذلك حتى يمكن تقبلهم فى هذه العائلات، وعندما وصلوا لأول مرة، ولم يكونوا يعرفون لغة وعادات هذا البلد الذى تبناهم. وكنت آمل- عن طريق المواجهة مع الأسلاف الذين يعتبرون أحبابا- أن يتحرك الأمريكيون

ترجمة: بهجت عبدالفتاح

نحو نوع من المناقشة القومية حول المهاجرين الجدد. كما شعرت بأمل أكبر فى أن يتيقن الأمريكيون من أن الغرباء فى هذه الأيام يحملون شيئا مشتركا مع الأجداد الذين نوقرهم اليوم. يضاف إلى ذلك، أن الأمل كان يحدونى- بالنسبة لهؤلاء القادمين الجدد- فى أن نوفر لهم وسائل الراحة، بمعنى أن نعرف أنهم «كمهاجرين» يشكلون جزءا حيويا من التراث الأمريكى.

وقد أسفرت هذه الفكرة عن ظهور متحف The Lower East Side Tenement Museum، الذى يقع فى رقم ٩٧ بشارع أوركارد بمبنى Tenement، وأول مكان لسكنى الطبقة العاملة الحضرية، والمهاجرين الفقراء، والذى تم احتجازه وتصنيفه كمتحف بالولايات المتحدة. وهذا المبنى الذى جرى إنشاؤه عام ١٨٦٣، ويتكون من خمسة أدوار مبنية من القرميد، ويشغل مساحة قدرها ٢٠٢ متر مربع، يضم كل دور أربع شقق، مساحة كل منها ٣٠ مترا مربعا. وكان هذا المبنى قد أنشئ فى الأصل (كما كان الحال بالنسبة لمعظم المبانى الحضرية فى ذلك الوقت) بدون توصيلات مياه، أو نظم تهوية، أو إضاءة. ومع ذلك، كانت تتناسب مع مالكها وأسرته، الذين كانوا ينتقلون إليه مباشرة. وقبل أن يتحول إلى مكان إقامة فى عام ١٩٣٥، كان يأوى ما يقدر عددهم بـ ٧٠٠٠ من المهاجرين، جاءوا من أكثر من عشرين دولة، وقد حدد المتحف ألفا وأربعمائة منهم بالاسم. وفى عام ١٩٩٨، أعلن أن هذا المتحف جزء تابع للخدمة الوطنية للمتنزهات. واعتبر المبنى من ممتلكات الصندوق الوطنى للتاريخ، للمحافظة على كل ما هو تاريخى.

واليوم، نجد أن أربعا من الشقق التى تم ترميمها على نحو جيد، والمكتظة بالسكان، تعتبر مجالا للرحلات الخاصة بالعائلات، التى أقامت فى هذا المبنى فيما بين ١٨٦٣ و١٩٣٥. وقد اختيرت بعض القصص لتوضح المساحة الزمنية للمبنى، والتنوع الدينى والوطنى والقومى للمستأجرين، ولتثير القضايا السياسية/الاجتماعية المعاصرة، وتؤثر فى الزوار على نحو شخصي عن طريق مشاعرهم وعواطفهم. وتمثل قصة نتالى جومبيرتز الألمانية المولد، التى عاشت فى هذا المكان فى سبعينيات القرن التاسع عشر، أول عائلة ترأسها امرأة، ويتم عرضها فى موقع تاريخى قومى. وقد عرف الزوار أن زوج نتالى، وهو صانع أحذية قد اختفى، وأنها دخلت مجال الأعمال من خلال تفصيل الملابس لكسب المال، لتعين نفسها وأطفالها. وعند التعرف على عائلة «بلديزى» الصقلية الأصل، بدءا من ثلاثينيات القرن العشرين، والتى كان أفرادها على مستوى طيب من الرفاهية، كما كانوا من المهاجرين غير الشرعيين، وقد أعيد تنظيم شقة عائلة «بلديزى» كما كانت عليه فى اليوم الذى

شكل خارجى لمتحف Tenement بمدينة نيويورك الذى تم إنشاؤه عام ١٨٦٣ على يد خياط ألمانى المولد فى ٩٧ شارع أوركارد كأول مبنى سكنى، والذى تم تجديده وترميمه ليكون متحفا فى الولايات المتحدة، وخلال الفترة من ١٨٦٣ حتى ١٩٣٥، كان هذا المبنى مسكنا لحوالى ٧٠٠٠ فرد من حوالى عشرين دولة.

شقة أسرة «بلديزى» التى أعيدت إلى ما كانت عليه عام ١٩٣٥، إذ اعتقد أدولفو وروزاريا بلديزى المولودان فى صقلية أنهما يستطيعان بمهاراتهما أن يحققا النجاح فى مدينة نيويورك.

تم إخلاؤها منهم. تزينها مباهج الصباح من الأوانى الفاخرة، التى تذكرهم بما عقدت عليه العائلة العزم على السعى إلى تحقيق السعادة. أما عند دخول بيت «روجارشفسكى» عام ١٩١٨، فإن الزوار يواجهون مسببات الموت، والميل الدائم إلى إلقاء اللوم عن هذه العدوى على ضحاياها.

دروس مجانية فى الإنجليزية من الماضى

لقد استجاب متحف Tenement للنداءات المستمرة الأخيرة من عدة مؤسسات أمريكية لإعادة تنشيط العمليات الديمقراطية، ومن جانب القيادات والمؤسسات الأخرى، بالبدء فى عدد من المشروعات والمبادرات، وقد قررنا أن نعمل على تفعيل التاريخ ودوره.

وعندما تبين أن مهاجرى المنطقة ينتظرون لمدة ثلاث سنوات من أجل أن يحصلوا على مكان أو مقعد فى الفصول المجانية للغة الإنجليزية، قام المتحف بوضع المنهج، أو المقرر الدراسى الخاص به، الذى أطلق عليه «مبادرة طيبة من الماضى». والمنهج الدراسى الذى نتبعه يستخدم المذكرات الشخصية، والخطابات، وذكريات المهاجرين السابقين. ويقول الخريجون الجدد: «أنا لم أتعلم الإنجليزية فحسب»، «بل تعلمت أيضا أننى لست وحدى».

كما تعلم الطلبة أيضا أن الذين يعملون فى مجال البر، والذين يقدمون المشورة بالنسبة للوظائف والإسكان، غالبا ما كانوا يلتقون بمهاجرى القرن التاسع عشر فى جزيرة إليس، وقد أعرب أحد المشاركين عن دهشته عندما قال: «لم يكن هناك أحد ليقابلنا فى مطار كيندى»، وقد دفع ذلك إلى ظهور فكرة «مرشد المهاجر»، الذى نشر بعدة لغات، وهذا الدليل يحتوى على قصص عن المهاجرين الآخرين من الحاضر والماضى، والإجابات للأسئلة التى غالبا ما تثار. وهناك الآلاف من النسخ، بالإضافة إلى قوائم بمنظمات معاونة ومساندة المهاجرين يتم توزيعها عليهم بالمجان فى جميع أنحاء نيويورك.

استخدام التاريخ

هناك سلسلة من المشروعات والمبادرات

تجعل فى إمكاننا أن نستخدم التاريخ بطرائق أكثر إبداعية، للكشف عما كان يعتقد أنه من القضايا الصعبة من وجهة النظر السياسية أو الاجتماعية، وهناك نماذج تصور ما نقوم به من عمل وتوضحه.

وحتى يمكن اختبار ما إذا كانت التجارب الخاصة بالهجرة والنزوح من القوة بما يكفى لأن تكون أساسا «لأرضية مشتركة»، حيث قام المتحف بإنشاء ما يسمى «مناقشات المطبخ»، حيث يستمع المقيمون فى المنطقة من أكثر من عشرين دولة، ممن يختلفون فى الأعمار والعناصر، والخلفية الثقافية والتعليمية، إلى ما يقوله كل واحد منهم عن قصته أو حكايته. وإذا كان المشتركون قد افترضوا أصلا أن هناك القليل الذى يصل فيما بينهم، فإنهم يفخرون باكتشافهم للكثير من المتشابهات فيما بين كل منهم والآخر، وفيما بين قصص المهاجرين الذين وفدوا قبلهم.

وقد أدى نجاح «فكرة مناقشات المطبخ» بالعاملين عليها لأن يستشعروا العجب فيما إذا كان فى الإمكان توحيد المجتمع المتنوع عن طريق هذه العملية، التى تدور حول المحافظة على الموقع التاريخى وتصنيفه. وفى الوقت نفسه اتصل بنا التجمع الأمريكى الإفريقى فى معظمه بمناسبة الذكرى ١٧٥ لإنشاء كنيسة سانت أوجسطين الأسقفية، التى تضم معرض الرقيق الوحيد، الذى لا يوجد فى أى كنيسة أخرى فى مدينة نيويورك. وقد طلبوا من المتحف أن يحتفظ بمعرض الرقيق ويصنفه ويشرحه. وفى فبراير عام ٢٠٠٠. ومع وجود أكثر من خمسين من الجماعات الطائفية المشاركة، انطلق مشروع متحف الرقيق. وقد أرسل كبير أساقفة الكنيسة أحد مبعوثيه باعتذار رسمى عن تورط الكنيسة فى هذا العمل الخاص بالرقيق. وقد اعتبر هذا العمل خطوة مهمة فى عملية تخفيف وطأة هذا العمل من جانب الكنيسة على المجتمع.

وعلى مدى أكثر من عامين من البحث حول صناعة الملابس كان الاهتمام فيهما بمصنع الكادحين (بمعنى العاملين من الأطفال والنساء والرجال، الذين لا يحصلون على ما يتكافأ مع

ورشة هاريس ليڤن، الذى يستحل عرق الأطفال والنساء، بعد تجديده.

الجهد والعرق الذى يدفعونه)، ذكر المشرفون أن مصنع هاريس ليقن كان يستخدم فى تسعينيات القرن التاسع عشر عماله، بما فيهم من الأطفال، لأكثر من ستين ساعة فى الأسبوع. ويقوم زوار الموقع الخاص بالتسرية والترفيه ببحث الموقف الراهن للعمال بمساعدة الوثائق التاريخية، ويتساءلون عما قد تغير، وعما لم يتغير بعد؟ ومن هنا فإن اتحاد عمال صناعة الملابس، وبمساعدة UNITE لا يضم فحسب الزوار العاديين الدائمين للمتحف، بل يضم أيضا عمال المصانع، والمديرين، والمشترين، والقائمين على تنظيم النقابات العمالية.

و«مشروع بيتى هو بيتك»، إنما هو ثمرة مباشرة لتفاعل المتحف مع المهاجرين، وبإلقاء الضوء على أحدث جماعات المهاجرين إلى مدينة نيويورك، إنما نسعى إلى مناهضة الشعور المعادى للمهاجرين التى كثيرا ما تردد فى أجهزة الإعلام. وسوف نحاول هذا العام أن نحدد، وأن نقوم بتدريب السكان المهاجرين بمدينة «شيناتاون» لتنظيم جولات ورحلات لما يعتبر مجاوراتهم، ويعقب ذلك عرض فيلم عن تاريخ الهجرة إلى هذه المنطقة.

وبالاتفاق مع المدارس الخاصة والعامة، ومع ليندهيرست- وهو موقع للائتمان القومى- يقوم المتحف بإيجاد منهج تعليمى يحمل رسالة بسيطة، ألا وهى أنه لايمكن قياس قيمة الفرد بحساب ثروته، أو ثروتها المادية، وكان يطلب ممن هم فى سن التاسعة من العمر أن يكتبوا الكلمات التى ترتبط فى أذهانهم بكلمة «الفقر أو الفقير»، وذلك قبل وبعد زيارتهم لمتحف مبنى Tenement، وقد انخفض عدد التداعيات المتعلقة بكلمة «فقير»، ومن بينها كلمات مثل حقير، خطير، غير آمن، من تسعين قبل الزيارة إلى عشرين بعد الزيارة.

وإن مشروع مسرح الجذور (Origins Theatre Project) بالتعاون مع مسرح شباب أضواء المدينة، يتيحان لشباب قاع المدينة فرصة محاكاة ومسايرة الناس ذوى الثقافات الأخرى، أو الذين تختلف ثقافاتهم عنا. ففى صيف كل عام، يكتشف الطلبة حكاية من حكايات الأسر المهاجرة، التى عاشت بالمبنى رقم ٩٧ بشارع أوركاد، ويقوم الكتاب المحترفون والمديرون من مسرح أضواء المدينة بمساعدتهم على أن يكتبوا الأعمال المسرحية، ويخرجوها، ويمثلوها على نحو استعراضى موسيقى حول هذه العائلة.

ومما يؤسف له أن عددا كبيرا من الأطفال يعيشون فى ظروف مماثلة، وكذلك، كان الطلبة فى مشروع مفتشى الإسكان يحصلون على قوائم التقييم التى كانت تعطى لمفتشى الإسكان فى الفترة من ١٩٠١ إلى ١٩١٠، وذلك لتقدير الظروف فى بيوتهم الخاصة، ويتم إرسال التقارير التى يجرى تحريرها إلى الجهات المختصة.

وردا على تحديات «الاتحاد الأمريكى للمتاحف» لتنويع مهام المتاحف ووظائفها، انضم متحف Tenement إلى كلية المدينة التى تتبع جامعة المدينة فى نيويورك، وذلك أول برنامج وطنى للدراسات الحضرية المتحفية، يمنح درجة التخرج للطلبة الذين يأتون من بين الأقليات، والمهاجرين، وأسر الطبقات العاملة، كما يقوم البرنامج بتدريب كوادر جديدة من المهنيين فى شئون المتاحف، مما يعكس مدى التنوع فى البلاد.

والواضح أن متحف Tenement ملتزم بأن يعمل موظفوه طيلة الوقت، وأن يشتركوا فى عملية التعليم، بغض النظر عن مستوى تعليمهم، وما سبق من التدريب، أو الموقع الوظيفى. ثم إن المتحف- وهو يحاول تفسير التجربة التاريخية للطبقة العاملة والفقراء- فتح أبوابه أمام نظرائهم المعاصرين. ومازالت مجاورة "Lower East Side"- وهى الفقيرة التى تضم الكثير من المهاجرين- موضع التركيز للعمل الذى يقوم به المتحف. وهناك

مشروع مجاور يقدم برامج مجانية لرواد التنظيمات التى يمنعها العجز المالى أو الرسوم من زيارة المتحف. وسوف تركز هيئة العاملين بأكملها فى هذا العام على منطقة Chinatown المجاورة، وزيارة مؤسساتها، وقياداتها، ومواقعها التاريخية. كذلك قدم المتحف، وعلى نحو يتصف بالجدية والفعالية، يد العون لصغار التجار الموجودين فى المنطقة لاجتذاب الأعمال.

إنشاء شبكة دولية

فى ديسمبر ١٩٩٩ قام متحف Tenement بتنظيم مؤتمر حضره مديرو: ملجأ الفقراء (المملكة المتحدة)، ومتحف القولاق (روسيا الاتحادية)، ودار العبيد (السنغال)، ومتحف الحى السادس (جنوب إفريقيا)، ومشروع للذكرى (الأرجنتين)، ومتحف حرب التحرير (بنجلاديش)، ومتحف تيريزين (جمهورية التشيك)، ومواقع المتنزهات الوطنية، بما فى ذلك المنطقة التاريخية لحقوق المرأة، ومانزانار وسكك حديد الأنفاق. وقد شكلت هذه المجموعة الائتلاف الدولى لمتاحف المواقع التاريخية للضمير البشرى، وأصدرت البيان التالى:

«نحن نؤمن مجتمعين أن من الالتزام على المواقع التاريخية أن تساعد الجمهور على إقامة علاقات وروابط فيما بين تاريخ مواقعنا وملابساتها المعاصرة. كما نرى أن إثارة الحوار حول القضايا الاجتماعية الملحة، والترويج للقيم الإنسانية والديمقراطية، من المهام الأولية والأساسية».

المواقع التاريخية كأماكن للترابط

إن دورا جديدا للمواقع التاريخية يتبلور الآن. إننا نعمل من أجل ذلك اليوم الذى تقدم فيه المواقع التاريخية، ليس فحسب الإحساس العميق لجوانب التاريخ ومظاهره، بل أيضا الارتباط بين الماضى ومضامين الحاضر. فنحن نرى أن المواقع التاريخية أماكن للترابط، حيث يجد الزوار– الذين تحركهم دوافع إيجاد حلول للمشكلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المزمنة– الإرشاد والتوجيه. ونحن نأمل أن ما كان غامضا وخفيا واضح وجلى: ومواقعنا على درجة كبيرة من الأهمية، لابسبب ما تسرده من حكايات، بل بالأحرى بسبب ما تنطوى عليه من دروس من القوة، بحيث يمكنها أن تساعد فى تحسين حيواتنا إذا ما أحسنا الاستماع إليها. وهذه هى قوة التاريخ. ونحن ندعو مجتمع المتاحف لأن يستجيب لدعوة السيد «كمارا»، ومساعدة الناس على التسامى والارتقاء. ■

متاحف «المعاناة الإنسانية» والكفاح من أجل حقوق الإنسان

بقلم: تيرينس م. دافى

Terence M. Duffy

بمناسبة الذكرى الخمسين للإعلان العالمى لحقوق الإنسان، يصف تيرينس دافى معروضات متحف «المعاناة الإنسانية»، والكفاح من أجل حقوق الإنسان، وخاصة المتاحف التى أنشئت حديثا، والاقتراحات المقدمة لإنشاء متاحف فى الأماكن التى حدثت فيها إبادة جماعية، أو حيث احتجز آدميون فى أسر العبودية. وتشكل موضوعات حقوق الإنسان موادا مهمة بالنسبة للمتاحف، بدءا من معسكرات الاعتقال، حتى متاحف العبودية. والأستاذ دافى يقوم بتدريس دراسات السلام فى جامعة أولستر، ويدير مشروع متحف السلام الأيرلندى.

تغطى متاحف «المعاناة الإنسانية» وحقوق الإنسان مجالا عريضا، وبالإضافة إلى ذلك فإن «المعاناة» مفهوم نسبى، يتراوح بين فقر المهاجرين الوافدين إلى جزيرة إليس، إلى الشقق الضيقة فى «متحف مبنى شقق الحى الشرقى الأدنى» (وكليهما فى مدينة نيويورك)، إلى العنف الهائل فى متاحف الإبادة الجماعية، مثل المتحف الموجود في تووول سلينج فى كمبوديا. ويركز هذا المقال على المتاحف والمشروعات التى تحدث عروضها أصداء مدوية من أجل حماية حقوق الإنسان. والكثير من هذه المعارض مثيرة للخلاف ضمنا طالما أن حقوق الإنسان لا يمكن فصلها بسهولة عن الميدان السياسى. والمآسى القومية تبدو واضحة للعيان فى مجموعات المتاحف الدائمة فى كل أنحاء العالم- من متاحف الحرب إلى المتاحف الوطنية، ومن الكوارث الطبيعية إلى الشتات. والذكرى هى بالتأكيد مسألة عاطفية مشحونة بالمضامين الاجتماعية والسياسية، كما رأينا فى شمال أيرلندا فى أثناء عملية مناقشة إنشاء متحف تذكارى لضحايا الصراع[1]. إننا نبحث الأنماط المختلفة من المتاحف التى تحيى ذكرى المعاناة والمآسى الإنسانية، ونناقش ظهور «متاحف منفصلة لحقوق الإنسان» فى علاقتها بمفهوم خلق ثقافة لهذه الحقوق، وهى النقيض تماما «للمعاناة الإنسانية».

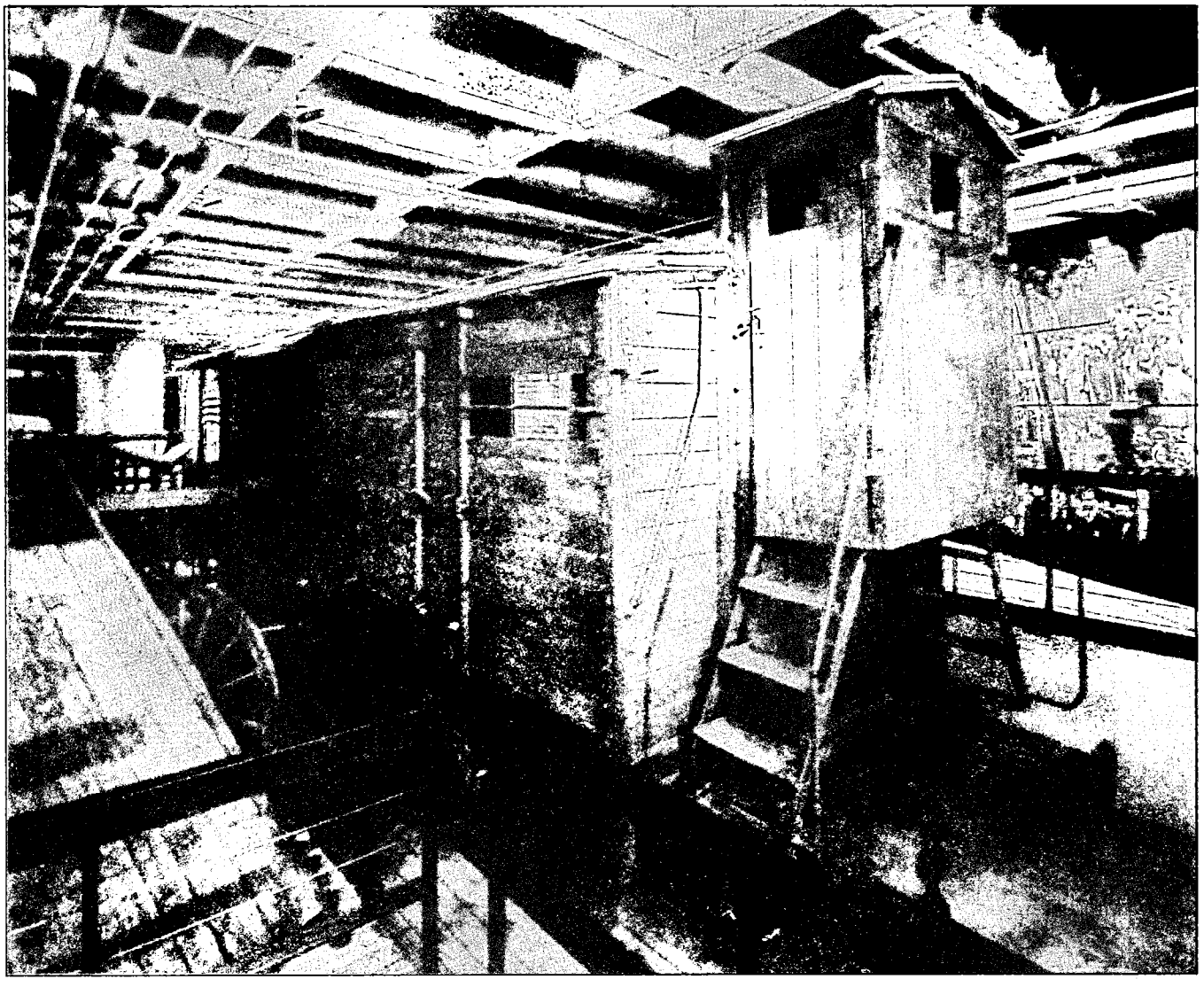
متاحف الذكريات

سيقام متحف الحياة الفلسطينية والذكريات فى القدس، وله بالفعل معرض مصغر (جنينى) فى منطقة السلطة الفلسطينية. وقد تلقى المشروع تمويلا من متبرعين فلسطينيين، ومن الاتحاد الأوربى، والبنك الدولى، من أجل برنامج مخصص للتاريخ الفلسطينى فى سياق مايعتبره الفلسطينيون نكبتهم، أو «كارثة النفى القومية». ويحدد المتحف دوره الأساسى على أنه عرض للكفاح الفلسطينى من أجل الحقوق السياسية والإنسانية، وإتمامه أمر هام بالنسبة للشعور الفلسطينى بالهوية القومية.

ويبين مركز معلومات «ذكرى دير ياسين» أحداث يوم ٩ أبريل عام ١٩٤٨ عندما هجمت عصابات إرجون الإسرائيلية على دير ياسين، وهى قرية فلسطينية. وقد قتل أكثر من ١٠٠ فلسطينى، وتم تدمير القرية. والمشروع لديه برنامج فعلى على الإنترنت، ويخطط لمتحف على الموقع. ولا يوجد فى الوقت الحالى أية لوحة للتعريف أو معروضات فى دير ياسين ذاتها. ومع ذلك فإن مهمته هى أداء نفس الدور بالنسبة للشعب الفلسطينى، الذى يقوم به «ياد ڤاشيم» بالنسبة للمواطنين اليهود، وهو التذكير بالمعاناة. وبالنسبة للفلسطينيين، كان الأمر رهيبا أن تحدث مذبحة دير ياسين على مقربة من «ياد ڤاشيم». ومادة الموضوع مثيرة للعواطف، وتكشف عن الانقسام السياسى المطلق والمستمر فى العلاقات العربية الإسرائيلية.

ويقدم متحف مذبحة نانچينج فى طوكيو نانچينج كرمز للبشاعات التى ارتكبها اليابانيون فى أثناء الحرب ضد الصين. ويعرض المؤسس، جيو پيبو، وهو فنان صينى، ما يقرب من ٣٠٠٠ «وجه» من الصلصال «للتعبير عن أرواح ضحايا مذبحة نانچينج وعددهم ٣٠٠٠». والمتحف تقرير قوى ضد الحرب والعنف، واحتجاج شديد ضد مغامرات اليابان الإمبريالية، وأيضا إثبات لأولئك الذين ينكرون حدوث مذبحة نانچينج. إنه متحف فريد يقدم عرضا لمعاناة الصينيين فى متحف يقع فى عاصمة اليابان.

ترجمة: سعاد الطويل

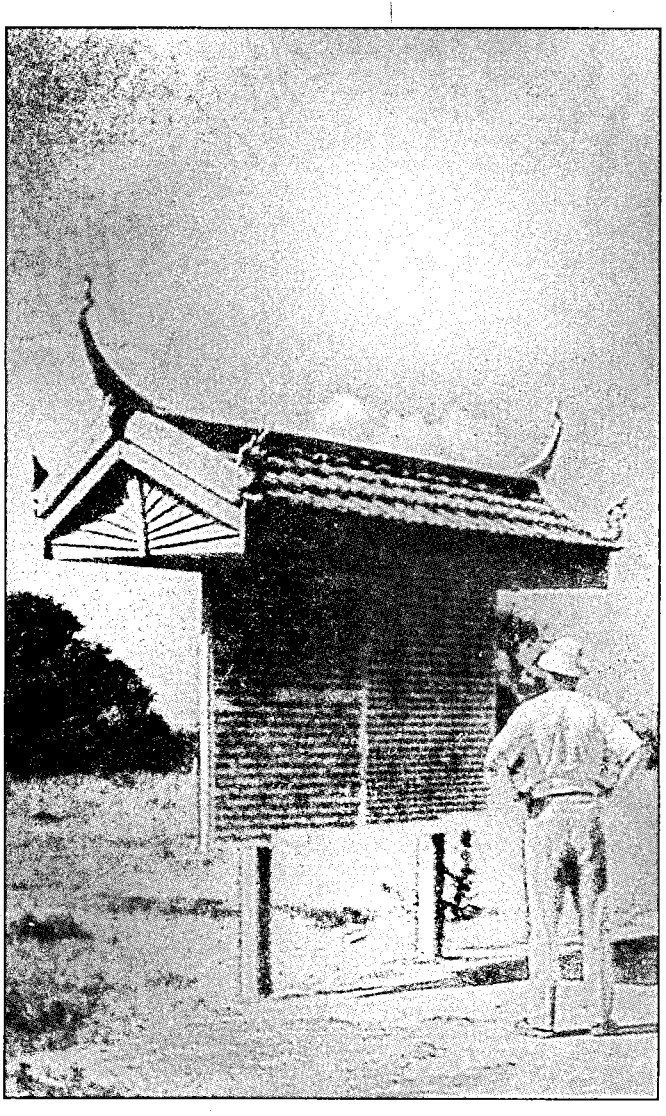


متاحف المحرقة والإبادة الجماعية

توجد متاحف للمحرقة فى كل أنحاء العالم. وهذه تشمل متحف يادڤاشيم المذكور آنفا فى إسرائيل، والمتحف الوطنى للمحرقة فى الولايات المتحدة، ومراكز تفسيرية فى العديد من معسكرات الاعتقال السابقة. وتشمل المبادرات الجديدة المركز التعليمى للمحرقة فى طوكيو، والمتحف الليتوانى لضحايا الإبادة الجماعية فى ڤيلنيوس، والذى تكمله معروضات متحف الدولة اليهودى واليهودى التذكارى. وهناك برنامج جديدمبتكر هو مشروع نيويورك للمحرقة والإبادة الجماعية (HOP). وفى عام ١٩٩٨، افتتح متحف يهودى مخصص للمحرقة فى برلين، وهو يأمل فى الحصول على محفوظات شواه لستيڤن شپيلبرج والخاص بالأحاديث التى أجريت مع من استمروا على قيد الحياة بعد المحرقة. والمتاحف الأخرى الخاصة بالإبادة الجماعية فى كل العالم هى كالآتى:

- فى ٢٤ أبريل عام ١٩١٥، قامت الشرطة التركية بمذبحة قتلت فيها مئات من القادة الأرمن، و«سيق» مئات الآلاف من المدنيين الأرمن بعيدا عن بيوتهم وعبر الحدود، حيث تحول الأمر إلى مسيرات للموت. ومازال الأرمن فى جميع أنحاء العالم يحيون ذكرى هذا التاريخ، باعتباره يوم ذكرى الإبادة الجماعية. وبعد الحرب العالمية الأولى، عقدت الحكومة التركية «محاكمات الإبادة الجماعية» فى أثناء تحقيقها فى مصير الأقلية الأرمنية، ولكن هذا الحدث يظل من

عربة سكة حديد من النوع الذى كان يستخدم لترحيل المسجونين، ومن بينهم مواطنون يهود، إلى معسكرات اعتقال النازى. وهذا واحد من المعارض الدائمة فى متحف المحرقة التذكارى فى واشنطون العاصمة (الولايات المتحدة).



المبنى التذكارى فى تشوينج إك الذى يشير إلى واحد من مواقع الإبادة الجماعية فى كمبوديا، والذى يبعد بمسافة ١٥ كيلو مترا تقريبا من بنوم بنه. فى هذا المكان تم استجواب ضحايا الخمير الحمر فى مراكز مثل تيول سلينج (وهو الآن متحف للإبادة الجماعية) وتم قتلهم ثم دفنهم فى مقابر جماعية.

الأحداث التى لها حساسية كبيرة فى التاريخ التركى والأرمنى. ويعرض مركز بحوث ڤاتران الأرمنى فى جامعة ميتشيجان هذه الأحداث. وفى السنوت الأخيرة تركز الاهتمام الدولى على المأساة الأرمنية، وأهمية تذكرها. وقد نفذت هذه الإبادة الجماعية اللجنة المركزية «لحزب تركيا الفتاة»، وأدارتها منظمة خاصة هى (تشكيلاتى محسوسة). وفى السنوات الأخيرة، جذب هذا الحادث المأساوى الاهتمام الدولى، وفى ١٨ يونيو عام ١٩٨٧، صوت البرلمان الأوربى على الاعتراف بعملية الإبادة الجماعية للأرمن. وقد أحيا الرئيس الأمريكى بيل كلينتون، مع قادة وطنيين آخرين، ذكرى هذه المأساة. وهناك خطط لإنشاء متحف للإبادة الجماعية فى يوريڤان.

● وهناك اقتراح بإنشاء متحف لإبادة الغجر فى بوخارست، فى رومانيا. فقد هلك ما يقرب من ٢٥٠ ألفا من الغجر فى معسكرات الاعتقال فى الحرب العالمية الثانية (داتشاو، وبيلسن، وبوخنڤالد، واعتقل ١٦ ألفا فى أوشوفتيز). وهناك تغطية محدودة نسبيا لإبادتهم فى المحرقة، لأن طبيعة الشتات لمجتمعات الغجر قللت من فرص أى تجميع شامل لتراثهم وقت الحرب. ويوجد عدد من الأماكن التذكارية لمحرقة الغجر، خاصة فى هولندا، ولكن المشروع الرومانى يبدو أول خطوة ملموسة نحو إنشاء متحف منفصل يعرض إبادة الغجر الأوربيين.

● كتب الناشط النيجيرى من أجل السلام الأمير صمويل أديبوالى عن أهمية إنشاء متحف خاص بإبادة «الأوجونى» لتسجيل الأحداث التى حدثت فى أوجونيلاند بين أعوام ١٩٩٣ و١٩٩٥، والتى يصفها بأنها «إبادة منظمة» للأوجونيين. وخلال تلك السنوات، واجهت «الحركة من أجل بقاء شعب أوجونى» (MOSOP)، دكتاتورية نيجيريا العسكرية بالكفاح السلمى. والوضع السياسى النيجيرى الحالى يبدو أكثر مواتاة لإنشاء متحف الإبادة الذى يفكر فيه الأمير.

