المتحف الدولي

١٩٤

فنون الأداء المسرحي
المتحف شريك للمدرسة
الجديد في عالم المتاحف

UNESCO

المتحـــــــف الدولـــــــى

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

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

موضوع العدد القادم

المتحف الدولى ١٩٥

متاحف الفضاء والطيران

رئيس التحرير : مارشيا لورد

مساعد رئيس التحرير : كريستين ويلكنسون

الايقونوجرافية : (اختيار : الصور والتماثيل والأعمال الفنية) كارول باجو - فونت

محرر الطبعة العربية : فوزى عبد الظاهر

محرر الطبعة الروسية : تاتيانا تيليجينا

المجلس الاستشارى

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

الطبعة العربية - Arabic Edition

تصدر عن مركز مطبوعات اليونسكو

١ شارع طلعت حرب القاهرة

ص.ب : ١٧٨٢

تليفون : ٣٩٢٠١٧٥

فاكس : ٣٩٢٢٥٦٦

الاشتراك السنوى

داخل ج.م.ع. :

٧ جنيهات للأفراد

٨ جنيهات للهيئات

خارج ج.م.ع. :

٢٠ دولار أمريكى للدول العربية

٢٥ دولار أمريكى باقى الدول

رئيس مجلس الإدارة : فوزى عبد الظاهر

مدير التحرير : محمد جلال عباس

صورة الغلاف الأمامى

تفاصيل برنامج مسرحية رجل التبشير، المقدمة فى المسرح الحر بباريس، طباعة بالحفر، للفنان هنرى دى تولوز - لوتريك، ١٨٩٣/١٨٩٤.

صورة الغلاف الخلفى

بن توماس فى مسرحية الملك لير من إنتاج شركة تالا، والمسرحية لمسرحية الملك لير، تأليف شكسبير المسجلة لحساب أرشيف الأداء المسرحى بمتحف المسرح فى لندن.

كلمة التحرير	٣	
ملف العدد	٤	حول عرض مقتنيات فنون الأداء المسرحى *أوسكار باوتش*
فنون الأداء المسرحى	٧	متحف المسرح مكان لتجربة ولّت *ليسبت جراندجيان*
	١٣	مجموعة مقتنيات المسرح السويسرى: تحدى أربع لغات وثقافات *مارتن درييير*
	١٩	مشروع لم يتم: مجموعة مقتنيات برلين المسرحية *روث فرايدانك*
	٢٥	أداء جذاب فى متحف لندن للمسرح *مارجريت بنتون*
	٣٢	متاحف فنون الأداء ومجموعات المقتنيات فى الهند *شوفانا نارايان*
التعليم	٣٨	المشاركة بين متحف الفن والمدرسة *بيارن سود فرنتش*
ابتكارات	٤٣	مجموعة جديدة من المتاحف فى فرنسا: متاحف مقاطعة فرانس للثقافة والتقنيات *فيليب ماريو*
إدارة	٤٨	التعرف على المقتنيات باستخدام الترددات اللاسلكية *فيكتوريا. ى. رويزر*
وجهة نظر	٥٢	العبها مرة أخرى يا سام: انطباعات حول علم المتاحف الجديد *مارجورى م. هالبين*
معالم	٥٧	حوار مفتوح
	٥٩	تجارة غير مشروعة
	٦١	التحديث التكنولوجى
	٦٣	أنباء مهنية

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

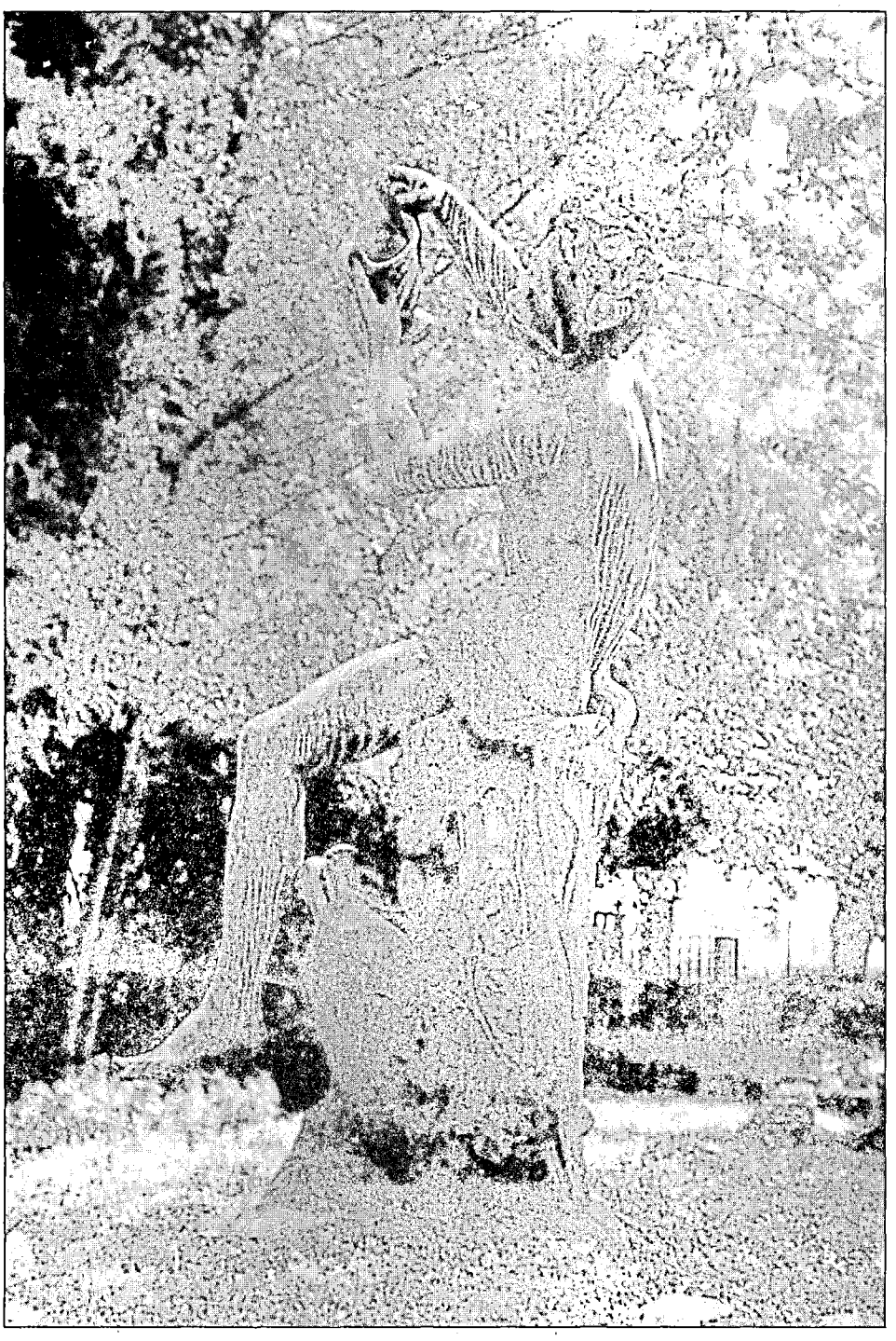
Advisory Board

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

© UNESCO 1997

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

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



مسروقات

تمثال من البرونز يحمل اسم المستهتر، يصور شابا مستهترا جالس وجذعه منحن قليلا إلى اليسار، يرفع إلى أعلى كأس السم. (cantherus). رجله اليسرى مرفوعة قليلا، ورجله اليمنى منحنية خلفه. وعلى الأرض إناء اغريقى قديم خلف رجله اليسرى. فى أسفله توقيع الفنان ج. كرو G. Crou ومؤرخ ١٨٦٠. ارتفاعه ١٨٥ سم وعرضه ٥٩ سم ويزن نحو ١٠٠٠ كيلو جرام. سرق فى ٢٩ أو ٣٠ سبتمبر ١٩٩٤ من متحف فى مدينة إميين بفرنسا (ملف الشرطة الدولية الفرنسية رقم 94/4398/BM).

كلمة التحرير

لا يلتزم أى فن من الفنون على اختلاف أنواعها وما تنطوى عليه من أسرار باتباع أى أسلوب عرض متحفى حقيقى. ويعد العنصر المشترك الذى تتلاقى فيه كل الفنون هو أنها نتيجة تفاعل بين العديد من المهارات والمواهب. ولقد نشأت وتطورت صياغة الموسيقى والأداء الصوتى، والحركات الراقصة والأقنعة والملابس، والمناظر، والإضاءة على امتداد الزمان وفى كل الثقافات، ولكن تكاملها معا فى شكل من الأشكال هو الذى تتكون منه تجربة الأداء الفنى. وعلى خلاف تعريف عالم المسرح المعروف ريتشارد سوثرن لفنون الأداء، بأنها فنون إبداعية، تعرف بفنون الأداء، بناء على مقتضى الحال، بأنها فنون الصنعة[1]. ففى الماضى لم تكن الصلة بين المبدع والجمهور لازمة، كما هو الحال فى نقوش المقابر فى مصر القديمة، وخزف عصر ملوك تانج فى الصين، وأقنعة الدوجون فى مالى، والرسوم النصفية للفنان الهولندى رامبراندت، التى قدرت قيمتها بعد اختفاء الفنانين الذين أبدعوها. بيدأن الإحساس بروعة مسرح «نو»، أو كوميديا موليير، أو الرقص الهندى القديم، كان أمرا ملموسا فى حضور المؤدين لها أنفسهم. وفضلا عن ذلك يظهر الإحساس الكامل بفنون الأداء فى ظرف واحد معين، هو العنصر المرتبط بالحاجة إلى الاتصال الشخصى المباشر، الذى يحقق جوهر الأداء الفنى، ويكون بمثابة التحدى لمن يرغبون فى الحفاظ عليه ونقله إلى أجيال المستقبل.

ويزداد تعقيد هذا التحدى نتيجة لطبيعة المسار غير المستقيم للأداء المسرحى، وبخاصة فى العالم الغربى، حيث كان تاريخ المسرح مليئا بالتقلبات والتغيرات، فقبل ظهور علوم الآثار، والتمثيل الرمزى، كان المعروف عن المسرح الإغريقى أو نصوصه الباقية، تنقصه الدقة. كما كان شكسبير غير معروف فى فرنسا خلال القرن الثامن عشر، ولم يُعَدْ إحياؤه إلا مع ظهور ليسنج وجوتة وستاندال. ولئن اندمج تاريخ الدراما المكتوبة فى الأدبيات التقليدية المنشورة، فلم يكن فيه تصوير يعكس تاريخ المسرح الذى كان إنتاجا جماعيا كعمل إبداعى فنى شخصى[2].

فكيف إذن يمكن لمتحف أن يتناول هذه التناقضات، ويعرض فنون الأداء بهذه الصورة للجمهور؟ ولا غرابة فى تنوع الاستجابات، والتمثيل البيانى كموضوعات قائمة بذاتها. والجدير بنا أن نذكر فضل أوسكار باوتش مدير المتحف النمساوى لفنون المسرح، ورئيس الجمعية الدولية لمكتبات ومتاحف فنون الأداء فى إعداد هذا العدد من المجلة، مع تقدير خاص لمعلوماته الشاملة وروحه الطيبة.

وأخيرا يجدر بنا أن نذكر أن فنون الأداء بتعريفها التقليدى القديم وما يسجله أو أذاعه الراديو والتليفزيون، مازال بحاجة إلى وسيلة لعرضه المتحفى، وهو أمر يحتاج فقط إلى الزمن.

مارشيا لورد

الملاحظات

1. Richard Southern, *The Seven Ages of the Theatre*, London, Faber & Faber, 1968.

2. Jean Duvignaud, *Le Théâtre et Après* [The Theatre and Afterwards], Paris, Casterman, 1971.

ترجمة: محمد جلال عباس

حول عرض مقتنيات فنون الأداء المسرحى

بقلم: اوسكار باوتش

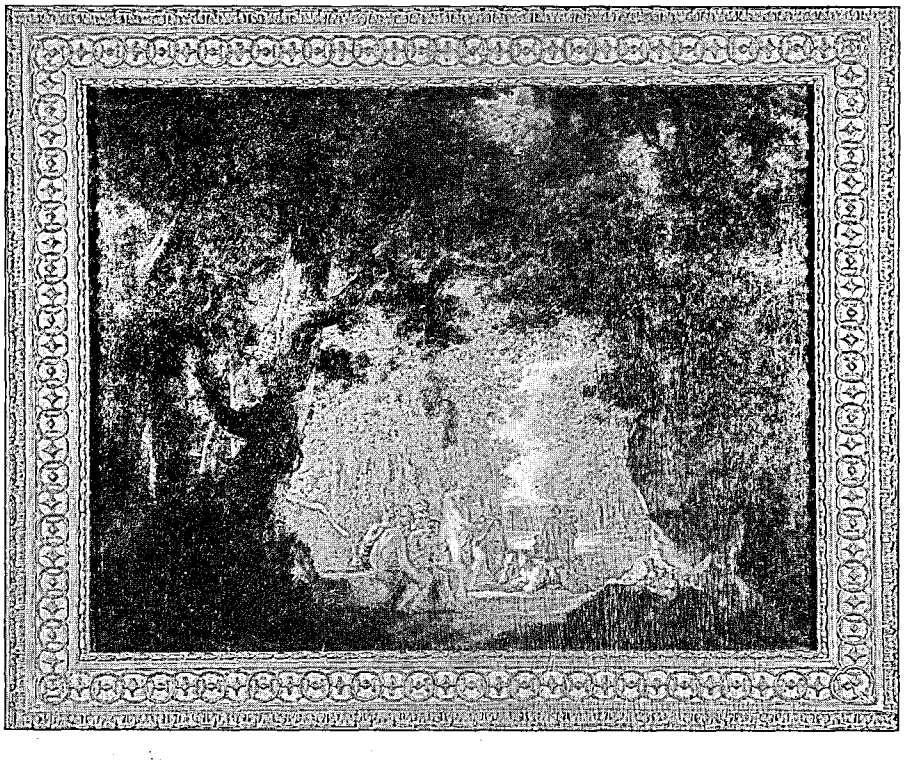
Oskar Pausch

على خلاف المتاحف التقليدية حيث يتتابع تنظيم المعروضات بأناقة، يكون الهدف الأول من مجموعات المقتنيات المسرحية ومتاحفها عرض الأحداث المسرحية على الزوار فى استعراضات لا يمكن تصويرها حية فى شكلها الأصلى، تماما كعرض علامة زجاجة النبيذ على الذواقة.

ولقد أدت هذه الطبيعة العابرة لفنون الأداء المسرحى التى تناقشها بعض المقالات التالية إلى نشأة ظاهرة نسميها فى المسرح الخيلاء وهى محاولة لتعويض ما يتصف به من قصر الأجل باستخدام أدواته أو وسائله الباقية من الماضى.. ومن الأمثلة على ذلك، تقليد كتابة مذكرات الممثلين، وحب الاحتفاظ بأشياء ذات قدسية. وثانيا: ومن المؤكد أن الفضل فى تكوين المقتنيات الخاصة بالمسرح مقتنيات لمحبى المسرح ولحماس الأفراد للتوثيق غالبا ما يرجع، إلى محبى المسرح، وحماس البعض للتوثيق المباشر ممن لهم صلة بمهنة المسرح.

ولقد أنشأت الممثلة كلارا زايجلير متحف المسرح الألمانى كانت مقتنيات هوجو تيمنج مدير مسرح بيرج (١٨٥٤ ـ ١٩٤٤) فى فيينا نواة المقتنيات فى تأسيس متحف المسرح النمساوى، بينما كان متحف المسرح المجرى فى بودابست مرتبطا بعمل جيزى بلاها (١٨٩٤ ـ ١٩٥٧). وأسس متحف المسرح فى موسكو ثرى ارستقراطى ومحب للمسرح هو اليكس باهروسين (١٨٦٥ ـ ١٩٢٩) وقد بقى بناء على رغبة لينين مديرا لمتحف موسكو الذى يعد إنجاز حياته كلها حتى بعد الثورة الروسية.

ولأسباب نفسية واضحة فإن للفنون الاستعراضية ميل نحو تمجيد الأشخاص واتجاه خاص لإقامة «قاعة للمشاهير»، وقد قدمت مقترحات كافية لإقامة نصب تذكارية لممثلى الحركة الصامتة ولنجوم الأوبرات القصيرة، مما قد يملا قرى أوليمبية كاملة. وقد كان اتجاه تصوير الشخصيات سلعة تسويقية هامة قبل ذلك لفترة طويلة.



تصميم ستارة خلفية للفنان هينريك فوجر تبين اورفيوس ويوروديس فى متحف بيرجر القديم فى فيينا عام ١٧٨٦ م.

ترجمة: عفاف خليفة

وإذا رجعنا إلى فترة ثلاثينيات القرن التاسع عشر فى فيينا لعلمنا أن تماثيل الراقصة الشهيرة ڤانى ايسلر المصنوعة من الحلوى كانت تباع فى الشوارع. والمثل الجيد الآخر لتصوير الشخصيات ملصق إعلانى فى نيويورك لماكينات الخياطة سنجر الذى يرجع تاريخها إلى ثمانينيات القرن التاسع عشر، وقد رسمت عليها صور نجوم الأوبرا العالمية أمالى ماترنا (١٨٤٤ ـ ١٩١٨) وكريستين نيلسون (١٨٤٣ ـ ١٩٢١) وأديلينا باتى (١٨٤٣ ـ ١٩١٩).

ولا يغفل هنا ذكر المجهودات الفائقة النجاح لفنانى المسرح لإبقاء ذكراهم حية من خلال الأعمال الفنية، فهم كما سبق أن ذكرنا يعملون على تحديد مصيرهم بعد حياتهم بأنفسهم بالإبقاء على استمرار ذكراهم عن طريق التقليد الشائع لعمل صور نصفية لهم. بيد أن تخليد الذكرى لم يقتصر على الأشخاص فقط من خلال الأعمال الفنية، ففى القرن الثامن عشر قامت محاولات لإضفاء القدسية والاحترام على مبانى المسرح يمكنها بالأعمال الفنية، والمحافظة على بقائها مثلا عن طريق بناء قاعات تذكارية، كما حدث فى المبنى القديم لمسرح بيرج فى فيينا أو عن طريق تعليق ستائر باهظة الثمن عن مناظر الأحداث الجارية فى خلفية خشبة المسرح. وقد قامت محاولات مماثلة لتخليد آثار المصادر الأساسية للمسرح، فقد بدأ الممثل والمخرج النمساوى المشهور «ماكس رينهاردت» بتعبئة عدد الفنانين البارزين مثل «ادوارد فونش، و«ماكس سليفوجت» و«أميل اورليك» و«اوسكار لاسك»، لتصميم تركيبات مسرحه أملا فى أن تتفوق هذه التركيبات غير العادية على الإنتاج المعتاد، فضلا عن الرغبة فى ضمان بقاء الأحداث المسرحية ولو بطريقة غير مباشرة.

ومع ذلك يشكو الكثيرون بصوت عال، من طبيعة الفنون المسرحية سريعة الاختفاء، ولذا كان أمام المتخصصين فى الاقتناء فرصة الاختيار من مقتنيات الفنون المسرحية أكثر من غيرها من الفنون. وكان أمام معظم منظمى المعارض المسرحية فرصة أخرى أكبر، فالعروض الحرة التى يقدمها الفنانون، بصرف النظر عن الشك فى إمكانية توثيقها، غالبا ما تكون لها قيمة معنوية ترجع إلى الصفات الجمالية الكافة فيها، أو شخصية من يقتنيها. وهى فى هذا المجال أكثر أهمية منها فى مجالات أخرى، مما يهيء للمشاهد المعاصر بعض المعارف عن جو الفن المسرحى فى الأيام الماضية.

وقد يلمس اليوم اتجاه مغاير فى

إعلان عن ماكينة خياطة سنجر تظهر فيه نجوم أوبرا العاصمة، نيويورك، فى سنة غير معروفة.

متاحف فنون المسرح ومراكز توثيقه اليوم، فليس من شك أن المركزية الإدارية قد ازدادت فى السنوات الأخيرة نتيجة الظروف الاقتصادية، مما تضطر معه حتى الدول الغنية فى العالم إلى الاقتصاد فى نفقاتها. ومن الواضح أن الحاجة إلى متاحف فنون الأداء ومجموعات المقتنيات الخاصة بها لم تكن فى الحسبان السياسى. وقد شهدت تسعينيات هذا القرن العشرين إنشاء بعض المؤسسات والمنظمات الجديدة ومن أهمها دون شك نقل متحف المسرح النمساوى فى عام ١٩٩١ إلى ميدان لوبكويتز الشهير فى فيينا.

ومن جهة أخرى أصبحت المؤسسات الكبيرة مثل أرشيف ديمونت ليندمان فى دسلدورت، مهددة خاصة بسبب الوضع الاقتصادى السائد. ويتضح ذلك فى مقال روث مريدانك حول الوضع فى برلين. فمع تناقص دعم القطاع العام أصبح لكلمة جمع الأموال سحر خاص، والسؤال الذى يطرح نفسه هنا: إلى أى حد يسمح لنفوذ الراعى أن يكون له تأثيره على سياسة المتاحف؟. وإلى أى مدى لا تجد بعض الخدمات (مثل المكتبات والخدمات الإعلامية وغيرها) والراعى الذى له تأثيره، فيقل دخلها أو تقدم بأجر، حينما تنشأ من أموال دافعى الضرائب؟. وقد تقرر جعل موضوع «دليل إرشاد الفقراء للثروات» محورا للمؤتمر العالمى الحادى والعشرين للجمعية الدولية للمكتبات والمتاحف والفنون المسرحية (SIMBAS) فى هلسنكى ١٩٩٦، وركزت المناقشات فيه على استخدام وسائل الإعلام الألكترونية لأغراض التوثيق.

ولقد فشلت المحاولات الأولى لإقامة أرشيف معلومات دولى مركزى لعروض فنون الأداء نتيجة لصعوبته الطبيعية. ثم أصبحت المشكلة اليوم مشكلة تحقيق التوافق بين بنوك المعلومات المستقلة العديدة.

وقد تكونت SIMBAS «الجمعية الدولية لمتاحف الفنون المسرحية» وهى المنظمة الدولية للخبراء الملحق بالمجلس الدولى للمتاحف عام ١٩٥٤ وتضم فى عضويتها معظم دور محفوظات ومتاحف الفنون المسرحية فى عضويتها. وتهدف بالتحديد إلى تطوير البحوث وتسهيل التبادل الدولى فى مجال الاتصالات والمعلومات حول مقتنيات الفنون المسرحية. وتعقد مؤتمرات مهنية متخصصة كل عامين تعرض فيها آراء حول القضايا الواقعية الساخنة مثل حقوق النشر واستخدام الفيديو، وقد نشر تقرير المؤتمر بعد عقده بعام واحد فى نشره («توثيق الفنون المسرحية فى مجتمع متغير، التى صدرت فى لشبونة عام ١٩٩٣» وفى نشرة بعنوان «جمع وتسجيل الفنون المسرحية لماذا؟ وكيف؟» التى صدرت فى انفرس عام ١٩٩٥، للانضمام للجمعية الدولية للمكتبات ومتاحف فنون الأول المسرحى SIBAAS). اتصل بالعنوان التالى:

join, contact Georg Geldner, SIBMAS Membership Secretary and Treasurer, c/o Österreichisches Theater Museum, Lobkowitzplatz 2, A-1010 Wien, Austria, Tel. 43-1-512 8800*32. ■

متحف المسرح : مكان لتجربة ولّت

بقلم: ليسبت جراندجيان

Lisbet Grandjean

يعتمد متحف المسرح فى كوبنهاجن على موقعه غير العادى بمنطقة المسرح الملكى التاريخى فى ميدان كريستيان بورج ليعرض قصة المسرح الدانمركى، ورغم هذا الموقع المناسب لتخصصه آثار تساؤلات عديدة عن ماهية متحف المسرح، وكيفية مواجهته للمستقبل. كان كاتب هذا المقال مدير المتحف المسرح منذ عام ١٩٨٢ ونائب رئيس الجمعية الدولية للمكتبات ومتاحف الفنون المسرحية منذ عام ١٩٩٤ (SIBMAS).

فإذا بدأ التفكير فيه، يصبح متحف فن الأداء منافيا للعقل. لأن ما يسعى متحف المسرح فى الحقيقة إلى توثيقه، وهو الأداء المسرحى، أو التعبير الفنى الذى يعتمد على التفاعل فيما بين الفنانين وبينهم وبين المشاهدين. وكله يختفى حينما تسدل الستار، ولا تبقى إلا «الأدوات» التى يستخدمها المسرح لتحقيق الأداء، من نص المؤلف المسرحية والنص الموسيقى، والأشكال التوضيحية التى رسمها الفنان، والأزياء، الديكورات، وكل ما يستعان به فى الإخراج المسرحى، والملصقات، والصور وفيلم الفيديو وبالطبع الممثلون. ويمكن جمع كل هذه المواد فى متحف. لتكوين نوع من التوثيق، يستثنى منه فقط الفنانون أنفسهم. أو بمعنى آخر لا يمكن أن يقدم متحف المسرح الأجيال التالية صورة التجربة الحقيقية التى نقلت إلى المشاهدين. إذ يستحيل أى شىء سوى عرض تجهيزات التجربة، ويمكن من خلالها متابعة المسارات المختفية من مسرح الماضى إلى مسرح الحاضر. وإجراء المقارنات بينها، أو بمعنى آخر، أنه يمكن لمتحف المسرح بمساعدة العناصر الثانوية، محاولة إحياء ذكرى الذين شاهدوا العرض، الذين لم يشاهدوه. هذا كل ما يستطيع خصص لفن المسرح أن يفعله، ومازال بفعله على ممر السنين ويبقى السؤال المطروح عن كيفية تحقيق ذلك، وقد يكون لهذا السؤال أكثر من إجابة.

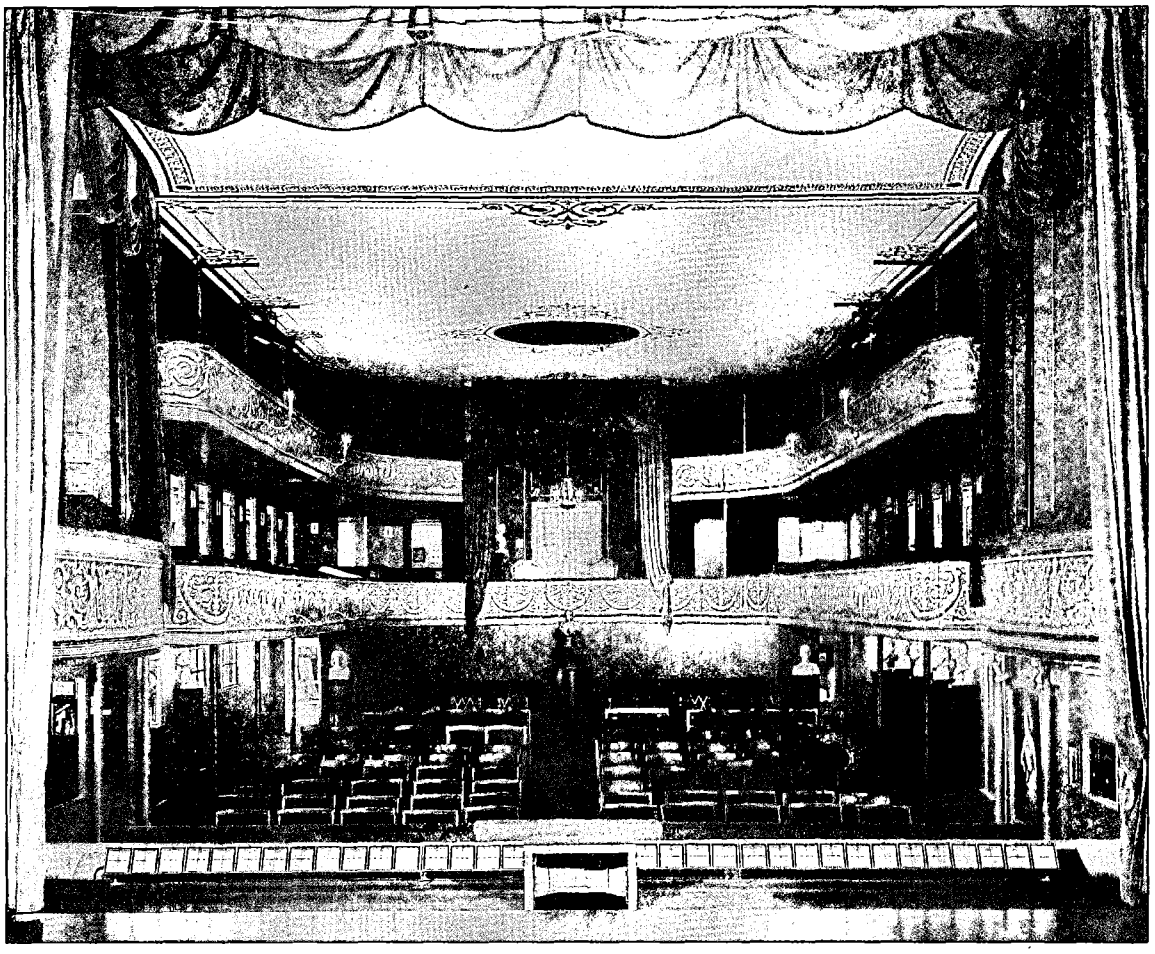
وقد بدأ من الوهلة الأولى وجود إمكانية مثالية أمام متحف المسرح الذى أقيم فى كوبنهاجن عام ١٩١٢، لأنه منذ عام ١٩٢٢ وضع فى مسرح والأهم من ذلك أنه كان مسرحا ملكيا قديما جميلا، ظل كما كان على هيئته بعد التجديدات الشاملة عام ١٨٤٢. للمسرح القديم الذى أنشئ عام ١٧٦٧. ومع ذلك تسبب هذا الموقع من وقت لآخر فى حدوث مشاكل للعروض المقامة فى المتحف، لشدة صعوبة خلق أى ترابط منطقى حقيقى بين المواد المعروضة.

ويهدف متحف المسرح فى كوبنهاجن، وهو الوحيد الذى يغطى البلاد كلها إلى تقديم تاريخ المسرح الدانمركى من أوائل القرن الثامن عشر إلى اليوم. ولما كانت الدانمرك دولة صغيرة ـ يسكنها نحو خمسة ملايين موزعين على مساحة ٤٤ ألف كيلو متر مربع ـ فقد سبق ذلك تكوين مجموعة مقتنيات واسعة النطاق من المواد، حول تاريخ المسرح فى الدولة كلها. وبذلك أصبح أمام المتحف فرصة سانحة لتوفير تقارير وافية عن العروض المسرحية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. تقدم عن طريق إقامة عروض خاصة أو تنظيم برامج محاضرات. وتوافرت معظم هذه المواد بالإضافة إلى المواد الخاصة بأوائل القرن العشرين فضلا عما زود به فى السنوات الأخيرة من مواد عن طريق الشراء. أما بالنسبة لتاريخ المسرح الحديث فى المتحف يقوم بمحاولة داعية لجمع كل ما يمكن من مقتنيات. ومع ذلك فبالرغم من أن عدد المسارح فى الدانمرك فى متناوله إلا أن المادة التى تتطلب تهيئة مكان للأرشيف من أجلها لا تستلزم ذلك.

الوعى بالمسرح
الحس المسرحى

بغض النظر عن كمية المواد الهائلة، هناك صعوبات كبيرة جدا فى عملية إحياء عروض فعلية لهذه المسارح. ولذلك كان الأفضل فى العرض الدائم للمتحف، تزويد الزوار بالإحساس بما هو مطلوب لعمل العرض، وتحقيقا لذلك اتخذ قرار

ترجمة: عفاف خليفة



القاعة الكبرى للمسرح الملكى فى قلعة جبل كريستيان (كريستيان بورج).

واع باستغلال فرصة وجود المتحف داخل مبنى مسرح، فقد تم على قدر الإمكان وضع معروضاتنا فى الأماكن التى ربما وضعت فيها بشكل طبيعى فى مسرح. ومن أمثلة ذلك الأمثلة ففى حجرات الملابس فى المسارح فى أنحاء البلاد كان الفنانون بجميع فئاتهم، على مدى السنين يحولون، أنفسهم من أفراد عاديين كمن نقابلهم فى الشارع إلى هاملت أو أميرة على شكل بجعة أو أى شخصية رمزية. ويقتضى مثل هذا التحول إلى الأزياء الماكياج والشعر المستعار، ولذلك استخدم المتحف حجرات الأزياء الأصلية فى المسرح الملكى لعرض هذه المؤثرات فقط حيث تشاهد معروضات متنوعة من الأزياء وتصميمات الملابس من القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا. والعديد من أنواع الماكياج وصناديق مستلزماته، فضلا عن الأنوف واللحى المستعارة والشعر المستعار التى استخدمها الفنانون فى الماضى. وتلحق المواد المعروضة بسلسلة متتابعة من صور الفنانين بالأقنعة، أو صورهم الشخصية فى أدوار معينة.

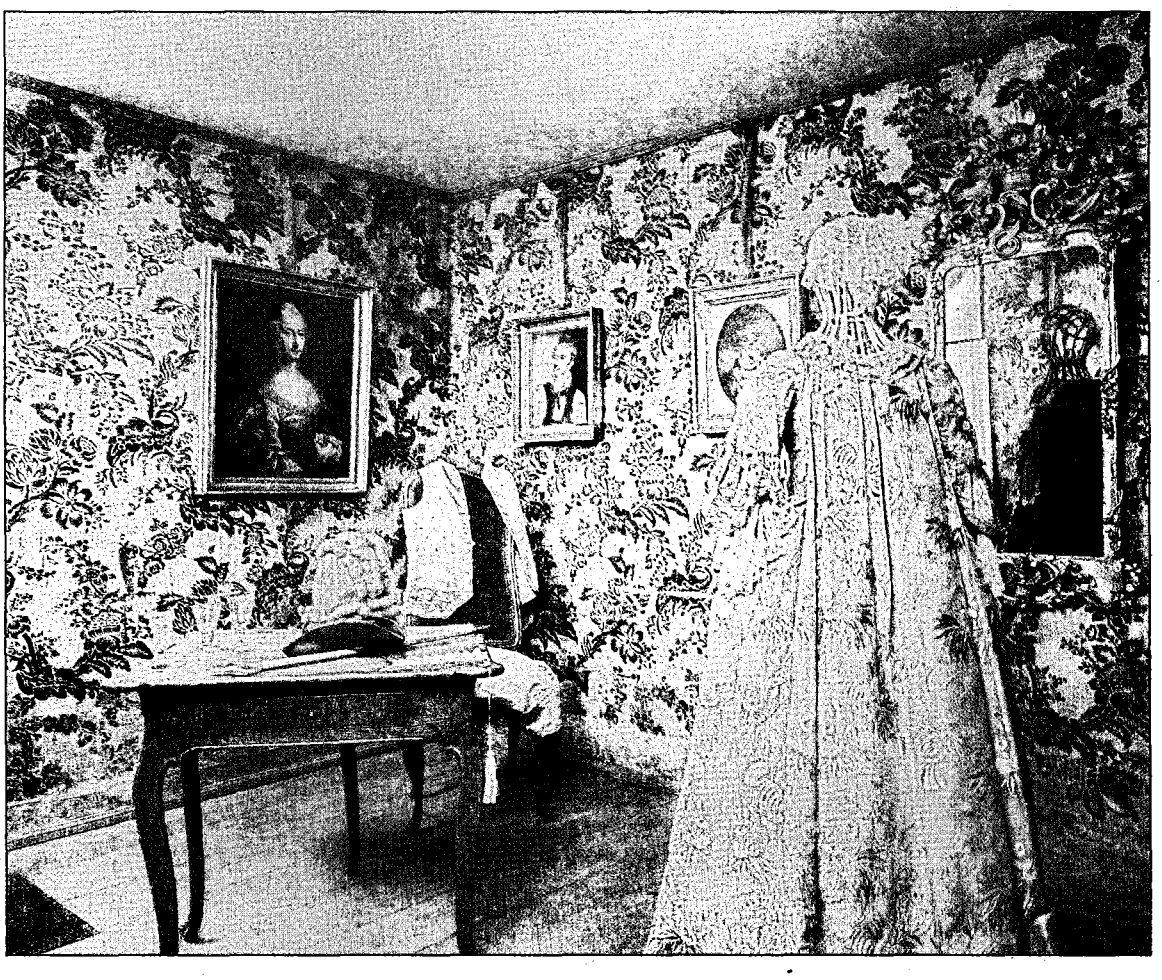
فإذا انتقلنا إلى فن المناظر التوضيحية، نشاهد لوحات ورسوما لمشاهد الفنانين على خشبة المسرح، لأن استخدام هذه المواد يكون عادة على خشبة المسرح. وهنا تظهر مع آليات خشبة المسرح، الإضاءة القديمة الطراز وأجهزة الإضاءة وكذلك الإضاءة المباشرة الحديثة.

ولكن رسامى المناظر ومصممى الأزياء، كما كانوا فى الزمن الماضى لم يعد لهم وجود فى الوقت الحاضر، بل حل محلهم مصمم المناظر الذى يكون بالنماذج البلاستيكية والإضاءة، والستائر والمقصات والتأثيرات الالكترونية السمعية والبصرية مساحات من الديكورات تتسق فيها الديكورات مع الأزياء والمؤثرات الأخرى. بيد أن المتحف لا يستطيع إحياء التفاعل بين هذه العناصر، ولذلك فقد آثرنا اتباع طريقة مختلفة هى دعوة شباب المصممين المسرحيين لعمل نماذج من الديكورات، ولوحات تصور الأزياء فى عروض تركيبية قابلة للتغيير. ونترك لهؤلاء المصممين فرصة تتراوح بين شهرين

إلى ثلاثة شهور لعرض ما يرونه ويراه المتحف مميزا لمواهبهم الفردية. وعلى هذا النحو نسعى إلى أن إسعاد رواد المسارح اليوم بتصميمات الديكورات الجديثة، وفى نفس الوقت نأمل المحافظة على النماذج الرقيقة التى غالبا ما تتعرض لمصير غير رحيم وهى محفوظة فى حجرات الرسم بالمسرح.