● فى أثناء ربيع عام ١٩٩٤، وفى نتراما، جنوب كيجالى، فى رواندا، قام أتباع الحكومة الرواندية، التى كان يقودها الهوتو، بذبح ما يقرب من ٥٠٠٠ من جماعة التوتسى العرقية فى داخل كنيسةنتراما الكاثوليكية. واليوم توجد لافتة على الطريق تشير إلى الموقع. ونتراما، مثل مئات الكنائس، والملاعب، أو أماكن التجمعات فى أنحاء البلاد، هى مكان

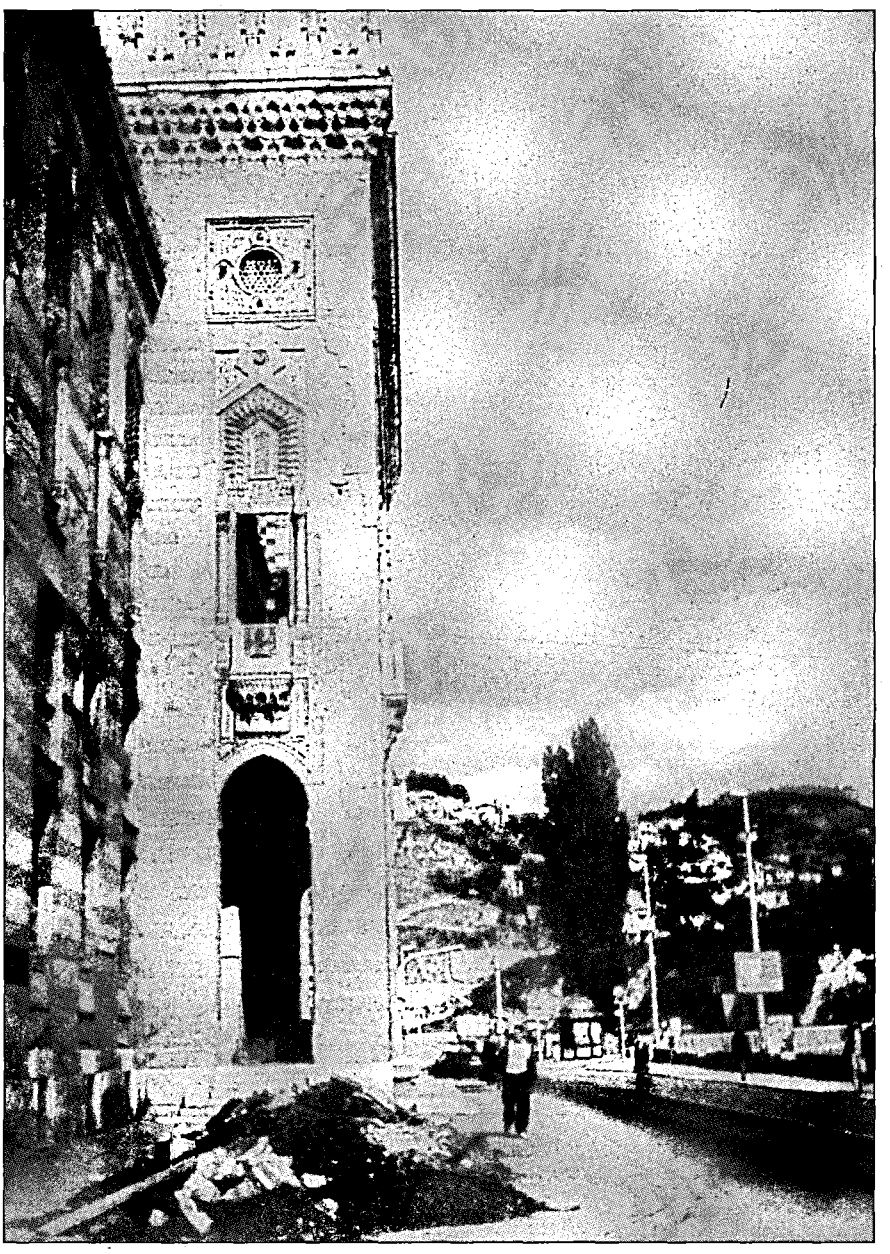
للإبادة الجماعية، حيث تم ذبح المدنيين فى حملة إبادة نظمها المتشددون من الهوتو. ويشكل هذا المكان إدانة مخيفة لانتهاك حقوق الإنسان، وللمعاناة الإنسانية.

- يوثق متحف تيول سلينج للإبادة فى بنوم بنه، عاصمة كمبوديا، تاريخ مجمع الاستجواب (س-٢١) الذى أنشأه الخمير الحمر فى أبريل عام ١٩٧٥. وفى عام ١٩٧٩، أصبح تيول سلينج متحفا يوثق تلك السنوات المأساوية، ويسهم فى العملية التى واجه بها الشعب الكمبودى تاريخه. وفى «ميدان القتل» فى تشوأنج إك، حيث قضى على ضحايا تيول سلينج ودفنوا، أقيم مبنى تذكارى فى عام ١٩٨٨ على شكل باجودا كمبودية تقليدية. وقد استغلت الحكومات الكمبودية المتعاقبة تيول سلينج وتشوانج إك فى مناوراتها ضد الخمير الحمر. ويجب على الكمبوديين أن يخلصوا أنفسهم بشكل ما من «أشباح التاريخ»، حتى يمكن لهذه المواقع أن تسهم يوما ما فى خلق ثقافة تدعم السلام، وحقوق الإنسان[٢].

- متحف معسكر الاعتقال فى جاسينوڤاك، فى كرواتيا، يقف شاهدا على واحد من أكثر متاحف معسكرات اعتقال الحرب العالمية الثانية مأساوية. فبعد احتلال يوغسلافيا مباشرة، نظم النازى جهازا لمعسكرات الاعتقال تحت قيادة إدارة تفتيش أوستاشا، وكان جاسينوڤاك هو أكبرها. وكان الصرب الأرثوذكس، واليهود والغجر والكروات الموالون لليوغسلاف يذبحون بشكل منتظم فى تلك الفترة فى كرواتيا. وقد يبدو أنه فى محاولة «لمحو» أحداث تلك السنوات استهدفت المدفعية الكرواتية متحف جاسينوڤاك فى أثناء الصراع الأخير فى منطقة البلقان. وفى سبتمبر عام ١٩٩١ احتلت التشكيلات الكرواتية شبه العسكرية المنشأة التذكارية قبل أن تستولى عليها القوات الصربية. وقبل أن تتركها القوات الكرواتية، نسفت الكوبرى على نهر سافا الذى يربط بين جزأى المنشأة التذكارية. ودمرت ملفات الأرشيف الخاص بتاريخ عملية الإبادة والمتحف ومكان العرض. وأتلفت أو أزيلت أغلب المعروضات، وعددها ٨٠٠٠، مع انسحاب القوات الكرواتية. وقد لجأ قدماء المحاربين اليهود، ومن بقوا على قيد الحياة بعد مذابح جاسينوڤاك إلى المجتمع الدولى، وقرروا أن «مكان إعدام اليهود والصربيين والرومانيين.. مع الوثائق الخاصة بعملية الإبادة قد دمرت». إلا أنه، بعد شهرين، وفى ٢٢ ديسمبر عام ١٩٩١، أطلقت التشكيلات الكرواتية المسلحة النار مرة أخرى على منشأة جاسينوڤاك التذكارية لعدة ساعات، متجاهلة اتفاق وقف اطلاق النار. وقد أصيب المتحف ومقابر دونيا جرادينا بمزيد من التلفيات. وفى يناير عام ١٩٩٢، تقدمت حكومة يوغسلافيا «بمذكرة حول جرائم الإبادة فى كرواتيا فى عامى ١٩٩١ و١٩٩٢، والانتهاك الوحشى لمنشأة جاسينوڤاك التذكارية» للأمم المتحدة. وقد قررت هذه الوثيقة أن جاسينوڤاك كانت هى الأثر الحربى الوحيد فى أوربا الذى وقع عليه هذا الاعتداء الوحشى منذ الحرب العالمية الثانية، وأن وزارة التعليم والثقافة والدين الكرواتية قد قامت من قبل بتدمير منشأة جاسينوڤاك التذكارية، «لمحو مسرح أبشع جريمة إبادة ارتكبت من ذاكرة التاريخ». واليوم يشكل موقع جاسينوڤاك بأكمله، المهمل، والذى دمرته المعارك، رسالة تذكرة قوية بجبروت التاريخ، وبمدى أهمية محو وإعادة كتابة التاريخ بالنسبة لبعض الأنظمة المسيطرة. وهذه الحقيقة الواقعية وحدها تدعو لليقظة الدائمة فى وجه النسيان، وإنكار الماضى.

متاحف العبودية و«تجارة العبيد»

يحتاج الأمريكيون إلى مواقع وطنية لتسجيل ميراث العبودية. فبحلول عام ١٨٢٠ كان حوالى ١٠ ملايين إفريقى قد نقلوا عبر



واجهة المكتبة العامة فى سراييڤو التى لحقها ضرر بالغ. وتدمير المكتبة هو شكل ما يمكن أن نطلق عليه «الإبادة الثقافية».

الأطلنطى إلى الأمريكيتين. وقد عاش أغلب العبيد فى مزارع صغيرة، ولذلك فإن تجاربهم لم توثق تقريبا. ومع ذلك فقد تحقق بعض التقدم نحو عرض حياة العبيد، وهناك اقتراحات لإنشاء متاحف فى مواقع «السكة الحديد تحت الأرض» التى كانت تعمل من عام ١٨٣٠ حتى عام ١٨٦٥ لمساعدة العبيد على الهرب من الجنوب إلى الولايات التى لا تقر نظام العبيد.

ويوجد أيضا متحف «سفينة العبيد» فى فلوريدا. ففى عام ١٩٧٢ اكتشفت «جمعية التراث البحرى لميل فيشر» حطام السفينة هنريتا ماريا التى غرقت فى عام ١٧٠١. ورغم مرور ثلاثة قرون من الترسبات البحرية، فقد تعرف الغطاسون على الأشكال الكئيبة للقيود الحديدية. وقد جهزت جمعية ميل فيشر بكل دقة بقايا السفينة لاستخدامها فى معرض متجول، وهكذا دخلت هنرييتا ماريا بحق في الوعى الأمريكى و(الدولى). إن قطعها الأثرية القليلة، المحملة بالمعانى التاريخية، تواجهنا بصراحة بدليل ملموس عن ماضى لايمكن تغييره أو إنكاره.

وقد افتتح متحف للعبيد فى إفريقيا فى جوريه، بعيدا عن ساحل السنغال بالقرب من داكار. وكان هذا أكبر مركز لتجارة العبيد على الساحل الإفريقى من القرن الخامس عشر حتى القرن التاسع عشر، وكان تحت حكم البرتغال والهولنديين والإنجليز والفرنسيين على التوالى. وموقع المتحف يضع مساكن العبيد الكئيبة إلى جانب منازل تجار العبيد الأنيقة. وهو اليوم مستمر فى القيام بدور التذكرة للاستغلال الإنسانى. ومتحف جوريه للعبودية هو إدانة قوية لاستغلال السنغاليين والتراث الإنسانى «لتجارة العبيد».

وهناك متحف أوربى يمكن مقارنته بهذا المتحف، وهو بيت وليام ويلبرفورس فى هال Hull. وهو أول متحف بريطانى للعبودية، وقد افتتح فى عام ١٩٠٦. وهو يصور الحملات التى قام بها ذلك الشخص الشهير بمعاداته للعبودية، وتاريخ اللجنة من أجل إلغاء تجارة العبيد التى تشكلت فى عام ١٧٨٧. ونتيجة لجهود ويلبرفورس ألغيت تجارة العبيد من جانب البرلمان الإنجليزى فى عام ١٨٠٧.

متاحف الحقوق المدنية الإفريقية الأمريكية

فى السنوات الأخيرة، أنشئ مزيد من المتاحف حول الحقوق المدنية الإفريقية-الأمريكية، فى برمينجهام (ألاباما)، وممفيس (تنيسى)، وأتلانتا (چورچيا)، وهناك

مجموعات فى متحف التاريخ الإفريقى الأمريكى فى ديترويت، ومتحف التاريخ الإفريقى الأمريكى فى بوسطون، ومتحف العبودية فى الأطلنطى، ومين، ومكتبة أصوات العبيد فى جامعة ديوك.

ويقدم متحف التاريخ الإفريقى الأمريكى الأسود معروضات تفاعلية حول تاريخ العبيد، وطيارى توسكيچى، أول طيارين محاربين من الأمريكيين السود، وحزب النمر الأسود، و«مسيرة المليون رجل» لأمة الإسلام التى عارضت بقوة عدم المساواة العنصرية فى الولايات المتحدة. وتشترك هذه المتاحف فى موضوع واحد، هو تحديد كفاح الإفريقيين الأمريكيين من أجل الحقوق الإنسانية، كما تراها أعين الإفريقيين الأمريكيين، ويبين الاهتمام المستمر من «السانكوفا» أى البحث عن الجذور.

متاحف السجون ومتاحف التعذيب

تقدم متاحف السجون والتعذيب موضوعا صعبا لحد ما، فالدراسة الجادة لحقوق الإنسان والإساءة إليها هو سبب وجودها الأساسى. ورغم أن نوعية مجموعاتها متنوعة، إلا أن متاحف التعذيب تسهم إسهاما هاما، فى تفكيرنا حول حقوق الإنسان. والدلائل على تاريخ العقاب منذ العصور القديمة محفوظة فى متحف روما للإجرام. وبالمثل، فإن متحف الچيلوتين فى ليدن، فى السويد، به عرض للممارسات اللاإنسانية فى السجون فى الماضى. وفى فرنسا، يقدم متحف كاركاسون للتعذيب مجموعة من أدوات التعذيب فى العصور الوسطى.

ومحاكمات الساحر سالم فى عام ١٦٩٢ فى نيو إنجلند موثقة فى متحف پيبودى إسيكس فى لاية ماساشوستس. ويحتوى بيت الساحر، وهو منزل القاضى چوناثان كوروين، الذى رأس جلسات المحاكمة التى حكمت على عشرين من الأبرياء بالإعدام، على محفوظات أخرى. وتكشف المعروضات الكثير من الهستيريا والوحشية التى كانت موجودة فى أمريكا الاستعمارية، ولكن من المحتمل أن هذه المعروضات تهم الجمهور العام أكثر مما تهم الأكاديميين.

ومن بين متاحف السجون، سجن روبين أيلاند فى جنوب إفريقيا، حيث كان الرئيس نيلسون مانديللا ورفاقه من حزب المؤتمر الإفريقى محجوزين. ويفصح فناء المتحف الكالح، والزنزانات الصغيرة جدا عن عقود المعاناة التى تحملها نيلسون مانديللا، عن وحشية نظام التمييز العنصرى فى جنوب إفريقيا. وهناك معرض لا يقل كآبة يقدمه سجن الكاتراز سيئ السمعة فى الولايات المتحدة، وهو السجن النائى ذو التدابير الأمنية القصوى، الذى يهدف للعقاب أكثر منه للإصلاح. وقد أغلق أخيرا فى ٢١ مارس عام ١٩٦٣. إن متاحف السجون تشجع فى الحقيقة الشعور بالتعاطف مع المسجونين، وتثير أسئلة هامة حول الحرية ومعاملة المسجونين.

عرض لحقوق الإنسان

كل هذه النوعيات من المتاحف، تقوم من خلال معروضاتها وتقديمها للتجارب الإنسانية، بتقديم مساهمة كبيرة فى الكفاح من أجل حقوق الإنسان. ومن الأمور المشجعة أننا رأينا فى السنوات الأخيرة ظهور «متاحف خاصة بحقوق الإنسان» فى أماكن متفرقة من العالم:

- فتح المركز العالمى للسلام والحرية وحقوق الإنسان فى ڤيردون (فرنسا) فى عام ١٩٩٤.
- فتح فى أوساكا فى اليابان «ليبرتى أوساكا» الذى يركز على الحقوق المدنية والإنسانية منذ عام ١٩٩٠.

● أنشأت مدينة ساكاى متحفا لحقوق الإنسان فى عام ١٩٩٤.

● أسس فى اليابان فى عام ١٩٩٤، متحف «ليبرتى كوتشى» وحقوق الشعوب.

وحقوق الإنسان تحظى أيضا باهتمام عائلة متاحف السلام المزدهرة التى تمتد مجموعاتها ومعروضاتها عبر ألوان طيف السلام والعدالة وحقوق الإنسان. وفى معروضات كل هذه المؤسسات، يعلو التأثير الشخصى «للمعاناة الإنسانية». وكما قالت مارى روبنسون، مفوضة الأمم المتحدة لحقوق الإنسان، منذ فترة وجيزة بخصوص كوسوفو: «إن كل عنف هو مأساة شخصية وأسرية، بغض النظر عن سن ونوع وجنسية الضحية»[٣].

والمتاحف التى بحثت فى هذا المقال تتصور وتخطط لثقافة حقيقية لحقوق الإنسان، ومد حمايتها على الجميع. وتعرض هذه المتاحف مواقف تاريخية ومعاصرة تتضمن انتهاكات جسيمة لهذه الحقوق. ومن المشجع أن هناك مجموعة منبثقة من متاحف حقوق الإنسان التى قد تكون أمينة على ما يمكن أن نسميه «ثقافة حقوق الإنسان». وقد قدمت برامج اليونسكو مساهمة ضخمة للتربية بحقوق الإنسان ونشرها وحمايتها. ومن المأمول أن تسهم أيضا متاحف حقوق الإنسان فى هذه العملية. ومن المؤكد أنه من ميزات هذه المتاحف «للمعاناة الإنسانية» أنها توضح أسوأ اللحظات فى تجارب الشعوب، على أمل أن تسهم مثل هذه العروض فى تعزيز حقوق الإنسان فى كل أنحاء العالم.

الهوامش

١- ت. م. دافى، «من أجل مبنى تذكارى للسلام فى أيرلندا الشمالية»، رسالة متاحف السلام الإخبارية، ربيع عام ١٩٩٨، صفحات ٢-٥.

٢- S-21 نوقش بتفصيل أكبر فى ت. م. دافى، «العودة لزيارة ميادين القتال: متحف تيول سلينج والمبنى التذكارى فى تشوانج إك»، مجلة «المتحف الدولية»، رقم ١٧٧ (مجلد ٤٦، رقم ١، ١٩٩٣)، صفحة ٤١١ .

٣- مارى روبنسون، «تصريحات بخصوص التطورات فى كوسوفو»، موقع الأمم المتحدة لحقوق الإنسان، ١١ فبراير عام ١٩٩٩.

موقع تيريزين التذكارى فى عام ٢٠٠٠

بقلم: جان مونك

Jan Munk

انتخب جان مونك مرتين رئيسا لاتحاد المجتمعات اليهودية فى جمهورية التشيك. وكان مديرا لموقع تيريزين التذكارى منذ ١٩٩٠. وهو يهتم بشكل خاص بهذا الموقع التذكارى، إذ أن والديه قد نقلا إلى جيتو تيريزين عام ١٩٤١، ثم نقلا فيما بعد إلى أوشوفيتز- بيركناو. ومعسكرات اعتقال أخرى. وقد ولد فى براغ فى عام ١٩٤٦، ودرس فيها علم الاجتماع والفلسفة فى جامعة تشارلز. وكرس مستقبله المهنى كباحث فى علم الاجتماع لمشاكل الطلبة. ويناقش مقاله، ليس فقط الجوانب المادية للأماكن التذكارية لليهود من ضحايا المحرقة فى تشيكوسلوفاكيا، بل إنه أيضا يتعرض للمشاكل المتحفية التى تقابل عندما يقوم نظام شمولى بإعادة كتابة التاريخ بغرض التشويه الأيديولوجى.

السنوات التى مرت منذ «الثورة المخملية»- أقل من عقد- قد غيرت بشكل جذرى الموقف والتوقعات بالنسبة لموقع تيريزين التذكارى. فقد أعيد بناء كل المعارض، وتم تعديل انحياز سياسى معين. وأصبح موقع تيريزين التذكارى واحدا من أهم المؤسسات فى جمهورية التشيك، ودوره التذكارى أصبح مقبولا الآن من جانب ممثلى الحكومة، الذين زودوه بميزانية لأنشطته.

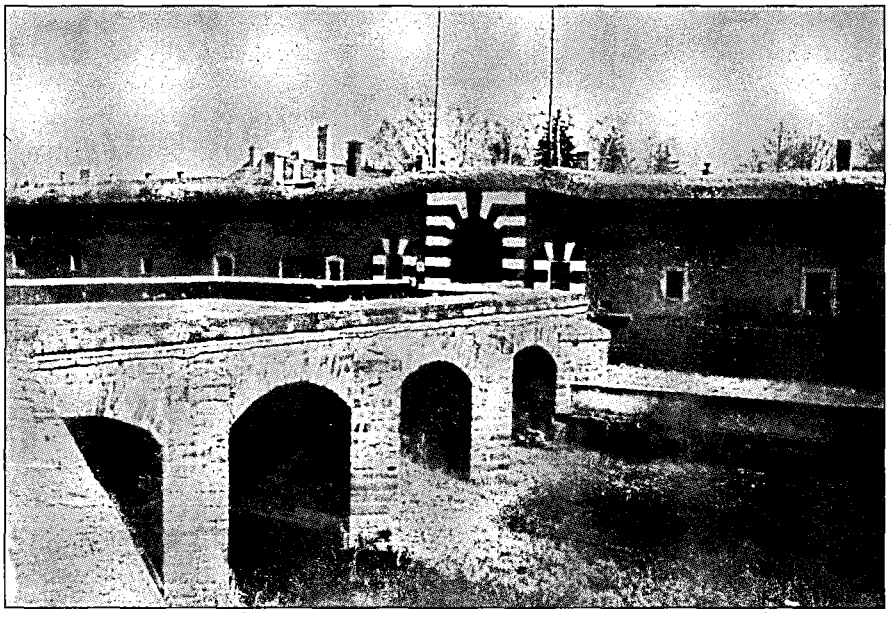
وتشمل أهم التغييرات افتتاح متحف حى اليهود فى عام ١٩٩١، وتدشين مركز الاجتماع فى المبنى الذى أعيد بناؤه حديثا، والذى كان فى وقت ما مقر هيئة الحكم الذاتى اليهودية لحى تيريزين. وفى هذه الأثناء زار العديد من القادة الوطنيين هذه المواقع، وتذكروا معاناة كل الذين سجنوا فيه. وقد زار الموقع ڤاسلاڤ هافل، رئيس جمهورية التشيك، وحاييم هيرتزوج وعزرا وايزمان، رئيس إسرائيل، ورئيسان ألمانيان- ريتشارد ڤون ڤايتسيكر ورومان هيرتزوج، وقد عبروا جميعا عن تكريمهم لضحايا الاضطهاد النازى فى هذا الموقع. كما زاره آخرون، منهم إيلى ويزل الحاصل على جائزة نوبل للسلام، وإسحاق شامير رئيس وزراء إسرائيل السابق، ومادلين أولبرايت وزيرة خارجية الولايات المتحدة السابقة.

ويأتى إلى هذا المكان كل عام ما يقرب من ٢٥٠ ألف فرد لزيارة الموقع، ومشاهدة المعروضات. ويشارك العديد منهم أيضا فى البرامج التعليمية التى تنظم للشباب الذين يأتون للزيارة من كل أنحاء العالم. وفى محاولة لتحليل تاريخ هذه المؤسسة فى سياق تاريخ ما بعد الحرب العالمية الثانية للبلد، نحن نخطط لإتاحة أرشيفنا ومجموعاتنا للمدرسين وطلبة الجامعات.

ولقد تأسس موقع تيريزين التذكارى بعد الحرب العالمية الثانية، عندما صدقت الجمهورية التشيكية على قرار فى عام ١٩٤٧ بإنشاء الموقع التذكارى للمعاناة القومية فى مجمع القلعة الصغيرة. وعلاوة على مبنى المتحف الرئيسى (المتحف الحالى فى القلعة الصغيرة) للمعارض والوثائق، فقد خطط المشروع أيضا لاستخدام زنازين الفناء الرابع فى القلعة الصغيرة، حيث ستوضع المعروضات التى تقدم الحى اليهودى والاضطهاد النازى بشكل عام. ومتحف القمع، كما سمى، افتتح رسميا فى يونيو عام ١٩٤٩. وعلى مدى سنوات استمر أول معرض دائم بالضبط، كما صممه المعهد التاريخى العسكرى، وهو الهيئة الحاكمة للمتحف من الناحية المهنية. كما تم أيضا إلحاق الموقع التذكارى على ضفاف نهر أورى حيث ألقى به رماد ما يقرب من ٢٢ ألف ضحية من الحى اليهودى بناء على أوامر النازى فى عام ١٩٤٤. وفى أواخر ستينيات القرن العشرين، ألحق مدخل مصنع تحت الأرض، ومحرقه للجثث، وأرض مجاورة فى ليتوميريس بالموقع التذكارى.

وقد تميز العقد الأول ونصف الثانى من وجود الموقع التذكارى بمشكلتين كبيرتين. وكانت الأولى مشكلة إدارية. فقد كانت الهيئات الحاكمة للموقع تشمل وزارة الداخلية، واللجنة الوطنية الإقليمية، واللجنة الوطنية المحلية. وفى الواقع أنه لم يكن لدى الهيئات أية فكرة عما يجب أن يفعله مثل هذا الموقع التذكارى، وما هو الدعم المادى الذى يجب أن تحصل عليه أنشطته. وقد سببت إدارة اللجنة الوطنية المحلية أخطر المشاكل، إذ أن الموقع التذكارى

ترجمة: سعاد الطويل



بوابة المدخل الرئيسى للقلعة الصغيرة فى موقع تيريزين التذكارى.

كان بالفعل يتخطى حدود السلطات المحلية.

أما المشكلة الأخرى فكانت أيديولوجية، نظرا لأن الموقع التذكارى كان يدخل ضمن نظام الدعاية للنظام، مما كان ينتج عنه تشويهات كبرى فى أساليب عرض التاريخ. ففى فترة مبكرة ترجع إلى عام ١٩٥٢، أعد مشروع لبناء معرض دائم لإحياء ذكرى معاناة نزلاء تيريزين من اليهود فى أثناء الحرب العالمية الثانية، وتمت الموافقة عليه. ولكن موضوع الحى اليهودى لم يكن يتفق مع الخطط الأيديولوجية فى ذلك الوقت، فقد كان من الصعب إظهار الحقيقة المعقدة للحى باعتباره تعبيرا عن «الصراع الطبقى»، أو كجزء من مقاومة شيوعية ضد النازية. فقد أدى التغيير فى السياسة الخارجية (قطع العلاقات مع إسرائيل) إلى جانب الوضع المتغير فى تشيكوسلوفاكيا (المحاكمات السياسية) فى النهاية إلى أن يصبح أى عرض للاضطهاد اليهودى أمرا غير مرغوب فيه.

موقع تيريزين التذكارى فى ستينيات القرن العشرين

كانت النتائج الطبيعية لعدم كفاءة السلطات المشرفة على الموقع التذكارى هى الظروف الفنية السيئة، ومستوى العمل المهنى المتحفى المتدنى. واستمرت المشاكل، ولم تتحسن حتى النصف الثانى من ستينيات القرن العشرين عندما أصبح الموقع التذكارى تحت رقابة لجنة بوهيميا الشمالية الوطنية الإقليمية، وبدأت تدار كمؤسسة على غرار المتحف. وساعد هذا التغيير على إعادة الأسلوب المهنى والعملى ذى الطبيعة الفكرية. وقد تم تحليل منظم للظروف الفنية فى القلعة الصغيرة، ومضمون ووظيفة الموقع التذكارى، مما نتج عنه فيما بعد هيكل وظيفى جديد، وساعد على انطلاق عمل المتحف الفعلى. وتم إرساء أسس للنشاط الوثائقى، وكذا للبحوث التاريخية. وتم تشغيل محفوظات المكتبة والوثائق والصور، وبدأ العمل المنتظم مع المرشدين، وكذا التقديم المتماسك للمجموعات، والتعاون مع الفنانين الذين يتناولون الحرب العالمية الثانية.

بالطبع، فإن هذه التغييرات لم تستطع التغلب بشكل كامل على القيود المفروضة على استخدام موقع تيريزين لأغراض الدعاية. وقد أوقف الغزو السوفييتى لتشيكوسلوفاكيا فى عام ١٩٦٨ مؤقتا أى خطط لكشف اضطهاد اليهود في حى تيريزين بسبب معاداة السامية المختفية جيدا، أو بالدقة، المقنعة بإتقان، التى يمارسها الاتحاد السوفييتى والحزب الشيوعى. وكان أحد المشروعات الذى ثبت أنه غير ممكن، مطلوبا لإقامة متحف الحى فى حى اليهود السابق. وقد حاولت إدارة الموقع أن تفرض هذا المشروع طوال سبعينيات القرن العشرين ولكنها لم تنجح. وقد قامت السلطات بإقامة ما يسمى «بالمعرض الدائم لتاريخ قوات الأمن الوطنى والتقاليد الثورية فى بوهيميا الشمالية»، والذى كان المقصود منه فى الواقع منع إقامة متحف الحى اليهودى فى تيريزين، لأن السلطات لم تكن تريد منعه بشكل صريح.

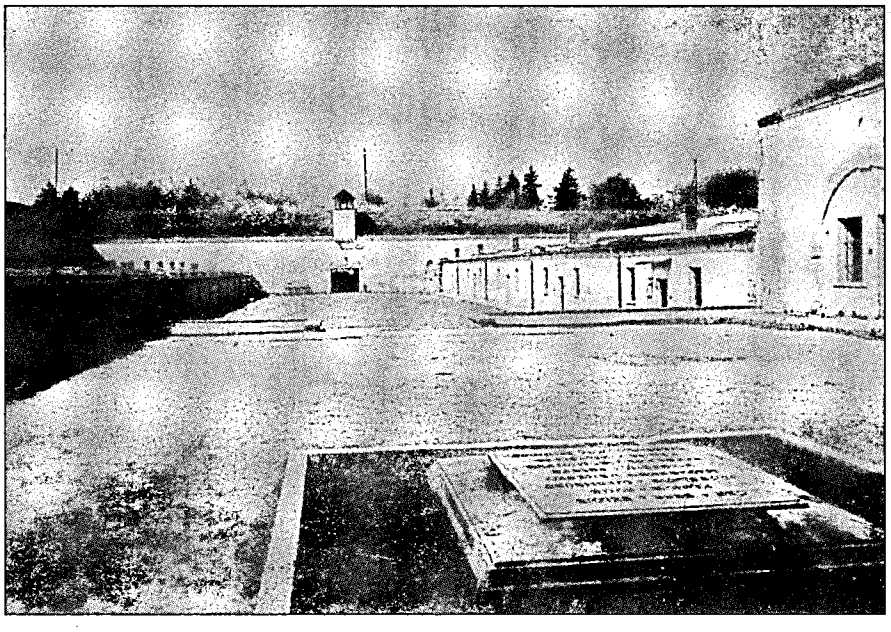
ومع ذلك، أصبح من الصعب تجاهل الماضى ببساطة. ورغم الضغط السياسى الكبير من الاتحاد السوفييتى، وطلبات السلطات السياسية المحافظة على الموقع التذكارى فى صراع أيديولوچى، فإن التغييرات فى أواخر ستينيات القرن العشرين أتت بنتائج إيجابية. إن متحف حى اليهود لم يكن قد أقيم فى تيريزين، ولكن العاملين فى الموقع التذكارى جمعوا مواد وثائقية حول حى اليهود، وقاموا ببحوث تاريخية، وتعاونوا - ليس فقط مع الفنانين الرسميين- بل وأيضا مع أولئك الذين كانوا «مزعجين» بالنسبة للنظام. ولم تكن هذه أنشطة غير قانونية، إذ أن العاملين فى إدارة الموقع التذكارى كانوا يعلمون بها. ويجب أن أقول بأنه بدون هذا العمل، ما كان يمكن إنشاء متحف الحى فيما بعد فى مثل هذا الوقت القصير. وكان كل المطلوب فى ذلك الوقت هو تغيير جذرى فى الموقف السياسى.

موقع تيريزين التذكارى بعد عام ١٩٨٩

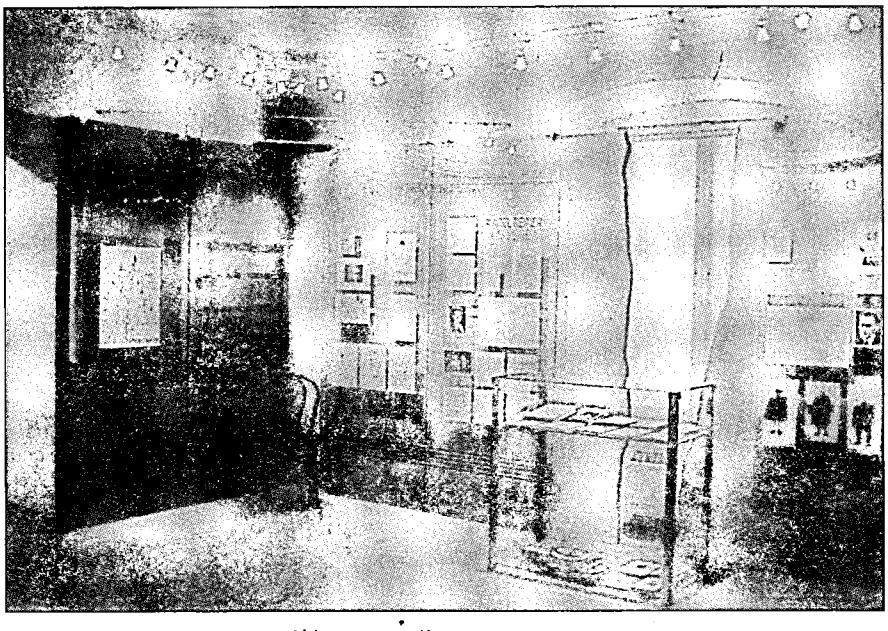
قدم نوفمبر من عام ١٩٨٩، نقطة التحول الجذرية. فقد أصبح الآن من الممكن وضع أولويات جديدة للموقع التذكارى. وكانت المهمة الأكثر إلحاحا هى إنشاء متحف الحى اليهودى فى تيريزين. وكان مما يزيد من ضرورة الاستعجال، الزيارة المتوقعة لحاييم هيرتزوج رئيس إسرائيل، للموقع فى أكتوبر عام ١٩٩١. فلقد كان من الصعب إقناع السلطات السياسية على المستوى الأيديولوچى، ولكن جمع الأموال الآن أصبح حتى أكثر صعوبة، وكذا الوعى بمعرفة حساب التكاليف التى تنفق، وذلك فى أعقاب انهيار الامبراطورية السوفيتية. وقد نجحت الجهود بفضل الالتزم الشخصى للنزلاء السابقين فى تيريزين. وفى أكتوبر عام ١٩٩١، افتتح متحف الحى اليهودى كجزء من الاحتفال بالذكرى الخمسين بالحى اليهودى فى تيريزين.

وعقب ذلك كان من الضرورى التخطيط لتطوير المؤسسة وخاصة فى ضوء الإساءة التى لحقت بها فى الماضى. وقد نوقشت «فكرة نشاط وتطوير موقع تيريزين التذكارى فى ١٩٩٢-٢٠٠٠»، بواسطة اللجنة العلمية، وأنهيت الصيغة النهائية فى يوليو عام ١٩٩٢.

وكان من الأهداف الهامة إدماج المسائل اليهودية والبحوث الأكثر جدية فى تاريخ وسائل الاضطهاد الأخرى فى تيريزين وليتوميريس. وكانت هذه الجهود تعنى أيضا «ملء الفجوات» التى تركت فى الخطاب السياسى حول الموقع. وقد شمل تصحيح المشاكل الموروثة الإدارة الفنية للقلعة الصغيرة. إلا أن المهمة الرئيسية كانت البحث التاريخى لتصحيح التحيز السياسى، والتشويه المتعمد. وقد تلا هذا البرنامج الطموح خطط لنشر كتب، كما تم تحديد مهام تعليمية. وكان من المهم تنظيم مؤتمرات دولية سنوية للمساعدة فى التغلب على الحواجز أمام تبادل المعلومات بين الخبراء المحليين والأجانب. وفى هذا الخصوص أيضا، كان التعاون مع الخبراء الذين كانوا من النزلاء السابقين



الفناء الرابع للقلعة الصغيرة فى موقع تيريزين التذكارى.



المعرض الدائم «موسيقى فى الحى اليهودى فى تيريزين» فى ثكنات مجدبرج.

للموقع، شيئا لا يقدر.

وقد تم فى الوقت الحالى تغيير كل المعروضات «القديمة»، وتعتمد أنشطتنا الحالية على ما هو جديد، ومبنى على مفاهيم التنمية. والمعروضات التى تحت الإعداد فى ثكنات مجدبرج من المتوقع أن تحسن تقويم تاريخ تيريزين بشكل ملحوظ. وفى عام ١٩٩٧، افتتح معرض دائم بعنوان «موسيقى فى حى اليهود فى تيريزين». كما افتتح أيضا معرض آخر هو صورة طبق الأصل من عنبر نمطى للنوم من أيام الحى. وفى العام التالى فتحنا المعرض المسمى «الفن الجميل فى حى اليهود فى تيريزين». وتم افتتاح المعرض الدائم بعنوان «الأدب فى حى اليهود فى تيريزين» فى أبريل عام ١٩٩٩، وافتتح آخر معرض دائم باسم «المسرح فى حى اليهود فى تيريزين» فى نهاية مارس عام ٢٠٠٠.