ومن الواضح أن مواقع عرض فنون الأداء لا يمكن إدخالها فى إطار هذا المفهوم الذى يعمل المتحف من أجله، ولكنه يمكن تطوير الفكرة لتستخدم فى عرض تاريخ المسرح، وهكذا أمكن للمتحف أن يقدم معروضاته فى صناديق مركبة تماثل تماما الواجهة الخشبية للمسرح، حيث تسدل الستائر، وكان من الطبيعى استخدام مكان الأوركسترا لرواية تاريخ الأوركسترا بمعروضات الآلات الموسيقية، وحاملات النوت الموسيقية ورسوم تبين قائد الأوركسترا والموسيقيين. وأخيرا استخدمت قاعة المسرح الملكى حيث كان المشاهدون يجلسون أثناء الأداء. لعرض الرسومات والتماثيل النصفية للفنانين كأفراد.

ولكن نظرا لأن متحف أشكال الفنون الحية، لا يكتفى دائما بتقديم عروض استعادة ذكرى الماضى مدعمة بعروض قصيرة متغيرة لتجهيزات المسرح، أصبح لازما فى بعض الأحيان ربط ذلك بالفن الذى يمارس اليوم. وفى متحف المسرح فى كوبنهاجن اخترنا أن نعمل



حجرة ملابس من القرن الثامن عشر بها الأثاث الأصلى، ولوحات وملابس من ذلك الوقت.

بأسلوبين هما: المعارض الخاصة والعروض المسرحية.

وهدف المتحف أن يقيم كل عام عرضا رئيسيا لتجربة مسرحية معاصرة، وابتداء من صيف عام ١٩٩٦ وهو العام الذى اختيرت فيه كوبنهاجن عاصمة ثقافية لأوروبا، اختار المتحف «الرقص الدانمركى» موضوعا للعرض فى تلك السنة لأن الرقص بلغته التعبيرية بالجسد ينقل عبر الحدود القومية وكذلك لأن لدينا قصة نرويها عن فرق الرقص الحديثة التى بدأت من عام ١٩٧٠ تطوير الرقص التقليدى الذى استمر مئات السنين.

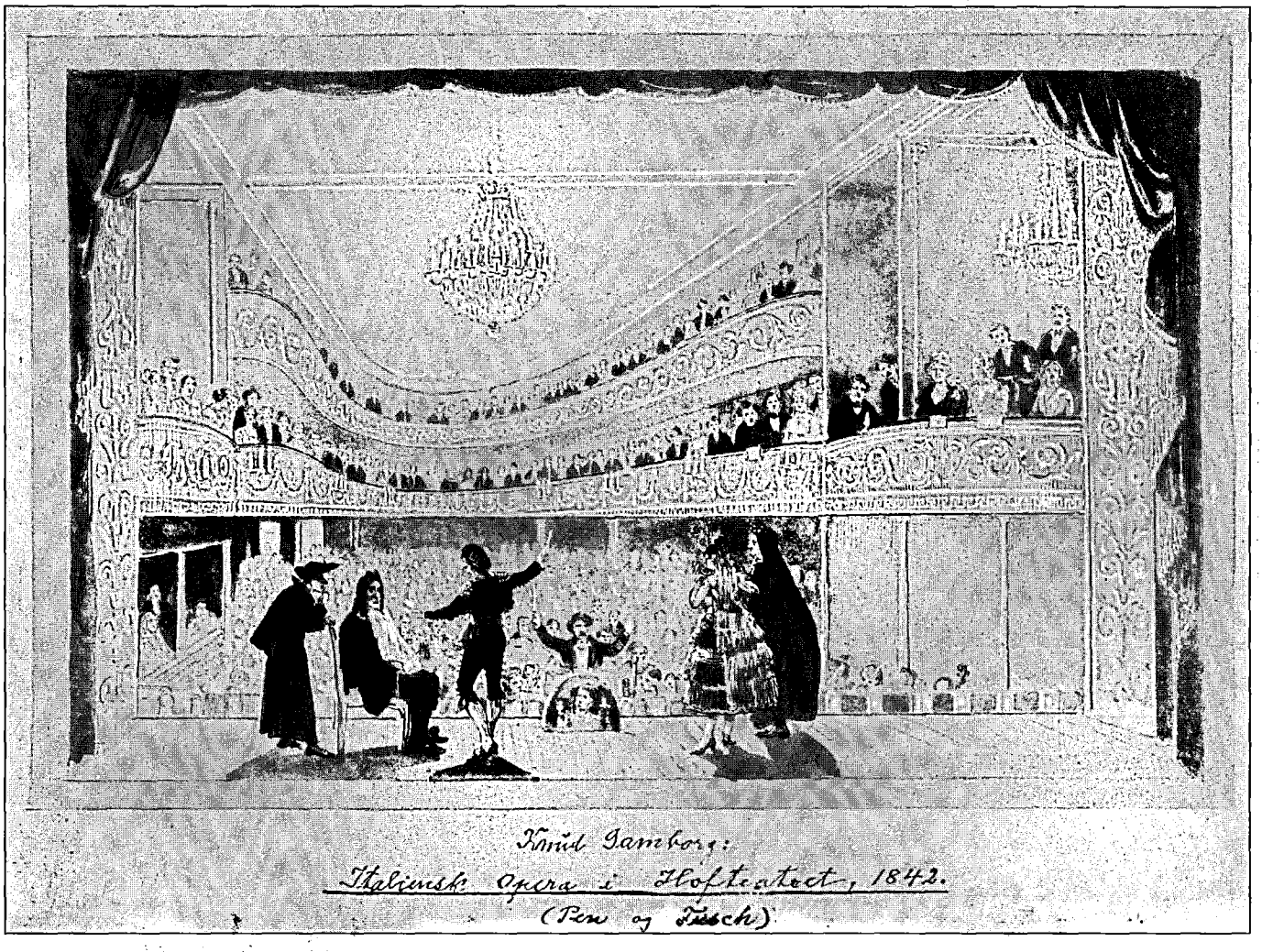
رقصات تعبر بحركة الجسد عن عمل يومى يحتاج إلى الكثير من الجهد أمام آلة أو ارتداء الملابس أمام المرآة. ولذلك قررنا فى المتحف أن نحول العديد من الحجرات فى المسرح الملكى إلى قاعات للتدريب ووضعنا فيها آلات وعدد من المرايا الكبيرة ونظمنا عرضا مكونا من أحذية الباليه التى ترجع إلى عصور مختلفة، وأنواع من العرض بملابس التجارب المسرحية من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين. وبالإضافة إلى ذلك كان الزوار يواجهون عن طريق بعض الرسومات والصور راقصات أثناء التجارب. أقمن فى المعرض عامة عروضا بالرسوم البيانية للرقص تمتد إلى ٢٠٠ عام تشمل مجموعة كبيرة من الرسومات والصور للراقصين والراقصات على خشبة المسرح.

ومع ذلك كان هناك شىء ضرورى ولكنه ناقص هو الحركة. التى كان من الضرورى عرضها. ولئن أمكن تحقيق الحركة عن طريق الاستعراضات الصغيرة إلا أن ذلك لم يكن كافيا. ولذلك لجأنا إلى تقديم عروض الباليه بأفلام الفيديو الحديثة والقديمة كل يوم، كنا محظوظين جدا لأن لدينا فى الدانمرك أفلام فيديو لأجيال الراقصين فى فرقة الباليه الملكية فى لقطات من باليه ١٩١٠. وبهذه الطريقة أمكن للمتحف أن يقدم للزوار ما أمكن من العروض القديمة.

والطريقة الأخرى للتوسع فى الفكرة التقليدية الخاصة بالمتحف هى إقامة عروض مسرحية للزوار على خشبة المسرح الملكى الذى يقع فى الطرف الجنوبى من ميدان كريستيان بورج، الذى يظهر اليوم كما كان تماما عندما تم تجديده عام ١٨٤٢، ولقد رمم فى ذلك الوقت بناء على رغبة الملك كريستيان الثامن فى أن يظهر حبه للأوبرا وبخاصة الأوبرا الإيطالية.

لقد ظل الملك والملكة ومواطنو كوبنهاجن لأكثر من عشر سنوات يستمتعون بعروض الأوبرا التى كانت عظيمة فى ذلك الوقت، إذ كان يغنى فيها نجوم الأوبرا الإيطاليين الزائرين. ومن بين ذخيرة هذه الأوبرات مثلا «زواج فيجارو» و«كوزى قان توتى» وغيرها مثل هاندل روديلندا لمؤلفها ادموند دى روستاند، وكوميديات لودفيج هولبرج التى عرضت جميعا فى المسرح الملكى خلال الخمس عشرة سنة الماضية. وبالإضافة إلى ذلك نظم المتحف محاضرات عن موضوعات مثل التاريخ المسرحى وتاريخ الأوبرا والوجود الإيطالى فى كوبنهاجن، وآليات المسرح التى ترجع إلى القرن الأخير. وقد طبق ذلك أيضا على العروض الأوبرالية التى وردت من باريس إلى كوبنهاجن عام ١٨٢٦ وأصبحت بعد ذلك تعرض كفن منوعات دانمركى على خشبة المسرح الملكى وغيرها.

وجدير بالذكر هنا أن بعض الآليات القديمة بقيت فى المسرح الملكى، فضلا عن مجموعة المقتنيات المسرحية جميعها، ولم يكن تقديم العروض فى



المسرح الملكى أثناء أداء حلاق أشبيليه (لوحة من عمل الفنان كنود كامبورج ١٨٤٢).

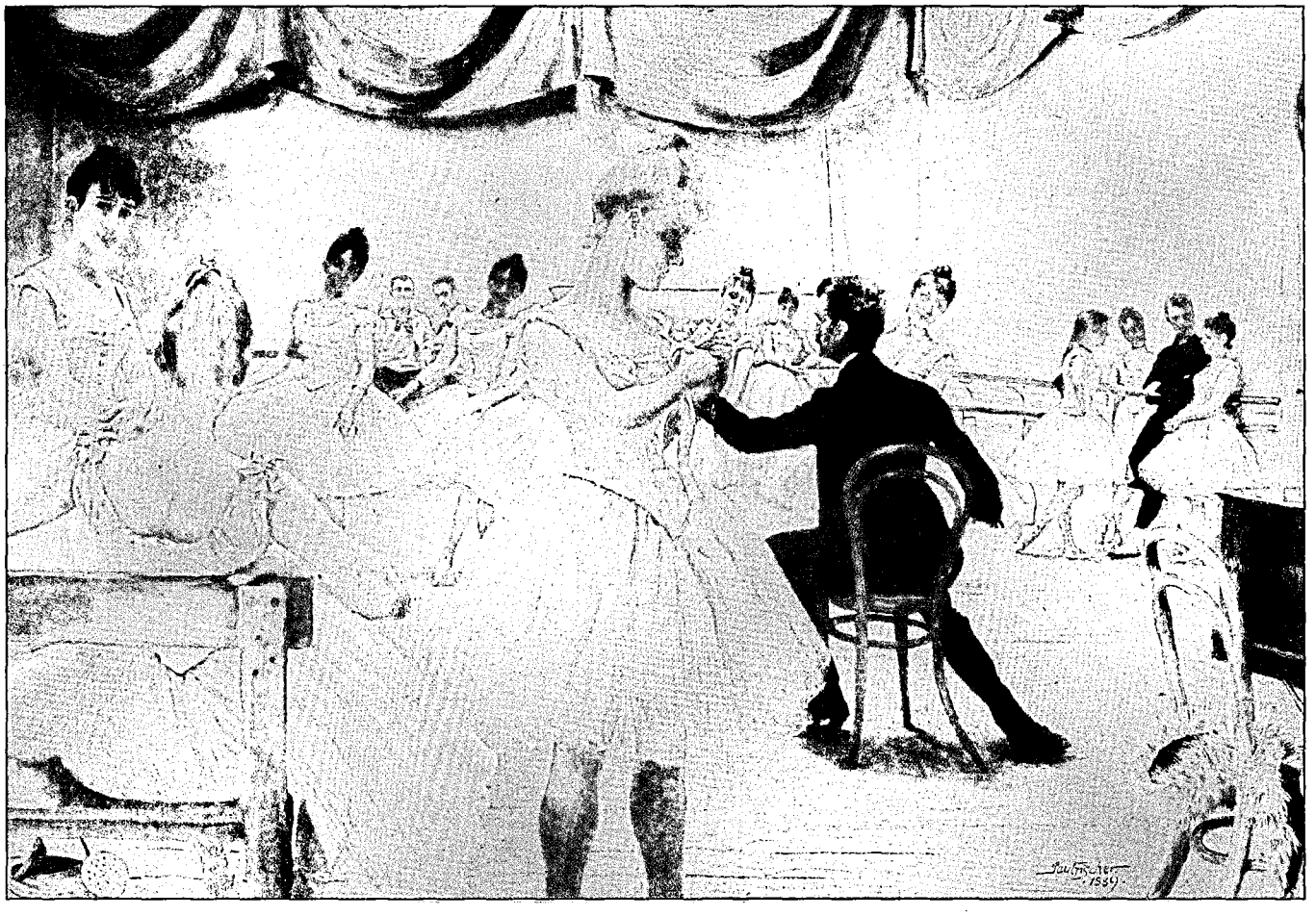
بيئة أصلية كما حدث فى مسرح قصر دروتنجهولم القريبة من ستوكهولم. ومع ذلك فقد أمكن ربط العروض المسرحية بالمحاضرات بهذه الطريقة توجيه الاهتمام للمسرح ولفهم الزوار له ولتاريخه.

ما مستقبل متاحف المسرح؟

ولكى يتتبع المتحف تاريخ المسرح وينظم عروضا تكون متاحة للباحثين، يحتاج إلى استمرار تزويده بالمواد الوثائقية. وحينما تكون النموذج بشكل سليم بما فيه العناصر الثانوية للعروض أمكن تحقيق إحساس حى شامل لجميع العناصر. فبالإضافة إلى الأزياء والمكياج والمناظر وتصميمات الأزياء والنصوص، وغيرها مما يتعلق بالمسرح توافرت نصوص التلقين والإخراج المسرحى ومذكرات عن تقنيات المسرح، وملصقات، وبرامج، وتذاكر وخطابات، ساعدت جميعها فى عملية التوثيق الذى لم يقتصر على الأداء فقط بل وتوثيق المسرح الذى استخدمت خشبته للأداء.

ولكن مع تغير الزمن، لم يصبح لدى موثقى هذه الأيام قدرة مثل قدرتهم فى الماضى، لأن الأثمان وضعت على بعض المقتنيات وبذلك نشأت اليوم رغبة فى اقتناء المناظر ورسوم الأزياء إلى اتباع فى مزادات الفنون بأسعار عالية، وذلك لتقليل الأعباء المالية عن ميزانية المسارح. أو بمعنى آخر، أصبح على المسارح اليوم أن تجمع أموالا لشراء ما كانوا يتلقونه كهدايا. ولا تحتوى البرامج هذه الأيام إلا على القليل من المعلومات تقتصر على قائمة الممثلين والقليل من الصور. ويستغل الوقت المتبقى لعرض إعلانات لتغطية التكاليف، وتطبع جميع تذاكر المسرح فى مطبعة واحدة، ولا تختلف عن بعضها خاص بها، أما الخطابات فإنها لم تعد تستخدم، بل نستخدم التليفون، ونستخدم الكمبيوتر وأقراص البرامج اليوم لآليات المسرح وهى غير مثيرة مثل المقتنيات الفعلية للعرض.

وجدير بالذكر أن على متاحف المسرح إعادة النظر فى سياسات الاقتناء ومفاهيم العروض. ولسوء الحظ مازلنا



حجرة التجارب فى المسرح للملكى فى كوبنهاجن، لوحة للفنان بول فيشر ١٨٨٩.

نتصرف حتى اليوم كما لو لم يحدث تغير منذ بداية القرن، رغم ظهور مؤسسات جديدة من حولنا، مثل المراكز العلمية ومراكز الإعلام ومراكز البيئة وكلها تزود الزوار بتجارب مختلفة تماما عن تجاربنا. حيث تقام فيها عروض الفنون والعروض الثقافية الكبيرة فى وقت واحد بطريقة لعرض الإبداع فى عصر واحد معين بدلا من عرض مراحل التطور. ففى الكثير من المتاحف يستفيد الزائر من الشاشات التفاعلية أو يستمتع بشرائط الفيديو.

وجدير بنا هنا مناقشة المشكلة إذا أردنا ألا ينتهى بنا الأمر إلى أن تصبح مؤسسات تاريخية قديمة. وربما كان هذا هو الوقت المناسب، ذلك لأننا إذا اعترفنا بعدم إمكاننا عرض الممثل أو المغنى أو الراقص. كما قد يعرضه الرسام فى لوحة، والمؤلف فى كلمات والحرفى فى شكل أنية فخارية أو زجاجية أو قطعة أثاث، فعلينا أن نعرف المخترعات الحديثة، واستخدامها إلى جانب المقتنيات المتواجدة فى المتحف، فهى عناصر الجذب الحديثة التى تقربنا قدر الإمكان من الإبداع الفنى ويحتاج هذا التغيير لوقت، ولموارد مالية كما يحتاج الأمر إلى التفكير فى نمط جديد من المتاحف التى تأتى بالفائدة من وراء المجهودات التى تبذلها.

ومع ذلك أرى أننا لم نقترب من تقديم ما يعطى الإحساس بالتعبير الفنى مثلما نفعل اليوم ولنتصور فقط أن لدينا الآن أفلام فيديو لسارة برنارد أو كاروزو أو ناجيليونو. ■

مجموعة مقتنيات المسرح السويسرى : تحدى أربع لغات وثقافات

بقلم: مارتن درييير

Martin Dreier

تعد مجموعة مقتنيات المسرح السويسرى المؤسسة الوحيدة من نوعها فى سويسرا، وهى التى تضم متحفا ومكتبة وقسم محفوظات، وتتولى مهمة تسجيل جميع عناصر المسرح السويسرى. وتكشف كذلك عن تنوع الظروف الاجتماعية ـ الثقافية فى سويسرا، فى الهياكل المختلفة لمسارحها، مما يجعل من ذلك مهمة عسيرة، يصعب تحقيقها فى كثير من الأحيان. وكاتب هذا المقال، حاصل على درجة الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة فيينا، عن رسالة بعنوان «المسرح وتقنياته: تحليل للعلاقة المتبادلة بينهما فى ضوء دراسة المعالم الثقافية». وقد عين عام ١٩٧٢ كاتبا مسرحيا متفرغا بمسرح بلدية بيرن، ثم رئيسا لكتاب المسرحيات فى معهد التمثيل المسرحى بمدينة سيل (ألمانيا). عام ١٩٧٦، ثم عمل مديرا لمجموعة مقتنيات المسرح السويسرى منذ عام ١٩٧٩. وفى عام ١٩٩٣ عينه مجلس بيرن الإقليمى أستاذا فخريا.

تتسم سويسرا، بموقعها فى وسط أوروبا الغربية، بتكوين لغوى وثقافى معقد. فالمنطقة الناطقة بالألمانية تقع فى شمال شرق البلاد متاخمة لحدود ألمانيا والنمسا تضم ٧٤٪ من جملة السكان، وتستخدم لهجات مختلفة ألمانية الأصل. تختلف إختلافا كبيرا فى كثير من الأحيان عن اللغة الألمانية الفصحى.. كما يختلف بعضها عن البعض اختلافا كبيرا. أما فى المنطقة الأقرب إلى فرنسا، فتسودها اللغة الفرنسية ويتحدث بها حوالى ٢٠٪ من سكان سويسرا، بينما تسود اللغة الإيطالية فى المنطقة المتاخمة لإيطاليا فى جنوب الألب، أما منطقة رومانش فى الشرق ففيها أقلية تمثل ١٪ من السكان تتحدث الرومانشية (وهى لغة من أصل لاتينى). وقد تكونت سويسرا فى عام ١٨٤٨ فى شكل اتحاد تعاهدىّ (كونفيدرالى) من ولايات لا رابطة بينها، أما اليوم فإنها تتألف من ست وعشرين مقاطعة، تتمتع بالحكم الذاتى، وبخاصة فى مجال الثقافة والتعليم.

ولمثل هذا الكيان محاسنة ومساوئه، بخاصة، فيما يتعلق بدراسة التاريخ الثقافى للبلاد. وفضلا عن ذلك وكثيرا ما يتعرض الوضع الداخلى فى ولايات الاتحاد أحيانا لكثير من التوترات نتيجة لتعارض المنظورات السياسية فى كل منطقة من هذه المناطق اللغوية. فعلى سبيل المثال، كشفت مجموعة من استطلاعات الرأى عن أن المقاطعات الناطقة بالفرنسية تؤيد الانضمام إلى الاتحاد الأوروبى تأييدا قويا، بينما كانت الأغلبية فى المناطق الناطقة بالألمانية تعارضه. ولذلك أصبح الفنانون والمفكرون الموالون لأوروبا فى كل أنحاء البلاد ملتزمون بمواجهة هذه القوى المتضاربة، وبخاصة من خلال تشجيع المشروعات المشتركة التى تهدف لتجاوز هذه الفواصل الثقافية واللغوية. وهو ما يحدث أيضا فى المسرح.

ولقد تطور المسرح السويسرى فى اتجاهات عديدة فى إطار تقاليده اللغوية والثقافية المختلفة، كما تأثر بالثقافات المختلفة لجيران الدولة، وتعرض أيضا ببعض التوترات بين الهوية الإقليمية والمجال الدولى الأوسع الذى يتواجد فيه. فأصول المسرح السويسرى الألمانى ترجع إلى نفس أصول ومصادر المسرح الألمانى، التى ترجع إلى أساطير العصور الوسطى الدينية، التى أعقبها تراث ثرى من المهرجانات والمسرحيات الإنسانية والأخلاقية. ففى عهد الإصلاح الدينى والتيارات المضادة له، منعت السلطات المحلية جميع العروض المسرحية، لا فى ألمانيا فحسب بل وفى مناطق سويسرا الناطقة بالألمانية أيضا. ولم تبعث التقاليد المسرحية من جديد إلا بفضل انتشار فرق التمثيل المتنقلة (خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر) وفى العصر الذهبى للمسرحيات الوطنية المعروفة باسم «المهرجانات» Festspiele (طوال القرن التاسع عشر). ويستمد المسرح السويسرى الحديث أصوله من مصدرين مختلفين: أولهما مسرحيات الهواة التى تركز تركيزا قويا على اللهجة المحلية. وثانيهما مسرح المحترفين الذى يؤدى بالألمانية الفصحى.

وفى القرن الثامن عشر، ساد تقليد مسرحى فى أوساط الطبقة الأرستقراطية فى المناطق الناطقة بالفرنسية، ولكنه لم يدم طويلا. وفى أواخر القرن التاسع عشر، ظهر تقليد «المهرجان» المسرحى لأول مرة، مع مشاركة إيجابية من جانب السكان المحليين، ومازال قائما حتى

ترجمة: محمد البهنسى

اليوم مثل عيد زراع الكروم فى ڤيڤى. وقد شهد القرن العشرون، نهضة مسرح المحترفين، مع ظهور الفرق المسرحية المتنقلة وإنشاء المسارح ودور الأوبرا، حيث تقدم روائع المسرح الفرنسى فى مواسم معينة لأن الفرق المسرحية الدائمة كانت تواجه صعوبات فى العثور على أماكن فى المدن الكبرى تقدم فيها عروضها المسرحية. وإن كان مسرح بلدية لوزان، الذى افتتح فى ١٨٧١، قد قدم موسم عرض محدد، أعقبه فى فصل الربيع بتقديم استعراضات محلية. ولقد استطاع چاك بيرانجيه، مدير هذا المسرح الذى جدد عام ١٩٣٢، بمساعدة فرقة صغيرة لفنون المسرح والباليه أن يقدم برنامجا شيقا من المسرحيات والاستعراضات والأوبرا بشكل متواصل حتى نشوب الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩. وأعقب ذلك لأسباب اقتصادية أن أصبح مسرح البلدية بدون فرقة دائمة، وهو نفس المصير الذى آل إليه مسرح جنيف الكبير، الذى كان قد افتتح عام ١٨٧٩. وفيما بين عام ١٩٣٩ وعام ١٩٤٥، كانت الفرق المتنقلة تعرض برامج متنوعة فى جنيف ولوزان. وكانت فرقة جالاس كارسينتى، تقدم إلى جانب هذه الفرق الفرنسية الزائرة، (أغلبها من باريس) تقدم العروض التى لقيت شهرة كبيرة فى جميع أنحاء المناطق الغربية بسويسرا.

وفى المنطقة الناطقة بالإيطالية فى سويسرا (التى تشكل وادى تيسين والوديان الأخرى المتعددة فى مقاطعة جريزون)، فقد بدأت منذ القرن السابع فى مقدريسو تقديم عروض تمثيلية بمناسبة مهرجان لوجانو الخريفى، إلى جانب عروض دينية مقدسة.

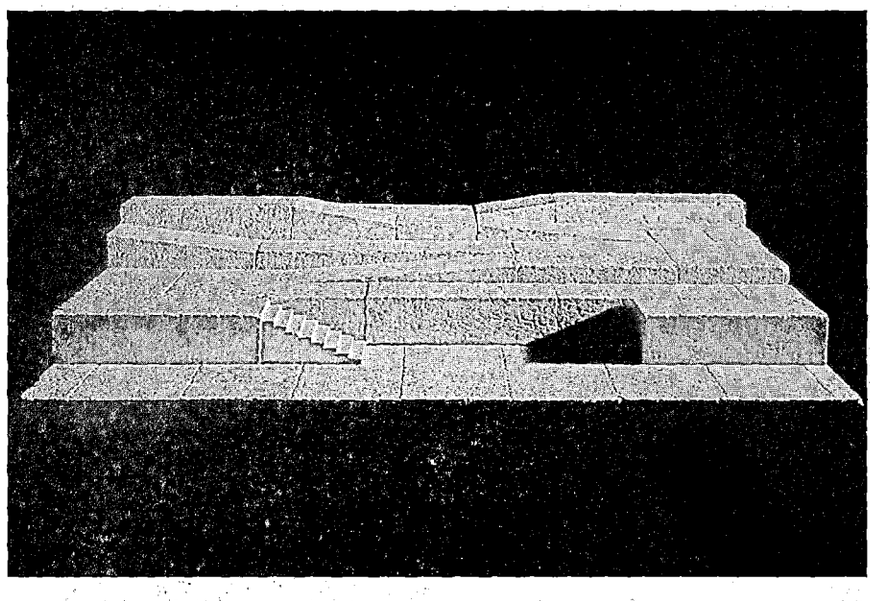
وفى أواخر القرن التاسع عشر، كان مسرح أپولو فى لوجانو يقدم عروضه فى مواسم منتظمة، وبخلاف ذلك كان المسرح فى هذا الجزء من البلاد قاصرا على عروض الفرق الزائرة من إيطاليا المجاورة ومن المنطقة الناطقة بالألمانية فى سويسرا. ولم ينشأ مسرح دائم فى هذا الجزء الناطق بالإيطالية إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥، وتعد العروض الكبيرة المستقلة التى تقدمها فرق مستقلة تطورا حديثا فى المنطقة.

ولئن لم يتواجد مسرح دائم فى مقاطعة رومانش (الناطقة بلغة لاتينية الأصل)، فقد شهدت نشاطا كبيرا لفرق الهواة المسرحية التى تقدم عروضها فى كل وديان المنطقة، التى يتحدث سكانها الذين يمثلون أقليات صغيرة خمس لهجات مختلفة.

صعوبات التنوع

هكذا يتضح أنه رغم المبادرات العديدة فى الآونة الأخيرة، لا يوجد مسرح قومى بالمعنى الحقيقى فى سويسرا. ولقد تكونت فى عام ١٩٢٧ جمعية تسمى بالألمانية، «الجمعية السويسرية للثقافة المسرحية» (S.G.T.K)، وتسمى بالفرنسية «الجمعية السويسرية للمسرح» (S.S.T)، لا لتشجيع المسرح والنهوض به فحسب. بل أيضا لتكوين مجموعة تذكارية مسرحية وأرشيف مسرحى، وإنشاء قسم للدراسات المسرحية فى إحدى الجامعات السويسرية. ومع ذلك لم تحقق هذه الأهداف إلا بعد مضى فترة طويلة. إذ لم تصبح مجموعة المقتنيات الخاصة بالمسرح السويسرى، المحفوظة فى دار الكتب القومية السويسرية متاحة للجمهور، إلا فى عام ١٩٤٤، وكانت هذه المجموعة قد تكونت من قبل فى عام ١٩٢٧ مستفيدة من الهدايا التى قدمتها العديد من المتاحف والجمعيات. وقد يعد العرض الذى نظم تحت عنوان معرض «الشعب والمسرح»، الذى انبثق عن فكر، كارل جوتيلف كاشلر، يتنقل بين العديد من المدن فى جميع أنحاء سويسرا فيما بين عامى ١٩٤٢ ـ ١٩٤٣. إسهاما كبيرا فى معرفة الجماهير بهذه المجموعة من المقتنيات على نطاق أوسع. أما عن قسم الدراسات المسرحية، فلم ينشأ إلا عام ١٩٩٢ بجامعة بيرن. وقد ساعد على تحقيق هذه المشروعات عاملان هامان، أولهما الاهتمام بالنموذج السويسرى الفريد للتعدد الثقافى، وثانيهما الإصرار على تقوية التبادل الثقافى ودعم التفاهم بين الأقاليم.

ونظرا لأن الموارد المتاحة خلال الفترة من عام ١٩٤٣ إلى ١٩٧٧ لم تسمح إلا بتعيين أمين واحد غير متفرغ، لذا لم تنشأ وظيفة أمين متفرغ إلا فى عام



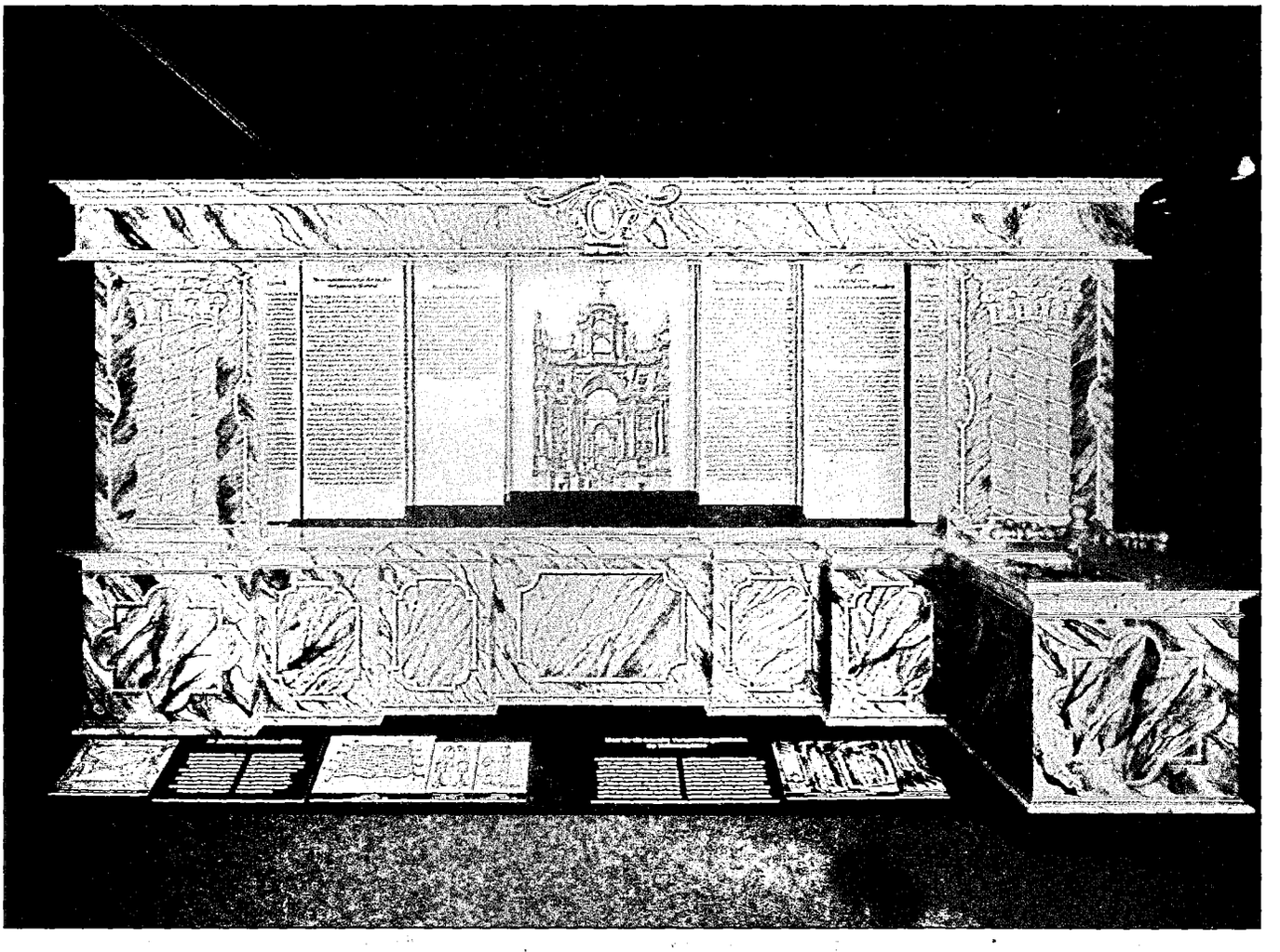
نموذج عمل على أساس رسم تخطيطى مكتشف حديثا للفنان أدولف آبيا (١٨٦٢ – ١٩٢٨) يوضح أوبرا أورفيوس ويورديس تأليف كريستون ويليالد جلوك.

١٩٧٨، وذلك عندما أصبحت مجموعة المقتنيات هذه أساسا للمشروع بمساهمة حكومة الاتحاد السويسرى، كما أمكن أيضا تعيين أمينة للمكتبة تعمل ٨٠٪ من وقتها. وعين فى نفس الوقت مساعد للأبحاث أيضا، وبذلك وصل جملة العمالة فى مجموعة المقتنيات الخاصة بالمسرح السويسرى إلى ٢,٦ شخصا.

وعلى الرغم من هذا العدد المحدود من العاملين، فإن إجمالى وحدات مجموعة مقتنيات المسرح السويسرى التى تجمعت على مدى السنين تبلغ الآن نحو ٣٥٠٠٠ مجلد (من نصوص ومؤلفات عن المسرح وبرامج وتعليقات صحفية) ونحو ٤٠٠٠٠٠ قصاصة صحفية، و١٠,٠٠٠ من الصور والشرائح الفوتوغرافية، و٢٠٠ لوحة إعلانية، ١٠٠٠ بطاقة بيانات، و٥٠٠٠ لوحة رسم وتصميم للملابس، و١٨٠ قناعا، ٦٠ نموذجا، ٢٠٠ دمية تحرك يدويا أو بالخيوط، ومكتبة فيديو تضم أكثر من ٤٢٠٠ موضوع (تسجيلات وثائقية وتسجيلات لعروض مسرحية).

وكما يقتضى الأمر توسيع نطاق مجموعة المقتنيات، هناك أيضا ضرورة الاهتمام الكبير بالتحسين والتطوير. وبإضفاء صفة المؤسسة على هذه المجموعة من مقتنيات المسرح السويسرى عام ١٩٧٨، والانتهاء من إنشاء قسم للدراسات المسرحية، أعيد تنظيم المجموعة على نطاق واسع، فجددت المكتبة تجديدا كاملا لتصبح أكثر ملاءمة للاستخدام، وأيسر للمستخدمين وأدخلت تحسينات أخرى للتوسع فى إتاحة الاطلاع على مجموعة قصاصات الصحف الضخمة الشاملة والصور الفوتوغرافية والمطبوعات الأخرى وتيسيرها لمختلف الفرق المسرحية والقائمين بإدارتها. وعندما اقتضى الأمر إعادة تصنيف المصادر تركز الاهتمام فى عنصر واحد هو المواد الخاصة بالإدارة المسرحية، وتصنيفها على أساس جغرافى (المنطقة والموقع) ونوعى المنطقة والمكان (أنواع المسارح فى تسلسل تاريخى)، بينما صنفت الوثائق المتعلقة بالممثلين الأفراد والشخصيات المسرحية على أساس الترتيب الأبجدى للإنتاج المسرحى والسمات الفنية، وكل ذلك بناء على معايير منهجية منظمة مماثلة للمعايير المطبقة فى المكتبات.

وللحصول على تفاصيل أوفى وأكمل عن عروض معينة، أعدت قائمة بجميع مراحل الإنتاج المختلفة وفقا لاسم المؤلف (يستوى كاتب مسرحى أو مؤلف موسيقى) مع الإشارة إلى تفاصيل معينة عن الإنتاج. ثم تبدل هذا النظام التقليدى المعتمد على فهرس البطاقات تدريجيا إلى قاعدة بيانات حديثة عن سجل الأعمال المسرحية. ولكن لم



واجهة عرض لقسم بعنوان الباروك والكلاسيكيات، وهو نموذج تفصيلى لمسرح وأجنحته. بإدارة مقبض يمكن للزائر أن يستعرض ستة تغييرات جانبية لكل منها لوحة تفسيرية.

تستكمل عملية إعادة التنظيم حتى الآن، لأن عدد المسارح التى يجب أن تسجل أعمالها المسرحية تتزايد كلما بعد بها الزمن الماضى. ومنذ عام ١٩٩٣، صنفت المقتنيات الجديدة بمجموعة المسرح السويسرى الكترونيا باستخدام وسائل مماثلة للمستخدمة فى معهد الدراسات المسرحية، وذلك فى نطاق شبكة سيبيل SIBIL للمكتبات الألمانية السويسرية.