خاتمة

يمثل موقع تيريزين التذكارى المؤسسة الوحيدة من هذا النوع فى الجمهورية التشيكية. وما كان فى الأصل منظمة تدير مواقع مرتبطة بذكرى ضحايا الاضطهاد السياسى والعنصرى فى أثناء سنوات احتلال النازى للبلاد، تطور إلى أنشطة للموقع، والتى تحولت تدريجيا إلى مركز كبير للبحوث المتحفية، والبرامج التعليمية، وإلى مؤسسة يعترف بها كشريك لمراكز تاريخ الشهداء فى الخارج. وفى السنوات القليلة الماضية بشكل خاص، تم إبراز دوره بشكل منظم كمكان للاجتماع بالنسبة لجنسيات مختلفة، وللاعترافات والآراء السياسية. وقد خلق إنشاء مركز اجتماع بموقع تيريزين التذكارى فرصا جديدة للشباب، وكذا للمدرسين والباحثين والنشطاء من اتحادات ونقابات مدنية محلية ومن الخارج.

ويوفر موقع تيريزين التذكارى جولات فى القلعة الصغيرة إلى جانب أشياء، ومواقع تذكارية فى حى اليهود السابق. ويستطيع الزوار أيضا أن يتجولوا فى المحرقة فى معسكر الاعتقال السابق فى ليتوميريس. ويمكن زيارة أحد عشر معرضا دائما فى مبانينا؛ وفى كل عام يعد الكثير من المعارض الوثائقية، ومعارض الفن المؤقتة. والباحثون الذين لديهم فرصة التوصل لصناديق إدارات المجموعات والوثائق يستطيعون أيضا استخدام خدمات المكتبة المتخصصة. ويقدم العاملون فى موقع تيريزين التذكارى الاستشارات حول مسائل الاضطهاد العنصرى والسياسى فى الأراضى التشيكية فى أثناء الحرب العالمية الثانية، ويوفرون المعلومات حول مصير النزلاء السابقين فى المرافق القمعية فى تيريزين وليتوميريس. ■

«عودة إلى الإصلاحية»: فقر الماضى يخدم الحاضر

بقلم: سوزانا سميث

Susanna Smith

فى عام ١٩٩٧، قامت كل من هيئة الرعاية القومية واللجنة الملكية للمتاحف التاريخية لانجلترا وويلز بإجراء مسح للإصلاحيات المتبقية، وحددتا إصلاحية ساوثويل كأفضل وأهم نموذج باق لها. وحصل الائتمان القومى على المبنى. ويقوم الآن فريق مشروع تابع لمكتب إيست ميدلاند بالعمل على تشييد الموقع. والموعد المتوقع للافتتاح هو عيد الفصح عام ٢٠٠٢. وسنحكى قصة موقع هذه الإصلاحية، ولكن الأهم من ذلك هو تزويد القارئ بالرؤية المتعلقة بنظام غطى المملكة المتحدة، وذلك كمثال قومى. وبذلك ستصبح هذه الممتلكات بؤرة قومية ودولية لتاريخ قانون الفقر. وتعد سوزانا سميث خبيرة محفوظات، ومؤرخة معمار، مؤهلة فيما يتصل بالتاريخ المعمارى لانجلترا فى القرن الثامن عشر. وكباحثة بمشروع الائتمان القومى وعضو بفريق مشروع الإصلاحية، تقوم السيدة سميث بإجراء بحث تسجيلى متصل بالتاريخ غير المكتوب عن الإصلاحيات، وقد نشرت لها عدة مقالات بالفعل عن هذا المشروع.

بنى فى المملكة المتحدة ما يزيد على ثلاثمائة إصلاحية عقب إقرار الفصل الخاص بتعديل قانون الفقر لعام ١٨٣٤، وتعد المبانى القائمة منها شاهدا، ليس فقط على تصميم وتاريخ الإصلاحيات، وإنما على فلسفة رعاية الفقراء بأكملها، والتى مازالت تؤثر بشكل كبير على السياسات الشعبية فى يومنا هذا. ولاتكمن أهميتها فى الدور الذى كانت تلعبه فى القرن التاسع عشر فحسب، بل وكذلك فى دورها المستمر غير المعروف. ولازال بإمكاننا تحرى قانون الفقر الجديد كخلفية للعديد من السياسات البريطانية فى القرن العشرين- وهى السياسات المتعلقة بالتأمين الاجتماعى، أو الرفاهية الاجتماعية- بالإضافة إلى القاعدة الخاصة بدور الأطفال، ودور المسنين، والمعاقين جسمانيا، أو بصريا، أو عقليا، ودور الإيواء الخاصة بالمشردين. وإصلاحية ساوثويل[1]، تكشف النقاب عن نطاق من التاريخ الذى لم يفهمه أحد إلا قليلا، ولم يتم نشره حتى الآن، ولكنه يصبح على نحو متزايد موضوعا يتصل بالتثقيف والاهتمام العام.

إن السبب فى الفلسفة والسياسات الخاصة بصيانة وشرح الإصلاحية، تكمن وراء المبنى الباقى وتاريخ الفقراء، ولكن مع وعى باتصال الإصلاحية بالقضايا المعاصرة المتعلقة بالرفاهية. وهنالك اهتمام قوى بشرح المبنى لتعريف الجميع به، وخاصة لتعزيز الزيارات المدرسية، وذلك من خلال منسق تثقيف مشترك فى عملية التطوير.

والائتمان القومى، والدور الذى يشرف عليها غالبا ما تبدو بعيدة قليلا عن عالم المتاحف. ويسير المقتنى الحديث للائتمان القومى فى ساوثويل، إلى حد ما، فى هذا التقليد. فالإصلاحية ليست متحفا بالمعنى التقليدى لمؤسسة يتم تقييمها كمستودع لمجموعة ما، وذلك لأنه مبنى خال. ولكن على الرغم من الدور التقليدى الذى لعبته الإصلاحية فى المجتمع، وفى التاريخ البريطانى، فهى ليست نموذجا تقليديا لإحدى دور الائتمان القومى، والتى تم إنشاؤها وتقديمها على أنها «دار» للأسرة وبيت للعائلة. والإصلاحية غير تقليدية، سواء كمبنى مفتوح للعامة، أو كمتحف.

ولقد كان عدم اتصافها بالتقليدية نقطة البدء لأساليب وبرامج جديدة، لحث الشعب على المشاركة والاستجابة. وهى تمنحنا كذلك فرصا جديدة للاشتراك، بدءا بالمجتمع المحلى، وانتهاء بالمجتمع الدولى. وسيقام بالإصلاحية معرضان: أولهما للموقع، ثم يليه الأشخاص وقصتهم. وإذا كنا نعتمد على التقليد الثرى لدى الائتمان القومى للحفاظ على الممتلكات من أجل المنفعة العامة، فإن فريق المشروع، وهو يطور مشروع الإصلاحية، فإنه بذلك يخلق شيئا ما جديدا.

الإصلاحيات ومكانتها فى التاريخ الإنجليزى

ربما كانت الإصلاحيات أشهر مثال فى سلسلة طويلة من محاولات رعاية الفقراء ببريطانيا العظمى. ويمكننا تتبع هذه السلسلة عائدين إلى القرون الوسطى، عندما كانت الصدقات والأديرة تلبى احتياجات الفقراء وغير القادرين على العمل. ولقد نص قانون الفقر الإليزابيثى لعام ١٦٠١ على إعانة الفقراء من خلال ضريبة تفرض على ملاك الأراضى والمؤجرين. ولما كان ذلك النظام تشوبه عدم الدقة، وأوجه النقص، فقد حل محله الفصل الخاص بتعديل قانون الفقر لعام ١٨٣٤. وكان «قانون الفقر الجديد» هو ما أقر تأسيس نظام الإصلاحيات ببريطانيا العظمى. ولقد فرض قانون الفقر الجديد مناطق إدارية أو «اتحادات» فى جميع أرجاء البلاد، لتقديم العون إلى الفقراء «الأبرياء»، أى «العجزة والضعفاء» غير القادرين على العمل، وليس لإعانة «الكسالى والمتسكعين» من الفقراء القادرين على العمل ولكنهم عاطلون. وبذلك كان القصد هو تخفيف

ترجمة: منى عبدالظاهر

واجهة إصلاحية ساوثويل، ويظهر مبنى الإشراف المركزى الخاص بمدير الإصلاحية، والمبانى الخاصة بإقامة الرجال والنساء على جانبيه.

العبء المالى الذى يمثله الفقراء، ولتحقيق الغاية المرجوة فى «تحسينهم أخلاقيا».

ولقد كانت إصلاحية الاتحاد هى لب قانون الفقر الجديد مما كان يمثل «اختبارا» للحاجة الأصيلة الداعية إلى سن هذا القانون. لقد كان الغرض من الإصلاحية (وليست المدفوعات المتعلقة بالرفاهية المباشرة)، هو مساعدة المعوزين كشكل أوحد لإعالة أو إعاشة هؤلاء، ممن لا ملجأ آخر لهم سوى الإصلاحية. أما من كانوا يجدون مكانا آخر يؤويهم، فقد كانوا يتجنبونها، لأنها سرعان ما أصبحت مصدرا للرعب، وأصبح نزلاؤها إما موضع احتقار، وإما موضع شفقة.

وكان نزلاء الإصلاحية يعزلون عن المجتمع، ويعزلون أكثر داخل مبان معدة خصيصا لهم. بل كان أعضاء الأسرة الواحدة يفصلون عن بعضهم البعض، ويوزعون حسب الجنس والسن. وكانت «الأعمال» المفروضة عليهم مضجرة ومرهقة: كتكسير الحجارة والحفر، وطحن الحبوب، والتنظيف، والغسيل. وكانت الوجبات التى تقدم لهم سيئة المذاق وهزيلة أحيانا. ولكن إذا لاحت لأحدهم فرصة عمل خارج الإصلاحية فقد كان يمكنه مغادرتها، وكان ذلك هو الفارق الوحيد بينها وبين السجن.

لماذا ننقذ الإصلاحيات؟

هنالك أسباب وجيهة لإنقاذ أحد نماذج مبانى الإصلاحيات، التى كانت يوما ما تغطى البلاد، وأيضا لاختيار مبنى بعينه الآن، فى قلب مشروع الإصلاحية. ولقد مر «إرسال شخص ما إلى الإصلاحية» بذاكرتنا القومية كتهديد خطير. ولكن القليل جدا من مبانى الإصلاحيات ظل سليما دون أن تطرأ عليه تغييرات جوهرية. وظلت بعض المبانى تقوم بأدوار مشابهة لوظيفتها الأصلية كمستشفيات، ودور أيتام، ومصحات نفسية، ودور للمسنين، بعد أن عمل قانون «دولة الرفاهية»[٢] لعام ١٩٤٨ على تغيير وتحسين عملية رعاية الفقراء بالمملكة المتحدة. ولكن التغيرات التى أدخلت مؤخرا فى إطار قطاع الصحة على المستوى القومى، أجبرت هذه المبانى على النزول إلى سوق العقارات، أو الهدم، أو التحول إلى الاستخدام غير السليم، بينما تركت مبان أخرى ليلحقها التدهور.

ولقد تأثرت المبانى، والنظام القائم خلفها بنموذج إصلاحية ساوثويل، التى بنيت عام ١٨٢٤. وتم تصميم نموذج الإصلاحية على غرار نظام السجون، ومعمار المبانى الأخرى المتصلة بالقانون، وكان نموذجا للإصلاحيات التى تلته. ولقد تم إعداده خصيصا لتطبيق قانون العزل، والعمل، والإشراف الكامل لمدة عشر سنوات قبل تطبيق هذا النظام بجميع أرجاء البلاد. وظل المبنى بحالة جيدة بشكل ملحوظ بحلول عام ١٩٩٧، بجدرانه الأصلية، وطلاء القرن التاسع عشر، ولكن دورات المياه تحمل قليلا من الإضافات العصرية.

وتم بناء الإصلاحية بالآجر الأحمر، وأرضية من الخشب الصلب على تراب الحجر الجيرى. ولقد ذهل موظفو الائتمان القومى عند دخول المبنى أول مرة لرؤية الملامح الأصلية للقرن التاسع عشر، كالمدافئ، والسلالم، والخطاطيف، بل والجدران، وكان الأهم من ذلك هو الجو الصامت البارد الذى يسود غرف النوم. ولقد اتفق على أنه إذا كان فى المستطاع إنقاذ المبنى، فإن هيئة الائتمان القومى ستقوم بصيانته على أساس مبدأ الإبقاء قدر الإمكان على بنيانه، وسيتيحون للمبنى أن يتحدث عن نفسه دون وضع نصوص لشرح تاريخه، أو نماذج ترتدى أزياء العصر، أو صنع أساس

يحاكى الأصل.

ولقد وقع الاختيار على هذه الإصلاحية بعينها، بالإضافة إلى دورها التاريخى الهام، لأن تصميمها يحاكى تصميم الإصلاحيات المنتشرة عبر البلاد. ويعنى ذلك أنه يمكن استخدامها لشرح قانون الفقر الجديد ببريطانيا العظمى لمجموعات كبيرة من الزائرين، وذلك حتى لا تكون فى دائرة الاهتمام المحلى فقط. ولقد اتصل بى بالفعل باحثون من بلجيكا وهولندا، ممن قاموا بدراسة حلول مماثلة للفقراء بهذه البلدان. أما على المسرح الدولى، فإن الشعبية والعدد المتزايدين لـ «متاحف الموقع التاريخى المتصلة بما يمليه الضمير»، فإنهما مشجعان، ويمنحاننا العديد من الفرص للتعاون فى المستقبل.

رواية القصة للزائرين

سيتم تعريف الزائرين بالموقع من خلال فيلم قصير. وسيستخدم الصوت دون الأشياء الملموسة فى تجهيز المبنى. وسترافق الزائرين جولة صوتية عالية الجودة، لتفادى الحاجة إلى العلامات الإرشادية المسببة للارتباك. وسيتيح نقص القطع الأثرية للزائرين الحرية فى استكشاف الغرف، واكتشاف المبنى بأنفسهم. وسيتم فتح المبنى فى أثناء النهار فقط بالنظام الموسمى. وينبغى أن تتولد عن الجولة تجربة مثيرة للفكر، حيث يتمكن الزائرون من استيعاب الكيفية التى كانت تدار بها الإصلاحيات.

فإذا عدنا إلى المعنى الأكثر تقليدية لكلمة «متحف»، فسيعطينا العرض الدائم تفاصيل عن تاريخ المبنى وتطوره، وعن قانون الفقر، تفوق ما يمكن أن نحصل عليه من تفاصيل فى أثناء الجولة. وقد يعرض المتحف كذلك قطعا أثرية باقية من الإصلاحية، وهى القطع التى ستوضح فى الجزء الذى سيعاد بناؤه من المبنى. وستوضح هذه الترتيبات كيف أن مفهوم «متحف» يعتبر إقحاما خارجيا لأصالة المبنى الباقى، وأنه سيبقى منفردا.

تشجيع الحوار العام من خلال الشرح

ينبغى على الشرح هنا أن يوحى بفهم

إحساس من عاشوا وعملوا بالإصلاحية. وينبغى أن يتم إمداد المستمع بفهم عميق عمن كانوا يتخذون القرارات الخاصة بأسلوب التعامل معهم، مع طرح بعض القضايا المتصلة بقانون الفقر، الذى كانت الإصلاحية تعمل من خلاله. وأخيرا قد يعمل الشرح على ربط هذه القضايا، التى يرجع تاريخها للقرن التاسع عشر، بمشكلات الوقت الراهن، وبحلول ذات طبيعة مشابهة. فإذا بدا أن ذلك يعد من قبيل الطموح، فقد أدهشنا بالفعل الحد الذى استطاع عنده زوار الموقع استنباط مثل هذه الروابط، أو إلقاء مثل هذه الأسئلة بشكل طبيعى، مع وجود مبنى غير مجهز، كحافز مثير لتأملاتهم.

وسيتمكن الزوار والطلاب من ذوى الاهتمام الخاص، من استخدام حجرة الدرس بالإصلاحية المزودة بمكتبة مجهزة حسب لائحة قانون الفقر، وبقاعدة بيانات للمحفوظات المتصلة بالإصلاحية. ونأمل فى توسيع قاعدة الموقع الحالى للإصلاحية على شبكة الإنترنت[٣]، حتى يستطيع الطلاب فى جميع أنحاء العالم استخدام قاعدة البيانات، والمشاركة معنا. وستكون الإنترنت طريقة أخرى للاتصال بالمتاحف الأخرى، التى تتناول المسائل الاجتماعية.

العاملات والنزيلات خارج مبنى الإصلاحية، سيركا عام ١٩٢٧.

عنبر نوم للرجال بالطابق الثانى، وتظهر المواد المستخدمة فى تشييد المبنى الأصلى.

ولقد حدث المزيد من التعمق من جانب المجتمع المحلى والقومى، مع البحث عن الدقة التاريخية، والاهتمام الإنسانى من خلال التاريخ غير المكتوب. وبجانب استخدام المحفوظات والصحف، قمت بإجراء مقابلات متصلة بالتاريخ مع من يتذكرون نظام الإصلاحيات، سواء كانوا من النزلاء، أو العاملين، أو المسئولين، أو الملاحظين له من الخارج. وأجريت مقابلات، كذلك مع نظرائهم الجدد المهتمين حديثا برعاية القطاعات المحرومة من المجتمع. ولقد قدر لى المشاركون فى هذه المقابلات اهتمامى بالمشروع، وأخرجوا القصة إلى الحياة بالذكريات التى قاموا بسردها، والتى كان بعضها جيدا، ولم يكن البعض الآخر بنفس الجودة. وتذكر أحد المسنين، الذى ولد بإحدى الإصلاحيات: «اعتدت أن أرى أمى، ولكن كان ذلك من على بعد... لقد كنا دوما على الجانب الآخر من رصيف القطار، وكنا نراهم وهم يخرجون، ونصيح منادين إياهم. وكانوا يلوحون لنا بأيديهم، ولكن.. لم يكن مسموحا لهم بالعبور والتحدث إلينا».

إن مثل هذه الشهادات تضارع فى أهميتها التاريخ الكامل للسياسة القومية المتصلة بقوانين الفقر، وهياكل الرفاهية العامة. ولقد بدأت بالفعل بوادر الاهتمام العام بالمشروع: وكان المؤتمر الذى استغرق يوما واحدا، ونظمته جامعة نوتنجهام، وبداية مشروع الوسائط المتعددة الذى نفذه الفنان ويندى ريان، مجرد مثالين على ذلك الاهتمام. وإننى لواثقة أنه عند افتتاح المبنى للجمهور، فإن المناقشات المفعمة بالفكر، والمعلومات سوف تستمر. ■

الهوامش

١- تعد ساوثويل- الواقعة فى مقاطعة نوتنجهام شاير فى الأراضى الشرقية- مدينة هامة تاريخيا، وتفخر بكنيسة مينستر الرائعة.

٢- سمى قانون «دولة الرفاهية» بذلك الاسم لأن القوانين التى سنها البرلمان فى ذلك العام أدخلت إجراءات تأمين اجتماعى كاسحة وأنشأت قطاع الصحة القومية لتحسين الرفاهية الاجتماعية على المستوى القومى.

٣- موقع الإصلاحية على الإنترنت: (www. nationaltrust.org.uk).

متحف الكولاك

بقلم: فيكتور شميروف

Victor Shmyrou

فى الفترة الأخيرة من النظام الشيوعى كان معسكر بيرم- ٣٦ للحالة القصوى للأمن، هو آخر وأخطر سجون الاتحاد السوفييتى السابق. ولاتزال أحد معسكرات عهد الكولاك القليلة قائمة. وكان يستخدم كمقر لمتحف الكولاك. وعندما يعرض هذا المتحف قصة القهر المتصلة به، فإن الغرض منه كذلك هو أن يكون «متحف المأساة»: أى مأساة عشرات الملايين الذين كابدوا قهر نظام الكولاك، وهى كذلك مأساة مئات الملايين من مواطنى الاتحاد السوفييتى السابق، والبلدان الشيوعية السابقة، ممن شاهدوا المثل العليا للمجتمع العادل، وهى تتحول إلى أشنع النظم المناوئة للإنسانية على الإطلاق. وفى ديسمبر من عام ١٩٩٨ اكتسب برنامج متحف الكولاك وضعا دوليا، وتم قبوله كمشروع مشترك للمتحف التذكارى لتاريخ القهر والديكتاتورية فى بيرم ٣٦. وفيكتور شميروف هو مدير المتحف التذكارى.

إن عهد الكولاك لا يزال شديد القرب منا، ولم يمر عليه زمن طويل، ففى بعض ربوع روسيا وجد من معسكرات العمل ما يفوق عدد القرى. ولكن لا يكاد يوجد دليل اليوم على وجود ذلك النظام القهرى الرهيب. ولقد تم إنشاء المعسكرات الكبرى لتكون هياكل مؤقتة لتنفيذ أنواع معينة من الأعمال: كقطع الأخشاب، وإنشاء الطرق والمصانع والسدود. وعند استكمال العمل يتم نقل السجناء إلى موقع آخر، وتترك الهياكل الخشبية للمعسكر لتنهار من تلقاء نفسها. بالإضافة إلى ذلك كان مشيدو تلك المعسكرات من السجناء المجبرين على إنجاز الأعمال التى يكلفون بها سريعا، ولم يكونوا يعبأون كثيرا بجودة العمل. فلم تكن لديهم النية فى بناء شىء ما على نحو سليم، وكانت المعسكرات تعانى بطبيعة الحال من قسوة الظروف المناخية.

وقد تخلف عن ذلك النظام عدد كبير من المعسكرات بعد وفاة ستالين عام ١٩٥٣. وبالرغم من ارتباط النظام الحالى للسجون الروسية عضويا بنظام الكولاك، إلا أنه يختلف عنه. فحتى تلك المعسكرات التى أنشئت في عهد ستالين، وتستخدم الآن لسجن المجرمين، فليس بينها وبين تلك المعسكرات من شىء مشترك سوى القليل. ولقد تغيرت كثيرا نتيجة لبقائها لعدة عقود بل لقد تغيرت بالكامل، ولذا لا يوجد اليوم سوى القليل من الأدلة على الترويع السياسى الجماعى، الذى كان يمارس فى روسيا على الرغم من وجود آثار تتسم بالضبابية، خاصة فى المناطق التى كان يعنى غياب الغابات فيها أن هياكل المعسكرات كانت تبنى من الأحجار. ولايزال يمكننا رؤية الثكنات القديمة على الضفاف المهجورة لنهر كوليما البعيد، وقد ترى كذلك فى بعض الأحيان بسيبيريا أطلال جدران الثكنات المصنوعة من الجرانيت وأبراج المراقبة، وجميعها أطلال باقية من خمسينيات القرن العشرين.

ويعد معسكر دبليو إس-٣٦/٣٨٩ أو بيرم-٣٦، حيث يتم تطوير متحف الكولاك، استثناء فريدا. فقد أنشئ عام ١٩٤٦وأطلق عليه اسم مستعمرة العمل الخشبية الخاصة بمعسكر العمل، ونظام المستعمرة المتصل باللجنة الشعبية للشئون الداخلية بمنطقة مولوتوف (الاسم السابق لمدينة بيرم). ولم يكن المعسكر كبيرا للغاية، كشأن أغلب معسكرات ما بعد الحرب، فقد تم بناؤه ليستوعب ما يقرب من مائة سجين فقط ممن كان عليهم نشر الأخشاب، وإلقائها في نهر تشوسوفايا.

وبعد وفاة ستالين، تم منح العفو الجماعى للسجناء، وأغلقت العديد من السجون بين عام ١٩٥٣ و١٩٦٥. وأفلت بيرم-٣٦ من الدمار، حيث تم تحويله إلى معسكر خاص بالمجرمين العسكريين. وكان من بين نزلائه أشخاص من حملة الرتب العسكرية العليا، مثل ضباط الـ «كى چى بى»، ومسئولى النيابة. فقد كان من الخطر الشديد إلقاؤهم في معسكرات عادية، حيث كان من المحتمل أن يقوم السجناء الآخرون بقتلهم. وعرف بيرم-٣٦ بعد عام ١٩٧٢ كواحد من أهم المعسكرات السياسية بروسيا. ويفسر ذلك السبب فى بقائه إلى الآن، والسبب، مع عدم إدخال تعديلات عليه، فى أنه يحتفظ بالذكرى الشائنة لفترة الكولاك حية.

ومعظم المنشقين الذين عارضوا النظام السوفييتى حتى انهياره كانوا ممن قضوا مدة عقوبتهم فى ثلاثة معسكرات سياسية: وهى: دبليو إس-٣٥/٣٨٩، ودبليو إس-٣٦/٣٨٩، ودبليو إس-٣٧/٣٨٩. وكان الحكم دائما واحدا: عشر سنوات، طالما كانوا جميعا يعتبرون من المجرمين الضالعين في الإجرام، الموضوعين فى زمرة المتهمين بجرائم سياسية. وكان ذلك يعنى أنهم قضوا بالفعل عدة سنوات بالسجون، ولكنهم تلقوا أحكاما جديدة بالسجن بتهمة «الثورة والدعاية المضادة للدولة السوفيتية». ولقد قضى كل من ڤلاديمير بوكوفسكى، وسيرچى كوڤالييڤ، ويورى أورلوف، وناتان شارانسكى، وجليب ياكونين، والعديد من المناضلين من أجل حقوق

ترجمة: منى عبدالظاهر

الإنسان، سنوات فى هذه السجون. ولقد ظلوا يقاومون حتى وهم سجناء، حيث كانوا يبعثون بالمعلومات بانتظام إلى الخارج عن الظلم الذى يتعرض له السجناء، والقهر الداخلى، وتعسف الحكومة. وقد أجبروا سلطات المعسكر، من خلال الإضراب عن الطعام، وأشكال الاحتجاج الأخرى، على اتباع القواعد واللوائح العادية فى معاملة السجناء. واستمر بعضهم فى كتابة المقالات المناهضة للسوفيتية، ولكنهم أجبروا على إخفاء أعمالهم للإفلات من مزيد من الأحكام بالسجن، لأن الأعمال الأدبية كانت محظورة تماما. وكان من المعتاد أن يتبع ذلك شهور من الحبس الانفرادى. وعلى الرغم من هذه القيود، والعقوبات القاسية، والحراس اليقظين، والمبلغين، إلا أن السجناء تمكنوا من إرسال المعلومات إلى خارج السجن لتنشر فى السامزدات أو خارج البلاد.

ولقد شيد الجزء المتميز الخاص بحالة الأمن القصوى من معسكر بيرم-٣٦ عام ١٩٨٠. بل لقد كانت حالة السجن فى ثكنات الأمن الأقصى أكثر قسوة مما هى عليه فى المنطقة الأساسية. ولقد كان السجناء يتم الزج بهم فى زنزانات ضيقة يتم فتحها مرة واحدة يوميا، حيث يتمكن السجناء من التجول فى ساحة تدريب صغيرة للغاية. ولكنهم كانوا يجبرون على العمل على العكس من نزلاء السجون الأخرى. وإذا لم يستطع أحدهم إنهاء العمل المكلف به، فقد كان يوضع فى الحبس الانفرادى، وتقدم له وجبة أكثر ضآلة مما يقدم له بالفعل.

وكان أحد السجناء يدعى ليونيد بورودين، وهو كاتب روسى يعمل الآن رئيسا لتحرير المجلة الأدبية الشهيرة «موسكو». وكان باليس جايوسكاس، وهو ليتوانى من المناضلين من أجل حقوق الإنسان، قد قضى حكما بالسجن مدته خمسة وعشرين عاما، وحكما آخر مدته عشر سنوات. وقد حكم على المحامى ليفوك ليوكانينكو بالإعدام عام ١٩٦١. وتمكن من إنشاء «منظمة مناهضة للسوفيتية» لإجبار الحكومة على السماح لأوكرانيا لتحديد وضعها كما نص عليه الدستور. وقضى ليوكانينكو عقوبة السجن لمدة خمسة وعشرين عاما، وبعد انفصال أوكرانيا عن الاتحاد السوفييتى السابق أصبح سفيرا لأوكرانيا بكندا. ولقى أربعة من المناضلين من أجل حقوق الإنسان حتفهم هنا. وهم: العامل يورى ليتفين، والشاعر والصحفى ڤاليرى مارشينكو، والفيلسوف أوليكسا تيخيى، والشاعر الأوكرانى ڤاسيل ستوس، الذى كان مرشحا لنيل جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٥، وهو العام الذى توفى فيه.

وفى عام ١٩٨٧ تم العفو عن أغلب السجناء السياسيين، وأطلق سراحهم. وكان معسكر الاعتقال الوحيد الذى تبقى هو بيرم-٣٥. ولقد انهارت معظم الأبنية بالطبع، وقامت سلطات المعسكر بتدمير ما تبقى منه. واعتنى أهل البلدة بالقليل الذى تخلف عنه حيث سرقوا كل شىء من المعسكر.

وقد أصبح العمل فى ترميم هذا المعسكر الفريد ممكنا بعد انهيار اتحاد الجمهوريات الشيوعية السوفيتية والحزب الشيوعى عام ١٩٩١. وفى عام ١٩٩٢ تم إلقاء مسئولية ترميم المعسكر على عاتق فرع بيرم المحلى من الجمعية التذكارية الخيرية الدولية التاريخية التثقيفية المتصلة بحقوق الإنسان. ولم يبدأ العمل الجاد لإعادة بناء وترميم الموقع إلا فى عام ١٩٩٤، عند إنشاء المتحف التذكارى، مع وجود التمويل. وقد تم إنجاز أعمال الترميم الهامة بحلول عام ١٩٩٨.

وقد توافد الزائرون على القطاعين المنفصلين للموقع، وهما: معسكر حالة الأمن القصوى، ومعسكر الكتيبة الصارمة، حيث يستطيعون مشاهدة الزنزانات، التى كانت مخصصة للنوم، والعمل، والأماكن التى كانت مخصصة لموظفى المعسكر، وساحات التدريب، والمتاريس المعقدة، وأبراج المراقبة، وأبنية المعسكر الأخرى. ويستطيعون كذلك ارتياد نفس المسار الذى كان يتخذه كل سجين جديد وهو فى طريقه إلى محبسه. ويستطيعون كذلك الشعور بذلك الجو الرهيب من العزلة التى كانت تحيط بالسجناء. وأخيرا كانت ثكنة حالة الأمن القصوى تحوى المستندات القانونية الخاصة بسجناء ذلك الجزء من المعسكر، الذى كان مخصصا لنضالهم ضد النظام. وتتم إعادة بناء ما يقرب من عشرين بنيانا كانت مخصصة للجزء الخاص بالكتيبة الصارمة من المعسكر الذى تم إنشاؤه عام ١٩٤٦، حيث إن هذه الأبنية صارت أطلالا.

ولقد أكد العاملون بالمتحف كثيرا على

البحوث التاريخية. فقد أجريت القليل من البحوث المتصلة بمشكلات القهر السياسى، ومعسكرات العمل، والكولاك وقت إنشاء المتحف. حيث كانت مثل هذه الموضوعات محظور تداولها حتى منتصف ثمانينيات القرن العشرين، وقام الصحفيون، وليس المؤرخون بإنجاز معظم الأعمال. ومنذ عام ١٩٩٢ قام المتحف التذكارى (الذى أعيدت تسميته بالمتحف عام ١٩٩٤) بعقد مؤتمرات دولية للبحوث العلمية، فيما يتصل بموضوعات تاريخ الديكتاتورية، حيث جمعت هذه المؤتمرات بين المناضلين من أجل حقوق الإنسان، والمؤرخين المنتمين لشتى أرجاء البلاد، والمؤرخين الأجانب. لقد حدد مركز الدراسات المتحفية لمنطقة الأورال-الكولاك، المؤسس عام ١٩٩٢، كجزء من متحف بيرم التذكارى، المصادر المتاحة في منطقة الأورال وموسكو فيما يتصل بتاريخ القمع السياسى.

وتشمل الموضوعات الأساسية التى يتناولها مركز الدراسات المتحفية القمع السياسى، والنظام البدائى بالأورال منذ السنوات المبكرة للنظام السوفييتى حتى إنشاء الكولاك، ومعسكرات الكولاك، ومستعمرات الأورال منذ الثلاثينيات حتى الخمسينيات. ويقوم العاملون بالمركز بإنشاء قاعدة بيانات، وجمع الوثائق، والآثار، والمواد الأخرى. وقد تولى المركز كذلك مشروعا للتاريخ غير المكتوب. وبالإضافة إلى الاشتراك مع المؤرخين من المتحف التذكارى الدولى، فإن مجموعة مركز الأبحاث المتحفية تقوم بوضع مفهوم للمعرض العام المخطط من أجل الكتيبة الصارمة من المعسكر بعد اكتمال أعمال الترميم الأساسية.

وسيشغل المعرض ما يزيد على ألفى متر مربع، وسيعكس محتوى السياسات القمعية بالبلاد منذ عام ١٩١٧. ومن المقرر تخصيصه للأشخاص الذين يعيشون بالمجتمعات الديكتاتورية، وليس فقط الأفراد الذين يتم الزج بهم فى المعسكرات، حيث يعانون من المعاملة السيئة، أو حيث تقوم الحكومة بقتلهم، ولكن تم تخصيصه كذلك لمن ظلوا صامتين. فرغم أنهم تمكنوا من الإفلات من آلة القمع، فقد ضحوا بكل طاقتهم وحماستهم فى دولة ديكتاتورية. وسيتم تخصيص جزء من هذا المعرض كخلفية لهذه المأساة الجماعية للمقاومة، التى وجدت منذ البداية، والتى أدت فى النهاية إلى انهيار الديكتاتورية الشيوعية بالاتحاد السابق للجمهوريات الاشتراكية السوفيتية. ونولى عند تحضير البرامج للجمهور اهتماما خاصا لتثقيف الشباب. وقد تم إعداد الغالبية من المطبوعات للمتحف، ومعارضه، ورحلاته لتناسب الشباب.

وفى عام ١٩٩٩، تم إنشاء متنزه المتحف التذكارى في موقع بيرم-٣٦. وسيعطى ذلك الزائرين فرصة ليزرع كل منهم شجرة فى ذكرى ذويهم ممن كانوا من ضحايا الكولاك. وسيتم كذلك وضع بعض القطع الأثرية الكبيرة من مواقع أخرى للكولاك، مثل كوليما، ونوريلسك، وفوركوتا.

ومتحف الكولاك مؤسسة غير حكومية. ويعنى ذلك عدم وجود مصادر دائمة وثابتة للدعم المالى. ونحن نتلقى منذ عام ١٩٩٥ دعما جزئيا من حكومة منطقة بيرم. ولكن هذا التمويل ليس كبيرا بسبب الظروف المناوئة التى يمر بها الاقتصاد الروسى. ولا تستطيع الأنشطة التجارية بالمنطقة إمدادنا بدعم كبير للمكتب، ولكن العديد من مصانع المنطقة قدمت إسهامات عينية للمتحف، مما ساعدنا على إنشاء ورش قطع الأخشاب، بما فى ذلك آلة نشر الخشب، والعديد من آلات قطع الأخشاب. وسيعمل الإنتاج بموقع العمل على تخفيف تكاليف إعادة البناء، ومساعدتنا على كسب مبالغ مالية صغيرة لسداد قيمة تكاليف برامج المتحف.

وقد بدأ المتحف على مدى السنوات العديدة الماضية فى تلقى منح من المؤسسات الأجنبية، بما فى ذلك معهد المجتمع المفتوح، والبرنامج الديمقراطى TACIS، والمنظمة العالمية اليهودية الأمريكية، ومؤسسة تشارلز ستيوارت موت، ومؤسسة هنرى إم چاكسون، والأوقاف القومية للديمقراطية، وجهات أخرى. ولكن مكتب موسكو التابع لمؤسسة فورد هو الذى قدَّم أكبر الإسهامات. وقد كانت هذه المنح ذات عون كبير فى تطوير المتحف، مما أتاح لنا تنفيذ عدد من مختلف البرامج، خاصة فيما يتصل بالانتشار على المستوى الشعبى. ■

مفارقات بيت آن فرانك

بقلم: ماريا فيربراك

Marja Verbraak

كانت آن فرانك فى الخامسة عشرة من عمرها عندما وافتها المنية فى برجين- بيلسين فى مارس ١٩٤٥. ومفكرتها التى تدون فيها يومياتها يوما بيوم خلال فترة اختبائها نشرت باللغة الهولندية سنة ١٩٤٧، ثم فيما يربو على خمس وأربعين لغة حول العالم بعد ذلك، ناطقة بذلك بلسان ستة ملايين يهودى قتلوا خلال الحرب العالمية الثانية. ويفد إلى البيت الكائن فى برينسنجراخت ٢٦٣ فى أمستردام، كل سنة أكثر من ٨٠٠٠٠٠ زائر، وهو البيت الذى اختبأت فيه مع والديها لمدة عامين، وكتبت فيه يومياتها المشهورة. ويصف هذا المقال التجديدات التى أدخلت على البيت وإعادة افتتاح الموقع سنة ١٩٩٩، وقد كان ذلك ضروريا نظرا لضخامة عدد الزوار. وكتبت هذا المقال ماريا فيربراك، وهى صحفية، كانت قد عملت من قبل فى مكتب العلاقات العامة فى بيت آن فرانك.

يقع بيت آن فرانك على أحد أهم القنوات التى تمر بأمستردام. ويغشاه الزوار ليشاهدوا المكان الذى عاشت واختبأت فيه الفتاة اليهودية آن فرانك مع أسرتها، لأكثر من سنتين خلال الحرب العالمية الثانية، وكتبت فيه يومياتها. وفى عام ١٩٩٩، تم الانتهاء من مشروع التجديد المكثف فى بيت آنك فرانك، والذى استهدف تحسين خدمات المعلومات، وإشراك الجمهور بشكل أكثر نشاطا فى التاريخ المتعلق بهذا الموقع.

وبيت آن فرانك، الذى هو مؤسسة غير ربحية، والتى لها نشاط على المستويين القومى والدولى، قد طور أنشطة لمحاربة العنصرية والترويج لمجتمع متعدد الأشكال أكثر ديمقراطية. وأحد الأنشطة الأساسية هنا يتمثل فى إنشاء وترويج برامج تهدف إلى مشاركة الجمهور على اختلاف مشاربه فى مجال التعليم وسوق العمل، وكذلك تتبع أنشطة جماعات اليمين المتطرفة، والأحزاب السياسية اليمينية فى أوربا والولايات المتحدة[1].

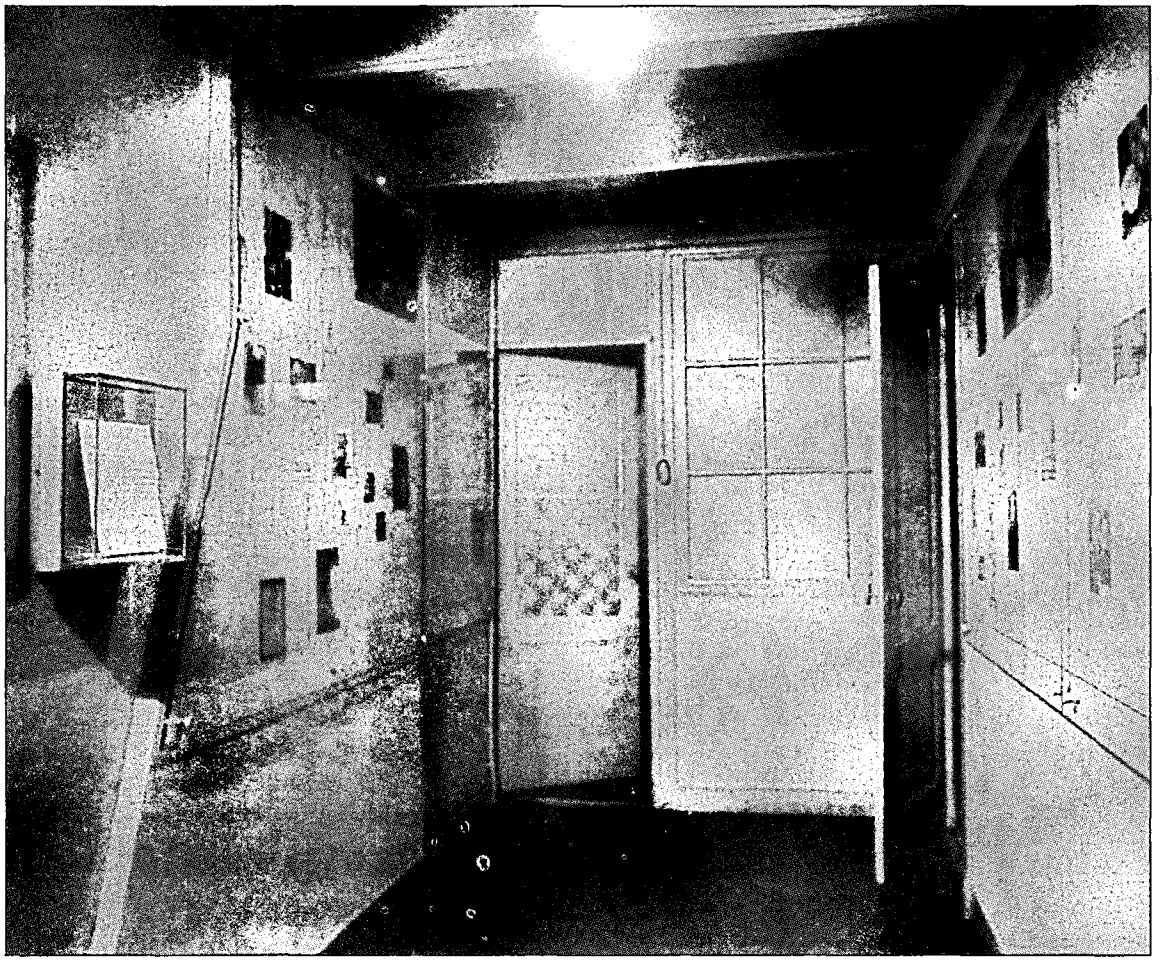
ويركز المتحف على الموضوعات المعاصرة، خاصة عن طريق المعارض المؤقتة، حتى يتمكن الزائر من التفكير فى العلاقة بين الماضى والحاضر. أو بعبارة المدير التنفيذى هانز ويسترا: «على أساس تاريخ حياة آن فرانك.. تستطيع أن توضح أن استبعاد الناس يتم خطوة بخطوة. وتستطيع أن توضح الآليات المستخدمة فى ذلك، وكيف تظهر الأحكام المسبقة إلى حيز الوجود، وما هى الخيارات المتاحة أمامك.. لتفعل شيئا إزاءها».

ولم يلبث القراء بعد اطلاعهم على اليوميات التى نشرت سنة ١٩٤٧ أن تقاطروا على برينسنجراخت لمشاهدة مكان الاختباء. وقد بلغ عدد الزوار فى الأشهر الاثنى عشر التى تلت افتتاح المتحف سنة ١٩٦٠، ٩٠٠٠ زائر. ووصل هذا العدد سنة ١٩٩٨ إلى ما يربو على ثمانمائة ألف زائر. ومكمن المفارقة فى بيت آن فرانك، هو أن هذا المكان الضيق الذى كان المقصود أن يبقى سريا، أصبح الآن يجتذب انتباه مئات الآلاف من البشر. وبحلول أواخر ثمانينيات القرن العشرين أصبح من الواضح أن مصلحة الجمهور تقتضى إدخال تعديلات على المتحف نفسه، حتى يستطيع استيعاب الأعداد المتزايدة من الزوار. فلم تكن الحاجة للخدمات المعلوماتية أمرا اختياريا، كما أن الخدمات العامة كانت أقل بكثير من المستوى المقبول.

وقد تغيرت نوعية زوار المنزل أيضا خلال السنوات القليلة الماضية. فمعظم زوار المتحف

آن فرانك فى عام ١٩٤٢.

ترجمة: عثمان مصطفى عثمان



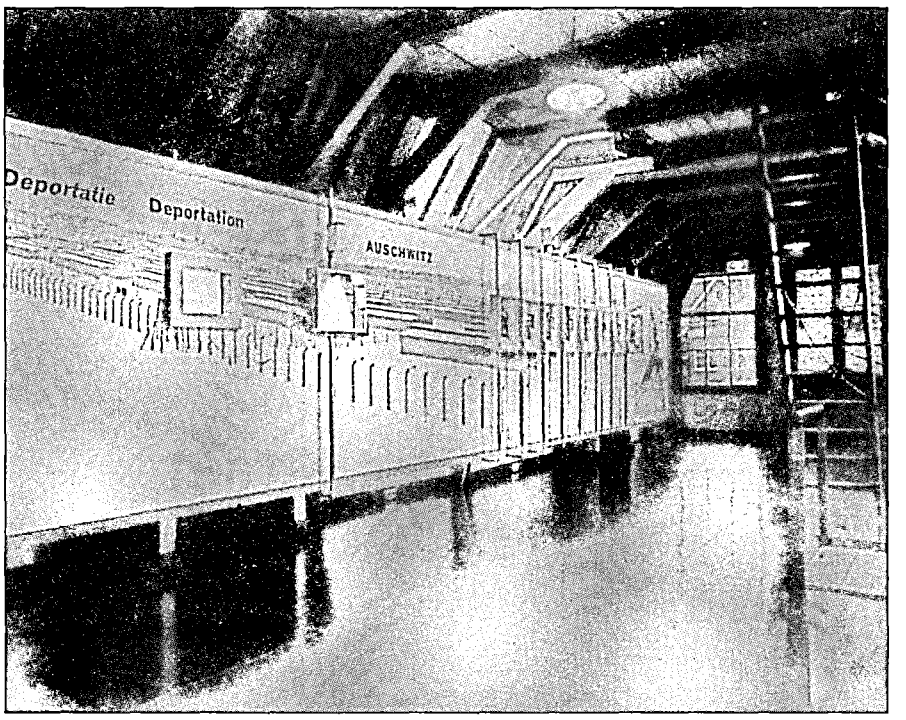
حجرة آن فرانك فى الملحق السرى.

الآن ولدوا بعد الحرب العالمية الثانية، ويحتاجون لمعلومات أكثر تفصيلا عمن اختبأوا فى هذا البيت، وكذلك من ساعدوهم، وعن الظروف فى أثناء الحرب. وتنتظم ٨٠٠ مجموعة مدرسية كل سنة فى برنامج تعليمى في بيت آن فرانك.

وقد بدأ مشروع الحفاظ على بيت آن فرانك ومستقبله فى أواخر ثمانينيات القرن العشرين، وفى سبتمبر عام ١٩٩٩، قدمت النتائج بشكل رسمى إلى الملكة بياتريس ملكة هولندا، وإلى الرئيس الألمانى السابق ريتشارد فون ڤايتساكر. وقد تغير مسار الزيارة داخل المتحف بشكل جذرى، حيث إن الهدف الأساسى هو أن يرى الزائر، فى أثناء سيره فى الجزء الأمامى من البيت والجناح السرى، صورة أوضح عن القدر والمصير الأخير الذى حل بمن كانوا مختبئين هنا. وسوف نبدأ بقصة حياة الأفراد الذين عاشوا وعملوا فى هذا البيت، ثم نتبعها بالسياق التاريخى الذى عاشوا فيه.

فى الثلاثينيات من القرن العشرين ترك أوتو وإيديث فرانك مسقط رأسيهما فى ألمانيا، وانتقلا مع ابنتيهما مارجوت، وآن إلى هولندا. وكان ذلك أملا فى الفرار من الإعدام الذى يلقاه اليهود على يد النازى. ولكن ألمانيا احتلت هولندا فى مايو ١٩٤٠. وفى ٢٠ يونيو ١٩٤٢ وصفت آن فرانك فى يومياتها نتائج الاحتلال:

> بعد مايو عام ١٩٤٠، ولت الأيام الجميلة سريعا: الحرب ثم الاستسلام، ثم وصول الألمان، الذى بدأت معه معاناتنا الحقيقية نحن اليهود. وتوالت القرارات المناهضة لليهود تترى. اليهود يجب أن يضعوا نجمة صفراء، اليهود يجب أن يسلموا دراجاتهم، اليهود يحظر عليهم ركوب الترام أو القيادة.. اليهود لا يحق لهم زيارة المسيحيين. اليهود يجب أن



يمكن الحصول على معلومات عن الهولوكوست فى البهو الأمامى.

يذهبوا للمدارس اليهودية، وقيود أخرى عديدة على نفس هذا المنوال. فلم نعد نستطيع أن نفعل هذا، ومنعنا من فعل ذاك.

وفى يوليو عام ١٩٤٢، تلقت مارجوت إشارة بتسليم نفسها تمهيدا لنقلها. وفى اليوم التالى اختبأت أسرة فرانك فى برينسنجراخت.

وكالكثير من المنازل المحاذية للقنال فى أمستردام، كان هذا البيت يتكون من جزء أمامى وملحق. وكان أوتو فرانك يمارس عمله فى الجزء الأمامى، بينما استخدم الملحق، والذى كان خافيا عن العيان وخاليا، كمخبأ قبعت فيه أسرة فرانك لأكثر من عامين، وهو ما يعرف بالملحق السرى. ولحق بهم أصدقاؤهم هرمان وأوجوست فان بلز، وابنهما بيتر وفريتز بفيفر. وكان العاملون لدى أوتو فرانك يجلبون الطعام والملبس والأخبار من الخارج. وكان اليهود يؤخذون من بيوتهم فى بقية أنحاء أمستردام، ومن طرقاتها، وينقلون إلى معسكرات الإبادة فى ألمانيا وبولندا. وفى أغسطس عام ١٩٤٤، راحت تلك الشرذمة المختبئة ضحية الخيانة، ونقلوا إلى الشرق. ولم يعد منهم إلا أوتو فرانك.

ولم يكن الزوار قد لاحظوا أن مقدم البيت قد لعب دورا مهما فى تاريخ هذا المبنى. فبدون هذا الجزء الأمامى، وتعقيد تخطيط المبنى الواقع على القنال، لكان إخفاء المخبأ أمرا أشد صعوبة. وبدون أعمال أوتو فرانك، التى كان المخلصون له يعملون بها، ويساعدون المختبئين، لكان استمرارهم على قيد الحياة أمرا مستحيلا. وبعد إعادة بناء الجزء الأمامى من المنزل أصبح في إمكان الزائرين الآن تخيل تاريخ ما حدث بالموقع بشكل أفضل. وقد أعيد ترميم الحجرات التى اختبأت فيها الأسرة على نفس طراز وجو الفترة التى كانت عليها، اعتمادا على الصور التاريخية وخرائط الأرض، وإشارات ميب جيز أحد من ساعدوا الأسرة. ولم يكن بالجزء الأمامى من البيت ولا بالملحق السرى أى أثاث، حيث إن الأثاث الأصلى اختفى– فقد كان النازيون يصادرون كل ممتلكات اليهود المبعدين.

وقد أعيد إحياء التاريخ فى بيت آن فرانك باستخدام اقتباسات من يومياتها، ووثائق تاريخية وصور، وصور فيديو.. إلخ. والهدف هو الاقتراب بقدر الإمكان من واقع تلك الفترة، حتى يستطيع الجمهور أن يشعر بالتأثير الشخصى للمختبئين فى المكان، ومن عاونوهم. فيستطيع الزائر أن يرى فى الجزء الأمامى على سبيل المثال، الآلة الكاتبة التى كان يستخدمها المساعدون فى مكتب أوتو فرانك، وورقة حول بعض رحلات العمل، التى كلف بها فان بيلز ميب جيز، وفى الملحق السرى صور لبعض لقطات الأفلام، التى قصتها آن فرانك من بعض المجلات، ووضعتها على الحائط، وكتاب صلوات إديث فرانك، وخطاب الوداع الذى كتبه فريتز بفيفر لخطيبته. وهناك أيضا حقيبة الملابس التى عاد بها أوتو فرانك من أوشفيتز، واليوميات

الأولى لآن فرانك.

وقد أتاح المبنى الجديد إمكانية مشاهدة أكثر عمقا، فمع وجود قرص مدمج تفاعلى يستطيع الزائر أن يعرف أكثر حول تاريخ المكان، وحول المحرقة (الهولوكوست). وسوف يضم المبنى الجديد معرضا يتغير باستمرار، ولكنه سوف يركز دائما على تأثير الحرب العالمية الثانية على الموضوعات المثارة حاليا. وقد ركز المعرض سنة ١٩٩٩/٢٠٠٠، على موضوع شائك، وهو الأخطار المحتملة والقائمة للنزعة القومية. ■

هامش

١- لمزيد من المعلومات عن بيت آن فرانك، قم بزيارة للموقع:
(www.annefrank.nl)

Sister organizations are: The Anne Frank Center, 584 Broadway, suite 408, New York, NY 10012, USA. Tel: +1 (212) 431-7993, Fax: +1 (212) 431-8375 (www.annefrank.com), the Anne Frank Educational Trust UK, P.O. Box 11880, London N6 4LN, United Kingdom, Tel: +44 181 3409077, Fax: +44 181 3409088 (www.afet.org.uk); Anne Frank Zentrum, Oranienbrugerstraße 26, 10117 Berlin, Germany. Tel: +49 30 872988, Fax: +49 30 872989.

الساحة التاريخية القومية لحقوق المرأة: حيث «الحقوق» مهمتنا

بقلم: ڤيڤيان إلين روز

Vivien Ellen Rose

لم تكن إليزابيث كادى ستانتون، ولوكريتيا موت، وماري آن مكلينتوك، ومارثا رايت، وجين هانت، ربات بيوت عاديات من الطبقة الوسطى الأمريكية، بل كان لهن نشاط خلدت ذكراه الساحة التاريخية القومية لحقوق المرأة فى الولايات المتحدة. ڤيڤيان إلين روز، مؤرخة فى الساحة، وهى مسئولة عن المحتوى التاريخى للمعارض والبرامج. والهدف المعلن للساحة هو «إلهام وتعليم الزوار ما يتعلق بكفاح المرأة للحصول على حقوق متساوية»، وهذا المقال يصف بعض الأنشطة الأخيرة التى تسعى للوصول إلى هذا الهدف.

فى بلدة سينيكا فولز الصناعية، والتى تقع بمنطقة فينجر ليكس فى ولاية نيويورك، التقت مجموعة جادة من النساء والرجال فى يوليو ١٨٤٨ للنظر فى إعلان الاستقلال، الوثيقة التأسيسية للولايات المتحدة. وبعد يومين كانوا قد أدخلوا عليها تعديلات لتصبح «إعلان المشاعر Declaration of Sentiments»، مدعية أن «كل الرجال والنساء قد خلقوا متساوين»، وتطالب «بحصول المرأة على كل الحقوق والمميزات المتعلقة بها، بوصفها مواطنة فى تلك الولايات المتحدة»، وقد صممت النساء الثمانى والستون، والرجال الاثنان والثلاثون، الذين وقعوا على تلك الوثيقة على «استخدام كل وسيلة فى وسعنا لتفعيل هدفنا»، بما فى ذلك استخدام الوكلاء، وتوزيع النشرات، ومطالبة الهيئات التشريعية فى الولاية، وعلى المستوى القومى، بإدخال تغييرات فى القوانين، والحصول على دعم الصحافة، ومنابر الوعظ.

وتتكون الساحة التاريخية القومية لحقوق المرأة من بيت إليزابيث كادى ستانتون، وكنيسة ويزيليان الميثودية، والتى استضاف شعبها اجتماع ١٨٤٨، وبيت مارى آن وتوماس مكلينتوك، حيث تم التخطيط لاجتماع ١٨٤٨. وقد أنشأ تلك الساحة الكونجرس الأمريكى سنة ١٩٨٠ «للحفاظ على المواقع ذات الدلالة الهامة والمرتبطة بكفاح المرأة للحصول على حقوق متساوية، بهدف إلهام وتعليم أجيال المستقبل». وقد تطورت الساحة خلال السنوات العشرين الماضية. وهى تضم البيت المرمم الذى كانت إليزابيث كادى ستانتون تستضيف فيه الزوج، والأسرة، والأصدقاء، والمصلحين، وتربى فيه الأطفال، وتدبر الحيل لتغيير المجتمع. وقد افتتح للجمهور سنة ١٩٨٥، ليركز رسالته أساسا على زعامة إليزابيث كادى ستانتون الفريدة للحركة المتنامية، فى نفس الوقت الذى كانت تجرى التجارب على التعليم المشترك لأسرتها المكونة من سبعة أفراد.

وفى سنة ١٩٩٣، افتتح مركز آخر، متاخم للبيت، للزوار، وهو كنيسة ويزيليان الميثودية، لتضيف الأبعاد القومية والدولية المهمة التى تشكلت فيها حركة حقوق المرأة الأمريكية، وتأثير حركة حقوق المرأة على القرنين التاسع عشر والعشرين. ثم جاء افتتاح ورشة طباعة ليلى، ليثرى الساحة بعرض للصحف، وبرامج مدرسية للتلاميذ فى سن الحادية عشرة والثانية عشرة، حول ضمان الدستور الأمريكى لحرية الصحافة، واستخدام النشطاء حاليا لها، وأصول صحافة المرأة الأمريكية، التى ظهرت مع ليلى فى سينيكا فولز سنة ١٨٤٩.

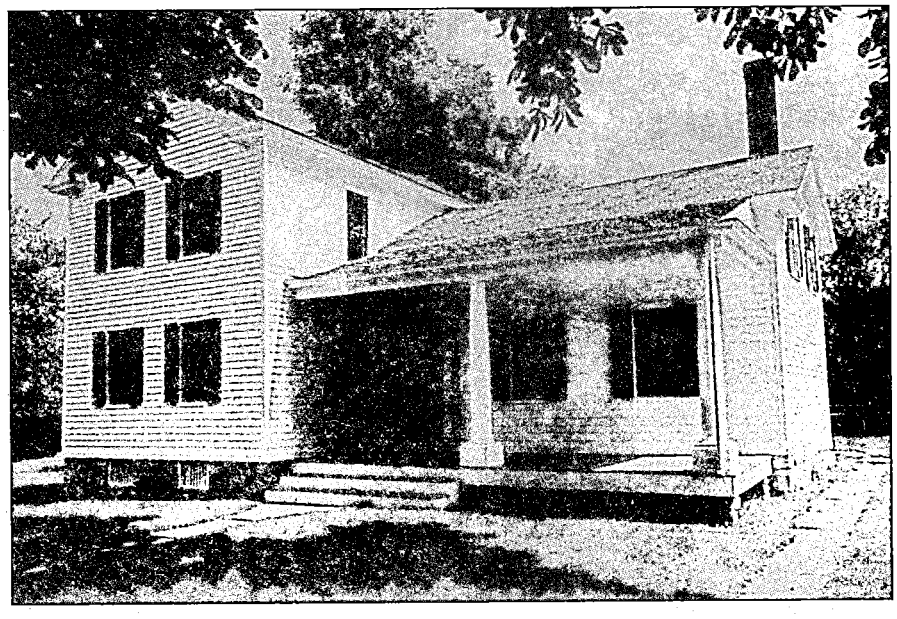
ويجرى الآن ترميم بيت مارى آن وتوماس مكلينتوك، حيث ستكون المهمة الأساسية هى شرح أهمية جهود الكويكرز الإصلاحية المتعلقة بحركة حقوق المرأة فى مرحلة ما قبل الحرب الأهلية الأمريكية. ويسمح كل موقع فى الساحة بالتوسع فى الهدف التعليمى، وهو هدف محورى للساحة، كما عرفه تشريع الكونجرس، بهدف إلهام وتعليم الزوار حول «كفاح المرأة من أجل الحصول على حقوقها المتساوية».

كانت إليزابيث كادى ستانتون ولوكريتيا موت، وماري آن مكلينتوك، ومارثا رايت، وچين هانت، على وعى تام بما ينطوى عليه نشاطهن. فقد كانت أربعة منهن من الكويكرز، وزعيمات فى أنشطة حقوق الهنود، والتخفيف عن الفقراء، وإصلاح السجون، ومناهضة العبودية. وكانت موت ومكلينتوك عضوتين مؤسستين لأول جمعية متعددة الأعراق لمناهضة العبودية فى الولايات المتحدة،

ترجمة: عثمان مصطفى عثمان

وواجهن بالفعل غضب الغوغاء. أما إليزابيث كادى ستانتون، الوافدة الجديدة إلى خلية نحل النشاط الإصلاحى، فقد ظلت أعمال سيدات الكويكرز تطن فى أذنيها، حيث كانت قد قابلت موت فى لندن قبل ذلك بثمانية أعوام، أى فى سنة ١٨٤٠ فى المؤتمر العالمى لمناهضة الرق[١]. وقد واجه المنظمون فى جهودهم لمناهضة الرق معارضة، بل وتهديدات جسدية فى بعض الأحيان. ومع عدم قبولهم بحدوث «أدنى حد من سوء الفهم، أو سوء التقديم، والسخرية» فقد قرروا تفعيل خطتهم لتوسيع حقوق المواطنة لتشمل المرأة.

وكانت تلك هى البداية التى تطورت بعدها حنكة إليزابيث كادى ستانتون السياسية لتصبح أحد أهم زعيمات حركة حقوق المرأة فى القرن التاسع عشر فى الولايات المتحدة. وبالرغم من تزعم النشطاء من الكويكرز خلال سبعينيات القرن التاسع عشر للحركة، إلا أن ستانتون طورت لنفسها، على الرغم من ذلك، طرازها الخاص من التنظيم. فقد قامت بالاشتراك مع صديقة عمرها، ورفيقة الكفاح، سوزان بى. أنتونى بإنشاء منظمات للتصويت، وتحرير صحف متخصصة فى حقوق المرأة، ومطالبة الكونجرس الأمريكى بالإنهاء الفورى للعبودية، وتحدى قوانين الملكية التى تمنع المرأة المتزوجة من التصرف فى الأرض، أو الحصول على أجر، والمطالبة بإصلاح قوانين الزواج، التى كانت تخول للزوج الحق فى حبس أو معاقبة زوجته، والدفاع عن حق المرأة المتساوى فى الحصول على التعليم، والمهن المختلفة، و«وظائف» الكنيسة والدولة. وفى آخر ظهور لها أمام الكونجرس الأمريكى، احتجت على تخويل الرجال لأنفسهم مسئولية تنمية روح المرأة، حيث إن أحدا لا يحل محل الآخر فى الموت أو الحساب. وبعد ذلك كتبت تعليقات على الإنجيل، مشحونة باقتناعها بأن عدم التسامح الدينى حجم إيمان المرأة بحقها فى تطوير ذاتها. وكانت آخر رسالة خطتها قبل وفاتها بوقت قصير سنة ١٩٠٢، موجهة إلى الرئيس تيودور روزفلت، والسيدة الأولى إيديث روزفلت، تناشدهما دعم الموافقة على تعديل للدستور الأمريكى يعطى المرأة حق التصويت.



بيت إليزابيث كادى ستانتون

برامج صممت لإحداث تغيير اجتماعى

وتسمح المنشآت الحديثة للزوار بالسير على خطى العمالقة، كما تربطهم المعارض والبرامج التفاعلية بالدخول فى حوار معها. وتستقبل الزائر عند دخوله لمركز الزوار مجموعة تماثيل «الموجة الأولى»، وهى مجموعة تماثيل برونزية لتسعة من المشاركين المعروفين فى مؤتمر ١٨٤٨، وثلاث عشرة من غير المعروفين (يمثلون حوالى ٢٠٠ ممن حضروا ولم يوقعوا إعلان المشاعر). وبينما يستطيع البعض التعرف على تماثيل إليزابيث كادى ساتانتون، أو فردريك دوجلاس، أو لوكريتيا موت، لا يستطيع إلا القليل أن يتعرفوا على الموقعين التسعة على الإعلان. ويتم تعريف الزوار بكل من شاركوا فى التخطيط للمؤتمر، وأهم المؤيدين من الرجال، ويدعى الزوار للتفكير فى ذكراهم هم أنفسهم بعد ١٥٠ سنة، هل سيذكرون على أنهم من مشاهير

مجموعة تماثيل «الموجة الأولى» فى مركز الزوار

النشطاء، أم على أنهم من ضمن المؤيدين غير المعروفين للحركات الحالية، التى تهدف لتغيير المجتمع. وتنطق التماثيل بتفاصيل الحياة اليومية: المراوح، أكياس النقود الصغيرة، الشمسيات، السكاكين، والجيوب، والقبعات. وأكثر ما يفضله الزوار هو الصور الجماعية فى الساحة: حيث يغتبط الزوار بتصويرهم بين هذه الشخصيات وهم يقفون فى «الموجة الأولى» لحركة حقوق المرأة.

ويتجه السير عبر مركز المعارض الرئيسية فى خط زمنى، صمم ليشتمل على الحقائق المهمة فى التاريخ، وكذلك لتوسيع مدارك الزوار، حيث يضم منجزات نساء غير شهيرات، ولكنهن مؤثرات على المستوى القومى. وقد ترك هذا الخط التاريخى بلا حد نهائى. ووضعت فى نهايته لوحة لتعليقات الزوار تحمل تساؤلا: «كيف ستصبح الحياة عندما يتساوى الرجال والنساء بالفعل؟». وتختلف وجهات إجابة الزوار. فيتوقع البعض حدوث كارثة بشرية، حيث سيتحارب الرجال والنساء، متجاهلين الأطفال، والعلاقات الإنسانية، والفن، والثقافة والمجتمع. فى حين يعتقد البعض أن التساوى فى الحقوق سوف يجعل العالم ينعم بالسلام والعدالة الاجتماعية، وتناغم الأعراق. بينما يرى البعض الثالث، أن الرجال والنساء لم ولن يتساووا أبدا. وكثيرا ما يرد الزوار على تعليقات بعضهم البعض فى اللوحة باستخدام الأسهم، مهاجمين أو مؤيدين.

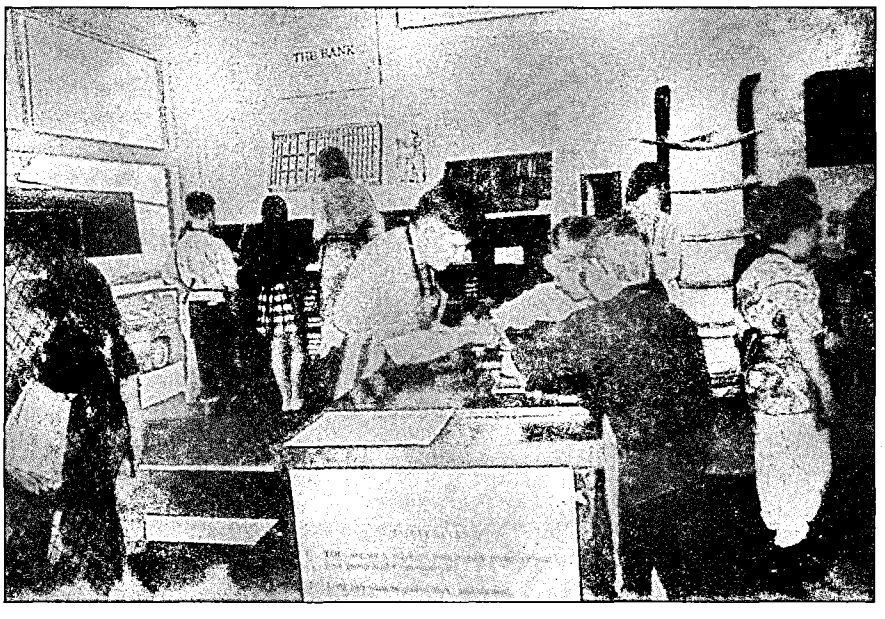
وفى «وجهات نظر» تعرض سلسلة من أفلام الفيديو التفاعلية فى كل منطقة عرض، تتيح للزوار التعبير عن آرائهم حول موضوع جار. ففى أحد أقسام التعليم، على سبيل المثال، يختلف المدرس والتلميذ حول ما إذا كانت المدارس غير المشتركة توفر تعليما أفضل من المدارس المشتركة للفتيات والنساء. وفى كل منطقة تفاعيلة يتوقف الجدال فجأة، ويطلب من

المشاهد أو الزائر أن يبدى رأيه. وسواء أكان الزائر من المؤيدين أو المعارضين، فوجهة النظر المخالفة له تقدم على الفور مع مزيد من المعلومات لدحض حجته. وبعد عدة جولات من تبادل الحجج، يطرح على الزائر سؤال أخير، ثم تظهر أمامه نسبة من وافقوه من الزوار فى وجهة نظره حتى تلك اللحظة.

ورشة الطباعة

وفى ورشة طباعة ليلى، تحل ماكينة طباعة ذات اسطوانة، تعود لبدايات القرن العشرين، محل ماكينة طباعة ليلى، التى كانت تديرها أميليا بلومر فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن التاسع عشر. وقد أسست بلومر، والتى كان زوجها دكستر يحرر جريدة المقاطعة، ورشة ليلى، عندما قرر مجتمع السيدات المعتدل أن يصدر جريدة تكرس للقضاء على تعاطى الخمور. وسرعان ما اجتذبت ليلى قاعدة عريضة من المشتركين فى إصداراتها على المستوى القومى، وأصبحت بالنسبة لإليزابيث كادى نافذة الآراء، والافتتاحيات، والمقالات التعليمية. وقد نشرت فيها بلومر تصميما لزى ابتدع لابنة خالة ستانتون، وهى إليزابيث سميث ميلر، ويتكون من تنورة بطول الركبة وبنطلون طويل. وقد اشتهر هذا الزى باسم «زى بلومر» فى الصحف الشعبية، وارتدته المدافعات عن حقوق المرأة فى أوائل الخمسينيات من القرن التاسع عشر، مما جلب عليهن انتقادات واسعة النطاق.