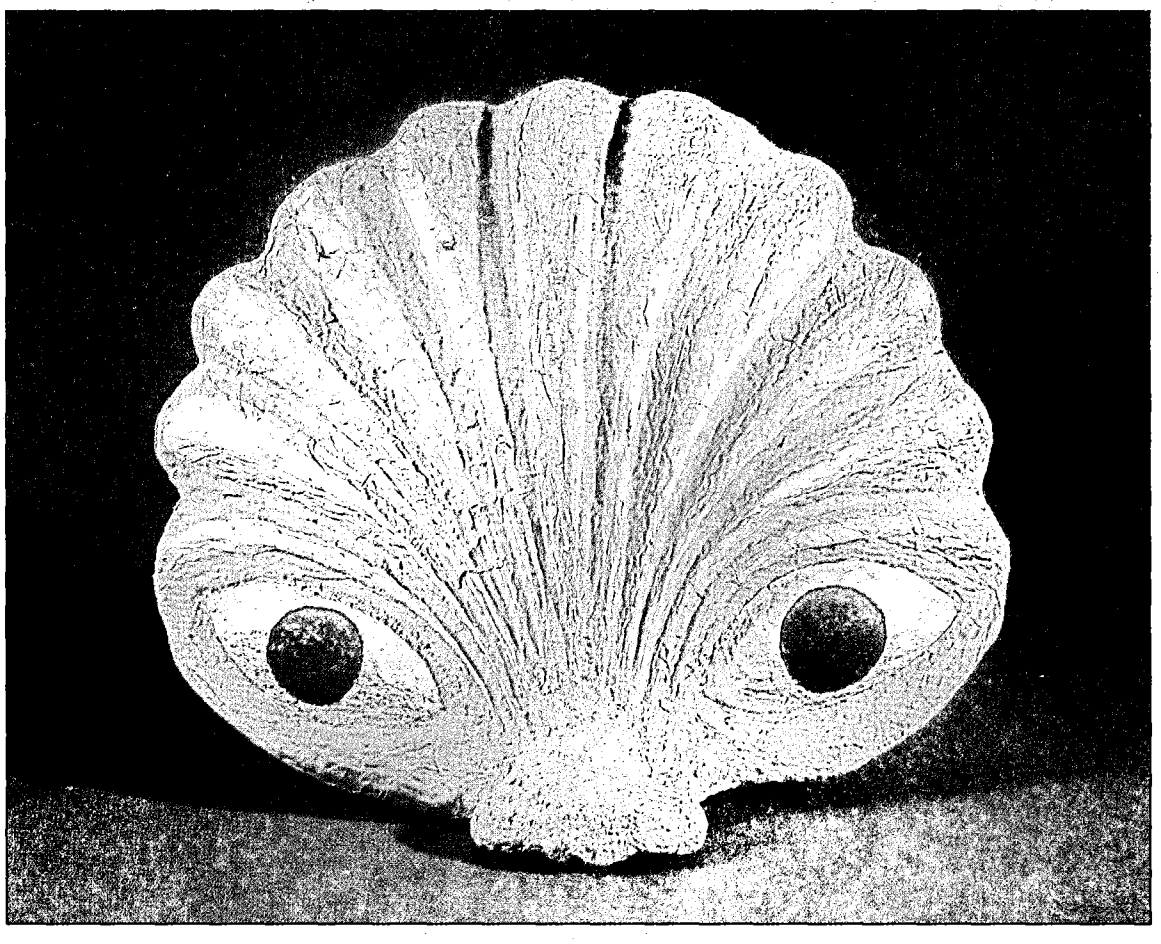
ومنذ عام ١٩٨٧ اتجهت مجموعة مقتنيات المسرح السويسرى تحقيقا لدورها للمتحف، إلى تنظيم معرض دائم تحت عنوان «عصور المسرح فى الماضى والحاضر» يغطى عناصر مختلفة مما يغطيها المسرح السويسرى موضوعة فى مكانها بالنسبة لتاريخ المسرح الأوروبى عامة، ويقدم العرض فى ثلاث مستويات مختلفة: أولها للزوار العاديين، الذين يفضلون مشاهدة المعروضات والصور بمساعدة لافتات ومعلقات تسهل قراءتها. وثانيها، يستهدف الزوار الأكثر اهتماما بتاريخ المسرح وتطوره، وهو مدعم بلافتات بها شروح وصفية أكثر تفصيلا تعبر عن فكرة العرض ذاته، بينما يخصص المستوى الثالث للزوار الذين يبتغون معلومات أكثر دقة وعمقا حول موضوعات معينة. ولتحقيق ذلك قد يرجعون إلى النصوص الخاصة والتى تقدم كجزء متكامل من المعروضات التى يقتصر تقديمها بالوسائل التكنولوجية الحديثة، بطريقة استدعاء خاصة.

موارد محدودة وأهداف بلا حدود

على خلاف بلجيكا مثلا حيث تتوافر لثقافة اللغة الفلمنكية والفرنسية مراكز توثيق مسرحى خاصة بكل منها، نجد أن سويسرا نظرا لمواردها المحدودة، ليس بها إلا مركز واحد فقط وهو يحمل اسمها كما سبق أن ذكرنا محدود الموارد. ولكن، رغم هيكله المتواضع ونقص موارده، تبشر مجموعة مقتنيات المسرح السويسرى به، بالقيام بدور هام فى مجال التبادل الثقافى. ولئن كان أصل هذا المركز وموقعه فى سويسرا الألمانية، ففى المقابل يوجد مركز السينما السويسرية فى لوزان، ووظيفته حفظ وتصنيف جميع معالم السينما السويسرية، ويقع فى الإقليم الناطق

بالفرنسية، ويقوم بعمله فى توافق مع الظروف الثقافية الاجتماعية السائدة فى هذه المنطقة. ومن ثم، فإن معظم العاملين فيه محليون، كما أن جميع القوائم والملفات باللغة الفرنسية. ومع ذلك، فإن كلا من هاتين المؤسستين قامتا، فى الآونة الأخيرة بتوسيع نطاق أعمالهما إنطلاقا من وعيهما المتزايد بمسئوليتهما نحو المناطق الثقافية واللغوية الأخرى فى سويسرا.

وترجع شهرة «مجموعة مقتنيات المسرح السويسرى» الدولية فى المقام الأول إلى كاتب مسرحى مشهور من جنيف هو «أدولف أبيا» (١٨٦٢ ـ ١٩٢٨) الذى ورثت جنيف معظم تركته الأدبية بما فى ذلك ما يربو على ١٠٠ لوحة من تصميماته المسرحية ومخطوطات مؤلفاته النظرية القوية، فضلا عن بعض مراسلاته مع الشخصيات الهامة فى عالم المسرح. وقد أدت هذ الثروة من المعلومات تكرار طلب استعارات منها من جانب المنطقة الناطقة بالفرنسية حيث تستقبل بالترحاب، وهناك تركات أدبية أخرى هامة استفادت منها «مجموعة مقتنيات المسرح السويسرى» حيث أسهمت فى تنمية التبادل بين الثقافات، منها على محفوظات مسرح «دى چورات»، فى ميزيير القريبة من لوزان، وكان لها تأثير بالغ على الحياة المسرحية فى الإقليم الناطق بالفرنسية فى سويسرا طوال القرن العشرين، فضلا عن الكثير من التصميمات المسرحية التى وصفها إريك بونسى الذى قدم معظم أعماله فى المسرح الكبير فى جنيف. كما استفادت المجموعة أيضا من التركات الأدبية لكل من ڤينسنت (المعروف أيضا باسم إيمانويل ڤينسنت)، وفرانسوا سيمون. وكانت مجموعة مقتنيات المسرح السويسرى قد نشأت فى الأصل فى الإقليم الناطق بالألمانية فى سويسرا،



القناع الأوقيانوسى الذى صممه الرسام السويسرى هانز ايرنى لشخصية فى مسرحية بروميثيوس فى السجن لأخيلوس، مثلث بالمسرح الرومانى فى افينش.

واتسع نطاقها ونمت على مر الزمن فشملت جميع المناطق السويسرية وبخاصة بعد تحويلها لمؤسسة، وزيادة عدد العاملين فيها.

وعندما تضم مقتنيات جديدة إلى المكتبة، يوجه اهتمام كبير إلى اشتمال هذه المقتنيات الجديدة تلك على مؤلفات وأدبيات متنوعة من جميع أنحاء سويسرا. ويتبع ذلك أيضا فى عملية التوثيق (بما فى ذلك جمع القصاصات الصحفية والمطبوعات والصور الفوتوغرافية)، رغم مواجهة هذه العملية لصعوبات كثيرة. فبينما تتاح مقتنيات المسارح الكبرى فى المناطق السويسرية الناطقة بالألمانية عن طريق خدمة مكتب للعلاقات العامة تتوافر به هيئة عاملين جيدة كثيرا ما يقتضى الأمر بالنسبة للمسارح فى المناطق الأخرى العمل فى ظروف تسودها قلة الموارد، مما يضطر أحيانا للتركيز على توثيق الإنتاج وحده دون غيره. ونتيجة لذلك، فإن «مجموعة مقتنيات المسرح السويسرى» تتزود تلقائيا بمواد من الإقليم السويسرى الناطق بالألمانية، بينما لا يتأتى ذلك بالنسبة للمناطق الأخرى إلا خلال قنوات الاتصالات الشخصية التى يقوم بها العاملون. على ما ينطوى عليه ذلك من قيود وحدود تفرضها قلة الموارد البشرية.

وبهذه الطريقة تبذل جهود مضنية لتطوير هذه المجموعة بما يجعلها تشتمل على مقتنيات من مختلف الأقاليم السويسرية. لذا فمن الطبيعى أن تستمر عملية تصنيف وحفظ المواد باستخدام الألمانية، وإن كانت العناوين الأصلية وأسماء الأماكن تدرج بلغتها الأصلية، كما أن الكتيبات الإرشادية التى تم وضعها أصلا للمناطق الناطقة بالألمانية، يزداد حاليا اشتمالها على بيانات أخرى من المسارح الكبرى والرئيسية من جميع أنحاء سويسرا.

وفيما يتعلق بالمعرض الدائم الذى سبق ذكره، فقد صمم بمعرفة كاتب هذا المقال من منظور ألمانى خاصة وأنه متخرج من قسم الدراسات المسرحية بجامعة ڤيينا. ونظرا لضخامة حجم المواد المكتوبة، فإن المعرض تقدم باللغة الألمانية فقط. ومع ذلك، تتاح لخدمة الزوار الناطقين بالفرنسية، شرائط كاسيت صوتية يتابعونها على أجهزة كاسيت محمولة أثناء مرورهم لمشاهدة المعروضات. وفى عام ١٩٩٣ نشر دليل للمعرض باللغة الألمانية، وتعد منه حاليا طبعة باللغة الفرنسية. ولا شك فى أن هذا قد أدى إلى ظهور مشكلات فى الترجمة تكشف بوضوح عن العقبات الرئيسية التى تواجه التبادل بين اللغات والثقافات المتعددة. ففيما يتعلق بتاريخ المسرح على سبيل المثال، يختلف العصر «الكلاسيكى» فى المسرح الفرنسى عن العصر «الكلاسيكى» للمسرح الألمانى، فبالنسبة للمسرح الألمانى، يعنى عصر جوتة وشيلر (فى النصف الأخير من القرن الثامن عشر) بينما يعنى بالنسبة للمسرح الفرنسى (القرن السابع عشر) ومؤلفات راسين وكورنيل.

وعلى الرغم من الموارد البشرية المحدودة والصعوبات الداخلية والخارجية، فإن القائمين بمشروع «مجموعة مقتنيات المسرح الألمانى» يواصلون جهودهم بإصرار لتحقيق مهمتهم باللغات المتعددة إلى أقصى حد ممكن. ■

مشروع لم يتم : مجموعة مقتنيات برلين المسرحية

بقلم: روث فرايدانك

Ruth Freydank

لا شك أن محاولات برلين إنشاء متحف مسرحى متكامل وشامل، قد تعثرت بسبب السياسة والحرب والدمار والتقسيم وتعقيدات توحيد مدينة ظلت مدة طويلة مقسمة. وهنا يروى روث فريدانك العامل بمتحف ماركيش عن قصة مجموعات مقتنيات كثيرة وغزيرة تبحث عن متحف.

«ليس لبرلين وهى مدينة المسرح، متحف للمسرح». عبارة يرجع تاريخها إلى أوائل القرن العشرين، ومازالت تنطبق على هذا الوقت الذى يقترب فيه هذا القرن من نهايته. إنها عبارة أصيلة تؤكد طبيعة المشكلة المعقدة التى مضى عليها زمن طويل. فمدينة يحق لها أن تفخر بأنها أحد المراكز الثقافية الأوروبية، قد تجاهلت تماما وظيفتها ومكانتها فى مجال ثقافى هام وحيد، رغم محاولات قلة من الناس من وقت لآخر، للقيام بالمبادرة وبذل بعض الجهود فى الاتجاه الصحيح.

تكونت «جمعية تاريخ المسرح»، فى الواقع فى برلين عام ١٩٠٢، فى وقت كان فيه تاريخ المسرح تخصصا أكاديميا جديدا، ويوشك أن يصبح تخصصا مستقلا فى الجامعات. واعترف أنصاره بالحاجة إلى متحف متخصص يتميز بالخبرة العلمية اللازمة لتجميع المقتنيات التى قد يكون لها تأثير قوى على الجمهور، ولذا كان من المهام الرئيسية للجمعية الجديدة، إنشاء متحف مركزى للمسرح فى برلين.

وفى عام ١٩١٠، أقامت هذه الجمعية بالتعاون مع شركة قاعات العرض، أول معرض مسرحى لها فى «قاعات حدائق الحيوان التى أنشئت حديثا، وقد أدى هذا الحدث ذو الأهمية الكبيرة إلى بذل جهود مكثفة لإنشاء متحف مسرحى ألمانى دائم».

ولقد أدت المادة الهامة بحق عن «تاريخ المسرح» التى كشف عنها المعرض إلى إعطاء دفعة قوية لمنظمى المشروع، فى وقت كانت فيه متاحف برلين تمتلك مجموعات مقتنيات متنوعة وشاملة من الأعمال الفنية الهامة والمتعلقة بتاريخ المسرح، كما كان بالمدينة أيضا مجموعات متميزة من مواد تاريخ المسرح لدى كل من القطاعين الخاص والعام، كان ومازال من أشهرها المواد المتعلقة بالممثل والمؤلف مؤرخ المسرح لويس شنايدر (١٨٠٥ ـ ١٨٧٨). وتعد من حيث كثرتها وتنوع مجالاتها ومضمونها.. أهم مجموعة مقتنيات قديمة خاصة عن تاريخ المسرح خارج ڤينا[1] .. ففى عام ١٨٦٤، وبناء على طلب المشرف العام على جمعية الممثلين فى برلين عام ١٨٦٤، حصل الإمبراطور ولهلم الأول على المجموعة مقابل ٥٠٠٠ تيلر (وحدة العملة الوطنية الألمانية القديمة)، غير أن عدم توافر مبنى مناسب لها أرغم الأمانة العامة للجمعية على إيداع هذه المجموعة فى دار الكتب الملكية.

وكان شنايدر قد اقتنى مجموعة واسعة من المواد، خلال سنوات نشاطه كعضو فى جمعية الممثلين الملكية. وفيما بين ١٨٢٠ و١٨٤٨ أثناء رحلاته الكثيرة خارج البلاد، كذلك أهدى الكثير من الفنانين بعض المواد لمجموعة المقتنيات. وفى عام ١٨٣٦ استطاع شنايدر الحصول على بعض المقتنيات الهامة من تركة الناقد المسرحى كريستيان أوجست بيرترام. وفى عام ١٨٤٣ تلقى وصية ميراث مقتنيات فنية من بارثلميوفيرونا الذى كان يعمل مصمما للمناظر فى مسارح برلين الملكية، اشتمل على ذخيرة ضخمة من الرسوم واللوحات المعمارية ترجع إلى عصر النهضة فى إيطاليا وعصر الباروك، وتصميمات خشبة المسرح لرسامى مسرح برلين الأوائل حتى عصر جيوسيب جالى – بيبينا. وتكونت مجموعة المقتنيات فى جملتها من ١٤٠٠٠ صفحة، و١٢٠٠ نسخة من نوادر الكتب والمخطوطات والصور الفوتوغرافية والإعلانات

ترجمة: محمد البهنسى

المرسومة، وهو ما تقدر قيمته بنحو ٢٥٠٠٠ مارك فى ذلك الوقت عام ١٩٣١.

وفى نفس الوقت قام العديد من المتحمسين باقتناء مجموعات أخرى من المواد المسرحية التى كانت متوفرة بكثرة منذ بداية النهضة المسرحية عام ١٨٦٩، وهو العام الذى تقررت فيه حرية ممارسة المهنة فى ألمانيا. وكان الفنانون يجمعون بأنفسهم المقتنيات من مواد المسرح، ومن بينهم فريدريك هاش الذى كانت مجموعة مقتنياته تمثل بصفة عامة الوضع فى برلين، وقد اقتنتها بعد ذلك جمعية تاريخ المسرح. وكان الميراث التى خلفه الناقد المسرحى جوتهيلف وايستاين من المجموعات الخاصة المرتبطة بمقتنيات مواد تاريخ المسرح.

ولم تكن جمعية تاريخ المسرح وحدها هى التى تنادى بإنشاء متحف للمسرح فى برلين، بل شاركتها فى ذلك جمعية متحف ليسينج التى تكونت عام ١٩٠٨. ويرجع إنشاء متحف ليسينج هذا إلى جهود بعض المواطنين الذين أرادوا أغلبية ذكرى ليسينج، ذلك الكاتب والناقد المسرحى المتميز فى القرن الثامن عشر، وذلك بإقامة متحف صغير فى آخر مسكن أقام به فى برلين: ١٠ شارع كوينجسجرابن، حيث أتم كتابة مسرحيتين من أشهر مسرحياته، هما مسرحية Mina Von Barnhelm ومسرحية Loocoon. وفى عام ١٩٢٠ نشرت مجلة المسرح الألمانى Deutsehe Biihre المسرحية وأن الجمعيتين وافقتا على الاندماج، رغم أن هذا الاندماج قد يفشل لعدم توافر مبنى مناسب.

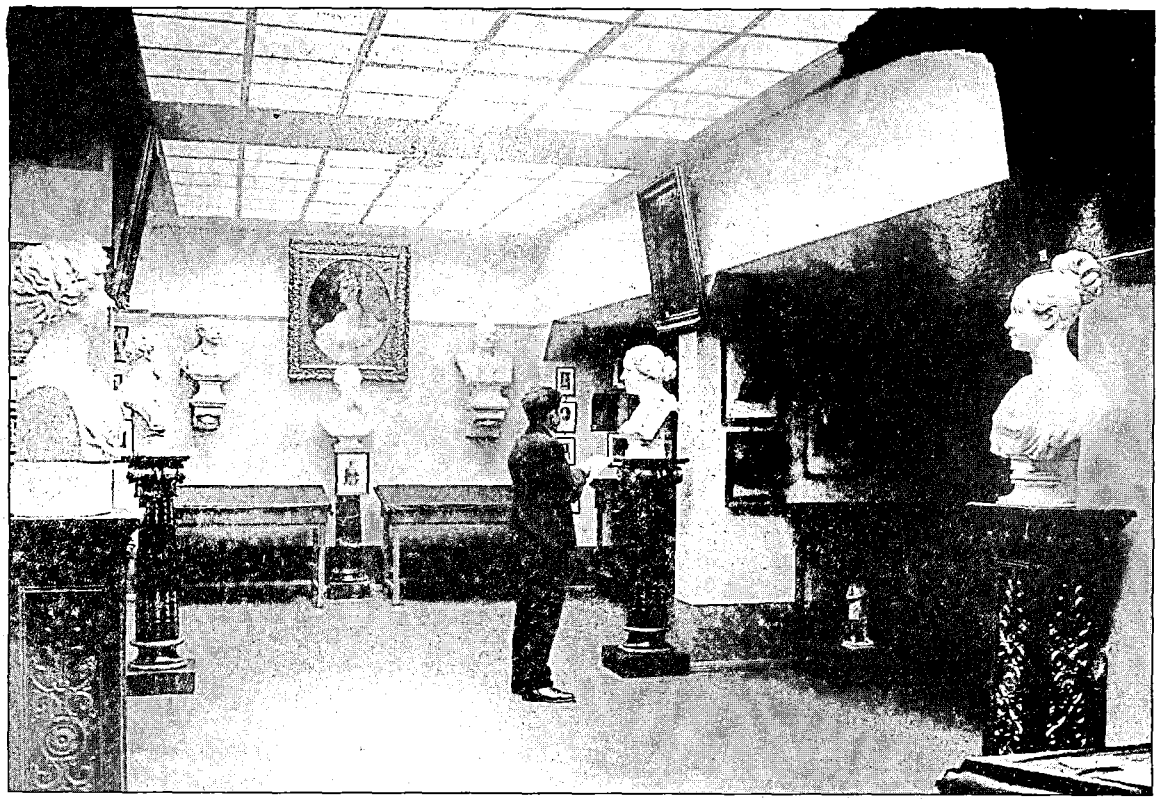
إنشاء متحف

بينما قام أنصار فكرة متحف المسرح فى مدن أخرى مثل ميونيخ وكيل وكولونيا، بتوفير الأموال اللازمة لإنشاء متاحف للمسرح، لم يحدث مثل ذلك أصلا فى برلين. بيد أن المعرض العام للمسرح الألمانى الذى أقيم فى ماجدبيرج عام ١٩٢٧، كان له أثره فى نشأة حركة وسط السكون، فأصبحت مجموعة مقتنيات مسرح الدولة التى عرضت فى ماجدبيرج، مع مجموعة مقتنيات شينايدر أساسا لمتحف المسرح الذى شعر الجميع بأنه تأخر كثيرا. فقدم أوسكار فيشيل المؤرخ الفنى الشهير فى برلين لوزارة مالية بروسيا خطة تتضمن المستلزمات المالية وطلب المقر المناسب للمشروع، غير أن الوزارة رفضت. لأن أعمال تجديد وتحويل دار أوبرا أونتر دين ليندن كانت تمثل عبئا كبيرا على الميزانية يتعذر توفير أى موارد له. ونتيجة لذلك، تدخلت الأمانة العامة للمسارح الرسمية لمساندة المشروع، الذى طال انتظاره وتخطيطه، فخصصت الطابق العلوى بجناح جانبى بمبنى الأمانة العامة لمسرح الدولة، كان يضم المكتبة أيضا للمشروع، وقد وجهت الموارد الرئيسية لتحويل قسم فى طابق وسطى معلق. غرفة مليئة بملابس صبيان الاصطبل وأكوام التبن والقش[٢]، ليكون معرضا. وفى ٢١ مايو ١٩٢١ افتتح كمتحف. ومع أن الظروف السائدة لم تسمح إلا بالعمل على نطاق محدود، فإن جميع الأطراف المعنية أجمعت على أن هذه تعد خطوة كبرى إلى الأمام. وفى عام ١٩٣١، أنشئت رابطة أصدقاء المتحف الرسمى للمسرح، وتبرع أعضاؤها بمواد لها أهميتها فى مجال المسرح ولها قيمتها الفنية بالنسبة للمتحف. كما قامت الأمانة العامة بتسليم ما لديها من وثائق تاريخية ومقتنيات تتعلق بمسارح أخرى مثل تحالف مسرحى كونيجستاد و«بيل» مما أدى إلى توسيع نطاق المقتنيات.

ومع ذلك ظل المتحف ومنشئوه يعدون فى مرحلة التطور الأولية.

ومع تكاثر مجموعات المقتنيات، ظلت المهمة الرئيسية هى تدبير وترتيب مزيد من التوسع الضرورى. وحينما اعتلى النازيون السلطة فى عام ١٩٣٣، كان أول عمل لهم هو إغلاق متحف ليسينج الذى كان يسانده الكثير من المواطنين اليهود، وعرضت مجموعاته النفيسة للبيع للمتاحف ودور الكتب والمشترين من القطاع الخاص.

ولكن ظهرت فرصة جديدة أمام متحف المسرح فى شكل جهود جادة عندما طالبت الأمانة العامة بملكية المبنى فى عام ١٩٣٦، وأقنعت الوزارات المسئولة بتخصيص اثنتى عشرة غرفة فى الطابق الأرضى من مبنى قلعة المدينة، وتحمل تكاليف ما يلزم من تجديدات



صورة ضوئية لإحدى قاعات عرض متحف المسرح فى برلين عام ١٩٢٩، وقتما كان مقاما فى مبنى الأمانة العامة لمسارح الدولة، وترى فى الصورة لوحة نصفية للمغنية ليلى ليمان بريشة الرسام انتونى فولكمار تحيط بها تماثيل نصفية لزملائها المطربين والمطربات. ولا يعرف حاليا مكان هذه الأعمال.

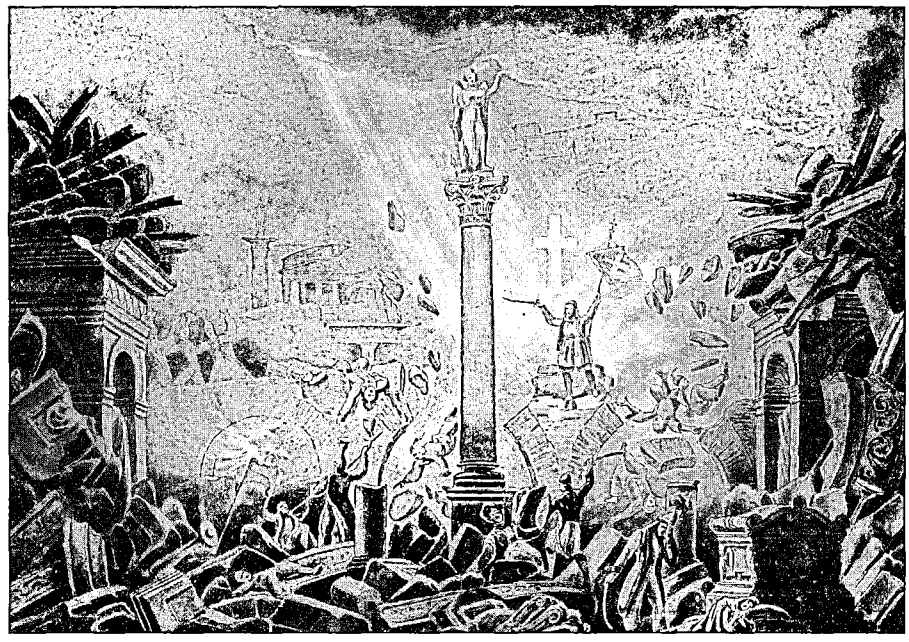
ومعدات. وافتتح المتحف فى عام ١٩٣٧، ثم عادت فكرة متحف للمسرح إلى الظهور بعد خمسة وثلاثين عاما، تأخذ شكلها من جديد، وأخيرا وبعد طول انتظار أتيحت فرصة لتجربة ما اكتسب من معارف بعد جهد شديد فى بيئة متحفية حقيقية، وبتجربة جديدة مكتسبة. ولكن ما هو التصرف بالنسبة لمجموعة شنايدر؟ اختير لذلك حل وسط، بعد مشاورات مستفيضة مع وزارة العلوم والفنون والتعليم الشعبى. من جهة، والأمانة العامة ودار الكتب القومية من جهة أخرى، إذ سلمت المواد البصرية إلى المتحف، بينما ظلت بقية المواد فى دار الكتب القومية.

ومن ثم، انطوت هذه البداية الجديدة الواعدة بالفعل على بذور الاختلاف والتشتت، إذ أدى تضارب المصالح إلى تبديد مجموعة شنايدر التى كانت تعد لب وجوهر متحف المسرح بمعنى الكلمة. ولم تعوض هذه الخسارة حتى باقتناء مجموعات جديدة مثل مجموعة مقتنيات قالنر المسرحية عام ١٩٤١، وغيرها من المقتنيات الهامة للمسارح، والمقتنيات المملوكة لأفراد، المنتشرة منذ زمن خارج حدود برلين، لأن الحرب جاءت بدمار جديد.

ولقد كان المتحف المسرحى، ومتحف الحرف الواقع أيضا فى القلعة. من المجموعات القليلة التى ظلت مفتوحة أمام الجمهور حتى عام ١٩٤٠. ثم بدأ بعد ذلك نقلها وتبديدها، ومازال الأمر كذلك، حتى يومنا هذا.

فى ربيع ١٩٤٥ كانت برلين مدينة مليئة بالخراب والدمار، إذ لم يفلت أى من منشآتها الثقافية الكثيرة من وابل القنابل التى انهالت عليها خلال السنوات الأخيرة للحرب. وحينما توقفت الأعمال الحربية، كان الدمار واضحا فى كل مكان. تعرضت المسارح والمتاحف لخسائر فادحة. بيد أنه بعد أيام قليلة من انتهاء الحرب ظهر المتطوعون للإنقاذ وسط الأنقاض يحاولون إعادة النظام بعد الفوضى، غير أن الحساب الختامى كان كارثة مروعة: فقد دمرت معظم المبانى فى منطقة المتاحف، كما دمرت دار أوبرا اونتر دين ليندن، ودار أوبرا البلدية. وكذلك أبورا كرول ومبنى الفرق الموسيقية والمسرح الرئيسى (المتروبوليتان) وملهى الأطفال، أى أن المسارح الخمسة عشر دمرت تماما. كما تعرضت القلعة لأضرار بالغة.

ولقد بذلت جهود كثيرة غير منظمة لاستعادة النشاط الثقافى، فى شكل عروض مسرحية وحفلات موسيقية ومعارض. وحاول الناس إنقاذ الكنوز



صورة بالألوان المائية لديكور من عمل جيرست وولف لأوبرا روسينى حصار كورينث، التى قدمت فى أوبرا أونتردن ليندن فى يناير ١٨٣٠، والصورة جزء من مجموعة مقتنيات شنايدر، التى أهديت عام ١٨٣٦، إلى متحف المسرح المفتتح حديثا فى قلعة المدينة.

الفنية المحفوظة فى الأقبية والمستودعات، ولكن لم يدع المسئولون عن مقتنيات المتحف المسرحى للمشاركة فى هذه الجهود. فقد أصبحت المواد التى أنقذت قسمة بين مؤسسات مختلفة، أو متروكة مهملة نتيجة للظروف السيئة غير المواتية. فانتقل كثير من المواد إلى أرشيف دار الأوبرا الرسمية. وتحت عنوان «أرشيف دار الأوبرا الرسمية الألمانية». وتضمن الكتاب السنوى للمكتبات ودور المحفوظات ومراكز المعلومات لجمهورية ألمانيا الديموقراطية لعام ١٩٧٤ قائمة تضم حوالى ٢٨٠٠٠٠ مادة، اشتملت على أجزاء من المجموعات السابقة لمتحف بروسيا القومى ومجموعة شنايدر ومجموعة التصميمات المسرحية (لكل من ڤيرونا، جالى – بيبيينا، وجيرست، وغيرهم)، التى ترجع إلى القرنين التاسع عشر والعشرين. ومجموعها ٧٠٠ مادة صنف، ثم مجموعة اللوحات وعددها ٦٥٦٠، ومجموعة القصاصات الصحفية وعددها ١٠٤٥٠، ومجموعات الملصقات وعددها ١٦٠٠ مادة، وكتيبات أدلة المسرح وعددها ٣٧٠ وبعض الأعمال المسرحية من المسرح الرسمى البروسى السابق من اوبرات ومسرحيات ٣٥٠٠ مادة، ومسرح ڤالز ٢٥٠٠ مادة، ومجموعات المخطوطات والتوقيعات فى صفحات تذكارية شخصية (اوتوجرافات)، ووصايا التوريث. بيد أنه تبين بعد سنتين أن هذه المعلومات الصادرة من نفس المؤسسة جزء من الأرشيف (مشتملة على مجموعة إعلانات يدوية وبرامج مسرحية (٢٨٠٠٠٠ قطعة)، وأجزاء من مقتنيات المتحف الرسمى البروسى السابق ومقتنيات شنايدر وبعض تصميمات المسرحيات ومجموعة من اللوحات والملصقات». وليس من شك فى أن هذه المقتنيات التى كانت ذات يوم متحفا مستقلا قد أصبحت فى طى النسيان.

وخسرت ألمانيا الحرب، وكان الوضع المترتب على ذلك وعلى تقسيم الدولة وعاصمتها فى عام ١٩٤٩ آثاره الكبيرة على برلين، كان لها تأثيرها المباشر الكبير على تطورها على مدى العقود التالية. فحتى عام ١٩٤٩، كرست جميع الجهود لتنظيم الحياة العامة والاقتصاد والعلوم والثقافة، على أساس مفهوم شامل للمدينة. فعلى سبيل المثال قدم والتر أونرو فى يوليو ١٩٤٥، وكان من رجال الصناعة ونصير متحمس للمسرح، وجامع للمواد الأثرية، ومجموعة مسرحية، لم تقتصر أهميتها التاريخية على حجمها وقيمتها فحسب، بل فى طبيعة ومحتوى المواد التى تعد إكمالا واستمرارا مباشرا لمجموعات متحف المسرح الرسمى السابق فى بروسيا. وقد اشتملت هذه المواد التى تجمعت على مدى عقود من الزمان، على مكتبة تضم ٨٠٠٠ مجلد، و١٠٠٠٠ إعلان عن مسرحيات، وأكثر من ١٠٠ رسم توضيحى، وتوقيعات فى سجلات تذكارية، وصور فوتوغرافية، ووصايا ميراث لعدد من الفنانين، وسجلات مسرحية وعدد كبير من القصاصات الصحفية. وطالب بعد ذلك بعرض مجموعته فى متحف للمسرح.

وبعد تقسيم المدينة، كان هناك ثلاث جامعات وأكاديميتان ومتحفان رسميان جميعها تابعة للدولة، ومتحفان تابعان للمجلس البلدى. وقد زعمت جميعها ملكيتها للمقتنيات التى وجدت فى مقر كل منها، ثم واصلت بعد ذلك نشاطها فى تجميع المقتنيات وفقا لسياساتها الخاصة. وشاءت الظروف أن تستقر مجموعة أونرو فى القطاع الغربى من برلين حيث أعارها للجامعة الحرة عام

١٩٥٤.

ولم تستطع أية فترة سياسية حاكمة ضمان وكفالة استخدام ما لديها من كنوز لخدمة الغرض المقصود بها، وهو عرضها فى متحف مفتوح للجمهور. ثم أدركت بعد ذلك فئة من الناس أهمية تجميع المقتنيات وبخاصة المتعلقة بتاريخ المسرح. وكانت مهمة لها شأنها بالنسبة للتاريخ الثقافى والعلمى. وفى أوائل الستينيات، وضع تخطيط لإنشاء متحف لبرلين يمثل من الناحية السياسية والتاريخية والثقافية موازيا فى الغرب لمتحف ماركيتش القديم الواقع فى الجزء الشرقى من المدينة. وكان إنشاء مجموعة مقتنيات عن تاريخ المسرح جزءا من هذا المفهوم للمتحف الجديد. ففى عام ١٩٦٥ أقام متحف ماركيتشن قسما متخصصا لتاريخ مسرح برلين، وضعت به مجموعات تاريخية من الكتب والموسيقى. ويعد هذا المتحف اليوم المعرض الدائم الوحيد لتاريخ برلين المسرحى. لكن لسوء الحظ أدت مساحته المحدودة إلى اقتصاره على الفترة ما بين عام ١٧٤٠ وعام ١٩٣٣. كما انتقلت إلى الملكية العامة مقتنيات عن تاريخ المنوعات الترفيهية، والسيرك بالحصول على مجموعة من «الوثائق الفنية» (ARTISTICA) تعد واحدة من أهم مجموعات المقتنيات الدولية المتعلقة بالسيرك.

أما عن دار المحفوظات التى أنشئت بعد الحرب فى أكاديمتى الفنون فى برلين، فقد احتوت أيضا على مجموعات مقتنيات عن المسرح. وكان الهدف الأصلى منها هو جمع موروثات وتبرعات أعضاء الأكاديمية السابقين. غير أنها أصبحت مقرا لمجموعات مقتنيات معزولة لا تجد من يهتم بها. واضطر المتخصصون الذين يهتمون بالفنانين إلى الهجرة من برلين الغربية أثناء الفترة النازية، بينما ركزت أكاديمية برلين الشرقية على عرض وتوثيق مسرح ألمانيا الشرقية. وبعد إعادة توحيد ألمانيا فى عام ١٩٩٠، جمعت هذه المجموعات تحت سقف واحد فى دار محفوظات أكاديمية الفنون، وتعد حاليا مكانا مناسبا لتكوين مجموعات مقتنيات عن تاريخ المسرح. ولكن تنظيمها الحالى وإن جعلها متاحة لعدد أكبر من الجمهور إلا أن ذلك فى نطاق محدود. رغم أن هذين المعهدين كانا فى الماضى يتمتعان بشهرة دولية كمعرضين عامين.

متحف فى سبيل الإنشاء

رغم الخسائر التى سببتها الحرب، أصبح من الواضح الآن أن برلين تمتلك مجموعات مقتنيات عن تاريخ المسرح، رغم تشتتها بين مؤسسات مختلفة على نطاق واسع، تشترك فى مضمون ونطاق زمنى يجعلها تضارع مجموعات مقتنيات المسارح الأوروبية الكبرى. كما أصبح واضحا بعد إعادة توحيد ألمانيا أن المفاهيم العلمية السائدة فى الشرق والغرب لا تختلف كثيرا عن بعضها رغم اختلافاتها الأيديولوجية وتطابق مضمون مجموعات مقتنيات تاريخ المسرح تطابقا شديدا، ولذا، كانت إعادة توحيد ألمانيا فرصة فريدة من نوعها لاسترعاء النظر إلى هذه الكنوز الثقافية، واتخاذ ما يلزم حيالها، ولكن لم تتخذ بعد أى إجراءات جريئة، إذ كان أمناء المتاحف المسئولين عن هذه المجموعات من المقتنيات متمسكين لدرجة كبيرة بمقتنياتهم ومتشبثين بها، ولكن اتخذ السياسيون قرارات العمل، بيد أن القرار الذى اتخذوه عام ١٩٩٣ كان خاصا بسياسة الميزانيات، مما يحتم الإبقاء على الأوضاع كما هى، ولم يمنع ذلك القرار تعرض مجموعات المتاحف الوطنية البروسية السابقة، وكذلك مجموعة شنايدر، للتشتت والتبديد. وبينما نهبت التصميمات المسرحية وتصميمات الأزياء وسائر المعروضات الأخرى ذات المضمون الفنى، ومجموعات الصور الفوتوغرافية لمتحف مدينة برلين (بما فى ذلك متحف ماركيتش ومتحف برلين)، فإن دار المحفوظات الإقليمية، تسلمت كتب النصوص والملابس وتجارب الأداء المسرحى وتصميمات إعداد المسرح والملصقات والمذكرات، بالإضافة إلى ما ورد لدور المحفوظات من مسارح أخرى، ومجموعة الإعلانات اليدوية عن المسرحيات. كما تقر إدماج فنية دار المحفوظات فى مكتبة الأوبرا القومية، ولم تفلح نداءات التحذير

والاحتجاج كالتى نادى بها أوجست إيفردينج رئيس المركز الألمانى للمعهد الدولى للمسرح ولم يعبأ بها أحد.