وأكثر البرامج التعليمية شعبية فى الساحة هو برنامج ورشة الطباعة. فالمنهج الدراسى فى ولاية نيويورك يطلب من التلاميذ فى الصفين الرابع والخامس (١١-١٢ سنة) أن يدرسوا منهجا فى التاريخ المحلى. وفي ورشة الطباعة يتعلم التلاميذ أن يطبقوا دروس الماضى على الحاضر، فيتناقشوا فى موضوع يواجههم، ويقرروا الرسالة التى يريدون نشرها، ثم يحددوا شكل الحرف الذى سيطبعون به، ويطبعوا منشورا أو مجلة حائط يأخذونها معهم إلى الفصل. وفى أثناء تعلمهم كيفية تحديد حرف الطباعة، يتعلمون أيضا كيف يضمن الدستور الأمريكى حرية الصحافة. وأحيانا ما يتعلم التلاميذ تاريخ الصحافة نفسها: فى السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، كانت مطبعة هيلين فيكتوريا هى المؤسسة الصغيرة التى توفر المواد التعليمية حول تاريخ المرأة فى الولايات المتحدة، عندما كان من العسير العثور على تلك المواد.



العمل فى ورشة طباعة ليلى.

ويمكن الحكم على فاعلية برنامج ورشة الطباعة فى تشجيع المشاركة فى الأحداث الجارية، من التعرف على تأثيره على التلاميذ. ففى السنة الثانية من البرنامج طبق تلاميذ الصف الرابع درس ورشة الطباعة على موقف فى المدرسة. فقد كتب التلاميذ رسائل إلى محرر الجريدة المحلية، ووضعوا مجلات الحائط حول المدرسة، وطالبوا مدير المدرسة بحقوق متساوية فى استخدام الملاعب، التى يسيطر عليها التلاميذ الأكبر سنا. وأفاد المدرسون أن المهارات التى استخدمها التلاميذ فى

محاولتهم الناجحة لاستخدام الملاعب تعلموها أولا، فى ورشة الطباعة.

ويشير الطلب على البرامج إلى رغبة الجمهور فى استمرار دعم التشغيل، وهو شأن مهم فى موقع تاريخى تديره وكالة فيدرالية. ويتذكر الزوار الجدال المستمر، الذى شكل البلاد فى البداية، مع تعلمهم واستلهامهم المواقع التاريخية، والبرامج المتعلقة بالكفاح من أجل حقوق متساوية للمرأة. وأخيرا، يتذكرون أن منظمى مؤتمر ١٨٤٨، مارسوا حرية التعبير حتى يتخذوا موقفا غير شائع (آنذاك) دفاعا عن حقوق. هذا الميراث يكرم فى برامج تعليمية تشجع الزوار على الوقوف بين المحركين، واستشراف المستقبل، واختيار الجانب الذى يقفون فيه فى المناقشات العقلانية، والتعبير عن رؤاهم في الموضوعات الجارية.

«كرِّم الماضى، وتخيل المستقبل»

وافق عام ١٩٩٨، مرور ١٥٠ سنة على مؤتمر حقوق المرأة فى سينيكا فولز، واستمر الاحتفال به طيلة العام على المستوى المحلى والإقليمى والقومى. وكان الاحتفال فرصة مهمة لشرح أهمية كفاح المرأة للحصول على حقوقها المتساوية، لجمهور بعيد عن سينيكا فولز. وقد كونت ولاية نيويورك، لجنة تابعة لحاكم الولاية لتكرم منجزات النساء، وأقر الكونجرس تشريعا بتشكيل لجنة تابعة للكونجرس حول تاريخ حقوق المرأة، كما أنشأ رئيس الولايات المتحدة لجنة رئاسية للاحتفال بالمرأة فى التاريخ الأمريكى.

وقد ألقت السيدة هيلارى رودهام كلينتون، الكلمة الافتتاحية فى الاحتفال فى سينيكيا فولز، بعد أن التقت بأحفاد الموقعين على إعلان المشاعر سنة ١٨٤٨. ولخصت فى كلمتها الأهمية التاريخية لمؤتمر حقوق المرأة سنة ١٨٤٨. وظهر شعار جديد، تعلقه تلميذات الكشافة: «كرِّم الماضى، وتخيل المستقبل»، ليلخص الرسالة الأساسية للساحة. لقد كرم المشاركون فى مؤتمر ١٨٤٨ الماضى بالفعل عندما أعادوا دراسة إعلان الاستقلال الصادر سنة ١٧٧٦، وتخيلوا مستقبلا جديدا تتساوى فيه حقوق المرأة مع الرجل فى إعلانهم للمشاعر. ومن تفز من فتيات الكشافة بهذا الشعار، عليها أن تكرم الماضى، وتستشرف المستقبل الذى ينطوى على دروس تاريخية مهمة.

ومازلنا نشعر بتأثير هذا الاحتفال. فقد أمرت السيدة هيلارى كلينتون بمنحة رئاسية سخية للمساعدة فى ترميم بيت مكلينتوك بعد زيارتها له. وقد تساوى عدد الزوار سنة ١٩٩٩ مع عددهم سنة ١٩٩٨، وهو ما يفوق عددهم سنة ١٩٩٧ بنسبة ١٠٠٪. كل تلك الحقائق تدل على أن الرسالة التعليمية الأساسية للساحة مهمة، ليس فقط بالنسبة لنشطاء حقوق المرأة، ولكن أهميتها تتزايد لقطاعات أخرى فى المجتمع. وهى كلها أخبار طيبة لبرامج الساحة، ولمواطنى أمتنا، ولمنظمى مؤتمر ١٨٤٨. ■

هامش

موقع الساحة القومية التاريخية لحقوق المرأة هو: (www. nps.gov:wori).

المتحف البيئى فى فريسنيس: ضد الإبعاد

بقلم: كورال ديلجادو

Coral Delgado

مدينة الطبقة العاملة فريسنيس- فى ضواحى باريس، موقع لمتحف بيئى أنشئ بهدف الحفاظ على أرض المدينة ذاتها وتقديمها وشرحها هى والمشكلات المتعلقة بالتنمية الحضرية. ولكن هذا المتحف أنشئ فى المقام الأول ليعبر عن صوت هؤلاء الذين كانوا عاجزين عن التعبير عن أنفسهم من الناحية التقليدية: النساء اللائى يؤدين أعمالا يدوية، والسجناء المهاجرون والعاطلون، وهؤلاء الذين يعيشون فى مشروعات الإسكان. وكاتبة هذا المقال التى ولدت فى كاراكاس، ولها مقالات عديدة عن علاقة الهوية الثقافية والمتاحف، هى خبيرة فى علم الاجتماع، وحاصلة على درجة الدكتوراه من جامعة باريس وعلى دبلوم علم المتاحف من مدرسة اللوفر، وهى تعمل حاليا محاضرة بجامعة سيمون بوليفار فى كاراكاس.

إن بناء متحف بيئى، مثل ذلك المقام فى مدينة فريسنيس بأحد الضواحى الفرنسية، يعد محاولة سياسية بأكثر المعانى أفلاطونية «مثالية» للكلمة. فالمتحف نفسه والمعروضات وسيلة لشجب جميع أشكال العنصرية والإبعاد. فقد قرر هذا المتحف أن يكون منبرا لصوت الأقليات، لأولئك الذين درجوا تقليديا- من خلال التاريخ وفى المتاحف- على ألا يكون إلا فرصة ضئيلة للتعبير عن أنفسهم. كما أنه يهدف أيضا إلى أن يكون ملتقى تعرض فيه مشكلات مجتمع اليوم، لتكمن فى صميم مفهوم التراث ذاته.

ويعمل المتحف البيئى فى فريسنيس من خلال مبادراته على إشراك الجمهور، وتزويده بوسائل فهم التغيرات التاريخية والجغرافية والثقافية التى تعرضوا لها. ونظرا لأن مشكلة الإبعاد تنتشر بسرعة بالغة، فإن حلولا قليلة هى البادية للعيان. ولكن حقيقة أننا لا ندرى حلولا الآن لا تعنى أنها ليست موجودة، كما لاتعنى ألا نقوم بعمل أو إجراء ما على الإطلاق. إذ يجب تقويم قيم معينة كأمر مُلح، والقضاء على تحيزات وتعصبات عديدة، وهذا لا يعنى مجرد إيجاد حلول اقتصادية، وإنما هو فى المقام الأول مسألة متعلقة بكسر شأفة التحيزات والعنصرية، ومواقف الازدراء، لإحباط محاولات الإقصاء، وإتاحة الفرصة أمام كل امرئ ليسهم فى السعى إلى إقامة مجتمع لا يكون ثريا اقتصاديا فحسب (لأن مجتمع اليوم ليس فقيرا)، وإنما أكثر ثراء، من حيث كونه أكثر سعادة وأكثر توازنا.

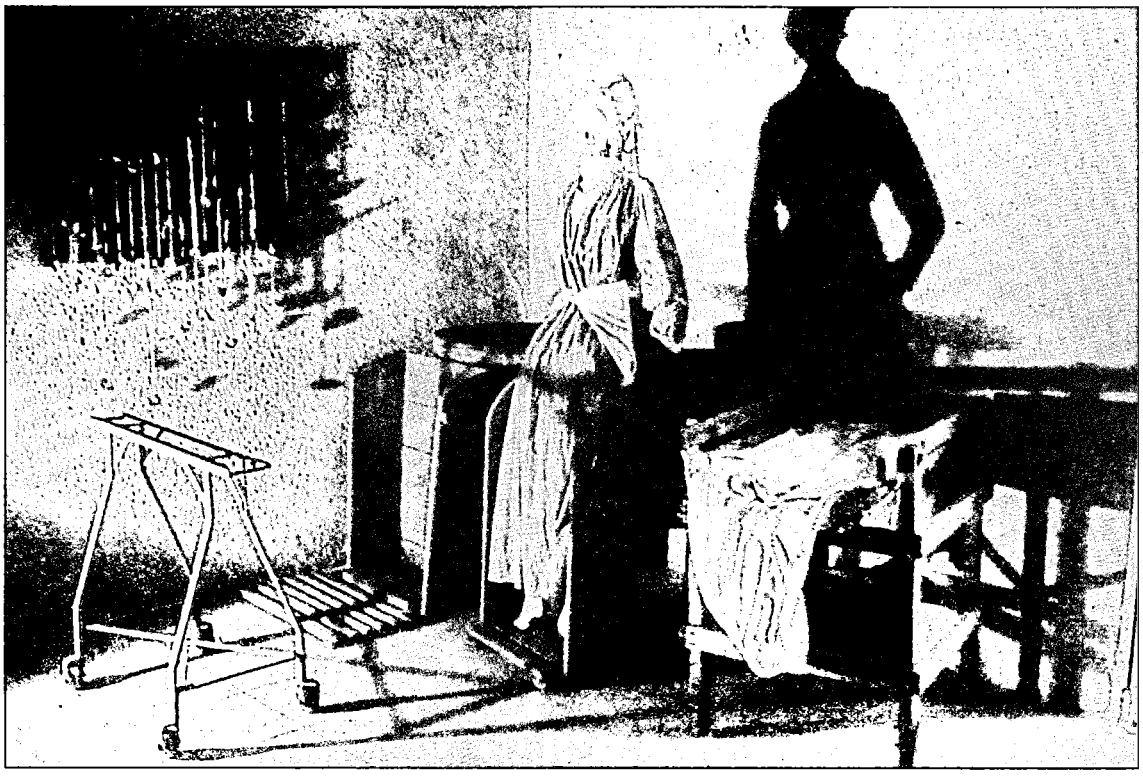
ويقع المتحف البيئى فى دار مجلس كوتينفيل، وهى دار تضم مخازن للحبوب، وأفنية مزارع مهيئة لتلبى احتياجات المتحف: مركز للوثائق عن التاريخ المحلى والإقليمى، وقاعات للاجتماعات، ومركز للأنشطة التربوية، وخدمات للاستقبال والمعلومات، وقاعات للمؤتمرات العامة. وهناك مركز للتاريخ المحلى، فضلا عن برنامج للبحوث التخصصية المتعددة، وهو برنامج يعمل منذ البداية. أما فناء المزرعة، فإنه يستخدم لعروض فى الهواء الطلق. وهناك أيضا بستان لزراعة الخضروات مساحته ١٠٠٠ متر مربع، حيث تزرع فيه أنواع من الخضروات المهددة بالانقراض، أو المنقرضة بالفعل.

ومنذ إنشاء المتحف البيئى وهو منخرط فى إجراء بحوث تستهدف تمكين مجتمع فريسنيس من فهم مشكلات الحاضر والمستقبل المتعلقة بالتنمية الحضرية. ويدير برنامجا تدريبيا دائما. إما فى شكل دورات عملية تستمر لعدة أيام، أو فى شكل نشاطات متخصصة، كما يقوم بنشر كتب وكتالوجات عن معارضه، حيث يتعاون فيها متخصصون فى الموضوعات الخاضعة للمناقشة أحيانا. كما أنه ينظم أيضا ندوات حول موضوعات ثقافية يشترك فيها خبراء فى مجال موضوعات الندوة. وفضلا عن ذلك، فإن أعضاء الهيئة العلمية فى المتحف يعقدون المؤتمرات، ويشاركون فى الندوات والحلقات الدراسية، والنشاطات الأخرى. وتقوم خدمة المطبوعات بإنتاج مجموعة من الكتابات بعنوان «التاريخ والشهادة» ابتداء من ١٩٨٥ حتى ١٩٩٨، وقد مكنت سلسلة من المعارض المؤقتة من عرض وإبراز هذه الموضوعات، وتقديمها لجمهور عريق.

نساء احترفن غسيل الملابس وكيها (١٩٨٦)

كانت النساء مهملات فى المناقشات المتحفية التقليدية. وكانت هناك حاجة لجعلهن يحظين بمكان لهن فى المهن والخبرة التقليدية، ونقلها.وقد خصصت بحوث تاريخية عرقية، ومعرض ومطبوعة لما يسمى بالمهن «الأنثوية»، ومن ثم، فإن التاريخ المحلى حتم

ترجمة: محمد البهنسى



ضرورة إعطاء الأولوية للنساء اللائى احترفن غسل الملابس، وكيها.

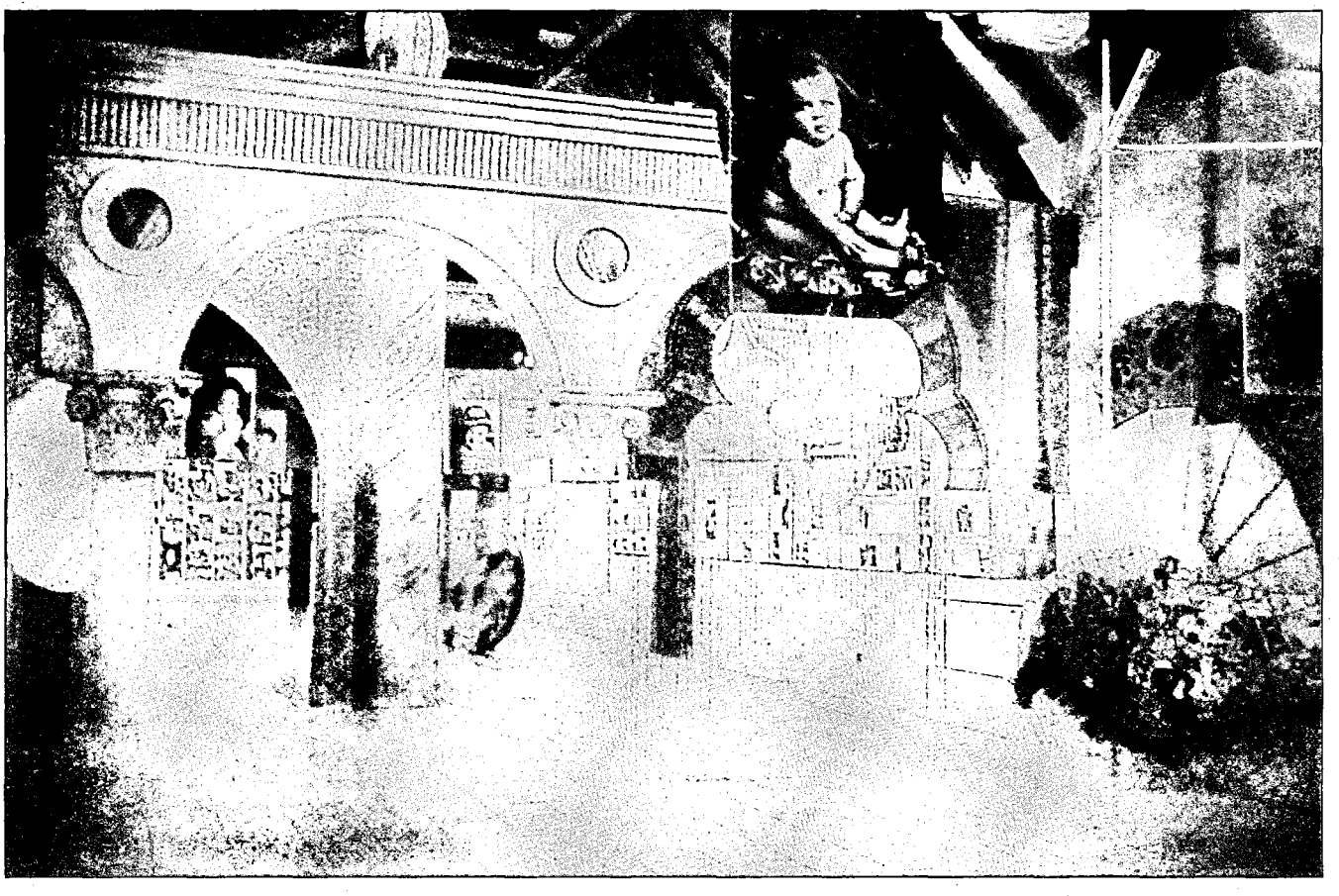
وقد هيأت مجموعة الأشياء ومعروضات ما يسمى بالخبرة العملية، كاستخدام الأوانى والأدوات، والمقارنة بين الحاضر والماضى، والمقارنة بين العادات الاجتماعية، وإثارة ذكريات وصعوبات الحياة اليومية، الفرصة للجمهور لكى يستبصر هذه المهن النسائية بالضرورة، ويذكر النساء بمدى الأساليب والممارسات الآلية التى حلت محل الأعمال الروتينية اليدوية. وكان الهدف هو عرض مكاوى الثياب، والمراجل النحاسية، وغيرها من المجموعات الأخرى، لا باعتبارها «قطعا فنية جميلة»، ولكن باعتبارها سجلات فى الحياة الواقعية للحروق، وساعات العمل المتواصلة، وإدمان المسكرات إدمانا متوطنا، وتتبع التطور التكنولوچى للمهن، وتاريخ النضالات النقابية، والتى تنعكس جميعها فى أغانى الفترة.

فريسنيس، السجن/ ١٩٩٠/١٩٩١

يقع أكبر سجون فرنسا فى فريسنيس، ويتسع لحوالى ٤٥٠٠ سجين عندما يكون مكتظا. ويعمل به ٢٥٠٠ شخص، أى أن به ٧٠٠٠ شخص يقيمون أو يعملون فى عالم السجن من بين إجمالى سكان المدينة البالغ عددهم ٣٠٠٠٠ نسمة. وقد رئى من وجهة نظر كل من السجناء والسجانين أنه يجب «الكشف» عن السجن أمام أعين سكان المدينة ومنطقة باريس، بل والجمهور العام. وقد كشف ذلك عن أن السجناء والسجانين– كل بطريقته– محرومون من الخدمات اقتصاديا واجتماعيا. ومن ثم، فإن المتحف قد سأل «جماعة السجن» عن رأيهم فى الوضع، وكيف يرونه. وقد أراد السجناء أن يتحدث المتحف عن جحيم الحبس، بينما أراد السجانون كشف النقاب عن صعوبات مهنتهم وحيواتهم الخاصة.

ولقد فعل المتحف لهم ما لم يستطيعوا أن يفعلوه لأنفسهم، وهو تنظيم «دار مفتوحة» فى معرض سجن فريسنيس، حيث عرض المعرض كل شىء– المجهول والخوف– وحاول توصيل ونقل كل شىء بقدر الإمكان: فريسنيس كسجن ألمانى، وكسجن للمقاومة، وكسجن سياسى فى أثناء الحرب الجزائرية. ولتحقيق ذلك، استخدمت صور فوتوغرافية من القرن التاسع عشر، وثلاثينيات القرن العشرين، والوقت الحاضر. كما أعيد إنشاء ممر السجن، وعلى جانبيه الزنزانات، فضلا عن زنزانة حبس انفرادى، للكشف عما يكمن وراء هذه الجدران

محترفات غسل الملابس وكيها: عرض أدوات الخبرة العملية.



عرض مجمع: قرن من الهجرة فى منطقة «إيل دى فرانس» مع إثارة ذكريات عالم فن العمارة للوطن.

الضخمة، والتى لا يعرفها الناس المحليون إلا من الخارج فقط، ولقد كان المعرض سلاحا لمكافحة شكل من أشكال الإقصاء والاستبعاد.

الموسيقى المعاصرة فى المتحف (١٩٩١)

لقد عجلت القضايا السياسية والاقتصادية التى أثارتها ظاهرة الهجرة بالمتحف البيئى بالنظر إلى صعوبات الاندماج، والعنصرية الموجهة نحو العمال المهاجرين، والسياسات القومية والأوربية فى هذا الصدد، وتاريخ فرنسا التى تعتبر نفسها مستقبلة ومفتوحة لطالبى حق اللجوء.

ونظرا لأن المهمة الأساسية للمتحف البيئى هى العرض، فقد كان من المحتم التعبير عن هذه الظاهرة- عاجلا أو أجلا- تعبيرا موسيقيا. ورأى القائمون على أمر المعرض، أنه من الملائم- قبل الشروع فى مثل هذه المحاولة- تعزيز الوعى العام بمشكلات تعبير الأقليات عن أنفسهم، ابتداء من منشدى موسيقى «الراب» rappers، من شباب الضواحى، وفنانى الرسم على الجدران العامة، ودعم سياسة العمل الثقافى المتعلقة بشباب الجيل الثانى من المهاجرين.

وكان الجزء الأول من المعرض مخصصا لتحديد المشكلات الاجتماعية التى تشجبها حركة الهيب- هوب Hip-Hop، ومحاولا حلها، ومن بينها: العنصرية، وعدم الاعتراف بثقافات هؤلاء الشباب، والتخطيط الحضرى اللاإنسانى فى المقاطعة السكنية الكبيرة، التى تحولت إلى معازل اجتماعية، والعنف، ومشكلات الهوية بين الشباب الذين يمثلون الجيل الثانى للمهاجرين، وما يعقب ذلك من الدائرة المفرغة للفشل الذى يصعب الهروب منها بعد ترك النظام المدرسى. أما عن الجزء الثانى من المعرض، فقد قدم أشكالا وصورا مختلفة لاحتجاج الأقليات العرقية والاجتماعية: الاتجاه السلمى لدى غاندى، ومسيرات السود الأمريكيين التى أخمدت فى الستينيات من القرن العشرين، ومسيرات «البور» Beurs، فى شمال إفريقيا فى عام ١٩٨٣، والتى باءت بالفشل. وبالنسبة للجزء الثالث، فقد كان مخصصا للصور الفوتوغرافية، والرسوم،

وشرائط الفيديو لعرض الشعارات السلمية للحركة، ونمطها فى التطور والنمو، وشخصياتها الرئيسية، وموسيقى «الراب»، والرقص، والأساليب المختلفة للرسم على الجدران العامة.

عرض مجمع: قرن من الهجرة فى منطقة إيل دى فرانس (١٩٩٣)

كيف يتعين علينا الحديث عن قصة الهجرة وعرضها، وروايتها، ونظرا لأن خبراء المتحف كانوا يريدون إعطاء الكلمة للجاليات المهاجرة، والتعبير عن قصص حياتهم، فقد تعين عليهم أن يجدوا متحدثين باسمهم. ومن ثم، تم الاتصال بالعديد من جمعيات المهاجرين فى جميع أنحاء المنطقة، وانكب المتحف البيئى على إجراء دراسة متعددة الجوانب، والتخصصات المتشابكة داخل الجاليات الأجنبية فى المدينة، وفى مشروعات «لا لوتيس» La Lutéce، الإسكانية، التى يقيم بها نحو ٤٠٠ نسمة. وقد جاء تنظيم المعرض بحيث أبرز امتزاج الثقافات من خلال استحضار الفن العمارى لدول المنشأ، والصور الفوتوغرافية القديمة والحديثة لتلك الدول، والتقارير الشخصية، والنصوص الأدبية، التى تشير إلى ذلك كله. وقد تم التركيز على دور العمالة، وعلى طلب الأيدى العاملة فى تاريخ الهجرة.

حى الإسكان الجماعى فى فريسنيس (١٩٩٧)

كان هذا المعرض تقديرا وإجلالا لأولئك الذين عقدوا العزم، منذ خمسين عاما، على الحصول على إسكان لائق، وذلك بالاشتراك فى بناء منازل المستقبل لهم. ففى أثناء الحرب العالمية الثانية، دمر الكثير من المنازل فى فرنسا، وأصبح نصف السكان يعيشون فى مساكن غير ملائمة. ومن ثم شهدت البلاد سياسة للتعمير للتغلب على هذه الأزمة، وكان من بين المبادرات الأخرى، إعطاء الأولوية لمنظمات البناء الذاتى، بما فيها «حركة القنادس». وقد شرع هؤلاء البناؤون الجدد فى فريسنيس فى إقامة مساكن جماعية تعاونية، وأسهموا فى إنشاء «حى المحورة»، أو (حى الإسكان التعاونى)، وهو يضم ٨٠٠ مسكن أنشئت على موقع مساحته ١٢ هكتارا.

وقد اشتمل هذا المعرض على صورة فوتوغرافية لتلك الفترة، ووثائق أرشيفية، وتصميمات معمارية، ودراسة لأعمال، الإنشاءات، وملابس العمال، وأدواتهم، مما بعث الحياة فى أعمال وجهود الإنشاءات لهؤلاء البنائين الرواد، الذين اشتركوا اشتراكا نشيطا فى تنظيم المعرض.

أماكن محتمة ومناطق محظورة(١٩٩٧/١٩٩٨)

استهدف هذا المعرض إلقاء الضوء على استخدام المدينة ومفهومها لدى خمسين شابا، ترك معظمهم المدرسة، وبدون عمل منتظم، وليس لهم نشاط يشغلون به الجزء الأكبر من يومهم، ويعيشون فى بيئات حضرية مختلفة. وكان هذا المعرض نتاجا لمشروع عمل ثقافى نسقته «جمعية أرتيميسيا»، ونفذته بالتعاون مع ثلاثة متاحف فرنسية أخرى.

وقد استخدم الجزء الأول من المعرض– الذى كان عنوانه «حيرة»– لوحات ونصوصا تحكى كيف تم وضع مشروع العمل الثقافى، ثم تبع ذلك ثانيا خمسون تعريفا للمدينة كما يراها الشباب، موضوعة على سلسلة من الأعمدة تحتل ساحة اللغو "babel". أما القسم الثالث، فإنه يتجسد فى مكان يشبه «الكهف»، وبه لوحات تصور مناقشة الشباب للتفاصيل المحددة لمساراتهم المختلفة خلال المدينة. ويصب هذا كله على الطوطم "totem"، مع صور فوتوغرافية، ونصوص ورسوم توضيحية، وتصميمات للمدن تعكس تعقيبات وملاحظات للمدن المعنية حول المساهمة المشتركة. وأخيرا، فإن هذا «المنتدى» قدم توجهات جديدة من خلال وصف الأماكن التى يتردد عليها هؤلاء الشباب داخل مدينتهم، وهى كما

يلى:

- أماكن حتمية (Unavoidable places): وهى الأماكن التى يجب أن يذهبوا إليها، مثل وكالات التوظيف، وكذلك أماكن الاجتماعات والمحلات.

- مناطق محظورة (No-go areas): وهى الأماكن التى لا يذهب إليها الشباب، والأماكن الأخرى التى يحول الآخرون دون الذهاب إليها (غير مرغوب فيها بصفة عامة لأخطار محتملة).

- الأماكن المغتصبة (Hijacked" places): وهى عادة القباء cellars، والأماكن المظلمة تحت الكبارى، ومواقف انتظار السيارات.. وهلم جرا، والأماكن التى يغتصبها أو «يختطفها» الشباب للقاء مع بعضهم البعض، وقضاء أوقات أو نشاطات فراغهم، ثم تصبح أخيرا أماكن مطبوعة بهويتهم الشخصية (فهم يمثلون شكلا من أشكال مقاومة التقاليد الاجتماعية، والتمرد عليها).

- أماكن شخصية (Personal places): وهى الأماكن التى يحلم بها المرء، أو الأماكن التى قضوا فيها أجازاتهم.

- أماكن الترفيه (Places of entertainment): وذلك مثل دور الملاهى، ومنتديات التسلية، والشواطئ البحرية، والمتنزهات، والحدائق العامة، والتى تمثل «أماكن» للقاء، وممارسة الحياة الاجتماعية.

ولقد بين هذا المعرض كيف يستخدم الشباب مدنهم، وأوضح الإجراءات والأساليب التى يمكن بها تحديد وفهم أوجه التشابه والائتلاف بين هذه المدن. ■

المتاحف الافتراضية فى تركيا

بقلم: تومور أتاجوك وأوجوزبان أوزكان

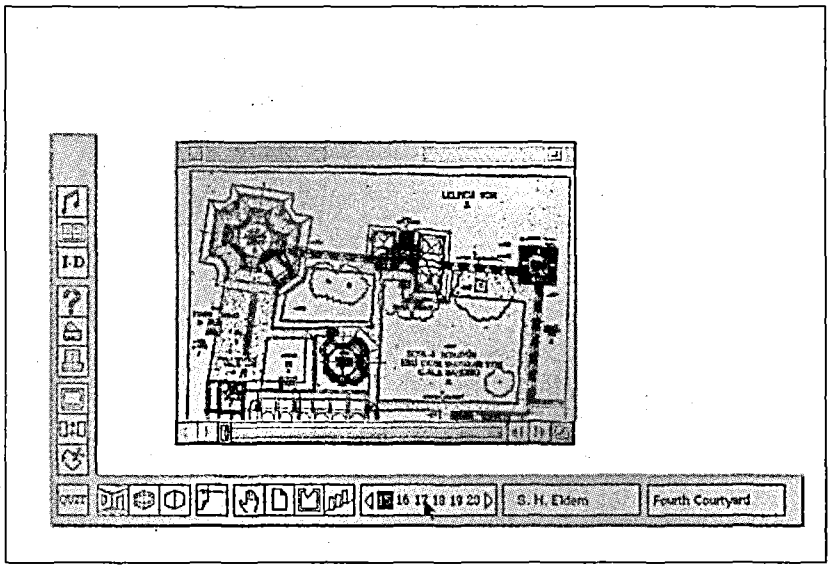
Tomur Atagok and Oguzban Ozcan

تتوسع شبكة الإنترنت التركية توسعا سريعا، كما أن عدد مراكز تشغيل الإنترنت- الذى يقدر حاليا بنحو ١٥٠٠٠٠ مركز- آخذ فى التزايد دائما. وكان لهذا أثره الهائل على قطاع المتاحف، كما يصف ذلك شخصيتان من الشخصيات الرائدة فى هذا المجال. أولهما الأستاذة تومور أتاجوك رئيسة ومؤسسة أول إدارة للدراسات المتحفية فى تركيا. كما أنها عملت نائبا لمدير متحف اسطنبول للتصوير الزيتى والنحت فيما بين ١٩٨٠- ١٩٨٤، ولها مؤلفات ومقالات عديدة عن جوانب الفن والمتاحف فى تركيا، وهى أيضا باحثة تابعة لمؤسسة فولبرايت، حيث تعمل فى عدد من المتاحف فى الولايات المتحدة. أما الأستاذ أوجوزبان أوزكان، فهو نائب عميد كلية الفن والتصميم، ورئيس إدارة تصميم الوسائط المتعددة بجامعة بلديز الفنية. وقد عمل فى مشروعات مواقع متحفية مختلفة بالإنترنت، لمتحف اسطنبول للتصوير الزيتى والنحت، ومتحف قصر تويكابى، ومتحف دولمابابس، ومتحف رحمى كوك، والمتحف التفاعلى التركى. وهو حاصل على درجة الأستاذية الأولى للتدريس فى مجال تصميم الوسائط المتعددة، وله عدد من البحوث المنشورة فى هذا المجال.

بدأت أولى جهود المتحف الافتراضى فى تركيا فى عام ١٩٩٠، عندما قام متحف قصر توبكابى بمحاولة مبدئية لإبراز بعض مجموعاته فى الفضاء المعلوماتى (أو السموات المفتوحة). وكان الهدف من هذه المحاولة، المعروفة باسم مشروع قصر توبكابى، هو تيسير الوصول إلى مواد متفاوتة ومتباينة مثل: الصور الفوتوغرافية، والنقوش، والرسوم الإملائية، والرسوم المتحركة، وذلك بواسطة تصميم بينى متطور. ومع ذلك، ونظرا لعدم وجود من يرعون هذا النظام متعدد الوسائط، فإنه لم يكتمل، وظل عنوانا لقرص مبرمج (CD)، يضم عشرين صورة فوتوغرافية، وعشرة رسوم فنية[١].

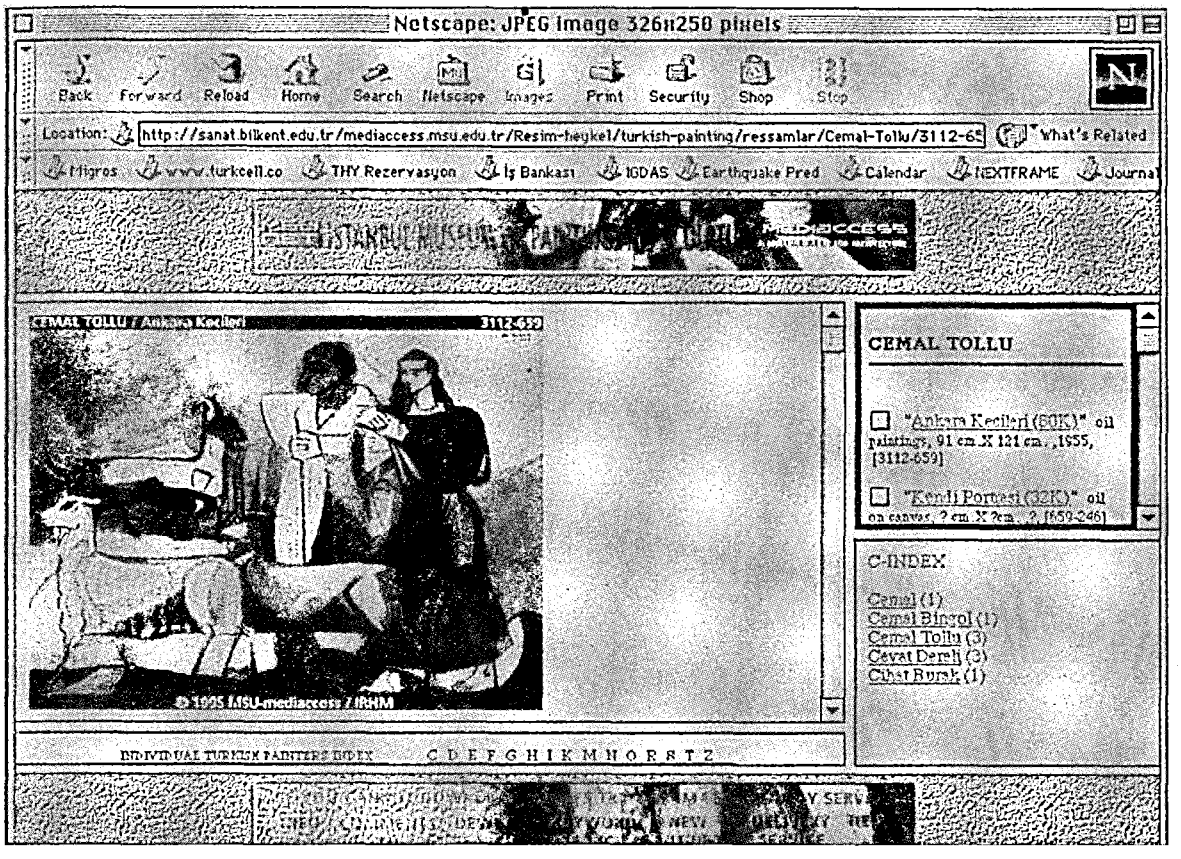
وفى عام ١٩٩٣، بدأ استخدام الإنترنت فى تركيا بإنشاء أول موقع لمتحف فنى بالإنترنت، وهو متحف اسطنبول للتصوير الزيتى والنحت، الذى أسسه كمال أتاتورك فى ١٩٣٧. (mediaccess.msu.edu.tr/services/irhm-2.5/IRHM-2.5.html) . وكان هذا أول موقع فى العالم يستخدم هيئة البانوراما المتفاعلة (الواقع الافتراضى للأمن السريع QuickTime Vertual Reality)[٢]، ليعرض ستة عشر تمثالا، ويبرز ٢٦٩ رسومات زيتية فى شكل لوحات فوتوغرافية ساكتة (JPEG). وقد توافق إطلاق هذا الموقع مع أحد مواقع الإنترنت الافتراضية الهامة، وهو مشروع متاحف الإنترنت الذى أنشأته مدرسة المهندسين فى باريس (metalab.unc.edu/wm/).

ولم يركز البحث فى مشروع متحف اسطنبول للتصوير الزيتى والنحت (IMPS) على كيفية تقديم المتحف إلى العالم فحسب، بل ركز أيضا على كيفية تقديم المعلومات فى بيئة إنترنت على أفضل وجه، حيث تمت دراسة مختلف نماذج التوثيق، وتصميم البيانات، ثم اختير فى النهاية معيار «ديوى» للتصنيف كأكثر النظم ملاءمة، ولا سيما بالنسبة للاستخدام الأكاديمى، رغم ما ثبت من أنه



صفحة من موقع مشروع قصر توبكابى على الإنترنت (١٩٩٠).

ترجمة: محمد البهنسى



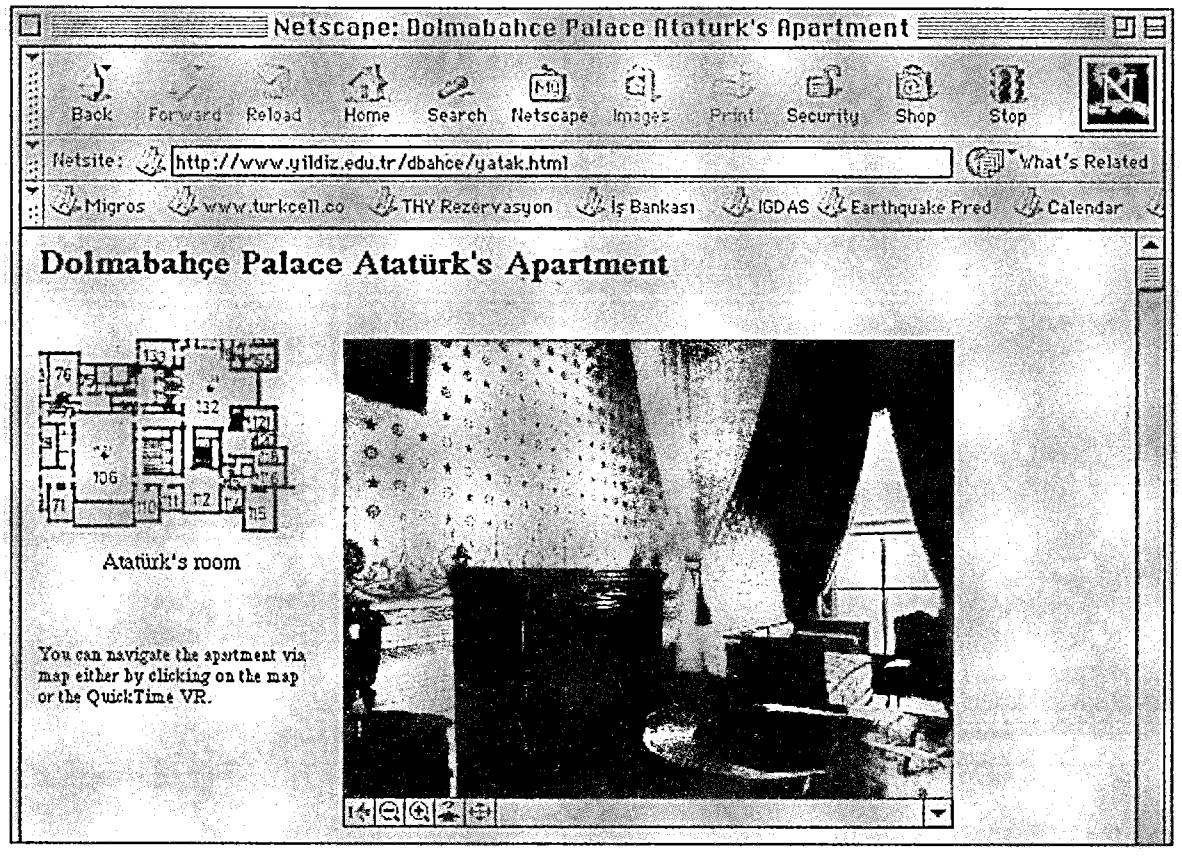
صفحة من موقع متحف اسطنبول للتصوير الزيتى والنحت على الإنترنت (١٩٩٥).

نظام أقل إرضاء لعامة مستخدمى الإنترنت. وكان هذا المشروع مشروعا بحثيا أجرى فى جامعة ميمار سينان بأسطنبول، وكان أول متحف تركى بالإنترنت، وأول موقع بالإنترنت أنشأه مصممون أتراك متخصصون فى الرسوم والوسائط المتعددة. وقد استحوذ على اهتمام كل من مخططى الاتصالات، والجمهور التركى، ممهدا بذلك الطريق أمام مشروعات فنية متعددة الوسائط، وتصميم المواقع فى الإنترنت على نحو احترافى فى تركيا. وفى خلال هذه الفترة أصبح عدد من الأقراص المبرمجة أعمالا رائدة فى كل من تصميم الوصلات البينية interface، والمحتوى: «الموطن فى الأناضول»، و«من الماضى إلى الحاضر»، (وهذا متعلق بمؤتمر الوطن الثانى)، و«مائة من الأفلام التركية الشهيرة» (احتفالا بالعيد المئوى للسينما)، و«التصوير الزيتى التركى»، و«الشعر التركى».

وفى عام ١٩٩٦، انطلقت أول مجموعة فنية من المقتنيات الخاصة على الإنترنت، وذلك بإنشاء موقع مخصص لمجموعة سابانشى فى التصوير الزيتى والنحت، وهى المجموعة التى تخص شكيب سابانش رئيس مجلس إدارة شركة سابانشى القابضة، وهى واحدة من أكبر الشركات فى تركيا (www.sabanci.com.tr/sergi/index-c.html).

وعلى الرغم من أنه تصميم بينى بسيط، وقد يعتبر دليلا موجزا للكتاب الذى يحمل نفس الاسم، فإنه حظى بالكثير من الملاحظات والمقالات النقدية الإيجابية. ثم تلاه فى عام ١٩٩٧ إثنان من المتاحف الخاصة الأخرى، وهما متحف رحمى كوش (www.rmkmuseum.org.tr/english/index.htm)، ومتحف سادبيرك هانم (www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/english/main/from-corporate,html).

وفى نفس العام، أبدى العديد من صالات العرض الفنية التركية اهتمامها بهذا الوسيط الجديد. ومن ثم، شرع مركز بورسام للثقافة والفن فى عرض وأرشفة جميع معروضاته على الإنترنت (www.borusansanat.com/e-tanitim.htm)، وبذلك يتمكن الباحثون من الوصول إلى أعمال الفنانين الأتراك خلال العقد الماضى. وكان ذلك العام عاما مثمرا أيضا بالنسبة للمتاحف



منظر على الشاشة لشقة كمال أتاتورك فى موقع قصر دولمابابس على الإنترنت (١٩٩٨).

الافتراضية التركية مع الدراسات المستفيضة فى قواعد البيانات التى يمكن الوصول إليها من خلال الإنترنت. وفق قاعدة بيانات «تاى» واحدة من أوسع وأشمل قواعد البيانات، وبدأت نشاطها فى ١٩٩٣، ثم ربطت بالإنترنت فى عام ١٩٩٧ (tayproject.org/enghome.html)، وتعرض هذه القاعدة حوالى ٢٠٠٠ تحفة فنية عثر عليها فى المواقع الأثرية التركية فى هيئات ثنائية وثلاثية الأبعاد، كما تتيح للمستخدمين البحث حسب الرسم والنوع والفترة والمكان.

ولقد تحقق تحويل موقع صغير بالإنترنت إلى متاحف افتراضية بمساعدة الأدوات التى يسرت إنتاج عروض تفاعلية وثلاثية الأبعاد، وسرعان ما اتخذتها المتاحف التركية. وقد بدأ قسم تصميم الوسائط المتعددة وقسم الدراسات المتحفية بجامعة بلديز الفنية، البحوث التى مكنت من مشاهدة غرف الحريم فى قصر توبكابى (www.yildiz.edu.tr/topkapi/)، وغرفة أتاتورك فى قصر Dolmabahce، (www.yildiz.edu.tr/dbahce/)، ومتحف رحمى كوش (www.yildiz.edu.tr./RKM) فى هيئة الواقع الافتراضى السريع، وهو تصميم تضمن الرسومات المتعامدة، والعروض التفاعلية، مما يتيح للمستخدم أن «يتجول» خلال المتحف بسهولة، وذلك بالنقر على أزرار خطة أو مسقط أفقى أو مسقط رأسى، وكذلك على البانوراما المتفاعلة.

ومع نهاية عام ١٩٩٨، فإن نفس الفريق البحثى، الذى يعمل على أساس افتراض أن مفهوم المتحف الافتراضى لايحتاج إلى الارتباط بمكان مادى فعلى، أنشأ المتحف التركى التفاعلى (interactive.m2.org). وقد أقام هذا المشروع–الذى كان هدفه الحقيقى هو تقديم الفن والثقافة التركيين فى إطار عملية تاريخية– قاعات فنية افتراضية، ومكتبات إلكترونية، ذات مقالات مرجعية أصلية، كما قام بنشر أنباء الفن التركى يوميا. كما تم عرض المعارض المخصصة للحضارة الأناضولية، والفنانين الأتراك المعاصرين، والتصوير الفوتوغرافى التركى على الإنترنت، مع خمسين مقالا مصاحبا. وقد حظيت هذه

المبادرة بمساندة شركات خاصة كثيرة، ورحب بها الجمهور والمتخصصون ترحيبا حارا.

وهكذا، فإن مشروع المتحف الافتراضى التركى قد استكمل حتى الآن عددا من المشروعات المشتركة فى أربعة مجالات رئيسية: كتيبات تتضمن معلومات عامة عن المتاحف الفعلية، ونسخا من الأقراص المدمجة للمتاحف، وقاعات العرض، ومتاحف افتراضية نظرية ليس لها وجود فى الحياة الواقعية. ومع ذلك، فإن الكثير من هذه المشروعات كان محاولات تجريبية وفردية، باعتبارها مشروعات بحثية جامعية، أو مستهدفة متاحف الشركات الخاصة، ولا تشمل جميع المتاحف التركية الخاضعة لإدارة الدولة. ولايزال المشروع المسمى شبكة كامو Kamu-Net، والذى يستهدف تغطية جميع الآثار والمتاحف والمؤسسات العامة التركية، فى مراحله الأولى، وليس فى الإمكان التحدث عن خطة شاملة من جانب الحكومة للتمكين من الوصول إلى المحفوظات التاريخية من خلال الإنترنت.

ومع ذلك، وطبقا لتقرير المرصد المسموع المرئى الأوربى لعام ١٩٩٨، فإن القطاعين العام والخاص فى تركيا يبديان اهتماما متزايدا بمشروعات الوسائط المتعددة، كما تعتبر الدولة متمتعة بمجال من أسرع مجالات الوسائط والاتصالات نموا وتزايدا. ولهذا السبب، فإنه يمكن الاعتقاد بأن ما بدأ فى مجال المتحف الافتراضى التركى سيظل مستمرا فى السنوات القادمة. وكانت خطة نقل ٥٠ مليون وثيقة عثمانية إلى البيئة الإلكترونية والإنترنت فى أوائل عام ٢٠٠٠ أقوى دليل على هذا التطور.

الملاحظات

١- انظر أ. أنيس سيتين، عمر جبريل، أحمد هـ توفيق، «متحف قصر توبكابى»، مجلة المتحف الدولية، عدد ٢٠٥.

٢- الموقع الافتراضى السريع QuickTime Virtual Reality، هو تكنولوچيا ارتاده لأول مرة شركة «حواسب آبل»، وهو يسمح بالتفاعل مع الصورة، حيث يستطيع المشاهد أن ينظر إلى أعلى وأسفل، ويمينا ويسارا، بل وإلى الخلف أيضا، مع التحكم فى الحجم تكبيرا وتصغيرا. ■

قاعة ڤيينا للفنون-مستقبلها فى حى المتاحف

بقلم: جيرالد مات

Gerald Matt

يقول «جيرالد مات» المدير الإدارى لقاعة ڤيينا للفنون فى هذا المقال: «لن يعود المشهد المتحفى فى ڤيينا هو نفس المشهد كما هو- بل إنه سيكون أكثر إثارة، وأكثر جاذبية، وأكثر تنافسية وفقا للمعايير الدولية». وهو يقدم فى هذا المقال القرارات المعمارية والفنيةالتى دخلت فى مفهوم قاعة الفنون فى حى المتاحف، كما يناقش الدور الذى ستقوم به القاعة، لا سيما بالنسبة للفن الحديث فى ڤيينا، حيث يكون لها «شىء كالشهاب فى بيئة من تراث البارون والجلال التاريخى».

حى المتاحف

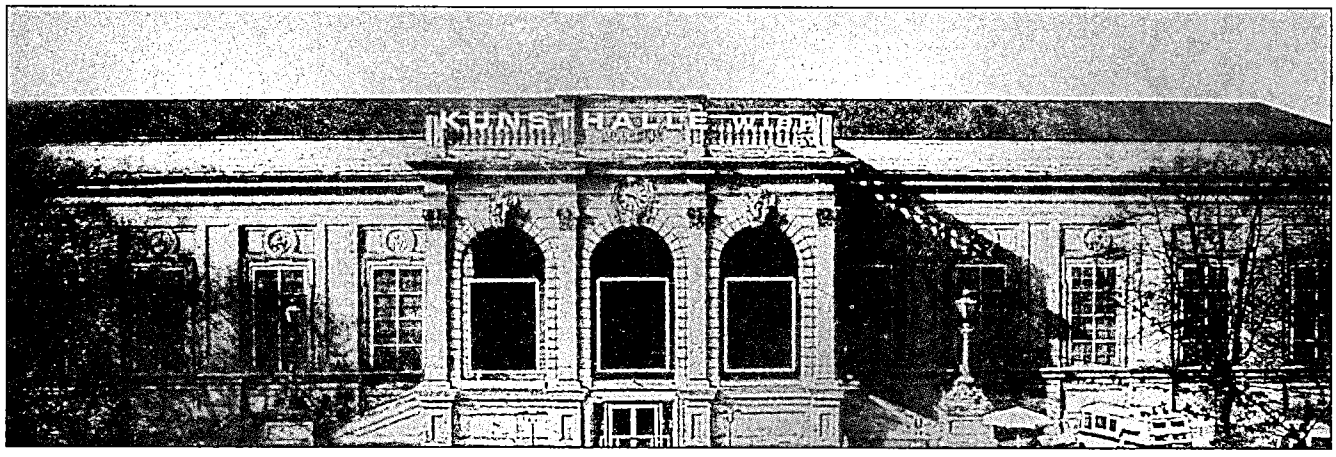
إن أى متحف، حتى عندما يقدم تغيرا لمعروضاته، هو أساسا هيئة لإدارة مجموعته ومحفوظاته الخاصة به، والتى تجعله بداهة لا متزامنا إلى حد ما مع اليوم الحاضر. والتثقيف والصيانة والعرض هى مبادئ للفن أو اتجاهات فيه، تقدم بالضرورة حالة عتيقة لشئون اجتماعية وفنية. فالمتحف هو، على حد قول هانز بيلتينج «رمز لمكان لا يتغير وزمن متوقف». وعلى الرغم من ضرورة هذا الوضع وأهميته بالنسبة لحى للمتاحف، فإنه يحتاج بالقطع إلي أن يكمله ما يتعين أن تقدمه قاعة للفنون. فأى قاعة للفنون وكما نفهمها- متزامنة مع عصرها وتوافقه. فهى تمثل ما يجرى وتعلق عليه من حيث هو كذلك. وإن أية قاعة للفنون، وهى ترسم خريطة عصرها، إنما تهيئ الأشياء وتقدمها للتقييم والمناقشة، كما تثير عمدا تصادم أو تعارض أوضاع متنافسة. فهى لا تقدم تاريخ الفن، وإنما هى تسهم فيه، إذ أن شغلها الشاغل ليس الخلود أو السرمدية والثبات المتجمد، وإنما الإسهام النشط والفعال فى الحياة الثقافية لعالم اليوم. وهذه هى السياسة المبرمجة التى ستنتهجها قاعة الفنون مع إصرار أكبر على موقعها الجديد فى حى المتاحف، حيث تقدم برنامجا دوليا عابرا للحدود، الفن بين «خطوط حدود الأنواع الأدبية» على حد تعبير أدورنو، وهو برنامج يتميز بالمحلية وإدراج مجالات مختلفة للحياة فى بيئة من المرجح أن تجتذب نفس جمهور الشباب مثلما كان يحدث من قبل.

ومنذ أبريل ١٩٩٨، فإن ما كان يعد مسألة مفهومة، وتخطيط ومناقشات وخطط مهملة، وخطط معدلة، على مدى الخمسة والعشرين عاما الماضية، قد أصبح فى النهاية حقيقة واقعة فى خضم آلات وعمال الإنشاءات. وإن حى المتاحف، باعتباره أحد أهم المشروعات فى السياسة الثقافية للجمهورية النمساوية الثانية فى مستهل الألفية الجديدة، ستوفر مكانا لتقديم وعرض الفن الحديث، وسيكون هناك تركيز خاص على الإسهامات النمساوية ابتداء من البدايات التاريخية حتى الاتجاهات المعاصرة فى جميع الفنون، المرئية والسينمائية والعمارة والمسرح الحديث، والأشكال الجديدة الناجمة عن عبور وزوال الحدود النوعية بين الفنون.

ولن يدار حى المتاحف «كجهاز معارض» مركزى، وإنما كطائفة أو اتحاد لمؤسسات ثقافية تشترك في هدف عام، وفى الوقت ذاته تدخل فى منافسة صحية وشريفة مع بعضها البعض. وسيقوم «متحف الفن الحديث» (الخاضع لإدارة الدولة بالتعاون مع مؤسسة لودڤيج، والذى يقدم مستجدات وتطورات الفن الحديث حتى اليوم)، و«متحف ليوبولد» (وهو مؤسسة تضم مجموعة تركز على الفن الحديث النمساوى الكلاسيكى)، بأن يعرضا أساسا الفن الحديث العريق من النمسا ومن الخارج بينما ستكون قاعة ڤيينا للفنون مخصصة كلية لأكثر الفنون والثقافات معاصرة. وبالتجاور مع مسرح المدينة، الذى يستخدم أساسا لعروض مهرجان ڤيينا ومهرجان الرقص ومهرجان ڤيينا السينمائى، فإن قاعة ڤيينا للفنون ستقدم برنامجا حيا متعدد الوسائط، ومتداخل الأنواع، كما أن مركز الهندسة المعمارية، ومتحف الأطفال سيضفيان المزيد من الحيوية على هذا المزيج الثقافى.

وليس تاريخ حى المتاحف مجرد قصة الجدل السياسى، وليس مجرد ملهاة فى مسرحية مواقف كوميدية، وما يصاحب ذلك من المناورات التعويقية المعتادة، وإنما هو فى المقام الأول تاريخ لجهد متواصل ومثابر،

ترجمة: محمد البهنسى

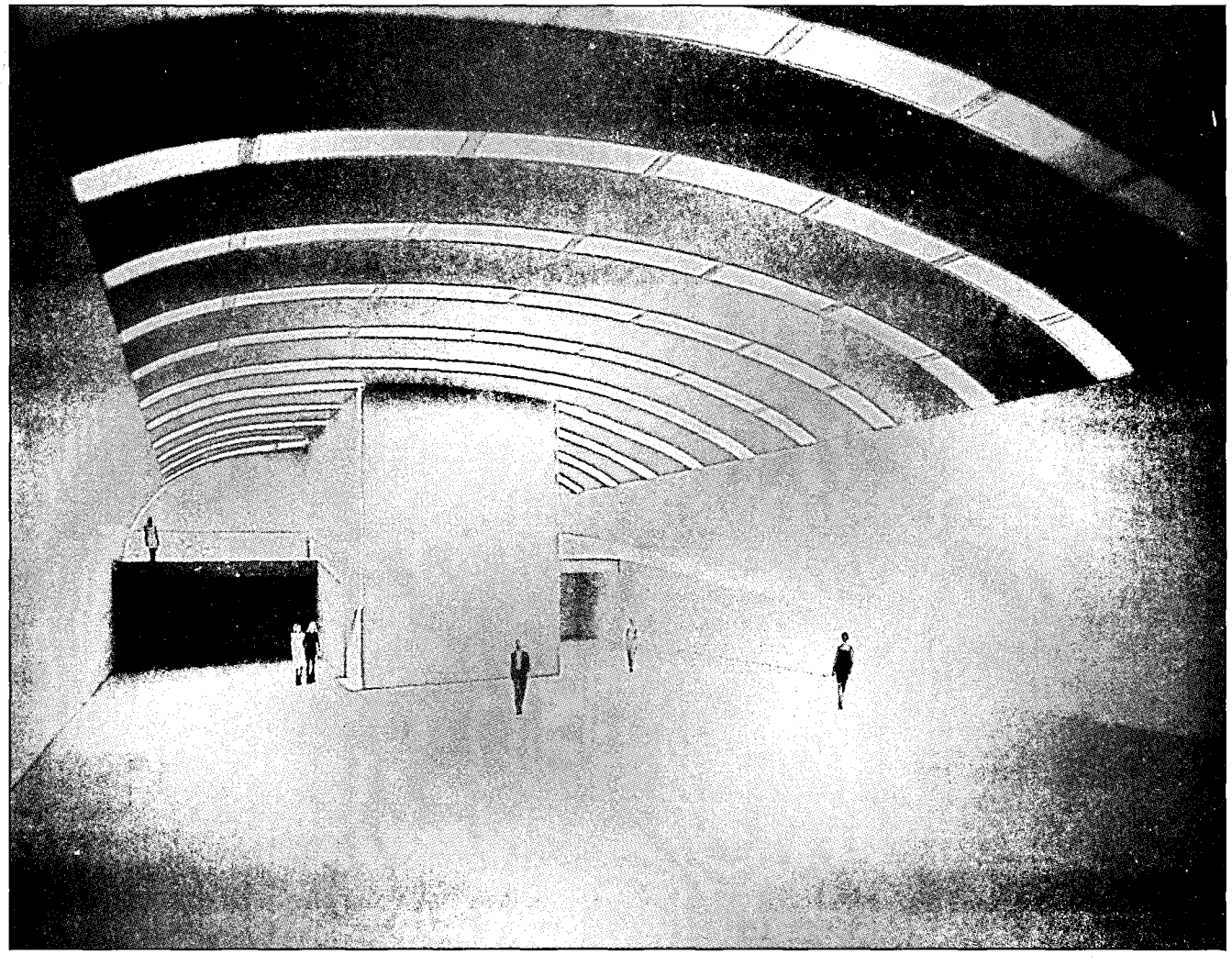


تاريخ لأفكار كثيرة جيدة وتفان شخصى، وتعديلات مدروسة جيدا فى الخطط، واللازمة عى مستويات متعددة، وليس لمجرد أن هذا المشروع قد استغرق وقتا طويلا فى وضعه وتطويره.

وبصفتى صديقا ومناصرا لحى المتاحف، فإننى أعتبر نفسى من بين هؤلاء الذين كانوا فى أصعب وأحرج ساعات المشروع، على وشك التخلى عن الموضوع كله. وإنه لمن اليسير أن ينسى المرء أن المشروعات الواسعة النطاق بمثل هذه الأبعاد المعمارية، والأهمية الثقافية، تستغرق وقتا طويلا، وتثير الاحتكاك. فالنقاش والجدل مرحلة طبيعية فى إنضاج وتطوير فكرة ما، أو مشروع ما، وإن الوقت هو الذى يقتصر ويمكن من إجراء التعديلات العملية والوظيفية لتحويل المشروع وتطويره من مرحلة القصور إلى مرحلة التنفيذ العملى. أما عن الأهداف والأغراض النهائية للمبنى، والمتطلبات الإنشائية، فإنه لم يكن من المقدور تحديدها تحديدا أكثر وضوحا، إلا فى سياق ما كان مرحلة طويلة للتخطيط . وإذا كان المهندسون المعماريون لحى المتاحف قد تعرضوا للنقد من جانب بعض «أصدقاء» المشروع لرد فعلهم العملى والمرن بالنسبة لتوجيهات التخطيط (والقيود التى فرضها مكتب صيانة الآثار التاريخية)، فإن للمرء أن يستمع إلى الناقد المعمارى ديتمار شفاينر الذى قال: «إن المهندس المعمارى ليست مهمته وضع البرامج، وإنما مهمته هى الاستجابة لها».

وقد شغل عدد من الأنشطة الثقافية أماكن معاصرة فى مجمع المتاحف فى الوقت الذى كانت فيه المناقشات المتصلة لاتزال مستعرة، بينما نجد أن مؤسسات أخرى، مثل مركز الهندسة المعمارية، ومتحف الأطفال، وقاعة الفنون بصالة معارضها الثانية، قد أسهمت بإضفاء سمة ثقافية تبدو خالدة ودائمة على قصر المعارض، الإصطبلات الامبراطورية سابقا، وبذلك استقر فى وعى الجمهور بأنه مجمع المتاحف. وأما عن تحول وتغير مهمته الوظيفية، فإن ذلك مرتبط– كما يدل تاريخ مجمع المتاحف بوضوح– بتحول وتغير الأفكار والمبادئ العامة. ومن ثم، فقد كان من بين الأهداف الرئيسية التى سعيت إليها بالنسبة لقاعة الفنون، هو تحديد الموقع المخطط «لقاعة الفنون الجديدة» بحيث يكون مكانا حقيقيا، بالمعنى الذى يقصده «فوكو» Fouchault، وإنشاء مكان ثان لمعارض مؤقتة لقاعة الفنون كأمر واقع فى حى المتاحف فى عام ١٩٩٦. وبعبارة أخرى، إن من ينجح فى استثمار الأفكار والمبادئ ذات المعانى

منظر لواجهة قاعة الفنون، ڤيينا.



نموذج مصغر لقاعة الفنون من الداخل، ڤيينا.

الإيجابية، يكتسب مصداقية على أرض الواقع. ويشهد بذلك الانتفاع بقصر المعارض انتفاعا ثقافيا. وأخيرا، فإن حى المتاحف يجرى تحقيقه الآن.

وفى هذا الصدد، يجدر بنا أن نذكر قول ڤيرنر هوفمان بأن مشروع حى المتاحف يسير الآن على ما يرام، متجاوزا حدود فلسفة المتاحف النمساوية التقليدية، التى اعتادت التركيز على ما هو «أكاديمى، غريب إلى حد ما». فبدلا من ذلك، فإن حى المتاحف كما يقول هوفمان: «يجب أن يكون تحديا بحق، وأن يكون مثيرا بحق». ومع ذلك فإنه يجب أن يهيئ أساسا فرصة لمواجهة نشيطة وفعاة مع الفن فى عصره، فرصة للاستجابة مع التطورات الفنية على مختلف المستويات المتنوعة، وأن يفعل ذلك فى تفاعل مستمر مع الجمهور، وربما مع نوع جديد ن الجمهور. وإن هناك شيئا واحدا مؤكدا وهو: إن حى المتاحف الجديد سيوفر لڤيينا مركزا ثقافيا جديدا.

التصميم المعمارى لقاعة ڤيينا للفنون

يقول رونالد چود: «إن الأشكال التى توضع لتراثها وتتجاهل الوظيفة هى أشكال سخيفة ومضحكة».

ومن ثم، فإن الحل المعمارى لإقامة قاعة الفنون فى مبنى جديد مستقل عن ساحة المدينة، ومتاخم لها، وهى ساحة ركوب الخيل الداخلية سابقا، أمر له مغزاه ومعناه لكل من المشروع ككل، وسياق السياسة الثقافية فى ڤيينا. فإن عدم إدماج ساحة ركوب الخيل، والتى كان يجب حسب خطط سابقة إعادة بنائها لتتحول إلى رواق للمجمع بأسره، وتحتفظ بوظيفتها الناجحة كمسرح أو ساحة لمهرجان ڤيينا، سيعزز الانتفاع من ذلك تعزيزا هائلا «خلافا للقاعة المتعددة الوظائف التى لم تكن مجدية». وسيحد الترابط المعمارى لكل من المؤسستين «قاعة الفنون والساحة أو المسرح» رواق مشترك ومرافق أخرى مثل مقهى قاعة الفنون ومتجر متحفى، وكلها مفتوحة للجميع. وفى الوقت الذى تحتفظ فيه كل مؤسسة منهما بهويتها الفردية وشخصيتها وخصائصها الفردية، فإن التداخل المعمارى استهدف تحقيق أقصى ما يمكن من التكامل. ومن ثم، فإن الهدف الشامل يظل كما هو: وهو وضع خطاب ڤيينا الأساسى فى الفنون البصرية والأدائية المعاصرة فى بيئة، أو وسط معمارى ذى شهرة دولية.

ويدل مبنى قاعة الفنون الجديد على الانتقال من المأوى المؤقت فى كارلسپلاتز، والقاعات المؤقتة فى قصر المعارض القديم إلى مبان دائمة مستوفية لكافة الشروط الفنية، وشروط الصيانة والمحافظة. وهذا يحدد أيضا بداية مشاركة «مستمرة على مدى الحياة» بين قاعة ڤيينا للفنون وحى المتاحف. وكان الاعتبار الأساسى الأول فى التصميم المعمارى هو الجدوى الوظيفية. ولم يكن المقصود هو إنشاء معلم معمارى بارز، أو منظر خلاب وفريد- وإن كان هذا النهج يمكن أن يكون له ما يبرره فى حالة متحفى «بلباو» وروتردام. ولكن كان الهدف، هنا فى ڤيينا، هو تحقيق التكامل فى الجوهر التاريخى للمبنى، والتعاضد والتآزر مع المؤسسات الثقافية الأخرى.

ومن ثم، فإن قاعة الفنون الجديدة، التى صممها المهندسان المعماريان أورتنر وأورتنر، قد استخدمت مفهوم إطار فنى بسيط وعملى، مثلما تحقق سابقا فى حالة الأماكن المؤقتة فى كارلسبلاتز. وهكذا، فإن قاعة الفنون الجديدة تبدو- فى بيئة تتميز بأسلوب الباروك والجلال التاريخى-كالشهاب المتوهج، منبثقا من الطبيعة متألقا وبارزا. وكما أشار الناقد المعمارى ڤالدن، فإن واجهة الجزء الأساسى للمبنى المصنوعة من الطوب الأحمر الطحينى، تنطق «بلغة الصناعة»، ولكنها «تعبر فى الوقت ذاته بسقفها القصير إلى حد ما، وبإيماءة رقيقة، عن الامتداد إلى ساحة ركوب الخيل التاريخية».

ولقد مكنت التجربة السابقة مع برمجة وتنظيم وتنفيذ المعارض بالأماكن المؤقتة فى كارلسبلاتز وحى المتاحف، من التوصل- بالحوار مع المهندسين المعماريين- إلى حل يتفق خصيصا مع قاعة الفنون الجديدة، ويقوم على أساس مفهومنا المكانى والوظيفى، وذلك من حيث تصميم الحجرات والبرمجة، ووضع الميزانية. وفضلا عن ذلك، فإن محاكاة المستقبل تجعل من قاعة الفنون الجديدة مشروعا قابلا للحساب والتقديرات بالنسبة لبلدية ڤيينا، فيما يتعلق بالتنظيم والتمويل والبرمجة.

البرنامج

يحتاج المتحف إلى أن يصبح موضوعا ثقافيا يمثل وجهات نظر مختلفة. فلم يعد التركيز منصبا الآن على عمل فنى مفرد مقدس، بل على أساليب الحياة، واستكناه. العوالم الممكنة التى يبشر بها العمل الفنى، إذ ينبغى أن يكون المتحف مركزا لأنشطة متعلقة بالفن

متنوعة ومتعددة، أى «مركزا للتنشيط الثقافى» (جيانى ڤاتيمو).

وخلافا للمتحف، فإن قاعة الفنون لاتتحمل عبء مجموعة من المقتنيات الدائمة. وهى ليست أشبه بساحة أو منتدى لبحث المشكلات الجارية. وإذا كانت ترتد إلى استعادة أحداث سابقة، فإن ذلك يرجع إلى البحث عن شىء أفضل فى الماضى، وإنما إلى النظر إلى الحاضر وإدراكه بالتطلع إلى ماوراءه. إن معظم ما جربه الفنانون فى ستينيات القرن العشرين، الواجهة مع الجسد البشرى، والتحول المجازى للعالم كما هو الحال فى رؤى أركيجرام المعمارية، وتقديس الفن الشعبى لكل ما هو عادى ومألوف، قد تحول إلى سياقات مختلفة، إذ أن الحداثة تلقى بظلالها على تجربة الحياة فيما «بعد» بعد الحداثة. ومن ثم، فإن أنصار مثل هذه الأفكار هم أناس أمثال ماتيو بارنى (الذى عرضت أعماله فى قاعة الفنون فى عام ١٩٩٧/١٩٩٨). و«الكتابة الفضائية» لريم كولاس (وهو ما عرض عام ١٩٩٦)، ثم پيپيلوتى ريست (عرض فى يونيو- أغسطس عام ١٩٩٨).