وفى يناير ١٩٩٤ كون فريق من الخبراء وكتاب المسرح والصحفيون وأصدقاء المسرح رابطة أصدقاء ومشجعى إقامة متحف للمسرح. وكانت المناسبة التى اتخذوا فيها قرارهم ذات أهمية فى حد ذاتها، وفقا لما ذكرته صحيفة «تاجيشبيجل»:

«ظل منظمو مسارح برلين لسنوات كثيرة يتحدثون عن الحاجة إلى جمع ولم شتات جميع كنوز عالم برلين المسرحى المتعدد الجوانب، فى مجموعة واحدة، خاصة أنها كنوز مازالت موجودة فى المدينة، وذلك للحيلولة دون المزيد من الخسائر والضياع، ولضمان صيانة الوثائق والمقتنيات صيانة سليمة.

ومن ناحية أخرى لأن إغلاق مسارح الدولة فى برلين الشرقية يقتضى صيانة وثائق العمل المتعلقة بها، ونقل المحفوظات الرئيسية لدور الأوبرا الرسمية (فى برلين الشرقية أيضا)، وقد أثارت هذه الأمور كلها مشكلة إيجاد المكان الملائم لمجموعة من هذا النوع»(٣).

وهكذا ظلت المسألة القديمة المطروحة فى حاجة إلى إجابة عليها: ما هو الهدف من إقامة متحف للمسرح؟. والواقع أن الرد على ذلك جاء عام ١٩٧٥ على لسان «فريدريش لوفت» أحد كبار نقاد المسرح فى برلين خلال سنوات ما بعد الحرب، فقد وصف هذه التجربة العملية بأنها قضت على أية مناقشة حقيقية حول الهدف من إقامة متاحف المسرح.. الذى أصبح تساؤلا لا وجود له، ولكنه استطرد قائلا:

«كثيرا ما تثير مثل هذه «التساؤلات غيرالمطروحة» أهم الإجابات وأغزرها بالمعانى.. إذ أن المسرح ذاته شىء مضاد للمتحف. فهو يتميز على جميع الفنون بأنه أسرع ما يحرك الاستجابات وردود الفعل الفورية. ومن السهل التعرف على الحالة الفكرية لأى عصر، وأفضلياته وفضائله ورذائله من خلال المسرحيات التى تمثل. ومن خلال كيفية أدائها. وهو أمر مستحيل التحقيق إذا لم يكن لدينا تذكارات وآثار ملموسة ومحسوسة لعصر مسرحى معين.

«وبناء على ذلك، فإن حاجتنا إلى متحف مسرحى فى هذه المدينة ماسة وملحة بحق»(٤).

لوحة لراقصة الباليه تاجليونى فى دور الحورية، كانت معروضة فى متحف المسرح بقلعة المدينة، مقاساتها ١٣٣X١٨٠ سم، وقد كانت أكبر من أن تنقل أثناء الحرب، واختفت منذ ذلك الوقت.

ملاحظات

1. Rolf Badenhausen, 'Die Theatersammlung Louis Schneider', *Mitteilungen für die Mitglieder der Vereinigung von Freunden des Staatstheatermuseums*, Vol. 6, No. 15. September 1937, p. 5.

2. Kurt Karl Eberlein, 'Das Museum der Staatlichen Theater in Berlin', *Das Nationaltheater* (Berlin), Vol. 2, No. 4, 1929, p. 302.

3. *Der Tagesspiegel*, 2 January 1994.

4. Friedrich Luft in *Berlinische Notizen 1975*, pp. 3-6.

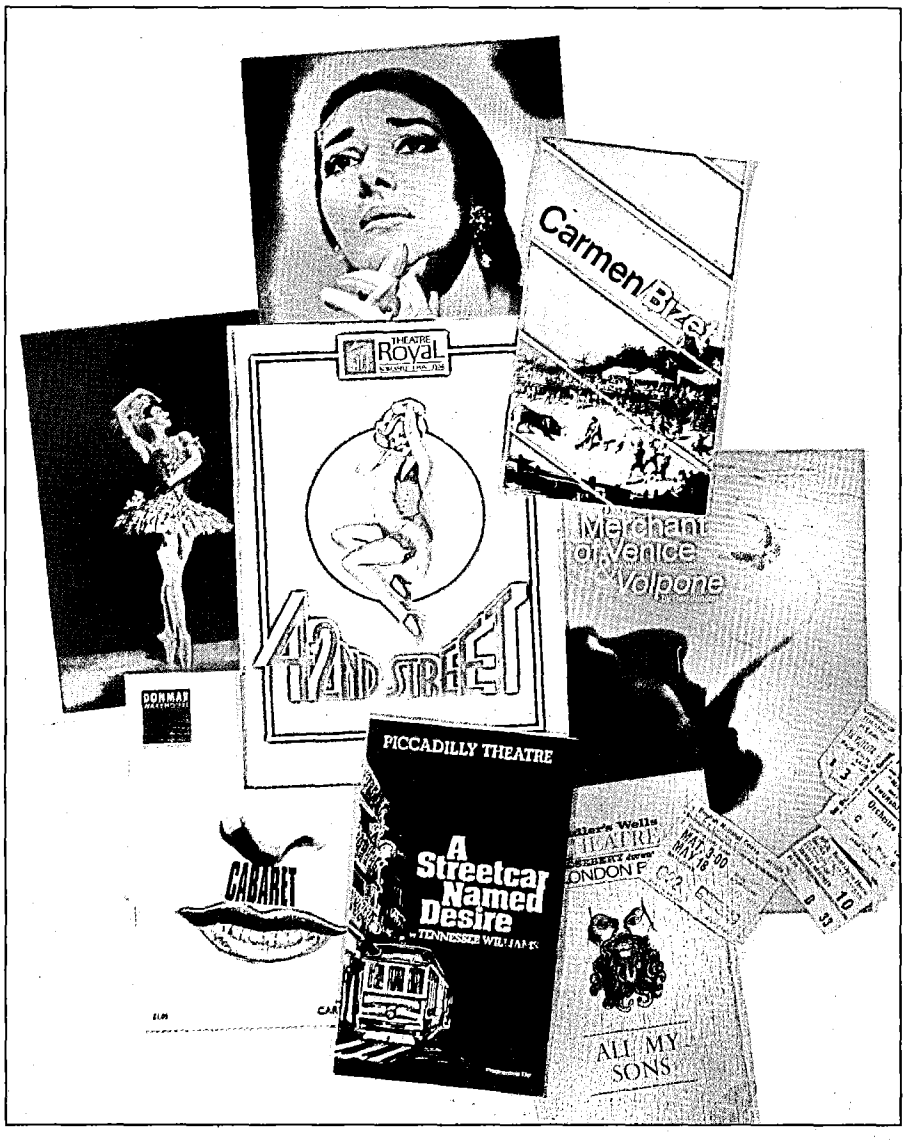
أداء جذاب فى متحف لندن للمسرح

بقلم: مرجريت بنتون

Margaret Penton

كيف تنقل الناس من حياتهم المألوفة إلى رحلة للخيال؟. تعد فى رأى مرجريت بنتون. مسألة أساسية تواجه متاحف المسرح اليوم. وتعد الحلول التى تبناها متحف المسرح أو (المسرح القومى لفنون الأداء) فى لندن - جديرة بالنظر حقا. وقد كانت كاتبة هذا المقال، مديرة للمتحف منذ سنة ١٩٩٠. وكانت قبل ذلك نائبة لمدير المتحف القومى للتصوير الفوتوغرافى، والفيلم السينمائى والتليفزيونى فى مدينة براد فورد من (١٩٨٥ - ١٩٩٠)، وذلك بعد عشر سنوات من العمل كمنتجة ومخرجة لتليفزيون هيئة الإذاعة البريطانية، وكانت فيما سبق رئيسة للجمعية الدولية لمكتبات ومتاحف فنون الأداء (SIBMAS).

يتواجد الأداء الحى فى الحاضر وحده، وهو اتصال وقتى بين المؤدى والمتفرج لا يتكرر. لذا، ألا تعد متاحف فنون الأداء نوعا من التناقض باعتبارها، محاولة حفظ ما هو غير قابل للحفظ، وتسجيلا لما هو غير قابل للتسجيل؟. فمن المؤكد أن عناصر الأداء التى تتكون منها مجموعة مقتنياتنا، وهى الملابس والبرامج، والتصميمات، والاستعراضات، لا توفر سوى سجلا جزئيا للحدث الحى. فالمتاحف الأخرى تعمل على حل مشكلة توثيق وتفسير الأشياء سريعة الزوال، ولكن للآثار المادية الباقية لأحداث عميقة الجذور فى تجارب الحياة المألوفة، جاذبية الرجوع كيف سارت الحياة، أى العودة إلى مثاليات الماضى. أما المسرح فيهدف إلى نقل البشر من الحياة المألوفة إلى رحلة فى الخيال. فقد يسترعى سيف «أدموند كين»، وقناع الشخص الراحل، أو نعش من النقوش، نظر المتحمس لفن الدراما البريطانى الذى يرجع للقرن التاسع عشر، ولكن كيف يمكن لمثل هذه التذكارات أن تنقل جاذبية حضور ممثل



برامج متعددة، وتذاكر وصور للحفلات المسرحية.

ترجمة: حسن حسين شكرى

كان يأسر جماهير المتفرجين فى لندن فى يوم من الأيام؟. لعل أفضل طريقة لتسجيل وتفسير فن الأداء الحركى الحى، هى المشكلات التى استطاع عدد قليل من متاحف فنون الأداء - أن وجدت - حلها بنجاح. وأعتقد أن ذلك يرجع أساسا إلى الإخفاق فى الفهم الكامل للطبيعة الفريدة، والطاقة التعليمية الكامنة فى موضوع العرض، مما يجذب له التمويل الذى يفى بالغرض. ولا أعرف عن وجود أى متحف لفنون الأداء له موارد يمكن مقارنتها ولو لدرجة ما، بما يخصص للمجموعات القومية المخصصة مثلا للآثار القديمة، أو للفنون الجميلة، أو الفنون الزخرفية. وفى بريطانيا، يتولى متحف المسرح توثيق مجموعة المقتنيات القومية لفنون الأداء، ومع ذلك، فإن هذه المقتنيات الاستثنائية، التى تحيى ذكرى، ما يعد بعامة، أغنى تراث مسرحى فى العالم، وتتلقى ميزانية سنوية قدرها ١,٣ مليونا من الجنيهات الاسترلينية، لتغطية جميع الخدمات اللازمة لمتحف قومى، وخدمة الأرشيف. هذا بالمقارنة بتمويل الحكومة لأشكال أخرى من الفن فى المملكة المتحدة، عام ١٩٩٥، البالغ ١٦,٩ مليون جنيه استرلينى لمعهد الفيلم البريطانى، و١٨,٧ جنيه استرلينى لقاعة العرض القومية، ومبلغ تصل إلى قدره ٣٠,٦ مليون جنيه استرلينى، للهيئة الكبيرة التى نتبعها وهى متحف فيكتوريا والبرت (V&A).

الكفاح من أجل البقاء

أما كيف أصبح متحف المسرح البريطانى جزءا من متحف فيكتوريا والبرت، وهو المتحف القومى للفنون الزخرفية، فيرجع أكثر إلى تزاوج طبيعى مع مجموعات مماثلة منه إلى مثابرة «جبرائيل أنثوفين» التى يصعب قهرها، وقد دفعها شغفها البالغ بالمسرح إلى أن تقضى حياتها، وتنفق ثروتها فى توثيق مسرح لندن. حتى وجدت فى سنة ١٩٢٤، بعد كفاح سنوات عديدة دارا آمنة للمهمة التى كرست لها حياتها، حيث أقنعت متحف فيكتوريا والبرت أخيرا، أن يأخذ مجموعتها الضخمة من إعلانات الحفلات المسرحية، والبرامج والقصاصات التى واصلت الإنفاق عليها وتحديثها حتى وافتها المنية عام ١٩٥٠.

وشهدت السبعينيات توسعا أكبر فى مجموعة المقتنيات، وزيادة الإلحاح على إقامة متحف قومى للمسرح تموله الحكومة. وقد أدى اقتناء ثلاث مجموعات إضافية أخرى إلى إقامة متحف المسرح فى سنة ١٩٧٤، كقسم مستقل بمتحف فيكتوريا والبرت يعد متحفا قائما بذاته، وأخيرا، فى سنة ١٩٨٧، وبعد ثلاث عشرة سنة من الكفاح والانتكاسات، فتح متحف المسرح فى المبنى الذى خصص له فى كوفنت جاردن.

ولئن كان موقعه فى قلب حى مسارح لندن موقعا صحيحا، إلا أن مبناه الصغير بقاعات عرضه الضيقة، لم يكن مناسبا إطلاقا. وقد أدى نقص التمويل إلى تحويل للمبنى بصورة أقل كثيرا من التصور المثالى لى فاحتوى عروضا متحفية تقليدية تتكون من قطع ساكنة مرتبة فى صناديق زجاجية صغيرة، ولئن كانت لهذه العروض فى نظر خبراء المسرح جمالها وأهميتها الكبيرة، إلا أنها افتقرت إلى كل من حيوية الأداء الحى، فعالية العروض الشعبية التى توجد فى معظم المتاحف الجديدة. ويزداد تدفق الزوار فى الأحداث والمناسبات المهمة مثل أسبوع شكسبير المجانى الذى يعرض خلاله أفضل ممثلى بريطانيا فنونهم فى المتحف، ولكن جماهير مشاهدى هذا المتحف الصغير الذى تدفع له رسوم دخول، لم تصل بصفة عامة إلى ما كان متوقعا.

وفى التسعينيات، أدت مراجعة شاملة لدور المتحف وأنشطته إلى تغيير جذرى فى اتجاهاته، وإلى اهتمام بالغ بالأولويات. فلما كانت المقتنيات هى العنصر الرئيسى فى أى متحف، كانت مهمتنا الأولى هى إعادة تقويم ما فى حوزتنا منها، ووضع خطة اقتناء واضحة. وقد كانت مقتنياتنا متفرعة تشمل معظم فنون الأداء، واحتوت على أكبر تشكيلة متنوعة يمكن تخيلها من المقتنيات الخلابة المثيرة للاهتمام،

قوامها ملايين النسخ من الصور الفوتوغرافية والملصقات، والبرامج، والأزياء ذات الألوان والطرز الغريبة، والخلفيات المرسومة على القماش من تصميم بيكاسو، وجونتشاروفا، ونماذج من صنع جوردون كرايج، وسيوف، وآنية خزفية، وتذاكر دخول، وتذكارات - بل وكذلك بعض شرفات المشاهدة (الألواج) التى أنقذت من «البلدوزرات»، وزخارف جصية كاملة مطلية بالذهب لأشكال أفيال، وسيدات شبه عاريات. وتميزت هذه المقتنيات بكل أوجه القوة والضعف لأى مجموعة من المقتنيات. وكانت الأولوية هى أسلوب شامل، قد يساعد المتحف على تنمية المجموعة بحيث تتجاوز مجموعة أجزائها، ليضمن بقاءها كمصدر هام، يناسب مستخدميه الحاليين وكتراث عظيمة القيمة للأجيال المقبلة.

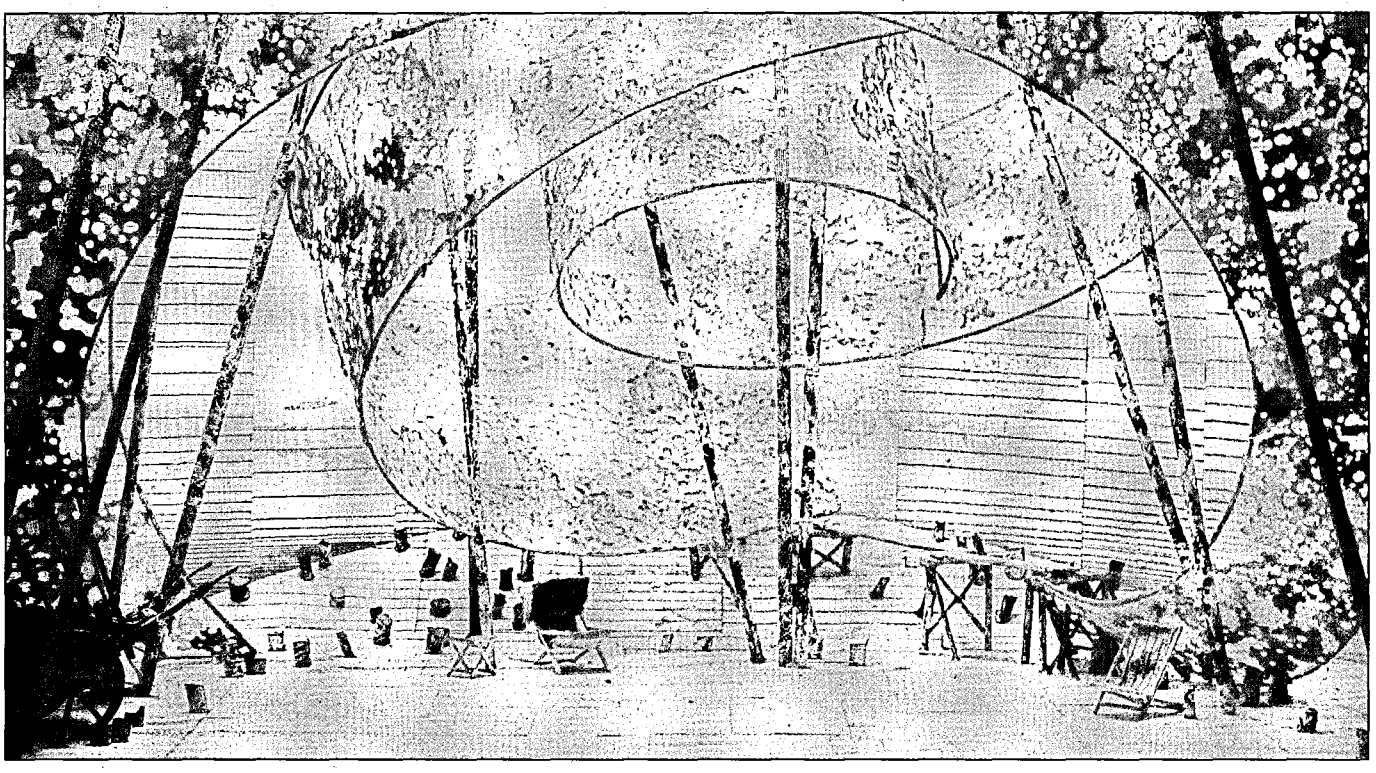
ولقد أنشئ المتحف لكى يكون سجلا قوميا لفن الأداء المسرحى وأنشطته. ولتحقيق هذا الغرض، ولإعطاء صورة عن العالم المتغير خارجه، اتضح أن علينا أن نخرج عن المسارات المعتادة لعمل أمناء المتحف. ونتساءل هل تعد مجموعتنا تمثيلا كاملا، لتنوع فنون الأداء فى مجتمع المملكة المتحدة. المتعدد الثقافات؟. وهل تغطى عرض المسرح الطبيعى، والفن الحى وغيره، من أشكال المسرح الجديدة التى تستحسنها جماهير المتفرجين من الشباب؟. ألا توجد أساليب أحدث وأفضل لتوثيق موضوعنا؟.

أدى التحليل الذاتى الدقيق إلى وضوح عملنا، وأخذت تفتح أمامنا آفاقا جديدة لتوثيق موضوعنا. مجموعة مقتنياتنا الحالية تكون، مصدرا فريدا، وسنواصل حتى نحقق التوثيق التقليدى، الذى يتضمن أشياء مثل البرامج، والمجلات. وسوف نواصل العمل على توفير سياق للأداء بتوثيق الحرفة، وأنشطة المسرح بالصور الفوتوغرافية، والكتب المباشرة عن الموضوع، والمحفوظات، والأزياء، والتصميمات. ولكن، هذه الشواهد الوثائقية، تزودها بالكثير من المعلومات عن وظيفة المسرح، وعن الطريقة التى يستقبل بها الإنتاج المشترك، والغريب أنها لا تكشف إلا القليل عن الموضوع الرئيسى وهو فن الأداء ذاته. ولدينا منظور جرىء للمستقبل يتكون من الحصول على الأداء الفعلى، ويعد هذا تحولا من مؤثرات التوثيق وحدها، إلى الأداء مع محاولة الوصول إلى التأثير الفعلى.

أرشيف الفيلم التليفزيونى القومى للأداء المسرحى

لم يتواجد حتى اليوم ما قد يحقق عرض التجربة الكاملة لحضور حفلة أداء مسرحى إلا الفيلم السينمائى، وقد يكون الفيلم التليفزيونى، والأكثر تنوعا وسيلة أفضل، وأكثر تفصيلا وأقل تكلفة لتوثيق ما قد يختفى تماما فى ظل الظروف. فالفيلم السينمائى، فيظهر فى الفيلم التليفزيونى كيفية تحرك الممثلين فى الزمان والمكان، وتفاعلهم مع جمهور المتفرجين. لذلك أصبحت الأولوية عندنا هى الاستفادة بهما، وبغيرهما من الوسائل التكنولوجية المتقدمة لتوفير الأنموذج النهائى الأكثر أهمية لحل لغز تركيب الصور التى تحكى قصة الأداء.

ويعد تسجيل الأداء الحى عملا معقدا وباهظ التكلفة، ويفسر ذلك سبب تأخرنا فى إقامة أرشيف قومى بالمتحف للفيلم التليفزيونى للأداء المسرحى، وقد تحققت أكبر انطلاقة عام ١٩٩٢ حينما وضعنا اتفاقية فريدة مع (اتحاد نقابات الترفيه) لتسجيل الحفلات بدون دفع أجور للفنانين (التى ربما جعلت أن المشروع كله باهظ التكلفة لدرجة لا تحتمل). أما العقبة الثانية التى كان علينا أن نجتازها، فهى توفير المال اللازم لعمليات التسجيل. وفى شهر نوفمبر سنة ١٩٩٣، أمكننا بفضل منحة كبيرة تنفيذ المرحلة الأولى من إنشاء الأرشيف المخطط، بتنفيذ عدد من عمليات التسجيل التجريبية. ويختلف التسجيل من أجل الحفظ فى الأرشيف عادة فى غرضه وتطبيقاته عن التغطية السينمائية



مجموعة تصميمات بارى كاى للفصل الأول من باليه اناستازيا لكينيث ماكميلان، الذى بدأ به الباليه الملكى عام ١٩٧١.

والتليفزيونية التى تقدم منتجا ترفيهيا عاما. أما غرض التسجيل الأرشيفى فهو نقل تفصيلى صادق بقدر الإمكان للأداء المسرحى الأصلى لاستخدامه العملى فى مهنة المسرح، والتدريب المهنى، والبحث الأكاديمى، وللمدارس والكليات الجامعية. ويجب أن يهدف ذلك التسجيل إلى أن يكون شاهدا فعليا على ما يحدث فى حضور جمهور حى من المتفرجين، أو بالأحرى منظور مشاهد وحيد فى المسرح، وأن يغطى الحركة كلها. ولذا يجب ألا تكون آلات التصوير عائقا بقدر الإمكان، وألا يكون ثمة تغيير فى الإضاءة الأصلية للمسرح، أو فى المناظر، وألا يحدث ما يعكر صفو جمهور المتفرجين بأى حال من الأحوال.

وقد ينطوى تسجيل الممثلين فى حركتهم فى درجات ضوء خافت بآلات تصوير ثابتة، ومن أبعاد مختلفة من مكبرات الصوت، فى حضور جمهور متفرجين حى، على صعوبات فنية حتى بالنسبة لمخرجى التليفزيون الخبراء فى استخدام المعدات الإذاعية. وكانت الأولوية أمامنا، هى أن نقرر أفضل وسيلة فنية لعمل تسجيلات للأرشيف تعطى الممثلين حقهم. وسرعان ما شاع استخدام أطقم مصورين محترفين، ومعدات، وأشكال عامة للتسجيل، مع ما اقتضاه ذلك من تكلفة لا يستهان بها. وظل التمويل هو العقبة الكبرى، ومازال أمامنا طريق طويل لنصل إلى حجم مسرح نيويورك لعرض الفيلم السينمائى، وأرشيف شرائط التسجيل. ولكننا مع ذلك، أنتجنا خمسين تسجيلا، وأسعدتنا مشاهدة فائدتها الكبيرة بالفعل لمهنة المسرح.

ولكى يزدهر أى متحف، لابد أن يكون مناسبا ومفيدا لغرضه. وكنتيجة لمشاهدة المنتجين لأفلام الفيديو التى أنتجناها، زاد التمويل للقيام بجولات تصوير خارجى، بل ولعمل أفلام سينمائية، مع تجديد منحة للحكومة لإحدى الشركات نتيجة تسجيلها لواحد من الإنتاج المهم لمتحفنا. ولم يعد المتحف

مع أرشيفه الجديد لأفلام الفيديو، بالنسبة لمهنة المسرح مجرد مكان لحفظ الذكريات المسرحية، ولكنه أصبح مساعدا له قيمته بالنسبة للعمل المسرحى. وهكذا، بضمان المساندة القوية من جانب الشخصيات المسرحية المعروفة استطاع المتحف أيضا أن يضمن مستقبله.

وهناك فائدة عملية أخرى للأرشيف القومى لأفلام الفيديو عن الأداء المسرحى (وهى أعظم ما يمكن الدفاع عنه فى المتحف) ترجع إلى قدرته على التطوير الجذرى فى عمل من يقومون بتدريس الدراما، والرقص، والموسيقى، وغيرها من حرف المسرح، والذين يقومون بأبحاث فى هذه الأشكال الفنية. وفى مجال التجارب الطليعية على استخدام الأرشيف فى الحلقات الدراسية، والعروض، لقى المتحف تشجيعا يتمثل فى الاستجابة الحماسية من جانب الكثير من المدرسين والطلاب. وبتوفير الوسائل البصرية لأداء مسرحى فعلى للرجوع إليها، وتحليلها، مئات من هذه التسجيلات تأملات عميقة غير متوقعة، وفهم أعمق لفن المسرح. ولئن كانت مهمتنا الرئيسية هى توفير أفضل سجل لأداء مسرحى حى، فإن تفسير مجموعة مقتنياتنا دعم لتطوير فنون الأداء، وايجاد جمهور جديد من مشاهدى المسرح الحى يعد أفضل فائدة لتسجيلاتنا. ويعد الدور التعليمى الذى نؤديه عملا رئيسيا لاستمرار بقائنا. وتشتمل فنون الأداء على الأدبيات المنشورة (الدراما)، والموسيق، والرقص، وفن التصميم، والتاريخ الاجتماعى، وهى مواد تدرس فى كل مراحل التعليم من المدرسة الابتدائية حتى الدراسات الجامعية العليا. ولأننا نقوم بالاستكشاف، أصبح بإمكان المتحف أن يعمل كمركز تعليمى غير رسمى فريد من نوعه يخدم المدارس والكليات الجامعية، ويجتذب جمهورا كبيرا من المشاهدين من كل مجالات التعليم.

وأصبحت المسألة التى تواجهنا هى كيفية الاستفادة من هذه الإمكانيات على أفضل وجه.

إحياء مجموعة المقتنيات

من الإغراءات الجديدة تحويل مجموعة المقتنيات إلى النظام الرقمى الذى قد ييسر الوصول إليها، ولكن بوضعها التكنولوجى الحالى يمكن للنظام الرقمى أن يصبح بديلا عن أصل المقتنيات أو عن الأداء الحى. فالعروض الحية الإبداعية، هى أكثر الطرق فاعلية لأداء المتحف مهمته التعليمية الموجهة لجمهور واسع من المشاهدين. ولذا أصبحت الأولوية أمامنا هى تحويل تحول قاعات العرض إلى ممارسات حية لفنون الأداء المسرحى، تبعث الحياة فى النصوص المسرحية والموسيقية، وتصميمات الرقصات، ووضعها فى السياق من خلال عمل مستحدث من

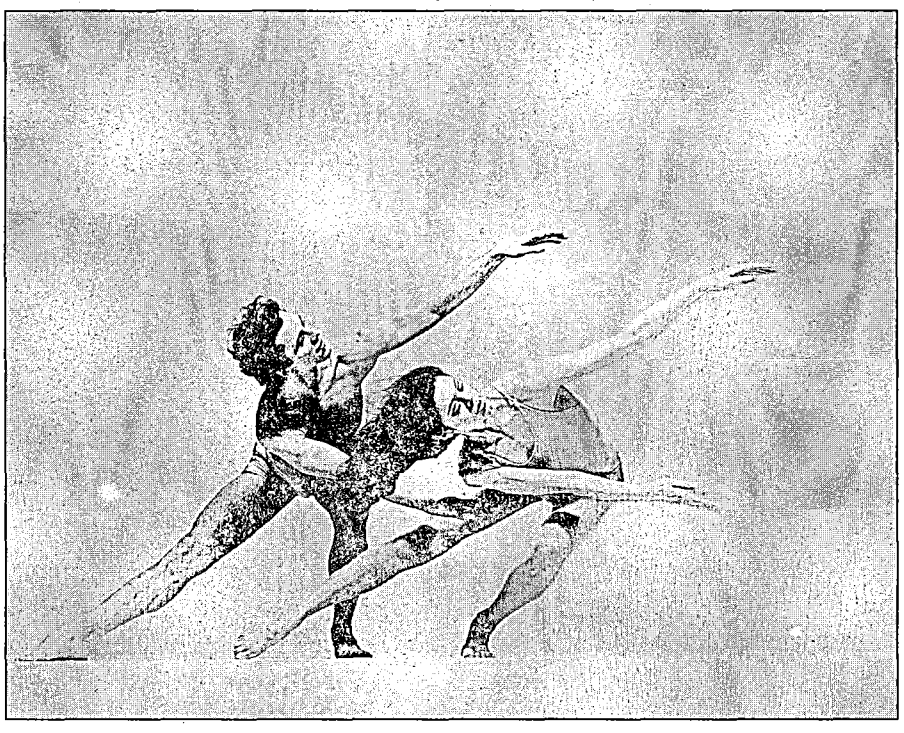
ممثلة تعمل الماكياج لمسرحية اندرو لويد ويبر، فى مسرح لندن الجديد عام ١٩٩٠.

الإنتاج الفنى، والعروض المسرحية، وتسجيلات الأفلام التليفزيونية، والحلقات الدراسية، والحفلات الحية.

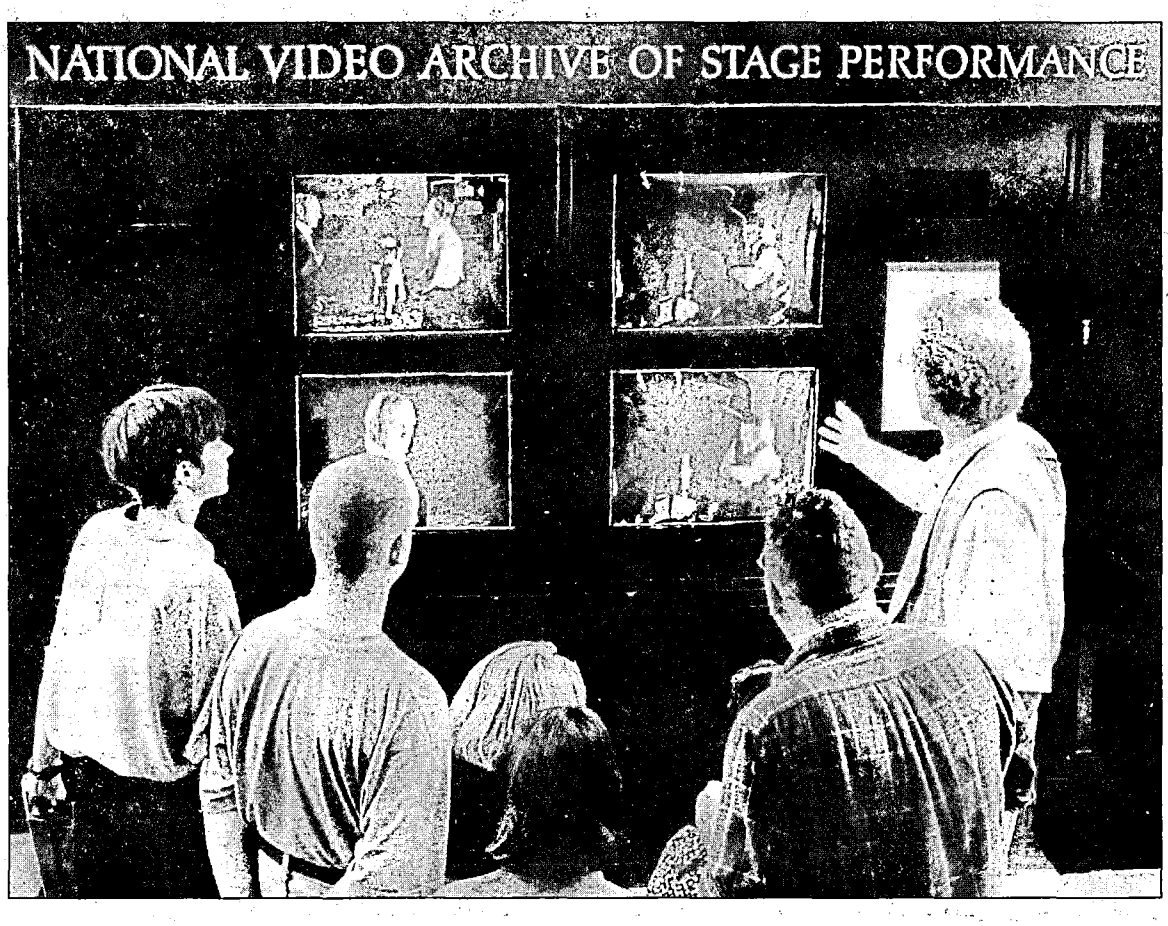
ولابد أيضا من الاستفادة من الصلة مع أماكن الأداء المسرحى المحيطة بالمتحف لتنظيم زيارات ميدانية للكواليس والمسارح، لمشاهدة أفضل ما فى المسرح المعاصر.

وعلى الرغم من ضيق قاعات العرض وقلة الاعتمادات المالية، فقد بدأنا بالفعل استبدال عروضنا التقليدية، بتنظيم عروض خاصة قائمة على أسس تعليمية سليمة باستخدام أنواع متعددة من تقنيات العرض. ومما كانت له جاذبية خاصة العرض المسمى هبوب الريح فى شجر الصفصاف الذى حولناه من صفحات كتاب إلى عرض مسرحى، وهو عرض يصور عملية إخراج مسرحى فى المسرح القومى الملكى لقصة أطفال شعبية فيه مزج بين شخصيات روائية، ونماذج، وصور فوتوغرافية وعرض فيلم فيديو، ورسوم توضيحية، بدعم من مناقشات فى ورشة عمل حول الأزياء، والمكياج والإضاءة والأداء التمثيلى وذلك لتحقيق فهم عميق للمهارات المهنية المسرحية.

ويعد التفسير الواقعى الحى أمرا حيويا بالنسبة لأى متحف لفنون الأداء. بيد أن تنفيذه يحتاج لعناية فائقة. ولقد توقفت تجارب إقامة عروض مسرحية ليلية، لا بسبب التكلفة وحدها، ولكن لأن هذه التجربة لم يكن لها تأثير على زيارة المتحف أثناء النهار. فضلا عن مشكلة زيادة استخدام الممثلين الذين يؤدون الأدوار فى قاعات العرض من جانب عدد أكبر من المتاحف، فضلا عن مشكلة مراقبة جودة الأداء. فليس من السهل قيام ممثلين من الشباب المبتدىء القليل الخبرة بالأداء التمثيلى الأفضل فى المسرح البريطانى مما لا تستطيع معظم المتاحف تحمل تكلفته. ولذلك لجأ المتحف إلى المرشدين المقلدين للقيام بجولات فى قاعة العرض، وإدارة العروض، والمشاركة فى ورش العمل باستديو مسرحنا. وتؤدى هذه الأنشطة إلى دعم العروض الحالية بإشراك الزوار فى عمليات خاصة بمهنة فنون المسرح، مع توفير الوجود البشرى الذى يعد رئيسيا فى كل ألوان الأداء. ومع أنهم مازالوا فى مرحلة النشوء والتطور، إلا أنهم يعملون بحد فى نقل تجربة المتحف إلى الواقع، فيشركون الزوار فى أنشطة الأداء، أعماله الحية بفاعلية أكثر كثيرا من التكنولوجيا المعقدة، وبتكلفة أقل من



لورين بوتر وجوناثان لون فى مسرح لندن للرقص المعاصر.



طالب يستخدم تسجيلات أرشيف فيدو الأداء للسرحى فى متحف للسرح.

تلك التكنولوجيا بالتأكيد.