والشىء الوحيد الباقى بعد نبذ الفكرة الميتافيزيقية للزخم الإيجابى فى التاريخ، وبعد التحدى الشامل للقيم التقليدية، هو تحديد منظورات الوجود الإنسانى الرافض بشكل جديد على الدوام. ومن ثم، فإن أية قاعة للفنون تحرك أيضا عنصرا مفعما بالحياة. ومثيرا: وهو ضرورة أن تتغير القواعد المرة بعد المرة، الفن الذى يتجاوز التصوير الزيتى على اللوحات ليمتد إلى الشبكات والشاشات التى لا تومض إلا لتتاشى بعد برهة. ولقد لعب فن الشعب pop art دائما دورا رئيسيا فى عروض ومعروضات قاعة الفنون. فهنا يبرز فن الشعب كحركة تدخلية تواقة إلى تغيير التعريفات الذاتية تغيرا سريعا، كاستراتيچية لقابلية للتغير مثيرة ونابضة بالحياة بالتقابل مع رموز التراث المثقلة بالهموم.

وستواصل قاعة الفنون فى حى المتاحف مهمتها للعمل كمقياس يرسم حركة ونبض تطورات المستقبل فى الفن أو فى المؤسسات الفنية بالمعنى الذى ذهب إليه جيانى ڤاتيمو بفكرته عن «الموضوع الثقافى»، فسوف تكون قاعة الفنون مكانا للمواجهة والتقييم، مما يعكس ثقافات الحياة المعاصرة. فهناك شىء واحد هو المؤكد واليقين، وهو: إن مفاهيم ومبادئ الفن قد تتغير أو تتلاشى كلية، ولكن الفن فى حد ذاته سيبقى ويستمر. وطالما هو باق ويواصل سيره، فإنه سيسعى للتواصل والتفاعل مع الجمهور، وسيحتاج إلى مؤسسات محترفة لتحفيز هذا التفاعل وتنشيطه. وسوف تسهم قاعة الفنون فى حى المتاحف إسهاما جوهريا وبارزا فى ذلك. ■

علم الأعراق: علم للعرض

بقلم: فابريس جروجنت

Fabrice Grognet

«إذا كان علم الأعراق البشرية لديه ما يخبرنا به، فإن الشيء العرقي غالبا ما يظل صامتا من جانبه». هكذا يقول فابريس جروجنت موضحا كيف أن المتاحف العرقية رغم التطور والتغير المستمرين مازالت غير قادرة على العثور على طريقة لتجعل مجموعتها تتحدث عن نفسها. والكاتب فابريس جروجنت هو أحد العاملين في متحف الإنسان في باريس، وهو حاصل على دبلوم الدراسات (العليا) في علم المتاحف من المتحف القومي للتاريخ الطبيعي في باريس، ودرجة الماجستير في علم الأعراق البشرية من جامعة السوربون.

هل في جعبة علم الأعراق البشرية شيء يخبرنا به؟. قد يبدو السؤال غريبا: والعلماء المتخصصون في هذا العلم يتواصلون بصورة علانية في الندوات ولقاءات الإذاعة وعرض التليفزيون. وهم ينشرون الكتب والمقالات، ومعظم ذلك في محاضرات. ولكن ما نوع الجمهور الذي يتوجهون إليه؟.

يجب أن نعترف أن حديث علماء الأعراق البشرية ومعرفتهم عادة ما يكون المقصود بهما دائرة محدودة من الأفراد، الذين يتقاسمون مستوى خاصا من التعليم والثقافة (أقران لهم من رجال العلم، أو هؤلاء الذين اجتازوا مراحل التدريب، أو أعضاء الوسط الثقافي وخبراء «الفنون البدائية» ، وخريجو الكليات والجامعات الذين ينهلون من نبع «الثقافة» ماذا إذن عن فكرة جعل هذا العلم في متناول مدارك «عامة الشعب»، جمهور العامة؟. هل هذا التبسيط للعلم ممكن؟.

إن هناك مكانا واحدا يصلح لتحقيق ذلك ألا وهو المتحف، وعلى الأخص متحف الإنسان في باريس (الذي سوف يعمل كنقطة مرجعية لهذه الدراسات). وهو المتحف الوحيد في فرنسا الذي يعرض الإنسان ونشاطه في كل أنحاء العالم، (بينما متحف الفنون والتقاليد الشعبية يقدم علم الأعراق في فرنسا). والمتحف مفتوح للجميع، والدخول إلى العرض في القاعة حتى بالمجان، وفضلا عن ذلك، فإن وزارة التعليم المسئولة عن المتحف.. تنظم الزيارات للمجموعات المدرسية. وفي ظل هذه الظروف فالمتحف كمرفق تعليمي عام يمكن اعتباره بيئة مثالية لتبسيط علم الأعراق.

وفي فرنسا تتقاسم المتاحف وعلم الأعراق والعلوم الشعبية تاريخا طويلا. وفي الحقيقة فقد بدأ كل شيء عام ١٨٨٥ عندما قررت وزارة التعليم العام في ذاك الوقت أن تقيم متحف أعراق تروكاديرو، مستخدمة المجموعات والمبنى اللذين كانا يخدمان أساسا المعرض الجامعي في عام ١٨٧٨. وفي ذاك الوقت لم يكن علم الأعراق قد نشأ بعد في فرنسا وهي التي كانت قوة استعمارية كبرى آنذاك. وكانت تحتاج إلى متحف يستخدم كخزانة عرض لسياستها التوسعية، ويضع معا في موقع واحد- الأشياء العرقية التي تحت يدها، وهو في نفس الوقت يطابق الحاجة التي استشعرها هذا العلم الوليد، والذي كان في فرنسا، وفي كل مكان آخر في أوربا- يتطلب معهدا خاصا به، والذي لم تكن العاصمة الفرنسية تملكه. ومن ذاك الوقت كان المتحف وعلم الأعراق يتقاسمان مصيرا واحدا. وذلك بفضل عمل القوى السياسية المدفوعة بطموحها، الذي كانت تنادي به لتشجيع التعليم العام كنوع من التبرير الاجتماعي لإقامة المعهد الجديد.

من مصنوعات يدوية إلى قطع عرض

يمكن في إيجاز تحديد ثلاث فترات فيما يتعلق بالطريقة التي تقدم بها المعروضات العرقية.

ففي أثناء الفترة الأولى (من نهاية القرن التاسع عشر إلى ثلاثينيات القرن العشرين)، كان عمل المتحف هو عرض المصنوعات اليدوية في عروض تبرز مجموعات من القطع الخاصة (على سبيل المثال: مجموعات من الأسلحة والأواني الفخارية)، وكان الغرض من هذه المعروضات أن تكون شاملة ومصحوبة بتصنيف قائم على مستوى نشاط الثقافات (من الأكثر قدما أو بدائية إلى الأحدث تطورا ونشوءا). وهكذا أصبحت الصالات والغرف مستودعات للقطع المعروضة كما هي أماكن لعرضها، كما يحدث في المكتبات العامة.

ترجمة: لطيف شوقي

معرض ١٩٦٥، *القطع الممتازة من متحف الإنسان*.

وارتباطا بهذه المعروضات كانت توجد نماذج شمعية تكاد تكون حقيقية، وهى تمثل «الآخر» أى «الإنسان البدائى» قابضا على رمح خشبى. ومثل هذه العروض التى تدين بالكثير إلى السياق الاستعمارى، كما تدين أيضا إلى نظريات النشوء والارتقاء- كانت تجعل من زيارة المتحف شبه «رحلة إلى قلب العصر الهمجى»، كما أوضح أحد الصحفيين فى ذاك الوقت[١]. وبينما كان الغرض الأولى للمتحف هو التعليم، فيجب أن نعترف أنه لم يقدم سوى عرض متواضع فى هذا المجال:

> يوجد فى باريس فى جناح التروكاديرو، متحف غير معروف كثيرا، ولايؤمه سوى القليل لبعد مسافته.. ونحن نأسف أن الروح التى تتوافر بها معلومات عن العرض ليست نابضة بفكرة التعليم التى يجب على المتحف تحقيقها. وهذا ليس كافيا لكى ترص المعروضات فى فاترينات نظيفة. باختصار يجب أن يخرج الجمهور بعد زيارته حاملا درسا ما، ويحتفظ بانطباع دائم عنه[٢].

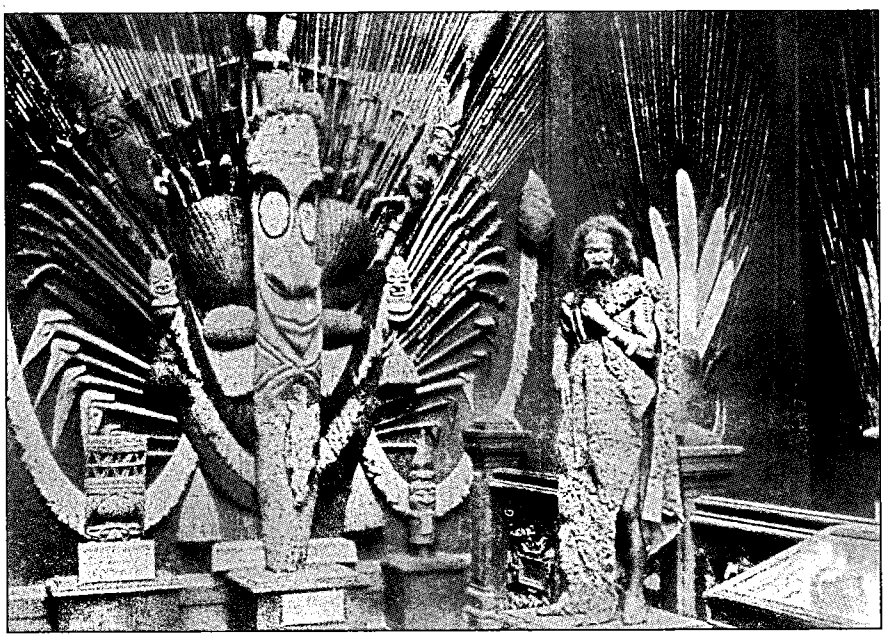
فى الحقيقة إن علم الأعراق البشرية يمثل كيانا معرفيا، يحتاج إلى النمو. وعالم الأعراق المرتبط بدراسته[٣]، لم يكن فى موقع يسمح له أن يقدم معلومات عن أحد المصنوعات اليدوية القديمة التى لم يكن جمعها بنفسه. ونتيجة للتغيرات فى أحد فروع العلم الذى مازال فى مهده، فإن التفاصيل الخاصة بالقطع المعروضة تكون قليلة فقط. ومثل هذا الموقف المرتبط بمتحف جرت العادة فيه على التركيز على عامل الإبهار، وفرضت معروضات لها صفة الغرابة مثل (نماذج- تكوينات ومجموعات من الغنائم التذكارية)، مثل هذا الموقف قد يثير أساسا اهتماما بالنواحى الجمالية فقط لهذه المعروضات، مما يسىء إلى بعدها الثقافى. وفى كل المجالات أصبح الجنس البشرى أحد العروض، أو بدقة أكثر أصبح جزء من الجنس البشرى نوعا من الجاذبية للآخرين. وتتضافر كل هذه العوامل لكى تجعلنا نرى متحف الأعراق البشرية على أنه متحف «الغرابة»، وذلك إذا أرجعنا النظر إلى الماضى، أو «متحف الفن الظاهرى»، لأنه قد لعب دورا فى اكتشاف الفن الأمريكى، الذى كان يتمتع فى فترة ثمانينيات القرن التاسع عشر برواج يعادل الهوس الذى يثار حول الفن الإفريقى فى بداية القرن[٤].

وتبعا لذلك، ومع إضفاء الصفة المهنية لعلم الأعراق، (إقامة معهد الأعراق البشرية عام ١٩٢٥)، أصبح العرض نفسه «علميا» أكثر. فلقد أدخل بعدا تعليميا لكى يجعل الأرواح المتعطشة للعلم أكثر معرفة بالتنوع الخالص للثقافات- هذا الجمهور الذى قد أثارت فيه المستعمرات الفرنسية فضولا نحو كل الأشياء الغريبة والعروض التى كانت تقلد الحقيقة، أو تشبه الحقيقة. لقد فضل عنها جورجز هنرى ريڤيير، الذى تولى الإشراف على أعمال متحف الأعراق البشرية فى عام ١٩٢٨- طريقة للعرض نبذت كل التأثيرات المسرحية. وكانت تزود بصور مأخوذة فى الموقع، والمعروضات تذيل بنصوص يكتبها علماء الأعراق البشرية. وبانشطار المعروضات إلى مناطقها الثقافية،

قام المتحف بعرض هذه المجموعات، وأظهرت البحوث التى قام بها العلماء. وهكذا حقق مرحلة الانتقال من عروض الأشياء العرقية إلى عرض علم الأعراق نفسه. وهذا بدوره شكل ثورة فى العادة التى كان المتحف يجرى عليها، فقد تحولت الصور المتحفية إلى عمل منظور لمشاريع بحوث جارية.

وإلى عهد أقرب، وكنتيجة لاتجاهى الصور المتحفية التى تطورت خلال ستينيات القرن العشرين، صار العرض العرقى يقدم كواحدة من المعروضات، وكعمل فنى أصيل. وبوفود هذين الاتجاهين لم نعد نستطيع أن ندعى أننا نتعامل مع معروضات تركز على علم الأعراق نفسه، حتى لو كان العلماء يقدمون النصوص، ويظهرون الحديث بشكل عام.

ويبرز الاتجاه الأول إعادة تشكيل الحقيقة أكثر تأصيلا من تلك التى قدمت فى القرن التاسع عشر. وأعيد وضع القطعة المعروضة فى سياق من البيئة، أو «الجو» بوسائل تقديم تشعرك «كما لو كنت تعايش الواقع هناك». وهى وسائل تعتمد على إعادة التكوينات فى حجمها الطبيعى فى الحياة، سواء كانت شارعا أو منزلا. وبشكل عام فإن هذه الطريقة لا تحتاج إلى قدر كبير من المادة التوضيحية. وفضلا عن ذلك، فإن محاولة إعادة خلق البيئة قد يعطى انطباعا مبهما بأن هناك شيئا مخالفا للحقيقة. هل يستطيع إعادة التكوين مساعدة الزائر للمتحف أن يحصل على إدراك لأحد الثقافات أوسع مما يحصل عليه زائر عادى قد جاس خلال القرية حقا؟. وفضلا عن ذلك، فإن هذا النمط من التناول يميل إلى تقديم أعداد كبيرة من الأشياء التى شكلت خصيصا للمعرض- مما يلقى بالأشياء التى أنتجت لأغراض الديكور، أو إعادة خلق انطباعات عن النص- يلقى بهذه الأشياء متناثرة مع مصنوعات الأيدى «الحقيقية»، التى ابتكرت لأسباب بعيدة عن العرض المتحفى. ويمكن أن نلاحظ فى المواقع أن الاتجاه للتعميم المتحفى هو غالبا ما يتساوى مع المجتمع العلمى فى



صالة جديدة لمعروضات من كاليدونيا فى متحف تروكاديرو بباريس حوالى ١٨٧٥.

المتاحف التى صيغت فى «جو الديزى لاند».

ويهدف الاتجاه الثانى إلى عرض قطع عرقية فى شكل تجربة فنية منظورة (تحف من متحف الإنسان ١٩٦٥- الفنون البدائية فى معارض الفنانين ١٩٦٧)، ومثل هذه الأساليب من العرض للقطع منفردة لا يصاحبها سوى قليل من الشرح- يمكن وصفها بالأسلوب «الجمالى». ويزداد اهتمام الزائر بعرض القطع الرئيسية منفردة- مما يخلق نوعا من «الصدمة الجمالية»، والتى عادة ما يكون هناك ما يبررها عندما نتذكر مشاعر البهجة التى تستولى على المشاهد.

البعثات والاحتراف المهنى

عندما ننحى جانبا الأبعاد الأيديولوچية والسياسية الكامنة فى أية محاولة لتكوين مؤسسة متحفية جديدة، فسوف تبدو الفترات الثلاث من التصميم المتحفى مشابهة لثلاث مراحل فى حياة المتحف، أو بتعبير أدق، كنوع من النمو التدريجى للمتحف فى وظائفه.

إن متحف الأعراق البشرية فى تروكاديرو قد أسس مبدئيا لكى يجمع الأشياء العرقية التى كانت حتى ذاك الوقت متناثرة. وقد سعى

المتحف– فى المقام الأول– إلى حفظ مجموعة من المصنوعات اليدوية القديمة، التى لم يستوعبها (لعدم كفاية النظرية العلمية). مثلما كان الجامعون لها يحفظونها مع تحفهم فى غرف صغيرة.

وترتب على ذلك أن ثبت علم الأعراق البشرية أقدامه، واحتل عالم الأعراق المحترف موضع الهاوى المثقف، وأصبح فى الإمكان وجود إدراك جديد لنفس القطع العرقية. وشرع التصميم المتحفى فى تطبيق هذا الإدراك الجديد، مع انتقاء قطع طبقا لفروع النظرية أو تفصيلات العصر. وهكذا فإن «المتحف العملى»[٥]. وهو مؤسسة فريدة لعلم الأعراق– أعطى مظهرا رفيعا ودلالة ثقافية لعلم جديد لن يستطيع أى عائق أن يمنعه من الانتشار (خاصة فى مواجهة علم دراسة المجتمعات البشرية البدائية الطبيعى)، وفى نفس الوقت أخذ علم الأعراق يعرض الحقائق الثقافية التى كان محكوما عليها بالانقراض نتيجة للاستعمار.

وقد فقدت بعد ذلك البحوث العرقية تدريجيا اهتمامها بالمصنوعات اليدوية القديمة، وهكذا استطاع العلم أن يثبت أقدامه ويتطور فى المؤسسات التى كانت تعوزها المجموعات العرقية. ولهذا فقد توقف المتحف عن تقديم العلم فى طور النشوء، واستشهد بالأحرى بأساليب الحياة التقليدية، و«ما قبل ظهور الصناعة»، ومن ثم بالماضى القديم للمجتمعات. وهكذا كان العرض يجرى من أجل العرض نفسه، لأنه لم يكن خاضعا لمستلزمات الحفظ مثل (وجود مجموعات احتياطية)، ولا لمتطلبات العرض للعلم (تحول الاهتمام العرقى بعيدا عن المصنوعات اليدوية القديمة ذاتها متجها نحو أسلوب تركيبى)، واكتسب المعرض مسحة من الحكم الذاتى فى مواجهة الحفظ والبحث، وتبعا لذلك سمح لنفسه أن يضيف أو يهتم بدقة أكثر بشئون التصميم للعروض.

ويكشف هذا القياس التاريخى الموجز بوضوح أن تقديم القطع العرقية مرتبط بأساليب التصميم المتحفى، التى تخضع هى نفسها للعلاقات بين البحث العرقى والمتاحف. والأمر الثابت هو الهدف المعلن، ألا وهو تعليم الجمهور بشأن الثقافات الغريبة. لكن هل هذا الغرض– مهما كانت المناداة به واضحة– فإنه يتحقق دائما؟.

وإذا كان فى جعبة علم الأعراق البشرية ما يخبرنا به، فإن الشىء العرقى غالبا ما يبقى صامتا من جانبه. فكيف إذن يمكن أن نجعله يتصل بنا؟. أولا وقبل كل شىء بأن نخلص أنفسنا من العمل الفنى. ويجب على هذا الشىء أن يسكب بعده الجمالى الذى يغزو النفوس[٦]. وبدون رفض الطبيعة الجمالية للشىء نفسه نستطيع محاولة تعريفه فيما يتعلق باستخدامه وبمنفعته، لأنه قبل أن ينتهى به المطاف كقطعة معروضة فى متحف– كان يخدم غرضا معينا، وكانت له حياة خاصة به. ومع ذلك فإن المعروضات الجمالية تعطى عادة معلومة محدودة، وغير واضحة، عن استعمالها فى الماضى. وفى مثل هذه الحالات فالبطاقات الإرشادية عادة لها أربع توجهات وهى: (تعريف القطعة– الإقليم أو المنشأ– الجامع للقطعة– ورقم القطعة). ومن هذه الأربعة الأولى والثانية لهما الفائدة لأغلب الزوار غير المحترفين للمتحف. ويمكن أيضا توجيه الاهتمام للطبيعة غير المعلوماتية لمثل هذه الصياغات، مثل «تمثال صغير لانتروبومورفيك». (مجسم فى شكل بشرى)، «قناع زومورفيك» (حيوانى الشكل)، أو مرة ثانية «طبق صغير من الخشب شبه مقوى». وكل هذه القطع غالبا ما تكون هى التفاصيل الوحيدة التى تستخدم لتعريف المصنوعات اليدوية القديمة.

العرض ليس كافيا

ومع ذلك هل يمكن لمعرض قطع

إثنوجرافية مدعمة بوصف علمى قادر على أن يقدم فهما وإدراكا لثقافة شعوب أخرى، والذى هو الهدف من المتحف العرقى، مثل متحف الإنسان فى باريس؟. والحقيقة أن فهم التوصيف العرقى المصاحب للقطعة فقط هو الذى يمكنها من أن تتحدث عن نفسها. ولكن ما مدى فهم مختلف فئات الزوار للمفاهيم العرقية؟. كيف يتمثل أو يدرك زوار متحف الإنسان مفاهيم مثل «الثقافة»، و«الجماعة العرقية»، «العقيدة»، طقوس العبور، «الأعراف»، «المؤسسة»، «الهوية»، «التثاقف»، «القرابة»، «الأسرة».. وهكذا؟. هذه عبارات كثيرة غالبا ما تستخدم فى مدلولاتها اليومية، والتى سيواجهها الزائر. وعلى مستوى أكثر تأصيلا، ما هو المفهوم الذى يدركه زوار لمتحف الإنسان عن علم الأعراق، كعلم قائم بذاته؟. وهل يدركونه كعلم أم كعمل يجمع بين السفر والمغامرة؟. وهل يحصلون على انطباع بأنهم فى متحف للعلم أم «بالفعل» فى متحف للفنون «العرقية»؟.

إننا هنا نتلمس الأفكار والآراء المسبقة لقطاعات متعددة من الجمهور، لأنه لو كانت هناك فكرة تستحق التحدى، فهى فى الحقيقة فكرة «عامة الشعب»، أو «السواد الأعظم من الشعب». وهذه عبارات مقصود بها توصيف الزائر العادى. والزوار ليسوا «صناديق فارغة» قابلة للتبادل، وتحتاج إلى أن تحشى كاملا بحقائق عن علم الأعراق من أجل أن يتضح الفهم. وعلى العكس فإن كل فرد يحمل أداء وأفكارا دقيقة إلى حد ما، ومحددة اجتماعيا، وأفكارا تحدد رؤيته أو رؤيتها للأشياء، أو «تمثيلا للعالم»، (حيث شعوره أنه الأسمى عرقيا ليس ببعيد). ومع ذلك فمثل هذا التمثل غالبا جدا ما يكون مبنيا على أساس من مفاهيم علمية بالية، ومعلومات كانت قد أخذت طريقها إلى لغة العامة، ومثال ذلك الكلام عن «العرق». ونتيجة لذلك فإن إدراكا سليما لرسالة عرض خاص للصناعات اليدوية العرقية القديمة، يمكن اكتسابه غالبا بالتغلب على الأفكار والآراء المبتذلة، التى كانت تراود الزوار قبل زيارتهم للمتحف. ولنرجع إلى مثالنا عن فكرة «العرق»، كما يدركها «زائر خيالى»، ونحن قد نتعجب للأثر الذى تحدثه نوعية العمل فى أحد المتاحف الذى يقدم الثقافات من مناطق المنشأ، وليست بأسلوب يبرز الموضوع الخاص بها. هل هذا الأسلوب التصورى المتحفى الذى ظل معمولا به منذ الأيام الأولى للعروض المتحفية للصناعات اليدوية العرقية القديمة- هل هذا الأسلوب هو الأفضل ملاءمة لنقل فكرة وحدة الجنس البشرى وسط تنوع الثقافات؟. أو ببساطة أكثر، وفى- تحليلنا النهائى- لماذا يجب أن نضع مبدأين للتصميم المتحفى كلا فى مواجهة الآخر، بينما قد يثبت أنهما مكملان لبعضهما البعض؟. إن الأسلوب الثقافى الخاص بالمنشأ قادر على أن يثير الفضول والعجب، أما الأسلوب الخاص بالموضوع الذى حل محله فى إطار أكثر شمولا، فهو إطار قد يثير التساؤل حول ما يبدو من تفرد أو غرابة عمل معين فى المتحف؟.

وهكذا، فإن المعرض الجمالى، والمعرض

صندوق كامبا الزجاجى من معرض متحف تروكاديرو الذى أقيم فى ١٩٣٤ عن الصحارى. والذى نظم وفقا لمبادئ چورچز-هنرى ريڤيير التى تتخلص من كل التأثيرات المسرحية مفضلا عليها صورا فوتوغرافية التقطت فى أحد المواقع ومدعمة بنصوص كتبها علماء الأعراق البشرية.

التعليمى الذى لم يتم التركيز عليه بطريقة سليمة، يمكن رغم تناقضهما ظاهريا أن يكون لهما نفس النتيجة: ألا وهى عدم توفير بصيرة، أو معرفة أكثر حول ثقافة غريبة. أو الفشل فى تغيير مفهوم خاطئ لتنوع الثقافات. والتحليل النهائى هو أنه لا يوجد تعريف «معجز» لما ينبغى أن يكون عليه معرض المصنوعات اليدوية العرقية. والجدل القائم حول وضع العرض «الجمالى» فى مقابل العرض «العرقى» لنفس المجموعات، أصبح يعتبر من الأساليب التى عفى عليها الزمن، ولايستطيع أى من هذين العرضين أن يضمن إدراكا أفضل لثقافة غريبة.

إن التطور التاريخى للهيكل الشاق للمتحف، والتى أدت إلى احتلال العرض للمنزلة الأولى هذه الأيام، وأيضا إلى تقديم ما يرضى قطاعات مختلفة من الشعب– هذا التطور قد يكون إيذانا بتحول المتحف إلى مؤسسة– حيث سوف نشاهد ظهور مهن ترتبط بالوسط الثقافى (مراقبون عامون للمتحف، وعلماء فى فن المتحف)، بجانب الأعمال المتصلة اتصالا دقيقا بعلم الأعراق البشرية. مثل هذا التحول سوف يؤدى إلى تطور مهنتين وعملين منفردين، لكنهما رغم ذلك يكملان بعضهما البعض: علماء الأعراق البشرية، والعمل الميدانى والبحوث، وما يتم فيهما من ناحية، ومن ناحية أخرى، المصممون ومعالجة الموضوع الذى أجرى النشاط فى مجاله الذى يتعلق بالعروض، وأكثر من هذا التقسيم بين البحوث وبين المتحف، هناك الهدف الذى سوف يصبغ عمل التبسيط فى إطار مهنى على منوال أسلوب العمل العلمى.

نعم، إن علم الأعراق البشرية فى جعبته شىء ما يقوله، ولكن لمن وكيف؟. هذه هى الأسئلة التى على المتحف المعاصر لعلم الأعراق أن يقدم إجابات عنها. ■

الملاحظات

1. N. Dias, *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878–1908). Anthropologie et muséologie en France*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.

2. *La Tribune des colonies*, 24 March 1898, archive of the Musée de l'Homme.

3. In the nineteenth century, the term 'field ethnographer' or 'field ethnologist' had yet to be coined; anthropologists and ethnologists remained confined to their studies, scholars theorizing in a museum context on the basis of travel tales and objects usually brought back from the colonies by missionaries, soldiers and travellers.

4. A. Dupuis, 'Anthropologie et muséologie, un aspect de l'histoire du regard anthropologique', *Œil anthropologique*, No. 8, 1997, pp. 43–57.

5. The idea of the laboratory-museum dates from the early 1930s, when the MET was reorganized; however, the idea would only be fully realized with the simultaneous creation in 1937 of the Musée de l'Homme and the Musée des Arts et Traditions Populaires. This concept of the laboratory-museum boiled down to treating the museum and ethnology as equivalent by combining museum-based activities with research activities. In other words, a new structure intermeshing the activities of collection, research, conservation and display was set up, with the ethnologist as the central figure in its organization. In point of fact, the museum was defined more by its professional scientific dimension than by its cultural and educational dimension. More than a 'laboratory-museum', the institution was a 'museum-laboratory'. See F. Grognet, 'Le "Musée-Laboratoire": un concept à réinventer?', *Musées et Collections Publiques de France*, No. 233, 1999, pp. 60–3.

6. A. Vitard-Fardoulis, 'L'objet interrogé ou comment faire parler une collection d'ethnographie', *Gradhiva*, No. 1, 1986.

الجسور: متحف لعالم يتجه نحو الكوكبية

بقلم: توميسلاف شولا

Tomislav Sola

توميسلاف شولا أستاذ علم المتاحف فى جامعة زغرب، وعضو هيئة المحلفين لجائزة العام للمتحف الأوربى، وفضلا عن ذلك فهو صاحب رؤية خاصة، كما توضح هذه المقالة. وفى كتابه الأخير مباحث عن المتاحف ونظريتها «نحو متحف يقوم على التشغيل الآلى»[1]. يعرض الكاتب آراءه التى تذهب إلى أن المتحف يجب أن يتوافق مع مفهوم الإنسان للتراث، وأن يكون أداة للتطور والخدمات العامة. فالمتحف بالنسبة له، لا يوجد فقط ليعكس شخصياتنا، بل إنه أيضا يزودنا بالبصيرة النقدية التى تمكننا دواما من أن نعيد تقييم الماضى. والمتحف الذى يحلم هو به فى هذه المقالة لم يخلق بعد، ولكنه حلم يستحق أن نشاركه فيه.

تقام المتاحف عادة لتحقق حاجة إلى إنقاذ قيم تتلاشى، ولتثبت وتعزز قيمًا أخرى، أو تكون تجسيدا ثقافيا لطموحات معينة لإحدى الجماعات أو لمجتمع ما. وتؤسس المتاحف على مجموعة هى ثمرة عملية منطقية من بحث ورعاية لهذه القيم التى تمثلها هذه المجموعة. ومع ذلك فالمتاحف نادرا ما تكون تعبيرا عن السياق الاجتماعى نفسه الذى هو فى أشد الحاجة إليها، وهذا هو سبب مشاعر الإحباط المتزايدة طوال قرن من الزمن حول كيفية إنشاء متاحف نافعة للمجتمع بأسره. وبينما تفيض أغلب هذه المتاحف بالروعة، ووفرة المعلومات، فإن القليل جدا منها يكون نبعا للإلهام، والأمل، والتجربة العاطفية العميقة. ولأن المتاحف موجودة فى السوق، فهى تدرك أن السلع التى تعرضها لا تتفق مع الاحتياجات المطلوبة. وهكذا فإن الواجب الذى تلتزم بحمله، وهو تبنى هدف يرمى إلى خدمة التطور، يعتبر وعدا لم يتحقق، وهذا يؤدى إلى تلاشى المصداقية وسيكولوجية مهنية «مستبعدة».

ولهذا فسواء احتجنا إلى «متحف متكامل»، أو «متحف للمجتمع»، أو «متحف لأدوات القتال»، أو «متحف يقوم على التشغيل الآلى»، أو شىء آخر فسيظل السؤال عن كيفية التغلب على القصور فى تقديم منتج قابل للرواج قائما. وعند هذه النقطة يسارع معظم المحافظين بالصراخ ضد ما «فعله ديزنى»، ومع ذلك فإن مديرين ممن كان إدراكهم أدنى للإمكانيات الحقيقية الكامنة فى المتاحف–هم الذين يوقعون البعض فى الضلال. وديل كارتيجى– الكاتب العصامى– هو الذى عبر عن ذلك فى كلمات بسيطة للغاية هى «ابحث عن الحاجة وحققها». فدعنا نبحث عن الحاجة.

إن عادة الابتكار التلقائى للمتاحف هى عادة تثقيفية، ولكنها ليست إلزامية. والمهنة نفسها تستطيع ابتكار المتاحف. ونحن نعيش فى عالم له صبغته الهندسية والإدارية، والمتاحف قد تكون واحدة من الآليات المزود بها العالم لكى يعمل فى أمان، ويحصل على الخصائص الضرورية للبقاء. وعلى نقيض دوائر العمل، لا يجب أن نخترع احتياجات، بل بالأحرى نتتبع أعظم تطلعات الطبيعة البشرية نبلا، وأن نبدع فى أعمالنا لكى نخدم الإنسانية. وإذا كانت مهنة ما تدعى أن لديها الخبرة والبصيرة، والإدراك الكامل لرسالتها، فيجب– على ذلك– أن تكون قادرة على الممارسة الفعالة، وعلى ابتكار وإنشاء المتاحف، حينما وحيثما تستدعى الحاجة إليها. وهذا يتطلب مستوى عاليا من التعاون والابتداع، بل وهذا يتضمن مسئولية اجتماعية–وأهم من ذلك– يتضمن إبداعا.

أما ما يلى ذلك فهو تقديم موجز لمؤسسة شمولية، ومتعددة الأنظمة، تبرز كثمرة تفكير بأعظم أسلوب علمى فنى وإبداعى. وهذه المؤسسة المقترحة، أو بعبارة أفضل، هذا العمل الدائم في مجال التراث المتشعب هو متحف فى حركة دائبة ومتواصلة، قادر على إثارة التأمل مثلما يوفر الترفيه.

لماذا جسور؟ لماذا متحف؟

إن فكرة إقامة جسر هى واحدة من أعظم الأفكار أصالة فى روح الإنسان وعقله، وفى أية حضارة، وفى أية ثقافة. إنها ظاهرة عالمية. ولها مغزى أصيل للطبيعة البشرية على أساس أنها «بنيان يعلو فوق عقبة مثل نهر أو منحدر» (دائرة المعارف البريطانية). والجسور هى من أولى اختراعات الإنسان. وهى بالكاد يمكن النظر إليها ببساطة على أنها عمل هندسى بقدر ما تحمل بصورة حتمية من قيمة مجازية. وحينما وحيثما يقام الجسر فهذا يعنى أكثر من

ترجمة: لطيف شوقى

مجرد بناء. وعلى النقيض من كل عمل إنشائى للإنسان، فإن الجسر دائما هو رمز وجوده يتغير بالتوازى مع الجانبين اللذين يربطانه.

وبعد سقوط بعض الحواجز السياسية، نحن نرى العالم أكثر انقساما عن ذى قبل. فعولمة وتدويل الثقافات تهدد بفناء ثروات هذا العالم، التى توارثناها، فناء ماحقا.

ولأن عالمنا الحالى لا يسترشد بالمبادئ الإنسانية، فقد أصبح عاجزا عن رد الفعل تجاه التهديد، إلا بمصادمات شيزوفرينية، يفترض أنها تسمح بالبقاء للأصلح. ولكن هذه ليست التنوعات المزدهرة التى تتأسس بالتسامح واحترام الآخر، وليست هى أيضا الثروات الهادئة المحفوظة بالإجلال. إن بناء الجسور هو نشاط حيوى فى عالم الاتصال، ولكن نظيره الفكرى ذو أهمية أعظم.

ومازالت كلمة «متحف» تستخدم لكى تستوعب مجموعة من الطموحات الخاصة بالجمع، والدراسة، والحفظ، والتواصل لهوية معينة، وتجربة إنسانية. وهى وسيلة مقبولة فى الحضارة الغربية، ومألوفة إلى حد كبير فى حضارات أخرى. والمتحف فى ذاته ملمح ثقافى. وفى بعض المعانى الأخرى تعطى الكلمة مدلول إطلالة على موضوع معين، على فكرة لم تذهب هباء أبدا. والكلمة اليوم لها اسم لأشياء كثيرة، وتنمو مجالاتها واهتماماتها بشكل مدو. إن دورها فى نمو وعى جديد بشمولية البيئة وتعقيدها، بغض النظر عن الحواجز بين الناس والعلوم، هو الآن واضح، ويجد قبولا من الجميع. وأصبحت الكلمة شكلا خاصا ذا صبغة علمية شعبية، وتجربة فنية، إذ أنها تستخدم قنوات اتصال حسية، وفكرية، وعاطفية.

النتيجة الأولية لهذه المبادرة يجب أن تكون مشروع متحف فريد، له منزلة دولية رفيعة. وإمكانيات هذه الفكرة عظيمة لدرجة أنها قد تصبح نقطة جذب بالمضمون الكامن فيها، ووسائل الاتصال المستخدمة (أشياء أبنية، تصميم، معمار، استخدام مبدع لوسائل الإعلام). ولسوف تكون مؤسسة لها طبيعتها العلمية، ولكنها تقدم كل مزايا التجربة العاطفية المسترسلة على سجيتها.

وهذه التجربة ذات المنظومات المتداخلة والشاملة سوف تستهوى المهندس،والشاعر فى ذات الوقت، والمثقف، والرجل البسيط، والطفل والبالغ. وبهذه الطريقة لن يكون الناتج شذرة من المعرفة المتخصصة تجزئ التجربة حتى يستحيل استيعابها، ولكنها تعرض ثراء الطبيعة البشرية، وجسارة المحاولة الإنسانية، وسيكون هناك مكان وحاجة فى هذه المؤسسة لممارسة القدرة المتواصلة للفن بجانب الاستخدام الضخم للتكنولوچيات الحديثة (من شبكة الإنترنت، إلى جهاز الفيديو، والتصوير التوليفى). وفى تقديم كل أبعاد الفكرة الخاصة بالجسر، وكما هو متوقع فى أيامنا هذه، بل والترحيب الذى سيلاقيه أيضا، فإن مثل هذا المتحف سوف يحول نفسه بصورة فائقة، لأنه نقطة جذب للجمهور ووسائل الإعلام من جهة، ومن هؤلاء الذين يرعونه ويمنحونه الهبات من جهة أخرى. أما من ناحية البنية التحتية، فهذا المتحف لن يختلف كثيرا عن أى مشروع نمطى تنظيمى ومتطور. والهدف دائما هو أن يكون العمل المهنى سهلا والجمهور فى رعاية طيبة، والأجزاء الدقيقة تعمل بسلاسة للمشروع ككل.

ومتحف الجسور يجب أن يكون له معرض دائم، ذو حجم مناسب، ويتكون من تصميمات مبتكرة، ونماذج، وصور فوتوغرافية، ورسوم، ولوحات زيتية، ومشروع وثائقى، ووثائق بصرية وسمعية، وبرامج للفيديو، وأفلام.. إلخ. والكتب، والأفلام، والقصائد والأغانى، واللوحات الزيتية، وكل شىء قد ابتكر ليعكس الجمال والسحر. وحتمية الجسور يجب تقديمها على نحو ملائم. وأن يكون أيضا مكان عرض زمنى ونشط، ليقدم عروضا لقطع بمفردها من المجموعات. وأيضا يكون هناك البناؤون، أو وسائل التكنولوچيا المستخدمة، أو يقدم أيضا شروحا فنية.. إلخ. مثل هذا البرنامج سوف يشمل مواضيع عريضة، لأنه سوف يعالج كل الظواهر التى تنتقل أو تستوعب فكرة الجسر.

وكما يجب على المتحف أن يعمل كمركز

بحوث نشط ومفتوح لكل من يرغب، فسوف يحتوى أيضا على مركز وثائق، ومحفوظات، ومكتبة عامة. ويجب أن نتصور وجود ورشة عمل دائمة، وحجرة اجتماعات عامة للحلقات الدراسية والتجمعات، وأيضا يجب أن يوجد مكان للاحتفالات العادية، والأحداث الجارية. إن الخاصية الجوهرية للمؤسسة سوف تكون بالضرورة توفير وسائل الراحة العامة الملائمة، كما تتوافر فى كثير من المتاحف التى يؤمها الكثيرون هذه الأيام.

رسالة ورمز وبيان

إن التواصل هو عبارة عن بناء جسر للعبور والارتباط معا، والاقتراب أكثر من بعضنا البعض. وفى عالم يتكون من تنوعات لا حصر لها من البشر، فإن تفهم الآخرين، وتقبل أوجه الاختلافات، يعنيان بناء الجسور. وحينما يقع تدمير للعلاقات، سواء كان فى شكل حرب، أو نزاع بين أفراد، أو مجموعات ثقافية، أو مجموعات عرقية، أو مجموعات من الدول، فإن الجسور فى أى شكل لها هى التى تتساقط أولا. والجسور هى مراحل من التاريخ، مثل الميادين فى المدن، حيث أحرزت الانتصارات، وحلت الهزائم بمعاناتها، وتختلف الجسور إلى حد ما عن أى شىء آخر، فهى شهود صامتة ورائعة لمشاعر الحب والأحقاد. والحقيقة أن الحب هو الفكرة المطلقة لجسر يدوم بإنكار للذات. وتقارب أشد.

ويجب أن تقوم رسالة المتحف على انتقاء تصورى للهندسة، والأدب، والشعر، والموسيقى، والفنون التشكيلية، والتمثيل، والمواد السمعية البصرية. ويجب أن يكون المتحف مكانا لقيمة رمزية على نطاق عالمى- احتفالية دائمة غير متطفلة تسمو فوق كل ما هو ظاهر وواضح، وترى أبعد من مجرد مادية الأشياء. ويجب أن تكون الرسالة مجالا نجتازه، ونقطة النقاء للاختلافات، وبيئة تقدم المعلومة- بل وفوق كل شىء- تثير الإلهام. ويجب أن يعبر المكان عن التنوع وصيانته، من أجل التقارب والترابط ببناء الجسور، التى تقر العزلة، وتنكرها فى الوقت ذاته.

والمتحف الدولى للجسور يسمو بنفسه كمؤسسة، ويجب أن يكون موقعا لاحتفالية السلام الدائم، ومركزا لشبكة عالمية من الشخصيات التى تدرك المقدرة الهائلة للرمز، والتى تنشر الإلهام الذى يبعثه المتحف. وفى حالة الإدراك السليم للقوة الرمزية للمتحف، يمكن أن يصبح مكانا تلتقى فيه الأطراف لتتنازع، أو يكون البقعة التى يتجمع ويتواصل فيها عامة الناس، ليدللوا على أن التسامح يحتاج إلى جهد دائم من الجميع، وأن الكل له دوره فى بناء الجسر نفسه. وباستخدام تكنولوچيا المعلومات يمكن أن ينمو هذا بأسرع وأرحب مما نتصوره حاليا.

قضية الحركية

يجب أن يكون موقع المؤسسة فى مكان وظروف منتقاة بدقة، لكى تتتجاوب مع الهدف المرسوم لها. فيجب أن يكون الوصول إلى هذا الموقع ميسرا ومدعوما من جانب السكان المحليين. فإن أية مؤسسة ثقافية وجادة لاتستطيع أن تعيش منفردة بزوارها. كما يجب ألا يكون تقدير دخلها مقصورا على إيرادات شباك التذاكر. وبهذا ستكون هناك فرصة أمام الحكماء والأثرياء لكى يجنوا من ارتباطهم. إن توحيد أوربا على سبيل المثال لهو وسيلة أخرى لبناء الجسور، ووجود أمل فى إمكانية قيام هذه المؤسسة هناك. بالطبع إن امكانية الاقتراح نفسه يفتح آفاقا فكرية هائلة، ويحسن فى الواقع أن نجعل المتحف موجودا فى مكان آخر بطرق عديدة، منها المعرض المرتحل الذى تضيف إليه كل بلد مضيفة شيئا من جانبها.

ومع ذلك فإن هذا المشروع المقترح هو مجرد تخطيط مبدئى يمكن لفريق من ذوى الخبرة الدوليين تطويره. وإذا نحينا جانبا حاجز الأفكار العادية لما يجب أن يكون عليه المتحف، وتجاوزنا هذا الحاجز، كما حدث فى

ظروف أخرى مواتية، فقد توجد مدينة ذات قيادة رحبة التفكير، تعترف إما بهويتها، وإما بطموحاتها فى فكرة الجسور المتصورة أو المبنية، مع تحققها من أن مشروعا من هذا النوع يمكن أن يكون له مصادر كبيرة للسياحة، ومنزلة ثقافية رفيعة. وقد تنظر إليه شركات البناء الكبرى العالمية للجسور على أنه أداة هائلة لم يسبق لها مثيل فى مجال العلاقات العامة.

ويمكن للمتحف أيضا أن يكون له مضامين، وأن يتضمن مدلولات سياسية إذا تصورناه بمفهومه الرمزى. ولو صار تخطيطه بهذه الكيفية فقد يصبح بيانا قويا حيثما يحل ضد جنون الدمار والانقسام. وفى الحقيقة لقد بدأ التفكير فى المشروع منذ عشر سنين مضت، والكاتب الوافد من جنوب شرق أوربا، كان قادرا على ملاحظة تقدم وتراجع الحرب بالسقوط السريع للجسور، وإعادة بنائها ببطء. ومنذ ذاك الوقت اجتمعت جماعة دولية صغيرة من الأصدقاء المهنيين حول فكرة المبادرة. وبعد كل تبادل للأفكار كانت إمكانات المشروع تزداد نموا، ولكن الشروع فيه كان يتطلب وسائل التمويل والدعم. ولقى المشروع تشجيعا من جانب هيئات كبيرة، ومؤسسات مشهورة، وأشخاص من ذوى المراكز الرفيعة. وكثيرون سوف يشاركون ويدعمون الفكرة. ومع ذلك فليست هناك هيئة أو مؤسسة، أو أحد من المشاهير الذين اتصلنا بهم حتى الآن، استطاع استيعاب مثل هذا المشروع الطموح الذى ليس له نظير. إن الدعوة الدائمة إلى كل بناة الجسور من أى نوع، والذين يمكن أن ينصحوا، ويساعدوا، ويقترحوا فى إيجاز، وأن يتفهموا ويقدموا معونتهم لتحقيق هذا المشروع، هذه الدعوة مازالت مفتوحة. وإذا برز المشروع على ظهر الوجود يوما ما، فسيكون ذلك بفضل معونة مجلة المتحف الدولى، التى هى نفسها تمثل جسرا يربط أصحاب الخبرة المهنية الخاصة بالتراث فى كل أنحاء العالم. ■

هامش

١– راجع مطالعات الكتب فى مجلة المتحف الدولى، العدد رقم ٢٠٥ (جزء ٥٢، رقم ١، ٢٠٠٠).

المتاحف والتراث: قضية جوهرية فى تقرير اليونسكو عن الثقافة العالمية لعام ٢٠٠٠

بقلم: ايزابيل ڤينسون

Isabelle Vinson

الانضمام إلى «مجتمع المعلومات» يمثل قضية حرجة للمؤسسات الثقافية. وربما بصفة خاصة للمؤسسات المعنية إلى حد كبير بالتراث الثقافى الحقيقى الضخم، ألا وهو المتاحف. ومنذ لاح فى الأفق اهتمام الجماهير بشبكات الإنترنت للاتصالات، أخذت المتاحف تلعب دورا فعالا فى ثقافة العقل البشرى بمقارنته بالآلات الحاسبة، ودارت المناقشة عن المتاحف أساسا حول مجال نوعيات المواقع خلال السنوات القليلة الماضية، ولكن من المهم مستقبلا أن نتذكر دور المتاحف الرئيسية فى المعرفة الثقافية بطريقة تشمل أنماطا أخرى من المحتوى الثقافى.

أصدرت هيئة اليونسكو حديثا تقرير الثقافة العالمية لعام ٢٠٠٠ مواصلا البحث الذى بدأ فى التقرير السابق (تقرير الثقافة العالمية عام ١٩٩٨). ويقدم التقرير الحالى مسحا عالميا للاتجاهات الثقافية الرئيسية، والتى يؤسس عليها سياسات جديدة. والعنوان البديل وهو: التنوع، والصراعات، والتعددية، يبين بوضوح أنه موجه نحو تحليل لمشاكل معاصرة، أكثر منه تجميع وصفى لبعض المواضيع. ومع ذلك وبينما العالم يستمع إلى افتتاحية رائعة للاحتمالات الثقافية خلال وسائل الاتصالات، والسفر، وتشغيل الشبكات، فإن عددا ضخما من الصراعات القائمة الآن يدور حول قضايا ثقافية، إذ يود الناس أن يشاطروا، وأن يتمتعوا بكل أنواع الإبداعات الثقافية العالمية، بل ويحافظوا أيضا على هويتهم. والرموز الخاصة، باختلافاتهم الثقافية. والطريقة التى تنتمى بها الجاليات والجماعات الثقافية إلى تراثها الثقافى- المادى وغير المادى كليهما- هذه الطريقة تعكس هذا التناقض.

لذلك فإن التراث الثقافى والمجموعات المتحفية مازالت تحتل صدارة التقرير، وموجهة مباشرة إلى قسمين منعزلين: وهما الجزء الثالث تحت عنوان «الخطط الثقافية والتراث الثقافى»، والجزء الرابع: «وسائل الإعلام الجديدة والمعرفة الثقافية»، وكلما تقدم العمل فى التقرير اتضح أن من الأمور الهامة تكملة هذه الأجزاء بمشروع واقعى يركز على التراث الثقافى والتكنولوجيات الخاصة بالمعلومات والاتصالات، التى تعطى توجيهات «لأفضل الممارسات».

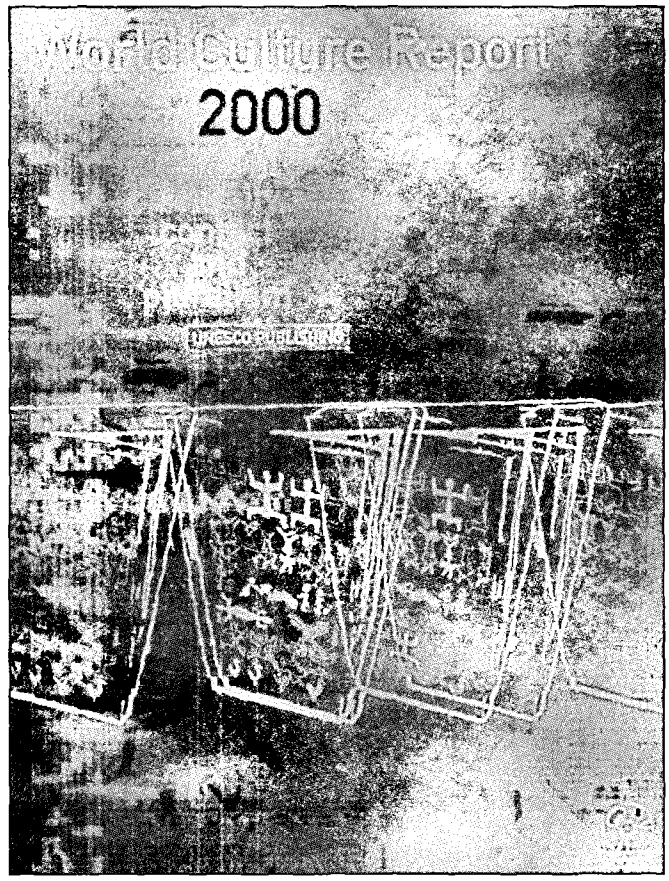
وهكذا فقد تقرر ضم قرص مدمج تحت عنوان الدليل الألفى لمصادر الثقافة على الشبكة، وهذا يحتوى على حلقات مباشرة لنوعين من مواقع الشبكة: **مواقع الشبكة المتحفية ومواقع شبكة إدارة التراث**. ويهدف القرص المدمج إلى تسهيل وتدعيم احتمالات الدخول على مختارات جوهرية عن مصادر التراث لكل عضو فى المجتمع العالمى، بينما تقوى طاقة تكنولوجيات المعلومات والاتصالات لتنمية التنوع، والمحتويات الثقافية، والاشتراك فى المجتمع المعلوماتى. وقد كشف المشروع عن مدى الثراء في الأفق الثقافى الظاهر على الشبكة، وجودة المعرفة التى يمكن نشرها عن طريق المتاحف الرئيسية.

انتقاء المواقع

تعتبر المتاحف بالتأكيد- مثلها فى ذلك مثل المكتبات العامة- المؤسسات الأعظم تمثيلا للمعرفة الثقافية. ومن النادر اليوم ألا تعثر على عدد كبير من المتاحف فى كل قطر من الأقطار. وزيادة على ذلك، فإن أمناء المتاحف والمشتغلين بالبحوث فى المتاحف هم من أوائل الذين طوروا المحتويات الثقافية على الشبكة. ولهذين السببين، فإن المجال العالمى للمتاحف، ووجودها المبكر على الشبكة، اختير لها نوعية خاصة من المواقع على الشبكة، لتستهل قائمة مواقع الإنترنت الثقافية.

وتمثل النوعية الثانية لمواقع الشبكة مصادر متعلقة بإدارة التراث الثقافى والطبيعى، وهو يتضمن تدريبا على الحفظ والتجديد والتصميم المتحفى، وأيضا مصادر المؤسسات التى تعتبر ذات أهمية فى مجال المعرفة والحفظ لتراث كل قطر. وفي بعض

ترجمة: لطيف شوقى



الحالات، مثل منطقة الكاريبى وأمريكا اللاتينية وجزر المحيط الهادى، صار التركيز على التراث الطبيعى، والفنون الحية، والحرف، والمهرجانات الثقافية. وأثبتت مصادر إدارة التراث الثقافى والطبيعى أنها مؤشر لمدى التفاعل بين العمليات الاجتماعية والاقتصادية المتعلقة بالثقافة، والظروف المحلية. وفضلا عن ذلك، فإن هذا النمط من المصدر غالبا ما يوجد أساسا فى الشبكات الإقليمية، والتى تعطى بدورها أيضا المعلومات عن التمويل والشئون القانونية. وهى لذلك تتصل مباشرة بدور التراث فى نمو الجاليات الثقافية، كما يتضح فى أبسارا ومواقع الشبكات LEAP المتصلة فى كمبوديا. وبتأكيد المقدرة البنائية المحلية والعالمية لطرق وسبل التدخل فى مجال الثقافة، فإن هذه الشبكات تدعم الصلة الوثيقة والفاعلية للسياسات الثقافية.

معايير وطرائق البحوث على المواقع الثقافية

ليس الدليل The Guide قائمة شاملة للشبكات فى الفئات المنتقاة لكل الأقطار. ولو كانت القائمة شاملة لكانت ستؤدى إلى عدم توازن إحصائى أكيد، وفى النهاية كانت ستعكس فقط الإحصائيات الخاصة بأعداد مستخدمى الإنترنت، والكمبيوتر، والبنيات التحتية لوسائل الاتصال[1].

لقد سبق البحث عن هذا الدليل ارتياد بشكل منتظم للمواقع الثقافية للأقطار النامية، وبالتحليل الكيفى للمعلومات المقدمة على المواقع. والمنظر الذى ظهر كان منظرا ثقافيا وجوهريا ومدهشا، ولم يكن يتوقعه ولا يتخيله ولا يتنبأ به أحد. وهو يؤكد الاتجاهات التى صار تحديدها. ولكن الأهم من ذلك أنه سلط الأضواء على مبادرات نموذجية من الإبداع. وتوضح هذه المبادرات أن الإبداع الثقافى يزدهر مستقلا عن وجود مصادر التكنولوچيا، وعلى سبيل المثال: متحف جزر فيجى، وبوابة سورينام، ومواقع منغوليا، ومتحف عملات مايانمار. وهذه المبادرات يمكن أن تولد فاعليات قومية وإقليمية، وهى التى أوضحتها هيئة اليونسكو بوصفها على نفس المستوى الذى يسمح بالدخول إليها، كمواقع الشبكات الخاصة بالدول المتقدمة. ولقد أعطيت الأولوية للجودة فى المعلومات المقدمة، ويتبعها نماذج تمثيلية والسمة الخاصة للمصادر فى كل قطر. وعلى سبيل المثال: أعطيت أولوية الانتقاء للمتاحف القومية الرئيسية.

وعلى نفس هذا المنوال أعطيت الأولوية حينما أمكن ذلك لمواقع استضيفت على أجهزة كمبيوتر مركزية تحددت فى الأقطار المعنية. وإذا لم يوجد موقع لشبكة يتماشى مع معايير الانتقاء، فإن المواقع التى حددت فى أجهزة

الكمبيوتر المركزية لدى أقطار أخرى أضيفت أيضا. إن كثيرا من الأقطار لديها مواقع قومية تتصل بمصادر ثقافية شاملة. بعض المبادرات مثل **شبكة المتاحف museosweb.ar** فى الأرجنتين تقدم قائمة دولية للمتاحف على نطاق واسع.

ولكن، فإنه على أساس هذه القائمة العالمية سوف تكون المهمة المباشرة للأعضاء فى الأقطار، هى بنيان المواقع التى تتضمن أهم المعلومات عن التراث الثقافى، والتى تقوم بمراقبتها مؤسسات ثقافية قومية، والضامن الوحيد للعدالة فى مجال المعلومات الاجتماعية هو أن كل قطر يحتفظ بالسيادة على مصادره الثقافية الإلكترونية. إن المشاركات لإعطاء الأقطار الأقل موهبة وسائل الاشتراك فى الشبكة، يجب أن تكون مقامة على مقدرتها فى تشييد إدارة المصادر الثقافية.

لقد قامت مشاركات كثيرة لاسترداد المواقع والمعلومات الكامنة فى عمق داخل الشبكة العالمية. وتعاون فريق هيئة اليونسكو في باريس مع فريق الجامعة الوطنية فى المكسيك فى المركز الإقليمى للبحوث متعددة الأنظمة (CRIM)، وجرت استشارة بعض شخصيات أخرى من مناطق مختلفة فى العالم. وبهذه الطريقة توحدت الطرائق المؤسساتية والعلمية للبحث عن مواقع للشبكة.

وقد اشتمل الدليل على جدول لغوى لتفسير الكلمات، لكى يوضح العناصر المختلفة لعناوين الشبكة، وذلك لمساعدة المستخدمين الجدد على العثور وتحديد المواقع، والقدرة على تحليل الموضع الثقافى، أو الصورة الثقافية، كما جاء فى كلمات أرجون أبادوراى، التى تظهر على الشبكة– هذه القدرة لا يمكن الاستغناء عنها لصياغة توصيات الخطة. عندئذ يمكن تحديد الاحتياجات والتوازنات فى البرامج لتطوير المصادر الثقافية على الشبكة.

تحديد المعلومات

توجد أحيانا صعوبة فى تمييز وانتقاء مواقع الشبكة الثقافية، وذلك بسبب التنوع العظيم فى الوسيلة التى تصنف بها المعلومات ورموز التراث المستخدمة. ففى بعض الأقطار يملأ المحتوى الثقافى موقع شبكة بأكملها بأول اسم لمستوى المادة مثل: org أو edu، وفى بلاد أخرى يشغل صفحة واحدة فقط فى موقع أكثر سعة، وأيضا فى أقطار أخرى يظهر كجزء من موقع كامل يعطى معلومات عن مواضيع أخرى. وتحليل الطريقة التى تتركب بها المعلومات الثقافية، كما نشاهد خلال انتقاء المواقع فى الدليل، أدى إلى نتيجة لم تكن متوقعة. وتظهر المواقع بوضوح شديد أنه على نقيض الاعتقاد الذى كان يؤمن به الكثيرون أن التكنولوچيا تطغى على جميع العوامل الأخرى. إن قوة العوامل الثقافية، والسياسية، والاجتماعية، يكون لها انطباع جلى فى تركيبة مواقع الشبكة الثقافية.

وتتضح قوة هذه العوامل على الأخص فى الطريقة، التى تتوزع بها المبادرات الخاصة بالحكومة، وبالقطاع الخاص فى كل قطر. والأكثر من ذلك أهمية أن مثل هذه العوامل تؤثر على العنصر اللغوى لموقع الشبكة الثقافية. وعلى سبيل المثال، فقد أوصى أن كل مواقع الدانمارك تكون ثنائية اللغة، وهما اللغة الدانمركية والإنجليزية، أو الدانمركية والألمانية. وكل مواقع جزر أيسلندا متاحة فى خمس لغات. وعلى العكس من ذلك فأغلب المواقع فى الأقطار الأخرى ذات التكنولوچيا العالية، بينما تتمتع بثروة محتواها الثقافى، إلا أنها ليست متاحة فى لغات أخرى عادة

سوى لغة القطر نفسه.

إن الدليل الألفى لمصادر الثقافة على الشبكة يوضح هكذا أن التنوع الثقافى ربما يعرض ويركب على الشبكة بطرق تسمح بتبادلات لم يسبق لها مثيل تاريخيا، وذلك عن طريق الممارسات متعددة اللغات. ومن الأفضل لشبكات الاتصال أن تنمى التنوع اللغوى بتشجيع اللغات واللهجات العامية القومية عندما تؤكد أن الثروة الثقافية أمامها أرحب الفرص الممكنة للانتشار خلال اللغات التى يفهمها المستمعون الآخرون فى العالم. ويجب أن تكون المعرفة الثقافية على الشبكة متاحة فى صورة متعددة اللغات.

ويبدو جليا أن فائدة هذا الدليل سوف تعتمد على تطور وإعادة تشكيل النطاق الثقافى للشبكة، ولعل السرعة التى سيتغير بها دون شك ستجعل الخطوة الثانية هى وضع الدليل على الشبكة، لكى يستمر تحديث عناوين موقع الشبكة، وذلك لكى تتضمن فئات أخرى من المصادر الثقافية كجزء من مشروع لمرصد دائم لمواقع الشبكة الثقافية.

إن القيام بإنجاز مثل هذه المصادر الثقافية الحقيقية بإتاحتها على الشبكات فى أرجاء العالم، أصبح ضرورة جوهرية، لكى تركز الأضواء على الثقافة فى كل المجالات لمجتمع المعلومات. ووضع الشبكات الحقيقية سوف يضمن أن كل النماذج الثقافية يكون لها حضور فى شبكات المعلومات على نطاق العالم. وكما أوضحت الوكالة العالمية للثقافة والتنمية، فإن رؤية هذه الوكالة للتنمية، التى تمتد بجذورها فى الثقافة، يجب أن تنتشر على أوسع نطاق ممكن.

هامش

(١) راجع الاتصالات العالمية وتقرير المعلومات ١٩٩٩/٢٠٠٠، صفحات ٢٨٤-٢٩٦ («ملحق»، فصل ٣) باريس، اليونسكو، ١٩٩٩.

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, P.O. Box 805, 108 Cowley Road, Oxford OX4 1FH, UK (tel: +44(0)1865 244083, fax: +44(0)1865 381381 or e-mail: 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 2001

	EUR	ROW	AMERICAS
Institutions	£85.00	£85.00	$133.00
Individuals	£35.00	£35.00	$50.00
Institutions in the developing world	£39.00		
Individuals in the developing world	£18.00		

Back issues: Queries relating to back issues should be addressed to the Customer Service Department, Blackwell Publishers Journals, 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., 365 Blair Road, Avenel, NJ 07001 (USA) (US mailing agent).

Advertising: For details contact Pamela Courtney, Albert House, Monnington on Wye, Hereford, HR4 7NL (UK). Tel: +44(0)1981 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/.

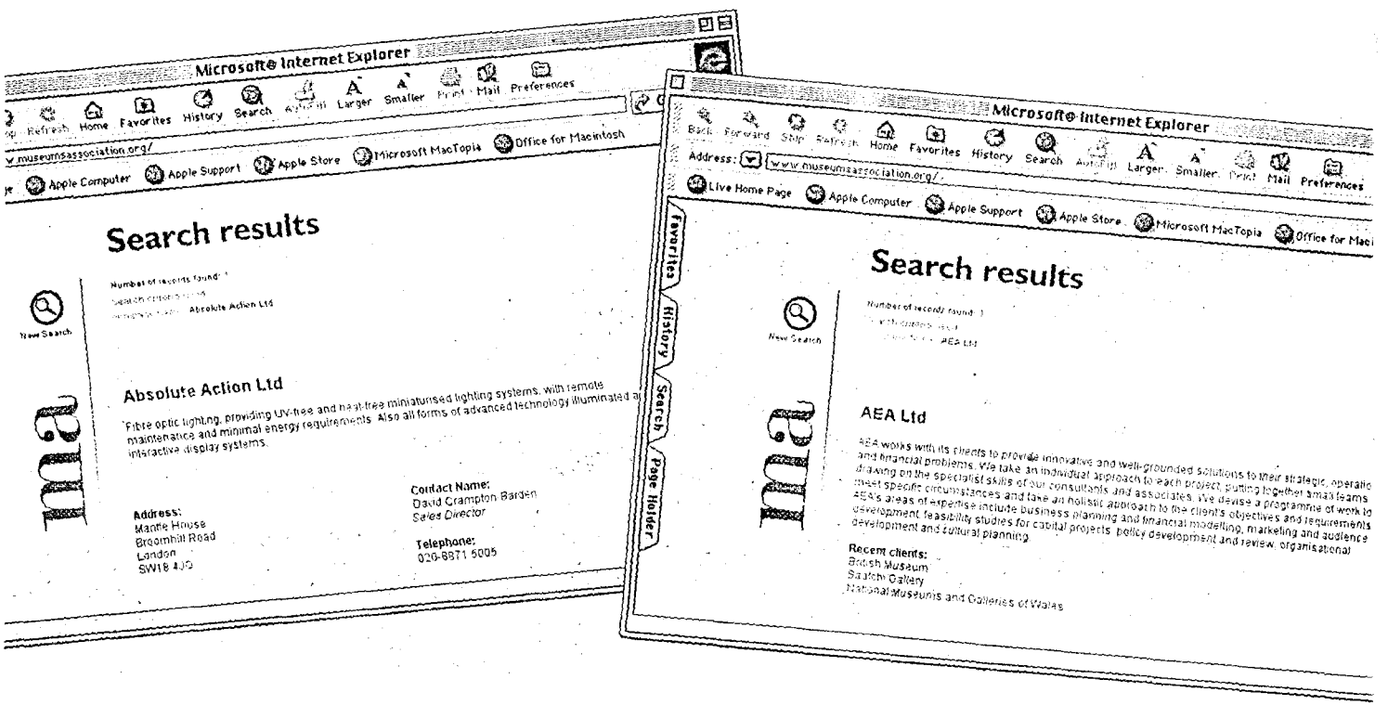
Copies of articles that have appeared in this journal can be obtained from the Institute for Scientific Information (Att. of Publication Processing), 3501 Market Street, Philadelphia, PA 19104 (USA).

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

© UNESCO 2001

Museums Association

Online Guides to Suppliers and Consultants

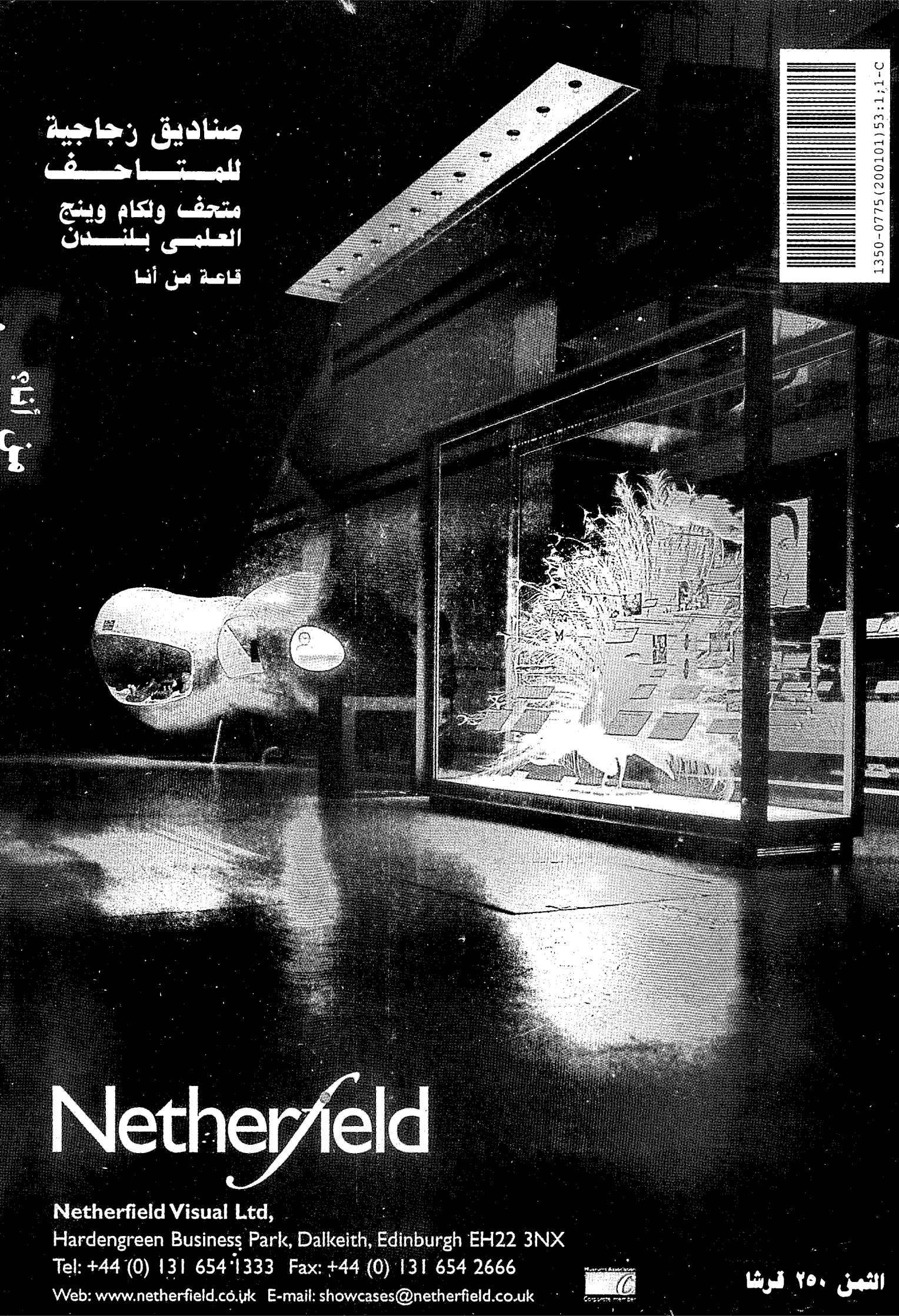


The Museums Association web-site provides access to the best suppliers and consultants through its two frequently updated searchable online databases.

www.museumsassociation.org

Don't forget to bookmark this site

For further information about the Online Guides to Suppliers and Consultancies, contact the Marketing Department on (0044) (0)20 7250 1836.



1350-0775(200101)53:1;1-C