ولا يمكن للمرشدين المقلدين إخفاء الحاجة الملحة إلى استبدال قاعات عروضنا الضيقة المزدحمة ذات الأسقف المنخفضة، بأبنية أرحب كثيرا. ولا تهدف بذلك للوصول إلى الحل الواضح - أى المسرح الفاخر - رغم وجود أمثلة ناجحة مثل متحف دروتينجهولم فى السويد، أو إحياء تراث شكسبير فى مسرح Globe، على الضفة الجنوبية فى لندن، حيث تميل مثل هذه الأبنية إلى تحديد زمان ومكان معين للعرض المسرحى ولما كان متحفنا متحفا قوميا لفنون الأداء، فيلزم أن يتضمن لكل الفترات الزمنية، وكل أشكال الأداء بدءا من الأداء التمثيلى من المؤدين فى الشارع، وفى خيمة السيرك، حتى المسرح التجريبى، والأوبرا الفخمة. ولذلك، فهدفنا كبير ومتسع المجال يتمثل فى إنشاء شرفة مشاهدة مظلمة (لوج) مكيفة الهواء، ومجهز تماما بأحدث أنواع الإضاءة المسرحية، وبأية تكنولوجيا أخرى، ليتاح لنا أن نعرض للزوار كنوزا من المقتنيات، وأن نصحبهم فى رحلة للخيال، بإشراكهم إشراكا فعليا فى عمليات استرجاع الشكل المتصور لسحر المسرح. تتوافر لدينا الصور، ولنا منظورنا، ولكن لا يتحقق هذا المنظور إلا إذا توافرت للمتحف أموال كافية، لا فقط لفتح أبوابه، وتوفير خدمة أساسية للجمهور، مما يبرهن على كفاح طويل شاق. وتتعدد المصاعب حينما يواجه هذا المتحف الرئيسى تخفيضات كبيرة فى التمويل، كما يواجه العمل الرئيسى لأمناء المتحف التهديد. ولكن باستمرار زيادة دعم مهنة المسرح ومحاولاتنا المتواصلة النجاح فى دعم أنفسنا، نخطو للأمام خطوات بطيئة ولكنها مهمة. كما أن فريقنا من مقدمى الرسوم المتحركة لقاعة العرض، المعمول من حصيلة تأجير المتحف ليلا لحفلات الاستقبال، بدأ يجذب المزيد من الزوار، وزيادة عائد رسوم الدخول. أما تمويل تكلفة من أفلام الفيديو، والعروض التى تقدمها والإنشاءات الجديدة التى تنفذها، فقد ازدادت من المصادر الخارجية التى يسعى لها مدير التطوير بالمتحف، ولجنة التطوير المشكلة من عدد من المهنيين المسرحيين ذوى النفوذ ورجال الأعمال.

ولا يزال أمام المتحف القومى لفنون الأداء تحقيق ما كان يراود أحلامنا لسنوات عديدة، ولكن لدينا برنامج عمل وضعناه على أسس سليمة، ولدينا التصميم والمبادرة على تحقيق هذا البرنامج. ■

متاحف فنون الأداء ومجموعات المقتنيات فى الهند

بقلم: شوفانا نارايان

Shovana Narayan

لا تنفصل فنون الأداء فى الهند عن تقاليدها الدينية والثقافية القديمة. ولذلك، تظهر فى كثير من مجموعات المقتنيات التى يقصد بها أصلا التركيز على مثل هذه الفنون، بل غالبا لكى تكشف للمشاهد عن دليل مادى واضح عن تاريخ لم يسبق له مثيل فى التنوع والثراء. وكاتبة هذا المقال: شوفانا نارايان، حاصلة على جائزة الموسيقار البارع كاتهاك لفن الرقص الذى أعجب المشاهدين فى الداخل والخارج. وقد نشرت بحثا ضافيا فى مجال الرقص، وهى محاضرة زائرة بمسرح ويسنتشارت بجامعة فيينا.

ترجمة: حسن حسين شكرى

ولئن كانت الحضارة الهندية الغنية بمحتواها الفلسفى الدينية والفنية ليس فيها تقاليد لحفظ الآثار القديمة. فعلى مدى تاريخها المعروف الذى يمتد أكثر من ٥٠٠٠ سنة، كان التراث ينتقل مشافهة، وبصريا من جيل إلى جيل، وقد ساعدت هذه العملية على التواصل الثقافى فى شكل مواقف اجتماعية، ومعتقدات، ومبادىء متفق عليها للسلوكيات، بما فيها فنون الأداء. ولقد وصل المفهوم العلمى لأعمال المتحف، وإقامة المتاحف، ودراسة الأنثروبولوجيا، إلى الهند مع البريطانيين. مما ساعدها على التعرف على ثرواتها الضخمة من المقتنيات الأثرية والعمل على حفظها وصيانتها.

وتتركز مقتنيات معظم المتاحف الهندية على الآثار القديمة، والفنون المعمارية، وفن النحت. وإن تواجدت جميعها بثراء فى فنون الأداء التصويرية. ولا عجب فى ذلك، لأن للثقافة الهندية كانت تهتم دائما بالموسيقى والرقص، وقد كان فن النحت مصدرا أساسيا للتعرف على تاريخ أشكال الرقص الكلاسيكية العديدة فى الهند.

وللديانة الهندوسية نظرات متعددة الشكل للإله فى التجليانة وحلول روحه فى فنانين، ولذلك أصبحت فنون الأداء محورا لعمارة المعابد والخلوات، والإطارات الزخرفية وفن النحت. واحتلت الطقوس أيضا، مكانة هامة فى فترتى التاريخ السابقة واللاحقة للعصر الآرى، بالتكيف مع الرموز والمقدسات. ولذلك، أصبحت الأغنية والرقصة جزءا أصليا من هذه الطقوس سواء فى المناطق الريفية، أو الحضرية، والقبلية، خلال موسم الحصاد مثلا، أو فى حفلات الزواج والميلاد، أو مراسم عبادة الإله لتحقيق الخلاص الروحانى.

وفى بعض المناطق الريفية والقبلية علاقة مباشرة بين فنون الأداء والرموز المرسومة على أرض، وجدران المنازل المقامة من الطين. وقد تعبر هذه الرسوم عن بعض الأنغام الموسيقية، المصحوبة عادة بحركات راقصة. وانتقلت فى أفضل أنواع الموسيقى والرقص الشعبى إلى المراكز الحضرية متمثلة فى الأشكال الكلاسيكية التى تعبر عن أعظم المظاهر الجمالية والعاطفية.

ومع أن فنون الأداء محور يشترك فيه كل من فن العمارة والآثار القديمة، والنحت، إلا أن دراسة علاقتها المباشرة لفنون العمل المتحفى كانت محدودة للغاية. ولابد من أن نأخذ فى الحسبان، مع تطور الفنون التقليدية ونموها فى أقاليم معينة كانت حدودها السياسية فى تغير مستمر ويصبح من اللازم دراسة هذه الفنون فى إطار إقليم ثقافى متغير الحدود بدلا من دراستها فى إطار حدودها السياسية. هذا بالإضافة إلى أنه نظرا لارتباط بعض فنوننا التقليدية ارتباطا مباشرا بالحياة اليومية، وبالطقوس الدينية، يمكن النظر إلى فنون الأداء على أنها «حرف». ومثال ذلك أنه من بين الآلات الموسيقية آلة تسمى جاتام، وهى طبلة خشبية يدق عليها بالأصابع، مع وضع فوهتها المفتوحة ناحية البطن لتنظم تدفق الهواء، وما تصدره من إيقاعات، تستخدم أيضا استخداما منزليا كاناء فخارى لتخزين الماء. ولذلك، تنتمى الجاتام إلى كل من «فنون الأداء»، و«الحرفة». كذلك، يستخدم الفنانون الشعبيون والقبليون الآلة المسماة شيمتا، لإصدار إيقاعات

موسيقية داخل المنزل وتتكون الشيمتا من كلابتين أو فرعين يضرب أحدهما على الآخر، وجدير بالذكر أخيرا أنه من الصعب وصف أى ملبس أو قناع، أو آلة، أو مهارة معينة بأنها قديمة، أو حديثة، نظرا لأن إدخال تعديلات على كل هذه الأشياء عملية مستمرة.

بيد أنه، يمكن أن تصنف مقتنيات فنون الأداء التقليدية فى فئات متميزة كالآلات الموسيقية والعرائس، والأقنعة، وأغطية للرأس، والحلى، والأزياء، ولوازم المسرح، من ستائر، وأدوات عمل الماكياج وغيرها من الأدوات المستخدمة. ومعظم متاحف الهند المسجلة البالغ عددها ٤٩٠ متحفا، تقتنى مجموعات من المقتنيات مرتبطة بكل هذه العناصر ولم يبذل إلا جهد محدود لإقامة متاحف أو قاعات عرض خاصة لهذا المجال وحده. ويأتى فى مقدمتها متحف أكاديمية سانجيت ناتاك الذى يقتنى مجموعة تزيد عن ١,٣٠٠ وحدة تغطى جميع عناصر فنون الأداء، والمتحف القومى، ومركز أنديرا غاندى القومى للفنون، ومتحف الحرف، ومتحف راجا دنكار كلكار، ومتحف ولاية ميسور للفولكلور، وقصر المدينة فى جيابور، ومتحف الإنسان بولاية ماديا براديش، ومتحف حاجديش، وكمالا ميتال، والمتحف الهندى فى كلكتا، ومتحف سرينفاس ماليا التذكارى، وكلها تفخر بمقتنياتها من العرائس أو الأقنعة، والحلى، والآلات الموسيقية.

ومن الحقائق ذات الأهمية الخاصة أن تلك المتاحف تحتفظ بمقتنيات حية عن فنون الأداء حصلت عليها من خلال الحفلات العامة، وما يرتبط بها من منتجات. ولئن كانت هذه المقتنيات تعد معاصرة... إلا أنها تضم بعض أشكال الفن التقليدى، ولم يقتصر ما أدته معظم متاحف مهنة المسرح من خلال ورش العمل الملحقة بها على الخدمات التى ساعدت فقط على حفظ الصلة مع المسرح السنسكريتى فحسب، ولكن ساعدت أيضا على إثارة الخيال، وتوفير إمكانيات التحديث والابتكار فى مجال المسرح المعاصر.

وقد تتواجد فى معظم المتاحف فى كل أنحاء الهند ما يلى من مجموعات مقتنيات الأدوات والمشغولات الفنية.

آلات موسيقية

تطورت أنواع كثيرة من الآلات الموسيقية على مدى العصور فأتاحت معرفة الثقافات المادية لمجموعات عديدة من الناس. ولقد كتبت دراسة بعنوان ناتيا شاسترا عن التمثيل المسرحى فيما بين القرن الثانى قبل الميلاد، والقرن الثانى الميلادى، وفيها تصنيف لهذه الآلات فى أربع فئات: (أ) تاتا قاديا أو آلات وترية، (ب) سوشيرا قاديا أو آلات النفخ، (جـ) أقثانادها قاديا أو آلات الإيقاع، (د) جهانا قاديا أو آلات الرنين، وهى آلات مصمتة تصدر أصواتا ذاتية ويلاحظ وجودها جميعا بوضوح فى رسوم الكهوف ونقوش الجدران، ومنحوتة فى أفاريز المعابد، والأطلال. وتوجد مثل هذه المجموعات فى معظم المتاحف، لأنها تعد من النفائس الأثرية القديمة. وبخاصة فى

قيثارة قوسية الشكل، آلة موسيقية تقليدية فى الهند.

كل من المتحف القومى، ومتحف أكاديمية سانجيت ناتاك فى دلهى.

ففى المتحف القومى، أنشئت قاعة الآلات الموسيقية سنة ١٩٦٢. ولقاعة شاران رانى بكليوال، أهمية خاصة عند عشاق الفنون. وكان قد تبرع بإنشائها موسيقى مشهور، هو شاران رانى عام ١٩٨٠، وتضم مجموعة واسعة التنوع من الآلات الموسيقية القديمة من كل أنحاء الهند، بما فى ذلك بعض الآلات الشعبية والقبلية. ويرجع تاريخ معظمها إلى ما بين القرنين السابع عشر، والتاسع عشر، وقليل منها يرجع إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، والقرن العشرين. وقد نسبت بعض هذه الآلات إلى موسيقيين مشهورين أو بعض علماء الموسيقى، وبعضها مهدى من الأمراء. وضمن هذه المجموعة أيضا محارة نادرة مستقيمة الجوانب، تكوينها الحلزونى فى اتجاه حركة عقارب الساعة، وكذلك نموذج لفوتوغراف اديسون، وصندوق موسيقى، وطائر ميكانيكى، يرجع تاريخها جميعا إلى القرن التاسع عشر.

وفى متحف أكاديمية سانجيت ناتاك، مجموعة ضخمة تزيد عن ٥٠٠ آلة من جميع الأنواع الكلاسيكية الشعبية والخاصة بالقبائل، ترجع إلى قرون عديدة. وضمن مجموعة الآلات النادرة فى هذا المتحف آلة تسمى خانجلينج من منطقة لاداخ، وهى آلة تصدر صوتها من ذبذبة عمود من الهواء، مصنوعة من عظام فتاة عذراء، وآلة التويلا ذات الوتر الواحد، وهى بدون عتبة الوتر، يمكن بمعالجات يدوية معقدة أن تصدر بمعالجات يدوية معقدة ودرجات من النغم تعادل جوابا ونصف. وتصنع آلة الخانجلينج حاليا من الخشب، وتستخدم فقط فى دور الاعتكاف للعبادة، وفى ممارسات الطقوس الدينية. ويتميز هذا المتحف أيضا بمجموعة كاملة من الآلات المسماة سارانجى، وهى آلات عزف قوسية، وتشكيلة كبيرة من الطبول من جميع الأشكال والأحجام، تتراوح من الطبلة المصغرة (٣,٨ سم) المسماة هودو بادوكاى إلى الطبلة الكبيرة التى يبلغ قطرها حوالى ١٢٠ سم، وتسمى دومسا، وهى تشكيلة من الطبول النحاسية المتينة على قوائم (Kettledrums) عن كيفية التحول التدريجى من استخدام الأوتار المصنوعة من الشعر إلى الأوتار المصنوعة من الجلود، أو القطن، أو الحرير الصينى، التى حلت محلها أخيرا الأوتار المعدنية،

الغاتام أو الطبلة الفخارية التى تدق بالأصابع وتكون فوهتها المفتوحة تجاه البطن لتنظيم تدفق الهواء الذى يحدث صوت الإيقاع.

وخاصة بعد أن ثبت البريطانيون أقدامهم فى الهند. ومن بين آلات النفخ، لا يزال بعضها يصنع من: الخيزران، والخشب، وقرون الحيوانات، أو الفخار، وإن كان المعدن قد استخدم تدريجيا فى بعض الأنواع المستخدمة فى المناطق العمرانية. وحدث قبل ذلك فى آلات الإيقاع العديدة، التى كانت تستخدم على الدوام، فى الموسيقى الكلاسيكية، وشبه الكلاسيكية، والرقص، فتحولت من استخدام الطين والصلصال فى صناعتها إلى استخدام الخشب، وتظهر فى هذا المجال آلة الإيقاع المسماه مريدانجا التى يشتق اسمها من الكلمة السنسكريتية mird ومعناها «الأرض». وفى مجموعة آلات الإيقاع المسماه أوردهاواكا يشتق اسم الطبلة من كلمة هنود منطقة الجانج التى تعنى «الحزام»، وتتكون من طبلتين عموديتين كانت تصنع من قبل، من الصلصال والخشب وتخرج الإيقاع بمساعدة حلقات. ولم تصنع الطبلة اليسرى منهما وتسمى البيان، من المعدن إلا فى الستينيات.

ومن الطريف أن دراسة هذه المجموعة من الآلات، تدل على طريقة الإيقاع التى استخدمها الناس فى الأزمنة الأولى تعد استمرارا لعملية استخدام أحزمة، من الفواكه المجففة، وثمار التوت، أو القواقع، حول الخصر لإصدار الإيقاع مع الحركة. ولايزال استخدام الضرب بالعصى، والتصفيق بالألواح، وهز الثمار المجففة، مستخدمة للإيقاع فى المناطق الريفية، وفى الكثير من مناطق القبائل. وبالمثل، كان القدماء، يحفرون حفرة فى الأرض، ويبسطون فوقها جلد حيوان، ويضربونها بذيل بقرة أو جاموسة لإنتاج إيقاع منظم.

العرائس والأقنعة، وأغطية للرأس

على مدى آلاف السنين، كان للعرائس أهميتها كجزء هام فى أى مهرجان أو احتفال، لأن موضوعات مسارح العرائس تنبنى عادة على بعض الملاحم والأساطير. وتوجد فى الهند جميع أنواع العرائس، وبخاصة عرائس القفاز، والعرائس التى تحرك بشد الخيوط والمركبة على عصى، وخيال الظل وكذا تنوعات من المصنوعات الجلدية. ويمتاز كل من هذه الأنواع، بانتمائه إلى أحد الأقاليم الذى يشتهر فيها.

وكثيرا ما تظهر الأقنعة فى المسرح التقليدى، وفى الطقوس الخاصة بالقبائل أيضا. وكانت تستخدم أصلا لطرد الأرواح الشريرة، أو لترويع الحيوانات المفترسة، وسرعان ما أصبحت شكلا من أشكال فنون الأداء بما يرتبط بها من موسيقى ورقص. غالبا ما تلبس الشخصيات الأسطورية فى المسرح الأقنعة. وكلمة، شوهاو المشتقة من الكلمة السنسكريتية شهايا أو الظل نجد فى المناطق القبلية بجنوب إقليم بيهار لا يطلق فقط على القناع بل تعنى أيضا رقصات شوهاو أو رقصات الظل عند جماعات خارسوان، وسيرايكيلا، التى تؤدى بالأقنعة. وبالإضافة إلى ذلك، هناك الملابس التمثيلية muppets، التى تجمع بين القناع والعروسة يلبسها الراقصون مع الموسيقى والإيقاع ولا تزال هذه الممارسة سائدة فى الولايات الشمالية والشرقية، وكذلك فى بعض مناطق القبائل والمناطق الريفية فى جهات أخرى.

وبالإضافة إلى الوظيفة الوقائية لغطاء الرأس أصبح أيضا رمزا اجتماعيا. أما بالنسبة للفنانين فلغطاء الرأس وكذلك القناع والماكياج، دور هام فى تصوير الشخصية. ويمكن تقسيم أغطية الرأس بعامة إلى ثلاثة فئات رئيسية: التيجان التى تسمى كيرات أو موكوت. والعمامات الملفوفة أو الشعور المستعارة وتسريحات شعور النساء.

الأزياء والحلى، والمنسوجات، والملحقات

لا تختلف أزياء وحلى الفنانين

عروسة تمثل راڤانا، الشخصية الأسطورية فى ملحمة راما و سيبا من إقليم كاراناتاكا.

الشعبيين وفنانى القبائل عن ملابس الأهالى فى الاحتفالات. لذا نجدها، فى معظم المتاحف التقليدية، وبخاصة متاحف الأنثروبولوجيا أو علم الإنسان، التى تتخصص فى عرض الحياة اليومية للمجموعات البشرية بما فيها عادات اللبس. وكانت مسارح القدماء تستخدم ستائر يحملها العمال فوق المسرح، ويدل نوع نسيجها وألوانها على ما تعرضت له من تأثيرات وتعديلات على مر الزمان. ويضم متحف كاليكو الذى أقيم عام ١٩٤٩ ومتحف للمنسوجات فى أحمد أباد حاليا مجموعة تسترعى الأنظار من المنسوجات التاريخية، فيعرض بذلك عظمة بلاط ملوك المغول، وأشكال الملابس والأزياء فى مختلف أنحاء الهند.

ولقد كان استخدام الهياكل المعمارية محدودا إلى حد ما فى المسرح الهندى، لأن قاعات المعابد بما فيها من أعمدة منقوشة ومزخرفة كانت تعد بديلا لستائر المناظر الخلفية الخلابة فى المسرح، لذا لم يقتض الأمر المزيد من

الزخارف. هذا ولم تكن زخارف المسرح التقليدى طبيعية، بل كانت رمزية، وغالبا ما كانت مناظر مرسومة لموضوعات تساعد المشاهدين على تصور المشاهد المسرحية. وكانت تستخدم فى كثير من الحالات بعض ما تتطلبه المسرحية من أثاثات مثل عرش ملك، أو سرير ملكى. وكانت الرقصات التقليدية فى العادة تقتضى أن تقوم راقصة واحدة بالرقص طول الليل. وكان التعبير بحركات الجسد، وحركات الأذرع، وإيماءات الرأس وتعبيرات الوجه الملازمة للإيقاع الموسيقى، تكمل سائر الانفعالات دون حاجة إلى أية عناصر خارجية أخرى للتعبير الجمالى بخلاف خشبة المسرح، والآلات الموسيقية والزى.

ولئن كانت المعلومات عن تهيئة المسرح قد عرفت من الأوصاف المذكورة فى الرسالة الدرامية المعروفة «ناتياشا ستـرا» التى أكدت أن ملحقات المسرح يجب أن تكون خفيفة الوزن، ويستخدم فى تثبيتها وتركيب شكلها مواد مثل: الشمع، واللك اللاصق، والصفائح المعدنية الرقيقة، والأخشاب الخفيفة، وقطع ملونة من المرايا، ومعجون البيسلبا، والقماش، وأعواد الخيزران، والصلصال. ولكن هذه المواد كانت تستخدم على نطاق محدود فى الماضى، ولم يشع استخدامها إلا فى القرن الماضى، بعد بذل بعض المحاولات لتنفيذ التمثيل الواقعى للمواقف. ولذلك، فالكثير من ملحقات المسرح التى كانت أول الأمر لدى مؤسسات تنتج وتقدم تمثيليات الرقص، فى المسارح التى تحتاج فعلا لاستخدامها، مثل: فرقة المعهد القومى للدراما، ومسرح سرينفاس ماليا التذكارى لداموتشاڤارى ومنسوك جوشى، ومقتنيات مسرح ماراثى، ومقتنيات أخرى عديدة للمسرح الفارسى فى مهاراشترا، وكذلك المسارح المحلية بجنوب الهند، وهذا قليل من كثير. ولابد من ذكر إحياء إنتاج المسرح السنسكريتى التقليدى القائم على الوصف المذكور فى ناتياشا ستـرا، الذى أنشئ أخيرا فى ساحة المدرسة القومية للدراما.

وطبقا للتصنيف الرسمى، هناك ثلاثة وعشرون نمطا من المتاحف فى الهند، قليل منها فقط مخصص لفنون الأداء. ولكن هناك نمو فى إدراك الحاجة إلى مجموعات مقتنيات ومتاحف متخصصة لا تقتصر على المجالات التقليدية لفنون الأداء وحدها، بل تعرض أيضا المصنفات المرتبطة بها مثل: الفنون الجميلة، التصوير الفوتوغرافى، والملصقات، والشرائح، والتسجيلات السمعية، والأفلام التليفزيونية، والطوابع البريدية والدراسات، والإصدارات تهتم اهتماما مباشرا بفنون الأداء أو تستلهم منها. مثل إدارة البريد التى تصدر بصفة دورية مجموعات من الطوابع عن أشكال الرقص والأقنعة، والمغنين المبرزين. وهناك أمثلة أخرى كثيرة لإنتاج الرسامين والمصورين الفوتوغرافيين الذين تعد أعمالهم تصويرا للتأثيرات المباشرة لفنون الأداء والفنانين.

ويزداد الاهتمام بتوثيق وتشجيع نمو وإقامة مثل هذه المتاحف ومجموعات المقتنيات ببطء شديد. ولذلك، فإن جهود أكاديمية سانجيت ناتاك، ومركز أنديرا غاندى للفنون، والمدرسة القومية للدراما، والمركز القومى لفنون الأداء المسرحى، تعد نموذجا يحتذى فى قيامها بالتوثيق وعمل الكتب الإرشادية، وتسجيل المادة المتوفرة بغزارة عن فنون الأداء على مصغرات فيلمية (ميكروفيلم). وباستثناء مجموعات مقتنيات تلك المؤسسات التى تكشف عما بدأته الحكومة من استشرافات مستقبلية وبعد نظر، ترجع معظم مجموعات المقتنيات المرتبطة بفنون الأداء، والحرف التمثيلية، لحد كبير إلى القليل من الأفراد الذين بهرتهم فخامة المقتنيات فأرادوا الاستحواذ على مخلفات الماضى وحفظ التراث الهندى بما يحتويه من ثراء العصور الغابرة وتنوعاته. ■

المشاركة بين متحف الفن والمدرسة

بقلم: بيارنى سودى فانش

Bjarne Sode Funch

يشق تعليم الفن طريقه حثيثا إلى مناهج المدارس فى العديد من البلدان، مما يشكل تحديات جديدة للدور الذى تؤديه متاحف الفن فى المجتمع. إلا أن المشاركة المتغيرة بين المدرسة والمتحف لا تخلو من مشاكل، ويجب ابتكار أساليب جديدة لتحقيق فعالية هذه المشاركة. وكاتب هذا المقال خريج قسم علم النفس بجامعة كوبنهاجن، وعمل كباحث نفسانى فى العديد من المشروعات بمتحف الجامعة للفن فى بركلى، بكاليفورنيا، ومتحف متروبولتيان للفن، ومتحف الفن الحديث فى نيويورك، ويقوم حاليا بدراسة حول تعليم الفن فى متحف اسبجرج للفن فى الدانمرك.

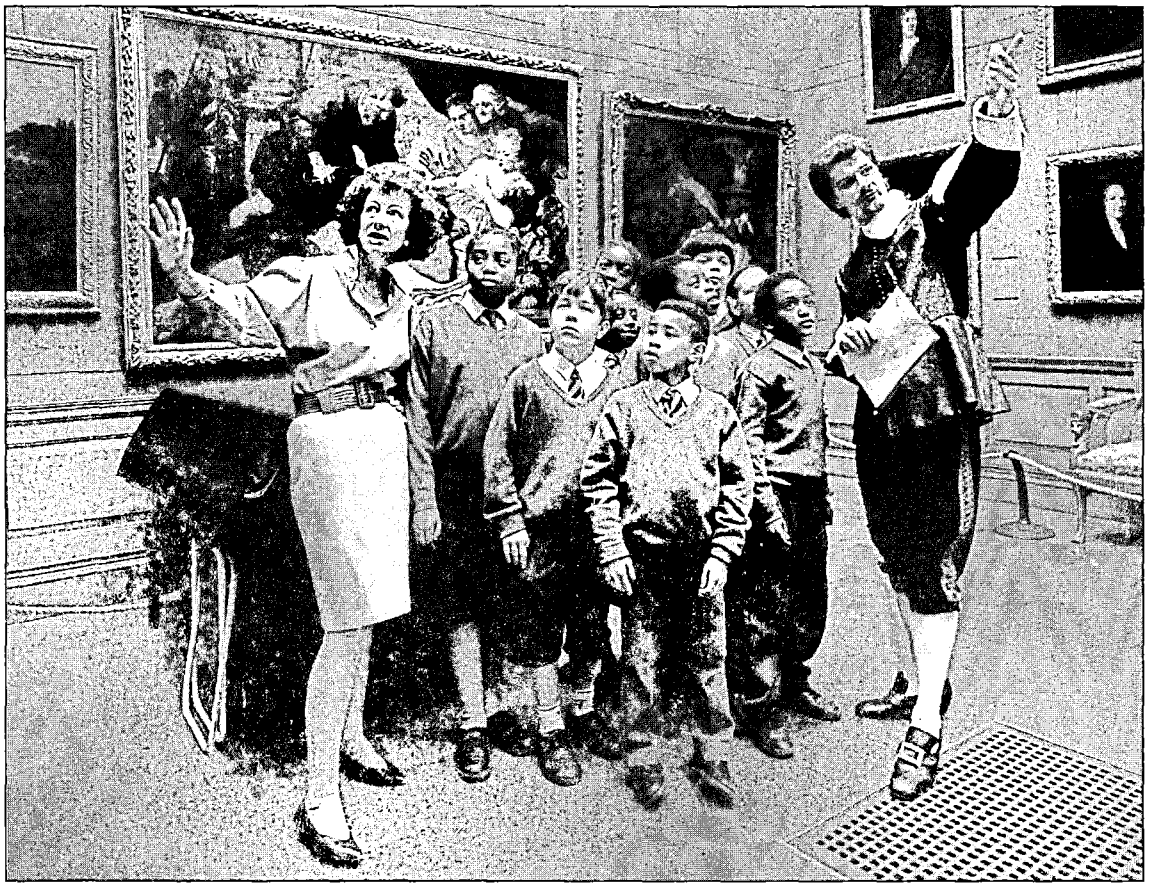
هناك تقاليد عريقة للتعاون بين متاحف الفن والمدارس لتعريف الأطفال بالفن المرئى. وقد تزايدت بانتظام الخدمات التى تقدمها المتاحف للمدارس، وحتى وصلت المشاركة بين متاحف الفن والمدارس الآن إلى الدرجة التى أصبحت فيها زيارة المتحف لا تعد رحلة للتسلية ولكنها جزء من تعليم الفن. ولقد أصبحت زيارة الفصول للمتاحف الآن إجبارية فى المملكة المتحدة، ومنهج تعليم الفن فى العديد من المدارس فى كل أنحاء العالم الغربى من مجرد الاقتصاد وأنشطة الإبداع التقليدية مثل الرسم وعمل اللوحات ليشمل موضوعات مثل تحليل ونقد الفن، وتاريخ الفن، والجماليات. ويؤدى هذا الاتجاه الجديد فى تعليم الفن إلى زيادة أهمية زيارة الفصل لمتحف الفن، لأنه يعد بعامة المكان الوحيد الذى يواجه فيه الأطفال الأعمال الفنية الأصلية.

ولقد أدخل هذا المفهوم لتعليم الفن فى المدارس العامة بالدانمرك بناء على تعليمات حكومية صدرت عام ١٩٩١. وهذه المادة التى كانت توصف أصلا بأنها أنشطة «إبداعية» أصبحت توصف بأنها فنون تصويرية، فرغم أن المنهج يشتمل على أنشطة فى كل أنواع الفن وليس فقط فن التصوير. فقد بدأ متحف اسبجيرج للفن يعمل على مواكبة الوضع الجديد للفن، بدراسة طريقة أفضل لتوفية احتياجات مدارس المنطقة المحلية. وتدل نتائج هذه الدراسة التى بنيت أساسا على استبيانات وحوارات مع المدرسين على وجود مشاكل أساسية فى تعليم الفن لا يمكن حلها بواسطة متاحف الفن وحدها، ولكنها تتطلب إعادة تقويم عام للموضوع.

وهناك دراسات سابقة حول علاقة متاحف الفن بالمدارس، من بينها استقصاء شامل قامت به دنيس ل. ستون فى الولايات المتحدة، تدل نتائجها على وجود عدد من المعوقات التى يقابلها المدرسون فى استخدامهم لإمكانيات متاحف الفن[1]. ومن أهم هذه المشاكل، قصر وقت الدراسة، وكذلك تعوق إتاحة متاحف الفن للتلاميذ مشاكل النقل، ونقص التمويل والدعم الإدارى للرحلات الميدانية، وجداول التدريس. وقد عبر أغلبية المدرسين الذين أجابوا على استبيان ستون وعددهم ٥٢٤ عن شعورهم بالحاجة لمزيد من المعلومات حول إمكانيات متاحف الفن والمزيد من مساعدة أخصائيى المتاحف.

وقد دلت الحوارات التى أجريت مع مدرس الفن فى المدارس الأولية فى المنطقة المجاورة لمتحف اسبرج للفن أن العقبات التى صادفت مدرسى الفن الدانمركيين تشبه ما واجه زملاءهم فى الولايات المتحدة. حقا، تختلف المشاكل من مدرسة لأخرى، إلا أن مشاكل الوقت والتمويل والنقل وجداول المدرسين وقصور المساندة الإدارية ذكرت فى كل الحالات كأسباب لعدم تكرر زيارات متاحف. ولئن لم يكن لدى المدرسين الذين انتظموا فى ورش العمل التى نظمتها المتاحف الفنية للتعريف بمجموعات المقتنيات الدائمة بالمتحف وما يعرض فى عروضه المؤقتة أى مشاكل تتعلق بالاتصال بمتاحف الفن، ولكنهم عبروا عن الحاجة إلى توفير مواد تعليمية وتسهيلات فى المتاحف مثل وجود حجرة للمناقشات والأنشطة الإبداعية. وقد يكون من وسائل تحسين العلاقة بين متحف الفن والمدرسة التأثير على سلطات المدرسة لتوفير الظروف والموارد اللازمة. إلا أن الحوار مع مدرسى الفن فى الدانمرك دل على أن تعليم الفن مثقل بمشاكل تربوية أكثر خطورة بكثير من مشاكل النقل والتمويل. فلن تفيد الموارد الإضافية فى تعريف الأطفال بالفن، مادام المنهج يفتقر إلى وضع أهداف تعليمية

ترجمة: سعاد الطويل



يستخدم متحف دولويتش للصور فى لندن فى برنامجه لتعليم الفن مجموعة متنوعة من تقنيات الاتصال، منها وجود ممثلين يقومون بدور الفنانين الذين يشرحون لوحاتهم وتقنياتهم وحياتهم للزائرين من أطفال المدارس من مختلف الخلفيات الثقافية.

على أسس صحيحة وتوفير الوسائل التعليمية التى تساعد على تحقيق تلك الأهداف.

اتجاه مضاد للفن

يعد وضع الفن فى المجتمع ونظره مختلف الفئات له، موضوعا شديد التعقيد لا يمكن تغطيته فى حدود هذا المقال. إلا أن ذكر بعض أمثلة قليلة النظرة للفن قد تلقى بعض الضوء على المشاكل الكبرى التى تواجه تعليم الفن فى المدارس. هذا، للاتجاه المضاد لفن تأثير سيىء على علاقة الأطفال بالفن المرئى. واستخدم عبارة الاتجاه المعادى للفن بمعنى التطبع العاطفى والإداركى والسلوكى المضاد للفنون الجميلة، أو بعبارة أوضح كراهية الفن التى قد تكون موقفا بين الرفض العدوانى ومجرد عدم الاهتمام. وعادة ما تكون هذه الكراهية مصحوبة بالنظرة إلى الفن على أنه شىء تافه لا معنى له أو شىء يستطيع أى طفل أن يقوم به. وفى بعض الحالات الأقل تطرفا، يرفض الفن لأنه غير مفهوم لا أهمية له. ولسوء الحظ ينتشر الموقف على نطاق واسع ويتفشى فى أوساط الإداريين بالمدارس والمدرسين، وإن كانوا لا يعترفون بذلك صراحة. ولا يعطى للفن إلا اهتمام ضئيل فى مناهج الدراسة فى كل أنحاء العالم الغربى. ولا يخصص للفن إلا وقت محدود جدا فى الجدول المدرسى، وقد لا تدرس الأخلاق لبعض الفئات العمرية. وعلاوة على ذلك، كثيرا ما يعهد فى ظل ظروف سيئة بتدريسه لمدرسين غير متخصصين، فى ظروف سيئة للغاية. ويذكر مدرسو الفن الذين أجرى الحوار معهم فى اسبرج، أن بعض زملائهم ممن لا يعرفون الفن أو يهتمون به يدرسون المادة لملء الفراغات فى جداولهم. وقد كشف الحوار أيضا أن الفن فى العديد من المدارس يعانى من قصور التجهيزات والمستلزمات. لدرجة ندرة المواد الرئيسية مثل الورق والألوان. وينادى أحد المدرسين بضرورة مراقبة استخدام المواد مراقبة دقيقة، وإلا لن يبقى منها شىء حتى نهاية العام الدراسى. وعادة ما يفسر مديرو المدارس ندرة المواد الرئيسية اللازمة بقصور الميزانيات، فى حين لا تظهر مشكلة النقل إطلاقا عندما يكون الفصل متجها إلى دروس للسباحة، وكما يذكر بعض المدرسين، لكن تظهر مشكلة النقل إذا كان الفصل متجها إلى متحف الفن، التى يكون الرد عليها أن ميزانية المدرسة لا تحتمل هذه التكلفة.

وفى الحالات التى تتوافر فيها التسهيلات والموارد ويقوم مدرسون متخصصون بتدريس المادة، غالبا ما

أطفال فى روضة أطفال فى باريس يختارون ما يفضلونه من نسخ الأعمال الفنية من مكتبة المدرسة الفنية لمناقشته مع المعلمة، حيث يمكن استعارة هذه الأعمال وأخذها للمنزل فى نهاية الأسبوع.

يكون الفن منعزلا عن سائر أجزاء المدرسة. ونادرا ما ينظر إليه مدرسو المواد الأخرى بجدية كاملة، لأنهم ينظرون إلى مادة الفن على أنها مجرد نشاط ترفيهى ليست له قيمة فى مستقبل التلاميذ. وقد يعترف بمدرسى الفنون لمهاراتهم وأخلاصهم فى العمل، ولكن نادرا ما يستشاروا أو يكلفوا بمسئوليات خارج حدود عملهم. وعلى حد قول أحدهم «ينظر إلينا زملاؤنا باحتقار ولكنهم لا يقولون ذلك صراحة. لذا لا يدهشنا أن يتأثر الأطفال بهذا الموقف الشائع المعادى للفن، الذى قد يؤثر على رد فعل الأطفال تجاه الفن طوال حياتهم. وعادة ما يكون الآباء غير متعاونين، لأنهم لا يهتمون بتعليم أبنائهم الفن حتى لو كانوا هم أنفسهم يقدرون الفنون، ويرجع ذلك إلى جهلهم بفائدته فى مستقبل حياة أبنائهم.

ويعد الاتجاه الجديد لتضمين منهج الفن موضوعات مثل النقد الفنى وتاريخ الفن وعلم الجماليات خطوة أولى نحو رفع مكانة الفن فى إطار النظام المدرسى. إن تعليم الفن فى مجتمع ينظر إلى إدراك التعبير المرئى على أنه أمر حيوى سيكتسب بالتدريج احتراما عندما يكون مرتبطا بموضوعات أكاديمية مثل تاريخ الفن والفلسفة. يمثل الوضع الجديد لإدخال لتعليم الفنى فى المدارس تحديا خطيرا أمام متاحف الفن. يجعلها تبحث عن المواد، والقدرات اللازمة لتقديم وتوفير التعليم الضرورى للمدرسين ولخدمة الأطفال بطريقة أفضل. ونظرا للموقف السائد المصادر للفن، أصبح على المتاحف أن تتغلب على الخرافات السائدة، بتوفير خدمة تعليمية تعتمد على أعلى مستويات المعرفة. فالمستويات العالية هى التى تضمن تعريف الأطفال بالفن، بطريقة تجعله مرتبطا بحياتهم. وفى محاولة للبحث فى هذا المجال، بدأ تنفيذ برنامج رائد فى متحف اسبرج للفن، فقد افتتح فصلا يلتقى فيه الأطفال من سن عشر سنوات فى أحد أيام الدراسة كل أسبوع لتعليمهم الفن بناء على منهج يجمع بين العديد من فروع العلم.

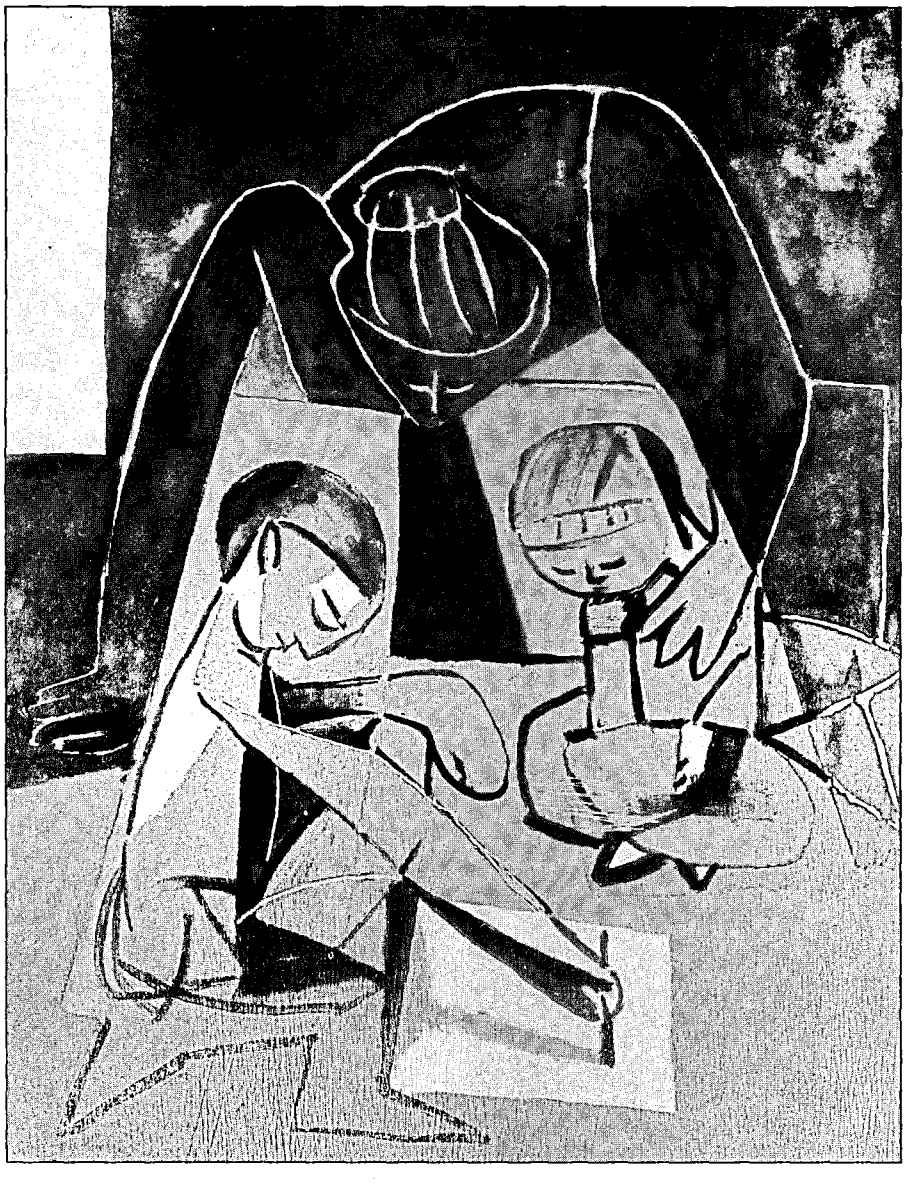
الدافع: الحاجة إلى الوضوح والهدف المحدد

من الآراء السائدة بين جمهور العامة أن المتاحف أماكن مملة. وعندما سئل الكاتب الأمريكى نورمان ميلر فى أحد المرات إذا كان قد زار متاحف الفن فى طفولته، أجاب «آه، نعم، ولكن بالطريقة التى يزور بها طلبة المدرسة الثانوية المتحف. تذهب وأنت متذمر وتشعر بالضجر. وقد شعرت بألم فى ظهرى وبالتعب وكنت أريد أن أخرج بسرعة من ذلك المكان. لقد كانت المتاحف صعبة لدرجة لا تحتمل[٢]. ليس من شك فى أن المتاحف أماكن غريبة ومحيرة فى نظر الكثيرين وخاصة الأطفال، ويعد هذا من الأسباب الهامة التى تجعل نظرة الناس لها على أنها أماكن مملة. وقد ذكر السيكولوجى الأمريكى ميهالى تشيكشنتميهالى أنه لكى يكون النشاط مفيدا فلابد أن تكون له أهداف واضحة وأن تعود على الإنسان بفائدة معينة، وأن

يكون فيه حافز يتناسب مع مهارات الشخص. وهكذا، نظرا لأن هدف أغلب زيارات المدرسين لمتاحف الفن غامض لا يخرج عن كونه مشاهدة معرض مؤقت أو جزء من مجموعة مقتنيات محفوظة يصبح من السهل إدراك سبب فشل هذه الزيارات. قد تكون المشاهدة مناسبة لزائر المتحف المتمرس، ولكنها أبعد ما تكون عن أن تكون مفيدة ومسلية لمجموعة من الأطفال قد تكون هذه أول مرة يدخلون فيها متحفا. لأنهم لا يعرفون ما يبحثون عنه وبالتالى لن يستطيعوا تحقيق الفائدة المرجوة والمطلوبة منها. ويعد ذلك كله بعامة تدعيما للموقف المعادى للفن.

ويمكن حل مشكلة إيجاد الدافع للزيارة بالتركيز على استرعاء النظر لقيمة الزيارة عن طريق محاولة الإقناع بأن القيام بتقدير أى عمل فنى عملية مسلية وممتعة، فضلا عن إدخال زيارة المتحف كجزء فى خطة الدرس والعمل على تهيئة وإعداد الأطفال للزيارة.

فما هى أهم وظيفة لمتحف الفن بالنسبة لتعليم الفن فى المدارس؟. تبين من الحوار الذى تم مع المدرسين فى متحف الفن فى اسبرج أن مدرسى الفن يختلفون فى تقديرهم لقيمة لزيارة المتحف. فالبعض يريد أن يتعرف الأطفال على متاحف الفن وأن يشعروا بالراحة فيها، فيحاولوا جعل الزيارة مثيرة وممتعة. ويؤكد آخرون على أهمية الإلهام الذى قد تحفزه رؤية أعمال الفنانين المحترفين ومقابلة المعلمين المتخصصين فى الفن المرئى الذين يعملون فى المتحف. والقليل منهم يشيرون إلى أهمية أو قيمة الأعمال الفنية ذاتها، وعندما سئلوا عن أهمية الفن للأطفال، اختلفت الإجابات باختلاف المدرسين فكان لكل رأيه الخاص، وظهر غموض وتضارب فى فهمهم لمعنى تعليم الفن بالفعل. فركز البعض على أهمية المسائل التقنية زاعمين أن الأطفال يتعلمون كيف يرسمون صورة بالنظر إلى الفن. وكثيرا ما اقترحوا أن يتواجد بعض الفنانين فى المتاحف للقيام بعرض تقنياتهم الخاصة. وذكر آخرون أن الأعمال الفنية تستخدم لتعريف الأطفال كيفية تكوين الرسوم من خطوط وأشكال وألوان وغيرها من العناصر، مؤكدين على أهمية وجود ورش يستطيع فيها الأطفال ممارسة إبداعاتهم ومحاولة تنفيذ بعض ما شاهدوه فى قاعات المتحف، ويعد تحليل الرسوم من الأساليب التى يفضلها بعض مدرسى الفن الذين يريدون أيضا أن يتولى معلمو المتحف مسئولية تعريف تلاميذ فصولهم بمجموعات المتحف. والقليل من مدرسى الفن يدركون أهمية النظر للفن بالطريقة المباشرة إما لأنهم لا يعرفون كيفية استخدام طريقة التحليل أو لأنهم يعتقدون أن التحليل يؤدى بالأطفال فى



نظرة شخصية جدا للفن فى العائلة: لوحة زيتية على كانفاس من أعمال بابلو بيكاسو ١٩٥٤.

الواقع إلى التعود على القيام بأنفسهم بالنظر للأعمال الفنية.

وكثير ما يكون معلمو المتاحف الفنية متحمسين لدرجة تجعلهم يفرضون نظراتهم الخاصة لمقتنيات المتحف واهتمامهم بتاريخ الفن على المشاهدين. وليس من شك فى أن ذكر الأصالة والطراز والرموز والرجوع إلى الوقائع التاريخية المتعلقة بالعمل الفنى أمور تستلفت أنظار الجمهور العام ولكنها موضوعات لا تتناسب مع تعريف الطفل لأول مرة بالفن المرئى فتقدير العمل الفنى يتحقق بإنعام النظر فى الأعمال الفنية والإحساس بها من وجهة نظر المشاهد. واختلاف هذا تماما عن عملية التفسير العقلى للفن ومهمة لا تعد ملحوظة جديدة. فقد كان ألفريد ليتشوارك، وهو مؤرخ فنى ألمانى وواحد من أكثر معلمى الفن فى المتاحف تأثيرا فى القرن التاسع عشر ما يدرك جيدا أن التدريبات التى اقترحها للنظر للفن لا تضمن تحقيق الإحساس الحقيقى بالفن. ولهذا السبب حذر من تعليم تاريخ الفن فى المدارس، لأن الأعمال الفنية الأصلية لن تكون موجودة. أما سير كينيث كلارك، مؤرخ ومعلم الفن البريطانى فيعبر عن هذه الفكرة بقوله: «غالبا ما بدا أن ميزة تعليم للأعمال الفنية هى معرفة معلومات «عنها»، وليس مجرد مشاهدتها المباشرة. ومن المؤكد أن هذا خطأ ونوع من القصور الذى تصبح فيه الوسيلة هى الغاية»(٣).

يستغرق الاستماع لكونشرتو الكمان لمندلسون نحو نصف ساعة، وتستغرق قراءة «بلد الثلج» لياسوناري كاواباتا ساعتين، ولكن كم من الوقت يستغرقه النظر إلى لوحة عباد الشمس لڤان جوخ؟. يستغرق زائر المتحف العادى بضعة ثوان فقط لمشاهدة هذه اللوحة، ولكن من الواضح أن التجول فى داخل معرض لا يعد الطريقة المثلى للنظر إلى الفن بطريقة تجريبية. فالإدراك الواقعى لعمل فنى ليس مجرد النظر إليه وإدراك ما تبثه الصورة والشعور بالعواطف التى تثيرها. إنه أولا وقبل كل شىء تعمق وجودى له قيمته فى حياة المشاهد. فمعرفة العلاقة الحميمة بين الفن والوجود الإنسانى أساسية فى تقدير الفن، ويجب أن يكون التركيز الرئيسى عليها فى عملية تعليم الفن. فنقطة البدء فى تعليم الفن هى توفير الظروف التى تسمح للأطفال بالتأمل فى أعمال فنية معينة بدون مقاطعة لأطول فترة ممكنة. ومن أساليب تحقيق ذلك تطبيق فكرة معرض الصورة الواحدة(٤).

وعلاوة على ذلك، يجب أن يحسب حساب التأثير النفسى للعمل الفنى من النظرة الأولى إليه. لتحقيق احتكاك المشاهد بالعمل كشىء يعجبه شخصيا. وكثيرا ما زعم النقاد أن المشاركة بين متحف الفن والمدرسة فى وضع سيئ وأن حل المشاكل ممكن بتكثيف التعاون وتخصيص مزيد من الموارد. إلا أن الدراسة التى تمت فى متحف اسبرج للفن تشير إلى وجود مشاكل أخطر كثيرا. واليوم، أصبح تحديد معنى تعليم الفن لتدعيم أسسه النظرية وزيادة التركيز فى تدريسه ضرورة ملحة لتحسين علاقة المشاركة بين المدرسة والمتحف.

Notes

1. Denise L. Stone, 'Elementary Art Specialists' Utilization of the Art Museum: A Survey', Visual Arts Research, Vol. 18, No. 1, 1992, pp. 72–81.

2. Pete Hamill, 'Kindred Spirits: Mailer and Picasso' (interview with Norman Mailer), ARTNews, Vol. 94, No. 9, p. 210.

3. Kenneth Clark, 'The Ideal Museum', ARTNews, Vol. 52, No. 9, pp. 83–4.

٤– «متحف الصورة الواحدة» (حديث مع ڤاليرى پتروڤيتش سازونوف، مدير متحف ساڤيتسكى الإقليمى للصور، ومتحف الصورة الواحدة فى پنزا). انظر مجلة المتحف الدولى العدد ٣٨ سنة ١٩٨٦ ص ٢٣٧–٢٤٠.

مجموعة جديدة من المتاحف فى فرنسا

متاحف مقاطعة فرانش للثقافة والتقنيات المحلية

بقلم: فيليب ميرو

Philippe Mairot

تتميز شبكة من المتاحف فى منطقة كثيفة بالصناعة فى شرق فرنسا بطريقة مبتكرة لعرض التاريخ المحلى. وكاتب هذا المقال هو مدير متاحف مقاطعة فرانش للثقافة والتقنيات، والمؤلف يعمل مديرا بالمتاحف المحلية منذ عام ١٩٨٨، ومحاضرا فى دراسات المتاحف فى جامعة فرانش كومتى. ورئيس الاتحاد القومى لمتاحف البيئة ومتاحف التاريخ الطبيعى.

متاحف مقاطعة فرانش للثقافة والتقنيات المحلية، هى شبكة محلية للمتاحف التى تعرض وتفسر لجماهير زوارها الذين يبلغ عددهم نحو ٢٢٠ ألف زائر سنويا، كيفية استغلال وتصنيع المواد الخام والمعالم الطبيعية فى منطقة فرانش كومتى فى شرق فرنسا. فتروى قصة مناجم الفحم، وإنتاج الزجاج والحديد الزهر، والملح والأوانى الفخارية، وخمور الكرز، كما تعرض تقنيات النجارة وتصنيع السلع الخشبية، ومنتجات الصلب وتشكيل البلاستيك بالحقن، وصناعة المناجل والصناديق من خشب الأشجار الصنوبرية. فالمعروضات من ورش الحرفيين، والمبانى الصناعية التى حفظت ورممت فى مواقعها، والمعالم الطبيعية، والأفلام والمقتنيات تشهد جميعها على تاريخ هذه التقنيات والثقافات المحلية، وتعمق فهم خصائص المنطقة. ويقدم هذا المقال وصفا مختصرا لأهداف هذا المتحف الصغير الحديث الأصيل الذى ينشأ حاليا.

استكشاف التراث الصناعى والثقافى

أنشئت هذه الشبكة من المتاحف التى تدار مركزيا فى عام ١٩٧٨ بمبادرة من السلطات المحلية (القومية والإقليمية) لا كغيرها من الإنشاءات التى تقام استجابة لمطلب محلى. وتعرض هذه الشبكة من المتاحف التاريخ الاقتصادى والتراث العرقى لمنطقة فرانش كومتى، وبخاصة الشكل الفريد لاتجاهها للتصنيع. ولا تهدف إلى عرض لتمجيد الانتصار الذى انتهت إليه الصناعة، ولا التقدم العلمى ولا الإحياء الجديد لشكل التقنيات التقليدية التى كانت موجودة، ولكنها تهدف بالأحرى إلى استرعاء الأنظار لعمليات ومواقع ذات الدلالة الخاصة التى تصدر الجهود التى تبذل دون توقف للتكيف مع الظروف المتغيرة والتى تدل عليها الصناعة فى هذه المنطقة.

وتشمل أنشطة هذه الشبكة من المتاحف، تنظيم ونشر الأبحاث فى مجالات التاريخ وعلوم الأعراق والتكنولوجيا التى قد تفيد فى تعزيز وتمويل أعمال الترميم الجارية، إلى تنظيم العديد من المعارض، والأفلام وبرامج المناسبات الأخرى. ولا تعد المبانى مجرد عينات معمارية، كما أن قيمة المجموعات لا تقتصر على أهميتها الجمالية ولا على مكانتها فى تاريخ التقنيات. بل إن الهدف منها هو إثارة الرغبة فى المعرفة، والربط بين المواقع والمجالات كأنها فصول من كتاب. نريد للمقتنيات والمبانى أن تعبر عن بعضها بلغة جديدة تستمد معان جديدة أكثر قيمة من علاقتها ببعضها. فهى مرتبة بطريقة تجعلها صورة واضحة على حياة الناس رجالا ونساء فى الأجيال الاجتماعية المتتابعة، فى لحظات معينة من تطورها. مما يعد أساسيا إذا أريد للمتاحف التقنية أن تؤدى دورها كاملا كمتاحف لحياة الإنسان والمجتمع، وتلقى الضوء على علاقة المجتمع المحلى المستمرة وبماضيه وتقاليده التقنية، وبهذا تسهم إسهاما حيويا فى تطويره.

من الطبيعى بالنسبة لمن يريد استكشاف الثقافة التقنية المتأصلة فى العناصر الفنية والرمزية والاقتصادية المترابطة لدى أى مجموعة اجتماعية فى المواقع القديمة، أن يتجه للاتصال بمؤسسات نشيطة قائمة حاليا. فلماذا يقتصر الاستكشاف على محركات العجلات، والسلع العتيقة، إذا ما أردنا تقدير وتفسير البعد الثقافى لأى

ترجمة: سعاد الطويل

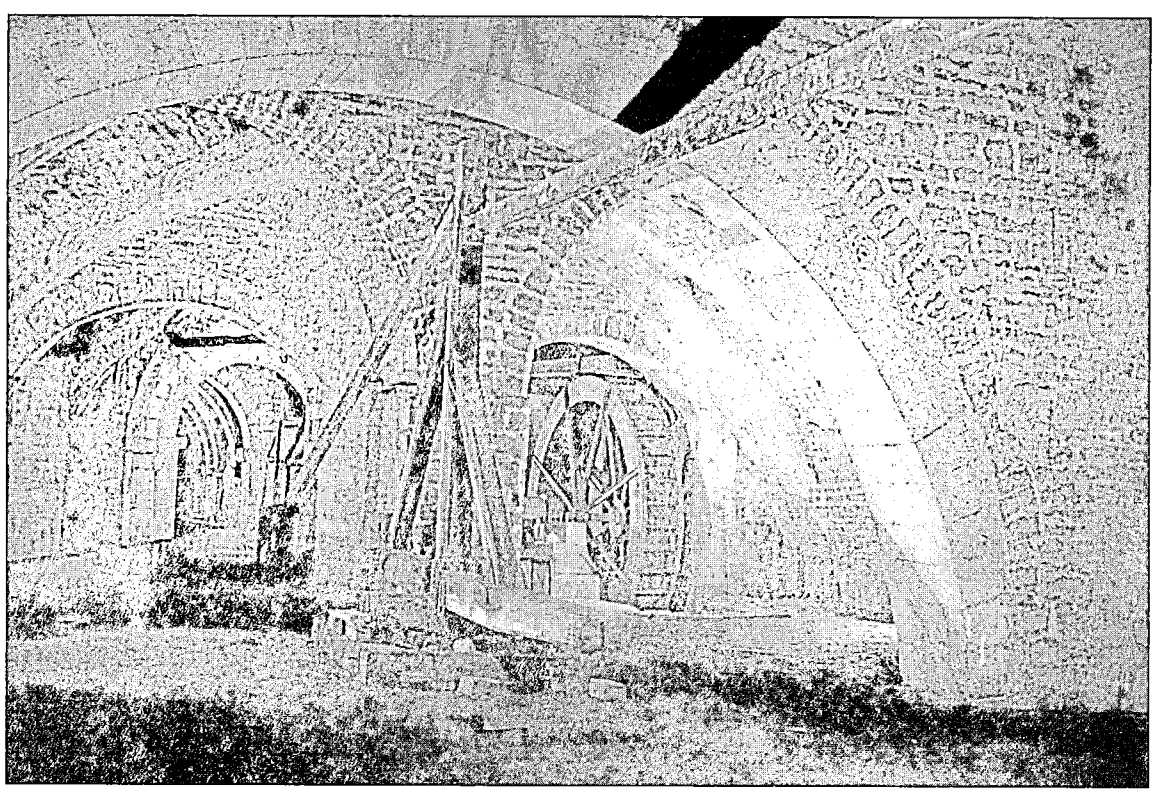
مشروع، لفهم تقنيات ومنتجات الناس كثقافة فى حد ذاتها، وكجزء لا يتجزأ من ثقافتنا العامة؟ ويبدو أن من المستحيل تفهم واستيعاب التقنيات الحالية بشكل كامل دون الربط بينها وبين ظروف نشأتها وتاريخها المبكر.

لهذا السبب اتجه الاهتمام فى الآونة الأخيرة إلى المواقع الصناعية المنتجة التى تضيف ما يساعد على فهم التاريخ الصناعى. فلقد اتفقنا مع مختلف المؤسسات للقيام بأبحاث أثنولوجية عن انتقال الخبرة التقنية، على أن تنشر فيما بعد وتقدم كذلك فى شكل أفلام ومعارض، تفتح للجمهور على نفقة المؤسسة ذاتها. وبهذه الطريقة فتحت أربع مصانع عاملة أبوابها فى الآونة الأخيرة للباحثين والزوار.

شبكة من مواقع العرض

وتضم الشبكة مجموعة متنوعة من المواقع الصناعية والورش. والمعاصر والمناظر الطبيعية المحيطة بها المغطاة بأشجار الكرز، وقد كانت متخصصة فى تقطير شراب الكرز الكحولى منذ القرن السابع عشر، وتفخر بمتحف للبيئة يديره السكان المحليون. وورش الفخار فى سالين التى تضم ١٨٠ عاملا، وتمثل نشاطا هاما قائما منذ زمن طويل فى المنطقة. والمائتان وسبعون موظفا فى مصنع الزجاج فى باساڤان لا روشير يقومون بعمل يرجع تاريخه إلى القرن الخامس عشر. ويضم ورشة للزجاج الذى يشكل بالنفخ بالطريق التقليدية المفتوح للجمهور، وبه قطاع ألى.

ولمصانع الحديد فى سيام أهمية غير عادية. فمازالت تعمل، دون أى تغيير منذ عام ١٨١٣. وألتها الأساسية طاحونة اسطوانية دوارة ركبت عام ١٩٠٣. ومنازل العمال وفيلا على الطراز الأثينى الحديث بحديقتها، ويكتمل المنظر الرائع



الساقية فى نظام ضخ الماء المالح فى ملاحات سالين.

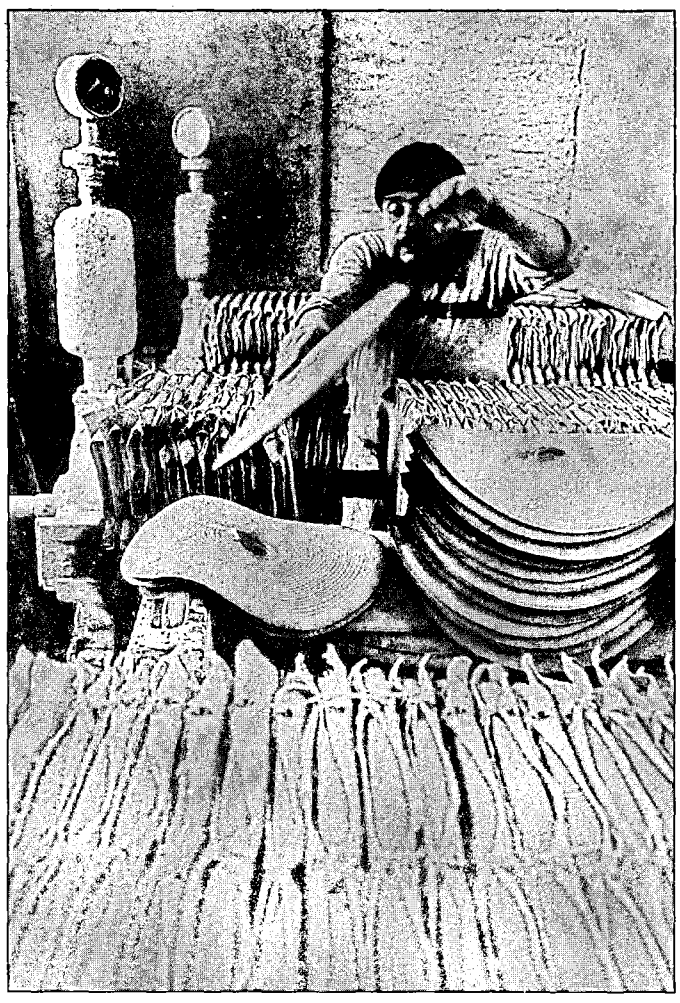
لهذا الموقع بنموذج لعربة ركوب «روتندا» فى فيسنزا. وتدفعنا مشاهدة سيام إلى أن نشكك فى فكرة التخلف التقنى: فبينما قد يميل ذوو التفكير الحديث لاعتبار مثل هذه الطاحونة الدوارة آلة عتيقة ولا تصلح إلا للمتحف، فإن نجاح المؤسسة اقتصاديا يثبت كيف حافظت مثل هذه الآلة وتحافظ على مكانتها فى السوق. وتساعدنا مصانع سيام أيضا على فهم كيفية انتقال المهارات المحلية إلى مجتمع مغربى تكون عام ١٩٧٠. ويمنع موقع كهذا من الاسترسال فى التفسيرات السطحية، سواء بالانغماس فى الحنين لماض سعيد انتهى إلى الأبد، أو التعصب المحلى، أو التسبيح بالتقدم، أو بالتحدث عن التقنيات دون الإشارة إلى الظروف الاقتصادية والاجتماعية والرمزية التى وجدت فيها.

وفى كل من هذه المؤسسات قام أخصائى اثنولوجى بالعمل لمدة تتراوح بين ستة أشهر وعامين. انتهى البحث فى المواقع الثلاثة الأخيرة إلى معرض أقيم على أرض هذه المؤسسة، وفيلم، ومطبوعات وصور. كلها تهدف إلى تقديم تاريخ وحياة المؤسسة، والمهارات التقنية والقيم والتقاليد المتواجدة بها.

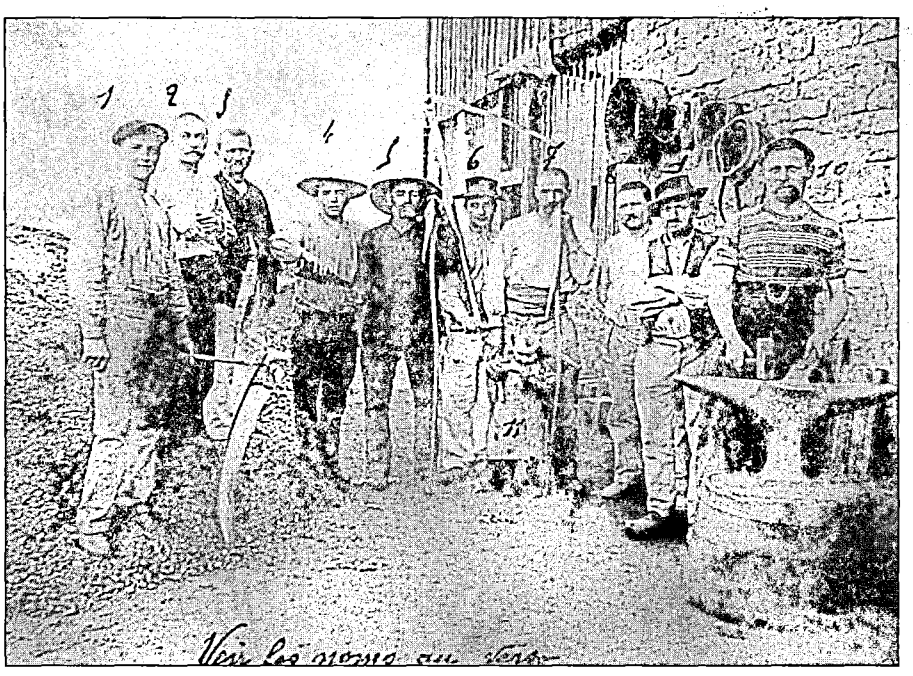
وأحد المزايا الكبرى لهذه العملية هى أنها إلى جانب دفع رجال الصناعة للاهتمام بتراثهم الخاص، تجتذب من قد لا يذهبون عادة لزيارة المتاحف. فالزائر - الذى قد يكون واحدا من السبعين فى المائة من الفرنسيين الذين لم يدخلوا أبدا أى متحف، يدخل هذه المواقع التى تضمها هذه المؤسسة وفى ذهنه صفقة كبيرة من المعلومات حيث يقابل أشياء عتيقة تجمع بين تاريخ الموقع والعاملين فيه واستعراض تقنياتهم جنبا إلى جنب مع تقنيات صانع فخار من قبائل البامبارا أو من جمعان الشاحان أو حدادا من قبائل الدوجون.

وفى بيت اللعب فى أعلى جبال مواران، وهى جزء من منطقة جبال جورا تتميز بالنشاط الثنائى لقطع الأخشاب وصناعة الأكواخ، وقد بدأ المشروع يحرقه صناع اللعب (الذين ينتجون ٥٠٪ من اللعب الفرنسية) لا بأوساط ثقافية. وكان الهدف فى البداية اقتصاديا يتمثل فى تعزيز صورة أنواع اللعب الفرنسية. وارتبط هذا الاهتمام باهتمامنا بإنشاء متحف اللعب. ويعرض المتحف الطرق التقليدية لصنع اللعب، ويحاول وصف التغيرات التقنية والاجتماعية التى انتهت إلى تحول هذا القطاع من صناعة معتمدة على الخشب إلى صناعة معتمدة على البلاستيك. ثم بعد ذلك تقدم اللعب كقطع يدوية ثقافية تعبر عن قيم ومثل عليا ومواقف تساعد على تشكيل سلوكيات الفتيات أثناء نموهم.

وقد انضم لهذه المجموعة الأولى من شبكة المنشآت التراثية الأولى لمبانى التراث: مصنع الآلات الحادة فى نان سو سانت آن، والذى كان يصنع المناجل وأدوات القطع حتى عام ١٩٦٩، ومصانع الملح فى سالان، وهو موقع هام من



مصانع الفخار فى سالين.



عمال مصنع الآلات الحادة فى نان – سو – سانت – آن فى عام ١٩٠٥.

المواقع الصناعية الأثرية الأوروبية، والتى استغلت على مدى قرون، ومتحف كور الحدادة فى اتيفون عبارة عن دكان حدادة ريفى، ومتحف التعدين وواجهات فتحات المناجم فى رونشون وهو آخر مخلفات صناعة التعدين التى استمرت من القرن الثامن عشر حتى عام ١٩٥٨، ومتحف صناعة المكاييل فى بوا دامون، الذى يمثل صناعة الصناديق من خشب أشجار الصنوبر.

وأثناء انتقال الزائر من موقع إلى موقع تظهر أمامهم مراحل قصة عظيمة عن العمل والظروف الاجتماعية منذ العصور الوسطى حتى وقتنا الحاضر، مع فترات الاستمرار الطويلة ثم الانقطاع المفاجىء عن الماضى الذى يميز منطقة فرانش كومتى، وحوار الثقافات مع المكان المحيط بها، ومع الشعوب المجاورة لها وحركة انتقال المهارات والناس ورأس المال. والآن تريد صناعات أخرى أن تنضم إلى هذه المجموعة من المواقع تشكل الخطوة التالية للأمام.

وفى معرض احتكاك أهالى فرانش كومتى فيما بينهم ومع الغرباء، وفى الحلول التقنية والاجتماعية والرمزية التى طبقها هؤلاء نساء ورجالا لمواجهة ما يعرض لأى مجتمع من مسائل كرد فعل يضمن استمرار وجوده. يمكن مقارنة مثل هذه الممارسات المحلية مع الممارسات الأخرى المشتقة من الثقافة أو التاريخ، وبذلك ينشأ حوار نافع بين المحلى والعالمى، وبين المعروف والمجهول مما يفتح الطريق لفهم الثقافات الأخرى. ولهذا الأسلوب المقارن الذى يعد أساسا للاثنوجرافيا أيضا قيمة تعليمية لا يمكن إنكارها. إذ يثير موقع من هذه المواقع أسئلة عن الحاضر، فيمكن بواسطة هذه النماذج والمهارات اليدوية التى نشاهدها فى العمل، وكذلك بواسطة العروض السمعية والبصرية، ربط المحرك الذى يدار بالمياه (التوربين) فى نان الأنظمة التالية له لضخ الماء المالح فى سالان وعلاقة العلوم والتقنيات والمجتمعات، بالظروف التى حتمت التجديد، وبالتقدم الحالى فى مثل هذه التقنيات، وبالقوانين العلمية التى تفسرها وتجعلها أسهل على الفهم.

التكوين والتفسير

وكثيرا ما شارك فى عمل هذه

المجموعة من المعروضات فنانون مثل المصورين والكتاب والرسامين والمصممين. ولئن كان الخطاب العلمى من الأساليب العديدة للمعرفة، فنحن مقتنعون تماما بأن المتاحف تستطيع الاستفادة من المقابلة بين طرق وأساليب مختلفة فى النظر إلى الأشياء، من أجل مزيد من إثراء وعى جمهورها وتحقيق فهم أفضل، فالمتحف لا يقتصر على كونه مركزا لعرض الماضى - من المواقع والأشياء الموجودة بها. ولئن أمكن اعتبار تلك الموجودات كوثائق تعزز المعرفة، فيمكن أيضا استخدامها لاكتساب خبرات جمالية وعاطفية بعيدة تماما عن غرضها الأصلى.

ولأن الوسائل السمعية البصرية يمكنها تسجيل الحركات والكلام لذلك أعرناها أهمية كبيرة فى أبحاثنا ومحاولاتنا لإعادة بناء التاريخ الثقافى. وقد تساعد الأفلام فى نشر نتائج أبحاثنا، أما فى الموقع ذاته أو من خلال البث أو العرض التليفزيونى، فى شكل مرئى يشاهده عدد كبير لمساندة المعارض والمطبوعات العلمية التى تبذل جهدا خاصا لعرضها على السائحين وعلى نزلاء الفنادق وفى منتجعات قضاء الإجازات، ولتلاميذ المدارس. وقد عقدت سلسلة من الأفلام بعنوان «الناس فى هذا الجزء من العالم».

وكما سبق أن ذكرنا، لا تزور الغالبية العظمى من الفرنسيين أى متحف، وهذا هو التحدى الذى يجب أن نواجهه. وعلى الرغم من أن هدفنا الواضح هو حفظ ودراسة وحماية تراثنا، إلا أن علينا أيضا مسئولية اجتماعية تتمثل فى جذب مزيد من جمهور المشاهدين، وإتاحة التراث الذى فى عهدتنا لهم لاكتشافه. يعد أى متحف بدون زوار ناقصا. ويفقد التراث جزءا من معناه إذا لم يشاهده الجمهور وإذا لم يكن بمثابة ملكية الرمزية لكل فرد. وهكذا يوجه جزء هام من نشاطنا للجمهور العام ولتحقيق أهمية أكبر فى حياة الجماعة.

تعد وحدات أى مجموعة مقتنيات مثل مسرحيات أو قطع موسيقية، إذا لم تؤد تبقى مختفية فى الأرشيف فى انتظار المتخصصين لدراستها والتأمل فيها. فالمدير أو الممثل يقدمها على المسرح أو يعزفها إذا كان لديه شىء يخبرنا به عنهم. فأى وحدة أو قطعة فنية غير معزوفة ولا مرتبطة بزمن وستعود إلى الأرشيف التى استخرجت منه مؤقتا. وعلى عكس ذلك فإن عملنا التفسيرى مرتبط بزمن معين وفترة معينة، تجمع فيها شكوكها ومعتقداتها وتعبر عنها. ولماذا صدقنا أن شخصا مثل نيكولاس هارنونكور، قائد أوركسترا شهير، فإن التأدية الحالية للموسيقى القديمة ليست إعادة بناء حقيقية للأصل، بل بالعكس، المطلوب هو جعلها موسيقى حية تصلح للوقت الحالى، وهذا هو بالضبط ما نطمح فيه بالنسبة لهذه الأشياء والمبانى التقنية التى انتقلت إلينا من الماضى.

التعرف على المقتنيات باستخدام الترددات اللاسلكية

بقلم: فيكتوريا. إى . رويزر

Victoria E. Roeser

يشتمل الكشف باستخدام موجات الراديو على جهاز قارىء ينبعث منه مجال مغناطيسى ضعيف، ومستقبل يسمى الكشاف. وقد أثبتت هذه التكنولوجيا الحديثة قيمة عالية فى الصناعة، وثبتت أهميتها مؤخرا فى تجربة رائدة لإبعاد لصوص الدراجات البخارية وتعقب السيارات المسروقة. وتصف فيكتوريا رويزر فى هذا المقال إمكانية استخدامه فى المتاحف، وهى أخصائية تسويق فى شركة أجهزة الكشف الإلكترونية.

لإدارة مجموعات المقتنيات الفنية أولوية هامة بالنسبة لمعظم المتاحف، بما تنطوى عليه من توفير فى الوقت والمال. ويعتمد اختيار أفضل نظام على عدد من العوامل. ويجب إلا يقتصر أساس اختيار النظام على التكلفة وحدها، بل لابد فيه من مراعاة مهام أخرى مثل التعرف وتحديد الصلاحية والجرد وأمن المقتنيات الفنية.

وتستخدم متاحف عديدة حاليا تقنية «أقراص الليزر» فى وضع قوائم الجرد لمجموعاتها. ويتضمن ذلك نقل شرائح الفن المصور فوتوغرافيا على قرص ليزر. وقد تكون هذه العملية بطيئة ومكلفة، على الأخص فى حالة قيام المتحف بإضافة مقتنيات جديدة بعد إتمام عمل القرص بالفعل.

وهناك نظام آخر هو استعمال آلة تصوير «فيديو» مرتبطة بحاسب آلى مستقبل. يقوم تلقائيا بإدخال المعلومات على قرص، وهكذا تنتفى الحاجة إلى نقل البيانات من واسطة لأخرى. وعلى الرغم من الفائدة الواضحة لحيازة وثائق مصورة للعمل الفنى، فإن هذه الوسيلة غير قادرة على تحديد أصالة العمل الفنى عندما ينتقل من دولة إلى أخرى أو من متحف إلى آخر أو من غرفة إلى أخرى. وعندما يسرق اللصوص أحد الأعمال الفنية تكون قيمة صورة الفيديو أو الشريحة هى مساعدة السلطات على البحث عن العمل المسروق إذا لم تدخل عليه تغييرات ولا يكون لهذه الوسيلة فائدة مثلا، لو خلع القماش الذى عليه رسم فنى من إطاره الأصلى ووضع فى إطار آخر للتمويه.

وكذلك فى حالة إعارة متحف أى عمل فنى، ووضعت نسخة مطابقة تماما للأصلية محلها، فقد لا يستطيع أمين المتحف التعرف مباشرة على الاختلاف وبالمثل، إذا سرقت قطعة فنية لم تعرض وظلت محفوظة فى داخل أحد المخازن، فقد لا يدرك المتحف أنها سرقت إلا بعد زمن طويل. هكذا يوفر التصوير بالفيديو فى توثيق مقتنيات المتحف حلا معقولا لقضايا النسخ والسرقة.

ولهذا يكون الخيار الوحيد أمام المتحف هو شراء أجهزة إضافية خاصة للأمن.

وتستخدم المتاحف أنظمة إنذار تقليدية للحماية من السرقة والنهب، وتتمثل عيوب هذه الأجهزة، فيما تقتضيه من وقت وأموال لصيانتها، فضلا عن عدم كفاءتها عند تغير أو إنقطاع التيار الكهربائى. وقد يعين أفراد حراسة للتجول فى العزف ليل نهار، لضمان عدم سرقة أى مقتنيات أو إصابتها بأضرار. وعلى العموم لا يوجد حاليا أى نظام داخلى موثوق بقدرته على مراقبة تحركات المقتنيات. وقد تستخدم كاميرات الفيديو لأغراض المراقبة، ولكن تعد مشاهدة الشرائط فى اليوم الثانى مضيعة للوقت.

والتحدى الآخر أمام إدارة مجموعات المقتنيات، هو مراقبة الدخول إلى غرف التخزين المؤقتة. ويشيع استخدام آلات تصوير فيديو فى المتاحف للتعرف على العاملين أو البطاقات الممغنطة، التى يدخلها العامل بإمرارها فى جهاز خاص لفتح الباب. ونجد من بين مساوئ آلات التصوير «بالفيديو» احتمال تعطلها وسهولة عبث أى فرد بها. ولا يعد استخدام البطاقات الممغنطة للوصول إلى حجرة ما أمرا ميسرا. فعلى سبيل المثال على العاملين الحاملين لمقتنيات أو أى أشياء أخرى أن يضعوها على الأرض قبل دخول الغرفة حيث لا يستطيعون الدخول مباشرة وهم حاملون لمثل هذه الأشياء.

وتعد أعمال جرد المقتنيات الفنية والتعرف على أصولها التاريخية وعمل الكتالوجات من المهام الصعبة حتى فى عصر الحاسب الآلى. ولا توجد أى برامج حاسب آلى متاحة لعلاج مشكلة وقوع الإنسان فى الخطأ عند إدخال البيانات،

ترجمة: د. حمدى الزيات

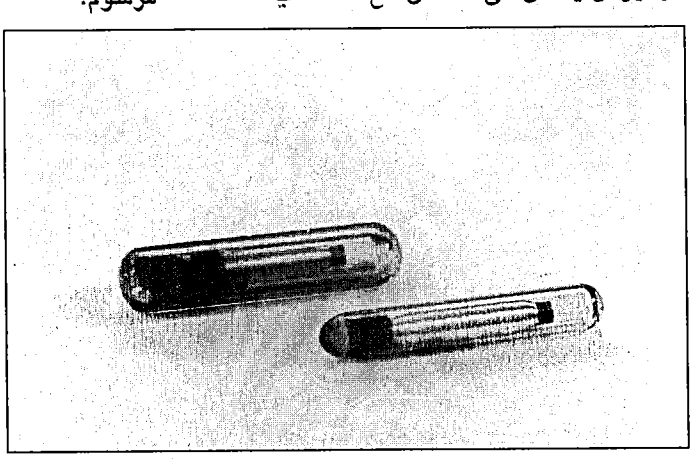
فقد يخطئ أى من العاملين المؤقتين الذين يعملون فى الإجازات الصيفية أو حتى أكثر الأخصائيين خبرة فى قراءة رقم الإدخال فى الحاسب الآلى، وبالتالى تؤدى البيانات المدخلة بموجب هذا الرقم الخاطىء إلى استرجاع وجود معلومات خاطئة عند الاستدعاء الصحيح. وقد يكون الحل الأنسب لعمل الجرد السريع والتأكد من دقة بيانات الدليل، هو وضع أرقام التوصيل وتخزين رقم الدخول فى ملف مستقل عن ملف البيانات. وهناك مشكلة أخيرة تتعلق بشراء الممتلكات الثقافية. حيث تكون مسئولية إثباتها على المشترى الذى يتعين عليه أن يثبت مثابرته أثناء عملية الاقتناء للتأكد من أن العمل الفنى غير مسروق. ومن الصعوبات التى قد يواجهها مثل هذا الإجراء أن درجات المهارة والمثابرة تختلف باختلاف أنواع المقتنيات الفنية. وهناك تساؤل قد لا يطرحه المشترى أو المشترية لعدم معرفته يتمثل فى مجال العدد اللا نهائى من القضايا غير المنتهية. ولو وجدت وسيلة دائمة لإثبات الملكية لأمكن لأى مشتر التعرف على حالة العمل الفنى قبل شرائه. وقد يتحقق ذلك حتى لو أدخل اللصوص تغييرات طفيفة فى شكل العمل الفنى.

نظام متعدد الأغراض

وتستخدم طريقة الكشف بالموجات الإشعاعية الترددية وكانت علامات تعريف ID-Tags خفيفة أو أجهزة كشف ثابتة فى عمل التصنيف (عمل الكتالوجات) والجرد، وإثبات الأصالة والتعرف وكذلك مراقبة المداخل واكتشاف السرقة، فى نظام واحد متكامل وتختلف وتتنوع. وتعرف تلك النماذج أشكال نماذج التعرف التى يطلق عليها أيضا الكشافات المستجيبة باختلاف وتنوع التطبيقات التى تستخدم فيها، ولكنها جميعا تؤدى نفس العمل. وفيما يتعلق بالكشف عن الأعمال الفنية فإن أساس النظام هو وجود كشافات مستجيبة مثبتة فى كل لوحة، أشبه ما تكون ببقعة صغيرة على ظهر قماشة اللوحة مثبتة بمادة لاصقة تصعب معها إزالتها دون إلحاق الضرر باللوحة نفسها، وبالتالى تفشل عملية السرقة فى تحقيق غرضها وهو بيع اللوحة بحالة سليمة.

ويمكن بالنسبة للتماثيل الصغيرة، عمل ثقب صغير فى القاعدة لوضع علامة التعريف بداخله ثم تغطيته بمادة مالئة لاصقة. ومن المستحيل تدمير كشاف الاستجابة، الذى يمكن قراءته من أى اتجاه بالدوران خلال معظم المواد مثل القماش والصوف والجبس بل والأسمنت أيضا، ماعدا بعض المعادن. ويمتاز هذا الكشاف المستجيب بطول عمره الافتراضى لعدم احتوائه على بطارية، كما أنه دقيق الشكل ومضاد للرطوبة ولا يمكن سرقته أو نسخه لأنه مطبوع برمز كودى غائر لا يمكن تقليده. وعندما تمر بطاقة الكشف القارئة المزودة ببطارية فوق هذا الكشاف، يحدث التفاعل، وينتقل الرقم الرمزى إلى بطاقة الكشف أو جهاز القراءة فيدخله فى ذاكرته، مع تاريخ ووقت هذه العملية. ويمكن استدعاء هذه البيانات المخزنة فى الذاكرة بعد ذلك إلى حاسب آلى شخصى أو جهاز مركزى قارىء، كما يمكن استدعاء التوجيهات من قاعدة بيانات إلى هذا الجهاز القارىء.

وهكذا يمكن لجهاز الكشف بموجات الراديو أن يعمل فى اتصال مع الحاسب



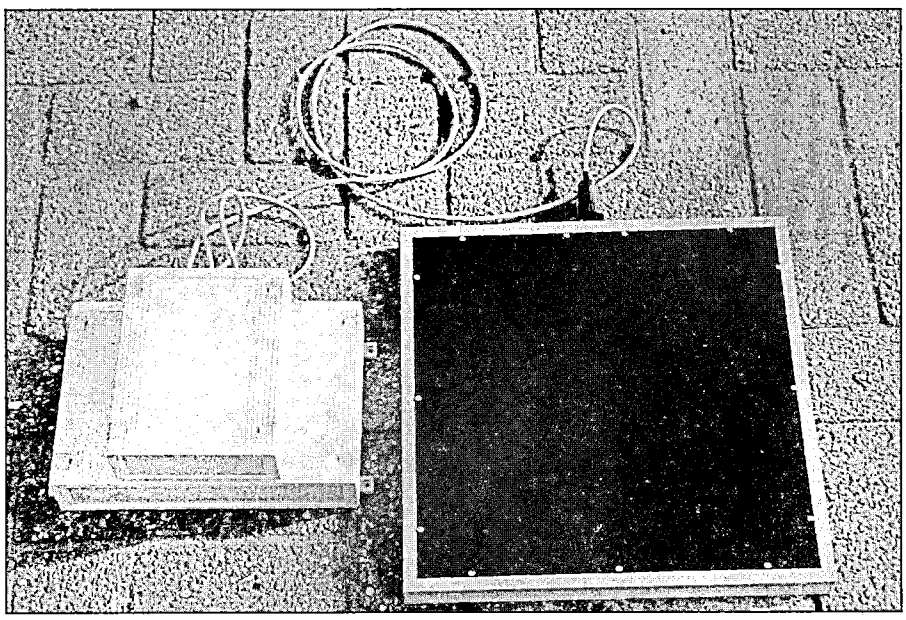
فيما يتعلق بالتعرف على العمل الفنى ينطوى النظام على مبدأ إلصاق كشاف استجابة سلبى على كل لوحة قماش مرسوم.

الآلى الموجود بالمتحف. ويمكن للرقم الرمزى المنفرد المطبوع على كل بطاقة كاشفة أن يحل محل رقم التعريف التقليدى للمقتنيات المحدد يدويا، فينتفى بذلك احتمال الخطأ الذى يقع فيه الإنسان عند إجراء عملية التصنيف والجرد. وقد يتواجد نظام شبيه بلائحة التسجيل فى قانون الملكية العقارية فى الولايات المتحدة بتزويد المشترين الموثوق فيهم بالفاكس بمعلومات عن المقتنيات المسروقة، وبذلك تحل مشكلة التجارة غير المشروعة. ويمكن لسجل المقتنيات المفقودة إقامة قاعدة بيانات دولية لمالكى الأعمال الفنية المدموغة بطوابع كشافة. هذا وتتاح للراغبين فى حماية ممتلكاتهم الثقافية إذا سرقت فرصة تسجيل مقتنياتهم، ولهذا فللتأكد من ورود اسم القطعة الحقيقى قبل الشراء يتعين على كل من يبيعون أو يشترون القطع الفنية عمل بحث فعلى صحيح عن عنوان القطعة، وتتلخص هذه العملية فى إمرار الجهاز القارىء فوق العمل الفنى لمطابقة الرقم الموجود ببطاقة الكشف مع الأرقام المسجلة فى قاعدة البيانات الدولية. ويمكن لإدارة السجلات فى هذه الحالة توجيه رسالة هاتفية (فاكس) تؤكد ملكية القطعة إلى كل من المشترى والبائع. ويستطيع الملاك الجدد تجديد التسجيل فى قاعدة البيانات فى كل مرة يحدث فيها تداول أى قطعة بالبيع والشراء.

وقد تؤدى هذه الوسيلة إلى إزالة مشكلة المهارة الشخصية عند المشترى فى طرح الأسئلة المناسبة قبل شراء أى عمل فنى. ونلاحظ أن المشترى الذى تلقى تحذيرا بأن العمل الفنى مسروق قد يتعرض لعدم وضعه ضمن قوائم المتعاملين الموثوق فيهم أو قوائم المعروضات القانونية للبيع. ويوفر نظام الإلزام بتأكيد مصدر الملكية، معلومات فورية قد تساعد واضعى السياسات الذين يحاولون تسوية قضية اللائحة التنظيمية لتحديد كل دعاوى الأعمال الفنية المسروقة.

ويمكن لتكنولوجيا الكشف باستخدام موجات الراديو التعرف على الشخص الذى دخل حجرة معينة ووقت دخوله. ويضمن ذلك رقابة فعالة على المناطق المتاح دخولها فى حدود ضيقة وكذلك التأكد من جدادة الأفراد الذين يدخلونها. ويستطيع القارىء الثابت الذى يضم ذاكرة لتخزين آلاف الأرقام الرمزية الصالحة فى قاعدة بياناته، فك شفرة الأقفال الإلكترونية على حجرات التخزين وفتحها. ويجب تزويد كل موظف فى المتحف ببطاقة شخصية (بحجم بطاقات الائتمان) ذات مجال يسمح بقراءتها من مسافة أمتار متعددة وقد يزود كذلك الزوار المترددون مثل مؤرخى الفنون أو الطلاب والمسموح لهم بالدخول للمناطق المتاحة فى حدود ضيقة ببطاقات خاصة، يمررونها عند الدخول خلال مجال القراءة بالجهاز القارىء الذى يقوم بدوره بتخزين بيانات تاريخ ووقت الزيارة وشخصية الزائر. وإذا حاول أى شخص مغادرة منطقة الإتاحة المحدودة حاملا قطعة فنية غير مزودة بكشاف الإجابة، يكتشف الجهاز القارىء وجود رقم رمزى غير معروف (أو غير مسموح به) ويبعث بإنذارصوتى لتحذير الآخرين بأن هناك عمل فنى فى طريقه للخارج. ويمكن كذلك، بنفس الطريقة، وضع الأجهزة القارئة الثابتة فى كل مداخل ومخارج المتحف لتحقيق المزيد من الأمان. ويمكن تزويد هذه الأجهزة مسبقا ببرامج تسمح بالتعرف على الأرقام الرمزية للعاملين وقبولها، وترفض أى أنواع أخرى من الأرقام، وتصدر أصوات الإنذار لو مر أى شخص آخر خلالها. وعلى ذلك، إذا غادر أى زائر أو موظف المتحف، وفى حوزته عمل فنى مزود ببطاقة الكشف الصغيرة، سيسهل الإمساك به على الفور.

وللتأكد من أصالة القطع الفنية المشتركة فى جولة عبر عدد من المتاحف يكشف على الأعمال الفنية المزودة



جهاز قارىء ثابت له قدرة على تخزين آلاف أرقام الاستدعاء من قاعدة البيانات يعمل بوصل للصناديق أو حجرات تخزين الأعمال الفنية.

بكشاف مستجيب قبل وبعد كل توقف للتأكد من أن القطع الحقيقية هى المشحونة فعلا. ويمكن للمتحف المالك إذا رغب أن يثبت حق ملكية مقتنياته بواسطة استعراض الأرقام الرمزية للكشاف مع الوقت والتاريخ المسجلين ولمزيد من الأمان يمكن استخدام الكشاف المستجيب فى مراقبة تحرك الحراس فى الممرات المخصصة لهم بالفعل، كما يمكن غرس كشاف إجابة بحجم زر صغير فى أماكن داخل الحوائط بغرف العرض، مع تغطيتها إما بلوحة فنية أو بشريط لاصق. وعندما يقوم الحراس ليلا بالتجوال، يمكنهم تسجيل نشاطهم عن طريق إمرار جهاز قارىء يدون أمام هذه الأماكن المعينة بالحوائط، ثم يعيد الحراس هذه الأجهزة القارئة فى صبيحة اليوم التالى لاستعراض المعلومات المسجلة بها. فيظهر الرقم الرمزى الخاص بالحارس ووقت مروره. ومن الطبيعى عند ظهور فوارق زمنية بين القراءات، أن يتعرف المتحف على الحارس الذى لم يقم بالمراقبة فى الوقت المحدد. ولاستخدام وسيلة استعراض الحوائط ميزة فعلية فى توفير التكاليف والوقت إذا استخدمها أى متحف لمراقبة رجال الأمن به. ويمكن للمتحف أيضا وضع نظام إنذار بالاعتماد على «كشاف الإجابة» ليحل محل أنظمة الإنذار التقليدية بالنسبة للمعروضات مرتفعة القيمة، ولا يلزم بالضرورة وضع «كشاف استجابة» فى الجزء السفلى من العمل الفنى، أو تثبيت جهاز قارىء يطلق إنذارا صوتيا فى الأرضية، وذلك لأن النظام السالف الذكر يظل يؤدى وظيفته، مادام الكشاف متواجدا فى مجال جهاز القراءة الثابت. ولو حدث إزالة لأى قطعة فنية من مجال القراءة فإن الجهاز القارىء سيشعر بفقدان هذه القطعة ويصدر صوتا تحذيريا. ولا تستلزم هذه الوسيلة إجراء صيانة كثيرة أو وجود أشخاص لمراقبة الموقع طوال ساعات اليوم.

ويجب على أمناء المتاحف ومديرى مجموعات المقتنيات اتخاذ القرار المتعلق بالوقت المناسب لوضع أداة تعريف دائمة بالقطعة الفنية لحمايتها. ويؤيد الكثيرون وجوب عدم تغيير مظهر العمل الفنى مطلقا، حتى لو كان ذلك لاعتبارات أمنية. وعلى أية حال فبالنظر لمشكلة السرقة الشائعة فى كل أنحاء العالم وعدم كفاية وسائل الأمن المستعملة حاليا، فقد تتجه المتاحف إلى تفضيل كفاءة هذه الصيحة الحديثة فى عالم التكنولوجيا.

«العبها مرة أخرى يا سام»: انطباعات حول علم متاحف جديد

بقلم: مارجوري م. هالبين

Marjorie M. Jalpin

قد لا يكون علم المتاحف الجديد بعامة مستحدثا، ولكن مع ذلك يعمل على تغيير تفكير العاملين بالمتاحف فى كل أنحاء العالم. وقد تعمق بالفعل فى مختلف التوجهات التى تسير فيها متاحف أمريكا الشمالية. وكاتبة هذا المقال هى الأمين العام لقسم الأجناس البشرية فى متحف علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، وأستاذ مشارك فى قسم علم الإنسان وعلم الاجتماع فى جامعة كولومبيا البريطانية، حيث تقوم بتدريس مقررات دراسية فى علم المتاحف، وعن سكان كندا الأصليين على الساحل الشمالى المطل على المحيط الهادى. وهى حاليا مستشار غير متفرغ للمجلس الكندى لمراجعة الملكية الثقافية، التى سبق أن كانت فيه عضوا عاملا لمدة ست سنوات، ولها كتابة العديد من المؤلفات المنشورة.

ظهر الإعلان التالى يوم ١٧ سبتمبر عام ١٧٧٣ فى بعض الصحف الإنجليزية مذيلا بتوقيع السير أشتون ليفر عليه:

هذا لإعلام الرأى العام عن إصابتى بالإعياء من لامبالاة عامة الناس، والذين حققت رغبتهم فى رؤية متحفى (فى ألكرينجتون). وقد اتخذت أخيرا قرارا برفض دخول الطبقات الدنيا، إلا إذا حضروا بتصريح دخول من أحد معارفى من الرجال أو النساء المحترمين. ولذلك سمحت لكل صديق من أصدقائى بمنح تصريح دخول لأى شخص منضبط ليحضر ومعه أحد عشر فردا آخرين، على أن يكون هذا الشخص مسئولا عن سلوك هؤلاء الأفراد، طبقا للتوجيهات التى يتلقاها قبل السماح له بالدخول. ولن يسمح بدخول هؤلاء الزوار خلال أوقات زيارة أبناء وبنات الطبقة الراقية للمتحف»[١].

وقد كتب عالم الأنثروبولوجيا فرانز بواس بعد ذلك بنحو قرن فى نيويورك ما يلى:

لا يصح التقليل من قيمة المتحف كوسيلة ترويح تسلية شعبية، وعلى الأقصى فى أى مدينة كبيرة يجب أن تتاح منها كل الفرص الممكنة أمام الناس لتمضية وقت فراغهم وسط محيط صحى مشجع، وحيث تصبح لأى وسيلة جذب خلاف جاذبية الصالونات (المقاهى) وحلبات السباق، أهمية اجتماعية كبيرة[٢].

كان من الطبيعى أن تحظى المتاحف فى عهد بواس برعاية واهتمام الدولة القومية الحديثة. مع مشاركة الصفوة الاجتماعية. ومن هنا ظهر التحول إلى تحول واضح نحو زيارة المتاحف كوسيلة لرفع المستوى الثقافى من أجل الصالح العام.

واستمرت عملية التحول الديموقراطى للمتاحف خلال القرن الحالى كله، ومازالت مستمرة حتى الآن، وعلى الأخص فى إطار التعاون بين المتاحف والمجتمعات المحلية والشعوب الأولى (وهى ما يطلق فى كندا على السكان الأصليين)، وهو ما تنشأ حوله حاليا العديد من العروض. والملاحظ أن رعاية الدولة للمتاحف لم تستمر حتى الوقت الحالى. حيث إن الحكومات فى الغرب أخذت تتراجع حاليا فى دعمها المالى للمتاحف، مما دعا بى إلى التساؤل عن سبب دعم الحكومة لنا منذ البداية.

ولقد كان لمؤلفات الأنثروبولوجى «ريتشارد هاندلز»، ومؤرخة الفن «كارول دانكان»، تأثيرها فى دراستى للدور الذى تؤديه المتاحف فى المحافظة على الهيمنة الثقافية للصفوة. وتشرح دانكان الاعتراضات الحالية على المتاحف كواجهات ممثلة للمجتمع كما يلى:

لا يخرج المعنى الرقيق لتشغيل أى متحف عن كونه السيطرة على واجهة تمثل المجتمع وقيمه الرفيعة ومظاهره. ويعد أيضا السلطة التى تحدد المكانة النسبية للأفراد فى ذلك المجتمع. ويعد من لديهم استعداد أفضل لأداء شعائر المجتمع وطقوسه هم الأكثر قدرة على الاستجابة لمستلزماته المختلفة، وهم غالبا من ذوى الانتماءات

ترجمة: حمدى الزيات

(الاجتماعية والجنسية والعرقية.. وغيرها) التى يجب أن تسايرها تقاليد المتحف ولهذا السبب بالذات قد يصبح المتحف وأنشطته مجالا لصراعات عنيفة ومناقشات حامية. وتدور حول مسائل مثل، ما تشاهده أو لا تشاهده فى متاحف الفن؟، على أى أساس وبأى سلطة تعرض المقتنيات أو لا تعرض؟، ويرتبط ذلك ارتباطا وثيقا بمسائل أعم تتعلق بالتعرف على تكوين الجماعة وعلى من يحدد هويتها؟[٣].

ويعد مقالى بعنوانه «العبها مرة أخرى يا سام!» المأخوذ عن الأغنية الشهيرة المعبرة عن الفيلم الشهير «كازابلانكا»، اقتباسا من عالم التنظير الثقافى «هومى بهابها Homi Bhabha» الذى وصف الأغنية بأنها قد تكون أشهر ما يحتاج العالم الغربى تكراره.. وهو الدعوة لمحاكاة المبادىء الخالدة[٤]:

تذكر هذا،
القبلة تظل قبلة،
والتنهدات هى التنهدات،
فالأساسيات تظل تطبق
على مر الأزمان.

ومن مصلحة الدولة الممثلة لكل العناصر التى تتضمنها أن تظل المعانى «ثابتة» على الدوام، ومشتقة من ماضى أصيل مطبوع بالمثالية. فكيف نعمل سويا على دعم تمثيل الدولة، وإقرار المعانى فى المتحف المعاصر؟.

أول الطرق وأكثرها وضوحا هى أن ننقش الصورة المعبرة عن المؤسسة على الجدران، ليتحدث عنها العلم والتاريخ والآثار. بأسلوب التحدث مع المتخصصين، على هيئة فى هوامش منتشرة متناثرة قابلة لاختلاف الرأى حولها، ولكن بشكل موثوق به، واضح وموضوعى غير شخصى.

ويمكننا كذلك تمثيل الدولة بدرجة أقل وضوحا، باستبعاد المقتنيات الكريهة والقبيحة أو المعيبة، المثيرة للقلق، أو التى تكشف عن الضياع الثقافى، أو الوحشية، وهكذا تصبح الرواية التى تقدمها رومانسية موثوق بها. فتعرض المتاحف على سبيل المثال للسكان الأصليين على أنهم نبلاء وأصحاب ثقافات أصيلة فيها جمال عظيم متوافقة مع الوسط المحيط بها، (مما يتناقض مع مصالح الشعوب الأولى الذين كانوا يعتنقون مبدأ الوطنية فى كفاحهم فى سبيل الأرض والاستقلال الذاتى). وأقل وضوحا أيضا أننا نمثل الدولة عن طريق تجنب خلط الأمور، والتعبير الشعرى والإبهام وكذلك السخرية والتعقيد والانشقاق. ويعد رواة حياتنا الثقافية بصفة عامة (رجال المتاحف) واقعيين وباعثين على الملل. ولكن الدولة الغربية لحسن الحظ مثقلة اليوم بالديون، ومليئة باضطرابات، لا تسمح لها بالتحدث عن نفسها، ويختار بعضنا شركاء جدد، ومهام جديدة، من المعارف التى توفرها ما يمكن أن تطلق عليه علم المتاحف الجديد.

إشراك المجتمع

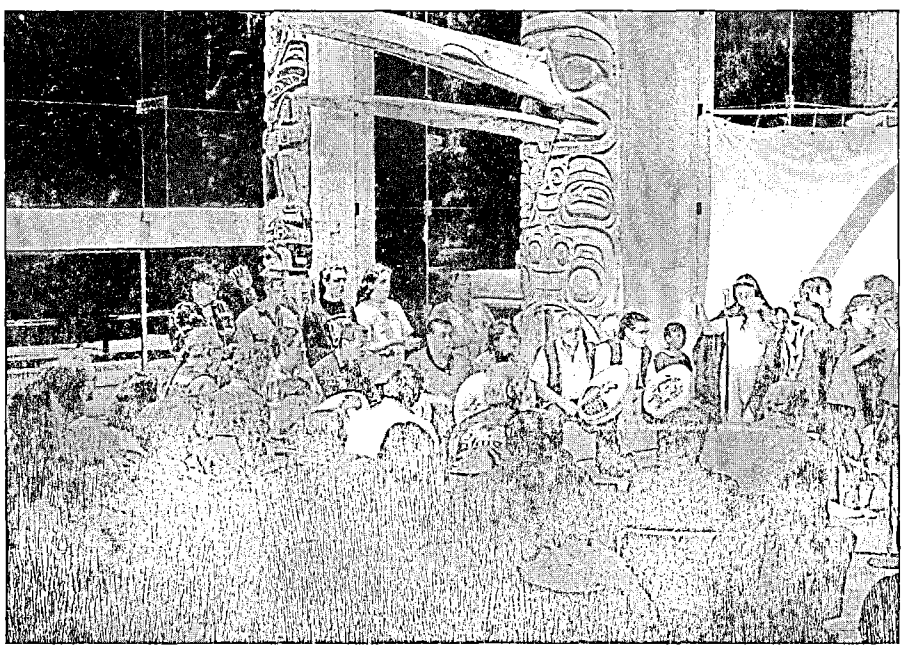
ظهرت حاليا عدة دراسات جديدة فى مجال المتاحف. ويلاحظ فى بعض الأماكن مثل كيوبيك، وأوروبا أن علم المتاحف الجديد ينشر مبادىء المتاحف فى المجتمع والذى تؤدى وظائفها إلى تشعب هذا المجال. ففى هولندا وضع بيتر خان منشىء ومحاضر علم المتاحف النظرى بأكاديمية «راين ڤارت» تعريفا دقيقا لعلم المتاحف فى شبكة الانترنيت، يؤكد فيه سيادة تصميم العروض لتحل محل التعبير والصوت الذى كان سائدا من قبل ويذكر عن هذا الأسلوب «أن للغموض والشك دور فيه». ويصف بيتر ڤيرجو فى المملكة المتحدة علم المتاحف الجديد بأنه انتشار موقف عدم الرضى عن العلم المتحفى القديم»، سواء من داخل أو خارج وسط أخصائيى المتاحف، ويضيف «أن الخطأ فى علم المتاحف القديم هو كثرة الاهتمام بأساليب المتحف وقلة اهتمامه بأغراضه وأصواته»[٥].

وكان الاهتمام بأساليب المتحف فى العرض مناسبا خلال سنوات دعم الدولة له، وحينما كنا ننمى قدراتنا كمهنيين، وهو ما تحقق الآن. ومع انتقاء مهمتنا السابقة لتثبيت قيم شعب الدولة مما هى واجباتنا الآن؟. أوجه اهتمامى هنا إلى

كيفية إنشاء المجتمعات العمرانية الجديدة سريعة التغيير، التى تتواجد فى وسطها معظم مبانى المتاحف. ومبرر ذلك الاهتمام واقعى وبسيط: إذ علينا أن نعمل على زيادة دخول الزوار، من أجل تحصيل الأموال التى نؤدى بها التزاماتنا.

وكما يذكر ڤيرجو فى كتاباته، يستلزم ذلك نظرة دقيقة فاحصة على ما نفعله حاليا، وخاصة على ما أعتقد، ما يتعلق بما هو معمول به منذ قرون، من زيارة الجماهير للمتاحف لتبادل الحوار الصامت مع المقتنيات المعروضة، ومهمتنا التى تتلخص فى حفظ هذه المقتنيات وعرضها. وقد قدم عالم الأنثروبولوجيا ريتشارد هانلر تعريفا حديثا بأنها ساحات اجتماعية. ويذكر أنه «لا يبدو إطلاقا أن مشاهدة المقتنيات هو النشاط الأساسى للمتاحف». فإذا حدث أن هبط أحد الأنثروبولوجيين من المريخ فوق أحد متاحفنا، فسوف يشاهد هذا المريخى اجتماعات إدارية، ودراسات وبحوث، فضلا عن أنشطة الحفظ وأعمال الصيانة والتجمعات والاحتفالات إلى جانب الطعام والشراب والبيع والشراء. حيث يقوم الناس بأعمال عديدة، ويختم ريتشارد هاندلر بقوله «لئن كانت رسالتنا هى خدمة الجماعة، فمن الشائع فى المراجع التى تتعلق بهيمنة الثقافة، أن مهمة المتاحف هى تأكيد سيطرة الصفوة[٦]. وتشير كارول دانكان إلى ذلك على أنه الحد الفاصل بين ما تذكر المتاحف أنها تفعله وما تفعله بالفعل».

وإثراء للحوار تجدر الإشارة إلى المؤلف چون كوتون دانا، مؤسس متحف نيوارك فى الولايات المتحدة الأمريكية (وهو متحف خاص بالتجارب المتحفية)، وتصفه دانكان متحفى منحرف إذ أنه لا يكترث بالجماليات والشعائر، ويميل إلى التركيز على الدور التعليمى للمتحف. وقد أوجد هذا المتحفى مفهوما لحركة جديدة فى مجال المتاحف فى وقت لم يكن علم المتاحف قد نشأ فى السنوات الأولى من هذا القرن. وقد وضع «دانا» كتابه عام ١٩١٧ بعنوان «المتحف الجديد» ذكر فيه أن نحو خمسين متحفا فقط فى الولايات المتحدة الأمريكية، يمكن أن تعد متاحف حية (من حوالى ستمائة مؤسسة تحمل اسم متحف)، والمتحف فى نظره هو ما تكون له آثار نافعة لمجتمعاتنا المحلية الخاصة بها[٧]. وكان هدف حركة المتحف الجديد التى شجعها، ترقية المجتمع والتعليم بالرؤية أو ما نطلق عليه اليوم تحقيق معرفة المرئيات، وعلاوة على ذلك فقد دافع عن فكرة المعاهد الفرعية، مثل تخصيص حجرات التخزين فى الشوارع التجارية التى تعد مراكز تعليم حقيقية، وكذلك أيد إعارة من مقتنيات المتحف للأفراد أو الجماعات والجمعيات لأى استخدام مناسب،



رون هاميلتون وأقاربه يغنون ويطبلون ويرقصون فى القاعة الكبرى بمتحف الأنثروبولوجيا عند افتتاح عرض «نرقص للعالم» فى أكتوبر ١٩٩٤.

لفترات زمنية معقولة، وحيثما يتضح أن المقتنيات المعارة قد تقدم خدمة للمجتمع أكبر مما تقدمه وهى مختفية، غير مستخدمة فى داخل المتاحف. ومن بين الأفكار التى نادى بها أيضا، عرض بعض المقتنيات من نتاج أنشطة المجتمع فى الحقل والمصنع والورش. ومن أنواع المتاحف الجديدة التى نادى بأن تحمل اسم متاحف، ما يوجد فى منازل وورش أرباب الحرف، ولكنه اعترض على المتاحف القديمة قائلا: «إنها ليست متاحف حقيقية إطلاقا، إنها مجرد مأوى لمجموعات مقتنيات». ونموذج المتحف الجديد الذى نادى به دانا هو الذى يعرض المجتمع ذاته، بالطبع اقتراحات للكبار والصغار بالطبع أعمال معينة يمكنهم القيام بها كى تصبح المدينة مكانا أفضل للمعيشة والقيام بالأعمال. ويذكر أن «فكرة المتحف الجديد هى بالتحديد فكرة المتحف النافع»، الذى تتغير أغراضه ووسائله من يوم لآخر، كما يحدث فى الهيئات الأخرى بالمجتمع هذه الأيام. لذا يجب ألا يقام متحف بناء على خطة موضوعة، بل يجب أو لا معرفة ما يساعد على تلبية احتياجات المجتمع، لجعل فكرة المتحف مشبعة لهذه الاحتياجات. ويطالب بالحذر من «الخبراء» فى مجال المتاحف، ويذكر أن الجوهر الأساسى للخدمات التى تقدمها لأى مؤسسة عامة هو معرفة الجماهير بالخدمة التى قد تقدمها هذه المؤسسات. ولهذا السبب لذا يجب الإعلان عنها لأن الإعلان يشبه الدم المتدفق بالحياة بالنسبة لكل العمليات التعليمية التى يمكن أن يؤديها المتحف.

العرض كعملية، لا كنتيجة:

تلقى معظم أخصائيى المتاحف تدريبهم فى كل من علوم المتحف المهنية وبعض التخصصات الجامعية. وتعد مسئولياتنا هى أن ننقل لجمهور الزوار صيغة مناسبة ومبسطة من المجالات الأكاديمية، سواء فى التاريخ أو فى علم الأجناس البشرية أو الآثار أو ما يتعلق بتاريخ الفن أو علوم الأحياء. وهنا يجدر بنا التفكير فى نوع العرض الذى نرغب فى إقامته إن لم يستلزم الأمر أن نقدم تخصصا علميا معينا. ولا أنادى هنا بنسيان ما نعرفه، ولكن باستخدامه لتحقيق الأغراض الأصيلة للمتاحف، لا فقط للأغراض العلمية وحدها. فبذلك نصبح أكثر فعالية، واتصالا شخصيا، وإمتاعا، وتحديا، وأهمية، وأذكر هنا مثالا حديثا لما حدث عندما انحرفت عن تقاليد قديمة مستمرة منذ ربع قرن فى عرض فنون الشعوب الأوائل على ساحل المحيط الهادى لكندا، فى إطار فئات الأجناس البشرية، وسوق الفن القائمة فعلا. فعرضت فى عام ١٩٩٥، بالاشتراك مع طالب سابق هورون هاملتون، قصائد ورسوم أحد أفراد هذه الشعوب الأوائل (يسمى نوشاه نولث) كان رون مؤرخا وراقصا ومغنيا راوية ونحاتا (ولكنه لم يطلق على نفسه فنانا). وركزنا جهودها للعثور على أربع وستين لوحة من الرسوم التى كان يرسمها دائما على المفارش والأغطية والمغلفات الورقية أو أى أوراق. واحتفظ بالقليل منها فقط، وأهدى معظمها للآخرين. وبقى القليل منها معلقا فى المطاعم. ولم تكن غرض هذه الأعمال الفنية نشرها لصالح آخرين. وفى الواقع أننا عرضناها كما كتبها هو لنفسه فى مذكراته اليومية. ولم يبَعْ أى من هذه الأعمال أو تعرض على الإطلاق (ورغم قيمتها فى السوق الآن، فإنه يتحدث عن إعطاء ما لديه كهبة للآخرين).

وكان علينا كمسئولين عن المتحف أن نحفظ هذه القصاصات الورقية داخل إطارات، لأنها كما سبق أن ذكرنا أجزاء من أكياس ورقية، ومفارش ورقية وأغطية موائد خاصة بالمطاعم أو أى شىء آخر يمكن الرسم عليه. وقد علقنا على حوائط العرض أيضا حكايات هاملتون حول الظروف والملابسات والقصص المتعلقة بتلك القصائد والرسوم، مثل الإجتماعات السياسية، وتسمية ابنه حديث الولادة، ومقابلة مع ابن عم له، وتعرضه للاغتصاب الجنسى فى طفولته، وأحد معلبات لحم الخنزير التى وضعتها أمه بجوار الموقد، فضلا عن أساطير نشأة الكون عند شعب نوشاه نولث. وقد كتبت هذه القصص بالاشتراك مع طالبين ثم أرسلتها مرة أخرى إلى هاميلتون لإعدادها للعرض بعد إجراء التصحيحات اللازمة.

وقد كان المعرض ناجحا لدرجة أن مدير النشر بمطبعة جامعة كولومبيا البريطانية طلب منا تحويلها إلى كتاب، كما أننى أريد تخزينها فى قرص كمبيوتر لقراءة الذاكرة فقط كى يتضمن صوت هاميلتون المسجل وأجزاء من التسجيل الصوتى (بالفيديو) الذى صورناه فى افتتاح العرض حيث قام أربع وعشرون عضوا من عائلته بالغناء والرقص، وقد تحدث بعض الأصدقاء والأقارب حول أهمية هاميلتون فى حياتهم، على مدى نحو ساعة. كما أنه لدينا عشرات الصفحات التى تحتوى على تعليقات الزوار استجابة لالتماس هاميلتون بأخذ رأيهم فامتدحوا أمانته وصراحته السياسية ومعرفته الثقافية.

وتكلف العرض شاملا إقامة حفل الافتتاح والمأدبة، بضع آلاف من الدولارات فقط، وسوف ينقل فى كتاب أو فى قرص كمبيوتر (سى دى-روم). ويعد هذا العرض تقديما بليغا ومؤثرا لثقافة شعب نوشاه نولث لم أشاهد مثله فى أى مكان آخر. وترجع قوة العرض إلى الطبيعة التعاونية التى تم بها، فبدلا من تقديم ثقافة نوشاه-نولث فى عرض متحفى عادى كالذى ينفذه أمناء المتاحف باستعادة قطع من المجموعات الكبرى من مختلف أنحاء العالم، والقيام ببحوث حول الأجناس البشرية والتاريخ، مما يقتضيه مثل هذا العرض. فبدلا من ذلك، نفذت مع الفنان وبمساعدة طاقم العاملين بالمتحف عرضا أتاح لرسوم وكلمات هاميلتون التعبير عن نفسها وعن الإنسان. ونتيجة لذلك أحس كل من طاقم العاملين بالمتحف والزوار بالتجربة الشخصية العميقة للفنان. ولم نتوقع منذ البداية أن تمول الدولة مثل هذا المعرض وكان الأفضل أن نتحرر من القيود التى قد يضعها مثل ذلك التمويل.

وخلاصة القول إن علم المتاحف الجديد الذى أتحدث عنه، قد يكون علما متحفيا نافعا يخدم المجتمع بدلا من خدمة الدولة والصفوة. ولعل ممارسة بعض المهنيين المخلصين من أصحاب القدرات الخلاقة لعلم المتاحف الجديد مع إدراك أن الجماهير لها خبرة ثقافية لا تقل عن خبرتهم المهنية. وهو علم لا يخضع لخطة خمسية ولكنه ينبنى على دراسة مستمرة للمجتمع الذى يتوسطه ويستجيب لما يراه وما يسمعه. ويقترب حاليا من مرحلة النضج، ويمكنه أن يتحدى، ويؤدى دوره الممتع بعيدا عن الجدية الأكاديمية.

ويقول هاندلر فى كلمة ختامية «إن غرض المتحف هو استمرار حيويته وهل سيبقى المتحف حيا أم لا، سؤال يجيب عليه المعنيون سواء على المدى القريب أو البعيد». ■

حوار مفتوح

كينيث هدسون، مدير المتحف الأوروبى للجائزة السنوية، ومؤلف ٥٣ كتابا حول المتاحف والتاريخ الاجتماعى والصناعى واللغويات الاجتماعية، ويواصل دراسة القضايا الكبرى التى تواجه المتاحف حاليا. ونرحب بتعليقات قرائنا عن الموضوعات المقدمة وكذلك مقترحاتهم بأفكار للمستقبل.

رأى كينيث هدسون فى السطو على كلمة «فن»

فى زيارة أخيرة لمدينة أوميا شمال السويد، قمت بزيارة متحف جديد، يكوّن قسما من الجامعة، وتحدثت مع جوران كارلسون مديره المتواضع الملهم. وقبل ذهابى، نصحونى بزيارة متحف من متاحف الفن. ولكن بلغتنى معلومات مضللة عن ذلك المتحف، على أنه فى الحقيقة متحف للصور، وأحسست فيه كأننى خرجت من الظلمات إلى النور. ففى هذا المكان قام رجل مخلص يكره التظاهر والرياء والتكبر فى آخر الأمر بإنشاء متحف، وكان على استعداد بأن يعلن صراحة بأنه لم ينشىء متحفا للفن، بل متحفا للصور، كمكان تعرض فيه كل أنواع الصور الجيدة، بدءا من اللوحات الزيتية، وانتهاء بالملصقات وأغلفة الأدلة الإرشادية، تعرض معا كمصنفات ثقافية متناظرة لتنشيط الإدراك البصرى والخيال، وهو ما يفترض أن يكون هدف المتحف كما ذكر جوران كالسون.

ولقد حررتنى كلماته من عالم الكوابيس يحتله ويسيطر عليه أناس أقوياء لهم مصالح خاصة فيما اختاروه ليطلقوا عليه اسم فن، يكونون المافيا الدولية المنظمة من مؤرخى وتجار الفن، وأدعياء الثقافة، ممن يكسبون رزقا غير شريف، بوصفهم نقاد فن ومديرى متاحف فن، وتكتب أسماؤها بالأحرف الكبيرة. بينما هم الأعداء الحقيقيون للناس، بينما يتكون منهم عالم الفن الذى أصبح خلال الخمسين عاما الأخيرة، قوى النفوذ، مليئا بالغرور، والتفاهة بكل ما أتاحه لهم رجل محترم أمين فى موقعه على الدائرة القطبية الشمالية ومراكز الفساد الفكرى الأخرى الكبيرة.

إننى مقتنع بأننا لن نتمكن من إطلاق طاقات الجماهير الضخمة الكامنة فى كل ما ينتجه الفنانون حتى نوقف استخدام وضع عنوان الفن عليها، ولكى نوقف سوء استخدام هذه الكلمة القيمة المعبرة التى أربكت تفكيرنا وأحكامنا لدى سنوات كثيرة جدا. ويدرك القليلون ممن يدركون مدى ما كانت عليه عملية غسيل المخ، فمن الطبيعى والمحتم ضرورة تعديل وتوسيع معانى الكلمات بمرور الزمن.. وإذا ما فشل ذلك، فتتعرض اللغات للضعف والزوال، ولكن هناك فرق كبير التغيير وإساءة الاستخدام، بين توسيع المعنى وتخصيصه، خاصة مع السطو على كلمة «فن» وإطلاقها على كيان ضخم من المتاحف والمؤسسات الثقافية.

كان المعنى الأصلى لكلمة فن فى اللغة الإنجليزية على مدى أجيال كثيرة، هو المهارة أو البراعة أو المهنة أو الحرفة التى تكتسب بالمران الطويل، لتكون وسيلة لكسب العيش. وكلما عظمت المهارة ارتفع بصفة عامة مستوى معيشته ومكانته العامة فى المجتمع. وخلال القرن الثامن عشر شاع إطلاق اسم فنون جميلة على المهارات المتخصصة التى يكثر فيها استخدام العقل والخيال. ولم يكن من يمارسونها بأفضل من المعماريين أو تجار الأثاث أو الحدادين أو زراع البساتين، ولكن المجتمع احتاج إلى القلة النادرة الوجود منهم.

وبعد انقضاء القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، أضيف لما كان

ترجمة : محمد عبدالواحد

يعرف باسم الفن، حتى ذلك الوقت، تعريف فرعى بأنه حرفة أو مهنة، توجه فيها المهارة لإنتاج الأشياء التى كان الإحساس بجمالها كبيرا. وقد زاد استخدام كلمة «الفن» خلال العصر الفيكتورى بمعنى أعمال الفن بصفة عامة، وهنا تسلل الفساد للكلمة فمن ذلك الوقت أصبح مسموحا بامتداح وإطراء الاهتمام بأى شىء يظن أنه بصفة عامة فن. وأعقب ذلك خطوة سريعة سهلة تسوى الفن بأى عمل مرئى، وخاصة اللوحات المرسومة بالزيت وأعمال النحت. وبحلول عام ١٩٠٠ كان إمساك أى شخص بفرشاة أو إزميل نحت يدل على أنه فنان. إعلان عن أهليته كفنان. وقرب منتصف القرن العشرين، وجدت طبقة جديدة من «عشاق الفن». وحسرت كلمة فنان عادة أنه هو الذى يتردد على معارض التصوير الزيتى، بل امتدت الكلمة أحيانا لتشمل الذين يملأون جيوبهم بالنقود، ويشترون اللوحات للاتجار فيها أو لتعليقها فى بيوتهم ومكاتبهم، وترتبط كلمة الفن حاليا بالرسم والتصوير، ولا يعد من يتذوق جمال الأثاث والمفروشات الرقيقة، أو الحدائق الجيدة التنسيق حتى لو كانوا خبراء فى تقديرهم لهذا الجمال عشاقا للفن.

وأصبح تضييق معنى «الفن» مؤامرة، تقوم بها مؤسسات تجارة الصور ودور المزادات، وبعض مشاهير مؤرخى الفن، ومراكز العرض التى تتربح من وصف نفسها بأنها متاحف فن، بالطبع ترحب وسائل الاتصال دائما بأى كلمة رنانة تتمشى مع الموضة، ولا يحتاج من يسمعها أو يقرأها إلى شرح أو تعريف لها. ولا شك أن جمهور المترددين على المعرض يعد بلا شك مشاركا تلقائيا فى المؤامرة. فزيارة صالة عرض الصور العارية أو قاعة الفنان الهولندى ڤيرتير فى متحف اللوفر أو متحف فيينا يعد مسايرة للبدع الجديدة أو موضوعا للثرثرة. وتعد هذه المعارض الأساسية لازدهار رواج تجارة الفن، مناسبات اجتماعية أساسا، لا علاقة لها من قريب أو من بعيد بفهم الفن أو تذوق اللوحات الزيتية. ومن الناحية الجمالية تسهم مجموعة من المستنسخات الجيدة، أو مجموعة من الشرائح الضوئية، أو أقراص الكمبيوتر ومعرفته أكثر مما تسهم به زيادة مكلفة ومزدحمة ومنهكة إلى أحدث معرض «جوهرى».

ويعد اسم متحف الفن الحديث فى نيويورك والفن المعاصر فى نيم Nimes (فى جنوب فرنسا) للجريمة والخزى. وشاهدان على المسئولية الاجتماعية عليهما. وأن يجدا بدائل محترمة بأسرع ما يمكن.

تعليقات ميخائيل ب. جندوفسكى، الباحث الأول بمركز تخطيط وتعميم المتاحف بالمعهد الروسى للبحوث الثقافية بموسكو قائلا:

يصف بيان كينيث هدسون المثير عالم متاحف الفنون الجميلة بأنه طريق الحضارة المسدود. ويوجه نقد تاريخ الفن، وكل الآليات الاجتماعية التى تحركت منها المفاهيم، (وتعد متاحف الفنون الجميلة جزءا منها فقط).

ومن الواضح أن تاريخ الفن لا يعد فى حد ذاته فنا، كما أن التاريخ الطبيعى، بنفس الطريقة، ليس هو الطبيعة ذاتها، وبالمثل لا ينقل، علم الثقافات البشرية المنظور الأصلى لثقافات الشعوب الأصلية. أما ما نتناوله هنا فهو نوع من المتاحف الأكاديمية، اهتمامه الرئيسى دفع المفاهيم التى طورها مجتمع أكاديمى فى مجتمع فيه العامة مستعدون للمشاركة فى اللعبة.

فما هو العيب فى المتاحف الأكاديمية؟. أعتقد أن أحد عيوبها الرئيسية هو أنها تعرض الفن (أو الثقافة أو الطبيعة) بموضوعية، أى متجردة لأى شخص. ومن منظور قواعد التعبير، تتحدث المتاحف عن موضوعها بصيغة الغائب: ممثلة فى المعروضات من الصور والحيوانات، والشعوب الأصلية، ولا تعبر أبدا بصيغة المتكلم أو بصيغة الخطاب. وهذا هو السبب فى أنها لا تشجع على الوعى والخيال، ولكن على

التحصيل الرمزى والعقلى من المقتنيات الموضوعة فى العرض. ولا حاجة هنا للتعاطف أو الشفقة، فهما مستبعدان كلية من التجربة. وقد يكون أنسب ما يقال عن زيارة عرض متحفى حديث الطراز هو «أخذت منه» بدلا من «اندمجت فيه» أو «كنت فيه». ولا يدهشنا وجود أموال كثيرة جدا (أو بالأحرى زهو وغرور) يستثمر فى هذه التجارة، التى جعلت كينيث هدسون يصل إلى أقصى حدود التهكم.

ويبدو أن البديل واضح فقد نتخيل أو حتى نزور متاحف تعبر معروضاتها بصيغة المتكلم نيابة عن الفنانين أو الحرفيين، أو أى شخص أو جماعة تبحث عن القيم الأصيلة لتعرضها. وليس من شك فى وجود اختلاف عميق فى الوضع بين متاحف الفن ومتاحف الفنانين، وكذلك بين متاحف الأجناس البشرية. وأعتقد أيضا أن حديقة للحيوان أو أى حديقة نباتات هى أساسا محاولة لجعل الطبيعة تتحدث عن نفسها، وحين توجد رسالة من متكلم يتحتم أن تكون استجابة الزائر بأسلوب الخطاب الذى يتسلل إلى المشهد.

فهل يعنى هذا إزالة كل المتاحف الأكاديمية لإفساح المجال لجيل جديد من المتاحف التى تتحدث بلغة كائنات حية متنوعة، وتعرض قيمها؟. لا أعتقد أن ذلك قد يحدث، حيث إننا مضطرون لاستخدام الضمائر الثلاثة بلغتنا الطبيعية، لنحقق تقدما فى وسائل الاتصال. وهكذا فإنه بالمتاحف التى توفر لغة للاتصال القائم بين ثقافتين، علينا أن

تجارة غير مشروعة

الإصدارات الحديثة تلقى الضوء على زيادة الاهتمام الدولى

أدت مجهودات اليونسكو فى مقاومة الاستيراد والتصدير والنقل غير المشروع للممتلكات الثقافية، إلى الكشف عن قضايا معقدة، وأسهمت إلى حد كبير فى سياسات المتاحف ذات النفوذ لتكوين مقتنياتها. ويشهد عدد من الإصدارات الحديثة على خطورة الحوار حول هذه القضية وردود فعل هذا الحوار. وهو:

Antiquities – Trade or Betrayed: Legal, Ethical and Conservation Issues, edited by Kathryn Walker Tubb. London, Archetype Publications in conjunction with the United Kingdom Institute for Conservation Archaeology Section, 1995.

الخلاف عنيف حول تجارة الآثار القديمة، بين المؤيدين والمعارضين المتمسكين بمواقفهم الشديدة والتعارض. وتصور هذه المجموعة من البحوث مجموعة متنوعة من آراء فئات عديدة من علماء الآثار وممثلى منظمات دولية كاليونسكو والمجلس الدولى للمتاحف، ورجال الشرطة والمشرفين على المتاحف والمحكمين الدوليين والصحفيين وتجار الآثار القديمة. ولا يظهر أى إجماع، قد يشير بوضوح إلى حل للمشكلات التى تسبب الاضطراب فى تجارة الآثار القديمة. ولئن لم يوجد من يؤيد التجارة فى الأعمال الفنية المسروقة، فلا يمكن توفير حماية مماثلة للآثار التى اكتشفت لا بسبب صعوبة إثبات سرقتها فحسب، بل وأيضا من سرقت منهم. كما أن توقع التنظيم الذاتى فى سوق حرة، غير مضمون لا بالنسبة لجمهور العامة أو للمجتمع الأكاديمى الذى يزداد علمه بالدمار الذى يصيب السجل الأثرى، وإدراكه للخسائر التى لا تعوض. ويرجع الفضل فى وجود مثل هذه الإصدارة بعامة للدعم القوى من قسم المحافظة على الآثار فى معهد صيانة الآثار بالمملكة المتحدة، الذى نظم مؤتمرا حول صيانة الآثار القديمة والاتجار فيها، الذى أخذ عنه الكثير، الكتاب التالى:

التجارة غير المشروعة فى الممتلكات الثقافية: المتاحف ومحاربة النهب.

Illicit traffic in cultural property – Museums against pillage, edited by Harrie Leyten. Amsterdam, Royal Tropical Institute in collaboration with Musée National du Mali, Bamako, 1995.

توجه هذه الإصدارة للمتاحف فى دول العالم الغربى التى تجمع المقتنيات، لتكوين تراث ثقافى أو أثرى للبلدان النامية. وقد تم تأليفه بدعم من مجتمع العاملين فى المتحف الهولندى، وبمساعدة وزارة الخارجية الهولندية، ويستعرض القضايا المتعلقة بالتجارة غير المشروعة فى الملكية الثقافية التى لا يقتصر على ما يخص التجار الدوليين، أو سماسرة الأعمال الفنية، أو موظفى الجمارك أو أقسام الشرطة، لكنها تمس الجوهر الحقيقى لمسئوليات المتحف، وتتجاوز وعيه التقليدى، بوصفه الحارس الأمين على التراث الثقافى. وبعد ظلت المتاحف فى كثير من الدول الغربية إلى عهد قريب محجمة عن التعاون مع نظرائها فى البلدان النامية على كبح جماح التجارة غير المشروعة، أو مناقشة إمكانية إعادة المقتنيات الثقافية أو الأثرية. لكن مع تغير الأمن ظهر وعى كامل بأن تحالف القوى وحده هو الذى يمكن به للمتاحف فى كل أنحاء العالم أن تسهم فى المحافظة على التراث الثقافى للشعوب، من أجل أجيال المستقبل. وفى وصف أوضاع الفن فى ظل تجارة غير مشروعة فى الممتلكات الثقافية يعتمد الكتاب على مؤلفه بين العديد من العلوم لعرض صورة شاملة للمشكلة، وتقديم خلفية من المعلومات والوثائق عن أصول المقتنيات للمشتغلين بمهنة المتاحف. يناقش التشريع الدولى وسياسات اليونسكو، إلى جانب المقترحات التى قدمت حديثا للتنسيق بين التشريعات القومية.

حماية المقتنيات الثقافية عن طريق السجل الدولى الموحد

Protecting Cultural Objects Through International Documentation Standards – A Preliminary Survey, by Robin Thornes, Santa Monica, California, The Getty Art History Information Program, 1995.

بدراسة وتحليل الإجراءات الحالية لتسجيل بيانات عن المصنفات الثقافية المسروقة، يعد هذا الكتيب المكون من اثنتين وخمسين صفحة، خطوة أولى فى مشروع يهدف لحماية المصنفات الثقافية، على الأقل عن طريق اتفاقية دولية، أو معلومات جوهرية ضرورية للتعريف بها. ولقد بدأ كل من المجلس الأوروبى ببرنامج جيتى حول معلومات تاريخ الفن، ووكالة استعلامات الولايات المتحدة الأمريكية، والمجلس الدولى للمتاحف واليونسكو، وضع برنامج يسمى معايير التوثيق الأساسية الدولية لحماية المصنفات الثقافية، كمنبر للمنظمات الدولية وصناع السياسة والعناصر الرئيسية الأخرى، للوصول إلى اتفاق جماعى على صيغة معيار دولى للتوثيق. ويقدم هذا الكتيب اكتشافات تتعلق باستخدام تكنولوجيا المعلومات، والتوثيق المرئى وبيانات الشروط، ومختلف أنواع المعلومات الأخرى. والخطوة التالية لذلك هى جمع كل المسئولين عن قواعد البيانات التى تستخدم فيها الحاسبات عن المواد الثقافية المسروقة، فى اجتماع فى براغ فى نوفمبر ١٩٩٦ تتولاه وزارة الثقافة التشيكية واليونسكو.

مجلة الفنون الأفريقية: الجزء ٢٨ العدد ٤ خريف ١٩٩٥

African Arts, Autumn 1995, Vol. 28, No. 4, 'Protecting Mali's Cultural Heritage'. Quarterly journal published by the University of California at Los Angeles.

يدرس هذا العدد الخاص نتائج قيود الاستيراد الطارئة التى فرضتها الولايات المتحدة على استيراد المواد الأثرية من منطقة حوض النيجر فى مالى. ويقدم صورة تفصيلية للآراء المتعددة التى تعرضت لمثل هذه الموضوعات مثل التمييز بين الآثار القديمة المطابقة للقانون والمخالفة، وبين الصالح والسيئ من هواة جمع المقتنيات، وبين الملكية العامة

والخاصة، وبين الحفائر العلمية وغير العلمية. ويلاحظ أن هذا القانون كان أول حظر أمريكى يخص دولة أفريقية، وكان أيضا أول إجراء تطبقه دولة مستوردة للفن، وذلك لمحاولة تقييد التجارة فى المصنفات الثقافية المصدرة بطريقة غير قانونية من جزء من العالم، وكان هذا القرار الأمريكى استجابة لطلب من حكومة مالى فى إطار تنفيذ اتفاقية اليونسكو لعام ١٩٧٠، الخاصة بتحريم ومنع التصدير والاستيراد والاتجار غير المشروع فى الممتلكات الثقافية.

المجلة الدولية للشرطة الجنائية العدد ٤٤٨/٤٤٩، مايو/يوليه ١٩٩٤

International Criminal Police Review.

No. 448/449. May-July 1994. Published by the ICPO-INTERPOL General Secretariat, Lyons (France).

يصف هذا العدد الخاص الوضع الحالى للتجارة غير المشروعة فى المصنفات الثقافية من وجهات نظر متنوعة. ويقدم رأى (اى. كيندال) سكرتير عام البوليس الدولى للموقف المأساوى للبلدان التى ليس لديها وسائل حفظ تراثها الثقافى، ويلقى الضوء على محاولتين وقائيتين ناجحتين، ويستعرض كلا من التصرف الوقائى والقمعى للبوليس، ويسترعى الانتباه إلى عمل المنظمات الدولية المتضامنة فى تكوين إطار عمل قانونى عام. وتوزع المجلة على البوليس فى ١٧٤ دولة، وتصدر بالعربية والإنجليزية والفرنسية

التحديث التكنولوچى

تنبنى معظم الابتكارات فى المتاحف حاليا على رسالة الفنون المتحفية التى تتكون من التحديد الواضح للفلسفة التى يرتكز عليها عرض أو متحف جديد أو حيز فى متحف. وقد تكون نتيجة ذلك بسيطة مثل بساطة المعرض الذى يضم ثمانية وتسعين لوحة من أعمال هنرى لى سيدانر مختارة من الكتالوج الوصفى للأعمال التى كرس الفنان المصور لها حياته، ووضعه «ابن حفيده»(١). وقد تكون أيضا أكثر تجريدية، مثل المعرض الذى يحمل عنوان: بانوراما التغير الاجتماعى- الذى بنى على «الارتباطات التى يمكن استخدامها لاستعراض العلاقة بين تطور العلم ونتائجه الاجتماعية»(٢). وبنفس الطريقة تشكل رسالة الفن المتحفى المبادىء الإرشادية فى كتابة نص البرامجيات، وهو بمثابة إنتاج إضافى للمتحف. ولكى ينجح مثل هذا النمط من المشروعات، يجب أن يتزود أمناء المتحف وواضعو برامج العرض من مشروعات تفهما واضح الأسرار، لإعداد برامج عرض بالوسائط المتعددة للأغراض الثقافية. ويرتبط سيناريو الوسائط المتعددة المعد بالخواص المميزة للزيارة الفعلية، ولذا لا يصح أن يقصد بها أن تحل محل الزيارات الفعلية أو الاحتكاك المباشر أو المقتنيات الأصلية. إن ما يؤديه برنامج الوسائط المتعددة هو تزويد الزوار بمعلومات أساسية عن التراث بأسلوب قريب من مستخدم الوسيلة، فلو نجح ذلك لأثار حب الاستطلاع وشجع على التفكير، وساعد بالإضافة إلى ذلك على المساعدة فى إنقاذ التراث وعناصر الهوية الثقافية بواسطة واضعى برامج الكمبيوتر التالية:

محاكاة زيارة حقيقية
Virtual visit by imitation

فضلت العديد من متاحف مجموعات المقتنيات الكبيرة، كتابة نص مؤسس على المحاكاة. يقدم صورة حية للزيارة وجوها. وأنجح مثال لذلك برنامج قسم اللوحات الزيتية الفرنسية بمتحف اللوفر(٣)، الذى يتضمن زيارة القاعات التى تعرض لوحات فن التصوير الفرنسى مع تعليقات موجزة عن الحركات الفنية الرئيسية من العصور الوسطى حتى القرن التاسع عشر، وقد أخرجها چان بيير كوزين أمين التراث، والمسئول عن قسم اللوحات الزيتية بمتحف اللوفر. ويعطى ظهوره زيارة حقيقية. ويستطيع المستخدم بعد مشاهدة الجزء التمهيدى زيارة القاعات

تباعا بتحريك ناقل الحركة لمشاهدة محاكاة زيارة عن طريق برنامج تحريك سريع للذاكرة المصورة عن طريق برنامج الاستدعاء الفورى لأية لوحة لتملأ الشاشة ببطء. وبهذا يتحقق الاتصال المباشر بين الزائر وبين العمل، الذى يستطيع الزائر (المشاهد فى هذه الحالة) التحرك حوله، أو الحصول على معلومات متنوعة عنه، أو اختياره ليدخل ضمن سجله الخاص، أو ينتقل لمشاهدة لوحات أخرى مرتبطة به.

ويعد هذا البديل المكون من نص برنامج للاستخدام بالوسائط المتعددة يستطيع به الزوار التحرك داخل ما يحتويع القرص خلال مجموعة المقتنيات فى محيطها العادى كما لو كانوا يتحركون فى المتحف، ملائما إذا لم يحتو المعروض على الشاشة كل مقتنيات المؤسسة. ومع ذلك يمكن إعطاء المستخدم فكرة عن واحدة فقط من أعظم مجموعات اللوحات الفرنسية. وقد تنطوى الزيارة على محاكاة دقيقة لزيارة حقيقية لمتحف اللوفر، لكنها لا تغنى عنها.

الاستغراق فى زيارة حقيقية
Virtual visit by substitution

يؤدى استدعاء قرص برنامج بول سيزان، المؤسس على عمله الخالد السباحون إلى استغراق المستخدم فى أعمال الرسام. والعمل فى هذا البرنامج معروض ويتضمن البرنامج عرض هذا العمل فى محطة سكة حديد، على الترتيب فى محطة سكة حديد، ثم فى موقع طبيعى، ثم فى بار، ثم فى متحف، ثم فى مرسم الفنان، ويصور الصوت المسجل المصاحب للعرض سياقه الخاص، فيحيط الزائر بإحساس حميم، تكون فيه رغباته التلقائية هى دليله الوحيد. ولذا يمكنه الاندماج فى كل من هذه اللوحات المصورة بالأبيض والأسود يتحسسون تفاعل درجات اللون، التى تكشف عن ملامح العصر، أو لوحات الفنان. ولا تظهر الرموز المتتابعة إلا إذا وجه المستخدم ناقل الحركة (الماوس) إلى النقطة الحساسة على الشاشة فيتاح له الدخول إلى أى مما تدل عليه الرموز أو الاستمرار فى استعراض اللوحات. ويتيح هذا البرنامج ظهور عالم مختلف تماما عن عالم الزيارة الحقيقية، إذ يتهيأ للمستخدم الإحساس المرتبط بالأعمال الفنية ذاتها كبديل عن اللقاء غير العادى بمبدعها. ونتيجة للنص البديع المبتكر لهذا البرنامج المسجل على قرص كمبيوتر الذى يصور المعرض الذى أقيم فيما بين ٣٠ من سبتمبر ١٩٩٥ و٧ من يناير ١٩٩٦ فى القصر العظيم، لقى نجاحا عظيما، وكان وسيلة لاجتذاب الزوار إلى المعرض من جهة، وصورة متممة لزيارتهم من جهة أخرى.

بديل زيارة حقيقية
Virtual visit by immersion

حين تعذر الاحتفاظ بتراث ثقافى فى حيز مكانى يمكن دائما تكوين صورة تخيلية لهذا المكان لتصوير متحف متكامل. فيمكن تقديم علم الإنسان (الانثروبولوجيا) مثلا بما يحتويه من أنشطة وإشارات دالة، وظواهر خفية باستخدام أقراص برامج للكمبيوتر بالجمع بين الصورة والنص والصوت فيها مشاهدة هيكل أو نظام اجتماعى أو نظام قرابة فى شكل مختصر لأى كيان بشرى مجرد. وقد وضع برنامج من هذا النوع على قرص كمبيوتر بعنوان عرض رحلة بالوسائط المتعددة إلى موطن شعب الپاپوا فى جزر ايريان الغربية[٥]، وضعتها مجموعة متنوعة التخصصات من علماء الثقافات بالمعهد العالى لدراسات العلوم الاجتماعية بباريس. ويؤدى هذا البرنامج مهمة متحف تخيلى، ونظرا لأن الثقافة التى تعرضها وهى ثقافة شعب الپاپوا معرضة للاندثار، اعتمد توثيق الأصول على المحفوظات الحالية والوثائق المتصلة بهذا الشعب فضلا عن الموجود منها بالصدفة فى الموقع ذاته، وتبين طرق تجارة الملح، وقطع الأحجار والتجارة بين المرتفعات والوديان. ويتوافق النص المكتوب توافقا جيدا مع محاور الموضوعات العرقية، فالعرض المتحفى حول مثل هذه الموضوعات يستخدم بكثرة الرسوم المتحركة التى تجمع بين الصور والنصوص والصوت، لتوصيل الرسالة التى تتضمن المعلومات غالبا بطريقة تجريدية.

زيارة فعلية بالتماثل
Virtual visit by analogy

وأخيرا، قد يستخدم قرص برنامج ثقافى لبث رسالة مطابقة لعرض معين يتضمن معلومات إضافية تشتمل على درجات مختلفة من الشرح قد لا تكون مناسبة لعرضها فى متحف، ومثال ذلك قرص برنامج بيكاسو الذى تتكون من منظور تاريخى لمعرض سابق أقيم فى القصر الكبير بباريس فى خريف ١٩٩٦. والهدف من هذا البرنامج هو إظهار هذا

الفنان كاول وأعظم رسام فى العصر الحديث، فضلا عن كونه آخر رسام كلاسيكى. ولذلك تعرض فيه ٥٠٠ لوحة من أعمال بيكاسو فى كثير من المتاحف والمجموعات الخاصة فى كل أنحاء العالم معروضة. ويغلب على هذا النوع من أقراص البرامج على كم الأعمال التى يحتوى عليها، لا على طريقة عرضها.

وتتشابه كتابة نص اسطوانة مضغوطة بفن رسم المنظور لمعرض متحفى. ويمكن لأحدهما أن يكمل الآخر. ويجب أن يكون اختيار المشرف مبنيا على هذه الرؤية الخاصة بالتكامل بين الواقع والتخيل.

ملاحظات

1. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Liège, Belgium, *Exposition internationale Le Sidaner*, 7 September to 17 November 1996.

2. Cité des Sciences de Paris – La Villette. *Fresque de l'innovation sociale.* 13 March to 1 September 1996. http://www.cite-sciences.fr.

3. *Musée du Louvre, Peinture Française.* ODA, RMN, Musée du Louvre, 1996. CD-ROM Mac-PC.

4. *Moi, Paul Cézanne*, Télérama/Index +/ RMN, 1996, CD-ROM Mac-PC.

5. *Récit de voyage au pays d'Irian-Jaya*, Globe-mémoires, 1996, CD-ROM Mac-PC.

6. *Picasso*, Grolier Interactive Europe, 1996, CD-ROM Mac-PC.

تقرير من مارتن أولسون الفنى بالمركز القومى لدراسات وبحوث التكنولوچيات الرفيعة فى ديجون بفرنسا، والمسئول عن دراسة الجدوى وإنشاء شبكات الكمبيوتر وحصر الصور الضوئية لمجموعات المتحف فى منطقة برجندى.

أنباء مهنية

أسواق المتحف والمعارض

تقام السوق الدولية للمتاحف وتقنيات العرض لعام ١٩٩٧ (MUTEC 97) فى ميونخ بألمانيا فى الفترة من ١٧ إلى ٢٠ يونيو ١٩٩٧. ولقد ضمت السوق الدولية الأولى للمتاحف وتقنيات العرض التى أقيمت عام ١٩٩٥، ١٨٢ عارضا من اثنتى عشرة دولة، واجتذب أكثر من ٣٥٠٠ زائر من المتخصصين من ثلاثين دولة، نسبة كبيرة منهم من وسط وشرق أوروبا وروسيا. وبمعروضات للسلع والخدمات التى تتنوع ما بين مواد للتشييد ووحدات إضاءة، وتقنيات للعرض والمستلزمات الأساسية للمكتبات ودور المحفوظات، وخدمات الزوار وإدارة المخازن ومعدات الاتصال، يهدف السوق الدولية للمتاحف وتقنيات العرض لعام ١٩٩٧ إلى اجتذاب جمهور أكبر من المشتغلين والمرتبطين بالمتاحف والآثار وقاعات العرض والمراكز الثقافية أصحاب مجموعات المقتنيات الخاصة.

لمزيد من المعلومات:

For further information:
MUTECH 97
Messe München GmbH
Messegelände, D-80325 München
(Germany)
Tel: (49 89) 51 07 0
Fax: (49 89) 51 07 675.

ويقام عرض أساليب تعبير المتاحف للمرة الثانية فى الفترة من ١١ إلى ١٣ يناير ١٩٩٧، وهو سوق تجارى للمصنفات والمنتجات المجموعة من المتاحف ومعاهد التراث الفنى والثقافى الأخرى، وذلك فى الفترة ما بين ١١ و١٣ من يناير ١٩٩٧ فى ساحة المهرجانات فى متحف اللوفر بباريس. ويعد عرض أساليب تعبير المتاحف ملتقى حقيقيا بين المتاحف وعالم التوزيع والتسويق والتجارة. وتنظم فيه أيضا سلسلة من الحلقات الدراسية المهنية فى موضوعات مثل نشر الوسائط المتعددة، ومنح تراخيصها، والأشكال الجديدة لتوزيعها. وقد أقيم أول (معرض) لأساليب تعبير المتاحف عام ١٩٩٦، وجذب أكثر من

٣٠٠٠ مشتر، من بينهم مشرفون على متاحف ومتاجر كبيرة، وبخاصة محلات السلع الثمينة، ومحترفو التصميم من خمس وعشرين دولة.

لمزيد من المعلومات:

For further information:
Museum Expressions
40, rue de l'Echiquier
75010 Paris (France)
Tel: (33.01) 44.83.98.81.

دورات دراسية فى إدارة المتاحف

التقنيات الجديدة وأثرها على المتاحف تركز الدورة التدريبية القصيرة حول إدارة المتاحف التى تنظم للعاملين فى إدارة المتاحف بجامعة لولورادو فى بولدر (بالولايات المتحدة) فى الفترة من ٢٩ يونيو إلى ٣ يوليو ١٩٩٧. ويقدم فيها سبعة من أشهر شخصيات المتاحف موضوعا يتناول تقنيات المستقبل الجديدة فى مجالات مثل التخطيط والموارد المالية وشئون الأفراد والمقتنيات والعروض الصغيرة والتعليم ويحدث التسويق، وجمع التبرعات المالية، والعضوية والتقويم والمكتبات والمحفوظات. بالإضافة إلى ذلك، يقدم برنامج دورة الفئات المتوسطة من العاملين نظرات شاملة على الاستخدام الحالى للتقنيات الحديثة فى المتاحف، وخطة متاحف المستقبل، ودور التكنولوجيا فيها، وما يقترح من طرق يمكن للمتاحف بها أن تستعد بطريقة أفضل للتوسع فى استخدام التكنولوجيا فى عملها. وهذا البرنامج متاح لكل مديرى المتاحف، والمديرين المساعدين ورؤساء الأقسام وكبار الإداريين الآخرين.

لمزيد من المعلومات:

For further information:
Victor J. Danilov
Director, Museum Management
Program
250 Bristlecone Way
Boulder, CO 80304 (United States)
Tel: (1-303) 473-9150
Fax: (1-303) 443-8486.

وعلى مدى ثمان سنوات قدم المتحف الألمانى دورة لمدة أسبوع واحد عن مبادىء ووسائل إدارة المتاحف، يقوم بالتدريس فيها هيئة من كبار موظفى المتحف. وتقدم دورة ١٩٩٧ باللغة الإنجليزية من ٢٨ سبتمبر إلى ٣ من أكتوبر، وبالألمانية من ٢٢ إلى ٢٧ يونيو، ثم من ٢٣ إلى ٢٨ نوفمبر. وتشمل الموضوعات التى تغطيها الدورة: التمويل وعمارة المتحف وتصميم العروض والإنتاج ومجموعات المقتنيات، والإدارة والصيانة، وإدارة المشروعات وكتابة وتحرير البطاقات والمنشورات والأمن.

لمزيد من المعلومات:

For further information:
Hauptabr. Programme
Deutsches Museum
D-680538 München (Germany)
Tel: (49.89) 217-9294
Fax: (49.89) 217-9273.

إصدارات جديدة

(المتاحف المجرية)، دورية مصورة ربع سنوية عن تطور المتاحف فى المجر. مقالاتها مصحوبة بتلخيص بالإنجليزية، وتغطى موضوعات عديدة كالمعارض الدائمة والمؤقتة وعرض لبعض الكتب والدوريات والتدريب المهنى والصيانة.

لمزيد من المعلومات:

For further information:
Magyar Muzeumok
H-1476 Budapest 100
PF. 54 (Hungary).

museum international

Correspondence

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

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

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

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

Subscription rates for 1997

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

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

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

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

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

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

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

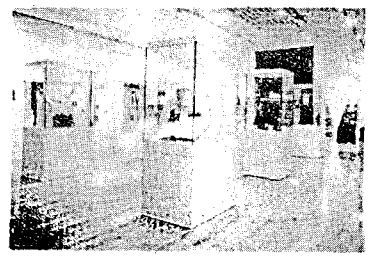
Printed and bound in Great Britain by Headley Brothers Ltd, Kent. Printed on acid-free paper.

© UNESCO 1997

What does it take to be Museum of the Year?

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

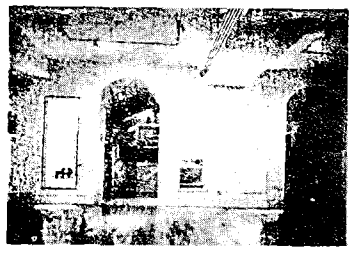
That's all, really. Nothing much to it.



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

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

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



Beware substitutes. Talk to us before you order.

click

Made-to-measure systems

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

الثمن: جنيهان